Arabic Literature Criticism (2024, 14, 2/27: 150-166) ISSN: 2588-7491

Origina Article

A Reflection on the Function of “Linguistic Image” in the Tragic Structure of Narrative Systems (Case Study: The Ode “Eli Fazan” by Jamil Sedghi Al-Zahavi)

Received: 2024/02/14
Accepted: 2024/06/24

Hossein Shamsabadi[1*], Fereshteh saffari [2], Masoud Salmani Haghighi[3]

1.Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

2.PhD student of Arabic language and literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

3.PhD student of Arabic language and literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Abstract

Imagery is a form of linguistic expression that transcends the ordinary, eliciting movement or emotion in the reader's mind and provoking excitement and astonishment. Poets employ many literary images to provide their poetry with depth and engage the audience's intellect through factors such as time and place, so instilling a sense of inspiration. Language, as a systematic process, originates from the speaker and is sent to the audience as a literary message, facilitating the exchange of verbal or symbolic communication. Story poetry is a genre that incorporates narrative elements and ideas, akin to a traditional story, inside its structure. This essay employs the descriptive-analytical/case approach to examine the visual-linguistic effects present in the narrative of "Eli Fazan" by Jamil Sedghi Al-Zahavi. The research findings indicate that, in light of the poet's elevated objective, we encounter fewer artificial and laborious industrializations. From the outset, the poet fosters a sense of wonder and ambiguity in the audience through a judicious selection of titles and the initial lines of the poem. The deliberate and functional application of natural symbols, along with their abrupt association with a familial setting, astonishes the spectator.

Keywords: Linguistic Image, Poetry, Story, Eli Fazan, Jamil Sedghi al-Zahavi.

*corresponding Author Email Address: h.shamsabadi@hsu.ac.i

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (١٦٦-١٥٠ :٢/٢٧ ،١٤ ،١٤٠٢)

شاپا: ٧٤٩١-٢٥٨٨

کارکرد مؤلفه‌های روایی- بلاغی در ساختار تراژیک منظومة «إلی فَزّان» جمیل صدقی الزّهاوی

المقالة الأصيلة

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۳

حسین شمس‌آبادی[۱]*، فرشته صفاری[۲]، مسعود سلمانی حقیقی[۳]

۱.دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

۲.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

استناد به این مقاله: شمس‌آبادی، حسین و صفاری، فرشته و سلمانی حقیقی، مسعود، پاییز و زمستان۱۴۰۳، « کارکرد مؤلفه‌های روایی- بلاغی در ساختار تراژ یک منظومة «إلی فَزّان» جمیل صدقی الزّهاوی»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ش۲(پیاپی۲۷)، س۱۴، صص۱۵۰-۱۶۶.

الملخص

گاهی خلق تصاویر عینی در آثار ادبی، شاخص‌ترین رسالت یک ادیب محسوب می‌شود. این مهم از طریق تلفیق عناصر داستانی با آرایه‌های ادبی، فضای اثر ادبی را زنده و دست‌یافتنی می‌سازد تا مخاطب از خلال گفتگوی بین شخصیت‌ها یا نقل قول‌های نویسنده، پیام اثر را دریافت کند و با فضای اثر همراه و حس همذات‌پنداری‌اش تحریک شود. بی‌شک شعر داستانی یکی از حساس‌ترین و ناب‌ترین گذرگاه‌های ادبی در انتقال و اشاعهٔ مضامین بلند ادبی و روایت‌گر رخدادهای مهم سیاسی- اجتماعی است. در این جستار با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های روایی- بلاغی در قصیدهٔ داستان‌گونهٔ «إلی فزان» جمیل صدقی الزهاوی پرداخته شده‌است. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که شاعر با تکیه بر عناصر روایی شخصیت، گفتگو، کشمکش و فضاسازی‌های سیاسی- عاطفی خود را مقید به صنعت‌پردازی‌های تصنعی و متکلفانه نساخته؛ اما در ایجاد حس کشش و کنجکاوی برای مخاطب خویش نیز قصور نکرده‌است. او از همان ابتدای کار، با یک انتخاب ماهرانه برای عنوان و حتی در حسن مطلع قصیده، حسّ ابهام‌گونگی را در مخاطب می‌پروراند. در ابیات ابتدایی، استفادهٔ آگاهانه و ابزاری از نمادهای طبیعی و پیوند ناگهانی آن با یک محیط خانوادگی، مخاطب را غافل‌گیر می‌کند و فضای قصه را به‌تدریج به سمت یک محیط خفقان‌آمیز سیاسی سوق می‌دهد تا از این طریق رعب و هراس تظلم‌خواهی در چنین فضایی را به صورتی نمادین به مخاطبینش القا کند.

کلید واژه‌ها:

مؤلفه‌های روایی- بلاغی، شعر، داستان، الی فزان، جمیل صدقی الزهاوی.

***corresponding Author Email Address:** h.shamsabadi@hsu.ac.i

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

هدف از آفرینش یک اثر داستانی با توجه به نوع تفکر نویسنده، شرایط جامعه و میزان آگاهی مخاطبان آن، می‌تواند ترسیم معضلات برجستهٔ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه بوده یا بستری برای بیان مواعظ مهم اخلاقی و یا صرفاً نوعی سرگرم‌سازی و پرورش خلاقیت، خاصه در سنین پایین‌تر باشد. «داستان نویسی در دوران معاصر مخصوصاً در شعر، مورد استقبال بسیاری قرار گرفت. داستان نویسی مدرن در شعر، به واکاوی داستان و ارتباط آن با درون‌مایهٔ اثر، یعنی: احساسات، افکار، تخیلات و رؤیاي شاعر مي‌پردازد» (خسروی و ایزد دوست، ۱۳۹۸: ۱۳).

آن‌چه در یک اثر ادبی به‌عنوان یک ابزار برای انتقال اندیشه و عاطفهٔ خالق آن مورد استفاده قرار می‌گیرد، صور خیال است. «جلوه‌های ویژهٔ تصویری- زبانی به عنوان یکی از عوامل مؤثر شعر است که نقش مهمی در تقویت تخیل شعری دارد. با استفاده از انواع صور خیال مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، حس‌آمیزی و برخی هنجارشکنی‌های زبانی و بیانی، رفتارهای خاص کلامی در شعر ایجاد می‌شود و آن را به دنیای شعر محض وارد می‌کند؛ از این‌رو مهارت شاعر در چگونگی خلق تصاویر شعری، در ضمن رها شدن از غبار تصویر کلیشه‌ای، می‌تواند معیار مناسبی برای ارزشمند دانستن یک اثر ادبی به شمار آید» (واردی و مؤمن نسب، ۱۳۹٤: ۳)؛ اما میزان بهره‌گیری از این ابزار با توجه به ژانرهای ادبی با نوساناتی همراه است؛ مثلاً در مکتب رئالیسم که در تعارض با مکتب اشراف‌گرای رمانتیسم شکل گرفت، به میزان کم‌تری مورد استفاده واقع می‌شود و علت آن هم این است که غالباً این نوع ادبی، برخلاف مکتب رمانتیک، یک مکتب برون‌گرای اجتماعی است که درصدد تنبّه و بیدار کردن افراد جامعهٔ خویش است؛ پس تصاویر پیچیدهٔ انتزاعی در این گونهٔ ادبی نمی‌تواند به‌خوبی رسالت خطیر آن را به انجام رساند؛ از سوی دیگر، زبان داستان از قدرت کشش و انعطاف بیشتری برای توصیف و تثبیت رویدادهای مهم اجتماعی و سیاسی برخوردار است. در این پژوهش به میزان تلاش شاعر در همگام‌سازی عناصر داستانی- بلاغی با معضلات و مسائل اساسی جامعهٔ او اهتمام ویژه‌ای شده تا یک نمونهٔ موفق رئال اجتماعی، معرفی و بازخوانی گردد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

طبق مطالعات صورت گرفته، تاکنون هیچ مقاله یا پایان نامه‌ای قصیدهٔ «إلی فزان» جمیل صدقی الزهاوی را بر اساس رویکرد پژوهش حاضر مورد تحلیل و بررسی قرار نداده است؛ لیکن در حوزهٔ بررسی دیوان ایشان پژوهش‌هایی نگاشته شده که به آن‌ها اشاره می‌شود:

_ پایان‌نامهٔ «مضامین اجتماعی در دیوان جمیل صدقی الزهاوی» نوشتهٔ جمیل جعفری، دانشگاه کردستان (۱۳۸٦)، به بررسی مسائلی چون: «علم و جهل»، «عدل و ظلم»، «شرق وغرب» و «دفاع از حقوق زن» در دیوان جمیل صدقی الزهاوی پرداخته‌است. برآیند پژوهش نشان می‌دهد شاعر با پرداختن به مؤلفه‌هاي فوق، راه رهايي از بن بست‌های موجود در عراق و دیگر کشورهای شرقی دست‌نشانده را شناسانده و نقش خویش را در تحولات فکری و بیداری افکار عمومی به‌خوبی ایفا نموده‌است.

_ مقالهٔ «ملحمة «ثوره الجحیم» فی شعر جمیل صدقی الزهاوی»، نوشتهٔ سلیمانی و حیدری‌منش (۱۳۹۰)، به بررسی ملحمة ثوره الجحیم در شعر زهاوی پرداخته‌است. برآیند این پژوهش نشان می‌دهد فرهنگ دینی با تمامی عناصر اساسی‌اش از قرآن کریم در غنی سازی اثر نقش داشته‌است؛ هم‌چنین متون قرآنی و فلسفه عربی اصیل و قدیمی هم‌چون فلسفه معری در ملحمة ثوره الجحیم زهاوی به وضوح دیده می‌شود.

_ مقالهٔ «الاغتراب فی شعر جمیل صدقی الزهاوی و ناصر خسرو القبادیانی»، نوشتهٔ یداللهی واصلانی (۱۳۹۲)، به بررسی مفهوم غربت، انگیزه‌ها و بازتاب‌های آن در شعر جمیل صدقی

الزهاوی و ناصر خسرو قبادیانی پرداخته و در نهایت به این نتیجه رسیده که دو عامل مهم در گرایش این دو شاعر به غربت در شعرشان تأثیر زیادی داشته‌است: دین و سیاست. از اینجاست که شعر این دو شاعر سرشار از طغیان و ستیز در برابر رسوم حاکم بر جامعه و نظام سیاسی است.

_ مقالة «گوهر دریای راز (تحلیل ساختار روایی و بلاغی نعتی از مخزن الاسرار نظامی)» نوشتهٔ قهرمانی فرد و پشت‌دار (۱۳۹۵)، ساختار نعتی از مخزن الاسرار را در بعد روایی و بلاغی آن مورد مداقه قرار داده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد این روایت، از پیرنگی مستحکم برخوردار است. برخلاف موضوع تلخ آن، لحن کلام، نرم و شیرین است، علل این ناهمخوانی بدین شرح است: ۱) وزن شعر (بحر سریع) که شاد و پرتحرک و پویاست؛ ۲) درون مایه این اثر که بر تسلیم و شکرگزاری است.

_ پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی مضامین عدالت‌خواهی و ظلم-ستیزی در اشعار جمیل صدقی زهاوی و محمد کابلی مریوانی (قانع)»، نوشتهٔ غفوری، دانشگاه کردستان (۱۳۹۹)، عدالت‌خواهی وظلم‌ستیزی را در ابعاد سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در دیوان اشعار جمیل صدقی الزهاوی و محمد کابلی مریوانی بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی بررسی کرده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد دیوان شعر هر دو شاعر مملو از مضامین عدالت‌خواهی، آزادی‌خواهی، مبارزه با جهل، خرافات، فقر و دعوت به اتحاد و همبستگی، دفاع از حقوق زن و دعوت برای پیشرفت و تجدد است.

تفاوت پژوهش حاضر با سایر آثار انجام‌شده، ارائة تصویری از چینش عناصر داستانی در کنار تصویرپردازی‌های ساده به منظور ترسیم شرایط خاص سیاسی و اجتماعی جامعة عراق است که در نوع خود یک نوآوری محسوب می‌شود.

۲-۱. سؤالات پژوهش

۱_ بارزترین عناصر داستانی و بلاغی که شاعر در آن طبع‌آزمایی نموده‌است کدامند؟

۲_ مؤلفه‌های روایی- بلاغی در ترسیم فضای سیاسی-اجتماعی جامعة شاعر تا چه میزان مفید و مؤثر واقع شده‌اند؟

۲. بررسی اجمالی قصیدهٔ «إلی فزان»

قصیدة مورد نظر در قالب یک داستان کوتاه ارائه شده‌است و سرگذشت یک زندگی نوپای عراقی است که با دستگیری ناگهانی مرد خانواده از هم می‌پاشد. با توجه به پیشینة آثار این شاعر معاصر در پرداختن به مسائل سیاسی و صیانت از حقوق از دست‌رفتة زنان جامعة عربی چنین به نظر می‌رسد که در اثر پیش رو نیز مقاومت و ایستادگی مرد خانواده را با شکیبایی و وفاداری زن خانواده در هم-آمیخته تا جوشش یک قیام را رقم بزند. این انقلاب سیاسی با مرگ یکی از شخصیت‌های اصلی داستان و سرنوشت نامعلوم شخصیت دیگر روایتی دردمندانه و تراژیک را برای مخاطبین روایت می‌کند.

ما در راستای تحلیل اثر به نحوة چیدمان عناصر روایی در کنار تصاویر ادبی نگاهی گذرا داشته‌ایم. «شگردهای روایی نقش مهمی در خیال انگیزشدن این‌گونة شعری برعهده دارند که به صورت شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، گفتگو، پی‌رنگ و... نقش خود را ایفا می‌کند» (اسعدی فیروز آبادی، ۱۳۹۲: ٤٨). «اثر ادبی آینهٔ تمام‌نمای حوادث اجتماعی است که هنرمند با به‌کارگیری عنصر عاطفه و خیال، تصویری هنری‌تر و جالب‌تر از اوضاع اجتماعی را ارائه می‌دهد. گاهی مواقع اثر ادبی بازتاب ایجابی وضعیت بیرونی جامعه است و گاهی بازتاب سلبی دارد که به انتقاد و اعتراض از وضعیت جامعه می‌پردازد» (محمدی، ۱۳۸۹: ۳۹٦).

۲-۱. تحلیل پیرامتنیت عنوان قصیده

نشانه و نمادها یکی از ابزارهای رسیدن به مفاهیم و مضامین نهفته در اجزای کلام است. «اولین نشانهٔ زیبایی‌شناسی که در هر اثری به‌کار می‌رود، عنوان آن است. عنوان نقش مهمی در معرفی متن دارد» (بصیری، ۱۳۹۸: ۲۵۵). عنوان اثر طبق نظریهٔ ژراژ ژنت نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی جزء عناصر پیرامتنی است. «در رویکرد ترامتنیت سعی دارد توضیح روشنی در خصوص چگونگی ارتباطات عینی یک متن با متون دیگر ارائه دهد و به بررسی تاثیر و تاثرات متون بر یکدیگر متمرکز است. دسته‌بندی پنج‌گانهٔ او متشکل از بینامتنیت[۱]، پیرامتنیت[۲]، فرامتنیت[۳]، سرمتنیت[۴] و زبرمتنیت[۵] است» (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۱۲۶-۱۲۸). «پیرامتن نشان‌گر آن عناصری است که در آستانهٔ متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن (peritext) است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها را در بر می‌گیرد؛ و نیز شامل یک برون‌متن (epitext) است که عناصر بیرون از متن مورد نظر- نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرات منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر مباحث مؤلفانه یا ویراستارانه- را در بر می‌گیرد. پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹).

عنوان قصیده جزء پیرامتن‌های درونی یا پیوسته جای می‌گیرد و این بخش باید دارای ویژگی‌هایی باشد تا کشش و جاذبهٔ لازم را در مخاطبین ایجاد کند. «نخستین موضوع در انتخاب نام، پیوند درونی نام با عناصر اصلی ساختار است. نام هر قدر تاثیرگذار، زیبا و روان باشد، اگر با عناصر اصلی ساختار پیوند نداشته‌باشد، فاقد ارزش است؛ زیراکه شناسنامهٔ اثر باید گویای درون اثر باشد؛ خواننده را به اشتباه نیندازد و تصور نکند که فریب خورده‌است؛ باید جوشیده از متن باشد. انتخاب درست نام با عناصر اصلی بیانگر شخصیت و ذوق صاحب اثر است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۶۰). «معمولاً عنوان‌های شعری دربردارندهٔ مضمون اصلی آن شعر و ارائه‌کنندهٔ هدف، احساس و اندیشهٔ شاعرند و وقتی شاعری عنوان شعر را در بخشی از شعر جای می‌دهد بیان‌گر اهمیتی است که آن شاعر بدان بخش از شعر می‌دهد» (روحانی و عنایتی،۱۳۹۲ : ۹۱). «عنوان نباید طرح داستان، گره و نحوهٔ گره‌گشایی یا نقطهٔ اوج را لو دهد. باید از ابهام و ایهام لازم برخوردار باشد و در نظر خوانندهٔ خیال‌انگیز، کمی مبهم و تفکر برانگیز باشد» (بصیری، ۱۳۹۸: ۲۵۴).

عنوان قصیده «إلی فزّان» با همین ساختار یک‌بار در بیت ۱۹ و دیگربار در بیت ۶۲ آمده‌است و نشان‌می‌دهد که شاعر در این قصیده ۶۵ بیتی تقریباً در نیمهٔ نخست و دوم شعری به گره خوردن سرنوشت قهرمان شعر به مکانی نامعلوم توجه داشته‌است. عنوان این اثر شبه جمله‌ای است به متعلق نامعلوم که در داخل متن قصیده به متعلقات آن می‌پردازد و آن را برای مخاطب روشن می‌سازد. اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن حرف جر «إلی» است که بیانگر یک مسیر طولانی است و هم‌چنین مکانی به نام «فزان» که از لحاظ معنایی نکره و ناشناخته است، این امر منجر به ایجاد ابهام در نزد مخاطب شده و در نهایت او را ترغیب به خواندن قصیده و پی بردن به معنای اصلی آن می‌کند. بنابراین این عنوان را می‌توان یک عنوان کششی نام‌گذاری نمود. غالباً این‌گونه عنوان‌ها کنجکاوی خواننده را جلب می‌کند تا به کنه موضوع بپردازد. به نظر می‌رسد انتخاب این عنوان از سوی شاعر خود ترغیبی برای مخاطب به منظور گره‌گشایی از یک مکان یا مضمون نامشخص است.

۲-۲. صحنه‌پردازی و طرح سناریوی رعب و وحشت با تکیه بر استهلال قصیده

صحنه بستر گفتگوی شخصیت‌ها و وقوع حوادث داستان است.

«صحنه، تصویری متحرک از واقعه و عملکرد انسان‌هاست. بخش عمدة توصیف داستان را می‌توان به یاری جمله‌هایی کوتاه که با گفتگو یا حوادث در آمیخته باشند به انجام رساند» (بصیری، ۱۳۹٦ : ۲۱۱).

بعد از عنوان، نحوة شروع داستان بسیار حساس و مهم تلقی می‌شود. «بهره‌گیری از عنصر ابهام یا بی‌پیشینگی که به‌نوعی از ایجاز ناگزیر داستان کوتاه نشأت می‌گیرد و البته در خدمت تعلیق در می‌آید، در داستان کوتاه و برخی وجوه آن، مثل شیوة آغاز داستان، بسیار متداول است» (رشاد، ۱٤۰۰: ٦٥). قصیده با تصویرپردازی عناصر طبیعت آغاز می‌شود. شاعر آن‌ها را به منظور ترسیم اوضاع سیاسی جامعة خویش به خدمت گرفته‌است.

شِتَاءٌ وَ رِيحٌ فِي دُجَي اللَيلِ زَعزَعُ
يَكَادُ بِهَا سَقْفُ المَنازِلِ يَقلَعُ
وَ رَعدٌ يَصُمُّ الأذنَ صوتُ دَوِّيهِ
وَ بَرقُ سَحَابٍ بِالتَتَابُعِ يَلمَعُ[۱۳]

(الزهاوی، ۱۹۲٤م : ۹۰)

آنچه به این تصویرپردازی هیبتی شکوهمند و رعب‌آمیز بخشیده‌است، استفاده از مراعات النظیری از پدیده‌های طبیعی «شتاءٌ»، «ریحٌ»، «رعدٌ»، «برق سحابٍ» به صورت نکره است. شاعر با ظرافتی خاص از قدرت تخریب این عناصر طبیعی بهره گرفته است. حالتی که در این نمادها به چشم می‌خورد با موضوع و شخصیت اصلی داستان منظوم هم‌خوانی دارد. سبک جملات ابتدایی قصیده به صورت خبری و از نوع جملات اسمیه است که حاکی از ثبات جریان اختناق بر جامعة مورد نظر می‌باشد.

در بحث نمادگرایی به سه واژة باد، شب و رعد استناد می‌کنیم. «نمادگرایی باد چندین وجه دارد، به دلیل انقلاب درونی، نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی‌استحکامی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ٦). «شب هم دارای دو جنبه است؛ جنبهٔ تاریک، جایی که فساد صورت می‌گیرد و جنبهٔ آماده‌سازی برای روز، جایی که نور زندگی از آن بیرون می‌جوشد» (همان، ج٤: ۳۰). «رعد نماد فرمان الهی است که از زمین به آسمان گذر کرده‌است. به خشم آمدن رعد نشانهٔ مستقیم جورکشی بشری است که به‌مثابهٔ وسیلهٔ تنبیه و تعذیر مجرمان توسط خدای خدایگان انگاشته می‌شود. وظیفهٔ برقرارکنندگی عدالت به رعد منسوب شده و این باور در میان تعدادی از اقوام آسیایی با منشأ و فرهنگ‌های مختلف دیده می‌شود» (همان، ج۳: ۳۳۵-۳۳۹).

۳-۲. شخصیت‌پردازی

یکی از عناصر تشکیل دهندهٔ داستان، شخصیت‌های آن است. «شخصیت، بازیگر داستان است و در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و خُلقی او، در عمل و آن‌چه می‌گوید و می‌کند وجود داشته‌است» (میر صادقی، ۱۳۹٤ : ۳۵۱).

درخصوص شخصیت‌های داستانی، تقسیم‌بندی‌های مختلف و متعددی وجود دارد. اگر بخواهیم دربارهٔ اهمیّت شخصیت‌ها در داستان سخن بگوییم، می‌توان آن‌ها را به سه بخش شخصیت‌های اصلی، فرعی و بی‌اهمیّت یا سیاهی‌لشکر جای داد. «شخصیت، بنا به تقسیم‌بندیِ ام. فورستر، به شخصیت ساده و جامع تقسیم می‌شود. شخصیت ساده، تک بعدی است و ویژگی‌های مشخصی را نشان می‌دهد و شخصیت جامع چند بعدی است و خصلت‌های خوب و بد و عام و خاص را توأم تصویر می‌کند» (همان). در یک تقسیم‌بندیِ دیگر، شخصیت‌ها ممکن است ایستا و پویا باشند. شخصیت‌های ایستا در طول داستان متحول نمی‌شوند، حتی اگر جامع باشند؛ اما شخصیت‌های پویا دچار دگردیسیِ شخصیتی می‌شوند و در اثر رویدادهای داستان متحول می‌شوند. این تحول باید تدریجی و منطقی باشد تا باورپذیر جلوه کند (مستور، ۱۳۸٦: ۳٤-۳۵). شخصیت‌های داستان از نظر اخلاقی ممکن است سفید (مورد پذیرش جامعه)، سیاه (منفور در جامعه) و یا خاکستری باشند.

۱-۳-۲. بررسی شخصیت اصلی سعدی و ندیم در جامعهٔ استبداد زدهٔ عراق

اگر بخواهیم از خلال تقسیم‌بندی‌های فوق به بررسی شخصیت‌های داستان بپردازیم، می‌توان گفت شخصیت‌های اصلی داستان، سعدی و ندیم هستند. ندیم یک شخصیت جامع و پویا دارد و سایرین ساده و ایستا هستند. ندیم و سعدی به لحاظ اخلاقی از شخصیت‌های سفید داستان به‌شمار می‌روند. در این پژوهش، شخصیت‌های ندیم و سعدی از طریق شیوهٔ نمایشی و در مقایسه با دیگر شخصیت‌ها، برخورد با وقایع پیش‌آمده و تجزیه و تحلیل انگیزه‌ها شناسانده شده‌اند.

یکی از موضوعات نسبتاً جدید مسألهٔ بررسی روند نام‌گزینی شخصیت‌ها در داستان است. «نام‌شناسی داستانی «onomastcs» از بخش‌های تازهٔ نام‌شناسی است که به‌طور عمده به سیاست‌های نام‌گذاری و ارجاعی نویسندهٔ داستان می‌پردازد. ارجاع یا دلالت عبارت است از: نامیدن، معرفی و اشاره به فرد، شیء یا موضوعی خاص» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱٦۱).

«در داستان‌ها، کارکرد نام‌ها متفاوت است و هرگز خنثی نیستند؛ همیشه دال بر چیزی هستند، حتی اگر عادی بودن یا معمولی بودن را برسانند. نام‌گذاری هر شخصیت، بخش مهمی از خُلق آن شخصیت است که با ملاحظات و تأملاتی صورت می‌گیرد و می‌توان گفت نویسندگان با آوردن هر نام، اهداف مورد نظر خود را دنبال می‌کنند» (لاج، ۱۳۹۳: ۸۰-۸۱).

در این داستان با دو نام سُعدی به معنی «نیک‌بخت» و ندیم به معنی «رفیق و هم‌نشین» روبرو هستیم که دلالت بر یک فضای خانوادگی صمیمانه دارد. سایر شخصیت‌های داستان بدون نام ذکر شده‌اند؛ مثلاً شخصیت مادر یا حاکم که این امر دلالت بر کم‌اهمیت بودن نام آن‌ها دارد. در اثر پیش‌رو نام فرزند ندیم و سعدی «واجد» است که یکی از نام‌های خداوند به معنای توانگر و دوستدار است و این نیز نشانهٔ دیگری مبنی بر وجود روحیهٔ امید و تلاش در این خانواده است.

از سویی دیگر ندیم و سعدی نماد انسان‌هایی مدبر و خردمند هستند که از خلال واژهٔ « الهَمّ» به آن می‌پردازیم. این واژه گاهی به صورت مفرد و گاهی جمع در شعر آمده‌است. یک بار از سوی ندیم به صورت مفرد و سه بار از سوی سعدی بیان شده‌است که دو بار جمع و یک بار مفرد است. «شاعر (هَمّ) را بدل از غم آورده است. هَم، تفکر در از میان بردن امر مکروه و جلب و آماده‌سازی امر محبوب است؛ درحالی‌که غم، نشان‌دهندهٔ انقباض و گرفتگی قلب است از اتفاقی که رخ داده یا انتظار و یا توهم وقوع آن می‌رود. فرق دیگر غم و هم در آن است که غم، اندوهی است که انسان قادر به نابودی آن نیست؛ مانند مرگ معشوق و همّ، چیزی است که توانایی نابودی آن را دارد؛ مانند فقر و نداری» (عسکری،۱٤۱۲ه: ٥٦۰). «هَم قبل وقوع امر و باعث دفع خواب می‌شود؛ ولی غمّ بعد وقوع کار بوده و باعث خواب می‌شود» (الطریحی النجفی،۱۳٦۲، ج٦: ۱۸۸).

این استفاده از کلمهٔ «هَمّ» می‌تواند حاکی از قوهٔ تدبیر و شکیبایی آن دو در حل مشکل پیش‌آمده باشد. بعد احضار ندیم به دربار، او از این واژه به صورت مفرد استفاده می‌کند که نشانهٔ تأکید شاعر بر یک قدرت تدبیر مردانه است؛ ولی درخصوص سعدی می‌توان به این نکته اشاره کرد که علاوه بر از دست دادن همسر، باید بار یک زندگی را به‌تنهایی به دوش کشد و اشاره‌ای به یک زندگی سخت سنتی دارد که بر او تحمیل شده‌است؛ با وجود این، باز هم شاعر با این انتخاب و گزینش دقیق به شخصیت‌های اصلی داستان خویش خوی خردورزی و تدبیر را تزریق می‌کند.

۲-۳-۲. پردازش نقش شخصیت‌های فرعی (مأموران حکومتی، مادر، فرزند و مردم محله)

شخصیت‌های فرعی، یکی دیگر از مؤلفه‌های تشکیل‌دهندة ساختار داستان هستند. «شخصیت‌های فرعی را شخصیت‌های سایه هم می‌گویند که نقش‌های عمده‌ای در ساختار ندارند و بیشتر در پیرامون و در برخورد با شخصیت‌های اصلی ظاهر می‌شوند» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۰۶). شخصیت والی جزء شخصیت‌های فرعی است. مادر سعدی، فرزند ندیم، همسایه و سربازان حکومتی، سیاهی‌لشکر هستند. تک‌گویی شخصیت سعدی در خطاب قرار دادن مادر در اواخر قصیده، دلیلی مبنی بر کم‌اهمیت بودن شخصیت مادر است یا درخصوص سربازان حکومتی، در چندین مورد برخورد آن‌ها و نحوة تعامل آنان با ندیم به صورت فعل مجهول آمده‌است.

یکی از دلایل حذف فاعل در فعل‌های «أُجیبَ»، «أُدخلَ» و «أُرکبَ» می‌تواند به دلیل تکیه‌کردن شاعر روی مفعول و اهمیت ویژة او و یا تأکید روی فعل جمله باشد. شخصیت‌های سیاهی‌لشکر معنا را تقویت نمی‌کند؛ بلکه فضای داستانی را تقویت می‌کند و شاعر به همین منظور و در جهت تکمیل عناصر داستانی قصیدهٔ خود، از آن‌ها بهره گرفته‌است.

وَأُدْخِلَ فِي دَارٍ بِهَا شُرَطٌ لَهَا
رَئِيسٌ عَلَي كُرسِيِّهِ مُتَرَبِّعُ[6]

(الزهاوی، ۱۹۲٤م: ۹۱)

فَأُرْكِبَ بَعدَ السِّجنِ فِي الصُّبحِ بَغْلَةً
تُسَاقُ حَثِيثاً وَهْوَ يَبكِي وَ يَجزَعُ[7]

(همان)

در مورد شخصیت مادر داستان نیز در گفتگوی درونی سعدی مورد خطاب قرار می‌گیرد، بدون آن‌که منتظر شنیدن پاسخی از سوی او باشد.

تَأَخَّـر يَا أُمَاه بَعـدَ ذهـابِهِ
نَديمٌ و إنَّ الصبحَ قَد كادَ يَطْلَعُ[8]

(همان)

دربارة شخصیت دوستی که در همسایگی آنان منزل دارد نیز می‌توان نکره بودن و تقدم حال بر صاحبش را دلایلی بر کم‌اهمیت بودن شخصیت او تلقی کرد.

فَلَمَّا أَضَـاءَ الصُبـحُ جَاءَ مُخْبِرَاً
صَديقٌ مِنَ الجِيرانِ وَالعينُ تَدْمَعُ[9]

(همان: ۹۲)

در ابیات پایانی نیز اشاره‌ای گذرا به نام فرزند شده‌است که این نیز حاکی از فرعی بودن نقش اوست.

أَضُمُّ إلی صَدْرِی صَغِيرِیّ «وَاجِداً»
وَ أَسْعَی إِلَی فَزّانَ رَكْضَاً وَ أَهْرَعُ[10]

(همان: ۹۳)

٤-۲. گفتگو

یکی از عناصر داستان، گفتگوست که در این شعر داستانی نیز قابل ملاحظه است و بین گفتگو و شخصیت ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد. «میخائیل باختین معتقد است نویسنده، شخصیت را برای گفتگو خلق می‌کند. شخصیت در درجة اول برای سخن گفتن خلق می‌شود؛ سخن گفتنی که با آن هستی او پدیدار می‌شود. سخن گفتن منجر به کنش می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲٦). «یکی از ویژگی‌های گفتگو در داستان آن است که واژه، ضرب‌آهنگ، درازی و کوتاهی گفتگوها با گویندگان مختلف آن‌ها ارتباط نزدیک و مستقیمی دارد و بر حسب خصوصیت‌های تربیتی و اخلاقی و عاطفی این گویندگان است که این واژه‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها، جمله‌ها و ... تغییر می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹٤: ٦۱٤).

اکثر گفتگوها در میان دو شخصیت اصلی داستان، ساری و جاری است. در بخش زیر گفتگوی سربازان و ندیم تا حدود زیادی نمایان‌گر شخصیتی خانواده‌دوست است که برای حفظ آرامش کانون خانواده‌اش ابتدا تاریکی شب را دستاویزی برای گرفتن فرصت از مأموران قرار می‌دهد و وقتی تلاشش به ثمر نمی‌نشیند،

برای دلداری به همسرش از برگشتش در آیندهٔ نزدیک سخن می‌گوید و این در اجزای کلامش کاملاً هویداست. ندیم از تعبیر «ساعةٌ» و «سَأرجعُ» که مخصوص آیندهٔ نزدیک است بهره برده‌است.

فَقَالَ عَسَى أنْ تَمْهَلُونِي لَيْلَتِي
إلَى صُبْحِهَا فَاللّيْلُ دَاجٍ مُرَوّعُ
فَقَالُوا لَهُ لا رَيْثَ فِي الأمرِ وَ الذِي
تَعَذَّرْتَ يا هذا بِهِ لَيسَ يَنْفَعُ
فَقَالَ لِسُعْدَى إنَّنِي بَعدَ سَاعَةٍ
إلَيكَ فَلا تَخْشَى عَلَيّ سَأرْجِعُ[11]

(الزهاوی، ١٩٢٤م: ٩٠)

در جای دیگر بعد از انتقال به مقر حکومتی، باز هم دل‌نگران خانوادهٔ خویش است:

تَرَفّقْ فَإنّي ذو عَيَالٍ إذَا خَلَا
مَكَانِي مَاتُوا فِي المجَاعَةِ أجْمَعُ
فَلِي فِي مَقَرِ الدارِ زوجٌ وَ أمُهَا
وَ طِفْلٌ صَغِيرٌ لَم يَزَلْ بَعدُ يَرضَعُ
تَرى أنّنِي يَا سَيّدِي لَسْتُ جَازِعَاً
لِنَفْسِي وَ لا لِلْنَفْسِ تَاللهِ أضْرَعُ[12]

(همان: ٩١)

در بخش دیگری از شعر، سعدی با مادرش وارد فضای گفتگوی مونولگ شده‌است. «یکی از انواع گفتگوهای داستان، تک‌گویی درونی است. از این نوع گفتگو می‌توان در ترسیم کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها استفاده کرد. معمولاً زیباترین و پنهان‌ترین حالات شخصیت‌ها نیز از طریق این نوع در نمایش در می‌آید. تک‌گویی شیوه‌ای از جریان سیال ذهن است که از طریق آن می‌توان به بررسی شخصیت‌ها و کشمکش‌های درونی آن‌ها پرداخت» (محمودی و صادقی، ١٣٨٨: ٩٤). در آن فرازها با زنی عاشق‌پیشه روبرو هستیم که اوج احساسات شاعر در کلام او متجلی می‌شود.

با بررسی شخصیت ندیم و سعدی از خلال فضای گفتگوهای آنان می‌توان به فضای فکری، فرهنگی و سیاسی جامعه به‌خوبی پی برد. فضای جامعه یک فضای متشنج است که هر حرکتی به‌شدت سرکوب می‌شود و در این میان نقش دشمنان کینه‌توز را نمی‌توان از نظر دور داشت. در این جامعه مرد، سرپرست خانواده است که اگر به هر دلیلی حذف شود، کیان خانواده به‌شدت به خطر می‌افتد. سبک خانواده، یک خانواده سنتی نوبنیاد است که فقط یک فرزند شیرخوار دارد و مادر سعدی نیز از اعضای خانواده محسوب می‌شود. فضای جامعه در عین این‌که ملتهب و رعب‌آور است، اما مردمانی دارد که از تبعید نمی‌هراسند و راه مبارزه را دنبال می‌کنند.

۵-۲. آغاز کشمکش شر و جلوه‌های تصویری آن قبل و بعد از ورود به دربار حکومت

کشمکش، عنصر مهم در شکل‌گیری پیرنگ داستان می‌باشد. «در هر نوع داستان، خواه ساده باشد یا پیچیده، به محض خلق شخصیت‌ها کشمکش نیز به وجود می‌آید. این نوع کشمکش به اشکال مختلف ممکن است ظاهر شود. جسمانی (physical) میان دو شخصیت، ذهنی (mental) میان دو تفکر، عاطفی (emotional) تعارض میان عواطف مختلف شخص، اخلاقی (moral) ستیز و مخالفت شخصیت داستان با اصول اخلاقی» (داد، ١٣٨٥: ٣٨٥-٣٨٦).

کشمکش داستان بیش‌تر از نوع ذهنی است که میان دو تفکر خیر و شر واقع شده‌است و قبل از ورود ندیم به دربار نیز این کشمکش بین عناصر طبیعی دیده می‌شود و شاعر با استفاده از فعل‌های مضارع و یا فعل ماضی نقلی در صدد استمراربخشی به این جدال بوده‌است. بعد از دستگیری ندیم، کشمکش درونی را در

این ابیات شاهد هستیم:

وَ فَكّرَ طُولَ الدَرْبِ فِی السَبَبِ الذِی
دَعَاهُ إلی الوَالِی وَ لا شیءٌ یَقنَعُ
تَرَی هَل شَكَانِی مِن شَرِیرٍ أوْ إفْتَرَی
عَدّوٌ بِضُــرِی فَـارِحٌ مُتِمَتِّعُ[14]

(الزهاوی، ۱۹۲٤م: ۹۱)

احضار ندیم به دربار نوع کشمکش جسمانی را در پی دارد؛ همان چیزی که عاقبت شوم تبعید به‌واسطة حکومت جور را برای او رقم می‌زند.

وَأُدخِلَ فِي دارٍ بِها شُرَطٌ لَها
رَئیسٌ عَلَي كُرْسِیِّهِ مُتَرَبِّعُ
فَبَاغَتْهُ ذاكَ الرَئیس بِقَولِهِ
لَأَنْتَ إلی فزّانَ تُنْفَی وَتُدْفَعُ[15]

(همان: ۹۰)

فَأُرْكِبَ بَعدَ السِّجنِ فِي الصُّبحِ بَغْلَةً
تُسَاقُ حَثِیثاً وَهْوَ یَبكِي وَ یَجزَعُ[16]

(همان: ۹۱)

٦-۲. ترسیم فضای عاطفی قصیده با استناد به راوی داستان

یکی از عناصر مهم پرداخت داستان، فضای آن است. «فضا و رنگ، هوایی است که خواننده به محض ورود به اثر ادبی آن را استنشاق می‌کند» (داد، ۱۳۸۵: ۳٦۱). « وقتی یک اثر هنری را مورد تأمل قرار می‌دهیم، خودمان را در آن اثر هنری منعکس می‌کنیم و احساسات ما به‌وسیلة آن چه در آن صورت می‌بینیم، یعنی به‌وسیلة فضایی که خود را در آن قرار می‌دهیم، تعیین می‌شود» (رید، ۱۳۵۱: ۲۱-۲۰). نحوهٔ نمایش حقایق داستان و نوع چینش وقایع عینی و عاطفی بر کیفیت انتقال اطلاعات به مخاطب تاثیرگذار است. «اگر حقایق محض را به نحوی منظم در کنار یک‌دیگر بگذاریم، صحنه، محیط و پس‌زمینهٔ تاریخی اثر به‌وجود می‌آید؛ ولی حقایق عاطفی و شخصی، واقعیت‌های عینی را برای ما باورکردنی می‌کنند. وقتی نویسنده می‌گذارد شخصیت‌ها زندگی‌شان را در صحنهٔ واقعی به نمایش گذارند، روند قانع کردن خواننده آغاز می‌شود و وقتی حقایق محض (که با دقت در داستان جا افتاده است) جزئی از زندگی شخصیت‌ها می‌شوند، تبدیل به حقایق عاطفی می‌شوند؛ اما لزومی ندارد حقایق عاطفی را جداگانه بخوانیم و ببینیم چه واکنش احساسی در برابر آن داریم؛ ممکن است حقایق عاطفی جزء لاینفک صحنه شوند؛ اطلاعاتی که شخصیت اصلی نمی‌تواند بداند و نویسنده نمی‌خواهد از طریق روایت یا معرفی شخصیت بر او تحمیل کند، از طریق شخصیت‌های فرعی به مخاطب ارائه می‌شود» (بیشاپ، ۱۳۷٤: ۲۲۳-۲۲٤).

یکی از ویژگی‌های اثر پیش رو آن است که راوی داستان ناگهان تغییر می‌کند و مدام بین اول شخص و سوم شخص در تردد است. «با به‌کارگیری چند زاویهٔ دید می‌توان شخصیت‌ها را ازطریق واکنش‌هایشان بیشتر کاوید و باز، هم‌زمان شاهد اعمال شخصیت‌های مختلف در مکان‌های متفاوت بود و داستان را با استفاده از نمایش شخصیت‌های جامع و متعدد دیگر، با تنوعی بیش‌تر بسط داد» (همان: ۷٤).

انتخاب هر زاویهٔ دید دارای مزایا و معایبی است؛ مثلاً در روایت اول شخص میزان صمیمیت بین مؤلف و مخاطب بیش‌تر است. «در اول شخص، زاویهٔ دید، درونی است. در این‌جا راوی داستان یکی از شخصیت‌های داستان اصلی یا فرعی است و داستان از زاویهٔ دید اول شخص نقل می‌شود. وقتی شخصیت اصلی باشد «راوی-قهرمان» نامیده می‌شود و وقتی شخصیت فرعی باشد «راوی-ناظر» نامیده می‌شود» (میرصادقی،۱۳۹٤ : ۳۵۵). در روایت سوم شخص، راوی بیرون داستان به کار روایت‌گری مشغول است و میدان دیدش از وسعت بیشتری برخوردار است. «احتمالاً شدت و

حدّت صحنه‌ای که با زاویهٔ سوم شخص روایت می‌شود، به قدر روایت اول شخص نیست؛ اما مسلماً در این شیوهٔ روایت، درون نگری‌ها و واکنش‌ها مفصل‌تر و عمیق‌تر است» (بیشاپ، ۱۳۷٤: ۲٤۰).

بهترین زمان برای روایت داستان، زمان حال است. «زمان حال در داستان زیباتر و صمیمی‌تر است. نوشتن در آن زمان حس زنده بودن را به مخاطب ارائه می‌دهد؛ چون که عمل در همان زمان نوشتن داستان اتفاق می‌افتد» (بصیری، ۱۳۹۸: ۲۱۳). «نویسنده می‌تواند در محدودهٔ زمان حال (حال سوم شخص) به نحوی ظریف، زمان گذشته را نیز به کار گیرد؛ اما فقط باید در صحنه‌های پر حادثه از این شیوه استفاده کند؛ در غیر این‌صورت نوشته‌اش تصنعی و ناشیانه به نظر خواهد رسید» (بیشاپ، ۱۳۷٤: ۳٦۲). این اتفاق غالباً در بخش پرهیجان داستان واقع می‌شود و شاعر بین فعل ماضی و مضارع داستان را به پیش می‌برد. در داستان مورد نظر این گسست زمانی افعال را بعد از دستگیری ندیم و در رفتار و گفتار همسرش آشکارا می‌بینیم.

فَزادَ الَّذي فِي قَلبِ سُعْدَى مِنَ الأسَى
عَلَيهِ وَأمسَـى فِكـرَهَا يَتَوَزّعُ
تَقُولُ بِإشْفَاقٍ وَ فِي كُلِ سَاعَةٍ
إلى البابِ مِن شُبَاكِهَا تَتْطَلِعُ
تَأَخَّرَ يا أُمَاهُ بَعدَ ذِهابِهِ
نَديمٌ وإن الصبحَ قَد كادَ يَطلَعُ
وَمَا طَلَبَ الوَالِي نَديماً وَما لَهُ
لَعُمرُكَ فِي شَأنِ الحُكومَةِ إصْبَعُ
وإنَّ الَّذي ما زالَ فِي الكَسبِ شُغلَهُ
فَلَيسَ لأبوابِ السّياسَةِ يَقْرَعُ
أَخافُ عَليهِ غَدرَ أَعدائِهِ بِهِ
وَلَستُ بِمَا تُسَلّينَ يا أم أقنَعُ
وإنّ فُؤادِي أُوّه يا أمُ فَاعلَمِي
يَكادُ عَليهِ بِالأسَى يَتَصَدّعُ
فَمَا ذاقَ طعمَ النومِ لِلصبحِ عَينُها
وَ مَن كانَ يَنْأى إلْفُهُ كيفَ يَهجَعُ[17]

(الزهاوی، ۱۹۲٤م: ۹۱-۹۲)

یکی از عوامل ایجاد موسیقی درونی جناس است. در بیت نخست جناس ناقص افزایشی بین أسی و أمسی دیده می‌شود. در بیت سوم مجاز با علاقهٔ لازمیه به چشم می‌خورد که روشنایی لازمهٔ وجود خورشید است؛ حال آن‌که به صبح نسبت داده شده‌است. در بیت چهارم «انگشت در کار کسی کردن» کنایه از دخالت کردن است (انوری، ۱۳۸۳، ج۱: ۷۵). در بیت پنجم، سعدی قلب خود را به یک جسم سفت و سخت، مانند سنگ تشبیه کرده‌است که از شدت اندوه در حال فروپاشی است. در بیت پایانی شاعر با استعارهٔ مکنیه روبرو می‌شویم. شاعر در تعبیر بی‌خوابی سعدی خواب را به یک خوراکی تشبیه کرده‌است که وی بعد هجران ندیم از آن محروم است.

بعد از این‌که خبر تبعید شدن ندیم به گوش سعدی می‌رسد، به مویه و زاری می‌پردازد. با توجه به این‌که شاعر به دنبال ایجاد حس همذات‌پنداری مخاطب با بانوی قصه است، در این بخش قصیده سبک روایت اول شخص می‌شود و راوی خود شخص سعدی است که از حالات روحی‌اش سخن می‌گوید:

فَصَاحَتُ لِنَفسي الويلَ مِمّا أَصابَني
لَقَد كانَ وَاحَرّاهُ مَا كنتُ أَفزَعُ
نَأوا بِنَديمِي البِرِّ عَنّي فَلَيتَنِي
فِداءً لَهُ مِمّا أصابُوا وَأَوقَعُوا
فَفِي كُلِ عُضْوٍ لِي أَذىً لِفراقِهِ
كَأنّ عَلى جِسمِي أراقِمُ تَلسَعُ
وَلِي بَينَ أَحْناءِ الضُلُوعِ لَفَقْدِهِ

فُؤَادٌ بِفُوراتِ الهُمُومِ مُرَوَّعُ[18]

(همان: ۹۲)

در بیت سوم سعدی غم‌های فراق همسرش را که در همة جوارح بدنش رسوخ کرده‌است، به مارهایی سمی تشبیه کرده‌است که وجود او را می‌گزد.

در ادامه بار دیگر راوی سوم شخص می‌شود تا مظلومیت و محرومیت سعدی به دور از شائبة مبالغه تفسیر و تبیین شود.

تَضُمُ بِتَحْنانٍ إلی الصَدرِ طِفلَها

وَتَبْكِي كَمَا يَبكِي الحزينُ المفجَّعُ

وَتشجَعُ مِن حُزْنٍ عَلَى فَقْدِ إلفِهَا

نَديمٍ كَما أنَّ الحَمامةَ تَسْجَعُ

تُصيحُ وَتَدعُو يا نَديمُ وَ قلبُها

يَكادُ لاَلامٍ بِهِ يَتَقَطّعُ[19]

(همان)

در بیت دوم حزن و اندوه خود را در فراق یار به آوازخوانی کبوتران تشبیه کرده‌است. یکی از گونه‌های تکرار در متن ادبی تصدیر یا رد العجز علی الصدر است که ایجادکنندة موسیقی معنوی در کلام بوده و در القای پیام به مخاطب تأثیرگذار است. در بیت دوم فعل «تسجَعُ» در ابتدا و انتهای بیت تکرار شده‌است و باز هم ویژگی‌های صمیمیت، تمرکز بالا و وسعت اطلاعات اول شخص مسیر راوی را به این سمت سوق می‌دهد.

أرَى كُلَ فَتْقٍ سَوفَ يَرقَعُ وَهيُهُ

وَلَيسَ عَلى الأيامِ وهيُكَ يَرقَعُ

فَقَدْنَا بِكَ الأفراحَ وَالجاهَ وَالغِنَى

جَميعاً فَأنفُ العَيشِ بَعْدُكَ أَجدَعُ

قَد اِستَسهَلوا نَفْيِ اِمرئٍ وَلْيَسْأَلُوا

فُؤادِي عَنِ الهَمّ الَّذي أَتَجَرَّعُ[20]

(همان)

در بیت نخست، شاعر از زبان سعدی روزگار را به یک پینه‌دوز و نبود ندیم را به شکاف جامه‌ای تشبیه کرده که روزگار نمی‌تواند آن را ترمیم کند. در بیت دوم «فَأنفُ العَيشِ بَعْدُكَ أَجدَعُ»[21] با استعارة مرکب تمثیلیه یا همان ضرب المثل روبرو می‌شویم و در بیت پایانی، شاعر اندوه را به یک نوشیدنی تشبیه کرده‌است که جرعه جرعه نوشیده می‌شود و شاید این تعبیر ناشی از تسهیل جریان یافتن اندوه در جان او باشد.

ناگهان گفتگو به سمت دوم شخص می‌رود. «در این شیوة نقل داستان راوی با ضمیر دوم شخص «تو» یا «شما» شخصی را مورد خطاب قرار می‌دهد (میرصادقی،۱۳۹٤: ٥٤٤).

لَقَد كنتَ لي زوجاً وخلاً مُحَامِيَاً

يَرِدُّ صروفَ الدهرِ عَنّي وَ يَمنَعُ[22]

(همان)

بار دیگر شاعر به اول شخص رجوع می‌کند:

سَأَلـزِمُ بَيتِي غَيرَ بارزةٍ إلـى

فضاءٍ فَلِي في الدارِ مُبْكِى وَمُجْزَعُ

تُصاحِبُني فِي الدار أمى فإن أَبَتْ

يُصاحِبُني فيهَا الأنينُ المُرَجَّعُ

عَلى أَنَّني أَهوَى الفضاءَفَإنّهُ

إذا ضاقَ صَدرِي بِالهُمُومِ مُوَسِّعُ

وأهوَى كذاكَ الشمسُ فيه لأنّها

عليكَ إذا ما جِئتُ فَزّانَ تَطلَعُ

اذا هَبَّ أرواحُ النَسيم فَإنّ لِي

فُؤاداً إلى مِرآكَ يَصْبُو وَيَنْزَعُ

وَمَا سُكنَي في الدارِ بَعدَكَ إنهَا

بِعَينِي إذا لَمْ تَسكُنِ الدارَ بَلقَعُ

وَلَو كنتُ آهٍ حاضِراً عندَ سِيرِهِ

لَكُنتُ لَهُ بِالدّمعِ مِنّي أَشَيِّعُ

يَعُزُّ عَلَينَا أَن يَسيـرَ لِغُربَةٍ

نَديـمٌ وَلا نَمشِـي إلَيهِ نُوَدِّعُ

وَهَل نافِعِي تَشيِيعِهِ في رَحيلِهِ
إذا كُنتُ فِيما بَعدَ ذلكَ أرْجِعُ[۲۳]

(همان: ۹۲-۹۳)

در بیت دوم سعدی از غم به عنوان هم‌صحبت خویش نام برده‌است و نوعی استعارهٔ مکنیه است. در سومین بیت تضاد بین ضاق و موسع از عوامل ایجاد موسیقی معنوی است.

در فرازهای انتهایی شعر نوعی دعوت به قیام از زبان سعدی به چشم می‌خورد:

وَلكِنَّني أقْتَصُّ آثارَ خُطْوِهِ
وَأَمشِي وَراءَ الظَّاعِنِينَ وَأتبَعُ[۲۴]

(همان: ۹۳)

در دو بیت پایانی دوباره راوی سوم شخص می‌شود:

و بَعْدَ قَليلٍ مَرّ مِن نَفْيِ زَوجِهَا
أَلَمَّتْ بِهَا حُمَى تَهِدُّ وَ تَسْرَعُ
فَجَنَتْ بِهَا وَ اِخْتَلَّ مِنهَا شُعُورُها
زماناً إلى أن جاءَها الموتَ يَسرَعُ[۲۵]

(همان)

این دگرگونی راوی داستان یکی از شگردهای برجسته‌سازی در کلام است که از آن در علم بدیع تحت عنوان التفات یاد می‌شود. استفاده از این ابزار هنری در حقیقت هم فضای زبانی قصیده را از یک‌نواختی دور می‌سازد و هشیاری مخاطبین را برمی‌انگیزد و هم به‌نوعی تبحر شاعر را در خلق یک اثر بدیع در قالب رئال کوتاه اجتماعی به تصویر می‌کشد؛ چراکه غالباً در داستان‌های کوتاه فرصتی برای این قبیل خلاقیت‌ها دست نمی‌دهد.

در پایان باید گفت یکی دیگر از بارزترین مشخصه‌های این قصیده، به‌کارگیری حرف رویّ «ع» در هر بیت است. این حرف از حروف حلقی به شمار می‌رود و تلفظ آن با شدت و حدّت همراه است که این امر با شرایط سخت و ناگوار عراق همسانی و همخوانی دارد. «با مراجعه به فرهنگ لغت الوسیط، دویست و پنج منبع را یافتم که به عین ختم می شود که شصت و پنج منبع آن منابعی بود که معانی آن‌ها بر شدت و تأثیرگذاری مطابق با صدای عین با شدت و پرتنش و بلند آواز است» (عباس،۱۹۹۸: ۲۲۰). در بعضی از ابیات، حروف پیش از حرف روی بر شدت اثرگذاری کلمات قافیه می‌افزاید؛ مثلاً (جذع، صدع، قلع، صرع) ذال دلالت بر قطع و بریدن دارد یا صدع که شکافتن یک جسم سخت است، صاد دلالت بر سختی و دال دلالت بر شدت دارد. قلع بریدن از گردن و صرع بر زمین زدن که باز هم صاد دلالت بر سختی و صلابت دارد (همان).

نتیجه‌گیری

بی‌تردید یکی از شاعران معاصر که در زمینهٔ شعر سیاسی و اجتماعی به‌ویژه در حمایت از زنان، آثار موفقی از خود به یادگار گذاشته‌است، جمیل صدقی الزهاوی است. یکی از این نمونه‌ها شعر «إلی فزان» اوست، اثری که از قاب یک منظومهٔ تراژیک، تنش‌های جامعهٔ معاصر را به فضای یک خانوادهٔ کوچک و نوپا گره زده‌است.

جلوه‌های عناصر ادبیات داستانی از قبیل: شخصیت‌پردازی، گفتگو، صحنه‌پردازی، کشمکش و ترسیم فضای عاطفی با تکیه بر راوی داستان در کنار محدودی از عناصر زیباسازی کلام چون: تشبیه، استعاره، کنایه، جناس، تضاد و... به ترسیم فضای سیاسی-اجتماعی جامعه‌ی شاعر و معضلات خانوادهٔ سنتی اهتمام ویژه داشته‌است. بیشتر فضای داستان معطوف به دل‌نگرانی‌ها و واگویه‌های سعدی بانوی قهرمان داستان است که در ضمن گفتگوی با همسر و یا مونولگ ایراد شده‌است. شخصیتی که از همان ابتدای قصه حضوری مؤثر دارد و بخشی از تشویش فضای قصه به مدد پرش‌های مکرر زاویه‌ی داستان بر روی این شخصیت، دوم شخص و سوم شخص پردازش شده‌است. شاعر معاصر عراقی در این نمونهٔ موفق شعری مؤلفه‌های داستانی را با تصاویر محسوس

در هم آمیخته و از تلفیق فضای حماسه و تغزل به دفاع از شخصیت غریب و بی‌دفاع زن سنتی جامعة خویش برخاسته است.

پیوست

1. Intersexuality
2. Paratextualite
3. Hypertextualite
4. Architextualite
5. Hypertextualite

۶. در دارالحکومه‌ای که سربازان بر در آن ایستاده‌بودند، داخل گردانیده‌شد؛ در حالی‌که رییس بر روی صندلی‌اش چهارزانو نشسته بود.

۷. صبحگاهان بعد زندان بر قاطری که به سرعت رانده می‌شد نشانده‌شد. در حالی‌که ندیم گریان و نالان بود

۸. ای مادر! ندیم بعد رفتنش تأخیر کرد؛ در حالی‌که نزدیک است صبح سر بزند.

۹. هنگامی‌که صبح روشن شد، دوستی که در همسایگی بود با چشمان گریان خبر آورد.

۱۰. در آغوش می‌کشم طفل کوچکم «واجد» را و به سوی فزان دوان می‌شتابم.

۱۱. ندیم گفت: کاش امشب را که شبی تاریک و هراسناک است تا صبح به من مهلت دهید. سربازان گفتند: هیچ جای درنگ و تأمل نیست و این‌که اگر تأخیر کنی، این کار به نفع تو نیست. پس به سعدی گفت: من ساعتی دیگر به نزد تو باز خواهم گشت. برای من نگران نباش.

۱۲. به من رحم کن! من دارای خانواده‌ای هستم که اگر مرا نداشته باشند، همگی در گرسنگی تلف می‌شوند. من خانه‌ای دارم که همسرم و مادرش و طفلی کوچک که بعد من دیگر شیری برای نوشیدن ندارد در آن ساکن هستند. سرورم! می‌بینی که من برای خودم جزع و فزع نمی‌کنم و به خدا سوگند که برای خودم زاری نمی‌کنم.

۱۳. زمستان و باد تاریکی شب را مختل کرده‌است؛ به‌گونه‌ای که نزدیک است سقف خانه‌ها از جا کنده شود. و رعد صدایی دارد که از شدت آن گوش‌ها کر می‌شود و برق ابری که به دنبال آن رعد در آسمان می‌درخشد.

۱۴. در طول مسیر از دلیلی که سبب فراخواندن او نزد والی شده اندیشید؛ ولی هیچ چیز او را قانع نکرد. آیا فرد شرور از من شکایت برده یا دشمنی متکبر که از زیان من صاحب منفعت می‌شود؟

۱۵. در دارالحکومه‌ای که سربازان بر در آن ایستاده‌بودند، داخل گردانیده‌شد؛ در حالی‌که رییس بر روی صندلی‌اش چهارزانو نشسته بود. با کلامش او را غافلگیر کرد وقتی به او گفت تو به فزان تبعید و رانده می‌شوی.

۱۶. صبحگاهان بعد زندان بر قاطری که به سرعت رانده می‌شد نشانده‌شد. در حالی‌که ندیم گریان و نالان بود.

۱۷. قلب سعدی از اندوه لبریز شد؛ اما فکرش او را باز می‌داشت. هر ساعت در حالی‌که با ترس با خودش سخن می‌گفت، سرش را از پنجره بیرون می‌آورد. ای مادر! ندیم دیر کرده‌است. نزدیک است سپیده سر بزند. حاکم از ندیم و دارایی او چه می‌خواهد؟ به جان تو سوگند او در کار حکومت مداخله‌ای نداشته‌است. او کسی است که همواره مشغول حرفة خویش بوده‌است و بر درهای سیاست نکوبیده‌است. بیم آن دارم که دشمنانش خیانت کرده‌باشند. چیزی نمی‌یابم که مرا تسلی دهد یا قانع کند. ای مادر! بدان قلبم از شدت اندوه نزدیک است از هم شکافته‌شود. پس تا صبح چشمانش طعم خواب را نچشید و چه کسی می‌تواند راحت بخوابد در حالی‌که مونسش از او دور افتاده‌است؟

۱۸. فریاد زدم بر خودم از آن‌چه بر سرم آمده‌است. چه سوزان بود آن‌چه به خاطرش بی‌تابی می‌کنم! ندیم خوب مرا از من دور کردند. کاش من فدایی او می‌شدم از آن‌چه که او را در آن گرفتار کردند. در همهٔ اعضای بدنم از آزار فراق او گویی مارهایی سمی هستند که جسمم را می‌گزند. در بین پیچش‌های دنده‌هایم به خاطر فقدان او قلبی وحشت‌زده دارم سرشار از اندوه‌ها.

۱۹. با بازوانش طفلش را در آغوش می‌کشد و می‌گرید؛ آن‌گونه که انسان محزون دردکشیده می‌گرید و به خاطر از دست‌رفتن مونسش نوحه‌سرایی می‌کند؛ همان‌گونه که کبوتر بانگ بر می‌آورد. فریاد بر می‌آورد و ندا سر می‌دهد ای ندیم! در حالی‌که قلبش از شدت دردها نزدیک است قطعه قطعه شود.

۲۰. می‌بینم که هر شکافی روزی پوسیدگی‌ها و شکاف‌هایش رفو می‌شود؛ اما روزگار نمی‌تواند شکاف نبودن تو را ترمیم کند. بعد تو همه شادی‌ها، جایگاه والا و ثروت را از دست دادیم. بینی زندگی بعد تو بریده‌است. مصراع «فأنفُ العَیشِ بعدَكَ أَجدَعُ» تلمیحی به ضرب المثلی در زبان عربی است که در فارسی معادل کاسه‌ای زیر نیم کاسه است می‌باشد. احتمالاً منظور این است که روزگار بعد تو از این حکومت ظالم با مکر و حیلهٔ خاص خود انتقام خواهد گرفت. تبعید انسانی را سهل و آسان شمردند؛ در حالی‌که باید از قلب من می‌پرسیدند. از حزنی که جرعه جرعه می‌نوشم.

۲۱. «جذیمه پادشاه اعراب جاهلی در منطقهٔ حیره به دست زبّاء (زنوبیا) کشته می‌شود و خواهرزاده‌اش عمرو بن عدی به‌جای او بر تخت می‌نشیند. قصیر از دوستان نزدیک جزیمه است و در پی نقشه‌ای است تا انتقام خون جذیمه را بگیرد؛ لذا بینی خود را برید و پشت خود را زخم کرد و به سرزمین زباء رفت و این‌گونه وانمود کرد به خاطر دوستی با زبّاء، عمرو چنین بلایی سر او آورده‌است تا اعتماد او را جلب کرد. بعد از مدتی از زبّاء خواست سرمایه‌ای در اختیار او قرار دهد تا برای تجارت به عراق برود. زبّاء پذیرفت و قصیر در یکی از سفرهایش از عراق به جزیره، عمرو و سربازان شجاع او را در میان کالاها وارد نمود. سربازان به محض ورود به قلعه به سمت زبّاء هجوم آوردند تا او را بکشند. او هم از ترس انگشتر زهرآلود خود را خورد و مرد. مردم که نمی‌دانستند چرا قصیر چنین کرده‌است می‌گفتند دلیلی دارد که قصیر بینی‌اش را بریده‌است» (ناظمیان، ۱۳۹۴: ۳۲۴).

۲۲. تو برای من همسر و دوستی حمایتگر بودی که حوادث روزگار را از من دور می‌کرد.

۲۳. من خانهٔ ناشناختهٔ خود را با فضایی گریان و نالان همراه خواهم کرد. با من در این خانه هم‌نشین باش ای مادرم! چراکه اگر تو امتناع کنی، ناله با من همراه می شود. با این وجود من این فضا را دوست دارم؛ چراکه هرگاه سینه‌ام از غم‌ها به تنگ آید، گشاینده است و این‌گونه خورشید این‌جا را دوست دارم؛ چراکه از فزان طلوع می‌کند. هرگاه نسیم بر من بوزد، برای من قلبی است که به دیدار تو تمایل دارد و بی‌قرار است. بعد تو در این خانه ساکن نشدم؛ چراکه از آن روز که تو ساکن آن نشدی، بی‌خیر و برکت شد. اگر آه بودم، در هنگام حرکتش حاضر می‌شدم و او را با اشک همراهی می‌کردم. بر ما دشوار است که ندیم به سوی غربت حرکت کرد و پشت سرش حرکت نکردیم که با او وداع کنیم و آیا همراهی او در کوچش به من سودی می‌رساند وقتی بعد آن من بر می‌گردم؟

۲۴. و اما من گام‌های او را دنبال می‌کنم و پشت سر کوچ‌کنندگان حرکت می‌کنم.

۲۵. بعداز مدت زمان اندکی از تبعید همسرش، تب بر او عارض شد که به سرعت پیش رفت. به حال جنون افتاد و اختلال حواس پیدا کرد تا زمانی‌که مرگ او فرا رسید.

منابع

آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، بینامتنیت، مترجم: یزدانجو، پیام، چاپ اول، تهران: مرکز.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

انوری، حسن، (۱۳۸۳)، فرهنگ کنایات سخن، تهران: سخن.

بصیری، مریم، (۱۳۹۶)، فرآیند شکل‌گیری داستان در ادبیات داستانی و دراماتیک، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

بیشاپ، لئونارد، (۱۳۷۴)، درس‌هایی درباره داستان‌نویسی، مترجم: سلیمانی، محسن، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

خسروی و مکانی، زهرا و ایزددوست، رویا، (۱۳۹۸)، «داستان پردازی در شعر رومانتیک احمد زکی ابوشادی»، مجلهٔ پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب، س۱، ش۱، صص ۳۴-۱۳.

داد، سیما، (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید

رشاد، حامد، (۱۴۰۰)، چیستی و پیدایش رمان، چاپ دوم، تهران: کانون اندیشه جوان

روحانی، مسعود و عنایتی، محمد، (۱۳۹۴)، «بررسی ساختاری_محتوایی عنوان‌های شعری م. سرشک در آیینه‌ای برای صداها»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، س۲۳، ش۷۸، صص ۱۰۰-۷۳

رید، هربرت، (۱۳۵۱)، معنی هنر، (مترجم: دریابندری، نجف)، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

الزهاوی، جمیل صدقی،(۱۹۲۴م)، دیوان شعر الزهاوی، مصر: المطبعه العربیه.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، مترجم: فضایلی،سودابه، چاپ ، تهران: جیحون.

الطریحی، الشیخ فخر الدین، (۱۳۶۲)، مجمع البحرین، چاپ دوم، تهران: مرتضوی.

عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربیه و معانیها، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

العسکری، ابوهلال، (۱۴۱۲ه)، معجم الفروق اللغویه، الطبعه الأولی، قم: النشر الإسلامی التابعه لجماعه المدرسین.

لاج، دیوید، (۱۳۹۳)، هنر داستان‌نویسی، مترجم: رضایی، رضا، تهران: نی.

محمدی، برات، (۱۳۸۹)، بررسی جامعه‌شناختی و آسیب‌شناسی اجتماعی در آیینه شعر مشروطه، پژوهشنامه ادب حماسی، دوره۶، شماره ۱۰، صص ۳۵۹- ۴۲۱.

محمدی، محمد هادی، (۱۳۷۸)، روش شناختی نقد ادبیات کودکان، چاپ اول، تهران: سروش.

محمودی، محمد علی و صادقی، هاشم،(تابستان ۱۳۸۸)، تداعی و روایت داستان جریال سیال ذهن، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، س ۶، ش ۲۴،صص ۱۲۹-۱۴۴.

مستور، مصطفی، (۱۳۸۶)، مبانی داستان کوتاه ،چاپ سوم، تهران: مرکز.

میر صادقی، جمال،(۱۳۹۴)، عناصر داستان، چاپ هفتم، تهران: سخن.

ناظمیان، رضا، (۱۳۹۴)، فرهنگ امثال و تعابیر، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.

واردی، زرین تاج و مؤمن نسب، مهسا،(۱۳۹۴)، «تحلیل زیبایی‌شناختی تصویر در مجموعة «سرمة خورشید» نادر نادرپور»، مجلهٔ زیباشناسی ادبی، س۶، ش۲۵، صص ۱۶۶-۱۴۳.

یوسفی، محمد رضا، (۱۳۸٦)، زمینهٔ شناخت ادبیات کودکان و نوجوانان، چاپ اول، تهران: پیک بهار ۳۶.

References

Allen, Graham, (1380), intertextuality, (translator: Yazdanjo, Payam), first edition, Tehran: Center.

Akhot, Ahmed, (1371), Story Grammar, Isfahan: Farda

Anvari, Hassan, (1383), Farhang Knayayat Sokhn, Tehran: Sokhn.

Basiri, Maryam, (2016), the process of story formation in fiction and dramatic literature, first edition, Tehran: Amirkabir.

Bishop, Leonard, (1374), lessons about story writing, (translator: Soleimani, Mohsen), first edition, Tehran: Surah Mehr.

Dad, Sima, (1385), Dictionary of Literary Terms, Tehran: Marvarid

Rashad, Hamed, (1400), What is the origin of the novel, second edition, Tehran: Young Andisheh Center

Reid, Herbert, (1351), The Meaning of Art, (translator: Daryabandari, Najaf), first edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Al-Zahavi, Jamil Sedki, (1924), Al-Zahavi Poetry Diwan, Egypt: Al-Mattaba Al-Arabiya

Knight, Jean; Garbaran, Alan, (1379), The Culture of Symbols, (Translator: Fazali, Soudabeh), Tehran: Jihoon.

Al-Tarihi, Al-Sheikh Fakhruddin, (1362), Majma Al-Baharin, second edition, Tehran: Mortazavi

Abbas, Hassan (1998), Characteristics of Arabic letters and their meanings, Damascus, Ittihad al-Kitab al-Arab.

Al-Askari, Abu Hilal, (1412 AH), Al-Farooq al-Laghuyyah, first edition, Qom: Al-Nashar al-Islami al-Islami al-Jamaa al-Madrasin.

Lodge, David, (1393), the art of story writing, (translator: Rezaei, Reza), Tehran: Ni.

Mohammadi, Mohammad Hadi, (1378), Methodological criticism of children's literature, first edition, Tehran: Soroush.

Mastour, Mustafa, (2006), Basics of short story, third edition, Tehran: Center

Mir Sadeghi, Jamal, (2014), Story Elements, 7th edition, Tehran: Sokhn

Nazimian, Reza, (2014), Culture of Proverbs and Interpretations, second edition, Tehran: Contemporary Culture.

Yousefi, Mohammad Reza, (1386), the field of knowledge of literature for children and adolescents, first edition, Tehran: Pik Bahar.

Khosravi and Makani, Zahra and Izaddoost, Roya, (2018), "Storytelling in the Romantic Poetry of Ahmad Zaki Abu Shadi", Journal of Research in Arabic Language and Literature Education, Q1, Q1, pp. 13-34.

Rouhani, Masoud and Enayati, Mohammad, (2014), "Structural-content examination of the poetic titles of M. Sarshak in a mirror for sounds", Persian Language and Literature Quarterly, p. 23, p. 78, pp. 73-100

-Jandali", the second international conference on literature and linguistics.

Mohammadi, Barat, (autumn and winter 2019), sociological investigation and social pathology in the mirror of constitutional poetry, Adab Hamasi research journal, volume 6, number 10, pp. 421-359.

Mahmoudi, Mohammad Ali and Sadeghi, Hashem, (summer 2018), association and narration of the story of the stream of mind, Literary Research Quarterly, Q6, No. 24, pp. 129-144.

Vardi, Zarin Taj and Momen Nasab, Mehsa, (2014), "Aesthetic analysis of the image in Nader Naderpour's "Sermat Khursheed" collection", Literary Aesthetics Magazine, Q6, No. 25, pp. 143-166.