

فهرست

		سرمقاله
		مقاله
۳	دبیر	ملاحظات پیرامون اسناد انقلاب اسلامی و دفاع مقدس
۷	غلامعلی حدّاد عادل	نگاهی به مجموعه شعر پریزاد از سارا جلوداریان
۲۳	سیده زیبا بهروز	محتوای شناختی در عواطف (تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه و در جبهه غرب خبری نیست)
۴۷	منصوره ثابت‌زاده محمدصادق رحمانیان	تحلیل گفتمان شعرهای کوتاه سیدحسن حسینی
۶۷	غلامرضا کافی ندا حاتمی	ادبیات فرجام‌گرا یا آخرالزمانی (آپوکالیپسی) در شعر معاصر و انقلاب اسلامی
۸۳	فریبا مهری حسن دلبری مهییار علوی‌مقدم عبّاس محمدیان	کارکرد تعهد از رهگذر واژه‌های نشان‌دار در غزل عصر انقلاب
۱۰۵	حسن قاسم‌زاده ابلی خدابخش اسداللهی محمدرضا شاد منامن	تحلیل گونه‌های موسیقی در رباعیات حمید سبزواری
Contents		1
Summary of Contents		3

ملاحظات پیرامون اسناد انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

سند نیاز اولیّه هر پژوهشگری است. بدون دسترسی به اسناد معتبر هیچ پژوهشی صورت نمی‌گیرد و، هنگامی که پژوهش جدی و واقعی صورت نگیرد، حقیقت در حاله‌ای از ابهام فرومی‌رود و مه‌ابهام پرده‌ای می‌شود میان ما و واقعیت. بدون تحقیقات جدی و عینی، بهره‌برداری‌های هنری هم که متکی بر تحقیقات قبلی اند شکل نمی‌گیرند. آن آثار هنری، که نه براساس تحقیقات و داده‌های مبتنی بر اسناد شکل گرفته باشند، اعم از شعر و داستان و آثار موسیقایی و نمایشنامه و فیلم و...، فاقد تأثیر و اصالت خواهند بود و راه به جایی نمی‌برند و چه بسا آثار منفی داشته باشند و، به جای ترویج یک اندیشه و فرهنگ درست، با پرداختن به مشهورات چه بسا بی‌اساس یا نادقیق، مخاطبانشان را از ساحت آن اندیشه و فرهنگ برانند. یقیناً، براساس توهمات و تصوّرات نامستند و بدون اتکا بر تحقیقات علمی، نمی‌توان کار علمی و فرهنگی و هنری مفید کرد و همدلی مردم و مخاطبان آن آثار را در دنیای پُرهیاهوی کنونی برانگیخت.

بی‌دلیل نیست که، در دنیای امروز، حتی اسناد طبقه‌بندی‌شده و کاملاً محرمانه نیز، پس از گذشت زمانی مشخص، قانوناً از سری بودن و محرمانگی خارج می‌شوند و در اختیار عموم محققان قرار می‌گیرند. در کشورهای مختلف در جهان امروز کمتر اتفاق می‌افتد که سندی، بعد از گذشت زمان مقرر، در معرض استفاده عموم محققان قرار نگیرد؛ و انتشار نیافتن اسناد بعد از زمان مقرر چه بسا جرم تلقی شود. دسترسی محققان به اسناد هم امر پژوهش را ممکن و آسان می‌کند و هم مانع از آن می‌آید که کسانی بخواهند قلب واقعیت کنند و روایت‌های دروغین را در اذهان مردم جایبندازند. جلوگیری از رواج روایت‌های غلط و تحریف‌شده، بیش از هر چیز، نیازمند در اختیار نهادن اسناد لازم است تا، حتی اگر کسانی بخواهند اذهان عمومی را با روایت‌های

جعلی فریب دهند، محققان دیگر بتوانند با مراجعه به سندهای دستِ اولِ دستِ آنان را رو کنند و مانع سوء استفاده‌ها بشوند.

خوشبختانه، تاریخ انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس و تاریخ ادبیات و هنر انقلاب و جنگ از تاریخی روشن و از میلیون‌ها سند معتبر بهره‌مند است. گستردگی این اسناد به‌گونه‌ای است که گردآوری آن‌ها را دشوار می‌کند. متأسفانه، بسیاری از اسناد و خاطرات این دوران هنوز ثبت و ضبط نشده یا به‌شیوه‌ای علمی و مناسب فراهم نیامده‌است. بسیاری از اسناد صرفاً به‌صورت خام گردآوری شده‌اند و هیچ پردازشی در آن‌ها صورت نگرفته‌است. این سخن به‌معنی نادیده‌گرفتن خدمات ارزشمند نهادهایی نیست که برای حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس تشکیل شده‌است. بدون تلاش‌های آنان، این سطح از دسترسی به داده‌ها و اسناد برای محققان فراهم نبود.

واقعیت آن است که گذر زمان و فروکش کردن التهابات مقطعی، اگرچه از لحاظی باعث می‌شود ما نگاه جامع‌تری به واقعیات تاریخی پیدا کنیم، از سویی دیگر، به‌سبب دورافتادن از متن واقعه، احتمال تحریف و دگرگونه‌دیدن حقایق را هم فراهم می‌آورد. گاهی مسلّم و بدیهی بودن واقعیات برای یک نسل باعث می‌شود گمان کنیم نسل‌های بعدی هم، که آن واقعیات را از نزدیک لمس نکرده‌اند، همان‌گونه آن واقعیات را مسلّم و ضروری خواهند دانست؛ اما متأسفانه این چنین نیست و گذر روزگار و فوران شبهه‌ها و اغراض و اهوایی که بعداً مجال بروز و ظهور می‌یابند رهنز اندیشه‌اند و گاه مسلّم‌ترین واقعیات را در پسِ غبار شبهه‌ها و پرسش‌های پاسخ‌داده‌نشده از حتمیت دور می‌کنند. در روزگار کمیابی یقین‌ها و عدم حتمیت‌ها، گاه باید چراغی برافروخت و به‌دنبال بدیهیات گشت و آن‌ها را نشان داد. گاه اتفاق افتاده‌است که دست تحریف، با شعبده‌فریب، پس از طوفان‌ها و تلاطم‌های تغییرات عصری و نسلی، از مستبدی خون‌آشام اصلاحگری تمدن‌ساز ساخته و چهره‌سیاه دیوی را با بزک تبلیغات و جادوی مهندسی افکار عمومی در سیمایی پری‌وار جلوه داده و، بالعکس، یک قهرمان ملی را به‌گونه‌ای دیگر نمایش داده و، به‌اصطلاح، جای شهید و جلاّد را عوض کرده‌است.

کسانی که مسئولیت بزرگ گردآوری و سامان‌دهی اسناد انقلاب و دفاع مقدّس را به‌عهده دارند هرگز نباید هیچ سندی را، حتی اگر برگه‌ای یا تصویری ساده باشد، خوار بشمارند و نادیده بینگارند. اسناد انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس ضرورتاً همان‌ها نیستند که در زمان وقوع این حوادث پدید آمده‌اند. برخی از اسنادی که سال‌ها قبل از این وقایع پدید آمده‌اند چون زمینه‌ها و علل وقوع اتفاقات بعدی را مدلل می‌کنند ارزشمندند و، اگر به‌رشدگی مرتبط با انقلاب و جنگ دانسته شوند، باید گردآوری و پردازش شوند.

بسیاری از خاطرات مربوط به حوادث این سال‌ها، متأسفانه، در معرض فراموشی و زوال‌اند. حاملان و صاحبان این خاطرات ممکن است، به دلیل گذر زمان و سال‌خوردگی، بسیاری از حوادث ریز و درشت را به خوبی به خاطر نیاورند. خطر فراموشی ضرورت تسریع در گردآوری خاطرات و صحت‌سنجی و پردازش آن‌ها را صدچندان می‌کند. نقد خاطرات نوشته و منتشر شده و صحت‌سنجی آن‌ها نیز یک ضرورت جدی است که باعث می‌شود تحریفات بعدی وارد عرصه خاطرات جنگ و انقلاب نشود. همین‌جا بیفزاییم که نقد آثار نوشته شده در زمینه خاطرات انقلاب و جنگ، از منظر تطابق آن‌ها با واقعیات تاریخی، یک ضرورت است. اینکه بسیاری از این آثار نه به قلم صاحبان خاطره بلکه راویان و کاتبان نگاشته شده است این ضرورت را دوچندان می‌کند؛ چون برخی لغزش‌های تاریخی در این آثار ممکن است این بهانه را به بدخواهان بدهد که کلیت آن‌ها را به یک‌باره به زیر سؤال ببرند.

سخن غیر مستند یا فاقد استناد کافی عملاً با کذب تفاوتی ندارد، چون بر آن اتکا نمی‌توان کرد. آثاری که براساس اطلاعات غیر مستند نوشته یا آفریده می‌شوند لاجرم جزء آثار تخیلی به شمار خواهند آمد و کسی آن‌ها را دارای اعتبار اسنادی تلقی نخواهد کرد.

نسل گذشته شاعران و نویسندگان و فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان جنگ غالباً کسانی بودند که حوادث جنگ را در پشت جبهه و در خطوط مقدم آن دیده و تجربه کرده بودند و، بنابراین، نگاهشان به حوادث جنگ عینی و واقعی‌تر بود. با تغییر نسل، ما با هنرمندانی روبه‌رویم که جنگ را یا در صحنه آثار نسل قبلی دیده‌اند یا نظر به نمونه‌های هالیوودی جنگ دارند. گروه دوم یقیناً نمی‌توانند واقعیت دفاع مقدس را در آثارشان نشان بدهند؛ چه رسد به اینکه قداست آن را نمایش بدهند.

اینکه حفظ آثار و اسناد جنگ نیازمند متولیان خاصی است امری است بدیهی، اما وجود متولیان خاص به معنی انحصار اسناد در دست آنان نیست. اسناد انقلاب و جنگ و دفاع مقدس اسنادی ملی است و باید، براساس شیوه‌نامه‌ها و آیین‌نامه‌های منطقی و درستی، در اختیار همه محققان قرار بگیرد.

متأسفانه، دانشگاه‌ها و کلاً وزارت علوم و تحقیقات و فناوری، که می‌تواند و باید جدی‌ترین تحقیقات را در این زمینه سامان دهد، مسئولیتی در عرصه اسناد انقلاب و جنگ ندارند و فی‌المثل در ترکیب شورای اسناد و مدارک بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس، که مرجع سیاست‌گذاری و هدایت و نظارت در خصوص اسناد و مدارک دفاع مقدس است، نام‌نشانی از آنان نمی‌توان یافت. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هم، که رابط اصلی با هنرمندان و اهل فرهنگ کشور است، در این شورا حاضر نیست؛ حتی نهادی مثل حوزه هنری هم در ترکیب شورای مزبور غایب است و ظاهراً

عمده مسئولیت بر دوش نهادهای نظامی کشور نهاده شده است. البته نهادهای نظامی بیشترین خدمات را در این زمینه انجام داده‌اند و باید بیشترین نقش را در این عرصه داشته باشند، ولی دفاع مقدس صرفاً دارای بُعد نظامی نیست و ابعاد متعدد فرهنگی و هنری و اجتماعی و سیاسی و دیگر آن نباید مغفول بماند. در مجموع، اسناد انقلاب اسلامی و دفاع مقدس بخش ارزشمندی از میراث ملی ماست و این میراث را باید، به یاری همه مراکزی که وظایف و اهداف علمی و فرهنگی و هنری دارند، به بهترین شیوه گرد آورد و شناخت و منتشر و پاسداری کرد. یک اقدام بنیانی، برای رسیدن به این هدف بزرگ، ایجاد بانک‌های اطلاعاتی جامع در این زمینه‌ها و ایجاد امکان بهره‌برداری برخط از این مجموعه برای پژوهشگران و هنرمندان و اصحاب رسانه و... است.

دبیر



نگاهی به مجموعه شعر پریزاد از سارا جلو داریان

غلامعلی حدّاد عادل* (رئیس و عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

چکیده: زنان، بعد از انقلاب اسلامی، علاوه بر عرصه‌های انقلابی و اجتماعی، در حوزه سرودن شعر نیز رشد و شکوفایی داشته‌اند. سارا جلو داریان یکی از این زنان است که در این سال‌ها در عرصه شعر فعال بوده است. پریزاد گزیده اشعار اوست در سه فصل با نام‌های «فصل عشق»، «فصل عطش»، و «فصل راز». بررسی زبان شعر جلو داریان از لحاظ دستوری، تصاویر، و مضامین می‌تواند ابعاد گوناگون شاعرانگی این سراینده جوان را نشان دهد. عشق به میهن و زادگاه، پرداختن به دفاع مقدس و قهرمانان، خلیج فارس، احساسات عاشقانه و احوال شخصی و اشعار مناسبتی از جمله موضوعات شعری جلو داریان است. او در ترانه‌سرایی هم تواناست. بررسی موضوعات عام پریزاد و اشعار آیینی و ترانه‌گون آن از مباحث این مقاله خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: سارا جلو داریان، پریزاد، شعر آیینی، ترانه، انقلاب اسلامی.

مقدمه

در تاریخ ادبیات ایران، در میان شاعران بزرگ، کمتر به نام زنان برمی‌خوریم؛ با این حال، زنان به اعتبار طبع لطیف و حساس خود همواره در عرصه شعر و شاعری حضور داشته و، در یک‌صد سال گذشته، نام‌هایی چون پروین اعتصامی و فروغ فرخزاد جای خود را در تاریخ ادبیات فارسی و اذهان مردم باز کرده‌اند. زنان، در چهل و چند سالی که از پیروزی انقلاب اسلامی ایران سپری شده، همچنان که در عرصه فعالیت‌های انقلابی و اجتماعی فعال بوده‌اند، در شعر نیز رشد و شکوفایی داشته‌اند؛ چنان‌که می‌توان گفت هم‌اکنون در ایران ده‌ها شاعر خوب زن حضور دارند که بی‌گمان،

در میان آن‌ها، چند شاعر درجه‌اول به چشم می‌خورد و سارا جلوداریان یکی از آن‌هاست. مقاله را با غزل «آتش و گلستان» (ص ۱۰۲)^۱ سروده این شاعر جوان آغاز می‌کنیم و، سپس، درباره شعر او سخن خواهیم گفت:

دلت انار ترک‌خورده زمستان است	دلت که مجمری از آتش و گلستان است
دو چشم مشرقی‌ات را چگونه شرح دهم	شبیبه پنجره‌ای باز رو به باران است
به‌دستِ توست کلید طلایی این باغ	بخوان عزیز که فصل هزارستان است
از آن زمان که تو لیلای ماجرا شده‌ای	چقدر عشق که سرگشته بیابان است!
چقدر لهجه شیرین و ساده‌ای داری	که مثل سلسله شاعران کاشان است!
نمی‌شود به تو تشبیه کرد دربارا	چقدر موج که از خشم تو هراسان است!
تو مثل کوه صبوری، نمی‌توان فهمید	غمی که در قفس سینه تو پنهان است
به این دلیل بزرگی که شیرزن هستی	وگرنه شیر در این بیشه‌ها فراوان است ...

پیش از آنکه درباره ویژگی‌های شعر جلوداریان سخن بگوییم، مناسب است به روند تحوّل شعر فارسی در دوران پس از انقلاب اشاره‌ای کنیم. شعر در انقلاب اسلامی، با تکیه بر پشتوانه «شعر سنتی» و پشت سرگذشتن تجربه «شعر نو»، به مرحله جدیدی قدم نهاده است که آن را در عبارت کوتاه «وفاداری به صورت شعر سنتی و بهره‌مندی از زبان شعر نو» می‌توان تعریف کرد. در چهل و چند سال اخیر، عموم شاعران انقلاب در قالب‌های قصیده و غزل و رباعی و مثنوی و حتی قطعه شعر سروده‌اند، اما این التزام به قالب و صورت به معنی التزام به زبان شعر سنتی و مضامین آن — که اوجش را در شعر فارسی دوره قاجار می‌توان ملاحظه کرد — نبوده است. همچنان که در جای دیگر گفته‌ایم، این تحوّل را می‌توان «ریختن باده نو در جام کهن» (حدّاد عادل، ص ۳۸) دانست و البته بدیهی است این قاعده کلی استثناهایی هم دارد.

سارا جلوداریان را می‌توان در شمار چند شاعر درجه‌اول زن دوران انقلاب اسلامی دانست. او فارغ‌التحصیل رشته «نانوکشاوری» و زاده کاشان است؛ شهری با اصالت و قدمت در دین‌داری و علم و هنر و فرهنگ؛ شهری در حاشیه کویر با مردمانی سخت‌کوش و خوش‌ذوق که، در طول تاریخ، نام‌آورانی در فقاقت و حکمت و عرفان و علم و ادب پرورانده است و، با داشتن شاعری مانند محتشم کاشانی (۹۰۵-۹۹۶ق) در اوج شعر آیینی کهن و دو شاعر بنام معاصر یعنی سهراب

۱. در سراسر این مقاله، شماره صفحات مربوط به کتاب پریراد (گزیده اشعار سارا جلوداریان) است و، برای رعایت اختصار، از تکرار نام صاحب اثر پرهیز شده است. همچنین، چون معتقدیم این مقاله مستقل از دفتر شعر شاعر باید بتواند هنر شاعری و فضای کلی اشعار او را برای خواننده بازنمایی و ترسیم کند، در اغلب موارد، به جای یکی دو بیت از یک شعر، تمام آن را به‌مثابه شاهد سخن آورده‌ایم.

سپهری (۱۳۵۹-۱۳۰۷) و مشفق کاشانی (۱۳۰۴-۱۳۹۳)، شاعر پروری خود را اثبات کرده است. جلوداریان را باید حلقه‌ای از زنجیره طولانی شاعران کاشانی دانست. او، همچنان که خود گفته است و بدان می‌بالد، از «سلسله شاعران کاشان است» (ص ۱۰۲) و «لهجه شیرین و ساده‌ای» (همان جا) دارد. کاشان با همه چهره‌ها و جلوه‌هایش در شعر او حضور دارد؛ تابدان حد که گویا آگاهانه اصرار دارد، در هر فرصتی، از شهر خود یاد کند و در مضمون‌سازی‌ها از هر آنچه به کاشان تعلق دارد بهره بگیرد. مثلاً، در غزل «این امانت را به من بسپار» - که به «استاد مشفق کاشانی» تقدیم شده و، به رسم حق‌شناسی، خود را مدیون توجه او می‌داند؛ ضمن اشاره‌ای به محتشم کاشانی - می‌گوید:

لطفِ صدها فیض در منظومه عرفانی‌ات خونِ صدها محتشم در غیرتِ کاشانی‌ات
این امانت را به من بسپار تا یعقوب‌وار گل کنم یک‌عمر زیر سایه کنعانی‌ات

(ص ۱۴-۱۵)

در شعر «ایران» نیز، با اشاره‌ای به شعر سهراب سپهری،^۱ می‌گوید:

شهریاری و پُر از شور «همای رحمت» چینی نازک تنهایی کاشان منی

(ص ۲۳)

و در غزل «برای سهراب سپهری» می‌گوید:

من که چیزی ندارم تا برایت بخوانم نازنین مسافر! حجم سبزت همیشه
جاده‌ها را صداکن، کفش‌ها را به پا کن قایقت پشت دریاست، بی تو اقا غریقم
هیچ کس جز تو شاعر غریتم را نفهمید مرگ رنگِ تو را هم در کنار چمن‌ها
ای تبِ تند مهتاب، نبضِ تنهایی و آب! لهجه کاشانی‌ات را، رمز نقاشی‌ات را
جایت اینجا چه خالی ست زیر امواج باران! مثل راز گل سرخ بر لب داستانتان

(ص ۳۱-۳۲)

حضور دیگر نمادها و مظاهر فرهنگ و تمدن کاشان - مانند فرش در شعر «ترنج» با عنوان فرعی «برای هنر اصیل ایرانی: فرش» (ص ۴۰)؛ تمدن باستانی سیلک و سفالینه‌های آن در دو شعر «چلچراغ» (ص ۴۵) و «خاک عزیز» (ص ۴۸)؛ گلاب قمصر در شعر «گل سرخ» با عنوان فرعی «برای دشتستان‌ها و گلاب ناب قمصر»

۱. به سراغ من اگر می‌آید/ نرم و آهسته بیاید/ مبادا که ترک بردارد/ چینی نازک تنهایی من!

کاشان» (ص ۸۷)؛ و سردابه‌های کاشان در شعر «غریب‌ترین» (ص ۱۷۲) را در جای‌جای اشعار جلوداریان می‌توان دید. او عشق به زادگاه کویری خود را در غزل «کویرانه» (ص ۸۳) بهتر و بیشتر از هر شعر دیگری اظهار کرده است:

ای آخرین دقایق بارانی، خوابِ کویر سبزترین خواب است
در امتداد پنجره‌های شهر، تل‌ماسه‌های روشن مهتاب است
ای جاده‌های روبه‌فراموشی، باید غروب را به تماشا برد
جایی که، در محاصره خورشید، یک آسمان شقایق و عناب است
بوی کویر می‌بردم انگار تا خانه‌های کاغذی نمناک
تا در دست منظره‌هایی که همچون عتیقه نادر و کمیاب است
این خاک‌دانه‌های ترک‌خورده، این سقف‌های گنبدی منقوش
بر گردگرد حلقه انگشتر، مثل نگین برهنه و جذّاب است
قلب کویر، در گذر شن باد، آینه‌دار سیطره نور است
میراث بی‌بدیل خداوندی، میراث‌دار حافظه آب است
حتّی، هزار سال پس از این هم، حال و هوای شعر کویرانه است
شعری که زادگاه سفرهایش در کاروان‌سرای مرنجاب است

جلوداریان شاعری پُرکار است. از او تاکنون این مجموعه شعرها به چاپ رسیده است: خاطرات مشترک، هر جاده‌ای به منزل مجنون نمی‌رسد، نی‌زار گواه است، آتش و گلستان، نفعه فردوس، پریزاد، و کهربا. ما، در این مقاله، تنها از مجموعه شعر پریزاد استفاده کرده‌ایم که گزیده اشعار اوست و شامل سه فصل: «فصل عشق» (با ۷۱ شعر)، «فصل عطش» (با ۶۳ شعر)، و «فصل راز» (با ۱۴ شعر).

«فصل عشق» شعرهایی با مضامین عام در بردارد و «فصل عطش» شعرهای آیینی شاعر را؛ و «فصل راز»، که در مقایسه با دو فصل دیگر بسیار کوتاه‌تر است، شامل شعرهایی است که ظاهراً با انگیزه ترانه‌سرایی سروده شده و زبانی شکسته دارد.

در این مقاله، نخست به «زبان شعر» جلوداریان و سپس به «مضمون و درون‌مایه» آن خواهیم پرداخت.

زبان شعر

جلوداریان، در پریزاد، زبانی روشن اما پُر تپش دارد. زبان او پیچیده نیست لکن، در عین سادگی، فاخر است. شعرهای او از لحاظ رعایت قواعد دستوری «سالم» است و فهم آن دشوار نیست؛

پرتصویر است اما این تصویرسازی‌ها از روشنی شعر نمی‌کاهد و، در آن، نشانی از دشواری‌های مخصوص سبک هندی دیده نمی‌شود. بعضی از اشعار او، از حیث روشنی و سادگی، نمونه بارز «سهل ممتنع» است. نخست غزل «چلچراغ» و سپس غزل «شرف» را (با عنوان فرعی «پیشکش فقرا و محرومان جهان») به مثابه شاهد مدعا ذکر می‌کنیم:

دور از منی و همدم دیرینه منی حیف از تو که غبارِ مرا پاک می‌کنی گلگشتی و بهاری و نارنج‌زاده‌ای در پاره‌پاره غزلم نقش بسته‌ای ماه تمامی و لب ایوان نشسته‌ای حالا که آمدی، قدمت روی چشم‌هام	پروانه‌ای و در قفس سینه منی حیف از تو که نشسته بر آینه منی خاک سیلک و ظرف سفالینه منی در گوشه‌گوشه دل بی‌کینه منی خورشید نیم‌روز لب چینه منی تو چلچراغ روشن آدینه منی
---	--

(ص ۴۵)

گل بودی و دریغ که گل‌دان نداشتی هر کوچه‌ای برای تو بن بست شد، ولی هر پنجره برای تو دیوار شد، ولی هر روز یک مصیبت و هر روز یک عزا از کودکی، شکسته شدی چون که هیچ وقت مجنون شدی، دلت به کجاها کشیده شد ... هم سفره همیشگی من! غمت مباد سعدی تویی که شعر شرف خلق کرده‌ای غیر از خودت نخواستی از هیچ کس مدد	سر بودی و دریغ که سامان نداشتی راهی از این گذر به خیابان نداشتی در چشم‌هات جز نم باران نداشتی اما، دریغ، شام غریبان نداشتی اسباب‌بازی و لب خندان نداشتی اما، در این مسیر، بیابان نداشتی نامت بلند باد، اگر نان نداشتی هر چند بوستان و گلستان نداشتی غیر از «خدا» به هیچ کس ایمان نداشتی
---	---

(ص ۷۰-۷۱)

اما همه ویژگی شعر جلوداریان در سادگی خلاصه نمی‌شود، بلکه شاخصه مهم‌تر شعر او تصویرسازی‌هایی است که مطلقاً در شعر کهن دیده نمی‌شود و به زبان شعر نو تعلق دارد؛ زبان و بیانی که از قواعد متعارف و مرسوم سنتی تبعیت نمی‌کند و کاربردش نوعی شجاعت می‌خواهد و در شعر جلوداریان دیده می‌شود. او، در پاره‌ای از اشعارش، جسارت و جرئت خود را در شکستن مرزهای شعر سنتی نشان می‌دهد. برای نمونه، به ترتیب، به دو غزل «دو فنجان غزل» و «کودکی» او استناد می‌کنیم:

دسته‌دسته کبوتر شد و به پایم ریخت
به رودخانه آرام چشم‌هایم ریخت
که رنگ عشق به دنیای غم‌فزایم ریخت
که، جای چای، دو فنجان غزل برایم ریخت
و او که عطر چراگاه در فضا می‌ریخت
شبی که خون گل سرخ در حنایم ریخت
چقدر حنجره پاک در صدایم ریخت!
هدیّتی ست که از جانب خدایم ریخت

(ص ۵۹)

به کودکی، به افق‌های باز خواهم رفت
به کوچه‌باغ زمان، یگانه‌تاز خواهم رفت
به آن گذشته پُررمزوراز خواهم رفت
به سرزمین فرود و فرار خواهم رفت
به سمتِ خاطره‌ای دیرباز خواهم رفت
و من دوباره به یک خوابِ ناز خواهم رفت

(ص ۸۹)

در شعرِ اول، تعبیرِ ذکر شده در مصراع‌های «رسید و هرچه نفس داشت در هوایم ریخت» و «دسته‌دسته کبوتر شد و به پایم ریخت» و «... ماهی بی طاقّت نگاهش را/ به رودخانه آرام چشم‌هایم ریخت» حکایت از فاصله گرفتن شاعر از زبان شعر کهن دارد. این فاصله او را به کلی از سنت و سابقه جدا نمی‌کند، اما بر وسعت دایره زبانی‌اش می‌افزاید. در شعر «کودکی»، دو بیت آخر غزل کاملاً رنگ‌وبوی نو دارد؛ «تابه تابستن دگمه‌های دل» و «به خوابِ ناز رفتن شاعر در اتاقی که ماه به آغوشش کشیده» نمونه‌هایی از شگردها و چشمه‌های شاعرانه‌ای است که جلوداریان در کار می‌آورد. او، با این نوآوری‌ها در زبان شعری خود، مهر و امضایش را بر شعر خود می‌گذارد. زبان نو جلوداریان خواننده را گاه به یاد زبان شعر فروغ و گاه زبان شعر سهراب و حتی زبان غزل منزوی می‌اندازد؛ شاعرانی که جلوداریان با شعرشان انس و به خودشان دل‌بستگی دارد و برایشان جدا جدا شعر گفته است. جای پای فروغ را در شعر جلوداریان در غزل «دچار»، هم در مطلع و هم در خاتمه آن، می‌توان دید:

بریز در رگ من کولی جنونت را
از این به بعد من و تو دچار هم هستیم
نفس بکش همه عقده درونت را ...
به دستِ خاطره بسپار تاکنونت را

(ص ۵۲)

رسید و هرچه نفس داشت در هوایم ریخت
رسید و ماهی بی طاقّت نگاهش را
سلام کرد، سلامی چنان شریف و لطیف ...
به شعرهای من آن قدر احترام گذاشت
و من شبیه همان دختر دهاتی گیج
تمام خانه پُر از شمعدان و آینه شد
چقدر لنگه به لنگه، چقدر بچه شدم!
هر آنچه ریخت سلیمان من در این کوزه

و من دوباره به یک خوابِ ناز خواهم رفت
سوار اسب همیشه سپید خوشبختی
برای یافتن جعبه‌های جادویی
درست مثل پرستوی کوچک قصّه
و دگمه‌های دل‌م را که تابه تا بستم
دوباره ماه اتاقِ مرا بغل کرده

جلوداریان، در شعر «برای سهراب سپهری»، چنان که پیش تر دیدیم، کاملاً تأثیر زبان سهراب را در شعر خود نشان می دهد. به همین صورت، تأثیرپذیری از منزوی را در شعر بلند «برای حسین منزوی غزل پرداز بی تکرار» (ص ۲۸) می توان دید.

دیگر ویژگی شعر جلوداریان زبان زنانه اوست. مانند همه شاعران موفق زن، مهر طبیعت زنانه را جای به جای بر شعر خود می نهد: همان ظرافت و نازک اندیشی و نرمی و طراوت ویژه ای که در شعر جلوه گر می شود. این ویژگی را در غزل کوتاه «مرا ببخش» می توان دید:

درخت سبیم و در گیر و دارِ عصیانم	شبیبه نقطه آغاز و خط پایانم
من آن نجابت از یادرفته تلخم	که عطر مریم ها رخنه کرده در جانم
کسی به فکر کسی نیست آی هم گریه!	به دست خوب تو محتاج مانده دستانم
مرا ببخش که درد تو را نمی فهمم	مرا ببخش که قدر تو را نمی دانم
تویی که، از دل یک گل، بهار آوردی	منم که سردترین قاصد زمستانم
به تار موی تو و بغض در گلو سوگند	که زیر سایه مردانه تو می مانم

(ص ۹۳)

جلوداریان، حتی آنجا که برای امام رضا شعر می گوید، از این زبان ظریف زنانه بهره می گیرد. از جمله، در این بیت پایانی غزل «نشان افتخار»:

به شوق دیدنت از راه های دور می آیم	دوباره ضامن من باش و من هم بچه آهویت
------------------------------------	--------------------------------------

(ص ۱۹۰)

جلوداریان، در شعر «پریزاد» با عنوان فرعی «برای وطنم ایران»، آنجا هم که در وصف وطن شعر می گوید، احوال و خصوصیات زنانه را منعکس می سازد:

ونوس آسپایی! ماه منظوم تماشایی!	رها کن در خلیج فارس گیسوی شالالت را
---------------------------------	-------------------------------------

(ص ۳۵)

از این دست، نمونه های دیگری نیز در شعرهای جلوداریان هست که با خواندن پریزاد می توان بدان ها پی برد.

مضمون و درون مایه

بخش دوم مقاله را، با بهره گیری از دوگانه «ذهن و زبان»، به «ذهن شاعر» اختصاص می دهیم و از درون مایه شعر جلوداریان سخن می گوئیم. پیش تر سه فصل پریزاد («فصل عشق»، «فصل عطش»، و «فصل راز») را برشمردیم. ویژگی شعرهای «فصل عطش» آیینی بودن آن هاست؛ برخلاف «فصل عشق»

که تقیّد به موضوع و محوری خاص در شعرهای آن دیده نمی‌شود. در «فصل عشق»، شاعر برای «هرچه و هرکه دل تنگش می‌خواسته» شعر گفته‌است. شماری از آن‌ها مشخصاً به زادگاه او کاشان مربوط می‌شود، اما عشق او به کاشان نمونه‌ای از عشق او به ایران است. ایران‌دوستی در اشعار جلوداریان موج می‌زند. او به نسلی تعلق دارد که دوران جنگ هشت‌ساله عراق علیه ایران را در سال‌های نوجوانی و جوانی تجربه کرده‌است. این تجربه دردناک منشأ آفرینش شعرهایی درباره شهدا و قهرمانان و سرداران جنگ شده‌است. جلوداریان هم به ایران عشق می‌ورزد و هم به آن مردانی که جان خود را با انگیزه دینی و اسلامی برای دفاع از ایران فدا کردند. او را به این اعتبار می‌توان، از لحاظ مرامی، شاعری «ملّی‌مذهبی» (به معنای واقعی و نه به معنای نسبتاً منفی روزنامه‌ای و سیاسی این تعبیر) دانست. دریغ است بعضی از غزلیات ایران‌دوستانه او را در اینجا نیاوریم. غزل «پریزاد» را، که نامش به این مجموعه شعر داده شده و برای ایران است، با هم می‌خوانیم:

نوشتم پشت هر گلبرگ سرخی شرح حالت را به گوش هر غریب و آشنا نام تو را خواندم تویکرنگی و ترکیب تمام رنگ‌ها هستی تو آن اسب سپید قصه‌پردازان دنیایی ونوس آسبایی! ماه منظوم تماشایی! من از عمق تمدن‌های چندین‌ساله می‌بینم زمستان‌ها که برفی می‌شود پیراهن الوند چه مشتاقان به دل دارند اقیصد وصال را! شب است و باز در آغوش پرمهر تو می‌خوابم خراسان تا خراسان مژده دیدار می‌آید	کشیدم روی هر آئینه‌ای طرح جمالت را دمیدم در ضمیر شعرها عطر خیالت را ندارد هیچ پاییز و بهاری اعتدالت را که از این سو به آن سو می‌کشاند باد یالت را رها کن در خلیج فارس گیسوی شلالت را امیر فین کاشان را و سردار شمالت را می‌اندازم به دور گردنم کشمیر شالت را چه بدخواهان به سر دارند سودای محالت را! الهی که نبینم، تا ابد، رنج و ملالت را نوازش کن، نوازش کن، نوازش کن غزالت را ...
---	---

(ص ۳۵-۳۶)

اثر جنگ را در آن دسته از شعرهای شاعر که حال و هوای «ایرانی» دارند، از جمله در غزل «خاک

عزیز»، به روشنی می‌توان دید:

به چشمم می‌کشم، هر صبح، خورشید طلایت را اگرچه از تبار آب و باد و آتش و خاکم تو در مقیاس‌های کوچک کاغذ نمی‌گنجی عروس شرق! من نیلوفر صحرائی‌ات هستم بدون تو تمام شاعران خاموش می‌مانند کجا پیدا کنم یک تکه از خاک عزیزت را؟	به خوابم می‌برم، هر شام، ماه دلربایت را خدا با روح من آمیخت روح کبریایت را به تن کرده‌ست دنیا اطللس جغرافیاییت را نگیری از وجود بی‌پناهم ریشه‌هایت را و دیگر هیچ شعری پُر نخواهد کرد جاییت را کجا پیدا کنم یک شمه از حال و هوایت را؟
--	---

چه خوشبختم که در گنجینه‌های باستان دارم
ترجم نیست، گنجم نیست، اما دوست می‌دارم
دلم می‌خواست رودی می‌شدم بر بستر «مجنون»
دلم می‌خواست موجی می‌شدم بر ساحل «اروند»
گل شیپوری من! چشم بد از بارگاہت دور
پرستوها اگر رفتند، روزی باز می‌گردند
سیلک سر به زیر و اعتبار آریایت را!
حصیر کهنه‌ات را، پاره‌های بوریایت را
که لیلاوار در بر می‌کشیدم کربلایت را
که دیگر بار با خون می‌نوشتم ماجرایت را
بتابان گنبد و گلدسته‌های کهر بایت را
که هر حس غریبی می‌شناسد رد پایت را ...

(ص ۴۸-۴۹)

در غزل مزبور، کلیدواژه‌های «مجنون» و «کربلا» و «اروند» به ادبیات دفاع مقدس یا همان جنگ تحمیلی تعلق دارند و حضورشان، به روشنی، گره خوردگی عشق به ایران و احترام به شهیدان را آشکار می‌سازد. غزل «اسفندیار باش» نیز آینه تمام‌نمای عشق شاعر به ایران و درد و داغ و حسرت او برای شهیدان است:

دارند عشق را به خیابان می‌آورند
از من نپرس حال و هوایم چگونه است
با هر نسیم، داغ دلم تازه می‌شود
در دوردست‌ها خبری از بهار نیست
آه، ای شب عزیز، لباس عزا پیش
تابوت ماه را لب ایوان می‌آورند
گل می‌برند و خالی گل‌دان می‌آورند
این روزها که بغض فراوان می‌آورند
پس کی برای پنجره باران می‌آورند؟
تقویم‌ها همیشه زمستان می‌آورند

اسفندیار باش و از این ضربه‌ها نترس
رویین تنان حماسه به میدان می‌آورند

(ص ۲۲)

جلوداریان برای خلیج فارس هم دو غزل با عنوان «خلیج فارس ۱» و «خلیج فارس ۲» دارد که در کنار هم در صفحات ۵۰ و ۵۱ چاپ شده است. دو بیت آغازین «خلیج فارس ۱» چنین است:

می‌بوسمت از دور ای پهن‌اور آبی
گیسوی مؤاجت رها بر شانه بندر
محتاج آغوش تو هستم مادر آبی!
دل می‌بری از لنج‌ها طغیانگر آبی!

(ص ۵۰)

که ظرافت‌ها و احوال زنانه و دخترانه را در دو بیت مزبور هم به خوبی می‌توان دریافت. در ادامه، صورت کامل شعر «خلیج فارس ۲» را می‌آوریم تا، همچنان‌که شاعر ما حق وطن و خلیج فارس را به خوبی ادا کرده است، ما هم تاحدی حق او را ادا کرده باشیم:

لنج‌ها آرام می‌گیرند روی بسترت
منغ‌ها آواز می‌خوانند بالای سرت

خوش به حال بچه‌ماهی‌ها که بازی می‌کنند
خوش به حال بادبادک‌ها که جولان می‌دهند
کاش می‌شد مثل مروارید غلتی می‌زدم
خلسه آشفتگان در آبی سکرآورت
شرح‌شرحه از دل طوفانی‌ات خون می‌چکد
هر نسیمی از جوار آستانت بگذرد
گرچه عمری کارزار دود و خاکستر شدی
در خروش موج‌ها و سینه پهن‌اورت!
در هوای شرجی و تنگ غروب بندرت!
در حریر ماسه‌ها و ساحل خوش‌منظرت!
عشوۀ نیلوفران در پیچ‌وتاب پیکرت
عشق می‌ریزد به گرماگرم چشمان ترت
شمه‌ای می‌آورد از لاله‌های پرپرت
باز روشن می‌شود فانوس‌ها دوروبرت

(ص ۵۱)

در پریزاد، حال و هوای ایرانی را، افزون بر اشعاری که در این مقاله آورده‌ایم، در غزل‌های «اذان بم» با عنوان فرعی «برای زلزله بم و غم مردمانش» (ص ۱۸-۱۹)، «از ارگ تا سیلک» با عنوان فرعی «برای فاجعه جمعه ۵ دی ۱۳۸۲-زلزله بم» (ص ۲۰)، «ایران» با عنوان فرعی «برای خاک پاک ایران» (ص ۲۳-۲۴)، «ترنج» با عنوان فرعی «برای هنر اصیل ایرانی؛ فرش» (ص ۴۰) و «گل سرخ» با عنوان فرعی «برای دشتستان‌ها و گلاب ناب قمصر کاشان» (ص ۸۷) نیز می‌توان دید.

بخش گسترده‌ای از شعرهای «فصل عشق» گزیده‌اشعار پریزاد به احوال درونی شاعر تعلق دارد؛ احوالی که آمیزه‌ای است از عشق و امید و ناامیدی و آرزوها و غصه‌ها و گلایه‌های دخترانه و زنانه که حرف دل شاعر است. این دست احوال را به‌ویژه در این غزل‌ها می‌توان خواند: «برای آخرین بار» (ص ۲۷)، «تقویم» (ص ۴۱)، «تکه‌سنگ من» (ص ۴۲)، «چلچراغ» (ص ۴۵)، «خاطرات مشترک» (ص ۴۶-۴۷)، «دریایی» (ص ۵۳)، «دل من» (ص ۵۷)، «دو فنجان غزل» (ص ۵۹)، «دیگر نخواهم بود...» (ص ۶۲)، «طالع» (ص ۷۲)، «طوفان» (ص ۷۳)، «فراموشم کنید» (ص ۷۹)، «کمکم کن» (ص ۸۴)، «گل ناز» (ص ۸۸)، «مال خودت باشد» (ص ۹۰)، «مرا ببخش» (ص ۹۳)، «نسیم» (ص ۹۶) و «وصیت» (ص ۹۸).

از میان اشعار فراوان عاشقانه و سراسر تغزل پریزاد به ذکر چند نمونه اکتفا می‌کنیم:

تقویم توی کوچه قدم می‌زد با دختری که عاشق باران بود

با دختری که سینه دریا پیش در معرض همیشه طغیان بود

تقویم همچنان سپری می‌شد در چشم‌های قهوه‌ای دختر

که ناگهان زمان متوقف شد: مرد غریبه‌ای ته فنجان بود

مرد غریبه‌ای که سر ساعت (ساعت به وقت شرعی احساسات)

آمد سراغ خلوت آینه؛ آینه روبه‌روی زمستان بود ...

(«تقویم»، ص ۴۱)

آشفته‌ترین گوشه دنیا است دلِ من
آرامش تدریجی و طوفان حوادث
یک‌روز پی راحتی و خوش‌گذرانی
یک‌روز پی حلّ معماست دلِ من
در آینه‌ها باز به دنبال چه هستی؟
از پشت همین قافیه پیداست دلِ من
بگذار بدانند همه قصه ما را
بگذار بدانند که غوغاست دلِ من
این شعر برای شب دیدارِ من و توست
بیچاره بین فکر کجاهاست دلِ من!
بعد از تو نه عشقی، نه امیدی، نه بهاری ...
برگرد که تنهاست که تنهاست دلِ من ...

(«دلِ من»، ص ۵۷)

به این گنجشک غمگین یاد دادی پرگشودن را
خودت گفتمی که باید رفت تا جایی که عاشق شد
مرا با پنجره با لهجه باران صدا کردی
به پاهایم رساندی طاقت فرهاد رفتن را
بین این چشم‌های بچه‌آهوی قشنگِ توست
نه! این رودابه گیسو پریشان اساطیریست
خدا انگار از روز ازل ما را به هم بخشید
که با بال شکسته حس کند در اوج بودن را
خودت خواندی، به گوشم، راه و رسم دل‌ربودن را
غباری نیست تا معنا کند فعلی «زدودن» را
به لب‌هایم نشانندی قدرت شیرین سرودن را
که تنها دوست دارد از زبان تو ستودن را
که در آغوش آرام تو می‌خواهد غنودن را
ولی ارزانی ما کرد از هم دور بودن را

(«روز ازل»، ص ۶۴)

آمیخت با تمام وجودم وجود تو
چیزی شبیه معجزه در من وزید و بعد
جنگل چقدر دور و برم را گرفته بود!
فانوس‌ها به قصد نجات من آمدند
حالا در آستانه طغیان نشسته‌ام
دیگر نمی‌شود بروم، نه نمی‌شود
گل کرد روی پیکر من تار و پود تو
آغاز شد نسیم فراز و فرود تو
اما درست لحظه خوب ورود تو
فانوس‌ها به قصد سلام و درود تو
تا، موج‌موج، پُر شوم از رودود تو
بود و نبود من شده بود و نبود تو

(«فانوس‌ها»، ص ۷۸)

جز این‌ها، در «فصل عشق»، شعرهای دیگری هم هست که شاعر آن‌ها را به مناسباتی سروده:
گاه برای مادر خود، از جمله دو شعر «پنجه تقدیر» (ص ۳۸-۳۹) و «قهرمان شکسته» (ص ۸۱)؛ و گاه
از پی بعضی اتفاقات ناگوار، از جمله شعر «دوست» (ص ۶۰-۶۱) در غم جان‌باختن تعدادی
از دانشجویان در حادثه واژگونی اتوبوس دانشگاه علوم و تحقیقات تهران در چهارم دی ۱۳۹۷؛ و یا
برای فقرا و محرومان جهان، از جمله شعر «شرف» (ص ۷۰-۷۱)؛ و گاهی نیز برای رنج مردمان
کشورهای همسایه، از جمله شعر «غریب آشنا» (ص ۷۵-۷۶) که شرحی شاعرانه از زبان یک دردمند

افغان است؛ و آن‌ها را در مقایسه با شعرهای متضمن احوال شخصی شاعر - که شعرهای «انفسی» است - با قدری تسامح می‌توان شعرهای «آفاقی» او دانست.

«فصل عطش» بخش دوم مجموعه پریزاد است و در بردارنده شصت و سه شعر از شعرهای آیینی شاعر. جلوداریان شاعری است مسلمان و مؤمن و انقلابی؛ و اشعار آیینی اش آینه اعتقادات اوست. پرداختن به طیف وسیعی از مضامین و موضوعات آیینی، از مناجات خداوند تا ستایش پیامبر^ص و امامان معصوم^ع و تکریم امام خمینی^{ره} و شهیدان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و نیز تبیین دردها و مصائب جهان اسلام از جمله مسئله «فلسطین»، تنوع اشعار آیینی او را نشان می‌دهد. چند بیتی از شعر «استغاثه» را، که عطر و بوی مناجات دارد، می‌خوانیم:

... ای ساحت مقدس «آئن یجیب‌ها»	دنیا، بدون ذکر تو، دنیا نمی‌شود
یعنی بهارها به تغزل نمی‌رسند	یعنی که طبع شعر شکوفا نمی‌شود
شیرینی اجابت شب‌گریه‌های تلخ!	طعم بهشت بی تو گوارا نمی‌شود
ای آن‌که از خودم به خودم آشناتری	یک لحظه هم بدون تو حسی نمی‌شود
یا کاشف الکروب لک الحمد و الثناء	زخم زمانه بی تو مداوا نمی‌شود
این نامه را به شوق زیارت نوشته‌ام	یا مستجاب می‌شود و یا نمی‌شود ...

(ص ۱۰۵-۱۰۶)

جلوداریان ارادت خود را به پیامبر اسلام^ص در شعرهای «برگزیده‌ترین» (ص ۱۱۶)، «تو کیستی؟» (ص ۱۲۴)، «خسرو حجاز» (ص ۱۳۳) و «رسول مهر» (ص ۱۳۹) نشان داده‌است. شعر «رسول مهر» او:

درخت‌ها همه در سایه مقام بلندت	بنفشه‌ها همه در تاب گیسوان کمندت
به گرد پای تو هرگز نمی‌رسند سواران	اگرچه سخت بتازند در رکاب سمندت
چه رودها که تپیدند تا تو را به کف آرند!	چه باده‌ها که وزیدند تا مگر بپرند!
مسیر چشم تو آن قدر دشت و دامنه دارد	که آهوان جهان را کشانده‌است به بندت
چنان صمیمی و بی‌ادعا و بنده‌نوازی	که نیست هیچ مسلمان و کافری گله‌مندت
رسول مهر! تو را با کدام خط بنگارم؟	فدای آن دل مشکل‌گشای ساده‌پسندت
بخوان به نام همان خالق که خسرو عشق است	فدای لهجه شیرین و حرف‌های چوقندت ...

کاشان از صدر اسلام مهد تشیع بوده و شاعر کاشانی ما این پشتوانه تاریخی را در اشعار آیینی خود به خوبی منعکس ساخته‌است. او برای همه انمه^ع و به‌ویژه حضرت علی^ع، به اصطلاح، سنگ تمام گذاشته‌است. از میان چند شعر، که برای امیرالمؤمنین در پریزاد آمده، «باید تو را شنید» را می‌خوانیم:

خورشید نقطه‌ای ست که معنا نمی‌شود
مجنون دچار قصه لیلیا نمی‌شود
این درد قرن‌هاست مداوا نمی‌شود
دیگر کسی شبیه تو پیدا نمی‌شود
مثل تو ماه این همه زیبا نمی‌شود!
هرگز غزال مثل تو رعنای نمی‌شود
هرگز امیر مثل تو تنها نمی‌شود
امروز من، بدون تو، فردا نمی‌شود
حتی بهار، بی تو، شکوفا نمی‌شود
حتی نگاه یاز غریبانه می‌شود
بعد از تو روڈ راهی دریا نمی‌شود
باید تو را شنید، دریغای نمی‌شود!

بعد از تو هیچ پنجره‌ای وانمی‌شود
بعد از تو عشق سر به بیابان نمی‌زند
بعد از تو شاعران تب مضمون گرفته‌اند
گم‌گشته عزیز جهان! یوسف‌الجمال!
می‌خواستیم که ماه خطابت کنیم، ولی
می‌خواستیم غزال صدایت کنیم، ولی
می‌خواستیم امیر خطابت کنیم، ولی
بگذار صادقانه بگویم بزرگوار!
وقتی که نیستی، چه امیدی به باغچه؟
وقتی که نیستی، چه امیدی به روزگار؟
الله اکبر از تو که در خون شناوری!
باید سکوت کرد و غم چاه را شنید

مولای من! بگو که رهایم نمی‌کنی
این کوه غصه در دل من جا نمی‌شود

(ص ۱۱۴-۱۱۵)

ارادت جلوداریان به امام رضا^ع را از تعداد شعرهایی می‌توان دریافت که در وصف آن امام

سروده. از آن میان است شعر «شمس خراسانی»:

کاش آرام بگیرد دل طوفانی من!
چه کسی می‌دمد از کالبد تاریکم!
تا به سامان برسد بی سر و سامانی من
مژده وصل بده یوسف کنعانی من!
تو کجا و قفس خواب زمستانی من؟!
باغ انگوری من، شور غزل خوانی من!
ماه پیشانی من، «شمس خراسانی» من!

غرق دریا شده این روح بیابانی من
چه کسی می‌دمد از کالبد تاریکم!
بگذارید که سر در قدمش بگذارم
خاطر یاز عزیز است و عزیز است و عزیز
تو بهاری، همه چلچله‌ها می‌دانند
خواستیم از تو بگویم، دهنم شیرین شد
شب سردی ست، مرا یگه و تنها مگذار

(ص ۱۵۵)

جلوداریان، به مثابه یک زن شاعر مسلمان انقلابی، برای همه زنان مطرح در دل و جان یک زن شیعی (برای حضرت فاطمه زهرا^س، حضرت زینب^س، حضرت معصومه^س - مخصوصاً به جهت نگهداشت حق همسایگی قم و کاشان - و حضرت ام‌البنین^س) شعر سروده است. جلوداریان برای حضرت خدیجه^س هم شعر دارد که البته جداگانه در مجموعه شعر کهر با چاپ شده است. از جمله شعرهای فاطمی جلوداریان، «بانوی خورشید» را می‌خوانیم:

بانوی من، بیا و از اینجا عبور کن
من نذر کرده‌ام که بمانم کنار تان
خورشید در پناه شما گرم می‌شود
پاییزها تمام مرا غم گرفته‌اند
من لایق نگاه شما گرچه نیستم
من خاک زیر پای شمایم، کنیزتان!
هرچند ما بدیم، ولی دستان تهی ست
در فصل فصلِ بی‌کسی دل ظهور کن
باور نمی‌کنی، غزم را مرور کن
بانو شب بلند مرا قصر نور کن
برگرد و ذهن باغچه را غرق شور کن
ای لطف ناگهان، به خیالم خطور کن
بانو مرا، از این همه تشویش، دور کن
بانو نظر به سادگی این سطور کن ...

(ص ۱۱۰)

مجموعه شعرهای آیینی جلوداریان از شعرهای مهدوی نیز خالی نیست؛ از آن جمله است شعر

«رؤیای نرگس‌ها»:

فردا برای آمدن دیر است، باور کن
لکننت گرفته تاروپود حرف‌هایم را
اینجا همه باهم برادرکشتگی دارند
اینجا، به دست عشق، صدها قفل نفرینی ست
ای کاش برگردی که سیل ناجوانمردی
من تیره و تارم، تو نور جمع‌های، اما
پُر کرده دنیای مرا رؤیای نرگس‌ها
روی غزل‌ها زخم تقدیر است، باور کن
چشم و دلم از واژه‌ها سیر است، باور کن
در هر نگاهی، برق شمشیر است باور کن
اینجا به پای عشق زنجیر است، باور کن
در روح آدم‌ها سرازیر است، باور کن
شب با سلام صبح درگیر است، باور کن
این انتهای حُسن تعبیر است، باور کن

(ص ۱۴۲)

سوگ سروده‌های جلوداریان هم، به ویژه در وصف شهدا، همه دل‌نشین و خواندنی است:

از جمله شعر «سیمرغ»:

دوباره باد آورده ست عطر گیسوانت را
دلم مانند گنجشکی درون سینه می‌لرزد
تو وقتی نیستی، سر روی دامن که بگذارم؟
کجا رفتی که بعد از آن همه چشم‌انتظاری‌ها
کجا رفتی که بعد از آن همه شب‌زنده‌داری‌ها
کجا رفتی که بعد از آن همه نامه‌نگاری‌ها
تو سیمرغ بلند آوازه این سرزمین بودی
خدا هم شهد شیرین شهادت را به کامت ریخت
تورا می‌جویم و دیگر نمی‌یابم نشانت را
ولی با اشک تسکین می‌دهم داغ گرانت را
بیا در دست من بگذار دست مهربانت را
برای مادرت بردند مشتی استخوانت را؟
برای همسرت بردند تابوت روانت را؟
برای کودکت بردند عکس بی‌زبانت را؟
که روزی، عاشقانه، ترک کردی آشیانت را
به این خاطر که با خون حفظ کردی آرمانت را

(ص ۱۴۶)

از شعر «گنج» نیز، که برای شهیدان مفقودالأثر سروده شده، نمی‌توان به آسانی گذشت:

شبی راهی شدی تا با غریبی هم سفر باشی
سواری آمد و پیغامی از سرگشتگی آورد
نسیمی آمد و بوی خوش دلدادگی آورد
تورا تا وادی لیلاترین افسانه‌ها بردند
جهان یک پهنه آتش بود و از بی حاصلی می سوخت
تو یادم داده بودی قصه‌های آب‌بابا را
اگر امروز، مثل گنج، دنبال تو می‌گردیم
بدون اینکه حتی لحظه‌ای فکر خطر باشی
به صحرا سرسپردی تا همیشه شعله‌ور باشی
به دریا دل سپردی تا همیشه رهگذر باشی
که، مجنون حال، از حال خودت هم بی خبر باشی
تو باریدی که از حس تولد بارور باشی
نشد اما برای آرزوهایم پدر باشی
خدا می‌خواست در این خاک مفقوداً اثر باشی

(ص ۱۸۱)

«حضرت عباس ع»، «اربعین»، «نماز»، «نهج البلاغه»، «امام خمینی ؑ» و «انقلاب» از جمله مضامین شعرهای آیینی جلوداریان‌اند. او در همه این دست شعرها، با زبانی بی‌تکلف اما گهگاه سنت‌شکن و نوگرا، نمونه‌هایی فاخر از شعر آیینی امروز را به فارسی‌زبانان عرضه کرده است. از گشت‌وگذار در آن‌ها می‌توان دریافت شاعر، در شعر خود، «پوشیده‌گویی» را بیشتر دوست دارد تا اصطلاحاً «روضه‌مکشوف‌خواندن». او در بسیاری از غزل‌ها نام مخاطب را تا پایان غزل، مثل یک راز، مکتوم و پوشیده نگه می‌دارد و تنها در پایان غزل رازگشایی می‌کند. پایان‌بندی‌های شاعر در غزل‌ها، نشان از هنرمندی و هنرشناسی او دارد. پیش‌تر این رمزگشایی ظریف را در پایان غزل «شمس خراسانی» شاهد بودیم. نظیر همان شیوه را در شعر «غریب‌ترین» (ص ۱۷۱) هم می‌بینیم؛ آنجاکه شاعر غزل خود را با این بیت به پایان می‌برد:

اگرچه دختر سردابه‌های کاشانم سعادت است که در مشهد الرضا هستم

(ص ۱۷۲)

در غزل «گوهر» (ص ۱۸۲) که برای حضرت زهرا^س سروده شده جلوداریان، در همه ابیات، مخاطب محبوب خود را با ضمیر «تو» یاد کرده و تنها در پایان غزل است که با یک «التفات» هنرمندانه به شعرش «حسن مقطع» می‌بخشد و آن را با این بیت تمام می‌کند:

خوشبخت آن زنی ست که در طول زندگی پا جای پای حضرت زهرا گذاشته

(ص ۱۸۳)

اما «فصل راز» پریزاد چهارده شعر ترانه‌گونه در بردارد. زبان این شعرها با زبان شعرهای «فصل عشق» و «فصل عطش» فرق دارد؛ تفاوتی که اقتضای طبیعی ترانه‌سرایی است. جلوداریان در ترانه‌سرایی هم کارنامه مقبولی دارد. بسیاری از اشعار او را می‌توان در ترانه‌ها و بعضی آهنگ‌های ابتدا و انتهای مجموعه‌های تلویزیونی شنید. شعرهای «پدر»، «خلوت شبانه» و «محبّت» از جمله اشعار پریزاد است که با صدای خوانندگان «مرکز موسیقی و سرود صداوسیما جمهوری اسلامی

ایران» در قالبِ نماهنگِ صداگذاری و اجرا شده‌اند. ترانه‌سراییِ هنری است که شاعران مشهورِ روزگارِ ما نوعاً بدان التفاتی نشان نمی‌دهند. حضور جلوداریان در این عرصه را می‌توان امتیازی در کنار دیگر امتیازاتِ او دانست.

نتیجه

سارا جلوداریان یکی از زنان شاعر بعد از انقلاب اسلامی است. زبان شعرِ او ساده و از لحاظِ دستوری سالم است. آوردن تصاویر تازه و بدیعِ زبان شعرش را دشوار نکرده‌است. او ترانه‌سرای توانایی هم هست و آن دسته از اشعارش که به ترانه نزدیک می‌شوند، به اقتضای ترانه‌گونه‌بودنشان، زبانی شکسته و ساختاری متفاوت دارند. «فصل راز» پریزاد از چهارده شعرِ ترانه‌گون شکل گرفته‌است. شعرهایِ «پدر»، «خلوت شبانه»، و «محبت» از جمله اشعارِ پریزاد است که در قالبِ نماهنگ صداگذاری و اجرا شده‌اند. ویژگیِ دیگر شعرِ جلوداریان زبان زنانهٔ اوست که هم در انتخاب کلمات و هم در ساختن تصاویر شعری‌اش دیده می‌شود.

«عشق به میهن»، در شعر جلوداریان، جلوه‌ای خاص دارد. اشعاری که برای زادگاهش کاشان سروده‌است نمونه‌ای از عشقِ او به میهن به شمار می‌رود؛ اما میهن برای او در کاشان خلاصه نمی‌شود و اشعاری که دربارهٔ دفاع مقدّس و قهرمانان و شهدا و خلیج فارس سروده‌است نشان‌دهندهٔ همین ویژگی است. در میان اشعارِ او چند شعرِ مناسبی هم دیده می‌شود؛ مانند شعر «از ارگ تا سیلک» (برای زلزلهٔ بم) و

شصت‌وسه شعر از اشعار آیینیِ جلوداریان، که در فصل دوم مجموعهٔ پریزاد آمده‌است، تنوّع موضوعات شعر آیینیِ او را نشان می‌دهد؛ از مناجات با خدا و نعت پیامبر اسلام^ص و منقبت امامان^ع گرفته تا تکریم امام خمینی^و و بیان مصائب جهان اسلام و مسئلهٔ فلسطین. جلوداریان، همچنان که زبانی زنانه دارد، به زنان مطرح جهان شیعی نیز پرداخته‌است؛ از جمله شعر «بانوی خورشید» که برای حضرت فاطمه^ص سروده‌است. «اربعین»، «نماز»، و «نهج البلاغه» از دیگر مضامین شعرهای آیینیِ جلوداریان است.

منابع

جلوداریان، سارا، پریزاد (گزیده اشعار)، شانی، چاپ دوم، کرج، ۱۳۹۸.
حدّاد عادل، غلامعلی، «درون‌مایه و ویژگی‌های اشعار آیینی محمدحسین انصاری‌نژاد»، ادبیات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، دورهٔ سوم، ش ۱ (پیاپی ۵)، زمستان ۱۳۹۸، ص ۲۳-۴۰.



محتوای شناختی در عواطف (تحلیل مقایسه‌ای دو رمان سفر به کراسی ۲۷۰ درجه و در جبهه غرب خبری نیست)

سیده زیبا بهروز* (پسادکتر در حوزه مطالعات زبان فارسی)

چکیده: عاطفه از مؤلفه‌های اصلی ادبیت در آثار داستانی است و، بنا بر یافته‌های جدید در علوم شناختی، دلالت بر آگاهی دارد؛ بدین معنا که رفتار عاطفی نمود و برآیند دو عنصر آگاهی و احساس ملازم آن است؛ نه‌آنکه متأملانه یا آگاهانه باشد. در داستان‌ها، گونه‌زبانی و لحن و گفتار راوی و شخصیت‌ها بیانگر نوع احساس و چگونگی درک آنان از پدیده‌ها و هستی است. از این رو، در این پژوهش، به منظور درک و دریافت محتوای شناختی و ارزشی گفتارها و رفتارهای عاطفی، دو رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه و در جبهه غرب خبری نیست مقایسه و تحلیل شده‌است. این دو رمان نمونه‌هایی بارز برای تبیین کارکرد هم‌زمان عاطفه و اندیشه‌اند چراکه، با وجود همسانی متغیرهای جانبی مانند سن و جنسیت شخصیت‌ها و فضای داستان و محرک‌های آغازین و زاویه دید، این دو رمان اساساً، به دلیل تفاوت اندیشگانی، دو ساختار احساسی و شناختی متفاوت را در خصوص جنگ بازمی‌نمایند. روش تحقیق، در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی با استناد به ایده‌های فلسفی پدیدارشناختی اندیشمندان غربی و اسلامی است و بر آرا و نظریات متفکر یا مکتب خاصی مبتنی نیست. در این تحلیل نشان داده شده‌است چگونه شخصیت‌ها، در هر لحظه از مسیر داستان، تحت تأثیر نگرش و تجارب زیسته خود در مواجهه با یکدیگر، موقعیت سخت جنگ، دوری از خانواده، بی‌خوابی، گرسنگی و در نهایت مرگ، حالات و رفتارهایی متفاوت از خود بروز می‌دهند. در رمان در جبهه غرب خبری نیست، که اثری است منحصر به فرد، به دلیل آمیختگی با تحلیل‌های تند درباره انسان و هستی، شخصیت‌ها در سیر تحولات شناختی و عاطفی خود به پوچی و نافرجامی می‌رسند؛ در حالی که در سفر به گرای ۲۷۰ درجه که اثری واقع‌گرا و ملایم است— جریان شناختی، در عواطفی تعالی‌جویانه، ذهنیتی از بلوغ و تکامل شخصیت‌ها را در مخاطب ایجاد می‌کند. کلیدواژه‌ها: عاطفه، آگاهی، محتوای شناختی، رمان جنگ، پدیدارشناسی.

۱. مقدمه

رابطه ماهوی سه‌گانه بین رویدادهای بیرونی و اندیشه و احساس دست‌مایه اصلی هنر رمان در بیان هدفمند از رویدادهای دنیای واقع است. در این مقاله، با مقایسه دورمان، که از نظر نوع رویداد و شخصیت‌ها تا حد زیادی مشابه‌اند، نشان داده خواهد شد که چطور کارکرد اندیشه در رمان‌ها مایه تفاوت آشکار اثرگذاری فکری و احساسی آن‌ها بر خواننده می‌شود. در جبهه غرب خبری نیست از مشهورترین رمان‌های ضد جنگ و روایتگر رویدادها و حوادثی است که برای پل بومر نوجوان (راوی اول شخص داستان) و دوستانش اتفاق افتاده است. آن‌ها، از پشت میز مدرسه و به تحریک معلمشان، داوطلبانه وارد جنگ و با صحنه‌هایی مهیب روبه‌رو می‌شوند. زمان داستان مربوط به جنگ جهانی اول و درگیری آلمانی‌ها با فرانسویان و انگلیسی‌هاست. این رمان صراحتاً بازنمود اندیشه‌های فلسفی درباره جنگ، به مثابه پدیده‌ای شوم و غیر انسانی، است و محصول آن جز از خودبیگانگی و سرخوردگی و تباهی ذهن و روان سربازان جوان نیست و، از این حیث، جنبه تبیینی و انتقادی دارد. سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز روایتگر رویدادهایی است که برای ناصر، دانش‌آموز کلاس سوم دبیرستان (راوی اول شخص داستان)، و دوستانش رخ می‌دهد. ناصر نیز، با تشویق و دلگرمی علی که از جبهه آمده، میل فراوان به جبهه رفتن دارد. واقعه مربوط است به اولین حرکت‌ها برای بیرون‌راندن دشمن از خاک اشغالی سرزمینمان؛ اما، برخلاف رمان اولی، این رمان بر توصیف واقع‌گرایانه مبتنی است و تبلور ارزش‌های انسانی را از بطن ناملایمات و اضطراب جنگ در برش زمانی سه‌شنبه‌روزی به تصویر می‌آورد. رسول پسر بچه‌ای خام است که، با سماجت، خود را به خط مقدم می‌رساند. سه‌شنبه‌روز عملیات او را به بلوغ و مردانگی و شجاعت و پختگی می‌رساند. در اساس، این رمان در عین ارزش‌مداری، مخاطب را در ردیابی معانی آزاد گذاشته و حکمی قطعی صادر نکرده است؛ ویژگی‌ای که از جنبه زیبایی‌شناسی دریافت نیز آن را درخور بررسی می‌کند.

۱-۱. مبانی نظری

تعریف پدیدارشناختی^۱ از عواطف متضمن لحاظ کردن وجهی از التفات^۲ (روی‌آورد به ابژه) است.

۱. Phenomenological: پدیدارشناسی، درحقیقت، مطالعه هستی درضمن پدیدارهاست؛ به‌گونه‌ای که هرچه جز پدیدار باشد در پراگماتیک قرار می‌گیرد (دارتیک، ص ۶). این شیوه تحلیل ایده‌آلیستی، ماهیت‌گرا، ضد تاریخی، فرمالیستی، ارگانیکی، کاملاً غیر انتقادی، و برکنار از هرگونه تعصبات و علایق منتقد است. (ایگلتون، ص ۸۳)

۲. intentionality: این اصطلاح در فلسفه پدیدارشناسی جایگاه اصلی دارد و، درواقع، وجه متمایز آن است. التفات به معنی توجه کردن یا روی آوردن به چیزی است در وضعیتی که قرار دارد یا آن‌طور که سوژه (روی‌آورنده) آن را درک می‌کند. جنبه التفاتی در این مثال نمودار است: «تابه حال فریاد اسب‌ها را نشنیده بودم و حالا به‌دشواری می‌توانستم باور کنم. همه غم و مصیبت دنیا در آن نهفته است». (رمارک، ص ۶۲)

احساسات^۳ و عواطف^۴ بر اساس این کیفیت، دو نوع اند: احساسات بدنی^۵ (روی آورنده به بدن) و احساسات سویافته^۶ (روی آورنده به ابژه‌ای خارجی). احساسات بدنی به تغییر وضعیت بدن فرد متوجه‌اند (مثل احساس درد در قسمتی از بدن؛ یا احساس راست شدن موبر اندام به‌علت ترس از چیزی؛ یا احساس لغزندگی دستی که عرق کرده بر لوله سرد تفنگ). این احساسات حقایقی درباره جهان پیرامون به دست می‌دهند: مثلاً اینکه چیزی خطرناک در مجاورت فرد قرار دارد. اما احساسات سویافته به‌سمت ابژه عاطفه جهت دارند؛ یعنی شخص یا چیزی یا وضعیتی از امور، کنش، یا حادثه‌ای که شیوه‌ای خاص از اندیشیدن را برمی‌انگیزانند (Goldie, p 235). وضعیت بدن و تغییرات غیر ارادی آن نیز بخشی از رویداد عاطفی‌اند. (Griffiths, p 7)

عاطفه در نقطه‌ای از هستی خود، به‌گونه‌ای اساسی، احساسات را درگیر می‌کند. زمانی که از تجربه عاطفی صحبت می‌کنیم، این دو نوع احساس هم‌زمان عمل می‌کنند (Jackson, p 42) یا —همچنان‌که پیتر گلدی اشاره می‌کند— عواطف، در اندیشیدن، همراه با احساس کردن هستند که نشان می‌دهد یک ابژه، به‌گونه‌ای، ادراک و خیال یا حافظه را درگیر می‌کند (Goldie, abstract). در داستان‌پردازی، اشاره به این نوع احساسات در توصیف‌ها و تک‌گویی‌ها و گفتگوها و ... بر غنای عاطفی آن می‌افزاید. افزون بر آن، در القای احساس به مخاطب، وجه طبیعی‌تر و همدلانه‌تری بدان می‌بخشد. بدیهی است تجربه نویسنده و میزان دقت و جزئی‌نگری‌اش و، به بیان بهتر، درجه التفات خودش به بدن و واکنش‌های متأثر از احساس در موقفت او نقش دارد.

اما احساسات سویافته تجاربی بر اساس آگاهی‌اند؛ بدین معنا که عواطف حاوی پیش‌فرض‌ها و باورها و تمایلات و گرایش‌هایی‌اند (Nussbaum, p 25). این محتوا به دو نوع، یعنی توصیف زبانی (بود اشیا) و تجارب عملی (نمود اشیا)، تقسیم می‌شود. از این رو، اولی غیر پدیدارشناختی (امر واقع) و دومی پدیدارشناختی (امر ذهنی) و متضمن محتوای ارزشی است (McGinn, p 50). در تبیین نوع دوم، به‌روش فرگه^۷ فیلسوف آلمانی، می‌توان این مثال را آورد: دو گزاره «سرما نیروها را از پانداخت» و «سرما سد راه دشمن شد» هر دو از غلبه سرما و ادامه نیافتن جنگ خبر می‌دهند، اما در اولی نمود عاطفی منفی است و در دومی مثبت. (Montague, pp 173-175)

برخی نظریه‌های شناختی فرض کرده‌اند که عاطفه امری «پیش‌شناختی»^۸ است و زمینه فکری

3. Feelings

4. emotions

5. bodily feeling

6. feeling towards

7. Frege

8. precognitive

شکل‌دهنده آن است و برخی دیگر نیز به «پس‌شناختی»^۹ بودن و حصول شناخت و آگاهی بعد از بروز رفتار و تقدّم پردازش عاطفی محرک‌ها معتقدند (محمودعلیلو، ص ۱۸۱)؛ اما به نظر می‌رسد واقعیت این‌گونه باشد که دو نظام پردازشی شناختی و عاطفی، در یک حالت کنشی مداوم، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند (Zajonc, p 151; Rachman-Hodgson, p 311). از این رو، در عاطفه، که همواره پاسخی است به وضعیت ارزشی یا ضد ارزشی ادراک‌شده از امور، سوژه ادراک‌کننده ارزش نقش اصلی را دارد؛ چنان‌که نتیجه جنگ برای هریک از طرفین برنده یا بازنده به‌گونه‌ای متفاوت ارزش‌گذاری می‌شود. پس، نه تنها صورت‌بندی‌های متفاوت از یک وضعیت می‌تواند ارزش‌های متفاوتی ایجاد کند، بلکه به این نیز بستگی دارد که فرد چگونه یا کدام‌یک از وضعیت‌های امور را درک می‌کند؛ شکست دیگران را یا پیروزی خود را. (→ ibid, p 179)

با این همه، عواطف را نباید آگاهانه یا تعقلی دانست؛ بلکه آن‌ها فقط دلالت بر عنصر آگاهی دارند و ممکن است معقول یا نامعقول باشند. این نکته در توصیف فلسفی نمونه‌ای از عواطف ناخودآگاه در رمان در جبهه غرب خبری نیست تبیین شده است:

آگاهانه نیست؛ خیلی سریع‌تر و شکست‌ناپذیرتر از آن است که از روی آگاهی کامل باشد [...] آدم، بی‌آنکه به چیزی فکر کند، دارد راه می‌رود و ناگهان می‌بیند که توی فرورفتگی دراز کشیده و بالای سرش تکه‌های خمپاره را می‌بیند که پخش می‌شوند [...] این همان عنصر دیگر، آن شتم چالاک و روشن‌بین، است که ما را روی زمین انداخته و نجاتمان داده است. (رمارک، ص ۵۷)

ملاصدرا نیز بر لزوم وجود مؤلفه شناختی برای تحقق حالات عاطفی تأکید می‌کند (Mir Shamsi-Javadi, pp 49-61)، اما شناختی بودن را به معنای اختیاری بودن نمی‌داند و آن را براساس مراتب نفس توضیح می‌دهد؛ یعنی از دو عامل طبع حیوانی یا غریزه و اراده، که مستخر عقل است، در بروز عواطف یاد می‌کند و فلسفه پاداش و عقاب را در باب هریک از انواع عواطف (شوقی و ارادی) پیش می‌کشد. (← صدرالمتألهین، ج ۴، ص ۱۱۳)

با توجه به تعاریفی که از دیدگاه‌های فلسفی غربی و شرقی درباره عاطفه و احساس آورده شد، در این مقاله، بنیان‌های عاطفی دو رمان یادشده تحلیل و، در نهایت، مقایسه می‌شوند تا کیفیت پرداختن به عواطف از جنبه‌های گوناگون و تأثیر آن در بیان عقاید و باورها و القای معانی خاص نشان داده شود.

۲-۱. پیشینه تحقیق

بر طبق بررسی‌ها، تحقیقی در باب عواطف و محتوای شناختی آن در حوزه نقد ادبی انجام نشده است. در مجموع، پژوهش پدیدارشناختی در حوزه ادبیات فارسی سابقه چندانی ندارد. بیشتر، عکس این رویه یعنی توضیح و تفسیر مباحث فلسفی، به ویژه مباحث شناختی مرتبط با عاطفه، با بهره‌بردن از متون ادبی باب بوده است؛ که آن‌ها غالباً در تحقیق‌های حوزه فلسفه غرب دیده می‌شود. در حوزه نقد و بررسی عاطفه در آثار ادبی نیز غالباً مباحث هنری و بیانی مطرح بوده و به ماهیت عاطفه و رابطه آن با عنصر شناخت پرداخته نشده است.

۲. مروری بر نمودهای عاطفی-شناختی در رمان در جبهه غرب خبری نیست

تعریف‌های پدیدارشناختی از جنگ، در سراسر رمان، نمایانگر اقتدار حتمی و اراده غالب جنگ و منبعث از این اندیشه است که «قدرتی وجود دارد که [...] موجب می‌شود افراد نقش‌هایی بازی کنند که آن‌ها را از خویشتن راستینشان بیگانه می‌سازد» (اسپیگلبرگ، ص ۹۰۲). حتی گفتگوهای همدلانه سربازهای جوان نیز تا حدود زیادی بر همین مدار فکری می‌چرخد. به عبارتی، «جنگ ناشی از ظهور طبیعی قدرت هستندگان است؛ [...] جنگ همه چیز و همه کس را در قبضه خود می‌گیرد؛ جنگ جای هر کس و هر چیز را درون نظام خویش مشخص می‌کند» (همان‌جا)؛ یعنی فرد معنای خود را صرفاً از جایگاه و عملکردی حاصل می‌کند که درون تمامیت نظام جنگ دارد. راوی نوجوانی هجده ساله است که در ۱۹۱۵ م راهی جبهه می‌شود اما، در بازه‌ای سه هفته‌ای، شخصیت و طبیعت انسانی‌اش دگرگون می‌شود: «ما با شور و شوق فراوان سرباز شده بودیم اما آن‌ها تیشه را برداشتند و، تا توانستند، به ریشه این اشتیاق زدند» (رمارک، ص ۲۳). آن‌ها متوجه شدند اختیار و قدرت یک پستیچی با لباس رسمی از اختیارات و قدرت پدر و مادر و معلم و حتی عقل و تمدن در همه دوران‌ها بیشتر است.

در رمان در جبهه غرب خبری نیست نشان داده می‌شود که چگونه مفاهیم حاوی ارزش‌های همگانی همچون آزادی، برابری، وطن، منافع ملی، اصول اخلاقی، ارزش‌های فرهنگی و... به گونه‌ای زیان‌بار بر ضد ملت‌ها و به نفع حاکمان دگرگون می‌شوند. در این میان، مفهوم «وطن»، بیش از همه، در دستگاهی که قدرت نظامی گرداننده آن است، از اصل خود دور و تحریف می‌شود:

در اینجا، کلمه «وطن» یعنی نداشتن شخصیت فردی و تن دادن به کارهایی که پست‌ترین بنده زرخید هم از انجام آن ابا دارد [...] ما را، مثل یابوی سیرک، برای زورآزمایی و فداکاری تربیت می‌کنند. (همان، ص ۲۳)

در رمان در جبهه غرب خبری نیست، ایده جنگ برخاسته از عقیده مجریان آن نیست؛ یعنی

هیچ انگیزه و نیروی محرک درونی‌ای، جز اجبار و دغدغه هستی، آنان را بدین جایگاه فرانخوانده‌است. چنین نگرشی به جنگ فهم آثار آن را با محتوای ارزش‌گذارانه کاملاً منفی همراه می‌کند. جنگ یک جنایت است؛ طرح نابودسازی جمعی انسان‌هاست به قیمت رسیدن به اعتباری ساختگی و مصداق این گفته که «هرامپراتور بزرگی باید دست کم به بار جنگ کرده باشد». (همان، ص ۱۷۵)

چیزها در رمان مزبور غالباً در بخش‌های زمانی گوناگون مقایسه و با تحولاتی پدیداری عنوان می‌شوند. قصد اصلی نویسنده نشان دادن «تأثیر و دگرگونی» است؛ تحوّل‌ی که در اینجا بیشتر ویرانگر است تا سازنده. گذر زمان و تکرار تجربه‌ها کم‌کم محتوای التفاتی و پدیدارشناختی عواطف و احساسات را درگیر می‌کند و در آن‌ها تغییرات اساسی پدید می‌آورد و با توان و ایده‌ها و تصوّراتی که ایجاد می‌کند کم‌کم باعث می‌شود چیزی به نظر تازه و جالب توجه یا پیش‌پافتاده و کهنه جلوه کند: وقتی به خانه‌ها مان برگردیم، اعضای خانواده و دبیرها مان از شنیدن این طرز حرف‌زدن ما حیرت خواهند کرد، ولی اینجا توی جبهه این‌طوری حرف‌زدن امری عادی است. (رمارک، ص ۱۷)

ویژگی مزبور از تغییر جهان زیسته و تجارب افراد در ارتباط با هم و محیط متفاوتشان ایجاد می‌شود؛ یک جریان سیال «آگاهی التفاتی»^{۱۰} که «من»‌های آن‌ها را در فرایند «استعلایی»^{۱۱} خود مقوم می‌سازد. در فصل یازده چنین آمده است:

افکارمان مثل گل کوزه‌گری هستند؛ هر روز، بنا به موقعیت، به شکل‌های گوناگون درمی‌آیند: وقتی برای استراحت به پشت جبهه می‌آیم، شاد هستند؛ و موقعی که به خط آتش برمی‌گردیم، گرفته و غمگین‌اند. (همان، ص ۲۲۸)

این سخن‌راوی هر دو ایده شناخت‌محوری عواطف و تأثیر موقعیت را بر هستنده‌ها به خوبی توضیح می‌دهد. فکر در واقع با احساس قرین است و فکر است که احساس می‌کند و این احساس برخاسته از توجه به آنجایی است که در آن مستقر گشته. از دیگر نکات برجسته رمان در جبهه غرب خبری نیست اشارات پی‌درپی به عنصر آگاهی در هر مرحله از روایت است؛ مثلاً، در بیشتر توصیفات، که توجه سوژه به ابژه را می‌طلبد، احساس عمیق حاصل از آن به مثابه پاسخی پدیدارشناختی توضیح داده شده است: «در همه ما احساسی دائمی و قدرتمند وجود دارد؛ هرکسی از آن آگاه است...». (همان، ص ۱۹)

اندیشه حاکم بر رمان مزبور بی‌معنایی و پوچی است و اینکه جبهه، در هر حال، سرنوشتِ سربازان را رقم خواهد زد؛ آن‌هم نه در زمان مشخص بلکه هر لحظه امکان هر اتفاقی هست: «همین تصادف و تقدیر است که ما را چنین بی‌اعتنا می‌کند» (همان، ص ۹۴). این تجارب ژرف و نیز مواجهه با حقایق جنگ هرگونه امید و انگیزه را از آن‌ها سلب و، در عوض، خشونت و اندوه و سردی را به ایشان هدیه کرده است و البته بی‌اعتنایی هولناکی که تنها در میان مردگان زنده‌نما می‌توان یافت. در این رمان، غالب عواطف با «روی آورد تأثیری»^{۱۲} و ارزشی منفی همراه‌اند که در ادامه تحلیل می‌شوند.

۱-۲. بلوغ روان‌کاه

گاهی تجارب، به‌شکلی ناباورانه، روشنگر حقایقی تحریف‌شده‌اند. این نکته محور فکری رمان مزبور است. سربازهای جوان، که هم‌کلاسی‌های دوران دبیرستان بوده‌اند، شناخت متفاوتی درباره افراد و شخصیت‌ها در قبل و پس از ورودشان به جنگ پیدا کرده‌اند: «ته دل‌مان به آن‌ها ایمان داشتیم [...] باری اولین مرده‌ای که به چشم دیدیم این اعتقاد را در ما کشت». (همان، ص ۲۱)

تأثیر عمیق زندگی در جبهه تجربه‌ای چندین‌ساله را در مدّت کوتاهی برای سربازهای جوان به ارمغان آورده بود؛ آن‌ها ورای آنچه به‌طور طبیعی باید می‌بودند شدند: «آن‌ها این‌طور فکر می‌کنند جوان‌های آهنین! [...] از خیلی وقت پیش، همه این چیزها تمام شده‌است. ما آدم‌های پیری هستیم». (همان، ص ۲۶)

سربازهای جوان در آستانه ورود به تجربه معنادار زندگی بودند که خود را در بحبوحه میدان جنگ دیدند. این اتفاق برای آنانی که بزرگ‌تر بودند رخ نمی‌داد، زیرا توانسته بودند پیوندی معنادار با زندگی بیابند. اما اولین پیوندی که سربازان جوان‌تر را با جهان خارج مرتبط می‌کرد در گیر و دار جنگ برقرار شد. در نظر آن‌ها، هرگونه ارتباط دیگری با زندگی ساختگی است و فقط واقعیت‌های جبهه و پوتین و غذا و اسلحه اهمیت دارند؛ حتی اندوه هم برایشان معنی ندارد. آن‌ها در لحظه وارستگی از گذشته و آینده قرار دارند؛ با تجارب زندگی پیشین خود غریبه شده‌اند و حتی آن را باور نکردنی و تحمل‌ناپذیر می‌دانند.

هایدگر پاره‌ای از ساختارهای دازاین،^{۱۳} نظیر احوال بنیادین، را نشانه‌هایی معنایی می‌گیرد که آشکارا ظهور بی‌واسطه ندارند؛ یعنی پروای هستی و نهایتاً به‌سوی مرگ بودن (← اسپیکلبرگ، ص ۵۹۶). اما این نکته، در مکانی چون خط مقدم، یگانه مسئله‌ای است که یک لحظه نگرش

12. affective intentionality

^{۱۳} 'dasein: دازاین از ترکیب da (آنجا) و sein (بودن یا هستی) ساخته شده و یک مفهوم اساسی است در فلسفه اگزیستانسیالیسم مارتین هایدگر به معنی «بودن در آنجا» یا همان «کون فی العالم». (← هایدگر ۲)

انسان به امور را به حال خود وانمی‌گذارد و دغدغه هستی تمام کنش‌ها و انتخاب‌های او را هدایت می‌کند؛ تا حدی که مرگ را پیش از وقوع می‌بیند و با حس‌های خود ادراک می‌کند:

در حقیقت، آنچه توی صورتش می‌بینم اعضا و خطوط آن نیستند بلکه فقط نشانه‌هایی هستند؛ [...] حتی در صدایش هم طنین مرگ احساس می‌شود. (رمارک، ص ۲۳)

این احساس پیش‌آگاهی درباره مرگ کم‌کم به حس پس‌آگاهی از آن نیز تبدیل می‌شود. تصور اینکه هم‌رزمش پس از مردن چه سیر تحوّل‌ی فیزیکی را طی می‌کند نشان از تسلط این فکر بر آگاهی و محتوای التفاتی دارد:

به این فکر می‌افتم که این ناخن‌ها، مثل گیاهان زیرزمینی، تا مدّت‌ها پس از قطع شدن نفس کیمیش به رشدشان ادامه خواهند داد؛ هم‌زمان با موهایش. این چیزها چگونه اتفاق می‌افتد؟ (همان، ص ۲۴)

تغییر باور به گونه‌ای ژرف‌تر زمانی اتفاق می‌افتد که پل، در جایی بین دو جبهه متخاصم، در حالی که به گودالی پناه برده‌است، با یک فرانسوی روبه‌رو می‌شود و او را با سرنیزه می‌زند و جوان فرانسوی چند ساعتی در برابر دیدگان پُر از تأسف و پشیمانی پل در حال جان‌کندن است. این صحنه یکی از تکان‌دهنده‌ترین رویدادهای جبهه است:

توقلاً برای من فقط یک وهم بودی؛ [...] من آن موجود خیالی را کشتم، ولی حالا برای نخستین بار می‌بینم که تو هم آدمی هستی مثل خود من؛ [...] مرا ببخش رفیق! (همان، ص ۱۸۹)

پل، که از حقیقت موجودی به نام دشمن آگاه می‌شود، توأم با احساس مسئولیتی انسانی، که ناگهان نسبت به همسر و خانواده او در ضمیرش بیدار می‌شود، می‌اندیشد که در این لحظات سخت چگونه می‌تواند برای او (دشمنش) کاری انجام دهد؛ تا حدی که حتی خود را در قالب شخصیت او می‌بیند.

۲-۲. مقاومت اگزستانسیال؛ بازنمودی از کینه و نفرت

به اعتقاد سارتر، بشر پیش از هر چیز «طرحی» است که در درون‌گرایی خود می‌زید. فرد انسانی، با انتخاب خود، یعنی تصمیم درباره حالات و اعمالش، راه همه آدمیان را انتخاب می‌کند و تصویری از بشر می‌سازد که به عقیده او باید آن‌گونه باشد. (← سارتر)

هیمل، مرد قدکوتاه و چاقی که تنبیه سربازها به کوچک‌ترین بهانه‌ای پیشه‌اش بوده، سرانجام در آتشی می‌افتد که خود به پا کرده‌است. سربازان، در گرفتن انتقام از او، به آسودگی خیالی دست می‌یافتند که رهایی از این التزام بشری برای آنان به ارمغان می‌آورد:

این یابوی مردنی، که از شدت عصبانیت وحشی می‌شد، نتوانست وادارمان کند در برابرش سر فرود بیاوریم. (رمارک، ص ۳۱)

شدیم آدم‌های خشن، بدبین، بی‌رحم، انتقام‌جو و وحشی؛ ولی این چیزها مفید بود، چون ما دقیقاً همین خصوصیات را کم داشتیم. (همان، ص ۳۳)

انتخاب‌های هیمل و سربازان، به‌مثابه خرد بشری، مسلکشان را بنا نهاد. آن‌ها با طرحی که هیمل ارائه کرد، به‌وجهی، خشونت و انتقام‌جویی را آموختند. نخستین بار، لئون تولستوی، در رمان مرگ ایوان ایلیچ، این بازی اقتدارآمیز تباهی‌جویانه و ضد بشری را ترسیم کرده؛ بازی‌ای که، در آن، یک قاضی، در تمام طول مدت خدمتش با به‌کارگیری چند شیوه تهاجمی، ماشین‌وار، هر متهمی را به انواع مجازات‌ها محکوم می‌کند. بازتاب آموزه‌ای که قاضی قوانین آن را وضع کرده بود زمانی خود را نشان می‌دهد که پس از گذشت چندی او خود بیمار می‌شود و تک‌پزشک متخصص شهر، با همان شیوه خشونت‌بار و تهاجمی قاضی، او را پس از هر بار معاینه تا حد مرگ زجر می‌دهد. همین مضمون، در رمان در جبهه غرب خبری نیست، برای کانتورک نیز رخ می‌دهد: «کانتورک را هم به خدمت احضار کرده‌اند؛ [...] نگاهی به‌ش کردم و گفتم: "سرباز کانتورک! حساب به حساب، کاکا برادر [...]» (رمارک، ص ۱۵۱). میتل اشتارت و راوی دانش‌آموزان کانتورک بوده‌اند و حالا نوبت آن‌ها بود که آموخته‌هایشان را در مورد آموزگارشان به مرحله عمل درآورند.

۳-۲. طنز و شوخی

عنصر طنز در رمان در جبهه غرب خبری نیست بیشتر بر پایه‌های فکری-فلسفی از قبیل مقاومت در برابر سختی اوضاع و فراموشی لحظه‌ای موقعیت و انتقام‌گرفتن از افراد به کار رفته‌است. این رفتارهای مضحک نوعی طنز سیاه و در عین حال بازگشایی از عملکرد کسانی است که هستی را تهدید می‌کنند. این شوخی‌ها گاه با لودگی و عبارات غیر مؤدبانه و زنده آمیخته می‌شود که آن را می‌توان اقتضای سن یا بازتاب تجارب سخت و بی‌رحمانه جبهه دانست:

شوخی‌های زنده و زشتی درباره جبهه و سنگر می‌کنیم [...]؛ تا موقعی که با زندگی و جنگ و جبهه به این شکل برخورد کنیم، توان مقاومت داریم. (همان، ص ۱۲۹)

مقاومت آن‌ها به‌شکل فراموش کردن هستی ظاهر می‌شود که جز با هیچ‌انگاری و طعنه و تمسخر اوضاع و رهاکردن خود از سیطره اندوه و رنج ممکن نمی‌شود. نوع دیگری از آن پس از انتقام‌گرفتن بود که به سطحی از لذت و سرخوشی می‌رسیدند؛ چنان‌که به‌گونه‌ای طنزآمیز صحنه کتک‌کاری هیمل توصیف و تاحدی به یک کم‌دی‌نمایشی نزدیک شده‌است:

انتقام مثل سوسیس خوک خوشمزه‌س. [...] درستش را بگویم، هیمل اشتاوس بایستی راضی می‌بود. [...] ما شاگردان دانشمندی برای به‌مرحله اجرا در آوردن رؤیاهاش شده بودیم. [...] هرگز نفهمید این تنبیه را مدیون چه کسانی است. (همان، ص ۵۲)

۴-۲. خشم، احتیاط و اضطراب در پیوستار ترس

احساس ترس چیزی است که، ابتدا با ضعف‌هایی، بر سربازها غالب می‌شود و این احساس جو بین انسانی آن‌ها را پُر می‌کند و از یکی به دیگری ساری می‌شود. این حالت‌ها بیشتر در تازه‌واردها دیده می‌شود که گاه به دیوانگی یا مرگشان ختم می‌شود و انتظار مرگ را در ناظران این صحنه‌ها القا می‌کند. ما اضطراب را با شناخت مرگ تجربه می‌کنیم. اضطراب صرفاً همان ترس ساده از مرگ نیست. اضطراب مقوله‌ای شناختی و متضمن این آگاهی است که ما به‌سوی مرگ حرکت می‌کنیم. به عبارتی، «اضطراب به ما نشان می‌دهد که دازاین، در امکان نه‌هستی دازاین، یعنی مرگ را درک می‌کنیم» (لوکاج،^{۱۴} ص ۴۴۱). این مقوله شناختی، وقتی با محتوایی عقلانی ملازم باشد، بپایند آن ترسی از نوع احتیاط و مراقبت خواهد بود که مارتا سی. نوسباوم، فیلسوف امریکایی، در تعریف «عاطفه معقول»^{۱۵} (Nussbaum, p 183) بدان اشاره کرده‌است: «ترس هنوز از دلم بیرون نرفته، ولی ترسی است معقولانه؛ نوعی احتیاط و سواس آمیز». (رمارک، ص ۱۸۱)

اما ترس، در رمان در جبهه غرب خبری نیست، وجوه دیگری نیز دارد که همچون خشم نمود می‌یابد؛ مانند ترس از قرارگرفتن در آستانه مرگ خود یا مرگ هم‌نوع: کم‌ریش ناله‌ای کرد و شروع کرد به خرخر کردن؛ از اتاق می‌دوم بیرون و تلو تلخوران می‌پرسم: «[...] من از خشم دارم می‌لرزم، همراه پرستار می‌روم». (رمارک، ص ۳۷)

ترس پل از اینکه مبادا کم‌ریش مرده باشد، در مدت زمانی که پرستارها و دکترها از رفتن به بالین او تعلل می‌کنند، جای خود را به خشم می‌دهد. گاهی نیز مشاهده صحنه مجروح یا کشته شدن و خیم اسب‌ها بر اثر بمباران ترسی رقت‌بار ایجاد می‌کند؛ تادن، که از این صحنه دهشت‌بار متأثر شده‌است، با خشم پا به زمین می‌کوبد و ناسزا می‌گوید: «به شما می‌گم که کشوندن حیوونا توی جنگ کنیف‌ترین کاریه که آدما می‌کنن» (همان، ص ۶۴). حتی این نوع حس ترس خشم را در حرکت سایه‌های سیاه شب نیز متجسم می‌کند: «تاریکی شب دیوانه شده‌است؛ [...] سایه‌های سیاه‌تر از شب خشمگینانه به‌سوی ما هجوم می‌آورند» (همان، ص ۶۵)؛ ترسی وهم‌انگیز که از التفات احساسی به پیرامون منتج می‌شود. گاهی نیز این ترس در قالب جنونی وحشیانه در کشتن دیگران برای بقا و جلوگیری از نابودی خود جلوه‌گر می‌شود:

آه [...] نه، [...] حالا باید عقب‌گرد کنیم و برگردیم به قلمرو وحشت [...]. در عین حال با خشم و خروشی

دیوانه‌وار می‌خواهیم بکشیم. [...] اگر ما آن‌ها را از بین نبریم، آن‌ها نابودمان خواهند کرد. (همان، ص ۱۰۷)

استیلاي ترس، از نوع مرگ‌هراسی، آدمی را از آزادی‌های فردی تهی می‌سازد و تحت اقتدار نظام و ساختاری درمی‌آورد که اندیشیدن را معدوم کرده و این یعنی «نیستی»؛ زیرا وقتی اندیشه‌ای نباشد، هستی‌ای نیز نخواهد بود. بدیهی است چنین باورهای دست‌کاری‌شده و افکار ساخته‌وپرداخته، اگر کمترین تأثیرش را بر عواطف بگذارد، جز انفعال و بی‌معنایی حاصلی نخواهد داد؛ و نتیجه آن بی‌تردید اوج سببیت و رذالت با زبونی و سرسپردگی به قیدوبندهای گریزناپذیر است. این احساس در سرتاسرِ رمان حاکم است؛ و حتی اگر لحظاتی تأثر و اندوه نوستالژیکِ ناچیزی حاکم باشد، باز وقایع و رخدادها آن را به‌سمتِ هیچ‌انگاری و فراموشی سوق می‌دهد.

۲-۵. موقعیت فیزیکی، مکانی و حالات احساسی

در این مورد، بیش از همه، شاهد بازتاب اندیشه‌هایدگری از دازاینیم. بودن در مکان و موقعیت خاص عاملی هستی‌شناختی از ظهور حالات احساسی و عواطف ویژه است. درباره‌ی هیمل اشتاوس و افراد دیگر، که در رده‌های گوناگون نظامی قرار دارند، این نکته تمهید شده است:

هیمل اشتاوس، به‌طور حتم، مَثِ یه پستیچی، آدم ساده‌ایه؛ چطور که با لباس سرخوخی این قدر ناکس شده؟ (همان، ص ۴۷)

من به‌عنوان یک فرضیه می‌گویم: «این لباس نظامیه که آدمو به این حال درمیاره». (همان‌جا)

به‌همین ترتیب، نداشتن لباس نظامی و خارج‌شدن از پوشش رزمی سربازان را در حالت متفاوت اولیه قرار می‌دهد و احساسشان را نیز دگرگون می‌کند: «وقتی لخت می‌شویم، لحظه عجیب‌وغریبی است: می‌شویم غیر نظامی؛ و کم‌وبیش همین حالت را هم احساس می‌کنیم». (همان‌جا)

توجه سربازان به پیرامون خود و فضایی که در آن قرار گرفته‌اند، یعنی جبهه، نیز نشان از تأثیر نیروی مکانی بر حالات احساسی آن‌ها دارد:

حس می‌کنم خود جبهه است که پرتو الکتریکی سیالی از آن متصاعد می‌شود و تارهای عصبی ناشناخته‌ای را در من به جنبش درمی‌آورد. (همان، ص ۵۶)

وقتی حرکت می‌کنیم، سربازهای معمولی بیش نیستیم [...]؛ و موقعی که به منطقه‌ای می‌رسیم که جبهه شروع می‌شود، می‌شویم آدم‌هایی با غریزه حیوانی. (همان، ص ۵۷)

نکته جالب دیگر، درباره‌ی دیدگاه‌هایدگری در رمان در جبهه غرب خبری نیست، پرداختن به زمین و آسمان است. هایدگر کل هستی را یگانگی ساده‌ای از چهارگانه‌ها (زمین، آسمان، قدسیان، و فانیان) می‌داند. سخن درباره‌ی هریک از این چهارگانه‌ها متضمن آن سه‌دیگر نیز هست (← هایدگر ۱،

ص ۱۰). زمین محلّ سکونت و یگانه پناه سرباز (عنصر فانی) است و نیروبخش او:
ولی نیروهای دفاعی از زمین و آسمان برای ما می‌رسد؛ به‌ویژه از زمین. زمین برای هیچ‌کس به‌اندازه
سرباز اهمّیت ندارد وقتی مدّتی طولانی و با تمام قوا خود را به آن می‌فشرد [...] (رمارک، ص ۵۶)
درهم‌ریختن حیرت‌آور هستی‌مان [...] بازتابی از حیات است که از زمین به دست‌هامان سرایت می‌کند؛
[...] با تمام وجود به آن بوسه می‌زنیم. (همان، ص ۵۷)

۶-۲. بیگانگی: ادراکی زیست‌جهانی

سربازها می‌دانند که دیگری هیچ‌گاه آنچه را در جبهه از سرگذرانده‌اند درک نخواهد کرد. آنچه
ادراک می‌شود یادآوری تجربه‌ای شخصی است که در هنگام مواجهه با تجربه مشابه دیگری رخ
می‌دهد. مجموعه این تجارب در زیست‌جهانی مشترک با تمام تجربه‌کنندگان دیگر در همان
زیست‌جهان اتفاق می‌افتد و، بنابراین، «من»هایی که در بستر سیّالیت آگاهی‌همدیگر تقوّم نیافته‌اند
قادر به درک هم نخواهند بود: «مادر عزیزم! چه می‌توانم به تو بگویم؟ درک نخواهی کرد؛ نه، هرگز متوجه
نخواهی شد. هیچ‌وقت نباید بفهمی. از من می‌پرسی سخت می‌گذرد؟» (همان، ص ۱۴۰)؛ و گاهی چقدر
خوب است که بعضی تجارب را دیگران درک نکنند! درباره خودش نیز این‌گونه است؛ او هم دیگر
پدر و مادر و... را نمی‌تواند درک کند، چون در دنیای متفاوتی زیسته و دقیقاً در سنّ جوانی
خمیرمایه‌اش به‌گونه‌ای متفاوت شکل یافته‌است: «آدم‌های اینجا موجودات دیگری هستند، موجوداتی که
من خوب درکشان نمی‌کنم» (همان، ص ۱۴۷). او حتّی با کتاب‌هایش و اتّاقش نمی‌تواند ارتباط
برقرار کند و این خاصّیت مکان است که دیگر با او و شخصیتش همخوانی ندارد، هرچند اشتیاق
زیادی برای بازگشت در او وجود داشته باشد؛ چراکه اکنونش پُر از واقعیت‌های گریزناپذیر است و
آینده‌اش مبهم. پس چقدر باشکوه می‌شد که گذشته با او از در آشتی درمی‌آمد و باز او را مهربانانه
در آغوش خود می‌گرفت! اما مسلماً بازگشتی نخواهد بود؛ و این منشأ درد ورنجی عظیم در او
می‌شود. اما، درست زمانی که به جبهه باز می‌گردد و با دوستان خود دیدار می‌کند، گویی
به خانه‌اش بازگشته‌است و خود را متعلّق به آن محیط احساس می‌کند.

۷-۲. اندوه و افسردگی نوستالژیک

اندوه در شکل همجویی از خاطره‌ها در تنهایی پس از هر حمله نشان از تأثیر ناراحت‌کننده‌ای دارد
که گریزی از آن نیست. افسردگی، بیش از هر احساس دیگری، با فعّالیت ذهنی درگیر است و بیشتر
از نوع یادآوری است: روی آورد افقی که انسان را در بستر زمان‌بندی حیات خود غرق می‌کند و،

چون اوضاع فعلی بروفق مرادش نیست، یا در حسرت گذشته می ماند یا در تأسّف بر اثر رویدادهایی که او را در موقعیت فعلی قرار داده اند: «اینها درحقیقت افکارم نیستند؛ خاطره‌هایی هستند که در این حالت ضعف روحی به من هجوم می آورند». (همان، ص ۱۱۱)

خاطره‌ها در سکوت جان می گیرند و سخن می گویند، اما در جبهه ساکت اند و در خاموشی شان با حرکات و نگاه‌ها حرف می زنند؛ و سربازها برای رهایی از این سیّالیت و بی خویشتی به سراغ سلاح‌هایشان می روند. بدن جسمانی و امیال درونی پناه‌بردن به قدرت خاموشی خاطره را دوست دارند، ولی در جبهه خاطره‌ها اسرارآمیز و ترسناک و در عین حال دوست‌داشتنی جلوه می کنند؛ هرچند امیدی به دستیابی به محتوایشان نیست، زیرا به زمان خود متعلّق اند و در هیچ زمان دیگری موجد آن حسّ گذشته نخواهند بود: «مانند عکس رفیق مرده‌ای که بخواهد ذهنمان را به خود مشغول کند» (همان، ص ۱۱۳). سربازها، همان‌گونه که به خاطرات گذشته‌شان آگاه‌اند و سعی می کنند از غلبه‌شان جلوگیری کنند، از آنچه در آینده خاطره‌ای بیش نخواهد بود نیز آگاه‌اند؛ و این همان تأمل پدیدارشناسانه است در یک روی آورد افقی به جهان: «این را هم می دانیم: تازمانی که در جنگ هستیم، هرچه مثل سنگ در وجودمان فرومی رود پس از جنگ دوباره زنده خواهد شد». (همان، ص ۱۲۹)

تأمل درباره آینده از دلالت‌های آگاهی است. برای سربازهای جوان، افکاری که در آینده ذهنشان را درگیر خواهد کرد به سان عنصری خارجی و سخت است که اکنون در جسمشان جایگزین شده و روزی، ناگزیر، راه خود را، با احساسی از درد ورنج، به بیرون خواهد جست.

۸-۲. همدلی و صمیمیت

این احساس شاید یگانه بنیان عاطفه ارزشمند و مثبت در رمان در جبهه غرب خبری نیست باشد که از مفاهیم بارز بیشتر داستان‌های جنگ نیز هست؛ احساس خوشایندی که، همچون نوازش پرتوهای گرم و جان‌بخش خورشید در سرمای سخت، لحظاتی رها از قبض و تنش‌های جبهه را برای سربازان خلق می کند. در رمان مزبور، به بنیاد هستی‌شناختی این احساس (همدلی و صمیمیت) به‌صراحت اشاره شده است:

مهم‌ترین چیزی که، برای حمایت از آدم در دنیا، وجود دارد صدای رفقایم است. (همان، ص ۱۸۱)

همگی با همان ترس دست‌به‌گریبانیم و همان هستی را داریم. (همان‌جا)

به حکم همین تفکر هستی‌گرایانه، همدلی و پیوند میان سربازان به دلایل ساده‌ای چون همسانی وضعیت مشترکشان در بودن در جبهه، ترسشان از مرگ و مشکلات جبهه، و نیز همسالی‌شان صمیمیت و عمق بیشتری می یابد:

بیست‌سالگی مان، که خیلی چیزها را دشوار می‌کرد، در این مورد به کارمان آمد؛ باعث به وجود آمدن همدلی در پدیده جنگ یعنی رفاقت شد. (همان، ص ۳۳)

۲-۹. عشق

در رمان در جبهه غرب خبری نیست، استیلای اندیشه پوچی و سلب اختیارات و اراده مجالی برای عشق آرمانی و بروز عواطف خاص آن باقی نمی‌گذارد. اما عشق میان اعضای خانواده به‌ویژه در مورد مادر همچنان نمودی برجسته دارد؛ با این تفاوت که مادر، از دریچه نگاه راوی، موجودی دردمند و مستحق ترحم جلوه‌گر شده است نه انسانی با جایگاهی والا و شایسته احترام و ستایش: «چه موجود بینوایی است این‌که در رختخوابش خوابیده و بیشتر از هرکسی در دنیا مرا دوست دارد!». (همان، ص ۱۶۰)

این نوع عشق با اندیشه مسیحی همساز است که، در آن، برخلاف سنت یونانی و اندیشه ارسطویی، عشق لزوماً حرکتی از جانب موجود ضعیف‌تر به سمت موجود کامل‌تر نیست، بلکه اشتیاق موجود کامل‌تر به دستگیری از موجود ضعیف‌تر و یاری‌رساندن به آن است (← ربیعی، ص ۱۲۷). با وجود این، همین عشق مادرانه نیز، با تأثیرپذیری از افکار معطوف به ساختار جنگ، نباید بروز داده شود:

آه مادر برای تو من هنوز بچه‌ام [...]؛ چرا نمی‌توانم سرم را روی زانوهایت بگذارم و گریه کنم؟ چرا باید همیشه آرام‌ترین و قوی‌ترین باشم؟ (رمارک، ص ۱۵۸)

۳. نمودهای عاطفی-شناختی در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه

در رمان مزبور، فرایند شناختی و بازنمود آن در عواطف خالی از سویه ذهنیتی خاص است؛ رفتارها طبیعی‌تر و گفتارها بدون صبغه فلسفی است. مفاهیم ارزشی چون «وطن»، «هم‌نوع»، «دفاع»، «مقاومت»، و «ایثار» در معنای حقیقی نمود یافته‌اند. همچنین، حالات جسمانی و طبیعی نیز واقعی‌تر بیان شده‌اند؛ برای نمونه، در این رمان، به‌درستی، بر خواب (این نیاز حیاتی) و عوالم آن تأکید شده است. خواب، به‌لحاظ اختصاص به عالم ذهن، همچون اندیشه، دلالت بر هستی بیننده دارد؛ اما ماهیت ویژه خواب از دو جهت با اندیشه متمایز است: (۱) بدون اراده و خواست فاعل رخ می‌دهد؛ (۲) پدیده‌ای دیداری است و بینش، به‌مثابه یکی از قوای حسی‌مدرک، در آن، کارکرد ماهوی دارد و ارتباط محسوس آن را با عالم عینی برقرار می‌سازد. همچنین، چون در بیشتر موارد براساس الگوهای ناخودآگاه جمعی تعبیرشدنی است و می‌تواند هشداردهنده و آگاهی‌بخش یا نشانه‌ای از دروئیات شخص باشد، از خیال متمایز می‌شود. از این رو، گونه‌های خواب براساس منشأ و نتایج مترتب بر آن مقرر می‌شود.

همچنین، خواب ارتباط اساسی با حالت‌های بدنی و جسمی دارد. به‌هنگام خواب، هرچند بسیاری از فعالیت‌های زیستی انسان متوقف می‌شود، تأثیر خواب بر وضعیت فیزیکی و احساسی خواب‌بیننده کاملاً مشهود است. پس، خواب امری التفاتی به دنیای بیرون و نیز تن است. از این رو، کابوس‌ها را می‌توان شکل تشدیدشده‌ای از تحریکات منفی چون ترس و خشونت دانست که در حالت انباشت آن‌ها در بدن ظهور می‌کنند. پس کابوس‌ها پدیداری از هیجانات احساسی روح و بدن هستند که با پس‌زمینه تأملات هستی‌شناختی فرد پیوند دارند؛ و تأملات نیز با تمامیت زمانی و مکانی و «من» آگاه شخص نسبت دارند. ذهنیت «ناصر»، چون نوجوان است و در آستانه رشد و بلوغ، به واسطه تغییرات هورمونی و تأثیرشان بر روحیات و عواطف او، در تجربه چنین کابوس‌هایی جلوه‌گر شده است:

یک‌دفعه متوجه می‌شوم [...]؛ خون را در قالب صورت او ریخته‌اند [...]؛ یکهو قالب صورت او از هم می‌پاشد و خون پخش می‌شود تو آسمان [...]؛ می‌خواهم از وحشت بمیرم [...]؛ دستی تکانم می‌دهد [...]؛ جیغ می‌کشم [...]؛ از خواب می‌پریم [...] (دهقان، ص ۷۲)

نکته دیگر پدیدارشناختی در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه مفهوم آزادی و مسئولیت است که آن را در تقابل ژرف با رمان رمارک قرار داده که نمود تمام‌عیاری از سلب آزادی‌های فردی و سقوط معنای انسان در نظام جنگ است. اما، در این رمان (اثر دهقان)، مفهوم آزادی فراتر از حد معمول و امری متعالی است؛ در معنای انتخاب مسئولیت در برابر هستی دیگران و پاسداری از آن.

در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، همچنین، خیال و تصویرسازی کودکانه و پویا جلب توجه می‌کند. این ویژگی نیز یکی از جنبه‌های نگرش پدیداری و رهایی ذهنی کودکانه و گسست از واقع در این رمان است که آن را دل‌نشین می‌کند. خیال، در ساحت ادب، صورتی از آگاهی را فرامی‌نهد که ابژه آن عدمی و غیر واقعی است. بدین مناسبت، خیال واقعیت را چنان‌که می‌خواهد می‌سازد، یعنی در هیچ حال امر واقعی را شناخت‌پذیر نمی‌کند بلکه تبدیلیش می‌کند به آنچه خود می‌خواهد و، از این حیث، نوع برتر آگاهی در حوزه ادب است و، در اصل، ادراک ادبی را قوام می‌بخشد. (← خاتمی، ص ۸۶)

کیزی (فیلسوف آمریکایی) نیز، براساس تجربه شخصی خود از خیال (imagination) یا تصویرسازی، دریافت که شکل‌های ذاتی خیال در زندگی عادی صورت می‌یابد. او، در تحلیل عمیق این حالت‌های بنیادین تجربه خیالی، نشان داد خیال‌پردازی به‌لحاظ آیدتیک از ادراک (perception) متمایز است و آن را همچون کنشی کاملاً مستقل تعریف کرد که رهاشدگی نهادین ذهن را محقق می‌سازد (Casey, 1997). چنین حالتی در رمان رمارک بسیار اندک است، چراکه انتقادی و تحلیلی است.

در رمان دهقان، غالب عواطف از زبانِ راویِ اول شخص، با روی آوردنِ تأثیری و ارزشی بی طرفانه یا مثبت، بیان می‌شوند که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۳. ترس آگاهی، خشم و اضطراب

از همان ابتدای رمان، فضایی منقبض و نفس‌گیر از خشم و غضبِ پدر درون خانه سنگینی می‌کند. پدر از شنیدن خبر تصمیم ناصر برای رفتن به جبهه متغیر شده است و، از خود، رفتارهایی خشونت‌آمیز نشان می‌دهد. این جوّ تشوی و آکنده از فشار روانی سنگین، هر لحظه، بر تمام افراد خانواده مستولی می‌شود. اسمیتز ویژگی‌های چنین فضاهای احساسی را برشمرده:

احساسات دارای ویژگی تشعشع به محیط اطراف هستند [...] به نظر می‌رسد که غم، شرمساری، و خشم پرکننده فضا باشند که به طور قاعده‌مندی حتی کلّ تازه‌واردها [به آن محیط] را تحت تأثیر قرار دهند. (Smithz, p 251)

بدین ترتیب، این احساسات با انواع دیگر جنبش‌های درونی متحرک جسمانی یا هیجاناتی مانند گرسنگی و تشنگی یا قدرت و ضعف که فقط خود شخص (و نه شخصی دیگر) احساسشان می‌کند کاملاً متفاوت‌اند:

برمی‌خیزم؛ طاقت ماندن در این فضا را ندارم، می‌روم تو آن یکی اتاق. (دهقان، ص ۱۸)
نمی‌توانم سر سفره بنشینم. [...] می‌دانم امشب هیچ‌کدامان شام نخواهیم خورد؛ قوتمان زهر خواهد شد. (همان، ص ۲۰)

خشم پدر، از سر نگرانی از تصمیم فرزندش برای رفتن به جبهه، بیشتر موضوعی روان‌شناختی و از نوع انفعالات نفسانی است؛ اما ترس و اضطراب انتقال یافته به فرزند و افراد خانواده تا حدودی بیانگر ترس آگاهی امیدوارانه نزد کی‌یرکگور است (Kierkegaard, 1980) →، زیرا احساس ترس از تصمیم رفتن به جبهه و سکوت اختیار کردن (به دلیل خشم پدر) با پافشاری و اصرارِ درونی بر رفتن توأم است. در فضای جبهه نیز سایه هولناک مرگ بر اذهان سربازها افکنده شده است؛ حتی، با وجود اندیشه گریز پای کودکی، نمی‌توانند از آن فارغ شوند؛ گویی سربازها از قبل در چنگال مرگ به سر می‌برند و خود نیز آن را می‌دانند. به گفته هایدگر، «دازاین، از پیش، درگیر هستی واقعی خویش است» (اسپیگلبرگ، ص ۵۹۶). ترس آگاهی از ویژگی‌های دازاین است:

میان ما فقط خاک است؛ خاکی مرگ. همه جا ساکت است. (دهقان، ص ۶۶)

مسعود انگار به خودش می‌گوید: «پس ابوالفضل اولیش شد». (همان، ص ۱۳۶)

ترس آگاهی روی دیگر سکه یعنی مرگ آگاهی است. نوع ترس از مرگ در رمان سفر به گرای

۲۷۰ درجه با نوع غالب در رمان رمارک (مرگ‌هراسی) تفاوت شناختی دارد. این ترس ترسی هستی‌زدا و سالبه اختیارات و آزادی‌های طبیعی فرد نیست، بلکه جسارت‌آمیز و شورانگیز است و مسئولیت‌پذیر؛ ترسی است که به اضطراب فلج‌کننده یا خشم سرکش نمی‌انجامد. تعقلی‌رشدیابنده در آن هر لحظه جان تازه می‌گیرد و تجربه‌ای ناب برای رزمنده‌ها به ارمغان می‌آورد. این احساس خاص از گفتارشان درباره پدیده‌ها آشکار است:

ترسناکه! [...] صدای خزیدن چیزی می‌آید؛ [...] هزار هزار ستاره در آسمان سوسو می‌زنند. انگار ما را مسخره می‌کنند. زیر لب می‌گوییم: «خودتون دیوونه‌اید!». (همان، ص ۶۶)

۲-۳. زبان غنایی

درهم‌تیدگی زبان ادبی و عامیانه در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه جالب توجه و چنان است که گویی طبیعت زبان تمام صورت‌های متکثرش را در وحدتی فکری می‌یابد. شاید از جمله معدود هنرهای داستان‌نویسی همین باشد که صور خیال در قالبی عامیانه عرضه شود و البته همراه با احساس معطوف به ترس و خشونت ویژه صحنه جنگ که از نقاط قوت و منحصر به فرد این رمان است:

نخل‌ها ما را شقه‌شقه می‌کنند. (همان، ص ۹۷)

شهابی آسمان را خط می‌اندازد و ناپدید می‌شود. (همان، ص ۱۵۳)

در زبان غنایی رمان مزبور، همچنین، دلالت‌هایی از ترس و مرگ‌اندیشی وجود دارد؛ واژگانی که به یک شبکه مفهومی متعلق‌اند: همچون «بوی کافور»، «زوزه و ناله کش‌دار»، «شیخ»، «صداهای گنگ و دردآلود»، «سکوت» و...:

باد حرف‌هایش را، که بوی کافور می‌دهد، تو دشت می‌پراکند. (همان، ص ۶۵)

باد زوزه می‌کشد و ناله کش‌دار می‌کند؛ [...] دیگر هیچ شبحی حرکت نمی‌کند. (همان، ص ۶۷)

در یک جا نیز پرتوهای رنگین و در عین حال ساده ذهنیت کودکانه‌شان حس تازه‌ای از معصومیت و بازی‌جویی القا می‌کند: «ماه، که به سیب گاززده می‌ماند، پشت سرش قایم می‌شود». (همان، ص ۸۴)

همچنین، شور و تکاپو و جست‌وخیز خاص آن دوران در زبان بازتاب یافته‌است؛ چنان‌که گویی واژه‌ها خود بازیگر صحنه‌ها می‌شوند و تجربه‌ای مستقیم و زنده را به نمایش می‌گذارند؛ مثل «بازشدن کلاف»، «ترک‌برداشتن دیوار»، «ترکیدن کف»، «ریخته‌شدن رنگ» و... که همگی تشبیهات فعلی و حرکتی‌اند: «دست‌هامان به‌مانند کلافی از هم باز می‌شود، دیوار شانه‌هامان ترک برمی‌دارد و از هم جدا می‌شویم». (همان، ص ۱۴۴)

نوع الفاظی که در بیان ادبی رمان دهقان به کار رفته باز منبعث از همان روحیه خردسالی و شفافیت آن است؛ تشبیه ساده محسوس به محسوس، با حفظ تمامی ارکانش، چنین کارکردی دارد و بیان روشن و

بدون پیچیدگی‌های غریب و سوپزکتیو آن موجد همدمی و تشارک تجربه و وحدت مخاطب با اثر است: نوجوان ق‌دبلند لنگ‌درازی بود که، مانده کزه‌اسب تازه‌متولدشده‌ای، پاهایش به هرطرف تاب برمی‌داشت. (همان، ص ۱۴۷)

ردّ شنی تانک‌ها روز زمین کشیده شده و گویی هزاران کرم خاکی، با بدن‌های بندبند، روز زمین پخش شده‌اند. (همان، ص ۱۵۸)

جاندار پنداری کودکانه نیز، در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، به شکلی متناسب با روحیات خاص آن دوران دیده می‌شود که باز از واقع‌گرایی پیش‌گفته و احساسات متأثر از پیرامون تبعیت می‌کند: نقش پلنگ رو پتو چشم دوخته به ما و آماده‌است که، اگر نزدیک شدیم بجهد رویمان، نگهبانی حیدر را می‌دهد. (همان، ص ۹۲)

۳-۳. بلوغ و مردانگی

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، معنای زیسته مردانگی، در تجربه سربازان کوچک در آستانه بلوغ، از تأثرات منفی برخاسته از سختی‌های جنگ عاری اما به‌گونه‌ای ناگزیر و طبیعی حاد است؛ چنان‌که گویی تحوّل فکری و نگرشی آن‌ها نمودار رشد و تغییرات سریع جسمی‌شان است و بالعکس و، در این میان، حوادث سخت و پُرتنش جبهه این وضعیت گذار را نگران‌کننده‌تر ساخته‌است. درگیری سربازان با این مسئله، در سراسر رمان، بازنمایی احساسی شده و در احوالات طبیعی و جسمی و ویژگی‌های ظاهری و نیز گفتارهایشان تعبیه شده‌است:

کم‌کم آرام می‌شود و من تازه می‌فهمم که خواب دیده و به دنیای ناشناخته‌ای پا گذاشته و برای اولین بار به بلوغ رسیده. (همان، ص ۱۱۹)

هنوز موی صورتش آن‌چنان نرویده که بتواند رنگ صورتش را پوشاند. (همان، ص ۱۴۸)

با وجود این، در رمان مزبور، معنای قاموسی «مرد و مردانگی» در اذهان سربازان در پیوند با ارزش‌های انسانی چون «مسئولیت‌پذیری» و «دلیری و شجاعت» و «ایثار»، و به‌گونه‌ای تعالی‌جویانه، در لحظه‌لحظه جنگ و درگیری‌هایش شکل می‌گیرد و آن‌چنان راسخ جلوه می‌کند که گویی جبهه برای آن‌ها صحنه نمایش و تجسم واقعی آن است:

امشب این میدون مرد می‌خواد و مرد این میدون هم شماييد. (همان، ص ۱۵۴)

چفتیه سیاه دور کمرش او را مردانه‌تر می‌نمایاند. (همان، ص ۱۵۵)

۴-۳. احساس معطوف به بدن

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز بیان جزئیات و حالات جسمی، که نشانه‌هایی از احساسات درونی

ناخودآگاه با خود دارند، در چگونگی لحن نویسنده و نیز ایجاد احساس واقعی و طبیعی‌تر در خواننده نقش دارد. از این رو، بیان ماهرانه این ریزسازهای توصیفی نه تنها به لحاظ زیبایی‌شناختی بلکه به لحاظ کیفیت ادراک سوژه از امور مهم است. بازتاب اوضاع نامساعد جبهه و ترس سربازان با توصیف تغییرات در ظاهر و رفتارشان نمود می‌یابد؛ حالاتی مثل «قوز کردن»، «چین انداختن بر پیشانی»، «جویدن ناخن»، «سفید شدن رنگ چهره»، «خشکی دهان»، «بیرون زدگی کره چشم» و وصف واکنش‌های طبیعی جسمانی، افزون بر اینکه در خدمت واقع‌نمایی در داستان است، همسو با بیان احساسات درونی فرد نیز هست و در این رمان بیش از رمان رمارک دیده می‌شود:

باد سردی از خاک دشمن می‌وزد؛ سردم می‌شود، قوز می‌کنم و می‌نشینم. (همان، ص ۱۴۴)

پیشانی‌اش را چین انداخته و نشان می‌دهد که سخت خسته است. (همان، ص ۱۰۱)

پشت چهره‌های آرام، اضطرابی پنهان نهفته است [...]; یکی از بچه‌ها [...] ناخن‌هایش را می‌جود. (همان، ص ۱۲۴)

صورت رسول [...]، عینهو گج، سفید شده؛ به مرده‌ها می‌ماند [...]; دندان‌هایش به هم می‌خورد. (همان، ص ۶۸)

اگر ستونمان را دیده باشند، کارمان تمام است [...]; زورکی آب‌دهانم را قورت می‌دهم. (همان، ص ۱۵۸)

۵-۳. همدلی و رفاقت

در سفر به گرای ۲۷۰ درجه نیز حس همدلی یگانه احساس امنیت‌بخش برای سربازهاست؛ این اندیشه، که دیگری‌ای هست که در موقعیت خودشان قرار دارد، آن‌ها را از تک‌افتادگی به درون امکان ترس، یعنی ترس از تنهایی و مرگ که هر لحظه خود را در سیطره آن ناتوان می‌یابند نجات می‌دهد. فکر باهم‌بودن و احساس همدلی، بیش از همه، برای نوجوانان تازه‌وارد ارزش و اهمیت دارد. گفتگوها و شنیدن صدای رفقا در چنان موقعیت اضطراب‌آور و دلهره‌انگیز، که یگانه صدای تکرارشونده صدای مهیب و خشن آلات جنگی است، مایه آرامش و احساس جان‌بخش زنده‌بودن است:

با این حرف‌زدن‌ها هست که می‌فهمیم زنده‌ایم و [...] به هم پناه می‌بریم. (همان، ص ۱۱۴)

در این دنیای بی‌پناهی، همه‌مان به‌دنبال او می‌گردیم تا در آغوش گیریم [...]. (همان، ص ۱۱۵)

برای سربازان، احساس بودن دیگری، در جایگاه پناه و رفیق، با وضعیتی مشابه خودشان، ناخودآگاه ادراکی متقابل پدید می‌آورد:

به هرکس که رد شده، خسته نباشید گفته‌ایم. شاید بی‌اختیار خواسته‌ایم همدلی‌مان را به‌شان برسانیم.

(همان، ص ۱۳۴)

و این هم ادراکی زنجیروار کلیتی هستی‌شناختی پدید می‌آورد و چنان در اذهان شخصیت‌ها،

در فضایی آکنده از احساس تنهایی و وحشت، قدرتمند است که قطع آن برایشان به معنای پرتاب شدن به بیرون از دایره هستی است:

وهم برم می‌دارد [...]؛ تقی است و علی که به این سو می‌آید [...] دزه‌ای هستم که، اگر این بند اتصال نیز قطع شود، هیچ چیز ندارم؛ هیچ چیز. (همان، ص ۱۵۵)

۶-۳. طنز و شوخی

فضاهای انبساط‌آمیز و آرامش‌بخش رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه را طنز و شوخی رقم می‌زنند. مثلاً، پس از ورود علی به خانه و فروکش کردن تدریجی خشم پدر، توصیف رفتارها به طنز نزدیک می‌شود: «پدر همراه گوشت‌کوب بالا می‌رود و با همه وزنش تو قابلمه فرود می‌آید». (همان، ص ۲۳)

همچنین، شوخی‌ها معمولاً در قالب یکی به دوهای شاد کودکانه و دست‌انداختن و توصیفات خنده‌آور درباره ظاهر شخصیت‌هاست؛ شوخی‌هایی که، برخلاف آنچه دست‌مایه تفریح سربازان رمان رمارک بود، به هیچ وجه جنبه بی ادبانه و رکیک یا تلافی جویانه ندارند بلکه، اگر نتوان گفت همدلانه و از سر همراهی‌اند، رقابتی‌اند و دوستانه:

انگشت گوشتالوی حیدر می‌رود رو نقشه، خطوط دفاعی ما و دشمن زیر انگشت نشانه‌اش گم می‌شوند. (همان، ص ۹۶)

علی از همان جلوی در سنگر می‌گوید: «ایشالله اسیر یکی بشی که با سیلاش اعدامت کنه». (همان، ص ۱۱۵)

آخه، حاجی جون، تو می‌دونی توپ صدوشیش کُلت منه؟! [...] تو هیچ می‌دونی خواب اصحاب کهف چرت منه؟! (همان، ص ۱۲۵)

۷-۳. عشق

عشق، در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، به دور از احساسات دردآور و اندوه و ترخم بیان شده؛ عشقی است خاص سنّ و موقعیت رزمندگان نوجوان. مادر، در جایگاهی قدرتمند و در مقام ستون خانواده، سامان‌دهنده عاطفی است؛ و احساسات خواهرانه و برادرانه هریک نیز طبیعی و بدون سویه‌های شناختی متأثر از دوران جنگ امکان ظهور یافته‌اند:

مادر می‌خواهد آشتی ناگفته‌ای را در خانه برقرار کند؛ حتی اگر این آشتی تنها در کنار هم نشستن باشد. (همان، ص ۱۹)

توپ‌خانه دو طرف همدیگر را زیر آتش می‌گیرند، اما ما بی‌خیالیم؛ [...] راستی الان رؤیا و مصطفی چه می‌کنند؟ (همان، ص ۱۱۷)

۴. نتیجه

تحلیل پدیدارشناختی رفتارها و گفتگوها در دو رمان در جبهه غرب خبری نیست و سفر به گرای ۲۷۰ درجه نشان می‌دهد مؤلفه شناخت، که حاصل ذهنیت و تجارب زیسته شخصیت‌هاست، در نحوه بروز و نوع عواطف نقش اساسی دارد. تفاسیر پدیدارشناختی، که در سراسر رمان در جبهه غرب خبری نیست عرضه شده، اقتدار حتمی و اراده غالب جنگ را به نمایش گذاشته است؛ اینکه چگونه طبیعت انسانی و شخصیت راوی - که در هجده سالگی راهی جبهه شده - رفته رفته دگرگون می‌شود و به بلوغ فکری توأم با هیچ‌انگاری هستی‌شناختی می‌رسد. این رمان، سراسر، تبیین فلسفی ایده جنایت‌بار جنگ است که هستی فرد را منهدم و به نفع خود بازتعریف می‌کند. در مقابل، توصیفات واقع‌گرایانه از جمله جنبه‌های بارز و موقّق رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه است؛ توصیف‌ها با تحلیل صریح همراه نیستند بلکه ایده اصلی داستان (رسیدن به تکامل شخصیتی و تبلور ارزش‌های انسانی) به نحوی ضمنی برای خواننده تسهیل شده است تا، متأملانه و براساس ذهنیت خود، سیر داستان و گفتگوها را دنبال کند و به اندیشه غالب رمان دست یابد. به عبارت دیگر، مؤلف، با گشودن اثر خود به روی خواننده، بدان خاصیت سازواری بخشیده است.

دهقان، در رمان سفر به گرای ۲۷۰ درجه، برخلاف رمارک، قصد زیرسؤال بردن جنگ و نشان دادن ماهیت آن به خواننده را نداشته بلکه، با بیانی مطابق با اصول داستان‌نویسی و رویدادهای داستان، واقعیات را طبیعی و مطبوع ارائه کرده است. در این رمان، جنگ در ذات خود پسندیده نیست؛ مگر اینکه، بنا بر ضرورت، دفاع از اموری ارزشمند و انسانی باشد. در رمان مزبور، تأثیر ساختارهای اندیشه و اهداف فرد و گروه در نحوه احساس و عملکردشان نشان داده شده اما براینده آن‌ها اضمحلال تمامیت هستی انسانی نبوده بلکه، برعکس، حضور در میدان جنگ و مواجهه با مخاطراتش رشد و تعالی و بلوغ فکری در پی آورده است.

به منظور مقایسه و درک بهتر خواننده از عواطف بارز و تمایزات بنیادی آن‌ها در دو رمان، این عواطف و محتوای شناختی هر یک در جدول ۱ نشان داده و مقایسه شده است.

جدول ۱. نمایش قیاسی عواطف در رمان رمارک و دهقان براساس محتواهای شناختی

احساسات و عواطف	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان رمارک	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان دهقان
وابسته به مکان	بودن در جبهه برابر با تنزل انسانیت است و زمینه شخصیتی پایداری را بر جای می‌نهد و امکان سازگاری با محیط‌های دیگر را سلب می‌کند.	بودن در جبهه انتخابی برای ایفای حس مسئولیت پذیری در برابر هستی دیگران به قیمت درخطر افتادن هستی خویش است.
فیزیکی و بدنی	_____	توصیف حالات بدنی نمودار احساسات بی‌غل و غش است.
ترس و اضطراب	مرگ و نابودی، همواره، در کمین است. (احساس غالب مرگ‌هراسی که ناامیدوارانه و پوچ‌گرایانه است).	دیدن مرگ دوستان هوشیاری در برابر مرگ ایجاد می‌کند. (احساس غالب مرگ‌آگاهی که امیدوارانه و جسارت‌انگیز است).
بلوغ	جنگ و خون‌ریزی و مرگ همه اعتقادات ارزشی پیشین را فرومی‌ریزد.	جنگ حس مردانگی و مسئولیت‌پذیری را برمی‌انگیزاند.
بیگانگی	زندگی گذشته مفهوم خود را از دست می‌دهد.	_____
آزادی	جنگ آزادی‌های فردی را سرکوب می‌کند و نظامی حاکم بر جامعه است.	جنگ، وقتی برای دفاع از آرمانی انسانی باشد، یک انتخاب است در خدمت هدفی متعالی.
خشم	جنگ از آدم موجودی وحشی با خوی حیوانی می‌سازد.	پدر بیم آن دارد که فرزندش را بر اثر جنگ از دست بدهد. (درجه‌ای از عشق)
اندوه	خاطرات گذشته و مرگ رفیقان و نداشتن ثبات دردآور است.	دوری از خانواده کمی زودتر از موعد اتفاق افتاده است.
شوخی و طنز	طنز و شوخی گریزی از اوضاع سخت جبهه و ابزاری مغرضانه برای مقاصد شخصی است.	روحیه نوجوانی جدای از شوخی‌ها و بذله‌گویی‌های خاص آن دوران نمی‌تواند باشد.

احساسات و عواطف	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان رمارک	نمونه‌ای از محتوای شناختی در رمان دهقان
انتقام و کینه‌جویی	جنگ حسی قوی در تلاقی جویی آدم‌ها پدید می‌آورد؛ سرخوخه بدرفتار باید به سزای اعمالش برسد.	_____
گستاخی و جسارت	همه آنچه در زندگی عادی مایه شرم و حیاست، در اینجا، امری پیش‌پاافتاده و معمولی است.	_____
همدلی و رفاقت	جنگ افکار همگی آن‌هایی را که تنها یک هدف دارند یعنی زنده ماندن— همسو و باهم صمیمی‌شان می‌کند.	جنگ افکار همگی آن‌هایی را که تنها یک هدف دارند یعنی زنده ماندن— همسو و باهم صمیمی‌شان می‌کند.
عشق	مادر موجودی دوست‌داشتنی اما بینوا و دردمند است.	مادر قوی و عامل برقراری صلح و آرامش در خانواده است.
زبان غنایی-ادبی (توصیفی)	_____	زبان به‌درستی بازتاب طبیعی محیط و حالات پویا و معقول و نیز مقتضای سن و فضای داستان است.
زبان علمی-فلسفی (تبیینی و انتقادی)	منبعث از وجه اندیشگی غالب که هستی‌زدایی و پوچی حاصل از جنگ است.	_____

منابع

- اسپیگلبرگ، هربرت، جنبش پدیدارشناسی؛ درآمدی تاریخی، ترجمه مسعود علیا، ج ۱ و ۲، مینوی خرد، تهران ۱۳۹۱.
- ایگلتون، تری، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ ششم، ویراست دوم، نشر مرکز، تهران ۱۳۹۰.
- دارتیگ، آندره، پدیدارشناسی چیست؟، ترجمه محمود نوالی، سمت، تهران ۱۳۹۲.

- دهقان، احمد، سفر به گرای ۲۷۰ درجه، چاپ نوزدهم، سوره مهر، تهران ۱۳۹۳.
- ریبعی، زینب، پدیدارشناسی اخلاق در اندیشه شلر، نشر علم، تهران ۱۳۸۲.
- رمارک، اریش ماریا، در غرب خبری نیست، ترجمه پرویز شهدی، صدای معاصر، تهران ۱۳۹۱.
- سارتر، ژان پل، آگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، نیلوفر، تهران ۱۴۰۰.
- صدرالمتألهین، محمد بن ابراهیم، الحکمة المتعالیة فی الأسفار العقلیة الأربعة، المجلد الرابع، دار احیاء التراث، الطبعة الثالثة، بیروت ۱۹۸۱.
- محمود علیلو، مجید، «بررسی رابطه شناخت با عاطفه»، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، دوره چهارم، ش ۲ (پیاپی ۱۶۳)، تابستان ۱۳۷۶، ص ۱۸۱-۱۹۶.
- لوکاج، گنورگ، نظریه رمان، ترجمه حسن مرتضوی، نگاه نو، تهران ۱۳۹۲.
- هایدگر، مارتین (۱)، شعر، زبان و اندیشه رهایی، ترجمه عباس منوچهری، مولی، تهران ۱۳۸۹.
- _____ (۲)، هستی و زمان، ترجمه سیاوش جمادی، ققنوس، ویراست دوم، تهران ۱۳۸۹.

Casey, E. S. (1979), *Imagining: A Phenomenological Study*, Bloomington.

Goldie, P. (2002), *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford Scholarship Online Clarendon Press.

Griffiths, P. E. (1997), *What Emotions Really Are* (The Problem of Psychological Categories), University of Chicago Press.

Kierkegaard, S. (1980), *The Concept of Anxiety*, Princeton University Press.

McGuire, W. J. & Papa Georgis, D. (1961), "The Relative Efficacy of Various Types of Prior Belief-Defense in Producing Immunity Against Persuasio", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 62, pp 327-337.

Mir Shamsi, Z. & Javadi, M. (2014), "Re-reading Mulla Sadra on the Intersection of Cognition and Emotion", *Journal of Religious Inquiries*, 3 (5), pp 49-61.

Montague, M. (2009), "The Logic, Intentionality, and Phenomenology of Emotion", *Philosophical Studies*, 145, pp 171-192.

Nussbaum, M. (2004), *Emotions as Judgments of Value and Importance*. In R. C. Solomon (ed.), *Series in Affective Science. Thinking about feeling: Contemporary Philosophers on Emotions* (pp. 183-199), Oxford University Press.

Rachman, S. & Hodgson, R. (1974), *Synchrony and Desynchrony in Fear and Avoidance*, *Behaviour Research and Therapy*, 12 (4), pp 311-318.

Schmitz, H.; Owen, R. & Jan Slaby, M. (2011), Emotions Outside the Box: The New Phenomenology of Feeling and Corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Volume 10, Issue 2, pp 241-259.

Zajonc, R. B. (1980). *Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences*. *American Psychologist*, 35(2), pp 151-175.



تحلیل گفتمان شعرهای کوتاه سید حسن حسینی

منصوره ثابت‌زاده* (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب؛ نویسنده مسئول)

محمدصادق رحمانیان (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی؛ دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب)

چکیده: تحلیل انتقادی گفتمان نوعی رویکرد بین‌رشته‌ای است و، با تجزیه و تحلیل متن، در پی عرضه خوانشی نسبتاً دقیق از آن است. نویسندگان این پژوهش بر آن اند تا، با بهره‌گیری از روش تحلیل انتقادی گفتمان، انعکاس مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و... را در شعرهای کوتاه سید حسن حسینی بیابند و به چگونگی رابطه متقابل شعر (به‌مثابه متن) و جامعه و تبیین آن پردازند. در این پژوهش، از میان رویکردهای متفاوتی که درباره تحلیل گفتمان وجود دارد، از روش «تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف» استفاده شده است؛ چراکه، به‌باور بسیاری از تحلیلگران، جامع‌تر از دیگر روش‌ها به نظر می‌رسد. روش فرکلاف مبتنی بر سه سطح است: کنش متنی (توصیف)؛ کنش گفتمانی (تفسیر)؛ و کنش اجتماعی (تبیین). در این مقاله، شعرهای کوتاه حسینی، به‌صورت‌گزینه‌ای، از مجموعه شعرِ نوش‌داری طرح‌زنریک بررسی و تحلیل شده است تا مؤلفه‌های گفتمان‌مدار شعرها در سه سطح تحلیل محتوایی و صوری و اجتماعی بیان شود. در این تحلیل مشخص شد ویژگی‌های صوری زبان شعر حسینی -نظیر آواها، واژه‌ها، فعل‌ها، روابط معنایی، عبارت‌بندی‌ها، و انسجام صوری و معنایی- دارای ارزش و بار گفتمانی است و به شعرش جنبه عقیدتی می‌دهد. بنابراین، هدف پژوهشگر تبیین نوع گفتمان‌های موجود در شعر حسینی و چگونگی پیوند آن با ساختارهای اجتماعی جامعه است. در نتیجه، گفتمان‌های غالب در شعر سید حسن حسینی عبارت‌اند از: گفتمان اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی‌گرایانه، و سیاسی. بارزترین گفتمان در شعر او گفتمان اجتماعی انقلاب‌محور است. **کلیدواژه‌ها:** شعر کوتاه، شعر انقلاب اسلامی، زبان‌شناسی، تحلیل انتقادی گفتمان، نوش‌داری طرح‌زنریک، سید حسن حسینی.

۱. مقدمه

نظریه‌ای که، در دهه‌های اخیر، اقبال پژوهشگران نقد ادبی را برانگیخته «تحلیل انتقادی گفتمان» است. نقد زبانی و تحلیل انتقادی گفتمان، با «ادبیات»، از طریق تحلیل متون ادبی و سبک‌شناسی و نقد ادبی مرتبط است. بنابراین، روش پژوهش حاضر مبتنی بر نظریه «تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف»^۱ است. رویکرد تحلیل متون ادبی و نیز کشف و تحلیل نگرش شاعران معاصر، با توجه به بافت زمینه‌ای و موقعیت اجتماعی-سیاسی از منظر تحلیل گفتمان، می‌تواند بسیار کارآمدتر و مؤثرتر باشد. سیدحسن حسینی از جمله شاعران انقلاب اسلامی است که توانسته، در شعرهای کوتاه خود، به‌ویژه در نوش‌داری طرح ژنریک، میان متن و بافت ارتباط برقرار کند. شعر کوتاه - با ویژگی‌هایی چون فشردگی و حجم کم کلمات، طرح ساده و آشکار، بی‌پیرایگی زبان، واقع‌گرایی، و نیز توجه به طبیعت و دغدغه‌های اجتماعی - در مقایسه با دیگر گونه‌های شعر سنتی ما، که اصولی سخت‌گیرانه پیش چشم شاعر می‌گذارد، خواستاران بیشتری را به‌سمت خود جلب کرد. شعرهای کوتاه حسینی ویژگی‌های صوری سرنخ‌گونه و لازم را، برای انتقال به بافت زمینه‌ای و تحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و نهایتاً جنبه‌های تفکر حاکم بر شعر او، به خواننده می‌دهد. از این رو، شعر حسینی، از نظر زبان‌شناسی و نقد ادبی، شایستگی تحلیل براساس رویکرد گفتمان انتقادی را دارد.

۲. بیان مسئله

درهم‌تنیدگی محیط و شعر از جمله موضوع‌های مناقشه‌انگیز میان پژوهشگران بوده است. عده‌ای از ناقدان ادبی به بررسی موضوع‌های اجتماعی-سیاسی در حوزه ادبیات خلاق باور ندارند؛ اما عده‌ای دیگر، به‌ویژه ناقدان جامعه‌شناختی ادبیات، پیوند میان ادبیات و محیط اجتماعی را ناگسستنی و انکارناشدنی می‌دانند و بر این باورند که شاعران با سرودن این‌گونه شعرها می‌کوشند یا خود را در گفتمان حاکم سهیم کنند یا خود را مخالف گفتمان حاکم نشان دهند. بازتاب موضوعات اجتماعی-سیاسی در دوره‌های گوناگون ادبی ایران پیشینه‌ای گسترده دارد. همچنین، همگامی مسائل اجتماعی-سیاسی و ادبیات، در صد سال اخیر، سمت و سوی وسیع‌تر یافته است. ورود ایران به جهان نوین، پشت‌سرنهادن انقلاب مشروطه و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، و نیز ظهور انقلاب اسلامی سبب شده است شعر معاصر جلوه‌گاه اندیشه‌های اجتماعی-سیاسی شاعران شود؛

1. Fairclough, Norman

تابدان‌جاکه در دوره‌هایی از نقد ادبی میزان توجه به مسائل اجتماعی و فرهنگی روز و وطنین آن در اشعار شاعران معیار رد و قبول شعر آنان شد. این نوع شعر و میزان توجه بدان نشان از آن دارد که میان شعر و محیط اجتماعی-سیاسی رابطه متقابل وجود دارد و هرکدام بر دیگری و تولید و بازتولید همدیگر تأثیر دارند؛ به گونه‌ای که جامعه‌گرایی و پرداختن به مسائل اجتماعی وجه غالب شعر در میان شاعران معاصر و یکی از معیارهای پسند و مقبولیت شعر شده است. به همین دلیل، نمی‌توان زبان و خیال و احساس و عواطف را، بدون توجه به محیطی که در آن شکل گرفته‌اند، بررسی کرد. بی‌گمان، شعرهای کوتاه سیدحسن حسینی از محیط اجتماعی پس از انقلاب تأثیر پذیرفته و او اندیشه‌ها و تجربه‌های اجتماعی خود را در شعر بازتاب داده است. از همین روی، می‌کوشیم، با بهره‌بردن از رویکرد «تحلیل انتقادی گفتمان»، پیوند میان اشعار سیدحسن حسینی و موضوعات اجتماعی پس از انقلاب را بررسی و تحلیل کنیم.

۳. پرسش‌های تحقیق

- ۱) شعرهای سیدحسن حسینی به چه میزان انقلاب‌محور است و چگونه با ساختار جامعه پیوند می‌یابد؟
- ۲) اندیشه‌های سیاسی حسینی چه میزان در افشای ناهنجاری‌های اجتماعی نقش داشته است؟
- ۳) شعر حسینی با چه نوع گفتمان‌هایی در تعامل است و این تعامل‌ها چه تأثیری بر زبان شعر او نهاده است؟

۴. اهداف پژوهش

- ۱) تبیین جامعه‌محوری شعر سیدحسن حسینی و چگونگی پیوند آن با ساختار جامعه.
- ۲) تبیین نقش اندیشه‌های او در میزان نشان‌دادن هنجارها و ناهنجاری‌های اجتماعی.
- ۳) تبیین نوع گفتمان شعر سیدحسن حسینی.

اهمیت شعر کوتاه سیدحسن حسینی از آنجاست که این گونه شعری، نه تنها در میان موج‌های شعری پس از انقلاب اسلامی رشد زایدالوصفی داشته است، در میان شعرهایی با رویکرد اجتماعی و فرهنگی نیز جریانی بی‌سابقه یافته و روزبه‌روز بر شمار علاقه‌مندان این عرصه افزوده می‌شود. حسینی توانست، با انتقال تجربه‌های شاعرانه خود در زمینه شعر کوتاه به نسل هم‌روزگار و پس از خود، و با عرضه قالب‌های شعر کوتاه در دهه آغازین انقلاب، مضمون‌های اجتماعی را با شعر سازگار کند و به نوعی این شعرها را، به دلیل کوتاهی و شتابی که در خود دارند، در ذهن و زبان مردم به راحتی جای‌گیر سازد. مهم‌ترین خصوصیت زبان، در شعرهای کوتاه حسینی، آگاهی

او از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های معنایی واژه‌ها و توجه به مناسبات و روابط معنایی آن‌ها و معانی چندگانه‌شان است.

درون‌مایه‌های طنز در سه کتاب سیدحسن حسینی به نام‌های براده‌ها، نوش‌داروی طرح ژنریک، و فستیوال خنجر مشاهده می‌شود و هرسه مجموعه از کوتاه‌ترین شعرهای او شکل گرفته‌است. مسئله این است که شعر کوتاه ایران پس از انقلاب اسلامی فرایند فزاینده‌ی رشد را طی کرده، اما تعریفی دقیق از آن به دست نیامده‌است.

۵. روش پژوهش

بنیان این پژوهش بر پایه‌ی تحلیل انتقادی گفتمان است و، به روش کتابخانه‌ای، به توصیف و تبیین و تحلیل پرداخته‌است. جامعه آماری این پژوهش مجموعه شعر نوش‌داروی طرح ژنریک است و، از آن میان، نه شعر کوتاه انتخاب شده و در هرکدام به یکی از گفتمان‌های رایج در شعر سیدحسن حسینی پرداخته شده و میزان تأثیرگذاری‌شان بر زبان شعر او نشان داده شده‌است. آنچه حائز اهمیت است نوع نگرش سیاسی-اجتماعی حسینی است که او را در کنار گفتمان انقلاب قرار می‌دهد. حسینی، در اشعارش، سوژه انتقادی نگرش خود را هرچه برجسته‌تر نشان می‌دهد و، با نگاهی روشنفکرانه، گفتمان انتقادی خود را مطرح می‌کند. هرچند سیدحسن حسینی با نام «شاعر انقلاب اسلامی» مورد توجه پژوهشگران شعر و ادبیات معاصر قرار گرفته، و پژوهش‌های متعددی هم در باب شعر و اندیشه و جهان‌بینی او به انجام رسیده، تاکنون در زمینه تحلیل انتقادی گفتمان اشعار او بر پایه نظریه نورمن فرکلاف پژوهشی مستقل صورت نگرفته‌است؛ و پژوهش حاضر اولین پژوهش در زمینه تحلیل گفتمانی شعر حسینی است.

۱-۵. پژوهش‌ها در زمینه تحلیل انتقادی گفتمان

پژوهش‌ها در زمینه رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فراوان است. در ادامه، به ذکر مهم‌ترین‌هاشان بسنده می‌شود.

نورمن فرکلاف، در کتاب تحلیل انتقادی گفتمان، که در ۱۳۷۹ به‌همت فاطمه شایسته‌پیران و همکاران او ترجمه شده، مجموعه مقالاتی را جمع‌آوری کرده که در فاصله سال‌های ۱۹۸۳ تا ۱۹۹۲ م نوشته و منتشر ساخته‌است. در رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، سه سطح «کنش متنی» و «کنش گفتمانی» و «کنش اجتماعی» وظیفه تحلیل رخداد ارتباطی متن را بر عهده دارند. سطح کنش متنی به توصیف زبانی متن می‌پردازد؛ سطح گفتمانی گفتمان‌ها و گونه‌هایی را بررسی می‌کند

که در تولید و مصرفِ متن دخیل اند؛ و سطح کنش اجتماعی نیز توضیح و چرایی رابطه بین عناصر گفتمان و اجتماع را می‌سنجد.

پریسا صالحی و ناصر نیکوبخت، در مقاله «واژه‌گزینی‌های شعری قیصر امین‌پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی» (پژوهش زبان و ادبیات فارسی، بهار ۱۳۹۱)، پس از مطالعه آثار شعری امین‌پور از دیدگاه تاریخی و سیاسی و اجتماعیِ زمانه، واژه‌های اشعار او را در سه سطح توصیف و تفسیر و تبیین بررسی کرده‌اند؛ با این هدف که با استفاده از تحلیل انتقادی گفتمان، و در نتیجه آشکار شدن لایه‌های معنایی واژگان، بتوان به نگرش فکری شاعر نزدیک شد.

۲-۵. پژوهش‌ها در زمینه شعر سیدحسن حسینی

اشعار و آثار سیدحسن حسینی، به دلیل دارا بودن ظرفیت بحث و بررسی در زمینه‌های گوناگون ادبی، همواره نظر منتقدان و ادب‌پژوهان متعددی را جلب کرده و از دیدگاه‌های گوناگون مورد توجه قرار گرفته است. در ادامه، به شماری از این پژوهش‌ها خواهیم پرداخت. گفتنی است که در هیچ‌یک از آن‌ها مستقلاً به موضوع پژوهش ما، که براساس نظریه گفتمان نورمن فرکلاف است، پرداخته نشده و چنان‌که پیش‌تر هم گفتیم— این مقاله نخستین تحقیق در این زمینه است. نجمه حیدری‌نسب و علیرضا فولادی، در مقاله «بررسی گونه‌ها، شگردها و درون‌مایه‌های طنز در آثار سیدحسن حسینی: نوش‌داری طرح ژنریک، براده‌ها، و فستیوال خنجر» (پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، بهار و تابستان ۱۳۹۸) چنین نتیجه می‌گیرند:

طنزهای این سه کتاب، بیشتر، طنزهای نمایشی با استفاده از شگردهای اغراق و تهکم به‌ویژه طنزهای شعری با استفاده از شگردهای تشبیه و استعاره است. به‌علاوه، پُرسامدترین درون‌مایه طنزهای حسینی را انتقاد فرهنگی در زمینه هنر و نیز انتقاد اجتماعی در زمینه اقتصاد تشکیل داده‌اند. (ص ۱۰۱)

محسن ذوالفقاری و همکارانش، در مقاله «فضاسازی واژگانی در شعر انقلاب؛ با تأکید بر شعر سیدحسن حسینی» (نشریه ادبیات پایداری، بهار و تابستان ۱۳۹۴)، نقش واژه‌ها را در فضاسازی و ایجاد سبک شعر حسینی بررسی و خاطر نشان کرده‌اند که

وی، برای خلق فضاهای شعری خود، از کارکردهای گوناگون واژه، مثل تلفیق ژانرهای مختلف [...]. ایجاد تقابل‌ها، ایجاد تناسب‌های معنایی و لفظی، موسیقی تکرارها، رفتارهای دستوری خاص با واژه، کاربرد صفت بیانی رنگ‌ها متناسب با فضاهای شعری و...، [بهره برده و] توانسته فضاهای منسجم و متنوعی را با سبکی خاص به اقتضای موضوع بر شعر خویش بگستراند و، در نهایت، این فضاسازی موجب تجسم عینی تجربه و افزایش نیرو در القای عاطفه و معنا در مخاطب شده است. (ص ۱۲۳-۱۲۴)

فاطمه معین‌الدینی، در مقاله «جلوه‌های رمانتیسم در شعرهای مقاومت سیدحسن حسینی» (پژوهشنامه ادب غنایی، بهار و تابستان ۱۳۹۱)، می‌نویسد:

حسینی، در سایه اعتقادات مذهبی [و] آرمان‌های انقلابی و تعهدات اجتماعی خویش، اندیشه‌ها و مضامین رمانتیکی را تعالی بخشیده [...] حسینی رمانتیسمی انتقادی - اجتماعی دارد. این مقاله، به‌روش تحلیل محتوا، به بررسی جلوه‌های این مکتب ادبی در شعر شاعر می‌پردازد. (ص ۱۶۷)

۶. بحث و تحلیل داده‌ها

۶-۱. نگاهی به زندگی سیدحسن حسینی

سیدحسن حسینی، در فروردین ۱۳۳۵، در تهران به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در زادگاهش گذراند. در ۱۳۵۳ دیپلم طبیعی گرفت. نوشته‌ها و سروده‌های او در برخی نشریات ادبی قبل از انقلاب، نظیر فردوسی، منتشر می‌شد. در ۱۳۵۸، در مقطع کارشناسی رشته تغذیه، از دانشگاه فردوسی مشهد فارغ‌التحصیل و همان سال به حوزه اندیشه و هنر اسلامی راه یافت و، به‌همراه چند تن از ادیبان و هنرمندان، فعالیت‌های هنری و ادبی حوزه را راه‌اندازی کرد. او، همچنین، به دریافت دکترای زبان و ادبیات فارسی نائل آمد. حسینی، سرانجام، در نهم فروردین ۱۳۸۳ و در چهل‌وهشت‌سالگی، بر اثر سکته قلبی درگذشت.

۶-۲. آثار سیدحسن حسینی

تلاش‌های سیدحسن حسینی، در کوتاه‌سرایی، در چند مجموعه شعر او دیده می‌شود: همصدا با حلق اسماعیل (۱۳۶۳)؛ براده‌ها (مجموعه‌ای از تأملات اجتماعی و ادبی؛ ۱۳۶۵)؛ نوش داروی طرح ژنریک (شعر طنز؛ ۱۳۸۵). حسینی در ترجمه نیز به کوتاه‌نویسی اهتمام داشته؛ از جمله حَمَام روح (۱۳۶۴) که ترجمه گزیده‌ای از آثار جبران خلیل جبران است. حسینی، از ۱۳۵۵، به شعر کوتاه روی آورد. در همصدا با حلق اسماعیل (با عنوان فرعی «چندین شعر کوتاه با عنوان شب‌سروده‌ها؛ شعرهای پیش از انقلاب») چنین آمده:

در این حصار کهنه اجدادی

با اینکه خواب

مرهم صد زخم کهنه است

با لای‌لای دایه شب

هرگز

خوابم نمی‌برد. (حسینی ۲، ص ۹۰)

حسینی این رویکرد را، با سرودن دوبیتی و رباعی (از قالب‌های شعر کوتاه سنتی)، در سال‌های آغازین انقلاب ادامه داد و به شعر کوتاه نیمایی رسید. این‌گونه شعرهای او در نوش داروی طرح ژنریک گرد آمده‌است و بعدتر بدان خواهیم پرداخت.

۶-۳. نگاهی به اوضاع سیاسی-اجتماعی روزگار سیدحسن حسینی

از دهه سی به این سو، رویدادهای اجتماعی و فرهنگی و سیاسی فراوانی در کشور ما اتفاق افتاده که در خلق شعر مؤثر بوده‌است. افسردگی ناشی از کودتای ۲۸ مرداد، در میان اهالی فرهنگ و هنر، تا سال‌ها ادامه داشت و به آغاز فصلی نو در تولیدهای ادبی ایران منجر شد. نیمه اول سده حاضر، تا وقوع انقلاب اسلامی و پس از آن، پُر از رویدادهای بزرگ و سرنوشت‌ساز برای ایران بوده‌است و همه این تحولات و جریان‌ها بر شعر سیدحسن حسینی نیز تأثیر گذاشته؛ و چه بسا او هم مانند دیگر شاعران بر مسیر این تحولات تأثیری، هرچند کوچک، گذاشته باشد. اما مهم این است که حسینی در دوره‌ای پرتلاطم از تاریخ ایران زندگی کرده و بالطبع شعر او شعری اجتماعی و متأثر از عوامل اجتماعی است؛ موضوعی که شعر حسینی را، از لحاظ بررسی تحلیل انتقادی گفتمان، مستعد تحلیلی اجتماعی-انتقادی می‌کند. شعر کوتاه «نفرین»، که در ۱۳۵۵ سروده شده، نشان‌دهنده نگاه انتقادی اوست:

فانوس بود و من

در رهگذار باد

من در امان و باد او را امان نداد

نفرین آخرش آید مرا به یاد

فانوس خفت و به من گفت: «شب به خیر!». (همان، ص ۸۶)

به گفته حسینی،

انقلاب اسلامی رویدادی بسیار بزرگ، فراگیر، و همه‌جانبه بود که در زمان کوتاهی پس از پیروزی با حادثه‌ای دیگر - جنگ هشت‌ساله - روبه‌رو شد؛ که آن حادثه نیز رخدادی بسیار تکان‌دهنده و پرتأثیر بود [...]. این دو حادثه عظیم دورانی پُر از شور و التهاب و تلاطم در جامعه ایرانی پدید آورد که در همه ارکان فرهنگی، هنری، اجتماعی و... تأثیر گذاشت و همه نهادهای اجتماعی را به خود مشغول کرد. (حسینی، ص ۶۲-۶۵)

سال‌های اولیه انقلاب گذشته است و ایران درگیر جنگی نابرابر در سطح بین‌المللی است؛ شاعر نیز باید به رسالت خود عمل کند. انتشار مجموعه شعر همصدا با حلق اسماعیل در ۱۳۶۳ و

گزیده شعر جنگ و دفاع مقدّس (انتخاب و توضیح و نقد شعر) در ۱۳۸۷ بیانگرِ درهم‌تنیدگی باورمندیِ حسینی و ذوقِ اوست. مصداقِ آن نیز سروده‌های انقلابیِ شاعر است که، ضمن نکوهش دشمن، ایستادگی و پایداری را در مقابل دشمنِ متعرّض لازم می‌شمرد؛ شعر «ایثار» اوست:

دلا دیدی آن عاشقان را؟

جهانی رهایی در آوازشان بود.

و در بند حتی

قفس شرمگین از شکوفایی شوق پروازشان بود:

پیام‌آورانی که در قتلگاه ترنم

سرودن — علی‌رغم زنجیر —

اعجازشان بود.

به سرسبزیِ نخلِ ایثار

به این آیه‌های تناور

دلا، گر نه‌ای سنگ،

ایمان بیاور. (حسینی ۲، ص ۳۲)

در این پژوهش، انتخاب شعرهای کوتاه سیدحسن حسینی با هدف تحلیل انتقادی گفتمان صرفاً از سرِ ذوق نبوده؛ بلکه اهمّیت خودِ شعرها به لحاظ بهره‌مندی از درون‌مایه‌های اجتماعی و فرهنگی و همچنین موقعیت شاعرشان، به مثابه یکی از شاعران انقلابی و منتقد، ما را بر آن واداشته است؛ به ویژه اینکه حسینی، به نوعی، نماینده مردم انقلابی و تفکرِ آنان در روزگارِ خود است و شعرِ او تاندازه‌ای می‌تواند ما را به تفکرِ غالب روزگارِمان رهنمون شود.

۴-۶. تحلیل انتقادی گفتمان شعرهای سیدحسن حسینی

در این مقاله، شماری از شعرهای حسینی، بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، در سه سطح (توصیف، تفسیر، و تحلیل) بررسی شده است. ما، در تحلیل گفتمان، بر آنیم نشان دهیم متن نتیجه یک عمل گفتمانی است و آن عمل گفتمانی نیز به یک عمل اجتماعی وصل است. اینجاست که به اهمّیت تحلیل‌های متنی در پژوهش‌های علوم انسانی و زبان‌شناسی پی می‌بریم. به باور فرکلاف نیز،

در چهارچوب تحلیل گفتمان، به چهار دلیل، باید به تحلیل متن عنایت بیشتری شود: یکی دلیل نظری است؛ دو دیگر دلیل روش‌شناختی؛ سپس تاریخی؛ و در فرجام دلیل سیاسی. دلیل نظری این است که ساختارهای اجتماعی، که در مرکز توجه بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی با علائق کلان اجتماعی

قرار دارد، با عمل اجتماعی رابطه تعاملی دارد؛ به گونه‌ای که ساختارهای اجتماعی هم شرط و منشأ عمل اجتماعی اند و هم ساخته آن. [...] متن‌ها یکی از شکل‌های مهم عمل اجتماعی اند؛ [...] دلیل روش‌شناختی هم این است که متن‌ها منابع اصلی شواهدی هستند که ادعای ما درباره ساختارها، روابط، و فرایندهای اجتماعی بر مبنای آن‌ها بنا گذاشته می‌شود. شواهدی که ما برای این مفاهیم و ساخت‌ها در دست داریم از اشکال گوناگون عمل اجتماعی، و از جمله متن‌ها، به دست می‌آید. [...] دلیل تاریخی این است که متن‌ها نمودارهای حساس فرایندها، حرکت‌ها، و گوناگونی‌های اجتماعی اند و تحلیل متنی می‌تواند شاخص‌های کاملاً مناسبی برای تغییرات اجتماعی به دست دهد. [...] دلیل سیاسی خصوصاً به آن دسته از علوم اجتماعی که اهداف انتقادی دارند مربوط می‌شود. سلطه و کنترل اجتماعی، بیش از پیش، از طریق متن‌ها اعمال می‌شود. بنابراین، تحلیل‌های متنی، به عنوان بخشی از تحلیل انتقادی گفتمان، منبع سیاسی مهمی است؛ به عنوان مثال، در ارتباط با تلاش‌هایی که در جهت گنجاندن آگاهی انتقادی به زبان به مثابه یکی از موارد اجتناب‌ناپذیر در آموزش زبان صورت می‌گیرد. (فرکلاف، ۱۵۴-۱۵۶)

۵-۶. تأثیر زبان و ذهنیت سیدحسن حسینی در شکل‌گیری گفتمان‌های حاکم بر شعر

به گفته ذوالفقاری، در مقاله «فضاسازی واژگانی در شعر انقلاب»، «حسینی، به اقتضای مضامین، مفاهیم، ذهنیات، عواطف و تعهدگرایی خود، به قدرت القایی واژگان و به‌کارگیری نیروی آن‌ها در ساخت فضا توجه نشان داده است» (ذوالفقاری، ص ۱۳۰). واژه‌ها قدرت خارق‌العاده‌ای دارند و نوع اندیشه حاکم بر متن را تعیین می‌کنند. سیدحسن حسینی، در حوزه پژوهش، نقد ادبی، شعر سنتی، دوبیتی، و شعر سپید و بی‌وزن، در موضوع‌های مذهبی و حوزه طنز، که همه در شمار تولیدات متنی اند، آثاری مهم برجای گذاشته است. او، حتی در محاوره‌های روزانه، رگه‌هایی از طنز و حرف‌هایی اصطلاحاً نوش‌دار و نیش‌دار به کار می‌برد. کاربرد کلمات و حتی اصطلاحاتی با معانی خاص، که از ارتباط جامعه و ایدئولوژی و زبان حاصل شده است، در هر سبک ادبی (اعم از شعر و نثر یا هر متن دیگری) و هر گفتمانی می‌تواند متفاوت باشد. شعر «محال» حسینی بازتاب‌دهنده عقیده او درباره انقلاب است به زبانی طنزآمیز:

با مدعی محال است اسرار عشق گفتن

چونان که با تقلاً

در کیسه زباله خورشید را نهفتن! (حسینی ۱، ص ۷۳)

حسینی، پیش از انتشار نوش‌داروی طرح ژنریک، مجموعه براده‌ها را منتشر کرد که کوتاه‌نوشته‌های اوست در حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی: مجموعه‌ای از تأملات اجتماعی و نقد ادبی با موضوعاتی چون هنر، هنرمند و نقد هنری، شعر و شاعران و

نوش داروی طرح ژنریک (تهران، ۱۳۸۳) مشتمل بر اشعاری است مستقل و به هم پیوسته، در قالب نیمایی، و به زبانی ساده و طنزی تلخ. تناسب‌های لفظی و معنوی، ابهام و ابهام، کاربرد هوشمندانه قافیه، ایجاز، و نیز بهره‌گیری از واژه‌ها و ترکیب‌های عامیانه و روزمره از ویژگی‌های عمده این مجموعه است. حسینی، خود، در معرفی آن می‌نویسد:

سروده‌های مستقل و در عین حال به هم پیوسته‌ای که در ادامه می‌آید حاصل یک دوره چندروزه است؛ تلاشی است برای گنجاندن طنز در قالب نیمایی [...] . سراینده خود پیشاپیش معترف است که، در این شعرها، دوغ و دوشاب به گونه‌ای از همزیستی مسالمت‌آمیز دست یافته‌اند. (همان، ص ۱۹)

حسینی، به رغم تمام ناامیدی‌هایی که از بهبود اوضاع اجتماعی-اقتصادی دارد و از فقر فرهنگی توده‌های مردم و منفعل بودنشان شاکی است، با به‌کارگیری همین زبان محاوره در اشعارش نشان می‌دهد که از تغییر وضع موجود، یکسره، قطع امید نکرده است:

در موج‌خیز اندوه

دل کشتی نجات است

ای باد شرطه برخیز. (همان، ص ۷۳)

بهره‌بردن از ایجاز، صفات ملموس، افعال ماضی کمتر و افعال آینده بیشتر (گویی شاعر چشم به آینده دوخته و منتظر تغییر در فردهای زندگی مردم است) و نیز توجه به عینی‌سازی هویت‌های موجود در شعر را می‌توان تلاش شاعر در جهت ایجاد رابطه تعامل‌گرایانه میان کنش گفتمانی و کنش اجتماعی حاکم بر شعر خود دانست. حسینی، در شعر «اثبات»، این پیوند را این‌گونه خلق کرده:

جمع درباره اثبات وجود ازلی گپ می‌زد

ژنده‌پوشی طلب برهان کرد

شاعری شعری گفت

عاشقی آه کشید

عارفی هوهو کرد

تاجری دسته‌چکش را رو کرد. (همان، ص ۳۹)

بررسی ساختار زبانی اشعار سیدحسن حسینی در سطح متنی (توصیف) و تحلیل انتقادی گفتمان را می‌توان در تلاش او برای تغییر اوضاع اجتماعی و تأثیر بر آن مشاهده کرد. از این رو، به گفته نیکوبخت،

ذکر نمونه‌هایی از کلمات کنایه‌آمیز و آرایه‌های ادبی -نظیر مجاز، تشبیه و استعاره- و همچنین کلمات و ابیات با بار ارزشی مثبت یا منفی [و] از همه مهمتر نوع منحصر به فرد زبان طنزآمیز اوست که به زندگی

روزمژه مردم نزدیک می‌شود و سعی بر آن دارد که زبان تأثیرگذارتری را در تدوین گفتمان‌های موجود در شعرش اعمال کند. (نیکو بخت، ص ۸۴)

در ادامه، با توجه به تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، به تحلیل گفتمان حاکم بر نُه شعر کوتاه از سیدحسن حسینی در سه سطح توصیف و تفسیر و تبیین می‌پردازیم که در دهه هفتاد سروده و چندین سال بعد منتشر شده است. معیار نگارندگان این مقاله در انتخاب اشعار، از میان مجموعه‌های شعر حسینی، تقسیم‌بندی‌ای است که در باب شعر او قائل شده‌اند. به نظر می‌رسد می‌توان اشعار حسینی را، به لحاظ تاریخی، به دو دوره آغاز انقلاب تا پایان جنگ (۱۳۵۷-۱۳۶۷) و پس از جنگ تا سال مرگ شاعر (۱۳۶۷-۱۳۸۳) تقسیم کرد. گفتنی است برخی آثار حسینی پس از درگذشت او به چاپ رسیده. به لحاظ شرایط سیاسی-اجتماعی حاکم بر دوره اول، شعرهای آیینی حسینی و سروده‌هایش در باب دفاع مقدس سرشار از حس برانگیختگی و غرور ملی و شکوه مذهبی است. ذهن خلاق شاعر، در دوره دوم، نمود بیشتری یافت و به فوران احساسات او در سرودن موضوعات فرهنگی و اجتماعی انجامید؛ چنان‌که مخاطب شعر حسینی بهتر می‌تواند با زبان و بیان شاعر و دردهای نهفته در شعر او ارتباط یابد. در دوره دوم، اگرچه حسینی اشعار قوی و زیبای فراوانی دارد، گویی زبان شعری او در دوره اول به زبان عامه نزدیک‌تر است؛ این در حالی است که، در دوره دوم، شاعر حالات درونی و گاه عصیانگر خود را بیشتر بروز می‌دهد و گویی مخاطب شعرش خود اوست. در مجموع، سیدحسن حسینی، با احتساب چند سال فعالیت شعری در پیش از انقلاب و پس از آن تا سال درگذشتش، سی سال در عرصه شعر معاصر حضور داشته؛ اما در برهه دوم شاعری‌اش گویی در دل مردم است و برای آن‌ها می‌سراید و زبان رسای معضلات جامعه شده است.

۷- تحلیل انتقادی گفتمان نوش‌داری طرح ژنریک

دلیل انتخاب این نُه شعر ترسیم توأمان فضای ملموس و متوهم آن به اقتضای اوضاع حاکم بر دوره شاعر است:

شاعری وارد دانشکده شد

دم در

ذوق خود را به «نگهبانی» داد. (حسینی ۱، ص ۲۳)

شاعری

وام گرفت

شعرش آرام گرفت! (همان، ص ۲۵)

شاعر تشنه
ز دریا می‌گفت
اهل بیت سخنش را
به اسارت بردند! (همان، ص ۲۶)

شاعری شعر جهانی می‌گفت
هم بدان‌گونه که می‌افتد و دانی می‌گفت. (همان، ص ۵۳)

شاعری شایعه بود
نقد تکذیبش کرد! (همان، ص ۲۷)

تاجری سر می‌رفت
شاعری حل می‌شد
ناقدی نیزه به دست
در المپیک غم اول می‌شد. (همان، ص ۳۱)

شاعری خم می‌شد
منشی قبله عالم می‌شد! (همان، ص ۳۷)

شاعری نی می‌زد
عارفی می‌نالید
زاهدی بست پیایی می‌زد! (همان، ص ۵۰)

تاجری مجلس تفسیر گذاشت
ابتدا فاتحه بر قرآن خواند! (همان، ص ۳۰)

۱-۷. کنش متنی (توصیف)

چنان‌که حسینی خود در مقدمه نوش داروی طرح ژنریک گفته، این نُه شعر کوتاه — که پیش‌تر آوردیم — مولود ضرورت جامعه عصر حاضر است و مضامین آن در بردارنده موقعیتی تهدیدکننده است که انسان امروزی، خودخواسته یا ناخواسته، در آن قرار گرفته و راه‌گریزی از آن ندارد. حسینی، در اشعار مزبور، با بهره‌گرفتن از واژه‌ها و ترکیب‌های ساده و روان، می‌کوشد بیشترین تأثیر را بر شنونده بگذارد. می‌توان گفت او به موضوعاتی پرداخته که شاید، تا پیش از این، هیچ شاعری بدان‌ها این‌گونه توجه نداشته است. در ادامه، این شعرهای کوتاه به هم پیوسته را از منظرهای گوناگون تحلیل خواهیم کرد.

ویژگی‌های زبانی - نکات دستوری و آرایه‌های ادبی متون، از نظر فرکلاف، در سطح توصیف متنی تحلیل می‌شوند (فرکلاف، ص ۲۱۷)؛ به این ترتیب، حسینی، با به‌کارگیری اصول و ابزارهای لازم، کوشیده‌است باور و گفتمان خاص خود را به‌وجهی تأثیرگذار و کاربردی نمایان سازد. با درک این سطح از تحلیل می‌توان نشان داد اندیشه‌های حسینی بر ساختی از رابطه زبان و باورهای حاکم بر فضای شعر اوست؛ وقتی بدانیم که

تحلیل ساختار و کارکردهای زبان می‌تواند در خدمت درک بهتر انسان و جامعه انسانی قرار گیرد [و] هر نوع کلام، گفتار، یا نوشتاری اجتماعی است و ماهیت ساختار اجتماعی دارد [و] پیوند معناداری میان ویژگی‌های خاص متون [و] شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد. (فاضلی، ص ۸۵)

همچنین، «در سطح توصیف، ما با سه عنصر واژه‌ها، دستور، و ساخت‌های متنی سروکار داریم» (صالحی و نیکویخت، ص ۹۲). در ادامه، به تحلیل این سه عنصر در سطح توصیف آن‌ها فقره شعر سیدحسین حسینی خواهیم پرداخت.

الف) واژه‌ها - آوردن کلمات و اصطلاحاتی چون «شاعر»، «ذوق»، «دانشکده»، «نگهبانی»، «وام»، «آرام»، «تشنه»، «اهل بیت»، و «اسارت» تداعی‌کننده فضای تشن آلودی است که شعر را از حالت سکون خارج می‌کند و این دقیقاً همان زبانی است که شاعر برای بیان افکار خود برگزیده.

در شعر «شاعری وارد دانشکده شد/ دم در/ ذوق خود را به نگهبانی داد» (حسینی، ص ۲۳)، آوردن کلماتی موجز و هم‌بافت شاعر را به هدف خود در ترسیم تصویر مورد نظرش نزدیک کرده و، در واقع، ترسیم کوتاه دانشکده‌ای است و کنایتی است از دانشکده ادبیات، که در سال‌های دهه شصت و هفتاد، همچنان به ادبیات کلاسیک می‌پردازد و پرورش‌دهنده ذوق و هنر شاعری نیست. اوج تقابل‌های حسینی در مجموعه نوش داروی طرح ژنریک دیده می‌شود. بیشتر اشعار این مجموعه بر پایه عناصر متقابل قرار گرفته و فضای طنز آلود آن نیز به دلیل هم‌نشینی این عناصر شکل گرفته است: «شاعری اشک نداشت/ و لهذا خندید!». (همان، ص ۴۲)

حسینی، در مجموعه شعر مزبور، سه گونه شخصیت («شاعر»، «زاهد»، و «تاجر») را خلق کرده و آن‌ها را در تقابل با هم قرار داده‌است. او نوع روابط معنایی بین کلمات را، از طریق تقابل معنایی «شاعر» و «نگهبان»، به هم مرتبط و معنا را به ذهن مخاطب با روشنی و شفافیت منتقل می‌کند.

در شعر «شاعری/ وام گرفت/ شعرش آرام گرفت» (همان، ص ۲۵)، در تقابل دو واژه «وام» و «آرام»، تضادی وجود دارد که نشان‌دهنده باور حسینی است به اینکه هر شاعری از مراکز قدرت وام دریافت کند شعرش دیگر آن بُرندگی انقلابی را ندارد.

در شعر «شاعرِ تشنه/ ز دریا می‌گفت/ اهل بیتِ سخنش را/ به اسارت بردند» (همان، ص ۲۶)، واژه‌های «تشنه» و «دریا» و «اهل بیت» و «اسارت» تلمیحی دارند به حوادث پس از عاشورا. در این شعر کوتاه نیز تقابل بین «تشنگی و دریا» و «آزادگی و اسارت» معنایی بینامتنی خلق می‌کند و نقدی است بر شاعر که نباید سخن خود را به صاحبان زر و زور تقدیم کند؛ وگرنه آزادگی شاعرانه را از دست خواهد داد. با تأمل در اشعار سیدحسن حسینی در می‌یابیم که او گونه‌های گفتمانی گوناگونی (گفتمان انقلابی، روشنفکری، و اخلاق‌گرایانه) را شکل داده‌است و هریک از آن‌ها در شعر او در قالب مفاهیم و ساختارهای زبانی ویژه‌ای انعکاس می‌یابد. به عبارتی، چنان‌که فرکلاف می‌گوید، «ویژگی‌های صوری، در قالب زبان، سرخ‌های لازم را برای یافتن معنای حاکم بر متن به ما می‌دهد» (فرکلاف، ص ۲۱۵). سیدحسن حسینی، با بهره‌بردن از شگردهای ادبی و زیبایی‌شناسی خاص خود، سعی بر آن دارد معنای مورد نظرش را عرضه نماید و، در واقع، این ویژگی نشان‌دهنده قدرت خلاقیت و باورمندی انقلابی ویژه‌ای است که در زبان او نهفته است.

در شعر «شاعری شعر جهانی می‌گفت/ هم بدان‌گونه که می‌افتد و دانی می‌گفت» (حسینی، ص ۵۳)، تعبیر «شعر جهانی» نقد کنایه‌آمیزی است که شاعر بر فضای روشنفکری وارد می‌کند. نیز، به تصریح امینی، در پی آن، با عبارت «چنان‌که می‌افتد و دانی»، ذهن خواننده هوشمند به ایام جوانی می‌رود؛ و یا در واژه‌های «شاعر»، «شایعه»، «نقد»، و «تکذیب»، با چینش ساده و هنرمندانه کلمات، تعبیری دقیق را بیان می‌کند که برای دوستان شاعر پیداکردن نشانی سرراست آن راحت و آسوده است. (امینی، ص ۲۲)

در شعر «تاجری سر می‌رفت/ شاعری حل می‌شد/ ناقدی نیز به دست/ در المپیک غم اول می‌شد» (حسینی، ص ۲۷)، «تاجر» و «شاعر» و «ناقد» نیز کلماتی اند که، در فضای ذهنی شاعر، تصویری کوچک شده از جامعه بزرگ ما محسوب می‌شوند. حسینی، با توجه به اوضاع اجتماعی، تاجرها را در تقابل با شاعر قرار می‌دهد که یکی روزبه‌روز فربه‌تر و دیگری در خود ذوب می‌شود و، در این میان، ناقدان ادبی نیز هستند که کسی به بازی‌شان نمی‌گیرد. حسینی، با تیپ‌سازی از افراد جامعه، سلوک و رفتار ریاکاران را در قبال دین و مذهب به سخره می‌گیرد و این کنش را با کمترین تعداد کلمات و ساده‌ترین نشان نشان می‌دهد.

در شعر «تاجری مجلس تفسیر گذاشت/ ابتدا فاتحه بر قرآن خواند» (همان، ص ۳۰)، «تاجر» و «تفسیر» و «فاتحه» و قرآن چهار واژه‌ای است که این حس قدرتمند را در مخاطب قوت می‌بخشد که شاعر چه شخصیتی را آماج طنز خود قرار داده‌است! فاتحه خواندن بر قرآن کنایه‌ای است که ذهن طنزپرداز شاعر آن را به خوبی به کار گرفته‌است.

ب) دستور- ویژگی‌های دستوری واجد ارزش‌های بیانی منحصربه‌فردی‌اند. بنا بر تصریح مؤلف کتاب در آمدی به گفتمان‌شناسی،

در مشرب زبان‌شناختی تحلیل گفتمان، سه عامل مهم مورد استفاده قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از: (۱) راهبردهای آغازگری؛ (۲) بافت توزیع اطلاعات؛ (۳) تمهیدات پیوندی. بسته به نوع گفتمان یعنی اینکه گوینده یا نویسنده کیست، شنونده یا خواننده کیست، هدف گفتار یا نوشتار چیست، چه می‌خواهد گفته شود یا نوشته شود و غیره- متن سازمان‌بندی خاصی پیدا می‌کند که می‌شود ویژگی‌های آن را از طریق این سه عامل بررسی کرد. در قسمت تمهیدات پیوندی می‌بینیم که عواملی مانند ارجاع، جان‌شینی، حذف به قرینه، ربط، و عوامل واژگانی به متن انسجام می‌بخشند؛ از جمله اینکه، در شعر، عامل پیوندی واژگانی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است و، همچنین، در شناخت ویژگی‌های سبک‌های مختلف یک زبان و یا گونه‌های مختلف نوشتار در زبان‌های گونه‌گون، می‌شود از آن به‌خوبی بهره گرفت. (پارمحمّدی، ص ۵۷)

در اینجا باید به ارزش‌های پیوندی متن نیز اشاره‌ای کرد؛ برای مثال، در شعر کوتاه «شاعری خم می‌شد/ منشی قبله عالم می‌شد» (حسینی ۱، ص ۳۷)، کلمات «خم» و «قبله» و «قبله عالم»، آشکارا و نهان، همدیگر را در متن حمایت می‌کنند تا متن از انسجام لازم برخوردار شود. یا، در شعر «تاجری سر می‌رفت/ شاعری حل می‌شد/ ناقدی نیزه به دست/ در المپیک غم اول می‌شد» (همان، ص ۳۱)، دو ترکیب «سرفتن» و «حل شدن»، از سویی، و سه کلمه «نیزه» و «المپیک» و «اول»، از دیگر سو، دست به دست هم می‌دهند و شکل منسجمی از شعر را عرضه می‌کنند. تشبیه ضمنی «قلم ناقد» به «نیزه» نیز طنز کلام را به اوج می‌رساند.

علايق عقیدتی سیدحسن حسینی موجب شده است که، در شعرهایش، «حکم یقینی» صادر کند و این از نوع فعل‌هایی مشخص می‌شود که به کار برده است. او از افعال ماضی استفاده کرده است که از وقوع حتمی امری در گذشته خبر می‌دهند: «شد»، «داد»، «گرفت»، «خواند»، «کرد»، «گذاشت»، «می‌زد»، «می‌شد»، «می‌نالید»، «می‌رفت». همه این فعل‌ها نشان از یقین دارد، زیرا شاعر به آنچه می‌گوید ایمان دارد و چنین است که روح حاکم بر شعرها را برجسته می‌کند.

در سطح جمله، با جمله‌های کوتاه روبه‌رویم: «شاعری وارد دانشکده شد»؛ «شاعری وام گرفت»؛ و «شاعری تشنه ز دریا می‌گفت». گویی ما نیز در مقام مخاطب باید، شتابان، منتظر جمله کوتاه بعدی باشیم که معنا را شکل دهد. ترجیح حسینی آن است که، در این کوتاه‌سروده‌های انتقادی، از ابهام دوری گزیند و، چون فضای شعر توصیفی است، از وجه خبری استفاده کرده است.

ج) ساخت‌های متنی- شعر «نوش‌داروی طرح ژنریک»، به لحاظ صوری، روایی است. حسینی داستانی بسیار کوتاه را روایت می‌کند و روایت او حول محور «شاعر» می‌گردد که در آزمون

شرکت کرده و قبول شده و به دانشکده ادبیات آمده ام، چون درس‌ها روح خلاق او را سیراب نمی‌کند، سرخورده شده‌است. همچنین است دو پاره بعدی، یعنی «شاعری وام‌گرفت/ شعرش آرام گرفت» و «شاعری خم می‌شد/ منشی قبه عالم می‌شد»، که هر دو روایتی است از زندگی شاعری که آزادگی خود را از کف داده و شعرش، در دل و جان مردم و مخاطبان، اثر لازم را نمی‌گذارد. بنابراین، ما با خواندن شعر درمی‌یابیم این روایت نوعی روایت دوگانه است میان شاعر و محیط درس او که ذوق‌پرور نیست. حسینی روایاتش را با تصویرهایی ملموس و با نگاهی ستیهنده ترسیم کرده‌است. در این شعر چندصدایی، گفتگوی شخصیت‌ها نیز به‌نوعی طراح‌ی شده‌است اما این قالب در شعرهای کوتاه حسینی نیامده و خواننده باید، با تخیل خود، آن را بازآفرینی کند. روایت‌های شاعرانه را براساس این الگو می‌توان نشان داد. در شعر کوتاه «شاعری شعر جهانی می‌گفت/ هم بدان‌گونه که می‌افتد و دانی می‌گفت» (همان، ص ۵۴)، درحقیقت، به‌گفته امینی،

از تلمیح به سخن سعدی در گلستان برای طعنه‌زدن به «شاعر شعر جهانی» استفاده شده‌است. [...] و باید [سخن سعدی را در گلستان بازخوانیم تا طنز و تعریض نهفته در این شعر آشکارتر شود: «در عنفوان جوانی، چنان‌که افتد و دانی، با شاهدپسری سری و سری داشتم ...». (امینی، ص ۲۲-۲۳)

در شعر کوتاه «شاعری شایعه بود/ نقد تکذیبش کرد» (حسینی ۱، ص ۲۷)، سخن از آن است که شاعرانی متوسط عرصه کتاب و مطبوعات را به دست گرفته‌اند و میان‌داری می‌کنند، اما نقد باعث آشکار شدن بی‌ارزشی متاع آنان می‌شود. شاعر و ناقد مشارکان این ماجرا هستند و نقش زبان نیز به‌روشنی پیداست. تقابل «شایعه» و «تکذیب» نیز، در نهایت، زیر سؤال بردن کیفیت هنر شاعری شاعر مدعی است.

۲-۷. سطح کنش گفتمانی (تفسیر)

از نظر فرکلاف، «ویژگی‌های صوری‌ای که بیشتر با نام دانش زبانی شناخته می‌شود به‌مثابه ردپا و سرنخ‌هایی هستند که عناصر زمینه‌ای ذهن مفسر را شکل می‌دهند و زمینه را برای ایجاد تحلیل فراهم می‌کنند» (فرکلاف، ص ۲۱۵). بنابراین، ما، در سطح تفسیر، به دنبال دو موضوعیم: «بافت زمینه‌ای» و «بافت گفتمانی». در بافت زمینه‌ای باید گفت که ده سال از انقلاب اسلامی گذشته و سیدحسن حسینی، با همان روح ستیهنده‌ای که از او سراغ داشتیم، رفتارها و نابهنجاری‌هایی را در میان شاعران شاهد بوده‌است که به مذاقش خوش نیامده و عاطفه سرشارش را آزرده. سرنخ‌هایی نیز که در این شعرها وجود دارد، به ما نشان می‌دهد جامعه از این‌گونه شخصیت‌ها بسیار دارد و روح شاعر را می‌آزرده. حسینی،

با بهره‌گرفتن از کنایه و تلمیح و مجاز و استعاره، و در نهایت در پیچیدن این ویژگی‌های زبانی با طنز، زیرساخت حاکم بر جامعه را افشا می‌کند. به تعبیری،

روح حسّاس شاعر انقلاب تغییرات فرهنگی جامعه ایرانی را با نظام سرمایه‌داری، حرص و طمع به مادّیات، هرج و مرج فرهنگی-اجتماعی، و تغییرات اخلاقی نمی‌پذیرد؛ از محیط خود سرخورده می‌شود و، با یاری‌گرفتن از کلمات، معناهای مورد نظر خود را با نگرشی طنزآمیز به شعر درمی‌آورد. (معین‌الدینی، ص ۱۷۹)

در شعر «شاعری نی می‌زد/ عارفی می‌نالید/ زاهدی بست پیایی می‌زد» (حسینی ۱، ص ۵۰)، شاعر به خوبی وضعیت اخلاقی و نابهنجاری جامعه را پیش چشم مجسم می‌کند. ردّ پاهای به‌روشنی در شعرهای کوتاه و پُرشتاب حسینی نمایان است. «شاعر» و «عارف» و «زاهد»، هرکدام، در این شعر نقشی به‌عهده دارند که همه نشان از انحطاط و تنزل از مقام شریف انسانیت و صفات حمیده آن‌هاست. بافت گفتمانی حاکم بر این شعرهای کوتاه اخلاق‌گرایانه و حتی می‌توان گفت مذهبی و، به یقین، درون‌مایه حاکم بر همه آن‌ها انقلابی است.

۳-۷. سطح کنش اجتماعی (تبیین)

از نظر فرکلاف، «با بهره‌گیری از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای (ادبیات، بلاغت، و زبان‌شناسی)، به‌عنوان شیوه‌هایی برای تفسیر، می‌توان از مرحله تفسیر به مرحله تبیین رسید» (فرکلاف، ص ۲۴۵). در سطح سوم، ما به دنبال تبیین یک مسئله اجتماعی هستیم. فرکلاف همچنین می‌گوید:

یکی از اساسی‌ترین سؤال‌هایی که در سطح تبیین مطرح است این است که شعر در چه گفتمانی و چه زمینه‌ای تولید می‌شود؟ و اینکه واژه‌ها، در سطح متن و ژانر، چه هویتی را نشانه می‌گیرد (موضع‌گیری‌شان راجع به مردم و مسائل اجتماعی چیست) و اینکه گفتمان شکل‌گرفته در درون چه ساختار اجتماعی شکل می‌گیرد و چه بیان ایدئولوژیکی دارد؟ به عبارتی، گفتمان حاکم بر متن در درون چه ساختار اجتماعی و نهادی حضور دارد؛ یعنی گفتمان حاوی کدام ساختار اجتماعی است؟ در پاسخ باید گفت که این ساختار اجتماعی یک ساختار جنسیتی، طبقاتی، قومیتی-نژادی است و این ساختار مرتبط است با فروپاشی بافت فرهنگی و گذر از جامعه سنتی. (همان‌جا)

در شعر «سؤال»، نوع گفتمان اجتماعی حاکم بر شعر حسینی بازتاب یافته است:

این گریه‌آور است

در فصل جوش صد چشمه زلال

جمعی ز تشنگان

به خاطره آب دل خوشند

این خنده‌دار نیست؟

هنگام فجر و رویش خورشید بی زوال

بوزینگان به کرمک شب تاب دل خوشند. (حسینی ۲، ص ۴۶)

حسینی، در مجموعه شعرهای اولش، تحت تأثیر فضای جنگ، تماماً در هیئت شاعری عمل می‌کند که به محیط اجتماعی خود واکنش نشان می‌دهد و چنین است که

او را شاعری متعهد و آگاه و شعرهایش را از بهترین و دل‌نشین‌ترین شعرهای دفاع مقدس و از زیباترین نمونه‌های تلاش شاعران انقلاب در به تصویر کشیدن جلوه‌های خون و شرف، عشق و حماسه، و ایمان و اعتقاد رزمندگان جبهه‌های حق و عدالت دانسته‌اند. (ترابی، ص ۶۳)

شعر «قطعه شهدا» مصداقی است از توجه شاعر به فضای حاکم بر جامعه:

گفتم این سخنوران که بی صدا غنوده‌اند

و چه خوب و خواندنی سروده‌اند

قطعه‌ای بلیغ و ناب

جاودان سروده‌ای به رنگ عشق و آفتاب

قطعه‌ای که هیچ شاعری نگفت

بهترین ترانه‌ای که گوش آسمان شنفت ...! (حسینی ۲، ص ۷۸)

حسینی، در دوره دوم شاعری و پس از جنگ و اقتضانات جامعه جدید، روی کار آمدن دولت‌های جدید و سیاست‌های باز اقتصادی و اجتماعی آن‌ها را نیز بر نمی‌تابد و به نقد ارزش‌های جدید می‌پردازد. به گفته ذوالفقاری،

هنر شعر زیبایی و اهمیت آن را در مقابل ارزش و اعتبار مادی و قیمت و بهای تجارت می‌آورد. در این شعر، «تاجر» نماینده قشری از مردم است که جز پول و سودای پول هدف دیگری ندارند. مضمون «شاعر»، که در تقابل با «تاجر» مطرح شده است، اشارتگر هدفی مجرد و مقدس است که، جز بارهایی از تمام قید و بندهای معمول زندگی، دست‌یافتنی نخواهد شد. (ذوالفقاری، ص ۱۳۳)

ایران، در دهه هفتاد و سال‌های پس از آن، در معرض تغییر و تحولات اجتماعی و فرهنگی و سیاسی قرار گرفته بود؛ موضوعی که باعث شد بسیاری از شاعران و نویسندگان به نقد آن گسست و عواملش بپردازند و خواستار بهبود اوضاع شوند. اساسی‌ترین شکل نقد آن‌ها گفتمان انقلابی و گاه اخلاق‌گرایانه، با توسل به طنز، بود. باید گفت که، در واقع، ایجاد همین گسست‌ها در جامعه تولید چنین گفتمانی را موجب می‌شود و این گفتمان در چنین چارچوبی معنا می‌یابد. نقد اینکه

مادی‌گرایی ارزش شده است دغدغه شکل‌یافتن فضای شعرهای کوتاه و جان‌دار حسینی است. او، در شعر «سلاح خودکار»، این‌گونه شخصیت‌ها را به نقد می‌کشد:

شاعری بار امانت نتوانست کشید

تکیه بر بالشی از عرفان داد

تاجری اهل سلوک

با سلاح خودکار

پای منقل جان داد. (حسینی ۱، ص ۴۷)

نتیجه

تحلیل گفتمان انتقادی رویکردی میان‌رشته‌ای است که ریشه در زبان‌شناسی دارد. در تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، متن در سه سطح بررسی می‌شود: کنش متنی (توصیف)، کنش گفتمانی (تفسیر)، و کنش اجتماعی (تبیین). در این مقاله، بر مبنای سه سطح مزبور، به تحلیل انتقادی اشعار سیدحسین حسینی پرداخته‌ایم. یافته‌های این پژوهش از این قرار است:

اگرچه حسینی در سطح متنی - شعرهای فراوانی در قالب‌های گوناگون سنتی منتشر کرده، انس زیاد با ادبیات کهن فارسی شاعر را از تجدّد واقعی باز نداشته و میان اندیشه و عملکردش در شعر فاصله نینداخته است. او همواره طرف‌دار نوآوری و تحوّل است؛ چه در حوزه اجتماعی و چه در حوزه ادبی. و نوآوری‌هایش، هرچند فراگیر نبود، به دلیل برخورداری شاعر از دانش زمینه‌ای و تسلّطش بر زبان عربی و غور در ادبیات دیروز و امروز فارسی، به خلق شعرهایی کوتاه در دوره دوم شاعری او انجامید تا از او به شاعری ابداعگر یاد شود. این خلاقیت را می‌توان در دو مجموعه شعر گنجشگ و جبرئیل و نوش‌داری طرح ژنریک جستجو کرد.

حسینی، در نوش‌داری طرح ژنریک، در سطح متن، بسیار دقیق و منسجم عمل کرده است. تقابل واژگانی، در شعرهای این مجموعه، به آفرینش فضایی ملموس از محیط شاعر کمک می‌کند. او، در آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی سطوح واژگانی و معنایی و نحوی، یدی طولاً دارد. کاربرد تشبیهات و استعاره‌های نو و هماهنگ با اوضاع اجتماعی جزء هنر شاعر است و تناسب موسیقایی شعر و محتوا را موجب می‌شود. حسینی موسیقی کناری و درونی و بیرونی (وزن) را هماهنگ با مضمون شعرش آورده است.

در سطح گفتمانی، ویژگی‌های صوری شعر حسینی سرنخ‌های لازم را، جهت انتقال به بافت زمینه‌ای و تحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، به خواننده می‌دهد؛ یعنی شاعر توانسته است

میان متن و بافت ارتباط برقرار کند. او شعر خود را در خدمت بیان دردهای مردم جامعه‌اش، به‌ویژه طبقه فرودست، قرار داده‌است. از آنجاکه فکر و سخن شاعر «عملی گفتمانی» محسوب می‌شود، گفتمان‌های حاکم بر شعر حسینی نه براساس اولویت و اهمیت متن بلکه براساس بافت متنی و اوضاع اجتماعی و فرهنگی حاکم بر متن سروده شده‌اند. مفاهیم شعری حسینی را سه گفتمان انقلابی و اجتماعی و مذهبی تشکیل می‌دهند و گفتمان انقلابی در کانون قرار می‌گیرد. در نتیجه، این گفتمان‌ها نشان از تفکر حاکم بر ذهنیت و زبان حسینی دارد.

منابع

- امینی، اسماعیل، «مقدمه» بر فستیوال خنجر ← حسینی (۱)، سیدحسن. ترابی، ضیاء‌الدین، شکوه شقایق (نقد و بررسی شعرهای دفاع مقدس)، سماء قلم، قم ۱۳۸۶.
- حسنلی، کاووس، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، نشر ثالث، چاپ سوم، تهران ۱۳۹۱.
- حسینی (۱)، سیدحسن، فستیوال خنجر (مجموعه اشعار طنز سیدحسن حسینی)، به‌کوشش اسماعیل امینی، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۹۳.
- _____ (۲)، نوش داروی طرح ژنریک (مجموعه شعر)، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۹۱.
- _____ (۳)، همصدا با حلق اسماعیل، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۱.
- ذوالفقاری، محسن، «فضاسازی واژگانی در شعر انقلاب»، نشریه ادبیات پایداری (دانشگاه شهید باهنر کرمان)، سال هفتم، ش ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص ۱۲۳-۱۴۵.
- صالحی، پریسا و ناصر نیکویخت، «واژه‌گزینی‌های شعری قیصر امین‌پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۴، بهار ۱۳۹۱، ص ۷۵-۹۹.
- فاضلی، محمد، «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی (دانشگاه مازندران)، سال چهارم، ش ۱۴، پاییز ۱۳۸۳، ص ۸۱-۱۰۷.
- فرکلاف، نورمن، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران ۱۳۷۹.
- معین‌الدینی، فاطمه، «جلوه‌های رمانتیسیم در شعرهای مقاومت سیدحسن حسینی»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال دهم، ش ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۱۶۷-۱۸۴.
- یارمحمدی، لطف‌الله، درآمدی به گفتمان‌شناسی، هرمس، تهران ۱۳۹۵.



ادبیات فرجام‌گرایا آخرالزمانی (آپوکالیپسی) در شعر معاصر و انقلاب اسلامی

غلامرضا کافی* (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز؛ نویسنده مسئول)

ندا حاتمی (دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز)

چکیده: ادبیات فرجام‌گرا یا آخرالزمانی ادبیاتی است که بر پایه پیش‌گویی‌های آخرالزمانی شکل گرفته. این نوع ادبی به آنچه در فرجام جهان رخ خواهد داد و نیز به موضوعاتی مثل «آخرالزمان»، «رستاخیز»، «وقوع فاجعه»، «منجی» و... می‌پردازد. نمونه‌هایی از این ادبیات را می‌توان در شعر معاصر فارسی دید. در این مقاله، با مقایسه مضامین آپوکالیپسی در شواهدی از شعر معاصر و شعر انقلاب اسلامی، وجه تمایز این دو بررسی شده است. مطالعه اشعار احمد شاملو، فروغ فرخزاد، مهدی اخوان ثالث و سهراب سپهری روشن می‌سازد که در بینش آن‌ها، عمدتاً، نگاهی یأس‌آمیز به فرجام جهان وجود دارد؛ درحالی‌که از منظر شاعران انقلاب اسلامی آینده جهان بسیار روشن است. نیز معلوم می‌شود اشعار فرجام‌گرایانه در ادبیات انقلاب اسلامی بر مبنای پیش‌گویی‌های قرآن کریم و فرهنگ اسلامی شکل گرفته است، حال آنکه در شعر معاصر از مفهوم خواب، رؤیا و الهام شاعرانه استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: آپوکالیپس، فرجام‌گرایی، پیش‌گویی، شعر معاصر، شعر انقلاب اسلامی.

۱. مقدمه

ادبیات فرجام‌گرا (apocalyptic literature)، که بر اساس پیش‌گویی‌های کتب مقدس یهودیان و مسیحیان شکل گرفته، یکی از انواع ادبی است و به مکاشفات پیشگویانه و آخرالزمانی می‌پردازد. فرجام‌گرایی، در ادیان مزبور، به گزارش‌های رؤیاگونه‌ای اطلاق می‌شود که، در قالب روایت، از وقایع دهشتناک و ناگزیر آینده خبر می‌دهند. «آپوکالیپس»، از نظر کوپ، هم‌ترانویسی از واژه

* ghkafi@shirazu.ac.ir

یونانی «مکاشفه» است و معادل «پایان جهان» یا «آخرالزمان» (← ص ۷۷). با این توصیفات، می‌توان ادبیات فرجام‌گرایانه را گونه‌ای از ادبیات مکاشفه‌ای و پیشگویانه دانست که، با دربرداشتن مضامین آخرالزمانی چون «ظهور منجی»، «جاودانگی»، «تناسخ»، «آینده بشریت»، «فاجعه بزرگ» و...، به سرانجام جهان می‌پردازد. این نوع ادبی، که با آینده‌شناسی و امکان‌رویاری آگاهانه بشر با آینده پیوند نزدیک دارد، از دیرباز، در ذهن و ناخودآگاه بشری تجلی یافته و محرک و عامل شکل‌گیری اش بیم‌و امید و حساسیت انسان به وقایع اجتناب‌ناپذیر است. (← گرجی، ص ۱۴۸)

۲. بیان مسئله

بررسی مفاهیم فرجام‌گرایانه، در آثار شاعران برجسته معاصر، چشم‌اندازی روشن از کلیت این موضوع به دست خواهد داد. تصورات از مضامین فرجام‌گرایانه در مجموع می‌تواند از دو نگرش متأثر باشد: (۱) نگرشی که، برای فرجام جهان، مدینه‌ای ضالّه متصور است و آینده جهان را درگیر مصائب و پیشامدهای بزرگ و نابودکننده می‌بیند. (۲) نگرشی که، برای فرجام جهان، آرمان‌شهری متصور است که در آن نهایتاً نیروهای الهی به‌مثابه خیر مطلق بر تمام نیروهای اهریمنی پیروز خواهند شد و انسان، با توسل به امداد الهی به‌واسطه یک منجی، به رستگاری دست خواهد یافت. در شعر معاصر فارسی، رد پای هر دو دیدگاه دیده می‌شود، اما گویا در ادبیات انقلاب اسلامی به‌مثابه ادبیاتی آرمان‌گرا دیدگاه دوم (نگرش سرشار از امید به فرجام جهان) غالب باشد.

۳. پیشینه تحقیق

در موضوع آخرالزمان و مسائل مربوط به آن، کتاب‌ها و مقالات فراوان نگاشته شده؛ از آن جمله است کتاب دوران باشکوه ظهور نوشته میرزا محمدباقر فقیه‌ایمانی (عطر عترت، قم ۱۳۹۰) با موضوع حکومت مهدوی و ویژگی‌های عصر ظهور؛ نیز کتاب پیشگویی‌هایی از آخرالزمان (پیشگویی‌های امامان معصوم، علیهم‌السلام، از آخرالزمان) نوشته علی رضایی بیرجندی (کتاب جمکران، قم ۱۳۹۷) که، در آن، با استناد به منابع شیعه و سنی، به پیشگویی‌های آخرالزمانی دین اسلام و مقایسه آن با برخی از پیشگویی‌های ادیان دیگر پرداخته شده است. همچنین است کتاب اینک آخرالزمان! (آشنایی با نشانه‌های ظهور و آخرالزمان) نوشته ابراهیم شفیعی سروستانی (جلد چهارم از مجموعه فرهنگ مهدویت و انتظار، موعود عصر، تهران ۱۳۹۷) که به بررسی و تحلیل مباحثی چون «نشانه‌های آخرالزمان»، «زمان ظهور»، «شرایط و زمینه‌های تحقق ظهور» و «مهدویت» می‌پردازد. نیز کتاب نگین آفرینش (درسنامه دوره عمومی معارف مهدویت) نوشته محمدامین بالادستیان و دیگران (مؤسسه بنیاد فرهنگی مهدی موعود ع)،

قم ۱۳۹۸) و کتاب پرسش و پاسخ مهدوی نوشته علی شعبی (جمکران، قم ۱۴۰۰) که به پرسش‌هایی درباره زندگی امام زمان عج و عصر غیبت و ظهور پاسخ می‌دهد. علاوه بر کتاب‌های مذکور، مقالات متعددی نیز با موضوع فرجام‌گرایی و آخرالزمان در ادبیات فارسی و به‌ویژه ادبیات معاصر موجود است که، از منظر اخیر، با مقاله حاضر همسویند. از آن جمله است مقاله‌های «مکاشفات پیشگویانه (apocalyptic) هشت کتاب سهراب سپهری» نوشته مصطفی گرجی (پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۶۵-۸۴)، «رویکردی تطبیقی به بینش فرجام‌شناسانه شعر بدر شاکر السیاب و فروغ فرخزاد» نوشته احمدرضا حیدریان شهری (زبان و ادبیات عربی، دوره پنجم، ش ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۵۹-۸۳)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های آپوکالیپسی (آخرالزمانی) در "سفر" احمد شاملو و "بازگشت دیگر" ویلیام باتر بیتس» نوشته مسلم ذوالفقارخانی (ادبیات تطبیقی (نشریه دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشکده شهیدباهنر کرمان)، دوره دهم، ش ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ص ۶۹-۸۷) و نیز برخی از مقالاتی که در فهرست منابع مقاله حاضر ذکر شده است.

۴. اهمیت و ضرورت تحقیق

شعر معاصر، به‌مثابه شعری برآمده از جامعه، از دغدغه‌های فرجام جهان خالی نیست. مکاشفات شعر معاصر درباره آینده و پایان جهان فراوان و پر از نکات مهم است. از این رو، تحلیل چنین مکاشفاتی برای آینده‌پژوهی بایسته است.

۵. تعریف آپوکالیپس

آپوکالیپس روایتی است که، با عنایت نیروی قدسی، از حوادث آینده و غیب پرده برمی‌دارد. در فرهنگ آکسفورد به‌معنای وحی و مکاشفه‌ای است در زمینه آینده و فرجام جهان که عمدتاً با حوادثی مهم و خشونت‌آمیز همراه است (Hicks, P 15). به‌عبارتی، برخورد انسان با ماوراءالطبیعه است یا رویارویی خدایان با انسان که پیام آن به زبان رمز بیان می‌شود. علاوه بر این، فرجام‌گرایی اعلان واقعه‌ای است در آینده بدون در نظر گرفتن تحقق یا عدم تحقق آن (گرجی، ص ۱۴۹). در واقع، این نوع ادبی نتیجه اندیشه‌ای است که دنیای خدایان را جدای از دنیای آفریدگان و در موقعیتی فراتر می‌پندارد. جدایی و تقابل این دو دنیا انسان را به این تفکر وامی‌دارد که چگونه می‌توان، پیش از مرگ، به دنیای خدایان راه جست و اسرار و رموز آن را کشف کرد (پاده‌کوهسار، ص ۲۳). در اکثر این متون مکاشفه‌ای، به‌ویژه آن‌ها که منشأ دینی دارند، نخست از جور و ستم، قحط و غلا و خرابی و ویرانی و... سخن به میان می‌آید و سپس ظهور منجی وعده داده می‌شود و، چون اسباب طبیعی آن وجود ندارد، به نیروی فراطبیعی مانند نیروی خداوند استناد می‌شود

(← گرجی، ص ۷۱). آنچه، در پیوند با این‌گونه از ادبیات، مهم به نظر می‌آید شناختِ متون فرجام‌گرایانه است. بر این اساس، مفاهیمی مثل «منجی»، «موعود»، «اعلانم ظهور»، «وقوع فاجعه نزدیک»، «مکاشفه شاعرانه»، «هزاره‌گرایی»، «رؤیاگونگی»، «پیشگویی»، «پایان تاریخ»، «مولود شیطان» و «هشدار» را می‌توان در زمره مفاهیم فرجام‌گرایانه درآورد. (← ذوالفقارخانی، ص ۷۱)

افزون بر واژه «آپوکالیپس»، که شرح آن گذشت، از اصطلاحاتی دیگر نیز برای توضیح مضمون مکاشفه و پیشگویی می‌توان بهره برد؛ مثل «کهنات» که در لغت‌نامه دهخدا «پیشگویی» معنا شده و بیان اخبار غیبی از آینده و گذشته است به مدد نیروهای ماورایی (← تبریزی، ص ۱۹۳). ابن خلدون در مقدمه بحثی مفصل در اقسام غیب‌گویی دارد. او کهنات را شیوه‌ای از غیب‌گویی می‌داند که کاهنان، به مدد آن، اخبار آسمانی را از طریق شیاطین کسب می‌کنند. این افراد، با استفاده از قدرت تخیل، در اشیا نفوذ می‌کنند و بدین وسیله تصورات خود را بیان می‌دارند (← ابن خلدون، ص ۱۸۴-۱۸۶). در این زمینه، اصطلاحاتی دیگر مثل «عزاف»، «ارصاهات»، «اشراق» و «بشارت» نیز هست که تعریفشان در این مجال نمی‌گنجد.

۶. فرجام‌گرایی در شعر معاصر

در میان شاعران معاصر، فضای فرجام‌گرایانه برخی اشعار احمد شاملو، سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث و فروغ فرخزاد درخور توجه است؛ به‌ویژه از آن رو که خلق اشعاری پُرتشج و اضطراب‌آمیز را در پی داشته است. جز شاعران یادشده، فرجام‌گرایی در شعر انقلاب اسلامی (در برخی اشعار طاهره صفارزاده، سلمان هراتی، قیصر امین‌پور و...) نمود فراوان دارد.

در این مقاله کوشیده‌ایم، علاوه بر شرح این مؤلفه‌ها، قیاسی میان نمونه‌هایی از شعر انقلاب اسلامی — که برآمده از ادبیاتی ارزش‌محور است — با دیگر اشعار معاصر صورت گیرد.

۱-۶. آخرالزمان

آخرالزمان مفهومی مشترک میان تمام ادیان ابراهیمی است و، علاوه بر آن‌ها، در دیگر آیین‌ها و فرهنگ‌ها نیز نمود دارد. بسیاری از باورهای سرخ‌پوستان، هندویان، چینیان، مصریان باستان، ایرانیان باستان و... برآمده از همین مفهوم است. در فلسفه نوین نیز نظریه «پایان تاریخ» اهمیتی فراوان یافته و «پایان‌گرایی» محل بحث بسیاری از فلاسفه از جمله فوکویاما^۱ و لیوتار^۲ و... شده است.

1. Fukuyama, Yoshihiro Francis

2. Lyotard, Jean-François

ادبیات معاصر فارسی، به‌ویژه تحت تأثیر فرهنگ آیینی و دینی و ملی و اساطیری، توانسته بستری مناسب برای ظهور مفاهیم آخرالزمانی باشد.

۱-۱-۶. آخرالزمان در شعر معاصر

از نمونه‌شعرهای معاصر که به‌طور خاص به مفهوم آخرالزمان می‌پردازد «آیه‌های زمینی» فروغ فرخزاد است؛ مصداقی از شعری فرجام‌گرایانه که به توصیف دورانی سیاه می‌پردازد. به‌باور برخی ادبا، کهن‌الگوی فضایی که در شعر مزبور ترسیم شده فضای هولناک آخرالزمان است و فرخزاد، به‌مثابه پیامبری که از وعده‌گاه الهی گریخته، آخرین آیه‌های خود را - که دیگر آسمانی نیست - در فضایی بی‌شونده سروده است (← حیدریان شهری، ص ۷۵):

آنگاه خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت/ و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند/ و ماهیان به دریاها خشکیدند/ و خاک مردگانش را/ زان‌پس به خود نپذیرفت. (فرخزاد، ص ۲۰۷)

پیشینه توصیف مزبور را در قرآن کریم نیز می‌توان دید. البته در قرآن چنین تصویری برای توجه‌دادن به وقوع قیامت به کار رفته و، آنگاه، از برانگیخته‌شدن انسان برای رسیدگی به اعمالش سخن به میان آمده است.

می‌توان گفت «آیه‌های زمینی» از گسترش ماتریس «جامعه‌ای عاری از ایمان و اندیشه و لبریز از تداوم یأس» خلق شده است. این تصاویر را می‌توان مکاشفه‌ای قلمداد کرد که در آن، به‌جای تصوّر یک آرمان‌شهر، یک پادآرمان‌شهر یا مدینه ضالّه برای فرجام جهان فرض می‌شود:

شاید هنوز هم/ در پشت چشم‌های له‌شده، در عمق انجماد/ یک‌چیز نیم‌زنده مغشوش/ بر جای مانده بود/ که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست/ ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها/ شاید؛ ولی چه خالی بی‌پایانی! خورشید مرده بود/ و هیچ‌کس نمی‌دانست/ که نام آن کبوتر غمگین/ کز قلب‌ها گریخته ایمان است. (همان‌جا)

نمونه‌ای دیگر از اشعار معاصر، که به دورانی فاجعه‌بار می‌پردازد، شعری از احمد شاملو است که، در عین آنکه موقعیت کنونی جامعه را به گذشته تعمیم می‌دهد، دوزخ و وقایع آخرالزمانی را نیز آگاهانه بازتاب می‌دهد. شاملو فضایی را توصیف می‌کند که، در آن، «جهنم موعود»، پیش از آنچه وعده داده شده بود، «آغاز گشته است»:

زمین خدا هموار است و/ عشق/ بی‌فراز و نشیب/ چراکه جهنم موعود آغاز گشته است.
(شاملو، ص ۴۱)

تصویر شعر پیشین مشابهتی با توصیف قرآن کریم از عرصه قیامت با ذکر صفت «هموار» برای «زمین» در بخشی از آیه ۴۷ سوره کهف دارد: ﴿الْأَرْضُ بَارِزَةٌ﴾. بنا بر این آیه، در روز محشر، زمین برای ورود افراد به عرصه قیامت، هموار و مسطح (بدون فرازونشیب) خواهد شد. در شعر بعدی، شاملو ظلمتی را وصف می‌کند که خدا و شیطان جلوه‌ای یکسان دارند و می‌تواند تبلور احساس شکست در ذهن شاعر باشد:

دریغا انسان/ که با درد قرونش خو کرده بود/ دریغا! این نمی‌دانستیم و/ دوشادوش/ در کوچه‌های
پُرَنفَسِ رزم/ فریاد می‌زدیم/ خدایان از میانه برخاسته بودند و، دیگر/ نام انسان بود/ دست‌مایه افسونی
که زیباترین پهلوانان را/ به عریان کردن خون خویش/ انگیزه بود. (همان‌جا)

۲-۱-۶. آخرالزمان در شعر انقلاب اسلامی

آخرالزمان در فرهنگ اسلامی به دو معنا به کار رفته است: (۱) آن قسمت از زمان که از بعثت پیامبر اسلام^ص تا وقوع قیامت را شامل می‌شود؛ (۲) آخرین بخش از دوران یادشده که، در آن، مهدی موعود ظهور می‌کند و تحولاتی عظیم در عالم واقع می‌شود. پیش از برهه اخیر، جهان دستخوش انواع فتنه‌ها، آشوب‌ها و بحران‌های سیاسی، اجتماعی و زیست‌محیطی خواهد شد و ستم و بی‌عدالتی همه جهان را فرا خواهد گرفت؛ تا آنگاه که قائم^{عج} ظهور کند و جهان را از تیرگی ستم و فساد برهاند (← شفیعی سروستانی، ص ۱۵):

عصر دروغ و تبهکاری/ عصر قساوت انسان/ عصر حکومت اماره است [...]/ جایی برای زندگی امن/
زندگی صادقانه نیست/ در عصر آخرین/ جسم نیمه‌جان زمین/ در انتظار روح زمان است. (صقارزاده،
ص ۶۶۶)

تفاوتی نمی‌کند که دوران آخرالزمان به کدام عصر و کدام برهه از تاریخ اطلاق شود؛ مهم نشانه‌ها و نمودهای آن است که وجه اشتراک تمام پیشگویی‌ها و مکاشفه‌های آخرالزمانی است:
اکنون زمین ذخایر خود را برون فرستاده/ سفیانیان تمام جهان را گرفته‌اند/ دانش/ همچون تباهی،
همچون ظلم/ به اوج خویش رسیده/ دانش همچون شرف/ همچون عقیده/ همچون فنون رایج
مزدوری، در معرض خرید و فروش است. (همان، ص ۵۱۲)

۲-۶. ظهور منجی

انسان، در هنگامه اضطراب و ناکامی، ناخودآگاه، به دنبال یک نجات‌دهنده می‌گردد؛ «ظهور منجی نقطه اشتراک بسیاری از پیشگویی‌های فرجام‌گرایانه است». (گرگی، ص ۷۱)

۱-۲-۶. منجی در ادبیات معاصر

تأمل در مفهوم منجی در ادبیات معاصر، از باب دریافتن جهان‌بینی شاعران به آینده، بسیار مهم است. چنان‌که پیش‌تر گفتیم، یکی از شاعرانی که به «آمدن منجی» پرداخته فروغ فرخزاد است. دیدگاه او در این باره یکدست و یکسان نیست؛ گاه، در اوج ناامیدی، از مرگ منجی سخن می‌گوید و گاه امیدوارانه به آن می‌نگرد؛ گاه خود را در سیاهی مطلق می‌پندارد و همه امیدها را ازدست‌رفته می‌یابد و گاه نیز در اوج ناامیدی‌ها به آینده‌ای آرمانی پناه می‌برد که منجی خالق آن خواهد شد. «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از بارزترین اشعار فروغ در این موضوع است:

کسی می‌آید/ کسی می‌آید/ کسی دیگر/ کسی بهتر/ کسی که مثل هیچ‌کس نیست/ مثل پدر نیست، مثل انسی نیست، مثل مادر نیست/ و مثل آن‌کسی ست که باید باشد/ و قدش از درخت‌های خانه معمار هم بلندتر است/ و صورتش/ از صورت امام‌زمان هم روشن‌تر/ و از برادر سیدجواد هم/ که رفته‌است/ و رخت پاسبانی پوشیده‌است نمی‌ترسد. (فرخزاد، ص ۲۹۶)

گرچه فروغ در وصف این منجی از عبارات و توصیفات بهره برده که او را برتر از دیگر انسان‌ها می‌نمایاند، از اسطوره‌ای فراواقعی نساخته‌است:

کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست، در صدایش با ماست/ کسی که آمدنش را/ نمی‌شود گرفت/ و دست‌بند زد و به زندان انداخت/ کسی که زیر درخت‌های کهنه یحیی بچه کرده‌است/ و روزبه‌روز/ بزرگ می‌شود، بزرگ می‌شود. (همان، ص ۳۰۰)

به‌گفته نظریه‌پردازان فرجام‌گرایی، الهامات و رؤیاها و نشانه‌های مقدس در طبیعت و نیز خلسه و کلمات یا کتاب مقدس ابزارهای یک مکاشفه پیشگویانه‌اند (ذوالفقارخانی، ص ۶۷) و در شعر فروغ نیز به‌وضوح نمود یافته‌اند:

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید/ من خواب یک ستاره قرمز دیده‌ام/ و پلک چشمم می‌پرد/ و کفش‌هایم می‌جفت می‌شوند/ و کور شوم/ اگر دروغ بگویم/ من خواب آن ستاره قرمز را/ وقتی که خواب نبودم دیده‌ام. (فرخزاد، ص ۲۹۶)

فروغ در «آیه‌های زمینی» یاسی مطلق را منتقل می‌کند اما در «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، به‌رغم بستر یأس‌آلود شعر، دریچه‌های امید را باز می‌گذارد و نجات انسان را از این اوضاع دهشت‌بار در آمدن منجی می‌داند. این تفاوت دیدگاه فروغ به منجی می‌تواند برخاسته از این باشد که «منجی» فروغ بیشتر کارکرد عاطفی دارد و، پیش از آنکه از بنیان‌های اندیشه‌ای برآمده باشد، از غلیان عاطفی شاعر و احساسات عمیق او برآمده‌است:

من پله‌های پشت بام را جارو کرده‌ام/ و شیشه‌های پنجره را هم شسته‌ام/ چرا پدر که این همه کوچک نیست/ و در خیابان‌ها گم نمی‌شود/ کاری نمی‌کند که آن کسی که به خواب من آمده‌است/ روز آمدنش را جلو بیندازد/ چرا کاری نمی‌کند؟ (همان، ص ۲۹۹)

رویکرد سهراب سپهری نیز به منجی بی‌شبهت به فروغ نیست. سهراب هم امیدوارانه از آمدن نجات‌دهنده می‌گوید اما «منجی» او، در مقام مقایسه، عینیت کمتری دارد:

به تماشا سوگند/ و به آغاز کلام .../ و من آنان را به صدای قدم پیک بشارت دادم/ و به نزدیکی روز و به افزایش رنگ/ به طنین گل سرخ پشت پرچین سخن‌های درشت/ و به آنان گفتم: «هرکه در حافظه خوب ببیند باغی/ صورتش در ورزش بیسته شور ابدی خواهد ماند». (سپهری، ص ۳۷۳)

منجی سهراب سپهری ابرانسانی نیست که جهان را به یک‌باره به آرمان‌شهر مبدل کند و در پی نجاتی جمعی باشد، بلکه او در پی نجاتی درونی و فردی است و آنچه به انسان می‌بخشد لبخند است و نور و صمیمیت و یکرنگی و مهربانی:

و امشب بشنوید از من/ [...] امشب سری از تیرگی انتظار به در می‌آید/ امشب لبخندی به فراترها خواهد ریخت/ [...] زورق‌ران توانا که سایه‌اش بر رفت‌وآمد من افتاده‌است [...] / پاروزنان از آن سوی هراس من خواهد رسید. (همان، ص ۱۸۶)

نگاه سهراب به موضوع منجی متأثر از دیدگاه عرفانی اوست:

روزی خواهم آمد و پیامی خواهم داد/ در رگ‌ها نور خواهم ریخت/ و صدا خواهم درداد: «ای سبدهاتان پُر خواب! سیب آوردم/ سیب سرخ خورشید». (همان، ص ۳۳۸)

مهدی اخوان ثالث نیز، مانند فروغ و سهراب، بعضاً به مفهوم منجی پرداخته‌است اما با نگاهی کاملاً متمایز که منجی‌ای ناکارآمد را وصف می‌کند. تصویر برجسته این منجی در شعر «شهریار شهر سنگستان» نمود یافته‌است و شاعر، با بهره‌گرفتن از کهن‌الگوی «قهرمان-منجی» و شیوه‌ای آشنایی‌زدایانه و ساختارشکنانه، چهره‌ای متفاوت با منجی فروغ و سهراب و از سویی متناسب با جامعه معاصر یا همان «بهرام ورجاوند» (منجی زرتشتی) ارائه می‌دهد. در واقع، از میان کهن‌الگوها و اسطوره‌ها، سه دسته‌شان رویکرد فرجام‌گرایانه و آخرالزمانی دارند؛ اسطوره‌های رستاخیزی، اسطوره‌های مربوط به جانوران و گیاهان که به زایش و زندگی دوباره می‌پردازند، و اسطوره‌های نجات‌بخش (← ضیاء‌الدینی دشت‌خاکی و قوم، ص ۱۴۱). اخوان ثالث این اسطوره‌های نجات‌بخش را در شعر خود شخصی‌سازی کرده و، با رویکردی تازه، بازنمایانده‌است.

نشانی‌ها که در او هست/ نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند/ همان بهرام ورجاوند/ که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست/ هزاران کار خواهد کرد نام‌آور/ هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه/ پس از او، گیو بن گودرز ... / بسوزند آنچه ناپاکی ست، آنچه ناخوبی ست. (اخوان ثالث، ص ۲۶)

«مرد و مرکب» از دیگر اشعار اخوان ثالث در زمینه اعتقاد به منجی است و زنی را با همسرش در کومه‌ای به تصویر می‌کشد که در انتظار نجات‌دهنده به سر می‌برند؛ و نجات‌دهنده مردی است که سوار بر رخس خود از جاده‌ها می‌گذرد تا به منتظرانش برسد اما بازهم، شبیه آنچه در «شهریار شهر سنگستان» گذشت، این انتظار بی‌فرجام می‌ماند. مرد منجی «مرد و مرکب»، با کوچک‌ترین تهدیدی، حتی از سایه خود در نور مهتاب هم وحشت می‌کند و مردمان و ستم‌دیدگانی را که یکنواختی و روزمرگی زندگی خود را به امید طلوع روشنایی و ظهور موعود مقدس تاب می‌آورند، همچنان، در انتظار می‌گذارد (← جاسم، ص ۴۶۶):

آه بنگر ... بنگر آنک ...، خاسته گردی و چه گردی! / گویی اکنون می‌رسد از راه پیکی باش پیغامی /
شاید این باشد همان گردی که دارد مرکب و مردی / آن گنه‌بخشا سعادت بخش شوکت‌مند / [...] مرد و
مرکب ناگهان در ژرفنای درّه غلتیدند. (اخوان ثالث، ص ۴۱)

چنین دیدگاه ناامیدانه‌ای را در اشعار شاملو نیز می‌توان دید. او جهانی را به تصویر می‌کشد که، در آن، امدادهایی که از آن سوی زمان به انسان می‌رسند پوچ‌اند و بیهوده. مثلاً، در شعر «ازابه‌ها»، یأس و رخوت را تا ماورا و جهان خدایان گسترش می‌دهد و امید نجات به یاری یک عامل بیرونی را عبث می‌پندارد:

ازابه‌هایی از آن سوی زمان آمده‌اند / گرسنگان از جای برنخاستند / چراکه از بار ازابه‌ها عطر نان گرم
بر نمی‌خاست / [...] چراکه امید نمی‌رفت تا فرشتگانی رانندگان ازابه‌ها باشند ... / ازابه‌هایی از آن سوی
زمان آمده‌اند / بی‌آنکه امیدی با خود آورده باشند. (شاملو، ص ۱۰۳)

۲-۲-۶. منجی در شعر انقلاب اسلامی

در شعر این مقطع، رویکردی یکدست و منسجم به موضوع منجی دیده می‌شود؛ سبب آن است که این فقره از اعتقاد به منجی براساس آموزه‌های مذهب تشیع شکل گرفته و علت وقوع آن رخداد نهایی نیز اراده خداوند و لطف ربوبی است؛ نه چیز دیگر. براین اساس، «انسان‌ها در این جریان، جز در اظهار نیاز و ترجمه این نیاز به عمل، نقش دیگری ندارند» (توانا، ص ۷۷):

طلوع می‌کند آن آفتاب پنهانی / ز سمت مشرق جغرافیای عرفانی
دوباره پلک دلم می‌پرد، نشانه چیست؟ / شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی

(امین‌پور، ص ۳۰۳)

شعر انقلاب اسلامی، با اعتقاد به منجی، برای آینده بشر، آرمان‌شهری را متصور است. برخلاف کسانی که دید بدبینانه به آینده جهان دارند، شاعران انقلاب آینده بشر را روشن می‌بینند:

شیطان به ناگهان و در سراسر گیتی/ بیکار می‌شود/ بی‌پیوند/ بی‌یار/ بی‌میرد و طرف‌دار ... که زندگی در انتهای فرصت خود/ از نو به ابتدا برسد/ زمان خاص می‌آغازد/ دنبال استغاثه همگان/ مخلوق صرف/ به بندگان خوب بدل می‌شوند. (صفارزاده، ص ۷۲۷)

چنین رویکردی به آینده یعنی امید رسیدن به یک آرمان‌شهر در فلسفه غرب هم وجود دارد، اما فلسفه سیاسی مدرن غربی، یک‌جانبه، صرفاً بر تکامل عقلی بشر در طول تاریخ تأکید می‌ورزد و آزادی‌های فردی و حاکمیت مردم‌سالارانه بشری را فرجام تاریخ می‌داند. انتظار منجی، در شعر انقلاب اسلامی، انتظاری پوینده و زنده است و مهم‌ترین رکنش آینده‌نگری و زمینه‌سازی برای تحقق آن موقعیت مطلوب است؛ انتظاری که می‌توان آن را «انتظار پویا» نامید و اصلی‌ترین نقطه افتراق «انتظار منجی» در قبل و بعد از انقلاب اسلامی است (← طاهری ماه‌زمینی و دیگران، ص ۱۸۹):

همیشه منتظرت هستم/ بی‌آنکه در رکود نشستن باشم/ همیشه منتظرت هستم/ چونان‌که من همیشه در راهم/ همیشه در حرکت هستم/ همیشه در مقابله. (صفارزاده، ص ۷۱)

چنین انتظاری، به خصوص وقتی که شاعر در جستجوی راهی برای برون‌رفت از بحران کنونی و رهایی از وضعیت موجود است، بیشتر به چشم می‌خورد:

تا غبار طاقت/ ستمگران دهر را در گذر آب شستشو دهد/ انتظار سهم ماست/ اعتراض نیز/ ما ظهور نور را به انتظار/ با طلوع هر سپیده‌جار می‌کشیم. (هراتی، ص ۱۰۰)

از دیگر ویژگی‌های درخور توجه در مقوله منجی در شعر انقلاب اسلامی بیان «علائم ظهور» است. آوردن چنین نشانه‌هایی موجب می‌شود شعر، علاوه بر مضمون، از نظر شکل و تصویرپردازی و حتی زبان به بافتی فرجام‌گرایانه دست یابد:

و گاه باران باران سنگ است/ پیش از دمیدن موعود/ باران تیزی خواهد آمد/ که میوه‌ها همه را خواهد پوساند/ خروج سفیانی/ باران خشم/ سرزدن خورشید از مغرب/ ظهور ذوالفقار ولایت/ فروتپیدن بغداد/ طلوع هرج و مرج جهان/ همه/ همه/ همراهند. (صفارزاده، ص ۴۲۵)

در اشعار پیش‌تر بررسی شده از فروغ و شاملو و اخوان ثالث نیز خلق چنین فضاهای دهشتناکی دیده می‌شد، اما وجه تمایز شعر انقلاب اسلامی با آن‌ها در این است که شاعر اینجا از یک فضای فراواقع و پُررمزوراز که غرق در ابهام است سخن نمی‌گوید، بلکه آنچه درباره آن می‌سراید برای خود او عینیت دارد و حاصل باور مندی اوست:

خروج سفیانی/ باران خشم/ سرزدن خورشید از مغرب/ ظهور ذوالفقار عدالت/ فروتپیدن بغداد/ طلوع هرج و مرج جهان/ همه همه همراهند/ همه همه همراهند/ و جنگ جاودانه حق/ به پیشواز محو ستم‌ها/ به پیشواز آمدن عدل/ به پیشواز آمدن موعود است. (همان، ص ۴۲۶)

در مقام مقایسه، مهم‌ترین وجه تمایز نگره شاعران انقلاب اسلامی با شاعرانی چون شاملو و اخوان ثالث نگاه امیدوارانه‌ای است که در شعر انقلاب اسلامی به منجی موج می‌زند. این در حالی است که دو شاعر نام‌برده در اشعار خود (با موضوع منجی) فضایی را خلق می‌کنند که، در آن، خداوند و نیروهای ماورایی از نجات انسان عاجزند.

۳-۶. پساآخرالزمان

مکاشفات متون فرجام‌گرایانه، علاوه بر توجه به پایان تاریخ، به پایان و فروپاشی جهان نیز توجه دارند. در واقع، براساس این مکاشفات، نکته اصلی متن آن چیزی است که بعد از مرگ انسان اتفاق می‌افتد. هیکس،^۳ در اثری درباره ادبیات آخرالزمانی («رمان پساآخرالزمانی در قرن ۲۱: مدرنیته فراتر از نجات»)، «نجات» را کلیدی‌ترین موضوع در متون فرجام‌گرایانه می‌داند و، ضمن مقایسه فروپاشی جهان در پایان تاریخ با فروپاشی مدرنیته، توضیح می‌دهد که افراد نجات‌یافته با بقایای دنیای مدرن مواجه خواهند شد و اتفاقاتی را تجربه خواهند کرد که فراتر از جهان ماده است. این نجات‌یافتگان، پس از درک جهان ویران‌شده، نشان می‌دهند که در موقعیت جدید چه اشکالی از موضوعیت می‌تواند رشد کند (Hicks, P 4). بر این اساس، مفاهیم پساآخرالزمانی در دل متون آخرالزمانی رشد می‌کنند و ارتباطی انقطاع‌ناپذیر با این متون می‌یابند؛ مفاهیمی چون «بازگشت جاودانه»، «معاد»، «رستاخیز» و

۱-۳-۶. دوران رستاخیز

رستاخیز به معنای زنده شدن مردگان و برانگیخته شدن آن‌ها پس از مرگ است. در فارسی میانه، «رست» به معنای پیکر یا جسم مرده بوده و، بنابراین، رستاخیز (رست + آ + خیز) در معنای برخاستن جسدها و زنده شدن مرده‌هاست (← دهخدا، ذیل رستاخیز). مفهوم رستاخیز در تمام ادیان ابراهیمی و در برخی مذاهب دیده می‌شود. در این مذاهب و فرهنگ‌ها، همواره، درباره زمان، دو برداشت متفاوت وجود داشته است: «مطابق پنداشت اول، یک عصر زرتین بی‌شماران بار در طول تاریخ تکرار خواهد شد اما، مطابق فرضیه دوم، آن عصر تنها یک بار دیگر و در پایان تاریخ تکرار خواهد گشت». (الیاده، ص ۱۲۲)

رستاخیز در شعر معاصر رستاخیز و بهشت و دوزخ و نیز آموزه‌ها و داستان‌ها و تصاویر معادگرایانه، همگی، در زمره مفاهیم فرجام‌گرایانه قرار می‌گیرند. مفاهیمی از این دست را در شعر معاصر، از جمله در سروده‌هایی از شاملو، می‌توان دید:

3. Hicks, Heather J.

من، از خداوندی که درهای بهشتش را بر شما خواهد گشود، به لعنتی ابدی دل‌خوش‌ترم / هم‌نشینی با پرهیزکاران و هم‌بستری با دختران دست‌ناخورده، در بهشتی آن‌چنان، ارزانی شما باد! / من پرومته نامُرادم / که کلاغان بی‌سرنوشت را از جگر خسته سفره‌ای جاودان گسترده‌ام. (شاملو، ص ۲۹)

در شعر مزبور، شاملو، ضمن روی‌گردانی از بهشت، خود را به پرومته (اسطوره‌ای یونانی) متشبه می‌کند که، به قول ویل دورانت و آریل دورانت، «به نافرمانی علیه زئوس (پادشاه خدایان) پرداخته بود» (ج ۲، ص ۴۴۵) و، همچنان‌که پرومته از سعادت خود چشم پوشید، شاملو هم از رستگاری ابدی روی‌گردان است:

من از دوری و از نزدیکی در وحشتم / خداوندان شما به سی‌زیف بیدادگر خواهند بخشید / من پرومته نامُرادم / که از جگر خسته / کلاغان بی‌سرنوشت را سفره‌ای گسترده‌ام. (شاملو، ص ۲۹)

شاملو در اشعار یادشده توانسته، در بافتی فرجام‌گرایانه، نگاه تقدیرگرایانه خود را به نمایش بگذارد و با کار بستِ اسطوره‌ها متنی بهره‌مند از دلالت‌های فراوان و زبان رمزگونه خلق کند که مناسب ادبیات پیشگویانه و مکاشفه‌ای است:

وینک ز پُزیه طبل: / تشریفات آغاز می‌شود / هنگام آن است که تمامتِ نفرتم را به نعره‌ای بی‌پایان تف کنم / من بامداد نخستین و آخرینم / هایلم من / بر سکوی تحقیر / شرف کیهانم من / نازبانه‌خورده خویش / که آتش سیاه اندوهم / دوزخ را از بضاعتِ ناچیزش شرمسار می‌کند. (همان، ص ۶۰۹)

از دیگر نمونه‌اشعار معاصر در موضوع رستاخیز برخی شعرهای سهراب سپهری است:

طلسم شکسته خوابم را بنگر / بیهوده به زنجیر مروارید چشم آویخته / او را بگو: «تپش جهنمی مست!» / او را بگو: «نسیم سیاه چشمانت را نوشیده‌ام.» / نوشیده‌ام که پیوسته بی‌آرامم / جهنم سرگردان! / مرا تنها گذار. (سپهری، ص ۸۲)

سپهری، در شعر مزبور، ماهرانه از عنصر «رؤیا» استفاده می‌کند و به مکاشفه می‌پردازد. بهره‌جستن از عنصر رؤیا موجب می‌شود این شعر او نیز به فضایی وهم‌آمیز و مکاشفه‌محور نزدیک شود:

و من روی‌شن‌های روشن بیابان / تصویر خواب کوتاه‌م را می‌کشیدم / خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود / و در هوایش زندگی‌ام آب شد. (همان، ص ۸۳)

رستاخیز در شعر انقلاب اسلامی — معاد یکی از اصول دین اسلام است. در این روز، مردگان زنده می‌شوند و خدا به حساب مردم رسیدگی می‌کند و نیکوکاران به زندگی جاودان (بهشت) می‌رسند و انسان‌های ظالم به عذاب ابدی (جهنم) دچار می‌شوند. (← طباطبایی، ج ۳، ص ۱۳)

فراوانی و گستردگی آموزه‌های یقینی قرآن کریم در موضوع معاد موجب شده است که شاعران انقلاب اسلامی معاد را به مقوله آگاهی و شناخت مرتبط بدانند نه به مکاشفه و الهام و رؤیا:

قداره بند کوه / در ضرب و شتم و قتل / حکم جدیدی گرفته است / و وزنه‌های سنگی اسرار / به پیشواز روز
مهیّب / نثار عبرت خلق است / آن روز چون زمین به لرزه درآید / امدادهای داخلی و خارجی / دریغ می‌شود
از این و آن / نصیب انسان در میدان / تنهایی است و تقلا / غریب و ناله و واویلا. (صفارزاده، ص ۷۳۳)

این شعر صفارزاده، علاوه بر محتوا و شیوه بیان خبری انداز آمیز، از نظر تصویرسازی و بافت واژگانی نیز از قرآن کریم تأثیر پذیرفته و از واژگان قرآنی بهره جسته است:

زمان نفخه صور است / که سلسله کوه‌ها / همانند ابرها / به حرکت می‌آیند / به راه می‌افتند / اگرچه
پنداری که جامد و ساکن هستند / و کوه‌های به هم پیوسته / پراکنده می‌شوند / روان می‌شوند / ز هم جدا
متلاشی / و عاقبت به صورت الیاف پشم / به صورت گردوغبار / بنا به امر / در «واقع» به نیستی
می‌پیوندند. (همان، ص ۸۰۰)

رستاخیز، اگرچه رخدادی است فراگیر، انسان‌ها درک یکسان و تجربه مشابهی در مواجهه با آن نخواهند داشت:

وقتی که خشک و تر به سوختن آغازد / آتش رسیدگان / از سر ناچاری به یکدیگر می‌گویند: «برمی‌گردیم /
اینک به جانب او برمی‌گردیم.» / چگونه برگشتن هم حرفی دارد / با شوق و سربلندی؟ / با شرم و بیم؟ /
با دست خالی، با دست پر؟ / چگونه برمی‌گردیم؟ (همان، ص ۷۴۲)

۲-۳-۶. ابدیت؛ فرجام به منزله هدف

ابدیت، چون پیوند با آینده دارد، خود عنصری فرجام‌گرایانه است؛ آخرین مرحله از سرنوشت بشر و فرجام جهان که انسان را به حقیقت و ذات هستی متصل می‌کند:

این کیست این کسی که روی جاژه ابدیت / به سوی لحظه توحید می‌رود / و ساعت همیشگیش را /
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند. (فرخزاد، ص ۲۹۳)

سهراب، بیش از هر شاعر دیگری، از مفهوم ابدیت بهره برده است. او از ترکیباتی مثل «ابدیت روی چپرها»، «ابدیت گل‌ها»، «سریان سایه نارون تا ابدیت» و... برای بیان مفهوم ابدیت استفاده کرده:

خزندگان در خوابند / دروازه ابدیت باز است / آفتابی شویم / چشمان را بسپاریم که مهتاب آشنایی
فرود آمد / لبان را گم کنیم که صدا نابهنگام است. (سپهری، ص ۱۷۶)

البته، چنین دیدگاهی در شعر سپهری همیشگی نیست و، گاهی که شاعر دچار یأس می‌شود، شعرش رویکردی متفاوت به ابدیت می‌یابد:

انگار دری به سردی خاک باز کردم: / گورستان به زندگی ام تابید / بازی‌های کودکی ام / روی این سنگ‌ها
پلاسیدند / سنگ‌ها را می‌شنوم: ابدیتِ غم / کنار قبر انتظار چه بیهوده است! (همان، ص ۱۳۶)

به گفته تورانی و سلطان احمدی،

در شعر انقلاب اسلامی نیز ابدیت به مثابه مفهومی فرجام‌گرایانه حضور دارد. البته، با تفسیری دیگر و
با دو تعبیر متفاوت از فرجام: در تعبیر اول، آنجا که از پایان تاریخ به منزله فرجام سخن گفته می‌شود،
منظور پایان حیات دنیوی است که با اموری چون زمانمند بودن جهان همراه است. در تعبیر دوم،
آنجا که از فرجام به معنای هدف سخن گفته می‌شود، مراد حیات ابدی است؛ حیاتی با ویژگی‌هایی
غیر از متعلقات حیات دنیوی (ص ۶):

ما سال‌هاست منتظر مقصد هستیم / ما در کمین حرکت و ماشین / ما در تقاطع تاریخی خیابان‌ها /
در امتداد کورس / و در نهایت تخت جمشید / در این صف بلند زمان / کاهه‌های پیر / با ما، کنار ما /
خمیازه می‌کشند / شاید که اسب تند فریدون / اسب پولاد / از آسمان به زیر بیاید / ما را به مقصدی
برساند / ماشین آبی شمران / افسوس / آمدنی نیست! (صفارزاده، ص ۲۶۹)

چنین مقصدی رسیدن به ذات پروردگار است که در پیوستن انسان به ابدیت و بی‌زمانی
رخ می‌دهد.

۷. نتیجه

در شعر معاصر، مفاهیم فرجام‌گرایانه‌ای از جمله آخرالزمان و پیشامدهای آخرالزمانی، ظهور
منجی، رستاخیز و بن‌مایه‌های رستاخیزی، و ابدیت نمود یافته‌است. مفهوم آخرالزمان، که به دوران
آخرین تاریخ اطلاق می‌شود، در ادبیات معاصر و ادبیات انقلاب اسلامی جلوه کرده‌است. چنین
به نظر می‌رسد، در شعر شاعرانی چون فروغ فرخزاد و احمد شاملو، آخرالزمان دوران سیاهی
همیشگی است و راه‌گریزی از آن نیست؛ حال آنکه در ادبیات انقلاب اسلامی در ظلمانی‌ترین
اوضاع نیز شاعر همچنان بارقه امید می‌بیند و منتظر امدادهای الهی می‌ماند.

گسترده‌ترین مفهوم فرجام‌گرایانه در شعر معاصر ظهور منجی است و، به‌ویژه در شعر انقلاب
اسلامی، جریان موسوم به «شعر انتظار» را خلق کرده‌است. شاعران انقلاب اسلامی رویکردی
همسو و یکسان به مقوله منجی دارند، برعکس شاعران ادبیات معاصر. در حالی که سپهری
نجات‌دهنده‌ای را به تصویر می‌کشد که با آمدنش نور و روشنی را بشارت خواهد داد، فرخزاد
به منجی رویکردی دوگانه دارد. او گاهی انتظار آمدن منجی را در بستری از احساسات معصومانه و
سرشار از امید وصف می‌کند و گاه نیز امیدش بدل به یأس می‌شود و جهان را در سیاهی مطلق
می‌بیند. اخوان ثالث، با خلق اسطوره‌های شکست‌خورده، ناکارآمدی و ناتوان بودن نجات‌دهنده

این جهانی خود را باز می‌گوید و، بدین ترتیب، عجز و ضعف انسان را در برابر جهانِ رخوت‌زده به تصویر می‌کشاند. شاملو، برخلاف دیگر شاعران، در انتظار منجی نیست و نجات جهان را در دست نیروهای فرابشری نمی‌بیند. او انسان فرورفته در تباهی را تنها و رها شده در یأس می‌انگارد. برخلاف این دیدگاه ناامیدانه، در ادبیات انقلاب اسلامی، شاعر با شور و شوق در انتظار آمدن موعودی است که، با برپایی حکومت عدل الهی، جهان را از نابودی نجات خواهد داد. «منجی» شعر انقلاب اسلامی در قالب اسطوره و نماد ظاهر نمی‌شود، بلکه از او به مثابه شخصی واقعی و عینی که خالق آرمان‌شهر است سخن به میان می‌آید. این دیدگاه شاعران انقلاب به مقوله منجی برآمده از رویکرد امیدوارانه‌ای است که به فرجام جهان دارند.

از دیگر مقولات فرجام‌گرایانه مشترک میان شعر معاصر و انقلاب اسلامی پرداختن به فرجام جهان و مرگ است و دیدگاهی مرگ‌گریزانه را در برابر دیدگاهی مرگ‌ستایانه قرار می‌دهد که نگرش غالب در شعر انقلاب اسلامی است و، بر اساس آن، مرگ دریچه‌ای است که انسان را به زندگی ابدی و حقیقت هستی متصل می‌کند.

آخرین مقوله رستاخیز است که به ظهور تصاویر فرجام‌گرایانه‌ای می‌انجامد که ریشه در میتولوژی اسلامی دارند. این نوع تصاویر در شعر معاصر فضایی آمیخته به خیال و وهم خلق می‌کنند اما در شعر انقلاب اسلامی، با همان عینیت و قطعیتی که از وقایع پیرامون سخن می‌رود، به وصف این تصاویر نیز پرداخته می‌شود.

در مجموع، با بررسی مفاهیم فرجام‌گرایانه شعر انقلاب اسلامی و شعر معاصر، مشخص می‌شود فرجام‌گرایی در شعر انقلاب بر پایه مکاشفات دینی موجود در فرهنگ اسلامی و عرفانی شکل گرفته است؛ در حالی که مکاشفات موجود در شعر معاصر جنبه رؤیاگونه و اسطوره‌ای دارند و، در مواردی، خود نوعی مکاشفه محسوب می‌شوند.

منابع

- ابن خلدون، عبدالرحمان بن محمد، مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دهم، تهران ۱۳۸۲.
- اخوان ثالث، مهدی (م. امید)، آخر شاهنامه، مروارید، چاپ شانزدهم، تهران ۱۳۸۳.
- الباده، میرچا، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، طهوری، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۴.
- امین‌پور، قیصر، مجموعه کامل اشعار (۱۳۸۵-۱۳۸۹)، مروارید، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۹.
- پیاده‌کوهسار، ابوالقاسم، «اندیشه عروج در مکاشفات مزدایی»، پژوهش‌نامه ادیان، دوره سوم، ش ۵، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص ۲۳-۴۷.
- توانا، محمدعلی، «اسلام و نظریه پایان تاریخ»، تاریخ در آینه پژوهش، دوره هشتم، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ص ۷۱-۸۵.

- تبریزی، راضی، تحلیل‌الکلام فی فقه‌الاسلام (تعلیقات و مناظرات حول کلمات شیخ‌الأنصاری)، امیر قلم، تهران ۱۳۸۱.
- تورانی، اعلی و منیره سلطان‌احمدی، «کندوکاوی پیرامون فرجام‌شناسی از دیدگاه پل تیلش»، جستارهای فلسفه‌دین، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، ش ۱ (پیاپی ۷)، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۱-۱۹.
- جاسم، محمد، رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب (بررسی تطبیقی رمزگرایی در شعر بدرشاکر سیاب و مهدی اخوان ثالث)، نگاه، تهران ۱۳۹۴.
- حیدریان شهری، احمدرضا، «رویکردی تطبیقی به بینش فرجام‌شناسانه شعر بدرشاکر السیاب و فروغ فرخزاد»، زبان و ادبیات عربی، دوره پنجم، ش ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۵۹-۸۳.
- دورانت، ویل و آریل دورانت، تاریخ تمدن (یونان باستان)، ج ۲، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۸.
- ذوالفقارخانی، مسلم، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ادبیات آپوکالیپسی (آخرالزمانی) در "سفر" احمد شاملو و "بازگشت دیگر" ویلیام باتلر ییتس»، ادبیات تطبیقی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان)، سال دهم، ش ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ص ۶۷-۸۷.
- سپهری، سهراب، هشت کتاب، طهری، تهران ۱۳۹۱.
- شاملو، احمد، آیدا در آینه، مروارید، تهران ۱۳۷۲.
- شفیعی سروستانی، ابراهیم، اینک آخرالزمان (آشنایی با نشانه‌های ظهور و آخرالزمان)، موعود عصر، تهران ۱۳۹۷.
- صقارزاده، طاهره، مجموعه اشعار، پارس کتاب، تهران ۱۳۹۱.
- ضیاءالدینی دشت‌خاکی، علی و ابوالقاسم قوام، «فرجام‌گرایی و جلوه‌هایی از ارتباط آن با نقد کهن‌الگویی در ادب فارسی»، مطالعات نظریه و انواع ادبی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه حکیم سبزواری)، دوره اول، ش ۲، بهار ۱۳۹۵، ص ۳۵-۵۸.
- طاهری ماه‌زمینی، نجمه و دیگران، «بررسی مضامین اشعار انتظار در شعر بعد از انقلاب اسلامی»، ادبیات پایداری (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان)، دوره نهم، ش ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، ص ۱۷۹-۱۹۹.
- طباطبایی، محمدحسین، ترجمه تفسیر المیزان، ج ۳، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، دارالعلم، قم ۱۳۴۶.
- فرخزاد، فروغ، دیوان اشعار، گردآوری محمد طاهری، راهیان سبز، تهران ۱۳۹۱.
- کوپ، لارنس، اسطوره، ترجمه مؤسسه خط ممتد اندیشه (زیر نظر عباس ارض‌پیمان)، نشانه، تهران ۱۳۹۰.
- گرچی، مصطفی، «نقد و تحلیل آپوکالیپس در آثار عرفانی-وحيانی و نقش آن در گفتگوی فرهنگ‌ها»، پژوهش‌های ادبی، دوره اول، ش ۴، تابستان ۱۳۸۳، ص ۱۴۵-۱۶۶.
- هراتی، سلمان، از آسمان سبز، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۸.

Hicks Heather J. (2016), *Introduction: Modernity beyond Salvage*. In: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*. Palgrave Macmillan, New York.



کارکرد تعهد از رهگذر واژه‌های نشان‌دار در غزل عصر انقلاب

فریبا مهری (دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری)
حسن دلبری* (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری؛ نویسنده مسئول)
مهیار علوی مقدم (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری)
عباس محمدیان (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری)

چکیده: تعهد از جمله ویژگی‌هایی است که در ادبیات بسامدی چشمگیر دارد؛ ادبیاتی که بازتابنده باورها، امیدها، آرزوها، دغدغه‌ها و فرازونشیب‌های مردم روزگار است. مسئله بنیادی این مقاله بررسی جایگاه و کارکرد تعهد در لایه واژگانی غزل عصر انقلاب و تحلیل این مؤلفه تأثیرگذار و کیفیت بازتاب آن است. مبنای این ارزیابی واژه‌های نشان‌داری است که حامل بار ایدئولوژیک‌اند. این واژه‌ها، برخلاف واژه‌های بی‌نشان که تنها معنای عادی و عام دارند، متعلق به یک بافت فرهنگی‌اند و علاوه بر دلالت بر مفهومی خاص، در بردارنده معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند که نگرش نویسنده را بازتاب می‌دهند. بر مبنای این واژه‌ها، تعدادی از بن‌مایه‌های غزل عصر انقلاب، که مبتنی بر التزام در این نوع ادبی است، با شواهدی آورده می‌شود و مبانی عقیدتی که بر آن‌ها بنیاد نهاده شده است ارزیابی می‌گردد. در بررسی لایه واژگانی و واژه‌های نشان‌دار، غزل عصر انقلاب را بر پایه بن‌مایه‌های ایدئولوژیک و از منظر تعهد به این انواع می‌توان طبقه‌بندی کرد: غزل‌های اعتراضی، نوستالژیک، حماسی، آیینی و انتظار، جنگ و شهادت، طنز، آزادی، مقاومت و اتحاد، دعوت به مبارزه و انتقام، و وطنی. کلیدواژه‌ها: التزام، تعهد، مبانی ایدئولوژیک، لایه واژگانی، واژه‌های نشان‌دار، غزل عصر انقلاب.

۱. مقدمه

ادب التزام‌آمیز یکی از مهم‌ترین کارکردهای معناگرای ادبیات است. تأثیر این نوع ادبی بر خواننده با هدف تحوّل رفتاری مخاطب و برانگیختن صفات نیکوی اخلاقی و بیدار کردن وجدان خفته او محقق می‌شود. از این رو، ادبیات التزام‌آمیز در مقایسه با دیگر انواع ادبی بیشترین نمود خواننده‌محوری را دارد زیرا، به عقیده برخی چون دنیس دیدرو،^۱ «گرامی داشتن تقوا و پست‌شمردن زدایل و نمایان کردن معایب باید هدف و غایت هر مرد شریف و آزاده‌ای باشد که قلم یا قلم‌مو یا قلم حجّاری را به دست می‌گیرد» (زرّین‌کوب، ص ۳۸). از نظر کسانی که ارزش اخلاقی را اصل و ملاک نقّادی شمرده‌اند، شعر و ادب مستلزم وعظ و تحقیق و حکمت است. پس، بر این اساس، هر اثر ادبی که هدف آن تعلیم باشد در نوع تعلیمی جای می‌گیرد و موضوع‌های گوناگونی چون اخلاقیات، مسائل و انتقادات اجتماعی و سیاسی و آموزش فنون و حرف گوناگون را شامل می‌شود.

در بررسی جوانب هر جامعه‌ای، با دو رویه آن مواجهیم: رویه بیرونی که تصویرگر جامعه رسمی است و، به ظاهر، ایراد چندانی بر آن نیست؛ رویه درونی که جامعه واقعی است و راوی حقایق و چهره راستین آن جامعه است و همواره در زیر پوسته ظاهری و لایه بیرونی پوشیده و پنهان می‌ماند، مگر اینکه روشنفکران و متفکران متعهد جامعه آن را دریابند و در مسیر بهبود آن گامی بردارند. از اینجاست که مسئله التزام و اهمّیت آن در ادبیات رخ می‌نماید؛ «ادبیات، در واقع، واقعیت اجتماعی را به شیوه‌ای تقریباً مستقیم بازتاب [می‌دهد] یا بازآفرینی می‌کند یا دست‌کم باید بکند» (ایگلتون^۲، ص ۷۵). اینجاست که نقش شاعر و نویسنده متعهد بیش از پیش نمایان می‌شود؛ نویسنده‌ای که به گفته سارتر «آن رؤیای ناممکن را از سر به در کرده‌است که نقش بی‌طرفانه و فارغانه‌ای از جامعه بشری ترسیم کند» (ص ۴۲). بنابراین، نباید، در بررسی ادبیات و لزوماً ادبیات متعهد، همه چیز را از دید «ادبیات آرمان‌شهر» (داد، ص ۱۷) و سراسر نیکی و زیبایی ببینیم.

۱-۱. بیان مسئله و روش تحقیق

زبان بازتاب اندیشه‌هاست. اندیشه زمانی عینیت می‌یابد که به مرحله بیان برسد. اولین کارکرد از کارکردهای چندگانه زبان بر تفهیم و اطلاع‌رسانی تأکید دارد و صرفاً در جهت القای خبر و پیام به خواننده حرکت می‌کند، اما آنگاه که از شعر سخن به میان می‌آید، زبان نه بر کارکرد اطلاع‌رسانی

1. Denis Diderot

2. Eagleton, Terry

که برکارکرد دیگری متمرکز می‌شود: و آن اندیشه و دیدگاه‌های فکری صاحب اثر است؛ یعنی همیشه، پشت واژه‌هایی که بر زبان شاعر جاری می‌شود، اندیشه و جهان‌بینی خاصی هست که بخش چشمگیری از آن صراحتاً در واژگان آن سروده تبلور می‌یابد.

مسئله اصلی مقاله حاضر این است که غزل عصر انقلاب خود را در برابر چه مسائلی از اجتماع متعهد می‌داند و شاعران آن، متعهدانه و آگاهانه، چه اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایی در لایه واژگانی غزل این دوره مطرح کرده‌اند که به مختصه سبکی آن در سطح فکری سروده‌های این دوره انجامیده است.

روش کار، در این مقاله، گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است و نگارندگان بر آن‌اند که پس از استخراج نمونه‌های مورد نظر، با روش استدلالی-استقرایی، به تحلیل داده‌ها به شیوه کیفی بپردازند.

۲-۱. جامعه آماری

جامعه آماری این پژوهش را هفت صد غزل از سروده‌های اجتماعی شاعران معاصر تشکیل می‌دهد که، به دلیل پرهیز از اطاله کلام، به آوردن نمونه‌های اندکی از شعر آنان بسنده شده است. معیار گزینش غزل‌ها تأکید گویندگان آن‌ها بر اصل تعهدمداری و انعکاس هرچه بیشتر این مؤلفه در سروده‌هایشان است. هوشنگ ابتهاج، قیصر امین‌پور، سیمین بهبهانی، سعید بیابانکی، سیدحسن حسینی، ناصر فیض، علیرضا قزوه، محمدکاظم کاظمی، مصطفی محدثی خراسانی، نصرالله مردانی، حسین منزوی، فاضل نظری، و سلمان هراتی از مهم‌ترین این شاعران‌اند.

۳-۱. پیشینه تحقیق

تاکنون، در موضوع تعهد و کارکرد آن در غزل انقلاب (با محوریت بررسی لایه واژگانی و تمرکز بر واژه‌های نشان‌دار) پژوهشی مستقل و درخور توجه صورت نگرفته؛ اما می‌توان از منابعی یاد کرد که محتوای آن‌ها به مقوله غزل‌های انقلاب و موضوع بحث این مقاله نزدیک است و، بی‌شک، یافته‌های آن‌ها می‌تواند یاری‌رسان ما در این مبحث باشد. برخی از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

- مقاله «در باب ادبیات به‌مثابه شکلی ایدئولوژیک» (زیباشناخت، ش ۱۷، زمستان ۱۳۸۶، ص ۲۰۷-۲۳۰) نوشته پیر ماشری^۳ و آتین بالیبار^۴ و ترجمه ماندانا منصوری. توضیح اینکه نویسندگان آن، ضمن تأکید

3. Pierre Macherey

4. Etienne Balibar

بر درهم‌تنیدگی دو مقوله ادبیات و تاریخ، با تکیه بر تفکر بورژوازی، به این پرسش پاسخ می‌دهند که چگونه می‌توان، در چارچوب منازعات ایدئولوژیک طبقاتی، متن ادبی را تبیین و تفسیر کرد؟

— مقاله «منشور متن و تلون معنا» (کتاب‌ماه ادبیات، ش ۱۳۲، مهر ۱۳۸۷، ص ۵-۱۴) نوشته بهروز عزب‌دفتری. توضیح اینکه نویسنده، با تأکید بر مقوله‌هایی چون لایه‌های جامعه‌شناختی و تاریخی معنا و بازی‌های زبانی و نظریه‌های درون‌متنی در تفسیر معنا، به این نکته دست می‌یابد که رهیافت به معنا از قیل شناخت ایدئولوژی است و شناخت ایدئولوژی در گرو شناخت بازی‌های زبانی؛

— کتاب سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها) (سخن، تهران ۱۳۹۱) نوشته محمود فتوحی رودمعجنی. توضیح اینکه نویسنده بخش‌هایی را به نحوه بررسی لایه واژگانی و ایدئولوژیک سبک اختصاص داده و مدعی شده است، با کاربرد روش‌های مطرح‌شده در کتاب مزبور، محتوای فکری یک اثر را می‌توان بررسی کرد؛

— مقاله «غزل نوکلاسیک و لایه‌های ایدئولوژیک سبک در آن» (ادبیات انقلاب اسلامی، دوره اول، ش ۱، خرداد ۱۳۹۳، ص ۹۶-۱۱۴) نوشته حسن دلبری و دیگران. توضیح اینکه نگارندگان هدف مقاله را تبیین فرایند شکل‌گیری غزل نوکلاسیک دانسته و، ضمن معرفی متن‌های لحظه‌تغییر در این نوع غزل، با تکیه بر سبک‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های واژگانی و نحوی و بلاغی آن را با ذکر نمونه‌هایی بررسی کرده‌اند؛

— مقاله «سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار انقلابی و مذهبی طاهره صفارزاده؛ لایه آوایی و واژگانی» (نشریه ادبیات پایداری، ش ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص ۱۶۹-۱۹۴) نوشته محمدرضا صرفی و مژگان و نارجی. توضیح اینکه نویسندگان نتیجه گرفته‌اند برجسته‌سازی مفاهیم و مضامین و تأکید بر نهادینه‌سازی مفاهیم دینی و انقلابی و انسانی از ویژگی‌های بارز شعری صفارزاده محسوب می‌شود؛

— مقاله «کارکرد ایدئولوژی در لایه‌های سبکی داستان حسنگ وزیر» (متن‌شناسی ادب فارسی، دوره هفتم، ش ۲، تابستان ۱۳۹۴، ص ۶۳-۷۸) نوشته حسن دلبری و فریبا مهری. توضیح اینکه نویسندگان مقاله تاریخ بیهقی را با رویکرد لایه ایدئولوژیک سبک مؤلف بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد بیشترین بازتاب ایدئولوژی به ترتیب در بخش واژگان و نحو و بلاغت دیده می‌شود؛

— مقاله «تحلیل ایدئولوژیک غزل اجتماعی دوره مشروطه» (پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره هفتم، ش ۲۵، پاییز ۱۳۹۵، ص ۲۲۵-۲۴۹) نوشته سودابه یوسفیان دارانی و دیگران. توضیح اینکه نویسندگان، ضمن بیان مقدماتی در تحولات و اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران مشروطه، به بررسی انتقادی این غزلیات با تکیه بر مضامین فکری شعر شاعران برجسته آن دوران پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری تحقیق

۱-۲. التزام و ادبیات

اگر آن معدود منتقدان و هنرمندانی را در نظر بگیریم که «ادبیات محض» مبتنی بر مؤلفه‌های پارناسین‌ها را ادبیاتی غیر متعهد و به دور از مبانی اخلاقی — یا لاقبل بی‌اعتنا به این مبانی — می‌دانند، می‌توانیم مدعی باشیم، در نظر تمام اصحاب نقد، تعهد در سرشت ادبیات تعبیه شده و شعر، از این نظرگاه، محمل انگاره‌های ایدئولوژیکی است که اذهان مصلحان را به خود معطوف داشته. البته از نظر دور نمی‌داریم که معتقدان واقعی به «هنر محض» نیز با التزام در هنر مخالف نیستند، بلکه آن را ذاتی هنر نمی‌دانند (← سیدحسینی، ص ۴۷۴-۴۸۵). از نظر مبانی ارتباطی، در هر اثر هنری و ادبی، چهار مؤلفه را بر پایه پیام می‌توان واکاوی کرد: هنرمند که اثر را می‌آفریند (فرامتن مبدأ پیام)؛ اثر که آفریده هنرمند است (متن پیام)؛ مخاطبی که تحت تأثیر قرار می‌گیرد (فرامتن مقصد پیام) و جهانی که در اثر آشکار می‌شود (فرامتن اجتماع) (← پورنامداریان، ص ۱). و تعامل این چهار رکن اساسی در هیچ‌یک از ژانرهای ادبی، به اندازه ادبیات متعهد، فعال نیست.

۱-۱-۲. فرامتن مبدأ پیام

شاعر و نویسنده متعهد آینه‌ای است با اراده‌ای استوار که به بازتاب دردهایی همراه در مان می‌پردازد و کار او صرفاً بازتاب مطلق زشتی‌ها و زیبایی‌ها نیست؛ بدین معنا که

هرچند فرد مولود و محصول اجتماع است، اما در عین حال بسا که عامل و محرک اجتماعی نیز باشد. اینجاست که قدرت ابداع و ذوق، بیشتر از قدرت محیط و نژاد، در پدیدآوردن آثار ذوق و هنر مؤثر بوده‌است. (زرین‌کوب، ص ۴۸)

شاعر متعهد، به مثابه یک پردازشگر اجتماعی موفق، با پذیرش نقش آنگی و بردوش کشیدن این رسالت، در بازتابندگی دردهای آمیخته با در مان بسیار مؤثر ظاهر می‌شود. اثر او می‌تواند داروی تلخ انتقاد را در قالب شربتی گوارا به مخاطبان بچشاند. در این حالت،

شعر گزارشی است هنرمندانه از مناسبات روزگار شاعر که از صافی تخیل خلاق شاعر گذشته و بر حسب عواطف و افکار او دگرگونی پذیرفته و زیبایی و جذبه‌ای نو یافته‌است؛ اگرچه خود را از حقیقت تاریخی پُررنگ‌تر یا کم‌رنگ‌تر نشان دهد. (ترابی، ص ۹۰)

میزان التزام شاعر در ادبیات و نیز گستره نفوذ و ماندگاری یک اثر ادبی، در سطح وسیعی از جامعه، مبتنی بر نوع نگرش شاعر یا نویسنده به «من فردی» و «من اجتماعی» اوست. گفتنی است

شفیعی کدکنی عواطف هر شاعری را سایه‌ای از سه «من» می‌داند: من شخصی، من اجتماعی و من انسانی. (ص ۶۷)

هرچه شاعر خود را از بند «من»‌های شخصی — که به‌باور او در پایین‌ترین سطح این تقسیم‌بندی قرار گرفته و در طول زمان تغییرکردنی است — برهاند و به‌سوی افق «من»‌های اجتماعی و — در سطحی والاتر و ارزشمندتر — بهینه «من»‌های انسانی که گستردگی جهانی دارند گام بردارد، مرزهای زمانی و مکانی بیشتری را فتح خواهد کرد. (همان‌جا)

به‌عبارت دیگر، میزان التزام شاعر به میزان نزدیکی او به این سه «من» وابسته است. هراندازه‌که «من» شعری و هنری شاعر و هنرمند به «من انسانی» نزدیک‌تر باشد، عاطفه شعری و هنری او و — به همین نسبت — التزام و تعهد او در قبال بشریت و سرنوشت انسانی فراتر خواهد بود، زیرا آنچه که از مسئله تعهد، امروزه، در جهان دانسته می‌شود نگران‌بودن نسبت به سرنوشت بشر است؛ در هر کجا که باشد، هر مرام و مسلکی که داشته باشد، و از هر نژاد و محیطی که باشد. (فرزاد، ص ۷۵)

۲-۱-۲. متن پیام

متن نه تنها نوعی گفتگو میان آفریننده (شاعر و نویسنده) و خواننده است بلکه، در اصل، تعاملی میان جهان متن و جهان نویسنده و جهان خواننده است و حرکتی است پویا و زنده. پویایی این گفتگو موجب می‌شود عرصه هر متنی به‌رویی تأویل گشوده باشد؛ در عین حال، هر متنی تأویل را تا حدی که در توان متن است محدود می‌کند. بنابراین، متن بهترین عرصه تأویل است. رولان بارت^۵ در کتاب *S/Z* (۱۹۷۴م) بین دو گونه متن تمایز قائل می‌شود: متن خواندنی و متن نوشتنی. متن خواندنی متنی است که معنای خود را به‌آسانی بر خواننده عرضه می‌کند و، در خواندن و فهم آسان آن، مانعی وجود ندارد. این گونه متن‌ها به آفرینش ذهنی خواننده چندان توجهی نمی‌کند؛ اما، در متن نوشتنی، خواننده، در حین فرایند خواندن، معنایی می‌آفریند و در حقیقت دوباره «می‌نویسد». در این گونه متن‌ها، معنای متن به معنایی که خواننده در ذهن خود می‌پروراند وابسته است (← احمدی ۱، ج ۱، ص ۲۵۵-۲۵۷). در متن‌های نوشتنی، دال آزادانه عمل می‌کند و مستقیم و مستقل به مدلول باز نمی‌گردد. گذر از دال به مدلول نیز به‌سادگی صورت نمی‌گیرد.

متنی که در کانون تعاملات سه‌گانه جامعه و شاعر و مخاطب شکل می‌گیرد خود بر هر سه ضلع تأثیری مضاعف می‌گذارد و، هرچه این تأثیر و تأثر ایدئولوژیک‌تر باشد، متن ملتزم‌تر

5. Roland Barthes

خواهد بود. گفتنی است منظور از واژه «ایدئولوژیک»، در این جایگاه، مبانی نظری‌ای است که شاکله انسانیّت بر آن بنا شده است، نه اصول و معتقدات نحله و گرایشی خاص؛ یعنی همان انگاره‌هایی که، در سطحی عمومی و گسترده، از آن با مفهوم اخلاق یاد می‌شود. این مفاهیم ارزشمند مطلوب‌های همیشگی جامعه بشری بوده‌اند و هستند و قدمتی به‌درازای تاریخ بشری دارند؛ هرچند که برخی از ناقدان معیار زمان و قوم را مطرح کرده‌اند و معتقدند که برای «شناخت» دوره و یا قوم باید معیارهای خاص آن دوره و یا قوم را کشف کرد» (ولک،^۶ ج ۳، ص ۶۵). در این زمینه، «افلاطون نخستین کسی است که بر ارزش اخلاق در ادبیات تکیه می‌کند». (اسلامی ندوشن، ص ۲۶۶)

۲-۱-۳. فرامتن مقصد پیام

در سویی دیگر این فرایند ارتباطی، مخاطب قرار دارد. و وقتی پیام ادبیات در سطح چشمگیری از تعهد باشد، نقش مخاطب بسیار پررنگ‌تر می‌شود؛ به بیان دیگر، «در شعر تعلیمی-القایی، محوریت با مخاطب یا تو است؛ تا آنجا که می‌توان آن را شعر مخاطب‌محور نامید. در چنین شعری، احساسات و عواطف شاعر نیز در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب یا تو قرار می‌گیرد» (زرقانی، ص ۸۹)؛ چراکه شاعر و نویسنده، در تمام لحظات سرودن، او را در ذهن داشته و حتی با او در ذهن خود رودر و حرف می‌زده است. ایگلتون تا حدی به همین نکته اشاره دارد وقتی می‌گوید:

متون ادبی در قفسه‌های کتاب وجود ندارند، بلکه طی فرایندهای خواندن فقط در تجربه خواننده مادّیت می‌یابند. برای وقوع ادبیات، وجود خواننده به‌اندازه وجود مؤلف حیاتی است. (ایگلتون ۱، ص ۱۰۳)

نظریه پردازانی که با نگاه سنتی به نقد متون می‌پرداختند جایگاه خواننده را نادیده می‌گرفتند و قدرت محض را، در آفرینش اثر، به شاعر و نویسنده می‌دادند. توجه به متن و مؤلف، به مثابه یگانه محورهای تفسیر و تأویل، باعث می‌شد جایگاه خواننده جلوه‌ای اندک بیابد. در میان نظریه پردازان سنتی، برخی از ادیبان یونانی، از جمله هوراس،^۷ برای خواننده جایگاهی ویژه قائل بودند و او را عاملی مؤثر در روند آفرینش متن می‌دانستند. در میان نظریه پردازان جدید خواننده‌محوری، ولفگانگ آیزر^۸ جایگاهی ویژه دارد. در نزد پیروان آن نظریه، آنچه خواننده و تأویل‌کننده متن درمی‌یابد ملاک فهم پنداشته می‌شود. از این رو، آنان برای فرایند خواندن متن توجهی ویژه قائل‌اند

6. Wellek, René

7. Horace

8. Wolfgang Iser

و بر این باورند که خواننده معانی بالقوه نهفته در متن را فعلیت می‌بخشد. بنا بر عقیده رولان بارت، آفرینش یک اثر به معنای «مرگ نویسنده» آن و آفرینش دوباره آن به دست خواننده است (← شمیسا، ص ۱۶۹). در نظریه خواننده‌محوری، این باور وجود دارد که نقد ادبی مثلی است که خواننده رأس اصلی آن را تشکیل می‌دهد و دورأس دیگرش متن و نویسنده است.

براساس مبانی «نظریه دریافت»^۹ (از نظریات هانس روبرت یاس^{۱۰} آلمانی شاگرد هانس گنورگ گادامر^{۱۱})، الگو و افق انتظارات متون ادبی با توجه به افق انتظارات خوانندگان که کاملاً فردی است. و نیز الگوهای ذهنی مردم که دارای چارچوب‌های فرهنگی است و در نتیجه جنبه جمعی دارد. نوشته و خواننده می‌شود (← همان، ص ۳۳۱). موافقان این نظریه در تحلیل و بررسی جایگاه خواننده در آثار ادبی بر این باورند که، در پیدایش ادبیات، وجود خواننده به اندازه وجود آفریننده اثر ادبی ضروری است. این دیدگاه مخالف دیدگاه نظریه‌پردازانی چون اریک دونالد هرش^{۱۲} است که، در چارچوب اندیشه‌های هرمنوتیک و به پیروی از شلایر ماخر^{۱۳} و دیلتای^{۱۴} مؤلف و آفریننده اثر ادبی را سرچشمه معنا می‌داند و معنای اثر را ثابت به شمار می‌آورد. بر مبنای همان دو مؤلفه یادشده، در هر زمان که اوضاع اجتماعی و تاریخی تغییر کند، معنی متن هم تغییر می‌کند (← همان، ص ۳۲۶-۳۲۸)؛ اما نباید از نظر دور داشت که این نوع ادبی در صورتی می‌تواند به درستی رسالت خود را انجام دهد که برای مداخله مخاطب فرصتی قائل شود زیرا، «در پدیدارشناسی، ذهن انسان مرکز و اساس همه معانی است. تفسیر متن هنگامی امکان‌پذیر است که متن اجازه دستیابی مخاطب را به آگاهی نویسنده می‌دهد». (مقدادی، ص ۱۷-۱۸)

۲-۱-۴. فرامتن اجتماع

یک متن همواره در تعاملی مؤثر با بزرگ‌ترین فرامتن موجود یعنی «اجتماع» به سر می‌برد و شاعر و نویسنده، به مثابه اداره‌کننده آن متن، هم از این فرامتن تأثیر می‌پذیرد و هم بر آن اثر می‌گذارد. اگر بر این باور باشیم که «هنر وجه خاصی است از بیان آگاهی اجتماعی» (احمدی، ۲، ص ۳۸۶) و «ادبیات را باید

9. reception theory

11. Hans Georg Gadamer

13. Schleiermacher, Friedrich

10. Hans Robert Jauss

12. Eric Donald Hirsch

14. Dilthey, Wilhelm

همواره در پیوندی جدایی‌ناپذیر با زندگی اجتماعی بر پایه زیربنای عوامل تاریخی و اجتماعی، که بر نویسنده تأثیر گذاشته‌اند، در نظر گرفت» (اسکارپیت،^{۱۵} ص ۱۳)، می‌توان گفت حتی

منزوی‌ترین شاعر یا نویسنده، یعنی آن‌که بیش از همه به حدیث نفس متوسل می‌شود و هرگز نگاه پرسش‌آمیز خود را به‌سوی جامعه نمی‌افکند و ادبیات را ذات مجردی جدا از فعل و انفعالات اجتماعی می‌پسندد، باز هم، دست‌کم از حیث نگارش، به جامعه خود بستگی تام دارد. زمان در هنر شاعر همیشه جایی می‌جوید. (بارت، ص ۴۶)

۳- بحث و بررسی

۳-۱. تحلیل واژه‌های نشان‌دار و بی‌نشان بر پایه لایه ایدئولوژیک

در تحلیل لایه واژگانی یک متن، از حیث بار ایدئولوژیکی، با دو گونه واژه مواجهیم: واژگان بی‌نشان یا خشی و واژگان نشان‌دار. به‌گفته فتوحی رودمعجنی، «واژه بی‌نشان معنای عادی و عام دارد، حال‌آنکه واژه نشان‌دار مخصوص یک بافت فرهنگی است» (ص ۲۶۳). به‌باور او، واژگان نشان‌دار، «علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص، دربردارنده معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند که نگرش و طرز تلقی نویسنده و گوینده را در خود دارند» (همان، ص ۲۶۴)؛ بنابراین، بار معنایی یک واژه همان مفهومی است که دید نویسنده و گوینده را در خود جای داده‌است و شنونده و خواننده، علاوه بر درک مصداق خاص واژه، می‌تواند نظر نویسنده و گوینده را نیز دریابد. بر این اساس، می‌توان گفت واژگان بی‌نشان صرفاً بر مصداق خارجی خود فارغ از هرگونه قضاوت مسلکی دلالت دارند و واژگان نشان‌دار، افزون بر اشاره به مصداق‌های خاص، نگرش صاحب اثر را نیز درباره موضوع مطرح‌شده با خود حمل می‌کنند.

۳-۲. التزام: ویژگی برجسته غزل عصر انقلاب

در ادبیات فارسی، شاعر به‌مثابه عنصر مرکزی تعاملات برون‌متنی، همیشه در حال واکنش به کنش‌های پیرامون خود بوده‌است؛ چه بر لبه تیز طنز به‌سان عبید زاکانی و چه به‌مثابه معترضی جدی همانند سیف فرغانی و چه پشت لایه‌های ابهام و ابهام‌حافظ‌گونه. با این رویکرد، باید برای ادبیات انقلاب عمری به‌درازای تاریخ ادبیات فارسی در نظر گرفت:

ادبیات انقلاب، به معنی عام آن، عمری به‌درازای شعر فارسی دری دارد و، به معنای اخص آن، عمری کوتاه به‌اندازه انقلاب اسلامی. اگر منظور از ادبیات انقلاب وجود آثاری باشد سرشار از حکمت و اندیشه و حق‌گویی و اخلاق و ارزش‌های دینی و در مجموع در مسیر تعالی انسان، یقیناً، این‌گونه آثار در سرتاسر ادبیات فارسی از زمان پیدایش آن تا همین امروز بیش‌و کم موجود بوده‌است. (یاحقی، ص ۲۰۰)

اما، با انقلاب مشروطه و با قدرت گرفتن نقش فرامتن مقصد و پدیدار شدن مخاطب عام (نه در معنی منفی واژه)، سمت‌وسوی تفکر شاعر و حاصل آن تغییر کرد:

هم‌زمان با پیروزی انقلاب مشروطه، شعر فارسی هم خود را با پدیده جدیدی انطباق داد و هم مشوق آن پدیده شد. ظهور شهروند عامی در مقام یک نیروی سیاسی مهم، در این زمان، مخاطبان شاعر را دستخوش تغییر کرد. شاعر دیگر فقط نخبگان جامعه را خطاب قرار نمی‌داد، بلکه برای بخش بزرگ‌تری از جامعه شعر می‌سرود که با گسترش سواد و آگاهی سیاسی پیوسته در حال رشد بوده. (Yarshater, p 44)

در دوره مزبور، رویکرد سیاسی شاعران به شعر به‌اندازه‌ای گسترش یافت که گاه بعضی از منتقدان، بدون نظرداشتی به دیگر گونه‌ها، ادبیات این دوره را فقط ادبیات سیاسی دانستند. نصرتی در مقاله «اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی در شعر معاصر» (چاپ‌شده در کتاب سفر در آینه) معتقد است:

ادبیات فارسی، که در تمام ادوار تاریخ ایران رویکرد سیاسی خود را حفظ کرده‌است، به‌ویژه با آغاز مشروطیت، صرفاً به ادبیات سیاسی و اجتماعی تبدیل می‌شود. ادیبان و شاعران عصر مشروطه، در عمل، سیاست‌مدارانی هستند که شعر و ادبیات ابزار سیاسی آنان محسوب می‌شود؛ تاجایی که می‌توان شعر دوره مشروطه را نوعی گزارش تاریخ سیاسی و اجتماعی آن عصر به شمار آورد. (ص ۴۵۵-۴۵۶)

بعد از مشروطه این روند ادامه یافت و، با پیروزی انقلاب اسلامی، التزامی که شاید تا قبل از آن تکیه‌گاهی ایدئولوژیک نداشت و تنها مبتنی بر مبانی آرمانی بود که بعضاً مستقیم از تفکرات وارداتی تغذیه می‌شد سمت‌وسویی کاملاً انگاره‌ای پیدا کرد.

۳-۳. تعهد در لایه واژگانی غزل عصر انقلاب

در این پژوهش، لایه واژگانی غزل‌های برجسته عصر انقلاب با رویکرد غالباً اجتماعی بررسی شده؛ غزل‌هایی که انگاره‌ها و مبانی فکری گویندگان‌شان در واژه‌های نشان‌دار آن‌ها (واژه‌هایی که بار فکری و ایدئولوژیکی خاصی را حمل می‌کنند) صراحتاً نمود یافته‌است. از این نظرگاه، غزل‌های اجتماعی یادشده را می‌توان به دو طیف گسترده «اعتراضی» و «غیراعتراضی» تقسیم کرد. بررسی آماری

سروده‌ها بیانگر آن است که، از میان ۷۰۰ غزل، ۴۳۰ غزل اعتراضی است و مابقی سروده‌ها در بن‌مایه‌های دیگری آمده. نگارندگان، برای سهولت دریافت، غزل‌ها را به عناوینی مطابق با بن‌مایه‌هایی که از نظر فکری حمل می‌کنند تقسیم کرده‌اند تا مخاطب واژه‌های نشان‌دار را (که در متن مقاله آمده است) آسان‌تر دریابد.

۳-۱. غزل‌های اعتراضی

ادبیات اعتراض یکی از گونه‌های ادبیات اجتماعی است که ممکن است جزء ادبیات پایداری باشد یا نباشد. ادبیات پایداری ممکن است اصلاً لحن ستیزه‌جویانه و انتقادی نداشته باشد؛ به این دلیل روشن که پایداری همواره همراه با ستیزه‌سیاسی نیست و، گاه، از راه نرمش و گفتگو صورت می‌گیرد. البته، برخی این‌دو را یکی دانسته‌اند که خالی از تسامح نیست؛ چنان‌که پشتدار در مقاله «چشم‌انداز آزادی و ادب اعتراض در شعر فارسی» معتقد است ادب اعتراض که با مترادفات چون «ادب مقاومت» و «ادب شورش» و «ادب ستیز» در برابر «ادب سازش» از آن یاد می‌کنند (ص ۱۵۸) - به آن دسته از آثاری اطلاق می‌شود که بازتاباننده روحیه انتقادجویانه و اعتراض‌آمیزانه و مقاومت‌گرایانه شاعر یا نویسنده «در برابر عوامل تحمیلی اجتماعی و سیاسی حاکم» (همان‌جا) است. اعتراض، در غزل‌های عصر انقلاب، با بن‌مایه‌های فراوان بازتاب می‌یابد. گاه این روحیه انقلابی در اعتراض به فضای نامطلوب شهری است:

در شهر شما باری اگر عشق فروشی ست هم غیرت آبادی ما را نفروشید

(امین پور ۲، ص ۶۶)

که واژه‌ها و ترکیب‌های نشان‌دار «عشق فروشی» و «غیرت آبادی»، در پیوند با بینش معترضانه شاعر، و نیز واژه «نفروشید» تا پایان غزل، در جایگاه ردیف، موضع شاعر را بیشتر نمایان می‌کند. گاهی نیز، در اشعاری دیگر، با واژه‌های نشان‌داری مثل «ناتنی»، «اهریمنی»، و «آدمیان آهنی»، اعتراض به بی‌اعتنایی‌ها و روابط سرد انسانی نشان داده می‌شود:

آری برادران همگی ناتنی شدند این سیب‌ها بهار نشد، کندنی شدند
این سایه‌های رو به بلندی در این غروب میراث مردمی ست که اهریمنی شدند
امروز هم گذشت و از این‌گونه چند روز کم‌کم تمام آدمیان آهنی شدند

(کاظمی، ص ۵۲)

از همین نمونه است:

همه به سایه هم تیر می‌زنند اینجا میان سایه و دیوار هیچ الفت نیست
(قزوه، ۱، ص ۵۰)

کاربرد کنایه‌آمیز «تیرزدن به سایه» در بیت مزبور و همچنین مفهوم بیت بعدی، با محوریت واژه
«انسان»، از همین دست اعتراض‌هاست:

بر کف، چراغ دارم و در روشنای روز پیوسته جستجوگرِ انسانم، او کجاست؟
(روزبه، ص ۱۲)

این اعتراض‌ها گاه در مقابل ظلم و بی‌عدالتی است و با نماد قرار دادن شخصیت‌های مظلوم
تاریخ تبلور می‌یابد:

خون شد دلم از غصه مرگ حسنک‌ها یک‌چند بگریانم بگذار قلم را
(قزوه، ۱، ص ۹۹)

و گاهی هم از طریق تصاویر تلمیحی و ماندگار در ذهن نمایانده می‌شود:

در کوفه تهی شده از اعتمادها کم‌کم زیاد می‌شود این زیاده‌ها ...
آنگاه دسته‌دسته نامردمان شهر هربار می‌وزند به سمتی که بادها
(سلمانی، ۲، ص ۲۱-۲۲)

گاهی نیز به صورت انتقاد از «مرفهین بی‌درد» جلوه می‌کند:

صد دوزخ اینجا بفسرد، آری عجب نیست گر درنگیرد آتشت با سینه‌سردان
آن‌کوبه دل دردی ندارد آدمی نیست بیزارم از بازار این بی‌هیچ‌دردان
(ابتهاج، ص ۲۴۳-۲۴۴)

و گاه نیز در اعتراض به نفاق و دورویی نمود می‌یابد:

می‌فروشی در لباس پارسا برگشته‌است آه از این نفرین که با دست دعا برگشته‌است!
پینه‌های دست و پا سرزد به پیشانی عجب کفر با پیراهن زهد و ریا برگشته‌است!
داد از طرز مسلمانی که هرکس در نظر قبله را می‌جوید، اما از خدا برگشته‌است!
خیمه خورشید را دین‌دارها آتش زدند آه معنای حقیقت تا کجا برگشته‌است!
(فاضل نظری، ۲، ص ۹۹)

گاهی نیز به صورت غم‌خواری برای قشر ضعیف جامعه و مشکلات آن‌ها ظاهر می‌شود:

ای اهل پایین این شهر، ای مردمانِ فرودست
(شکارسری، ص ۵۲)

من با شمایم که، چون ابر، اندوهتان بی حساب است

و گاه در اعتراض به کم‌رنگ شدن ارزش‌ها:

ما را فروختند و چه ارزان فروختند! ...
ما را چقدر مفت به شیطان فروختند!
هم دین فروختند، هم ایمان فروختند!
یک‌عده هم کنار خیابان فروختند ...
(بیابانکی ۱، ص ۲۹-۳۰)

ما را، به یک کلاف، به یک نان، فروختند
اندوه و درد از اینکه خدا نانشناس‌ها
بازار مرده است ولی مؤمنان چه خوب
یک‌عده خویش را پس پشت کتاب‌ها

۳-۲. غزل‌های غیر اعتراضی

الف) غزل‌های نوستالژیک - مفهوم نوستالژی از روان‌شناسی وارد ادبیات شده است و، در بررسی‌های ادبی، شیوه‌ای از نگارش دانسته شده که شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشته خود، بر پایه آن، از گذشته‌ای که در نظر دارد یا سرزمینی که در خاطر اوست، با حسرت و درد یاد می‌کند (← شریفیان، ص ۳۰). نوستالژی، در تعریفی جامع‌تر، حتی می‌تواند موضوعاتی چون «دل‌تنگی برای میهن یا خانه و خانواده، فراق، درد دوری، درد جدایی، احساس غربت، حسرت گذشته‌ها، آرزوی گذشته» (آریان‌پور کاشانی، ذیل نوستالژی) را دربرگیرد.

در نگاه اول، این‌گونه به نظر می‌آید که متون نوستالژیک غالباً با «من فردی» گوینده در ارتباط‌اند، زیرا اندوه از دست دادن‌ها و یادآوری حسرت‌بار از دست‌رفته‌ها همواره یکی از مشخصات برجسته شعر رمانتیک است؛ اما در میان غزل‌های انقلابی به‌ویژه در گونه اجتماعی آن با نمونه‌هایی مواجهیم که «من فردی» به «من اجتماعی» بدل می‌شود. در این موارد، گویا شاعر نماینده قشر گسترده‌ای از جامعه خویش است و اندوه از دست‌رفته‌ها را با همه آن‌ها به اشتراک می‌گذارد:

بیا به اسب، حماسه، رکاب برگردیم
به روزهای خوشِ التهاب برگردیم
بیا به سرب، به سرب مذاب برگردیم
به حرف اول این انقلاب برگردیم
(محدّثی خراسانی، ص ۸۶)

بیا به آینه، قرآن، به آب برگردیم
بیا دوباره مروری کنیم خاطره را
کنون که موعظه در کاخ‌ها نمی‌گیرد
به دست‌های پُر از پینه، سفره‌های تهی

ب) غزل‌های حماسی— غزل قالبی است که همواره موضوعات و مفاهیم غنایی را تداعی می‌کند اما، در دوران جدید حیات خود، با تغییر نگرش از مضامین صرف عاشقانه، متحوّل شد و با ظرفیتی که در پیشینه خود برای بیان مفاهیم عرفانی و معنوی داشت، در سایه وقایع انقلاب، با روح جاری حماسه در آمیخت (← باقری و محمدی‌نیکو، ص ۲۰). دوران هشت سال دفاع مقدّس آمیختگی بیشتر این قالب را با درون‌مایه‌های حماسی موجب شد؛ چنان‌که بعدها به پیدایش نوع جدیدی با عنوان «غزل‌حماسه» انجامید. این گونه ادبی، با مفاهیم معنوی بسیاری چون مردانگی، سلحشوری، جنگ، شهادت و ایثار، بیانگر انگاره‌های ذهنی و عقیدتی پدیدآورندگان خود است:

ناگه رجز هجـوم خواندند	برگرده گردباد راندند
شستند به خون شب زمین را	شمشیر به آسمان رساندند ...
ماندند به عهد خویش و رفتند	رفتند ولی همیشه ماندند

(امین پور ۲، ص ۴۰۴)

جنگ است بیا تا صف دشمن شکنیم	صف این دشمن دیوانه مین شکنیم
------------------------------	------------------------------

(مردانی ۲، ص ۵۲۷)

بکش شمشیر ایمان را، بزن راه پلیدان را	به چنگال جهان خواران فرو کن خنجری دیگر
---------------------------------------	--

(حسینی، ص ۹)

بی‌مرگ سواران شب حادثه‌هایی‌ند	خورشید نگاهید و در آفاق رهایی‌ند
مرداب کجا فرصت پیداشدش هست	آنگاه که چون موج از این بحر برآید؟

(هراتی ۱، ص ۷۸)

صدای سُم سمند سپیده می‌آید	یلی که سینه ظلمت دریده می‌آید
----------------------------	-------------------------------

(مردانی ۱، ص ۶۳)

ج) غزل‌های انتظار— سرودن شعرهای آیینی از دیرباز در ادب فارسی سابقه دارد و اولین نمونه‌های آن را در دیوان کسایی مروزی می‌توان دید. از دوران مشروطه به بعد، رویکرد شاعران به این‌گونه سروده‌ها (اشعار آیینی) در قالب‌های ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و مثنوی بیشتر شد و سرودن شعر آیینی، در دهه‌های اخیر، با تداول غزل به‌مثابه قالب مسلط شعر معاصر، فزونی گرفت. در میان غزل‌های آیینی، غزل انتظار، به دلیل حمل باورها و انگاره‌های عقیدتی، برجستگی بیشتری دارد. این نوع از غزل را در لایه واژگانی، براساس مبانی ذهنی سراینندگان، می‌توان به سه گونه تقسیم کرد.

در گونه نخست، روح امیدواری به ظهور منجی و بهبود اوضاع دیده می‌شود:

طلوع می‌کند آن آفتاب پنهانی
دوباره پلکِ دلم می‌پرد، نشانه چیست؟
ز سمت مشرقِ جغرافیای عرفانی
کسی که سبزتر است از هزار بار بهار
شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی
کسی شگفت، کسی آن‌چنان که می‌دانی
(امین پور، ۱، ص ۸۷)

آه می‌کشم تو را با تمام انتظار
پُرشکوفه کن مرا ای کرامتِ بهار
(قزوه، ۳، ص ۲۵)

در باغ، گل بر آتش نمرود می‌رسد
از دست‌های سبز دعا باز گل کنیید
با شعر با صدای دف و عود می‌رسد ...
هرچند زود رفته، ولی زود می‌رسد
موعودِ جمعه، جمعه موعود می‌رسد
جز او به هیچ حادثه‌ای دل نبسته‌ایم
(فرجی، ص ۲۲۷)

در گونه دوم، فضایی حزن‌آمیز و یأس‌آلود ترسیم می‌شود:

بیا که آینه روزگار زنگاری ست
بیا که زخم زبان‌های دوستان کاری ست
به انتظار نشستن در این زمانه یأس
برای منتظران، چاره نیست؛ ناچاری ست
(بیابانکی، ۱، ص ۹-۱۰)

در گونه سوم، تمام غزل بهانه‌ای است برای اعتراض به زمانه و ناخوشایندی‌های آن. ترسیم این
فضا را در همان نمونه قبل می‌توان دید.

۳-۳-۳. غزل‌های جنگ و شهادت

حجم بسیاری از غزل‌های انقلاب به ویژه دهه‌های شصت و هفتاد را غزل‌های مربوط به جنگ و
درون‌مایه‌های آن تشکیل می‌دهد و شاعران، در آن غزل‌ها، به ترسیم فضای جنگ، آوارگی‌ها،
دشمن، شهید و ... بر پایه مبانی عقیدتی خود می‌پردازند:

اهواز ... داغ و دلهره، آوار شانه‌ها
باران شعله‌شعله و آژیرو جیغ و خون
دیوارِ رگ‌به‌رگ شده زیر نشانه‌ها
فریادِ شهر، در تب آتش زبانه‌ها ...
(فروغ تنگاب‌جهرم، به نقل از شفیعی، ص ۸۶)

شهادت از چمن گل چه چیده‌است
کاین دشت لاله جمله گریبان دریده‌است؟
(احمد زارعی، به نقل از جعفریان و کاظمی، ص ۳۵)

چه برها که در این کوه ناپدید شدند!
چه سروها که در آغوش من شهید شدند!
(قزوه ۲، ص ۷۹)

نیمی از پای او مانده بر خاک، نیم دیگر دوان توی پوتین
این چنین است رزم و شهادت، این چنین است میدانی از مین!
(مهدیه امینی، به نقل از اسرافیلی، ص ۴۵)

۳-۳-۴. غزل‌های طنز

ادبیات طنز مولود کاستی‌ها و نارضایتی‌هایی است که در جامعه دیده می‌شود. بر طبق آرای اسپنسر،^{۱۶} طنز رویکردی تسکین‌بخش و رهاساز در برابر الزامات و محدودیت‌های اجتماعی دارد (← موسوی، ص ۱۳-۱۴). در میان غزل‌های عصر انقلاب با نمونه‌هایی مواجهیم که شاعر کاستی‌ها و نامطلوبی‌های جامعه و رفتارهای ناپسند اجتماع را در قالب طنز و با زبانی اعتراض‌آمیز بیان می‌دارد. از همین گونه است این دو بیت از غزلی با عنوان «بخوربخور»، با ردیف «خورده باشد»، که اعتراضی است به بی‌عدالتی در جامعه:

به‌دنبال اموال ملت نگردید
اگر یک نفر معتبر خورده باشد
مدیری نمونه‌ست قطعاً کسی که
ز هفتاد میلیون نفر خورده باشد
(بیابانکی ۲، ص ۳۵-۳۷)

و نیز ابیات این غزل:

درودیار پُر از صوم و صلوات است و دعا
هر طرف می‌نگری، قبله‌نما موجود است ...
دژه‌ای جای تو و وسوسه شیطان نیست
تا بخواهید، در این حجره خدا موجود است ...
سی‌دی شهادت نداریم، کراهت دارد
در عوض، سی‌دی اقسام عزا موجود است ...
(همان، ص ۵۳-۵۴)

۵-۳-۳. غزل‌های آزادی

از ارزشمندترین درون‌مایه‌های انقلابی که در غالب غزل‌های این دوره دیده می‌شود تقویت روحیه آزادی و آزادگی در مردم است؛ از جمله در این بیت:

چنان درخت در این آسمان سری داریم
برای حادثه دستِ تـاوری داریم
(هراتی، ۲، ص ۲۶)

اما گاهی هم از نبود آزادی در جامعه گلایه می‌شود:

کاش می‌شد بنویسم، بزخم بر درِ باغ
که من از این همه دیوار بدم می‌آید
(سلمانی، ۱، ص ۵۵)

سوگند می‌خورم به مرام پرندگان
در عرفِ ماسزای پریدنِ تفنگ نیست
(همان، ص ۲۶)

سحر به حسرتِ پرواز بال کوبیدیم
که پر بگیریم از آشیان، قفس نگذاشت
(همایون علی‌دوستی، به نقل از مظفری ساوجی، ص ۶۸۵)

و گاهی به نبود آزادی بیان اعتراض می‌شود:

پادش حرفِ حق زدن جز سربلندی نیست
حق با من است اما مرا بردار می‌خواهی
(فاضل نظری، ۱، ص ۳۷)

۶-۳-۳. غزل‌های مقاومت و اتحاد

پیشینه ادبیات مقاومت به جنگ جهانی دوم برمی‌گردد و پس از آن بوده‌است که متفکران اروپایی، تحت تأثیر جنگ و نهضت مقاومت، دریافتند که باید در تحولات جامعه مشارکتی فعالانه داشت (← وفایی، ص ۱۲۶). این نگرش دغدغه هر شاعر آزاده و آزادی‌خواهی است؛ چنان‌که شاعران غزل عصر انقلاب نیز از این ویژگی مستثنا نبوده‌اند:

خود بر آن اندیشه‌ام تا چون پگاه راستین
چهره بنمایم، برآرم دستِ مردی زآستین ...
بانگ بردارم که ای در ماندگان بی‌پناه
هان بجویید از در هم‌بستگی جبل‌المتین ...
(احمد زارعی، به نقل از جعفریان و کاظمی، ص ۸۶)

نگرش شاعر انقلاب به مقاومت و اتحاد نگرشی جهانی است. او خواستار اتحاد در مقیاس جهانی است و از همه کشورهای اسلامی می‌خواهد که، در برابر دشمن، متحد باشند و از حقوق هم‌کیشان خود دفاع کنند:

هرکجا عشق بتابد، وطن ما آنجاست هرکجا کشته عشقی ست، تن ما آنجاست
بانگ بردار برادر همه بی‌آوازند سنگ بردار فلسطین همه سنگ‌اندازند
(همان، ص ۱۷۵)

از همین‌گونه است شعر قیصر امین‌پور با عنوان «پنجره» در موضوع «فلسطین» که، با ترسیم نمادینی از فضای کلی آن سرزمین، خواستار مشارکت و اتحاد همگان برای بهبود اوضاع حاکم بر آن است:

در انتهای کوچه شب، زیر پنجره قومی نشسته خیره به تصویر پنجره
این‌سوی شیشه، شیون باران و خشم باد در پشت شیشه، بغض گلوگیر پنجره ...
اصرار پشت پنجره گفتگو بس است دستی برآوریم به تغییر پنجره ...
(امین‌پور ۲، ص ۳۴۸)

۷-۳-۳. غزل‌های دعوت به مبارزه و انتقام

در جریان هر انقلابی، هرچند بر مبانی انسانی و اعتقادی بنیاد نهاده شده باشد، یکی از خواسته‌های احساسی طرف‌دارانش حس انتقام است. این حس انقلابی و توصیه به آن در شمار درخور توجهی از غزل‌های عصر انقلاب نمود دارد:

دنیا نشسته است تماشا کند تورا یانه که چشم بندد و حاشا کند تورا
مثل طنین سربی یک تیغ انتقام در تنگنای حادثه پیدا کند تورا
(سیدجلال موسوی، به نقل از ناگهان‌های سرخ، ص ۱۵۰)

۸-۳-۳. غزل‌های وطنی

شاید، در کمتر انقلابی، انگیزه‌های عقیدتی و ملی به یک اندازه در به‌ثمر رسیدن آن سهمیم بوده باشد. انقلاب اسلامی ایران یکی از آن نمونه‌های محدود یا نادر است. شاخصه شاعر ادبیات انقلاب اسلامی همین آمیختن عرق ملی و عقیدتی در شعر است. غزل‌هایی با این درون‌مایه در شعر انقلاب اسلامی فراوان است. به بیت یا ابیاتی از آن‌ها نظر افکنیم:

خاکِ خوبم و وطنم در گذر از آتش و دود
آب شد آب ... ولی از غم نان هیچ نگفت
(فیض، ص ۲۳۵)

به خون گر کشتی خاکِ من دشمنِ من!
تنم گر بسوزی، به تیرم بدوزی
کجایم تو توانی ز قلبم ربایم
بجوشد گل اندر گل از گلشنِ من
جدا سازی ای خصم سر از تنِ من
تو عشقِ میان من و میهنِ من
(سپیده کاشانی، به نقل از تیغ آفتاب، ص ۱۶۷)

دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جانِ خویش
ستون به سقفِ تو می‌زنم اگرچه با استخوانِ خویش
(بهبهانی، ص ۷۱)

در میان غزل‌های غیر اعتراضی، غزل‌های جنگ و شهادت ۸۱ غزل (۳۰٪)، غزل‌های
نوستالژیک ۷۲ غزل (۲۶/۶۶٪)، غزل‌های حماسی ۲۴ غزل (۱۱/۸۵٪)، غزل‌های طنز ۳۱ غزل
(۱۱/۴۸٪)، غزل‌های آزادی ۲۲ غزل (۸/۱٪)، غزل‌های انتظار ۲۴ غزل (۸/۸۸٪)، غزل‌های وطنی
۸ غزل (۲/۹٪)، غزل‌های مقاومت و اتحاد ۴ غزل (۱/۴۸٪) و غزل‌های دعوت به مبارزه و انتقام
۴ غزل (۱/۴۸٪) را به خود اختصاص داده‌اند.

۴- نتیجه

در ادبیات انقلاب اسلامی، با توجه به مبانی آرمانی مردم، تعهد نه تنها یکی از مؤلفه‌های همیشگی
است، بلکه به مثابه کانونی‌ترین اصل تمام زوایای این نوع از ادبیات را تحت تأثیر قرار می‌دهد و
باعث می‌شود شبکه مفهومی این گونه از ادبیات در سایه التزام رنگ‌وبویی معنوی به خود بگیرد.
بررسی غزل انقلاب، از این نظر و با توجه به واژگان نشان‌دار، نتایجی رقم می‌زند که می‌توان
بر مبنای آن‌ها این گونه ادبی را، به جهت درون‌مایه‌ای، از نوع گذشته آن متمایز کرد. مبنای این مقاله
۷۰۰ غزل از غزل‌های اجتماعی معاصران است که، از مجموع آن‌ها، ۴۳۰ غزل رنگ‌وبوی
اعتراض دارد و ۲۷۰ غزل در زمره غزل‌های غیر اعتراضی قرار می‌گیرد. در غزل‌های اعتراضی،
واژه‌های نشان‌دار محمل مضامینی چون اعتراض به فضای نامطلوب شهری، اعتراض به روابط سرد
انسانی، اعتراض به ظلم و بی‌عدالتی، اعتراض به نفاق و دورویی، اعتراض به فضای حزن‌آلود و
نامید جامعه، اعتراض به فقر و نابسامانی، و اعتراض به کم‌رنگ شدن ارزش‌هاست. در غزل‌های

غیر اعتراضی، با تکیه بر واژه‌های نشان‌دار، این نتیجه حاصل می‌شود که بیشترین بسامد به ترتیب مبتنی بر موضوعات جنگ و شهادت، نوستالوژیک، حماسی، طنز، آزادی، انتظار، وطنی، مقاومت و دعوت به مبارزه و انتقام است.

منابع

- آریان‌پور کاشانی، منوچهر، فرهنگ فارسی آموز پیشرو آریان‌پور (انگلیسی-فارسی)، جهان رایانه، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۰.
- ابتهاج، هوشنگ، سیاه‌مشق، کارنامه، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۸.
- احمدی (۱)، بابک، ساختار و تأویل متن، ج ۱، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۰.
- _____ (۲)، حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۵.
- اسرافیلی، حسین (به‌کوشش)، زخم سبب (مجموعه اشعار برگزیده پانزدهمین کنگره سراسری شعر دفاع مقدس؛ ارومیه، شهریور ۸۵)، صریر، تهران ۱۳۸۵.
- اسکارپیت، رویر، جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه مرتضی کتبی، سمت، تهران ۱۳۷۴.
- اسلامی ندوشن، محمّدعلی، جام جهان‌بین (در زمینه نقد ادبی و ادبیات تطبیقی)، جامی، تهران ۱۳۷۰.
- امین‌پور (۱)، قیصر، آینه‌های ناگهان (گزیده شعرهای ۶۴-۷۱)، افق، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۵.
- _____ (۲)، مجموعه کامل اشعار (۱۳۵۹-۱۳۸۵)، مروارید، چاپ دوم و سوم، تهران ۱۳۸۸.
- ایگلتون (۱)، تری، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران ۱۳۶۸.
- _____ (۲)، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، دیگر، تهران ۱۳۸۳.
- بارت، رولان، نقد تفسیری، ترجمه محمّدتقی غیائی، بزرگ‌مهر، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.
- باقری، ساعد و محمّدرضا محمّدی‌نیکو، شعر امروز (پژوهشی مبتنی بر مجموعه شعرهای منتشرشده ۵۷-۶۹)، الهدی، تهران ۱۳۷۲.
- بهبهانی، سیمین، مجموعه اشعار، نگاه، تهران ۱۳۸۱.
- بیابانکی (۱)، سعید، چقدر پنجره (گزیده غزل)، به انتخاب محمّدحسین نعمتی و علی داودی، شهرستان ادب، تهران ۱۳۹۲.
- _____ (۲)، سکتة ملیح، شهرستان ادب، تهران ۱۳۹۳.
- پشتدار، علی محمّد، «چشم‌انداز آزادی و ادب اعتراض در شعر فارسی»، علوم ادبی، سال سوم، ش ۵، پاییز ۱۳۸۹، ص ۱۵۷-۱۸۰.
- پورنامداریان، تقی، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، زمستان، تهران ۱۳۷۴.
- ترابی، علی اکبر، جامعه‌شناسی ادبیات فارسی (جامعه‌شناسی در ادبیات)، فروغ آزادی، تبریز ۱۳۸۰.
- تیغ آفتاب (مجموعه شعر دفاع مقدس ۷-غزل)، نمایندگی ولی فقیه در نیروی زمینی سپاه، تهران ۱۳۷۵.
- جعفریان، محمّدحسین و محمّدکاظم کاظمی، شیری در قفس ۹۰۲ (شعرهایی از احمد زارعی)، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۸۹.

- حسینی، سیدحسن، همصدا با حلق اسماعیل، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۷.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی)، مروارید، تهران ۱۳۸۲.
- روزبه، محمدرضا، حرف‌هایی برای نگفتن (گزیده شعرهای ۱۳۶۸-۱۳۷۷)، قو، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۲.
- زرقانی، سیدمهدی، «طرحی بر طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک»، پژوهش‌های ادبی، سال ششم، ش ۲۴، تابستان ۱۳۸۸، ص ۸۱-۱۰۶.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، میترا، چاپ دوم (از ویرایش دوم)، تهران ۱۳۶۱.
- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، زمان، تهران ۱۳۴۸.
- سلمانی (۱)، محمد، غزل زمان، چی چی کا، بندرعباس ۱۳۷۹.
- (۲)، در به‌در در پی نیافتنت، فصل پنجم، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۲.
- سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، نگاه، چاپ دهم، تهران ۱۳۷۱.
- شرفیان، مهدی، «بررسی زمینه‌های دل‌تنگی در شعر قیصر امین‌پور»، تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دوره چهارم، ش ۱۴، زمستان ۱۳۹۱، ص ۲۷-۴۶.
- شفیعی، سیدضیاءالدین (به‌کوشش)، امواج ارغوانی (مجموعه اشعار برگزیده هفدهمین کنگره سراسری شعر دفاع مقدس)، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، تهران ۱۳۸۷.
- شفیعی کلکنتی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، سخن، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۷.
- شکارسری، حمیدرضا، تروویست عاشق (گزیده اشعار)، نکا، چاپ چهارم، تهران ۱۳۸۹.
- شمیسا، سیروس، نقد ادبی، میترا، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۶.
- فاضل نظری (۱)، ابوالفضل، اقلیت، هزاره ققنوس، تهران ۱۳۸۵.
- (۲)، ضد، شرکت انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۹۲.
- فتوحی رودمعجنی، محمود، سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، سخن، تهران ۱۳۹۰.
- فرجی، مهدی، شب بی شعر (گزیده اشعار)، نکا، تهران ۱۳۸۷.
- فرزاد، عبدالحسین، درباره نقد ادبی، قطره، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.
- فیض، ناصر، گزیده شعر جنگ و دفاع مقدس، انتخاب و توضیح سیدحسن حسینی، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران ۱۳۸۱.
- قزوه (۱)، علیرضا، چمدان‌های قدیمی (گزیده غزل)، به‌انتخاب علی محمد مؤدب و مبین اردستانی، شهرستان ادب، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.
- (۲)، روایت چهاردهم (مجموعه اشعار برگزیده چهاردهمین کنگره سراسری شعر دفاع مقدس)، لوح زرین، تهران ۱۳۸۴.
- (۳)، گزیده ادبیات معاصر، کتاب نیستان، تهران ۱۳۷۸.
- کاظمی، محمدکاظم، پیاده آمده بودم ...، حوزه هنری-سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۷۰.
- محدثی خراسانی، مصطفی، سُکر سماع (گزیده اشعار)، نکا، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۷.
- مردانی (۱)، نصرالله، سمند صاعقه، حوزه هنری-سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۷۴.
- (۲)، عشق می گوید، انجمن قلم ایران، تهران ۱۳۸۸.

مظفری ساوجی، مهدی، شهید اقا شوکران (غزل اجتماعی معاصر از عهد مشروطه تا دهه هفتاد)، کتاب‌سرای تندیس، تهران ۱۳۸۳.

مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، فکر روز، تهران ۱۳۸۴.

موسوی، سید عبدالجواد، کتاب طنز (۵)، ترجمه سهیل سَمی، فردوسی، تهران ۱۳۸۹.

ناگهان‌های سرخ (مجموعه اشعار پنجمین کنگره سراسری شعر دفاع مقدس)، بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس، تهران ۱۳۷۵.

نصرتی، عبدالله، «اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی در شعر معاصر»، در سفر در آینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)، به کوشش عباسعلی وفایی، سخن، تهران ۱۳۸۷.

وفایی، عباسعلی، سفر در آینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر؛ مجموعه مقالات همایش بین‌المللی تعامل ادبی ایران و جهان)، سخن، تهران ۱۳۸۷.

ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب‌شیرانی، ج ۳، نیلوفر، تهران ۱۳۷۵.

هراتی (۱)، سلمان، از آسمان سبز، حوزه هنری-سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۸.

____ (۲)، آب در سماور کهنه (گزیده اشعار)، تکا، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.

یا حقی، محمدجعفر، جو یبار لحظه‌ها (جریان‌های ادبیات معاصر فارسی؛ نظم و نثر)، جامی، چاپ پنجم، تهران ۱۳۸۲.

Yarshater. Ehsan (1984). *The Modern Literary Idiom in Critical Perspectives on Modern Persian Literature*, Edited and Compiled by Thomas M. Ricks, DC: Three Continents Press, Washington.



تحلیل گونه‌های موسیقی در رباعیات حمید سبزواری

حسن قاسم‌زاده ایللی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خلخال، دانشگاه آزاد اسلامی، خلخال، ایران)
خدا بخش اسداللهی* (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران؛ نویسنده مسئول)
محمد رضا شاد منامن (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خلخال، دانشگاه آزاد اسلامی، خلخال، ایران)

چکیده: حمید سبزواری، سراینده سرودها و ترانه‌ها و اشعار میهنی و حماسی و انقلابی، در انواع قالب‌های شعری طبع آزمایی کرده و آثاری ارزشمند از خود به یادگار گذاشته است. آشنایی شاعر با مسائل اجتماعی و انقلابی و سیاسی کشور و، همچنین، روحیه استکبارستیزی و حق طلبی و مردمی او ممتاز شدن جایگاه ویژه اشعار پایداری و مذهبی‌اش را موجب شده است. سبزواری به رباعی، از قالب‌های مورد توجه شاعران، نیز عنایت داشته است. در دیوان اشعار او، ۱۵۲ رباعی موجود است که از زوایای گوناگون قابل بحث و بررسی است. هدف از پژوهش حاضر بررسی موسیقی رباعیات سبزواری، با استفاده از روش تحقیق تحلیلی-سامدی، و نشان دادن آن است که موسیقی تاجیه‌میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذاشته و شاعر چگونه، با بهره‌بردن از ظرفیت ردیف و قافیه و ترندهای بدیعی، معنی شعر خود را به خواننده القا کرده است. بررسی رباعیات سبزواری نشان می‌دهد که او، با کاربرد ردیف‌های فعلی و یک‌جزئی و ساده و همچنین قافیه‌های اسمی و بهره‌گرفتن از آرایه‌های تکرار، واج‌آرایی، جناس، ازدواج، تضاد، تلمیحات (بینامتنیت قرآنی و روایی) و... به آهنگین بودن و زیبایی اشعار خود افزوده است.

کلیدواژه‌ها: حمید سبزواری، رباعی، قافیه، ردیف، موسیقی کناری، موسیقی درونی.

۱. مقدمه

پایداری، در برابر باطل و زیاده‌خواهی مستکبران و زورگویان، در طول تاریخ بشر قدمتی دیرینه دارد. چنان‌که در کتاب قیام و انقلاب مهدی ع از دیدگاه فلسفه و تاریخ آمده است،

انسان، در سیر تکامل خود، خواهان آزادی از اسارت طبیعت مادی و شرایط اقتصادی و منافع فردی و گروهی به سوی اهداف بلند و اصالت بیشتر بوده؛ که این خواسته‌ها در سایه ایمان و ایدئولوژی تحقق می‌یابد. اراده بشر ابتدایی، بیشتر، تحت تأثیر محیط طبیعی و اجتماعی و طبیعت حیوانی خودش به‌طور غریزی شکل گرفته و متأثر شده، ولی اراده بشر مترقی بر اثر تکامل فرهنگ و بینش و گرایش به ایدئولوژی‌های پیشرفته سیر تکاملی پیدا کرده و از اسارت محیط طبیعی و اجتماعی آزاد شده و توانسته دیگران را تحت تأثیر قرار دهد. (مطهری، ص ۴۸-۴۹)

طبیعی است که انسان، در مسیر تکامل خود، با مشکلات متفاوتی روبه‌رو شده و آن‌ها را دشمن انگاشته‌است و در برابرشان مقاومت کرده و برای این مقاومت نیز ادبیات خاصی به کار برده‌است که از آن با عنوان ادبیات پایداری نام می‌برند. «ادبیات مقاومت، در سده اخیر، در جهان ایران و عرب، وضعیت فوق‌العاده‌ای پیدا کرده‌است که تقریباً با دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست» (محسنی‌نیا، ص ۱۴۷). در ایران، هم‌زمان با انقلاب مشروطه و جنگ جهانی اول، شعر شاعران از گرایش‌های ملی و میهنی متأثر شد (← کاکایی، ص ۱۲) و همین امر زمینه را برای رشد و تعالی پایداری فراهم کرد. شاعران مشروطه، با تعهد به مشروطه‌خواهی، در برابر استعمار قد علم کردند و فریاد آزادی‌خواهی سردادند. در دوران شکل‌گیری انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، شاعران و نویسندگان متعددی به شعر پایداری روی آوردند. یکی از سخنوران برجسته این گونه شعر حمید سبزواری است که از دهه سی شعر سروده و مضامین پایداری از شاخصه‌های مهم شعری او، به‌ویژه از دهه پنجاه تا پایان عمرش، محسوب می‌شود.

۱-۱. هدف و مسئله پژوهش

حمید سبزواری از جمله شاعران معاصر در عرصه دفاع مقدس و ادبیات پایداری است که، بیشتر، جنبه‌های تعلیمی-اسلامی اشعار او بررسی شده و به آثارش از دیدگاه موسیقی شعر التفات نشده‌است. برای حصول شناختی واقع‌بینانه از سبزواری و شعرش باید، با معیارهای علمی نقد شعر، جوانب گوناگون سروده‌هایش را سنجید تا او و اشعارش جایگاه واقعی خود را در میان شاعران و آثار ادب فارسی بیابند.

در این پژوهش، رباعیات حمید سبزواری از منظر موسیقی درونی و بیرونی و کناری نگریسته شده‌است. مسئله تحقیق این است که میزان استفاده شاعر از موسیقی بیرونی (وزن و قافیه) و اهتمام او به ردیف، به‌مثابه یکی از مهم‌ترین جزءهای موسیقی بیرونی شعر، چقدر و چگونه است و شعر سبزواری در کاربرد موسیقی درونی چه ویژگی‌های برجسته‌ای داشته‌است؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

در باب موسیقی شعر شاعران کهن و معاصر کارهایی ارزنده صورت گرفته، اما درباره موسیقی شعر سبزواری تحقیقی انجام نشده است. در پژوهش حاضر، با ارائه آمار و درصد فراوانی، سلیقه شاعر را در کاربرد ردیف و حرف روی و کلمات قافیه و، همچنین، بدیع لفظی و معنوی نشان خواهیم داد؛ با این هدف که گوشه‌ای از سبک شعری او و ذوق و قریحه‌اش در سرودن شعر نمایان شود.

۲. حمید سبزواری و آثارش

حسین ممتحنی، مشهور به حمید سبزواری، در ۱۳۰۴ در سبزوار، در خانواده‌ای متدین و اهل شعر متولد شد. بالیدن در چنین خانواده‌ای در اهتمام او به شعرسرای، از دوران نوجوانی، مؤثر بود. چنان‌که گفته‌اند،

قبل از مدرسه، قرآن را در خانه و نزد مادرش و اصول شاعری را نزد پدر آموخت. سبزواری، در دوره نوجوانی، در زادگاهش، شعرهای خود را در دفتری به نام «فریادنامه» می‌نوشت که بیشتر اشعار آن درباره جریان‌های سال ۱۳۲۰ و ورود منتقدین به ایران و مشکلات اقتصادی و معیشتی و اجتماعی بود. وی شعرهایش را در کتاب‌فروشی‌ای به نام «خسروی» چاپ می‌کرد و می‌فروخت (پروین‌زاد، ص ۱۳)؛

و بنا داشت در تهران نیز این کار را پی‌گیرد اما نشد (همان‌جا)؛ تا اینکه در جوانی به تهران آمد، شغل معلّمی اختیار کرد و همچنان به شعر و شاعری نیز اهتمام داشت. «به‌علت مبارزات سرسختانه‌اش با نظام شاهنشاهی» (سبزواری ۲، مقدمه)، از آموزش و پرورش اخراج و بعدها، پس از مدتی بیکاری و تحت تعقیب بودن، در بانک بازرگانی (تجارت کنونی) به کار مشغول شد (همان‌جا). سبزواری، پس از پیروزی انقلاب اسلامی، به تقاضای خود، از خدمت در بانک بازنشسته شد و «یکسره به کارهای ادبی پرداخت» (همان‌جا). او، در ۱۳۹۵، بر اثر بیماری و کهولت سن، در تهران درگذشت.

از سبزواری چندین دفتر شعر به جا مانده است: سرود درد (۱۷۹ شعر)، سرود سپیده (۲۹۹ شعر)، کاروان سپیده (۲۶ شعر)، سرودی دیگر (۱۴۲ شعر سنتی)، یاد یاران (مثنوی در رثای شهید سیدمحمدتقی رضوی و جمعی از شهدای دفاع مقدس)، به رنگ آمده دشمن (با عنوان اولیه «بار دیگر مسجد ضرار») که منظومه‌ای است کوتاه و ۵۶بیتی در قالب مثنوی، نیز دو گزیده شعر با عنوان گزیده ادبیات معاصر و عاشقانه سفر کن. اخیراً، مجموعه اشعار او با نام این بانگ آزادی (۱۳۹۸)، در چهار مجلد، به همّت انتشارات سیمرغ هنر به چاپ رسیده است.

۳. موسیقی شعر

از جمله عوامل مؤثر، در زیبایی شعر، التفات شاعر به موسیقی آن است. با نگاهی به آثار سبزواری، به خوبی می‌توان دریافت ترانه‌سرا بودن شاعر در برجستگی و تأثیرگذاری و دل‌نشینی اشعارش و نیز در روانی و برتری موسیقایی آن مؤثر افتاده است.

۱-۳. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی. بنابراین، محور عروضی یک شاعر، به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آن‌ها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر، قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ص ۹۵). به جرئت می‌توان اذعان کرد که مشخص‌ترین جنبه موسیقی شعر عروضی یا همان موسیقی بیرونی است. «زبان‌ها براساس عنصری که مبنای وزن هر زبان است باهم تفاوت پیدا می‌کنند» (ولک و وارن، ص ۱۹۲). در شعر نیز می‌توان به چنین دیدگاهی قائل بود؛ به این معنی که شعرها، براساس محتوایی که هر کدام وزن متناسبی می‌طلبند، از هم متفاوت می‌شوند. مثلاً، از عوامل عمده انتقال محتوای حماسی شاهنامه استفاده فردوسی از بحر مقارب است.

۲-۳. موسیقی کناری

به گفته شفیع کدکنی، در کتاب موسیقی شعر،

منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر شعر قابل مشاهده نیست؛ برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت یا مصراع یکسان است و به طور مساوی و در همه جا به طور یکسان حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار زیاد است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است. (شفیعی کدکنی، ص ۷۱)

با بررسی رباعیات حمید سبزواری می‌توان گفت، از مجموع ۱۵۲ رباعی، ۱۸ تا بدون ردیف آمده است و تمامی بار موسیقی بیرونی شعر بر دوش قافیه نهاده شده و، در ۱۳۴ رباعی، ردیف به کار رفته است. او، در به‌کارگیری ردیف‌های اسمی و فعلی ابتکاری، ماهر است و بیشتر به کلمه‌ها و افعال ساده گرایش دارد.

۱-۲-۳. اقسام ردیف در رباعیات سبزواری

الف) ردیف فعلی - منطقی زبان فارسی بر آمدن فعل در انتهای جمله استوار است. بر این اساس، «ردیف فعلی» درست‌ترین و اصولی‌ترین ردیف‌ها، از لحاظ دستور زبان فارسی، و موجب روانی و

استحکام کلام است. شاعران بزرگ به کاربرد ردیف‌های فعلی علاقه‌ای وافر نشان داده‌اند. سبزواری نیز از این امر مستثنا نیست و، با ذوق سرشار ادبی خود، برتری این نوع ردیف را در روان و آهنگین کردن موسیقی شعر دریافته است؛ چنان‌که از ۱۳۴ رباعی مردّف او ۱۱۴ فقره ردیف فعلی دارد و بسامد آن بیش از دیگر انواع است.

«هرچه ردیف بزرگ‌تر باشد، اتحاد شاعر با خواننده و شنونده محکم‌تر و دلپذیرتر صورت می‌گیرد» (متّحدین، ص ۵۱۷). سبزواری نیز، با انتخاب ردیف‌های فعلی و در برخی مواقع چندجزئی و ترکیبی، که در مقایسه با دیگر انواع ردیف‌ها طولانی‌تر است، به این ویژگی توجه داشته و به دل‌نشین‌تر شدن اشعارش افزوده است:

ما قصر و ذهاب را به دشمن ندهیم بوکان و بناب را به دشمن ندهیم

صد کاخ به فرق خصم سازیم خراب یک کوخ خراب را به دشمن ندهیم

(سبزواری ۱، ج ۴، ص ۱۴۱۶)

ای باغ طراوت، بهار تو چه شد؟ وی دشت صفای لاله‌زار تو چه شد؟

بر چنگِ دلم نمی‌زنی چنگ ای چنگ شور تو کجاست؟ شهریار تو چه شد؟

(همان، ص ۱۴۵۹)

اگرچه روال معمول زبان فارسی آمدن فعل در انتهای جمله است، حمید سبزواری ۶ رباعی دارد که اسم یا حرف در انتهای مصراع آمده و فعل قبل از آن به کار رفته است: رباعی ۱۹: «است مرا»؛ ۵۹: «باش چو شیر»؛ ۶۶: «است شهید»؛ ۷۸: «کرد شهید»؛ ۹۹: «است تو را»؛ ۱۴۳: «است دلم»:

گه سخت سر و سپه‌شکن باش چو شیر گه قوت دل و قوت تن باش چو شیر

گه نوش لب و شکردهن باش چو شیر باری، به سه شیوه در سخن باش چو شیر

(همان، ص ۱۴۲۹)

عاشق شو اگر صبر و شکیب است تو را وز توشه رهروی نصیب است تو را

درد از رسد، ازسوی طیب است تو را آن‌کس که طیب است حیب است تو را

(همان، ص ۱۴۴۲)

بیشترین بسامد در ردیف‌های فعلی نیز از آن فعل‌های ساده و ترکیبی از فعل و اقسام دیگر کلمه است.

ب) ردیف اسمی - در اساس جمله‌بندی فارسی، فعل در پایان جمله می‌آید و به همین سبب «ردیف اسمی» با نظام ویژه زبان فارسی سازگار نیست اما، در عین حال، اگر شاعر از عهده آن بر بیاید، می‌تواند در زیبایی و استحکام شعر نقش اساسی داشته باشد. سبزواری، در ۱۴ رباعی (رباعی ۱۱: «علی»؛ ۲۸: «ماخر مشهر»؛ ۳۱ و ۳۸: «خون»؛ ۴۰: «وطن»؛ ۴۷: «دل ما»؛ ۶۳: «شهید»؛ ۶۴: «عشق»؛ ۱۰۴: «حسین»؛ ۱۰۶ و ۱۲۹: «عشق»؛ ۱۰۷ و ۱۲۰: «دلم»؛ ۱۲۶: «ای شمع»)، از ردیف اسمی تک‌جزئی و دو جزئی و بیشتر با بار معنایی «شهید»، «خون»، «عشق»، «وطن»، «دل»، «علی»^ع و «حسین»^ح استفاده کرده است:

میدان بلاغت است دیوان علی عاقل نهد قدم به میدان علی

هر نکته که بوی عشق می‌آید از آن یا ز آن محمّد است یا ز آن علی

(همان، ص ۱۴۱۳)

از فتح مجاهدان پیروز وطن امروز رسید عید نوروز وطن

نوروز وطن شکست دشمن باشد هر روز وطن باد چو امروز وطن

(همان، ص ۱۴۲۲)

شاعر به نقص موسیقی ردیف‌های اسمی واقف بوده و، علاوه بر کاربرد خیلی کم این نوع ردیف، معمولاً در قافیه‌های این رباعیات از بیشترین حروف مشترک استفاده کرده است.

ج) ضمیر - ۳ مورد: «تو» (رباعی ۱۲۳ و ۱۴۸)؛ «من و تو» (رباعی ۶۹):

ای تلخ‌ترین حدیث عالم غم تو سوزنده‌ترین حدیث دل ماتم تو

کس غیر خدای تو نداند چه کشید در لحظه بدرود، علی از غم تو

(همان، ص ۱۴۵۹)

تا گشته دویی حجاب جان من و تو برخاسته فتنه‌ها میان من و تو

این پرده‌گر از میان ما برخیزد آفاق صفا شود از آن من و تو

(همان، ص ۱۴۳۲)

ه) مصدر - رباعی ۷:

یک عمر به درد و غم گرفتار شدن ناکرده گناه بر سر دار شدن

محتاج به نان شب شدن، خوار شدن بتوان نتوان مطیع اغیار شدن

(همان، ص ۱۴۱۱)

ز) صفت-۲ مورد: «ای دریا دل» (رباعی ۱۴۴)؛ «سبز» (رباعی ۱۵۲):

ای زادگه خروش تو جنگلِ سبز با گام تو آشناست کوه و تلِ سبز
از یادِ زمان نرفته آن لحظهٔ سرخ چون خنده زدی ز عشق بر مقتلِ سبز
(همان، ص ۱۴۶۰)

۲-۲-۳. انواع ردیف از نظر ترکیب

الف) ردیف یک‌جزئی-در رباعیات سبزواری بسامدی چشمگیر دارد و در ۹۳ رباعی او مشهود است:

گفتم ز چه کعبه را به عالم شرف است؟ و آن خانه مطاف اهل دل صف‌به‌صف است؟
گفتا که گهر مایهٔ ارج صدف است این عاصمه زادگاه میرِ نجف است
(همان، ص ۱۴۱۲)
سنگ است دلی که نیست در سنگِ عشق خاک است به سر آن که ندارد سَرِ عشق
بدنام کسی که مُنشیانِ خطِ دوست نامش ننوشته‌اند در دفترِ عشق
(همان، ص ۱۴۵۲)

ب) ردیف دو‌جزئی-۳۰ مورد:

خواهم صد دل که آشنای تو کنم خواهم صد جان که تافدای تو کنم
خواهم صد دیده تا مگر سیلِ سرشک جاری به زمینِ کربلای تو کنم
(همان، ص ۱۴۱۰)
نی افسرِ فقر از سرِ ما گیرد نی ژندهٔ صبر از برِ ما گیرد
دشمن دم فربھی زند، تا چه جواب در پهنه ز تیغِ لاغرِ ما گیرد
(همان، ص ۱۴۴۰)

ج) ردیف سه‌جزئی-۹ مورد (رباعی‌های ۵۹، ۶۹، ۸۱، ۹۹، ۱۱۶، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۴۴ و ۱۵۰):

ایمن ز ملال ساعتی خواهم و نیست از علم و عمل بضاعتی خواهم و نیست
بی‌فتنهٔ روزگار و بی‌زحمّتِ خلق روزی دو مجال طاعتی خواهم و نیست
(همان، ص ۱۴۳۶)

مردان خدا که جای خود را بینند از دردکشی دوی خود را بینند
چشم از همه ماسوا به خود دوخته‌اند در خود نگری خدای خود را بینند
(همان، ص ۱۴۴۸)

د) ردیف چهارجزئی - ۲ مورد (رباعی‌های ۲۲ و ۹۳):

توحید که مکتب رشاد من و توست تفسیر جهاد و اتحاد من و توست
هشدار که در پرده الحاد و نفاق دامی ز برای انقیاد من و توست
(همان، ص ۱۴۴۰)

حمید سبزواری، در رباعیات خود، فراوان از ردیف استفاده کرده و بیش از ۸۸٪ آن‌ها مردّف است.

۳-۲-۳. رباعی چهارقافیه‌ای

در اشعار اکثر شاعران، به رباعیاتی که چهار مصراع آن مقفّی باشد برمی‌خوریم. بسامد این نوع رباعی در شعر متقدّمان بیشتر و در شعر متأخران کمتر است. آوردن چهار قافیه در رباعی، هرچند بار موسیقایی شعر را بیشتر می‌کند، به لحاظ محدودیت‌هایی که در گنجاندن محتوا و مفاهیم وجود دارد، در دوره‌های بعد کمتر مورد استقبال قرار گرفته؛ اما سبزواری برعکس معاصران خود از ظرفیت این گونه رباعیات به خوبی بهره برده است و، از ۱۵۲ رباعی او، در ۳۴ رباعی، قافیه در هر چهار مصراع رعایت شده (رباعی‌های ۷، ۱۰، ۱۶، ۲۴، ۳۱، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۷۳، ۸۴، ۸۶، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۵ و ۱۴۶)؛ نمونه‌ای از آن‌ها:

غم چشمه و دیده رود و دامن دریاست دل زورق و سینه ورطه‌ای توفان‌زاست
از هرطرفی موج حوادث پیداست زمین بحر بلا، امید ساحل ما راست
(همان، ص ۱۴۱۴)

ای دژه، بیاب به کوه و صحرا پیوند ای قطره، بیاب به رود و دریا پیوند
ای یک‌تنه تن، بیاب به تن‌ها پیوند بگذر ز منی، به خرمن ما پیوند
(همان، ص ۱۴۱۷)

در ۱۲۰ رباعی نیز قافیه فقط در بیت اول و مصرع چهارم آمده است:

از رجعتِ اسلام نشان می‌شنوم	آوای درای کـاروان می‌شنوم
آن گرسنه‌ام که بوی نان می‌شنوم	بر شش جهتِ زمین نظر دوخته‌ام
(همان، ص ۱۴۲۸)	
ور زآنکه غمی رسیدشان کم مرساد	یارب که، به جان بی‌غمان، غم مرساد
وآن را که رسد زخم تو مرهم مرساد	مجروح مباد سینه از ناوک عشق
(همان، ص ۱۴۴۹)	

۳-۲-۴. قافیه اسمی

از ۱۵۲ رباعی، قافیه ۷۰ رباعی اسمی و ۴۳ رباعی ترکیبی از اسم با دیگر اقسام کلمه است: از جمله «آشنا/فدا/کربلا» (رباعی ۳)؛ «خدا/ولا/مرتضی» (رباعی ۸)؛ «وجود/سجود/قعود» (رباعی ۹) و ...

الف) هم‌قافیه شدن سه اسم

ای از تو سیاه‌چهره تاریخ بشر	ای خون تو آمیخته با فتنه و شر
از جور تو بر هویره شد معلوم	«صدّام» چرانام نهادت مادر
(همان، ص ۱۴۱۵)	
جو کاشته‌ای، خرمن گندم خواهی؟	بهتان زده‌ای، دعاز مردم خواهی؟
بر خلق خدا نیش زدی چون کژدم	ای خواجه عسل از دم کژدم خواهی؟!
(همان، ص ۱۴۵۳)	

ب) هم‌قافیه شدن اسم با انواع دیگر کلمه

اسم با صفت: ۳۶ مورد؛ از جمله «راه/آگاه/دانشگاه» (رباعی ۱)؛ «دین/یقین/راه‌بین» (رباعی ۶)؛ «خدا/گره‌گشا/آشنا» (رباعی ۱۲) و ... برای نمونه:

گویند طریق عقل و دین پیدا نیست	در وادی شک، راه یقین پیدا نیست
پیداست ز سیره محمد ره دین	صد حیف که چشم راه‌بین پیدا نیست!
(همان، ص ۱۴۱۱)	

آمیژه خون و داغ و درد است دلم
می توفند و می سوزد و می سوزاند
مَشَّاطُهُ رَحْسَاةُ زَرْدِ اسْتِ دَلَم
مردان دانند یگه مرد است دلم
(همان، ص ۱۴۵۷)

اسم یا حرف:

میدانِ بلاغت است دیوانِ علی
هر نکته که بوی عشق می آید از آن
عاقِل نَهْدِ قَدَمِ بَه مِیدانِ عَلی
یا ز آنِ مُحَمَّدِ اسْتِ یا ز آنِ عَلی
(همان، ص ۱۴۱۳)

اسم یا صفت و حرف:

غم چشمه و دیده رود و دامن دریاست
از هر طرفی موجِ حوادث پیدا است
دل زورق و سینه ورطه‌ای طوفان‌زاست
زین بحرِ بلا امیدِ ساحلِ ما راست
(همان، ص ۱۴۱۴)

اسم و ضمیر: «صحرا/ دریا/ تن‌ها/ ما» (رباعی ۲۴)؛ «دشمن/ من/ تن» (رباعی ۱۰۸):

ای دل، نه مرا دوست، که دشمن بودی
از فتنه‌توست هر خرابی که مراست
عمری به فریب و فتنه با من بودی
هرچند مقیم خانه‌تَن بودی!
(همان، ص ۱۴۴۵)

اسم یا فعل:

گر عفو تو ای خدا نبخشد گنهم
غرق گنهم، به مرحمت دستم گیر
از هاویئه قهر تو هرگز نرهم
گم کرده رهم، ز لطف بنمای رهم
(همان، ص ۱۴۳۶)

اسم یا مصدر و ضمیر:

گفتم به دلم: «که ای تو؟» گفتا: «دشمن»
گفتم: «به چه می توان ز دامت رستن؟»
گفتم: «چه کنی به سینه‌ام؟» گفت: «فتن»
گفتا: «به خدا پناه بر از بدِ من!»
(همان، ص ۱۴۴۶)

اسم با مصدر:

روزی که جهان به کام اهریمن بود هر لحظه به صد فاجعه آستن بود
ما را همه رنج و راحت از دشمن بود انصاف بده چه زندگی کردن بود؟!
(همان، ص ۱۴۴۷)

۳-۲-۵. قافیه فعلی

از ۱۵۲ رباعی، قافیه ۹ تا به صورت فعلی است. در برخی موارد، هر سه قافیه فعلی است؛ یا فعل با دیگر اقسام کلمه (اسم، صفت، ضمیر و...) هم قافیه شده است: «زاد/ بنهاد/ بگشاد» (رباعی ۵)؛ «فرسود/ سود/ فرمود/ بود» (رباعی ۷۳)؛ «سازند/ افزازند/ پروازند/ آوازند» (رباعی ۹۰)؛ «بزدا/ بنما/ بگشا» (رباعی ۹۷)؛ «گسست/ شکست/ مست/ پیوست» (رباعی ۱۰۲)؛ «نگویی/ نشویی/ نجویی» (رباعی ۱۲۶)؛ «آموخت/ آموخت/ افروخت/ سوخت» (رباعی ۱۴۰)؛ «اندوخت/ آموخت/ افروخت/ سوخت» (رباعی ۱۴۶)؛ «سوخت/ برافروخت/ آموخت» (رباعی ۱۴۷).

هر سه قافیه فعل:

روزی که علی به کعبه از مادر زاد از دیدن غیر، دیده بر هم نهاد
تا جلوه دوست بیند اندر همه حال آن دیده به رخسار محمد بگشاد
(همان، ص ۱۴۱۱)
یک عمر به بیهوده روان فرسودم از عمر نشد به غیر خسران سودم
غافل بودم ز آنچه خدا فرمودم ای کاش چنان که می نمودم بودم
(همان، ص ۱۴۳۴)

۳-۲-۶- قافیه صفتی

۱۰ مورد: «نوروز/ دل فروز/ پیروز» (رباعی ۳۰)؛ «پیروز/ نوروز/ امروز» (رباعی ۴۰)؛ «سرفراز/ حماسه ساز/ باز» (رباعی ۴۱)؛ «قبله نما/ گره گشا/ آشنا» (رباعی ۴۷)؛ «زمان گیر/ آسمان گیر/ جهان گیر» (رباعی ۶۸)؛ «کسان/ همان/ دیگران» (رباعی ۹۶)؛ «زیبا/ سراپا/ بینا» (رباعی ۱۲۷)؛ «سوزان/ چراغان/ بریان» (رباعی ۱۳۸)؛ «آگاه/ جولانگاه/ همراه» (رباعی ۱۳۹)؛ «دمساز/ پرواز/ باز» (رباعی ۱۴۱). برای نمونه:
ای دوست بیا جلوه نوروز نگر در بزم چمن، لاله دل افروز نگر

تا سال نوین بر تو مبارک باشد
رخسارِ مبارزان پیروز نگر
(همان، ص ۱۴۱۹)

ای سینه ز غم مجمرِ سوزان کنمت
ای دیده ز اشک و خون چراغان کنمت
ای دل که ز تابِ عشق پروا نکنی
بر آتشِ اشتیاق بریان کنمت
(همان، ص ۱۴۵۵)

ترکیب صفت با اقسام دیگر کلمه: ۱۰ مورد:

صفت با اسم: «راه‌بین / حق‌گزین / دین» (رباعی ۴)؛ «گرفتار / دار / خوار / اغیار» (رباعی ۷)؛ «رام / غلام / نام» (رباعی ۱۳)؛ «ویران / بیابان / بستان» (رباعی ۲۹)؛ «نمایان / پایان / ایران» (رباعی ۳۶)؛ «سپه‌شکن / تن / شکردهن / سخن» (رباعی ۵۹)؛ «چاک / خاک / افلاک» (رباعی ۷۹)؛ «دمساز / راز / شهباز» (رباعی ۸۸)؛ «پاک / ادراک / افلاک» (رباعی ۷۴). برای نمونه:

روش‌نظران راه‌بین می‌طلبم
آگاه‌دلان حق‌گزین می‌طلبم
با مهرِ محمّد و علی و زهرا
راهی به دیارِ عقل و دین می‌طلبم
(همان، ص ۱۴۱۰)

صفت با فعل و اسم:

«داورزنی» آن معلّم پاک‌سرشت
کاندر دلِ خلق، تخمِ علم و دین کشت
در سی صد و پنجاه و دو از بعدِ هزار
بگذاشت جهان و شد به گلزارِ بهشت
(همان‌جا)

۷-۲-۳. قافیه مصدری

۶ مورد: «اندوختن / آموختن / فروختن» (رباعی ۱۴)؛ «خرسندی / آرزومندی / بندی» (رباعی ۱۰۳)؛ «جوانی / زندگانی / جاودانی» (رباعی ۱۰۵)؛ «شهریاری / خواری / بردباری / تاج‌داری» (رباعی ۱۱۳)؛ «مستی / نفس‌پرستی / درازدستی» (رباعی ۱۲۱)؛ «آختن / برافراختن / تاختن» (رباعی ۱۳۱). برای نمونه:

این مدرسه جای دانش‌اندوختن است
نی جای فساد و فتنه‌آموختن است
مقصود ز درس و بحث و تحصیل و کتاب
در سینه چراغ فکرت افروختن است
(همان، ص ۱۴۱۴)

برخیز که وقت تیغ تیز آختن است
هنگام لَوای حق برافراختن است

ای گُردِ بسیج، دشمن آمد به خلیج بشتاب که وقتِ برعدو تاختن است

(همان، ص ۱۴۵۳)

ترکیب مصدر با اقسام دیگر کلمه: رباعی ۳۴ و ۳۷:

تا بادِ صبا پیامِ نوروزی داد از جبهه نوید فتح و پیروزی داد

در عین خوش و فکّه و شوش و دزفول پیروزی را خدا به ما روزی داد

(همان، ص ۱۴۲۱)

۸-۲-۳. قافیه ضمیری

باز آمده‌ای به خویش تن می‌طلبم فارغ شده‌ای ز دام تن می‌طلبم

با خصم به کارزار و با خود به نبرد این است حماسه‌ای که من می‌طلبم

(همان، ص ۱۴۳۱)

در چشمه نور، شستشو کرد شهید بر قبله انتخاب، رو کرد شهید

آنگاه نماز عشق را قامت بست پس سجده به خاک کوی او کرد شهید

(همان، ص ۱۴۳۵)

۹-۲-۳. عیوب قافیه

عیوب قافیه، در اشعار بسیاری از شاعران کهن و معاصر، مشهود است. شعر حمید سبزواری نیز از این امر مستثنا نیست؛ از آن جمله است:

تکرار قافیه - از جمله عیوب قافیه است و قدما، برای آن، حدودی تعیین کرده‌اند: «تکرار قافیه در قطعه‌ها و غزل‌ها بعد از هفت بیت و، در قصاید، بعد از چهارده بیت روا باشد». (خواججه نصیرالدین طوسی، ص ۱۵۹)

- تکرار قافیه «غم» در رباعی ۱۴۸:

ای تلخ‌ترین حدیث عالم غم تو سوزنده‌ترین حدیث دل ماتم تو

کس غیر خدای تو نداند چه کشید در لحظه بدرود، علی از غم تو

(سبزواری، ج ۱، ص ۴، ص ۱۴۵۹)

۳-۲-۱۰. بسامد حروف روی در رباعیات سبزواری

بسامد حرف روی در رباعیات حمید سبزواری را در جدول شماره ۱ نشان داده‌ایم.

روی	ا	ب	ت	د	ر	ز	ش	ف	ک	ل	م	ن	و	هـ
بسامد	۱۴	۵	۱۲	۱۲	۲۶	۱۰	۹	۲	۳	۳	۹	۳۰	۵	۱۲

جدول ۱- بسامد حروف روی در رباعیات سبزواری

۳۱ رباعی، از مجموع ۱۵۲ رباعی سبزواری، دارای حرف وصل و بسامدشان مطابق جدول شماره ۲ است.

روی	ا	ت	ش	م	ن	هـ	ی
بسامد	۱	۲	۱	۴	۳	۳	۱۷

جدول ۲- بسامد حروف وصل در رباعیات سبزواری

۳-۳- موسیقی درونی

اعنات یا لزوم ما لایلزم:

خواهم صد دل که آشنای تو کنم خواهم صد جان که تافدای تو کنم

خواهم صد دیده تا مگر سیل سرشک جاری به زمین کربلای تو کنم

(همان، ص ۱۴۱۰)

شاعر «خواهم صد» را در سه مصراع رباعی مزبور التزام کرده است. در رباعی‌های ۱۰، ۴۵، ۱۰۹ و ۱۱۰ نیز این آرایه به کار رفته است.

تضاد، طباق یا مطابقه:

بر آتش عشق، چون سپندم خواهد در سلسله غمش به بندم خواهد

با آنکه به دست اوست درمانِ دلم آن دردش ناس دردمندم خواهد

(همان، ص ۱۴۲۰)

در رباعی ۶ («شک»، «یقین»)، ۷ («بتوان»، «نتوان»)، ۹ («آمدن»، «رفتن»)، ۴۸ («روز»، «شب»)، ۸۵ («اقویا»، «ضعفا»)، ۸۶ («بیش»، «کم»)، ۹۱ («فربه»، «لاغر»)، ۹۴ («گل»، «خار»)، ۹۶ («کژ»، «راست»)، ۱۰۵ («زنده»، «کشته»)، ۱۰۸ («دوست»، «دشمن»)، ۱۱۶ («درد»، «دوا»)، ۱۴۲ («نامرد»، «مرد») آرایه طباق به کار رفته است.

تشخیص:

خواهم که حدیثِ مرگِ علامه کنم فریاد از این بزرگ‌هنگامه کنم
آمد ز صریرِ خامه‌ام وای دریغ نتوانم، اگر همه جهان خامه کنم
(همان، ص ۱۴۱۸)

در بیت مزبور، «خامه» و «قلم» مثل شخصی تصوّر شده که در سوگ علامه طباطبایی و أسفا سرداده است. در رباعی‌های ۲۴، ۸۴، ۱۰۸ و ۱۴۳ نیز این آرایه مشهود است.

تکرار:

یارب جانی به غم هم‌آوردم ده سوزم ده و آه سینه‌پروردم ده
عشقم ده و شوق و چه‌ر زردم ده صبرم ده و طاقتم ده و دردم ده
(همان، ص ۱۴۲۶)

تکرار «وطن» (پنج بار) در رباعی ۴۰، «حق» در ۴۷، «چون» در ۱۱۰ نیز مشهود است.

تلمیح و بینامتنیت با قرآن و روایات

تلمیح از جمله امکاناتی است که شاعر می‌تواند، با آن، خیال‌انگیزی در شعر را به کمال برساند. سبزواری، در اشعار خود، از تلمیحات، به‌ویژه تلمیحات دینی و قرآنی، بهره‌فراوانی گرفته و همین نیز غنای تصاویر تلمیحی اشعارش را موجب شده است.

در بینامتنیت واژگانی، شاعر یا نویسنده، در به‌کارگیری برخی از واژه‌ها و فعل‌ها و ترکیب‌ها، وام‌دار متنی یا اثری است (+ راستگو، ص ۱۵) که در متن غایب، و در اینجا قرآن و احادیث، این واژه‌ها بسیار پُرسامد است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را مختصّ متن غایب دانست. بینامتنیت قرآنی به سه نوع پُربیندسازی، وام‌گیری، و ترجمه تقسیم می‌شود و در اشعار حمید سبزواری، با توجّه به روحیه مذهبی و دینی شاعر و پرداختن به مضامین پایداری، هر سه نوع یافت می‌شود. می‌توان واژگانی مانند «صخره» (رباعی ۵۴)، «فتح» (۳۴، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۵۸)، «فتنه» (۲۰، ۱۳۶)، «قصاص» (۷۰، ۴۲)، «قیام» (۹)، «کفر» (۲۰، ۱۳۶)، «محمد» (۴، ۵، ۶، ۱۱)، «مسجد» (۹)، «ماسوا» (۱۱۶)،

«هاویه» (۸۰)، «جهاد» (۹۳)، «خصم» (۲۲، ۳۶، ۴۲، ۴۹، ۶۰، ۶۵)، «ابلیس» (۱)، «اهریمن» (۱۱۲)، (۱۲۲)، «شیطان» (۶۲)، «بندگی» (۸۷)، «بهشت» (۲)، «حریم» (۱)، «دشمن» (۴۲)، «دعا» (۱۳۰)، «دین» (۴)، «دیو» (۴۲)، «سجده» (۷۸)، «سجود» (۹) و «سدره» (۹۰) را از این قبیل دانست:

چون جغد مگو دریغ بر خاک شهید بس کن سخن از سینه صدچاک شهید

در هودج نور رفت تا بزم ملیک از دامن خاک، پیکر پاک شهید

(سبزواری ۱، ج ۴، ص ۱۴۳۰)

شاعر، در وصف شهید، از تعبیر قرآنی «ملیک» استفاده کرده است: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ﴾^۱. (قمر: ۵۴-۵۵)

زاینده چو رشحه سحاب است شهید جوشنده چو چشمه سار آب است شهید

سوزنده چو نیزه شهاب است شهید رخشنده چو تیغ آفتاب است شهید

(همان، ص ۱۴۳۱)

«نیزه شهاب» مقتبس است از آیات ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجاً وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ* وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ زَجِيمٍ* إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَاتَّبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ﴾^۲ (حجر: ۱۶-۱۸) و نیز آیه ۱۰ سوره صافات و آیه ۸ و ۹ سوره جن.

تناسب (مراعات التظیر)

گیرم که جهان، به تیغ، رام تو شود خوارزم و ختا و چین غلام تو شود

گر ز آنکه دلی به مرحمت نوازی ضحاک شوی دگر چه نام تو شود؟

(سبزواری ۱، ج ۴، ص ۱۴۱۰)

چه طوس و چه تبریز و چه کرمان و ززند چه پاوه و سردشت و مریوان و مرند

یک‌دزه ز خاک میهن از کف ندهیم سوگند به پیروان قرآن، سوگند

(همان، ص ۱۴۱۶)

۱. «محققاً، اهل تقوی در باغ‌های کنار نهرا [ی بهشت ابد] منزل گزینند. در منزلگاه صدق، نزد خداوند مالک عز و سلطنت جاودانی، منتعم‌اند». (قرآن، ترجمه الهی قمشاهی، ص ۵۵۹)

۲. «و همانا ما در آسمان کاخ‌های بلند برافراشتیم و بر چشم بینایان عالم آن کاخ‌ها را به زیب و زیور بیاراستیم. و آن را از [دستبرد] هر شیطان مردودی محفوظ داشتیم؛ لیکن هر شیطانی برای سرقت سماع (یعنی برای دزدیدن و دریافتن سخن فرشتگان عالم بالا) به آسمان نزدیک شود، تیر شهاب و شعله آسمانی او را تعقیب کند». (همان، ص ۲۷۲)

جناس

جناس اشتقاق

ای آمده در کعبه ز مادر به وجود
وی رفته به مسجد ز جهان وقتِ سجود
از آمدن و رفتن تو دانستم
سرمایه زندگی قیام است و قعود
(همان، ص ۱۴۱۲)

جناس تام

ای باغ، طراوتِ بهارِ تو چه شد؟
وی دشت، صفای لاله‌زارِ تو چه شد؟
بر چنگِ دلم نمی‌زنی چنگِ ای چنگ!
شورِ تو کجاست؟ شهریارِ تو چه شد؟
(همان، ص ۱۴۵۹)

«چنگ» به معنی «پنجه» با «چنگ» به معنی «نوعی ساز» جناس تام دارد.

جناس زائد در اول

ز آمیزش خیر و شر بشر پیدا شد
عشقمش به دل و هوش به سر پیدا شد
این طرح خرد فکند، پیدا شد علم
وآن نقش خیال زد، هنر پیدا شد
(همان، ص ۱۴۳۷)

همچنین، «سود، فرسود» در رباعی ۷۳ آرایه جناس زائد در اول دارد.

جناس زائد در آخر

بر لوحِ زمان، جز اثرِ خامه نماند
از ناموران نشانه جز نامه نماند
رفتند قلم‌زن و قلم هر دو به خاک
المیزان مانند، گرچه «علاّمه» نماند
(همان، ص ۱۴۴۲)

جناس قلب بعض

ایمن ز ملالِ ساعتی خواهم و نیست
از علم و عمل بضاعتی خواهم و نیست
بی فتنه روزگار و بی زحمتِ خلق
روزی دو مجالِ طاعتی خواهم و نیست
(همان، ص ۱۴۳۶)

جناس محزف یا ناقص

گه، قُوتِ دل و قُوتِ تن باش چو شیر
گه، سخت‌سر و سپه‌شکن باش چو شیر
باری، به سه شیوه در سخن باش چو شیر
گه، نوش‌لب و شکردهن باش چو شیر
(همان، ص ۱۴۲۹)

سؤال و جواب

گفتم: «دل و درد ...» گفت: «درمان این است»
گفتم: «سر و عشق ...» گفت: «سامان این است»
گفتم: «تو و ناز ...» گفت: «خوبان چه کنند؟»
گفتم: «من و صبر ...» گفت: «پیمان این است»
(همان، ص ۱۴۲۴)

در رباعی ۱۰ و ۱۰۹ نیز آرایه سؤال و جواب به کار رفته است.

واج آرایی

با اهل ستم نبرد می‌باید کرد
هم‌دردی اهل درد می‌باید کرد
تا شهد جهان به کام نامردان است
کاری که سزد ز مرد می‌باید کرد
(همان، ص ۱۴۲۸)

واج آرایی «د» در رباعی بالا مشهود است.

چون رعد، فغان به کوه و گرد زده‌ایم
چون برق، به خار و خاره اخگر زده‌ایم
چون مه، به خیام شب شبیخون زده‌ایم
چون مهر، ز دامان افق سرزده‌ایم
(همان، ص ۱۴۴۶)

واج آرایی «ر» در رباعی بالا مشهود است.

۴- نتیجه

از بررسی ردیف و قافیه و موسیقی درونی رباعیات سبزواری دریافته می‌شود که او، مانند بسیاری از شاعران، از ردیف‌های فعلی بیشترین بهره را برده است؛ همچنین، با کاربرد قافیه‌هایی دارای بیشترین حروف مشترک در اشعار بدون ردیف، در غنی کردن موسیقی شعر کوشیده است تا نبود ردیف را در این گونه رباعی‌ها جبران کند.

از ۱۵۲ رباعی دیوان سبزواری، ۱۳۴ تا مردّف است و ردیف فعلی با تعداد ۱۱۴ مورد (۸۵/۰۷٪) بیشترین بسامد را دارد: ردیف‌های یک‌جزئی و ساده ۹۳ مورد، دوجزئی ۳۰ مورد، سه‌جزئی ۹ مورد، و چهارجزئی ۲ مورد. شمار دیگر انواع ردیف نیز از این قرار است: اسمی ۱۴ مورد (۱۰/۴۴٪)، ضمیری ۳ مورد (۲/۲۵٪)، صفتی ۲ مورد (۱/۵۰٪)، مصدری ۱ مورد (۰/۷۴٪).

نتیجه تحقیق همچنین نشان می‌دهد که، در ۳۴ رباعی از ۱۵۲ رباعی، در هر چهار مصراع، قافیه رعایت شده است. قافیه‌های اسمی ۱۱۳ مورد (۷۴/۳۴٪) — بسامد بیشتری به نسبت دیگر انواع قافیه دارد. بسامد قافیه فعلی ۹ مورد (۵/۹۳٪)، قافیه صفتی ۲۰ مورد (۱۳/۱۵٪)، قافیه مصدری ۸ مورد (۵/۲۶٪)، و قافیه ضمیری ۲ مورد (۱/۳۲٪) است.

براساس پژوهش در رباعیات سبزواری همچنین می‌توان گفت که حرف روی «ن» (با ۳۰ مورد) و «ر» (با ۲۶ مورد) بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. علاوه بر آن، از مجموع رباعیات شاعر، ۳۱ رباعی (۲۰/۳۹٪) دارای حرف وصل است.

به لحاظ موسیقایی، کاربرد آرایه‌های تکرار، انواع جناس، واج‌آرایی، اعنات، تشخیص، تناسب، تضاد (طباق) در رباعیات سبزواری حضوری چشمگیر دارد. همچنین، او، با استفاده از ظرفیت تلمیحات و اشارات، از انواع بینامتنیت قرآنی و روایی به خوبی در جهت خلق تصاویر شاعرانه و بیان مضامین دینی و قرآنی بهره برده است.

منابع

- قرآن کریم، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، سازمان چاپ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۲.
- احمدنژاد، کامل، کلیات مسائل ادبی، پوران پژوهش، تهران ۱۳۸۰.
- پروین‌زاد، مهدی، «روایتگر حماسه‌های انقلاب» (گفتگو با استاد حمید سبزواری)، کیهان فرهنگی، ش ۱۹۱، شهریور ۱۳۸۱، ص ۱۰-۱۶.
- خواججه نصیرالدین طوسی، معیارالاشعار، چاپ جلیل تجلیل، ناهید، تهران ۱۳۶۹.
- راستگو، محمّد، تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، سمت، تهران ۱۳۸۵.
- سبزواری (۱)، حمید، این بانگ آزادی، ج ۴، چاپ رضا اسماعیلی و دیگران، پیام‌آوران نشر روز، تهران ۱۳۹۷.
- _____ (۲)، سرود درد، کیهان، تهران ۱۳۶۷.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، موسیقی شعر، آگه، تهران ۱۳۷۹.
- شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، چاپ یازدهم، فردوسی، تهران ۱۳۷۴.
- کاکایی، عبدالجبار، بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان، پالیزان، تهران ۱۳۸۰.

متّحدین، ژاله، «تکرار؛ ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجلّه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال یازدهم، ش ۳، پاییز ۱۳۵۴، ص ۴۸۳-۵۳۰.

محسنی‌نیا، ناصر، «مبانی ادبیات مقاومت معاصر ایران و عرب»، نشریه ادبیات پایداری (مجلّه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان)، ش ۱، پاییز ۱۳۸۸، ص ۱۴۳-۱۵۸.

مطهری، مرتضی، قیام و انقلاب مهدی (عج) از دیدگاه فلسفه و تاریخ (به ضمیمه شهید)، صدرا، تهران ۱۳۷۱.

ولک، رنه و آستن وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۳.

همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، نشر هما، تهران ۱۳۷۳.

