بسم الله الرّحمن الرّحیم

فصلنامهٔ علمی- تخصصی

مطالعات زبان و ادبیات غنایی

سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱

شاپا: ۰۸۹۶-۲۷۱۷

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

مدیر مسؤول: دکتر محبوبه خراسانی (دانشیار)

سردبیر: دکتر عطامحمد رادمنش (استاد)

شورای نویسندگان:

دکتر حیجابی قرلانغیچ	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان، تاریخ و جغرافیا - دانشگاه آنکارا- ترکیه
دکتر سیده فلیحه زهرا کاظمی	استاد، گروه زبان فارسی، دانشکده آموزش اسلامی و شرقی، دانشگاه ال سی بانوان، لاهور، پاکستان
دکتر جیهاد شکری رشید	دانشیار، گروه زبان فارسی، دانشکده زبانها، دانشگاه صلاح الدین، اربیل، عراق
دکتر عطامحمد رادمنش	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم‌انسانی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
دکتر محبوبه خراسانی	دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
دکتر مهدی تدین	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم‌انسانی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران
دکتر کاظم دزفولیان	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
دکتر سیروس شمیسا	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
دکتر محمد فشارکی	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
دکتر جهانگیر صفری	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران
دکتر مهدی ملک ثابت	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه یزد، یزد، ایران
دکتر مرتضی محسنی	استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران
دکتر محمد ابراهیم ایرج‌پور	دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، اردستان، ایران

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

مدیر داخلی: دکتر شهرزاد نیازی

ویراستار فارسی: دکتر شهرزاد نیازی

ویراستار انگلیسی: دکتر پریسا محمدپور

کارشناس مجله: لیلی رضائی

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و مجله در این زمینه مسؤولیتی ندارد.

نشانی: نجف‌آباد، بلوار دانشگاه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، دانشکدهٔ علوم انسانی، دفتر فصلنامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی

نشانی پست الکترونیکی:lyriclit@iaun.ac.ir

سایت مجله: www.lyriclit.iaun.iau.ir

تلفن: ۰۳۱-۴۲۲۹۲۱۶۵، ۰۳۱-۴۲۲۹۲۵۱۲ دورنگار: ۰۳۱-۴۲۲۹۱۱۱۰

این مجله دارای مجوز انتشار شماره ۸۷/۴۲۲۲۲۱۱ مورخ ۸۹/۱۰/۲۲ از معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی می‌باشد.

طی نامه شمارهٔ ۸۷/۶۶۴۱۹/ص/۹۵ مورخ ۹۵/۰۹/۱۵ سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی، عنوان مجله از در دری (ادبیات غنایی، عرفانی) به مطالعات زبان و ادبیات غنایی تغییر یافت.

راهنمای تدوین مقاله و شرایط پذیرش آن

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی به منظور رشد و گسترش ادب فارسی و فرهنگ ایرانی- اسلامی، تازه‌های پژوهشی صاحب‌نظران زبان و ادبیات فارسی را با رویکرد ادبیات غنایی منتشر می‌کند تا در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد. بنابراین مقالات ارسالی باید شرایط زیر را دارا باشند:

الف. اهداف و خطّ مشی فصلنامه

فصلنامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی، نشریهٔ تخصصی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد است که به منظور رشد و اعتلای فرهنگ، زبان و ادب فارسی در حوزهٔ متون کهن و معاصر با محوریت ادبیات غنایی منتشر می‌شود. اصالت و نوآوری از مهمترین اصول و مبانی نگارش و چاپ مقالات در این فصلنامه است که اهدافی چون طرح موارد زیر را دنبال می‌کند:

۱. نقد و تحلیل علمی متون کهن غنایی زبان فارسی؛

۲. آسیب شناسی و تحلیل انتقادی پژوهش‌های غنایی؛

۳. بررسی ویژگی‌های سبکی، زبانی و زبانشناختی متون با رویکرد غنایی؛

۴. پژوهش‌های غنایی تطبیقی در حوزهٔ ادب غنایی؛

۵. کاربست نظریه‌های ادبی در متون ادب غنایی؛

۶. بررسی زیباشناختی متون ادبی غنایی.

این نشریه با خط مشی نقد آرای صاحب‌نظران و انعکاس یافته‌های تازهٔ علمی پژوهشگران حوزهٔ زبان و ادبیات غنایی فارسی بنیان نهاده شده است و در پی آن است که تازه‌های علمی در زمینهٔ ادبیات غنایی را به جامعهٔ دانشگاهی و علاقه‌مندان این حوزه‌ها معرفی و ارائه کند.

ب. شرایط علمی مقالات

۱. مقاله باید دارای اصالت و نوآوری (Original research)، تحلیلی و نتیجه کاوشهای نویسنده یا نویسندگان باشد.

۲. در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده شده باشد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، نخست در شورای نویسندگان بررسی و ارزیابی می‌شود و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوران ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران در صورت کسب امتیازات کافی و پذیرش آن، در نوبت چاپ قرار می‌گیرد.

ج. شرایط نگارش

۱. مقاله باید از جهت نگارش ساختاری محکم و استوار داشته باشد و اصول فصاحت و بلاغت در آن رعایت شود.

۲. عنوان مقاله باید کوتاه و گویا باشد.

۳. نام مؤلف با مؤلفان همراه با درجهٔ علمی، نشانی محل کار و نشانی اینترنتی (Email) ذکر شود. (ذکر شمارهٔ تلفن مسؤول مکاتبات لازم است)

۴. چکیدهٔ فارسی حداکثر پانزده سطر (۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه) باشد.

۵. کلیدواژهٔ فارسی حداکثر شش کلمه باشد.

۶. مقاله باید دارای مقدمهٔ روشن و دقیق باشد چنانکه خواننده را برای ورود به مبحث اصلی آماده سازد.

۷. بیان پیشینهٔ تحقیق از دیگر شرایط مقاله است.

۸. در متن اصلی مقاله باید موضوع به طور روشن تحلیل شود.

۹. مقاله باید دارای نتیجه‌گیری دقیق باشد.

۱۰. چکیدهٔ انگلیسی حداکثر پانزده سطر (۱۵۰ تا ۲۰۰) کلمه باشد و این چکیده زیر چکیده فارسی در یک صفحه تنظیم شود.

۱۱. کلیدواژهٔ انگلیسی حداکثر شش کلمه باشد.

۱۲. نام نویسنده و درجهٔ علمی و محل کار به لاتین ذکر شود.

۱۳. ارجاعات متن باید داخل کمانک به ترتیب نام نویسنده، سال و صفحه ذکر شود؛ مثال: (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۴).

۱۴. منابع پایانی باید به ترتیب زیر ذکر شود:

د. ترتیب منابع

کتاب

نام‌خانوادگی (نام اشهر)، نام، سال انتشار (درون کمانک)، نام کتاب Bold شود، نام مترجم یا مصحح، شهر محل نشر: نام ناشر، نوبت چاپ.

نشریه

نام خانوادگی (نام اشهر)، نام، سال انتشار (درون کمانک)، عنوان مقاله درون گیومه نام نشریه Bold شود، شماره، دوره، صفحات مقاله (از ص تا ص).

مجموعه مقالات

نام خانوادگی، نام، سال انتشار (درون کمانک)، عنوان مقاله درون گیومه، نام گردآورنده یا ویراستار، نام مجموعه مقالات Bold شود، محل نشر، نام ناشر، شماره صفحات مقاله (از ص تا ص).

پایگاه‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام (آخرین تاریخ)، عنوان موضوع (درون گیومه)، نام و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک.

لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار (درون کمانک)، عنوان درون گیومه، نام لوح فشرده Bold شود، محل نشر: نام ناشر.

۱۵- مقاله باید حداکثر ۲۰ صفحه، هر صفحه در ۳۰ سطر، طول سطرها ۱۵ سانتی‌متر و فاصله بین سطرها ۱ سانتی‌متر تنظیم شود.

۱۶- مقاله باید تحت برنامه word 2013 و بالاتر با قلم Lotus اندازه ۱۳ در پایگاه مجله به نشانی www.dorredari.iaun.ac.ir بارگذاری شود.

۱۷- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسی آن، داخل کمانک در متن مقاله ذکر شود.

۱۸- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را همراه داشته باشد.

۱۹- مقاله نباید در هیچ مجله یا همایشی ارائه شده باشد.

۲۰- منابع فارسی به زبان انگلیسی ترجمه و در زیر منابع فارسی درج گردد.

خدواندا در توفیق بگشای

سخن سر دبیر

ادب غنایی درازدامن‌ترین انواع ادبی است که ترجمان عواطف، خواهشها و آرمانهای گوینده، اعم از شخصی، ملی، آیینی یا اجتماعی است؛ از این رو این نوع ادبی، در حوزهٔ نظم و نثر گستره‌ای وسیع، را در بر می‌گیرد؛ بنابراین موضوع‌هایی چون غم، شادی، بزم، رزم، مرگ، نامرادی، مدح، طنز، تفاخر، تذلل، عشق (این سری یا آن سری)، مناجات، جمال ادبی و بازتاب مکاتب ادبی در متون غنایی و هر محتوایی را– که متأثر از این مقوله باشد– در بر می‌گیرد.

بنا به فرمودهٔ استاد رستگار فسایی شعر غنایی مضامینی همچون عشق و جوانی تا پیری و مرگ و شادیها و غمهای ناشی از حوادث روزگار، علایق انسان نسبت به خدا و خلق، وطن پرستی، مدح، هجو، عرفان و شطحیات، سوگند نامه‌ها، شکایتها، خمریات، حبسیات، اخوانیات، تفننات ادبی چون لغز و معما و ماده تاریخ، مناظره و مفاخره، وصف طبیعت و شعرها و ترانه‌ها ... را به خود اختصاص می‌دهد.

بر پایهٔ این مقدمات، فصلنامهٔ زبان و ادبیات غنایی، رسالت، پایندگی و بالندگی خود را در شناخت و شناساندن جنبه‌های هنری – ادبی این عناصر می‌داند.

اکنون که شمارهٔ چهل و چهار پاییز ۱۴۰۱ این نامه به زیب پژوهشهای علمی استادان سخن سنج و پژوهندگان توانمند، آراسته شده است، بایسته می‌داند که ازهمکاری و همسویی آنان سپاسگزاری کند و از محققان گرامی – که مقاله‌هایشان در روند داوری در اولویت چاپ قرار نگرفته – پوزش طلبد؛ ان شاء الله، پس از ین نیز از حاصل کوششها و تحقیقهای دیگر خود، پیوند علمی خویش را با ما استوارتر کنند.

در انجام سخن، از این فرهیختگان و دانشورانی که پس از این نویافته‌های پژوهشی خود را به سامانهٔ فصلنامه خواهند فرستاد، درخواست می‌گردد که همچنان ما را در رسیدن به اهداف ادبی مجله تا حصول مقصود یاری کنند و بر غنای آن بیفزایند.

با سپاس، رادمنش

سردبیر فصلنامه

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی

فهرست مطالب

بررسی و تحلیل مؤلفه‌های غنایی در دیوان خالص ۸-۲۵

جیهاد شکری رشید؛ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه صلاح الدین اربیل، اربیل، عراق. (نویسنده مسئول)

شرح کانون و نوع روایت نگاره‌های نسخ مصور هفت‌پیکر نظامی در رابطه با متن آن ۲۶-۴۰

فرزانه مهریار؛ دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

شهرزاد نیازی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

مرتضی رشیدی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

نگاهی به دگردیسی نشانه‌ها در اندیشهٔ شعری فروغ فرخزاد ۴۲-۵۹

مصطفی باقری؛ دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران.

زهرا اسحقی؛ دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

احمد فروزانفر؛ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

نازیلا خسروی ترنیک؛ دبیر آموزش و پرورش، مشهد، ایران

آرمان‌شهر در شعر مهدی اخوان ثالث ۶۰-۷۴

صادق فلاحی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارسنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، ارسنجان، ایران. (نویسنده مسئول

بررسی مؤلفه‌های هیچ‌انگاری در ارتباط با ادب غنایی در شعر معاصر مورد مطالعه: اشعار نصرت رحمانی، فریدون مشیری و نادر نادرپور ۷۶-۸۸

عبدالکریم کریمی؛ دانشجوی دوره دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.

فرزانه سرخی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

فریدون طهماسبی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.

بهزاد خواجات؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماهشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ماهشهر، ایران.

نوآوری‌های ادبی و بلاغی در منظومهٔ عاشقانهٔ «دول‌رانی و خضرخان» امیرخسرو دهلوی ۹۰-۱۰۸

مریم کارگر؛ دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.

ماندانا منگلی؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

آسیه ذبیح‌نیا عمران؛ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.1.2

Research Article

Assessment and Analysis of Lyrical Contents in Khales's Poetry

Shokri Rashid, Jihad (Corresponding Author)

Associate professor, Department of Persian Language and Literature, University of Salahaddin, Erbil, Iraq.

E-Mail: Jihad.rashid@su.edu.krd

Abstract

Lyric literature is one of the literary genres that have a high position with different shapes in Kurdish literature. Khales is a famous Kurdish poet who wrote great Persian poems. His poems are full of analytical notions from literary and linguistics views which are till now have not been given that importance. The purpose of this paper is to revise, analyze and introduce the core of this kind of poem (the lyric poem core) of Khales. The writer of this research attempts to show in an analytical-descriptive method depending on a librarian procedure that Khales's poems were an immense chain of lyric poems that included in its core his soft and romantic feelings in a way that he dealt with any kind of humans feeling in this soft effective way. As in Diwan of Khales, most lyrical themes and concepts such as love, mysticism, description, praise, lamentation, debate, satire, and boasting can be observed.

Key Words: Lyric, Lyrical Contents, Khales.

Citation: Shokri Rashid, J. (2022). Assessment and Analysis of Lyrical Contents in Khales's Poetry. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 8-25. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.1.2

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.1.2

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۲۵-۸

مقاله پژوهشی

بررسی و تحلیل مؤلفه‌های غنایی در دیوان خالص

جیهاد شکری رشید*

چکیده

ادب غنایی یکی از گونه‌های ادبی است که از دیرباز در ادبیات کردی جایگاهی والا داشته و در آثار منظوم و منثور کردی، جلوه‌های گوناگون داشته است. خالص از شاعران معروف پارسی‌گوی است که شعر وی از ابعاد گوناگون زبانی، ادبی و محتوایی و فکری قابل تحلیل و بررسی است و تاکنون شعر او چندان مورد توجه قرار نگرفته است. هدف اصلی از انجام این پژوهش، واکاوی و شناسایی مضامین غنایی اشعار فارسی این شاعر است. اهمیت سروده‌های فارسی خالص و نیاز به شناخت دقیق‌تر معانی غنایی شعر او از ضرورت های این پژوهش است. سعی نگارنده بر آن بوده تا در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به بررسی مؤلفه‌های غنایی شعر این شاعر بپردازد. نتایج حاصل آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که شعر وی طیف وسیعی از معانی و مضامین غنایی را به خود اختصاص می‌دهد که بیان نرم و لطیف عواطف و احساسات شخصی خالص است و به هر چه روح آدمی را متأثر می‌کند، با شور و حرارت می‌پردازد. بیشتر مضامین و مفاهیم غنایی موجود در دیوان خالص عبارتند از: عشق، عرفان، وصف، مدح، مرثیه، مناظره، هجو و مفاخره.

کلیدواژه‌ها: ادبیات غنایی، مضامین غنایی، خالص.

---

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه صلاح الدین اربیل، اربیل، عراق. (نویسنده مسئول) Jihad.rashid@su.edu.krd

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۷

۱. مقدمه

ادب غنایی گسترده‌ترین افق معنایی و مضمونی در ادبیات کردی است که از دیرباز در ادبیات کردی جایگاهی والا داشته و در آثار منظوم و منثور کردی، جلوه‌های گوناگون داشته است. اشعار اغلب شاعران کلاسیک کردی به لحاظ مضامین و موضوعات متنوع در حوزهٔ شعر غنایی قرار می‌گیرند. ادب غنایی در اصل اشعاری است که شامل عواطف و احساسات شخصی است که با مراجعه به شعرهای خالص می‌توان تصویر کاملی از ادب غنایی در سروده‌های او مشاهده کرد. وی از جمله شاعرانی است که در سرودن شعر فارسی قدرت و مهارت خود را در سرایش انواع شعر با مضامین گوناگون به نمایش گذاشت و از این لحاظ به روشنی می‌توان نمونه‌های موضوع اشعار ادب غنایی را اعم از باورهای دینی، فلسفی، مرثیه، خمریات، مفاخرات، لذت‌گرایی و خوشباشی، عشق، توصیف طبیعت، مدح، شکوه و شکایت را در دیوان شعری‌اش مشاهده کرد. مقالهٔ حاضر کوششی در جهت شناساندن و ارائهٔ مضامین غنایی؛ چون: ستایش، توصیف، غزل‌وارگی و تجلی عشق در دیوان شعر فارسی خالص بوده و با دقت نظر در موضوعات عنوان شده در این مقاله می‌توان گفت اثر خالص سرشار از مضامین غنایی است. در این مقاله شاخصه‌های غنایی به لحاظ محتوایی بررسی شده است تا به این پرسش‌های اصلی پاسخ داده شود: ۱- نوع غنایی در اشعار خالص چه مضامینی را دربرگرفته و شاعر برای بیان این مضامین چه حالاتی را تجربه کرده و جهان‌بینی او چه بوده است؟ ۲- خالص به کدام‌یک از مضامین غنایی بیشتر توجه داشته است و این گونه مضامین در سروده‌هایش چه جایگاهی دارند؟

این جستار با این فرض که جلوه‌های احساس و عاطفه در شعر خالص به وفور دیده می‌شود، به تبیین و تحلیل مضامین غنایی که مشخصهٔ بارز در شعر خالص ست، پرداخته؛ زیرا طیف وسیعی از معانی و مضامین شعر خالص با احساسات و عواطف شخصی او در ارتباط بوده که منجر به سرودن اشعار زیبایی در مضامین ادب غنایی شده است و در اشعار خویش خود مضامین غنایی متعددی را ترسیم کرده است.

۱-۲. اهمیت، ضرورت و هدف پژوهش

از یک سو ادب غنایی و شعر فارسی شاعران پارسی‌گوی کُرد، از بحث‌های مهمی است که هنوز به طور شایسته و علمی بازنمایی و نقد و تحلیل نشده است و از سوی‌دیگر ضرورت شناخت شعر و توانایی خالص در سرودن اشعار فارسی سبب شد تا نگارنده در این مقاله به زندگی شاعر و مضامین و بن‌مایه‌های شعری او بپردازد. نوع یا گونهٔ ادبیات غنایی در شعر کردی از پرکاربردترین انواع شعر کردی است. شعر خالص در درون خود معانی و مضامین گوناگونی را جای داده است که این امر، بررسی این سروده‌ها را از منظر غنایی بودن لازم می‌داند و بررسی و طبقه‌بندی مضامین و گونه‌های شعر در این اثر شاعر، مایه‌های درک بهتر و عمیق‌تر این آثار را فراهم می‌کند. هدف اصلی از انجام این پژوهش، احیای دیوان یکی از شاعران نسبتاً توانا و در عین حال گمنام و ناشناخته است که خود می‌تواند فواید مختلف ادبی، زبانی، تاریخی و اجتماعی را به دنبال داشته باشد.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی و تحلیلی صورت گرفته به این صورت که نخست اشعار خالص به طور دقیق مطالعه شده، سپس گرایش‌های مضامین غنایی در آثار وی، شرح، توصیف و تبیین شده است.

۱-۴. پیشینه پژوهش

درباره ادبیات غنایی در ادب فارسی مقاله‌های متعددی منتشر شده و آثار مختلف ادب فارسی از این جنبه بررسی گردیده است. برای نمونه: زهرا کریمی(۱۳۹۵) با عنوان «ادبیات غنایی در شاهنامه فردوسی» که در همایش ملی ادبیات غنایی واحد

نجف آباد ارائه کرده است. قدرت الله آسمند (۱۳۹۵) مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی ادبیات غنایی در شعر نادرپور» را به نگارش درآورده است. محمد امیر مشهدی و محمد امیر مجوزی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «مولفه‌های ادب غنایی در تاریخ بیهقی» مولفه‌های ادب غنایی را در تاریخ بیهقی به روش تحلیل و توصیف با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار داده است. اما در آثار شاعران کرد از این جنبه بررسی نگردیده است. مطالعه در پیشینهٔ پژوهش نیز نشان می‌دهد که دربارهٔ اشعار فارسی خالص پژوهشی در خصوص تحلیل مؤلفه‌های غنایی انجام نشده است.

۲. بحث

این پژوهش درصدد آن است پس از معرفی خالص، با آوردن مقدماتی در موضوع غنا و ادب غنایی و سیر آن در ادبیات کردی، به توضیح و بررسی انواع مضامین غنایی در شعر خالص بپردازد.

۲. ۱. گذری بر شرح حال خالص

شیخ عبدالرحمن طالبانی ملقب به خالص فرزند ملا محمود زنگنه پسر رستم آقا فرزند یوسف آقای کاکه سوریی اهل بوکان و از خانواده‌های بزرگ ایل زنگنه است. وی از عرفا و شاعران قرن سیزدهم است که به سال ۱۲۱۲ کوچی در شهرستان چمچال در روستای قزخ در خانواده‌ای که اهل معرفت و دانش بودند، پا به عرصه وجود نهاد. پدر او از شخصیت‌های بنام و در نزد بزرگان زمانه از شأن و شوکت خاصی برخوردار بود و در آن دیار با عزت و احترام می‌زیست. از همان اوان کودکی نزد پدر خویش به فراگرفتن مقدمات علوم رایج در حجره و مساجد آن روزگار پرداخت. پس از آن برای ادامه و اتمام تحصیلاتش در مسائل و حوزه‌های دینی به مقصد کرکوک و سلیمانی عازم سفر شد. مدتی را در آنجا در حضور علمای آن دیار و در نزد شیخ مارف نوده‌ای به تلمذ پرداخت و ارتباط روحانی عمیقی بین آن‌ها ایجاد شد. وی پس از آن به بغداد رفت و فقه و تفسیر و حدیث و حکمت را در آنجا فرا گرفت و پس از خاتمهٔ تحصیل به زادگاه خود بازگشت و به تدریس و ارشاد مردم مشغول شد و به سال ۱۲۷۷هجری در گذشت (ر.ک: صفی زاده، ۱۳۸۰: ۶۴۳-۶۴۴).

خالص تقریباً در همه بحور و اوازن و به چهار زبان کردی، فارسی، ترکی و عربی شعر سروده شده است[۲]. اشعار فارسی خالص حاکی از آن است بر ادبیات فارسی تسلط ویژه‌ای داشته و نیز عمق درک و فهم خالص نسبت به مفاهیم عرفانی به وضوح توانایی وی را در عرفان نشان می‌دهد، اما متأسفانه آن‌گونه که باید، کوششی برای شناسایی و معرفی جنبه‌های گوناگون هنر سرایندگی خالص و ارزش‌های ادبی اثرش صورت نگرفته است. البته خالص در فنون ادبی به خصوص در شعر و ادبیات عرب تبحر داشت و از او کتابی به نام بهجه‌الاسرار که شرحی است بر هجده بیت از ابیات مثنوی، با دیوانش که شامل اشعار فارسی و عربی است، باقی است که مهارت و تبحر او را در شاعری و سخنوری نشان می‌دهد و آنچه خالص را از لحاظ ادبی مورد توجه می‌سازد، اشعار فارسی اوست که رنگ و بوی عارفانه و عاشقانه دارد و بسیاری از آن حاصل تجربه‌های عارفانهٔ اوست. برپایهٔ آثار اغلب شاعران هم عصر خالص می‌توان گفت که زبان فارسی در روزگار خالص در عراق خاصه در اقلیم کردستان عراق از رونق و رواج خاصی برخوردار بوده و صاحبدلان در سرودن شعر فارسی ذوق و قریحه‌ای بسیار نشان می دادند.

اشعار خالص یکی از نمونه‌های بارز شعر غناییست و از آنجایی که سادگی بیان از ویژگی‌های شعر غنایی است، زبان ساده و روان و دوری از پیچیدگی خالص، بیانگر احساس و تخیل عمیق اوست. خالص با احاطه‌ای که بر زبان فارسی داشته، توانسته نکات لطیف و تجربه‌های عرفانی و لطایف عاشقانه را در کسوتی زیبا و آراسته بیان دارد. آنچه از نوشته‌هایش حاصل می‌شود حاکی از آن است که مضمون اشعار وی اغلب عرفانی و ارشاد گونه و نیز بیان حالات وجد و شعف روحانی در لحظات خاص وصال روحانی است که در بردارنده نبوغ سرشار و تفکر متجددانهٔ اوست.

۲. ۲. غنا در لغت و اصطلاح

غنا در لغت به معنی سرود، نغمه و آواز خوش طرب‌انگیز است (فرهنگ فارسی: ذیل غنا) و در اصطلاح ادبی «سخن گفتن از احساس شخصی است به شرط این که از دو کلمهٔ «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آن‌ها را در نظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات؛ از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آن‌ها با همهٔ واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او به اعتبار این‌که شاعر فردی است از اجتماع، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضوع دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۶). از این رو می‌توان «نوع غنایی را آن نوع ادبی تعریف کرد که در آن هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایرهٔ این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است. از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، همدردانه، خشمگینانه، طرب انگیز، تمسخرآمیز همه احساسات فردی و اجتماعی دیگر» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۹۲). از این رو «شعر غنایی[۱] صمیمانه‌ترین نوع شعر و آیینهٔ شخصیت حقیقی شاعر است» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۳) که این نوع شعر را می‌توان دیدهٔ درونی انسان‌ها نسبت به همهٔ عواطف و احساسات تعبیر کرد و علاوه بر این که جنبهٔ شخصی داشته باشد، از جنبهٔ اجتماعی نیز برخوردار باشد.

۲. ۳. سیر شعر غنایی در ادبیات کردی

ادبیات غنایی یکی از انواع ادبی است که از دیرباز در شعر اغلب شاعران و نویسندگان کرد ظهور و بروز گسترده‌ای داشته است در ادبیات کلاسیک کردی، وسیع ترین افق معنوی، افق شعرهای غنایی است که تجلی فوق العاده‌ای دارد و در اهمیت این نوع ادبی همین بس که بیشترین آثاری که در عرصهٔ شعر و نثر آفریده شده است، به ادب غنایی اختصاص دارد. اغلب شعرهای کردی قدرت همراهی با ساز موسیقی را نداشته‌اند، اما قدرت تأثیرگذاری زبان و مضمون شعر بر مخاطب سبب غنایی شدن آن‌ها شده است تا آنجا که در شعر کردی ادب غنایی به صورت مرثیه، مناجات، شکواییه، گلایه، مدح و تغزل در قوالب غزل، مثنوی، رباعی، دوبیتی و حتی قصیده مطرح شود؛ زیرا «شعر غنایی انواع این احوال و احساسات است که اغراض شعر را چنانکه نزد قدما معمول بوده است بیان می‌دارد، وصف، مدح، رثا، فخر و ... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنایی می‌توان درج کرد» (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۱۴۴).

در شعر کردی، از نخستین دوران پیدایش تا امروز، اقسام شعر غنایی هم در قالب‌های گوناگون شعر سنتی و هم در انواع شعر نو و نیز به شکل دو بیتی‌های عامیانه به وجود آمده‌است که در دیوان اغلب شاعران کلاسیک کرد؛ از جمله: جزیری، خانی، نالی، وفایی، محوی و ... مشاهده می‌شود. هریک از این شاعران تجربه‌های موفقی در شعر غنایی دارند و خالق آثار ارزنده در شعر غنایی کردی در دورهٔ خود بوده‌اند. البته شایان توجه است که با سیر بر ادبیات کردی می‌توان گفت که «لذت‌ها و شادی‌های شاعر و بدبینی برخاسته از دست نیافتن به آرزوها و رنج حاصل از اندیشه دربارهٔ بودن و دست یافتن به آزادی و دنیای آرمانی و مطلوب» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۶) عوامل و زمینه‌ساز پیدایش شعر غنایی در ادبیات کردی شده است.

در خور توجه است که شعر غنایی در شعر شاعران کرد «محدود و محصور در قالب‌های خاصی از شعر نیست و در همه قالب‌ها؛ همچون: قصیده، غزل، مثنوی، ترجیع بند، ترکیب بند، رباعی، قطعه و دو بیتی سروده می‌شود» (حاکمی،۱۳۸۶: ۲۲). در شعر کردی، ادب غنایی به صورت داستان، مرثیه، مناجات، بث الشکوی و گلایه و تغزل در قوالب غزل، مثنوی، رباعی، دوبیتی و حتی قصیده مطرح می‌شود، اما مهم‌ترین قالب آن غزل است. در غزل قهرمان اصلی معشوق است و قهرمان دیگر که عاشق یا خود شاعر باشد، معشوق را بهانه کرده و گلایه‌ها و آرزوها و احساسات خود را مطرح می‌کند. البته در این میان توجه به منظومه‌های عاشقانه به عنوان زیباترین منظومه‌های ادب کردی که در وجود ادبیات غنایی ریشه دوانده، و بیش از پیش طیف وسیعی از خوانندگان مشتاق را به سوی خود فرا می‌خواند، از برجسته‌ترین افراد در خلق داستان‌های عاشقانه به «احمد

خانی» نسبت داده می‌شود که منظومهٔ عاشقانهٔ زیبایی به نام «مم و زین» را به نظم کشیده است. در حقیقت ادبیات غنایی میراث عظیم جوامع بشری است، بدیهی است که این نوع مهم ادبی در ادبیات کردی جلوه‌های انکارناپذیری داشته است.

شعر غنایی در ادبیات کردی، اشعاری است که با احساسات و عواطف شخصی شاعران در ارتباط بوده است؛ زیرا «طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعرانه؛ همچون: عشق وجوانی، پیری و مرگ، علایق انسان نسبت به خدا و خلق، وطن‌پرستی، مدح، هجو، عرفان و شطحیات، سوگندنامه، خمریات، حبسیات، اخوانیات و سایر تفنات ادبی؛ مانند: لغز و معما و ماده تاریخ، مناظره، مفاخره، شهر آشوب و ... را شامل می‌شود» (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۱۶۵)، اما به طور کلی در ادبیات کردی، عنصر اساسی و مهم در تأثیرگذاری شعر و به‌خصوص نوع غنایی، عاطفه و احساس است و در کنار این دو عنصر، نیروی عشق مکمل تأثیرگذاری بر مخاطب بوده و تمام همت شاعران و نویسندگان عارف و عاشق نیز بر وصف همین مفهوم مقصور بوده است. با وجود این می‌توان گفت که در شعر کردی وسیع‌ترین درون‌مایهٔ معنوی، ابعاد شعر غنایی است؛ زیرا مقوله‌هایی؛ نظیر: عرفان، عشق، فلسفه، هجو، مدح، وصف و ... همگی مصادیق شعر غنایی هستند.

۲. ۴. گونه‌های ادب غنایی در دیوان خالص

شعر غنایی با توجه به نمودار زیر در دیوان خالص طیفی وسیع از معانی و مضامین شاعرانه را به خود اختصاص می‌دهد که در این پژوهش سعی می‌شود تا ابعاد غنایی در اشعار این شاعر واکاوی و بررسی شود.

۲. ۴. ۱. تحمیدیه

تحمیدیه یکی از گونه‌های ادب غنایی است که منسوب به تحمید، در لغت به معنی «مبالغه در حمد، نیک ستودن، پی‌درپی ستایش کردن و بسیار حمد خدا را گفتن» (لغت‌نامه: ذیل تحمید) و در اصطلاح به اشعاری اطلاق می‌شود که شاعر لزوماً در آن‌ها به ستایش خداوند و توصیف قدرت و یگانگی و حاکمیت مشیت حضرت حق بر جهان هستی بپردازد. در حقیقت تحمیدیه یکی از مضامینی بوده است که در مضمون شعر اغلب شاعران کرد مورد توجه واقع شده است و در آثار خالص نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. مدایحی که در نعت خداوند سروده که از نعت‌های زیبای خالص برای ذات پاک باری تعالی است در ابیات زیر نمایان است:

ای جـــان جهان بس که منـــزه ز نشانی بر هر چه گمان پی برد آنی، تو نه آنی
با آیـت آفـــــــاق در آیینهٔ انفـــس هر لحظـــه ز نو در سریان و جـــولانی
در عیـن عیـــــــــان از نظر خلق نهانی با سر نهان در همه جا عین عیـــــانی
مرآت جهـــــــان مظهر انوار رخ تست چونت نگرم چون نه برون و نه در آنی
در حیـــطهٔ امکـان نبود بی تو مکـــانی سرگشته از آنم که تو بی جـا و مکانی

(خالص، ۱۳۹۳: ۱۳۸)

البته درخور توجه است که «برخی تمحیدیه را در شمار نیایش به حساب می‌آورند، اما تحمیدیه‌ها را دقیقاً نمی‌توان جزو نیایش‌ها دانست. زیرا سبک و سیاق و مضمون نیایش با حمد تفاوت‌های اساسی دارد. از جمله اینکه حمد وصف است و نیایش گفتگو و درخواست آرزو، در حمد، محور خدا و در نیایش محور انسان است. حمد از مقولهٔ فعل است و فعل ستایش صورت می‌گیرد. اما در نیایش، انسان در موضوع انفعال است و دعا مجموعه‌ای از این حیطه است، از این رو می‌توان گفت که دعا را می‌توان مجموعه‌ای از حمد و ستایش دانست» (داودی مقدم، ۱۳۹۶: ۴).

۲-۴-۲. خمریه

خمریات در ادبیات کردی به قدری حائز اهمیت بوده که با نگاهی گذرا به آثار شاعران کرد نشان می‌دهد که هیچ گاه شعر و شراب از هم جدا نمی‌افتند. حتی به صراحت می‌توان در نظر داشت که؛ در بین شاعران کرد، کمتر شاعری را پیدا می‌کنید که از می و مستی و ملزوماتش سخن نگفته باشد. ستایش و توصیف باده و لذت باده نوشی، موضوعی است که در ادبیات کردی حضور دیرینه‌ای دارد. اشعاری که در ستایش باده و باده‌نوشی سروده شده است، در ادبیات عرب و ادبیات فارسی خمریات نامیده می‌شود. خمریات «بر اشعاری اطلاق می‌شود که شاعر در آن از موضوعاتی؛ مانند: ساقی، ساغر، مینا، جام سبو، میکده، پیر می‌فروش، دختر رز و به طور کلی از می و میگساری گفتگو نماید. این قسم شعر که با طبع و روح عموم اهل ذوق و کسانی که با شعر و ادبیات سر و کار دارند سازگار است» (موتمن، ۱۳۴۶: ۲۲۴) و در آثار بیشتر شعرای کرد یافت می‌شود. خمر یکی از درون مایه‌های اصلی در دیوان خالص است که در اهمیت باده و باده نوشی به خویش خطاب می‌کند:

خالصا! آن کس ننوشد باده در فصلی چنین گر چه انسان است، لیکن هست کمتر از دواب!

(خالص، ۱۳۹۳: ۸۱)

خالص شراب را پناهگاهی در برابر اندیشه‌های فلسفی، افکار دردناک، تباهی زندگی و وسیلهٔ کسب شادی و مایهٔ شفای غم می‌داند:

فرصتی زین وقت نبـــود خوبتر، لطفی نما از نوال مکـــــرمت پر کن مرا جـــام شراب
تا که ریزم در گلوی جانش، از خود وا رهم طی کنم اوراق عقل و دانش و فهم و حساب

(خالص، ۱۳۹۳: ۸۱)

در واقع خالص، مست را عارفی می‌داند که عشق، تمام صفات درونی او را فرا گرفته، از بادهٔ هستی مطلق، سرمست گردیده و از خود بی‌خود شده است. مستی را حیرت و سرگردانی‌ای که در اثر مشاهدهٔ جمال دوست بر سالک دست دهد، بیان کرده است:

ز شوق عشق شورانگیز، گشتم واله و حیران سراسر هر دو عالم را نهادم در ره جـــــانان
به خاک و خون تپیدم بر در میخانهٔ مـــستان انیس من جلیس من شود در حلقهٔ جـــانان
به گوشش گر رسانم نعرهٔ مستانـــهٔ خود را

(خالص، ۱۳۹۳: ۲۵۵)

خالص بر این باور است که با جرعه‌نوشی از می معرفت است که می‌توان بر مشکلات عقلانی فائق آمد؛ چون که عقل بازدارندهٔ مستی و شیدایی است، تنها مستی از بادهٔ حق است که فکر و وسواس را می‌رباید و آدمی را از عقال عقل می‌رهاند، از این رو خطاب به ساقی می‌گوید:

جام می در کف نه و در بزم رندان، باده ده خالص بیچاره را زان جام می دردی بیار

(خالص، ۲۰۱۴: ۸۳)

۲. ۴. ۳. خنیاگری

وجه خنیایی یکی دیگر از وجوه غنایی در سروده‌های خالص به شمار می‌رود و یکی از معیارهای سنجش میزان ارتباط ادبیات و موسیقی، حضور اصطلاح‌های موسیقی؛ همچون: مطرب، نوا، چنگ و زیل در شعر است که این اصطلاحات در سروده‌های خالص گاهی به چشم می‌خورد:

مطربا! درکش نوا با چنگ و زیـل ذوق ده جان را به یاد آن جمیـل

چنگ و می هستند بر عشقش دلیل ساقـیا! کو بـــادهٔچون سلسبیل؟

تا شوم مست و کنم جان را سبیل

(خالص، ۱۳۹۳: ۲۱۱)

۲. ۴. ۴. ساقی‌نامه

ساقی‌نامه‌ها یکی از وسیع‌ترین انواع ادب غنایی در ادبیات کردی است که شاعران در این سروده‌ها ساقی را مورد مخاطب قرار می‌دهند و مقصود اصلی آن‌ها از این خطاب، در واقع طلب باده است و البته گاهی در شعر بعضی از شاعران همچون جزیری و محوی خطاب شاعر به ساقی در بیان معانی متعالی و موضوعات حکمی است. اغلب شاعران در خطاب به ساقی مضامینی را؛ همچون: عشق و محبت، عقل‌ستیزی، یاد مرگ و بی‌ثباتی دنیا و شادی و نشاط می‌آورند و در ساقی‌نامه‌های خویش با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن کردن به مغنی مکنونات خاطر خود را دربارهٔ دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کج‌روی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی‌بخت و بی‌وفایی یار و دوری ابناء زمان و صفای اهل دل و مذمت زاهدان ریایی و مانند این‌ها ظاهر و آشکار می‌سازند و در ضمن بیان این مطالب، کلمات حکمت آمیز و نکات عبرت انگیز بر آن می‌افزایند. خالص هم اشعاری به نام ساقی‌نامه دارد که خطاب به ساقی سروده است که ساختار و ظاهر کلی ساقی‌نامه‌های کلاسیک را داراست. مضمون ساقی‌نامه در سرودهٔ خالص با زبان رمزی از تجربیات عرفانی وی سرچشمه گرفته و با زبان نمادین ویژگی‌هایی را برای باده بیان کرده است که ناشی از عوامل عرفانی است:

ساقیـــــا! بر فرش گل خرگاه زد چتـــــر سحاب بر زده مطرب نوای عشق با چنگ و ربـــــاب

باده نوشان در خروش و عارفان در وجد و جوش شاهد زرین قبـــا برداشته از رخ، نقـــــاب

نـــالهٔ عشـــاق و ســـوز مطرب و آواز نی شیـــــخ را در رقص آورده چـــو ایام شباب

فرصتـــی زیـــــن وقت نبود خوبتر، لطفی نما از نوال مکرمـــت پر کن مرا جـــــام شراب

(خالص، ۱۳۹۳: ۸۱)

البته درخور توجه است که ساقی‌نامه‌ها در شمار ادبیات غنایی تعریف می‌شوند و ادبیات عرفانی نیز از آنجا که به آفاق معانی و اندرونی و بایستگی‌های معنوی وجود انسان می‌پردازد و الهام و نیازهای آدمی را از دریچهٔ حس و عاطفهٔ او به لطافت و ظرافت خاص بیان می‌کند، از گونه‌های ادبیات غنایی است.

۲. ۴. ۵. شکوائیه

شکوائیه از انواع ادب غنایی است که محتوای آن برآمده از دردهای درونی شاعر است و شاعر می‌کوشد تا عامل رنج و آزردگی خاطر خویش را برای مخاطب روشن سازد. البته «شکوائیات بر اشعاری اطلاق می‌شود که شاعر در قبال ناملایمات و محرومیت‌های وارده بسراید و حکایت از رنج، اندوه، یأس، ناکامی، تیره‌روزی و بدبختی گویندهٔ آن کند» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۴۷). این نوع شعر که مربوط به احساسات شخصی شاعر است، بخش مهمی از آثار فکری شاعران کرد را که شاید اوضاع نامساعد، نصیب بیشتری از آن نامرادی‌ها برای آنان فراهم آورده است، تشکیل می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت هر شعری که محتوای آن برآمده از دردهای درونی و اسرار شاعر، و هدف از آن عقده‌گشایی و با خبر کردن دیگران از حال شخصی باشد، از نوع بث و شکوی محسوب می‌شود (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۱۰). شکواییه به لحاظ مضمونی در دیوان خالص به دو دسته تقسیم می‌شود:

۲. ۴. ۵. ۱. شکواییهٔ عرفانی: در دیوان جذبهٔ عشق با توجه به محوریت عرفانی اثر خالص، شکواییه‌های عرفانی نمود برجسته‌ای دارند. در این نوع شکواییه شکایت خالص از دشواری‌های سیر و سلوک و فراق جانان است. بدیهی است که در شعر شاعران عارف ایرانی، گونه‌ای دیگر از بث شکوی وجود دارد «که رنگ و بوی عرفانی دارد و محتوای آن مضامینی چون اندوه هجران از اصل خویش و رنج سیر و سلوک و غم محجوب بودن حقایق و دوری از دلدار واقعی و تألمات روحی دیگر است» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۱۴–۱۱۵). این نوع شکواییه در دیوان خالص نمود داشته و در فضای عرفانی آرامی است، بدین منظور که شکایت جدایی از اصل و مبداء انسان‌ها؛ یعنی خدا است که خالص در این شکوائیه‌ها به سلوک می‌پردازد:

از غم عشق تو جانا! همه شب تا به سحر می‌کنم ناله و فریاد، خورم خـــون جگر
بس که در بادیـــــهٔ هجر تو شیدا گشتم کرد دیـــــوانگیم در دل هر سنـــگ، اثر
آنچه بیداد تو جانا! به من مسکـین کـرد نرود شرح و بیانش به دو صدسال، به سر
(خالص، ۱۳۹۳: ۴۵)

۲. ۴. ۵. ۲. شکواییه اجتماعی: این نوع شکواییه در دیوان خالص به شکایت از دردها و نابسامانی‌های حاکم بر جامعه‌ای دلالت دارد که در پردهٔ شریعت زاهدانی هستند که چهره‌ای ریاکارانه دارند و بی‌شک درخور توجه است که خالص با آثار شاعران بزرگ ایرانی آشنایی داشته است و تحت تأثیر حافظ به انتقاد و طعنه و تعریض نسبت به زاهدان می‌پردازد و شعرش را در این مسیر نیز به حرکت درآورده است. از این رو شکوائیه در سروده‌های وی در حقیقت شکایت شاعر از اوضاع و احوال روزگار و فقدان وفا و از میان رفتن اهل کرم و صوفیان و عارفان واصل است:

برو زاهد! به کیـــش خود مکن دیگر مرا تلقیـــن که من در مذهب عشقم، ندانم چیست کفر و دین
جز از زلف و رخ جانـــان مده پندم به آن و این حدیث کفر و دین پیشم مگو، زیرا من مسکین
به جز رویش نمی‌بیـنم، به جز مویش نمی‌دانم
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۵۴)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود این‌گونه شخصیت‌ها به‌ویژه زاهد چهره‌ای منفور و ریاکارانه داشته و بیشترین انتقاد، سرزنش و گلایه و شکوی نثار آنان شده است.

۲. ۴. ۶. عرفان

عرفان محوری‌ترین موضوع شعر غنایی است. خالص با عرفان و تصوف به خوبی آشنا بوده و فراوان به این مقولات توجه نشان داده و با زبان و بیانی هنری و ادبی بسیاری از مباحث عرفانی؛ نظیر: تجلی، وحدت وجود، عشق الهی، رؤیت، تضاد

عقل و... را در سخن خود بازتاب داده است. البته بجاست که گفته شود؛ شعرهای غنایی تنها به ارتباط انسان با زندگی اجتماعی منحصر نمی‌گردد، بلکه با عوالم روحانی نیز این ارتباط شکل می‌گیرد و گونه‌های عرفانی را پدید می‌آورد. عرفان و تصوف در بسیاری از اقوام و ملل و مذاهب مختلف جهان و حتی مکاتب فلسفی شایع و رایج است. تصوف یا عرفان در نزد شاعران کرد بالاخص شاعران و عارفانی همچون جزیری، محوی، وفایی، نالی، مولوی و ... عبارت است از طریقه‌ای که از فلسفه و مذهب که به عقیدهٔ پیروان آن راه وصول به حق منحصر به آن است و این وصول به کمال و حق متوقف است به سیر و تفکر و مشاهداتی که موجب وجد و حال و ذوق می‌شود و در نتیجه به نحو اسرارآمیزی انسان را به خدا متصل می‌سازد. در بین سروده‌های خالص نیز تأثیرپذیری خالص از مضامین عرفانی بسیار چشمگیر است و بیانگر روح عرفانی و معنوی‌گرای وی است. او به زیباترین شیوه در عرفان نظری از توحید، وحدت وجود و عشق عرفانی سخن گفته است. اما نمی‌توان به صراحت اذعان داشت که او واقعاً عارف بوده و مشرب عرفانی داشته است، یا اینکه فراوانی کاربرد مفاهیم و اصطلاحات عرفانی در دیوان وی به اقتضای روش شاعرانی؛ همچون: جزیری، محوی، نالی و... بوده است. رواج و گسترش شعر خانقاهی در آن روزگار باعث شده که برخی از مضامین و کلمات عرفانی در شعر او راه یابد. در غزلیات خالص به نوعی سروده‌های عارفانه برمی‌خوریم که اصطلاحات عرفانی و تصوف در آن موج می‌زند، خالص در شعرش از اصطلاحات عرفانی و تصوف بهره برده است که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

۲. ۴. ۶. ۱. وحدت وجود

خالص به طور مجمل و در قالب ابیاتی پراکنده، مسئلهٔ وحدت وجود را بیان می‌کند. وی همه عالم را خدا می‌داند و وجودی غیر از او قائل نیست و تلاش می کند جهانی را نمایش دهد که اعضای آن به سوی کمال بی‌نهایت، در حرکت هستند. در ترسیم‌های او همهٔ موجودات در چرخهٔ هستی رو به سمتی واحد دارند و در پی مقصد یگانه، پیش می‌روند. از این رو، خالص نظریهٔ وحدت وجود را به عنوان مرتبه‌ای عالی از توحید مطرح می‌کند و حقیقت وجود را به حق تعالی منحصر می‌سازد و همه ذوات یا نمودهای ذاتی را فانی و هالک برمی‌شمارد و خود را از میان برمی‌دارد. خالص طبق عقیدهٔ وحدت وجودی عارفان، خداوند را تنها موجود و وجود حقیقی در جهان هستی می‌داند که با یک اراده و تجلی همه موجودات را پدید آورده است و در این باره چنین ابراز می‌دارد:

در مظاهر چو جلوه‌گـــــر گردید　　شد یکی، صد ز کثـــــرت آثار
این، سبب شد که وحدت موجود　　می نمـــــاید به چشم ما بسیار
ورنه در چشم خاص آن معـدود　　جز یکی نیست در شمـــار هزار

(خالص، ۱۳۹۳: ۲۷)

وحدت وجود گویای این نکته عرفانی است که در هستی هیچ گونه کثرت و تعددی وجود ندارد، بلکه هستی مطلق از آنِ خداوند است و جز او هیچ هستی دیگری نیست. از نظر خالص، تمام هستی حقیقی یگانه و تنهاست که خود را در جلوه‌ها و صورت‌های گوناگون به ما نشان داده است. چشم عارف به هر چه می‌نگرد جلوهٔ حق را مشاهده می‌کند:

ای نور رخت در دل هر ذره هویـدا!　　دیدار تو دیـــــــده همه جا دیدهٔ بینـــــا
پیدایی تو در همه پیدا و عیان اسـت　　پیدا نشود در نظـــر دیـــــــدهٔ اعمی
دریای محیطت چو زده موج به عالم　　ظاهر شده در چشم دویی صورت صحرا
خورشید یکی، تاب یکی، لیک ز جلوه　　تابـــــش شده با رنگ ز بیرنگی بیـــنا

(خالص، ۱۳۹۳: ۶۷).

در حقیقت شعر خالص یکی از نمونه‌های بارز شعر غنایی است. مضمون اشعار وی بیشتر اشعار عرفانی و ارشاد گونه و نیز بیان حالات وجد و شعف روحانی در لحظات خاص وصال روحانی است.

۲. ۴. ۶. ۲. تجلّی

از دیگر باورهای بنیادین عرفانی که در شعر و غزل خالص نیز بازتاب گسترده‌ای دارد «تجلّی» است. تجلّی عبارت است از «ظهور ذات و صفات و نعوت و اسماء جلالیه و جمالیه حق جل و علا» (رازی، ۱۳۶۳: ۳۱۶). و به بیانی دیگر «مراد از تجلّی آشکار شدن ذات مطلق حق و کمالات او پس از تعین یافتن به تعینات برای خود او یا برای غیر اوست به نحوی که تباین، تجافی، حلول و اتحاد لازم نیاید. به تعبیر دیگر، تجلی روندی است که طی آن ذات حق- که در ذات خود مطلقاً ناشناختنی است- خود را در مقیدات و کثرات نمایان سازد» (رحیمیان، ۱۳۸۸: ۱۳۲). تجلی در لغت به معنی ظاهر شدن، روشن و درخشنده شدن، جلوه کردن و در اصطلاح صوفیه عبارت از جلوهٔ انوار حق است بر دل صوفی و در عرفان نظری و حکمت اشراقی و ذوقی خلقت جهان براساس تجلی حق است که همه چیز را آفرید. تجلی سه قسم است: اول تجلی ذات، دوم تجلی صفات و سوم تجلی افعال. و اول تجلی که بر سالک آید در مقامات سلوک، تجلی افعال باشد و آنگاه تجلی صفات و بعد از آن تجلی ذات» (سجادی، ۱۳۸۶: ۲۲۳). و «در اصطلاح، تجلی نور مکاشفه‌ای است که از باری تعالی بر دل عارف، ظاهر می‌گردد و دل را می‌سوزاند و مدهوش می‌گرداند» (سعیدی، ۱۳۸۷: ۱۹۵). خالص بدین باور است که صاحب نظران و یا عارفان از تماشای عناصر طبیعت به عرفان می‌رسند وخدا را درون طبیعت می‌بیند و برخلاف عرفای گذشته که غرق در خدا بودند، در عناصر طبیعت غرق است که می‌توان آن را عرفانی شرقی پنداشت. یا اینکه «تجلّی جمال و جلوهٔ حسن معبود ازلی و تعلق علم ازلی به حسن ازلی مستلزم وجودی بود که به این جمال تام و حسن کمال عشق بورزد؛ یعنی حسن جمال و تجلی جمال یار در صورتی تحقق می‌یافت که متجلایی برای آن و صورت بی‌صورت معشوق در صورتی قابل تصور بود که آینه برای نمایش آن باشد» (مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۵۴) همچنان‌که خالص بدان اشاره کرده است:

نیست به جز شاه عشق، صدرنشین صدور در دل هر ذره‌ای کرده جمالش ظهـــــور
پرتو حسن تو را با همه کس جلوه‌ای است در همه علم فکند شادی و سور و سرور
(خالص، ۱۳۹۳: ۷۲)

خالص عقیده دارد که خداوند آن قدر ظاهر و آشکار و به تبع قابل رؤیت است که گاهی از غایت ظهور غیر قابل رؤیت انگاشته می‌شود:

ذات وصفش همچو خورشید جهان پرتو است گر چه خود دور است، اما پرتو آن دور نیست
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۱۲)

شعر خالص آینه تمام نمای اصطلاحات عرفانی شاعران ادب کلاسیک فارسی است. مطالعهٔ دقیق‌تر شعر او نشان می‌دهد که ردپایی از رند حافظ نیز در اشعار او دیده می‌شود. البته توضیح درباره مفهوم رند فراتر از حوصله این بحث است، ولی ذکر نمونه‌هایی مرتبط با این موضوع از شعر خالص خوانندگان را به شناخت دقیق‌تری از اندیشه‌های والای او می‌رساند:

جام می در کف نه و در بزم رندان، باده ده خالص بیچاره را زان جام می دردی بیار
(خالص، ۱۳۹۳: ۸۳).

یا اینکه:

ادب از من چه می‌جویی چو می بینی که مدهوشم طریق از من چه می‌پرسی چو می‌دانی که حیرانم
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

البته اشعار خالص دارای مضامین بلند عرفانی است و شاعر بی‌مدعایی بوده است که سروده‌هایش تبلوری از افکار و اندیشه‌های عارفانه است.

۲. ۴. ۷. عشق

عشق از عناصر اساسی و مهم در تأثیرگذاری شعر و به‌خصوص نوع غنایی است. مبحث عشق «در قسم غنایی غالباً عاطفه‌ای حقیقی زمینه و انگیزهٔ شعر را رقم می‌زند و به همین سبب است که شعر عاشقانه بیشتر به شعر ناب نزدیک می‌شود و از مفهوم شعر در مقام صناعتی که با کسب مهارت در آن بدون نیاز به احساسی می‌توان دربارهٔ هر مفهومی شعر گفت، دور می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۳). خالص یکی از شاعرانی است که در غزلیات خود که بیشتر اشعار وی را دربرمی‌گیرد، به این مضمون علاقه نشان داده است؛ از همین روست که دیوان خویش را «جذبهٔ عشق» نامیده است. محوری‌ترین درونمایهٔ شعر خالص عشق است که به جوانب مختلف این موضوع پرداخته است. گرچه بحث درباب ویژگی‌ها و مؤلفه‌های عشق در شعر خالص مجالی فراخ‌تر می‌طلبد و نیز گرچه بنای این جستار بر پرداختن به کلیات مضامین غنایی شعر خالص است، اما از باب نمونه سروده‌هایی در این باره از شاعر می‌آوریم که در آن عشق را توصیف نموده و به ارزش والای آن اشاره کرده است. به گونه‌ای که اصلیترین مضمون اشعار خالص عواطف و اندیشه‌های او دربارهٔ عشق حقیقی است که تمام همت او بر وصف همین مفهوم مقصور بوده است. تا آنجا که می‌توان گفت که غزل عاشقانهٔ خالص در نوع خود زیبا و از امتیازات خاصی برخوردار است:

نیست به جز شاه عشق، صدرنشین صدور در دل هر ذره‌ای کرده جمالش ظهور
هرکه زخود گم نشد لذت عشقت نیافت زآنکه دویی، هســـت ز قرب تو دور
(خالص، ۱۳۹۳: ۷۲)

عشق ودیعه‌ای الهی است که خداوند در وجود انسان نهاده و با ذات و فطرت وی عجین شده است. از آنجایی که آدمی همواره به جستجوی معبود و معشوق حقیقی بوده است، ضمیر دل و اسرار مکتوم خالص نیز به وسیلهٔ شعر و شعار عشق نموده می‌شود. عشق به ذات یا ارزش یا حقیقت برتری که بر کل جهان غلبه دارد :

معشوقه ما از نظر غیر، نهـــان است در دیدهٔ عشـــاق جگرسوز عیان است
هرجا که شدم، پرتو سیمای تو دیدم تاب رخ خورشید چه محتاج بیان است؟
مست می عشقت، نکند میل به غلمان تا صبح قـــیامت به جمالت نگران است
گر لـــــذتی از عاشقی و عشق بدانی، دانستنت از همـــت صاحب‌نظران است
اندیشهٔ عشـــقت، دل هر کس نتواند اوضاع خیالـــت، دل خون جگران است
مصـــــــــباح دل تیرهٔ بیچارهٔ عاشق خالص ز شـــــعاع نظر پیر مغان است
(خالص، ۱۳۹۳: ۵۱)

سروده‌های خالص از نظر این بن‌مایهٔ اساسی شعر، بسیار غنی و متنوع است. او بارها به توصیف و تعظیم عشق می‌پردازد و یا به زبان شعر شدت عشق و دلدادگی خود را بیان می‌کند، اما هر عشقی، غم و اندوهی به دنبال دارد و خالص زبان به شرح غم عشق می‌گشاید:

زین درد اگر ناله کنم هیچ عجب نیست دردی است ندانند طبیبانش دوا را
از عشق تو سرگشته و شیدا شدم آخر دریاب من غمزدهٔ بی سر و پا را
خالص! تو اگر راهروی در طلب دوست از دست مده دامن ارباب صفا را
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۰۳)

البته سوای عشق حقیقی، مدح عشق و معشوق جزء تفکیک‌ناپذیری از گرایش عاشقانهٔ کهن است که خالص نیز همواره ستایشگر چهرهٔ معشوق بوده است:

باز شیدا شدم از عشـــق رخ لب سمنی فتنه‌ای، عشوه‌گری، نازک سیمین بدنی
نوجوان جادویی و سروقدی کبک خرام آفتی، عربـــــده جویی، دل عالم فگنی
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

بنابراین می‌توان به صراحت ابراز کرد برجسته‌ترین موضوعی که به لحاظ محتوایی در دیوان خالص با ادب غنایی گره خورده، مسائل عاشقانه و رابطهٔ میان عاشق و معشوق است.

۲. ۴. ۸. مدح و منقبت

مدح در لغت به معنی ستایش، ثنای به صفات جمیل، توصیف نیکویی و آفرین آمده است (لغت‌نامه: ذیل مدح). و در اصطلاح شعری، شعر مدحی به شعری گفته می‌شود که «شاعر مدح از ممدوح خود می‌کند و ضمن آن سجایای اخلاقی وی را برمی‌شمرد و از رفتار و موقعیت‌های او تمجید می‌نماید و زبان به بزرگداشت وی می‌گشاید» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۷۱). البته درخور توجه است که شاعران مدیحه‌سرا معمولاً اشعار خود را به طمع مال و جاه و مکنت می‌سرودند (رستگار، ۱۳۸۰: ۱۶۴) اما با تأمل در مدایحی که در دیوان خالص به چشم می‌خورد می‌توان اظهار داشت که خالص مدایح خویش را برای رضای خاطر و فرمان دل و از روی کمال اعتقاد و ایمان به نظم درآورده و هرگز برای کسب مادی نسروده است، بلکه مدح و منقبت برای بزرگان دین است. در سرودهٔ خالص اشعار زیبا و دلنشینی وجود دارد که وی در منقبت امام علی(ع) سروده است:

در حیات جاودان ماند چو خضر، آن کو اگر جرعـــه‌ای یابد ز فیض آب دریای نجف
جان فدای آن سری بادا که از سودای عشق نیست یک دم خالی از ذوق تمنای نجف
کی شود محروم از مطلب، کسی کو سر نهد بر تـــراب خاک درگاه معلای نجـــف
خرم آن ساعت که خالـــص با تولای علی واله و شیدا شود در پای صحرای نجف
(خالص، ۱۳۹۳: ۳۸)

و در جای دیگر نیز ارادت خود را به آن بزرگوار نشان می‌دهد:

تا نباشد جلوه‌گر ســـــرّ ولی می نگردد دل به نورش منجلی
خالصا کی بینی جـــان را جلی تا نتابـــــد در دلت نور علی
کی عیان بینی جمال آن جمیل
(خالص، ۱۳۹۳: ۲۱۱)

۲. ۴. ۹. مرثیه (رثا)

رثا در لغت به معنی گریستن بر مرده و ذکر نیکویی‌های اوست و رثائیه شعری است که در سوگ مرده سروده می‌شود. (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۲۰۱) و در اصطلاح «بر اشعاری اطلاق می‌شود که در ماتم گذشتگان و تعزیت خویشاوندان و یاران و اظهار تأسف و تألم بر مرگ پادشاهان و صدور و اعیان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دین ... سروده شده است» (مؤتمن، ۱۳۴۶: ۷۴). مرثیه از نظر ماهیت جزو ادب غنایی است؛ زیرا شاعر در آن احساسات و عواطف خود را بیان می‌کند. مرثیه در ادب کردی سابقه‌ای دیرین دارد و امروزه هم در آثار شاعران معاصر هم رواج دارد. ابیات برجامانده از خالص که می‌توان عنوان مرثیه یا سوگندنامه داد بسیار نیست، اما مهم‌ترین مراثی خالص، از نوع مرثیه مذهبی است که مراثی او در سوگ امام علی(ع) است و اندوه و غمی بر شعر او سایه افکنده است:

جان فدای آن سری بادا که از سودای عشق نیست یک دم خالی از ذوق تمنای نجف
کی شود محروم از مطلب، کسی کو سر نهد بر تراب خـــاک درگـــاه معلای نجف
خـــرم آن ساعت که خالص با تولای علی واله و شیدا شود در پای صحرای نجف
(خالص، ۱۳۹۳: ۳۸)

۲. ۴. ۱۰. مفاخره

مفاخره یا خودستایی یکی از انواع شعر غنایی است که کمتر شاعری در ادبیات کردی دیده می‌شود که بیانش آمیزه‌ای از تفاخر و خودستایی نباشد. مفاخره در لغت یعنی نازش و بر یکدیگر بالیدن و اظهار بزرگی و مناقبت در حسب و نسب و جز آن (لغت‌نامه: ذیل مفاخره) و در اصطلاح «به اشعاری اطلاق می‌شود که شاعر در مراتب فضل و کمال و سخن‌دانی و تخلق به اخلاق حمیده و ملکات فاضله از حیث علوّ طبع و عزت نفس و شجاعت و سخاوت و امثال آن و احیاناً افتخارات قومی و خانوادگی و به طور خلاصه در شرف و نسب و کمال خویش سروده است» (موتمن، ۱۳۶۴: ۲۵۸). فخریه‌سرایی در تمام ادوار شعر کردی رواج داشته؛ زیرا «هر شاعری زادهٔ طبع خود را مانند بهترین فرزند خوب صورت دوست دارد و بر اثر همین محبت طبیعی در تعریف و توصیف اشعار خویش راه مبالغه می‌پیماید و از آن جا که شاعری با خیال‌پردازی رابطهٔ مستقیم دارد و اثر آن به ذوق تعبیر شده است از ارتباط روح با خیال ادراک و درنتیجه حالت انبساط و سروری احساس می‌کند و چون در اظهار آنچه در زوایای نفس پنهان است قدرتی دارد، بی‌اختیار به تحسین خود و حماسه‌سرایی و خودستایی می‌پردازد» (سمیعی، بی‌تا: ۱۶۴). در این میان خالص نیز از این شیوه بی‌بهره نبوده و هرجا مجالی یافته خویش و شعر و هنر خویش را ستوده است. وی به شعر و قدرت سخنوری خود می‌بالد که موجبات مباهات و افتخار او را برانگیخته است که با توجه به بیت زیر، خالص در آوردن معانی و مضامین متنوع هنر والای شاعری او از اصالت و ابتکار و لطف و رقّت بیان برخوردار است و شعر او از شهرت و مقبولیت و قوّت تأثیر و نفوذ فوق العاده‌ای برخوردار است و با نازش و افتخار از آن یاد می‌کند:

خالصا! گرچه به صورت ز جهانی کمتر لیک معنیت بود از همه عالم بهتر
(خالص، ۱۳۹۳: ۱۶۶)

۲. ۴. ۱۱. مناظره

مناظره در لغت به معنی با هم بحث کردن، مجادله و نزاع با همدیگر و بحث با یکدیگر در حقیقت و ماهیت چیزی و با هم جواب و سؤال آماده کردن است (لغت‌نامه: ذیل مناظره) و در اصطلاح به شعری اطلاق می‌شود که شاعر در ضمن آن، دو چیز یا دو کس را در برابر هم قرار می‌دهد تا با یکدیگر بر سر موضوعی گفتگو نمایند و یا از جهاتی خود را بر حریف رجحان نهند، آنگاه در پایان شعر یکی را بر دیگری غالب می‌گرداند و نتیجه‌ای را که می‌خواهد می‌گیرد (مؤتمن، ۱۳۴۶: ۲۴۲). یا به عبارتی دیگر عبارت از این است که «شاعر در شعر خود با فرد موردنظر به گفتگو نشیند یا گفتگوی دو چیز را به صورت پاسخ و پرسش در شعر خود بیاورد» (رنجبر، ۱۳۸۵: ۸۸) که این کاربرد مناظره یا سؤال و جواب در ادبیات کردی سابقهٔ طولانی دارد. مناظرهٔ زیر از اشعار خالص، تقابل دو اندیشه است که مضمون عرفانی و فلسفی دارد. مناظره‌ای که شاعر بین عقل و عشق ترتیب می‌دهد در حکم مکالمه است. مکالمه در بین تفاوت‌ها و مزیت‌های دو چیز که خالص در مناظرهٔ زیر عقل و عشق را در برابر هم قرار می‌دهد:

عقل می‌گوید به من هر دم، که ترک یار کن! عشق می‌گوید که هی هی، ترک این گفتار کن!
عقل می‌گوید برو با سجده و سجاده بـــاش عشق می‌گویـــــد برو تسبیـــــح را زنّـــار کن

عقل می‌گوید بپوش آخر لباس عاقـــــلان عشق می‌گویـــــد که ترک جبّه و دستـــار کن
من نمی‌دانم کدامین نکـــــته را باور کنم ای خدایـــا! از دلم تو کشـــف این اسـرار کن
(خالص، ۱۳۹۳: ۵۶)

اما در نهایت به نوعی عشق را بر عقل غالب می‌گرداند و از جهاتی خود را بر حریف (عقل) رحجان می‌نهد:

عقل می‌گوید چنین و عشق می‌گوید چنان همچو خالص در جهان یک نکته را اقرار کن
(خالص، ۱۳۹۳: ۵۶)

۲. ۴. ۱۲. نیایش (مناجات)

نیایش یکی از گونه‌های غنایی محسوب می‌شود؛ زیرا راز و نیاز با خداوند مایه‌های احساسی و عاطفی دارد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۲). نیایش در لغت به معنی دعا، آفرین، دعای نیکو و تحسین، دعایی که از روی تضرع و زاری کنند، آمده است (لغت‌نامه: ذیل نیایش) و در اصطلاح ادب «نوشته‌های منظوم یا منثوری است که در آنها شاعر یا نویسنده با تضرع و زاری از خداوند یاری می‌جوید و برای رسیدن به نیکبختی به او متوسل می‌شود. به دیگر سخن، نیایش ارائهٔ نیازهای انسان در نزد خداوند است» (جوان، ۱۳۸۱: ۱۳۶۹). گاه نیز نیایشگر از خداوند چیزی نمی‌خواهد و به صرف نیایش می‌پردازد و نیایش به گونه‌ای یکی از شکل‌های ذکر الهی به حساب می‌آید. خالص در ترکیب‌بندی، ادعیه دینی را با حمد و ستایش الهی آغاز می‌کند و پس از آن نیاز بندگان و در پایان خواهش‌های روحانی و عرفانی مطرح می‌شود:

پادشاها! فیض لطفت در دل خالص بریز هرچه هست، از بندگان خاص درگاه شما است
(خالص، ۱۳۹۳: ۷۵)

وجه نیایشی از توصیف نیاز سوزناک بنده و اظهار عجز او نزد خداوند ایجاد می‌شود. از زیباترین و شورانگیزترین نیایش‌های خالص با خداست که آرامش بخش و شوق برانگیز است:

یا رب! به جز از حضرت تو، راهی نیست جز تکیه به درگـــاه تو درگاهی نیست
هرچند گنـــــــاه من چو کوه قاف است در پیش عطای رحمتت، کاهی نیست
(خالص، ۱۳۹۳: ۲۷۲)

البته بیشترین تقاضا و درخواستی که در سروده‌های خالص به چشم می‌خورد، درخواست و تقاضا از خداوند بلند مرتبه است.

۲. ۴. ۱۳. وصف (مظاهر طبیعت)

وصف یکی از مهم‌ترین موضوعات ادبی در شعر غنایی محسوب می‌شود و «وصف شاعرانه، حاصل احساس لطیف شاعر است توام با صور خیال» (رزمجو،۱۳۷۴: ۱۲۲). خالص به عواطف و احساسات سرشتی و درونی عنایتی خاص داشته و از درهم آمیختن جلوه‌های طبیعت و با وصف‌های دل‌انگیز آن از سادگی و زیبایی‌اش به زبان شعر همت نهاده است که با توصیفاتی از ایام بهار و نوروز، توانسته توضیحات بیشتری پیرامون موضوعی که در ذهن دارد، ارائه کند و مخاطب را هرچه بهتر با منظور خویش آشنا سازد و در نهایت، حالات روحانی و تأثرات نفسانی خود را مانند بی‌صبری و بیقراری و مستی عشق به تصویر بکشاند:

ساقیا! عید است و نوروز است و ایـــــام بهار صـف زده گل هر طرف اندر کنار جویبـــــار
ابر نیـــسان بر بساط سـبزه گشـــــته خیمه‌سا یار، بر تخـــت زمرد جـــای کرده، شاهـــوار

مطرب وچنگ و مغنی، جمله در جوش وخروش خم می در جوش و جان بی‌صبر و خاطر بیقرار
می نماید روضهٔ خلـــــــد برین از هر طرف وز نسیـــم جانفزایش مست گشتـــه هوشیار
(خالص، ۱۳۹۳: ۸۳)

در وصف بالا، خالص مفتون بهار و طبیعت است و همواره در اثنای وصف بهار و جلوه‌های زیبای آن، با نگاه هستی شناسانهٔ خود از گذران بودن این فرصت نیز سخن می‌گوید. خالص آنچه را به وسیلهٔ حس خویش دریافته است به وسیلهٔ شعر منتقل به غیر می‌کند و شعر او که در واقع ظرف حس اوست، خیال غیر را برمی‌انگیزد تا نظیر آن حس در وی نیز پدید آید و بدین گونه است که خالص خواننده را در تماشای آنچه نزد خودش جالب بوده است انباز می‌کند و در نفس او تصرف می‌کند.

۲. ۴. ۱۴. هجو

هجو از فروع ادبیات غنایی به شمار می‌رود. هجو در لغت به معنای «نکوهیدن، شمردن معایب کسی، دشنام دادن کسی را به شعر» دادن است (لغت‌نامه: ذیل هجو) و در اصطلاح ادب یعنی «توصیف ناسزا و مذمت و بدگویی از مطلوب و محبوب کسی، برشمردن و بزرگ‌نمایی عیب‌های پیدا و نهان کسی، نفی مکارم و تحقیر کسی» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۳۰). در هجویات خالص مهجوّ غالباً از میان طبقات اجتماعی تنها زاهدان زهدفروش است. وی کمتر به صورت خاص و شخصی کسی را هجو کرده و در حقیقت هجویات خالص، کاستی‌های اجتماعی تاریخ سرزمین ملت کُرد و عصر شاعر را نشان نمی‌دهد و نشان دهنده واقعیت‌های اجتماعی عصر او نیست و هجوهای او چنان نیست که او بر اساس کینهٔ شخصی این افراد را مورد طعن قرار دهد، بلکه شعر او تصویری از جامعه‌ای است که در آن زاهدان زهدفروش به تکبر و ریا متهم هستند:

چند مغروری به خوبی، زاهدا! زنگ کبر از دل نروبی، زاهـــدا
غـــرق دریـــای ذنوبی زاهدا طبل فرعونی چه کوبی زاهـــدا؟
غافلی، غافل تو از بانگ رحیل[۱]

(خالص، ۱۳۹۳: ۲۱۱)

هجو اگرچه برآمده از قوهٔ عاطفی آدمی است، اما در سروده‌های خالص از نمود کمتری برخوردار است و در دیوانش واژه‌های زشت و نازیبا دیده نمی‌شود.

نتایج و یافته‌ها

نتایج حاصل آمده از این پژوهش بیانگر آن است که خالص با بهره‌گیری از زبان لطیف در اشعار خود مضامین غنایی متعددی را ترسیم کرده است و این مضامین متعدد به شعر او رنگ و جلوهٔ غنایی و احساسی داده و سبب شده در سرودن شعر و بیان غنایی در بین شاعران پارسی‌گوی شخصیتی تأثیرگذار و ماندگار گردد. قدرت تأثیرگذاری زبان و مضمون شعری این شاعر بر مخاطب سبب غنایی شدن غزل‌های او شده است و از جمله مشخصهٔ اصلی اشعار این شاعر عواطف و احساساتی است که سروده‌های وی را در زمرهٔ ادبیات غنایی جای می‌دهد تا آنجا که زبان شعر در دیوان خالص زبانی نرم و لطیف است و بیشتر بر ذکر عواطف و احساسات وقف گردیده و از مسائل ملموس و مادی دور شده است. حتی دیگر قالب‌های شعری او نیز تحت تأثیر زبان لطیف غزل قرار گرفته است و این بیشتر نتیجه رواج عرفان و غلبه حالات درون‌بینی و دل‌پروری خالص است. شاعر در سروده‌های خود مضامین غنایی متعددی را ترسیم کرده است. عشق و اوصاف و تعبیرات فراوان از معشوق، اخلاق، پند و اندرز، مرثیه، مدح، مفاخره و دیگر مضمون‌آفرینی‌های غنایی به شعر او رنگ و جلوهٔ غنایی و احساسی خاصی داده است و البته هجو اگرچه برآمده از قوهٔ عاطفی آدمی است، اما در سروده‌های خالص نمود کمتری دارد و از واژگان زشت و نازیبا در کلام خود بهره نمی‌گیرد. در دیوان جذبهٔ عشق با توجه به محوریت عرفانی اثر خالص، شکواییه‌های عرفانی

نمود برجسته‌ای دارند. در این نوع شکواییه شکایت خالص از دشوارهای سیر و سلوک و فراق جانان است و گاه تحت تأثیر حافظ به انتقاد و طعنه و تعریض نسبت به زاهدان می‌پردازد و شعرش را در مسیر شکواییه‌های اجتماعی نیز به حرکت درآورده است. خالص در سرودن شعر فارسی دست توانایی دارد. محتوای غزل‌های وی عمدتاً عشق و عرفان است. وی با احاطه‌ای که بر زبان پارسی داشته توانسته نکات لطیف و تجربه‌های عرفانی را در کسوتی زیبا و آراسته بیان دارد و علاوه بر این درست است که خالص بیشتر غزل‌ها و اشعار دیگرش را با مضمون‌ها و معانی عاشقانه و عارفانه سروده است، اما با تأمل در دیوان وی می‌توان توصیف و مدح، مرثیه و امثال این مفاهیم را یافت اما در همهٔ این موضوع‌های شعری هرگز عشق و دلدادگی را فراموش نمی‌کند و سرمست بادهٔ عشق گاه خود را به نوای موسیقی تسکین می‌دهد. به همین دلیل اشعار او در مضامین غیر عاشقانه نیز مطبوع افتاده است. غزل‌های خالص بیشتر تحت تأثیر سوز و گدازهای درونی وی سروده شده‌اند. قصد او تعلیم و تربیت نیست، توصیف حالات عاشقانه، وصل و فراق، وصف معشوق، جمال و حُسن و نظر و شوق دیدار و یافتن جلوه‌های زیبایی در طبیعت و معشوق از مسائلی است که در غزل‌های خالص نمود خاصی دارد، البته این اوصاف با سادگی و روشنی خاص بیان گردیده‌اند تا آنجا که می‌توان گفت ژرفای سروده‌های خالص اقیانوسی انباشته از ذخایر ارزندهٔ فکری در زمینه‌های عشق به هستی و حالات عرفانی و عاطفی است.

پی‌نوشت‌ها

۱) شعر غنایی همان شعر لیریک (lyric) اروپایی است و لیر (lyre) هم نام نوعی چنگ و آلت موسیقی است که خوانش اشعار احساسی توأم با آن بود. غنا در ادب فارسی به معنی سرود، نغمه و دستگاه است و در عربی آوازخوانی و موسیقی معنا می دهد. در قاموس عرب «غنا زمانی تحقق می‌پذیرد که الحانش از شعر و همراه با کف زدن باشد» (الشرتونی، ۱۸۸۹:۲/ ذیل غنا).

۲) اشعار خالص هم از لحاظ محتوا و قالب و وزن و زبان متأثر از شعرای سبک عراقی است و این مشخص می‌کند که شاعر مورد بحث سبکی بینابین اما بیشتر متمایل به عراقی داشته است.

منابع

الشرتونی، سعید (۱۸۸۹). *اقرب الموارد فی فصح العربیه و الشوارد*. ج.۲. بیروت: النصر.

پور نامداریان، تقی (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

جوان، مریم (۱۳۸۱). *نیایش نامه؛ فرهنگ نامهٔ ادبی فارسی*. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۶). *تحقیق دربارهٔ ادبیات غنایی ایران (انواع شعر فارسی)*. تهران: دانشگاه تهران.

داودی مقدم، فریده (۱۳۹۶). سبک و شیوهٔ عطار در نیایش. *سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ۱۰ (۳۶)، ۱۵-۱.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامه*. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

رحیمیان، سعید (۱۳۸۸). *مبانی عرفان نظری*. تهران: سمت

رزمجو، حسین (۱۳۷۴). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲). *انواع شعر فارسی*. شیراز: نشر نوید.

رنجبر، احمد (۱۳۸۵). *بدیع*. تهران: اساطیر.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*. تهران: سخن.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۸). طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک. *پژوهش‌های ادبی*. ۶ (۲۴)، ۱۰۶- ۸۱.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*. چاپ هشتم. تهران: مرکز.

سمیعی، کیوان (بی‌تا). *تحقیقات ادبی*. تهران: زوار.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۲). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. *مجلهٔ رشد آموزش ادب فارسی*. ۸ (۳۲ و ۳۳)، ۹-۴.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چاپ دهم. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۸). سبک شناسی. تهران: انتشارات فردوس.

صفی‌زاده، صدیق (۱۳۸۰). *دایره المعارف کردی- فارسی*. ج. ۲. تهران: انتشارات پلیکان.

طالبانی قادری، عبدالرحمن (خالص) (۲۰۱۴). *دیوان شعر (جذبه عشق)*. اربیل: مجله علمی کوردی.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵). *مکتب حافظ*، تهران: توس

مؤتمن، زین العابدین (۱۳۴۶). *تحول شعر فارسی*. تهران: کتابفروشی حافظ.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴). *شعر و ادب فارسی*. تهران: زرین

نجم رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۶۳). *مرصادالعباد من المبداء الی المعاد*. به سعی و اهتمام محمد امین ریاحی. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰). *هجو در شعر فارسی*. تهران: دانشگاه تهران.

References

Al-Shertoony, S. (1889). *Akrab Al-Maward*. 2nd Volum. Beirut: Anasr.

Dawody Moqadam, F. (2017). Attars style in invocation. (Journal of the Stylistic of Persian Poem and Prose (Bahar-e-Adab). 10 (36), 1-15.

Dekhoda, A. A. (1998). *Dictionary*. 2nd Edition: Tehran: University of Tehran.

Jwan. M. (2002). *Invocation Letter: Dicyionary of Persian Literature*. 3nd Edittion. Tehran, Ministry of culture and literature and Islamic Guidance.

Hakim, I. (2007). *Research on Iranian Lyric Literature (Types of Persian Poetry)*. Tehran: University of Tehran.

Muatamin, Z. Al-A. (1960). *Persian Poetry Charges*. Tehran: Hafiz Bookshop.

Murtazawy, M. (1986). *Hafiz School*. Tehran: Tuss Publications.

Najm Razy, A. (1984). *Mersad Al-Aibad Min Al-Mabda Ela Al Mahad*. whit Mohammed Amin Ryahis effort.11th Edition. Tehran: Scientific and Dictionary publicatios.

Nico Bakht, N. (2007). *Haju (Ironic) in Persian Poetry*. Tehran: University of Tehran.

Pour Namdarian, T. (1990). *Dar Saye Aftab*. Tehran: Sokhan.

Rahimyan, S. (2009). *Basic of Theoretical Mystricism*. Tehran: Samt.

Ranjbar, A. (2006). Badih (Jubilant). Tehran: Asateer.

Rastgoy Fasaey, M. (1993). *Types of Persian Poetry*. Shiraz: Nashry Naweed.

Razmjo, H. (1995). *The Types of Literature and Its Production in Persian Lanhuage*. 3nd Edition. Mashhad: Astany Quddsy Razawy.

Safazadeh, S. (2001). *Kurdish-Persian Informational Office*. 2 nd Vol. Tehran: Plican Publications.

ShafihyKadkany, M.R. (1993). Types of litature and its products in Persian language. *Litrary Educational Development Magazine*. 8 (32, 33), 4-9.

Shamisa, S. (2004). *Types of Literature*. 10th Edition. Tehran: Firduws.

Shamisa, S. (2020). *Stylistic*. Tehran: Firduws Publications.

Talabany Kadry, A. R. (2014). *Loves Attractions Collection*. Arbil: Kurdish Academic Magazine.

Zargany, S. M. (2009). A plan to devide a litrary geners from classical era. *Journal of Litrary Research*. 6 (44), 81-106.

Zarreenkoub, A.H. (2000). *Lightness Poetry Uncaverd Poetry*. 8th Edition. Tehran: Markaz.

نحوه ارجاع به مقاله:

شکری رشید، جیهاد (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل مؤلفه‌های غنایی در دیوان خالص. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۸-۲۵،

Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.1.2

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.2.3

Research Article

Description of the Center and the Type of Narration of the Illustrated Manuscript of Khamseh of Nizami in Relationship Between Text and Image

Mehryar, Farzaneh
PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
Niazi, Shahzad (Corresponding Author)
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
E-Mail: niazi_60@yahoo.com
Rashidi, Morteza
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Abstract

Nizami's Khamseh is the poems has been repeatedly copied in the illustrated and non-illustrated forms during the time. Illustrated manuscripts have in addition poems, the meaning concepts of illustration and it is because of being relation among poems and its illustrations. This paper, introduce illustrations of Haft Peikar of Nizami's Khamseh's manuscripts by Descriptive-analytical method. They are as following, university of Tehran's manuscript- code 5179, Shahid Motahhari's -code 400, America Library of Congress, Kakh Golestan -code 1951, Islamic Consultative Assembly-code 930, National library-code5-15275 of N. L. digital, National library-code 3058256 of N. L. digital. Due to the relation between illustration and poems, being aware of the number as well as the subject of illustrations and the main focus of their narrative, is important for later research in this field. The paper says that in the above manuscripts, Bahram Gour is the main focus of the narrative and most frequently revolves around his presence in seven domes while the painter is not completely bound to the text.

Key Words: Nizami's Khamseh, Haft Peikar, illustrated manuscript, illustration, relationship between poem and illustration.

Citation: Mehryar, F.; Niazi, Sh.; Rashidi, M. (2022). Description of the Center and the Type of Narration of the Illustrated Manuscript of Khamseh of Nizami in Relationship Between Text and Image. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 26-40. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.2.3

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.2.3

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۴۰-۲۶

مقاله پژوهشی

شرح کانون و نوع روایت نگاره‌های نسخ مصور هفت‌پیکر نظامی در رابطه با متن آن

فرزانه مهریار[۱]
شهرزاد نیازی[۲]
مرتضی رشیدی[۳]

چکیده

خمسهٔ نظامی، از منظومه‌هایی است که در طول تاریخ، نسخ متعددی از آن، به صورت مصور و غیرمصور تهیه شده است. به خاطر رابطهٔ متن منظومه و نگاره‌ها، نسخ مصور علاوه بر متن منظومه، بار معنایی حاصل از نگاره‌ها را نیز در خود جای داده است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی به شناساندن نگاره‌های نسخ هفت‌پیکر در مجموعه‌ای از نسخ برگزیدهٔ خمسهٔ نظامی با عناوین: دانشگاه تهران با کد ۵۱۷۹، مدرسه عالی شهید مطهری با کد ۴۰۰، کتابخانه کنگره آمریکا، کاخ گلستان با کد ۱۹۵۱، مجلس شورای اسلامی با کد ۹۳۰، کتابخانه ملی با کد ۱۵۲۷۵-۵ و کد ۳۰۵۸۲۵۶ از کتابخانه دیجیتال مربوط می‌پردازد. با توجه به رابطهٔ متن منظومه و نگاره، در نسخ مصور، آگاهی از تعداد و موضوع نگاره‌ها و مقطع قرار گرفتن آن‌ها در متن و کانون روایت و نوع روایت آنها گام ارزشمندی برای آغاز تحقیقات بعدی در این زمینه است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد، در نسخ مصور بررسی شده، بهرام‌گور محور اصلی روایت نگاره‌هاست و بیشترین بسامد آن مربوط به حضور بهرام‌گور در هفت‌گنبد است و در ترسیم نگاره‌ها، نگارگر کاملاً تابع متن نیست.

کلیدواژه‌ها: خمسهٔ نظامی، هفت‌پیکر، نسخهٔ خطی مصور، نگاره، رابطهٔ متن و تصویر.

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) niazi_60@yahoo.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۲۷

۱. مقدمه

نقاشی ایرانی تابعی از مضامین و منابع ادبی بوده و همگام با تکامل ادبی، به بالندگی رسیده است. از ویژگی‌های مهم نقاشی ایرانی کارکردی است که در کنار ادبیات پیدا می‌کند. به‌طوری که نگارگری ایرانی در واقع، متون ادبی را مصور نموده است و شعر از آنجا که دارای نوعی تصویر است و از درون خود را توصیف می‌کند در این زمینه به خدمت نگارگران درآمده است. این رابطه از نگرش و جهان‌بینی همسان و مشترک نگارگر با آفرینندگان آثار ادبی ریشه می‌گیرد. تصاویر، حاملان اعتقادات و باورهای اجتماعی نگارگر و زمان او هستند و حاوی اطلاعاتی مفید و ارزشمندی برای انواع پژوهش‌ها در حوزه‌های متعدد؛ نظیر: جامعه‌شناسی، فرهنگ، انسان‌شناسی و غیره هستند. برای تفسیر هر نگاره، توصیف اجزای هر نگاره همان مرحلهٔ آغازین و پیش‌آیکونوگرافی محسوب می‌شود و پیش‌نیاز لازم برای تجزیه و تحلیل نگاره است. دشواری دستیابی به اطلاعات مربوط به نسخ مصور و همچنین نبود فهرست‌های مجزا برای این‌گونه نسخ، امکان تحقیق را در این حوزهٔ هنری–ادبی با مشکلاتی همراه کرده است.

این مقاله به عنوان یک مقالهٔ تحلیلی کتاب‌شناسی و با هدف ارائه اطلاعات موضوعی نگاره‌ها در رابطه با متن منظومه در نسخ مصور خمسهٔ نظامی و تحلیل مضمونی آنها، می‌کوشد تا منابعی که فهرستی از نسخ مصور خمسهٔ نظامی در ایران و سایر نقاط دنیا ارائه کرده‌اند، به طور مختصر معرفی نماید و پس از آن از بین نسخ کامل مصور خمسهٔ نظامی، که در فهرستگان‌های فنخا و سایر فهرستگان‌های نسخ ثبت‌شده در کتابخانهٔ ملی، معرفی شده‌اند و نگارنده، موفق به تهیه تصاویر آنها گردیده، موضوع و محوریت روایت و مضمون آن و مقطع برش متن منظومه در نگاره‌های مربوط به منظومهٔ هفت پیکر را به تفکیک و اختصار ارائه کند.

با توجه به رمزگونه و تمثیلی بودن بنیان‌های متافیزیکی و عرفانی نهفته در هفت‌پیکر، نگاره‌ها هم برای انتقال این مفاهیم به مخاطب، می‌توانند از این زبان رمزی و استعاری تبعیت کنند و مجهز بودن به این نوع روایت، کارکرد نگاره و هدف از تصویر آن را بیان می‌کند.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون، در زمینهٔ معرفی نسخ مصوری از خمسهٔ نظامی که در طول تاریخ تهیه شده و باقی مانده‌اند، پژوهش‌های زیر انجام یافته است:

یعقوب آژند (۱۳۸۹) در کتاب نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) بستر تولد تاریخی برخی آثار به طور اجمالی معرفی می‌کند و نسخ به ترتیب مکاتب نگارگری طبقه‌بندی شده است. در این پژوهش، تعداد ۴۲ نسخه معرفی شده‌اند که از این بین، تمام نسخ در موزه‌ها و کتابخانه‌های خارج از کشور قرار دارند. این معرفی شامل مشخصات: نام اثر، کاتب یا نگارگر، تعداد نگاره و محل نگهداری است. این معرفی، در کتاب‌های دیگر این محقق هم، با مشخصات زیر آمده است: مکتب نگارگری اصفهان، مکتب نگارگری شیراز، مکتب نگارگری هرات، مکتب نگارگری تبریز و «قزوین–مشهد» و دیگری مدخل خمسه (۲) در دانشنامه جهان اسلام، ج ۱۶، مدخل خمسه (۲).

در منابع فوق، نسخ مصور خمسه نظامی در قالب جدولی گزارش شده و خصوصیات فیزیکی ظاهری بخشی از آنها نیز آمده است. ولی در مورد تعداد نگاره‌های هر منظومه سخن به میان نیامده است. تفاوت این مقاله با دیگر پژوهش‌ها اینست که در نسخی که نگارنده در دسترس دارد، گزارش دقیقی از تعداد نگاره‌های هر منظومه، به تفکیک هر منظومه ارائه شده و در منظومهٔ هفت‌پیکر علاوه بر گزارش نگاره‌ها، به ارتباط مضمونی هر نگاره در رابطه با شعر می‌پردازد و هدف نگارگری از تعیین مقاطع برش متن برای درج نگاره بررسی می‌گردد.

هدف از انجام این پژوهش اینست که تعداد نگاره‌های هر منظومه در نسخی که در بین نسخ موجود در کشور، بیشترین تعداد نگاره را دارند، معلوم شود و تحقیق‌های بعدی را در این زمینه سهولت دهد و بررسی گردد، نوع روایت نگاره در ارتباط با متن چه بوده است.

در این پژوهش تلاش شد، از بین نسخ کامل مصور خمسهٔ نظامی و نه نسخ برگزیدهٔ آن، که در دسترس نگارنده قرار دارند، نگاره‌های هفت‌پیکر آنها، مشخص شود، به این گزارش که هر کدام از نگاره‌ها به کدام داستان‌ها مربوط هستند و همچنین هر نگاره به کدام قسمت داستان ارتباط دارد و بیت مقطع نگاره کدامند. به این منظور، از بین نسخ قرن‌های نهم و دهم و یازدهم و دوازدهم و سیزدهم، نسخی که بیشترین تعداد نگاره را دارند و در کشورمان در دسترس قرار دارند، گزینش گردیده و به تهیهٔ تصویر آنها اقدام گردید. سپس نگاره‌های مربوط به پنج گنج خمسه، در نسخ مزبور تعیین و دسته‌بندی گردید. در مرحلهٔ بعد، در هفت‌پیکر، شعر مربوط به تک‌تک نگاره‌ها در هر نسخه، به لحاظ سندیت علمی و سهولت استفاده محققان، به تصحیح معتبر و در دسترس وحید دستگردی ارجاع داده شد، هرچند در مواردی می‌شد که ترتیب نگاره‌ها به ترتیب منظومه در تصحیح مرحوم دستگردی نبود. پس از آن مرحله، ارتباط معنایی روایت نگاره با شعر مربوط در منظومه بررسی شد. گفتنی است، در آدرس‌دهی ابیات هفت‌پیکر، فقط به شمارهٔ صفحه بیت موردنظر در هفت‌پیکر نظامی به تصحیح وحید دستگردی ارجاع داده شد.

لازم به توضیح است، گزینش این نسخ از این قرار است که از بین نسخ کامل معرفی‌شده در فهرستگان‌های نسخ کتابخانه‌های داخل کشور، نسخه‌های کاملی که تعداد نگارهٔ آن‌ها بیشتر بود و مربوط به قرن‌های نهم تا دوازدهم و قبل از قرن سیزدهم و ابتدای تأثیرپذیری نگارگری از نقاشی روز اروپا بود، درنظر گرفت و سپس، برای تهیهٔ تصاویر آنها از مراکز مربوط، همت گماشت و از این بین به تعداد هشت نسخه دست یافت و یک نسخه هم از نسخ ارائه شده در پایگاه اطلاع‌رسانی کتابخانهٔ کنگره دریافت نمود.

از آنجا که هفت‌پیکر یک داستان نمادین است و هدف نظامی از سرایش آن فراتر از داستان‌سرایی است و در پشت هر داستان، الگویی برای تکامل معنوی انسان نهفته است، هرکدام از بخش‌های داستان‌های آن نیز تمثیلی و نمادین است. تمثیل به طور کلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که پیامی اخلاقی یا عرفانی یا اجتماعی وغیره را بیان می‌کند. این تمثیل‌ها در کتاب‌های عرفانی، اخلاقی و تعلیمی پراکنده هستند و از روی شکل و کاربرد حکایت‌ها و داستان‌ها می‌توان به اندیشهٔ پنهان در آنها پی برد (ر.ک: پورنامداریان ۱۳۷۵: ۱۴۷). داستان‌های این منظومه، چون پیام اصلی این منظومه، گذراندن آزمون و رسیدن به تکامل معنوی است، به‌عنوان مرحله‌ای از مراحل کمال، تمثیلی محسوب شده است. نگاره، پیام و اندیشه را از متن منظومه می‌گیرد و به زبان نقوش بازگو می‌کند. نگاره‌هایی که در ادامهٔ حکایت‌ها در نسخ آمده‌اند، اگر از نمادها و استعاره‌هایی برای بیان پیام داستان و مقطعی که در آن قرارگرفته‌اند، بهره برده باشند، تمثیلی شمرده شده‌اند.

۲. بحث

۲. ۱. شرح نگاره‌های هفت پیکر نظامی

از میان نسخ معرفی شده در فهرستگان فنخا، در نسخ برگزیده در این تحقیق، نگاره‌های هفت‌پیکر آن، به شرح زیر گزارش می‌شوند:

نسخهٔ دانشگاه تهران:

نسخه خطی خمسهٔ نظامی شماره ثبت ۵۱۷۹ کتابخانه دانشگاه تهران، قدیمی‌ترین نسخهٔ تاریخ‌دار جهان است که در سال ۸۱۷ هجری با خط نستعلیق کتابت شده‌است. این نسخه که هم اکنون در کتابخانه دانشگاه تهران نگهداری می‌شود، دارای ۱۷۹ برگ جلد تیماج تریاکی، درون جلد، سرخ با ترنج زرکوب تزئین شده‌است (ر.ک: درایتی ۱۳۹۱: ذیل خمسه نظامی). در

این نسخه سه مجموعهٔ اسکندرنامه، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر از منظومهٔ پنج‌گنج کتابت شده‌است و ۱۷ مجلس نگاره دارد که از این هفده مجلس، اسکندرنامه هفت مجلس (پنج مجلس شرفنامه و دو مجلس خردنامه)، هفت پیکر چهارمجلس و لیلی و مجنون شش مجلس دارد.

و اما نگاره‌های هفت پیکر از این نسخه (خمسهٔ نظامی ۸۱۷: ۱۷۹)، به بخش‌های زیر می‌پردازد:

نگارهٔ صفحهٔ ۹۷ نسخه، ذیل عنوان «بهرام‌گور و روز یکشنبه در گنبد زرد»، برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام گور است، آنجاکه پادشاه داستان بلقیس و سلیمان را برای کنیزک محبوبش بازگو می‌کند. باتوجه به نقش تمثیل در انتقال پیام و نتیجهٔ منطقی حکایت (ر.ک: پورنامداریان ۱۳۷۵: ۱۴۷ و ۱۵۱)، داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره از جهت بازتاب ندادن نمادها و رمزهای برخاسته از پیام داستان تمثیلی نیست. بیت مقطع نگاره چنین است :

گفت وقتی چو زهـره در تسدیس با سلیـــــمان نشسته بد بلقیس

۱۸۸

نگارهٔ صفحه ۱۰۰نسخه، ذیل عنوان: «بهرام گور و روز دوشنبه در گنبد سبز»، در برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام گور آمده است، آنجا که اول شخص داستان، بشر، درحال رساندن امانت همسفر خود که در سفر از دنیا رفته و به همسر وی و شرح ماجراست. داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره پس از این بیت می‌آید:

خویشتـن روی کرد زیر نقـــــاب گفت برگو سخن که هست صواب

۲۱۰

نگارهٔ صفحه ۱۰۶، ذیل عنوان: «بهرام گور و روز پنجشنبه در گنبد صندلی» و باز ذیل «حکایت کردن آذرنوش»، به داستان‌سرایی بانوی گنبد سپید برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره پس از این بیت می‌آید:

گفت کـــای زنده از تو جان جهان برترین پادشـــــاه پادشـــــهان

۲۶۸

نگاره صفحه ۱۱۰ نسخه، ذیل عنوان: «بهرام گور و روز جمعه در گنبد سفید» و باز ذیل «حکایت کردن نازپری»، به داستان‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره با این ابیات آغاز می‌شود:

گفت شه چون ز بهر طیبت خواست آنچه از طیبـــــت من آید راست

۲۹۳

۲. ۲. نسخهٔ کتابخانه ملی با شناسه ۸۳۸۱۲۸- ۸۸۹ ه. ق:

این نسخه، خمسهٔ کامل است و با شماره دستیابی ۱۵۲۷۵-۵ در سایت اسناد و کتابخانه ملی کشور موجود است. این نسخه در سال ۸۸۹ ق. کتابت شده است،۷۴۲ صفحه دارد، تزئینات جلد مقوا، روکش پارچه‌ای راه راه سبز و مشگی، عطف و دور جلد گالینکور قهوه‌ای و درون جلد آستر کاغذی دارد (خمسهٔ نظامی ۸۸۹، ۷۴۲). بیست مجلس نگاره دارد که از این بین، خسرو و شیرین ۵ مجلس، هفت‌پیکر ۴، لیلی و مجنون ۴، اسکندرنامه ۷ مجلس (شرفنامه ۴ و خردنامه ۳ نگاره) دارند.

نگاره‌های مربوط به هفت‌پیکر از این نسخه (همان: ۷۴۲) در برش‌های داستان‌های زیر آمده‌اند:

نگارهٔ شمارهٔ ۲۶۸ نسخه باعنوان «کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن»، برشی را بازگو می‌کند که بهرام گور حین شکار در صحرا در پی گور مادیان، اژدها را ملاقات کرده او را از پای در می‌آورد. داستان و نگاره هر دو تمثیلی است. نگاره پس از بیت زیر می‌آید:

من و انصـــاف گور و دادن داد باک جـــان نیست هر چه باداباد

۷۴

نگارهٔ شمارهٔ ۲۹۹ نسخه باعنوان «صفت بزم بهرام در زمستان و ساختن هفت‌گنبد»، نگاره برشی از حکایتی است که به دستور ساختن گنبدهای هفت‌گانه منجر می‌شود. داستان تمثیلی است، ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره در پی این بیت آمده‌است:

هســـت ما را ز فـــر تـــارک او همـــه چیـــز از پی مبـارک او

۱۴۰

نگارهٔ شماره ۳۲۷ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم»، برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام‌گور است، که اول شخص داستان، بشر در گفتگوی دربارهٔ فلسفهٔ هستی، مورد تمسخر همسفرش قرارگرفته‌است. داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره پس از بیت زیر می‌آید:

گفت در دست حکمت آر عنـان چـــند گویی حدیـث پیره‌زنان

۲۰۳

نگارهٔ شماره ۳۳۶ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز آدینه در گنبد سپید و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم هفتم»، برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام‌گور است که اول شخص داستان، مرد صاحب باغ در پی کسب خبر از سر و صدای برخاسته در پشت درب‌های بستهٔ باغ خویش، رکن دیوار باغ را شکافته و با دو خدمتکار زن، روبه‌رو می‌شود. این داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. نگاره پس از بیت زیر آغاز می‌شود:

ما که لختی به چـوب خستیمت شـــاید ار دست و پای بستیمت

۲۹۶

۲. ۳. نسخهٔ مدرسهٔ عالی شهید مطهری:

این نسخه از نسخ نفیس و گرانبهای بی مانند است و با شماره کتابخانه ۴۰۰ در کتابخانه شهید مطهری نگهداری می‌شود. آن‌را درسال ۹۵۶ ه.ق، مرشد کاتب شیرازی، به خط نستعلیق خوب نوشته‌است. این نسخه با قطع خشتی و صفحه‌ای ۱۹ سطری و طول ۳۳ سانتیمتر و عرض بیست سانتیمتری و ۴۱۲ ورق و کاغذ متن، خانبالغ حاشیهٔ بخارائی است و اشعار در ردیف‌های چهارستونی نوشته شده‌اند و این نسخهٔ نفیس، سی مجلس نقاشی، به‌طول و عرض صفحه کتاب دارد (درایتی ۱۳۹۱، ذیل مدخل خمسهٔ نظامی) که مخزن الاسرار، ۲ نگاره، خسرو و شیرین ۷، هفت پیکر ۷، لیلی و مجنون ۶ و اسکندرنامه ۹ مجلس(شرفنامه ۷ و خردنامه ۲ نگاره) دارند. نگاره‌های هفت‌پیکر این مجموعه به این قرارند (خمسهٔ نظامی ۹۵۶ : ۴۱۲):

نگارهٔ شماره ۴۵ نسخه باعنوان «معراج پیغمبر اکرم»، راوی برشی از داستان معراج حضرت محمد(ص) است. داستان و نگاره هر دو عرفانی هستند. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

زهـــره را از فـــروغ مهتـــابی برقعـــی برکشیـــــد سیمـــــابی

۱۲

نگارهٔ شماره ۴۸ نسخه با عنوان «بهرام گور و روز شنبه در گنبد دختر هند»، راوی برشی از داستان بانوی گنبد است و در آن، اول شخص داستان که پادشاه است، در پی کشف دلیل سیاه‌پوشی یکی از زنان خدمتکار خویش، از روضه‌ای بی‌مانند سردرآورده، مهمان خاص بانوی آنان، شده‌است و با وی گفتگو و دلبری می‌نماید. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند و نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

غمزه می‌گفت وقت بازی تست هان که دولت به‌کارسازی تست

۱۶۵

نگارهٔ شمارهٔ ۵۱ نسخه با عنوان « بهرام گور و روز یکشنبه در گنبد زرد»، روایتی از داستان‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام‌گور است. داستان و نگاره هر دو تمثیلی است. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

زرفشـــانان به زرد گنبد شـــد تا یکی خوشدلیـــش در صد شد

۱۸۲

نگارهٔ شماره ۵۴ نسخه با عنوان «نشستن بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم»، روایتی از داستان‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام‌گور است. داستان و نگاره هر دو تمثیلی است. نگاره با اشعار زیر آغاز می‌شود :

زان خـردمند سرو سبـــزآرنگ خواست تا از شکر گشـاید تنگ

۱۹۷

نگارهٔ شمارهٔ ۵۷ نسخه با عنوان «نشستن شاه بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم چهارم»، روایتی از داستان‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام‌گور است. داستان و نگاره هر دو تمثیلی است. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

به پرستـاریش میـــــــان دربست خـــوش بود مـاه آفتـــاب‌پرست

۲۱۵

نگارهٔ شمارهٔ ۶۰ نسخه با عنوان «نشستن شاه بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه رنگ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، برشی از داستان بانوی گنبد را روایت می‌کند که اول شخص داستان بانوی گنبد، ماهان، پس از راهبری دیوهای انسان نما و گمراهی‌ها در بیابان‌های بی سروته، باز در پی مرد و زن دیوی سواره، شبانه در جمع بزم‌نمای دیوهاگرفتار می‌شود. داستان و نگاره هر دو تمثیلی و عرفانی است. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

او بران اژدهـــای دوزخ‌فـــش کرده بر گردنش دو پای بکش

۲۴۴

نگارهٔ شماره ۶۳ نسخه با عنوان «نشستن شاه بهرام روز آدینه در گنبد سپید و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم هفتم»، برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام گور است، که اول شخص داستان، مرد صاحب باغی است که هوس و طمع کامیابی بانوان زیبارویی را دارد که دزدانه در باغ وی مشغول تفریح و شنا هستند. داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره با داشتن تصاویری از زنان در حال شنا در استخر، هم تمثیلی است و هم با گرایش به جنس مخالف، احساسی است و با این بیت آغاز می‌شود:

آمـدند آن بتـــان خـــرگاهی حوض دیدند و مـاه با مـــاهی

۲۹۹

۲. ۴. نسخهٔ مجلس شورای اسلامی:

این نسخه با شمارهٔ ۹۳۰ درکتابخانه مجلس موجود است. این نسخه به خط نستعلیق خوب حاجی محمد بن نورالدین محمد دشت بیاضی به سال ۱۰۴۹ کتابت شده است. جلد روغنی گل و برگ وزرنشان است و کاغذ کاهی، قطع رحلی، شماره برگ‌ها ۳۰۵ و صفحه‌ای ۵۰ بیت دارد و طول آن ۳۰ سانتیمتر و عرض آن ۱۸ سانتیمتر است و در ردیف‌های چهارستونه نوشته شده‌اند (ر.ک. سایت «بانک اطلاعات کتب و نسخ خطی آقابزرگ»: ذیل نسخه)، ولی در نسخه دیجیتال دریافتی، تعداد پانزده مجلس نگاره وجود دارد. از این پانزده مجلس نگاره، خسرو و شیرین سه نگاره، هفت پیکر هفت و لیلی و مجنون چهار نگاره دارند. نگاره‌های مربوط به هفت پیکر در این نسخه (خمسهٔ نظامی، ۱۰۴۹: ۳۰۵)، در برش‌های داستان‌های زیر آمده‌اند:

نگارهٔ شماره ۱۵۱ نسخه با عنوان «برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر»، روایتی است از آزمونی که بهرام گور برای تعیین جانشین پدرش، گذرانده‌است. داستان، به‌خاطر اشاره به مرحله‌ای از مراحل آزمون‌های تکاملی انسان، داستان تمثیلی و عرفانی محسوب می‌شود و به‌خاطر ذکر رویداد تاریخی آن، واقعی است، ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست. پس از بیت زیر نگاره آغاز می‌شود:

پنجه‌شـــان پاره کرد و دندان خرد سر و تاج از میـان شیـــران برد

۹۸

نگارهٔ شماره ۱۵۹ نسخه با عنوان «بهرام‌گور و روز شنبه در گنبد دختر هند»، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره با تصویری از بانوی گنبد در بغل بهرام گور و نداشتن قرینهٔ استعاری برجسته، تمثیلی و عرفانی مرتبط نیست و رویکردی احساسی به جنس مخالف دارد و با این بیت آغاز می‌شود:

زان فسانه که لب پر آب کـــند مســـت را آرزوی خـــواب کند

۱۴۷

نگارهٔ شمارهٔ ۱۶۴ نسخه باعنوان «بهرام‌گور و روز یکشنبه در گنبد زرد »، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره با تصویری از بانوی گنبد در بغل بهرام گور، تمثیلی و عرفانی مرتبط نیست و با تمایل به جنس مخالف، احساسی است و با این بیت آغاز می‌شود:

چون ز فـــرمان شـه گریز نبود عذر یا ناز دلپـــــذیر نبـــــود

۱۸۲

نگارهٔ شماره ۱۶۷ نسخه باعنوان «شستن شاه بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم»، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام‌گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره با تصویری از بانوی گنبد در بغل بهرام گور، چنین نیست و با گرایش به جنس مخالف، احساسی است. بیت مصور اینست:

پری آنگه که برده بود نمـــــاز بر سلیـــمان گشـــــاد پردهٔ راز

۱۹۷

نگارهٔ شمارهٔ ۱۷۰ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم چهارم»، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. این داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره تمثیلی و عرفانی نیست و با تصویری از هم‌آغوشی بهرام و بانو، احساسی و شهوانی است و با این بیت آغاز می‌شود:

نازنیـــن ســـرنتافت از رایش در فشـــاند از عقیـــق در پایش

۲۱۵

نگارهٔ شمارهٔ ۱۷۳ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه‌رنگ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است ولی نگاره تمثیلی و عرفانی مرتبط نیست و در آن، بهرام گور بانو را در بغل گرفته و با گرایش به جنس مخالف، احساسی است و با این بیت آغاز می‌شود:

گـویـد از راه عشقبـازی او داستـانی به دلنـوازی او

۲۳۵

نگارهٔ شمارهٔ ۱۷۸ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز پنجشنبه درگنبد صندلی و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم ششم»، به افسانه‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام گور می‌پردازد. داستان تمثیلی و عرفانی است، ولی نگاره تمثیلی و عرفانی مرتبط نیست و با تصویری از ارتباط عاشقانه، احساسی است و با این بیت آغاز می‌شود:

شاه از آن تنگ چشم چیـن پرورد خواست کز خـاطرش فشاند گرد

۲۶۸

۲. ۵. نسخهٔ کتابخانه ملی با شناسه ۳۲۸۸- تاریخ ۱۱۱۸ ه. ق

این نسخه، خمسهٔ کامل است، به جز قسمت دوم هفت‌پیکر(اقبال‌نامه یا خردنامه) که به پیوست آن نمی‌باشد، در مرکز اسناد و کتابخانه ملی کشور موجود است. این نسخه در ردیف‌های چهارستونی نوشته‌شده و ۳۶ مجلس نگارگری دارد. از این ۳۶ مجلس، مخزن الاسرار ۲ نگاره، خسرو و شیرین ۱۵ نگاره، هفت پیکر ۱ نگاره، لیلی و مجنون ۶ نگاره، اسکندرنامه ۱۲ نگاره(شرفنامه) دارند (مرکز اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، مشخصات ذیل نسخه، شماره دستیابی ۱۳۲۸۸-۵).

نگارهٔ مربوط به هفت پیکر از این نسخه، (خمسهٔ نظامی، ۱۱۱۸: ۶۴۵) به موضوع زیر می‌پردازد:

نگارهٔ شمارهٔ ۳۷۳ نسخه با عنوان «دیدن بهرام صورت هفت پیکر را در خورنق»، برشی از داستان است که بهرام گور هفت دختر پادشاهان هفت اقلیم را در گرد خویش نشانده است. داستان و نگاره هیچ‌یک تمثیلی نیستند. نگاره با بیت زیر آغاز می شود:

هفت پیکر در او نگـاشته خوب هر یکی زان به کشـوری منسوب

۷۷

۲. ۶. نسخهٔ کتابخانهٔ کنگره آمریکا:

این نسخه در بخش نسخ خطی شرقی کتابخانه کنگره آمریکا با کد ۲۰۱۷۴۸۱۶۱۲ نگهداری می‌شود. دارای ۴۹ نگاره است و ۹۴۹ صفحه و در تاریخ ۱۱۴۱-۱۱۴۰ ه.ق کتابت شده‌است. از این ۴۹ مجلس نگاره، مخزن الاسرار ۳، خسرو و شیرین ۱۴، هفت پیکر ۱۲، لیلی و مجنون ۷ و اسکندرنامه ۱۳ مجلس نگاره (شرفنامه) دارند(خمسهٔ نظامی، ۱۱۴۰: ۹۴۹).

و اما نگاره‌های هفت‌پیکر از این مجموعه به قرار زیرند:

نگارهٔ شمارهٔ ۳۷۰ باعنوان «کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن»، برشی است از ماجرای اژدها کشتن بهرام‌گور در پی گوری که بچه‌اش را اژدها بلعیده بوده و برای نجات فرزندش بهرام را به‌دنبال خود کشانده بود. داستان تمثیلی است، ولی نگاره واقعی است. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

بی‌گمـان شد که گور کین اندیش خواندش از بهر کینه‌خواهی خویش

۷۵

نگارهٔ شماره ۳۸۳ باعنوان «برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر»، به ماجرای پادشاه شدن بهرام گور و آزمون تعیین پادشاهی که به برتری وی بر حریفش می‌انجامد، می‌پردازد. داستان تمثیلی است، ولی نگارهٔ واقعی است و با بیت زیر آغاز می‌شود:

حمله بردند چون تنـــومندان دشنه در دست و تیــغ در دندان

۹۸

نگارهٔ شمارهٔ ۳۹۰ نسخه باعنوان «داستان بهرام با کنیزک خویش»، تصویر و روایت صحنهٔ شکار بهرام گور است که به خواست کنیزک گوش و سم گورخر را با یک تیر بردوخته‌است. داستان و نگاره، هیچ‌یک تمثیلی نیستند و نگاره در پی بیت زیر می‌آید:

گفت شــه با کنیـــزک چیـنی دستــبردم چگـــونه می‌بیـــنی

۱۰۹

نگارهٔ شمارهٔ ۳۹۵ باعنوان «گفتار در شناختن بهرام گور کنیزک و عذرخواهی کردن»، به ماجرای کنیزکی می‌پردازد که با کم‌اهمیت شمردن هنرنمایی بهرام گور در شکار، موجبات صدور فرمان مرگ خویش را فراهم می‌آورد ولی، سرهنگ مأمور کشتن کنیزک، از این امر، به طور پنهانی سرباز زده و در زمانی مناسب، بهرام گور را با کنیزک رودررو می‌کند. داستان و نگاره، هیچ‌یک تمثیلی نیستند و نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

گاو بر گردن ایستـــــاد به پای شیر چون گاو دید جست زجای

۱۱۸

نگارهٔ شمارهٔ ۴۱۰ باعنوان «بهرام‌گور و روز شنبه در گنبد دختر هند»، به رفتن بهرام‌گور به گنبد سیاه و افسانه‌گویی بانوی این گنبد می‌پردازد. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

سوی گنبد سرای غالیه فـــام پیش بانوی هند شـــد به سلام

۱۴۶

نگارهٔ شمارهٔ ۴۳۰ با عنوان «نشستن شاه بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم چهارم»، داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام گور روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

نازنین سرنتـــــافت از رایش درفشاند از عقیـق در پایش

۲۱۵

نگارهٔ شماره ۴۴۱ باعنوان «نشستن شاه بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه رنگ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

زلف شب چون نقاب مشکین بست شـــه ز نقـــابی رقیبان رست

۲۳۵

نگارهٔ شمارهٔ ۴۵۴ ذیل بخش «نشستن شاه بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه‌رنگ وافسانه‌گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، به برشی از داستان بانوی گنبد برای بهرام‌گور می‌پردازد که، ماهان، در پی گمراهی‌ها در بیابان‌های بی سروته و تجربهٔ رویدادهای متفاوتی که دیوهای انسان نما بر سر او می‌آورند، از باغی سردرمی‌آورد که در آن‌جا، به سفارش صاحب باغ، باید بر شیفتگی خود به زنان زیباروی آن باغ شکیبا باشد، ولی ماهان نمی‌تواند بر خویشتن فائق شود. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

لب بر آن چشـــمه رحیــق نهاد مهر یاقــوت بر عقیــق نهاد

۲۶۱

نگارۀ شمارۀ ۴۵۸ ذیل عنوان «افسانه گفتن همایون با بهرام‌گور از دو جوان که خیر و شر نام داشتند»، که همان، نشستن بهرام روز پنجشنبه در گنبد صندلی و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم ششم است، داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

وانگـــهی پیـش راح ریحـــانی کرد باید سکـــاهن افشـــانی

۲۶۷

نگارۀ شماره ۹۱۱ باعنوان « بهرام‌گور و روز یکشنبه در گنبد زرد »، برشی از داستان است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

خـــرمی را درو نهاد بنـــا به نشـــاط می و نوای غـنا

۱۸۲

نگارۀ شمارۀ ۹۲۰ باعنوان «نشستن شاه بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم»، پایان داستان‌سرایی بانوی گنبد برای بهرام را روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره در پی این بیت می‌آید:

پری آنگه که برده بود نمـــاز بر سلیـمان گشـــاد پردۀ راز

۱۹۸

نگارۀ شمارۀ ۴۷۱ باعنوان «نشستن بهرام گور در گنبد سفید شب جمعه با دختر کسری»، برشی از داستان است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان و نگاره هر دو تمثیلی هستند. نگاره با این بیت آغاز می‌شود:

بگـــذر از نار نقـــل مستان بود خـــود همه خـــانه نارپستان بود

۲۹۲

۲. ۷. نسخۀ کاخ گلستان به شماره ۱۹۵۱:

این نسخه که با شمارۀ۱۹۵۱ در کتابخانۀ کاخ گلستان نگهداری در تاریخ ۱۲۳۶-۱۲۳۷ ه.ق. به قلم محمدهادی حاجی عبداله آشتیانی قمی به خط نستعلیق و کتابت خفی خوش و ثلث بسیارخوب کتابت شده است، در قطع وزیری متوسط و با ابعاد ۱۶×۲۶/۵سانتی‌متر و کاغذ ترمه است و دارای ۴۷۷ صفحه است. خمسۀ کامل از حکیم نظامی گنجوی است، شامل مخزن الاسرار، خسروشیرین، لیلی ومجنون، هفت‌پیکر و اسکندرنامه است، بیست و پنج (۲۵) مجلس تصویرنقاشی آب و رنگ سبک دوران قاجار دارد (درایتی، ۱۳۹۱: ذیل مدخل خمسۀ نظامی).

از این ۲۵ مجلس نگاره، خسرو و شیرین ۷ نگاره، هفت پیکر ۱۰ نگاره، لیلی و مجنون ۷ نگاره، اسکندرنامه ۱ نگاره(خردنامه) دارند.

و اما نگاره‌های هفت‌پیکر از این مجموعه (خمسۀ نظامی، ۷-۱۲۳۶: ۴۷۷)، به قرار زیر است:

نگارۀ شمارۀ ۳۴۵ باعنوان «کشتن بهرام اژدها را وگنج یافتن»، برشی از داستان را بازگو می‌کند که بهرام‌گور هنگام شکار در صحرا و در پی گور مادیان، اژدها را ملاقات می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره تمثیلی نیست. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

شه زده تیر و جسته زان دو شکار در زمین غرق گشته تا سوفـــار

۷۱

نگارهٔ شمارهٔ ۳۵۸ با عنوان «بر تخت نشستن بهرام به جای پدر»، راوی ماجرای انجام آزمون برای تعیین جانشینی پادشاهی ایران زمین و پادشاهی بهرام گور است. داستان و نگاره هیچ‌یک تمثیلی نیستند. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

طالع تخت و پادشـــــاهی او فـرخ آمد ز نیـــــک‌خواهی او

۹۸

نگارهٔ شماره ۳۶۴ باعنوان «داستان بهرام با کنیزک خویش»، روایت بردوختن گوش و سم گورخر به یک تیر بهرام گور است. داستان و نگاره هیچ‌یک تمثیلی نیستند. نگاره با بیت زیر آغاز می‌شود:

گفـت پر کرده شهریار ایـن کار کار پر کـــرده کی بود دشـــوار

۱۰۹

نگارهٔ شمارهٔ ۳۷۸ با عنوان «نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم اول»، راوی برشی از داستانی است که بانوی گنبد برای بهرام گور روایت می‌کند و در آن کدبانوی سیاه‌پوش قصرآن داستان در حال تعریف کردن علت سیاه‌پوشی خود برای پادشاه هند، پدر بانوی گنبد سیاه است. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با بیت زیر آغاز می‌شود:

من کنیـــــز فـــلان ملک بودم که ازو گـــــرچه مرد خوشـــنودم

۱۴۸

نگارهٔ شمارهٔ ۳۸۹ با عنوان «بهرام گور و روز یکشنبه در گنبد زرد»، برشی است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و پس از بیت زیر آغاز می‌شود:

از هنـــــــر هرچه در شمـار آید وان هنرمند را به کـــــــار آید

۱۸۳

نگارهٔ شمارهٔ ۳۹۸ با عنوان «نشستن بهرام روز دوشنبه در گنبد سبز و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم سوم»، برشی است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با این بیت آغاز می‌شود:

خـانهٔ دولتـــست خـــرگاهت تاج و تخت آستـان درگـــاهت

۱۹۸

نگارهٔ شمارهٔ ۴۰۶ با عنوان «بهرام‌گور و روز سه‌شنبه در گنبد سرخ»، برشی است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با این بیت آغاز می‌شود:

رخ به خـوبی ز ماه دلکش‌تر لب به شیرینی از شکر خوش‌تر

۱۲۶

نگارهٔ شمارهٔ ۴۱۳ با عنوان «نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه رنگ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم»، روایتی است از داستان‌سرایی بانوی این گنبد برای بهرام‌گور. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با این بیت آغاز می‌شود:

روزی آزاده‌ای بـزرگ نـه خـرد آمد او را به باغ مهمـــــان برد

۲۳۶

نگارهٔ شمارهٔ ۴۲۶ با عنوان «بهرام‌گور و روز پنجشنبه در گنبد صندلی»، برشی است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با این بیت آغاز می‌شود:

آمـــد از گنـــبد کبـــود برون شـــد به گنبد سرای صندل گـون

۲۶۷

نگارهٔ شمارهٔ ۴۳۶ نسخه باعنوان «نشستن شاه بهرام روز آدینه در گنبد سپید و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم هفتم»، برشی از داستان است که داستان‌سرایی بانوی این گنبد را برای بهرام روایت می‌کند. داستان تمثیلی است، ولی نگاره اندکی رمزی است و با این بیت آغاز می‌شود:

چون شب از سرمه فلک پرورد چشم مـــاه و ستـــاره روشن کرد

۲۹۲

۳. نتیجه‌گیری

در نسخ گزارش‌شده، تعداد ۴۶ نگاره وجود دارد، که از این بین محوریت ۱۰ نگاره با ماجراهایی است که مستقیماً به بهرام گور مربوط نمی‌شود و تعداد ۳۶ مورد آن با تمرکز بر بهرام گور به روایت قسمت‌های مختلف منظومه، اعم از هفت‌گنبد و قبل از آن می‌پردازد که از این ۳۶ نگاره، تعداد ۲۵ نگاره به بهرام گور در هفت‌گنبد و تعداد ۱۱ نگاره به بهرام گور تا قبل از هفت گنبد می‌پردازد و باز از این ۱۱ نگاره بهرام گور تا قبل از هفت‌گنبد، ۳ نگاره به ماجرای اژدهاکشی بهرام گور و ۳ نگاره به آزمون تعیین پادشاهی یعنی برداشتن تاج پادشاهی از میان دو شیر پرداخته و ۳ نگاره داستان کنیزک بهرام گور را در ماجرای بردوختن سُم و گوش گورخر به‌همدیگر (دو نگاره) و نیز باز شناختن بهرام گور کنیزک را در دیدار سالیان بعد از صدور فرمان کشتنش، تصویر می‌کند و ۳ نگاره دیگر مربوط است به دو موضوع ماجرای صدور فرمان ساخت هفت‌گنبد و داستانی که بهرام گور تصویر هفت بانوی هفت‌گنید را در خورنق نقاشی شده می‌یابد.

و اما نگاره‌هایی که به قسمت داستانی گنبدهای هفت بانو مربوط است، ۳۶ مجلس است که از این بین، تعداد ۲۵ نگاره به آغاز داستان در هر گنبد و بقیه نگاره‌ها یعنی ۱۰ نگاره به شرح داستان‌هایی که بانوی گنبدها تعریف کرده‌اند، می‌پردازد. باز در زیر هفت گنبد بیشترین تعداد نگاره مربوط به گنبد سبز است.

با عنوان کردن موضوع و مقطع نگاره‌ها درمی‌یابیم که در هفت‌پیکر، بیشترین نگاره‌ها، به داستان‌های بهرام‌گور پرداخته (۳۶ مورد از ۴۶ مورد) و از آن بین نیز، بیشترین تعداد به حضور بهرام‌گور در گنبدها و داستان‌سرایی بانوان گنبدها برای وی (۲۵ مورد از ۳۶ مورد)؛ یعنی آغاز داستان در هر گنبد، می‌پردازد و این نشان‌دهندهٔ این است که در روایت نگاره‌ها، مانند داستان‌ها، بهرام‌گور، کانون توجه و تأکید است و پیام اصلی نگاره‌ها بر روایت داستانی بهرام‌گور است و چگونگی این سیر، به نسبت پرداختن به شخصیت بهرام گور، در درجهٔ اهمیت بعدی قرار دارد. مضمون نگاره‌ها در ارتباط با شعر، صرفاً، تابع روایت داستان و پیام آن طبق متن منظومه نیست؛ زیرا در برخی نسخه‌ها می‌بینیم که نگارگر کمتر به موضوع تمثیلی بودن داستان توجه داشته و برای انتقال پیام اصلی منظومه کوششی نکرده‌است و همچنین، در هر نسخهٔ واحد، معمولاً نگاره‌ها در روایت خود رویکرد و شیوهٔ یکسانی دارند. به‌طورکلی، نگاره‌ها، غالباً دنباله و بازتاب منظومه هستند و برای توضیح متن منظومه می‌کوشند، ولی همیشه در ادامهٔ متن مربوط نیستند و هدفی غیر از پیام تمثیلی منظومه را دنبال می‌کنند.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

باقری‌نیا، کاظم (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل و نقد و بررسی خمسه نظامی اوایل قرن ۸ هجری قمری موجود در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره ثبت مرکزی دانشگاه تهران به شماره ثبت ۵۱۷۹ : تصویرسازی بر اساس داستان‌های خمسه نظامی*. (پایان نامه کارشناسی ارشد چاپ نشده). تهران: دانشگاه هنر تهران.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان‌های عرفانی-فلسفی ابن سینا و سهروردی*. چاپ چهارم. تهران: شرکت انتشارات علمی وفرهنگی، چاپ چهارم.

درایتی، مصطفی (۱۳۹۱). *فهرستگان نسخ خطی ایران (فنخا)*. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

میرسعیدی، معصومه؛ لطفی شمیرانی، میترا (۱۳۹۳)، خمسه (۲). *دانشنامه جهان اسلام*. ج. ۱۶. تهران: انتشارات بنیاد دایره المعارف اسلامی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۳۴). *هفت‌پیکر*. تصحیح وحید دستگردی. چاپ دوم. تهران: چاپ شرق.

نظامی، الیاس بن یوسف (۸۱۷ ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)*. شماره ثبت ۵۱۷۹. تهران: دانشگاه تهران.

نظامی، الیاس بن یوسف (۹۵۶ ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)*. شمارهٔ کتابخانه ۴۰۰. تهران: مدرسهٔ عالی شهید مطهری.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۰۴۹ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)*. شماره کتابخانه ۹۳۰. تهران: مجلس شورای اسلامی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۱۴۱-۱۱۴۰ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)، کتابخانه کنگرهٔ آمریکا*. شمارهٔ کتابخانه ۲۰۱۷۴۸۱۶۱۲ تهران: موسسه فرهنگی میراث مکتوب.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۲۳۶-۱۲۳۷ ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)*. شماره کتابخانه ۱۹۵۱. تهران: کاخ گلستان.

نظامی، الیاس بن یوسف (۸۸۹ ق.). *خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)*، شماره بازیابی ۱۲۷۷ / چ۱۱۷۵. تهران: مرکز اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۱۱۸ق.). خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی). شماره بازیابی ۳۲۸۸. تهران: مرکز اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

Resources:

Azhand, Y. (2008). *Herat Style of Illustrating*. Tehran: Farhangestan of Art of the Islamic Republic of Iran

Azhand, Y. (2010). *Painting of Iran (Research on the History of Painting and Illustrated in Iran)*. Tehran: Organization of study and editing of university's humanities books, Tehran: Humanities Research and Development Organization

Bagherinia, K. (2010). *Analysis and Review of Khamseh's Nezami 8th Century A.H. Available in the Central Library of Tehran University; Registration Number 5179: Illustration based on the Stories of Khamseh's Nezami*. (Unpublished Master's Thesis). Tehran: Art University of Tehran.

Derayati, M. (2012). *Catalogs of Iranian Manuscripts (Fankha)*. Tehran: Organization of Documents and National Library of the Islamic Republic of Iran

Nezami, E. Ibn- Y. (1414). *Khamse's Nezami*. Library Number 5179. Tehran: University of Tehran.

Nezami, E. Ibn- Y. (1549). *Khamse's Nezami*. Library Number 400. Tehran: Shahid Motahari High School.

Nezami, E. Ibn- Y. (1639). *Khamse's Nezami*. Library Number 930. Tehran: Islamic Council.

Nezami, E. Ibn- Y. (1727-1728). *Khamse's Nezami*. *Library of Congress*. Library Number 2017481612. Tehran: Institude of Maktoob Miras.

Nezami, E. Ibn- Y. (1820-1821). *Khamse's Nezami*. Library Number 1951. Tehran: Golestan Palace.

Nezami, E. Ibn- Y. (1484). *Khamse's Nezami*. Number 1277/1175. Tehran: Document Center and National Library of the Islamic Republic of Iran.

Nezami, E. Ibn- Y. (736). *Khamse's Nezami*. Number 3288. Tehran: Document Center and National Library of the Islamic Republic of Iran.

Nezami, E. Ibn- Y. (1955). *Haft Peikar*. Vahid Dastgardi (Ed.). 2nd Edition. Tehran: Sharq.

Mirsaeidi, M. and Lotfi, S. (2014). *Khamsa (2). Encyclopaedia of Islamic World*. Vol. 16. Tehran: Institude of Islamic Encyclopedia.

Pournamdarian, T. (1996). *Symbol and Symbol's Stories in Persian Literature, An Analysis of the Mystical-Philosophical Stories of Ebn e Sina and Suhravardi*. 4th Edition. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

نحوه ارجاع به مقاله:

مهریار، فرزانه؛ نیازی، شهرزاد؛ رشیدی، مرتضی (۱۴۰۱). شرح کانون و نوع روایت نگاره‌های نسخ مصور هفت‌پیکر نظامی در رابطه با متن آن. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۲۶-۴۰، Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.2.3

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Research Article

A Look at the Transformation of Signs in Forough Farrokhzad's Poetic Thought

Bagheri, Mostafa (Corresponding Author)
PhD. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Iran.
E-Mail: m.b.vafal@gmail.com
Ishaghi, Zahra
M.A. Student, Department of Prsian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Forouzanfar, Ahmad
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Khosravi Tarnik, Nazila
Teacher, Education Department, Mashhad, Iran

Abstract

Since the system of signs is constantly changing and transforming due to the change in social structures, paying attention to the metamorphosis of signs in the poetry of a particular poet can be a way to know the changing meanings of signs. Through the language of Forough Farrokhzad's collection of poems, this research has shown the context of explaining and understanding his mental feelings, which are expressions of external experiences in the language of his poetry. The current research has been selected with a descriptive-analytical method and by selecting poems by Forough Farrokhzad in Captured, Wall, Rebellion, Another Birth poetry books, and Let's Believe in the beginning of the cold season. The researchers are looking for the extent to which the poems of Forough Farrokhzad adhere to the external nature of the signifiers in the dictionary, and where these signs have become impossible among other signs. The results of the research show that the implied meanings have been investigated in eight categories night, death, sun, love, perfectionism, water and its symbols, tree, window, and the symbol of the night have the highest frequency of change and transformation. In the books of Captured, Wall, and Rebellion, there is still no trace of this way of speaking and the special arrangement of signifiers and signifiers, and what is there is a simile and a little metaphor, but in the poems of other collections of births, let's believe in the beginning Cold season, Forough expresses many elements and manifestations of nature in line with the expression of his thoughts, symbolically and impossibly in diverse and different meanings.

Key Words: Semiotics, Forough Farrokhzad, metamorphosis, semantic transformation.

.

Citation: Bagheri, M. ; Ishaghi, Z.; Forouzanfar, A..; Khosravi Tarnik, N. (2022). A Look at the Transformation of Signs in Forough Farrokhzad's Poetic Thought. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 42-59. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۵۹-۴۲

مقاله پژوهشی

نگاهی به دگردیسی نشانه‌ها در اندیشهٔ شعری فروغ فرخزاد

مصطفی باقری[۱]
زهرا اسحقی[۲]
احمد فروزانفر[۳]
نازیلا خسروی ترنیک[۴]

چکیده

از آنجایی که نظام نشانه‌ها، به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، دائماً در حال تغییر و تحوّل‌اند، توجّه به استحالهٔ نشانه‌ها در شعر یک شاعر خاص می‌تواند برای شناخت زمینه‌های دلالتی متغیّر نشانه‌ها، راهگشا باشد. این پژوهش از طریق زبان مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، زمینهٔ تبیین و درک احساس‌های ذهنی او را که به‌عنوان نمودهایی از تجربه‌های بیرونی در زبان شعرش است، نشان داده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و با گزینش اشعاری از فروغ فرخزاد در دفترهای شعر «اسیر»، «دیوار»، «عصیان»، «تولدی دیگر»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» انتخاب گردیده است. پژوهشگران در پی آن هستند که اشعار فروغ فرخزاد در قاموس به کارگیری نشانه‌ها تا چه میزان بر ماهیت بیرونی مدلول‌ها پایبند بوده و در کجا این نشانه‌ها در هیأت نشانه‌های دیگر مستحیل شده‌اند؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد که معانی مستحیل شده در هشت مقولهٔ شب، مرگ، خورشید، عشق، کمال‌گرایی، آب و مدلول‌های آن، درخت، پنجره بررسی گردیده است و نماد شب بیشترین بسامد تغییر و دگرگونی را داراست. در دفترهای «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، هنوز اثری از این شیوهٔ گفتاری و نوع چینش خاص دال و مدلول‌ها دیده نمی‌شود و آنچه هست، تشبیه است و اندکی استعاره، امّا در اشعار مجموعه‌های «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ بسیاری از عناصر و مظاهر طبیعت را در جهت بیان اندیشه هایش، به‌صورت نمادین و مستحیل در مدلول‌های متنوّع و مختلف بیان می‌دارد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، فروغ فرخزاد، استحاله، دگرگونیِ معنایی.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران. (نویسنده مسئول) m.b.vafal@gmail.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۴. دبیر آموزش و پرورش، مشهد، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۳۰

۱. مقدمه

امروزه می‌توان بسیاری از حوزه‌های فکر و اندیشهٔ بشری را در قالب اصول نشانه‌شناختی تحلیل و بررسی کرد و از آنجایی‌که شعر به لحاظ رمزگان هنری و پیام زیباشناختیِ آن، از نظام نشانه‌ای پیچیده‌ای برخوردار است، قابلیت نشانه‌شناختی درخور توجهی دارد.

بررسی و مطالعه آثار ادبی از منظر رویکردهای نقد ادبی معاصر می‌تواند در فهم این آثار، دریچه‌های جدیدی را به روی خواننده باز کند. بررسی حاضر نیز، به نقد و واکاوی اندیشهٔ شعری فروغ فرّخزاد از منظر نشانه‌شناختی و رویکرد استحالهٔ نشانه‌ها و نمـادها می‌پـردازد و از آنجایی‌که فروغ با توجّه به ممیّزه‌های جنسیتی و نیز نگاه خفقان‌آلود عرصهٔ زیستش، گفتار مخصوص به خود را برمی‌گزیند، بررسی شعر او از این منظر، می‌تواند تا حد زیادی ما را به معنایِ واقعیِ قرارگرفته در پس پردهٔ افکارش، آشنا سازد.

در این پژوهش، تلاش بر آن است تا در کنار بررسی نشانه‌شناختی شعر فروغ، بیان داریم که چگونه شاعری همچون او با توجه به احتمال وجود مدلول‌های مختلف برای یک دال، دست به آفرینش نشانه‌های معنایی مختلف و متفاوت زده و حتی در مواردی، کارکرد نشانه‌شناختی دال‌ها را کاملاً دگرگون ساخته است و در قالب مستحیل نمودن نمادها، نشانه‌های دگرگونه‌ای می‌آفریند. از آنجاکه نظامِ دلالت و معنایِ شعر به‌تدریج تحوّل می‌یابد (کریمی حکّاک، ۱۳۸۴: ۳۰)، لازم است تا تحولاتی که در حوزهٔ مدلول‌ها ایجاد می‌شود شناخته، تحلیل و بررسی شوند.

پژوهشگران در این پژوهش در پی آن هستند که بدانند شاعر مورد بحث در قاموس به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها در اشعار خود، تا چه میزان بر ماهیت بیرونی مدلول‌ها پایبند بوده و نیز در کجا این نشانه‌ها در هیأت نشانه یا نمادی دیگر مستحیل شده‌اند؟

از دیگرسو، یادکرد این نکته نیز بایسته می‌نماید که حوزه‌های نوین نقد ادبی؛ چون: نشانه‌شناسی، وقتی کاربردی خواهد شد که منتقد ادبی از نظریه‌ها فاصله گرفته و با توجه به آموزه‌های آن، قدم در راه نقد عملی بـگذارد.

۱،۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقالات و کتاب‌های متعدّدی دربارهٔ نشانه و نظریه‌های نشانه‌شناختی نگاشته شده است که برای نمونه می‌توان اشاره کرد به:

تمیم دار (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی و ادبیات» به بررسی نشانه و نشانه‌شناسی و ارزشیابی و کاربرد آن در متون ادبی پرداخته است. امامی‌فر (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی کاربردی» به تعریف نشانه‌شناسی و کاربرد آن در اشعار پرداخته است. مهرگان (۱۳۹۳)، در کتابی به نام «فلسفه نشانه‌شناسی» ابتدا به تحلیل ساختار و نشانه که مرکب اجزا و نسبت‌هاست می‌پردازد. مدرسی، رستمی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «دگردیسی چهره‌های نمادین در اشعار صفارزاده» به بررسی دگردیسی برخی از شخصیت‌های مذهبی، شخصیت‌های تاریخی و اساطیری پرداخته‌اند و نتایج حاکی از آن است که به جای دگردیسی گسترده در اشعار به خلق نمادهای نوین دست یافته است و از نمادها، برای بیان عواطف و احساسات و بروز اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی استفاده نموده است. بابک (۱۳۹۶)، در کتابی به عنوان « از نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری» به بررسی نشانه‌های تصویری و دیداری در متن پرداخته است.

سلاجقه (۱۳۸۷)، در مقالهٔ «کارکرد شاعرانهٔ گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد» به بررسی گزاره‌ها در مجموعه اشعار فروغ فرخزاد پرداخته است. عنایتی قادیکلایی، روحانی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در نقش موسیقیایی تکرار و دیگر کارکردهای آن در شعر فروغ فرخزاد » به بررسی کارکرد موسیقایی تکرار و هم چنین کارکردهای دیگر دیگر همچون، وحدت

شاعر، مخاطب، جان‌بخشی به واژگان، برجسته‌سازی، مضمون، ایجاد مفاهیم تازه، القای حس درونی شاعر و توضیح و بخشیدن به فعل یا حالتی از آن اشاره دارد. کرد بچه (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «استحالهٔ نشانه‌ها در شعر «آنگاه پس از تندر» مهدی اخوان ثالث» به صورتی گذرا و تنها در یک شعر اخوان ثالث، استحالهٔ نشانه‌ها بررسی کرده‌است. صادقی شهپر، جعفری (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «نمادپردازی در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر نمادینگی آب» به بررسی نماد آب در دو دفتر شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و مجموعهٔ تولد دیگر پرداخته‌اند. نتایج حاکی از آن است که آب نماد تزکیه، طهارت، جاودانگی، مکاشفه است. عباسی، رامیار (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نشانه‌های دینی در شعر فروغ فرخزاد با استفاده از نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس» به بررسی نشانه‌های دینی در شعر فروغ فرخزاد پرداخته‌اند و نتایج حاکی از آن است که استفاده از عناصر دینی با پخته‌تر شدن شعر او بیشتر و قوی‌تر شده و با گذر زمان نشانه‌های مسیحی نیز وارد شعر او گشته‌است.

با توجه به آنچه یاد شد، تاکنون پیرامون استحالهٔ نشانه‌ها در شعر فروغ فرّخزاد، اثر پژوهشی قابل ذکری پدید نیامده است.

۲. بحث

۲. ۱. نشانه‌شناسی چیست و استحالهٔ نشانه‌ها به چه معناست؟

واژهٔ نشانه‌شناسی دارای ریشهٔ یونانی است. این علم در قلمرو نشانه (sign) و معنا (Meaning) به پژوهش می‌پردازد و در حقیقت، از واژگان علم پزشکی که علائم بیماری‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد، برگرفته شده است (Vide. Harrison, 2005: 11). تصاویر مربوط به کالبدشناسی، علائم نقشه‌کشی، تابلوهای راهنمایی و رانندگی، آگهی‌های تبلیغی و برخی اصوات و... در نشانه‌شناسی مطالعه می‌شود و به‌طور کلی، نشانه‌شناسی با هرچیزی که بتواند نشانه دانسته شود، سر و کار دارد. «نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها؛ زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربهٔ بشری حضور دارند... و تمام محصولات و فعّالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباسی که بر تن می‌کنیم و... در برمی‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵). به نقل از شمیسا (ر.ک: ۱۳۸۳: ۲۱۵)، نشانه‌شناسان معمولاً ساختگرا هستند و لذا پدیده‌ها و نظام‌ها و رسوم و آیین‌ها را چون متونی می‌بینند که ساختارهای قابل توضیحی دارند، به این معنی که از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تألیف شده‌اند.

دانش نشانه‌شناسی، سیرِ تحوّل متن را با مجموعهٔ متنوّعی از نظام‌های فرهنگیِ در حالِ تحوّل، مرتبط می‌کند که در میانِ آن‌ها، زبان بیشترین اهمّیّت را دارد. درحقیقت، نشانه‌شناسی علم شناخت نشانه‌هاست و نشانه‌شناس به دنبال کشف انواع نشانه‌هاست: اینکه نشانه‌ها چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، چطور در محیط بومی خود عمل می‌کنند و چگونه با دیگر انواع، ارتباط برقرار می‌کنند. تحلیل‌گرِ نشانه‌شناس، آن‌گاه با بسیاری از متون که معانی گوناگونی را به خواننده منتقل می‌سازد، مواجه می‌شود. وی به دنبال کشف معنای واحد نیست، بلکه می‌خواهد نشانه‌ها را مشخص و عملکرد آن‌ها را بیان کند (Vide. Hawthorn, 1998: 398).

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰، علم نشانه‌شناسی پاگرفت و در حیطه‌های مختلف، از جمله در رویکردهای ادبی همچون صورت‌گرایی و ساختارگرایی که در آن صورت و ساختار یک متن ادبی بیشتر از خاستگاه اجتماعی ـ فرهنگی آن مورد توجه قرار می‌گیرد، به کار گرفته شد. جاناتان کالر (Jonathan Culler) معتقد است که «نشانه‌شناسی، اصولاً به ارائه و تولیدِ تفسیر یا معنا نمی‌پردازد، بلکه بیشتر به چگونگی ساختار تفسیر و معنی توجه دارد» (کالر، ۱۳۷۹: ۹). نشانه (Sign) اتحاد صورت دلالت‌کننده است با تصوّری که بر آن دلالت می‌کند. ما اگرچه از دال و مدلول به شکلی صحبت می‌کنیم که انگار دو عامل مستقل از یکدیگرند، ولی دال و مدلول صرفاً در حکم دو مؤلّفهٔ نشانه موجودیت می‌یابند (ر.ک. همان: ۱۸). نشانه‌های زبانی،

صداهایی‌اند که انسان به وسیلهٔ دستگاه گفتار خود، برای نشان دادن اشیاء، اشاره به رویدادها و دیگر ویژگی‌های جهان بیرون پدید می‌آورد و از نظر سوسور، نشانهٔ زبانی ارتباط یک شیء، یک نام یا پیوند یک مفهوم یا معنا و یک صورت آوایی است. بر این اساس، هر نشانهٔ زبانی، معنا را به صورت آوایی نشان می‌دهد (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۹: ۳۴۱).

به عقیدهٔ سوسور، زبان مجموعه‌ای از قراردادهای اجتماعی؛ یعنی نشانه‌های زبانی و روابط موجود میان آن‌هاست که به صورت گفتار، ظاهر می‌شود. نشانهٔ زبانی نه تنها ارتباط یک شیء و یک نام، بلکه پیوند یک مفهوم با یک صورت آوایی است. بر این پایه، هر نشانهٔ زبانی، مفهومی را به یک صورت آوایی مربوط می‌سازد. نشانهٔ زبانی، در اصل واقعیتی روان‌شناختی است که دارای دو بخش؛ یعنی صورت آوایی (دال/ Signifier) و مفهوم (مدلول/ Signified) است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۶۳ –۴۶۴).

شعر، نوعی «ساختن» است و شاعر کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند، او ابداع‌گر نشانه‌هاست (ر.ک: گیرو، ۱۳۸۰: ۹۷) و نشانه‌شناسی ادبی، یافتن مناسبتی است میان نشانه‌ای که نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده، فهمیده یا تأویل کرده است. به بیان دیگر، «نشانه‌شناسی ادبی شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی، نیروی ساختن معنای دیگر می‌بخشد» (احمدی، ۱۳۷۲: ۷ –۶). منتقد ادبی، نشانه را در متن، به مثابهٔ عنصری معنی‌دار در نظر می‌گیرد که بر مبنای نظام‌های نشانه‌شناختی فرهنگی قابل تأویل است. به‌طور کلی، هدف غایی نشانه‌شناسی، کشف همین تأویل‌های متن است.

همگام با سوسور، یکی از کامل‌ترین مطالعات در حوزهٔ طبقه‌بندی نشانه‌ها، متعلق به پیرس (Peirce) است. از نظر او، نشانه‌شناسی چارچوبی ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را در برمی‌گیرد و نشانه، چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص و به‌عنوانی خاص، نشانهٔ چیز دیگری باشد؛ یعنی ظرفیت زمانی و مکانی، موضوعی و خطابی خاصی را نیز برای تعیین مصداق نشانه مطرح می‌کند» (امامی، ۱۳۸۲: ۱۷ –۱۸).

رولان بارت (Roland Barthes) نیز به‌عنوان منتقد و زبان‌شناس ساختگرا، تأکید خاصی بر نشانه‌ها در ساختار اثر دارد. «او آفرینش ادبی را نوعی نشانه‌شناسی می‌داند و اساساً در نظر وی، انسان موجودی نشانه‌ساز است؛ یعنی برای امور و اشیاء، دلالت می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۲۶/۱). آنچه در این میان اهمّیت دارد، تأویل و تفسیر خواننده یا منتقد از نشانه‌هاست که به نوعی هدف غایی از نشانه‌شناسی را نیز می‌توان کشف همین مفاهیم و تأویل نشانه‌ها توسط خواننده دانست. «اگر تأویل را فعلیت یافتن مندرجات ذهن خواننده در نتیجهٔ تأمل بر متن بدانیم، به ناچار پذیرفته‌ایم، هر خواننده‌ای ابهام متن و پرسش‌های ناشی از آن را به اقتضای دانش، استعداد، تجربه یا شیوهٔ زیست خود رفع می‌کند و پاسخ می‌گوید و یا با متن گفت‌وگو می‌کند و این به‌معنای گذر متن از حصار تک‌معنایی ناشی از تسلّط متکلّم بر کلام و ورود در قلمروِ آزادِ چندمعنایی ناشی از قرارگرفتن متن در اختیار مخاطب است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۹۶). از همین رو است که نظریهٔ «مرگ مؤلّف» مطرح می‌گردد و در این حالت، متن از زیر سایهٔ مؤلّف خارج می‌شود و تفسیر و تأویل آن براساس ذهنیت و شناخت مخاطب، به تمامی در اختیار او قرار می‌گیرد. بارت در این‌خصوص معتقد بود منشأ زمینهٔ معنا، منتقد است، نه خود متن و کار اصلی منتقد ادبی را می‌توان تأویل نشانه‌ها (Interpretation of signs) دانست؛ «در زبان عادی یا نثر در معنای متعارف، معنی سرانجام جایی تمام یا متوقف می‌شود، اما در متون ادبی، تولید معنی تقریباً پایان‌ناپذیر است، زیرا در متون ادبی، نشانه‌ها علاوه‌بر ایجاد معنی، به تکثیر و اشاعهٔ معنی و دلالت می‌پردازند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۴).

زبان پدیدهٔ بسیار پیچیده‌ای است که ما فقط صرف و نحو و واژگان را از آن به یاد می‌آوریم؛ در صورتی‌که در این چشم‌انداز، تمامی عواملی که بتوانند نقش دلالتی (semantic) داشته باشند، از لایه‌های معنایی مختلف در یک جمله یا یک واژه بگیرید، تا ساختمان یک اسطوره یا رمز، همه در قلمرو زبان به معنی عام قرار می‌گیرد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸).

از نـکات حائز اهمّیّتی که در نشانه‌شناسی به آن توجه می‌شود و آن را می‌توان از اصول نشانه‌شناسی دانست، آن است که نشانه‌ها و معانی و تفاسیر آن‌ها را افرادی که تـجربه‌های زیستی، فـرهنگی، شرایط و موقعیت فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی مشابه و یکسان داشته و در محیط فرهنگی و اجـتماعی یکسـان بـا مؤلّفه‌های آشنا و ملموس زندگی کرده‌اند، درک می‌کنند. «نشانه‌ها معانی مشترکی را به اعضایی که در فرهنگ به‌خصوصی شـرکت دارنـد، مـنتقل می‌نمایند و از این‌رو، می‌توان آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت‌گر عـمل مـی‌کنند، تحلیل نمود.» (داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵).

دانیل چندلر (Daniel Chandler) نیز در کتاب مبانی نشانه‌شناسی می‌گوید: «نشانه هر چیزی است که بر چیزی دیگر اشاره دارد و از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء ظاهر شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰ و ۲۱) و نشانه‌شناسی را مطالعهٔ همهٔ این نشانه‌ها، تعریف می‌کند و به گفتهٔ اُمبرتو اکو (Umberto Eco) «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد» (همان). به این ترتیب، دامنهٔ نشانه‌شناسی از آنچه در آغاز، سوسور در نظر داشت گسترش یافت و مفهوم نشانه از دایرهٔ نشانه‌های زبانی و صوتی فراتر رفت و مظاهر بی‌شمار حاضر در زندگی بشر، از نظر قابلیت نشانه‌بودن مورد مطالعه قرار گرفت.

محدودکـردن شـیء در چهارچوبی محدود، به منزلهٔ ایـجاد هـماهنگی بین اجـزای یـک حـجم در اندازه‌های کمّی و محدود است، امّا فـعل و انفعالات مزبور نه محدود به دریافت‌های کمّی، بلکه ناشی از درک هماهنگی کیهانی و انتقال آن به عناصر و اشیای مـحسوس است. به‌عبارت دیگر، وزن و ریتم شیءِ بازنمایی‌شده، فقط منبعث از خود شیء نیست، بلکه مـلهم از ادراک کـلیتی افلاکی و استحالهٔ آن در جزئی خاکی است. متن ادبی که از آفرینش‌های انـسانی اسـت، نـمی‌تواند از درک انسانی فراتر رود؛ در چنین شرایطی می‌توان ادّعا کرد که آفرینش‌گر ادبی، جز نشانه‌های برگرفته از جـهان اطـراف خـود، چیز دیگری در اختیار ندارد که انتخاب و ترکیب کند (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۶ –۱۷). در بررسی ادبیات و شاهکارهای ادبی که موضوع نـقد ادبـی اسـت، با نشانه‌ها سروکار داریم. «نویسنده از عالم هستی سخن می‌گوید، منتقد از ادبیات؛ یعنی عالم نشانه‌ها! امـّا آنـچه برای نویسنده نشانه است، برای منتقد، مبدّل به معنی می‌شود (زیرا موضوع گفتمان انـتقادی اسـت) و از دیدی دیگـر، آنچه برای نویسنده معنی است، بینش وی از جهان، برای منتقد، نشانه است؛ عنوان، موضوع و نـماد [نشانه]، مـاهیت معین پیدا می‌کند» (ژنت، ۱۳۸۰: ۱۴۶). این پیوند زبانی میان شعر و نشانه، با بررسی ساختار زبان شـعر و بـررسی شـکل‌های ادبی، بیان ادبی میسر است و این بررسی ساختاری درواقع، نمی‌تواند تحلیل مناسب بین رمز و پیام را درک کنـد (همان).

«در ادبیّات معاصر و شعر نو، شاعران به دو علت به شعر نمادین و سمبولیک روی می‌آورند: ۱) شرایط سیاسی و اجتماعیِ جامعه و استبداد و اختناق شدید حاکم بر فضای آن؛ ۲) مقتضیات هنری. در واقع، از عواملی که سبب شد شاعران معاصر، چون نیما، اخوان، شامـلو و فروغ، به شعر نمادین، سمـبولیک و نشانه دار روی آورند، فضای سیاسی و اختناق جامعه، استبداد شدید حاکم بر آن، اعدام مبارزان، سرکوب آزادی‌خواهان و روی‌هم رفته، رعایت جانب احتیاط و مصلحت از سوی شاعران در بیان عقاید و اندیشه بود، امّا عامل مهم دیگر که شاعران معاصر را به کاربرد اشعار نمادین و سمبولیک واداشت، مقتضیات هنری بود» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۸). «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۱۶۷). فروغ نیز از جملهٔ این معاصران است.

۲. ۲. بررسی نشانه‌های مستحیل شدهٔ کلام شعریِ فروغ

با نگـاهی به آثار فروغ، می‌توان تأثیر او را بر ادبیّات معاصر ایران، انکارناپذیر دانست. او با بیان «عاطفه‌های فردی» در مجموعه‌های «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، آن‌را در مجموعهٔ تولّدی دیگر به «عاطفهٔ اجتماعی» بدل کرد و به شکل و محتوای

اشعارش غنا بخشید و با مجموعهٔ آخر خود «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، توانست جایگاهش را در شعر معاصر ایران تثبیت نماید.

فروغ عموماً نسبت به مسائل اجتماعی دورهٔ خود، دیدی حساس و انتقادی دارد. یکی از درگیری‌های او با قوانین و عرفیاتی است که در مجموع، به ضرر زنان است. او گاهی در مقام یک زن عاصی و سرکش و از طرفی روشنفکر که حاضر نیست به زندگی عادی و مظلومانهٔ زن ایرانی تن در دهد، با قوانین و عرف درگیر می‌شود و این یکی از زمینه‌های اصلی شعر اوست. در نامه‌ای که ۱۲ دی ۱۳۳۴ از اهواز به مجله نوشته است، می‌آورد: «آرزوی من، آزادی زنان ایرانی و تساوی حقوق آنها با مردان است. من به رنج‌هایی که خواهرانم در این مملکت بر اثر بی‌عدالتی‌های مردان می‌برند، کاملاً واقف هستم و نیمی از هنرم را برای تجسم دردها و آلام آن به کار می‌برم» (نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۰).

اگر بخواهیم در یک کلام، اندیشهٔ شاعرانه‌های فروغ را معرفی کنیم، باید این جملهٔ رضا براهنی را واگویه نماییم که «اگرچه اکثر شاعران مرد هر یک سهمی از ظرفیت مردانگی خود را نشان داده و نقش بر دوش داشته‌اند، ولی فروغ به‌تنهایی زبان گویای زن صامت ایرانی در طول قرن‌هاست؛ فرّخزاد، انفجار عقدهٔ دردناک و به تنگ‌آمدهٔ سکوت زن ایرانی است» (نقل از: خسروی، ۱۳۸۷: ۴). او نیز مثل هر شاعر بزرگ دیگر، در ابتدا شاعری نوآور و بدعت‌گذار است؛ شاعری که در پی تکرار حروف و گفت و کارکرد پیشینیان نیست. «پرندهٔ بلندپرواز خیال و اندیشه‌اش در چارچوب اوزان کلاسیک و معمول نمی‌گنجد. حرفی دارد و دردی که باید در قالب چارچوب خاص و ویژهٔ خود ارائه شود، پس حرفش را می‌زند و شعرهایش را می‌سراید» (ترابی، ۱۳۷۵: ۳۵).

فروغ در شعرهای بعد از تولّدی دیگر به تمثیل و نشانه روی می‌آورد و تلاش می‌کند نوعی شعر تمثیلی یا سمبلیک ارائه دهد. «دلم برای باغچه می‌سوزد»، یک تمثیل است با مضمونی اجتماعی و نیز قطعهٔ «کسی که مثل هیچکس نیست»، همین وضع را دارد و محتوای شعر فروغ بدین شکل، تکامل می‌یابد. فروغ گذشته از محتوا، به نوعی بیان تازه نزدیک می‌شود؛ بیان تازهٔ او مایه‌های فراوانی دارد، از زندگیِ واقعی‌اش. کلمه برای او مایه‌های عاطفی و شعریِ خاصی پیدا می‌کند و این حرکت یا تحوّل را می‌توان در ابعاد مختلف شعر فروغ جست‌وجو کرد و دید (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵: ۲۴۱-۲۳۹).

۲. ۲. ۱. نشانهٔ شب و تاریکی

در بیان ابتدایی شعر فروغ، رابطهٔ میان شب و تاریکیِ آن، رابطه‌ای طبیعی و قراردادی، تلویحی است. شب نشانه‌ای است که کارکرد ارجاعی آن تاریکی و در نتیجه، پنهان‌ماندن بخش عظیمی از حقیقت است.

چون نگهبانی که در کف مشعلی دارد / می‌خرامد شب در میان شهر خواب‌آلود... / ناودان ناله‌ها سر داده در ظلمت / در خروش از ضربه‌های دلکش باران / می‌خزد بر سنگ‌فرش کوچه‌های دور / نور محوی از پی فانوس شبگردان... (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۲۱۲).

امّا در بیان ادبی سروده‌های سراینده، کارکرد هنری شب و تاریکی آن، به‌دلیل بهره‌مندی از رمزگانی پیچیده، معانیِ متعدّدی را به ذهن متبادر ساخته و در نتیجه دایرهٔ تأویل‌پذیری اثر را گسترش می‌دهد، که البته با توجه به دیگر نشانه‌های موجود در شعر، می‌تواند توجیه‌پذیر باشد یا نباشد. گیرو معتقد است که «رابطهٔ میان دال و مدلول می‌تواند انگیخته یا غیرانگیخته و دل‌بخواهی باشد. انگیختگی درحقیقت رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول است و این رابطه در ماهیت آن‌ها؛ یعنی در جوهر آن‌ها یا در صورت آن‌ها نهفته است و انگیختگی هرگاه در جوهر آن‌ها نهفته باشد، از نوع همانندی است و هرگاه در صورت آن‌ها نهفته باشد، از نوع هم‌ریختی است که گاهی به آن‌ها انگیختگیِ درونی و انگیختگیِ بیرونی گفته می‌شود» (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۴).

در آسمان تیره نمی‌بینم / نوری ز صبح روشن بیداری / برای تو... (فرّخزاد،۱۳۷۹: ۲۴۹).

فضای کلی شعر غمناک و تیره‌گون است. تیرگی آسمان در بند مورد بحث، نماد غم و اندوه برای شاعر است. این نماد (= تیرگی آسمان) نمادی ابتکاری و حاصلِ اندیشه‌های شاعرانه نیست، بلکه همانند آن در آثار بسیاری از شعرا می‌توان دید.

در شعر فروغ گاه، تاریکی و ظلمت در نشانه‌های سکون و افسردگی مستحیل می‌گردند: جاده‌ای گمشده در دامن ظلمت / خالی از ضربهٔ پاهای سوار/ از راهی دور (همان: ۲۷۱).

همچنین این ظلمت سمبول زشتی‌ها واقع می‌گردد. در شعر زیر، شاعر می‌خواهد، روشنایی آفتاب برای همیشه در تاریکی مطلق محبوس بماند و همه‌جا را سیاهی و تاریکی فرا گیرد؛ بر این اساس، در شبی تاریک بر ملائک بانگ می‌زند که خورشید را در کورهٔ ظلمت رها سازند تا او نتواند باز گردد. ظلمت در این بند و گزاره، مترادف با تاریکی که نماد زشتی است، می‌باشد.

گر خدا بودم ملائک را شبی فریاد می‌کردم / سکهٔ خورشید را در کورهٔ ظلمت رها سازند (همان: ۲۴۵).

همچنین این سیاهی در کالبد ترس و وحشت مستحیل می‌گردد و قامت دیگری به خود می‌گیرد. فروغ این ترس را ناشی از جهل می‌داند؛ جهلی که به طبیعت داریم.

از سیاهی چرا حذرکردن / شب پر از قطره‌های الماس است (همان: ۱۶۱).

با ظهور سبک نیمایی در عرصهٔ شعر فارسی، زمینهٔ حضور قویتر سمبولیسم نیز در سرایش فارسی فراهم شد. اتّفاقی که در سیر تطوّر و حیات شعر فارسی، نقطهٔ عطف به‌شمار می‌رود. این گرایش در ادبیّات اروپایی، ریشه‌دار است «تا آنجا که یکی از خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های مهم جریان شعری سمبولیسم اجتماعی فارسی، مکتب سمبولیسم اروپایی قلمداد شده است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹). زبان شعر نو، نمادگرا و سمبولیک و دارای نوعی ابهام و نهفتگی است. خواننده با کشف این پنهانی‌ها ضمن کسب لذت، با تعابیر متفاوت پدیده‌ها در زبان شعری آشنا می‌شود.

بنابر اعتقاد بسیاری از منتقدان، شعر فروغ، تصویرگری نیست، بلکه زندگی لحظه به لحظهٔ شاعر در مفاهیمی است که در شعر او جریان دارد. فروغ به‌خوبی می‌داند چگونه از پدیده‌ها و روابط حاکم میان آنها بهره گیرد تا بر تأثیر و نفوذ کلام خود بیفزاید. با نگاهی گذرا به سروده‌های فروغ می‌توان دریافت که از رابطهٔ بین «ظلمت» و نقیض آن «نور»، برای انتقال مفهوم یاری جسته‌است. فروغ با تیرگی‌هایی که در اشعارش تصویر می‌کند، عوامل مـؤثّر بر اندیشه‌هایش را برای خواننده روشن می‌سازد. این ظلمت در پیکرهٔ استحاله‌ایِ سیاهی‌ها، پوشیدگی‌ها، نهانی‌ها، رازها و خلوت‌های فروغ، بیشترین نمود و بسامد را آنِ خود می‌کند.

بیان فروغ از پدیده‌های طبیعی، رمزگونه و نمادین است؛ سیاهی در جای‌جای شعر وی حضور دارد، امّا تمثیل و نگاه او از تاریکی در هر لحظه متفاوت است. شب، عصارهٔ تاریکی و خمودی است که در نهایت با سپیدیِ صبح درهم می‌شکند. او هستی خود را «آیه» و نشانه‌ای از تاریکی می‌داند که در نهایت به «سحرگاه» نورانیِ «رستن‌ها و شکفتن‌های ابدی» خواهد پیوست؛ فروغ در شب‌های تاریک و ظلمانی، به انتظار «نقبی» به سوی نور است.

۲. ۲. ۲. نشانهٔ مرگ، زوال و نابودی

از دیگر موضوعات عمدهٔ شعر فروغ، مسألهٔ مرگ و ترس از زوال و فنا و پوسیدگی است. در برخی از این سروده‌ها، مرگ در همان معنای قراردادی خود؛ یعنی فنا و نابودی و رخت بر بستن از این دنیا به کار رفته است.

مرگ من روزی فرا خواهد رسید: / روزی از این تلخ و شیرین روزها... (همان: ۲۸۰).

سرانجام فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» حقیقتِ فنا را می‌پذیرد و خود را تسلیم می‌کند و حتّی عشق و وصلت نیز در ذهن او با هاله‌ای از مرگ و زوال همراه است:

و عشق و میل و نفرت و دردم را / در غربت شبانهٔ قبرستان / موشی به نام مرگ جویده است (همان: ۳۷۰).

«خواب» نیز که از آن به نام «موت اصغر» یاد می‌شود و در بطن و اندرونیِ نشانهٔ مرگ مستحیل گشته است، در جایگاه قاموسی‌اش باید دال آرامش و رسیدن به سکون و سکوت باشد، امّا در شعر فروغ، براساس توافقی که از همان ابتدای شعر، میان فرستنده و گیرندهٔ پیام ایجاد می‌شود، زمینهٔ دلالتی اوّلیّهٔ خود را از دست داده و در مفهومی ثانوی به‌کار گرفته می‌شود. شاعر به‌خوبی نشان می‌دهد که اساساً در شب‌های شاعر، خوابی وجود نداشته و اگر وجود داشته، با توجه به دال‌هایی چند که در ادامهٔ افکارش ذکر می‌کند، نه خواب، بلکه کابوس بوده است.

با توجّه به همین استحالهٔ نشانه‌ها و تحوّل بار معنایی نشانه‌ها در این اندیشهٔ فروغ، می‌توان قول گیرو را پذیرفت که در اصل، نشانه‌ها اغلب انگیخته‌اند، ولی تحوّل تاریخی، گرایش به محوِ انگیختگی دارد و هنگامی‌که دیگر انگیختگی قابلِ مشاهده نباشد، نشانه، صرفاً به‌واسطهٔ قرارداد عمل می‌کند (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۵).

«حسرت گذشته» نیز از جمله موتیف‌های رایج شعر فارسی است که در پیکرهٔ مستحیل مرگ و نابودی، گاه رخ می‌نمایاند؛ در بطن تاریخ شاعران دورهٔ سلجوقی به دورهٔ محمودی حسرت می‌خوردند و شاعران دورهٔ محمودی از دورهٔ رودکی با حسرت یاد می‌کردند. فروغ نیز از زندگی خود راضی نیست و به گذشته حسرت می‌خورد:

آن روزها رفتند / آن روزهای خوب / آن روزهای سالم و سرشار (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۸۹).

و در ارتباط با همین بن‌مایه است که یاد دوران کودکی و نوجوانی و آرزوی بازگشت به آن دوران‌ها، در شعر فروغ به‌کرّات دیده می‌شود. او در بسیاری از شعرهای خود از دوران کودکی یاد کرده است و در برخی از شعرها، خاطره‌هایی از آن روزگاران را نقل می‌کند. در شعر «بعد از تو»، از دوران کودکی به خطاب «ای هفت سالگی!» یاد می‌کند و در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، از زبان یک دختربچه سخن می‌گوید (همان: ۴۵۶).

۲. .۲. ۳. خورشیدِ [گاه] سرد!

نمونهٔ استحاله دیگری در یک نشانه و در قامت مدلولی نامتعارف، بیان «خورشید سرد» در اندیشهٔ فروغ است. هنگامی که در شعر «آیه‌های زمینی»، خورشید نماد و رمز حیات و نیروی زندگی است، همه چیز در مسیر معیّن خود گام برمی‌دارد و کسی از معنای قراردادیِ نشانه‌ها عدول نکرده است، اما به ناگاه این نشانهٔ گرما و نور، توده‌ای عظیمی نامیده می‌شود که مرده و مسخ شده و انسان امروزین با آن کاملاً بیگانه است. فروغ، زوال انسان و اجتماع را نیز به گونه‌ای نمادین بیان می‌کند و آن را در پیوند با زوال طبیعت و بیگانگی انسان با آن می‌داند:

خورشید سرد شد / و برکت از زمین رفت (همان:۳۶۱).

نیکبخت در این‌باره می‌گوید: «شاعر در این بند، تکه‌ای از خود را می‌یابد؛ از یکسو، با آن نبات‌ها و کوچه‌های اقاقی و برگ‌های شمعدانی، سرشاریِ دیروز را عینیت می‌بخشد و با پوسیدن و گمشدن آنها، مابه‌ازای عینی و شخصیِ آن پوسیدگی و هجرانی را تجسّد می‌دهد و از سوی دیگر، با این مجموعه، به زوال و ویژگی نگرش خویش دست می‌یابد و به تبع آن، برخی از اجزاء و اشیای خاص زبان شعرش را کشف می‌کند» (نیکبخت، ۱۳۷۳: ۴۴).

آن روزها رفتند / آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می‌پوسند / از تابش خورشید، پوسیدند / و گمشدن آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها / در ازدحام پرهیاهوی خیابان‌های بی‌برگشت / و دختری که گونه‌هایش را / با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه! / اکنون زنی تنهاست / اکنون زنی تنهاست (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۹۴).

همان‌گونه که پیش از این بیان شد، در مجموعه‌های «دیوار» و «عصیان» تغییر محسوسی در نگاه فروغ نسبت به دنیای اطرافش به‌چشم نمی‌خورد. او هنوز از «اسیر» فاصله نگرفته، جز این‌که نگاهش تلخ‌تر شده و عصیان و برآشفتگی در شعرش برجسته‌تر است، تا جایی که شعر را الههٔ خون‌آشامی می‌خواند که به شاعر، مانند یک قربانی می‌نگرد:

امشب بر آستان جلال تو / آشفته‌ام ز وسوسهٔ الهام / جانم از این تلاش به تنگ آمد / ای شعر... ای الههٔ خون‌آشام! (همان: ۱۸۸).

دنیای شعری فروغ به یکباره تغییر می‌کند؛ او خود در برخی از گفت‌وگوهایش بیان می‌دارد که آشنایی‌اش با شعر نیمایوشیج، یکی از عوامل این تغییر و استحاله است: «در چهارده‌سالگی مهدی حمیدی و در بیست‌سالگی نادرپور و سایه و مشیری شعرای ایده‌آل من بودند... نیما برای من آغازی بود و عقیده و سلیقهٔ تقریباً قطعی مرا راجع به شعر ساخت... بیشترین اثری که نیما در من گذاشت، در جهت زبان و فرم‌های شعری‌اش بود» (نقل از جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۵ -۱۸۶).

در وقفهٔ چندساله‌ای که بین انتشار «عصیان» تا «تولّدی دیگر» وجود دارد، فروغ به‌دنبال کشف و ساختن دنیای شعری خود است. او در مورد تولّدی دیگر می‌گوید: «شعرهای این کتاب نتیجهٔ چهارسال زندگی و کار هستند... من شعر را از خواندن کتاب‌ها یاد نگرفته‌ام.. . همین‌طوری راه افتاده‌ام؛ مثل بچّه‌ای که در یک جنگل گم می‌شود. به همه‌جا رفتم و همه‌چیز جلبم کرد تا عاقبت به یک چشمه رسیدم و خودم را توی آن چشمه پیدا کردم؛ خودم که عبارت باشد از خودم و تمام تجربه‌های جنگل، امّا شعرهای این کتاب درواقع من هستند و جستجوهای من برای رسیدن به چشمه» (همان: ۲۱۳)

۲. ۲. ۴. عشق

عشق در اشعار فروغ، مقوله‌ای بنیادین در هستی‌شناسی شاعرانهٔ وی است که معمولاً با ناامیدی و شکست همراه است.

عشق؟ / تنهاست و از پنجرهای کوتاه / به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد / به گذرگاهی با خاطرهای مغشوش / از خرامیدنِ ساقی نازک در خلخال (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۳۵۲).

از ریزنشانه‌هایی که در اندیشهٔ فروغ در دل نشانهٔ محوریِ عشق قرار گرفته، «دست» است. این نشانه، از آنجایی که دچار استحالهٔ مفهومی و نشانه‌ای شده، در خور تعمّق بیشتری است. واژهٔ «دست» در شعر فروغ کارکردهای گوناگونی دارد، کارکردهای ساده و ابتدایی و معنای مألوف آن و یا پیچیده و مدلول مفهومی باز و گسترده و هنری. از جمله کارکردهای «دست» در معنای حقیقی و دوشادوش عشق، این است که صحنهٔ عشق زمینی را ترسیم می‌کند:

در سیاهی دست‌های من / می‌شکفت از حس دستانش / شکل سرگردانی من بود / بوی غم می‌داد چشمانش (همان: ۱۵۸).

و یا تعبیرهای کنایی مستعمل در کنار هجر و دوری از عاشق:

جلوهٔ روی مرا هجر تو کاهش بخشید / دست در دامن خورشید زدم تا بر من/ عطش و سوزش و روشنی بخشید» (همان: ۲۰۸).

«دست بر دامن زدن» کنایه از متوسل شدن و کمک خواستن. یا آرایه‌های ادبی زیبا، ولی تکراری در ادبیات:

به خدا غنچهٔ شادی بودم/ دست عشق آمد و از شاخم چید... (همان: ۸۲).

روی کاشی‌های ایوان دست نور/ سایه‌ها را شتابان می‌کشید (همان: ۲۰۱).

این تعبیرهای ساده و کلاسیک از واژهٔ «دست»، با رشد ذهنی و احساسی شاعر رنگ عوض می‌کنند و در بافت نشانه‌هایی عمیق‌تر ارتقا می‌یابند. در نمونهٔ زیر در حقیقت، دست پلی ست در دستان عاشق که او را به اوج و کمال می‌رساند:

سخن از دستان عاشق ماست/ که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم/ بر فراز شب‌ها ساخته‌اند (همان: ۳۸۶)

در شعری دیگر از میان چندین مورد، شاعر در بین تمامی اعضای بدن، دست‌هایی را که قادر به درک حس طبیعت هستند و سیمانی نیستند، برای رشد و بالش و رهایی از حالت خمود و دلمردگی، کارا و مفید می‌داند:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهم شد می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم/ و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم/ تخم خواهند گذاشت (همان: ۴۱۸).

دستی که برای یاری خواستن از دیگران دراز شده، ولی افسوس یاری‌رسان و همدم و یاری نمی‌بیند تا دستانش را در دستان عاشق او بسپارد و با باد راهی شوند. مردمی که در جهان به روزمرگی عادت کرده‌اند و عاری از حس هستند، حرف و حس او را درک نمی‌کنند تا دست یاری به سوی او دراز کنند.

من از زمانی/ که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم / من از تصور بیهودگی این‌همه دست / و از تجسم بیگانگی این‌همه صورت می‌ترسم (همان: ۴۵۴-۴۵۵).

پر واضح است که در کنار برخی از کارکردهای دست، مفهوم عشق حضور ندارد، اما وجود همنشینی خاصی بین دست و عشق در سروده‌های فروغ، انکارناپذیر است.

۲. ۲. ۵. کمال‌گرایی و اوج‌طلبی

در نقطهٔ مقابل حسرت و اندوه فرصت‌ها و روزهای از دست رفته، آنچه نام فروغ را جاودانه ساخته است، روح کمال‌جو و جسور اوست. همواره زیستن، باعث رضایت و خشنودی فروغ نمی‌شد و حتّی رسیدن به اوج قلّه، او را قانع نمی‌کرد؛ آن‌گونه که شاملو گفته است: «فروغ شاعری جستجوگر است که هرگز چیزی پیدا نکرد که قانع‌اش بکند؛ نه انسانیت، نه عشق و نه خوشبختی. او در شعرش هم در جستجوی نور است و هم ظلمت، هم عشق و امید و هم مرگ و نیستی» (نقل از: مرادی کوچکی، ۱۳۷۹: ۲۰۰).

اوجِ این کمال‌گرایی را می‌توان در شعر «پرنده مردنی است» مشاهده کرد.

دلم گرفته‌است / دلم گرفته‌است / به ایوان می‌روم و انگشتانم را / بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / کسی مرا به آفتاب / معرفی نخواهد کرد / کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد / پرواز را به خاطر بسپار / پرنده مردنی است (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۶۷-۴۶۸).

فروغ خیلی زودتر از معمول به جرگهٔ شاعران حرفه‌ای پیوست و سریع‌تر از دیگران به نقطهٔ اوج رسید. او از خامی و صراحت زبانیِ دوران اوّلیّهٔ شاعریِ خود که در آن تمام واژه‌ها و دال‌ها در معنای قاموسی و کاربردیِ خود به‌کار می‌رفتند و یا نهایت معنای تشبیه‌ها و استعاره‌های ساده و روزمرهٔ شاعرانه را دارا بودند، با شتاب فاصله گرفت و به سمت تغییر وضع حاکم بر واژه‌ها پرداخت. او با انتخاب معانی و مدلول‌های گوناگون و متنوّع برای واژه‌ها و نشانه‌های شعری خود، معانی نو و بکری آفرید و این معانی را در کالبد استحالهٔ واژه‌ها و کلمات به تصویر کشید.

این به‌نوعی سمبولیسم فرّخزاد، با نام اشیا و امور عادی شکل پذیرفته و می‌تواند دنیای حسّی و واقعی، در عین حال شاعرانه را در برابر خوانندهٔ او قرار دهد. احساسات پررنگ زنانه به زبان فروغ قوّت، صمیمیت و گیراییِ غریبی بخشیده که این امر، تأثیر قوی و زودهنگام شعر او را بر خوانندگانش، تسهیل کرده‌است. شعر فرّخزاد را می‌توان یکی از نتایج آموزه‌های شعری نیما به‌حساب آورد. خود فروغ به این نکته اذعان دارد و گفته است: «نیما برای من آغازی بود. نیما شاعری بود که من در شعرش، برای اوّلین بار یک فضای فکری دیدم و یک جور کمال انسانی... از او یاد گرفتم چه‌طور نگاه کنم... خواستم وسعت نگاه او را داشته باشم، امّا در پنجرهٔ خود نشسته باشم» (نقل از: باقی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۵۵).

۲. ۲. ۶. آب و مدلول‌های گوناگون آن

واژهٔ «آب» و دیگر واژه‌های مرتبط با آن مانند چشمه، جوی و دریا، در آثار نخستین فروغ معنای قراردادی خود را القا می‌کنند و در نهایت وقتی او خواسته است به زبان شعر نزدیک شود، این واژه‌ها را اغلب به‌عنوان مشبّه یا مشبهٌ‌به در ساختار یک تشبیه و یا استعارهٔ غالباً مستعمل، به‌کار برده است. برای مثال:

خورشید رفته است و نفس‌های داغ شب / بر سینه‌های پرتپش آب می‌خورد (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۱۵۳) و یا:

کاش بر ساحل رودی خاموش / عطر مرموز گیاهی بودم (همان: ۱۹۱)

و نیز:

آبها پاکیـزه‌تـر از قطـره‌های اشک / نهرها بر سبزه‌های تازه لغزیده (همان: ۲۴۵).

در شعر عصیان بندگی همان‌گونه که می‌بینیم، واژه‌های آب، ساحل و نهر در معنای قاموسی خود به‌کار رفته‌اند و ذهن مخاطب با شنیدن و دیدن آنها یا مستقیماً به مصادیق بیرونی‌شان متوجّه می‌شود یا در نهایت به تشبیه یا استعاره می‌رسد؛ امّا پس از تحوّل فکری فروغ، بسیاری از این مفاهیم در برخی از اشعار، نه به‌عنوان واژه، بلکه به عنوان نشـانه و یا نماد به کار رفته‌اند و روابط متعدّد معنایی و زیبایی‌شناختی، جایگاه آنها را در شعر مشخّص کرده است.

فروغ به نشانهٔ آب، از زوایای مختلف نگریسته و در شرایط متفاوت، برداشت‌های گوناگونی از آن داشته است؛ در شعر «بعد از تو»، آب وسیله‌ای است برای ایجاد حس از دست‌دادن معصومیت کودکی و گرفتارشدن در فضایی‌که با روح شاعر سنخیّتی ندارد، جان شاعر را آزرده و او را به مقامی رسانیده که باید رازِ از دست‌دادن معصومیت خویش را به‌عنوان انسانِ نوعی، بازتاب دهد و آگاهی خویش را با جامعه در میان نهد. این آگاهی به شیوه‌های مختلف در کلام او نمایان می‌شود:

برخاستم و آب نوشیدم / و ناگهان به خاطر آوردم / که کشتزارهای جوان تو از هجوم ملخ‌ها / چگونه ترسیدند (همان: ۴۴۲).

شاعر از خواب بیدار می‌شود، امّا این بیداری به منزلهٔ آگاهی نیست و چه‌بسا انسان‌هایی که در ظاهر بیدارند، امّا بصیرت کافی ندارند و چه‌بسا انسان‌هایی که نگاه می‌کنند و نمی‌بینند:

میان پنجره و دیدن / همیشه فاصله‌ای ست (همان: ۴۳۰).

شاعر علاوه بر بیدارشدن، به عواملی دیگر نیازمند است که بتواند به مرتبهٔ آگاهی برسد؛ آب در اینجا این نقش را ایفا می‌کند و می‌تواند تحوّلی چشمگیر در ادراک شاعر ایجاد نماید. انسانی‌که با گذر از کودکی و نگاه به توانایی‌های ظاهری، خود را خوشبخت می‌پندارد، با مروری دیگر در می‌یابد که هر چه بزرگتر می‌شود، از هویّت خویش بیشتر فاصله می‌گیرد؛ در می‌یابد که انسان‌ها رنگ معصومیت را باخته‌اند و قاتل یکدیگر شده‌اند. گذر از معصومیت کودکی، راه قبرستان را هموار می‌کند و باعث می‌شود که شاعر بداند. ما هر چه را که باید / از دست داده باشیم، از دست داده‌ایم (همان: ۴۴۲).

گاه نترسیدن، مقدمه‌ای برای رسیدن به آب و مصونیت از یک ترس و بیم مجهول می‌شود. در شـعر «فتح باغ» که فروغ چشم نظری به هبوط آدم دارد، نترسیدن را عامل هبوط می‌داند. هبوطی که برای انسان منافـع و ضررهـای توأمان داشت؛ اگرچه بسیاری تنها جنبهٔ منفی آن را می‌بینند. درخت معرفت، فروغ را به راهی می‌برد که او می‌تواند به چراغ و آب و آیینه پیوند بخورد:

همه می‌ترسند / همه می‌ترسند، اما من و تو / به چراغ و آب و آیینه پیوستیم و نترسیدیم (همان: ۳۸۴).

فروغ، سعادتِ حاصل از رسیدن به آب را دلیلی می‌داند که بر ترس غلبه کند. پیوستن به این آب، تحوّلی را در پی دارد که در مقابل ترسی که ناشی از مسیر ظلمات است، بسیار ناچیز و اندک به‌شمار می‌آید. همواره ترس و بیم از نقص ناشی می‌شود، آبی که می‌تواند تعویذی در مقابل صدمات محتمل باشد و حتی سرنوشت شوم محتوم را تغییر دهد، مجال ترس را اندک می‌کند. مصونیتی که تن قهرمانان اسطوره‌ای همچون اسفندیار و آشیل داشت و به خاطر ناقص بودن، مصونیت تام ایجاد نکرد، حال روح فروغ را به مصونیت می‌رساند.

آب در پیکرهٔ اشکال و مفاهیم گوناگون دیگری در شعر فروغ، استحاله می‌گردند. آبی که در جایی می‌تواند نماد سعادت، جاودانگی، امید و مکاشفه باشد، در جای دیگر ویرانگر و مرگزا است. فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، آب دریا را کشنده می‌خواند:

نگاه کن که در اینجا / زمان چه وزنی دارد و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند / چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟ (همان: ۴۲۸).

آب دریا به‌ویژه در اعماق آن، سرد و سیاه است و فشاری جانکاه ایجاد می‌کند، چنان‌که در نمادشناسی آن نوشته‌اند: «آب‌های عمیق مثل دریاها، خلیج‌ها و چاه‌ها، قلمرو مردگان را تداعی می‌کنند» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲).

واژگان دریا و اقیانوس، حالت‌های دیگری از استحالهٔ نشانهٔ آب است. این دو نشانه، گاهی رمز وجود و هستی و زندگی است و گاهی رمز اعماق خاطره و گاهی دلالت بر تنهایی و غربت و مرگ! اقیانوس گاهی هم سمبل زن یا مادر است و بازگشت به دریا، به معنی بازگشت به سوی مادر و مرگ است. همچنین، اقیانوس معادل ناخودآگاه عمومی است که از آن، خورشید طلوع می‌کند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

و چهره شگفت / با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست / همچون گیاهان ته دریا / در آن سوی دریچه روان بود / و داد زد: باور کنید / من زنده هستم (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۱۵).

و یا:

من این جزیرهٔ سرگردان را / از انقلاب اقیانوس / و انفجار کوه گذر داده‌ام (همان: ۴۲۹).

و در جایی دیگر می‌بینیم که به اعتبار دریا و اقیانوس، از جزیرهٔ نامسکون سخن به میان می آورد:

شاید که اعتیاد به بودن / و مصرف مدام مُسکّن‌ها / امیال پاک و سادهٔ انسانی را / به ورطهٔ زوال کشانده است / شاید که روح را / به انزوای یک جزیرهٔ نامسکون / تبعید کرده‌اند (همان: ۳۷۳ –۳۷۴).

در شعر «به علی گفت مادرش» (همان: ۳۸۷)، دریا نماد دنیای آرمانیِ شاعر است و آرزوهایش را در آنجا تحقّق یافته می‌بیند. همچنین در قطعهٔ «آیه‌های زمینی» (ر.ک: همان: ۳۶۱). از مرداب‌هایی سخن گفته که نمادی از تباهی و سکون است و شاعر که از سلالهٔ درختان سبز است، نمی‌تواند در هوای ماندهٔ مرداب تنفّس کند.

جاری بودن آب در برابر سکون مرداب، نشانهٔ دیگریست که شاعر در شعر خود بدان توجه داشته است. با بیان حرکت و پویایی آب به مخاطب می‌آموزد که انسان بایستی در زندگی خود، مانند رود و جویبار با تلاش و پشتکار جریان داشته باشد وگرنه بسان مرداب به مرگ و خمودگی دچار می‌گردد:

گر به مردابی ز جریان ماند آب — از سکون خویش نقصان یابد آب
جویباری یافتید آوازخوان — رو به استغنای دریاها روان
خواب آن بی‌خواب را یاد آورید — مرگ در مرداب را یاد آورید
(همان: ۳۶۰ –۳۵۹)

۲. ۲. ۷. مفهوم درخت

در فرهنگ سمبول‌ها، درخصوص این واژه آمده است: «سمبولیسم درخت دلالت بر زندگی، رشد، بارآوری و زایش دارد. درخت رمز حیات فنانشدنی و جاودانگی است... همچنین رمز طبیعت آدمی و رمز روند پایان‌ناپذیر حیات است» (نقل از: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۴).

در شب کوچک من، افسوس / باد با برگ درختان میعادی دارد / در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی است (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۷).

همچنین نیازمند یادکرده است که در فرهنگ سمبول‌ها در توضیحات ذیل درخت، آمده است که درخت هم از آنجا که ریشه در خاک و شاخه در آسمان دارد، نمایندهٔ تمایل حرکت به سوی بالاست و با سمبل‌هایی از قبیل نردبام و کوه در ارتباط است که مبیّن ارتباط بین سه جهان هستند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

چون تو را می‌نگرم / مثل این‌ست که از پنجره‌ای،/ تک درختم را، سرشار از برگ / در تب زرد خزان می‌نگرم (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۹۶).

همچنین در کنار درخت و واژگان مرتبط با آن؛ نظیر: باغ، نردبام، نشانه و نماد صعود و بالا رفتن و اتصال است که می‌شود از نردبام بالا رفت و دوردست یا پایین را دید و به خاطرات گذشته و یا آرزوهای آینده سفر کرد. در سرودهٔ زیر، برف بر روی دوران پاک گذشتهٔ کودکی می‌نشیند و نردبام و درخت و گیسو و طناب که همگی نشانهٔ اتصال و ارتباط هستند، در زیر برف پنهان می‌شوند تا معصومیت کودکی در فضایی حزن‌انگیز، در برابر هجوم دنیای واقعی مدفون شود و فردا نیز پل‌واژه‌ای برای گذر از دنیای کودکی به دنیای واقعیت است:

آن روزها رفتند/ آن روزهای برفی خاموش/ کز پشت شیشه در اتاق گرم/ هر دم به بیرون خیره می‌گشتم/ پاکیزه برف من چو کرکی نرم/ آرام می‌بارید/ بر نردبام کهنهٔ چوبی/ بر رشتهٔ سست طناب درخت/ بر گیسوان کاج جای پیر/ و فکر می‌کردم به فردا... (آن روزها، تولدی دیگر)

با توجه به استفادهٔ نردبام برای صعود، اگر شاعری از نردبام برای سقوط بهره ببرد، تناقضی زیبا و تفکربرانگیز خلق کرده است. بر همین اساس شاعر توانسته با دگردیسی نشانه، کلام را هنری‌تر و متفاوت‌تر گرداند و از نردبام، مفهومی متفاوت برداشت کند و نوعی کم‌ارزشی نردبام کوتاه آرزوهای بشر را در سقوط سطح فکر انسان مطرح سازد:

در کوچه باد می‌آید/ کلاغ‌های منفرد انزوا/ در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند/ و نردبام / چه ارتفاع حقیری دارد (همان: ۴۲۶-۴۲۷).

در نمونهٔ شعری بالا، شاعر با تعبیر متناقض نردبام حقیر، دورهایی را به تصویر مـی‌کشـد که زوال و نابودی انسانیت در آن آغاز شده و انسان‌های کوتاه با آرزوهای کوتاه‌تر خود، ارتفاع نردبـام‌هـا را کوتاه‌تر ساخته‌اند (شریفیان، ۱۳۹۵: ۹۴).

۲. ۲. ۸. پنجره

از دیگر نشانه‌هایی که در سروده‌های سراینده به چشم می‌خورد، پنجره است که همانند بیشتر نشانه‌ها در شعرهای آغازین، معنای زبانی و قراردادی دارد و در دو مجموعهٔ آخر؛ یعنی «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» در بافت معنایی ادبی و منحصر به فرد، مستحیل می‌گردد. حال نمونه‌ای از کارکرد واژه در معنای حقیقی خود:

رقصد به روی پنجره‌ها باز / ابریشم معطر باران (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۵۷).

معنای پنجره، رمز امید و نور و روشنایی و اشراق و آینده و وسیلهٔ ارتباط است و گاهی به معنای چشم و ذهن است؛ در ضمن می‌توان در برخی از موارد، رمزی از خود شاعر دانست (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۱۰). به اعتقاد پژوهشگران این جستار، در بیشتر سروده‌های فروغ، پنجره در مفهوم هنری خود، وسیلهٔ ارتباط با مکانی دیگر، جهت رسیدن به آگاهی و نور و رهایی است. روزنه‌ای که می‌تواند شاعر را از تنگنای گرفتار آمده، رها سازد و به هوای تازه برساند.

بعد از تو، پنجره که رابطه‌ای بود سخت زنده و روشن / میان ما و پرنده/ میان ما و نسیم/ شکست، شکست، شکست (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۳۸).

و در شعر او اغلب کسانی که با پنجره رابطه دارند، با روشنایی و آگاهی آشنا هستند و شعر دریچه‌ای‌ست که می‌تواند شاعر را به نور برساند؛ از این منظر، پنجره در شعر زیر می‌تواند رمز خود شاعر باشد که می‌خواهد با بینش و نگاهی ژرف به جهان هنر راه یابد (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۸).

یک پنجره برای من کافی‌ست / یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۴۴۶)

از دیگر رمزهای شاعرانه که پنجره در قالب آن نشانه دگرگون شده، دریچه است. نشانه‌ای که با گزینشی آگاهانه، همانند پنجره وسیلهٔ نگریستن و ارتباط با فضایی دیگر است. شاعر از دریچه با دنیای روشن ارتباط برقرار می‌کند، اما زمانی از این رابطه مدد می‌جوید که دیگر از پهنای پنجره به تنگنای دریچه خرسند می‌شود، گویی شرایط آنقدر سخت شده که فقط می‌خواهد از روزنه‌ای به بیرون بنگرد و می‌داند که از پرواز از پنجره، دیگر خبری نیست.

اگر به خانه من آمدی / برای من ای مهربان چراغ بیار / و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم (همان: ۳۶۸).

۳. نتیجه‌گیری

فروغ فرخزاد در قاموس به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها در دفترهای شعری «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» که مربوط به دوران اول زندگی اوست به صورت طبیعی و قراردادی عمل کرده است و در دفترهای «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که مربوط به دوران دوم زندگی اوست به بررسی واژه‌ها در معانی مستحیل پرداخته است. از آنجایی که نظام نشانه‌ها، به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، دائماً در حال تغییر و تحوّل‌اند، توجّه به استحالهٔ نشانه‌ها در یک دورهٔ شعری، در شعر یک شاعر خاص و به‌گونه‌ای جزئی‌تر در یک اثر ادبی خاص، می‌تواند برای شناخت زمینه‌های دلالتی متغیّر نشانه‌ها راهگشا باشد. استحاله نشانه‌های شعری فروغ، درحقیقت از مجموعهٔ «تولّدی دیگر» و شعر «باد ما را خواهد برد» شروع می‌شود و در شعرهای بعدی‌اش به کمال رسیده و وجهه‌های گوناگون دیگری به خود می‌گیرد. در دفترهای «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، هنوز اثری از این شیوهٔ گفتاری و نوع چینش خاص دال و مدلول‌ها دیده نمی‌شود و آنچه هست، تشبیه است و اندکی استعاره، امّا در اشعار مجموعه‌های «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ بسیاری از عناصر و مظاهر طبیعت را در جهت بیان اندیشه‌هایش، به‌صورت نمادین و مستحیل در مدلول‌های متنوّع و مختلف بیان می‌دارد. معانی مستحیل شده در هشت مقولهٔ شب، مرگ، خورشید، عشق، کمال‌گرایی، آب و مدلول‌های آن، درخت، پنجره بررسی گردیده است و نماد شب بیشترین بسامد تغییر و دگرگونی را داراست. فروغ در رابطه با واژهٔ شب از معانی تاریکی و غم و اندوه به سکون و افسردگی، سمبول زشتی، ترس و وحشت و از واژهٔ مرگ از معنای ابتدایی فنا و نابودی به واژهٔ خواب و حسرت گذشته و بازگشت به دوران کودکی و نوجوانی و از واژهٔ خورشید از بار معنایی حیات و نیرو در معنای سرد و در مقولهٔ عشق از معنای عشق زمینی که معمولاً با شکست و ناامیدی همراه است در اشعار فروغ، عشق در مفهوم «دست» نمود بیشتری دارد و از عشق زمینی و متوسل شدن به عنوان پل، کارکردهای حسی و رشد و بالندگی، یاری خواستن از دیگران و اوج کمال‌گرایی فروغ را در شعر «پرنده مردنی است» قابل رؤیت است و فروغ با انتخاب معانی و مدلول های گوناگون برای داده های شعری خود معانی نو می‌سازد و در مقولهٔ آب و مدلول‌های آن، آب از معنای حقیقی و در قالب تشبیه و استعاره به عنوان وسیله‌ای برای از دست دادن معصومیت، بیداری و آگاهی، ترس برای رسیدن به سعادت، تعویذ دربرابر صدمات، بازگشت به سوی مادر و مرگ و در مقولهٔ درخت از معنای جاودانگی به سوی امید حرکت به سوی بالا و پلی بین خاطرات گذشته و آینده و شاعر با دگردیسی نردبام را به عنوان زوال و نابودی انسان استفاده کرده است و در مقولهٔ پنجره از معنای حقیقی خود به معنای رمز امید، چشم

و ذهن، خود شاعر است و از دیگر نشانه‌های شاعرانه که پنجره در قالب آن دگرگون گردیده، دریچه است و وسیله‌ای برای نگریستن به فضای دیگر و رؤیت روشنایی است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۲). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

اسفندیاری، علی (۱۳۸۶). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما*. تدوین سیروس طاهباز. چاپ سوم. تهران: نگاه.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲). *ساختارگرایی و نقد ساختاری*. اهواز: رسش.

باقی‌نژاد، عباس (۱۳۸۷). *تأملی در ادبیّات امروز*. تهران: پارسه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر. *مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر*. ۲ (۱)، ۴۸-۲۵.

ترابی، ضیاءالدّین (۱۳۷۵). *فروغی دیگر*. تهران: دنیای نو مینا.

جلالی، بهروز (۱۳۷۷). *جاودانه زیستن، در اوج ماندن (فروغ فرّخزاد)*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.

داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

زرّین‌کوب، حمید (۱۳۸۵). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*. تهران: توس.

ژنت، ژرار (۱۳۸۰). ساختارگرایی و نقد ادبی؛ (ساختارگرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی). ترجمهٔ فرزان سجودی. *مجلّهٔ حوزه هنری پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی*. ۴ (۶)، ۱۵۸-۱۴۵.

شریفیان، مهدی؛ جعفری، سید حسین (۱۳۹۵). هنجارگریزی معنایی در شعر فروغ فرخزاد. *پژوهشنامهٔ ادبیات معاصر ایران*. پیش‌شماره (۱)، ۵۹-۳۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *نگاهی به فروغ فرّخزاد*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چاپ چهارم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. چاپ چهارم. تهران: قطره.

صفوی، کورش (۱۳۸۸). عملکرد نشانهٔ زبان در آفرینش متن ادبی. *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ۹ (۴۱)، ۲۱-۹.

علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۹). زبان ادبی و نظام نشانه‌ها. *مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی*. به کوشش سیدعلی میرعمادی. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹). *دیوان اشعار*. با مقدّمهٔ بهروز جلالی. تهران: مروارید.

کالر، جاناتان (۱۳۷۹). *فردینان دو سوسور*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

کریمی‌حکّاک، احمد (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

کوپر، جی. سی. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. چاپ دوم. تهران: فرهنگ نشر نو.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی* ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

مرادی کوچی، شهناز (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ فروغ فرخزاد*. تهران: قطره.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی، از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

نیکبخت، محمود (۱۳۷۳). *از گمشدگی تا رهایی*. اصفهان: مشعل.

Harrison. T. R. (2005). *Principles of Internal Medicine*. New York: McGrawHill.
Hawthorn, J. (1998). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.

Resources

Ahmadi, B. (1993). *From Visual Signs to Text*. Tehran: Markaz.
Ahmadi, B. (1991). *Text Structure and Interpretation, Semiotics and Structuralism*. 2nd Edition. Tehran: Markaz.
AlaviMoghdam, M. (2000). Literary language and system of signs. *Collection of Articles of the Fourth Theoretical and Applied Linguistics Conference*. Seyyed Ali Miremadi (Eff.). Tehran: Allameh Tabatabai University.
Baghinejad, A. (2008). *A Reflection on Today's Literature*. Tehran: Parse.
Chandler, D. (2008). *Basics of Semiotics*. Mehdi Parsa (Trans.). 2nd Edition. Tehran: Sore Mehr.
Cooper, J. C. (2007). *Illustrated Culture of Traditional Symbols*. Maleeha Karbasian (Trans.). 2nd Edition. Tehran: New Publishing House.
Dad, S. (2007). *Dictionary of Literary Terms*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Emami, N. (2003). *Structuralism and Structural Criticism*. Ahvaz: Rasesh.
Esfandiari, A. (2007). *The Complete Collection of Nima's Poems*. Sirus Tahbaz (Ed.). 3rd Edition. Tehran: Negah.
Farrokhzad, F. (2000). *Divan*. Behrouz Jalali (Intro.). Tehran: Morwarid.
Giro, P. (2010). *Semiotics*. Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Aghaz.
Harrison. T. R. (2005). *Principles of Internal Medicine*. McGrawHill: New York.
Hawthorn, J. (1998). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.
Jalali, B. (1998). *Living Eternally, Staying at the Peak (Forugh Farrokhzad)*. 3rd Edition. Tehran: Morwarid.
Jenet, J. (2010). Structuralism and literary criticism; (Structuralism, Post-structuralism and Literary Studies). Farzan Sejoudi (Trans.). *Islamic Art and Culture Research Institute's Art Department Magazine*.4 (6), 145-158.
Kaler, J. (2000). *Ferdinand de Saussure*. Koresh Safavi (Trans.). Tehran: Hermes.
KarimiHakkak, A. (2004). *The Forerunner of Renewal in Persian Poetry*. Masoud Jafari (Trans.). Tehran: Morwarid.
Meqdadi, B. (1999). *Dictionary of Literary Terms, From Plato to the Present Age*. Tehran: Fekr Rooz.
Moradi Kochi, Sh. (2000). *Identity Name of Forough Farrokhzad*. Tehran: Ghatre.
Nikbakht, M. (1994). *From Lost to Liberation*. Isfahan: Mashaal.
Pournamdarian, T. (2010). *My House is Cloudy*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Pournamdarian, T. (2011). Review and interpretation of several symbols in contemporary poetry, *contemporary Persian literature magazine*. 2 (1), 28-45.
Safavi, K. (2008). The function of language sign in the creation of literary text. *Persian Language and Literature Quarterly*, 9 (40), 9-21.
ShafieiKadkani, M. (2013). *Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*. Tehran: Sokhan.
Shamisa, S. (1993). *A Look at Forough Farrokhzad*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Shamisa, S. (2004). *Literary Types*. 4th Edition. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (2011). *Literary Schools*. 4th Edition. Tehran: Qatr.
Sharifian, M.; Jafari, H. (2015). Semantic norm deviation in Forough Farrokhzad's poem. *Journal of Contemporary Iranian Literature*. Pre Issue (1), 37-59.
Torabi, Z. (2006). *Another Foroughi*. Tehran: New World Mina.
ZarreinKob, H. (2005). *The Vision of New Persian Poetry*. Tehran: Tos.

نحوه ارجاع به مقاله:

باقری، مصطفی؛ اسحقی، زهرا،؛ فروزانفر، احمد؛ خسروی ترنیک، نازیلا (۱۴۰۱). نگاهی به دگردیسی نشانه‌ها در اندیشهٔ شعری فروغ فرخزاد. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۴۲-۵۹، Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.4.5

Research Article

Utopia in Mehdi Akhavan Sales Poetry

Fallahi, Sadegh (Corresponding Author)

Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Arsanjan Branch, Islamic Azad University, Arsanjan, Iran.

E-Mail: Sadegh_falahi@yahoo.com

Abstract

The idea of Utopia or Utopian city is one of the categories that was first discussed in philosophy and then it was taken into consideration in various schools of thought and art. Utopia means a perfect and surreal land that is free from the evils and shortcomings of the real world and the world around us, and where human hopes and dreams are fulfilled. Such an idea gradually permeated poetry, art, and literature, and became a safe haven for many thinkers and artists. Plato officially founded the idea of Utopia, and other philosophers such as Ibn Sina, Farabi, and Khajah Nasir continued it, and then it gained influence in the field of literature, especially poetry; In such a way that the poets of Utopia can be considered the literary representatives of this philosophical category. In the utopian literature of the contemporary period, Mahdi Akhavan the third has a special and privileged place; Because he is an idealist and society-oriented poet. In this essay, it is shown that the third brotherhood is the leader of other utopian poets, both in terms of quantity and quality. Utopia-cities of the Brotherhood are either earthly or heavenly. Its earthly part is the result of the poet's unhappiness and worldly concerns, and its heavenly part is the result of his otherworldly concerns. The Third Brotherhood has presented each of these utopias in various forms and types in their poems. Since the idea of Utopia is derived from some concerns and dissatisfactions of the poet, it can be said that religion, society, man, politics and ancient Iran are the fundamental categories on which the Third Brotherhood based their utopias. has done. In this article, we examine the types of utopias and the special view of the Third Brotherhood on each of them.

Key Words: Contemporary poetry, utopia, Mehdi Akhavan Sales, Mazdosht.

.

Citation: Fallahi, S. (2022). Utopia in Mehdi Akhavan Sales Poetry. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 60-74. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.4.5

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.4.5

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۷۴-۶۰

مقاله پژوهشی

آرمان‌شهر در شعر مهدی اخوان ثالث

صادق فلاحی[۱]

چکیده

اندیشهٔ آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله، یکی از مقولاتی است که نخست در فلسفه بدان پرداخته شد و سپس در مکاتب فکری و هنری گوناگون مورد توجه قرار گرفت. آرمان‌شهر یعنی سرزمینی بی نقص و فرا واقعی که از بدی‌ها و کاستی‌های دنیای واقعی و جهان پیرامون ما خالی است و در آنجا آمال و آرزوهای بشری برآورده می شود. چنین اندیشه‌ای به‌تدریج در شعر و هنر و ادبیات رسوخ کرد و همچون گریزگاهی امن، منزل و مقصود عدّهٔ کثیری از اندیشمندان و هنرمندان گردید.

افلاطون، اندیشهٔ آرمان‌شهر را به صورت رسمی بنا نهاد و فلاسفهٔ دیگر؛ چون ابن سینا و فارابی و خواجه نصیر آن را ادامه دادند، و سپس در حوزهٔ ادبیات، به‌ویژه شعر، نفوذ یافت؛ به گونه‌ای که می‌توان شاعران آرمان‌شهر را نمایندگان ادبی این مقولهٔ فلسفی دانست. در ادبیات آرمان‌شهری دورهٔ معاصر، مهدی اخوان ثالث جایگاه ویژه و ممتازی دارد؛ زیرا شاعری آرمان‌گرا و جامعه‌محور است. در این مقاله، انواع آرمان‌شهر و نگاه ویژهٔ اخوان ثالث به هر یک از آن‌ها را بررسی می‌گردد.

نتیجهٔ پژوهش نشان داده می‌شود اخوان ثالث چه در کمیّت و چه در کیفیت، سرآمد دیگر شاعران آرمان‌شهری است. آرمان‌شهرهای اخوان، یا از جنس زمینی است یا از نوع آسمانی. قسم زمینی آن برآمده از ناخرسندی‌ها و دغدغه‌های این‌جهانی شاعر است و قسم آسمانی آن، زاییدهٔ دغدغه‌های آن‌جهانی اوست. اخوان ثالث، هر یک از این آرمان‌شهرها را به اشکال و انواع گوناگون در اشعارخود مطرح کرده است. از آنجا که اندیشهٔ آرمان‌شهر برآمده از برخی دغدغه‌ها و ناخرسندی‌های شاعر است، می‌توان گفت دین، جامعه، انسان، سیاست و ایران باستان، مقولات بنیادینی است که اخوان ثالث آرمان‌شهرهای خویش را بر آن‌ها بنا کرده است.

کلیدواژه‌ها: شعر، آرمان‌شهر، مهدی اخوان ثالث، مزدشت.

---

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارسنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، ارسنجان، ایران. (نویسنده مسئول) Sadegh_falahi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۵

۱. مقدمه

واژۀ «آرمان‌شهر» برگرفته از کلمۀ یونانی «utopia» است که در لغت به معنی «بی‌مکان» و «جایی که وجود ندارد» است (آشوری،۱۳۸۷ : ۱۹). افلاطون، فیلسوف یونانی، نخستین فردی است که به پی‌ریزی یک جامعه مطلوب و آرمانی پرداخت. وی مدینۀ فاضلۀ خود را در کتاب «جمهور» معرفی کرد که مبتنی بر چهار ویژگی «عدل»، «عفت»، «حکمت» و «شجاعت» است. پس از وی، فلاسفۀ دیگر از جمله ابن سینا و فارابی این بحث را ادامه دادند. نهایتاً سیاستمدار و فیلسوف اجتماعی انگلستان که از وی تحت عنوان «شهید اصلاحات» یاد می‌کنند، در کتاب «آرمان‌شهر» برای نخستین بار از واژۀ «اتوپیا» یا «آرمانشهر» استفاده کرد (ر.ک: مور، ۱۳۹۲: مقدمه ۸). آرمان‌شهر در فلسفه، صرفاً طرحی برای ایجاد جامعه‌ای بهتر است. حال آن‌که در ادبیات، آرمان‌شهر مقوله‌ای عاطفی و یکی از اقسام نوستالژی است. وقتی شاعر از وضع موجود و زندگی کنونی خویش در بعد اجتماعی رضایت ندارد، به زمان و مکانی پناه می‌برد که می‌تواند همۀ نداشته‌هایش را در آنجا به دست آورد. آن سرزمین خیالی که مربوط به زمان و مکانی غیر واقعی است، آرمان‌شهر قلمرو ادبیات است. مهدی اخوان ثالث، به دو دلیل یک شاعر ممتاز در زمینۀ آرمان‌شهر است: نخست این که وی بیش از هر شاعر دیگری در این باره سخن گفته است؛ دوم این‌که شعر اخوان در زمینۀ آرمان‌شهر دارای تنوع است بدین معنی که هر شاعری با توجه به جهان‌بینی خاص خود، از یک آرمان‌شهر سخن گفته است، امّا اخوان ثالث از آرمان‌شهرهای گوناگون سخن می‌گوید. بنابراین، می توان گفت اخوان ثالث، هم در کمیت و هم در تنوع، سرآمد شاعران آرمان‌شهری است.

۱،۱. پیشینۀ پژوهش:

-سلطانی و زمانی (۱۳۹۳) در مقالۀ «جایگاه شعر و شاعران در آرمان‌شهر مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو»، نخست جایگاه شعر و شاعر در اندیشۀ فلاسفه صاحب آرمان‌شهر را بررسی کرده‌اند و سپس به آرمانشهر مورد نظر شاملو و اخوان ثالث پرداخته‌اند. در این مقاله، موضوع آرمان‌شهر به سرخوردگی‌های سیاسی دو شاعر پیوند خورده و سایر انگیزه‌های چنین تفکری رها شده است. در نتیجه، اخوان ثالث دراین پژوهش شاعری تک مدینه‌ای است.

-سلیمانی و عالی عباس آباد (۱۳۹۳) در مقالۀ «جستاری در مفهوم آرمانشهر از دیدگاه مهدی اخوان ثالث» به معرفی یک قسم کلی از آرمان‌شهر در اشعار اخوان ثالث پرداخته‌اند. دراین جستار، آرمان‌شهر در معنای واحد بررسی شده و هیچ گونه تفکیکی در اقسام آرمان‌شهر صورت نگرفته است.

-جهادی (۱۳۹۴) در مقالۀ «بررسی و تحلیل آرمانشهر و ضد آرمان‌شهر در اندیشۀ اخوان ثالث» به مقایسۀ مقولۀ آرمان‌شهر و ضدّ آرمان‌شهر در اشعار اخوان ثالث پرداخته‌است و به علت تمرکز بر مقایسۀ این دو مقوله، تفکیک و معرفی انواع آرمان‌شهرها در شعر اخوان ثالث مغفول مانده است.

-قائمی(۱۳۸۶) در مقالۀ «انواع و نمودهای آرمان‌شهری در ادبیات کلاسیک» به سه نوع آرمان‌شهر اساطیری، فلسفی و ادبی اشاره کرده‌اند که این تقسیم‌بندی نه تنها در برگیرندۀ همۀ موارد نیست، بلکه این دسته‌بندی به لحاظ محتوایی خالی از اشکال نیست؛ زیرا بنیان فکری آرمان‌شهرهای ادبی، همان موضوعات اساطیری، فلسفی، عرفانی و غیره است.

در پایان این بخش یادآور می‌شویم که اگرچه در زمینۀ آرمانشهر در شعر اخوان ثالث، پژوهش‌های مفیدی صورت گرفته، اما مقالۀ حاضر بر خلاف مقالات پیشین، انواع آرمان‌شهرهای اخوان ثالث را معرفی و بررسی کرده است.

۲. بحث اصلی

۱،۲. انواع آرمان‌شهر

۱،۱،۲. آرمان‌شهر اساطیری

این نوع آرمان‌شهر ریشه در اساطیر کهن دارد. «آرمان‌شهر اساطیری، شهری است در حوزهٔ نامتناهی جغرافیای اساطیری، که انسان ازلی، مرزهای وسیع و آرزوهای خود را در آن جستجو می کند» (قائمی،۱۳۸۶: ۲۸۹). شوش، ورجمکرد یا ورِ جمشید، البرز، گنگ دژ، دماوند و قاف، از برجسته‌ترین عناصر اساطیری‌اند. عناصر اساطیری نخست در متون کهن چون بندهشن و اوستا ذکر شد و بعدها به اشعار شاعران راه یافت، که در این میان، شاهنامه فردوسی بزرگترین محمل ادبی اساطیر است. در دورهٔ معاصر، اخوان ثالث به سبب تعلّق خاطر به ایران باستان، بیش از دیگر شاعران از عناصر اساطیری در اشعار خویش استفاده کرده‌است. البته آرمان‌شهرهای اساطیری تنها بخشی از ایران‌گرایی اخوان و اندیشهٔ آرکائیسم اوست که در این مقاله زیر عنوان «آرمان‌شهر ایران باستان» آمده است.

۲،۱،۲. آرمان‌شهر دینی

آرمان‌شهر، عبارت از سرزمینی است که در آنجا همهٔ آرزوها و رؤیاهای تحقّق نیافتهٔ انسان محقق می‌شود. سرچشمهٔ تفکّر آرمان‌شهر، کتب و اساطیر دینی است. به عبارت دیگر، اگر در جستجوی منشأ تفکّر آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله، منابع مختلف را بررسی کنیم، درخواهیم یافت که قدیم‌ترین نمود آن، مربوط به روایاتِ دینی دربابِ اسطورهٔ آفرینش است. از این منظر، نوستالژی آرمان‌شهر، کهن‌ترین نوع نوستالژی بشری است و آرمان‌شهر **دینی**، نخستین نوع آرمان‌شهر است. آدم و حوّا، پس از خلقت، نخست در بهشت عدن و در جوارِ قربِ الهی می‌زیستند و در اوج نعمت و لذّت به سر می‌بردند؛ امّا یک خطا از آدم(ع)، داغِ ننگِ عصیان و نافرمانی را بر پیشانی او زد. سپس، تبعید و اسارت در زمین، آدم را از سرزمینِ اصلی‌اش که همان بهشت است، جدا کرد.

۳،۱،۲. آرمان‌شهر فلسفی

این نوع مدینهٔ فاضله، مربوط به تفکر فلاسفه و تلاشِ آن‌ها برای ایجاد جامعه‌ای مطلوب است. افلاطون، آغازگرِ اندیشهٔ آرمان‌شهرِ فلسفی، در کتاب «جمهور» جامعهٔ آرمانی خویش را تشریح کرده است و پس از وی، دیگر فلاسفه، هر یک بر اساسِ دیدگاه خود، تصویری از آن را ارائه کرده‌اند. چنان‌که گفتیم، اساس موضوع آرمان‌شهر در فلسفه، این است که جامعهٔ مطلوب و مناسب برای زندگی معمولِ این جهانی فراهم شود. ریشهٔ موضوع آرمان‌شهر در فلسفه، مثل سایر موضوعات فلسفی به بحث بنیادین خیر و شرّ بر می‌گردد. این‌که «چه چیزی برای جامعه و مردم خیر محسوب می‌شود» سؤالی حیاتی است که نقطهٔ آغاز موضوع آرمان‌شهر را باید در آن جستجو کرد به‌ویژه فلاسفهٔ سیاسی، همواره در پی طرح ساختاری اجتماعی بوده‌اند که به عنوان «بهترین شیوهٔ حکومت‌داری» بتواند مطلوب‌ترین جامعه را پدید آورد. در این میان، هر یک از فلاسفه، بر اساس نگرش خاص خود، شیوه‌ای از حکومت‌داری را پیشنهاد کرده‌اند و معتقدند با عمل به آن شیوه، خیر اجتماعی فراهم می‌شود. به عنوان مثال، افلاطون شیوهٔ دموکراسی را نفی می‌کند (ر.ک: فاستر، ۱۳۵۸، ج ۱: ۳۹) و افرادی چون جرمی بنتام و جان استوارت میل، پرچمدار دموکراسی می شوند (ر.ک: پاپکین، ۱۳۹۴: ۱۳۷). نکتهٔ شایستهٔ توجه این که در برخی متون مکان‌های مختلفی ذکر شده است که اگرچه نام‌های متفاوتی دارند، امّا از نظر ماهیت و کارکرد با آرمان‌شهر فلسفی سنخیت دارند؛ یعنی از نوع آرمان‌شهر اجتماعی هستند؛ زیرا این اماکن اولاً بر روی زمین ساخته شده‌اند، ثانیاً امنیت و رفاه و آسایش را برای ساکنین خود به ارمغان می آورند. به عنوان مثال، پناه‌گاه زیر زمینیِ «ورِ جمکرد» که در وندیداد آمده است (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۰۷۲)، کاخ‌های هفت‌گانهٔ کیکاووس که بر فراز البرزکوه ساخته بود (بهار، ۱۳۸۱: ۱۹۳)، و گنگ‌دژ و سیاووش گرد که در

شاهنامه آمده است (بهار، ۱۳۸۱: ۲۰۴)، اگرچه شکل و شمایلی نامتعارف و غیر معمول دارند، از نوع آرمان‌شهرهای اجتماعی هستند. نظامی در اسکندرنامه، از شهری سخن می‌گوید به نام «زیبایی» یا «نیکان» که روایتی جذاب از یک آرمان‌شهر اجتماعی است: «این شهر از نظر اجتماعی، جامعه‌ای بی طبقه است که نه فرادست دارد و نه فرودست و از نظر سیاسی نه رئیس و داروغه‌ای و نه قفل و بندی، ولی در عین حال مردم آن سخت پابند به اخلاق و دارای امنیت هستند (اشرف‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۶۹). شهر «نیکان» در هفت اورنگ جامی نیز جامعه‌ای شبیه آرمان‌شهر نظامی است (ر.ک: همان: ۱۶۹). این اماکن، همگی از نوع آرمان‌شهرهای افلاطونی هستند.

۴،۱،۲. آرمان‌شهر عرفانی

آرمان‌شهرِ عرفانی، سرزمینی است غیر مادّی در عالم بالا که عاشق و معشوق ازلی یا محبّ و محبوب در آنجا به وصال یکدیگر می‌رسند. این نوع آرمان‌شهر، بیشتر با اندیشهٔ دینی پیوند دارد و مبنای آن همان داستان آفرینش و لغزشِ آدم است، امّا آرمان‌شهری که عرفا از آن سخن می‌گویند، اگرچه جدای از بهشت نیست؛ محدود و مقصور به بهشت هم نیست، بلکه عالمی است پر از عشق و معرفت و شهود حق، سراسر وصال، و فراتر از لذّات مادّی که عرفا با تعابیر مخصوص به خود همچون عالم بالا، ملکوت و غیره از آن سخن می‌گویند. شاید بتوان گفت تفاوت بارز آرمان‌شهر عرفا با آرمان‌شهرِ دینی(بهشت)، در این است که بهرهٔ مردم از بهشت، یک بهرهٔ مادّی است؛ امّا بهرهٔ عرفا از آرمان‌شهرِ خود، بهرهٔ معنوی؛ یعنی شهود و معرفت و عشق است. عرفا در توصیف آرمان‌شهرِ خویش، از عبارات، تمثیلات و نمادهای گوناگونی بهره جسته‌اند. در این میان، می‌توان گفت تمثیلِ «نیستان» از مولانا در سطح هنری برجسته‌ای قرار گرفته و مَثَلِ اعلای آرمان‌شهرِ عرفانی شده است. نیستان، وطنِ اصلیِ روح آدمی است. جایی که روح در آن‌جا آزاد و رها بود و در ساحتِ قدس همچون مرغی سبک‌بال پرواز می‌کرد، امّا تبعید به زمین، او را از آن اصلِ خود دور انداخت. سیر و سلوک عارف در این دنیا سفری روحی است که آخرین ایستگاهِ آن، بازگشت به اصل و رسیدن به وطن اصلی است. آرمان‌شهرِ عرفانی، در سبک عراقی که دورهٔ رواج عرفان در شعر فارسی است، ظهور کرد و در همین دوره به تکامل رسید. خمیرمایهٔ این تفکر در آثار شاعرانِ عارف‌مسلکِ این دوره دیده می‌شود. چنان‌که «قاف» در منطق الطیر عطّار و «نیستان» در مثنوی مولوی، تمثیلی از آرمان‌شهر هستند. در دورهٔ معاصر نیز، سهراب سپهری با اندیشه های عرفانی خویش، آرمان‌شهر «پشت دریاها» را آفرید.

۵،۱،۲. آرمان‌شهر فکری

قسم پنجم آرمان‌شهر، جامعه و سرزمینی است که نه دینی است، نه عرفانی است، و نه حتی اجتماعی است. بلکه قلمرویی است که چگونگی آن را شاعری انتخاب می‌کند که دین، عرفان، و جامعهٔ افلاطونی برای او قانع کننده نیست. بنابراین شکل و شمایل آن برگرفته از بینش، ادراک و عواطف شخصی شاعر اوست. چنین آرمان‌شهری، گاه از نوع سرزمینی است که شاعر برای گریز از غم غربت فکری و انزوای روحی خویش بدان‌جا پناه می‌برد.

۲،۲. انواع آرمان‌شهر در شعر اخوان ثالث

با نگاهی اجمالی به آثار شاعران پارسی‌گو به‌ویژه دورهٔ معاصر، در خواهیم یافت که شاعرانی که به موضوع آرمان‌شهر پرداخته‌اند، کم نیستند، امّا اخوان ثالث در این زمینه بی همتاست. یک تفاوت بزرگ او با سایر شاعران آرمان‌شهری در این

است که دیگر شاعران «تک‌مدینه‌ای» هستند، امّا اخوان «چند مدینه‌ای» است؛ یعنی بیش از یک آرمان‌شهر در اشعار او دیده می‌شود. اهتمام ویژهٔ اخوان به آرمان‌شهر را می‌توان در سه عامل دید: دغدغه‌مندی شاعر، آرمان گرایی، نارضایتی از وضع موجود. تفکّر آرمان‌گرایانهٔ اخوان ثالث موجب گردیده است که وی نسبت به جهان و زمینی که بر آن زیست می‌کنیم، بی‌تفاوت نباشد و نگرانی‌ها و دغدغه‌هایش را از وضع جهان و کشورهای مختلف بیان کند. شعر زیر از مجموعهٔ «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، نمونه‌ای از نارضایتی وی از فقدان آرمان‌شهر است:

چنان دردّ بشر هم‌نوعِ خود را — که رحمت بر پلنگ و گرگِ هامون
دریغا! کی؟کجا؟کو؟های! هیهات! — که تا آدم شود این غولِ مجنون
وگر صدبار روحش را بشویی، — به حمّامی که پُر لیف است و صابون،
اگر یک‌دم از او غافل بمانی، — دو باره می‌شود خرچنگ و طاعون
بدین سان با خیالِ آرمان‌شهر — چه خندستانه اندیشد فلاطون!

(اخوان، ۱۳۸۷: ۷۷-۲۷۶)

اخوان در بخش قابل توجهی از اشعار خویش، از «راه و بیراه» و «نیک و بد زندگی» سخن می‌گوید و یکی از موضوعات مورد توجه او در این زمینه، جامعه و سیاست است. شاعر از این که رهبران سیاسی کشورهای مختلف به بیراه می‌روند، اندوهگین است. ناخرسندی او از وضع عالم و افزون‌طلبی‌ها و کشمکش‌ها و جنگ‌های غیرانسانی در بین کشورهای مختلف و حتی آشوب‌ها و کشتارهایی که ریشه در تعصبات و خرافات دارد، از اخوان ثالث شاعری جهان‌نگر و حقیقت‌طلب ساخته است و با زبانِ قلم، کُنش و منشِ آدمیان را سرزنش می کند:

بر قاره سیاه نگاهی کن — یک سو نِه آسیا و اروپا را
موسای چمبه، نز سیهی رنگش — نوشید خونِ سرخِ لومومبا را
ژاپن گرفتم این که گناهی داشت — می خواست کیفرِ هِروشیما را
محدودهٔ خودی چه گناهی کرد — دانی یقین حکایت کوبا را
بگذر از این همه، چه گناهی بود — صبراییان و اهل شتیلا را؟
حرص و عصب به قعر جنون رانده ست — گمره جهانِ منقلبِ ما را

(همان، ۱۳۸۷: ۱۲۰)

اخوان ثالث در ابیاتی دیگر از همین شعر، جهان مورد علاقهٔ خود را جهانی می‌داند که مذهب آن «صلح و صفا» باشد. نگرش اخوان در این ابیات، شبیه نگرش حافظ در یکی از غزلیات اوست که می گوید:

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم — جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم

(حافظ،۱۳۸۳: ۲۹۳)

اخوان ثالث نیز با نگاهی آزادوار و جهان‌شمول، از جهانی سخن می‌گوید که مبتنی بر مهربانی، مدارا، نیک‌اندیشی و آزاداندیشی در مذهب و تفکر است. وی هم خداباوران و مؤمنان به ادیان مختلف را تکریم می‌کند، و هم دین‌ستیزان و منکرانی چون زکریای رازی را به دیدهٔ احترام می‌نگرد:

ما را ذهاب صبر و ذَهَب صفرا ست — زآن فارغیم ترس و تقلّا را
مذهب ولیک صلح و صفا داریم — با کفر و دین، نهفته و پیدا را
صلحیم، صلحِ کل، من و دل عمریست — خلقِ جهان، چه پیر و چه برنا را

هم‌صـــحبتیم مُصـــلح و بـــه‌دین را بدگوی نه یهودی و ترســـا را
حُر مت نهم چو مســـجد اســـلامی آتشـــکده و کنشـــت و کلیســـا را
نـــه بـــدســـگـــال امـّت موســـا یم نـــه امـّتِ محمـــد و عیســـا را
هم نیـــک خواهِ امـّتِ زردشـــ تم هم مخلصـــم عشـــایر بودا را
یلـــداشـــبـــان، بـــه بـــاده چراغـــا نی ســـازیم برف و کاج کلیســـا را
وانگه کنم به جر ئت و گســـ تاخی راضـــی، محمـّدِ زکریـّا را... .

(اخوان، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

ناگفته نماند که اخوان ثالث از «ضدّآرمان‌شهر» نیز سخن گفته است. اندیشهٔ ضد آرمان‌شهر با تأمّلات فارابی در بحث آرمان‌شهر آغاز شد. وی موضوع مدینهٔ فاضله را از افلاطون گرفت و نه تنها نسخه‌ای اسلامی از آن را ارائه کرد، بلکه مدینهٔ فاضله را در جهت عکس آن نیز ادامه داد. از نظر فارابی: «جوامع غیر فاضله، جوامعی هستند که معیار و سلسله مراتب جامعه فاضله در آن‌ها از بین رفته است (نفیسی، ۱۳۶۸: ۵۲). فارابی در سیر قهقرایی مدینه‌های غیر فاضله، از جوامع جاهله، فاسقه، ضالّه و مبدّله نام می‌برد که هر یک تعاریف و ویژگی‌های خاص خود را دارند (ر.ک: همان:۵۳).

اخوان ثالث، نه براساس معیارهای فارابی بلکه بر مبنای معیارها و موازین اجتماعی امروزین، از جامعه‌ای سخن گفته است که در سویِ مخالف آرمان‌شهر و اتوپیا قرار می‌گیرد. این جامعه، «پاد آرمان‌شهر» یا «ویران‌شهر» نام دارد. ویران‌شهر، سرزمین فساد و تباهی است. مدینهٔ فاسده‌ای است که از زشتی و پلشتی پُر است. معروف‌ترین اثری که در این زمینه می‌شناسیم، «مزرعهٔ حیوانات» اثر جورج اورول است. در شعر اخوان، کلمه‌ای که با ویران‌شهر مطابقت دارد، «زمستان» است. به عبارت بهتر، زمستان، «آنتی اتوپیای» اخوان ثالث است؛ ویران‌شهر، جامعه‌ای است بی‌عاطفه، بدون آزادی، بدون امنیت و سرشار از هرج و مرج؛ سرزمینی است که مردمانش در لبهٔ پرتگاه نابودی ایستاده‌اند؛ ویران‌شهر یعنی جایی که جواب سلامت را هم نمی‌دهند. اخوان در شعر «زمستان»، توصیفی از حال و هوای ویران‌شهر یا «زمستان‌شهر» دارد:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان
نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین
درختان اسکلت‌های بلورآجین
زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه
غبارآلوده مهر و ماه
زمستان است! (اخوان،۱۳۸۷: ۱۰۹).

چنان‌که می‌دانیم، یکی از مهمترین وجوه نوستالژی در شعر اخوان ثالث، آرمان‌شهر است. این جایگاه ممتاز، دست کم دارای دو دلیل محکم است:

الف- دلیل کمّی: در بین اشعار نوستالژیک اخوان، شعرهای اتوپیایی و آرمان‌شهری، بسامد بیشتری دارد.

ب- دلیل کیفی: شعرهای آرمان‌شهری اخوان، جزو معروفترین و مهمترین اشعار اخوان است. آرمان‌شهری که اخوان از آن سخن می‌گوید، دو قسم کلی است: آرمان‌شهر زمینی و آرمان‌شهر آسمانی.

در ادامه انواع آرمان‌شهر در اندیشهٔ اخوان و کیفیت وچگونگی آن ذکر می‌شود.

۱،۲،۲. ایران باستان

وقتی سخن از آرمان‌شهر زمینی به میان می‌آید، آنچه به ذهن متبادر می‌شود، مدینهٔ فاضله است؛ یعنی همان جامعهٔ مطلوبی

که فلاسفه برای سعادت بشر مطرح کرده‌اند که البته غیر از این هم نیست. چه بسا احزاب سیاسی نیز هرکدام جامعهٔ آرمانی خویش را بر پایهٔ اهداف و آرمان‌های حزب خویش تعریف می‌کنند. امّا آرمان‌شهر زمینی در شعر اخوان، از جنس آن جامعه‌های آرمانی که فیلسوفان و شاعران امیدوارند در آینده تاسیس شود و محقّق گردد، نیست. آرمان‌شهر اخوان، سرزمینی در آینده نیست؛ بلکه سرزمینی در گذشته است. وی در کتاب «ده نامه» در نامه‌ای به حسین رازی که در فرنگ می‌زیست، ضمن تعریفی صریح از نوستالژی، تعلّق خاطر خود به ایران باستان را ابراز می‌دارد و می‌گوید: «حسرت بر سعادتِ از دست رفته می‌خورند. ایران و سعادت‌هایش، همیشه حاضر به خدمت‌گزاری هستند» (اخوان،۱۳۸۴: ۱۷۰).

اخوان ثالث در اشعار خویش از اماکنی چون البرز، دماوند و شوش سخن می‌گوید که تعبیری از آرمان‌شهر هستند. اوج عشق و علاقهٔ اخوان ثالث نسبت به ایران باستان، در کتاب «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» و در قصیده‌ای به همین نام مشهود است. اخوان در این شعر، میراث گرانبهای ایران کهن در حوزه‌های مختلفی؛ چون: دین، اسطوره، تاریخ، حماسه، هنر، ادب و ... از گذشته تا به امروز را به تصویر می‌کشد و در این میان، به مصادیق برجسته‌ای؛ چون: فرّه، فروهر، ارژنگ، سه نیک، زردشت، مزدک، مانی، فردوسی، عطار، شمس، سعدی، حافظ، نظامی، بوم‌ها و شهرها و سرزمین‌های مختلف میهن، اقوام گوناگون اشاره می‌کند (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۵۷). از این قصیده، به چند بیت مختصر بسنده می‌کنیم:

ز پوچِ جهان هیچ اگر دوست دارم دوست دارم — تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم
تو را، ای کهن پیرِ جاوید برنا — تو را دوست دارم، اگر دوست دارم
تو را، ای گرانمایه، دیرینه ایران — تو را ای گرامی گهر دوست دارم
هنروار، اندیشه ات رقصد و من — هم اندیشه‌ات، هم هنر دوست دارم
(اخوان،۱۳۸۷: ۱۵۷).

شعر «شوش را دیدم» در کتاب «منظومهٔ بلند سواحلی و خوزیّات»، از دیگر اشعار قابل توجه اخوان است. تحسّر بر گذشته را در این شعر اخوان می‌توان از خلال کلمات دریافت. وی در این شعر، به توصیف ستایش‌گونه‌ای از شوش باستانی می‌پردازد و خود را در زمرهٔ آن نسل بدبختی می‌داند که وارث قصرهای ویرانه و قصه‌های نیاکان است و باید تماشاگر این ویرانی‌ها و ناکامی‌ها باشد. اخوان درباره این شعر چنین می‌گوید:« این قصیده نیمایی را من هنگامی که در خوزستان بودم (بین سال های ۴۹ تا ۵۳) سرودم. قصدم از این قصیده این است که آن شوش افسانه‌ای و مشهور که ما در تاریخ و تورات و افسانه – چنان اسطوره عظمت و زیبایی شهرهای باستانی – می‌شناسیم، با آنچه امروز از آن می بینیم، تفاوت بسیار اسف‌انگیز و تحقیرکننده‌ای دارد» (اخوان،۱۳۸۰: ۱۰۱). اخوان در آغاز این شعر، شوش را «ابرشهر» می‌نامد و توصیفی حماسی از آن دارد:

شوش را دیدم / این فرازهٔ فاخر، این گُلمیخ / این فسیل فخر آسوده / این ویرانه تاریخ

شوش را دیدم // این کهن تصویر تاریک از شکوه و شوکت ایران پارینه // تخت جمشید دوم، بامهٔ بلندهٔ آریایی شرق (اخوان، ۱۳۸۰: ۹۳).

شاعر، شوش را «شاهشهر» می‌نامد و توصیفی که از این شهر تاریخی می‌آورد، کاملاً منطبق با ویژگی‌های یک جامعهٔ آرمانی است:

شاهشهری با جلال و هیبت افلاکی و خاکی / هالهٔ گرم سعادت بافته با طوق گل‌های برومندی/ سایه می‌زد شادمانه تابشِ خورشیدِ رویش را / معتدل می‌کرد گرمای سعادت را طراوت هاش... / ... مردمی با بیشتر سرشارکامی، کمترین امکان دلتنگی/ در خیابان‌ها و برزن‌ها، ردیف خانه‌ها دمساز همسنگی/ با سطوری شاد، فهرست سعادت نامه کوشایی و تدبیر/ پیر و برنا، مرد

و زن‌ها، چهره‌های زنده و مختار/ غوطه‌ور در جبر جاوید و جمیل زندگی با کار و کوشایی / عشق و شور و شوق و یکرنگی (همان: ۹۳).

کهن‌گرایی و گذشته‌پرستی اخوان ثالث، از انگیزه‌های سیاسی خالی نیست. شاعرِ سرخورده از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ عصر زندگی خود را عصر «شب» می‌داند. شب نماد اسارت و ظلمت و خفقان است و در مقابل روز قرار می‌گیرد که نماد رهایی و آزادی و عدالت است. اخوان در مجموعهٔ «آخر شاهنامه» می‌گوید:

خانه خالی بود و خوان بی آب و نان وآنچه بود، آشِ دهن‌سوزی نبود
این شب است، آری شبی بس هولناک لیک پشتِ تپه هم روزی نبود
(اخوان،۱۳۸۷: ۱۵۷)

شاعر، از آنجا که خود را اسیر شب می‌بیند و به فرارسیدن روز نیز امیدی ندارد، به گذشتهٔ روشن و پرشکوه و افتخار پناه می‌برد. گذشتهٔ روشنی که در شعر «میراث» از آن به «پوستین کهنه» تعبیر می‌کند (ر.ک: همان: ۷-۳۲). این پوستین کهنه، میراث بزرگ و ارجمند و یادگار روزگاری است که برای شاعر به منزلهٔ آرمان‌شهر است.

۲،۲،۲. آرمان‌شهر مزدشت

مزدشت، آرمان‌شهر زمینی دیگری است که اخوان ثالث، فیلسوف‌وار، آن را در ذهن خود پرورانده است. این نوع آرمان‌شهر، برخلاف آرمانشهرِ پیشین که گذشته‌نگر بود، آینده‌نگر است. آرمان‌شهری زمینی است که اخوان امیدوار است در آینده محقّق گردد. مزدشت در تفکر اخوان، ترکیبی از «مزدک» و «زردشت» است. اگر بخواهیم عصارهٔ این آیین تلفیقی را به دست آوریم، لازم است ویژگی‌ها و کارکردهای بنیادین مزدک و زردشت را بدانیم. مزدک، به تعبیری نخستین کمونیست تاریخ است. برابری در رفاه و اشتراک عمومی منافع، زیربنای تفکر او را تشکیل می‌دهد. آیین زردشت نیز در رعایتِ «سه نیک» خلاصه می‌شود: پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک. اخوان ثالث معتقد است که اگر درجامعه‌ای شعار مزدک و سه اندرز اخلاقی زردشت را به کار بندیم، آن جامعه به سعادت خواهد رسید. البته اخوان ثالث برای چگونگی اجرای این قوانین بنیادین در جامعه و نحوهٔ گرداندن و ساز و کار آن برنامه‌ای ندارد. بنابراین، می‌توان گفت نگاه اخوان به مدینهٔ فاضلهٔ خویش، یک نگاه زیبا و شاعرانه و در عین حال احساسی و غیر واقعی و آمیخته با ایران‌گرایی است. وی در مجموعهٔ «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم»، در شعر «رسد روزی که... » تصویری از جامعهٔ آرمانی خود را ارائه می‌کند:

رسد روزی که می‌فرمود مزدک شهیدِ زنده‌یادِ کشته وارون
که گیرد تربیت جای حکومت شود آیین و سامان‌ها دگرگون
خدا ما را به حالِ خود گذارد که علم و تربیت گوید چه یا چون
نه جن ماند، نه جبریل و ملایک نه پیرِ ناقلا، شیطان ملعون
رسد روزی که می‌فرمود مزدک «چنین بادا» ولی با قلبِ محزون
که علم و تربیت جای حکومت نشیند، گرچه بس دور است زاکنون
جهنم سوزد اندر آتشِ خشم که انسان می‌فرستد سوی گردون
بهشت آید فرود از آسمان‌ها به گُنجای زمین، زیبایی افزون
مرخّص می‌شوند آنگه ز تاریخ کشیش و موبد و خاخام و آتون
برون ریز از درون بیگانگان را فرنگ و تازیِ هرسان و هر گون
لنین و مارکس را بگذار و بگذر ز هر بیگانه حتی ماتسه تون

تو داری مزدک و زردشت(مزدشت) غنی از مـاورا هســـتی و مـادون

(اخوان ۱۳۸۷: ۲۷۷).

۳،۲،۲. آرمان‌شهر منجی

یک باور کهن دینی که ریشه در اندیشهٔ آرمان‌شهر دارد، ظهور منجی و ایجاد عدل در سرتاسر جهان است. منجی در آخرالزمان که فساد و تباهی روی زمین را فراگرفته است، ظهور می‌کند و به تقدیر الهی، جهان را از تاریکی می‌رهاند. دورهٔ حکومت منجی در این دنیا ، همان آرمان‌شهر زمینی است که دین وعده داده است و در مقابل آرمان‌شهر آسمانی یا «بهشت» قرار می‌گیرد. نارضایتی اخوان ثالث از جهان پیرامونش که پر از گمراهی و تباهی است، چنان است که آرزمند فرارسیدن آخرالزمان است و در شعرِ «خواهشی از خدا» در مجموعه شعر «سال دیگر ای دوست ای همسایه»، از آفرینندهٔ خود تقاضا می‌کند که منجی‌اش را – هرکه هست و از هر دینی که هست -بفرستد تا عدل جاری شود و مدینهٔ فاضله محقّق گردد:

خدای من، دگر بفرست / اگر «مهدی» است یا «سوشینت» یا «عیسی» / و یا هر دیگر و دیگر... / ... جهان با این علومِ فن، فنون علم / که باشد گاهگاهی نیز/ جنون فن، جنون علم / که می‌ریزد به خاک لعنت و نفرین و نفرت، پاکخونِ علم،/ بسی بیمار و بد، بی آبرو گشته‌ست/ دد و درّنده خود گشسته‌ست / یکی بفرست از آن فهرست/ یکی بفرست (همان،۱۳۹۳: ۹۰-۸۹).

از آرمان‌شهر منجی، به آرمان‌شهر «هزاره‌گرا» نیز تعبیر کرده‌اند که مطابق آن، هر هزار سال یک بار، قهرمانی برخواهد خواست و جهان را از رنج و پلیدی پاک خواهد کرد (جهادی، ۱۳۹۴: ۲۵۰). ظهور هر یک از امشاسپندان زرتشتی در هر هزاره، نمونه‌ای از آرمان‌شهر هزاره‌گراست. این نوع آرمان‌شهر اساساً با شخصیت منجی یا قهرمان درآمیخته است و تفاوتی با آن ندارد.

۴،۲،۲. ناکجا آباد

چنان‌که پیشتر گفتیم، شکل دوم آرمان‌شهر در اندیشهٔ اخوان، آرمان‌شهر فرازمینی، آسمانی یا آن‌جهانی است. این نوع مدینهٔ فاضله، نه حاصل تفکر مزدشتی اخوان و نه آفریدهٔ فیلسوفان است. بلکه جهانی است ناشناخته، ماورایی و فراتر از تصوّر انسانی. وجه اشتراک آرمان‌شهر زمینی و آرمان‌شهر آسمانی در این است که هر دو نامحقّق‌اند؛ امّا وجه تفاوت این دو در آن است که آرمان‌شهرهای زمینی را با وجود نامحقق بودن، بر روی زمین تصور کرده‌اند. بنابراین، آرمان‌شهری را که اساساً بر روی زمین قابل تصور نیست یا قلمرویی گمشده و ناپیداست، می‌توانیم ناکجاآباد یا آرمان‌شهر آسمانی بنامیم. اخوان در بند هشتم شعر «سعادت؟ آه... »، به جهانی اشاره می‌کند که در توضیح و تبیین آرمان‌شهر آسمانی اهمیت زیادی دارد و البته به سختی می‌توان آن را با آرمان‌شهر بهشت یکی دانست:

بیا ای همسفر برخیز، برخیزیم / زمین زشت است و نفرت‌خیز/ بیا تا باز برگردیم سویِ آسمان‌هامان،شگفت انگیز/ تماشا داشت-یادت هست؟-آن صبحِ تماشایی/ و زیبا بود آن عالی‌ترین امکانِ زیبایی/ و می‌دیدی و دیدی با تمامِ چشم و بینایی/ و می‌بینی، ببین، آری/ در اوجِ آسمان، در باغ‌های هورقلیایی،/ سعادت می‌چمد، سر می‌کشد هرجای...(همان،۱۳۸۷: ۱۰۸).

اخوان در شعر مذکور، از جهانی «هُوَرقَلیایی» سخن می‌گوید که سراسر زیبایی و سعادت است. مطابق لغت‌نامه دهخدا، این کلمه از ریشهٔ عبری و مرکب از «هبل» و «قرنیم» و در مجموع به معنی «تشعشع بخار» است (لغت نامه: ذیل هُوَرقَلیا). شیخ شهاب الدین سهروردی نخستین کسی بود که آن را به کار برد و پس از او توسط اندیشمندان دیگری چون ملاصدرا و حاج ملاهادی سبزواری و دیگران به کار رفت. سهروردی آن را جهانی فراتر از حسّ و مادّه و فارغ از تعیّن مادی می‌داند؛ و پیروان فرقهٔ شیخیه که احمد احسائی آن را پی‌ریزی کرد، هورقلیا را عالمی جسمانی می‌دانند که به سبب لطافتش دیده

نمی‌شود. با این حال، آنچه که اجمالاً دربارهٔ این کلمه می‌توان گفت، این است که هورقلیا عالمی لطیف، نورانی، آسمانی و اصل و منشأ کالبد انسانی است و در مجموع به «عالم مثال» و «عالم صور» و «فلک هشتم» اطلاق می‌شود و کیفیتی جاودانه دارد. مجموع ویژگی‌های هورقلیا بر «ناکجا آباد» دلالت می‌کند و زمین یا کرهٔ خاکی، نقطهٔ مقابل آن است. اخوان ثالث چنین نگاهی به هورقلیا دارد و آن را جهانی ابدی، نورانی، غیرمادی و سرشار از لذت و خوشی و زیبایی و سعادتمندی می‌داند.

یک تفاوت آرمان‌شهر زمینی با آرمان‌شهر آسمانی این است که اخوان در آرمان‌شهرهای زمینی، بیشتر امید و انتظار تغییر از آنسود دارد؛ اما در آرمان‌شهرهای غیرزمینی، بر حرکت و دعوت به حرکت تأکید دارد. «دعوت به سفر» و حرکت به سوی «ناکجاآباد»، جلوهٔ دیگری از برائت و بیزاری شاعر از جهان آلوده و تعلق خاطر او به جهانی دیگرگونه است. شعر «چاووشی» در مجموعهٔ «زمستان»، شعرِ دعوت به جهانی دیگر است؛ جهانی که آسمانی دیگر داشته باشد. سفر به سرزمینی که شاید آسمانش رنگی دیگر دارد، و زمینش عاریی از آلودگی است. کجا؟ شاعر نیز نمی‌داند؛ امّا در جستجوی آن است. کجا؟ هرجا که پیش آید!... کجا؟ هرجا که اینجا نیست! شاعر همین را می‌داند که ماندن به صلاح نیست. پس باید توشهٔ راه و زاد سفر را فراهم کرد و دل به جاده سپرد تا دروازه‌های طلایی آن سرزمین رویایی، بر روی مسافرانش آغوش باز کند:

بیا تا راه بسپاریم/ به سوی سبزه‌زارانی که نه کس کِشته، ندروده/ به سوی سرزمین‌هایی که در آن هرچه بینی بکر و دوشیزه‌ست/ و نقش رنگ و رویش هم بدین‌سان از ازل بوده‌ست / که چونین پاک و پاکیزه‌ست... (اخوان،۱۳۸۷: ۶۰-۱۵۹).

۵،۲،۲. آرمان‌شهر فکری

غم غربت فکری یا احساس درک نشدن از طرف دیگران و احساس تنهایی به دلیل تفاوت اندیشه، گاه موجب نارضایتی شاعر از جامعه موجود می‌شود. شاعر در مجموعه شعر «سه کتاب» به تفاوت دنیای خود با سایر انسان‌ها اشاره می‌کند:

و امّا من/ که غربت‌زاد و مهجورم/ ندارم تابِ دنیای خردمند شما/ پروردهٔ آب و هوای برجِ متروکم! (اخوان،۱۳۸۷: ۳۲).

این نوع غم غربت ریشه در آرمان‌گرایی، دیگرگونه اندیشیدن و دیگرگونه دیدنِ انسان و جهان هستی دارد که نهایتاً باعث می‌شود که شاعر به جهانی متفاوت و شهری فراسوی دیگر شهرها با مردمی متفاوت از مردمان این جهان علاقمند گردد و به تفکّر آرمان‌شهر منتهی می‌شود. اخوان شاعری است که احساس تنهایی و غربت در میان مردم، در ضمیر زودرنج و باطن انزواگریز و روح سرکش او بیداد می‌کند. هنرمندی است که می‌پندارد زمین و زمان، چنان که باید، او را درک نکرده‌اند. لاجرم در هر شهر و دیاری که باشد و در هر بزم و محفلی که به سر ببرد، احساس غربت می‌کند و سر در لاک تنهایی خویش می‌برد؛ چنان‌که در منظومهٔ بلند «سواحلی و خوزیّات» می‌گوید:

این منم، با خود نشسته، باز/ مرغکی از خیلِ مرغانِ مهاجر، آهوانِ ساحتِ دریا/ کولیانِ پرسه و آواز/ اینک اینجا، در کنار شط/ می‌کشم چون لاک‌پشتی سر به لاک خویش/ گاه منقاری به بالِ خستهٔ خود می‌زنم چون بط... (اخوان،۱۳۸۵: ۳۰).

شعر «قاصدک» که به گفتهٔ اخوان، قدیم‌ترهای توس و مشهد به آن «خبرکش» می‌گویند، نمونه‌ای بی‌نظیر از «غم غربت فکری» است. شاعر در این قطعه، با اندوهی متراکم، به قاصدکِ افتان و خیزان که کارش خبررسانی است، می‌گوید: «دست بردار از این در وطنِ خویش غریب» (اخوان، ۱۳۹۰: ۱۳۷) می‌دانیم که اخوان دوستان صمیمی و یاران یکدلی داشته است و تجارب شیرین و محافل رنگین و معاشرت‌های نمیکن فراوانی را با آن‌ها به یاد دارد؛ امّا همهٔ این حالات و تجربیات این‌جهانی، چندانی از غم غربت فلسفی وی نمی‌کاهد:

نمانده‌ست جز من کسی بر زمین/ دگر ناکسانند و نامردمان/ بلندآستان و پلیدآستین (همان،۱۳۸۷: ۱۱۲).

شعر «بی سنگر» در مجموعهٔ «زمستان» یکی از مهم‌ترین اشعار اخوان در این زمینه است. این شعر، شرح دلتنگی شاعری

است که خود را در ظلمت نُه توی مرگ اندود می‌بیند. اخوان از شبی تاریک سخن می‌گوید که ساکنانش، همچون نیم‌کرمک-های ابریشم، منتظر فرارسیدن صبح و سپیده‌دم نیستند، بلکه چشم‌انتظار هوایی بهاری‌اند؛ زیرا می‌دانند که با خارج شدن از پیله، باد سرد پاییز، آن‌ها را هلاک می‌کند. از این رو آرزوی رسیدن بهار دارند. اخوان ثالث، در میانِ این شب‌زدگانِ نادان، سری نترس و سودایی و حقیقت‌جو دارد؛ امّا هنوز از مرحلهٔ خامی گذر نکرده است. در این شعر سمبلیک، هوای سرد و گرفتهٔ پاییز، تعبیری است از اوضاع نابسامان جامعه و بیرون آمدن از پیله، نوید شروعی تازه و رستگاری و رهایی از بند اسارت است. اخوان ثالث، پروانه می‌شود تا به مکانی و سرزمینی بهتر قدم بگذارد. بر زمینی که چون سنگر، امن و آرامش‌بخش باشد. کرم‌های پیله مانع او می‌شوند و می‌کوشند تا او را از این حرکت و سفر که ماهیت تغییر و دگرگونی دارد، باز دارند. اخوان موانع را می‌شکند، به حرکت درمی‌آید و به «نیمروز» می‌رسد. نیمروز، ظهری است تابنده که دیگر تاریک نیست. اخوان، در سرزمین نیمروز، خود را شاعری آشنا در بین اهالی آن سرزمین می‌بیند، امّا خیلی زود درمی‌یابد که تابش سرزمین نیمروز هم اصالت ندارد و آن سرزمین، جایی نیست که در پی آن می‌گشت؛ زیرا مردمش اهل تزویرند. لاجرم، خود را در میان آن جماعت، غریبه می‌بیند. پرواز و حرکت به سوی حقیقت را از سر می‌گیرد و به سرزمینی می‌رسد که اهالی‌اش خود را «پاک» و «درستکار» می‌شمارند. اخوان در می‌یابد که آن مردم نیز مبتلا به آفت «خودبینی»اند و به همین دلیل در تاریکی به سرمی‌برند. شاعر از آنجا نیز بیزاری می‌جوید و در ادامهٔ جستجو، راه به جایی نمی‌برد و در نهایت، چون پرنده‌ای بی‌آشیان و جنگجویی بی‌سنگر، تن به شکست می‌دهد (همان: ۴۶-۳۷).

در شعر چاووشی، اخوان مخاطب را برای سفری بی‌بازگشت دعوت می‌کند. این سفر، نوعی گریز است؛ گریز برای یافتن و رسیدن؛ رسیدن به سرزمینی که آهنگی دیگرگونه دارد:

بیا ره‌توشه برداریم / قدم در راه بگذاریم / کجا؟ هرجا که پیش آید... / ...به آنجایی که می‌گویند/ چو گل روییده شهری روشن از دریای تردامان/ و در آن چشمه‌هایی هست / که دائم روید و روید گل و برگِ بلورین‌بالِ شعر از آن (همان: ۱۵۸).

نکتهٔ دیگر این‌که اخوان ثالث اساساً عالم هستی را مطابق معیارهای آرمانی خود نمی‌داند. وی جهانی را که در آنیم و آرمان‌شهری که در ذهن دارد، نزدیک به هم نمی‌بیند و از این بابت ناخرسند است. ناخرسندی اخوان ثالث از وضع گیتی چنان است که به مصداق «اگر دستم رسد بر چرخ گردون»، گاه با خالق خود دست به گریبان می‌شود، در کار آفرینش چون و چرا می‌کند و «ان قلت» می‌آورد. اخوان ثالث، بالذّات روحی سرکش و طغیان‌گر و شخصیتی ساختارشکن و هنجارگریز دارد. داستان «درخت پیر و جنگل»، بُعد انقلابی و ساختارشکن اخوان را به خوبی نشان می‌دهد. در این داستان که از آثار منثور اخوان است، پدری پیر با تنها پسرش در جنگلی انبوه هیزم‌شکنی می‌کردند و روزگار می‌گذراندند. پس از مدتی، با اعمال قانون حمایت از جنگل، بی‌چیز و تهیدست می‌شوند. پسر، در پی یافتن درختی خشکیده و جمع‌آوری مقادیری هیزم، پدر پیر و بیمار را تنها می‌گذارد و به راه می‌افتد. پس از جستجوی بسیار، به «درختی نظرکرده و مقدّس» می‌رسد و هیزم‌های خشکیدهٔ آن را برمی‌دارد (همان: ۳۴-۲۷). چنان‌که می‌دانیم، درخت نظرکرده، به لحاظ آیینی، جزو قلمرو ممنوعه است، منع مذهبی و عرفی دارد و «تابو» محسوب می‌گردد. با این حال، اخوان، به دست پسرکی هیزم‌شکن، تابو را در هم می‌شکند، بر ترس و خرافه می‌تازد و عرف و سنت را به چالش می‌کشد. اخوان ثالث در قلمرو شعر نیز شخصیتی منتقد و ساختارشکن دارد و این ویژگی در وی چنان تقویت یافته که نظام هستی را نشانه می‌گیرد و بر ساز و کار آن می‌تازد. مقصود این که اخوان شاعری معترض و عصیانگر است و تفکّر آرمان‌شهری، یکی از ویژگی‌های اشعار عصیان‌گرایانه نیز هست. شعر «عصیان»، از این دست اشعار اوست.

علی القاعده، وقتی شاعری یا هنرمندی با آفرینندهٔ خویش به ستیز برمی‌خیزد، نشانهٔ عدم رضایت او از نظام هستی است.

پرخاشگری در روان‌شناسی، رفتاری تعمّدی است و فرد پرخاشگر، هنجارهای خانوادگی و اجتماعی را به هم می‌ریزد تا بخشی از خشم درونی‌اش را به محیطی خارج از جسم خویش منتقل کند و با این کار بار جسم خویش را سبک گرداند. در اشعار ستیزه‌جویانه که با زبانی تند و گزنده همراه است، شاعر، خالق هستی و دستگاه آفرینش را به باد سرزنش و انتقاد می‌گیرد. این رویکرد شاعرانه که می‌توان از آن به «ادبیات نیهیلیستی» یا «هنر عصیان» و «شعر طغیان» یاد کرد، دلیل نارضایتی هنرمند از همه یا بخشی از آفرینش الهی است. یک ویژگی مهم چنین اشعاری، نگاه آرمانی و آرزوی تحقّق دنیایی مطلوب است که ما از آن به «آرمان‌شهر» تعبیر می‌کنیم. شاعر در چنین اشعاری، گاه شاعر ترک ادبی شرعی می‌کند و کاسه کوزهٔ آفرینش را در هم می‌شکند:

برخیزم و طرح دیگر اندازم　　بنیاد سپهر را براندازم...
...چنگیز شوم، به تیغِ خونخواری　　از خیلِ فرشتگاه پر اندازم
جبریل و سپاهِ چاپلوسش را　　مجروح به حوضِ کوثر اندازم
گویم که بساطِ خویش را برچین　　خواهم که بساطِ دیگر اندازم...
(همان: ۱۱۱-۱۱۰)

چرخ‌ستیزیِ اخوان و بیزاری او از جهان بی‌سامان، در ابیات فوق منعکس است. از این رو، شاعر خواستار جهانی دیگرگون، نظمی تازه و طرحی نوین است. این طرح نو و جهان دیگرگونه، جهانی است که شاعر آرزومند آن است. بنابراین، با آرمان‌شهر مطابق می‌یابد. اخوان، ابیات بعدی شعر «عصیان» را با همین لحن حماسی ادامه می‌دهد و در انتهای همین شعر، به جهان مطلوب خود اشاره‌ای صریح می‌کند:

چندان‌که به کامِ خود رسم، طرحی　　پاکیزه و نغز و نو براندازم
بنیاد حیات را به هنجاری　　شایسته و روح‌پرور اندازم
هرگز نه چنان کنم که دنیا را　　در چنگِ یکی ستمگر اندازم...
(همان: ۱۱۳)

۳. نتیجه گیری

آرمان‌شهر به جامعه یا سرزمینی گفته می‌شود که انسان‌ها در آن بی هیچ رنج و زحمتی زندگی می‌کنند و می‌توانند به امیال و آرزوهایشان برسند. این مقوله از فلسفه وارد ادبیات شد و به اشکال مختلف در آثار ادبی راه یافت. در دورهٔ معاصر، بحث آرمان‌شهر اهمیت بیشتری یافت و با رواج و گسترش افکار انسان‌محور و جامعه‌محور، شکل تازه‌ای به خود گرفت. در ادبیات معاصر ایران، شاعران بسیاری به مقولهٔ آرمان‌شهر پرداخته‌اند که از بین آن‌ها اخوان ثالث چه در کمیّت بحث و چه در تنوع فکری سرآمد دیگران است.

آرمان‌شهرهای اخوان در دو دستهٔ کلی قرار می گیرد: آرمان‌شهر آسمانی و آرمان‌شهر زمینی. آرمان‌شهر آسمانی، سرزمینی است ناشناخته و نامعلوم با کیفیتی غیر مادّی که ماهیت آن به درستی روشن نیست و خصوصیات زمینی و این‌جهانی ندارد، امّا می‌توان آن را با بهشت، ملکوت، جهان لطیف اخروی و نظایر آن یکی دانست. آرمان‌شهر زمینی، جامعه‌ای است که بر روی زمین تصور شده است. آرمان‌شهر فلاسفه، دنیای مورد نظر احزاب سیاسی و حتی آرمان‌شهر منجی از این قسم است. مهدی اخوان ثالث، از سه آرمان‌شهر زمینی سخن گفته است:

۱. ایران باستان که ریشه در گذشته دارد. شاعر از آن یاد می‌کند و بر فقدان آن حسرت می‌خورد.

۲. مزدشت که ریشه در آینده دارد. این آرمان‌شهر ساختهٔ خود شاعر است و ترکیبی است از آموزه‌های مزدک و زردشت.

۳. آرمان‌شهر منجی که برآمده از تفکرات دینی و تحت تأثیر فرهنگ ایران باستان است و وعده تحقق آن بر روی زمین است.

نوع دیگر آرمان‌شهر، ناشی از غم غربت فکری و احساس درک نشدن شاعر است. اخوان به علت احساس عدم سنخیت فکری و روحی با دیگران، از سرزمینی سخن می‌گوید که با افکار و روحیات او هم‌خوانی دارد. به نظر می‌رسد چنین آرمان‌شهری تنها در تصورات شاعر وجود دارد و اگر اخوان ثالث اندک امید و اعتقادی به تحقق سایر آرمان‌شهرها داشته باشد، آرمان‌شهر منطبق با غربت فکری‌اش، صرفاً یک پناهگاه ذهنی است. این آرمان‌شهر هرگز وجود خارجی نخواهد داشت و اخوان آن را برای تسکین روحی خویش توصیف می کند.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۸۷). *دانشنامه سیاسی*. چاپ شانزدهم. تهران: نشر مروارید.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *ارغنون*. چاپ پانزدهم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*. چاپ هشتم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *آخر شاهنامه*. چاپ بیست و سوم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۵). *سواحلی و خوزیّات*. چاپ دوم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۳). *سال دیگر ای دوست ای همسایه*. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *سه کتاب*. چاپ چهاردهم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *زمستان*. چاپ بیست و پنجم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *از این اوستا*. چاپ هفدهم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *درخت پیر و جنگل*، چاپ چهارم. تهران: زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *ده نامه*. چاپ دوم. تهران: زمستان.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۹۵). مدینهٔ فاضله در منطق الطیر عطّار. *فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*. ۱۲ (۵)، ۱۸۲-۱۶۳.

بهار، مهرداد (۱۳۶۲). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

پاپکین، ریچارد؛ استرول، آوروم (۱۳۹۴). *کلیات فلسفه*. ترجمه جلال الدین مجتبوی. تهران: حکمت.

پیرنیا، حسن (۱۳۸۴). *تاریخ ایران باستان*. چاپ هفتم. تهران: نگاه.

جهادی، سید امیر (۱۳۹۴، شهریور ماه). بررسی و تحلیل آرمان‌شهر و ضد آرمان‌شهر در اندیشهٔ اخوان ثالث. *دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی*. دانشگاه محقق اردبیلی.

حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۸۳). *دیوان غزلیات*. چاپ دهم. تهران: زوّار.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۰). *اوستا کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی*. تهران: مروارید.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۱). *لغت‌نامه*. چاپ دوم. تهران: روزنه.

زرشناس، شهریار (۱۳۹۴). *درباره نیهیلیسم و سیر تطوّر آن*. تهران: کانون اندیشه جوان.

سلطانی کوهبنانی، حسن؛ زمانی، زهرا (۱۳۹۳، دی ماه). جایگاه شعر و شاعران آرمان‌شهر مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو. *هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. زنجان.

عالی عباس‌آباد، یوسف؛ سلیمانی، صدیقه (۱۳۹۳). جستاری در مفهوم آرمان‌شهر از دیدگاه مهدی اخوان ثالث. *مدیریت شهری و روستایی*. ۱۳ (۳۴)، ۳۷۲– ۳۵۹.

فاستر، مایکل ب (۱۳۵۸). *خداوندان اندیشه‌های سیاسی*. ترجمه جواد شیخ الاسلامی. تهران: امیرکبیر.

قائمی، فرزاد (۱۳۸۶). انواع و نمودهای ادبیات آرمان‌شهری در ادبیات کلاسیک. *ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)*، ۴ (۱۵ و ۱۶)، ۳۰۵–۲۸۷.

نفیسی، محمود (۱۳۶۸). *سیری در اندیشه‌های اجتماعی مسلمین*. تهران: امیری.

References:

Akhavan sales, M. (2008). *Arghanoon*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *I love you, Old Land*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *End of Shahnameh*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Savaheli and khooziat*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Another Year, oh Neibor oh Friend*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Three Book*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Winter*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *From This Avesta*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Old Tree And Forest*. Tehran: Zemestan.

Akhavan sales, M. (2008). *Ten Letters*. Tehran: Zemestan.

ALI Abasabad, y.; Soleymani, S. (2014). A research on the concept of Utopia from the perspective of The third brotherhood. *Journal of Urban Management*. 13 (34), 359-372.

Ashoori, D. (2008). *Political Encyclopedia*. Tehran: Morvarid.

Ashrafzadeh, R. (2016). Utopia in Attar's Mantegh al Teyr. *Azad University Literature Quarterly Mashhad*. 12 (5), 163-182.

Bahar, M. (1983). *Research in Iranian Mythology*. Tehran: Agah.

Doostkhah, J. (1991). *Avesta, The Oldest Iranian Poems and Texts*. Tehran: Morvarid.

Dehkhoda, A. (1982). *Dictionary*. Tehran: Rowzaneh.

Faster, M. (1979). *Gods of Political Thoughts*. Sheykhol Eslami, J. (Trans.). Tehran: Amir Kabir.

Gaemi, F. (2007). Types and manifestations of utopian literature in classical literature. *Journal of Persian Literature of Mashhad Azad University*. 4 (15-16), 287-305.

Hafez, sh. (2004). *The Odes*. Tehran: Zavar.

Jahadi, A. (2015, Septamber). Analysis of Utopia and anti-Utopia in Akhavan Sales's thought. *The 10th International Persian Literature Conference*. Mohagheg Ardabili's university.

Nafisi, M. (1989). *A Review of Muslim Social Thoughts*. Tehran: Amiri.

Papkin, R., Strol, A. (2015). *General Philosophy*. Mojtabavi, j. (Trans.). Tehran: Hekmat.

Pirnia, H. (2005). *History of Ancient Iran*. Tehran; Negah.

Soltani, H,; Zamani, Z. (2014, January). The place of poetry and poets of Utopia, Akhwan Sales and Ahmad Shamlou. *The 8th International Conference of Persian Literature Promotion Association*. Zanjan.

Zarshenas, SH. (2015). *About Nihilism and its Evolution*. Tehran: Kanoon e Andisheh e Javan.

نحوه ارجاع به مقاله:

فلاحی، صادق (۱۴۰۱). آرمان‌شهر در شعر مهدی اخوان ثالث. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۶۰-۷۴،

Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.4.5

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.5.6

Research Article

Investigating the Components of Nothingness in Contrast with Didactic Politeness in Poetry of Nosrat Rahmani, Freydoon Moshiri and Nader Naderpour

Karimi, Abdolkarim
PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
Sorkhi, Farzaneh (Corresponding Author)
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
E-Mail: sorkhifarzane@gmail.com
Tahmasbi, Feridoon
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
Khajat, Behzad
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

Abstract

In the literary institution of contemporary poetry, with the break from classical literature and socio-cultural changes in intellectual style, the themes of nothingness grew, this issue expanded with the social and political developments of the society, and especially in the 1930s after the coup, it became one of the main motifs of poetry. Some poets only cared about worldly life and turned to nihilism in the dead ends of personal and social life and wrote poetry in opposition to morality. In this article, the contrast that can be seen in the poetry of poets on this subject has been examined. The method of studying and reviewing sources is library. Samples of poetry from three contemporary poets: Freydoon Moshiri, Nosrat Rahmani and Nader Naderpour have been selected. The results of the survey show that poets at a period of their life history, especially in the 1930s, when the society is involved in the tensions resulting from the August 28 coup, turned to the ideas of nothingness and rejected the morals of the society. Atheism, tendency to despair and death thoughts in life, hedonism and eroticism, going to pubs and getting drunk, love for opium, are the most important components of nihilism in opposition to the moral teaching poetry that can be seen in their poems. In comparison, Nosrat Rahmani's poem is excellent in this motif.

Key Words: Nothingness, contemporary poetry, morality, confrontation, Rahmani, Moshiri, Naderpour.

.

Citation: Karimi, A.; Sorkhi, F.; Tahmasbi, F.; Khajat, B. (2022). Investigating the Components of Nothingness in Contrast with Didactic Politeness in Poetry of Nosrat Rahmani, Freydoon Moshiri and Nader Naderpour. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 76-88. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.5.6

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.5.6

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۸۸-۷۶

مقاله پژوهشی

بررسی مؤلفه‌های هیچ‌انگاری در ارتباط با ادب غنایی در شعر معاصر مورد مطالعه: اشعار نصرت رحمانی، فریدون مشیری و نادر نادرپور

عبدالکریم کریمی[۱]
فرزانه سرخی[۲]
فریدون طهماسبی[۳]
بهزاد خواجات[۴]

چکیده

در نهاد ادبی شعر معاصر با گسست از ادبیات کلاسیک و تغییرات فرهنگی اجتماعی در سبک فکری، مضامین تازه با گرایش به مکتب‌های غربی، مورد توجه قرار گرفت. هیچ‌انگاری (نیهیلیسم) و رمانتیسم یکی از گرایش‌های فکری بود که با تحولات اجتماعی سیاسی جامعه، گسترش یافت و به‌ویژه در دهۀ سی شمسی بعد از کودتا، از موتیف‌های اصلی شعر شد. شعر غنایی در ادبیات ادامه داشت اما شاعران رمانتیک با تکیه بر اصل آزادی بیان رمانتیسم، بی‌پروا و به دور از اخلاق، صرفاً به زندگی دنیایی اهمیت دادند و در قالب رمانتیسم سیاه، در بن‌بست‌های زندگی شخصی و اجتماعی به هیچ‌انگاری روی آوردند و از شعر غنایی رایج دور شدند. در این مقاله، مؤلفه‌های هیچ‌انگاری که همسو با رمانتیسم سیاه است و از شعر غنایی کلاسیک متفاوت شده است، در شعر سه شاعر معاصر: نادرپور، رحمانی و مشیری مورد بررسی قرار گرفته است، روش مطالعه و بررسی منابع، کتابخانه‌ای است. نگارش مقالۀ توصیفی‌تحلیلی با انتخاب نمونه‌های شعری است. نتایج بررسی نشان می‌دهد: شاعران در برهه‌ای از تاریخ زندگی خود به‌ویژه دهۀ سی که جامعه درگیر تنش‌های حاصل از کودتای ۲۸ مرداد است به اندیشه‌های هیچ‌انگاری روی آوردند. گرایش به یأس و مرگ‌اندیشی در زندگی، لذت‌جویی و اروتیک، میخانه رفتن و مستی، علاقه به افیون، مهمترین مؤلفه‌های رمانتیکی هیچ‌انگاری است که در اشعارشان دیده می‌شود و در تقابل با شعر غنایی کلاسیک با هدف بیزاری از هستی، خوشباشی گذرا و سرخوردگی اجتماعی سروده شده است. در مقایسه شاعران نیز شعر نصرت رحمانی در این موتیف، سرآمد است.

کلیدواژه‌ها: هیچ‌انگاری، شعر معاصر، ادب غنایی، رمانتیسم، رحمانی، مشیری، نادرپور.

---

۱. دانشجوی دوره دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران. (نویسندۀ مسئول) sorkhifarzane@gmail.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
۴. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماهشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ماهشهر، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۰۲

۱. مقدمه

با انقلاب مشروطه و گسست ادبیات معاصر از ادبیات کلاسیک، شعر معاصر با جهان‌بینی نوینی به انسان و زندگی انسان در جهان نگریست. چارچوب‌های شعر کلاسیک از هر منظر تغییر یافت و برخی شاعران معاصر، تحت تأثیر تحولات فرهنگی اجتماعی جامعه، در نگرش به جهان هستی، جایگاه انسان در دوجهان، خواسته‌ها و تمایلات انسانی در دنیا و غیره، اندیشه‌ای متفاوت از شعر کلاسیک ارائه دادند چنانکه می‌توان گفت تغییرات بنیادی در سبک فکری شعر معاصر صورت گرفت. در واقع ادبیات معاصر، زندگی انسان معاصر را با آداب زندگی مدرن محوریت اشعار قرار داد، انواع مکتب‌های غربی با تفکرهای متعدد نیز ضمن آشنایی ادیبان با ادبیات سایر کشورها به بدنهٔ ادبیات فارسی، وارد شد و اندیشه‌ها را تحت تأثیر قرار داد. از طرفی عوض شدن نوع زندگی شخصی و اجتماعی، شاعر را در جایگاهی قرار داد که خواه ناخواه شعرش محصول زمانهٔ خودش بشود.

یکی از مضامینی که در ادبیات معاصر رشد کرد و نکتهٔ اصلی تأمل ما در این مقاله است، افکار و اندیشه‌های هیچ‌انگاری (نیهیلیسم) است که با مضامینی چون، یأس، ناامیدی، مرگ‌اندیشی، اندوه‌های عمیق و تنهایی معنا یافت. این مضامین جزو مضامین ادب غنایی هستند که در شعر کلاسیک نیز دیده می‌شود اما، در این دوره با اندیشهٔ هیچ‌انگاری بیان شدند که از ادب غنایی کلاسیک فاصله دارد و به‌ویژه با گسترش مکتب رمانتیسم بعد از کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ در میان شاعران، اوج گرفت. «وقایع پس از کودتای سال ۱۳۳۲ به آتش رمانتیسم دامن زد و آن را تا سطح مطرح‌ترین «ایسم»ها در شعر مدرن ایران گسترش داد» (زرقانی،۱۳۹۱: ۲۲۹) برخی شاعران با گرایش به رمانتیسم سیاه، برای گریز از سرخوردگی اجتماعی حاصل از کودتا، پناه بردن به افیون، میخانه، عشق جسمانی و نهایت مرگ را انتخاب کردند. با وجود فراوانی این اندیشه‌ها در اشعار شاعران، ناگزیریم که قبول نماییم بخشی از شعر معاصر را این مضمون دربرگرفته است. وجود این اندیشه‌ها در شعر معاصر، مؤلفه‌های تازه‌ای بود که در شعر غنایی ادبیات معاصر رشد کرد و نمونه‌های آن در ادبیات کلاسیک وجود نداشت. در این مقاله با هدف مقایسهٔ این اندیشه‌ها با شعر غنایی کلاسیک، اشعار نادرنادرپور (۱۳۰۸ ـ۱۳۷۸ش.)، نصرت رحمانی (۱۳۰۸ ـ ۱۳۷۹ش.) و فریدون مشیری (۱۳۰۵ ـ ۱۳۷۹ش.) بررسی شده است. این شاعران شاخص‌ترین شاعران غنایی معاصر هستند که در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آغاز به شاعری کردند. نادرپوردر سال ۱۳۳۳ مجموعهٔ «چشم‌ها و دست‌ها» را منتشر کرد، دفتر «دختر جام» در ۱۳۳۴، «شعر انگور» را در سال ۱۳۳۶ و «سرمه خورشید» را در سال ۱۳۳۹ چاپ کرد و شاعری را ادامه داد و آخرین دفتر شعری‌اش با عنوان «زمین و زمان» در سال ۱۳۷۴ چاپ شد. رحمانی در دههٔ سی مجموعه «کوچ» (۱۳۳۳)، «کویر» (۱۳۳۴) و «ترمه» (۱۳۳۴)، «میعاد در لجن» (۱۳۳۶) را چاپ کرد. مشیری مجموعه‌های«تشنهٔ طوفان» (۱۳۳۴)، «گناه دریا» (چاپ ۱۳۳۵)، «ابر» (۱۳۴۰) را چاپ کرد و آخرین مجموعهٔ شعری او با عنوان «تا صبح تابناک اهورایی» در سال ۱۳۷۹ چاپ شد. هرسه شاعر جزو شاعرانی هستند که در دههٔ سی که جامعه درگیر خفقان بعد از کودتا شد به این مضامین روی آوردند.

۲،۱. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش در مورد مضامین مرتبط با رمانتیسم سیاه، ناامیدی، مرگ‌اندیشی در شعر معاصر در منابع تحقیقاتی موجود است و این موضوع در شعر شاعران مورد پژوهش بررسی شده است. یا در کتاب‌هایی که در مورد ادبیات معاصر و جریان‌شناسی آن نوشته شده‌اند، دیده می‌شود که به این موارد اشاره‌هایی شده است، اما در هیچ کدام بخش جداگانه‌ای به ارتباط هیچ‌انگاری و رمانتیسم در تقابل با ادب غنایی اختصاص داده نشده است. در بررسی اشعار سه شاعر مورد نظر تحقیق نیز با این موضوع اثری چاپ نشده است. در مورد هیچ‌انگاری، تنها منبع مشخص کتاب «نیست‌انگاری و شعر معاصر»، نوشته یوسفعلی میرشکاک است. وی در چهار فصل به بررسی این موضوع در شعر معاصر پرداخته است، اما شاعران انتخابی او جزو جامعهٔ آماری مقاله

نیستند و در بررسی وی، اشعار فروغ، اخوان و شاملو محوریت دارد. در پژوهش‌ها در مورد شاعران، به نیهیلیسم نصرت رحمانی توجه شده است که البته مقالهٔ پژوهشی مشخص چاپ نشده است. بنابراین بررسی مؤلفه‌های رمانتیکی هیچ‌انگاری پیشینهٔ مشخص ندارد و در این مقاله با هدف بررسی شعر معاصر در موتیف و مضمون هیچ‌انگاری در مغایرت با ادب غنایی، شعر سه شاعر بررسی شده است.

۲. بحث

۱،۲. اندیشهٔ هیچ‌انگاری، رمانتیسم و ادب غنایی

اندیشه‌های هیچ‌انگاری در ادبیات فارسی وجود داشت. شاید بشود برخی از اشعار خیام را که با گرایش مادی‌گرایی و اغتنام فرصت گفته است، دهری‌منشی و هیچ‌انگاری بنامیم یا برخی شکوائیه‌ها از فلک را گونه‌ای هیچ‌انگاری بنامیم اما در شعر معاصر، این موضوع به گونهٔ دیگری رواج یافت، یک یأس فلسفی بر اندیشهٔ شاعران سایه انداخت چنانکه ذات زندگی نفی شد و هر چیز بی‌معنا تلقی گشت. در این نگرش خوش‌باشی در زندگی اغتنام فرصت نیست، بلکه گریز از دردها و اندوه‌هاست، پناه بردن به میخانه تعبیری عرفانی ندارد و مستی یک مستی مضر حاصل لذت‌جویی و گرایشات اروتیک‌وار است. قبل از هر چیز دلیل این تغییرات، تغییر جامعه و تفکر انسان معاصر است. به گفتهٔ زرقانی «مشخصهٔ عصر جدید، تغییر زاویهٔ دید انسان مدرن از آسمان و مجموعهٔ متافیزیک به زمین و جهان ماده است. همین تغییر دیدگاه، کافی است تا ابعاد مختلف زندگی فردی و اجتماعی را تحت تأثیر قرار دهد. اکنون قوم به جای تقبیح دنیا و انکار ابعاد دنیوی حیات، میزان بهره‌وری و تملک از دنیا را مبنای ارزش‌گذاری‌ها قرار می‌دهند» (زرقانی،۱۳۹۱: ۴۷) مادی‌گرایی و نگاه زمینی به انسان و خواسته‌هایش به مضامین دهری‌منشی سوق یافت، همزمان رشد مکتب رمانتیسم که در بُعد منفی، در برجسته‌کردن عواطف و احساسات اندوه‌زا، اغراق می‌کرد، دستاویزی شد تا هیچ‌انگاری در پناه آن رشد کند. «رمانتیسم اصرار دارد که از جنبهٔ فجیع و تراژیک زندگی سخن بگوید» (سیّدحسینی،۱۳۸۷،ج۱: ۱۶۲)؛ از جمله «ایجاد فضاهای دلهره‌آور و آکنده از اشباح و ارواح، توصیف شب، قبرستان و بیان اندوه از ویژگی‌های ادبیات رمانتیک اروپایی است» (جعفری جزی، ۱۳۸۶: ۱۲) در کنار گستردگی اندیشه‌های این مکتب در ادبیات، وقوع کودتا، عامل اصلی شد تا شاعران با سرخوردگی حاصل از آن، در نابه‌سامانی جامعه، به بُعد منفی رمانتیسم روی بیاورند و در واقع به هیچ‌انگاری برسند. در این دوره ناامیدی بر ادبیات ایران سایه انداخته است، «شعر نو که از آغاز دههٔ سی در اوج مبارزات ملی به یکی از اوجهای تاریخی خود رسیده بود، با وقوع کودتا، غرق در نفرت و نومیدی، بیش از پیش به دامان نماد و کنایه گریخت (روزبه،۱۳۸۶: ۸۴). اغلب شاعران، با شکست در کودتا، آرمان‌های خود را تباه شده، دیدند و برخی به زوال رسیدند و به خواهش‌های دنیایی اندیشیدند. تأثیر این تحول تاریخی، این فرضیه را ایجاد می‌کند که بگوییم شعر شاعران برگرفته از زمانه و نوع زندگی خودشان است و ذات شعر آنها هرچه باشد محصول همان دورهٔ تاریخی باید باشد. با قبول این فرضیه، می‌توان گفت هیچ‌انگاری شعر معاصر در بُعد اجتماعی حاصل خفقان و نابه‌سامانی زمانه، در بُعد شخصی حاصل تنش‌های زندگی شاعر با خود و جامعه است و در بُعد ادبی تأثیر مکتب رمانتیسم است، البته از تأثیر مکتب‌های دیگر پوچ‌گرایی نیز باید سهمی در نیست‌انگاری شعر قرار بدهیم، ورود این اندیشه‌ها به ادبیات با مکتب‌هایی چون نیهیلیسم، اومانیسم، اندیشه‌های سکولاریسم، اگزیستالیسم وغیره همزمان با تحولات سیاسی اجتماعی جامعه باعث رشد اندیشه‌های هیچ‌انگاری شد. در رواج این مفاهیم، شاعران به علاقه یا تأثیر زمانه با اندیشهٔ غنایی ویژه‌ای، شعر سرودند که در رأس آن نفی اخلاق قراردادی بود که در ادب غنایی کلاسیک، شاخصهٔ سبکی نداشت، اهمیت جایگاه انسان در شعر نیز، ظرفیت رشد این اندیشه‌ها را ایجاد کرد، چنانکه در مقایسه با تفکر کلاسیک «در مرکز وجودی انسان عهد کلاسیک، مفهوم خدا با همه گستردگی معنایی که دارد، جای داشت، اما در دورهٔ مدرن، انسان در مرکز نشسته است»

(زرقانی،۱۳۹۱: ۴۸) با اهمیت دادن به نیازهای مادی، انسان ارزش وجودی یافت، خود به خود آزادی جسمانی و روحی نیز تأکید شد.

اروتیک و توصیف عشقهای جسمانی، میکده رفتن، افیون کشیدن، بی‌پروا از گناه سخن گفتن، نمونه‌هایی از مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه است که در این دوره رواج قابل توجهی یافت و مقایسه آنها با شعر غنایی کلاسیک قابل تأمل است. این مؤلفه‌ها در موارد زیر قابل بررسی است

۱،۱،۲. لذت‌جویی و عشق‌های گناه آلود

توجه به مادیات، نیازهای جسمانی و استفاده از لذت‌هایی دنیایی در ادب غنایی کلاسیک با موتیف اغتنام فرصت بیان شده است. اغلب شاعران از اینکه جهان فانی است و فرصت دیگری برای زندگی نیست، توصیه کرده‌اند باید از جهان بهره برد و به شادی زندگی کرد. خیام سرآمد شاعران در توصیه به خوشباشی این جهانی است که پیوسته به مخاطبش توصیه کرده چون جهان در حال گذر است و بر کسی نمی‌ماند، بهتر است به شادی روزگار بگذارنید؛ مانند رباعی زیر:

پیری دیدم به خانه خماری　　گفتم نکنی ز رفتگان اخباری؟
گفتا می خور که همچو ما بسیاری　　رفتند و کسی باز نیامد باری
(خیام،۱۳۸۱: ۱۶۴)

یا نمونه زیر از شعر حافظ که با تأکید بر عشق الهی، باده‌نوشی، میخانه رفتن و اغتنام فرصت را توصیه کرده است:

بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش　　که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری
می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند　　به عذر نیم‌شبی کوش و گریهٔ سحری
تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار　　که در برابر چشمی و غایب از نظری
هزار جان مقدس بسوخت زین غیرت　　که هر صباح و مسا شمع مجلس دگری
ز من به حضرت آصف که می‌برد پیغام　　که یاد گیر دو مصرع ز من به نظم دری
بیا که وضع جهان را چنان که من دیدم　　گر امتحان بکنی می خوری و غم نخوری
(حافظ،۱۳۷۲: ۲۵۲ـ ۳۵۳)

در ادبیات معاصر با عوض شدن اوضاع جامعه و میل به زندگی تجملاتی و در مرکز قرار گرفتن زندگی این جهانی، گرایش شاعران به توصیف لذت‌های جسمانی و دنیادوستی بیشتر شد و در آمیختگی با هیچ‌انگاری در تقابل با شعر کلاسیک، اندیشهٔ شاعران کاملاً مادی و آمیخته به گناه و یأس است، هدف نیز خوشباشی و اغتنام فرصت نیست، بلکه آرامش گذرایی برای کم کردن اندوه است. نمونهٔ مهم این لذت‌جویی‌ها که در ادامهٔ شعر غنایی می‌توان از آن گفت، گرایش به عشقهای اروتیک‌وار دههٔ سی است که به تأثیر از مکتب رمانتیسم سروده شد.

در مکتب رمانتیسم عشق بالاترین احساسی است که در آثارشان دیده می‌شود و از این نظر با شعر غنایی همسوست، اما عشق با غریزه آمیخته شده است «کلمهٔ کلیدی در رمانتیسم فردی، عشق است، عشقی زمینی و غریزی که در هاله‌ای غلیظ از احساسات فوق رقیق و البته وسوسه‌انگیز فرو رفته است» (زرقانی،۱۳۹۱: ۲۳۰) این مفهوم وقتی از هیچ‌انگاری متأثر شد، ابتذال در آن رشد کرد که در شعر غنایی کلاسیک کم سابقه بود. شاعران سرخورده از کودتا در این دوره یا به یأس گراییده‌اند؛ مثل اخوان و شاملو یا شاعران جوان با رمانتیسم سیاه، از عشق‌های شهوانی گفتند. چنانکه گفته شده در شعر معاصر، بعد از کودتا «میل به لذت‌جویی که به مرور به انواع اعتیادها و فاحشه‌خواهی‌ها و میل به ابتذال و عصیان‌هایی از این دست کشید، عمیق‌تر و گسترده‌تر شد» (لنگرودی،۱۳۷۷: ۲۰). شاعران در این گرایش از حد اخلاقی فراتر رفتند و در توصیف‌ها، لذت

جسمی ملاک شد، معشوق علاوه بر اینکه زمینی بود، عشق واقعی به آن وجود نداشت و توصیف‌ها پیرامون لذت مادی شکل گرفته، مثل عشق به فاحشه و روسپی یا کولی که در این دوره، فراوانی دارد. این عشق و هوس با میخوارگی و اعتیاد همراه شده است و مخصوصاً در مجموعه‌های آغازین شاعران، مضمون اصلی است. نصرت رحمانی، در شعر «نوبت» به دنبال یک روسپی است و خارج از نوبت نزد او می‌رود. روسپی نیز به او می‌گوید شب دیگر بیاید.

حلقه بر در زدم صدا برخاست / کیست؟ / گفتم که : شاعر بدنام / گفت: امشب که نوبت تو نبود /شب دیگر بیا و بستان کام / سایه شاعری به در افتاد / شب دیگر که باد مست بهار/ سوت در ناودان کج می‌زد / قصه می‌گفت با درخت انار(رحمانی،۱۳۹۲: ۱۱۲)

او خسته از میخانه‌های شهر به دنبال روسپی می‌رود و می‌خواهد نزد او باشد اما پنجره‌ای برای او باز نیست:

پنجره را باز کن که آمدم امشب/ خسته / ز میخانه‌های شهر سیاهم/ **پنجره را باز کن مگر تو نگفتی / پنجره گر باز بود چشم به‌راهم ؟/ نعره کشیدم که / آی پنجره وا کن/ لب ز لبی وا نشد سوال کند: کیست ؟/ پنجره بستست / آه، پنجره بستست** (همان: ۱۳۰)

عاطفه‌ای در این دوست داشتن نیست؛ زیرا برای خود شاعر هم بی‌هدف و بی‌معنا است، به همین دلیل رکیک‌ترین جمله‌ها را به معشوق می‌گوید. این معشوق نیز حالش را خوب نکرده و جانش در بزم سیاه او تباه شده است

لعنت به تو ای هرزهٔ منفور تبهکار/ جانم همه در بزم سیاه تو تبه شد/ لعنت به تو، هر جاییِ مطرود گنه کیش/ روزم همه در پای تو چون شام سیه شد (همان: ۱۱۳)

نادرپور در نگاه لذت‌جویی مادی به جهان و معشوق نگریسته است. در شعر «بت تراش»، خطاب به معشوق خیالی گفته یک شب او را از مرمر خیال آفریده است تا در نگین چشم او نقش هوس بزند و بر قامت او شراب بپاشد تا از چشم زخم در امان بماند:

پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال — یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
تا در نگین چشم تو نقش هوس زنم — ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام
بر قامتت که و سو سه شستشو در او ست — پاشیده‌ام شراب کف‌آلود ماه را
تا از گزند چشم بدت ایمنی دهم — دزدیده‌ام ز چشم حسودان، نگاه را

(نادرپور،۱۳۸۲: ۲۵۷)

مشیری در هوای بارانی با معشوق شراب می‌نوشد و از مستی می‌گوید و معشوق را توصیف می‌کند:

هوا بارانی و من مست او مست — شراب سرخ شیرین در گلو مست
همه چشم سیاهش سر به سر ناز — همه زلف درازش موبه‌مو مست

(مشیری،۱۳۸۸: ۲۷۳)

۲،۱،۲. میخانه و افیون

حضور باده در شعر و باده نوشی در ادبیات معاصر کاملاً با نگرش ادبیات کلاسیک متفاوت است. در ادبیات کلاسیک بخش اصلی موتیف می، خوشباشی و اغتنام فرصت است که در اشعار شاعرانی چون خیام دیده می‌شود و یک بخش آن نیز مربوط به شعر عرفانی است که تفسیری کاملاً متفاوت با معنای واقعی آن دارد. حافظ در ابیات زیر گفته است، هاتف به او گفت که می بخورد؛ زیرا خداوند بخشنده است و گناهش را می‌بخشد. رند بودن و میخانه رفتن را گناه خود نمی‌داند؛ زیرا به عنایت خداوندی ایمان دارد:

هاتفی از گوشهٔ میخانه دوش گفت ببخشند گنه، می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش مژدهٔ رحمت برساند سروش
این خرد خام به میخانه بر تا می لعل آوردش خون به جوش
گر چه وصالش نه به کوشش دهند هر قدر ای دل که توانی بکوش
لطف خدا بیشتر از جرم ماست نکتهٔ سربسته چه دانی خموش
گوش من و حلقهٔ گیسوی یار روی من و خاک در میفروش
رندی حافظ نه گناهیست صعب با کرم پادشه عیب‌پوش

(حافظ،۱۳۷۲: ۲۲۲)

شعر حافظ در تفسیر عرفانی، توجه به لطف خداوندی است و رفتن به میخانه در تقابل با زهد ریایی قرار گرفته است. در آنجا می‌خواهد با زایل کردن عقل با عشق خداوندی به مقصد برسد. نظیر همین مضمون را خیام در رباعی ذیل آورده است:

می خوردن و گرد نیکوان گردیدن به زان که به زرق زاهدی ورزیدن
گر عاشق و مست، دوزخی خواهد بود پس روی بهشت کس نخواهد دیدن

(خیام، ۱۳۸۱: ۱۵۵)

اما در شعر معاصر منظور از باده وجود واقعی آن است. میخانه‌ها نیز در جامعهٔ پهلوی وجود داشت. در اغلب کاباره‌ها، کافه‌ها، شراب می‌نوشند، در این جایگاه‌ها، تفریح با عشق‌های جسمانی کوتاه، گرایش به افیون (تریاک) نیز رشد کرد. این مسأله در شعر شاعران وارد شد هدف آنها شادی کردن و شاد بودن در میخانه‌ها نبود، بلکه نوعی خوشباشی دروغین و پناه بردن به میخانه برای رهایی از غمهای روزگار و سرخوردگی ناشی از کودتاست. شفیعی‌کدکنی در بحث پیرامون مرگ‌اندیشی دورهٔ بعد از کودتا گفته است: «در نتیجهٔ همین حس و مضمون مرگ و یأس، در کنار آن مضمون دیگری رشد کرد و آن پناه بردن به افیون و میخانه و مستی و گریز از هشیاری و ستیز و مبارزه است. این ویژگی در نتیجهٔ یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای روشنفکران به وجود آمده بود. در آن جوّ یأس و مرگ، اندک اندک مضامین و تم‌هایی از قبیل ستایش میخانه و می و پناه بردن به افیون و هروئین رواج یافت و بسیاری از شاعران این نسل در غبار گم شدند اینها همه نتیجهٔ شکست ۲۸ مرداد بود» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۳: ۶۱)

نصرت رحمانی در این مضمون نسبت به نادرپور و مشیری سرآمد است. توصیف افیون، هواخواهی معشوق روسپی در این دورهٔ شعرش، تکرار شده است. او روزهایش را با شراب می‌گذراند:

دیشب گذشت می بده امروز بگذرد / در انتظار رفتن فردا نشسته‌ایم (رحمانی، ۱۳۹۲: ۴۶)

افیون را درمان درد می‌داند هر چند خودش درد بی‌درمان است:

درمان هر دردیست/ درمان برای مرگ/ درمان برای زیست/ خود نیز باشد درد بی درمان (همان: ۱۶۶)

در شعر «تریاک»، توصیف می‌کند در پهنهٔ تاریک زندگی گم شده و تریاک می‌کشد:

نصرت! چه می‌کنی سر این پرتگاه ژرف / با پای خویش، تن به دل خاک می‌کشی / گمگشته‌ای به پهنهٔ تاریک زندگی / نصرت! شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی (همان:۴۸)

نادرپور و مشیری همچون رحمانی به ورطهٔ افیون و عشق روسپی گرایش نیافتند، اما با اهداف مادی و خوشباشی از می و میخانه گفته‌اند و لذت‌جویی در باده‌نوشی در شعر آنها تکرار شده است، نادرپور در شعر زیر در شب افیونی معشوق را یافته و او را توصیف می‌کند:

در خواب‌های تیرهٔ افیونی ام/ شبی او را شناختم/ او، شعله پریده یک آفتاب بود / چشمی به رنگ آبی سیر غروب داشت/ در چشم او هزار نوازش به خواب بود/ او را شناختم / از نسل ماه بود / اندامش از نوازش / مهتاب‌های دور/ رنگی به رنگ صبح بلورین، سپید داشت / زلفش چو دود مشکی شبها، سیاه بود... (نادرپور، ۱۳۸۲ :۱۷۱)

مشیری با معشوق خود مست است و او را شراب می‌داند که مستش می‌کند، خطاب به او گفته است:

چشم تو چشمهٔ شراب من است　　هر نفس مست ازین شرابم کن
تشنه‌ام تشنه‌ام شراب شراب　　می بده می بده خرابم کن
(مشیری،۱۳۸۸ :۳۷۵)

در شعر گل امید به دنبال شراب است، می‌خواهد با فرشته‌رویی شراب بنوشد تا کام از این جهان خراب بگیرد:

هوا هوای بهار است و باده باده ناب　　به خنده خنده بنوشیم و جرعه جرعه شراب
در این پیاله ندانم چه ریختی پیداست　　که خوش به جان هم افتاده‌اند آتش و آب
فرشته روی من، ای آفتاب صبح بهار　　مرا به جامی از این آب آتشین دریاب
گل امید من امشب شکفته در بر من　　بیا و یک نفس ای چشم سرنوشت بخواب
مگر نه خاک ره این خرابه باید شد　　بیا که کام بگیریم از این جهان خراب
(همان: ۲۸۴)

۳،۱،۲. اندوه از هستی و مرگ اندیشی

در شعر معاصر، اندوه و مرگ‌اندیشی در اغلب دیوان شاعران دیده می‌شود. در گرایش به رمانتیسم «این اندوه معمولاً زاییده توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده است» (سید حسینی،۱۳۸۷،ج۱: ۱۸۱) اغلب شاعران به مرگ می‌اندیشند گرچه اشعار آنها از توصیف عشق‌های گناه‌آلود و پناه بردن به میخانه و افیون سرشار است، اما عنصر شادی در شعرشان کم است. معشوق، افیون و شراب حال آنها را خوب نمی‌کند و آنها آرزوی مرگ می‌کنند؛ زیرا همه چیز زندگی را بی‌ارزش می‌بینند. مرگ چهرهٔ زشتی دارد، اما تنها راه چاره است؛زیرا زندگی در نظر آنها پوچ و بی‌معنا و بی‌هدف است. بسیاری از این مضامین نیز تحت تأثیر رمانتیسم و کودتاست و ریشه در زندگی شاعران ندارد، بلکه صرفاً اظهار ملال، خستگی و ناراحتی از هستی، شاعر را به سوی نیهیلیسم کشانده است که این‌گونه سخن بگوید: «از رهای توللی تا سراب ابتهاج و اشک و بوسهٔ فریدون کار، و از اشک مهتاب مهدی سهیلی گرفته تا چشم‌ها و دست‌ها از نادرپور و گناه دریا از مشیری غمنامه‌هایی هستند سرشار از درد و رنج‌هایی که در بسیاری از موارد دروغین و ساختگی جلوه می‌کنند» (حسین‌پور جافی،۱۳۸۷: ۱۲۹). در زندگی شاعران مورد تحقیق، مشکل خاصی وجود ندارد؛ مثلاً اگر زندگی نادرپور، رحمانی و مشیری را در این سال‌ها با زندگی فرخزاد مقایسه کنیم، اندوه‌ها، شکایت‌ها و مرگ‌اندیشی فرخزاد حاصل تجربهٔ تلخ زندگی اوست که در کلیت مرگ‌اندیشی شاعران حضور یافته است، اما در شعر اینها دروغین است و مهمترین عامل طبیعی، فضای استبدادی جامعه را می‌توان آورد. از سه شاعر در مقایسهٔ نیهیلیسم، در شعر نصرت رحمانی این اندیشه فراوانی دارد. او شاعر شعر سیاه است و می‌توان گفت در دههٔ سی، کاملاً مطابق مکتب نیهیلیسم شعر سروده است و تا پایان شاعری نیز این افکار را دارد، اما نادرپور و مشیری در مقایسه با رحمانی، پوچ‌گرایی کمتری دارند و نیهیلیسم اندیشهٔ غالب آنها نشده است.

شاعران با عصیان خدایی، از زندگی این جهانی گریزان شده و به مرگ می‌اندیشند. این مضمون با نگرش هیچ‌انگاری و دهری‌منشی در شعر کلاسیک وجود نداشت، در شعر کلاسیک موتیف «شکوائیه از فلک» فراوانی دارد و شاعران در اندوه از جهان بی‌وفا، اشعار متعددی سرودند، در موضوع مرگ هم، در شعرکلاسیک تعبیر منفی که حاصل یأس و بیزاری از زندگی

باشد، کمرنگ است، بلکه مرگ‌اندیشی اغلب تعبیر عرفانی شده و غیر آن با اخلاق همسو است، نمونه شعر نظامی را در منظومه «خسرو و شیرین» می‌توان مثال زد. او مرگ را گذر از این جهان و رسیدن به دوستان می‌داند، مرگ‌اندیشی منفی ندارد، بلکه مرگ را پذیرفته و ناراحت نیست؛ زیرا مرگ هم از سوی خداوند است و به همین دلیل برای او خوشایند است:

گر مرگ رسد چرا هراسم — کان راه به تست می‌شناسم
این مرگ نه، باغ و بوستانست — کو راه سرای دوستانست
تا چند کنم ز مرگ فریاد — چون مرگ ازوست مرگ من باد
گر بنگرم آن چنان که رایست — این مرگ نه مرگ نقل جایست
از خوردگهی به خوابگاهی — وز خوابگهی به بزم شاهی
خوابی که به بزم تست راهش — گردن نکشم ز خوابگاهش
چون شوق تو هست خانه خیزم — خوش خسبم و شاد مانه خیزم
گر بنده نظامی از سر درد — در نظم دعا دلیری کرد

(نظامی،۱۳۸۴: ۷ ـ ۸)

در شعر معاصر، شاعران به گونه‌ای اعتراضی و مادی‌گرایانه به زندگی نگاه می‌کنند و مرگ را انتخاب می‌کنند. در انتقاد از زندگی نیز، ارزش‌های اخلاقی جامعه را نادیده می‌گیرند. شعر نصرت رحمانی در این موضوع برجسته است. او نه با شعار و نه به شکل مستقیم بلکه با ذات شعر به ضد ارزش‌هایی سخن می‌گوید که ظاهراً اخلاقی تلقی شوند در جامعه‌ای که دچار اختناق حکومت کودتاست، شاعر همه چیزهای خوب و اخلاقی را نفی می‌کند و همه چیز را سیاه می‌بیند (اخوان لنگرودی،۱۳۸۰: ۱۹۲ ـ۱۹۳). در شعر «و خدایی دیگر» انسان را با شیطان مقایسه می‌کند، انتخاب او شیطان است به این دلیل که اسارت را قبول نکرده است، سر تعظیم به خلاف عقیده به انسان نکرده است و در پای هیچ انسانی نیفتاده است و نهایت خود را ابلیس می‌نامد:

ابلیس خدای بی سر و پاییست / انگشت‌نما شده به ناپاکی / تن شسته در آب چشمهٔ خورشید / تف کرده به روی آدم خاکی / خندیده به بارگاه شیطانی / دندان طمع ز آسمان کنده / بندی غرور خویشتن گشته / زانو نزده به پای هر بنده / در بند کشیده ناخدایان را/ خود نیز در انزوای خود زنجیر / از دوزخ و از بهشت آواره / در برزخ خویش مانده بی‌تدبیر / مطرود شما سیاه کیشان است/ کز بیم نیازمند یزدانید / لیکن چون به خویشتن / پناه آرید / دانید که بندگان شیطانید / ابلیس منم خدای بی تا جان / پیشانی خود بر آسمان سوده / سوزانده غرور اگر چه بالم را / ابلیس اگر منم (رحمانی،۱۳۹۲ : ۱۶۴ ـ ۱۶۵)

همچنان گرفتار عشق سیاه و خلوت میخانه‌هاست و در برابر هرچیزی جملات ضداخلاقی می‌گوید، نمونه در شعر «شک» با گفتن«تف» از همه چیز اظهار بیزاری می‌کند و هستی را در مرگ می‌بیند:

تف بر من و سکوت من و شعرم / تف بر تو باد و زندگی و شاید / تف بر کسی که چشم به ره ماند / تف بر کسی که سوی کسی آید / شاید که عشق هدیهٔ ابلیس است/ اندوه اگر سزای وفا باشد/ شاید اگر شکوفه نومیدی ست / شاید که مرگ هستی ما باشد(همان: ۱۷۵)

به گفته خودش: «خدا شب را آفرید، غم را آفرید، نصرت را آفرید» (نقل از اخوان لنگردوی، ۱۳۸۰: ۹) وقتی شعرهای او را می‌خوانیم او را در دنیای تاریکی، مرگ، شهوت و گناه غوطه‌ور می‌بینیم، نیما دربارهٔ شعر او گفته است: «نصرت با شعرهایش به راز پنهانی اندوه‌ها و سرگشتگی‌های انسان روزگارش دست می‌یابد» (همان: ۳۲)

این مایه اندوه در شعر مشیری و نادرپور کمتر است، اما بیزاری از هستی، گلایه از خداوند، رسیدن به ناامیدی، اندوه و مرگ‌اندیشی در این دوره در دیوان آنها، فراوانی دارد، مشیری شور و شوقی برای زندگی ندارد، غمگین است و می‌گوید زندگی‌اش در کوچه‌های شب گذشته است.

سوت و کورم، شوق و شورم مرده است　　غم نشاطم را به یغما برده است
عمر ما در کوچه‌های شب گذشت　　زندگی یک دم به کام ما نگشت
بی‌تفاوت، بی‌هدف، بی‌آرزو　　می‌روم در چاه تاریکی فرو
(مشیری، ۱۳۸۸: ۵۴۹)

از خداوند گلایه می‌کند. معتقد است خداوند با مردمان نامهربان است. می‌خواهد فریاد بزند کاخ کبریا را بلرزاند

دلم می‌خواست بند از پای جانم باز می‌کردند / که من، تا روی بام ابرها پرواز می‌کردم / از آنجا، با کمند کهکشان، تا آسمان عرش می‌رفتم/ در آن در گاه، درد خویش را فریاد می‌کردم/ که کاخ صد ستون کبریا لرزد/ مگر یک شب از این شب‌های بی فرجام / ز یک فریاد بی هنگام / ــ به روی پرنیان آسمان‌ها ــ خواب در چشم خدا لرزد/ دلم می‌خواست: دنیا رنگ دیگر بود / خدا، با بنده‌هایش مهربان‌تر بود / از این بیچاره مردم یاد می‌فرمود (همان: ۳۶۵)

در شعر «چرا از مرگ می‌ترسید» آن را آرامشی می‌داند که با آن از رنج هستی آسوده می‌شویم، مرگ برای او از شراب و افیون آرامش بیشتری دارد. نگرش او را اگر با نگرش نظامی مقایسه کنیم، مشخص است که مشیری نگاه هیچ‌انگاری به مرگ دارد:

مگر این می‌پرستی‌ها و مستی‌ها / برای یک نفس آسودگی از رنج هستی نیست/ مگر دنبال آرامش نمی‌گردید/ چرا از مرگ می‌ترسید/ کجا آرامشی از مرگ خوشتر کس تواند دید/ می و افیون فریبی تیزبال و تند پروازند/ اگر درمان اندوهند/ خماری جانگزا دارند/ نمی‌بخشند جان خسته را آرامش جاوید/ خوش آن مستی/ که هوشیاری نمی‌بیند/ چرا از مرگ می‌ترسید (همان: ۳۳۷_ ۳۳۸)

نادرپور مرگ را تمنا می‌کند به این دلیل که در زندان هستی مانده است و صدای اهریمن را می‌شنود:

بکوب ای دست مرگ، ای پنجهٔ مرگ　　به تندی بر درم، تا در گشایم
تو مرغان قفس را پر گشودی　　من این مرغ قفس را پر گشایم
به تندی حلقه بر در زن، مگو کیست　　که در زندان هستی چون منی هست
به گوشم در دل شبهای خاموش　　صدای خندهٔ اهریمنی هست
(نادرپور،۱۳۸۲: ۱۱۳)

در برابر این موتیف‌ها و مضامین، نادرپور و مشیری در ادامهٔ شاعری به شعر غنایی رسیدند که هیچ‌انگاری در آن نیست، اما رحمانی تا پایان عمر شاعر شعر سیاه ماند. مشیری به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی به مضامین اخلاقی تعلیمی روی آورد. در این دوره هیچ‌انگاری در شعر او دیده نمی‌شود، بلکه برعکس شادی جای اندوه و یأس، اغتنام فرصت زندگی جای مرگ‌اندیشی را در شعر او گرفته است. معشوق با جلوه اما در هیأت اخلاقی شعر غنایی ظاهر شده است، شاعر دیگر برای خوشباشی روزگار به دنبال شراب و ستایش افیون نیست. در ابیات زیر با تفکر اغتنام فرصت‌های زندگی، دعوت به شادی می‌کند.

هیچ و باد است جهان/ گفتی و باور کردی/ کاش یک روز به اندازه هیچ / غم بیهوده نمی‌خوردی/ کاش یک لحظه به سرمستی باد / شاد و آزاد به سر می‌بردی (مشیری،۱۳۸۸: ۱۲۴۰)

در گرایش هیچ‌انگاری، شعر «چرا از مرگ می‌ترسید» را سرود و مرگ را خلاصی از رنج هستی معرفی کرد. اما از این شعر به شعر «نمی‌خواهم بمیرم» می‌رسد. جهان را دوست دارد:

اگر زشت و اگر زیبا / اگر دون و اگر والا / من این دنیای فانی را / هزاران بار از آن دنیای باقی دوست‌تر دارم (همان: ۹۶۲)

دنیادوستی وی، یک نکته دارد. می‌خواهد زنده بماند، به فکر خور و خواب دنیایی نیست، بلکه می‌خواهد جهان بیمار و رنجور را نجات بدهد. تنها راه نیز این است که محبت را به انسان‌ها بیاموزد:

مراد از زنده ماندن، امتداد خورد و خوابم نیست/ توان دیدنِ دنیای ره گم کرده در رنج و عذابم نیست/ هوای همنشینی با گل و ساز و شرابم نیست/ جهان بیمار و رنجور است/ دو روزی را که بر بالین این بیمار باید زیست/ اگر دردی ز جانش برندارم ناجوانمردی است/ نمی‌خواهم بمیرم تا محبت را به انسان‌ها بیاموزم/ بمانم تا عدالت را برافرازم، بیفروزم(همان: ۹۶۳)

نادرپور در ادامهٔ شاعری به محتوای هیچ‌انگاری توجه کمتری دارد، گرچه مهاجرت از ایران، غم غربت و تنهایی، اندوه بر شعر او تأثیر گذاشته است، اما اندیشه‌های عمیقی که او را به سوی نیهیلیسم بکشاند در شعرش نیست، بلکه در میانهٔ شاعری از عصیان خدایی و خوشباشی مادی دورتر شده است؛ مثل شعر «نیایش» که در آن از خداباوری گفته و اظهار شرمندگی از گناه کرده است:

آفریدگار / دیگر به سرد مهری خاکسترم مبین / امشب صفای آبم و گرمای آتشم/ امشب، به روی تست دو چشم نیاز من/ امشب ، به سوی تست دو دست نیایشم (نادرپور،۱۳۸۲: ۳۱۵)

در ادامه می‌گوید اگر لب به گناهی گشوده است او را بیامرزد:

امشب، به پارسایی خود دل نهاده ام/ ای آفتاب وسوسه، در من غروب کن/ آن رودخانه‌ام که تهی مانده‌ام ز آب / آه ای شب بزرگ، تو در من/ رسوب کن / زین پیش اگر به کفر گشودم زبان خویش/ زین پس برآن سرم که بشویم لب از گناه (همان)

در پایان شعر به خداوند امید دارد و جانش را که پیشکش بی‌بهایی است تقدیم خداوند می‌کند:

ای آفریدگار/ در چاه شب، به سوی تو امید بسته‌ام/ تا بشنوی صدای مرا از درون چاه/ هر چند پیش چشم تو کوچکترم ز مور/ بر من بزرگواری پیغمبران ببخش/ جز غم ، هر آنچه را که به من وام داده‌ای/ بستان و بیشتر کن و بر دیگران ببخش/ نام تو بر نگین دلم نقش بسته است/ این خاتم وجود من ارزانی تو باد/ دانم اگر چه پیشکشی سخت بی‌بهاست/ شعرم به پاس لطف تو، قربانی تو باد (همان: ۳۱۶)

۳. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، مؤلفه‌های هیچ‌انگاری در ارتباط با شعر غنایی در مقایسه با نمونه‌ای از شعر کلاسیک بررسی شد. نصرت رحمانی بیشتر از نادرپور و مشیری به نیهیلیسم توجه کرده است. شعر سیاه، نفی اخلاق و بیزاری از هستی، شاخصهٔ سبکی شعر اوست. اما مشیری و نادرپور در دههٔ سی با تأثیر از رمانتیسم سیاه، اندیشهٔ دهری‌مآبانه متداول جامعه، سرخوردگی اجتماعی حاصل از کودتا به محتوای هیچ‌انگاری روی آوردند و در ادامهٔ شاعری با تحول اندیشه به شعر غنایی اخلاق‌مدار رسیدند از این رو آنها را نمی‌توان شاعر نیهیلیسم معرفی کرد. نتایج بررسی هیچ‌انگاری در شعر دههٔ سی آنها نشان داد، هر سه شاعر در دوره اول شاعری خود گرایش به این مضامین دارند. در این دهه به دنبال یأس و ناامیدی فراگیر جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ این مضامین رشد کرد. هر سه شاعر نیز اولین دفترهای شعری‌شان در همین دهه چاپ شد. محتوای اروتیک، لذت‌جویی مادی، وصف شراب و ستایش میخانه، توجه به افیون، یأس در برابر زندگی و مرگ‌اندیشی، موتیف‌های

پر بسامد این دوره از اشعار آنهاست. در این موتیف‌ها، از محتوای غنایی رایج که در شعر فارسی وجود داشت، فراتر رفته‌اند و نگرش آنها به زندگی، جهان و انسان، نگرشی مادی و دور از اخلاق است. خوشباشی زندگی را در عشق جسمانی هوس‌آلود، شراب و مستی، حضور در میکده‌ها و افیون می‌دانند. زندگی این جهان را رنج می‌بینند و مرگ را با اینکه تلخ است اما نجات دهنده از زندگی معرفی می‌کنند. با عصیان در برابر خدا به گلایه و انکار می‌رسند و توصیه‌های آنها به مرگ‌اندیشی است. این محتوا با شعر غنایی که در طول قرن‌ها در شعر فارسی دیده می‌شود، متفاوت است. در محتوای غنایی، شاد بودن و اغتنام فرصت توصیه شده است، اما خوشباشی با مادیات، عشق اروتیک‌وار و خوش بودن با باده و افیون صرفاً برای رهایی از دردهای هستی وجود ندارد. گلایه و اندوه از روزگار، فلک، بی‌وفایی جهان در ادب غنایی وجود دارد، اما در مقابل مرگ‌اندیشی به معنای نیهیلیسم که مردن به دلیل رنج هستی باشد، توصیه نشده است.

منابع

اخوان لنگردوی، مهدی (۱۳۸۰). *خدا غم را آفرید، نصرت را آفرید، زندگی و شعر نصرت رحمانی*. تهران: ثالث.

حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۲). *دیوان*، براساس نسخه تصحیح شده علامه محمد قزوینی. با ترجمه احوال حافظ از علی اکبر دهخدا. تهران: پیام عدالت.

حسین‌پور جافی، علی (۱۳۸۷). *جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا(۱۳۳۲) تا انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)*. تهران: امیرکبیر.

رحمانی، نصرت (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۶). *ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: روزگار.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران، جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*. تحریر دوم. تهران: ثالث.

زمانی، کریم (۱۳۸۲). *بر لب دریای مثنوی معنوی*. ۲ جلدی. تهران: قطره.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۹). *کلیّات سعدی*. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.

شفعیی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۲). *طریق عشق (شرح غزلیاتی چند از حافظ)*. به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. تهران: اساطیر.

کوشش، رحیم؛ مدرسی، فاطمه؛ نوری، زهرا (۱۳۹۶). بررسی تحول ادب تعلیمی در جریانهای شعر معاصر در ارتباط با تحولات اجتماعی. *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، ۹ (۳۴)، ۸۷ ـ۵۷.

لنگردوی، شمس (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج. ۲. تهران: مرکز.

مشیری، فریدون (۱۳۸۸). *بازتاب نفس صبحدمان، کلیات اشعار*. ۲ ج. تهران: چشمه.

نادرپور، نادر (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۴). *لیلی و مجنون*. با تصحیح و حواشی حسن وحیدی دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

Resources

Akhavan Langrudi, M. (2001). *God Created Sorrow, Created Nusrat: the Life and Poetry of Nusrat Rahmani*. Tehran: Sales.

Foroozanfar, B. (2003). *The Way of Love (Explanation of Several Lyrical Poems of Hafez)*. A. Jorbozedar (ED.). Tehran: Asatir.

Hafez, Kh.Sh.M. (1993). *Diwan*. M. Qazvini (Coore.). Tehran: Payam Edalat.

Hosseinpour Jafi, A. (2008). *Contemporary Persian poetic trends from the coup 1953 to the Islamic revolution 1979*. Tehran: Amir Kabir.

Langrudi, Sh. (1998). *Analytical History of New Poetry*. Vol. 2. Tehran: Maekaz.

Maulvi, J. (2017). *Masnavi Ma'navi*. M. Movahed (Ed.). Tehran: Hermes.

Moshiri, F. (2008). *Reflection of Morning Beathing, The Collected Poems*. 2 Vols. Tehran: Cheshmeh.

Naderpour, N. (2003). *The Collected Poems*. Tehran: Negah.

Nizami Ganjavi, E.Y. (2004). *Leili and Majnoon*. H. Vahidi Dastgardi (Coore.). S. Hamidian (Eff.). Tehran: Ghatreh.

Rahmani, N. (2012). *The Collected Poems*. Tehran: Negah.

Roozbeh, M. (2006). *Contemporary Iranian Literature (Poetry)*. Tehran: Roozegar.

Sa'adi, M. A. (2010). *The Collected Poems of Sa'adi*. M. Foroughi (Eff.). Tehran: Amir Kabir.

Shafaii Kodkani, M. (2004). *Periods of Persian Poetry (from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy)*. Tehran: Sokhan.

Kooshesh, R.; Modaresi, F.; Nouri, Z. (2016). Investigation of the evolution of educational literature in contemporary poetry trends in relation to social developments. *Research Journal of Educational Literature*, 9 (34), 57-87.

Zamani, K. (2003). *On the Edge of the Sea of the Spiritual Masnavi*. 2 Vols. Tehran: ghatreh.

Zarqani, M. (2012). *Contemporary Iranian Poetry Perspective, Flowology of Iranian Poetry in the 20th Century*. 2nd Edition. Tehran: Sales.

نحوه ارجاع به مقاله:

کریمی، عبدالکریم؛ سرخی، فرزانه؛ طهماسبی، فریدون؛ خواجات، بهزاد (۱۴۰۱). بررسی مؤلفه‌های هیچ‌انگاری در ارتباط با ادب غنایی در شعر معاصر مورد مطالعه: اشعار نصرت رحمانی، فریدون مشیری و نادر نادرپور. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۳)، ۷۶-۸۸.

Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.5.6

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.6.7

Research Article

Rhetorical and Literary Innovations of Amir Khosrow in Masnavi Dolarani and Khezr Khan

Kargar, Maryam
PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran
Mangoli, Mandana (Corresponding Author)
Assisstant professor, Department of Persian Language and Literature, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
E-Mail: mandana5m@gmail.com

Zabihnia Omran, Asieh
Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Iran

Abstract

Amir Khosrow Dehlavi is one of the famous Persian mystics and poets of India, in the second half of the seventh century and the early eighth century AH. He was a disciple of the saints (d. 725 AH) and the education he received from him gave him a special position in the field of Sufism. The love poem "Dawelrani and keZrkan " was composed in the form of Masnavi and Bahr-e-Hazj of Muthanm Maqsoor or Mahzouf in 4519 verses. The subject of this romantic Masnavi is in the true story of the love of Khidr Khan, the son of Alaa al-Din Muhammad Shah Shah Khalaji, with "Diwaldi", the daughter of Rajah Gujarat. The present article answers the main question with a descriptive-analytical method that despite the imitation of the lyrical system of Dolarani and Khezr Khan by Khosrow, Shirin, Lily and Majnoon Nezami Ganjavi, what are the most prominent innovations and innovations of Amir Khosrow in this work? According to the research, the most important innovations of Amir Khosrow in this lyrical system are the use of new metaphors and new similes, breaking the norm in using irreplaceable obligation, writing ten letters and executing the schema of ode and lyric in the form of Masnavi Dolarani and Khezr Khan.

Key Words: Dolarani and Khezr Khan, Amir Khosrow, Masnavi, Badaie.

Citation: Kargar, M.; Mangoli, M.; Zabihnia, A. (2022). Rhetorical and Literary Innovations of Amir Khosrow in Masnavi Dolarani and Khezr Khan. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 90-108. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.6.7

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.6.7

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۱۰۸-۹۰

مقاله پژوهشی

نوآوری‌های ادبی و بلاغی در منظومهٔ عاشقانهٔ «دول‌رانی و خضرخان» امیرخسرو دهلوی

مریم کارگر[۱]
ماندانا منگلی[۲]
آسیه ذبیح‌نیا عمران[۳]

چکیده

امیر خسرو دهلوی از عارفان و شاعران مشهور پارسی‌گوی هندوستان، در نیمهٔ دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری است. او مرید نظام اولیا (متوفی ۷۲۵ ه.ق) بود و تربیتی که از او یافت، در حوزهٔ تصوف به او مقام و مرتبه ویژه‌ای بخشید. منظومهٔ عاشقانهٔ «دُوَل‌رانی و خَضِرخان» در قالب مثنوی و به بحرهزج مثمن مقصور یا محذوف در ۴۵۱۹ بیت سروده شد. موضوع این مثنوی عاشقانه، در حکایت واقعی عشق خضرخان، پسر علاءالدّین محمّدشاه‌خلجی با «دیول‌دی» دختر راجه‌گجرات است. مقالهٔ حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به این پرسش اصلی پاسخ می‌دهد که با وجود تقلیدی بودن منظومهٔ غنایی دولرانی و خضرخان از خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی، برجسته‌ترین ابداعات و نوآوری‌های امیرخسرو در این اثر غنایی کدام است؟ براساس دستاورد تحقیق مهم‌ترین ابداعات امیرخسرو در این منظومهٔ عاشقانه، کاربرد استعارات نو و تشبیهات تازه، هنجارشکنی در به‌کارگیری التزام بی‌بدیل، دهنامه نویسی عاشقانه و اجرای طرحواره قالب قصیده و غزل در قالب مثنوی دولرانی و خضرخان است.

کلیدواژه‌ها: دولرانی و خضرخان، امیرخسرو، مثنوی، منظومهٔ عاشقانه.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) mandana5m@gmail.com
۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۱

۱. مقدمه

امیرخسرو از شاعران سبک عراقی است. سبک عراقی به سَبکی از شعر پارسی گفته می‌شود که از اواخر قرن ششم تا قرن نهم هجری رواج داشته‌است. نام این سبک از عراق عجم گرفته شده، امّا این سبک محدود به سرزمین عراق عجم نبوده است و در نواحی دیگر از جمله در هند و شبه قاره نیز رواج داشته‌است. امیر خسرو در شیوهٔ شاعری تا حدّ زیادی به شیوهٔ قدما نظر دارد. درست است که او نه طرزی خاص اختراع کرده و نه در لفظ و معنی از خطا مصون مانده است، لیکن بیانش قوی، طبیعی و استادانه است. تنوّع سبک که در آثار او محسوس است رنگی خاص به شعر او می‌دهد. خوانندهٔ اشعار او جای جای، لحن سنگین و موقّر خاقانی را در کنار بیان شیرین سعدی می‌یابد و گاه گاه اسلوب محکم و لطیف نظامی را با شیوهٔ مؤثر و عمیق سنایی همراه می‌بیند (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۲۶۶). ریپکا به تأثیرپذیری حافظ از خسرو اشاره کرده و آثار او را در ظهور سبک حافظ مؤثر دانسته‌است. به دلیل شباهت برخی غزل‌های او به حافظ، اشعاری از خسرو به دیوان حافظ راه یافته است (مجتبایی، ۱۳۶۴: ۲۰). با وجود این‌که امیرخسرو غالب اشعارش را با تقلید و اقتباس از شاعران بزرگ سروده است، باید پذیرفت که به یاری طبع روان و ذوق خدادادی و نیز به سبب این‌که او در محیط جدیدی از ادب فارسی تربیت شده و لهجه‌ای نو و ترکیباتی تازه و اندیشه‌هایی خاص نصیبش شده بود، طبعاً تازگی‌های بسیار در سخن وی مشاهده می‌شود و بسیاری از مضامین نو و ابیات منتخب در آثار او ملاحظه می‌گردد و مسلّماً به همین سبب است که شاعران و نویسندگان بعد از او بارها به استادی یاد کرده‌اند (همان: ۷۸۷). «شاهکارهای او بیشتر غزلیّات عارفانه است که الفاظ رقیق و معنای دقیق را با فکر تصوّف آمیخته است. غزل‌های او در بحرهای کوتاه و در کمال سادگی بیان و غنای احساس و با چاشنی فرهنگ عامّه سروده شده‌اند. قریحه‌اش سرشار و در نظم سخن دارای سرعت خیال و جودت طبع بود. وی را به طبع روان و سرعت خیال و بدیهه‌گویی ستوده‌اند.» (ریاض، ۱۳۶۶: ۲۳) «امیرخسرو اعجوبه‌ای کثیرالتألیف است و صیت شهرت او سرتاسر هند و ایران را در نوردیده بود. او شاعری پرکار است که در انواع نظم و نثر دست دارد و آثارش مبیّن قدرت شاعری و نویسندگی اوست. ادوارد براون در کتاب تاریخ ادبیات خود به نقل از دولتشاه می‌نویسد: «امیرخسرو قریب یک کرور بیت به نظم درآورده، که از آن‌ها میرزا بایسنقر به سعی و جهد بسیار یکصد و بیست هزار بیت جمع نمود و بعد از آن دوهزار بیت از غزلیّات خسرو را جایی که در دیوان او نبوده و دانسته که جمع کردن این اشعار امری معتذرالحصول است و به ترک آن گفته» (براون، ۱۳۵۱: ۱۵ ۶). امیرخسرو دهلوی پرکارترین شاعر زبان فارسی است. «امین احمد رازی در تذکرهٔ هفت‌اقلیم آورده‌است که تعداد تصانیف او نود و نه مجلد است» (مشایخ فریدنی، ۱۳۶۵ :۱۶). جامی می‌گوید: او ۹۹ کتاب تصنیف کرده است و از قول امیرخسرو نقل کرده‌اند که اشعارش از چهارصد هزار بیشتر و از پانصد هزار کمتر است (جامی، ۱۳۶۷: ۱۰۷). همچنین او معتقد است: امیرخسرو دهلوی در شعر متفنّن است (همان: ۱۰۶).

در این پژوهش از دو روش توصیفی- تحلیلی با روش کتابخانه‌ای و مرور سند استفاده شده است. در این تحقیق برای جمع‌آوری اطلاعات از روش های اسنادی (فیش‌برداری به صورت توصیفی) و پیمایشی (استفاده از اشعار امیرخسرو در منظومهٔ دولرانی و خضرخان) استفاده شده است. همچنین مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا با استفاده از روش «تحلیل محتوا» معیارهای کاربرد فراوان ابداعات و نوآوری‌های ادبی و سبکی دولرانی و خضرخان را مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهد.

جامعه آماری پژوهش، شعر دولرانی و خضرخان است که با استفاده از روش نمونه‌گیری تصادفی بخش‌هایی از متن شعر دولرانی و خضرخان به‌عنوان نمونهٔ پژوهش انتخاب شده است. قلمرو تحقیق حاضر تمامی متن منظومهٔ دولرانی و خضرخان را برمبنای متن تصحیح شده ۱۹۱۷ رشید احمد انصاری در برمی‌گیرد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون ابداعات و نوآوری‌های منظومهٔ عاشقانه دولرانی و خضرخان کارنشده، اما برخی از آثار منتشرشده دربارهٔ این منظومه به ترتیب سال نشر به شرح زیر است:

متن منظومهٔ غنایی دولرانی و خضرخان در سال ۱۹۸۸ م. در ادارهٔ ادبیات دهلی منتشر شد. هم‌چنین متن فارسی آن در ۱۳۳۶ ش. با پیشگفتار و حواشی به زبان اردو در بمبئی چاپ شد.

آقا بزرگ تهرانی در سال (۱۳۵۵) در کتاب «الذریعه الی تصانیف شیعه» در مجلد ۷ و ۱۵، صص ۲۸۰و ۲۸۸ به این مثنوی غنایی تاریخی امیرخسرو اشاره ای دارد.

خان بابا مشار، در جلد سوم، ص ۷۰ کتاب «فهرست کتاب‌های چاپی فارسی» که در سال ۱۳۳۷ منتشر شد، منظومهٔ دولرانی و خضرخان را در زمرهٔ اثر تاریخی- ادبی فارسی معرفی می‌کند.

محمدوفا بقایوف در داستان ۱۹۵۷ میلادی، مقاله‌ای را با عنوان «داستان دولرانی و خضرخان» در مجلهٔ شرق سرخ منتشر ساخت. همین محقق متن انتقادی دولرانی و خضرخان را در سال ۱۹۷۵ میلادی در شهر دوشنبه چاپ کرد.

قاطعی هروی در سال ۱۹۷۹ میلادی در تذکره مجمع الشعرای جهانگیر شاهی، ص ۷۷، به معرفی کاتب نسخه خطی منظومهٔ دولرانی و خضرخان می پردازد. او نقل می‌کند که کاتبی به نام بایزید دَوری که از کاتبان درباری محمد اکبرشاه بود مثنوی خضرخان و دولرانی را نوشت. نسخه مذکور اکنون در کتابخانه دولتی ایالت کپورتهله هند موجود است. بایزید دوری آن را در محرم ۹۷۶ ه. برای کتابخانه اکبر کتابت کرد.

ذوالفقاری، در کتاب «یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی» که در سال ۱۳۹۲ توسط نشر چرخ منتشر می‌شود به خلاصهٔ این منظومه می‌پردازد.

باباصفری، در سال ۱۳۹۲، در کتاب فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی که توسط پژوهشگاه علوم انسانی منتشر شد، به‌طور مختصر این منظومه را معرفی کردند.

محمدصادقی، (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی برخی از عناصر داستان در منظومهٔ دولرانی و خضرخان امیرخسرو دهلوی» که در همایش ملی ادبیات غنایی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد اصفهان ارائه گردید، به بررسی ساختار داستانی این منظومه پرداخت.

ذبیح نیا عمران، (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «علل رویکرد تعلیمی در منظومهٔ دولرانی و خضرخان امیرخسرودهلوی» در مجله مطالعات شبه قاره زاهدان چاپ کرد. مطابق دستاورد تحقیق، اصلی‌ترین علت و انگیزهٔ انعکاس مضامین تعلیمی در داستان دولرانی و خضرخان، تنبّه و عبرت است. هم‌چنین در منظومهٔ غنایی دولرانی و خضرخان، پیوستگی و آمیزش مضامین غنایی و تعلیمی به روشنی نشان می‌دهد امیرخسرو در پی طرح این موضوع بوده است که برای رسیدن به کمال در یک رابطهٔ عاشقانه، توجه به آموزه‌های تعلیمی جایگاه مهمی دارد.

کارگر، منگلی و ذبیح نیا عمران، (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی رویکرد عرفانی امیرخسرو دهلوی در منظومه دولرانی و خضرخان براساس دیدگاه هوش معنوی رابرت ایمونز» در مجله عرفان اسلامی (ادیان و عرفان) منتشر ساختند. براساس دستاورد تحقیق، امیرخسرو در منظومه دولرانی و خضرخان عرفان و هوش معنوی را ترکیب کرده است. توجه به مهربانی، سخاوت، عزت نفس، همدلی، نوع دوستی، عشق، ایثار، مدارا و تساهل و تسامح از ویژگی‌های مشترکی است که به عنوان مؤلفه‌های بارز هوش معنوی در ادبیات عرفانی و اندیشهٔ امیرخسرو مطرح شده است.

۲- بحث

۲-۱-منظومهٔ غنایی دولرانی و خضرخان

امیرخسرو، مثنوی دولرانی و خضرخان را در سال ۷۱۵ ه.ق در ۶۲ سالگی سرود. او در این منظومه ماجرای واقعی عشق و وصلت شمس‌الدین‌خضرخان فرزند سلطان و دولرانی دختر راجه گجرات را شرح می‌دهد. موضوع دولرانی و خضرخان، عشق خضرخان پسرعلاء الدین محمدشاه خلجی (۶۹۵- ۷۱۵ه.ق) با دیولدی دختر راجه گجرات است که امیرخسرو آن را به دُولرانی بدل کرده است. خضرخان این سرگذشت را برای امیرخسرو بیان کرده و شاعر به خواهش وی در مدتی کوتاه به نظم کشیده است. منظومهٔ دولرانی در ۷۱۵ق. در چهار ماه و چند روز سروده شد و چهار هزار و دویست بیت شد و پس از آن ۳۱۹ بیت دیگر بر آن افزوده شد، بنابراین تمام کتاب ۴۵۱۹ بیت گردیده و پیش از شروع داستان، ابیاتی در توحید و نعت رسالت پناهی(ص) و مدح پادشاه عصر (علاءالدین محمد) انشاء نموده است. تقسیمات داستان منظومهٔ دولرانی و خضرخان بر حسب موضوعات داستانی از آغاز زندگی دولرانی و خضرخان تا پایان آن است که در ضمن آن، به وقایع تاریخی و اجتماعی و ادبی شبه قارهٔ هند نیز اشاره می‌کند. توجه به مضامین اخلاقی و انسان‌ساز در سراسر داستان دیده می‌شود. این منظومهٔ عاشقانه مزایای ادبی، ارزش تاریخی و اجتماعی هم دارد.

خلاصهٔ این منظومه به شرح زیر است:

خضرخان، پسرعلاء الدین محمدشاه در دهلی است. او و دولرانی از کودکی با هم بزرگ می‌شوند. و به هم عشق می‌ورزند. همسر شاه، مهین بانو این را نمی‌خواهد و آن دو را از هم جدا می‌کند. به پیشنهاد شاه، خضرخان با دختر دایی خود ازدواج می‌کند و این امر بر بیقراری و آشفتگی خضرخان و دولرانی می‌افزاید. دولرانی به حضرت خضر نبی(ع) متوسل می‌شود و او را در خواب می‌بیند که به او بشارت وصل می‌دهد. همین خواب و مژده بشارت را خضرخان هم دریافت می‌کند. شاه از بیماری عشق این دو با خبر می‌شود و آنها را به عقد یکدیگر درمی‌آورد. شاه از دنیا می‌رود و حکومت به فتنه‌گری به نام سلطان مبارک‌شاه می‌رسد. مبارک‌شاه دولرانی را می‌خواهد. مبارک‌شاه دستور می‌دهد تا جلادان سراز تن خضرخان جدا کنند، وقتی خبر به دولرانی می‌رسد او نیز خود را می‌کشد و هر دو در کنار هم دفن می‌شوند (امیرخسرو، ۱۹۱۷: تلخیص از کل متن).

۲-۲-اشاره به تقلید از خمسهٔ نظامی در منظومهٔ دولرانی و خضرخان

امیرخسرو در مثنوی، تابع نظامی گنجوی بود. یکی از مثنوی‌های امیرخسرو که به تقلید از هفت پیکر نظامی سروده، منظومهٔ دولرانی و خضرخان است. امیرخسرو را باید یکی از بهترین مقلدان نظامی به شمار آورد؛ وی در انتهای منظومهٔ دولرانی و خضرخان به این مسئله اشاره دارد:

به اقلیمِ سخن سکّه روان کرد زمـــین شعر رشکِ آسمان کرد
جـــوابِ خمسه نظمِ نظامی نوشت و داد دادِ خوش کلامی
مگر چون پیروِ نقشِ دگر بود نه بتوانست چیزی بر وی افزود
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۳۱۶)

به طرزِ نو ولی این قصه بنگاشت که اهلِ قصّه در پیشِ نظر داشت
به پیشِ گل که بلبل نغمه خواند چـــنان انـــدر زمستان کی تواند

بـــه پیشِ شمع پـــروانه شود تیز بـــه جـــولانِ تـماشا گرم مهمیز
ز پیران این مثل بـــاشی شـــنیده «شنیده کی بود مـــانـند دیـــده»
از آن این نظم را رنگِ دگـر شد ز دیگر مثنوی‌ها خوب‌تر شد
نوآیین شد مر این افسانه را ساز می هـــندی‌ست اندر جامِ شیراز
دولرانی، خضر خان زنده گشتند ز نظمِ خـسروی، پـاینده گشتند
(همان: ۳۱۶)

امیرخسرو می‌گوید قصه عاشقانهٔ جدیدی از روی لیلی و مجنون و خسرو و شیرین ساخته است:

هم اینجا لیلی و مجنون گرَو شـد هـم از شیرین و خسرو قصّه نو شد
(همان: ۳۰۶)

ز لیلی او به دفتر زد رقـــــــم را همو پرداخت از مجنون قلـــــــم را
چنان بخشد به خسرو شربتِ کام که از شیرین و شکَّر خوش کند کام
کند فـــــرهاد را روزی چنان تنگ کـــه میرد سنگ بـر دل در دلِ سنگ
(همان: ۴)

۲-۳- سبب نام‌گذاری منظومهٔ دولرانی و خضرخان

امیرخسرو می‌گوید چون واژه‌های هندی اینجا زیاد بود، او سعی می‌کند واژه‌های هندی را به فارسی تبدیل کند، به همین سبب دیولدی را به دولرانی تغییر می‌دهد:

دول رانی که هـــست اندر زمانه ز طـــاوسانِ هنـــدوستان یگانه
بـه‌رسمِ هندوی از مام و بـــابش در اول بود دیـــولدی خـــطابش
به نامِ آن پری چون دیو ره داشت فُسونِ بنده از دیوش نـــگهداشت
چـــنان رسمِ بَدَل کـــردم مُراعات که آن هندی، علم برزد ز هندات
یـــکی علّت درو افـــگندم از کار که دیول را دُوَل کردم به‌هَنجار
دول چون دولتهاست و در سمع درین نام است دولتها بسی جمع
چو رانی بود صاحب دولت و کام دُوَل رانـــی مـرکب کردمش نـــام
چو نامِ خان به نامِ دوست ضَم شد فلک در ظِلِّ این هر دو عَلم شد
خـــطابِ ایـــن کتابِ عاشقی بهر دول رانی خَضِر خان ماند در دهر
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۴۴)

این مثنوی «به نام‌های عشیقه و عشقیّه نیز شهره است» (صفا، ۱۳۷۵: ۷۸۰).

۲-۴- سبب نظم منظومهٔ دولرانی و خضرخان

داستان دولرانی و خضرخان داستانی واقعی است و از یک ماجرای تاریخی اقتباس شده است، اما این که چرا امیرخسرو این داستان را به شعر درآورد به یقین به دلایل زیر است:

اول این که امیرخسرو، در خصوص تألیف کتاب می‌گوید: در روز مبارکی، شاهزاده خضرخان مرا به نزد خود فراخواند و احوال مرا پرسید، پس از ابراز تواضع و فروتنی از من خواست تا داستان زندگی‌اش را به شعر درآورم:

مبارَک بـــامـــدادی کـــه اخترِ روز شـــد از نـــورِ مـبارک گیـــتی افروز
ســـید اقبـــال پیـــشانی گشـــاده کُـلـــه بـــالای پـیـشـانـــی نـهـــاده
دلم را گفت که احسنت ای جوان بخت کـــه بـــر گردون زدی اندیشه را تخت
چه گنجست این که دادت خازنِ غیب که در پیشـــت نـگون کرد آسمان جَیب
بـــه فردوس ار زُلالِ جـــاودان است زُبانِ کـــلکـــت آن را نـــاودان اســـت
نـــماند از بـس که دادندت بـــه سینه کـــواکب را مـــتـــاعی در خـــزینـــه
بِـــشارت مـــی‌دهـــم کـز پـــردهٔ راز دری کـــرده اســـت دولـت بهر تو راز
خَضِر دی مژده‌ای داده‌ســـت جانی خَضِر خـــان را بـــه آبِ زنـــدگـــانـــی
نـــه آن آبـــی کـــزان اســـکندرِ روم نه بُد چـــون آب خـوردش ماند محروم
از آن شـــربت که آمد ز اهـــلِ گفتار بـــه عـــهدِ دوم اسکـندر پـدیـدار
چنـــین دانم کـــه آن گویـــنده چست تـویی وآن آب حـیوان گـفتـــه تست
روان کن چـــشمهٔ خود را بـدان سوی که هست این چشمه را آن تَشنه ره‌جوی
زهـــی بـــخت ار چـــنان فرُّخ نهالی ز جـــوی خـــاطـــرت نـــوشـــد زُلالی

(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۳۷-۳۸)

خضرخان مسوده ماجرای زندگی خود را به جهت نظم در سال ۷۱۵ به امیرخسرو داد. امیرخسرو می‌نویسد که بعد از واقعهٔ قتل خضرخان، ۳۱۹ بیت به مثنوی دولرانی و خضرخان اضافه کرد و تعداد کل ابیات این مثنوی به ۴۵۱۹ رسید. امیرخسرو می فرماید:

وگر دانـــنده پرسد بیت چند است درین نامه که از عشق ارجمنـد است
به صد خوبی نشاند در دل و جان غـــم خـــوبِ دولـــرانی خـضر خان
چـــو بر بالا کشد این پرده را کس چهار الف است و دویست اینقدر بس
پـس از خونِ شهیدانِ پُـــر انـــدوه نـــوشتم سه صد وزان پس ده و نـــه
اگر بر راستی خواهی گواه خواست شهید اینـــک گـــواهی می‌دهد راست
وگـــر زیـــر و زبـــر گردند همره چهار الف است و پانصد بـــا نه و ده

(همان:۳۰۷)

دوم این که خضرخان از مریدان نظام اولیا بود که امیرخسرو ارادت زیادی به وی داشت و این امر حلقهٔ اتصال خضرخان و امیر خسرو است. در مقدمه اردو کتاب دولرانی و خضرخان آمده است:

«خضرخان وقتی با دولرانی ازدواج کرد تحولی در زندگیش رخ می‌دهد و از منهیات دست می‌کشد و مرید نظام الدین اولیا می‌شود و به عبادت و ریاضت می‌پردازد» (امیرخسرو، ۱۹۱۷: مقدمه اردو ۳۷).

سوم این که امیرخسرو شاعر درباری است و مراوده با دربار می‌تواند انگیزهٔ سرودن باشد.

چهارم این که امیرخسرو دلبستگی شخصی با خضرخان داشته است و این دو با هم دوست بودند و دلیل سرودن زندگی خضرخان می‌تواند این امرباشد.

۲-۵- اشاره به تخلص شعری در منظومهٔ دولرانی و خضرخان

امیرخسرو به سعدی هند معروف بود. او در اوایل حال به «سلطانی» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۶: ۲۳۸) و سپس به «طوطی» تخلص می‌کرد (صفا، ۱۳۶۹: ۷۸۰). امیرخسرو سپس تخلّص خسرو را برگزید. او در منظومهٔ دولرانی و خضرخان به تخلص خود اشاره دارد:

از آن مشهور در ایرانیانست که خسرو طوطیِ هندوستانست
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۳۱۴)

نگر تا چند ز افسون یافتم دام که این طوطی نهد آن بلبلم نام
(همان: ۳۱۲)

چو طوطی شکّر افشانیش مشهور به شیرینی گِرَو بُرد از لبِ حُور
(همان: ۳۱۴)

منظومه دولرانی و خضرخان در قالب مثنوی و به بحرهزج مثمن مقصور یا محذوف سروده شد.

۲-۶- ابداعات و نوآوری‌های امیرخسرو در منظومه دولرانی و خضرخان

۲-۶-۱- غزل - مثنوی عاشقانه

امیرخسرو در جوف مثنوی دولرانی و خضرخان «غزل» می‌گنجاند که به قول شمیسا «می‌توان این نوع از غزلیات را غزل-مثنوی نامید. در غزل-مثنوی، شاعر مفهوم «غزل» را در قالب مثنوی ذکر می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲-۳).

جمالِ صحبتِ یارانِ دلجوی غنیمت داشت باید از همه روی
که گردون گرچه چشم آمد سراپای دو مردم دید نتواند به یک جای
ز شمشیری که بر بالا کشیده است بسا پیونده کز هم بُریده است
کجا دو غنچه با هم کرد رویی که هر یک را خَزان نفگند سویی
چه بینی رُسته ده گل بر یکی شاخ که هر یک جانبی رنگین کند کاخ
به یک رشته شود صد دُر فراهم ولی در رشته کی مانند با هم
نمی‌دانم که دَورانِ دغا باز چرا پیوندِ دو برُّد ز هم باز
جدایی گرچه آمد جان گدازی شود دشوارتر در عشقبازی
مرا کز مهر خون آمیخت با خون جدا دارند آخر چون زیم چون
ز من تا رفت سروِ راستینم ز خون یکدم نشد خشک آستینم
در آن برجی که آن مه شد حصاری سپردم دودِ دل را پرده‌داری
زدم موجی ز چشمِ خون چکیده که قصرش لعل گشت از خون دیده
بگو ای باد کِت آتش به نعل است رهت گه گه بر آن گل‌های لعل است
به قصرِ لعل آن داخواه چونست شفق چونست و در وی ماه چونست
کجایی ای چراغِ دیدهٔ من رُخ خوبِ تو باغِ دید من
بهارِ عیش من گر شد خزانی ترا هر روز بادا نوجوانی
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۱۵۰)

۲-۶-۲- ده‌نامه‌نویسی عاشقانه در بطن منظومهٔ دولرانی و خضرخان

امیرخسرو در جوف مثنوی دولرانی و خضرخان ده‌نامه می‌گنجاند. ده‌نامه‌نویسی در قرن هشتم هجری روایی گرفت. از هفت منظومه‌ای که هم‌اکنون به نام ده‌نامه شناخته شده و در دست است، شش منظومه در قرن هشتم و فقط یکی از آن‌ها در قرن نهم سروده شده‌است. این منظومه‌ها دارای آرایشی خاص است. گذشته از مطالبی که با عنوان‌های ویژه در آغاز و انجام منظومه می‌آید درمتن آن غالباً پنج نامه از سوی عاشق به معشوق و پنج نامه از معشوق در پاسخ نامه‌های عاشق رد و بدل می شود. ذبیح‌الله صفا بر آن است که روش عراقی (۵۹۲–۶۸۸) در ساختن عشاق‌نامه که به ده‌نامهٔ عراقی (۵۹۲– ۶۸۸ ه.ق) نیز معروف است، منشأ ایجاد منظومه‌هایی به نام «ده‌نامه»[۲] شده است (صفا، ۱۳۵۱: ۳/ ۵۷۶–۵۷۷). امیرخسرو در بطن منظومهٔ دولرانی و خضرخان ده‌نامه دارد. ده‌نامه امیرخسرو از سه جزء تشکیل می‌شود: نامه از زبان عشق، از زبان عاشق، از زبان معشوق. علاوه بر نامه‌های پنجگانه از سوی عاشق و معشوق، شخصیتِ عشق هم به طور مستقل برای هر دو دلداده می‌سُراید. مضمون ده‌نامه امیرخسرو، گلایه و شِکوِه از سوی عشاق است. این ظن می رود که امیرخسرو به سبب همین ده‌نامه‌ها منظومهٔ خود را عشقیه می‌نامد (مانند عراقی که ده‌نامه‌اش به عشاق‌نامه شُهره است).

اینک برای نمونه یکی از ده‌نامه‌های منظومهٔ دولرانی و خضرخان ذکر می‌گردد:

بهر حرفش درون ده نامهٔ شوق بهر لفظش نهان صد عالمِ ذوق

(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۳۰۶)

غزل از زبان عشق

چه رویست اینکه چشمم کرد رَوشن چه بویست اینکه مجلس کرد گلشن
نه ماهِ آسمان را باشد این روی نه فردوسِ برین دارد چنین بوی
رُخی دیدم که جان را زندگی داد ولی دل را نویدِ بندگی داد
ازان رو عیش فرُّخ زاد در من چنان رویی مبارک باد بر من
بیا ای زندگانی بخشِ جانم کسی کز تو زید نه از جان، من آنم
نهم بر دید پای جانفزایت ولیکن نیست آن تعظیمِ پایت
ستانم دیده از خورشید وامی که تو خوش خوش بران بالا خرامی
به راهی کامدی همره که بودت؟ دل افروزِ گه و بیگه که بودت؟
خوش آن بادی که از صحرا و از دشت بگرداگردِ رویت داشت گلگشت
کدامی گرد در زلفِ تو ره کرد کز آبِ دیدهٔ خود شویم آن گرد
کدامی مرغ بر سر کرد پرواز که سازم در زمانش طُعمهٔ باز
فروغت در کدامی خاک پیوست که از دروازهٔ خورشید و مَه رست
ولی خون شد دلم از رشکِ آن خاک هم از خونِ دلِ خود شویمش پاک

(امیرخسرو، ۱۹۱۶: ۸۸)

غزل از زبان عاشق

دمی بیدار باش ای بخت با من مگیر از بهرِ کامی سخت با من
بدان هَنجار کن پیوندِ کاری که یاری را دهی پیوند یاری

برافگن پرده زان رخسارِ چون بدر که روزم عید گردد شب شبِ قدر
مرا در دل غـبارِ نـازنیـن است که جانم در ته پایش زمیـن است
مرا در دیده سـروی سـرفرازست از آنم روز تا شب دیده بـاز است
(همان: ۷۵)

پاسخ از لبِ معشوق

زمـانه بین چه سان شد کارسازم چـه درهـای سـعادت کـرد بازم
به بـی مـهری نخستم کرد تاراج ز مـهـرم داد زان پس مـژدهٔ تـاج
نگه کن تـا چـر میمونست بختم که سر بـر مـاه زد مـیمون درختم
نسیمی خوش وزید از سبز گلشن که از وی تازه گشت این جان رُوشن
مرا چون گل ز شـاخِ نـاز برکند بـه دولـت خـانـهٔ اُمیـد افگـند
کـنونم اعتماد بخت خود هـست کـه گبویی شود از بوی من مست
(همان: ۸۹)

۲-۶-۳- تشبیب، نسیب و تغزل برای قالب مثنوی عاشقانه

تشبیب و نسیب و تغزل برای قالب قصیده به کار می‌رود، امیرخسرو برای قالب مثنوی و در جوف اشعار خود از بهاریه و تغزل بهره می‌برد. به عنوان مثال اولین ازدواج خضرخان با این تمهید بهاریه شروع می‌شود:

چو گل در جلوه ناز آمد ز شلاخ[۱] گشاد از گوشه نرگس‌چشمِ گستاخ
هـوایی شـد چو آغازِ جوانی سـزاوارِ نـشاط و کـامـرانـی
نسیمِ صبح چون مشّاطـه پُرکـار به زیور بـستنِ خـوبانِ گـلـزار
به سرخ و سبزِ نوروزِ طـرب‌زای عَـروسانِ چـمـن را پـیکرآرای
بـه روی بـاغ بـارانِ بـهاری بـه دُر پـاشی و مـروارید باری
بهـار از لاله و سوری به گلشن حنا بسته به پای سـرو و سـوسن
ز رنگ سبز و تـر شاخِ نگون‌سر چـو ابـروی بتان در وسمهٔ تـر
به صد گلگونه باغ آراستـه روی به مشکِ سوده سـنبل بـافته موی
خـرامان در چمن خوبان سقلاب گـشاده چـشم‌های بستـه را آب
ز عـشقِ پای خوبان نرگس مست نهاده چشمِ خود را بر زمین پست
بتی کـه سـوی بستان رای کرده میانِ چشمِ نـرگـس جـای کرده
ز غنچه بسـکه بـگشاده ام مُشک شده از بوی تر چون نافهٔ خـشک
به نغمه بلبل و قـمری خـروشان سرافگن گشته هر سو سبزپوشـان
ز مُرغانی که گشته اَرغَـنون زای نـمی‌آمـد صبا را بر زمین پـای
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۱۶۶)

مثنوی دولرانی و خضرخان، برای هر بخش داستان، یک تمهید بسیار خوب دارد که با متن داستان متناسب است. به عنوان مثال: علاء الدین از خضرخان ناراحت می‌شود و خضرخان انقراض خود را می‌بیند. امیرخسرو این موضوع را در ابیات زیر چنین بیان می‌کند:

بسی دیدم درین گردنده دولاب ندیدم هیچ دَورش بر یکی آب
اگر خورشید این ساعت بلند است زمانِ دیگر از پستی نژند است
دگر سیّارگان هم زین شمارند که گه زیر و گهی بالا به کارند
چو این گردش همه بالا و زیر است گر آید زیر بالای نه دیر است
مکن تکیه به صد رو مسند و تخت خس است این جمله چون بادی وزد سخت
ز تاراجِ سپهرِ دون بیندیش که صد شه را کند یک لحظه درویش
به چشمِ خویش دیدم کج کلاهان برهنه پا و کفشِ کهنه خواهان
به گوشِ خود شنیدم تاجداران ز بی‌نانی به خوشه جَو شماران
عمل‌های جهان برعکس هم هست که بر ملکی گدایی را دهد دست
چنین هم دیده‌ام کافشرده پایی به تختِ زر دریده پاشنایی

(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۲۳۳)

امیرخسرو در تمهید فوق، بی‌ثباتی و ناپایداری دنیا را بیان می‌کند و می‌گوید که این آسمان همیشه به یک حالت قرار نمی‌گیرد و ماه و آفتاب و ستارگان گاهی در روی کار هستند و گاهی در زیر قرار می‌گیرند، افراد را به بالا می‌برند و بعد از آن به پستی می‌اندازند. پس دولاب را بی دلیل به آسمان نبسته‌اند.

۲-۶-۴- کابرد آرایهٔ تأبید و شریطهٔ قصیده برای قالب مثنوی عاشقانه

امیرخسرو در وسط مثنوی دولرانی و خضرخان از آرایهٔ تأبید بهره می‌برد و این در نوع خود، بدیع و درخور توجه است؛ زیرا آرایهٔ تأبید و شریطه مختص قصیده است. گویی هرجایی که امیرخسرو می‌خواهد از یک مبحث به مبحث دیگر روی آورد در «تخلص»- درست مانند قالب قصیده» آرایهٔ تأبید به کار می‌برد:

که شاها تا ابد مسند نشین باش به شاهی خسرو روی زمین باش
همیشه بر سریر ملک جایت سران ملک را سر زیر پایت
به یادت هرکه نبود بر زمین شاد اگر خود آسمان باشد زمین باد

(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۸۳)

ز تو زین‌گونه دهر آسوده بادا بد اندیشت ز غم فرسوده بادا

(همان: ۲۱)

زمانه تا بود دَورانِ او باد سراسر دَور در فرمانِ او باد

(همان: ۱۹)

۲-۶-۵- التزام و اعنات عاشقانه

التزام بیشتر اعنات نامیده می‌شود. اعنات «خود را در کاری دشوار افکندن باشد» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۳۸۴). اعنات آن است که در تمام طول شعر، کلمهٔ مخصوصی تکرار شود (همایی، ۱۳۶۷: ۷۴) و در اصطلاح عبارت است از آن که شاعر برای

زینت کلام خود یا نشان دادن مهارتش ملتزم چیزی شود که نیازی بر آن نباشد. التزام که آن را« لُزُوم ما لا یَلْزَم» نیز نامند (خطیب قزوینی، ۱۹۹۷: ۱۰۸)، آن است که آوردن حرف یا حروفی را ملتزم شوند که در اصل لزومی نداشته باشد. صنعت التزام را «تضییق» و« تشدید» نیز نامیده‌اند؛ از این رو که شاعر برای آرایش شعرش خود را به زحمت می‌اندازد. در اهمیت و ارزش ادبی این صنعت باید گفت که آن به نوعی عدول از هنجار است. این صنعت ادبی برای قالب قصیده، غزل و قطعه کاربرد دارد، اما امیرخسرو از آن در قالب مثنوی بهره می‌برد. او در کاربرد این صنعت آزمند بوده و خیلی از آن در مثنوی خویش بهره گرفته است. در ابیات زیر، چهار مورد آن برای نمونه ذکر می‌شود:

که ای یارِ وفادارِ جفاکار جفا با من وفایت با دگر یار
جفایی کز وَیَم شد بندِ جان سُست وفایی عمر می‌دانم چون ار تُست
تو با یارِ دگر گشته وفا کوش خیالت از وفا با من هم آگوش
وفا را گر نمی‌دانی شماری بیاموز از خیال خویش باری
(همان: ۱۸۴)

ازین در پیش برونِ بسته تر ازو زان پسته خوردن قند و شکّر
ازین کردن به دزدی سینه تسلیم وزو تاراج کردن تودهٔ سیم
ازین بستن برو زلفِ گره‌گیر وزو گردن در آوردن به زنجیر
ازین دادن بدو بالا مایل وزو باز و بدو کردن حَمایل
ازین ساعدِ به‌دستِ او سپردن وزو گلدسته بر دست بردن
(همان: ۲۲۵)

هنوزش تیغ فتح اندر نهفته است هنوزش یک گل از صد ناشگفته است
هنوزش تیغِ نُصرت در نیام است هنوزش نافهٔ اُمید خام است
هنوز اندر طلوع است آفتابش هنوز اندر بر افزونیست آبش
هنوزش صبح دولت در نِقاب است هنوزش دیدهٔ بینش به خواب است
هنوزش بخت در تزئین بار است هنوزش دهر در تدبیر کار است
هنوز اقبالش اندر کارسازیست هنوزش نخل تر در سرفرازیست
هنوزش می‌رسد بر گل صباها هنوزش چرخ می‌دوزد قباها
هنوزش فتح‌های غیب پیش است هنوزش مژده‌ها ز اندازه بیش است
(همان: ۷۴)

دو دیده چار گشته گاهِ دیدار به دیدن زیر منّت مانده هر چار
دو مردم در دو چشمِ یکدگر نُور چو دو دیده به‌یک‌جا و ز هم دور
دو سیّاره قِران کرده به یک بُرج ز هم بی بهره چون دو دُر به یک دُرج
دو طاوس جوان با هم رسیده ولی طاوس هر دو پر بُریده

دو گلبن در یکی گلشن شکر خند به بوی یکدگر از دُور خُرسند
دو شمعِ شکّر افشانِ شب افروز ز سوزِ یکدگر افتاده در سوز
دو بیدل رو به‌رو آورده مشتاق نظرها جفت و دلها جفت و تن طاق

۲-۶-۶- آرایه ادبی سراپا

سراپا یکی از انواع ناشناختهٔ ادب فارسی است که گوینده در آن به نظم به توصیف معشوق، به‌ویژه اندام وی می‌پردازد. مضمون‌پردازی و تصویرسازی‌های اغراق‌آمیز و بدیع به وسیلهٔ انواع صورخیال به‌ویژه تشبیه و استعاره ویژگی اصلی این نوع ادبی است. در سراپا شاعر، همت اصلی و آغازین خود را در وصف زیبایی‌های سراپای معشوق عموماً مطابق با سنت‌های ادبی به طرز خیالین و هنرمندانه‌ای به کار بسته باشد (شفیعیون،۱۳۸۹: ۵).

به رخ هنگامهٔ بستان شکسته به لب بازارِ خُوزِستان شکسته
دو زلفش مشکِ چین را خون و پیوند دو لعلش توأمان همشیرهٔ قند
دو چشمش شوخ نی خفته نه بیدار غلط کردم که نی مست و نه هشیار
مبارک صبحی از رویش دمیده کزان چون صبح مه دامن دریده
نمک دانی به تنگی چون دلِ مور نمک چندان که در عالم فتد شور
از او بفگنده طاوس بهشتی هزار آیینهٔ خود را به زشتی
سهی سروی جمال افروزِ بستان چراغِ خانه و شمعِ شبستان
دو صد فتنه وزارت دارِ رویش هزار آفت نیابت دارِ مویش
ز خِوی ناید بران رُخسار دیدن تو گویی خواست آب از وی چکیدن
(امیرخسرو، ۱۹۱۷: ۱۶۹)

در ابیات زیر توصیف اغلب اندام معشوق دیده می‌شود:

زغالِ چون شَبه بر دُرج مَرجان به یک کُنجد نهاده نرخِ صد جان
ز ابروها که قربان گشته جانها دوگان افگنده در قربان کمان‌ها
ز ابروها کمانکش گشته زین سو بر آن جانب کمند افگن ز گیسو
دو گیسو گردِ هر یک پیچ کرده چو ماری گرد صندل پیچ خورده
خیال زلف‌شان در جان یاران چو شام اندر خیال روزه‌داران
کژی در چشم‌شان شورِ ظریفان چو کعبِ کژنشین چنگِ حریفان
ربوده خوابِ بیداران به یکبار ز چشم نیم خواب و نیم بیدار
حِجابت داده ابرو را به پیغام اجازت کرده لبها را به دشنام
دهن‌های چو غنچه گاه گفتن گهی در بستن و گه در شگفتن
ز نخهای چو سیبِ لعل گونه نه چون سیبِ دو رنگ ابرص نمونه
ز زلف افگنده تا پا دامِ عشّاق بر آن پا دام بسته ماهیِ ساق
عرق کز روی هر طنّاز می‌ریخت کرشمه می‌چکید و ناز می‌ریخت

بـــه نیمی فرق سرپوشِ شفق وام شـــفق را نیـــم روزی کـرده با شام
(امیرخسرو،۱۹۱۷: ۱۵۹)

نکته در خور توجه به کارگیری آرایهٔ سراپا توسط امیرخسرو این است که با سنت شعر فارسی در باب اندام معشوق مطابقت دارد. برای مثال: شاعر در بیت زیر از باد که در سنت شعر فارسی قاصد میان عاشق و معشوق است، می‌خواهد در زلف مانند زنجیر معشوق بیاویزد. شایان ذکر است که در سنت شعر فارسی زلف، تابدار و حلقه حلقه چون زنجیر است و برای بند کردن عاشق که دیوانهٔ زنجیری است به کار می‌رود.

گر آنسو بگذری ای بادِ شبگیر می‌آویزی در آن زلفی چو زنجیر
(همان: ۱۳۹)

در سنت شعر فارسی رنگ عاشق زرد است.

چو معشوقِ سمنبر ناز پرورد ولی رنگش چو روی عاشقان زرد
(همان: ۱۳۱)

۲-۶-۷- حکایت بر طریق تمثیل

در جوف اشعار منظومهٔ دولرانی و خضرخان شش حکایت به طریق تمثیل آمده است که در عین پیوستگی با متن اصلی، مفاهیم مستقلی دارند. این شش حکایت به مناسبت موضوع مورد بحث در همان قسمت شعر غنایی سروده شدند، و در حقیقت حکایت فرعی (اپیزود) محسوب می‌شوند. واژهٔ «حکایت» برگرفته از «محاکات» به معنای مشابه کسی یا چیزی شدن، مانند چیزی را به گفتار یا کردار آوردن است حکایت‌ها معمولاً طوری نوشته می‌شوند که خواننده به سادگی آن‌ها را درک کند. ادبیاتی را که در حکایت‌ها به کار برده می‌شود، ادبیات تعلیمی می‌نامند. وجه تمایز «قصّه» با «حکایت» در دو نکته است: «حکایت» در زمان و روزگاری مشخّص اتّفاق افتاده است، ولی «قصّه: مقیّد به برش زمان نیست؛ دیگر آن‌که «حکایت» حتماً متضمّن یک پیام اخلاقی یا نکته‌ای اجتماعی است، که «قصّه» ممکن است حامل چنین پیامی باشد و ممکن است صرفاً به قصد سرگرمی گفته شود» (پشت‌دار، ۱۳۸۹: ۴۸). تمثیل، آوردن نمونه و مثل زدن و بیان حکایت است و آن شیوه‌ای برای توضیح و تبین مطلب است و در آن نوعی مقایسه بین دو چیز صورت می‌گیرد به این معنی که گوینده وقتی مخاطب خود را از درک مطلب عاجز و ناتوان می‌بیند با ذکر مثل و آوردن نمونه، ذهن او را برای درک بهتر و عمیقتر آماده می‌کند. معانی کلی که ذهن با آنها مواجه می‌شود مجمل و مبهم هستند و برای ذهن، احاطه به آنها و کشف حقابق آنها دشوار است. اما تمثیل و بیان داستان و حکایت چیزی است که می‌تواند این مجملات را تفصیل بخشد و ابهام‌ها را توضیح دهد. شاعران فارسی‌گو از شیوهٔ تمثیل برای اقناع مخاطب در مفاهیم تعلیمی بسیار بهره برده‌اند. تمثیل شیوهٔ رایج و غالب در مثنوی‌سرایی است. امیرخسرو خود عنوان: «حکایت بر طریق تمثیل» را بر روی این شش حکایت می‌گذارد. در این قسمت، یکی از این حکایات تمثیلی برای شاهد مثال ذکر می‌شود:

حکایت بر طریق تمثیل

شتـــربـــانی شتـر را پای می‌شست بـــشستن در کـــفِ پا خار می‌جُست
همـــی خـــاریـــد پـــاش از مهربانی کـــزین پـــایـــست کـــارم را روانی
شتـــر کآزرده بود از پویـــه جـــانش ز رنـــجِ دل لگـــد زد بر دهـــانـش
به ناله گـــفت پشـت و دل گران بار چه بیرون می‌کشی از پای من خـــار

به سیری در لب ار ندهیم خاری همین خارم بیا بگذار باری
چه زین پا جُست و جوی خار کردن مرا بگذار هم در خار خوردن
کسی کو را نوالهٔ خار باشد تو خار از پا کشی دشوار باشد
تنی را کز پی رنجی سرشتند بخواند لابد آنچه او را نبشتند
تبرزن را خو شد بردنِ رنج برنجد گر دمی نبود تبرسنج
سری کِش بارِ هیزُم شد مبارک بیازارد ز بارِ گل بنارک
منم وز دوست بر دل کوهِ اندوه برنجم گر بیفتد زین دل آن کوه
صنم در تیره شب زین‌گونه نالان پرستاران به حسرت دست مالان
چنین تازان نفیرِ درد حاصل بجنبید آسمان را مهر در دل
شبی کز صبح بودش ناأُمیدی ازان مهر نهان برزد سپیدی
مه شب خیز زان صبحِ جهانتاب ز سینه برزد آهی آسمان تاب
چو روشن بود کان هنگام از آنهاست که در مشت آید آنچه اُمید جانهاست
به عرض آورد با صدجان گدازی نیازِ خود به ملکِ بی‌نیازی
(امیرخسرو، ۱۹۱۶: ۲۰۶-۲۰۷)

غیر از این حکایات تمثیلی، حکایات تمثیلی زیادی در منظومهٔ دولرانی و خضرخان دیده می‌شود. مانند نمونه زیر:

چو پیچش با چنار افتد کدو را چنار از خویش برتر دارد او را
(همان: ۸۲)

عجوزی کو کند گلگونه بر روی چو توسن ز اشتُر از وی رم خورد شوی
(همان: ۳۰۰)

۲-۶-۸- تشبیهات نو و استعارات تازه در مثنوی عاشقانه

تشبیه و استعاره از عوامل مهم در شعر است. هر چه تشبیهات نو و تازه بیشتر در شعر به کار رفته باشد براهمیت شعر می افزاید؛ به همین دلیل شاعران قوی سخن از به کار بردن تشبیهات معمولی صرف نظر می‌کنند و برای زیبایی کلام از تشبیهات و استعارات نو و بدیع بهره می‌برند. امیرخسرو در مثنوی دولرانی و خضرخان، تشبیهاتی بسیار لطیف به کار برده است. چند نمونه اینجا ذکر می‌شود: فریب و مکاری آسمان موضوعی است که به هزاران طریق در شعر به کار می‌رود. امیرخسرو این موضوع را نو و بدیع در شعر به کار می‌برد. او آسمان را به عنوان یک کلاهبردار و مهر و ماه را به نان خوران او تشبیه کرده است:

دو قُرصی کاندرین بالا و شیب‌اند چو نانِ کیسه بُر مردم فریب‌اند
فریبِ آسمان خوردن نشاید بخور گرت از سر و گردن نباید
(امیرخسرو، ۱۹۱۶: ۲۶۶)

تشبیه ماه و آفتاب به سپر:

سپر می‌کرد خورشید از تنِ خویش ولی تقدیر یک‌سو کردش از پیش
کـــند تـــیغِ قضا چون قطعِ اُمید نه مه داند سپر کردن نه خورشید
(همان: ۲۷۳)

در اقسام تشبیه، تشبیه مرکب بسیار مشکل است فقط شاعران ماهر می‌توانند در این نوع تشبیه موفق باشند. امیرخسرو از تشبیهات مرکب به نحو احسن استفاده کرده است. وقتی دولرانی را به قصر لعل فرستادند، امیرخسرو از زبان خضرخان می نویسد:

به قصرِ لعل آن داخواه چونست شفق چونست و در وی ماه چونست
(همان: ۱۰۲)

در شدت سرما می‌گوید:

قصب پوشی که بر یاری رسیده به بر چون شکّر اندر نی خزیده
بر آتش دستها در کوی و منزل چو مشتاقی که دارد دست بر دل
(همان: ۱۱۴)

وقتی در عروسی خضرخان مروارید می‌پاشند، بارش فراوان و بی‌ارزش مروارید را چنین بیان می‌کند:

گـــهرهایی که هر یک را ز امید به صد خونِ جگر پرورده خورشید
فتاده هر طرف بی‌قیمت و خوار چـــو آب چـشمِ عاشق بر درِ یار
(همان: ۱۶۸)

امیرخسرو بعضی تشبیهات معمول و متداول را به نحوی به کار می‌برد که تازگی خاصی پیدا می‌کند.

به آبِ دیده غم پرداخت نتوان کزین لؤلؤ مفرِّح ساخت نتوان
(همان: ۳۰۸)

معمولاً تصور می‌شود که بعد از گریه وضع مردم بهتر می‌شود. امیرخسرو می‌گوید که با مروارید اشک نمی‌توان معجون مفرح آماده کرد:

زحل چون هندو از ره خاک می رفت فلک بر وی هداک الله می‌گفت
(همان: ۱۶۲)

تشبیه زحل به هندو یک تشبیه متداول است، اما هداک الله گفتن آسمان به هندو یک مضمون نو است. هداک الله سلام مسلمانان به هندوان است. چنین مرسوم بوده است که مسلمانان هند وقتی به هندوان می‌رسیدند به جای سلام علیکم، «هداک الله» به معنی خداوند تو را هدایت کند، به کار می‌بردند.

چکان هر دم از چشمش لعل رخشان غمی بر سینه چون کوه بدخشان
(همان: ۲۵۲)

تشبیه اشک خونین به لعل یک تشبیه متداول است، اما تشبیه غم به کوه بدخشان یک تشبیه نادر است.

ز گوهر نازنینان را ته پای شدند از آبله پای گوهرسای
(همان: ۲۷۸)

یعنی زنان قصر آنقدر روی مروارید راه می‌رفتند که پای آنان آبله می‌زد. چند استعارهٔ قابل توجه:

تو گویی گِردَش از تیغِ کشیده بـــه گـــرد لالـــه سوسن دمیـده
بـــه فـرمانِ مهِ پوشیده تمثال روان شد زهره و پروین به دنـبال
روان سیـــاره پـــرّان تر از طیر به سوی شمس والا شد سبُک سیر
مَشاطه پرده را از پیش برداشت ستـــاره ز آفتابِ خویش بـرداشت
(همان: ۲۸۰)

۳. نتیجه‌گیری

امیرخسرو از شاعران شیرین‌سخن و نیرومند قرن هفتم ادبیات فارسی است که در مثنوی عاشقانه دولرانی و خضرخان دنباله‌رو حکیم نظامی‌گنجوی است. تنوّع معانی و مضامین در منظومهٔ غنایی دولرانی و خضرخان دیده می‌شود. این منظومه چون دیگر منظومه‌های غنایی شعر فارسی با مدح خداوند و حضرت پیامبراسلام(ص)، خلفای راشدین، مدح نظام اولیا و حاکم زمانه شروع شده است، و این نوع سرآغازنویسی در تمامی منظومه‌های عاشقانه فارسی دیده می‌شود، زیرا آثار ادبی هم‌چون حلقه‌های زنجیر به یک‌دیگر پیوسته و مرتبط شده‌اند. بدین سبب است که نوشته‌های ادبی سرشار از هم‌سانی هستند. یکی از نکات مهم و درخور توجه در داستان مورد بحث، تفوّق عشق است. کل داستان دولرانی و خضرخان امیرخسرو دهلوی حول محور عشق می‌گردد، او تلاش کرده تا با تحسین و ستایش عشق به مذمّت عقل برخیزد.

امیرخسرو باوجودی که شاعر عهد عراقی است، اما در اشعاروی نشانه های زیادی از مکتب خراسانی و وقوع گویی سبک هندی دیده می‌شود. در سطح زبانی، به لحاظ تسلّط کامل به زبان عربی، از لغات و عبارات عربی در اشعارش استفادهٔ بهینه برده است. واژگان قدیمی در دیوانش تا حدودی مشاهده می‌شود

زبانِ امیرخ سرو دهلوی، زبانی ا ست پرمایه، خوش‌آهنگ و سر شار از ت صاویر خیال‌انگیز. ولی کثرت ت صاویر خیال‌انگیز هرگز او را از توجّه به تصویر واقعیّت که لازمهٔ داستان و شعر عاشقانه است، بازنمی‌دارد.

بیشترین ابداعات وی در کاربرد التزام است، که از صنایع ادبی مورد علاقه اوست. تشبیهات و استعارات او بدیع و جدید هستند و قبلا در شعر فارسی استفاده نشده‌اند.

امیرخ سرو در منظومه غنایی دولرانی و خ ضرخان، آرایه ادبی سراپا را بکار می گیرد و و صف اندام مع شوق در اشعار منظومه مذکور با وصف زیبایی معشوق در اشعار فارسی تناسب دارد و براساس سنت شعر غنایی است.

امیرخ سرو در منظومه غنایی دولرانی و خ ضرخان از ده‌نامه بهره می برد وی سه شخ صیت برای ده‌نامه تعریف می‌کند که بر زیبایی ده‌نامه نویسی می افزاید.

امیرخ سرو با هنجار شکنی و آ شنایی زدایی، مخت صات و خ صایص غزل، ق صیده و قطعه را برای قالب مثنوی دولرانی و خضـــرخان بکار می بندد، که این ســـنت شـــکنی وی بر آراســـتگی منظومه غنایی دولرانی و خضـــرخان می‌افزاید.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به مقاله: خراسانی، محبوبه؛ داودی مقدم، فریده (۱۳۹۰) «تحلیل دەنامه ادب فارسی از دیدگاه انواع ادبی»، مجله متن پژوهی ادبی، شماره ۵۰، صص ۹ -۳۶.

منابع

امیرخسرو دهلوی، خسرو بن محمود (۱۹۸۸). *دول‌رانی خضر خان*. دهلی: اداره ادبیات.

امیرخسرو دهلوی، خسرو بن محمود (۱۹۱۷). *دول‌رانی خضرخان*. (نسخه خطی با مقدمه‌ای به زبان اردو). دهلی: (بی نا).

امیرخسرو دهلوی، خسرو بن محمود (۱۹۷۵). *متن انتقادی دول‌رانی و خضرخان*. به کوشش محمدوفا بقایوف. با مقدمه عبدالغنی میرزا یوف. تاجیکستان: دوشنبه.

باباصفری، علی اصغر (۱۳۹۲). *فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

براون، ادوارد (۱۳۵۱). *تاریخ ادبی ایران از سعدی تا جامی*. ترجمه و حواشی علی‌اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.

بقایوف، محمد وفا (۱۹۵۷). داستان دول‌رانی و خضرخان. *مجلهٔ شرق سرخ*. ۲ (۵-۶)، ۹۷-۸۴.

تهرانی، آقابزرگ (۱۳۵۵). *الذریعه الی تصانیف شیعه*. نجف: دارالکتب العلمیه.

خراسانی، محبوبه؛ داودی مقدم، فریده (۱۳۹۰). تحلیل دەنامه ادب فارسی از دیدگاه انواع ادبی. *متن پژوهی ادبی*. ۱۵ (۵۰)، ۳۶ -۹.

دولتشاه سمرقندی، امیر(۱۳۸۶). *تذکره الشّعرا*. مقدمه و توضیح فاطمه علاقه. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ذبیح نیاعمران، آسیه؛ کریمی نژاد، نجمه (۱۳۹۸). دلایل رویکرد امیرخسرو دهلوی در غزل به وقوع گویی و واسوخت سرایی. *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. ۸ (۲)، ۱۳۴-۱۱۹.

ذبیح نیا عمران، آسیه (۱۴۰۰). علل رویکرد تعلیمی در منظومهٔ دول‌رانی و خضرخان امیرخسرودهلوی. *مطالعات شبه قاره*. ۱۳ (۴۰)، ۲۰-۱.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۲). *یکصد منظومهٔ عاشقانه فارسی*. تهران: نشرچرخ.

رازی، شمس قیس رازی (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به کوشش محمد قزوینی. تهران: کتاب‌فروشی زوار.

ریاض، محمد (۱۳۶۶). *دیباچه دواوین امیرخسرو دهلوی*. اسلام آباد: مجله دانش.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳). *با کاروان حله*. تهران: انتشارات علمی

شفیعیون، سعید (۱۳۸۹). سراپا یکی از انواع ادبی غریب فارسی. *جستارهای ادبی*. ۴۳ (۱۷۰)، ۱۷۳-۱۴۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۵۱). *تاریخ ادبیات ایران*. جلد سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

قاطعی هروی (۱۹۷۹). *تذکره مجمع الشعرای جهانگیرشاهی*. به تصحیح محمد سلیم اختر. کراچی: مؤسسه تحقیقات علوم آسیای میانه غربی.

کارگر، مریم؛ منگلی، ماندانا؛ ذبیح نیا عمران، آسیه (۱۳۹۹). بررسی رویکرد عرفانی امیرخسرو دهلوی در منظومهٔ دولرانی و خضرخان براساس دیدگاه هوش معنوی رابرت ایمونز. *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*. ۱۷ (۶۶)، ۷۹۲-۱۷۳.

محمدصادقی، ریحانه (۱۳۹۵، آبان ماه). بررسی برخی از عناصر داستان در منظومهٔ دولرانی و خضرخان امیرخسرو دهلوی. *همایش ملی ادبیات غنایی*. نجف آباد، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۴۶). حافظ و خسرو. *آینده*. ۱۱ (۱-۳)، ۲۳.

مشار، خان بابا (۱۳۳۷). *فهرست کتاب‌های چاپی فارسی*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مشایخ فریدونی، محمدحسین (۱۳۶۵). پیوستگی‌های اردو با فارسی دری. *نشر دانش*. ۷ (۳۴)، ۱۷-۴.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۵۱). *کلیات خمسه*. تهران: امیرکبیر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: مؤسسهٔ نشر هما.

Resources

Amir Khosro Dehlavi, Kh.M. (1988). *Dolrani Khizr Khan.* Delhi*:* Department of Literature.

Amir Khosro Dehlavi, Kh.M. (1917)0. *Dolrani Khizr Khan.* (Manuscript with an introduction in Urdu). Delhi*:* (N.P.).

Amir Khosro Dehlavi, Kh.M. (1975). *Critical Text of Dolrani Khizr Khan.* Mohammadova Baghayov (Effo.). Abdul Ghani Mirza Yuf (Intro.). Tajikistan: Monday.

Babasafari, A. (2012). *The Culture of Love Stories in Persian Literature*. Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Baghayof, M. (1957). The Story of Dolrani and Khizr Khan. *Sharq Sork Magazine* . 2 (5-6), 84-97.

Brown, E. (1972). *Literary History from Saadi to Jami*, Ali Asghar Hekmat (Trans.). Tehran: Amir Kabir.

Dolatshah Samarqandi, A. (2008). *Tezkerat Al-Shaara*, Fateme Asafal (Intro. & Expl.). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.

Homai, J. (1988). *Art of Speech and Literary Industries.* Tehran: Homa publishing institute.

Kargar, M.; Mangali, M. and Zabihnia Emran, A. (2019). An examination of the mystical approach of Amir Khosrow Dehlavi in the system of Davalrani and Khezr Khan based on the perspective of spiritual intelligence of Robert Emmons. *Islamic Mysticism (Religions and Mysticism)*. 17 (66), 173-192.

Ghattari Heravi (1979). *Tezker of the Jahangirshahi Poets' Assembly*. Muhammad Salim Akhtar (Ed.). Karachi: Middle West Asian Science Research Institute.

Khorasani, M. and Davoudi Moghadam, F. (2013). Analysis of ten letters of Persian literature from the perspective of literary types. *Literary Research Text.* 15 (50), 9-36.

Mashaikh Fereydoni, M. (1986). Connections of Urdu with Dari Farsi. *Nasher Danesh*. 7 (34), 4-17.

Mashar, Kh. (1958). *List of Persian Printed Books.* Tehran: Translation and Publishing Company.

Mohammad Sadeghi, R. (2015, November). Examination of some story elements in Dolarani and Khizr Khan Amir Khosrow Dehlavi's system. *National Conference of Lyrical Literature.* Najafabad. Department of Persian Language and Literature. Islamic Azad University, Najafabad Branch.

Mojtabai, F. (1967). Hafiz and Khosrow. *Indeh*. 11 (1-3), 23.

Nizami Ganjavi, E-Ibn-Y. (1972). *Khamsa*. Tehran: Amir Kabir.

Riaz, M. (1987). *Foreword to Amir Khosrow Dehlavi's Dovain*. Islamabad: Danesh Magazine.

Safa, Z. (1972). *History of Iranian Literature.* Vol. 3. Tehran: Tehran University Press.

Shafiyoun, S. (2010). Serapa, one of the strange Persian literary types. *Literary Queries.* 43 (170), 147-173

Shamisa, S. (2001). Literary Genres. Tehran: Ferdous.

Razi, Sh.Q. (1981). *Al-Maajm fi Ma'Ayir Al-Shaar Al-Ajm.* Mohammad Qazvini (Eff.). Tehran: Zovar Bookstore.

Tehrani, A. (1976). *Al-Zariyah to the Works of Shia*. Najaf: Dar al-Kitab al-Alamiya.

Zabihnia Emran, A. (2021). Reasons of educational approach in the system of Dolarani and Khizr Khan Amir Khosrow Dehlavi. *Subcontinent Studies*. 13 (40), 1-20

Zabihnia Emran, A. and Kariminejad. N. (2018). Reasons of Amir Khosrow Dehlavi's approach to occurrence and Allegoricalism in Ghazal. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric.* 8 (2), 119-134.

Zarin Koob, A. (1994). With the Caravan of Hella. Tehran: Scientific Publications.

Zulfiqari, H. (2012). One Hundred Persian Romantic Poems. Tehran: Nesharcherkh.

نحوه ارجاع به مقاله:

کارگر، مریم؛ منگلی، ماندانا؛ ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۴۰۱). نوآوری‌های ادبی و بلاغی در منظومهٔ عاشقانهٔ «دول‌رانی و خضرخان» امیرخسرو دهلوی. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۱۰۸-۹۰، Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.6.7

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Table Of Content

► Assessment and Analysis of Lyrical Contents in Khales's Poetry ……..8-25

Shokri Rashid, Jihad; Associate professor, Department of Persian Language and Literature, University of Salahaddin, Erbil, Iraq.

► Description of the Center and the Type of Narration of the Illustrated Manuscript of Khamseh of Nizami in Relationship Between Text and Image .....……..……..26-40

Mehryar, Farzaneh; PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
Niazi, Shahzad; Assistant professor, Departmen tof Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran.
Rashidi, Morteza; Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

► A Look at the Transformation of Signs in Forough Farrokhzad's Poetic Thought ……....42-59

Bagheri, Mostafa; PhD. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Iran.
Ishaghi, Zahra; M.A. Student, Department of Prsian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Forouzanfar, Ahmad; Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Khosravi Tarnik, Nazila; Teacher, Education Department, Mashhad, Iran

► Utopia in Mehdi Akhavan Sales Poetry ……..…60-74

Fallahi, Sadegh; Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Arsanjan Branch, Islamic Azad University, Arsanjan, Iran.

► Investigating the Components of Nothingness in Contrast with Didactic Politeness in Poetry of Nosrat Rahmani, Freydoon Moshiri and Nader Naderpour ……..……76-88

Karimi, Abdolkarim; PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
Sorkhi, Farzaneh; Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
Tahmasbi, Feridoon; Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shooshtar Branch, Islamic Azad University, Shooshtar, Iran
Khajat, Behzad; Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

► Rhetorical and Literary Innovations of Amir Khosrow in Masnavi Dolarani and Khezr Khan ….90-108

Kargar, Maryam; PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran
Mangoli, Mandana; Assisstant professor, Department of Persian Language and Literature, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Zabihnia Omran, Asieh; Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Iran

Journal of Studies in Lyrical Language and Literature

License Holder and Publisher: Islamic Azad University, Najafabad Branch
Director-in-chief: Dr. **Mahboubeh Khorasani**, Associate Professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch
Editor-in-chief: Dr. **Ata-Mohammad Radmanesh**, Professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch

Editorial Board:
Dr. Hicabi Kırlangıç Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Languages, History and Geography, Ankara University, Turkey
Dr. Syeda Faleeha Zahra Kazmi Professor, Department of Persian Language, Faculty of Islamic & Oriental Learning, LC Women University, Lahore, Pakistan
Dr. Jihad Sh. Rashid Assodiated Professor, Persian Language Department, Languages Faculty, Salaheddin University, Erbil, Iraq
Dr. Ata-Mohammad Radmanesh Professor , Department of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science,Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Dr. Mahboubeh Khorasani Associate Professor , Department of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Dr. Mehdi Tadayon Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Dr. Kazem Dezfoolian Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Human Science, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Dr. Sirous Shamisa Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabaei University, Tehrann, Iran
Dr. Mohammad Fesharaki Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanties, Isfahan University, Isfahan, Iran
Dr. Jahangir Safari Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran
Dr. Mehdi Maleksabet Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran
Dr. Morteza Mohseni Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Foreign Languages, Mazandaran University, Mazandaran, Iran
Dr. Mohammad Ebrahim Irajpoor Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam-Noor University, Ardestan,Iran.

Executive Director: Shahrzad Niazi, Assistant Professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch
Persian Editor: Shahrzad Niazi, Assistant Professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch
English Editor: Parisa Mohammadpoor, Assistant Professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch
Publisher: Islamic Azad University- Najafabad Branch
Production Specialist: Laili Rezaei

Address: Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, Islamic Azad University-Najafabad Branch, Najafabd, Isfahan, Iran
P.O. Box: 517.
E-mail: lyriclit@iaun.ac.ir
Website: www.lyriclit.iaun.iau.ir
Tel: +98-31-42292165, 0314-2292512 **Fax:** +98-31-42291110

This journal is published under the License no. **87/4222211** issued by Islamic Azad University, Deputy Office of Research Affairs on **11 January, 2011**.

This journal is licensed upon the release no. 87/4222211 dated 89/10/22 by the Research Deputy of Islamic Azad University. According to the letter no. 95/ص/87/66419 dated 95/09/15 issued by the Central Organization of Islamic Azad University, the title of this publication changed from Dorr-e Dari (lyrical, mystical literature). to Studies in Lyrical Language and Literature.

IN THE NAME OF GOD

Journal of Studies in Lyrical Language and Literature

Islamic Azad University, Najafabad Branch

Vol.12, No. 44, Autumn 2022

ISSN: 2717-0896