Archive of SID

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال شانزدهم شماره 31 پاییز و زمستان 1397 (صص ۸۶-۶۷)

تحلیل مرثیه غنایی فارسی

(بر مبنای نظریهٔ ارتباط کلامی)

1- امید ذاکری کیش

چکیده

شعر غنایی در یکی از مهم‌ترین مفاهیم خودش شعری است که بیانگر احساسات و عواطف شاعر یا یک شخصیت شعری باشد. یکی از انواع مختلف احساسات که همواره در شعر مورد استفاده قرار گرفته احساس غم گوینده در سوگ از دست دادن کسی است؛ به این نوع شعر مرثیه می‌گویند. در این مقاله این نوع شعر از دیدگاه نظریه ارتباط کلامی بررسی شده است. بررسی مرثیه فارسی از این منظر نشانگر این است که در صمیمی‌ترین و عاطفی‌ترین این نوع اشعار اغلب جهت گیری پیام به سوی گوینده است؛ بنابراین خواننده با کارکرد عاطفی زبان مواجه می‌شود. زبان، ساده و عامه فهم است. جملات و ساخت‌های نحوی تکرار می‌شوند و در متن از استعاره‌هایی استفاده می‌شود که ژرف ساخت آن قلمرو عاطفی گوینده است. همچنین شاعر از شبه جمله‌های عاطفی زیاد بهره می‌گیرد. در این گونهٔ شعری رابطهٔ گوینده با متوفی اغلب یک رابطهٔ خانوادگی است از این رو خواننده با گزاره‌های عاطفی مواجه می‌شود. این مقاله به روش توصیفی – تحلیلی پرداخته شده است و اهمیت آن در این است که مرثیهٔ کلاسیک فارسی را از منظر نظریهٔ ادبی نوین واکاوی می‌کند و تلاش می‌کند آن را حتی الامکان بدون توجه به عوامل برون متنی تحلیل کند.

کلید واژه ها: شعر غنایی، مرثیه، تحلیل فرمالیستی، آشنایی زدایی، صمیمیت عاطفی

1- مقدمه

مرثیه یکی از مهم‌ترین گونه‌های نوع ادبی غنایی است. به طور کلی، مرثیه شعری است که شاعر در سوگ از دست دادن کسی یا چیزی بسراید. بحث اصلی این مقاله این است که آیا به مجرّد بیان این ویژگی مرثیه غنایی شکل می‌گیرد یا خیر. شیلر می‌نویسد: «از اندوه صرف دربارهٔ ضایعهٔ

1- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول) Email:o.zakerikish@tr.ui.ac.ir
تاریخ دریافت: 96/12/13 تاریخ پذیرش: 97/6/25

www.SID.ir

Archive of SID

خصوصی، مرثیهٔ واقعی به وجود نمی‌آید». (ولک، 1373: 307) می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که هر شعری که در سوگ کسی سروده شده باشد نمی‌تواند گونهٔ مرثیه غنایی تلقی شود و ذیل نوع غنایی قرار گیرد. مهم‌ترین ویژگی مرثیه غنایی در وهلهٔ اول این است که عاطفی باشد و تخیّل قوی در آن وجود داشته باشد. از نظر امامی، یک مرثیهٔ خوب حاصل تلاقی عاطفه و تخیّل است (امامی، 1369: 9) این نوع شعر در بین همهٔ ملت‌ها رایج بوده است. در ادبیات فارسی پیش از اسلام نمونه‌های متعددی از گونهٔ ادبی مرثیه دیده می‌شود: مانند مرثیهٔ بستور پسر زریر بر پدر خویش که در کتاب یادگار زریران آمده است (رک: جاماسب آسانا، 1371: 89-58؛ ماهیار نوابی، 1387: 69-70) و مرثیه‌ای در مرگ مرزکو، یکی از پیشوایان مانوی (رک: تفضّلی، 1346: 579-577) در ادبیات فارسی پس از اسلام نیز نمونه های مرثیه، همواره در شعر اغلب شاعران دیده می‌شود؛ از جمله در شاهنامه فردوسی مراثی گوناگونی دیده می‌شود: مرثیه رستم و تهمینه در مرگ فرزند ناکام خود، سهراب، مویه زال در مرگ رستم و زواره، و سوگواری باربد بر خسروپرویز. «مرثیه های شاهنامه همه جا ساده و بی پیرایه و خالی از تصنع و تکلف است. انگار فردوسی در تمام مواردی که قهرمانان داستان‌هایش، سوگوار بوده‌اند، با آنان احساس همدردی عمیقی داشته است. انگار او نیز در مرگ قهرمانان شاهنامه به سوگ نشسته است» (سرّامی، 1368: 290- 288)

نظریه ادبی فرمالیسم یکی از مهم‌ترین نظریات ادبی است که در دههٔ دوم قرن بیستم میلادی از سوی نظریه پردازان روسی معرفی شد. نظریه پردازانی مانند اشکلوفسکی، آیخنباوم، یاکوبسون و تینیانوف تلاش کردند علم ادبی مستقلی را بنا نهند تا از وابستگی به دیگر علوم انسانی و جهت گیری‌های تاریخی، سیاسی و روان شناختی رها باشد و وجوه ممیز ادبیات را با تکیه بر خود متن مشخص کند. این رویکرد در تقابل با رویکردهای غالب آن روزگار از جمله رویکرد مارکسیستی بود. آنها برای مبانی تحلیلی خودشان کلیدواژه‌هایی مانند «آشنایی زدایی»، «ادبیّت»، «زبان شعر در برابر زبان روزمره» و «پیرنگ» استفاده کردند (رک. قاسمی پور، 1391: 5-1؛ مکاریک، 1384: 205-198؛ Bennett,2003: 15-22)

1-1- بیان مساله وسوالات تحقیق

یکی از نخستین تعریف‌های ساختارمند دربارهٔ مرثیه از شیللر است. وی «مرثیه را نوشته ای توصیف می‌کند که در آن شاعر، هنر را رویاروی طبیعت و امر آرمانی را رویاروی واقعیت قرار داده

www.SID.ir

Archive of SID

و علاقه‌اش بیشتر متوجّه امر آرمانی است» (ولک، 1373: 307) این تعریف با اغلب شاهکارهای مرثیه در ادبیات فارسی صدق می‌کند. شاعران در کلام ادبی و هنری عواطف خود را بسیار برجسته نشان داده‌اند؛ امّا با این تعریف، همچنان این سؤال‌ها باقی می‌ماند که آیا «زیباترین مرثیه‌ها، هنری‌ترین آنها هستند؟»، یا «آیا موفق‌ترین مرثیه‌ها، آرمان‌گراترین آنها هستند؟» و این سؤال که «آیا می‌توان میزان خلوص و صمیمیت عاطفی مرثیه‌ها را صرفاً با توجّه به بیان هنری شاعر سنجید؟». در این مقاله ضمن ارائهٔ الگوهایی برای تحلیل فرمالیستی مرثیه، به سؤالات بالا پاسخ می دهیم و نمونه‌های مختلف مرثیه را با تکیه بر ویژگی‌های زبانی و فرمالیستی آنها مشخص می کنیم.

1-2- اهداف و ضرورت تحقیق

به طور کلی در تحلیل مرثیه‌های کلاسیک فارسی، اغلب عوامل برون متنی مانند عوامل تاریخی، اجتماعی و زندگی‌نامه‌ای مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله تلاش نگارنده بر این است که مراثی کلاسیک فارسی را با چشم انداز نظریهٔ ادبی فرمالیسم بررسی کند؛ این شیوه البته در تحقیقات پژوهشی مورد توجه نبوده است.

1-3- روش تفصیلی تحقیق

این مقاله به روش توصیفی – تحلیلی نگارش یافته است. نخست نمونه‌های مهم مرثیه کلاسیک فارسی انتخاب شده است و بر اساس چارچوب نظریهٔ ادبی فرمالیسم بویژه نظریهٔ ارتباط کلامی یاکوبسون بررسی و تحلیل شده است.

1-4- پیشینه تحقیق

در زمینهٔ مرثیه در ادبیات فارسی کتابی با عنوان «مرثیه سرایی در ادبیات فارسی ایران» نوشتهٔ نصر الله امامی از سوی انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی چاپ شده است. در این کتاب، سعی شده است ویژگی‌های ساختاری و محتوایی مرثیه‌های شعر فارسی تا قرن هشتم تحلیل و بررسی شود. (رک: امامی، 1369: 35-11). روشنفکر و همکاران (1392)، با رویکردی ساختاری، گونهٔ کاربردی زبان زنانه را در مرثیه‌های «سعاد صباح»، بررسی کرده‌اند و پیوند جامعه شناختی زبان و جنسیت را از طریق شعر شاعر مذکور نشان داده‌اند. رضایی و همکاران (1394: 45-60) در مقالهٔ «صدق و کذب عاطفه در مرثیه‌های متنبی»، به این نکته پی برده‌اند که در مرثیه‌های متنبی، هرگاه این نوع شعر ابزاری است در خدمت منافع و مقاصد شاعر، خالی از عواطفی صادق و سرشار از

www.SID.ir

Archive of SID

مدح و پند و عواطف کاذب است؛ ولی آنجا که روابط عاطفی گوینده با متوفی مطرح است، صدق عاطفه آشکارا دیده می‌شود. نویسندگان مقاله، نوع اخیر را مرثیه برای مرثیه نامیده‌اند. غلامعلی زاده و میر (1394: 79-96) نیز در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مراثی نزار قبانی و احمد شاملو»، به این نکته اشاره می‌کنند که در مراثی اعضای خانواده زبان ساده و دور از ابهام است اما در مراثی اجتماعی و سیاسی، بیشتر تاملات فلسفی شاعر دیده می‌شود.

2- مبانی تحلیل مرثیه

ابن رشیق می‌گوید: بر شاعر لازم است که در شعرش متظاهر به درد و اندوه باشد. مراد وی آن است که لازم نیست شاعر حقیقتاً دردمند و محزون باشد تا بتواند مرثیه بسراید. چه بسا شاعر تظاهر به درد و مصیبتی کند و در هر حال مرثیه‌ای بسراید که مؤثر هم باشد (رک. امامی، 1369: 16) این توصیه مشخص می‌کند که وقتی شاعری مجبور باشد مرثیه‌ای بسراید یا مرثیه سرایی تبدیل به یک سنّت ادبی شود، عاطفه و احساس برانگیزانندهٔ آن چندان اهمّیتی ندارد. امّا از دیدگاه نوع غنایی، صمیمیت عاطفی در شعر، بسیار مهم است. اگر عاطفهٔ برانگیزانندهٔ شعر، خالص نباشد، به طور ناخودآگاه واژه‌ها و صامت‌ها و مصوت‌ها، با فضای عاطفی شعر هماهنگ نخواهند بود. و برعکس، در شعری که عاطفه‌یی صمیمی منشأ آن است، عوامل فوق با درونمایه یا به اصطلاح فرمالیستی «تماتیک» شعر به خوبی هماهنگ خواهند بود. پس با شعری مواجه خواهیم شد که ساختار آن دارای «وحدت تأثیر» است. با توجّه به این مطلب، میزان صمیمیت عاطفی در مرثیه‌ها یکسان نیست؛ از این رو مرثیه غنایی مرثیه‌ای است که فرم آن با عاطفه مطرح شده، هماهنگ باشد. توجه به زبان در تحلیل شعر غنایی بسیار اهمیت دارد. فرمالیست‌های روس همواره به متن ادبی به طور کلی و به شعر غنایی به طور خاص، از منظر زبان شناسی و آنچه در داخل نظام زبان اتفاق می‌افتد می‌نگرند (رک. Bennett,2003: 38) فرمالیست‌هایی مانند اشکلوفسکی و یاکوبسون که به آنها اصطلاحاً فرمالیست‌های معتدل می‌گویند (رک شفیعی کدکنی، 1391: 48) از این دسته‌اند. اشکلوفسکی معتقد بود «برای اینکه جهان را دیگر بار در دسترس احساس بشری قرار دهیم زبان شعر ابزار اساسی است» (ولک، 1388: 475) تینیانوف تأکید می‌کند که «زندگی خارج از ادبیات عمدتا به وسیلهٔ زبان به ادبیات مرتبط می‌شود» (همان: 493) آیخنباوم کتابی در بارهٔ ملودی شعر غنایی روس نوشته است. از نظر وی «وجه غالب در شعر غنایی، جانب موسیقایی زبان شعر است که تمام جوانب

www.SID.ir

Archive of SID

دیگر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و شکل گردانی می‌کند؛ از جمله نحو زبان را و نیز نظام و ترتیب واژه‌ها را و بخش بندی نظم را» (شفیعی کدکنی، 1391: 337)

2-1- اجزای ارتباط کلامی در مرثیه

یاکوبسون در بررسی ادبیات از دیدگاه زبان، شش کارکرد را برای زبان تبیین می‌کند. وی برای تحلیل کارکردهای زبان، اجزای تشکیل دهندهٔ ارتباط کلامی را بدین گونه بیان می‌کند:

گوینده پیامی را به مخاطب می‌فرستد. این پیام برای مؤثر واقع شدن باید به زمینه ای دلالت داشته باشد. همچنین به رمزی نیاز است که هم گوینده و هم مخاطب آن را به طور کامل یا به طور جزئی بشناسند؛ سرانجام به تماس نیاز است. در این ارتباط کلامی، اگر جهت گیری پیام به سمت گوینده باشد، زبان کارکردی عاطفی می‌یابد و اگر به سوی خود پیام باشد، زبان کارکردی شعری (ادبی) پیدا می‌کند. همچنین جهت گیری پیام می‌تواند به سمت مخاطب باشد و یا به سمت زمینه یا رمز یا مجرای ارتباطی (تماس) باشد که به ترتیب زبان کارکردی ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی و همدلی می‌یابد. (رک. یاکوبسون، 1381: 78-72 کالر،1388: 88)

2-1-1- جهت گیری پیام به سمت موضوع در مرثیه

اگر در یک مرثیه جهت گیری پیام به سوی موضوع یا زمینهٔ پیام باشد ما با یک متن روایی یا توصیفی مواجه هستیم. به طور مثال معزّی در مرثیه ملکشاه گوید:

شغل دولت بی خطر شد کار ملت با خطر — تا تهی شد دولت و ملت ز شاه دادگر
مشکل است اندازهٔ این حادثه در شرق و غرب — هایل است آوازهٔ این واقعه در بحر و بر
مردمان گفتند شوریده ست شوّال ای عجب — بود از این معنی دل معنی شناسان را خبر
سرّ این معنی کنون معلوم شد از مرگ شاه — ملک و دولت در مه شوّال شد زیر و زبر
رفت در یک مه به فردوس برین دستور پیر — شاه برنا از پی او رفت در ماهی دگر
شد جهان پر شور و شر از رفتن دستور شاه — کس نداند تا کجا خواهد رسید این شورو شر...

(معزّی،1389: 405)

در این شعر در نگاه اول جنبهٔ اطلاع رسانی بر جنبهٔ شعری غلبه دارد. بنابراین شاعر چندان موفق نشده است «هنر را در برابر طبیعت قرار دهد» و به اصطلاح فرمالیست‌ها «آشنایی زدایی» کند. گوینده به «آنچه که اتفاق افتاده» و «زمانی که آن حادثه روی داده» بسیار بیشتر توجه کرده است تا

www.SID.ir

Archive of SID

چگونگی بیان آن. این ویژگی بیشتر صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها را به یاد می‌آورد تا یک متن ادبی. اشکلوفسکی نشان داد که ما در زندگی روزمره چیزها و بافتارشان را نمی‌بینیم و واکنش ما نسبت به آنها واکنشی خودکار است. هدف هنر مختل ساختن این واکنش خودکار و انتقال حس چیزهاست آن گونه که ادراک می‌شوند نه آن گونه که دانسته می‌شوند (مکاریک،1384: 200) یاکوبسون نیز معتقد است «ادبیّت» از خودکار شدگی احساسات، فرسوده شدن و تنزل یافتن آن به قاعده‌های صرف جلوگیری می‌کند (ولک، 1388: 493)

در متن بالا همچنین جهت گیری پیام به سوی زمینه و موضوع پیام است. موضوع برجسته‌تر از فرم است. بنابراین با نوعی گزارش تاریخی و شرح واقعه مواجه هستیم تا یک کلام عاطفی. شاعر، شعر خود را از جمله های خبری، نظیر: «مشکل است اندازهٔ این حادثه در شرق و غرب» پر کرده است؛ از این رو مخاطب با توجّه به فاصلهٔ زمانی و مکانی ممکن است گفتهٔ گوینده را باور نکند. پرسش بعدی در جهت تحلیل فرمالیستی متن بالا این است که آیا آهنگ شعر با درونمایهٔ آن هماهنگ است. فرمالیست‌ها موفق شدند تماس ضروری عروض را با زبان شناسی و معنا شناسی برقرار سازند (ولک، 1388: 464) در شعر نخست کیفیت ریتمیک و آهنگین شعر، یکی از عوامل مهم در ضعف مرثیه از دیدگاه نوع ادبی غنایی است. پورنامداریان اشاره می‌کند که اگر مقاطع ارکان عروضی با مقاطع کلمات منطبق شود، تکیه بر مقاطع کلمات و ارکان می‌افتد و باعث می‌شود ریتم و آهنگی ضربی‌تر و سنگین‌تر بر خواننده تحمیل شود. در حالی که اگر مقاطع ارکان در مقاطع کلمات نباشد ریتم و آهنگی نرم‌تر و ملایم تر بر شعر حاکم می‌شود (پورنامداریان،1382: 101-100) مقاطع رکن عروضی فاعلاتن اغلب با مقاطع کلمات همسان است.

شغل دولت/ بی خطر شد/کار ملت/با خطر
تا تهی شد/دولت و مل/لت ز شاه/دادگر
شد جهان پر/شور و شر از/رفتن دس/تور و شاه
کس نداند/تا کجاخوا/هد رسید این/ شور و شر

این کیفیت ریتمیک، با موضوع مرثیه همخوانی ندارد. با توجه به اینکه دو متن یاد شده روایی است بحث مهم دیگری در چارچوب نظریهٔ فرمالیستی نیز یاری کننده است و آن بحث داستان story و پیرنگ sjuzet/plot است. داستان سلسله وقایع است در نظام کرونولوژیک آن که در عالم واقع اتفاق افتاده است و پیرنگ «آزاد کردن آن سلسله وقایع است از این نظام علیت و در

www.SID.ir

Archive of SID

آوردن آن به صورت یک متن ادبی». (شفیعی کدکنی، 1391: 43) پیرنگ مواد داستانی را از حالت تاریخمند و ساده درمی‌آورد و با تمهیداتی آن احساس عادی شده را دوباره برای خواننده زنده می‌کند (رک. همان: 44-43 همچنین رک. Bennett,2003: 19) در دو متن یاد شده چنان که آشکار است وقایع به صورت تاریخمند، آشنا و مورد انتظار نوشته شده است و گوینده موفق نشده ادبیت متن را برجسته کند.

2-1-2- جهت گیری پیام به سمت مخاطب در مرثیه

در حالت دوم، ممکن است جهت گیری پیام در مرثیه به سمت مخاطب باشد. در مرثیه‌هایی که جهت گیری پیام به سوی مخاطب است، ما با دو نوع مخاطب مواجه هستیم. اول مخاطبی که زنده است و گوینده مطمئن است که حرف او را می‌شنود و دوم مخاطب که فرضی است و خود گوینده هم آگاه است که حرف او را نمی‌شنود. برای نمونه اول، این شعر رودکی را می‌توان مثال زد:

ای آنکه غمگنی و سزاواری — و اندر نهان سرشک همی باری
از بهر آن کجا نبرم نامش — ترسم ز سخت انده و دشواری
رفت آنکه رفت و آمد آنک آمد — بود آن که بود، خیره چه غم داری؟
هموار کرد خواهی گیتی را؟ — گیتی ست کی پذیرد هموارى؟
مستی مکن که نشنود او مستی — زاری مکن که نشنود او زاری
شو تا قیامت آید زاری کن — کی رفته را به زاری باز آری
آزار بیش بینی زین گردون — گر تو به هر بهانه بیازاری
گویی گماشته است بلایی او — بر هر که تو بر او دل بگماری
ابری پدید نی و کسوفی نی — نگرفت ماه و گشت جهان تاری
فرمان کنی یا نکنی ترسم — بر خویشتن ظفر ندهی باری
تا بشکنی سپاه غمان بر دل — آن به که می بیاری و بگساری
اندر بلای سخت پدید آید — فضل و بزرگمردی و سالاری

(رودکی، 1386: 54)

روی سخن شاعر با مخاطبی –ظاهراً فرضی– است که به خاطر مرگ کسی گریان است. گوینده خود هم موافق اندوه مخاطب است و این از جمله «سزاواری» و سؤالات عاطفی مانند «هموار کرد

www.SID.ir

Archive of SID

خواهی گیتی را» و «کی رفته را به زاری باز آری» آشکار است. از سوی دیگر وجود مصوت بلند «ا» کمک می‌کند که شعر با اندوه بیشتری خوانده شود. گوینده، این اندوه عمیق را با کارکرد ترغیبی زبان سعی می‌کند عاقلانه حل کند. از این رو، منشأ شعر اندیشه‌ها و افکار گوینده نیز هست. حضور جملات عاطفی و جملات تعلیمی – که کارکرد ترغیبی دارند– نشان از درگیری عاطفه و اندیشهٔ گوینده در قبال مسئلهٔ مرگ است. تقابل بیت 9 که عاطفی است با ابیات 10 و 11 که عقلانی و تعلیمی است این کشمکش را نشان می‌دهد. گوینده در نهایت جانب اندیشه را می‌گیرد و از مخاطب می‌خواهد تا می بیارد و سپاه غمان را بشکند. در برابر این تم فیلسوفانه و خردگرایانه، در مرثیه های قرن ششم– که جهت گیری پیام به سوی مخاطب فرضی زنده است– با تم عارفانه و زاهدانه مواجه می‌شویم مانند شعر خاقانی در پیش درآمد قصیده‌ای که در مرثیهٔ امام محمد یحیی ساخته است:

ناورد محنت است در این تنگنای خاک — محنت برای مردم و مردم برای خاک
جز حادثات حاصل این تنگنای چیست — ای تنگ حوصله چه کنی تنگنای خاک
این عالمی است جافی و ز جیفه موج زن — صحرای جان طلب که عفن شد هوای خاک

(خاقانی، 1373: 237)

گوینده از طریق تقابل دوگانهٔ «صحرای جان» و «تنگنای خاک» درونمایه‌ای عارفانه از طریق کارکرد ترغیبی زبان برای شعر ایجاد کرده است. این ویژگی در مرثیه های جمال‌الدین عبدالرزاق و انوری بسیار دیده می‌شود (امامی، 1369: 241) این نوع بیان شبیه تک گویی نمایشی در زبان داستان است که گوینده ضمن اینکه با مخاطب ارتباط کلامی برقرار می‌کند احساسات و عواطف خود را هم به زبان می آورد. گروه دوم از مراثی، مراثی‌ای هستند که جهت گیری پیام به سوی مخاطب غیر زنده است. این گروه از مرثیه‌ها، بسیار عاطفی هستند. شاعر از شدت هیجان و عاطفه، یا خود متوفّی را مورد خطاب قرار می‌دهد و یا عوامل طبیعی را فرا می‌خواند؛ فرّخی در مرثیهٔ معروف خود در ابیات فراوانی، شاه متوفّی را مورد خطاب قرار می‌دهد و عواطف خود را با او در میان می‌گذارد:

آه و دردا که کنون قرمطیان شاد شوند — ایمنی یابند از سنگ پراکنده و دار
آه و دردا که کنون قیصر رومی برهد — از تکاپوی برآوردن برج و دیوار...
خیز شاها که جهان پر شغب و شور شدست — شور بنشان و شب و روز به شادی بگذار
خیز شاها که به قنّوج سپه گرد شده است — روی زانسو نه و بر تارکشان آتش بار

www.SID.ir

Archive of SID

خیز شاها که رسولان شهان آمده‌اند هدیه‌ها دارند آورده فراوان و نثار
خیز شاها که امیران به سلام آمده‌اند بارشان ده که رسیدست همانا گه بار...
(فرّخی، 1371: 91)

مسعود سعد در یک مرثیه خطاب به متوفّی (سید حسن) می‌گوید:

بر تو سید حسن دلم *گرید* که چو تو هیچ غمگسار نداشت
تن من زار بر تو می‌نالد که تنم هیچ چون تو یار نداشت..
(مسعودسعد، 1364: 4-833)

گوینده کسی را مورد خطاب قرار داده که می‌داند پاسخی به او نمی‌دهد، از این رو کلام او سرشار از عاطفه و احساس است. این گونه مرثیه‌ها، بیشتر به یک تک گویی درونی می‌ماند که شاعر در تنهایی خودش سروده است. نمونهٔ دیگر آن مرثیهٔ خاقانی است در مرگ سپهبد لیالواشیر:

ای قبلهٔ جان کجات جویم جانی و به جان هوات جویم
گر زخم زنی سنانت بوسم ور خشم آری رضات جویم...
(خاقانی، 1373: 304)

این شیوه، یعنی خطاب قرار دادن شخص فوت شده در بسیاری از مرثیه های عاطفی دیده می‌شود. مولفه مهم اشعار بالا و بسیاری از مرثیه‌های صمیمی انعکاس لحن شفاهی گوینده در زبان شعر است. به همین جهت شعر حالت تک گویی درونی به خود می گیرد و حس عاطفی آن بهتر منتقل می‌شود. علاوه بر این مورد، شاعر گاهی به خاطر غلبه احساس، طبیعت را فرا می‌خواند و آن را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ نمونه از خاقانی در مرثیهٔ امام محمد یحیی:

ای آفتاب حربهٔ زرّین مکش که باز شمشیر سنجری ز قضا در قراب شد
وی مشتری ردا بنه از سر که طیلسان در گردن محمد یحیی طناب شد...
(همان: 157)

گوینده از طریق مخاطب قرار دادن طبیعت بی جان، گزاره های عاطفی زیادی خلق کرده و تأثیرگذاری شعر را بسیار بالا برده است. شاعر نگاه عادت گریز خود را از طریق کارکرد ادبی زبان به مخاطب منتقل کرده است. علاوه بر این موارد، خاقانی در مرثیه سرایی ابتکارات و آشنایی زدایی‌های دیگری در نحوهٔ خطاب دارد، وی گاهی قشرهای مختلف مردم را مورد خطاب قرار می‌دهد تا همه را در اندوه خود شریک گرداند:

www.SID.ir

Archive of SID

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید
(خاقانی، 1373: 158)

از این طریق، خاقانی همهٔ مردم را در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها به اندوه خود فرا خوانده است. همچنین شاعر در یک مرثیه از زبان متوفّی، دیگران را مورد خطاب قرار می دهد:

دلنواز من بیمار شمایید همه بهر بیمار نوازی به من آیید همه
(همان: 406)

همهٔ اینها «تمهیدات»ی است که شاعر از طریق آن موضوع مرگ یک عزیز را در قالب شعر آورده است و بدین وسیله از طریق ایجاد فرم تازه در نحوهٔ ارائهٔ پیام باعث شده است که خواننده به جای اینکه در پی این باشد که بداند « چه اتفاقی افتاده است» آن اتفاق را می‌بیند، ادراک می‌کند و با تمام وجود حس می‌کند. اشکلوفسکی می‌گوید: «تنها از راه خلق فرم‌های تازهٔ هنری است که می‌توان آن احساس را در انسان نسبت به جهان برگرداند، چیزی که بتواند اشیاء مرده را زنده کند و بدبینی را از میان ببرد» (شفیعی کدکنی، 1391: 42)

2-1-3- جهت گیری پیام به سمت گوینده در مرثیه

حالت سوم ارتباط کلامی، وقتی است که جهت‌گیری پیام به سمت گوینده باشد. این گونه مراثی، عاطفی‌ترین مرثیه‌ها هستند. دو نمونه از خاقانی در **مرثیه فرزند و اهل خانواده:**

دریغ میوهٔ جانم رشید کز سر پای به بیست سال درآمد به یک نفس بگذشت
مرا ذخیره همین یک رشید بود از عمر نتیجهٔ شب و روزی که در هوس بگذشت...
(خاقانی،1373: 834)

پسر داشتم چون بلند آفتابی ز ناگه به تاری مغاکش سپردم
به درد پسر مادرش چون فرو شد به خاک آن تن دردناکش سپردم
(همان: 902)

خاقانی همچنین ترکیب بندی در رثای فرزندش دارد که جهت گیری آن به سمت گوینده است:

مشکل حال چنان نیست که سر باز کنم عمر در سر شده بینم چو نظر باز کنم...
(همان: 5-541)

www.SID.ir

Archive of SID

مرثیهٔ مهم دیگری که در آن جهت گیری پیام، اغلب به سوی گوینده است، قصیدهٔ فرّخی است در مرثیهٔ سلطان محمود غزنوی؛ گوینده از زاویه دید خودش، شهر غزنین و خانه‌ها و کوی‌ها، کاخ‌ها، مهتران، بانوان، خواجگان، مطربان و... را در سوگ محمود وصف می‌کند:

خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش — نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار
کوی‌ها بینم پر شورش و سر تا سر کوی — همه پر جوش و همه جوشش از خیل سوار
رسته‌ها بینم بی‌مردم و درهای دکان — همه بر بسته و برزده هر یک مسمار
(فرّخی، 1371: 90)

2-2- روابط گوینده و مخاطب در مرثیه

بحث دیگری که در تحلیل مرثیه اهمّیت دارد، این است که گویندهٔ مرثیه با شخص فوت شده –که اغلب مورد خطاب نیز قرار می‌گیرد– چه رابطه‌ای دارد و این رابطه چگونه در زبان مرثیه دیده می‌شود. گوینده گاهی از سر اجبار و انجام وظیفه باید مرثیه‌ای می‌گفته است. برخی مراثی درباری، یعنی مرثیه‌هایی که برای مرگ شاه یا یکی از درباریان سروده شده، از این ویژگی برخوردار است. از سوی دیگر گوینده ممکن است یکی از نزدیکان شخص فوت شده باشد. این نوع رثا را مراثی شخصی یا خانوادگی می‌نامند. محققان به اتّفاق این گونه مرثیه‌ها را عاطفی‌ترین و صمیمی‌ترین مرثیه‌ها دانسته‌اند (امامی، 1369: 50).گوینده در مرثیه های شخصی، از انگیزهٔ عاطفی خاصی بهره می‌گیرد که همه آن را یا تجربه کرده‌اند و یا تجربه خواهند کرد (همان)، از این رو این گونه مراثی تأثیر گذاری فراوانی دارند. از این نمونه است مرثیهٔ خاقانی در سوگ پسرش:

در فراق تو از این سوخته تر باد پدر — بی چراغ رخ تو تیره بصر باد پدر...
چشمهٔ نور منا خاک چه مأوی گه توست — که فدای سر خاک تو پدر باد پدر
تا تو پالوده روان در جگر خاک شدی — بر سر خاک تو پالوده جگر باد پدر...
زیر خاکی و فلک بر زبرت گرید خون — بی تو چون دور فلک زیر و زبر باد پدر...
ای غمت مادر رسوا شده را سوخته دل — از دل مادر تو سوخته تر باد پدر
پسری کآرزوی جان پدر بود گذشت — تا ابد معتکف خاک پسر باد پدر
(خاقانی، 1373: 6-545)

www.SID.ir

Archive of SID

چنان که آشکار است، رابطهٔ گوینده مرثیه و مخاطب (شخص متوفّی) رابطهٔ پدر فرزندی است. انگیزهٔ ایجاد شعر اندوه عمیق شاعر است. شاعر با جهت گیری پیام به سوی خود، نه تنها اندوه عمیق مرگ فرزند را نسبت به خود شرح کرده بلکه آن اندوه را به دعا خواسته است. تکرار ردیف «باد پدر» در هر بیت، گوینده را هدف اصلی این اندوه قرار داده است. استعاره «چشمهٔ نور من»، به زیبایی رابطهٔ عاطفی گوینده و مخاطب را در زبان شعر نشان می‌دهد. تکرار واژه‌های پدر و پسر در بیت پایانی تأکید دیگری است بر رابطهٔ گوینده و مخاطب. زبان شعر بسیار ساده و روان است. این بیانگر غلیان عاطفهٔ شاعر و لحن شفاهی وی است؛ به همین جهت است که شعر به صورت یک تک گویی درونی جلوه می‌کند. تکرار مصوّت بلند «ا» اندوه عمیق شاعر را در زبان شعر نشان داده است. همچنین تکرار این مصوّت باعث می‌شود که شعر بسیار آرام و غمگین خوانده شود. علاوه بر این توازن هجایی شعر که بر بحر رمل استوار است، متانت شعر را بالا برده است. به زعم امامی این بحر پرکاربردترین بحر در مراثی ادبیات فارسی، قبل از قرن هشتم است (امامی،1369: 80). با توجّه به اینکه شاعر مقاطع ارکان عروضی را اغلب در مابین کلمات قرار می‌دهد، شعر آرام‌تر خوانده می‌شود و اندوه عمیق آن بیشتر حس می‌شود. فرمالیست‌های روس شکل را منتج از دو عمل می‌دانند: شکل شکنی deformation و سازمان دهیorganization؛ شکل شکنی تغییراتی است که در مصالح (مواد) یک اثر ادبی ایجاد می‌شود تا به طور مثال زبان به زبان شعری تبدیل شود (ولک،1388: 464). در متن بالا اصطلاحات «چراخ رخ»، «چشمهٔ نور من»، «خاک»، «جگر خاک»، «خون گریستن فلک» و ... هنرسازه‌هایی هستند که شاعر از «ماده» زبان ساخته و شکل گردانی کرده است. منظور از سازمان دهی این است که در هر اثر اصیل هنری، این هنر سازه‌ها باید به صورت روشمند اعمال شود، باید سازمان یافته باشد، باید با یکدیگر هماهنگ شده باشند تا بتواند تمامیت اثر هنری –ساختار یا حالت خاص آن – را تضمین کنند (همان). در متن بالا تکرار واژه‌های پدر، مادر و پسر از یک سو و تکرار واژه‌های سوخته، خاک، فلک و جگر از سوی دیگر یک مرثیه خانوادگی را در ساختار شعر گنجانده است که به طور کامل با یکدیگر – چه به لحاظ ساختار و چه به لحاظ حالت غمگین – هماهنگ و سازمان یافته‌اند و باعث تمامیت اثر هنری و «وحدت تأثیر» آن شده است. فرم حاصل همکاری «هنر سازه‌ها» با یکدیگر در درون یک «متن» است (شفیعی کدکنی،1391: 83) فرمالیست‌ها بحث کردند که ارزش و کارکرد یک هنر سازه بستگی به ارتباط آن هنر سازه با سایر هنر سازه‌هایی دارد که به وسیلهٔ خود متن بنیاد گذاشته شده است

www.SID.ir

Archive of SID

(Bennett,2003: 37) با توجه به این تعریف‌ها و نکات پیش گفته، شاعر موفق شده است «فرم» مناسبی برای بیان «تم» مرثیه ای خود ایجاد کند و این خود عامل اصلی صمیمیت عاطفی شعر است.

2-3- زبان غنایی در مرثیه

با توجه به مطالب پیش گفته، بهترین نمونه‌های گونهٔ ادبی مرثیه آنهایی است که احساس گوینده در زبان متن دیده شود. به این نوع مراثی در این مقاله مرثیه‌های غنایی می‌گوییم و ویژگی‌های زبان غنایی (ذاکری کیش و همکاران، 1393: 138-111) را در آنها بررسی می‌کنیم.از وقتی که موسیقی – به معنی یک ابزار فیزیکی- در کنار شعر غنایی نبود، نقش آن را زبان بر عهده گرفت. از این رو چگونگی انتخاب آواها، صامت‌ها و مصوت‌ها می‌تواند بر آهنگ و لحن شعر تأثیر بگذارد. شلایر ماخر معتقد است: بیش از هر چیز شعر آواست. از نظر او جنبهٔ موسیقایی زبان با بیانِ «ذهنیت ناب حالت درونی» تحقق می‌یابد (ولک،1374: 358) از نظر هزلت، موسیقی زبان، خود را با موسیقی ذهن تطبیق می‌دهد و آن را بیان می‌کند. به نظر او میان موسیقی و هیجان ریشه دار پیوند نزدیک وجود دارد (همان:240) فرمالیست‌ها هم- چنان که پیش از این گفته شد – به اهمیت زبان در تحلیل‌های شعری بسیار تأکید داشتند. از آنجا که مرثیه یکسره بر بیان انگیزهٔ عاطفی تکیه دارد و همین انگیزه محوری است که شعر را پیش می‌برد و ابیات آن را منسجم جلوه می‌دهد، زبان در آن اهمّیت اساسی دارد. یک مرثیهٔ خوب و صمیمی از لحاظ زبانی هم باید مورد تأیید باشد.

2-3-1- زبان ساده

وردزورث، یکی از سردمداران مکتب رمانتیسیسم، در انتقاد از لیسیداس می‌نویسد: «نویسنده ای که به دنبال زیبایی‌های مفروض به هر دری بزند، دستخوش هیجان راستین نشده است» (همان:168). وی، «با دور افکندن صحنه آرایی‌های رمانتیک و کلمات و الفاظ پر زرق و برق و میان تهی و به کار بردن زبانی ساده و بی پیرایه در بیان احساس، شعر خاص خود را آفرید» (پریستلی،1352: 164) بهترین مرثیه‌ها، از زبان ساده و بی پیرایه بهره گرفته‌اند. این ویژگی با دقت در مرثیه های شاعرانی که به دشوارگویی معروفند، آشکار است. این مرثیهٔ انوری از لحاظ سادگی زبان با سایر قصاید او قابل مقایسه نیست:

شهر پر فتنه و پر مشغله و پر غوغاست سید و صدر جهان بار ندادست کجاست
دیر شد دیر که خورشید فلک روی نمود چیست امروز که خورشید زمین ناپیداست

www.SID.ir

Archive of SID

بارگاهش ز بزرگان و ز اعیان پر شد او نه بر عادت خود، روی نهان کرده چراست
دوش گفتند که رنجورترک بود آری بار نادادنش امروز بر آن قول گواست
پرده دارا تو یکی در شو و احوال بدان تا چگونه است، بهش هست که دل‌ها درواست
ور تو را بار بود خدمت ما هم برسان مردمی کن بکن این کار که این کار شماست...
(انوری،1364: 46)

استفاده از جملات کوتاه و کلمات آسان و شبیه به بیان گفتاری امّا سرشار از عاطفه و احساس، بیانگر صمیمیت مرثیهٔ فوق است. همین ویژگی در مرثیه‌های فرّخی (ر ک. فرّخی،1371: 90)، مسعود سعد سلمان (ر ک. مسعود سعد،1364: 751)، جمال‌الدین عبدالرزاق (ر ک. امامی،1369: 241) و خاقانی (خاقانی،1373: 308-306) نیز دیده می‌شود. اشکلوفسکی در کنار اصل «آشنایی زدایی»، اصل «دشوارسازی» را می‌آورد. شفیعی کدکنی ضمن بحث در باب این نکته، اشاره می‌کند که این اصل رقیب بسیار نیرومندی به نام « اصل ساده کردن هنر» دارد که در اصطلاح به آن «سهل ممتنع» نیز می‌گویند (شفیعی کدکنی،1391: 110-109) پس می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی یک مرثیهٔ غنایی، استفاده از زبان (کلمات، واژگان و عبارت‌ها) ساده است. نویسنده برای انتقال عاطفهٔ مورد نظر از واژگان کاملاً ساده و عامه فهمی استفاده می‌کند که مخاطب برای فهم مدلول آن اغلب نیروهای عاطفی درون خود را به کار می‌گیرد. اگر چه از نظر فرمالیست‌ها که بیشتر به فرم و شکل آثار هنری اهمیت می دهند و دشوار یابی کلام و طول مدت ادراک حسی و آشنازدایی برایشان اولویت دارد، امری حایز اهمیت نیست.

2-3-2- استفاده از شبه جمله های عاطفی

استفاده از شبه جمله‌ها نظیر خطاب ندایی به متوفّی و شبه جمله‌های بیان درد و حسرت نظیر «دریغا» و «آه» در تقویت زبان غنایی مرثیه‌ها، عامل مهمی است. سنایی در قصیده ای، از قافیه آه استفاده می‌کند و تمامی کلمات قافیه را با آن متناسب می‌کند (ر ک. سنایی نقل از امامی،1369: 166) در مرثیه‌های صمیمی همواره با شبه جمله های عاطفی مواجه هستیم. برای نمونه در مرثیه فرّخی بر سلطان محمود:

کاشکی آن شب و آن روز که ترسیدم از آن نفتادستی و شادی نشدستی تیمار
کاشکی چشم بد اندر نرسیدی به امیر آه ترسم که رسید و شده مه زیر غبار

www.SID.ir

Archive of SID

رفت و ما را همه بیچاره و درمانده بماند — من ندانم که چه درمان کنم این را و چه چار
آه و دردا و دریغا که چو محمود ملک — همچو هر خاری در زیر زمین ریزد خوار
آه و دردا که همی لعل به کان باز شود — او میان گل و از گل نشود برخوردار
آه و دردا که بی او هرگز نتوانم دید — باغ فیروزی پر لاله و گل‌های به بار...

(فرّخی، 1371: 91-90)

شبه جمله های گوناگون در کنار زبان ساده و استفاده از مصوت بلند «ا» و مصوت بلند «ی» و غلبه آن بر مصوت «و» و «ـُـ» باعث می‌شود که لحن شعر در هنگام خواندن بسیار غمگین ادا شود. استفاده از شبه جمله‌ها در ایجاد زبان غنایی مرثیه بسیار کاربردی و مهم است. این عامل، خصوصیات آوایی کلمات را به خوبی در موسیقی زبان جلوه می‌دهد. بنابراین برای القای حس عاطفی گوینده بسیار مؤثر است.

2-3-3- تکرار کلمات، جملات و ساخت‌های نحوی

نظریه‌پردازان معتقدند مرثیه بلافاصله پس از مرگ عزیزی ایجاد نمی‌شود. دیدرو می‌نویسد: «آیا به مجرّد از دست دادن دوست یا دلبند خود به سرودن شعری دربارهٔ مرگ می‌پردازید؟ نه... هنگامی انسان می‌تواند حق مطلب را ادا کند که زمانی بر آن درد بزرگ سپری شده باشد، حساسیت مفرط فروکش کرده باشد، شخص از فاجعه دور شده باشد، روان آدمی آرامش یافته باشد، که بتواند خوشی‌های گذشته را فرایاد آورد... و خاطره را با خیال درآمیزد... می‌گویی که گریانی، ولی کسی که به دنبال وصفی هنرمندانه و چشمگیر دوان است... و ذهنش به موزون ساختن شعرش مشغول است دیگر گریه نمی‌کند. اشک که جاری می‌شود، قلم از دست می‌افتد، شاعر عنان خود را به دست احساساتش می‌دهد و شعر سرایی را رها می‌کند» (ولک، 1373: 100). با این همه، در برخی مراثی صمیمی ساختاری وجود دارد که آن را به شیون عزیز تازه فوت شده شبیه می‌گرداند. یکی از این ساختارها تکرار کلمه‌ها، جمله‌ها و ساخت‌های نحوی است. عنصر تکرار در شیون‌های مادران و پدران داغ دیده همواره دیده می‌شود. آنها، از نهایت صمیمیت، جملات و عبارات خاصی را در نالهٔ خودشان پی در پی تکرار می‌کنند. در مراثی صمیمی تکرار، عامل مهمّی است که صمیمیت عاطفی مرثیه را بازگو می‌کند. تکرار ساخت نحوی «آه و دردا که کنون» (7 بار) و «خیز شاها که» (9 بار) در مرثیه فرّخی که پیشتر ذکر شد از این نمونه است؛ این تکرارها مرثیه را مانند شیون کسی که

www.SID.ir

Archive of SID

بلافاصله پس از مرگ عزیزی می‌نالد، جلوه داده است؛ خواننده در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها از این طریق می‌تواند ناله‌های مرثیه سرا را تجسم کند.فرمالیست‌ها معتقدند «هدف هنر این است که ما را به دیدن وا دارد نه به دانستن» (ولک،1388: 465) شاعر با کمک این تکرارها علاوه بر این که پیام عاطفی مورد نظر خود را پی در پی گوشزد می‌کند مخاطب را هم از منظر عاطفی با کلام خود درگیر می‌کند. شاعران همچنین از این طریق نغمه‌ها و آواهای سوگواری مردم کوچه و بازار را در موسیقی شعر رسمی فارسی وارد کردند. ویژگی دیگری که ساختار مرثیه را به یک شیون صمیمی بدل می‌کند، تکرار یک کلمه در یک قطعه شعر است. این کلمه اگر از ارکان عاطفی شعر باشد، بار عاطفی کلام را بسیار بالا می‌برد. مسعود سعد در یک ترکیب بند، مرثیه‌ای در سوگ رشید نامی سروده و در یکی از بندها رابطهٔ عاطفی او را با پدرش وصف کرده است. در این بند 8 بیتی او 16 بار واژهٔ پدر را تکرار کرده است و با برجسته کردن «پدر» موقعیت او را در قبال مرگ فرزند به خوبی در شعر به تصویر کشیده است:

ای رشید ای عزیز و شاه پدر — روز و شب آفتاب و ماه پدر
ای ادیب پدر دبیر پدر — اعتماد پدر پناه پدر
به تو نازنده بود جان پدر — و ز تو بالنده بود جاه پدر
تا نشسته پدر بر آتش توست — تازه دودی شدست آه پدر...

(مسعود سعد،1364: 752).

چنان که آشکار است تکرار **پدر** در این بند، بار عاطفی کلام را بسیار تقویت کرده است. شاعر کلمهٔ پدر را در صدر اغلب مصراع‌ها و حتی نیم مصراع‌ها تکرار می‌کند و با این کار در واقع به واسطهٔ شکستن معیارهای مسلط و آشنای هنری در سطح اَشکال ادبی آشنایی زدایی می‌کند و فرم تازه‌ای را برای انتقال حس عاطفی پدر فرزندی در زبان شعر ایجاد می کند. این گونه است که شاعر موفق شده است از طریق این تکرارها و قرینه سازی‌های آوایی، «شکل» هنر خودش را آشکارسازی کند و خواننده نیز از طریق همین شکل متوجه تماتیک (= درون مایه / مایگان) متن می‌شود. اشکلوفسکی معتقد است عناصری مانند قافیه، قرینه سازی و تکرار نمونه‌هایی از هنر است که سرعت متن را کاهش می‌دهد و ما را به بذل توجه وا می‌دارد (ولک، 1388: 476) در شعر فارسی به عناصر مذکور ردیف نیز اضافه می‌گردد. در قرن ششم، خاقانی با آوردن ردیف‌هایی مانند «بگریستی»، گزاره‌های عاطفی زیادی در مرثیه خود ایجاد کرد:

www.SID.ir

Archive of SID

کاشکی گردون طریق نوحه کردن داندی تا بر اهل حکمت و ارباب ظن بگریستی
کاشکی خورشید را زین غم نبودی چشم درد تا بر این چشم و چراغ انجمن بگریستی
کاشکی خضر از سر خاکش دمی برخاستی تا به خون دیده بر فضل و فتن بگریستی
کاشکی آدم به رجعت در جهان بازآمدی تا به مرگ این خلف بر مرد و زن بگریستی
(خاقانی،1373: 442)

2-3-4- استفاده از استعاره با ژرف ساخت عاطفی

از دیگر ویژگی‌های زبان غنایی، در مراثی صمیمی استفاده از استعاره‌هایی است که ژرف ساخت آن عاطفهٔ شاعر است: خاقانی در مرثیهٔ پسر خود می‌گوید:

نازنینان منا مرد چراغ دل من همچو شمع از مژه خوناب جگر بگشایید
خبر مرگ جگر گوشهٔ من گوش کنید شد جگر چشمهٔ خون چشم عبر بگشایید...
آنک آن تازه بهار دل من در دل خاک از سحاب مژه خوناب مطر بگشایید...
سرو سیمین قلم زن شد و در وصف قدش سر زرّین قلم غالیه خور بگشایید...
(همان:162-160)

استعاره های «چراغ دل»، «جگر گوشه»، «تازه بهار دل من»، «سرو سیمین قلم زن» و... بیانگر عمق اندوه شاعر و رابطهٔ عاطفی او با فرزند خویش، در زبانی غنایی است. خاقانی در مرثیهٔ سپهبد لیالواشیر از استعاره‌هایی مانند «قبلهٔ جان»، «درّ گران‌بهاتر از روح»، «ماه سبک عنان تر از عمر» و «خورشید» استفاده می‌کند (همان:5-304). شکل دیگر بیان استعاری، در زبان غنایی مرثیه، بهره گیری گسترده از **تشخیص** است. شاعر گاهی از غلیان عواطف خود، طبیعت را برای همدردی فرا می‌خواند:

گفتم به گوش صبح که این چشم زخم چیست کاشکال و حال چرخ چنین ناصواب شد
صبح آه آتشین ز جگر برکشید و گفت دردا که کارهای خراسان زآب شد...
(همان:156)

بنابراین شاعر مرثیه سرا غم از دست دادن عزیز خود را به عنوان یک محتوا یا به قول فرمالیست-ها «ماده»، به واسطهٔ شعر مرثیه‌ای با زبان برجسته شده به عنوان «تمهید» از مرحلهٔ پیشا زیبایی شناختی به مرحلهٔ زیبایی شناختی رسانده است.

www.SID.ir

Archive of SID

2-3-5- گزاره های تسلی بخش

در اغلب مرثیه‌ها، گوینده نخست خود سعی می‌کند مرگ متوفّی را قبول کند و سپس به مخاطب فرضی بقبولاند. از این رو از گزاره‌هایی استفاده می‌کند که در حکم تسلّی خاطر هستند. انوری گوید:

آفریده چه کند گر نکشد بار قضا — کافرینش همه در سلسلهٔ بند قضاست
والی ما که سپهرست ولایت سوز است — وای کین والی سوزنده بغایت والاست
اجل از بار خدای اجل اندر نگذشت — گر تو گویی که ز من در گذرد این سوداست
چه توان کرد برون شد ز قضا ممکن نیست — دامن از عمر بیفشاند و به یک ره برخاست

(انوری،1364: 47-46)

3- نتیجه

یکی از عاطفی‌ترین انواع شعر غنایی مرثیه است. عمق عاطفی یک مرثیه از طریق تحلیل آن از منظر نظریه ارتباط کلامی تا حدود زیادی قابل تشخیص است. در مرثیه‌ها جهت گیری پیام ممکن است به سمت موضوع، مخاطب و گوینده باشد. علاوه بر این شاعر می‌تواند با توجه به تسلّط خود در بیان احساسات به زبان شعر همزمان جهت گیری پیام را به طرف خود پیام هم قرار دهد. اگر جهت گیری پیام به سمت موضوع باشد خواننده با کلامی گزارش گونه و توصیفی مواجه می‌شود؛ هر قدر هم شاعر کارکرد شعری زبان خود را تقویت کند باز عاطفهٔ مطرح شده در این مرثیه‌ها اغلب جانبی است و کمتر صمیمیت در آن دیده می‌شود. اگر جهت گیری پیام به سمت مخاطب باشد: یا مخاطب شاعر یک مخاطب فرضی زنده است و یا شخص متوفی است؛ در حالت اول، کلام مانند تک گویی نمایشی می‌شود و در حالت دوم کلام شکل تک گویی درونی پیدا می‌کند. در این نوع اخیر صمیمیت عاطفی پر رنگ تر از انواع قبلی است. علاوه بر اینها شاعر می‌تواند در مرثیه، اشیاء را هم مورد خطاب قرار دهد: در این حالت شاعر با عنصر «تشخیص»، رنگ عاطفی کلام خود را برجسته می‌کند و آشنایی زدایی می‌کند. عاطفی‌ترین مرثیه‌ها، مرثیه‌هایی است که جهت گیری پیام به سمت گوینده است. اگر در این مراثی رابطهٔ گوینده و متوفی رابطهٔ خانوادگی باشد، اوج صمیمیت عاطفی در زبان شعر منعکس می‌شود؛ در این نوع مرثیه‌ها که در این مقاله « مرثیه غنایی» نامیده می‌شود زبان، کارکرد عاطفی دارد و کلمات و واژگان ساده و عامه فهم هستند. شاعر

www.SID.ir

Archive of SID

در این مرثیه‌ها از شبه جمله‌های عاطفی زیاد بهره می‌گیرد و ساخت‌های نحوی و جملات و کلمات عاطفی را در شعر تکرار می‌کند. این تکرارها همواره نوعی موسیقی و لحن را از طریق زبان به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین در مرثیه‌های غنایی، خواننده با استعاره‌هایی مواجه می‌شود که ژرف ساخت آن قلمرو عاطفی گوینده است.

4- منابع

۱-امامی، نصرالله ، **مرثیه سرایی در ادبیات فارسی ایران**، تهران: جهاد دانشگاهی، 1369.

۲-امیر معزّی، محمّد بن عبدالملک، **دیوان**، تصحیح و تحشیه عباس اقبال آشتیانی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر، 1389.

۳-انوری ابیوردی، اوحد الدین، **دیوان**، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، 1364.

۴-پریستلی، جی. بی، **سیری در ادبیات غرب**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسه انتشاراتی امیرکبیر، 1352.

۵-پورنامداریان، تقی، **گمشدهٔ لب دریا**، تهران: سخن، 1382.

۶-تفضّلی، احمد، **شعری در رثای مرزکو**، مجله راهنمای کتاب، سال دهم، شماره ششم، ص 579- 577. 1346.

۷-جاماسب آسانا، **متون پهلوی**، گزارش سعید عریان، تهران: کتابخانه جمهوری اسلامی ایران، 1371.

۸-خاقانی شروانی، **دیوان**، به کوشش ضیاءالدین سجادی، چاپ چهارم، تهران: زوّار، 1373.

۹-ذاکری کیش، امید و اسحاق طغیانی و سید مهدی نوریان، **تحلیل ساختاری زبان غنایی: با تکیه بر نفثه المصدور**، مجلهٔ جستارهای زبانی، دوره5. ش2. صص138-111. 1393.

۱۰-رضایی، رضا، محمد شیخ و فراست عسکری، **صدق و کذب عاطفه در مرثیه‌های متنبی**، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، صص 45-60، 1394.

۱۱-رودکی سمرقندی، **دیوان**، تصحیح نصرالله امامی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات فرهنگ و تمدن ایران، 1386.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۲-روشنفکر، کبری و عیسی متقی زاده و نورالدین پروین و سید علی سراج، **بررسی گونهٔ کاربردی زبان زنانه در مرثیه معاصر: با تأکید بر مرثیه‌های سعاد صباح**، فصلنامهٔ جستارهای زبانی،دورهٔ 4. شمارهٔ4. صص136-111، 1392.

۱۳-سرّامی، قدمعلی، **از رنگ گل تا رنج خار، شکل شناسی داستان های شاهنامه**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، 1368.

۱۴-شفیعی کدکنی، محمدرضا، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن، 1391.

۱۵-غلامعلی زاده، جواد و ابراهیم میر، **بررسی تطبیقی مراثی نزار قبانی و احمد شاملو**، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال سیزدهم، شماره بیست و پنجم، صص 96-79، 1394.

۱۶-فرّخی سیستانی، **دیوان**، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی،چاپ چهارم، تهران: زوّار، 1371.

۱۷-قاسمی پور، قدرت، **صورت گرایی و ساختارگرایی در ادبیات**، ویراست دوم، اهواز: دانشگاه شهید چمران، 1391.

۱۸-کالر جاناتان، **بوطیقای ساخت گرا**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: مینوی خرد. 1388.

۱۹-ماهیار نوابی، یحیی، **یادگار زریران**، چاپ دوم، تهران: اساطیر، 1387.

۲۰-مسعود سعد سلمان، **دیوان**، به اهتمام مهدی نوریان، اصفهان: کمال، 1364.

۲۱-مکاریک، ایرنا ریما، **دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه، 1384.

۲۲-ولک، رنه، **تاریخ نقد جدید**، جلد اول، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، 1373.

۲۳-ـــــــــ، **تاریخ نقد جدید**، جلد دوم، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر، 1374.

۲۴-ـــــــــ، **تاریخ نقد جدید**، جلد هفتم، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر. 1388

۲۵-یاکوبسن، رومن، **زبانشناسی و شعر شناسی**، در زبانشناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نشر نی، 1381.

26-Bennett, Tony, **Formalism and Marxism**, London & New York: Routledge. 2003

www.SID.ir