نشریه علمی نوین

پیاپی ۲۲۱

# جستارهای ادبی

(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ دوم - تابستان ۱۴۰۲

ISSN: ۲۰۰۸-۷۱۸۷


- **چالش ساختارهای نظارتی و بازتعریف مفاهیم «خود» و «دیگری»** در رمان زیبا صدایم کن — زهرا طاهری
- **تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیدهٔ کودکان** (گروه‌های سنی الف، ب و ج) — سمیه رضایی
- **مفهوم‌شناسی واژهٔ «هنر» در متون منظوم سبک خراسانی** — مرتضی حیدری
- **تاریخ و فرم ادبی: تأمّلی در شکل‌شناسی «*داراب‌نامه*» بیغمی** — فؤاد مولودی
- **تفاوت حبسیه‌های کلاسیک و معاصر در بازنمایی جماعت‌های تصوّری** با تکیه بر شعر مسعود سعد و فرخی یزدی — مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی، مهرعلی یزدان‌پناه
- **اساطیر یونانی در شعر معاصر ایران** (بازتاب اسطوره¬های یونانی در شعر شاعران معاصر ایران) — عیسی امن‌خانی، آرزو صبوریان
- **تأمّلی بر یک بدخوانی در تفسیر *لطائف التّفسیر* زاهد درواجگی** و معرّفی بیتی تازه‌یاب — اکبر حیدریان

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ دوم - تابستان ۱۴۰۲

# ۲۲۱


- **چالش ساختارهای نظارتی و بازتعریف مفاهیم «خود» و «دیگری»** در رمان زیبا صدایم کن — زهرا طاهری
- **تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در *کتاب‌های* برگزیدهٔ کودکان** (گروه‌های سنی الف، ب و ج) — سمیه رضایی
- **مفهوم‌شناسی واژهٔ «هنر» در متون منظوم سبک خراسانی** — مرتضی حیدری
- **تاریخ و فرم ادبی: تأمّلی در شکل‌شناسی «داراب‌نامهٔ» بیغمی** — فؤاد مولودی
- **تفاوت حبسیه‌های کلاسیک و معاصر در بازنمایی جماعت‌های تصوّری** با تکیه بر شعر مسعود سعد و فرخی یزدی — مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی، مهرعلی یزدان‌پناه
- **اساطیر یونانی در شعر معاصر ایران** (بازتاب اسطوره‌های یونانی در شعر شاعران معاصر ایران) — عیسی امن‌خانی، آرزو صبوریان
- **تأمّلی بر یک بدخوانی در تفسیر *لطائف‌التّفسیر* زاهد درواجگی** و معرّفی بیتی تازه‌یاب — اکبر حیدریان

(نشریهٔ علمی)

# جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

**صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد**
**مدیرمسئول: عبدالله رادمرد**
**سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی**
**اعضای هیئت تحریریّه:**

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)
مهدخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)
دانیلا منیگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
علی گوزلیوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
علیرضا نیکویی (دانشیار دانشگاه گیلان)
کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتند.

**ویراستار فارسی:** جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی
**طراح جلد:** فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه
**نشانی:** مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱
**نشانی سامانهٔ الکترونیکی:** http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

**مشاوران علمی این شماره:**

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

(نشریهٔ علمی)

# جستارهای نوین ادبی

**(ادبیّات و علوم انسانی سابق)**

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

**شمارهٔ دوم - سال پنجاه و ششم**

**شمارهٔ مسلسل ۲۲۱- تابستان ۱۴۰۲**

(تاریخ انتشار این شماره: تابستان ۱۴۰۲)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۷۸۳-۲۵۲X

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

## راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

- **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره/ سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویرا ستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
*Http://jls.um.ac.ir*

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

## فهرست مندرجات


| | | |
|---|---|---|
| **چالش ساختارهای نظارتی و بازتعریف مفاهیم «خود» و «دیگری»** در رمان زیبا صدایم کن | **زهرا طاهری** | ۱-۲۱ |
| **تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان (گروه‌های سنی الف، ب و ج)** | **سمیه رضایی** | ۲۳-۵۳ |
| **مفهوم‌شناسی واژهٔ «هنر» در متون منظوم سبک خراسانی** | **مرتضی حیدری** | ۵۵-۸۲ |
| **تاریخ و فرم ادبی: تأمّلی در شکل‌شناسی «*داراب‌نامهٔ*» بیغمی** | **فؤاد مولودی** | ۸۳-۱۰۳ |
| **تفاوت حبسیه‌های کلاسیک و معاصر در بازنمایی جماعت‌های تصوّری** با تکیه بر شعر مسعود سعد و فرخی یزدی | **مهیلا رضایی فومنی**<br>**حسام ضیایی، مهرعلی یزدان‌پناه** | ۱۰۵-۱۲۵ |
| **اساطیر یونانی در شعر معاصر ایران** (بازتاب اسطوره‌های یونانی در شعر شاعران معاصر **ایران**) | **عیسی امن‌خانی**<br>**آرزو صبوریان** | ۱۲۷-۱۵۳ |
| **تأمّلی بر یک بدخوانی در تفسیر *لطائف التّفسیر* زاهد درواجگی** و معرّفی بیتی تازه‌یاب | **اکبر حیدریان** | ۱۵۵-۱۶۰ |

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.76558.1297

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱-۲۱
مقالهٔ پژوهشی

# چالش ساختارهای نظارتی و بازتعریف مفاهیم «خود» و «دیگری» در رمانِ *زیبا صدایم کن*

تاریخ دریافت: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۱ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

زهرا طاهری[۱]

## چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی مقولهٔ «فرهنگ نظارتی» و ارتباط آن با مقولهٔ خانواده در ادبیات نوجوان می‌پردازد. نویسنده با بهره‌گیری از نظریات منتقدانی نظیر فوکو و فلنگن و تمرکز بر موضوعاتی نظیر «نگاه خیره»، «نظارت خودخواسته» و «نظارت عرضی» در پی پاسخ به این پرسش بنیادی است که چگونه «فرهنگ نظارتی» نوین بر هویت نوجوان و تعریف پدیدهٔ شهروندی وی تأثیرگذار است؟ بدین منظور کتاب زیبا صدایم کن، نوشتهٔ فرهاد حسن‌زاده، بررسی می‌شود تا با استفاده از شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و تمرکز بر ساختارهای نظارتی نه‌تنها به چگونگی کارکرد آن‌ها در حفظ ساختارهای فرهنگی حاکم بپردازد، بلکه تأثیر آن‌ها را در شکل‌گیری هویت نوجوان و تعریف وی از «خود»، «دیگری» و ارزش‌های اخلاقی بررسی کند. چنین استدلال می‌شود که همگام با گفتمان پسا-اومانیستی رسالت ادبیات نوجوان نیز، علی‌رغم نقش ویژه آن در درونی کردن ساختارهای نظارتی و هنجارها، تغییر کرده است؛ به‌دیگرسخن، این آثار با ارائهٔ تصویر قهرمانی شورشی و ساختارگریز «ضدروایتی» را رقم می‌زنند تا از یک‌سو گسترهٔ ساختارهای سلسله‌مراتبی نظارتی را به تصویر کشند و از سوی دیگر محدودهٔ طغیان در برابر نظم اجتماعی را تعیین کنند؛ بدین‌ترتیب، نوجوان به ادراکی نوین از مقوله‌های «نظارت»، «خود»، «دیگری» و اخلاق فردی می‌رسد که لازمهٔ حیات مدنی امروزه به شمار می‌رود.

**کلیدواژه‌ها:** نگاه خیره، نظارت خودخواسته، هویت فردی، ادبیات نوجوان، فرهاد حسن‌زاده.

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه کاشان، ایران.
E-mail: ztaheri@kashanu.ac.ir

**۱. مقدمه**

روبرتا سلینگر ترایتز[1] نویسندهٔ کتاب برهم‌زنندهٔ جهان[2] معتقد است «ادبیات نوجوان ادبیات مبتنی بر مقولهٔ قدرت است» (۳). همچنین «قدرت در مقایسه با مقولهٔ بالندگی نقش پررنگ‌تری در ادبیات نوجوان بازی می‌کند» (ترایتز، ۲۰۰۰: ۱۰). از منظر وی، آنچه ادبیات کودک و نوجوان را از هم متمایز می‌سازد نحوهٔ برخورد این نوع آثار با مقولهٔ قدرت اجتماعی در طی روایت است. از منظر ترایتز، برخلاف ادبیات کودک که غالبِ حوادث، حول محور کودکی می‌چرخد که می‌آموزد چگونه در محدودهٔ پیرامونی خانه و خانواده احساس امنیت بیشتری کند، در ادبیات نوجوان قهرمان داستان دربارهٔ قدرت‌های اجتماعی حاکم می‌آموزد. اگر ادبیات کودک می‌کوشد پنداشت کودک از «خود» و قدرت فردی خویش را تأیید کند، در آثار نوجوان فرد می‌آموزد تا با «سطوح قدرت موجود در نهادهای اجتماعی گوناگون سازش کند، [. . .] نهادهایی نظیر خانواده، مدرسه، کلیسا، دولت، برساخت‌های اجتماعیِ جسمی، جنسیتی، نژادی، طبقاتی و سنن اجتماعی مرتبط با مرگ» (۲۰۰۰: ۴). این تجربه، مستلزم تقابل با جامعه، جدایی از اجتماع و گذار نوجوان از مرحله اطاعت به مرحلهٔ فردیت است (آلن، ۲۰۰۷: ۸). در طی این فرایند جدایی است که در قالب شورش نوجوان علیه جهان پیرامون و نهادهای قدرت صورت می‌پذیرد.

درواقع، این میل به آزادی و هنجارگریزی نوجوان است که «تقابل با قدرت»[3] را به درونمایهٔ اصلی این آثار تبدیل کرده است. در پی پررنگ‌شدن مقولهٔ قدرت، مفاهیم دیگری نظیر «نظارت»، «کنترل» و «انضباط» نیز برجسته می‌شوند؛ مفاهیمی که در قالب ساختارهای نظارتی نظیر خانواده، مدرسه و هنجارهای حاکم جنسیتی و فرهنگی برجسته می‌شوند؛ همان ساختارهایی که می‌کوشند انضباط و اخلاق را بیش‌ازپیش در نوجوان درونی‌کرده و از نوجوان شهروندی مطیع و متمدن برای ورود به جامعه بسازند. این عوامل به‌تدریج به تغییر تمرکزِ ادبیات نوجوان در عصر حاضر و فاصله‌گرفتن این ادبیات از پارامترهای تعلیمی صرفِ پیشین می‌شوند؛ به‌طوری‌که تمرکز این ادبیات بیش‌ازپیش بر بازنمایی تعامل نوجوان با ساختارهای نظارتی حاکم و تأثیر این ساختارها بر شکل‌گیری هویت وی و چالش نهادهایی نظیر خانواده معطوف می‌شود. یکی از تغییرات قابل‌توجه «پیدایش رئالیسم نوین اواخر دههٔ شصت میلادی است؛ زمانی که ادبیات کودک و نوجوان به انعکاس وقایع غالباً خشن زندگی کودکان و نوجوانان می‌پرداختند.

1. Roberta Seelinger Trites
2. *Disturbing Universe*
3. sousurveillance

علی‌رغم آنکه داستان‌هایی با پایان شاد کم نبودند، لیکن پایان مثبت و واضح دیگر از ضروریات ادبیات نوجوان محسوب نمی‌شد» (ولف و همکاران، ۲۰۱۱: ۱۲۶).

ازاین‌رو، دیگربار سبک رئالیسم اجتماعی در ادبیات نوجوان محبوبیت می‌یابد تا تقابل نوجوان با ساختارهای نظارتی و پارادایم‌های سیاسی، جنسیتی و نژادی حاکم را به تصویر کشیده شود؛ با این تفاوت که قهرمان این آثار، برخلاف آثار سنتی، نوجوانی کنشگر، فعال و تأثیرگذار است که می‌کوشد با بازتعریف پارادایم‌های موجود نوعی تغییر در عرصه مدنی خلق کند.

در پی تغییر محتوا و ساختار ادبیات نوجوان در جهان، ادبیات ایران نیز دستخوش تغییراتی شده است؛ به‌طوری‌که خوانندهٔ این آثار، فعالانه در بطن تعارضات نوجوان با محیط پیرامونی خویش قرار می‌گیرد؛ تعارضاتی که لازمهٔ شکل‌گیری هویت فردی و پیش‌نیاز ورود وی به عرصهٔ اجتماع است؛ چراکه در سایهٔ مقولهٔ تقابل و کنترل است که نوجوان درک دقیق‌تری از گفتمان قدرت و مقام سوژگی خویش به دست می‌آورد. ازجمله نویسندگانی که بر بازنمایی این کنشگری فعال و تعارض نوجوان، به‌ویژه دختران، با ساختارهای نظارتی می‌پردازد فرهاد حسن‌زاده، نویسندهٔ برجستهٔ معاصر است. رمان زیبا صدایم کن (۱۳۹۴) نوشتهٔ فرهاد حسن‌زاده ازجمله آثاری است که توانسته به‌خوبی موضوع تقابل نوجوان با ساختارهای نظارتی و تأثیر آن‌ها را بر شکل‌گیری هویت فردی ـ اجتماعی وی منعکس کند، به‌ویژه که مهم‌ترین رمان‌های نوجوان وی روایت زندگی دختران نوجوان و بازنمایی واکنش آن‌ها نسبت به کلیشه‌های جنسیتی حاکم است. ازاین‌رو، به‌منظور بررسی کارکرد قدرت، نویسنده از نقد فوکویی با محوریت گفتمان قدرت، انواع نهادهای آن و بررسی نمودهای آن‌ها در اجتماع استفاده می‌کند. به‌علاوه، ازآنجاکه اثر حسن‌زاده در زمرهٔ ادبیات نوجوان است؛ ازاین‌رو نظریات ویکتوریا فلنگن، منتقد ادبیات نوجوان، که به بررسی نمودهای گفتمان قدرت فوکویی در آثار نوجوان پرداخته نیز در این راستا به کاربرده می‌شود. این تحقیق با تمرکز بر گفتمان چپ‌نوگرا به بهره‌گیری از نظریات منتقدانی نظیر میشل فوکو و فلنگن و تمرکز بر مقوله‌هایی نظیر «نگاه خیره»، «نظارت خودخواسته» و «نظارت عرضی» و بررسی تأثیر نظارتی آن‌ها بر شکل‌گیری هویت دختران نوجوان، در پی پاسخ به این پرسش‌ها است: منظور از ساختارهای نظارتی در ادبیات نوجوان چیست؟ کدام‌یک از ساختارهای نظارتی در اثر حسن‌زاده برجسته می‌شوند؟ تعامل زیبا، دختر نوجوان داستان، با ساختارهای نظارتی چگونه است؟ چگونه این ارتباط به بازتعریف «هویت» فردی، مقوله‌های «خود/ دیگری» در زیبا می‌انجامد؟

## ۲. پیشینهٔ تحقیق

رمان حسن‌زاده با وجود برجستگی‌های متنی موردبررسی چندانی قرار نگرفته است. از معدود مقالاتی که دربارهٔ این رمان نوشته شده می‌توان به خوانش تطبیقی این رمان در مقالهٔ آقابابایی و محجوب، تحت عنوان «کاربست مؤلفه‌های ادبیات مرزی در دو داستان زیبا صدایم کن و دنی قهرمان جهان» اشاره که به ماهیت دوگانهٔ این اثر و مؤلفه‌های آن می‌پردازد. شیخ حسینی و پوریزدان‌پناه به بررسی ارتباط نویسنده و خواننده در این اثر می‌پردازند و می‌کوشند بر خوانندهٔ نهفته در اثر و ویژگی‌های آن تمرکز کنند. نجفی و بهزادی در مقاله‌ای دیگر ساختار اثر حسن‌زاده را از منظر نظریه‌های درون‌متنی و برون‌متنی ژنت بررسی می‌کنند. در مقاله رنجبر به بررسی مقولهٔ رئالیسم انتقادی در این رمان پرداخته شده است که نوعی نقد جامعه‌شناختی از اثر به دست می‌دهد که خوانشی مارکسیستی است و اثر را به‌منزلهٔ ادبیات پروبلامتیک طبقه‌بندی می‌کند که تأثیر نظام سرمایه‌داری در شکل‌گیری مشکلات پیش روی نوجوانان را بررسی می‌کند؛ اما این مقاله با استفاده از دیدگاه چپ‌نوگرا به خوانشی سیاسی از اثر می‌پردازد که می‌کوشد، برخلاف مقالهٔ رنجبر و نقد نظام سرمایه‌سالار در مشکلات حادث شده، ریشه وقوع آن‌ها و علت رفتارهای نهادهای اجتماعی و حکومتی را تحت عنوان کلی «گفتمان قدرت» بررسی کند. ازآنجاکه در هیچ‌یک از آثار موجود به‌نقد سیاسی و رابطه اثر با مقولهٔ قدرت و نظارت پرداخته نشده، تحقیق پیش رو جنبهٔ نوینی از اثر را بررسی می‌کند.

## ۳. چارچوب بحث: فرهنگ نظارتی و ادبیات نوجوان

روبرتا سلینگر ترایتز[1] در کتاب برهم‌زنندهٔ جهان[2] (۲۰۰۰) معتقد است «ادبیات نوجوان ادبیات مبتنی بر مقولهٔ قدرت است» (۳). همچنین «قدرت در مقایسه با مقولهٔ بالندگی نقش پررنگ‌تری در ادبیات نوجوان بازی می‌کند» (همان:۱۰). از منظر وی، آنچه ادبیات کودک و نوجوان را از هم متمایز می‌سازد نحوهٔ برخورد این نوع آثار با مقولهٔ قدرت اجتماعی در طی روایت است. از منظر ترایتز، برخلاف ادبیات کودک که غالبِ حوادث، حول محور کودکی می‌چرخد که می‌آموزد چگونه در محدودهٔ پیرامونی خانه و خانواده احساس امنیت بیشتری کند، در ادبیات نوجوان قهرمان داستان دربارهٔ قدرت‌های اجتماعی حاکم می‌آموزد. اگر ادبیات کودک می‌کوشد پنداشت کودک از «خود» و قدرت فردی خویش را تأیید کند، در آثار نوجوان فرد می‌آموزد تا با «سطوح قدرت موجود در نهادهای اجتماعی

1. Roberta Seelinger Trites
2. *Disturbing Universe*

گوناگون سازش کند، [. . .] نهادهایی نظیر خانواده، مدرسه، کلیسا، دولت، برساخت‌های اجتماعیِ جسمی، جنسیتی، نژادی، طبقاتی و سنن اجتماعی مرتبط با مرگ» (۲۰۰۰: ۴). این تجربه، مستلزم تقابل با جامعه، جدایی از اجتماع و گذار نوجوان از مرحله اطاعت به مرحلهٔ فردیت است (آلن، ۲۰۰۷: ۸). در طی این فرایند جدایی است (در قالب شورش نوجوان علیه جهان پیرامون و نهادهای قدرت صورت می‌پذیرد) که مقولهٔ «انضباط» و کنترل پررنگ‌تر می‌شود و نوجوان درک دقیق‌تری از گفتمان قدرت و مقام سوژگی خویش به دست می‌آورد.

فوکو از «انضباط» به‌منزلهٔ «ماشین انتزاعی» قدرت جوامع یاد می‌کند که در انواع ساختارهای اجتماعی بروز و ظهور دارد و مستقیماً از سوی دولت اعمال نمی‌شود. «این قدرت دارای ویژگی‌هایی نظیر مشاهده‌گری جزئی‌نگرانهٔ رفتارهای افراد و مداخله در آن‌ها؛ تمایز رفتارها و تمایلات انسانی عادی از غیرعادی و نظارت پیوسته بر افراد است» (می، ۲۰۰۵: ۱۴۰). از منظر فوکو، تمام این ویژگی‌ها در ساختار «سراسربین»[1] قابل مشاهده است. این مفهوم را که فوکو از سموئل بنتام، برادر فیلسوف معروف جرمی بنتام[2]، وام گرفت، نخستین بار دربارهٔ طراحی یک مدرسهٔ هنر در روسیه به کار رفت؛ اما بعداً این ساختار با «ماشین نظارت» تداعی شد (دابسون و فیشر، ۲۰۰۷: ۳۰۸) و نخستین بار در راستای کنترل روان‌شناختی در زندان مورد استفاده قرار گرفت؛ درواقع، این نوع معماری با تداعی ساختاری که در آن «بازرس در یک آن قادر به مشاهدهٔ هرچیزِ در حال وقوع بود، درحالی‌که از دید زندانیان پنهان می‌ماند» توانست از منظر روان‌شناختی بر زندانیان تأثیر بگذارد (لیون، ۲۰۰۷: ۱۵). بدین‌معنا که در چنین ساختاری چون زندانی قادر به دیدن ناظر فرادست نبود، همواره ناخودآگاه حضور ناظر را محتمل می‌دانست. این امر نه‌تنها به‌نوعی کنترل روان‌شناختی بر روی زندانی منجر شد، بلکه توانست ناخودآگاه هنجارمداری و قانون‌مندی را، علاوه بر ساختار سلسله‌مراتبی قدرت، در وی نهادینه کند. درونی‌شدن قوانین سبب شد تا افراد ناخودآگاه، حتی در زمان عدم نظارت، نیز پایبند قوانین و هنجارها بمانند. فوکو از این امر به«خود-انضباطی»[3] تعبیر می‌کند؛ در چنین حالتی، فرد خود به ابزار گفتمان قدرت تبدیل شده و به اعمال قدرت علیه خویش دست می‌زند (آجانا، ۲۰۰۵: ۶). به دیگر سخن، فرد نوعی تبعیت را تجربه می‌کند بدون آنکه نیازی به اعمال نظارت یا کنترل مستقیم باشد (بال، هگرتی و لیون، ۲۰۱۲: ۲۴). این ویژگی‌ها سبب شد که جرمی بنتام بعداً با تحسین ساختارِ «سراسربین»، از آن به‌منزلهٔ مفهومی در راستای

1. pan-optican
2. Jeremy Bentham
3. self-policing

«بهسازی اخلاق، حفظ سلامتی و رونق صنعت» (آجانا ۶) و «روشی نوین در اِعمال قدرت بر ذهن افراد» یاد کند (دابسون و فیشر، ۲۰۰۷: ۳۰۸).

اما این برداشت از ساختار سراسربین بسیار محدودکننده بود؛ ازاین‌رو، فوکو بعداً مقولهٔ «سراسربین» را بسط می‌دهد. وی معتقد است که «سراسربین» به دلیل قابلیت‌های این مفهوم نباید به معنای تحت‌اللفظی خود محدود شود و آن را می‌توان در رویکردی استعاره‌ای به انواع نظام‌های نظارتی مبتنی بر گفتمان قدرت تعمیم داد (به نقل از دابسون و فیشر، ۲۰۰۷: ۳۰۷). از منظر فوکو، ویژگی منحصربه‌فرد این ساختار مربوط به پتانسیل آن در راستای انواع روش‌های اعمال قدرت است: یعنی، «طبقه‌بندی اجتماعی» و «نظارت مستقیم» (۱۹۷۹: ۱۹۹). در فرایند «طبقه‌بندی»،[1] گفتمان قدرت به‌منظور اعمال رفتارهای متفاوت به دسته‌بندی افراد دست می‌زند (لیون، ۲۰۱۸: ۸۸). این فرایند، همان مفهومی است که دیوید تیلور از آن به«سیاست شناخت»[2] تعبیر می‌کند؛ بدین‌معنا که گفتمان قدرت، افراد را از منظر جنسیتی، اقتصادی ـ اجتماعی، مذهبی، نژادی و ملیتی به دسته‌های مختلف طبقه‌بندی می‌کند تا بر طبق آن، به توزیع فرصت‌ها و تهدیدها در سطح جامعه دست زند (همان: ۱۱۸). در نتیجهٔ این امر، برخی از افراد ممکن است بر اساس معیارهای گفتمان قدرت کاملاً از عرصهٔ اجتماع کنار گذاشته شوند؛ برخی دیگر با دیدگاهی منفی تداعی شوند و یا گروه دیگر شمولِ صد درصدی را تجربه کنند. البته لازم به ذکر است که شدت فرایند نظارت تحت تأثیر مقوله‌های جنسیت، طبقهٔ اجتماعی، نژاد و جغرافیا متغیر است.

از منظر فوکو، فرایند «نظارت مستقیم از طریق نامرئی‌بودن آن صورت می‌پذیرد؛ [. . .] درواقع، این حقیقت که فرد پیوسته تحت نظارت است» ناخودآگاه از وی سوژه‌ای منضبط و مطیع می‌سازد (فوکو، ۱۹۷۹:۱۸۷)؛ این فرایند درواقع بر همان «نگاه خیرهٔ»[3] فوکویی دلالت می‌کند که «حسّی از نظارت مدام را تداعی می‌کند و به منبع قدرتی اشاره دارد که دیده نمی‌شود، اما می‌بیند» (همان: ۲۰۱). «نگاه خیره» عبارت به کار گرفته از سوی فوکو برای «مشاهدهٔ پزشکی» در پیدایش کلینیک است و به نظریهٔ وی در شکل‌گیری دانش در تقاطع مشاهده و کلام اشاره دارد (لانگ، ۱۹۹۲: ۱۲۰). درنتیجه، «نگاه خیره» به معنای «اعمال قدرت علیه فرد یا افراد است و ازآنجاکه نوجوان در مقایسه با

1. sorting
2. politics of recognition
3. Gaze

بزرگسالان از قدرت اجتماعی کمتری برخوردار است، بیشتر در جایگاه ابژهٔ این نوع نگاه واقع می‌شود تا عامل آن» (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۳۰). ازاین‌رو، مقولهٔ نظارت مستقیم یا «نگاه خیره» در ادبیات نوجوان به بررسی پدیدهٔ «ابژه‌شدگی[۱] نوجوان در بافت‌های سیاسی و اجتماعی مختلف و تأثیر آن بر شکل‌گیری سوژگی فردی و روابط اجتماعی» وی می‌پردازد (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۳۱).

پیامد این ساختار، شکل‌گیری فرهنگی تحت عنوان «فرهنگ نظارتی»[۲] است (لیون، ۲۰۱۸: ۳). از منظر لیون، فرهنگ نظارتی «تمرکز بر نظارت روی زندگی روزمره است» و «اشاره به همان چیزهایی دارد که یک مردم‌شناس بدان می‌پردازد: سنت‌ها، عادات، دیدگاه و فلسفهٔ زندگی افراد» (همان: ۹). درواقع، مقولهٔ فرهنگ نظارتی با توجه به فعالیت‌های زندگی روزمره تعریف می‌شود تا آن کنترلی که ممکن است از سوی شبکه‌های جاسوسی و اطلاعاتی اعمال شود. به دیگر سخن، «فرهنگ نظارت دربارهٔ چگونگی تصور و تجربهٔ مقولهٔ نظارت است و اینکه چگونه فعالیت‌های پیش‌پاافتادهٔ روزانه . . . بر آن تأثیر می‌گذارند و یا از آن تأثیر می‌پذیرند» (همان: ۹). به‌طوری‌که حتی «فعالیت‌های پیش‌پاافتاده‌ای نظیر عبور از یک خیابان، رانندگی، خواندن پیامک‌ها، خرید از فروشگاه‌ها و یا گوش‌دادن به موسیقی تحت تأثیر پدیدهٔ نظارت هستند و یا بر آن تأثیر می‌گذارند» (لیون، ۱۹۹۴: ۹).

آنچه این فرهنگ در پی تحقق آن است «مدیریت تهدیدها و حفظ امنیت» است که ناگزیر تضعیف بیشتر فضای خصوصی و تشدید کنترل بر رفتارهای تهدیدکننده در جامعه را در پی دارد (لیون، ۲۰۱۸: ۴). پیامد این امر، «تن‌دادن فعالانهٔ افراد به این نوع نظارت است تا کنترل خود بر دیگری و نظارت دیگری بر خود را تنظیم کنند» (لیون، ۱۹۹۴: ۱۳). آنچه از آن به «نظارت خودخواسته»[۳] نیز تعبیر می‌شود. در چنین فضایی، «مشاهده‌گری به سبک زندگی فردی بدل می‌شود» و کنترل‌گری به‌صرف پلیس یا دیگر نیروهای نظارتی محدود نیست (همان: ۱۲). ازآنجاکه در این ساختار، مشاهده‌گر از جایگاهی ویژه‌ای برخوردار است ناگزیر نوعی رابطهٔ سلسله‌مراتبی رقم می‌خورد که بیش‌ازپیش به پررنگ‌شدن دوانگارهٔ «خود/دیگری» و آمیختگی مقولهٔ امنیت و پدیدهٔ نظارت می‌انجامد؛ تاآنجاکه «دیگری»

۱. objectification مقولهٔ ابژه‌شدگی و شی‌انگاری دو مقولهٔ کاملاً متفاوت هستند. شی‌شدگی مفهومی مارکسیستی است که در جامعهٔ سرمایه‌سالار رخ می‌دهد؛ اما مقولهٔ ابژه‌شدگی مقوله‌ای مربوط به گفتمان قدرت و سیاست، و امری هستی‌شناسانه است که از تقابل ابژه و سوژه می‌آید که به انفعال و عدم فعالیت فرد اشاره دارد. نه برخورد شی‌انگارانه و سوء استفادهٔ سرمایه‌دارانه شبیه آنچه دولت‌های سرمایه‌دار بر کارگران تحمیل می‌کنند.

2. Cultural surveillance

3. Participatory surveillance

نژادی، فرهنگی، طبقاتی، مذهبی و یا جنسیتی با نوعی تهدید تداعی می‌شود که به حاشیه راندن وی را توجیه می‌کند. این امر، فی‌نفسه پارادایم «تفکیک» یا دسته‌بندی را در اجتماع پررنگ می‌کند و می‌کوشد «در راستای حذف و یا انزوای دیگری نامطلوب خود» گام بردارد (آجانا، ۲۰۰۵: ۱۱). به‌دیگرسخن، «امروزه نظارت با تفکیک افراد به گروه‌های مختلف، ارزشمندی یا تهدیدگری را به نحوی به آن‌ها تعمیم می‌دهد که تأثیری واقعی بر زندگیشان دارد. این تبعیض چنان عمیق است که نظارت از موضوعی صرفاً فردی به حوزهٔ عدالت اجتماعی بسط می‌یابد» (لیون، ۲۰۰۳: ۱). در چنین شرایطی است که دولت نظارتی در قالب مفاهیمی نظیر حفظ امنیت و یا پیشگیری از وقوع جرم نظارت شدیدتری را توجیه و اعمال می‌کند (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۳۳). تحت تأثیر چنین مفاهیمی، شهروندان ازجمله نوجوانان به‌نوعی نظارت خودخواسته تن می‌دهند، اگرچه همچنان امکان سوءاستفاده و سوءرفتار از سوی دولت‌ها وجود دارد (همان: ۱۳۵). به‌علاوه، در پی این پدیده، درصد «نظارت عرضی»[1] نیز افزایش می‌یابد؛ نظارتی که برخلاف نظارت سراسر بینِ سلسله‌مراتبی، دیگر «مشتمل بر کنترل از بالا به پایین نیست، بلکه مبتنی بر نوعی نظارت فردبه‌فرد است که بر دوستان، خانواده و اقوام اعمال می‌گردد» (همان: ۱۳۶). بررسی تأثیرات جامعهٔ نظارتی، تمرکز بر کنشگری و تقابل نوجوان با پدیدهٔ نظارت از سوی نهادهایی نظیر مدرسه و خانواده و تأثیر آن بر ادراک وی از «خود» و جهان پیرامون از درونمایه‌های اصلی ادبیات نوجوان معاصر ازجمله اثر حسن‌زاده است.

## ۴. بحث و بررسی

### ۴-۱. تبلور فرهنگ نظارتی در *زیبا صدایم کن*

رمان زیبا صدایم کن، اثر فرهاد حسن‌زاده، شرح زندگی دختری پانزده‌ساله به نام زیبا کشتکار است که با دیگر دختران بی‌سرپرست یا بدسرپرست در یک مرکز خیریه زندگی می‌کند. حسن‌زاده با انتخاب روایت اول‌شخص از زبان دختری نوجوان از همان ابتدا در راستای بازتعریف پارادایم‌های سنتی ادبیات رئالیستی، که مبتنی بر شرح زندگی پسری نوجوان بوده، گام بر می‌دارد. همچنین است تمرکز وی بر بچه‌های بدسرپرست. والدین زیبا چندسالی است که از هم جدا شده‌اند. خسرو کشتکار، پدر زیبا، از بیماری اسکیزوفرنی رنج می‌برد و در آسایشگاهی در تهران بستری است. مه‌لقا، مادر زیبا، پس از اثبات بیماری خسرو، «افتاد دنبال طلاق غیابی» (۱۳۹۴: ۹۶). مه‌لقا معتاد است و با یک خلافکار، به نام آقا بالا، ازدواج کرده است. وی که حضانت زیبا را بعد از بستری‌شدن خسرو به عهده دارد، زیبا را به آقا بالا

1. Lateral surveillance

می‌سپارد تا با دست‌فروشی در خیابان چرخ زندگیشان را بچرخاند. زیبا، که قبلاً قربانی خشونت‌های خسرو بوده، حال سرگردان سر چهارراه‌ها می‌شود؛ اما اجبار زیبا به دزدی و فروش مواد مخدر از سوی آقا بالا درنهایت زیبا را به فرار از خانه سوق می‌دهد. گریزی که با آشنایی زیبا با مردی با عنوان «پدر» و انتقال وی به یک مرکز نگهداری پایان می‌یابد. اکنون قریب به سه سال است که زیبا دور از مادر و تحت مراقبت «پدر» در این مرکز زندگی می‌کند. روایت زیبا بازنمایی رشد دختری تنهاست؛ رشدی که ماحصل مواجهه زیبا با بطن اجتماع و تعامل وی با فرهنگ نظارتی مبتنی بر سلسله‌مراتب‌های جنسیتی و طبقاتی است.

داستان در روز بیست پنج آبان ماه و با یک تلفن آغاز می‌شود. زیبا صدای خسرو را در آن سوی خط می‌شنود که از وی می‌خواهد که بعد از سه سال دوری، فردا، روز تولد زیبا، را باهم بگذرانند. زیبا که از وخامت بیماری پدرش و عدم امکان مرخصی وی آگاه است نقشه فرار خسرو را حدس می‌زند؛ عشق زیبا، به پدرش سبب می‌شود که وی فردا صبح به جای مدرسه به ملاقات خسرو برود تا دو نفری روز تولد زیبا را جشن بگیرند. این تصمیم، تصویر قهرمانی سرکش از زیبا به دست می‌دهد که در راستای چالش ساختارهای نظارتی حاکم (مدرسه و تیمارستان) برآمده است. در واقع، برخلاف ظاهر سادهٔ روایت، که مبتنی بر شرح ملاقات سادهٔ پدری ـ دختری است، درونمایهٔ داستان از یک‌سو مبتنی بر تقابل نوجوان با نهادهای نظارتی نظیر خانواده، مدرسه و آسایشگاه است که از طریق انواع ساختارهای نظارتی صورت می‌پذیرد و از سوی دیگر به مقولهٔ «تفکیک» افراد از سوی فرهنگ نظارتی، «دگرشدگی» و تأثیر آن بر زندگی آن‌ها می‌پردازد. این تقابل، که می‌تواند به‌صورت آگاهانه یا غیرآگاهانه صورت گیرد، بیش‌ازپیش عمق، گستردگی و نهادینه‌شدن فرهنگ نظارتی و دوانگاره‌های حاکم بر آن را در زندگی نوجوانان برجسته می‌کند. به‌دیگرسخن، زیبا برای ملاقات با خسرو ناگزیر از تقابل با نهاد خانواده (شخص «پدر»)، مدرسه (غیبت) و آسایشگاه (بردن غیرقانونی طناب جهت فرار خسرو) می‌شود؛ نهادهایی که غالب فعالیت نظارتی خود را به روش کنترل مستقیم از بالا به پایین (سراسربین) و یا از طریق نامحسوس به‌وسیلهٔ دوربین‌های محافظتی انجام می‌دهند. اگر خسرو آگاهانه در راستای شکستن قوانین ساختار سراسربین گام بر می‌دارد، زیبا ناگزیر و ناخواسته به‌صرفِ ملاقات خسرو این قوانین را می‌شکند و شخصاً تعمدی در شکستن آن‌ها ندارد. نگرانی زیبا از وجود ناظران هریک از این نهادها دال بر آگاهی وی از پدیدهٔ نظارت و شورش علیه آنهاست؛ چراکه به گفتهٔ فوکو، صاحبان قدرت از مقولهٔ ترسِ درونی‌شدهٔ افراد در راستای کنترل آن‌ها در ساختار سراسربین استفاده می‌کنند. در واکنش به این ترس درونی‌شده است که زیبا ناگزیر به فریب مسئولان مرکز نگهداری و مدرسه می‌پردازد ـ «باید جیم می‌شدم. تنها راهش همین بود. . . . بهترین کار این

بود که تو راه خوابگاه و مدرسه همه را بپیچانم» (۱۳۹۴: ۱۵)ـ و یا می‌کوشد در برابر سؤالات نگهبان درب ورودی آسایشگاه خونسردی خود را حفظ کند تا «نلرزد؛ نه خودش، نه صداش» (۱۳۹۴: ۲۰). این دلهره و نگرانی، بعد از فراری‌دادن خسرو و در قالب «خود-کنترلی»[1] و فرار ناخودآگاهانهٔ زیبا از گشت پلیس بروز و ظهور دارد.

اما در تجربهٔ زیبا، نظارت نه‌تنها از سوی نهادهای قدرت اعمال می‌شود، بلکه ماحصل «مشاهده‌گری عامه» نیز هست (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۳۰). ازاین‌رو، مقولهٔ «نظارت» در روایت زیبا، علاوه بر نهادهای خانواده، مدرسه و آسایشگاه، با نگاه خیرهٔ مردم در کوچه و خیابان نیز تداعی می‌گردد؛ همان نگاهی که فلنگن از آن به «نظارت عرضی» تعبیر می‌کند و در روایت زیبا در نگاه‌های دختران مرکز، چشمان خیرهٔ رهگذران، شیشه‌های رفلکس و آینه‌ها منعکس می‌شود؛ بنابراین، زیبا هرکجا که می‌رود ـ خواه ایستگاه اتوبوس، دکهٔ سرخیابان و یا کافی‌شاپ ـ با نگاه خیرهٔ زنی با عینک دودی مواجه می‌شود که چشمانش قابل مشاهده نیست: «زنی با عینک دودی داشت از تو بنز ما را نگاه می‌کرد. عینکش نصف صورتش را پوشانده بود» (۱۳۹۴: ۵۶). در تعریف خسرو از شیشهٔ رفلکس مغازه‌ها هم این مشاهده‌گریِ یک‌سو مطرح می‌شود: «رفلکس یعنی یک‌ورش پیدا؛ یعنی تو از اون ورش مردمو می‌بینی، ولی از این ور اون ورش پیدا نیست» (۱۳۹۴: ۵۵). از منظر خسرو، آینه‌های داخل اتاق‌های آسایشگاه هم مانند شیشه‌های رفلکس نوعی نظارت یک‌سویه را تداعی می‌کنند: «پشت آینه اتاقیه که دکترا زل‌زدن بهش [به بیمار] و دارن رفتارسنجی می‌کنند» (۱۳۹۴: ۵۵). آگاهی از این پیوستگی مقولهٔ نظارت در همه‌جا برای زیبا نوعی دگرآگاهی افراطی را در وی رقم می‌زند، به‌طوری‌که وی ناگهان به‌آینه‌های خوابگاه نیز شک می‌کند: «یعنی مربی‌ها و مددکارها و مدیریت ما را ازپشت آینهٔ اتاق دید می‌زدند؟ یعنی کارها و مسخره‌بازی‌هامان را زیر نظر داشتند؟ یعنی حالا خیلی‌ها از پشت شیشه‌های رفلکس داشتند من و بابا را نگاه می‌کردند؟» (۱۳۹۴: ۵۶). در برابر این هجمهٔ گستردهٔ این نظارت نامرئی بر دایرهٔ زندگی و روابط خصوصی خویش، زیبا ناگهان خود را بسیار بی‌دفاع می‌بیند و می‌کوشد با خیره شدن به‌زمین از نگاه خیرهٔ و نظارت‌گر دیگران بگریزد؛ تجربه‌ای که با ایستادن در خیابان، رفتن به‌مغازهٔ طلافروشی، دیدن ماشین پلیس و یا آواز خواندن خسرو در کافه بیش از پیش تقویت می‌شود: «جزیرهٔ خلوت و دنجی که می‌خواستم آنجا نبود. هیچ حس خوبی نداشتم. . . . دوست داشتم هرجایی باشیم جز آنجا تو پیاده‌رو، زیر فشار این همه نگاه» (۱۳۹۴: ۵۸)؛ چراکه این نگاه‌ها، به‌گفتهٔ لیون، از یک‌سو غیرمستقیم بر نوعی سلسله‌مراتب قدرت دلالت می‌کند که در آن «بیننده همواره از جایگاه ممتازی برخوردار است» (۲۰۰۷: ۱۵)؛ درحالی‌که ابژهٔ تحتِ نظارت نوعی حس پارانوئیدی

1. Self-policing

نسبت به «دیگری» تجربه می‌کند که پیامد آن اعمالِ نوعی محدودیت می‌شود که فرد خودخواسته علیه خویش رقم می‌زند و ناگزیر به «اطاعت از دستورات اجتماعی» تن می‌دهد (لیون، ۱۹۹۴: ۱۹).

اما پدیدهٔ «کنترل/نظارت» در اثر حسن‌زاده صرفاً در معنای سنتی نظارت سراسربین (آسایشگاه، خوابگاه و پلیس) برجسته نمی‌شود، بلکه در قالب‌های دیگری «نظیر پیشگیری از جرم، مصرف‌گرایی، سرگرمی، . . . بهبود سلامت، آموزش، حکمرانی، مسئولیت اجتماعی، پرورش کودک» نیز بروز می‌یابد که همگی مبتنی بر یک هدف، یعنی «کنترل اجتماعی» هستند (هگرتی، ۲۰۰۶: ۲۸). در رویارویی با انواع این نظارت‌ها ـ خواه نظارت مستقیم نظیر خانواده، نیروهای حفاظتی و خواه غیرمستقیم (دوربین‌ها، آیفون تصویری، گوشی موبایل)ـ است که فرایند محیط آگاهی زیبا پررنگ‌تر و ماهیت سلسله‌مراتبی پدیدهٔ نظارت برای وی آشکارتر می‌شود؛ نظارتی که شدت و ابعاد آن با توجه به دوانگاره‌های گفتمان حاکم (جنسیتی و طبقاتی) متغیر است و می‌کوشد با حذف «دیگری نامطلوب»، بقای خویش را تضمین کند. این امر به‌وضوح در یونیفرم آسایشگاه خسرو، پوشش مدرسهٔ زیبا و پوشش نانوشتهٔ مکان‌های خاص نظیر رستوران گردان و یا طلافروشی گوهران در داستان بروز می‌یابد؛ مواردی که هریک بر یکی از دوانگاره‌های سالم/روانی، محصل/غیرمحصل، پولدار/فقیر مبتنی هستند و فعالیت هر یک از شخصیت‌ها را در داستان تحت تأثیر قرار می‌دهند. در نتیجهٔ این آگاهی است که می‌توان دلیل تصمیم خسرو مبنی بر تغییر پوشش را در ابتدای ماجرا بهتر درک کرد و یا متوجهٔ عدم امکان ورود زیبا و خسرو به جواهرفروشی گوهران شد.

### ۴-۲. فرهنگ نظارتی نوین و بازتعریف نهاد خانواده

فوکو در آثار مختلف خویش نظیر انضباط و تنبیه (۱۹۷۷) و تاریخ سکسوالیته جلد نخست (۱۹۷۸) به بررسی جامعهٔ انضباطی و تأثیر آن بر نهاد خانواده پرداخته است؛ از منظر فوکو، خانواده به‌منزلهٔ نهاد قدرت با گذر زمان به‌تدریج ضعیف‌تر شده، چراکه «رابطه فرزند ـ والدی تحت تأثیر الگوهای انضباطی بیرونی اعم از آموزشی، نظامی، پزشکی، روان‌شناختی و روانی قرار گرفته است» (۱۹۷۷: ۲۱۶). از منظر فوکو، خانواده بیش از هرچیز یک نهاد قدرت است تا نهاد انضباطی و ضمانت اعمال چنین قدرتی بر «دیگری» منوط به‌رابطهٔ خونی یا ازدواج است: یعنی، اعمال قدرت از سوی والدین بر فرزندان به‌دلیل رابطهٔ خونی با آنهاست و این رابطهٔ خونی توجیه‌کنندهٔ رفتارهای انضباطی والدین نسبت به فرزندان خویش است. قدرت مرد بر زن نیز از منظر فوکو پیامد صورت‌گرفتن آیین ازدواج تلقی می‌شود (تیلور، ۲۰۱۲: ۲۰۲). ازاین‌رو، نهاد قدرتِ خانواده مبتنی بر دوانگارهٔ جنسیتی است و کلیهٔ سوژه‌ها غیر از پدر فردیت‌زدایی می‌شوند؛ چراکه در این نهاد فردیت ویژهٔ افرادی است (پدر) که صرفاً در رأس هرم قدرت قرار دارند. این

افراد گاه و بیگاه می‌کوشند با اجرای مراسم‌های خاص نظیر جشن تولد و یا سالگرد ازدواج دوباره قدرت و جایگاه برجسته خویش را به دیگران اثبات کنند (تیلور، ۲۰۱۲: ۲۰۳). به‌دیگر سخن، نهاد خانواده مبتنی بر بازگشت به گذشته است تا با انجام آیین‌های خانوادگی قدرت خویش را به تک‌تک اعضا یادآوری کند. از منظر فوکو، دلیل این امر «تلاش نهاد خانواده بر حفظ ثبات و عدم تغییر است» (فوکو، ۱۹۷۷: ۱۷۰). موضوعی که خسرو پیوسته بدان اشاره می‌کند. این نهاد همانند دیگر نهادهای قدرت بر دوانگاره «خود/دیگری» استوار است که در آن پدر در رأس و زن و فرزندان و خدمه در دیگر سو قرار می‌گیرند. ساختاری که علی‌رغم رشد تکنولوژی و بسط نهادهای نظارتی به‌درون خانواده، همچنان نقش تعیین کنندهٔ خود را در جامعهٔ انضباطی ایفا می‌کند؛ چراکه این خانواده است که فرد را برای ظهور در نهادهای انضباطی آماده می‌کند (فوکو، ۲۰۰۸: ۸۰). البته این تعاون بین خانواده و جامعهٔ انضباطی از آن رو بوده که نهادهایی انضباطی نظیر مدرسه نیز افراد را در راستای پذیرش قدرت در خانواده سوق می‌داده است. این رابطهٔ دوسویه، به گفتهٔ تیلور چنان اهمیت داشته که اگر خانواده‌ای قادر به تربیت فردی منضبط (طبق معیارهای حاکم) نبود به‌تدریج قدرت خود را از دست می‌داد (۲۰۱۲: ۲۰۵). با این وجود، نفوذ ساختارهای نظارتی مدرن در نهاد خانواده در جوامع امروزی سبب شده که در صورت اعمال نا به‌جای قدرت از سوی پدر علیه دیگر اعضای خانواده، امکان تنبیه وی از سوی دولت و نهادهای نظارتی فراهم باشد. این تنبیه می‌تواند حتی به‌زندانی‌شدن پدر و جدایی اجباری وی از خانواده منجر شود. به‌علاوه، با ظهور روش‌های جدید باروری و سبک‌های جدید زندگی، به‌تدریج رابطه خونی (در قالب رابطه پدر_فرزندی؛ زناشوئی) به‌منزلهٔ تنها مرجع توجیه قدرت بر دیگری نیز به‌چالش کشیده شود و نقش پدر، به‌منزلهٔ رأس هرم قدرت، را بیش از پیش در خانواده کمرنگ کند (تیلور، ۲۰۱۲: ۲۰۶).

این چالش در اثر حسن‌زاده از سوی «فرهنگ نظارتی» صورت می‌پذیرد؛ فرهنگی که خسرو را به‌دلیل رفتارهای خشونت‌آمیز از ارتباط با خانواده و دنیای بیرون محروم کرده، به‌طوری‌که مجبور شده قریب به‌سه سال را در آسایشگاهی روانی و تحت نظارتی شدید به سر ببرد. در تقابل با این فرهنگ و بازپس‌گیری جایگاه قدرت ازدست‌رفتهٔ خویش است که کل روایت رقم می‌خورد و خسرو را به تماس با دخترش در روز تولد زیبا سوق می‌دهد؛ ازاین‌رو در کل روایت، تلاش خسرو معطوف بر این امر است که از هر فرصتی جهت یادآوری رابطهٔ پدری و بازیافتن جایگاه پیشین خویش استفاده کند؛ به همین دلیل خسرو می‌کوشد مطابق با دو انگاره‌های فرهنگ نظارتی گام بردارد. ازاین‌رو نخستین اقدام وی، اجرای نقش حامی مادی ومعنوی است. بدین منظور، خسرو کارت بانکی خانم آژیر، کارمند آسایشگاه، را سرقت می‌کند تا از این طریق بتواند رابطهٔ متعارف پدر_فرزندی را تمرین کند. به‌علاوه، خسرو با یادآوری

پیوستهٔ خاطرات آخرین تولد زیبا می‌کوشد با بازگشت به گذشته و آیین‌های خانوادگی جایگاه قدرت خویش را بازیابد: «یادته؟ یادته واست کیک و سازدهنی خریده بودم؟ . . . به خاطر تو رفتم خونهٔ ننه‌اش منت‌کشی» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۸۴)؛ اما خاطرات خسرو یک‌سویه و مبتنی بر تفکر سلسله‌مراتبی و برتری‌جویانهٔ وی است؛ تفکری که زیبا کاملاً بدان آگاه است و گاهی با به‌چالش‌کشیدن آن موجبات عصبانیت خسرو را فراهم می‌آورد: «نمی‌توانستم بگویم شما رفتارت مث باباهای دیگه نبود. نمی‌خواستم یادش بیاورم که وقتی اعصابش به‌هم می‌ریخت . . . چه جهنمی به‌پا می‌کرد» (همان: ۸۴)؛ در واقع، خسرو کوچک‌ترین سرپیچی یا مخالفت از سوی زیبا را به‌منزلهٔ چالش جایگاه خویش و چالش مفهوم فوکویی خانواده برمی‌شمرد که ناخودآگاه وی را به انجام رفتار خشونت‌آمیز سوق می‌دهد. این رفتار نخستین بار در گفتگوی زیبا و خسرو در رابطه با آبمیوه‌های آلودهٔ بروز می‌کند:

گفتم: «با آبمیوه‌ها چی کار کردی؟ . . .»

گفت: «لازم نشد دیگه. خودشون گیج بودن. منگ بودن. خودشون به‌خودشون آمپول زده‌بودن. . .»

گفتم: «بابای بدجنس! خیلی خیلی خیلی کارت بد بود.»

ایستاد. . . . ساکت و زل زل نگاهم کرد. نگاهش ترس داشت. خشم داشت. یک عالمه حرف و دعوا و بزن‌بزن توش خوابیده بود. . . ؛ و تا زهرش را نمی‌ریخت، آرام نمی‌شد. . . . گفت: «دیگه حرفای مسخره نزن. . . . حالم بد میشه. اگر حالم بد بشه، دعوامون می‌شه. . . . کفری می‌شم.» (همان: ۳۵-۳۴).

از دیگر مواقعی که خسرو جایگاه قدرت خویش را به‌منزلهٔ والد در معرض تهدید می‌پندارد، آگاهی از وجود رقیب است. در واقع، در گفتمان قدرت، پدر در رأس هرم قدرت نهاد خانواده پنداشته می‌شود. وجود فردی با جایگاه مشابه در رأس نهاد خانواده تهدید قدرت فردی دیگر است که جایگاه مشابهی را برای خود می‌پندارد. در پی تضعیف جایگاه قدرت، از قدرت نظارتی فرد نیز کاسته می‌شود؛ این ضعف قدرت، به‌واسطهٔ غیبت خسرو از نهاد خانواده و فرض حضور آقا بالا در نقش پدری برجسته‌تر می‌شود و خود را از یک سو در قالب حس عدم کنترل بر زیبا نشان می‌دهد، به‌طوری‌که خسرو پیوسته به زیبا مشکوک است: «تو هم بأس با بابات روراست باشی . . . راستشو بگو زیبا. با کی اومدی پارک ملت؟» (همان: ۹۱). یا در جایی دیگر می‌گوید: «نفستو می‌گیرم زیبا. به‌من نارو نزن. بگو تو کله‌ات چی می‌گذره؟» (همان: ۱۳۵).

از سوی دیگر، خسرو را به آقا بالا حساس می‌کند، به‌طوری‌که پیوسته از زیبا دربارهٔ چگونگی رابطهٔ با شوهر مادرش پرس و جو می‌کند: «عکس شوهرمادرتو نداری تو گوشیت؟ واسه اینکه نشونم بدی و بهم بگی کی جاتو

گرفته بابا . . . اذیتت می‌کنه؟ کتکت می‌زنه؟» (همان: ۸۷) به‌علاوه، این واکنش‌ها آخرین تلاش‌های خسرو برای حفظ فضای خانوادگی و جایگاه خویش است؛ فضایی که «باید مبتنی بر نظارت مدام باشد و . . . والدین باید مراقب محیط پیرامون فرزندان خویش، لباس‌ها و بدن آن‌ها باشند» (تیلور، ۲۰۱۲: ۲۰۹). شاید به همین دلیل است که خسرو نسبت به رفتار دیگر مردان نسبت به‌زیبا و متلک مردهای جوان حساسیت بسیار تندی نشان می‌دهد. لیکن علی‌رغم تمامی این تلاش‌ها، خسرو می‌داند که قدرت به‌اصطلاح مطلقهٔ وی فرو پاشیده و متعلق به‌گذشته است؛ در واقع، هرجای داستان که خسرو به‌این خودآگاهی می‌رسد که دیگر جایگاه پیشین را ندارد، عصبانی می‌شود و رفتار انفجاری و تکانشی بروز می‌دهد؛ هرچند که بعداً از رفتار خود پشیمان می‌شود و به‌زیبا یادآور می‌شود که «گذشته چیز لامصبیه زیبا. من نباس پل به‌گذشته بزنم. باس همه پل‌ها را خرااااااااااب کنم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۶)؛ چراکه گذشتهٔ خسرو با مقولهٔ خانه، خانواده و قدرت وی بر آن‌ها تداعی می‌شود که اکنون از همهٔ آن‌ها محروم شده است؛ حقیقتی که خسرو در پایان داستان و هنگام عودت به‌آسایشگاه با نحوه حسرت‌باری به‌آن اعتراف می‌کند: «قصهٔ ما به‌سر رسید، کلاغه به‌خونه‌اش نرسید» (همان: ۱۶۱).

آگاهی از این فرو پاشی قدرت مطلقهٔ خسرو و نفوذ جامعهٔ نظارتی در نهاد خانواده در اثر حسن‌زاده زمانی پررنگ‌تر می‌شود که زیبا از شخصی به‌نام «پدر» سخن می‌گوید. «پدر» در واقع همان مردی است که سه‌سال پیش زیبا را بعد از فرار از نزد مادر و آقابالا از خیابان به‌مرکز نگهداری می‌برد. وی نماد چالش قدرت مطلقهٔ نهاد خانواده در عصر جدید است؛ نهادی که تا کنون بر صرفِ رابطهٔ خونی استوار بوده است. «پدر» والد واقعی زیبا نیست، ولی چنان خوب نقش پدری را ایفا کرده که زیبا در کنارش جز اطمینان و آرامش مورد دیگری تجربه نکرده است. ازاین‌رو است که در پایان داستان، پس از اتمام آن روز پر تنش و انتقال خسرو به آسایشگاه، زیبا به «پدر» زنگ می‌زند و از وی می‌خواهد او را به خانه ببرد: «گوشی را درآوردم و زنگ زدم به‌شما تا بیایید دنبالم. دلم خانه می‌خواست و چراغ و گرمای بخاری. دلم شما را می‌خواست» (همان: ۱۶۴)؛ چراکه معنای واقعی خانه و امنیت برای زیبا با شخصیت «پدر»، نه با آقا بالا و یا خسرو، تداعی می‌شود؛ اگرچه هیچ رابطهٔ خونی و یا نسبت سببی بین وی و زیبا وجود ندارد. در واقع، این امر توجیه فرار زیبا از خانواده واقعی خویش (خسرو و مه‌لقا) است. کتک‌های بی‌مورد خسرو و اعتیاد مه‌لقا و ازدواجش با آقابالا صرفاً جهت تأمین مواد مخدر نوعی عدم حس تعلق به‌خانواده را در زیبا رقم می‌زند که درنهایت به‌نفی این نهاد و شورش علیه آن و ترکش از سوی زیبا منجر می‌شود؛ شورشی که شرایط سختی برای زیبا و هر فردی که قصد به چالش‌کشیدن بنیان سنتی خانواده را دارد رقم می‌زد؛ چراکه «چنین شخصی منبع تهدید علیه نظم

و نهاد اجتماع محسوب می‌شود و جامعه حق دفاع از حقوق خویش را محفوظ می‌داند» (تیلور، ۲۰۱۲: ۲۱۵). اگرچه برای زیبا، «سرما و سرگردانی»، «گرسنگی» و «پسر لجنی‌ها» جزو نخستین تنبیه‌های طغیان وی علیه نهاد خانواده به‌شمار می‌روند؛ اما آشنایی زیبا با «پدر» در آن روز برفی ـ زمانی که صرف حضورش به‌ایجاد امنیت و فرار پسران مزاحم ختم شدـ زیبا را دوباره با این نهاد نظارتی (اگرچه در تعریف نوین آن) آشتی می‌دهد: «شما بودید و خانمتان. فکر کردم چه خانوادهٔ خوشبختی! فکر کردم یعنی من هم اگر می‌شدم جزو این خانوادهٔ خوشبخت، آن آشغال‌های عوضی دست از سرم برمی‌داشتند؟» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۷)؛ این حادثه چنان بر زندگی زیبا تأثیرگذار بوده که زیبا امنیت و رشد خود را در سایهٔ آن ممکن می‌بیند. در واقع، در کنار «پدر» است که زیبا توانسته نوجوانی کند، درس بخواند، اوقات فراغتی تجربه کند و به آینده و آرزوهای خویش بال و پر دهد؛ در واقع روایت زیبا ادراک متفاوتی از نهاد «خانواده» در جامعهٔ نظارتی مدرن و نقش آن در شکل‌گیری هویت نوجوان و ماهیت شهروندی وی به دست می‌دهد؛ روایتی که گرچه با شورش علیه ساختارهای نظارتی آغاز می‌شود، لیکن در پایان با تغییر دیدگاه نوجوان نسبت به این نهادهای به‌ظاهر محدودکننده پایان می‌پذیرد. چراکه در پایان داستان، این تن‌دادن داوطلبانهٔ زیبا به «نظارت خود-خواسته» است که ضامن بقا و امنیت وی می‌شود؛ به‌دیگرسخن، پاسخ زیبا به پیام پرستار آسایشگاه و ارسال مکان خسرو و همچنین تماس وی با «پدر» شواهدی دال بر پذیرش ضرورت این نظارت‌ها از سوی زیباست.

### ۴-۳. مقولهٔ «خود/دیگری» و هویت

بررسی مقولهٔ نظارت و تقابل در روایت زیبا، غیرمستقیم موضوع «خود/دیگری» را نیز برجسته می‌کند. مقوله‌های «خود/دیگری»، که ماحصل تفکر دکارتی و گفتمان لیبرالیستی است، اصل بنیادین در شکل‌گیری ساختار نظارتی سراسربین و پساسراسربین است؛ چراکه امر نظارت در این دو ساختار، به‌گفتهٔ فوکو، مبتنی بر رابطه‌ای سلسله‌مراتبی و فرایند تفکیک «خود» از «دیگری» است (فوکو، ۱۹۷۷: ۱۹۹)؛ به‌طوری‌که «با تفکیک افراد به‌گروه‌های مختلف، ارزشمندی یا تهدیدگری را به‌نحوی به‌آنها تعمیم می‌دهد که تأثیری واقعی بر زندگیشان دارد» (لیون، ۲۰۰۳: ۱). مهم‌ترین تأثیر پدیدهٔ تفکیک، حذف و یا شمول افراد از فضای عامهٔ اجتماع است. ماحصل این طبقه‌بندی، انزوا و طرد «دیگری نامطلوب» است (آجانا، ۲۰۰۵: ۱۱)؛ به‌علاوه، صرفِ وجود این مرزها، «فضای اجتماعی را به‌دو قلمرو برون[1] و درون[2] تقسیم‌بندی می‌کند و با تثبیت هر فرد در هویت جمعی خاص، امکان هر نوع درهم‌آمیختگی بین خود

1. outside
2. inside

و دیگری را مشکل می‌سازد» (هوارث، ۲۰۰۶: ۱۱۹). این امر با تفکیک افراد خود نوعی نظارت و کنترل را به‌پیکرهٔ جامعه تحمیل می‌کند که با فعال شدن استراتژی «نظارت عرضی» و مشاهده‌گری عام و در مرحلهٔ بعدی «خودنظارتی» و امتناع از پرداختن به‌اموری خاص یا حضور در فضاهایی مشخص (مثل رستوران گردانِ مختص ثروتمندان و یا آسایشگاه) از درون بسط می‌یابد؛ مقوله‌ای که درونمایهٔ روایت خسرو را شکل می‌دهد.

خسرو ظاهراً نمونه‌ای بارز از «دیگری» فوکویی است. از یک سو، خسرو همان دیوانهٔ بخش چهار تیمارستان است که با وجود نظارت‌های شدید، ناگهان از قفس پریده و می‌خواهد این استعاره را با پرش از جرثقیل در پایان داستان به واقعیت تبدیل کند. در واقع، این طبقه‌بندی خسرو، تحت عنوان «دیگری» و جداسازی وی تحت عنوان دیوانه و تثبیت وی در کلیشه‌هاست که امکان هرگونه فردیت را از وی دریغ کرده و ناگزیر وی را به‌طغیان کشیده است (آپیا، ۱۹۹۲: ۱۱). این درحالی است که حضور خسرو در فضای عمومی و نظرات وی دربارهٔ موضوعات مختلف روزمره ـ از مباحث فرهنگی و اجتماعی گرفته تا تسلط بر و رعایت قواعد رانندگی خواننده را شگفت‌زده می‌کند. خسرو در شرایطی که حس «دگربودگی» ندارد چنان در تعامل با دیگران منطقی و روشنفکرانه عمل می‌کند که نه‌تنها خواننده که زیبا نیز شگفت‌زده می‌شود:

حالش خیلی خوب بود؛ بهتر از همیشه. جوری که من اصلاً خجالت نکشیدم و بهش افتخار هم کردم. مخصوصاً جایی که داشت با فروشنده از خودکفایی و استقلال و خریدن جنس ایزانی حرف می‌زد. طوری شیک و کتابی حرف می‌زد که هرکس نمی‌دانست فکر می‌کرد استاد دانشگاه است و دارد سخنرانی می‌کند. (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۵۵)

این پذیرش از سوی جامعه حتی در هنگام حضور وی در کافی‌شاپ و ضرب گرفتن روی میز و آواز خواندن نیز صورت می‌گیرد، به‌طوری‌که وی نه‌تنها از سوی دیگر مشتریان تمسخر نمی‌شود که به‌دلیل رقم‌زدن جوی شاد و مفرح برای آن‌ها، علی‌رغم دلهره‌های زیبا، همراهی نیز می‌شود بدون آنکه برچسب دیوانگی بر وی بر زده شود. این امر درحالی واقع می‌شود که در ابتدای داستان، هنگام گرفتن پول از عابر بانک وقتی که خسرو هنوز پای برهنه است و لباس‌های تیمارستان را به‌تن دارد، از سوی مرد جوانی دیوانه خطاب می‌شود: «گفت: دیوونه‌اس؟ و به‌بابا اشاره کرد» (همان: ۴۲).

چنین به‌نظر می‌رسد که بخشی از «دگربودگی» خسرو نتیجهٔ طبقهٔ اجتماعی وی نیز می‌باشد؛ همان «مسالهٔ سرمایه و طبقه اجتماعی که هنوز مهم‌ترین عامل در تعیین فرد در زمرهٔ خود و یا دیگری است» (فریز، ۱۹۹۸: ۶۳).

موضوعی که خسرو و زیبا بدان آگاهند و در بخش‌های مختلف داستان برجسته می‌شود؛ در واقع، همین مقولهٔ طبقهٔ اجتماعی است که مانع حضور خسرو و زیبا در جواهری گوهران می‌شود: «ببین داش، یه کم بالاتر، تو بازار تجریش هرچی بخوای هس. این جا مال امثال ما و شوما نیس» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

وجود تناقض‌هایی از این دست در سرتاسر روایت و تجربهٔ شمول و حذف‌های متفاوتِ خسرو، چنان مرزهای بین «خود/دیگری» را جابه‌جا و کمرنگ می‌کند که «تشخیص این نکته که چه کسی سالمه و چه کسی روانی [دشوار]. در این مورد هیچ مرز مشخصی تعریف‌نشده. خیلی‌ها در اجتماع مشکل روانی دارند، اما کنار ما زندگی می‌کنند. [اما] بیماری اسکیزوفرنی بیش از سایر بیماری‌های روانی دیده می‌شه» (همان: ۱۵۶). این امر مقولهٔ «دگرشدگی» را بیشتر نوعی «برساخت» فرهنگی و اجتماعی معرفی می‌کند تا امری ذاتی و درونی؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت: «برخی‌ها در خانواده و جامعه روانی می‌شوند، اما بیمار روانی در خانواده و جامعه جایی ندارد. آن‌ها را طرد می‌کنند» (همان: ۱۵۶)؛ به‌علاوه، سیالیت مفهوم «دیگری» و کمرنگ بودن مرزهای بین عاقل و دیوانه، همان‌طورکه در عصبانیت خسرو از رانندگان خود را نشان می‌دهد، بازگوی این امر است که «بیماری روانی طاعون نیست. آن‌ها خوب می‌شوند و بعد از این مرحله نیاز به‌توجه دارند. مشکل اصلی از قانون است» (همان: ۱۵۷). ازاین‌رو، می‌توان روایت حسن‌زاده را تبیین این امر برشمرد که «دگربودگی» مقوله‌ای ذاتی نیست و به‌شدت تحت تأثیر پدیده‌های بیرونی نظیر لباس، نحوهٔ بیان و موقعیت مادی افراد است؛ چراکه نهاد قدرت با تعیین مصداق‌های ظاهری «خود» و «دیگری» نظیر نوع لباس، رنگ پوست، زبان گفتار و پوشش دوانگاره هایی را رقم می زند که «دیگری» متفاوت از «خود» را غیرمستقیم کنترل و مانع حضور وی در مکان‌های مشخص شود. یونیفورم، که برای نخستین بار در زندان و بیمارستان‌ها و سپس مدارس به‌کاربرده شد، نمونهٔ بارز اعمال کنترل از سوی نهادهای قدرت است که غیرمستقیم به کنترل حضور افراد می‌پردازد. این پدیده به‌تدریج در معنای وسیع‌تری در دیگر مکان‌ها به‌کارگرفته شد؛ به‌عنوان‌مثال نوع لباس مجوز حضور را غیرمستقیم در رستوران‌های لوکس برای فرد صادر می‌کند، زیرا لباس فقیرانه یعنی فرد نسبت به‌طبقه ثروتمند حاضر در آنجا فروتر و «دیگری» است؛ امری که خسرو و زیبا هر دو بدان واقف هستند:

گفتم: «با این ریخت و قیافه می‌خوای بری کافه؟»

گفت: «فهمیدم. باید شیکان‌پیکان کنیم. لباس و کفش خوشگل بپوشیم.»

گفتم: «آره دیگه، وگرنه راهمون نمی‌دن.»

گفت: «سگ کی باشن راهمون ندن. ولی خب، راس میگی. این جوری آگه بریم، فکر می‌کنن از تیمارستان فرار

کردیم. . . . نباتم باس شیکان‌پیکان باشه.» (همان: ۴۸-۴۷).

این درک خسرو، به‌گفتهٔ لیون، ناشی از نوعی آگاهی به «خود» است که «معیارهای شمول و یا حذف وی در زندگی اجتماعی را در سطح فردی و بین‌المللی جهت‌بخشیده و تعیین می‌کند» (۲۰۱۸: ۲۴۳)؛ همان معیارهایی که بارها در متن با کاربرد واژهٔ «دیوانه» از سوی خسرو برجسته و پررنگ شده و مرجع دوانگاره‌ای است که پیوسته مرزهای آن از سوی خسرو شکسته و واشکسته می‌شوند. چالش پیوسته این دوانگاره‌ها در روایت زیبا، خواننده را به‌بازتعریف این مقوله در کنار مفاهیم دیگری نظیر «خود» و «دیگری» فرا می‌خواند و می‌کوشد دنیای متفاوتی از دوانگاره‌های حاکم به دست دهد؛ دنیایی که در آن اصول اخلاقی بر مبنای «دیگری» گفتمان قدرت انگاشته نشده‌اند و خسرو به‌قول مرد روزنامه‌نگار می‌تواند فردی با «ذهن داستان‌پرداز» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۲) دیده شود تا «پاکروان» تلقی کرد (همان: ۴۲)؛ دنیایی که در آن مرزهای عاقلی/دیوانگی ناپایدارند و سیالیت، همان‌گونه که در عنوان داستان (تعدد معنایی موجود در عنوانِ زیبا صدایم کن)نیز بازنمایی می‌شود، امری ناگزیر است. در چنین دنیایی است که «شدن» مبنای هویت فردی است و «تغییر» اصلِ ثابت حیات مدنی سالم معرفی می‌شود: خواه در قالب تغییر قوانین و خواه در قالب تغییر پیش‌فرض‌ها و کلیشه‌های فرهنگی؛ امری که به‌دلیل نیاز جامعهٔ نظارتی به‌دوانگاره‌ها جهت کنترل و حفظ ثبات غالباً نادیده انگاشته شده است.

## ۵. نتیجه‌گیری

کتاب زیبا صدایم کن، نوشته فرهاد حسن‌زاده، بر بررسی ساختارهای نظارتی و گفتمان قدرت متمرکز است. اثر روایتی گیرا از تعامل زیبا، نوجوان پازده ساله بدسرپرست، و پدرش، خسرو، با ساختارهای نظارتی نظیر خانواده، مدرسه، تیمارستان و پلیس است تا انواع استراتژی‌های نظارتی نظیر «ساختار سراسربین»، «نظارت عرضی» و «خودکنترلی» را بازنمایی کند؛ استراتژی‌هایی که در قالب ساده‌ترین پدیده‌ها نظیر پوشیدن یونیفرم، دوربین‌های نظارتی و نگاه خیره افراد هر روز ناخودآگاه از سوی خود فرد و علیه وی به‌کار گرفته می‌شوند. حسن‌زاده همزمان با ثبت واکنش زیبا و خسرو در تقابل با انواع ساختارهای نظارتی می‌کوشد از راهبرد پنهان «تفکیک» به‌منزلهٔ جزء لاینفک گفتمان قدرت پرده بردارد؛ راهبردی که بر عمق، گستردگی و نهادینه‌بودن پدیدهٔ نظارت در جامعه امروز صحه می‌گذارد و با بروز در قالب دوانگاره‌های فرهنگی، جنسیتی و طبقاتیِ پیش‌فرض، می‌کوشد شکل‌گیری هویت نوجوان و تعریف وی از «خود»، «دیگری» و ارزش‌های اخلاقی را شکل دهد؛ اگرچه حسن‌زاده در پایان داستان در قالب توصیف تلاش

خسرو بر پریدن از جرثقیل بر پدیدهٔ تفکیک (مجرمین/بیماران از دیگر افراد جامعه) از سوی ساختارهای نظارتی در جهت تأمین امنیت اجتماعی صحه می‌گذارد، اما بسط تدریجی این پدیده به دیگر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی، جنسیتی و نژادی را، که منجر به «دگربودگی» گروهی خاص می‌شود، به‌چالش می‌کشد و این مرزها را سیال و بی‌ثبات ترسیم می‌کند. با چالش این ساختارهاست که زیبا می‌تواند به‌آگاهی بهتری از جهان پیرامون خود دست یابد و مقولهٔ «خود» و اخلاق را بازتعریف کند.

به‌علاوه، می‌توان روایت حسن‌زاده را دیدگاهی متفاوت دربارهٔ مقولهٔ سرکشی دوران نوجوانی برشمرد. در روایت زیبا، حسن‌زاده به‌بازنمایی این مفهوم می‌پردازد که طغیان در برابر نهادهای قدرت امری عادی است؛ چراکه هویت اجتماعی نوجوان در تقابل با این نهادهاست که شکل می‌گیرد؛ اما نکتهٔ دیگری که در همین اثنا مطرح می‌شود آن است که این طغیان تا مرحله‌ای خاص قابل قبول است؛ تا آنجا که صرفاً انرژی سرکوب‌شدهٔ نوجوان را تخلیه و یا از به‌هم‌ریختگی بدتر نظم اجتماعی پیشگیری کند. به‌دیگرسخن، این سرکشی تا جایی مؤثر واقع می‌شود که شرایط موجود را تا سطح خاصی حفظ کند؛ شورش افسارگسیخته دردسرساز خواهد بود. در اینجاست که در روایت حسن‌زاده طغیان سازنده از نوع مخرب آن متمایز می‌شود، به‌طوری‌که نوجوان با مشاهدهٔ پیامدهای حاصل از چالشِ هنجارها می‌کوشد موقعیت خود را در رابطه با نهادهای اجتماعی بپذیرد و تسلیم شود. اگرچه در روایتِ حسن‌زاده انواع روش‌های چالشِ فرهنگِ نظارتی به تصویر کشیده می‌شود، اما درنهایت نوعی آگاهی در نوجوان خلق می‌کند که مانند غالبِ روایاتِ مختصِ نوجوانان به «شدن» و رشد فکری وی می‌انجامد: یعنی، پذیرش این امر که تن‌دادن به «نظارت خودخواسته» برای بقای فردی امری ناگزیر است.

## کتابنامه

آقابابایی، خوزانی، محجوب، فرشته؛ دلیلی، فتانه. (۱۴۰۰). «کاربست مؤلفه‌های «ادبیات مرزی» در دو داستان زیبا صدایم کن و دنی قهرمان جهان». مطالعات ادبیات کودک. دوره ۱۲. شماره ۱. ۵۴-۲۳.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۴). زیبا صدایم کن. انتشارات افق: تهران.

رنجبر، محمود. (۱۳۹۷). «تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان زیبا صدایم کن». نقد و نظریه ادبی. دوره دوم. ۱۱۹-۹۹.

شیخ حسینی، زینب؛ پور یزدان‌پناه، آرزو. (۱۴۰۰). «تحلیل خوانندهٔ درون متن در رمان‌های زیبا صدایم کن و هستی». مطالعات ادبیات کودک. دوره ۱۲. شماره ۲. ۲۰۶-۱۸۱.

صدیقی، مصطفی. (۱۴۰۱). «چالش متنهای ظاهری و زایشی در رمان زیبا صدایم کن». مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک. دورهٔ ۱۳. شماره ۲. ۲۲۱-۲۴۴. DOI: 10.22099/JCLS.2021.40541.1876

Ajana, B. (2005). Surveillance and Biopolitics. *Electronic Journal of Sociology*, *7*, 1-15.

Allen, C. E. (2007).The Adolescent Rebellion against Panoptical Society: A Foucauldian Analysis of Adolescent Development in Contemporary Young Adult Novels. *East Tennessee State University*.

Appia, K. A. (1992) Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social reproduction. In Amy Gutmann (Ed). *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.

Dobson, J. E., and Fisher, P. F. (2007). The Panopticon's Changing Geography. *Geographical Review*, *97*(3), 307-323.

Eliza T. Dresang & Kathryn McClelland (1999) Radical Change: Digital Age Literature and Learning, Theory Into Practice, 38:3, 160-167.

Flanagan, V. (2014). Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject. Springer.

Foucault, M. (1977a). Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Vintage.

Foucault, M. (2008b). Psychiatric Power: Lectures at the College de France, 1973-1974 (Vol. 1). Macmillan.

Fraser, N. (1998). From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a "Post-socialist" Age. Teoksessa Cynthia Willett (toim.): Theorizing Multiculturalism: A Guide to the Current Debate.

Grenby, Mattew O. (2013). Little Goody Two-Shoes and other Stories: Originally Published by John Newberry. Palgrave Macmillan.

Howarth, David. (2006). Space, Subjectivity, and Politics. *Alternatives: Global, Local, Political*, *31*(2), 105-134.

Long, J. C. (1992). Foucault's Clinic. *Journal of Medical Humanities*, *13*(3), 119-138.

Lyon, D. (2018a). The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life. John Wiley & Sons.

Lyon, D. (1994b). The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society. U of Minnesota Press.

Lyon, D. (2003c). Surveillance as Social Sorting: Privacy, Risk and Digital Discrimination. Routledge.

Lyon, D. (2007d). Surveillance Studies: An Overview. Polity.

May, T. (2005). *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge University Press.

Taylor, C. (2012). Foucault and Familial Power. *Hypatia*, *27*(1), 201-218.

Trites, Roberta Seelinger. (2000). Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature. Iowa: University of Iowa Press.

Wolf, Shelby A. and et al. (2011). Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature. New York: Routledge.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.77416.1322

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۳-۵۳
مقالهٔ پژوهشی

# تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان (گروه‌های سنّی الف، ب و ج)

تاریخ دریافت: ۷ تیر ۱۴۰۱ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

سمیه رضایی[۱]

## چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی مؤلفه‌های مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان است. در میان کتاب‌های منتشرشده برای کودکان، بعضی از آثار به‌عنوان کتاب‌های برتر انتخاب می‌شوند که والدین و مربیان و کسانی که به‌نوعی با کودکان سروکار دارند، به آن‌ها اقبال بیشتری نشان می‌دهند. در این پژوهش، این کتاب‌ها از منظر چندی و چگونگی طرح مهارت‌های زندگی بررسی و تحلیل شدند. این پژوهش به روش تحلیل محتوا انجام شده است. جامعه آماری، کتاب‌های برگزیده کودکان و نوجوانان و نمونه‌های آماری پرجایزه‌ترین کتاب‌های منتخب از کتابشناسی برگ‌های ماندگار است که به روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند. پژوهشگر آثار داستانی را که بیشترین جایزه را در زمینه متن، به خود اختصاص داده‌اند، انتخاب و بر اساس کیفیت و میزان طرح مؤلفه‌های مهارت‌های زندگی بررسی و تحلیل کرده است. نتایج حاکی از این است که مهارت‌های همدلی، تفکر خلاق، مهارت‌های ارتباطی و تفکر انتقادی بیشترین فراوانی را در میان کتاب‌ها دارند. در اغلب داستان‌های بررسی شده، شخصیت‌هایی که از مهارت‌های زندگی برخوردار بودند، شخصیت‌های موفق و کامیاب داستان‌ها بودند و شخصیت‌هایی که فاقد مهارت بودند، در پایان داستان ناکام می‌ماندند.

**کلیدواژه‌ها:** مهارت‌های زندگی، کتاب‌های برگزیده کودک، همدلی، تفکر خلاق.

۱. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان.
E-mail: S.rezaee@cfu.ac.ir

**۱. مقدمه**

مهارت‌های زندگی مهارت‌هایی هستند که به انسان‌ها کمک می‌کنند روابط سازگارانه‌تری با محیط پیرامون خود داشته باشند. «مطالعات نشان داده‌اند ارتقای مهارت‌های زندگی ازجمله مهارت‌های مقابله‌ای و توانایی‌های روانی اجتماعی در بهبود زندگی بسیار مؤثر است. توانایی‌های روانی اجتماعی فرد را برای مقابله مؤثر و پرداختن به کشمکش‌ها و موفقیت‌های زندگی یاری می‌کنند. این توانایی‌ها فرد را قادر می‌سازد در ارتباط با سایر انسان‌ها، جامعه، فرهنگ و محیط خود مثبت و سازش‌یافته عمل کرده و سلامت روانی را تأمین کند» (کلینکه، ۱۳۸۴: ۵۲).

بخش اعظم سلامت روان هر فرد به میزان آگاهی او از این مهارت‌ها و نوع به‌کارگیری آن‌ها در زندگی‌اش بستگی دارد. «یافته‌های علمی گواه آن است که بهداشت روان ازجمله مهم‌ترین نیازهای امروزی است که برای تأمین آن لازم است فرد دقیقاً خود را بشناسد، بتواند دیگران را درک کرده و روابط مؤثری با آن‌ها ایجاد نماید. هیجان‌های منفی و استرس‌های روزمره خود را شناسایی کرده و آن‌ها را تحت کنترل درآورد. به شیوه‌های مؤثر مشکلات خود را حل کرده و تصمیمات مناسبی را اتخاذ نماید. کلیشه‌ای فکر نکرده و اطلاعات را بدون پردازش نپذیرد» (ناصری، ۱۳۸۵: ۱۷).

سازمان بهداشت جهانی برنامه آموزش مهارت‌های زندگی را در سال ۱۹۹۳ میلادی با هدف پیشگیری و افزایش سطح بهداشت روانی افراد جامعه تدوین کرد. این سازمان ده مهارت را به‌عنوان مهارت‌های زندگی و در پنج گروه قرار داده است: ۱. خودآگاهی، همدلی؛ ۲. ارتباط، روابط میان فردی؛ ۳. تصمیم‌گیری، حل مسأله؛ ۴. تفکر خلاق، تفکر انتقادی؛ ۵. مهار کردن هیجانات، مقابله با استرس. (سازمان بهداشت جهانی، ۱۹۹۳).

به این دلیل که ذهن کودک آمادگی بیشتری برای یادگیری دارد، بهتر است مهارت‌های زندگی نیز از کودکی به کودکان آموزش داده شود، تا بتواند انسان شاد و موفق‌تری در دوران بزرگسالی باشد. یکی از ابزارهایی که می‌توانند به آموزش و تربیت کودکان کمک کنند، کتاب‌های مخصوص کودکان است. کتاب‌ها می‌توانند در آموزش مهارت‌های زندگی نقش شایان توجهی را ایفا کنند. «از طریق ادبیات است که کودکان و نوجوانان مسائل مختلف را می‌شناسند و راه‌های گوناگون روبه‌رو شدن با آن‌ها را می‌بینند و تجربه می‌کنند و در نتیجه این گسترش دید و تخیل، قدرت تفکر و سازندگی بیشتر به دست می‌آورند» (حجازی، ۱۳۸۲: ۱۸).

ازآنجاکه کتاب‌هایی که داوران جشنواره‌ها به‌عنوان کتاب برگزیده انتخاب می‌کنند، می‌توانند معیار شایان‌توجهی برای انتخاب کتاب توسط مربیان، کتابداران، والدین و به‌طورکلی خریداران کتاب باشند، شایسته است این کتاب‌ها با رویکردهای مختلف خصوصاً به لحاظ کارکردهای تربیتی و آموزشی تحلیل و بررسی شوند. به دلیل اهمیت کسب

مهارت‌های زندگی خصوصاً در دوران کودکی و اهمیت کتاب در تربیت کودکان مخاطب و ازآنجاکه تاکنون در هیچ پژوهشی به بررسی و تحلیل مهارت‌های زندگی در کتاب‌های کودکان پرداخته نشده است، در این پژوهش به بررسی کتاب‌های برگزیده کودکان گروه سنی الف، ب و ج براساس چگونگی و میزان طرح مهارت‌های زندگی پرداخته شد.

هدف از بررسی مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودک، بررسی میزان توجه آگاهانه یا ناآگاهانه نویسندگان به طرح و آموزش مهارت‌های زندگی در آثارشان است و اینکه کتاب‌های برگزیده تا چه میزان به آموزش مهارت‌های زندگی به کودکان مخاطب می‌پردازند.

درباره مهارت‌های زندگی و میزان اهمیت و چگونگی کسب و تقویت آن‌ها، آثار زیادی وجود دارد. براساس جست‌وجوی انجام شده در سایت‌های اطلاعاتی این نتیجه به دست آمد که کتاب‌ها می‌توانند به تقویت مهارت‌های زندگی در مخاطبان کودک و نوجوان بپردازند. پژوهشگران با بررسی کتاب‌های کودک و نوجوان و استخراج مهارت‌های زندگی در آنان، به چگونگی تأثیر مهارت‌ها و کمیت آن‌ها در آثار مربوط به کودکان و نوجوانان پرداخته‌اند که اینک به مهم‌ترین این پژوهش‌ها اشاره می‌شود.

مکتبی فرد و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در داستان‌های کودکان و نوجوانان» به بررسی مؤلفه‌های مهارت تفکر انتقادی در ۱۴ اثر برگزیده تألیفی گروه سنی ج در سال‌های (۱۳۴۲-۱۳۸۶) پرداخته است و در پایان به این نتیجه دست یافته‌اند که دو داستان «حقیقت و مرد دانا» و «ماهی سیاه کوچولو» از منظر به‌کارگیری مؤلفه‌های مهارت تفکر انتقادی برجسته‌تر هستند. قوی‌ترین مؤلفه را در بیشتر داستان‌ها می‌توان پایبندی به قابلیت‌های استدلال اخلاقی دانست.

مؤمنی، عصمت و همکاران (۱۳۹۲) در پژوهش خود با عنوان «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های برگزیده نوجوان فارسی دهه ۸۰ براساس فهرست پیتر فاسیونه» مهارت تفکر انتقادی را در رمان‌های نوجوانان دهه ۸۰ بررسی کرده‌اند. این پژوهش به روش تحلیل محتوای قیاسی انجام شده و نتایج پژوهش حاکی از این حقیقت است که داستان‌ها اگر کیفیت ادبی مناسبی داشته باشند می‌توانند به‌عنوان یک ابزار آموزشی مورد استفاده قرار گیرند.

البرزی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «مؤلفه‌ها و مهارت‌های تفکر خلاق در کتاب‌های داستانی تصویری: تحلیلی بر مجموعه کتاب‌های مرغک» به بررسی نقش کتاب‌های تصویری در پرورش مهارت‌های تفکر خلاق (مهارت‌های موضوعی، مهارت‌های خلاقانه و انگیزش) و عناصر شناختی خلاقیت (سیالی، انعطاف‌پذیری، بسط، ابتکار) پرداخته و به نتایج قابل‌توجهی دست یافته است.

میرحسینی، زهره و مهدی قاسمی (۱۳۹۷). در «بررسی تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های داستانی کودکان ۴-۹ سال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۷۸-۱۳۹۲»، به این نتیجه دست یافت که بیشترین تأکید مشاهده‌شده مربوط به سال ۱۳۸۷ با تعداد ۵۲ کتاب درباره همه مقوله‌ها و فراوانی ۱۰۹۵ در تمامی مفاهیم است. درحالی‌که سال ۱۳۹۰ با ۴ کتاب و فراوانی ۶۰ در تمام مفاهیم دارای کمترین میزان تأکید است. در بین گروه‌های سنی هم‌رده ب با میزان فراوانی ۶۳ جایگاه اول را به خود اختصاص داده است.

نجفی، بهزادی (۱۳۹۹)، در پژوهش خود با عنوان «بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های نوجوانان اریش کستنر و فرهاد حسن‌زاده»، به مقایسه چگونگی طرح مهارت‌های زندگی در آثار دو نویسنده پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان داد که مهارت همدلی، در آثار دو نویسنده کاربرد بیشتری دارند و تفکر انتقادی، تفکر خلاق و مهارت حل مسأله با فراوانی کمتری مطرح شده‌اند. در پایان به این نتیجه دست یافته است که مهارت‌های زندگی در آثار فرهاد حسن زاده در مقایسه با اریش کستنر، بسامد بیشتری دارند.

پژوهشگر (۱۴۰۱) در پژوهش دیگری با عنوان «بررسی کیفیت و میزان طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۵-۱۳۹۵)» به بررسی مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پرداخته است. پس از بررسی انجام‌شده این نتیجه به دست آمد که همه مهارت‌ها در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری (تألیف و ترجمه) مطرح شده است. مهارت تفکر انتقادی و مهارت‌های ارتباطی بیشترین بسامد و خودآگاهی، کنترل هیجانات منفی و تفکر خلاق کمترین بسامد را دارند. بیشتر کتاب‌هایی که مهارت تفکر انتقادی در آن‌ها مطرح شده است، به کودک می‌آموزند که بدون تحقیق و دانستن جوانب موضوع درباره آن اظهارنظر نکنند.

پس از بررسی انجام‌شده در پژوهش‌های پیشین این نتیجه به دست آمده که تاکنون در هیچ پژوهشی به بررسی مهارت‌های زندگی در پرجایزه‌ترین کتاب‌های کودکان، به‌منظور یافتن میزان و کیفیت طرح مهارت‌ها پرداخته نشده است.

### ۱-۱- سؤالات تحقیق

۱. در برگزیده‌ترین آثار کودکان، مهارت‌های زندگی چگونه مطرح شده‌اند؟

۲. فراوانی مهارت‌های زندگی و مؤلفه‌های حاصل از آن در کتاب‌های برگزیده کودکان چگونه است؟

۳. در آثار برگزیده کودکان، کدام مهارت زندگی بیشتر و کدام مهارت کمتر وجود دارد؟

### ۱-۲. روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیل محتوا انجام شده است. جامعه آماری در این پژوهش، کتاب‌های برگزیده کودکان و نوجوانان و نمونه‌های آماری پرجایزه‌ترین کتاب‌های منتخب از کتاب‌شناسی برگ‌های ماندگار است که به روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند. در کتاب‌شناسی برگ‌های ماندگار کتاب‌های منتخب براساس حروف الفبا و در کنار هر عنوان، جایزه دریافتی و زمینه دریافت جایزه ذکر شده است. پژوهشگر آثار داستانی را که بیشترین جایزه را در زمینه متن، به خود اختصاص داده‌اند، انتخاب و براساس کیفیت و میزان طرح مؤلفه‌های مهارت‌های زندگی بررسی و تحلیل کرده است.

جهت تحلیل محتوای کتاب‌ها از چک لیست تهیه‌شده توسط سازمان بهداشت جهانی (۱۳۹۴) استفاده شده است؛ که توسط استینی و همکاران مورد استفاده قرار گرفته است، این چک لیست ۱۰ مهارت زندگی (خودآگاهی، روابط میان فردی، تصمیم‌گیری، حل مساله، تفکر خلاق، همدلی، ارتباط مؤثر، تفکر انتقادی، مهار کردن هیجانات، مقابله با استرس) و یک سری زیر مقوله است. طبق گزارش طراحان پرسشنامه، روایی محتوایی این چک لیست توسط متخصصان تأیید و پایایی آن توسط این محققان گزارش شد.

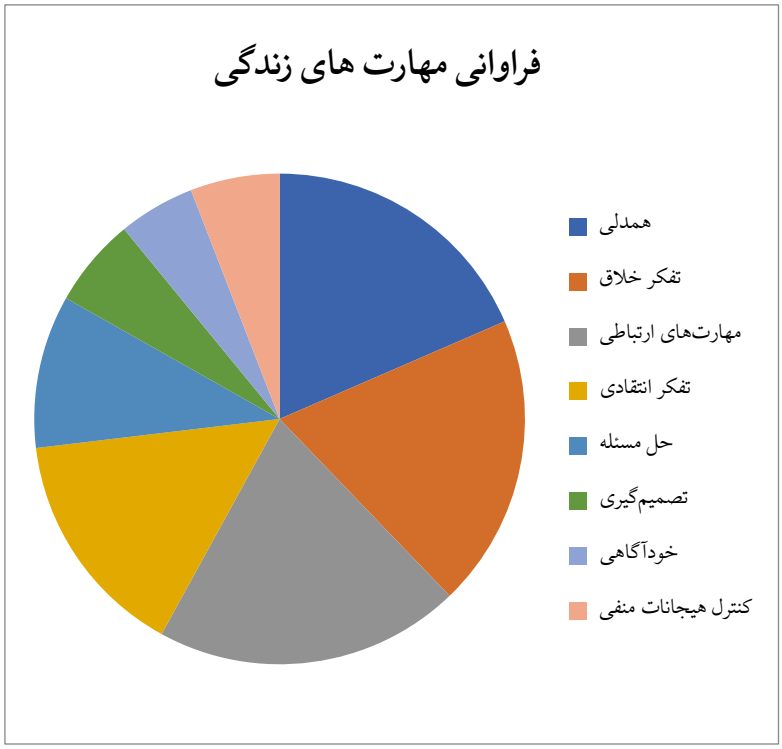
در این پژوهش دو گروه (ارتباط- روابط میان‌فردی) با عنوان مهارت‌های ارتباطی و (مهارکردن هیجانات-مقابله با استرس) با عنوان کنترل هیجانات منفی بررسی شده است؛ بنابراین در داستان‌ها هشت مهارت همدلی، تفکر خلاق، تفکر انتقادی، تصمیم‌گیری، حل مسأله، کنترل هیجانات منفی و مهارت‌های ارتباطی جست‌وجو و به لحاظ میزان و کیفیت طرح مهارت، تحلیل و بررسی شده است.

این پژوهش به لحاظ محیط گردآوری اطلاعات یک پژوهش کتابخانه‌ای است و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت تحلیل محتوای ترکیبی (کمی- کیفی) انجام شده است. پس از انتخاب و مطالعه کتاب‌های برگزیده، مؤلفه‌های مهارت‌های زندگی در آن‌ها استخراج و به لحاظ چگونگی طرح مهارت‌ها تحلیل شدند و سپس فراوانی مهارت‌ها و مؤلفه‌های مستخرج از هر مهارت در آثار منتخب به دست آمد.

در این پژوهش ۹۶ عنوان کتاب که بیشترین جوایز را به خود اختصاص داده بودند انتخاب و بررسی شدند. براساس گروه سنی ثبت شده در شناسنامه کتاب‌ها ۵۴ اثر به گروه سنی ب و ۴۱ اثر به گروه سنی ج اختصاص داشت و ۲۲ اثر برای گروه سنی الف مناسب بود.

### ۲. تحلیل یافته‌ها

پس از بررسی آثار این نتیجه به دست آمد که همه مهارت‌ها در کتاب‌های بررسی‌شده به شکل‌های مختلفی طرح شده‌اند. از میان مهارت‌های زندگی، مهارت همدلی، تفکر خلاق، مهارت‌های ارتباطی و تفکر انتقادی بیشترین بسامد و کنترل هیجانات منفی، خودآگاهی، تصمیم‌گیری و حل مسأله کمترین بسامد را داشتند. نمودار زیر فراوانی مهارت‌های زندگی را در کتاب‌های برگزیده کودکان و نوجوانان نشان می‌دهد:




| شماره | مهارت | فراوانی |
|---|---|---|
| ۱ | مهارت‌های ارتباطی | ۲٤ |
| ۲ | تفکر خلاق | ۲۳ |
| ۳ | همدلی | ۲۲ |
| ٤ | تفکر انتقادی | ۱۸ |
| ٥ | حل مساله | ۱۲ |

| شماره | مهارت | فراوانی |
|---|---|---|
| ٦ | تصمیم‌گیری | ۷ |
| ۷ | کنترل هیجانات منفی | ۷ |
| ۸ | خودآگاهی | ٦ |

اینک به بررسی تحلیلی هریک از مهارت‌ها در کتاب‌های برگزیده پرداخته می‌شود:

### ۲-۱. همدلی

مهارت همدلی به‌عنوان یکی از مهارت‌های زندگی به کودکان کمک می‌کند تا از طریق درک احساسات دیگران، ارتباط مناسبی با همسالان و گروه‌های مختلف جامعه داشته باشند.

> همدلی یعنی توانایی درک احساسات دیگری. برای چنین منظوری فرد همدل باید بتواند خود را به جای دیگری بگذارد، امور را از دیدگاه او ببیند و از خود بپرسد که اگر به جای او بود چه احساسی داشت. نیازی نیست که لزوماً با عقاید و احساسات طرف مقابل موافق باشد، زیرا می‌توان با دیدگاه‌های دیگری مخالف بود و درعین‌حال احساسات دیگری را درک کرد. همدلی سبب می‌شود که شکاف موجود در روابط از بین برود و زمینه مساعدی برای نزدیک‌شدن و در نتیجه کاهش حالت تدافعی و تقابلی فراهم آید. (حمیدی، ۱۳۸۴: ۱۸؛ به نقل از صفری، ۱۳۹۹: ۱۸۷)

در حقیقت «همدلی به معنای توانایی درک و فهم احساسات دیگران است؛ به‌طوری‌که فرد بتواند خود را به جای دیگری بگذارد، از دیدگاه او به موضوع نگاه کند و بتواند احساسات وی را درک کند» (نوری، ۱۳۸۳: ۳۸). «همدلی به این معنی نیست که رفتار طرف مقابل درست است یا نه، بلکه فقط به این معنی است که ما می‌فهمیم و درک می‌کنیم که فرد مقابلمان چه احساسی دارد» (همان: ۳۹).

در داستان «آرزوهای رنگی» بچه‌ها توانسته‌اند با یکدیگر ارتباط همدلانه‌ای برقرار کنند. داستان «اسب و سیب و بهار»، اسب و سیب را نشان می‌دهد که همدیگر را درک می‌کنند و همراه با هم آزاد و رها زندگی می‌کنند.

در داستان «خفاش دیوانه»، اگر حیوانات جنگل می‌توانستند مثل خفاش جهان را ببینند، او را دیوانه لقب نمی‌دادند؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که حیوانات با خفاش همدلی لازم را ندارند. «تبعیض و پیش‌داوری در مورد انسان‌ها ناشی از ناتوانی در همدلی است» (همان: ۴۱). داستان «جشن جنگل» نیز حکایت کلاغی است که نمی‌تواند ارتباط خوبی با دیگران برقرار کند. کلاغ اگر به جای اینکه آنچه را خودش دوست دارد به دیگران تحمیل کند، خواسته‌های آنان را در نظر می‌گرفت می‌توانست روابط بهتری داشته باشد.

بزی در داستان «لولوی قشنگ من»، به دلیل علاقه‌ای که به لولو دارد حالش را می‌فهمد. او ارتباط خوبی با لولو برقرار می‌کند و برای بهتر کردن حال دوستش ازخودگذشتگی می‌کند. اگر حال روحی لولو بزی را ناراحت نمی‌کرد برای بهتر شدن حال دوستش ازخودگذشتگی نمی‌کرد. «بزی بهترین دوست لولوی سر خرمن بود. بزی حرف‌هایش را به لولو می‌زد و لولو به حرف‌ها و بازیگوشی‌های بزی می‌خندید. وقتی بزی دور و برش جست‌وخیز می‌کرد، از شنیدن صدای جیلینگ جیلینگ زنگوله‌اش حسابی کیف می‌کرد...» (انواری، ۱۳۸۷: ۲).

داستان «شلوارک سبز و بلوز بنفش»، به کودک آموزش می‌دهد که رفتار سازگارانه‌ای با محیط داشته باشند. در «قصه پلی که بود و دیگر نیست»، پل برای اینکه به ماشین‌ها آسیبی نرسد، سنگینی آن‌ها را تحمل می‌کند.

دختر در داستان «بابای من قشنگ است»، با پدرش ارتباط همدلانه خوبی برقرار می‌کند. در داستان «بال‌های آبی من» نیز همدلی افراد خانواده با یکدیگر نشان داده می‌شود. در داستان اتوبوس عوضی به این دلیل که شخصیت‌های داستانی یکدیگر را درک می‌کنند به بهشت می‌روند.

ستاره در «مثل هزار ستاره»، چون به همه زیبایی هدیه می‌دهد، همه او را دوست دارند و می‌خواهند به او کمک کنند.

«جشن تولد قطار و قصه‌های دیگر»، حکایت قطار اسباب‌بازی کهنه‌ای است که به او توجهی نمی‌شود، دوستان قطار با دیدن گریه‌های قطار از او دلجویی می‌کنند و کاری می‌کنند که او خوشحال شود.

در داستان «نی‌نی کوچولو چه می‌خواهد؟»، دیگران نمی‌دانند نیاز نی‌نی کوچولو چیست و نمی‌توانند او را آرام کنند. وقتی با نیازها و خواسته‌هایش آشنا می‌شوند او به آرامش می‌رسد.

دخترک در داستان «خاله عروسک من»، می‌فهمد که دوستش هم مثل او دوست دارد به عروسک محبت کند؛ بنابراین اجازه می‌دهد که او خاله عروسک باشد.

> عروسکم بعضی وقت‌ها می‌رفت خانه خاله جانش و یکی دو روز آنجا می‌ماند. من اصلاً نگران نمی‌شدم؛ چون خاله‌ها خیلی مهربانند و بچه خواهرشان را مثل بچه خودشان می‌دانند. حال دیگر من و دوستم بزرگ شده‌ایم و عروسکمان را داده‌ایم به بچه‌هایمان؛ ولی هنوز به همدیگر می‌گوییم خواهرجان (شفیعی، ۱۳۷۱: ۱۶).

پیرزن در داستان «مهمان‌های ناخوانده»، با مهربانی به همه حیوانات پناه می‌دهد. او با این عمل هم آن‌ها را خوشحال می‌کند و هم خودش از تنهایی در می‌آید.

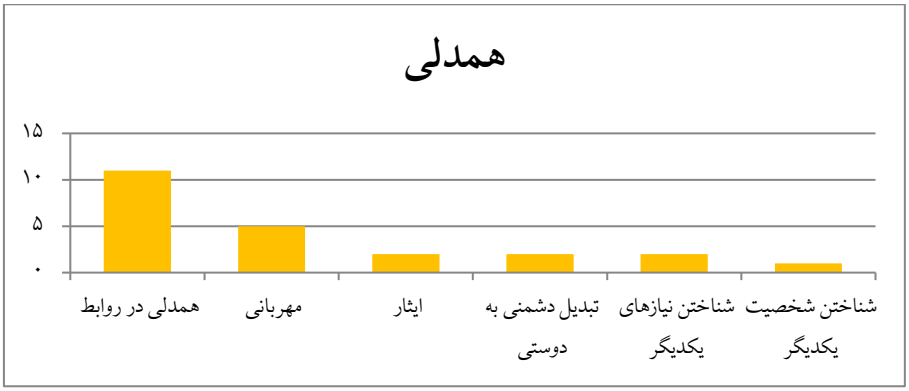
ماه در داستان «مهمان ماه»، به‌خوبی و با مهربانی از پرنده مراقبت می‌کند. در داستان «ماه و ستاره»، مرغ ماهی‌خوار برای حفظ بقایش قصد جان ماهی می‌کند؛ اما ماهی به خاطر ستاره ماه می‌شود و ستاره به خاطر ماهی به ستاره دریایی تبدیل می‌شود و دیگر به ماه بودن نمی‌اندیشد. نهایت همدلی در این داستان دیده می‌شود. در داستان «گربه و ستاره‌ها» نیز ستاره به کمک دوستان ستاره‌اش می‌رود.

کرگدن در داستان «سفرهای کرگدن»، برای ادامه سفر به دنبال همراهی می‌گردد که همیشه با او باشد. این داستان به کودک می‌آموزد که با کسانی دوست شوند که بتوانند آن‌ها را درک کنند و در همه حال همراه آنان باشند.

«پنجره خانه آقاموشه» به کودکان می‌آموزد که اگر انسان‌ها یکدیگر را بیشتر بشناسند؛ می‌توانند ویژگی‌هایی در یکدیگر پیدا کنند که دشمنی‌شان را به دوستی تبدیل کند.

> همدلی باعث ارتباط بهتر افراد با یکدیگر می‌شود. درواقع همدلی می‌تواند ایجاد ارتباط کند و ارتباط را عمیق‌تر و غنی‌تر سازد؛ به‌عبارت‌دیگر بسیاری از مشکلات ارتباطی از آنجایی شروع می‌شود که یکی از طرفین یا هر دو طرف در همدلی مشکل یا ضعف داشته باشند (نوری، ۱۳۸۳: ۴۱).

در داستان‌های بررسی‌شده، مؤلفه‌هایی چون، «همدلی در روابط»، «مهربانی»، «ایثار»، «تبدیل دشمنی به دوستی»، «شناختن نیازهای یکدیگر» و «شناختن شخصیت یکدیگر» دیده شد. فراوانی مؤلفه‌ها در نمودار زیر مشاهده می‌شود:




بررسی انجام‌شده نشان داد که مهارت همدلی بیشتر از مهارت‌های دیگر در داستان‌های پرخواننده مطرح شده بود. در میان داستان‌های بررسی‌شده دو مؤلفه «همدلی در روابط» و «مهربانی» بیشترین بسامد را داشتند.

### ۲-۲. تفکر خلاق

براساس تعریف فیشر از خلاقیت می‌توان گفت: «خلاقیت مجموعه‌ای از گرایش‌ها و توانایی‌هاست که فرد را به سوی ایجاد فکر، ایده، یا تصور خلاق هدایت می‌کند. خلاقیت چیزی است که افراد خلاق از آن استفاده می‌کنند تا آثار خلاقانه به وجود آورند» (فیشر، ۱۳۸۵: ۶۸).

تفکر خلاق، تفکری است که فرد را قادر می‌سازد در زمان‌های مواجه با مشکلات اساسی زندگی، بتواند راه‌حل‌های مناسبی را اتخاذ کند، بدون اینکه آن را تجربه کرده باشد.

> این نوع تفکر هم به حل مسأله و هم به تصمیم‌گیری‌های مناسب کمک می‌کند. این امر فرد را قادر می‌کند تا مسائل را از ورای تجارب مستقیم خود دریابد و حتی زمانی که مشکلی وجود ندارد و تصمیم‌گیری خاصی لازم نیست، با سازگاری و انعطاف بیشتری به زندگی روزمره خود بپردازد (خالصی، ۱۳۸۲: ۱۲).

یا برای مسائل و مشکلات زندگی راه‌حل‌های متعددی را کشف کند و از این میان بهترین راه‌حل‌ها را انتخاب نماید و به نتایج بهتری دست یابد. «درواقع هدف اصلی در مهارت تفکر خلاق آن است که برای مشکل و موقعیت مورد نظر راه‌حل‌های متعدد و فراوانی به دست آید» (نوری، ۱۳۸۳: ۲۳).

در حقیقت هر فردی می‌تواند خلاق باشد و تفکر خلاق داشته باشد؛ اما متأسفانه این مهارت در بعضی از افراد تقویت نشده و پرورش نیافته است. «برخلاف تصور رایج، همه انسان‌ها دارای خلاقیت هستند. نمونه آن کودکان می‌باشند که خلاقیت بسیار بالایی از خود نشان می‌دهند؛ ولی ازآنجاکه این استعداد پرورش نمی‌یابد، معمولاً رشد زیادی نمی‌کند» (نوری، ۱۳۸۳: ۲۳). کتاب‌ها می‌توانند در پرورش و رشد خلاقیت در کودکان نقش قابل‌توجهی را ایفا کنند.

اینک به بررسی تحلیلی کتاب‌ها براساس چگونگی طرح تفکر خلاق در داستان‌ها پرداخته می‌شود:

در داستان «بادی که خوابش می‌آمد...»، باد راه‌حل خلاقانه‌ای را برای رسیدن به آرامش می‌یابد. او به شکم یک بادبادک می‌رود. به آرامش رسیدن در شکم یک بادبادک یک راه‌حل معمولی نیست و یک ذهن خلاق به چنین راه‌حلی می‌اندیشد. بوقی که صدایش درنمی‌آید و تابلویی که فراموش کرده‌اند مشخص کنند دقیقاً از چه چیزی ممنوع شده است در پایان داستان «بوقی که خروسک گرفته بود»، با فکر خلاقانه‌ای تبدیل به یک وسیله کاربردی می‌شوند.

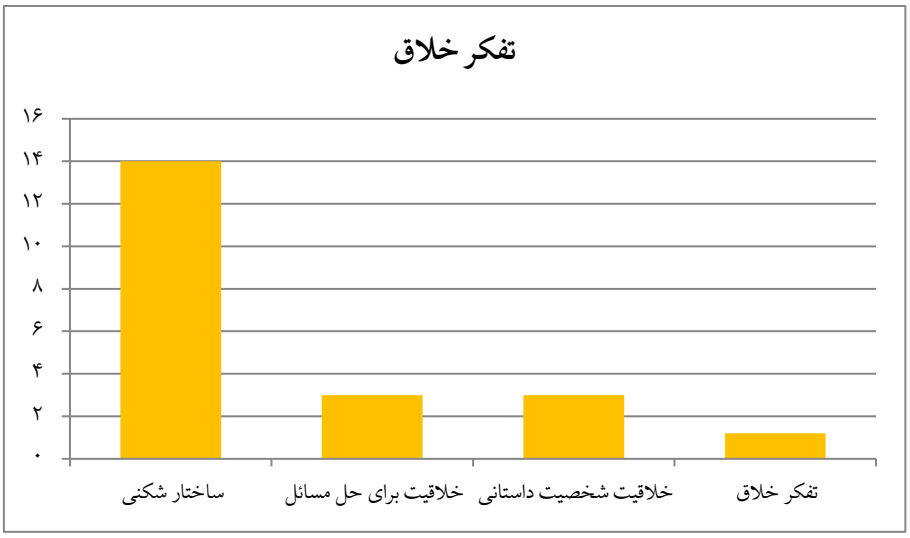
در مجموعه «قصه بازی شادی»، به کودک نشان داده می‌شود که می‌تواند مانند نویسنده متفاوت بیندیشد و دنیای

دیگری را با قدرت تفکر خود خلق کند، همان‌طور که در داستان‌ها این اتفاق رخ می‌دهد. در داستان «صیادان ماه» نیز اتفاقی رخ می‌دهد که در دنیای واقعی نمی‌توان چنین اتفاقی را تصور کرد. در این داستان و داستان‌های مشابه، دیگرگون اندیشیدن به کودک آموزش داده می‌شود.

کودک با خواندن داستان «ماه و ستاره»، می‌فهمد که در دنیای داستان‌ها همه‌چیز می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. در این داستان ستاره به یک ستاره دریایی متفاوت تبدیل می‌شود: «ستاره کوچولو مثل یک ستاره دریایی توی آب غلت می‌خورد، بال می‌زد و شناکنان با ماهی‌کوچولو بازی می‌کرد. به دنبال هم می‌دویدند. به این‌ور و آن‌ور می‌رفتند. سیر و پر با هم بازی می‌کردند» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۱۵).

کودک با خواندن داستان «بال‌های آبی من»، این نکته را دریافت می‌کند که می‌تواند متفاوت فکر کند. در داستان «وقتی آنا کوچولو سرما خورده بود»، عموی آنا کوچولو برای خوشحال کردن او کارهای جالبی انجام می‌دهد. در داستان «آی ابراهیم»، ابراهیم که نمی‌تواند به جبهه برود، به جای رفتن به جبهه جنگ، کارهای دیگری انجام می‌دهد که او را قانع می‌کند. «از روزی که جوابش کرده بودند، صبح زود می‌آمد؛ پیشبندش را می‌بست و همین‌طور تا شب یکریز کار می‌کرد. پوتین‌های رزمندگان را می‌دوخت....» (امام، ۱۳۹۲: ۱۲). با خواندن داستان لبخند نیلوفر تفکر خلاق در کودک تقویت می‌شود. در داستان «مثل هزار ستاره»، دختربچه مادر ندارد و با خلاقیت خود برای خودش مادری خلق می‌کند.

در داستان‌های بررسی‌شده چهار مؤلفه «ساختارشکنی»، «خلاقیت برای حل مسائل»، «خلاقیت شخصیت داستانی» و «تفکر خلاق»، دیده شدند. در بیشتر این داستان‌ها نویسنده با ساختارشکنی و خرق عادت، به کودک مخاطب می‌آموزد که اتفاقاتی متفاوت با اتفاقات معمول و روزمره می‌تواند پیش آید. همان‌طور که نویسنده با نگاه متفاوت می‌توان جهانی متفاوت در داستان‌هایش خلق کند، کودک هم می‌تواند خالق زندگی خود باشد اگر نگاه متفاوتی داشته باشد. بسامد هر یک از مؤلفه‌ها در نمودار زیر مشاهده می‌شود:




### ۲-۳. مهارت‌های ارتباطی

مهارت‌های ارتباطی یکی از مهارت‌های زندگی است که فرد دارای این مهارت می‌تواند در عین داشتن روابط اجتماعی مؤثر، اهدافش را جامه عمل بپوشاند و نیازهای اجتماعی خود را برآورده سازد.

> این مهارت به فرد کمک می‌کند تا از طریق کلام یا رفتار خود و به شیوه‌ای که متناسب با فرهنگ، جامعه و موقعیت، خود و ارزش‌ها و باورهای خویش را مطرح سازد. بدین‌ترتیب فرد خواهد توانست، نظرات، عقاید، خواست‌ها، نیازها و عقاید خود را ابراز کند و در صورت نیاز بتواند از دیگران درخواست کمک و راهنمایی نماید (خالصی، ۱۳۸۲: ۱۴).

در حقیقت، این توانایی به ایجاد روابط بین‌فردی مثبت و مؤثر انسان با دیگران کمک می‌کند. «یکی از این موارد توانایی ایجاد و ابقای روابط دوستانه است که در سلامت روانی و اجتماعی، روابط گرم خانوادگی و قطع روابط اجتماعی ناسالم نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند» (خالصی، ۱۳۸۲: ۱۴).

> برای کلیه فعالیت‌های اجتماعی، ازجمله دوست‌یابی، ازدواج، تحصیل، اشتغال، برطرف‌ساختن نیازهای روزمره... نیازمند برقراری ارتباط مؤثر با دیگران هستیم و اگر این مهارت را به‌خوبی نیاموخته باشیم، اغلب فعالیت‌های اجتماعی ما آن‌گونه که می‌خواهیم پیش نرفته و رضایت ما را تأمین نخواهد کرد. (جزایری، ۱۳۹۹: ۱۶۵)

در کتاب «آرزوهای رنگی» مهربانی کودک باعث می‌شود که کودکان بتوانند با یکدیگر ارتباط عاطفی خوبی

برقرار کنند. عموی آناکوچولو با بازی کردن با آنا می‌تواند به او نزدیک شود. بزی و لولو دوستان خوبی هستند. آنان همدیگر را دوست دارند و این دوست داشتن و مهربانی آن‌ها را به یکدیگر پیوند داده است.

> تازه فهمید آن کاه‌هایی که می‌خورد از کجا می‌آمد. لولو از تنش کاه درمی‌آورد و به بزی می‌داد تا به آرزویش برسد. اشک از چشم‌های بزی سرازیر شد و روی لباس خالی لولو ریخت. آن‌قدر آنجا ایستاد تا پاهایش درد گرفت و به خودش آمد دوید تا برای بهترین دوستش یک عالمه گل بچیند (انواری، ۱۳۸۷: ۲۵).

دوستان قطار به‌خوبی می‌توانند حال قطار را بفهمند و با او ارتباط برقرار کنند. این مهربانی در داستان‌های «مهمان ماه»، «ماه و ستاره»، «خاله عروسک من»، «مثل هزار ستاره»، «قصه پلی که بود و دیگر نیست» و «اسب و سیب و بهار» آشکارا دیده می‌شود و شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها، به‌خوبی توانسته‌اند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند.

> سلام دادن ماهی کوچولو و ستاره کوچولو بامزه بود. تا عکس ستاره کوچولو روی آب دریا می‌افتاد، ماهی کوچولو جست‌وخیز می‌کرد . از توی آب به هوا می‌پرید، دمش را تکان می‌داد و سرش را می‌چرخاند. ستاره کوچولو هم به دور خودش می‌چرخید و چشمک می‌زد و سرش را تکان می‌داد. آن‌وقت بازی ستاره کوچولو و ماهی کوچولو شروع می‌شد (یوسفی، ۱۳۷۹ :۳).

در کتاب «ماجرای احمد و سارا»، احمد به دلیل گوش نکردن به حرف بزرگ‌ترش، پشیمان می‌شود.

سوت فرمانروا حکایت کودکی است که نگهبان را به این دلیل که دل پدربزرگش را شکسته است فرمانروا خطاب می‌کند. او نمی‌داند نگهبان به وظیفه‌اش عمل می‌کند. به این دلیل که با وظایف نگهبان آشنا نیست، برای او سوءتفاهم ایجاد می‌شود. بسیاری از مواقع اگر ما دلیل رفتارهای دیگران را بفهمیم، می‌توانیم آنان را توجیه کنیم.

> سارا گفت: او یک فرمانروای ازخودراضی است که به جای شمشیر سوت دارد. بعدازاین حرف دوباره به طرف تاب دوید و شروع به بازی کرد؛ ولی حسابی از دست فرمانروا عصبانی بود. چون درست موقعی که پدربزرگ آماده شده بود، تاب بخورد، سوتش را به صدا درآورده بود (کلهر، ۱۳۹۱: ۷).

در داستان «سفرهای کرگدن» همراهی همیشگی یکی از ویژگی‌های دوست خوب برشمرده می‌شود. در داستان «هی با من دوست می‌شوی»، به کودک آموزش داده می‌شود که به همه اعتماد نکند و در روابطش جانب احتیاط را نگهدارد. کفشدوزک فکر می‌کرد عنکبوت می‌تواند دوست خوبی برای او باشد، غافل از اینکه عنکبوت دشمن او بود.

پیام بعضی از داستان‌ها این است که برای داشتن روابط موفق باید به نیازهای دیگران توجه کنیم. برای مثال در

داستان «جشن جنگل» توجه نکردن به نیازهای دیگران باعث می‌شود شخصیت داستانی نتواند با آنان ارتباط خوبی برقرار کند. یا در داستان «نی‌نی کوچولو چه می‌خواهد؟»، دیگران به این دلیل که نمی‌دانند نیاز نی‌نی کوچولو چیست، و برای چه چیزی گریه می‌کند، نمی‌توانند او را آرام کنند. وقتی با نیازها و خواسته‌هایش آشنا می‌شوند، نی‌نی کوچولو دیگر گریه نمی‌کند.

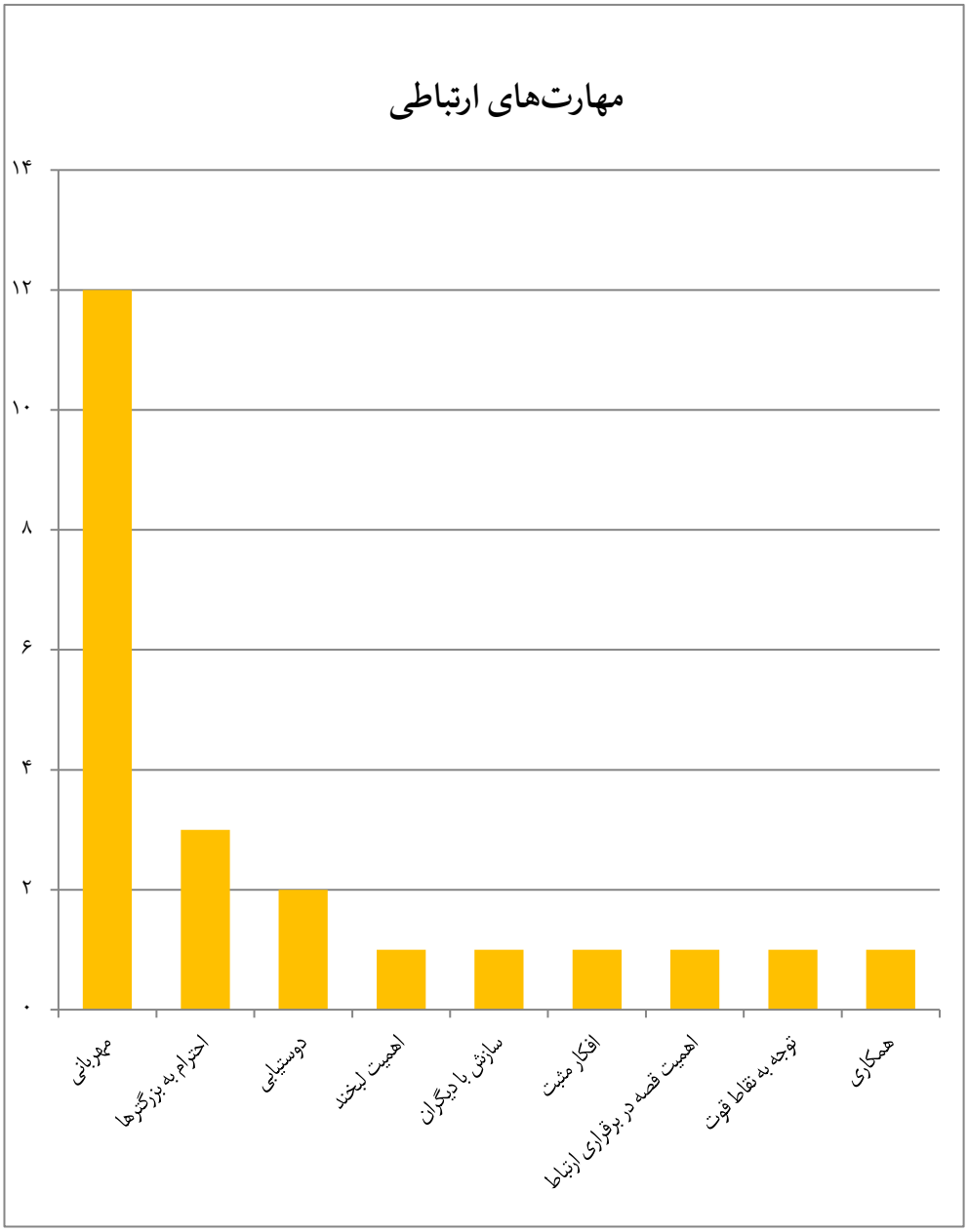
داستان «لبخند نیلوفر» به کودک نشان می‌دهد که لبخند کیفیت روابط را بهتر می‌کند. «یک لبخند بزرگ زرد برای آسمان کشید تا دیگر ابری نباشد. یک لبخند نارنجی هم برای گربه‌اش کشید تا با موش‌ها و ماهی‌ها مهربان‌تر شود» (قاسم‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰).

پیشی‌خانم در «پیشی‌خانم و بچه‌ها» به دلیل بدبینی دچار سوءتفاهم شده بود و این سوءتفاهم به کیفیت روابطش لطمه وارد می‌کرد. این‌گونه داستان‌ها به کودکان یاد می‌دهند که نگرش مثبتی داشته باشند.

داستان شهرزاد نیز جایگاه قصه و داستان را در برقراری ارتباط مؤثر نشان می‌دهد. در ابتدای داستان پادشاه قصد نابودی شهرزاد را داشت؛ اما شهرزاد با کلام زیبا و استفاده از قصه او را به انسانی آرام و مهربان تبدیل می‌کند.

داستان «پنجره خانه آقاموشه»، به کودکان آموزش می‌دهد که باید به جنبه‌های مثبت انسان‌های دیگر توجه کنیم. دیگران اگر کارهایی می‌کنند که برای ما رنج‌آور است، همان‌ها می‌توانند برای ما مفید هم باشند و داستان «بوقی که خروسک گرفته بود»، به کودک آموزش می‌دهد که دوستان باید کامل‌کننده یکدیگر باشند.

در کتاب‌های بررسی‌شده، مؤلفه‌های مهربانی، احترام به بزرگ‌ترها، دوست‌یابی، شناختن نیازهای یکدیگر و ... دیده شدند. مؤلفه مهربانی دارای بیشترین فراوانی در میان دیگر مؤلفه‌های این مهارت است. در نمودار مربوط، مؤلفه‌های مستخرج از این مهارت و فراوانی آن‌ها در کتاب‌های بررسی شده دیده می‌شود.




### ۲-۴. مهارت تفکر انتقادی

یکی از توانایی‌هایی که انسان را از دیگر حیوانات متمایز می‌کند، قدرت تفکر و تعلق است.

> قدرت تفکر و نیروی منطق، ارزیابی و استدلال انسان، مهم‌ترین توانایی و سلاح او در برابر مشکلات و مسائل است. طبیعت به هر موجودی سلاح و توانایی داده که بتواند با آن به بقای خود ادامه دهد. در این میان تنها وسیله دفاع و سازگاری انسان، نیروی تفکر اوست که در هیچ موجود دیگری دیده نمی‌شود (نوری، ۱۳۸۳: ۶)

تفکر انواعی دارد که یکی از این انواع تفکر نقادانه یا انتقادی است: «تفکر نقادانه، تفکری است که در جست‌وجوی شواهد، دلایل و مدارک برای یک قضاوت و نتیجه‌گیری است و یا برای دستیابی به چنین قضاوت و نتیجه‌گیری خواستار دلیل، شواهد و مدارکی است» (نوری، ۱۳۸۳: ۶).

ما در جهانی زندگی می‌کنیم که هرروز حجم زیادی از اطلاعات را دریافت می‌کنیم. بیشتر این اطلاعات از منابعی هستند که هدف آنان، جذب سود و دفع ضرر شخصی است و ممکن است، از حقیقت بسیار دور باشد. اگر ما به‌عنوان شهروندان چنین جامعه‌ای، مجهز به سلاح تفکر انتقادی نباشیم به‌سادگی تحت تأثیر عقاید مختلف قرار می‌گیریم.

> مهارت تفکر انتقادی این امکان را برای ما فراهم می‌آورد که با دریافت اطلاعات و دیدگاه‌های موجود راجع به مسائل مختلف، صرف‌نظر از سوگیری‌های شخصی یا باورها و ارزش‌های نادرست احتمالی‌مان، بتوانیم بهترین نتیجه را استنباط کرده و براساس آن عمل نماییم. (جزایری، ۱۳۹۹: ۱۳۰-۱۲۹).

فردی که از مهارت تفکر انتقادی برخوردار است می‌تواند:

> پیوند منطقی بین ایده‌های مختلف را درک کند؛ استدلال‌های مختلف را شناسایی، سازماندهی و ارزیابی نماید؛ ناهمسانی‌ها و اشتباهات معمول در استدلال‌ها را کشف کند؛ مشکلات را به‌طور سیستماتیک حل کند؛ تناسب و اهمیت ایده‌ها را دریابد؛ روی توجیه و دلایل منطقی باورها و ارزش‌های شخصی‌اش تأمل کند (همان، ۱۳۱).

بنابراین کسی که دارای تفکر انتقادی است به «بررسی فعالانه، مستمر و دقیق یک عقیده یا شکل مفروضی از دانش در پرتو زمینه‌هایی که از آن حمایت می‌کند» (دیویی، ۱۹۰۹، به نقل از فیشر، ۲۰۰۱: ۲) می‌پردازد.

موش کوچولو در داستان «کیسه‌بوکس خوشمزه» برای فهمیدن تلاش می‌کند و شیء ناشناخته را به هر طرف پرتاب می‌کند و آن را می‌آزماید تا بفهمد چیست.

داستان «سنگ‌های آرزو» به کودک می‌آموزد که آرزوهای انسان‌های همیشه به صلاح آنان نیست.

آقاموشه در داستان «پنجره خانه آقاموشه» بدون اینکه به فواید دارکوب و منافعی که عمل دارکوب برای او دارد، خوب فکر کند، او را از خود دور می‌کرد.

در داستان «به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند»، نه گفتن به کودکان آموزش داده می‌شود. کودکان با خواندن این داستان می‌آموزند که قبل از انجام هر کاری فکر کنند.

حیوانات جنگل در داستان «خفاش دیوانه» بدون اینکه خفاش را درک کنند او را قضاوت می‌کردند. تفکر انتقادی تفکری ماهرانه و مسئولانه است که قضاوت خوب را تسهیل می‌کند؛ زیرا الف. متکی بر معیارهایی است؛ ب. خود اصلاح است؛ ج. به زمینه حساس است. (لیپمن، ۱۹۸۸: ۳۹).

حضرت ابراهیم و پیامبران دیگر که خداپرستی را ترویج می‌کردند با عقاید کافران مخالفت می‌کردند و با دلیل و منطق عقاید خود را ترویج می‌دادند دارای تفکر انتقادی بودند.

گلبرگر در داستان سفر گلبرگ اگر از همان ابتدا فکر می‌کرد و جوانب کار را می‌سنجید، مرتکب چنین اشتباهی نمی‌شد.

در داستان قدم یازدهم شیر کوچولو هرروز ده قدم برمی‌دارد و در قدم دهم سرش به میله‌های قفس می‌خورد. نگهبان قفس یک روز فراموش می‌کند در قفس را ببندد. شیر کوچولو هم مثل گذشته بیشتر از ده قدم برنمی‌دارد. شیر کوچولو در این داستان می‌توانست آزادی را تجربه کند اگر به این موضوع فکر می‌کرد که برای رسیدن به موفقیت نباید به عادت‌ها پایبند بود، بلکه باید چشم‌هایمان را بازکنیم و جوانب کارها را بسنجیم و براساس عقل و منطق تصمیم بگیریم. در پایان داستان آن‌هایی که از شیرها می‌ترسیدند، نفس راحتی کشیدند و گفتند: «چه خوب شد! حالا دیگر بچه شیر مزاحم هیچ‌کس نمی‌شود.» اما آن‌هایی که از شیرها نمی‌ترسیدند با غصه گفتند: «چه بد شد! شیر کوچولو نفهمید که دنیا چقدر بزرگ و قشنگ است!» (طاقدیس، ۱۳۸۳: ۳۰). این داستان را می‌توان در مهارت تفکر خلاق نیز بررسی کرد.

موش در داستان «موش مترو» به حرف‌های دیگران گوش نمی‌دهد و از خطرهای راه نمی‌هراسد. ماهی سیاه کوچولو به حرف‌های دیگران توجه نمی‌کند و برای فراگرفتن و تجربه کردن خطر می‌کند. او به جای اینکه کورکورانه حرف‌های دیگران را بپذیرد، تفکر می‌کند. او در پاسخ به مادرش می‌گوید:

> نه مادر، من دیگر از این گردش‌ها خسته شده‌ام، می‌خواهم راه بیفتم و بروم ببینم جاهای دیگر چه خبرهایی هست. ممکن است فکر کنی که یک کسی این حرف‌ها را به ماهی کوچولو یاد داده، اما من خود خیلی وقت است در این فکرم. البته خیلی چیزها هم از این و آن یاد گرفته‌ام؛ مثلاً این را

فهمیده‌ام که بیشتر ماهی‌ها موقع پیری شکایت می‌کنند که زندگی‌شان را بیخودی تلف کرده‌اند. من می‌خواهم بدانم که راستی راستی زندگی یعنی اینکه توی یک تکه جا، هی بروی و برگردی تا پیر بشوی و دیگر هیچ، یا اینکه طور دیگری هم توی دنیا می‌شود زندگی کرد؟ (بهرنگی، ۴).

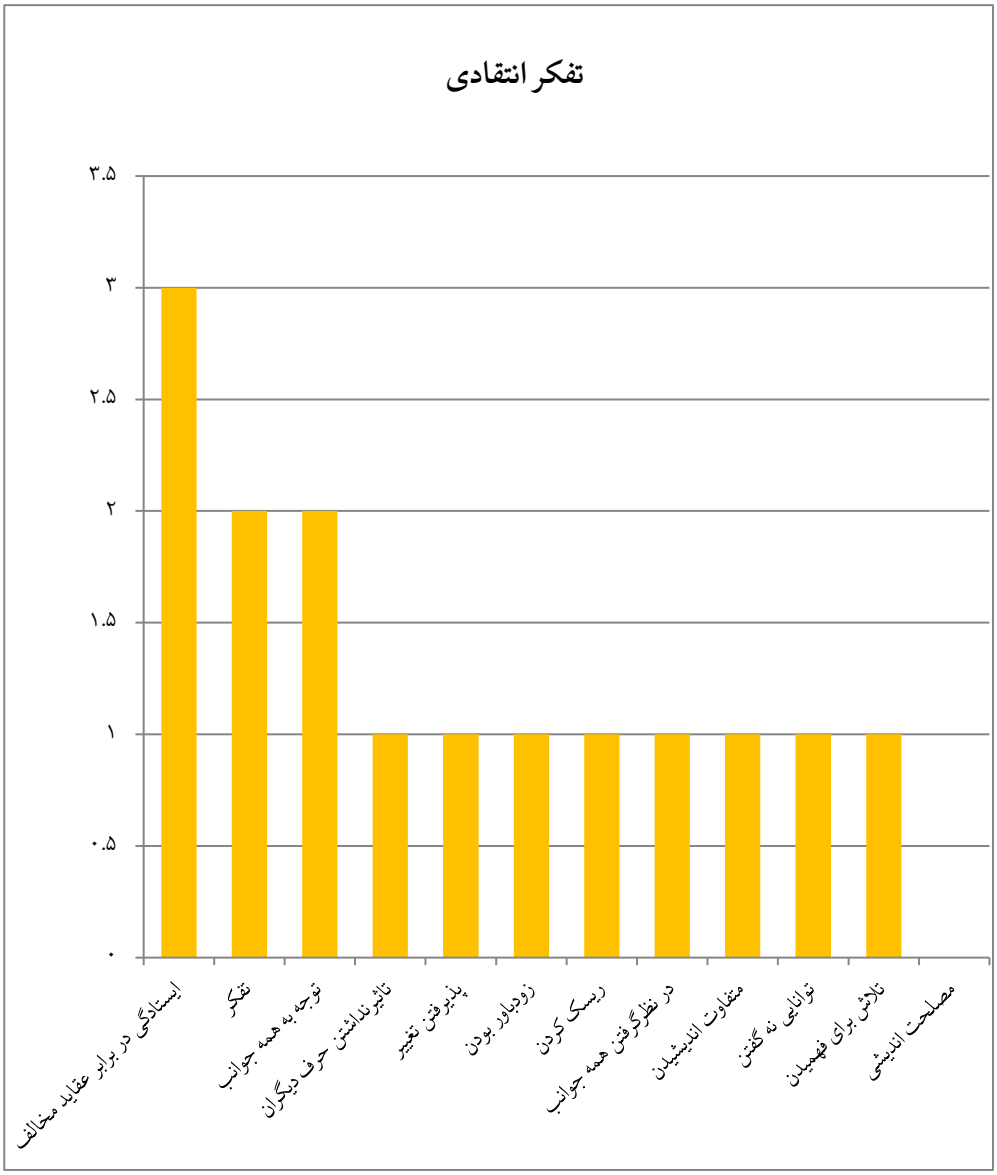
پادشاه ساده‌دل در داستان گل‌های آفتابگردان به‌سادگی حرف‌های شاعر را باور می‌کند. در داستان راز آبگیر فیل کوچولو بدون اینکه جوانب ماجرا را در نظر بگیرد، حرف جوجه‌تیغی را باور می‌کند.

فیل کوچولو آن قدر دوید و دوید تا حسابی خسته و تشنه شد. رفت کنار آبگیر تا آب بخورد. هنوز تمام خرطومش را توی آب نکرده بود که فریاد جوجه‌تیغی بلند شد: «آهای فیل کوچولو خرطومت را تکان نده! مثل اینکه یک تکه از خرطومت کنده شده.» دادوفریاد جوجه‌تیغی فیل کوچولو را خیلی ترساند. فیل کوچولو با لرز زیرچشمی به خرطومش که شکل عجیبی پیدا کرده بود، نگاه کرد و صدای ناله‌اش بلند شد (پوریا، ۱۳۶۶: ۴).

و به‌این‌ترتیب همه حیوانات جنگل باور می‌کنند. ساعت در داستان دوست مردم شهر به حرف پرنده توجهی نمی‌کند و به‌راحتی قضاوت دیگران را درباره خودش نمی‌پذیرد.

مؤلفه‌ها و فراوانی آن‌ها در داستان‌های بررسی شده، در نمودار زیر مشاهده می‌شود:

سه مؤلفه «ایستادگی در برابر عقاید مخالف»، «تفکر و تعقل» و «توجه به همه جوانب» با بیشترین بسامد در میان دیگر مؤلفه‌ها دیده شد.




## ۲-۵. مهارت حل مسأله

انسان‌ها در زندگی با مسائل زیادی روبه‌رو می‌شوند. در حقیقت انسان بدون مسأله وجود ندارد و موفقیت و عدم

موفقیت انسان‌ها به چگونگی حل این مسائل بستگی دارد.

> این تصور که همه مشکلات قابل‌حل هستند، غیرمنطقی و خلاف واقعیت است. بااین‌وجود اگر زمان کافی به بررسی جامع، منطقی و خلاقانه مشکلاتمان اختصاص دهیم، اغلب آن‌ها قابل‌حل بوده و استرسی برای ما ایجاد نخواهد کرد. اندیشه سطحی و تصمیم‌گیری‌های سریع و عجولانه، معمولاً به حل کارآمد مشکل نمی‌انجامد؛ چراکه در چنین تفکری، مسائل عمیق و مهم از نظر دور می‌مانند (جزایری، ۱۳۹۹: ۶۶).

حل مسأله مراحلی دارد که این مراحل عبارتند از: «اتخاذ نگرش حل مسأله، تعریف مشکل، تهیه فهرستی از راه‌حل‌های مختلف، انتخاب بهترین راه‌حل، اجرای راه‌حل انتخاب‌شده و ارزشیابی» (محمدخانی، ۱۳۸۳: ۸-۱۲). شناخت عکس‌العمل‌ها و احساسات، با در نظر گرفتن اینکه شخص دیگری ممکن است با راه‌حل‌های پیشنهادی مؤثرتری باشد، می‌تواند حل مسأله مؤثر را حمایت کند (گریفین، ۲۰۰۵: ۳۵).

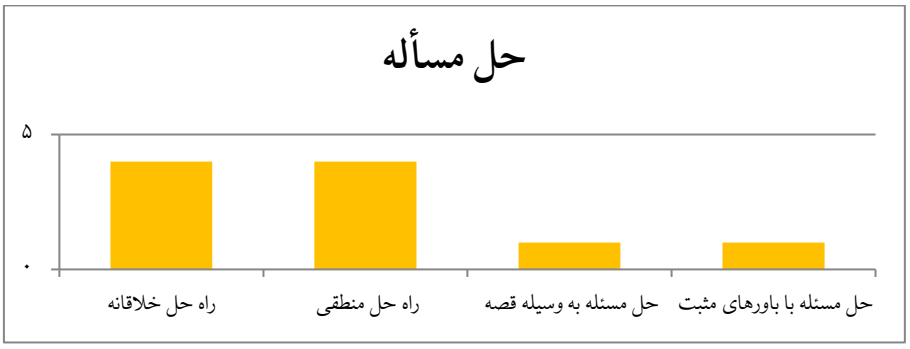
در داستان «اسب سفید و دره سبز» اسب سفید برای نجات خود و دوستش راه‌حل خلاقانه‌ای را پیدا می‌کند. در کتاب «گربه و ستاره‌ها» ستاره برای نجات جان دوستانش راه‌حلی می‌اندیشد. آقای هندوانه برای حل کردن مشکلش قاچ‌های خودش را می‌فروشد. آرش با از دست دادن جانش مسأله مرز ایران و توران را حل می‌کند. در کتاب «شهرزاد»، شخصیت داستان، از قصه برای حل مساله پیش آمده استفاده می‌کند. باد در داستان «بادی که خوابش می‌آمد» خسته است و هیچ جا آرامش ندارد. او درنهایت، شکم یک بادکنک را برای آرامش خودش انتخاب می‌کند.

داستان «جغدی که از تاریکی می‌ترسید» به کودک آموزش داده می‌شود که اگر از چیزی می‌ترسیم با دیدن زیبایی‌های مربوط به آن ترسمان کم کم از بین می‌رود. پدر و مادر پلاپ با نشان دادن زیبایی‌های شب به او مشکلش را حل می‌کنند.

در «بوقی که خروسک گرفته بود» بوق و تابلو با هم یک تابلو بوق ممنوع خلق می‌کنند. این داستان به کودکان می‌آموزد که هیچ وقت نباید ناامید شد. همیشه برای ادامه زندگی و مفید بودن راه‌هایی وجود دارد.

> تابلو گفت: همه مشکل دارند. همین من رو می‌بینی، یک تابلوی ممنوعم ولی یادشان رفته رویم بکشند که چی ممنوعه. برای همین من هم به درد نمی‌خورم. از صبح تا شب یک لنگه پا بی‌خودی می‌ایستم این‌جا/ یکهو فکری به ذهن بوق و تابلو رسید (حبیبی، ۱۸-۱۹).

در کتاب‌های بررسی‌شده چند مؤلفه «راه‌حل خلاقانه»، «استفاده از راه‌حل منطقی»، «حل مسأله به وسیله قصه» و «حل مسأله با باورهای مثبت» دیده شد که فراوانی هر یک از مؤلفه‌ها در نمودار زیر دیده می‌شود:




### ۲-۶. تصمیم‌گیری

تصمیم‌گیری یکی از مهارت‌های زندگی است که فرد با آموختن این مهارت می‌تواند در دوراهی‌های دشوار زندگی، یک راه عاقلانه را انتخاب کند. در حقیقت، «تصمیم‌گیری فرایند انتخاب یک شیوه عمل از میان اعمال متنوع است. این فرایند شامل استفاده از چیزهایی است که در دست دارید (یا می‌توانید به دست بیاورید)، برای رسیدن به آنچه که می‌خواهید» (جزایری، ۱۳۹۹: ۱۴۷).

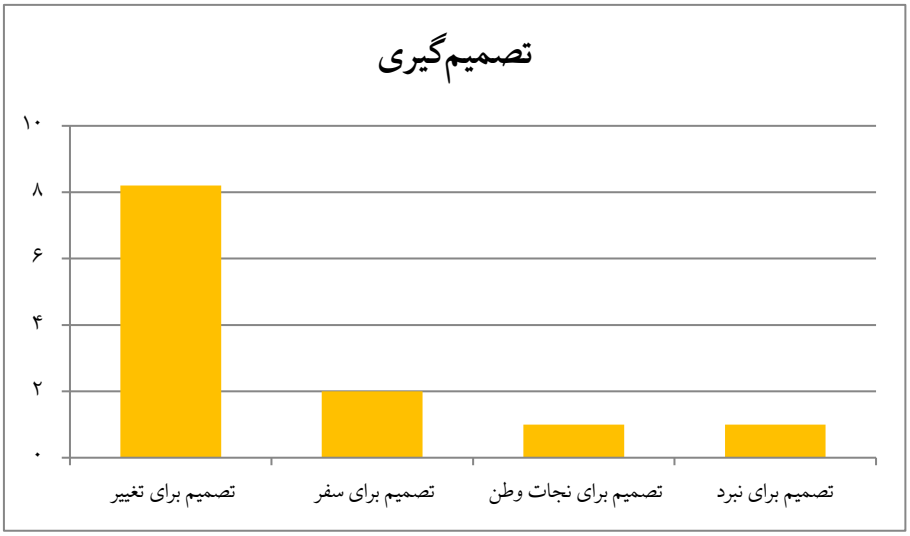
تصمیم‌گیری دارای چهار مرحله است که عبارتند از: «جمع‌آوری اطلاعات، ارزیابی، انتخاب و اجرا» (محمدخانی، ۱۳۸۳: ۲۲). برای یک تصمیم‌گیری مناسب فرد باید مهارت‌هایی را کسب کرده باشد. بعضی از این مهارت‌ها عبارتند از: «تفکر خلاق و تفکر انتقادی، حل مسأله، مهارت‌های جمع‌آوری اطلاعات، مهارت‌های ارزیابی پیامدها، مهارت‌های ارزشیابی اطلاعات و مهارت‌های تجزیه‌وتحلیل برای بررسی خطرات احتمالی» (همان، ۱۶).

در داستان «موش مترو»، موش وقتی شرایط نابسامان زندگی‌اش را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد به هر قیمتی به این زندگی پایان دهد. او برای تغییر شرایط زندگی‌اش مهاجرت می‌کند. ماهی سیاه کوچولو برای رسیدن به آزادی و زندگی همراه با سربلندی تصمیم می‌گیرد، سفری پرخطر را در پیش گیرد. او بر تصمیم خود استوار است و به سخنان دیگران توجهی ندارد. کرگدن در «سفرهای کرگدن» تصمیم گرفته است دور دنیا سفر کند و در جست‌وجوی همراهی برای این سفر است.

آرش در داستان آرش کمانگیر دو راه دارد: مرگ و سربلندی ایران و زندگی همراه با پذیرفتن ننگ. درنهایت او در میان دو راه یکی را انتخاب می‌کند و آن هم مرگی است که ایران را سربلند می‌کند. او زندگی‌اش را فدای سربلندی

کشورش می‌کند. پاپر نیز وقتی با کبوتر حرم آشنا می‌شود برای زندگی‌اش تصمیم قاطعانه‌ای می‌گیرد.

بچه دیو در «یک تکه بلور» تصمیم می‌گیرد به دنیای آدم‌ها سفر کند. در داستان «شماره تلفن بهشت» دختر برای دیدن پدرش به فضا می‌رود؛ اما عروسک‌های دیگر که دوستان او هستند، از ترس جان با او همراهی نمی‌کنند. دختر در این داستان برای نجات پدرش تصمیم می‌گیرد که به فضا سفر کند. «لاله با خمیر سبز و سفید و قرمز یک هواپیمای جنگی درست کرد و گفت: «خودم می‌روم دنبال بابا می‌گردم!» بعد به عروسک‌ها نگاره کرد...» (جوکار، ۱۳۸۸: ۱۳).




در داستان‌های بررسی‌شده، مؤلفه‌هایی استخراج شد که عنوان و فراوانی مؤلفه‌ها در نمودار نشان داده می‌شود:

### ۲-۷. خودآگاهی

خودآگاهی در لغت به معنی آگاهی از خود است و در اصطلاح روانشناسی یکی از مهارت‌های زندگی است که در آن فرد از خود، ویژگی‌ها و توانایی‌هایش اطلاع دارد و می‌داند برای انجام دادن چه کارهایی توانمندتر و مستعدتر است و برای انجام دادن چه کارهایی استعداد و توانایی کمتری دارد. در حقیقت، خودآگاهی، توانایی شناخت و آگاهی از خصوصیات، نقاط ضعف و قدرت، خواسته‌ها، ترس‌ها و بیزاری‌هاست. اینکه هر یک از ما چگونه به خود نگاه می‌کنیم و براساس نگاهی که به خود داریم، چه احساسی پیدا می‌کنیم... (جزایری، ۱۳۹۹: ۳۲).

فرد دارای مهارت خودآگاهی تصوری واقع‌بینانه از خود دارد و خودش را همان‌گونه که هست می‌پذیرد. او به نقاط

قوت و ضعف خود آگاه است و توانایی‌های خود را در جهت رشد خویشتن به کار می‌گیرد و ضعف‌هایش موجب احساسات ناخوشایند برای او نمی‌شود.

در حقیقت می‌توان گفت، فرد خودآگاه کسی است که خودپنداره واقع‌بینانه‌ای داشته باشد.

> هر انسانی با توجه به تجاربی که در طول زندگی دارد به درکی از خویش می‌رسد که آن را خودپنداره می‌گویند. خودپنداره یعنی تصویری که هر فرد از ویژگی‌های مثبت و منفی خوش دارد که می‌تواند واقع‌بینانه یا غیرواقع‌بینانه باشد. (بهزادی فرد، ۱۳۹۵: ۵۵).

در داستان آرش کمانگیر آرش به توانایی‌های خود واقف است؛ بنابراین کاری را که اطمینان دارد از عهده آن برمی‌آید انجام می‌دهد. او اعتمادبه‌نفس لازم را دارد و درنهایت با اتکا به توانایی‌ها و باورهای مثبت خود به موفقیت دست پیدا می‌کند.

ساعت در داستان «دوست مردم شهر» از توانایی‌های خود خبر دارد؛ بنابراین فریب هیچ‌کس را نمی‌خورد.

در داستان «یک تکه بلور»، بچه‌دیو اگر سطح توانایی خود را می‌دانست به جنگیدن با رستم فکر نمی‌کرد؛ پادشاه نیز در داستان «گل‌های آفتابگردان» به این دلیل که درباره خودش دچار توهم شده بود، حرف‌های دروغ شاعر را باور می‌کرد.

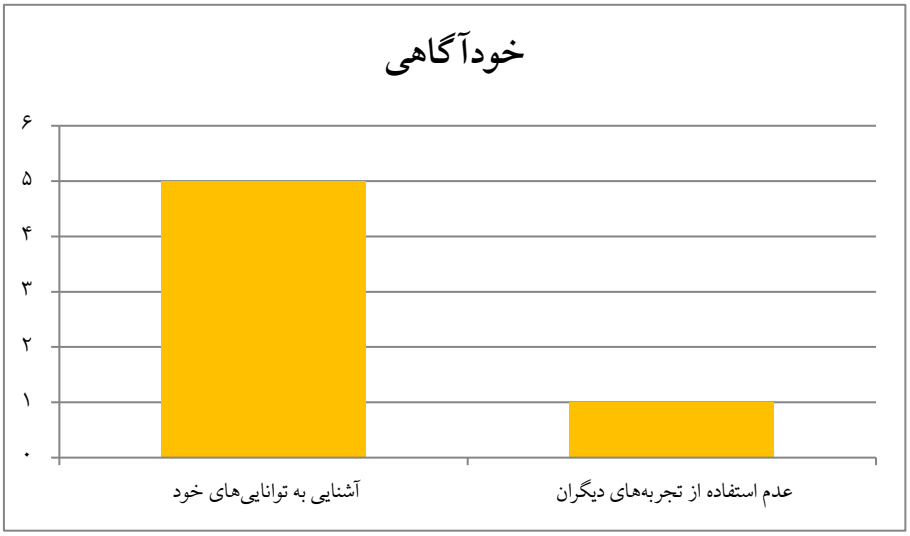
سفر آدم کوچولو در داستان «تاپ تاپ تاپ» به‌منظور خودشناسی بوده است؛ اما لازم نیست انسان همه‌چیز را تجربه کند. بعضی وقت‌ها باید از تجربه‌های دیگران استفاده کند.

بادکنک در داستان «بادکنکی که شاد بود» اگر ظرفیت خود را می‌دانست، بیش‌ازحد توانش باد نمی‌خورد و به چنان سرنوشتی دچار نمی‌شد.

در این داستان‌ها شخصیت‌هایی که توانایی و استعدادهای خود را می‌شناسند و تصور واقع‌بینانه‌ای از آن دارند، نامشان باقی می‌ماند و به حرف‌های دیگران درباره خودشان توجهی نمی‌کنند؛ اما آنان که تصورشان غیرواقع‌بینانه است سرنوشت ناگواری را تجربه می‌کنند. کودک با همذات‌پنداری با شخصیت‌های داستانی می‌آموزد که باید توانایی‌های خود را بشناسد و به اندازه توانایی‌های خود ادعا داشته باشد و بپذیرد که هرکس نقاط ضعف و قوتی دارد. انسان سالم کسی است که نقاط قوت خود را تقویت می‌کند و برای برطرف کردن نقاط ضعفش می‌کوشد یا به کارهایی که از توان او خارج است، دست نمی‌زند.

در داستان‌های بررسی‌شده، دو مؤلفه «آشنایی با توانایی‌های خود» و «عدم استفاده از تجربه‌های دیگران» دیده

شدند که بسامد این مؤلفه در نمودار نشان داده می‌شود:




### ۲-۸. مدیریت هیجان‌ها

همه انسان‌ها هیجان‌های مثبت و منفی زیادی را تجربه می‌کنند. آن‌ها باید نسبت به هیجانات خود شناخت کافی و لازم را داشته باشند و رفتارهای مناسب را در زمان غلبه هیجان انتخاب کنند.

> «شادی، اندوه، خشم، ترس، تعجب و انزجار حالت‌های عاطفی هستند که همه ما در شرایط مختلف آن‌ها را تجربه می‌کنیم. برخی هیجان‌ها مثل ترس، اضطراب، عصبانیت، اندوه یا خجالت درعین‌حال که طبیعی و ضروری هستند، اگر به‌درستی با آن‌ها برخورد نشود، ممکن است منجر به شکل‌گیری رفتارهایی گردند که دردسرها و مشکلات متعدد و پیچیده‌تری را به همراه داشته باشند» (جزایری، ۱۳۹۹: ۱۲).

در داستان «آقای هندوانه» شخصیت داستانی که هندوانه است در داستان گم شده است؛ اما برخودش مسلط می‌ماند و تلاش می‌کند به جای نگرانی و ترس به ادامه زندگی بیندیشد و راه‌های باقیمانده را انتخاب کند. کودک با همذات‌پنداری با شخصیت داستانی در زمان مقتضی می‌تواند هیجان خود را مدیریت کند.

در داستان «افطار»، کودک با خواندن داستان متوجه می‌شود که بهتر است زمانی که افکار ناخوشایند به سراغش می‌آید، قدرت مدیریت افکارش را داشته باشد و بتواند بر نفسش غلبه کند؛ چراکه هیجانات منفی از نفس برمی‌خیزد. حال شخصیت داستانی پس از اینکه نتوانسته بر نفس خود غلبه کند، این‌گونه به تصویر کشیده شده است: «این را که

شنیدم، بغض گلویم را گرفت و می‌خواستم بلند گریه کنم. آنقدر گریه کنم که خدا مرا ببخشد و روزه‌ام را قبول کند» (فراست، ۱۳۷۹: ۱۶).

در داستان «لبخند نیلوفر»، کودک می‌فهمد که لبخند زیباترین حس دنیاست که به انسان زیبایی می‌بخشد و حالش را خوب می‌کند. «نیلوفر نفهمید لبخندش را کجا گم کرده بود، اما از آن روز تصمیم گرفت که بیشتر مواظب لبخندش باشد، همان‌طور که مواظب عروسک‌ها، مدادها و دفترهایش بود» (۱۸).

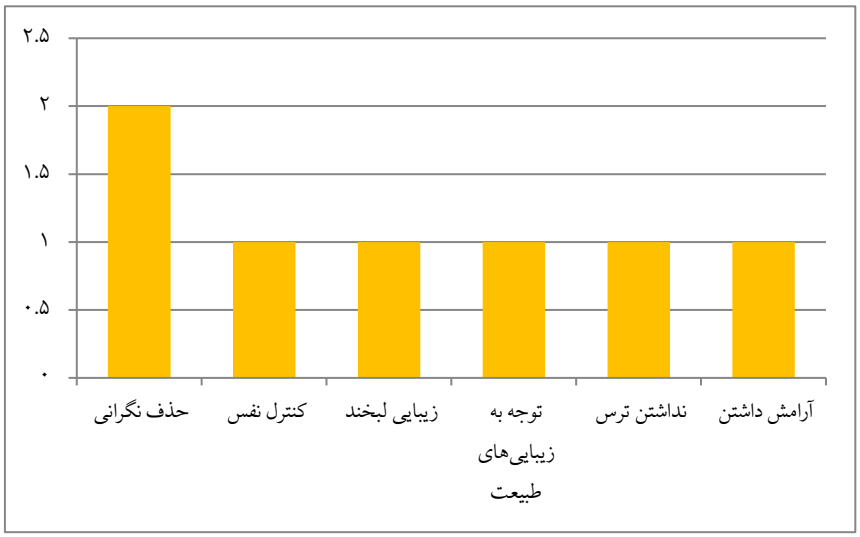
در کتاب باغ هزار دخترون زن زمانی که دخترش را گم می‌کند بسیار بی‌تاب است و این بی‌تابی باعث می‌شود که نتواند بر خود مسلط باشد. کودک در پایان داستان متوجه می‌شود که بهتر بود مادر، در آرامش دخترش را طلب می‌کرد.

داستان زیباترین آواز نویسنده با نشان دادن زیبایی‌های طبیعت به کودکان، آنان را به آرامش دعوت می‌کند. گوش سپردن به صدای طبیعت و لذت بردن از زیبایی‌های آن در حقیقت نوعی مقابله هیجان‌مدار است که فرد می‌تواند را از احساسات و هیجانات منفی، خصوصاً استرس دور کند. «در مقابله‌های هیجان‌مدار فرد سعی می‌کند خود را آرام سازد و ناراحتی خود را کاهش دهد؛ زیرا هنگامی‌که انسان با استرس روبه‌رو می‌شود، تعادل و آرامش خود را از دست می‌دهد» (نوری، ۱۳۸۳: مهارت مقابله با استرس: ۳۶).

ترس یکی از هیجانات منفی است و زمانی انسان در دل ترس‌هایش وارد شود و فقط به زیبایی‌های آن توجه کند، می‌فهمد آنچه که از آن می‌ترسیده است نه‌تنها ترسناک نیست بلکه زیبایی‌های قابل‌تأملی هم دارد. در داستان جغدی که از تاریکی می‌ترسید، شخصیت داستانی که از شب می‌ترسد با دیدن زیبایی‌های شب ترسش فرومی‌ریزد.

> پلاپ واریون روی بلندترین بام نشسته و شهر را تماشا می‌کردند. شهر انگار در سکوت خوابیده بود. همه‌چیز آرام و زیبا بود. اریون پرسید: «حالا چه فکر می‌کنی؟»، پلاپ نفسی کشید و گفت: «فکر می‌کنم تو درست می‌گفتی. من یک پرنده شبم و شب زیباست. دیگر دوست ندارم شب‌ها بخوابم و منظره‌هایی به این زیبایی را از دست بدهم» (طائرپور، ۵۲).

در داستان‌های بررسی‌شده، مؤلفه‌هایی چون، «حذف نگرانی»، «کنترل نفس»، «زیبایی لبخند»، «توجه به زیبایی‌های طبیعت»، «نداشتن ترس» و «آرامش‌داشتن» دیده شدند. در نمودار زیر بسامد مؤلفه‌ها نشان داده شده است:




## ۳. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی انجام‌شده، همه مهارت‌های زندگی به شکل‌های گوناگون در کتاب‌ها مطرح شده بود. مهارت‌های همدلی، تفکر خلاق، مهارت‌های ارتباطی و تفکر انتقادی بیشترین فراوانی را در میان کتاب‌ها داشتند.

در میان مؤلفه‌های مهارت همدلی دو مؤلفه همدلی در روابط و مهربانی بیشترین بسامد را داشتند. در حقیقت، همدلی و مهارت‌های ارتباطی با یکدیگر پیوند تنگاتنگی دارند. اگر انسان‌ها بتوانند یکدیگر را درک کنند، قطعاً سازگاری بیشتری با یکدیگر خواهند داشت. در میان مؤلفه‌های مهارت‌های ارتباطی نیز مؤلفه مهربانی بیشترین بسامد را دارد.

در میان مؤلفه‌های تفکر خلاق، مؤلفه ساختارشکنی با بیشترین بسامد مطرح شده بود. نویسنده با بازآفرینی واقعیت و استفاده از قدرت تخیل خود، دنیای دیگری را خلق می‌کند و این‌گونه به کودک نشان می‌دهد که می‌توان به گونه دیگری نیز اندیشید.

مدیریت هیجان‌ها با کمترین فراوانی در داستان‌های بررسی‌شده، دیده شد. این داستان‌ها یا کودکان را به آرامش دعوت می‌کنند یا با نشان‌دادن سرنوشت شخصیت‌های داستانی به‌صورت غیرمستقیم به آن‌ها آموزش می‌دهند که باید بر هیجان‌های منفی خود غلبه کنند و مثبت‌اندیش باشند.

در تحقیقات پیشین نیز همه مهارت‌ها در کتاب‌های پرخواننده دیده شد؛ با این تفاوت که تعداد مهارت‌ها در کتاب‌ها به لحاظ فراوانی با یکدیگر متفاوت است.

## کتابنامه

البرزی، محبوبه. (۱۳۹۴). «مؤلفه‌ها و مهارت‌های تفکر خلاق در کتاب‌های داستانی تصویری: تحلیلی بر مجموعه کتاب‌های مرغک». مطالعات ادبیات کودک. سال ۱. شماره ۱۱.

بهزادی‌فرد، سعید. (۱۳۹۵). تحلیل رفتار متقابل به زبان ساده. تهران: ما و شما.

حجازی، بنفشه. (۱۳۸۲). ادبیات کودکان و نوجوانان ویژگی‌ها و جنبه‌ها. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جزایری، علی و همکاران. (۱۳۹۹). مجموعه آموزش مهارت‌های زندگی. چاپ دوم. تهران: دانژه.

خالصی، عباس؛ عالی‌خانی، سیامک. (۱۳۸۲). مدرسه مروج سلامت (مرجع علمی ویژه دبیران). تهران: وزارت آموزش‌وپرورش.

رضایی، سمیه؛ نیک‌پناه، منصور. (۱۴۰۱). بررسی کیفیت و میزان طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (در بازه زمانی ۱۳۸۵-۱۳۹۵). مطالعات ادبیات کودک. مقاله‌های آماده انتشار.

صفری، جهانگیر. (۱۳۹۹). بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی، خودآگاهی، همدلی، تصمیم‌گیری و ارتباطی در داستان‌های فرهاد حسن‌زاده. سال ۱۳. شماره ۴۹.

فیشر، رابرت. (۱۳۸۵). آموزش تفکر به کودکان. ترجمه مسعود صفایی مقدم و افسانه نجاریان. اهواز: رسش.

محمدخانی، شهرام. (۱۳۸۳). مهارت‌های حل مسأله و تصمیم‌گیری مؤثر «ویژه دانش‌آموزان». تهران: طلوع دانش.

مکتبی فرد، لیلا و همکاران. (۱۳۸۹). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در داستان‌های کودکان و نوجوانان». مطالعات ادبیات کودک. سال ۱. شماره ۲.

مؤمنی، عصمت و همکاران. (۱۳۹۲). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های برگزیده نوجوان فارسی دهه ۸۰ براساس فهرست پیتر فاسیونه». تفکر و کودک. سال ۱. شماره ۷.

میرحسینی، زهره؛ قاسمی، مهدی. (۱۳۹۷).«بررسی تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های داستانی کودکان ۴-۹ سال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۷۸-۱۳۹۲». دانش‌شناسی (علوم کتابداری و اطلاع‌رسانی و فناوری اطلاعات). سال ۱۱. شماره ۴۰.

ناصری. (۱۳۸۵). راهنمای برنامه آموزش مهارت‌های زندگی . تهران: سازمان بهزیستی.

نجفی بهزادی، سجاد؛ رضایی، حمید. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های نوجوانان اریش کستنر و فرهاد حسن‌زاده. مطالعات ادبیات کودک. سال ۱۱. شماره ۲۱.

نوری، ربابه. (۱۳۸۳). مهارت‌های تفکر نقادانه و خلاق «ویژه دانش‌آموزان». تهران: طلوع دانش.

-------. (۱۳۸۳). مهارت‌های خودآگاهی و همدلی. تهران: طلوع دانش.

-------. (۱۳۸۳). مقابله با استرس. تهران: طلوع دانش.

کلینکه، آ، ک. (۱۳۸۴). مهارت‌های زندگی. ترجمه محمدخانی. چاپ ششم. تهران: انتشارات سپند هنر.

Griffin, Shari L. (2005), "It's the Thougth Conts. The Portrayal Of Problem Solving In Children Literature". Phd. Department of Curriculum and Instruction, University of Wyming.

Fisher, A. (2001), Critical Thinking: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.

Lipman, M. (1988), "Critical Thinking: What can it be". Educational Leapership. Vol 46, No. 1. Sep.

World Health Organization (1993), Life Skil Education, Planning For research- Devision of Mental Health and Preventation of Substance abuse: Geneva.

جدول شماره ۱. کتاب‌های برگزیدهٔ کودکان

| شماره | نویسنده | عنوان کتاب | گروه سنی | ناشر |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | جمال‌الدین اکرمی | زربال | ج و د | شباویز |
| ۳ | سرور پوریا | راز آبگیر | الف | کانون |
| ۴ | جیل تاملینسون | جغدی که از تاریکی می‌ترسید | الف و ب | کانون |
| ۵ | حامد حبیبی | بوقی که خروسک گرفته بود | ب و ج | علمی فرهنگی |
| ۶ | شبنم جوادی متقی | فروشگاه و من | الف و ب | شباویز |
| ۷ | مرضیه جوکار | شماره تلفن بهشت | ب و ج | شاهد |
| ۸ | فریده خلعت‌بری | شهرزاد | ج | شباویز |
| ۹ | فریده خلعت‌بری | اتوبوس عوضی | ج و د | شباویز |
| ۱۰ | مرتضی خسرونژاد | مجموعه ۱۰ جلدی قصه بازی شادی | الف و ب | آستان قدس رضوی |
| ۱۱ | باربارا رید | موش مترو | ب و ج | صدا |
| ۱۲ | مصطفی رحماندوست | ابراهیم | ج | شباویز |
| ۱۳ | برزو سریزدی | قایم باشک | الف | مبتکران |
| ۱۴ | اینگر ندیری | وقتی آناکوچولو سرماخورده بود | الف | پیک ادبیات |
| ۱۵ | مژگان شیخی | پنجره خانه آقاموشه و قصه‌های دیگر | الف و ب | قدیانی |
| ۱۶ | شهرام شفیعی | بابای من قشنگ است | ب | پیدایش |
| ۱۷ | محمدرضا شمس | صیادان ماه | ج | شباویز |
| ۱۸ | سوسن طاقدیس | قدم یازدهم | الف و ب | کانون |

| شماره | نویسنده | عنوان کتاب | گروه سنی | ناشر |
|---|---|---|---|---|
| ۱۹ | سوسن طاقدیس | صدای پای بزغاله‌های سبز | ب و ج | شباویز |
| ۲۰ | قاسمعلی فراست | افطار | ج | کانون |
| ۲۱ | فرهاد فزونی | پیشی خانم و بچه‌ها | ب | شباویز |
| ۲۲ | فریده فرجام | عمونوروز | ب | کانون |
| ۲۳ | شکوه قاسم‌نیا | مهمان‌های ناخوانده | ب | پیدایش |
| ۲۴ | کامبیر کاکاوند | گربه‌ها و ستاره‌ها | ب و ج | شباویز |
| ۲۵ | منوچهر کی‌مرام | نازنازی | ب | شباویز |
| ۲۶ | فریبا کلهر | آقای هندوانه | ب و ج | مدرسه |
| ۲۷ | کامبیز کاکاوند | روباه | ب و ج | شباویز |
| ۲۸ | مژگان کلهر | هی با من دوست می‌شوی؟ | الف و ب | کانون |
| ۲۹ | مرجان کشاورزی آزاد | یک تکه بلور | ب و ج | شباویز |
| ۳۰ | منوچهر کی‌مرام | سفرگلبرگ | ب | شباویز |
| ۳۱ | مهدخت کشکولی | دوست مردم شهر | ب و ج | شباویز |
| ۳۲ | فریبا کلهر | سفرهای کرگدن؛ همسفر کوچک | ج و د | امیرکبیر |
| ۳۳ | سیاوش کسرایی | آرش کمانگیر | ج و د | کانون |
| ۳۴ | گلاله محمدی | مهمان ماه | ب | علمی فرهنگی |
| ۳۵ | محمد میرکیایی | پاپر | ج | کانون |
| ۳۶ | مهدی میرکیایی | پادشاه کوتوله و چهل دردسر بزرگ | ب و ج | محراب قلم |
| ۳۷ | وادل مارتین | اردک کشاورز | الف | کانون |
| ۳۸ | محمدرضا یوسفی | ماه و ستاره | ب | شباویز |
| ۳۹ | احمدرضا احمدی | اسب و سیب و بهار | ج و د | کانون |
| ۴۰ | احمدرضا احمدی | روزی که مه بی‌پایان بود | ج و د | شباویز |
| ۴۱ | غلامرضا امامی | آی ابراهیم | ج | کانون |
| ۴۲ | سحر انواری | لولوی قشنگ من | الف | کانون |
| ۴۳ | سرور پوریا | اسب سفید و دره سبز | ب و ج | کانون |
| ۴۴ | شکوفه تقی | زیباترین آواز | ج | کانون |

| شماره | نویسنده | عنوان کتاب | گروه سنی | ناشر |
|---|---|---|---|---|
| ۴۵ | فاطمه توپچی | آن بالا، این پایین | ب | کانون |
| ۴۶ | مصطفی رحماندوست | ایوب | ب و ج | هرمس |
| ۴۷ | لاله جعفری | قهوه‌ای | ب | شباویز |
| ۴۸ | عذرا جوزجانی | شلوارک سبز و بلوز بنفش | الف و ب | شباویز |
| ۴۹ | فریده خلعت‌بری | پیشی و موشی | ب و ج | شباویز |
| ۵۰ | راضیه دهقان سلماسی | بال‌های آبی من | الف | کانون |
| ۵۱ | فیلیس روت | نی نی چه می‌خواهد؟ | الف | کانون |
| ۵۲ | کلرژوبرت | خداحافظ راکون پیر | ب و ج | کانون |
| ۵۳ | افسانه شعبان‌نژاد | باغ فرشته‌ها | ب و ج | کانون |
| ۵۴ | افسانه شعبان‌نژاد | باغ هزاردخترون | ج | کانون |
| ۵۵ | شهرام شفیعی | خاله عروسک من | الف و ب | قدیانی |
| ۵۶ | محمدرضا شمس | تو مادر منی؟ | الف | کانون |
| ۵۷ | آتوسا صالحی | ماشین قشنگ من، کاهو | ب | علمی و فرهنگی |
| ۵۸ | محمدرضا شمس | قصه پلی که بود و دیگر نیست | ب و ج | آستان قدس رضوی |
| ۵۹ | محمدرضا شمس | خاله لک لک | ب و ج | شباویز |
| ۶۰ | مژگان شیخی | جشن تولد قطار و قصه‌های دیگر | الف و ب | قدیانی |
| ۶۱ | سوسن طاقدیس | زرافه من آبی است | ب و ج | کتاب‌های شکوفه |
| ۶۲ | مارکوس فیستر | ماهی رنگین کمان و غار هیولاهای دریا | ب | کانون |
| ۶۳ | اکرم قاسم‌پور | لبخند نیلوفر | الف | شباویز |
| ۶۴ | اکرم قاسم‌پور | جشن جنگل | ب | شباویز |
| ۶۵ | عباس قدیرمحسنی | پسری که گم شد | ب و ج | شباویز |
| ۶۶ | فریبا کلهر | سوت فرمانروا | ب و ج | محراب قلم |
| ۶۷ | فاطمه مشهدی‌رستم | تاپ تاپ تاپ | ب و ج | شباویز |
| ۶۸ | محمدرضا یوسفی | مثل هزار ستاره | ب | شباویز |
| ۶۹ | جین ویلیس | خفاش دیوانه | ب | کانون |
| ۷۰ | باب هارتمن | خوشحال باش مرغک من | ب و ج | کانون |

| شماره | نویسنده | عنوان کتاب | گروه سنی | ناشر |
|---|---|---|---|---|
| ۷۱ | احمد اکبرپور | اگر من خلبان بودم | ب و ج | علمی و فرهنگی |
| ۷۲ | علی‌اکبر ایراندوست | تا مدرسه راهی نیست | ب و ج | کانون |
| ۷۳ | هدا حدادی | پسری که بلد بود بشمارد | ب و ج | شباویز |
| ۷۴ | مو ویلمز | به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند | الف | کانون |
| ۷۵ | محسن هجری | ایستاده بر خاک | ج و د | کانون |
| ۷۶ | مرتضی سرهنگی | اسم من پلاک است | ب و ج | شاهد |
| ۷۷ | فرشته طائرپور | ماجرای احمد و سارا | الف و ب | کانون |
| ۷۸ | هدا حدادی | روز ابری من | ب | شباویز |
| ۷۹ | فرهاد حسن‌زاده | سنگ‌های آرزو | ب | شباویز |
| ۸۰ | فرهاد حسن‌زاده | قصه‌های کوتی کوتی | الف | کانون |
| ۸۱ | محمدرضا شمس | آرزوهای رنگی | الف و ب | شباویز |
| ۸۲ | کامبیز کاکاوند | کیسه بوکس خوشمزه | الف | شباویز |
| ۸۳ | مهدخت کشکولی | سایه در بهار | ب | شباویز |

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.79528.1374

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۵۵-۸۲
مقالهٔ پژوهشی

# مفهوم‌شناسی واژهٔ «هنر»
# در متون منظوم سبک خراسانی

تاریخ دریافت: ۱۹ آبان ۱۴۰۱ / پذیرش: ۲۸ مرداد ۱۴۰۲

مرتضی حیدری[۱]

## چکیده

معنی‌شناسی مفهومی نظریّه‌ای در دانش معنی‌شناسی است که بیشتر، معانی و مفاهیم واحدهای واژگانی زبان را بررسی می‌کند. بنیادهای نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهومی و چگونگی بهره‌گیریِ کاربردی از آن نیازمند پژوهش‌های نوینی است. بررسی مفاهیم واژه‌ها بر پایهٔ مؤلّفه‌های معناییِ برآمده از آن‌ها را در معنی‌شناسی مفهومی تحلیل مؤلّفه‌ای می‌گویند. مفهوم هنر از بنیادی‌ترین مفاهیم فلسفی در گذار زمان بوده و موضوع دانش زیبایی‌شناسی است. مطالعهٔ مفهوم هنر در زبان فارسی نیز برآمده از گفتمان جهانی هنر بوده و مفهوم هنر در زبان و ادبیّات فارسی چنان‌که باید، بررسی نشده است. در این پژوهش مفهوم هنر در سروده‌های شاعران سبک خراسانی با رویکرد تحلیل مؤلّفه‌ای بازنموده شده است. پس از نشان دادن روابط مفهومی تنیده شده میان واژهٔ هنر و بافت گسترده‌تر اشعار، همهٔ مؤلّفه‌های معناییِ برآمده از مفهوم هنر تبیین و دسته‌بندی شده است. با دسته‌بندی این مؤلّفه‌های معنایی در سطح معنایی کلان‌تر، دوازده حوزهٔ معنایی برای مفهوم هنر در متون منظوم سبک خراسانی نمایان شده است. حوزه‌های معنایی مدح، زیبایی‌شناسی، جنگ، زبان ادبی، صناعت، حکمت عملی، جانورشناسی، اخلاق و خُلق‌وخوی، دین، نقد اجتماعی، نقد ادبی و عشق به ترتیب فراوانیِ مؤلّفه‌هایِ زیرشمول آن‌ها، حوزه‌هایی هستند که در متون منظوم سبک خراسانی برای مفهوم هنر شناسانده شده‌اند. تدقیق در این حوزه‌های معنایی و سازه‌های معنایی آن‌ها نشان می‌دهد که نسبت‌های معناداری میان حوزه‌های معنایی مفهوم هنر در نظم سبک خراسانی و ویژگی‌های سبکی مسلّط بر سروده‌های سبک خراسانی دیده می‌شود. همچنین با بررسی این حوزه‌ها و مؤلّفه‌های معنایی بر سازندهٔ آن‌ها دانسته می‌شود که برخلاف پیش‌فرض‌ها، مفهوم هنر در سروده‌های شاعران سبک خراسانی مفهومی پویا، با دلالت‌های متنوّع و گاهی متفاوت بوده و چکیده‌ای از مفاهیم هنر در تاریخ زیبایی‌شناسی در متون منظوم سبک خراسانی فرونشسته است.

**کلیدواژه‌ها:** معنی‌شناسی مفهومی، مفهوم‌شناسی، مفهوم هنر، سبک خراسانی، نظم خراسانی.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. E-mail: Mortezaheydari.58@pnu.ac.ir

**مقدّمه**

معنی‌شناسی مفهومی[1] نظریّهٔ مطالعهٔ معنی بر پایهٔ مؤلّفه‌های معنایی است که در مجموعه آثار «رِی جکندوف»[2] به‌تدریج به انسجام رسید. وی معنی یک جمله را ساختی مفهومی می‌داند و این ساخت را متشکّل از مفاهیم واژگانی[3] برمی‌شمارد. معنی‌شناسی مفهومی بیشتر به مطالعهٔ معنی در سطح واژه می‌پردازد و بر موجّه‌بودن طرح مؤلّفه‌های معنایی تأکید می‌کند. (ر.ک. صفوی، ۱۳۸۴: ۱۰۲ – ۱۰۳). اگر چنان‌که برخی از زبان‌شناسان می‌گویند، دستور زبان و ساخت‌های نحوی را جدای از معنا بتوان بررسید (نک. چومسکی، ۱۳۷۴: ۱۶۱، ۱۵۹، ۱۵۵ – ۱۵۳) و لاینز نیز در سرآغاز گفتار «معنی‌شناسی زایشی»[4] آن را با نگاهی انتقادی یادآوری کرده است (نک. Lyons, 1979, Vol. 2: 409)، امّا بسیاری از مقوله‌های مفهومی و شناختی را باید از ساختار دستوری زبان استنباط کرد. (نک. لیکاف، ۱۳۹۵. ج.۱: ۱۷۰). لاینز رابطهٔ میان دستور زبان و معنی‌شناسی را رابطه‌ای ذاتی می‌داند. (نک. Lyons, 1979, Vol. 2: 411). «آلن کروز»[5] می‌گوید، شگفت‌انگیز نخواهد بود که گفته شود، تنها هدفِ دستورِ زبان، انجام‌دادن انتقال معنی است، هرچند هرکدام قلمرو ویژهٔ خود را نیز دارند. (نک. Cruse, 1986: 2). گرچه چامسکی در آرای خود، تصریحی نمی‌کند، امّا «زِلیگ هریس»[6] می‌گوید: «.بخشی از معنی یک جمله همیشه در زیر گشتار می‌مانَد.» (به نقل از Lyons, 1979, Vol. 2: 410). بنابراین معنی‌شناسی مفهومی ناگزیر از مطالعهٔ چگونگی پیوندهای واژگانی و درآوردن معنای نهفتیده در ساخت‌های نحوی و ژرف‌ساخت‌ها نیز خواهد بود.

دربارهٔ واژهٔ هنر، چیستی آن و مفاهیم و مصادیقِ گوناگون آن گفتگوهای درازدامنی در گذار تاریخ روی‌داده، تاجایی‌که شاخهٔ جداگانه‌ای از پژوهش‌های فلسفی، موضوع هنر را در کانون بررسی گرفته است. افلاطون در منظومهٔ اندیشگانی خود مفهوم هنر را ارزیابی‌کرده (نک. Plato, 1997: ***Sophist***, 265 – 266; ***Statesman***, 299 d, e;) و ارسطو نیز رویکرد ویژه‌ای به آن داشته است.(نک. Aristotle, 1995:***Nicomachean Ethics***, Book VI, 1140[a] ;Ibid.1139[b]).هنر در مفهوم متغیّر و گستردهٔ خود با هستی‌شناسی در پیوند است و اِدراک از طبیعت را به‌غایت می‌رساند. (نک. کریچلی، ۱۳۸۱: ۴۸؛ هارلند، ۱۳۸۸: ۴۰ – ۲۲؛ لونگینوس، ۱۳۸۷: ۴۴؛

1. conceptual semantics
2. Ray Jackendoff
3. lexical concepts
4. "GenerativeSemantics"
5. Alan Cruse
6. Zellig Harris

سوانه، ۱۳۹۱: ۱۲۵؛ هنفلینگ، ۱۳۸۹: ۱۵).

## بیان مسأله

در زبان فارسی پژوهش دربارهٔ هنر و مفاهیم و مصادیق آن از مطالعات اندیشمندان جهانی مایه گرفته و بیشتر در سایهٔ رهیافت‌های جهانی به هنر بوده است. بنابراین بایسته است که واژهٔ هنر و دلالت‌های آن در متون نظم‌ونثر فارسی بر پایهٔ روشی روشن و کاربردی بررسی شود تا شناختی بومی‌تر از هنر در زبان و ادبیّات فارسی به دست بیاید و با رویکردهای جهانی به گفتمان هنر مقایسه شود. از همین روی نگارنده در رشته مقالاتی بارویکرد طرح مؤلّفه‌های معنایی به بررسی مفهوم هنر در سبک‌های گوناگون متون منظوم و منثور ادبیّات فارسی پرداخته است.

## روش‌شناسی پژوهش

این جُستار با بازگشت زمانی به متون منظوم فارسی در قرن چهارم و پنجم (هـ. ق) که در مطالعات ادبی بازهٔ سبک خراسانی را در برمی‌گیرد، سامان یافته است. سیزده شاعر شاخص و جریان‌ساز سبک خراسانی جامعهٔ آماری این پژوهش را تشکیل داده‌اند. از میان این سیزده شاعر، ***دیوان اشعار منجیک ترمذی***، ***لبیبی***، ***کسایی مروزی*** و اشعار منتسب به ***ابوسعید ابوالخیر*** برای پرهیختن از زیاده‌گویی از تحلیل نهایی کنار گذاشته شدند، زیرا در مقایسه با نُه شاعر آورده شده در متن پژوهش، متغیّرهایی دارای ارزش اطّلاعاتی ناچیز در آزمون مسألهٔ این پژوهش بودند. در این پژوهش همهٔ بیت‌هایی که شاعرانِ برگزیده‌شده، در آن ابیات به‌گونه‌ای هنر را به کار برده‌اند، بررسی‌شده‌اند، امّا بازهم برای تن‌زدن از تطویل سخن، تنها ابیات شاخص از میان همهٔ ابیات، برچیده‌شده و نمونه‌های مطالعاتی قرارگرفته‌اند. نمونه بیت‌های دارای هم‌پوشانی و با ارزشِ یکسان نیز، تنها در جدول تمام‌نما و نتیجهٔ پژوهش نمود پیداکرده‌اند و به آوردن نشانی آن‌ها در دیوان شاعران بسنده شده است.

نگارنده برای نشان دادن مفاهیم و مصادیق هنر در دیوان شاعران سبک خراسانی از رویکرد معنی‌شناسی مفهومی بهره‌گرفته و روش‌های نظری و کاربردی دانش معنی‌شناسی مفهومی را با نگاهی انتقادی چهارچوب نظری این پژوهش قرار داده است.

## پیشینهٔ پژوهش

مفهوم هنر در متون زبان و ادبیّات فارسی چندان مرجع مطالعهٔ پژوهش‌گران قرار نگرفته است؛ گویا مفاهیم و مصادیق بومی هنر برای پژوهش‌گران فارسی‌زبان ایستا و آسان‌یاب نموده است. در ***لغت‌نامهٔ*** دهخدا، ذیل سرواژهٔ هنر، آمده

است:«علم و معرفت و دانش و فضل و فضیلت و کمال.... کیاست، فراست، زیرکی. این کلمه درواقع به معنی آن درجه از کمال آدمی است که هشیاری و فَراست و فضل و دانش را در بر دارد و نمود آن، صاحب هنر را برتر از دیگران می‌نماید.» (دهخدا، ۱۳۸۷: ذیل هنر).سپس نمونه‌هایی از نظم و نثر فارسی – بی آن‌که گزارشی از چگونگی دریافت معانی و مفاهیم از آن‌ها به دست داده شود – در جایگاه شواهدی از کاربرد واژهٔ هنر در زبان و ادبیّات فارسی آمده است. خانلری نیز به واژهٔ هنر در متون ادب فارسی، بدون طرح نظریّه‌ای برای چگونگی شناخت و دریافت مفهوم هنر توجّه کرده است: «در آثار گویندگان بزرگ فارسی، هنر در مقابل عیب استعمال شده است. ... بسا نیز به معنی علوم و فنون اکتسابی در مقابل گهر که اصل و فطرت است، به کار می‌رود.» (ناتل‌خانلری، ۱۳۴۵: ۳۴ – ۳۳). تلخیص، توسعه و ترویج نظریهٔ معنی‌شناسی مفهومی بر پایهٔ طرح مؤلّفه‌های معنایی و کاربردی کردن آن در مطالعهٔ معنادارِ مفهوم هنر در یک سبک مشخّص نظم فارسی این پژوهش را در میان همتایانش متمایز می‌کند.

## بنیادهای نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهومی

نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهومی دارای چهار شاخصهٔ بنیادین است که بر پایهٔ آن‌ها ارزش مطالعاتی کاربردی پیدا می‌کند. این بنیان‌های چهارگانهٔ نظری ابزارهای کاربردی سودمندی را فراهم می‌سازد:

### ۱- مؤلّفهٔ معنایی[1]

مؤلّفهٔ معنایی «یک کمینه عنصر تبیین‌گر از معنای یک واژه است که سازهٔ معنایی نیز نامیده می‌شود؛ برای نمونه واژهٔ "دختر" با مؤلّفه‌هایی مانند "جوان"، "مؤنّث" و "انسان" تحلیل می‌شود.» (Crystal, 2008: 427). تحلیل مؤلّفهٔ معنایی یک واژه، تجزیه‌شدن مفهوم آن واژه به ریز مؤلّفه‌های معنایی سازندهٔ آن است. (نک. Lyons, 1995: 116; Leech, 1985: 89; Bussmann, 2006: 219 – 220).«تحلیل مفاهیم از طریق مؤلّفه‌های معنایی، تحلیل مؤلّفه‌ای نامیده می‌شود. ... مؤلفه‌های معناییِ یک مفهوم را نشان[2]های آن مفهوم می‌نامند.» (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). **مؤلّفه‌های معنایی، صفات و ویژگی‌های مصداق‌ها و مفهوم‌ها هستند که از بافت درون‌زبانی[3] یا برون‌زبانی[4] استنباط می‌شوند.**[5] تحلیل مؤلّفه‌ای در اساس «ابزارهای سیستماتیک و سودمندی را برای زبان‌شناسان در بازنمودن روابط مفهومیِ

1. semantic feature / semantic component
2. mark
3. co-text
4. context

۵. بافت‌های درون‌زبانی و برون‌زبانی بنیادهای تعبیر معانی و مفاهیم در دانش معنی‌شناسی به‌شمار می‌روند. (نک. صفوی، ۱۳۸٤: ۱۹ و ۲۱).

برقرارشده میان واژگان زبان‌ها، فراهم می‌کند.» (Lyons, 1995: 114). مجموعهٔ مؤلّفه‌های معنایی در یک حوزهٔ معنایی گِرد می‌آیند؛ برای نمونه همهٔ مؤلّفه‌های معنایی تجزیه‌شده از مفهوم جفت‌واژه‌های «زن / مرد» و «پسر / دختر» که همگون هم نیستند، در حوزهٔ معنایی «نژاد انسان» جای می‌گیرند. (نک. Leech, 1985: 89).

### ۲-حوزهٔ معنایی[1]

حوزه‌های معنایی، کلان‌ترین طبقه از مؤلّفه‌های برآمده از مصداق‌ها و مفاهیم هستند که ساحاتِ شناختیِ گوناگون از معانی و مفاهیم را دریک فرهنگ و زبان، دسته‌بندی می‌کنند. (نیز نک. صفوی، ۱۳۸۴: ۵۱). «واژگان یک زبان در حوزه‌هایی سازمان‌دهی می‌شوند که در آن حوزه‌ها با یکدیگر ارتباط دارند و یکدیگر را به شیوه‌های مختلف تعریف می‌کنند. (نک. Crystal, 2008: 429؛ Lakoff, 1987: 68, 134; Searle, 1983: 12 – 13, 42; Searle, 1979: 142 – 143).[2]

### ۳- شرایط لازم و کافی[3]

مجموعهٔ شرایطی که برای توصیف یک مفهوم[4] یا تشخیص یک مصداق[5] لازم تلقّی می‌شوند، "شرایط لازم"اند و آن‌شرط یا شرایطی که برای تعیین تقابل[6] نیازاست، "شرایط کافی" به شمار می‌آیند؛ برای نمونه، "انسان‌بودن"، "مذکّربودن" و "بالغ‌بودن" برای مفهوم "مرد" شرایط لازم است، ولی برای این که مفهوم "مرد" از مفهوم "زن" متمایز گردد،"مذکّربودن" شرط کافی است. (نک. صفوی، ۱۳۸۴: ۶۳ - ۶۲).

### ۴- نشان‌داری و بی‌نشانی[7]

نشان‌داری و بی‌نشانی اجزای یک زوج متقابل را در جایگاه نشان‌دار (دارای چندگونه مؤلّفه) و بی‌نشان (بدون هیچ‌مؤلّفه‌ای) ارزیابی می‌کند. (نک. Bussmann, 2006: 722؛ لیکاف، ۱۳۹۵. ج.۱: ۱۱۷؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۳ - ۱۲۱). واژه‌های «دانشجو» و «دانش‌آموز» با مؤلّفهٔ [± دانشگاه‌رفتن] در بافت فرهنگی و اجتماعی زبان فارسی

1. semantic field

۲. مطرح‌شدن معانی و مفاهیم در ساختار یک حوزهٔ شناختی به ساحت بلاغی زبان نیز راه یافته است. (نک. Lakoff and Turner, 1989: 103).

3. necessary and sufficient conditions
4. concept
5. referent
6. opposition
7. markedness and unmarkedness

از یکدیگر بازشناخته می‌شوند.

### گونه‌های روابط مفهومی در معنی‌شناسی مفهومی

نشان دادن جهت‌مندی روابط مفهومی کارگشای معنی‌شناسی مفهومی است. مجموعهٔ مؤلّفه‌های نمایان‌شده از روابط مفهومِ مطالعه‌شده، حوزه‌های معنایی آن‌مفهوم را که کلان‌ترین سطح معنایی است، برای پژوهش‌گر دنیای معنی آشکار می‌کند:

### ۱- شمول معنایی[1]

شمول معنایی مفاهیم خاص را با مفاهیم عام‌تر مرتبط می‌کند؛ به‌گونه‌ای که یک واژهٔ شامل، می‌تواند در مرتبه‌ای دیگر زیرشمول مفهومی دیگر باشد. (نک. Brown, 2005: hyponymy ;Crystal, 2008: 233).

### ۲- جزءواژگی[2]

جزءواژگی رابطهٔ میان جزئیات و کلّیات را نشان می‌دهد؛ مانند "چرخ" با "ماشین" یا "زانو" با "پا". (Crystal, 2008: 302؛ نیز نک. Brown, 2005: meronymy؛ صفوی، ۱۳۸۴: ۴۲ - ۴۱).

### ۳- عضوواژگی[3]

عضوواژگی رابطهٔ مفهومی میان واژه‌ای را که عضوی از یک‌مجموعه است، نسبت به آن‌مجموعه می‌نمایاند؛ مانند رابطهٔ واژهٔ عضو «درخت» نسبت به واژهٔ مجموعهٔ «جنگل. (نک. صفوی، ۱۳۸۴: ۷۶ - ۷۵).

### ۴- واحدواژگی[4]

واحدواژگی رابطه‌ای مفهومی است که میان واحدهایِ پیشینِ اندازه‌نما و هسته‌های اسمی برقرار می‌شود (نک. طبیب‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۲۷ - ۲۲۵؛ فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۳۱۸ - ۳۱۷)؛ برای نمونه «دسته» و «گُل»، «فروند» و «هواپیما» و ....

در شمول معنایی، جزءواژگی، عضوواژگی و واحدواژگی مؤلّفهٔ معنایی آن‌حالت مرکزی‌ای است که در آن همهٔ

1. hyponymy
2. meronymy
3. member-collection
4. portion-mass

اعضای یک‌گروه، هم‌گرا (نک. لیکاف، ۱۳۹۵. ج.۱: ۱۵۴) می‌شوند. این‌فصل مشترکِ مفهومی، مؤلّفهٔ معناییِ پایه برای مجموعه‌ها به‌شمار می‌رود. (نیز نک. Lyons, 1995:111).

### ۵- چندمعنایی[1]

اصطلاح چندمعنایی «به یک واحد واژگانی اشاره‌می‌کند که معانی متفاوتی دارد. (نک. Ullmann,1963: 37 - 373 :Crystal, 200: 3748;). «**انتقال در کاربرد**»، «**کاربرد ویژه**»، «**هنرآفرینی**» و «**تأثیرپذیری از زبان بیگانه**» را بر پایهٔ آرای اولمان[2]، دلایلی برای روی‌دادن چندمعنایی برشمرده‌اند. (نک. صفوی، ۱۳۸۴: ۴۷ - ۴۵؛صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۷ - ۱۱۱؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵. ج. ۱: ۱۹۳؛ Leech, 1985: 90).[3] **مفاهیم خواسته‌شده از یک واژهٔ چندمعنا دربافت سخن، مؤلّفه‌های آن واژه به‌شمار می‌روند.**

### ۶- هم‌معنایی[4]

در هم‌معنایی، واژگان هم‌معنا دارای یک یا چندمؤلّفهٔ معنایی مشترک هستند؛ برای نمونه واژه‌های «بالغ» (دربارهٔ انسان) و«رشدیافته»، به‌ترتیب در مؤلّفه‌های [+ انسان] و [+ بالغ] دارای مرز هم‌معنایی هستند. (نک. Leech, 1985: 227). رابطهٔ هم‌معنایی دارای گونه‌های **هم‌معنایی مطلق**[5](ر. ک. Lyons, 1995: 61)، **هم‌معنایی بافت مقیّد**[6]، **هم‌معنایی تحلیلی**[7](ر. ک. صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲۵)، **هم‌معنایی ضمنی**[8](ر. ک. صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲۵؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۹) و **هم‌معنایی تقریبی**[9](ر. ک. Lyons, 1995: 60) است.

---

1. polysemy
2. Stephen Ullmann
۳. برای آگاهی بیشتر از چندمعنایی و رویکردهای زبان‌شناسان به این مقوله، بنگرید به: Brown, 2005: polysemy and homosemy.
4. synonymy
5. absolute synonymy
6. context-dependent synonymy
7. analytic synonymy
8. implicational synonymy
9. near synonymy

### ۷- تقابل معنایی[۱]

اگرچه تضاد[۲] اصطلاح فنّی پذیرفته‌شده‌ای برای تبیین متقابل‌بودنِ معنیِ واژگانِ قاموسی است، ولی در مقایسه با اصطلاح تقابل کاربرد غیردقیق‌تری دارد. (نک. Lyons, 1996. Vol. 1: 271, 274). تقابل معنایی را به‌گونه‌های **تقابل جهتی**[۳] (ر. ک. Ibid. 281)، **تقابل دوسویه / متقارن**[۴،۵] **تقابل صوری**[۶] (ر. ک. صفوی، ۱۳۸۴: ۳۷ - ۳۶)، **تقابل ضمنی**[۷] (ر. ک. همان: ۳۷)، **تقابل مدرّج**[۸] (ر. ک. Lyons, 1996. Vol. 1: 271؛ لیکاف، ۱۳۹۵. ج. ۱: ۱۳۴)، **تقابل مکمّل**[۹] (ر. ک. Lyons, 1996. Vol. 1: 279 - 280) و **تقابل کامل / تضاد**[۱۰،۱۱] بخش کرده‌اند.

مؤلّفه‌های معنایی در روابط مفهومی از گونهٔ تقابل، آن وجهِ ممیِّزی است که واژگان متقابل را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ برای نمونه مؤلّفهٔ معنایی [+ مذکّر] برای «شوهر»، در تقابل مکمّل میان «زن» و «شوهر»، نشانهٔ مفارِق مفهومی به‌شمار می‌رود.

### ۸-تباین معنایی[۱۲]

تباین معنایی رابطه‌ای است که در قلمرو عناصر یک‌مجموعه از یک‌حوزهٔ معنایی برقرار می‌شود. گروه‌های متباینی مانند {چپ / راست / پس / پیش} را در مقولهٔ **تباین متقاطر**[۱۳] باید بررسی کرد و **تباین خطی**[۱۴] را برای گروه‌هایی چون

1. semantic opposition
2. antonymy
3. directional opposition
4. symmetricalopposition

۵. تقابل دوسویه که عنوان تقابل متقارن برای آن شایسته‌تر می‌نماید (زیرا دوسویگی را در هر گونه تقابلی می‌توان یافت)، گونه‌ای از تقابل‌هاست که میان واژگانی با قطب‌های مثبت و منفی روی می‌دهد، ولی قطب‌های متقارن با یکدیگر وجه سلبی و دفعی ندارند؛ در کنار هم و در دو سوی یک قضیّه محقَّق می‌شوند؛ مانند جفت‌واژگان «دخل / خرج» (هزینهٔ زندگی)، «زدن / خوردن» (دعواکردن)، «بدهکار / طلبکار» (قرض‌گرفتن).

6. formal opposition
7. connotational opposition
8. gradable opposition
9. complementary opposition
10. complete opposition / antonymy

۱۱. تقابل کامل رابطه‌ای مفهومی است که میان واژگانی با قطب‌های سالبه و دافعهٔ یکدیگر برقرار می‌شود؛ به‌گونه‌ای که قطب‌های متقابل نمی‌توانند همراه با هم محقَّق شوند؛ برای نمونه «زنده / مرده»، «خاموش / روشن»، «نشسته / ایستاده».

12. semantic contrast
13. antipodal contrast
14. orthogonal contrast

{شنبه / یک‌شنبه / ... / جمعه} لحاظ کرد که اعضای آن در تقابل با یکدیگر قرار ندارند. (ر. ک. صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۰ - ۱۲۱؛ Leech, 1985: 103 ;Malmkjær, 2002: 341).

در رابطهٔ مفهومی تباین معنایی، واژگان متباین در یک حوزهٔ معنایی می‌توانند مؤلّفهٔ معناییِ یک مفهوم باشند؛ برای نمونه مؤلّفه‌های [+ سبزبودن] و [+ زردبودن] برای مفهوم «برگ» مؤلّفه‌هایی شناخته‌شده و نشان‌دار هستند.

## مفهوم‌شناسی واژهٔ هنر در سروده‌های شاعران سبک خراسانی

### ۱- رودکی سمرقندی

– مـی آرد شـــرف مـردمـی پـدیـد وآزاده‌نـــژاد از درم خـــریـــد
مـی آزاده پـدیـد آرد از بـداصـــل فـراوان هـنـرســـت انـدریـن نـبـیـد
(رودکی، ۱۳۷٦: ۸۵)

شاعر واژهٔ هنر را در «بافت مقید» با خاصیت و سود هم‌معنا قرار داده است؛ بنابراین، مؤلّفهٔ معنایی[+ خاصیت و فایده] برای هنر نشان‌دار شده است.

– مهتر نشـــود، گر چه قوی گردد کهتر گاهی نشـــود، گر چه هنر دارد، چاهی
(همان: ۱۱۵)

در تقابل ضمنی میان چاهی (= زندانی) و گاهی (= تخت‌نشین)، هنرداری، شرط لازم، امّا ناکافی گاهی‌بودن دانسته شده است. مؤلّفهٔ معنایی [+ لازمهٔ تخت‌نشینی] برای هنر نشان‌دار شده است.

– گفـت هنگـامی یکـی شـهزاده بـود گو هری و پر ه نر شـــ هزاده بود
(همان: ۱۵۵)

گوهری (= نژاده) در تقابل ضمنی با پر هنر (= پرورش‌یافته) قرار گرفته و مؤلّفهٔ معنایی [+ اکتسابی‌بودن] برای هنر در تقابل با گهر، نشانه‌گذاری شده است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ تأثیر عشق و دوستی] را در همان: ۶۵ و [+ فضل‌وکمال] را در همان: ۱۵۶ ببینید.)**

### ۲- عنصری بلخی

– چو مرد بـر هنـر خـویش ایمنـی دارد شـــود پذیرهٔ دشـــمن بجســـتن پیکار
(عنصری بلخی، ۱۳٦۳: ۷۳)

هنر شرط لازم پیکارجویی با دشمن دانسته شده است. بنابراین مؤلّفهٔ معنایی [+ لازمهٔ پیکارجویی] برای مفهوم هنر شناسانده شده است.

– ایا سـفینه و هم قطب و گنج هر سـه بهم  سـفینهٔ ادب و قطب علم و گنج هنر
(همان: ۷۹)

با «کاربرد هنری» زبان، واژهٔ هنر در حوزهٔ زبان ادبی با [+ گنج‌گونگی] نشان‌دار شده است.

– بخواجه عیب و عوار زمانه گشـت هنر  گرفت از آن هنر خواجه جای عیب و عوار
(همان: ۱۰۹)

در این بیت، هنر در تقابل با عیب و عوار به‌کاررفته؛ مؤلّفهٔ معنایی [+ کمال‌وبی‌نقصی] برای مفهوم عام هنر در تقابل کامل با عیب‌وعوار نشان‌گذاری شده است.

– چهارپـایی کـش پیکـر از هنـر همـوار  نگـارگر ننگـارد چـو او بخامـه نگـار
(همان: ١٤٤)

واژهٔ هنر بارابطهٔ التزام، ویژگی (لازم) پیکر چهارپا (ملزوم) شده و با مؤلّفهٔ [+ ویژگی پیکر چهارپا] بازنموده شده است.

– بهرکجا خرد است و بهرکجا هنر است  همـی ز دانـش و کـردار تـو زننـد مثـال
خرد هنر نکنـد تـا نخواهـد از تو نظر  هنـر اثـر نکنـد تـا نگیـرد از تـو مثـال
(همان: ۱۸۲)

در بیت نخست، هنر با آرایهٔ لفّ‌ونشر در «بافت مقیّد» با کردار ممدوح هم‌معنا شده و کردار ممدوح، مؤلّفهٔ نشان‌دارشده برای آن است: [+ کردار ممدوح]. در مصرع نخست از بیت دوم، هنر با به‌کاررفتن در «بافت مقیّد» و فعل مرکّب هنرکردن، هم‌معنی با اثر و ظهور خرد، نشان‌دار شده است: [+ اثرکردن و ظهور خرد]؛ امّا در مصرع پایانی، واژهٔ هنر، با کاربرد هنری زبان، موجودی مثال‌گیرنده از ممدوح دانسته شده است. بنابراین در حوزهٔ زبان ادبی، مؤلّفهٔ معنایی [+ موجودی مثال‌گیرنده از ممدوح] برای هنر نشان‌دارشده و هنر با استعارهٔ کنایی گسترش معنایی یافته

است.

– هنر بطبع بپرور ســـخن بفضـــل بگوی جـهان بـعدل بگیر و عدو بتیغ بـمال ...
هنر بدســـت بیان اســـت از اختیار ســـخن چـنانکه زیر ز بانســـــت پایگاه ر جال
(همان: ۱۸۷)

در بیت نخست، هنر، با رابطهٔ التزام، در همنشینی با طبع، لازم و وابستهٔ طبع به‌شماررفته و دارای مؤلّفهٔ معنایی [+ پروردهشدن با طبع] است. «لاینز»، نیز در روش تحلیل مؤلّفه‌ای خود از رابطهٔ التزام در ساخت نحوی جمله‌ها و محتوای گزاره‌ای آن‌ها سود برده است. (نک. Lyons, 1995: 113). در بیت دوم، واژهٔ هنر با مسند «به‌دستِ بیان بودن» از «اختیار سخن» گزاردهشده و بامؤلّفهٔ [+ به‌دستِ بیانِ سخن بودن] نشان‌دار شده است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ آسمان‌گونگی] را در همان: ۲۴۰ و [+ بی‌ارزش‌بودن در برابر فرهنگ ممدوح] را در همان: ۲۹۱ ببینید.)**

**۳- فرّخی سیستانی**

– از هنر نام بلند و از شـرف جاه عریض از ادب لفظ بدیع و از خرد رای صـــواب
با هنر د ست سخی و با شرف روی نکو با خرد خوی نکو و با سخن فصل‌الخطاب
(فرّخی سیستانی، ۱۳۱۱: ۸)

نخست، «نام بلند» بارابطهٔ التزام برآمده از هنر ممدوح دانسته شده است و مؤلّفهٔ معنایی [+ مسبِّب بلندنامی] برای هنر نشان‌دار شده است. سپس در بیت دوم، واژهٔ هنر شامل و عام به‌کاررفته، امّا از آن‌روی که شاعر ویژگی‌های نیک ممدوح را در برابر هنروری ممدوح برشمرده است، بنابراین، هنر در حوزهٔ معنایی مجموعهٔ فضایل ممدوح، با دیگرخصایل وی تباین خطّی ایجادکرده‌است: مجموعه‌فضایل ممدوح= {هنروری، سخاوت‌مندی، شرافت‌مندی، نکورویی، خردمندی، نکوخویی، سخن‌وری، بلیغ‌بودن}. بنابراین، مؤلّفهٔ معنایی [+ ویژگی ممدوح] در حوزهٔ معنایی مدح برای هنر نشان‌دار شده است.

– نگاه داشـــتن عهد و برکشـــیدن حقّ بزرگ داشـــتن دین و راســـتی گفتـار
جز این‌چهار هنر، صـــد هنر، فزون دارد از این چهار هنر، هر یکی فزون صـــدبار
(همان: ۱۰٤)

چهار عضو از مجموعهٔ هنرهای ممدوح برشمرده‌شده و واژهٔ مجموعهٔ هنر با عضوهای خود رابطهٔ عضو – واژگی

پیدا کرده است. بنابراین، مجموعهٔ هنر دارای عضوهای «نگاه‌داشتن عهد»، «برکشیدن حق»، «بزرگ‌داشتن دین» و «راستیِ گفتار» شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ ویژگی ممدوح] جامع این مجموعه برای عضوهای مجموعهٔ هنر شده است.

– ز نامور پدر آموخته‌ست فضل و هنر  چنان که از گهر آموخته ست شیر شکار
(همان: ۱۱۲)

در مصرع نخست، هنر و فضل درهمنشینی با فعل «آموخته‌است»، دارای شرط لازم آموختنی‌بودن شده و با مؤلّفهٔ معنایی [+ آموختنی‌بودن] نشان‌دار شده است.

– گر چه بسیار بماند بنیام اندر تیغ  نشود کند و نگردد هنر تیغ نهان
(همان: ۳۰۶)

هنر با رابطهٔ التزام، در محور همنشینی ملازم تیغ شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ ویژگی تیغ] برای هنر نشان‌دار شده است.

– تا نباشد بهنر آهو همتای هژبر  تا نباشد بگهر مردم همتای پری
(همان: ۳۸۰)

در تقابل ضمنی میان آهو و هژبر، شیر دارای هنر بیشتری دانسته شده است. در این تقابل، مؤلّفهٔ معنایی [+ ویژگی شاخص شیر دربرابر آهو] برای هنر نشان‌دار شده است.

– بسی ز اهل هنر بارها به هر شهری  شنیده بودم کوثر یکی و جنت هشت
(همان: ٤۳۵)

هنر با هم‌معنایی در «بافت مقیّد» با علوم دینی برابر دانسته شده است و دارای مؤلّفهٔ معنایی [+ دانش دینی] است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ لازم بازوی ممدوح‌بودن] را در همان: ۱۷، [+ کمال‌وبی‌نقصی] را در همان: ۲۴، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۱۰۲، ۱۱۶، ۱۲۷، ۱۳۲، [+ جنگاوری] را در همان: ۱۴۴ و [+ رزم‌آوری] و [+ بزم‌نشینی] را در همان: ۲۳۹ ببینید.)**

**۴- منوچهری دامغانی**

– از مردم بداصل نخیزد هنر نیک  کافور نخیزد ز درختان سپیدار
(منوچهری دامغانی، ۱۳٤۷: ۳۸)

شرط لازم هنر نیک، اصل‌ونسب خوب دانسته شده است. بنابراین، مؤلّفهٔ معنایی [+ برآمدن‌ازاصل‌ونسب] برای هنر نشان‌دار شده است.

– مـایـهٔ راحـت و آزادی دربـنـدان خـدمتش را هنـر و جـود چـو فرزنـدان
(همان: ۲۰۵)

«هنر» و «جود» مجموعه‌ای متباین هستند که فرزندانی درخدمت ممدوح به‌شماررفته‌اند. با کاربرد هنری زبان، هنر دارای مؤلّفهٔ [+ به‌سان فرزندی در خدمت ممدوح] شده است.

**(مؤلّفهٔ معنایی [+ به‌سان فرزندی در خدمت ممدوح] را در همان: ۵۸ ببینید.)**

**۵- ابوالفرج رونی**

– بر نا مهٔ دیوان هنر فضـــل تو عنوان در کشـــتی دریای ســـخا رای تو ملّاح
(رونی، ۱۳٤۷: ٤۲)

باکاربرد هنری زبان، هنر به اداره و وزارتخانه‌ای مانند آمده است (ق. س. ترکیب اضافی – توضیحیِ "وزارت فرهنگ‌وهنر" درفارسی امروز) که فضل ممدوح مفخرت آن را دارد که عنوان نامه‌های این‌اداره قراربگیرد. مؤلّفهٔ [+ دیوان‌گونگی] در حوزهٔ زبان ادبی برای واژهٔ هنر شناسانده شده است.

– ســـاختـه عِرضـــت از هنر مرقـد یـافـتـه عـمـرت از بـقـا مـنشـــور
(همان)

شاعر در قصیده‌ای که در مدح «منصور سعید» سروده، هنر را آرام‌جای و خوابگاهی برای عِرْضِ (= آبرو، خواه در نفْس مرد باشد یا در آبا و اجداد او (نک. دهخدا، ۱۳۸۷: ذیل عِرض)) ممدوح دانسته است. در ژرف‌ساختِ[1] سخن جملهٔ اِسنادی «هنر، مرقد عِرض ممدوح است.» دیده می‌شود. «ژرف‌ساخت درواقع نمود نحوی انتزاعی جمله است.» (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۲۰). افزون بر روساخت[2] «که در تعبیر معنایی نقشی بر عهده دارد ... روابط دستوری موجود در ژرف‌ساخت نیز همان‌هایی هستند که معنی را تعیین می‌کنند.» (چامسکی، ۱۳۹۰: ۱۵۷). جمله‌های گشتاری «دارای بیش از یک تفسیرند و در سطح گشتاری (ولی نه در سطوح دیگر) بازنمودی چندگانه دارند.» (چامسکی، ۱۳۷۴: ۱۳۹). «ژرف‌ساخت روابط دستوری اسناد[3]، تغییر[4] و جز آن رابه‌دست می‌دهد.» (چامسکی، ۱۳۹۰). بنابراین مؤلّفهٔ معنایی [+ مرقد عِرْضِ ممدوح] برای هنر نشان‌دار شده است.

1. deep structure
2. surface structure
3. predication
4. modification

– با هر که نشـــانی از هنر هســـت  بـا محنـت و رنج همنشـــین اســـت
(همان: ۱۷۰)

این بیت از قصیده‌ای است که درآن شاعر از کین‌جویی روزگار «با اهل خرد» و غمین‌بودن «مرد هنری» گلایه بر گشاده‌است. هنر بارابطهٔ التزام مسبِّب «محنت‌ورنج» دانسته‌شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ مسبِّبِ محنت‌ورنج] در حوزهٔ نقد اجتماعی برای هنر نشان‌دار شده است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ مسبِّب مهتری‌وسروری] را در همان: ۲۶، [+ درمیان تبار ممدوح‌بودن] را در همان: ۳۱، [+ کمال‌وبی‌نقصی] را در همان: ۶۷، [+ ویژگی شمشیر شاه] را در همان: ۷۶ و [+ انسان‌گونگی] را در همان: ۹۹ ببینید.)**

**۶- فردوسی طوسی**

– چـو دانـا تـوانـا بُـد و دادگـر  ازیـرا نـکـرد ایـچ پـنـهـان هـنـر
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج.۱: ۱۳)

این بیت از «گفتار اندر آفرینش عالم» است و هنرِ آفرینش الهی را گزارش‌می‌کند. واژهٔ هنر در «بافت مقیّد» با مهارت در آفرینش هم‌معنا دانسته شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ مهارت خداوند در آفرینش] برای هنر نشان‌دار شده است.

– ســپـاهی نبـایـد کـه بـا پیشـــه‌ور  بـه یـک‌روی جـویـنـد هـر دو هـنـر
یـکـی کـاروزر و یـکـی گُـرزدار  ســزاوار هر کس پد ید اســـت کار
(همان: ۵۳)

واژهٔ شامل و عام هنر دارای زیرشمول سپاهی‌گری و پیشه‌وری‌شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ شغل و حرفهٔ اِمرار معاش] برای هنر نشان‌دار شده است.

– کـه بـا برز و اورنـدی و رای و فر  تـو را داد داور هـنـر بـا گـهـر
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۳: ۱۳۲)

بیت در ستایش گیو از کیخسرو، پادشاه آرمانی نامهٔ شاهان، است. شگفتانهٔ این بیت، آن است که هنر، نیز همچون گهر بخشش و دهش ایزدی دانسته شده است. هنر بارابطهٔ التزام برآمده و مسبَّب دهش داور دانسته‌شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ برآمدن از بخشش ایزدی] برای هنر نشان‌دار شده است.

– گـر ایـدونـک نـیـرو دهـد دادگـر پـدیـد آورد رخـش رخشـــان هـنـر
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ٤: ۱۵۱)

رستم، هنرنمایی اسب خود، رخش، را در میدان جنگ بازبسته به نیروی داده‌شده از سوی دادگر می‌داند. مؤلّفهٔ [+ جنگاوری اسب] در بافت مقیّد، هم‌معنا با هنر به‌کاررفته‌است.

– ببخشـــای و کار گذشـــته مگوی هنر جوی وز کشـــتگـان کین مجوی
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ٦: ۲۲۳)

بیت از زبان زال زر در زنهارخواستن از بهمن، فرزند اسفندیار، است که بهمن نمی‌پذیرد؛ بند برپای زالِ دستان می‌نهد و زاولستان را به تاراج می‌دهد. واژهٔ هنر در بافت مقیّد، هم‌معنا با مؤلّفهٔ [+ بخشودن و کین‌جویی‌نکردن] شده است.

– هنـــر نیـــز ز ایرانیـــان اســـت و بـــس نـدارنـد کـرگ ژیـان را بـه کـس
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۷: ۳۰٦)

بیت از نامهٔ فغفور چین به بهرام گور و پاسخ بهرام به وی برگزیده شده است. واژهٔ هنر موصوفی است که فقط ازآنِ ایرانیان دانسته‌شده و در این صفتِ بلاغی (مسند دستوری) مقصور شده است. مؤلّفهٔ معنایی [+ فقط ازآنِ ایرانیان بودن] برای هنر نشان‌دار شده است.

– ز روم و ز هنـد آنـک اســتـاد بود وز اســتـاد خویشـــش هنر یـاد بود
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۸: ۱۰٤)

بیت در گزارش ساخته‌شدن کاخ، شهر و روستا به دستور انوشیروان و به‌دست هنرمندان است. واژهٔ هنر با هم‌معنایی ضمنی، با مؤلّفهٔ [+ معماری] نشان‌دار شده است.

– غم و شـــادمـانی بـبـایـد کشـیـد ز هـــر شـــور و تلخـــی بـبایـد چشـید
جوانـــان داننـــده و بـــا گهـــر نـگـیـرنـد بـی‌آزمـایـش هـنـر
(فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۹: ۱٤۲)

هنر در تقابل ضمنی با گهر، دارای شرط کافی و ممیّز اکتسابی‌بودن در این تقابل شده و با مؤلّفهٔ [+ اکتسابی‌بودن] نشان‌دار شده است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ نوشتن] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۱: ۲۷، [+ آرایش و سامان‌یافتن کارهای جهان] را در همان: ۳۰، [+ نیکی] را در همان: ۳۵، [+ دلیری] را در همان: ۴۸، [+ زورآوری و مردانگی] را در همان: ۱۰۶، [+**

**برآمدن‌ازمردانگی] را در همان: ۱۱۶، [+ برافرازندهٔ خرد] را در همان‌جا، [+ کمال‌وبی‌نقصی] را در همان: ۱۲۱، [+ آفرینش الهی] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۲: ۷۳، [+ اکتسابی‌بودن] را در همان: ۱۱۶، [+ چیره‌شدن بر هماورد] را در همان: ۱۳۸، [+ فنون جنگی] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۳: ۴۳، [+ مزیّت‌وحُسن کار] را در همان: ۵۰، [+ لازمهٔ پادشاهی] را در همان: ۱۱۳، [+ وابستگی به گهر، امّا نابسندگی گهر] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۴: ۷، [+ بازبستگی به خرد] را در همان: ۴۲، [+ جداکردن سرِ خصم] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۵: ۱۲، [+ جنگاوری] را در همان: ۹۲، [+ ویژگی ممدوح] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۶: ۸۶، [+ اکتسابی‌بودن] را در فردوسی، ۱۳۸۸. ج. ۸: ۸۵، [+ دانش] را در همان: ۸۶ ببینید.)**

**۷- ناصرِ خسرو**

– مردم آن ا ست که دین ا ست و هنر جامهٔ او  نه یکی بی‌هنر و فضـــل که دیباش قباســـت
(ناصرِخسرو، ۱۳۸٤: ۲۲)

در مجموعه‌ای متباین از شرط‌های لازم برای مفهوم انسان، «دین و هنر» با کاربرد هنری زبان جامه‌گونه دانسته شده‌اند. مؤلّفهٔ معنایی [+ مانند جامه لازمهٔ انسان‌بودن] در حوزهٔ زبان ادبی برای واژهٔ هنر نشان‌دار شده است.

– از سر شمشیر و از نوک قلم زاید هنرای برادر  هم‌چـــو نـــور از نـــار و نـــار از نـــارون
(همان: ۲٦٤)

همنشینی واژهٔ هنر با «شمشیر» و «قلم»، آن را بارابطهٔ التزام مسبَّب شمشیر و قلم کرده است. مؤلّفه‌های معنایی [+ زاده‌شدن از شمشیر] و [+ زاده‌شدن از قلم] برای هنر نشان‌دار شده است.

– از سخن وَز تیغ زاد این دین از آن آمد قوی دین  طلب گر می هنر جویی رها کن مکر و فن
(همان‌جا)

هنر با هم‌معنایی در بافت مقیّد، با مؤلّفهٔ [+ دین] نشان‌دارشده؛ سپس درتقابل ضمنی با گونه‌ای‌دیگر از هنر که دارای مؤلّفهٔ [+ مکر و فن] است، قرار گرفته است.

– مادر و مایهٔ هنر دین است نشگفت ار هنر  جز به زیر ما یه و مادر نمی‌گیرد وطن
(همان‌جا)

هنر با رابطهٔ التزام، مسبَّب دین به‌شماررفته و دین، سبب و مسبِّب زایش هنر دانسته شده است. مؤلّفهٔ معنایی [+ مایه‌گرفتن از دین] برای واژهٔ هنر نشان‌دار شده است.

– و آن کس کـه بـود بی‌هنـر چـو هیـزم جز در خور نـار سـَقَر نبـاشـد
(همان: ۳٦۰)

هنر با هم‌معنایی در بافت مقیّد، دارای مؤلّفهٔ [+ خاصیت‌وفایده] شده است.

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ خاصیت‌وفایده]، [+ مدح]، [+ دبیری] و [+ غزل] را در همان: ۲۶۴ و [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۳۱۷ ببینید.)**

**۸- قطرانِ تبریزی**

– شاید ار شاهان همه پیش تو شاگردی کنند کایزد اندر هر هنر طبع تو اسـتاد آفرید
(قطران تبریزی، ۱۳٦۳: ٦٦)

هنر در همنشینی و رابطهٔ التزام با «طبع»، لازم طبع گزارش شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ لازم طبع‌بودن] برای آن شناخته شده است.

– ببین هنگام گفتارش گرت بحر سخن باید ببین هنگام کردارش گرت چرخ هنر باید
(همان: ٦۹)

نخست واژهٔ هنر باکاربرد هنری زبان با مؤلّفهٔ [+ چرخ‌گونگی] شناخته‌شده، سپس در ژرف‌ساخت سخن، با گشتاری حافظ معنی[1] (نک. راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۹۶) جملهٔ «گفتار ممدوح چرخ هنر است./چرخ هنر گفتار ممدوح است.» نهفته‌شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ گفتار ممدوح] برای هنر نشان‌دار شده است.

– بهراسـد ز تو هرچند هنر دارد مرد بهراسـد ز عقاب ار چه هنر دارد باز
(همان: ۱۸۲)

درمصرع نخست واژهٔ هنر با هم‌معنایی در بافت مقیّد سخن، با معنا و مؤلّفهٔ [+ مهارت‌وتوانایی] نشان‌دارشده و درمصرع دوم، در همنشینی با واژگان «عقاب» و «باز» بامؤلّفهٔ [+ ویژگی عقاب و باز] شناسانده شده است.

– از رای تو زآینـهٔ ملـک رفتـه زنـگ از روی تو جمال هنر شـد بسـی جمیل
(همان: ۲۰۷)

در محور همنشینی، «جمال» اسمی است که هنر به آن اضافت یافته و صفت «جمیل» نیز مسندی است که به هنر بازخوانده شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ باجمال‌وجمیل‌بودن] برای هنر نشانه‌گذاری شده است. ترکیب انتقادی

1. meaning preserving transformation

«جمال‌شناسی» که گاهی به‌جای «زیبایی‌شناسی» به‌کارمی‌رود، پیوند واژگانی نزدیکی با مؤلّفهٔ معنایی برقرارشده برای هنر در این بیت دارد.

– همّت و دستش طویل آمد برادی و هنر  عمر و ملکش باد همچون همّت و دستش طویل
(همان: ٢١٤)

در مجموعهٔ متباین {رادی، هنر}، مؤلّفهٔ [+ ویژگی ممدوح] برای هنر نهاده شده است. عبارت «طویل‌آمدن دست»، عبارتی دارای تیرگی نحوی است و معنای کنایی ازگونهٔ پوشیده (تلویحی و ضمنی) دارد. صفت «طویل» در ترکیب با «آمدن» و «دست» دچار فرایند چندمعنایی از گونهٔ «انتقال‌درکاربرد» شده و توسیع و افزایش معنایی یافته است. این‌ترکیب که در فارسی کم‌کاربرد است، گویا ترجمهٔ ترکیب «طویل‌الباع» عربی است که در فارسی آن را «توانا، مقتدر و مسلّط» گزارش کرده‌اند. (نک. دهخدا، ۱۳۸۷: ذیل باع). بنابراین «تأثیر زبان بیگانه» نیز در این چند معنایی دیده می‌شود. به‌هرروی واژهٔ هنر بارابطهٔ التزام مسبِّب توانایی و اقتدار دانسته‌شده و با مؤلّفهٔ معنایی [+ مسبِّب توانایی‌واقتدار ممدوح] نشان‌دار شده است.

– چو کورســـت گیتی چه خیر از هنر؟  چو کرّســـت گردون چه ســـود از فغان؟
(همان: ٤٩٢)

مصرع نخست استفهامی انکاری است که در ژرف‌ساخت آن «در هنر خیری نیست.» دیده می‌شود. مسند «بی‌خیربودن» به هنر بازخوانده‌شده و مؤلّفهٔ [+ بی‌خیری] در حوزهٔ معنایی نقد اجتماعی برای هنر نشان‌دار شده است.[۱]

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ لازمهٔ بهره‌مندی‌ازعطا] را در همان: ۷، [+ جنگاوری] را در همان: ۱۵، [+ ویژگی ممدوح] و [+ مسبِّب لقب‌یافتن] را در همان: ۳۷، [+ به‌سان کان‌بودن] را در همان: ۱۰۸، [+ ویژگی ممدوح] و [+ لازمهٔ پادشاهی] را در همان: ۱۰۹، [+ لازمهٔ نام‌جویی برای ممدوح] را در همان: ۱۳۰، [+ اکتسابی‌بودن] را در همان: ۱۴۳، [+ مهارت‌وتوانایی] را در همان: ۱۵۰، [+ به‌سان کان‌بودن] را در همان: ۲۰۵، [+ ویژگی رستم] و [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۲۷۹، [+ ماهتاب‌گونگی] و [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۳۹۳، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۴۳۶ و [+ کمال‌وبی‌نقصی] را در همان: ۴۶۴ ببینید.)**

۱. دربارهٔ سخن‌وری قطران تبریزی به روش شعرای خراسان، نک. فروزانفر، ۱۳۸۷: ۲۰۷ - ۲۰۶.

**۹- مسعودِ سعدِ سلمان**

– از خـاطر تیز تو شـــود تیغ هنر تیز  پس خاطر تو زینسان تیغست و فسانست
(مسعود سعد، ۱۳٦۲: ۵۸)

واژهٔ هنر باکاربرد هنری زبان به «تیغ» مانندشده و مؤلّفهٔ معنایی [+ تیغ‌مانندی] برای هنر نشان‌دار شده است. همچنین هنر در همنشینی و رابطهٔ التزام با «خاطر تیز ممدوح» لازم و همراه آن دانسته‌شده و با مؤلّفهٔ معنایی [+ لازم خاطر ممدوح] شناسانده شده است.

– از خلق چه نالم که هنر مایهٔ رنج است  وز بخت چه گویم که جهان بر حدثانست
(همان: ۵۹)

هنر با رابطهٔ التزام در حوزهٔ معنایی نقد اجتماعی مایه و مسبِّب رنج به‌شماررفته و مؤلّفهٔ [+ مسبِّب رنج] برای آن شناسانده شده است.

– خجسته دولت او را یکی درخت شناس  که عدل شاخ و هنر برگ و جود بر دارد
(همان: ۸۸)

دولت ممدوح به درختی مانندآمده که دارای جزءواژه‌های «شاخِ عدل، برگِ هنر، برِ جود» است. هنر با کاربرد هنری زبان به برگ مانندشده و ازمؤلّفهٔ معنایی [+ برگ‌مانندی] برخوردارشده است.

– ایّام تو در شـاهی تـاریخ هنـر گشـت  آثار تو در دانش فهرســـت رجا شـــد
(همان: ۹۲)

بیت از قصیده‌ای است که شاعر در مدح «وزیر بهروزبن‌احمد یاری» سروده است. مسند «تاریخ هنر» که ترکیبی بسیار امروزی می نماید، به نهاد «ایّام شاهی ممدوح» بازخوانده شده است. هنر بارابطهٔ التزام همراه و لازم روزگار پادشاهی ممدوح به‌شمار رفته و مؤلّفهٔ معنایی [+ لازم ایّام شاهی ممدوح] برای هنر برقرار شده است.

– نصـــیحـت پـدرانـه ز من بشـــنو  مگـرد گـرد هنـر هـیچ کآفتسـت هنـر
(همان: ۱۵۸)

مسند «آفت‌بودن» به هنر بازخوانده‌شده و مؤلّفهٔ [+ آفت‌بودن] در حوزهٔ معنایی نقد اجتماعی برای هنر شناسانده شده است.

– سـخن بوزن درسـت آید و بنظم قوی  چو بـاشـدش هنر مرد پرخرد معیـار
(همان: ۲۸۰)

نخست واژهٔ هنر درهمنشینی و التزام با «مرد پرخرد» با مؤلّفهٔ [+ ویژگی مرد پرخرد] نشان‌دار شده، سپس شرط لازم برای «درست‌آمدن سخن به‌وزن و به‌نظم»، «معیارشدن» هنر مرد پرخرد دانسته شده است. بنابراین مؤلّفهٔ معنایی [+ معیار درستی سخن] در حوزهٔ معنایی نقد ادبی برای هنر نشانه‌گذاری شده است.[۱]

**(مؤلّفه‌های معنایی [+ ویژگی تیغ تیز] را در همان: ۵۲، [+ لازم طبع شاعر] را در همان: ۹۸، [+ ویژگی ممدوح] و [+ برآمدن از دانش] را در همان: ۹۹، [+ لازم دست شاعربودن] را در همان: ۱۰۵، [+ لازم عاقلان‌بودن] را در همان: ۱۲۳، [+ لازمهٔ پادشاهی] را در همان: ۱۲۸، [+ سخای ممدوح] را در همان: ۱۴۶، [+ دهش الهی به ممدوح پیش‌از تولّد وی] را در همان: ۱۴۶، [+ لازم سخن عاقل‌بودن] را در همان: ۲۰۱، [+ لازمهٔ ملک‌رانی‌وگیتی‌داشتن] را در همان: ۲۲۳، [+ ویژگی حرکت‌کردن انسان] را در همان: ۳۰۳، [+ تاج‌گونگی] را در همان: ۴۱۰۵، [+ ویژگی سوار جنگجو] را در همان: ۴۷۶ و [+ ویژگی خداداد ممدوح] را در همان: ۵۵۱ ببینید.)**

اکنون همهٔ مؤلّفه‌های معنایی نمایان‌شده از بررسی مفهوم هنر درمتون منظوم سبک خراسانی در حوزه‌های معنایی جدول زیر دسته‌بندی می‌شوند[۲]:

۱. دربارهٔ بهره‌گرفتن مسعود سعد از اسلوب سخن‌وری شاعران نامدار خراسان، نک. فروزانفر، ۱۳۸۷: ۲۰۷ – ۲۰۶.

۲. معیار جمع‌شدن انسان و حیوان درحوزهٔ معنایی جانورشناسی، نفس حیوانی و حَیَوی مشترک بوده است. (نک. سجّادی، ۱۳۷۳. ج. ۳: ۲۰۲۵). شمارهٔ درون پرانتز در کنار برخی از مؤلّفه‌های معنایی جدول تمام‌نما، نشان‌گر شمارگان تکرار آن‌ها (عددنما) در جامعهٔ آماری پژوهش است.

**جدول تمام‌نمای مؤلّفه‌ها و حوزه‌های معنایی مفهوم هنر در متون منظوم سبک خراسانی**

| مدح | زیبایی‌شناسی | جنگ | زبان ادبی | صناعت | حکمت عملی | | | جانورشناسی | اخلاق و خُلق و خوی | دین | نقد اجتماعی | نقد ادبی | عشق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | سیاست مُدُن | تدبیر منزل | تدبیر نَفس | | | | | | |
| کردار ممدوح | خاصیت‌وفایده (۳) | لازمهٔ پیکارجویی | گنج‌گونگی | نوشتن | اثر کردن و ظهور خرد | | | ویژگی چهارپا | فضل‌وکمال | دانشِ دینی | مسبّبِ محنت‌ورنج (۲) | معیارِ درستیِ سخن | تأثیر عشق‌ودوستی |
| بی‌ارزش‌بودن دربرابر فرهنگ ممدوح | اکتسابی‌بودن (۶) | جنگاوری (۳) | موجودی مثال‌گیرنده از ممدوح | شغل و حرفهٔ امرار معاش | برافرازندهٔ خرد | | | ویژگی شاخص شیر دربرابر آهو | بزم‌نشینی | دین | بی‌خیر بودن | | |
| مسبّبِ بلندنامی | کمال‌وبی‌نقصی (۵) | رزم‌آوری | آسمان‌گونگی | به‌دستِ بیانِ سخن بودن | بازسنگی به خرد | | | ویژگی عقاب و باز | نیکی | ماية‌گرفتن از دین | آفت‌بودن | | |
| ویژگی ممدوح (۱۵) | پروردەشدن با طبع | ویژگی تیغ | به‌سان فرزندی در خدمت ممدوح | دانش | لازم عاقلان بودن | | | ویژگی حرکت‌کردنِ (راه‌رفتنِ) انسان | بخشودن و کین‌جویی نکردن | | | | |
| لازم بازوی ممدوح بودن | آموختنی‌بودن | دلیری | دیوان‌گونگی | معماری | لازم سخن عاقل بودن | | | | | | | | |

| ملح | زیبایی‌شناسی | جنگ | زبان ادبی | صناعت | حکمت عملی | | | جانورشناسی | اخلاق و خُلق و خوی | دین | نقد اجتماعی | نقد ادبی | عشق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | تدبیر نَفس | تدبیر منزل | سیاست مُدُن | | | | | | |
| هواداری دل از ممدوح | برآمدن از اصل و نَسَب | زورآوری و مردانگی | انسان‌گونگی | زاده‌شدن از قلم | ویژگی مرد پُرخرد | | | | | | | | |
| به‌سان فرزندی درخدمت ممدوح | مهارت خداوند در آفرینش | برآمدن از مردانگی | مانند جامه لازم انسان بودن | ملح | لازمهٔ تخت‌نشینی | | | | | | | | |
| مسبّبِ مهتری‌وسروری | آفرینش الهی | جهیدشدن بر هماورد | چرخ‌گونگی | دبیری | آرایش‌وسامان‌یافتن کارهای جهان | | | | | | | | |
| درمیان تبارِ ممدوح بودن | مزیّت و حُسنِ کار | فنون جنگی | به‌سان کان بودن (۲) | غزل | لازمهٔ پادشاهی (۳) | | | | | | | | |
| ویژگی شمشیرِ شاه | برآمدن از بخشش الهی | جنگاوری اسب | ماهتاب‌گونگی | برآمدن از دانش | لازمهٔ مُلک‌رانی و گیتی‌داشتن | | | | | | | | |
| مرقد عرض ممدوح | وابستگی به گهر اتا نابسندگی گهر | جداکردن سر خصم | تیغ‌مانندی | لازم دستِ شاعر بودن | | | | | | | | | |

| مدح | زیبایی‌شناسی | جنگ | زبان ادبی | صناعت | حکمت عملی | | | جانورشناسی | اخلاق و خُلق و خوی | دین | نقد اجتماعی | نقد ادبی | عشق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | تدبیر نفس | تدبیر منزل | سیاست مُدُن | | | | | | |
| فقط از آنِ ایرانیان بودن | مکر و فن | زاده‌شدن از شمشیر | برگ‌مانندی | | | | | | | | | | |
| لازمهٔ بهره‌مندی از عطا | لازم طبع بودن (۲) | ویژگی رُستم | تاج‌گونگی | | | | | | | | | | |
| مسبّب لقب‌یافتن | مهارت و توانایی (۲) | ویژگی تیغ تیز | | | | | | | | | | | |
| گفتارِ ممدوح | باجمال و جمیل‌بودن | ویژگی سوار جنگجو | | | | | | | | | | | |
| لازمهٔ نام‌جویی برای ممدوح | | | | | | | | | | | | | |
| مسبّب توانایی و اقتدار | | | | | | | | | | | | | |
| لازم خاطر ممدوح | | | | | | | | | | | | | |

| مدح | زیبایی‌شناسی | جنگ | زبان ادبی | صناعت | حکمت عملی | | | جانورشناسی | اخلاق و خُلق و خوی | دین | نقد اجتماعی | نقد ادبی | عشق |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | تدبیر نَفس | تدبیر منزل | سیاست مُدُن | | | | | | |
| لازم ایّام پادشاهی ممدوح | | | | | | | | | | | | | |
| سخای ممدوح | | | | | | | | | | | | | |
| دهش الهی به ممدوح ... (۲) | | | | | | | | | | | | | |

## بحث و نتیجه‌گیری

جداسازی مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر در متون منظوم سبک خراسانی و دسته‌بندی این مؤلّفه‌ها در حوزه‌های معنایی، **دوازده حوزه** با طیف‌های معنایی گوناگون را نشان می‌دهد. حوزهٔ معنایی مدح بیش از هر حوزهٔ دیگری مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر را دربرگرفته است و این رخدادِ مفهومی با ویژگی‌های سبکیِ مسلّط بر متون منظوم خراسانی که بیشتر سروده‌هایی مدحی به‌شمارمی‌روند، هم‌خوانی دارد. دانش زیبایی‌شناسی که مفاهیم فلسفی هنر و مصداق‌های آن را برمی‌رسد، حوزهٔ معنایی دیگری است که بسامد فراگیرتری از مؤلّفه‌های معناییِ مفهوم هنر را درنظم سبک خراسانی پوشش داده است. بررسی این مؤلّفه‌های معنایی آشکار می‌کند که فشرده‌ای از گفتگوهای بنیادینِ انجام پذیرفته در تاریخ زیبایی‌شناسی در نظم سبک خراسانی نمایان شده است؛ مؤلّفه‌هایی مانند ذاتی‌بودن یا اکتسابی‌بودن، مفیدبودن، کمال‌ویی‌نقصی، برتری و حُسنِ چیزی، مَکربودن (باواقعیت فاصله‌داشتن)، فن و مهارت و توانایی و همچنین زیبا بودن، همگی، کلیدواژگانی هستند که در تاریخ زیبایی‌شناسی دربارهٔ آن‌ها فراوان سخن رفته است و در متون منظوم سبک خراسانی نیز نشانگانی مفهومی برای واژهٔ هنر شده‌اند. بُن‌مایه‌های اساطیری و حماسی که در

سُروده‌های شاعران سبک خراسانی نمود برجسته‌ای دارند، مفهوم هنر را نیز مایه‌ور کرده‌اند و حوزهٔ معنایی جنگ سومین حوزه‌ای است که بیشترین مؤلّفهٔ معنایی از مفهوم هنر را در برگرفته است. آرایه‌های تشبیه و استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه (تشخیص) در حوزهٔ معنایی زبان ادبی مفهوم هنر را در سروده‌های شاعران سبک خراسانی خیال‌انگیز کرده‌اند. این سطح مُرسَل از خیال‌پردازی نیز ضریب همبستگی بالایی با سبک ادبی مسلّط بر زبان سرایندگان این سبک دارد. در حوزهٔ معنایی صناعت که خود شاخه‌ای از گفتمان زیبایی‌شناسی هنر است، نویسندگی، معماری، مدح، دبیری، غزل، شاعری، دانش و حرفهٔ اِمرار معاش مؤلّفه‌های معنایی برقرارشده برای مفهوم هنر هستند. بنابراین در نظم سبک خراسانی هم مصداق‌های امروزهٔ هنرهای زیبا و هم مشاغل لازم برای گذران زندگی مفهوم هنر را در حوزهٔ معنایی صناعت پی‌ریخته‌اند. هنر همچنین بازبستهٔ خرد و عقل و ویژگی مردِ پرخرد و همراه با سخن انسان عاقل دانسته‌شده؛ هم هنر نمود خرد برشمرده‌شده و هم خرد مایهٔ تعالی هنر شناسانده شده است. این مؤلّفه‌های معنایی همراه با مؤلّفه‌های لازمهٔ پادشاهی و گیتی را داشتن و سامان‌یافتگی و آرایش کارهای جهان مفهوم هنر را در حوزهٔ معنایی حکمت عملی شناسانده‌اند. دَریاب دیگری که ازبررسی مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر در نظم سبک خراسانی روی‌می نماید، درگذشتن هنر از ویژگی انسان ذی‌شعور و نسبت‌یافتن آن به جانوران غیرِذی‌شعور است که حوزهٔ معنایی جانورشناسی را در حوزه‌های مفهوم هنر جای می‌دهد. در حوزهٔ معنایی اخلاق و خُلق‌وخوی، مؤلّفه‌های معنایی فضل‌وکمال، نیکی، بخشودن و همچنین بزم‌نشینی برای مفهوم هنر در نظم سبک خراسانی گِرد آمده‌اند. همچنین مفهوم هنر در جامعهٔ مطالعه‌شده با دین و دانش دینی و مایه‌گرفتن از دین درتنیده و این‌مؤلّفه‌های معنایی حوزهٔ معنایی دین را برای مفهوم هنر نشانه‌گذاری کرده‌اند. رنگ‌وبوی شعرِ به‌تقریب شاد خراسانی برمفهوم هنر در حوزهٔ معنایی نقد اجتماعی نیز نشان‌گذارده و تنها درسروده‌های شاعرانی که دورتر از هسته‌های اجتماعی، زبانی و ادبی سبک خراسانی بوده‌اند، شکوه‌گشایی از هنر نمود یافته است. حوزه‌های معنایی نقد ادبی و عشق، نیز هر یک باداشتنِ یک مؤلّفهٔ معنایی حوزه‌هایی تُنُک‌مایه هستند که در متون منظوم سبک خراسانی برای مفهوم هنر برقرار شده‌اند.

## کتابنامه


چامسکی، نوام. (۱۳۹۰). زبان و ذهن. ترجمهٔ کوروش صفوی. چ ۵. تهران: هرمس.

چومسکی، نُعام [نوام چامسکی]. (۱۳۷۴). ساخت‌های نحوی. ترجمهٔ احمد سمیعی. چ ۲. تهران: خوارزمی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۷). لغت نامه. (لوح فشرده). تهران: دانشگاه تهران.

راسخ‌مهند، محمّد و دیگران. (۱۳۹۳). فرهنگ توصیفی نحو. تهران: انتشارات علمی.

رودکی، ابوعبدالله جعفربن‌محمّد. (۱۳۷۶). دیوان رودکی سمرقندی. بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی. چ ۲. تهران: نگاه.

رونی، ابوالفرج. (۱۳۴۷). دیوان ابوالفرج رونی. به اهتمام محمود مهدوی دامغانی. مشهد: کتابفروشی باستان.

سجّادی، سیّدجعفر. (۱۳۷۳). فرهنگ معارف اسلامی. (۳جلد). چ ۳. تهران: دانشگاه تهران.

سوانه، پیر. (۱۳۹۱). مبانی زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. چ ۲. تهران: ماهی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). کلّیات سبک‌شناسی. (ویراست دوم). چ ۲. تهران: میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). سبک‌شناسی شعر. (ویراست دوم). چ ۵. تهران:میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۴). فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی. تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۰). درآمدی بر معنی‌شناسی. چ ۴. تهران: سوره‌مهر.

طبیب‌زاده، امید. (۱۳۹۳). دستور زبان فارسی. چ ۲. تهران: مرکز.

عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن‌بن‌احمد. (۱۳۶۳). دیوان استاد عنصری بلخی. به‌کوشش دکتر سیّدمحمّد دبیرسیاقی. چ ۲. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

فرّخی سیستانی، ابوالحسن علی‌بن‌جولوغ. (۱۳۱۱). دیوان حکیم فرّخی سیستانی. تصحیح علی عبدالرسولی. تهران: مطبعهٔ مجلس.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). شاهنامه (بر اساس چاپ مسکو). (۹جلد). تهران: معین.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصّل امروز. چ ۲. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان. (۱۳۸۷). سخن و سخن‌وران. تهران: زوّار.

قطران تبریزی، شرف‌الزّمان حکیم‌ابومنصور. (۱۳۶۲). دیوان حکیم قطران تبریزی. ازروی نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمّد نخجوانی. تهران: ققنوس.

کریچلی، سیمون. (۱۳۸۱). «اهمیت فلسفی یک شعر». ترجمهٔ سعید سعیدپور. کتاب ماه ادبیّات و فلسفه. شمارهٔ ۶۴. صص ۶۱_۴۴.

لونگینوس. (۱۳۸۷). رساله در باب شکوه سخن. ترجمهٔ رضا سیّدحسینی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۵). فلسفهٔ جسمانی (ذهن جسمانی و چالش آن با اندیشهٔ غرب). (۲جلد). ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. چ ۲. تهران:آگاه.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۵). قلمرو تازهٔ علوم شناختی. (۲جلد). ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. تهران: آگاه.

مسعود سعدِسلمان (۱۳۶۲). دیوان مسعود سعد سلمان. بامقدّمهٔ ناصر هیّری. تهران: گلشائی.

منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدبن‌قوص‌بن‌احمد. (۱۳۴۷). دیوان منوچهری دامغانی. به کوشش دکتر محمّد دبیرسیاقی. چ ۳. تهران: زوّار.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). شعر و هنر. تهران: شرکت سهامی ایران چاپ.

ناصر خسرو. (۱۳۸۴). دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی. به‌تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقّق. چ ۶. تهران: دانشگاه تهران.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). درآمدی تاریخی بر نظریّه ادبی از افلاتون تا بارت. گروه ترجمهٔ شیراز: علی معصومی، شاپور جورکش و ... . چ ۳. تهران: چشمه.

هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۸۹). چیستی هنر. ترجمهٔ علی رامین. چ ۵. تهران: هرمس.

Aristotle. (1995). *The Complete Works of Aristotle*. (J. Barnes. ed.). Princeton: Princeton University Press.

Brown, K. (ed.). (2005). *Encyclopedia of Language and Liguistics*. Oxford: Elsevier.

Bussmann, H.(2006).*RoutledgeDictionary of Language and Linguistics.* Translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi. London and New York:Routledge.

Cruse, D. A. (1986). *Lexical Semantics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Singapore: Blackwell Publishing Ltd.

Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphore*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*:*What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and Londo: The University of Chicago Press.

Leech, J. N. (1985). *Semantics: The Study of Maning*. Harmondsworth: Penguin Books.

Lyons, J. (1979). *Semantics***.** (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1995). *Linguistic Semantics*: *An Introduction***.** New York: Cambridge University Press.

_____. (1996). *Semantics***.** (Vol. 1). New York: Cambridge University Press.

Malmkjær, K. (ed.). (2002). *The Linguistic Encyclopedia*. London & NewYork: Routledge.

Plato. (1997). *Complete Works*. Edited by John M. Cooper. Indianapolish: Hackett Publishing Company, Inc.

Searle, J. R. (1979). Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts**.** New York: Cambridge University Press.

_____. (1983). *Inentionality: An Essay in the Philosophy of Mind.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ullmann, S. (1963). *The Principles of Semantics*. Oxford: Basil Blackwell.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.82886.1438

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۸۳-۱۰۳
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

# تاریخ و فرم ادبی:
# تأملی در شکل‌شناسی «*داراب‌نامهٔ*» بیغمی

تاریخ دریافت: ۲۱ خرداد ۱۴۰۲ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

فؤاد مولودی[۱]

**چکیده**

«داراب‌نامه» یا همان «فیروزشاه‌نامه» از محمد بیغمی (قرن نهم هجری)، پس از «سمک عیار»، مهم‌ترین و مفصل‌ترین متن «عیاری ـ پهلوانی» در تاریخ ادبیات فارسی است. منظور از «متون عیاری-پهلوانی» متون منثور روایی و بلند است که کنش توأمان عیار و پهلوان در آن، متن روایی را می‌سازد. در ظاهر، به نظر می‌رسد این قصهٔ بلند در ادامهٔ همان سلسله روایت‌های منظوم و منثور در باب خاندان داراب باشد که در سنت شاهنامه‌نویسی و روایت‌سازی منثور و تاریخ‌نگاری فارسی و عربی بارها به آن پرداخته شده است؛ اما تأمل در فرم این قصهٔ بلند، دو نکتهٔ پنهان را بر ما آشکار می‌سازد: نخست اینکه، کلیت فرم در «داراب‌نامه» بر همان الگوی روایی «سمک عیار» استوار است نه داراب‌نامهٔ طرسوسی و دیگر قصص مربوط به خاندان داراب؛ و نکتهٔ دوم و مهم‌تر اینکه، احتمالاً فرم روایی «داراب‌نامهٔ بیغمی» که مبتنی بر کار و کردار شاه/پهلوان اصلی در پیرنگ اصلی، و شاه/پهلوانان فرعی در خرده‌پیرنگ‌های موازی است صورت انضمامی نظام «ملوک‌الطوایف» اشکانی و فرهنگ پهلوانی آنان باشد. بنابراین احتمال، شاید بتوان گفت که علیرغم کمبود اطلاعات تاریخی مورخان قدیم در باب اشکانیان، «فرم ادبی» توانسته است حامل کلیتی از جهان اشکانیان باشد و آن را در تاریخ عبور دهد. در این صورت، پهلوانی‌های «فیروزشاه» و پهلوانان و عیاران همراه او، نه‌فقط تخیلی روایی برای مرهم نهادن بر زخم‌های تاریخی دوران اسکندر مقدونی، بلکه به‌طریق‌اولی، یادگار پهلوانی‌های اشکانیان در شکست بقایای اسکندر در ایران، و تلاششان برای حفظ «ایرانشهر» بوده است.

**کلیدواژه‌ها:** داراب‌نامه، متن عیاری ـ پهلوانی، فرم ادبی، ایدهٔ پیشینی، اشکانیان.

۱. استادیار گروه مطالعات ادبی. پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت). تهران. ایران. E-mail: F_molowdi@yahoo.com

## بیان مسأله

مقالهٔ حاضر سه مسألهٔ دارد: مسألهٔ نخست اینکه نشان دهیم در «داراب‌نامهٔ» بیغمی، برعکس عنوان آن، پیدایش شخصیت «فیروزشاه»، پسر «داراب»، و کار و کردار او ـ که هیچ ردّ و نشانی از آن در سنت تاریخ‌نگاری مربوط به خاندان داراب نیست و برعکس «دارا»ی شکست‌خورده از اسکندر، شاه/پهلوانی فاتح و پیروز و کشورگشا است ـ موردی اتفاقی نیست و بررسی آن نشان می‌دهد که روایت «بیغمی» هرچند در ظاهر و به سبب شهرت روایات مربوط به خاندان داراب، در آن زمینهٔ تاریخی قرار دارد اما به‌احتمال‌زیاد، صورتی متأخر و مکتوب از روایات شفاهی مربوط به ملوک‌الطوایف اشکانی و فرهنگ پهلوانی رایج آن دوره بوده است و روایتی از دلاوری‌های اشکانیان در شکست بقایای اسکندر را به دست می‌دهد (به سبب رسوب روایت‌های مختلف شفاهی و گذشت زمان زیاد، بیغمی و دیگر حکایت‌پردازان قبل از او به این مسأله آگاهی نداشته‌اند). مسألهٔ دوم اینکه، «فرم شناسی» اثر بیغمی، تنها راه ممکن برای اثبات مدّعای مذکور است و در اینجا «فرم» به‌مثابهٔ یک «کلیت» است: کار و کردار فیروزشاه (شاه/پهلوان اصلی) در پیرنگ اصلی، در کنار شاه/پهلوانان فرعی در خرده پیرنگ‌های موازی، صورت روایی و انضمامی سلسله‌مراتب ملوک‌الطوایف اشکانی و فرهنگ پهلوانی رایج آنان است و در اینجا «فرم ادبی» فراتر از تاریخ‌نگاری رسمی توانسته است حامل کلیتی از جهان اشکانیان باشد که به دلایل مختلف، برای سده‌های متوالی در تاریخ ایران به فراموشی سپرده شده بودند (چنان که می‌دانیم در بخش کیانی شاهنامه نیز چنین است و خاندان رستم و دیگر خاندان‌های پهلوانی این دوره، از بسیاری جهات متصل به دورهٔ اشکانی هستند: برای بحث تفصیلی دراین‌باره، رک به گازرانی: ۱۳۹۷). مسألهٔ سوم اینکه، تأمل در «فرم شناسی» کار بیغمی بر ما آشکار می‌سازد که «ساخت روایت» و «ایده‌های پیشینی» سازندهٔ متن، از بسیاری جهات، متصل به «فرم سمک عیار» است؛ و این مسأله برای ما اصلاً به معنای تقلید بیغمی از «سمک عیار» نیست، بلکه ما را متوجه نکته‌ای اساسی‌تر می‌کند: به‌احتمال‌زیاد، هر دو متن مذکور، برآمده از یک «شبکهٔ تخیل روایی» کلان‌تری هستند که در روایت‌سازی منثور و شفاهی ما ایرانیان وجود داشته است و برای سده‌های طولانی در قالب رسوب روایات شفاهی در همدیگر و اشباع آن‌ها فعال بوده است تا اینکه از قرن ششم هجری صورت‌های مکتوب آن عرضه شده است. همچنین باید گفت که انطباق کلی الگوی روایی «داراب‌نامهٔ» بیغمی با «سمک عیار» بدان معنا نیست که روایت بیغمی اختصاصاتی ویژه نداشته باشد؛ بلکه برعکس آن، باید توجه کنیم که روایتی همچون داراب‌نامهٔ بیغمی، اصل و اساسی کهن و باستانی دارد و از حیث تاریخی، به‌احتمال‌زیاد، اشکال شفاهی آن مقدم بر سمک عیار بوده باشد، اما چون صورت مکتوب آن مربوط به ادوار بعد

است ما ناچار شده‌ایم آن را در داخل الگوی روایی «سمک عیار» قرار دهیم و بدین سبب است که باید الگوی روایت‌سازی هر دو آن‌ها را در «شبکهٔ عیاری ـ پهلوانی» شفاهی جستجو کنیم که سده‌هایی طولانی فعال بوده است؛ به دیگر سخن، مبنای تحلیل ما در اینجا تقدم و تأخر تاریخیِ روایتِ مکتوب بوده است و ناظر به ارزش‌گذاری این دو متن نیست.

## روش‌شناسی

در این مقاله، به سه مسألهٔ مذکور از منظری «فرم‌شناسانه» خواهیم پرداخت و می‌کوشیم به صورتی انضمامی نشان دهیم که «فرم ادبی» چگونه «غیاب‌های تاریخ‌نگاری» را آشکار می‌سازد و در کلیت خود می‌تواند «ساخت اجتماعی» ادوار تاریخی را برسازد. به دیگر سخن، در اینجا بحث بر سر این است که پیوند اثر ادبی با ساخت اجتماعیِ غایب را نه در محتوا، بلکه در همخوانی اشکال و ساخت‌ها باید جستجو کرد (گلدمن، ۱۳۹۰: ۵۰ـ ۶۰)؛ و در اینجا است که دغدغهٔ مقالهٔ حاضر با روش‌شناسی نظریه‌پردازانی همچون اریش کوهلر، اوئرباخ، آرنولد هاوزر و به‌ویژه، لوکاچ و گلدمن ـ که دغدغهٔ اصلی آن‌ها یافتن نسبت میان فرم ادبی و ساخت اجتماعی بود ـ مرتبط می‌گردد. برای تمامی این اندیشمندان، مسألهٔ اساسی «بازنمایی» است و اینکه واقعیت اجتماعی در فرم ادبی چگونه بازنمایی می‌شود. به باور آنان، فرم ادبی، واقعیت و امر اجتماعی را «منکسر» و در قالب زیباشناسی تازه «بازنمایی» می‌کند: فرم هم نسبتی دیالکتیکی با زمینهٔ بیرونی دارد، هم خود دنیایی یکپارچه و مستقل است و از هر نظر با کلیت پیوند دارد. فرم همان ترکیب‌بندی‌ای است که نحوهٔ دریافت اثر را هدایت می‌کند و رکن عینی اثر هنری است. میمه‌سیس بر گزینش، انتخاب، ارزشیابی و شکل‌دهی به مؤلفه‌های واقعیت استوار است و در فرم، عینیت می‌گیرد (برای بحث تفصیلی رک: همرمایستر، ۱۳۹۹: ۲۱۰ـ ۲۱۶). فرم، ساخت اجتماعی را در جهانی تخیلی، غیرمفهومی و وحدتمند، شکلی انضمامی می‌بخشد؛ همیشه تاریخی و پویا و معنادار و کلیتی از تجربه و اندیشه است؛ و جهان‌بینی سبب انسجام درونی و اعتبار بیرونی آن است (برای بحث تفصیلی رک: گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۱ـ ۹۷).

مقالهٔ حاضر از حیث تمرکز بر «فرم شناسی» در چهارچوب مفهومی و روشی نظریه‌پردازان مذکور است اما هدف آن نشان دادن «نسبت فرم ادبی و ساخت اجتماعی آگاهیِ مؤلف» نیست، بلکه به‌طریق‌اولی، می‌خواهیم نشان دهیم که «فرم ادبی» چگونه هم‌عرض با ساختی اجتماعی و سیاسی بوده است و درحالی‌که تاریخ‌نگاری رسمی، برای مدت‌های مدید، آن را فراموش کرده فرم ادبی توانسته است حامل کلیت آن باشد. برای تحلیل مسائل مذکور، در سه بخش مقاله را پیش خواهیم برد: نخست به خاندان داراب در متون تاریخ‌نگارانه اشاره خواهیم کرد تا معلوم گردد

ریشه‌های تاریخی مسأله چه است. در بخش دوم، به «فرم‌شناسی» کار بیغمی و شیوهٔ اتصال روایت او به سمک عیار خواهیم پرداخت تا معلوم گردد که جهت‌گیری فرم اثر بیغمی به جانب تاریخ‌نگاری رایج خاندان داراب نبوده است؛ و در بخش سوم می‌کوشیم نشان دهیم نسبت فرم با غیاب تاریخی مورد بحث ما چگونه بوده است.

## پیشینهٔ پژوهش

در باب «متون عیاری ـ پهلوانی» مورد بحث ما، به‌جرئت می‌توان گفت صدها پژوهش انجام شده است که احصای آن‌ها در اینجا ناممکن است و آن‌ها را می‌توان در دو دسته قرار داد: ۱. مقالات و رساله‌های دانشگاهی که اکثر آن‌ها در باب روایت‌شناسی و بررسی عناصر روایی و داستانی در این متون بوده است. برخی از این آثار بر مبنای نظریه‌های روایت بوده است و برخی دیگر نه؛ برخی بر مبنای مقایسهٔ دو یا چند متن انجام شده است و در برخی دیگر یک متن را بررسی کرده‌اند. اکثریت قریب به اتفاق این آثار، روساخت متن را تحلیل کرده‌اند و نتایج حاصل از آن‌ها در یک سطح قرار دارد. ۲. کتاب‌ها، مدخل‌های دانشنامه‌ای، مقدمه‌های مصححان این متون، مقالات و جستارهایی که عمدتاً در باب مسائل تاریخی و متنی و محتوایی و تصحیح این متون است و بسیاری از آن‌ها حاوی داده‌های ارزشمند تاریخی و ادبی است. در برخی از این منابع، به سرچشمه‌های پیدایش این متون و نیز وجوه تفاوت و شباهت ساخت روایی سمک عیار و داراب‌نامهٔ بیغمی نیز پرداخته شده است و شاهد تحلیل‌ها و ریخت‌شناسی‌های دقیقی نیز هستیم (برای نمونه در آثار ویلیام هانوی)؛ اما نگارنده تاکنون پژوهشی مرتبط با «نسبت زیباشناسانهٔ فرم و ساخت تاریخی و اجتماعی فراموش شده» ـ چنان که در اینجا مورد نظر ما است ـ در باب این متون نیافته است. به‌ویژه اینکه روش ما در استخراج ایده‌های پیشینی متن، منظری زیباشناسانه و فلسفی است و شیوهٔ فرم‌یابی متن را در نسبت با ایدهٔ پنهان در نظر دارد.

## زمینهٔ تاریخی داراب‌نامه‌ها

می‌دانیم که در شاهنامهٔ فردوسی، پس از کشته شدن اسفندیار به دست رستم، مطابق وصیت او، رستم بهمن را به سیستان می‌برد و پرورش می‌دهد. رستم در چاه شغاد کشته می‌شود و پس از مرگ گشتاسپ، بهمن بر تخت می‌نشیند و به انتقام خون پدر و به بهانهٔ بددلی و نافرمانی فرامرز، به سیستان لشکر می‌کشد و فرامرز را می‌کشد و زال را به بند می‌کشد تا اینکه به راهنمایی پشوتن، دستور او، از کرده پشیمان می‌شود و زال را آزاد می‌کند. همای چهرآزاد دختر بهمن است و از او بار می‌گیرد و بنا بر وصیت بهمن، پس از پدر، بر تخت شاهی ایران می‌نشیند و داد می‌ورزد و کار

ملک راست می‌دارد. همای چون بار می‌نهد پسر را با مقداری جواهر در صندوقی چوبی می‌گذارد و در فرات رها می‌کند. گازری فرزندمرده، طفل را می‌یابد و با همسرش، به‌عنوان فرزند خود بزرگش می‌کنند و «داراب» نام می‌نهندش. داراب می‌بالد و زورمند و پرهنر است و نشانی از خود در گازر نمی‌بینند. او به رشنواد می‌پیوندد تا همراه سپاه ایران با رومیان بجنگد و در رزم هنرها از خود نشان می‌دهد. رشنواد احوال این جوان برومند را از گازر باز می‌داند و احوال او آشکار می‌گردد. داراب به مادرش، همای، می‌پیوندد و پس از او بر تخت می‌نشیند و «داراب‌گرد» را بنا می‌نهد. او شعیب را که بزرگ سواران نیزه‌گزار تازی است شکست می‌دهد و به جنگ شاه فیلقوس رومی می‌رود و او را در «عموریه» به حصار می‌گیرد. فیلقوس دخترش، ناهید، را به داراب می‌دهد و جنگ درباقی می‌کنند. داراب به سبب بوی ناخوش دهان ناهید از او سرد می‌گردد و دختر را نزد پدر بازمی‌فرستد. ناهید که باردار است اسکندر را می‌زاید و فیلقوس او را پسر خود معرفی می‌کند. داراب از زنی دیگر، صاحب پسری به نام «دارا» می‌شود که پس از بر تخت نشستن از همهٔ شاهان باژ و ساو می‌خواهد و خود را مهتر شاهان دنیا می‌داند. خبر به اسکندر می‌رسد و او که از باژ کهن ناراحت است به ایران لشکر می‌کشد. نخست مصری‌ها را درهم می‌شکند و آنگاه رو به ایران می‌نهد و با سپاه دارا می‌جنگد. دارا که در جنگ زخم یافته است در حالت نزع است و اسکندر بر بالین او می‌آید و بر جان برادر زاری می‌کند. دارا در باب بی‌وفایی دنیا و ارزش دادورزی به اسکندر پند می‌دهد و دست در دست او می‌میرد (این سلسلهٔ رخدادها در دو چاپ معتبر شاهنامه، خالقی مطلق و مسکو، بی اختلافی اساسی، تقریباً به همین صورت است. رک فردوسی، ۱۳۷۵، جلد پنجم، صص ۴۷۱ـ۵۶۵؛ و فردوسی، ۱۳۸۷، جلد ششم، صص ۳۴۳ـ۴۰۶).

در شاهنامه پیوسته از بهمن با نام «اردشیر» یاد می‌شود. ابوریحان بیرونی نیز در آثارالباقیه از او با عنوان «ارطخشت» و «کی اردشیر» نیز نام برده است و ترتیب پادشاهی او و همای چهرآزاد (در یک جا خمانی) و داراب و دارا و اسکندر را به همان ترتیب شاهنامه می‌آورد (بیرونی، ۱۳۶۳: صص ۱۳۰، ۱۴۸، ۱۵۰). می‌دانیم که در اینجا اختلاطی میان «بهمن» در تاریخ روایی، و «اردشیر» هخامنشی در تاریخ واقعی ایران پیش آمده است و بنا بر گزارش مورخان یونانی، اردشیر هخامنشی بود که با دو دختر خود «آتُس سا» و «آمِس تریس» مضاجعت نمود. بیرونی و حمزهٔ اصفهانی و صاحب مجمل التواریخ نیز همچون فردوسی او را «درازدست» دانسته‌اند (چو بر پای بودی سرانگشت اوی/ ز زانو فروتر بدی مشت اوی) و از او با عنوان «طویل الیدین» و «طویل الباع» یاد کرده‌اند و در جاهای دیگر نیز صفاتی همچون «درازانگل» و «مقروشر» (ماخروخیر یا ماکروخیر) و «لانگی مانوس» برای او آمده است (برای بحث تفصیلی رک به طرسوسی، ۱۳۴۴، مقدمهٔ صفا: صص سیزده تا پانزده؛ و صفا، ۱۳۸۷: ۵۲۰ـ۵۲۵).

روایت مربوط به خاندان «داراب» و نام‌های آن‌ها، از پادشاهی بهمن و همای تا داراب و دارا و اسکندر، علاوه بر شاهنامهٔ فردوسی، در منابع تاریخی مهم دورهٔ اسلامی و متون پهلوی این دوره نیز آمده است. در بسیاری از این منابع، بهمن همان «کی‌اردشیر» است و نسبت همای و بهمن، و نیز نسبت دارا و اسکندر، همان است که فردوسی آورده است و در اندکی از آن‌ها نیز همای، دختر ملک مصر دانسته شده است و اسکندر نیز نسبتی با دارا ندارد و پسر فیلقوس دانسته شده است: برای نمونه در غرر الأخبار ثعالبی (۱۳۶۸، ج ۱: صص ۲۳۹ ـ ۲۵۶)؛ در مجمل التواریخ (۱۳۸۳: ۳۰ ـ ۳۲)، در سنی ملوک الأرض حمزهٔ اصفهانی (۱۳۴۶: ۳۷ ـ ۴۰)؛ در آثارالباقیهٔ ابوریحان بیرونی (۱۳۶۳: ۱۴۸-۱۵۰)؛ در مروج الذهب مسعودی (۱۳۴۴، ج ۱: صص ۱۱، ۱۳۰، ۲۲۶، ۲۷۶، ۲۷۷)؛ در تاریخ بلعمی (۱۳۸۰: ۴۷۱ ـ ۴۸۹)؛ در اخبار الطوال دینوری (۱۳۴۸: ۵۲ ـ ۵۸) و منابع دیگر. مثلاً حمزهٔ اصفهانی «کی بهمن» را همان «کی اردشیر» دانسته است و از همای چهرآزاد نام می‌برد، اما سخنی از برادری دارا و اسکندر به میان نمی‌آورد و اسکندر را «زشت‌کار» می‌داند. او که مدعی است از «ابستا» یا «اوستا» نقل می‌کند همان تسلسل را می‌آورد و مدت زمان پادشاهی آنان در اثر او، مطابق با همان مدت زمان شاهنامهٔ چاپ مسکو است؛ صاحب مجمل از ازدواج بهمن با کسایون، دخت پادشاه کشمیر، و غدر او و ازدواج دوم بهمن با همای، دخت ملک مصر، سخن گفته است؛ بلعمی همای را دختر بهمن دانسته است اما اسکندر را پسر فیلقوس می‌داند که نسبتی با دارا ندارد ولی دارا در لحظهٔ مرگ او را به ازدواج با دخترش «روشنک» وصیت می‌کند؛ ثعالبی «خمای» را دخت بهمن می‌داند و روایت او از دارای بزرگ و دارای کوچک (داراب و دارا) و برادری اسکندری و دارا همچون شاهنامه است؛ دینوری نیز «خمانی» را دخت بهمن دانسته است و همچون مسعودی، دارا را به نام تاریخی او، «داریوش» ذکر کرده است. در «بندهشنِ» فرنبغ دادگی، نسب اردشیر بابکان به بهمن رسیده است و می‌گوید اردشیر، همان بهمن پسر اسفندیار است: «اردشیر بابکان که او را مادر دخت (بابک است، پدر) ساسان، پسر به‌آفرید، پسر زریر، پسر ساسان، پسر اردشیر است که بهمن، فرزند اسفندیار، خوانده می‌شود» (۱۳۹۵: ۱۵۱). در «کتاب چهارم دینکرد» از آذرفرنبغ فرخزادان، از دارای دارایان (دارا پسر داراب) به سبب جمع‌آوری «اوستا و زند» به نیکی یاد شده است: «دارای دارایان همهٔ نوشته‌های اوستا و زند را همان گونه که زرتشت از هرمزد پذیرفته بود به دو نسخه، یکی در گنج شایگان و یکی را در دژنبشت فرمود نگه داشتن» (۱۳۹۳: ۶۳).

### خاندان داراب در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی

روایت طرسوسی دربارهٔ ماجراهای «داراب» پادشاه کیانی است که در اینجا نیز پسر بهمن و همای است. اگر از چند

صفحهٔ الحاقی آغاز کتاب درگذریم (صص ۳ تا ۹ که مصحح کتاب نیز نشان داده است به خطی جدیدتر نوشته شده و قطعاً الحاقی است) روایت طرسوسی در تولد و کودکی داراب، همچون روایت فردوسی و بیشتر منابع تاریخی است: همای چون از بهمن (اردشیر) بار می‌گیرد فرزند را در صندوقی چوبی می‌گذارد و در فرات رها می‌کند و گازری او را از آب می‌گیرد و می‌پروراند و داربش نام می‌نهد؛ اما در ادامه، روایت طرسوسی گسترش می‌یابد و شاخ و برگ روایی پیدا می‌کند و رخدادهایی بدان افزوده می‌گردد که در شاهنامه نیست: دارا یا «داراب کهین» فرزند «داراب» است و از طمروسیه (ملکهٔ یونانی که به دست زن دوم داراب، زنکلیسا، کشته می‌شود) زاده می‌شود و اسکندر نیز از پیوند ناهید (دختر فیلقوس، برادر قیصر روم) و داراب به دنیا می‌آید. داراب به سبب بوی ناخوش دهان ناهید او را به روم بازمی‌فرستد و اسکندر زاده می‌شود و پس از بر تخت نشستن به ایران لشکر می‌کشد و پس از کشته شدن داراب کهین به دست دو سردار، و جنگ‌های طولانی اسکندر با دختر او، «بوران‌دخت» یا همان «روشنک»، درنهایت آن دو با هم ازدواج می‌کنند (رک به طرسوسی: ۱۳۴۴).

## خاندان داراب در روایت بیغمی و شیوهٔ اتصال روساخت آن به متون تاریخ‌نگارانه

کتابی که امروز با عنوان «داراب‌نامهٔ» بیغمی در دست داریم غیر از کتاب «داراب‌نامهٔ» ابوطاهر طرسوسی است. چنان که مصحح این کتاب، ذبیح‌الله صفا، در مقدمهٔ خود بر کتاب آورده است عنوان اصلی و درست این کتاب می‌بایست «فیروزشاه‌نامه» یا «فیروزنامه» بوده باشد: «این کتاب دارابنامه که در دست داریم در حقیقت داستان همین فیروزشاهست و ازاین‌روی می‌بایست فیروزنامه خوانده شود چه اثر داراب در آن بسیار کمتر از پسرش فیروزشاهست» (بیغمی، ۱۳۳۹: مقدمهٔ صفا، ص نه)؛ آنچه صفا در دو جلد با عنوان «داراب‌نامهٔ» بیغمی چاپ کرد مجموع شش دفتر از مجلد اول نسخهٔ خطی آن بود که تاریخ کتابت آن سال ۸۸۷ ه.ق است: «تمام شد دفتر ششم از داراب‌نامه در مجلد اول در شهر تبریز در هفتم ذوالحجهٔ سنهٔ سبع و ثمانین و ثمانمائه الهجریه» (بیغمی، ۱۳۴۱: ۷۵۷). ادامهٔ این روایت، همان کتابی است که بعدها در سال ۱۳۸۸ شمسی ایرج افشار و مهران افشاری با عنوان «فیروزشاه‌نامه» (دنبالهٔ داراب‌نامه بر اساس روایت بیغمی) در نشر چشمه چاپ کردند. این کتاب، بخشی از مجلد سوم نسخهٔ خطی است و تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد تاکنون متنِ افتادگی میان این دو بخش به دست نیامده است. در پایان این کتاب، کار و کردار فیروزشاه تمام می‌شود و او پس از فتح «سرندیب»، با یارانش به ایران بازمی‌گردد و کشورگشایی پنجاه سالهٔ او تمام می‌شود؛ اما کار و کردار «ملک بهمن» (پسر فیروزشاه از عین‌الحیات یمنی) که در میانه‌های این جلد وارد قصه شده و پهلوانی‌ها از خود نشان داده است، همچنان ادامه دارد. آخرین یافته‌ها از سلسله روایات بیغمی را میلاد

جعفرپور و حسین اسماعیلی، در دو جلد با عنوان «حماسهٔ بهمن‌شاه نامه: ادامهٔ روایت داراب‌نامه، مجلد چهارم، بر اساس نسخهٔ کتابخانهٔ وین اتریش» در سال ۱۳۹۷، و «حماسهٔ بهمن‌شاه نامه، ادامهٔ روایت داراب‌نامه، مجلد پنجم، بر اساس دستنویس‌های کتابخانهٔ سلیمانیه و کتابخانهٔ ملی ایران» در سال ۱۴۰۰ تصحیح و چاپ کرده‌اند.

در روایت بیغمی، فیروزشاه پسر داراب است و صفا در مقدمهٔ خود می‌نویسد: «لیکن در داستان حاضر فرزند او دارا نام ندارد بلکه فیروزشاه نامیده می‌شود، و پادشاهی مقهور و منکوب نیست بلکه بهادر و جهانگشا و جهاندارست که از کودکی باز در جنگ‌های بزرگ شجاعت‌ها نمود و یک‌تنه خود را بر لشکرهای انبوه زد و در هر کاری از عشق و جنگ کامیاب بود» (بیغمی، ۱۳۳۹، مقدمهٔ صفا: ص هفت). این نظر صفا، در آن زمان درست بوده است؛ چراکه در دو جلد نخست کتاب ردّ و نشانی از فرزند دیگر داراب نیست و نظر صفا بر مبنای همان متن موجود بوده است. نگارنده نیز تا سال‌ها ـ که فقط این بخش از روایت، چاپ شده بود ـ بر این نظر بود و می‌پنداشت روایت بیغمی از کار و کردار فیروزشاه و جهانگشایی او، تسکین و مرهم زخمی بوده است که ایرانیان تا سده‌ها آن را از زیانکاری حملهٔ اسکندر مقدونی گجستک در ایران، بر پیکر خود احساس می‌کردند و روایت‌سازی و قصه‌پردازی در باب فیروزشاه برای آن‌ها مکانیزمی دفاعی و روانی و جمعی برای جبران شکست‌های دارا از اسکندر بوده است؛ تا اینکه بخش مربوط به مجلد سوم کتاب با عنوان «فیروزشاه‌نامه» چاپ شد و در بخش پایانی آن می‌بینیم که فیروزشاه در حالت بیماری از زهری که لندیور به او خورانده است و خسته از جهانگشایی پنجاه ساله‌اش، سخن از برادرش «دارا» به میان می‌آورد و اینکه او به‌ناحق، پس از مرگ پدرشان، داراب، بر تخت نشسته است و دادورزی شاهان ایرانی را به کناری گذاشته است و او باید به ایران برود و چارهٔ آن کار کند. این مسأله، در نویافته‌های روایت بیغمی آشکارتر شد: فیروزشاه با رسیدن به ایران و به سبب زهری که به او خورانده شده است می‌میرد و دارا، برادرش، پس از مرگ او به بالینش می‌آید و در نقشه‌ای شوم، گردانِ همیشه همراه و همدل فیروزشاه را مسموم می‌کند و می‌کشد؛ بهمن پسر فیروزشاه به فکر انتقام از دارا است و در این احوال است که خبر لشکرکشی اسکندر به ایران نیز منتشر می‌گردد.

اتصال روایت بیغمی به روایت طرسوسی، اکنون از هر نظر شایستهٔ تأمل است: نظر صفا این است که طرسوسی و بیغمی «راوی» یا «گوینده» یا «پردازنده» یا «گزارندهٔ» روایاتی کهن و شفاهی ـ و حتی شاید کتبی ـ بوده‌اند که از ایران پیش از اسلام و سده‌های نخستین دورهٔ اسلامی برجای‌مانده و به‌مرورزمان به آن‌ها شاخ و برگ داده‌شده و روایی‌تر شده و نسل به نسل گشته و تغییر و تبدل یافته و نقل شده است تا اینکه به دست آن‌ها و محررانشان، صورتی مکتوب و نهایی یافته است؛ و روایت طرسوسی و بیغمی نیز دو گونهٔ روایت از داستان داراب و فرزندان او است (رک به مقدمهٔ

صفا در طرسوسی، ۱۳۴۴؛ و بیغمی، ۱۳۳۹). نظر دیگر از میلاد جعفرپور، مصحح آثار دیگرِ طرسوسی و بیغمی است: روایت طرسوسی از خاندان داراب، بزرگ‌تر و مفصل‌تر از آن چیزی بوده باشد که از او مانده است و ترجمهٔ عربی «قصه فیروزشاه ابن الملک ضاراب» و دیگر روایات عربی از روی روایت طرسوسی و مطابق با پسند اعراب ترجمه و بازسازی شده باشد؛ و بیغمی نه گزارنده و راوی اصلی روایت، که در حقیقت مترجم و بازسازی کنندهٔ دوبارهٔ این روایت‌ها به فارسی بوده باشد و تمام این روایت، در اصل به طرسوسی تعلق داشته است (جعفرپور، ۱۳۹۶).

آنچه گفته شد بحثی مجمل بود دربارهٔ زمینهٔ تاریخی داراب‌نامه‌ها، اتصال دو روایت طرسوسی و بیغمی به متون پیش از خود، قرار گرفتنشان در شبکه‌ای از متون تاریخ‌نگارانه، و وجوه شباهت و تفاوت دو روایت بیغمی و طرسوسی. مرور آرای صاحب‌نظران در این زمینه‌ها، یک نکته را بر ما آشکار می‌کند: کسی در باب «فرم» داراب‌نامهٔ بیغمی و شیوهٔ اتصال این فرم به شبکهٔ «تخیل روایی» سخنی به میان نیاورده است. به اعتقاد نگارنده، آنچه برای مطالعات تاریخ ادبیات لازم‌تر است، تمرکز بر فرم است و در اینجا بیشتر از اینکه بحث بر سر زمینه‌های تاریخی و نوع رابطهٔ فیروزشاه با دارا و اسکندر باشد؛ بحث بر سر این است که اثر بیغمی چرا این‌گونه فرم یافته است؟

### نسبت فرم «*داراب‌نامهٔ*» بیغمی با «*سمک عیار*»

فرم روایی «داراب‌نامهٔ» بیغمی مرتبط با الگوی «سمک عیار» است: پادشاهی بزرگ و دادگر هست که از نداشتن جانشین غمگین است؛ وزیرش در طالع او می‌بیند که از دختر پادشاه سرزمینی دیگر پسردار می‌شود؛ پادشاه آن دختر را به زنی می‌گیرد؛ از او صاحب پسری می‌شود؛ پسر در زیبایی و رزم و هوش یگانه است (اتحاد تن و روان)؛ در موقعیتی غیرمعمولی پسر دختری را می‌بیند (در خواب، در خلسه) و عاشق او می‌شود؛ او به طلب دختر رهسپار سرزمین بیگانه می‌شود؛ دختر همان مادینهٔ یگانهٔ سرزمین بیگانه است؛ دختر نیز عاشق شاهزاده می‌شود؛ موانعی در سر راه وصلت این دو هست (مخالفت پدر، دسیسهٔ وزیر، خواستگار دیگر و ...)؛ شاهزاده دست از عشق برنمی‌دارد و با یارانش در راه آن می‌جنگد؛ پدر و لشکر به شاهزاده ملحق می‌شوند و او را یاری می‌کنند؛ این وصلت مرتباً به تأخیر می‌افتد؛ دختر به دلایلی به سرزمین‌های دیگر می‌افتد؛ شاهزاده در طلب او به آن سرزمین‌ها می‌رود؛ انواع جنگ‌ها و ماجراها و دسیسه‌ها بر سر راه وصال پیش می‌آید؛ بخشی از این موانع غیرواقعی و مربوط به دنیای جادو و طلسم و موجودات غیرانسانی است؛ با کار پهلوانی و عیاری این مشکلات درنوردیده می‌شود؛ در این میان سرزمین‌های دیگر یکی پس از دیگری به دست شاهزاده و یارانش مسخر می‌گردد؛ علیرغم سختی‌ها و تعلیق‌ها شاهزاده به معشوقش می‌رسد؛ بر اساس همین الگو پای زنانی دیگر که مادینه‌های یگانهٔ سرزمین‌های دیگر هستند به داستان باز می‌شود و

شاهزاده پس از تأخیر و تعلیق به آن‌ها نیز می‌رسد؛ پدر به سرزمین خود بازمی‌گردد؛ فرزند پسر از شاهزاده زاده می‌شود؛ پدر می‌میرد و شاهزاده بر تخت می‌نشیند؛ پسر او می‌بالد تا اینکه قهرمانی یگانه می‌گردد و او نیز به طلب معشوقش روانه می‌گردد و همین الگو تکرار می‌گردد.

اگر به طرح روایی «سمک عیار» و طرح روایی «داراب‌نامه» دقت کنیم نزدیکی دو الگوی مذکور آشکار می‌گردد و درمی‌یابیم که بیغمی در «داراب‌نامه» کار خود را بر همان الگوی «سمک عیار» بنا نهاده است. در آنجا خورشیدشاه از مرزبان‌شاه در وجود می‌آید و به طلب «مه‌پری» عازم چین می‌گردد و عیاران و پهلوانان به او می‌پیوندند و هامان‌وزیر در کنار او است و تمام حوادث را پیشاپیش می‌داند و مرزبان‌شاه نیز به آن‌ها ملحق می‌شود و تمام سرزمین‌ها را تصرف می‌کنند و خورشیدشاه به «مه‌پری» و زنان دیگرش می‌رسد؛ در اینجا نیز فیروزشاه از داراب‌شاه در وجود می‌آید و به طلب «عین‌الحیات» عازم یمن می‌گردد و پهلوانان و عیاران به او می‌پیوندند و طیطوس‌وزیر در کنار او است و تمام حوادث را پیشاپیش می‌داند و داراب‌شاه نیز به آن‌ها ملحق می‌شود و تمام سرزمین‌ها را تصرف می‌کنند و فیروزشاه به «عین الحیات» و زنان دیگرش می‌رسد. در آنجا فرخ‌روز از خورشیدشاه در وجود می‌آید که از پدر زورمندتر است و الگوی پدر را در طلب «گلبوی» تکرار می‌کند و مرزبان و هامان می‌میرند و خورشیدشاه همواره در کنار پسر است؛ در اینجا نیز ملک‌بهمن از فیروزشاه در وجود می‌آید که از پدر زورمندتر است و الگوی پدر را در طلب «خورشیدچهر» تکرار می‌کند و داراب و طیطوس می‌میرند و فیروزشاه همواره در کنار پسر است تا به وصال برسد.

### نسبت ایده‌های پیشینی در «*داراب‌نامهٔ*» بیغمی با «*سمک عیار*»

«ایده‌های پیشینی» سازنده و شکل‌دهندهٔ متن روایی هستند و فرم اثر، صورت انضمامی این ایده‌ها است که خصلتی ذاتاً اجتماعی دارند. به دیگر سخن، این ایده‌ها متن را شکل داده‌اند، و متن نیز آن‌ها را عینیت بخشیده است اما خود غایب هستند و متن مستقیم آن‌ها را بیان نکرده است؛ اگر متن روایی و شکل آن را همچون ساختمانی در نظر آوریم این ایده‌ها همان «پی» آن است که دیده نمی‌شود ولی تمام ساختمان بر آن استوار است. . نظام آگاهی پیدا و پنهان در روایت بیغمی نیز، همچون «سمک عیار»، این ایده‌ها را شکل داده و فرم اثر نیز صورت انضمامی آن‌ها است؛ و در هر دو متن با ایده‌هایی مشابه روبه‌روییم: **در هر دو متن، ایدهٔ پیشینی محوری و مرکزی «دیالکتیک واقعیت و آرمانشهر» است و دیگر ایده‌های پیشینی، در دو سویگی و نوسان میان واقعیت و آرمانشهر باید نگریسته شوند.** به دیگر سخن، این ایده‌ها از آنِ یکی از دو ساحت واقعی یا آرمانشهری نیست و مرتبط در میان آن‌ها در آمد و شد است. اتصال «داراب‌نامهٔ» بیغمی به «سمک عیار» در ایده‌های پیشینی چنین است:

ـ «داراب‌نامهٔ» بیغمی و «سمک عیار» بر «دیالکتیک واقعیت/ آرمانشهر» بنا نهاده شده است: مایه‌های روایت و شیوهٔ محاکات کردن واقعیت در این آثار، برگرفته از زیست‌جهان و تجربهٔ واقعی و زیستهٔ گزارندگان آن‌ها است و واقعیت را چنان تخیل کرده‌اند که «امکان» زیستن آن را داشته‌اند و کوشیده‌اند دنیای واقعی خود را در کلیتش بازنمایی کنند؛ اما سویهٔ واقعی این دو اثر، همواره و همزمان، در نسبت با سویهٔ آرمانشهری آن است و فرم در تمامیت خود، آرمانشهری را ترسیم می‌کند که پردازندگان سودای آن را داشته‌اند و تخیلش می‌کرده‌اند: آرمانشهری که صداقت و زیبایی و جوانمردی و دادورزی و وفور و نعمت و خرسندی و زیست عاشقانه و معنویت و قدرت و شهامت، از ویژگی‌های آن است. کمبود این موارد در جهان واقعی، و محصور بودن گزارندگان در جهان واقعیت‌های موجود، آن‌ها را به جانب آرمانشهر سوق داده است. این مسأله را در اینجا به صورتی دیالکتیکی باید دید و اینکه متن در همهٔ بخش‌های خود دو سویهٔ واقعیت و آرمانشهر را در دل همدیگر نشان می‌دهد: روایت با واقعیت موجود شکل گرفته است و از دلِ غیاب‌های جهان واقعی، آرمانشهر تخیل شده است و آرمانشهر نیز پیوسته خلأهای واقعیت را فرایاد می‌آورد. در اینجا نیز، تفکیک کردن متن به دوگانهٔ واقعیت و آرمانشهر در این یا آن بخش، منظور ما نیست و این شیوهٔ مواجههٔ با متن، تقلیل دادن آن است.

ـ «طلب معشوق از سرزمین بیگانه» اساس حرکت روایت در دو اثر است: تمام ماجرا با عشق پهلوان (فیروزشاه) به معشوقی از سرزمین بیگانه (عین‌الحیات) آغاز می‌شود و با رفتن و جنگیدن برای به دست آوردن او شکل می‌گیرد و طلب معشوق است که سبب رقم خوردن تمام کار و کردارهای پهلوانی و عیاری می‌شود و ماجراها را می‌سازد. در ادامهٔ روایت، دقیقاً همچون سمک عیار و ماجرای زن‌های خورشیدشاه، جهان‌افروز (دختر ربیعای قیصر) و مه‌لقا (دختر ملک خناس پری) و قمر ملک (دختر برکه‌خان) نیز وارد روایت می‌شوند و به همسری فیروزشاه درمی‌آیند. همین مورد برای «ملک‌بهمن» پسر فیروزشاه نیز تکرار می‌شود (همچون ماجرای فرخ‌روز پسر خورشیدشاه، در سمک عیار) و ماجرای او برای وصال خورشیدچهر است که آغاز می‌شود و او نیز به طلب معشوق می‌رود و به زنانی دیگر نیز می‌رسد. تمام این زنان، مادینه‌های یگانهٔ سرزمین‌های دیگر هستند (دختران شاهان) و تسخیر آن‌ها به دست قهرمان ایرانی بر مبنای چهار بنیاد اسطوره‌ای است: زن‌سالاری ادوار نخستین، تسخیر روح سرزمین بیگانه، ارتباط مادینهٔ مادینهٔ یگانه با پریان، تلاش سرزمین بیگانه برای به دست آوردن تخمهٔ پهلوان ایرانی (چندین پژوهش ارجمند اسطوره‌شناختی و

انسان‌شناسانه و تطبیقی در باب این موارد انجام گرفته است؛ برای بحث تفصیلی دراین‌باره رک به این مقالات: سرکاراتی: ۱۳۷۸؛ مختاریان: ۱۳۹۰؛ مزداپور، ۱۳۷۱ و ۱۳۸۳؛ آیدنلو: ۱۳۹۰؛ خالقی مطلق: ۱۳۸۸ و ۱۳۹۷).

ـ «رابطهٔ پدران و پسران» نیز در اینجا مبتنی بر محبت دوطرفه و درنهایت دلسوزی آنان برای همدیگر است: دقیقاً همچون سمک عیار، در اینجا نیز سه نسل از شاهان ترسیم می‌گردند (در سمک عیار: مرزبان‌شاه و خورشیدشاه و فرخ‌روز؛ در اینجا: داراب‌شاه و فیروزشاه و ملک‌بهمن). پدران در میل پسر برای به دست آوردن مادینهٔ یگانهٔ سرزمین بیگانه با آنان همراه و همدل هستند و لشکر می‌کشند و مهم‌ترین اولویتشان حفظ جان فرزند و رساندن او به معشوق است؛ و پسر نیز همه‌جا سوخته و دلداده و عاشق پدر است و چشمداشتی به جانشینی و نشستن بر تخت ندارد تا اینکه به‌طور طبیعی، پس از مرگ پدر، بر تخت می‌نشیند. این همدلی پدر و پسر، در تقابل آشکار با واقعیت‌های تاریخی شاهان در تاریخ ایران و جهان، و حتی در تقابل با الگوهای رایج متون پهلوانی و تاریخی و حماسی و غنایی است و یکی از مواردی است که آرمانشهر ذهن پردازندگان و نیز ذهنیت عامیانهٔ آن‌ها از «قدرت» را در این حکایت نشان می‌دهد: این خصلت آرمانشهری متن طبیعتاً برآمده از تجربهٔ فضاهای واقعی و زیستهٔ پردازندگان قصه بوده است و در تقابل با آن نیز قرار دارد.

ـ «ایدهٔ آخرالزمانی هماهنگ ساختن تمام جهان» نیز در اینجا مشاهده می‌شود: فیروزشاه (همچون خورشیدشاه) در طلب معشوق است اما خیانت پی‌درپی و طمع‌ورزی شاهان و شاهزادگان دیگر سرزمین‌ها او را مجبور می‌کند از یمن به مصر و شامات و آسیای صغیر و روم و ختا و ترکستان و چین و ماچین و هند و سرندیب برسد و تمام آن سرزمین‌ها را فتح کند. ملک‌بهمن نیز کار پدر را ادامه می‌دهد و مابقی سرزمین‌های مانده را فتح می‌کند (همچون فرخ‌روز در سمک عیار). این ایدهٔ هماهنگ شدن تمام جهان و رسیدن به نظم و انسجامی که در آن تمام اختلافات و تشتت‌ها ناپدید می‌شود، همواره دالّ مرکزی در تخیل روایی جمعی آن دوران بوده است.

ـ عیاران در اینجا نیز «نمایندهٔ کار و اندیشهٔ مردمی» هستند: در اینجا نیز عیاران اگرچه پایگاه طبقاتی و موروثی در سلسله‌مراتب قدرت ندارند، اما کار و کردار و اندیشه و تدبیر آنان همواره راهگشا است و بسیاری کارهای بزرگ به دست آنان انجام می‌گیرد و همواره بخشی اصلی و مهم از سلسله رخدادهای روایت هستند. بهروز عیار ـ که تقریباً همزاد فیروزشاه و فرخ‌زاد است ـ سر این عیاران است و شبرنگ و سیاوش و طارق و آشوب و بادرفتار نیز همراهان و همکاران اصلی او هستند. بخش مهمی از فتوحات فیروزشاه و ملک‌بهمن به سبب

چاره‌اندیشی این عیاران انجام می‌گیرد و همگی کمندانداز و نقب‌زن و شبرو و سیاس و صورت‌گردان و شجاع و خنجرگذار و شجاع در نبردهای تن‌به‌تن هستند. کار ویژهٔ این عیاران نجات بندیان، طراحی شبیخون، گردآوری اطلاعات از سپاه دشمن، زندان گشودن، یافتن هم‌پیمان، بی‌هوش کردن شاهان و پهلوانان دشمن، به رسولی رفتن، اسیر گرفتن از دشمن، گشودن قلاع، نبرد با دیوان و جادوان و باطل کردن طلسم آنان است. بخش‌های فراوانی از متن روایی به آنان اختصاص دارد و کار و کردار آنان از جالب‌ترین بخش‌های روایت است. عیاران همواره در نزد شاهان حرمت دارند و به آن‌ها اعتماد تام و تمام می‌شود و جاذبه‌های روایی و طنزها و آیرونی‌های روایت عمدتاً مربوط به آنان است.

ـ روایت بیغمی نیز «به مکان و زمان» دیگر ارجاع می‌دهد و با این کار، علاوه بر گیرایی و جذابیت قصه، هم راحت‌تر آرمانشهر تصویر شده است، هم زمینه‌های واقعی به بیان درآمده است؛ همچنین گزارندگان با این کار از تیغ نظارت و تهمت اهل زمانه رسته‌اند و توانسته‌اند مواردی را که در زمانهٔ خودشان امر هنجاری نبوده است به زبان آورند.

ـ «زمینه‌های اقتصادی» روایت بیغمی نیز همچون «سمک عیار» است: در دیدگاه عامیانهٔ بیغمی یا گزارندگان قصه، برای اندیشیدن به مناسبات اقتصادی و واقعیت‌های تاریخی مربوط به بنیان‌های اقتصادی و مالی حکومت‌ها جایی نیست و ذهنیت عامیانهٔ آن‌ها کمتر به این مسائل می‌پردازد و آن‌ها را درک می‌کند. در اینجا نیز، راهکار توجیه فتوحات پرخرج شاهان این دو مورد است: یا در خزانهٔ شاهان سرزمین‌های مختلف گنج‌ها و خزانه‌های پر هست (معلوم نیست از کجا جمع شده است) و داراب و فیروزشاه با تسخیر هر سرزمینی صاحبان آن گنج‌ها می‌شوند و حق طبیعی آن‌ها به‌حساب می‌آید که تصاحبشان کنند؛ یا فیروزشاه و ملک‌بهمن با گشودن طلسم‌ها به گنج‌هایی بزرگ دست می‌یابند که از عهد ملوک قدیم برای آن‌ها نهاده شده است و جالب‌تر اینکه لوحی کنار آن گنج‌ها هست که در آن نوشته شده است که این گنج بعد از سال‌ها به این دو خواهد رسید و حق طبیعی خودشان است.

ـ در اینجا نیز «شاه و شاهزاده» مرکزیت دارد و تمام حوادث برای آن است که شاه به خواستهٔ خود برسد و بر تمام لشکر و رعیت لازم است که جان و مال خود فدا کنند تا خدشه‌ای به نظم موجود شاهانه نرسد. هرچند فیروزشاه و ملک‌بهمن به تن خود جنگ‌ها می‌کنند و در دل خطر هستند و از چیزی ابایی ندارند؛ اما تمام پهلوانان و عیاران و لشکریان نیز موظف هستند که همواره این دالّ مرکزی نظم و قدرت را نگاه دارند و اگر فرهٔ

ایزدی او نباشد هیچ کاری راست نیاید. فرّ شاهانه همواره از آن‌ها می‌تابد و قانون آن چیزی است که آن‌ها می‌نهند. اگرچه عیاران و پهلوانان همواره کارهای عظیم می‌کنند، ولی همگی به همت شاهانه و توفیق خدادادی شاه عادل، راست برآید و اگر او نباشد این امدادها و سنت‌های خدادادی منقطع می‌گردد. روایت بیغمی نیز همچون «سمک عیار» و دیگر متون پهلوانی، بر این باور رایج نهاده شده است.

### احضار غیابی تاریخی در فرم «*داراب‌نامهٔ*» بیغمی

تأمل در «فرم شناسی» کار بیغمی بر ما آشکار ساخت که «ساخت روایت» و «ایده‌های پیشینی» سازندهٔ متن، از بسیاری جهات متصل به «فرم سمک عیار» است؛ این مسأله برای ما اصلاً به معنای تقلید بیغمی از «سمک عیار» نیست، بلکه ما را متوجه نکته‌ای اساسی‌تر می‌کند: به‌احتمال‌زیاد، هر دو متن مذکور، برآمده از یک «شبکهٔ تخیل روایی» کلان‌تر هستند که در روایت‌سازی منثور و شفاهی ما ایرانیان وجود داشته است و برای سده‌های طولانی در قالب رسوب روایات شفاهی در همدیگر و اشباع آن‌ها فعال بوده است تا اینکه از قرن ششم هجری صورت‌های مکتوب آن عرضه شده است. همچنین باید گفت که انطباق کلی الگوی روایی «داراب‌نامهٔ» بیغمی با «سمک عیار» بدان معنا نیست که روایت بیغمی اختصاصاتی ویژه نداشته باشد؛ بلکه برعکس آن، باید توجه کنیم که روایتی همچون داراب‌نامهٔ بیغمی، اصل و اساسی کهن و باستانی دارد و از حیث تاریخی، به‌احتمال‌زیاد، اشکال شفاهی آن مقدم بر سمک عیار بوده باشد (اشارهٔ ابن الندیم در کتاب الفهرست خود ـ که مشهور است در سال ۳۷۷ هجری تدوین شده است ـ به «کتاب دارا و الصنم الذهب» یا همان «دارا و بت زرین» (۱۳۸۱: ۵۴۱) نشان می‌دهد که روایتی عاشقانه دربارهٔ داراب از زمان‌های قدیم معروف و مشهور بوده است) اما چون صورت مکتوب آن مربوط به ادوار بعد است ما ناچار شده‌ایم آن را در داخل الگوی روایی «سمک عیار» قرار دهیم و بدین سبب است که باید الگوی روایت‌سازی هر دو آن‌ها را در «شبکهٔ عیاری ـ پهلوانی» شفاهی جستجو کنیم که سده‌هایی طولانی فعال بوده است؛ به دیگر سخن، مبنای تحلیل ما در اینجا تقدم و تأخر تاریخیِ روایتِ مکتوب بوده است و ناظر به ارزش‌گذاری این دو متن نیست.

داراب‌نامهٔ بیغمی از دو جهت با سمک عیار تفاوتی اساسی دارد و آنچه را که ما با عنوان «احضار غیابی تاریخی» از آن یاد می‌کنیم مربوط به همین وجوه تمایز است: نخست اینکه کار بیغمی، از اساس، بر زمینه‌ای «ایرانشهری» استوار است: چنان که گفتیم داراب و خاندان او زمینه‌ای تاریخی دارند و همواره در شاهنامه و متون تاریخ‌نگارانه حضور آن‌ها را به‌کرات شاهد هستیم. چنان که خود بیغمی یا گزارندگان این روایت، پیوسته به «داستان کهن» و «تاریخ کهن» اشاره می‌کنند معلوم می‌شود این روایت ریشهٔ کهن دارد و تمام حوادث آن نیز در اینجا، در زمینهٔ ایرانشهری و

دفاع از ایرانیان و ستایش قدرت و جوانمردی و پهلوانی و زیبایی آنان است. اگر سمک عیار بیشتر بر زمینه‌ای تخیلی استوار بود و ردّ و نشان شخصیت‌های آن را نمی‌شد در تاریخ پیدا کرد (به قرینهٔ ماجراها و نشانه‌های متنی بود که می‌فهمیم که گزارندگان آن دربارهٔ ایران و فرهنگ ایرانی سخن می‌رانند) در داراب‌نامه این زمینه تاریخی است و متن روایی از دل تقابل ایرانیان با مردمان سرزمین‌های دیگر ساخته شده است؛ اما این زمینهٔ ایرانشهری در اینجا خصلتی آرمانشهری و تخیلی نیز یافته است.

دوم اینکه، اگر در «سمک عیار» خود سمک مرکز روایت و محور کنش بود و تمام شاهان و پهلوانان نیز در حاشیهٔ کنش عیاری او قرار داشتند، در «داراب‌نامه» بهروز عیار و دیگر عیاران، آن جلوه و محوریت و مرکزیت را ندارند و **حتی می‌توان گفت در اثر بیغمی، کار پهلوانی در بسیاری از بخش‌ها مقدم بر کردار عیاری است**: اگرچه عیاران در کشتن زردهٔ جادو، کشتن مقنطرهٔ جادو، گشودن دژ لؤلؤ، گشودن گنج‌الحصار، فتح سوسن‌شهر، و نیز در جنگ‌ها و در گشودن تمام شهرهایی که به حصار گرفته‌اند نقشی ویژه و یکتا دارند اما کمتر پیش می‌آید که همچون «سمک» مغز متفکر تمام نقشه‌ها و ترسیم‌کنندهٔ تمام مسیرها باشند. آنان همواره بخشی از نقشهٔ بزرگ هستند و هرچند کار و اندیشهٔ مردمی را در اینجا نمایندگی می‌کنند اما در مرتبهٔ پایین‌تری از پهلوانان قرار دارند؛ درحالی‌که سمک، خود، مرکز همه‌چیز بود و حتی شاهان نیز در حاشیهٔ او قرار داشتند.

برآیند این دو تمایز آشکار اثر بیغمی با سمک عیار (زمینهٔ ایرانشهری و تقدّم کار پهلوانی بر عیاری) در قالب بازنمایی همزمان کار و کردار شاه/پهلوان اصلی در کنار شاه/پهلوانان فرعی عینیت ادبی یافته است: در اینجا علاوه بر اینکه کار «شاهی و پهلوانی» یکجا در فیروزشاه و بهمن‌شاه مجموع شده است (همچون خورشیدشاه و فرخ‌روز در «سمک عیار») پهلوان/شاهانی دیگر هستند که کار ویژهٔ پهلوانی در بسیاری جاها منوط به آنان است. «داراب‌نامه» از این نظر، اهمیتی ویژه دارد و زمینهٔ تاریخی مهمی را آشکار می‌کند: وجود پهلوان/شاهان بزرگ و کوچک نزد فیروزشاه -که خود شاه/پهلوان اصلی است- و اینکه از متن درمی‌یابیم که هر یک از این پهلوان/شاهان در نظامی از سلسله‌مراتب قرار دارند (پس از فیروزشاه، مظفرشاه و کرمانشاه قرار دارند، پس از آنان بهمن زرین‌کلاه و بهمن زرین‌قبا، پس از آنان خورشیدشاه و جمشیدشاه، پس از آنان جهانشاه و ایرانشاه، و سپس پهلوان/شاهان دیگر) دقیقاً یادآور نظام «ملوک‌الطوایفی» اشکانی است. فرهنگ پهلوانی رایج در دورهٔ پانصدسالهٔ ملوک‌الطوایفی اشکانی نیز در قالب نبردها و دلاوری‌های پهلوانانی همچون فرخ‌زاد و بهزاد و پیلتن (فرزندان پیل‌زور که به ترتیب پهلوانان پای تخت فیروزشاه و مظفرشاه و کرمانشاه هستند و از اعقاب رستم دستان)، سیامک سیه‌قبا، قارن جهانسور و قارن جهانگیر، شهمرد و

شیرافگن و شیرین‌سوار طالقانی، قهار و قهرمه، بهرام آذربایجانی، رستم اردستانی، شیرمرد، تور، فرخان همدانی، فریحان بابلی و ده‌ها تن دیگر، بازنمایی می‌گردد.

این مورد، نکته‌ای بسیار مهم را آشکار می‌کند: فرم روایی «داراب‌نامه» آن چیزی را آشکار می‌کند که کتب تاریخی به فراموشی سپرده بودند و نشان می‌دهد گاه فرم ادبی، تاریخ‌نگاری را وامی‌نهد و از آن فراتر می‌رود. در اینجا می‌توانیم برای این پرسش که «گزارندگان این روایت از داراب‌نامه، چرا فیروزشاه و پهلوان/شاهان قدرتمند را وارد روایت خود کرده‌اند؟» پاسخی قانع‌کننده و مبتنی بر زیباشناسی بیابیم: کار و کردار فیروزشاه و یاران او، صورت ادبی و روایی پیروزی‌های اشکانیان بر سلوکیان و بقایای اسکندر بوده است. به دیگر سخن، ایرانیان در تخیل جمعی خود دوست‌تر می‌داشتند که پهلوانی‌های اشکانیان مبارز را روایت کنند تا شکست داریوش سوم را از اسکندر؛ اما چنان که در شاهنامه و دیگر متون تاریخی دیده‌ایم آن‌ها اطلاعات تاریخی درستی از این سلسلهٔ مهم نداشته‌اند و نام‌ها و کردار شاهان آن را گاه به ساسانیان نسبت داده‌اند و این سبب شده است نتوانند روایتی تاریخی از آن‌ها به دست دهند (فردوسی می‌گوید: از ایشان به‌جز نام نشنیده‌ام/ نه در نامهٔ خسروان دیده‌ام). شگفت اینکه فرم ادبی این کار را انجام داده است و فراموش‌شده‌های تاریخ را برای سده‌ها در خود حمل کرده است؛ اما نکتهٔ مهم که مدعای مذکور را تأیید می‌کند این است که در بیشتر تاریخ‌نگاری‌های دورهٔ اسلامی، علیرغم اینکه اطلاعات چندانی از اشکانیان به دست نداده‌اند، از آنان با عنوان «ملوک‌الطوایف» اشکانی سخن به میان آورده‌اند و همین عنوان «ملوک‌الطوایفی» کفایت می‌کند تا بدانیم فرم «داراب‌نامه» بیغمی که مبتنی بر خرده‌روایت‌هایِ پهلوان/شاهان در ذیل روایت اصلیِ شاه/پهلوان است، بازنمایی همان نظام «ملوک‌الطوایفی» بوده است (از میان تاریخ‌نگاری‌های دورهٔ اسلامی که در آن‌ها برای اشکانیان از عنوان «ملوک‌الطوایف» استفاده شده است برای نمونه، رک به آثارالباقیهٔ بیرونی، ۱۳۶۳: ۴۷۱؛ تاریخ بلعمی، ۱۳۸۰: ۱۵۵؛ الفهرست ابن‌الندیم، ۱۳۸۱: ۴۶۲؛ مروج‌الذهب مسعودی، ۱۳۴۴، ج ۱: صص ۱۱، ۱۳۰، ۲۷۶، ۲۷۷). تقریباً تمام تاریخ‌نگاری جدید دربارهٔ سلسلهٔ اشکانی نیز مؤید همین نظر است و مورخان، اشکانیان را یکی از معدود سلسله‌هایی دانسته‌اند که تمرکزگرا نبوده‌اند، در نظم ملوک‌الطوایفی خود به خاندان‌های بزرگ و شاه/پهلوانان ولایات مختلف استقلال نسبی می‌داده‌اند، در انتخاب شاه اشکانی این ملوک‌الطوایف دخیل بوده‌اند، فرهنگ رایج آن‌ها فرهنگ پهلوانی بوده است، تمرکزگرایی آن‌ها بیشتر در زمینهٔ مالیات‌گیری یکجا از ملوک‌الطوایف و تعهد آن‌ها برای انجام قدرالسهم خود در فرستادن لشکر بوده است و غیره.

اگر روایت «سمک عیار» بیشتر متمرکز بر «طلب معشوق» از جانب خورشیدشاه و فرخ‌روز بود و ماجراهای

دیگر شخصیت‌ها در این باب چندان مهم نبود؛ در «داراب‌نامهٔ» بیغمی، طلب معشوق و طراحی سلسلهٔ رخدادها و تعلیق‌های روایی برای رسیدن عاشق و معشوق به همدیگر، محدود به فیروزشاه و بهمن‌شاه نیست و به‌موازات این خط اصلی، مجموعه‌ای از «طلب معشوق»های دیگری نیز برای پهلوان/شاهان ایرانی در جریان است و هر یک از این موارد، به سلسله‌ای از رخدادها و تعلیق‌ها و پیرنگ‌سازی‌های فرعی منجر می‌گردد. بسیاری از پهلوان/شاهان ایرانی ـ با همان الگوی عشق فیروزشاه/عین‌الحیات ـ با شاهدخت‌ها و مادینه‌های یگانهٔ سرزمین‌های دیگر گرفتار حادثهٔ عشق می‌گردند و طلب‌کردن، پیدا شدن مانع (پدر یا برادر یا رقیب عشقی یا اختلافات سیاسی)، تعلیق و ماجراسازی، و درنهایت رسیدن به معشوق، در همهٔ این خرده‌روایت‌ها تکرار می‌گردد. به دیگر سخن، در اینجا به بهانهٔ «طلب معشوق از سرزمین بیگانه» تکثرِ روایت‌های فرعی و گسترش پیرنگ‌های خردتر به‌موازات روایت و پیرنگ اصلی را شاهد هستیم: فرخ‌زاد و گل‌نوش (دختر شاه سلیم از مسلمیه)، خورشیدشاه و شفاءالمک (دختر نعمان‌شاه طایفی)، مظفرشاه و توران‌دخت (دختر شاه ولید مصری)، جمشیدشاه و گل‌اندام (دختر سکندرشاه از اسکندریه)، بهمن زرین‌قبا و گلبوی (دختر شاه مسروق از دمشق)، کرمانشاه و سروآزاد (دختر شاه طاطوس از قسطنطنیه و مغرب)، بهزاد و عنبربیز (دختر شهر خفتگان)، پیلتن و نارون (این ماجرا در بخش موجود کتاب نیست). این مورد نیز یکی از مواردی است که ذهن را متوجه نظام ملوک‌الطوایفی اشکانی و پهلوان/شاهان آن دوره می‌کند.

## نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر سه مسألهٔ اساسی دربارهٔ «داراب‌نامهٔ» بیغمی بررسی شد و این نتایج به دست آمد:

ـ نخست اینکه «داراب‌نامهٔ» بیغمی از حیث تاریخی و در سطح ظاهری، مربوط به خاندان داراب است و بحث در باب آن، مسائل تاریخی موجود در «شاهنامهٔ» فردوسی، منابع پیش از اسلام، و تاریخ‌نگاری دورهٔ اسلامی در باب خاندان داراب را به‌ضرورت پیش می‌آورد.

ـ دوم اینکه تأمل در «فرم شناسی» کار بیغمی بر ما آشکار ساخت که «ساخت روایت» و «ایده‌های پیشینی» سازندهٔ متن، از بسیاری جهات متصل به «فرم سمک عیار» است؛ این مسأله برای ما اصلاً به معنای تقلید بیغمی از «سمک عیار» نیست، بلکه ما را متوجه نکته‌ای اساسی‌تر می‌کند: به‌احتمال‌زیاد، هر دو متن مذکور، برآمده از یک «شبکهٔ تخیل روایی» کلان‌تر هستند که در روایت‌سازی منثور و شفاهی ما ایرانیان وجود داشته است و برای سده‌های طولانی در قالب رسوب روایات شفاهی در همدیگر و اشباع آن‌ها فعال بوده است تا اینکه از قرن ششم هجری صورت‌های مکتوب آن عرضه شده است. همچنین باید گفت که انطباق کلی

الگوی روایی «داراب‌نامهٔ» بیغمی با «سمک عیار» بدان معنا نیست که روایت بیغمی اختصاصاتی ویژه نداشته باشد؛ بلکه برعکس آن، باید توجه کنیم که روایتی همچون داراب‌نامهٔ بیغمی، اصل و اساسی کهن و باستانی دارد و از حیث تاریخی، به‌احتمال‌زیاد، اشکال شفاهی آن مقدم بر سمک عیار بوده باشد؛ اما چون صورت مکتوب آن مربوط به ادوار بعد است ما ناچار شده‌ایم آن را در داخل الگوی روایی «سمک عیار» قرار دهیم و بدین سبب است که باید الگوی روایت‌سازی هر دو آن‌ها را در «شبکهٔ عیاری ـ پهلوانی» شفاهی جستجو کنیم که سده‌هایی طولانی فعال بوده است؛ به دیگر سخن، مبنای تحلیل ما در اینجا تقدم و تأخر تاریخیِ روایتِ مکتوب بوده است و ناظر به ارزش‌گذاری این دو متن نیست.

ـ سوم اینکه، برآیند دو تمایز آشکار اثر بیغمی با سمک عیار (زمینهٔ ایرانشهری و تقدّم کار پهلوانی بر عیاری) در قالب بازنماییِ همزمان کار و کردار شاه/پهلوان اصلی در کنار شاه/پهلوانان فرعی عینیت ادبی یافته است و همین سبب شده است غیابی تاریخی در آن احضار شود: فرمِ مبتنی بر کار و کردار شاه/پهلوان اصلی در پیرنگ اصلی، و کار و کردار شاه/پهلوانان فرعی در خرده‌پیرنگ‌های موازی آن، احتمالاً صورت انضمامی و ادبی نظام «ملوک‌الطوایف» اشکانی و فرهنگ پهلوانی آنان بوده باشد؛ بنابراین احتمال، این نکته مهم خواهد بود که علیرغم کمبود اطلاعات تاریخی مورخان قدیم در باب اشکانیان «فرم ادبی» توانسته است حامل کلیتی از جهان اشکانیان باشد و آن را در تاریخ عبور دهد. در این صورت، پهلوانی‌های فیروزشاه و یاران او، نه‌فقط تخیلی روایی برای مرهم نهادن بر زخم‌های تاریخی دوران اسکندر مقدونی، بلکه به‌طریق‌اولی، یادگار پهلوانی‌های اشکانیان در شکست بقایای اسکندر در ایران و تلاششان برای حفظ «ایرانشهر» بوده است.

## کتابنامه

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰). «فرضیه‌ای دربارهٔ مادر سیاوش». در کتاب به فرهنگ باشد روان تندرست. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص ۹۶ ـ ۱۱۶.

ابن الندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۸۱). الفهرست. ترجمه و تحشیهٔ محمدرضا تجدد. تهران: انتشارات اساطیر.

امیدسالار، محمود. (۱۳۹۰)، مدخل «داراب‌نامه»، در کتاب «فردوسی و شاهنامه‌سرایی: برگزیدهٔ مقالات دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی»، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۱۰۷۹ ـ ۱۰۹۴.

بندهشن. (۱۳۹۵). فرنبغ دادگی. گزارنده: مهرداد بهار. چاپ پنجم، تهران: انتشارات توس.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۶۳). آثارالباقیه. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر.

بیغمی، مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد. (۱۳۳۹). داراب‌نامه. جلد اول. با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ذبیح‌الله صفا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بیغمی، مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد. (۱۳۴۱). داراب‌نامه. جلد دوم. با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ذبیح‌الله صفا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بیغمی، محمد بن احمد. (۱۳۸۸). فیروزشاه‌نامه (دنبالهٔ داراب‌نامه بر اساس روایت محمد بیغمی). به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. تهران: نشر چشمه.

بیغمی، محمد. (۱۳۹۷). بهمن‌شاه‌نامه (ادامهٔ روایت داراب‌نامه، مجلد چهارم). تصحیح و تحقیق میلاد جعفرپور و حسین اسماعیلی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

---------. (۱۴۰۰). بهمن‌شاه نامه (ادامهٔ روایت داراب‌نامه، مجلد پنجم). تصحیح و تحقیق میلادجعفرپور و حسین اسماعیلی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

تاریخ بلعمی (تاریخنامهٔ طبری). (۱۳۸۰). گردانیدهٔ منسوب به بلعمی. تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. مجلد اول. ۵ جلد. چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.

ثعالبی، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثعالبی نیشابوری. (۱۳۶۸). غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم. ترجمهٔ محمد فضایلی. پارهٔ نخست: ایران باستان. تهران: نشر نقره.

جعفرپور، میلاد. (۱۳۹۶). معرفی نسخ نویافتهٔ حماسهٔ بهمن‌شاه‌نامه و فواید آن. دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه. سال ۵. شمارهٔ ۱۴. خرداد و تیر ۱۳۹۶.

حمزهٔ اصفهانی، حمزه بن الحسن. (۱۳۴۶). سنی ملوک الأرض و الأنبیاء (تاریخ پیامبران و شاهان). ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۸). «یکی داستان است پر آب چشم». در کتاب گل‌رنج‌های کهن. به کوشش علی دهباشی. تهران: نشر ثالث.

----------. (۱۳۹۷). «نظری دربارهٔ هویت مادر سیاوش». در کتاب سخن‌های دیرینه. به کوشش علی دهباشی. تهران: نشر سخن.

دینکرد چهارم. (۱۳۹۳). آذرفرنبغ پسر فرخزاد، آذرباد پسر امید. آوانویسی، ترجمه و واژه‌نامه از مریم رضایی. تهران: نشر علمی.

دینوری، ابوحنیفه احمد بن داوود. (۱۳۴۶). اخبارالطوال. ترجمهٔ صادق نشأت. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). پری، «تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی». در کتاب سایه‌های شکارشده. تهران: قطره. صص ۱ـ ۲۶.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۷). حماسه‌سرایی در ایران. (از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری). چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

طرسوسی، ابوطاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی. (۱۳۴۴). داراب‌نامه. به کوشش ذبیح‌الله صفا. دو جلد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب الأرجانی. سمک عیار. با مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. ۵ جلد (جلد اول: ۱۳۴۷؛ جلد دوم: ۱۳۴۸؛ جلد سوم: ۱۳۵۰؛ جلد چهارم: ۱۳۵۱؛ جلد پنجم: ۱۳۵۳). تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). شاهنامه (طبع انتقادی). به کوشش جلال خالقی مطلق. مجلد پنجم. کالیفرنیا: انشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران.

----------. (۱۳۸۷). شاهنامه (متن انتقادی)، چاپ مسکو. زیر نظری. ا. برتلس. تصحیح آ. برتلس و دیگران. به کوشش سعید حمیدیان. مجلد ششم. تهران: نشر قطره.

گازرانی، ساقی. (۱۳۹۷). روایت‌های خاندان رستم و تاریخ‌نگاری ایرانی. ترجمهٔ سیما سلطانی. تهران: نشر مرکز.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). نقد تکوینی. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: نگاه.

---------. (۱۳۹۰). «جامعه‌شناسی ادبیات»، در کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان مهر. صص ۴۹ـ ۶۵.

مجمل التواریخ و القصص. (۱۳۸۳). از مؤلف ناشناس. به تصحیح ملک الشعرای بهار. به کوشش علی اصغر عبداللهی. تهران: دنیای کتاب.

مختاریان، بهار. (۱۳۹۰) «تهمینه (تهمیمه) کیست؟ پژوهشی در اسطوره‌شناسی تطبیقی». در کتاب به فرهنگ باشد روان تندرست. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص ۲۸۹ـ ۳۱۸.

مزداپور، کتایون. (۱۳۷۱). «افسانهٔ پری در هزار و یک شب». در کتاب شناخت هویت زن ایرانی در گسترهٔ پیش‌تاریخ و تاریخ به کوشش شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار. تهران: روشنگران. صص ۲۹۰ ـ ۳۴۸.

---------. (۱۳۸۳). «نشانه‌های زن ـ سروری در چند ازدواج ایرانی در شاهنامه». در کتاب داغ گل سرخ و چهارده گفتار دربارهٔ اسطوره. تهران: اساطیر.

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۴۴). مروج الذهب و معادن الجوهر. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. جلد اول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

همرمایستر، کای. (۱۳۹۹). سنت زیباشناسی آلمانی. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.83276.1456

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۰۵-۱۲۵
مقالهٔ پژوهشی

# تفاوت حبسیه‌های کلاسیک و معاصر در بازنمایی جماعت‌های تصوّری با تکیه بر شعر مسعود سعد و فرخی یزدی

تاریخ دریافت: ۱۴ تیر ۱۴۰۲ / پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

مهیلا رضایی فومنی[۱]
حسام ضیایی[۲]، مهرعلی یزدان‌پناه[۳]

## چکیده

اگرچه مفهوم حبسیه یا زندان سروده‌ها، می‌تواند به‌عنوان یک ژانر ادبی در طبقه‌بندی موضوعی و سبکی اشعار شاعران، راهگشا باشد، اما مسألهٔ وحدت ژانر، تجلی جامعه شناختی و گفتمانی حبسیه‌ها را پنهان می‌کند. ازاین‌رو، به‌جای سبک‌شناسی، که به دنبال ترسیم فضاهای یکپارچه از سیطرهٔ یک اندیشه است، با تحلیل گفتمان دقیق‌تر می‌توان گسست‌های تاریخی یک ژانر را نشان داد. این مقاله با رویکرد تبارشناختی و با تأکید بر نظریهٔ «امر خیالی» لکان و «جماعت‌های تصوری» آندرسن نشان می‌دهد که حبسیه‌های معاصر از همان جماعت تصوری و امر خیالی پیروی نمی‌کنند که در حبسیه‌های کلاسیک حاکم بوده است. خیال مشترکی که مسعود سعد به آن ارجاع می‌دهد، مشیت‌مدار، قدسی و عمودی است؛ درحالی‌که تخیّل جمعی فرخی یزدی، افقی و در سطح زمین است؛ به همین دلیل مسعود سعد برای رهایی، به ستارگان و تصمیم محتوم تقدیر نگاه می‌کند و فرخی به زمین و آگاهی و قیام مردم. به همین دلیل مفاهیم و استعارات مسعود سعد، معطوف به حفظ وضع موجود است و استعارات و مفاهیم فرخی یزدی معطوف به انقلاب.

**کلیدواژه‌ها:** حبسیه، مسعود سعد، فرخی یزدی، گفتمان، رتوریک، جماعت‌های تصوری.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر. E-mail: Mohila2000@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر (نویسندهٔ مسئول). E-mail: Ziaee.hesam@gmail.com
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی قائم‌شهر. E-mail: Dryazdanpanah1379@yahoo.com

**۱- مقدمه**

مفهوم «حبسیه» به‌مثابهٔ یک «گونه» یا ژانر، اگرچه برای درک بهتر ادبیات، می‌تواند بسیار راهگشا باشد؛ اما یک مسألهٔ بزرگ را نادیده می‌گیرد که حبسیه‌ها چه رابطه‌ای با گفتمان‌ها دارند. مسألهٔ «وحدتِ ژانر»، تجلّی جامعه‌شناختی ادبیات را یکدست نشان می‌دهد؛ درحالی‌که ارتباطی که بین رویدادهای اجتماعی و متون زیبایی‌شناختی وجود دارد، مفهوم زندان را تبدیل به عنصر چندوجهی می‌کند. رابطهٔ متون ادبی با ساختار قدرت و سیاست، بی‌تردید ژانر حبسیه را دگرگون می‌کند؛ بنابراین اگرچه حبسیه‌های مسعود سعد و خاقانی، فرخی یزدی، بهار، شاملو و اخوان از نظر «وحدت ژانر» در یک مقوله قرار دارند؛ اما نوع بازنمایی زندان در شعر حبسیه‌سرایان پیشامدرن و مدرن یکی نیست. حبسیه‌های پیشامدرن ژانر حبسیه را در شکواییه و اعتراض فردی خلاصه می‌کنند. مفهوم زندان را با آموزه‌های دینی تفسیر می‌نمایند و بیشتر از تقدیری می‌گویند که در آن گرفتارند؛ بنابراین با خودجرم پنداری، از بی‌گناهی، تنهایی، دشمنان، مرگ، پناه بردن به خداوند، صبر، توصیف طبیعت، پوزش‌خواهی، اعتذار، مدح و هجو... می‌گویند؛ اما در حبسیه‌های معاصر ما با گفتمان دیگری مواجه هستیم. انسانی که سیاسی است و بدن خود را سیاسی می‌فهمد؛ بنابراین از مفاهیمی سخن می‌گوید که گفتمان‌های معاصر با آن درگیرند؛ مفاهیمی چون مبارزه، پیروزی، وطن، آزادی، ملت، بازجویی، قانون، روزنامه، چاپ، ایدئولوژی، ایمان به آموزه‌های حزبی، سیاسی، مرگ به‌مثابهٔ شهادت، سوژه‌های سیاسی عصر، انکار قدرت، کنترل قدرت و....

در ادبیات کلاسیک ایران، حبسیه‌های مسعود سعد از نظر عمق، پیچیدگی، گفتمان‌آفرینی و آفرینش تصویرهای بلاغی - اجتماعی با حبسیه‌های هیچ‌یک از شاعران کلاسیک قابل‌مقایسه نیست. از این نظر حبسیه‌های او (۵۱۸-۴۳۸) نمونهٔ عالی حبسیه‌های کلاسیک است. در میان حبسیه‌های معاصر، شعر فرخی یزدی (۱۳۱۸-۱۲۶۸ ش) ازاین‌جهت اهمیت شایانی دارد که اولاً در حبسیه‌های او «چرخش گفتمانی: به‌وضوح آشکار است؛ ثانیاً فرخی یزدی شاعری بوده است که حبسیه‌های او با تجربه‌های زندان و حتی مرگ او رابطهٔ عمیق و چندسوی دارد؛ بنابراین این مقاله برای نشان دادن تأثیری امر خیالی و بازنمایی دو نوع جماعت تصوری در ساختن جهان معناشناختی و اجتماعی حبسیه‌های پیشامدرن و مدرن، حبسیه‌های فرخی یزدی را در تقابل با حبسیه‌های مسعود سعد قرار داده است.

**۱ـ۱ـ پیشینهٔ تحقیق**

اگر بخواهیم برای حبسیه‌سرایی کلاسیک و معاصر پیشینه‌ای ذکر کنیم، غیر از کتاب «حبسیه‌سرایی در ادب فارسی از

آغاز شعر فارسی» ظفری که جلد نخست آن در سال ۱۳۶۴ منتشر شد، باید فهرست بلند بالایی از مقالات را آورد که دربارهٔ حسیه‌های مسعود سعد، خاقانی، بهار، فرخی‌یزدی، اخوان و شاملو به‌صورت تحلیلی ـ توصیفی یا تطبیقی نوشته شده است. این مقالات بی‌تردید برای فهم گفتمانی حسیه‌ها، بسیار راهگشا هستند. ازآنجاکه رویکرد این مقاله تبارشناختی و تحلیل گفتمان است با این رویکرد دو مقاله منتشر شده است: ابتدا مقالهٔ «گفتمان انتقادی زندان در دو زیست‌جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حسیه‌های مسعود سعد، فرخی یزدی و بهار از رفیعی مقدم و مشتاق مهر که به چرخش‌های گفتمانی زندان توجه کرده‌اند و با توجه به زیست‌جهان و سیاست‌های جهان معاصر از دو گفتمان متفاوت حسیه یاد کرده‌اند و سپس مقالهٔ «ظهور سوژهٔ سیاسی و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو» از مهیلا رضایی فومنی، حسام ضیایی و مهرعلی یزدان‌پناه (۱۴۰۰) که به شکل‌گیری سوژه سیاسی پرداخته اند و اینکه چگونه این سوژگی در حسیه‌های کلاسیک غایب بوده و در حسیه‌های معاصر آشکار شده است.

### ۱ ـ ۲ ـ رویکرد و روش تحقیق

عنوان حسیه، عنوانی کلی و غیرتاریخی است؛ چنانکه حسیه‌های کلاسیک و معاصر را در یک تداوم بی‌گسست نشان می‌دهد؛ درحالی‌که حسیه‌های معاصر از نظر تصاویر بلاغی، استعارات گفتمانی و رتوریک سیاسی و اجتماعی با حسیه‌های کلاسیک تفاوت ماهوی دارند؛ بنابراین برای دست‌یابی به فهم گفتمانی حسیه‌ها، به جای توجه به عناصر سبکی بهتر است از تحلیل گفتمان و تبارشناسی بهره برده شود؛ زیرا «تحلیل گفتمان برخلاف سبک به دنبال ترسیم فضای یکپارچه از سیطرهٔ یک اندیشه در یک دوران تاریخی و آشکارسازی سبک و آفرینش‌گری در آن دوران نیست، بلکه علاوه بر پرداختن به قدرت و سلطه به مکانیزم‌های مقاومت و تغییر نیز توجه دارد» (مریدی: ۱۳۹۷: ۲۴)، بنابراین این مقاله با رویکرد تبارشناختی، که تاریخ یک پدیده را غیر تداومی و گسسته ـ پیوسته نشان می‌دهد و از برساخت‌گرایی به جای ذات‌گرایی دفاع می‌کند، می‌کوشد گسست‌های گفتمانی حسیه‌های کلاسیک و مدرن را با تأکید بر امر خیالی و جماعت‌های تصویر نشان دهد. مفروض اساسی مقاله این است که تفاوت‌های اساسی و ماهیتی حسیه‌های پیشامدرن و مدرن در این است که از دو «جماعت تصوری» متفاوت برخاسته‌اند. به همین دلیل هم از جهت رتوریک سیاسی ـ اجتماعی و هم از جهت تصویرسازی زیبایی‌شناختی، جهان‌های مختلفی را بازنمایی می‌کنند؛ بنابراین این مقاله می‌کوشد بین بلاغت تصویری و تصویرهای اجتماعی رابطه‌ای بجوید. روش این مقاله توصیفی و تحلیل و کتابخانه‌ای است.

آثار هنری و ادبی بدونِ حوزهٔ عمومی و واقعیت مشترک، نمی‌توانند معنا آفرینی کنند. این آثار هم تحت تأثیر

تخیلات گفتمانی‌اند و هم تخیلات یک گفتمان را می‌سازند. درواقع «جهان اجتماعی بیشتر تخیل می‌شود و از طریق و به‌واسطهٔ خیال تولید می‌گردد»(سومیالا، ۱۴۰۰: ۱۷). ما همان‌طور که با اعمال و گفتار خود تصویری از خود برای دیگری می‌سازیم، دیگری هم بر اساس جهان‌های خود تصویری از ما می‌سازد. فهم پدیدارشناسانه دیگری همیشه تحت تأثیر ایدئوژی‌ها و گفتمان‌ها است؛ بنابراین فهم ما از جهان دیگری هم به‌ناچار براساس تصویر است و هم تصویر، واقعیت‌های دیگرگونه می‌سازد. روایت ما از دیگری، همیشه گزینشی است؛ این گزینش را چشم‌اندازها، ایدئولوژی‌ها، پارادایم‌ها و گفتمان‌ها شکل می‌دهند.

برای این که گفتمان نظری این مقاله به دست آید، ابتدا باید چند مفهوم نظری، یعنی تصور و خیال، تخیل هنری، ایماژ بلاغی، امر خیالی لکانی و جماعت تصوری آندرسن را مورد واکاوی قرار می‌دهیم تا نشان دهیم که اولاً مسألهٔ خیال، تصویر و ایماژ هم امر روان‌شناختی و اجتماعی است و هم امر زیبایی‌شناختی و سپس امر خیالی و مسأله جماعت‌های تصویری را در جهان مسعود سعد و فرخی یزدی بررسی کنیم تا آشکار شود که جهان نشانه‌شناختی شعر مسعود سعد و فرخی یزدی در دو گفتمان تصوری یا جماعت‌های تصوری شکل گرفته است.

## ۲ـ تصویر و خیال

در لغت‌نامه‌های انگلیسی معادل‌های مختلفی برای (Image) آورده‌اند: مثل بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیأت، شکل، تشبیه، سایه، شمایل و برگردان. در زبان فارسی هم در برابر این واژه، کلمات «خیال» و «ایماژ» را ذکر کرده‌اند. مفهوم تصویر، هم در روان‌شناسی کاربرد دارد، هم در هنر و ادبیات. سارتر در کتاب «روان‌شناسی تخیل» می‌گوید: «تصویر عبارت از نحوهٔ خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی است و یا به‌طریق‌اولی، تصویر، طریقهٔ خاصی است که شعور انسانی، به‌وسیلهٔ آن، یک شیء را به خود ارائه می‌دهد»(براهنی، ۱۳۷۱: ۱۴۴). براهنی در تعریف تصویر گفته است: «تصویر حلقهٔ زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین. این دو چیز یا چندین چیز ممکن است ظرفیت‌های عاطفی و یا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تعلق دارند که به‌وسیلهٔ تصویر به یک جا جمع می‌شوند. قدرت تصویرسازی مهم‌ترین قسمت قدرت تخیل است»(همان). براهنی با این تعریف به تصویر زیباشناختی و شاعرانه هم اشاره می‌کند و می‌گوید: «تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع، و شامل هر نوع تشبیه و هر نوع استعاره، هر نوع سمبول و هر نوع اسطوره می‌شود» (همان: ۱۱۵). محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر» می‌نویسد: «در عام‌ترین مفهوم، «تصویر» بر کل زبان مجازی اطلاق می

شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید؛ اما از دیرباز بلاغیان و منتقدان تعاریف متنوعی از این اصطلاح ارائه کرده‌اند»(فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱).

با توجه به تعاریفی که از تصویر به دست داده شده است، برخی از آن‌ها به تصویر بزرگ و برخی به تصویر کوچک ارجاع می‌دهند. تصویر تجریدی شاعر و هنرمند در واقع ایماژی از ساختار بزرگ‌تر است؛ بنابراین همان‌طور که بین ایدئولوژی و سبک رابطهٔ دقیق وجود دارد، بین تصویر و گفتمان یا به تعبیر آندرسن بین تصویر و «جماعت‌های تصوری» رابطهٔ پیچیده‌ای برقرار است. اگر تصاویر خیالی شاعران را در ساختی کلان بررسی کنیم، به کارکرد اجتماعی تصویر پی‌می‌بریم.

در امر متخیل سه عنصر با هم ترکیب می‌شود: ذهن، واقعیت و تصویر و البته تخیل همان تصوّر نیست. تخیل عامل تسریع کنندهٔ تصوّر است، درحالی‌که تصوّر نوعی صافی است که تخیل با پیوستن به واقعیت باید از آن بگذرد، بنابراین تصوّر آمیخته با تخیّل، توانایی برای دیدن آن چیزی است که در او است، لیکن به روش تعدیل یافته که محصول نهایی ذهن، ضمن اینکه امکان درک آن فراهم می‌شود، به حیطهٔ معنویت فرابرده می‌شود. تصوّر سازندهٔ چیزهایی است که می‌توانند باشند یا اتفاق بیفتد؛ درحالی‌که تخیّل سازندهٔ چیزهایی است که وجود ندارد و هرگز نبوده‌اند و نخواهند بود (آنتونی سی و انتونیادس، ۱۳۸۶: ۳۲). تصور و خیال هم فردی است و هم جمعی است؛ اما خیال جمعی رابطه جزء و کل با جامعه ندارد. جامعه به تعبیر دورکیم «واقعیتی خودزا» است. به همین دلیل جامعه‌های مختلف در تولید تصورات یگانه نیستند. دورکیم معتقد است:

> «تصوراتی که بیانگر وجود جامعه‌اند نسبت به تصورات فردی دارای محتوای به‌کلی متفاوت‌اند و می‌توان یقین داشت که تصورات برخاسته از جامعه چیزی بر تصوراتی که خاستگاه فردی دارند می افزایند. حتی شیوهٔ تشکیل شدن این دو تصویر به‌گونه‌ای است که در تکمیل تمایز آن‌ها از یکدیگر نقشی دارد. تصورات جمعی فرآوردهٔ همکاری عظیمی هستند که نه‌تنها در مکان بلکه در زمان گسترده است، برای این‌که چنین تصوراتی ساخته شوند انبوهی از اذهان فردی می‌بایست کرد هم آیند، به هم بیامیزند و فکرها و احساسات خود را باهم ترکیب کنند؛ نسل‌اندرنسل از افراد بشر اندوختهٔ تجارب و دانش خود را بر سرمایهٔ تجارب جمعی افزوده و آن را انباشته کرده‌اند»(دورکیم، ۱۳۸۳: ۲۲).

تصورات جمعی مدام در حال تغییر است. گفتمان‌ها و ایدئولوژی نه‌تنها به تصورات جمعی شکل می‌دهند، بلکه تصورات جمعی تازه‌ای را تولید می‌کنند.هیچ گفتمانی نیست که تصورات ویژه خود را نداشته باشد؛ بنابراین

همچنان‌که گفتمان یک عصر عوض می‌شود خیال و تصویر هم تغییر می‌کند؛ به همین دلیل شعر مدرن در آفرینش تخیل شبیه شعر پیشامدرن نیست؛ زیرا ایماژها، استعارات و نمادهای هر عصری وابسته به زندگی آن عصر است. به تعبیر باشلار «خیال تصویری است که زندگی رقم می‌زند»(باشلار، ۱۳۶۲: ۱۸).

### ۲ ـ ۱ ـ نظریهٔ امر خیالی ژاک لکان

امر خیالی ( Imaginairy) از نظر لکان قلمرو «اگو»(ego) یا «من» است که در مرحلهٔ پیشازبانی قرار دارد؛ نوعی ادراک حسی است. لکان بر عکس فروید که اگو را نوعی «خرد یا فهم متعارف» می‌دانست، اگو را بخشِ مستقل از ناخودآگاه نمی‌داند تا نقش میانجی‌گری، بین نهاد (ib) و واقعیت داشته باشد. «اگو با آگاهی پیوند دارد اما همچنین تنش مداومی با خواسته‌های ناخودآگاه و اوامر سوپراگو (superego) دارد؛ بنابراین کارکرد اگو دفاعی است تا بدان جا که بین ناخودآگاه (اید) و مقتضای واقعیت بیرونی (سوپراگو) میانجی‌گری می‌کند»(هومر، ۱۳۸۸: ۳۶). امر خیالی اگرچه پیشازبانی است، اما ساختار و الگویی برای هویت‌بخشی است؛ ازاین‌جهت در تمام مراحل حیات بر گسست‌ها فائق می‌آید؛ چنانکه حفره‌ها و شکاف‌های هویت را یکسان نشان می‌دهد. ظاهراً امر خیالی، فانتاستیک و وهمی است؛ اما نوعی طرح‌واره است. رابطهٔ امر خیالی با زبان، طبیعت و «دیگری» انعکاسی است. «من» در امر خیالی خود را با «دیگری» تعریف می‌کند؛ به تعبیر لکان «هر انسانی در وجودِ دیگری است» (همان: ۴۳) چون این «دیگری» است که مرزهای هویتی او را مشخص می‌کند. لکان رابطهٔ انعکاسی را با «مرحلهٔ آینه‌ای» توضیح می‌دهد. آینه هم استعاره از مادر است و هم استعاره از دیگری؛ زیرا کودک با دیدن تصویر یکپارچه خود، خویشتنش را با دیگری تطبیق می‌دهد. مفهوم امر تصویری یا خیالی که تقریباً در سال ۱۹۳۶ در مقالهٔ لکان آشکار شد، «حاوی دلالت‌های ضمنی‌ای به وهم، افسوس و اغوا بود و به‌طور خاص با رابطهٔ دوتایی میان «من» و تصویر آینه‌ای ارتباط داشت. باوجوداین، ذکر این نکته ضروری است که اگرچه امر تصویری همواره دلالت‌های ضمنی وهم و دام را در خود دارد، اما نمی‌توان آن را ابداً با «امر موهوم» تا آنجا که این واژه به چیزی غیرضروری و کم‌اهمیت دلالت دارد، مترادف دانست» (اونز، ۱۳۸۶: ۱۲۲). لکان امر خیالی یا تصویری را در مقابل دو نظم دیگر یعنی «امر نمادین» و «امر واقع» قرار می‌دهد. نظریهٔ امر خیالی تأثیر بسیاری بر مطالعات فرهنگی، سینمایی و ادبی داشته است. «از چشم‌انداز ادبی، مفهوم لکانی امر خیالی و شکل‌گیری اگو در شرح ساخته‌شدن هویت و سوبژکتیویته در درون متون و نیز روابط شخصیت‌ها به کار رفته است» (هومر، ۱۳۸۸: ۴۷). نظریهٔ امر خیالی لکان نه‌تنها ثابت می‌کند که فهم خویشتن بدون امر خیالی ممکن نیست بلکه نشان می‌دهد که پیوند میان امر خیالی و واقعیت اجتماعی ناگسستنی است؛ زیرا

ارجاع سوژه به جهان واقعی همیشه همراه با امر خیالی. خانم سومیالا در کتاب رسانه و آیین، مرگ، جماعت و زندگی روزمره می‌نویسد: «نظریهٔ روانکاوی ژاک لکان دربارهٔ پویایی‌شناسی بین امر خیالی بین امر خیالی و همانندسازی برآر می‌دهد که چگونه امر خیالی ارتباط ما را با واقعیت شکل می‌دهد»(سومیالا، ۱۴۰۰، ۱۷).

**۲ ـ ۲ ـ تصویر، پندار و واقعیت**

در هنرهایی چون نقاشی و سینما و حتی عکاسی که تصویر در آن نقش اساسی دارد، مسألهٔ تصویر و واقعیت چالش‌برانگیز است. «ظهور هنر عکاسی، تصویری را به جهان آورد که بارها بیش از نقاشی فیگوراتیو به «سرنمون» یعنی تصویر در آینه نزدیک بود. این بالاترین حد شباهت الگویی برای نقاشی دانسته شد. تصویر، اما واقعیتی تازه است، نه تقلیدی ناب، تصویر، جهانی موازی با جهان واقعی نمی‌آفریند و شفاف و «معصوم» نیست، لحظه‌ای برگزیده از جهان است، محدودیت دارد، دو ساحتی است و ساحت سوم فقط بر اساس پندار و عادت ساخته می شود» (احمدی، ۱۳۹۱: ۴۷)؛ بنابراین امر تصوری همیشه با پندار رابطه دارد و همین پندار است که سبب تحریف واقعیت می‌شود. «تصویر در گوهر خود «از شکل افتادگی» واقعیت است. هر تصویر، بیانی است از شکل‌شکنی.» (همان). تصویرهای شعری یا روایی هم به همین‌گونه واقعیت را تحریف می‌کنند؛ اما این تحریف براساس الگوهایی است که گفتمان‌ها می‌سازند.تصویرهایی که گفتمان‌ها از واقعیت می‌سازند عموماً از رتوریک خاصی پیروی می کنند؛ به‌عنوان‌مثال تصویر حافظ و ناصرخسرو به دو شکل در جهان معاصر بازنمایی شده‌اند. حافظ را شاعری چندصدایی و پلورالیسم می‌فهمند و ناصرخسرو را شاعری خشک و ایدئولوژیک. آنچه ما از حافظ در ذهن داریم، بیشتر برساختهٔ گفتمان‌ها است نه اینکه تصویرهای معاصری که از حافظ ساخته شده، همان حقیقتی است که در حافظ بوده است. در میان شاعران حبسیه‌سرا این تنها مسعود سعد است که به شاعر گفتمان زندان معرفی شده است. به همین دلیل وقتی شاملو و اخوان به زندان افتاده‌اند، نه‌تنها به یاد مسعود سعد افتاده‌اند، بلکه برای اثبات سوژگی سیاسی خود، سازشکاری و پذیرفتن تقدیر محتومی را که مسعود سعد بر آن تأکید داشت، انکار کرده‌اند.

در جهان پیشامدرن نه‌تنها شاعران از بخشندگی، قدرت، رأفت، عظمت، هوش، توانایی، مهربانی پادشاهان می گفتند، بلکه مورخان و افسانه‌سازان برای ساختن تصویری آرمانی از پادشاهان دست به کار می‌شدند. روایت‌ها به‌گونه‌ای در ترسیم شخصیت افسانه‌ای پادشاهان نقش‌آفرینی می‌کردند که مردم تشخیص نمی‌دادند که آنچه می شنوند نه بر اساس آگاهی و شناخت، بلکه برای برساختن تصویری اسطوره‌ای از حاکمان است. اگر در جهان پیشامدرن این کار را شاعران و مورخان و داستان‌پردازان می‌کردند، وظیفهٔ این کار در جهان مدرت، بر دوش رسانه‌ها

گذاشته شد. شعر معاصر هرگز از تخیل‌سازی رسانه‌ها دور نبوده است. آنچه انسان معاصر از شناخت شاعران و هنرمندان در ذهن دارد، بخش عظیم آن برساخته تخیل و پندار رسانه‌ها است به همین دلیل چارلز تیلور از «توهم رسانه‌ها» در برساختن حقیقت می‌گوید (سومیلا، ۱۴۰۰: ۱۷).

### ۲ـ۳ـ رتوریک و امر خیالی

رتوریک در طول تاریخ معانی مختلفی داشته است. اگر بلاغت و فصاحت در علم معانی و بیان اسلامی- ایرانی محدود در کلمه و جمله است و معمولاً کلام را فارغ از سیاست بررسی می‌کند، رتوریک پیوند اساسی با سیاست و خطابه داشته است. به همین دلیل برابر نهاد «بلاغت» معادل درستی برای رتوریک نیست. تعبیر «مقتضای حال» که معمولاً برای کلام بلیغ آورده می‌شود، تعبیر جامعی است اما مانع نیست. مقتضای حال اگرچه معمولاً به‌مقتضای مخاطب یا مخاطبان برمی‌گردد، اما در درون «مقتضای عصری» می‌گنجد؛ بنابراین همان‌طور که بلاغت تحت تأثیر مقتضای حال مخاطبان است، باید براساس مقتضای احوالات عصری باشد؛ زیرا رابطهٔ پیچیده‌ای بین رتوریک و گفتمان است. گفتمان (Discourse) رشته‌ای از عبارت‌های مرتبط است که موضوعی خاص یا درون‌مایه‌ای مشترک میان کاربران زبان داشته باشد. گفتمان قلمروهای هویت، معنا، بیان، قدرت و دانایی را در جامعه از هم جدا می‌کند، گونه‌ای نظام عبارت‌ها و گزاره‌ها است که از طریق آن جهان، جامعه و خویشتن شناخته می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۴۵) از این نظر گفتمان هم از منش زبانی باورها می‌گوید و هم‌بستگی به تأویل‌ها و فهم‌های عصری دارد؛ بنابراین کلام بلیغ به شکل جاودانه، بلیغ نیست. بلیغ بودن یک گزاره به نظام باورها و گفتمان‌ها وابسته است. این که هر عصری چه تصوری از جهان و معناهای آن دارد، سخن بلیغ تعریف می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال مفهوم فقر که در جهان پیشامدرن بر اساس مفروض‌های آن جامعه منشأ تفکر و خیال و تأویل می‌شد؛ درحالی‌که جوامع سرمایه‌داری تأکید بر مصرف دارند. اگر در جهان پیشامدرن فقر در کنار قناعت تصاویر خیالی خاصی می‌ساخت، در جهان مدرن قناعت در تضاد با مفهوم مصرف است. فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانش می‌گوید: «پرسشی که تحلیل زبان در مورد یک واقعهٔ گفتمانی، حال هر چه باشد، طرح می‌کند، همواره این است: فلان گزاره مطابق چه قواعدی برساخته شده است، و درنتیجه، براساس چه قواعدی سایر گزاره‌های مشابه ممکن است برساخته شوند؟ توصیف رویدادهای گفتمان پرسش کاملاً متفاوتی طرح می‌کند: چه می‌شود فلان گزاره و نه هیچ گزارهٔ دیگری به جای آن پدیدار می‌شود؟»(فوکو، ۱۳۹۲: ۴۳). منظور از رتوریک تنها ارتباط بیانی ـ کلامی به‌منظور تولید جملات یا کلام رسا نیست که به شکل کاربردی در خطابه و ادبیات یا سخنی به کار گرفته می‌شود؛ بلکه منظور از رتوریک هر کلام یا غیرکلامی است که به‌منظور بازنمایی

واقعیت به کار گرفته می‌شود به همین سبب رتوریک یک «کنش ارتباطی» است. به تعبیر کارلین کمپل، «رتوریک کوششی نیت‌مند، طرح‌مدار و خلاقانه است برای کاستن موانعی در وضعیتی معلوم با مخاطبان خاص و موضوع معین تا هدف مشخصی تحقق یابد»(Campbell, 1982: 6).

### ۲ ـ ۴ ـ تصویر عصری و جماعت‌های تصوری

شعر و هنر در هنگام تولید، رابطهٔ پیچیده، ارگانیک و چند وجهی با جامعه و عصر خود دارد. نوع پیوند شعر با جامعه به مفروضات عصری وابسته است؛ به همین دلیل شعر عصر مشروطه شبیه به شعر عصر پهلوی نیست و حتی شعر فرخی یزدی شبیه به شعر احمد شاملو نیست. ازاین‌جهت فهم «تصویر عصری» بسیار مهم است. منظور از «تصویر عصری» همان تصویری است که باعث می‌شود تعریفی خاص از شعر در جامعه مسلط شود. وقتی شعر هر عصر وابسته به تصویر عصری است، نمی‌تواند همهٔ شعرهای زندان را با عنوان حبسیات در یک گروه قرار دهد. احمد شاملو مثل فرخی یزدی از زندان نمی‌گفت؛ زیرا فرخی یزدی تحت تأثیر تصویری غیر از تصویر شاملو بود. در عصر پهلوی ما با نوعی نماد و سمبل مواجه هستیم. مخاطبان شعر در عصر پهلوی همان مخاطبان عصر مشروطه نیستند. فرخی یزدی تحت تأثیر تصویری است که خاستگاه آن در شعر مشروطه است؛ درحالی‌که تصویر کلانی که بلاغت و زیبایی شناسی شعر شاملو را کنترل می‌کند ریشه در شعر مدرن دارد. این تفاوت را می‌توان همان تفاوت گفتمانی دانست.

بندیکت آندرسن در کتاب «جماعت‌های تصویری» (Imagined Communities) بر مفهوم Imagined تأکید دارد. این مفهوم به‌گونه‌ای ما را با مفهوم گفتمان یا دیسکورس ارجاع می‌دهد؛ زیرا آندرسن از نوعی گسست می‌گوید؛ یعنی هر عصری «خیالی» را رقم می‌زند که زبان با آن خیال یا افسانه ساخته می‌شود. آندرسن معتقد است ناسیونالیسم با یک گسست بنیادین در قرن هجدهم آغاز شد؛ بنابراین نمی‌توان گفتمان ناسیونالیسم را تا دوران پیشامدرن گسترش داد. با توجه به نظریهٔ آندرسن دربارهٔ اجتماعات خیالی، ناسیونالیسم یک گسست معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی بود که بر اثر فروپاشی سه قاعدهٔ بنیادینِ جهان پیشامدرن آشکار شد:

الف) تنزل تدریجی زبان مقدس. ب) فروپاشی قدرت خودمرکز پادشاهی که مشروعیت خود را از تقدیر کیهان شناختی می‌گرفت. ج) اسطوره‌زدایی از نوعی زمان که تمایزی بین جهان‌شناسی و تاریخ قائل نبود (آندرسن، ۱۳۹۳: ۷۹ ـ ۸۰).

با ارجاع به نظریهٔ آندرسن می‌توان گفت افسانه، خیال یا تصوری که در شعر شاعران مدرن حاکم است، همان تصور، خیال و افسانه‌ای نیست که شاعران پیشامدرن با آن جهانشان را ترسیم می‌کردند. به همین دلیل عناصری در

شعر شاعران پیشامدرن فعال است که در شعر مدرن جزو خرافات است. شاعر مدرن مثل خاقانی و مسعود سعد به گفتمان نجوم و طالع‌بینی ارجاع نمی‌دهد. او تقدیر را جبریتی غیر قابل‌تغییر نمی‌داند، بلکه تقدیر تاریخی خود را با سوژگی رقم می‌زند.

اما نکتهٔ مهمی که با نظریهٔ گفتمان هم‌خوان است این است که ایماژ در شعر می‌تواند بخشی از تصوری باشد که در یک عصر وجود دارد؛ یعنی بین ایماژ به معنی تصویر هنری و شاعرانی و ایماژ به معنی تصوری که مردم یک عصر با آن زندگی می‌کنند، رابطه است؛ بنابراین بین تصور و تصویری که شاعر مدرن از زندان و حبسیه می‌سازد و تصوری که از کل جامعه وجود دارد ارتباط است. به همین دلیل مسعود سعد و خاقانی نمی‌توانستند همان فهمی از آزادی را در شعر خود ترسیم کنند که رابطهٔ دقیقی با دموکراسی و نقد قدرت دارد. شاعر مدرن برای ساختن حبسیه، شکوائیه‌ای نمی‌سازد تا همهٔ گرفتاری‌های جهانش را به تقدیر فرافکنی کند.

### ۲ـ۵ـ جامعه‌شناسی عواطف و امر خیالی

اگر به استعارات، نمادها و تشبیهات حبسیه‌های پیشامدرن دقت کنیم متوجه می‌شویم نه‌تنها شاعر برخی از نمایش‌های عاطفی را سانسور می‌کند، بلکه حتی به ذهنش هم خطور نمی‌کند تا به زبان آید، این‌که می‌توان در راه آرمانی، واژه‌ها و استعاراتی تولید کرد که به نفع آگاهی سیاسی جمعی باشد، اینکه حاکمیت مشروعیت خود را از مردم نمی‌گیرد، چیزی نبود که به‌سادگی شاعر حبسیه‌سرای پیشامدرن متوجه آن باشد؛ بنابراین تفاوت معرفت‌شناختی شاعر پیشامدرن با شاعران مدرن در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی آن‌ها بود.

اینکه عواطف چه ارتباطی با قدرت و سیاست دارد، نکتهٔ حائز اهمیتی است. اگر حبسیه‌ها را نوعی «نمایش جهت‌دار عواطف» بدانیم که می‌خواهند مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند، باید از مخاطب‌شناسی حبسیه‌ها هم سخن گفت. عواطف بر اساس تصویر عصری و امرخیالی شکل می‌گیرد. همان‌طور که در سنت ادبی امر خیالی بر اساس تصویر و اجتماع است. عواطفی که یک شاعر برمی‌انگیزد، هم گفتمانی است و هم براساس تخیل عصری. زندان در شعر مسعود دارای تخیلی نیست که به مردم، سیاست، استبداد، آزادی، انقلاب، تغییر، مبارزه، مقاومت و شکنجهٔ بدن وصل شود؛ اما در شعر فرخی یزدی این نوع مفصل‌بندی منشأ در تخیل اجتماعی و سیاسی دارد. قدرت حاکمه همیشه به این امر توجه داشته که شاعران چه عواطفی را انتشار می‌دهند؟ چراکه نسبت دقیقی بین نوع و جنس عواطف و آگاهی طبقاتی و ایدئولوژیک وجود داشته است؛ بنابراین سؤال مهمی که طرح می‌شود این است که آیا حبسیه‌های پیشامدرن منجر به شورش و آگاهی سیاسی می‌شد یا حبسیه‌های مدرن؟ حبسیه‌ها اگرچه نوعی عمل

سیاسی هستند اما این عمل زمانی منجر به آگاهی می‌شد که شاعر بر کنش سیاسی خود آگاه بود و سوژگی خود را به‌عنوان شاعری تأثیرگذار بر آگاهی جمعی آگاهی داشت. جهت‌گیری عواطف همیشه براساس امر خیالی و عصری است.

عواطف به‌صورت اول‌شخص ظاهر می‌شوند و در میان معناها و رویکردها قرار می‌گیرند شیوهٔ ابراز آن هم فیزیکی است (Henry, 1936: 13) ظهور عواطف، اجتماعی است و مطابق با شرایط اخلاقی و ویژگی‌های فردی. عواطف ارادی و آگاهانه نیستند چراکه به‌گونه‌ای مناسکی و سازمان‌یافته عمل می‌کنند. نشانه‌هایی هستند که برای دیگران معنادار است. عواطف هم کلمات خاصی دارند و هم گفتمانی ویژه و همیشه هم معطوف به ارتباط اجتماعی‌اند.

عواطف به شکل بیناذهنی عمل می‌کنند به این معنی که اعضای یک جامعه عواطف را به‌عنوان نشانه، معنا، ارزش و زبان تأویل می‌کنند؛ بنابراین عواطف همیشه در درون یک مجموعهٔ فرهنگی تفسیر می‌شود. «هر حالت عاطفی در مجموعه‌ای از معانی و نشانه‌ها جا می‌گیرد که بدون در نظر گرفتن آن‌ها امکان فهم عواطف میسر نخواهد شد. یک فرهنگ عاطفی با تار و پود محکم شکل می‌گیرد که عواطف درون مجموعه آن قرار دارد. صحبت کردن از عواطف به‌صورت مطلق، برای مثال از خشم، عشق شرم و... شکلی کم‌وبیش قوم‌مدارانه دارد که معنایی مشترک و جمع در هر فرهنگ در خود می‌گیرد» (میرزایی، ۱۳۹۸: ۵۳)

### ۳ـ ادبیّت متن و جماعت‌های تصوری

تا اینجا مقاله سعی کردیم تا مفاهیم نظری را با اشاره به اندیشه‌های کلی شعر مسعود سعد و فرخی یزدی پیش ببریم؛ اکنون در بخش پایانی مقاله با ارجاع به دو حبسیه معروف از مسعود سعد و فرخی یزدی تلاش می‌کنیم این بحث را عینی‌تر و دقیق‌تر نشان دهیم، تا آشکار شود چه پیوندی بین ادبیّت جهان متن و جماعت‌های تصوری وجود دارد ابتدا قصیده مسعود سعد می‌آید و سپس غزل- حبسیهٔ فرخی یزدی.

### ۳ـ۱ـ جماعت‌های تصوری پیشامدرن

چون نای بینوایم از این نای بینوا — شادی ندید هیچ‌کس از نای بینوا
با کوه گویم آنچه از او پر شود دلم — زیرا جواب گفتهٔ من نیست جز صدا
شد دیده تیره و نخورم غم ز بهر آنک — روزم همه شب است و صباحم همه مسا
انده چرا برم چو تحمل بباید — روی از که بایدم که کسی نیست آشنا

هر روز بامداد بر این کوهسار تند ابری بسان طور زیارت کند مرا
برقی چو دست موسی عمران به فعل و نور آرد همی پدید ز جیب هوا ضیا
گشت اژدهای جان من این اژدهای چرخ ور چه صلاح رهبر من بود چون عصا
بر من نهاد روی و فرو برد سر بسر نیرنگ و سحر خاطر و طبعم چو اژدها
در این حصار خفتن من هست بر حصیر چون بر حصیر گویم خود هست بر حصا
چون باز و چرغ، چرخ همی داردم به بند گر در حذر غرابم و در رهبری قطا
بنگر چه سودمند شکارم که هیچ وقت از چنگ روزگار نیارم شدن رها
زین سمج‌تنگ، چشمم چون چشم‌اکمه است زین بام پست پشتم چون پشت پارسا
ساقط شدست قوت من پاک اگر نه من بر رفتمی ز روزن این سمج با هبا
با غم رفیق طبعم از آن سان گرفت انس کز در چو غم درآید گویدش مرحبا
چندان کز این دو دیده من رفت روز و شب هرگز نرفت خون شهیدان کربلا
با روزگار قمر همی بازم‌ای شگفت نایدش شرم هیچ که چندین کند دغا
گر بر سرم بگردد چون آسیا فلک از جای خود نجنبم چون قطب آسیا
آن گوهری حسامم در دست روزگار کاخر برونم آرد یک روز در وغا
در صد مصاف و معرکه گر کند گشته‌ام روزی به یک صقال بجای آید این مضا
ای طالع نگون من‌ای کژ رو حرون ای نحس بی‌سعادت وای خوف بی‌رجا

(مسعود سعد، ۱۳٦٤: ۲۳ ـ ۲۲)

مفصل‌بندی استعارات و مفاهیم این شعر همان مفصل‌بندی جهانی است که مسعود در آن زندگی کرده است. این استعارات در واقع از امر تصویری جهان پیشامدرن می‌گوید. رتوریک این شعر برآمده از کیهان‌شناسی جهان قرن پنجم و ششم است؛ بنابراین اگر صور خیال و صناعات ادبی این شعر به شکل مکانیکی و بیرون از تصویر بزرگ عصری ارزیابی شود جهان پنهان و رازناکش فهمیده نمی‌شود. به همین دلیل وقتی شعر مسعود برای مخاطب جهان مدرن بازنمایی می‌شود، نمی‌تواند بر اساس همان امر خیالی‌ای دریافت کند که در عصر مسعود متجلی شده است؛ بنابراین دو نوع جماعت تصوری باهم برخورد می‌کنند. استعارات مسعود در واقع مفاهیم کیهان‌شناختی عصری است که واقعیت را به شکلی کاملاً اسطوره‌ای می‌بینند. تلمیحات شعر کلاسیک عموماً از متافیزیک زمان قدسی می‌گویند. در این شعر توجه به تلمیحاتی چون طور سینا، موسی، شهدای کربلا و ارتباطی برون‌متنی و درون‌متنی آن نشان می دهد که این شعر فاقد شهود سیاسی است. مخاطب اصلی مسعود، برعکس شعر معاصر، نه‌تنها مردم نیستند، بلکه

هیچ اعتراضی در این شعر به حاکم برنمی‌گردد، جز اعتراض به تقدیر. این تلقی از «من» در برابر «من بزرگ» یا حاکم، سوژگی شاعر را از بین برده است؛ بنابراین مفهوم آزاد شدن و رهایی از زندان در این شعر نه به آزادی ربط پیدا می‌کند و نه به قانون و عدالت و دادگری.

در این شعر مسعود سعد شرح وضعیت منِ گرفتار در تنگنای زندان و شکوائیه او برای نجات خود بسیار برجسته است. او حتی صنایع ادبی را به خدمت می‌گیرد تا احساسات مخاطب را تحریک کند. «زندان نای»، نی بینواست؛ چون مسعود همچون نی بی‌نوا است. شکوائیه او را کسی نمی‌شنود؛ زیرا کسی به پرسش‌های او پاسخ نمی‌دهد. کلماتی مثل غم و اندوه، او را به منِ گرفتار برمی‌گرداند. اگر ترکیبات و استعارات این قصیده را براساس جامعه‌شناسی عواطف تحلیل کنیم، به عناصری دست می‌یابیم که فرد را در جامعهٔ پیشامدرن بازنمایی می‌کند. در این شعر، مسعود سعد به‌تنهایی فریاد می‌زند و از تنهایی خود می‌گوید. به همین دلیل ابهامی که در کلمهٔ «نای» پنهان است، ارزش عاطفی فوق‌العاده‌ای دارد. نای بینوا هم جناس تام است هم بی‌نوا و بینواست و این بی‌نوایی در واقع از نوعی تنهایی‌ای می‌گوید که از جمع دور افتاده است. شاعر خود را چون نایی می‌داند که در «زندان نای» گرفتار است؛ همچنین از «حلق» او جز تنهایی و فریاد بی‌پاسخ بیرون نمی‌آید. این تصویر شاعر را به یاد کوه می‌اندازد. او در قلعه‌ای کوهستانی زندانی شده است بنابراین تناسب‌هایی که بین کوه و زندان نای و پژواک صدا وجود دارد، تنهایی شاعر را به شکل مضاعفی تفسیر می‌کند تا امر خیالی خاصی ساخته شود. توصیف‌هایی این شعر در واقع توصیف‌های استعاری عصری است که زندان را نه جهانی در درون سرزمین خود، بلکه در جهانی بیرون از دنیا بازنمایی می‌کند.

گفتگو و مونولوگ شاعر در این شعر نشان می‌دهد که او نمی‌خواهد شعرش به‌مثابه آگاهی سیاسی فهمیده شود؛ به همین دلیل زرین‌کوب حبسیهٔ مسعود سعد را مرثیه می‌داند. او هم به خودش آرامش می‌دهد هم بی‌تابی‌اش را توصیف می‌کند. هم می‌گوید باید تحمل کنم، هم می‌گوید: هرروز بامداد بر این کوهسار تند ابری بسان طور مرا زیارت می‌کند. او موسی‌ای است که تنهایی، او را برانگیخته است. او نمی‌تواند مثل شاعران مدرن نقش پیامبرانه داشته باشد. آنچه در این شعر جالب است به کارگیری تلمیحات فرامتنی برای توصیف تنهایی و رنجی است که شاعر به‌تنهایی تحمل می‌کند؛ به همین دلیل می‌توان گفت استعارات و تلمیحات شعر مسعود در خدمت بازنمایی وجودی است که به دست دیگری اسیر شده است. توجه مسعود سعد به داستان حضرت موسی بسیار جالب است. او ید بیضا را می‌بیند اما برایش بی‌فایده است. به همین دلیل به چنین نتیجه‌ای می‌رسد که «اژدهای چرخ اژدهای جان من است و ید بیضای هم صلاح من» اگر ید بیضا و عصای موسی در شعر مولانا منجر به انواع تفسیرهای عرفانی می‌شود، در

شعر مسعود بیشتر در خدمت بث‌الشکوی است. ازاین‌جهت در این شعر ضمیر «من» بسیار تکرار می‌شود. این ضمیر بر عکس آن ضمیری است که شاعر مدرن می‌گوید: «من درد مشترکم مرا فریاد کن». مسعود نمی‌تواند «من» را به هیأت «ما» درآورد؛ چون در جماعتی زندگی می‌کند که چنین تصوری ندارد؛ و دقیقاً به همین دلیل او در بیرون شهر در قلعه‌ای اسیر است. درحالی‌که زندان در جهان مدرن انسان‌ساخت است و به درون «پولیس» یا شهر می‌آید. در واقع قلعه در حبسیه‌های مسعود جداافتادگی را بازنمایی می‌کند. به همین دلیل شاعر نمی‌تواند قدرت سیاسی را نقد کند؛ بنابراین همان‌طور که زندان مکانیت خود را در جهان مدرن بازسازی می‌کند، شاعر هم می‌تواند من خود را به هیأت ما ببیند؛ درحالی‌که مسعود نمی‌داند شکار کدام سیاست است. او خود را بهترین و سودمندترین شکار روزگار می‌داند. «پشت پارسا»، نماد ناتوانی است، غم به او مرحبا می‌گوید. او در برابر آسیای چرخ چون سنگ زیرین آسیا است. ساخت این شعر پر از تداعی‌های روایی است. می‌گوید اژدهای چرخ نیرنگ و سحر را در جان من می‌ریزد. در این شعر شاعر گاهی از محیط خود می‌گوید و گاهی از درون خود. گاهی از زندان نای می‌گوید و زمانی از نای درون خود. بازی مسعود سعد در این قصیده با کلمات اصلاً یک بازی ادیبانه نیست؛ این یک بازی وجودشناختی است. این است که وقتی از حصار به حصیر می‌رسد در بند بودن خود را زیبایی‌شناسانه می‌کند. او مدام به یاد چرخ می‌افتد و جالب است که از چرخ به یاد چرغ و باز می‌افتد؛ بنابراین ساخت تصویرسازی تخیل مسعود دقیقاً از مکان‌مندی و بدن‌مندی تصاویر می‌گوید. بازی او با چرخ و چرغ سبب می‌شود که این بیت فوق‌العاده را خلق کند: «بنگر چه سودمند شکارم که هیچ‌وقت/ از چنگ روزگار نیارم شدن رها» مسعود مدام به استعاره زندان و مکانیت آن برمی‌گردد: «زین سمج تنگ چشمم چو چشم اکمه است/ زین بام پست پشتم چون پشت پارسا.» او خود را چون پیرمردی توصیف می‌کند که رمقی برایش باقی نمانده وگرنه می‌توانست با هبا از این روزن بگریزد در حبسیه‌های مسعود بازنمایی تنهایی و غم کاملاً فردی است. او مدام به نجات خود فکر می‌کند و کاری به ساختار قدرت که در واقع عامل اصلی به بند کشیدن اوست، ندارد. این بی‌خبری در واقع همان وجه تمایز سوژه‌ای است که تنها در روزگار غلبهٔ «گفتمان آزادی» ممکن می‌شود. او چگونه به یاد امام حسین و شهیدان کربلا می‌افتد؟ این تداعی برای انسان سیاسی بسیار طنزناک است. امام حسین (ع) سمبل مبارزه در برابر ظلم است، اما مسعود سعد نمی‌تواند این استعاره را فعال کند؛ درحالی‌که در شعر فرخی دقیقاً با همین استعاره با مفهوم انقلاب ربط پیدا می‌کند؛ مسعود سعد فقط می‌تواند خاطرهٔ کربلا را به چشم خود وصل کند و بگوید: «چندان کز دو دیده من رفت روز و شب/ هرگز نرفت خون شهیدان کربلا» مسعود خود را به قطب آسیا تشبیه می‌کند تا تاب‌آوری خود را نشان دهد. در این تصویر باز برعکس

شعر فرخی یزدی بحثی درباره مقاومت سیاسی نیست؛ همهٔ مشکلات به چرخ روزگار می‌رسد. مسعود به استعاره‌های جنگ توجه می‌کند اما آن‌ها را به شکلی کاملاً سلبی به کار می‌گیرد. به همین دلیل عامل گرفتار شدن خود را به تقدیر حواله می‌دهد. فلسفهٔ تاریخ در نزد مسعود براساس طالع و تقدیر تعریف می‌شود. در شعر او زیبایی‌شناسی نفی و سلبیت، از سلب آزادی می‌گوید. ذهن مسعود سعد اگرچه انواع تداعی‌ها را دارد اما این تداعی‌ها به اعتراض سیاسی و به پرسش گرفتن عدالت سیاسی منجر نمی‌شود. مشکل حبس بدن اوست که منجر به اسارت روح شده است؛ به همین دلیل شبکهٔ استعارات شعر او پرسش‌های سیاسی را دامن نمی‌زند؛ اما در شعر سیاسی معاصر جرم سیاسی با همهٔ جرم‌ها متفاوت است. مسعود هم می‌گوید مجرم نیست اما نه جرم سیاسی را تبیین می‌کند و نه علیه قدرت استعارات شعر خود را بسیج می‌کند؛ اما شاعر مدرن می‌داند جرم سیاسی چیست بنابراین نه مثل مسعود گناه تاریخ را به گردن چرخ می‌اندازد و نه می‌گوید صدای او بی‌تأثیر است. این است که مثل یک نظریه‌پرداز سیاسی می‌خواهد به شکل حقوقی هم جرم خود را به شکل سیاسی تبیین کند و هم خود را از مجرمان اجتماعی تفکیک کند.

### ۳ ـ ۲ ـ جماعت‌های تصوری مدرن

اکنون به حبسیهٔ فرخی یزدی بنگریم که به‌گونه‌ای بازنمایی دیگرگونه «نای بینوای» مسعود سعد است. این که خیال او به کدام جماعت تصوری تعلق دارد و حقیقت او با ارجاع به کدام خیال ساخته می‌شود؟ چگونه مفاهیم را مفصل‌بندی می‌کند؟ چگونه امر خیالی و صور بنیادین جهان مدرن را چون روحی وارد شعر خود می‌کند تا بیناذهنیت اجتماعی تکرار شود. شعر فرخی یزدی از سوژه‌ای می‌گوید که تعریف دیگری از شعر و نقش شاعر دارد. او چون مسعود سعد در جستجوی راهی نیست تا دل حاکم را نرم کند تا شاید بلاغت شعرش بتواند او را از زندان آزاد سازد. این تصور و خیال رهایی‌بخش چگونه ساخته شده است؟ خیال شعر فرخی متکی به یک خیال بزرگ‌تر است که در جامعه ساخته شده بود یا در حال ساخته شدن است. اگر این خیال اجتماعی وجود نداشت، فرخی یزدی نه می‌توانست از استبداد بگوید نه از ملت. مفهوم «ملت» برساختهٔ جماعت‌های تصوری عصر مسعود سعد نیست. ممکن است مسعود به «امت» و «خلیفه» فکر کند، اما هرگز نمی‌توانست از ملت و ملیت ایران بگوید. چه گفتمانی به فرخی اجازه می‌دهد که این‌گونه درشت و سخت با حاکم سخن بگوید؟ این استعارات از دل همان گفتمان آمده‌اند:

نای آزادی کند چون نی نوای انقلاب — باز خون سازد جهان از نینوای انقلاب
انقلاب ما چو شد از دست ناپاکان شهید — نیست غیر از خون پاکان خون‌بهای انقلاب
اندرین طوفان خدا داند که کی غالب شود — ناخدای ارتجاعی یا خدای انقلاب

تا تو را در راه آزادی تن صـد چاک نیسـت — نیسـتی در پـیش یـاران پیشـوای انقـلاب
با خط برجسته در عالم علم گردد بنام — آنکـه بگـذارد بـه دوش خـود لـوای انقـلاب
گر دهد دسـتم ز دسـت این گروه خود پرسـت — با فدا کاری گذارم سـر به پای انقلاب
دل چه می‌خواهم نباشـددرحدیث عشـق دوسـت — جان چه کار آید نگردد گر فدای انقلاب

(فرخی یزدی، ۱۳٦۰: ٥٤)

فرخی هم در شعر خود از «نای» و نوا می‌گوید؛ اما مثل مسعود سعد نمی‌گوید «چون نای بی‌نوایم من اندر حصار نای» بلکه نای را به نوای انقلاب ربط می‌دهد؛ بنابراین تصویری کلانی را که عصر فرخی یزدی را از عصر مسعود جدا می‌کند، نه‌تنها استعارات و تشبیهات متفاوت می‌آفریند؛ بلکه از حقیقت دیگری می‌گوید که فوکو از آن به «اپیستمه» یاد می‌کند. صورت‌های دانایی عصر فرخی همان صورت‌های دانایی عصر مسعود سعد نیست. مسعود سعد به دلیل خفقان نبود که نمی‌توانست مشروعیت حاکم را به زیر سؤال برد؛ بلکه چنین تصویر و گفتمانی وجود نداشت تا رژیم دیگری از حقیقت ظاهر شود. به همین دلیل مفاهیمی چون انقلاب، پیشوا، آزادی، ارتجاع، شهید به معنی سیاسی خود، نمی‌توانست در جهان پیشامدرن طرح شود. اگرچه فرخی یزدی در شعر خود همان‌طور تصویرهایی نمی‌آفریند که شاملو و اخوان می‌آفرینند. چون شعر این دو شاعر در خلق تصاویر و استعارات شعری با شعر فرخی متفاوت است. بااین‌همه شعر فرخی یزدی از همان گفتمانی پیروی می‌کند که در شعر شاملو و اخوان هم جاری است. حبسیهٔ پیشامدرن اگرچه به‌ظاهر اعتراض را در زبان جا داده اما شعر اعتراضی نیست. حبسیهٔ پیشامدرن ساخت و طرح‌واره‌های اندیشگانی خود را از شعر مدحی می‌گیرد در این نوع حبسیه‌ها برای شاعر مسجل است که در سایهٔ «ظل‌الله» شعر می‌گوید. او سوژه نیست تا قصد تغییر داشته باشد؛ زیرا به جای او تاریخ و حاکمان سوژگی دارند. ازاین‌جهت هر تصویر و ایماژها و استعارهٔ او از تصویری می‌گوید که جامعهٔ پیشامدرن به آن ایمان دارد.

نام فرخی یزدی در ایران معاصر یادآوری آزادی، زندان، شکنجه، مقاومت و انقلاب است. او به شاعر «لب دوخته» معروف است. مردی که به شکلی حماسی زندان و آزادی را با «انسان منتشر» ترکیب کرد. به همین دلیل نام روزنامهٔ خود را «طوفان» نهاد تا مفهوم دیگرگونه‌ای از برساخت حقیقت معاصر باشد. مقالات انتقادی می‌نوشت شعرهای آتشین می‌سرود و دیوارهای زندان را دفتر شعر کرده بود. مسعود سعد هم در زندان به شکلی شکنجه شد اما شکنجه او برای صدا و آزادیِ بیان نبود، بلکه برعکس شعر را واسطه قرار می‌داد تا از زندان رهایی یابد. فرخی برعکس مسعود سعد رفتار می‌کرد او به خاطر شعرهای معطوف به آزادی، انقلاب و ستیز با استبداد، شکنجه می‌شد.

باژ دوبوآ محقق در کتاب «حقیقت و شکنجه» نشان داده است که برداشت از حقیقت (همچون امری پنهان که

باید در پی کاوش‌های طولانی به دست آید) در فرهنگ فلسفی غرب با شکنجه درآمیخته است. او با بررسی متون کهن یونانی نشان می‌دهد که فرض بر این بود که حقیقت چیزی نهفته در تن است (احمدی ۱۳۸۸: ۶۶). فرخی شکنجه را تحمل می‌کرد تا از آزادی بگوید. عصر او ماهیتاً با عصر مسعود سعد و خاقانی تفاوت داشت. عصری که درک دیگری از فرد و سوژه شکل گرفته بود به همین دلیل توصیف زندان در شعر فرخی یزدی دیگرگونه است. فرخی بدن را به همان شکل نمی‌فهمید که مسعود سعد می‌فهمید. او از نسل شاعرانی بود که از گفتمان مشروطه پیروی می‌کرد. فرخی یزدی سوژه‌ای بود که بر بدن خود حاکمیت داشت او نه‌تنها شعر را بدنی دیگرگونه می‌یافت، بلکه با تحمل شکنجه برای نقد استبداد به بدن سیاسی دست یافت. ازاین‌جهت شاعر لب‌دوخته عالی‌ترین استعاره برای بازنمایی بدن سیاسی بود.

میشل فوکو اصطلاح غریبی دارد (Gouvernementalite) که مترجمان ایرانی آن را به «حکومتیّت» ترجمه کرده‌اند. منظور فوکو از حکومتیت «به معنای تماس میان تکنولوژی‌های سلطه بر دیگران و سلطه بر خویشتن است». حکومتیّت رابطهٔ میان دو دسته از فنون و شگردهاست: نخست، آن‌ها که به حکومت همچون قدرت اداره کننده و نظم‌آورندهٔ دیگران مرتبط می‌شوند، و دوم آن‌ها که به «سوژه شدن» مربوط می‌شوند. در مورد دوم، وجود جزء حکومت در اصطلاح حکومتیت نشان می‌دهد که فرد برخورد حاکم می‌شود، یعنی خود را اداره می‌کند. حکومتیت ادارهٔ اداره کردن، راهبری راهبری است (احمدی، ۱۳۷۷: ۷۰ - ۷۱). ازاین‌جهت شعر فرخی نوعی حکومتیّت است زیر ناظر به ادارهٔ خود و حکومت است. در عصر مسعود سعد هرگز این تصور وجود نداشت که یک شاعر می‌تواند مشروعیت شاه را به زیر سؤال ببرد. به همین دلیل شعر مسعود اگرچه حسب‌حال است؛ اما حسب‌حال یک ملت نیست. شعر فرخی یزدی معطوف به تغییر جامعه است او شاعر تقدیر نیست بلکه به سوژگی خود باور دارد. ازاین‌جهت شعر روزنامه‌ای فرخی یزدی اگرچه زیبایی‌شناسی شعر مدرن را ندارد؛ اما به‌شدت خود را از شعر پیشامدرن دور می‌کند. شعر روزنامه‌ای او از «انسان منتشر» می‌گوید از این نظر شعرش شعر بیداری است. نوعی قطعنامهٔ سیاسی علیه استبداد است. گفتمان زندان در شعر فرخی یزدی نمی‌تواند ادامهٔ حبسیه‌سرایی پیشامدرن باشد. در واقع این گسست ما را با مفاهیم، تصاویر و واژه‌هایی روبرو می‌کند که نسبتی با سنت ادبی گذشتهٔ ایران ندارد. شعر فرخی یزدی شعر سیاسی ایران را به‌گونه‌ای به شعر مقاومت تبدیل می‌کند؛ بنابراین گفتمان زندان در شعر فرخی یزدی همان گفتمان آزادی است. بی‌تردید شعر مسعود سعد هنری‌تر از شعر فرخی یزدی است؛ اما فرخی یزدی تعریف دیگری از شعر و سوژگی شاعر دارد او می‌گوید:

فرخـی ز جـان و دل مـی‌کنـد در ایـن محفـل　　دل نثـــار اســـتقلال، جـــان فـــدای آزادی
(همان: ۱۳۹)

زمانی که مسعود سعد به آن فکر می‌کند، یک زمان قدسیِ هم‌زمانی است؛ زیرا «جهان قرون‌وسطایی به‌هیچ‌وجه نمی‌توانست تاریخ را به‌مثابهٔ زنجیره‌ای از علت و معلول، یا گسست رادیکال بین گذشته و حال ببیند» (آندرسن، ۱۳۹۳: ۶۰)؛ زیرا «مردان سدهٔ میانه خودشان را در مکاشفه و مراقبه ذهنی می‌سپردند، هیچ‌چیز بیش از چشم‌انداز آینده طولانی و بلند برای نوع بشری پرشور و جوان، از تفکرشان دور نبود» (همان).

## ۴. نتیجه‌گیری

سنت ادبی پر از تصویرهای خیالی است؛ استعارات و تشبیهاتی که به‌مثابهٔ میراث، نسل به نسل منشأ خیال شاعرانه و تصویرهای زندگی شده است. جهان تصویر اگرچه پندارین است، اما حقیقت‌های دیگرگونه می‌سازد. گفتمان‌ها بر اساس ایدئولوژی‌ها شکل می‌گیرند و ایدئولوژی‌ها تصویر و امر خیالی را نقش می‌زنند. هر عصر تحت تأثیر تصویرهای بزرگ است؛ بنابراین رتوریک سیاسی از رتوریک ادبی می‌گوید و تصویرهای بلاغی از جماعت‌های تصوری. اینکه چه چیز، به چه چیزی تشبیه می‌شود، اینکه چه کلمات و مفاهیمی مشبه یا مشبه‌به هستند، تنها به علم بیان و معانی محدود نمی‌شود. کلیدواژه‌های سبک‌های دوره‌ای، هم منشأ خیال‌سازی است و هم نمایانگر جهت‌گیری‌های طبقاتی، اجتماعی و سیاسی است که در دل سنت ادبی پنهان است. اگر مسعود سعد به خیل ستارگان نگاه می‌کند تا برای نجات او کاری بکنند، فرخی یزدی به انبوهی خلق می‌نگرد. مارکسیسم در فرخی منشأ خیال است. او به کلام گفتمان‌ساز مارکس فکر می‌کرد که کار «اصلی فلسفه تغییر جهان است نه توصیف جهان». به همین دلیل شعر را ابزار سیاسی تغییر جهان می‌دانست. مسعود سعد هرگز نمی‌توانست به آسمان بنگرد و از فلک و انجم و طالع نحس بگوید بی‌آنکه خیال مشترکی بین او و مخاطبانش برقرار نباشد. اینکه فرخی یزدی از آزادی، انقلاب، ظلم، مردم، استبداد و... می‌گوید، باید تخیلی این مفاهیم را به هم مربوط کند. مفصل‌بندی تخیل هر عصری از مفصل‌بندی گفتمان‌ها می‌آید. تخیل مسعود سعد مشیت‌مدار و عمودی است؛ اما تخیل فرخی یزدی افقی و در سطح زمین است. فرخی دنبال تغییر به‌وسیله مردم است و مسعود سعد طالع و شانس را در آسمان جستجو می‌کند؛ به همین دلیل می توان گفت تخیل مسعود سعد متافیزیکی و تخیل فرخی یزدی سکولار است. مسعود سعد با مفاهیمی شعر می‌گوید که مفاهیم بنیادین جهان پیشامدرن است. استعارات مسعود همان مفاهیمی است که از روابط انسان پیشامدرن از فلسفه خلقت می‌گوید. او نه می‌تواند چیزی را تغییر دهد و نه به آن آگاهی سیاسی ویژه رسیده است؛ زیرا مفاهیم

منتشر در جهان مسعود سعد به کتاب مقدس برمی‌گردد اما مفاهیم جهان فرخی یزدی از دل روزنامه‌ها یا کتاب‌های روز می‌آید؛ همان کتاب‌هایی که تأکید به‌تنهایی و فردگرایی انسان دارند.

## کتابنامه


آندرسن، بندیکت. (۱۳۹۳). جماعت‌های تصوری. ترجمهٔ محمد محمدی. چ اول. تهران: رخداد نو.

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). از نشانه‌های تصویری تا متن. چ یازدهم. تهران: مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۷۷). معمّای مدرنیته. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹). موسیقی‌شناسی: فرهنگ تحلیلی مفاهیم. چ اول. تهران: مرکز.

آنتونی و انتونیادس. (۱۳۸۶). بوطیقای معماری. آفرینش در معماری. ج ۱. ترجمهٔ احمد رضا آی. تهران: سروش

اونز، دیلن. (۱۳۸۶). فرهنگ مقدماتی اصطلاحات روان‌کاوی لکانی. تهران: گام نو.

باشلار، گاستون. (۱۳۶۲). روانکاوی آتش. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱) طلا در مس (در شعر و شاعری). جلد اول. چ اول. تهران: ناشر مؤلف.

دورکیم، امیل. (۱۳۸۳). صور بنیانی حیات دینی. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: مرکز.

رفیعی مقدم، هما، رحمان مشتاق‌مهر. (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان انتقادی زندان در دو زیست‌جهان کلاسیک و مدرن با تکیه بر حبسیه‌های مسعود سعد، فرخی و محمدتقی بهار». کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی. دورهٔ ۱۹. شمارهٔ ۳۸. صص ۱۶۰-۱۲۹.

رضایی فومنی، مهیلاو ضیایی، حسام و یزدان‌پناه، مهرعلی. (۱۴۰۰). «ظهور سوژهٔ سیاسی و پدیدار شدن زیبایی‌شناسی زندان با تأکید بر شعر شاملو». مجلهٔ نقد و نظریهٔ ادبی. سال ششم. ش ۱۲. صص ۱۶۶ ـ ۱۴۳.

سومیالا، یوهان. (۱۴۰۰). رسانه و آیین، مرگ، جماعت و زندگی روزمره. ترجمهٔ نسیم خواجه‌زاده. تهران: ثالث.

فتوحی محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

فرخی یزدی، میرزا محمد. (۱۳۶۰) دیوان اشعار. به کوشش حسین مکی. تهران: جاودان.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران. تهران: دانشگاه هنر.

مسعود سعد. (۱۳۶۴). دیوان. تصحیح مهدی نوریان. اصفهان: کمال.

میرزایی، حسین. (۱۳۹۸). انسان‌شناسی فرهنگی عواطف: عشق و خشم تا ترس و شرم. در کتاب عواطف در جامعه و فرهنگ ایرانی. گردآورنده و ویراستار علمی محمدسعید ذکایی. چ اول. تهران: انتشارات آگاه.

هومر، شون. (۱۳۸۸). ژاک لاکان. ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهائی. تهران: ققنوس.

Campbell, K. K., & Huxman, S. S. (1982). *The rhetorical act*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company

*Henry,J. (1936) The Linguistic Expression of Emotion. American anthropologist.*

*No.38.*

*Murfin, Ross and Ray, Supryia (1997) The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Boston: Bedford Bookss.*

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.83658.1470

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۲۷-۱۵۳
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

# اساطیر یونانی در شعر معاصر ایران
# (بازتاب اسطوره‌های یونانی در شعر شاعران معاصر ایران)

تاریخ دریافت: ۷ مرداد ۱۴۰۲ / تاریخ پذیرش: ۱۶ شهریور ۱۴۰۲

عیسی امن‌خانی[۱]، آرزو صبوریان[۲]

## چکیده

آشنایی ایرانیان با اساطیر یونانی پیشینهٔ چندانی ندارد. اگر چند موردِ استثنائی در آثار گذشتگان (مانند اشارهٔ خواجه‌نصیرالدین طوسی به اسطورهٔ سیزیف) را نادیده بگیریم، آنگاه می‌توان ادعا کرد که آشنایی ایرانیان با اساطیر یونانی محدود به دورهٔ معاصر است. در این دوره است که نام بسیاری از شخصیت‌های اساطیری در آثار روشنفکران ایرانی از آقاخان کرمانی تا علی شریعتی به چشم می‌خورد و این روشنفکران از اساطیر یونانی برای تبیین اندیشه‌های خود استفاده می‌کنند. همچون روشنفکران، شاعران معاصر (شاملو، آتشی، نادرپور، م. آزاد و...) نیز به اسطوره‌های یونانی توجه داشته، به اشکال گوناگون از آن‌ها الهام گرفته‌اند. از میان انبوه اساطیر یونانی، اسطورهٔ پرومته، سیزیف، ایکار و آشیل بیشترین توجه شاعران معاصر را به خود برانگیخته و الهام‌بخش آنان بوده‌اند. توجه شاعرانی چون شاملو و م. آزاد به پرومته به دلیل تشابه رسالت شاعرانِ معاصر (آگاهی‌بخشی به تودهٔ مردم) با این اسطوره بوده است؛ همچنان که پرومته آتش (نماد آگاهی) را از خدایان می‌رباید و به آدمیان می‌دهد، شاعران معاصر نیز رسالت خود را آگاهی بخشی به جامعه و تودهٔ مردم می‌دانسته‌اند؛ امری که گاه حتی سبب همذات‌پنداری برخی از شاعران با پرومته شده است. اسطورهٔ سیزیف و ایکار یکسان نیستند و تفاوت‌هایی میان آن‌ها وجود دارد؛ اما شاعران معاصر آن‌ها را نمادِ شکست پس از پیروزی گرفته‌اند. در شعر شاعران معاصر این دو شخصیت اسطوره‌ای استعاره‌ای از تحولات تاریخ ایران معاصر ــ که تاریخ پیروزی و شکست‌های پیاپی است ــ بوده است. برخلاف اسطورهٔ پرومته، سیزیف و ایکار، زیبایی اسطورهٔ آشیل اصلی‌ترین علت توجه شاعرانی چون شاملو به آن بوده است و نه چیز دیگر.

**کلیدواژه‌ها:** شعر معاصر، اساطیر یونانی، پرومته، سیزیف، ایکار، آشیل.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: I.amankhani@gu.ac.ir
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه گلستان. E-mail: A.saburiyan492@gmail.com

آشنایی ایرانیان با فرهنگ و تمدن یونانی به گذشته‌های بسیار دور باز می‌گردد. این آشنایی به‌ویژه در حوزهٔ فلسفه آنچنان مشهود و آشکار است که لزومی برای بازگویی آن نیست. آشکار است که اندیشه‌های فلسفی ـ سیاسی فیلسوفانی چون افلاطون الهام‌بخش فیلسوفانی چون فارابی بوده است؛ همچنان که ابن‌سینا و دیگر فیلسوفان مشائی نیز متأثر از ارسطو بوده‌اند؛ اما آنچه مهم است اینکه این تأثیرپذیری عمدتاً محدود به حوزهٔ اندیشه و سیاست بوده است و شواهد چندانی برای آن در دیگر حوزه‌ها وجود ندارد؛ به‌عنوان‌مثال می‌توان به جهان اساطیر یونانی اشاره کرد که برای ایرانیانِ پیشامدرن جاذبهٔ چندانی نداشته است.

البته این غفلت از جهانِ اساطیر یونانی با آغاز بیداری ایرانیان عصر مشروطه به پایان می‌رسد و از این زمان به بعد حضور شخصیت‌های اسطوره‌های یونانی در شعر شاعران ایرانی مشاهده می‌شود تا آنجا که در اشعار برخی از شاعران معاصر بارها نام برخی از شخصیت‌های اساطیر یونانی مانند پرومته، سیزیف، ایکار و... تکرار و اسطورهٔ آن‌ها به اشکال گوناگون بازآفرینی می‌شود. در مقالهٔ حاضر تلاش شده است تا الف) تأثیرپذیری شاعرانِ معاصر ایرانی از اساطیر یونانی و ب) چرایی این توجه و علل سیاسی، اجتماعی و تاریخی آن بررسی گردد.

## پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بازتاب اسطوره‌های یونانی در شعر فارسی و نحوهٔ استفادهٔ شاعران معاصر از این اسطوره‌ها تاکنون پژوهش جامعی صورت نگرفته است. آنچه انجام شده چند پژوهش موردی دربارهٔ بازتاب یکی از شخصیت‌های اساطیر یونانی (مثلاً سیزیف یا پرومته) در شعر معاصر بوده است؛ به‌عنوان‌مثال عیسی امن‌خانی در بخشی از کتاب اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران به اشکال گوناگون تأثیرپذیری شاعران معاصر از اسطورهٔ سیزیف پرداخته است (امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۱۲۳)؛ چنانکه تورج زینی‌وند و همکاران او در مقالهٔ «بررسی تطبیقی بازآفرینی اسطورهٔ پرومته در شعر معاصر عربی و فارسی» با رویکرد تطبیقی بازتاب اسطورهٔ پرومته را در شعر معاصر فارسی و عربی بررسی نموده‌اند (زینی‌وند و همکاران، ۱۳۹۲). در مقالهٔ حاضر اولاً بازتاب اسطوره‌های یونانی و به‌ویژه چهار اسطورهٔ پرتکرار یعنی اسطورهٔ پرومته، سیزیف، ایکار و آشیل در شعر معاصر بررسی می‌شود و ثانیاً دلایل تاریخی و اجتماعی توجه به اسطوره‌های یونانی با دقت بیشتری بررسی می‌گردد.

## بحث و بررسی

وقتی سخن از غفلت ایرانیان از اساطیر یونانی تا زمان معاصر به میان می‌آید، نباید چنین انگاشت که ایرانیان به کل و

یکسره با اساطیر یونانی بیگانه بوده‌اند. با جستجوی بسیار در متون بازمانده از روزگاران کهن می‌توان به برخی از این اشاره‌ها دست پیدا کرد. به‌عنوان‌مثال در غازان نامه که منظومه‌ای دربارهٔ تاریخ ایلخان بزرگ غازان خان محمود است و نورالدین پسر شمس‌الدین محمد اژدری متخلص به نوری آن را در فاصلهٔ سال‌های ۷۵۸ ه. ق تا ۷۶۳ ه. ق سروده است، در بیتی نام آشیل آمده است:

چو غـازان شـد آشـیل خـاتون پرسـت  یکـی مـاه کـم بـیش آنجـا نشسـت

چنانکه آشکار است سرایندهٔ غازان نامه در این بیت به ماجرای آشیل و کنیزک او، بریزئیس، توجه داشته است (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۳۰۵). یکی دیگر از این معدود اشاره‌ها به اساطیر یونانی در اخلاق ناصری دیده می‌شود؛ ازآنجاکه مؤلف اخلاق ناصری یعنی خواجه‌نصیرالدین طوسی در جرگهٔ فلاسفهٔ مشائی بوده است، لاجرم با فرهنگ یونانی آشنایی داشته است. آنچه مسلم است اینکه دامنهٔ این آشنایی فراتر از فلسفهٔ یونانی و آراء فیلسوفانی چون ارسطو بوده، اسطوره‌ها و شخصیت‌های اساطیر یونانی را نیز شامل می‌شده است؛ چنانکه در فصل ششمِ اخلاق ناصری ـ که عنوان «در فرق میان فضائل و آنچه شبیه فضائل بود از احوال» را دارد احتمالاً به داستان سیزیف اشاره شده است. خواجه‌نصیرالدین طوسی سیزیف را ـ که هر روز سنگی را به بالای کوه می‌برد و در پایان روز سنگ می‌غلطد و به سمت دامنهٔ کوه سرازیر می‌شود ـ نماد کسانی می‌داند که مال و مکنتی را که به‌سختی به دست آورده‌اند، به‌راحتی و بدون تدبیر خرج می‌کنند:

> «و گروهی نیز باشند که بذل ایشان برسبیل تبذیر بود و سبب قلت معرفت بود به قدر مال و این حال بیشتر وارثان را افتد و یا کسانی را که از تعب کسب و صعوبت جمع بی‌خبر باشند، چه مال را مدخل صعب بود و مخرج سهل و حکما در تمثل این معنی حدیث مردی که سنگی گران بر کوهی تندِ بلند بَرد و از آنجا فروگذارد، به استشهاد آورده‌اند، چه کسب در دشواری چون بردن سنگ گران است برفراز کوه و خرج در آسانی چون فروگذاشتن آن سنگ به سوی نشیب» (طوسی، ۱۳۹۱: ۱۲۴)(۱).

این اشاره‌های پراکنده و اندک اهمیت چندانی ندارد؛ چراکه اولاً به احتمالِ بسیار تعداد آن‌ها به‌زحمت به تعداد انگشتان یک دست می‌رسد و ثانیاً چنانکه در اخلاق ناصری دیده شد، غالباً جنبهٔ حاشیه‌ای دارد. به همین دلیل نیز در بررسی تأثیرگذاری اسطوره‌های یونانی باید از دوران پیشامشروطه چشم پوشید و پژوهش خود را تنها به دورهٔ مشروطه و پس از آن محدود ساخت. با آشنایی ایرانیان با غرب در این دوره، نه‌تنها تعداد اشاره‌ها به اساطیر یونانی هر روز بیشتر و بیشتر می‌گردد، بلکه خودِ این اساطیر در مرکز آفرینش ادبی قرار می‌گیرند؛ چنانکه فی‌المثل اسطورهٔ سیزیف یا پرومته

کانون اصلی شعر برخی از شاعران معاصر بوده‌اند.

اولین اشاره به اسطوره‌های یونانی را نه در آثار شاعران و نویسندگان، بلکه در آثار روشنفکران دورهٔ مشروطه و پس از آن دیده می‌شود؛ مثلاً آقاخان کرمانی در رسالهٔ «صد خطابه»، هنگام بحث دربارهٔ ریشهٔ خداپرستی انسان‌های باستان از برخی خدایان یونانی چون ژوپیتر، هرکول و هینرو نام برده است؛ به زعم او دلیل اعتقاد به خدایان ترس، هول و هراس آدمیان بوده است (آقاخان کرمانی، بی‌تا: ۳۲). البته آقاخان تنها روشنفکری نیست که در آثار او نام شخصیت‌های اساطیری یونانی به چشم می‌خورد، این موضوع را حتی در آثار روشنفکران دوره‌های بعد (مثلاً شریعتی و...) نیز می‌توان مشاهده کرد. شریعتی از منظری جامعه‌شناسانه ـ او خود را جامعه‌شناس دین می‌پنداشت ـ به شخصیت‌های اساطیری چون پرومته می‌نگریست و وجود این اساطیر را از این منظر تفسیر می‌کرد. به زعم او انسان به این دلیل که آنچه را که می‌خواهد، در جهان نمی‌یابد، ناگزیر خود برای خلق آنچه آمالِ اوست، اقدام می‌نماید. اساطیر و شخصیت‌های اساطیری چون پرومته دقیقاً به همین علت (کمال‌گرایی انسان) آفریده شده‌اند؛ به‌عنوان‌مثال آدمی وقتی که از یافتن انسانی که حد اعلای وفاداری باشد، ناامید می‌گردد، با قوهٔ خیال خویش پرومته را می‌آفریند (شریعتی، ۱۳۹۰: ۶۳).

هرچند تبیین دلایل توجه روشنفکران ایرانی به اسطوره‌های یونانی به‌راحتی امکان‌پذیر نیست، می‌توان دربارهٔ آن حدس‌هایی زد؛ به‌عنوان‌مثال توجه روشنفکران ایرانی به غرب و غرب‌زدگی آن‌ها در این توجه مؤثر بوده است. نخستین روشنفکران ایرانی (آخوندزاده، آقاخان کرمانی و میرزا ملکم خان) که چارهٔ عقب‌ماندگی ایرانیان را در پیروی از غرب می‌دانستند، اخذ تمدن غربی را تنها راه رهایی ایرانیان از نیستی و نابودی معرفی می‌کردند. به باور آن‌ها ایرانیان باید از راه و رسم غربیان تبعیت کنند و از نوک پا تا فرق سر غربی شوند (تقی زاده،۱۳۷۹: ۲۸). این باور آن‌ها را ناگزیر از توغل و تأمل در غرب و آثار سیاسی و فلسفی غربیان می‌ساخت و به آن سبب که غربیان در دورهٔ بیداری خویش (رنسانس) به ریشه‌های یونانی خویش باز گشته بودند (کاپلستون، ۱۳۸۸ ج ۳: ۲۴۹)، لاجرم روشنفکران ایرانی نیز در آثار نویسندگان غربی با نام خدایان و شخصیت‌های اساطیر یونانی مواجه می‌شده‌اند؛ امری که زمینهٔ آشنایی آنان با اساطیر غربی را فراهم می‌ساخته است.

برخی دیگر وجودِ فضای دموکراتیک در اساطیر یونانی را از دلایل دیگر توجه روشنفکران ایرانی به اساطیر یونانی دانسته‌اند؛ فضایی که می‌توانست برای روشنفکران ایرانی دموکراسی‌خواه و مشروطه‌طلب مطلوب بوده باشد. در اسطوره‌های یونانی هیچ صدای مطلق و یگانه‌ای وجود ندارد تا جایی که می‌توان جهان اساطیر یونانی را جهانی چند

آوا دانست؛ مثلاً با اینکه زئوس خدای خدایان یونان است، قدرت مطلق ندارد و صدای او تنها صدایی نیست که در جهانِ اساطیر یونانی شنیده می‌شود. داستان معروف پرومته نیز نمونه‌ای از فضای دموکراتیک اساطیر یونان است؛ در روایات اساطیری وقتی پرومته آتش را می‌رباید و آن را به انسان‌ها می‌دهد، مورد خشم زئوس واقع می‌گردد. به سبب نافرمانی پرومته، زئوس بر پرومته خشم می‌گیرد و او را به زنجیر می‌کشد و عقابی را مأمور می‌کند تا جگر او را ببلعد و...؛ اما هرکول، خدایی دیگر در جهان اساطیر یونانی، این حکم زئوس را نادیده می‌گیرد و عقاب را می‌کشد و پرومته را نجات می‌دهد. این داستان را می‌توان این‌گونه تأویل کرد که زئوس اگرچه خدای بزرگ یونانی است اما قدرت او مطلق و بی‌حدومرز نیست و به‌وسیلهٔ قدرت خدایان دیگر محدود و مشروط می‌شود. این مشروط بودن قدرتِ خدای بزرگِ اساطیر یونانی می‌تواند انعکاسی از نظام مشروطه باشد؛ نظامی که در آن قدرت پادشاه مشروط و محدود به قدرت نهادهای دیگر است (دزفولیان و طالبی،۱۳۸۹: ۱۱).

شاعرانِ معاصر ایرانی هم مانند روشنفکرانی که از آن‌ها یاد شد، با اساطیر یونانی آشنا بودند. این آشنایی یا از طریق مطالعهٔ آثار سیاسی و فلسفی غربیان و یا از طریق مطالعهٔ آثاری چون ایلیاد و اودیسه حاصل شده است؛ اما یک تفاوت بزرگ میان رویکرد شاعرانِ ایرانی با روشنفکران وجود دارد و آن اینکه رویکرد آن‌ها به اساطیر و خدایان یونانی نه جامعه‌شناسانه و فلسفی بلکه شاعرانه است. برای شاعران معاصر ایرانی، اساطیر یونانی الهام‌بخش بوده و آن‌ها بسیاری از اشعار خود را ملهم از این اساطیر سروده‌اند.

اوج توجه به اساطیر یونانی از دههٔ سی به بعد اتفاق افتاد (تا دههٔ بیست و به دلیل سلطنت رضاشاه و رواج باورهای ناسیونالیستی بیشترین توجه شاعران به اساطیر ایرانی و شخصیت‌های آن چون کاوه بوده است)؛ از دههٔ سی به بعد توجه به اساطیر یونانی فزونی می‌یابد و به امری معمول و متداول در اشعار شاعران معاصر تبدیل می‌گردد تا آنجا که برخی از بهترین اشعار شاعرانی چون احمد شاملو، محمدرضا شفیعی کدکنی و منوچهر آتشی آکنده از اساطیر یونانی است. به این دلیل که پرداختن به همهٔ شاعرانی که از اساطیری یونانی استفاده کرده‌اند، یا بررسی همهٔ اشعاری که در آن‌ها اساطیر یونانی حضور دارند، بیرون از حوصلهٔ یک مقاله است، در اینجا تنها به چند شخصیت اسطوره‌ای یونانی پر تکرار (پرومته، سیزیف، ایکار و آشیل) و نحوهٔ بازتاب آن‌ها در شعر شاعران معاصر و دلایل سیاسی و اجتماعی توجه به آن‌ها بسنده خواهد شد (۲). علت انتخاب این چهار شخصیت اسطوره‌ای از میان انبوه شخصیت‌های اساطیری یونانی، تکرار آن‌ها در شعر شاعران معاصر است.

**پرومته**

از میان شخصیت‌های اساطیر یونانی شاعران ایرانی بیشترین توجه را به پرومته داشته و به اشکال گوناگون این اسطوره را در شعر خویش انعکاس داده‌اند؛ اما پیش از بررسی نحوهٔ انعکاس این اسطوره، باید با پرومته و اسطورهٔ آن آشنا گردید.

پرومته پسر ژاپت و پسرعموی زئوس است. او را آفریدگار انسان‌های اولیه دانسته و گفته‌اند که او آن کسی بوده است که انسان را با خاک رُس سخت و غیرقابل نفوذ ساخته است؛ پرومته فریب دهندهٔ زئوس است. به‌این‌ترتیب که در سیسیون، نشستی بین ایزدان و آدمیان برگزار می‌شود تا معلوم گردد کدام بهره از قربانی‌ها از آن ایزدان و کدام بهره از آن آدمیان است. پرومته که مسئول تقسیم قربانی‌ها است، گاو تنومندی را قربانی می‌کند و به شیوهٔ خاص خود آن را قطعه‌قطعه می‌سازد؛ گوشت، امعاء و احشاء و رگ و پی و پوست را از هم جدا می‌کند و هر بخش را به کناری می‌نهد؛ استخوان‌های بی‌گوشت را نیز در طرف دیگر قرار می‌دهد و لایه‌های فربه چربی را روی آن استخوان‌ها می‌کِشد. سپس از زئوس می‌خواهد که سهم خود را انتخاب کند تا باقی مانده را به آدمیان بدهد. زئوس فریب می‌خورد و آن بخش را که با چربی پوشانده شده است، برمی‌گزیند؛ اما وقتی درمی‌یابد که فقط استخوان‌ها نصیب او شده است، خشمناک می‌شود و کینهٔ شدیدی از پرومته و انسان‌ها به دل می‌گیرد. زئوس برای تنبیه آدمیان تصمیم می‌گیرد که آن‌ها را از آتش محروم سازد. پرومته باز هم به یاری آدمیان می‌آید و بارقه‌ای از آتش مقدس را می‌رباید و آن را به آدمیان می‌دهد. پس از تنبیه آدمیان، نوبت پرومته می‌شود تا کیفر کارهای خویش را ببیند. زئوس پرومته را در یکی از کوه‌های قفقاز به زنجیر می‌کشد و عقابی را مأمور خوردن جگر او می‌کند؛ عقاب هر روز جگر او را می‌بلعد، اما جگر پرومته هر شب از نو ترمیم می‌شود و... . سرانجام پس از سی (به روایتی سی هزار سال) شکنجه، هرکول به یاری پرومته می‌آید و او را از عذاب جانکاهی که به آن گرفتار است، می‌رهاند. هرکول عقاب را می‌کشد و زنجیرهای پرومته را از هم می‌دَرد (ژیران، ۱۳۹۴: ۴۷).

در میان شاعران معاصر شاملو بیشترین علاقه و دلبستگی را به این اسطوره از خود نشان داده است. حداقل در سه شعر او آشکار یا پنهان پرومته و اسطورهٔ او حضور دارد و به آن اشاره شده است. یکی از این اشعار، شعر حرف آخر از مجموعهٔ هوای تازه است:

## حرف آخر

نه فریدون‌ام من

نه ویلادیمیر که
گلوله‌ای نهاد نقطه‌وار
به پایان جمله‌ای که مقطع تاریخش بود...
من دست‌های گران‌ام را
به سندان جمجمه‌ام
کوفتم
و به سان خدایی در زنجیر
نالیدم
و ضجه‌های من
چون توفان ملخ
مزرعهٔ همهٔ شادی‌هایم را خشکاند ... (شاملو، ۱۳۹۲: ۲۸۷).

علاقهٔ شاملو به پرومته و داستان او تا حدی است که گاه شاعر با این شخصیت اسطوره‌ای هم‌ذات‌پنداری می‌کند. شاملو خود را گرفتار همان عذاب جانفرسا و جانکاه می‌بیند که پرومته نیز بدان گرفتار بوده است:

**تنها**

اکنون مرا به قربانگاه می‌برند
گوش کنید ای شمایان، در منظری که به تماشا نشسته‌اید
و در شماره، حماقت‌هایتان از گناهان نکردهٔ من افزون‌تر است...!
من پرومتهٔ نامرادم
که از جگر خسته
کلاغان بی‌سرنوشت را سفره‌ای گسترده‌ام
غرور من در ابدیت رنج من است
تا به هر سلام و درود شما منقار کرکسی را بر جگرگاه خود احساس می‌کنم...
گوش کنید ای شمایان که در منظر نشسته‌اید

به تماشای قربانی بیگانه‌ای که من‌ام
با شما هرگز پیوندی نبوده است (همان: ۳۰۵).

از دیگر شاعرانی که به این اسطوره توجه کرده و ملهم از آن شعر یا اشعاری سروده است، م. آزاد است. م. آزاد نیز چون شاملو با پرومته احساس خویشاوندی و هم‌ذات‌پنداری می‌کند. او نیز چون شاملو خود را پرومته می‌خواند. البته تفاوتی نیز میان فهمِ این دو شاعر بزرگ معاصر از اسطورهٔ پرومته وجود دارد و آن اینکه برخلاف شاملو که خود را پرومتهٔ نامراد می‌نامد، م. آزاد خود را پرومته‌ای عصیانگر می‌بیند که اگرچه پای در زنجیر دارد، عصیانگر است و عصیانی بی‌پایان در سرشت و جانِ او موج می‌زند.

## سرود سکوت

من زادهٔ سرود سکوتم
فرجام سهمگین خدایان...
اینک منم به زنجیر
آن شبتلاش وادی عصیان
زنجیر حادثات کشیده است
آخر مرا به مسلخ شیطان
رهوار شبگریز خیالم
آسان گریخت، گم شد نومید
نفرین به آفتاب، نفرین
جاوید درد و دهشت، جاوید! (م. آزاد، ۱۳۹۰: ۶۰).

اما دلیل این توجه بسیار به این اسطوره (۳) و هم‌ذات‌پنداری برخی از شاعران معاصر با آن چیست؟ برای ارائهٔ پاسخی به این پرسش باید دو نکته را در نظر داشت: الف) زمانِ سرایش این اشعار و ب) جهان‌نگری حاکم بر ذهن و زبان شاعران آن عصر.

دوران معاصر دوران پیدایش و ظهور گروه تازه‌ای از نخبگان به نام منورالفکر/ روشنفکر بوده است. نسبت این گروه تازه‌وارد اما پرهیاهو و تأثیرگذار با دورهٔ معاصر روشن و آشکار است؛ آن‌ها نمایندگان و سخنگویان دوران تازه/ مدرن

هستند. آن‌ها تجسم خردِ خود بنیاد و آگاهند؛ اما آنچه دانستن آن مهم‌تر از دانستن نسبت روشنفکران با دوران معاصر است، رسالت اجتماعی آنان است. بسیاری از روشنفکران با پیشرو دانستن خود، رسالت خود را آگاهی بخشیدن به افراد جامعه تعریف کرده‌اند؛ این رسالت به‌ویژه در نزد روشنفکران چپ‌گرا و مارکسیست ـ که بسیاری از شاعران معاصر چون شاملو به آن تعلق داشته‌اند ـ بیشتر به چشم می‌خورد (شاملو، ۱۳۸۵: ۱۳۶). به زعم آن‌ها روشنفکران باید طبقات فرودست جامعه را که به دلیل ازخودبیگانگی تحت استعمار قرار دارند، با نقش تاریخی‌شان آگاه سازند و با به حرکت درآوردن آن‌ها ـ که نیروهای مترقی و پیش‌برندهٔ تاریخ پنداشته می‌شده‌اند ـ جامعه را دگرگون سازند. این رسالت، رسالتِ آسانی نیست. ازآنجاکه افراد این طبقاتِ تحت ستم، در دام آگاهی کاذب گرفتارند، غالباً به روشنفکران به چشم دشمن می‌نگرند و در درستی سخنان آنان تردید می‌کنند؛ امری که رسالت روشنفکران را دشوار و کار آنان را جانفرسا می‌سازد. آن‌ها برای رهایی انسان‌ها (تودهٔ جامعه) باید عذابی را بپذیرند که برای آن‌ها مقدر شده است.

آیا اسطورهٔ پرومته و عذاب جانکاه او ـ که برای رساندن آتش به آدمیان بدان گرفتار گردید ـ نمی‌تواند آینه‌ای برای این شاعران باشد تا در آن خود را ببینند؟ مگر پرومته نبود که با ربودن آتش (نماد آگاهی و روشنایی‌بخشی) از خدایان و دادن آن به انسان‌ها به سخت‌ترین عقوبت‌ها و دردناک‌ترین عذاب‌ها محکوم گردید؟ شباهت اسطورهٔ پرومته با واقعیتِ زندگی روشنفکران ایرانی به‌اندازه‌ای زیاد است که سبب هم‌ذات‌پنداری شاعران معاصر با پرومته شده است. برای اثبات این ادعا کافی است تا اسطورهٔ پرومته را با اولین سطور رسالهٔ نوعی از هنر، نوعی از اندیشهٔ سعید سلطان‌پور، یکی از چهره‌های شاخص جریان چپِ ایرانی، مقایسه کرد:

> «کوشش برای **بیداری** و آنگاه پیگیری سرشار از ایمان برای **هوشیاری مردم** وظیفهٔ آرمانی هنرمندانی است که با درک توان و لیاقت تاریخی مردم و همچنین تحلیل و شناخت حقوق از دست رفتهٔ ایشان، اندیشهٔ مبارز خود را به سلاح اقدام مجهز کرده‌اند و برای اکتساب حقوق ربوده شدهٔ «کار» و تنظیم مردمی آن، به بهای تحقیر و تهدید و **زندان** و **شکنجه** و خون و مرگ خویش می‌کوشند» (سلطان‌پور، بی‌تا: ۶-۵) .

**سیزیف**

اسطورهٔ دیگری که شاعران معاصر بدان توجه بسیار کرده‌اند، اسطورهٔ سیزیف است. سیزیف فرزند آئولوس و بنیان‌گذار اَفیرا یا سرزمین باستانی کورینت و از زیرک‌ترین آدمیان بوده است. سیزیف به آسوپوس، ایزد رود، خبر می‌دهد که دخترش، اِژینا، به دست زئوس ربوده شده است. زئوس خشم‌آگین، تاناتوس، ملک مرگ، را به سوی او روانه می‌سازد،

اما سیزیفِ تیزهوش ایزد مرگ را به دام می‌اندازد و او را به زنجیر می‌کشد؛ درنتیجه تا مدت‌ها مرگ از جهان آدمیان رخت برمی‌بندد و کسی نمی‌میرد. آرِس، خدای جنگ، تاناتوس را از بند نجات می‌دهد. سیزیف ناگزیر در برابر سرنوشت تسلیم می‌شود و به عالم مردگان می‌رود، اما او پیش از رفتن به سرزمین مردگان، از همسر خود می‌خواهد که از برگزاری مراسم تدفین برای او خودداری کند. همسر او به این خواستهٔ سیزیف عمل می‌کند. سیزیف که از کار همسر خویش آزرده و عصبانی است، از هادس، خدای عالم مردگان در زیر زمین، اجازه می‌خواهد تا برای مجازات همسر خود به زمین باز گردد. هادس این اجازه را به سیزیف می‌دهد. سیزیف به جهان زندگان باز می‌گردد و همسر خود را مجازات می‌کند، اما برخلاف قولی که به هادس داده است از بازگشت به عالم مردگان تن می‌زند. هرمس، شخصاً مأمور رسیدگی به سرکشی و تمرد سیزیف می‌شود. سیزیف برای ابد محکوم می‌شود که تخته‌سنگی عظیم را از پایین کوه به بالا بغلتاند. تخته‌سنگ به پایین کوه فرو می‌غلتد و سیزیف مجبور می‌شود که کار خود را تکرار کند (ژیران، ۱۳۹۴: ۲۰۰).

این اسطوره در شعر شاعران معاصر به‌دفعات انعکاس پیدا کرده است و شاعران بسیاری (رحیمی، شاملو، نادرپور، اخوان، آتشی و شفیعی کدکنی) از سیزیف و اسطورهٔ او الهام گرفته، بر اساس آن اشعاری سروده‌اند. شعرِ غزل تقدیر منوچهر آتشی را می‌توان نمونه‌ای برای این الهام گرفتن دانست (۴):

## غزل تقدیر

خوش‌تر آنکه بخوانم و بخوانم
سنگ بر شانه و دل رها
واپس نمی‌نگرم که چه بوده است
به پیش نمی‌نگرم که چه مانده است
می‌روم و می‌خوانم
و نومیدی را
به دلشوره‌های نیامده‌های دوردست غنا می‌بخشم
آن سوی این چکاد، چکادهایی است
و نفرینیانی چون من

سنگ به شانه و آوازخوان فراز می‌روند
یا در نشیب تند
سر در پی کولبار نفرین
که اینک بازیچه‌ای شده است
هیاهوگر و رقصان
شتاب گرفته‌اند
مگر نه آوازشان را می‌شنوم
بکوشم و بلندتر بخوانم ترانه‌ام را
تا غلغلهٔ ارکستر عظیم هجاهامان
پژواک هول و هیاهو در افکند
کوهسار نفرین و نفرت را
تا دل در دل خدایان نماند
و رگ در رگشان فرو پیچد از غضب
واپس نمی‌نگرم
چراکه به ناگزیر باز می‌گردم
سر در پی کولبار نفرینم
که اینک بازیچه‌ای است (آتشی، ۱۳۹۰: ۶۲۵).

آنچه مسلم است اینکه روایتی که این شاعران ارائه کرده‌اند، با آنچه در اساطیر یونانی آمده، اندکی متفاوت است. تفاوت موجود به صحنهٔ پایانی داستانِ سیزیف باز می‌گردد؛ جایی که سیزیف را نه ناامید، بلکه عصیانگر می‌یابیم؛ عصیانگری که تقدیر خویش را شادمانه پذیرفته است. شعرِ غزل تقدیرِ آتشی را دوباره بخوانیم. شاعر از دلشوره‌های نیامده‌ای می‌گوید که نومیدی/ پوچی خود را با آن غنا می‌بخشد. شبیه به همین مسأله در شعر مصطفی رحیمی و احمد شاملو نیز مشاهده می‌شود. شعر آن‌ها نیز لحنی حماسی دارد و نه ناامیدانه. سیزیف در شعر رحیمی و شاملو نه ناامید و خسته بلکه عصیانگر و مملو از شور زندگی است. در شعر رحیمی حالتِ سیزیف در لحظات پایانی روز (زمانی که تخته‌سنگ می‌غلطد و به سوی دامنه سرازیر می‌شود) این‌گونه توصیف شده است:

برخاست ز نو مرد...

همه خشم، همه چشم

سودای تکاپوش به جوشیدن و رستن

با سنگ چنین گفت که تقدیری اگر هست

تو مرده به تسلیمی و من زنده به جستن (رحیمی، ۱۳۴۰: ۱۲۳۲).

این لحن حماسی در شعر رودِ شاملو نیز مشهود است؛ تجلی این روح حماسی و باشکوه در جدال رود (نمادِ سیزیف) با خرسنگ‌ها دیده می‌شود:

**رود**

خویشتن را به بستر تقدیر سپردن

و با هر سنگریزه

رازی به نارضایی گفتن

زمزمهٔ رود چه شیرین است!

از تیزه‌های غرور خویش فرود آمدن

و از دل پاکی‌های سرفراز انزوا به زیر افتادن

با فریادی از وحشت هر سقوط

غرش آبشاران چه شکوهمند است! و همچنین در شیب شیار فروتر نشستن

و با هر خرسنگ

به جدالی برخاستن

چه حماسه‌ای است رود، چه حماسه‌ای ست! (شاملو، ۱۳۹۲: ۶۱۱).

دلیل تفاوت روایت این دسته از شاعران با آنچه در اساطیر کهن یونانی آمده است، به مأخذ اصلی این شاعران باز می‌گردد. این شاعران، سیزیف را نه آن‌گونه که یونانیان باستان روایت کرده‌اند بلکه به صورتی به تصویر کشیده‌اند که در کتابِ اسطورهٔ سیزیفِ آلبر کامو آمده است. در روایت کامو عشق به سرنوشت در چهرهٔ سیزیف کاملاً مشهود است (رادیش، ۱۳۹۴: ۱۵۶). کامو مانند ژان پل سارتر و بسیاری دیگر از هم روزگارانش به پوچی جهان (و صد البته

انسان) باور دارد و در آثاری چون بیگانه آن را بازگو می‌کند (کمبر، ۱۳۸۵: ۸۹). از نظر او جهان بی‌معنا است اما این بی‌معنایی لزوماً به معنی تسلیم شدن در برابر پوچی جهان نیست؛ کامو از ما می‌خواهد که بر بی‌معنایی جهان غلبه کنیم و به آن معنایی ببخشیم. به همین خاطر هم هست که او در داستان سیزیف دست می‌برد و پایان آن را به‌گونه‌ای دیگر بازنویسی می‌کند. در بازنویسی او سیزیف عقوبتی را که بدان محکوم شده است، شادمانه می‌پذیرد و ... . اگر کامو برای اینکه از سرگذشت تراژیک سیزیف حماسه‌ای بسازد، به پایان آن چیزی می‌افزاید، شاملو نیز ناگزیر باید چیزی به سرنوشت رود بیفزاید؛ آنچه شاملو با افزودنِ آن به سرنوشت رود خصلتی حماسی به آن می‌بخشد، زمزمهٔ شیرین رود است. رود این فرو رفتن و تقدیر خود را نه سنگین و غیرقابل‌تحمل بلکه شیرین می‌داند؛ همان‌گونه که سیزیف کامو حتی در هنگامی‌که با سنگ در جدال است «همه‌چیز را نیک می‌داند و دنیا را نه سترون می‌بیند و نه بیهوده. هر ریزه‌ای از آن سنگ و هر پرتوی از دل کوهساران همیشه شب برای او دنیایی می‌شود»(کامو، ۱۳۸۴: ۱۶۰).

در کنار این روایت فلسفی از اسطورهٔ سیزیف برخی دیگر از شاعران معاصر این اسطوره را از بُعد فلسفی تهی ساخته، به آن بُعدی تاریخی ـ اجتماعی بخشیده‌اند. بن‌مایهٔ این روایت از اسطورهٔ سیزیف با آنچه در اسطورهٔ سیزیف در روایت یونانی آن آمده است، همخوانی بسیار دارد. در روایت مذکور، اسطورهٔ سیزیف داستانِ پوچی و تکرار است. دلیل این دسته از شاعران (شفیعی کدکنی و ...) از چنین روایتی از اسطورهٔ سیزیف فرازوفرود تاریخ ایران معاصر است؛ فرازوفرودی که گویی پایانی برای آن وجود ندارد. هر فرازی (پیروزی) لاجرم با فرودی (شکست و ناکامی) همراه است و ... . شعر چرخ چاهِ شفیعی کدکنی بهترین نمونه از این روایت است.

## چرخ چاه

سیزیف ایرانی

آویخته به زمزمهٔ چرخ و ریسمان
از ژرف چاه، سطل به بالا است در سفر
تا می‌رسد به روشنی روز و آفتاب
وارونه می‌شود به بن چاهِ سرد و تر
تاریخ سطل تجربهٔ تلخ و تیره است
تا آستان روشنی و مرز آمدن

پیمودن آن مسافت دشوار، با امید

وانگه دوباره در دل ظلمت رها شدن (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۷).

چنانکه از عنوان فرعی شعر شفیعی کدکنی دانسته می‌شود، شاعر در لحظهٔ سرودن این شعر متأثر از اسطورهٔ سیزیف بوده است. چرخ چاه همان سیزیفی است که هر روز سنگی بزرگ را به بالای کوه می‌رساند و در پایان روز سنگ به پایین می‌غلطد اما چنانکه آشکار است پایان شعرِ چرخ چاه هیچ شباهتی با روایت کامو از اسطورهٔ سیزیف -که بازتاب آن را در شعر شاملو مشاهده کردیم- ندارد. دلیل این امر نیز به تجربهٔ متفاوت شاعر این شعر از تاریخ معاصر ایران باز می‌گردد. تاریخ ایران تاریخ تکرار جنبش‌های رهایی‌بخش و شکست آن‌ها است؛ جنبش‌هایی که علی‌رغم موفقیت‌های اولیه‌شان درنهایت شکست می‌خورند و طومارشان درهم‌پیچیده می‌شود. برخی از این جنبش‌های امیدآفرینِ شکست‌خورده عبارتند از: انقلاب مشروطه بسیاری از ایرانیان را به فرارسیدن روزگاری تازه امیدوار کرد اما این امیدواری دیری نپایید؛ چراکه ناکامی مشروطه در تحقق اهداف آن (ملایی توانی، ۱۳۹۰) امیدها را نابود کرد و حتی بسیاری از هواداران و حامیان آن را از کردهٔ خود پشیمان ساخت. ظهور رضاخان در عرصهٔ سیاست ایران دوباره امیدها را زنده کرد و در جسم فسردهٔ بسیاری از ایرانیان جانی تازه دمید؛ بسیاری که در انتظار ظهور قائد قاهر بودند (آبادیان، ۱۴۰۰: ۳۰)، گمشدهٔ خویش را در رضاخان جستجو می‌کردند و ... ولی این امید هم دولت مستعجل بود؛ استبداد رضاخانی (به‌ویژه در سال‌های پایانی حکومت خویش) به امیدهای اولیه پایان داد تا آنجا که سقوط او بسیاری را شادمان کرد. تأسیس احزاب ترقی‌خواهی چون حزب توده ـ که بلافاصله پس از سقوط و تبعید رضاشاه تأسیس گردید ـ دوباره نخبگان را امیدوار ساخت و آن‌ها را به حرکت درآورد؛ اما این حرکت نیز به‌زودی متوقف شد؛ سیاست تبعیتِ بی‌چون‌وچرای حزب از دستورات رهبرانِ شوروی (به‌عنوان‌مثال در واگذاری امتیاز نفت شمال به شوروی) بسیاری از ایران دوستان را به مخالفت با سیاست‌های حزب توده واداشت و عملاً بسیاری را از حزب ناامید ساخت. برآمدن و سقوط دولت مصدق اگرنه آخرین اما یکی دیگر از حوادث و اتفاقاتی بود که تجربهٔ تلخ شکست در فردای پیروزی را برای ایرانیان تکرار کرد و ...

آری تاریخ معاصر ایران، تاریخ پیروزی‌ها و ناکامی‌های متوالی است و شفیعی کدکنی در چرخ چاه روایتگر آن. این روایت از اسطورهٔ سیزیف و تقدیرِ او شواهد دیگری نیز دارد؛ به‌عنوان‌مثال می‌توان شعر کتیبهٔ اخوان ثالث (هرچند که در آن نامی از سیزیف برده نشده است) را الهام گرفته از اسطورهٔ سیزیف دانست. همچون شعر چرخ چاه، شعر کتیبهٔ اخوان ثالث نیز روایتِ شکست چندین و چندبارهٔ ملت ایران است (امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۱۳۹). مردان پای در

زنجیر در شعر اخوان که با عذابی سخت و به امید پیدا کردن راز رهایی خود از اسارت، سنگ بزرگی را از رویی به روی دیگر می‌گردانند (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۱۱)، همان سیزیفِ اسطوره‌ای هستند که هر روز سنگی را بر دوش می‌گیرد و به بالای کوه می‌برد اما چه سود از این همه تلاش؛ چراکه در پایان روز سنگ دوباره می‌غلطد و به پایین سرازیر می‌شود.

### ایکار

سیزیف تنها شخصیت اسطوره‌ای یونانی نیست که برای برخی از شاعران ایرانی نماد شکست و ناکامی‌های مداوم باشد. جدای از سیزیف، ایکار نیز یکی از شخصیت‌های اساطیری یونانی است که برخی از شاعران معاصر ما از آن همچون نماد شکست‌ها و ناکامی‌های تاریخی خود استفاده کرده‌اند.

ایکار پسر ددال است. دربارهٔ ایکار و اسطورهٔ او چندین روایت وجود دارد. بر اساس معروف‌ترین این روایت‌ها بعد از آنکه ددال طریقهٔ نجات تزه را از لابیرنت به آریانه می‌آموزد و تزه مینوتور، گاوی را که همسر مینوس عاشق آن شده بود، می‌کشد، مینوس متغیّر و خشمگین می‌شود و ایکار و ددال را در لابیرنتی ـ که خود آن را برای گاو مینوتور ساخته است ـ زندانی می‌کند. ددال که هنوز قریحه و ذوق ابتکار سرشاری دارد، برای خود و ایکار بال‌هایی می‌سازد و آن‌ها را به‌وسیلهٔ موم به شانه‌های خود و پسرش وصل می‌کند؛ آن‌ها به‌وسیلهٔ این بال‌ها پرواز می‌کنند و از زندان می‌گریزند. پیش از پرواز، ددال به پسرش توصیه می‌کند که نه‌چندان اوج گیرد که بالش بسوزد و نه‌چندان در ارتفاع کم پرواز کند که گرفتار شود. ولی ایکار از شدت غرور، پند پدر را ناشنیده می‌گیرد و چنان اوج می‌گیرد که به خورشید نزدیک می‌شود. حرارت خورشید موم بال‌هایش را ذوب می‌کند و ایکار به دریا می‌افتد. این دریا را از آن پس دریای ایکاری می‌نامند (گریمال، ۲۵۳۶: ۴۴۷).

همچون سیزیف که شاعران معاصر حداقل دو روایت فلسفی و تاریخی از آن ارائه کرده‌اند، از ایکار و اسطورهٔ او نیز دست‌کم دو روایت وجود دارد؛ روایت غنایی/ عاشقانه و روایت سیاسی/ تاریخی. روایت غنایی از این اسطوره در شعرِ پرواز ایکارِ حمید مصدق آمده است... حمید مصدق در این شعر چهرهٔ معشوق خود را به خورشید تشبیه می‌کند؛ خورشیدی که از شدت گرمای آن پر پرواز شاعر می‌سوزد:

## پرواز ایکار

تا به سرچشمهٔ خورشید رسم

وام از واژه گرفتم بالی
شوق پرواز مرا از جا کند
دلم از وسوسهٔ وصل آکند
بال من مومین بود
تاب رخسارهٔ خورشید نداشت
آتش عشق به من فرصت گفتار نداد
در گلو تار آوازم سوخت
پیش آتش، رخ خورشیدی تو
پر پروازم سوخت (مصدق، ۱۳۹۱: ۷۳۹).

روایت سیاسی/ تاریخی از این اسطوره را هم می‌توان در دیوانِ منوچهر آتشی دید و خواند. آتشی در شعر گنجور از فضای داستانی ایکار برای بیان نبود فضایی برای انتقاد و پیشرفت در جامعه آن هم با زبان نماد و رمز، بهره برده است. او نیز خود را چون ایکار می‌پندارد که بال‌هایی مومین بر شانه دارد؛ اما تفاوتش در این است که ایکار، آسمانی (فضایی) برای پرواز دارد؛ با این حال شاعر آن‌قدر ناامید و مأیوس است که اگرچه بال‌هایی برای پرواز (امکانی برای رهایی از وضع موجود) دارد، اما به عقیدهٔ او دیگر آسمانی برای پرواز (منظور شاعر می‌تواند فضایی برای انتقاد و رسیدن به شرایط مطلوب باشد) وجود ندارد:

## گنجور

استخوان‌ها را کنار هم می‌چینم
و چفت می‌کنم به هم که شکلی فراهم آید
معشوقهٔ نخستینم که در کجاوهٔ سفر به دشت بنفش کرد؟
یا افسانهٔ آخری که با پر ایکارم به آفتاب سپرد...
اینک منم و اسکلتی ناموزون
سری از رؤیا
بی‌شکل و شکلی بی‌چهره

و بال‌هایی مومین بر کتف
بی‌آسمان پروازی (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۲۱۴).

## آشیل

اسطورهٔ آشیل که یکی از زیباترین اسطوره‌های یونانی است، الهام‌بخش بسیاری از شاعران معاصر بوده است. آشیل پسر پِله و تتیس است. روایات متفاوتی از پرورش او وجود دارد؛ بنا بر یکی از این روایت‌ها، تتیس آشیل را در اوان کودکی، در آب استیکس، رودخانهٔ زیرزمینی، شست‌وشو می‌دهد. خاصیت این آب آن بود که هر کس و هر چیزی که در آن می‌رفت، رویین‌تن می‌گردید منتهی چون به هنگام فرو کردن آشیل در آب، پاشنهٔ او در دست تتیس می‌ماند و آب به آن قسمت نمی‌رسد، این نقطه از بدن او آسیب‌پذیر می‌گردد. نستور، اولیس (اودیسه) و پاتروکل از آشیل می‌خواهند که در جنگ تروآ آن‌ها را همراهی کند. تتیس آشیل را از سرنوشتی که در انتظارش است آگاه می‌سازد و به او می‌گوید که شرکت در جنگ تروآ اگرچه شهرت و افتخار برای او به همراه خواهد داشت، اما موجب مرگ او نیز خواهد شد. او به آشیل پیشنهاد می‌دهد که از شرکت در جنگ تروآ خودداری کند تا از این طریق عمر طولانی بیابد. آشیل اما عمر کوتاهِ پر افتخار را برمی‌گزیند و راهی نبرد تروآ می‌شود. گفته‌اند که آپولون، خدای روشنایی، از آشیل می‌خواهد که دست از جنگ بکشد اما چون آشیل این دستور را نمی‌پذیرد، با تیر آپولون از پای درمی‌آید و یا به روایتی دیگر آپولون تیری را که پاریس به سمت آشیل انداخته است، به سوی پاشنهٔ پای او هدایت می‌کند؛ امری که به مرگ آشیلِ روئین‌تن می‌انجامد (گریمال، ۲۵۳۶: ۸-۱۵).

این شخصیت اسطوره‌ای که به دلیل روئین‌تنی‌اش با اسفندیار، پهلوان ایرانی، بی‌شباهت نیست، الهام‌بخش و بهانهٔ سروده شدن برخی از بهترین اشعار معاصر بوده است؛ به‌عنوان‌مثال شعر معروف ابراهیم در آتشِ شاملو آشکارا متأثر از آشیل و داستانِ او است:

### ابراهیم در آتش

در آوار خونین گرگ‌ومیش
دیگرگونه مردی آنک
که خاک را سبز می‌خواست
و عشق را شایستهٔ زیباترین زنان

که این-اش
به نظر
هدیتی نه چنان کم‌بها بود
که خاک و سنگ را بشاید...
و شیر آهن کوه مردی از این‌گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنهٔ آشیل
در نوشت
رویین‌تنی
که راز مرگش
اندوه عشق
و غم تنهایی بود ... (شاملو، ۱۳۹۲: ۷۲۶).

چنانکه مشهور است، آشیل در این شعر استعاره/ نمادی از یکی از کشته شدگانِ مبارزات چریکی معاصر، مهدی رضایی، است. رضایی که یکی از رهبران سازمان مجاهدین خلق ایران بود، در سال ۱۳۵۱ دستگیر و تیرباران شد. شاملو متأثر از این واقعه و ملهم از اسطورهٔ آشیلِ یونانی شعری سرود که حتی نامدارتر از قهرمان شعر شاملو، مهدی رضایی، گردید. شاملو در شعر خود رضایی را شیرآهن کوه می‌نامد و از او روئین‌تنی چون آشیل می‌سازد؛ اما همچون آشیل و همهٔ روئین‌تنان دیگر، آشیلِ شعر شاملو، مهدی رضایی، نیز نقطهٔ ضعفی دارد؛ اندوه عشق و غم تنهایی. اگر پاشنهٔ پا بلای جان آشیل بوده است، اندوه عشق و غم تنهایی نیز بلای جان آشیلِ شعر شاملو می‌شود.

شعر ابراهیم در آتش زیباترین بازآفرینی شاعران معاصر ایرانی از اسطورهٔ آشیل بوده است و بازآفرینی‌های دیگری که از این شعر شده است، زیبایی و اهمیت شعر شاملو را ندارند؛ به‌عنوان‌مثال این شعر منوچهر آتشی:

## فرار از حقیقت

پای آشیل را نمی‌خواهم
پاشنهٔ بی‌اعجازش هم

تیز بشتافتن و رفتن یک پایان دارد:

افتادن! (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۸۴۲).

هرگز در فخامت و زیبایی با شعر شاملو برابری نمی‌کند همچنان که شعر دیگر آتشی یعنی دیدار اول نیز به‌هیچ‌وجه قابل قیاس با شعر ابراهیم در آتشِ شاملو نیست:

## دیدار اول

آن که قرار است این شعرها را بخواند

فردا متولد شده و تا پیری من فرود آمده

او کسی است

که تمام غزل‌های جهان

خار دامن چرخانش‌اند

و غبار دامنش رنگین‌کمان‌های شگفت

در آفاق من نشانده تا پیشانی من

شرمندهٔ چروک‌های خود نباشد

و آینده پائی آشیلی برای دور شدن بیابد

آینده‌ای که اکنون

لوحهٔ گوری است نزدیک

فرسنگ نمای ابدیتی بسیار دور (همان: ۱۳۸۱)(۵)

### نتیجه

اسطوره‌های یونانی ازجمله موضوعات الهام‌بخش برای شاعران معاصر بوده‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت اینکه شاعران معاصر ایران به‌ندرت به روایت صرف این اسطوره‌ها بسنده کرده‌اند. آن‌ها غالباً اسطوره‌های یونانی را با بافت تاریخی ـ سیاسی ایران آن روزگار سازگار کرده و روایتی دیگرگون از آن‌ها ارائه کرده‌اند؛ روایتی که غالباً آن را می‌توان استعاره‌ای از اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی شاعرانِ معاصر قلمداد کرد. از میان اسطوره‌های یونانی بیشترین توجه شاعران ایرانی معطوف به پرومته و اسطورهٔ آن بوده است؛ تا آنجا که بازتاب این اسطوره را می‌توان در شعر بسیاری از شاعران معاصر

چون شاملو، م. آزاد و نادرپور مشاهده کرد. دلیل توجه این شاعران به اسطورهٔ پرومته به شباهت آن با رسالت شاعران معاصر (یا رسالتی که بسیاری از شاعران معاصر برای خود انتخاب کرده بودند) باز می‌گردد؛ همچنانکه پرومته آتش (نماد آگاهی) را از خدایان می‌رباید و به آدمیان می‌دهد، شاعران معاصر نیز رسالت خود را آگاهی بخشی به جامعه و تودهٔ مردم می‌دانسته‌اند؛ امری که گاه حتی سبب هم‌ذات پنداری برخی از شاعران با پرومته بوده است. اسطورهٔ سیزیف و ایکار یکسان نیستند و تفاوت‌هایی میان آن‌ها وجود دارد اما شاعران معاصر هر دوی آن‌ها را نمادِ شکست پس از پیروزی گرفته‌اند. در شعر شاعران معاصر این دو شخصیت اسطوره‌ای استعاره‌ای از تحولات تاریخ ایران معاصر ـ که تاریخ پیروزی و شکست‌های پیاپی است ـ بوده‌اند. برخلاف اسطورهٔ پرومته، سیزیف و ایکار، زیبایی اسطورهٔ آشیل اصلی‌ترین علت توجه شاعرانی چون شاملو به آن بوده است و نه چیز دیگر.

## پی‌نوشت‌ها

۱. جدای از مواردی که به آن‌ها اشاره گردید، برخی محققان موارد دیگری را از تأثیرپذیری شاعران و نویسندگانِ پیشامدرن ایرانی از اسطوره‌های یونانی نشان داده‌اند. به‌عنوان‌مثال رضایی دشت ارژنه و همکاران او از بازتاب اساطیر یونانی در آثار نظامی سخن گفته و نظامی را در هنگام سرودن داستان‌هایی چون اسکندر و آرایشگر متأثر از اسطورهٔ شاه میداسِ یونانی دانسته‌اند (دشت ارژنه و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

۲. توجه به چهار شخصیت اسطوره‌ای سیزیف، پرومته، ایکار و آشیل در این مقاله به این معنا نیست که حضور شخصیت‌های اساطیری یونانی تنها به همین چند مورد خلاصه می‌شود. جز این شخصیت‌ها، گاه شخصیت‌های اساطیری دیگری چون زئوس نیز در شعر شاعرانی چون آتشی دیده می‌شوند. آتشی در شعرِ کمدی ـ اپرای واژه و خمپاره برای تسخیر تروا‌ها خوانشی اگزیستانسیالیستی از اسطورهٔ زئوس ارائه می‌دهد. زئوس با توجه به جایگاهش که خدای خدایان است، همواره نماد استبداد و قدرت مطلق تلقی می‌شود اما در این شعر برخلاف آنچه که در اساطیر آمده است، زئوس شخصیتی منزوی و منفعل دارد. او که خدای خدایان است، در خوابگاهش کپیده است و مدام خرناسه می‌کشد. گویی همهٔ امور را رها کرده و نسبت به همه‌چیز بی‌تفاوت شده است. زئوس در شعر آتشی تنها نظاره‌گر امور است و هیچ دخل و تصرفی در امور ندارد:

آنگاه
خواهم باخت
هلن و تروآ را یک جا
آشیل شلنگ‌انداز می‌آید
از فراز چکادها
طلایهٔ آژاکس پیدا است
اودئوس؟
دیر نکرده آیا؟
زئوس
کپیده در خوابگاهش...
زئوس چه مرگش است این همه خرناسه می‌کشد؟... (آتشی، ج ۲؛ ۱۸۱۷).

۳. جز شاعرانی که در این مقاله به شعر آنان اشاره گردیده است، شاعران دیگری نیز از اسطورهٔ پرومته الهام گرفته و بر اساس آن اشعاری سروده‌اند؛ مثلاً در شعر آتشی اشاره به اسطورهٔ پرومته دیده می‌شود. نادر نادرپور نیز ازجمله شاعرانی است که در شعر او داستان پرومته انعکاس پیدا کرده است:

**دزد آتش**

پای به زنجیر بستهٔ زخمی پیرم
کاین همه درد مرا امید دوا نیست
مرهم زخم که چون شکاف درخت است
جز مس جوشان آفتاب خدا نیست
نشتر خونریز خارهای پر از زهر
می‌ترکاند حباب زخم تنم را
خاک به خون تشنه از دهانهٔ این زخم
می‌مکد آهسته شیرهٔ بدنم را
کرکس پیری که آفتابش خوانند
بیضهٔ چشم مرا شکسته به منقار
پنجه فرو برده‌ام به سینهٔ هر سنگ
ناخن تیزم شکسته در تن هر خار
مانده به کتفم نشانی از خط زنجیر
چون به شن‌تر، نشانی از تن ماری
تا به زمین پاشَد آسمان نمک نور
برکشد از زخم شانه‌هایم دماری
من مگر آن دزد آتشم که سرانجام
خشم خدایان مرا به شعلهٔ خود سوخت
بر سر شکستهٔ این تقدیر
چار ستونم به چار میخ بلا دوخت
بر دل من آرزوی مرگ حرام است
گرچه به جز مرگ چارهٔ دگرم نیست

بر سرم ای سرنوشت!
کرکس پیری است
طعمهٔ او غیر پارهٔ جگرم نیست
موم تنم در آفتاب بسوزان
مغز سرم را به کرکسان هوا ده
آب دو چشم مرا بر آتش دل ریز
خاک وجود مرا به باد فنا ده (نادرپور، ۱۳۹۲: ۳۲۴).

۴. در اشعار آتشی اشاره‌های متعددی به اسطورهٔ سیزیف وجود دارد؛ امری که نشان دهندهٔ علاقهٔ زیاد آتشی به این اسطوره و درونمایهٔ آن است. در شعرِ اسطورهٔ شبانی، کوچ نمادی مشابه از تقدیر سیزیف است:

**اسطورهٔ شبانی**

انسان کوچ سیزیف صخره‌ای مسافر بالا و زیر و بالا...
قلمروی میان دو دلتنگی ـ دو اجاق سرد ـ
آشیانه‌ای که نپرداخته‌ام این‌سو
کاشانه‌ای که منتظرم نیست آن سو
سفری میان دو حسرت سیزیفی بی‌سنگ
و زنگوله‌ای
تنها صدای زنده‌ای
که شیار می‌زند
صخره‌ای خاکستری را (آتشی، ۱۳۹۰: ۹۵۶).

همچنین آتشی در شعر آخرین مکالمه با دُرنای مانده در گرمسیر با توجه به محتوای اسطورهٔ سیزیف به آفرینش نماد دیگری می‌پردازد. در واقع دُرنای باز مانده از کوچ را باید سیزیف دانست:

**درنای مانده در گرمسیر**

بهار این بارت
به تابستان قطب نبرد؟
به تابستان بهاری؟

آنجا ازدحام آشیانه و آواز؟
به زایش مسافران همیشه
سیزیف‌ها که سنگ‌هاشان در چینه‌دان می‌برند؟
درنای خسته، سیزیف خواب‌آلود!
سنگ عزیزت را چه خواهی کرد؟
بار امانتت را؟...
آن سنگ دیگرت چه؟
مرغانه‌ای درشت سفیدت که قطب را
باید به اهتزازهای تازه بیاراید
یا سیزیف‌های تازه؟
-آن سنگ در درونم شکست
آن سنگ در درونم پرتاب شده
و بال جانم را شکسته ...
اما به‌راستی ای شاهد سمج!
این چندوچون یاوه برای چیست
در معبری که هر لحظه هزاران درنا هزاران سیزیف‌اند
و هزاران سیزیف میلیون‌ها انسان
که سنگ‌هاشان را در چینه‌دان
جامه‌دان یا زهدان می‌گردانند
دُرنایی کمتر
سیزیفی کمتر
مگر چه اتفاقی خواهد افتاد؟
ای شاهد سمج! (همان: ۱۳۰۸).

۵. در این مقاله توجه ما تنها به اسطوره‌های یونانی بوده است حال‌آنکه جز اسطوره‌های یونانی، بازتاب اسطوره‌های سومری و رومی نیز در شعر معاصر دیده می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال گیل‌گمش یکی از اساطیر سومری است که بازتاب گسترده‌ای در شعر شاعران معاصر ما داشته است. آتشی که اسطوره‌های غیر ایرانی در شعر او به‌وفور

دیده می‌شوند، در اشعار خود به گیل‌گمش توجه کرده است. آتشی جست‌وجوی گیاه جاودانگی توسط گیل‌گمش و یافتن و از دست دادن آن را در اشعارش آورده است. در ذیل بخش‌هایی از شعر آتشی که به گیل‌گمش اشاره دارد، ذکر می‌شود:

**زمرّد**

نامت چه باشد بهتر است؟...
گیاه جوانی که نصیب گیل‌گمش نشد چه نام داشت
که مار را جاودانی کرد و پهلوان را نومید؟
گیل‌گمش با چه هوسی به جهان زیرین رفت؟
برای بیرون کشیدن جسد انکیدو از تهاجم کرمان
یا برای ماندگاری پهلوانی خودش؟...(همان: ۱۳۶۳).

از اسطوره‌های رومی که در شعر شاعران معاصر انعکاس یافته است، نیز می‌توان به اسطورهٔ ژوپیتر، خدای خدایان رومی، اشاره کرد. ژوپیتر بزرگ‌ترین خدا در جمع خدایان رومی است. او خدای آسمان، خدای روشنایی و روز، خدای هوا و خدای صاعقه است. مقر سلطنت او در روم بر فراز تپهٔ کاپیتول بوده است (گریمال، ۲۵۳۶: ۴۸۴).

از نام‌ها
از آتن به درآمدم
با کوله‌پشتی از نام‌ها...
ناگاه رو در روی مردمی سنگی و سهمناک قرار گرفتم
رنگم پرید و لبانم لرزید:
ژو...ژوپیتر...ز...زئوس (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۸۳۷).

## کتابنامه


ـ آبادیان، حسین. (۱۴۰۰). معماران نظری حکومت خودکامه (۱۳۵۰-۱۲۹۰)، تهران: موسسهٔ مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.

- آتشی، منوچهر. (۱۳۹۰). مجموعهٔ اشعار. تهران: نگاه.

ـ آقاخان کرمانی. (بی‌تا). صد خطابه. به ویراستاری محمدجعفر محجوب. بی‌جا. شرکت کتاب.

ـ آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۶). نادرترین تلمیحات حماسی ـ اساطیری در شعر پارسی. در: نارسیده ترنج. اصفهان: نقش مانا.

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۹۱). زمستان. تهران: زمستان.

ـ امن‌خانی، عیسی. (۱۳۹۲). اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران. تهران: علم.

ـ تقی زاده، سید حسن. (۱۳۷۹). اخذ تمدن خارجی. به کوشش عزیزالله علیزاده. تهران: فردوس.

- دزفولیان، کاظم و معصومه طالبی. (۱۳۸۹). مقایسهٔ اساطیر یونان و ایران بر پایهٔ اندیشه‌های باختین. ادبیات تطبیقی. سال دوم. شمارهٔ سوم.

ـ رادیش، ایریس. (۱۳۹۴). کامو: آرمان سادگی (زندگی نامه). ترجمهٔ مهشید میر معزی. تهران: ثالث.

- رحیمی، مصطفی. (۱۳۴۰). تقدیر. سخن. سال دوازدهم. شمارهٔ هشتم.

ـ رضایی دشت ارژنه، محمود و همکاران. (۱۳۹۴). بررسی بازتاب اساطیر یونان در آثار نظامی گنجوی. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ سوم. شمارهٔ اول.

ـ زینی‌وند، تورج و همکاران. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی بازآفرینی اسطورهٔ پرومته در شعر معاصر عربی و فارسی» کاوش نامهٔ ادبیات تطبیقی. سال سوم. شمارهٔ دهم.

- ژیران، فلیکس. (۱۳۹۴). اساطیر یونان. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: نشر مکتوب.

ـ سلطان پور، سعید. (بی‌تا). نوعی از هنر، نوعی از اندیشه. بی‌جا.

- شاملو، احمد. (۱۳۹۲). مجموعهٔ آثار (دفتر یکم: شعرها). تهران: نگاه.

ـ شاملو، احمد. (۱۳۸۵). دربارهٔ هنر و ادبیات: گفت و شنودی با احمد شاملو. به کوشش ناصر حریری. تهران: نگاه.

ـ شریعتی، علی. (۱۳۹۰). علی: مجموعه آثار شمارهٔ ۲۶. تهران: موسسهٔ بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی مزینانی.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). هزارهٔ دوم آهوی کوهی. تهران: سخن.

ـ کاپلستون، فردریک چارلز. (۱۳۸۸). تاریخ فلسفه: از اوکام تا سوئارس. جلد سوم. ترجمهٔ ابراهیم دادجو. تهران: علمی و فرهنگی.

ـ کامو، آلبر. (۱۳۸۴). افسانهٔ سیزیف. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

ـ کمبر، ریچارد. (۱۳۸۵). فلسفهٔ کامو. ترجمهٔ خشایار دیهیمی. تهران: طرح نو.

– گریمال، پیر. (۲۵۳۶). فرهنگ اساطیر یونان و روم. ترجمهٔ احمد بهمنش. جلد اول و دوم. تهران: امیرکبیر.

– م. آزاد. (۱۳۹۱). محمود. مجموعهٔاشعار. تهران: نگاه.

– مصدق، حمید. (۱۳۹۱). مجموعهٔ اشعار. تهران: نگاه.

ـ ملایی توانی، علیرضا. (۱۳۸۱). مشروطه و جمهوری: ریشه‌های نابسامانی نظم دموکراتیک در ایران (۱۳۰۵ -۱۲۸۴). تهران: گستره.

– نادرپور، نادر. (۱۳۹۲). مجموعهٔ اشعار. تهران: نگاه.

– نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد. (۱۳۹۱). اخلاق ناصری. به تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. تهران: خوارزمی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80921.1428

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۱، تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۵۵-۱۶۰
مقالهٔ کوتاه

# تأمّلی بر یک بدخوانی در تفسیر *لطائف التّفسیر* زاهد درواجگی و معرّفی بیتی تازه‌یاب

تاریخ دریافت: ۱۹ آبان ۱۴۰۱ / پذیرش: ۲۸ مرداد ۱۴۰۲

اکبر حیدریان[۱]

## چکیده

جستار کوتاه پیشِ رو به بررسی بیتی به کار رفته در لطائف‌التّفسیر زاهد درواجگی می‌پردازد. در این زمینه، جدای از اشکالات نسبتاً درخور توجّه که بر شیوهٔ تصحیح و به کارگیری دست‌نویس‌ها وارد است، تنها به یک بیت از این تفسیر پرداخته شده که متضمن نکته‌ای است که از منظر مطالعات نقد متون حائز اهمّیّت بسیاری است و متأسفانه مصحح به دلیل خوانش غلط نسخه‌های در دسترس، آن را در هاله‌ای از ابهام برده است. بر اساس نسخ خطّی موجود از لطائف و نیز منابع جانبی دیگر، چنین برمی‌آید که قسمتی که از لطائف اشتباه خوانده شده، دربرگیرندهٔ ابیاتی از محمّد کاتب عبده است که این اشارهٔ زاهد درواجگی، می‌تواند یکی از قدیمی‌ترین منابع برای اشعار این کاتب و شاعر باشد.

**کلیدواژه‌ها:** تصحیح، لطائف‌التّفسیر، زاهد درواجگی، غرةالألفاظ و نزهةالألحاظ.

۱. دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد. E-mail: Akbar.hei93@gmail.com

**مقدّمه**

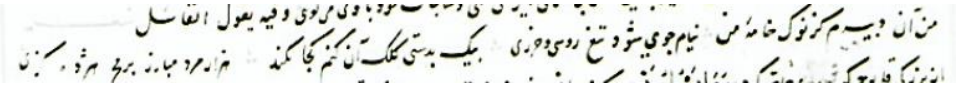
با معلومات موجود، تفسیر لطائف‌التّفسیر زاهد درواجگی یکی از چند تفسیر کامل فارسی است. با آنکه این تفسیر از تفسیرهای کهن و بااهمّیّت فارسی است، امّا تاکنون تصحیح منقحی از آن صورت نگرفته است. به‌هرحال جای خوشبختی است که این تفسیر به‌طور کامل، در سال ۱۳۹۵ به تصحیح و تحقیق سعیده کمائی‌فرد توسّط مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب در پنج جلد به چاپ رسیده است. با وجود تلاش‌های ارزشمندی که مصحح محترم برای به دست دادن متنی پیراسته انجام داده است، باید بیان داشت که تصحیح یادشده -همچون بسیاری از آثار حوزهٔ تصحیح- از اشتباه‌ها و لغزش‌هایی خالی نیست. در این جستار کوتاه، فقط به یکی از این‌گونه اشتباه‌ها اشاره شده است.

**۱. بحث**

محور اصلی سخن در این جستار تصحیح و اصلاح دو بیت است که در تصحیح خانم سعیده کمائی‌فرد به‌نادرست ضبط شده است. در لطائف‌التّفسیر در تفسیر سورهٔ «قلم»، ذیل تفسیر آیهٔ «ن وَالْقَلَمِ وَمَا یسْطُرُونَ» آمده است:

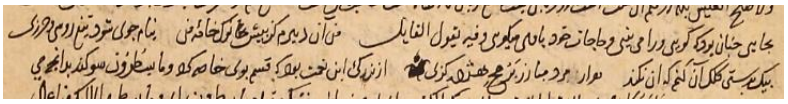
> و بعضی مراد از این قلم همه قلم‌ها گفته‌اند بر عموم؛ و در تحت این نیز بیان منّت است [و منّت] قلم قرینهٔ منّت قرآن است، کما قال اللّه تعالی: «اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّک الَّذِی خَلَقَ» الی قوله «عَلَّمَ بِالْقَلَمِ» (علق ۴-۱) و این منّت بدان است که بیان دین و صلاح دین و دنیاء [خلق] به قلم است، [به] نبشتن قرآن و علم سجده و احکام [قضا] و یادگار تجار و وصول همه به قلم است؛ قتاده گوید: لولا القلم [ما] قام الدین و لا صلاح عیش! بلکه در قلم آن منّت است که در زبان نیست؛ که منفعت [زبان تا آنگاه است] که مخاطب اندر پیش تو است و نفع قلم از مشرق تا به مغرب برسد! که نامه نبشتن از جایی به جایی چنان بود که وی را می‌پرسی و حاجتی که می‌بود مر آن را با وی می‌گویی؛ و فیه یقول القائل: **من آن دبیرم کز نیش نوک خامه من نیام‌جوی شود تیغ رومی و خزرمی! هزار مرد به [یک] کلک برستی! به کلک آن کنم که آن نکند هزار مرد [مبارز] هژده‌گزی!**[1] بزرگی این نعمت بود که خاصه قسم یاد کرد (۱۳۹۵: ۳۰۱۳/۵).

با مراجعه به دست‌نوشت‌های معتبر لطائف‌التّفسیر، مشخص می‌شود که مصحح محترم، عبارت مشخّص‌شده را به‌درستی تشخیص نداده و آن را به‌صورت مغشوش ضبط و ثبت کرده است که معنای محصلی از آن مستفاد نمی‌شود. در دست‌نویس موجود در کتابخانهٔ تاشکند (برگ B۴۹۵ ) چنین آمده است:



نسخهٔ کتابخانه تاشکند ۱۰۰۲ ق

عبارت مانحن‌فیه در دست‌نویس کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (برگ B۴۲۰ ) چنین است:



نسخهٔ کتابخانه آستان قدس ۸۲۹ ق

بنا بر نسخه‌های موجود از لطائف، ضبط دقیق عبارت چنین است:

من آن دبیرم کز نوک خامهٔ من ز نیام جوی شود تیغ روسی و خزری[۲]

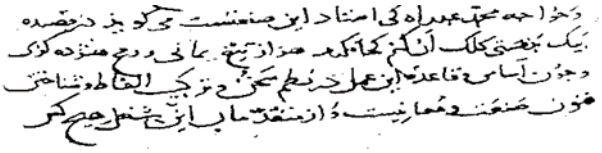
به یک بدَستی کلک آن کنم کجا نکنند هزار مرد مبارز به رمح هژده گزی

بایسته است که بدانیم یکی از شواهد درخور توجّه و تأمّل برای شناسایی شاعرِ این ابیات، عبارات ابتداییِ کتاب غرةالألفاظ و نزهةالألحاظ، تألیف محمّدبن علی‌بن محمّد الکاتب السمرقندی[۳]، است:

> چنین می‌گوید محمّدبن علی‌بن محمّد الکاتب السمرقندی کی صنعت کتابت رکنی وثیق است از ارکان دولت [...] و به حقیقت دبیر بر مثال صاحب جیشی است کی لشکر او از نتایج عقل و خاطر و ضمیر فکرت است [...] چه، مرتبت و پایهٔ اوّل خط نیکو و ادب تمام و شناختن لغات متفاوت و الفاظ متقارب است و بعد از آن وقوف بر هر علمی و نصیب از هر فنی؛ چه، تأثیر سخن در مدح و ذم و شکر و شکایت و ترغیب و ترهیب بیشتر از زهر و تریاق است؛ [...] و خواجه محمّد عبداه کی استاد این صنعت است می‌گوید در قصیده:
>
> به یک بدَستی کلک آن کنم کجا نکنند هزار مرد مبارز به رمح هژده‌گزی
>
> (غرةالألفاظ، برگ ۲)

همان‌طور که از عبارت بالا پیداست، صاحب کتاب غرةالألفاظ و نزهةالألحاظ، پس از بیان عباراتی در فضیلت دبیری، بیتی را از محمّد کاتب آورده است که در تفسیر لطائف‌التّفسیر نیز آمده است. صفری آق‌قلعه (۱۳۸۸) پیش‌تر در مقاله‌ای با عنوان «غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ اثری از ظهیری سمرقندی و بیتی تازه‌یاب از محمّد عبداه» ضمن معرّفی کتاب، به این بیت اشاره کرده است و می‌نویسد: «مهم‌ترین مطلبی که نویسندهٔ این سطرها در کتاب مانحن‌فیه [غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ] دیده است، بیتی از خواجه محمّد عبده -ادیب و سرایندهٔ چیره‌دست سدهٔ چهارم و پنجم

هجری- می‌باشد [...] بَیک بدمستی کلک آن کنم کجا نکند/ هزار تیغ یمانی و رمح هژده‌گزی». شایان یادآوری است که مجید منصوری در مقالهٔ «تصحیح بیت محمد کاتب عبده در غرةالالفاظ» در نقد نظر صفری‌آق‌قلعه آورده است: «**به نظر می‌رسد** ضبط صواب مصراع نخست باید چنین باشد: به یک بدستی کلک آن کنم کجا نکند/... یعنی با قلم یک‌وجبی کاری می‌کنم که هزار شمشیر یمانی و نیزه هژده گزی نیز از انجام آن قاصرند» (۱۳۸۹: ۲۵). با مراجعه به دست‌نویس موجود از کتاب غرةالالفاظ صحّت ضبط پیشنهادی مجید منصوری به اثبات می‌رسد.



غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ؛ نسخهٔ کتابخانهٔ چستر بیتی به شمارهٔ ۳۷۸۵

ازآنجایی‌که نویسندهٔ غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ، صراحتاً، نام محمّد عبداه را ذیل بیت آورده است و نیز آنکه تصریح کرده است که او در «قصیده»ـای آورده است، بر ما واضح خواهد شد که آن دو بیت که در تفسیر لطائف‌التّفسیر آمده است از همین شاعر است و از یک قصیده.

## ۲. نتیجه‌گیری

بررسی نسخ موجود از لطائف‌التّفسیر و مقایسهٔ آن با نسخهٔ غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ یادآور چند نکته است:

۱. قطعاً کوتاهی مصحح لطائف‌التّفسیر در ضبطِ غلط و مغشوش ابیات آشکار است؛

۲. با توجّه به موضوع کتاب غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ که رساله‌ای در فنّ ترسّل است و نیز آنکه نویسندهٔ تفسیر لطائف‌التّفسیر ذیل تفسیر آیهٔ «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يسْطُرُونَ» و فضیلت قلم، ابیات را آورده است، حکایت نظامی عروضی در چهار مقاله که دربارهٔ دبیریِ محمّدبن عبده الکاتب آورده است، تأیید می‌شود[۴]. نظامی عروضی دربارهٔ او می‌نویسد: «محمّدبن عبده الکاتب که دبیر بُغراخان بود و در علم تعمّقی و در فضل تنوّقی داشت و در نظم و نثر تبحّری و از فضلا و بُلغاء اسلام یکی او بود...» (نظامی عروضی، ۱۳۷۶: ۴۱)[۵].

۳. طبق تحقیق مدبّری در شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان، از محمّد کاتب عبده تنها ۹ بیت باقی‌مانده است. صفری آق‌قلعه نیز در مقالهٔ خود علاوه بر بیتی که در کتاب غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ آمده، یک رباعی مندرج در نزهةالمجالس را نیز از شعرهای بازماندهٔ محمد کاتب می‌داند. بر اساس پژوهش این محقّقان، تا

اینجا ۱۲ بیت از ابیات محمّد کاتب دستیاب شده است. با توجّه به متن لطائف‌التفسیر نیز باید یک بیت دیگر به ابیات این کاتب و شاعر افزود.

## پی‌نوشت‌ها

۱ . تأکید (پُررنگی خطوط) در متن، از نگارندهٔ این سطور است.

۲ . فخر مدبّر در آداب الحرب (۱۳۴۶: ۲۵۸) آورده است: «تیغ چند نوع است چینی و **روسی** و **خزری** و رومی و فرنگی و یمانی و سلیمانی و شاهی و علایی و هندی و کشمیر».

۳ . علی صفری آق‌قلعه در مقاله‌ای با توجّه به این نام، احتمال داده است که مؤلف این اثر ظهیری سمرقندی باشد. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: «غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ اثری از ظهیری سمرقندی و بیتی تازه‌یاب از محمّد عبداه». گزارش میراث. شمارهٔ ۳۴. صص ۳۸-۳۵.

۴. در ابیاتی که از محمّدبن عبده الکاتب برجای مانده است نیز اشاراتی به دبیری او وجود دارد:

گویند مرا: چرا گریزی — از صحبت و کار اهل دیوان
گویم زیرا که هوشیارم — دیوانه بود قرین دیوان

(اشعار فارسی پراکنده، ۱۳۹۵: ۱۰۵۴)

۵. جهت مزید اطّلاع از احوال و اشعار باقی‌مانده از او بنگرید به: شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان. صص ۳۹۸-۳۹۷؛ پیشاهنگان شعر پارسی. صص ۱۹۸-۱۹۷.

## کتاب‌نامه

دبیر سیاقی، محمّد. (بی‌تا). پیشاهنگان شعر پارسی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

زاهد درواجکی. (۵۴۹ هـ). لطائف‌التفسیر. نسخهٔ کتابخانه ابوریحان تاشکند. شمارهٔ ثبت ۳۶۰۱.

---------. (۵۴۹ هـ). لطائف‌التفسیر. نسخهٔ کتابخانه آستان قدس رضوی. شمارهٔ ثبت ۲۶.

---------. (۱۳۹۵). لطائف‌التفسیر. تصحیح سعیده کمایی‌فر. تهران: میراث مکتوب.

صفری آق‌قلعه، علی. (۱۳۸۸). «غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ اثری از ظهیری سمرقندی و بیتی تازه‌یاب از محمّد عبداه». گزارش میراث. شمارهٔ ۳۴. صص ۳۸-۳۵.

----------. (۱۳۹۵). اشعار فارسی پراکنده در متون. تهران: بنیاد موقوفات افشار و سخن.

فخر مدبّر، محمّدبن منصور. (۱۳۴۶). آداب الحرب و الشجاعة. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال.

مدبّری، محمود. (۱۳۷۰). شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان. تهران: پانویس.

محمّدبن علی‌بن محمّد الکاتب السمرقندی. (بی‌تا). غرةالالفاظ و نزهةالالحاظ، نسخهٔ کتابخانهٔ چستر بیتی به شمارهٔ ۳۷۸۵.

منصوری، مجید. (۱۳۸۹). «تصحیح بیت محمد کاتب عبده». گزارش میراث. شمارهٔ ۴۱. ص ۲۵.

نظامی عروضی. (۱۳۸۱). چهارمقاله. تصحیح علامه محمّد قزوینی. شرح و توضیح رضا انزابی‌نژاد و سعید قره‌بگلو. تهران: جامی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.80921.1428

# A Reflection on a Misreading in Zahed Darwajeki's *Lataif al-Tafsir* and Introducing a Newly Found Verse

Received: April 17, 2022 / Accepted: September 7, 2023

Akbar Heidarian[1]

## Abstract

This study examines a verse used in *Lataif al-Tafsir* of Zahed Darwajeki. In this context, in addition to mentioning the relatively remarkable mistakes in correcting and using the manuscripts, we focused one verse of this commentary, containing a very important from the viewpoint textual criticism studies. The editor, informed by his wrong reading of the available manuscripts, have impaired the authenticity. According to the available manuscripts of *Lataif al-Tafsir* and other secondary sources, it seems that a part of the commentary has been misinterpret, which contains verses by Muhammad Kateb Abdoh, and this reference of Zahed Darwajeki could be one of the oldest sources for the poems of this poet.

**Keywords**: Correction, *Lataif al-Tafsir,* Zahed Darwajeki, *Ghorrat al-Alfaz va Nozhat al-Alhaz.*

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: Akbar.hei93@gmail.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.83658.1470

# Greek Mythology in Contemporary Iranian poetry (Reflection of Greek Myths in the Contemporary Iranian Poems)

Received: July 29, 2023 / Accepted: September 7, 2023

Issa Amankhani[1], Arezou Saburiyan[2]

## Abstract

The familiarity of Iranians with Greek myths is not so long. If we put aside a few exceptional cases of the past (such as Khajeh Nasiroddin Tusi's mentioning the myth of Sisyphus), we can say that Iranians' familiarity with Greek myths is limited to the contemporary period. It is in the contemporary era that the names of many mythological characters appear in the works of Iranian intellectuals, including Aga Khan Kermani and Ali Shariati. The intellectuals use Greek mythology to explain their thoughts. Likewise, contemporary poets (e.g., Shamlou, Atashi, Naderpour, and M. Azad) paid attention to Greek myths and were inspired by them in various ways. Among the Greek myths, the myth of Prometheus, Sisyphus, Icarus and Achilles have attracted the most attention of contemporary poets and inspired them. Poets like Shamlu and M. Azad took turned to Prometheus due to the similarity of contemporary poets' mission (informing the mass of people) with this myth; Just as Prometheus steals the fire (the symbol of knowledge) from the gods and gives it to the people, these poets also consider it their mission to bring awareness to the society and the mass of people. This has sometimes even made some poets to identify with Prometheus. The myth of Sisyphus and Icarus are not the same and there are differences between them, but contemporary poets have taken them as symbols of failure after victory. In contemporary poetry, the two mythical characters have been a metaphor for the developments in the history of contemporary Iran, which is a history of successive victories and defeats. Unlike Prometheus, Sisyphus and Icarus, the beauty of the myth of Achilles was the main reason the poets, like Shamlu, paid attention to it.

**Keywords**: Contemporary Poetry, Greek Mythology, Prometheus, Sisyphus, Icarus, Achilles.

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Golestan Gorgan, Gorgan, Iran. (Corresponding author) E-mail: I.amankhani@gu.ac.ir
2. MA in Persian in Persian Language and Literature, University of Golestan Gorgan, Gorgan, Iran. E-mail: A.saburiyan492@gmail.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.83276.1456

# The Difference between Classical and Contemporary Habsyeh (Prison Poetry) in the Representation of Imagined Communities based on the Poetry of Masud Sa'd Salman and Farrokhi Yazdi

Received: July 5, 2023 / Accepted: September 12, 2023

Mohila Rezaei Foumani[1]
Hesam Ziaei[2], Mehrali Yazdanpanah[3]

## Abstract

Although the concept of Habsyeh (prison poetry) can serve as a literary genre in the thematic and stylistic classification of poems, genre unity conceals the sociological and discourse manifestation of Habsyeh. Therefore, instead of stylistics that seeks to depict integrated spaces under the control of one thought, with more precise discourse analysis, the historical layers of a genre can be seen. This study, taking a genealogical approach and emphasis on Lacan's theory of imaginary and Anderson's imagined communities, shows that contemporary Habsyeh poems do not follow the same imagined community and imaginary that prevailed in classical Habsyeh poetry. The common imagination that Masud Sa'd Salman alludes to is vertical, holy, and fate-oriented, while Farrokhi Yazdi's collective imagination is horizontal and at ground level. So, Masud Sa'd Salman looks at the stars and the inevitable decision of fate for liberation and Farrokhi looks at the earth and people's awareness and uprising. For this reason, Masud Sa'd Salman's concepts and metaphors aimed to preserve the existing status, while Farrokhi Yazdi aimed at revolution.

**Keywords**: Habsyeh (Prison Poetry), Masud Sa'd Salman, Farrokhi Yazdi, Discourse, Rhetoric, Imagined Communities

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ghaemshahr Branch, Ghaemshahr, Iran. E-mail: Mohila2000@gmail.com
2. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ghaemshahr Branch, Ghaemshahr, Iran. (Corresponding author) E-mail: Ziaee.hesam@gmail.com
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Ghaemshahr Branch, Ghaemshahr, Iran. E-mail: Dryazdanpanah1379@yahoo.com

**DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.82886.1438**

# History and Literary Form: A Reflection on the Morphology of Beyghami's *Darabnameh*

Received: June 11, 2023 / Accepted: September 12, 2023

Foad Moloudi[1]

## Abstract

*Darabnameh* or *Firouzshahnameh* written by Mohammad Beyghami (9th century AH), following *Samak Ayyar,* is the most important and detailed text of "Ayari-Pahlavani" in the history of Persian literature. "Ayari-Pahlavan texts" are narrative and long prose texts which are narrative texts on the actions of Aiyar and Pahlavan. At one level, it seems that this long story is the continuation of the same series of narratives in verse and prose about the Darab family, which has been discussed many times in the tradition of Shahnameh writing, prose narration, and Persian and Arabic historiography. But reflecting on the form of this long story reveals two hidden issues: First of all, the whole form of *Darabnameh* is based on the same narrative model of *Samak Ayar* and not Darabnameh of Tarsusi and other stories related to the Darab family. The second and more important issue is that probably the narrative form of Beyghami's *Darabnama* which is based on the work and deeds of the main shah/pahlvan in the main plot, and the secondary shah/pahlvans in the parallel sub-plotes, is probably the concrete form of the Parthian "Moluk al-Tawaef" system and their pahlavani culture. Accordingly, it can be said that despite the lack of historical data of the ancient historians about the Parthians, the "literary form" has been able to carry the generality of the Parthian world and transmit it through history. In this case, the bravery of Firouzshah and his companions is not only a narrative fiction to heal the historical wounds of the era of Alexander the Great, but more important, the memory of the bravery of the Parthians in defeating Alexander in Iran, and their efforts to preserve Iranshahr.

**Keywords:** *Darabnameh*, Ayari-Pahlavani text, Literary Form, Priori Idea, Parthians

1. Assistant Professor, Literary Studies Department, Institute for Research and Development in the Humanities, Tehran, Iran. E-mail: f_molowdi@yahoo.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.79528.1374

# The Conceptology of Art in the Poetry of the Khorāsāni Style

Received: February 28, 2022 / Accepted: June 23, 2023

Morteza Heidari[1]

## Abstract

Studying the concept of art in persian language is taken from universal discourse of art and its concept in persian language and literature, as it should be, not reviewed. In this research the concept of art in the poems of Khorāsāni style with the componential analysis approach has been demonstrated. After illustrating conceptual relations woven between the word art and wider context of poems, all of the semantic components of the concept of art have been justified and classified. With classifying these semantic components in a larger semantic level, twelve semantic fields have appeared for the concept of art in the poetry of Khorāsāni style. These fields in order of frequency of their subordinate components are: eulogy, aesthetics, war, literary language, craft, practical wisdom, zoology, ethics and habits, religion, social criticism, literary criticism and love. Paying attention to these semantic fields and their semantic components approves that significant relations are seen between semantic fields of the concept of art in the poetry of Khorāsāni style and dominant stylistic features of that style. Also with surveying these fields and their constituent semantic components understood, on the contrary of presuppositions, the concept of art in the poems of Khorāsāni style has been dynamic concept with diverse and sometimes different significations and a summary of the concepts of art in the history of aesthetics is settled in the poetic texts of the Khorāsāni style.

**Keywords:** Conceptual Semantics, Conceptology, Concept of Art, Khorāsāni style, Khorāsāni Poetry.

1. Asssociate Professor of Persian Language and Literature Department, Faculty of Humanities, Iran. E-mail: Mortezaheydari.58@pnu.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.77416.1322

# Content Analysis of Life Skills in Selected Books for Children and Teenagers (1st, 2nd, and 3rd Age Groups)

Received: June 28, 2022 / Accepted: September 12, 2023

Somayeh Rezaee[1]

## Abstract

The purpose of this research was exploring the components of life skills in selected children's books. Among the books published for children, some are selected as the best books that parents, educators, and those who somehow deal with children accept them. These books were examined and analyzed to see the number and way of dealing with life skills. Content analysis method was used for this study. The statistical population consisted of children's books and the sample were top winners the most awarded selected by purposeful sampling. The researcher selected fiction works that had won more awards in their own field and analyzed them based on the quality and extent of components of life skills. The results showed that empathy skills, creative thinking, communication skills, and critical thinking are the most frequent components in these books. In most of the investigated stories, the characters who had life skills were the successful and the characters who lacked skills failed at the end of the story.

**Keyword:** Life Skills, Children's Books, Empathy, Creative Thinking.

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Farhangian University.
E-mail: S.rezaee@cfu.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.76558.1297

# Challenge of Surveillance Structures and a Redefinition of the 'Self' and the 'Other' in *Call me Ziba*

Received: March 7, 2023 / Accepted: September 12, 2023

Zahra Taheri[1]

**Abstract**

Foucault has argued that overt surveillance such as surveillance cameras or government agencies are not the only forms of surveillance. Rather, it is deeply embedded in social institutions and practices that form behavior and perpetuate power imbalances. He elaborates how panopticism, as a discipline mechanism, works by creating a sense of constant visibility and potential surveillance, encouraging individuals to regulate their behavior. Foucauldian surveillance structures are not limited to physical surveillance. They include bureaucratic procedures, identification techniques, and categorization systems. These mechanisms allow social control, normalization, and the exercise of power by shaping and directing individual behavior, choices, and identity. This study focusd on surveillance culture and its relation with the notion of family in young adult literature through the perspectives of Lyon and Falangan to discuss how surveillance culture affects young adults' identity and their status of citizenship. To this end, *Call me Ziba* (2015), an acclaimed novel by Iranian author, Farhad Hasanzadeh, was examined. This study used descriptive-textual analysis to discuss the notions of "gaze", "participatory surveillance", and "lateral surveillance" to elaborate on their effects on young adults' perception of the self, the Other, and moral values drawn from them. It has been argued that along with the emergence of post-humanism, young adult literature has adopted a different mission of the classic, didactic version. In other words, despite the classic version which did its best to nurture docile young adults in whom the social norms are naturalized and inculcated, the contemporary version tries to represent the confrontation of revolutionary young adults with disciplinary culture and to reveal the depth of such discursive control in people's lives. The outcome is the redefinition of notions of the Self and the Other as well as moral principles; the issues which are the prerequisites for civil life in the current world.

**Keywords**: Gaze, Surveillance, Identity, Young Adult Literature, Farhad Hasanzadeh.

1. Assistant Professor in English Literature, University of Kashan, Kashan, Iran.
E-mail: Ztaheri@kashanu.ac.ir

*In the Name of God*

*Table of Contents*


**Challenge of Surveillance Structures and a Redefinition of the 'Self' and the 'Other' in Call me Ziba** **1**
*Zahra Taheri*

**Content Analysis of Life Skills in *Selected* Books for Children and Teenagers (1st, 2nd, and 3rd Age Groups)** **2**
*Somayeh Rezaee*

**The Conceptology of Art in the Poetry of the Khorāsāni Style** **3**
*Morteza Heidari*

**History and Literary Form: A Reflection on the Morphology of Beyghami's Darabnameh** **4**
*Foad Moloudi*

**The Difference between Classical and Contemporary Habsyeh (Prison Poetry) in the Representation of Imagined Communities based on the Poetry of Masud Sa'd Salman and Farrokhi Yazdi** **5**
*Mohila Rezaei Foumani, Hesam Ziaei, Mehrali Yazdanpanah*

**Greek Mythology in Contemporary Iranian poetry** **6**
(Reflection of Greek Myths in the Contemporary Iranian Poems)
*Issa Amankhani, Arezou Saburiyan*

**A Reflection on a Misreading in Zahed Darwajeki's *Lataif al-Tafsir* and Introducing a Newly Found Verse** **7**
*Akbar Heidarian*

**Vol. 56, Issue 2**
**Summer 2023**

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

**Editorial Board**:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
**Website:** http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

*Vol 56, No. 2, Summer 2023*

**Challenge of Surveillance Structures and a Redefinition of the 'Self' and the 'Other' in *Call me Ziba*** — Zahra Taheri

**Content Analysis of Life Skills in Selected Books for Children and Teenagers** (1st, 2nd, and 3rd Age Groups) — Somayeh Rezaee

**The Conceptology of Art in the Poetry of the Khorāsāni Style** — Morteza Heidari

**History and Literary Form: A Reflection on the Morphology of Beyghami's Darabnameh** — Foad Moloudi

**The Difference between Classical and Contemporary Habsyeh (Prison Poetry)** in the Representation of Imagined Communities based on the Poetry of Masud Sa'd Salman and Farrokhi Yazdi — Mohila Rezaei Foumani, Hesam Ziaei, Mehrali Yazdanpanah

**Greek Mythology in Contemporary Iranian poetry** (Reflection of Greek Myths in the Contemporary Iranian Poems) — Issa Amankhani, Arezou Saburiyan

**A Reflection on a Misreading in Zahed Darwajeki's *Lataif al-Tafsir* and Introducing a Newly Found Verse** — Akbar Heidarian

New
221
# LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
Vol 56, No. 2, Summer 2023
ISSN: 2008 - 7187


- **Challenge of Surveillance Structures and a Redefinition of the 'Self' and the 'Other' in *Call me Ziba*** — Zahra Taheri
- **Content Analysis of Life Skills in *Selected* Books for Children and Teenagers** (1st, 2nd, and 3rd Age Groups) — Somayeh Rezaee
- **The Conceptology of Art in the Poetry of the Khorāsāni Style** — Morteza Heidari
- **History and Literary Form: A Reflection on the Morphology of Beyghami's *Darabnameh*** — Foad Moloudi
- **The Difference between Classical and Contemporary Habsyeh (Prison Poetry) in the Representation of Imagined Communities based on the Poetry of Masud Sa'd Salman and Farrokhi Yazdi** — Mohila Rezaei Foumani, Hesam Ziaei, Mehrali Yazdanpanah
- **Greek Mythology in Contemporary Iranian poetry** (Reflection of Greek Myths in the Contemporary Iranian Poems) — Issa Amankhani, Arezou Saburiyan
- **A Reflection on a Misreading in Zahed Darwajeki's *Lataif al-Tafsir* and Introducing a Newly Found Verse** — Akbar Heidarian