Allegory as a Strategy for Meaning-Making in the Songs of Abdoljabbar Kakaei

Seyed mahdi Mousavi mirkalaei: Faculty member of Language and Literature Department, Farhangian University, Tehran, Iran. (corresponding author) ORCID: 0000-0002-4073-6114 email: mi_mousavi@cfu.ac.ir

Ali Balaghi Inaloo: Faculty member of Language and Literature Department, Farhangian University, Tehran, Iran. ORCID: 0000-0002-6615-3291 email: dr.balaghi@cfu.ac.ir

Abstract

This research aims to identify allegory as a structural strategy of meaning-making in the songs of Abdoljabbar Kakaei and to present a systematic typology of it. Using a descriptive-analytical method with a rhetorical-semantic approach, twenty songs by this poet are examined. The theoretical framework is based on the distinction between allegory, metaphor, and simile, and on Fletcher's and Lakoff's theories of structural duality and embodied cognition. The findings show that allegory in Kakaei's works appears in four main types: psychological-emotional allegory (representation of inner states), situational-social allegory (critique of social reality), ritual allegory (use of religious elements), and extended narrative allegory (construction of independent narratives). Allegory in these songs has three structural functions: delaying meaning and avoiding explicitness, creating multi-layered signification, and generalizing experience. The innovation of this research lies in identifying allegory as the foundation of meaning-making in contemporary song lyrics and presenting a analytical model for its analysis. The results show that Kakaei, through the compression of allegory and reliance on lived experience, presents a model for contemporary songwriting in which meaning is produced through the construction of allegorical situations.

1. Introduction

In Persian literary studies, allegory has mostly been examined in classical poetry, mystical texts, and didactic narratives (Pournamdarian, 2002; Khatibi, 2017). It has been linked to extended, story-based structures and read as a vehicle for moral or philosophical teaching. Compressed, situational, everyday allegory in short contemporary texts has received little attention. Persian song lyrics sit between poetry, colloquial speech, and music. They have been studied mainly for emotion, language, or social themes, not for rhetorical mechanisms. Existing work on Kakaei concerns resistance literature, epic themes, and social ghazal (Najmoddin & Sadeghi, 2017; Meskini et al., 2024; Eshghi Sardehi et al., 2024). None treats allegory as a mechanism of meaning production.

This study asks how, and through which linguistic, narrative, and situational mechanisms, allegory becomes a strategy of indirect meaning-making in Kakaei's songs. Its aims are to identify and classify the types of allegory, to analyze their semantic and structural mechanisms, and to place Kakaei within the tradition of Persian allegorical literature.

2. Materials and Methods

The research is qualitative and descriptive-analytical, with a rhetorical-semantic approach. Using purposive sampling, twenty songs were selected from about 150, drawn from Kakaei's collections (2007, 2010) and his best-known songs. The selection criterion was the presence of a concrete situation or compressed narrative that stands in for an abstract concept (Shafiei Kadkani, 2020).

The theoretical framework rests on four concepts:

- the distinction between allegory, metaphor, and simile;
- the systematic duality of meaning, meaning the simultaneity of a literal and an interpretive level (Abrams & Harpham, 2014);
- embodied cognition and conceptual metaphor (Lakoff & Johnson, 1980);
- the role of narrative situations in allegorical representation (Fletcher, 2012).

Allegory is also distinguished from kenaye (indirect expression): kenaye works through a lexical or sentence-level relation of implication, while allegory requires a whole situation or narrative. Each song was treated as an independent semantic unit and analyzed through close reading.

3. Discussion and Analysis

The analysis identified four types of allegory.

Psychological-emotional allegory represents inner states through concrete scenes. In "Ayeneh" (Mirror), the "broken mirror on the ground" stands for a shattered but more perceptive self. The song inverts the conventional mirror-as-clarity metaphor: breakage makes better seeing possible, and multiplication ("a thousand hearts, a thousand arms") shows the fragmented narrator. In "Yek kelid-e kohneh charkhid…", the key turning in the "lock of the chest" and the broken heart trampled by pilgrims form a compressed story of inner opening followed by being crushed. The finale of the serial *Keshik-e Ghalb* extends this through the caged bird, shifting captivity from emotional to perceptual, since the world is seen only through bars.

Situational-social allegory presents social critique through spatial images. In "Posht-e in manzareh-ha-ye kaghazi" (Behind These Paper Landscapes), the "paper landscapes" represent a staged, inauthentic society set against "the beginning of the day" as authenticity. In "Khak-e khasteh", the tired earth is

personified as an activist unable to bear its load, making social and political unease visible as a body near collapse.

Ritual allegory appropriates collective practices, such as tying one's heart to the locks of a shrine window or the pilgrim crowd, to express individual pain or hope. Personification of collective states ("intellects drunk with madness," "loves weeping blood") belongs here too.

Extended narrative allegory operates across a whole song. "Mahi va Darya" (Fish and Sea) depicts belonging and separation through fish and sea, joined by mutual ignorance: the fish does not know the sea's loneliness, nor the sea the fish's unawareness. "Khatoon" builds an existential allegory from a paradoxical situation in which every act (crying, laughing, storytelling, parting) loses meaning without the beloved.

Across these types, allegory has three structural functions:

1. It defers meaning and avoids explicitness.
2. It creates multi-layered signification.
3. It generalizes individual experience into a collective or existential model.

Structural features include compression, reliance on everyday and natural imagery, diversity of structural forms (from a single hemistich to a whole song), roots in cultural and religious heritage, and interpretive tension arising from paradox (breakage/better sight, paper/true day). Psychological allegories are more frequent than social ones, consistent with a focus on individual experience that reflects collectively.

4. Conclusion

Allegory in Kakaei's songs is a foundational mechanism of meaning-making rather than an ornament. By building concrete scenes, compressed narratives, and ritual and social situations, he turns personal experiences of love, loss, loneliness, and separation into transferable models and invites the audience to take part in producing meaning. His work continues the Persian allegorical tradition but moves it from didactic and moral expression to everyday experience and contemporary language. The study contributes a typology of four allegory types, three structural functions, and an analytical model for contemporary song. Limitations are the focus on a single lyricist and the exclusion of music, performance, and reception. Future research could compare allegory across lyricists, examine its relation to melodic structure, study audience reception, and analyze allegory as a means of discursive resistance under censorship.

Keywords: Allegory, Abdoljabbar Kakaei, contemporary song, semantics, typology, literary language.

ویرایش نگاری و صفحه‌آرایی نشده

تمثیل؛ راهبرد معناپردازی در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی

سیدمهدی موسوی میرکلائی: عضو هیئت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) ایمیل: mi_mousavi@cfu.ac.ir کد ارکید: 0000-0002-4073-6114

علی بلاغی اینالو: عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. ایمیل: drbalaghi@cfu.ac.ir کد ارکید: 0000-0002-6615-3291

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

چکیده

این پژوهش با هدف شناسایی تمثیل به‌مثابهٔ راهبرد ساختاری معناپردازی در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی و ارائه گونه‌شناسی نظام‌مند آن، به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد بلاغی- معناشناختی، بیست ترانه از این شاعر را بررسی می‌کند. چارچوب نظری پژوهش بر تمایز تمثیل از استعاره و تشبیه بر پایهٔ نظریه‌های فلچر و لیکاف دربارهٔ دوگانگی ساختاری و شناختِ تجسم‌یافته استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد تمثیل در آثار کاکایی در چهار گونهٔ اصلی ظهور می‌یابد: تمثیل روانی-عاطفی (بازنمایی حالات درونی)، تمثیل موقعیتی-اجتماعی (نقد واقعیت اجتماعی)، تمثیل آیینی (بهره‌گیری از عناصر مذهبی)، و تمثیل روایی گسترده (ساخت روایت‌های مستقل). تمثیل در این ترانه‌ها سه کارکرد ساختاری دارد: تعویق معنا و گریز از صراحت، ایجاد چندلایگی دلالت، و تعمیم‌پذیری تجربه. نوآوری این پژوهش در شناسایی تمثیل به‌عنوان بنیان معناپردازی در ترانهٔ معاصر و ارائهٔ الگویی نظری برای تحلیل آن است. نتایج نشان می‌دهد کاکایی با فشرده‌سازی تمثیل و تکیه بر تجربهٔ عینی، الگویی برای ترانه‌سرایی معاصر ارائه می‌دهد. در این الگو، معنا از طریق ساخت موقعیت‌های تمثیلی تولید می‌شود.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی تمثیل، تمثیل در ترانه معاصر، عبدالجبار کاکایی، راهبردهای معناپردازی ادبی، زبان ترانه.

۱. مقدمه

در مطالعات ادبی فارسی "تمثیل"[1] اغلب در قلمرو شعر سنتی، متون عرفانی و روایت‌های تعلیمی بررسی شده و به‌عنوان شیوه‌ای برای انتقال مفاهیم اخلاقی، فلسفی یا معرفتی شناخته شده است (پورنامداریان، ۱۳۸۱؛ مک‌کوئین،۱۴۰۱). در این مطالعات، تمثیل معمولاً با روایت‌های گسترده، حکایت‌محور و ساختارهای داستانی نسبتاً مفصل پیوند خورده و کمتر به‌صورت فشرده، موقعیتی و روزمره تحلیل شده است. درنتیجه، گونه‌هایی از تمثیل که در متن‌های کوتاه، زبان غیررسمی و بافت‌های معاصر شکل می‌گیرند، از دایرهٔ توجه پژوهشگران بیرون مانده‌اند.

ترانهٔ فارسی، به‌ویژه ترانهٔ معاصر، یکی از حوزه‌هایی است که کمتر به آن پرداخته شده است؛ متنی که در مرز میان شعر، گفتار روزمره، و موسیقی حرکت می‌کند و به‌سبب همین موقعیت بینابینی ظرفیت ویژه‌ای برای تولید معنا از طریق تمثیل دارد.

ترانه برخلاف شعر کلاسیک، الزاماً بر روایت‌های بلند یا زبان فاخر متکی نیست، بلکه با تکیه بر تجربهٔ روزمره، تصویرهای آشنا و موقعیت‌های ملموس می‌کوشد مفاهیم انتزاعی را در کوتاه‌ترین و فشرده‌ترین شکل ممکن منتقل کند. همین ویژگی سبب می‌شود که تمثیل در ترانه اغلب نه در قالب داستانی مستقل، بلکه در هیئت یک صحنه، یک کنش، یا یک وضعیت عینی ظاهر شود؛ وضعیتی که به جای بیان مستقیم معنا می‌نشیند و مخاطب را به مشارکت فعال در فرایند فهم و تفسیر دعوت می‌کند. بااین‌حال، در اغلب پژوهش‌های مربوط به ترانهٔ فارسی تمرکز بر عاطفه، موسیقی، زبان محاوره یا مضامین اجتماعی بوده و کمتر سازوکارهای بلاغی پیچیده‌ای چون تمثیل در جایگاه راهبردی معنازا بررسی شده است.

در میان ترانه‌سرایان معاصر عبدالجبار کاکایی جایگاهی متمایز دارد. در ترانه‌های او بیان مستقیم احساس یا مفهوم اغلب جای خود را به تصویرهای عینی، روایت‌های کوتاه و موقعیت‌های نمادین می‌دهد؛ عناصری که نه صرفاً برای زیبایی زبانی، بلکه برای حمل و تولید معنا به کار گرفته می‌شوند. کاکایی با آفرینش صحنه‌هایی چون آینهٔ شکسته، کلید و قفل، منظره‌های کاغذی، ماهی و دریا، یا موقعیت‌های آیینی و زیارتی مفاهیمی چون عشق، گسست، امید،

1. allegory

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

تنهایی و تعلق را در قالب مثال‌هایی محسوس و قابل‌تجربه بازنمایی می‌کند. این شیوه، با آنچه شمیسا از تمثیل به‌عنوان «درآوردن معنا در قالب مثالی محسوس برای روشن‌تر شدن و تأکید بیشتر» یاد می‌کند (۱۳۹۸: ۱۱۷)، هم‌خوانی دارد؛ با این تفاوت که در ترانه‌های کاکایی تمثیل نه ابزار توضیح، بلکه سازوکار اصلی معناپردازی[1] است.

از این منظر تمثیل در ترانه‌های کاکایی را نمی‌توان صرفاً در حد آرایه‌ای بیانی یا تزئینی تحلیل کرد. تمثیل در این آثار نقش راهبردی دارد: معنا را به تعویق می‌اندازد، از صراحت می‌گریزد و مخاطب را وادار می‌کند از خلال تصویر و موقعیت، به کشف لایه‌های پنهان متن برسد. به بیان دیگر، تمثیل در این ترانه‌ها نه فقط شیوه‌ای برای زیباتر گفتن، که سازوکاری برای بازنمایی تأملیِ تجربه و تولید معنای غیرمستقیم است. همین نکته ضرورت بازخوانی ترانه‌های کاکایی را در چارچوب ادبیات تمثیلی و با تمرکز بر معناپردازی دوچندان می‌کند.

بر این اساس، مسئلهٔ محوری این پژوهش آن است که تمثیل در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی چگونه و با چه سازوکارهای زبانی، روایی و موقعیتی به راهبردی برای معناپردازی غیرمستقیم بدل می‌شود. در مقالهٔ حاضر تلاش می‌شود با شناسایی و طبقه‌بندی گونه‌های مختلف تمثیل در این ترانه‌ها، سازوکارهای معنایی و ساختاری آن‌ها تحلیل، و نشان داده شود که کاکایی چگونه در امتداد سنت ادبیات تمثیلی فارسی، اما با زبانی معاصر و فشرده، به تولید معنا می‌پردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های زبان و ادب فارسی تمثیل از دیرباز به‌عنوان یکی از شیوه‌های بنیادین آفرینش معنای غیرمستقیم مورد توجه بوده و بررسی آن عمدتاً در حوزهٔ شعر کلاسیک، متون عرفانی و آثار تعلیمی متمرکز شده است.

پورنامداریان در اثر شاخص رمز و داستان‌های رمزی تمثیل را روایتی می‌داند که در آن کنش‌ها و رخدادها افزون بر معنای ظاهری، حامل مفاهیمی کلی، اخلاقی یا فلسفی‌اند (۱۳۸۱: ۸۹). این تعریف، تمثیل را سازوکاری برای عبور از سطح گزارش واقعیت و ورود به قلمرو تأویل معرفی می‌کند، بااین‌حال، تمرکز آن بیش از هر چیز بر ساختارهای روایی کلان و متون کلاسیک

1. semantic construction

است. مک‌کوئین نیز با تأکید بر وجه بلاغی تمثیل، آن را راهبردی برای گریز از صراحت و تولید معنا در فضایی چندسطحی می‌داند (۱۴۰۱: ۵۶)، امّا رویکرد او همچنان در سطح کلیِ نظری باقی می‌ماند و وارد تحلیل مصادیق نوین و گونه‌های جدید ادبی نمی‌شود.

در مطالعات جامع‌تر، خطیبی (۱۳۹۶) با رویکردی تاریخی و بلاغی سیر تحول تمثیل را در ادبیات فارسی بررسی کرده و نشان داده که این شگرد از یک آرایهٔ صرفاً تشبیهی به سازوکاری برای اندیشیدن شعری، به‌ویژه در سبک هندی و قالب "**اسلوب معادله**" تحول یافته است. اهمیت این پژوهش در آن است که تمثیل را نه عنصری زبانی، بلکه معنازا معرفی می‌کند؛ بااین‌حال، دامنهٔ بررسی خطیبی نیز عمدتاً به شعر کلاسیک و سبک‌های سنتی محدود می‌ماند و به کاربست‌های تمثیل در گونه‌های نوظهور ادبی نمی‌پردازد.

در حوزهٔ شعر معاصر، مطالعات جدیدتر نشان می‌دهند که تمثیل از چارچوب‌های تعلیمی و اخلاقی فاصله گرفته و به ابزاری برای بیان تجربه‌های وجودی، اجتماعی و انتقادی بدل شده است. ساکی انتظامی (۱۴۰۰) با تحلیل نمونه‌هایی از شعر معاصر نشان می‌دهد که تمثیل دیگر صرفاً حامل پیام‌های اخلاقی نیست، بلکه راهبردی برای بازنمایی تجربهٔ روزمره و مواجههٔ انتقادی با وضعیت‌های تاریخی و اجتماعی است. مطوری و پاکدل (۱۳۹۸) نیز در بررسی تمثیل در شعر نیما، اخوان و سهراب به پیوند تمثیل با نماد و استعاره توجه کرده و آن را یکی از ابزارهای بیان دردهای جمعی دانسته‌اند. با وجود ارزش این پژوهش‌ها، تمرکز اصلی آن‌ها بر شعر به‌عنوان متن مکتوب است و سازوکارهای تمثیل در گونه‌هایی چون ترانه، که واجد اقتضائات زبانی و ارتباطی متفاوتی هستند، در آن‌ها مغفول مانده است.

در مطالعات مرتبط با ترانه، قلی‌زاده (۱۳۸۴) نشان می‌دهد که ترانه‌های معاصر با بهره‌گیری از تمثیل امکان خلق "فضاهای داستانی فشرده" را فراهم می‌کنند که در آن‌ها یک موقعیت فردی به نمایندهٔ تجربه‌ای جمعی بدل می‌شود. بااین‌حال، این پژوهش بیش از آنکه به تمثیل به‌عنوان راهبردی برای معناسازی غیرمستقیم بپردازد، بر کارکردهای روایی و اجتماعی ترانه تمرکز دارد و تحلیل سازوکارهای بلاغی تمثیل در سطحی نظام‌مند در آن دیده نمی‌شود.

در خصوص آثار عبدالجبار کاکایی، پژوهش‌های انجام‌شده عمدتاً بر مضامین محتوایی، ایدئولوژیک و حماسی متمرکز بوده‌اند. نجم‌الدین و صادقی (۱۳۹۶) با رویکردی تطبیقی

مؤلفه‌های ادب پایداری را در آثار کاکایی و معین بسیسو بررسی کرده‌اند. مسکینی، حیدری و ذوالفقاری (۱۴۰۳) نیز به تحلیل وجوه حماسی و مفاهیم مقاومت و شهادت در شعر دفاع مقدس کاکایی پرداخته‌اند. همچنین عشقی‌سردهی، علوی و امیراحمدی (۱۴۰۳) در پژوهشی سبک‌شناختی غزل‌های اجتماعی پس از انقلاب را در آثار قیصر امین‌پور، ساعد باقری و کاکایی بررسی کرده‌اند. اگرچه این مطالعات در شناخت جایگاه فکری و اجتماعی کاکایی اهمیت دارند، امّا تمرکز آن‌ها عمدتاً بر محتوا و درون‌مایه است و به شگردهای بلاغی، به‌ویژه تمثیل به‌مثابهٔ سازوکار تولید معنا، توجه مستقلی نشان نمی‌دهند.

برآیند این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که با وجود بررسی گستردهٔ تمثیل در شعر کلاسیک و معاصر و نیز تحلیل آثار عبدالجبار کاکایی از منظرهای محتوایی و ایدئولوژیک تاکنون مطالعه‌ای مستقل که به‌طور مشخص تمثیل را در ترانه‌های معاصر، به‌ویژه ترانه‌های عبدالجبار کاکایی با تمرکز بر سازوکارهای تولید معنای غیرمستقیم بررسی کند، انجام نشده است. این خلأ پژوهشی ضرورت پژوهشی را آشکار می‌کند که تمثیل را نه به‌عنوان آرایه‌ای تزئینی، بلکه به‌مثابهٔ راهبردی ساختاری در تولید معنا در ترانه‌های کاکایی تحلیل کند؛ ضرورتی که مقالهٔ حاضر در پی پاسخ‌گویی به آن است.

۳. مبانی نظری و روش تحقیق

۳. ۱. مبانی نظری

چارچوب نظری این پژوهش بر چهار مفهوم بنیادین استوار است: نخست) تمایز تمثیل از استعاره و تشبیه به‌عنوان سه سازوکار متفاوت تولید معنا؛ دوم) دوگانگیِ نظام‌مند معنا در تمثیل به‌معنای هم‌زمانی دو سطح ارجاعی (سطح ظاهری و سطحِ تأویلی)؛ سوم) شناخت تجسم‌یافته به‌مثابهٔ بستری برای عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی (لیکاف و جانسون[1])؛ و چهارم) نقش موقعیت‌های روایی و صحنه‌های عینی در بازنمایی تمثیلی (فلچر[2]). بر اساس این چهار مؤلفه هر ترانه‌ای که در آن یک موقعیت عینی به‌جای یک مفهوم انتزاعی بنشیند و هم‌زمان دارای

1. Lakoff & Johnson
2. Fletcher

روایت یا صحنه‌ای کامل باشد، نمونه‌ای از تمثیل در نظر گرفته می‌شود. در این پژوهش تمثیل آرایه‌ای زبانی یا صنعتی بلاغی نیست، بلکه سازوکاری برای تولید معنا در نظر گرفته می‌شود؛ سازوکاری که با تکیه بر نظریهٔ استعاره‌های مفهومی (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰) و رویکردهای شناختی به زبان، به متن امکان می‌دهد تا معنا را به‌صورت غیرمستقیم و چندلایه و تأویلی تولید کند. در این تلقی تمثیل شگردی صرفاً بیانی نیست، سازوکاری است که از طریقِ خلقِ موقعیت‌های عینی و روایی به متن امکان می‌دهد تا مفاهیمِ انتزاعی را در قالبی محسوس بازنمایی کند (بافکر، ۱۴۰۱). به بیان دیگر، تمثیل پلی است میان امر محسوس و امر مفهومی که از خلال آن معنا نه گفته، بلکه معناپردازی می‌شود.

شفیعی کدکنی با تأکید بر همین ویژگی تمثیل را از نیرومندترین ابزارهای شاعر برای گریز از بیان مستقیم و انتقال غیرصریح معنا می‌داند؛ ابزاری که به‌واسطهٔ آن مفاهیم انتزاعی در قالب صحنه‌ها، اشیا و رویدادهای عینی تجسم می‌یابند و مخاطب را به مشارکت فعال در فرایند فهم فرامی‌خوانند (۱۳۹۹: ۳۷۲). در چنین ساختاری معنا نه در سطح گزاره‌های صریح، بلکه در شبکه‌ای از روابط تصویری، موقعیتی و روایی شکل می‌گیرد و تنها از خلال تأویل مخاطب به فعلیت می‌رسد.

ابرامز و هارپام[1] تمثیل را روایتی می‌دانند که در آن سطح ظاهری متن واجد انسجام معناییِ مستقل است، امّا هم‌زمان به نظامی ثانوی از مفاهیم، کنش‌ها و ارزش‌ها ارجاع می‌دهد (Abrams & Harpham, 2014: 7). ناگفته نماند که تفاوت بنیادین تمثیل با کنایه در این است که کنایه معمولاً در یک واژه یا یک جمله بر پایهٔ نسبت "لازم و ملزوم" استوار می‌شود، درحالی‌که تمثیل برای انتقال معنای خود به کلِّ یک موقعیت یا روایت نیاز دارد و از سطح جمله فراتر می‌رود. برای نمونه، در کنایه‌ای چون «دستش به دهانش نمی‌رسد» مخاطب از "لازم" (نداشتن دسترسی) به "ملزوم" (فقر) می‌رسد؛ امّا در تمثیل "آینهٔ شکسته" در ترانهٔ کاکایی برای درک معنای «خودِ شکسته، امّا ژرف‌بین» نیاز به فهم کلِ موقعیت روایی ترانه داریم، نه صرفِ یک واژه یا جمله.

این دوگانگی نظام‌مند سبب می‌شود که تمثیل از سطح توصیف صرف فراتر رود و به مدلی برای اندیشیدن بدل شود؛ مدلی که در آن تجربهٔ عینی یا مسئله‌ای ذهنی در قالب مثالی عینی

1. Abrams & Harpam

سازمان می‌یابد. از این منظر، تمثیل متن را قادر می‌سازد تا از طریق موقعیت‌های عینیْ شبکه‌ای از معانی تأویلی را سازمان دهد و بدین‌سان جهان مفهومی خود را بسازد.

در مطالعات بلاغی سنتی، تمثیل غالباً ذیل "تشبیه مرکب" در معنای عام آن نزد بلاغیون، و نه در تقابل مصطلح با تشبیه مفرد یا اسلوب معادله بررسی شده است. بافکر (۱۴۰۱) نشان می‌دهد که تمثیل‌ها به‌دلیل ایجاز، تصویرمندی، و برخورداری از ظرفیتی که با لفظی اندک معنایی بسیار را انتقال می‌دهد، ابزار اصلی ادب تعلیمی برای روشنگری و تثبیت مفاهیم اخلاقی بوده‌است. در این دیدگاه، تمثیل اغلب با طرح یک گزارهٔ کلی و ارائهٔ مثالی محسوس برای اثبات آن همراه است. بااین‌حال، محدود کردن تمثیل به این کارکرد، امکان درک ظرفیت‌های پیچیده‌تر و مدرن آن را، به‌ویژه در متون معاصر، کاهش می‌دهد.

در ادبیات معاصر تمثیل به‌تدریج از الگوی نتیجه‌گیری اخلاقی فاصله گرفته و به ساختاری چندلایه بدل شده است که معنا را از پیش ارائه نمی‌دهد، بلکه در فرایند خوانش آن را می‌سازد. راستگو (۱۳۸۷) تأکید می‌کند که تمثیل در متون جدید اغلب به‌صورت "روایت فشرده" عمل می‌کند؛ روایتی که الزاماً به پیام یا حکم نهایی ختم نمی‌شود، بلکه معنای خود را در تعلیق نگاه می‌دارد و تعیّن نهایی آن به کنش تفسیریِ مخاطب واگذار می‌شود. در این معنا تمثیل نه ابزار تعلیم، بلکه شگردی برای آشنایی‌زدایی، پیچیده‌سازی تجربه و گشودن میدان تأویل است.

تمایز تمثیل از استعاره و تشبیه نیز دقیقاً در همین سطح نظام‌مند معنا می‌یابد. تمثیل برخلاف تشبیه که بر شباهتی صریح و آشکار میان دو امر تأکید دارد، یک "موقعیت جایگزین" می‌سازد و برخلاف استعارهٔ منفرد غالباً واجد روایت، کنش یا صحنه‌ای کامل است. به تعبیر بافکر (۱۴۰۱) در تمثیل گوینده به‌جای استفاده از تصویر یا نسبت منفرد، موقعیتی عینی خلق می‌کند که خود نقش استدلال و تولید معنا را بر عهده دارد؛ ازاین‌رو، تمثیل می‌تواند حامل لایه‌های معنایی گسترده‌تری باشد و از سطح تصویر به سطح ساختار ارتقا یابد.

ظرفیت تمثیل برای ارتقا از سطح تصویر به سطح ساختار، در شعر و ترانهٔ معاصر اهمیتی دوچندان می‌یابد؛ زیرا در شعر نو به گفتهٔ مطوری (۱۳۹۸) مسائل اجتماعی اغلب با زبانی تمثیلی و نمادین بیان می‌شوند و شاعر با بهره‌گیری از عناصر محیط زندگی، تجربه‌های جمعی

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

را در قالب موقعیت‌های عینی بازنمایی می‌کند. در ترانهٔ معاصـر نیز به سـبب پیوند هم‌زمان با موسیقی، زبان روزمره و مخاطب عام تمثیل به راهبردی کارآمد برای پرهیز از صراحت شعاری و حفظ چندلایگی معنا بدل شـده اسـت. ترانه‌سـراها با خلق روایت‌های کوتاه و موقعیت‌های فشـردهٔ تمثیلی امکان می‌یابند که یک تجربهٔ فردی یا عاطفی را به نمایندهٔ وضـعیتی گسـترده‌تر اجتماعی یا وجودی تبدیل کنند.

بر این اساس، تمثیل در ترانهٔ معاصر را می‌توان راهبردی برای معناپردازی غیرمستقیم دانست که سه کارکرد اصلی را به‌طور هم‌زمان بر عهده دارد: ۱) فشرده‌سازی معنا؛ ۲) آشنایی‌زدایی از تجربه‌های تکراری؛ و ۳) فعال‌سـازی نقش مخاطب در تولید معنا. در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی تمثیل نه به‌قصد تعلیم مستقیم یا انتقال پیام صریح، بلکه به‌منظور ساختن صحنه‌هایی معنازا به‌کار می‌رود که مخاطب ناگزیر اسـت نسـبت خود را با آن‌ها بازتعریف کند، ازاین‌رو، تمثیل در آثار او بیش از آن‌که ابزار بیان باشـد سـازوکاری برای بازآفرینی تجربه و تولید لایه‌های پنهان معنا در متن ترانه است.

بر مبنای این چارچوب نظری، در این پژوهش تحلیل تمثیل در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی صرفاً به شناسایی تصاویر یا نمونه‌های پراکنده محدود نمی‌شود، بلکه بر بررسی سازوکارهای تولید معنا متمرکز است، بدین‌منظور هر ترانه یک واحد معنایی مستقل در نظر گرفته می‌شود که در آن یک یا چند موقعیت عینی نقش "مدل جایگزین" را برای بیان تجربه‌ای انتزاعی، عاطفی یا اجتماعی بر عهده دارند. در تحلیل متن توجه اصـلی بر چگونگی شـکل‌گیری این موقعیت‌های تمثیلی، نسبت آن‌ها با تجربه‌های عینیِ معاصر، و شیوهٔ فعال‌سازی تأویل مخاطب متمرکز اسـت. به این ترتیب، تمثیل در ترانه‌ها نه آرایه‌ای منفرد، بلکه راهبردی سـاختاری در تولید و سازمان‌دهی معنا بررسی می‌شود.

۳. ۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصـیفی-تحلیلی و با رویکرد کیفی انجام شـده اسـت. جامعهٔ پژوهش شامل مجموعه ترانه‌های عبدالجبار کاکایی (۱۳۸۹) و (۱۳۸۶) و ترانه‌های بیشتر شنیدهٔ اوست که بر اسـاس نمونه‌گیری هدفمند از میان ۱۵۰ ترانه ۲۰ ترانه‌ای انتخاب شـد که دارای

موقعیت‌های عینی و روایی‌هایی فراتر از سطح زبانی خود باشد. معیار اصلی انتخاب حضور تمثیل در جایگاه «وضعیت عینی یا روایتی فشرده که به‌جای مفهوم انتزاعی می‌نشیند» بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۳۷۲). تحلیل داده‌ها با تکیه بر مبانی بلاغت فارسی (شمیسا، ۱۳۹۸؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱) و رویکردهای نظری معاصر به تمثیل (Abrams & Harpham,2014; Fletcher,2012) انجام شده است.

۴. تحلیل داده‌ها

۴. ۱. گونه‌شناسی تمثیل در ترانه‌های کاکایی

۴. ۱. ۱. تمثیل روانی- عاطفی

- ترانهٔ «آینه»

در ترانهٔ «آینه» وضعیت روانی راوی نه به‌صورت گزاره‌ای مستقیم، بلکه در قالب یک صحنهٔ عینی و فشرده نشان داده می‌شود؛ صحنه‌ای که در آن «آینه‌ای شکسته روی زمین» تمثیلی از «خودِ شکسته، امّا ژرف‌بین‌تر» است. در این ساختار تمثیل روانی-عاطفی، تجربهٔ رنجْ فروپاشی و ازهم‌گسیختگی را به بستری برای نوعی خودآگاهی تازه و بینش عمیق‌تر بدل می‌کند.

مث آینه‌ای شکسته رو زمینم
حالا بهتر می‌تونم تو رو ببینم
حالا من هزار تا دل هزار تا دستم
حالا من هزار تا آغوش شکسته‌ام (کاکایی، ۱۳۸۹: ۱۱)

بر اساس نظریهٔ استعاره‌های مفهومی ما مفاهیم انتزاعی چون خود، هویت و رشد درونی را از طریق حوزه‌های عینی و محسوس تجربه و سازمان‌دهی می‌کنیم (Lakoff & Johnson, 1980 : 153). در این ترانه آینه به‌عنوان حوزهٔ مبدأ، چارچوب شناختیِ فهم خود را می‌سازد، امّا کاکایی استعارهٔ رایج «آینه = تصویر روشن و کامل از خود» را وارونه می‌کند: آینه نه در سلامت و یکپارچگی که در افتادن و شکستگی است که امکان دیدن بهتر را فراهم می‌آورد.

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

"افتادن" در اینجا رمزی از فروتنی، خاک‌ساری و رهایی از خودبینی پیشین است؛ و "شکستگی" نیز به تکثیرِ تصویر انجامیده است؛ چندان‌که راوی از یک خود به هزار تا دل، هزار تا دست و هزار تا آغوش شکسته می‌رسد. این وارونگی تمثیل را از سطح یک تصویر زبانی به سطح یک "سناریوی شناختی" ارتقا می‌دهد؛ سناریویی که در آن شکاف‌ها، ترک‌ها و تکه‌تکه‌شدن به‌جای پنهان‌کردن واقعیت آن را از زوایای متعدد آشکار می‌سازند.

ترکیب‌های "هزار تا دل"، "هزار تا دست" و "هزار تا آغوش شکسته" نیز بدنهٔ تمثیل را گسترش می‌دهند و نشان می‌دهند که شخصیتِ راوی نه‌فقط شکسته، بلکه چندپاره و متکثر شده است. در این میان، افزوده‌شدنِ "آغوش" (که خود استعاره‌ای عاطفی از توانایی عشق‌ورزی و پذیرش است) معنای دیگری می‌سازد: آغوشِ شکسته، یعنی توانِ عشق‌ورزی‌ای که آسیب دیده، امّا همچنان پابرجاست. همان‌گونه که پورنامداریان تأکید می‌کند در شعر معاصر تمثیل جایی است که ساختار زبانی و ساختار فکری به هم می‌رسند و تصویر صرفاً زیور کلام نیست، بلکه می‌تواند صور ذهنی شاعر را عینیت ببخشد (۱۳۹۰: ۲۱۵). در «آینه» نیز این هم‌گرایی به‌خوبی دیده می‌شود: فرم شکسته و چندگانه‌بودن تصویر، بازتابی از خودِ شکسته و چندپارهٔ راوی است و بدین‌سان تمثیل ساختار ذهنی آسیب‌دیده را در قالبی عینی به تماشا می‌گذارد.

– ترانهٔ «یه کلید کهنه چرخید ...»

در این ترانه که نام دیگرش «ایوون کبوتر» است، تمثیل در قالب روایت فشرده عمل می‌کند؛ روایتی که در حد چند سطر شکل می‌گیرد، اما یک موقعیت کامل روانی- عاطفی را بازنمایی می‌کند. حرکت یک "کلید کهنه" در "قفل سینه" و پیامد آن، یعنی افتادن دل شکسته زیر دست و پای زائران، یک داستان تام در حداقلِ متن است: گشایش درونی- عاطفی، سپس فرسوده‌شدن و له‌شدن آن گشایش در ازدحام یک فضای آیینی.

یه کلید کهنه چرخید توی قفل سینه‌ام انگار

یه دل شکسته افتاد زیر دست و پای زوّار (کاکایی، ۱۳۸۹: ۱۰۹)

همان‌گونه که راستگو بر نقش روایت‌های فشرده در شعر معاصر تأکید می‌کند، در این نوع ساختارها شاعر با حداقل رویداد، حداکثر بار معنایی و هنجاری را منتقل می‌کند (۱۳۸۷:

۱۸۹). کلید کهنه می‌تواند تمثیلی از خاطره‌ای فرسوده، عهدی قدیمی، یا تلاشی مکرر برای گشودن دل بسته باشد؛ "کهنه بودن" هم به قدمت و تداوم این تلاش اشاره دارد و هم به فرسایش آن. فعل "چرخید" که با قید "انگار" همراه شده، کیفیتی نیمه‌رویاگونه و مبهم به این لحظه می‌دهد؛ گویی گشایش درونی بیشتر در سطح ناخودآگاه و خیال رخ می‌دهد تا در واقعیت بیرونی.

در تصویر دوم، دل شکسته که اکنون زیر دست و پای زوّار افتاده، از حوزهٔ صرفاً فردی خارج و در بستری آیینی- جمعی قرار می‌گیرد. دلِ فردی در میان موج جمعیتِ زیارت‌کننده له می‌شود؛ این صحنه تمثیلی از تجربه‌ای است که در آن درد و شکست عاطفیِ فرد در مناسک جمعی حل می‌شود و به تجربه‌ای مشترک و جهان‌شمول تبدیل می‌گردد. تمثیل با انتقال حادثهٔ درونی به سطح یک موقعیت آیینیِ قابل‌مشاهده، امکان تعمیم تجربهٔ شخصی به حقیقتی کلی‌تر را فراهم می‌آورد؛ یکی از بنیادی‌ترین کارکردهای تمثیل در شعر معاصر.

- ترانهٔ پایانی سریال «کشیک قلب»

«می‌ترسم این یوسف که من دارم آوارهٔ بازیِ دنیا شه
دست از سر عهدی که با من بست برداره، تو حال خودش باشه
حالم بده، مرغی اسیرم که از تو قفس دنیا رو می‌بینه
سر می‌کشه از میله‌ها بیرون، مردن براش یک عمر تسکینه»

«مهم‌ترین مضامین در غزل‌های اجتماعی پس از انقلاب آزادی، میهن‌پرستی، استقامت، شهادت، صلح و دوستی، اعتراض به دگرگونی ارزش‌ها، و فرهنگ انتظار است» (عشقی سردهی و همکاران، ۱۴۰۳). ترانهٔ کشیک قلب شبکه‌ای از تمثیل‌های روانی- عاطفی و اسطوره‌ساز را در کنار هم می‌نشاند. یوسف در سطح نخست تمثیلی از معشوق یا عزیزی است که بیمِ آواره‌شدن او در بازی دنیا می‌رود؛ ارجاعی ضمنی به روایت قرآنیِ گم‌شدن در چاه و بازار که در اینجا به وضعیت معاصرِ فراموشیِ عهد و پیمان منتقل شده است، اما کانون تمثیلی متن تصویرِ مرغِ اسیر است؛ راویِ عاشق خود را به پرنده‌ای در قفس تشبیه می‌کند که جهان را از پشت میله‌ها می‌بیند.

در اینجا، تمثیل از سطح اسارت عاطفی فراتر می‌رود و به اسارت معرفتی و ادراکی می‌رسد؛ دنیا برای این مرغ فقط آن چیزی است که از خلال میله‌ها قابل‌رؤیت است؛ چشم‌اندازی محدود، تحریف‌شده و چارچوب‌دار. این نگاهِ محبوس چنان تنگ و فرساینده است که مردن به‌عنوان تسکین تجربه می‌شود؛ نتیجهٔ نهایی تمثیل تصویر تراژیکی از سوژهٔ انسانی است که امید رهایی برایش آن‌قدر کم‌رنگ شده که نابودی را آرام‌بخش می‌بیند. این تمثیل با ساختن یک موقعیت فرضی برای مرغ امکان فاصله‌گذاری و هم‌ذات‌پنداری را هم‌زمان فراهم می‌کند؛ مخاطب هم می‌تواند از بیرون به وضعیت مرغ بنگرد و هم به‌راحتی جای او بنشیند و جهان را از پشت میله‌ها تجربه کند. از این منظر، تمثیل روانی- عاطفی در این ترانه نه فقط حالت درونی را گزارش می‌کند، بلکه آن را "قابل‌تجربه" می‌سازد؛ همان کارکردی که در مبانی نظری مقاله به‌عنوان ویژگیِ ساختارهای تمثیلی در ترانهٔ معاصر برای برانگیختن مشارکت فعال مخاطب در فرایند معناپردازی ذکر شد.

– **ترانهٔ «شب سرد» (تیتراژ سریال پروانه)**

«در این شب سرد، بیدارم و بس، دلتنگ توام، درگیر قفس
با هر چه صدا، با هر چه نفس
فریادرس تو، ای عشق
من از تو دل نمی‌کندم، تو با من همسفر بودی
کنارت زندگی کردم، تو از من بی خبر بودی
جز داغ از تو ندیدم، ای عشق خاموش»

اگرچه این ترانه بیان مستقیم‌تری دارد، اما شب سرد و قفس می‌توانند تمثیل‌هایی باشند برای فضای حاکم بر تنهایی و درماندگی. کل ترانه را می‌توان یک "تمثیل موقعیتی" از عشقی دانست که نه نجات‌بخش، که خود زندانی سرد و خاموش شده است. این نگاه عشق را از یک مفهوم انتزاعی مثبت به یک موقعیت عینی شکست‌خورده تبدیل می‌کند.

۴. ۱. ۲. تمثیل موقعیتی– اجتماعی

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

- ترانهٔ «پشت این منظره‌های کاغذی»

«پشت این منظره‌های کاغذی
دو نفس مونده به ابتدای روز
لمس گرم یه حقیقت نجیب
درک یک حادثهٔ ستاره‌سوز» (۱۳۹۸: ۴۱).

تقابل منظره‌های کاغذی و ابتدای روز استحکامی درخور دارد. می‌توان بر آن افزود که اصطلاح منظره‌های کاغذی تمثیلی دقیق از جامعهٔ نمایشی است؛ جامعه‌ای که در آن روابط اصیل با تصاویر و ظواهر مصنوعی جایگزین شده‌اند. کاغذی‌بودن بر عدم اصالت، سطحی‌بودن، و قابلیت پاره‌شدنِ این مناظر تأکید دارد. ابتدای روز در تقابل با آن، نماد آغازگری اصیل، روشنایی حقیقی، و رهایی از توهم است. این تقابل یک "تمثیل دوپاره" می‌سازد که نقدی اجتماعی- فلسفی را در قالب یک تصویر فضایی ارائه می‌دهد. فتوحی رودمعجنی به‌درستی اشاره می‌کند که در چنین تمثیل‌هایی روابط علّی و فضایی جایگزین شباهت محض می‌شوند (۱۳۹۱: ۲۰۴).

- ترانهٔ «خاک خسته»

خاک در ادبیات فارسی اغلب در مقام نمادی کلی برای وطن یا اصل هستی به‌کار می‌رود؛ چنان‌که کاکایی می‌سراید:

«پشت بوته‌های نزدیک حصار
ته دلشورهٔ این دشت کبود
زیر سایهٔ درختای بلند
خاک خسته دست و پامو بسته بود ...» (۱۳۸۹: ۱۲۷)

در این شعر صفت خسته و ترکیب دلشورهٔ دشت است که این نمادِ عام را از سطح صرفاً نمادین به سطح تمثیلی ارتقا می‌دهد و آن را به یک "تمثیل تشخیص‌آمیز" بدل می‌سازد؛ زیرا خاک دیگر صرفاً نشانه‌ای انتزاعی نیست، بلکه کنشگری است که ویژگی‌های انسانی ازجمله خستگی و ناتوانی از تحمل بار بدان نسبت داده می‌شود. خاک انسانی خسته و فرسوده تصویر

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

می‌شود که توان تحمل بار را ندارد. این تمثیل دلشورهٔ اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی را نه به صورت انتزاعی، که به شکل یک جسمِ در آستانهٔ فروپاشی مجسم می‌سازد. تمثیل ابزاری برای بررسی ایده‌های پیچیدهٔ سیاسی از طریق رسانهٔ داستان است و اینجا داستان، داستان فروپاشی یک خاک است.

۴. ۱. ۳. تمثیل آیینی- موقعیتی

- ترانهٔ «یه کلید کهنه چرخید ...» (ایوون کبوتر)

«رو به گلدسته نشستم دلمُ به قفلای پنجرهٔ فولاد تو بستم
نه سر گلایه کردن، نه دل شکوه شنیدن
نه امید دل سپردن، نه توان دل بریدن» (۱۳۸۹: ۱۰۹)

تمثیل‌های آیینی نشان‌دهندهٔ توانایی کاکایی در تصرف رسوم جمعی و تبدیل آن‌ها به صحنه‌های تمثیلی برای بیان درد یا امید فردی است. این فرایند، فردیت را در عین جمعی‌بودن حفظ می‌کند.

- ترانهٔ «باز هم پژواک گام کیست این؟»

«باز هم پژواک گام کیست این؟
بر علم‌ها موج نام کیست این؟
عقل‌ها مست جنون کیستند؟
عشق‌ها گریان خون کیستند؟»

این ترانه که با مضمونی آیینی و مدحی سروده شده است، اگرچه از تصاویرِ نمادین نیز بهره برده، اما ساختارِ تمثیلیِ آن عمدتاً در شخصیت‌پردازیِ عقل‌ها و عشق‌ها تجلی می‌یابد؛ چنان‌که پژواکِ گام را نیز می‌توان جلوهٔ نخستینِ این فضایِ نمادین به‌شمار آورد. کاکایی این مفاهیم انتزاعی را شخصیت‌هایی جمعی می‌کند که یکی مست جنون و دیگری گریان خون است. این یک تمثیل شخصیت‌پردازانه است که حالات جمعی بشری (حیرت عقل، رنج عشق) در مواجهه با آن وجود مقدس را به نمایش می‌گذارد.

ویرایش نگاسی و صفحه‌آرایی نشده

۴. ۱. ۴. تمثیل روایی گسترده

- ترانهٔ «ماهی و دریا»

در ترانهٔ ماهی و دریا با نمونه‌ای روشن از تمثیل رواییِ گسترده روبه‌رو هستیم؛ تمثیلی که نه در یک تصویر منفرد، بلکه در سطح کل روایت عمل می‌کند و از آغاز تا پایان ترانه رابطه‌ای عاطفی- وجودی را در قالب مناسبات ماهی و دریا بازنمایی می‌سازد. در این ساختار تعلق، جدایی، تنهایی، و بی‌خبری مفاهیمی انتزاعی‌اند که از طریق کنش‌ها و وضعیت‌های عینیِ دو عنصر طبیعی مجسم می‌شوند.

فلچر تمثیل را نه فقط شیوه‌ای برای بیان، بلکه شیوه‌ای برای اندیشیدن و تفسیر جهان می‌داند؛ روشی که در آن روابط انتزاعی به صورت‌های عینی و اغلب شخصیت‌یافته، فرافکنی می‌شوند (Fletcher, 2012, p. 22). در این ترانه نیز «رابطهٔ تعلق و جدایی» میان انسان و اصل / معشوق، در قالب رابطهٔ ماهی و دریا صورت‌بندی شده است؛ ماهی بدون دریا معنای خود را از دست می‌دهد و دریا بدون ماهی در تنهاییِ بی‌صدا فرو می‌رود.

نکتهٔ ظریف‌تر این است که این جدایی با "جهل متقابل" همراه است: ماهی از تنهایی دریا بی‌خبر است و دریا از ناآگاهی ماهی. این ناهماهنگیِ شناختی عمق تراژدی را افزایش می‌دهد و تمثیل را از سطح یک روایت عاشقانه فراتر می‌برد. مخاطب در این الگوی روایی وضعیتی را تجربه می‌کند که در آن هر دو سوی رابطهٔ عاطفی آسیب دیده‌اند، اما هیچ کدام در لحظه افقِ رنج دیگری را به‌درستی درنمی‌یابد؛ تصویری فشرده از بسیاری از گسست‌های عاطفی و وجودی در جهان معاصر.

- ترانهٔ «خاتون»

«کجای گریه بخندم، کجای خنده بگریم ...
کدام قصه بسازم که بی تو رنگ نبازد ...
کجا جدا شوم از تو که بعد از آن تو نباشی»

در «خاتون» تمثیل روایی گسترده نه بر محور دو شخصیت نمادین، بلکه بر محور یک "وضعیت" شکل می‌گیرد؛ وضعیتی پارادوکسیکال و تقریباً ناممکن که راوی در فقدان معشوق

تجربه می‌کند. کل ترانه تنش میان دو قطب را می‌سازد: هر فعلی (گریستن، خندیدن، قصه ساختن، جداشدن) در غیاب تو از درون تهی و ناممکن می‌شود؛ گویی امکانِ معنا به‌تمامی به حضور او گره خورده است.

این‌جا با نوعی تمثیل هستی‌شناختی مواجهیم: زندگی بدون معشوق نه صرفاً غمگین یا دشوار، بلکه از بنیان "بی‌معنا" تصویر می‌شود. تمثیل به جای آن‌که داستانی بیرونی را پی بگیرد وضعیت درونیِ سوژه را روایت می‌کند؛ سوژه‌ای که هر ابزار معمول برای معنا بخشیدن به زندگی (خنده، گریه، روایت، فاصله‌گیری) را می‌آزماید، اما همهٔ این ابزارها در غیاب "تو" بی‌اثر و بی‌رنگ می‌شوند.

در چنین خوانشی «خاتون» تمثیلی گسترده از زیستِ انسانی در فقدان معنابخش است: "تو" می‌تواند هم معشوق شخصی باشد و هم هر امر مطلق / ارزش متعالی که زندگی را معنادار می‌کند. بدین‌ترتیب، ترانه از سطح سوگ عاشقانه فراتر می‌رود و به الگویی برای فهمِ وضعیتِ انسانی در مواجهه با خلأ معنایی بدل می‌شود؛ همان کارکردی که برای تمثیل روایی گسترده در مبانی نظری اشاره شد.

۴. ۱. ۵. تمثیل‌های دیگر

«اسیر باد و بارونم شب و روز
گل این باغ بی‌نام و نشون باش» (ترانهٔ "گل‌ناز") (۱۳۸۶: ۱۴۱)

"اسیر باد و بارون" تمثیلی از آدمی است که در چرخهٔ طبیعت و حوادث زندگی (باد و باران) گرفتار و بی‌پناه است. "باغ بی‌نام و نشون" نیز خود تمثیلی از جهانی است که فاقد شناسه و مرکزیتی اطمینان‌بخش است. شاعر از معشوق می‌خواهد که خود را به‌عنوان تنها گلِ شناسا و پناه‌بخش در این جهان ناشناس تعریف کند.

۴. ۲. بحث و تفسیر یافته‌ها

۴. ۲. ۱. کارکردهای معنایی تمثیل در ترانه‌های کاکایی

کارکردهای چهارگانهٔ ذکرشـده (گریز از صـراحت، تعمیم تجربه، پیوند حسـی- انتزاعی، نقد غیرمسـتقیم) با مثال‌های جدید تأیید و غنی‌تر می‌شـوند، به‌ویژه مثال‌هایی مانند "شـعر ایلام" نشـان می‌دهند که تمثیل نزد کاکایی کارکرد هویت‌سـاز و اسـطوره‌پردازانه نیز دارد. او با تمثیل‌های طبیعی (گل خودرو، رود سیمره) برای یک قوم اسطوره‌شناسی معاصر می‌آفریند.

۴. ۲. ۲. ویژگی‌های ساختاری

در تمامی نمونه‌های تمثیلی بررسی‌شده در این پژوهش ویژگی‌های فشردگی، تکیه بر عناصر روزمره/طبیعی، و چندلایگی معنایی به‌روشنی برقرار است. بر این مجموعه، ویژگی‌های زیر را نیز می‌توان افزود:

- **تنوع گونه‌های ساختاری (از مصراع تا کل ترانه):** تمثیل در آثار کاکایی می‌تواند یک مصراع باشد («خاک خسته است»)، یا یک بند روایی («یه کلید کهنه...»)، یا نظام‌مند گسترده در کل ترانه («ماهی و دریا»)؛

- **ریشه‌داری در فرهنگ و آیین:** بسیاری از تمثیل‌ها (کلید و قفل حرم، زوار، یوسف و ...) از گنجینهٔ فرهنگی، ادبی و مذهبی فارسی آب می‌خورند. بدین‌ترتیب شاعر با بهره‌گیری از میراث تاریخی این نشانه‌ها، آن‌ها را از سطح ارجاع صرف تاریخی فراتر برده و به لایه‌هایی از معانی تمثیلی سیّال و تأویل‌پذیر بدل می‌سازد.

- **ایجاد دیالکتیک:** تمثیل‌های کاکایی اغلب حول یک دوگانگی یا پارادوکس می‌چرخند (شکسته‌بودن/ دیدن بهتر، خاک/ خستگی، منظرهٔ کاغذی/ ابتدای روز). این دیالکتیک تمثیلی ذهن مخاطب را به چالش و تعمق وامی‌دارد.

۴. ۲. ۳. جایگاه کاکایی در سنت تمثیل‌پردازی

بر اساس تحلیل گسترده‌تر می‌توان ادعا کرد کاکایی یکی از مَفصل‌بندان سنت تمثیل‌پردازی ادبیات سنتی فارسی با نیازهای معناساز ترانهٔ معاصر است. او از یک سو از تمثیل‌های روایی و طبیعی سنتی بهره می‌برد، و از سوی دیگر آن را با دغدغه‌های روانشناختی مدرن (تنهایی، ازخودبیگانگی، جستجوی هویت) و فضاسازی‌های انتزاعی- موقعیتی درمی‌آمیزد. کاکایی در تثبیت تمثیل به‌مثابهٔ راهبرد بنیادینِ معناپردازی در ترانه‌سرایِ معناگرای معاصر نقش داشته

است. تمثیل نزد او دیگر صرفاً برای تعلیم اخلاق نیست، بلکه ابزاری برای کاوش در ژرفای تجربهٔ روزمرهٔ انسان در جهان پیچیدهٔ امروز است.

جدول ۱. طبقه‌بندی تمثیل‌ها در ترانه‌های کاکایی

ردیف	نوع تمثیل	نمونهٔ ترانه	تصویر کلیدی	مفهوم انتزاعی	تعداد ترانه‌های این گونه (از ۲۰)
۱	روانی–عاطفی	آینه	آینهٔ شکسته	شکست عاطفی و ازهم‌گسیختگی هویت	۵
۲	روانی–عاطفی	کلید کهنه (ایوون کبوتر)	کلید کهنه در قفل سینه	ناتوانی در برقراری ارتباط	۵
۳	روانی–عاطفی	شب سرد (تیتراژ پروانه)	شب بی‌ستاره	انزوای روانی و فقدان امید	۵
۴	موقعیتی–اجتماعی	منظره‌های کاغذی	منظرهٔ ساختگی	واقعیت جعلی و فریب ایدئولوژیک	۴
۵	موقعیتی–اجتماعی	سراب بارون	سراب در بیابان	امیدهای کاذب و خودفریبی جمعی	۴
۶	موقعیتی–اجتماعی	شعر ایلام	گل خودرو در کوه	هویت قومی و مقاومت فرهنگی	۴
۷	آیینی	دل زیر پای زوار	فداکاری در آیین	تسلیم عاشقانه و ازخودگذشتگی	۳
۸	آیینی	نماز	آیین عبادی	تعارض میان ایمان و واقعیت	۳
۹	روایی گسترده	ماهی و دریا	ماهی در دریا	وابستگی و آزادی در رابطه	۲
۱۰	روایی گسترده	خاتون	وضعیت پارادوکسیکال فقدان	بی‌معنایی زندگی در غیاب معشوق	۲

در جدول بسامد بر اساس نسبت درصدی محاسبه شده و نشان‌دهندهٔ غلبهٔ تمثیل‌های روانی بر اجتماعی است که با ویژگی ترانه‌های کاکایی (تمرکز بر تجربهٔ فردی با بازتاب جمعی) هم‌خوانی

ویرایش نگاشی و صفحه‌آرایی نشده

دارد. از آنجا که یک ترانه می‌تواند هم‌زمان واجد چند گونهٔ تمثیل باشد، ستون فراوانی بر اساس شمار موارد تمثیلی شناسایی‌شده است، نه شمار ترانه‌ها.

۵. نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تمثیل در ترانه‌های عبدالجبار کاکایی نه عنصری تزئینی و نه صرفاً آرایه‌ای زیباشناختی، بلکه بنیان اصلی سازوکارساخت معناست. ترانه‌های کاکایی بدون منطق تمثیلیِ حاکم بر آن‌ها بخش عمده‌ای از ظرفیت معنایی، عاطفی، و تأویلی خود را از دست می‌دهند. او با اتکا به صحنه‌های ملموس، روایت‌های فشرده، موقعیت‌های آیینی و اجتماعی و روزمره، تجربه‌های فردیِ عشق، فقدان، تنهایی، انتظار و گسست را به الگوهایی قابل‌تعمیم تبدیل می‌کند و از این طریق، معنا را از سطح بیان شخصی به سطح تجربهٔ جمعی ارتقا می‌دهد.

تحلیل‌ها نشان داد که تمثیل در ترانه‌های کاکایی واجد سه کارکرد نظام‌مند است: نخست) گریز آگاهانه از صراحت و تعویق معنا که مانع از فروکاست ترانه به بیان شعاری یا عاطفه‌محورِ مستقیم می‌شود؛ دوم) ایجاد چندلایگی دلالت از طریق ساخت موقعیت‌هایی که هم‌زمان واجد معنای عینی و تأویلی‌اند؛ و سوم) تبدیل تجربه‌های فردی به مدل‌های معنایی فراگیر که امکان هم‌ذات‌پنداری و مشارکت فعال مخاطب را فراهم می‌آورد. از این منظر تمثیل نه نتیجهٔ نهایی معنا، بلکه فرایندی پویا برای تولید معناست که در تعامل میان متن و مخاطب شکل می‌گیرد.

بر این اساس، می‌توان گفت ترانه‌های عبدالجبار کاکایی در ادامهٔ سنت تمثیل‌پردازی ادبیات فارسی قرار می‌گیرند، اما این سنت را از حوزهٔ بیان تعلیمی و اخلاقی به قلمرو تجربهٔ روزمره و زبان معاصر منتقل می‌کنند. تمثیل در آثار او بیش از آن‌که ابزاری برای تعلیم یا تزیین باشد، شیوه‌ای برای اندیشیدن، مواجهه با واقعیت اجتماعی، و بازنمایی بحران‌های انسان معاصر است. این رویکرد جایگاه کاکایی را در ترانهٔ معاصر فارسی به‌عنوان ترانه‌سرایی تثبیت می‌کند که معنا را نه در صراحت، بلکه در تعلیق، روایت و مشارکت مخاطب جست‌وجو می‌کند.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعهٔ ترانهٔ معاصر بدون توجه به سازوکارهای تمثیلی به تحلیلی ناقص و سطحی می‌انجامد، ازاین‌رو، این تحقیق می‌تواند نقطهٔ عزیمتی برای بازخوانی

ویرایش نگاسی و صفحه‌آرایی نشده

ترانه‌های معاصر فارسی بر مبنای راهبردهای تولید معنای غیرمستقیم باشد و زمینه را برای پژوهش‌های تطبیقی در باب نسبت بازنمایی تمثیلی با موسیقی، ایدئولوژی، دریافت مخاطب و مقاومت گفتمانی در ترانهٔ فارسی فراهم سازد.

محدودیت‌ها و پیشنهادهای پژوهش

این پژوهش با تمرکز بر آثار یک ترانه‌سرا انجام شده است؛ ازاین‌رو، تعمیمِ یافته‌ها به کل ترانهٔ معاصر فارسی نیازمند مطالعات تطبیقی با ترانه‌سرایان دیگر (چون اردلان سرفراز، افشین یداللهی یا محمدعلی بهمنی) است. هم‌چنین، تحلیل صرفاً بر متن ترانه متمرکز بوده و نقش موسیقی، اجرا و دریافت مخاطب در فعال‌سازی بازنمایی تمثیلی بررسی نشده است.

پژوهش‌های آتی می‌توانند به موضوعات زیر بپردازند: مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی تمثیلی در آثار ترانه‌سرایان شاخص معاصر؛ بررسی نسبت تمثیل با ساختار ملودیک و اجرایی ترانه؛ مطالعهٔ دریافت مخاطب از تمثیل‌های کاکایی در بافت‌های اجتماعی مختلف؛ و تحلیل نقش تمثیل به‌مثابهٔ راهبردی برای مقاومت گفتمانی و گریز از محدودیت‌های ناشی از ممیزی در ترانه فارسی.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

منابع فارسی

بافکر، سردار. (۱۴۰۱). «کارکردهای هنری و علمی تمثیل». متن‌پژوهی ادبی، س ۲۶ ش ۹۴: ۳۲۳-۳۵۲. DOI: 10.22054/ltr.2020.42784.2704

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۰). سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو. تهران: نگاه.

خطیبی، احمد. (۱۳۹۶). درآمدی بر تمثیل در ادبیات فارسی. تهران: زوار.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۷). تجسّم خیال: بررسی سیر تحول نماد و رمز در شعر فارسی. تهران: سروش.

ویرایش نگاسی و صفحه‌آرایی نشده

ساکی انتظامی، سعیده. (۱۴۰۰). «تمثیل در شعر سهراب سپهری». تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، س ۱۳ ش ۵۰: ۱۱ - ۳۶. DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.3.0

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۸). بیان و معانی. تهران: میترا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۹). صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران. تهران: آگه.

عشقی‌سردهی، علی، علوی، زهرا و امیراحمدی، ابوالقاسم. (۱۴۰۳). «سبک فکری غزل اجتماعی پس از انقلاب اسلامی ایران (قیصر امین‌پور، ساعد باقری، عبدالجبار کاکایی)». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۱۷ ش ۵: ۱۰۹ - ۱۳۰.

DOI:10.22034/bahareadab.1403 .17 .7403

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۱). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

قلی‌زاده، مهدی. (۱۳۸۴). «نگاهی گذرا بر ترانه های اردلان سرفراز». گوهران، ش۷ -۸: ۱ - ۲۴.

کاکایی، عبدالجبار. (۱۳۸۶). با تو این ترانه‌ها شنیدنی است. تهران: فصل پنجم.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۹). هرچه هستم از تو دورم. تهران: فصل پنجم.

مسکینی، محمد، حیدری، حسن و ذوالفقاری، محسن. (۱۴۰۳). «وجه حماسی در شعر دفاع مقدس با تکیه بر سروده‌های محمدرضا عبدالملکیان و عبدالجبار کاکایی». ادبیات پایداری، س۱۶ ش ۳۱: ۹۳-۱۱۰. DOI: 10.22103/jrl.2025.24646.3017

مطوری، نازنین و پاکدل، مسعود. (۱۳۹۸). «نگاهی به تمثیل در شعر نیما، اخوان و سهراب». تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، س ۱۱ ش ۴۰: ۸-۲۸.

مک‌کوئین، جان. (۱۴۰۱). تمثیل. مترجم حسن افشار. تهران: مرکز.

نجم‌الدین، نرجس و صادقی، معصومه. (۱۳۹۶). «تطبیق شاخص‌های ادب پایداری در سروده‌های عبدالجبار کاکایی و معین بسیسو». بهارستان سخن (ادبیات فارسی)، س ۱۰ ش ۳۱: ۱۲۷-۱۴۴.

References

Abrams, M. H., & Harpham, G. (2014). *A glossary of literary terms* (11th ed.). Cengage Learning.

Bafekr, S. (2022). Karkardha-ye honari va elmi-ye tamsil [Artistic and scientific functions of allegory]. *Matn-pazhuhi Adabi*, *26*(94), 323–352. https://doi.org/10.22054/ltr.2020.42784.2704 [In Persian]

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده

Eshghi Sardehi, A., Alavi, Z., & Amirahmadi, A. (2024). Sabk-e fekri-ye ghazal-e ejtema'i pas az enqelab-e eslami-ye Iran (Qeysar Aminpour, Sa'ed Bagheri, Abdoljabbar Kakaei) [The intellectual style of the social ghazal after the Islamic Revolution of Iran (Qeysar Aminpour, Sa'ed Bagheri, Abdoljabbar Kakaei)]. *Sabk-shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab)*, *17*(5), 109–130. https://doi.org/10.22034/bahareadab.1403.17.7403 [In Persian]

Fletcher, A. (2012). *Allegory: The theory of a symbolic mode*. Princeton University Press.

Fotouhi Rudmoajani, M. (2012). *Balaghat-e tasvir* [The rhetoric of the image]. Sokhan. [In Persian]

Gholizadeh, M. (2005). Negahi gozara bar taraneh-ha-ye Ardalan Sarfaraz [A brief look at the songs of Ardalan Sarfaraz]. *Goharan*, (7–8), 1–24. [In Persian]

Kakaei, A. (2007). *Ba to in taraneh-ha shenidani ast* [These songs are worth hearing with you]. Fasl-e Panjom. [In Persian]

Kakaei, A. (2010). *Harche hastam az to dooram* [Whatever I am, I am far from you]. Fasl-e Panjom. [In Persian]

Khatibi, A. (2017). *Daramadi bar tamsil dar adabiyat-e farsi* [An introduction to allegory in Persian literature]. Zavvar. [In Persian]

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

MacQueen, J. (2022). *Tamsil* [Allegory] (H. Afshar, Trans.). Markaz. [In Persian]

Meskini, M., Heydari, H., & Zolfaghari, M. (2024). Vajh-e hamasi dar she'r-e defa'-e moqaddas ba tekye bar sorudeha-ye Mohammadreza Abdolmalekian va Abdoljabbar Kakaei [The epic aspect in Sacred Defense poetry with emphasis on the poems of Mohammadreza Abdolmalekian and Abdoljabbar Kakaei]. *Adabiyyat-e Paydari*, *16*(31), 93–110. https://doi.org/10.22103/jrl.2025.24646.3017 [In Persian]

Motavari, N., & Pakdel, M. (2019). Negahi be tamsil dar she'r-e Nima, Akhavan va Sohrab [A look at allegory in the poetry of Nima, Akhavan, and Sohrab]. *Tahqiqat-e Tamsili dar Zaban va Adab-e Farsi*, *11*(40), 8–28. [In Persian]

ویرایش نگاری و صفحه‌آرایی نشده

Najmoddin, N., & Sadeghi, M. (2017). Tatbiq-e shakhes-ha-ye adab-e paydari dar sorudeha-ye Abdoljabbar Kakaei va Mo'in Basisu [A comparison of the indicators of resistance literature in the poems of Abdoljabbar Kakaei and Mo'in Besisu]. *Baharestan-e Sokhan (Adabiyyat-e Farsi)*, *10*(31), 127–144. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2002). *Ramz va dastan-ha-ye ramzi dar adab-e farsi* [Symbol and symbolic stories in Persian literature]. Elmi va Farhangi. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2011). *Safar dar meh: Ta'ammoli dar she'r-e Ahmad Shamlou* [Journey in the fog: A reflection on the poetry of Ahmad Shamlou]. Negah. [In Persian]

Rastgoo, S. M. (2008). *Tajassom-e khiyal: Barresi-ye seyr-e tahavvol-e nemad va ramz dar she'r-e farsi* [The embodiment of imagination: A study of the evolution of symbol and cipher in Persian poetry]. Soroush. [In Persian]

Saki Entezami, S. (2021). Tamsil dar she'r-e Sohrab Sepehri [Allegory in the poetry of Sohrab Sepehri]. *Tahqiqat-e Ta'limi va Ghena'i-ye Zaban va Adab-e Farsi*, *13*(50), 11–36. DOR: 20.1001.1.2717431.1400.13.50.3.0 [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2020). *Sovar-e khiyal dar she'r-e farsi: Tahqiq-e enteqadi dar tatavvor-e imazh-ha-ye she'r-e parsi va seyr-e nazariyye-ye balaghat dar Eslam va Iran* [Imagery in Persian poetry: A critical study of the development of images in Persian poetry and the course of rhetorical theory in Islam and Iran]. Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (2019). *Bayan va ma'ani* [Rhetoric and semantics]. Mitra. [In Persian]

ویرایش نگارشی و صفحه‌آرایی نشده