The Scientific Quarterly Literary Discourse Analysis Vol. 3. Issue 2

Research Paper

Irony as a Romantic Discourse and the Dialectic of Sacred and Profane in Bakhtiyar Ali's Poetry: A Semiotic Approach Based on Umberto Eco

Shiler Rahmani
PhD in Mystical Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Urmia, Urmia, Iran. (Corresponding Author). **(shiler.rahmanii@gmail.com)**
Fatemeh Modarresi
Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Urmia, Urmia, Iran. **(f.modarresi@urmia.ac.ir)**

10.22034/lda.2025.144621.1105

Received: August,23, 2025
Accepted: September, 11, 2025
Available online: September, 21, 2025

Keywords: *Kurdish literature, romanticism, mysticism, semiotics, irony, sacredness, Bakhtiyar Ali.*

Abstract
The semiotics of irony, as an analytical approach, focuses on the dialectic between the sacred and the profane to uncover hidden layers of meaning in literary works. In this framework, irony extends beyond mere humor or superficial contradiction, addressing profound semantic tensions between human experience and the surrounding world, thus enabling the representation of complex inner dimensions of characters and poetic worlds. This study aims to explore how the dialectic of the sacred and the profane is represented in two poems by Bakhtiyar Ali through the lens of Umberto Eco's interpretive semiotics and mystical romanticism. The research seeks to uncover the influence of mystical and romantic codes on the semantic structure of the poetry and aims to demonstrate how these poems convey a multilayered and profound experience to the reader. The research employs a descriptive-analytical method, with data consisting of a selected sample of Bakhtiyar Ali's poetry, analyzed through their symbols, metaphors, imagery, and poetic codes. The findings reveal that Bakhtiyar Ali's poetry utilizes symbolic elements and complex imagery to employ irony in a manner that intertwines the sacred and the profane, the ugly and the beautiful, and the earthly and the divine. This approach manifests the poet's internal conflicts and spiritual contradictions as an inner experience. Ultimately, this method facilitates a deeper understanding of human mystical and romantic experiences, emphasizing that poetic language serves not only as an artistic tool but also as a medium for conveying profound human and mystical experiences.

فصلنامهٔ علمی تحلیل گفتمان ادبی

دوره۳، شماره۲، تابستان ۱۴۰۴

مقالهٔ پژوهشی

آیرونی به مثابهٔ گفتمان رمانتیستی و تقابل مقدّس و نامقدّس در شعر بختیارعلی؛ بر اساس رویکرد نشانه‌شناختی اومبرتو اکو

شلیر رحمانی (نویسنده مسؤول)

دکترای زبان و ادبیات عرفانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

(shiler.rahmanii@gmail.com)

فاطمه مدرّسی

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

(f.modarresi@urmia.ac.ir)

10.22034/lda.2025.144621.1105

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۳۰

چکیده

نشانه‌شناسی آیرونی، رویکردی است که با تمرکز بر تقابل میان مقدّس و نامقدّس، به تحلیل لایه‌های پنهان معنا در آثار ادبی می‌پردازد. آیرونی در این چارچوب نه تنها به طنز یا تضاد سطحی اشاره دارد، بلکه به تضادهای عمیق معنایی میان تجربهٔ انسانی و جهان اطراف او توجه می‌کند و امکان بازنمایی پیچیدگی‌های درونی شخصیت‌ها و جهان شعری را فراهم می‌آورد. هدف این تحقیق، بررسی نحوهٔ بازنمایی تقابل مقدّس و نامقدّس در دو شعر از بختیار علی از منظر نشانه‌شناسی تأویلی اومبرتو اکو و رمانتیسم عرفانی است. این پژوهش، به دنبال کشف تأثیر رمزگان‌های عرفانی و رمانتیک در ساختار معنایی شعر است و تلاش دارد، نشان دهد که چگونه شعر، تجربه‌ای چندلایه و عمیق را به خواننده منتقل می‌کند. روش تحقیق، به صورت توصیفی-تحلیلی است و داده‌های تحقیق شامل نمونه‌ای منتخب از اشعار بختیار علی هستند که با تحلیل نمادها، استعاره‌ها، تصاویر و رمزگان‌های شعری مورد بررسی قرار گرفته است. یافته‌ها حاکی از آن است که شعر بختیار علی با بهره‌گیری از عناصر نمادین و تصاویر پیچیده، آیرونی را در شعرهای خود به شکلی به کار برده است که در آن، مفاهیم مقدّس و نامقدّس، زشت و زیبا و زمینی و ملکوتی، با هم درآمیخته است و به صورت تجربه‌ای درونی، تضادها و تعارض‌های روحی شاعر را بازنمایی می‌کند. در نهایت، این روش امکان فهم بهتر تجربه‌های عرفانی و رمانتیک انسان را فراهم می‌آورد و تأکید دارد زبان شعری نه تنها ابزاری شاعرانه، بلکه واسطه‌ای برای انتقال تجربه‌های عمیق انسانی و عرفانی است.

واژه‌های کلیدی:
ادبیات کُردی، رمانتیسم، عرفان، نشانه‌شناسی، آیرونی، تقدّس، بختیار علی.

استناد: رحمانی، شلیر و فاطمه مدرّسی (۱۴۰۴). «آیرونی به مثابهٔ گفتمان رمانتیستی و تقابل مقدّس و نامقدّس در شعر بختیارعلی؛ بر اساس رویکرد نشانه‌شناختی اومبرتو اکو»، نشریهٔ *تحلیل گفتمان ادبی*، ۳ (۲)، ۹۴-۷۵.

۱. مقدّمه و بیان مسأله

ادبیات، همواره عرصه‌ای برای بازتاب تجربه‌های انسانی، تضادهای درونی و مفاهیم معنوی بوده است و شعر با بهره‌گیری از زبان نمادین و تصاویر استعاری، پیچیدگی‌های ذهنی، عاطفی و عرفانی انسان را بازنمایی می‌کند. در این میان، رویکردهای بینارشته‌ای در تحلیل شعر معاصر، امکان خوانش‌های متعدّدی ایجاد می‌کند. رمانتیسم عرفانی همچون رویکردی خلاقانه با تکیه بر نشانه‌شناسی و با تمرکز بر عناصر آیرونی برای خواننده، این امکان را فراهم می‌آورد تا با متن به شکلی فعّال روبه‌رو شود و از آن، خوانش‌های متعدّدی ارائه دهد. بختیار علی، به عنوان یکی از شاعران و رمان‌نویسان برجستهٔ کُرد، با آفرینش فضای شعری منحصربه‌فرد که در آن رمزگان‌های عرفانی و رمانتیک به طور همزمان حضور دارند، توانسته است تجربه‌ای چندلایه و عمیق از زندگی و هستی را به خواننده منتقل کند. ویژگی شاخص اشعار او، تأکید بر تناقضات عاطفی و مفاهیم عارفانه و رمانتیک است؛ به گونه‌ای که هر کلمه در شعر او علاوه بر نقش ظاهری خود، حامل بار معنایی متعدّد و متناقضی است که ریشه در فرهنگ، عرفان و فلسفه دارد. هدف این پژوهش، تحلیل دقیق دو شعر از شعرهای بختیار علی با عنوان «باغ شاعران باستانی» و «عشق» از منظر نشانه‌شناسی تأویلی و رمانتیسم عرفانی است. این پژوهش، قصد دارد، بیان کند چگونه آیرونی در بازنمایی مفاهیم مقدّس و نامقدّس در اشعار مورد بحث عمل می‌کند. این تحقیق بر پایهٔ روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای بنا شده است و با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی تأویلی اومبرتو اکو و با تکیه بر مدل چهارگانهٔ علیّت و رمزگان عرفانی، زمینه‌ای برای درک بهتر تضادهای موجود در اشعار مورد نظر را فراهم می‌آورد. هدف اصلی این پژوهش، بازشناسی و تحلیل نحوهٔ بازنمایی تقابل امر مقدّس و نامقدّس و تحلیل عناصر رمانتیک و عرفانی در دو شعر «باغ شاعران باستانی» و «عشق» بختیار علی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهش خاصی دربارهٔ رمانتیسم، عرفان یا نشانه‌شناسی در شعرهای بختیار علی یا حتّی دربارهٔ رمان‌های او صورت نگرفته است؛ اما پژوهش‌هایی که در حیطهٔ ادبیات کُردی و آثار بختیار علی صورت گرفته است از این قرار است:

مقالهٔ «بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه در اشعار ادونیس و بختیار علی» (۱۴۰۴) از هادی رضوان و کوثر احمدی، در این مقاله با رویکرد ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی به تحلیل و مقایسهٔ تطبیقی اشعار این دو شاعر پرداخته شده است. همچنین به ویژگی‌های عاشقانه در اشعار این دو شاعر که هویت و سبک شعری آنها را در برمی‌گیرد، پرداخته شده است. همچنین در بحث و بررسی به عشق و معجزه‌وار بودن آن در اشعار این دو شاعر اشاره شده و

با نمونه‌های شعری بیان شده است که عشق در اشعار کُردی و برای نمونه، شعر بختیار علی بیشتر بر جنبه‌های طبیعی عشق تأکید شده است؛ اما در اشعار عربی اغلب ناظر بر جنبه‌های فلسفی و عاطفی عشق است. علاوه بر آن در این پژوهش به عشق به عنوان نیروی محرّکه در فرآیندهای اجتماعی و فرهنگی اشاره شده است. یکی دیگر از مدخل‌های این پژوهش بررسی نقش عشق به عنوان پیوندی فرازمانی و فرا مکانی است؛ بدین ترتیب که با پرداختن به تصویرها و استعاره‌های شعری اشاره شده است که عشق تنها یک احساس فردی و گذرا نیست، بلکه نیرویی جهانی است که در شرایط دشوار تجلی می‌یابد.

مقالهٔ «گشتی در جهان اشعار بختیار علی» (۲۰۲۳) از عبدالله سلیمان؛ در این پژوهش اشعار بختیار علی و فضای فکری و شعری او در بوتهٔ نقد قرار گرفته است. نویسنده به فضای تاریک و تراژیک اشعار بختیار علی اشاره کرده و بیان می‌کند چنین فضایی در اشعار بختیار علی، بسیار اغراق‌آمیز به تصویر کشیده شده است. یکی دیگر از انتقادهای موجود در این پژوهش، استفاده بی‌شمار بختیار علی از واژگان دینی و آیینی است نظیر: خدا، قبله، بهشت، دوزخ، وضو، کفر، یقین، ایمان، قیامت و... . انتقادهای دیگر مطرح شده در این مقاله شامل غرور و خودبینی شاعر، نگاه جنسیت زده به زن و فرم اشعار بختیار علی می‌شود.

مقالهٔ «رئالیسم جادویی در رمان *آخرین انار دنیا* از بختیار علی» (۱۳۹۴) از هیوا ویسی، محمد زاهد سعیدی‌تبار و عطا الماسی، که در آن به بررسی شاخصه‌های رئالیسم جادویی در رمان *آخرین انار دنیا* پرداخته شده است. علاوه بر آن، مؤلفه‌های رئالیسم جادویی نظیر همزیستی مسالمت‌آمیز، لحن بیان، اسطوره و نماد، دوگانگی و نقش آن را درتصویرسازی و نحوهٔ روایت رمان مورد بررسی قرار داده و در نتایج بحث به نقش دردهای مشترک قومی و محلی بختیار علی و بازتاب آن در رمان *آخرین انار دنیا* اشاره شده است و دوگانگی موجود در این رمان را به تضاد ساختاری و درونی جامعه و بستر زندگی اجتماعی نویسنده پیوند می‌دهند.

مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان *غروب پروانهٔ* بختیار علی» (۱۳۹۵) از حسن سرباز و چنور محمدی که به بررسی دوگانگی، رازگونگی، استحاله، عینیّت، سکوت اختیاری، صدا و بو به عنوان مؤلفه‌های رئالیسم جادویی و نقش آنها در تصویرسازی و روایت رمان پرداخته است. نتایج پژوهش به بهره‌گیری بختیار علی از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی برای عینیت‌بخشی و تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر خواننده اشاره دارد. او با خلق فضای وهم‌آور و نامطبوع قصد دارد دردهای مردم کُرد و خفقان موجود در جامعه را برای مخاطب بازنمایی کند.

۳. چهارچوب نظری

۳-۱. نشانه‌شناسی اومبرتو اکو

نشانه‌شناسی از دیدگاه اومبرتو اکو، دانشی است که در پرتو نقدها، اصلاحات و بازاندیشی‌های متعدّد از جانب صاحب‌نظران و متخصّصان این حوزه به صورتی منسجم و نظام‌مند مدوّن گشته و در قالب نظریه‌ای پویا عرضه شده است. «در اوایل قرن بیستم با انتشار نظریات فردینان دوسوسور(Ferdinand de Saussure) و چارلز سندرس پیرس(Charles Sanders Peirce)، نشانه‌شناسی در مباحث زبان، ادبیات و نقد ادبی مطرح شد. هرچند بحث مفهوم نشانه از سوسور آغاز نشده است، اما سوسور، زمینه را برای دسته‌بندی و طبقه‌بندی جدیدی از نشانه‌ها گشود» (کوپال، ۱۳۸۶: ۳۹). اومبرتو اکو، نشانه‌شناسی را تنها محدود به زبان و متن نمی‌داند، بلکه آن را دانشی گسترده برای تفسیر فرهنگ، هنر، اسطوره و حتّی رفتارهای فردی و اجتماعی می‌بیند. اکو، بر این باور است که نشانه‌شناسی نه یک موجودیت ثابت، بلکه یک فرایند پویا در بستر ارتباط است. نشانه از منظر او، شبکه‌ای از دلالت‌ها است که در زمینهٔ فرهنگی، تاریخی و اجتماعی، معانی متفاوتی می‌گیرد. بر این اساس، مفهوم خواننده الگو را به‌عنوان ظرفیتی برای کشف و تبیین لایه‌های پنهان و ژرف‌ساخت متن مطرح کرد. در این نگرش مفهوم نقش‌نشانه‌ای به نقش خواننده الگو به‌عنوان کُنشگری که ارجاعات فرهنگی و زبانی و بینامتنی را دریافت و خوانش می‌کند، می‌پردازد. «اومبرتو اکو در نقش خواننده از متون باز و بسته سخن می‌گوید. متون باز، همکاری فعّال خواننده را می‌طلبد، حال آنکه متون بسته، از پیش عکس‌العمل یا تفکّر خواننده را مقدّر کرده است» (شمیسا،۱۳۹۴: ۴۰۲).

در واقع اومبرتو اکو در نشانه‌شناسی، ایدهٔ نشانگی نامحدود را که منسوب به چارلز سندرس پیرس است، بسط و گسترش داده است. «اندیشهٔ پیرس، دربارهٔ نقش نشانه، اندیشهٔ فرآیند تفسیر نامحدود است. بر طبق نظریهٔ پیرس، مشاهدهٔ نشانه‌ای، کنش یا نفوذی است که عملیات سه موضوع مانند نشانه، هدف آن و تفسیرکنندهٔ آن را دربرمی‌گیرد. از نگاه پیرس، اصل تفسیر نباید با فرض دور از دسترس بودن یکسان شمرده شود؛ به بیان دیگر، نباید دور از مفهوم حقیقی متن باشد» (اکو، ۱۴۰۲: ۱۶-۱۳). اکو در بسط نظریات پیرس، نظریهٔ نقش‌نشانه‌ای را مطرح کرد: «او نشانه را به مفهوم کلاسیک آن، نفی می‌کند و از وجود پدیده‌ای پویاتر و همچنین ناایستا به نام نقش‌نشانه‌ای سخن می‌گوید» (قاسمی‌فرد و زارع، ۱۴۰۲: ۶۴۵). «نقش‌های نشانه‌ای، نشانه‌هایی است که وابسته به بستر فرهنگی-فکری شکل گرفته در آن و روابط ایجاد شده، ارتباط میان صور بیانی و صور محتوایی است که به تعبیر اکو، نقش‌های نشانه‌ای نام دارد. از این منظر، علاوه

بر سخنگو، نقش سخنگیر نیز در خوانش روایت و تفسیر متن اهمیت دارد. نقش نشانه‌ای، مفهومی است که اکو با طرح آن، ناپایداری نشانه و امکان شکل‌گیری نقش‌های نشانه‌ای جدید، تحت شرایط متفاوت و در نتیجهٔ زایایی نشانه را بیان می‌کند» (همان:۳۶).

اکو، مفهوم نقش‌نشانه‌ای را چنین استدلال می‌کند: «اگر بخواهیم به درستی بگوییم: هیچ نشانه‌ای وجود ندارد، بلکه فقط نقش‌های نشانه‌ای مطرح است. این تعریف برآمده از دیدگاه یلمسلف است، که بر استفاده از نشانه، به عنوان نامی بر واحد دربرگیرندهٔ صورت و محتوا و شکل بیان پدید آمده است» (قاسمی‌فرد و زارع، ۱۴۰۲: ۶۴۵). در نشانه‌شناسی «هدف تفسیر از دو دیدگاه مطرح می‌شود، یا بازسازی قصد مؤلف است یا قصد خوانندهٔ مفسر، اما اکو دیدگاه سومی را مطرح می‌کند، با عنوان قصد متن. هدف او از طرح این ایده، امکان سومی است که مشکلات دو ایدهٔ پیش، یعنی «نیّت مؤلف» و «نیّت خواننده» را برطرف می‌کند. اکو در کتاب اثر گشوده (۱۹۶۲) از نقش فعالانهٔ مفسّر در خوانش متونی که ارزش زیبایی‌شناختی دارند، دفاع کرد. در این کتاب بر جنبهٔ باز اثر تأکید شده است؛ در واقع، خوانشِ دارای پایان باز، فعالیتی است با هدف تفسیر آن اثر، به بیان دیگر دیالکتیک موجود بین حقوق متن و حقوق مفسران» (اکو، ۱۳۹۷: ۱۳- ۹). می‌توان گفت: از منظر اکو، هر نشانه در متن، دارای قابلیت ارجاع به سطوح معنایی مختلف را دارد. معنا در فرایند تفسیر فعال خواننده، ایجاد می‌شود و متن می‌تواند هم‌زمان از رمزگان‌های گوناگون برخوردار باشد تا به فرآیند تفسیرهای نامحدود بینجامد. «هدف نشانه‌شناسی، بررسی همه‌جانبهٔ نشانه‌ها و دلالت‌هاست. متن ادبی، علی‌الخصوص شعر نیز سرشار از نشانه‌هاست. در واقع در دنیای ادبیات، کلمات و جملات علاوه بر مدلول قاموسی خود، بر مدلول دیگری دلالت می‌کنند» (مدرسی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۹۴)، چنین ویژگی‌ای در اشعار بختیار علی به وفور نمایان است؛ به نحوی که شاعر، متنی را خلق می‌کند که خواننده، مجبور به مشارکت در تأویل می‌شود.

۳-۲. آیرونی

آیرونی یکی از چندلایه‌ترین مفاهیم در عرصهٔ زبان، فلسفه و نقد ادبی است؛ مفهومی که از یونان باستان تا دوران مدرن، همواره در تحوّل معنایی و کارکردی بوده است. در ادبیات رمانتیک، آیرونی، صورتی زیبایی‌شناختی و فلسفی دارد و راهی برای بیان تضادهای درونی انسان است. «آیرونی نخستین بار در جمهوری افلاطون ذکر شده و تقریباً به معنی فریفتن مردم با ترزبانی و به طور نهانی است. در گفت‌وگوهای افلاطونی، خود سقراط نقش آیرون یا ریاکار را بازی می‌کند و خود را به نادانی و بلاهت می‌زند و پرسش‌هایی به ظاهر بی‌زیان و ساده‌ای می‌پرسد که کم‌کم زیر پای طرف مقابلش را خالی می‌کند و وادارش می‌کند که

حقیقت را دریابد» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰۵). «آیرونی یا وارونه‌گویی، حالتی از بیان است در اشکال مختلف روایی، غنایی، داستانی، که در بطن خود مفهومی جدا و گاه حتّی عکس معنای ظاهری را ارائه می‌دهد. گذشت زمان و تحوّلات ادبی نیز گستردگی خاصی به واژهٔ آیرونی بخشیده است؛ بدان‌گونه که اکنون شامل صنایع ادبی نظیر اغراق، تضاد، جناس و عموماً هرگونه بیان غیرمستقیم و دارای ابهام، در حیطهٔ آیرونی محسوب می‌شوند. وجود تضاد معنایی در یک اثر، نقطهٔ محوری آیرونی است، تا آن حد که تنها با داشتن اختلاف معنایی، تأثیر مطلوب حاصل می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۸).

۳-۳. رمانتیسم

رمانتیسم در واکنشی آشکار به عقلانیت و خردگرایی عصر روشنگری، بر ارزش تجربهٔ فردی، عاطفی و جهان درونی انسان تأکید می‌کند. رمانتیک‌ها در پی آن هستند که علی‌رغم تصویر بیرونی و عقلانی جهان، به درک شهودی و تخیلی آن بپردازند. احساسات و هیجان و به طور کلی بُعد عاطفی انسان در مکتب رمانتیسم جایگاه ویژه‌ای دارد، شکّی نیست که در روح آدمی، احساس، بیش از تفکّر نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت، تأثیرگذار است. در این راستا «آلفرد دو موسه» (Alfred de Musset) شاعر رمانتیک فرانسوی در سال ۱۸۴۲ می‌گفت: «باید هذیان گفت، آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و در نتیجه آنچه بدست می‌آید هیجان مردم است. دل باید بی قید و شرط سخن بگوید و بی قید و شرط فرمان بدهد. همچنین ذوق رمانتیک پایبند نزدیکی امور متضاد است. در مکتب رمانتیسم طبیعت و هنر، شعر و نثر، جدّ و هزل، خاطره و پیشگویی، عقاید مبهم و احساسات زنده، آسمانی و زمینی، زندگی و مرگ در هم آمیخته است. هر چند کلاسیک‌ها بیشتر ایدئالیست هستند، یعنی در هنر بر نمایان‌سازی زیبایی و خوبی تمرکز دارند، اما رمانتیک‌ها تلاش می‌کنند جدای از زیبایی، زشتی و بدی را هم نشان دهند. چنان که درام رمانتیک، اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت، بزرگی و پستی، غم و شادی تشکیل شده است. کلاسیک‌ها بیشتر بر عقل تکیه دارند اما رمانتیک‌ها بیشتر پایبند احساسات و عواطف خود هستند» (نک. سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۸۰-۱۷۸). «عمدهٔ هدف رمانتیک‌ها پرورش حسّانیت بود، حسّانیت که معمولاً در برابر عقل قرار می‌گرفت، در مضمونی بسیار وسیع تعریف می‌شد که قوای میل، احساس و ادراک را نیز در بر می‌گرفت. رمانتیک‌ها به سان شیلر خواهان پروراندن حسانیت به مثابهٔ قوه‌ای زیبایی‌شناختی بودند. هدف آنها، تعلیم و تربیت حواس، به خصوص قدرت آنها در ادراک زیبایی جهان بود. در یک جمله آنها در پی رمانتیک ساختن حواس بودند؛ اما این عبارت به چه معناست؟ با توجه نظریات نووالیس از شاعران برجستهٔ رمانتیسم اولیهٔ آلمان،

رمانتیک کردن جهان یعنی آگاه ساختن بشر از افسونگری، رمز و راز و شگفتی جهان؛ یعنی حواس را چنان تعلیم دهیم که امر عادی را غیر عادی، امر آشنا را غریب، امر این جهانی را مقدّس و متناهی را نامتناهی دریابند. رمانتیک‌ها خواهان شکستن و عبور از ادراک عادی و این‌جهانی بشر بودند. رمانتیک‌ها حتّی از این مقدار پا فراتر گذاشته بودند و در پی رمانتیک ساختن حواس داخلی و حساسیت آدمی نسبت به ادراک جهان درون نیز بودند. آنها تلاش می‌کردند توجه را همان‌گونه که به جهان خارج معطوف است به اعماق درون و گوشه کنار پنهان نفس متمایل سازند» (نک. بیزر، ۱۳۹۶: ۲۰۰-۱۹۹). با توجه به تکیهٔ رمانتیک‌ها بر عواطف و احساسات، عالم خیال و وهم و رؤیا و هیجان و تخیل، گاهی احساسات و عواطف آنها چنان غرق در خیال و رؤیا قرار می‌گرفت که حس‌ها، مرزبندی خود را از دست می‌دادند. در شعر رمانتیک، دیگر اهمیتی نداشت که چه چیز زیبا یا زشت است، خوب یا بد معیار خود را از دست می‌داد و در نتیجه در اشعار شاعران رمانتیک شاهد توأم زشتی و زیبایی، خوبی و بدی با هم هستیم. در آثار نویسندگان رمانتیک امور متناقض، احساسات ضد و نقیض با هم به شیوه‌ای بسیار ملموس و باورپذیر کنار هم قرار می‌گیرند، به نحوی که گویی مخاطب پیشتر آنها را جدای از هم ندیده است و به این صورت، درک و دریافت مخاطب از آن امور دچار دگرگونی می‌شود و برای او بسیار باورپذیر خواهند شد. «در *کتاب مقدّس* رودولف اتو (Rudolf Otto) که در سال ۱۹۸۷ چاپ شد، به جای تمرکز صرف بر جنبهٔ عقلایی و نظری دین بیشتر به جنبهٔ غیرعقلایی دین متمرکز شده است. اتو در *کتاب مقدّس* به کشف ویژگی‌های تجربهٔ هولناک و غیر عقلایی امر مقدّس همت می‌گمارد، وی احساس وحشت را در برابر تقدّس و ترس مذهبی را در برابر شیفتگی، دریافت. اتو این تجربیات را به عنوان تجربیات خدایی مشخص می‌کند؛ زیرا این تجربیات از طریق مکاشفهٔ یک جنبه از قدرت خدایی موجب شده‌اند. مقدّس، در واقع از این منظر به عنوان واقعیت کلی، متفاوت از واقعیت‌های طبیعی متجلی می‌شود. هرچند که انسان برای بیان امور مقدّس از دنیای طبیعت یا حیات ذهنی و دنیوی خود کمک می‌گیرد؛ اما در واقع، اصطلاحات قیاسی به کار گرفته شده، کاملاً به ناتوانی انسان در بیان این امور مقدّس بر می‌گردد. آنچه در ورای تجربهٔ طبیعی انسان قرار دارد؛ زبان برای القای آن با واژگان مأخوذ از آن قاصر است» (نک. ایلیاده، ۱۳۷۵: ۱۲-۱۱). بر این اساس، ذهن با ترکیب امور مقدّس و نامقدّس در تلاش است روحیات عرفانی را به شیوه‌ای ملموس و باورپذیر برای مخاطب شرح دهد. در مکتب رمانتیسم، هم‌نشینی امر قدسی و امر نامقدّس نه به عنوان یک تضاد بلکه به مثابهٔ هم‌زیستی مطرح است، چنین ترکیبی در ادبیات مولّد معنا و زمینه‌ساز تأویل و خوانش‌های مختلف

است. رمانتیک‌ها به جای جداسازی این دو معنا، آنها را در یک دسته و مفهوم کلی قرار می‌دهند و مرزهایی که آنها را از هم متمایز می‌کنند را برهم می‌زنند. در نگاه رمانتیک‌ها، امر قدسی، همواره نزدیک به تجارب زمینی، مادی و حتّی مبتذل است و از زندگی روزمره و معمولی انسان جدا نیست. رمانتیک‌ها با دیدگاهی که بر شکستن قالب‌های کلیشه‌ای و سنّتی استوار است به امر نامقدّس همچون شهود و مکاشفه یا بخشی از الزامات زندگی می‌نگرند؛ چنین طرز تفکّری چندان در نظام عرفانی و اخلاقی سنّتی مورد پذیرش نیست.

شاعر یا هنرمند رمانتیک نه تنها از همنشینی و هم‌زمانی عشق نفسانی و عشق معنوی خودداری نمی‌کند، بلکه آن دو را دو روی یک سکّه می‌داند و نشان می‌دهد حقیقت و اصل زندگی بر پایهٔ آمیزش و هم‌زیستی این دو مفهوم با هم است. امر قدسی در مکتب رمانتیسم، الزاماً مربوط به دین، آیین و شریعت نیست، بلکه در جزئی‌ترین پدیده‌ها و مظاهر هستی می‌تواند حضور داشته باشد. چنین نگرشی، تقدّس را از سلطهٔ مذاهب و معابد بیرون می‌کشد و آن را به زندگی روزمرّه پیوند می‌دهد. در این نگاه، نامقدّس صرفاً به معنای شیطانی یا شَر و آلوده به گناه نیست، بلکه به تجربه‌هایی اشاره دارد که از منظر شریعت، گناه و ناشایست تلقی می‌شود. چنین نگاهی به امر قدسی و نامقدّس موجب می‌شود رمانتیک‌ها، تقابل را در آثارشان به پارادوکس تبدیل کنند؛ از چنین منظری، قدسی و نامقدّس، دو امر متخاصم و ضد و نقیض نیستند، بلکه دو امر مکمّل و موازی هستند که هر دو، در متن زندگی حضور دارند. آنها با هم تلاقی و برخورد ندارند، بلکه انسان را در مسیری به سمت تعالی هدایت می‌کنند. رمانتیک‌ها درک می‌کنند که بدون سیاهی، سپیدی وجود ندارد؛ بدون شر، مفهوم خیر درک نخواهد شد و نور و تاریکی، هم‌زمان در هستی حضور دارند. به طور کلی، می‌توان گفت که هم‌نشینی امر قدسی و نامقدّس در رمانتیسم نه یک تمایز بلکه بخشی از ساختار و خط‌مشی و منطق ذاتی این مکتب محسوب می‌شود. چنین تلقی و تفکری، مبین آن است که این مکتب در راستای تمامیت و تکثر در حرکت است و هنرمند رمانتیک با آمیخته کردن این مفاهیم، مأمنی برای گردهم‌آیی عواطف و احساسات در کنار تقدّس و مذهب فراهم کرده است. در این مکتب، مرزها برچیده شده‌اند و مفاهیم، چندبُعدی و سیّال است؛ به عبارتی، مکتب رمانتیسم به عرصه‌ای برای تفسیر زندگی از نگاه تجارب زیسته در پیوند با تقدّس درآمده است.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. بررسی شعر «باغ شاعران باستانی»

در بررسی اشعار بختیار علی، ترکیب امور مقدّس و نامقدّس بسامد زیادی دارد؛ به طوری‌که گاهی، مفاهیم، چنان درهم می‌آمیزند که مرز آنها کاملاً برداشته شده و از هم قابل تفکیک

نیستند. در شعر *باغ شاعران باستانی* از کتاب *تا ماتم گل تا خون فرشته*، به وفور شاهد این ترکیبات هستیم. در این شعر که به عنوان قصیده‌ای بلند معرّفی شده است، راوی با لحنی اعتراض‌گونه سخن می‌گوید و نارضایتی خود را از وضع موجود بیان می‌دارد.

۴-۱-۱. تأویل عرفانی بر اساس پیوند آیرونی و تقابل با رمزگان نمادین

در نشانه‌شناسی اومبرتو اکو، رمزگان‌ها جایگاه ویژه‌ای دارند و در تولید و تأویل معنا، نقش پررنگی ایفا می‌کنند. با مطالعه و بررسی رمزگان‌های موجود در هر اثر ادبی، می‌توان به معنای ضمنی و استعاری موجود در متن دست یافت. «رمزگان یا پیام، دو اصطلاح اصلی در الگوی بسیار مهم ارتباطی زبانی هستند که توسط مطالعات رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی بر اختلال زبانی مطرح شد. طبق این الگو در هر عمل ارتباطی، شش عنصر دخیل هستند که شامل فرستنده، گیرنده، پیام، رمزگان، تماس و زمینه می‌شود. این عناصر، تعیین‌کنندهٔ شش کارکرد زبانی هستند و ماهیت پیام، بر حسب تأکید بر یکی از این کارکردها متغیر است. این کارکردها عبارت‌اند از: کارکرد بیانی (تأکید بر فرستنده)، کارکرد ندایی (تأکید بر گیرنده)، کارکرد فرازبانی (تأکید بر رمزگان)، کارکرد ارتباطی یا همدلی (تأکید بر خود فرایند ارتباط)، کارکرد ارجاعی (تأکید بر زمینه)، کارکرد ادبی (تأکید بر خود پیام). هر ارتباط متشکل از یک پیام است که از فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود و مستلزم نوعی تماس بین آن دو است. پیام باید به صورت یک رمزگان درآید یا رمزگانی شود و به زمینه‌ای اشاره کند که هم فرستنده و هم گیرنده، آن را درک کنند. تماس و ارتباط میان هردو طرف این ارتباط، آنها را قادر می‌سازد تا پیام را درک و رمزگشایی کنند. کارکرد ارتباطی یا همدلی، حاکی از این است که ارتباط برقرار است. رمزگان، نوعی رمزنوشته نیست، بلکه نظامی است متشکل از الزامات و احتمالاتی که در هر زبان وجود دارد و در این الگو، پیام، مترادف با محتوا نیست» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۳۷).

رولان بارت رمزگان‌ها را به پنج دسته اصلی تقسیم کرده است و عبارتند از:

رمزگان پروایرتیک (Proairetic code) یا رمزگان کنش‌ها، بر اساس این رمزگان، هر نوع کنشی را می‌توان در یک داستان بررسی کرد، از بازکردن یک در گرفته تا هر کنش معمولی دیگری. کنش‌ها بر همنشینی استوارند، در یک نقطه، آغاز می‌شوند و در نقطهٔ دیگر خاتمه می‌یابند.

رمزگان هرمنوتیک(Hermenutic code) رمزگان پازل‌ها، این رمزگان همچون رمزگان کنش‌ها، یکی از وجوه نحو روایت است. هر موقع، پرسش‌های مبنی بر کیست؟ و چیست؟

و چه معنایی دارد؟ به گونه‌ای که در پایان داستان به پرسش‌ها، پاسخ داده شود، با عنصر رمزگان هرمنوتیکی روبه‌رو هستیم.

رمزگان فرهنگی(Cultural code) بارت کل نظام دانش و ارزش‌هایی را که یک متن فرا می‌خواند، زیر این عنوان قرار می‌دهد. این‌ها به صورت ذرّات امثال و حکم، حقایق علمی، صورت‌های قالبی گوناگون درک، که واقعیت انسان را می‌سازند، پدیدار می‌شوند.

رمزگان القایی(Connotative code) این‌ها درون‌مایه‌های داستان‌اند؛ وقتی حول یک اسم خاص سازمان می‌یابند، یک شخصیت را می‌سازند که در واقع، همان نام است همراه با همان مشخصه‌ها.

رمزگان نمادین(Symbolic field) این رمزگان، همان عرصهٔ درون‌مایه است به همان معنایی که ما در نقد انگلیسی-آمریکایی معمولاً از این اصطلاح می‌فهمیم، ایده یا ایده‌هایی است که اثر به دور آنها ساخته می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱۸-۲۱۶). «رمزگان‌های بارت، رمزگان‌هایی هستند که می‌توان بر اساس آن‌ها تمامی جنبه‌های مهم متن را بررسی کرد. این رمزگان‌ها هم جنبهٔ همنشینی متن و هم جنبهٔ معنایی آن را در بر می‌گیرند. یعنی نحوهٔ ارتباط یافتن اجزای آن با هم و نحوهٔ ارتباط آنها با جهان بیرون. توجه به این رمزگان‌ها موجب می‌شود به راحتی از فضای داستانی به فضای فکری و اعتقادی داستان پی برد» (همان: ۲۱۶).

در اشعار بختیار علی، خواننده با دسته‌ای از رمزگان‌های فرهنگی و ایدئولوژی و همچنین رمزگان‌های نمادین روبه‌رو می‌شود؛ رمزگان‌های فرهنگی در دسته‌بندی رمزگان‌های بارت، به دانش‌های مشترک، آداب مشترک، افکار و آگاهی‌های مشترک دینی، فرهنگی، علمی و فلسفی گروهی اشاره دارد که اعضای گروه با آنها آشنا هستند و از آن بهره می‌برند. این رمزگان‌ها، خواننده را به مرجع بیرونی و دانشی در فرهنگ متن و نویسنده ارجاع می‌دهد. همچنین ایدئولوژی در زیر مجموعهٔ رمزگان فرهنگی قرار دارد و از ساختارهای تثبیت شدهٔ آن محسوب می‌شود. از رمزگان‌های موجود در این شعر، می‌توان به رمزگان نمادین و فرهنگی اشاره کرد؛ رمزگان نمادین، تقابل‌های دوگانه‌ای است که در متن تضادهای بنیادین مفهومی ایجاد می‌کنند و با استفاده از این تضادها کشمکش‌ها و تقابل‌های بنیادین را شکل می‌دهند.

متن شعر	ترجمه
من دەمویست لە فریادڕەسەکان یاخیبم	من می‌خواستم بر فریادرس‌ها معترض شوم،
بەڵام دەرەنگ زانیم، کە بۆ تۆیە، بۆ تۆ	اما دیر متوجه شدم، که به خاطر توست به خاطر تو
ئەی دەستووربازۆ... یاریکەر بە یاسا	ای دستورباز... بازی‌دهندهٔ قوانین
مەخملییەکانی دڵڕەقی	مخملی بیرحمی
بۆ تۆیە ئەی باستانی پێغەمبەری مووزەخانەکان	برای توست ای پیغمبر باستانی موزه‌خانه‌ها
بۆ تۆیە ئەم دەفبەدەستە مەستانە،	به خاطر توست که این دفزن‌های مست

بێپەروا دەرگای لالەزارەکان دادەخەن بی‌پروا درهای لاله‌زارها را می‌بندند.
(علی، ۲۰۱٤: ۱۰۲).

در این بند شاعر از کسانی شکایت دارد که خود به عنوان فریادرس در جایگاه عدل و دادپروری قرار گرفته‌اند؛ اما دست آخر، متوجه می‌شود بازی با قوانین، از اساس کار آنها است. همچنین ترکیب فریادرسی و دادخواهی، علاوه بر آنکه به مؤلفۀ عدالت‌خواهی که از ویژگی‌های شعر رمانتیک است، اشاره دارد، مفهوم دیگری را نیز در خود دارد و آن وجود دو عنصر متناقض مقدّس و نامقدّس، عادل و دادپرور در برابر ظالم و بی‌رحم است. همچنین، ترکیب دیگری هم در این بند به شکلی استعاری و کنایه‌آمیز وجود دارد قوانین عذاب‌های مخملی است؛ قوانین در ذات خود به سختی و خشن بودن معروف‌اند؛ اما در این ترکیب، قانون عذاب مخملی و نرم است. گویی قانون در این مفهوم، ماهیتی نرم و قابل دستکاری دارد. با این وصف، قانون‌گذار بر اساس میل و یا منفعت خود، قانون را دستکاری می‌کند و همین موضوع موجب شده است تا راوی بر آنها معترض شود.

متن شعر

شاعری کۆن لە شەمەندەفەرە دێرینەکانەوە هاتن
تا فێرە فڕینمان بکەن
فێرمان بکەن چۆن ماشینەکانی عیرفان
بخەینە گەڕ
شاعیری کۆن بە مەکیاجی سۆزانییە تازەکانەوە

ترجمه

شاعران قدیمی، با قطارهای دیرین آمده‌اند
تا پرواز را یادمان دهند
یادمان بدهند چگونه موتورهای عرفان
را به حرکت درآوریم
شاعران قدیمی با آرایش فاحشه‌هایی تازه

متن شعر

بە چاوبلکەی کوێرەکانەوە
لە شەقامی حەقیقەتە ئاشکراکاندا
بە شەهیدەتی مردووەکانەوە لەسەر خوانی زیندەگی
شاعیری کۆن، لەشەقامە تازەکانەوە
سەبارەت بە ڕاکێشانی یار بۆ قەسابخانەکان
کەوتنە وانەگوتنەوە
کەوتنە سەر بڕینی مانا
لەبەردەم مەعبەدی ڕۆحە پووچەکاندا
سەیرکە قەڵەمە دێرینەکان، سۆزە دێرینەکان
چەندە پاک لەم پەنجەرانەوە
دیارن (علی، ۲۰۱٤: ۱۰۳).

ترجمه

با عینک‌های نابینایان
در خیابان حقایق عیان
با شهادت مردگان بر خوان زندگی
شاعر قدیمی، در خیابان‌های تازه
دربارۀ روانه کردن یار به مسلخ
مشغول درس دادن شدند،
به ذبح معنا پرداختند
در برابر معبد ارواح توخالی
بنگر، قلم‌های باستانی، احساسات باستانی
چه اندازه به وضوح و پاکی از این پنجره
نمایان‌اند.

آنچه در این بند بیشتر از هر چیز متناقض جلوه می‌کند عبارت شاعران قدیمی به عنوان کسانی است که از امور نو، آگاهی دارند و قرار است آنها را به ما آموزش بدهند؛ شاعرانی قدیمی

با چهره و ظاهری از فاحشه‌هایی تازه. از سوی دیگر، شاعرانی که خود با قطار آمده‌اند می‌خواهند که به ما پرواز را بیاموزند و موتورهای عرفان را به حرکت درآورند. آنها آمده‌اند با عینکی که مخصوص نابینان است، حقایق را آشکار کنند. شاهدان آنان هم مردگانی هستند که بر خوان و سفرهٔ زنده‌ها نشسته‌اند. قصد آنان از خطبه و منبر، قربانی کردن یار است و از سخنرانی نیّت خوبی ندارند. همچنین معبد آنها گویی معبدی خالی است و روحی در آن وجود ندارد و خود با این همه توخالی بودن آمده‌اند تا معنا را به مسلخ بکشند، در ادامه می‌گوید:

متن شعر	**ترجمه**
ڕۆژنامە زبڵەکان سفتە کەین،	روزنامه‌های باطله را جمع کنیم،
شاعیرە زبڵەکان،	شاعران بدردنخور را...
پڕۆفیسۆرە زبڵەکان،	پروفسورهای بدردنخور را...
دانیشگا زبڵەکان ڕیزکەین و	دانشگاه‌های بدردنخور را به صف کنیم و
سوجدەیان بۆ بەرین	به آنها سجده کنیم...
زەندیقانە بسووتین و بابەکیانە بکوژرێین	زندیقانه بسوزیم و بابکیانه به هلاکت برسیم
ئەمە سازی گۆرانی بێژەکانی حەجاجە	این ساز ترانه‌سراهای حجاز است
لەم قاوەخانە تاریکەدا	در قهوه‌خانه تاریک
ئەمە پێکەنینی یەزیدە لە مەحشەری گوڵەکاندا	این لبخند یزید است در محشر گل‌ها.

(همان: ۱۰۴- ۱۰۳).

سجده کردن، کنشی آئینی است که برای ستایش امری مقدّس صورت می‌پذیرد؛ اما در این بند، شاعر می‌خواهد برای آشغال و چیزهایی بدردنخور که نامقدّس هستند، سجده ببرد. شاید، شاعر با این کار، کنشی اعتراضی انجام می‌دهد و سعی دارد به تمام اموری که تا امروز مقدّس شمرده شده‌اند، اعتراض کند. راوی در سطر دیگری می‌گوید: ناامیدی از کنار کلیساها می‌گذرد و فریاد می‌زند: شب خوش ای خوشبختی (همان: ۱۰۶). ناامید بودن با خوشبختی در تضاد است و اینکه ناامیدی به خوشبختی شب‌بخیر می‌گوید، به این معناست که ناامیدی باعث به خواب رفتن خوشبختی می‌گردد. همچنین، گذشتن از کنار معبد و کلیسا نیز دارای معنایی متقابل است؛ زیرا همیشه ادیان، انسان‌ها را به امیدواری و داشتن امید فرامی‌خوانند و عبادتگاه‌ها، جایی است که کسانی که از همه چیز ناامید شده‌اند به عنوان ملجأ و آخرین پناهگاهی که برایشان چراغ امیدی در آن روشن باشد به آن پناه می‌برند. بر این اساس می‌توان گفت امیدواری با ناامیدی در تقابل است.

تقابل‌های موجود در این شعر، معنا را دچار ابهام و پیچیدگی می‌کنند، نظیر: خشونت و بی‌رحمی و نرم و مخملی، مرده و زنده، تازه و کهنه، نابینایی و حقیقت، معبد و زباله‌دانی، زندیق و عرفان، پاک و فاحشه و... از منظر نشانه‌شناسی اومبرتو اکو، نقش‌نشانه‌ها به

نشانه‌های فرهنگی‌ای اشاره دارد که افراد درون آن فرهنگ، با آن سروکار دارند و در این بستر، تقابل‌ها نه تنها تقابل‌هایی معنایی هستند، بلکه می‌توانند در ساختار فرهنگی جامعه نیز ریشه داشته باشند. در فرهنگ اسلامی و آئینی، مرگ و زندگی، امری نمادین تلقی می‌شود و تقابل موجود در آنها ظاهری است؛ در واقع، این دو در راستای هم قرار دارند. در عرفان، مرگ نه تنها ناخوشایند بلکه مطلوب است و دروازه‌ای برای ورود به دنیای حقیقی و آرمانی است. از دیگر موارد، تقابل در این شعر تقابل نابینایی و آشکاری حقیقت است. در عرفان و آئین اسلام، حق از اسماء الهی است، عرفا به ویژه ابن عربی، حلاج، مولانا و عطار از حق به عنوان حقیقت مطلق یاد می‌کنند. از منظر عرفانی، ندیدن حق و عدم درک و شهود قلبی با نابینایی یکی انگاشته می‌شود. کسی که توانایی درک حق را نداشته باشد به عنوان نابینا معرّفی می‌شود؛ همچنین برخلاف آن کسانی که بینایی ظاهری ندارند به عنوان روشن‌دل از آنها یاد می‌کنند؛ زیرا دل در عرفان، وسیله و واسطهٔ دریافت انوار الهی و شهود است و کسی که نابینا باشد، این نابینایی، تنها امری ظاهری است و با درک حقیقت تداخلی ندارد؛ زیرا دریافت و شهود، توسط دل صورت می‌پذیرد. از رمزگان‌های نمادین دیگر در این شعر می‌توان به «دفزن» به عنوان نماد آیین اسلام اشاره کرد. دفزنی در برخی از طریقت‌های تصوف و عرفان نظیر مناسک سماع مولانا، طریقت نقشبندیه و قادریه، بخشی از آئین دینی است و به عنوان امری نمادین محسوب می‌شود؛ هر چند دف به عنوان رمزگانی برای اسلام عرفانی است، نه اسلام فقهی و عالمانه. معبد و زباله‌دانی نیز در تقابل هم قرار دارند، شاعر با بیان دو واژهٔ متقابل که یکی مقدّس و دیگری نامقدّس است سعی بر به چالش کشیدن تمام اموری دارد که تا به امروز مقدّس شمرده می‌شدند. او صرفاً سجده و ستایش را برای خدا نمی‌داند، زیرا احساساتش طغیان کرده و بر اموری که همیشه مقدّس و تابو هستند، شورش می‌کند. ترکیب شعر کهنه و شاعر تازه و تمام امور ناپسند، دستمایه‌ای شده‌اند تا راوی به آنها سجده برد؛ زیرا این کار، کنشی اعتراضی است و موجب آمیختگی دنیای مردگان با زنده‌ها شده است. شاعر، بدین ترتیب، زندگی اکنون را که باید با مظاهر نو همراه باشد با سنّت‌ها و آداب قدیمی و منسوخ پیوند داده است.

۴-۲. بررسی شعر «عشق»

متن شعر	ترجمه
به سینەی بازەوە من و تۆ دوو دەستین لە ئاگر	با سینه‌ای فراخ، من و تو دو دستیم از آتش
ئەهریمەنزادە و پەریزادەی ئاوێنەکانی مەرگین	اهریمن زاده و پریزادهٔ آئینه‌های مرگیم
من سەرابیترین پیاوی دونیا	من سرابی‌ترین مرد دنیا
منداڵێک لە جنسی با و دووکەڵ و تۆز	کودکی از جنس باد و دود و غبار

بەیازی دڕندەترین حەرف و
کراسی خوێناوی‌ترین جەستە
بەرپرسیارم لە ئافەتەکانی ڕۆح،
بەر پرسیارم لە فیتنەکانی عەقڵ
لە کۆدیتاکانی لەزەت و لە یاخیبوونەکانی جەستە
بۆنی ئەو باڵدارانە لە هەناسەم دێت،
لەم جەهەنمە گومانەدا
یەقین بەسەر دارستانە ترساوەکانی ئێوارەدا دەبەشنەوە
بۆ مردن لە چاوەڕوانی سوتاندا
لە سەر پشکۆی ئەم دیانەتە دێرینانە
دەڵێم ئەمە نهێنی نەبووە و هەرگیز نهێنیش نەبووە
تۆش لە ڕۆژگارە بەهەشتییەکانی خۆت
چنگێک خۆشەویستیم بدەرێ
ئەگەر حەکیمی ئەم باغچە گۆشەگیرەیت،
ئاشوفتەترین دەرونێشی ئەم جەنگەڵەم
ئەگەر شازادەترین ئادەمکوژی،
شەڕئەنگیزترین ڕۆحی ناو ئەم بایەم
بێهوودە ئەنجن ئەنجن بوونی خۆم
لە وانەی ئەم دەرونێشانە دەڵێمەوە
مردنی من، دۆزەخی من، ڕۆژی زیندووبوونەوەمە
لە نێوان میللەتە سەرخۆشەکان و فەلەکە مەستەکاندا
من لە جنسی دووکەڵ و گومانی ئەهریمەنانەم
تۆ لە جنسی فریشتە دڵتەنگەکانی دەریایت
ئەی یار ئەی شەونمی نێوان کتێبە دۆزەخییەکانی من
ئەگەر تۆ از تەڵا زیاتر نەدرۆشیتەوە
من شەڕم لەگەڵ ئەم دوژمنە کانزایانەدا بۆ ناکرێت
ئەی عەشق!
ئەی کەنیسەکانی شێتیم لەم جەنگەڵە فیرعەونییەدا
ئەی بەردە نوێژی بەجێماو لە جەنگاوەرە شکستەکان
ئەوەی لەناو تۆدا جێدەمێنێت منم
لە تۆ لە خەراباتەکاندا دەمریت
تۆ پەڕوبالّی بازەکانی منت بەست لەم قڕینەدا کە مەرگە
تۆ منت بە سیاهی و مەرکەبی شەڕ ڕەنگکرد
ئیدی ژیان شکستی دواهەمین حورمەتی من و تو بوو
من ڕقم لە خواکانە کە قەترە خوێنی منیان

دفتر درنده‌ترین حرف و
پیرهنی از خونین‌ترین پیکر
من مسؤول آفات روحم،
مسؤول فتنه‌های عقل
از کودتاهای لذّت و از طغیان اندام‌ها
بوی پرندگانی از نفسم به مشام می‌رسد
در این جهنم شک و گمان
که یقین را بر بلندای درختان می‌پراکنند...
برای مرگ در انتظار سوختن،
بر خاکستر دیانت‌های باستانی
می‌گویم: این نهانی نبوده و هرگز نهان نخواهد ماند
تو هم از آن روزگاران بهشتی خود،
مشتی عشق نثارم کن
تو حکیم این باغچه دورافتاده‌ای،
من پریشان‌ترین درویش این جنگلم
اگر شاهزاده‌ترین قاتلی،
جنگاورترین روح این بادها هستم...
بیهوده حکایت تکه تکه شدنم را
در مکتب درویشان درس می‌دهم
مردن من، دوزخ من، روز زنده بودنم است
میان ملت‌های سرمست و افلاک مست
من از جنس دود و شک اهریمنی هستم
تو از جنس فرشته‌های دلتنگ دریایی
ای یار ای شبنم میان کتاب‌های دوزخی من
اگر تو از طلا بیشتر ندرخشی
من با این دشمنان فلزی توان مقابله ندارم
ای عشق!
ای کلیساهای دیوانگیم در این جنگل فرعونی
ای محراب به جا مانده از جنگاورهای شکست خورده
آنچه در تو به‌جای می‌ماند منم
آن هنگام که تو در خرابات‌ها می‌میری
تو پروبال بازهای من را در این پرواز بستی که مرگ است
تو من را با سیاهی و مرکب شر رنگ کردی
دیگر زندگی شکست آخرین حرمت من و تو بود
من از خدایان متنفرم که خون من را

لە خوێنی تۆ جیا کردەوە	از خون تو جدا کردند
ئەوەی لەناو تۆدا بەر لەمردنی تۆ دەمرێت، منم	آنچه در تو پیش از مرگ تو خواهد مرد منم
بەرلەوەی تۆ جێبمێنیت،	پیش از آنکه تو به‌جای بمانی
ئەوەی لەناو بەجێمانی تۆدا جێدەمێنێت منم	آنچه در به‌جاماندن تو، باقی می‌ماند منم

(علی، ۲۰۱٤: ۱۲۲-۱۱۷).

در این شعر شاهد بسامد بالایی از واژگان متناقض و متضاد هستیم؛ واژگانی که عموماً از طیف مفاهیم و اصطلاحات آئینی و عرفانی است. شاعر، خود را در تقابل با یقین و ترس مرگ و هستی و بهشت جهنم می‌بیند. در بند اول به آمادگی خود برای پذیرا بودن آتش اشاره می‌کند؛ اما چه آتشی؟ او در کنار ضمیر خود از ضمیر دیگری نیز استفاده می‌کند؛ ضمیر «تو»، مخاطب او در تقابل با خود قرار دارد؛ زیرا خود را اهریمن‌زاده و او را پریزاده معرّفی می‌کند. راوی در بیان هویت خود احساس ناپایداری می‌کند و خود را همچون سراب و باد و غبار می‌بیند. ماهیت این مفاهیم به ترتیب توهمی بودن، ناپایداری و عدم شفافیت است. راوی با خود صادق است و نفس خود را می‌شناسد و همچنین خود را در برابر روح و عقلش مسؤول می‌داند؛ مسؤول اندامی است که گویی با کودتای لذّت بر روحش شورش کرده است.

در سطر بعدی از تقابل شک و یقین می‌گوید؛ شاعر، یقین را از پرندگان مقیم جهنم دریافت می‌کند که بر درختان می‌پراکنند. پرنده در متون عرفانی، نماد و رمز روح و جان است؛ در متون عرفانی «قصیدهٔ عینیه» از ابن سینا از جمله نخستین آثاری است که در آن روح به کبوتر مانند شده است. همچنین شیخ اشراق در رسالهٔ «فی حالهالطفولیه» جان یا روح را به مرغ تشبیه کرده است. در قرآن، کلمهٔ پرنده، اغلب مترادف با سرنوشت است و پرنده، نماد روح به ویژه هنگامی است که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. بسیاری از اقوام باستانی پرندگان را با خورشید خدایان و آسمان همراه می‌دانستند و آن را یکی از چهار عنصر اصلی، شاید هوا، به شمار می‌آوردند. همچنین پرنده، نمادی از نیروهای خورشیدی است. البته در بیشتر قصه‌های پریان، پرنده‌های آوازخوان، نماد تمایلات عاشقانه و نمود رؤیاهای مهرآمیز، بوسه، نوازش، شوق و وجد و سروراند. علاوه بر این، در مقام مقایسه با انسان، پرواز پرندگان در آسمان، نماد آزادی است؛ بنابراین، نفس پرواز، به عنوان نمادی از روح، جنبهٔ معنوی نیز دارد. واژهٔ دیگری که از منظر نشانه‌شناختی قابل بررسی است، واژهٔ «پری» است؛ «گونترت این واژه را از ریشهٔ هندواروپایی پرکردن مشتق دانسته و بیان می‌کند پری‌ها در اصل دیوزن‌های خواهش و لذّات شهوانی است و بعدها معنای افسونگر و جادوکننده نیز پیدا کرده است؛ اما در ادب فارسی و ایران دورهٔ اسلامی، پری موجودی نامبارک نیست، بلکه از فَرّ ایزدی برخوردار است که گاهی به دلیل زیبارویی و سودرسانیش به مردان، در مقابل دیو و اهریمن قرار دارد. برای نمونه، بر اساس

آئین باستانی پیش از ظهور زرتشت پریان به سان الهه‌ها، آب‌های زمینی را نگهبانی کرده‌اند و باعث بارش ابرهای باران‌زا در هوا به هر سو شده‌اند و برکت و فراوانی را به ارمغان آورده‌اند» (مدرسی، ۱۴۰۱: ۲۹۳-۲۹۰).

۴-۲-۱. تأویل بر اساس نسبت میان سوژه «من» و ابژه «تو»

«من» و «تو» در این شعر نه تنها شخصیتی شعری، بلکه دو قطب معنایی‌اند که معنا را تولید می‌کنند. همچنین ترکیب پرنده و پری در این بند به عنوان دو مفهوم متناقض با همان کارکرد، قابل تأمل است. این سطر به عنوان یک نشانهٔ پیچیده، هم مربوط به امور محسوس است و هم در معنای استعاری آن به عنوان کنشی عرفانی مطرح می‌شود و کارکرد آن، رساندن پیام عرفانی است. در عرفان، «من» اغلب نمایندهٔ نفس، خطا و جهل است و «تو» نمایندهٔ معشوق و حقیقت مطلق است. «من» در این شعر با اهریمن‌زاده، سراب، شک، گناه و مرگ نسبت دارد و «تو» با پری‌زاده، فرشته، یقین، حقیقت و زندگی در یک مقولهٔ معنایی جای دارند. پرندگانی که در جهنمِ گمان، یقین می‌پراکنند، ترکیبی آیرونی و متناقض دارد که در تقابل با هم قرار دارند. جهنم، واژه‌ای نامقدّس است و محلی برای عذاب گناه‌کاران و جایگاه کسانی است که دچار شک و بی‌ایمانی شده‌اند؛ زیرا ایمان و یقین با شک و بی‌ایمانی در تقابل است.

در این بند، راوی، خود را و آنکه با عنوان «تو» خطاب می‌کند، به عنوان اهریمن‌زاده و پریزاده معرّفی می‌کند که صاحب آینه‌های مرگ هستند. مرگ در نظر راوی دارای آینه است؛ «آینه از نظر روان‌شناسی بر پایهٔ نظریات فروید شکل‌دهندهٔ کارکرد «من» و با بررسی هویت‌یابی، تصویر یک پیکر کامل وحدت یافته از «من» است و هیجان‌ها و سایقه‌های ضمیر ناآگاه را کنترل می‌کند. فروید، من را حاصل تفکیک تدریجی نظام ناآگاه معرّفی می‌کند. همچنین از نظر انسان باستانی، آینه، خاصیت سحرآمیزی دارد؛ به این سبب که آینه، تصویر یا همان روان انسان را در خود دارد و در عین حال روان را محبوس نمی‌کند و نیز به این سبب که مسطح است و همهٔ جهان در آن منعکس می‌شود. از این مشاهدات به آسانی این عقیده، نشو و نما می‌یابد که آینه چیزی را در خود پنهان دارد که ما نمی‌بینیم و نه تنها خود انسان را، بلکه آنچه را به او تعلق دارد یا آنچه را دوست دارد حتّی حال و آینده را نیز نشان می‌دهد» (نک. مدرسی، ۱۴۰۱: ۶۹-۶۸). راوی، مرگ را همچون آینه‌ای در مقابل خود و ضمیر «تو» که مخاطب خود قرار داده است، می‌داند که آنها را با دو دست پُر از آتش نمایان می‌کند؛ یکی اهریمنی و دیگری پری‌زاده است. در سطر پایین، راوی از آفت‌های روح‌اش می‌گوید و خود را مسؤول آنها می‌داند. آفت‌های روح او، لذّت‌های نفسانی و شورش‌های اعضاء بدن، علیه روح اوست؛ اما در حالی که در لَذّت و آتش و گناه غرق شده است، فرامن و آنچه

در نظریهٔ روانکاوی فروید به عنوان وجدان مطرح است در قالب پرنده‌ای که در جهنمِ شک و تردید، یقین را بر سر او می‌بارند، بر او ظاهر می‌شود.

۴-۲-۲. تأویل بر اساس رمزگان تقابل

یکی از کلیدی‌ترین شگردهای بختیار علی در شعر «عشق» خلق معنا از خلال تقابل‌های بنیادین است؛ تقابل‌هایی که در سطح واژگان، استعاره‌ها و تصاویر نمادین به‌کار گرفته می‌شوند و در نهایت، شبکه‌ای پیچیده از رمزگان متناقض را شکل می‌دهند. این تقابل نه تنها بیانگر کشمکش درونی شاعر و تجربهٔ زیستهٔ او هستند، بلکه به عنوان سازوکاری نشانه‌شناختی عمل می‌کنند که امکان تأویل‌های چندلایه را فراهم می‌سازند. در این میان، واژهٔ «بیاض» که به معنای کاغذی سفید است، جایگاهی نمادین می‌یابد که در متن با واژهٔ «خون‌آلود» در تقابل هم قرار دارند. اگر معنایی استعاری و نمادین برای کاغذ سفید در نظر بگیریم می‌توان گفت در سنّت عرفانی، منظور از بیاض یا همان صفحهٔ سفید، استعاره‌ای از دل عارف و ضمیر پاک و شفاف و فاقد هر گونه پلیدی است که هیچ لکّه‌ای از گناه بر آن وجود ندارد و در این مفهوم با خون‌آلود در تقابل است؛ زیرا خون‌آلود بودن، نشانه‌ای از گناه و ناپاکی، خشونت و آلودگی است و شاعر، این دو واژهٔ مقدّس و نامقدّس را کنار هم قرار داده است و در بستر شعری به رمزگانی عمیق بدل شده‌اند؛ بدین ترتیب که تقابل امر قدسی و نامقدّس را در ساختاری واحد گرد هم آورده است. چنین تقابل‌هایی صرفاً تضاد معنایی نیستند؛ بلکه از منظرنشانه‌شناسی تأویلی، کارکرد مولّد دارند؛ یعنی هر تقابل به جای تثبیت معنا، افق‌های تازه‌ای برای تأویل می‌گشاید. در شعر بختیار علی، گناه با پاکی درمی‌آمیزند و مقدّس با نامقدّس متجلّی می‌شود؛ این وارونه‌سازی ارزش‌ها، همان بستری است که آیرونی بختیار علی را شکل می‌دهد و شعر او را از سطح زیبایی‌شناسی به ساحت هستی‌شناسی ارتقا می‌دهد. از منظر نشانه‌شناسی اکو و نظریهٔ نقش‌نشانه‌ای این ترکیب متناقض را می‌توان محصول جابه‌جایی رمزگان دانست؛ واژهٔ بیاض در زمینهٔ عرفانی معنایی روشن دارد؛ اما هنگامی که با رمزگان خون ترکیب می‌شود، نقشی تازه می‌یابد: متنی باز که مخاطب را وادار به مشارکت در تأویل می‌کند. خواننده باید تصمیم بگیرد که آیا این صفحهٔ سفید خونین هم می‌تواند نشانه‌ای از سقوط روحی شاعر باشد و هم نشانه‌ای از تعالی او از خلال رنج و آلودگی. این ابهام همان جایی است که رمزگان تقابل، به بستر اصلی تولید معنا تبدیل می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان داده شد که شعر بختیار علی، عرصه‌ای برای تداخل و هم‌نشینی آیرونی، رمانتیسم و عرفان است؛ عرصه‌ای که در آن مفاهیم مقدّس و نامقدّس نه به عنوان دو قطب متقابل، بلکه به مثابهٔ عناصری مکمّل در تجربهٔ زیستهٔ شاعر حضور دارند. تحلیل بر اساس نشانه‌شناسی تأویلی اومبرتو اکو، آشکار ساخت که تقابل‌های بنیادین همچون مرگ و زندگی، ایمان و شک، امر قدسی و امر دنیوی در اشعار بختیار علی، کارکردی صرفاً تقابلی ندارند، بلکه به تولید معناهای تازه و امکان تفسیرهای نامحدود منجر می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که بختیار علی با بهره‌گیری از رمزگان‌های نمادین و فرهنگی، توانسته است نظامی شعری خلق کند که در آن امر عرفانی و رمانتیک با زبان آیرونیک در هم آمیزند. این آمیزش، تجربهٔ شاعرانه را از سطح بیانی به سطح فلسفی و هستی‌شناختی ارتقا می‌دهد؛ جایی که زبان شعر نه تنها وسیله‌ای برای توصیف، بلکه ابزاری برای بازآفرینی و تجربهٔ دوبارهٔ هستی است. از این منظر، شعر بختیار علی، الگویی نوین برای فهم ادبیات و به‌خصوص ادبیات کُردی فراهم می‌آورد؛ الگویی که مرزهای سنّتی میان عرفان و رمانتیسم را درمی‌نوردد و در قالب زبانی آیرونیک، تناقضات روحی و وجودی انسانِ معاصر را بازتاب می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت دستاورد اصلی این پژوهش، روشن ساختن ظرفیت‌های چندلایه و چندمعنایی زبان شعری بختیار علی است که می‌تواند مبنایی برای مطالعات تطبیقی و نظری در حوزهٔ ادبیات عرفانی و رمانتیک نیز قرار گیرد.

منابع

کادن، جی ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*، مترجم کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
اکو، اومبرتو. (۱۳۹۷). *تفسیر و بیش تفسیر*، مترجم آرش جمشیدپور، تهران: شب‌خیز.
اکو، اومبرتو. (۱۴۰۲). *نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان*، مترجم عبدالکریم اصولی طالش، تهران: نگاه.
اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، مترجم فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). *مقّدس و نامقدّس*، مترجم نصرالله زنگوئی، تهران: سروش.
بیزر، فردریک. (۱۳۹۸). *رمانتیسم آلمانی*، مترجم سید مسعود آذرفام، تهران: ققنوس.
سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی* جلد اول، تهران: نگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). *مکتب‌های ادبی*، تهران: قطره.
قاسمی‌فرد، هدیه و همکاران. (۱۴۰۲). «تحلیل نقش‌نشانه‌ای در دو شعر حافظ موسوی و ودیع سعاده بر اساس نظریهٔ اومبرتو اکو»، نشریهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۸ (۲)، ۶۶۸- ۶۴۳.
کوپال، عطاءالله. (۱۳۸۶). «فراز و فرود نشانه‌شناسی از دانش تا روش»، *نشریهٔ باغ نظر*، ۴ (۷)، ۴۸-۳۹.
مدرسی، فاطمه. (۱۴۰۱). *دانشنامهٔ اساطیر ایران*، تهران: اساطیر پارسی.
مدرسی، فاطمه، کوشش شبستری، رحیم و بامدادی، محمد. (۱۳۹۷). «کارکرد نظام نشانه‌شناسی در شعر معاصر با تکیه بر اشعار حسین منزوی، هوشنگ ابتهاج و شفیعی‌کدکنی»، *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۱۱(۲)، ۳۱۱-۲۹۱.
مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*، تهران: چشمه.

منابع غیر فارسی

عەلی، بەختیار. (۲۰۱٤). تا *ماتەمی گوڵ تا خوێنی فریشتە*، تهران: رجایی.
عەلی، بەختیار. (۲۰۱۸). *ئەی بەندەری دۆست ئەی کەشتی دوژمن*، سلیمانیە: اندیشە.