شماره ۱

گاهنامه علمی ادبی فرداد
زمستان ۱۳۹۹

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
پردیس شهید رجایی فارس

هندسه زبانی سوره حمد
گاواره‌بان نوشته محمود دولت آبادی
اوراد نیمروز نوشتهٔ منصور علیمرادی
تحلیل نمایش‌نامه مده‌آ(نوشتهٔ اوریپید)
تعاریف، نظریات و پیشینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان
نازک‌الملائکه و رویکرد نوستالژیک
آشنایی با مفهوم ادبیات تطبیقی و حوزه‌های آن
تجلی هویت ایرانی در شعر خالده فروغ و فرزانه خجندی
مکتب کلاسیسم و تحلیل نمایش‌نامهٔ هملت اثر شکسپیر
نقد فرمالیستی و نقد شعری از شاپور جورکش
سیمای زنان اساطیری یونان

شماره ۱

فرداد

گاهنامه علمی ادبی فرداد
زمستان ۱۳۹۹

عذرخواه عقل کل و جان تویی
جان جان و تابش مرجان تویی
تافت نور صبح و ما از نور تو
در صبوحی بامی منصور تو

شماره مجوز: ۱۰۰/۱/۲۹۵۲/۵۱۸۰۰ تاریخ: ۱۳۹۹/۰۹/۱۹

صاحب امتیاز: انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
استاد ناظر: دکتر سولماز مظفری
مدیر مسئول و سردبیر: محمدعلی صفاری زاده
ویراستار فنی: نیما خادمی
ویراستار علمی: دکتر سولماز مظفری
صفحه‌آرا و مدیر بخش هنری: محمدحسین فدایی

گروه بازبینی: دکتر سولماز مظفری، پری فهندژسعدی، محبوبه قربانی، زهرا جلوه، حمیدرضا جعفری‌زاده، محمدرضا داوودی، محمد جاسمی، محمدعلی صفاری‌زاده

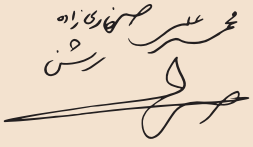
آنچه در این شماره می‌خوانید:

سخن سردبیر ۱
هندسهٔ زبانی سورهٔ حمد ۳
ریشه‌شناسی چند واژه در گویش شهر مُهر ۸
داستان چیست؟ ۱۱
گاواره‌بان نوشتهٔ محمود دولت.آبادی ۱۴
نقش زن در آوسنه بابا سبحان ۱۶
اوراد نیمروز نوشتهٔ منصور علیمرادی ۱۸
تحلیل نمایش‌نامه مده‌آ(نوشتهٔ اورپید) ۲۱
نمادپردازی رنگ‌ها در نمایش‌نامهٔ «آرش» بهرام بیضایی ۲۲
شعر در ایران؛ دورهٔ باستان ۲۷
تعاریف، نظریات و پیشینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان ۳۰
معرفی کتاب «قصه های منو بابام» ۳۴
نازک‌الملائکه و رویکرد نوستالژیک ۳۶
نظری نامه: پیشینهٔ تئاتر در یونان ۴۲
سفر قهرمانی در مجموعهٔ داستان‌های هری‌پاتر ۴۴
آشنایی با مفهوم ادبیات تطبیقی و حوزه‌های آن ۴۸
تجلی هویت ایرانی در شعر خالده فروغ، شاعر افغان و فرزانه خجندی، شاعر تاجیک ۵۱
تأثیر ادبیات ایران بر ادبیات جهان؛ سعدی شیراز ۶۳
مکتب کلاسیسم و تحلیل نمایش‌نامهٔ هملت اثر شکسپیر ۷۰
نقد فرمالیستی و نقد شعری از شاپور جورکش ۷۷
سیمای زنان اساطیری یونان؛ بخش یک (مطالعهٔ موردی هرا، آفرودیت و پنه‌لوپه) ۸۲
یادنامهٔ بزرگان ۸۵

سخن سردبیر

«سخن پیش فرهنگیان سخته گوی»

«غم بزرگ را به کار بزرگ تبدیل کنید» این کلام شادروان توران میرهادی را شاید امروز که در بندِ خانه‌بندان و شهربندان کرونایی هستیم، بهتر بتوانیم دریابیم.
در این روزگار تلخ و تیره که سوگ‌نامه و سوگ نوشته‌ها را در همه جا می‌بینیم و می‌خوانیم، شاید بر ما خرده بگیرند سخن گفتن از زبان و ادب پارسی را؛ اما از یاد نباید برد مردمان این سرزمین غم دلشان را با سخنان و سروده‌های نیاکانشان در میان گذاشتند و درد دل کردند و کوشیدند از تازش‌ها نازش بسازند و سبز بمانند.
"فرداد" نیز برخاسته از این فرهنگ است. در سردترین و تاریک ترین شب‌ها، چون مهر تابناک از دل سختی‌ها و ستبری‌ها زاده می‌شود و جهانش را روشن می‌سازد.
ما بر آنیم تا در شاخه‌هایی گوناگون از ادبیات ایران و جهان و زمینه‌هایی در پیوند با آن، پژوهش‌های دانشورانه و استوار استادان و دانشجویان زبان و ادب پارسی را گرد هم آوریم و به آستان شما گرامی خوانندگان فرزانه پیشکش نماییم. پژوهش هایی در زمینه بلاغت و زبان‌شناسی، شعر، داستان، ادبیات جهان، ادبیات تطبیقی، اسطوره شناسی و نقد و نظریه‌های ادبی از بخش‌های این شماره" گاهنامه" فرداد است. در این شماره کوشیده‌ایم بیشتر به پیشینه‌ها و بنیادها بپردازیم تا به کار خوانندگانی از رشته‌های دیگر هم بیاید. باشد که به کار آید و پسند افتد.
«شاد و فرخ و پیروزگر و کام‌انجام بود آنکه این را نوشت، آنکه خواند و آنکه کار فرماید.»
ایدون باد.



فنون بلاغی و زبان‌شناسی

هندسهٔ زبانی سورهٔ حمد

سید محمد هادی حسینی
مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان و دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی دانشگاه شیراز

سخن از ساختار زبانی سورهٔ حمد جدا از مسایل گستردهٔ تفسیری که در تاریخ فرهنگ دینی پررنگ و ارج و اجر است، جستاری روشمند را با رویکردهای نوین در حوزهٔ زبان و ادب ارایه می‌نماید. آبشخور این روش همان جایی است که به جای تفصیل، اجمال را بر می‌گزینند و به‌جای ساختارهای انتزاعی و ذهنی از هندسهٔ حسی و عینی پرده برمی‌دارد؛ یعنی بنای این نوشتار بر اساس طرحی از سه حوزهٔ سپاس، ستایش و نیایش است که قطعاً در ساختار زبانی سورهٔ حمد دیدنی و آموختنی است. بی‌گمان با روشن شدن پیکرهٔ زبانی سورهٔ حمد دلایل برتری و نیکومنظری این سوره و پایگاه آن در گفتمان دین-مدارانه و نقش بی‌بدیلش در راز و نیاز و نماز آشکارتر می‌گردد. نخستین تجلی‌گاه این هندسهٔ زبانی در آیهٔ تسمیت یا «بسم الله الرحمن الرحیم» است که سپاس یزدان با نیایش در هم می‌آمیزد و گفتار و رفتار دین‌باوران را سامان می‌بخشد. شش درنگ این نوشتار درباره شرح سه ضلع اثرگذار در بافتار معنایی و زبانی سورهٔ حمد است که یک به یک در چهارچوب اندوخته‌های زبان عرفان و عرفان زبان از راه می‌رسند و ادب‌پژوهان را مخاطب خویش قرار می‌دهند.

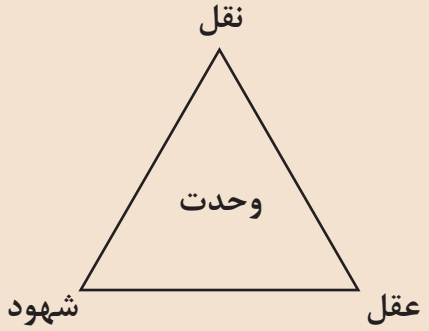
سورهٔ حمد سر آغاز کتاب آسمانی قرآن و کلید ورود به پهنای اندیشه و ژرفای آیات خداوندی است. حمد پربسامدترین سورهٔ زندگی مسلمان است؛ چه از یک‌سو در زمینهٔ خوانش قرآن و آیین قرائت در ذهن و زبان مسلمانان خوش نشسته‌است و از سوی دیگر، با نقشی پر رنگ‌تر در نماز و آیین عبادت، حضوری همیشگی و پر فروغ را رقم می‌زند و عبارت « لا صلوه الا بفاتحه الکتاب: هیچ نمازی بدون حمدکامل نیست» (بازرگان، ۱۳۷۵: ۱۷۱) اهمّیّت این سوره را باز برجسته‌تر می‌کند. میرزا ابوالقاسم راز شیرازی از عارفان نامی و شارح کتاب مصباح الشّریعه و مفتاح الحقیقه در باب قرائت می‌گوید: «و بدان که فاتحه الکتاب را سبع المثانی خوانند؛ یعنی سبع مکرّر؛ زیرا دو دفعه بر حضرت رسول (ص) نازل شد و در هر نماز دو دفعه خوانده می‌شود؛ هفت آیه است با بسم الله که جزء آن است که به حبیب خود محمد مصطفی (ص) کرامت فرموده که« و لقد اتیناک سبعا من المثانی والقران العظیم» (سورهٔ ۱۵ آیهٔ ۸۷) و به سبب عظم شان فاتحه او را در آیه مقابل قرآن تخصیص به ذکر فرموده.» (راز شیرازی، ۱۳۶۳: ۳۴۳) ساختار این سوره بر پایهٔ هفت آیه و بیست و نه واژه است.

هندسهٔ زبانی چیست ؟

هر چند پیشینهٔ هندسهٔ زبانی به گذشته‌های دور و درازی پیوند می‌خورد و در شعر و نثر اندیشه‌وران، عارفان و شاعران نشانی‌هایی در دست است و به‌عنوان نمونه در رسائل اخوان الصفا و نیز شعر مولوی قابل بیان است؛ اما از هنگامی‌که زبان-شناسی در میان معارف بشری جایگاهی پر ارج‌تر یافت، هندسهٔ زبانی نیز پدیدارتر شد. زبان‌شناسان و فیلسوفان زبان بر همین روی و رای است که هر روزه نگاهی نوتر به زبان دارند و نظریهپردازی‌های گوناگون خود را مطرح می‌کنند. با نگاه به کتاب «زبان و مرگ» یکی از چشم‌اندازهای جورجو آگامبن، زبان‌پژوه ایتالیایی، دربارهٔ زبان این‌گونه طرح شده: «زبان رسانه برای بیان خلاقانه وآفرینش‌گرایانه است و از این حیث موضوع ادبیات به شمار می‌رود. کاربرد زبان در شعر و نثر در واقع روشنگر چگونگی تجربهٔ ما از زبان است.» (آگامبن، ۱۳۹۱: ۵)

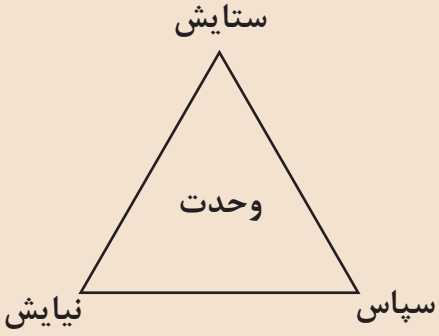
دکتر محمّد یوسف نیّری در زمینهٔ پیشینهٔ هندسهٔ زبانی با اشاره به کتاب «مجمل الحکمه» که ترجمه‌گونه‌ای از رسائل اخوان الصفاست، درتعریف هندسهٔ زبانی می‌نویسد: «معرفت مقادیراست و آن‌چه به وی پیوندد از شکل‌های هندسی و آن به حسّ بصر درشاید یافتن یا به حسّ لمس.»(نیری، ۱۳۸۶: ۴۲) باور همین عبارت کوتاه اخوان الصفا بر شایستگی ارتباط معرفت در حوزهٔ ذهن با شناخت در حوزهٔ عین شکل گرفته است؛ بدین معنا که درک ذهنی با درک عینی می‌تواند مرتبط باشد و زبان نیز همین مقوله را باور و بارور می‌کند. دکتر نیّری امّا در زمینه‌ی هندسه کلامی مولانا به سه وجه: عقلی، نقلی و شهودی معتقد است و در کتاب سودای ساقی این‌گونه می‌نویسد: «طرح این مباحث و رابطه‌ای که از حس و حضور شکل آغاز می‌شود، به مرتبه‌ای فوق حسی و حقیقتی مجرد می‌رسد، الگویی است که می‌تواند دستگاه فکری مولانا را در هندسهٔ زبانی پدیدار نماید.» (همان)

شکل هندسهٔ زبانی مولوی



ایشان در کتاب «قاف عشق» نیز در جست‌وجوی هندسهٔ زبانی عطّار نیشابوری، بر ارجمندی معرفت نسبت به ساختار زبانی پا می‌فشارند و در صفحهٔ ۴۲ همین کتاب آورده‌اند: «از جهت معرفت زبان، واکاوی در آثار بزرگان حکمت و فلسفه و عرفان این نتیجه را به دست می‌دهد که هیچ یک از ایشان بدون هندسه‌ای زبانی دست به قلم نبرده‌اند.»(نیری، ۱۳۹۱: ۴۲) بنابر آنچه آمد، می‌توان گفت معرفت و شناخت از حوزهٔ نظری به حوزهٔ بصری یا از «دریافتن» به «دیدن» می‌رسد و برای سورهٔ حمد نیز می‌توان هندسه‌ای حسّی را در نظر آورد که مفاهیم زبانی در سه بعد آن ایفای نقش دارند و همهٔ عناصر زبانی موج مرابطه یعنی گفت وگو با خداوند و ارتباط با او را ایجاد می‌نمایند.

شکل هندسهٔ زبانی سورهٔ حمد



اینک با بهره بردن از شناخت‌های زمینه‌ای با چندین درنگ زبانی به واکاوی ره‌یافت‌های زبانی پرداخته می‌شود:

درنگ نخست

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴿۱﴾ به نام خداوند بسیار بخشندهٔ همیشه بخشنده

این آغازینهٔ پر طراوت که در فرهنگ اسلامی به آیهٔ تسمیت نامبردار شده(میبدی، ۱۳۵۷: ۹)، تنها در سورهٔ حمد است که آیهٔ نخست آن به شمار می‌رود و نه تنها سرآغاز نماز و ۱۱۳ سورهٔ قرآن است؛ بلکه کارکرد زبانی-رفتاری ویژه‌ای در آغاز همهٔ کارهای دین باوران دارد. هنگامی که از اسم، الله، الرّحمن و الرّحیم در سرآغاز سوره یاد می‌شود، زبان و در پی آن دل، در زمینهٔ کلامی با دو ویژگی «بخشندگی و بخشایندگی» انس می‌گیرند که همه بازگوکنندهٔ « ستایش و سپاس» است. اگر راز و رمز اعداد را بتوان در این حوزهٔ زبانی به رسمیّت شناخت، دستاوردهای معناداری نیز از این رهگذر می‌توان حاصل کرد.

آنه ماری شیمل، اسلام‌شناس فرزانهٔ مغرب زمین، در کتاب «تبیین آیات خداوند» در ذیل اعداد مقدس به جنبه‌های گوناگون اعداد در ادیان اشاره می‌کند(شیمل، ۱۳۷۶: ۲۱۸) و رشاد خلیفه، استاد رایانهٔ دانشگاه آریزونای ایالات متحده و قرآن‌پژوه مصری، بر حسب محاسبات آماری دربارهٔ واژه‌های عبارت «بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» به این نتایج شگفت انگیز رسیده است: «مجموع حروف این عبارت ۱۹ حرف است که تعداد تکرار هر واژهٔ این عبارت نیز مضربی از ۱۹ است؛ مثلا «اسم» در قرآن ۵۷ بار تکرار شده که سه برابر ۱۹ است. به همین ترتیب «الله» ۲۶۹۸ بار و «رحمان» ۵۷ بار و «رحیم» ۱۱۴ بار که همه مضرب‌های گوناگونی از عدد ۱۹ هستند.» (بازرگان، ۱۳۷۵: ۱۹) با درنگی دیگر در حوزهٔ زبانی از زمانی که نظامی گنجه‌ای «بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» را در قالب یک مصرع در مثنوی خود و در بحر سریع و وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» جای داد و تضمین کرد، آهنگین بودن این آیه بیشتر شناسایی شد و از آنجا که به گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی: «زبان عاطفه، همیشه موزون است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۹)، لحن و آهنگ این عبارت «جان آشنا» بیشتر در زبان و ادب جلوه‌گری نمود:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
هست کلید در گنج حکیم (نظامی، ۱۳۷۶: ۲)

و این نگاه ادب‌آمیز در شعر دیگر بزرگان از جمله جامی نیز بدین شیوه رخ نمایان کرد:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
هست صلای سر خوان کریم (جامی، ۱۳۹۳: ۴)

گفتنی است با وجه به وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن»، عروض‌دانان برای تطابق وزن عروضی در عبارت بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، این عبارت را به صورت سه رکن« بسم الا/ هرّحما/ نالرّحیم» بخش‌بندی می‌کنند. جز نظامی و جامی، شاه نعمت الله ولی و شاعرانی دیگر نیز از تضمین «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» در کلام خویش سود جستند. از شاعران هم روزگار ما، مهدی جهاندار، در غزلی نیکو و خوش‌ساخت، این عبارت پرطراوت را ردیف شعر خویش

قرارداده است:
عشق سوزان است بسم الله الرحمن الرحیم
هرکه خواهان است بسم الله الرحمن الرحیم

دل اگر تاریک اگر خاموش بسم الله نور
گر چراغان است بسم الله الرحمن الرحیم

نامه ای را هُد هُد آورده ست آغازش تویی
از سلیمان است بسم الله الرحمن الرحیم

سوره ی واللیل من برخیز و والفجری بخوان
دل شبستان است بسم الله الرحمن الرحیم

قل هو الله احد قل عشق الله الصمد
راز پنهان است بسم الله الرحمن الرحیم

گیسویت را بازکن انا فتحنایی بگو
دل پریشان است بسم الله الرحمن الرحیم

ای لبانت محیی الاموات لبخندی بزن
مردن آسان است بسم الله الرحمن الرحیم

میزبان عشق است و وای از عشق! غوغا می‌کند
هرکه مهمان است بسم الله الرحمن الرحیم

(انصاری، ۱۳۹۳: ۲۸)

درنگی دیگر

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِینَ ﴿۲﴾ ستایش خدای را که پروردگار جهانیان است. (۲)

در گام دوم، پیام‌آور وحی، حمد و سپاس را ویژهٔ کردگاری می‌داند که «پرورندهٔ جهانیان» است. بدین روی آشکار می‌شود که در این دو آیه بسیاربخشندگی، همیشه‌بخشندگی و پرورندگی ویژگی‌های ارجمند دادار گیتی‌آفرین است؛ یعنی ستایش و سپاس هم‌دست و هم‌داستانند. در پیوند با زمینهٔ زبانی سورهٔ حمد، سعد تفتازانی، از دانشمندان و ادیبان نامی قرن هشتم، در کتاب «مختصرالمعانی» حمد را این گونه می‌شناساند: «الحمد هوالثناء باللسان علی التعظیم سواء بالنعمه او بغیرها: حمد ستایش زبانی است به انگیزهٔ بزرگداشت؛ خواه در مقابل نعمت باشد یا غیر آن.» (تفتازانی، ۱۳۹۵: ۱۷) حمد خداوند در سورهٔ حمد نه تنها از این روی که محوریت نامگذاری هنری و هنر نامگذاری سوره است، دل‌نشان و پر ارج است؛ بلکه سپاسگزاری و ارج‌شناسی را با نام و نشان فضیلت اخلاقی می‌شناساند که برترین مقامش زیبندهٔ درگاه حضرت دوست و در پیوند با اوصاف اوست و در گسترهٔ انسانی، زیبایی رفتار قدرشناسی را یادآور می‌شود. به گفتهٔ مولوی:

بیا تا قدر یک دیگر بدانیم
که تا ناگه ز یک‌دیگر نمانیم

چو مؤمن آینهٔ مؤمن یقین شد
چرا با آینه ما روگرانیم

غرض‌ها تیره دارد دوستی را
غرض‌ها را چرا از دل نرانیم

(دیوان شمس غزل ۱۵۳۶)

درنگ سوم

الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ ﴿۳﴾ آن بسیار بخشندهٔ همیشه بخشنده، (۳)

در سومین آیهٔ سورهٔ حمد، رحمانیّت و رحیمیّت آفریدگار دگر بار جلوه می‌کند؛ اما این دو ویژگی دلنشین و امیدبخش کردگار با نمایی دیگرگون دلربایی می‌کنند؛ چرا که با «مَالِکِ یَوْمِ الدِّینِ» (صاحب

درنگ چهارم

إِیَّاکَ نَعْبُدُ وَإِیَّاکَ نَسْتَعِینُ ﴿۵﴾ تنها تو را می‌پرستیم و تنها از تو یاری می‌جوییم. (۵)

همچنانک إِیَّاکَ نَعْبُد در حَنین
در بلا از غیر تو لا نَسْتَعِین

هست این إِیَّاکَ نَعْبُد حصر را
در لغت وان از پی نفی ریا

هست إِیَّاکَ نَسْتَعِین هم بهر حصر
حصرکرده استعانت را و قصر

که عبادت مر تو را آریم و بس
طمع یاری هم ز تو داریم و بس

(مثنوی، دفتر چهارم بیت۲۹۲۹ تا ۲۹۳۲)

«تنها او را پرستیدن و تنها از او کمک خواستن»، با آن که باز در ضلع ستایش یکتایی خداوند است و توحید نظری و عملی را بیان می‌کند و به گفتهٔ مولوی محصور کردن عبادت و خالص نمودن آن تنها برای کردگار است، در حقیقت نیایش خدا باوران یکتاپرست نیز هست؛ همانان که «لا»گوی خدایان و «بلی»گوی خداوندند:

اسطورهٔ بی‌بال پریدن ماییم
پروانهٔ بی‌پریم و بی‌پروواییم

لاگوی خدایان و بلی‌گوی خدا
ماییم که در حجم زمان تنهاییم (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۴۸)

با این رویکرد از آیهٔ پنج، ضلع نیایش ترسیم می‌شود که همان مفهوم معناپرور و مغز عبادت است و گفت‌وگوی با خداوند را صمیمانه و دلنشین تعریف می‌کند:

چون دعامان امر کردی ای عجاب
این دعای خویش را کن مستجاب
(مثنوی، دفتر ششم بیت۲۳۵۶)

هنر زبانی دیگری که نباید در این آیات از آن غافل شد، چرخش ضمیر است که در علوم و فنون ادبی به آن «التفات» می‌گویند؛ یعنی کلام از وجه سوم شخص به وجه دوم شخص تغییر زاویه می‌دهد که سبک نادر در زبان‌پردازی‌های ادبی است؛ چون رویکرد زبانی جمله‌ها به صورت متکلم، غایب و مخاطب است، در کلام شش نوع التفات می‌تواند صورت گیرد که بیت زیر از سعدی یک نمونهٔ‌آن است. در این بیت، صنعت التفات از ضمیر متکلم(م) به غایب(سعدی) مراعات شده است:

بار غمت می‌کشم وز همه عالم خوشم
گر نکند التفات یا نکند احترام

(سعدی، ۱۳۸۸: ۴۵۴)

در سورهٔ حمد، از آیهٔ یک تا چهار، توصیف پرودگار به گونهٔ سوم شخص است؛ اما از آیهٔ پنج زاویهٔ دید دگرگون می‌شود. تفتازانی دربارهٔ کاربرد التفات در سورهٔ حمد می‌نویسد: «سورهٔ حمد از آغاز به شیوهٔ غایب است تا «ایاک نعبد». از «ایاک نعبد» ناگهان، سخن شکل خطاب گرفته.» (عرفان، ۱۳۹۵: ۴۹۷)

یکی دیگر از عناصر ارزنده و دل‌نشان زبان سورهٔ حمد حضور سه عنصر دستوری «جمع» در آیات شش و هفت است. نَعْبُدُ: می پرستیم و نَسْتَعِينُ: کمک می خواهیم و در آیهٔ ششم «اهْدِنَا» به گونه‌ای ویژه کثرت را به وحدت نزدیک می‌کند و نوعی ادبیات جمعی را در این سوره بسط می‌دهد. ابوالفضل بهرام‌پور، مفسر و مترجم قرآن، فهرست‌وار علت زبان و ادبیات جمعی را در سورهٔ حمد از نظر خود و دیگر قرآن‌پژوهان بدین شیوه بیان می‌کند:

- « نمازگزار، عمل خود را ناچیز و حقیر می‌داند و آن را در جمع عمل صالحان قرار می‌دهد تا پذیرفته گردد.
- نمازگزار با گفتن نعبد، اخوت دینی خود را با تمام مسلمانان جهان اعلام می‌دارد.
- اصولا تشریع نماز به جماعت بوده، به همین جهت جمله‌های آن جمع آمده است.
-انسان متشکل از قوای ظاهری مثل گوش و چشم و دست و پا و همین طور قوای باطنی مثل قلب و دل است؛ از این رو این مجموعه‌ی فعال که در واحد انسانی گرد آمده است، در نماز به صیغهٔ جمع اظهار می‌دارد....»
(بهرام‌پور، ۱۳۹۰: ۱)

سعدی نیز که قرن‌ها پیش به این باور معنوی رسیده است، با تسلط بر همین عناصر تفسیری و زبانی در ستایش خداوند می‌گوید:

خود نه زبان در دهان عارف مدهوش
حمد و ثنا می‌کند که موی بر اعضا
(سعدی، ۱۳۸۸: ۳۲۴)

درنگ پنجم

اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿۶﴾ (ما را به راه راست هدایت فرما.) (۶)

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ ﴿۷﴾

(راه آنان که موهبتشان دادی، نه راه غضب شدگان و نه گمراهان.) (۷)

در این آیه هدایت به راه راست مهم‌ترین خواسته و نیایش است که خدا بر لب رسول خویش و بندگانش می‌نشاند. درخواست راه نعمت‌یافتگان و دوری از راه غضب‌شدگان و گمراهان آخرین درخواست‌های مومنان برای هدایت و نیک‌فرجامی است. روشنگری سورهٔ حمد و «صراط مستقیم» در تشخیص حق‌شناسان و حق‌ناشناسان است. دکتر شاهرخ محمدبیگی در این‌باره می-نویسد:

«سورهٔ حمدکه جامع معارف قرآنی به‌صورت مجمل است که تفصیل آن را در کل قرآن می‌یابیم، نسبت به شناخت خودی از غیر خودی به ما معیار داده است. تشخیص آن بر این اساس است که خودی‌ها در صراط مستقیم و غیرخودی‌ها در غیر صراط مستقیم می‌باشند. (محمدبیگی، ۱۳۹۴: ۱۳)

مولوی که همیشه آموزه‌های قرآنی برایش ضلع زبانی و جداناپذیر هندسهٔ کلامی اویند، عنصر زبانی «اهدنا» را این‌گونه ارزیابی می‌نماید:

از برای چارهٔ این خوف‌ها آمد اندر هر نمازی اهدنا
کین نمازم را میامیز ای خدا با نماز ضالّین واهل ریا
(مثنوی، دفتر نخست، بیت ۳۳۹۱ و ۳۳۹۲)

افزون بر این برداشت‌ها، نویسندهٔ کتاب «نظم در قرآن» بر این باور است که: «واژهٔ صراط که اصل آن رومی است(استرات در زبان رومی یعنی راه عریض)، به جاده‌های اصلی و به تعبیر امروزی اتوبان و شاهراه اطلاق می‌گردد و در مفهوم آن نوعی جذب و جلب و بلعیدن نهفته است؛ گویی رهرو را به سوی خود می‌کشد و به مقصد نزدیک‌تر می‌کند. حال اگر صراط مستقیم باشد، کوتاه‌ترین فاصله را بین بنده و خالق برقرار می‌کند.»(بازرگان، ۱۳۷۵: ۲۳)

درنگ ششم

درنگی دیگر که در زمینهٔ زبانی این سوره می‌توان ابراز داشت، ترنّم سورهٔ حمد است. کشش‌های آوایی با مصوت‌های بلند به ویژه کشش‌های آوایی در هجاهای

پایانی هر آیه در آهنگ سورهٔ حمد بسیار اثربخش است. هجای پایانی واژه‌های «الرّحیم»، «العالمین»، «الرّحیم»، «الدّین»، «نستعین»، «المستقیم» و «الضّالّین» درست همان نغمه‌ای است که در الحان موسیقایی شعر با حس و عاطفه هماهنگ است. در آواشناسی لحن مناجات می‌خوانیم: «مناجات به معنی راز و نیازگفتن و نیایش با خداوند است. انسان در این زمان خود را بسیار کوچک فرض کرده، آن‌چه را در حضور دیگران نمی‌تواند بیان کند، با آه و زاری یا شکر و سپاس بیان می-کند... لحن مناجات آکنده از عاطفه و احساس و بیانگر حالت فروتنی و خاکساری و تواضع است.» (اکبری و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۶) در علم تجوید به مد و کشش بلندی که به حرف ساکن آخر آیه ختم می‌شود و ساکن بودن آن به خاطر وقف است، «مد عارضی» می‌گویند. دراین نوع مد قاری مجاز است «آ» یا «ای» یا «او» را که پیش از حرف ساکنند تا چند برابر مصوت معمولی بکشد که باز ترنّم و حسّ عاطفی لحن را افزایش می‌دهد. در «تجویدالتّسهیل» آمده است: «در صورتی‌که بعد از حرف مد سکون عارضی قرار گیرد که در هنگام وقف ایجاد می‌شود، بین ۲ الی ۶ حرکت دارد.» (سعید، ۱۳۹۰: ۱۰۵) با دقّت در هفت واژهٔ پایانی سورهٔ حمد که در همین درنگ ششم از آن‌ها یاد شد، هر هفت واژه مدّ عارضی دارند؛ بنابراین همهٔ آیات سورهٔ حمد در صورت وقف می‌توانند با کشش و مدّ عارضی همراه شوند و ترنّم کلام را رونق بخشند.

سورهٔ همایون حمد، اقیانوسی بیکران از معرفت است که برای دانستن بخشی از معارف آن از هندسه زبانی مدد گرفته شده است. مثلث زبانی این سوره بر پایه ستایش، سپاس و نیایش ترسیم شده است. گرانیگاه کلام و موج سخن این سوره مرابطه با پروردگار است تا آدمی با منش بندگی و مهرورزی بکوشد با کردگار خویش پیوندی تابان بیابد و او را در ژرفای جان تا آشکارای زبان بخواند. در یک بخش‌بندی زبانی، آیات یک تا پنج سورهٔ حمد، اضلاع ستایش و سپاس را سامان می‌دهند و آیات شش و هفت مختصّ ضلع نیایش هستند. اگر به جنبه‌های شناخت‌شناسی توجّه شود جدا از زبان، توحید، نبوت و معاد نیز اضلاع معرفتی این سوره هستند. جز دو واژهٔ «مغضوب» و «الضّالّین» واژه‌های دیگر همه در ابعاد ربوبی، رحمانی، رحیمی، عبادی و استمدادی بیان می‌شوند. هم‌نشینی و هم‌زبانی با این سوره انسان را وارد حوزهٔ ناب گفت‌وگو با آفریدگار می‌نماید.

منابع:

- آگامبن، جورجو(۱۳۹۱). زبان و مرگ در جایگاه منفیت. ترجمهٔ پویا ایمانی. تهران: مرکز.
- اکبری شلدره، فریدون و حجت کجائی‌حصاری و رضا خاتمی(۱۳۹۱). مبانی خواندن در زبان فارسی. تهران: لوح زرین.
- امین‌پور، قیصر(۱۳۹۰). مجموعهٔ کامل اشعار. تهران: مروارید.
- انصاری، عبدالحسین(۱۳۹۳). از دوست داشتن. تهران: هزاره ققنوس.
- بازرگان، عبدالعلی(۱۳۷۵). نظم در قرآن. تهران: قلم.
- بهرام‌پور، ابوالفضل(۱۳۹۰). تفسیر یک جلدی مبین. قم: آوای قرآن.
- جامی، عبدالرحمان(۱۳۹۳). تحفه الاحرار. تصحیح و مقدمه از محمد باقر کمال‌الدینی. تهران:کمال.
- راز شیرازی، میرزا ابوالقاسم(۱۳۶۳). مناهج انوارالمعرفه فی شرح مصباح‌الشّریعه و مفتاح‌الحقیقه. شیراز: خانقاه احمدی.
- زمانی،کریم(۱۳۷۹). شرح جامع مثنوی‌معنوی. تهران: اطلاعات.
- سعدی، مصلح‌الدین(۱۳۸۸). کلیات سعدی. به تصحیح محمدعلی فروغی. قم: نگاران قلم.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۹). موسیقی شعر. تهران: آگه.
- شیمل، آنه ماری(۱۳۷۶). تبیین آیات خداوند. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. قم: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- عرفان، سعید(۱۳۹۵). کرانه‌ها: شرح فارسی مختصرالمعانی. قم: هجرت.
- غزالی، محمد(۱۳۹۴). جواهر الکلام. ترجمه و تحلیل و نقد مهدی کمپانی‌زارع. تهران: نگاه معاصر.
- مولوی(۱۳۶۵). دیوان شمس. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر. تهران: دانشگاه تهران.
- محمد بیگی، شاهرخ(۱۳۹۴). سیمای خودی و غیرخودی در گسترهٔ آیات الهی. تهران: مولف.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین(۱۳۵۷). کشف الاسرار و عدّه الابرار. تهران: امیرکبیر.
- نظامی(۱۳۷۶). مخزن الاسرار. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- نیّری، محمدیوسف(۱۳۸۶). سودای ساقی. شیراز: دریای نور.
- نیّری، محمدیوسف(۱۳۹۱). قاف عشق. تهران: افراز.
- همایون، سعید(۱۳۹۰). تجویدالتّسهیل. قم: موعود اسلام.

ریشه‌شناسی چند واژه در گویش شهر مُهر

طاها طاهرزاده

محمدعلی صفاری‌زاده (رشن)

زبان شیرین فارسی، زبان همگانی و میانجی مردمان ایران از سده سوم هجری تا کنون بوده است(ابولقاسمی، ۱۳۹۲: ۲۰۷) که البته نیاکان این زبان؛ یعنی پارسی باستان و پارسی میانه این نقش را در گذشته بر دوش داشته‌اند. (ابولقاسمی، ۱۳۹۳: ۱۲) بحث گویش‌ها و لهجه‌ها و زبان‌های گوناگون در ایران بحثی شیرین و جذاب اما پیچیده و گسترده است. در این جستار کوشیده شده است به پیشینهٔ تاریخی چند واژه و اصطلاح در گویش شهر مُهر پرداخته شود. شهر مُهر از شهرهای جنوبی استان فارس است. گویش این شهر با گویش دیگر شهرهای پیرامونش مانند علامرودشت و گله‌دار همانندی فراوانی دارد و گویا همه این گونه‌های زبانی، گویش‌های یک زبان هستند. پیش از هر چیزی باید به تعریفی دربارهٔ زبان، لهجه، گویش و گونه پرداخت. در این باره، زبان‌شناسان ایرانی و انیرانی(ناایرانی)، نگرش‌های گوناگونی دارند. محمد دبیرمقدم در مقاله‌ای با عنوان "زبان، گونه، گویش و لهجه: کاربردهای بومی و جهانی" به بررسی این تعریف‌ها پرداخته‌اند. (دبیر مقدم، ۱۳۸۷: ۹۱- ۱۲۸) نگارندگان نیز تنها به آوردن تعریف ایشان بسنده می‌کنند. در پیشگفتار کتاب "رده شناسی زبان‌های ایرانی" اصطلاحات یاد شده این چنین تعریف شده است:

- **گونه(variety)**: اصطلاحی است خنثی و پوششی که می‌توان آن را به مثابهٔ اطلاقی کلی به کار برد؛ یعنی هرگاه نخواسته باشیم خود را مقید به یک اصطلاح خاص(از مجموعه اصطلاحات مورد بحث کنونی ما) کنیم، اصطلاح "گونه" راهگشا است.
- **زبان**(language): دو گونه زبانی که سخنگویان آن دو فهم متقابل ندارند؛ مانند بلوچی، گیلکی، کردی کرمانشاهی و تاتی.
- **گویش** (dialect): دو گونهٔ زبانی که سخنگویان آن دو، فهم متقابل دارند؛ اما در عین حال بین آن دو گونه تفاوت‌های آوایی، واجی، واژگانی و دستوری وجود دارد. مانند فارسیِ اصفهانی و فارسیِ تاجیکی که از گویش‌های زبان فارسی هستند و اوزی، خنجی و گراشی که از گویش‌های زبان لارستانی هستند.
- **لهجه**(accent): دو گونهٔ زبانی که سخنگویان آن دو فهم متقابل دارند؛ اما در عین حال بین آن دو گونه تفاوت‌های آوایی و واجی دیده می‌شود؛ مانند فارسیِ قمی و فارسیِ تهرانی.(دبیر مقدم، ۱۳۹۳: ۲۳- ۲۴)

با این تعریف‌ها، گونهٔ زبانی مردم شهر مهر را می‌توان گویشی از زبان‌های ایرانی جنوبِ غربی به شمار آورد.

بنا بر گواه گویشوران این گویش، آنها گویش‌های گروه زبان لُری را متوجه می‌شوند و درمی‌یابند. البته که دور از نگر نیست؛ زیرا مهاجرت گروهی از قوم لر به بخش از استان فارس روی داده است. در سدهٔ یازدهم هجری قمری، «ملا فریدون لُر» با هزار خانوار از منطقهٔ کهگیلویه و بویر احمد به صحرای فال و اسیر(از شهرهای شهرستان مُهر) می‌آیند. چون ملا و قبیله‌اش دارای گله و رمه‌هایی بودند به آن‌ها گله‌دار می‌گفتند و به محل جدیدی که آنها تاسیس کرده بودند، "گله‌دار" گفتند. (زارعی، ۱۳۸۴: ۳۱)

در دسته بندی زبان‌های ایرانی نو، ما با دو گروه شرقی و غربی روبرو هستیم. مراد از «ایرانی نو» آن دسته از زبان‌های ایرانی است که از نگر تاریخی از سده‌های دوم و سوم ه.ق/ هشتم و نهم م. آغاز می‌شوند. (ارانسکی، ۱۳۹۴: ۱۰۳) زبان‌های غربی خود دو شاخهٔ جنوبی و شمالی دارند. زبان‌ها و گویش‌های ایرانی جنوب غربی دنبالهٔ گویش‌های ایرانی هستند که در دورهٔ باستان در منتهی‌الیه جنوب غرب منطقه رواج زبان‌های ایرانی، یعنی فارس، به کار می‌رفتند. (همان، ۱۳۹۴: ۱۶۳) زبان‌ها و {گویش‌های} رایج در جنوب غرب ایران مجموعهٔ نسبتا همگنی را تشکیل می‌دهند و به غیر از گویش سیوندی، سایر گویش‌ها با زبان فارسی در یک گروه گویشی قرار دارند. (اشمیت، ۱۳۸۷: ۵۶۳)

در گویش شهر مهر، واژه‌های کهنی را می‌بینیم که همانند آن را در زبان «پهلوی» و دیگر زبان‌های کهن و میانه می‌بینیم. از دو زبان ایرانی میانه غربی نوشته‌هایی در دست است که ۱- پارتی یا پهلوی اشکانی و ۲- فارسی میانه یا پهلوی ساسانی است.(آموزگار و تفضلی، ۱۳۹۲: ۱۳) فارسی میانه ساسانی تا سدهٔ سوم م. به عنوان زبان محلی فارس، استان جنوب غربی ایران، نقش تعیین کننده‌ای داشته است. در زمان ساسانیان، یعنی از سدهٔ سوم تا هفتم م. این زبان، زبان اداری و ارتباطی شاهنشاهی ایران بوده است.(اشمیت، ۱۳۸۲: ۲۲۳) در سده‌های نخستین اسلامی، اصطلاح فارسی را برای فارسی نو به کار بردند و فارسی میانه ساسانی را در تقابل با آن پهلوی نامیدند؛ البته اصطلاح پهلوی، در میان دانشمندان کنونی برای زبان «فارسی میانه زرتشتی» به کار می‌رود. (آموزگار و تفضلی، ۱۳۹۲: ۱۳-۱۴) در ادامه بحث درمورد چند واژه سخن گفته می‌شود.

بررسی واژه‌ها

دیگـرو(Dig- Rū): در ایـن گویـش واژه «دیگـرو» بـه معنای دیـروز اسـت کـه در پهلـوی «دیـگ» (Dig) ایـن معنـا را می‌دهد(فره‌وشـی، ۱۳۸۱: ۱۵۲)؛ البتـه واژه دیـگ بـه معنـای «روز گذشـته» در ادب فارسـی نیـز کاربـرد داشـته اسـت؛ برای نمونـه در سـمک عیـار چنیـن آمـده کـه «دیـگ ایـن عَلَـم در شـهر بـود. امـروز در میـدان بداشته‌اند»(حسن‌دوسـت، ۱۳۹۳: ۱۳۹۴)؛ امـا جالب‌تـر ایـن اسـت کـه «رو» در واژه دیگـرو بـه معنـای «روز» اسـت کـه نشـان می‌دهـد واژه‌ای بـه واژهٔ کهـن «دیـگ» افـزوده شـده اسـت.

کیلیل(Kilil): واژه «کلیـد» در ایـن گویـش «کیلیـل» تلفـظ می‌شـود. البتـه امـروزه شـاید کمتـر کسـی ایـن واژه را بـه کار ببـرد؛ امـا ایـن واژه را در زبـان پهلـوی می‌بینیـم. (مکنـزی، ۱۳۷۳: ۱۰۰) ریشـه ایـن واژه یونانـی اسـت. «κλειδα» در یونانـی بـه معنـی میـخ چوبـی، قـلاب و کلیـد اسـت. واژهٔ کلیـد در گویـش سـیوندی «Kilil» و در کُـردی نیـز «Klīl» تلفـظ می‌شود.(حسن‌دوسـت، ۱۳۹۳: ۲۲۴۴) در بندرعبـاس نیـز واژهٔ کلیـد بـا همیـن تلفـظ بـه کار مـی‌رود. ایـن واژه در برخـی اصطلاحـات کاربـرد دارد؛ بـرای نمونـه در ایـن گویـش اصطلاحـی هسـت کـه فـردی بـه طـرف مقابـل می‌گویـد: «کیلیلِـش چَـرخ آذه» (کلیـدش را بچرخـان). ایـن اصطـلاح زمانـی بـه کار مـی‌رود کـه قـرار اسـت سـوم شـخصی را کـه بـا مـا هـم نگـر نیسـت، بـا خـود هم‌نگـر و هم‌سـو کنیـم.

خَرخَشه(Xarxaše): ایـن واژه در گویـش مُهـری بیشـتر بـه معنـی شـلوغ‌کاری و به‌هم‌ریختـن اسـت؛ امـا معنـی ایـن واژه تـا حـدودی تغییـر کـرده اسـت؛ زیـرا در گذشـته ایـن واژه بـه معنـی فتنـه یـا فکـری کـه باعـث ایجـاد آشـوب می‌شـده، کاربـرد داشته‌اسـت. مولـوی این‌گونـه می‌فرمایـد:

ایـن خواجـهٔ بـا خرخشـه، شـد پـر شکسـته چـون پشـه/ نـالان ز عشـق عایشـه، کابیـض عینـی مـن بکا(مهـرآوران، غلامـی، ۱۳۹۶: ۶۷)

آمُختـه(Âmoxta): ایـن واژه در گویـش مهـر بـه معنـی «عادت‌کـرده و خوگرفتـه» اسـت. در پهلـوی بـه ریخت«آموختَـک»(Âmōxtak) آمـده اسـت. معنایـش نیـز آموختـه و تعلیم‌یافتـه است.(فره‌وشـی، ۱۳۸۱: ۱۷) در گویـش مردمـان بندرعبـاس نیـز، واژه «آمختَـه» بـه معنـی «عادت‌کرده» بـه کار مـی‌رود. در سیسـتانی نیـز واژه «مُختَـه» (Moxta) معنـی «عادت‌کـرده» می‌دهد.(حسن‌دوسـت، ۱۳۹۳: ۱۱۵)

بُرم/ بُرمَک(Borm/ Bormak): بـه معنـای اَبـرو اسـت. در پهلـوی ایـن واژه «بـروک» (Brūk) یـا «بـروگ» (Brūg) آمـده است.(فره‌وشـی، ۱۳۸۱: ۱۰۴- مکنـزی، ۱۳۷۳: ۵۵) در سـیوندی نیـز «Burm» تلفـظ می‌شـود. (حسن‌دوسـت، ۱۳۹۳: ۱۵۲)

بَفر(Bafr): بـرف را گوینـد. در پهلـوی «وَفـر» آمـده اسـت. در میـان زبان‌هـای ایرانـی باسـتان و میانـه می‌بینیـم کـه همخوان(مصـوت) «ف» یـا همخوان‌هـای هم‌واجگاهش(ماننـد «و» و «پ»)، در میـان واژه قـرار دارد؛ ماننـد ایرانـی باسـتان «-Vafra»، اوسـتایی «-Vafra» سُـغدی«Wfr» و...؛ امـا در میـان بیشـتر زبان‌هـای ایرانـی نـو، فرآینـد قلب(جابجایـی حـروف) صـورت گرفتـه و بـه ریخـت فارسـی «بـرف»، یَغنابـی« Varf»، بلوچـی «Warf/ Barp»، تاتـی جنوبـی «Varf» و ... در آمـده اسـت. البتـه ایـن را بایـد افـزود کـه در برخـی زبان‌هـای ایرانی‌نـو، ماننـد کُـردی، هماننـد ایـن واژه در گویـش مُهـر، بـه ریخـت«Vafr /Bafr» باقـی مانـده اسـت. (حسن‌دوسـت، ۱۳۹۳: ۴۵۲- ۴۵۳)

بَک(Bak): بـه معنـای قورباغـه اسـت. شـاید نام‌آشـناترین واژهٔ هم‌ریشـهٔ «وَگ» در ترکیـب «داروَگ» اسـت. وَگ در مازنـدران، زادگاه نیمـا یوشـیج، بـه معنـای قورباغـه اسـت. ایـن واژه در پهلـوی نیـز بـه ریخـت «وَک» آمـده اسـت. (فره‌وشی، ۱۳۸۱:۵۷۴- مکنزی، ۱۳۷۳: ۲۸۳)

منابع:

- آمـوزگار، ژالـه و احمـد تفضلـی(۱۳۹۲). زبـان پهلـوی: ادبیـات و دسـتور آن. چ۸، تهـران: معیـن
- ابوالقاسـمی، محسـن(۱۳۹۲). تاریـخ زبـان فارسـی. چ۱۲، تهـران: سـمت
- ابوالقاسـمی، محسـن(۱۳۹۳). ریشه‌شناسـی(اتیمولوژی). چ۵، تهـران: ققنـوس
- ارانسـکی، یوسـیف م (۱۳۹۴). زبان‌هـای ایرانـی. ترجمـه علـی اشـرف صادقـی. چ۳. تهـران: سـخن
- اشـمیت، رودیگـر(۱۳۸۷). راهنمـای زبان‌هـای ایرانـی. ترجمـه حسـن رضایـی بـاغ بیـدی و همـکاران. ج۲، چ۲، تهـران: ققنـوس
- حسن‌دوسـت، محمـد(۱۳۹۳). فرهنـگ ریشه‌شـناختی زبـان فارسـی. ج۵، چ۲، تهـران: فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسـی
- دبیرمقـدم، محمـد(۱۳۹۳). رده‌شناسـی زبان‌هـای ایرانـی. ج۱، چ۲، تهـران: سـمت
- دبیرمقـدم، محمـد(۱۳۸۷). "زبـان، گونـه، گویـش و لهجـه: کاربردهـای بومـی و جهانـی". ادب پژوهـی. ش۵. (تابسـتان و پاییـز). ص ۹۱- ۱۲۸
- زارعـی، رضـا(۱۳۸۴). نگرشـی در فرهنـگ و ادبیـات بخـش گلـه‌دار و اسـیر. چ۱، شـیراز: ایـلاف
- فره‌وشـی، بهـرام(۱۳۹۰). فرهنـگ زبـان پهلـوی. چ۶، تهـران: دانشـگاه تهران
- مکنـزی، د.ن(۱۳۷۳). فرهنـگ کوچـک زبـان پهلـوی. ترجمـه مهشـید میرفخرائـی. چ۱، تهـران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعـات فرهنگـی
- مهـرآوران، محمـود و سـعید غلامـی(۱۳۹۶). گویش‌نامـه علامرودشـت. چ۱، تهـران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعـات فرهنگـی

ادبیات داستانی

داستان چیست ؟

حمیدرضا جعفری‌زاده

داستان چیست؟

داستان یا نوول(Novel) اثری است روایی به نثر که مبتنی بر جعل و خیال (Fiction) باشد. اگر طولانی باشد، به آن رمان و اگر کوتاه باشد، به آن داستان کوتاه (Short Story)می‌گویند.(شمیسا، ۱۶۴:۱۳۹۴) نکته قابل توجه دربارهٔ واژهٔ (Fiction) این است که این واژه عمدتاً برای روایاتی به کار می‌رود که جعلی و افسانه‌ای هستند تا حقیقی و تاریخی و مستند و باید به این نکته نیز توجه داشت که اصل این واژه به معنای شکل‌دادن، جعل و وضع‌کردن است؛ اما امروزه به صورت کلی به تمامی روایت‌های منثور(داستان بلند و داستان کوتاه) فیکشن می‌گویند.

نوول اصطلاحی انگلیسی است و معادل آن در اکثر زبان‌های اروپایی رمان(Roman) است. اصل واژهٔ انگلیسی نوول، واژهٔ ایتالیایی (Novella) است به معنای مطلب کوچک تازه. Novella که در قرن چهاردهم در ایتالیا مرسوم بود، نوعی قصهٔ کوتاه منثور است که معروف‌ترین نمونهٔ آن قصه‌های دکامرون(Decameron) اثر بوکاچیو(Boccaccio) است. از سوی دیگر نوول امروزی، روایات پیکارسک (Picaresque Narrative) است که در قرن شانزدهم در اسپانیا مرسوم بود و نشانه‌هایی از این شیوه در آثار مارک تواین به چشم می‌خورد. معروف‌ترین نمونهٔ این سبک، دن کیشوتِ سروانتس است. دن کیشوت را از مهم‌ترین الگوهای قدیمِ نوول امروزی دانسته‌اند.(شمیسا، ۱۶۴:۱۳۹۴) در واقع می‌توان گفت به نوعی نخستین رمان جهان دن کیشوت است؛ هرچند که نمی‌توان به طور تمام و کمال این اثر را با مختصات رمان تطابق داد. داستان در معنای امروزیِ در اروپا بعد از سروانتس و رابله پدید آمد؛ یعنی تقریباً از قرن هجدهم به بعد، بعد از شکست فئودالیسم و روی کار آمدن طبقه بورژوا. سرانجام در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، نوول از همه انواع ادبی پیش افتاد و بالکل جای حماسه و رمانس را گرفت. (شمیسا، ۱۶۵:۱۳۹۴)

ارسطو در (هنر شاعری) (بوطیقا) داستان (پیرنگ) را ترکیب وقایع می‌داند که تعریفی است کلی که مفهوم پیرنگ را نیز در بر می‌گیرد و به نظر او داستان (پیرنگ) باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد. (میرصادقی، ۱۳۸:۱۳۹۲) از زمان‌های قدیم و شاید بهتر است بگوییم از زمان ارسطو تاکنون تلاش‌های بسیاری زیاد به منظور تفکیک و جداسازی بین داستان و پیرنگ صورت گرفته است و افراد زیادی در این زمینه نظریات

از گذشته‌های بسیار دور انسان‌ها همواره برای انتقال تجربیات خود به دیگران و به منظور بالابردن تاثیرگذاری کلام خود بر روی دیگر افراد از روش‌های مختلفی استفاده می‌کردند که می‌توان از آن بین به نقل داستان و قصه اشاره کرد. بسیاری از اندیشمندان و متکلمان برای اینکه بتوانند منظور خود را ساده‌تر و در عین حال بهتر به مخاطب خود منتقل کنند، در گفته‌ها و نوشته‌های خود از داستان، قصه و حکایت استفاده می‌کردند. آثار بزرگ زبان و ادب‌فارسی نظیر شاهنامه، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و ... همگی دربردارندهٔ داستان‌هایی از انسان‌ها و گروه‌های مختلف بشری هستند. داستان‌هایی که در آنها مضامین عالی بشری نظیر عشق، دوستی، وطن‌پرستی، نیکی به دیگران و ... آمده است؛ اما داستانی که امروزه در بین مردم رواج دارد و غالباً آن را با عنوان رمان می‌شناسند، دارای مشخصات و ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فردی است که همین ویژگی‌ها سبب تمایز این نوع ادبی از دیگر انواع ادبی شده است. اگر بخواهیم انواع ادبی را دسته‌بندی کنیم، در یک تقسیم‌بندی، به صورت کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند:

• انواع اصلی قدیم:

۱) حماسه
۲) ادب غنایی
۳) ادب دراماتیک یا نمایشی
   ۱. تراژدی
   ۲. کمدی

• انواع ادبی جدید و مدرن:

۱) داستان
۲) داستان کوتاه

داستان شالودهٔ هر اثر روایتی و نمایشی خلاقه است و در همهٔ انواع این دو گروه، داستان رشته وقایعی است که برحسب ترتیب توالی زمان روی می‌دهد؛ از این رو داستان عنصر مشترک همهٔ انواع ادبی خلاقه است. در قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، شعر روایتی و اشکال دیگر، داستان وجود دارد؛ برای نمونه می‌گوییم داستان این نمایش‌نامه، این منظومه، این رمان و ...(میرصادقی، ۳۰:۱۳۹۴)؛ بنابراین ادبیات یا ادبیات تخیلی همچون داستان دربرگیرنده همه انواع آثار خلاقه شکوهمند است، چه شعر و چه نثر؛ مانند منظومه‌های حماسی، غنایی، نمایشی، تعلیمی، قصه، داستان کوتاه، رمان و رمانس.(میرصادقی، ۳۰:۱۳۹۴)

مختلفی را مطرح کرده‌اند. از جمله این افراد می‌توان به ای. ام. فورستر، رمان‌نویس و ادیب انگلیسی، اشاره کرد. او در کتاب جنبه‌های رمان میان داستان و پیرنگ تفاوتی قائل شده است. فورستر بر این عقیده است که: «داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم. طرح {پیرنگ} نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی.» (ای.ام.فورستر، ۱۳۵۲:۱۱۲-۱۱۳) به تعریفی دیگر داستان توالی حوادث واقعی و تاریخی یا ساختگی و ابداعی است؛ بنابراین تخیل، تسخیر عمل را ارائه می‌دهد. (میرصادقی، ۱۳۹۴:۲۹)

داستان از پیرنگ جداست. آنچه داستان نامیده می‌شود، بر طبق گفتهٔ فورستر نقل حوادث است به ترتیب توالی زمان؛ اما در پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی می‌آید و نویسنده می‌تواند ترتیب توالی زمان داستان را به دلخواه برهم بزند و وقایع را پس و پیش کند و نظم جدیدی به آنها بدهد و برای آنها آغاز، میانه و پایان تعیین کند و بکوشد در آن شخصیتی را پرورش دهد و به ویژگی‌های آن بپردازد و او را به عمل وا دارد یا درونمایه‌ای را برجسته کند یا صحنه مناسبی برای حدوث وقایع برگزیند(میرصادقی، ۱۳۹۴:۳۱)؛ برای نمونه موضوع رمان «چراغ‌ها را من خاموش می کنم» اثر زویا پیرزاد دربارهٔ یک زن ارمنی است که به همراه همسرش و فرزندانش در شهر آبادان زندگی می‌کند. در این رمان دغدغه‌ها و دل‌نگرانی‌های یک مادر خانه‌دار نسبت به همسر و فرزندانش، موضوع اصلی رمان است. نقل حوادث در این رمان به گونه‌ای است که خواننده گمان می‌کند راوی داستان «کلاریس آیوازیان» در ۴۰ یا ۵۰ سالگی عمر خود به سرمی برد و اکنون خاطرات گذشته را یادآوری کرده و برای خواننده نقل می‌کند و در حین نقل همین حوادث پرش‌هایی به گذشته‌های دور نیز زده می‌شود؛ پرش به زمان کودکی و یا قبل از ازدواج او. این پیرنگی است که نویسنده برای ارائه داستان خود انتخاب کرده و روایت ترتیب توالی زمان را به مقتضای روابط علت و معلولی آن یعنی پیرنگ برهم زده است.

داستان کیفیت عامی است که بنیاد هر اثر خلاقه را می‌ریزد و تقریبا هم معنا و مترادف ادبیات است. در واقع اگر مقولهٔ شعر غیرروایتی را از ادبیات جدا کنیم، داستان اصطلاح دیگری است برای ادبیات و ادبیات به هر اثر شکوهمند و ممتازی گفته می‌شود که در آن عامل تخیل دخیل باشد و درضمن با دنیای واقعی نیز ارتباط معناداری داشته باشد. بنابراین ادبیات یا ادبیات تخیلی همچون داستان در برگیرندهٔ همهٔ انواع آثار خلاقهٔ شکوهمند است؛ چه شعر و چه نثر مانند منظومه‌های حماسی، غنایی، نمایشی، تعلیمی، قصه، داستان کوتاه، رمان و رمانس. داستان در معنای خاص آن، مترادف ادبیات داستانی است. ادبیات داستانی بر آثار منثوری دلالت دارد که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد، غالباً قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و آثار وابسته به آنها ادبیات داستانی می‌گویند و هر کدام از این انواع خود نیز متفرعاتی دارد. (میرصادقی، ۱۳۹۴:۳۰)

داستان، ادبیات داستانی:

• قصه:
۱. اسطوره
۲. حکایت اخلاقی
۳. افسانه تمثیلی(فابل)
۴. افسانه پریان
۵. افسانه پهلوانان

• داستان کوتاه:
۱. داستانک(داستان کوتاه کوتاه)
۲. داستان خُردگرایانه(مینی مالیستی)
۳. داستان لحظه‌ای
۴. داستان بلند

•رمان:
۱. رمان کوتاه
۲. ناولت

• رمانس:
۱. رمانس روستایی
۲. رمانس شهسواری
۳. رمانس عاشقانه، پر ماجرا

خصلت بارز داستان آن است که بتواند ما را وادار کند به اینکه بخواهیم بدانیم بعد از این چه اتفاقی افتاده است. کشش و جاذبه‌ای که داستان ایجاد می‌کند تا خواننده بخواهد آن را ادامه دهد و بداند «پس از این چه اتفاقی رخ داده»، بارزترین ویژگی داستان است. داستان نقل رشته‌ای از حوادث است؛ حال این حوادث می‌تواند ذهنی یا عینی باشد و یا درونی و بیرونی باشد و در توالی زمان متحول شود. شکل‌گرایان روس معتقدند : داستان، نقل طبیعی حوادث خلاقه است که داستان‌نویس ترتیب واقعی آن را در روایت پیرنگ تغییر می‌دهد. بنابر نظر آن‌ها داستان توالی خام و طبیعی و درست حوادث است همان‌طور که در نظم محتمل خود در طی زمان مرتب اتفاق می‌افتد یا باید اتفاق بیفتد؛ در حالی‌که پیرنگ انتخاب خاص و باز آفرینی حوادث است.(میرصادقی، ۱۳۹۲:۱۴۰)

در طرح (**Sketch**) که نوعی از نوشتار است، عمل داستانی تحول نمی‌یابد، یعنی پیرنگ داستان گسترش

پیدا نمی‌کند و به همین دلیل وقایع دگرگون نمی‌شود؛ حال آن که در داستان همیشه حوادث به اقتضای پیرنگ در توالی زمان دگرگون می‌شود، این توالی ممکن است به ترتیب روایت شود که در اغلب قصه‌ها و بعضی از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه از چنین قاعده‌ای پیروی می-شود و از آن‌ها به عنوان داستان‌های خطی یا افقی یا طولی نام می‌برند، گاهی نیز ترتیب توالی زمانی به هم می‌خورد و حوادث به لحاظ پیرنگ پس و پیش می‌شود، در این صورت داستان‌های غیرخطی(مدور، عمودی، چندآوایی و ...) به وجود می‌آید. (میرصادقی، ۱۳۹۲:۱۳۹-۱۴۰) به طور کلی در مقولهٔ داستان ما با دو اصطلاح مهم روبرو هستیم: داستان، پیرنگ. آنچه که باعث تمایز داستان از پیرنگ می‌شود این است که در داستان صرفاً توالی حوادث از جهت زمانی وجود دارد و حوادث با ترتیبی خاص بیان می‌گردند؛ اما در پیرنگ توجه بر وجه علت و معلولی حوادث است و حتما باید برای حوادث رخ داده علتی وجود داشته باشد. اگر در نوشته‌ای این رابطهٔ علت و معلولی در بین حوادث نباشد و نظام منطقی و عقلانی بر حوادث حکمفرما نباشد، باید آن نوشته را فاقد یک پیرنگ دانست. داستان طبق تعاریف امروزی حتماً باید دارای پیرنگ باشد. ممکن است بسیاری از نوشته‌های قدیمی و آثار حماسی و غنایی گذشته حوادث آنها دارای ترتیب و توالی زمانی باشند؛ اما به سبب نبودن یک رابطهٔ علت و معلولی منطقی در بین حوادث آنها را فاقد پیرنگ می‌دانیم.

ادامه دارد...

منابع

- شمیسا، سیروس(۱۳۹۴). انواع ادبی. تهران : میترا
- فورستر، ای.ام(۱۳۵۲). جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر
- میرصادقی، جمال(۱۳۹۲). شناخت داستان. تهران : نگاه
- میرصادقی، جمال(۱۳۹۴). ادبیات داستانی. تهران : سخن

گاواربان نوشته محمود دولت آبادی

محمد سلطانی

محمود دولت‌آبادی نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس ایرانی است که به سال ۱۳۱۹ در دولت‌آباد بیهق متولد شد. کودکی را در روستا گذراند و شاید به همین دلیل باشد که فضای اکثر نوشته‌های دولت‌آبادی در روستاهای خراسان رخ می‌دهد و رنج و مشقت روستاییان شرق ایران را به تصویر می‌کشد. مقابله و مبارزهٔ فرد با جامعه، مسیر اصلی حرکت آدم‌های دولت‌آبادی در بیشتر داستان های اوست. با نثری پرداخته و شاعرانه و اصطلاحات و کلماتی که گهگاه به نمایش و آهنگ و طنین و ساخت، بیش از بیان موضوع و حوادث داستان متعهد و متجلی‌اند. دولت‌آبادی کارهای گوناگونی، از کفاشی و سلمانی‌گری تا کارگری کارخانه پیشه کرد. تحصیلات منظمی نداشت. در تهران به کار در چاپخانه و تئاتر پرداخت. در اسفند ۱۳۵۳ روی صحنهٔ تئاتر بازداشت شد و تا اسفند ۱۳۵۵ را در زندان گذراند. دولت‌آبادی از سال ۱۳۳۷ به نوشتن داستان‌هایی دربارهٔ روستاییان شمال شرق ایران پرداخت؛ اما نخستین داستانش، «ته شب»، را سال ۱۳۴۱ در مجلهٔ آناهیتا به چاپ رساند(میرعابدینی،حسن:۵۵۱). از سال ۱۳۴۷ نیز داستان‌های متعددش یکی پس از دیگری انتشار یافت: سفر(۱۳۴۷)، آوسنه بابا سبحان(۱۳۴۷)، لایه‌های بیابانی(۱۳۴۷)، گاواربان(۱۳۵۰)، هجرت سلیمان(۱۳۵۱)، باشبیرو(۱۳۵۱)، عقیل‌عقیل(۱۳۵۱)، از خم چنبر(۱۳۵۶)، کلیدر(۱۳۵۷)، جای خالی سلوچ(۱۳۵۸)، آهوی بخت من، گزل(۱۳۶۸)، کارنامهٔ سپنج(۱۳۶۸)، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده(۱۳۶۹)، سلوک(۱۳۸۲)، روز و شب یوسف(۱۳۸۳)، گلدسته‌ها و سایه‌ها(۱۳۸۴)، زوال کلنل(۱۳۸۸) و بنی-آدم(۱۳۹۴). محمود دولت‌آبادی علاوه بر این آثار داستانی، چندین نمایش‌نامه و فیلم‌نامه نیز نوشته است: تنگنا(۱۳۴۹)، ققنوس(۱۳۶۱)و اتوبوس (۱۳۷۲). به نظر می‌رسد رمان بلند(ده جلدی) کلیدر مشهورترین و با ارزش‌ترین اثر دولت‌آبادی باشد که او را به کسب جایزهٔ نوبل ادبیات بسیار نزدیک کرد. او در سال ۲۰۱۳ برگزیدهٔ جایزهٔ ادبی یان میخالسکی سوییس شد و همچنین در سال ۲۰۱۴ جایزهٔ شوالیهٔ ادب و هنر فرانسه توسط سفیر دولت فرانسه و در تهران به این نویسندهٔ برجستهٔ ایرانی اهدا شد. آثار دولت‌آبادی به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، ایتالیایی، نروژی، سوئدی، چینی، کردی، عربی، هلندی، عبری و آلمانی ترجمه شده‌اند.

«گاواربان» یکی از پانزده داستان کوتاه «محمود دولت‌آبادی» است که آن را در مجموعه داستان «کارنامهٔ سپنج» به نگارش درآورده است. دولت‌آبادی نگارش این داستان را در سال ۱۳۴۷ شروع و در سال ۱۳۴۸ به پایان رساند، این داستان نخستین بار در سال ۱۳۵۰ از سوی انتشارات صدای معاصر منتشر شد. «گاواربان» به معنی «گاوچران» است و داستانی در روستای «ریگ» را بیان می‌کند. مردمان این روستا در صلح و آرامش و دوستی زندگی می‌کنند تا اینکه اجباری‌ها برای دستگیری جوانانی که در برابر سربازی مقاومت و فرار می‌کنند، وارد ریگ می‌شوند. نخستین کسی که از این حادثه باخبر می‌شود، «سید عاشق» نام دارد. او به خانهٔ «عمو قربانعلی گاواربان» می‌رود تا خبر هجوم اجباری‌ها به روستا را بدهد. «عمو قربانعلی» پدر «قنبرعلی» است. «قنبرعلی» با اینکه از قوی‌ترین جوانان ده و قهرمان کشتی محلی است، دو بار از دست مأمورها فرار کرده است. او عاشق دختری به نام «صفورا» است. قنبرعلی برای این که دیگر مردم روستا از ورود اجباری‌ها باخبر شوند، به پشت بام مسجد می‌رود و فریاد می‌زند: «های...های، اجباریا دارن میان»(۱۸)

اجباری‌ها پس از ورود به روستا در جست‌وجو و یافتن جوانان فراری به مرد و زن، پیر و جوان و رحم نمی‌کنند و در رفتارشان با مردم خشونت مشهود است تا جایی که به زور و کتک روی می‌آورند. ابتدا برادر صفورا را دستگیر می‌کنند و همراه با او به خانهٔ کدخدا می‌روند و او را نیز با خود می‌برند و در ادامهٔ مسیر گروهبان به دکان کل موشی می‌رود و کل موشی به او می‌گوید که شب گذشته کسی بر بالای بام مسجد خبر حضور اجباری‌ها در روستا را اعلام کرده است؛ اما نمی‌گوید چه کسی بوده است، به همین دلیل گروهبان او را نیز برای گرفتن اعتراف بیشتر با خود می‌برد؛ حتی جلوی در مسجد، دختر کدخدا را که به گروهبان چایی تعارف می‌کند، نیز با خود می‌برند و گروهبان دستور می‌دهد که همه را به درون مسجد ببرند. سربازها همچنان در روستا تمامی خانه‌ها را می‌گشتند تا این که به خانهٔ عموقربانعلی رسیدند. عمو قربانعلی قبل از رسیدن سربازها قنبر را به درون چاهی که خودش کنده بود، فرستاده بود و به همسرش نسا گفته بود که به دنبال گاواره می‌رود؛ اما هنگامی که به در خانه رسید، متوجه حضور سربازها در اطراف خانه شد و سعی کرد خودش را در بالاخانه شترخوان کنار گودال قایم کند. نسا پس از آن که صدای در را می‌شنود، در را باز می‌کند و با سربازها

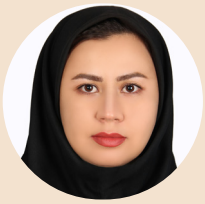
روبـه‌رو می‌شـود. دو سـرباز همـراه بـا کدخـدا وارد خانـه شـدند و پـس از جسـت‌وجوی فـراوان کـه در خانـه چیـزی نیافتنـد، تصمیـم می‌گیرنـد نسـا را همـراه خـود ببرنـد. عمـو قربانعلـی کـه حـس کـرده بـود سـربازها رفته‌انـد، از جایـی کـه مخفـی شـده بـود بیـرون آمـد. می‌خواسـت گاواره را تـا قلعـه برسـاند و شـب را در ریـگ بمانـد کـه ناگهـان سـربازی او را می‌بینـد و دسـتگیرش می-کنـد و همـراه خـود بـه مسـجد می‌بـرد. سـید عاشـق پـس از آن کـه در مسـجد و در حضـور اهالـی روسـتا توسـط گروهبـان شـکنجه می‌شـود، اعتـراف می‌کنـد کـه «قنبرعلـی» پسـر عموقربانعلـی گاوربـان خبـر حضـور سـربازها در روسـتا را جـار زده اسـت. گروهبـان پـس از آن کـه متوجـه شـد مـردی کـه تـازه او را بـه حسـینیه آورده‌انـد، همـان پـدر قنبرعلـی اسـت، از او خواسـت کـه جـای پسـرش را لـو بدهـد و چـون عموقربانعلـی از ایـن کـه پسـرش کجاسـت اظهـار نادانـی می‌کـرد، شـروع کـرد بـه شـکنجهٔ او پـس از اینکـه بـا تسـمهٔ تفنـگ چنـد ضربـه بـه او زد و دسـتور داد کـه او را بـه بـالای پشـت بـام حسـینیه برنـد. صفـورا کـه تمامـی ایـن صحنه‌هـا را از پشـت‌بام خانه‌شـان مشـاهده می‌کـرد و از جـای مخفی‌شـدن قنبـر نیـز باخبـر بـود، بـا شـنیدن صـدای جیـغ عمـو قربانعلـی کاسـهٔ صبـرش لبریـز شـد و بـه طـرف خانـهٔ عموقربانعلـی دویـد تـا قنبـر را خبـر کنـد. قنبـر بـا صـدای صفـورا کـه تـوی کوچـه داد مـی‌زد، بـه بیـرون از خانـه آمـد و سـربازی کـه صفـورا را نـگاه داشـته بود، از پـا درآورد و بـه سـمت حسـینیه دویـد. قنبـر در حسـینیه بـا گروهبـان و سـربازان درگیـر می‌شـود و بـا خلاص‌شـدن از دسـت آن‌هـا قصـد دارد پـدر خـود را بـه بیـرون از حسـینیه ببـرد کـه بـا شـلیک تیـر گروهبـان جلـوی در بسـتهٔ حسـینیه میخکـوب می‌شـود. قنبـر کـه می‌دانسـت اگـر کاری کنـد گروهبـان او را بـا شـلیک گلولـه از پـای در مـی‌آورد، اقدامـی انجـام نمی‌دهـد و توسـط سـربازان دسـتگیر می‌شـود و او را بـه سـربازگیری نـزد «پیرحیـدر» اسـتوار می‌برنـد، سـپس همـراه بـا دیگـر سـربازان او را سـوار ماشـین می‌کننـد. بـا بـردن قنبـر علـی بـه سـربازی خانـهٔ عموقربانعلـی سـوت و کـور می‌شـود و بـه نظـر می‌رسـد از اطرافیـان قنبـر کسـی کـه بیشـترین رنـج دوری او را متحمـل می‌شـود «صفـورا» باشـد کـه دیگـر نمی‌توانسـت در خانـهٔ عموقربانعلـی تـاب آورد و کارهـای خانـه را می‌کـرد و بـه خانـهٔ خودشـان می‌رفـت. صفـورا کـه فهمیـده بـود کـه قنبـر را پنـج سـال اجبـاری نگـه می‌دارنـد، دیگـر بـا دیگـران گـرم نمی‌گرفـت و همـهٔ زن‌هـا نیـز به‌گونـه‌ای بـه او نـگاه می‌کردنـد کـه انـگار بـه آدم بزرگ‌تـر از خودشـان نـگاه می‌کننـد و ایـن باعـث عـذاب بیشـتر او می‌شـد؛ امـا فقـط گاهـی دلداری‌هـای مدقلـی بـرادر قنبرعلـی باعـث آرامـش او می‌شـد. در غیـاب قنبرعلـی، ایـن مدقلـی بـود کـه همـهٔ کارهـای خانـه را انجـام مـی‌داد؛ امـا بـاز صفـورا نمی‌توانسـت دوری قنبـر را تحمـل کنـد و بـرای همیـن تصمیـم گرفـت کـه نامـه‌ای بـه او بنویسـد و لباسـی برایـش بفرسـتد. همیـن کـه مـلا داشـت نامـه را برایـش می‌نوشـت، پسـر بچـه‌ای نـزد صفـورا آمـد و از او خواسـت کـه بـه دالـون کاروانسـرا بـرود. قنبـر کـه بـرای بـار چنـدم فـرار کـرده بـود، آنجـا منتظـر او بـود.

قنبـر نمـی خواسـت بی‌خـودی نوکـری کنـد. قسـمت پایانـی داسـتان نیـز بـا مـرگ عموقربانعلـی و توصیـف تشـییع جنـازهٔ او بـه پایـان می‌رسـد.

منابع:

- دولت‌آبادی، محمود(۱۳۸۳) گاواربان. تهران: نگاه
- میرعابدینـی، حسـن(۱۳۸۰) صـد سـال داستان‌نویسـیِ ایـران. جلـد اول و دوم، تهـران: چشـمه

نقش زن در آوسنه باباسبحان



محبوبه قربانی
دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی دانشگاه فرهنگیان شیراز

داستان کوتاه «آوسنه باباسبحان» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی در ۱۵۰صفحه و از انتشارات نگاه (۱۳۸۴) است. داستان در مورد پیرمرد ازکار افتاده‌ای به نام بابا سبحان است که دو پسر دارد. عروسش شوکت باردار است و پسرانش بر روی زمینی اجاره‌ای کار می‌کنند که متعلق به بیوه زنی ثروتمند به نام عادله است.یک دانگ از این زمین مهریه شوکت است. صالح، همسر شوکت، هر ماه اجارهٔ زمین را به عادله می‌دهد؛ اما روزی متوجه می‌شود که عادله قصد دارد زمین را به غلام (خواستگار سابق شوکت و دشمن صالح) اجاره بدهد و به صالح پیغام می‌دهد یا یک دانگ زمینش را به عادله بفروشد یا همه زمین را از عادله بخرد؛ اما صالح نه می‌تواند زمین را بخرد و نه راضی می‌شود یک دانگ زمین خود(همسرش) را بفروشد. در این میان نزاع صالح و غلام بالا می‌گیرد و عادله به سبب عشقی که به غلام دارد طرف غلام را می‌گیرد. در نهایت صالح بر روی زمین با غلام گلاویز شده و کشته می‌شود. غلام فرار می‌کند. مسیب برادر صالح که شاهد کشته شدن برادرش است به جنون مبتلا شده و بابا سبحان تا ابد در عزای پسر مقتول و غم پسر مجنونش می‌ماند. شوکت در فقر و بیماری و عزای همسرش فرزندش را به دنیا می‌آورد...

در داستان آوسته بابا سبحان شخصیت‌های اصلی(باباسبحان و صالح) هر دو مرد هستند و زنان نقش مکمل را ایفا می‌کنند؛ اما حضورشان در جریان داستان و وقوع رویدادها بسیار پررنگ است. تصاویر زنان در داستان مورد بحث بر حسب ادبیات مردسالارانه یا فرشته (شوکت) است یا شیطان (عادله) که از نظر فمینیستی به دور از واقعیت است. در این مبحث چگونگی انعکاس تصویر این دو شخصیت در داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

شخصیت شوکت

عادت ها، آیین‌ها، رسوم و اعتقادات مردسالارانه باعث پیدایش و طبیعی به نظر آمدن کلیشه‌های جنسیتی می‌شوند که همه وجوه زندگی فردی و اجتماعی زنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مردسالاری با برساختن ارزش‌ها و هنجارهای خاص خود توقعات معینی از جنس زنان را در اذهان آحاد جامعه درونی می‌کند به نحوی که ما خود به خود تصور می‌کنیم فقط آن زنانی که ارزش مردسالارانه را در رفتارهایشان متبلور می‌کنند، به معنای واقعی کلمه زن هستند واگر زنی این هنجارها را به چالش بگیرد و رعایت نکند، از ذات زنانه‌اش دور شده است. فمینیست‌ها استدلال می‌کنند رفتارهایی که به طور معمول زنانه می‌پنداریم بر حسب کلیشه-های جنسیتی مردسالارانه به وجود آمده‌اند (پاینده، ۱۳۹۷: ۸۴).

از جمله باورهای کلیشه‌ای که جهان‌بینی (ایدئولوژی) مردسالاری دربارهٔ زنان رواج می‌دهد، این است که دختران و زنان جوان به دو دسته تقسیم می‌شوند یا «متین» هستند و یا «سبکسر». زن متین که همچنین «فرشتهٔ روی زمین» نامیده می‌شود، کسی است که نقش‌های جنسیتی تعریف شده توسط مردسالاری را درونی کرده و سعادت خود را در گرو تبعیت از مردان می‌بیند. چنین زنی سر به زیر و محجوب و قانع است و نهایت آمالش این است که مردی او را به نحوی رمانتیک دوست بدارد(پاینده، ۱۳۹۷: ۱۳۸). در داستان آوسنه بابا سبحان «شوکت» تمام ارزش‌های مردسالاری را در رفتارش متبلور می‌کند و در دستهٔ زنان متین قرار می‌گیرد. شوکت تمام وظایفش را می‌شناسد. به محض آمدن همسر یا برادر شوهر یا پدرشوهرش بساط شام و چای را حاضر می‌کند.

«مسیب گفت چای، چای میخوام. صالح گفت حالا زن برارت چایت میده» (دولت‌آبادی، ۱۳۱۹: ۲۳)

شوکت با وجود بارداری و درد به لب حوض رفته و کوزهٔ آب را با خود حمل می‌کند «شوکت آمد روی پاهایش بند نبود.کوزه را به کنج دیوار تکیه داد و دست روی شکمش گذاشت رنگش سفید شد و نفسش به شماره افتاد...» (همان، ۷)

مفهوم زن‌بودن و انجام وظایف زنانه در شوکت درونی شده و هنگامی که صالح متوجه می‌شود پدرش برای آب آوردن به لب حوض رفته، خطاب به شوکت می‌گوید «مگه تو کجا بودی که او را با نیم من ریشش راهی سر آب کردی؟» و شوکت در جواب صالح می‌گوید« مگه من گفتم بره آب بیاره؟ خودش آروم نمی تونه بگیره وگرنه من که هرجوری بود رفتم و کوزه‌ام را آب کردم آوردم...» (همان، ۱۱)

از نظر صالح انجام کارهایی مانند آب آوردن کار زنان است و این همان اعتقاد و کلیشهٔ جنسیتی است که توقعات زن بودن را در شوکت نهادینه کرده است:

«آخه خوبیت نداره که آدم با این سن و سال کوزه روی

دوشش بگیره و قاطی صد تا زن بره بر سر حوض. این کار زناس...» (همان، ۱۷)
از دیگر مصادیق فرهنگ مردسالار در این حوزه، فرودستی جایگاه زنان در خانواده نسبت به مردان است. توجه به آوردن فرزند پسر نشانی از این جایگاه فرودست زنان در خانواده است. شوکت که از جنسیت فرزندش اطلاع ندارد، آرزو می‌کند که فرزندش پسر باشد: « دیگر آن قدرها به ماهش نمانده بود. حتی از بیست و پنج روز هم کمتر و او روز می شمرد. پسر بود؟ ان شاءالله..» (همان،۹)

شخصیت عادله

ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار در کتاب مشترکشان با عنوان «زن دیوانهٔ محبوس در اتاق زیر شیروانی» استدلال می‌کنند که این کلیشه‌ها که دیگر می‌توان گفت از راه اشاعه شدن در فرهنگ به نوعی کهن‌الگو تبدیل شده‌اند، در واقع نشان‌دهندهٔ فرافکنی‌های مردان و تلاش آن‌ها برای نپذیرفتن واقعیت زنان است. به بیان دیگر، مردان هراس‌ها و آرزوهای ناخودآگاهانهٔ خود را به زنان فرافکنی کرده‌اند و در نتیجه صرفاً زنان بر حسب دو پنداشت اسطوره‌ای «زن اثیری» و «لکاته» می‌توانند درک کنند. زن اثیری شکل فرافکنی‌شدهٔ میل ناخودآگاهانهٔ مردان به تداوم سلطهٔ جهان‌بینی مردسالاری است؛ زیرا گرچه چنین زنی با تأثیری مسحورکننده باعث می‌شود که مرد به او دل ببازد؛ اما در نهایت او را تصاحب می‌کند و مقدراتش را رقم می‌زند و بدین ترتیب قدرت خود را استمرار می‌بخشد. [همچنین] «لکاته» مبین هراسی ناخودآگاهانه از نافرمانی و بی‌وفایی زنان است که موجب می‌شود زن موجودی غیرقابل‌اعتماد و واجد احساساتی ناپایدار تلقی شود. نقد فمینیستی از جمله معطوف به یافتن و بحث دربارهٔ همین ایماژهای تحریف شده از زنان است(پاینده، ۱۳۹۷: ۱۳۹).

منابع:

- پاینده، حسین(۱۳۹۷) نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه میان‌رشته‌ای. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
- دولت‌آبادی، محمود(۱۳۱۹) آوسنه باباسبحان. تهران: نگاه

«اوراد نیمروز» نوشتهٔ منصور علیمرادی

فاطمه دهقانی
دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی دانشگاه فرهنگیان شیراز

رمان «اوراد نیمروز» نوشتهٔ منصور علیمرادی، شاعر، نویسنده و پژوهشگر فرهنگ است. ایشان اصالتاً اهل جنوب کرمان است. «اوراد نیمروز» روایت درهم‌تنیده‌ای از سفر دانشجوی رشته تاریخ به کویر لوت و زندگی او با یک هنرمند تئاتر است. این رمان از چندین فصل با عناوین «وادی بهت»، «دانندهٔ اسرار صحاری صعب»، «ریسه‌های رخشان»، «گندم بریان»، «شب زادروز»، «رویا»، «به یادم بیاور شب برف را، باران را...»، «جنازهٔ میریعقوب را کی به زابل می‌آورند؟»، «شابان»، «بانگ خروس»، «چراغ»، «کاریز و دختر جوان»، «کوه خواجه ملک‌محمد»، «مار و دوتار»، «زاری بر مزار آن شهریار جوان»، «برکهٔ شعله‌ور»، «تهران»، «گورستان»، «عینک»، «شب سوگزاد»، «عروس»، «ستون‌های نمک/ بر این سرزمین سترون بنگر»، «سایه‌سار چنارهای درکه» و «پشت‌دروازه‌های بغداد» تشکیل شده‌است. هریک از فصل‌های این کتاب همچون تکه‌ای جدا افتاده از یک پازل هستند که خواننده تا زمانی که داستان را تا پایان نخواند، نمی‌تواند این تکه‌های جدا افتاده را در کنار یکدیگر قرار دهد.

رمان با جمله‌ای از آلفونس گابریل، جغرافی‌دان، محقق و سفرنامه‌نویس اتریشی آغاز می‌شود که می‌گوید: «کسی که گرفتار افسون کویر شد، تا پایان عمر رهایش نخواهد کرد.» فصل اول کتاب وادی بهت است و داستان با جملهٔ "کامیون که در پیچ تپه ماهور پیشادید محو شد»، آغاز می‌شود و در این فصل شخصیت اصلی(بهمن) وارد کویر شده و با شک و تردید به راه خود ادامه می‌دهد. گاهی از ادامه مسیر منصرف می‌شود و گاهی مصمم به راه خود ادامه می‌دهد. افکار و جریاناتی که در ذهن بهمن در جریان و جولان است، پاره‌های مهم و اساسی از داستان را تشکیل می‌دهد. ازجمله افکاری که در ذهن بهمن درحال جولان است، بحث‌هایی است که با همسرش که یک هنرمند تئاتر است، داشته و این سردی رابطهٔ او با همسرش خود یکی از دلایل سفر نامعلوم این مرد جوان به دل کویر و اعماق تاریک تاریخ است. بهمن پس از اینکه به دل کویر می‌زند، در ابتدا کامیونی را می‌بیند و سوار می‌شود. در مسیر با رانندهٔ کامیون دربارهٔ کویر و هدفش از سفر به کویر می‌گوید. هرچه راننده تلاش می‌کند که او را از ادامه سفر منصرف کند، بهمن به تصمیم خود ایمان دارد و قصد دارد به مکاشفهٔ تاریخ برود.

در این سفر بهمن دچار توهماتی می‌شود؛ از جمله دیدن آدمی بدوی که دائماً در پیشاپیش او ظاهر می‌شود. بهمن چندین شبانه‌روز را در کویر لوت به سر می‌برد و دریغ از موجودی زنده از هر گونه‌ای، چه گیاه و چه حیوان و چه انسان. این خود سبب می‌شود که به زندگی خود در تهران فکر کند و به قول خودش به کشور هفتاد متری خانه‌اش، به زندگی پرفراز و نشیبی که با پریسا داشته و تمام آن خاطرات خوش و ناخوش به ذهن گرماخورده‌ی بهمن هجوم می‌آورند. در لابه‌لای این گیرودار فکری، بهمن با انسان بدوی، گرما، ذخیرهٔ آب رو به اتمام، سازهٔ باستانی که همچون کاخ اردشیر بابکان در فیروز آباد فارس است و... روبه رو می-شود. در این حین بهمن با مردی شترچران روبه‌رو می‌شود که از اهالی کویر است. بهمن پس از چند روز توانسته زنده جانی در این کویر لم‌یزرع بیابد. زنده‌جان کسی جز «شابان» نیست. شابان بهمن را با خود به روستای کویری خود می‌برد که اهالی آن روستا از ده نفر تجاوز نمی‌کند.

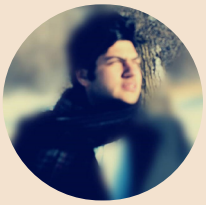
بهمن در این بخش از داستان به نوعی این‌همانی با شخصیت ملک‌محمد می‌رسد. گاهی با او صحبت می‌کند و گاهی خود ملک‌محمد صفار می‌شود. در این پاره از داستان شخصیتی که هویت مجهول دارد، برای بهمن ظاهر شده و با او صحبت می‌کند که تصور می‌شود این نیز از توهمات بهمن بر اثر گرما باشد. بهمن پس از چند روزی را که با اهالی این روستا زندگی می‌کند و اتفاقاتی که برای او در این روستا رخ می‌دهد، بیشتر به زندگی خود در تهران و آرامشی که به سادگی از دست داده‌است، فکر می-کند و تصمیم می‌گیرد که به هر طریق ممکن خود را از این دنیای مبهم و غریب نجات دهد. تا اینکه در فصلی با عنوان «شب سوگزاد» شخصیتی به نام «میرخلیل» به داستان وارد می‌شود. میرخلیل اهل نهبندان است و هر از چند گاهی به این روستا آمده و برای اهالی، اسباب و وسایل می‌آورد. میرخلیل برای بهمن فرشتهٔ نجات و کورسوی امیدی است که به واسطهٔ او بهمن بتواند از این کویرِ بلا رهایی یابد و به تهران برگردد. در ادامهٔ داستان

بهمن از میرخلیل می‌خواهد که او را به هر شکل ممکن از این روستا و از کویر خارج کند؛ اما شابان متوجه این موضوع شده و ادعا می‌کند که چون جان او را نجات داده، بهمن به او مدیون است و باید در همین روستا بماند و تشکیل خانواده بدهد. التماس و خواهش و تمنای بهمن بر میرخلیل اثر نمی‌کند و هنگام رفتن، میرخلیل به تنهایی سوار بر موتور شده و روستا را ترک می‌کند؛ اما کمی که از روستا دور می‌شود هرچه سعی می‌کند نمی‌تواند بهمن را در این روستا تنها رها کند. به همین دلیل برمی‌گردد تا بهمن را با خود ببرد و او را تا جادهٔ آسفالته برساند و جان او را نجات دهد. هنگامی‌که میرخلیل به روستا برمی‌گردد، بهمن شتاب‌زده سوار بر موتور شده و با یکدیگر روستا را ترک می‌کنند و شابان که در پی تفنگ رفته تا از رفتن بهمن جلوگیری کند، ناکام می‌ماند.

میرخلیل بهمن را به جادهٔ آسفالته می‌رساند و در آنجا از یکدیگر جدا می‌شوند. بهمن در کنار جاده به انتظار ماشینی می‌ماند که بتواند با او به آبادی برسد. تا اینکه کامیونی از راه می‌رسد و بهمن را سوار می‌کند. ازقضا رانندهٔ کامیون همان شخصی است که در آغاز سفر بهمن را سوار کرده و تا جاده گندم بریان رسانده‌بود؛ اما این بار علاوه بر رانندهٔ شخصی که چهرهٔ خود را کاملا پوشانده‌است، در کنار راننده نشسته‌است. شابان که در پی بهمن آمده‌است، لوله تفنگ را در پهلوی راست بهمن قرار می‌دهد و به راننده اشاره می‌کند که مسیر را تغییر دهد و به سوی روستا حرکت کند. بهمن در اینجا همچون امیر صفار بود که تا پشت دروازهٔ بغداد هم رفت. بهمن نیز تا مرز رهایی از کویر رفت؛ اما...

ادبیات نمایشی

تحلیل نمایشنامه مدهآ(نوشته اوریپید)



امیرحسین نظری

«مـدهآ» داسـتان زن نجیـب‌زادۀ یونانـی اسـت کـه عاشـق یـک تاجـر بـه نـام جیسـون می‌شـود و بـا وجـود مخالف‌هـای پـدر و بـرادرش بـا او فـرار می‌کنـد. او حتـی در ایـن راه بـرادر خـود را هـم می‌کشـد. مـدهآ بـا جیسـون ازدواج می‌کنـد و صاحـب دو پسـر می‌شـود؛ امـا جیسـون بـا شـاهدخت پیمـان ازدواج می‌بنـدد و بـه مـدهآ خیانـت می‌کنـد. مـدهآ هـم بـرای انتقـام از شـوهر بـی وفایـش، شـاهدخت و شـاه را می‌کشـد و در ادامـه بـرای اینکـه درد انتقامـش را بـرای شـوهرش بیشـتر کنـد، دو پسـر خـود را نیـز بـه قتـل می‌رسـاند و بـا ارابـۀ اژدهـا فـرار می‌کنـد.

در نـگاه ظاهـری بـه ایـن نمایش‌نامـه، داسـتان روایـت زنـی اسـت کـه شـوهرش بـه او بی‌وفایـی کـرده و اکنـون او هـم بـه دنبـال انتقـام از پـی ایـن ظلمـی اسـت کـه بـه او شـده اسـت؛ امـا اگـر ریزبینانه‌تـر و از جنبـه‌ای دیگـر بـه قضیـه نـگاه کنیـم، مضمـون داسـتان فقـط وفـاداری زناشـویی نیسـت؛ بلکـه در واقـع هسـتۀ مرکـزی محتـوای روایـت نمایش‌نامـه حماقـت اسـت. حماقتـی کـه برخواسـته از احساسـات فـردی اسـت و بـا روح و روان یـک انسـان احساسـی و شیداپیشـه سـروکار دارد. از ایـن جهـت ایـن نمایش‌نامـه یـک شـاهکار روان‌شناسـانه اسـت.

همینطـور کـه فضـای ظاهـری نمایش‌نامـه تغییـر نمی‌کنـد و مـا روایت‌هـای بیرونـی را فقـط بـه عنـوان یـک اتفـاق می‌شـنویم؛ فضـای باطنـی هـم درون ذهـن مـدهآ می‌گـذرد. یعنـی مـا ناخـودآگاه درون ذهـن مـدهآ هسـتیم و از دیـدگاه او بـه داسـتان نـگاه می‌کنیـم. پـس اگـر مـا تصـور کنیـم کـه هسـته مرکـزی خیانـت اسـت تقصیـری نداریـم؛ زیـرا کـه مدهآ هـم همینطـور فکـر می‌کنـد. حـال اگـر از درون ذهـن مـدهآ بیـرون بیاییـم و بـه عنـوان یـک شـخص دیگـر در داسـتان بـه قضیـه نـگاه کنیـم، روایـت تغییـر می‌کنـد. بـه چـه صـورت؟ زنـی را می‌بینیـم کـه خانـه و کاشـانۀ خـود را بـا بی‌حرمتـی و بی‌شـرمی بـه پـدرش تـرک گفتـه، بـرادرش را بـه قتـل رسـانده، خـودش را سـپر بـلا کـرده، بـرای یـک پادشـاه دسیسـه‌چینی کـرده تـا فرزندانـش او را بـه قتـل برسـانند و... و تمـام ایـن اعمـال جنایتکارانـه و بی‌شـرمانه را فقـط و فقـط بـرای رسـیدن بـه یـک مـرد غریبـه و ازدواج بـا او انجـام داده اسـت کـه در ادامـه همـان مـرد غریبـه بـه او خیانـت می‌کنـد. اوریپیـد بـه زیبایـی و کامـلا غیرمسـتقیم نشـان می‌دهـد کـه یـک انسـان بـا افـکار و رفتـار احساسـی و بـه‌دور از منطـق چقـدر می‌توانـد بـه خـود و اطرافیانـش آسـیب برسـاند. حماقت‌هـای ناشـی از احساسـات خـام مـدهآ خانـواده‌اش و در ادامـه خـودش را بـه تباهـی می‌کشـاند و البتـه ایـن رفتارهـای احساسـی و احمقانـه هنـوز هـم ادامـه دارد. او کـه اکنـون مـورد خیانـت قـرار گرفتـه اسـت، آنقـدر پادشاه(همسـرش) را در کـوی و بـرزن، جلـوی چشـم مـردم مـورد نفریـن قـرار می‌دهـد تـا اینکـه پادشـاه خانـه او را ضبـط می‌کنـد و او را از کشـورش اخـراج می‌کنـد؛ در صورتـی کـه می‌توانسـت احساسـات خـود را کنتـرل کنـد و بـا منطـق و صبـر بـه خواسـته خـود برسـد. در ادامـه او کـه هنـوز درگیـر احساسـات خـود اسـت، ردا و تاجـی آغشـته بـه سـم را بـه دسـت فرزندانـش بـرای شـاهدخت(زن دوم شـاه) و پادشـاه می‌فرسـتد و آن‌هـا را بـه قتـل می‌رسـاند؛ امـا داسـتان بـه اینجـا ختـم نمی‌شـود. احساسـات احمقانـه تـا جایـی ذهـن او را از هرگونـه منطـق تهـی کـرده اسـت کـه فقـط بـرای انتقـام گرفتـن از شـوهر سـابقش فرزنـدان خـود را بـه قتـل می‌رسـاند. ایـن شـاهکار روان‌شناسـانه کـه کامـلاً بـه دور از کلیشـه‌های زمـان خـود نوشـته شـده اسـت، رفتـار یـک انسـان احساسـی و احمـق را پـس از انجـام جنایـت و خطـا بـه بهتریـن شـکل ممکـن بـه تصویـر می‌کشـد. مـدهآ کـه ایـن اعمـال فاجعه‌بـار را انجـام داده، سـوار بـر ارابـۀ آتشـین هنـوز بـا لحـن و چهـره‌ای حـق بـه جانـب، بـه کـردۀ خـود افتخـار می‌کنـد و دیگـران را مقصـر حماقت‌هـای خویـش می‌دانـد. صحنـۀ آخـر بـه خوبـی تفکـر روانکاوانـه و دقیـق اوریپیـد را نشـان می‌دهـد.

نمادپردازی رنگ‌ها در نمایش‌نامهٔ «آرش» بهرام بیضایی

دکتر سولماز مظفری
محمدعلی صفاری‌زاده(رشن)

(این مقاله در وبینار بین المللی هند/ دانشگاه دهلی ارائه شده است.)

بهرام بیضایی نمایش‌نامه‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان نامدار ایرانی است. وی در آثار خود بسیار از ادب کهن ایران به ویژه اسطوره‌ها بهره برده است. بیضایی در آفرینش ادبی خویش سبک شخصی خود را دارد و اصطلاح "بیضایی وار" اشاره به این موضوع دارد. از نمایش‌نامه‌های او می‌توان به ضیافت و میراث، سلطان مار، مرگ یزدگرد، کارنامه بندار‌بیدخش، شب هزار و یکم، آرش، گزارش ارداویراف نامه و... اشاره کرد.

باید گفت که نماد۱ و نمادپردازی۲ به مثابه یک نظام و بیان مجازی با نظریات شارل بودلر۳ مطرح شد و در روان‌شناسی یونگ و فروید۴ (Peotocz,۲۰۰۳: ۴- ۵) و در مکتب ادبی سمبولیسم، به اوج رسید (: ۵-۸ .۱۹۰۸ Symons ؛ البته طرح اندیشه نمادگرایی، ریشه‌هایی عمیق‌تر دارد و این ریشه‌ها را باید در حقایق دینی، تعالیم آسمانی و فرهنگ اساطیری جست.(صرفی۱۳۸۲ : ۱۶۱) همچنین به منظور طبقه‌بندی، پردازش و تحلیل نمادها، انواع متعددی را برشمردند. در یک نگاه، نمادها شامل نمادهای «طبیعی»، «اختصاصی» و «مرسوم» است که به ترتیب گل و زالو (۱)، زن اثیری و پیرمرد خنزر پنزری هدایت(۲)، زمستان اخوان (۳) نمونه‌هایی از این نوع اند. (صرفی ۱۳۸۲:۱۶۴به نقل از میرصادقی (۱۳۷۶: ۶-۵۴۵) فارغ از طبقه‌بندی فوق، ادبیات سیاسی حاکم بر برخی از آثار، موجب شده که طبقه‌بندی‌های دیگری نیز (مانند نمادهای طبیعی و کلاسیک در مقابل نمادهای فراطبیعی که مفاهیم اجتماعی و سیاسی را در بر می‌گیرد) مطرح شود. با این توجه پژوهشگران این سطور با ترکیب این طبقه‌بندی‌ها سعی در بیان مفاهیم نمادین رنگ ها در نمایش‌نامه «آرش» از بهرام بیضایی دارند. نمادهای این نمایش‌نامه به صورت کلی مورد بررسی قرار گرفته اند؛ بنابراین پژوهشگران می‌کوشند با توجه به ساختار و انسجام کلی متن و با عنایت به مجموعهٔ باورها و اعتقادات (ساحت عقیدتی- معرفتی)، احساسات و هیجانات (ساحت احساسی) و خواسته‌ها و نیازهای ماتن (ساحت ارادی) و زمینه و شرایط تولید متن و اوضاع حاکم بر ذهن بهرام بیضایی نمادهای نمایش‌نامه «آرش» را تحلیل و نقد کنند. رنگ‌ها نیز در مفاهیم ساطع از خود می‌توانند به عنوان نماد و سمبل در نوشته‌ها، چه داستانی و چه غیرداستانی، مورد استفاده قرار گیرند که نمایش‌نامه ها هم از این مساله مستثنا نیستند. بیضایی نیز با نگاهی نمادگرایانه(سمبولیسم) از رنگ‌ها و مفاهیم آنها بهره جسته است.

در پیوند با نمایش‌نامه‌ها و دیگر آثار بهرام بیضایی مقاله‌هایی نگاشته شده است. از میان مقاله‌ها، که به مجموعه "سه برخوانی" پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ «بررسی عناصر انسجامی در متن نمایشی سه برخوانی نوشتهٔ بهرام بیضایی» اشاره کرد.

نمایش‌نامه آرش یکی از سه نمایش‌نامه در مجموعه سه برخوانی است. داستان این نمایش‌نامه بازگوکنندهٔ ماجراهایی است که پس از شکست ایرانیان از تورانیان پیش می‌آید. آرش در این نمایش‌نامه ستوربانی بیش نیست. تورانیان درخواست کرده‌اند برای تعیین مرز تیری انداخته شود. سردار، این خویشکاری را بر دوش کشواد می‌گذارد؛ اما کشواد نمی‌پذیرد. او امیدی به پیروزی ندارد و تیر انداختن را بی‌فایده می‌داند. هنگامی که کشواد از چادر بیرون می‌رود، آرش ستوربان او را آوا می‌دهد و کشواد پهلوان را می-ستاید. کشواد او را نمی‌شناسد و نخست با بی‌اعتنایی می‌گذرد؛ اما ناگهان از وی می‌خواهد که در جایگاه پیک ایرانیان به تورانیان پیام دهد که زمان بیشتری از ایشان بخواهد. آرش ستوربان به اردوگاه سپاه توران می‌رود و با شاه توران دیدار می‌کند. شاه سرمست از او می‌پرسد که تو تیرانداز هستی؟ و آرش پاسخ می‌دهد که او تنها ستوربان است. شاه توران از شنیدن این سخن شادتر می‌شود و می‌گوید باید آرش ستوربان تیر بیندازد. آرش از پاسخ دادن ناتوان می‌ماند. ناگهان هومان، پهلوان ایرانی پناه آورده به تورانیان، به چادر شاه توران می‌آید. شاه توران از هومان می‌خواهد نامه‌ای به پارسی بنویسد. آرش و دیگر سپاهیان ایران گمان می‌کردند هومان مرده است؛ اما او برای قدرت بیشتر به تورانیان پناه برده است. آرش به اردوگاه ایرانیان بازمی‌گردد. به دیدار سردار می‌رود و سردار بر وی می‌خروشد.

آرش از دلیل خشم سردار ناآگاه بود. تورانیان پیامی را با پرنده‌ای پیام‌رسان به ایرانیان رسانده بودند. در نامه نوشته شده بود که تورانیان تنها تیری را که آرش بیندازد، می‌پذیرند و آرش این پیمان را پذیرفته است. آرش ناآگاهی خود را ابراز می‌کند و می-گوید که سواد نوشتن ندارد. سرانجام آرش، از سر درماندگی، بر آن

می‌شود که تیر بیندازد. کشواد می‌خواهد او را از این کار باز دارد؛ اما آرش بر تیراندازی پافشاری می‌کند. آرش با اینکه نمی‌خواهد؛ اما راه دیگری را نمی‌یابد. در راه رفتن به سوی قله البرز با خویش درگیر است. آتشبان به سردار خبر می‌رساند که تورانیان می خواهند آرش را بکشند. سردار نیز دشواری با این موضوع ندارد و این را سزای مردمان خودباخته میداند. آرش در میانهٔ راه با پیری روبرو می‌شود و او نیز آرش را از رفتن بازمی‌دارد؛ اما آرش به راهش ادامه می‌دهد. زمانی که به قله می‌رسد، با خویش گفت‌وگو می‌کند و زندگی‌اش را به یاد آورد. سرانجام تیر را می‌اندازد و تیر سه روز در پرواز بود و بر درختی فرو نشست.

رنگ‌ها در نمادپردازی

"نماد، نشانه‌ای از چیزی یا امری است که چیزی یا امری دیگر را القا می‌کند." (نفیسی، ۱۳۱۰، مدخل: نماد) رنگ مهم‌ترین عنصر برای نمادپردازی است، نماد رنگ خود می‌تواند مکمل تجربه‌های انسانی نیز باشد. آن‌ها از عناصر برجسته دیداری هستند که در باز نمود باورهای آدمی نقش برجسته‌ای داشته‌اند. (شاهین،۱۳۸۳: ۱۰۶) رنگ‌ها نیز به عنوان نماد می‌توانند پدیدار شوند و معنای ویژه‌ای را به بیننده القا کنند. در هنرهای نمایشی این کارکرد رنگ‌ها پررنگ‌تر می‌شود. نمایش‌نامه‌نویس افزون بر زیباشناسی، در تلاش است مفاهیمی دیگر را به ما بفهماند. در نمایش‌نامه آرش نیز بهرام بیضایی از این ترفند بهره می‌برد.

رنگ‌ها در نمایش‌نامه آرش

بسامد رنگ‌ها در این نمایش‌نامه را می‌توان در سه دستهٔ رنگ‌های اصلی، رنگ‌های مکمل و رنگ‌های کنایی بررسی کرد. رنگ سرخ ۱۷ بار، تیره، تاریک، آبنوس، تار ۱۵ بار، خون و خونین ۹ بار، سبز ۵ بار، سپید ۵ بار، سیاه ۳ بار، روشن ۲ بار، بنفش ۲ بار و زرد ۱ بار در نمایش‌نامه آرش به کار رفته است. آنگونه که آشکار است رنگ اصلی سرخ و رنگ مکمل تیره بیشترین کاربرد ر ا در این نمایش‌نامه دارد. « به باور کِی و مک‌دانیل ساختار بینایی انسان به گونه‌ای است که در مقابل رنگ‌های سیاه و سپید بیشترین واکنش‌های تمایزی را از خود نشان می‌دهد. پس از این رنگ نیز رنگ سرخ بیشترین تمایز را با دو رنگ یاد شده دارد.» (گلفام، ۱۳۹۸: ۱۰۸) نخست به نمادپردازی این رنگ‌ها پرداخته می‌شود.

رنگ سرخ

سرخ نقطه‌ی اوج رنگ‌ها است.(کوپر، ۱۳۹، مدخل: سرخ) سرخ رنگی است که کهن الگوی «خون، قربانی، شهوت شدید، بی‌نظمی و اختلال» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۳) است. همچنین «نشان خورشید و همهٔ جنگ- خدایان. اصل نرینگی و فعال. آتش، سلطنت، عشق، نشاط، جشن شور و احساسات، غیرت، نیرو، درندگی، تشنه به خونریزی، گناه خونین، انتقام، شهادت، پایداری، ایمان، بلند همتی، رنگ بیابان و مصیبت است. خدایان را بیشتر به رنگ سرخ می‌کشیدند تا قدرت فوق طبیعی و مقدس یا قدرت خورشیدی آن‌ها را نشان دهند.» (کوپر، ۱۳۹۷، مدخل: سرخ) جامهٔ ایزد مهر نیز سرخ رنگ است. (هینلز، ۱۳۹۵: ۱۳۲) مهر ایزد پیمان و دوستی و در عین حال ایزدی خشن و جنگجو در برابر پیمان شکنان است. (دوستخواه، ۱۳۸۵: ۳۶۵)

در آغاز نمایش‌نامه با این وصف روبرو می‌شویم: « چگونه از زمین سرخ گیاه سبز بروید؟ پس هیچ گیاه سبز از زمین سرخ نرست.» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۰) در اینجا صحنهٔ پس از جنگ ایران و توران و کشته‌شدن سربازان بسیاری که خونشان زمین را گلگون کرده است. در جای دیگر حال و هوای اردوگاه نیز سرخ و تیره است: «در دل سرخ این تف تیره، او دور می‌شود.» (همان: ۳۶) چنان خشونتی فضای نمایش‌نامه را فراگرفته که حتی آب تالاب نیز سرخ است: « او {آرش} می‌رود و از تالاب سرخ آبی نمی‌خورد.» (همان: ۴۳) رنگ سرخی که برای شخصیت‌ها به کار رفته است، ما را هر چه بیشتر با سرشت این شخصیت‌ها آشنا می-کند. دو شخصیت سردار ایران و شاه توران با این رنگ وصف شده‌اند. بیضایی سردار ایران را چنین وصف می‌کند: « چهار آینه بند زره‌اش می‌درخشد همه سرخ» (همان: ۳۲) سردار نگاهی سرخ دارد: « پس سردار از دل آن مه‌وار به او می‌نگرد سرخ» (همان: ۳۲) حتی نشان سردار نیز نگینی سرخ رنگ است: « من {آرش} مردکی ستوربانم که اینک از دوست پیام آورده‌ام، با نشان این نگین سرخ» (همان: ۳۸) شاه توران نیز از این نگر همانندی با سردار ایرانی دارد. شاه توران نیز نگاهی سرخ و آتشین دارد: « بر وی می-نگرد سوزنده و چشمانش سرخ چون آفتاب» (همان: ۳۸) جامهٔ او نیز سرخ رنگ است و خنده‌اش نیز سرخ: « و سهم می‌خندد- سرخ- تیره چونان دود» (همان: ۵۱)

تیره، سیاه

«سیاه نماد تاریکی آغازین است. غیر آشکار، تیرگی مرگ، شرمندگی، نومیدی، انهدام، فساد، اندوه، غم، فروتنی، چشم‌پوشی، وقار، ثبات قدم. سیاه یا رنگ آب تیره به منزلهٔ رنگ هرج و مرج نخستین است.»(کوپر، ۱۳۹۷: مدخل: سیاه) همچنین رنگ سیاه به عنوان یک کهن الگو، « نمادی از ضمیر ناخودآگاه و سایق ناشناخته، مهارنشدنی و شرورانه است.» (پاینده، ۱۳۹۷:

۳۲۶) در جهان‌بینی زرتشتی نیز تیرگی از آن اهریمن است.« اورمزد فروغی از نور به جهان تاریکی می‌فرستد و اهریمن به جهان روشنی می-تازد.» (آموزگار، ۱۳۹۷: ۴۷) تیرگی با مرگ همراه است. « آیا دخمه‌های تیره مرگ سزاوارتر نبود؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۵)

روشنایی از بین رفته و سیاهی جایش را گرفته است؛ « چون روشنی گریخت، و چون جهان تیره شد- در آن تیرگی که سپید از سیاه پیدا نبود، و مرد از مرد فریادها شنید و فریادها شنید.» (همان: ۳۱) تیرگی در کنار رنگ سرخ فضای اصلی نمایش‌نامه را تشکیل داده‌اند و در کنار هم به کار رفته‌اند که نمونه‌هایش در بخش رنگ سرخ آورده شده است.

رنگ سبز

این رنگ «کهن‌الگوی باروری، حاصلخیزی و غنای زندگی است و امید به استمرار حیات را به ذهن متبادر می‌کند.» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۲۶) «سبز دو وجهی یعنی حیات و مرگ است. به‌صورت سبز بهاری حیات و به رنگ سبز کبود، مرگ. رنگی اسرارآمیز است.»(کوپر، ۱۳۹۷، مدخل: سبز) در اسلام نیز رنگ مقدسی است و جامهٔ فرزندان پیامبر(سیدها) سبز رنگ است. «در اسطوره-های ایرانی نیز با امرداد امشاسپند که نگهبان گیاهان است، در پیوند است» .(آموزگار، ۱۳۹۷: ۱۹)

در نمایش‌نامه آرش، این رنگ تنها در پیوند با گیاهان به کار رفته است؛ «پس هیچ گیاه سبز از زمین سرخ نرست.» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۰) آخرین کسی که آرش را در کوه، از رفتن و تیراندازی باز می‌دارد، اینگونه وصف شده است: «آنک مردی پیش می‌آید از میان سبز، تناور چون درختی و بر او برف زمستانی نشسته.» (همان: ۶۲) این پیر دانا ناگهان در نمایش‌نامه پدیدار می‌شود و ناگهان ناپدید. رنگ سبز نیز رنگی اسرار آمیز است و وجود این پیر نیز اسرار آمیز. او مانند کهن الگوی پیر فرزانه است. «مرشد یا راهنمای روحانی است که قهرمان را در رسیدن به هدف یاری می‌دهد.» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۲۳)

سپید و روشن

نیما یوشیج رنگ سپید را نمادی از امیدواری، سعادت و بهروزی، آزادی و عدالت به کار برده است. واژه صبح و سحر نیز در راستای همین مفهوم نمادین کاربرد فراوانی در دیوان او دارد و گاه نیما از مفهوم نمادین سپیدی، برای آشکار شدن مفاهیم صبح و سحر که هر دو از نمادهای اجتماعی و رمز آزادی و عدالتند- استفاده کرده است(نیکوبخت ۱۳۸۴ :۲۲۲)؛ به نظر می‌رسد بیضایی نیز با نگاهی نیمایی به نمایش خود نگاه کرده است. سپید نماد «کمال متعالی، سادگی، نور، خورشید، هوا، تطهیر، بی‌گناهی، عفاف، تقدس، رستگاری، قدرت روحانی.» (کوپر، ۱۳۹۷، مدخل: سفید) سپیدی و روشنایی ویژهٔ جهان اهورایی است. همچنین قدیسان و پاکان را با هاله‌ای نور می‌نگارند. در نمایش‌نامهٔ آرش رنگ سپید در پیوند با روشنایی است. روشنایی که بودن تیرگی و سیاهی آن را کمرنگ کرده است «و آرش ستوربان آفتاب را می‌نگرد، تیره، کز پس پشت آن بلند، آن کوه سر برآورده.»(بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۳) در جایی دیگر تنها می‌خواهد پیری کشواد را نشان دهد«ریش سپیدش سخت ژولیده» (همان:۳۲) اردویسور آناهیتا، ایزد آب‌های روان که نماد پاکی نیز هست، در این نمایش‌نامه با رنگ سپید وصف شده است: «و ناهید خوب چهره را دید که از آسمان می‌گذشت و به سپیدی چون برف نو باریده بود.» (همان: ۶۴) رنگ پرندهٔ پیام‌رسان نیز سپید است: «آفتاب بالاست. او به بالا می‌نگرد و کبوتری سپید پر چون باد می‌رود.» (همان: ۴۳) آرش نیز پیام‌رسان است. او نیز مانند سپیدی کبوتر پاک است و خویش را « مرد پارسایی و پرهیز می‌داند که کینه را نمی‌دانست.» (همان: ۶۵)

بنفش و ارغوانی

ارغوانی نماد «سلطنت، قدرت امپراتوری و کشیشی، شکوه غرور، حقیقت، عدالت است.» (کوپر، ۱۳۹۷، مدخل: ارغوانی) این رنگ برای سراپردهٔ شاه توران به کار رفته است «و ایشان می‌نگرند که از سراپردهٔ بنفش شاه توران بازمی‌گردد.» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۴۲) مشخص است که خالق اثر با توجه به مفهوم رنگ این مساله را به ذهن مخاطب تداعی می‌کند.

رنگ زرد

این رنگ تنها یک بار به کار رفته و آن نیز برای نشان دادن خشکی و پژمردگی است: «و درخت سبز زرد و گل سرخ سیاه شد.» هرچندکه رنگ زرد در ادبیات عامه و در ادبیات عرفانی می تواند مفاهیمی دیگر را به ذهن متبادر کند؛ اما در اینجا با توجه به مفهوم طبیعی این رنگ، نویسنده آن را به کار برده است. در طبیعت برای نشان دادن خشکی و پژمردگی و گه‌گاه بیماری و ضعف رنگ زرد نشان داده می‌شود و این مساله به صورت طبیعی مدنظر نویسندهٔ نمایش نامه قرار گرفته است.

فرجام سخن

رنگ‌های به کار رفته در نمایش‌نامه آرش، دریافت فضای نمایش را برای خواننده آسان‌تر و گیراتر کرده است. آن‌گونه که اشاره شد دو رنگ سرخ و سیاه که بیشترین تمایز و تشخیص برای چشم انسان را دارد، بیش از باقی رنگ‌ها به کار رفته است. امیدی به بهتر نشدن اوضاع

با تیرگی فضا سراسر نمایش‌نامه را در بر گرفته است. هواداری از طبقه فرودست جامعه که آرش نماد آن است، در نمایش‌نامه آشکار است. بیضایی رنگ سرخ را که رنگ قدرت و خشونت است، برای هر دو شاه ایرانی و تورانی به کار برده است. گویا پیروزی هیچ کدام برایش ارزشمندتر از رستگاری فرودستان نیست. آرش نماد پاکی فرودستان جامعه نیز هست. طبقه-ای که بازیچهٔ دست قدرتمندان گردیده‌اند. البته دور از نگر نیست که این اثر بازتابی از جامعه‌ای است که بیضایی در آن می-زیسته‌است. آرش در سراسر نمایش‌نامه در یک پریشانی به سر می‌برد. در حقیقت در این نمایش‌نامه، نه توران و ایران بلکه فرودستان در برابر قدرتمندان قرار گرفته‌اند. کاربرد رنگ‌ها در فحوای کلام خالق اثر به پیام و درون مایه متن یاری رسانده است و به صورت نمادین و رمزآلود رخدادها، اشیا و شخصیت‌ها را بیان می‌کند. بسامد بالای رنگ سرخ و رنگ های تاریک در طی داستان فضای داستان و جنگ و ستیز را به ذهن خواننده می‌آورد و به قالب حماسی این اثر یاری می‌رساند. ذهن رمزگرای بیضایی در این داستان با این رنگ ها بیشتر و پررنگ‌تر به خواننده نشان داده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. پور نامداریان پس از واکاوی نظریات گوناگون، نماد را این گونه تعریف می کند: نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آن که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۴)

۲. نمادپردازی در ادبیات را می توان با باور چدویک این گونه تعریف کرد: هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی توضیح، برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده (چدویک ۱۳۷۵ :۱۱)

۳. شارل بودلر، پدر سمبولیسم بر این باور بود که دنیا جنگلی است مالامال از علایم و اشارات، حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد، با تفسیر و تعبیر این علایم، می تواند آن را احساس کند. (سید حسینی ۱۳۶۵: ۵-۳)

۴. فروید با دیدی جنسی و غریزی، نماد ها را اساس حیات ناخودآگاه آدمیان خواند. (یونگ ۱۳۷۷:۲۷) وی زبان انسان را آکنده از نماد دانست و با طرح نظریه آرکی تایپ ها (کهن الگو) و تفسیر شهودی به توضیح نمادها برخاست و مفاهیمی وسیع تر از مفاهیم تجربی را برای توضیح و تشریح به کار بست.

منابع

- آموزگار، ژاله(۱۳۹۷). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.
- بیضایی، بهرام(۱۳۹۴). سه برخوانی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پاینده، حسین(۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی. ج۱. تهران: سمت.
- دوستخواه، جلیل(۱۳۸۵). اوستا. ج۱. تهران: مروارید.
- شاهین ، شهناز (۱۳۸۳). بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبیات و در آیین ملت ها، هنرهای زیبا ،ش ۱۸
- کوپر، جی.سی(۱۳۹۷). فرهنگ نمادهای آیینی. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: نشر علمی.
- گرین، ویلفرد و همکاران(۱۳۸۵). مبانی نقد ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- گلفام، ارسلان (۱۳۹۸). اصول دستور زبان. تهران: سمت.
- نفیسی، سعید(۱۳۸۴). فرهنگ فرانسه- فارسی. ج۲. تهران: صفی علیشاه.
- نیکوبخت، ناصر؛ قاسم زاده، سید علی (۱۳۸۴). زمینه‌های نمادین رنگ در شعرمعاصر، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (کرمان)، ش ۱۸
- هینلز، جان(۱۳۹۵). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه

- Petocz.Agnes (2003). Freud,Psychoanalysis and Symbolism, Cambridge University Press
- Symons.Arthur (1908). The Symbolist Movement in Literature ,London .Archabald Constable & LTD

شعر

شعر در ایران
بخش نخست: دورهٔ باستان

محمدرضا امیری

در این جستار به پیشینهٔ شعر و نظم در ایران پیش از اسلام می‌پردازیم که آیا شعر در ایران پیش از اسلام وجود داشته است؟ اگر وجود داشته، شعر چگونه بوده است؟ در چه آثاری این شعر دیده می‌شود؟ در این بخش به شعر در ایران باستان می‌پردازیم. منظور از ایران باستان دوره‌ای از تاریخ ایران است که از هزارهٔ اول پیش از میلاد مسیح آغاز می‌شود و در سال ۳۳۱ پیش از میلاد مسیح با کشته شدن داریوش سوم و سرنگونی حکومت هخامنشی پایان می‌یابد. در این دوره آثاری به زبان اوستایی و فارسی(فارسی باستان) بجا مانده است. آثار منظوم در دست از این دوره گاهان و یشت‌ها به زبان اوستایی و بخش‌هایی از سنگ‌نوشته‌های هخامنشی به زبان پارسی باستان است که در ادامه اندکی با این آثار و نوع نظم به کار رفته در آن ها آشنا می‌شویم.
از زبان اوستایی برای نوشتن کتاب دینی زرتشتیان به نام اوستا استفاده شده است. اوستای امروزی شامل پنج بخش زیر است:

۱. یسن‌ها
۲. یشت‌ها
۳. وندیداد
۴. ویسپرد
۵. خرده اوستا

گاهان

گاهان کهن‌ترین سخن منظومی است که از ایرانیان به جا مانده و به معنی سروده‌ها است. در این بخش از شعر یاد می‌شود؛ ولی شعر به معنای شعر عروضی تابع قوانین عروضی خلیل بن احمد نیست؛ بلکه کلامی موزون و آهنگین است. گاهان منظوم به نظم هجایی است که منظور از این نظم شمار و تعداد هجاها است. کوتاهی و بلندی و نظم قرار گرفتن هجاها در این نظم اهمیتی ندارد. گاهان بخشی از یسن‌هاست که دارای ۱۷ هات (فصل) است و شامل پنج گاه می‌شود.
۱. گاه اول اهونود نام دارد و هات‌های ۲۸ تا ۳۴ را در بر می‌گیرد و این گاه از پاره‌های سه بیتی تشکیل شده است که هر بیت ۱۶ هجا دارد که ۷ هجا در مصراع اول و ۹ هجا در مصراع دوم آمده است.
۲. گاه دوم اشتود نام دارد و هات‌های ۴۳ تا ۴۶ را در بر می‌گیرد. این گاه را پاره‌های پنج بیتی تشکیل می‌دهد که هر بیت ۱۱ هجا دارد. ۴ هجا در مصراع اول و ۷ هجا در مصراع دوم آمده است.
۳. گاه سوم سپنتمد نام دارد و از هات‌های ۴۷ تا ۵۰ تشکیل شده است که دارای پاره‌های چهار بیتی است و هر بیت ۱۱ هجا دارد که ۴ هجا در مصراع اول و ۷ هجا در مصراع دوم آمده است.
۴. گاه چهارم وهوخشتره نام دارد که شامل هات ۵۱ است. این گاه از پاره‌های سه بیتی ساخته شده که هر بیت ۱۴ هجا دارد.۷ هجا در مصراع اول و۷ هجا در مصراع دوم آمده است.
۵. آخرین گاه وهیشتویشت نام دارد و هات ۵۳ را در بر می‌گیرد. این گاه از پاره‌های چهار بیتی تشکیل شده است که دو بیت اول هر کدام ۱۱ هجا دارند و مصراع اول ۷ هجا و مصراع دوم ۵ هجا دارد و در دو بیت بعدی هر بیت سه مصراع دارد که به ترتیب ۷،۷،۵ هجا دارند. نمونه‌ای از این شعر:

پاره نخست از هات ۴۴

taṯ θwā pərəsā	۴ هجا
ərəš mōi vaočā ahurā	۷ هجا
nəmarəhō ā	۴ هجا
yaθā nəmə̄ xšmāvatō	۷ هجا
mazdā fryāi	۴ هجا
θwāvǫs sahyāṯ mavaitē	۷ هجا
aṯnə̄ ašā	۴ هجا
fryā dazdyāi hākurənā	۷ هجا
yaθā nə̄ ā	۴ هجا
vohū ǰimaṯ manarəhā	۷ هجا

برگردان به پارسی: ای اهوره!
این را از تو می پرسم؛ مرا به‌درستی گوی:
چگونه [باید باشد] نیایش فروتنانه دلدادگان تو؟
ای مزدا!
[بگذار] کسی همچون تو، [آن را] به دوستی چون من بیاموزد.
پس در پرتو«اشهٔ» (راستی و سامان هستی) گرامی، ما را یاری بخش تا « منش نیک» به سوی ما آید. (دوستخواه،۱۳۷۱)
همان‌طور که بررسی کردیم، تمام گاهان سروده‌هایی منظوم است.
یشت‌ها
یشت‌ها بر اساس مضمون شامل دو گونه سروده می‌شود؛ سروده‌هایی که در آنها ازظاست و اشعاری مشتمل بر

دعاهـا و اذکار دینـی کـه رنـگ زرتشـتی دارد. در بیشـتر سـروده‌های دسـتهٔ نخسـت ابیـات هشـت هجایـی وجـود دارد و در سـروده‌های دسـتهٔ دوم بـه ابیـات هفـت هجایـی، نـه هجایـی و غیـره بـر می‌خوریم.(تفضلـی،۱۳۷۶) سـروده‌های یشـت‌ها ضربـی بوده‌انـد؛ یعنـی هـر بیـت منظومـه از تعـداد معینـی هجـای تکیـه‌دار بـه وجـود آمـده اسـت. سـروده‌های یشـت‌ها از بیـت هایـی بـا دو، سـه و چهـار هجـای تکیـه‌دار تشـکیل می‌شـوند.
نمونه‌ای از فروردین یشت و نوع قرار گرفتن هجاها در آن:

بند ۱

م	mraoṯ ahurō mazdå̊	۶ هجا
ج	spitamāi zaraθuštrāi	۷ هجا
م	aēva tē āvarə aoǰasča	۸ هجا
م	xᵛarənō avasča rafnasča	۸ هجا
ج	framrava ərəzvō spitama	۸ هجا
م	yaṯ ašaonɣm fravašinɣm	۸ هجا
م	uɣranɣm aiwiθūranɣm	۸ هجا
م	yaθa mē ǰasən avaŋhē	۸ هجا
م	yaθa mē barən upastɣm	۸ هجا
م	uɣrū̊ ašaonɣm fravašayō	۹ هجا

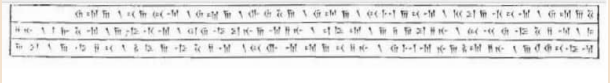
پارسی باستان

ف.کونیگ، ایـران شـناس آلمانـی، سـطوح ۷۵،۷۴ و۷۶ سـتون دوم سنگ‌نوشـتهٔ داریـوش را کـه بـر روی کـوه بیسـتون اسـت، منظـوم دانسـته اسـت.

utā māhəm utā gōšā
utā́ uzbā́nam fra̋ǰanə́m
utə́šaiŋ čə́šma áwaǰə́m
dvarǰə́maiŋ bə́sta ə́darəŋ
harwə́šim kə́ra áwḗnə́
pasáwašə́m hangmā́tanə́ŋ
uzmiə́̄natə́ŋ akúnawə́m

برگردان:

و بینی و دوگوش و زبان
بریدم و او را چشمی بکندم
بر در بارگاهم بسته داشته آمد
همه مردمش دیدند
پس از آتش به همدان بردار کردم.



البتـه برخـی پژوهشـگران دیگـر ماننـد دکتـر اسـماعیل‌پور بـاور دارنـد کـه در هجایـی بـودن قطعـه یـاد شـده گمانـی نیسـت؛ امـا بـرای اثبـات شـعر پارسـی باسـتان، افـزون بـر شـمار هجاهـا، ابـزار دیگـری چـون خیـال، تصویـر، اسـتعاره، تشـبیه و ... را نیـز در نگـر داشـت. (اسـماعیل‌پور، ۱۳۹۶: ۱۰۵) ایشـان قطعه‌هـای دیگـری را نیـز پیشـنهاد می‌دهنـد کـه می‌تـوان گفـت آهنگیـن و شـاعرانه هسـتند؛ بـرای نمونـه:

BAGA VAZARKA AURAMAZDĀ
HYA ADADĀ IMA FRAŠAM TYA VAINATAIY
HYA ADADĀ ŠIYĀTIM MARTIYAHYĀ
HYA XRAΘUM UTĀ ARUVASTAM
UPARIY DĀRAYAVAUM XŠĀYAΘIYAM NĪYASAYA

برگردان پارسی: خدای بزرگ <است> اهورامزدا
که آفرید این شکوهی را که دیدنی <است>
که شادی را برای مردم آفرید
که خرد و کوشش را
برداریوش شاه فرو فرستاد.

ادامه دارد...

منابع:

- ابوالقاسـمی، محسـن(۱۳۷۳). تاریـخ زبـان فارسـی. تهـران: سـمت.
- اسـماعیل‌پور مطلـق، ابوالقاسـم (۱۳۹۶). سـرودهای روشـنایی: جسـتاری در شـعر ایـران باسـتان و میانـه و سـرودهای مانـوی. تهـران: هیرمنـد.
- تفضلـی، احمـد(۱۳۷۶). تاریـخ ادبیـات ایـران پیـش از اسـلام. بـه کوشـش ژالـه آمـوزگار. تهـران: سـخن.
- دوسـتخواه،جلیل (۱۳۷۱). اوسـتا:کهن تریـن سـروده هـا ومتن‌هـای ایرانـی. تهـران: مروارید.

ادبیات کودک و نوجوان

تعاریف، نظریات و پیشینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان

محمدرضا داوودی سید محمد هادی جلالی

انسان در طول عمر خود موجودی کنجکاو و جستجوگر است و تلاش می‌ررکند تا بتواند از خود، دیگران و محیط اطرافش شناخت بیشتری کسب کند و به پرسش‌های گوناگون خود پاسخ دهد. یکی از بهترین راه‌های کسب این شناخت، تلاش برای ایجاد عادت به مطالعه است. انسان به آموختن و مطالعه نیاز دارد و ایجاد عادت به مطالعه امری اکتسابی است که بهترین زمان برای شروع این عادت، دوران کودکی است و مأموریت ویژهٔ ادبیات کودک و نوجوان نیز از اینجا آغاز می‌شود.

واژهٔ ادبیات کودکان به طور مستقل در متون قرن ۱۸ میلادی ظهور پیدا کرد. در اواخر قرن هفدهم و در اوایل قرن هجدهم میلادی شارل پرو در فرانسه به جمع‌آوری داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه پرداخت و با این کار اساس ادبیات کودکان را پایه‌گذاری کرد.(جعفرقلیان، ۱۳۹۳: ۵) در قرن هیجدهم قدم‌های مؤثری در این راه برداشته شد و کتاب‌هایی چون کتاب، «کودکان و مردان» اثر پل هازارد نوشته شد. او در این کتاب می‌نویسد: «وقتی ما مدت‌ها برای پیدا کردن لباس مناسب و مخصوصی برای فرزندان خود فکر می‌کنیم؛ چرا نباید به فکر تهیهٔ کتاب‌های مناسب برای ایشان باشیم. (همان) برداشت‌های متفاوتی از ادبیات کودکان وجود دارد که هرکدام از نگرش‌های مختلفی نشأت گرفته است. در اینجا سه تعریف شاخص از ادبیات کودکان و نوجوان را بررسی می-کنیم تا بتوانیم به تعریفی قابل اعتماد از ادبیات کودکان و نوجوانان برسیم.

در ویرایش سوم فرهنگ وبستر آمده است:« مجموعه‌ای از نوشته‌ها که به همراه تصویر برای کودکان و نوجوانان تدوین شده است.» (وبستر) در دایره‌المعارف فارسی این عبارت چنین تعریف شده «این عنوان معمولاً به مجموعهٔ آثاری اطلاق می‌شود که برای مطالعه اطفال و نوجوانان به منظور سرگرمی و آموزش آنان فراهم شده، به معنای وسیع‌تر و درست‌تر آثاری که از لحاظ لفظ و تعبیر متناسب با سنین مختلف کودکان و نوجوانان باشد، در زمرهٔ این ادبیات است» (مصاحب، ج ۱،ص ۷۲) و در فرهنگ‌نامهٔ کودکان و نوجوانان می‌خوانیم: «نوشته‌ها و سروده‌هایی هستند که ارزش ادبی و هنری دارند و برای کودکان و نوجوانان پدید می-آیند» (فرهنگ‌نامه، ج۲، ص ۱۶۴) هر سه تعریف بر مخاطب خاص تاکید دارند و مشخص می‌شود که این نوع ادبی باید متناسب با نیازها و علایق و تجارب کودکان و نوجوانان خلق و تدوین شود. تعریف اول بر تصویری بودن تاکید می‌کند که طیف وسیعی از مطالب را شامل می‌شود و تعریف سوم نیز بر ادبی و هنری بودن مطالب توجه دارد؛ البته ادبیات کودکان تا قبل از قرن نوزدهم به مفهوم متداول امروز رایج نبود تا این‌که در سال ۱۸۰۵ م. هانس کریستین اندرسن که او را پدر ادبیات کودکان می‌نامند، مفهوم ادبیات کودکان را به معنی امروزین خود بیان کرد. او با استفادهٔ خلاق از داستان‌های عامیانه، همچنین آشنایی با کارهایی که در دیگر کشورها در این زمینه شده بود، تحت تاثیر آن‌ها قرار گرفت و برای نخستین بار شروع به نوشتن داستان‌هایی برای کودکان کرد. پیش از این بیشتر کتاب‌های داستانی کودکان جمع‌آوری و بازنویسی داستان‌هایی بود که از پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها شنیده می‌شد، اما داستان‌های اندرسن گرچه در بسیاری از موارد از افسانه‌های عامیانه الهام گرفته شده بود؛ اما زاییدهٔ تخیل انسانی است که طعم سختی و فقر را چشیده و آن را با چاشنی عقاید مذهبی خویش آمیخته و در قالب‌های مختلف تقدیم خوانندگان کرده است. (جعفرقلیان،۱۳۹۳: ۶)

نظریات

دو نظریهٔ مطرح در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان اینگونه هستند :

نظریهٔ اول مبنی بر این است که کودکان دارای محدودیت‌های حسی، روحی، ذهنی، عاطفی، روانی و ... هستند و باید برای آن‌ها آثاری خاص و ویژه با توجه به این محدودیت‌ها پدید آید. این نظریه ارزش‌های زیبایی‌شناختی را نفی نمی‌کند؛ اما باید در چهار-چوبی خاص و کاملاً کنترل شده تدوین شود. طرفداران این نظریه آثاری را مفید می‌دانند که آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی را انتقال دهد و این نوع ادبی ابزاری باشد برای آموزش ویژگی‌های اخلاقی و تربیتی. در اصل این نظریه ناظر بر مفهوم(محدودیت و التزام) است.

نظریه دوم بر این مبناست که عرصهٔ ادبیات، عرصهٔ آزادی و اختیار است و هیچ خطی نباید کودکان یا کتاب‌های آنها را مجزا کند. این نظریه بر این واقعیت باور دارد که کودکان دارای محدودیت‌های حسی و روانی و ذهنی و... هستند؛ اما باید به این محدودیت‌ها هنگام گزینش آثار توجه کرد نه هنگام خلق آنها. « نوشتن برای کودکان باید با همان معیاری داوری شود که نوشتن

برای بزرگسالان. عدم به کارگیری همان معیار انتقادی برای ادبیات کودکان به آن معنی است که بگوییم ادبیات کودکان نسبت به ادبیات بزرگسالان فروتر و کم‌ارج‌تر است.» (هانت، ۱۳۷۵، ص ۲۳)

در یک جمع بندی کلی، اصطلاح ادبیات کودکان ترکیبی است از مخاطب و جوهر ادبی. نویسنده در تمام طول مسیر به محدودیت‌های موجود در کودکان و نوجوانان توجه دارد؛ اما این محدودیت‌ها موجب نمی‌شود تا نویسنده جوهرادبی موجود در اثر را کم‌رنگ کند. نویسنده قصد دارد علاوه بر انتقال مفاهیم، احساس و عاطفه مخاطب را نیز برانگیزاند. «در اینجا شاید بتوان ادبیات کودکان را آثار نگارشی و تصویری خلاقی دانست که از ساختار ادبی و هنری برخوردارند و متناسب با علایق و توانمندی‌های کودکان و نوجوانان نیز هستند»(قزل ایاغ،۱۳۹۷،ص ۵۰) این تعریف را می‌توان یک تعریف رضایت‌بخش از ادبیات کودکان به شمار آورد. خلق یک اثر ادبی، دارای ویژگی‌های خاصی است که موجب تعلق خاطر کودکان می‌شود. هدف نویسندگان کودک علاوه بر انتقال مفهوم، توجه به جنبه‌های اعتلابخشی در کودکان است. آنها معلم اخلاق نیستند؛ بلکه مجموعهٔ هستی را هرچه هنرمندانه‌تر به تصویر می‌کشند. شاید به همین دلیل باشد که کتب برگزیدهٔ ادبیات کودکان آثاری هستند که برای کودکان نوشته نشده‌اند؛ اما نویسنده با کودک درون خود، راه را برای ورود اثرش به ادبیات کودکان باز کرده است.

خلاصه‌ای از اهداف ادبیات کودک و نوجوان در ادامه آورده می‌شود:

۱. ارضای غریزهٔ کنجکاوی کودکان و نوجوانان و برآوردن نیازی که به آگاهی‌های تازه در مسائل مختلف علمی، ادبی، اجتماعی و دینی دارند.

۲. انتقال تجربه‌های مختلف به زندگی نسل جوان.

۳. گسترش معلومات کودکان و نوجوانان در زمینه‌های گوناگون به‌ویژه اطلاعاتی که در کتاب‌های درسی به آن‌ها دسترسی ندارند.

۴. افزایش آگاهی و گسترش جهان‌بینی و وسعت دادن شناخت کودکان و نوجوانان نسبت به محیط اجتماعی و ضرورت‌های زندگی.

۵. تأمین نیازهای عاطفی کودک و نوجوان که در تعدیل شخصیت او مؤثر است.

۶. پر کردن اوقات فراغت کودکان و نوجوانان به وجهی شایسته. (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۰)

پیشینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان در جهان

روند رشد ادبیات کودک در جهان با برداشت‌ها و تفسیرهایی در هر عصر و دوره از ادبیات کودکان ارتباطی مستقیم دارد که این روند رشد به چهار مرحله تقسیم می‌شود. مرحلهٔ اول، عصر ادبیات شفاهی نام دارد که هنوز دوران کودکی به درستی تعریف نشده بود. لالایی‌ها، اسطوره‌ها، قصه‌های پریان، حکایت‌ها و داستان‌های حماسی و پهلوانی از جمله ادبیات شفاهی هستند. در قرون وسطی به دلیل محدودیت‌های کلیسا، مدارس توسعه پیدا نکردند. در قرن شانزدهم تا هجدهم با خروج از بن‌بست کلیسا و گسترش آزاداندیشی دوران کودکی در مرکز توجه قرار گرفت. با گردآوری ادبیات شفاهی و مکتوب کردن آن‌ها برای کودکان، ادبیات کودک وارد دومین مرحله از زندگی خود شد. در قرن هجدهم، به خاطر اندیشه‌های جان لاک و روسو، نوع نگرش به دوران کودکی تغییری اساسی یافت. [جان لاک اعتقاد داشت] ذهن کودک مانند یک لوح خالی است که هر چه بیشتر روی آن نوشته شود، هوش کودک بیشتر می‌شود و یا روسو که عقیده داشت انسان فطرتاً خوب است و فساد و انحراف او نتیجه تأثیر عوامل محیطی است. به این ترتیب مطالعه و تحقیق علمی (تجربی) در رفتار انسان و شناخت او آغاز گردید و به اهمیت دوران طفولیت و ویژگی‌های کودکانه پی برده شد. (جعفرقلیان، ۱۳۹۳: ۴) با آغاز قرن نوزدهم، هانس کریستین اندرسن دانمارکی نخستین کسی بود که برای کودکان می‌نوشت. او به خاطر خلق اثر با توجه به الگو های ادبی کهن، توانست ادبیات کودک را وارد مرحلهٔ سوم کند و پیامد آن ظهور نویسندگانی بود که در قرن نوزدهم و بیستم تمام توانشان را به خلق ادبی معطوف کرده بودند. قرن بیستم اوج شکوفایی ادبی، تنوع موضوعی و کیفیت هنری آثار مخصوص کودکان است. پایان قرن بیستم با ظهور فناوری‌های جدید و انقلاب الکترونیکی، شرایطی متزلزل را برای ادبیات کودک به ارمغان آورد تا همگان بپذیرند که با وجود جاذبه‌هایی مثل نور، رنگ و صدا دیگر نمی‌توان همچون قبل در عرصهٔ ادبیات کودک فعال بود و باید خود را با تغییرات به وجود آمده، منطبق کرد.

پیشینهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان در ایران

ایرانیان از دیرباز به امر تربیت کودک توجهی خاص داشتند و مطالعه در آثار تاریخی- ادبی ایران ثابت می‌کند که کمتر نوشته‌ای است که در آن به مسئله تعلیم و تربیت نپرداخته باشد؛ زیرا آنچه‌که در سنین ابتدایی کودک به او آموزش داده می‌شود، در ذهن او حک می‌شود و زدودن آن کار آسانی نیست.

با وجود قدمت آموزش و پرورش در ایران، ادبیات کودکان به مفهوم امروزین خود طفلی نوپاست. البته ناگفته نماند که ادبیات عامیانه به شکل قصه‌ها و متل‌ها و افسانه‌هایی که مادران صادقانه در گوش کودکان خود زمزمه می‌کردند، از سالیان دراز به صورت ادبیات شفاهی و غیرمکتوب رایج بوده است. در آثار مکتوب به جا

مانده مانند سیاست‌نامه و قابوس‌نامه و گلستان و بوستان سعدی و مثنوی مولوی و کارنامهٔ اردشیر بابکان ردپایی از تعلیم و تربیت کودکان وجود دارد. (جعفرقلیان، ۱۳۹۳: ۷) انقلاب مشروطه و ورود صنعت چاپ به ایران، گسترش اندیشه‌های آزادی‌خواهانه و نو شدن اندیشه‌های تربیتی و تأسیس مدارس جدید باعث شد تا کودکان در مرکز توجه قرار بگیرند. در آغاز، آثار تألیفی مخصوص مدارس جدید بود؛ اما هنوز ادبیات کودک از هویت مستقلی برخوردار نشده بود تا اینکه تلاش‌های جبار باغچه‌بان، صبحی مهتدی، عباس یمینی‌شریف و صمد بهرنگی این استقلال را به هویت ادبیات کودکان بخشیدند.

فضل‌الله صبحی‌مهتدی، با گفتن قصه‌های شیرین برای کودکان، در رادیو، آغازگر وسیع قصه‌های کودکان در دورهٔ معاصر است و کتاب‌های متعددی چون افسانه‌های کهن (دو جلد)، مجموعهٔ قصه‌های کوتاه عمو نوروز، افسانه‌های بوعلی سینا، دیوان بلخ، دژ هوش ربا و پیام پدر از اوست. نثر صبحی، بسیار ساده و روشن و نزدیک به زبان گفتگوست و کاملا شیرین است. قبل از صبحی، صادق هدایت نیز در داستان‌های عامیانه‌اش بعضی از قصه‌های کودکان را جمع‌آوری‌کرده بود؛ مانند مثل‌های آقاموشه، شنگول و منگول. عباس یمینی‌شریف هم، قصه‌های کودکان را با نثری روان و همه‌فهم و با جنبه‌های اخلاقی و آموزشی بسیار همراه کرد. از نوشته‌های او کتاب‌های بازی با الفبا، قصه‌های شیرین، دو کدخدا و آواز فرشتگان مشهور است. صادق چوبک نیز قصهٔ آدمک چوبی را برای کودکان و آموزش خواندن و نوشتن به آنان به فارسی ترجمه کرد و جبار باغچه‌بان در پدید آوردن ادبیات کودکان سهمی بسیار مهم برعهده گرفت و قصه‌های گرگ و چوپان، پیر و ترب، عروسان کوه، بادکنک و کتاب زندگی کودکان از آثار اوست.(رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۱) در سال ۱۳۳۴ با تأسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، زمینهٔ گسترش ادبیات کودکان فراهم شد و کتاب‌هایی زیبا و خوش چاپ برای کودکان و نوجوانان تألیف و ترجمه شد و کسانی چون نادر ابراهیمی، محمود آزاد، جبار باغچه‌بان، مهدخت دولت‌آبادی، نورالدین زرین‌کلک، احمد شاملو، سیروس طاهباز، قدسی قاضی‌نور، محمود کیانوش، علی‌اکبر نعمتی، عباس یمینی‌شریف، مهرداد بهار و اخوان ثالث به تألیف کتاب‌هایی در این زمینه پرداختند و نویسندگانی چون صمد بهرنگی با انتشار ماهی سیاه کوچولو، نوعی نثر سیاسی کودکان را عرضه داشتند. (همان)

بهرنگی در مقدمهٔ داستان کچل کفترباز می‌نویسد: «و هزاران هزار سوال دیگر باید بکنید تا اجتماع و دردهایش را بشناسید. این را هم بدانید که اجتماع چهاردیواریِ خانه‌تان نیست. اجتماع هر نقطه‌ای است که هموطنان ما زندگی می‌کنند. از روستاهای دوردست تا شهرهای بزرگ و کوچک. با همهٔ کوچه‌های پر از پهن و لجن روستا تا خیابان‌های تر و تمیز شهر. از کلبه‌های تنگ و تاریک و پر از مگس روستاییان فقیر تا قصرهای شیک و درخشان شهری‌های دولتمند. با بچه‌های کشاورز و قالیباف مزدور و ژنده‌پوش تا بچه‌هایی که کمترین غذایشان چلو و مرغ و بوقلمون و موز و پرتقال است. این‌ها همه اجتماعی است که شما از پدرانتان به ارث خواهید برد. شما نباید میراث پدرانتان را دست‌نخورده به فرزندان خود برسانید. شما باید از بدی‌ها کم کنید یا آن‌ها را نابود کنید.(بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۰ و ۱۱) قصه خواندن تنها برای سرگرمی نیست. بدین جهت من هم میل ندارم که بچه‌های فهمیده، قصه‌های مرا تنها برای سرگرمی بخوانند. (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۲)

طی سال‌های پس از انقلاب {نیز} افزایش تألیف آثار کودک و نوجوان در زمینه‌های شعر و داستان، بر رشد کمی حوزه‌های مرتبط دیگری چون مطبوعات، تصویرگری و برنامه‌های رادیو و تلوزیونیِ خاصِ کودک و نوجوان تاثیر گذاشت. در سال‌های آغازینِ پسِ از انقلاب، مضامینی چون وحدت، مبارزه، استقلال، شهادت، ایثارگری، شعائر دینی و... بیشترین بعد محتوایی ادبیات کودکان را به خود اختصاص می‌داد. طی سال‌های بعد، همراه با ایجاد تنوع در حوزهٔ مضامین، آثار از حیث ساختار و زیبایی-شناختی نیز راه رشد را درپیش‌گرفتند. (روزبه، ۱۳۸۴: ۱۰۶) از برجسته‌ترین داستان‌نویسان کودک در این برهه می‌توان نام برد، هوشنگ مرادی‌کرمانی، غلامرضا امامی، رضا رهگذر، احمدرضا احمدی، محمود گلابدره‌ای، ناصر ایرانی، نادر ابراهیمی، شکور لطفی و از نسل پس از انقلاب نیز فریدون عموزاده‌خلیلی، سیدمهدی شجاعی، محمد محمدی، محمد میرکیانی، امیرحسین فردی، فریبا کلهر و ... هستند. (همان)

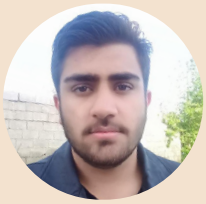
[در دههٔ دوم انقلاب اسلامی] ثبات نسبی نشریات و مجلات این حیطه از جمله: سورهٔ نوجوانان، سروش نوجوانان، کیهان بچه‌ها و... همراه با برپایی جشنواره‌های گوناگون هنری در حیطهٔ ادبیات کودکان و ظهور چهره‌های تازه‌نفس در این عرصه، از مهم‌ترین عوامل رشد و رونق این قلمرو بودند. در همین دوره، افزون بر مضامین جنگ و شهادت، میدان برای مضامین تازه‌تری گشایش یافت؛ کما اینکه در حیطهٔ قالب و فضای داستان نیز نویسندگان، به نگارش داستان‌های واقع‌گرایانه اهتمام بیشتری ورزیدند تا آثار تخیلی و فانتزی.

در سال‌های اخیر عواملی چون بحران اقتصادی، رشد و گسترش رسانه‌های تصویری، بازی‌های رایانه‌ای و دیگر سرگرمی‌های ویژهٔ این نسل، موجب رکود نسبی در بازار کتاب‌های کودکان و نوجوانان شده‌اند.(روزبه، ۱۳۸۴: ۱۰۷)

ادامه دارد...

منابع:
- بهرنگی، صمد(۱۳۸۵). کچل کفترباز. تهران: جامه‌ردران.
- جعفرقلیان، طاهره(۱۳۹۳). ادبیات کودکان. چ۴، تهران: دانشگاه پیام نور.
- حجازی، بنفشه(۱۳۹۵). ادبیات کودکان و نوجوانان: ویژگی‌ها و جنبه‌ها. چ ۱۴، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۰). انواع نثر فارسی. تهران: سمت .
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۴). ادبیات معاصر ایران (نثر). چ ۲، تهران: روزگار.
- قزل‌ایاغ، ثریا (۱۳۹۷). ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن. چ ۱۴، تهران: سمت.

معرفی کتاب «قصّه‌های من و بابام»



نیما خادمی

«قصّه‌های من و بابام» که این سال‌ها در سه جلد به همت انتشارات فاطمی(کتاب طوطی) به چاپ می‌رسد، بازپرداخت کتابی‌ست تصویری به‌نام «پدر و پسر»[1] اثر «اِریش اُزِر»[2]، نقاشِ هنرمند و توانای آلمانی. این مجموعه داستان‌هاَ نخستین بار در مهرماه ۱۳۴۶ بر پشت جلد هر یک از شماره‌های منتشرشدهٔ مجلهٔ «پیک نوآموز» نقش می‌بست. صد و پنجاه داستان تصویری بدون نوشتهٔ پدر و پسر، در اصل نیز، در سه کتاب انتشار یافته است. هر داستان فقط عنوانی دارد و در بعضی از آن‌ها نوشته‌هایی بسیار کوتاه با متن تصویر درهم آمیخته است. قهرمانان داستان‌ها پدری میانسال و پسری هشت-نه ساله‌اند. مهر و شادی و طنز، بُن‌مایهٔ داستان‌های زندگی این دو قهرمان است.

پدر و پسر ساده‌دلند و پراحساس. باهمند و یار و یاور هم؛ به همین سبب، نیروهایشان را در مبارزه با سختی‌های زندگی در یک جهت به‌کار می‌گیرند. هر دو تلاش می‌کنند تا با رویدادهای زندگی سازگار باشند و بر تلخی‌ها و پیشامدهای ناگوار پیروز شوند. فریب نمی‌خورند و تحت‌تاثیر رفتارهای ناپسند دیگران قرار نمی‌گیرند. در برابر ناکامی‌ها از پا درنمی‌آیند و خود را نمی‌بازند. استوارند و وفادار به شخصیت خود؛ به همین سبب، بیشتر راه را درست می‌یابند و بر نیرنگ‌های زندگی چیره می‌شوند. پدر و پسر پیوندی مهرآمیز با هم دارند و هر پدر و پسری را برمی‌انگیزند تا شخصیت آن‌ها را در خود بجوید و آرزو کند که چون آن‌ها باشد. پدر و پسر در سادگی و آرامشی کودکانه به‌سر می‌برند. با آن‌چه دارند می‌سازند و دلخوشند. ظواهر فریبندهٔ زندگی را مسخره می‌کنند و از آن‌ها می‌گریزند؛ حتّی هنگامی که ناگهان هر دو ثروتمند می‌شوند، با ثروت بازی می‌کنند، نه زندگی!

بازپرداخت کتاب

این کتاب، با توجّه به دانش پایه و نیازهای کودک ایرانی، به صورتی بازپرداخت و نوشته شده است که بتواند بیشتر در خور فهم و درک باشد و گروه بیشتری را به‌کار آید. در این بازپرداخت، تصویرهای هر سه کتاب اصلی جابه‌جا شده‌اند تا هر مجموعه از آن‌ها زیر عنوانی قرار بگیرند و بر روی هم یک خط داستانی پیگیر را دنبال کنند. کتاب‌های این مجموعه با نام‌های «کتاب اوّل: بابای خوب من»، «کتاب دوّم: شوخی‌ها و مهربانی‌ها» و «کتاب سوّم: لبخند ماه»، نسبت به کتاب‌های اصلی تغییرهایی هرچند اندک در تصویرها و نام داستانی بعضی از مجموعه‌ها داده شده‌است تا این مجموعه متناسب با نیاز کودک ایرانی به روشن کردن پیام و مفاهیم پیچیدهٔ برخی از تصویرها بپردازد. نوشته‌ها و تصویرها، در کنار هم، برای کودکان ۸ تا ۱۲ سال یک کتاب تصویری و خواندنی دل‌پذیر و سودمند پدید آورده است و از طرفی نوشته‌ها به زبان و بیان گفتاری نزدیک شده است تا بلندخوانی آن، به‌وسیله بزرگ‌ترها برای کودکان ۳ تا ۷ سال، دل‌پذیر باشند. بازپرداخت و نوشته‌های این کتاب به قلم استاد ایرج جهانشاهی، نویسنده، مترجم، ویراستار و از پایه‌گذاران ساده‌نویسی برای کودکان و بنیان‌گذار و مدیرمسئول مجله‌های کمک‌آموزشی «پیک» است. جهانشاهی و تنی چند از همکارانش نخستین کتاب فارسی اوّل دبستان را در سال ۱۳۴۶ نوشتند.

پدیدآورندهٔ «پدر و پسر»

سه جلد کتاب پدر و پسر فقط اشاره‌ای دارد به پدیدآورندهٔ این اثر. فراتر از آن را نه در فرهنگ‌نامه‌ای می‌توانیم بیابیم و نه در نوشته و کتابی در دسترس! اِریش اُزِر نقاش هنرمند آلمانی که در سال ۱۹۰۳ در شهر پلاوَئن به‌دنیا آمد، به‌واسطهٔ کاریکاتورهای سیاسی خود در دورانِ آلمانِ نازی به شهرت رسید و تا مدتی -به‌واسطهٔ همَین فعَالیت‌های سیاسی- انتشار آثار وی ممنوع شد. چند سال بعد، انتشاراتی «اول اشتاین» وابسته به مجلهٔ برلین با انتشار کتاب قصه‌های من و بابام توانست برای ازر، به عنوان نقاشی غیرسیاسی، اجازه کار بگیرد، مشروط به اینکه وی از اسم واقعی خود استفاده نکند؛ به این ترتیب، ازر، نام مستعار «ای، او، پلاؤن»[3] را برگزید. اُزِر در سال ۱۹۴۴ در برلین زندگی اندوهبار خود را بدرود گفت و آن‌قدر نماند تا سالی دیگر بر عمرش بگذرد و در پایان ویرانی‌ها و خونریزی‌ها و دربه‌دری‌ها و تنگدستی‌ها، چون قصّه‌ای از قصّه‌هایش، بر سرنوشت جنگ‌افروزان لبخندی طنزآمیز بزند. به راستی مرگ او پایان زندگی‌اش نبود. نام و یادش، چون این اثرش جاودانه است و همواره در دل کودکان با عشق و دوستی و شادی زنده خواهد ماند.

۱. VATER UND SOHN.
۲. ERICH OHSER.

۲. ERICH OHSER.

ادبیات جهان

نازک الملائکه و رویکرد نوستالژیک

دکتر سولماز مظفری

نوستالژی (Nostalgia) یا «غم غربت»(آشوری، ۱۳۸۱: ۲۴۶) روایت دلتنگی، احساس بیگانگی و بیزاری از واقعیات موجود و ممکن، همچنین مجالی برای ورود به ساحات خوشایند از بین رفته و دست‌یابی به خوشی‌های گم شدهٔ انسان است. ناسازگاری با محیط پیرامون و واقعیت‌های آن و نارضایتی از بودن در عرصهٔ واقعیات نامطلوب زندگی، می‌توانند بازتاب‌های گونه‌گون در زندگی انسان پدید آورد، «یکی از آن‌ها تلاشی ذهنی برای انکار واقعیت‌ها و جبران آنچه از دست رفته، است. چنین تلاشی غالباً ناخواسته و ناخودآگاه است و عواملی پنهان، در شکل‌گیری آن نقش ایفا می‌کنند. قابلیّت‌های مختلفی که ذهن در اختیار دارد، در این حرکت به ابزارهای مؤثری برای التیام حسرت و دل‌تنگی انسان، بدل می‌شوند.» (علی‌زاده و باقی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۷۶-۱۷۵) یکی از این توانمندی‌های بشر، «تخیّل» است، او برای تحقق آرزوهای فروکوفته و نومیدی‌هایی که با آن‌ها روبرو شده، به تخیّل پناه می‌برد و با حسرت به وقایع پیرامون خود می‌نگرد و به مسیر آرزومندی و آرمان‌جویی پا می‌گذارد؛ هرگاه ذهن راه رهایی از غم و اندوهی که حیات ذهنی و انتزاعی‌اش را در برگرفته، در گذشته جست‌وجو کند، حسرت و دلتنگی که «نوستالژی» خوانده می‌شود، در او پدید می‌آید. نومیدی‌ها و ناکامی‌های حیات این فرصت را به ذهن بشری می‌دهد که به گذشته بازگردد و حسرت خود را در آن و از آن نشان دهد. این مسأله تنها در حیطهٔ پزشکی و روان‌شناسی توأم با ذهن بشر نیست، بلکه هنر و ادبیات نیز بستری برای تجلّی چنین بازگشتی در انسان ایجاد نموده‌اند. آثار هنری نیز «جلوه‌گاه صادق اضطراب و حسرت بوده‌اند» (مندور، ۱۳۶۰: ۱۲) و تناقضات درونی بشر را در خود در قالب‌های مختلفی نشان داده‌اند و مجسّم نموده‌اند. همچنین ادبیات به مثابهٔ آیینه‌ای دیگر، بیگانگی انسان با روزگار خود و ناسازگاری با واقعیت‌های حیات را در خود نمایان ساخته و تجلی‌گاه دیگری برای روایت حسرت و دل‌تنگی بشری گردیده است. ادبیات معاصر نیز از این امر مستثنی نبوده و «بیش از هر عصر دیگری، معبر تضادهای درونی و برونی» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱) بشری بوده است. حسرت و تأسف بر گذشته از موتیف‌های رایج در ادبیات به خصوص شعر فارسی است، «شاعران دورهٔ سلجوقی به دورهٔ محمودی حسرت می‌خورند و شاعران دورهٔ محمودی از دورهٔ رودکی با حسرت یاد می‌کنند.»
(شمیسا، ۱۳۷۷: ۱۳۷)
قابل بیان است نوستالژی محدود به شعری خاص و سبک مشخصی نیست و غالب گونه‌های شعر عرصه‌ای برای بازتاب دلتنگی و غم و اندوه شده‌اند. شاعر معاصر نیز دلتنگی و احساس غربت را جان مایهٔ کلام خود قرار داده و آن را مایهٔ تسکین خاطر می‌داند و با این شیوه و نسق، اعتراض خود را به شرایط موجود عصر بیان می‌کند. از جملهٔ شاعرانی که در ادبیات معاصر عرب، شعرش با دغدغه‌های نوستالژیک همراه است، «نازک الملائکه» است که در این مقالهٔ تحلیلی و توصیفی به بیان برخی از مولفه های نوستالژی در شعر وی پرداخته می‌شود. پژوهشگر درصدد است مولفه‌های نوستالژی را در اشعار وی یافته و برای آن‌ها شواهدی ذکر نماید. در تبیین پیشینهٔ این موضوع می‌توان گفت در مورد نوستالژی و مولفه‌های آن در ادبیات معاصر مقالاتی نوشته شده که بیشتر در زمینهٔ اشعار شاعران ادبیات فارسی معاصر به تحریر درآمده است و برخی از آن‌ها به عنوان منبعی برای این نوشته ذکر گردیده‌اند و در راستای تحلیل اشعار ادب عرب، مقاله‌ای با عنوان «بررسی پدیدهٔ نوستالژی در اشعار ابن خفاجه» به قلم علی‌باقر طاهری‌نیا و نسرین عباسی(۱۳۹۰) به چاپ رسیده است؛ اما در مورد رویکرد نوستالژیک اشعار نازک الملائکه، نوشته‌ای توسط پژوهشگر مشاهده نگردید.

نوستالژی و مولفه‌های آن

نوستالژی واژه‌ای فرانسوی است که برای آن معانی همچون میل به بازگشت به خانه و کاشانه و غم غربت(پورافکاری، ۱۳۸۲: ۱۰۱۱) و حسرت گذشته(باطنی،۱۳۸۰: ۵۷۲) و فراق، درد دوری، درد جدایی و آرزوی گذشته(آریان پور، ۱۳۸۰: ۳۵۳۹) آمده است. معادل این کلمه در زبان عربی، الاغتراب، الغربه و الحنین است.(فیروزآبادی، ۱۴۰۶: ۳۸۳ و ۶۳۰) این اصطلاح مربوط به حوزهٔ روان‌شناسی بوده و در مورد «سربازانی به کار می‌رفته که بر اثر دور شدن از خانه و خانواده دچار نوعی افسردگی و بیماری شدند، رفته رفته وارد سایر حوزه‌ها مخصوصاً علوم انسانی و از جمله ادبیات شده است.»(تقی زاده، ۱۳۸۱: ۲۰۲) از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین عوامل در ایجاد حالت نوستالژی در شاعر و نویسنده، «مسائل سیاسی و اجتماعی، مشکلات فردی، ویژگی‌های روحی و روانی، تأثیر مدرنیسم و صنعت جهان معاصر بر روابط و روحیهٔ انسان‌هاست.» (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۸۷: ۱۷۹-۱۵۵) ادبیات معاصر و مکتب شعری رمانتیسم به سبب داشتن اصولی

همچون طبیعت‌گرایی، آزردگی از محیط و زمان فعلی و گذر به خاطرات و گریز به بازآوری خوشی‌های از دست رفته، بسامدگاهی برای فرایند روانی نوستالژی است. به نظر می‌رسد شاعر یا نویسندهٔ معاصر این اصول را به عنوان یک اندیشه و مضمون شعری به محتوا و درون‌مایهٔ کلام خود وارد کرده است. توجه به این مقوله در شعر معاصر فارسی به طور ویژه‌ای دنبال شده است. از علل توجه می‌توان به «اوضاع سیاسی، احتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه، تغییر خلقیات و روحیات شاعران، مهاجرت و تبعید، نحوهٔ زندگی شاعران، مسائل خاص زندگی، غم و حسرت از دست دادن اطرافیان، غم و درد پیری و اندیشیدن به مرگ، یادآوری خاطرات دوران کودکی و نوجوانی و ... اشاره کرد.» (شریفیان، ۱۳۸۶: ۵۲)

نوستالژی می‌تواند فردی یا جمعی باشد؛ دوری از زادگاه و وطن، جدایی از یار، خاطرات دوران کودکی و نوجوانی و جوانی و یادکرد حسرت‌آمیز آن، یادکرد مرگ، غم و حسرت از دست دادن عزیزان مربوط به حوزهٔ نوستالژی فردی است و یادکرد دوران با شکوه و با صلابت تاریخ یک قوم و سرزمین و خاطراتی که ریشه در تاریخ و فرهنگ دارد و با اسطوره‌پردازی و باستان‌گرایی توأم است، در حیطهٔ نوستالژی جمعی قرار می‌گیرد.

معرفی نازک‌الملائکه

از جمله شاعرانی که در ادب معاصر عرب، شعرش توأم با دغدغه‌های نوستالژیک است، نازک‌الملائکه است. نازک صادق الملائکه(۲۰۰۷-۱۹۲۳م) شاعر معاصر عربی است که معمولاً وی را در کنار بدر شاکر السیاب و عبدالوهاب البیاتی یکی از بنیان‌گذاران شعر نو عربی می‌دانند. وی در دانش‌سرای عالی معلمان در بغداد در رشتهٔ ادبیات عربی تحصیل کرد، سپس به آمریکا رفت و از دانشگاه وسکونس، کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی گرفت. پس از آن به عراق بازگشت و به تدریس پرداخت. وی سال‌های زیادی از عمر خود را در مصر سپری کرد و در همان کشور بدرود حیات گفت. از آثار پژوهشی وی می‌توان به قضایا الشعر المعاصر(۱۹۶۲) در نقد ادبی، التجزیئیه فی المجتمع العربی(۱۹۷۴) با موضوع جامعه‌شناسی جوامع عربی و سیکولوجیه الشعر (۱۹۷۹) در نقد ادبی شعر عرب اشاره کرد. از وی چندین مجموعهٔ شعر نیز به یادگار مانده است، مانند: عاشقه اللیل(۱۹۴۷)، شظایا و رماد(۱۹۴۹)، قرار الموجه(۱۹۵۶)، شجره القمر(۱۹۶۵)، ماساه الحیاه و اغنیه للانسان(۱۹۷۷) و للصلاه و الثوره یغیر الوانه البحر(۱۹۷۸).

خاطرهٔ فردی نازک‌الملائکه

عشق و زندگی عاشقانه و سفرهایی که به نوعی در زندگی فرد تاثیر گذاشته است، همهٔ خاطرات فردی است که «تکرار آنها به سبب نارضایتی از وضع موجود است و منجر به حس دلتنگی می‌شود.»(عباسی و فولادی، ۱۳۹۲: ۴۸) خاطره و یاد همهٔ حوادث و رخدادهای گذشته که در زندگی ادبا پیش آمده، به شکل بارز در آثار آن‌ها منعکس شده است، «برخی از این پیشامدها به‌گونه‌ای است که شاعر تماماً در فضای آن به سر می‌برد.»(شریفیان، ۱۳۸۶: ۵۶) به نظر می‌رسد اشعار نازک‌الملائکه نیز که «روشن و دور از هرگونه غموض» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۸) است، از حضور این خاطرات خالی نیست، از جمله مولفه‌های خاطرهٔ فردی که می‌توان در سروده‌های وی دید، می‌توان به حسرت و اندوه جدایی و دوری از معشوق، یادکرد خاطرات دوران کودکی و جوانی، غم و اندوه ناشی از یاد مرگ، دلتنگی برای گذشته‌ای که سپری شده و شاعر در آرزوی بازگشت آن است، اشاره نمود. در ادامه برای هر کدام از این موارد شواهد و مصادیقی از سروده‌های وی ذکر می‌شود و مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

الف) جدایی از معشوق

«عشق ورزیدن ویژگی خاص دنیای انسان‌ها است که از آغاز آفرینش تاکنون با جلوه‌های رنگارنگ، نامکرر و دلنشین خود، رنج حیات را برای انسان تحمل پذیر کرده است.» (مختاری، ۱۳۷۷: ۶۸) یکی از ابعاد نوستالژیک شعر نازک‌الملائکه عشق و حسرت بر گذشتهٔ عشقی اوست. نازک‌الملائکه از اینکه خود را در فراموشی عشق و بی‌وفایی معشوق گرفتار می‌بیند، اظهار ناخشنودی و نارضایتی می‌کند، نومیدی وی نسبت به دیدار دوبارهٔ معشوق در شعرش بازتاب می‌یابد، وی عواطف و احساسات خود را نابود شده می‌بیند و تنها به خیال معشوق خشنود است:

«چطور عواطف و مهربانی‌هایم نابود شد/ چگونه عشق و حیرت و وفاداریم را از یاد تو بردند؟/ دل نجیب و اصیل تو را چگونه با بیهودگی‌ها انباشتند/ در حالی که خبرهای دروغ ساختند/ روزها را با ابراز احساسات/ و ریختن اشک سپری کردم و از جدایی لذت بردم/ به جز گمان و وهم امید دیداری نیست/ و هیچ سروری جز خیال معشوق و بازتاب عشق او وجود ندارد...» (۱/ ۵۵۵)

نازک‌الملائکه معترف است روزها و لحظاتش در نبود معشوق گذشته و ناله‌های جدایی او را از بین برده؛ اما در حسرت بازگشت آن دوران به سر می‌برد و امید به فردایی دارد که «به گذشتهٔ گمشده می‌گریزد». وی در شعری با تکرار عبارت «مرت ایام» در ابتدای هر بند شعر که حاکی از گذر زمان است و خاطرات را با حسرت و تالم بیان می‌کند، این دل‌تنگی را بیان می‌کند که: «روزها گذشت/ یکدیگر را ندیدیم/ تو در آن‌جا، پشت مرز رویاها هستی/ در افقی که مجهولات آن را در بر گرفته/ و من راه می‌روم و می‌بینم و می‌خسبم/ روزها را پشت سر

می‌گذارم و فردای شیرین را پیش می‌کشم/ فردایی که به گذشتهٔ گمشده می‌گریزد/ روزهای عمرم که ناله‌ها تباهشان می‌سازد/ کی باز خواهند گشت؟» (۲/ ۱۱۱)
نازک‌الملائکه در شعر «اشواق و احزان» بر عشقی حسرت می‌خورد که روزگار آن میان «آروارهٔ شوق و اندوه» سپری شده و مجبور به کتمان آن گشته و اکنون آرزوی فاش ساختن آن را دارد و با خطاب آن به «رویای روح» آن را توصیف می‌کند؛ درحالی‌که تصمیم به افشای این عشق دارد، می‌گوید: «هر زمان چشم‌هایم حدیث عشق با تو می‌گوید/ آنان را با تحریم کردن کیفر و عقوبت می‌کنم.»(۱/ ۵۵۵) وی همواره گمشده‌هایی چون مهر و محبت و همدل و هم‌زبان را جست‌وجو می‌کند و منشأ دلتنگی‌های خود را نبود هم‌صحبت و گم‌شدن عشق و از بین رفتن لحظات با هم بودن می‌داند؛ همین جست‌وجوی گمشده‌های وی، کلامش را با وجوهی از نوستالژی در آمیخته است. تصاویری که در شعرش بروز می‌کند، ساحتی است که در آن اعتراضش را نسبت به اندوه و غمی که به قلبش زخم می‌زند، به ظهور می‌رساند.

کان قلبی متعبا یسکنه حزن فظیع
رقصت فیه و شدته الی الجرح دموع

قلبم خسته بود و غمی جانکاه در آن لانه کرده بود، اشک‌ها در آن رقصیدند و به زخم گرفتارش کردند. (۲/ ۸۷۶)
نازک‌الملائکه در عاشقانه‌هایش با نگاهی حسرت‌بار به روزگار شیرین گذشته می‌نگرد و به ندرت با شور و شادمانی از لحظات بودن با یار سخن می‌گوید. او بر این باور است که دیگران مسبب نابودی عشق مابین او و معشوق شده‌اند و بدین سبب اندوه و حسرتی عمیق در شعر او ناشی از این عشق از بین رفته پدید آمده است. او با حسرتی سوزناک معشوق را مورد خطاب قرار می‌دهد و گذشتهٔ عشقشان را به او یادآوری می‌کند: «تو آن کسی بودی که یادش را نگاه داشتم/ و اینک دل باوفایم آن را فراموش نمی‌کند/ چگونه رویاها و شوق و عشق روحم از خاطرات و یادمان تو غایب شوند/ بازگشت گواهی می‌دهد که چگونه عشق تو را به او آموختم/ و او عاشق شقی است/ عبادتگاه محزون به جاودانگی و ابدی بودن عشق من شهادت می‌دهد»(۵۵۶/۱) تألم ناشی از خاطرات معشوق در این شعر نشان از روح ظریف زنانه، دردمندانه و آرزومندانهٔ او دارد.

ب) نوستالژی مرگ

مرگ و یادکرد آن یکی از دغدغه‌های اصلی نوستالژیک نازک‌الملائکه است و بازتاب فراوانی در سروده‌های وی دارد. «مرگ اندیشی» یکی از پارادایم‌های فکری نازک‌الملائکه است که در کلامش آن را به تصویر کشیده است، شاعر با به کار بردن کلماتی چون «دوی الریاح»، «نغم الطیر» که پرندهٔ شب یا جغد را به ذهن می‌آورد، «ظلمه المساء» و «الریاح الحزینات» سعی کرده فضایی غمگین و تیره در شعرش ایجاد کند و اندیشهٔ مرگ را به ذهن مخاطب متبادر سازد و حزن و اندوهٔ خود را نیز از یادآوری مرگ نشان دهد: «و معنای فنا و آثار نیستی در اطرافم/ و در هر آنچه چشم‌هایم می‌بینند،/ در می‌یابم و در هیاهوی باد و در آواز پرنده و در تاریکی شب/ پس اگر بادهای اندوهگین ناله سر دهد/ به یاد ماندگاری آن و مرگ خودم می‌افتم/ و قبرها را در زیر سیطرهٔ بادها و صدای باران و تغییرات جوی می‌بینم...»۱ (همان:۲۱۱)
نازک‌الملائکه در شعر آزاد «الکولیرا» چهرهٔ کریه مرگ را توصیف می‌کند و همگان را مغلوب عفریت مرگ می‌داند: «شب آرام گرفت/ گوش بسپار به صدای پای ناله‌ها/ در قعر تاریکی، در آغوش سکوت، کنار مردگان/ فریادها پر می‌شوند، پریشان می‌شوند/ غمی که می‌جوشد و شعله می‌گیرد/ و پژواک آه باز می‌تابد/ در قلب‌های پریشان/ در کلبه‌های آرام ماتم/ در همه جا/ آنجا که روحی فریاد می‌کشد/ در تاریکی‌ها/ آنجا که صدا می‌گرید/ مرگ است که این چنین می‌گسلد/ مرگ، مرگ، مرگ/ ای غم فریادگر نیل از کار مرگ...»۲ (۱۳۸/۲) قابل بیان است که او نگاهی دوسویه به مرگ دارد، از سویی مفهوم مرگ و واقعیت اجتناب‌ناپذیر و سرنوشت محتوم انسان را در شعر خود مجسم می‌کند و به شومی و دهشتناکی مرگ می‌پردازد و چهرهٔ تلخ آن را به تصویر می‌کشد و از سوی دیگر با توجه با این بینش که مرگ عاملی برای رهایی از آلام و دردهای زندگی است، با دیدی متفاوت به آن می‌نگرد. «به زودی مرگ دوست‌داشتنی‌ام را ملاقات خواهم کرد/ روح شاعری، سکوت خاک را دوست می‌دارد/ و قلبی مرگ را جوانی برای آرزو و آگاهی می‌بینند،/ ای مرگ! تو را به زودی شادمان، دیدار خواهم کرد.../ آهنگ جاودانی‌ام، هستی را پر کرد...» (همان: ۲۱۱) او حتی زمانی که می‌خواهد از فراموشی و درد هجران معشوق سخن بگوید، با سخن از مرگ به توصیف می‌پردازد. «صدای «او مرده است» همه جا پیچید/ این چکش تهی در گوش زمان است/ صدای «او مرده است» مانند اژدها ساکت است/ هر حرف رگی است که از ترس در سینهٔ تو می‌تپد» (همان: ۱۹۲) او برای تبیین دل‌گیری خویش از حقیقت مرگ مضامین و ترکیباتی همچون «آهنگی غمین»، «جنون»، «مردن معشوق»، «هستی غمناک و دردآلود»، «مرگ آهنگ بر لب»، «چکش تهی» و «اژدها» را به یاری گرفته است.

ج) یادکرد حسرت‌آمیز دوران کودکی و جوانی

این مدعا که «شعر کودکی است که در هزارتوی اعصاب، روان و تخیل ما خوابیده» (آتشی، ۱۳۸۰: ۱۴) و ادعاهایی

همچـون شـعر گفتـن، نوعـی «بازگشـت بـه کودکـی» (براهنـی، ۱۳۷۱: ۵۳) اسـت (علـی زاده و باقـی نـژاد، ۱۳۹۱: ۱۹۲)، بـه گونـه‌ای در شـعر نـازک الملائکـه نیـز نمـود یافتـه اسـت؛ البتـه او دوران جوانـی را نیـز دوره‌ای عمیـق در زندگـی خـود می‌خوانـد کـه بـا تمـام شـدنش آرامـش او نیـز تمـام می‌شـود. «الشـباب الـذی یسـمونه نـع/ مـی شـباب الشعور و الرغبـات/ و الشـباب الـذی اسـمیه احسـا/ سـا عمیقـا بـکل مـا فـی الحیـات» (۱/ ۲۵۱)

یـادآوری دوران کودکـی و جوانـی و نشـانه‌هایی از آن‌هـا، همـواره توانسـته‌اند سـاحتی بـرای ظهـور عواطـف پنهـان نـازک الملائکـه فراهـم کننـد. او در اشـعارش رجعتـی بـه خاطـرات کودکـی داشـته و دلتنگـی خـود را نشـان داده اسـت. وی بـا بیـان صفاتـی چون «سـایۀ گسـترده و عمیق و شـیرین» دسـت بـه دامـان دنیای کودکـی می‌شـود و دریغاگـوی روزهای رفتـۀ خـود می‌گـردد. در حقیقـت بـا یـادآوری ایـن دوران کـه اکنـون «در گـذر زمان‌هـا ذوب شـده اسـت»(۲۰۵/۱) بـه دنبـال مجالـی بـرای فراموش‌کـردن واقعیـات تلـخ و گریـز از آن‌هاسـت هرچنـد کـه ایـن رویدادهـا ناگریزنـد و خـود را مقهـور آنهـا می‌دانـد. بـه یـاد آوردن نشـانه‌های کودکـی بـه عنـوان تسـلی‌بخش خاطـره، گاهـی اعتـراض شـاعر را نسـبت بـه هـر آنچـه روزگار بـر او تحمیـل کـرده، نشـان می‌دهـد و آرزوی برگشـت بـه کودکـی، بـا اینکـه مقولـه‌ای تحقق‌ناپذیـر اسـت، دسـتاویزی در مفهـوم اعتـراض نسـبت بـه رخدادهـای زمانـه و بیـان آزردگـی خاطـر شـاعر از پیرامـون خـود، قـرار می‌گیـرد؛ امـا نـازک الملائکـه کامـلا واقع‌بینانـه بـه ایـن مسـئله نـگاه می‌کنـد و گـذر روزهـای کودکـی را بـا حسـرت بیـان می‌کنـد و در صـدد بازگشـت بـه آن برنمی‌آیـد و آن را پایان‌یافتـه می‌خوانـد. «خاطـرات شـیرین و درخشـان کودکـی فـرو می‌ریـزد/ و سـایۀ گسـترده و عمیـق و شـیرینش در گـذر زمان‌هـا ذوب می‌شـود» (۲۰۵/۱) نـازک الملائکـه دوران کودکـی و رویـای آن را التیام‌بخـش دردهـا و آلام روحـی خـود می‌دانـد و یـادآوری آن را زدایندۀ تیرگـی انـدوه قلـب می‌خوانـد. «قلبـم خسـته بـود / و غمـی جانـکاه در آن آشـیان گزیـده بـود/ اشـک‌ها در آن رقصیدنـد و بـه زخـم گرفتـارش کردنـد/ تصاویـری در عمقـش بـود کـه تیرگـی آینه‌هایـش را می‌پوشـاند/ امـا دسـتی بـر او گذشـت/ و سـلامی ارمغانـش کـرد/ دردهـای سـیاهش را دسـت‌های کودکـی شـفا داد/ امـا کـدام کـودک؟/ در شـبم جـز مـن و سـایه‌ام هیـچ نبـود...» (۲/ ۱۷۶-۱۷۷)

زمینـۀ دل‌تنگـی دیگـر او را می‌تـوان در حسـرت گـذر جوانـی نیـز دیـد۳. یکـی دیگـر از دغدغه‌هـای ذهنـی او «تنهایـی» اسـت کـه بـا گـذر کودکـی و نوجوانـی و جوانـی بـه آن گرفتـار آمـده اسـت. او پژمردگـی دوران جوانـی خـود را در «سـپری شـدن در جهنـم تنهایـی» کـه بـا واژۀ «تلـخ» آن را توصیـف کـرده، می‌بینـد و حسـرت و انـدوه را از ایـن گـذر بیـان می‌کنـد. «کل یـوم اری شـباب حیاتـی/ فـی حمـی الواحـده المریـره یـذوی» (۲۱۳/۱)

د) دل‌تنگی برای گذشته

بُعـدی دیگـر از نوسـتالژی شـعری نازک‌الملائکـه مربـوط بـه دل‌تنگـی و حسـرت بـرای گذشـته و روزگارِ سـپری شـده اسـت، روزهایـی کـه پی‌درپـی می‌گذرنـد و زمینـۀ دل‌تنگـی او را فراهـم می‌سـازند. حـس دردمنـدی او در پـس مضامینـی چـون گـذر روزهـا، سـپری شـدن لحظـات، غـم و انـدوه منتـج از گـذر زمـان، تلخی‌هـای حیـات، انـدوه زیسـتن، تیرهـای سـهمگین زندگـی و بـار سـنگین رویاهـا و آه‌هـا و دردهـا حضـور دارد. گاه بـه پیونـد ابعـاد عاطفـی و احساسـیِ کلام بـا مضامیـن اجتماعـی ایـن مضمـون را قـوّت بیشـتری می‌بخشـد کـه در بخـش خاطـرۀ جمعـی بـه آن نیـز پرداختـه می‌شـود. شـاعر بـا هرچـه پیرامـون خـود می‌بینـد، «لبریـز از انـدوه و نومیـد از خوشـایندهای زندگـی» (۲۱۰/۱) می‌شـود و در «سـایۀ تنهایـی مبهـم» (۲۱۴/۱) بـه زیسـتن خـود ادامـه می‌دهـد. در شـعر «نهایـه السـلم» گـذر عمـر خـود را در نهایـت دل‌تنگـی و انـدوه این‌گونـه مجسـم می‌سـازد:

«روزهـای خامـوش گذشـت/ یکدیگـر را ندیدیـم/ حتـی رویایی سـراب‌گونه مـا را بـه هـم نزدیـک نکـرد/ مـن تنهایـم و خـود را بـا گام نهـادن در تاریکـی سـرگرم می‌سـازم/ در پشـت شیشـۀ پنجـرۀ ضخیـم و در پشـت در/ در تنهایـی مـن/ روزها گذشـت/ روزهایـی سـرد و گـذران کـه مـلال اشـک‌آلودم را بـه خـود بردنـد/ و در پشـت در بـه کنـدی می‌گذشـتند/ در حالـی کـه مـن به حرکتشـان گـوش مـی‌دادم و دقایـق اضطراب آمیزشـان را می‌شـمردم/ آیـا زمـان بـر مـا گذشـت؟/ یـا مـا در بی‌زمانـی فـرو رفتیـم و در پهنـۀ اوهـام غـرق شـدیم؟...» (۱۱۱/۲)

در منظومـۀ «الاعـداء» شـاعر رویاهـا و خاطـرات عاشـقانه را در معـرض خطـر گـذر زمـان می‌دانـد و آن‌هـا را درحـال از بیـن رفتـن و سـرگردانی در پنجـۀ نفریـن روزگار بـه تصویـر در مـی‌آورد و بـر گذشـتۀ عشـق تاسّـف می‌خـورد و آن را سرگذشـتی می‌پنـدارد کـه اکنـون بازگـو می‌شـود و گذشـته‌ای داشـته و گـور او را در آغـوش کشـیده و بـا خـاک کینه‌هـا مدفـون شـده اسـت و اکنـون همچـون گذشـته نیسـت، اکنـون «دنیـای مـا آرزوهـا و شـوق‌ها را نمی‌فهمـد/ و سـرود چشـم‌ها را درک نمی‌کنـد/ و چشـمهامان رازگویـی را نمی‌فهمنـد» (۲/ ۲۶۰) در منظومـۀ «الخیـط المشـدود فـی الشـجره السـرو» (نـخ گـره خـورده بـر سـرو) نیـز می‌تـوان انـدوه شـاعر را نسـبت بـه گذشـته دریافـت؛ گذشـته‌ای کـه تنهـا بازگـو می‌شـود و ناپدیـد می‌گـردد و شـاعر تنهـا حسـرت آن را درک می‌کنـد. کاربـرد ترکیباتـی چـون «سـواد الشـارع المظلـم» (خیابـان تاریـک)، «الصمـت الاصـم» (سـکوت گنـگ) و «لـون الدیاجـی المدلهـم» (رنـگ سـیاه تیـره) همـراه بـا تصویـری از سـایۀ انـدوه گیـاه خرزهـره کـه بـر زمیـن گسـترده می‌شـود(۱۸۷/۲)، بـه فضاسـازی حزن‌آمیـز گـذر زمـان و حسـرت گذشـته می‌افزایـد. در منظومـۀ «انـا» نیـز می‌تـوان اسـتمرار درد و انـدوه را بـا تصاویـری لبریـز از دل‌تنگـی شـاعر نسـبت بـه گذشـته‌ای کـه سـپری شـده و شـاعر مرثیه‌سـرای آن اسـت، مشـاهده کـرد. یـادآوری خاطـرات، ایـن انـدوه و

غـم را در منظومـۀ «شـجره الذکـری» (درخـت یـادگاری) اسـتمراری بیشـتر می‌بخشـد.
«در شـب تاریـک بـر آن گذشـتم/ آنـگاه در سـایۀ آن رحـل اقامـت افکنـدم/ و بـه سـبزی برگ‌هایـش / و روح دردمنـدم در شـب آن خیـره شـدم/ تاریکـی خاطـرات دلـم را بـه هیجـان آورد/ سـاق آن را تکیه‌گاهـی بـرای خـود قـرار دادم/ و اندوه‌هایـم اطـراف آن طـواف کـرد/ خاطراتـم را بـه یـاد آوردم/ درحالـی کـه قلـب در اندوهـش بـود» (۱/ ۵۹۳)

خاطرۀ جمعی نازک الملائکه

هرچـه تعـداد افـرادی کـه قـادر بـه یـادآوری خاطـرات هسـتند، افزایـش یابـد، خاطـره از قلمـرو فـردی خـارج و بـه حـوزۀ جمعـی وارد می‌شـود. بـرای نخسـتین بـار، در سـال ۱۹۵۲، موریـس هالبواکـس«واژۀ خاطـرۀ جمعـی» را درکتـاب «چارچـوب خاطـرۀ اجتماعـی» بـه کار بـرد. در آن جـا بـه معنـای خاطراتـی اسـت کـه گروهـی از انسـان‌ها در آن سـهیم بـوده، آن را بـه دیگـران انتقـال داده و در شـکل‌گیری آن دخالـت دارنـد.» (میرمقتدایـی، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۵) از میـان مؤلفه‌هـای خاطـرۀ جمعـی کـه شـامل اسـطوره‌گرایی، باسـتان‌گرایی و آرکائیسـم، یادکـرد دوران باشـکوه تاریـخ و آرمان‌شـهر اسـت، نوسـتالژی آرمان‌شـهر در سـروده‌های نـازک الملائکـه بـه شـکل بارزتـری مشـهود است. در بسـیاری از سـروده‌های وی دریـغ و حسـرت نسـبت بـه رویدادهـای حال بـا یـأس و نومیـدی پیونـد می‌خورد۴،«مـا بـا نومیدی‌هـا و آرزوهـا و اجسـاد دیروزمـان آمدیـم/ و میلیون‌هـا نفـر/ رویاهـای آینـده و ضعیفشـان را/ بـا غـم و انـدوه می‌فرسـتند»(۳۰۹/۱) امـا در برخـی دیگـر از سـروده‌هایش می‌تـوان رگه‌هایـی از امیـد نیـز یافـت۵، امیـد بـه غـروب انـدوه و حـزن و فـرا رسـیدن آینـده‌ای روشـن: «حـزن و انـدوه حیـات مـا را هـدف تیرهـای سـهمگین خـود قـرار داده،/ ولـی مـا در مقابـل آن همـه سـختی‌ها،/ شـکیبایی پیشـه سـاخته‌ایم/ و بـه غـروب غم‌هـا و اندوه‌هـا امیدواریـم» (۶۵۱/۱) وی مضامیـن اجتماعـی نسـل بشـر را در برخـی از اشـعارش می‌گنجانـد و حسـرت نابـودی ارزش‌هـای انسـانیّت و دعـوت بـه احیـای آن را می‌تـوان در لابـه‌لای اشـعارش مشـاهده نمـود. بـا ایـن حـال در آرزوی رفتـن بـه مدینـۀ فاضلـه و آرمان‌شـهری است کـه همـۀ انسـان‌ها بـه وعـدۀ آن دل‌خـوش هسـتند و پایـان دردهـای خـود را در آن می‌بیننـد. در شـعر «جزیـره الوحـی» می‌تـوان آرزوی رفتـن بـه ایـن آرمان‌شـهر را دیـد، «شـهری پشـت دریاهـا» و«هیچسـتان» سـهراب سـپهری و«بـاغ زریـن» منوچهـر آتشـی، در ادب معاصـر فارسـی نیـز نمونه‌هایـی از ایـن نـوع اشـعارِ در آرزوی رفتـن بـه آرمان‌شـهر است: «پشـت دریاهـا شـهری اسـت/ کـه درآن پنجره‌هـا رو بـه تجلـی بـاز اسـت./ بام‌هـا جـای کبوترهایـی اسـت کـه بـه فـوارۀ هـوش بشـری می‌نگرنـد./ دسـت هرکـودک ده سـالۀ شـهر، شـاخۀ معرفتـی اسـت./ مـردم شـهر بـه یـک چینـه چنـان می‌نگرنـد/ کـه بـه یـک خـواب لطیـف/ خـاک، موسـیقی احسـاس تـو را می‌شـنود/ و صـدای پـر مرغـان اسـاطیر می‌آیـد در بـاد/ ...» (سـپهری، ۱۳۸۰: ۳۶۴-۳۶۵) و «مـن در سـفر زیسـته‌ام/ مـن در سـفر زاده شـده‌ام/ شـگفتا! کـه اینـک توقفـی نامیمـون پس از سـفری مقـدس/ مـرا فرسـوده کـرده اسـت/ مـن دلبسـته شـده‌ام/ دلبسـتۀ باغـی زریـن در سـرزمینی دور/ باغـی زریـن/ بـا سـاقه‌های لطیـف لبخندهـا، شـکوفۀ آشـتی‌ها، جویبـار پنجه‌هـا/ کـه از نسـیم نفس‌هـا و نوازش‌هـا متلاطـم اسـت/ باغـی زریـن/ کـه مـن میـوۀ شـاداب چشـم‌هایش را بی‌تـاب شـدم/ بهـار تپش‌هـای مزرعـۀ پرآفتابـش را گرم‌تـر سـرودم/ و فصـل پـردوام انتظارهـا را زندگـی کـردم.» (آتشـی، ۱۳۸۶: ۵۷) نـازک الملائکـه نیـز آرمان‌شـهر خـود را جزیـرۀ وحـی می‌خوانـد، جایـی کـه جایـگاه آرزوهـای دور دسـت اسـت و نومیـدی و بی‌بهرگـی در آن بـه خـواب رفته‌انـد و نومیـدی بـه امیـدواری بـدل یافتـه اسـت.
«خذنـی الـی العالـم البعیـد/ یـا زورق السـحر و الخلـود/ و سـر بقلبـی الـی ضفـاف/ توحـی الـی القلـب بالقصید/جزیـره الوحـی، مـن بعیـد/ تلـوح کالمامـل البعیـد/ قـد ضحـک العمـر و اسـتنامت/ عواصـف الیـاس و النکـود/ وانقبـی الیـاس بشـریات/ و امنیـات، فـای عیـد!» (۵۸۴/۱)
نمونه‌هـای موفـق نوسـتالژی از جملـه یادکـرد معشـوق و جدایـی از او، مـرگ، یـاد گذشـته و خاطـرات دوران کودکـی و جوانـی در شـعر نـازک الملائکـه نمـود دارنـد. از میـان ایـن مؤلفه‌هـا، وی بـه نوسـتالژی یادکـرد گذشـته توجـه خاصـی دارد و حسـرت و دل‌تنگـی ناشـی از رخدادهـای روزگار و پیـش آمدهـای ناگـوار در کلام او بیشـتر نمـود یافتـه اسـت، از سـویی دیگـر غالبـاً انـدوه و دردی ژرف بـه عاشـقانه‌هایش رسـوخ یافتـه اسـت کـه تأثیـری عمیـق بـر ذهـن حُزن‌پـرورش گذاشـته اسـت. مرگ‌اندیشـی نیـز بـا تصاویـری متفـاوت و برخاسـته از اندیشـۀ دوسـویۀ وی نسـبت به آن نمـودی دیگر از نوسـتالژی شـعری نـازک الملائکـه اسـت. بـه نظـر می‌رسـد وی هـرگاه در حـوزۀ رمانتیـک طبـع آزمایـی نمـوده، بی‌شـک بـه ایـن مؤلفه‌هـا توجـه داشـته اسـت. بـا یـک چشـم‌انداز کلـی بـر اشـعار نـازک الملائکـه، او را می‌تـوان یکـی از بزرگ‌تریـن شـاعران نوسـتالژی‌سـرای معاصـر عـرب زبـان دانسـت کـه بـا خلـق تصاویـری در کلامـش دسـت می‌زنـد تـا عمـق آزردگـی، حسـرت و دل‌تنگـی خویـش را نمایـش دهـد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ و معانـی الفنـاء المحهـا حـو/ لـی فـی کل ماتـراه عیونـی/ فی دوی الریـاح فـی نغـم الطـی/ ر و فـی ظلمـه المسـاء الحزیـن/ فـاذا انـت الریـاح الحزینـا/ ت تذکـرت خلدهـا و فنایـی/ و رایـت القبـور تحـت یـد الـری/ ح و صـوت الامطـار و الانـواء (۲۱۱/۱)
۲ سـکن اللیـل/ اضـع الـی وقـع صـدی الانـات/ فـی عمـق الظلمـه، تحـت الصمـت، علـی الامـوات/ صرخـات تعلـو، تضطرب/حـزن یتدفـق، یلتهـب/ یتعثـر فیـه صـدی الآهـات/ فـی کل فـؤاد غلیـان/ فـی الکـوخ السـاکن احـزان/ فـی کل مـکان روح تصـرخ فـی الظلمـات/ فـی کل یبکـی صـوت/ هـذا

ما قد مزفه الموت/ الموت الموت الموت/ یا حزن النیل الصارخ مما فعل الموت (۱۳۸/۲)

۳ ای اندوه‌های جوانی در چه خواهید بود، در داغ‌ترین اندوه‌ها یا غم‌ها؟/ تو ای کسی که سرنوشت ستمگر شبی بر هستی فانی/ تو را می‌سازد/ ای اندوه‌ها! چرا جوانی هدف تو بوده است؟ به نظر تو جوانی متهم به چیست؟/ چرا جز جوانی ما را در اندوهت آب نمی‌کنی، ای غم‌ها، ما را بسنده است آنچه را چشیدیم...(۲۰۹/۱)

۴ نازک الملائکه در شعر «فی وادی الحیاه» یأس و نومیدی را به وضوح نشان داده است. در بخشی از آن می‌گوید: «و الموج من حولنا جبال/ سدت علی خطونا السبیلا/ حسبک یا زورقی مسیرا/ لن یخدع القلب بالسراب» موج‌های اطرافمان بسان کوه‌ها راه را در مقابل گام‌هایمان بستند/ ای قایقم، راه را ادامه مده/ قلب هرگز با سراب فریب داده نمی‌شود» (۵۵۰/۱)

۵ در شعر «نداء السعاده» امید به فردایی بهتر و رهایی از دردها را می‌توان مشاهده کرد، شاعر در این سروده برای رهایی از تألمات روحی فردی و اجتماعی، امید به سرزمینی تهی از درد می‌دهد.(۳۱۸/۱)

منابع:

الف) کتاب ها

- آتشی، منوچهر(۱۳۸۰). هر اتاقی مرکز جهان است(گفت و گوهایی با اهل قلم). به کوشش سایر محمدی. تهران: نگاه.
- آتشی، منوچهر(۱۳۸۶). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.
- آریان پور، منوچهر(۱۳۸۰). فرهنگ پیشرو آریان پور(انگلیسی - فارسی). تهران: جهان رایانه.
- آشوری، داریوش(۱۳۸۱). فرهنگ علوم انسانی. تهران: نشر مرکز.
- باطنی، محمدرضا(۱۳۸۰). فرهنگ معاصر(انگلیسی- فارسی). تهران: فرهنگ معاصر.
- براهنی، رضا(۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: نویسنده.
- پورافکاری، نصرت الله(۱۳۸۲). فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان‌پزشکی. تهران: فرهنگ معاصر.
- سپهری، سهراب(۱۳۸۰). هشت کتاب. تهران: طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۵۹). شعر معاصر عرب. تهران: توس.
- فیروزآبادی، مجدالدین(۱۴۰۶). القاموس المحیط. بیروت: موسسه الرساله.
- مختاری، محمد(۱۳۷۷). هفتاد سال عاشقانه‌ها. تهران: تیراژه.
- الملائکه، نازک(۱۹۸۶). الدیوان. ج ۱و۲. بیروت: دارالعوده.
- مندور، محمد(۱۳۶۰). در نقد ادب. بازگردانی علی شریعتی. تهران: انتشار.

ب) مقالات

- تقی زاده، صفدر(۱۳۸۱) نوستالژی، مجلهٔ فرهنگ و هنر بخارا، شمارهٔ ۲۴، صص ۲۰۵-۲۰۱
- شریفیان، مهدی(۱۳۸۶) بررسی فرآیند نوستالژی در اشعار سهراب سپهری، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پنجم، شمارهٔ ۸، صص ۷۲-۵۱
- عالی‌عباس‌آباد، یوسف(۱۳۸۷) غم غربت در شعر معاصر، مجلهٔ گوهر گویا، شمارهٔ ۶، صص ۶۲-۳۳
- عباسی، محمود و یعقوب فولادی(۱۳۹۲) بررسی نوستالژی در شعر منوچهر آتشی، ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شمارهٔ ۲، صص ۷۳-۴۳
- علی‌زاده، ناصر و عباس باقی نژاد(۱۳۹۱) قیصر امین پور و رویکرد نوستالژیک، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۲(پیاپی ۱۲)، صص ۲۰۴-۱۷۵
- میرمقتدایی، مهتا(۱۳۸۷) معیارهای سنجش شکل‌گیری، ثبت و انتقال خاطرات جمعی در شهر تهران، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۳۷، صص ۱۷-۵
- نورایی، الیاس، مهدی شریفیان و علی‌اصغر آذرپیرا(۱۳۹۲) رویکردهای نوستالژیک در شعر م.سرشک، پژوهش نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۹۸-۲۷۹

نظری نامه: پیشینهٔ تئاتر در یونان

امیرحسین نظری

سلامٌ علیکم! تمامی نوشته‌های این بخش و در تمام شماره‌ها بر اساس خوانده‌های من از کتب «مکتب‌های ادبی» رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی سیروس شمیسا، خلاقیت‌های نمایشی ژاله نساری، خلاقیت نمایشی افسانه نسل شریف، آناتومی ساختار درام نصرالله قادری، نشانه‌شناسی درام کر الام، آناتومی فیلم برنارد اف دیک و در آخر خواندن خود نمایشنامه‌های مذکور است. پس خیال نمی‌کنم دیگر نیازی به این باشد که دم به دم منبع اعلام کنم. مورد بعدی که لازم است راجع به آن صحبت کنم، تغییر لحن بنده از معیار به عامیانه و برعکس است که عمدی انجام می‌شود و در جهت طنز آمیز کردن متن از این تکنیک استفاده کرده‌ام. پس فردا گروهی از دانشمندان عالی‌قدر ابرو بالا نیاندازند که چرا این مردک ملعون از قوانین مطلق ادبیات سرپیچی و تخطی کرده است و باید او را اعدام کرد.

هر موجودی، هر علمی و کلا هر چیزی ابتدایی دارد و ادبیات نمایشی هم از این مقوله مستثنی نیست. آغاز تئاتر طبق هزاران هزار سند و مدرک از یونان باستان بوده است. هرکسی با این نظر مخالفتی دارد می‌تواند یا خود را بکُشد یا وقت خود را جهت پیدا کردن مدرکی مبنی بر مخالفت با این قضیه تلف کند تا اوقاتش بگذرد.

ریشه تئاتر در مراسمات مذهبی و آیینی است. یونانیان که برادران المپ‌نشین را می‌پرستیدند؛ از جمله استاد زئوس عزیز، برادر آپولونیوس، برادر پوزایدون و ... خدایی هم داشتند به نام دیونیزوس. این رفیق ما خدای باروری و گلاب به رویتان شراب بود. این دوستان یونانی جشنی سالیانه برگزار می‌کردند تحت عنوان جشن سپاس تا از دیونیزوسشان تشکر کنند. این دوستان عزیز در این روز با عرض تاسف خود را با لباس‌های خاصی شبیه بز می‌کردند و در حینی که از خود صدای بز درمی‌آوردند، شراب‌ها را روی زمین-های کشاورزیشان می‌ریختند. سپس تا غروب به شادی و پایکوبی می‌پرداختند. غروب که می‌شد حیوان آزاریشان گل می‌کرد و بزی می‌آوردند تا آن بز را قربانی کنند. بعد از آن هم دور آن زبان‌بسته مظلوم که اکنون مرده است، می‌چرخند و آوازهایی به نام تراگودیا(سرودهای بزی) می‌خوانند. این تراگودیا، همان تراژدی است. پس وقتی می‌گویید چقدر فلان فیلم یا فلان روایت تراژدی است، از لحاظ لغوی یعنی چقدر این فیلم یا روایت سرود بزی است.

یه آقایی بود به اسم تس پیس. این آقا خودش مسئول برگزاری جشن بوده.... حالا مهم نیس. فی الذکر المذکور ایشان این سرودهای بزی را به شکل پرسش و پاسخ در آورد، روی ارابه خود در شهر می‌گذشت و سروده‌های بزی خود را می‌خواند. زین سبب اولین نوشته‌ی نمایشی تاریخ در قرن شش ق.م به وجود آمد. (حالا اگه یکی شعر بنویسه تو ماشینش بشینه و بلند بلند تو شهر بخونه، می‌برن تیمارستان بستریش می‌کنن؛ ولی خب انگار برای اون موقع کار باحالی بوده.)

بعد از این عزیز سرود بز نویس افرادی پدیدار شدند به نام نمایشنامه نویس. تعدادشان کثیر بود؛ اما مهم‌ترین آنها: آیسخولوس(آشیل بگیم راحت تره)، سوفوکلس، اوریپید و آریستوفانس بودند.

آشیل

اولین کسی بود که بازیگر دوم را وارد نمایشنامه کرد تا بازیگر تئاتر مانند دیوانه‌ها یک‌جا نایستد و با خود حرف بزند. در جهان آثار آشیل، انسان در ترس و رمز و راز زندگی می‌کند و به دنبال عدالت آسمانی است. در حدی که بیشتر مونولوگ‌ها و دیالوگ‌های نمایشنامه‌های آشیل خدایان زمان خود را خطاب قرار می‌دهد. زین سبب آشیل را مذهبی‌ترین تراژدی‌نویس می‌دانند. یه جا دیدم نوشته بود: (آشیل هشتاد نمایشنامه نوشته که امروزه فقط هفت نمایشنامه از او باقی مانده است)؛ ولی آخه وقتی فقط هفت تا نمایشنامه‌اش باقی مونده، شما خواب دیدین که هشتادتا نوشته؟ نه خدایی از کجا آوردین؟ طرف قرن ۵ ق.م زندگی می‌کرده؛ حالا بی‌خیال. این هفت نمایشنامه عبارتند از: پرومته در زنجیر، اهالی سرزمین پارس، پرومته رسته از بند، هفت تن علیه تب و تریلوژی اورستیا (اولین تریلوژی تاریخ)

سوفوکلس

سوفوکلس را قدرتمندترین نمایشنامه‌نویس یونان باستان می‌شناسند. حتی بعضی از شیفتگان کلاسیک یونان باستان او را بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس تاریخ جهان می‌دانند که البته خیلی جای بحث دارد و همینطور این تاج و تخت را مدعی بسیار است.(مثلا از دید من بکت یا از دید یک نفر دیگر شکسپیر)

سوفوکلس بازیگر سوم و طراحی صحنه را به نمایش اضافه کرد. ویژگی بارز شخصیت‌های سوفوکلس

خاکستری بودن آنهاست؛ همچنین او به شدت به سرنوشت و قوانینی که فراتر از اراده انسان است، معتقد است. بر خلاف آشیل که فردی مذهبی بود، سوفوکلس سروکارش با انسان‌هاست و بیشتر به مسائل اجتماعی سیاسی پرداخته است. قهرمان آثار او شخصیتی خودکفا، تنها، جامعه ستیز، قانون گریز و سازش ناپذیر دارد. مهم‌ترین آثار او عبارتند از: ادیپوس، آنتیگون، الکترا، زنان ترافیس و آژاکس.
شاید برایتان جالب باشد که بگویم عقده ادیپ و عقده الکترا که در نظریات روانشناسی فروید مورد بحث قرار گرفته است، بر اساس نمایشنامه‌های سوفوکلس است.

اوریپید

اوریپید را روشن‌فکرترین نمایشنامه نویس دوران خودش می‌دانند؛ زیرا که در آن زمان زن را موجودی بی ارزش می‌دانستند؛ اما او در آثارش تابوشکنی‌های بسیاری انجام داده و به صراحت به دفاع از حقوق زنان می‌پردازد؛ اما این روشنفکر بازی‌ها برایش تبعاتی هم داشت و باعث شد که جامعه یونانی آثار او را نپسندند؛ اما این چیزی از تفکر آوانگارد او کم نمی‌کند.
مهم‌ترین ویژگی آثار اوریپید کاوش روحی روانی او در ذهن شخصیت‌هاست. نوعی نگرش روانکاوانه و درونگرایانه که آثار او را سال‌ها از هم‌عصران خود جلوتر می‌اندازد. او در آثارش افراد احساسی را سرزنش و به استفاده از منطق دعوت می‌کند. از دیگر ویژگی‌های آثار او انتقاد از مسائل مذهبی و آیینی زمانه خود بود. آثار اوریپید نسبت به هم عصران خود واقع‌گرایانه‌تر است و در آرزوی عقلانیت، صداقت و اخلاقیات جامعه‌ای آرمانی را آرزو می‌کند. همچنین اوریپید اولین نمایشنامه‌نویس تاریخ است که به مسئله عشق زمینی می‌پردازد.

آریستوفانس

آریستوفانس بزرگ‌ترین کمدی‌نویس یونان باستان است. کمدی‌های او بیشتر از نوع فارس هستند. کمدی فارس به نوعی از کمدی گفته می‌شود که نویسنده از شرایط و شخصیت‌های اغراق‌آمیز برای خنداندن مخاطب استفاده می‌کند. معمولا در این نوع کمدی هدف نویسنده الزاما خندان مخاطب است نه چیز دیگر. البته نمایشنامه‌های کمدی آریستوفانس در مقایسه با فارس‌های امروزی فارس سرراست محسوب نمی‌شوند و بیشتر می‌توان گفت فقط موقعیت‌های طنز فارس را به وجود می‌آورند. چون او به مسائل جدی و خطیری مثل جنگ، آموزش، سیاست، آرمان‌شهرگرایی و شرایط تئاتر زمانه خود می‌پردازد.
جالب است بدانید که کمدی‌های او با گذشت دو هزار و پانصد سال هنوز بسیار خنده‌آور هستند. با سقراط خیلی مشکل داشته! یه گیر سه‌پیچی داده به این سقراط بنده خدا، همینطور مسخره اش می‌کرده! نمایشنامه ابرها یه هجو فقط و فقط برای مسخره کردن سقراطه! آثار او عبارتند از: ابرها، قورباغه‌ها، صلح، پرندگان، زنبورها و لیسیستراتا.
یه توضیح کلی و خلاصه راجع‌به تئاتر یونان بدم. اولا تئاترشون قاعده و قانون زیاد داره. کلا این کارو خیلی اصولی می‌دیدن. (البته غیر از اوریپید که چهارچوب‌شکنی خیلی کرده.) این عقاید و اصول داخل کتاب بوطیقا(فن شعر) ارسطوکامل نوشته شده. دیالوگ‌های نمایشنامه‌ها معمولا طولانیه! بعضی وقتا می‌بینی سه صفحه فقط یه دونه دیالوگه! موضوعات و داستان‌ها خیلی مرتبط به خدایان خودشونه؛ یعنی اسطوره یه قسمت عمده نمایشنامه‌هاس؛ ولی خُب، مضمون کار اکثرا مربوط به سرنوشت و جبره. یه گروه هم همیشه کنار دستشونه به اسم گروه همسرایان! این گروه همسرایان آچار فرانسه اس. همه کار می‌کنه. احساسات تماشاگران رو منتقل می‌کنه. قهرمان رو نصیحت می‌کنه. عقاید نویسنده رو می‌گه. حوادث رو پیش بینی می‌کنه و کلا چیز باحالیه این گروه همسرایان. مهم‌ترین بحث کتاب بوطیقای ارسطو اینه که نمایشنامه باید وحدت سه گانه(مکان،زمان،موضوع) داشته باشه. جالبه بدونید ابوعلی سینا کتاب بوطیقای ارسطو رو ترجمه کرده؛ ولی قسمت تئاترشو بی‌خیال شده. می‌دونید چرا؟ چون ایرانی‌ها هیچ-گونه دیدگاهی نسبت به تئاتر نداشتن. براشون یه چیز ناشناخته بوده و البته ابوعلی‌سینا هم به تئاتر به دید یه مسئله بیهوده نگاه می‌کرده. جالبه!
ادامه دارد...

سفر قهرمانی در مجموعه داستان‌های هری پاتر

حمیدرضا جعفری‌زاده

پایه‌ای‌ترین نمونه در نقد کهن الگویی انگاره «خود» یا همان «خویشتن» است. این انگاره به اشکال گوناگون و مختلف در اسطوره‌ها و حتّی خواب و رویاهایی که افراد می‌بینند، نمود پیدا می‌کند و به گفته «یونگ» کهن الگوی مسیح، صورت اعلای او در فرهنگ غرب به شمار می‌رود(یونگ، ۱۳۸۳: ۴۹)؛ بنابراین می‌توان گفت که نظام اسطوره‌ها و افسانه‌ها در واقع انعکاس اوهام و رویاهای درونی انسان‌ها هستند که در یک پیوند ناگسستنی به کهن الگوی قهرمان گره خورده‌اند. «کمبل» از جمله کسانی‌ست که با اثرپذیری از تفکرات و اندیش‌های یونگ به پژوهش درباره داستان‌های روایی با تکیه بر سفر قهرمان پرداخته است که ماحصل و نتیجه تحقیقاتش را در کتابی به نام «قهرمان هزار چهره» به چاپ رسانده است. دیدگاه‌های اسطوره‌شناسانه کمبل درباره اسطوره قهرمان که در کتاب قهرمان هزار چهره تدوین شده، مانند سایر مباحث او در اسطوره‌شناسی مورد استقبال فراوان قرار گرفته و به عرصه‌های هنری دیگر از قبیل ادبیات و به خصوص سینما راه یافته است و به همین سبب شاید بتوان به جرات جوزف کمبل را بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز در زمینه کهن الگوی سفر قهرمان دانست.
کمبل در کتاب خود یک الگوی جهانی و کلی برای سفر قهرمان معرفی می‌کند. از نظر او در تمامی داستان‌های قهرمانی، قهرمان صورتی یگانه و تکرارشونده دارد. در واقع به نظر کمبل در تمامی داستان‌های قهرمانی، داستان و ماجرای قهرمانی واحد بیان می‌شود، قهرمانی که از دیرباز وجود داشته و تا همیشه نیز حضور دارد. کمبل به نوعی قهرمان اسطوره‌ای کهن الگویی باور دارد که در اسطوره‌های تمامی ملّت‌ها و اقوام وجود دارد و تنها رنگ و بوی محلی به خود گرفته است. این قهرمان در هر داستان با نقابی جدید و با شکل و شمایلی متفاوت هویدا می‌شود و به انجام اعمالی مشابه در بستر رویدادهایی کمابیش یکسان می‌پردازد و این خاصیتی است که بعضی از نظریه‌پردازان آن را هدف اصلی نقد اسطوره‌ای دانسته‌اند.

- الگوی سفر قهرمان کمبل

الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل در سه مرحله عزیمت، تشرف و بازگشت اتّفاق می‌افتد که هریک به بخش‌ها یا مراحل متعددی تقسیم می‌شوند. به طور کلی این سه مرحله، خود به ۱۷ بخش کوچک‌تر تقسیم می‌شوند؛ امّا نکته مهمی که در مورد الگوی سفر قهرمان کمبل وجود دارد، این هست که کمبل در مورد الگوی خود هیچ‌گاه یک قهرمان مشخص را معرفی نمی‌کند که در سفر قهرمانی او تمامی این ۱۷ مرحله وجود داشته باشد. در واقع او هر بخش از الگوی مورد نظر خود را با ذکر بخشی از کردار یک قهرمان مستند می‌کند، بدون آن که کل الگو را حتّی روی یک قهرمان پیاده کند. علاوه بر این‌ها، شماری از قهرمانان مانند آینیاس و اودیسه از الگوی او تبعیت نمی‌کنند.

- تحلیل رمان هری پاتر بر مبنای الگوی سفر قهرمان کمبل

پیش از اینکه تحلیل رمان هری پاتر را شروع کنیم، باید توجّه داشته باشیم که تمامی ۱۷ مرحله الگوی سفر قهرمان کمبل در رمان هری پاتر وجود ندارد و برخی مراحل را نیز باید با یک دید کلی و در قالب کل اثر بررسی کنیم، نه صرفاً در یک بخش و مرحله‌ای خاص؛ لذا در این مقاله تنها به برخی از بخش‌هایی از این رمان که با نظریه سفر قهرمان هم‌خوانی دارد، اشاره خواهیم کرد.

الف) عزیمت/ جدایی: مرحله اوّل الگوی سفر قهرمان کمبل عزیمت/ جدایی است. در این مرحله قهرمان داستان بنا به شرایط و دلایلی از روی اراده و با اختیار خود و یا از روی جبر و بدون اینکه هیچ‌گونه اختیاری داشته باشد، تصمیم می‌گیرد مرحله جدیدی از زندگی خود را آغاز کند.

دعوت به ماجراجویی

دعوت به ماجراجویی اوّلین بخش از مرحله عزیمت/ جدایی است. این بخش درباره جدایی قهرمان از دنیای معمول است. دعوت به آغاز سفر برای قهرمان به شکل‌های مختلفی اتّفاق می‌افتد. گاه پیکی می‌آید و این دعوت را ابلاغ می‌کند و یا یک حادثه قهرمان را به این سمت سوق می‌دهد. به نوشته کمبل، نکته مهم در بحث عزیمت این است که این حرکت نتیجه تمایلات و تضادهای سرکوب‌شده است. به دنبال حضور پیک و ابلاغ دعوت، انسان دچار نوعی بحران یا کنجکاوی می‌شود و میل دارد ماجرا را دنبال کند. در واقع می‌توان گفت زمان بیداری فرد فرا رسیده است.(مخبر، ۱۳۹۷:۲۴۶)
در جلَد اوّل رمان هری پاتر (هری پاتر و سنگ جادو) دعوت به ماجراجویی در قالب نامه‌هایی‌ست که از سوی

مدرسه «هاگوارتز» برای هری ارسال می‌شود. در اصل می‌توان گفت آغاز ماجراجویی هری پاتر در گروی ورود او به هاگوارتز است.

گذر از نخستین آستانه

در این مرحله قهرمان باید از مرزی بگذرد که در آن خطری بزرگ او را تهدید می‌کند، این خطر می‌تواند تاریکی محض، دریایی مرگبار، یک اژدها، دیو یا هیولا باشد. شیر بالدار، انسان-کژدم، کژدم آدم‌خوار و سایر موجوداتی که در مقابل معابد کهن نگهبانی می‌دهند، نمادی از این مانع‌اند. در واقع این مرحله، عبور از قلمرو دانسته‌ها و وارد شدن به قلمرو نادانسته‌ها و ناشناخته‌هاست. قهرمانی که جسارت لازم برای این کار را دارد، معمولاً موفّق می‌شود به قلمرو ناشناخته‌ها وارد شود و این آغاز قصه است.(مخبر، ۲۴۷:۱۳۹۷)

در رمان هری پاتر ما شاهد این مسئله هستیم که شخصیت هری به عنوان قهرمان این رمان، در طول رمان بارها و بارها از آستانه‌ها و ورودی‌های مختلفی گذر می‌کند؛ امّا اوّلین و نخستین گذر از آستانه، متعلق به جلد اوّل رمان (هری پاتر و سنگ جادو) است؛ آنجایی که هری به همراه دوستانش، «رون» و «هرماینی» قصد دارد به قسمت‌های زیرین مدرسه هاگوارتز برود و برای این کار باید از دریچه‌ای گذر کند که توسط سگی سه سر که در اساطیر یونان باستان «سبروس» نامیده می‌شده است، محافظت می‌شود. این دریچه اوّلین گذرگاهی هست که هری باید از آن عبور کند.

ب) تشرف: تشرف دومین مرحله از الگوی سفر قهرمان کمبل است. در این مرحله قهرمان به صورت رسمی وارد مسیر آزمون‌ها و چالش‌ها می‌شود و با حوادث و آزمون‌های مختلف روبرو می‌شود. مرحله تشرف متضمن حوادث روی داده در طول مسیر است و در خلال همین ماجراهاست که قهرمان تعالی می‌یابد.

ب.۱) جاده آزمون‌ها

این مرحله جذاب‌ترین قسمت سفر قهرمان است که بخش اعظم ادبیات جهان را تشکیل می‌دهد. این مرحله که به نوعی مکمل مرحله گذر از آستانه است، در واقع همان مرحله پرماجرایی است که هفت خوان در آن اتّفاق می‌افتد و با ادامه کمک‌های پیر و راهنما همراه است. قهرمان با شرکت در نبردها و نشان دادن دلیری، شخصیت واقعی خود را بروز می‌دهد و خود را در قامت قهرمانی حقیقی نشان می‌دهد. کمبل این مرحله را نماد تحول تصاویر برجای مانده از دوران کودکی و کنار گذاشتن و فراتر رفتن از آن‌ها می‌داند. رو به روشدن با سویه‌های تاریک درون و شناخت ضعف‌ها و قوت‌ها از جمله نتایج حاصل از این آزمون‌های دشوار است. نمونه کلاسیک این مرحله، سفر الهه سومری، اینانا، به جهان زیرین و دیدار با خواهرش «ارشکیگل» است. اینانا در دروازه‌های مختلف ناگزیر است تکه‌ای از لباس خود را از تن خارج کند و سرانجام کاملاً برهنه به حضور ملکه جهان زیرین برسد. در واقع ارشکیگل، خواهر متضاد و سویه تاریک خود او است. در این مرحله، باز هم مساله اصلی عبور از «من» و سپردن خود به دست مرگ است.(کمبل، ۱۳۹۸ : ۱۰۵-۱۱۵)

قهرمان در دستیابی به هدف خود باید مجموعه‌ای از امتحانات و آزمون‌ها را پشت سر بگذارد، با چالش‌های مختلفی روبرو شود، آن‌ها را حل کند، بر ترس خودش غلبه کند و از وقایع ترسناکی که بر سر راه رسیدن او به هدف سبز می‌شوند، گذر کند.

ماجراجویی هری پاتر به نوعی پیش از ورود او به هاگوارتز و در زمان نوزادی او آغاز می‌شود، آنجا که هری به واسطه طلسمی که مادرش در مقابل «ولدمورت» اجرا می‌کند، از طلسم مرگ ولدمورت نجات پیدا می‌کند. هری از همان دوران نوزادی وارد جاده آزمون‌ها می شود و تقابل و دست و پنجه نرم کردنش با موانع و مشکلات شروع می‌شود. پس از ورود هری به هاگوارتز، تقابل و رویارویی او با دشمن اصلی‌اش ولدمورت شروع می‌شود و هری در مراحل مختلف باید با پشت سرگذاشتن آزمون‌های گوناگون به نبرد با ولدمورت بپردازد.

دستاورد نهایی

دستاور داشتن یکی از ارکان اصلی سفر هر قهرمان است. قهرمانِ بدون دستاورد، فرد شکست خورده‌ای است که به مضحکه تبدیل می‌شود.(مخبر ، ۲۵۱:۱۳۹۷)

از بین بردن شر و نابودن کردن سیاهی‌ها و پلیدی‌ها و تبدیل جهان به عالمی سراسر خیر و روشنایی دستاورد نهایی هری است که با پشت سر گذاشتن آزمون‌ها، سختی‌ها و دشواری‌های بسیار زیاد حاصل شده است. هری در پایان جاده آزمون‌های خویش ولدمورت را می‌کشد. در اصل ولدمورت طبق نظریه یونگ همان سایه وجود هری است. هری با روبرو شدن با ولدمورت که نماد بخش تاریک وجود هری هست بر سر یک دو راهی قرار می‌گیرد، اینکه به مانند ولدمورت بشود و بخش تاریک و سیاه وجودش را انتخاب کند و یا اینکه با نابود کردن ولدمورت روشنایی را به وجود خویش برگرداند. در جلد آخر این رمان (هری پاتر و یادگاران مرگ ۲) هری پاتر با نابود کردن ولدمورت اگرچه در ظاهر دنیا را از سیاهی نجات می‌دهد؛ امّا باید توجّه داشت که اینها همگی نمادهایی هستند که در پس ظاهر خود معنایی خاص و متفاوت از ظاهر خویش دارند. داستان هری پاتر درواقع بیانگر سیر و سلوک شخصیت هری برای شناختن خودش و از بین بردن تاریکی‌های وجودش است.

ج) بازگشت: همانطور که گفته شد برای بررسی رمان هری پاتر با اصول و قواعد نظریه سفر قهرمان، لازم هست یک دید کلی و جامع به رمان داشت و باید به این نکته توجّه داشته باشیم که بسیاری از مراحل این نظریه در رمان هری پاتر نیست و یا نمی‌توان بین آن‌ها و حوادث رمان یک تطابق صد در صدی ایجاد کرد. در مورد مرحه سوم نظریه سفر قهرمان (مرحله بازگشت) باید به این نکته توجّه داشت که تنها بخش‌هایی از رمان هری پاتر، آن هم به صورت مختصر با برخی از بخش‌های مرحله بازگشت تطابق دارد. برای مثال در مورد بخش سوم این مرحله (دست نجات از خارج) تنها می‌توان به این نکته اشاره کرد که در جلد آخر این رمان (هری پاتر و یادگاران مرگ ۲) زمانی که هری در نبرد با ولدمورت شکست می‌خورد، بیهوش شده و خودش را در عالمی بین زندگی و مرگ مشاهده می‌کند. او مردد است بین تسلیم شدن در برابر مرگ و یا مقاومت و برگشت به دنیا. در این زمان باز هم دامبلدور که نقش حامی او را در سراسر رمان داشت، در مقابل او ظاهر می‌شود و او را تشویق می‌کند تا مسیری را که شروع کرده به پایان برساند و ولدمورت را شکست داده و دوستان خود را و تمام جهان را از دست ولدمورت نجات دهد.

فرجام سخن

کاملاً طبیعی است که هر نظریه‌ای نقاط قوت و نقاط ضعف داشته باشد و به تبع آن نیز منتقدان، مخالفان و طرفدارانی نیز داشته باشد. نظریه سفر قهرمان نیز یکی از همین نظریه‌هاست که منتقدان زیادی داشته و افراد مختلفی با این نظریه مخالف و یا موافق بوده‌اند.

انتقادات مختلفی نسبت به نظریه سفر قهرمان و همچنین اندیشه‌های جوزف کمبل مطرح شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به «ساده کردن بیش از حد قضایا و غیرتاریخی بودن»، «تقلیل‌گرایی» و«یگانه‌گرایی کلام‌محور» اشاره کرد؛ امّا یکی از انتقادات مهمی که متوجّه نظریه سفر قهرمان می‌باشد، عدم تطابق این نظریه به صورت کامل با اسطوره است. این جمله بدین معناست که کمبل با وجود اینکه نظریه‌ای را مطرح کرده که شاید بتوان آن را کامل‌ترین نظریه در بحث قهرمان و سفر قهرمان دانست؛ امّا با این حال نتوانسته است در بین داستان‌های پریان و اساطیر جهان، روایتی را پیدا کند که به طور کامل تمامی این ارکان و بخش‌ها در آن وجود داشته باشد. در واقع او هرکدام از این بخش‌ها را از اسطوره‌ای خاص پیدا کرده و در نهایت با قرار دادن این قطعات پازل یک نظریه منسجم مطرح کرده است. نظریه‌ای که او مطرح کرد دارای ۱۷ بخش است؛ امّا نمی‌توان در سرتاسر دنیا یک اسطوره را پیدا کرد که تمامی این ۱۷ بخش را شامل شود. برخی از اسطوره‌های جهان تطابق زیادی با این بخش‌ها دارند و برخی نیز تطابق بسیار کمی دارند. این مسئله در مورد رمان هری پاتر نیز کاملاً صدق می‌کند و از بین تمامی این ۱۷ بخش، تنها ۷ بخش از آن در این رمان وجود دارد؛ امّا با این حال باید به این مسئله توجّه داشت که هیچ اسطوره‌ای نیست که خالی از این بخش‌ها و مراحل باشد.

منابع

- جی.کی. رولینگ(۱۳۸۰). هری پاتر و سنگ جادو. ترجمه سعید کبریایی. چاپ هفتم. تهران: کتابسرای تندیس
- جی.کی. رولینگ(۱۳۸۶). هری پاتر و یادگاران مرگ ۲. ترجمه ویدا اسلامیه. چاپ دوم. تهران : کتابسرای تندیس
- سنفورد، جان ا(۱۳۸۸). یار پنهان، ترجمه فیروزه نیوندی. چاپ چهارم. تهران : افکار
- کمبل، جوزف(۱۳۹۸). قهرمان هزار چهره. ترجمه شادی خسروپناه. چاپ دهم. تهران: نشر گل آفتاب
- مخبر، عباس(۱۳۹۷). مبانی اسطوره‌شناسی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز
- ور، گرهارد(۱۳۹۱). کارل گوستاو یونگ. ترجمه پریسا رضایی با همکاری رضا نجفی. چاپ اوّل. تهران: پارسه
- یونگ، کارل گوستاو(۱۳۸۳)، آیون. ترجمه پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی. مشهد : به نشر
- _____ (۱۳۸۴)، خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها. ترجمه پروین فرامرزی. چاپ چهارم، مشهد: به نشر

ادبیات تطبیقی

آشنایی با مفهوم ادبیات تطبیقی و حوزه‌های آن

محمّد جاسمی

مقایسه و هم‌سنجش یا «تطبیق» یکی از راه‌های دستیابی به حقایق علمی در حیطه پژوهش است؛ چنان که در دانشی چون جانورشناسی کار تطبیق برای طبقه‌بندی جانوران بر پایه ویژگی‌های ذاتی هر یک از گونه‌ها و تنوع و گوناگونی آن‌ها استوارمند است؛ امّا حیطه ادبیات حالتی متفاوت از نمونه پیشین دارد؛ زیرا که پژوهش ادبی تطبیقی به مسائل محسوس نمی‌پردازد، بلکه اثرگذاری آن، گاه آشکار و گاه پنهان است.(کفافی۱۲:۱۳۸۲) فرایند تطبیق‌گری و مقایسه در حیطه‌های دانش‌های تجربی و کاربردی در قرن نوزدهم به اوج خود می‌رسد و وارد شدن واژه تطبیق به دانش‌های ادبی را باید از آن جا دانست؛ در نتیجه ظهور اوّلیه یا «خاستگاه اصطلاح ادبیات تطبیقی حاصل فرایندی روش شناختی در علوم بوده و در آن، تطبیق یا (مقایسه) روشی برای اثبات فرضیه به شمار می‌رفته است.»(باسنت۱۰:۱۳۹۳) البته این بدان معنا نیست که تطبیق‌گری در حوزه ادبیات پیشینه‌ای بیش‌تر از قرن نوزدهم نداشته است؛ بلکه در گستره فرهنگ‌های یونان و روم نیز شاهد نمونه‌هایی بسیاریم. همچنین نمونه‌های از کوشش‌ها در بررسی‌های همسنج‌گرا در فرهنگ میان سده‌ای (قرون وسطایی) عرب دیده می‌شود؛ چنان که مثلاً در ادبیات عرب کتاب آمِدی با عنوان «الموازنه بین ابوتمام و البحتری» و جرجانی نیز تحت عنوان «الوساطه بین المتنبی و خصومه» می‌بینیم. این پژوهش‌ها در چارچوب ادبیات عربی برپایه «مقایسه» صورت گرفته است.(کفافی۱۲:۱۳۸۲)

تعریف ادبیات تطبیقی از همان آغاز متداول شدن در فضاهای دانشگاهی قرن نوزدهم و میان استادان ادب‌سنج جای اختلاف بسیار بود؛ چون دلالت واژه‌های مقایسه و تطبیق بسته به محیط فرهنگی یا زمانه تاریخی معنای دیگر می‌گیرد؛ چنان که «رنه ولک» این گونه به مساله اشاره نموده که واژه‌ها دارای معناهایی هستند که نویسندگان به آن‌ها نسبت می‌دهند و شناخت تاریخ یا کاربرد متداول آن‌ها هیچ‌کدام نمی‌تواند مانع از تغییر یا حتّی تحریف کامل معنای اوّلیهٔ آن‌ها شود(ولک۲۹:۱۳۹۱)؛ امّا با این وصف، ولک باور داردکه شفافیت در مورد چنین مسائلی مانعِ آشفتگی ذهنی است، در حالی که ابهام یا دلبخواهی بودنِ بیش از حد آن‌ها مخاطرات عقلانی در پی دارد.(همان:۲۹) پیدایش اصطلاح ادبیات تطبیقی نخستین بار در کتاب ژان ژاک امپر با عنوان «تاریخ تطبیقی هنرها و ادبیات همه ملّت‌ها» بود. امپر، بار نخست این اصطلاح را در گفتارهای خود در درس ادبیات قرن نوزدهم فرانسه و انگلستان و آلمان به کار برد؛ همچنین در سال ۱۸۹۰ جوزیف کست پایان‌نامه خود را در مورد ژان ژاک روسو و ادبیات جهان‌میهنی مطرح می‌کند.(طمار سمیر۳۶:۲۰۱۶) «وان تیگم» سنجشگر برجسته فرانسوی در کتاب خود با نام «ادبیات تطبیقی» که به سال ۱۹۳۱ نشر نمود، ادبیات تطبیقی را این‌گونه تعریف می‌کند که هدف ادبیات تطبیقی اساساً مطالعهٔ آثار ادبی گوناگون در ارتباطشان با یکدیگر است. (ولک۳۰:۱۳۹۱) او میان ادبیات ملّی و ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی تمایز قایل شده بود؛ زیرا که تنها چالش‌های حایز اهمیت برای نسل اوّل تطبیق‌ران برای او جای توجّه بود؛ مانند تاثیر، منابع، واسطه‌ها، موفّقیّت اثر(طمار سمیر۳۷:۲۰۱۶)؛ امّا هم وطن او «گویار» در کتاب خود ادبیات تطبیقی (چاپ۱۹۵۱) ادبیات تطبیقی را تاریخ روابط بین‌المللی(فرابومی) ادبی تعریف می‌کرد؛ بدین ترتیب خوانشگر تطبیقگر بر کرانه‌های زبان‌های ادبیات هم‌سنجی‌شده ایستاده و نظاره‌گر حرکت جابه‌جا شدن سوژه‌ها و اندیشه‌ها و کتاب‌ها و احساسات میان دو ادبیات متفاوت یا بیشتر است.(همان جا:۳۷) یکی از مفاهیم پربسامدی که در پیوند با تعریف ادب تطبیقی است، مفهوم ادبیات جهانی است؛ این مفهوم به دست گوته به کمالیت مفهومی و معنا رسید. تا پیش از گوته، اصطلاح ادبیات جهانی بر دو معنا دلالت داشت؛ نخست: «تلاش برای نگارش تاریخی بر اساسی جهانی یا اروپایی با درکنار نهادن بخش‌های از ادبیات ملّی گوناگون در کنار هم یا وصف جنبش‌ها و گرایش‌های گونه‌گون در بیشتر سرزمین‌ها» و دوم: «دست یازی به کتاب‌های سترگ کلاسیک یعنی بهترین شاهکارهای جهان همانند ادیسه هومر، انیاده ویرژیل رومی و هزار و یک شب و شاهنامه فردوسی و فاوست گوته و بهشت گمشده ملتون است؛ امّا از نگر گوته، ادبیات جهانی آگاهی به سبک‌ها و گرایش‌های ادبی دیگر اقوام و اثرپذیری از نوشتارگان ایشان [است] و داد و ستد میان ادبیات این اقوام همانند داد و ستدهای بازرگانی است که مایه کمالیت ادب باشد، بی آنکه روح ملّی‌گرای آن را به انزوا بکشاند.(همان جا:۱۶) برای فهم نگاه گوته باید تاریخ پرتنش قرن نوزدهم را شناخت؛ چراکه هدف از پیدایش گفتمان جهانی‌گری در ادبیات ایجاد یک حس غیرجانب‌دارانه و تفرقه‌ستیز در برخورد با فرهنگ‌ها و اقوام گوناگون بود؛ پس اصطلاح تطبیقی در مقابل اصطلاح ملّی پا گرفت و درحالی‌که بررسی ادبیات ملّی خطر متهم شدن به جانب‌داری را در پی داشت، بررسی ادبیات تطبیقی احساس استعلای وطن‌پرستی موشکافانه را به وجود می‌آورد. به سخن

دیگر، اگرچه پایه‌های کاربرد این اصطلاح سست بود، با آرزوی صلح در اروپا و هماهنگی میان ملّت‌ها پیوند می‌خورد. محور اصلی این آرمان‌گرایی نیز این باور بود که تطبیق می‌تواند بر پایهٔ اصل متقابل صورت گیرد. به همین دلیل شال در سال ۱۸۵۳ وآبل فرانسوا ویلمن در سال ۱۸۲۹ به اهمیت بررسی الگوهای تأثیر اذعان کردند و فهرستی را از اسامی نویسندگان بزرگ ملل گوناگون به دست دادند. در این نوع نگاه به ادبیات تطبیقی، ارتباط و درهم‌آمیزی و مشارکت واژه‌هایی کلیدی هستند که در آن‌ها سیاست‌زدایی از آثار و هماهنگی جهانی دنبال می‌شود. انگار ادبیات تطبیقی با وجود داشتن ریشه‌های عمیق در فرهنگ‌های ملّی، در مقام نوش‌دارویی برای ملّی‌گرایی ظاهر شده بود.(باسنت۲۲:۱۳۹۳) از این منظر رنه ولک با این تعریف از ادبیات تطبیقی موافقت بیشتری داشت که ادبیات تطبیقی با مطالعه ادبیات، مستقل از مرزهای زبانی و قومی و سیاسی، برابر است. نمی‌توان آن را به روشی واحد محدود کرد. در گفتمان ادبیات تطبیقی از توصیف، شخصیت‌پردازی، تفسیر، روایت، شرح و ارزیابی به اندازهٔ تطبیق استفاده می‌شود. تطبیق را نیز نمی‌توان به ارتباطات تاریخی واقعی محدود کرد. همان گونه که محققان ادبی باید از تجارب زبان‌شناسان متأخر بیاموزند، مقایسهٔ پدیده‌هایی نظیر زبان‌ها یا انواع ادبیِ فاقد ارتباط از نظر تاریخی نیز ممکن است همان قدرِ ارزشمند باشد که مطالعهٔ تأثیرات قابل کشف از شواهد مطابقه‌ها یا خوانش‌های متفاوت.(ولک۳۳:۱۳۹۱) بنابراین اعتقاد او برای مطالعه شیوه‌های روایت یا فرم‌های تغزلیِ چینی، کره‌ای، برمه‌ای و فارسی مطمئناً همان‌قدر موجه است که مطالعهٔ روابط تصادفی با شرق که نمونه‌اش اثر ولتر به نام یتیم چینی است.(ولک:۳۳)
بررسی اثرپذیری و اثرگذاری بخشی مهم از پژوهش‌های تطبیقی را تشکیل می‌دهد و نمودهای آن در اصول تکنیکی گونه‌های ادبی یا دبستان‌ها و مکتب‌های فکری یا سوژه‌هایی که موضوعات و اشیا و شخصیت‌هایی در پهنه ادبی بررسی می‌کند. یا اینکه مسائل هنری و افکار جزیی در شاهکار ادبی هدف قرار می‌دهد؛ چنان که شاید در پیرامون ادیبی باشد یا در مورد یک موضوع ادبی یا یک سبک زبانی را مدنظر قرار دهد یا نمونه یک شخصیت ادبی و شیوه‌های انتقال آن از یک ادبیات به ادبیات دیگر بررسی کنند تا مسیری را که این شخصیت در گذار از یک پهنه ادبی به پهنه دیگر پیموده، شناخته و عوامل این انتقال و موارد موثر بر شخصیت به هنگام انتقال دریابند. (طمار سمیر، ۴۷:۲۰۱۶)
پژوهندگان در ادبیات تطبیقی از سوژه‌هایی می‌گویند که سرچشمه اصلی آن فراموش شده است؛ همانند داستان انگشتر سلیمان یا اسطوره، زن گدای زیبارویی که با پادشاه ازدواج می‌کند و در هر یک از این داستان‌ها جزییاتی می‌یابیم که به مرور هر نویسنده‌ای بدان افزوده است و هم‌سنج‌گری در این باب در اختلافات میان راهکار هر نویسنده برای این داستان است. همچنین مسائلی چون غیرت، خونخواهی، فداکاری، رسم‌ها، آیین‌ها، باورها و ارزش‌ها را دربرمی‌گیرد و بر ذهن روشن و باهوش نویسنده پرتو می‌افکند و شیوه بررسی موضوع را بازشناسی می‌کند؛ همانند شخصیت فاوست گوته که در ابتدای نمایش‌نامه بسیار رنج‌دیده و خواهان خودکشی است و در آخر بارقه امید برای او روشن می‌شود. همچنین بررسی نگاره مردمان ملّت‌های مختلف فرانسوی و انگلیسی و مصری و چینی یا پیشه‌ورانی چون شیخ، کاهن، پزشک، وکیل، داروساز، جاسوس، راهزن و قمارباز یا شخصیتی با یک مشکل بدنی یا روانی همانند احمق و کور و گوژپشت و موارد مشترک این شخصیت‌ها و موارد اختلاف آن‌ها نیز در نظر دارد.(همان:۴۷)
پیشگامان ادبیات تطبیقی در جهان فرانسویان بودند. بررسی‌های هم‌سنج‌گرا به گونه علمی و روش‌مند، نخستین بار به دست استادان فرانسوی پدیدار شد. مکتب فرانسه با چهره‌هایی سرشناس چون گویار و فان تیگم و بالدنسبرگ پیشتاز این عرصه پژوهش در دنیای ادبی بود. ملاک هم‌سنج‌گری در مکتب فرانسه بر مبنای تفاوت زبانی بود و متونی که بناست با هم سنجش شوند، می‌باید از دو حیطه زبانی متفاوت آمده باشند. در کشورهای دیگر اروپایی حضور چندان برای ادبیات تطبیقی دیده نمی‌شود. مکتب آلمانی بیشتر شباهت به روش بررسی تاریخی مکتب فرانسه داشت و در انگلستان کمابیش با این شکل از تطبیق‌گری آشنا نبودند؛ بلکه ادبیات تطبیقی آن جا بیشتر به بررسی اثرگذاری ادب کلاسیک بر ادبیات انگلیسی می‌پردازد؛ امّا در آمریکا ادبیات تطبیقی جنبه‌ای گسترده‌تر داشت. نزد محققان این فن ادبیات تطبیقی در برگیرنده تمام پژوهش‌های تطبیقی بین ادبیات مختلف یا بین ادبیات و دیگر هنرها به طور خاص بوده و بین آن‌ها و دیگر معارف بشری به طور عام انجام می‌پذیرد(کفافی۱۴:۱۳۸۲)؛ بنابراین در یک جمع‌بندی خلاصه‌شده، می‌توان حوزه‌هایی را که رشته ادبیات تطبیقی به بررسی آن‌ها می‌پردازد، به صورت زیر بیان کرد:
۱. تحقیق در تاریخ ادبیات یک ملّت و بیان عوامل تاثیر و تاثری که بین ادبیات آن ملّت و دیگر ملّت‌ها وجود دارد.
۲. بررسی انتقادی یکی از شاعران یا نویسندگان که جنبه‌های تاثیر و تاثر ادبیات بیگانه در آثار آن شاعر یا نویسنده را روشن سازد.
۳. دریافت روشن از تحوّل هنر مهمی چون نقد ادبی: بررسی تاریخ نقد از پیدایش آن در یونان تا انتقال به آتن و اسکندریه و سپس رشد آن در فرهنگ روم باستان و تا نوپیدایش آن در عصر رنسانس و ایجاد ارتباط با دیگر شاخه‌های دانش‌های انسانیک چون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ... .

۴. بررسی یک گونه ادبی، بررسی تاریخی و واقعی است که در پی بیان اصالت و تقلید است و از تحوّل تاریخی گونه ادبی در ادبیات مختلف پرده برمی‌دارد و انتقال این گونه ادبی را در طول تاریخ به ملّت دیگر بررسی و تحقیق می‌کند؛ مانند بررسی گونه تراژدی نزد یونانیان و انتقال آن به رومیان.
۵. قصه بشری یا اسطوره در ادبیات مختلف پیگیری می‌شود: تاثیر داستان‌ها و اسطوره‌های یونانی در ادبیات اروپاییان و رویدادهای مهم و سرنوشت‌سازی که مایه الهام ادیبان غربی بود.
۶. بررسی یک مکتب ادبی که در تعدادی از ادبیات مختلف پدید می‌آید: مثلاً مکتب رمانتیسم در اروپا.
۷. بررسی یک شاعر یا نویسنده که آثار وی از ادبیات قومی‌اش فراتر رفته و در ادبیات دیگر ملّت‌ها تاثیرگذار بوده باشد؛ مانند نمایش‌نامه‌های شکسپیر و تاثیر آن در مکتب رمانتیسم یا تاثیر گوته در ادبیات اروپای غربی. (کفافی، ۲۳:۱۳۸۲)

مواردی که نام برده شد بخشی از حوزه‌های پژوهشی ادبیات تطبیقی است. صد البته مکتب‌های مختلف ادبی در بیان و بررسی موارد بالا اختلاف‌های مهمی باهم دارند که در تکمله آتی از این مقاله به مکتب‌های فرانسوی و آمریکایی و روش‌های بررسی تطبیقی آنان خواهیم پرداخت.

منابع:

- باسنیت، سوزان(چگونگی پیدایش ادبیات تطبیقی). ترجمه سعید رفیعی خضری. نشریه ادبیات تطبیقی(فرهنگستان زبان و ادب فارسی). پیاپی۹. بهار و تابستان۱۳۹۳. صص۹_۳۵
- سمیره، طمار(۲۰۱۶). علم الادب المقارن، دراسه فی المفهوم و الموضوع و المنهج. عنوان پایان نامه‌ای در ادبیات تطبیقی برگرفته از سایت BIBLIO.UNIV.MOSTA.DZ است.
- کفافی، محمّد عبدالسلام(۱۳۸۲). ادبیات تطبیقی پژوهشی در باب نظریه ادبیات و شعر روایی. ترجمه دکتر سید حسین سیدی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی
- ولک، رنه(نام و ماهیت ادبیات تطبیقی). ترجمه سعید رفیعی خضری. نشریه ادبیات تطبیقی. ۳/۲. پیاپی ۶. پاییز و زمستان ۱۳۹۱

تجلّی هویّت ایرانی در شعر خالده فروغ شاعر افغان و فرزانه خجندی شاعر تاجیک

طاهره سیدرضایی
استادیار دانشگاه پیام نور

اکنون بیش از ۲۵۰ سال از جدایی افغانستان و تاجیکستان از ایران می‌گذرد. از آن زمان تاکنون این دو کشور جنگ‌های خونین و حوادث تلخ بسیاری را از سر گذرانده‌اند؛ امّا هویّت ایرانی خود را با قوت حفظ کرده‌اند. شعر معاصر افغانستان و تاجیکستان وارث ادبیات کهن فارسی و آیینه‌ای است که تجلّی هویّت ایرانی را به وضوح در آن می‌توان دید. این مقاله به عنوان نمونه، شعر «خالده فروغ» ،شاعر افغان و «فرزانه خجندی» ،شاعر تاجیک، را از منظر عناصر و مولفه‌های فرهنگ ایرانی مورد مطالعه قرار داده است. در این بررسی مشخص شد دو شاعر گرچه اشعار بسیاری درباره اوضاع سیاسی و اجتماعی کشورشان سروده‌اند و مضامین ملّی و میهنی از مضامین غالب در شعر آن‌هاست؛ امّا فراتر از مرزهای سیاسی به وطن تاریخی خود ایران نظر دارند و زبان فارسی و گذشته تاریخی مشترک، مهم‌ترین عناصر شکل‌دهنده هویّت فرهنگی آن‌هاست. تجلّی فرهنگ ایرانی را در شعر دو شاعر به صورت بزرگداشت زبان فارسی و نگرانی از سرنوشت آن در برابر هجمه‌های گوناگون، یادکرد گذشته مشترک، تعظیم اساطیر و شخصیت‌های ایرانی به‌ویژه شاعران و عارفان، اشاره به شهرهای قدیم و جدید ایران و ... می‌توان دید.

زبان فارسی که روزگاری در مشرق زمین از حلب تا کاشغر گسترده بود، امروز قلمرو وسیع روزگاران گذشته را ندارد. پس از سقوط سلسله صفویه در ایران از دایره این حضور و نفوذ پیوسته کاسته شد و جغرافیای زبان فارسی بسیار محدود گردید؛ امّا هنوز در سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان زبان رسمی است و در شماری از کشورهای دیگر چون ازبکستان، قزاقستان، ترکمنستان، قزقیزستان، پاکستان، هند و ... مردمانی زندگی می‌کنند که به فارسی سخن می‌گویند و به این زبان شعر می‌سرایند. «هنوز در کوی و برزن کابل، بلخ، قندهار، بخارا، سمرقند، فرغانه، خجند، بدخشان، اورا تپه، ختن و ختا سخن فارسی به گوش می‌رسد. امروزه زبانِ دست کم صد میلیون نفر از مردمانی که در آسیا زندگی می‌کنند، فارسی است.»(انوشه ،۱۳۷۸:۱۱)

افغانستان به عنوان مهم‌ترین و بزرگ‌ترین قلمرو زبان و ادبیات فارسی خارج از مرزهای ایران، از نخستین مراکزی است که در قرن سوم و چهارم هجری، فارسی در آن به تدریج بر همه زبان‌های محلی غلبه کرد و رسمیت و رواج یافت و از مهم‌ترین پایگاه‌های شکل‌گیری ادبیات فارسی گردید. «اگر در ترسیم مرزهای جغرافیایی این زبان در سده‌های پیشین بر آییم و بکوشیم که مراکز زبان و ادب فارسی در روزگاران کهن را شناسایی کنیم، بیشترین گشت و گذار ما در افغانستان خواهد بود.»(کاظمی، ۱۳۸۲:۱۶) اکنون از جدایی افغانستان از ایران بیش از ۲۶۰ سال می‌گذرد. از آن روزگار تا کنون این کشور فراز و فرودهای زیادی را شاهد بوده، زبان فارسی نیز افت و خیزهای بسیاری را پشت سر نهاده است . «از آغاز شکل‌گیری ادبیات فارسی تا انقراض حکومت افشاریه، شهرهای افغانستان جزیی از ایران و از مهم‌ترین مراکز فرهنگی و ادبی محسوب می‌شدند؛ با کشته شدن نادر شاه افشار، یکی از افسران عالی رتبه او به نام «احمد خان ابدالی» که به دری و سدوزایی نیز شناخته می‌شود و از قوم پشتون بود، در سال ۱۱۲۵ه. ش / ۱۷۴۷ م. در قندهار اقدام به تاسیس حکومت مستقل کرد که نه تنها به لحاظ سیاسی و اجتماعی این منطقه وارد مرحله تازه‌ای شد؛ بلکه زبان فارسی نیزسرنوشت متفاوتی با فارسی ایران پیدا کرد.»(قدسی ،۱۳۸۴: ۱۱۸). حوادث سیاسی و اجتماعی که این منطقه در بیش از دو و نیم قرن با آن رو به رو شد و حاکمانی که در این سال‌ها بر افغانستان حکم راندند، لطمات جبران‌ناپذیری بر پیکر زبان فارسی وارد کردند. در مجموع این سال‌ها به لحاظ نوع برخورد حکومت‌ها با زبان فارسی به سه‌دوره تقسیم می‌شود: «دوره اوّل: از آغاز تشکیل حکومت به دست احمد شاه ابدالی در سال ۱۱۲۵ه. ش / ۱۷۴۷ م. تا به حکومت رسیدن نادر خان از خاندان محمّد زایی (۱۳۰۸ ه. ش). دوره دوم از سال ۱۳۰۸ تا روی کار آمدن کمونیست‌ها و کودتای نور محمّد ترکی (۱۳۵۷ ه. ش). دوره سوم از ۱۳۵۷ ه. ش تا کنون.»(همان: ۱۱۸) هر چند در سراسر مدّت این دوره‌ها، زبان فارسی زبان رسمی و زبان دربار بوده؛ امّا هیچگاه در کانون توجّه حاکمان نبوده است. در واقع وجه مشترک هر سه دوره، عدم حمایت حکومت‌ها از زبان فارسی بوده است و این امر تا حدی طبیعی است؛ زیرا در تمام این سال‌ها حاکمانی بر افغانستان حکومت کرده‌اند که زبان مادریشان پشتو بوده است و علاقه چندانی به حمایت از زبان فارسی نداشته‌اند. رفتار حاکمیت با زبان فارسی از بی‌توجّهی آغاز شده و تا دشمنی و تلاش برای برانداختن و جانشین ساختن زبان پشتون به جای آن منجر شده است.

کشور تاجیکستان، پس از افغانستان مهم‌ترین پایگاه

زبان فارسی است. علاوه بر زبان فارسی، عوامل ریشه‌دار مذهبی، تاریخی و فرهنگی ما را با مردم تاجیک پیوند می‌زند. از قرن دهم هجری که در ایران حکومت شیعه مذهب صفوی و در ماورالنهر حکومت سنی مذهب شیبانی توسط اقوام ازبک روی کار آمد، به دلایل مذهبی و سیاسی روابط ایرانیان و تاجیکان نیز محدود شد و زبان و ادب فارسی در ایران و ماورالنهر به دو مسیر جداگانه افتاد. «علی رغم جدایی کامل سرنوشت سیاسی و جغرافیایی این منطقه در قرن دهم هجری / شانزدهم میلادی با ایران که به دنبال تشکیل سلسله صفوی و شیبانیان در ایران و ماورالنهر رخ داد این منطقه هرگز از نظر فرهنگی از ایران و جهان ایران جدا نشد و به رغم تمام نامردمی‌ها و نامرادی‌های یکصد سال اخیر که تازیانه دشمن غدار و رو سیاه بی‌رحمانه بر پیکرش وارد ساخت مردانه ایستاد و با ساز کردن سرود زیستن، مساله را از نبودن به بودن تغییر داد.»(خدایار، ۱۳۸۳:۴)
تسلط شوروی سابق بر ماورالنهردر قرن بیستم، تاجیکان را در تنگناهای فرهنگی بسیار دشواری قرار داد و مانع هر نوع ارتباط این منطقه با ایران شد. «با قوت گرفتن پایه‌های حکومت اتحاد جماهیر شوروی سابق در دهه سی‌ام این قرن، حصار تنگ کمونیست، آن چنان فضای خفقان‌آوری بر گرداگرد آن ایجاد کرد که پیوندهای مردمان دو سوی جیحون به کلی گسسته شد. این تحولات، ماورالنهر را در سه مقطع حساس و سرنوشت‌ساز تاریخی سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۲۴ م. در هیات ماورالنهر متحد؛ سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۹۱ م. به شکل پنج جمهوری کمونیستی تاجیکستان، ازبکستان، قرقیزستان، قزاقستان و ترکمنستان اتحاد جماهیر سوسیالیستی و سرانجام سال‌های۱۹۹۱ تا ۲۰۰۰م. در قالب پنج جمهوری یاد شده به سوی سرنوشتی مستقل هدایت کرد.»(حیاتی، ۱۲۶:۱۳۸۶)
دوران تسلط کمونیست بر ماورالنهر دشوارترین زمان برای فارسی زبانان و ایران‌دوستان این منطقه بود، به طوری که در این دوران «زبان فارسی با نام جدید خود یعنی زبان تاجیکی، حتّی در تاجیکستان و ازبکستان نیز بیگانه می‌نمود و صاحبان آن همانند دیگر زبان‌های بومی ازبکی، قزاقی، ترکمنی و قرقیزی با مخاطرات فراوانی رو به رو شدند که در این میان زبان و خط فارسی ضربه‌ای دو چندان را تحمل کرد؛ به‌گونه‌ای‌که در دهه سی و چهل این قرن، زبان فارسی و ادبیات غنی گذشته آن در برابر زبان روسی و فرهنگ مسلط کمونیستی، هیت ادبیات اقلیت به خود گرفت. فضای بسته‌ای که در این سال‌ها به وسیله دهشت و وحشت حکومت استالینی در این منطقه حاکم شده بود، ادیبان و شاعران را از سایه خود هم می‌ترساند. زبان فارسی با خط و ادبیات فارسی به دلیل پیوند با اسلام و ایران، جرمی نابخشودنی به حساب می‌آمد؛ بنابراین قلم‌ها شکسته شد و سرها بالای دار رفت. در سرزمینی که مردمانش از دریچه زبان و ادب فارسی به جهان معرفت می‌نگریستند، خواندن اشعار حافظ و سعدی جنایت تلقی شد.»(همان:۱۲۹)
پس از استقلال تاجیکستان در ۱۸ اکتبر ۱۹۲۴م. این ملّت با پشت سر نهادن سختی‌های بسیار توانست بر عرصه تاریخ قد برافرازد و پیوند خود را با گنجینه معنوی خویش استوار کند؛ گرچه هرگز از آن نگسسته بود. «چهره ایران در سال‌های استقلال به معنای واقعی کلمه در منطقه ماورالنهر در بین مردمان جمهوری‌های تازه‌استقلال‌یافته، تصحیح شده و وضعیت بسیار روشن‌تری به خود گرفته است؛ در این زمان رویکرد اهل علم و ادب فارسی زبان تاجیکستان و ازبکستان - همچنین ازبک‌زبان به ایران- به یک رویکرد عمیق و معنادار تبدیل شده است. این گروه راه اعتلا خویش را در اتصال به این پدر وطن دیده اند.»(همان:۱۳۰)
تقسیم زبان پارسی به سه نام فارسی، دری و تاجیکی در سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان سبب شد که در سده‌های اخیر تدریجاً هر یک از این شاخه‌های سه‌گانه تحولات خاص خود را پشت سر بگذارد و به دلایل متعدد فرهنگی، اقلیمی، اجتماعی، سیاسی و ... در ساختار و واژگان و به ویژه در تلفظ و گونه‌های زبانی، تفاوت‌هایی پیدا کند. شعله علاقه به ایران و زبان فارسی در خارج از مرزهای ایران گرچه در برابر تندبادهای مهاجم قرار گرفت؛ امّا هرگز خاموش نشد و با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران روز به روز پر فروغ تر نیز می‌گردد. به طوری که در این سال‌ها توجّه به ایران و زبان و ادبیات فارسی به یکی از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های شعر معاصر افغانستان و تاجیکستان تبدیل شده است؛ امّا در مقابل فعالیت‌ها و تحولات ادبی این دو همسایه هم زبان در ایران و در بین دانشگاهیان چندان انعکاس نیافته و شعر و ادبیات آن‌ها برای بسیاری از مخاطبان ایرانی، ناشناخته مانده است. پژوهشگران ادبیات معاصر هم که درباره ادبیات فارسی تحقیق کرده‌اند، به پژوهش در ادبیات افغانستان و تاجیکستان کمتر پرداخته‌اند. به منظور جبران اندکی از خلاهای موجود، در این مقاله سعی داریم بازتاب هویّت ایرانی را در شعر خالده فروغ، شاعر افغان و فرزانه خجندی شاعر مشهور تاجیک، مورد مطالعه قرار دهیم. دلیل این انتخاب شاخص بودن آنان در دیار خود و فراوان بودن اشارات و بن‌مایه‌هایی است که بر هویّت ایرانی آنان تاکید دارند؛ امّا پیش از آن به معرفی اجمالی دو شاعر خواهیم پرداخت.

خالده فروغ

خالده فروغ در سال ۱۳۴۹ه. ش. در کابل دیده به جهان گشود و پس از طی تحصیلات مقدماتی وارد دانشکده ادبیات دانشگاه کابل شد و مدرک دکتری زبان و ادبیات فارسی گرفت و مدتی در رادیو به فعالیت پرداخت؛

سپس به سبب جنگ‌های داخلی و اوضاع نابه‌سامان کشورش مدت کوتاهی به پاکستان کوچید و بعد از برقرار شدن آرامش نسبی به کشورش بازگشت و به فعالیت مطبوعاتی روی آورد. او اکنون عضو هیات‌علمی دانشگاه کابل است. خالده فروغ تجربه‌های موفّقی در عرصه شعر نیمایی دارد و علاوه بر غزل و رباعی در شعر سپید نیز طبع‌آزمایی کرده‌است. مجموعه شعرهای چاپ شده او عبارتند از: «قیام میترا»(۱۳۷۳)، «همیشه پنج عصر»(۱۳۸۶)، «در خیابان‌های خواب و خاطره»(۱۳۸۰)، «رمان پایان ناپذیری است گورستان»(۱۳۸۸)، «درکوچه‌های خالی دنیا» (۱۳۸۸) «فردای من اتّفاق می‌افتد در دیروز»(۱۳۹۱).(قویم، ۱۳۸۷:۱۸۰)

فرزانه خجندی

فرزانه (عنایت حاجی‌آوا) در سال ۱۳۴۲ ه. ش.(۱۹۶۴م) در شهر خجند واقع در استان سغد تاجیکستان در خانواده‌ای فرهنگی متولّد شد. پدرش مدرس تاریخ و فلسفه بود و مادرش دکترای زبان و ادبیات روس و استاد دانشگاه خجند که تالیفات زیادی در حوزه ادبیات روس و نیز روابط ایران و روس داشت. فرزانه مدرک دکتری زبان و ادبیات فارسی دارد و در هر دو قالب کلاسیک و نو شعر می‌گوید و دارای عنوان «شاعر مردمی تاجیکستان» است. اکنون فرزانه با همسرش که او نیز شاعر است و اشعارش را با نام شعری آذرخش به چاپ رسانده است و سه فرزندش در خجند زندگی می‌کند. آثار او عبارتند از: طلوع خنده‌ریز، دوشنبه، (۱۹۸۷)، شبیخون برق، دوشنبه، (۱۹۸۹)، برگ‌های زریّن، مسکو (۱۹۹۰)، آیت عشق، دوشنبه (۱۹۹۴)، سایه غزل ، خجند (۱۹۹۶) ، تا بی‌کرانه‌ها، دوشنبه (۱۹۹۸)، قطره‌ای از مولیان ۳جلد ، خجند: (۲۰۰۳)، برخی از آثار فرزانه در ایران نیز چاپ شده اند: پیام نیاکان، تهران، سروش (۱۳۷۵)، سوز ناتمام ، تهران ، نشر رسانش (۱۳۸۵). نبض باران ، تهران ، شورای گسترش زبان فارسی ،۱۳۹۱.(خجندی، ۱۳۸۵، ص۹-۷)

فرزانه در اغلب قالب‌های شعری، طبع‌آزمایی کرده است، از جمله: غزل، مثنوی، رباعی، دو بیتی، چارپاره، شعر نیمایی و سپید. او ابتدا در قالب کلاسیک و سنتی شعر سرود و پس از آشنایی با شعر نو، به قالب‌های نوین متمایل شد. فرزانه هم در شعر نو یکی از چهره‌های مطرح تاجیکستان است و هم در عرصه قالب‌های سنتی به ویژه غزل موفّق بوده است؛ این پیوند بین سنت های ادبی و فرهنگی در عین نوگرایی در همه ابعاد شعر فرزانه نمود دارد. «در اشعار سال‌های آخر او، علاوه بر تاثیر اشعار مولانا، تاثیر از هشت کتاب سهراب سپهری نیز به نظر می‌رسد، به‌ویژه در تصویرهای ذهنی او. این است که در عین توجّه به لایه ذهنی و زبانی و ادب کلاسیک، به شعر جدید فارسی نیز نزدیک می شود.»(همان ۱۳و۱۲)

با وجود تفاوت‌هایی که در سبک دو شاعر وجود دارد و با وجود شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... متفاوت، دو شاعر اشتراکاتی دارند که به سبب آن‌ها می توان دو شاعر را با یکدیگر مقایسه کرد. یکی از نقاط اشتراک این دو شاعر توجّه به زبان فارسی و مولفه‌های فرهنگ ایرانی است. گر چه هر دو اکنون در دو واحد سیاسی مستقل زندگی می‌کنند؛ امّا کشور خود را پاره‌ای از پیکر ایران می‌دانند و به آن عشق می‌ورزند. این عشق در تار و پود شعر دو شاعر نفوذ کرده و به انحاء مختلف بازتاب یافته است.

در سال‌های اخیر، در کشور ما پژوهش‌هایی در حوزه شعر افغانستان و تاجیکستان صورت گرفته و مقالاتی نیز دراین‌باره نگاشته شده؛ امّا پژوهش‌ها درباره دو شاعر مورد نظر ما بسیار اندک و در حد اشاره بوده است. رضا چهرقانی برچلویی در کتاب «از حنجره‌های شرقی (سیری در شعر پایداری افغانستان)»، هزاره ققنوس، ۱۳۹۰ و دکتر ناصر کهدویی در مقاله «شیوه نیمایی درشعر زنان افغانستان» به اجمال درباره خالده فروغ سخن گفته‌اند. دکتر علی اصغر شعر دوست در دو «کتاب تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان» و «چشم‌انداز شعر فارسی تاجیکستان» در ضمن معرفی شعر معاصر تاجیکستان، اشارات مختصری به فرزانه خجندی داشته است. دکتر علی اصغر بوند شهریاری نیز درمقاله ای با عنوان «رابطه های ادبی ایران و تاجیکستان» (پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۵۴، تابستان ۱۳۸۶) بخشی را به تاثیرپذیری فرزانه از فروغ فرّخزاد و سهراب سپهری اختصاص داده است. سهیلا حسینی نیز مقاله‌ای با عنوان «نقد زیبایی‌شناختی رنگ در شعر فرزانه خجندی» نوشته که در مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلّم تهران، دوره ۲۱، شماره ۷۴، بهار ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

مجموعه دفترهای شعر خالده فروغ به نام های «قیام میترا»، «همیشه پنج عصر»، «در خیابان‌های خواب و خاطره»، «رمان پایان ناپذیری است گورستان»، «درکوچه‌های خالی دنیا»، «فردای من اتّفاق می‌افتد در دیروز»، برای موضوع مورد بحث واکاوی گردید. فرزانه خجندی نیز چندین دفتر شعر دارد که در تاجیکستان و به خط سیریلیک منتشر شده‌اند. علاوه بر آن سه دفتر از بهترین اشعار او در ایران و به خط فارسی چاپ شده اند؛ بنابراین محدوده کار ما این سه دفتر به نام‌های: «پیام نیاکان»، تهران: سروش، ۱۳۷۵. «سوز ناتمام»، تهران: رسانش، ۱۳۸۵. «نبض باران»، تهران: شورای گسترش زبان فارسی، ۱۳۹۱. می‌باشد و قضاوت‌هایی که می‌کنیم در همین محدوده خواهد بود و برای حفظ اعتبار و دقّت پژوهش این حکم‌ها را به دیگر آثار وی تعمیم نمی‌دهیم.

مضامین ملّی و میهنی درشعر خالده فروغ و فرزانه خجندی

خالده فروغ و فرزانه خجندی از شاعران مشهور و برجسته کشور خود هستند که گر چه در قالب‌های گوناگون طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ امّا به سرودن اشعار نیمایی و سپید شناخته شده‌اند. موضوع و مضمون شعر آنان نیز متنوع و متفاوت است. یکی از دغدغه‌های آنان که در شعرشان بازتاب داشته است، اوضاع سیاسی-اجتماعی و فرهنگی کشورشان است؛ به خصوص که هر دو کشور سالیان متمادی درگیر جنگ‌های داخلی و خارجی بوده‌اند و اوضاع نابه‌سامانی داشته‌اند. در اینجا تنها برخی از ابیاتی را که دو شاعر درباره کشور خود سروده‌اند و به نوعی بیانگر دیدگاه و احساس آنان به کشورشان است؛ به عنوان نمونه بیان می‌کنیم:
خالده میهنش را در برابر تجاوزات بیگانگان تنها و بی‌پناه می‌بیند:

تنهایی میهن است بسیار بزرگ
خسته‌ست و خموش از نشستن با گرگ
(فروغ، ۲۳:۱۳۸۰)

در جای دیگر تابوت میهنش را در برابر خویش تصور می‌کند؛ درحالی‌که بسیاری از هم‌میهنانش به کشورهای دیگر مهاجرت کرده‌اند و مام میهن را تنها و غریب به‌جا نهاده‌اند:

تابوت غریب مام میهن در پیش
فرزندش در شبان غربت مست است
(همان:۵۳)

خالده پس از حاکمیت طالبان ناچار شد مدتی به پاکستان هجرت کند و پس از آنکه اوضاع اندکی آرام‌تر شد، به کشورش بازگشت؛ بنابراین طعم هجرت اجباری را چشیده است و مضمون غربت و آوارگی و نمادها و صفاتی که بر این مضامین دلالت می‌کنند، در شعر او فراوان به چشم می‌خورد.
های آواره/ های مصراع پر از ابهام/ ای ز دست خویشتن آن سو نهاده واژه آرام/ بی وطن بی نام / خانه مفهومی ندارد
گر گذشتیم از در زنجیر/ راه ناپیداست.(فروغ ،۸۹:۱۳۸۶)
من آواره می‌میرم/ من پا برهنه می‌میرم(همان:۵۳)
و نگران است که پس از بازگشت ، وطن او را باز نشناسد:
من بشکنم از غصه اگر مام وطن/ تندیس شد و دوباره نشناخت مرا(فروغ،۴۰:۱۳۸۰)
و در غربت خواب وطنش را می‌بیند:
خواب وطن داشتن دیده‌ام.(فروغ، کوچه‌های خالی، ۵۵:۱۳۸۸)

فرزانه نیز چندین شعر درباره وطنش سروده است. در سطرهای زیر فرزانه اوضاع کشور تاجیکستان را در سالهای جنگ و درگیری توصیف می‌کند. توصیفات او آنقدر شفاف است که به یک گزارش تصویری می‌ماند: «این روزها/ دیار کوچک من/در تصرف شیطان است/آسمان غروبش/ چشمی است خون گرفته و خون مست/جویبارانش نوای مرثیه سوگواری شهدا/درخت‌های غریبش/چوب تابوت سبز مرگان/دل مادرهایش/هزارخانه اندوه/نگاه طفلانش چراغ اوّل شب مرده/کتب سوخته‌اش/خیره خند عاصیان به فضل خدا/دیوارهای به خاک یکسانش/استخوان‌های شکسته زمین/کجا روم که دگر شش سوست پر از نقار پر از نفرین.(خجندی، ۷۶:۱۳۷۵)
شاعر در ابیات زیر نیز با دلی پر از اندوه از وضعیت کشورش سخن می‌گوید و نسبت به آن احساس تعهد و وظیفه می‌کند. او با استفاده از صنعت تشخیص، مخاطب قرار دادن کشورش، طرح سوال‌های مکرر و با پیوند زدن میهنش به داستان کاوه آهنگر، شخصیت انقلابی شاهنامه، اوضاع سرزمینش را تشریح می‌کند؛ ضمن آنکه به اصالت و هویّت میهنش نیز اشاره می‌کند:
غم بزرگ تو دارد ضمیر کوچک من/ چه‌سان غبار غم افشانم از دلت میهن
دلم که خیزم و برهانمت از این زندان/ ولی در این سیاهستان کجاست آن روزن
تو را یکی ز درون خورد دیگر از بیرون/ چه ساده‌ایم و ندانیم دوست از دشمن(همان:۱۱۵)
کیت به خون شهیدان سبز مرگ آغشت / کیت به گردن افراشته فکند رسن
هماره گریی و از بهر پاک کردن اشک/ نه آستین بودت‌ای برهنه نه دامن
شب است گور و کواکب چو استخوان میت/ کجاست راه برآمد به عالم روشن
چو کاوه‌ای است که هیجده پسر به خاک سپرد/ دریغ میهن من وا دریغ میهن من(همان)
صفاتی که شاعر برای میهن خود به کار می‌برد، نیز نشان‌دهنده علاقه و تعظیم و تکریم شاعر نسبت به کشورش است. او وطنش را نمازگاه جاودان می‌نامد:
آه ای وطن ، نمازگه جاودان من.(خجندی ،۲۵:۱۳۹۱)
فرزانه نیز مانند خالده از مرگ میهنش سخن گفته است:
میهن من می‌میرد/ من از گلوی میهن میرنده‌ام فریاد می‌زنم
و وطنش را قربانی می‌داند که به مسلخ برده می‌شود:
وطن را برای قربانی خواهند برد/ وطن را با خوان عفیف صبحگاهی‌اش
هر دو شاعر از پایتخت کشورشان نیز یاد کرده اند.
خالده می‌گوید:
کابل که پر از فسانه بدرود است/ منظومه گریه‌های

دردآلـود اسـت.(فروغ، ۳۰:۱۳۸۰)
فرزانـه دوشـنبه پایتخـت تاجیکسـتان را مخاطـب قـرار داده، از او می‌پرسـد:
آه دوشنبه که الفبای عشق/ بر من بی‌تجربه آموختی
ای همگـی ای همگیـت صـواب/ نحـس کـه بـود اینکـه چنیـن سـوختی. (خجنـدی، ۶۵:۱۳۷۵)
ایـن نمونه‌هـا را بیـان کردیـم تـا بگوییـم دو شـاعر بـه وطـن خـود عشـق می‌ورزنـد و در برابـر سـر نوشـت آن احسـاس مسـولیت می‌کننـد؛ امّـا در افقـی وسـیع‌تر و فراتـر از مرزهـای سیاسـی بـه وطـن تاریخـی خـود ایـران می‌اندیشـند. خالـده فـروغ و فرزانـه خجنـدی امـروز در دو کشـور مسـتقل و جـدا از ایـران زندگـی می‌کننـد؛ امّـا خـود را بـه مجموعـه بزرگ‌تـر و اصیل‌تـری بـه نـام ایـران متعلـق می‌داننـد و البتـه ایـن احسـاس تعلـق بی‌جهـت نیسـت؛ زیـرا در طـول اعصـار و قـرون «ایـران واقعـی تـا بدانجـا گسـترده می‌شـد کـه تمـدن و فرهنـگ و زبـان آن را زیـر نگیـن داشـت. ایـران همـواره اسـتوارتر و ریشـه‌دارتر از آن بـوده اسـت کـه بـه نـژاد یـا مسـلک سـلطان یـا خـان یـا فاتحـی اعتنـا کنـد، قلمـرو ایـران قلمـرو فرهنگـی بـوده و تمـدن و زبـان مرزهـای او را مشـخص می‌کرده‌اند.»(اسـلامی ندوشـن ، بـی تـا:۱۶)
بارقه‌هـای ایـن تعلـق خاطـر بـه ایـران و فرهنـگ ریشـه‌دار آن بـه وضـوح در شـعر آنـان قابـل مشـاهده اسـت. بسـامد بـالای شـواهدی کـه بیانگـر ایـن تعلـق خاطرنـد، گـواه ایـن مدعاسـت. اکنـون توضیـح مختصـری دربـاره مفهـوم هویّـت می‌دهیـم و سـپس بازتـاب هویّـت ایرانـی را در اشـعار دو شـاعر بررسـی می‌کنیـم.
مفهوم هویّت:
هویّـت یکـی از پیچیده‌تریـن مفاهیـم در حـوزه علـوم انسـانی و اجتماعـی اسـت و محققـان علـوم اجتماعـی، روان شناسـان و دیگـر شـاخه‌های علـوم انسـانی تعاریـف گوناگـون بـرای آن ذکـر کـرده انـد. «بـر اسـاس تعریـف کنفرانـس فرهنگـی یونسـکو در سـال ۱۹۸۲، هویّـت هسـته مرکـزی شـخصیت فـردی و جمعـی اسـت و اصـل بنیادینـی اسـت کـه رفتارهـا، اعمـال و تصمیمـات اصلـی یـک فـرد یـا جمـع را شـکل می‌دهـد. بـر ایـن اسـاس هویّـت عمومـاً در تفـاوت بـا دیگـران معنـا پیـدا می‌کنـد و در طـول زمـان اسـتمرار دارد.»(حیاتـی،۳۲:۱۳۸۶)
مـا در اینجـا بـا هویّـت جمعـی و بـه طـور مشـخص بـا هویّـت فرهنگـی و ملّـی سـرو کار داریـم. پژوهشـگران تفـاوت ظریفـی بیـن ایـن دو اصطـلاح قائـل شـده‌اند و گفته‌انـد: هویّـت ملّـی غالبـاً معنـای سیاسـی و ایدئولوژیـک دارد و هویّـت فرهنگـی صرفـاً بر مبنـای فرهنـگ اسـتوار است.(سـتاری،۹۶:۱۳۸۰)؛ امّا از آنجـا کـه ایـن سـه کشـور در گذشـته یـک کشـور محسـوب شـده‌اند، در ایـن مقالـه هویّـت ملّـی و هویّـت فرهنگـی را در کنـار هـم و گاه بـه جـای هـم بـه کار برده‌ایـم و بـر ایـن باوریـم کـه هنـگام سـخن گفتـن از گذشـته مشـترک،کاربرد هویّـت ملّـی دربـاره آن‌هـا ایـرادی نـدارد. در تعریـف هویّـت ملّـی گفته‌انـد: «هویّـت ملّـی فراینـدی ترکیبـی اسـت کـه از ابعـاد و مولفه‌هـای چنـد سـویه تشـکیل شـده اسـت. از میـان سـویه‌های مختلـف، عناصـر زبـان، نـژاد، دیـن و فرهنـگ در تحلیـل هویّـت ملّـی نقـش ویـژه‌ای ایفـا می‌کنند»(حیاتـی ،۹۰:۱۳۸۶) و مـا ایـن اشـتراکات چنـد سـویه را بـا دو کشـور همسـایه دارا هسـتیم و عـلاوه بـر آن احسـاس درد و رنـج و افتخـار تاریخـی مشـترک نیـز داریـم.
پـس از مفهـوم هویّـت منظـور از ایـران نیـز بایـد شـفاف گـردد. وقتـی از ایـران سـخن می‌گوییـم در معنـی نخسـت، کشـور ایـران کنونـی بـه ذهـن می‌آیـد کـه در اینجـا مـورد نظـر نیسـت. منظـور مـا از ایـران حـوزه‌ای فرهنگـی بـا مشـخصات ویـژه‌ای اسـت کـه ایـن حـوزه فرهنگـی را از دیگـر حوزه‌هـای فرهنگـی مثـل حـوزه فرهنگـی شـبه قـاره هنـد یـا حـوزه فرهنگـی چیـن و ... جـدا می‌کنـد. در ایـن مقالـه، بـه ایـن حـوزه فرهنگـی ایـران می‌گوییـم و هـر گاه مـراد، ایـران سیاسـی باشـد، بـه آن کشـور ایـران می‌گوییـم. بـا ایـن تعریـف ابـن سـینا و مولـوی ایرانی‌انـد چـون متعلـق بـه حـوزه فرهنگـی ایـران بـزرگ هسـتند، نـه آن کـه متعلـق بـه کشـور ایـران باشـند. کشـورکنونی ایـران فقـط بخشـی از ایـران بـوده اسـت؛ آنچنـان کـه افغانسـتان و تاجیکسـتان هـم بخشـی از ایـران بوده‌انـد. بدیـن ترتیـب میـان بخش‌هایـی از امپراطـوری ایـران قدیـم کـه ایرانـی بوده‌انـد بـا بخش‌هـای دیگـر کـه جـزء امپراطـوری ایـران بوده‌انـد؛ ولـی ایرانـی نبوده‌انـد تفـاوت وجـود دارد؛ مثـل کشـور یونـان و بخش‌هایـی از ترکیـه و سـوریه کـه در یـک برهـه تاریخـی بخش‌هایـی از یـک امپراطـوری بـه مرکزیـت ایـران بوده‌انـد؛ ولـی هرگـز ایـران نبوده‌انـد و فرهنـگ ایشـان ایرانـی نیسـت؛ ولـی افغانسـتان و تاجیکسـتان ایرانـی بوده‌انـد و هسـتند و فرهنـگ ایشـان ایرانـی اسـت؛ چـرا کـه دارای ریشـه مشـترک زبانـی و دوران‌هـای مشـترک فرهنگـی و تاریخـی بـا همـه ایرانیـان هسـتند. مشـخصات متمایزکننـده ایرانیـت کـه براسـاس آن، افـراد ایرانـی و فرهنـگ ایرانـی متمایـز و مشـخص می‌شـوند، عبارتنـد از زبـان فارسـی و فرهنـگ ایرانـی. شـعرا، دانشـمندان، قهرمانـان، افسـانه‌ها و گذشـته تاریخـی یکسـان، میـراث مشـترک همـه ایـن افـراد در حـوزه فرهنگـی ایـران بـزرگ محسـوب می‌شـوند، محـدود کـردن ایـران بـه کشـور ایـران تجزیـه و تقلیـل مفهـوم ایرانیـت اسـت. مرزبندی‌هـای سیاسـی قـرون اخیـر کـه عمومـاً توسـط کشـورهای اسـتعماری ترتیـب داده شـده اسـت، ممکـن اسـت در بیـن تـوده مـردم موجـب ایـن تلقـی شـود کـه چـون کشـور تاجیکسـتان و افغانسـتان بـه لحـاظ سیاسـی دو کشـور جـدای از ایـران هسـتند، اتبـاع آن‌هـا بیگانـه محسـوب می‌شـوند؛ در حالـی کـه چنیـن نیسـت. سـه کشـور ایران، افغانسـتان و تاجیکسـتان در گذشـته یـک ملّـت و یـک کشـور را تشـکیل می‌داده‌انـد کـه بـه دلایـل گوناگـون از یکدیگـر جـدا شـده‌اند؛ امّـا ایـن جدایـی بـر روی نقشـه جغرافیـا و جدایـی سیاسـی بـوده اسـت و بـه لحـاظ فرهنگـی آن‌هـا از هـم نگسسـته‌اند. در ایـن میـان زبـان

فارسی به عنوان یک عامل پیونددهنده و همبستگی‌ساز بسیار اهمیت دارد. «زبان یک ملّت در دنیای هویّت و هویّت‌شناسی، سازمان معنایی و ساختار چیستی یک ملّت را تشکیل می‌دهد و ابزار مهمی برای حفظ و انتقال فرهنگ، وسیله اندیشیدن، جهان‌بینی و کنش اجتماعی به شمار می‌رود. زبان در شکل دادن هویّت ملّی و فرهنگی تاثیر انکار ناپذیری دارد.»(ستاری، ۸۹:۱۳۸۶) علاوه برآن مردم این کشورها دارای شاخص‌های مشترک فرهنگی هستند که خود این «شاخص‌های مشترک فرهنگی در بین اقوام و گروه‌های هر کشور عامل مهمی در تقویت هویّت ملّی است. برخی از مهم‌ترین شاخص‌های فرهنگی عبارتند از: سنت‌ها، اعیاد، رسوم و مناسبت‌ها، اسطوره‌ها، فولکلور، ارزش‌های سنتی و... .»(همان) هنوز پس از چند قرن جدایی سیاسی به لحاظ فرهنگی انقدر نقاط مشترک بین این سه کشور هست که می‌توان آن‌ها را دارای هویّت فرهنگی واحدی دانست. برای اثبات این سخن، اکنون به بررسی بازتاب هویّت ایرانی در شعر دو شاعر زن از افغانستان و تاجیکستان می‌پردازیم.

مفهوم هویّت:

هویّت یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم در حوزه علوم انسانی و اجتماعی است و محققان علوم اجتماعی، روان شناسان و دیگر شاخه‌های علوم انسانی تعاریف گوناگون برای آن ذکر کرده اند. «بر اساس تعریف کنفرانس فرهنگی یونسکو در سال ۱۹۸۲، هویّت هسته مرکزی شخصیت فردی و جمعی است و اصل بنیادینی است که رفتارها، اعمال و تصمیمات اصلی یک فرد یا جمع را شکل می‌دهد. بر این اساس هویّت عموماً در تفاوت با دیگران معنا پیدا می‌کند و در طول زمان استمرار دارد.»(حیاتی،۳۲:۱۳۸۶)

ما در اینجا با هویّت جمعی و به طور مشخص با هویّت فرهنگی و ملّی سرو کار داریم. پژوهشگران تفاوت ظریفی بین این دو اصطلاح قائل شده‌اند و گفته‌اند: هویّت ملّی غالباً معنای سیاسی و ایدئولوژیک دارد و هویّت فرهنگی صرفاً بر مبنای فرهنگ استوار است.(ستاری،۹۶:۱۳۸۰)؛ امّا از آنجا که این سه کشور در گذشته یک کشور محسوب شده‌اند، در این مقاله هویّت ملّی و هویّت فرهنگی را در کنار هم و گاه به جای هم به کار برده‌ایم و بر این باوریم که هنگام سخن گفتن از گذشته مشترک،کاربرد هویّت ملّی درباره آن‌ها ایرادی ندارد. در تعریف هویّت ملّی گفته‌اند: «هویّت ملّی فرایندی ترکیبی است که از ابعاد و مولفه‌های چند سویه تشکیل شده است. از میان سویه‌های مختلف، عناصر زبان، نژاد، دین و فرهنگ در تحلیل هویّت ملّی نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند»(حیاتی ،۹۰:۱۳۸۶) و ما این اشتراکات چند سویه را با دو کشور همسایه دارا هستیم و علاوه بر آن احساس درد و رنج و افتخار تاریخی مشترک نیز داریم.

پس از مفهوم هویّت منظور از ایران نیز باید شفاف گردد. وقتی از ایران سخن می‌گوییم در معنی نخست، کشور ایران کنونی به ذهن می‌آید که در اینجا مورد نظر نیست. منظور ما از ایران حوزه‌ای فرهنگی با مشخصات ویژه‌ای است که این حوزه فرهنگی را از دیگر حوزه‌های فرهنگی مثل حوزه فرهنگی شبه قاره هند یا حوزه فرهنگی چین و ... جدا می‌کند. در این مقاله، به این حوزه فرهنگی ایران می‌گوییم و هر گاه مراد، ایران سیاسی باشد، به آن کشور ایران می‌گوییم. با این تعریف ابن سینا و مولوی ایرانی‌اند چون متعلق به حوزه فرهنگی ایران بزرگ هستند، نه آن که متعلق به کشور ایران باشند. کشورکنونی ایران فقط بخشی از ایران بوده است؛ آنچنان که افغانستان و تاجیکستان هم بخشی از ایران بوده‌اند. بدین ترتیب میان بخش‌هایی از امپراطوری ایران قدیم که ایرانی بوده‌اند با بخش‌های دیگر که جزء امپراطوری ایران بوده‌اند؛ ولی ایرانی نبوده‌اند تفاوت وجود دارد؛ مثل کشور یونان و بخش‌هایی از ترکیه و سوریه که در یک برهه تاریخی بخش‌هایی از یک امپراطوری به مرکزیت ایران بوده‌اند؛ ولی هرگز ایران نبوده‌اند و فرهنگ ایشان ایرانی نیست؛ ولی افغانستان و تاجیکستان ایرانی بوده‌اند و هستند و فرهنگ ایشان ایرانی است؛ چرا که دارای ریشه مشترک زبانی و دوران‌های مشترک فرهنگی و تاریخی با همه ایرانیان هستند. مشخصات متمایزکننده ایرانیت که براساس آن، افراد ایرانی و فرهنگ ایرانی متمایز و مشخص می‌شوند، عبارتند از زبان فارسی و فرهنگ ایرانی. شعرا، دانشمندان، قهرمانان، افسانه‌ها و گذشته تاریخی یکسان، میراث مشترک همه این افراد در حوزه فرهنگی ایران بزرگ محسوب می‌شوند، محدود کردن ایران به کشور ایران تجزیه و تقلیل مفهوم ایرانیت است. مرزبندی‌های سیاسی قرون اخیر که عموماً توسط کشورهای استعماری ترتیب داده شده است، ممکن است در بین توده مردم موجب این تلقی شود که چون کشور تاجیکستان و افغانستان به لحاظ سیاسی دو کشور جدای از ایران هستند، اتباع آن‌ها بیگانه محسوب می‌شوند؛ در حالی که چنین نیست. سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان در گذشته یک ملّت و یک کشور را تشکیل می‌داده‌اند که به دلایل گوناگون از یکدیگر جدا شده‌اند؛ امّا این جدایی بر روی نقشه جغرافیا و جدایی سیاسی بوده است و به لحاظ فرهنگی آن‌ها از هم نگسسته‌اند. در این میان زبان فارسی به عنوان یک عامل پیونددهنده و همبستگی‌ساز بسیار اهمیت دارد. «زبان یک ملّت در دنیای هویّت و هویّت‌شناسی، سازمان معنایی و ساختار چیستی یک ملّت را تشکیل می‌دهد و ابزار مهمی برای حفظ و انتقال فرهنگ، وسیله اندیشیدن، جهان‌بینی و کنش اجتماعی به شمار می‌رود. زبان در شکل دادن هویّت ملّی و فرهنگی

تاثیر انکار ناپذیری دارد.»(ستاری، ۸۹:۱۳۸۶) علاوه برآن مردم این کشورها دارای شاخص‌های مشترک فرهنگی هستند که خود این «شاخص‌های مشترک فرهنگی در بین اقوام و گروه‌های هر کشور عامل مهمی در تقویت هویّت ملّی است. برخی از مهم‌ترین شاخص‌های فرهنگی عبارتند از: سنت‌ها، اعیاد، رسوم و مناسبت‌ها، اسطوره‌ها، فولکلور، ارزش‌های سنتی و... .»(همان) هنوز پس از چند قرن جدایی سیاسی به لحاظ فرهنگی انقدر نقاط مشترک بین این سه کشور هست که می‌توان آن‌ها را دارای هویّت فرهنگی واحدی دانست. برای اثبات این سخن، اکنون به بررسی بازتاب هویّت ایرانی در شعر دو شاعر زن از افغانستان و تاجیکستان می‌پردازیم.

بازتاب هویّت ایرانی در شعر دو شاعر

۱-توجّه به زبان فارسی: بی‌گمان زبان فارسی به عنوان مهم‌ترین محصول فرهنگی خراسان بزرگ، اساسی‌ترین رکن هویّت واحد فرهنگی این سه کشور است. زبان نه تنها ابزار ارتباط، بلکه به مثابه ابزار اجتماعی شدن افراد و ظرف اصلی اندیشیدن است. اشتراک در زبان به علاوه اشتراک در تاریخی که گرچه پاره‌پاره است؛ امّا یک‌دست و یکسان بر همه گذشته است و ایمان به دینی که با وجود در بر گرفتن مذاهبی چند، در اصل یگانه است، پایه‌های وحدت ملّی یا هویّت واحد فرهنگی سه کشور را بنیان نهاده است. سخنوران بسیاری از گذشته تا کنون به ستایش زبان فارسی پرداخته‌اند؛ امّا در روزگار ما به خاطر تهاجمات بسیاری که به ساحت زبان فارسی شده، حفظ و حراست آن اهمیت ویژه‌ای یافته است. دو شاعر منتخب در این مقاله عمیقاً به زبان فارسی عشق می‌ورزند و آن را درّی ارزشمند می‌دانند. صفاتی که برای زبان فارسی انتخاب می‌کنند، بیانگر علاقه قلبی به این زبان است. خالده، زبان فارسی را «درّ والا» نامیده است:

علم دریا شد روان، تا کارگاه شعر من در والای
زبان فارسی را سفت سفت(فروغ، ۲۱:۱۳۷۳)

و از لطمات جبران ناپذیری که بر پیکر آن وارد می‌شود، غمگین است :

شلاق خورد ز دست بیگانه چرا دوشیزه
فارسی که نامی‌ست سترگ(فروغ، ۲۳:۱۳۸۰)

او زبان فارسی را به نام پدر شعر فارسی زبان، «رودکی» می‌نامد که در این روزگار در معرض حراج قرار گرفته است:

می‌فروشند زبان رودکی را /زبان رودکی را می‌فروشند /بازارها می‌شوند کوچه‌ها(فروغ، رمان پایان ناپذیر...، ۱۹:۱۳۸۸)

امّا تنها شاعر نیست که نگران سرنوشت زبان فارسی است؛ فارسی نیز نگران نسل اوست:

پسین‌گاه نقریین دوشنبه بود/ پارسی می‌نگریست/ بی‌سرنوشتی‌های نسلی را/ از دریچه غروب کابل(همان:۱۴)

در قرن حاضر، اوضاع زبان فارسی در تاجیکستان اسف‌بارتر از افغانستان بوده‌است؛ به طوری‌که حتّی نژاد و هویّت آن‌ها را انکار می‌کردند. «ترک‌گراها می‌گفتند که در فرارود کسی از قوم ایرانی نبوده و نیست؛ بلکه ترکانی هستند که تحت تاثیر زبان و فرهنگ فارسی، زبان مادری خود را فراموش کرده‌اند و از همین رو آنان حقوق داشتن دولت مستقل خود را ندارند.»(مسلمانیان قبادیانی، ۱۰۰:۱۳۷۶) اکنون نیز مردم این کشور از الفبایی که قرن‌ها بدان مانوس بودند، جدا افتاده‌اند و زبان فارسی را با خط سیریلیک می‌نویسند؛ به همین سبب اکثریت قریب به اتّفاق شاعران تاجیک درباره زبان فارسی و ایران شعر گفته‌اند. فرزانه شعر فارسی را فراتر از مرزها می‌بینند؛ او حتّی فاخته‌های مسکو را شاهنامه‌خوان توصیف می‌کند:

نامه‌هایت خطوط معرفت شعر پارسی بود/ بعدها فاخته‌های مسکو/ از زبان تو شاهنامه می‌شنیدند/ و به سیمرغ حسد می‌بردند.

و از پراکندگی و عدم وفاق فارسی زبانان دلگیر است و آرزوی همدلی این هم‌زبانان است:

چون کوه بلندیم و سرافکنده چراییم/وارسته ز خویشیم و به کس بنده چراییم
گوییم به یک لفظ و نفهمیم دل هم/پیوسته به یک خون و پراکنده چراییم(خجندی، ۶:۱۳۷۵)

او نیز چون خالده دغدغه آینده زبان فارسی و فارسی زبانان دارد:

سر آمد عمر من در سرگه وقت/عجم چون می‌شود فردای دیگر(خجندی، ۲۹:۱۳۹۱)

امّا در مجموع به آینده زبان فارسی و فارسی زبانان امیدوار است که این آینده روشن در گرو بیداری فارسی زبانان است:

جرس لبریز افغان شد عجم بیدار می‌گردد/ ز هر لب بانگ عصیان شد عجم بیدار می‌گردد
در این خاموشی مرده پیام زنده‌ای آمد/که در مرداب طوفان شد عجم بیدار می‌گردد
رهاند از اجنبی خود را ز بود قالبی خود را/سر خود را سرابان شد عجم بیدار می‌گردد (همان:۳۵)

۲- توجّه به شهرهای تاریخی و فرهنگ‌پرور به‌ویژه خراسان بزرگ: خراسان بنابر موقعیت تاریخی ـ جغرافیایی و ژئوپولیتیکی خود، تلاقی‌گاه فرهنگ‌های خاور و باختربوده است. این خطه تمدن‌ساز که روزگاری وسعت بسیار داشته، به‌عنوان خاستگاه زبان و ادب فارسی و جایگاه نخستین شاعران فارسی‌زبان با میراث‌های معنوی و ارزش‌های فرهنگی‌اش در تاریخ ایران اهمیت بسیار دارد تا جایی که «در آغاز رواج زبان فارسی، وجود شاعران و ادیبان بی‌شمار از خراسان قدیم، موجب شد که اوّلین سبک ادبی فارسی به نام سبک خراسانی معروف شود.»(بوند شهریاری، ۱۷:۱۳۹۰) یادکرد

گذشته با شکوه و تاسف عمیق بر از دست رفتن این سرزمین در لا به لای اشعار آنان دیده می‌شود.
خالده با دیدن حضور آمریکایی‌ها در افغانستان بسیار متاثر است. او شاهد است که مهد ادب فارسی پایمال بیگانگان شده و از خراسان با شکوه گذشته جز نامی باقی نمانده است:
خراسان هم بود یک واژه /افغانستان هم بود یک واژه (فروغ، ۱۱:۱۳۹۱)
او در جای دیگر می‌گوید:
قلب خراسان را زده‌اند با هیچ پیوند(همان:۲۳)
تصویری که فرزانه از خراسان دارد، چیزی شبیه به آرمان‌شهر و سرزمین رویاهاست. او از تکه تکه شدن و تجزیه خراسان غمگین است و آرزویش به هم پیوستن اجزای گسسته خراسان است:
من آن خیاط را خواهم که دور چرخ گرداند/ ز نو از تکه و پاره به هم دوزد خراسان را(خجندی، ۱۰۴:۱۳۷۵)
بسیاری از شهرهای تاجیکستان و افغانستان که فرهنگی دیر پا دارند، روزگاری در قلمرو ایران بوده‌اند و جزوی از خراسان بزرگ محسوب می‌شدند؛ به همین دلیل دو شاعر بر خراسان و شهرهای قدیم آن ولایت تاکید ویژه دارند. شهرهایی که هر یک به نوعی و دلیلی در تاریخ ما برجسته و یادآور رویدادی‌هایی خاطره‌انگیزند، شهرهایی چون بخارا، بلخ، یمگان و بدخشان که با فرهنگ و ادب ما عجین هستند. خالده با تلمیحی به سرگذشت ناصر خسرو از سرزمین‌های تاریخی سمنگان، یمگان و بلخ یاد کرده است:
یک دست حماسه سمنگان گردد/یک حادثه سرنوشت یمگان گردد
شهبانوی عشق چون ندارد بلخی/ آواره‌ترین سرود دوران گردد(فروغ، ۲۵:۱۳۸۰)
در جای دیگر با تلمیحی به شعر «بوی جوی مولیان» رودکی از بلخ و بدخشان یاد می‌کند:
می‌مویم با بلخ/ و با بدخشان می‌نوشم از سرنوشت تلخ/ بوی جوی مولیان نمی‌آید از کوچه‌ها(فروغ، رمان پایان‌ناپذیر...، ۲۶:۱۳۸۸)
بوی جوی مولیان در شعر زیر نیز به مشام خالده رسیده‌است:
فکر می‌کنم از مولیان ترانه شدم/ ز بوی جویش امروز نیز افسونم
تاسف بر از دست رفتن خراسان در شعر فرزانه عمیق‌تر است. البته این مختص شعر فرزانه نیست و این موضوع مورد علاقه بسیاری از شعرای معاصرتاجیک است. به ویژه درباره دو شهر تاریخی و ارزشمند سمرقند و بخارا که از دست فارسی‌زبانان به درآمد و جزئی از کشور ازبکستان شد، این تاسف و تحسر بسیار عمیق‌تر است. «یاد کرد گذشته با شکوه قوم تاجیک و نیز ستم‌هایی که تاجیکان در طول تاریخ برتافته‌اند، خاستگاه موضوعی شعرهای بسیاری است. در میان شاعران تاجیک کسی را نتوان یافت که شعرهایی در این باره نسروده باشد. (شعردوست، ۸۴:۱۳۷۶) بخارا به عنوان مهد سبک خراسانی بیش از همه مورد توجّه فرزانه بوده است و علاقه وافر او به این فرهنگ شهر تاریخی مشهود است.
تا بخارا همره رود زرافشان آمدم/ از پریشانی گریزان سوی سامان آمدم
از پیام گرم من چشم بخارا باز شد/ بس که چون خورشید با چشم چراغان آمدم(خجندی، ۲:۱۳۷۵)
بارها نیز بخارا را با رود زرفشان در کنار هم آورده است:
تا کنون رود زرفشان شعر شاداب مرا / تا بخارا تا بخارا تا بخارا می‌برد(همان:۳)
فرزانه از بخارای روزگار سامانیان با حسرت یاد می‌کند و از زبان رودکی خطاب به این شهر می‌گوید:
این زمان که گور سامان در سکونت غرقه است/ ای بخارا یاد داری موج آواز مرا
ای که بالت را فلک برکند و در خاکت نشاند/ یاد کن ایام تندی‌های پرواز مرا(همان:۳)
دوران حکومت سامانی دوره طلایی فرهنگ و تمدن ایرانی است؛ به طوری‌که بر باد رفتن حکومت سامانی در نظر فرزانه سر آغاز تاریکی و خاموش شدن چراغ فرهنگ است.
در عجم نوروز بود و آفتابی می‌شکفت / تخت سامان پایدار و دولتش بیدار بود
ناگهان افتاد اندر تخت سامان غلغله/ ناگهان برخاست اندر مرز تاجیک زلزله
دشمنی چشم چراغان مرا خاموش کرد/ تا بماند خلق من در ظلمتی بی مشعله(همان: ۳و۲)
فرزانه نیز مانند خالده به یمگان و سرنوشت ناصرخسرو نظر داشته، از زبان تبعیدی یمگان ناصر خسرو، چنین می‌سراید:
یمگان دره به رغم عدو حفظ می‌کند/ شعر مرا که آیت درد و امید توست
یمگان دره هنوز بداند که با توام/ وان آه آخرین که کشیدم نوید توست(خجندی، ۲۵:۱۳۹۱)
شهرهایی که امروزه در قلمرو ایران هستند نیز مورد توجّه دو شاعر بوده‌اند. خالده از شیراز و مازندران و طوس یاد کرده است:
و دست‌های من از باغ‌های شیرازند/ که طوطیان خراسان شدند مجنونم
شسته‌ام گیسوانم را / در چشمه‌های آفریقا/ و رهایشان کرده‌ام در مازندران ایران(فروغ، کوچه‌های خالی، ۱۳۸۸:۵۴)
از اشک تو شعرهایم اقیانوس‌اند/ غربتگه پامیر و سرود طوس‌اند(فروغ، ۳۱:۱۳۸۰)
فرزانه نیز که از ترش‌رویی خجندیان گله دارد، از قند تبریز و آیینه نیشابور یاد کرده است:

لیـک هیهـات در ایـن بـازار، بـازار خجنـد/ چهره‌هـا تـرش و سـخن‌ها تندنـد/ قنـد تبریـز دلـم می‌خواهـد/ راه بـازار کجاسـت؟(خجندی، ۵۴:۱۳۸۵)

یـک تجـلا بـزن آیینـه نیشـابوری/ تـا مبـدل بشـود دیـوی مـا بـر حوری(همـان:۹۱)

۳- یادکـرد اسـطوره‌ها، پهلوانـان و داسـتان‌های ایرانـی: وجـه دیگـر هویّـت ایرانـی کـه در شـعر دو شـاعر مشـهود اسـت، توجّـه بـه اسـاطیر و پهلوانـان ایرانـی اسـت. در بـدو امـر شـاید ایـن مطلـب چنـدان مرتبـط بـا هویّـت بـه نظـر نیایـد؛ امّـا واقعیـت ایـن اسـت اسـاطیر نقـش مهمـی در شـکل گیـری هویّـت ایرانـی داشـته انـد. «بی‌گمـان همـه عوامـل و موجبـات عمـده فرهنگـی کـه بـرای ایجـاد وحـدت ملّـی بـر می‌شـمرند از قبیـل وحـدت در زبـان و معتقـدات و داشـتن سـرزمین مـادری و تاریخـی مشـترک و ... لازم و در تحکیـم وحـدت ملّـی موثرنـد؛ امّـا کافـی نیسـتند. بـه اعتقـاد مـن چیـزی وجدانی‌تـر و عاطفی‌تـر از از ایـن موجبـات و اسـباب اصلـی باعـث آمـده اسـت کـه ایرانـی خـود را نـه تنهـا بـا هم‌وطـن‌اش بلکـه بـا ترکمـن و قرقیـز و تاجیـک و آذربایجانـی مـاوراء ارس هـم خویشـاوند بشناسـد و آن نیسـت مگـر اشـتراک در اسـاطیر دینـی و دنیـوی و رمزهایـی زنـده و دوام‌پذیـر و نـه مـرده و فاقـد بالندگـی و معـروض جمـود کـه همـگان آن‌هـا را کمابیـش بـه یـک معنـی در می‌یابنـد. ایـن بهره‌منـدی از گنجینـه‌ای همگانـی غالبـا ناخـودآگاه اسـت؛ یعنـی مـردم معمـولاً بـدان هشـیار نیسـتند؛ امّـا بـه محـض آنکـه حالتـی بحرانـی پدیـد آمـد و مثـلا جنگـی در گرفـت و هجـوم بیگانـگان حـس مقاومـت بـر انگیخـت آفتابـی می‌شوند.»(سـتاری، ۱۱۳:۱۳۸۰)

خالـده بسـیار از اسـطوره‌های ایرانـی سـخن گفتـه اسـت؛ بـه طـوری کـه تجلّـی اسـاطیر در شـعر او، یکـی از ویژگی‌هـای سـبکی وی محسـوب می‌شـود: «خالـده فـروغ، بـه اسطوره‌سـازی علاقـه زیـاد دارد و می‌کوشـد تـا از نیـروی مـردان وزنـان شـهیر کـه دنیـای اسـطوره را رونقـی بخشـیده انـد، بـه رقـوت تأثیرانگیـزی اشـعارش بیفزایـد. زال، رودابـه، سـهراب، رسـتم، تهمینـه، سـیاووش، فرنگیـس و نظایـر اینهـا از چهره‌هـای آشـنای اسـطوره‌یی اشـعاره خالـده فـروغ اند.»(قویـم، ۱۷۶:۱۳۸۷) کاربـرد ایـن اسـطوره‌ها دلبسـتگی خالـده را بـه شـاهنامه کـه سـند هویّـت ایرانـی اسـت، نشـان می‌دهـد. از بیـن شـخصیت‌های شـاهنامه، رسـتم، جهـان پهلـوان ایرانـی جایـگاه خـاص و برجسـته‌ای دارد و از او بسـیار یـاد شـده اسـت:

چـرا نمی‌شـنود رسـتمی کلام تـو را/ نبـود زال زری سرنوشـت سـام تـو را(فـروغ، ۵۴:۱۳۸۶)

تـا رسـتمی عجیبـه تولّـد شـود ز شـرق/ بخـت سـپید و معنـی زالی برآورید(فـروغ، ۴۷:۱۳۷۳)

پهلوانـی پیـر شـد، تاریـخ ز انـده گریـه کـرد/ قامـت رسـتم بـه میـدان‌واره شـهنامه خفت(همان:۲۱)

بیـت زیـر تلمیـح بـه داسـتان زال و رودابـه دارد؛ هنگامـی کـه زال بـر گیسـوان رودابـه می‌آویـزد و بـه قصـر او وارد می‌شـود:

تـا پلـه پلـه بشـکند گیسـوی رودابـه/ در بـام بـام شـاهنامه زال تنهایی‌سـت(فروغ، کوچه‌هـای خالـی، ۱۳۸۸:۱۳)

برخی ابیات دیگر نیز ...

پایمـال می‌گـردد عـزت فرنگیسـی/ تـا سـیاوش ایمانـی کشـته می‌شـود اینجا(فـروغ، ۷۱:۱۳۷۳)

درد شکسـته قلبـی سـهراب زنـده را/ کاووس قـرن گفـت دوا کـرده می‌روم(همـان:۴۲)

اسـاطیر و پهلوانـان ایرانـی در ذهـن و زبـان تاجیـکان نیـز حضـور دارنـد. «در ایـن سـال‌ها توجّـه بـه ایـران و ایرانـی و میـراث ادبـی و فرهنگـی آن بـه یکـی از اصلی‌تریـن بن‌مایه‌هـای شـعر معاصـر فارسـی تاجیکـی ماورالنهـر تبدیـل شـده اسـت. دامنـه ایـن تمایـل بـا گسـترش روابـط شـاعران و عالمـان ایـن منطقـه بـا همتایـان خـود در ایـران روز بـه روز در حـال توسـعه اسـت و از آنجـا کـه ایـن نگـرش بـا رویکـردی اسـطوره‌گرایانه و حماسـی بـه میـراث فردوسـی و قهرمانـان شـاهنامه همـراه اسـت، شـعر اغلـب ایـن شـاعران رنـگ و بـوی حماسـی بـه خـود گرفتـه اسـت. تـا جایـی کـه مـی تـوان ایـن حالـت را بـه تعلـق خاطـر شـاعران و نویسـندگان عصـر سـامانی بـه حماسه‌سـرایی و نیـز قهرمانـان ملّـی ایـران و جهـان ایرانـی هماننـد کرد.»(خدایـار، ۲۳:۱۳۸۳)

در شـعر فرزانـه نیـز شـواهد بسـیاری بـرای ایـن موضـوع می‌تـوان یافـت. داسـتان کاوه و ضحـاک به‌ویـژه مـورد نظـر شـاعر بـوده، او میهـن داغـدارش را بـه کاوه تشـبیه کـرده اسـت:

چـو کاوه‌ای اسـت کـه هیجـده پسـر بـه خـاک سـپرد/ دریـغ میهـن مـن وا دریـغ میهـن من(خجنـدی، ۱۱۵:۱۳۷۵)

و تلمیحـی نیـز بـه روییـدن مـار بـر دوش ضحـاک داشـته اسـت:

دیگـر گنـه چـو مـار سـر ضحـاک / بـر دوش مـن سـوار نخواهـد بود(همـان:۵۶)

و هـر جـا کـه سـخن از اسـطوره و شـاهنامه اسـت، بـه نحـوی بـه رسـتم نیـز اشـاره می‌شـود:

تجـدد آمـد و احیـا فریـدون آمـد و دارا/ تهمتـن بـر سـمنگان شـد عجـم بیـدار می‌گردد(خجنـدی، ۳۵:۱۳۹۱)

۴-یـاد شـاعران بـزرگ گذشـته: شـاعران بـزرگ ایـران کـه شـخصیت‌هایی فرامـرزی و فـرا زمانـی هسـتند، بارهـا در شـعر دو شـاعر یـاد شـده‌اند. حافـظ و مولـوی بـه سـبب رنـگ فلسـفی کـه در اشـعار آن‌هـا موجـود اسـت، بیـش از دیگـر شـاعران مـورد توجّـه خالـده بوده‌انـد. خالـده خـود را بـا حافـظ هم‌صـدا می‌دانـد:

سـخت تنهاییـم، حافـظ نیـز بـا مـا هم‌صداسـت/ هـای مولانـا هـم آنـک نـی نوایـی کـرد و رفت(فـروغ، ۲۰:۱۳۷۳)

حافـظ صـدای عشـق آمـد مـا شـدم در تـو/ از مـا گذشـتم آمـدم تنهـا شـدم در تـو

حافـظ مبـادا صورتـی بـی‌داغ آیینـه/ زیبایـی‌ات را خوانـدم و زیبـا شـدم در تـو...

گر چه منم از باغ‌های عاشق این قرن/ شاخ نبات قرن هشت؛ امّا شدم در تو(فروغ، کوچه‌های خالی، ۱۳۸۸:۱۱)
او همچنین به مولوی بسیار علاقه دارد و بارها به مثنوی اشاره و با شمس و مولوی مضمون‌سازی کرده است:
عاشق شوید و همت شمسی به سر کنید / از مثنوی عشق جلالی بر آورید(فروغ، ۴۷:۱۳۷۳)
دست عشق می‌افراخت پخته می‌شد و می‌ساخت/ در نماز آزادی مولوی دعایش بود
گم‌ترین تخیل بود، بیکران‌ترین پل بود/ عاشقانه می‌جوشید، شمس های‌هایش بود(فروغ، کوچه‌های خالی، ۱۳۸۸:۲۵)
خالده به شاهنامه نیز بسیار علاقه دارد و غالباً با تلفظ شهنامه آن را به کار برده؛ امّا به نام فردوسی کمتر اشاره کرده است:
گام‌هاش فردوسی با حماسه می‌آمیخت/ بوعلی نفس‌هایش دانش انتهایش بود(همان:۲۳)
و ارادت بسیار ویژه به رابعه، شاعر قرن چهارم دارد.
«خالده فروغ، هم با مادر فرهنگی خویش، رابعه، انسی شگرف دارد و هم با خواهر معنوی خود، فروغ فرخزاد، بسیار صمیمی است.» قویم، ۱۳۸۵: ۱۷۴)
مولانا می‌میری/ رابعه می‌میری/ لورکا می‌میری/دیانا می‌میری(فروغ، ۲۹:۱۳۹۱)
از گذشته می‌آمد آمدن بهایش بود/ رودکی حضورش بود رابعه صفایش بود(فروغ، کوچه‌های خالی، ۱۳۸۸:۲۲)
تلمیحی هم به داستان عشق رابعه به غلامی به نام بکتاش و پایان خونبار آن دارد:
رابعه با دوستانش روح گردیدند/ باز هم در جسم رویا آرزوشان ریخت
باز رفتند و به سر ماندند تاج آه/ تا دل بکتاش‌های شهر و کوشان ریخت
باز در حمام بلخ و کابل و هر جای/ رگ رگ سر سبز سر سبز گلوشان ریخت(همان:۱۵)
فروغ فرخزاد از جمله شاعرانی است که خالده و فرزانه به او بسیار علاقه داشته‌اند و هر دو از او تاثیر پذیرفته‌اند؛ البته تاثیرپذیری فرزانه از فروغ آشکارتر و بیشتر است.
خالده با اشاره به شعر «مرز پر گوهر» فروغ چنین سروده است:
فروغ فرخزاد هم شماره شگفتی دارد: ۶۷۸/ زنگ می‌زنم/ هر بار که زنگ می‌زنم/ تنها پیامش این است/ تنها صداست که می‌ماند.(فروغ، ۲۹:۱۳۹۱)
در آغاز دفتر شعر«پیام نیاکان» فرزانه که اسم این دفتر نیز به نوعی توجه به اصالت و پیشینه تاریخی است، سلسله اشعاری وجود دارد که هر بخشی از آن را به یک شاعر ایرانی اختصاص داده است؛ از جمله: فردوسی، دقیقی، سعدی، و ... که فرزانه در این اشعار از زبان این شاعران سخن گفته است؛ مثلاً از زبان فردوسی خطاب به ایرانیان می‌گوید:

عمری که نصیبم بشد ای خلق خرد کیش/ صرفت بنمودم که تو را عمر فزاید
تا در نظر عالمیان این دم و هر دم/ شهنامه من نام تو را حفظ نماید(خجندی، ۶:۱۳۷۵)
در مجموع فرزانه به فردوسی بسیار با احترام می‌نگرد و توجه ویژه‌ای به او کرده است:
به جام جم نظر کردم که فردوسی رسید و گفت/ هر آنچه خواستی آن شد عجم بیدار می‌گردد(خجندی، ۳۵:۱۳۹۱)
فرزانه «مدتی به مطالعه اشعار مولانا می‌پردازد و اشعاری می‌آفریند که رنگ و بویی از دیوان کبیر و اندیشه‌های مثنوی معنوی دارد.»(خجندی، ۷:۱۳۸۵) و ارادت او به مولوی چندان است که توجه مردم به مولوی و خوانده شدن آثار او را سبب بیداری فارسی‌زبانان می‌داند.
در غفلت پناهان باز، لب گنگان سخن پرداز/ خلایق مولوی خوان شد، عجم بیدار می‌گردد (خجندی،۲۹:۱۳۹۱)
او مصراعی از حافظ را تضمین کرده است:
هیچ‌کس خوب‌تر از حافظ شوریده نگفت/ من از آن روز که در بند توام آزادم(همان:۳۷)
و سرو روان حافظ را نیز یاد کرده است:
توس‌های سهی قد کنار برزن‌ها/سروهای روان حافظ را شاد باد می‌گفتند(همان:۵۳)
از دیگر شاعران هم نام برده، مانند سطر زیر که از سعدی یاد کرده است:
بانگ زنگوله کلیساها /جرس کاروان سعدی بود(همان:۵۳)
۵- توجه به زرتشت و تعلیمات او: علاوه بر شخصیت‌های اسطوره‌ای، زرتشت پیامبر ایران باستان بسیار مورد علاقه دو شاعر بوده و بارها نام او ذکر شده است. آموزه‌های آیین زرتشتی نیز مورد احترام شاعران بوده است؛ اما در اینجا تنها به شواهدی که به زرتشت نظر دارند، می‌پردازیم. خالده می‌گوید:
دودی ز من بر آمد و تاریخ بسوخت/ ایمان زردهشت و اهورای من کجاست(فروغ، ۷۳:۱۳۷۳)
بیا که زردشت چشم‌هایت به خانه‌ام مهر می‌فشاند/ پیمبر دست تو مرا جانب خداوند می‌رساند(همان:۵۷)
من به گورستان مشرق سخت تنها مانده‌ام/ زردهشتم مرد، آذر شید من بیداد کرد(همان:۴۴)
شواهد زیر از شعر فرزانه است:
آن زمان آتش زرتشت بمرد(خجندی، ۳۰:۱۳۹۱)
در آن میانه آتش بیدار زردهشت / در چشم من شکفته و انوار می‌فشاند(همان:۲۱)
باید به غار زرتشت وارد شد / برای جبیدن نور. (جبیدن در گویش تاجیک به معنای مکیدن است)(خجندی، ۴۹:۱۳۸۵)
فرزانه بر «مشعل زرتشت» تکیه کرده؛ گویا منظور او از مشعل، آتش زرتشت است:
همچنان مشعل زرتشت دل من ره بلد توست(خجندی،

(۶۱:۱۳۹۱)
موهایش چون مشعل زرتشت فر و فروغ باستان می ریخت(خجندی، ۴۰:۱۳۸۵)

۶- توجه به شاهان، عارفان و دیگر شخصیت‌های ایرانی:

علاوه بر شاعران که پیش از این به آن‌ها اشاره کردیم، طیف‌های وسیعی از شخصیت‌های ایرانی مورد توجه دو شاعر بوده‌اند که هریک به نوعی تجلیل شده‌اند. خالده فروغ در ابیات زیر از داریوش اول، بیهقی، نکیسا، باربد و خسرو پرویز نام برده است:

داریوش اول بود کاخ خاص آیینه/ چشم آدسایش بود چشم آدسایش بود
شعر بود یا تاریخ درد بود یا فرهنگ/ بیهقی رگانش بود، مثنوی ثنایش بود(فروغ، کوچه‌های خالی، ۱۳۸۸:۲۵)
از گذشته می‌آمد گوییا نکیسا بود/ از زمانه پرویز خسروانه‌هایش بود
گاه باربد می‌شد، می‌نواخت رود از غم/ رود در سرودش بود، ماه در صدایش بود(همان:۲۳)

فرزانه نیز از جلال و مسند شاهان ایرانی تبار یاد می کند :

نه بتوان با سرشکی باز گرداند/ جلال و مسند دارا و جم را(خجندی، ۲۹:۱۳۹۱)

در شعر فرزانه رگه‌هایی ژرف از عرفان ایرانی _اسلامی دیده می‌شود. در ابیات زیر با ترکیب زیبای «دو رکعت عشق» از دو تن از عارفان ایرانی، منصور حلاج و عطار نیشابوری نام برده است.

_ شفق با شوق منصوری دو رکعت عشق می‌خواند/ ندارد تاب دیجوری دو رکعت عشق می‌خواند
افق سجاده باز است و خورشید غروبنده / چو عطار نیشابوری دو رکعت عشق می‌خواند(همان:۳۸)

شواهد فوق تنها نمونه‌هایی هستند که توجه دو شاعر را به هویّت ایرانی نشان می‌دهند. با جستجوی بیشتر شواهد دیگری را می‌توان به این مجموعه افزود و ابعاد دیگری از هویّت ایرانی را شناسایی کرد؛ مثلاً اشاراتی که به آداب و رسوم، جشن‌ها، ضرب‌المثل‌ها، سنت‌های ادبی و ... دلالت دارند. این نکته شایان توجه است که دو کشور تاجیکستان و افغانستان سال‌های سال با ایران رابطه سیاسی و فرهنگی گسترده ای نداشتند و دو شاعر با شاعران و ادیبان غربی آشنایند. اشاراتی که در اشعار آن‌هاست، این نکته را تایید می‌کند. فرزانه به‌ویژه با ادبیات روس آشنایی دارد و تحت تاثیر برخی از شاعران روس نیز است. چنانکه گفته‌اند در ابتدا «قریحه شعری فرزانه از دوران نوجوانی با مطالعه اشعار شاعران کلاسیک فارسی و شعرای مغرب زمین و به ویژه روس شکفته شد، از شاعران روس مجذوب پوشکین و لرمانتوف بود.»(شعردوست، ۱۳۹۰: ۴۷۷) با این وجود اصالت ایرانی در شعر آن‌ها غالب است. روح ایرانی در شعر دو شاعر موج می‌زند و رگه‌های ژرف ایرانیت در کلمات آن‌ها دیده می‌شود. این علاقه به گذشته بدین معنا نیست که دو شاعر از امروز و فردای کشورشان نا امیدند، بلکه بیانگر توجه آن‌ها به اصالت و هویّت خویش است. خالده فروغ خود را از قبیله آزادگان می‌داند:

من از قبیله آزادگان تاریخم/ کسی که زنده درینجا مدام می‌ماند(فروغ، ۴۵:۱۳۷۳)

فرزانه می‌گوید: «چگونه رهانم ز نحس ننگ/ حالا که بر گذشته خود دارم احترام»(خجندی، ۹۴:۱۳۸۵)

فرزانه شعر و ادب را آیینه هویّت می‌داند؛ به گونه‌ای‌که با نگریستن در آن می‌توان به شناخت خود دست یافت. او شعر زیر را به عنوان زبان حال دقیقی خطاب به آیندگان سروده است:

می‌خواستم به مردم هم دوران/ گویم ز رفته‌های جهان سا ز ش
پیش آورم حدیث دفاع ننگ / از میهن و سران سرافرازش
می‌خواستم ز نو به هم آرم/ آن آتش خجسته میراثی
بلکه چو ساحر آینه‌ای سازم/ تا اصل خویش دیده و بشناسی(خجندی، ۴:۱۳۷۵)

علاوه بر شواهدی که بیانگر علاقه دو شاعر به هویّت و فرهنگ ایرانی است، در لابه لای اشعار آنان ابیاتی هست که با دیدی وسیع‌تر از شرق و خاور سخن می‌گویند. به نظر می‌رسد هر دو شاعر در این نوع نگاه تحت تاثیر اقبال لاهوری هستند. اقبال از شاعران تاثیرگذار در افغانستان و تاجیکستان بوده است. خالده که شاهد هجوم بیگانگان به کشورش بوده است، این خطر را برای همه شرق می‌بینند و می‌گوید:

امشب امشب بر سر بازار جهان / حراج شدست خاوران می‌دانید(فروغ، ۱۳۷۳: ۱۸)

او تعلق خاصی به مشرق زمین دارد:

و قلب داغم آب شد و قطره /قطره /قطره /در زمین شرق ریختن گرفت.(فروغ، ۱۳:۱۳۷۳)

آن را دیار عشق می‌نامد:

من از تبار سرسپردگان مشرقم/ من از دیار عشق سر بلند کرده‌ام.(همان:۲۳)

و خواهان سرفرازی و افتخار آن است:

غرور گردنه شرق ایستاده بمیر/ که تا بگیرد آزادی انتقام تو را(فروغ، ۵۶:۱۳۸۶)

فرزانه به جای شرق از کلمه خاور استفاده کرده است. او خود را فرزند خاور می نامد که رسالت او روشنگری و صبح آفرینی است:

من طفل خاورم / باید که صبح سازم و خورشید آفرم / در من بریز صبح(خجندی، ۴۸:۱۳۷۵)

او چون اقبال مردم خاور رامخاطب قرار می‌دهد:

بگیر ای خلق در ظلمت غنوده / که می‌خیزد شفق از برج خاور(خجندی، ۲۹:۱۳۹۱)

و با لحنی که بسیار شبیه لحن اقبال لاهوری است از

فرنگ بر حذر می‌دارد:
راه افرنگ سپردی و به جایی نشدی/ آفتابت زند ار منکر خاور باشی(خجندی، ۹۳:۱۳۷۵)
در واقع هویّت جمعی در شعر دو شاعر در سه سطح بروز یافته است. در سطح اوّل آن‌ها از کشور خود سخن گفته‌اند و بیانگر رنج‌های مردم خود بوده‌اند. در سطحی دیگر به هویّت فرهنگی خود نظر دارند که غالباً بیانگر افتخارات تاریخی گذشته، فرهنگ غنی و شخصیت‌های برجسته است و در سطح سوم از شرق سخن گفته‌اند که محدوده وسیع‌تری را در بر می‌گیرد.

بی‌گمان نژاد، دین، زبان، گذشته تاریخی، فرهنگ، آداب و سنن، آرزوها، آرمان‌ها و ... هر کدام در شکل‌گیری هویّت فرهنگی یک ملت نقش موثر و غیر قابل انکاری دارند. در بحث از هویّت ملّی ایرانیان، اصالت فرهنگ و گذشته تاریخی مشترک که به لایه‌های عمیق‌تر و پایدارتری از شخصیت ملّی و و جدان جمعی تعلق دارد، نقش برجسته‌تری ایفا می‌کند. آن چنان که شالوده هویّت کهنسال ما نیز بیش از هرچیز دیگر بر پایه‌های همین ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی استوار است. کشورهای تاجیکستان و افغانستان هم وارث آن میراث فرهنگی عظیم و غنی هستند و بازتاب آن را در شعر و ادبیات آن‌ها می‌توان دید. در این مقاله شعر دو شاعر زن بررسی شد و مشخص گردید که این شاعران بیش از هویّت ملّی خود به هویّت فرهنگی‌شان تاکید دارند و نشانه‌هایی که در شعر آن‌ها دلالت بر تعلق خاطرشان به فرهنگ ایرانی و زبان فارسی دارد، آشکارتر وعمیق‌تر از وابستگی به مرزهای محدود سیاسی کشورشان است. توجّه به زبان فارسی و شاعران بزرگ سرزمین ایران و سایر شخصیت‌های ایرانی، یاد فرهنگ شهرهایی که قبلاً در قلمرو ایران بودند و ... بسیاری از نشانه‌های دیگر که در اینجا تنها به بخشی از آن‌ها اشاره شد، نمودهایی از فرهنگ ایران در شعر دو شاعر فارسی زبان است که امروز در ظاهر خارج از ایرانند؛ امّا ذهنیت و اندیشه آنان به جهان ایرانی تعلق دارد.

منابع

- اسلامی ندوشن، محمّد علی(بی‌تا). ایران را از یاد نبریم (به همراه به دنبال سایه همای). چاپ اوّل، تهران: توس.
- انوشه، حسن(۱۳۷۸). دانش‌نامه ادب فارسی در آسیای مرکزی. تهران: موسسه دانشنامه
- بوند شهریاری، علی اصغر(۱۳۹۰). شعر نو فارسی در آسیای میانه. تهران:کلک سیمین
- حیاتی، زهرا(۱۳۸۶). از هویّت ایرانی؛ با همکاری سید محسن حسینی موخر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و سورهٔ مهر
- خدایار، ابراهیم(۱۳۸۳). از سمرقند چو قند(گزینه شعر معاصر فارسی تاجیکی ازبکستان). تهران: نشر اشاره با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
- خجندی، فرزانه(۱۳۷۵). پیام نیاکان. تهران: سروش
- ---------- (۱۳۸۵). سوز ناتمام. تهران: رسانش
- ----------(۱۳۹۱). نبض باران. برگردان و تنظیم سهیلا حسینی. تهران: شورای گسترش زبان فارسی
- ستاری، جلال(۱۳۸۰). هویّت ملّی و هویّت فرهنگی (بیست مقاله درقلمرو تاریخ و فرهنگ). تهران: مرکز.
- شعر دوست، علی اصغر(۱۳۷۶). چشم‌انداز شعر معاصر فارسی در تاجیکستان. تهران: الهدی
- شعر دوست، علی اصغر(۱۳۹۰). تاریخ ادبیات نوین تاجیکستان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- فروغ ، خالده(۱۳۸۰). در خیابان‌های خواب و خاطره. کابل: میوند
- ----------(۱۳۸۸). درکوچه‌های خالی دنیا. کابل: میوند
- ----------(۱۳۸۸). رمان پایان‌ناپذیری است گورستان. چاپ اوّل،کابل: میوند
- ----------(۱۳۹۱). فردای من اتّفاق می‌افتد در دیروز. کابل: انجمن قلم افغانستان
- ----------(۱۳۷۳). قیام میترا. کابل: نوید
- ----------(۱۳۸۶). همیشه پنج عصر. کابل: میوند
- قدسی، فضل‌الله. جایگاه زبان فارسی در افغانستان پس از تاسیس حکومت مستقل. نامه فرهنگستان. دوره ۷، شماره ۲ (پیاپی ۲۶)، ۱۳۸۴، ۱۲۷-۱۱۷.
- قویم، عبد القیوم(۱۳۸۷). مروری بر ادبیات معاصر دری از ۱۲۵۹ تا ۱۳۸۰. چاپ دوم،کابل: انتشارات سعید
- کاظمی، محمّد کاظم(۱۳۸۲). همزبانی و بی‌زبانی. تهران: موسسه محمّد ابراهیم شریعتی افغانستانی
- مسلمانیان قبادیانی، رحیم(۱۳۷۶). زبان و ادب فارسی در فرا رود. تهران: موسسه چاپ و انتشارات وزارت خارجه

تاثیر ادبیات ایران بر ادبیات جهان
(شیخ اجّل، سعدی شیرازی)

میلاد راستی
حمیدرضا جعفری‌زاده

شاهکارهای بسیاری از ادبیات پارسی به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها به اندازه بوستان و گلستان در کشور فرانسه علاقه‌مند و خواننده نیافته است. شیوایی کلام سعدی از یک سو و درون‌مایه فلسفه از سویی دیگر بر شهرت آثار سعدی افزوده است. شیوه نگارش سعدی با منشیان زمان خویش تفاوت‌های آشکاری دارد. شیخ اجّل در استفاده از صناعات ادبی، تعادل را رعایت کرده است. این ویژگی از یک سو باعث متمایز شدن آثار سعدی نسبت به دیگر اثرهای هم‌زمانِ خود شده است و از سوی دیگر بر دل اروپاییان که ذاتاً ساده نوشتن و ساده گفتن را دوست دارند، نفوذ کرده است. شایان ذکر است که این سادگی برای اعتبار سعدی به تنهایی کافی نبوده است. سعدی آموزگار حکمت بلندپایه و ارزنده‌ای است که اصولاً بر مبنای نوع دوستی بنیان یافته است. سعدی روح انسانیت و همت بلند خویش را در آثارش به خصوص گلستان و بوستان دمیده است و بی‌راه نیست اگر سعدی را شاعری جهانی و متعلق به بشریت بدانیم.

علی دشتی درباره سعدی می‌گوید: «سعدی از دایره معتقدات و امور مسلمه جامعه خود بیرون نیست و زبان فصیح خود را در راه ترویج آن‌ها گماشته است. جنبه‌های بسیاری برای محبوبیت سعدی نزد ایرانیان را می‌توان برشمرد؛ ولی برای اروپاییان، بسیاری از ادبای فکور مغرب زمین را به یاد مخاطبان می‌آورد و اروپایی‌ها سبک سخن او را به خویش نزدیک‌تر دیده و از لحاظ فکری با سعدی همزاد پنداری می‌کنند. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که هر اندازه یک شاعر ایرانی نزدیک به شاعران اروپایی و متناسب با سلیقه آن‌ها، اثری را خلق کرده باشد، بیشتر نزد اروپایی‌ها شهرت یافته و سعدی نیز نه با قصد قبلی بلکه ناخواسته این اتّفاق برایش افتاده است. کلام شیخ اجّل به حدی در اروپا رخنه کرد که بسیاری از ادیبان اروپا سعی در تقلید از او برای ماندگاری داشتند.»

نقدهایی که بعضاً از روی کج فهمی از آثار ادبیات فارسی در اروپا می‌شود، منتج به انحراف و سوءتفاهم شده است. خوشبختانه سعدی از گزند این قضاوت‌ها دور مانده است. نکته‌ای که شاید می‌تواند در این امر دخیل بوده باشد، این است که آثار سعدی بیش از دیگران در اروپا ترجمه شده و خواننده داشته است. «امرسون» نویسنده و متفکر آمریکایی در قرن نوزدهم می‌گوید: «سعدی به زبان همه ملل و اقوام سخن می‌گوید و گفته‌های او مانند هومر و شکسپیر و سروانتس و مونتنی همیشه تازگی دارد.» امرسون کتاب گلستان را یکی از اناجیل و کتب مقدسه دیانتی جهان می‌داند و معتقد است که دستورهای اخلاقی آن قوانین عمومی و بین‌المللی است. گلستان در طی قرون متمادی، کتاب درسی و قرائتی تمامی مدارس اسلامی بوده و هنگامی‌که هندوستان به دست انگلستان افتاد، بهترین راهی که ماموران برای دستیابی به روحیات و افکار مردم آن دیار یافتند، مطالعه گلستان بود. بوستان در نظر «بنجامین فرانکلین» جایگاه دیگری دارد. به گونه‌ای که درباره یکی از جملات آن گفت: «قاعدتاً این جمله باید از جمله‌های مفقود اشعار تورات باشد.» حکایت‌هایی که درباره صبر و قناعت توسط سعدی بیان شده بود، چنان نفوذی در دل و جان مردم قرن هجدهم داشت که آن را آیات آسمانی می‌پنداشتند، نه یک اندیشمند ایرانی.

«سیلوستر دوساسی» می‌نویسد: «دستورات اخلاقی سعدی به طور کلی پاک و بی‌آلایش است و تهمت بی‌قید و لاابالی‌گری یا سخت‌گیری و خشونت بر آن نمی‌توان بست. سعدی آموزگار اخلاقی است که میان دو نظر مخالف قرار دارد: یکی اعتماد به سرنوشت و تقدیر و قضا که بشر را به حالت موجودی کاملاً منفعل و پذیرنده در می‌آورد و دیگری استقلال و اختیار که آدمی را به تمام و کمال به خود وامی‌گذارد و ظاهراً از حیطه قدرت الهی بیرون می‌کشد.» صفت برجسته و نمایان آثار سعدی و خصوصاً گلستان، عدم تکلف زبان آن‌هاست. واضح است که دوساسی شیفته اعتدال سعدی است. نثر سعدی در دوره خویش این افتخار را داشت که از تصنع متداول آن زمان جدا شده، بدون اینکه از تزیین عبارات عاری شود. «دارمستتر» یکی از آفت‌های ادبیات پارسی را فصاحت و بلاغت دروغین و تکلیفات و تصنعات شعری می‌داند و در نقطه مقابل بسیار سعدی را بخاطر اینکه در دام این آفت گرفتار نشده است، ستایش می‌کند. «ارنست رنان»، منتقد فرانسوی می‌گوید: «سعدی واقعاً یکی از گویندگان ماست. ذوق سلیم و تزلزل ناپذیر او، لطف و جاذبه‌ای که بر روایاتش روح و جان می‌بخشند، لحن سخریه‌آمیز و پرعطوفتی که با آن معایب و مفاسد بشریت را ریشخند و طعن می‌کند، این همه اوصاف که در نویسندگان شرقی به ندرت جمع می‌آید، او را

در نظر ما عزیز می‌دارد. وقتی آثار سعدی را می‌خوانیم گویی با یک نویسنده اخلاقی و حکمت‌آموز رومی یا یک نقاد بذله‌گو و شوخ طبع قرن شانزدهم، سر و کار داریم.» «ارنست هاملین» در مقدمه ترجمه گلستان به لهجه پرونسال (از مشتقات زبان فرانسوی)، نخست از روند تاریخی نفوذ علم و ادب شرق در سرزمین فرانسه فعل ندارد(این تاریخچه منبع و ماخذ مهمی در شناخت ادبیات شرق به حساب می‌آید) و سپس می‌نویسد: «سبک ساده و بی‌تکلف آن وقتی سخن از نویسنده‌ای آسیایی در میان است، مایه شگفتی است.
می‌توان گفت که گلستان کتاب اخلاق عملی و دستورالعمل زندگانی است.» هاملن در جایی دیگر می‌گوید: «ولتر نیز برای سعدی جایگاه خاصی در ذهن خود داشت.» فیلسوف داستان بنام خود Zeding را زیر سایه نام سعدی و به صورت ترجمه یکی از نوشته‌های او منتشر کرد. «هاملن» درباره جذبه گلستان، داستانی نقل می‌کند: «وقتی سعدی کارنو به ریاست جمهوری فرانسه رسید، نام نیمه شرقی او کنجکاوی مردم را برانگیخت. برخی می‌پنداشتند که سعدی نام پدر اوست. بحث در این باره به دغدغه افکار عمومی تبدیل شد. مردم، روزنامه‌ها و ...، خلاصه هر کسی دلیلی را می‌گفت؛ امّا هیچکدام از آن‌ها صحیح نبود. حقیقت این بود که ژنرال کارنو که مردی ادب دوست و اندیشمند و شاعر بود، نه خودش و نه هیچکدام از اعضای خاندانش، گلستان سعدی را به زبان فرانسه ترجمه نکرده بودند؛ حتّی در اشعارش نشانه اقتباس از سعدی نبود. حقیقت این بود که او و همسرش، ترجمه دوریه از گلستان را خوانده و شیفته سعدی شدند و از این روی نام نخستین پسرشان را سعدی گذاشتند. هاملین سپس درباره ویژگی‌های بشردوستانه سعدی صحبت می‌کند و در آخر می‌گوید: «اگر سعدی در شعر و شاعری به پای شاعری حماسی چون فردوسی، گوینده‌ای غنایی چون حافظ و سراینده‌ای عرفانی چون مولوی نمی‌رسد، بالعکس از لحاظ دقّت و ظرافتی که در مطالعه اجتماع زمان خویش به‌کار برده، برتر از هر سه آن‌هاست.»
سلطان مستبد، ولی روشن ضمیر و خردمندی که «ولتر» برای اداره اجتماع شایسته و لازم می‌داند، با تصویر سعدی از انوشیروان عادل شباهت و قرابت بسیار دارد. فلاسفه قرن هجدهم خصوصاً تعالیم مربوط به برادری، محاسن اتّفاق و اتحاد، بشر دوستی واقعی، احتراز از پیش‌داوری به منظور کسب و شناخت حقیقت را در سعدی می‌جستند. کسانی که با روحانیون ریاکار پیکار می‌کردند، سعدی را که با گندم نمایان جوفروش در جنگ و ستیز بود، با خود هم داستان می‌دانستند. خلاصه کلام اینکه میان اخلاق سعدی و مسلک ولتر شباهت‌هایی وجود دارد.
«خولموگوروف» روس می‌گوید: «سعدی زندگی عامه مردم را وصف و بیان کرده است. از این رو او را همیشه می‌خوانند.» «جیمز دمولین» گلستان سعدی را کتابی می‌داند که در برقراری عدالت در نظام‌های حکومتی می‌تواند موثر واقع شود. «سِملِت» عقیده دارد که سعدی وضع طبیعی اخلاقی مملکتی را که در آن زندگی می‌کرده است، به ما می‌شناساند. بدون شک ادیبان شرقی که اسیر اوزان و بحور شعری و قواعد عروضی سخت و دست و پا گیرند و به همین دلیل در بسط و توسعه کامل مضامین غنایی عاجز می‌مانند، نمی‌توانند روح خوانندگان اروپایی را به تمام و کمال سیراب کنند. «گارسن دوتاسی» به حق می‌گوید: «سعدی تنها نویسنده ایرانی است که در اروپا شهرت و محبوبیت و اعتبار یافته است.» برخی از نویسندگان غربی در مورد بخشی از اخلاق سعدی که رنگ ابن‌الوقتی دارد مبالغه کرده و آن را بسیار بزرگ جلوه داده‌اند. «براون» می‌گوید: «همانطور که عطار و رومی نمایندگان عرفان پرشور و تعبدی‌اند، سعدی نیز معرف آن قسمت از خوی حیله‌گر ایرانی، هم دنیوی و هم اخروی است. سعدی واجد شرایط و صفات یک مبلغ مذهبی نیست، اخلاق او به اندازه‌ای عملی است که گلستان را می‌توان یکی از ماکیاولی‌ترین کتب ادب فارسی شمرد.»
در ادامه شرح مختصری را از روند تاریخی ورود سعدی به اروپا و تاثیرگذاری او را می‌خوانید.
به نظر می‌رسد نخستین ورود سعدی به اروپا با ترجمه گزیده‌ای از گلستان توسط «آندره دوریه» در سال ۱۶۳۴ باشد. این ترجمه در اوایل قرن هفدهم سبب شد تا فرانسوی‌ها با سعدی آشنا شوند. به تدریج آثار سعدی در کشورهایی چون آلمان، انگلستان، هلند و ... ترجمه شد تا ادیبان اروپا بیش از پیش با شیخ اجل و آثارش آشنا شوند. یک‌سال بعد از ترجمه دوریه، «فردریش اکسن‌باخ» گلستان را به زبان آلمانی برگرداند.
در سال ۱۷۷۴ منتخبی از گلستان توسط «استفان سالیوان» به زبان انگلیسی ترجمه شد و «توماس هاید» بوستان را در قرن هفدهم به انگلیسی برگرداند؛ امّا یکی از قدیمی‌ترین ترجمه‌های چاپ‌خورده بوستان (سال ۱۶۸۸ آمستردام) به زبان هلندی است. این ترجمه‌ها در نهایت باعث شد آثار سعدی در قرن‌های ۱۸ و ۱۹ اوج بگیرند. در قرن نوزدهم ترجمه‌های کامل‌تر و مطمئن‌تری از گلستان و بوستان در اروپا به چاپ رسید. «شارل دِفرِمری» ترجمه گلستان و «باربیه دومنار» ترجمه بوستان را با مقدمه و حواشی سودمند به زبان فرانسه منتشر کردند.
اینک یک تحلیل هوشمندانه از «دفرمری» (مترجم گلستان) را بخوانید: «مطالعه بوستان به اندازه گلستان لذّت‌بخش نیست.» این امر همانطور که سیلوستر دوساسی نشان داده، به علت یکنواختی وزن و بحر بوستان است. به علاوه اندیشه‌های عرفانی سعدی در بوستان بیشتر از گلستان رسوخ کرده و جا گرفته‌اند.

خرده دیگری که بر بوستان می‌توان گرفت، وفور استعارات و کنایات و صناعات لفظی و احیاناً ابهام و اطناب آن است. با وجود این بوستان به جهات مختلف مورد پسند دوست‌داران ادبیات و تاریخ شرقی قرار خواهد گرفت و حتّی شاید بیش از گلستان برای آنان جذاب و سودمند باشد؛ زیرا روایات در بوستان به‌طور کلی توسعه و بسط بیشتری یافته‌اند. علاوه بر این بوستان حاوی نمونه‌های عالی وارستگی و احسان و فروتنی است. در بوستان استعارات و تشبیهات و ضرب‌المثل‌ها و اشارات به معتقدات خرافی مسلمین به وفور وجود دارد و شناخت این نکات که بدون شرح و تفسیر ممکن نیست، ضروری است.

«باربیه دومِنار» می‌نویسد: «سعدی از معدود شاعرانی که است محبوبیت در سرزمین خود را در مغرب زمین نیز حفظ کرده است.» لحن طنزآمیزی که معایب جامعه را نشانه رفته، نظر دومنار را جلب کرده است. البتّه دومنار معتقد است بی‌اختیار میان سعدی و نویسندگان کلاسیک مشابهت می‌یابد. شایان ذکر است دومنار در سال ۱۸۸۰ بوستان را ترجمه کرد و با مقدمه و حواشی و تعلیقات به چاپ رساند. در مقدمه می‌نویسد: «منظور سعدی از نگاشتن گلستان و بوستان، پراکندن و ترویج دستورات اخلاقی است؛ ولی به مفهومی که قرآن و شریعت خشک از آن مراد می‌کنند؛ بلکه اخلاقی متعلق به همه بشریت به معنای راستین کلمه، اخلاقی که خداوند بر صفحه قلب آدمیان حک کرده است.» دومنار معتقد است سعدی گرایشی به تصوف نداشته است؛ اما نتوانسته از مسیر اعتقادات روز که مذهب را عاملی در تربیت به شمار می‌آوردند، بگریزد و به همین سبب چاشنی تصوف در شعرش به چشم می‌آید.

در سده نوزدهم گلستان را «گراف» به زبان آلمانی، «نازاریانتس» به زبان روسی، «ایستویک» به زبان انگلیسی و «کازیمیرسکی» به زبان لهستانی برگرداندند. در قرن نوزدهم بود که نویسنده‌ای به نام «پواسن دولاشابوسی‌یر» نمایش‌نامه منظومی به نام «گلستان» یا «محلل سمرقند» را قلم زد. این نمایش‌نامه، سه پرده و لحنی طنزگونه داشت. مشخصاً این نمایش‌نامه تحت تاثیر گلستان بود که حتّی برخی دیالوگ‌های آن ترجمه مستقیم از گلستان سعدی بود. نقش اوّل این نمایش‌نامه، «گلستان» نام داشت که در واقع شخص سعدی را به تصویر می‌کشید. این نمایش‌نامه بر ذهن و زبان نویسندگان و شاعران بعد از خود تاثیر گذاشت و توجّه شیفتگان رمانتیک را به خود جذب کرد. «ویکتور هوگو» از پیشروان رمانتیک در فرانسه یکی از نخستین شخصیت‌هایی بود که تحت تاثیر شاعران و قلم به دستان شرق و خاصه سعدی و ایران، کتاب «شرقیات» را به قلم تحریر درآورد. شایان ذکر است که هوگو به زبان فارسی تسلط نداشت و در این راه از دانش افرادی چون «ژول مول» و «ارنست فوئینه» بهره‌ها برد.

«رُکرت» شاعر آلمانی، گلستان را به نظم درآورد (در یادداشت‌هایی روکرت که پس از وی بوسیله خواهرش منتشر گشت، قطعه‌ای درباره سعدی وجود دارد). «آلفرد دو موسه» با تاثیرپذیری از سعدی، یکی از بهترین آثار خویش یعنی «سرگذشت سار سفید» را در سال ۱۸۵۳ خلق کرد.

«نیره صمصامی» در رساله خود تحت عنوان L,Iran dans la litterature francaise (پاریس۱۹۳۶) می‌نویسد: «معتقدات حکما و گویندگان اخلاقی ایران به نظرات فلاسفه فرانسوی قرن هجدهم شباهت و قرابت بسیار دارد. فردوسی، سعدی و دیگر شعرای ایرانی از این نظر یگانگی مشرب با «ولتر» و «مونتسکیو» و «دیدرو» دارند که هرگز شاهین تیز پر خیال و شور آفرینش هنری ایشان قصور اهمال در مورد نفع عمومی نوشته‌هایشان نشده و خوشبختی و بهبودی بشریت همیشه در آن‌ها منظور گشته است.» «لوکنت دولیل» با نگر به گلستان و بوستان سعدی، قطعه‌ای با نام «گل‌های اصفهان» سرود.

در قرن نوزدهم درون‌مایه آثار رمانتیک‌هایی چون «ویکتور هوگو»، «آلفرد دو موسه» و «دبورو والمور»، داستان‌ها و حکایت‌های شرقی بود. در پایان قرن نوزدهم، یعنی دوره رمانتیک‌های اروپایی، مفاخر ادبی دچار آشفتگی ذهنی عجیبی شدند. در اثرها، انسجام به چشم نمی‌خورد. به نوعی هرکس راهی برای خویش برگزیده بود. یکی از همین اشخاص «اوژن مانوئل» بود که در نیمه دوم قرن نوزدهم داستان‌هایی را با نام «شعرهای خانه و مدرسه» را به نوشت. مانوئل در این داستان‌ها به روشنی از سعدی یاد می‌کند و روند کاری او کاملاً نشان‌دهنده این است که چقدر تحت تاثیر شیخ اجل قرار داشته است. «آندره بلسور» از نویسندگان نه چندان مطرح که با بهره گرفتن از چکیده تفکر سعدی در گلستان، مطالب اجتماعی و انتقادی را براساس آن تفکر طرح کرده است. «میریام هاری» دیگر شاعری که تنها با سفر به شیراز و خواندن مطالبی که روی سنگ مزار سعدی نوشته شده بود، تحت تاثیر قرار گرفت.

از شاعران دیگری که به‌طور عمیق تحت تاثیر «سعدی» است و آرزو می‌کند که بتواند چون او گلستانی دیگر خلق کند، «کنتس دونوآی» است. او اهل رومانی بود و در کتابی که در سال ۱۹۰۷ در پاریس با نام «شگفت‌زدگی‌ها» پدید آورد، چنان به «سعدی» پرداخته و از او و آثارش سخن به میان آورده که گویی روحش با او آمیخته است. او خیال و حقیقت را به هم پیوند داده و توانسته است شیرین‌کاری‌های گلستان سعدی را با کلام خود در هم آویزد. «موریس بارس» یکی از قلم به دستان پرآوازه معاصر که از خردسالی با گلستان سعدی پرورش یافته بود، همه آسیا را در آن تنفس می‌کرد(... هنوز هم من گل سرخ را بسیار دوست دارم؛ زیرا از شیراز آمده

است). بارس موفّق شد بر نویسندگانی چون «هانری دو مونترلان» و «برادران تارو» تاثیر بگذارد و بین آن‌ها و سعدی پیوند فکری برقرار کند.

از دیگر شاعران و نویسندگانی که به شدت تحت تاثیر سعدی بود، «لئون‌گی یو دوسه» است؛ البته نه تنها سعدی، بلکه در آثار لئون از ایرانیان دیگری نیز یاد می‌شود که بیانگر تاثیر افکار ایرانی بر شاعر است. در حدود نیم قرن سرودن شعر، لئون اشعاری سرود و داستان نگارش کرد که در همه آن‌ها از نام و آثار سعدی بهره‌ها داشت. آثار او به شرح زیر است: «در گلستان سعدی» که در ۱۹۵۹ منتشر شد و شامل داستان‌هایی بود که وی از سعدی یا دیگر سخنوران ایرانی خوانده بود. دیگر، «حصار گل‌ها» در دو بخش «عشق و مرگ» و «گل و خار» و همچنین «راه سعدی» که در این کتاب از حدود ۵۰ حکایت سعدی بهره برده است. «بوستان غرق در گل» که دارای هفت باب است. «گلزار سعدی» که بعدها در کتاب اصلی او در گلستان سعدی ادغام شد، از آثار این نویسنده است و همچنین «بوستان سعدی» صورت کامل‌تری از کتاب «بوستان غرق در گل». «قصه‌های لافونتین من» که در ۱۹۵۹ منتشر شد و شامل حکایاتی برگرفته از سعدی و برخی داستان‌سرایان اروپایی است. ارزش‌های اخلاقی حکایات، لئون را بسیار مجذوب خود کرده و از طرف دیگر شیفته ظرافت طبع سعدی نیز شده بود. به نگر لئون، سعدی سراینده سرود عشق و ایران سرزمین گل و زیبایی است.

«ژان کبس» بلژیکی با آثار سعدی انس گرفته بود، به‌طوری‌که تلاش داشت اثری با درون مایه‌ای همانند گلستان به رشته تحریر درآورد؛ البتّه در بین شاعران فرانسه که تحت تاثیر آثار «سعدی» قرار گرفته‌اند، «آراگون» جایگاه خاصی دارد. او کتابی به نام «الزا» دارد و در سراسر این اثر، بوی عطر ایران و رایحه تفکر سعدی آشکار است. «سر جان شاردن»، جهانگرد فرانسوی، سفرنامه خود را همراه با ترجمه‌ای از بوستان در سال ۱۶۸۷ به زبان انگلیسی و همچنین فرانسه منتشر کرد. حتّی «ژوزف آدیسون» تحت تاثیر ترجمه یاد شده، کتابی به نام «داستان کوتاه فارسی» نوشت که توجّه او به سعدی در این کتاب، ارادت او را به این شاعر پر آوازه ایرانی نمایان می‌کند.

شایان ذکر است یکی از کسانی که برای نشر زبان فارسی در قلب اروپا تلاش کرد، «سر ویلیام جونز» بود. او عاشق زبان فارسی بود و به‌دلیل این علاقه، در سال ۱۷۷۱ میلادی کتابی با نام «دستور زبان فارسی» تالیف کرد که بسیار مورد توجّه قرار گرفت و به عنوان ماخذی معتبر در اروپا منتشر شد. بخش‌هایی از این کتاب شامل ترجمه شعرهای سعدی بود. این کتاب تاثیر شگرف در نفوذ کلام سعدی در اروپا داشت. «ساموئل روسو» مجموعه‌ای را فراهم آورد که ظاهراً دستور زبان «ویلیام جونز» را کامل می‌کرد، ولی در این مجموعه، ترجمه اشعاری را به‌طور منتخب از شاعران ایرانی از جمله سعدی آورده بود که البته همه ترجمه‌ها از خود او نبود و به اصطلاح و به احتمال قوی گلچین کرده بود. در اواخر قرن هجدهم بود که «فرانسیس گلدوین»، برش‌هایی از حکایت‌های سعدی را که مضمون اخلاقی داشت، در قالب کتابی به نام «پندنامه» ترجمه کرد. بعد از او، شخصی به نام «هارینگتون» تصمیم گرفت تا آثار فارسی و عربی سعدی را ترجمه کند. در مسیر این کار، شخصی به نام «مولوی محمّدرشید» زحمات بسیاری در این راه متحمل شد. «رولاندسون» نیز «تحلیل گفتارهای گلستان» را در اوایل قرن نوزدهم، یعنی سال ۱۸۲۸ منتشر کرد.

حال به مواردی اشاره می‌کنیم که از متن گلستان اقتباس شده است. توجّه داشته باشید وجود شباهت‌هایی از سعدی یا هر بزرگ دیگری از ادبیات با نمونه‌های خارجی‌ها لزوماً تقلید و اقتباس نیست. به عنوان مضامینی مثل بشر دوستی، انسانیت، کمک به هم نوع و ... در ادبیات همه کشورها هست و نمی‌توان بر هر کدام برچسب اقتباس یا تقلید زد؛ امّا مواردی هم هست، به خصوص در بحث ما که عیناً از سعدی اقتباس شده است. همانطور که در توضیحات بالا خواندید، بسیاری از اروپایی‌ها آشکارا از سعدی و آثارش برداشت‌هایی کرده‌اند و آثاری خلق کرده‌اند. به موارد زیر که به گواه «دکتر غلامحسین یوسفی» و «دفرمری» (مترجم فرانسوی گلستان) بیان می‌شود، دقّت کنید:

در حکایت اوّل از باب اوّل (در سیرت پادشاهان)، سعدی جمله‌ای به‌کار برده است: «هر که دست از جان بشوید، هر چه در دل دارد بگوید» نکته قابل تامل اینجاست که دفرمری زمانی که ترجمه فرانسوی گلستان را مطالعه می‌کند، در می‌یابد که این مضمون در یکی از آثار ولتر و همچنین در نامه‌ای که فردریک کبیر به برادرش نوشته است، وجود دارد:

Qui va repondre a dieu, parle aux hommes sans peur.

ولتر: «کسی که عن قریب در پیشگاه خداوند پاسخگو خواهد بود، با مردمان بدون هراس سخن می‌گوید.»

Qui n'a qu'un moment a vivre n'a rien a dissimuler.

فردریک: «کسی که بیش از لحظه‌ای از عمرش باقی نمانده است، هیچ چیزی ندارد که پنهان کند.»

در حکایت سوم از باب اوّل بیت شعری را می‌بینیم:

تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد

که با این جمله گوته در دیوان شرقی قرابت دارد:

تا مرد خاموش است، بر او خطری نیست؛ زیرا سرنوشت او به زبانش بسته است.(دیوان شرقی ۱۴۸)

در حکایت چهارم از همین باب می‌خوانیم:

سرِ چشمه شاید گرفتن به بیل چو پُر شد نشاید گذشتن به پیل

که دفرمری در ترجمه خود از گلستان مضمون سعدی را در بیت زیر سراغ کرده است:

D'un ruisseau qui peut nuire interrompez la course

از جویباری که ممکن است زیان برساند، جریان آن را قطع کنید

E,t pour faire encore mieux, tarissez en la source

و برای چاره ای بهتر از این، سرچشمه را خشک کنید.

در ادامه همین حکایت بیت شعر دیگری از سعدی می بینیم :

سگ اصحاب کهف روزی چند
پی نیکان گرفت و مردم شد

که احتمالاً گوته در قطعه‌ای از دیوان شرقی خود به نام «چهار حیوان خوشبخت» از آن الهام گرفته است:

... سومی سگ اصحاب کهف است که همراه خداوندگار خود راه غار را در پیش گرفت و در کنار خفتگان هفتگانه به خواب گران رفت.(دیوان شرقی ۲۱۹)

در حکایت دهم از باب اوّل، بیتی وجود دارد که کمتر کسی پیدا می‌شود آن را تا به حال نشنیده باشد:

بنی آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش ز یک گوهرند

«هنری وادزورث لانگ فلو» شاعر آمریکایی نیز شعری دارد که قطعه سعدی را فریاد می‌آورد:

All that inhabit the great earth,

همه کسانی که بر این زمین پهناور سکونت دارند،

whatever be their rank or worth,

در هر مرتبه و دارای هر ارزشی باشند،

Are kindered and allied by birth

از بدو ولادت، با یکدیگر خویشاوند و پیوسته‌اند

And made by the same clay.

و از یک خاک و گل سرشته‌اند.

حکایت پانزدهم این باب در سیرت پادشاهان، سعدی یک بیت دارد:

اگر صد سال گبر آتش فروزد
چو یک دم اندر او افتد، بسوزد

دفرمری در ترجمه فرانسوی گلستان نوشته: ولتر این بیت را به‌صورت زیر تقلید کرده است:

Qu'un perse ait conserve le feu sacre cent ans,

Le pauvre homme est brule quand il tombe dedans.

در حکایت شانزدهم باب اوّل، شیخ اجل جمله‌ای می‌آورد: «عمل پادشاه (شغل دیوانی) دو طرف دارد: امید نان و بیم جان و خلاف رای خردمندان باشد بدان امید در این بیم افتادن.» یکی از حکایات «لافونتن» فابل‌پرداز فرانسوی با عنوان چوپان و پادشاه است که در آن چوپانی مورد نظر پادشاه واقع می‌شود و به مقام بزرگی می‌رسد و دوست دیرینش او را از عاقبت این کار و حسادت بدخواهان بر حذر می‌دارد. حاصل حکایت هر دو تن نتیجه‌ای شبیه به هم دارد.

در ادامه حکایت شانزدهم داستان روباهی بیان می‌شود: «حکایت آن روباه مناسبِ حالِ تو است که دیدنش گریزان و بی خویشتن، افتان و خیزان. کسی گفتش: چه آفت است که موجب چندین مخافت است؟ گفت: شنیدم شتر را به‌سُخره می‌گیرند. گفتند: ای شیفته لایعقل شتر را با تو چه مناسبت و تو را با او چه مشابهت؟ گفت: خاموش! که اگر حسودان به‌غرض گویند شترست و گرفتار آیم که را غم تخلیص من باشد تا تفتیش حال من کند؟» دفرمری در ترجمه گلستان اشاره می‌کند که این قصه گلستان یادآور ابیات آخر یکی از فابل‌های لافونتن است با عنوان «گوش خرگوش». خلاصه آن، این است که شیر، پادشاه جنگل، چون از طرف یکی از حیوانات شاخدار مجروح می‌شود، دستور می‌دهد که جانداران شاخدار حق چرا در قلمرو او را ندارند و باید از آنجا بروند. خرگوش که سایه گوش‌های خود را می‌بیند، نگران می‌شود و درصدد فرار برمی‌آید و در جواب اینکه تو شاخدار نیستی، چرا در اندیشه فراری؟ جواب می‌دهد: «اگر گوش‌هایم را شاخ به‌حساب آورند، چه کنم؟» دیگران نیز به این شباهت ابراز توجه کردند. علاوه بر این، دفرمری از شباهت نسبی این قصه با یکی از فابل‌های «فلوریان» با عنوان «سگ کوچه» و نیز با حکایت «روباه و شغال» که نوروز، سرکرده مغول، در دربار کیدو نقل کرده است، یاد می‌کند.

در ادامه حکایت شانزدهم باز هم بیت شعری را می‌بینیم که ممکن است از آن اقتباس شده باشد:

به دریا در منافع بی شمارست
وگر خواهی سلامت، برکنارست

دفرمری در حاشیه ترجمه فرانسوی گلستان این شعر لافونتن از حکایت «چوپان و دریا» را به واسطه شباهت مضمون نقل کرده است:

La mer promet monts et merveilles

دریا ثروتی گزاف را وعده می‌دهد

Feiz-vous-y les vents les vents et les voleurs viendront

به آن اعتماد کنید؛ بادها و دزدان نیز فرا خواهند رسید.

می‌رسیم به حکایت دهم از باب اوّل. بیت:

اگر ز باغ رعیت مَلِک خورد سیبی
برآورند غلامان او درخت از بیخ

دفرمری در ترجمه گلستان به مناسبت این بیت یادداشت زیر را نوشته است:

Que du champ qui n'est pas a soi

اگر فی‌المثل از مزرعه ای که از آن او نیست

Un monarque enleve une pomme

پادشاهی سیبی برمی‌گیرد،

Par l'exemple enhardis, ses courtisans sans frein

درباریان بی بند و بار او گستاخ می‌شوند

coupent l'arbre le lendemain

و روز بعد درخت را می‌بُرند؛ سپس دفرمری می‌افزاید که فلوریان (قصه‌پرداز فرانسوی) نظیر چنین اندیشه‌ای

را در فابل ۲۱، کتاب دو، با عنوان پادشاه ایران بیان کرده است که ترجمه آن به شرح زیر است:

«یکی از شاهان ایران روزی با جمله درباریان خود به شکار مشغول بود. تشنه شد؛ امّا در آن دشت چشمه‌ای پیدا نمی‌شد. نزدیک آن جا فقط باغی بزرگ پر از میوه‌های زیبای با درنگ و نارنج و انگور بود. شاه گفت: خدا نکند من از این میوه‌ها بخورم و این باغ را دچار خطری چنین بزرگ کنم؛ آخر اگر من تنها نارنجی از این باغ بچینم وزیران من بوستان را یک جا خواهند خورد!»

در حکایت هفتم از باب دوم در اخلاق درویشان، سعدی بزرگ جمله‌ای را می‌آورد:

جان پدر تو نیز اگر بخفتی بِه که در پوستین مردم افتی.

«اوژن مانوئل» نویسنده فرانسوی در قطعه شعری با عنوان نماز در کتاب اشعاری برای خانواده و مدرسه، این حکایت گلستان را اقتباس کرده است و در پایان حکایت نیز، شبیه سخن سعدی، چنین گفته است:

L' indulgence mon fils est la grande vertu

Si variment tu priais comment les verrias–tu

ای پسر من، گذشت فضیلت بزرگی است، اگر تو حقیقتاً در نماز می بودی، چگونه آنان را می‌دیدی؟

در ادامه باب دوم، در حکایت پانزدهم جمله: «ندا آمد که این پادشاه به ارادتِ درویشان در بهشت است و این پارسا به تقربّ پادشاهان در دوزخ.»

دفرمری در ترجمه فرانسوی گلستان نوشته است که لافونتن یکی از قصه‌های خود را با عنوان رویای یکی از مغولان از این حکایت گلستان اقتباس کرده و بنا به گفته «والکنر»، لافونتن این حکایت را از روی ترجمه آندره دوریه از گلستان شناخته بوده‌است.

در حکایت بیست‌وپنجم باب در اخلاق درویشان، بیت:

گفتم: این شرط آدمیت
مرغ تسبیح گوی و ما خاموش

قطعه جذبه در جذبه در «شرقیاتِ» «هوگو» نیز ابیات سعدی را فریاد می‌آورد. به‌علاوه وی در مورد قطعه نهم همین منظومه، با عنوان «زن اسیر»، می‌گوید که شعر مذکور در آغاز این قطعه را از سعدی اقتباس کرده است: «آواز پرندگان را مانند زمزمه شعر می‌شنیدند، ظاهراً متاثر از این بیت است: دوش مرغی به صبح می‌نالید ... .»

منابع:

- آذر، امیراسماعیل(۱۳۷۸). ادبیات در ادبیات جهان. چ ۱. تهران: سخن
- ستاری، جلال(۱۳۴۸). مقام سعدی در ادبیات فرانسه. هنر و مردم. شماره ۸۳، تابستان. ۳۱- ۳۴
- ستاری، جلال(۱۳۴۸). مقام سعدی در ادبیات فرانسه ۲. هنر و مردم. شماره ۸۴، پاییز. ۶۲- ۶۷
- ستاری، جلال(۱۳۴۹). مقام سعدی در ادبیات فرانسه ۴. هنر و مردم. شماره ۹۵. تابستان. ۲۱- ۲۵
- مصلح ابن عبدالله، سعدی(۱۳۹۴). گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۱۲. تهران: خوارزمی

مکتب‌های ادبی

مکتب کلاسیسم و تحلیل نمایش‌نامه هملت اثر شکسپیر بر اساس قواعد و اصول مکتب کلاسیسم

حمیدرضا جعفری‌زاده

درآمدی بر مکاتب ادبی

شاید تاکنون بارها و بارها با عناوین «مکتب‌های ادبی» و «سبک‌های ادبی» روبرو شده باشید. بسیاری از افراد این دو را یکی پنداشته و تفاوت و تمایزی میان آن‌ها قائل نمی‌شوند؛ درحالی‌که میان این دو، یک سری تفاوت‌های بنیادی و ریشه‌ای وجود دارد که در ابتدای این مقاله قصد داریم به طور مختصر و موجز به بیان این تفاوت‌ها بپردازیم.

مکتب (School)

گروهی از نویسندگان که یک واحد تاثیرگذار را تشکیل می‌دهند و در اصولی که توافق دارند، یک مکتب هنری را به وجود می‌آوردند. منشاء مکتب افکار و اندیشه‌ها و طرز کار یک هنرمند است که شاگردان و پیروان او آن را ادامه و گسترش می‌دهند. مکتب‌ها همان جریان‌های عمده ادبی و هنری هستند.(شمیسا، ۱۳۹۶:۱۳)

سبک (Style)

به‌طور کلی می‌توان گفت که سبک وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد. زمینه مشترک یا وحدت یعنی سبک فقط منوط به عوامل لفظی (زبانی) نیست، بلکه در تفکر و بینش هم وحدت یا تکرار عوامل و عناصر خاص اندیشگی حضور دارد.(شمیسا، ۱۳۹۵:۱۶) با وجود اینکه برخی از نظریه‌پردازان بر این عقیده هستند که سبک علاوه بر ویژگی‌های ظاهری و بیرونی دارای یک‌سری ویژگی-های فکری و درونی نیز هست؛ امّا به‌صورت کلی به در مفهوم مکتب بیشتر فلسفه و بینش مطرح است و در مفهوم سبک بیشتر زبان و شگردهای ادبی. اصولاً در غرب تفاوت‌های فلسفی و بینشی حرف اوّل را می‌زنند و در پیدایش مکاتب ادبی یکی از ارکان اصلی را می‌توان همین نگرش‌های خاص فلسفی و بینشی دانست که فلاسفه و اندیشمندان آن عصر نسبت به ماهیت انسان و جهان داشته-اند، بنابراین تا زمانی‌که رویکردهای خاص فلسفی و بینشی نسبت به انسان و جهان به وجود نمی‌آمد، به تبع آن مکاتب ادبی نیز ظهور نمی‌کرد. در جهان غرب تفاوت‌های فلسفی و بینشی نقش اول را داشت و در شرق تفاوت‌های ادبی و زبانی؛ بنابراین در غرب ادبیات، عمده برحسب مکاتب و در شرق برحسب اسالیب لحاظ شده‌است.
همانطور که گفته شد میان سبک و مکتب تفاوت‌های اساسی و ریشه‌ای وجود دارد. هرچند که باید توجّه داشت بیان تفاوت‌های دقیق این دو دشوار است. سبک بیشتر با رویه بیرونی اثر، یعنی زبان آن سروکار دارد و به همین جهت مورد توجه زبان شناسان است؛ امّا مکتب بیشتر با درونه اثر یعنی با بینش آن سروکار دارد و بنابراین به مقولات فلسفی نزدیک‌تر است تا هنری و به همین دلیل مکتب را می‌توان به هر زبانی خواند و فهمید؛ اما برای فهم سبک شاعر و نویسنده باید اثر را به زبان اصلی خواند.(شمیسا ، ۱۳۹۶:۱۴) در مکتب تکیه بر مختصات فکری است، هرچند بر مختصات زبانی و ادبی نیز توجه می‌شود و این در حالی است که در سبک، تکیه اصلی بر مختصات زبانی است، هرچند بر مختصات فکری و ادبی نیز گاهی اوقات توجه می‌شود. در سبک، تکیه بر مختصات فردی است؛ درحالی‌که در مکتب، تکیه بر مختصات کلی است که عمدتاً مربوط به نحوه نگاه و جهان بینی نویسندگان است.(شمیسا، ۱۳۹۶:۱۶) البته در اینجا باید به این نکته اشاره کنیم که منظور از سبک، سبک فردی (Private style) است، نه سبک دوره(Period style). مکتب به یک اعتبار شبیه به سبک دوره است؛ بنابراین آنچه ما سبک خراسانی یا عراقی می‌نامیم، در حقیقت مکتب خراسانی یا عراقی است که در این مکتب‌ها شاعرانی حضور دارند که هرکدام دارای سبک شخصی خاص خودشان هستند.

مکتب کلاسیسم (قرن هفدهم)

معانی واژه کلاسیک

کلاسیک در مقام صفت به معانی مختلف به کار می‌رود؛ از جمله:
۱) به آثار قدیمی چون آثار همر و سوفوکل
۲) به آثار ارزشمند و تثبیت‌شده (هرچند معاصر) اطلاق می‌شود مثل آثار چخوف
۳) به آثاری که در نهضت ادبی قرن هفدهم تحت عنوان کلاسیسم(فرانسه دوره لویی چهاردهم) به وجود آمد. (شمیسا، ۱۳۹۶:۴۳)
کلمه کلاسیک به معنی وسیع خود به تمام آثاری که نمونه ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایه افتخار ادبیات ملّی آن کشور است اطلاق می‌شود، ولی آنجا

که بحث از مکتب‌های ادبی در میان باشد، دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست و در این مورد عنوان کلاسیک به آن مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش دیگر مکاتب ادبی(در قرن هفدهم) در فرانسه به وجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است.(سیدحسینی، ۸۶:۱۳۹۷) کلاسیسم نهضت بازگشت به سنن هنری قدیم یونان و روم بود.(شمیسا، ۴۳:۱۳۹۶)

در این نوشته تلاش بر این است تا اصول و قواعد اصلی مکتب کلاسیسم را توضیح داده، سپس مطابقت هر کدام از این قواعد را با نمایش‌نامه «هملت» اثر شکسپیر نشان دهیم.

اصول و قواعد مکتب کلاسیسم

زمانی که صحبت از قواعد و اصول مکتب کلاسیسم به میان می‌آید، توجه به یک نکته بسیار مهم و ضروری است: وقتی از کلاسیسم بحث می‌شود، پیوسته با واژگانی سروکار داریم که نمایشگر گریز از عموم و وابستگی به خواص است. نظم ثابت در ساخت و شکل شعر و نمایش، اصول لایتغیر و اساس موضوع ادبیات، ایجاز و اختصار بیش از حد، محور بودن خرد و نزاکت و اخلاق تماماً حاکی از آن است که در این سبک از ادبیات، هم خالق و هم خواننده‌اش، مردمانی در سطح بالا، مدرسه‌دیده، اندیشمند و روشن‌فکراند.(ثروت، ۴۷:۱۳۹۵)

ادبیات کلاسیک قرن هفدهم، ادبیات مردمی و مورد توجه همه طبقات نیست. این ادبیات، ادبیات گروه اجتماعی نسبتاً محدودی است در دربار و شهر و مخاطبانش معمولاً شنوندگان خبره‌ای هستند. آوردن بعضی موضوع‌های مهم در تئاتر کلاسیک ممنوع است از قبیل بحث تند سیاسی، مخالفت با مذهب و آوردن سخنان الحادی و ... .(سیدحسینی، ۱۳۹۷ : ۱۰۰-۹۹)

دو نکته که در مورد کلاسیسم مایه ایجاد سوء تفاهم می‌شود، نخست وجود اصول و قواعد است؛ چنان‌که گویی نویسنده، دست و پایش با زنجیر این اصول و قواعد بسته است و دیگر تقلید از نویسندگان دوران قدیم است، چنان‌که گویی کلاسیک‌های فرانسوی نسخه‌برداران مطیع آثار گذشتگان بوده‌اند. این پیش داوری‌ها را معمولاً عصیانگران رومانتیک فرانسه و به‌ویژه آلمان و انگلیس دامن می‌زدند؛ زیرا می‌خواستند به هر ترتیبی است خود را از قید نفوذ ادبیات موجود جاافتاده‌ای نجات دهند و الا اصول و قواعد نه در آن دوران خاص صد در صد پذیرفته شده بود و نه در دوران‌های بعد، ارزش و اهمیتشان را از دست دادند.(همان: ۱۰۰) برخی از اصول و قواعد عبارتند از:

۱) تقلید از صفات برجسته انسانی (Nature)

یعنی توصیف و بیان صفات خوب و برجسته کردن اخلاق نیکو و نمایش آن به صورت آرمانی. کلاسیست‌ها به تبعیت از قدما طبیعت انسانی را ثابت می‌دانستند و از این رو سخن از افراد پلید هم هست؛ امّا می‌گفتند به صفات پست که انسان و حیوان در آن مشترک‌اند، نباید پرداخت و [بنابراین] بیشتر به صفات خوب توجّه داشتند. (شمیسا ، ۴۶:۱۳۹۶) دکتر سیدحسینی در کتاب مکتب‌های ادبی خود این اصل را تحت عنوان(تقلید از طبیعت) مطرح کرده‌اند. ایشان واژه "Nature" را طبیعت ترجمه کرده‌اند و در ذیل این اصل می‌گویند: «نویسنده کلاسیک باید از نقوش درهم طبیعت، عناصر و جوهر خوب و بد هر چیزی را بیرون بکشد و سپس آن جوهره و عنصر را مطابق با حقیقت و واقعیت به طور کامل بیان کند؛ امّا دکتر شمیسا در کتاب مکاتب ادبی خویش واژه "Nature" را طبیعت ترجمه نکرده‌اند، بلکه آن را «فطرت» ترجمه کرده‌اند. فطرت (طبیعت) در این معنی همان حقیقت است؛ زیرا شامل آن حقایق کلی و جاودانی است که در همه ادوار و همه اکناف برای بشر حقیقت تلقی شده و خواهد شد. کار شاعران فقط تماشا نیست؛ آنان باید این صفات جاودانی را در زندگی و تجربه بشری نشان دهند.(همان: ۴۶)

در نمایش‌نامه هملت، شکسپیر سعی کرده است صفات و سجایای اخلاقی بسیاری را نشان دهد؛ امّا روش او برای انجام این کار بدین صورت نبوده است که مستقیماً به خوب بودن این صفات اشاره کند؛ بلکه او با نشان دادن آنچه که در تضاد با این صفات نیک هست در تلاش بوده تا ذهن خواننده را به سمت صفات نیک ببرد؛ برای نمونه در این نمایش‌نامه در پرده سوم، صحنه چهارم در گفتگویی که بین هملت و مادر هملت صورت می‌گیرد، هملت مادر خود را به هوس‌بازی متهم می‌کند و او را به خاطر وصلت زود هنگام با عموی هملت محکوم می‌کند. در این قسمت نمایش‌نامه، شکسپیر با طرح این مسئله به دنبال بیان این نکته بوده که هوس‌بازی و پیروی کردن از هوای دل، نتیجه‌ای جز شرمساری در بر نخواهد داشت.

البتّه باید به این نکته نیز اشاره کنیم که یکی از مضامین اصلی این نمایش‌نامه بحث عدالت خواهی و خون‌خواهی است. مضمونی که توجیه‌کننده تمامی اعمال و رفتار هملت است. هملت به جهت احقاق حق پایمال‌شده و خون به ناحق ریخته‌شده پدرش در تلاش است تا مسببان این عمل را به سزای کارشان برساند. هملت کسی است که برای گرفتن انتقام خون به ناحق ریخته‌شده پدرش حتّی تا پای مرگ نیز پیش می‌رود و جانش را نیز در این راه فدا می‌کند و این جان‌فشانی و گذشتن از جان خویش برای احقاق خون مظلوم، یکی از بلندمرتبه‌ترین صفات و سجایای اخلاقی بشری است.

۲) پیروی کردن از اصول ادبی پیشینیان (the ancients)

از نظر کلاسیک‌ها، راز عظمت یونان و روم وجود کسانی چون همر، ویرژیل، سوفکل، اووید، ارسطو، هوراس و ...

بود؛ بنابراین باید از آنان تقلید کرد. قوانین ادبی (the rules) را باید از آنان آموخت و در آثار خود به کار برد. (شمیسا، ۴۶:۱۳۹۶) نگاه کلاسیسم پیوسته به گذشته است، چه موقعی که نظریه‌پردازی می‌کند و چه موقعی که اثری خلق می‌کند.(سکرتان، ۱۶:۱۳۸۰) این متابعت از قدما را می‌توان در پیروی کردن‌های شکسپیر از آرا و نظرات ارسطو دید. وحدت موضوع و وحدت زمان دو اصل مهمی است که ارسطو برای نمایش‌نامه‌نویسی مطرح می‌کند که در ادامه بدان‌ها خواهیم پرداخت.
یکی از نکات بسیار مهمی که نمایش‌نامه‌نویسان کلاسیک به‌ویژه شکسپیر به آن توجّه داشته‌اند، بحث تعداد پرده‌های نمایش بوده است که بر طبق اصولی که از قدما گرفته بودند، تعداد این پرده‌ها نباید بیش از ۵ پرده باشد و رعایت این اصل در نمایش‌نامه‌های شکسپیر کاملاً مشهود است.

۳) عقل گرایی

کلاسیک‌ها به احکام عقل سلیم باور داشتند. مراد از عقل سلیم، خرد جمعی و عرف عام است(common sense). عقل جمعی اشتباه نمی‌کند و احکام آن مورد قبول جمع است. مراد مسائلی است که به لحاظ عقل و سلیقه عمومی پسندیده است؛ چون شجاعت و احسان و وطن‌پرستی و امثال این‌ها.(شمیسا: ۴۷:۱۳۹۶) ویژگی و اصل عقل‌گرایی ارتباط بسیار زیادی با اصل محاکات سجایای عالی بشر دارد. در اصل محاکات تاکید بر این بود که نویسنده کلاسیک باید سجایا و ویژگی‌های اخلاقی مثبت را در آثار خود نشان داده و به ستایش آن‌ها بپردازد. این ویژگی‌های مثبت، ویژگی‌هایی هستند که مورد پذیرش عموم افراد جامعه هست و به عبارتی عقل سلیم و یا همان خرد جمعی آن‌ها را به عنوان سجایای اخلاقی می‌پذیرد؛ بنابراین عقل و عقل‌گرایی در مکتب کلاسیسم تاییدکننده آن دسته از صفات اخلاقی پسندیده‌ای است که عقل سلیم و خرد جمعی نیز آن‌ها را تایید می‌کند.
در نمایش‌نامه هملت یکی از مفاهیم مهمی که مطرح می‌شود، بحث عدالت است. عدالت سجیه‌ای‌ست که عقل جمعی آن را تماماً قبول دارد و همیشه انسان‌ها را به سمت عدل و عدالت و تحقق آن رهنمون می‌دارد. در نمایش‌نامه هملت، شخصیت اوّل این نمایش‌نامه؛ یعنی هملت پس از اینکه از چگونگی مرگ پدرش آگاه می‌شود، به دنبال انتقام گرفتن و تحقق عدالت و بیرون آوردن پادشاهی از چنگال پادشاهی خائن و نالایق است. اگر با یک نگاه کلی به سراسر نمایش‌نامه نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که تمامی اقدامات هملت در جهت احقاق حق پایمال شده پدرش است، هرچند که او این کار(احقاق حق و برپایی عدالت) را از طریق انتقام گرفتن و کشتن پادشاه انجام می‌دهد.

۴) آموزنده و خوشایند بودن

به عقیده صاحب‌نظران کلاسیک، تنها تجسم زیبایی برای تکمیل یک اثر هنری کافی نیست؛ بلکه اثر هنری در عین حال باید آموزنده و دارای نتیجه اخلاقی باشد؛ اما باید دانست که کلاسیسیم مکتب وعظ و خطابه خشک نیز نیست؛ بلکه یک مکتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض و بازی و تفریح ساده است.(سیدحسینی، ۱۰۷:۱۳۹۷)
اثر ادبی هم باید زیبا و به اصطلاح خوشایند باشد و هم نتیجه اخلاقی داشته باشد و به اصطلاح آموزنده باشد.(شمیسا، ۴۸:۱۳۹۶) «سر فیلیپ سیدنی» در دفاع از شعر می‌گوید هدف شعر نباید تنها تعلیم اخلاقی یا ایجاد خوشایندی باشد؛ بلکه هدف باید تعلیمی باشد که همراه با خوشایندی است یا تفریحی که متضمن آموزندگی هم باشد.(زرّین‌کوب، ۴۷۲:۱۳۹۲)
در قسمت‌های مختلف و متعددی از این نمایش‌نامه، شکسپیر بسیاری از نکات اخلاقی و توصیه‌های رفتاری را از زبان شخصیت-های نمایش‌نامه‌اش بیان می‌کند. نکاتی اخلاقی که ضمن آموزنده‌بودن با زبانی خوشایند و شیرین بیان شده‌اند؛ برای مثال در پرده نخست، صحنه سوم «پولونیوس» در ضمن مکالمه و صحبت‌هایی که با پسر خود، لایرتیس، دارد به او نکات اخلاقی‌ای را گوشزد می‌کند:
«و این چند اندرز را به خاطر بسپار؛ آنچه می‌اندیشی بر زبان میاور و به اندیشه‌های نسنجیده جامه عمل مپوشان؛ خوش برخورد باش، اما به هیچ روی مبتذل نباش؛ دوستان خود را پس از آزمودن با پنجه فولادین در جان خود جای ده؛ ولی دست‌های خود را برای پذیرایی هر خام سر از تخم درآورده ای فرسوده مکن... .»(شکسپیر، ۲۵:۱۳۹۹)

۵) سخن گفتن به مقتضای حال و مقام (Decorum)

یعنی رعایت اصول علم معانی، سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب و موضوع و نوع ادبی و رعایت تناسبات مختلف. در نمایش‌نامه «تراژدی و کمدی» سخن گفتن شاهان و بزرگان و اساساً قهرمانان باید متناسب با شأن و مقام آنان باشد. ابرمز می‌نویسد: «دِکورُم به این معنی است که در هر نوع ادبی بین قهرمان و اعمال و گفتار و مضمون و سبک تناسب و همخوانی است؛ مثلاً در انواع ادبی برتر(چون حماسه و تراژدی) قهرمانان باید از طبقات بالای اجتماعی باشند و قول و فعل آنان به سبک متعالی باشد.»(شمیسا، ۴۹:۱۳۹۶) رعایت برازندگی برای نویسنده، نه تنها حفظ ظاهر آراسته اثر، بلکه در درجه اوّل توجه به این نکته است که ادبیات به حد یک بازی ذوقی تنزل نکند یا راحت‌تر بگوییم، هیچ چیز نابه‌جا نیفتد؛ یعنی همه چیز مناسب با قراردادهای یک «نوع ادبی»، با روحیات یک شخصیت و حالت خاص یک موقعیت

(برازندگی درونی) و متناسب با تفاهم یا حساسیت گروه تماشاگران (برازندگی برونی).(سیدحسینی، ۱۱۰:۱۳۹۷)
نکته مهمی که باید به آن توجه داشت، این است که مخاطبان نوشته‌ها و نمایش‌نامه‌های کلاسیک جزء طبقات اشراف بودند؛ بنابراین زبان نوشته‌های آن‌ها نیز فاخر و ادبی بوده و این تناسب زبان با نوع مخاطب، برگرفته از اصل دکورم بوده است. به همین جهت زمانی که آثار شکسپیر از جمله هملت را می‌خوانیم، می‌بینیم که زبان نمایش‌نامه یک زبان فاخر است؛ از سویی دیگر نوع صحبت شخصیت‌های نمایش‌نامه نیز متناسب با شأن و مقام آن‌هاست. نمونه‌های متعددی از سخن گفتن به مقتضای حال و مقام را می‌توان در نمایش‌نامه هملت دید:
«ولی بصیرت در ما چنان با طبیعت به جنگ برخاسته است که با اندوهی بس خردمندانه به یاد او هستیم و در همان حال خود را نیز در یاد داریم. از این رو، آن که زمانی به جای خواهر ما بود و اینک شهبانوی ما و وارث همایون این کشور جنگاور است، اگر بتوان گفت، با سروری سرکوفته، با چشمی خندان و چشم دیگر گریان، با خوشی و نشاط در مراسم تشییع و سرود سوگواری در جشن زناشویی در حالی که شادی و اندوه را برابر می داریم، او را به زنی گرفتیم... .» (شکسپیر، ۱۴:۱۳۹۹)

۶) حقیقت نمایی(Verisimilitude)

مسائل و حوادثی که در ادبیات مطرح می‌شود، باید حقیقت‌نما باشد، نه حقیقی که موضوع تاریخ است. به بیان دیگر اگر تاریخ حقیقت است، ادبیات محتمل حقیقت است.(شمیسا، ۴۹:۱۳۹۶) ارسطو در فصل نهم «فن شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان قرون بعد، همه تعریف‌هایی را که در این باره آورده‌اند، از آن عبارت اقتباس کرده‌اند و گفته‌های آنان در حقیقت تعبیر و تفسیر آن عبارت است. عبارت ارسطو چنین است: «شکی نیست که اثر شاعر از آن چیزی که اتّفاق افتاده است، بحث نمی‌کند؛ بلکه از آن چیزی سخن می‌گوید که وقوع آن برحسب ضرورت یا «حقیقت‌نمایی» امکان دارد.»(سیدحسینی، ۱۰۸:۱۳۹۷)
حقیقت‌نمایی در میان اصول مکتب کلاسیک بر هر اصلی مقدم است. در نمایش‌نامه‌ها و داستان‌ها همیشه رگه‌هایی از حقیقت و واقعیت وجود دارد و نمی‌توان گفت که تمامی این نوشته‌ها وهم و خیال است و هیچ اثری از واقعیت در آن نیست. در نمایش‌نامه‌های شکسپیر رگه‌ها و ریشه‌هایی از حقیقت وجود دارد و پایه و اساس نوشته‌های او همگی بر حقیقت و واقعیت است، هرچند او عناصری خیالی مانند پری یا روح را به نوشته‌هایش اضافه کرده؛ اما اینها هیچ کدام ماهیت حقیقی نوشته را زیر سوال نمی‌برد. اگر شکسپیر می‌خواست تماماً و عیناً هر آنچه را که در دربار دانمارک اتّفاق افتاده است، نقل کند، دیگر کار او حقیقت‌نمایی نبود؛ بلکه صرفاً نقل حقیقت بود و این درحالی است که کار یک نمایش‌نامه‌نویس، حقیقت‌نمایی است و کار یک مورخ، نقل حقیقت.

۷) قانون سه وحدت

منظور از «قانون سه وحدت» قانون «وحدت موضوع»، «وحدت زمان» و «وحدت مکان» است که نویسندگان کلاسیک این قوانین را از ادبیات یونان و آثار ارسطو استخراج کرده‌اند و بر این عقیده بودند که در هر اثر ادبی باید حتماً این قوانین رعایت شود و اثری که فاقد این قوانین باشد، مورد قبول هنرمندان کلاسیک نیست.

• وحدت موضوع

وحدت موضوع عبارت است از که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثه اصلی نشود و حادثه نمایش‌نامه از شاخ و برگ‌های خارجی و وقایع زائد بری باشد. «وحدت موضوع» را ارسطو در فن شعر خود بیان کرده است. نخست می‌گوید که وحدت موضوع به هیچ وجه فقط با انتخاب یک نفر به عنوان قهرمان داستان حاصل نمی‌شود؛ زیرا در زندگی یک نفر ممکن است چندین حادثه گوناگون اتّفاق بیفتد؛ سپس از گفته خود چنین نتیجه می‌گیرد:
«افسانه (Fable) ... فقط باید یک حادثه (موضوع) کامل را بیان کند. همه قسمت‌های این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچک‌ترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد؛ زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزء آن مطلب نیست.»(سیدحسینی، ۱۱۱:۱۳۹۷)
در نمایش‌نامه هملت هرچند اتّفاقات مختلفی رخ می‌دهد، مانند خودکشی افیلیا، حمله فورتینبراس به لهستان و ...؛ امّا هیچ‌کدام از اینها حوادثی مستقل و جدا از سیر اصلی نمایش‌نامه نیست؛ بلکه تمامی آن‌ها مکمل و کامل‌کننده جریان اصلی هستند و حوادثی هستند که قابل حذف نیست و اگر حذف شوند، جریان داستان دچار مشکل می‌شود؛ از سویی دیگر کاملاً بدیهی است که در زندگی هملت که شخصیت اوّل نمایش‌نامه است حوادث و اتّفاقات دیگری نیز رخ داده؛ اما این حادثه اصلی‌ترین و محوری‌ترین حادثه زندگی او بوده است و نه تنها حادثه و اتّفاق زندگی او.

• وحدت زمان

وحدت زمان نیز از ارسطو به یادگار مانده است. ارسطو می‌گوید: «تراژدی می کوشد که تا حد امکان خود را در یک شبانه روز محصور کند و یا حداقل از این حدود تجاوز نماید.» نمایش‌نامه مطلوب آن است که مدت وقوع حوادث آن تقریبا معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است؛ زیرا جا دادن حادثه

سال‌ها و قرن‌ها در یک نمایش‌نامه سه چهار ساعتی طبیعی نیست و دور از «حقیقت‌نمایی است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.»(سیدحسینی، ۱۱۲:۱۳۹۷)
حوادث و اتفاقاتی که در نمایش‌نامه هملت رخ داده همگی در مدت زمان کوتاهی رخ داده‌اند؛ شاید سه یا چهار روز. از سویی دیگر حوادث و اتفاقاتی را که در نمایش‌نامه رخ داده، می‌توان در یک نمایش سه چهار ساعته نشان داد؛ زیرا نه حوادث طولانی هستند و نه دیالوگ‌ها.

• وحدت مکان

درباره «وحدت مکان» ارسطو چیزی نگفته است، بلکه وحدت مکان را در سال ۱۴۵۵ «ماگی»، منتقد ایتالیایی مطرح کرده است. منتقد مزبور این اصل را از اصل «وحدت زمان» نتیجه‌گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد؛ ولی مکان‌هایی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد، متعدد و دور از هم باشد، تراژدی جنبه طبیعی خود را از دست می‌دهد. از این رو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد.(سیدحسینی، ۱۱۲:۱۳۹۷)
نمایش‌نامه هملت دارای ۲۰ صحنه در ۵ پرده است و اگر به این ۲۰ صحنه نیز نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که بسیاری از این صحنه‌ها تکراری هستند و در مجموع این ۲۰ صحنه، ۱۲ صحنه اصلی وجود دارد و بقیه صحنه‌ها تکراری هستند. از میان این ۲۰ صحنه نیز تنها دو صحنه هستند که متفاوت با بقیه هستند؛ یکی صحنه چهارم از پرده چهارم هست که در آن دشتی در دانمارک به تصویر کشیده می‌شود و دیگری نیز صحنه اول از پرده پنجم است که مربوط به گورستانی‌ست که در آن قبر کن در حال کندن قبری‌ست. مابقی صحنه‌ها همگی مربوط به اتاق‌ها و یا تالارهای کاخ هستند.

۸) نبوغ(Genius)

شاعر باید فطره بزرگ باشد. «هوراس» گفته بود که شاعر، شاعر زاده می‌شود، نه این که شاعر می‌شود. جالب است که poet"" با توجّه به ریشه یونانی آن به معنی سازنده است و فعلی هم که در زبان‌های غربی برای شعر به کار می‌رود، «ساختن» است.(شمیسا، ۵۰:۱۳۹۷)
بدون شک شکسپیر یکی از بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان دنیا به حساب می‌آید. تاثیرگذاری او بر جریان ادبیات انگلیس و جهان به قدری‌ست که با وجود گذشت قرن‌ها از زمان تالیف آثار او، همچنان آثارش زنده و پابرجا هست و هرکسی که بخواهد در عرصه تئاتر فعالیت کند لاجرم باید با آثار او آشنا باشد. تاثیرگذاری شکسپیر بر جامعه و ادبیات انگلیس به مانند تاثیرگذاری سعدی و آثارش بر ادبیات و جامعه ایران است. همانطور که بسیاری از جملات نغز سعدی از دیرباز تا کنون در بین ایران رواج داشته و شکل ضرب‌المثل به خودش گرفته در انگلستان و اروپا نیز بسیاری از جملات نمایش‌نامه‌های شکسپیر به صورت ضرب‌المثل در بین مردم رواج پیدا کرده و همه اینها ناشی از یک چیز است و آن هم نبوغ سرشار شکسپیر در زمینه ادبیات و نمایش‌نامه‌نویسی است. چه بسا در زمان او و حتّی بعد از او افراد بسیاری به کار نمایش‌نامه‌نویسی مشغول بوده‌اند و آثار زیادی نیز خلق کرده‌اند؛ اما معدود افرادی توانسته‌اند به شهرت و جایگاه شکسپیر دست پیدا کنند. «بن جانسون» که از نویسندگان معاصر شکسپیر بود و شهرت داشت که از تعریف و تمجید هرکس خودداری می‌کند، درباره شکسپیر گفت: «من این مرد را دوست داشتم و به خاطره او مثل دیگران به حد بت‌پرستی احترام می‌گذاردم.»

۹) فخامت

کلاسیک‌ها دید اشرافی داشتند و آثار خود را به زبان فاخر می‌نوشتند. خوانندگان هم جزء طبقات اشراف بودند. شعار کلاسیک‌ها _که از نظر مسائل اجتماعی قابل توجه است_ این بودکه یک قانون، یک دین و یک شاه و همین مساله را در ادبیات هم رعایت می‌کردند. «ژولیوس»، نویسنده رومی در قرن دوم میلادی، نویسندگان را به دو دسته نویسنده خواص(Classicous scriptour) و نویسنده عوام(Polaratius scriptour) تقسیم کرده بود. نویسندگان کلاسیک را باید جزء نویسندگان خواص محسوب داشت.(شمیسا، ۵۱:۱۳۹۷)
اصل فخامت ارتباط بسیاری نزدیکی با دکورم دارد. از آنجایی که خوانندگان و مخاطبان نویسندگان کلاسیک اشراف و اعیان بودند و آن‌ها نیز آداب و رسوم و سبک خاصی در گفتار و رفتارشان داشتند؛ بنابراین نویسندگان کلاسیک نیز به اقتضای مخاطبانشان سبک خاصی را در نوشته‌ها به کار می‌بردند و با زبانی فاخر و با فخامت نوشته‌هایشان را تالیف می‌کردند. شکسپیر نیز از جمله همین نویسندگان و نمایش‌نامه‌نویسان بود. او پس از اجرای اوّلین نمایش‌نامه کمدی خود با نام «تلاش بیهوده عشق» در سال ۱۵۹۷ در حضور ملکه الیزابت، از حمایت‌های او بهره‌مند شد و از آن پس نمایش‌نامه‌ها و کارهای او مرتباً مورد حمایت ملکه الیزابت قرار می‌گرفت. حتی پس از مرگ ملکه در سال ۱۶۰۳ و با وجود تغییراتی که در خاندان سلطنتی به وجود آمد؛ اما با این حال باز هم مقام و جایگاه شکسپیر در دربار انگلستان تغییری نکرد و جیمز اول به او و بازیگرانش اجازه رسمی برای نمایش اعطا کرد؛ بنابراین به خاطر شرایط و جایگاه خاصی که شکسپیر در دربار انگلستان پیدا کرده بود و به سبب اینکه مخاطب نمایش‌نامه‌های او نیز عمدتاً اعیان و اشراف بودند، او در نمایش‌نامه‌ها و

آثارش با زبانی فاخر سخن می‌گفت و این فخامت زبان را در نمایش‌نامه هملت نیز می‌توان مشاهده کرد:
«بودن یا نبودن ، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیش در آن است که زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه را تاب آورد، یا آن که در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگیِ خویش بدان همه پایان دهد؟»(شکسپیر ، ۶۸:۱۳۹۹)

منابع

- ثروت، منصور (۱۳۹۵). آشنایی با مکتب‌های ادبی، تهران: سخن
- زرّین کوب، عبدالحسین(۱۳۹۲). نقد ادبی ج ۱ و ۲. تهران: امیرکبیر
- سیدحسینی، رضا(۱۳۹۷). مکتب‌های ادبی ج ۱. تهران: نگاه
- شکسپیر، ویلیام(۱۳۹۹). هملت. ترجمه م.ا.به آذین (محمود اعتماد زاده). تهران: دات
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۵). کلیات سبک‌شناسی. تهران: میترا
- شمیسا، سیروس(۱۳۹۶). مکتب‌های ادبی. تهران: قطره

نقد ادبی

نقد فرمالیستی و نقد شعری از شاپور جورکش

محمّدرضا داوودی

پیش از پرداختن به بحث فرمالیسم و نقد فرمالیستی شعر، بیان نکته‌ای بایسته است و آن توضیح تفاوت کاربردی میان سه واژه «معرفی»، «نقد» و «تحلیل» است که گرچه در میان اهل زبان و در مناسبات عمومی گاهی به جای یکدیگر به کار می‌روند؛ اما برای اهل فن و نقادان حوزه ادبیات، استفاده نا به جا از آن‌ها ناشایست می‌نماید.

۱. تحلیل: به آن نوع بررسی از متون ادبی اطلاق می‌شود که طی آن، عناصر به وجودآورنده متنی خاص یک به یک مشخص می‌گردند و سپس هم‌پیوندی آن عناصر و نحوه ساختارآفرینی آن‌ها در متن مورد نظر بررسی می‌شود. مراد از تحلیل، فرآیندی است که با تجزیه متن به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش زمینه‌ای برای کاربرد نظریه ایجاد می‌کند.(پاینده، ۱۳۹۸: ۱۴)

۲. مرور و معرفی: در این نوع نوشتار، قبل از هر چیز معمولاً اطلاعات کتاب شناختی ذکر می‌شوند تا خواننده بداند که کتاب مورد نظر را چه کسی تالیف کرده، عنوان کتاب چیست، چند صفحه دارد، کدام ناشر آن را منتشر کرده، در چه تاریخی منتشر شده است و به چه بهایی به فروش می‌رسد. در این مرور ممکن است نویسنده به آثار قبلی همین مولف اشاره کند و جایگاه این اثر جدید را در مقایسه با آثار قبلی او توضیح بدهد. در این نوع مقاله، ممکن است نویسنده اظهارنظرهایی ارزش‌گذارانه نیز بکند.(پاینده، ۱۳۹۸: ۱۵)

۳. نقد ادبی: از منظری عام می‌توان گفت که نقد ادبی عبارت است از تبیین و تقریر معانی متکثر متون با استفاده از مفاهیم و روش‌شناسی‌های برآمده از نظریه‌های نقادانه.(پاینده، ۱۳۹۸: ۱۶)

رویکردهای نقد ادبی از زمان جنگ جهانی اوّل تا کنون در غرب تقریبا به ترتیب زیر بوده است:

- دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۲۰ صورتگرایی روسی.
- دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ نقد نمونه ازلی یا کهن الگویی.
- دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۴۰ نقد نوین پدیدارشناسی و سبک شناسی.
- دهه ۱۹۶۰ نقد ساختارگرایی شکل‌های جدید نقد فمینیستی.
- دهه ۱۹۷۰ اضطراب نفوذ، شالوده‌شکنی، تحلیل گفتمان، شکل‌های نقد خواننده محور، نظریه دریافت، نشانه‌شناسی، نظریه کنش گفتاری
- دهه ۱۹۸۰ نقد مبتنی بر منطق مکالمه، تاریخ‌گرایی نوین، مطالعات فرهنگی

از دهه ۱۹۷۰ مجموعه‌ای از رویکردهای نقد ادبی را به دلیل اشتراکاتی که دارند تحت عنوان کلی نقد پساساختارگرایی می‌نامند.(داد، ۱۳۹۵: ۴۷۵ و ۴۷۶)

در حقیقت تاریخ نظریه ادبی جدید را می‌توان به طور تقریبی به سه مرحله تقسیم کرد: پرداختن به مولف(رمانتیسم و قرن نوزدهم)، توجه انحصاری به متن(نقد جدید) و چرخش بارز کانون توجه به سوی خواننده در سال‌های اخیر. شگفت آنکه بدون او [خواننده] هیچ‌گونه متن ادبی پدید نخواهد آمد. متون ادبی در قفسه‌های کتاب وجود ندارند؛ بلکه در طی فرآیندهای خواندن، فقط در تجربه خواننده مادیت می‌یابند.(ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۰۳)

• نقد نو (نوین) (New Criticism) و فرمالیسم (Russian Formalism)

صورتگرایی روسی نوعی نظریه و تحلیل ادبی است که در دهه دوم قرن بیستم در مسکو و پراگ پدید آمد. رهبران این نوع نظریه «بوریس ایخنبام»، «ویکتور شکلوفسکی» و «رومن یاکوبسن» بوده‌اند.

صورتگرایان در درجه اول ادبیات را به منزله وجه خاصی از زبان می‌نگرند و اختلافی بنیادین بین کاربرد ادبی(شاعرانه) زبان و کاربرد معمول یا عملی آن قائل هستند.

آن‌ها نقش محوری زبان عادی یا عملی را انتقال پیام یا اطلاعات به شنوندگان از رهگذر ارجاع به موجود یا موضوعی در بیرون از زبان می‌دانند. حال آنکه زبان ادبی را برعکس، خودکفا می‌دانند؛ زیرا نقش آن وابسته به ارجاعات بیرونی نیست، بلکه وجه خاصی از تجربه را با جلب توجه ما به مولفه‌های صورت و شکل خود ارائه می‌کند. مولفه‌های خاصی مثل مناسبات متقابل بین نشانه‌های زبانی. ادبیات با زبان‌شناسی عملی از آن رو متفاوت است که قوانین آن در جهت تولید مولفه‌های متمایزی که صورتگرایان آن را ادبیت می‌نامند، قرار دارد.(داد، ۱۳۹۵: ۳۳۵)

نقد نوین عنوان رویکردی در نقد ادبی است که در دهه ۱۹۲۰ بیشتر نزد منتقدان آمریکایی رواج یافت. عنوان آن از کتاب «نقد نوین» اثر «جان کراورنسام» که خود یکی از نظریه‌پردازان و نویسندگان این مکتب است، اقتباس شده است. رویکرد نقد نوین به دلیل آنکه شعر را خودکفا می‌داند، شباهت بسیاری به رویکرد

صورتگرایان روسی دارد؛ اما برخلاف آن از یافته‌های علم زبان‌شناسی استفاده نمی‌کند. تاکید نقد نوین بر عمل متقابل و پیچیده بین جنبه‌های آیرونیک، متناقض و استعاری حول یک مضمون با اهمیت انسانی [است]. (داد، ۱۳۹۵: ۴۹۳)

در مجموع می‌توان هر دو شیوه نقد را با نگر مسامحه ذیل یک جریان کلی در نظر گرفت و مختصات اصلی آن را در تقابل با نقد سنتی تصور کرد.

نقد سنتی خود دارای ویژگی‌هایی است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره خواهیم کرد:

۱. برون‌گرایی: تا پیش از پیدایش نظریه و نقد فرمالیستی، ادبیات تابعی از تاریخ و اوضاع اجتماعی و شخصیت مولف محسوب می‌شد. هر اثر ادبی، یا محصول رویدادهای تاریخی در برهه‌ای معین بود و یا بازنمودی از باورهای اجتماعی، یا تبلور آرا و افکار شخص مولف. هیپولیت تن یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی بود که این دیدگاه را درباره نقد ادبی رواج می‌داد. او قائل به سه عامل تاثیرگذار در شکل‌گیری آثار ادبی بود: «نژاد، محیط و تاریخ» تن اعتقاد داشت که هر نژاد و ملتی ویژگی‌های خود را دارد که در آثار شاعران و نویسندگان همان نژاد یا ملّت انعکاس می‌یابد.(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۶) جای انکار نیست که هر شعری سروده یک شاعر است و هر شاعری هم زندگی خاص خود را داشته و از رویدادهای زندگی‌اش تاثیر پذیرفته. از این رو، فرمالیست‌ها بر حقایق زندگی‌نامه‌ای چشم نمی‌بندند. به‌ویژه وقتی که آن حقایق در کار شاعر تاثیر گذاشته باشد.(پاینده، ۱۳۹۸: ۳۱)

۲. تاثرگرایی: تاثرگرایی در نقد؛ یعنی جایگزین کردن تداعی‌های شخصی منتقد، یا برداشت فردی و ذهنیت مبنای او از متن، به جای تبیین روشمند معنا در اثر ادبی. در واقع، این منتقدان پس از خواندن اثر ادبی، بیشتر واکنش فردیشان را توصیف می‌کنند تا خود متن را.(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۶)

۳. کارکرد اخلاقی: یکی از مهم‌ترین اهداف خواندن آثار ادبی تا پیش از ظهور فرمالیسم، یافتن نوعی نظام اخلاقی در این آثار بود. در آن زمان، فرض بر این بود که با خواندن ادبیات، عبرت یا سرمشق می‌گیریم. ادبیات مجموعه‌ای از متون متعالی است که موازین سلوک اخلاق‌مدارانه را به خواننده می‌آموزد؛ به بیان دیگر، ادبیات کارکردی تعلیمی دارد و کار منتقد ادبی تبیین همین کارکرد است.(پاینده، ۱۳۹۸: ۲۷ و ۲۸)

حال به جاست با بررسی مفهوم فرم و بعضی از مهم‌ترین مسائل نقد فرمالیستی، با ضروریات و امکانات این نقد آشنا شویم و در ادامه با معرفی و به کارگیری روش **قرائت تنگاتنگ متن** به بررسی شعری کوتاه بپردازیم.

• شکل (form)

به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورند، شکل می‌گویند؛ بنابراین وزن و قافیه، قالب، صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی، زاویه دید، پلات همه جز شکل یک اثر ادبی هستند. مشروط بر اینکه هر یک از این اجزا در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند. هیچ جز و عنصری در شکل اثر نباید زاید و به قول منتقدان هند بی کار و فاقد نقش باشد. منتقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزا در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفه زیبایی‌شناسانه آن را تبیین کند.(شمیسا،۱۳۹۴: ۱۸۳ و ۱۸۴)

• هنجارگریزی(Deviation from the norm)

فرمالیست‌ها می‌گویند زبان ادبی عدول از زبان معیار است؛ بنابراین سبک را برحسب عدول و خروج از معیارها مطالعه می‌کردند و می‌گفتند این عدول قابل بررسی و سنجش است. کمتر متن ادبی و زبان هنری است که در هر بند یا حتی جمله آن به نحوی عدول و خروجی از معیارها و متعارف ها نباشد.(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۵ و ۱۸۶) «تی اس الیوت» در مقاله معروفی که تاثیر به‌سزایی در شکل‌گیری آرا و اندیشه‌های فرمالیست‌ها داشت، استدلال کرد که شعر نه بیان صریح بلکه از طریق آنچه او «هم‌پیوندی عینی» نامید، معنای خود را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. شعر ابراز مستقیم دیدگاه یا عواطف شخصی شاعر نیست؛ شعر به اشیا یا وقایع یا وضعیتی اشاره می‌کند که موجب پدید آمدن خود به خودی احساس خاصی در خواننده می‌شود یا نگرشی تلویحی درباره یک وضعیت را به خواننده القا می‌کند. اشیا یا وقایع یا وضعیت یاد شده، با احساس به وجود آمده در خواننده ارتباطی «عینی» و دو سویه «هم‌پیوندی» دارند.(پاینده، ۱۳۹۸: ۳۰)

از باب تمثیل می‌توان گفت هر «واژه» سکه‌ای است که دو روی دارد. ما همیشه در گفتگوی روزمره فقط با آن رویی سر و کار داریم که معنایی و یا پیامی را به ما منتقل می‌کند؛ اما روی دیگر سکه که وجه جمال شناسیک اوست، غالباً از ما نهفته است. تنها شاعر است که می‌تواند با خلاقیت خویش، کاری کند که آن روی سکه را نیز ببینیم و مسحور آن روی دیگر سکه شویم و غالباً این عمل، در شعر، چنان اتّفاق می‌افتد که ما از فرط اعجاب نسبت به وجه جمال شناسیک کلمه، «پیام» آن را یا روی دیگر آن را که وظیفه پیام‌رسانی دارد، فراموش می‌کنیم. حتی، گاهی، در اوج شاهکارهای شعری، به تعبیر الیوت، قبل از اینکه شعر «فهمیده» شود، با ما «رابطه برقرار» می‌کند. شعر ناب چنین است. قبل از آنکه به معنی آن برسیم، مسحور زیبایی و وجه جمال شناسیک آن می‌شویم.(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۱)

• آشنایی‌زدایی(Making Strange)

«ویکتور شکلوفسکی» در سال ۱۹۱۷ مقاله بسیار مهمی تحت عنوان «هنر؛ یعنی صنعت»(Art as device) منتشر کرد. این مقاله آنقدر مهم است که برخی آن را بیانیه فرمالیسم خوانده‌اند. شکلوفسکی در این مقاله می‌گوید که کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است. شکلوفسکی می‌گوید: هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم بزند و از این رو form (شکل) را برجسته و آشکار کند.

بسیاری از مسائل زیبایی‌شناسی، امروزه برای ما به سبب کثرت استعمال عادی شده و [بنابراین] تاثیر خود را از دست داده-اند؛ اما با غریب‌سازی می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد. شکلوفسکی در این باب مثال می‌زند و می‌گوید کسانی که در کنار دریا زندگی می‌کنند، صدای دریا را نمی‌شنوند؛ حال آنکه برای تازه واردان مشخص است.(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۶ و ۱۸۷)

واقع امر این است که آشنایی‌زدایی، در نظر صورت‌گرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی «هنرسازه» را از نو زنده و فعال کردن؛ مثلاً یک تشبیه را که به علت تکرار، دستمالی شده و نمی‌تواند فعال باشد، از طریقی فعال کردن.(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶)

• قرائت تنگاتنگ متن (Explication / close reading)

در بحث‌های ادبی قبل از فرمالیسم معمولاً مسائل بیرون از متن از قبیل بحث‌های جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، تاریخی و ... مطرح بود؛ اما فرمالیست‌ها بررسی ادبی را محدود به خود متن کردند. اثر ادبی از نظر آنان خود بسنده و مستقل است و خود متن مسائل را توضیح می‌دهد.(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۸۴)

هدف اول و آخر منتقد فرمالیست این است که معین کند متن ادبی چگونه افاده معنا می‌کند؛ به بیان دیگر، متن با کدام راهبردهای معناسازانه، سطح دومی از معنا را به وجود می‌آورد و به خواننده القا می‌کند. به این منظور منتقد فرمالیست دست به کاری می‌زند که در «نقد نو» اصطلاحا «قرائت تنگاتنگ» یا «نقد عملی» نامیده می‌شود. شیوه فرمالیست‌ها در تحلیل متن به این دلیل «قرائت تنگاتنگ» نامیده می‌شود که آن‌ها در نقد از متن دور نمی‌شوند و به موضوعات خارج از آن مانند زندگی‌نامه یا تاریخ نمی‌پردازند.

قرائت به شیوه فرمالیست‌ها؛ یعنی توجه دقیق و موشکافانه به تک تک عناصری که در متن به کار رفته‌اند و شکل خاصی به آن داده‌اند. از این رو، در نقد فرمالیستی لازم است که متن چندین بار خوانده شود. هم در نقد فرمالیستی داستان و هم در نقد فرمالیستی شعر، این جزئیات می‌بایست از منظر اینکه چگونه در یک کلیت به وحدت می‌رسند، به‌طور مشروح بحث و یک به یک بررسی شوند. کشف شکل یک اثر ادبی؛ یعنی برقراری ارتباط بین عناصر ساختاری متن آن اثر. تبیین این شکل، یگانه راه رسیدن به محتوای اثر است. (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۷ و ۳۸)

• نقد فرمالیستی شعری از شاپور جورکش

(این شعر در مجموعه نت‌های سپید.گزیده شعر سپید ایران. به کوشش و مقدمه لیلا کردبچه آورده شده است.)

بر لب دریاچه‌های شور
سواران می‌ایستند
شماره می‌کنند
شلیک می‌کنند
خاموش می‌گذرند
می‌گذرند:
نیمی سنگ و نیمی پلنگ
نیمی نان و نیمی نهنگ
حریر ماه
بر ارواح بی‌هویّت و بی‌نام
ارابه‌های بازگشت
بر نطفه‌های ساقط دریاچه
آوار می‌شود
و حریر ماه
بر دهان‌های بی آواز.(کردبچه، ۱۳۹۴: ۸۷)

نخستین ویژگی صوری واضح در این شعر که کارکردی در راستای القای حس بی‌تفاوتی و ناآشنایی با عوامل حاضر در صحنه دارد، انتخاب زاویه دید سوم شخص است که نگاه ما را از یک گوشه بلند بیرونی به اتفاقات معطوف می‌دارد و ما را از مواجهه مستقیم به صورت اول شخص در متن واقعه دور می‌دارد که این خود تقویت‌کننده موقعیت ضعیف انسان در شعر در نسبت با دیگر اشیا و عوامل طبیعی است.

ترکیب وزن‌های سنگین که خود از برتری نسبت هجاهای بلند به هجاهای کوتاه ایجاد می‌شود، با جملات و توصیفات کوتاه بیانگر رخوت و بی‌حرکتی است که با فضای کلی شعر همراه است. علاوه بر این جملات کوتاه ابتدای شعر با ایجاد فواصلی که همانا مدت عبور از نقطه پایان یک جمله به کلمه ابتدایی جمله بعدی‌ست، سکوتی را در حین خواندن ایجاد می‌کنند که با بافت کلی شعر و بی‌صدایی انسانی شعر همراه است.

در مصراع اول انتظار بر این است که دریاچه‌های شور به صورت دریاچه‌ای شور بیاید تا یک اتفاق معین را روایت کند؛ اما جمع بستن دریاچه به آن خصلتی فرازمانی داده است و گویی این یک دریاچه‌ای‌ست که در

هر زمان و مکانی سوارانی را به دور خود جمع می‌کند و حادثه غم باری را ایجاد می‌کند. علاوه بر این در یک معنای ضمنی تر دریاچه می‌تواند استعاره‌ای از رحمی ناقص‌زا برای انسان جدید باشد.

مسعود طوفان در تفسیر خود بر این شعر نوشته است که این نوزادان بی‌نام، سواران بی‌هویّت فردای تاریخند [کرکسان دریده بال و کودکان بی نام می‌زایند. کرکسان نیز فرزندان انسانند...] و دور باطل همچنان ادامه می‌یابد. (دستغیب، ۱۳۹۱: ۱۳۵۰)

شوری در این مصراع هم دلالتی بر نحسی واقعه دارد و هم دلالتی بر سترونی دریاچه که در مصراع دوازدهم به آن اشاره می‌شود و علاوه بر این حامل رنگی است که این واقعه دارد و آن رنگ سفیدی مایل به مات است که در حریر ماه و ارواح نیز وجود دارد. در مصرع دوم تمامی افراد بی‌نشان هستند و گویی این سواران نه فرمانده‌ای دارند و نه میانشان تفاوت درجه‌ای وجود دارد. همه سایه‌وار شبیه هم هستند و مثل هم رفتار می‌کنند؛ بی‌آنکه تمایزی در هویّت آن‌ها وجود داشته باشد.

شماره کردن در مصرع سوم دارای ابهامی است و هم می‌تواند مربوط به شمارش معکوس برای شلیک کردن باشد و هم می‌تواند شمردن تعداد طعمه‌ها باشد که در این صورت، طعمه‌ها هم مانند سواران هویّت مشخصی ندارند و همه مثل هم شمرده می‌شوند و در ادامه کشته خواهند شد. مصرع چهارم و پنجم بی‌تفاوتی کامل را در شلیک کردن به کسانی که اصلاً مشخص نیستند، در طی نزاعی که دلیلش مشخص نیست و به دست افرادی که بعد از کشتن بدون هیچ طمع مادی به کشته‌شدگان(غارت یا تصرف) می‌گذرند، نشان می‌دهد و این گذشتن در مصرع ششم تبدیل به خصوصیت طبیعت می‌شود و گویی زمانی که تا پیش از این با مکث‌هایی همراه بود. دوباره به جریان می‌افتد و با این گذشتن هر انسان زنده‌ای از صحنه خارج و طبیعت دارای درخششی ویژه می‌شود.

مصرع هفتم و هشتم دارای تشبیهات غریبی است که این ابهام در این قسمت شعر طبیعی می‌نماید و می‌تواند شرحی از وضعیت طعمه‌ها یا چیره‌ها باشد؛ به این ترتیب که تقابل سنگ و پلنگ همان وضعیت فتح را نشان می‌دهد؛ طبق افسانه‌های اروپایی همواره پلنگ برای سکونت و ارضای حس غرور در بالاترین نقطه کوه ساکن می‌شود و زمین را در سیطره خود می‌بینند. تقابل نان و نهنگ نیز می‌تواند به همان وضعیت با تاکید بیشتری بر طعمه بودن کشته‌شدگان و روح خشن سواران دلالت کند و یا ارتباطی با داستان مذهبی عیسی و تقسیم نان و ماهی در میان جمعیت زیادی از مردم داشته باشد.

تشبیه حریر ماه در مصرع نهم علاوه بر ایجاد رنگ در فضا(به کمک دریاچه شور و ارواح بی‌هویّت) به زمان رخ دادن واقعه نیز اشاره‌ای دارد و لطافت حریر می‌تواند لطافت سحر یا تاریک و روشن صبح را یادآور شود که تصور این فضا به همراه سکوت‌ها و خاموشی‌های درون شعر، منطقی می‌نماید.

تابش مهتاب بر بدن‌های کشته شده در مصرع دهم و سفید شدن این بدن‌ها، نشانه‌ای از پاک شدن و محو شدن آدم‌هاست؛ آن‌گونه که »هایدگر« توضیح می‌دهد وجود اشیا وابسته به نام است و بی‌نامی کشته‌شدگان در این قسمت اشاره‌ای به نوعی هستی ناآگاه از دست رفته یا بی‌وجودی دارد که در بافت کلی شعر که سراسر بی‌هویّتی چیره‌ها و طعمه‌هاست، موثر می‌افتد. عبور اسب‌ها بر بدن کشته‌شدگان حادثه در ترکیب ارابه‌های بازگشت، احساسی دوگانه را پدید می‌آورد. خشونت و سرکشی ذاتی کلمه ارابه در کنار بی‌تفاوتی و سردی کلمه بازگشت نوعی تناقض را ایجاد می‌کند که این همان تناقض اصلی شعر است که با اینکه بی‌میلی واضحی در چیره‌ها برای کشتن طعمه‌ها وجود دارد؛ اما آن‌ها این عمل را انجام می‌دهند.

شوری دریاچه در کنار نطفه‌های ساقطی که همانا استعاره‌ای برای کشته‌شدگان است، به طور ضمنی به سترونی و بی‌رویشی زیست انسانی اشاره دارد و شاید سردی روایت این شعر و فرازمانی بودن آن به این مساله برمی‌گردد که انسان‌ها همواره خودشان را کشته‌اند و این اتفاق به قدری شایع است که گویی انگیزه‌ای برای بیان دوباره آن وجود ندارد و این کشتار جز زیست سترون انسانی شده است.

آوار شدن در پایان شعر که هم به حرکت اسب‌ها بر بدن طعمه‌ها و هم بر تابش ماه بر بدن طعمه‌ها اشاره دارد، علاوه بر معنای ویران شدن که به زیست سترون انسانی و هستی ناآگاهانه آنان اشاره دارد، به سلطه و درخشش طبیعت نیز دامن می‌زند؛ چراکه در این شعر هر یک از عوامل طبیعی مانند ماه، دریاچه و اسب‌ها در نظم طبیعی خود قرار دارند و واجد نام بودنشان، نشانه‌ای بر هستی شعورمند و آگاهانه طبیعت است و در این تقابل است که بی‌هویّتی آدم‌ها با زیست سترون انسانی و کشتن دیگر انسان‌ها تناسب می‌یابد و بی‌آوازی انسان‌های دهان‌دار علاوه بر حالت پارادوکسیکال در لایه‌ای بالاتر به بی‌صدایی و عدم‌وارگی وجود انسانی ربط می‌یابد.

منابع

- ایگلتون، تری(۱۳۹۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. چاپ دهم، تهران: مرکز
- پاینده، حسین(۱۳۹۸). نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه میان‌رشته‌ای. چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
- داد، سیما(۱۳۹۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ هفتم،

تهـران: مروارید
- دسـتغیب، عبدالعلـی(۱۳۹۱). از دریچـه نقـد (مجموعـه مقـالات). دفتـر دوم، تهـران: خانـه کتـاب
- شـفیعی کدکنـی، محمّدرضـا(۱۳۹۱). رسـتاخیز کلمـات: درس گفتارهایـی دربـاره نظریـه ادبـی صورتگرایـان روس. تهـران: سـخن
- شمیسـا، سـیروس(۱۳۹۴). نقـد ادبـی. چـاپ سـوم از ویراسـت سـوم، تهـران: میتـرا
- کردبچـه، لیـلا(۱۳۹۴). نت‌هـای سـپید: گزیـده شـعر سـپید ایـران. چـاپ اول، تهـران: فصـل پنجـم

سیمای زنان اساطیری یونان
(مطالعه موردی هِرا، آفرودیت و پنه‌لوپه)

میلاد راستی
محمّدعلی صفاری‌زاده(رشن)

اسطوره‌ها نشان‌دهنده آرمان‌ها و آرزوها یا به گفته کارل گوستاو یونگ «رویای مشترک یک ملت» است. اسطوره‌ها ما را با زوایای نهان یک ملّت آشنا می‌سازد و «آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی خاموش می‌مانند، اسطوره‌ها به سخن درمی‌آیند.»(آموزگار، ۱۳۹۵: ۹) در این جستار کوشیده شده به کوتاهی به شناساندن سیمای سه زن از اسطوره‌های یونان باستان پرداخته شود. دو تن از ایشان ایزدبانو و سومی انسانی است میرا. آن چنان که از اسطوره نخستین نژادها برمی‌آید، در دوره نخست (عصر طلا) فقط مردان با خدایان زندگی می‌کردند و از درد و رنج در امان بودند، برایشان دوره‌ای بهشتی بود؛ اما زئوس برای آن‌ها زن، آن «اهریمن زیبا» را به صورت «پاندورا» (هدیه‌ای از جانب همه خدایان) فرستاد. هسیود پاندورا را «دامی که راه گریزی از آن وجود ندارد و برای انسان تقدیر شده» می‌نامد و می‌گوید: «از اوست که این نوع؛ یعنی قبیله لعنت شده زن پدید آمد، طاعون وحشتناکی در میان انسان-های فانی گذاشته شد.»(الیاده، ۱۳۹۵: ۳۰۹- ۳۱۰) آن‌چنان که از جمله‌های بالا بر می‌آید، آن‌چنان نگاه شایسته‌ای به زن را در نمی‌یابیم؛ اما سعی بر این است سه تن از این بانوان نامدار معرفی شوند.

هِرا(Hera)

نخستین زنی که می‌خواهیم نگاهی کوتاه به آن داشته باشیم، «هرا» نام دارد. هرا دختر اوسه‌آن(اقیانوس) و تِتیس(از خدایان تیتانی) بود. هرا همسر زئوس نیز بود. (برن، ۱۳۹۶: ۱۵) وی ایزدبانو آسمان و ماه و او را «ایزدبانویی با بازوان سپید» یا «ایزدبانویی با چشمانی مانند گوساله ماده» می‌نامیدند.(نفیسی، ۱۳۸۹: ۵۶۷) وی کوشید تا ستیز و کشمکش میان اوسه‌آن و تتیس را به پایان برد؛ اما خودش ستیزه‌خوی و کینه‌جوی است.(کزازی، ۱۳۹۲: ۵۷۷) برای ازدواج به شدت احترام قائل بود و نسبت به زنان متاهل با مهربانی رفتار می‌کرد؛ اما در مقابل رقیب‌هایش به‌ویژه رقیب عشقی، خبری از مهربانی نبود. هرا نماد یک همسر حسود بود که با نیرنگ‌های استادانه‌اش تلاش می‌کرد رقیب‌های خویش را به زانو درآورد. زئوس فردی هوس‌ران بود و هرا همواره در حال مبارزه با زنانی بود که زئوس عاشق آن‌ها شده بود. حتی اگر آن زن‌ها به خاطر حیله‌های زئوس ناگزیر شده بودند، نیز در برخورد خشن هرا تفاوتی ایجاد نمی‌کرد.

این برخوردهای هرا نه تنها با معشوقه‌های زئوس بلکه با فرزندان آن‌ها نیز ادامه داشت. برای نمونه هنگامی که الکمِنا از زئوس آبستن شده بود و هرکول را زایید، هرا دو مار را برای حمله به هرکول و برادرش فرستاد. (برن، ۱۳۹۶: ۱۹) هرکول مارها را خفه می‌کند؛ اما تنفر هرا از وی پایان نمی‌پذیرد. هنگام گذراندن دوازده خوان معروفش نیز این تنفر را می-بینیم.(همان، ۲۱) شاید ردپای هرا را در گذراندن این خوان‌های دشوار، آنجا بیابیم که اوروتیوس، پادشاه آرگوس درخواست‌های ناشدنی و خسته‌کننده‌ای از هرکول می‌کند؛ زیرا در سروده‌های پیش از هومر این را می‌بینیم که هرا، ایزدبانو شهر آرگوس بوده است.(الیاده، ۱۳۹۵: ۳۳۳) حسادت‌های وی در اینجا پایان نمی‌پذیرد. زئوس سِمِله، دختر کادموس و هِرمونیا را اغوا می‌کند و سمله بارِدار می‌شود. هرا هوشمندانه به سمله تلقین کرد تا از زئوس بخواهد که بر او نیز همان‌گونه ظاهر شود که بر خودش ظاهر می‌شود. زئوس نیز ناگزیر به شکل آذرخش بر سمله ظاهر می‌شود و زنده زنده وی را می‌سوزاند.(برن، ۱۳۹۶: ۸۹) در ذات او بخششی در کار نیست و خطاها را فراموش نمی‌کند. در نبرد تروا که یکی از معروف‌ترین بخش‌های کتاب ایلیاد هومر است، اگر مردم تروا زیبایی زن دیگری را به او ترجیح نمی‌دادند، چه بسا آن جنگ خونین با عقد صلحی شرافتمندانه به پایان می‌رسید و تروا نابود نمی‌شد؛ زیرا هرا نمی‌توانست پاریس را برای آنکه آفرودیت را از او زیباتر می‌دانست، ببخشد. افزون بر همه این‌ها، همسرش، زئوس، خدای خدایان، رفتار شایسته‌ای با وی نمی‌کند؛ زئوس هرا را کتک می‌زند و حتی یک‌بار با وزنه‌ی بزرگی که به پای او بست، او را آویزان کرد؛ شکنجه‌ای که بعدها در مورد بردگان به کار گرفته شد.(الیاده، ۱۳۹۵: ۳۳۳)

به گفته هسیود، هرا سه فرزند به نام‌های هبه، آرس، ایلیتیا برای زئوس به دنیا آورد و فرزند دیگرش، هفائیستوس را به تنهایی به بار آورد.(همان) این بکرزایی را نیز می‌توان واکنشی به هرزه‌گردی‌های زئوس دانست. البته بُعد دیگری از هرا را می‌توان در داستان «در جست و جوی پشم طلا» دید. درون دیگر داستان‌ها، حامی پهلوانان و الهام‌بخش کردارهای قهرمانانه آن‌هاست. (همیلتون، ۱۳۸۷: ۱۵۷- ۱۷۴) با تمام این اوصاف در همه

جا حرمت داشت. الهه‌ای بود که زنان شوهردار تنها از او یاری می‌خواستند. حتی ایلی‌تیا، دختر هرا، نیز در کمک به زنان ادامه‌دهنده راه مادرش بود. هرا، گاو ماده و طاووس را مقدس و آرگوس را شهر مورد علاقه‌اش می‌دانست.(نفیسی، ۱۳۸۹: ۵۶۷)

تصویری که شاعران از هرا به ما نشان می‌دهند، زیبایی اندکی دارد و در نگاره‌ها تنها عصایی در دست دارد. (برن، ۱۳۹۶: ۱۴)

هرای زرّین اورنگ، ملکه انسان‌های فانی
در زیبایی سرآمد آن‌هاست و بانوی برترین
که در المپ بلند حرمتی والا داردحرمتی چون حرمت زئوس، خدای صاعقه(همیلتون، ۱۳۸۷: ۳۳)

آفرودیت/ آفرودیته(Aphrodite)

ایزدبانوی دیگر، آفرودیت نام دارد. درباره خانواده‌اش اختلاف نظر است. در ایلیاد هومر او دختر زئوس و دیونه است(کزازی، ۱۳۹۲: ۵۶۳)؛ امّا شاعران دیگری مانند هسیود، وی را آفریده شده از منی کف‌آلود(aphros) اورانوس که از اندام‌های جنسی او به دریا ریخته شدند، می‌داند(الیاده، ۱۳۹۵: ۳۳۸)؛ سپس به وسیله امواج به جزیر سیترا(Cythera) و در نهایت به قبرس رسیده است. به همین جهت این دو جزیره را مقدس و بعضا به آفرودیت، سیتریایی یا قبرسی نیز می‌گویند.(کزازی، ۱۳۹۲: ۵۶۲) دیدگاه دوم به واقعیت نزدیک‌تر است؛ چون «آفروس» در یونانی به معنی کف‌زا است؛ البته پین سنت این ریشه‌شناسی را عامیانه می-داند.(پین سنت، ۱۳۸۷: ۱۶) آفرودیت، الهه عشق، زیبایی و باروری است. وی را با سیمای زن جوان بسیار زیبا با پوستی سپید و گیسوان زرّین و چهره‌ای دلپذیر و لبخندی شیرین وصف کرده‌اند. کمربندی سحرانگیز بسته، تاجی از مورد و گل سرخ بر سر دارد. اناری نیز در دست دارد که نماد باروری است.(نفیسی، ۱۳۸۹: ۵۷۴) همچنین کبوتر، گیاه و گل سرخ را نیز نماد او دانسته‌اند.(پین-سنت، ۱۳۸۷: ۳۴) هیچ‌کس از دست نیرنگ‌هایش در امان نبود؛ نه خدایان و نه آدمیان. خنده‌روست و خندیدن را بسیار دوست می‌دارد. حتی زمانی که دشمنانش را مغلوب می‌کرد، به آن‌ها می‌خندید. کسی یارای ایستادگی در مقابل آفرودیت را نداشت، چون عقل دانایان می‌دزدید و هوش از سر فرزانگان می‌برد. قدرتش را از زیبایی‌اش می‌گرفت. زیبایی با او معنا پیدا می‌کند. اگر نباشد، شادی و ظرافت و زیبایی و خوشبختی نخواهد بود. در داستان ایلیاد که درون مایه‌ای پهلوانی و پیکار گونه دارد، او دارای شخصیتی زبون و حقیر معرفی شده است. موجودی نرمخو، ظریف و ضعیف که حتی انسان‌های فناپذیر نیز از مقابله با او نمی‌هراسند. آن گونه که اشاره شد، پاریس، در ایلیاد، وی را زیباتر از هرا و آتنا می‌داند که این امر حسادت زنانه دو ایزدبانوی دیگر را بر می‌انگیزد. آفرودیت نیز پشتیبان ارتش تروآ بود. دشمنی هرا و آفرودیت در اینجا پایان نمی‌پذیرد؛ زیرا آفرودیت حتی خرد زئوس را نیز اغوا می‌کند و وی را وادار می‌کند که با زنان فانی که برای هرا ناشناخته‌اند، جفت‌گیری کند.(الیاده، ۱۳۹۵: ۳۳۸) بُعد دیگری از او شخصیتی خیانت‌پیشه، پلید و بدکردار است که نفوذ مرگبار و ویرانگری بر آدمیان دارد. او با هفایستوس، خدای آتش و آهنگری، ازدواج کرد؛ اما دلباخته آرس، خدای جنگ شد.(برن، ۱۳۹۶: ۱۷)

هومر در سرود هشتم از اودیسه، داستان عشق بازی‌های آرس و آفرودیت را روایت می‌کند؛ اما سرانجام، هلیوس، خدای خورشید، ماجرا را برای هفائیستوس آشکار می‌کند. خدایان دیگر نیز آگاه می‌شوند و آرس به تراکیا و آفرودیت به قبرس می‌رود.(هومر، ۱۳۸۹: ۱۱۵- ۱۱۸) هومر او را الهه زیبایی و طلایی معرفی می‌کند:

نسیم باد مغرب او را برداشت
سوار بر آب غرّان دریا
و بر کف‌های ظریف
به قبرس محصور میان امواج ـجزیره اوـ برد
و هورها(خدایان فصل‌ها و ساعت‌های روز) یا زمانِ طلایی پوش شادمانه او را پذیرفتند
جامه جاودانگی بر او پوشاندند
او را نزد خدایان بردند
که چون آن سیتریایی بنفشه تاج
را دیدند، همه شگفت زده شدند.(همیلتون، ۱۳۸۷: ۴۰)

پنه‌لوپ/ پنه‌لوپه(Pénélope)

در اساطیر یونان اگر بخواهیم برای فداکاری، نمادی را معرفی کنیم، وفادارتر از پنلوپه همسر اودیسه نخواهیم یافت. زمانی که با فراخوان آگاممنون، فرمانروایان یونان برای جنگ راهی تروا شدند، شاید پنلوپه و اودیسه تصورش را هم نمی‌کردند که دوری‌شان بیست سال به درازا کشد. هنگام وداع، اودیسه به تازگی پدر شده بود. نبرد معروف تروا ده سال طول کشید. اکنون مجال پرداختن به جزییات نبرد تروا نیست؛ لکن به‌خاطر غرور سپاه یونان و قتل و غارتی که در تروا انجام دادند، خدایانی مثل آتنا و پوزئیدن از سپاهیان یونان کینه به دل گرفتند. بسیاری از ارتشیان یونان در راه برگشت نابود شدند؛ ولی اودیسه نسبت به بقیه خوش شانس‌تر بود؛ چون آتنا به اودیسه علاقه زیادی داشت و این‌چنین شد طی ده سال اتّفاقات عجیب و غریب اودیسه جان سالم به در برد. حتی در این میان به جهان زیرین سفر می‌کند و در آنجا با روح مادر کهنسالش گفت‌وگو می‌کند. مادرش به او امید می‌دهد که پنه‌لوپه هنوز امیدوار آمدن او است.(برن، ۱۳۹۶: ۶۱) در این بین بسیاری در ایتاکا(میهن اودیسه) تصور می‌کردند اودیسه مرده باشد. مردان زیادی از گوشه و کنار ایتاکا برای تصاحب تاج و

تخت اودیسه چشم به همسر او پنلوپه داشتند. چون پنه لوپه نه تنها زیبا و صاحب کمال، بلکه ثروتمند و قدرتمند نیز بود.(برن، ۱۳۹۶: ۶۹) پنلوپه ایستادگی می‌کرد؛ ولی هم خودش و هم فرزندش تلماخوس/ تلماک امید چندانی به بازگشت اودیسه نداشتند. مردم جزیره پنه‌لوپه را زنی می‌پنداشتند که می‌توانست و حتی لازم بود دوباره ازدواج کند. تلماک جوان بود و یارای مقابله با خواستگاران مادرش را نداشت. خواستگاران پنلوپه در قصر اودیسه جا خوش کرده بودند و به عیش و نوش می‌پرداختند؛ آنقدر که انبارهای اودیسه رو به اتمام بود. شرط گذاشته بودند تا زمانی که پنلوپه یکی از آن‌ها را به همسری انتخاب نمی‌کرد، آن‌ها آنجا را ترک نمی‌کردند.(همیلتون، ۱۳۸۷: ۲۷۷) پنلوپه سرانجام حیله‌ای به ذهنش خطور می‌کند. به خواستگارانش گفت قصد دارد کفنی برای اودیسه ببافد و وقتی کار به اتمام رسید، یکی از آن‌ها را به همسری برمی‌گزیند. زیرکی پنلوپه آنجا بود که او هر شب آن مقدار را که در روز بافته بود، دوباره باز می‌کرد. مدت‌ها این روند ادامه داشت تا اینکه یکی از ندیمه‌هایش جریان را به خواستگاران لو می‌دهد. در این بین آتنا برای رهایی اودیسه از دست پوزئیدن و کالیپسو در حال رایزنی بود و تلاش می‌کرد تا اودیسه را به وطن و خانواده‌اش برساند. آتنا موافقت زئوس و دیگر خدایان را جلب کرد و زئوس فرمان بازگشت اودیسه را دیگر خدایان داد. آتنا سرمست به ایتاکا می‌رود و تلماک را مجاب می‌کند که به سفر و تحقیق درباره صحت و سقم مرگ اودیسه برود. سرانجام اودیسه به ایتاکا بازگشت و به کمک آتنا چهره‌اش بسیار پیر شد تا دیگر خواستگاران او را نشناسند و نکشند. پنلوپه برای خواستگارانش شرطی می‌گذارد؛ در صورتی‌که هر کدام از آن‌ها زه کمان اودیسه را بکشند و یک تیر را از میان دوازده حلقه باریک عبور دهند، پنلوپه با آن شخص ازدواج خواهد کرد. گدایی ژنده‌پوش که در واقع اودیسه بود، تنها کسی بود که توانست این کار را انجام دهد. پس از پرتاب تیر، اودیسه به هیبت خویش بازگشت و به هیچ کدام از خواستگاران همسرش رحم نکرد و همه را کشت. البته در این مدت پنه‌لوپه به یاری ایزدبانو آتنا در خواب فرورفته بود. هنگامی که برخاست، نمی‌توانست باور کند همسرش بازگشته است. برای آنکه دل استوار شود که آن مرد دلاور اودیسه است، از او خواست که تختش را جا به جا کند. اودیسه توضیح داد که این کار ناشدنی است؛ زیرا این تخت بر روی یک درخت زیتون زنده قرار دارد و این راز را تنها اودیسه و پنه‌لوپه می‌دانستند.(برن، ۱۳۹۶: ۷۶)

ادامه دارد...

منابع:

- الیاده، میرچا(۱۳۹۵). تاریخ اندیشه‌های دینی. ترجمه مهدی سلکی. جلد ۳، تهران: کتاب پارسه
- پین سنت، جان(۱۳۸۷). اساطیر یونان. ترجمه باجلان فرّخی. تهران: اساطیر
- لوسیلا، برن(۱۳۹۶). جهان اسطوره ۱: یونانی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز
- همیلتون، ادیت(۱۳۸۷). سیری در اساطیر یونان و رم. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر
- هومر(۱۳۸۹). اودیسه. ترجمه سعید نفیسی. تهران: سپهر ادب
- هومر(۱۳۸۹). ایلیاد. ترجمه سعید نفیسی. تهران: سپهر ادب
- هومر(۱۳۹۲). ایلیاد. ترجمه میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز
- هینلز، جان(۱۳۹۵). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه

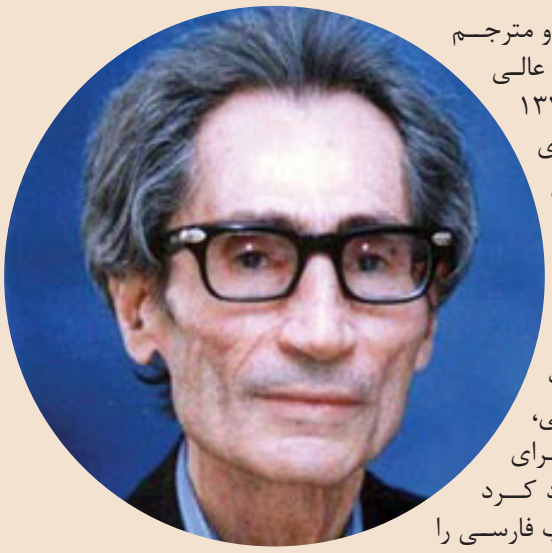
یادنامه

به یاد آنانی که در سال ۱۳۹۹ کوچ کردند...

دکتر بدرالزمان قریب گرکانی

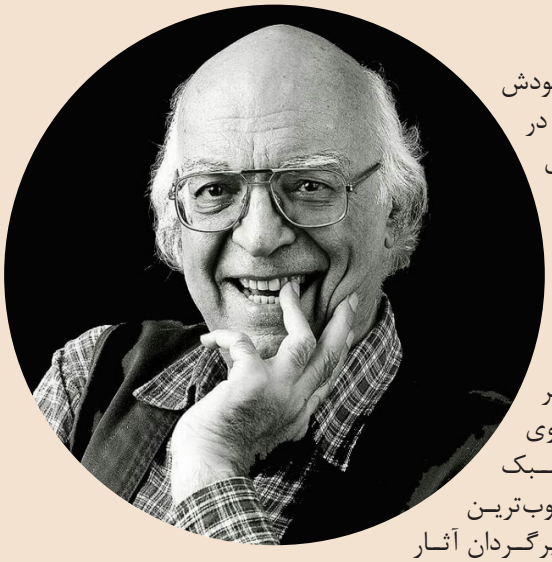
دکتر بدرالزمان قریب گرکانی(زاده یکم شهریور سال ۱۳۰۸ در تهران) تنها زن عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب پارسی بود. ایشان از سال ۱۳۷۷ عضو پیوسته فرهنگستان بود و سمت سرپرستی گویش‌شناسی این فرهنگستان را بر عهده داشت. دکتر بدرالزمان قریب گرکانی، از استادان برجسته گویش‌شناسی در دانشگاه پنسیلوانیا در ایالات متحده آمریکا، توانست مدرک کارشناسی ارشد در رشته زبان‌شناسی و خاورشناسی را اخذ کند. وی در سال ۱۳۴۰ توانست با بورس تحصیلی به دانشگاه کالیفرنیای برکلی وارد شود و پایان‌نامه دکترای خود را با عنوان «تحلیل ساختار فعل سُغدی» نوشت. وی به‌عنوان چهرهٔ ماندگار ایران شناخته شد و کتاب‌های «زبان‌های خاموش» و «فرهنگ زبان سغدی» حاصل پژوهش ایشان از طرف وزارت فرهنگ و ارشاد در سال های ۱۳۶۵ و ۱۳۷۴ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران انتخاب شد. ایشان در سال ۱۳۷۷ برنده جایزه انجمن و آثار مفاخر فرهنگی شد. دکتر بدرالزمان قریب در ۷ مرداد ماه سال ۱۳۹۹ به بیماری کرونا مبتلا شد و جان به جان آفرین تسلیم کرد.

دکتر اسماعیل سعادت



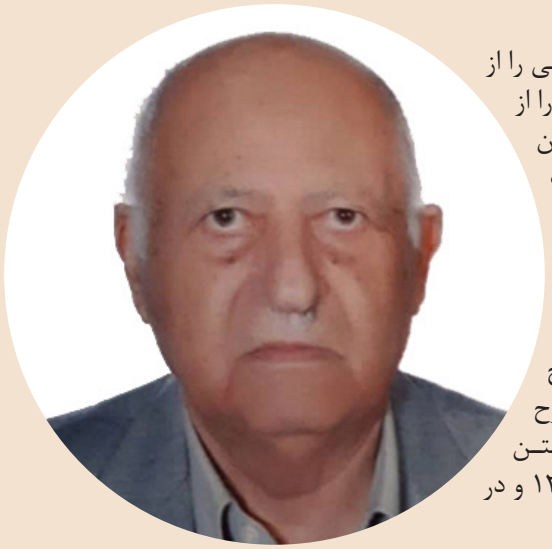
دکتر اسماعیل سعادت(زاده ۵ مهر ۱۳۰۴ در خوانسار) نویسنده و مترجم زبان فرانسه و عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب و همچنین عضو عالی ویرایش سازمان صدا و سیما هست. سعادت زمانی که درسال ۱۳۲۴ از دانشسرای مقدماتی تهران فارغ‌التحصیل شد، به پیشه آموزگاری در تهران پرداخت. در سال ۱۳۳۰ موفق به گرفتن مدرک کارشناسی در رشته زبان فرانسه و انگلیسی از دانشکده ادبیات دانشگاه تهران شد و در سال ۱۳۳۱ که تحصیلات دانشگاهی را به پایان رسانید، از آموزگاری به دبیری ارتقا یافت. سعادت مدرک کارشناسی ارشد زبان‌شناسی خود را در سال ۱۳۴۷ از دانشگاه تهران گرفت. «کتاب در آسمان» ترجمه اسماعیل سعادت در دوره نوزدهم انتخاب کتاب سال جمهوری اسلامی ایران از طرف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به‌عنوان کتاب سال برگزیده شد. وی جایزه بهترین ترجمه برای ترجمه کتاب «زندگی میکل آنژ» در سال ۱۳۳۴ از آن خود کرد و نشان درجه یک دانش به‌عنوان برگزیده فرهنگستان زبان و ادب فارسی را دریافت کرد. از ترجمه‌های ایشان می‌توان به «تلخکامی‌های سوفی» (۱۳۴۲)، «شیر و جادوگر» نوشته سی. اس. لوئیس(۱۳۴۹) و «کشفیات نوین در روان‌پزشکی» نوشته کلیفورد آلن(۱۳۴۷) اشاره کرد.

نجف دریابندری



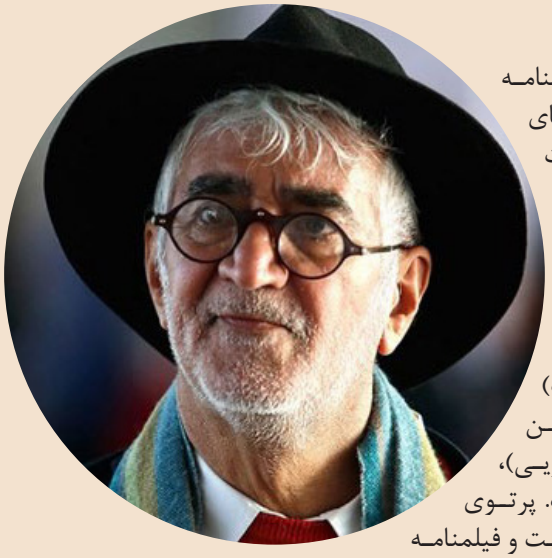
دریابنـدری زاده یکـم شـهریور ۱۳۰۸ در آبـادان؛ امـا بـه گفتـه خـودش متولـد ۱۳۰۷ اسـت. مترجـم و نویسـنده ایرانـی بـود. دوره ابتدایـی را در مدرسـه ۱۷ دی گذرانـده و وارد دبیرسـتان رازی آبـادان شـد. او در سـال سـوم دبیرسـتان تحصیـل را رهـا کـرد و بـه دنبـال کار رفـت. حضـور انگلیسـی‌ها در تأسیسـات نفتـی آبـادان و رفـت و آمـد آنـان در سـطح شـهر و کاربـرد آن زبـان، وی را بـه یادگیـری زبـان انگلیسـی علاقه‌منـد سـاخت؛ به‌گونـه‌ای کـه ایـن زبـان را به‌طـور خودآمـوز بـا تماشـای فیلم‌هـای زبـان اصلـی بـرای کارمنـدان انگلیسـی شـرکت نفـت و گفتگـو بـا انگلیسـی‌ها آموخـت. نجـف دریابنـدری در سـال ۱۳۳۱ نخسـتین اثـر خـود را کـه برگـردان کتـاب «وداع بـا اسـلحه» نوشـته ارنسـت همینگـوی بـود، بـرای چـاپ بـه تهـران فرسـتاد. نـگارش روان و خوش‌خـوان و سـبک منحصـر بـه فـرد دریابنـدری، بـه ویـژه در برگـردان، او را بـه یکـی از محبوب‌تریـن مترجمـان ایرانـی تبدیـل کـرده بـود. نجـف دریابنـدری بـه مناسـبت برگـردان آثـار ادبـی آمریکایـی جایـزه تورنتـون وایلـدر از دانشـگاه کلمبیـا گرفـت و در تاریـخ ۱۰ مـرداد ۱۳۹۶ کمیتـه ملـی ثبـت میـراث فرهنگـی ناملمـوس در سـالن کانـون فرهنگـی فجـر تشـکیل جلسـه داد و در ایـن جلسـه نجـف دریابنـدری به‌عنـوان گنجینـه زنـده بشـری در میـراث خـوراک در فهرسـت حاملان میـراث ناملمـوس به‌ثبـت رسـید. اسـتاد نجـف دریابنـدری پـس تحمـل یـک دوره طولانـی مـدت بیمـاری در تاریـخ ۱۵ اردیبهشـت سـال۱۳۹۹ در تهـران درگذشـت.

دکتر برات زنجانی



بـرات زنجانـی(زاده ۱۳۰۳ در خلخـال) کارشناسـی زبـان و ادبیـات فارسـی را از دانشـگاه تبریـز و کارشناسـی ارشـد و دکتـری زبـان و ادبیـات فارسـی را از دانشـگاه تهـران دریافـت نمـود. بـرات زنجانـی در سـال ۱۳۹۵ به‌عنـوان پژوهشـگر پیشکسـوت نمونـه دانشـگاه تهـران انتخـاب شـد. دکتـر بـرات زنجانـی از برجسـته‌ترین نظامی‌شناسـان کشـور بـود و تـلاش فراوانـی بـرای آشـنایی بـا افـکار و عقایـد نظامـی بـا نوشـتن کتـاب و مقاله‌هـای مختلـف انجـام داد. وی مدتـی دبیـر دبیرسـتان‌های خلخـال و همچنیـن رئیـس فرهنـگ خلخـال بـود کـه پـس از اخـذ دکتـری به‌عضویـت هیئـت علمـی دانشـگاه تهـران درآمـد. از آثـار ایـن اسـتاد گـران‌ارج می‌تـوان بـه «صـور خیـال در خمسـه نظامـی»، «احـوال و آثـار و شـرح مخزن‌الاسـرار نظامـی گنجـوی»، «خسـرو و شـیرین نظامـی گنجـوی» (متـن علمـی و انتقـادی) و ... اشـاره کـرد. دکتـر بـرات زنجانـی در ۱۲ آذر ۱۳۹۹ و در اثر کهولت سن درگذشت.

کامبوزیا پرتوی



کامبوزیا پرتوی، ۱۸ اسفند ۱۳۳۴ در رستم‌آباد گیلان متولد شد. فیلنامه نویس، تهیه کننده و کارگردان که توانست با فیلم هایش جوایزهای گوناگون داخلی و خارجی را کسب کند.کامبوزیا پرتوی فعالیت هنری خود را با ساخت فیلم‌های کوتاه آغاز کرد از آثار مطرح او در زمینه کارگردانی می‌توان به فیلم‌های ماهی، گلنار، بازی بزرگان، کافه ترانزیت، پرده و کامیون اشاره کرد. کامبوزیا پرتوی با کارگردانی بزرگ همکاری داشت. در فیلم‌هایی مثل آدم(رضا کاهانی)، شبانه‌روز و پنج ستاره مشاور کارگردان و در فیلم‌هایی مثل شب یلدا(کیومرث پوراحمد)، یک شب، سه زن(منیژه حکمت) و سوت پایان(نیکی کریمی) مشاور فیلمنامه بوده‌است. وی همچنین نویسندگی فیلمنامه فیلم‌های دیگری همچون شیرک(داریوش مهرجویی)، دایره(جعفر پناهی)، شب و خیابان‌های آرام را بر عهده داشته‌است. پرتوی در ساخت «خانه دوست کجاست» با عباس کیارستمی همکاری داشت و فیلمنامه ایستگاه متروک را بر اساس طرحی از او نوشت. کامبوزیا پرتوی برای فیلمنامه فیلم‌های کامیون، فراری، کافه ترانزیت و من ترانه ۱۵ سال دارم موفق به دریافت سیمرغ بلورین شد و از این حیث رکورد دار است. کامبوزیا پرتوی، روز سه شنبه ۴ آذر ۱۳۹۹ در بیمارستان دی تهران درگذشت و علت اصلی فوت سکته مغزی و عدم تاب‌آوری اندام‌ها در اثر عمل جراحی و ابتلای هم‌زمان به ویروس کرونا اعلام شد.

دکتر زهرا استادزاده

زهرا استادزاده، عضو هیئت علمی معاونت گسترش زبان فارسی مرکز همکاری‌های وزارت علوم، تحقیقات و فناوری بود. وی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی و کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان خود را از دانشگاه علامه طباطبایی اخذ کرده بود. وی مقالات متعددی در موضوع کرسی‌های زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات سنتی و معاصر و زبان‌شناسی از خود به یادگار گذاشته است. وی در سال ۱۳۸۸ به عنوان «پژوهشگر شاخص کشوری» شناخته شد. وی در ششم آذرماه ۹۹ بر اثر ابتلا به کرونا درگذشت.

شرایط پذیرش مقاله در گاهنامه فرداد:

پژوهش‌نامۀ «فرداد» یک گاهنامۀ علمی-تخصصی در حوزۀ زبان‌شناسی و ادبیات پارسی است که به صورت الکترونیکی منتشر می‌شود.
این نشریه در حوزۀ ادبیات ایران و جهان مقاله می‌پذیرد و از استادان، پژوهشگران و نویسندگان برای انتشار مقالات پژوهشی دعوت می‌نماید.
شرایط پذیرش مقالات:
- مقالات ارائه‌شده پیشتر در جایی چاپ نشده و هم‌زمان به نشریۀ دیگر ارائه نشده باشد.
- مقالات به صورت تایپ‌شده با فایل word و pdf ارائه گردد.
- مقاله حداکثر در ۲۰ صفحه با فونت B nazanin۱۲ فرستاده شود.
- اطلاعات کتاب‌شناسی در پایان مقاله و با رعایت موارد زیر نوشته شود:
کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال نشر) عنوان کتاب، مکان نشر: انتشارات.
مقاله: نام‌خانوادگی پژوهشگر، نام پژوهشگر (سال نشر) عنوان مقاله، عنوان فصلنامه، شمارۀ فصلنامه.
- مقالات ارائه‌شده در گروه داوران بررسی و پس از تأیید به چاپ خواهد رسید.

fardad.limag
fardad.limag@gmail.com