گروتسک در غزل پست مدرن

دکتر فریده داودی مقدم
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شاهد
دکتر محبوبه خراسانی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

چکیده
با مطالعه و تأمل در اشعار پست مدرن دریافته می‌شود که بسیاری از ویژگیهای سبک یا فن گروتسک در این نوع شعر جریان دارد. این نوشتار در پی معرفی کوتاهی از جریان شعر پست مدرن و سبک گروتسک به بیان شباهتهای این دو و تحلیل کاربردی ویژگیهای گروتسک در شعر پست مدرن می‌پردازد. شیوهٔ تحقیق به روش تحلیل محتواست. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که جریان شعر پست مدرن و مضامین آن در موارد فراوانی با موضوعات و اهداف فن گروتسک همسویی دارد که این شباهت و اشتراک هم می‌تواند در ذات این آثار به دلیل ویژگی هجوگونه و عصیانگرانه مورد بررسی قرار گیرد و هم ناشی از جریان پست مدرنیزم باشد که ادبیات امروز جهان را تحت تأثیر قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی امروز و گروتسک، غزل پست مدرن، طنز دوسویه در غزل معاصر، نقد اجتماعی در شعر فارسی امروز.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/٦/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۷

مقدمه

در سالهای اخیر، تودهٔ عظیمی از دفترهای شعر، ویژگیهای غریبی از این دست پیدا کرده که نامهای عجیبی هم به خود گرفته اند؛ شعر دگرگون، شعر در وضعیت دیگر، شعر متفاوت، شعر غیر نیمایی، فرا نیمایی، هیپ هاپ و شعر پست مدرن. این جریانها موافقان و طرفداران و مخالفان و منتقدانی دارد که هر کدام از این دو گروه با انکار گروه دیگر در پی اثبات ادعاهای خویش هستند و کمتر می‌توان گروه متعادلی را یافت که نگاهی خنثی، علمی و عادلانه به این وضعیت داشته باشد.

دربارهٔ زمینه و بستر ادبی پیدایش و سرایش این اشعار کمابیش نظریاتی از سوی نقادان مطرح شده است که در میان آنها بویژه دربارهٔ شعر مورد پژوهش این مقاله یعنی غزل پست مدرن می‌توان اظهاراتی از قبیل تأثیر ادبیات پست مدرن جهان و پیامدهای جامعهٔ مدرنیته و تجربهٔ نابهنگام آن در ادبیات فارسی و ساختارشکنی و هنجار گریزیهای آن اشاره کرد.

در هر صورت، این شعر ویژگیها و مضامین مخصوص به خود را داراست که آن را به طور کلی از بسیاری جریانهای شعر کلاسیک و معاصر جدا می‌کند و در عین حال پیوندهایی هم با آنها دارد که به شعر و گره خوردگی عاطفه و خیال دراین نوع از کلام مربوط است. از ویژگیهای برجستهٔ این اشعار، طنزهای تلخ و منتقدانه، وجود عناصر ناهمگون از نظر ساختار و معنا، اغراق و زیاده روی، هجوهای تفننی و ورود به حریم تابوها و خط قرمزهایی است که از این حیث آنها را می‌توان با آثار گروتسکی جهان مقایسه کرد.

به همین سبب نگارندگان این مقاله به بررسی مضامین گروتسکی در غزل پست مدرن پرداخته اند و هدف آنها طرح و تحلیل برخی ویژگیهای این نوع شعر در ساختار و محتوا از دید این نوع خاص طنز است.

شیوهٔ پژوهش به روش تحلیل محتوا از دید بنمایه‌ها و عناصر فن یا سبک گروتسک است. جامعهٔ آماری تحقیق کتابهایی است که برخی از آنها فقط یک بار چاپ، و برخی نیز به صورت الکترونیکی منتشر شده، و همچنین مجموعهٔ اشعار و مقالاتی که در نشریه‌های مخصوص غزل پست مدرن به چاپ رسیده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینه ظهور وحضور آثار گروتسکی در غرب به اواخر قرن هیجدهم و دوران رمانتیک قرن نوزدهم می‌رسد که از جمله آنها می‌توان به آثار فرانسیسکو گویا[۲]، هنری فوزلی[۳]، ویلیام هوگارت[٤]، ژاک کالو[٥]، هافمن[٦]، سر والتر اسکات[۷]، ادگار آلن پو[۸] و ویکتور هوگو[۹] اشاره کرد و در قرن بیستم آثار توماس مان[۱۰]، فرانتس کافکا[۱۱]، گونتر گراس[۱۲]، فلانری اوکانر[۱۳]، اودورا ولتی[۱٤] و تونی موریسون[۱٥] گواه تداوم یافتن این سبک است؛ همچنین اشعار جاناتان سوئیفت[۱٦] در قطعهٔ « پیشنهادی فروتنانه » و «پری زیباروی جوانی که به بستر می‌رود» از طنزهای شاخص گروتسکی است.

در پژوهشهای محققان ایرانی می‌توان از مقاله‌هایی چون گروتسک در طنز و مطایبه از فاطمه تسلیم جهرمی و یحیی طالبیان، مندرج در فصلنامهٔ فنون ادبی نام برد که به بررسی کاریکاتورهای پرویز شاپور از دیدگاه گروتسک می‌پردازد. همچنین می‌توان از مقاله‌های محمد رفیع ضیایی با عناوین گروتسک در کاریکاتور و گروتسک و طنز، منتشر شده در کیهان کاریکاتور یاد کرد و مقالهٔ خسرو ثابت قدم با عنوان گروتسک در نثر ناباکوف، مندرج در مجلهٔ سمرقند. این نمونه‌ها بیشتر به بررسی گروتسک در کاریکاتور و کاریکلماتور پرداخته اند. در حوزهٔ ادبیات داستانی نیز می‌توان از مقالهٔ شهره انصاری و کیوان شربتدار با عنوان بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداقهای آن در داستانهای کوتاه شهریار مندنی پور در مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، زمستان ۹۱ نام برد.

در حوزهٔ نقد شعر و غزل پست مدرن نیز بجز مواردی که در متن مقاله برای روشن شدن این نوع شعر آمده است، می‌توان از مقالهٔ رضا براهنی با عنوان«چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» در کتاب شعر خطاب به پروانه‌ها از وی یاد کرد. همچنین می‌توان به نقدهای کاظم کریمیان دربارهٔ شعر پست مدرن در کتاب«سیر تحول در شعر امروز» و ابوالفضل پاشا در «نقبی در نقد امروز» و «گزیدهٔ ادبیات معاصر ایران» و برخی آثار الکترونیکی وی اشاره کرد.

غزل پست‌مدرن

پست مدرنیسم یکی از اصطلاحات جدید در مطالعات فلسفی و فرهنگی است که دچار

چنان تلقیهای متفاوت و اغلب متضادی شده‌است که گاه باعث سردرگمی پژوهشگران می‌شود. این سردرگمی موجب شده‌است هاله‌ای از ابهام دربارهٔ این اصطلاح تنیده شود (نجومیان، ۱۳۸۵: ۷). پیشتر این اصطلاح عمدتاً به عنوان مقوله‌ای دانشگاهی و مرتبط با تحولات خاصی در عرصهٔ ادبیات و علوم انسانی به کار می‌رفت، اما خیلی زود به اصطلاحی توصیفی برای انواع تغییرات در عرصهٔ فرهنگ و جامعهٔ معاصر تبدیل شد(وارد، ۱۳۸۷: ١٤).

به لحاظ اندیشگانی نیز از آنجا که نام این نوع شعر با فلسفهٔ پست مدرن عجین شده است، ویژگیهای این تفکر را در خود دارد. شاخصترین عوامل پست‌مدرنیسم فرانسوی را این موارد دانسته‌اند: تحقیر و توهین بیرحمانهٔ مفاهیم و مقولاتی چون روشنگری، اومانیسم، فکر حقوق بشر و چیزی که به نظر می‌رسد، کلّ حیات و تفکّر مدرن به شمار آید. البته ویژگیهایی در پست‌مدرن هست که روشنگر این نکته است که این جریان بیشتر نوعی ذهنیّت است تا نظریه، سفسطه‌ها و پیچیدگیهای عمده، گزافه‌گویی، ابهام و ایهام، مجاز و تمثیل، کنایه، استعاره، طنز، هزل و هجو، شوخی، تقلید و تصنّع، شبیه‌سازی و گرته‌برداری، یکنواختی و سادگی احساسی، احساس کسالت و رکود، دلمردگی و افسردگی، سکوت، نفرت و بیزاری از زندگی، احساس خستگی مداوم (حتی در جوانان)، اطمینان از اینکه هر چیزی که می‌توانست رخ دهد، قبلاً روی داده و نباید منتظر حوادث غیرمترقبه بود (نوذری، ۱۳۷۹: ۳تا٤٠)، که تطبیق محتوایی بسیاری با مفاهیم این نوع شعر دارد.

برخی از پژوهشگران با اذعان به ویژگیهای خاص شعر پست‌مدرن مانند کشف دنیای جدید، یک تفسیری نبودن شعر، عقلانی نبودن، به دنبال بیان احساس بودن و تمایزگرایی نه تضاد و تقابل‌گرایی با این جریان موافق هستند و بر این باورند که آزمایشهای خوبی در این سبکهای جدید انجام شده است و می‌توان امید داشت که از درون این جریان، شکوفایی بهتر و کاملتری به وجود آید (دستغیب،۱۳۸۰).

یکی از شاعران معاصر، محمدعلی بهمنی در مقدمهٔ کوتاهی که بر «مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست‌مدرن» نوشته است، ظرفیتهای این شعر را تحسین، و رهایی این جماعت را از کلیشه‌ها تأیید می‌کند (صحرایی، ١٣٨٦: ٣). در مصاحبه‌های مختلفی هم که دربارهٔ غزل پست‌مدرن انجام داده‌است، نوعی همراهی در

رفتار و گفتارش می‌بینیم (ر.ک. موسوی، ۱۳۸٦: ٦).

در باب تردیدها و تأییدها بر شعر پست مدرن چنین می‌گویند: مدرنیت شعر امروز فرایند نقد عوامل مدرنیته از سوی مدرنیسم است؛ بدین ترتیب مدرنیسم و پست مدرنیسم، داعیه‌های دوران مدرن و پیامدهای آن را بویژه در جوامع پیرامونی مورد نقد و ارزیابی قرار می‌دهند. بنابراین بخشی از متفاوت‌نویسیِ شعر امروز، معطوف به نقض مسلمات دیکته شده از سمت شعر مدرن موجود است که همچنان تقابلی می‌نگرد. شعر نو، که بتدریج مدرن نامیده شد در واقع فرایند تأمل بر اشکال و مؤلفه‌های زیبایی شناختی هنری دورانی است که ابعاد علمی- صنعتی آن را عیناً و عمیقاً درک و درونی نکرده بودیم. ظاهراً ما از راه رشد کنارگذر به شعر مدرن دست یافته‌ایم (باباچاهی، ۱۳۸۲).

همچنین بر خلاف منتقدانی که عوامل شعر پست مدرن را قابل تعریف نمی‌دانند، جوان‌بخت اذعان دارد که در شعر پست مدرن ساختار منسجم و همگنی نیست، ولی تعریفهای مشخصی از عوامل آن موجود هست؛ ساختارشکنی برامده از پساساختگرایی، نگاه متفاوت، چندصدایی، بازیهای زبانی و تصویر اسکیزوفرن. وی بر امکانات زبان فارسی در زمینهٔ فعل‌سازی و واژه‌سازی تأکید می‌کند که این مسأله امکان و ظرفیت گسترش تجربه‌های پست مدرنیستی را افزایش می‌دهد (شفاعی، ۱۳۸٤).

سبک گروتسک

گروتسک از *grotte* ایتالیایی به معنی «غار» گرفته شده است. در زبان فرانسوی واژهٔ *grotesque* نخستین بار حدود سال ۱۵۳۲ به کار برده شد و در زبان انگلیسی نیز به کار می‌رفت تا اینکه در حدود ۱٦٤۰ واژهٔ گروتسک به جای آن نشست. معنای دقیق فنی این واژه به کاربرد معمولی آن چندان ربطی ندارد. گروتسک به معنی نوعی تزیین و آرایش با نشان و نگین، مجسمه، شاخ و برگ، تخته سنگ و ریگ است. از آنجا که اینها در غار و سردابه‌ها یافت شدند، *grotteschi* نام گرفتند. این اصطلاح برای نامیدن نقاشیهایی به کار گرفته شد که آمیزه‌ای از انسان، حیوان و گیاه را تصویر می‌کرد(کادن، ۱۳۸٦: ۱۸۱).

گسترش معنای این واژه و سرایت آن به زمینهٔ ادبیات در قرن شانزدهم در فرانسه

صورت گرفت؛ مثلاً رابله[16] آن را در موارد مقتضی به کار برده است اما به نظر نمی‌رسد که تا قرن هجدهم یعنی در دورهٔ عصر خرد و نوکلاسیسیم به‌طور مرتب در موارد ادبی استفاده شده باشد. در این زمان به‌طور کلّی معنای مضحک، غریب، گزاف، هولناک و غیرطبیعی و به‌طورخلاصه انحراف از معیارهای متعارف هماهنگی، تعادل و تناسب از آن برمی‌آید (همان).

داریوش آشوری در *فرهنگ علوم انسانی* برای واژهٔ گروتسک معادلهای مضحک، مسخره، خنده‌دار، شگفت‌آور، ناهنجار، ناجور، عجیب و غریب، باورنکردنی، نامعقول، خیالی، ناآشنا، ناساز، ناموزون را آورده است.

تردیدی نیست که گروتسک معنای ثابتی ندارد اما مفاهیمی در طول زمان در آن تکرار شده است که می‌توان چنین برشمرد: ناهماهنگی، وحشت‌زایی، اغراق و زیاده‌روی، نابهنجاری، هجو و تفنن (تامسن، ۱۳۹۰: ۳٤).

در ادبیات مدرن، این اصطلاح، تقریباً جای اصطلاح قدیمی‌تر کمدی را گرفته است. شاید علت این باشد که واژهٔ کمدی، بار معنایی ساده‌تر و کوچکتر و روشنتری دارد تا واژهٔ گروتسک. کمدی عموماً فقط معنای خنده‌دار را به ذهن شنونده تداعی می‌کند؛ به او حکم می‌کند که بخندد و از موضوع نوشته لذت ببرد، اما واژهٔ گروتسک او را تشویق می‌کند تا عمیقتر بیندیشد؛ موضوع را گسترش دهد؛ جنبه‌های مختلف اجتماعی و احیاناً فلسفی قضایا را هم بررسی کند. گروتسک، خنده‌دار بودن را کنار وحشتناک بودن، مسخرگی را کنار ترسناک بودن می‌نشاند و آن را در متن به شکل ادبی در هم می‌آمیزد و به خواننده نشان می‌دهد (ثابت‌قدم،۱۳۸۳: ۲۰۲/۳).

ویکتور هوگو در «مقدمهٔ کرامول»[17] در سال ۱۸۲۷، گروتسک را به عنوان شیوهٔ بیان اختیاری و مردمی توصیف کرد که هرگز تابع قوانین و رموز اجتماعی و ادبی نیست. هوگو عقیده داشت از زمانی که وحدت تراژیک و حماسی انسان و سرنوشتش شروع به از بین رفتن و آسیب دیدن کرد، گروتسک نیز در جشنهای کارناوالی کهن و قرون وسطایی، همچنین در ادبیات کهن و قدیمی (پترون[18]، ژوونال[19] و آپوله[20] ...) پدیدار شد.

البته بویژه در دورهٔ رنسانس بود که گروتسک به‌طور ناگهانی ظاهر شد. در گروتسکی که سهم اعظم آن به کمدی مضحک، هزل‌آمیز و مسائل عجیب اختصاص

داده شده باشد، خنده در تمامی شکلهایش از خندهٔ ناهنجار و خشن تا طنزهـای بسـیار لطیف و ظریف، ظاهر می‌شود. گروتسک قرون وسطایی خنده‌ای سالم و سازگار ایجاد می‌کرد و جسم را از تمامی موانعی رها ساخت که بر آن سـنگینی مـی‌کـرد. در مقابـل، گروتسک دورهٔ رمانتیک که شبیه به تراژدی کمدی بود، موجب خندهٔ تلـخ مـی‌شـد و صحنه‌های خنده‌دار جلف و سبک را رد می‌کرد (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۳۶۲/۳).

توجه به امر گروتسک را در ادبیـات معمـولاً معلـول توجـه بـه امـر غیرعقلانـی و بی‌اعتقادی به وجود نظمی کیهانی و نارضایتی از سرنوشت بشر می‌داننـد؛ بـدین معنـا، گروتسک را آمیزش کمدی و تراژدی می‌شمارند؛ زیرا بشر نه به وجود جهانی مبتنی بر امور اخلاقی که اساس تراژدی است اعتقاد دارد و نه به نظام اجتماعی معقولی که مبنای کمدی است (ولک، ۱۳۷۳: ۵۰۸/۲).

تخطی از طبیعت و نمایش بحران آن

ما در مواجه با گروتسک قضاوتی را تجربه می‌کنیم که دنیای متعارفمـان را زیـر سـؤال می‌برد و با نمادی اهریمنی روبه‌رو می‌شویم که همواره تلاش می‌کنیم از آن دوری کنیم در حالی که می‌دانیم برای رستگاری خویش، باید با نیروی آن در گیر شـویم ... تـرس بر سراسر قلمرو باور نکردنی گروتسک سـایه افکنـده و ایـن بخـش جـدایی‌ناپـذیر از جستجوی پایان‌ناپذیر انسان برای دست یافتن به شور و هیجان اسـت. صـرف نظـر از نیت اولیهٔ ترساندن در گروتسک، اغلب تأثیر متمدنانهٔ دیگری هم به چشـم مـی‌خـورد: خندهٔ تهی از شوق که در واقع وسیله‌ای است برای بیان ضعفها، کمبودها، ناهماهنگیهـا وآگاه کردن خواننده به پستی‌ها، شرارت و تبهکاریها (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۱۷).

در واقع گروتسک زمانی در متنی پدید می‌آید که احساس انزجـار نتوانـد احسـاس لذّت را بکلی از صحنه بیرون کند یا بالعکس و همواره این دو احساس در کش‌وواکش باقی خواهد ماند. همچنین می‌توان در پی این بود که آیا خود این عنصر کمیـک سـبب نمی‌شود که کلّ قضیه حتی تکان‌دهنده‌تر و هضمش حتی دشوارتر شود؟ (تامسـن، ۱۳۹۰: ۸)

بعضی از فضاهای گروتسکی، واکنش به بی‌رحمی جسمانی، ناهنجاری یـا شـناعت است و گروتسک خویشاوندیِ بسیار نزدیکی با «نابهنجاری جسمانی» دارد (همـان: ۱۲). این ناهنجاریهای جسمانی که در بسیاری از موارد حکایتگر ناهنجاریهـای روحـی و در

مرحله‌ای بالاتر نابسامانیهای اجتماعی است در غزلهای پست مدرن مورد تحلیلی این پژوهش نمونه‌های فراوانی دارد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت (ر.ک. عاصی، ۱۳۸۷: ٤۳؛ میزبان، ۱۳۸۹: ۹، ۷٦ ؛ حسینی مقدم، ۱۳۸۹: ٦۹).

در سال ۱۹۵۷ با انتشار کتاب ولفگانگ کایزر[۲۱]، منتقد فقید آلمانی، به نام «گروتسک در هنر و ادبیات» گروتسک موضوع تحلیل زیبایی‌شناختی و ارزیابی انتقادی قرار گرفت. در دوره های گذشته آن را صرفاً اصل ناهماهنگیِ افسارگریخته می‌دانستند یا در زمرهٔ انواع خامتر کمیک قرارش می‌دادند، اما حال این گرایش پیدا شده است که گروتسک را اساساً دوسوگرا، تلاقی شدید ضدین و به همین دلیل، دست کم در برخی از گونه‌های آن، بیان درخورِ پیچیدگی هستی تلقی کنند. تصادفی نیست که شیوهٔ گروتسک در هنر و ادبیات معمولاً در جوامع و دوره‌هایی شیوهٔ غالب می‌شود که ویژگی اصلی آنها نزاع و کشمکش، تغییر یا سردرگمی بنیادی است (تامسن، ۱۳۹۰: ١٤).

در گروتسک برخلاف دورهٔ کلاسیسیم، اصل محاکات یا بازنماییِ واقعگرایانهٔ جهان مألوف به عمد نادیده گرفته، و از قوانین طبیعت و تناسب تخطی شده است (همان : ١٦). در شعر زیر از محمدحسن داودیان این اصل و تخطی از طبیعت و نمایش بحران آن، که هدف اصلی گروتسک است بخوبی نمایانده شده است ضمن اینکه این شعر از ناهنجاریهای ساختاری شعر پست مدرن به دلیل همین هدف در امان مانده است:

می‌توان مرور کرد تیشه و درخت را — عشق و بیت و اشک و آه سالهای سخت را
پابرهنه دم زدم روی ماسه‌های داغ — در شفق نیافتم ردّ پای بخت را
... در تموج جنون می‌توان عبور کرد — موجهای وحشی و صخره‌های سخت را
آی نازنین بیا پشت سر گذاشتیم — جوی آبی و جوگی و سایهٔ درخت را

(داودیان، ۱۳۸۷: ۱۳٤)

فانتزی، کمدی یا تراژدی و هولناک

کایزر و دیگران بحق اعتراض کرده‌اند که گروتسک لودگی مبالغه‌آمیز یا فانتزی مضحک نیست؛ چون به نظر آنها در این تلقی نمونه‌های متعددی از حضور همزمانِ امر مضحک با امر هولناک، مشمئزکنندهٔا وحشت‌آور مغفول مانده است (تامسن، ۱۳۹۰: ۱۷).

راسکین[۲۲] در فصل «رنسانس گروتسک» در کتاب *سنگهای ونیز* (۱۸۵۱)، گروتسک

والا یا راستین را از گروتسک فرومایه یا دروغین جدا می‌کند و اولی را حاصل شناخت سرشت تراژیک و ناقص انسان می‌بیند و دومی را حاصل سبکسری عامدانه. هرچند شاید لحن اخلاقیِ تحلیل راسکین را نپسندیم، کار او به دلیل تأکیدش بر عنصر بازیگوشی یا شنگولی در گروتسک شایان توجه است. نزد او، بخشی از هنر گروتسک در مجموع محصول رانهٔ بسیار قویِ بازیگوشی و ابداع و دستکاری «تجربه کردن» است (همان: ۱۹و۱۸).

در جستار راسکین به دو نکتهٔ جالب دیگر هم می‌توان اشاره کرد. او بر تلفیق امر مسخره با وحشتناک در گروتسک پای می‌فشارد؛ عنصر دوم را هم ناشی از احساس هراس یا خشم یا بهت فرد از رویارویی با وضعیت انسان می‌داند (همان: ۱۹).

همه جانبه‌ترین تلاش برای تعریف سرشت گروتسک، کتاب ولفگانگ کایزر است که به این نتایج می‌رسد: گروتسک بیان جهان بیگانه یا غریبه‌شده است؛ یعنی جهان آشنا از منظری دیده می‌شود که سبب می‌شود ناگهان غریبه شود (و این غریبه‌شدن ممکن است کمیک باشد یا وحشت‌زا یا هر دو). گروتسک بازی‌ای است با ابزوردیته به این مفهوم که هنرمندِ گروتسک‌پرداز نیم‌خندان و نیم‌وحشتزده با ابزوردیته‌های عمیقِ هستی بازی می‌کند. گروتسک تلاشی است برای مهار و تسخیر عناصر اهریمنی در جهان. در شعر حسینی مقدم، برخی از عناصر یاد شده در مفاهیم گروتسکی هم در ساختار شعر و هم در معناهای پنهان در آن دیده می‌شود:

چنگالهای خونی تو روی میز نیست — دیگر عزیز، میز برایم عزیز نیست
چیز کمی نیست که از من گرفته‌اند — چنگال یک نیاز درشت است، ریز نیست
... در جستجوی هیچ به چنگال می‌رسیم — یعنی درون دست تو هم هیچ چیز نیست
(حسینی مقدم، ۱۳۸۹: ۳۳)

ویژگیهای کاریکاتوری و نابهنجاریهای معنایی در بازیهای کلامی میان چنگال، دست و چنگال به عنوان مکمل قاشق و میز و میز غذا آن را به شیوهٔ گروتسک نزدیک می‌کند؛ چنانکه تامسون می‌گوید: «اغراق در کاریکاتور هنجاری دارد- هنجاری در نابهنجاری. وقتی کاریکاتور پا از این هنجار فراتر بگذارد، دیگر فقط بامزه نیست، بلکه مایهٔ اشمئزاز یا ترس هم می‌شود؛ زیرا به قلمرو هیولایی نزدیک می‌شود» (تامسن، ۱۳۹۰: ٤٧).

تضاد ادراکی در رویارویی با مفاهیم متعالی عرفی

تمایل به ابداع و تجربه به دلیل ابداع و تجربه، عاملی است کـه در تمـامی آفرینشـهای هنری دخالت دارد اما می‌توان انتظار داشت که این عامل در گروتسک، که در آن خُـرد کردن و دوباره سوار کردن واقعیتِ آشنا سـهمی چنـین بـزرگ دارد، قـویتر از معمـول باشد(همان: ۷۸).

در شعری از حکمت شعار، مفاهیمی که والا و محترم است، چنان ظهور می‌یابد که خواننده دچار تضاد ادراکی می‌شود و ناهماهنگی‌ای که در مفهـوم و تلقـی و ارائـهٔ آن وجود دارد، برایش عجیب و غریب می‌آید. خانواده و رابطهٔ پدر و مادر در زمان جنـگ در خانه‌ای دلهره‌آور تصویر می‌شود:

نفسـش واهمـه در دخمـهٔ جـن مـی‌انـداخت — خبـر مـرگش، اسـتامینوفن مـی‌انـداخت
دلش از حلق به پس‌لرزه‌ای از خون می‌ریخـت — و صدایش بمی از زلزله بیرون می‌ریخت:
– زن از اون زهـر گیـاهی تُـف تلخـی مونـده — ته اون فنجون، فیـل‌افکنـی از جوشـونده
داس در خوشه کش مزرعه ... فانتوم به زمـین — سر صد مرد ویتنامی گوم گوم بـه زمـین
خورد و ناگاه زمین چادر سـرخی شـد، بمـب — و پدر ترکش زد: هـی زن لکاتـه بجنـب

(حکمت‌شعار، ۱۳۸٤: ۱۱–۹)

راوی در توصیف دارو خوردن پدر از اصطلاح دشنام‌آمیـز «خبـر مـرگش» اسـتفاده می‌کند که نشان از بی‌علاقگی به بودن شخص در زندگیش دارد. مرد کـه اعتیـاد دارد و دچار بیماری تنفسی است، خطابهای زشت و بی‌ادبانـه بـه زن دارد. مـا در ایـن غـزل بشدّت با تلاقی ضدین مواجهیم؛ شعر فضـایی را ترسـیم مـی‌کنـد کـه سرشـار از فقـر اقتصادی و فرهنگی است در حالی که در شعرهایی از این دست، معمولاً بر معصومیت خانواده و تقدس جنگ تأکید می‌شود و نابودگری جنگ که آتش بـر آرامـش خانـه‌هـا انداخته و این همان چیزی است که چسترتن بدان اشاره دارد. وی مدعی است کـه بـه کمک گروتسک می‌توان جهان را بی‌هیچ دخل و تصرفی در پرتوی جدید عرضه داشت و با گروتسک از جمله می‌شود کاری کرد که جهان واقعی را از نو ببینیم از دیدی تازه، هرچند منظری عجیب و آزارنده در هر حال معتبر و واقع‌بینانه (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۱).

پرتوهایی که تا به حال بر نمایش دادن بمبـاران و جنـگ افکنـده شـده بـود، خـواه ناخواه می‌خواست مظلومیت ملت و بی گناهی و پاکی و نابود شدن انسانهایی ارزشمند

را به تصویر بکشد، اما در این غزل جهان آن خانواده «بی‌هیچ دخل و تصرفی در پرتوی جدید عرضه شده است» و این به ما این اجازه را می‌دهد که دوربین دیگری در دست بگیریم و زاویه دید تازه‌ای را تجربه کنیم و ما به قول تامسن از خود می‌پرسیم که چرا چنین مسائلی با این لحن شوخ‌طبعانه ارائه شده‌است و آن را اهانتی به حساسیت اخلاقی خود تلقی می‌کنیم.

بیشترین فضای غزلهای منصوره حکمت شعار گروتسکی است؛ در سراسر دفتر دوم شعری او به نام «باروت حرفهای پس از برف» واژه‌های پربسامد این اثر طیفی از رنگ سیاه را نقاشی می‌کند؛ مرده، قبرستان، سرطان، آمبولانس، لاشخور، بهشت زهرا، شکنجه، فاجعه و ... . در اولین غزل وی، مرده‌ای که خیلی مرده است! از قبر برمی‌خیزد:

چوی برخاستن مرده‌ای از دندان درد — مازوخیستی–شبی از تیره‌ی قبرستان‌گرد
مرده‌ای مرده‌تر از مرده، درک بر دوشی — خفه از خواب پس از خلسهٔ دوشادوشی

و ندا درمی‌دهد:

–آی برگردین ... گور به گوریا پامو بدین — – نیگاهای هرزه برگردین چشمامو بدین
(همان)

تشخص دستور زبانی مرده‌تر از مرده، تصویر شبی مازوخیستی از جنس قبرستانگرد، دَرَک، خفه، گوربه‌گوریها، پا و چشم مرده را برگرداندن برای مخاطب فضایی وهم‌آلود و وحشت‌افزا، عجیب و ناآشنا به وجود می‌آورد که با فضاهای گروتسکی کاملاً همخوان است. یکی از شرایط ایجاد گروتسک، دوسوگرایی و تلفیق ناهماهنگیها و تضاد است، در این شعر، همان طور که گفته شد، فضای وحشت به وجود می‌آید، اما این وحشتی صرف نیست که اگر چنین بود ژانر آن به ژانر وحشت[۲۳] مربوط می‌شد نه گروتسک؛ لیکن شاعر با شکستن زبان و تغییر لحن و حالت تخاطب در آخرین بیت مثال، جنبهٔ طنز و خنده‌آوری را هم به شعر کشانده است و همین امر آن ترس و وهم ابتدایی را کمی فرومی‌نشاند.

آوردن دشنامهای صریح و صریحاً بی‌توجهی کردن به تجویز پزشک بر اثر فرو رفتن در اعتیاد، و برعکس کردن نقش بیمار و پزشک و نسخه‌پیچیدن بیماری از این دست برای پزشک با معیارهای خاص خودش (واحد قرص را حب می‌داند)، خنده‌ای از این

پارادوکسِ کمیک-تراژدیک صورت گرفته بر چهرهٔ خواننده نقش می‌بندد، اما از آن سو در نظر آوَردن فقر فرهنگی و نوع برخورد با کسی که دلسوز اوست، بار طنز شعر را کم کرده، خنده را کمرنگ می‌کند و آهی به جای آن از نهاد برمی‌کشد.

در غزلی با عنوان «دیر آمدی» در مطلع و مقطع آن، شاعر می‌سراید:

دیـــر آمدی همین دو سه ساعت پیش، بر من نهـاده‌اند لحـــدها را
گل ریختند و یکسره پوشاندنـد، هی تنـد تنـد رد لگـــدها را
من مرده‌ام و گریه ندارد که این هم سفید تازه عروسان است
مشـــکی به پوســـت تو نمی‌آیـد، بگـــذار عادت بد بـدها را
(حکمت شعار، ۱۳۸۹ : ۳٤)

راوی شعر مرده است و تازه در قبر گذاشته شده که مخاطب یا معشوقش می‌رسـد. راویِ مرده خود معشوق را دلداری می‌دهد که کفـنش همـان لبـاس سـپید نوعروسـان استَ! تا اینجا با فضایی غمگین و غریب مواجهیم؛ نوعی رئالیسم جادویی که گویی مـا نیز در جایگاه خواننده پذیرفته‌ایم که راوی می‌تواند بمیرد و دو سه ساعت بعد از درون قبرش گزارشی را به مخاطبش بدهد. این غم‌آلودگی و وحشـت ناشـی از تصـوّر درون گور بودن با بیت آخر قدری تعدیل می‌شود؛ زمانی که می‌خوانیم دغدغهٔ راوی نیامـدن لباس سیاه سوگواری به رنگ پوست معشوق است. تضادی که در این شعر نهفته است با ناهماهنگی و عجایب‌نگاری گروتسکی سازگاری دارد.

عصیان و سرکشی در مقابل واقعیتهای هستی و اجتماعی

غزل پست مدرن نام شعر انسانی است که در قالبی سنتی و قطعی بـا زبـانی عقلانـی و مدرن سرگرم تردید در منطق و دستگاه فکری دودویی ارسطویی است و می‌خواهد بـه تحلیل ناکارامدی این نظام فکری بپردازد (یوبـال، ۱۳۸٦: ۵۰). از این رو علیـه بسـیاری از مظاهر هستی عصیان می‌کند.

این شعر محسن عاصی، عصیانی است بر هستی انسان:

مـرگ مـن در حصـار قبـری کـه — خـــیس از اضـــطراب ادرارســـت
مثـل افکـار پـوچ ژان پـل سـارتر — تـوی مـتن کثیـف دیـوار اسـت...
در فـــرار از گـــزاره‌ای عقلـــی — امتنـــاع از فشـــار ســـیفونی
کـــه تمـــامی بـــودنم را بـــرد — در خـم و پـیچ لولـه‌هـایی تنـگ

بیست و یک سال زندگی را کرد　　لکه‌ای بر سفیدی یک سنگ
(عاصی، ۱۳۸۷: ٤۳)

به نظر می‌رسد غزل نمونهٔ کاملی از زشت‌انگاری و ادبیات تهوع باشد. زندگی‌ای که به اندازهٔ مرگش پوچ و بی‌معنی است به تفکرات نهیلیستی تبدیل می‌شود؛ به قضای حاجتی که در فاضلاب فرو می‌رود! نهایت اشمئزاز و بیزاری را در این سروده حس می‌کنیم؛ شاعر با آوردن واژه‌هایی مانندِ پوچ، سارتر، تهوع، عقل، بودن، فلسفه، انتحار، رامون گری (شخصیت رمان دیوار سارتر) و در آخر که راوی-شاعر کشته می‌شود، یکی دیگر از وجوه مشترک پست مدرنیسم و گروتسک را که جدی نگرفتن مفهوم زندگی و برخوردی مسخره و مضحک و در عین حال چندش‌آور است، رقم می‌زند. عاصی گرچه در شعرهای اخیرش همان تفکرات را بازگو می‌کند، گویی زبانش کمی ولنگاری گروتسکی‌اش را کنار گذاشته است:

دوباره گریه و سردرد بعد بیداری　　دوباره زندگی و زندگی تکراری...
و می‌خزی تو در این حس خواب بی‌عاری　　دوباره له شدنت، توی زیرسیگاری
(عاصی، ۱۳۹۱)

مونا زنده دل در دفتر شعر «صدای موجی زن» می‌نویسد:

دارم به نفع مرگ عقب می‌کشم　　دستی بریده عقربه را می‌برد جلو
(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸٤: ۵)

از پنجره سقوط کسی دیده می‌شود　　مغزم به خاطرات تو پاشیده می‌شود
(قریشی، زنده‌دل، ۱۳۸٤: ۱۷)

دوسویه‌های تراژیک گروتسک، تضادها و تلفیقهای ناهمگون

در گروتسک تشدید تضاد میان واکنشهای ناسازگار اتفاق می‌افتاد: یک طرف خنده و یک طرف وحشت یا اشمئزاز. در یک متن گروتسکی ما غالباً به خشم می‌آییم که چرا چنین مسائلی با این لحن شوخ‌طبعانه ارائه شده‌است و آن را اهانتی به حساسیت اخلاقی خود تلقی می‌کنیم. در عین حال در هر دوی اینها دلیل‌تراشی و ساختارهای دفاعی دخالت دارد که خود گواهی است بر اینکه تحمل گروتسک دشوار است و معمولاً تلاش می‌کنیم از احساس ناخوشایندی فرار کنیم که در ما بیدار می‌کند(تامسن، ۱۳۹۰: ٦و۵).

در شعر بدیعِ علیرضا بدیع درونمایه‌های تراژیک و دوسویهٔ گروتسک دیده می‌شود:

.... و من به هیأت پیراهنی برای زنم — و سالهاست که در حال پیرتر شدنم
تمام البسهٔ پشت شیشه معتقدند — که بس بی سروپایم، شبیه پیرهنم
مرا – تورا به خدا – یک نفر پسند کند — مرا که هدیهٔ ناقابلی به یک بدنم
شبی تو می‌رسی از پشت پنجشنبهٔ بعد — نگاه می‌کنی از پشت ویترین به تنم
سلام، قیمت آن چارخانه‌ها چند است؟ — سلام، چارهٔ آن چاربوسه از دهنم !!!!
قبول می‌کنی و می‌روی اتاق پرو — و توی آیینه تنها: تو من تو من تو منم
میان پیکر ما هفت دگمه فاصله است — و هفت ثانیهٔ بعد با تو می‌بدنم
شبانه می‌روی از ذهن جمعه‌ها، آن گاه — چگونه خانم شلوار از تو دل بکنم؟
تو رفت! نوبت این جالباسی پیر است — چقدر بی سر و پایم! چقدر مثل منم!

(بدیع، ۱۳۸۷: ۹۶)

شعر علیرضا بدیع یک شعر روایی است، با اینکه درونمایهٔ اصلی آن تراژیک است به دلیل ویژگیهای فانتزی و انسان‌نمایی آن دارای .یژگیهای آثار گروتسکی است ضمن اینکه دریافت عشق عمیق پیراهن به شلوار از سوی مخاطب می‌تواند طنزآلود تلقی شود. از سوی دیگر، کارکردهای اجتماعی متن، که در پس واژگان و فضای فراواقعی متن پنهان شده است، آن را بیشتر به اهداف گروتسک نزدیک می‌کند؛ آنجا که گروتسک می‌تواند به عنوان منتقدی اجتماعی وارد فضای آثار هنری شود و پیامهای این فضاها را از طریق طنز و مطایبه و گاه ناهمگونیها و جوّهای هول و هراس خویش بنمایاند. در این شعر، راوی که یک پیراهن زنانه است از روزمرگیها شکایت می‌کند و تکرار سالهایی که او را به سوی پیر شدن پیش می‌برد. دریافت این فضا با آوردن سه نقطه و واو در آغاز بیت بخوبی نشان داده شده و مصراع «سالهاست که در حال پیرتر شدنم» و طرح چارخانه که نقش اصلی پیراهن را در ابیات دیگر توصیف می‌کند، حکایتگر این امر است. حضور ویترین به عنوان عنصری همیشگی برای نمایش دادن نمادی است بر حضور نمایشها و نقشهای صوری و ساختگی که انسانها باید در این دنیا بازی کنند و نقطهٔ اوج آن پیشنهاد قبیح فروشنده به مشتری است، وقتی قیمت پیراهن را از او می‌پرسد و مشتری می‌پذیرد. روایت شعر که تا اینجا در فضایی فراواقعی، متعادل و یکنواخت با همان جوّ روزمرگی و تکرار موتیفهای آشنا پیش

می‌رفت با واقعیتی هولناک در بستر اجتماع، گاه پیدا و گـاه پنهـان، روبـه‌رو مـی‌شـود؛ واقعیتی که با توجه به دین و فرهنگ و عـرف و سـنت اجتمـاعی غریـب و خوفنـاک می‌نماید و فضای ترسناک همراه با پوزخندی تلخ را بر لب می‌نشاند و کاملاً مـی‌تـوان آن را از مقوله‌های هستی‌شناسی هول و هراس گروتسکی دانست.

اتاق پرو، نمادی از تکثر آیینه‌هاست؛ آیینه‌هایی که وظیفه‌شان نشان دادن انتخاب در لحظه‌ها و دقایق کوتاه اسـت نـه انتخـابی عمیـق کـه شـامل شـناختی ژرف و معرفـی اندیشمندانه باشد. بدیع براحتی این انتخاب لحظه‌ای را در مصراع «و هفت ثانیهٔ بعد، با تو می‌بدنم» نشان می‌دهد.

دو بیت پایانی شعر، دقیقاً نمایانگر این نوع انتخاب است و مخاطب متوجه می‌شود که معشوق پیراهن زنانه که خود مرد اسـت، خـانم شـلوار اسـت نـه خـود زن کـه در لحظه‌ای پیراهن را انتخاب می‌کند و بعد براحتی فراموشش می‌کند. می‌تـوان حـدس زد که دلیل عشق پیراهن به شلوار بـه دلیـل ایجـاد فضـای تشـخیص و دیگـر ویژگیهـای شاعرانگی و سورئال متن وارد کمی مطایبه و طنز شـده اسـت، اشـتراک در سرنوشـتی یکسان و به فراموشی سپرده شدن هر دو تای آنهاست. اکنون که پیراهن از ویترین، کـه محل به نمایش گذاشته شدن اجناس نو و لوکس است به جالباسی پیـری منتقـل شـده است که مکان قرار گرفتن لباسهای کهنه و فرسوده است.

در واقع بدیع با بیانی کاملاً گروتسکی توانسته است فضاهای تصنعی و کلیشـه‌ای و عاری از معارف هستی‌شناسی در بستر پنهان اجتماعی را توصیف کند؛ همچنین نشستن پیراهن به جای راوی انسان و صفت بی‌سروپا بـودن و چارخـانگی آن و هفـت دگمـهٔ فاصله و ذهن جمعه‌ها و پیری جالباسی ضمن تقویت شاعرانگی متن با انسـان‌انگـاری، آن را به ویژگیهای آثار گروتسکی نزدیک کرده است و به نظر می‌رسد در این اثر، بیشتر القای همان ترس اجتماعی از شکستن مرزهای اخلاقی است که در آثار گروتسکی گاه توسط دیوانگان، دلقکها، کودکان و ... بیان می‌شود؛ ضمن اینکه شکستن برخی قالبها و هنجارهای زبانی و شعری و ... بـا شکسـتن نُرمهـا در صـورت و معناهـای گروتسـک مطابقت کلی دارد و این برخاسته از تقلید صرف نیسـت و در بسـیاری از آثـار پسـت مدرن که نویسندگان معروف جهان نوشته‌اند، کاملاً درونی شده است ضـمن اینکـه در ظاهر مانند آثار گروتسکی می‌تواند رویه‌ای از طنز و شوخی و خنده و گاه تناقض را داشته

باشد. شالبافان در این باب می‌آورد:

> اصولاً در موقعیت پسامدرن نامگذاریها فقط شوخی تلقی می‌شود. این مسأله که بعضی عنوان می‌کنند شعری به نام پست مدرن نیست از جهتی درست است ولی اگر همین شوخی را دنبال کنیم، می‌بینیم همهٔ نامها دچار تناقض است. پس بهتر است خیلی با این شوخی سر خود را گرم نکنیم و به اصل قضیه بپردازیم.
>
> بحثهای کلامی و فلسفی در موقعیت پست مدرن، تنها نمود کوچکی از این موقعیت سنگین است.موقعیت پست مدرن خیلی جذاب و البته برای کسی که در دلش نباشد خیلی ترسناک است. اگر ما به این نتیجه برسیم که نوری وجود دارد، خنده دار است که از تاریکی بترسیم. این موقعیت چیز جدیدی نیست هر جا که ناآرامی یا تشکیکی در طول تاریخ رخ می‌داده تا اندازه‌ای به مسأله نزدیک می‌شده است.
>
> موقعیت پست مدرن تقریباً موقعیتی انتزاعی است و نمی‌توان اولاً نتایج اتفاق افتادن آن را کاملاً و جزئاً در ذهن متصور شد و ثانیاً ذاتاً به دلیل عدم وقوع قطعی خود قابل تضاد است؛ اصلاً هیچ ابایی از پارادوکس ندارد. یکی از اتفاقات اتفاقاً خیلی سطحی این قضیه، که در متن موقعیت، کاملاً رو اتفاق می‌افتد، شکسته شدن قالبهاست؛ یعنی یک گزاره یا به طوری گسترده‌تر، متن می‌تواند هم فلسفه باشد هم ادبیات و هم همهٔ آن قالبهایی که نام بردم.
>
> شکسته شدن این قالبها بدون اینکه ما تلاش کنیم که آنها را نشکنیم با این ذهنیت اتفاق می‌افتد؛ یعنی تلاش برای شکستن این قالبها کار عبثی نشان داده می‌شود؛ پس نتیجه می‌گیریم شعری که خود شعر پست مدرن می‌نامد ذاتاً گزاره‌ای پارادوکسیکال را مبنای خود قرار می‌دهد (شالبافان، ۱۳۸۷: ۸۳).

خوراک انگاری، رویکردی گروتسکی در نقد اجتماعی

حیوان انگاری و گیاه پنداری که در ادبیات و هنر بویژه فن گروتسک برای القای مفاهیم مورد نظر نویسندگان و شاعران آن، کاربرد فراوانی دارد در غزل پست مدرن با بسامد قابل توجهی جریان دارد. در نمونه‌هایی از اشعار ذیل به ترفندی جدید برمی‌خوریم و آن خوراک انگاری است که برای رساندن اهداف و معانی گروتسکی با آن شیوهٔ غیر معمولش در غزل پست مدرن خوب جای گرفته است؛ به عنوان نمونه خوراک انگاری گروتسکی در شعر علیرضا عاشوری به دلیل ایجاد فضای طنزآمیز و نقد اجتماعی قابل تأمل است:

همچون همیشه عاشق این شعر من کی‌ام؟/ که لابـه لای چهـرهٔ تـو آشـیانه‌اش/ مـن منتظر، [صدای تو]/ -"خانم بگو که نیست/ رفته بهار را برساند به خانه اش"/ من ته گرفته ام ته یک سوپ لاک‌پشت/ در دیسی از پلو سر این لاک خـم شـدم/ چنگـال رفته توی تنم من چه کرده‌ام/ این‌گونه این منم؟... بله این گونه هم شدم/ این جهـان متورم درون سر/ هی فکر می‌کنم چه کنم، گیر کرده‌ام/ پشت همین خطوط، زمان بند آمده/ ساعت سه و حضور تو که زیر آفتاب/ داری چه لیز می‌خوری این دست آخـر است/ اخبار خود را درون این همه خط پیر کرده‌ام/ دیسی پر از گلوله به جای بـرنج با .../ باروت یک خورشت فسنجان دیگر است/ آبی که کـر... عـرق شـده بـر روی زمین شهر/ سگهای مست در تن شهری که بی سر است (عاشوری، ۱۳۸۷: ۵۷).

کیمیا تاج‌نیا نیز در شعری با همین عناصر و از همین دید به دنبـال رهـایی و آزادی می‌گردد:

خنده‌های تو منتشر شده باز/ در لعاب غلیظ آینه/ باز بشقاب دستهایت را/ چیده ای روی میز آیینه/ سوپ جو گندمی موهـایم/ در عـرق‌ریـز میکروویـو جهـان/ انتشـار جزیره‌ای آزاد/ انفجار انار در آبان/ خنده زنبوری عسل‌ناکت/ روی اضـلاع مـن دراز شده/ هر کجای شباهت خانه/ خنده‌های تو طاق باز شده/ از خطـوط برهنـه آزادی/ هر چه را خواستی به باد بده/ سادگیهای ذهن و ذائقه را/ به قضایای کهنـه یـاد بـده/ یک نشانه ... فقط کمی کلمه/ یک سر خط خطی ... جهان تمیز/ و نقـاطی کبـود ... آدمها/ شوک ماهیچه ... در دو ابرو لیز/ دامنت در کشاله‌های سبک/ اتفـاقی عجیـب خواهد شد/ توی خیاط خانه‌های جهان/ دکمه‌های تو سـیب خواهـد شـد... (۱۳۸۷: ۵۸)

در شعرهای تاج‌نیا و عاشوری مایه‌های این طنز و البته بیشتر معناهای پنهان در متن اثر دیده می‌شود. در ضمن وجود حیواناتی چون لاک‌پشت و سگ و زنبور و غـذاهایی چون سوپ و پلو و خورشت فسنجان و گیاهانی چون گندم و انار، فضای اثر را، البتـه با توجه به کاربرد آنها در متن، وارد ویژگیهـای متـون گروتسـکی بـا آن عملکردهـای خاص این فن می‌کند. وقتی عاشوری از ته گـرفتن خـورش در تـه سـوپ لاک‌پشـت می‌گوید و همزمان با آن در دیسی از پلو بـر سـر لاکـش خـم مـی‌شـود و از چنگـالی می‌گوید که باید از پس این نقشمایه‌ها بر تن خویش تحمل کند و سـؤالی کـه از خـود می‌پرسد، پاسخ مقدری است بر پیامی که در شعر حضور دارد: «این گونه نه این مـنم؟ ... بله این گونه هم شدم».

نمونه‌هایی از بنمایه‌های تناقض گروتسکی

یکی از صفات مشخص هنر گروتسک، چه در حوزهٔ نقاشی و معماری و چه در حوزهٔ ادبیات، ناهمگونی و ناسازگاری و بیان نـامعهودات ذهنـی و عرفـی اسـت کـه مسـلماً اهدافی را در ساحت معنا دنبال می‌کند. این ویژگیها، امروز در هنر پست مدرن و شـعر پست مدرن به گونه‌ای دیگر جریان دارد و این صفات را از ویژگیهای هنر پست مدرن نیز برشمرده‌اند. به دلایل این تناقضها و ناهمگونیهای ساختاری و معنایی و نیـز وجـود نامعهودات و خلاف هنجارهای آثار پست مـدرنی، کمـابیش در ایـن گونـه آثـار دیـده می‌شود؛ طنزهایی که ضمن نشاندن خنـده بـر لـب، حقـایقی جـدی و گـاه تلـخ را بـا آشکاری واقعیتهای اجتماعی به ذهن مخاطب منتقل می‌کند.

نسیمی در شعری مبهم با فلسفه‌ای از کارکردهایی از سبک گروتسک، برخی از این فضاها را به تصویر کشیده است:

قی‌آبه در دهان تُمرگیدن، آغاز باز مفت دویدنها
حالای روزهای مترسک‌سا، امروز هم برو به درک تنها
از جنگ از مکاشفه از وحشت از پخش زنده زندهٔ تکراری
حالت به هم که می‌خورد از این طور، خاموشها به خاطر روشنها
... جان سنگ آفریدهٔ بی‌بختی، کف خواب اکس و اشک کشیدنها
... شوک! خلق متن از سر آزارش! یک کفتر سپید و پریدنها
... یک مشت‌زن و واژهٔ چرانیدن، این بار قافیه مثلاً من‌ها
... نزدیک تخت واژهٔ بیماری خود را چه‌جای واژهٔ دکتر زد
... یک ردّ صاف و بوق ... پیامت را دیگر کسی نمی‌شنود بگذار
هی! من کلاغ آخر قصه‌ام، خسته شدم از این نرسیدنها
یک عده حرف این همه بیراهی، گاهی خدای گریه ولی تنها
بندی ضخیم، تبصره‌ای معصوم، قانون تیر جنگل آهنها
(نسیمی، ۱۳۸۷: ۲۹)

شعر با واژگان چندش‌آور در فضایی سرشار از یأس و ناامیدی آغاز می‌شود که کل آن را در بر می‌گیرد. ساختار اثر آنجا که راوی به کفتری سپید و روزها به مترسک مانند می‌شوند، وارد ساختار و صورتی گروتسکی می‌گردد و در بحث بنمایه نیز، مشتمل بـر بسیاری از بنمایه‌های گروتسک است. وقتی که از مفت دویدنها و خاموشها بـه خـاطر

روشنها می‌گوید که بنمایهٔ تناقض را در کارکرد اجتماعی بیان می‌کند، ترکیبات نامأنوس شعر در صورت و معنا، خواننده را به فضای یکی از داستانهای گروتسکی ساموئل بکت در رمان «وات» می‌کشاند.

مخاطب با یک بار خواندن شعر، چیز زیادی در نمی‌یابد و بعد از چندبار خواندن تحت تأثیر تلقینهای راوی می‌تواند با او همسو و هم نظر شود. کارکرد دوگانه و دوسویهٔ برخی عناصر متن، جلوه‌ای گروتسکی می‌یابد. وقتی به نظر می‌رسد، منظور از صدای بوق دستگاه مانیتورینگ قلبی سی سی یو باشد اما بلافاصله در می‌یابد که صدای بوق تلفنی است که هرگز از آن طریق، پیامی منعکس نخواهد شد.

همین‌طور حضور کلاغ آخر قصه، که اگرچه در قصه‌های ایرانی هرگز به مقصد نمی‌رسد، نرسیدن او معنایی است بر حضور همیشگی او؛ اما در متن از این نقش خود خسته، و آخر شعر به جنگلی منتهی می‌شود که نه از درخت بلکه از تیرآهنها پوشیده شده است.

این شعر رویکردی شناختی از گروتسک را بیشتر درنظر دارد ضمن اینکه عوامل ناهمگونی، معماگونگی و پارادوکس را نیز در ساختار به همراه دارد.

علی بهمنی در باب شعر می‌آورد:

> بی پرسپکتیوی تصاویر برخاسته از ذهن سیال، نگریستن به شعر را با چشمی مشجر می‌طلبد. نگاهی سردرگم و یأسی فلسفی سراسر اثر را فراگرفته است؛ سردرگمی و بلاتکلیفی در گسترهٔ زیست و دست و پا زدن با زندگی، دلتنگی از زندگی ماشینی (قی‌آبه در دهان تمرگیدن، آغاز باز مفت دویدنها، حالا روزهای مترسک‌سا، امروز هم برو به درک) و جنگ ناگریز که در آن هر فرصتی برای به دست آمدن، فرصتهای دیگر را از بین خواهد برد. ... به روزهای پرفلاکت می‌نگری و قلبت می‌ایستد؛ به تماشای هر آنچه بی‌بختی است. خیال به تو شکی وارد می‌کند تا با تکیه بر باید گریزگاهی باشد تا شرایط را بر خود قابل تحمل کنی؛ باید باشی و نباشی؛ باید بپذیری و نپذیری؛ باید بروی و نروی؛ این سو و آن سویت یکی باشد و نباشد و از هر سو آغاز باشی و از هر سو پایان (بهمنی، ۱۳۸۷: ۳۷).

«چگونه زرافه را درون یخچال بگذاریم»، عنوان مجموعه شعرهای پست مدرن از محمد حسینی مقدم است که از دیدگاه‌های گوناگون قابل نقد و تحلیل است و ما در

این مقال در پی آن نیستیم که ویژگیهای زیباشناسی یا حتی ساختاری و ... را بیان کنیم؛ فقط به برخی ویژگیهای این اشعار از دیدگاه سبک گروتسک اشاره می‌شود:

شعر «اسب سیاه اهلی» با تصاویر مشمئزکنندهٔ گروتسکی: «در زیر سم او/ مخلوطی از کثافت مرغان/ آب دهان مرد کشاورز» و گاه بی ادبانه و تحریک‌آمیز: «اسب سیاه اهلی/ صورت گذاشته/ بر مخرج خران/ بو می‌کشد رضایت شهوت را/ هم بند از ته دل/ می‌خواندش به خود/ می‌گویدش حکایت عادت را. گویای کارکردهای اجتماعی در بعد انتقادی آن است؛ آنجا که در پایان می‌آورد: اسب سیاه اهلی/ تن ده به مهرورزی شلاق راکبت/ تکرار را چه سود که هی کاش و کاش و کاش .../ در بین ما خران/ همرنگ جمع باش.

در این شعر، اسب و نجابت او، معناهایی خنده‌دار تلقی می‌شود از نوع خنده‌های رویه‌ای در مضامین تراژیک گروتسکی، وقتی خندهٔ او ناشی از بی‌خیالی سر در توبره کردن باشد:

> اسب سیاه اهلی/ پستی جوانه کرده/ در روزمرگیت/ در روزهای مستی ای موشهای پیر/ تا زیر زانوان تو/ هم پاگرفته است/ یک دم نگاه کن/ سر را بخور گند هوسها گرفته است/ اسب و نجابتش/ در حد حرف نیز فقط جای خنده است/ اسب سیاه اهلی/ اما چه بی‌خیال/ سر را درون توبره کرده است/ در آخور همیشه غم‌انگیز/ با چشمهای خیره/ خیره به هیچ چیز ... (حسینی مقدم، ۱۳۸۹: ۱۶-۱۹).

عمیقترین مباحث هستی‌شناسی در عناصر مطایبه‌آمیز

به نظر می‌رسد در آثار و متون گروتسکی گذشته، عنصر خنده و طنز بر دیگر عناصرش غالب بوده است. اما در گروتسک مدرن، که غالباً در ادبیات و الهیات کاربرد دارد، گروتسک با عناصر ناهمگون و متناقض و گاه مطایبه‌آمیزش بیشتر بر مباحث هستی‌شناسی و هول و هراسهای ناشی از درک وحشتناک جهان دلالت دارد.

میخاییل آندره برنشتاین می‌گوید: «خنده در گروتسک مدرن مستقیما با این جهان وحشت برانگیز ارتباط دارد و واکنشی به ترس است و در واقع باید گفت دیوانگی را زیر سؤال می‌برد». همچنین باختین در این باره می‌گوید:

> در گروتسک فولکلور دیوانگی تقلیدی طنزگونه از منطق رسمی و اهمیت نه چندان زیاد واقعیت پذیرفته شده است و نوعی دیوانگی مسرورکننده به شمار می‌رود؛ اما از

سوی دیگر گروتسک رومانتیک نوعی دیوانگی را به نمایش می‌گذارد که نیازمند انزوایی فردی در بعدی غم‌انگیز و محزون است (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ٤٧).

الهام میزبان در شعری این معناها را به شیوه‌ای پست مدرنی از نوع گروتسکی می‌آورد:

نشسته‌ای وسط این چهاردیواری/ میان این همه کابوس تلخ بیداری/ بلند می‌شود از عکسهای غمگینت/ که جسم گیج خودت را به کوچه بسپاری .../ شروع می‌شود از تخت تو تشنج‌هات/ شروع می‌شوی از این جنون ادواری/ و زندگیت فقط نامه‌های ترسویی است/ برای سوختن توی زیر سیگاری (میزبان،۱۳۸۹: ٣٤).

یکی از مشکلات عمدهٔ بشر، که دین از آن سخن می‌گوید، تجربهٔ سردرگمی و گمراهی و گیجی در رابطه با ماهیت جهان و زندگی و هویت ما در آن است. در واکنش به این سردرگمی، جهان‌بینی علم الهیات، فلسفه‌های گوناگون کیهان شناسی و عالم هستی ایجاد شده است؛ با این امید که بتوانیم حقیقت جسم را دریابیم. و با توجه به تمام نظریه‌ها و روشها به دنبال تفسیری شایسته از واقعیت هستیم و می‌خواهیم زودتر از زمان رستاخیز، که همه چیز برای ما روشن می‌شود به این واقعیت دست یابیم. در هر حال گروتسک چیزی را به ما نشان می‌دهد که توضیح‌ناپذیر است و انکارکنندهٔ جهان‌بینی و الگوهای اخلاقی ما هست و آنها را وارونه می‌کند و با ارائهٔ تصاویری این کار را انجام می‌دهد که به واسطهٔ نیروی اساطیریشان حسی ناگهانی و غیر منتظره از سردرگمی و ندانستن ایجاد می‌کنند و در واقع، حتی نمی‌دانیم از کجا و چگونه دانستن را آغاز کنیم (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۸۳).

یکی از مصداقهای بروز گروتسک در معنا و صورت، مسألهٔ مرگ و اجزا و متعلقات مربوط به آن است؛ چنانکه یکی از فضاهای شایع ادبیات گروتسکی، گورستان و جسد و جمجمه و کرمهایی است که جسد را می‌خورند و ... که در شعر زیر از شهرام میرزایی دیده می‌شود. وجود عناصر مشمئزکننده که نقبی به اشمئزاز از برخی واقعیتهای موجود و هولناک اجتماعی می‌زند از دیگر صحنه‌های گروتسک است و میرزایی این مسأله را بروشنی نشان می‌دهد. طنز تلخ در این شعر رویهٔ دیگر آن است که دوگانگیش را بیشتر آشکار می‌کند:

شبها دوباره این جسد بدشگون و تو/ و چشمهای بی‌حدقه، غرق خون و تو/ و هیکلی که کرم زده، گوشت ریخته/ و بوی مشمئز شدهٔ واژگون و تو/ بالا می‌آوری و

تنت جمع می‌شود/ سرگیجه‌های منبسط در جنون و تو/ و توی خود خزیده‌ای و فکر می‌کنی/ به مرد پوچ و بی‌جهت و بی درون و تو ... (میرزایی، ۱۳۸۸: ۱۱ و ۱۲).

در شعر زیر از وحید نجفی تصاویر متناقض و طنزآلود همراه با حضور حیواناتی چون دایناسور در کنار آدم آهنی و خر همراه با فیلسوف در بافت معنایی غزل که انتقاد از جهانی با لایه‌های پوسیده است، آن را در شمار متون گروتسکی قرار می‌دهد:

گریز از تو به شاخه به دستهای تبر/ به ساقه ساقهٔ خشک درخت ناباور/ گریز از همهٔ قرصهای بی‌اعصاب/ گریز از تو به یک صحنهٔ روانی‌تر/ گریز جامعه از فردیت به معنی عام/ گریز فلسفه از فیلسوف احمق، خر/ گریز لیزری ساعت شنی از خود/ گریز دایناسور از آدم آهنی، بشر .../ جهان من همهٔ لایه‌هاش پوسیده/ ببند پنجره‌های شب مرا مادر (نجفی، ۱۳۸۹: ۲۱).

گروتسک را می‌توان به هنری تشبیه کرد که یک بخش آن موضوع و شکل، و بخش دیگر همزمان و برخلاف آن مقولهٔ ماهیتی یا جهان شخصی است که ما بخشی از آن را تشکیل می‌دهیم. تصاویر آن اغلب مظاهر نامأنوسی از اغراق و آیین آمیخته با اجزای ناهمگون است که برای ما همانند جهانی وارونه، عجیب و نامعقول جلوه می‌کند.

ما در رویارویی با گروتسک، تسلیم محض، بهت زده و عاجز هستیم و احساس بازیچه قرارگرفته شدن، به سخره گرفته شدن و آزموده شدن به ما دست می‌دهد.

گروتسک یادآور برخی از احساسات، مانند احساس دلتنگی، بیم، تنفر، شادی، سرگرمی و دلهره است که با نیروهای یادآورنده‌اش به نظر قالبی متناقض جلوه می‌کند. گروتسک هم دنیایی است و هم غیردنیایی و همان است که فراخوانی از واکنشهای متناقض به‌شمار می‌رود.

پاسخ به گروتسک نیز متفاوت است: گاه با تبسم به جنبه‌های کمیک آن، حسی از معنای ضمنی تاریکی به ما دست می‌دهد که همزمان با شیفتهٔ قدرت آن شدن از سوی آن تهدید و مجبور به نفی آن می‌شویم (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۲۰).

این مضامین بیم و تنفر با واکنش‌هایی دوگانه از هزل و جد در شعر زیر از حسینی مقدم نیز دیده می‌شود:

«ضدّزن»های گیج، اول شعر / پیش چشمم تلوتلو خوردند/ سر بریدند کلّ زنها را / بعد با سبزی و پلو خوردند/ ... دستهاشان روی روده‌هاشان بود/ ضدزنها که پیچ می‌خوردند/ پرسشی توی ذهنشان می‌گشت

که مگر چی مگر که چی خوردند؟/ چیزی انگار توی آنها بود/ دست و پا می‌زدند و می‌زدشان/ ناگهان با فشار بیرون زد/ رشته‌ای از درون مقعدشان (حسینی مقدم، ۱۳۸۹: ۵۷-۵٤).

رابله خصوصاً به جسم و بیان فعالیتهای جنسی و شهوانی می‌پردازد. برای او بویژه روزنه‌های بدن بسیار مهم هستند. چشم، گوش، بینی، دهان، واژن و مقعد. بدن در عملکردهایی مانند خوردن، جویدن، لیس زدن، ادرار کردن و معاشقه مشاهده می‌شود که تمامی آنها به واسطهٔ واژه‌هایی نمود می‌یابد که برای تأکید هر چه بیشتر در کنار یکدیگر گذاشته شده‌است. همچنین تولد و مرگ نیز به گونه‌ای طنز مورد پردازش قرار گرفته‌اند. تصویر بدن و اجزای آن با یکدیگر ترکیب می‌شود و همجوار یکدیگر قرار می‌گیرد و باعث بازشناسی ساده‌ای در هرگونه حسی از یک عضو به عنوان قسمتی خصوصی یا عمومی، خوب یا بد، زننده یا جذاب می‌شود (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ٤٥).

همچنین نجفی در شعر زیر با استفاده از بنمایه‌های پنهان در تفکر فلسفی که اساس اندیشه‌های گروتسکی را تشکیل می‌دهد با توجه به فضای خاص منفی اجتماعی در پی نقدی هزل‌آمیز از راضی بودن به هستی پست و مادون است:

و من به عینه کثیفم کثیف عینه به ذات — به خلط فلسفه‌های مزاج با کلمات
نه مارکوام که پولو در ونیز می‌فرمود — نه یک جزیرهٔ مسکون درون جیب حیات
رفاه حال شما عرض می‌کنم خانم! — برقص تا که بلرزد ستونم از فقرات
بگیر از لب حافظ لب مرا و ببین — شب است و شاهد و شمع و شراب و هی شکلات
سر از طویله درآور که پوزه بندم را — چشیده سفره‌ای از قند و شکری به بیات!
و اسب در عربی بود و ارمنی می‌زد — شب و شراب نشستند تا ته افراط ...

(نجفی، ۱۳۸۹: ٦٧)

ما به سخره گرفته شدن زندگی معنوی را توسط گروتسک می‌چشیم در حالی که ابهامات دینی و اشتیاق تحولات روحانی را به ما القا می‌کند. ما گروتسک راکم اهمیت‌تر از واکنشهای احتمالی، نیرویی منحصر به فرد و پیچیده و تجسمی از نیروهای اهریمنی یا بدتر از آن، نیروهایی با دو چهرهٔ تاریکی و روشنی می‌یابیم بسته به اینکه در کجای فرایند درک معنای آن باشیم در حالی که می‌فهمیم چنین اعمالی، چیزی بیش از خلق خلاقیت هنری نیست (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۲۱).

در شعر قبل و غزلی دیگر از نجفی، برخی از نظریه‌های کایزر در حوزهٔ گروتسک نمودی چشمگیر دارد:

نه هجو پروانه حواشی ماشین — نه تلخی قهوه بر لبانی از شیرین
بیا به بستر قبری که زنده ای و بایست — بیا و فکر بکن خسته هستی و بنشین
بکش دماغت را مثل بچه‌ها بالا — بکش دماغت را مثل بچه‌ها پایین
که دستمال به آلودگی تمیزم کرد — و بعد دکمهٔ بالابری که فین فین فین
به جنبه‌های فراآسمانی ات برگرد — به یک اتاق که خالی شدیم روی زمین

(نجفی، ۱۳۸۹: ۳٤)

وین بوت[۲٤] شادی طنز گروتسکی را با عناصر تابویی این سبک مرتبط می‌داند که در غزل پست مدرن بدان پرداخته شده است و به این دلیل شباهتی تام با این نوع تلقی از مفاهیم گروتسک دارد. بوت ضمن ارائهٔ خلاصه‌ای از نظریات باختین در مورد نقش و قدرت خندهٔ شادی‌آور می‌آورد: «این خندهٔ مسرورکننده، که به نوعی به هر چیز ممنوع شده اشاره دارد با نوعی کفرگویی بذله گویی همراه است و نوعی حس پیچیده را ارائه می‌کند که اجزای جسم مادی در آن دیگر نابرابر نیست.»

او به منظور علاقه‌مند کردن ما به این مقوله، انرژی بسیاری برای درک گروتسک صرف می‌کند و این کار را از یک سو با شناسایی کارناوال و جشن و سرور و قالبهای مرتبط با آن مانند فستیوالها، فرهنگ عامی، تصاویر دلقکها، آدمهای مسخره و دیوانه و شیطان به عنوان اولین منابع مواجهه با گروتسک، و از سوی دیگر با بررسی نگرش گروتسک به عنوان ساختاری مثبت انجام می‌دهد که می‌تواند ارائه‌کنندهٔ تجربه‌ای آزادی‌بخش متحول‌کننده باشد.

کایزر از گروتسک ادراکی را ارائه می‌کند که ما را به این نگرش سوق می‌دهد تا واقعیت شیطان به عنوان جنبه‌ای از زندگی انسان را از نظر علم الهیات بررسی کنیم و همچنین به ماهیت محدود زندگی فانی پی ببریم. الگوی باختین ما را دعوت می‌کند تا به بررسی قدرت گروتسک برای آزادکردنمان از نیروهایی بپردازیم که سرشت حقیقی انسانیت ما را تغییر داده است و نگرشی جدید از زندگی اجتماعی به ما ارائه می‌کند. مسلماً اینکه یک اثر هنری گروتسک کدام حالت را به ما ارائه می‌کند، کاملاً به پذیرش ما و شراکتمان در آن اثر بستگی دارد (همان: ۹و٤۸).

مهمل گویی و یاوه سرایی

یاوه‌گویی و آوردن کلمات مهمل، که به تبع آن فهم متن را نیز دچار اشکال می‌کند از دیگر ویژگیهای غزل پست مدرن است که قبلاً نیز نمونه‌هایی از آن آورده شد و در ظاهر از ویژگیهای مشترک میان این اشعار و متون گروتسکی است. اما باید توجه کرد که بعد یاوه‌پردازی در گروتسک به هجوی ناظر است که در درون آن نهفته است و واقعیتهای بزرگتری را دنبال می‌کند. ولی در اشعار پست مدرن خیلی نمی‌توان به این مسأله مطمئن بود؛ برای نمونه شعر زیر قابل ذکر است:

تو تلپ من تلپ ته کافه، عطر یک بوسه در جوارح من
تق تق ضربه‌ای به درب موال، اهه ... تو – بعد لحظه‌ای- اهه ... من!
- مرگ بر موش!
- مرگ موش کجاست؟
منم آن موشکی که می‌مرگم
تو تلپ من تلپ به گوش به گوش، گوشوار تو از لبم آویخت
آخرین لحظه گوشیت نالید، جان به در بردی از سوانح من! (بوالفضول‌الشعرا، ۱۳۸۷: ۷۸).

محال بودن و یاوگی بُعد محوری گروتسک است. کایزر این پوچی در گروتسک را از مزخرفات تراژدی متمایز می‌کند؛ زیرا امکان یافتن مفهومی در قهرمان یا رنجی که می‌کشد در سرنوشتش وجود دارد؛ اما بی معنایی موجود در گروتسک هیچ‌گونه مفهومی را ارائه نمی‌کند که بتوان با آشکار شدن آن، اثر ادراک شود. این بی‌معنایی توسط هنرمند به ما ارائه می‌شود و آن چنان با آن بازی می‌کند که گویی خود به داخل آن کشیده می‌شود؛ یعنی بازی با نامعقولات اصل نهایی این است که گروتسک تلاشی برای احضار و مقهور ساختن ابعاد شیطانی جهان به شمار می‌رود که کایزر اصرار دارد گروتسک حتی با اینکه به نظر می‌رسد هنرمند را گرفتار می‌کند، عامل بذله‌گویانه و بازی مانند اثر را به طور کامل تخریب نمی‌کند و دقیقاً این قدرت واکنش به اثر است که به آزادسازی راز درون آن منجر می‌شود.

> علی رغم تمامی عجز و وحشت القا شده توسط نیروهای ظلمانی که در دنیای ماورای ما به کمین نشسته‌اند و این قدرت را دارند تا آن را برای ما به جهانی بیگانه تبدیل کنند، تأثیرات هنرمندانهٔ واقعی باعث آشکار شدن این تاریکیها و نیروهای

شوم شده و این قدرتهای غیرقابل ادراک به مبارزه طلبیده شده است» (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ۳۸).

اسطوره و گروتسک در غزل پست مدرن

از ویژگیهای اشعار پست مدرن حضور اسطوره و مفاهیم اساطیری به منظور عمق بخشیدن به مباحث هستی‌شناسی مدّ نظر شعرای این نوع است که البته این هدف در آثار گروتسک با عمق بیشتری طرح شده است.

گروتسک از زمان ظهورش در فرهنگ غرب، نشاندهندهٔ جایی متفاوت برای بودن و زیستن است. فرهنگی آمیخته با اسطوره‌ها که از میان رفته است. این مسأله یک حلقهٔ مهم در نظریه *هارفام* است؛ زیرا او می‌خواهد با این فرض اصلی به کار خود ادامه دهد که گروتسک شامل حضور بصری یا بی‌واسطهٔ عناصر اسطوره‌ای و باستانی در مفهومی مدرن یا غیر اسطوره‌ای است و نیز فرمولی که گنجایش دگرگونی آن تقریباً بی‌نهایت است و گسترهٔ وسیع عناصر گروتسک را روشن می‌کند. در چنین فرضیه‌ای باید شیوه‌های تاریخی تفکر را در نظر گرفت؛ جایی که منطق و تناسب به واسطهٔ طبقه‌بندی و استعاره عمل می‌کند. تصاویر گروتسک شیوه‌ای اسطوره‌ای برای تفکر را ارائه می‌کند؛ یعنی استعاره‌ای با این فرض که من هم می‌توانم یک اسب باشم و هم یک انسان (همان: ۵۹).

در شعر زیر صحرایی با استفاده از مفاهیم اساطیری با گذر در طیفهای کفر و ایمان از سرگردانی استعاری بشر امروز در این حوزه سخن می‌گوید:

ماه تلخ و استکانی نیمه‌خورده/ شعلهٔ آغوش یک بودای مرده/ بستری امن و یه توفان مقدس/ وحشت از نوری که توی چشمای آینه‌س/ ... من مسیحایی شدم با غسل اشکات/ سرد و یخ بسته‌م، برو هم گریه ... هم خون/ با غروبت خشت خشتم را بسوزون/ آتش کفرو تو شبهام شعله‌ور کن/ مدتی بی من بدون گریه سر کن (۱۳۸۷: ۱۵۵).

گروتسک زبان اساطیری و اغراقی افسانه‌ای را بیان می‌کند که در قالب خاص خود آنها را جای مبدهدداده و هیچ نقشهٔ تشریحی برای هیچ چیز به ما نمی‌دهد بلکه با مجموعه‌ای از تصاویر محرک، واژه‌ها، صداها و حرکات و با قدرت سمبلیک خود ما را وارد جهانی می‌کند که علم اساطیر حاکم بر آن است. جهانی که آشوب و نظم، خوبی و

بدی، متعالی و پست، تکامل و رهایی، مقدسات و کفر در جوار یکدیگر قرار می‌گیرد و در ترکیب آفرینشی جدید به گونه‌ای اغراق‌آمیز مورد هجو و استهزا قرار می‌گیرند.

آن چنانکه کایزر می‌گوید:

> با ارائهٔ جهانی بیگانه ما را به حیرت درآورده و تهدید می‌کند؛ اما در این فرایند جهانی را به تصویر می‌کشد که ما را به سوژه‌های مد نظر خود مشغول می‌دارد. نیروهای شر، مقدسات، زجر و مرگ با واقعیتی اساطیری که ما را به مسائل بنیادین زندگی مرتبط می‌سازد (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ٧٤).

چرایی زیستن در کرهٔ خاک از سؤالات بنیادین اسطوره‌ها، آثار گروتسکی و شعر پست مدرن است که هر کدام به شیوه‌ای از آن سخن می‌گویند؛ اما بنمایه‌های اصلی در همهٔ آنها یکی است. شاعر غزل زیر این مفهوم را این گونه ترسیم کرده است:

> عبور از مرزهای دور/ نشستن توی تاریکی/ سؤال گیج من از من/ سؤال مرگ از هستی/ جوابم را نفهمیدن/ هجوم آوردن مستی/ دوباره چشم می‌بندم/ که برگردم به خاموشی/ عبور از مرز بی‌حرفی/ سکونت در فراموشی/ تمام عمر پوشیدن/ شفاهی زندگی کردن ... (خواجه‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۰).

گذر از زبان رسمی و فخیم شعر کلاسیک

یکی از تلاشهای قابل توجه در شاعران پست مدرن، گذر از زبان رسمی و فخیم شعر کلاسیک با همهٔ عظمت و شکوهش است. دقیقاً همان اتفاقی که آثار گروتسکی در پی ایجاد آن بودند، چه در نقاشی و معماری و چه در متون ادبی. شعر زیر -که البته نوع افراطی از این مقوله است- تا چه حد توانسته که به هدف گروتسک در این باب نزدیک شود:

> مردهٔ شور، مردهٔ شیرین، مردهٔ تفت داده با کفگیر
> شور این مرده را درآوردی، برو ای مرد مرده شور بمیر
> پوزخندی بزن به معدهٔخود، پوز این خنده را بزن دلقک!
> معدهٔ گازسوز سیری چند؟ تف بر این چند و چون معدهٔ سیر
> باز هم «هشت و نیم» نیمه شب است، «فدریکو» بیا سر صحنه
> [«حرکت- دوربین- صدا!»... O! God]
> قلب من توی کیسه‌ای دم در ... و یهو فیکس می‌شود تصویر
> (بوالفضول‌الشعرا، ۱۳۸۷: ۷۹).

هارفام می‌گوید که جهان کلاسیک به دلیل سبکهای گوناگونش جدایی در دنیا ایجاد کرده است؛ سبک متعالی و سبکهای پست که هر یک به ترتیب بیان کنندهٔ عظمت و شکوه انسانیت و شرافت یا نمایانگر زندگیهای معمولی و وجوه تاریکتر هستی بوده‌اند. این جداسازی دوگانگی خود را ایجاد می‌کند و دو مقولهٔ برتر و پست‌تر مطرح می‌شود که البته گروتسک آن را وارونه می‌کند. «گروتسک واژه‌ای برای وضعیت شرورانهٔ پست به عنوان عنصر بالارونده و اوج گیرنده است در حالی که وجوه والاتر رو به سقوط است». مردم در ابعاد سیاسی، فرهنگی و روانشناختی، سیستمی از هنجارها و آداب را ایجاد می‌کنند تا از آنها در برابر تهدیدهای پست و حاشیه‌ای حفاظت کند و ایشان را در جایگاه محوری خود نگاه دارد و در این فرایند، آنها در مقابل شرارت، مجهولات، دوگانگیها و ابهامات زندگی آسیب‌پذیر می‌شوند و این برهان قاطع دو حدی است که با آن روبه‌رو هستیم و در واکنش به این فرایند، حکومت مستبد و ستمگر زاده می‌شود و انقلابها شکل می‌گیرند (جستجو برای نظامی جدید) و در رویارویی با این وضعیت بغرنج، گروتسک ظاهر می‌شود و به ما دربارهٔ وضع موجود آگاهی و هشدار می‌دهد.

برای کوریلوک گروتسک در درجهٔ نخست مرتبط با شهوانیت، توهین به مقدسات، عناصر رافضی و جعلی است. برای ارزیابی فرضیهٔ کوریلوک، تأکید بر نگرش او به گروتسک در حکم فرهنگ جانبی خاص و منعکس کنندهٔ افکار ضدفرهنگ غالب، بسیار مهم است. مسأله تنها استفاده از کج‌نمایی در هنر یا ترکیب اجزای ناهمگون یا افراط نیست که تشکیل دهندهٔ گروتسک است، بلکه قالبی خاص برای ارائه است که از کج‌نماییهای ادیبانه و صاحب سبک و ترکیباتی نامعقول برای مقابله با هنجارهای فرهنگ چیره استفاده می‌کند؛ هنجارهایی مانند آنچه می‌توان در آموزه‌های مسیحیت یافت یا خداترسی ملّی جامعه، سبک زیبایی شناختی کلاسیک یا نگرشی ویژه از جنسیت (آدامز و یتس، ۱۳۸۹: ٦٥-٦٢).

نتیجه

با مطالعهٔ دقیق و تحلیلی در باب نظریه‌های سبک گروتسک می‌توان به این نتیجه رسید که شاعران پست مدرن در بیان تناقضها، ناهمگونیها و طنزهای دوسویه و گاه استفاده از عناصری که سبب نفرت و اشمئزاز می‌شود با این سبک اشتراکهای قابل توجهی دارد؛ اما این اشتراک بیشتر به لحاظ صوری نمود دارد و بسیاری از ژرف‌اندیشیها و

نظریه‌های عمیق آثار گروتسکی در غزلهای پست مدرن دیده نمی‌شود. با ایـن حـال از دید نقادیهای اجتماعی و بیان فلسفی برخی مباحث هستی‌شناسی چون هستی انسـان و جهان و مفاهیم پنهان در معناهای اساطیری، معناهای سبک گروتسـک در شـعر پسـت مدرن هم دیده می‌شود.

در بیانی کلّی، می‌توان از محورهای شاخص گروتسک یاد کـرد کـه در آثـار پسـت مدرن، از جمله غزل پست مدرن، جریان دارد:

تضاد با قوانین حاکم بر جهان، قدرتی علیه ریاکاری، تقابلی پنهان میان نیروها در جهان به عنوان منتقد اجتماعی با کارکردی مؤثر از طریق کاربرد طنـز و مطایبـه، آشـکارکنندهٔ بازیها و رقابتهای ناهمگون و نـابرابر، عـدم تناسـبات کلاسـیک، معمـاری گفتـاری در ساختار و معنا، منطقی شگفت‌انگیز و گاه واقعیتـی بـی‌ادبانـه و تحریـک‌آمیـز، زننـده و مضحک، استعمال اشیا، صحنه‌ها و عناصر مشـمئزکننده، اسـتفاده از حقیقـت مـرگ بـه عنوان کمدی بی‌تناسب و گروتسکی و طنزی سیاه، لطیفه‌ای مخـوف، انعکـاس جهـانی بی‌وفا همراه با تباهی و فساد در مضامین گروتسکی، آشکارسازی نیروهـای شـیطانی و ظلمانی همراه با نیشخندی از طنز و مطایبه.

پی‌نوشت

۱. از آنجا که برخی مطالب طرح شده، برگرفته از سایتهای اینترنتی است و این سایتها در بخش منـابع به طور کامل معرفی شده است، لذا در قسمت ارجاع درون متنی فاقد صفحه می‌باشد و نام منتقد یـا نویسنده در ابتدای پاراگراف آمده است.

2. Francisco Goya
3. Henry Fuseli
4. William Hogarth
5. jacque calou
6. Hofmann
7. Walter Scott
8. Edgar Allan Poe
9. Victor Hugo
10. Thomas Mann
11. Franz Kafka
12. Günter Wilhelm Grass
13. Flannery O'Connor
14. Eudora Welty
15. Toni Morrison
16. François Rabelais

17. Cromwell
18. Petron
19. Jean Juvénal des Ursins
20. Apulee
21. Wolfgang Kaiser
22. John Ruskin
23. Horror
24. Wayne bout

منابع

کتابها

آدامز، جیمز لوتر و ویلسون یتس؛ ***گروتسک در هنر و ادبیات***؛ ترجمهٔ آتوسا راستی؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۸۹.

باباچاهی، علی، گزاره‌های منفرد: بررسی انتقادی شعر امروز ایران؛ چ. اول؛ ج. ۲؛ تهران: انتشارات سپنتا، ۱۳۷۷.

بهمنی، محمدعلی؛ ***گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود***؛ چ. هشتم، تهران: انتشارات داریوش، ۱۳۸۲.

تامسن، فیلیپ؛ ***گروتسک***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۰.

حسینی مقدم، محمد؛ ***چگونه زرافه را توی یخچال بگذاریم***، مشهد: انتشارات سخن گستر، ۱۳۸۹.

حقوقی، محمد؛ ***مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران: نظم، شعر***؛ تهران: انتشارات قطره، ۱۳۷۷.

حکمت‌شعار، منصوره؛ ***باروت حرف‌های پس از برف***؛ شیراز: انتشارات داستان‌سرا، ۱۳۸۹.

شمس لنگرودی، محمدتقی؛ ***تاریخ تحلیلی شعر نو***؛ چ. دوم؛ تهران: انتشارات مرکز، ۱۳۷۷.

صحرایی، رضا؛ ***گریه روی شانهٔ تخم مرغ (مجموعه آثار برگزیدهٔ نخستین جشنوارهٔ غزل پست‌مدرن)***؛ ناشر الکترونیک: کتابناک، ۱۳۸٦.

قریشی، هدی؛ مونا زنده‌دل؛ ***صدای موجی زن***؛ مشهد: انتشارات سخن‌گستر، ۱۳۸٤.

کادن، جان آنتونی؛ ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ تهران: نشر شادگان، ۱۳۸٦.

کهنمویی پور، ژاله، نسرین دخت خطاط، علی افخمی؛ ***فرهنگ توصیفی نقد ادبی***؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.

موحد، ضیاء، ***شعروشناخت***؛تهران،مروارید، ۱۳۷۷.

میزبان، الهام؛ ***بردن توله‌گرگ‌ها به مهدکودک***؛ مشهد: انتشارات سخن‌گستر، ۱۳۸۹.

نجفی، وحید؛ ***پروانه در بایگانی***؛ مشهد: انتشارات سخن‌گستر، ۱۳۸۹.
نجومیان، امیرعلی؛ ***درآمدی بر پست مدرنیسم در ادبیات***؛ اهواز: نشر رسش، ۱۳۸۵.
نوذری، حسینعلی؛ ***پست مدرنیته و پست مدرنیسم (مجموعه مقالات)***؛ تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹.
وارد، گلن؛ ***پست مدرنیسم***؛ ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چ. دوم، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۷.
ولک، رنه؛ ***تاریخ نقد جدید***؛ ترجمهٔ شیرانی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳.

نشریه‌ها

باباچاهی، علی؛ «تردیدها و تأییدهای شعر پست مدرن» (گفت و گو)، ***روزنامه همشهری***، ٦ مرداد، ۱۳۸۲.
ـــــــــــــ «غزل پست مدرن وجود خارجی ندارد» ***نشریهٔ آرمان***، ۳۰ مرداد،۱۳۸٤.
بدیع،علیرضا، شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود ***(فصل‌نامهٔ غزل پست مدرن)***؛ ش سوم، بهار، ۱۳۸۷.
بروفر، محمد ؛ «شعر پست مدرن ایرانی» (گفت و گو)؛ نشریهٔ اسرار، ۱۰ مهر، ۱۳۸۵.
بوالفضول‌الشعرا، شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصل‌نامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار، ۱۳۸۷.
تاج‌نیا، کیمیا ؛ شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصل‌نامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار، ۱۳۸۷.
تسلیم جهرمی، فاطمه و یحیی طالبیان، تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه، ***مجله فنون ادبی***، س سوم، ش ۱، ص ۲۰-۱، دانشگاه اصفهان، ۱۳۹۰.
ثابت قدم، خسرو، گروتسک در نثر ناباکوف، ***سمرقند***، ش ۳و ٤، ص ۲۱۰-۲۰۱، ۱۳۸۳.
خواجات، بهزاد ؛ «ادعای شاعران پست مدرن ایران» (گفت و گو)؛ ***نشریهٔ فجر***، ۲۳ شهریور، ۱۳۸٤.
خواجه پور، محمد، شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش.اول، تابستان ۱۳۸٦.
داودیان، علی،. شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷
دستغیب، عبدالعلی؛ «شعر پست مدرن جای امیدواری دارد»؛ ***روزنامه همشهری***، ۳۱ اردیبهشت، ۱۳۸۰.
شالبافان، محمدرضا، شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار ۱۳۸۷.

شفاعی، آرش؛ «چندصدایی در شعر امروز: با دکتر ترانه جوانبخت و مؤلفه‌های ادبیات پست-مدرن» ***نشریهٔ جام جم***، ۱۱ تیر، ۱۳۸٤.
صالحی، سیدعلی ؛ «نزدیکی شعر گفتار به اندیشه‌های پست مدرن: (گفت و گو)»؛ ***نشریهٔ عصر پنجشنبه***، ش.٦۹، ۱۳۸۵.
ضیایی، محمد رفیع؛ گروتسک در کاریکاتور، ***کیهان کاریکاتور***، شماره ۷۳ و ۷٤، ص ۲٤-۲۲، ۱۳۷۷.
_____؛ گروتسک و هنر، ***کیهان کاریکاتور***، شماره ۷۷ و ۷۸، ص ۱۷-۱٦، ۱۳۷۷.
عاشوری، علیرضا؛ شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار ۱۳۸۷.
عاصی، محسن؛ شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار ۱۳۸۷.
مفتاحی، محمد ؛ «پست مدرن از نوع ایرانی» (نگاهی به زندگی و آثار هوشنگ ایرانی)؛ ***نشریهٔ اسرار***، ۱٦ مرداد، ۱۳۸٤.
میرزایی، محمدسعید ؛ شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار، ۱۳۸٦.
نجفی، وحید ؛ شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار، ۱۳۸۷.
نسیمی،علیرضا،شعر؛ نشریهٔ همین فردا بود (***فصلنامهٔ غزل پست مدرن***)؛ ش. سوم، بهار،۱۳۸۷.

سایتها

اختصاری، فاطمه ؛ ترفندهای زبانی؛ قابل دسترسی در سایت: www.havakesh3.persianblog.ir، ۱۳۹۱.
عامری، رضا؛ متن حاشیه‌ای یا حاشیه متن؛ سایت عامری، [آخرین تاریخ دسترسی: ۲۰ دی ۱۳۹۱] به نشانی: www. ameri.persianblog.ir/post/، ۱۳۸۲.
موسوی، سید مهدی ؛ جستاری در غزل امروز؛ قابل دسترسی در سایت سوره مهر: [آخرین تاریخ دسترسی: ۵ بهمن ۱۳۹۱] به نشانی: www.iricap.com/magentry.asp?id=4703، ۱۳۹۱.
یوبال (شجاعی)، سعید ؛ به بهانهٔ عنوان پارادوکسیکال غزل پست مدرن؛ قابل دسترسی در سایت عروض: [آخرین تاریخ دسترسی: ۲٦ فروردین ۱۳۹۲] به نشانی: www.arooz.org/index/archive/no-eleven/post-923.php، ۱۳۸٦.

بررسی تصویر و معرفی انواع آن در شعر احمد شاملو

دکتر فرهاد طهماسبی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر
زهره صارمی*

چکیده

در این مقاله کوشش شده است در تحلیل فرایند تصویر بر نقش تصور در شکل‌گیری تصویر تکیه، و با حفظ هویت نظری تصویر، ساختاری با عناوین تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر، کارکرد تصویر و ذهنیت تصویری متن برای آن در نظر گرفته شود؛ آن گاه انواع تصویر از دید سطح و عمق، ایستایی و پویایی، نقاشیک و سینمایی، باز و گسترده و محدود و بسته و تصاویر مستقل و وابسته معرفی و تبیین گردد. این پژوهش بر مبنای بررسی تصاویر شعری در صد شعر کل اشعار شاملو انجام گرفته که با در نظر گرفتن دوره‌های مختلف شعری و با معیار کوتاهی و تصویری بودن برگزیده شده است.

نتایج پژوهش نشاندهنده پیوند تصاویر با بافت موقعیتی آنها در شعر شاملو است. تنوع موضوعی اشعار و پویایی شاعر در روند آفرینش هنری به بهره‌مندی وی از انواع گوناگون تصویر در اشعارش منجر شده است. تصاویر پویا و متحرک، سینمایی و تصاویر عمق بیشترین بسامد و تصاویر نقاشیک و ایستا کمترین بسامد را دارند؛ تحلیل انواع تصویر در شعر شاملو بیانگر محتوای عصیان گرانه، اعتراضی و انتقادی برخاسته از جهان فکری و تصورات درونی و موقعیت های پیش‌آمده و برایند زندگی اجتماعی و فردی اوست.

کلیدواژه‌ها: تصویر و تصور در شعر جدید، لحن تصویر و ذهنیت تصویری در شعر شاملو ظرفیت‌های شعری در شعر شاملو.

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۲ /۸/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله:۱۳۹۳/۳/۱۳

* **کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی**

مقدمه

انسانها از راه‌های گوناگونی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. قوه بینایی ابزارهای مختلفی برای برقراری ارتباط ایجاد کرده است. یکی از راه‌های دریافت زیبایی خوانش خلاق است که با گذر از سطح و زبان به تصویر می‌رسد.

بحث تصویر، نظری است و مسائل نظری هر لحظه با رشد شعور و تکامل شناخت بشر تغییر و تحول می‌یابد.

ماهیت مشترک تخییلی بودن شعر و تصویر به پیچیده شدن این بحث منجر شده، و تمایز تصویر را به عنوان عنصری مستقل دشوار کرده است.

ایجاد شناخت و درک از مسیر تصویراندیشی و گرایش به آن، گاه به کشف ناشناخته‌هایی منجر می‌شود. مفاهیمی که با تعاریف و توصیفها قدرت انتقال ندارد به یاری تصویر منتقل می‌شود. فرایند تصویر ابزاری به منظور شناخت هنری و پرورش خلاقیت است. با حفظ ماهیت اصلی تصویر می‌توان آن را به عنوان عنصری مستقل مورد بررسی قرار داد و با اشاره و احاطه به آنچه دربارهٔ تصویر گفته شده است، می‌توان تصویر را با ساختاری شامل پنج عنصر با عناوین تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر، کارکرد تصویر و ذهنیت تصویری متن تعریف کرد. بر این اساس می‌توان انواع مختلفی از تصاویر را با ویژگیهای متمایز از هم معرفی کرد که در مجموعه‌های تصاویر سطح و عمق، تصاویر ایستا و پویا و ثابت و متحرک، تصاویر نقاشیک و سینمایی، تصاویر باز و گسترده و محدود و بسته و تصاویر مستقل و وابسته، معرفی و تبیین می‌شود. در این پژوهش تلاش شده است با نمایان کردن ابعاد و ظرفیتهای مجال کشف و گسترش برای نظریات و آثار دیگر در این زمینه فراهم شود.

یکی از نظرگاه‌های نقد فنی درباره تصویر در کتاب اسرارالبلاغه عبدالقاهر جرجانی مشاهده می‌شود. وی ضمن بحث درباره شگردهای تصویر آفرینی به نکات تازه‌ای درباره ماهیت تصویر به لطافتهای ناشی از تصویرآفرینی و موضوع تناسی تشبیه و حرکت در تصاویر نیز پرداخته است. در زمانه ما دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب صورخیال در شعر فارسی ضمن نقد و بررسی تطور صور خیال، مباحثی همچون محور عمودی و افقی خیال، تصویرهای تلفیقی، حرکت و ایستایی در صورخیال، تأثیر ردیف و اسطوره‌ها در شکل‌گیری ذهنیت تصویری و صبغه اشرافی صور خیال در شعر

فارسی را مطرح کرده است؛ این اثر همچنان الگوی بسیاری از پژوهشهای علمی در این زمینه است. دکتر محمود فتوحی نیز در کتاب بلاغت تصویر پس از بحث در مورد ماهیت تصویر شعری، طبقه‌بندیهای نوینی از اقسام تصویر بر مبنای درک و دریافت عالمانه از نظریه‌های ادبی معاصر به دست داده است؛ در این پژوهش کوشش شده است با بهره‌مندی و الگوپذیری از این آثار و منابعی که در آنها به مسائل مربوط به تصویر در شعر شاملو سخن رفته است با تکیه بر نقش و اهمیت تصور و تقدم آن بر شکل‌گیری تصویر به دریافت و طبقه‌بندی انواع تصویر در شعر وی پرداخته شود به نظر می‌رسد تا پیش از این در پژوهشهای زیبایی‌شناسانه و انتقادی مربوط به شعر شاملو به نظرگاه‌های مطرح شده در این پژوهش اشاره نشده است.

تصویر چیست؟

یکی از اسباب پیدایش شعر تقلید است. تقلید فرایندی غریزی است و از کودکی در انسان ظاهر می‌شود. این تفاوت انسان با سایر جانوران است. انسان معارف اولیهٔ خود را از طریق تقلید به دست می‌آورد و از تقلید و حس توانایی آن لذت می‌برد (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

بر اساس نظریه ارسطو هنرها هریک روشهای تقلید از طبیعت (محاکات) است. سرچشمهٔ مشترک تقلید از طبیعت در هنرها، رشته‌های گوناگونی برای شناسایی، نقد و بررسی انواع هنر به وجود آورده است. تصویر یکی از معیارهای شناسایی و بررسی ویژگیهای هنری است. بحث تصویر در هنرها و علوم گوناگون مطرح و در نقاشی، سینما، روانشناسی، نشانه‌شناسی و ... درباره آن بحث شده است.

بحث تصویر در ادب فارسی همواره برابر با صور خیال و زیرمجموعه علم بیان و بدیع قرار گرفته است. شناسایی تصویر از راه صور خیال یکی از روشهای معمول و شناخته‌شده است. در بحثهای آغازین، تصویر زیرمجموعه بحث تشبیه قرار گرفته است. آن چنانکه از آثار موجود برمی‌آید، جاحظ (الجاحظ،۱۹۳۸ :۱۳۲)، ابن طباطبا (ابن طباطبا العلوی، ۱۹۸۱: ۱۲تا۳۶)، ابوهلال عسگری و ... ذیل مبحث تشبیه به موضوع تصویر اشاره کرده‌اند.

عبدالقاهر جرجانی در اسرارالبلاغه ذیل موضوع تشبیه به نشانه‌هایی از تصویر و بازنمایی ابعاد و عینیت آن اشاره می‌کند. وی از تصویری که نمایانگر هیأت و حرکتی

باشد، نام می‌برد:

> از چیزهایی که تشبیه به آن دقت و افسون بیشتری می‌دهد آن است که ترکیبها و هیأتهایی همراه حرکات بیاید و این هیأت در تشبیه به دو گونه است ۱.هیأت به اوصاف دیگری مانند رنگ و شکل و نظایر آن مقرون باشد. ۲. آنکه هیأت حرکت به‌تنهایی از تشبیه اراده شود و جز آن ملاحظه نشود (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۳۹).

«تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲). این تعریف به شناخت و درک اشاره دارد که مغز انسان بعد از به کارگیری حواس و کاربرد آن به شناخت می‌رسد. شناخت دو وجه دارد: یکی شناخت علمی اشیا است و دیگری شناخت هنری است که در زمانی انجام می‌شود که به درک و تحلیل عوامل کیفی موجود در اشیا می‌پردازد؛ شناخت هنری با احساسات درونی سروکار دارد و فراگیرتر از شناخت علمی است. منظور و مقصود تصویر ادبی شناخت هنری اشیا است.

«لسینگ آلمانی معتقد است: تفاوت قطعی میان شعر و نقاشی در آن است که موضوع واحدی را به دو طرز مختلف به ما نشان می‌دهد؛ زیرا اسباب کار و دامنه عمل آنها با یکدیگر اختلاف دارد» (وحدت، ۱۳۵٤: ٦). در برخی آثار برای نمایان کردن تصویرِ مفهومی خاص از واژه نقاشی استفاده می‌شود. «وصف که غالباً از طبیعت آغاز می‌شود صرفاً به منظور نقاشی تم اصلی تفکر شاعر است» (همان،٤٨). وصف و قدرت تصویرسازی جزئی از عوامل جریان انتقال مفهوم است. تلاش شعر و تصویر شعری – در برابر تصویر نقاشی شده– نقاشی کردن با کلمات است که آن را در تقابل با وضوح تصاویر نقاشی از مسیر وصف به مجموعهٔ امکانات زبانی، معانی و بیان و بلاغت می‌برد در آثاری مانند ادبیات توصیفی ایران[1]، قابلیت‌های نمایشی شاهنامه[2]، مشت در نمای درشت[3]، هدف تصویر نمایش مفهوم موردنظر به صورت عینی و اولیه است.

پژوهشگران معاصر ضمن تأیید محتوای تعاریف سنتی و تاریخی از تصویر به زوایای دیگر بحث تصویر پرداخته‌اند. «تصویر کلمه‌ای است کلی و جامع و شامل هر نوع تشبیه، هر نوع استعاره، هر نوع سمبول، هر نوع اسطوره» (براهنی، ۱۳۷۱ : ۱۸۵). با این همه امروزه تصویر عنصری مستقل و قدرتمند در هنر و ادبیات دانسته می‌شود.

بیان تجربه‌ای که چشم انداز روح آدمی را تا افقهای دنیای همه تجربه‌های عینی و ذهنی، وسعت و گسترش می‌دهد، به وسیله کلمات عادی و معمولی، تنزل این تجربه با ویژگیهای فردی و شگفتیهای نادرش تا حد یک تجربه عمومی و عادی است. آنچه تا حدی به حفظ کیفیتهای ویژه تجربه عاطفی شاعر و فضای ذهنی وی کمک می‌کند، صورتهای گوناگون خیال است که به طور کلی به آنها تصویر[٤] می‌گوییم. در واقع صورهای خیال شاعر را یاری می‌کند تا بتواند قدرت کلام را تا حد بیان یک تجربه ویژه روحی افزایش دهد و امکان انتقال عواطف را به دیگران از طریق زبان فراهم آورد (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۸۸).

تصویر نشانگر جریان شناخت و آگاهی و نزدیکی به روند ادراک است. تصویر را می‌توان «حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر به وسیله کلمات در یک نقطه معین دانست» (همان: ۱۱۳). هر ماده‌ای با بار عاطفی یا فکری خود با ماده‌ای دیگر پیوند می‌خورد و تصویر را می‌سازد و همین بحث تصویر و بررسی آن را در چشم‌اندازهای تازه توسعه می‌دهد.

نظریه نشانه‌شناسیک، زبان را وسیله تولید نشانه می‌داند. زبان با عوامل محیطی خود ارتباطی دوسویه دارد و تصویر ادبی و شعری- که زبان جزء جدانشدنی آن است- قابلیت بررسی نشانه شناسانه می‌یابد (نوری علا، ۱۳٤۸ : ۵۵).

از دیگر حوزه‌های مرتبط با در تصویر، زبانشناسی و سینماست. «شعری می‌خوانم که در آن تصویری شاعرانه وجود دارد...شاعر (یا کسی دیگر) به گونه‌ای نادرست این نشانه‌های زبانشناسیک را تصویر پنداشته و نامیده است. «تصویر شاعرانه» نشانه‌ای دیداری نیست و از این رو تصویر نیست. شاید بتوان آن را انگاره خواند» (احمدی، ۱۳۸۹ :۱۷). شاید بتوان «انگاره» را تصور حاصل در ذهن نامید. تصور در ذهن ایجاد می‌شود و زبان وسیله بیان آن و عنصر دخیل در آن است. این نظریه‌ها بحث نشانه‌شناسی و پرورش آن را در ذهن عامل سازنده و برخورد با تصویر در آثار ادبی می‌دانند. تصویر چه نشانه‌ای دیداری و چه نشانه‌ای زباشناسیک و یا متأثر از نشانه‌شناسی باشد که از ذهن و زمینهٔ تربیتی آن شکل گرفته است، باز هم فرایندی عینی و نمایشی در مغز انسان به وجود می‌آورد که این فرایند قابلیت طرح و بررسی مستقل از نظریه و روشها را دارد.

تصویر به عنوان جریان انتزاعی و نسبی محدود نیست و با بیان طرح محدودیت می‌توان

در تعیین انواع مختلف برای آن کوشید تا به فهم زوایای مختلف آن نزدیک شد. «ما هر هیأت یا شکلی (هر گشتالت) را نخست قاب می‌گیریم و سپس به تصویر در می‌آوریم؛ به بیانی دیگر ژرفایش را از میان می‌بریم و ساحت بیکران وجودیش را به ساحت زمانمند و در دسترس تبدیل می‌کنیم...» (همان، ٢٦). طبق نظر رولان بارت در باب پیام زبانی به این استنباط نزدیک می‌شویم که «عکسها تصاویر چندلایه و چندمعنایی و دارای دلالت ضمنی هستند» (گلستانی‌فرد، ١٣٨٩: ٤٢). برخورد خواننده با اثر هنری تصویری به عنوان بافتی منسجم مرحله‌بندی می‌شود که از سطح به درون پیش می‌رود و در هر مرحله‌ای روشهای شناسایی مربوط به پیشبرد درک تصویر کمک می‌کند.

> در ساده‌ترین نگاه، عکسی را که پس از شنیدن واژه »انار» در ذهن حاضر می‌شود تصویر شمرده‌اند و در پیچیده‌ترین ذهنیت، هر «امر خیالی» مرکب و پیچیده و چندبعدی را که از ترکیب امور متعدد حتی از ترکیب حالات و اصوات متناقض حاصل آید تصویر نامیده‌اند (فتوحی، ١٣٨٩: ٤٢).

این عبارت حکایت از گستردگی مفهوم تصویر دارد و در عین سادگی، ظرفیتهای فراوان آن را بیان می‌کند. «تصویر یکی از اساسی‌ترین عناصر سازنده شکل شعر است» (همان: ١٤٢).

دیدگاه ایماژیست‌ها هویت و نگاهی اختصاصی به عنصر تصویر در هنر و ادبیات داد. در این نگاه تصویر بر محتوا غلبه دارد. سوررئالیست‌ها نیز در تمام اصول تصویرسازی و روند شعری بحث را از توصیف صرف بودن و ابزار سطح بودن گذر داده‌اند و با تعاریف و تعبیرهای مخصوص به خود در پی بردن این فرایند به درون خواننده بودند (همان:٣٩٣و٤٠٧). از دیگر جریانهای شعری مرتبط به بحث تصویر شعر ایده‌ئوگرام و کالیگرام با عنوان کوبیسم شعری است. شعر طرحوار / انگاره دار – شعر شبانی نیز به این جنبه از تصویر شعری نزدیک است (داد، ١٣٨٧: ٣١٥ و ٤٠١).

تصور مقدم بر تصویر

انسان در محیط زیست نقش پویایی دارد. این تأثیر و تأثر برآمده از حواس مختلف انسان است. حواس ظاهری شامل بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه است. حواس باطنی نیز شامل حس مشترک، خیال، متصرفه، واهمه و حافظه است. حواس باطنی و ظاهری ارتباط مداومی دارد. در این همکاری، فرایندهای متفاوتی شکل می‌گیرد.

صورتهایی که از حواس ظاهری به دست می‌آید در حس مشترک، که از حواس باطنی است، جمع می‌شود. حس مشترک، حاکم بین محسوسات مختلف است. حفظ صور موجود در حس مشترک بر عهده قوه خیال است که آن را متخیله یا مصوره نیز نامیده‌اند(محمدزاده، ۱۳۸۸: ۲۰۰).

براساس این فرایند و تبادل بین حواس مختلف «قوه متصرفه را اگر عقل به کار گیرد، مفکره یا متفکره خوانده می‌شود و اگر مورد استفاده وهم واقع گردد بر آن نام متخیله می‌نهند» (دادبه،۱۳۷٦: ۲۷۲). ارسطو نیز تخیل را نوعی حرکت باطنی می‌داند که بر اثر احساس به وجود می‌آید.

«تخیل از خیال شکل می‌گیرد و خیال در لغت به معنای عکس یا صورت شبح‌گون مبهم است. معانی مختلفی را که لغت‌نویسان در کتابهای لغت از خیال به دست داده‌اند، جمله بیانگر همین ابهام و شبح‌گونی است» (دادبه،۱۳٦۷: ۸). قوهٔ متصرفه یا مصور، تصور را ایجاد می‌کند.

تصور در لغت به معنای انگار، انگاره، انگاشتن است و در اصطلاح اهل منطق از انگاره‌های ذهنی پدیده‌ها به تصور تعبیر می‌شود. ابن‌سینا از انگاره‌های ذهنی پدیده‌ها به «اندر رسیدن» تعبیر کرده و گفته است که اندر رسیدن را به تازی تصور خوانند (دادبه،۱۳۷۵: ٤۱).

تصویر برخاسته از تصور است و تصور نیز ساختهٔ قوه خیال است و تخیل حاصل حواس باطنی است. تخیل نوعی ادراک شناختی است و ادراک و احساس از خصوصیات ذاتی و اولیه انسانی است. تصور، فرایند بین ذهنیت مطلق و عینیت مطلق است.

دانشِ حاصل از حواس ظاهری و باطنی انسان در نقطه عطفی به نام عالم خیال و به وسیله تصور به آفرینشهای متعددی منجر می‌شود؛ این آفرینشها هنگامی که نمود پیدا می‌کند «تصویر» نامیده می‌شود. هنرمند و شاعر با تصویر شاعرانه و ادبی از مرحلهٔ تصور گذر کرده‌اند و مخاطب را با یاری گرفتن از داشته‌های ذخیره شده از حواس ظاهری و باطنیش با تصور خود آشنا و همراه می‌کنند و تصور مخصوص به خود را از راه تصویر، مشترک می‌سازند.

ساختار تصویر

عناصر ذیل ساختار تصویر را تشکیل می‌دهند: ۱. ذهنیت کلی تصویری متن (تصویر

کلی/ دورنما): با نگاهی کل به جزء به ساختار و بافت تصویر، دورنمایی از تصویر را نشان می‌دهد. این تصویر، نمای کلی اثر هنری است و کلیتی است که دیگر عناصر ساختاری را در خود جای می‌دهد. این نوع برداشت با تعریف محور عمودی خیال بی‌شباهت نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱٦۹) و (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۰۵). ۲.تصویرگرایی ابزاری (صور خیال): این نوع تصویر همان معنای عام و جامع کلمهٔ تصویر است. تصویرِ حاصل از این نوع با ایجاد قراردادهایی به وجود می‌آید که علم بیان و بدیع و ... برای نزدیکتر کردن آن به ذهن خواننده یا شاعر ایجاد کرده است. اصلیترین ابزار تصویرساز بعد از توصیف صرف، تشبیه است. ۳. هسته مرکزی تصویر/تصویر مرکزی: تصویر مرکزی نقطه اتکا برای سازمان دادن شعر و تصویر است. هسته مرکزی تصویر در تمام ساختمان شعر نقش فاعلی اجرا می‌کند و همه اجزا را در برخورد با خود می‌پروراند. ٤. کاربرد تصویر/ کارکرد تصویر: رسالت اصلی تصویر متولد شده در فضای بیرون از شعر را کاربرد و کارکرد آن می‌نامیم. ۵. لحن تصویر: کلام سرشار از موسیقی است و کلام هنری همزاد با موسیقی است. تصویر شعری لحن و موسیقی‌ای در خود دارد که یاری‌گر القای تصویر است. «*... ـ ای یاوه/ یاوه / یاوه،/ خلایق!/ مستید و منگ؟/ یا به تظاهر/ تزویر می‌کنید؟ /...*» (شاملو،۱۳۸۹: ٦٥٤) لحن پرخاشگر و خشم‌آگین و لحن تعجبی و کنایی در این دو بند به کار برده شده است.

انواع تصویر

یافتن انواع قابل تفکیک و قابل تعریف برای تصویر با توجه به دامنه گسترده معنایی که دارد، کار آسانی نیست. تصاویری که بدرستی در حیطه صنایع بلاغی معرفی شده، خود نوعی از انواع شناخته‌شده تصویر شعری است. همان طور که بحث شد، جایگاه تصاویر با صنایع بلاغی در قالب عنصرسازنده ساختار تصویر مناسبتر و گویاتر است. البته تعاریف متفاوت تصویر نشان می‌دهد که تصویر را باید در گستره‌ای وسیعتر از ادبیات جستجو کرد و این نیازمند شناسایی و معرفی انواعی است که به درک عمیقتر از آن بینجامد و به درک زیبایی‌شناسانه آن نزدیک شود. این انواع باید با تعاریف روشن و حدود و مرزهای مشخص بیان شود تا ذهن مخاطب در تفکیک آنها از یکدیگر بدرستی و آسانی پیش برود.

بر این اساس با تکیه بر مباحث و مواضع بیان شده به معرفی و تشریح انواعی از تصویر شعری پرداخته می‌شود.

تصویر سطح[۵]

نگاه درون‌گرایانه و برون‌گرایانه هنرمند، تصاویر سطح و عمق را می‌سازد در«این شیوه شناخت، جهان و اشیا همان‌گونه که هستند در ذهن بازتاب می‌یابند و دستخوش تصرف خیال شاعر نمی‌شوند، بلکه ذهن او همچون آینه در برابر طبیعت قراردارد و طبیعت را همان‌گونه که هست باز می‌نمایاند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ٦۳). در این سطح خواننده با تصویری عینی و کاملاً حسی و ابتدایی روبه‌رو است و برای برخورد با آن کافی است از حواس طبیعی که هر انسانی از آن برخوردار است، بهره برده باشد تا با استفاده از آن حواس به شناسایی و درک تصویر سطح بپردازد. تصاویر سطح با جلوه‌هایی از حواس ظاهری و باطنی مثل بینایی و شنوایی و... نمود پیدا می‌کنند که با کمک همین گونه حواس هم درک می‌شوند. «جهان شعر، عین جهان بیرون است. در ورای تصویر دنیای ناشناخته و اسرارآمیز روح و جان، از آن سان که در شعر صوفیان و نمادگرایان می‌بینیم وجود ندارد» (همان، ٦٤).

این نوع تصویر ساده و سطحی با بازتاب عناصر طبیعی در شعر جلوه می‌کند و نیازی به کشف پدیده‌ای در پس آن نیست. در واقع دو دلیل بیشتر وجود ندارد یا تصویر مقدمه‌ای است برای زمینه کشف در مرحله بعد و جای دیگر شعر و دیگر اینکه تصویر سطح در برخورد با خواننده همان است که در نگاه اول و خوانش اول درک می‌شود که این خودِ اتفاق و حادثه است و با تمام حسی و عینی بودنش خبر از کشفی می‌دهد که خواننده به آن پی نبرده است و مختص نگاه شاعر است که با انتشار شعرش، همگانی می‌شود.

این نوع تصویر در آثار دوره‌های اولیه شعرفارسی، کاربرد بسیاری دارد:

اگر تندبادی برآید زکنج به خاک افکند نارسیده ترنج

(فردوسی،۱۳۸۵: ۱٦۹)

چشمت خوش است و براثر خواب خوشترست طعم دهانت از شکر ناب خوشترست

(سعدی،۱۳۸٦: ٤۳۷)

.../می‌کنم از چشم خواب‌آلوده خود/ صبح‌دم/ بیرون/نگاهی/...
(شاملو،۱۳۸۹: ۱۲۵)

رقص مهتاب مهرگان زیباست /...
(همان،۱٤۹)

این تصاویر زیبا و تأثیرگذار تصاویر سطح و کاملاً عینی است و اهداف مترتب بر آنها نیز در سطح دریافت می‌شود.

تصویر عمق

برخورد با تصویر همواره باید با انتخاب موضع و ایجاد مراحل شناختی و گام‌به‌گام باشد. «ما این شگرد تصویرپردازی را که از سطح ادراک حسی فراتر می‌رود و به تجسم عوالم فراحسی می‌پردازد «تصویرپردازی اعماق» نامیده‌ایم» (فتوحی،۱۳۸۹: ٦٦). تصویر عمق با کمک واژگان و فرایند ذهنی از یک مرحله ساخت و سطح تصاویر عینی و حسی بالاتر می‌رود و به اتفاقی تبدیل می‌شود که در درونش واقع است؛ آنچه شاعر و شعر به همراهی خواننده انجام می‌دهند. «صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل رمزی، حسامیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و مانند آنها، شگردهای تصویرپردازی ژرف و عمق‌اند» (همان، ٦٧). روشهای تحلیل نشانه‌شناسی، زبانشناسی و روانکاوانه از دیگر عوامل شناخت تصاویر عمق است.

وقتی ما با یک تصویر روبه‌رو می‌شویم، تفکیک آن به سطح و عمق و صدور حکم قطعی به سطح یا عمق بودن آن با معیارهای علمی دشوار است. منطقی‌تر این است که با تکیه و اعتماد بر ظرفیتهای تصویر، دارای چند جنبه و بعد دانسته، و با تحلیل و بررسی تعاریف سطح و عمق در آن به نمایش وجوه مختلف پرداخته و توضیح داده شود. این موضوع درباره تصویر عمق صدق می‌کند؛ چرا که تا با خوانش اولیه و ابتدایی و بعد از آن شکل‌گیری تصویر سطح روبه‌رو نشویم، مجالی برای یافتن سطوح فراتر از آن را نمی‌یابیم. اشعار سورئالیست‌ها، سبک عراقی و ادبیات معاصر ایران دربردارنده نمونه‌های خوبی از تصاویر عمق است:

.../در شهر بی‌خیابان می‌بالند/.../بر درختان بی‌ریشه میوه می‌آرند/...
(شاملو،۱۳۸۹: ۸۰۵)

تصویر بالیدن در شهر بی‌خیابان و ثمر دادن بر درخت بی‌ریشه تصویر عمق است که

با حواس سطح و ظاهر درک نمی‌شود. این فرایند با خواننده و مراجعه به ذخیره شناختی وی دریافت و ژرفای بافت شعر پدیدار می‌شود.

تصویر متحرک (پویا)

قدیمترین اظهارنظری که درباره حرکت در تصاویر شده در کتاب اسرارالبلاغه آمده است که با مثالی در حوزه تشبیهات و تشبیهی که نمودار هیأتها و حرکت‌هاست به مسئله حرکت اشاره دارد «الشمس کالمراه فی کف الاشل»: خورشید مثل آینه‌ای در دست رعشه‌دار است (جرجانی، ۱۳۹). توضیحی که در این باره می‌آید، نمایاندن دقیق حرکت موجود در این مثال را نمایان می‌کند. جرجانی به وجود حرکتهای مختلف و حرکت در جهات گوناگون و تفاوت آنان هم اشاره‌ای گذرا می‌کند و به هیأت سکون هم می‌پردازد. «آگاه باش که همان گونه که در تشبیه هیأت حرکت معتبر است، هیأت سکون نیز اجمالاً و بحسب اختلافی که در آن هست درخور توجه است نظیر هیأت آدم خوابیده ... (همان، ١٤٤). جرجانی به طور دقیق در نگاه به اجزای شعر و اختلاف موجود در آن علاوه بر حرکت به سکون و ایستایی هم اشاره می‌کند.

در واقع حرکت و پویایی و عکس آن در تصاویر، منشئی درونی در شاعر دارد؛ چیزی شبیه درون‌گرایی و برون‌گرایی که در شاعران مختلف و اشعار گوناگون کاملاً مشهود است. «حرکت یا ایستایی تصویر را در شعر هر شاعری به نیکی می‌توان دریافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۵۲).

«نخستین عاملی که در تحرک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد، میزان نزدیکی شاعر به تجربه‌های خاص شعر است» (همان، ۲۵۲). آنچه در تصویر حرکت‌ساز است در چند بخش قابل تقسیم و بررسی و تشریح است.

منظور از پویایی نوعی ایجاد حرکت است که ذهن آن را با ایجاد «نقطه آغاز» «مسیر حرکت» و «نقطه پایان» پی می‌گیرد و به انجام می‌رساند. حرکت گاهی فعالیتی بیرونی و به حواس ظاهری آدمی مربوط است و به طور مثال با کمک چشم عینیت و مفهوم می‌یابد و هنگامی که به وسیله خواندن کلمات انجام می‌شود و در ذهن اتفاق می‌افتد، فعالیتی ذهنی است؛ اما این دو با هم متفاوت است، همین‌طور باید توجه کرد که این حرکات در تعامل با مخاطب در چه سطحی و با چه ویژگیهایی اتفاق می‌افتد.

تصویر ایستا (ثابت)

تصویری که تلفیق هیچ یک از انواع حرکات در آن نباشد و مواد تشکیل‌دهنده آن ثابت و ایستا باشد، تصویر ایستا نامیده می‌شود. اتفاق این نوع تصاویر و نکته بارز آنها ایستایی آنها است و معمولاً بسیار عمیق و در جهت پیش‌روی و حرکت استفاده‌ای ندارد. این نوع تصاویر در برخوردشان با مخاطب، ذهن خواننده را بیشتر به سکون و ایستایی وا می‌دارند.

مثال:

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/
اندرو خاکستر سردی

(نیمایوشیج،۱۳۸۳: ٦٧٧)

ایستایی و ثبات در عناصر و عبارات تشکیل‌دهنده این قطعه کاملاً مشهود و مشخص است.

کوچه‌ها باریکن/دکونا/بسته‌س،/خونه‌ها تاریکن/ تاقا/ شیکسته‌س،/...

(شاملو،۱۳۸۹: ٤٤٦)

عبارات سازنده این تصویر از هیچ نوع پویایی بهره نبرده و تصویر ایستا و ثابت بیان شده است. گاهی برخی از افعال با بار معنایی خود به ایستایی تصاویر منجر می‌شود؛ مثل می‌خفت، می‌بست و ...

تصویر سینمایی[٦]

اینکه درباره اصطلاح تصویر و مصداقهای آن در هنرهای دیگر تحلیل و بررسی انجام شود به موضوع و حوزه دیگری مربوط است. دخالت مفهوم و محتوای ادبیات در حوزه‌های دیگر هنر مثل نقاشی و سینما را می‌توان مورد نقد و بررسی قرار داد و این کار راهگشایی خواهد بود. تصویر سینمایی، کامل و غنی است که حرکت جزء جدانشدنی آن است؛ چرا که در آن چند نوع حرکت با تعداد بسیار (و نه یک یا دو بار) رخ می‌دهد. گاه زوایه نگاه به این نوع تصاویر مشخص و متفاوت است. این چندگانگی حرکات و عناصر با بیان تصویر سینمایی امکان طرح دارد و به درک موضوع کمک می‌کند.

بسامد زیاد عوامل و محرکها در ساختن و عرضه تصویر ذهن را از قیاس آن با تصاویری

که ساده‌تر و آسانتر ساخته می‌شود به ساختن تصویر سینمایی سوق می‌دهد که حجم عناصر زیاد است. این تصاویر براحتی به فیلمنامه و پویانمایی تبدیل، و تبدیل آنها به نگاتیو براحتی انجام می‌شود.

تصویر سینمایی در شعر معمولاً در دو یا چند بیت شکل می‌گیرد که اغلب موقوف‌المعانی و یا مشروط است و یا برای درک آن ابیات باید قسمتی از بافت کلی تصویر را در نظر گرفت:

بیامد دمان پیش گرد آفرید — چو دخت کمندافکن او را بدید

کمان را بزه کرد و بگشاد بر — نبد مرغ را پیش تیرش گذر...

(فردوسی،۱۳۸۵:۱۸۵)

حرکتهای مختلف و جهات متفاوت آن مشخص است. برای درک این تصویر باید با دید سینمایی با آن برخورد کرد که حاصل تلفیق و ترکیب عوامل و زمینه‌های مختلف است؛ مثل حرکت همزمان سهراب، حضور گردآفرید، به زه کردن کمان و دست گشودن. تصور مرغی پران نیز جزءتصاویر سینمایی اشاره شده است.

که زندان مرا بارو مباد/جز پوستی بر استخوان‌ام/باروئی آری،/اما/گرد بر گرد جهان/نه فراگرد تنهائی ی جان ام./...

(شاملو،۱۳۸۹: ٦٩١)

تصویر اسارت در زندان دنیا، زندانی فراتر از تن داشتن، زندان بدون دیوار تصویر انتزاعی، چندگانه و پیچیده‌ای است که می‌توان آن را تصویری سینمایی به شمار آورد.

تصویر نقاشیک

تصویر نقاشیک ثابت است. در بیان توضیحی این نوع تصویر از اصطلاح نقاشی استفاده شده است».

سرو/ شیهه بارز خاک است. یک تابلو نقاشی است با کلمات (فتوحی،۱۳۸۱: ۱۸)

این تصویر، تابلو نقاشی با مجموعه‌ای از شکلها و عناصر است. این شکلها و عناصر و محور تصویر، ثابت و تعریف شده است و دگرگونی برای آنها اتفاق نمی‌افتد؛ در واقع مانند مجسمه‌های یک بتکده اجزایی از یک کل است.

تصاویر نقاشیک معمولاً رفته‌رفته تکمیل می‌شود؛ یعنی مثل یک تابلوی نقاشی شاهد کامل شدن آن هستیم. این خود حرکت و پویایی است؛ اما نه در ذات تصویر بلکه

حرکت ذاتی خواننده است که در زمانی که صرف خواندن شعر و تصویر آن می‌شود به وجود می‌آید.

گل در بر و می در کف و معشوق بکام است سلطان جهانم به چنین روز غلام است

(حافظ،۱۳۸٤ :۳۲)

این تصویر نقاشیک است و اجزای آن، جزء به جزء ظاهر می‌شود و صحنه را کامل می‌کند.

دست زی دست نمی‌رسد/ ... (شاملو،۱۳۸۹: ۸۸۷)

تصویر دو دست که برای رسیدن به سوی هم کشیده شده است، نمایی از یک تابلوی نقاشی را به نمایش می‌گذارد.

تصویر بسته و محدود

هنگامی که قرار باشد در برخورد با تصویر، ذهن انسان به بازسازی آن بپردازد؛ وقتی تصویر به یک یا چند نکته یا موضوع اشاره می‌کند، تصویری با دامنه محدود و بسته ایجاد می‌شود. تصویر بسته و محدود برای دقت و تمرکز بر محتوای خود این گونه عرضه، در آن از مطالب و عناصر اضافه و غیرقابل مصرف پرهیز می‌شود.

زمین گرد ببرید و برداشتش زهامون بگردون برافراشتش

(فردوسی،۱۳۸۵: ۳۰٤)

بیامد *بر آن کرسی زر نشست پر از خشم بویا ترنجی به دست*

(همان،۲۵۵)

در قفل در کلیدی چرخید/ لرزید بر لبان‌اش لب خندی/ ... (شاملو،۱۳۸۹: ۱۳۹)

تمرکز تصویر اول بر موقعیت رستم در دست اکوان دیو، تصویر سوم بوییدن ترنج با حالت عصبانیت است و تصویر آخر تمرکز بر قفل در است و محدودیت در این تصاویر به منظور ایجاد نوعی تأکید و ایجاد حساسیت و تمرکز در بیان حالات است.

تصویر باز و گسترده

تصویری که اجزا و عناصر مفصل و بسیاری دارد، محیط زیستی وسیع می‌خواهد. این تصویر می‌تواند نقاشیک و یا از انواع تصویرهای دیگر باشد. گاه در بحث توصیف و توضیح تصویرها با دایره وسیعی از تصاویر روبه‌رو هستیم. اگر هم در این نوع تصاویر حرکت موجود باشد، قاعدتاً فضایی برای پویایی خود (بویژه تصاویر بیرونی و سطح)

می‌طلبد و این یکی از بنیانهای ساختن تصویر باز و گسترده است.

زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت صعب روزی، بلعجب کاری، پریشان عالمی
(حافظ، ۱۳۸٤: ۳۳۱)

با توجه به این تصویر در بیت گستردگی آن را، که به مرور جلوه پیدا می‌کند، می‌توان مشاهده کرد. روز سخت و کار شگفت‌انگیز و دنیای آشفته‌ای است.

.../و ستاره پر شتاب/ در گذرگاهی مأیوس/ برمداری جاودانه / می‌گردد(شاملو،۱۳۸۹: ۳٦٦)

در این تصویر بلافاصله با شنیدن ستاره پرشتاب، تصویر باز و گسترده‌ای در ذهن شکل می گیرد و تداوم می‌یابد.

تصویر مستقل

یک تصویر اگر خود اتکا باشد و بتواند با تمام اجزای خود هرچند کوتاه و مختصر یا طولانی و مفصل، رسالت و اندیشه خود را تنهایی به انجام برساند و این کار را بدون ترکیب با تصویر دیگری صورت بدهد تصویری مستقل است. تصاویر ایستا، پویا و تصاویر نقاشیک امکان داشتن استقلال را دارد. این تصاویر در جایی غیر از فضای شعری خود هم امکان موجودیت و تنفس دارد. داشتن جنبه مفهومی و قدرت حمل بار معنایی قوی این تصاویر در داشتن استقلال آنها مؤثر است.

خانه‌ام ابری است / یکسره روی زمین ابری است با آن (نیمایوشیج،۱۳۸۳: ۷٦۱)

چرخ برهم زنم از غیرمرادم گردد من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک
(حافظ،۱۳۸٤: ۲۰۵)

دهانت را می‌بویند/ مبادا گفته باشی دوستت دارم/.../روزگار غریبی‌ست نازنین/...
(شاملو،۱۳۸۹: ۸۲٤)

این تصاویر به دلیل استقلال و هویت خوداتکایی که دارد در زندگی روزمره مردم و در جریان ارتباط کلامی مردم کاربرد می‌یابد. «خانه‌ام ابری ست» نشان وضع ناخوشایند زندگی؛ «چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد»، نشان قدرت و اقتدار در فکر و خواسته‌ها است. «دهانت را می‌بویند»، نشان خفقان و بدبینی «روزگار غریبی ست نازنین»، نشان حیرت و ناراحتی از زمانه است.

تصویر وابسته

گرچه تصویر وابسته خود، تصویر با تمام اجزا و عناصر است ولیکن این نوع تصاویر به

عنوان یاری‌دهنده تصویر مرکزی و سازنده آن است. بیشتر اوقات در ابیاتی که تشبیه تفضیلی و مشروط، اغراق و ... دارد، استفاده می‌شود.

گر آیند زی ما بـه رزم آن گـروه شود کوه، هامون و هامون چو کوه

(فردوسی،۱۳۸۵: ۲۲۹)

تا گنج غمت در دل ویرانه مقـیم اسـت همواره مرا کوی خرابات مقام است

(حافظ،۱۳۸٤: ۳۳)

هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد/ ... (شاملو،۱۳۸۹: ۸٤٥)

تصویر تبدیل کوه و هامون به هم در صورتی که رزمی صورت بگیرد، اتفاق می‌افتد و این تصویری وابسته است و تصویر اقامت در کنج خرابات به وجود گنج غم در دل بستگی دارد و نمایش آن نوعی تصویر وابسته است. تصویر زمانی که رگبار تیر از مسلسل شلیک می‌شود و انتظار ادامه آن از این گونه تصویرها تصاویر وابسته می‌سازد. حروف ربط گر (بیت اول) تا (بیت دوم) و که (مصرع سوم) نیز ماهیتی وابسته‌ساز دارند.

بررسی انواع تصاویر در چند شعر از احمد شاملو

۱.(حریق سرد) وقتی که شعله ظلم/ غنچه‌های لبهای تو را سـوخت/ چشـمان سـرد من/ درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد بود/ باید می‌گذاشتند خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم/ باید می‌گذاشتند غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشـت عشـقی بزرگتر بشکوفانیم/ باید می‌گذاشتند سرماهای اندوه مـن آتـش سـوزان لبـان تـو را/ فرونشاند/ تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد .../ امـا ظلـم مشتعل/ غنچه لبانات را سوزاند/ و چشمان سرد من/ درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد ماند/ (همان، ۲۳٤).

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: *ظلم* / **ابزار تصویر:** *کنایه ـ استعاره*/ **لحن تصویر**: *آرزومندی*/ **کارکرد تصویر**: *آرمان‌خواهی*/ **ذهنیت تصویری**: *اهداف انسانی و موانع ظالمانه آن*/

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱. باید می‌گذاشتند (تصویر سطح آزاد بودن و مختار بودن آدمی متصور

می شود.) ۲. ظلم مشتعل.

تصاویر عمق: ۱. وقتی که شعله ظلم، غنچه لبهای تو را سوخت. ۲. چشمان سرد من، درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد بود. ۳. باید می‌گذاشتند خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم. ٤. باید می‌گذاشتند غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی بزرگتر بشکوفانیم. ٥. باید می‌گذاشتند سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند. ٦. تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد. ۷. اما ظلم مشتعل، غنچه لبانت را سوزاند (تصویر به سکوت واداشتن در اثر ظلم و خفقان عمیق است).

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. چشمان سرد من، درهای کور و فروبسته عتیق درد بود (واژه سرد، کور، فروبسته تصویر را ایستا کرده است).

تصاویر متحرک و پویا: ۱. وقتی که شعله ظلم، غنچه لبهای تو را سوخت. ۲. خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم. ۳. غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی بزرگتر بشکوفانیم. ٤. سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند. ٥. تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد ٦. اما ظلم مشتعل، غنچه لبانت را سوزاند.

تصاویر نقاشیک: ۱. چشمان سرد من، درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد بود. ۲. باید می‌گذاشتند خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم ـ فریاد زدن ۳. سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند (تصویر بوسیدن تصویر نقاشیکی است)

تصاویر سینمایی: ۱. خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم. ۲. غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی، بزرگتر بشکوفانیم. ۳. سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند. ٤. تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد (تصویر حضور روشنایی بخش دیگری در زندگی، تصویر سینمایی است).

تصاویر گسترده و باز: ۱. درهای کور و فروبسته شبستان عتیق در بود. ۲. خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم (واژه همه جا، تصویر را گسترده کرده است).

تصاویر محدود و بسته: ۱. وقتی که شعله ظلم، غنچه لبهای تو را سوخت. ۲. چشمان سرد من ۳. غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی بزرگتر بشکوفانیم. ٤. سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند. ٥. تا چشمان شعله‌ور تو قندیل خاموش

شبستان مرا برافروزد (محدودیت و تمرکز تصویر بر چشمان شعله‌ور است).
تصاویر مستقل: ۱. وقتی که شعله ظلم، غنچه لبهای تو را سوخت (شعله ظلم و خفقان استقلال محتوایی دارد و معمولا ظلم را به آتش تشبیه کرده‌اند). ۲. چشمان سرد من ۳. سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند.

تصاویر وابسته: ۱. چشمان سرد من، درهای کور و فروبسته شبستان عتیق درد بود. ۲. باید می‌گذاشتند، خاکستر فریادمان را بر همه جا بپاشیم. ۳. باید می‌گذاشتند غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی بزرگتر بشکوفانیم. ٤. تا چشمان شعله‌ور تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد.

۲.(اتفاق) مردی ز باد حادثه بنشست/ مردی چو برق حادثه برخاست/ آن، ننگ را گزید و سپر ساخت/ وین، نام را، بدون سپر خواست/ ابری رسید پیچان پیچان/ چون خنگ یالش آتش، بر دشت/ برقی جهید و موکب باران/ از دشت تشنه، تازان بگذشت/ آن پوک تپه، نالان نالان/ لرزید و پاگشاد و فرو ریخت/ و آن شوخ بوته، پُرتپش از شوق/ پیچید و با بهار درآمیخت/ پرچین یاوه مانده شکوفید/ و آن طبل پُر غریو فروکاست/ مردی ز باد حادثه بنشست/ مردی چو برق حادثه برخاست/ (همان،۳۱۹).

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: مرد ـ مبارز ـ/ **ابزار تصویر:** تشبیه ـ کنایه ـ استعاره/ **لحن تصویر:** ستایش گونه ـ با تحکم / **کارکرد تصویر:** روحیه مبارز و سازندگی آن/ **ذهنیت تصویری متن:** توصیف مبارزه و نوع بینش به زیستن

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱. ابری رسید پیچان پیچان، چون خنگ یالش آتش، بر دشت؛ ۲. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت. ۳. آن پوک تپه، نالان نالان، لرزید و پاگشاد و فروریخت و آن شوخ بوته، پر تپش از شوق، پیچید و با بهار درآمیخت. ٤. پرچین یاوه مانده شکوفید (پرگل شدن پرچین تصویر حسی و سطح است) ۵. و آن طبل پر غریو فروکاست.

تصاویر عمق: ۱. مردی چو باد حادثه بنشست. ۲. مردی چو برق حادثه برخاست. ۳. آن ننگ را گزید و سپر ساخت. ٤. وین، نام را، بدون سپر ساخت ۵. ابری رسید پیچان‌پیچان، چون خنگ یالش آتش، بر دشت. ٦. برقی جهید و موکب باران از دشت

تشنه، تازان بگذشت. ۷. آن پوک تپه، نالان نالان، لرزید و پاگشاد و فروریخت. ۸. و آن شوخ بوته، پر تپش از شوق، پیچید و با بهار درآمیخت. ۹. پرچین یاوه مانده شکوفید. ۱۰. و آن طبل پرغریو فروکاست.

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. و آن طبل پرغریو فروکاست (فرو کاست، تصویر را ایستا کرده است).

تصاویر پویا و متحرک: ۱. مردی ز باد حادثه بنشست، مردی چو برق حادثه برخاست. ۲. آن ننگ را گزید و سپر ساخت، وین نام را بدون سپر خواست. ۳. ابری رسید پیچان‌پیچان ٤. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت. ۵. آن پوک تپه نالان نالان، لرزید و پاگشاد و فروریخت. ٦. و آن شوخ بوته پر تپش از شوق، پیچید و با بهار درآمیخت. ۷. پرچین یاوه مانده شکوفید.

تصاویر نقاشیک: ۱. ابری رسید پیچان‌پیچان، چون خنگ یالش آتش، بر دشت. ۲. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت (تصویر دشت زیر باران نقاشیک است).

تصاویر سینمایی: ۱. مردی ز باد حادثه بنشست. ۲. مردی چو برق حادثه برخاست. ۳. آن، ننگ را گزید و سپر ساخت. ٤. وین، نام را بدون سپر خواست. ۵. ابری رسید پیچان‌پیچان، چون خنگ یالش آتش، بر دشت. ۵. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت. ٦. آن پوک تپه نالان نالان، لرزید و پاگشاد و فروریخت (تصویر انتزاعی که با تصور تصاویر سینمایی قابل تعریف است). ۷. و آن شوخ بوته، پر تپش از شوق، پیچید با بهار و درآمیخت. ۸. پرچین یاوه مانده شکوفید. ۹. و آن طبل پرغریو فروکاست.

تصاویر باز و گسترده: ۱. ابری رسید پیچان‌پیچان، چون خنگ یالش آتش بر دشت (تصویر ابر در آسمان تصویر گسترده می‌سازد). ۲. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت.

تصاویر محدود و بسته: ۱. مردی ز باد حادثه بنشست. ۲. مردی چو برق حادثه برخاست. ۳. آن ننگ را گزید و سپر ساخت. ٤. وین نام را بدون سپر خواست. ۵. آن پوک تپه، نالان نالان لرزید و پاگشاد و فروریخت. ٦. و آن شوخ بوته، پرتپش از شوق، پیچید و با بهار درآمیخت. ۷. پرچین یاوه مانده شکوفید. ۸. و آن طبل پرغریو فروکاست

(تمرکز بر تصویر طبل است).

تصاویر مستقل: ۱. مردی چو باد حادثه بنشست. ۲. مردی چو برق حادثه برخاست (به نوعی اشاره به گفتمان اعتراض و عصیان دارد). ۳. آن، ننگ را گزید و سپر ساخت. ٤. وین نام را، بدون سپر خاست. ٥. ابری رسید پیچان‌پیچان، چون خنگ یالش آتش، بر دشت. ٦. برقی جهید و موکب باران از دشت تشنه، تازان بگذشت. ۷. و آن شوخ بوته، پرتپش از شوق، پیچیده و با بهار درآمیخت. ۸. پرچین یاوه مانده شکوفید. ۹. و آن طبل پرغریو فروکاست.

تصاویر وابسته: ۱. آن پوک تپه، نالان نالان، لرزید و پاگشاد و فروریخت (تصویر پوک تپه و فروریختن آن به درک تصویر جامعی از آنچه در شعر گفته شده است، نیاز دارد و این موضوع تصویر را وابسته ساخته است). ۲. با بهار درآمیخت. ۳. و آن طبل پرغریو فروکاست.

۳. (طرح) شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست/ دیرگاه/ دریا/ نشسته سرد/ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد/ (همان، ۳٤٦).

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: شاخه / **ابزار تصویر**: استعاره، کنایه، تشبیه / **لحن تصویر**: خبری، گزارشی / **کارکرد تصویر**: عصیان در فضا و شرایط نابه‌سامان / **ذهنیت تصویری متن**: تصویر کلی جنگل و دریا

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱. شب ۲. دریا نشسته سرد ۳. یک شاخه در سیاهی جنگل.

تصاویر عمق: ۱. شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه. ۲. دریا نشسته سرد. ۳. یک شاخه در سیاهی جنگل ٤. به سوی نور، فریاد می‌کشد (فریاد کشیدن تصویر را عمیق کرده است).

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. دریا نشسته سرد (حرکتی ندارد و فضای ایستایی دارد).

تصاویر پویا و متحرک: ۱. شب با الگوی خونین، خوانده‌ست دیرگاه. ۲. یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد.

تصاویر نقاشیک: ۱. دریا نشسته سرد. ۲. یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد.

تصاویر سینمایی: ۱. شب با گلوی خونین، خوانده‌ست دیرگاه (شب طولانی و رنج‌آور القای این مفهوم در حیطه عملکرد تصویر سینمایی است).

تصاویر باز و گسترده: ۱. شب با گلوی خونین، خوانده‌ست، دیرگاه. ۲. دریا نشسته سرد (تصاویر شب و دریا محدودیتی ندارد).

تصاویر محدود و بسته: ۱. یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد (واژه یک تصویر را متمرکز و محدود کرده است).

تصاویر مستقل: ۱. دریا نشسته سرد. ۲. یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور فریاد می‌کشد (فریاد کشیدن یک شاخه استقلال دارد و گویی داستان ماهی سیاه کوچولوی صمد بهرنگی را یادآور می‌شود).

تصاویر وابسته: ۱. شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه (جستجوی ذهنی حاصل از تصویر آن را وابسته کرده است).

٤. **(که زندان مرا بارو مباد)** که زندان مرا بارو مباد/ جز پوستی کـه بـر اسـتخوانم/ بارویی آری،/ اما/ گرد بر گرد جهان/ نـه فراگـرد تنهـایی جـان ام،/ آه/ آرزو! آرزو!/ پیازینه پوست‌وار حصاری/ که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم/ هفت دربـازه فراز آید/ بر نیاز و تعلق جان،/ فروبسته باد/ آری فروبسته باد و/ فروبسـته‌تـر،/ و بـا دربازه/ هفت قفل آهن‌جوش گران!/ آه/ آرزو!آرزو!/ (همان،٦٩١)

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: اسارت / **ابزار تصویر:** تشبیه / لحن تصویر: آرزومندی / **کارکرد تصویر**: آرزو و خواسته‌های درونی و رسیدن به آن / **ذهنیت تصویری**: زندان و درون شاعر و عقایدش/

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱. جز پوستی که بر استخوانم (پوست کشیده شده بر روی استخوان تصویر سطح است). ۲. بارویی آری، اما، گرد بر گرد جهان. ۳. پیازینه پوست‌وار حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم. ٤. فروبسته باد. ۵. و با هر دربازه، هفت قفل آهن‌جوش گران!

تصاویر عمق: ۱. که زندان مرا بارویی مباد (زندان بدون بارو تصویر با محتوایی خاص و عمیق است). ۲. بارویی آری، اما، گرد بر گرد جهان، نه فراگرد تنهایی جانم. ۳. پیازینه پوست‌واری حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم. ٤. هفت دربازه

فراز آید بر نیاز و تعلق جان.

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. که زندان مرا بارو مباد، جز پوستی که بر استخوانم. ۲. بارویی آری، اما، گرد بر گرد جهان، نه فراگرد تنهایی جانم. ۳. پیازینه پوست‌وار حصاری ٤. و با هر دربازه، هفت قفل آهن‌جوش گران.

تصاویر پویا و متحرک: ۱. که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم. ۲. هفت دربازه فراز آید. ۳. فرو بسته باد؛ آری فروبسته باد و فروبسته‌تر.

تصاویر نقاشیک: ۱. پیازینه پوست‌وار حصاری (تصویر حصار نازک تصویر نقاشی شده‌ای است) ۲. و با هر دربازه، هفت قفل آهن‌جوش گران!

تصاویر سینمایی: ۱. که زندان مرا بارو مباد، جز پوستی که بر استخوانم ۲. بارویی آری، اما، گرد بر گرد جهان، نه فراگرد تنهایی جانم (تصویر باروهایی بر گرد زمین و نه تنهایی جان آدمی در خود تصویر انتزاعی و تخییل‌آمیز است که با تصویر سینمایی نمود پیدا می‌کند.)۳. پیازینه پوست‌وار حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم، هفت دربازه فراز آید بر نیاز و تعلق جان. ٤. فرو بسته باد، آری فروبسته باد فروبسته‌تر.

تصاویر باز و گسترده: ۱. بارویی آری، اما، گرد بر گرد جهان، نه فراگرد تنهایی جانم (گرد بر گرد جهان تصویر گسترده‌ای است.) ۲. هفت دربازه فراز آید بر نیاز و تعلق جان.

تصاویر محدود و بسته: ۱. که زندان مرا بارویی مباد، جز پوستی که بر استخوانم. ۲. پیازینه پوست‌وار حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم (تصویر به خلوت خویش محدود است). ۳. فروبسته باد؛ آری فروبسته باد، فروبسته‌تر. ٤. و با هر دربازه، هفت قفل آهن‌جوش گران!

تصاویر مستقل: ۱. آه، آرزو! آرزو! (تصویر آرزومندی فردی با محیط زیست بسیار است.) ۲. پیازینه پوست‌وار حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم.

تصاویر وابسته: ۱. که زندان مرا بارو مباد، جز پوستی بر استخوانم. ۲. بارویی آری، اما گرد بر گرد جهان، نه فراگرد تنهایی جانم. ۳. پیازینه پوست‌وار حصاری که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم هفت دربازه فراز آید (تصویر برآمده از بافت کل تصویر است و بدون آنها استقلال ندارد.) ٤. فروبسته باد، آری فروبسته، فروبسته‌تر و با هر دربازه هفت قفل آهن‌جوش گران!

۵. (عاشقانه) آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم/ خنیاگر غمگینی‌ست/ کـه آوازش را از دست داده است/ ای کاش عشق را زبان سخن بود/ هزار کـاکلی شـاد/ در چشـمان توست/ هزار قناری خاموش/ در گلوی من/ عشق را/ ای کاش زبان سـخن بـود/ آن که می‌گوید دوستت می‌دارم/ دل اندهگین شبی‌ست/ کـه مهتـابش را مـی‌جویـد/ ای کاش عشق را/ زبان سخن بود/ هزار آفتاب خنـدان در خـرام توسـت/ هـزار سـتاره گریان در تمنای من/ عشق را/ ای کاش زبان سخن بود/ (همان، ۸۲٦)

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: عشق/ **ابزار تصویر:** تشبیه، کنایه /**لحن تصویر:** آرزومندانه ـ حسرت‌بار / **کارکرد تصویر:** عشق و رهبریت آن / **ذهنیت تصویری:** بودن عشق و نبود آن /

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱.آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم (تصویر سطح و تجربی است).

تصاویر عمق: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم، خنیاگر غمگینی‌ست کـه آوازش را از دست داده است. ۲. ای کاش عشق را زبان سخن بود. ۳. هزار کاکلی شاد در چشمان توست. ٤. هزار قناری خاموش در گلوی من. ۵. آن‌که می‌گویـد دوسـتت مـی‌دارم، دل اندهگین شبی‌ست که مهتاب‌ش را می‌جوید. ٦. هزار آفتاب خندان در خرام توسـت. ۷. هزار ستاره گریان در تمنای من (تمنا و ستاره گریان با محتوای عمیق همراه است).

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم، خنیاگر غمگینـی‌سـت کـه آوازش را از دست داده است. ۲. ای کاش عشق را زبان سخن بود. ۳. هزار قناری خاموش در گلوی من.

تصاویر پویا و متحرک: ۱. هزار کاکلی شاد در چشمان توست. ۲. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم. ۳. دل اندهگین شبی است که مهتابش را می‌جوید. ٤. هزار آفتاب خندان در خرام توست. ۵. هزار ستاره گریان در تمنای من.

تصاویر نقاشیک: ۱. خنیاگر غمگینی‌ست که آوازش را از دست داده است. ۲. هزار کاکلی شاد در چشمان توست.

تصاویر سینمایی: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم، خنیاگر غمگینی‌ست که آوازش را از دست داده است. ۲. هزار کاکلی شاد در چشمان توست. هزار قناری خاموش در

گلوی من. ۳. عشق را ای کاش زبان سخن بود (تصویر جولان و بروز پیدا کردن عشق و تأثیرات آن در تصویر سینمایی جلوه پیدا می‌کند.) ٤. هزار آفتاب خندان در خرام توست. ۵. هزار ستاره گریان در تمنای من.

تصاویر باز و گسترده: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم دل اندهگین شبی‌ست که مهتابش را می‌جوید. ۲. هزار ستاره گریان در تمنای من (تصور هزار ستاره تصویری گسترده می‌سازد).

تصاویر محدود و بسته: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم. ۲. خنیاگر غمگینی‌ست که آوازش را از دست داده است. ۳. هزار کاکلی شاد در چشمان توست (تمرکز بر تصویر چشمان است.) ٤. هزار قناری خاموش در گلوی من. ۵. هزار آفتاب خندان در خرام توست.

تصاویر مستقل: ۱. آن‌که می‌گوید دوستت می‌دارم. ۲. ای کاش، عشق را زبان سخن بود (تصویر آرزوی جولان عشق و عشق ورزی است.) ۳. دل اندهگین شبی‌ست که مهتابش را می‌جوید.

تصاویر وابسته: ۱. خنیاگر غمگینی‌ست که آوازش را از دست داده است. ۲. هزار کاکلی شاد در چشمان توست، هزار قناری خاموش در گلوی من (تصویر به بافت کلی آن وابسته است.) ۳. هزار آفتاب خندان در خرام توست. هزار ستاره گریان در تمنای من.

> ٦. **(روزنامه انقلابی)** هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد/ مرگ برابر من نشسته بود/ ـ آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه» ـ/ و نمونه‌های حروف را اصلاح می‌کرد/ از خاطرم گذشت که «چرا برنمی‌خیزد پس؟/ مگر نه قرار است/ که خون بیاید و/ چرخ چاپ را/ بگرداند؟/ (همان، ۸٤۵)

ساختار تصویر: تصویر مرکزی: مبارز / **ابزار تصویر:** کنایه، استعاره، مجاز / **لحن تصویر:** استفهام تأکیدی ـ گزارشی و خبری / **کارکرد تصویر:** خفقان / **ذهنیت تصویری:** وضعیت آشوب و درگیری و بازجویی و ترور /

انواع تصویر

تصاویر سطح: ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد. ۲. مرگ برابر من نشسته بود. ۳.

و نمونه‌های حروف را اصلاح می‌کرد. ٤. از خاطرم گذشت که «چرا برنمی‌خیزد پس؟
تصاویر عمق: ۱.مرگ برابر من نشسته بود. ۲.آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه» ۳. از خاطرم گذشت که «چرا برنمی‌خیزد پس؟» ٤. مگر نه قرار است که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند؟ (اشاره ضمنی به ظلم و ستم تصویر را عمیق کرده است.)

تصاویر ایستا و ثابت: ۱. مرگ برابر من نشسته بود. آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه»

تصاویر پویا و متحرک: ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد. ۲. نمونه‌های حروف را اصلاح می‌کرد. ۳. از خاطرم گذشت که «چرا برنمی‌خیزد پس؟ ٤. مگر نه قرار است که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند». *تصاویر نقاشیک:* ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد. ۲. که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند.

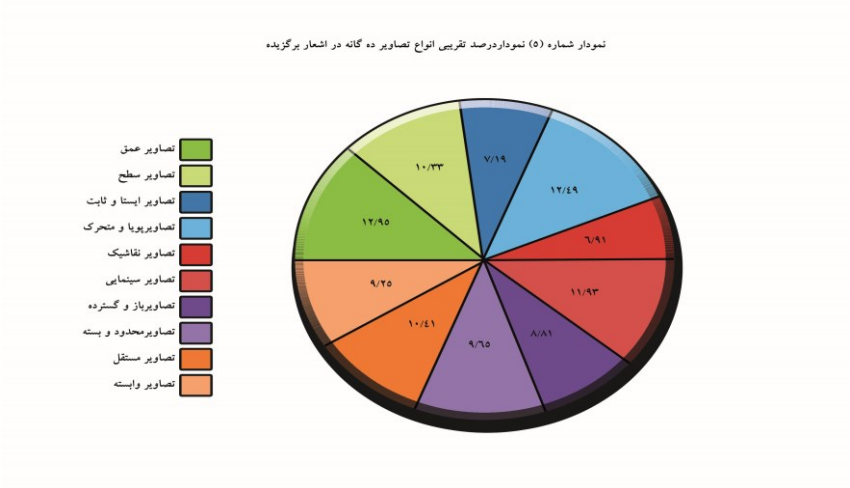
تصاویر سینمایی: ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد، مرگ برابر من نشسته بود. آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه» ۲. از خاطرم گذشت «چرا برنمی‌خیزد پس؟ (تصور فردی با سؤالی و تصویری در ذهنش تصویر سینمایی است.) ۳. مگر نه قرار است که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند؟»

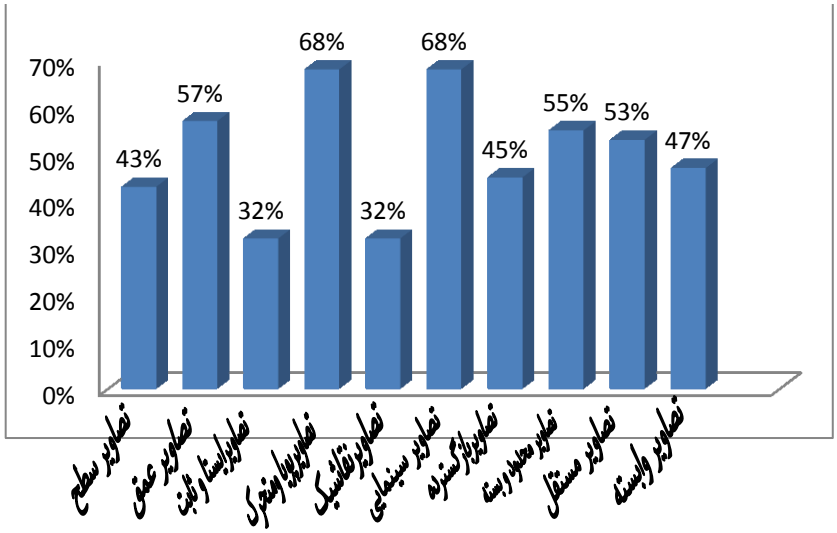
تصاویر باز و گسترده: ۱. مرگ برابر من نشسته بود. آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه» و نمونه‌های حروف را اصلاح می‌کرد.

تصاویر محدود و بسته: ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد (تأکید بر مسلسل است). ۲. از خاطرم گذشت. ۳. چرا برنمی‌خیزد پس؟ ٤. مگر نه قرار است که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند؟

تصاویر مستقل: ۱. مرگ برابر من نشسته بود. ۲. آن سوی میز کنکاش «چه باید کرد و چگونه» ۳. مگر نه قرار است که خون بیاید و چرخ چاپ را بگرداند؟ (تصویر مستقل با محتوای ظلم و ستم است.)

تصاویر وابسته: ۱. هنگامی که مسلسل به غشغشه افتاد. ۲. و نمونه‌های حروف را اصلاح می‌کرد. ۳. چرا برنمی‌خیزد پس؟ (سؤال تصویر را وابسته کرده است.)





نتیجه‌گیری

نتایج تحلیل ساختاری تصویر و انواع آن در این پژوهش بیانگر این مطالب است:

۱. در مجموعه شعری هوای تـازه (۱۳۲٦-۱۳۳٥) پربسـامدترین تصـویرهای مرکـزی در اشعار برگزیده «من» است. در برخی موارد من شعری/ شاعر به همراهی و در موازات مفاهیمی همچون مبارزه، زندان و باران در مرکز تصاویر واقع شده است (من/ مبارزه،

من/ زندان، من/ باران). شب، سکوت و بیابـان از دیگـر مفـاهیم تصـویری در هسـته مرکزی تصاویر برگزیده از این مجموعه است.

لحن تصاویر در این مجموعه تا سال ۱۳۳۲ غالباً دربردارنده مفهوم اضطراب، حسرت، اندوه و رخوت است؛ اما در نمونه‌های برگزیده‌ای که زمان سرایش آنها پس از این سال است، لحن حماسی، ترغیبی، انگیزشی و امیدوارانه بسامد بیشتری دارد. ذهنیت تصویری اشعار این مجموعه تا سال ۱۳۳۲ بیانگر مفاهیم انتظار، اندوه و دردمندی، سکوت و تاریکی و پس از آن بیانگر فضای مبارزه مقاومت و شهادت، همترازی زندگی و مبارزه، خفقان، سکوت و گاهی امیدواری است.

۲. در اشعار برگزیده از مجموعه باغ آینـه (۱۳۳٦-۱۳۳۸) در مرکـز تصـاویر مفـاهیمی از قبیل مبارزه، ما (در تقابل با من)، عشـق، معشـوق، زن، آزادی و فریـاد کـاربرد یافتـه است. لحن این تصاویر حسرت‌بار، تردیدآمیز، رخوتناک و آرام و شـکوه‌آمیـز اسـت. ذهنیت تصویری نیز بیشتر دربردارنده فضای مبارزه/ تلاش، مبارزه/ شکست و مبارزه/ تکرار بی‌نتیجه است.

۳. در اشعار برگزیده از مجموعه لحظه‌ها و همیشه (۱۳۳۹-۱۳٤۰) هسته مرکزی تصـاویر بر مفاهیمی همچون ما/ جامعه، شب و عشق و مبارزه استوار است. لحن تصویرها نیز اعتراضی، شادمانه، حماسی، امیدوارانه و گاه حسرت‌بار اسـت. ذهنیـت تصـویری در این نمونه‌ها جامعه/ شب، جامعه/ اختناق، جامعه/ یأس و دشواریهای مبـارزه و غلبـه بر آنهاست.

٤. در نمونه‌های برگزیده از مجموعـه آیـدا در آینـه (۱۳٤۱-۱۳٤۳) پربسـامدترین هسـته مرکزی تصویر، تصویر معشوق است؛ پس از آن مفهوم من/ عـذاب و من/زنـدان نیـز کاربرد یافته است. لحن تصویر در اشعار عاشقانه ستایشی و باشکوه و در اشعاری که «من» در هسته مرکزی آنهاست هم‌چنان تلخ و حسرت‌بار و نومیدانه و در اشعاری که من/ جامعه در مرکز آنهاست، پرخاشگرانه و طعن‌آمیز است. ذهنیت تصویری در ایـن سروده‌ها بیانگر تأثیر حضور معشوق و نکوهش پستی و نابکـاری و توصـیف زنـدان است.

۵. در اشـعار منتخـب از مجموعـه ققنـوس در بـاران (۱۳٤۵-۱۳٤٤) تصـاویر مرکـزی دربردارنده مفهـوم مبـارزه، جامعـه و دگرگـونی اسـت. لحـن تصـاویر حسـرت‌بـار،

شِکوه‌آمیز و حماسی و آرزومندانه است. ذهنیت تصویری اشعار نیز نشاندهنده انتظار، نومیدی و دردهای ناشی از آگاهی و تلاش برای تغییر و دگرگونی است.

٦. در نمونه‌های بررسی شده از مجموعه مرثیه‌های خاک (١٣٤٨-١٣٤٥) تصاویر مرکزی بر مفاهیمی همچون جامعه/ دسیسه، من/ آرمان‌خواهی، من/ عشق، عصیان و زندان مبتنی است. لحن تصاویر کنایی و مبهم، حسرت‌بار و تحذیری و امیدوارارنه است. ذهنیت تصویری نیز بیانگر تاریکی و ستم و اندوه حاکم بر جامعه و بزرگداشت عشق و مبارزه و آرمان‌خواهی است.

٧. در اشعار برگزیده از مجموعه ابراهیم در آتش (١٣٥٢-١٣٤٩) هسته مرکزی تصاویر نشاندهنده توجه بیش از پیش شاعر به جامعه و اوضاع اجتماعی و نکوهش اختناق و خاموشی و سکوت و ستایش مبارزه و عشق و امید است. لحن تصاویر در این اشعار گاه تلخ و نومیدانه و گاه طعن‌آمیز و گاهی ستایش‌گرانه و امیدوارانه است. ذهنیت تصویری حاکم بر این اشعار نیز امیدها و نومیدیهای اجتماعی، ستم و تباهی شادیها، انتظار، شهادت و زندگی همراه با مبارزه و بیان حضور و تأثیر عشق و معشوق بر زندگی است.

٨. در نمونه‌های برگزیده از مجموعه دشنه در دیس و پس از آن (١٣٥٩-١٣٥٠) مرکز تصاویر عرصه حضور عشق، مبارزه و آزادی‌خواهی؛ لحن تصاویر گاه حسرت‌بار و گاه امیدوارانه است و گاهی حماسی و در نمونه‌های بیشتر عاشقانه، ستایشگرانه و شاد و روایی است. ذهنیت تصویری نیز دربردارنده عشق/ تعالی گاه حسرت‌بار و گاه امیدوارانه است و گاهی حماسی و در نمونه‌های بیشتر عاشقانه، ستایشگرانه و شاد و روایی است. ذهنیت تصویری دربردارنده عشق/ مبارزه، عشق/ تعالی انسانی، جامعه/ وحشت، جامعه/ وحشت، جامعه/ ناچاری و زندگی/ بیهودگی و ستایشی حضور معشوق است.

٩. در اشعار برگزیده از مجموعه‌ها و سروده‌های سالهای ١٣٥٩ تا زمان مرگ شاعر، هم‌چنان تصاویر مرکزی و لحن و ذهنیت تصویری به گونه‌ای مرکب از دوره‌های گذشته در اشعار وی نمود یافته است.

١٠. در تمام دوره‌های شاعری شاملو، بسامد تصاویر عمق و تصاویر نسبت به دیگر انواع تصویر بیشتر است. تحلیل ساختاری تصویر و انواع آن نشاندهنده نسبت معناداری

با جهان فکری و زندگی اجتماعی و فردی است.
۱۱. کاربرد گوناگون انواع مختلف تصویر در شعر شاملو بیانگر گفتمانهای حاکم و گفتمان انتقادی مقابل آنها در دوره‌های مختلف شاعری اوست.

پی‌نوشتها

۱. صورتگر، لطفعلی؛ ***ادبیات توصیفی ایران***؛ مشهد: ابن سینا، ۱۳٤۷، ص ۳تا,٦
۲. حنیف، محمد؛ ***قابلیتهای نمایشی شاهنامه***؛ چ دوم، تهران: سروش، ,۱۳۸۹
۳. حسینی، سیدحسن؛ ***مشت در نمای درشت***؛ چ سوم، تهران: سروش، ۱۳۸۸.
4. image
۵. دو اصطلاح تصویر سطح و تصویر عمق در کتاب **بلاغت تصویر** آمده است. نویسنده بیان می‌کند که اصطلاح تصویر عمق را از نهضت شعری deep image در شعر معاصر ایالت متحده امریکا اقتباس کرده است؛ ر.ک. فتوحی، ۱۳۸۹: ٦۳ و ,٦٤
٦. دو اصطلاح تصویر سینمایی و تصویر نقاشیک از کتاب **از نشانه‌های تصویری تا متن** بابک احمدی اقتباس شده است

منابع

ابن‌طباطبا العلوی، محمد بن احمد؛ ***عیارالشعر***؛ الطبعه الاولی، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۹۸۲.
احمدی، بابک؛ ***از نشانه‌های تصویری تا متن***؛ چ دهم، تهران: مرکز، ۱۳۸۹.
ارسطو؛ ***فن شعر***؛ ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب؛ چ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
بارت، رولان؛ ***پیام عکس***؛ ترجمه راز گلستانی‌فرد؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۹۰.
براهنی، رضا؛ ***طلا در مس***؛ ج ۱، تهران: نویسنده، ۱۳۷۱.
پورنامداریان، تقی؛ ***سفر در مه***؛ ویراست جدید، تهران: نگاه،۱۳۸۱.
جاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر (۲۵۵ق)؛ ***الحیوان***؛ عبدالسلام هارون؛ مصر: المطبعه الاولی البابی الحلبی، الجزء الثالث، ۱۳۸۹.
جرجانی، عبدالقاهر؛ ***اسرارالبلاغه***؛ ترجمه جلیل تجلیل؛ چ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۹.
حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان حافظ***؛ به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی؛ چ نهم، تهران: زوار، ۱۳۸٤.
داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ چ چهارم، تهران: مروارید، ۱۳۸۷.

دادبه، اصغر؛ «تصور» در ***دانشنامه تشیع***؛ زیر نظر غلامعلی حدادعادل؛ ج٤، تهران: نشر شهید سعید محبی، ١٣٧٥.
_____؛ «حس» در ***دانشنامه تشیع***؛ زیر نظر غلامعلی حدادعادل؛ ج٦، تهران: نشر شهید سعید محبی، ١٣٧٦.
_____ ؛ «عالم خیال و خیال معشوق»؛ *کیهان فرهنگی*؛ س پنجم، ش٢، ١٣٦٧.
رازی، شمس‌الدین محمد قیس؛ ***المعجم فی معاییر الاشعار العجم***؛ تصحیح علامه قزوینی؛ تهران: زوار، ١٣٨٧.
سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ ***کلیات سعدی***؛ به اهتمام محمدعلی فروغی؛ تهران: امیرکبیر، ١٣٨٦.
شاملو، احمد؛ **مجموعه اشعار**؛ چاپ نهم .تهران: نگاه. ١٣٨٩
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***صور خیال در شعر فارسی***؛ چ سیزدهم، تهران: آگه، ١٣٨٨.
عسگری، ابوهلال حسن ابن عبدالله بن سهل (٣٩٥ق)؛ ***الصناعتین***؛ تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم؛ الطبعه الاولی، بیروت: المکتبه العصریه، ٢٠٠٦.
فتوحی، محمود؛ ***بلاغت تصویر***؛ چ دوم، تهران: سخن، ١٣٨٩.
فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه فردوسی***؛ تصحیح سعید حمیدیان؛ چ هشتم، تهران: قطره، ١٣٨٥.
کپس، جئورگی؛ ***زبان تصویر***؛ ترجمه فیروزه مهاجر؛ چ نهم، تهران: سروش،١٣٨٩.
محمدزاده، رضا؛ «حس» در ***دانشنامه جهان اسلام***؛ ج١٣، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی، ١٣٨٨.
نوری علاء، اسماعیل؛ ***صور و اسباب در شعر امروز***؛ تهران: چاپ افست، ١٣٤٨.
وحدت، حمزه؛ ***هنر وصف در شاهنامه فردوسی***؛ مشهد: انتشارات کتابفروشی باستان، ١٣٥٤.
یوشیج، نیما (علی اسفندیاری)؛ ***مجموعه اشعار***؛ چ ششم، تهران: نگاه، ١٣٨٣.

منابع الکترونیکی

محمود، فتوحی؛ (١٣٨١). **تصویر خیال**؛ نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز). برگرفته از سایت WWW.SID.ir

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت

دکتر مجاهد غلامی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

این جستار برآنست تا با پیشِ چشم داشتن نظریّه‌های نوین در باب شعر، بویژه آرای فرمالیستها، کارآیی آنچه را در بلاغت سنّتی به عنوان «عیوب فصاحت» مطرح است، در تحلیل امروزی شعر پارسی بررسی نماید. این فرایند در دو ساحت کلّی‌گرایانه و جزئی‌گرایانه انجام شده است. در فرایند کلّی‌گرایانه، با توجّه به مسأله «عنصر غالب» در فرمالیسم روسی و ایجاد تعامل میان نظریّات ارائه شده دربارهٔ عیوب فصاحت در کتابهای پارسی بلاغت و نقد شعر با شعر پارسی در دوره‌های مختلف سبکی، عیوب فصاحت تا پایان دورهٔ رواج سبک هندی در سه وجه سازگاری، واپس‌ماندگی و ناسازگاری قابل گونه‌بندی و بررسی است. تحلیل موضوع در این ساحت بدین نتیجه می‌انجامد که در دوره سازگاری(مقارن با رواج سبک خراسانی)، نظریّات ارایه شده دربارهٔ عیوب شعر، با شعر پارسی کاملاً همخوان است؛ امّا به تدریج از میزان این همخوانی کاسته می‌شود تا اینکه در دوره ناسازگاری(مقارن با رواج سبک هندی)، مقتضّیات اجتماعی- ادبی و نیز مقتضیّات زیبایی‌شناسیک شعر پارسی، اصالت عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی را برای تحلیل شعر عصر از میان می‌برد.

در ساحت جزئی‌گرایانه با پیشِ چشم داشتن نظریّات فرمالیست‌ها در خصوص فرایند «برجسته‌سازی» و ایجاد اتّفاق در زبان از طریق انواع «هنجارگریزی‌ها»(/قاعده‌کاهی‌ها) و «قاعده‌افزایی‌ها»، عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی نظیر غرابت استعمال، مخالفت قیاس، تعقید و... برای تحلیل امروزی شعر پارسی، از اضلاعی دیگر ناکارآمد جلوه می‌کند. تحلیل موضوع در این ساحت نیز بدین نتیجه می‌انجامد که در خوانش فرمالیستی و نیز در برخورد با شعر مدرن، این موارد نه تنها عیب نیست، بلکه اتّفاقاً عامل ایجاد ادبیّت و تمایز زبان ادبی از زبان خودکار و در نهایت ساخته شدن شعراست.

کلیدواژه‌ها: عیوب فصاحت، فرمالیسم، عنصر غالب، غرابت استعمال، مخالفت قیاس،تعقید.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۲/۲۹

درایه

تأمّلات پراکنده دربارهٔ فصاحت، ویژگیهای کلام فصیح و عیوب شعر در کتابهای تذکره، بلاغت و نقد شعر در سده‌های نخست هجری، نهایتاً بدانجا انجامید که مبحث فصاحت و عیوب آن، طیّ جستاری منسجم و ساخت‌مند تبیین شود و فصلی را نیز در مقدّمهٔ کتابهای بلاغی عربی و به تبع آن در مقدّمه کتابهای بلاغی پارسیی که ضمن نوآوریهای کم و زیاد، تحریرها و رونوشتهایی از کتابهای بلاغی عربی بود، به خود اختصاص دهد. بررسی آنچه به عنوان فصاحت و عیوب آن در نوشته‌های پارسی بلاغی و نقد شعر (در مفهوم قدمایی آن) وجود داشته است به صورت خطّی و در چشم‌انداز تاریخی و مهمتر از این، بررسی این مقوله در تعامل با شعر پارسی در دوره‌های مختلف سبک‌شناسیک، علاوه بر تبیین میزان ایستایی و پویایی اندیشگی کسانی که در طول این سده‌ها و سالها در نقد شعر دستی داشته‌اند، ترجمان بی‌غلّ و غش این مسئله نیز هست که آرای عرضه شده دربارهٔ عیوب فصاحت تا کجاها از پس تحلیل بی‌اعوجاج شعر پارسی برمی‌آید و ضریب مقاوت آنها در رویارویی با نظریه‌های مختلف ادبی و مکتبهای نوین نقد چقدر است. از گذشته تاکنون، کسانی که نسبت به عیوب تعریف شدهٔ فصاحت دید انتقادی داشته‌اند در تألیفات بلاغی خود بسته به میزان دانش و ذوق خود و اطّلاع از آرای نوین زبانشناسی و ادبی، تبصره‌ها و تکمله‌هایی را پی‌آیهٔ این مباحث کرده‌اند. روشن است که سخن گفتن در این باره، که دست کم پای بیست کتاب و رسالهٔ پارسی بلاغی را به میان می‌کشد، گرچه به فرط ایجاز در اینجا ممکن نیست و در جایی دیگر (کتاب بلاغت در قاب دگردیسی‌ها که مدّتی است دستم گرم نوشتن آن است) به تفصیل بدان پرداخته‌ام. تنها پژوهش «استخوان‌داری» که در این حوزه به چشم من آمده از دکتر خسرو فرشیدورد است. وی در جلد دوم کتاب «درباره ادبیّات و نقد ادبی» (چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳) به علاوهٔ بحث دربارهٔ ویژگیهای «ایجابی» کلام فصیح، عیوب فصاحت از دید گذشتگان را نیز تا حدّی مورد توجّه قرار داده است؛ منتها نه با این هدف و نتیجه که کاستیهای این عیوب تبیین شود؛ بلکه با این دید و داوری که این عیوب را برای تحلیل فصاحت کلام ناکافی به شمار می‌آورد و عیوب دیگری را نیز در صدمه به فصاحت کلام دخیل بداند.

به هرحال جستار پیش رو از این بابت که با طرحی سنجیده و اندیشیده، عیوب فصاحت

را نه بر سبیل از این در و از آن در گفتن، بلکه در چارچوب یکی از مکاتب تأثیرگذار و نوین نقد ادبی، فرمالیسم روسی، بررسیده و دیدگاه‌های تازه‌ای را در این باب عرضه نموده، کارَکی است نوگونه.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت کلّی‌گرایانه و بر مبنای عنصر غالب

شعر، موجودیّتی پویا دارد و تحلیل آن در چارچوب نظام بلاغیی که عیوب فصاحت شعر را با معیار قاعده‌هایی به‌روز نشده و ایستا برمی‌رسد و می‌سنجد، سهل‌انگاری است. آنچه در ادبیّات پارسی در همه سده‌هایی که از عمر آن گذشته به عنوان عیوب فصاحت شعر مطرح بوده است، تنها برایند خوشداشتها و ناخوشداشتهای ذوقیِ یک دورهٔ خاص و برآمده از نظام زیبایی‌شناسیک شعر همان دوره بوده است که اصلاً هم در محصولات اندیشگی کسانی ریشه داشته است که نخستْ قرآن و سپس شعر عرب را از این چشم‌انداز دیده و بررسیده بودند و به دلیل نقش برجسته شعر عرب در تکوین شعر دری در سده‌های نخستِ روایی آن و نیز همخوانی شعر آن زمانهای این دو زبان در پیروی از اصول کلاسیسیسم، برگردان بومی‌شدهٔ نظریّات آنها برای شعر دریِ سده‌های نخست نیز کارامد بوده است و همین وضعیت پذیرفته شده برای سلامت فصاحت شعر است که با همان مقتضیات، روشنامهٔ از پیش نوشته‌ای می‌شود برای اشعاری که در دوره‌های بعد به وجود می‌آید؛ اشعاری که نه تنها دیگر تحت حکم اصول کلاسیسیسم نبود بلکه بعضاً با بهره‌گیری از هنجارهای زیبایی‌شناسیک رمانتیسیسم و سوررئالیسم، ناسازگار و حتّی گاه در ستیز با اصول کلاسیسیسم نیز بود. از این رو، هرچند بررسی خطّی عیوب فصاحت شعر و تحلیل دگردیسیهای آن از جنبهٔ تاریخیْ کم پرفایده نیست، بهتر است نظریّات درباره عیوب فصاحت در دوره‌های مختلف، در تعامل با شعر همان دوره‌ها و با توجّه به ویژگی سبک‌شناسیک و زیبایی‌شناسیک شعر در همان دوره‌ها بررسی شود. بدین منظور در هر کدام از دوره‌های شعر پارسی می‌توان عنصری را سراغ داد که نظام زیبایی‌شناسیک شعر آن دوره را تغییر دهد و برخوردهای شعر با محسّنات بلاغی را در ارتباط با خود تفسیر کند. این عنصر، حوزه مغناطیسی را در بافت زیبایی‌شناسیک شعر به وجود می‌آورد و عناصر دیگر را بسته به میزان تعامل با خود در شعاعهای مختلفی جذب و یا دفع می‌کند. نظیر چنین

مسئله‌ای پیش از این مورد توجّه فرمالیست‌ها قرار گرفته است. رومن یاکوبسون (۱۸۹۶– ۱۹۸۲) با تعریف تا حدّی متفاوت و تلقّی خاصّی نسبت به کیفیّت عملکرد، این گونه عناصر را «برای مفهوم کلیّت، انداموارگی و همسویی متن و نیز متون همسو در موقعیتها و زمانهای مختلف» مطرح کرده (تسلیمی، ۱۳۸۸: ٤٥) و آنها را «عنصر غالب»[1] نامیده است.

وی چگونگی سازمان یافتن سایر عناصر توسّط عنصر غالب را به این صورت دانست که آن دسته از عناصر زیبایی‌شناسانه‌ای که در آثار دوره‌های قبل به عنوان عنصر غالب در پیش‌زمینه[2] بوده است به پس‌زمینه[3] فرستاده می‌شود؛ همچنین از نظر وی، نظامهای شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ عنصر غالبی قرار داشته باشد که از نظام غیر ادبی سرچشمه می‌گیرد؛ چنانکه عنصر غالب در شعر دوره رنسانس از هنرهای بصری مشتق شده بود؛ شعر رمانتیک به سمت موسیقی جهتگیری کرده بود و عنصر غالب در واقع‌گرایی، هنر کلامی است (سلدن– ویدوسون، ۱۳۸٤: ٥٦).

این‌گونه تأکیدها بر عنصر غالب، که در واقع نسبت به اثر شاعرانه حالت بیرونی دارد، تغییرات بسیاری را در ساختار شعر از بابت بافت صوتی، ساختار نحوی و تصویرپردازی به بار می‌آورد (نیوتن، ۱۳۷۸: ۸۱). عنصر غالب در فرمالیسم روسی، ظاهراً نشأت گرفته از نظریّات جمال‌شناختی یک صاحبنظر آلمانی به نام «ب. کریستین سن» است که اعتقاد داشته است:

> گاه به ندرت اتّفاق می‌افتد که عوامل عاطفی یک موضوع جمال‌شناسیک، مشترکاً در تمامیّت اثر مساهمت ورزند؛ بلکه برعکس و به طور طبیعی یک عامل است که به پیش می‌آید و نقش راهبرانه را بر عهدهٔ خویش می‌گیرد و دیگر عناصر به همراه وجه غالب [: عنصر غالب] آغاز به همکاری می‌کنند و با هارمونی خودْ آن را از درون قدرت می‌بخشند و از رهگذر تقابل با یکدیگر آن را تقویّت می‌کنند و با کارکردهای گوناگون، آن را احاطه می‌کنند. وجه غالب همان نقشی را دارد که استخوان‌بندی یک پیکر زنده و ارگانیک شامل تمامی مایگانها است و این کلّ را پشتیبانی می‌کند و در ارتباط با آن‌ها وارد عمل می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱٦۱).

با پیش چشم داشتن تقسیم‌بندی متعارف شعر پارسی بر مبنای سبک و مدّ نظر قرار دادن عنصر غالب در هر کدام از سبکهای شعر پارسی و بررسی چند و چون تعامل نظریّات دربارهٔ عیوب شعر در هر کدام از این دوره‌ها با عناصر غالب در هر سبک، می‌توان

نسبت این موضوعات را با یکدیگر در چند دوره بررسی کرد:

۱. دوره سازگاری[٤]

این دوره با رواج سبک خراسانی در شعر پارسی مقارن است. برای تفسیر نظام زیبایی‌شناسیک شعر سبک خراسانی از دید عنصر غالب، توجّه به وابستگی شعر و دربار، ضروری است. سبک خراسانی بر مدار دو چیز می‌گردد: «قصیده» و «مدح». اینها، که در واقع دو روی یک سکّه است، عنصر غالب در شعر سبک خراسانی و سازماندهندهٔ سایر عناصر بیانی و بدیعی‌ای است که در آن به کار رفته است؛ همچنین این عنصر غالب در سبک خراسانی، جهتهای نقد شعر و ذوق ادبی عصر و از جمله مقولهٔ عیوب شعر را تحت حکم خود دارد. قصیده در همه این سده‌ها و سالها خداوندگار قوالب شعر پارسی بوده است و مدح، خداوندگار مضمونهای قصاید. التزام به خط‌کشیهای نظامهای سیاسی و اجتماعی، میوه این شجره طیّبه! است. از این رو نظریّات مطرح درباره عیوب فصاحت شعر در این دوره حرفهایی است از جنس زمان و مطابق با مقتضیّات شعر سبک خراسانی. می‌توان گفت که واژه «شعر» در آثار بلاغی و نقد شعر این دوره عمدتاً مجاز از «قصیده» است. در این دوره، نویسندگان آثار بلاغی در تعریف و تحلیل محاسن شعر و ضرورتهای آن، اغلبْ قصاید مدیح را در نظر دارند و بر بنیان آنهاست که درباره شعر پارسی وعیوب آن داوری می‌کنند.

در این فضا آنچه تعیین‌کنندهٔ محاسن و معایب شعر است، خوشداشتها و ناخوشداشتهای نظامهای سیاسی و اجتماعی است که شاعران به دلایل مختلف و از جملهٔ مشخّصترین آنها به دلیل امرار معاش و گذران زندگی مجبورند اتصّال خود را با آن نظامها حفظ کنند و سعی در سرودن شعر بر طبق مختصّات فرمایشی آن نظامها نتیجهٔ طبیعی این اوضاع است. هرچه از میزان بده بستان میان صاحبان زر و صاحبان ذوق کاسته شود بر مقاومت شعر در برابر تحلیل آن، بیرون از چارچوبهای هنری و تعیین تکلیفهای قواعد کاذب زیبایی‌شناسیک افزوده می‌شود به‌گونه‌ای که در شعر سبک خراسانی، که بیشترین وابستگی را به دربار در ادوار شعر فارسی دارد، آنچه عیب شعر شمرده می‌شود به مقتضای گفتمان موجود میان دربار و شعر و به تبع تفسیر زیبایی‌شناسیک شعر در نظام توقعّات و انتظاراتی که از آن وجود دارد از دیگر سبکها

بیشتر است.

آثاری که در آنها درباره عیوب شعر پارسی مطالبی آمده است و در این دوره جای تواند گرفت، عبارت است از: قابوسنامه، ترجمان‌البلاغه، حدایق‌السّحر، و المعجم فی معاییر اشعار العجم.

بی‌شک سفارشهای مؤلّف قابوسنامه درباره شعر به فرزندش گیلانشاه، بی‌سابقهٔ درنگی در دیوان شاعران دوره‌های سامانی و غزنوی، یعنی نمادها و نماینده‌های اصیلِ پسندها و ناپسندهای ادبی عصر نبوده است. زبدهٔ آنچه از نظر این امیرزادهٔ زیاری موجب عیب‌مندی شعر می‌شود عبارت است از: دشواری و دیریابی، استفاده از قافیه‌های نامعروف و وزنهای گران عروضی، بهره‌گیری از الفاظ و عبارات ناخوش و نامأنوس تازی، بی‌اعتنایی به احوال ممدوح در مدایح و وی را با اوصافی بیش از آنچه شایستهٔ آنست ستودن و کوتاه‌همّتی و قدر و قیمت خود را در مدایح پایین آوردن جز به ندرت (عنصرالمعالی کیکاوس، ۱۳۷۸: ۱۸۹تا۱۹۲). صاحب قابوسنامه هیچ نمونه‌ای از اشعاری که برای وی ناپخته و عیب‌مند و یا حتّی سخته و بی‌عیب است به دست نمی‌دهد.

محمّد بن عمر رادویانی نیز خواستهٔ ما را در این باره چنانکه باید برنمی‌آورد. تنها بخشهایی از ترجمان البلاغه (٤٨١ – ٥٠٧) که به عیوب شعر تصریح دارد آنهاست که پی‌آیهٔ «تلاؤم» و «تنافر» آمده است و گوشه‌ای از نظر نویسنده در این باره را می‌نمایاند. وی ابتدا تلاؤم در شعر را از محسّنات شعر و «یکی از جمله بلاغت» بر می‌شمارد و سپس دربارهٔ تنافر در شعر می‌گوید:

> متنافر بر دو وجه است: یک وجه از وی آنست که متنافر بـه حـروف بـود؛ چنانکـه حروف از یکدگر گریزان بود و ناساخته؛ چنانکه بیتی را دُمادُم روایت نتوان کـردن و بر زبانْ گفتن وی دشخوار بود... و چنین سخن معیوب باشد. و متنافر بر وجه دیگـر آن باشد که متنافر به معنی بود چنانکه حروف سهل بود و خوش ولیکن بیت از بیت دور بود به معنی یا مصراع از مصراع (رادویانی، ١٣٦٢: ١٣٤و ١٣٥).

رشیدالدّین وطواط هم مانند رادویانی بحث درباره عیوب شعر را به وقتی دیگر و رساله‌ای دیگر حواله داده است؛ امّا حدایق‌السّحر (٥٥١ – ٥٦٨)، این برتری را بر ترجمان البلاغه دارد که در آن گهگاه پی‌آیهٔ صنعتهایی که درباره‌شان سخنی گفته شده است، علاوه بر نمونه‌های فصیح، نمونه‌هایی هم آمده است که به باور وطواط عیب‌مند هستند.

دریغ است که وطواط در این باره طرح سنجیده‌ای ندارد که مثلاً ابن معتز در «کتاب البدیع» پی‌ریخته است و جز گاه به گاه و به‌اتّفاق و کمتر از بیتهای ناتندرست نمونه‌ای به دست نمی‌دهد. از دید این شاعر ذولسانین دوره خوارزمشاهی، آوردن کلماتی که «به فال نیک نباشد» در بیت نخست قصیده و آغازیدن قصیده بدان نکوهیده است؛ بلکه شاعر باید جهد کند تا مطلع قصیده را چنان آورد که «سمع را از شنیدن آن راحت آید و طبع را از دریافتن آن نشاط افزاید» (وطواط، ۱۳٦۲: ۳۰).

آنچه وطواط درباره «حسن مطلع» می‌گوید تنها تعریف و تفسیری مقلّدانه از آن نیست. بلکه نشان از توجّه وی است به این صنعت؛ چنانکه در جایی دیگر از حدایق‌السّحر پس از بحثی کوتاه درباره «استدراک» و استشهاد به دو نمونه منظوم پارسی و تازی به آشکارگی می‌گوید: «به نزدیک من آنست که اگر شاعر این طریق نسپرد بهتر باشد؛ زیرا که چون او استدراک کند عیش ممدوح به فال بد ناخوش کرده باشد و لذّت سخن ببرده» (پیشین، ۸۰ و ۸۱).

از درنگی بر سر این دو نظر بر می‌آید که استدراک از نظر وطواط حکم حسن مطلع ناخوش را دارد. استدراک به این دلیل که رجوع و تفضیلی هنری در آن نهفته تواند بود و مبتنی بر غافلگیر کردن مخاطب است، یکسره خالی از زیبایی نیست؛ امّا تجربه وطواط، که خود از شاعران بازبسته به دربار و بارها شاهد مدیحه‌خوانی شاعران برای شاهان وقت بوده است، در ناخوش داشتن استدراک و یا به کار بردن کلمات بی‌اندام در ابتدای قصیده، نقشی پررنگ دارد.

آغازیدن مدیحه با هجو و نکوهش یا ابیاتی شامل کلمات ناساز و ناخوش، ممدوح و متعلّقان وی را به هیجان و دلواپسی می‌انداخته که شاید رجوع از آن ذم، و ستایش ممدوح، اگرچه بسیار هنری هم صورت می‌گرفته باز نمی‌توانسته است طعم تلخ آن دلواپسی و خوار شدن مقطعی نزد حاضران را در کام ممدوح شیرین کند. در واقع قصیده برای وطواط ساختمانی است که با داشتن نمای مرصّعی از مدح، دیگر به مقرنسهای تشبیب و کنگره‌های تغزّل نیازی ندارد. تعمّد وطواط در مقتضب سرودن اغلب قصایدش را باید سر در دامان چنین نگرشی دید که اساساً ابیات را بی شرف مدح، «ضایع» می‌بیند:

تشبیب از آن افگنم از شعر در آغاز که ابیات بود بی شرف مدح تو ضایع

اوّل به ثنـــای تو کنم نظم لطـــایف و آخر بـــه دعای تـــو کنم ختم بـدایع
(وطواط، ۱۳۳۹: ۲۹۰)

چنین نگرشی توجّه به حسن مطلع و حسن مقطع را شدیداً الزام می‌کند. درباره «مدح شبیه به ذم» نیز به همین‌گونه می‌توانسته است قضاوت بشود؛ همچنین درباره «حسن طلب»؛ وطواط یکی از ابیات متنبّی را از این دیدگاه واکاویده است و درباره‌اش می‌گوید: «در این بیت «هرچه از خصایص حسن طلب کنی جمله حاصل است؛ هم لفظ خوب و هم معنی نغز و هم اسلوب غریب الّا آنکه در تعظیم ممدوح قاصر است» (وطواط، ۱۳٦۹: ۳٤).

اظهار نظر وطواط در این باره، نشانی است از تسلّط و تأثیر نظامهای درباری و فئودال بر جهت‌دهی ذوق ادبی و معاییر زیبایی‌شناسیک شعر در کتابهای بلاغی.

سرانجام در حوالی سال ٦۳۰ هجری است که پرسه زدن در نوشته‌های بلاغی بر حسب تاریخ تألیف آنها، در جستجوی کتابی که در آن بالاستقلال از عیوب شعر صحبت شده باشد به جایی می‌رسد و شمس قیس رازی در المعجم فی معاییر اشعار العجم خواسته ما را بر می‌آورد. المعجم فی معاییر اشعار العجم در اوایل سبک عراقی و سده غزل و مبتنی بر سبک خراسانی و سده‌های قصیده نوشته شده است. پرروشن است که برخی از آرای شمس قیس رازی درباره عیوب شعر، پا از سده ششم و قلمرو قصیده بیرون نگذارد. بر این آرا، نشانه‌های تحمیل مقتضیّات قصیده را می‌توان دید و بویژه نشانه‌های تأثیر مخاطب را. از این رو در میان آنچه شمس قیس به عنوان عیوب شعر از آنها بحث کرده است، عیوبی را می‌توان دید که از نقد شعر در «موقعیّتی» جدا از جغرافیای زیبایی‌شناسیک شعر استنباط شده است و بازخوانی شعر در جغرافیای زیبایی‌شناسیک آن و یا حتّی در «موقعیّت»های دیگر، موجب رفع آن عیوب می‌شود. عیوب استدراک، قبح مطلع، قبح تخلّص و ترک ادب در سؤال و استعطاف، که در المعجم آمده از این گونه است.

استدراک در ترجمان البلاغه از جمله صنعتها و محاسن شعر است؛ تنها به مطلع مخصوص نیست و بجز هجاوارگی مصراع یا بیت و گریز از آن به مدح، به مدحوارگی مصراع یا بیت و گریز از آن به هجا نیز تعریف شده است (رادویانی، ۱۳٦۲: ۹٤). وطواط به این دلیل، که شاعر با استدراک، «عیش ممدوح به فال بد ناخوش کرده باشد و لذّت

سخن ببرده»، بهتر آن می‌داند که از آن پرهیز شود (وطواط،۱۳٦۹: ۸۱). شمس قیس رازی در ناخوش داشتن استدراک و از عیوب شعر تلقی کردن آن، پیروی وطواط را کرده است و از وی پیش هم افتاده و توصیه ضمنی وطواط را به صورت الزام صریح در آورده است.

این اختلاف نظرها ناشی از این است که رادویانی، استدراک را «درون» شعر و در نظام زیبایی‌شناسیک آن تفسیر می‌کند و وطواط و شمس قیس، آن را «بیرون» شعر و در موقعیّتی جدا از حوزه زیبایی‌شناسیک آن؛ موقعیّتی که مقتضیّات و مخاطب خاصّی دارد و هر چیزی را بر نمی‌تابد؛ دربار و ممدوح درباری. نظر شمس قیس درباره قبح مطلع، قبح تخلّص و ترک ادب در سؤال و استعطاف، گستره و تفصیل نظر وطواط و تبدیل بایدهای آن به نبایدهاست. ضرورت پرهیز از «کلماتی که به فال نیک نباشد» در مطلع، رعایت «نفاست معنی» در تخلّص و نگاه داشتن «شرایط تعظیم» در طلب که در حدایق‌السّحر آمده در المعجم به این صورت که نباید در مطلع، کلمات «نیست» و «نباشد» و امثالهم را آورد، نباید تخلّص قصیده موهم توسّل به ممدوح برای کامروایی از معشوق باشد و نباید هنگام طلب، خود را بزرگ شمرد و تقصیر در رعایت حقّ و فضل خود را به ممدوح نسبت کرد، تفسیر و تفصیل داده می‌شود. با این همه اعتبار آرا و اندیشه‌های شمس قیس درباره عیوب مطلع، تخلّص و طلب، مانند نظریات وطواط به اعتبار قصاید، آن هم از نوع مدحی آن است و با بی‌اعتباری قصیده، اعتبار این آرا و اندیشه‌ها هم از میان می‌رود. این عیوب، نه عیوب شعر پارسی، بلکه عیوب قصیده است و آن هم نه عیوب قصیده در ساحت زیبایی‌شناسیک آن؛ بلکه در وضعیّتی بیرون از جهان قصیده. وضعیّتی که رسم و راه دربارها و خلق و خوی مخاطبان درباری بر آن تأثیری مشخّص دارد. وضعیّتی که بشدّت تحت حکم ملاحظات و مصلحتهاست؛ چنانکه وقتی انوری، یکی از مدیحه‌های خود را چنین آغازید:

خراب کرد به یکبار بخـلْ کشـور جـود نماند در صدف مکرمات گوهر جود

با همه لطافتی که در شعرش بود، آمدن الفاظ «خراب» و «نماند» در مطلع آن را خوش نداشتند و نگذاشتند تمام بخواند (تاج الحلاوی، بی‌تا: ۸۱).

نیز در توصیه‌های صاحب المعجم به شاعران در چگونگی مدح خلفا، پادشاهان، ملوک، خواجگان، خواتین و پیوستگان و وابستگان ایشان، نشانه‌های نفوذ مخاطب و مقتضیّات

قصیده به چشم می‌آید. شمس قیس در این مواضع نباید بی‌تأثیر از قدامه بن جعفر و «نقد الشّعر» وی بوده باشد و خود قدامه هم از «اخلاق نیکوماخوس» ارسطو. وحدت اندیشه شمس قیس در این‌باره با مؤلّف قابوسنامه نیز قابل درنگ است (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۹۰) و نشان پسندهای ذوق ادبی در سده‌های نخست شعر دری و سبک خراسانی. روایت تاریخ سیستان از اتّفاق نظر حاضران در مجلس امیر خراسان بر اینکه رودکی در قصیده‌ای که در مدح امیر باجعفر در آن مجلس خوانده است، بیتی و معنایی نیاورده که با اوصاف امیر باجعفر مطابق نباشد و بتوان آن را انکار کرد (نامعلوم، ۱۳۸۱: ۳۰۸) نیز حسب حال عملیِ این دیدگاه است.

۲. دوره واپس‌ماندگی[۵]

در شعر سبک عراقی، که حدود تقریبی این دوره بدان محدود است، عنصر غالبْ «عرفان» و «غزل» است. در غزل نیز به جای ممدوح، معشوقی نشسته است که سخن گفتن با وی الزامها و احتیاط‌های سخن گفتن با مخاطبان زودخشم درباری را ندارد. روشن است که در سبک عراقی بسیاری از آنچه تا سده هفتم با عنوان عیوب فصاحت شعر در آثار بلاغی مطرح بوده است به دلیل تغییر عنصر غالب کارایی خود را از دست می‌دهد. شعر سبک عراقی از دیدگاه بلاغی تفاوتهای مشخّصی با شعر سبک خراسانی دارد. ریشه این تفاوتها را باید در تغییر بافت زیبایی‌شناسیک شعر این دوره دید؛ چنانکه تصویرهای سبک خراسانی مولود عقل است و تصویرهای سبک عراقی مولود احساس؛ خاستگاه معرفتی تصویرهای سبک خراسانی حسّی است و خاستگاه معرفتی تصویرهای سبک عراقی، احساسی و عاطفی. در تصویرهای سبک خراسانی روابط و پیوند اشیا عقلانی است و در تصویرهای سبک عراقی روابط و پیوند اشیا احساسی و عاطفی است. در تصویرهای سبک خراسانی، بیانْ مستقیم و صریح است و در تصویرهای سبک عراقی، بیانْ تلویحی و اشاری است و در سبک خراسانی، تصویرگری محاکات واقعیّت است و در سبک عراقی، تصویرْ وجدانی و مبتنی بر دریافت درونی است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۷)؛ با وجود این، کتابهای بلاغیی که در سده‌های هفتم تا نهم نوشته می‌شود و آرایی که در این کتابها درباره عیوب شعر آمده است، هیچ زمینه انطباقی با تحوّلات به وجود آمده در شعر پارسی ندارد. اثبات این ادّعا دشوار نیست و با چیدن دو مقدّمه می‌توان بدان رسید:

۱. تغییرات زیبایی‌شناسیک شعر سبک عراقی نسبت به سبک خراسانی و ناهمسانی میان آنها غیر قابل انکار است، که حاکی از تغییر ذوق ادبی و پسند هنری شاعران سبک عراقی است.

۲. کتابهای بلاغیی که پس از حدایق‌السّحر و المعجم نوشته شده (تا سده نهم)، تقلیدها و تحریرهایی از این دو کتاب است و نوگوییهای بلاغیی که گهگاه در برخی از آنها مثل حقایق‌الحدایق، ذیل «قول مصنّف» دیده می‌شود و یا در بدایع الافکار، عمدتاً به مباحثی در حوزه مضمون و قالب و... موقوف مانده است و در آنها در زمینه عیوب فصاحت شعر، دستاورد تازه‌ای دیده نمی‌شود که حاصل تأمّل بلاغیون در شعر روزگار خود باشد.

شبلی نعمانی، لطافت تشبیهات و ظرافت استعارات متأخّران و تفاوت آن با ساده و طبیعی بودن این عنـــاصر در شعر گذشتگان را مورد توجّه قرار می‌دهد و در توجیه آن می‌نویسد:

> در عصر متأخّرین که تمدّن به اوج کمال رسیده و احساسات افراد، عـالی و نـازک و لطیف شده بود، آن وقت تشبیهات و استعارات قدما بی‌اثر مانده و از دلچسبی افتـاده بود... ملاحظه کنید که وقتی تمدّن یک قوم به حال ابتدایی است، عطرهای تیز و تند را مردم بیشتر پسـند کـرده؛ عطـری کـه زننـده نباشـد از آن احسـاس بـوی خـوش نمی‌کنند» (شبلی نعمانی، ۱۳۳۵: ۲۵۰).

تمثیلی که شبلی نعمانی برای استوارْ داشت ادّعای خود آورده قابل تسرّی به انواع صنایع و محسّنات بلاغی است؛ چنانکه در این دوره صنایعی چون ایهام، تجاهل‌العارف، جناس و... از حالت بدوی دوره قبل بیرون آمده است و در آنها دقّتهایی می‌شود که تفسیر آنها از کتابهای بلاغی فوت شده است. علاوه بر هنجارهای زیبایی‌شناسیک، مقوله عیوب فصاحت نیز، که در سده‌های سبک خراسانی پا به پای شعر پارسی حرکت می‌کند در همراهی با شعر سده‌های هفتم تا نهم از رمق افتاده و از اینکه بتواند پا به پای پویایی شعر این دوره پیش بیاید ناتوان شده است. آثاری که در این دوره جای تواند گرفت عبارت است از: معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، دقایق‌الشّعر، حقایق‌الحدایق، و بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار.

شمس قیس‌رازی با گشودن بابی از المعجم به روی عیوب شعر، هم ضرورت اختصاص

بخشی از کتابهای بلاغی دوره‌های بعد به این مبحث را برای نویسندگان این آثار پیش آورده، و هم سرمشق مطالبی را برایشان فراهم کرده است که ایشان درباره عیوب شعر در نوشته‌های خود خواهند آورد تا جایی که بخش عیوب شعر در این آثار رونوشتی از المعجم شده است. این مسئله، هم بیانگر ارزش المعجم و نفوذ مباحث آن در حوزه بلاغت و هم نشان ایستایی اندیشگی بلاغیون ایرانی دوره‌های بعد است که قلمهاشان درد شعر و بلاغت را به هیچ وجه احساس نمی‌کند.

آغاز این بیدردی با شمس فخری اصفهانی و «معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی» وی است که در ٧٤٤ هجری، تقریباً یک سده پس از المعجم نوشته شده است. شمس فخری اصفهانی، باب چهارم از فنّ دوم (در علم قوافی) معیار جمالی را تنها با تغییر «اوصاف» که در المجم آمده به «اوضاع»، «در عیوب قوافی و اوضاع ناپسندیده که در کلام منظوم آید» نامیده است و سپس هر هشت موردی را که پیش از این در المعجم به عنوان عیوب قوافی و اوصاف ناپسندیده شعر آمده است، با همان ترتیب نام می‌برد. تنها نوگویی نغزی که درباره عیوب شعر در معیار جمالی آمده این است که شمس فخری در توضیح «تضمین» می‌گوید: «تضمین بر انواع است و هیچ نوع از آن مستهجن نیست و آنچه اساتذه مقدّم این نوع را در عیوب قوافی آورده‌اند، بی‌توجیه است» (شمس فخری، ١٣٨٩: ٢٣٦).

تاج الحلاوی هم، که در دقایق‌الشّعر به گفته‌های شمس قیس رازی توجّه دارد در زمینه عیوب شعر نیز نخست از همه با اختصاص فصلی جداگانه به آن، چراغ تأثیرپذیری از المعجم را برافروخته است. در این فصلِ بی‌برگ و بار از دقایق‌الشّعر، نسیم باروری می‌وزید اگر تاج الحلاوی پس از اینکه می‌نوشت «فصلی در عیوب شعر از الفاظ و معانی و قوافی و غیر آن» (تاج الحلاوی، بی‌تا: ٩٧)، عیوبی را کـه می‌شد بازبسته به هرکدام از این عناصر در شعر پـارسی یافت، پی‌آیهٔ هر یک برمی‌رسید.

تاج الحلاوی نه‌تنها دغدغه این را ندارد که شعر پارسی را از چشم خود و از چشم‌انداز عیبهایش ببیند بلکه ضرورت درنگی بر سر آنچه را پیش از وی درباره عیوب شعر گفته شده است نیز احساس نمی‌کند و اگر یک دو جای هم بر برخی ابیات خرده می‌گیرد به لطف شمس قیس است و هم آن ابیات و هم آن نقدها را می‌شود یک صد سال پیشتر در المعجم دید. نوشته‌های بلاغی شرف‌الدّین رامی در واقع آخرین جایی است که هرچه قرار باشد در سده هشتم بر پیشگفته‌های بلاغیون درباره عیوب شعر

افزوده شود، می‌بایست در آنجا بیان شود. امّا این قصیده مستعار، که با معیار جمالی آغازیده و نزدیک به همه بیتهایش نسخ و مسخ آرا و اندیشه‌های وطواط و شمس قیس است، حسن مقطعی هم ندارد. در میان آثار رامی، تنها حقایق‌الحدایق (۷۵۷-۷۷٦) و تا حدّی انیس‌العشّاق (۷۵۷-۷۷٦) را می‌توان برای بررسی دگرگشتهای نظری درباره عیوب شعر ملاک کار قرار داد.

نوگویی مؤلّف حقایق‌الحدایق درباره عیوب شعر پارسی، که می‌تواند نه‌تنها نظر شخصی، بلکه ترجمان ذوق بلاغی ابنای جنس وی در سده هشتم نیز باشد، افزود و کاستهایی است بر نظریات وطواط درباره عیوب شعر و تحت تأثیر ذهن تشریح‌گر و تجزیه‌نگر شرف‌الدّین رامی که به فصل‌بندی و فاصله‌گزاری سخت آموخته است به‌گونه‌ای که حسن مطلع را که وطواط به صورت تشریحی بررسیده است، شرف‌الدّین رامی با فصل‌بندی می‌سنجد و برمی‌رسد. وی پس از نقل نظر پیشینیان در لزوم احتراز شاعر در مطلع از الفاظی که موجب نفرت ممدوح گردد، اقسام حسن مطلع را متعدّد می‌داند و ناگزیر به بیان پنج قسم از آنها بسنده می‌کند (رامی، ۱۳٤۱: ۳۷).

چنانکه گفته شد، این خطّ و نشان کشیدنها با خلق و خوی قصیده سازگار است، نه غزل و سده هشتم، سده دست به سینه ایستادن در مقابل این بیانات نیست. در سرتاسر دیوان خواجه، که اگر از شعر سده هشتم سخن به میان بیاید نمی‌شود از وی سخن به میان نیاید، کمتر می‌توان به مواردی چون:

احمد الله علی معدله السلطان احمد شیخ اویس حسن ایلخانی
خان بن خان و شهنشاه شهنشاه نژاد آنکه می‌زیبد اگر جان جهانش خوانی

برخورد که به اقتضای تسلّط روحیّه قصیده برای نقد جمال‌شناختی آن، نظر مؤلّف حقایق‌الحدایق نظیر حسن افتتاح مطلع به الف، تأسیس قافیه بر نام و کنیه ممدوح، و تجنیس قوافی به کاری بیاید در حالی که در دیوان شاعران سده‌های قصیده، اوضاع و احوال برخلاف این است.

۳. دوره ناسازگاری[٦]

مشخص شد که نظام بلاغی رایج در دوره نخست برای تحت حکم آوردن شعر پارسی دوره بعد بتدریج از اقتدار و اعتبارش کاسته شد. این نظام بلاغی در نهایت به دوره موسوم به ناسازگاری که می‌رسد نظامی ناکارامد می‌شود که به جای اعتراف به ناتوانی و اصلاح خود، طرف مقابل را به تخطّی از قانونهایش متّهم می‌کند و با آن به

ناسازگاری و ستیزه برمی‌خیزد. این دوره، میانه سده دهم تا پایان سده دوازدهم هجری و شعر رایج در ایران عصر صفوی و هند عصر گورکانی، موسوم به سبک هندی (/اصفهانی) را دربرمی‌گیرد. عنصر غالب در شعر سبک هندی، «طرز خیال» است که با عناوین دیگری چون نازک‌خیالی و از این قبیل در تذکره‌ها و اشعار این دوره مورد اشاره قرار گرفته است. تعلّق خاطر به نازک‌خیالی و موضوعات مترتّب بر آن، نظیر شعراندیشی، دشوارگویی، گرایش به بیان استعاری، سوررئالیستی شدن تصاویر و ... جهتدهنده ویژگیهای زیبایی‌شناسیک شعر سبک هندی و متمایزکنندهٔ آن با شعر سبک خراسانی و عراقی از این ضلع و ترجمان ناتوانی مبانی بلاغت و نقد پیشین در تحلیل آن است. آنها که با دست افزار نظریّات بلاغی گذشتگان به نقد زیبایی‌شناسیک شعر سبک هندی بپردازند، جز بستن تهمتِ گروهی کژی و اعوجاج به آن، کاری نمی‌توانند کرد؛ چنانکه شیفتگان و فریفتگان شعر خراسانی و آنها که ذوقها و ذایقه‌هاشان، سوخته و آموخته هنجارهای جمال‌شناختی آن شعرها بوده است چنین کرده‌اند. تماشای شعر سبک هندی از دریچه بلاغت حدایق‌السّحر و المعجم، و با پیشینه ستایش‌شده‌ای از تماشای شعر عنصری و ناصرخسرو و انوری، تماشای چشمهای لوچ، پشتهای کوژ و دستهای رعشه‌داری است که شعر دری را از وقار و قواره انداخته است. شعر سبک هندی از این دید، پای طاووس شعر دری است. حتّی بلاغت سدهٔ نهم نیز، که با روزبازار شعر سبک هندی فاصله‌ای ندارد و دیدها و داوریهایش برای تحلیل شعر دری، همگام با دیگرگشتهای بلاغیش به‌روزتر و کارامدتر شده است نیز گاه به گاه از توهین و افترا به سبک هندی کوتاهی نمی‌کند. تعریف صاحب بدایع‌الافکار را از شعر سلیس بخوانید:

> سلیس، شعر روان را گویند و سلاست در لغت، نرم و منقاد شدن است و در اصطلاح آنکه سخن به نوعی مؤدّی گردد که ادراک لطایف و فهم معانی آن غیر متعسّر بود و صناعات آن از بضاعات متکلّفان خالی و عرایس نفایس آن به زیور کمال و زینت جمال حالی باشد و ضدّ او را متعسّف خوانند و تعسّف، عدول باشد از جادّه مستقیم (کاشفی، ۱۳٦۹: ۷٦و ۷۷).

روشن است که شعر سبک هندی با آن دشواریابیهای معنوی و تکلّف در تصویرپردازی، که از آن در زبان اهالی آن شیوه شاعری به نازک‌خیالی تعبیر می‌شود از زیر ذرّه‌بین این نظر، جز مجموعه‌ای از تعسّف و عدول از جادّه مستقیم نیست. برای

شاعر سبک هندی، زودفهمیِ شعر نشانه کارنابلدی است. گاه چنان در این عرصه می‌تاخته‌اند که متّهم به بی‌معنی‌گویی می‌شدند. از ستایشهای این دوره نسبت به شاعران، «معنی‌یاب» و«مضمون‌کوشش» گفتن ایشان است؛ همچنین ستایش ادیبان به نزاکت صور خیالی که به فهم کم بیاید؛ چنانکه در شیوه شاعری میرزا لطف‌الله نثار دهلوی (م ۱۱۵۹) نوشته‌اند: «چون چاشنی کلام او تندتر از شعر میرزا اسیر است، اکثر ابیات او فهمیده نمی‌شود. به اعتقاد آن عزیز شعر شاعر زنده بی‌معنی نمی‌باشد. مقرّر فرمود اگر احیاناً معنی بعضی از ابیات او از او پرسیده می‌شد آن قدر نازک می‌بست که بعد تقریر هم خوب دریافت نمی‌گردید!» (خان آرزو، ۱۳۸٤: ۱۲٤).

در این دوره مفاخره‌ها عمدتاً به نامفهوم بودن شعر است. این بیت بیدل دهلوی:

معنی بلند من فهم تند می‌خواهد سیر فکرم آسان نیست کوهم و کتل دارم

(بیدل، ۱۳۸۱: ۹۸۲)

می‌تواند به تمامی ترجمان شیوه شاعری این دوره باشد. مقایسه این بیت به منزله بیانیه سبک هندی با ابیات شاعران سبک خراسانی، که در آنها شعر خود را بخوبی لفظ و آسانی معنا ستوده‌اند، تفاوت این دو شیوه شاعری را می‌نمایاند و نشان می‌دهد که بلاغت متعارف در سبک خراسانی و عراقی نمی‌تواند از پس تحلیل اشعاری برآید که از دید زبانی و بیانی نقطه مقابل شعر پارسی سده‌های چهارم تا دهم است.

فریدریش نیچه در نقد داوری فیلسوفان پیشین درباره زندگی و بی‌ارزش دانستن آن توسط ایشان، اصالتِ حقیقت داشتن «همرایی فرزانگان» در این باب در روزگاران گذشته را در زمان خود نفی می‌کند و بر اینکه همچنان همرایی فرزانگان برهان حقیقت باشد، می‌شورد. نیچه همرایی فرزانگان را هیچ دلیل آن نمی‌داند که اگر بر سر چیزی همرای باشند، حق نیز با ایشان است (نیچه، ۱۳۸۲: ۳۳). بر این قیاس، بی‌ارزش دانستن شعر سبک هندی در گذشته ادبی ایران و همرایی فرزانگان در این باب، که زمانی برهان حقیقت تصوّر می‌شده، امروزه گزاره‌هایی مشکوک است و اصالت خود را در جهت‌دهی ذوق ادبی از دست داده است. آنچه به مقتضای ذوق ادبی عصر، شعر تلقّی می‌شود نیز بنا بر مقوله‌هایی عیب‌مند قلمداد می‌شود که بدین نحو در بلاغت پیشین مطرح نبوده است؛ مثلاً با رواج «مدّعا- مثل» یا «اسلوب معادله» در شعر سبک هندی، ویژگیهای آن توسط ادیبان، نقد و موارد عیب‌مندشان بیان می‌شود و از همین قبیل است

ضرورت ربط مصاریع در ابیات دولختی که در کتابهای نقد آن دوره، نظیر «سراج منیر»، بدان پرداخته شده است.

مسأله استعاره‌های سبک هندی نیز هماره مورد بحث ادیبان بوده است و خاصّه ادیبان دوره «بازگشت» با توجّه به بدعت سبک هندیها در استعاره‌پردازی از این دید بر شعر برخی از چهره‌های این سبک تاخته‌اند. نمونه را آذر بیگدلی در احوال عرفی نوشته است:

> الحق در مراتب کمالات، گوی سبقت از معاصرین ربوده؛ دیوانش مکرّر به نظر رسیده؛ در قصیده هرچند طریقه‌ای تازه که خارج از طریقه شعرای سابق بوده اختیار کرده، امّا واقعاً بسیار خیالات خوب و عبارات مطلوب دارد؛ در **باب استعاره، اصرار بسیار دارد به حدّی که مستمع از معنی مقصود غافل می‌شود؛** از آن جمله مثنویی در برابر مخزن‌الاسرار [شیخ نظامی] گفته که شاید بر بی‌وقوف مشتبه شود، امّا استاد ماهر می‌داند که بسیار بد گفته. چند شعری که خالی از فصاحت نبود از آنجا نوشته شد. مثنوی ناتمامی در خسرو شیرین دارد، اگر عیب **استعاره خنک** را نداشت بد نگفته بود، قدری معقول از آنجا بیرون نوشته شد و از قصاید و غزل و رباعی نیز آنچه به طریقه استادان صاحب فن بود نوشته می‌شود (آذر بیگدلی، ۱۳۷۸: ۱۹۱).

در دوره مورد بحث، دو جریان اصلی در تألیفات و پژوهشهای بلاغی به زبان فارسی وجود داشته است:

الف) بلاغتی که بر نظام بلاغت اسلامی متکّی است و در ایران بدان توجّه می‌شود: بلاغت به دلیل ارتباطی که با علوم دینی داشت و از گذشته وسیله‌ای برای فهم بهتر قرآن و حدیث شناخته می‌شد، نمی‌توانست مورد غفلت علمای عهد صفوی واقع شود که با رسمیّت یافتن تشیّع در ایران مورد اعزاز و احترام قرار گرفته بودند. کتابی که تا این دوره به دلیل جامعیّت بلاغی آن در مدارس علوم دینی تدریس می‌شد، «مطوّل فی شرح التلخیص» تألیف «سعدالدّین تفتازانی» (۷۹۲ه.ق) بود. علمای دوره صفویه نیز این کتاب را در مدارس خود تدریس می‌کردند و برای اینکه مطالب این کتاب برای شاگردانشان فهمیدنی‌تر بشود، شرحهایی بر آن نوشتند. این شرحها بر «مطوّل»، که به زبان عربی است، بخشی از تألیفات بلاغی در این دوره را تشکیل می‌دهد. بتدریج برخی از علما به فکر تألیف کتابهایی افتادند که مباحث بلاغی «مطوّل» را با زبان و شعر فارسی تطبیق می‌داد. برخی دیگر نیز به ترجمه آزاد از «مطوّل» پرداختند.

بلاغتی که در این آثار از آن بحث می‌شود در واقع همان بلاغت اسلامی است که پس از هفت قرن به صورت منظّم و فصل‌بندی شده توسط «تفتازانی» عرضه شده بود؛ به زبانی دیگر می‌شود گفت که مؤلفان این آثار بر بلاغتی که تا آن زمان برای ایرانیها شناخته شده بود، چیز تازه‌ای اضافه نکردند. مهمترین کتابهایی که بدین شیوه نوشته شد عبارت است از: «انوارالبلاغه»، تألیف محمّد هادی مازندرانی معروف به «آقا هادی» و «رساله بیان بدیع» (۱۰۹۹ه.ق)، تألیف میرزا ابوطالب، نواده یا همشیره‌زاده میرفندرسکی، دانشمند معروف عصر صفوی (فندرسکی، مقدّمه مصحح، ۱۳۸۱: ۱۳).

ب) **بلاغتی که بر نظام بلاغت هندی و مورد توجّه پارسی‌زبانان هند متکّی است**: در آثار پارسی بلاغی در هند، که در قرون ده تا دوازده هجری نوشته شده، مباحثی مطرح شده که تاکنون در بلاغت پارسی سابقه نداشته و تقریباً همگی تازه است؛ مباحث، عناوین و تعاریفی که نه وام گرفته از بلاغت عرب، بلکه به بلاغت هندی (النکار) متعلق است. نویسندگان این آثار تنها قصد معرّفی بلاغت خود را ندارند؛ بلکه می‌خواهند عناصر آن را به نظام بلاغی مسلّط بر ادبیّات ایران وارد کنند. شواهدی که برای عناوین و تعاریف بلاغیِ این کتابها، یکسره از شعر پارسی انتخاب شده است، نشان می‌دهد که شعر پارسی بویژه شعر سبک هندی، تحمّل نقد شدن توسط اصول این بلاغت نوظهور را دارد. کتابهای شاخص متعلق به این جریان بلاغی که در هند تألیف شده، «تحفه الهند» (۱۰۶۹– ۱۱۱۸ه.ق) نوشته میرزا آقا خان ابن فخرالدّین محمّد و «غزلان الهند» (۱۱۷۸ه.ق) نوشته آزاد بلگِرامی است. در تحفه الهند، که بیانگر هنجارهای جمال‌شناختی هندی است، علم النکار (بیان و بدیع) به دو فصل تقسیم شده است: فصلی از آن به صنایع و بدایع شعر یعنی به محسّنات اختصاص یافته و فصلی به بیان انواع «دوکَهن» یا «دوکَه»، که در زبان هندی به معنای عیب شعر است و «به حسب قرارداد شعرای هند جمله بیست باشد» (میرزا خان ابن فخرالدّین محمّد، ۱۳۵٤: ۲۸۷). برخی از این عیوب مانند اَنده دوکهن، اَسلِیل دوکهن، پَنگ دوکهن، نگَن دوکهن، و مِرتک دوکهن به دلیل وجود اشتراک در ادراکات ذوقی ملّتها در بلاغت تازی و پارسی نیز مطرح بوده است. آشنایی دیرساله ایرانیها با زبان تازی و آمیختگی بلاغت پارسی با بلاغت عربی، البته مجال خودنمایی به معیارهای سلامت و عیب شعر در دیگر نظامهای بلاغی نمی‌دهد و چه بسا آنها را ناشنیده وامی‌گذارد؛ حتّی اگر آن نظام بلاغی از آنِ

ملّتی بوده باشد که با ایرانیها سرگذشت اساطیری و تاریخی مشترکی داشته‌اند؛ امّا با انوارالبلاغه است که عیوب فصاحت، آن‌گونه که در بلاغت اسلامی تثبیت شده است به کتابهای بلاغی پارسی راه می‌یابد. این کتاب چنان است که در همان نخستین باری که نسخه‌ای از آن به دست یکی از اهالی فضل و ادب افتاده، آن را ترجمه‌ای از یکی از شروح تلخیص و به ظنّ قوی، ترجمه شرح تفتازانی بر تلخیص، یعنی مطوّل دانسته است (نخجوانی، ۱۳۲۸: ۱٤۹). عیوب فصاحت آن‌گونه که در انوارالبلاغه مطرح شده عبارت است از عیوب راجع به کلمه (شامل تنافر حروف، غرابت، مخالفت قیاس و کراهت در سمع) و عیوب راجع به کلام (شامل ضعف تألیف، تنافر کلمات، تعقید لفظی و معنوی و تتابع اضافات) (محمّد هادی مازندرانی، ۱۳۷٦: ۳۰ تا ٤۲). این عیوب که امروزه نیز در کتابهای بلاغی پارسی به چشم می‌آید و معیار غثّ و سمین فصاحت شعر قلمداد می‌شود، آن‌گاه که در معرض نظریه‌های ادبی نو و از جمله فرمالیسم قرار بگیرد، به ترتیبی که در پی خواهد آمد از اعتبار می‌افتد یا دست کم، قطعیّت آنها مورد انکار قرار می‌گیرد.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت جزئی‌گرایانه

گذشته از اینکه نظریه فرمالیستیِ عنصر غالب، شمول‌پذیری آنچه را به عنوان عیوب شعر در بلاغت سنّتی مطرح است در کلّیّت خود، رد می‌کند و اصالت این فرض را، که نظریات در این باره از عهده بررسی شعر فارسی دوره‌های مختلف برمی‌آید، گزاره‌ای مخدوش به شمار می‌آورد، عیوب شعر در بلاغت سنّتی به صورت موردی نیز توسط نظریّات دیگری که توسط فرمالیست‌ها بیان شده است به چالش کشیده تواند شد ضمن اینکه پیش از بحث در این باره باید یادآور شد عیوب فصاحت شعر در بلاغت سنّتی یا راجع است به کلمه و یا راجع به کلام؛ یعنی در گسترده‌ترین حالت، بیت را مورد داوری قرار می‌دهد و این به تأثیر مستقیم شعر عربی است که واحد شعر در آن، «بیت» است؛ بدین ترتیب «فرم» اثر ادبی همواره مغفول بوده است و با اینکه کسی مانند عبدالقاهر جرجانی (م ٤۷۱ ه.ق) در نظریه‌های قابل توجّه بلاغیش، مانند نظریه نظم، که با نظریّات فرمالیستها بسیار همخوان است، زمینه توجّه به کلیّت و فرم اثر ادبی را به دست داده است، عیوب فصاحت تنها در محدوده کلمه و کلام مانده و کسی به صرافت آن نیفتاده است که عیوب فصاحت شعر را در پیوند با فرم بررسی کند؛ چرا که هیچ

استبعادی ندارد و بلکه مسبوق به سابقه است که آنچه از دیدگاه جزئی‌نگر و بیت‌محور، عیب شعر به شمار آید از دیدگاه کلّی‌نگر و فرم‌محور، اتّفاقاً ارزش زیبایی‌شناسیک داشته باشد. اینکه برخی شاهنامه فردوسی را شعر نمی‌دانستند و نهایتاً بدان «نظمی هنرمندانه» می‌گفتند و در کتابهای بلاغی اقلّ شواهد از شاهنامه است، یکی از نمودهای برخورد جزئی‌نگرانه به شاهنامه و غفلت از فرم و ریزه‌کاریهای استادانه فرمیک در آن است.

خوانش فرمالیستی عیوب فصاحت به صورت موردی نیز، چنانکه گفته شد، اصالت و شمول‌پذیری این قواعد را از ضلعی دیگر زیر سؤال می‌برد. این مقوله با بیان مقدّمه‌ای در چیستی شعر و چگونگی رویداد آن از دید فرمالیستها بهتر تبیین تواند شد.

یاکوبسن، نقشهای ششگانه زبان (عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی، و ادبی) را به اجزای تشکیل‌دهنده فرایند ارتباط منوط دانسته و از این میان، جهتگیری پیام به سوی خود پیام و در کانون توجّه قرار گرفتن خود پیام را موجد نقش ادبی زبان تلقّی نموده است. توجّه به نقش ادبی زبان، البته در اندیشه‌های فرمالیست‌هایی چون شکلوفسکی، موکارفسکی و هاورانک ریشه دارد. ایشان دو فرایند زبانی خودکاری[۷] و برجسته‌سازی[۸] را از یکدیگر جدا نموده بودند و اعتقاد داشتند که فرایند خودکاری زبان در اصل، به کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون اینکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه قرار بگیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند؛ غیر متعارف باشد و در مقابلِ فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۵). برجسته‌سازی به اعتقاد لیچ به دو شکل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی روی می‌دهد. هنجارگریزی مورد نظر لیچ شامل انواع هنجارگریزیهای واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی می‌شود. ظاهراً نخستین بار شفیعی کدکنی است که ضمن معرّفی فرمالیسم، فرایند اتّفاق شعر را در زبان پارسی با محک نظریه‌های فرمالیستی تحلیل کرده است. وی در «موسیقی شعر» به تبع فرمالیستها، شعر را اتّفاقی در زبان تعریف کرده و آن را محصول ایجاد تمایزهایی دانسته است که در دو گروه موسیقایی و زبانشناسیک، در زبان خودکار روی می‌دهد. گروه موسیقایی مدّ نظر شفیعی کدکنی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگیهای صوتی و گروه زبانشناسیک شامل استعاره و

مجاز، حسّامیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی[9]، صفت هنری[10]، ترکیبات زبانی و آشنایی‌زدایی در حوزه قاموسی است. خوانش عیوب فصاحت به صورت موردی در چارچوب این نظریات، چنانکه در پی می‌آید، ضرورت بازنگری در اصالت و اعتبار عیوب فصاحت در بلاغت سنّتی و نیز ضرورت عرضه موارد تازه و به‌روز شده‌ای را به مثابه عیوب فصاحت پیش می‌آورد.

۱. غرابت استعمال

غرابت استعمال عمدتاً به کاربرد الفاظ غریب، دور از ذهن، غیرمعمول و الفاظی که مأنوس الاستعمال نباشد، اطلاق می‌شود. پیشینه توجّه به این مسئله در کتابهای بلاغی پارسی، به المعجم می‌رسد. شمس قیس یکی از نمودهای صنعت «تفویف» را آن دانسته است که شعر «از غرایب الفاظ و مهجورات لغت فرس» خالی باشد (شمس قیس رازی، ۱۳٦۰: ۳۲۹). وی این نظر را پی‌آیهٔ «متکلّف و مطبوع»، هم تکرار کرده و گفته است: «و از متکلّفات اشعار یکی آنست که کلمات تازی که در محاورات پارسی‌گویان غریب باشد یا کلمات فهلوی که در لغت دری مهجورالاستعمال باشد در آن به کار دارند» (پیشین، ٤۳۷).

این عیب از «التّلخیص» به این سو است که با عنوان «غرابت استعمال» شناخته می‌شود. در بلاغت اسلامی یکی از هوشمندانه‌ترین نظریات درباره غرابت استعمال از آنِ قدامه‌بن جعفر (م ۳۳۷ ه.ق) است. قدامه با دقّتی که از اطّلاع پیش از موعد وی نسبت به مسائل نوین سبک‌شناسی خبر می‌دهد، میان گذشتگان و هم‌روزگاران خود در کاربرد این گونه کلمات که به آنها «وحشی» می‌گوید، تفاوت می‌گذارد و به تبع خلق و خوی مطلق‌گریز و نسبیّت‌گرایی که دارد، عیب بودن کاربرد الفاظ مهجور را بسته به میزان و کیفیّت بهره‌مندی شعر از آنها می‌داند.

وی در توجّه به اینکه کاربرد الفاظ وحشی در شعر شاعران گذشته، نه از جهت استحسان آن، بلکه به واسطه ناهمواری و خشونتی بوده است که بر شعر این شاعران اعرابی تسلّط داشته (قدامه بن جعفر، من دون تاریخ: ۱۷۲) بر مسئله فرم و ضرورت انداموارگی اجزای شعر گذری کرده که از جنبه‌های مغفول‌ماندهٔ بلاغت است.

قدامه بن جعفر یک بار دیگر هم پی‌آیهٔ عیوب غزل به این جنبه در نقد ادبی مدرن توجّه کرده است. وی در آنجا گفته است، چون مذهب غزل، نرمی، لطافت، زیبایی و

همواری است، نیاز است که واژگان غزل نیز لطیف، خوشگوار، پسندیده و مطبوع باشد و خشونت و خشکی در الفاظ غزل عیب است؛ امّا نه همیشه. بلکه گاه در مواردی مثل یادکرد جنگاوری، بی‌پروایی، ستیزه و ترس، که مقتضای خشونت می‌کند، کاربرد این‌گونه الفاظ می‌تواند حسن هم باشد. ولی شایسته‌تر است این احوال را به واسطه تنافری و تباعدی که با غزل دارد، عیب آن بدانیم (پیشین، ۱۹۱).

به هر حال علاوه بر اینکه توجّه به مقتضیّات شعر در کلیّت آن و مسئله فرم، مطلق‌گرایی در عیب دانستن «غرابت استعمال» را بی‌وجه می‌سازد، باستانگرایی نیز، که در فرمالیسم یکی از عوامل هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان و در نهایتْ «رستاخیز کلمه‌ها» و ایجاد شعر است، عیب دانستن «غرابت استعمال» را از دید این مکتب نقد بی‌اعتبار می‌نماید.

۲. مخالفت قیاس

در مورد مخالفت قیاس یا عدم موافقت ساخت لفظ با قواعد لغت و دستور نیز باز باید ابتدا بر ضرورت توجّه به فرم و اوضاع و احوال تأکید شود؛ مثلاً «می‌جهنّمیدند» (/ به جهنّم می‌رفتند)، خارج از قواعد دستور زبان و بر مبنای بلاغت سنّتی، مصداق مخالفت قیاس است. امّا اتّفاقاً وقتی زمینه[11] شعر، طنزآمیز باشد صد البته تأثیر زیبایی‌شناسیک «می‌جهنمّیدند» از «به جهنّم می‌رفتند» بیشتر است و بلاغت، که سخن گفتن به مقتضای حال است، استفاده از «می‌جهنمّیدند» را بیشتر الزام می‌کند. از این روست که در شعر «تصویر زن» ایرج میرزا، یکی از چند بیتی که مخاطب را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دهد و به واکنش احساسی می‌اندازد، بیتی است که این واژه در آن آمده است:

در سر در کاروانسرایی — تصویر زنی به گچ کشیدند
ارباب عمایم این خبر را — از مخبر صادقی شنیدند
گفتند که واشریعتا خلق — روی زن بی نقاب دیدند
آسیمه سر از درون مسجد — تا سر در آن سرا دویدند
ایمان و امان به سرعت برق — می رفت که مؤمنین رسیدند...
بالجمله تمام مردم شهر — در بحر گناه می تپیدند
*درهای بهشت بسته می شد — مردم همه ***می جهنّمیدند***

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۷۲)

همچنین دیوان «طرزی افشار»، شاعر دوره صفوی، را که به عدول از قوانین دستور زبان و خاصّه ساختن الفاظ عجیب و غریبی به صورت مصدر جعلی نام برآورده است به‌جای اینکه از دید بلاغت سنّتی سفینهٔ مخالفت قیاسها قلمداد کنیم به عنوان تنوّقی در سبک‌شناسی به شمار می‌آوریم و درست هم همین است؛ همچمین هنجارگریزی واژگانی که در فرمالیسم مطرح است و از آن به گریز از قواعد ساخت واژه در زبان هنجار و ساختن واژه‌های تازه تعبیر می‌شود و یکی از راه‌های ایجاد تمایز زبانی و برجسته‌سازی است، مخالفت قیاس را به‌جای عیب، راهکاری برای ایجاد اتّفاق در زبان و تولید شعر می‌سازد. علاوه بر اینکه مخالفت قیاس در حوزهٔ ترکیب‌سازی، خود به ساخته شدن ترکیبات تازه‌ای منجر تواند شد که باز هم یکی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۷) و موجب ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی[۱۲]» است.

برای نمونه رضا براهنی با عدول از قواعد دستور و توسّع در ماهیّت دستوری واژه «دف»، شعری به همین نام سروده و در آن گفته است:

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه‌شب، شب دفماه‌ها
فریاد فاتحانهٔ ارواح‌هایهای و هلهله در تندری است که می‌آید
آری، بدف! تلألو فریاد در حوادث شیرین دفیدنی است که می‌خواهد فرهاد...
سیّاره‌های دف
در باغ‌های چلچله می‌کوبند
دفدفدفدف
از این قلم
چون چشم تو
خون می‌چکد
دفدفدفدف... (براهنی، ۱۳۷٤: ۹ و ۱۰)

و از همین قبیل است نوسرودهٔ «شدّت» از سیّد علی صالحی:

برای از تو مردنِ من، مردنِ من است/ مردن... مردنِ من است/ من/ این که تو از من است/ تو/ این کَه من از منَا/ تا منِ تو ... تماما!/ بودَم اوقاتِ واژهٔ بودمی/ به بودمی، دمی به دردانا/ منانا/ خلاص تو امِ به این تمام/ من مردهٔ تو ام به تا/ تا (صالحی، ۱۳۹۲: ۵۷).

نیز احمد شاملو، پسوند «یار» را که معمولاً به آخر اسم معنی افزوده می‌شود و معنی «دارنده» و «صاحب» می‌دهد به آخر مصدرمرخّم یا ریشه فعل ماضی افزوده و واژه «کُشتیار» را ساخته[۱۳] یا پسوند «سار» را که از جمله مفید معنای مکان و نیز محلّ بسیاری چیزی است و با این معنی معمولاً به آخر اسم اضافه می‌شود به آخر صفت افزوده و واژه «خشکسار» را ساخته[۱۴] و این موارد و مواردی دیگر از این دست به‌جای اینکه عیب شعر شاملو به شمار آید و نکوهیده شود به مثابه دستاوردهای زبانی شعر شاملو، ستوده شده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳٦۸ و ۳٦۹).

۳. تعقید

آرچیبالد مک لیش در شعر معروف خود، «هنر شعر»، گفته است:

A poem should not mean
But be.

شعر نباید معنا داشته باشد
شعر باید باشد.

این سخن مک لیش، بیان‌کننده اختلاف دیدگاه شاعر مدرن و شاعر پیشامدرن درباره مشکل و آسان بودن درک معنای شعر است؛ چنانکه نیما یوشیج، که به یک معنا پدر مدرنیته در شعر پارسی است، معتقد است که شعر باید «مشکلِ آسان» باشد و دیگر دوره شعری که زود فهمیده شود گذشته است:

> همسایه می‌گوید: شعر نباید شنونده را در فهمیدن معنی آن، معطّل کند. یقین کنید دوست عزیز من، قدیمترین حرفی که من در زندگانی شاعری خود شنیده‌ام، این است؛ مثل اینکه در گهواره زیر گوش من تلقین می‌شد. یکی از شعرای فرانسه، که درست در نظرم نیست (و شاید بوآلو در آر پوئه تیک) می‌گوید آسان مشکل؛ یعنی آسان فهمیده شود، ولی ساختن این آسان، مشکل باشد؛ یعنی هر کس نتواند. اگر شما «باخونِ» گورکی را خوانده باشید، می‌دانید مقصود از آسان مشکل چه چیز خواهد بود. امّا این هنری است در پیش قدما. من نمی‌توانم این کار را هنر بدانم. سراسر اشعار بدوی در تاریخ ادبیات دنیا همین حال را دارد. آثار دوره‌های رئالیستی (شعرهای خالی از عمق و خیال و حس دقیق) سراسر آسان فهمیده می‌شوند. امّا از من چیزی را که باید بشنوید مشکل آسان؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته

شده باشد. شعر و موسیقی و نقّاشی در دوره ما به این مرحله باریک و عمیق رسیده‌اند (نیما یوشیج، ۱۳٦۸: ۳۱).

چنین دید و داوری درباره غموض شعر در تاریخ ادبیات ایران به دوره رواج سبک هندی و آثار منتقدان و شاعران این دوره باز می‌گردد و در تغییر ذوق ادبی و تلقّی خاصّ عصر از شعر ریشه دارد. کوشش شاعران سبک هندی برای دستیابی به «معنی بیگانه»، و نقد شعر شاعران بر مبنای میزان دشواریابی معنی آن، که در آثار این دوره بارها به چشم می‌آید، نمود و نمونی از همین نکته است. از این روست که دوره رواج سبک هندی را از جهت میزان همخوانی بلاغت سنّتی با محصولات ادبی این دوره، دوره ناسازگاری نامیده‌ام؛ چرا که نظام بلاغیی که در آن تعقید، عیب شعر باشد بیشتر به کار شعر سبک خراسانی و تا حدّی سبک عراقی می‌آید و در رویارویی با سبک هندی، جز اینکه یکسره اشعار این سبک را عیب‌مند به قلم بیاورد، کاری نمی‌تواند کرد.

مخلص کلام اینکه ابهام، تعقید، دشواریابی و حتّی گاه بی‌معنایی، ویژگی شعر مدرن است. در فرمالیسم روسی نیز اصل «دشوارسازی»[۱۵] یکی از وجوه ادبیّت و عاملی زیبایی‌شناسیک و هنری برای برکنار ماندن از ابتذال است. از این رو عیب شمردن تعقید در شعر، نظریه‌ای نخ‌نماست که طشت رسوایی آن نه امروزه، بلکه در سده دهم هجری تا میانه سده دوازدهم و با اشعار بیدل، صائب، عرفی، میرزا جلال اسیر و... است که از بام بلند ادبیات پارسی افتاده است.

٤. تتابع اضافات

در کتابهای متأخّر بلاغت تتابع اضافات در زمره عیوب فصاحت مطرح نشده، یا اگر هم به تبع کتابهای بلاغیی چون تلخیص و مطوّل، کثرت تکرار و تتابع اضافات از عیوب فصاحت دانسته شده باشد، نویسنده با توجّه به ویژگیهای زبان پارسی و تفاوتها و تمایزهای آن نسبت به زبان عربی بلافاصله گوشزد کرده است که کثرت تکرار و تتابع اضافات در صورتی از عیوب شمرده می‌شود که ایجاد ثقالت کند به طوری که طبع از آنها مشمئز گردد و گرنه مُخل به فصاحت نبوده و احیاناً از محسّنات به شمار می‌آید (رجایی، ۱۳۷۹، ۱٦). در شعر پارسی از گذشته تاکنون، نمونه‌های بسیاری را می‌توان به دست داد که تتابع اضافات در آنها، «قطعاً» تأثیر زیبایی‌شناسیک دارد و آن را باید از محسّنات به شمار آورد؛ چنانکه احمد شاملو در:

گرچه انسانی را در خود کشته‌ام
گرچه انسانی را در خود زاده‌ام
گرچه در سکوت درد بار خود مرگ و زندگی را شناخته‌ام
امّا میان این هردو – شاخه جدا ماندهٔ من!–
میان این هردو
من
لنگرِ پر رفت و آمدِ دردِ تلاشِ بی توقّفِ خویشم (شاملو، ۱۳۷۲: ۲۸۸)

تنها با تکرار مصوت کوتاه «ـِـ» و تتابع اضافات است که رفت و آمد پرتلاش و بی‌توقّف لنگر را پیش چشم خوانَنده شعر خود مجسّم کرده است.

۵. عود ضمیر بر متأخّر

اگر اشتباه نکرده باشم، سیروس شمیسا نخستین کس از مؤلّفان کتابهای بلاغی پارسی است که «عود ضمیر بر متأخّر» را پی‌آیهٔ «ضعف تألیف» مطرح کرده و آن را از عیوب فصاحت دانسته است. البته شمیسا در این باره پا جای پای بلاغیون و نحویون عرب گذاشته و این مسئله را از آنها به عاریه گرفته است. می‌نماید که بهتر بود شمیسا در این به عاریه‌گیری، تفاوتهای میان دو زبان و مقتضیات هر کدام را پیش چشم می‌داشت؛ زیرا مواردی که در آنها عود ضمیر بر متأخّر موجب اختفا یا التباس مرجع ضمیر و سردرگمی خواننده می‌شود در زبان پارسی، نادر در حکم معدوم است و در مقابل با «تصحیح» این «عیب» و تقدیم مرجع ضمیر بر ضمیر، چه بسیار بیتهایی که اساساً از فصاحت می‌افتند؛ چرا که عود ضمیر بر متأخّر، موجب ایجاد حالت تعلیق در مخاطب می‌شود و خاصّه در شعر شاعران کاربلد، انتساب عملی که پیشتر درباره آن صحبت شده به فاعل غیر حقیقی (اسناد مجازی) و یا به فاعلی که به هر نحو ارتباطش با آن عمل، ارتباطی نغز است، موجب برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و التذاذ هنری مخاطب می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر از حافظ:

از عدالت نبود دور گـــرش پرسد حـــال پـادشاهی که بـــه همسایه گدایـــی دارد

که سیروس شمیسا در این مورد بدان استشهاد کرده (شمیسا، ۱۳۸۹: ٦۹)، زیبایی و فصاحت بیت در همین است که مرجع ضمیر، مؤخّر بر ضمیر باشد. اتّفاقاً این عین عدالت است که پادشاه از همسایهٔ گدای خود احوالپرسی کند و حافظ با رندی،

مخاطب را در انتظار می‌گذارد تا وقتی که با خواندن مصراع دوّم فهمید مرجع ضمیر و فاعلِ فعل، کسی است که اصلاً وظیفه‌اش این است چنین کاری را بکند، درد و دریغهای ترس محتسب خوردهٔ حافظ از زیستن در جامعه‌ای رو به زوال با سنّتهای مسخ شده را در مغز استخوان خود احساس کند. کافی است جای مصراع اوّل و دوّم را عوض کنید و «عیب» عود ضمیر بر متأخّر را تصحیح کنید و ببینید چه ظلمی بر شعر حافظ روا داشته‌اید! تاکنون تقریباً دویست بیتی را از شعر پارسی گرد آورده‌ام که در همه آنها عود ضمیر بر متأخّر روی داده و هیچ کدام را نمی‌بینم که در آن، این عود ضمیر بر متأخّر بدون نکته‌ای بلاغی باشد. دو نمونه از صائب بیاورم و بگذرم:

تـا دامن قیـامت خونـش سبیـل باشد چشمی کـه دیـده باشد آن آتشین لقـا را

(صائب، ١٣٦٤: ج١، ٤٠٣)

مرهمش خاکستر شام غریبان است و بس هر که را بـر دل بود زخمی ز بیـداد وطن

(صائب، ١٣٧٠: ج٦، ٢٩٤٤)

استطراداً للباب این نکته را نیز بیفزایم که مواردی چون «بباید‌ْت»، «پوستْشان»، «پنهانْسْت» و... که توسط سیروس شمیسا مصادیق «تغییر ساخت هجاها و دشوار و گوشخراش شدن تلفّظ»، و در نتیجه مشتمل بر عیب «تنافر حروف و کراهت در سمع» دانسته شده‌اند از چشم‌انداز فرمالیسم، مصادیق هنجارگریزی آوایی است و هنجارگریزی آوایی نیز یکی از گونه‌های هنجارگریزی است که چنانکه گفته شد، موجب برجسته‌سازی زبان و از وجوه ادبیّت[١٦] است.

نتیجه‌گیری

تلقّـیهای نوین از چیستی شعر و عوامل دخیل در ایجاد کلام ادبی، دور نیست کـه آرای گذشتگان در حوزهٔ شعر و دانشهای وابسته بدان را به چالش بکشد و ضرورت بازنگری در آنها را پیش بیاورد؛ چنانکه تحلیل «عیوب فصاحت» در چارچوب نظریّات فرمالیستی بدینجا خواهد انجامید که:

اوّلاً در نگاه کلّی‌گرایانه با توجّه به مسئله «عنصر غالب» و بررسی عیوب فصاحت در تعامل با سبکهای مختلف شعر فارسی، بسته به میزان به‌روزشدگی این عیوب و کارایی آنها در نقد بلاغی شعر هر کدام از این سبکها، سه دوره سازگاری، واپس‌ماندگی و ناسازگاری از یکدیگر قابل تمایز است.

ثانیاً در نگاه جزئی‌گرایانه نیز نظریّات فرمالیسم روسی و برخی آرای نوین زبانشناسیک در حوزهٔ رهیافتهای تبدیل زبان ارجاعی به زبان ادبی و ایجاد شعر، عیب تلقّی شدن هرکدام از عیوب فصاحت، نظیر غرابت استعمال، مخالفت قیاس، تعقید و... را گزاره‌ای مشکوک و نیازمند بازنگری تشخیص می‌دهد.

بنابراین پیشنهاد می‌شود در کلاسهای «معانی»، علاوه بر پیش چشم داشتن مطالب این جستار، عیوب فصاحت (در معنای شناخته‌شدهٔ آن) نه به مثابهٔ مبحثی که کارکردهای پیشین خود را در تحلیل شعر حفظ کرده، بلکه به عنوان نظریّه‌ای که به هر حال در تاریخ بلاغت مطرح بوده است تدریس شود و مهمتر اینکه، آرای پراکنده در کتابهای پارسی نقد ادبی و بلاغت، خاصّه المعجم فی معاییر اشعار العجم، درباره عیوب شعر نیز، که در تحلیل انتقادی شعر پارسی از آرای شناخته‌شده درباره عیوب فصاحت (مندرج در مقدّمه کتابهای بلاغی عربی و به تبع آن، فارسی) کاراتر و به دردبه‌خورتر است و با همه ایرادهایی که بر آنها وارد است و تأثیراتی که از عربیّت بر آنهاست به هرحال با شعر پارسی همخوانی بیشتری دارد نیز از قلم نیفتد.

پی‌نوشت

1. dominant
2. foreground
3. background
4. consistency period
5. lag period
6. Inconsistency period
7. automatisation
8. foregrounding
9. archaism
10. Epithet
11. context
12. defamiliarization

۱۳. ماهی سرخ/ به فراغت/ گامهای فرصت کوتاهش را/ چنانچون جرعهٔ زهری **کُشتیار**/ نشخوار می‌کند (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ۱٤۱).

۱٤. و گنجشکان دست‌آموز بوسه/ شادی را/ در **خشکسار** باغ به رقص آوردند.

15.-making difficult
16. literariness

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی بیک؛ ***آتشکده آذر***؛ مصحح میرهاشم محدّث؛ نیمه دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.

ایرج میرزا؛ ***دیوان ایرج میرزا***؛ به اهتمام محمّد جعفر محجوب؛ چ سوّم، تهران: اندیشه، ۱۳۵۳.

براهنی، رضا؛ ***خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷٤.

بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق؛ ***کلّیات دیوان مولانا بیدل دهلوی***؛ مصحح خال محمّد خسته – خلیل الله خلیلی؛ به اهتمام حسین آهی؛ تهران: فروغی، ۱۳۸۱.

تاج الحلاوی، علی بن محمّد؛ ***دقایق الشّعر***؛ مصحح سیّد محمّد کاظم امام؛ تهران: دانشگاه تهران، بی‌تا.

تسلیمی، علی؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.

خان آرزو، سراج‌الدّین علی؛ ***مجمع النّفایس***؛ مصحح میر هاشم محدّث؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸٤.

رادویانی، محمّد بن عمر؛ ***ترجمان‌البلاغه***؛ مصحح احمد آتش؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳٦۲.

رامی، شرف‌الدّین حسن بن محمّد؛ ***حقایق‌الحدایق***؛ مصحح محمّد کاظم امام؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٤۱.

رجایی، محمّد خلیل؛ ***معالم البلاغه***؛ شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹.

سلدن، رامان – ویدوسون، پیتر؛ ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***؛ ترجمه عبّاس مخبر؛ چ سوّم، تهران: طرح نو، ۱۳۸٤.

شبلی نعمانی؛ ***شعر العجم***؛ ترجمه سیّد محمّد تقی فخر داعی گیلانی؛ ج اوّل، تهران:کتابفروشی ابن سینا، ۱۳۳۵.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ ***رستاخیز کلمات***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.

ـــــــــــ ؛ ***موسیقی شعر***؛ تهران: توس، ۱۳۵۸.

شمس فخری(شمس‌الدّین محمّد بن فخرالدّین سعید فخری اصفهانی)؛ ***معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی***؛ مصحح یحیی کاردگر؛ تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۹.

شمس قیس رازی (شمس‌الدّین محمّد بن قیس رازی)؛ ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***؛ مصحح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی؛ تهران: زوّار، ۱۳٦۰.

شمیسا، سیروس؛ ***معانی***؛ چ دوّم از ویرایش دوّم، تهران: میترا، ۱۳۸۹.

صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی؛ ***دیوان صائب تبریزی***؛ مصحح محمّد قهرمان؛ شش مجلّد، تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٦٤- ١٣٧٠.
صالحی، سیّد علی؛ ***آغوش حروف آهستهٔ آزادی***؛ تهران: نیماژ، ١٣٩٢.
صفوی، کورش؛ ***از زبانشناسی به ادبیات (نظم)***؛ تهران: چشمه، ١٣٧٣.
عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر؛ ***قابوس‌نامه***؛ مصحح غلامحسین یوسفی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ١٣٧٨.
فتوحی، محمود؛ ***بلاغت تصویر***؛ تهران: سخن، ١٣٨٥.
فندرسکی، میرزا ابوطالب؛ ***رساله بیان بدیع***؛ مصحح مریم روضاتیان؛ اصفهان: دفتر تبلیغات-اسلامی، ١٣٨١.
قدامه بن جعفر، ابی‌الفرج؛ ***نقد الشّعر***؛ تحقیق و تعلیق محمّدعبدالمنعم‌خفاجی؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، من دون تاریخ.
کاشفی، کمال‌الدّین حسین واعظ؛ ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار***؛ ویراسته و گزارده میرجلال‌الدّین کزّازی؛ تهران: مرکز، ١٣٦٩.
محمّد هادی مازندرانی(ابن محمّد صالح)؛ ***انوارالبلاغه***؛ مصحح محمّدعلی غلامی‌نژاد؛ تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله- دفتر نشر میراث مکتوب، ١٣٧٦.
نامعلوم؛ ***تاریخ سیستان***؛ مصحح محمّد تقی بهار (ملک الشّعرا)؛ تهران: معین، ١٣٨١.
نخجوانی، محمّد؛ «ترجمه فارسی مطوّل تفتازانی»؛ *یادگار*، س پنجم، ش هشتم و نهم (فروردین و اردیبهشت ١٣٢٨)، ص١٤٩و١٥٠.
نیچه، فریدریش؛ ***غروب بت‌ها***؛ ترجمه داریوش آشوری؛ تهران: آگه، ١٣٨٢.
نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری)؛ ***درباره شعر و شاعری***؛ گردآورده سیروس طاهباز؛ تهران: دفترهای زمانه، ١٣٦٨.
نیوتن، ک. م؛ «فرمالیزم، یاکوبسن، عنصر غالب»؛ ترجمه شهناز محمّدی؛ *بایا*، ش ٦و٧ (شهریور و مهر ١٣٧٨)، ص ٨٠ تا ٨٢ .
وطواط، رشیدالدّین؛ ***حدایق‌السّحر فی دقایق‌الشعر***؛ مصحح عبّاس اقبال؛ تهران: کتابخانه طهوری و کتابخانه سنائی، ١٣٦٢.
ـــــــــــ؛ ***دیوان رشیدالدّین وطواط***؛ مصحح سعید نفیسی؛ تهران: کتابخانه بارانی، ١٣٣٩.
میرزا خان ابن فخرالدّین محمّد؛ ***تحفه الهند***؛ مصحح نورالحسن انصاری؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ١٣٥٤.

بررسی تطبیقی سه شخصیت اسطوره‌ای- تاریخی کیخسرو، کوروش و ذوالقرنین

دکتر مصطفی گرجی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
حسین محمدی مبارز*

چکیده

در مجموعه ادبیات فارسی ومتون تاریخی و اسطوره‌ای، سه شخصیت برجسته هستند که از نظر نوع کنش و ویژگیهای مربوط به زندگی، احوال و رفتار، شباهت فراوانی با هم دارند. کیخسرو، کوروش و ذوالقرنین سه شخصیتی هستند که منابع مختلف به زندگی و احوال آنها به صورت جدا پرداخته‌اند. اگرچه درباره مقایسه کیخسرو و کوروش و یا کوروش و ذوالقرنین، پژوهشهایی انجام شده است درباره این سه شخصیت و وجوه تشابه و همانندی آنان تحقیقی مستقل انجام نشده است. در این مقاله، نویسندگان با مطالعه کتابها، اسناد و بازبینی حدود ۷۷ اثر از منابع تاریخی و تفسیری بر آن هستند که بنمایانند ویژگیهای شخصیت کیخسرو (اسطوره‌ای-عرفانی) با کمترین اختلاف در زندگی کوروش هخامنشی (تاریخ) و ذوالقرنین (شخصیت مبهم و مقدس قرآنی) وجود دارد. با توجه به این مسئله، این مقاله سعی می‌کند با توصیف احوال هر یک و تفسیر همانندیهای آنان از نظر نام‌شناسی و جاینام‌شناسی به وجوه اشتراک و همانندیهای آنها بپردازد.

کلیدواژه‌ها: کیخسرو، کوروش، ذوالقرنین، تاریخ و اسطوره و شخصیتها.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۸/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۲/۱۷

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد کاشان

مقدمه

باور بر این است که تاریخ و افسانه درهم تنیده شده است و همسانیهای زیادی در زندگی شخصیتهای اسطوره‌ای- حماسی[1] با شخصیتهای تاریخی هست. یکی از مسائل بنیادین بشر از دیرباز تاکنون، حقیقت‌بخشی به وجود همین اسطوره‌ها بوده است. پیش از اینکه تاریخ‌نگاری به عنوان علم مطرح شود، بشر با پاسداشت اسطوره و حماسه‌ها، زیربنای فرهنگی خویش را ساخت. یکی از این شخصیتهای اسطوره‌ای، کیخسرو[2] کیانی است که در شاهنامه فردوسی[3] پادشاهی یکتاپرست، دارای فرّ کیانی، دادگستر و دلیر توصیف می‌شود. ویژگیهای کیخسرو کیانی با ویژگیهای کوروش هخامنشی (شخصیت تاریخی ۵۸۰- ۵۲۹ ق.م) و ذوالقرنین (شخصیت مبهم و مقدس قرآنی، کهف: ۸۳تا۹۸) آن‌چنان به هم نزدیک است که می‌توان آنان را- با وجود اختلافاتی چند- شخصیتهایی همانند و با کنشهای مشابه و حداقل قابل مقایسه دانست. برخی از مفسران و مورخان نظیر طباطبایی (طباطبایی،۱۳۷٦: ۱۳/ ٦۵۹)، ابوالکلام آزاد و باستانی پاریزی (باستانی پاریزی،۱۳۸۸: ۱۹۵و۲۰۱و۲۲۹-۲٤۵)، فریدون بدره‌ای (خرمشاهی،۱۳۷٦: ۳۰۲) و مکارم شیرازی (مکارم شیرازی،۱۳۸۲: ۷۰/۳)، کوروش را با ذوالقرنین مقایسه کرده‌اند. برخی نیز مانند طبرسی(طبرسی،٦:۱۳۷۲ /۷۵٦)، میبدی(میبدی،۱۳۷۱: ۷۳۵/۵)، ابوالفتوح رازی (ابوالفتوح رازی، ۳۳/۱۳:۱٤۰۸)، فخرالدین رازی (رازی،۱٤۲۰:٤۹٤/۲۱)، قرطبی (قرطبی، ٤۵/۱۱:۱۳٦٤)، بیضاوی(بیضاوی۲۹۱/۳:۱٤۱۸)، زمخشری (زمخشری،۱٤۰۷:۷٤۳/۲) و سورآبادی (سورآبادی،۱۳۸۰: ۱٤٤۷/۲)، اسکندر را با ذوالقرنین مطابقت داده‌اند.

برخی مانند جلال خالقی مطلق، کیخسرو را با کوروش مقایسه کرده‌اند[4] اما از آنجا که در مورد مقایسه تطبیقی سه شخصیت کیخسرو، کوروش و ذوالقرنین به صورت توأمان، تحقیقی مستقل و منسجم صورت نگرفته است به نظر می‌رسد این تحقیق، پژوهشی نو باشد. بر این اساس با پرسشهایی روبه‌رو خواهیم شد که: چگونه این سه شخصیت- با وجود اختلافاتی چند- همانند و قابل مقایسه فرض شده‌اند؟ از آنجا که منابع دقیق علمی برای اثبات وجودی شخصیتهای اسطوره‌ای/ افسانه‌ای در دسترس نیست ناگزیر برای اثبات فرضیه‌ها علاوه بر شاهنامه به منابع علمی- تاریخی و تفسیری نیز باید رجوع کرد. به همین منظور پس از شناخت اسطوره و بازشناسی آن از تاریخ و شناساندن شخصیتهای کلیدی تحقیق (کیخسرو، افراسیاب، آستیاگ، کوروش) به تطبیق

سه شخصیت اسطوره‌ای- تاریخی، پرداخته خواهد شد.

اسطوره- تاریخ

اسطوره (myth) داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی معنایی حقیقی داشته است ولی امروزه در معنای لفظی و اولیه خود حقیقت به شمار نمی‌رود و بشر امروزی به آن باور ندارد؛ به عبارت دیگر اسطوره زمانی تاریخ[۵] است (معمولاً تاریخ مقدس) ولی امروزه به صورت داستان[۶] فهمیده می‌شود. اگرچه ریشه واژه‌های داستان، تاریخ و اسطوره یکی است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۵۲) تاریخ هم تقسیماتی دارد: ۱- تاریخ واقعی بر مبنای داده‌ها و اطلاعات ثبت شده و مستند است. ۲- تاریخ روایی در کنار تاریخ واقعی روایتهای مربوط به این رخدادها را حکایت می‌کند. ۳- تاریخ اساطیری، تاریخی است که بر مبنای باورهای هر سرزمینی شکل می‌گیرد. در بسیاری از موارد تعیین مرزهای این تاریخ و جدا کردن آنها از هم کار آسانی نیست بویژه در مقوله تاریخ واقعی، که گزارش رخدادهاست، واقعیتها و روایتها به حریم یکدیگر تجاوز می‌کند. این چنین می‌شود که در روایتهای هرودوت، زندگی کوروش (تاریخ واقعی) در سایه داستان خواب آستیاگ و روییدن تاک از وجود ماندانا و پرورش یافتن او در خانه شبان رنگ می‌بازد (بهشتی، ۱۳۸۹: ۵۲). باری «انسان فرهنگهای باستانی به زحمت می‌تواند تاریخ را برتابد و می‌کوشد که آن را هرچند گاه یک بار براندازد» (الیاده، ۱۳۸٤: ۵۱)؛ بر این اساس گاه تاریخ را به اسطوره تبدیل می‌کرده است.

> این جریان را در رؤیاها و مکاشفه‌های شاعران عبری نیز مشاهده می‌کنیم. بنی‌اسرائیل برای اینکه بتوانند تاریخ را برتابند یعنی شکستهای نظامی و خواریهای سیاسی خود را تحمل کنند، وقایع تاریخی زمانه خود را با توسل به افسانه بسیار کهن بندهشنی- حماسی، تأویل و گزارش می‌کردند (همان، ۵۲).

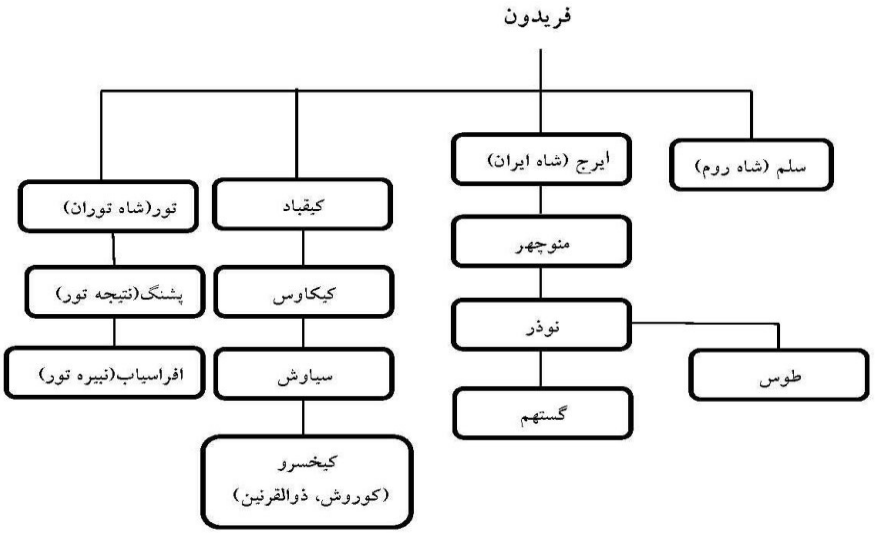
«پترو کارمان[۷]» در تحقیق مستند خود درباره پیدایش منظومه‌های عامیانه تاریخی، نشان داده است که از یک واقعه مشخص و کاملاً شناخته‌شده تاریخی، یعنی لشکرکشی «ملکوش پاشای عثمانی» به لهستان طی زمستان بسیار سخت سال ۱٤۹۹م، که به نابودی کامل یک لشکر ترک در ناحیه «مولداویا[۸]» منجر شد، چگونه در منظومه رومانیایی، که موضوعش بازگویی حماسی این لشکرکشی بدفرجام است، تقریباً هیچ چیزی (از جنبه تاریخی آن) به جای نمانده است. رویداد تاریخی یکسره واژگون گشته

به ماجرایی افسانه‌ای تبدیل شده است (جنگ ملکوش پاشا با شاه زمستان و...).[9] این گونه «اسطوره‌ای کردن» شخصیتهای تاریخی در سرودهای حماسی یوگسلاوی نیز به چشم می‌خورد.[10] به هر روی ماندگاری شخصیتهای اسطوره‌ای-تاریخی و رویدادهای آن، جز با شباهت دادن یک واقعه یا شخصیت تاریخی با نمونه اساطیریش امکانپذیر نیست؛ زیرا که «یاد هر واقعه تاریخی و یا هر شخص حقیقی حداکثر بیش از دو یا سه قرن در حافظهٔ جمعی مردمان باقی نمی‌ماند. [...] حافظه جمعی، نهادی ناتاریخی است» (الیاده، ۱۳۸٤: ۵۸).

کیخسرو کیانی

کیخسرو در اوستا haosravangha در فارسی میانه husraw، بنا بر روایتهایی در کنگدژ و به روایتی در سمرقند به دنیا می‌آید و در پایان جهان بازخواهد گشت (تفضلی،۱۳٦٤: ۹۳،۵۹،٤۵؛ قلی‌زاده ۱۳۸۸: ۳۳۵). کیخسرو فرزند سیاوش و فرنگیس است. او یکی از نامداران سلسله کیانی است. سلسله کیانی به طور واضحتر جنگجو هستند و دوران آنان پهلوانی است» (بهار،۱۳۷۵: ۱۹۲تا۱۹۵؛ قلی زاده، ۱۳۸۸: ۳۳٤).

نسب‌نامه ۱. شناسنامه کیخسرو



ز راه پدر شاه تا کیقباد ز مادر سوی تور دارد نژاد
(خالقی ٤/٢٤٤/ ١١٥٥)

افراسیاب/ آستیاگ

افراسیاب/ آستیاگ (پادشاه ماد) در یک نگاه نماد شر است. او پیوسته می‌خواهد شاهان ایران را سرنگون سازد تا فرّه را به دست آورد (پورداود، ١٣٤٧: یشت ١٩، ٥٨). او در شاهنامه، بارها با استعاره یا مشبه‌به اژدها ذکر شده است (آیدنلو، ١٣٨٨: ١٠٥)؛ برای نمونه: «*مگر زنده از چنگ این اژدها/ تن یک جهان مردم آید، رها*» (خالقی، ١٣٦٨: ٣١٩/١/ ٥٠٥) «*فرنگیس و کیخسرو از اژدها / به گفتار او بد که آمد رها*» (خالقی، ١٣٧١: ١٤١٨/٢١٧/٣). جالب است که نام دیگر آستیاگ (پادشاه ماد) را نیز برخی از مورخان «اژدهاک و آشداهاک» نوشته‌اند. در کتاب تئودور بارکنای، که در سالهای ٧٩١- ٧٩٢م به زبان سریانی نوشته شده، چنین آمده است: «...پرسیگ (فراسیاگ، افراسیاب) گاهی کبوتری یا مورچه‌ای یا سگ پیری بود[11]...» (آیدنلو، ١٣٨٨: ١٠٥). ملاحظه می‌شود که نام افراسیاب در اینجا «پرسیگ یا فراسیاگ» آمده که بسیار به نام آستیاگ نزدیک است؛ اما معنای معروف نام افراسیاب در اوستا Frangrasyan است که به فارسی میانه Fra'siyav'k ،Fra'siyav ،Frangran'sya'k است. به نوشته یوستی «کسی است که به هراس می‌اندازد[12]» و این معنا- در مقایسه با معنی نام شخصیتهای دیگر شاهنامه (ضحاک: اژی دهاک azhidaha'k)- می‌تواند نشانه‌ای از سرشت اساطیری هول‌انگیز او باشد (همان، ٩٢)؛ اما نام آستیاگ را هرودوت (٤٨٤- ٤٢٥ ق.م) «آستیاگس» نوشته و کتزیاس (cte'sias) (مورخ ٤١٥- ٣٩٨ ق.م- طبیب اردشیر دوم هخامنشی) «آستی گاس» آورده است. نبونید پادشاه بابل اسم او را «ایخ- تووِیگو» نویسانده و محققاً معلوم نیست که آستیاگس، آستی‌گاس و نیز ایخ تووِیگو (ایشتوویگو) مصحف چه اسمی است. ظن قوی این است که مصحف اژدهاک است؛ زیرا «مارآپاس» (Marapas) مورخ ارمنستان هم اسم او را، چنانکه باید «آشداهاک» نوشته که همان اژدهاک است (پیرنیا، ١٣٨٤: ٣ و ٢٠٢).

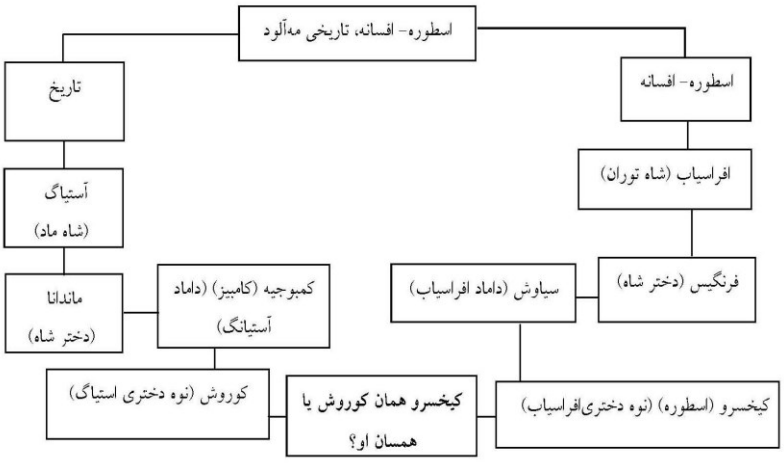
کوروش کبیر

کوروش کبیر (٥٨٠ تا ٥٢٩ ق.م)، یکی از شخصیتهای تأثیرگذار تاریخی در کنار اسکندر و

قیصر (ژول سزار) است. او کسی است که پیغمبران بنی‌اسرائیل او را بسیار ستوده‌اند و مورخان او را بانی دولتی می‌دانند که از نظر وسعت سابقه نداشت. شهرت او در این است که نخستین بار سیاست ظالمانه و نابودکننده سلاطین گذشته را به سیاست مهربانی و مدارا بدل کرد. در کتیبه‌ها آمده است که او در شهرهای تسخیر شده کشتار نمی‌کند؛ مقدسات ملل، محفوظ و محترم می‌ماند. او در بیانیه‌ها و فرمانهای خود از مقدسات ملل با احترام اسم می‌برد. آنچه را از ملل مغلوب ربوده‌اند، پس می‌دهد و از جمله موافق تورات، پنج هزار و چهارصد ظرف طلا و نقره به بنی‌اسرائیل را برمی‌گرداند (پیرنیا، ۱۳۸٤: ٤٧٦- ۷۸). افلاطون، کوروش را الگوی شاخص در فرمانروایی روشنفکرانه می‌دانست. در کاوشهای سرزمین بابل در سال ۱۸۷۸م، کتیبه‌ای استوانه‌ای یافت شد که در آن کوروش از چگونگی رفتار انسانی با بابلیان پس از تصرف شهر سخن می‌گوید و این به عنوان نخستین اعلامیه حقوق بشر شناخته شده است (گزنفون، ۱۳۸۸: ٦و۷).

همسانیهای کیخسرو و کوروش

نسب‌نامه۲. ارتباط اسطوره- تاریخ



رؤیایی هراس‌انگیز

یکی از وجوه تشابه این دو شخصیت، رؤیایی است که در دو داستان به صورت مشابه

دیده می‌شود. در این وجه که به صورت بنمایه در داستانهای مختلف و به صورتهای گوناگون دیده می‌شود، آستیاگ پادشاه ماد (پیرنیا- آشتیانی، ۱۳۸۰: ٦١) و افراسیاب پادشاه توران خوابی می‌بینند که توسط نوه دختری خود از بین خواهند رفت (خالقی، ٣٦٩: ٧٠٠/٢٤٨/٢ به جلو). اگرچه اختلافاتی در جزئیات دو داستان هست،[13] هسته اصلی هر دو داستان یکی است.

روایت شکست آستیاگ و افراسیاب

یکی دیگر از وجوه تشابه این دو شخصیت، داستان چگونگی شکست جد مادری آنها (آستیاگ و افراسیاب) است. در این روایت پادشاهی (کیخسرو- کوروش) پادشاه دیگری (افراسیاب- آستیاگ) را که پس از شکست از او گریخته و خود را پنهان کرده است با شکنجه دادن بستگان او ناچار می‌کند که از مخفیگاه خود بیرون آید و تسلیم شود (پورداوود، ١٣٤٧: یشت ۹، ۲و۲۱ ؛ خالقی ۱۳۸۸: ۲ و ٢٦١).

سروش آسمانی

یکی دیگر از وجوه تشابه این دو شخصیت، چگونگی ارتباط آن دو با سروش آسمانی و ماجرای آگاه شدن از مرگ خویش است که در هر دو داستان به صورت تقریباً مشابه دیده می‌شود. در روایت گزنفون کوروش با فرشته رازگویی می کند (گزنفون، ۱۳۸۸: ۱۵۳). کوروش خود به این مسئله اشاره دارد که: «شبی در کاخ [...] فرستاده‌ای از سوی خداوند با بالهایی طلایی به نزد من آمد...» (همان)؛ سپس او قبل از مرگ، سه روز تمام نیایش می‌کند (همان). کیخسرو نیز با فرشته رازگویی کرده است (خالقی،١٣٨٦: ٣٣٦/٤- ٢٥٨٤/٣٣٧ به جلو). او برای برکنده شدن از این عالم، پنج هفته به نیایش می‌پردازد (همان، ۱۳۷۳: ٢٤٣٧/٣٢٧/٤ به جلو).

وصیت و اندرز

یکی دیگر از وجوه تشابه این دو شخصیت، وصیت و اندرزی است که درباره کوروش (گزنفون، ۱۳۸۸: ١٥٤-١٥٦) و کیخسرو (خالقی، ۱۳۷۳: ٢٤٣/٣٢٧/٤) نقل شده است.

تقسیم سرزمینها

یکی دیگر از وجوه تشابه این دو شخصیت، چگونگی تقسیم ممالک است. درباره کوروش آمده است که پس از اینکه کوروش حدود فرمانروایی دو پسر و دو پسر زن[۱۴] خود را تعیین می‌کند (گزنفون، ۱۳۸۸: ۱۵۵) به آنها دستور می‌دهد که در همهٔ کارها به فرمان مادر خود باشید (همان، ۲۷۰). درباره کیخسرو نیز آمده است که کیخسرو تنها به گزینش لهراسب به جانشینی خود بسنده نمی‌کند، بلکه فرمانروایی بخشهایی از کشورش را نیز به پهلوانان واگذار می‌کند (خالقی،۱۳۷۳: ۲۸۷۰/۳۵۵/٤ به جلو).

واکاوی نامهای کوروش، کیخسرو و معانی آن

کوروش در کتاب دانیال «لوقراناییم: صاحب دوشاخ» خوانده شده است (کتاب مقدس، عهدعتیق، ۱۳۸۸: ۱/۱۵۵۷–۸). غربیها وی را «سایرس/سیروس: موی پیچیده» می‌خوانند (باستانی پاریزی،۱۳۸۸: ۳۹). استرابون او را «آگرادات: آگرا (پیش)+دات (داد)، پیشداد» شناسانده است (همان،۹۰). درباره کوروش هم، معانی زیادی ذکر شده است؛ ازجمله: خورشیدوار (کور: خورشید+وش: مانند) (بهشتی،۱۳۸۹:۱۳) نیز «دورنگر و چوپان و ... که به نظر دقیق نمی‌رسد؛ زیرا درباره واکاوی واژه کوروش باید اذعان کرد که یکی از گره‌های کور که قرنهاست توجه همگان را به خود جلب کرده، منشأ نام کوروش و معنی آن است. اما کوروش در اصل کورو-kuru، و حرف «ش» در آن نهادی است که معنای جنگاور می‌دهد. این واژه در آغاز صفت بوده است و بعدها اسم خاص می‌شود؛ ریشه آن هم هندواروپایی است. سکاها نیز خدای جنگ خویش را -ku-ru(جنگاور) می‌نامیدند» (رضایی باغ بیدی،۱۳۹۰: ۶۵،۶۷،۷۰و۷۱) امّا کیخسرو به اوستایی: haosravangha– فارسی میانه: husraw نام او غالباً با کلمه «کی» به صورت کیخسرو «کی هئو سروه» به کار رفته است. سلسله کیانی به طور واضحتر «جنگجو» هستند و دوران آنها پهلوانی است. خسرو را به معنای خوش‌نام دانسته‌اند. از او در یشت ۵، ۹، ۱۳، ۱۵، ۱۹ یاد شده است (پورداوود، ۱۳٤۷؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۳۳٤و۳۳۵) لقب او را همایون نیز نوشته‌اند (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۷۷).

در روایات اسلامی نام کوروش بسیاری از جاها به صورت کی‌رُش، کی‌ارش، آمده که این کوروش اصلاً غیلمی (عیلامی) بوده است (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ٦٤) در کتاب

«تاریخ الأمم و الملوک» آمده است: « قَد زَعمَ بَعضُهم [ای بعض المورخین] اِن کی‌رُش هو بشتاسب و انکر ذلک من قبله بعضهم و قال کی‌ارش اِنّما هو عمّ لِجدٍّ بشتاسب و قال هو کی‌ارش اخو کیقاوس بن کیبیه بن کیقباد الاکبر، و ویشتاسب الملک هو ابن کیلهراسب بن کیوجی (کمبوجیه؟) بن کیمنوش بن کیقاوس بن کیبه بن کیقباد الاکبر» (طبری، ۱٤۰۸: ٤۰۷/۱)؛ امّا ابن خلدون می‌نویسد: «و قیل انّ کی‌رُش هو ابن اخشوارش بن جاماسب بن لهراسب، و ابوه اخشوارش» (پیشین، ٦٦) که با این روایت، نام پدر کوروش «اخشوارش» است. این نام به نام سیاوش (سیاوَرَخشن)، که پدر کیخسرو کیانی است؛ بسیار نزدیک می‌نماید. اگرچه روایات اسلامی در این باب مغشوش است، جزئی از حقیقت دارد (همان، ٦٥). امّا قرار گرفتن نام کوروش در کنار نامهای کیکاووس، کیقباد، سیاوش و...، ممکن است روشنگر همسانی وی با کیخسرو باشد.

ذوالقرنین (آیات: ۸۳- ۹۸/ ۱۰۲ کهف)

و یسئلونک عن ذی‌القرنین قل سأتلوا علیکم منه ذکرا

(و از تو درباره ذوالقرنین می‌پرسند، بگو به زودی یادی از او برای شما خواهم خواند) **(کهف: ۸۳)**.

ذوالقرنین، یکی از بحث‌انگیزترین و پیچیده‌ترین شخصیتهای قصه‌های قرآن است؛ از این رو او را با بسیاری از پادشاهان مقایسه کرده‌اند. بر این اساس «داستان ذوالقرنین را تنها به یک اصل و یک مأخذ نسبت دادن، نوعی ساده‌انگاری و ناشی از عدم توجه به فرهنگ التقاطی و ترکیبی عصر هلنیستی[۱۵] [یونان‌گرایی/ اندیشه یونان باستان] است که در آن آرا و افکار و عناصر فرهنگی شرقی و غربی، سامی و غیرسامی، چنان درهم تنیده شده بود که جدا کردن آنها از هم کاری است بسیار دشوار و طبعاً مناقشه‌انگیز. ذوالقرنین ترکیبی است از دو شخصیت تاریخی بسیار مهم شرقی و غربی: یکی کوروش هخامنشی که در قرون پیش از میلاد مسیح نه تنها در میان اقوام یهود، بلکه نزد یونانیان نیز بزرگترین چهرهٔ فرهنگی و سیاسی و نظامی بود؛ دیگری اسکندر مقدونی که آشکارا در رفتار خود می‌کوشید که از کوروش تقلید کند [...]. باید توجه کرد که

داستان ذوالقرنین به گونه‌ای که در قرآن کریم آمده، کلاً جواب به پرسشهایی است که از جانب احبار یهود به کفار مکه تلقین شده بود و طبعاً باید چون داستانهای دیگری که در سوره کهف و ضمن همین داستان ذوالقرنین آمده است از روایات معروف در میان علما و احبار یهود و متعلق به عوالم فرهنگی و اسطوری قوم یهود بوده و در دوره‌های بعد در روایات شفاهی رایج در حوزهٔ فکری و فرهنگی اسکندریه و خصوصاً در اسکندرنامهٔ منسوب به کالیستنس (مورخ) به شخصیت اسکندر پیوند خورده باشد» (مجتبایی، ۱۳۹۰: ۲۷،۲۵و۲۸).

اینکه ذوالقرنین کیست و در گستره تاریخ چه کسانی را ذوالقرنین پنداشته‌اند، موضوع دیگری است که در ادامه به معرفی این دسته از کسان می‌پردازیم: ۱- ابوبکر، مردی یمنی از قبیله حِمیر (مغنیه، ١٤٢٤: ١٥٦/٥) ۲- ابوکَرِب (کُرِب) عمیر بن افریقس(افریقش) حِمیَری (خرمشاهی، ۱۳۷٦: ۳۰۲) ۳- اسکندر رومی (آلوسی، (بی‌تا): ١٤٤٦/٢) ٤- اسکندر مقدونی. تقریباً اغلب مفسران بزرگ از جمله طبری، میبدی، طبرسی، ابوالفتوح رازی، فخر رازی و ... بر این قولند (پیشین). ۵- انوشیروان (اطوکس) (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ٣٦) ٦- تُبَّع الاقرن (مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ٥٤٢/١٢). ۷- شی هوانگ تی (خرمشاهی، ۱۳۷٦: ۳۰۲) ۸- خشایارشا (مساح، ۱۳۸۸: ۷) ۹- داریوش سوم هخامنشی (همان) ۱۰- شَمرِیُرعش (آلوسی (بی‌تا): ٢٨/١٦) ۱۱- صعب بن جبل (جاد المولی [و دیگران] : ۱۳۸۲: ۳۵۵) ۱۲- صعب بن ذی مرائد (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦٥١/١٣) ۱۳- صعب بن ذی یزن حمیری (قرطبی، ۱۳۷۲: ٤٦/١١) ١٤- عبدالله بن ضحاک (همان؛ گنابادی، ١٤٠٨: ٤٧٤/٨) ١٥- علی (ع) (بروجردی، ١٣٦٦: ٢١٨/٤؛ طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦٣٤/١٣؛ طیب، ۱۳۷۸: ۳۹۳/۸) ١٦- عیاش (شریف لاهیجی، ۱۳۷۳: ۹۲۷/۲ ؛راوندی، ١٤٠٩: ١٢٢) ۱۷- فریدون (طیب، ۱۳۷۸: ۳۹۳/۸) ۱۸- کوروش کبیر هخامنشی (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦٥٩/١٣) ۱۹- کیخسرو کیانی (مؤلفان) ۲۰- مرزبان بن مدربـهٔ یونانی (آلوسی (بی‌تا): ٢٦/١٦؛ قرطبی، ۱۳۷۲: ٤٥/١١) ۲۱-مصعب بن عبد الله (آلوسی، همان) ۲۲- نعمان بن منذر (مساح، ۱۳۸۸: ۹) ۲۳- منذر بن ماء السماء (ثعالبی، ۱۹۸۵: ۵۹۸) ٢٤- هرمس (قرطبی، ۱۳۷۲: ٤٦/١١) ۲۵- همیسع بن زید بن عمر (همان). این شخصیتها، مؤید «نوعی بودن» ذوالقرنین قرآنی است؛ زیرا این گونه «مستفاد می‌گردد که ذوالقرنینِ نوعی، می‌توانسته است مصادیقی متجلّی در سطوح و اطوار متفاوت و در برهه‌های مختلف تاریخ داشته باشد؛ از جمله علی (ع). [...] این اشارات به «نوعی

بودن» ذوالقرنینِ قرآن عملاً مؤید امکان رویکرد تأویلی به قصه است. [البته بیشتر تطبیقها «تاریخ‌محور» است، نه تأویلی، چنانکه می‌تواند] کوروش بزرگ به عنوان یکی از بزرگترین مصادیق تاریخیِ «ذوالقرنینِ نوعی» [و کیخسرو، مثالی برای رویکرد تأویلی آن،] مطرح شود» (خداوردیان،۱۳۹۰: ۲۰۰و۲۰۱).

همسانیهای ذوالقرنین، کوروش، کیخسرو

۱. دوران

همه مورخان و مفسران، دوران زندگی ذوالقرنین را دوران دیرین (عهد عتیق) یعنی قرون پیش از میلاد می‌دانند اما زمانهایی را نیز برای زندگی وی برشمرده‌اند که می‌توان نوشت: ۱- پس از زمان نوح (ع) (گنابادی، ١٤٠٨: ٤٧٥/٧) ۲- دوران ابراهیم (ع) (قرطبی، ٤٧/١٣٧٢:١١؛ گنابادی، ١٤٠٨: ٤٨٠/٢) دوران اسماعیل(ع) (همان) ۳- پس از نمرود (آلوسی (بی‌تا): ٢٩/١٦؛ گنابادی، ١٤٠٨: ٤٨٠/٢) ٤- زمان خضر (ع) (ثعالبی، ١٩٨٥: ٩٧؛ طباطبائی، ١٣٧٦: ٦٥٢/١٣) ٥- پیش از موسی (ع) (طیب، ١٣٧٨: ٣٩٣/٨)، پس از موسی (ع) (قرطبی، ١٣٧٢: ١١ /٤٧). ٦- دوران هخامنشی (دوران هخامنشی با عهد عتیق برابری می‌کند؛ زیرا دانیال (ع) که یکی از دارندگان کتابهای عهد عتیق، و با کوروش هم ارتباط داشته (باستانی پاریزی، ١٣٨٨: ٧٦) از کوروش و داریوش، یاد کرده است (کتاب مقدس، عهد عتیق، ١٣٨٨: باب ٨ و ٩/ ١٥٥٦). ٧- دوران تقریبی عیسی (ع) و پس از عیسی (ع) (طیب، ١٣٧٢: ٣٩٣/٨).

با توجه به اینکه عهد عتیق به دوران پیش از حضرت عیسی(ع) مربوط می‌شود، زمان زندگی ذوالقرنین نمی‌تواند با دوران عیسی(ع) مطابقت داشته باشد؛ اما از میان زمانهای تقریبی دیگر، معقولترین دورانی را که می‌توان با دوره ذوالقرنین تطبیق داد، زمان هخامنشیان (کیانیان) است و آیاتی را از عهد عتیق، که درباره کوروش آمده و در حقیقت شرح احوال ذوالقرنین بوده می‌توان شاهد درستی این نوشتار دانست. در تواریخ، کوروش را معاصر با یوشع، ارمیا (از پیامبران بنی‌اسرائیل) دانسته‌اند (جاد المولی[و دیگران]، ١٣٨٢: ٣٥٦). شاهد دیگر بر اینکه او (کوروش، کیخسرو) در عهد عتیق می‌زیسته این است که «اسکندر (٣٥٦ ق.م) پس از دو قرن به آرامگاه کوروش می‌رود و هنگامی که قبر گشوده می‌شود به جز سپری که پوسیده و دو کمان سکایی و... چیزی دیگر در آن نمی‌یابد» (باستانی پاریزی، ١٣٨٨: ١٢٢) و تنها به تخت پادشاهی هخامنشی

تکیه می‌زند. این عمل بسیار نزدیک می‌نماید به اینکه «اسکندر تخت و جام کیخسرو را که در دز سریر نگهداری می‌شده است به دست می‌آورد» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۹۳). «*سریر سرافراز شد نام او/ در او تخت کیخسرو و جام او*» (نظامی، شرفنامه، ۱۳٦۸: ۳۳۷) و مدتی بر تخت تکیه زده و آرام می‌گیرد (همان، ۱۳۸۱: ۳۱۸و۳۱۹).

۲. ویژگیها

۲-۱ ایمان به خدای یگانه

خداوند، خود یگانه‌پرستی ذوالقرنین را ستوده، شرک را از او زدوده و آیات ۸۷ و ۸۸ سوره کهف روشنگر ایمان وی بوده است. آورده‌اند که «ذوالقرنین بنده شایسته خدا بود» (مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٥۳/۱). برخی نیز درباره نوع دین او اظهار نظر کرده و نوشته اند که او دین «مزدیسنا» داشته؛ دینی که زردشت بنا نهاده بوده است (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۲٤۸). طبق تحقیق در آن زمان تمام مردم دنیا بت‌پرست بودند مگر دو دسته: یکی پیروان دین مزدیسنا، دیگر یهود (همان، ۱۹۳). امّا گفتار کوروش، خود بیانگر ایمان اوست: «در طول سالهای زندگی زمینی‌ام، من همیشه به خدای منان اندیشیده‌ام تا به خدایان؛ چرا که یکی از استادان اندیشمند من در زمان جوانی اسرار یگانگی و احدّیت او را برای من گشوده بود...» (گزنفون، ۱۳۸۸: ۲۳). کیخسرو نیز بر اساس شاهنامه (خالقی ۱۳۸٦: ۸۱٤/۷۷/۳) یگانه‌پرستی است که در آغاز کارها به خدا تکیه می‌کند. تقریباً او در همه حالات، در لشکرآرایی (همان، ۱۱۰/۹/۳)، پیش از جنگ (همان، ۱۳۰۸/۲٥٤/٤ به بعد)، پس از جنگ (همان، ۱٦٦۷/۲۲۷ به بعد) به نیایش می‌پردازد. کیخسرو «*ز لشکر بشد تا به جای نماز/ آبا کردگار جهان گفت راز*» (همان، ۱۳۰۳/۲٥٤). اصولاً مضمون داستانهای کیخسرو در شاهنامه، رنگ اندرز و توصیه دارد (خالقی، ۱۳۸۸: ۱۲٤). او دارای فرّه (Farrah) کیانی بود (خالقی، ۱۳٦۹: ۳۲۷/۲/ ۲٤٤۷ به بعد). او «آراسته به انوار فرّ ایزدی بود» (ثعالبی، ۱۳۲۸: ۹۸). این نشانه (فره) را که با پرهیزگاری در زندگی انسان نمود پیدا می‌کند (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲٤) بر فراز سر کوروش (فروهر) نیز می‌بینیم. کوروش و کیخسرو از شرک و آتش‌پرستی به دور بودند. درباره کیخسرو می‌خوانیم که: «*به یک هفته بر پیش یزدان بُدند/ مپندار کاتش‌پرستان بُدند*» (خالقی، ۱۳۸٦: ۲۲۱٦/۳۱۲/٤).

۲-۲ شرافت

آورده‌اند که ذوالقرنین کریم‌الطرفین بود. وی از سوی پدر و مادر شریف بود (ابوالفتوح رازی،۱٤۰۸: ۲٦/۱۳؛ گنابادی،۱٤۰۸: ٤۷۳/۸). کوروش نیز بر اساس شواهد تاریخی، چنین بوده است. او «نه تنها درنزد قوم یهود شرافتی خاص داشت بلکه در یونان باستان نیز چهره فرهنگی و سیاسی آن روزگار بود» (مجتبایی،۱۳۹۰: ٤۹). کمبوجیه (پدر کوروش) به کوروش می‌گوید: «من تو را طوری آموزش داده‌ام که درستکارترینِ مردم دنیا باشی...» (گزنفون،۱۳۸۸: ۳۵). کیخسرو نیز بر اساس شاهنامه (خالقی، ۱۳۷٦: ٤٤٤/٤۱۳/۲ به بعد) کریم‌الطرفین بود. افراسیاب از بیم کیخسرو که هنوز پا به عرصه وجود نگذاشته، چنین یاد می‌کند: «ازین دو نژاده (سیاوش و فرنگیس) یکی شهریار/ بیاید که گیرد جهان در کنار» (همان،۱۳٦۹: ۱٤۹۱/۳۰۰/۲). بر اساس همسانیهایی که پیشتر، میان کیخسرو و کوروش آمد، پدر و مادر شریف آن دو با خاموش کردن آتش بیداد شاه (افراسیاب- آستیاگ) موافق بودند.

اما در «اسکندرنامه کالستینسن به روابط نامشروع مادر اسکندر با فرعون فراری مصری اشاره شده است. [...] ظاهراً نامشروع بودن ولادت اسکندر از دوران کودکی او و در زمان حیات پدرش در میان درباریان معروف بوده. [...]. این نکته درباره شخصیت و هویت اسکندر برای جدا کردن او از ذوالقرنین [شخصیت شریف و نژاده] بسنده است» (مجتبایی،۱۳۹۰: ٤۷).

۲-۳ دادگری و آبادانی

از ذوالقرنین به عنوان پادشاهی عادل یاد شده (طبرسی، ۱۳۷۲: ۱۱۹/۱۵؛ مغنیه، ۱٤۲٤، ۱۵٦/۵) که آیات ۸٦ تا ۸۸ کهف روشنگر این است. وی در آباد کردن ویرانه‌ها کوشید و بر ویرانگران می‌خروشید. در طول تاریخ، قلعه‌ها، سدها و بناهای بزرگ و عجیب یا به وی منسوب بوده یا آمده که خود آنها را ساخته است (طبری، ۱٤۰۸: ۱۲۹/٤). این ویژگیها را در زندگی کوروش/ کیخسرو به روشنی می‌بینیم.

کوروش در این باره می‌گوید: «همیشه سعی داشتم خودم را به عنوان نمونه بارز عدالت معرفی کنم و برایشان الگوی مناسبی باشم» (گزنفون، ۱۳۸۸: ۱۵۳). در کتاب عزرا، باب اول، آیه دوم، کوروش از سوی خدای آسمانها شناسانده شده است که خانه‌ای در اورشلیم خواهد ساخت (کتاب مقدس، عهد عتیق، ۱۳۸۸: ۸۸٤). در کتاب اِشعیاه پیغمبر، باب

چهل و چهارم، آیه بیست و ششم می‌خوانیم: «... [خداوند] به اورشلیم می‌فرماید که معمور [خواهی شد] و به شهرهای یهوداه که بنا کرده خواهید شد و خرابیهایش را قائم خواهم کرد» (همان، ۱۲۷۲). در منشور او نیز می‌خوانیم: «من همه شهرهایی را که ویران شده بود از نو ساختم [...] خانه‌های ویران را آباد کردم و به بدبختیهای آنان پایان بخشیدم...» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ٥٤). امّا کیخسرو «همچنان به عدل و احسان کوشید تا ایالات آرام و خلق مرفه گشتند؛ در زمان کیخسرو قلب مردم از مهر او آکنده شد...» (ثعالبی، ۱۳۲۸: ۱۰٦). آری: «*چو کیخسرو شاه بر گاه شد/ ز دادش جهان یکسر آگاه شد*» (خالقی، ۱۳۷٦: ۳/ ٤/ ١٤) و به آبادگری در سراسر ایران پرداخت (همان، ۵۹/۷ به بعد).

۳. واکاوی واژه ذوالقرنین

از واکاوی واژه ذوالقرنین، معانی گوناگونی به دست می‌آید که برخی به واقعیت نزدیک و بعضی دور از ذهن است. در واقع کلیدواژه ذوالقرنین را باید کلمه «قرن» دانست.

۳-۱ قرن (قدرت، مکنت)

در آیه ٨٤ کهف آمده است: «ما به او در روی زمین تمکن داده بودیم و سررشته هر کاری را به او بخشیده بودیم». این آیه با یکی از معانی «قرن» تطابق دارد؛ چرا که «قرن به معنی قوّت است؛ یعنی او قوی و شجاع بود و اقتدار عظیم به هم رسانید» (بغوی، ١٤١٥: ۱۷۸/۳؛ مجلسی ۱۳۸۰: ٤٤٠/١). مفهوم «سَبَب» (سررشته) مفهوم وسیعی دارد و نشان می‌دهد که «خداوند اسباب وصول به هر چیزی را در اختیار ذوالقرنین گذارده بود: عقل و درایت کافی، مدیریت درست، قوت و قدرت...» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۷۱/۱۲). نیز در فرهنگ عبری حییم و فرهنگ «داوبن‌ابّا/ dov ban abba 1978» ذیل Qeren آمده است: «نیرو، افتخار، تکبر و ...» نکته اینجاست که ذوالقرنین در همه جا به قدرت پروردگار تکیه می‌کند و می‌گوید: «.. تمکنی که پروردگار به من داده است بهتر [از خراج شما] است...» (کهف: ۹۵).

کوروش هم از مردم بی‌نیاز بود و در عهد عتیق (باب ٤٥ کتاب اشعیاه، آیات ۱- ۵، عهد عتیق، ۱۳۸۸: ۱۲۷۳) به تمکن او و دادن سررشته کارها به وی اشاره شده است. بر اساس شاهنامه (خالقی، ١٣٨٦: ٨٤١/٢٢٤/٤ به بعد) کیخسرو هم پادشاهی متمکن است و بی‌نیاز از مردم می‌گوید: «*گَرَم پشت گرمی به یزدان بود/ همیشه لب بخت خندان بود*» (همان،

٥٦١/٢٠٧). «*ز بیشی و کمّی و از رنج آز/ به نیروی یزدان شدم بی‌نیاز*» (همان، ٢٤٦٩/١٦٢/٤) ذوالقرنین با قدرتی که از سوی خدا به دست آورده بود «یکی از پادشاهانی بود که توانست همه مردم را به فرمان خویش درآورد» (طبری، ١٤٠٧: ١٤٢/١). کوروش هم به بخش عظیمی از آسیا و اروپا دست یافت و نخستین امپراتوری بزرگ تاریخ را تأسیس کرد (پیرنیا، ١٣٨٤: ١/ ٤٧٦). مورخان یونان می‌نویسند که «تمام قبائل پارسی از دل و جان قبول فرمانروایی او را نمودند و برای نخستین بار در تاریخ، کشور متّحدی از دولت ماد و پارس تشکیل شد و نیروهای فراوان که تا آن روز سابقه نداشت بر گرد کوروش جمع آمد» (باستانی پاریزی، ١٣٨٨: ٢٣٠).

کیخسرو هم بنابر آنچه پیش ازین آمد، توانست سرزمینهای ایرانی را متحد سازد و بر همه کشورها فرمانروایی کند و ستمکاران را براندازد (قلی‌زاده، ١٣٨٨: ٣٣٥). آری «کیخسرو عالم را تحت فرمان و سلاطین را مطیع خود دید» (ثعالبی، ١٣٢٨: ١٠٧).

باری «*بزرگان گیتی مرا کهترند/ وُگر چند با گنج و با افسرند*» (خالقی، ١٣٧٣، ٣٢٧/٤/ ٢٤٥٧)

از معانی اصلی «قرن» در زبان اکدی (قرنو) قدرت است که جمله «šaka sir anzilli gar-na-šūtub alla» در این معنا: «تو قدرتهای مجرم سنگدل را نابود می‌کنی»، شاهد بر این نظر است (مساح، ١٣٨٨: ٩)؛ آن گونه که کیخسرو (کوروش) هم با قدرتی که خداوند اسباب آن را به وی داده بود، نابودی افراسیاب (آستیاگ) را این گونه از خدای خود می‌خواهد: «این کامیابی را به من ده، ای نیک، ای تواناترین که من افراسیاب مجرم تورانی را روبه‌روی دریاچه چیچست بکشم...» (پورداوود، ١٣٤٧: یشت ٩، ٢- ٢١). به هرروی نبرد او با افراسیاب تکراری از نمونه مثالی هماوردی ازلی خیر و شر و متضمن مفهوم پیروزی غایی خجستگی برگجستگی است (قائمی،١٣٨٩:٩٤).

امّا آورده‌اند که «خداوند علم ظاهر و باطن به او [ذوالقرنین] عطا کرد» (ابوالفتوح رازی، ١٤٠٨: ٢٦/١٣؛ بروجردی، ١٣٦٦: ٢١٨/٤؛ عاملی، ١٣٦٠: ٢٨/٦). در این باره ، کوروش می‌گوید: «آنچه مرا از دیگران متمایز می‌کرد، ذهن حسابگر و روشن، و در عین حال همیشه نیکخوی من بود...» (گزنفون، ١٣٨٨: ١٦) و «اگرچه در خانواده‌ای سلطنتی زاده شدم، [امّا] به واسطه تلاشهای شخصیم بود که توانستم جهان را آن طوری که می‌خواستم، نظم بخشم و فتح و پیروزی من نه به زور بازو که بیشتر به قوای ذهنیم

بود» (همان، ۱۳۸۹: ۲۳). در داستان کاموس، کیخسرو خدای خویش را چنین می‌خواند: «*به یزدان چنین گفت کای کردگار / تو دادی مرا دانش و بخت یار، همی شرم دارم من از تو کنون/ تو آگهتری به چه و چند وچون*» (خالقی،۱۳۸٦: ۲٦/۱۰٦/۳ به بعد).

۲-۳ قرن (شاخ)

یکی از معانی «قرن» در زبانهای اکدی، عبری، سریانی، عربی و انگلیسی[16]، «شاخ» است؛ در زبان سریانی، این واژه تحت عنوان garna (= قرنا) شاخ، بوق شاخی، معنا شده است.

«brocke Iman, 1905 : 104 –Barbahlule, 1970 : 1847 –costaz, 1984 : 331 –maclean,1985 qarna:ذیل»

ممکن بوده این لقب را به کسی که دو شاخ (کلاهخود دو شاخ‌دار) داشته است می‌داده‌اند. آورده‌اند که: «تاج وی [ذوالقرنین] دو شاخ داشت» (آلوسی، (بی‌تا): ٢٤/١٦؛ مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۸۸/۱۲) و «در تاج وی دو چیز به شکل تاج از طلا تعبیه کرده بودند» (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦٢٩/١٣) و نظریاتی دیگر که دور از ذهن است. واژه «قرن» چندین بار در تورات و عهد عتیق آمده که تقریباً همه جا به معنای «شاخ» است؛ از جمله در کتاب دانیال (ع) باب هشتم، آیات ۱تا۸ می‌خوانیم که وی (دانیال) در خواب می‌بیند: در قصر شوشان (شوش) کشور عیلام و در کنار رود اولای، قوچی دو شاخ به همه حیوانات غلبه می‌کند مگر بزی با یک شاخ که سرانجام بر او غلبه می‌یابد؛ سپس دانیال از خود بیخود می‌شود و جبرئیل بر او نازل شده و در آیات ١٦تا٢١ خواب را تعبیر می‌کند و می‌گوید: «آن قوچ صاحب دو شاخ (لوقرانائیم) پادشاه مادیان و فارسیان (کوروش) می‌باشد و بُز نر، شاه یونان (اسکندر) است» (کتاب مقدس، عهد عتیق، ۱۳۸۸: ۱۵۵۷).

آنچه ذهن را در این آیات به خود مشغول می‌کند، واژه «لوقرانائیم» است که کلمه‌ای عبری و مترادف «ذی القرنین» عربی است که بر اساس تفسیر جبرئیل (ع) او صاحب دو شاخ (پارس و ماد) است که دو قوم را متحد ساخته است و جز کوروش نمی‌تواند باشد (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). از طرفی علمای نجران، پرسشی را که از پیغمبر (ص) درباره کیستی «ذوالقرنین» مطرح می‌کنند به نام «لوقرانائیم» می‌آورند (توانگر زمین، ۱۳۸۷: ٤٥) که امکان دارد «لوقرانائیم» لقب یهودی کوروش و صورت اصلی ذوالقرنین بوده باشد. درباره کیخسرو باید گفت کیانیان و پهلوانان ایران از گُزر گاوسری[17] برای غلبه بر

دشمن و اژدها استفاده می‌کردند آنجا که فریدون با گرز گاوسر بر فرق ضحاک می‌کوبد (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹۰) و ممکن است مانند کلاهخود کوروش که دو شاخ بر سر آن بوده بر سر پادشاهان افسانه‌ای نیز چنین کلاهی باشد. «در باورهای مذهبی بین‌النهرین باستان بر سر نهادن کلاهی شاخدار، نشانه نوعی ارتباط ربوبی [فرّه] بوده است» (سرخوش کرتیس، ۱۳۸٦: ۷۳). جالب است بدانیم در اساطیر ایرانی، ماجرای فرار اردشیر بابکان از دربار اَردوان اشکانی، «فرّه کیانی» به شکل قوچی به دنبال اردشیر حرکت می‌کند (فره وشی،۱۳٥٤: ٤١،٣٧؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۳۱٤). در احوال لشگر کیخسرو، فردوسی بارها به گرز گاوشکل اشاره می‌کند (خالقی، ۱۳۸٦: ۲۷۸٦/۳٤۹/٤؛ همان، ۲۰۰۳/۳۲۷/۳) و درباره بوق شاخی و در جنگ بزرگ کیخسرو: «*خروش آمد و ناله گاو دُم/ دم نای سرغین و رویینه خُم*» (همان، ۷۳٦/۲۱۸) بی‌تردید شاخ و کلاهخودهای شاخدار و گرزهای گاوسر نماد قدرت و شوکت بوده است.

۳-۳ قرن (شعاع آفتاب، شرق و غرب)

ذوالقرنین به سرزمین مغرب رسید (کهف: ۸٦) و به سرزمین مشرق نیز دست یافت (کهف: ۹۰). از این آیات استنباط می‌شود که یکی از معانی «قرن» شعاع و پرتو آفتاب باشد. آورده‌اند که ذوالقرنین «در نور و ظلمت داخل شد» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۲٦/۱۳؛ عاملی، ۱۳٦۰: ۲۸/٦)؛ یعنی ذوالقرنین سرزمینهای شرق (نور) و غرب (ظلمت) را تسخیر کرد. نیز گفته‌اند: «او بر فارس [شرق] و روم [غرب] پادشاهی کرد» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۲٦/۱۳؛ ابوحمزه ثمالی، ۱٤۲۰: ۲٤۰/۱؛ بروجردی، ۱۳٦٦: ۲۱۸/٤؛ عاملی، ۱۳٦۰: ۲۸/٦؛ طباطبائی، ۱۳۷٦: ۱۳/ ٦۲۹). این گستره حکومتی تنها با لشگرکشیهای کوروش به غرب (لیدیه[۱۸]) و به شرق (باکتریا) مطابقت دارد (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۲۱۲تا۲۱٤). درباره کیخسرو می‌خوانیم که وی شرق تا غرب را در نوردید و جهان را از بدخواهان تهی کرد. «*همی گفت هرجا از آباد و بوم / ز هند و ز چین اندرون تا به روم، هم از خاوران تا در باختر/ ز کوه و بیابان و از خشک و تر، سراسر ز بدخواه کردم تهی/ مرا گشت فرمان و گاه و مهی، جهان از بداندیش بی‌بیم گشت/ فراوان مرا روز بر سرگذشت*» (خالقی، ۱۳۷۳: ۲٤۳۹/۳۲۷/٤ به بعد).

در احوال مردمان شرق، که ذوالقرنین بر آنان مسلط می‌شود، می‌نویسند که: «ندانسته بودند خانه ساختن را» (مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٤۰/۱)؛ پس باید آنان خیمه‌نشین بوده باشند؛ چرا

که در بخشی از منشور کوروش آمده است: «... تمام شاهانی که در بارگاه‌های خود بر تخت نشسته‌اند در سراسر چهار گوشه [ی جهان] از دریای زَبرین تا دریای زیرین [...]، تمام شاهان سرزمین باختر که در خیمه‌ها مسکن داشتند، مرا خراجی [هدایایی] گران آوردند...» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ٥٤). بعضی گفته‌اند که «در زیرزمین نقبها کنده بودند و در آنجا ساکن بودند» (پیشین). این شیوه خانه‌سازی با خانه افراسیاب برابری می‌کند؛ چرا که «به موجب روایات کهن، افراسیاب در اعماق زمین در باره‌ای به نام «هَن کَن» یا هنگ می‌زیست. خانه او زیرزمینی آهنین و به جادویی ساخته شده بود» (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۸۵).

٤-۳ قرن (زمانی به اندازهٔ یک نسل)

قرن در فرهنگ معین واحدی از زمان به اندازه، ۳۰ سال است که برخی ۲۵ سال هم دانسته‌اند. با این حساب، وجه تسمیه دیگر ذوالقرنین این است که «روزگار بر او برابر دو نسل طول کشیده است» (خرمشاهی، ۱۳۷٦: ۳۰۲) و مدت سلطنت وی بر اساس روایات سی سال بوده است (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦۳۳/۱۳). نیز آورده‌اند که «او دو قرن سلطنت کرد» (خویی، (بی‌تا): ۳۹۳/۸؛ مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ٥۸۸/۱۲). «وی دو قرن زندگی کرد» (طبرسی، ۱۳۷۲: ۱۱۹/۱٥؛ مکارم شیرازی، همان). بر اساس نظریات پیش، ذوالقرنین باید نزدیک به یک نسل از عمر خود را بدون سلطنت گذرانده، و یک نسل هم سلطنت کرده باشد که با این حساب او دو نسل (٥۰- ٦۰ سال) زندگی کرده است؛ چنانکه کوروش در ٥۸۰ یا٦۰۰ ق.م به دنیا می‌آید و حدود سی سال می‌زید و از ٥٥۹ تا ٥۲۹ ق.م (سی سال) سلطنت می‌کند (پیرنیا- آشتیانی،۱۳۸۰: ۲۳٥). مدت پادشاهی/ زندگی کیخسرو را نیز شصت سال دانسته‌اند (ثعالبی، ۱۳۲۸: ۱۰۷؛ یعقوبی، ۱۳٤۷: ۱۹۲). در شرح شاهنامه فردوسی در گفتار اندر پادشاهی کیخسرو آمده است: «پادشاهی او شصت سال و هفت ماه و دوازده روز بود» (خالقی، ۱۳۸٦: ۳/۳). فردوسی می‌سراید: «بر این گونه تا سالیان گشت شصت/ جهان شد همه شاه را زیر دست» (فردوسی، ۱۳۷۳، ۲٤۳۷/۳۲۷/٤).

٥-۳ قرن (موی بافته، زیبایی)

قرن در عربی به معنای موی بافته و گیسو نیز هست (المنجد؛ معین: ذیل«قرن») و در این باره آورده‌اند: «ذوالقرنین را دو دسته مو بود» (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦۲۹/۱۳). «او را دو گیسو بود» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۲٦/۱۳؛ فراء، (بی‌تا): ۲۸۳/٤؛ مغنیه، ۱٤۲٤: ۱٥٦/٥). «او را دو گیسو

بود به زر و مروارید بافته» (سورآبادی، ۱۳۸۰: ۱٤٤٦/۲؛ عاملی، ۱۳٦۰: ۲۸/٦). در زبان یونانی کسی را که موی او به هم بافته و پیچیده شده باشد، «سیروس/ سیریوس[۱۹]» می‌خوانند (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۳۹). جالب است که یونانی‌ها و غربیها از گذشته تا به امروز کوروش را با نام «سیروس» یا «سایروس» می‌شناسند (توانگر زمین، ۱۳۸۷: ۱۳٦)؛ امّا به نقل از فریدون بدره‌ای آمده است که: «در زبان عبری معاصر، کِرِن[۲۰] نامی است که بسیار بر دختران می‌نهند». این نام از ریشه «قرن» مشتق شده، و به معنای «شاخ» و هم« زیبا» است (مساح، ۱۳۸۸: ۱۰). درباره کوروش، گزنفون می‌گوید: «کوروش خوش‌قیافه، خوش‌اندام، جوینده دانش بود...» (بهشتی، ۱۳۸۹: ۲۷).

برخی نیز مانند خالقی مطلق در همسانی واژه «قرن» با کیخسرو آورده اند که: گیو (از نامداران ایرانی) به ترکستان برای یافتن کیخسرو می‌رود و او را می‌یابد و آثار شکوه و درخشش (فره)، خردمندی، بلندبالایی و زیبایی (چشمه‌ای تابان) را در وی می‌نگرد. ممکن است کیخسرو نیز موی بافته‌شده‌ای داشته که جلوه‌گری می‌کرده است. «*یکی چشمه‌ای دید تابان ز دور/ یکی سرو بالا، دل آرام پور...، ز بالای او فرّهِ ایزدی/ پدید آمد و رایتِ بخردی...*» (خالقی، ۱۳۸٦: ٤۲۳/۲ و ۵۷).

٤. اقوام مهاجم (یأجوج و مأجوج- سکاها- تورانیان)

بر طبق آیات ۹۳ تا ۹۸ کهف، ذوالقرنین با اقوام مهاجمی روبه‌رو می‌شود و سرانجام آنان را مغلوب می‌سازد. خداوند در آیه «۹٤» آنان را با نام «یأجوج و مأجوج» می‌شناساند. مولانا ابوالکلام آزاد این اقوام وحشی تجاوزگر را اقوامی دانسته است که در هر منطقه به نامی خوانده شده‌اند؛ از جمله در نزد یونانیان سیت (سکاها) و در ازمنه اخیر، در اروپا آنها را میگر (مجار) و در آسیا، تاتار نامیده‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۲۷۲). کوروش نیز با اقوام مهاجمی به نام سکاها که در شمال آسیا می‌زیسته و همان یأجوج و مأجوج بوده‌اند، مقابله کرده است (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۸۸). در زمان هخامنشیان، اقوام سکایی به چهار گروه بزرگ تقسیم می‌شدند: سکاهومه ورک، سکاتیگر خئودا (سکاهای تیزکلاه)، سکاتیه پر دریا (سکاهای آن سوی دریا) و سکاتیائی پرسوگدم (سکاهای آن سوی سغد) (پیرنیا، ۱۳۸٤: ۱۸٤/۱) امّا درباره «سکاهومه ورک: سکاهای تهیه کننده نوشابه مقدس هوم» می‌نویسد که منطقه حضور آنها در ناحیه شمالی و دریاچه آرال بوده است (همان).

جالب است که کیخسرو، افراسیاب را در ناحیه شمالی، توسط زاهدی به نام «هوم»[۲۱] به چنگ می‌آورد (خالقی، ۱۳۸۸: ۲٦۲). همچنین در اسطوره‌ها آمده است که «هوم» دشمنان را دور می‌دارد و از آن پرهیزگاران است و نوشابه‌ای به او منسوب است که مستی نمی‌آورد ولی شادی می‌بخشد.[۲۲]

به هر روی «سکاها اگر آن یأجوج و مأجوج نباشند، باری با این دو طایفه همسایه بوده‌اند» (باستانی پاریزی ، ۱۳۸۸: ۱۰٤). بر اساس روایت طبری کیخسرو نیز با تاتار و ترکهای ساکنین شرقی جنگیده (همان، ۸۸) نیز به اقوام متجاوز شمالی شرقی و غربی به نبرد پرداخته است. در شاهنامه می‌خوانیم که حاکم اقوام تورانی (ترک) که با کیخسرو نبرد کرده افراسیاب است. افراسیاب نیز به گفته فردوسی (خالقی، ۱۳۸٦: ۱۹۰/٤ و ۱۹۱/ ۳۱٤ و۳۲۰) از اقوام متجاوز شمالی، ترکان چگل، خَلخ، غُزی و قوم تتاری بهره می‌جست.

۱-٤ فساد یأجوج و مأجوج

در آیه «۹٤» سوره کهف می‌خوانیم: «گفتند ای ذوالقرنین یأجوج و مأجوج در این سرزمین فتنه و فساد به پا می‌کنند..». محققان درباره فساد آنها نوشته‌اند: «فساد ایشان آن بود که در زمین مردم‌خوار بودند» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۳۲/۱۳؛ بغوی، ۱٤۱۵: ۱۸۲/۳؛ مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٤۱/۱). آنان از نظر جسمی به حدی بوده‌اند که به هیچ حیوان یا درنده و یا انسانی نمی‌گذشتند مگر آن را پاره پاره کرده می‌خوردند (طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦۳۱/۱۳). آنها «در وقت ربیع از زمین خود بیامدندی، هر سبز که یافتندی بخوردندی و هرچه خشک بودی برداشتند و با زمین خود بردندی» (ابوالفتوح رازی،۱٤۰۸: ۳۲/۱۳). در داستان جنگ بزرگ کیخسرو، شرحی از احوال اقوام مهاجم آمده است که «*سپهدار ترکان از آن سوی چاج/ نشسته به آرام بر تخت عاج، دوباره ز لشکر هزاران هزار/ سپه بود با آلت کارزار، به مرز کورستان زمین هرچه بود/ ز برگ درخت وز کشت و درود، بخوردند یکسر همه بارو برگ/ جهانی همه آرزو کرد مرگ*» (خالقی، ۱۳۸٦: ۱۸۳/٤/ ۲۰۵ به بعد). همچنین آورده‌اند که: «پس از پیروزی ایرانیان بر خاقان چین، کیخسرو غنایم جنگی را بخشید، فریبرز نزد رستم آمد و رستم به سغد [شاهراه میان چین و ترکستان] رفت و به شکار پرداخت؛ به شهر بیداد رسید که مردم آن آدم‌خوار بودند و از زیبارویان خورش می‌ساختند و رئیس آنان کافور بود».[۲۳]

۲-٤ سدسازی

از آیات ۹۳تا۹۷ کهف برمی‌آید که ذوالقرنین در برابر اقوام مهاجم سدی را بنا کرده است. درباره موقعیت سد «ابن عباس گفت: این سدّ میان ارمینیه است و آذربایجان» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۳۱/۱۳). این سد در محلی بین دریای خزر و دریای سیاه واقع شده و جایی است که سلسله کوه‌های قفقاز مانند دیوار طبیعی راه بین جنوب و شمال را قطع می‌کند. این سدّ از زمان قدیم در کتابهای ارمنی با نام «بهاک گورائی/ کابان گورائی» شناسانده شده که به معنای «در بند کوروش/ گذرگاه کوروش» است (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۲۸۰) درباره سدسازی کیخسرو، سخنی به روشنی بیان نشده است. ولی عجیب این است که در روایات اساطیری ما نیز اشاره‌ای به ساختن سدّی در همین دوره‌های باستانی شده است، حمزه اصفهانی در سنی ملوک الارض گوید: «و فی زمان ملک کشتاسب بنی ابنه اسفندیار فی وجه التُرک حائطاً». از تطابق سنین روایت اساطیری با ایّام زندگی کوروش، آیا نمی‌توان تصور کرد که بنای سدّی درین عهد اصولاً در زبانها بوده که در اساطیر ایران نیز از آن یاد شده است؛ منتهی به نام دیگری؟ (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۱۰۸) و آیا نمی‌توان سدّی را که در دوره اساطیری به آن اشاره شده است، به کیخسرو نسبت داد؛ چرا که بر پایه شواهد (خالقی، ۱۳۸٦: ۲۲۲۰/۳۱۲/٤ به جلو) سرانجام «کیخسرو افراسیاب را که به غاری [در نزدیکی بردعه (تفلیس: گرجستان)] پناه برده بود به چنگ می‌آورد. افراسیاب پیش از گریختن به غار به کنگ دز (اکباتان) می‌رود. این روایت نیز به پنهان شدن آستیاگ (پادشاه ماد) در کاخ اکباتان نزدیک است» (خالقی، ۱۳۸۸: ۲٦۲). همچنین رودی از کوه‌های قفقاز سرچشمه می‌گیرد به نام رود «کُر» (رود کوروش). این رود در حدود آذربایگان بر سه فرسنگی شهر بردعه قرار دارد که از کوه‌ها و میان تفلیس می‌گذرد و به رود ارس می‌پیوندد (باستانی پاریزی، ۱۳۸۸: ۲۸۱). نکته اینجاست که جایگاه پنهانی افراسیاب (هنگ) نزدیک رودی بوده است که بی‌تردید باید در محدوده شمال غربی ایران باشد «*ز هر شهر دور و به نزدیک آب/ که خوانی وُزا هنگ افراسیاب*» (خالقی، ۱۳۸٦: ۳۱۳/٤/ ۲۲۲٦).

از مناطقی که از تاخت و تاز یأجوج و مأجوج در امان نبوده، آذربایجان بوده است. بر اساس شاهنامه فردوسی (همان، ۵۹/۷/۳ به بعد)، کیخسرو به آذربایگان لشکر کشید؛ زیرا «به او [کیخسرو] خبر دادند که [افراسیاب] به آذربایگان رفته است. [لشکر به

همراه کیخسرو] به آنجا رفتند...» (ثعالبی، ۱۳۲۸: ۱۰۱) و سرانجام کیخسرو در برابر هجوم آنها می‌ایستد تا اینکه: «*جهان پُر شد از خوبی و ایمنی/ زِ بد بسته شد دست آهرمنی*» (همان، ۲۱/۵/۳).

۵. پیامبری (تقدس، پیشگویی)

برخی از مفسران ازآیه ۸٦ کهف: «... قُلنایاذاالقرنین...مابه ذوالقرنین گفتیم[دستور دادیم]»، می‌خواهند نبّوت او را استفاده کنند؛ ولی این احتمال نیز هست که منظور از این جمله «قلنا» الهام قبلی باشد که در مورد غیر پیامبران نیز وجود داشته است؛ امّا «خلاف کردند در آن که او پیغامبر بود یا نه. بعضی گفتند پیغامبر بود» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۲٦/۱۳؛ طباطبائی، ۱۳۷٦: ٦۲٦/۱۳). درباره کوروش آمده است: «خدای تعالی بر زبان بعضی پیغمبران امر کرد، پادشاهی از پادشاهان پارس را، نام او کوروش و او مردی بود مؤمن که برو و بنی‌اسرائیل را از دست بخت‌النصر بستان (برهان)...» (ابوالفتوح رازی، ۱٤۰۸: ۱٦۳/۱۲). گاه نیز از کوروش پیشگوییهایی شنیده می‌شد.[۲٤] ولی کوروش خود به پیشگویی اعتقاد نداشته است. او می‌گوید: «ما باید همیشه مراقب حسابهای نادرست خود باشیم. پیش‌بینی آینده در اختیار انسان نیست» (گزنفون: ۱۳۸۸: ٤۰). امّا درباره کیخسرو، «پارسیان گویند پیغمبری مرسل بوده است» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۷۷) و «ظفر یافتن او [کیخسرو] بر افراسیاب، قوت پیغمبری او بود» (ابن بلخی، ۱۳٦۳: ٤۷). در مورد پیشگویی نوشته‌اند که: «کیخسرو در جام گیتی‌نما می‌نگریست و حوادث را می‌دید یا پیش‌بینی می‌کرد و بیژن را در چاه آب دید و دختری در حال پرستاری» (پیشین، ۲۰۳) که همه این موارد نشان از بزرگی و پاک‌سرشتی ذوالقرنین، کوروش و کیخسرو دارد و پیامبری آنها دور از ذهن است.

٦. فرشته‌واری (دوستی با فرشته)

از جمله اختلافات درباره ذوالقرنین این است که وی چه کسی بوده است. بیشتر روایات برآنند که از جنس بشر بوده است. در احادیثی از ائمه اطهار(ع) منقول است که: «مثل ما مثل یوشع و ذوالقرنین است که ایشان پیغمبر نبودند و دو عالم بودند و سخن ملک را می‌شنیدند» (مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٥٤/۱). آورده‌اند که ذوالقرنین: «از پیوند فرشته‌ای «عیری» نام که بر زمین فرود آمده بود با زنی که «قیری» نام داشت، زاده شد» (مساح،

۱۳۸۸: ۳). امّا برخی این داستان را از حماقت عوام می‌دانند (ثعالبی، ۱۹۸۵: ۵۹۷). در حماسه هندی مَهابَهاراتا و اشعار هومر نیز بیشتر یلان فرزند یکی از ایزدانند که حداقل یکی از والدین این پهلوانان نیز چهره بغانه (فرشته‌واری) دارد (الیاده، ۱۳۸٤: ۵۷). در اشعار حماسی یوگسلاویایی، پریان که «ویلا» vila نامیده می‌شوند در کنار آدمیان ظاهر می‌شوند و از پیش، آنها را از خطرهای بزرگ آگاه می‌سازند (همان، ٥٦). آن گونه که «ذوالقرنین را دوستی بود از ملائکه که نام او رقائیل/ رفائیل بود؛ فرود می‌آمد به سوی او و با او سخن می‌گفت و راز به یکدیگر می‌گفتند» (مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٤٤/۱). ارتباط کوروش با فرشته را می‌توان در مجسمه کوروش (فرشته بالدار محافظ) یافت. کوروش در رؤیای خود به این ارتباط اشاره می‌کند: «شبی در اتاقم در کاخ خود [پاسارگاد] خوابیده بودم؛ رؤیایی دیدم؛ گویی فرستاده‌ای از سوی خداوند با بالهای طلایی به نزد من آمد و گفت: کوروش! اکنون وقت رفتن فرا رسیده است؛ باید برای سفر به دنیای بعدی آماده شوی» (گزنفون، ۱۳۸۸: ۱۵۳). بر اساس گفتار فردوسی (خالقی، ۱۳۸٦: ۳۳٦/٤- ۲۵۸٤/۳۳۷ به جلو) کیخسرو نیز با سروش (فرشته) رازگویی داشته است.

۷. چشمه حیات

چشمه زندگانی را نمی‌توان افسانه پنداشت؛ حتی ردّ پای آن را در عرفان اسلامی، کتاب مقدس، احادیث و زیارات نیز می‌یابیم. در باب بیست و یکم مکاشفات یوحنا نیز به چشمه حیات اشاره شده: «...(٦) و من تشنه را مفت از چشمه آب حیات خواهم داد...(۸) امّا خوف‌ناکان و بی‌ایمانان و ساحران و بت‌پرستان و تمامی دروغگویان بهره آنها در دریاچه آتش و کبریت می‌سوزد» (کتاب مقدس، عهد عتیق، ۱۳۸۸: ۵۲۹و۵۳۰). در احادیث منقول است که ذوالقرنین بنده شایسته خدا بود؛ اسباب برای او طی شد و حق تعالی او را متمکن گردانید و از برای او وصف کردند چشمه زندگانی را و گفتند به او که هر که از آن چشمه یک شربت آب بنوشد، نمیرد تا صدای صور را بشنود و ذوالقرنین در طلب آن چشمه بیرون آمد تا به موضع آن رسید... (مجلسی، ۱۳۸۰: ٤٥۳/۱). چشمه زندگانی و مسئله زندگی جاویدان و پیوستن کیخسرو به سروش ظاهراً در افسانه کوروش معادلی ندارد؛ ولی آیا با توجه به گزارش هردوت (کتاب یکم، بخش ۲۱٤) که می‌گوید درباره مرگ کوروش روایات گوناگونی هست و با توجّه به مقام کوروش در میان ایرانیان، نمی‌توان احتمال داد که روایت مشابهی نیز درباره جاودانگی کوروش

رواج داشته بوده است؟ (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲٦۸) بنا بر روایت شاهنامه (خالقی، ۱۳۷۳: ۲٤۳۷/۳۲۷/٤؛ همان، ۱۳۸٦: ۳۳٦-۲۵۸٤/۳۳۷ به جلو)، کیخسرو نیز به چشمه‌ای می‌رسد. چون پاسی از شب می‌گذرد، برخاسته و در آب روشن چشمه شست‌وشو می‌کند. اما در شرفنامه نظامی نیز به چشمه حیات اسکندر اشاره شده است (شرفنامه، ۱۳۸۱: ٤۷٦تا٤۹۲) که با دلایل منطقی نسبت دادن چشمه ذوالقرنین به اسکندر غیرممکن است؛ زیرا ذوالقرنین به عهد عتیق متعلق است؛ همچنین امکان دارد ده‌ها نفر دیگر نیز در پی آن چشمه بوده باشند امّا باز هم نمی‌توان آنها را ذوالقرنین دانست؛ همان گونه که «شی هوانگ تی»- بزرگترین پادشاه چین، که در ۲٤٦ پیش از میلاد، یعنی صد سال پس از اسکندر روی کار آمد- در پایان عمر خویش، نُه کاخ و نُه دیوار دفاعی برای جلوگیری از مرگ ساخته بود و در حالی از دنیا رفت که در سفر و در جستجوی معجونی برای زندگی جاودان بود (هال، ۱۳۸۳: ۹۷). امّا کوروش در دوران باستان می‌زیسته و ممکن است مورخان چشمه حیات را - به دلیل افسانه‌انگاری آن- در شرح زندگی او نیاورده باشند.

نتیجه

دوران زندگی ذوالقرنین (کوروش- کیخسرو) را باید دوران شکوه ایران دانست. این مقاله به کمک منابع تاریخی، دینی و اسطوره‌ای سعی دارد پاره‌ای از ابهامهای موجود در شخصیت ذوالقرنین، کوروش و کیخسرو برطرف سازد. حاصل پژوهش نشان می‌دهد کوروش کبیر به احتمال قریب به یقین به عنوان فردی از تاریخ به کیخسرو کیانی (اسطوره) بدل شده‌است که در منظومه‌های حماسی نیز با نام کیخسرو از او یاد شده است؛ چراکه ممکن است یک یا چند شخصیت اسطوره‌ای (کیخسرو) با شخصیتی ناشناخته و مقدس (ذوالقرنین) ترکیب شده باشد. بررسیهای فوق نشان می‌دهد که شاخصه‌های حقیقی تطبیق این سه شخصیت را باید در آیات کتابهای مقدس، منابع معتبر تاریخی و گاه اسطوره‌ای جستجو کرد. با توجه به این نکات و براساس منابع و مستندات کهن و در تطبیق شخصیتهای یاد شده، شاید بتوان گفت پادشاهی (ذوالقرنین، کوروش، کیخسرو) قرنها پیش از میلاد در عهد عتیق (هخامنشیان، قرن ششم ق.م) می‌زیسته است که به نظر می‌رسد با پیامبرانی (یوشع، ارمیاء، دانیال علیهم السلام) همدوره بوده است. وی یکتاپرست، دارای انوار الهی (فرّه ایزدی) دادگستر، آبادگر و

مهربان با زیردستان بوده و در اداره امور عاقلانه و مدبرانه رفتار می‌کرده است. او بر اقوام مهاجم (یأجوج و مأجوج، سکاها، تورانیان) که بیدادگر بوده‌اند، پیروز می‌شود؛ سپس سدی را در برابر هجومهای بعدی آنان در سلسله کوه‌های قفقاز با آهن و مس می‌سازد. پادشاه، انسانی خوش‌سیرت، خوش‌صورت، پاک‌نژاد و کریم‌الطرفین بوده؛ وی کلاهخودی دو شاخ داشته که محتملاً نشانه قدرت و فرّ او بوده است و شاید در جنگها از بوق شاخی و گرزهای گاوسر استفاده می‌کرده است. پادشاه سرانجام به شرق و غرب عالم دست می‌یابد. او به اندازه دو نسل (شصت سال) زندگی و سلطنت می‌کند. در تاریخ آمده است که شاهی ستمگر (اسکندر) پس از دویست سال در پی یافتن حقایق زندگی پادشاه برمی‌آید و تخت سلطنت او را تصاحب می‌کند و پس از ویرانگریهای بسیار، کتابهای مقدس ایرانیان را نیز می‌سوزاند. همچنین به او (ذوالقرنین، کوروش، کیخسرو) نسبت پیامبری نیز داده‌اند و با فرشتگان نیز ارتباط داشته است. او در پایان عمر خود به سوی چشمه‌ای افسانه‌ای (حقیقی) حرکت می‌کند؛ بر این اساس مرگ وی نیز مرموز گزارش شده است.[۲۵] ضمن اینکه در برخی از منابع نیز آمده است که در پایان جهان (آخرالزمان) بازخواهد گشت. فرجام سخن اینکه به نظر می‌رسد سرگذشت سه شخصیت یاد شده در جنبه‌های حقیقی آن- صرف نظر از جنبه‌های اسطوره‌ای و یا غیرقابل باور- به هم نزدیک می‌نماید.

پی‌نوشت

۱. درباره اسطوره- حماسه، رک: آیدنلو، سجاد. «ارتباط اسطوره و حماسه‌ها بر پایه شاهنامه و منابع ایرانی» از اسطوره تا حماسه، ص ۲۳تا ٦۱.

۲. کیخسرو در اوستا: «کی هئوسَرَوه»، درباره کیخسرو، رک: سرخوش کرتیس، وستا: «اسطوره‌های ایرانی»، ص ۱۷، ۳۰، ۳۱، ۵۱، ٦۰، ٦۹ و ۷۰. نیز: قلی‌زاده، خسرو، فرهنگ اساطیری ایرانی بر پایه متون پهلوی، ص۳۳۵.

۳. در شاهنامه فردوسی، تنها به دو اسطوره ایرانی (کیخسرو و زال) برمی‌خوریم که می‌توان ویژگیهای اساطیر را در آنان یافت؛ برای توضیح بیشتر در این باره، رک: پیشین، ص۳۵.

٤. برای مقایسه تفصیلی میان کیخسرو و کوروش، رک: خالقی مطلق، جلال، کیخسرو و کوروش، سخن‌های دیرینه، ص ۲۵٦تا ۲۷۰.

5. history
6. story
7. petru carman

8. moldavia
9. P.Caraman,»Gen eza baladei istorice«, in » Anuarul Archivi de folklor« , 1-11, 1933- 34.

۱۰. در این باره، رک: الیاده، میرچا، اسطوره بازگشت جاودانه، ص٥٤.

۱۱. گویا این مطلب ناظر بر جادوگری افراسیاب باشد. در این باره، رک. تفضلی، احمد، «خواستگاری افراسیاب از اسپندارمذ نمونه‌ای از بنمایه اغوا در اساطیر ایرانی» (ایران‌نامه، س هفتم، ش ۲، ص ۱۹۳ و ۲۰۱).

۱۲. رک: پوداوود، ابراهیم (تفسیر و تألیف): یشت‌ها، ج ۱: ص۳۱۱.

۱۳. برای بازبینی اختلافات دو داستان، رک: خالقی مطلق، جلال، کیخسرو و کوروش، سخن‌های دیرینه، ص ۲٦۰ و ۲٦۱.

۱٤. بنا بر گزارش گزنفون نام همسر کوروش «آماتیا» است (گزنفون، مدیریت کوروش کبیر، ص ۱٥٦).

۱٥. هلنیستی/ هلنیسم (Helenism) یونان‌گرایی، ویژگیهای اندیشه، فرهنگ و هنر یونانی- تمدن و فرهنگ یونانی که در خارج از کشور یونان رواج دارد. وابستگی به فرهنگ و هنر و اندیشه یونان باستان (حاجی‌زاده، محمّد، فرهنگ تفسیری ایسم‌ها، ص ۲۸٥).

16. corna

۱۷. درباره ارتباط گرز گاوسر با موضوع اژدهاکشی و نیز سلاح ویژه پهلوان در نبرد با اژدها، رک: سرکاراتی، بهمن: پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران، سایه‌های شکار شده، ص ۲٤٥ و ۲٤٦: همو: گرزنیای رستم، همان، ص ۱۱۹ و ۱۲۰؛ همو: سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هند و اروپایی همان، ص ۳۸٥ و ۳۹۰.

18. lydyah
19. cirus
20. keren
21. hom

۲۲. برای توضیح بیشتر در مورد «هوم» رک: قلی‌زاده، خسرو، فرهنگ اساطیر ایرانی، ص ٤٥٤ تا ٤٥۷.

۲۳. برای این موضوع، رک: میرعابدینی، سید ابوطالب و مهین‌دخت صدیقیان، فرهنگ اساطیری- حماسی ایران، به روایت منابع بعد از اسلام، ص ۲۱۰.

۲٤. هنگامی که اسکندر به ایران لشکرکشی کرد و به آرامگاه کوروش رسید، نوشته‌ای را در سنگ مزار وی خواند که گویی کوروش می‌دانسته است روزی آرامگاه وی را می‌گشایند. بر پیشانی خوابگاه ابدی او نوشته شده بود: «ای انسان هر که باشی و از هر کجا که بیایی زیرا که می‌دانم بر مزار من خواهی آمد. من کوروشم که برای پارسیان این دولت بیکران را بنیان نهادم. بدین مشتی خاک که مرا پوشانده است، رشک مبر» (باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، کوروش کبیر- ذوالقرنین، ص ۱٤٥).

۲٥. درباره بیمرگی، مرگ مرموز اسطوره‌ها و بازگشت به جهان، رک: قلی‌زاده، خسرو، فرهنگ اساطیری ایرانی، ص ۱٤٥ نیز: بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر، ص ۱۹۹، ۲۰۱، ۲٦٦ و ۲۷۷ برای بازگشت

کیخسرو و مرگ مرموز وی، رک: پیشین، ص ۳۳۵ و ۳۳٦؛ برای رجعت ذوالقرنین، رک: مجلسی، محمدباقر، تاریخ پیامبران/ ج ۱، ص ٤٥٦؛ درباره مرگ مرموز کوروش، رک: باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، کوروش کبیر- ذوالقرنین، ص ۹۷ و درباره کوروش منتظَر، رک: همان، ص٢٤٦، نیز برای جاودانگی کوروش، رک: خالقی مطلق، جلال، سخن‌های دیرینه، ص ٢٦٨.

منابع

آلوسی، ابوالفضل محمّد؛ ***روح المعانی فی تفسیر القرآن***؛ بیروت: دار احیاء التراث العربی، [بی‌تا].

آیدنلو، سجاد؛ ***از اسطوره تا حماسه:*** هفت گفتار در شاهنامه پژوهشی، مقدمه دکتر امین ریاحی؛ چ ۲، تهران: سخن، ۱۳۸۸.

ابن بلخی؛ ***فارسنامه***؛ به اهتمام گای لیسترانج و آلن نیکلسون؛ چ ۲، تهران: دنیای کتاب، ۱۳٦۳.

ابوحمزه ثمالی، ثابت بن دینار؛ ***تفسیر القرآن الکریم***؛ به کوشش عبد الرزاق محمّد حسین حرز الدین و محمّد هادی معرفت؛ بیروت: دارالمفید، ١٤٢٠.

ابوالفتوح رازی، حسین بن علی؛ ***روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن***؛ تحقیق دکتر محمدجعفر یاحقی- دکتر محمد مهدی ناصح؛ مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ١٤٠٨.

الیاده، میرچا؛ ***اسطوره بازگشت جاودانه***؛ ترجمه دکتر بهمن سرکاراتی؛ چ۲، تهران: طهوری،١٣٨٤.

باستانی پاریزی، محمّد ابراهیم؛ ***کوروش کبیر (ذوالقرنین)- ابوالکلام آزاد***؛ چ ۱۳، تهران: نشر علم، ۱۳۸۸.

بروجردی، سید محمّد ابراهیم؛ ***تفسیر جامع***؛ چ ٦، تهران: صدرا، ١٣٦٦ .

بغوی شافعی، حسین بن منصور فراء؛ ***تفسیر بغوی***؛ بیروت: دار المعرفه،١٤١٥.

بندر ریگی، محمد؛ ***المنجد***؛ ۲ج، تهران: ایران، ١٣٧٤.

بهار، مهرداد؛ ***پژوهشی در اساطیر*** (پاره نخست و پاره دویم)؛ به کوشش کتایون مزداپور؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۵.

بهشتی، مرتضی؛ ***راز ماندگاری کوروش***؛ تهران: ابتکار نو، ۱۳۸۹.

بیضاوی، عبداله بن عمر؛ ***انوارالتنزیل و اسرار التأویل***؛ تحقیق محمدعبدالرحمان المرعشلی؛ بیروت: داراحیا التراث العربی، ١٤١٨.

پورداود، ابراهیم؛ ***گزارش یشت‌ها***؛ ۲ج، چ ۲، تهران: طهوری، ١٣٤٧.

----------؛ ***تفسیر و تألیف یشت‌ها***؛ تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۷.
پیرنیا، حسن و عباس اقبال آشتیانی؛ ***تاریخ ایران***؛ تهران: بهزاد، ۱۳۸۰.
پیرنیا، حسن؛ ***ایران باستان* (تاریخ مفصل ایران قدیم)**؛ تهران: وزارت ارشاد، ۱۳۸٤.
تفضلی، احمد؛ «خواستگاری افراسیاب از اسپندارمذ» نمونه‌ای از بنمایه اغوا در اساطیر ایرانی، *ایران‌نامه*؛ س هفتم، ش ۲ ، ۱۳٦۷.
----------؛ ***ترجمه مینوی خرد***؛ تهران: توس، ۱۳٦٤.
توانگر زمین، محمّد کاظم؛ ***تأکیدی بر یگانگی شخصیت ذوالقرنین و کوروش***؛ چ ۳، شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۷.
ثعالبی مرغنی، حسین بن محمّد؛ ***شاهنامه ثعالبی*** (در شرح احوال تاریخ سلاطین ایران)؛ به قلم ابومنصور عبد الملک بن محمد بن اسمایل الثعالبی؛ ترجمه محمود هدایت؛ تهران: چاپخانه مجلس، ۱۳۲۸.
ثعالبی، ابومنصور؛ ***ثمار القلوب***؛ به کوشش محمّد ابوالفضل ابراهیم؛ قاهره: ۱۹۸۵.
جعفری دهقی، محمود؛ «ذوالقرنین:گزارش اسطوره‌شناختی/مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی و ذوالقرنین»، *مجموعه پژوهشهای ایران باستان*؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش۱۱ (۱۳۹۰)، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص۸۹تا۹۸.
جاد المولی، محمّد احمد [و دیگران]؛ ***قصه‌های قرآن***؛ ترجمه مصطفی زمانی؛ چ ٤، قم: پژواک اندیشه، ۱۳۸۲.
حاجی‌زاده، محمد؛ ***فرهنگ تفسیری ایسم‌ها***؛ج ۲، تهران: جامه‌دران، ۱۳۸٤.
خالقی مطلق، جلال؛ «سخن‌های دیرینه»، مجموعه مقاله درباره فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی؛ چ ۳، تهران: افکار، ۱۳۸۸.
خداوردیان، شهرام؛ «تأملاتی فلسفی و تأویلی بر اسطوره ذوالقرنین/ مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی و ذوالقرنین»، مجموعه پژوهشهای ایران باستان؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش ۱۱ (۱۳۹۰)، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص۱۳۷تا۲۲۲.
خرمشاهی، بهاء الدین؛ ***ترجمه قرآن کریم*** (همراه با توضیحات و واژه‌نامه)؛ چ ۳، تهران: جامی و نیلوفر، ۱۳۷٦.
خویی، سید ابوالقاسم؛ ***البیان فی تفسیر القرآن***؛ بی‌جا، بی‌تا.
رازی، فخرالدین ابوعبداله محمدبن عمر؛ ***مفاتیح‌الغیب***؛ چ۳، بیروت: داراحیاء التراث العربی، ۱٤۲۰.
راوندی، قطب‌الدین؛ ***قصص الانبیاء راوندی***؛ مشهد: مجمع البحوث الاسلامیه، ۱٤۰۹.

رضایی باغ بیدی، حسن؛ «درباره نام کوروش/ مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی و ذوالقرنین»، *مجموعه پژوهشهای ایران باستان*؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش ۱۱ (۱۳۹۰)، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص٦٣تا٧٤.

زمخشری، محمود؛ ***الکشاف عن حقایق غوامض التنزیل***؛ چ۳، بیروت: دارالکتاب العربی،١٤٠٧.

سجادی، سید صادق؛ «ذوالقرنین در نخستین منابع عصر اسلامی/ مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی و ذوالقرنین»؛ *مجموعه پژوهشهای ایران باستان*؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش ۱۱ (۱۳۹۰)، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص۷۵تا۸۰.

سرخوش کرتیس، وستا؛ ***اسطوره‌های ایرانی***؛ ترجمه عباس مخبر؛ چ ٦، تهران: مرکز، ١٣٨٦.

سرکاراتی، بهمن؛ «گرزنیای رستم»؛ سایه‌های شکار شده: گزیده مقالات فارسی؛ تهران: قطره، ١٣٧٨.

----------؛ «پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران» سایه‌های شکار شده، تهران: قطره، ١٣٧٨.

----------؛ سلاح مخصوص در روایات حماسی هندواروپایی؛ سایه‌های شکار شده: گزیده مقالات فارسی؛ تهران: قطره، ١٣٧٨.

سورآبادی، ابوبکر عتیق؛ ***تفسیر سورآبادی***؛ به کوشش علی‌اکبر سعید سیرجانی؛ ج۱، تهران: فرهنگ نشر نو، ١٣٨٠.

شریف لاهیجی، محمّد؛ ***تفسیر شریف لاهیجی***؛ به کوشش میرجلال‌الدین ارموی (محدث)؛ تهران: داد، ١٣٧٣.

شمیسا، سیروس؛ ***بیان***؛ چ ۳ [ویراست ۳]، تهران: میترا، ١٣٨٧.

طباطبایی، علامه سید محمّدحسین؛ ***تفسیر المیزان***؛ ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی (ج۱۳ از دوره ۲۳ جلدی)؛ چ ۵، قم: بنیاد علمی و فکری علّامه طباطبایی، ١٣٧٦.

طبرسی، فضل بن حسن؛ ***مجمع‌البیان فی تفسیر القرآن***؛ چ ۳، تهران: ناصرخسرو،١٣٧٢.

طبری، ابی جعفر محمد بن جریر؛ ***تاریخ الطبری: تاریخ‌الامم و الملوک***؛ ۵ج، چ ۲، بیروت: دارالکتب العلمیه، ١٤٠٨ ق/ ١٩٨٨م.

طیب، سید عبد الحسین؛ ***اطیب البیان فی تفسیر القرآن***؛ چ ۲، تهران: اسلام، ١٣٧٨.

عاملی، ابراهیم؛ ***تفسیر عاملی***؛ به کوشش علی اکبر غفاری؛ تهران: صدوق، ١٣٦٠.

غنی،ناهید؛ «کوروش هخامنشی: برگزیده یا پادشاه/ مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی و ذوالقرنین»، *مجموعه پژوهشهای ایران باستان*؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش۱۱

تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۰، ص۲۳۸تا۲۵٦.
فراء، ابوزکریا یحیی؛ ***معانی القرآن***؛ به کوشش احمد یوسف نجاتی [و دیگران]؛ مصر:دارالمصریه للتألیف و الترجمه، بی‌تا.
فردوسی؛ ***شاهنامه***؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق؛ تهران: روزبهان، دفتر یکم، بنیاد میراث ایران با همکاری بیبلیوتکاپرسیکا، کالیفرنیا و نیویورک ۱۳٦۸، دفتر دوم، همانجا،۱۳٦۹، دفتر سوم، همانجا،۱۳۷۱، دفتر چهارم، همانجا. ۱۳۷۳.
ـــــــــ؛ ***شاهنامه***؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق (دفاتر ۲، ۳و٤)؛ تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهشهای ایرانی- اسلامی)، ۱۳۷۱.
فره‌وشی، بهرام؛ ***آوانویسی و ترجمه کارنامه اردشیر بابکان***؛ تهران: دانشگاه تهران،۱۳٥٤.
قائمی، فرزاد؛ «تحلیل داستان کیخسرو درشاهنامه بر اساس روش نقد اسطوره‌ای»، فصلنامه *پژوهشهای ادبی*؛ س دوم، ش۲۷(بهار ۱۳۸۹)، ص۷۷تا۱۰۰.
قرطبی، ابوعبداله؛ ***الجامع الأحکام القرآن***؛ به کوشش احمد عبدالعلیم بردونی؛ قاهره: ۱۳۷۲.
قرطبی، محمدبن احمد؛ ***الجامع لاحکام القرآن***؛ تهران: ناصرخسرو،۱۳٦٤.
قلی‌زاده، خسرو؛ ***فرهنگ اساطیری ایرانی بر پایه متون پهلوی***؛ تهران: کتاب پارسه، ۱۳۸۸.
کتاب مقدس؛ ***عهد عتیق***؛ ترجمه فاضل خان همدانی؛ ولیم گلن «عهد جدید»؛ ترجمه هنری مرتن؛ چ۳، تهران: اساطیر، ۱۳۸۸.
گزنفون؛ ***مدیریت کوروش کبیر*** [لاری هدریک]؛ ترجمه میترا نظامی؛ تهران: نوآوران دانشگاه پارسه، ۱۳۸۸.
گنابادی، سلطان محمّد؛ ***تفسیر بیان السعاده فی مقامات العباده***؛ چ۲، بیروت: مؤسسهٔ الأعلمی للمطبوعات، ۱٤۰۸.
مجتبایی، فتح الله؛ «ذوالقرنین در منابع یهودی/ مجموعه مقالات همایش کوروش هخامنشی وذوالقرنین»، *مجموعه پژوهشهای ایران باستان*؛ به کوشش عسکر بهرامی؛ ش ۱۱ (۱۳۹۰)، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص۲۱تا٥٦.
مجلسی، علامه محمّدباقر؛ ***تاریخ پیامبران*** (حیات‌القلوب ج۱)؛ تحقیق سید علی امامیان؛ قم: سرور،۱۳۸۰.
مساح، رضوان؛ «ذوالقرنین‌ها و بررسی واژه‌ی ذوالقرنین از دیدگاه زبانشناسی تاریخی»، *پژوهشگاه علوم فرهنگ اسلامی*؛ قم: آینه پژوهش، س بیستم (آذر و دی ۱۳۸۸)، ش پنجم (ش پیاپی ۱۱۹)، ص ۲تا ۱۲.
معین، محمد؛ ***فرهنگ معین***[یک جلدی]؛ چ ۵، تهران: سرایش، ۱۳۸۲.

مغنیه، محمّد جواد؛ ***تفسیر الکاشف***؛ تهران: دارالکتب الاسلامیه، ١٤٢٤.
مکارم شیرازی، ناصر؛ ***تفسیر نمونه*** [ویرایش ٢]؛ با همکاری جمعی از نویسندگان؛ ج ١٢، چ ٣١، تهران: دارالکتب الاسلامیه، ١٣٨٩.
----------؛ ***تفسیر نمونه***؛ تخلیص و تحلیل احمدعلی بابایی؛ چ١٣، تهران: دارالکتب الاسلامیه،١٣٨٢.
میبدی، رشیدالدین احمد بن ابی سعد؛ ***کشف‌الاسرارو عده‌الابرار***؛ چ٥، تهران: امیرکبیر، ١٣٧١.
میرعابدینی، سید ابوطالب و مهین‌دخت صدیقیان؛ ***فرهنگ اساطیری- حماسی ایران***؛ به روایت منابع بعد از اسلام (ج دوم: کیانیان)؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ١٣٨٦.
نظامی؛ ***شرف‌نامه***؛ به تصحیح بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ١٣٦٨.
_____؛ شرف‌نامه؛ به تصحیح وحید دستگردی؛ ویراستار غلامحسین ده‌بزرگی؛ تهران: برگ نگار، ١٣٨١.
هال، النورج؛ ***چین باستان***؛ مهدی حقیقت‌خواه؛ ج ٢، تهران: ققنوس، ١٣٨٣.
یعقوبی، احمد بن اسحاق؛ ***تاریخ یعقوبی***؛ ترجمه محمد ابراهیم آیتی؛ چ ٢، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ١٣٤٧.

BAr Bahlule, Hassano, lexicon syriacum, Amesterdam. 1970.
Brockelm ann,carl 1905 , syrische Grammatik, berlian.1905.
cos taz, Louis, dictionnaire syriague- francais, beyrouth.1986.
MacleaN, A dictionary of the Dialects of ver nacular syriac, Cambridge.1985.

Comparative study of three epical and historical characters Keykhosrow, Cyrus, and Zul Qarnain

Mostafa Gorji, PH.D.
Hoseen Mohammadi Mobarez

Abstract

In Farsi literature and historical and legendary text, there are three prominent characters who maintain numerous similarities in regard to their action, lifestyle, and behavior. Keykhosrow, Cyrus, and Zul Qarnain are three characters which have been studied by several sources. Although a number of researches have been carried out for comparison of Cyrus and Keykhosrow and/or Cyrus and Zul Qarnain, no independent study has been conducted on the resemblances of these three. In this article, the authors via study of books, documents, and revision of nearly 77 historical works and commentaries intends to manifest that these three characters maintain major similarities. Given this fact, this article intends to elaborate on the lives of each of them and their commonalties.

Key Terms: *Keykhosrow, Cyrus, Zul Qarnain, history, legend, and characters*

Formalistic approach to shortcomings of eloquence

Mojahed Gholami, PH.D.

Abstract

This article, by taking into consideration novel theories on poetry, especially the formalist standpoints, intends to study the efficiency of what is referred to as the defects of eloquence in the contemporary analysis of Farsi poetry. This process has taken place in two generalized and detailed styles. In the generalized process, the issue of dominating element in Russian formalism has been taken into account and interaction has been made between the theories presented on the defects of eloquence in Farsi books. Also, the shortcomings of eloquence up until the end of period of promotion of Hindi styles have been classified and researched in the three domains of compatibility, lack of compatibility and regression. The analysis of this subject leads us to conclude that in the era of compatibility, concurrent with the development of Khorasani style, the views presented on the defects of poems were in line with Farsi poetry. However, this rate of compatibility gradually declined. In the incompatibility era, which was concurrent with the promotion of Hindi style; the social, literary, and aesthetic needs of Farsi language wiped out the originality of the analysis of contemporary poetry in based on consideration of defects of traditional eloquence.

In the detailed approach, the views of formalists on establishment of unity in language via reduction and addition of a number of norms seem inefficient in identification of defects of eloquence. Based on the analysis of this topic, it was concluded that in the formalist approach and in dealing with modern poetry, the cases taken into consideration as the defects of poetry actually distinguish literary language from ordinary language and ultimately lead to creation of poems.

Key terms: *Defects of eloquence, formalism, the dominant element, opposition of comparison*

Study of types of manifestation in poems of Ahmad Shamlou

Farhad Tahmasebi, PH.D.
Zohreh Saremi

Abstract

This article aims to analyze the process of depiction based on thoughts and imagination, through maintenance of the identity of displays. A structure is taken into consideration under the headings of central picture, tools of depiction, tone of depiction, function of depiction, and the imaginations regarding the text. Thereafter, different types of picture are introduced and identified based on shallow and in-depth views; lack of dynamism and dynamism, cinematic view, and open, large scale, restricted, closed and independent manifestations. This study has been based on research of manifestations of Shamlou's poems, while eyeing different periods of poetry, and the criterion of shortness and pictorial nature of poems.

The research outcomes reveal a bond between the manifestations and fiber of poems in the works of Shamlou. Dynamic, cinematic, and in-depth manifestations are frequent in his poetry. The analysis of manifestations in the poems of Shamlou, show the rebellious and critical approach of Shamlou's poems which are the result of his social and personal life.

Key Terms: *manifestations and thoughts in modern poetry, tone and mentality of depictions in the poems of Shamlou, poetic capacities in Shamlou's verse*

Features of verb in narration

Manzar Soltani,PH.D.
Sayyed Ali Banifatemi.

Abstract

This article is on the roles of verb in narration. Initially, the significance of verb in the view of experts in narration are presented and upon research of the fundamental concepts of this topic of importance, classifications in the study of verbs have been presented based on the study of narrations.

The features of verb and its double role in the fields of grammar and narrations, have been thrown under the spotlight.

Upon application of theories on narration, this study intends to find out the role of verb in concepts such as action, description, display, and grammatical changes in a clear and transparent manner. Ultimately, the impact of verbs in creation of classifications of story in addition to study of the writing style of novels are covered.

Psychological wise, a number of tests have been presented manifesting the importance of verb in reading, memorizing, and understanding narrations. In the grammatical structure, different types of verb are introduced. Moreover, a definition of the verbs in narrations can also be rendered, within the framework of which the researcher tries to display the delicacies and capacities of verb in creation of prominent literary texts.

Key Terms: *Farsi verb in narrations, structuralism and Farsi verb, definition of verb and its relation with Farsi verb, Farsi grammar, the elements of the story and their link with Farsi verb*

Grotesque in post-modern odes

Farideh Davoudy Moghadam,PH.D.
Mahboube Khorassany,PH.D.

Abstract

Upon the study of post-modern poems one realizes that a large number of the features of grotesque style and technique are maintained in this type of poetry. This article intends to brief you on the current of post-modern poetry and the grotesque style, while referring to the similarities of the two and analyzing the application of the features of grotesque in post-modern poetry. The analytical methodology has been applied. The finding of research show the current of post-modern poetry in many cases are in line with the subjects and goals of grotesque style. This similarity and commonalty can be studied within the innate nature of these works and could also be the result of post-modernism current, which has influenced contemporary world literature.

Key Terms: *Contemporary Farsi poetry and grotesque, post-modern odes, satire in contemporary odes, social criticism in contemporary Farsi poems*

Critical study and analysis of Farsi treatises of Forsat Ud-Doleh Shirazi in regard to eloquence and essays

Tajlil Jalil, PH.D.
Majid Sariyan.

Abstract

Shirazi was one of the prominent poets of Qajarid era. He has authored a number of Farsi literary texts, which have been included within the framework of a number of treatises in one of his hand-written books named Daryaye Kabir. Given that the approach of literary books in the recent centuries has been consideration of previous books, and promotion, education and recitation of these books, it seems that these treatises are based on a number of works which have been written in India prior to the era of Shirazi. This shows the popularity of Indian books on the topics of eloquence in Shirazi's time, while emphasizing the fact that there were no innovations for promotion of Farsi eloquence up until the days of Shirazi. The shortness and simplicity of the discussions presented by the compiler are two of the features of the discussed treatises.

Key terms: *Shirazi, Daryaye Kabir, eloquence, and essay*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- Critical study and analysis of Farsi treatises of Forsat Ud-Doleh Shirazi in regard to eloquence and essays ……...…….. 9
(Tajlil Jalil, PH.D., Majid Sariyan.)

– **Grotesque in post-modern odes** ……...……..... 39
(Farideh Davoudy Moghadam,PH.D., Mahboube Khorassany,PH.D.)

Features of verb in narration ……...……. 71
(Manzar Soltani,PH.D., Sayyed Ali Banifatemi.)

- Study of types of manifestation in poems of Ahmad Shamlou 107
(Farhad Tahmasebi, PH.D., Zohreh Saremi.)

- Formalistic approach to shortcomings of eloquence …..... 137
(Mojahed Gholami, PH.D.)

- **Comparative study of three epical and historical characters Keykhosrow, Cyrus, and Zul Qarnain** ……..…… 167
(Mostafa Gorji, PH.D., Hoseen Mohammadi Mobarez.)

●**Abstracts** (in Engilish) ……..…….199-204

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh,Gh.,Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:
Abolghassemi,M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M.Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar,M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Bagheri ,B.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari,H.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh,Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh,Gh., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi,H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Taheri ,F.,Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
***Hajari ,H.,* Ph.D**. Assistant Professor of Persian language and *Literature in* goverment Samt
Editor: Daneshgar, Mohammad
Managing: Ghanbari ,Afsoon
English Editor: Rafiei, Mohammad