

اول اردیبهشت روز بزرگداشت شیخ اجل سعدی شیرازی گرای باد

به نام خداوند جان آفرین حکیم سخن در زبان آفرین
خداوند بخشنده دستگیر کریم خطا بخش پوزش پذیر
عنیزی که هرگز درش سر بتافت به هر در که شد هیچ عزت نیافت
دو کونش یکی قطره از بحر علم گنه بیند و پرده پوشد به حلم
ادیم زمین، سفره عام اوست بر این خوان یغما چه دشمن چه دوست
چنان پهن خوان کرم گسترده که سیمرغ در قاف قسمت خورد
لطیف کرم گستر کارساز که دارای خلق است و دانای راز

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر مریم محمد زاده

دکتر علی بازوند

دکتر سید احمدرضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: www.qpjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب بر عهده نویسنده / نویسندگان آن است

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹)

- شاخصه های زبانی و اندیشه‌ی بانو کاتب نامه // دکتر محمد رضا صالحی مازندرانی، سمیه شرونی ۴
- طنین سورنالیسم غربی در صدای پای آب سپهری // دکتر مهرداد آقایی، دکتر فاضل عباس زاده، سوسن غایب زاده ۲۷
- بررسی جایگاه اجتماعی سیندخت، رودابه، تمیمنه و کرد آفرید در شاهنامه فردوسی // دکتر شهناز ولی پور، هفتبخانی، زهره پارسیان ۵۴
- ابهام در چگونگی انتقال قدرت از کتاسب به بهمن // دکتر مصطفی سعادت ۶۳
- در احوال و آثار جعفر شهری (شهری باف) // مسعود معظمی کوردزی ۷۷
- نمادگرایی در اشعار فروغ فرخزاد // دکتر زینب رحمانیان، دکتر لیلا عدل پرور ۹۵
- جلوه های بیع در دیوان رفیق اصفهانی // دکتر لیلا عدل پرور ۱۱۳

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

شاخصه‌های زبانی و اندیشگانی بانوگشسب‌نامه

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی^۱

سمیه شرونی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۲۹

چکیده

بانوگشسب‌نامه منظومه‌ای حماسی است که موضوع آن شرح زندگی و دلآوری‌های بانوگشسب، دختر رستم است و تنها حماسه ملی ایران است که پهلوان بانویی قهرمان حماسه است. در پژوهش‌های علمی، تعیین ارزش واقعی یک اثر، تا حدود زیادی منوط به مطالعات سبک‌شناسی است؛ بنابراین سبک منظومه‌های حماسی همواره مورد توجه پژوهشگران ادبیات فارسی بوده است و در پژوهش‌های بسیاری به حماسه و به‌ویژه حماسه‌هایی که در دوره‌های بعد به تقلید از شاهنامه سروده شده‌اند، پرداخته‌اند. این پژوهش نیز که با بررسی دقیق مبتنی بر مطالعات سبک‌شناسانه صورت گرفته، بر آن است تا شاخصه‌های زبانی و اندیشگانی بانوگشسب‌نامه را به عنوان یکی از منظومه‌های حماسی ایران، نشان دهد. بررسی دقیق و جز به جز تمام ابیات این منظومه، که بر پایه‌ی قصه‌های راویان و آنچه که بر زبان میراث‌داران فرهنگ ایران زمین جاری بود، نشان داد که این اثر - که سراینده آن نامعلوم است - در میان منظومه‌های که به تقلید از حماسه‌ی استاد توس سروده شده، تا حدودی موفق بوده است. مضامین غنایی و عاشقانه، رجز خوانی، نفوذ اندیشه‌های دینی و مذهبی، دعا و مناجات، جاری شدن خطبه‌ی عقد توسط موبدان، مردسالاری و ذکر برخی از نکات اخلاقی از مهم‌ترین مضامین محتوایی و محور اندیشگانی این منظومه است.

کلیدواژه‌ها : حماسه‌سرایی، بانوگشسب‌نامه، سبک‌شناسی، شاخصه‌های زبانی و اندیشگانی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران (نویسنده مسئول) salehi_mr20@yahoo.com

^۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران s.sharuni69@gmail.com



۱- مقدمه

حماسه بیانگر حس ناخودآگاه اقوام برای صیقلت از مرز و بوم و فرهنگ خود در برابر هجوم احتمالی بیگانگان است. همین امر باعث شده است تا حماسه همواره نزد ملت‌ها به عنوان ارزشمندترین انواع ادبی تلقی شود. در ایران نیز بعد از شاهکار جهانی استاد طوس و در قرن‌های بعد، حماسه‌سرایان بسیاری هر کدام به نوبه خود تلاش کردند تا گامی در این مسیر بردارند و بخشی از دلیری‌ها و قهرمانی‌های اسطوره‌های جاودان این سرزمین را بسرایند. از جمله این منظومه‌ها بانوگشسب‌نامه است که موضوع آن شرح زندگی و دلاوری‌ها بانوگشسب دختر رستم است و تنها حماسه ملی ایران است که پهلوان بانویی قهرمان قصه است و در وصف جنگاوری‌هایش منظومه‌ای حماسی سروده شده است. سراینده این منظومه نامشخص است. داستان با شکاررفتن‌های بانوگشسب که برادرش فرامرز نیز او را یاری می‌کند، آغاز می‌شود، یا خواستگاری شاهزادگان و شاهان مختلف از او ادامه پیدا می‌کند و سرانجام نیز با ازدواج بانو با گیو پسر گودرز خاتمه می‌یابد. تاریخ دقیق سرایش آن نیز نامشخص است.

در پژوهش‌های علمی و زیبایی‌شناختی، تعیین ارزش واقعی یک اثر، به میزان زیادی، نتیجه کار سبک‌شناسی بر آن اثر است؛ بنابراین سبک منظومه‌های حماسی همواره مورد توجه پژوهشگران ادبیات فارسی بوده است و در پژوهش‌های بسیاری به حماسه و به‌ویژه حماسه‌هایی که در دوره‌های بعد به تقلید از شاهنامه سروده شده‌اند، پرداخته‌اند. با بررسی پژوهش‌های انجام شده بر آن شدیم تا شاخصه‌های زبانی و اندیشگانی بانوگشسب‌نامه را به عنوان یکی از منظومه‌های حماسی ایران، که بر پایه‌ی قصه‌های روایان و آنچه که بر زبان میراث‌داران فرهنگ ایران زمین جاری بود، سروده شده است، نشان دهیم. این پژوهش بر اساس مطالعات سبک‌شناسانه صورت می‌گیرد.

۱-۱- بیان مسأله

به طور کلی سبک‌شناسی در سه سطح زبانی، فکری و ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد و هرکدام از این سطوح خود به زیرمجموعه‌های تقسیم می‌شود. سطح زبانی نیز خود به سه سطح کوچک‌تر آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌شود: سطح آوایی یا سبک‌شناسی آواها متن را به لحاظ ابزار موسیقی آفرین بررسی می‌کند. موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف معلوم می‌شود. موسیقی درونی متن، عمدتاً به وسیله آرایه‌های بدیع لفظی به وجود می‌آید. علاوه بر این‌ها، مسائل کلی مربوط به تلفظ نیز در این قسمت مورد دقت قرار می‌گیرد. سطح لغوی یا سبک‌شناسی واژه‌ها به ملاحظه و بررسی درصد لغات فارسی و عربی، لغات بیگانه، مثلاً ترکی یا مغولی، کهن‌گرایی (آرکائیسم) و غیره می‌پردازد. سطح نحوی یا سبک‌شناسی جمله، به بررسی جمله از نظر محور هم‌نشینی و دقت در ساخت‌های غیرمتعارف می‌پردازد. در سطح فکری به نوع نگاه شاعر به عمق یا سطح پدیده‌ها و جهان اطراف و اینکه چه فکر خاصی را تبلیغ می‌کند پرداخته می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳-۱۵۸). با توجه به گستردگی حوزه سبک‌شناسی و از



آنجایی که به بررسی دقیق و جزء به جزء آثار ادبی می‌پردازد، در این پژوهش صرفاً سطح زبانی اثر و محور فکری و اندیشگانی سراینده مورد توجه قرار گرفته است. پرسش‌هایی که در این نگاره تلاش کردیم به آن‌ها پاسخ دهیم عبارتند از:

- ۱- موسیقی کلام (سطح آوایی، لغوی و نحوی) در منظومه بانوگشسب‌نامه چگونه است؟
- ۲- مهم‌ترین مضامین فکری و محتوایی این منظومه کدام‌اند؟

۲-۱- روش تحقیق

این پژوهش بر اساس روش مطالعات کتابخانه‌ای و شیوه تحلیلی و آماری صورت گرفته است؛ به گونه‌ای که نخست منظومه بانوگشسب‌نامه را از منظر سبک‌شناسی (زبانی) مورد مطالعه قرار داده و به طور دقیق به ارائه داده‌های آماری در بررسی سبکی آن پرداختیم. از آنجا که مطالعات سبک‌شناسانه نیازمند دقت فراوان در تحلیل یک متن است به شمارش دقیق هر کدام از ویژگی‌های سبکی و نمایش آن به وسیله نمودار پرداختیم و بار دیگر به مطالعه محتوایی این کهن منظومه حماسی پرداختیم تا تصویر روشنی از اندیشه، فرهنگ، دین و عقاید اجتماعی عصر سراینده ارائه دهیم.

۳-۱- پیشینه پژوهش

همان‌گونه که ذکر شد، مطالعات سبک‌شناسانه متون حماسی، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است؛ به خصوص منظومه‌های حماسی فراوانی که به تدریج به تقلید از شاهنامه و در قرن‌های بعد سروده شد. با مطالعه پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه، متوجه شدیم که به ویژگی‌های سبکی منظومه حماسی بانوگشسب‌نامه پرداخته نشده است؛ بنابراین تنها به ذکر برخی از پژوهش‌هایی که درباره این منظومه صورت گرفته، می‌پردازیم:

«آمیزش اسطوره و حماسه در روایتی دیگر از بانوگشسب‌نامه» عنوان مقاله‌ای است که دکتر زهرا ریاحی زمین و دکتر عظیم جباری ناصرو در سال ۱۳۹۱ در نشریه متن‌پژوهی به چاپ رسانده‌اند. در این پژوهش تأثیر باورهای اساطیری و افسانه‌ای بومیان منطقه کوهمره سرخی را در سیر روایت این منظومه بیان شده است. نقد کهن‌الگویی منظومه بانوگشسب‌نامه (۱۳۹۴) توسط خدیجه بهرامی رهنما و محمود طاووسی نگاشته شده است که به تحلیل شخصیت بانوگشسب بر اساس آرای یونگ پرداخته‌اند. «بررسی و تحلیل عاشقانه‌های حماسه‌های ملی ایران با رویکرد نظریه بینامتنی نگری با تأکید بر شاهنامه، سام‌نامه، روزنامه، گرشاسب‌نامه و بانوگشسب‌نامه» (۱۳۹۵) کمال‌الدین آرخی، محمود عباسی و عبدالعلی اویسی کهنخا و «بررسی مؤلفه‌های غنایی و کارکرد آن در منظومه بانوگشسب‌نامه» (۱۳۹۶) عنوان پژوهش دیگری است که رقیه مهمان‌دوست کتلی و بتول فخر اسلام آن را نگاشته‌اند و در فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان، به چاپ رسانده‌اند.



موارد یاد شده برخی از پژوهش‌هایی هستند که به این منظومه پرداخته‌اند؛ اما تا آنجا که نگارندگان این مقاله بررسی کرده‌اند، تاکنون پژوهشی به جنبه‌های مختلف سبک‌شناسی این منظومه نظر نداشته است؛ بنابراین به نظر می‌رسد، این پژوهش در نوع خود بی‌سابقه است.

۲-۲-۱) برجستگی‌های موسیقایی بانو کاتب نامه

۲-۲-۱) موسیقی بیرونی

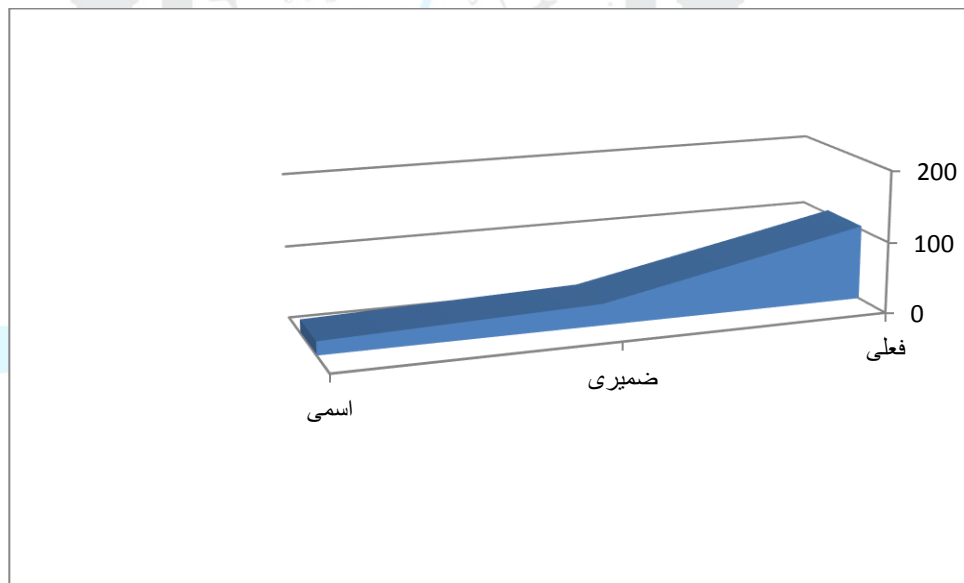
هر یک اوزان شعری از موسیقی و آهنگ خاصی برخوردار است و این موسیقی بسته به محتوا و حالت عاطفی خاص آن شعر متفاوت است. شعر حماسی وزن حماسی می‌طلبد و می‌توان گفت بهترین وزن برای محتوای حماسی، وزن و بحر متقارب یعنی «فعولن فعولن فعولن فعل» است و مطابق آنچه محققان گفته‌اند این وزن مدت‌ها پیش از دقتی و فردوسی برای بیان چنین مضامینی استفاده می‌شده است. ناتل خانلری در مقاله «زبان شعر» دلایل چندی را برای مناسب بودن این وزن برای بیان مضامین حماسی شمرده است که عبارتند از: «اول اینکه همیشه تألیفی از الفاظ که در آن‌ها شماره نسبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را القا می‌کند و بالعکس، برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند در آن‌ها بیشتر است» (خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷). دوم مسأله ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند در این بحر است که با مهارت و استادی شگفت‌انگیز حماسه‌سرایانی چون فردوسی شکل گرفته است. در هر صورت وزن و بحر متقارب در شعر حماسی آنچنان مورد توجه قرار گرفت که پس از فردوسی اغلب کسانی که به نظم داستان‌های حماسی روی آوردند همین بحر را برگزیدند و به گفته دکتر صفا در «حماسه‌سرایی در ایران» علت رواج این بحر محبوبیت شاهنامه در میان مردم بود چنان که تصور می‌کردند به هیچ وزن و بحر دیگری نمی‌توانند یک منظومه حماسی بسرایند که مقبول طبع خوانندگان واقع شود. بانو کاتب نامه نیز از جمله منظومه‌های حماسی است که احتمالاً در همان قرن‌های پنجم و ششم، توسط شاعری که هویت آن بر ما آشکار نیست، سروده شده است. آنچه بر ما آشکار است این است که سراینده تمام تلاش خود را به کار بسته تا به تقلید از زبان حماسه‌سرای توس بپردازد.

۲-۲-۲) موسیقی کناری

در موسیقی کناری شعر بحث در باره ردیف و قافیه و گاهی همراهی آنهاست. اولین مصراع با اولین بیت شعر آهنگی در ذهن خواننده می‌نشانند که خواننده پس از آن انتظار دارد همان آهنگ آغازین را بشنود و اگر چنین نشود، لذت نمی‌برد. این انتظار را قافیه و ردیف ایجاد می‌کند (محسنی، ۱۳۷۹: ۲۲) شفیع کدکنی نیز در موسیقی شعر می‌نویسد: «منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است آشکارترین نمونه آن، قافیه و



ردیف است» (همان: ۴۲) ردیف به عنوان عنصری کمال بخش، همواره مورد توجه سخنوران سخن‌سنج بوده است و از جهات ضرب‌آهنگ موسیقایی و بلاغی، شعر را شنیدنی‌تر و گوش‌نوازتر می‌کند؛ البته مشروط بر آنکه از نظر معانی، ارتباط تام با بافت سخن داشته و شعر به آن نیازمند باشد. ردیف سبب غنی‌تر شدن جنبه موسیقایی شعر می‌شود. موسیقی کناری از بررسی قافیه و ردیف مشخص می‌شود. ردیف نیز خود انواعی دارد و در قالب ردیف‌های اسمی، فعلی و حرفی و نیز ردیف‌های طولانی (دوکلمه‌ای و سه‌کلمه‌ای) بررسی می‌شود که به مقتضای حماسه کم‌تر از ردیف‌های طولانی استفاده می‌شود. ردیف‌های فعلی در این منظومه بیشترین نوع را به خود اختصاص داده‌اند و بسامد آنها نسبت به سایر انواع ردیف‌ها بیشتر است. بعد از ردیف‌های فعلی، ردیف‌های ضمیری بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. و در پایان نیز، ردیف‌های اسمی، کم‌بسامدترین نوع ردیف‌ها در این منظومه هستند و در مجموع هزار بیت، تنها ۱۹ ردیف اسمی دیده می‌شود.



نمودار فراوانی انواع ردیف‌ها

سراینده برای تقویت بیشتر موسیقی کناری از ردیف‌های دوکلمه‌ای و سه‌کلمه‌ای نیز استفاده کرده است که تعداد ردیف‌های دو کلمه‌ای بیشتر و تنها چند نمونه از ردیف‌های سه‌کلمه‌ای یافت شد که به ذکر برخی از آنها می‌پردازیم.

سران هم سرافکنندگی چون کنند
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۸۳)

تو خود گو شهان بندگی چون کنند



به گیسوی او مبتلا شد دلش

گرفتار دام بلا شد دلش

(همان: ۹۴)

سخن در جهان فر و زیب از تو یافت

چو خورشید نور سخن از تو یافت

(همان: ۱۱۴)

بحث مفصل درباره ردیف در این منظومه و ذکر انواع آن، در حقیقت برای اشاره به این نکته به کار رفته است که سراینده در این منظومه از ویژگی ساختارشکنانه زبان حماسی بهره گرفته است؛ چون همان گونه که می‌دانیم در حماسه بسامد ردیف کم است زیرا ردیف بیشتر به آهنگ شعر می‌پردازد و «حماسه‌سرایان چندان در بند خوش‌آهنگی نیستند.» (سرحدی، ۱۳۸۴: ۵) و در مجموع در شاهکار حماسه‌سرایی جهان نیز به ردیف توجه زیادی نشده است؛ اما در این منظومه، سراینده از ردیف و انواع آن استفاده کرده است.

یکی دیگر از جلوه‌های موسیقی کناری، قافیه است. قافیه در مفهوم عام آن، چیزی است که در شعر همه شاعران کلاسیک دیده می‌شود. در کنار موسیقی وزن و موسیقی درونی کلمات، موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است و یکی از مهم‌ترین عوامل اهمیت قافیه، جنبه موسیقایی آن است و می‌توان گفت که نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر، در ذهن آدمی است. یک واژه که در آخر یک مصرع به‌عنوان قافیه قرار می‌گیرد، زمینه‌ای در ذهن خواننده می‌سازد که وقتی واژه هم‌هنگ دیگری را در مصرع بعدی می‌شنود، لذتی احساس می‌کند که کاملاً شبیه شنیدن لذت یک قطعه یا یک موسیقی است (مهراپی، ۱۳۷۷: ۳۷). هرچه که تعداد حروف مشترک قافیه بیشتر باشد موسیقی کناری بیشتر احساس می‌شود. کلمات قافیه با سه حرف مشترک در این منظومه نمونه‌هایی دارد البته بیشتر قافیه‌ها با دو یا یک حرف مشترک هستند نمونه‌هایی از قافیه که موسیقی کناری بیشتری را به گوش الغا می‌کند را ذکر می‌کنیم.

پر از گور و آهو سراسر زمین

زمین سربه سر سنبل و یاسمین

(بانوگشوب نامه، ۱۳۸۲: ۶۱)

ز روی بیابان یکی گرد خاست

تو گفتی یکی ازدها بود راست

(همان: ۶۶)



نوع دیگری از قافیه که به آن قافیه حاجب می‌گویند، در این منظومه به عنوان ویژگی بارز سبکی شناخته شده است و آن تکرار شدن کلمات یکسان پیش از قافیه است؛ که آن نیز موسیقی کناری شعر را تقویت می‌کند. این نوع قافیه در بانوگشسب‌نامه بسامد بالایی دارد.

چرا زلف او را کنم مشک نام
که در پیش زلفش بود مشک خام
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲: ۶۰)

چنین داد پاسخ که این نقش هست
که این صورت از دخترش نقش بست
(همان: ۵۸)

۳-۲- موسیقی درونی

از آنجاکه مدار موسیقی به معنی عام کلمه بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی و کناری نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۲۹). با توجه به تعریفی که از موسیقی درونی ارایه شده است، در این پژوهش از آن با عنوان صنعتگری‌های لفظی یاد می‌کنیم. پیوند موسیقی درونی و موسیقی معنوی به ساختار زیبایی شناسی این حماسه یاری رسانده است تا موسیقی رزمی را در این منظومه به کمال نزدیک کند. مهم‌ترین صنعتگری‌های لفظی این منظومه سجع، جناس و تکرار هستند که با توجه به فراوانی هر کدام از آنها، همه را در مقوله تکرار دسته بندی می‌کنیم:

هم صدایی و هم حروفی؛ از جمله این صنعتگری‌های لفظی است که محصول تکرار هنرمندانه‌ی واج‌های خاص، در زنجیره کلام است و در این منظومه دیده می‌شود؛ اما تعداد آنها به نسبت هزار بیت منظومه، تا حدودی کم است.

به هندوسیتان صورتش نقش بست
شه خاور از عشق او گشتت مسبت
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲: ۵۹)

پر از گور و آهو سراسر زمین
زمین سربه سر سنبل و یاسمین (همان: ۶۱)

تکرار واژگان از دیگر عواملی است که در افزایش موسیقی شعر حماسی، نقش به‌سزایی دارد، آهنگ شعر حماسی را غنا می‌بخشد و موسیقی حاصل از وزن شعر را کامل می‌کند و سراینده بانوگشسب‌نامه نیز از این ویژگی منظومه‌های حماسی، بهره گرفته است.



دو یل نیزه بر نیزه انداختند

چو آتش به پیکار برتافتند (همان: ۷۲)

توانگر تو از زخم **خنجر** شوی

کزین **خنجر** زر تو بی‌سر شوی (همان: ۶۸)

از دیگر عواملی که در زبان حماسی باعث ایجاد وحدت و هارمونی کلمات می‌شود و از مهم‌ترین عوامل ایجاد موسیقی محسوب می‌شود، **جناس** است. نتایج حاصل از بررسی‌های ابیات نشان داد که سراینده در میان سایر صنعتگری‌های لفظی بیشتر از جناس استفاده کرده است. بیشترین نوع جناس در این منظومه، جناس مذیل است. جناس اشتقاق، بعد از جناس مذیل، بیشترین فراوانی را در این منظومه به خود اختصاص داده است. نمودهایی از جناس ناقص حرکتی نیز در این منظومه دیده شد و چون مجالی برای ذکر همه انواع آن (مطرف، خط، اشتقاق، جناس ناقص حرکتی و...) نیست تنها به ذکر نمونه‌های از پر بسامدترین نوع آن یعنی جناس مذیل می‌پردازیم.

پس آنگاه بانو مه روزگار

به سوزن نگارید سوزن نگار

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲: ۵۹)

سلحشور و شیرافکن اندر نبرد

نبد کس به میدان مردیش مرد (همان)

از دیگر ویژگی‌های بارز زبانی که در بررسی سبک‌شناسی این منظومه با آن روبه رو شدیم، **کاربرد فراوان ضمائر متصل** است که نمود فراوان آنها، گاه در ابیات متوالی، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. ضمائر متصل در این منظومه در نقش‌های مختلف مفعولی، اضافی و متممی به کار رفته‌اند. قابل ذکر است که بررسی انواع ضمائر متصل این منظومه نشان داد که بیشترین انواع آن در نقش متمم به کار رفته‌اند. بسامد بالای این برجستگی زبانی مانع از نادیده گرفتن آن در این پژوهش شده است بنابر بر ضرورت نشان دادن آن، به ذکر نمونه‌ای از هر کدام (به ترتیب در نقش مفعولی، اضافی و متممی) می‌پردازیم.

گرفتم که هستی چو دیو سفید

زنم بر زمینت چو یک شاخ بید

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲: ۷۰)

از او در دل رستم آمد نهیب

ز بیمش بشد هردو پای از رکیب

(همان: ۷۲)



بگفتش که ای دختر نامدار

یکی ضرب دست مرا پای دار
(همان)

(۷۳)

۳-۲) سطح لغوی (بررسی واژگانی)

زبان بانوگشسب نامه همانند دیگر منظومه‌های حماسی ساده و روان است و در آن از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات عربی به ندرت استفاده شده است. عناصر سامی در این داستان وجود ندارد و یکی از دلایل اصالت و قدمت آن همین نکته است.

۳-۱) کهنگی زبان

نشانه‌هایی از کهنگی زبان در این منظومه به چشم می‌خورد که از جمله این نشانه‌ها، کاربرد فعل‌های پیشوندی چون «اندر آمد»، «اندر افکند»، «برگشاد»، «برنهاد» و ... است. علاوه بر استفاده از فعل‌های پیشوندی که نشانه‌ی کهنگی زبان است، فعل‌های کهنه دیگری نیز به کار رفته است؛ از جمله «بجوشید» در معنای خشمگین شدن و یا افعالی نظیر «نیارست» و یا کاربرد صورت کهنه واژه‌هایی چون «ایچ»، «نژند»، «همیدون» و ..

۳-۲) واژگان و ترکیبات حماسی

مهم‌ترین بخش واژگانی زبان حماسی، ترکیبات حماسی است. زبان حماسی ترکیبات خاص خود را دارد که بیشتر از نوع ترکیبات حماسی هستند و با کلمات فارسی سره ساخته شده‌اند و در تداعی معانی حماسی و تکمیل موسیقی لفظی و معنوی شعر نقش دارند. در بانوگشسب نامه نیز به مقتضای فضای منظومه‌های حماسی، بسامد اصطلاحات و واژگانی که القاگر شور و عظمت حماسه هستند، بالاست. شمار ابیاتی که در آنها از واژگان مربوط به کارزار و نبرد نام برده شده بالاست که به ذکر تعدادی از آنها می‌پردازیم.

ز پولاد بست او کمر بر میان
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

ز ره کرد بالای بیر بیان

(۶۵)
کمان و یکی جعبه تیری خدنگ (همان)

دگر نیزه اژدهافش به چنگ

به دلیل کثرت واژگان حماسی به کار رفته در منظومه، به تقسیم بندی آنها می‌پردازیم که این تقسیم‌بندی شامل افعال حماسی، صفات حماسی، ابزار آلات جنگی و جانوران مهیب حماسه است.



۱-۲-۳) افعال پر تحرک حماسی

به مقتضای فضای حماسه، حماسه‌سرایان از فعل‌هایی استفاده می‌کنند که تحرک و پویایی خاصی دارند و حرکت و جنب و جوش را در خود به عنوان مهم‌ترین بخش جمله، منعکس می‌نمایند. سراینده از افعال حماسی چون دریدن، بریدن، کشتن، خون ریختن، جنگیدن، بپویند و بیفگند و ... به خوبی بهره گرفته است تا شور و حال حماسه را به مخاطب خود منتقل کند.

بیفکنند ده نره شیر ژیان
چهل گور و آهو گو پهلوان
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۶۶)

ز گردان ایران و بانوگشسپ
به میدان دانش بتنازیم اسپ (همان: ۱۱۳)

۲-۲-۳) صفت های پویا و پر تحرک حماسی

در این منظومه، نوع خاصی از صفات چون یل شیرگیر یا تیر الماس پیکان، یل پاکدین و ... دیده می‌شود که برخی از آن‌ها صورت ترکیبی دارند و با زبان حماسی هم‌خوان هستند. در دسته بندی نوع واژگان در سطح لغوی صفت حماسی با ۶۶ مورد فراوانی در دسته سوم قرار دارد؛ نمونه‌ای از آن‌ها را در دو بیت زیر می‌توان مشاهده کرد:

دلیر و هزبرافکن و سرفراز
سواری صف‌آرای و دشمن‌گداز
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۶۸)

سر سرفرازان گو پیل‌تن
شه شه‌نشان سرور لنجمن
(همان: ۶۸)

۳-۲-۳) کاربرد ابزار آلات جنگی

استفاده از واژگان و ابزار آلات مربوط به جنگ، همان‌طور که ویژگی زبانی یک اثر حماسی است، نیز در این منظومه بسیار دیده می‌شود. این واژگان هر چند محدود به چند ابزار خاص چون گرز، کمند، نیزه، زره، کمر بند، تیغ، سپر و ببر بیان می‌شوند؛ اما این واژگان در ابیات متوالی سرتاسر منظومه تکرار می‌شوند و فضای حماسی



ایجاد می‌نمایند. در مجموع ۸۰ بار از این اصطلاحات در این منظومه استفاده شده است که بعد از موجودات حماسی، از لحاظ فراوانی بیشترین بسامد را دارند. نمونه‌ای از آن‌ها را در ابیات زیر می‌توان ملاحظه کرد.

زره کرد بالای ببر بیان ز پولاد بست او کمر را میان

دگر نیزه‌ی اژدهافش به چنگ کمان و یکی جعبه تیری خدنگ

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:)

(۶۵)

۴-۲-۳- حیوانات درنده و مهیب حماسه

از دیگر ویژگی‌های بارز این منظومه، تشبیه پهلوانان و مبارزان به جانوران درنده و مهیب است. البته به نظر می‌رسد که این مشخصه در بیشتر منظومه‌های حماسی مشترک است؛ به گونه‌ای که حتی دشمن نیز بسیار توانا، قوی و مردافکن توصیف می‌شد و در پایان، با پیروزی قهرمان حماسه و چیره شدن او بر یک قدرت برتر، دلاوری او را بیشتر در ذهن مخاطب مجسم می‌شود. جانوران مهیبی که در حماسه بانوگشسب نامه از آنها نام برده شده عبارتند از: شیر، پلنگ، پیل، نهنگ، اژدها، رخس، گرگ و دیو سفید هستند. در این منظومه ۳۶ بار از شیر یاد شده است که بیشترین بسامد را دارد و دیو سفید با یک مورد، کم‌ترین فراوانی را دارد. در ادامه به مثال‌های در ابیات منظومه و آرایه بسامد هر کدام از آنها می‌پردازیم.

چو دریا به دل بانو آمد به جوش فرامرز چون شیر برزد خروش

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:)

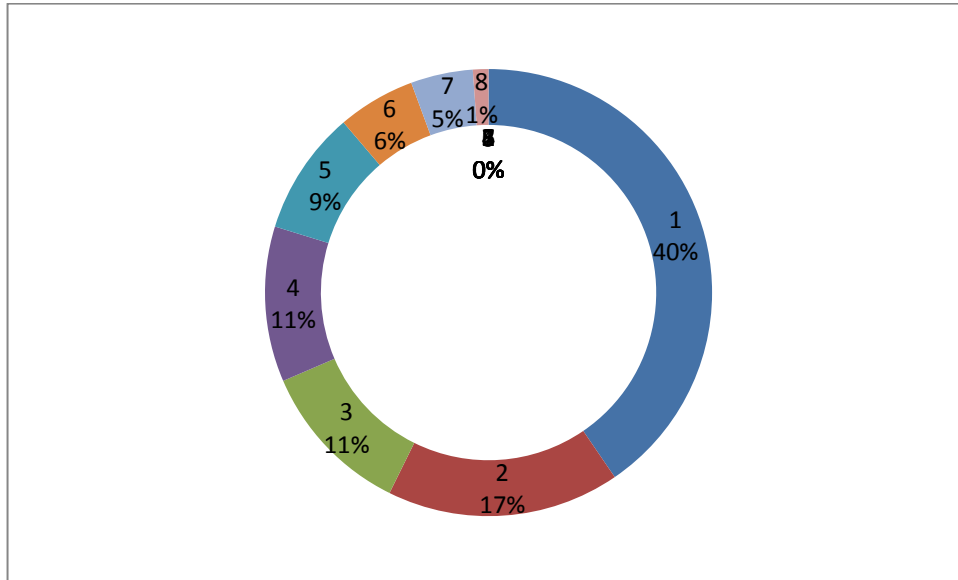
(۶۷)

نپرد عقاب اندرو با درنگ گریزد وزان شیر و جنگی پلنگ

(همان:)

(۶۳)

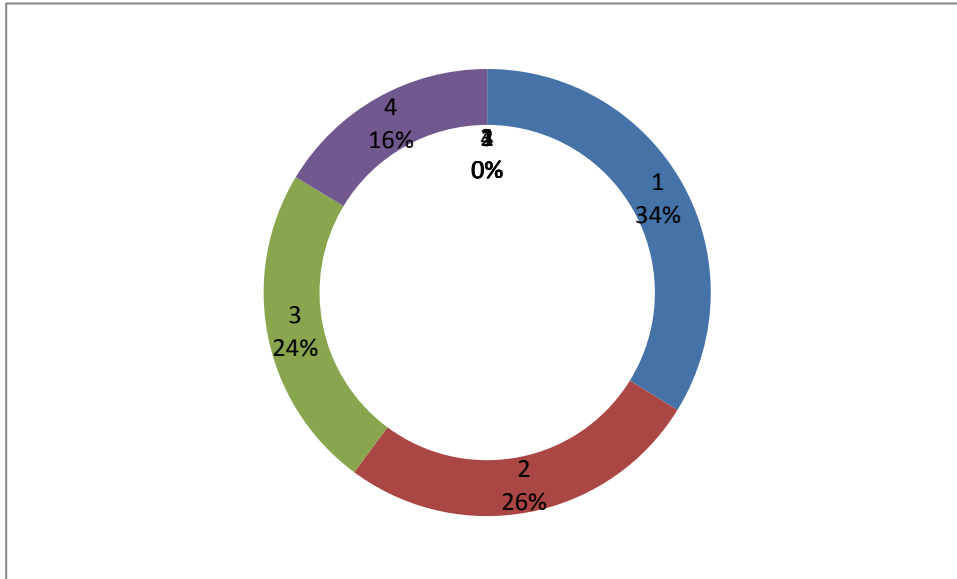
۱. شیر ۲. پیل ۳. پلنگ ۴. نهنگ ۵. گرگ ۶. اژدها ۷. رخس ۸. دیو سفید



نمودار ۲ فراوانی جانوران درنده و مهیب حماسی

همانطور که ذکر شد در این منظومه به دسته‌بندی واژه‌های پرتکرار پرداختیم که حیوانات حماسی با ۹۵ مورد بیشترین فراوانی و ابزارهای جنگ ۷۴ مورد، صفت‌های حماسی ۶۶ و افعال حماسی با ۴۶ مورد در مراتب بعد قرار دارند که نمودار فراوانی آنها نمایش داده می‌شود.

۱. حیوانات حماسی ۲. ابزار جنگی ۳. صفات حماسی ۴. افعال حماسی



نمودار ۳ فراوانی دسته بندی واژگان

۳-۳- ذکر عدد و معدود

از دیگر ویژگی‌های بارز زبانی و واژگانی این منظومه حماسی، استفاده فراوان از اعداد شمارشی است و بر اساس بررسی‌ها، از حدود هزار بیت این منظومه، در صد بیت، از اعداد استفاده شده است که تنها به دو مورد از آنها اشاره می‌کنیم.

بدینسان هزار و دوصد نامور به بزم کیی با کلاه و کمر (همان: ۱۱۵)

ز یکسوی گودرز فرخنده فر ابا هشت و هشتاد جنگی پسر (همان: ۴۴)

۳-۴- ترکیبات وصفی و اضافی مقلوب

ترکیبات وصفی و اضافی مقلوب نیز که به نظر می‌رسد چون دیگر ویژگی‌های زبانی این منظومه، متأثر از زبان حماسه‌سرایی فرزانه طوس باشد، نمود قابل توجهی دارد.



منم پشت این نامدار انجمن

ندیده کس اندر جهان پشت من
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲)

(۹۸)

دلیر و جهانگیر و با رای و کام

جهان پهلوان را تمرتاش نام
(همان: ۹۷)

۴- شاخص‌های نحوی

در ادامه بررسی‌های سبک‌شناسانه این منظومه، به بررسی ساختار نحوی آن می‌پردازیم. در دقت و توجه به این جنبه، آنچه که در آغاز توجه نگارنده را معطوف کرد، **تقدم فعل** در ابیات بود که در حقیقت تقدم فعل، یکی از عوامل مهم فخامت و صلابت زبان حماسی است. در واقع، وقتی فعل در آغاز بیت قرار می‌گیرد و ارتقا مرتبه پیدا می‌کند، از همان آغاز ضربه اصلی را به ذهن خواننده یا شنونده وارد می‌کند. تقدیم فعل و ختم کردن قافیه به هجای کشیده، شکوه و فخامتی خاص به کلام می‌بخشد بنابراین تقدیم فعل یک چیدمان نشانه‌دار در نحو زبان حماسی است و البته باید توجه داشت که به صرف تقدیم فعل، فخامت و استواری به زبان حماسه راه نمی‌یابد، بلکه باید چینش واژگانی صحیح و مناسب با ساختار حماسه به کار رود. بررسی منظومه بانوگشسب نامه نشان داد که در مجموع ۱۵۰ بیت از ابیات این منظومه با فعل شروع شده‌اند.

پیرسید نامش بگفتش پری

که شش ماه بالا سه سال اندری
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲)

(۵۸)

از دیگر شاخصه‌های نحوی زبان این منظومه، **تکرار چند فعل** در یک بیت است که گاه تعداد آنها به چهار یا پنج بیت نیز می‌رسد. افعال به کار گرفته شده معمولاً از نوع افعال حماسی هستند که ساختار ابیات را برای بیان زبان پرطمراق حماسه مناسب و آماده ساخته است.

بپیچید بر زین به مردی نشسست

بیازید و بگرفت دستش به دست
(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲)

(۸۰)

بدو گفت بانو که هذیان مگوی

مرادی که هرگز نیلبی مجوی (همان: ۷۷)



استفاده از واژگان «ابا» و «ابی» به معنی «با» و «بی»، استفاده از دو حرف اضافه برای یک متمم، استفاده از واو عطف در آغاز مصراع‌ها - که از نشانه‌های قدمت زبان نیز محسوب می‌شود - از دیگر ویژگی‌های نحوی زبان بانوگشسب‌نامه است، که در حماسه فردوسی نیز بوفور دیده می‌شود و به نظر می‌رسد که سراینده در تقلید از ساختار نحوی استاد طوس نیز موفق عمل کرده است. «استفاده از یکی در مقام ادات نکره» نیز از دیگر شاخصه‌های نحوی این منظومه است. در گذشته یکی از راه‌های ساختن اسم نکره، استفاده از «یکی» قبل از اسم بود. در قرن پنجم و در زمان سرودن منظومه بانوگشسب‌نامه، این نوع کاربرد، به عنوان یک هنجار زبانی، کاملاً شایع بود و شاعران در اغلب موارد از لفظ «یکی» قبل از اسم، برای ساختن اسم نکره استفاده می‌کردند (شهبازی و ملک‌ثابت، ۱۳۹۲: ۲۵۹) در این موارد، لفظ «یکی» به اضافه‌ی اسم، دقیقاً معادل اسم به اضافه‌ی «یای» نکره است چنان که در ابیات زیر ملاحظه می‌شود.

فرامرزا گفت کای نره شیر
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲:

(۸۶)

به سر بر نهاده دلاور سوار(همان: ۱۰۰)

یکی روز بانوگشسب‌گزین

یکی ترگ فولاد گوهرنگار

استفاده از جمله‌واره‌ها و ترکیبات نحوی خاص چون «تو گفتی»، «به کردار»، «چنین داد پاسخ» و ... جز ویژگی‌های سبکی این منظومه محسوب می‌شوند و بسامد قابل توجهی را به خود اختصاص داده است.

که در جنگ از وی زبون شد نهنگ
(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲:

(۷۸)

تو گفتی مگر ازدها بد به جنگ

۵- سطح اندیشگانی

در بررسی محور اندیشگانی، مضامین این منظومه را به دو بخش حماسی و غیر حماسی تقسیم می‌کنیم:

۵-۱- حماسی (۵-۱-۱- مبارزه با دشمن و رجز خوانی)

رجز خوانی جز جدایی ناپذیر منظومه‌های حماسی محسوب می‌شود و آنچه میدان‌های جنگ را پر هیجان و جذاب می‌سازد، فخر فروشی دو مبارز بر یکدیگر و رجز خوانی آنها قبل از آغاز نبرد است. سراینده این منظومه نیز



به خوبی این اصل را رعایت کرده است در آغاز نبرد بانوگشسب با رستم، که به صورت ناشناس به دشت رغو آمده تا توان رزمی آنها را بسنجد، به خوبی نشان داده است. در ابتدا رستم اینگونه زبان به ستایش خود می‌گشاید:

ندانی که چون من کنم رای جنگ ز بیمم به دریا گریزد نهنگ

ز نیروی بازوی خارا شکاف شکاف افکنم در دل کوی قاف

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

(۷۱)

و در ادامه بانوگشسب در برابر دشمن ناشناس، اینگونه خود را معرفی می‌کند:

اگر نام من بشنود گوش تو هم‌اکنون برآید ز تن هوش تو

منم بار آن تازه فرخ درخت کزو تازه گردد سر تاج و تخت (همان)

۲-۱-۵) مرد سالاری

نمایش زور و قدرت پهلوانان از جمله مضامین حماسه‌هاست. در این منظومه، اعمال قدرت خود را در قالب نشانه‌های مردسالاری نشان می‌دهد، از جمله این نشانه‌ها، انتخاب همسر برای بانوگشسب است. استدلال ما برای مطرح ساختن این موضوع، این است که در متون حماسی، معمولاً حق انتخاب همسر با زنان است و آنها در آغاز عشق خود را به مرد مورد علاقه‌شان ابراز می‌کنند (تهمینه، منیژه، رودابه و ... برخی از این زنان در شاهنامه هستند)؛ اما در این منظومه بانوگشسب بر اساس تصمیم پدر خود تن به ازدواج با گیو می‌دهد. وقتی بر سر ازدواج با بانوگشسب بین پهلوانان ایران اختلاف و درگیری شکل می‌گیرد و بیم اختلاف و تفرقه و خونریزی می‌رود، کاووس شاه، رستم را فرا می‌خواند تا درباره ازدواج بانو تصمیم بگیرند و در نهایت رستم به انتخاب خود، گیو را بر می‌گزیند.

ز گردان ایران و شه‌زداگان دلیران مردان و آزادگان

من این را بکردم ز گردان پسند تو هم مهربان باش، در کین ببند

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

(۱۲۸)

۲-۵) غیر حماسی



مضامین غیرحماسی نیز معمولاً در حماسه‌ها کاربرد وسیعی دارند. در شاهنامه، بزرگترین منظومه حماسی جهان، نمونه‌های فراوانی از نکات اخلاقی، مضامین غنایی و سایر مضامینی که به طور مستقیم با حماسه ارتباط ندارد، وجود دارد. به نظر می‌رسد که مضامین غیر حماسی این منظومه بیشتر از حماسی آن است. مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱-۲-۵) اندیشه‌های دینی - اسلامی

نشانه‌های فراوانی از ورود اندیشه‌های دینی و اسلامی در این منظومه‌های حماسی دیده می‌شود از جمله آنها نکوهش باده‌نوشی است. باده‌نوشی از جمله رسوم رایج در بزم‌های شاهانه و پهلوانانه است، به همین دلیل سراینده این اثر نتوانسته این رسم را در سرایش منظومه حذف کند، همچنین به دلیل رواج اندیشه‌های اسلامی و اعتقادات مذهبی، بر خود واجب دانسته است که سرانجام شوم باده‌نوشی را به خواننده متذکر شود و در جای جای منظومه خود آن را یادآور شود.

بیا تا ببینی که شرب شراب
کند بی‌گمان خانمان‌ها خراب

بپرهیز کاین آب آتش‌نهاد
بسی خانمان‌ها بر آتش نهاد

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲:

(۱۱۹)

دعا و مناجات معمولاً جز جدایی ناپذیر حماسه‌های ملی و دینی ماست، در این منظومه نیز دیده می‌شود. بانو گشسب نیز در لحظات سخت، وقتی که جنگ بر او دشوار می‌گردد از خداوند قادر متعال یاری می‌خواهد و او را به عظمتش سوگند می‌دهد، که مانع از شکست او و شادمانی دشمن گردد.

بنالید از دل به پروردگار
که ای خالق و رازق مور و مار

به پاکی ذات و به یکتائیت
که گیتی ندیده‌است همتائیت

که دشمن نسازی به ما شادمان
نیاری شکست اندرین دودمان

(بانوگشسب، ۱۳۸۴: ۸۴)

مضمون مهم دیگر نیز که به نوعی می‌تواند به اندیشه‌های دینی سراینده مرتبط باشد، اشاره به **نقش موبدان در مراسم ازدواج** و تکریم آنهاست. مطابق شاهنامه موبدان پیشوایان دینی‌اند که افزون بر آگاهی به علوم و دانش‌های عصر خویش، یکی از ارکان اصلی حکومت نیز محسوب می‌شدند و همواره موبدان بسیاری در دربارها



حضور داشتند. در این منظومه نیز سراینده به نقش موبدان در مراسم ازدواج و جاری شدن خطبه عقد بانوگشسب و گیو توسط موبدان اشاره می‌کند.

به هشتم سر موبدان را بخواند
 ابا موبدان‌شان به عزت رساند
 بستند مه را به مریخ عقد
 به مفلس بدادند آن گنج نقد
 (بانو گشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۱۲۵)

۲-۲-۵) مضامین غنایی و عاشقانه

اگرچه نشانه‌های دلآوری و پهلوانی در قهرمان داستان یعنی بانوگشسب برجسته است اما او در نهایت یک زن است و از ظرافت‌های خاصی برخوردار است. از میان آثار حماسی فارسی، تنها بانوگشسب‌نامه با محوریت یک شخصیت زن سروده شده و این امر باعث نمود مضامین غنایی در این منظومه شده است و بخش اعظمی از داستان، ماجرای دل باختن پهلوانان و پادشاهان به این بانوی پهلوان و نژاده است. تمرتاش، شیده و پهلوانان ایرانی از جمله دلباختگان بانوگشسب هستند که برای رسیدن به وی با هم به رقابت می‌پردازند. برخی از ابیات این منظومه را که وصف زیبایی بانو و شیفتگی شیده پسر افراسیاب تورانی بر اوست را ذکر می‌کنیم.

چو بانو زره کرد بیرون ز تن
 فروماند بیچاره شاه ختن
 چو شیده بدان روی او بنگرید
 دلش چون کبوتر ز تن برپرید
 قدی دید چون سرو آزاد راست
 رخی دید کز رشک او ماه کاست
 (بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ۹۳)

۲-۲-۵) اندرزهای اخلاقی

سراینده بانوگشسب‌نامه نیز به تبعیت از استاد طوس در شاهنامه، به ذکر مضامین اخلاقی و پند و اندرز پرداخته است؛ یعنی در خلال داستان و ذکر حوادث و توصیف پهلوانی‌ها و قهرمانی‌ها، سراینده از زبان شخصیت‌ها، نکات تعلیمی و اندرزهای اخلاقی را نیز بیان می‌کند. از جمله آموزه‌های اخلاقی که در منظومه بانوگشسب‌نامه از زبان رستم، خطاب به دخترش بیان می‌شود، در آداب همسرمداری و احترام به همسر است. بانوگشسب برای آن که ثابت کند چون دیگر زنان آن روزگار، بی‌چون و چرا، تن به خواسته مردان نمی‌دهد، در شب اول ازدواج همسرش را به بند می‌کشد، وقتی این خبر به گوش رستم می‌رسد زبان به موعظه بانوگشسب می‌گشاید:



به بانو یل گفت با شو بساز

که زن باشد از شوی خود سرفراز

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

(۱۲۸)

زن از شوی دارد بلندی منش

نباشد ز شو بر زبان سرزنش (همان)

نکوهش غرور نیز در این منظومه دیده می‌شود. غرور که آفت بزرگی و محبوبیت است باید همواره از پهلوانان به دور باشد. پهلوان نیرو و توان خود را صرف شکست دشمن و مبارزه با پلیدی‌ها می‌کند و هرگز نباید این قدرت و توانایی در او باعث گستاخی و جسارت شود. در بانوگشسب نامه وقتی گیو گستاخ‌وار به نزد بانوگشسب می‌آید، بانو در حالی که با عصبانیت او را با مشت به زمین می‌کوبد، به او گوشزد می‌کند که هرگز نباید به خود شیفته و مغرور به زور بازوی خود شود چرا که دست بالای دست بسیار است. سراینده از این فرصت استفاده کرده و این اندرز اخلاقی را به خوانندگان گوشزد می‌کند.

به خود غره بودن بسی جاهلیست

که گیرد مناهی نه از عاقلیست

خدایی که بالا و پست و آفرید

زبردست هر دست، دست آفرید

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

(۱۲۶)

بخشش بی دریغ، سفارش دیگری است که سراینده بر زبان شخصیت داستان خود مطرح کرده تا خوانندگان را متوجه این اصل اخلاقی سازد. تأکید سراینده بر بخشندگی به گونه‌ایست که آن را یکی از شرایط و اصول انسان بودن می‌داند.

کرم مردی و خلق از مردمیست

کسی را که هر دو بود آدمیست

همی بخش اگر نام خواهی درم

که هست از درم نامجویی کرم

(بانوگشسب نامه، ۱۳۸۲:

(۱۲۴)



بانوگشسب نامه منظومه‌ای حماسی است که موضوع آن شرح زندگی و دلاوری‌ها بانوگشسب دختر رستم است. در مجموع، با مطالعه سبک‌شناسانه این اثر، به این نتیجه رسیدیم که سراینده در تقلید از حماسه استاد توس تا حدودی موفق عمل کرده؛ به گونه‌ای که علاوه بر ساختارهای حماسی بسیاری از مضامین را به تقلید از شاهنامه در حماسه خود وارد ساخته است. قابل ذکر است که سراینده قصد تقلید صرف از شاهنامه را نداشته است؛ همانگونه که بررسی انواع ردیف‌های به کار گرفته شده و محاسبه تعداد آنها نشان داد که سراینده در این منظومه از ویژگی ساختار شکنانه زبان حماسی بهره گرفته است؛ چون همان گونه که می‌دانیم در حماسه بسامد ردیف کم است، زیرا ردیف بیشتر به آهنگ شعر می‌پردازد و حماسه‌سرایان چندان در بند خوش‌آهنگی نیستند؛ در مجموع در شاهکار حماسه‌سرایان جهان نیز به ردیف توجه زیادی نشده است؛ اما در این منظومه سراینده از ردیف و انواع آن استفاده کرده است که می‌توان در این زمینه او را صاحب سبک دانست. بررسی قافیه‌ها نیز نشان داد که نوع خاصی از قافیه، که قافیه حاجب نامیده می‌شود، بسامد بالایی دارد. قافیه‌هایی با دو و سه حرف مشترک نیز در این منظومه بوفور یافت شد. در بررسی سطح واژگانی نیز به مواردی چون کهنگی افعال و واژگان، کاربرد فراوان انواع جناس که جناس مذیل بیشترین فراوانی را دارد، استفاده فراوان از انواع ضمائر متصل که به ضمائر مفعولی، اضافی و متممی تقسیم کردیم، شروع ابیات با فعل، استفاده فراوان از اصطلاحات حماسی که حیوانات حماسی با ۹۵ مورد بیشترین فراوانی و افعال حماسی با ۴۶ نمونه کم‌ترین بسامد را داشتند. ۷۴ مورد نیز از ابزارآلات حماسی و ۶۶ نمونه از صفات حماسی در این منظومه به کار رفته‌اند. در میان حیوانات حماسی، شیر با ۳۶ مورد بیشترین تکرار را در این منظومه داشت و پیل با ۱۵، نهنگ و پلنگ هر کدام با ۱۰، گرگ با ۸، ازدها ۵، رخس ۴ و دیو سفید با یک نمونه کم‌ترین تکرار را داشت.

استفاده از جمله‌واره‌ها و ترکیبات نحوی خاص و همچنین استفاده از دو حرف اضافه برای یک متمم، استفاده از «ابا» و «ابی»، استفاده از یکی در مقام ادات نکره، استفاده از چند فعل در یک بیت از دیگر ویژگی‌های نحو زبان بانوگشسب‌نامه است؛ که نشان داد سراینده در تقلید از ساختار نحوی حماسه فردوسی نیز موفق عمل کرده است.

مهم‌ترین مضامینی که در حقیقت محور اندیشگانی این منظومه را شکل می‌دهد، به دو دسته حماسی و غیر حماسی تقسیم می‌شود که به نظر می‌رسد مضامین غیر حماسی نمود زیادی دارد. مهم‌ترین مضمون‌های غیر حماسی بزرگترین منظومه حماسی جهان نیز مضامین غیر حماسی نمود زیادی دارد. مهم‌ترین مضمون‌های غیر حماسی این حماسه عبارتند از: اندیشه‌های دینی مذهبی، دعا و مناجات، جاری شدن خطبه عقد توسط موبدان، مضامین غنایی و عاشقانه، باده‌نوشی پهلوانان، آواز و موسیقی در بزم‌ها، و ذکر نکات اخلاقی چون احترام به همسر، نکوهش غرور و سفارش به بخشش بی‌دریغ. جنگ و نبرد و دلاوری‌های بانوگشسب با دشمن ناشناس (که در واقع پدر او بود که به قصد آزمودن توان رزمی فرزندش با او مبارزه می‌کرد) رجز خوانی دو پهلوان و اندیشه‌های مردسالارانه که نمودی از قدرت برتر قهرمانان حماسه است، از جمله مضامین حماسی این اثر محسوب می‌شوند.



منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، تاریخ اساطیر ایران، تهران: سمت.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۸)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.
- خوارزمی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، «تکوین و تحول چهره قهرمان در اسطوره‌ها و حماسه ملی ایران»، رساله دکتری، استاد راهنما دکتر محمد رضا صرفی و استادان مشاور دکتر محمود مدبری و دکتر عنایت‌الله شریف‌پور، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۸۷)، «تراژدی فرزند کشتی در ایران اساطیر و پدرکشی در اساطیر یونان»، نامه پارسی، شماره ۴۶ و ۴۷.
- ریاحی زمین، زهرا و جبارہ ناصر، عظیم (۱۳۹۰)، «آمیزش اسطوره و حماسه در روایتی دیگر از بانو گشسب‌نامه»، نشریه ادب پژوهی، شماره هجدهم، صص ۱۷۰-۱۴۵.
- ریاحی، مجدمامین (۱۳۸۸)، سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۹)، موسیقی شعر تهران: نشر آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، کلیات سبک‌شناسی، تهران: انتشارات میترا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس.
- شهبازی، اصغر (۱۳۹۲)، «بررسی زبان حماسی در حماسه‌های دینی تا منظومه‌ی حمله‌ی حیدری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر مهدی ملک ثابت و استادان مشاور دکتر یدالله جلالی پندری و دکتر محمد رضا نجاریان، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه یزد.
- صبور، داریوش (۱۳۷۰)، آفاق غزل فارسی، تهران: گفتار.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، حماسه سرایی در ایران، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، تهران: سخن.



فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹)، شاهنامه، تصحیح ژول مول، با مقدمه محمد امین ریاحی.

قنبری، ندا (۱۳۹۴)، «بررسی تحلیلی عنصر پیشگویی در اساطیر ملل»، فصلنامه پارسه، شماره ۱۵.

کراچی، روح انگیز (۱۳۸۲)، بانو گشسب نامه، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

مزدایور، کتایون (۱۳۸۳)، «قدرت بانو گشسب و تیر عشق»، فصلنامه کتاب فرزانه، شماره ۷، صص ۸۹-۶۱.

مهراد پی، لیدا (۱۳۷۷)، «ارتباط شعر و موسیقی»، مقام موسیقایی، شماره ۳، ص ۱۳۷.

مهمان دوست کتلی، رقیه و فخر اسلام، بتول (۱۳۹۶). «بررسی مولفه‌های غنایی و کارکرد آن در منظومه بانو گشسب نامه»، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال نهم، شماره ۳۲.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۷). «زبان شعر»، مجله سخن، دوره هجدهم، صص ۲۶۰-۲۵۷.

نظری کوره بیجاری، محدثه (۱۳۹۵)، «مقایسه سبک‌شناسانه گشتاسپ نامه با گرشاسپ نامه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر محمد شفیق صفاری و استاد مشاور دکتر سید اسماعیل قافله باشی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

نلدکه، تئودور (۱۳۶۹)، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، تهران: نشر جامی و سپهر.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Linguistic and ideological characteristics of Banoo-Goshasb-Name

Mohammadraza salehi-mazandarani¹

Somayyeh sharoon²

Abstract

Banoo-Goshasb-Name is an epic poem whose subject matter is the life and prowess of Banoo-Goshasb, the daughter of Rostam, and is the only Iranian national epic that its hero is a heroine lady. In scientific research, the determination of the true value of a work depends to a large extent on stylistics studies; therefore, the style of the epic poems has always been of interest to Persian literature scholars and in many researches they have been dealing with the epic and especially the epics that have been written in imitation of Shahnameh in subsequent periods. This research, which has been conducted with a thorough study based on stylistic studies, aims to show the linguistic and ideological characteristics of Banoo-Goshasb-Name as one of the epic poems of Iran. An accurate and detailed examination of all verses of this poem, based on the narrators' stories and what was said on the language of the legacies of the Persian culture of Iran, showed that this work, whose author is unknown, was among poems that has been somewhat successful in imitation of Ferdowsi. The themes of romance and grandeur, indulgence, the influence of religious thoughts and prayers, the passing of the code of marriage by the priests, patriarchy, and the mention of some ethical points are among the most important contents and ideologies of this poem.

Keywords: Composing epic poems, Stylistics, Banoo-Goshasb-Name, linguistic and ideological characteristics

¹ Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz. ahvaz, Iran. salehi_mr20@yahoo.com

² . PhD student of Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz. ahvaz, Iran. s.sharuni69@gmail.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

طنین سوررئالیسم غربی در صدای پای آب سپهری

دکتر مهرداد آقائی^۱

دکتر فاضل عباس زاده^۲

سوسن غایب زاده^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۲۱

چکیده

سوررئالیسم با تمام شبهه‌ها و سردرگمی‌های خود چنان آتشی بر جان ادبیات انداخته که همچون سیلی ویرانگر خاوران را به‌سان باختران درنوردیده و شوری به همه عالم زده است. سهراب سپهری، شاعر، نقاش و طبیعت‌گرای ایرانی، طی سفرهایی که به شرق و غرب عالم داشت و نیز آشنایی او با عرفان شرقی و مکتب‌های ادبیات غرب باعث شد که در شعر او الهامات سوررئالیستی جلوه‌گری کند. این مقاله بر آن است که ضمن معرفی مکتب سوررئالیسم به بررسی ویژگی‌های آن در شعر «صدای پای آب» سپهری بپردازد. با توجه به شواهد موجود در این شعر مشهور، این نتیجه حاصل شد که سپهری در سبک شعری خود در «صدای پای آب» بسیاری از اصول و مبانی سوررئالیستی را درنوردیده و پا به عرصه فراواقعیت‌هایی نهاده که حتی خود غربی‌ها هم به آن دست نیازیده‌اند. هدف از این پژوهش، بررسی نحوه ترسیم جهان واقعی با زبانی فراواقعی و رسیدن به حقیقت برتر از طریق امور ذهنی و روحی، با بهره‌گیری از مکتب سوررئالیسم در شعر مذکور است.

کلیدواژه‌ها: سهراب سپهری، مکتب سوررئالیسم، صدای پای آب، سبک شعری، عرفان شرقی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۱- * استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسنده مسئول) ایمیل: Almehr55@yahoo.com

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد مغان، ایران. ایمیل: Fazil.abbaszade@gmail.com

۳- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران: s.gh_2015@yahoo.com



۱. مقدمه

سورئالیسم، به معنای «فراواقع‌گرایی، ذهن‌گرایی یا وهم‌گرایی» نخستین بار توسط «گیوم آپولینر» در فرانسه در زمینه ادبیات و هنر به وجود آمد. این مکتب، از دهه سوم قرن بیستم در غرب شکل گرفت و به سرعت در سراسر جهان از جمله ایران راه یافت و طرفداران بی‌شماری پیدا کرد. در سورئالیسم هدف هنرمند این است که واقعیت و رؤیا را به هم بیامیزد و «واقعیتی برتر از واقعیت» بیافریند. سهراب سپهری، شاعر، نقاش و طبیعت‌گرا، در سفرهای خود به شرق و غرب عالم و آشنایی‌اش با عرفان شرقی و مکتب‌های ادبی غربی، موجب بازتاب جلوه‌هایی از مکتب‌های مختلف از جمله مکتب سورئالیسم در برخی سروده‌هایش چون «صدای پای آب» در حوزه شعر نو گردید. روش پژوهش در این مقاله، گردآوری امثال و شواهد شعری از هشت کتاب سپهری و دسته‌بندی شواهد مذکور و توصیف ویژگی‌ها و تجزیه و تحلیل آن‌هاست. ابتدا به توصیف مکتب سورئالیسم و شرح حال سهراب سپهری و گرایش وی به این مکتب پرداخته شده، سپس جریان‌های شعر سورئالیستی در شعر «صدای پای آب» با ذکر عناصر اصلی‌شان مورد بررسی قرار گرفته است. می‌توان گفت که نگاه‌های عرفانی سهراب ریشه در سورئالیسم دارد «در آخرین آثار سهراب گرایش به متافیزیک موج می‌زند و قطعاً می‌توان گفت که دفتر آخر سهراب عرفانی‌ترین بخش کار اوست». (اعتمادی و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۲)

در این پژوهش تلاش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱- جریان‌های شعر سورئالیسم در شعر صدای پای آب سهراب سپهری برگرفته از چیست؟

۲- هدف سهراب سپهری از کاربرد سورئالیسم در شعر «صدای پای آب» چیست؟

پژوهش حاضر بر اساس این فرضیه شکل گرفت که سفرهای سهراب به غرب و شرق عالم باعث شد جلوه‌ای از مکتب سورئالیسم در شعر «صدای پای آب» او متجلی شود. همچنین بزرگ‌ترین هدف شاعر از استفاده این مکتب، رسیدن به حقیقت برتر و فراواقعی از طریق امور ذهنی و روحی، غیرمادی و غیر عینی بود.

۱-۱. پیشینه پژوهش

درباره سورئالیسم و بررسی مؤلفه‌های این مکتب ادبی در آثار و اشعار شاعران گذشته و معاصر پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ از جمله: مقاله «نگاهی گذرا به جلوه‌های سورئالیستی هشت کتاب» نوشته عبدالله حسن‌زاده میرعلی و محمدرضا عبدی، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال سوم بهار ۱۳۹۲. نویسندگان در این مقاله به عناصر طبیعی و نسبت دادن امور غیرعادی به اشیای عادی و گام نهادن در فراواقعیت در منظومه‌هایش پرداخته است. مقاله «جلوه‌های سورئالیستی صدای پای آب» نوشته کاظم نامدار، مجله رشد زبان و ادب فارسی تابستان ۱۳۸۹



شماره ۹۴. نویسنده در این مقاله، پس از تعریف و تشریح مکتب سوررنالیسم، به شرح حال سهراب سپهری و گرایش وی به این مکتب پرداخته و سپس مجموعه شعر «صدای پای آب» او را بررسی کرده است. مقاله «نگاهی تحلیلی — فلسفی به منظومه «صدای پای آب سپهری» نوشته اسماعیل نرماشیری، مجله ادبیات پارسی معاصر پاییز و زمستان ۱۳۹۱. این مقاله به این مسأله اشاره دارد که سهراب با نگاه فلسفی خود مفاهیم معنادار عناصر را به خوبی درمی‌یابد و رابطه دیالکتیک پدیده‌ها و نوع نظم کیهانی آن‌ها را در قالبی شاعرانه بیان می‌کند. مقاله «نمودهای سوررنالیستی در شعر جنگ بر مبنای آثار پنج شاعر مقاومت (علیرضا قزوه، قیصر امین پور، سلمان هراتی، احمد عزیزی و طاهره صفارزاده) نوشته فرنگیس شاه‌رخی و همکارانش، پژوهشنامه مکتبهای ادبی، زمستان ۱۳۹۶. در این مقاله برخی از ویژگی‌های مکتب سوررنالیسم، نظیر طنز و کنایه، عشق و جنون و مستی، غم و اندوه، تخیل و وهم و... در شعر جنگ بازتاب داشته و به تحلیل نمودهای مکتب سوررنالیسم در شعر جنگ با تکیه بر آثار پنج شاعر برجسته مقاومت، پرداخته شده است.

مقالات دیگری نیز درباره سبک ادبی سوررنالیسم انجام شده است؛ اما پژوهش مستقلی با موضوع «طنین سوررنالیسم غربی در صدای پای آب سپهری» صورت نگرفته است و همین نکته، لزوم پرداختن به این موضوع را نمایان می‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. معنای لغوی و اصطلاحی سوررنالیسم

اصطلاح سوررنالیسم از دو جزء اساسی «سور» به معنای روی، برفراز و بالا و «رنال» به معنای حقیقت، چیز واقعی، صحیح و حقیقی ترکیب شده است. سوررنالیسم به معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر است. فراواقع‌گرایی یا سوررنالیسم، یکی از جنبش‌های معروف هنری در قرن بیستم بود. آندره برتون در سال ۱۹۲۴ بیانیه سوررنالیسم را منتشر و سرانجام سوررنالیسم را چنین تعریف کرد: «خودکاری خالص روانی که منظور از آن عبارت است از فراگرد واقعی اندیشه به‌طور شفاهی یا مکتوب یا هر نحو دیگر؛ یعنی تقریر اندیشه، فارغ از هرگونه ملاحظه اخلاقی یا جمال‌شناسی» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۲۸). برتون می‌گوید: «مکتب ادبی و هنری سوررنالیسم به دنبال مکتب دادائیسم در فرانسه پا گرفت. سوررنالیسم در زبان فرانسه به معنای «در ورای واقعیت» و «پشت واقعیت» است. این اصطلاح را گیوم آپولینر شاعر فرانسوی به کار برد، اما بیانیه سوررنالیسم توسط شاعری به نام آندره برتون در سال ۱۹۲۴ منتشر شد» (داد، ۱۳۷۱: ۱۷۴)



۲-۲. خاستگاه و علل پیدایش سورنالیسم

واژه «سورنالیسم» به معنای فراواقع‌گرایی یا وهم‌گرایی، از نظر تاریخی نهضتی است که از سال ۱۹۲۰ آغاز شد و عده‌ای از شاعران و نقاشان را به رهبری «آندره برتون» گرد هم آورد. اغلب این هنرمندان قبلاً جزء فعالان دادائیسیم بودند. آن‌ها به این نتیجه رسیدند که راه رستگاری را در آن لحظه‌های حیاتی پیدا کرده‌اند که انسان را به مرحله‌ای بالاتر از خویشتن و از زندگی عادی خویش صعود می‌دهد (سید حسینی، ۱۳۸۹: ۷۸۶/۲).

از نظر علل پیدایش و خاستگاه تاریخی اجتماعی باید سورنالیسم را نتیجه سرخوردگی و انزواجویی روشن‌فکران غربی در اعتراض به عواقب دردناک و ویران‌کننده جنگ جهانی اول دانست. این روشن‌فکران نخست از «مدرنیسم» و جهان‌بینی حاکم بر آن بریدند و گوشه‌گیری اختیار کردند، سپس به دادائیسیم روی آوردند که به همه دستگاه‌ها و نظام‌های اخلاقی بی‌اعتنا بود و آن را بی‌ارزش و فاقد کارایی می‌دانست. بعدها بسیاری از پیروان دادا در مقابل عقل‌گرایی و ماده‌گرایی مدرنیست‌ها به تخیل و ذهنیت‌گرایی تمایل یافتند و در پی کاویدن ضمیر ناخودآگاه خود برآمدند و به این ترتیب مکتب سورنالیسم را بنیان نهادند. (حسن‌زاده میرعلی و عبدی، ۱۳۹۲: ۸۰)

۲-۳. اصول سورنالیسم

سورنالیست‌ها برای گریز از جهان واقعی به واقعیتی دیگر پناه بردند که در ورای واقعیت‌های ظاهری وجود داشت. این جنبش همه ارزش‌های انسانی را نفی نمی‌کرد، بلکه در پی یافتن ارزش‌های تازه‌ای بود که بتواند زندگی بهتری را به ارمغان آورد. آن‌ها این واقعیت مطلق را در آزادسازی ذهن از همه قیود یافتند (انوشه، ۱۳۷۶: ۳۸۶) اصول سورنالیسم عبارت‌اند از: واقعیت و رؤیا، نگارش خودکار، پوچی و بی‌معنایی، ناکامی دائم، طنز، جذب، جنون و تحذیر، اشتیاق به امر شگفت و جادو، باور به تصادف عینی (هم‌زمانی حیرت‌آور)، اشیای سورنالیستی، کشف و شهود، یأس و ناامیدی، نفی زمان و مکان، غریزه‌گرایی، عقل‌گریزی، ترسیم صحنه‌ها و تجارب وهم‌آلود، زیبایی‌شناسی‌آور، نقطه علیا و انقلاب دائم.

۲-۴. تفاوت آثار رئالیستی و سورنالیستی

تفاوت اساسی بین آثار رئالیستی و سورنالیستی در این است که رئالیسم دربرگیرنده مضامین و شکل‌هایی است که چه در سطح اجتماعی و چه در سطح هنری، برگرفته از پذیرفته‌های مخاطب‌اند؛ در حالی که سورنالیسم می‌کوشد تا با از بین بردن مضامین و درهم شکستن شکل‌ها به زیبایی‌های جدیدی دست یابد و مخاطب خود را



به فضایی سوق دهد که قبلاً تجربه نکرده است. به دیگر سخن، مخاطب در جهان سوررئالیستی، چیزهایی را می‌بیند که در جهان رئالیسم وجود ندارد. (راغب، ۲۰۰۳: ۳۴۸)

۲-۵. سهراب سپهری و جریان عناصر سوررئالیستی در «صدای پای آب»

سهراب سپهری (۱۳۵۹-۱۳۰۷ ش) شاعر و نقاش برجسته معاصر در سال ۱۳۳۰ با چاپ اولین مجموعه شعری‌اش با عنوان «مرگ رنگ» به‌طور جدی وارد عرصه ادبیات فارسی معاصر شد. (یاحقی، ۱۳۷۹: ۱۲۹) پس از آن، به‌تدریج با نشر دفترهای دیگر شعر و به‌موازات آن، برپایی نمایشگاه‌های متعدد نقاشی در داخل و خارج از کشور خود را به‌عنوان شاعر و نقاشی نوپرداز و صاحب سبک و درخور اعتنا مطرح کرد. در طی این سال‌ها سفرهای سهراب به غرب و شرق عالم و دیدار از رم، آتن، پاریس، قاهره، تاج‌محل و توکیو برای او بیش‌تر سلوک روحی و سیر انفس به‌حساب می‌آمد تا گشت‌وگذار و جهان‌دیدگی. آشنایی سپهری با فکر و اندیشه بودائی و سفر او به هند و ژاپن باعث شد جلوه‌ای از سیرت عارفانه و پارسایانه در شعر او متجلی شود (حسن‌زاده میرعلی و عبدی، ۱۳۹۲: ۷۹).

سهراب در آغاز کار شاعری تحت تأثیر شعرهای نیما بود و این تأثیر در «مرگ رنگ» به خوبی مشهود است. بعدها سبک او دستخوش تغییراتی می‌شود و شعرش از شعر دیگر شاعران هم‌دوره‌اش متمایز می‌گردد. «سپهری با نقب زدن به دنیای اساطیر، یادمان دودمان و تبار خویش را فرا روی بشر نهاده و بدین‌گونه شعر معاصر را با شعر سنتی پیوند زده است. وی در پی به تصویر کشیدن جهان واقعی نیست، بلکه اسطوره‌هایی را مورد توجه قرار می‌دهد که پایه واقعیت بر آنها نهاده شده است.» (اردلانی ۱۳۹۵: ۱۶) از جمله آثار سپهری که آشکارا نشانه‌هایی از عرفان شرق و مکتب‌های ادبی غرب را می‌توان در آن جست، منظومه «صدای پای آب» است.

۲-۵-۱. درباره «صدای پای آب»

صدای پای آب نام پنجمین کتاب از مجموعه اشعار سهراب سپهری به نام هشت کتاب است که شامل یک شعر بلند به همین نام است و در تابستان ۱۳۴۳ در قریه چنار در کاشان سروده شده است (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹۹). این منظومه سه بخش دارد که شاعر در بخش اول، به معرفی کلی خود، اطرافیان، زندگی، مذهب، حرفه و گزاره‌های زندگی‌نامه‌اش در زمان حال می‌پردازد. سپهری در بخش دوم شعر، کودکی و بخشی از جوانی‌اش را در زمان گذشته در دو قسمت توصیف می‌کند: قسمت اول، شامل دوران کودکی، حسب و نسب و حادثه مرگ پدر و یاد پدر و قسمت دوم، شامل تجربه حرکت به سمت دانش و عرفان، زن، شک و سیر آفاق و انفس می‌شود. سپس، شاعر بخش سوم شعر را به معرفی دقیق خود در زمان حال و بیان تفکرات خود که حاصل تولدی دیگر است،



اختصاص می‌دهد. این بخش با بند «اهل کاشانم، اما/ شهر من کاشان نیست...» آغاز می‌شود و می‌توان گفت آغاز حقیقی شعر از اینجا است که نوعی شعر-فلسفه است و کلام و تفکرات در آن اوجی غریب دارد. در این قسمت، ابتدا از تنهایی و عرفان سخن می‌گوید و زندگی تازه و نامتعارف خود را شرح می‌دهد و سپس، مردم را به چنین زندگی و زیستی-عارفانه زیستن- تشویق و ترغیب می‌کند و این نوع زندگی را برای همه مرجح می‌داند و به همه توصیه می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۰). در این منظومه، شاعر را با نگاه او به جهانی که ویژگی‌های برخاسته از باورها، اندیشه‌ها و آداب و رسوم جهان‌بینی اوست می‌شناسیم.

۲-۶. جلوه‌هایی از سورنالیسم در شعر صدای پای آب

۱-۲-۶. تکیه بر کشف و شهود به جای خرد

از دیدگاه سورنالیست‌ها، خرد قادر نیست همه حقایق را درک کند. حال آنکه به قول برگسن این «کشف و شهود است که توانایی درک منبع اصلی هستی را به آدمی می‌بخشد». (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۲۲)؛ بنابراین، اصل اول سورنالیست‌ها تعطیل کردن عقل و منطق، تکیه کردن بر ضمیر ناخودآگاه است و ابزار ورود بدان، دنیای سوررئال، رؤیا، تخیل و دیوانگی است و دقت در عملکرد و کاربرد آن‌ها... برای اساس، آن‌ها با تکیه بر این روش‌ها و تأمل در آن‌ها می‌خواهند به یگانگی و معرفت دست یابند: «از آنجا که همه چیز مظاهر یک وجودند، پس تأمل در هر چیزی راهی است برای دریافت این یگانگی.» (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۱۳۳)

سهراب نیز اهل مکاشفه است و مدعی است که برای درک اسرار هستی باید در جهان مادی به دنبال حقیقت برویم. از منظر عرفانی، سهراب با استفاده از عناصر طبیعت که جلوه‌گاه حقیقت است به پرستش حقیقت پرداخته است و تصور خود از طبیعت را در قالب گل‌ها به تصویر کشیده است. در واقع هدف غایی وی دستیابی به حقیقت در ورای طبیعت و ماده است:

«کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ

کار ما شاید این است

که میان گل نیلوفر و قرن

پی آواز حقیقت بدویم» (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹۸ و ۲۹۹)



در این بند از شعر، شاعر با تفکر عارفانه و جست‌وجوی حقیقت و با عبور از مرز عالم ماده در جهت رسیدن به جلوه‌گاه حق است. در این مفهوم، شاعر خدا را، به تمامی حضورش در طبیعت، عبادت می‌کند:

«و خدایی که در این نزدیکی است.

لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند

روی آگاهی آب، روی قانون گیاه» (همان، ۲۷۲)

بر اساس تفکر عارفانه، همه هستی، پرستشگاه شاعر است و طبیعت، خانه خداست و می‌توان خدا را در همه جای عالم یافت:

«کعبه‌ام بر لب آب،

کعبه‌ام زیر اقاقی هاست

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، شهر به شهر

حجرالأسود من، روشنی باغچه است.» (همان، ۲۷۳)

در این بخش از شعر، شاعر با نگاه به فراسوی ذات اشیاء به مرزهای جدیدی از زیبایی موجودات جهان آفرینش دست می‌یابد و چیزهایی می‌بیند که هرکسی قادر به دیدن آن نیست:

«چیزها دیدم در روی زمین:

کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد

قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد

نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به بام ملکوت

من زنی دیدم نور در هاون می‌کوبید» (همان، ۲۷۷)

شاعر در این بند از شعر از مرحله هستی مکانی به فرا مکانی می‌رسد، وجودی که در همه چیز و در همه جا جریان دارد و وحدت همه موجودات به بودن آن بستگی دارد:

«اهل کاشانم، اما



شهر من کاشان نیست

شهر من گم شده است» (همان، ۲۸۶)

این بند از شعر، به تحیر و چپستی فلسفه اشاره دارد و شاعر را به استدراک شهودی می‌رساند که چرا درک صحیحی از آفریده‌ها ندارند و در چپستی فلسفه دچار تحیرند. از نظر شاعر با درک درستی از فلسفه وجودی موجودات می‌توان دریافت که نمی‌توان میان آفرینش موجودات تمایز قائل شد؛ زیرا آن‌ها از حقیقت وجودی یکسانی برخوردارند:

«من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر

زیباست

و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد

چشم‌ها را باید شست جور دیگر باید دید» (همان، ۲۹۱)

۲-۶-۲. عقل‌گریزی

از اصول بنیادین سورنالیسم، تعطیل کردن عقل است، آن‌ها ادراک را از طرق مختلفی که مخالف عقل و خرد است غبارروبی می‌کنند و زبان استدلالی را از بیان کشف و شهود عاجز می‌دانند و راه اظهار آن را صور خیال می‌شمارند که عشق، درهای آن است. عقل در نزد سورنالیسم بدترین دشمن اندیشه، بزرگ‌ترین زناکار و بدترین زندان است که کارکرد اندیشه و واقعیت بیرونی را درک نمی‌کند و هر چیزی را به احتیاط و محافظه‌کاری می‌آلاید. (اسداللهی و اسمعیلی پور، ۱۳۹۱: ۴۸۱)

سپهری نیز مخالف عقل است و ابراز می‌دارد که هنوز درگیر فلسفه و استدلال نشده است و برای رسیدن به شگفتی به مدد تصویرهای بصری و صور خیال، قوانین علی و معلولی را زیر پا می‌گذارد. بدین ترتیب شاعر از اعتقادات و احساسات پاک دوران کودکی یا نوجوانی خود سخن می‌گوید:

«باغ ما در طرف سایه دانایی بود



باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه

باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود

باغ ما شاید قوسی از دایره سبز سعادت بود

میوه کال خدا را می جویدم در خواب

آب بی فلسفه می خوردم

توت

بی دانش می چیدم» (همان، ۲۷۵)

شاعر، عقل را برای رسیدن به خداوند، ناتوان می داند و بهترین راه راه، راه دل می شمارد:

«مسجدی دور از آب

سر بالین فقیهی نومید، کوزه‌ای دیدم لبریز سؤال» (همان، ۲۷۸)

سپهری از همه ما می خواهد که دید و فکرمان را عوض کنیم و خواننده را به شست و شوی درون از غبار عادات

نصیحت می کند که برای بهتر دیدن باید نوع نگرش را عوض کرد:

«چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید...»

فکر راه، خاطره راه، زیر باران باید برد...» (همان، ۲۹۲)

۲-۶-۲. عشق

عشق واژه‌ای پرکاربرد در تارک ادبیات است که در لابه‌لای دیوان اشعار شاعران مختلف از هر نژاد و زبانی به

وفور یافت می‌شود و جالب اینجاست که هر شاعری برای خود مفهومی متفاوت و به عبارتی تفسیری متفاوت

از این واژه پرآوازه دارد «سورنالیسم معتقد است که عشق امکان بیشتری برای تجاوز از اشکال سه‌گانه هستی

(جنون، رؤیا، نگارش) فراهم می‌کند، در عشق، آفریده با حقیقت خود روبه‌رو می‌شود و از همه هنجارها آزاد

می‌شود و به بالا می‌رود ... عشق در سورنالیسم مبنای فعالیت است: امکان آزادی توهمات و از بین بردن

احساس گناه را فراهم می‌کند». (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۳۴)



سهراب همه هستی را یگانه می‌بیند و در طبیعت غرق شده است و برای او فرقی نمی‌کند که در هر کجای کره زمین قرار دارد؛ زیرا هر کجای کره زمین مال اوست و احساس تعلق به مکانی خاص ندارد و به همه جای آن ابراز عشق می‌کند و احساس غربت نمی‌کند:

«هر کجا هستم، باشم»

آسمان مال من است

پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است

چه اهمیت دارد

گاه اگر می‌رویند

قارچ‌های غربت؟» (همان، ۲۹۱)

سهراب، به همه عناصر طبیعت عشق می‌ورزد؛ زیرا که مرتکب هیچ جرمی نمی‌شوند و هر چیزی در طبیعت مظهر فداکاری، مهر، بخشندگی و زایش است:

«من ندیدم دو صنوبر را باهم دشمن،

من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین

رایگان می‌بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ» (همان، ۲۸۹)

سپهری در حالتی مثبت نگر، به ویژگی‌های مثبت مانند «عشق»، «موج»، «دوستی»، در ارتباط با «آب» که بازتاب اشیاء را در آن می‌بیند، اشاره دارد:

«عشق پیدا بود

موج پیدا بود

برف پیدا بود دوستی پیدا بود

کلمه پیدا بود

آب پیدا بود عکس اشیاء در آب» (همان، ۲۸۰)



۴-۶-۲. پیوند آزاد

پیوند آزاد همان پیوند نامحدود و بی حد و مرزی است که در سوررنالیسم از سهم ویژه‌ای برخوردار است «تصویر خوب از منظر جمال‌شناسی بر تونی آن است که بین دو طرف تصویر، هیچ‌گونه شباهت و پیوندی وجود نداشته باشد و با تصادف عینی، «خط رابطی» بین ذهنیت و عینیت برقرار سازد. تصویری که برای هم‌نشینی اجزاء آن هیچ شرطی وجود ندارد، تصویرها و اشیاء در برابر هم قرار می‌گیرند و هیچ رابطه و تناسبی با هم ندارند. هرچند نیروی عاطفی عظیمی ایجاد می‌کنند، اما هیچ‌گونه نسبتی بین آن‌ها مشاهده نمی‌شود.» (اسداللهی و اسمعیلی پور، ۱۳۹۱: ۴۸۴)

همان‌گونه که در تعریف پیوند آزاد گفته شده است «بر تون اصطلاح «نقطه آزاد اتصال» را برای این فرآیند تصویرگری پیشنهاد کرده است. در نقطه آزاد وصلت، اتحاد آزاد است... پیوندها بی‌مرز و نامحدود و بی‌دلیل و در نتیجه تصویرها غریب و شگفت‌اند؛ در تصویر سوررنال، زبان فشرده و درعین‌حال عریان است. تصویرها بریده‌بریده، ترکیب‌ها نامنتظره، بی‌تناسب و غالباً سرشار از خشم، جنون تکان‌دهنده و حیرت‌زاینده.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۲۱)

برخی از تصاویر و ترکیباتی که در شعر «صدای پای آب» آمده است نشان‌دهنده پیوند آزاد واژه‌ها و کلمات با یکدیگر است؛ به طوری که هیچ پیوند، ارتباط و تناسبی بین آن‌ها به چشم نمی‌خورد:

«من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید» (همان، ۲۷۷)

«فصل ولگردی در کوچه زن

بوی تنهایی در کوچه فصل» (همان، ۲۸۳)

«جنگ زیبای گلابی‌ها با خالی یک زنبیل» (همان: ۲۸۳)

«عطسه آب از هر رخنه سنگ

چک‌چک چلچله از سقف بهار» (همان، ۲۸۷)

«شیهه پاک حقیقت از دور» (همان: ۲۸۷)

۵-۶-۲. هزل



یکی از شیوه‌ها و فنون مکتب سورنالیسم استفاده از طنز سوررئالیستی است. آن‌ها برای عبور از دنیای سودجو که سود مادی تنها محرک آن است، برای ورود به دنیای شگفتی‌ها و زیبایی‌ها و برای نشان دادن حقارت‌ها و پوچی‌های دنیایی که در آن هستی جریان دارد از طنز استفاده می‌کنند. طنز سوررئالیستی به شاعر امکان می‌دهد که دنیا را از زاویه دیگری ببیند و روابط آشنای اشیا را در هم بشکند. آن‌ها با طنز یک امر یا مجموعه‌ای از امور را از حالت عادی و طبیعی بیرون می‌کشند و به دنیای فراواقعی پرتاب می‌کنند. (حسن‌زاده میرعلی و عبدی، ۱۳۹۲: ۹۱)

با نگاهی اجمالی به شعر صدای پای آب سپهری، استفاده فراوان او از طنز سوررئالیستی برای ما آشکار می‌شود. «خصوصیت برجسته دیگر شعر سپهری که او را در میان معاصران امتیازی بزرگ می‌بخشد نوع بیان طنزآمیز او است که این طنز را چنان جدی عرضه می‌دارد که هزل و جد را از یکدیگر باز نمی‌توان شناخت؛ چرا که مرز میان آن دو گم‌شده و درهم می‌نماید و این مسأله آمیختن طنز به جد - به حدی که قابل تفکیک نباشد - یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنر سپهری است.» (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۲۸۳)

شاعر در قالب طنز به جامعه‌ای که از نظر فکری کاملاً بیماراست و به ناتوانی فقه و بی‌محتوایی سیاست در معنای عمومی اشاره دارد که با افسارگسیخته پیش می‌تازد:

«من قطاری دیدم

فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت

من قطاری دیدم که سیاست می‌برد و چه خالی می‌رفت» (همان: ۲۷۹)

شاعر که در آرزوی زیستن در جهان آرمانی است، برای ایجاد تغییر واقعی در جهان خارج، با استفاده از استعارات و تشبیهات نو و غریب و سمبل‌های ناآشنا و طنز، دید ما را از واقعیت‌های قراردادی زندگی روزمره به سمت صورت‌های شگفت‌انگیز سوق می‌دهد:

من مسلمانم

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه

مهرم نور

دشت سجاده من



من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم

در نمازم جریان دارد ماه

جریان دارد طیف

سنگ از پشت نمازم پیداست (همان، ۲۷۸)

سپهری، در این دوره از زندگی با حوادث ناخوشایندی روبه‌رو می‌شود. بندهای زیر یادآور اوضاع نابسامان اجتماعی و اقتصادی روزگار شاعر است. گویا شاعر با استفاده از دو تصویر نمادین؛ یعنی «گاو» و «الاغ» از مردم زملنه‌ای که فهم و درکشان محدود زندگی مادی آن‌هاست و فاقد گوش شنوا و درک بالا در برابر خیرهای اطرافیان اند سخن می‌گوید. سهراب، طنز را چنان جدی بیان می‌کند که هزل و جد را نمی‌توان از یکدیگر شناخت:

«بره‌ای را دیدم بادبادک می‌خورد

من الاغی دیدم یونجه را می‌فهمید

در چراگاه نصیحت گاوی دیدم سیر

قاطری دیدم بارش انشا» (همان، ۲۸۴)

شاعر با نگاه طنز خود به وضعیت نابسامان جامعه و نیز با بیان برخی الفاظ و تراکیب به ظاهر عجیب و غیر واقعی سعی بر این دارد تا با ترسیم برخی تصاویر غیر واقعی شنونده را مبهوت و غرق در افکار پیچیده و درهم تنیده خود سازد. حیواناتی که شاعر در اینجا ذکر کرده هر کدام نماد گروهی از انسان‌های جامعه شاعر است. بره نماد انسان‌های مایوس و ناامیدی است که فکر پرواز را از سر خارج کرده و دست به تاراج هر چه ابزار پرواز است می‌زنند. الاغ نماد افراد روشنفکری است که به جای فکر کردن به شکم خود در پی کشف حقایق و برخی مجهولات هستند. گاو نمادی از مردم ریاکار و متزوری است که بدانچه خود می‌گویند عمل نمی‌کنند. و در آخر قاطر نماد جاهلان عالم مآبی است که به علم و مدرک خود می‌بالند، در حالی که خالی از علم و معرفت هستند.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهشی که به عمل آمد نتایج زیر حاصل گردید:



۱- سوررئالیست‌ها برای گریز از جهان واقعی به واقعیتی دیگر پناه بردند که در ورای واقعیت‌های ظاهری وجود دارد.

۲- با توجه به بررسی‌های فوق به‌صراحت می‌توان گفت که سهراب توانست برخی از ویژگی‌های مکتب سوررئالیسم را در شعر «صدای پای آب» بازتاب کند. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: تکیه بر کشف و شهود به‌جای عقل، عقل‌گریزی، طنز (برای آگاه کردن جامعه)، عشق (عشق به خدا)، پیوند آزاد.

۳- نمود ویژگی‌های سوررئالیستی در شعر «صدای پای آب» که در بیشتر موارد ناآگاهانه و خودکار صورت گرفته است، به‌منظور جدا کردن مردم از واقعیت‌ها نیست؛ بلکه ترسیم جهان واقعی است با زبانی فراواقعی.

۴- می‌توان ابراز داشت که این شعر در یک مفهوم کلی، از لحاظ به‌تصویر کشیدن جهان ذهنی شاعر، با توجه به ویژگی‌های رمانتیک شعر، مانند اعتقاد به وحدت وجود، ستایش طبیعت، درک شهودی از اشیاء در طی سفر زندگی‌اش برای درک حقایق دنیا حالتی از گرایش رمانتیکی سهراب است.

۵- کلام آخر این‌که، سهراب با الهام از مکاتب فلسفی و عرفانی شرق و غرب به مرحله‌ای از حالت‌های عرفانی رسیده بود که با زبان شعری هم نمی‌توانست آن را به وضوح بیان کند که این نوعی از عقل‌گریزی سوررئالیسمی است.



- آدونیس، علی احمد سعید. (۱۳۸۵). **تصوف و سوزنا لیسیم**، ترجمه حبیب‌الله عباسی، سخن، تهران.
- اردلانی، شمس‌الحاجیه. (۱۳۹۵). «**کارکرد اسطوره‌ها در اشعار سهراب سپهری**». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. س ۱۲- ش ۴۲- بهار ۱۳۹۵. صص ۱۱-۴۲.
- اسداللهی، خدابخش؛ اسمعیلی‌پور لوکلایه، مینا. (۱۳۹۱). «**سهراب سپهری و سوزنا لیسیم (بررسی تصاویر سوزنا لیستی در هشت کتاب سهراب سپهری)**»، هفتمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص ۴۷۷-۴۹۲.
- اعتمادی، حسین؛ ناهده فوزی و مهرداد آقایی. (۱۳۹۸). «**بررسی تطبیقی عارفانه‌های عاشقانه عبدالوهاب البیاتی و سهراب سپهری**»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۱۲، شماره ۲۲، صص ۴۹-۸۰.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی ۲)**، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۸۳۶-۸۳۹ و صص ۷۹۵-۷۹۶.
- بیگزبی، سی. وی. ای. (۱۳۷۶). **داد و سوزنا لیسیم**، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- ثروت، منصور. (۱۳۸۵). **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: سخن.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ عبدی، محمدرضا. (۱۳۹۲). «**نگاهی گذرا به جلوه‌های سوزنا لیستی هشت کتاب**»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، ش اول، صص ۷۷-۹۵.
- داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- راغب، نبیل. (۲۰۰۳). **موسوعة النظریات الأدبیه**، الطبعة الأولى، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۷). **هشت کتاب**، تهران: طهوری.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۹). **مکتب‌های ادبی**، ج ۲، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). **نگاهی به سپهری**، تهران: صدای معاصر.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
- مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۰). **معرفی و شناخت سهراب سپهری**، تهران: قطره.
- نامدار، کاظم. (۱۳۸۹). «**جلوه‌های سوزنا لیستی صدای پای آب**»، مجله رشد زبان و ادب فارسی تابستان ۱۳۸۹ شماره ۹۴، صص ۲۶-۲۹.
- نرماشیری، اسماعیل. (۱۳۹۱). «**نگاهی تحلیلی — فلسفی به منظومه «صدای پای آب سپهری»**»، مجله ادبیات پارسی معاصر، پاییز و زمستان ۱۳۹۱. دوره ۱، شماره ۲، صص ۱۳۳-۱۴۹.



یا حقی، محمدجعفر. (۱۳۷۹). *جویبار لحظه‌ها*. تهران: جامی.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Western Surrealism resonates in the Water footsteps of Sepahri

Mehrdad Aghaei¹

Fazel Abbaszadeh²

Susan Ghaibzadeh³

Abstract

Surrealism, with all its misgivings and confusion, has thrown so much fire into the lives of literature that it has swept across the East like a devastating slave and has swept all over the world. Sohrab Sepehri, an Iranian poet and painter and naturalist, made his surrealist inspirations in his poetry during his travels to the East and West, as well as his acquaintance with Eastern mysticism and Western literature schools. This article seeks to introduce the school of surrealism to examine its features in Sepehri's poem "The Water footsteps." According to the evidence in this famous poem, it was concluded that Sepehri, in his poetic style in "The Water footsteps" had surpassed many of the surrealist principles and grounded in the realities that even the Westerners themselves They need a hand. The purpose of this study is to depict the real world in a supernatural language and to reach the supreme truth through mental and spiritual affairs, by using the school of surrealism in this poet's work.

Keywords: Sohrab Sepehri, School of Surrealism, Water footsteps, Poetry, Oriental Sufism

¹ . * Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Mohagheh Ardabili. Email: Almehr55@yahoo.com

² . Department of Persian Language and Literature, Pars Abad Moghan Branch, Islamic Azad University, Pars Abad Moghan, Iran

³ . M.Sc. in Arabic Language and Literature, Mohagheh Ardabili University



سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی جایگاه اجتماعی سیندخت، رودابه، تهمینه و گردآفرید در شاهنامه

فردوسی

دکتر شهناز ولی پور هفشجانی^۱

زهره پارسیان^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۲۹

چکیده

در این مقاله به زندگی اجتماعی چهار تن از زنان نامدار شاهنامه (سیندخت، رودابه، تهمینه و گردآفرید) با تکیه بر روایت داستان آنان در شاهنامه نگاهی شده است؛ که نشان می‌دهد این زنان نامدار شاهنامه در کنار مردان بزرگ و پهلوان چه نقش مهم و مؤثری را در صحنه‌های اجتماعی سیاسی و حتی در صورت لزوم، در میدان جنگ ایفا می‌کنند. تصویر زن آرمانی در شاهنامه، زنی در کنج خانه و یا دلبری زیبا و همسری که صرفاً به ایفای نقش تولید نسل بپردازد، نیست؛ زنان نامدار شاهنامه، انسان‌های دانا و زیرکی هستند که در تدبیر و راه‌گشایی و حل چالش‌های سیاسی و اجتماعی توانمندی‌های خود را به نمایش می‌گذارند؛ حتی گاه در این زمینه از مردان نیز پیشی می‌گیرند و با درایت خاص خود نابخردی‌ها و بی‌تدبیری‌های مردان را جبران می‌کنند. این زنان همان قدر که در ابراز عشق و دلدادگی واقعی خویش، صادق و آزادوار عمل می‌کنند؛ برای پاسداشت مرز و بوم خود، با درک صحیح و خردمندانه شرایط، از متوسل شدن به سیاست، زدوبند و حتی فریب و نیرنگ هم‌با نمی‌کنند. در نهایت می‌توان گفت هر یک از این زنان دارای ویژگی‌های شاخصی است که مجموع این ویژگی‌ها در کنار هم تصویری از زن کامل در شاهنامه ارائه می‌دهد. سیندخت نماد تدبیر و خرد در اداره امور، گردآفرید اسوه شهامت و سیاست، رودابه نشانگر شور زندگی و آزادگی و صداقت است و تهمینه نیز، عشق و فرزندپروری را به نمایش می‌گذارد.

^۱. استادیار دانشگاه فرهنگیان شهرکرد، شهرکرد، ایران. zohreh.parsian.623@gmail.com (نویسنده مسئول).

^۲. دانشجوی کارشناسی پیوسته رشته آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهرکرد، شهرکرد، ایران.



کلیدواژه‌ها: شاهنامه فردوسی، سیندخت، رودابه، گردآفرید، تهمینه

۱. مقدمه

در ایران باستان به دلیل وجود تشکیلات مادرسالاری، زن نقش و جایگاه اجتماعی ویژه‌ای داشته است. در هزاره سوم قبل از میلاد در چغازنبیل شوش، الهه مادر پرستیده می‌شد. (نک مهرداد، بهار، ۱۳۷۲: ۱۰) مدارسالاری تا هزاره دوم قبل از میلاد هم‌چنان اساس سلسله مراتب اجتماعی بوده است و زن به عنوان عامل خویشاوندی، زنجیر اتصال خانواده، ناقل خون قبیله به خالص‌ترین شکل خود به شمار می‌رفته است. این فرهنگ بعدها در آداب آریاییان فاتح فلات ایران نیز وارد شده است. (نک گیرشمن، ۱۳۶۹: ۱۰ و ۱۱)

هر چند نقش اجتماعی زنان بعدها در دوران هخامنشی به دلیل تحولات سیاسی اجتماعی عظیم، اندکی تغییر کرد و وظایف زنان محدودتر شد؛ اما نفوذ سیاسی و فرهنگی آنان همچنان پابرجا باقی ماند. در اوستا کتاب مقدس زرتشتیان همه جا نام زن و مرد در یک ردیف ذکر شده است. زن و مرد در انجام امور دینی دارای جایگاه یکسانی بوده‌اند و زنان می‌توانستند به مقام قضاوت و حتی پادشاهی برسند.

نشانه‌هایی از حضور پررنگ زنان را می‌توان در آثار ادبی به جا مانده، جستجو کرد. یکی از بزرگترین آثار ادبی جهان شاهنامه، حماسه منظوم ایرانیان است. تأمل در این حماسه کهن که یکی از ارزشمندترین میراث‌های زبانی و فرهنگی ایران و دربرگیرنده بخشی از تاریخ و فرهنگ این سرزمین کهن است؛ می‌تواند تا حدودی جایگاه و نقش خاص زن را در ساختارها و نهادهای اجتماعی سیاسی و فرهنگ ایران مشخص کند. در شاهنامه زنان بزرگ بسیاری در بزنگاه‌های حساس ایفای نقش می‌کنند؛ از جمله منیژه، فرنگیس، جریره، سودابه، همای، پورانده، آذرمدخت، تهمینه و از میان این زنان بزرگ در این مقاله، تنها شخصیت‌های سیندخت، تهمینه، گردآفرید و رودابه، بررسی شده است. این زنان هر کدام توانمندی‌ها و ویژگی‌های ارزشمندی دارند؛ که جلوه‌ای از روح، اندیشه، احساس و خرد زنانگی را به نمایش می‌گذارند و با کنار هم چیدن این جلوه‌های رنگارنگ و متفاوت می‌توان شمائی از زن کامل ارائه شده در شاهنامه را ترسیم کرد. رودابه، سیندخت، تهمینه و گردآفرید زنانی هستند که در بسیاری از امور با مردان برابری می‌کنند و در جایی که مردان به بن‌بست‌های فکری و عملی می‌رسند، این بانوان، دلیرانه مسئولیت‌های بزرگی را می‌پذیرند.

۱.۱. روش پژوهش



این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و به صورت توصیفی-تحلیلی و با ارائه مستندات و شواهد متنی انجام شده است. نگارندگان در این پژوهش از کتب گوناگون مرتبط با موضوع بهره گرفته‌اند و با مقایسه نظرات مختلف به تحلیل جدیدی دست یافتند. در این مقاله کوشیده شده تا جایگاه مهم و برجسته زن به ویژه در اجتماع و اداره مملکت را در چهار زنی که در کنار هم نماد زن کامل شاهنامه هستند؛ بررسی کنیم.

۲.۱. مرور پیشینه‌ها

درباره زنان در شاهنامه پژوهش‌هایی صورت گرفته است که هر کدام با روش متفاوت و در سطوح مختلف به مطالعه و بررسی پرداخته‌اند. در اینجا به نمونه‌هایی مرتبط با این پژوهش اشاره می‌کنیم:

آیت شوکتی و علی دهقان، در مقاله «مطالعه جایگاه زن در شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۶) مؤلفه‌های زن و اجتماع، زن و پادشاهی، زن و مرد، زن و زنانگی و زن و دعوای زنانه را به طور کلی در سراسر شاهنامه مورد بررسی قرار داده و برای هر یک از مؤلفه‌های ذکر شده، شاهد مثال‌هایی از شاهنامه ذکر کرده‌اند. در مقاله «نقش و جایگاه زنان بزرگ در شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۶) به شاهنامه به عنوان اثری حماسی نگاه شده؛ که عرصه بیان عقاید گذشتگان و نبردهای پهلوانان و اهریمنان است و پرداختن به نقش زن در آن جذابیتش را دو چندان کرده. در این مقاله که توسط طیبه سیدموسوی نوشته شده، تلاش بر این بوده است؛ که نقش زنان بزرگ را در جریان حوادث و رخدادهای شاهنامه بررسی کند.

مقاله «بررسی ابعاد و جایگاه زن در شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۴) ابتدا به بررسی ویژگی‌های ترسیم شده از زن و مادر پرداخته است و سپس به مادرانی که در شاهنامه ایفای نقش کرده‌اند اشاره کوتاهی می‌کند؛ همچنین در پایان به ویژگی‌های بهترین زن از نظر فردوسی، واقعی‌ترین زن شاهنامه و زنانی که مورد بی‌مهری فردوسی در شاهنامه قرار گرفته‌اند، پرداخته می‌شود. این مقاله نوشته دکتر امیر اکبری و فاطمه مسیح‌فر است. در مقاله «بررسی جایگاه و نقش سیاسی و اجتماعی زنان در شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۵) نوشته رضا مرادیان، عقیده بر آن است که با بررسی سیمای زنان در شاهنامه می‌توان به دیدگاه‌های این شاعر بزرگ درباره نقش اجتماعی-سیاسی زنان در جامعه و خانواده پی برد.

وجه تمایز این پژوهش با پژوهش‌های ذکر شده؛ تمرکز آن است بر روی چهار بانویی که در کنار هم سیمای زن آرمانی را در شاهنامه به نمایش می‌گذارند. در این پژوهش ضمن بیان روند داستان این چهار بانو، به تحلیل نقش و وجه‌های اجتماعی آنان در خانواده، جامعه و مسائل حکومتی پرداخته شده که درک مباحث را برای خواننده آسان‌تر کرده؛ همچنین ذکر شاهد مثال‌هایی از شاهنامه بر اعتبار پژوهش افزوده است.



۲. بحث

۱.۲. سیندخت

سیندخت همسر مهرباب، شاه کابل و مادر رودابه؛ از زنان شجاع و سیاستمدار و مادران خردمند شاهنامه است. این بانوی خردمند در داستان‌های شاهنامه ماندگار نیست اما در داستان دلدادگی زال و رودابه آن چنان تاثیرگذار ظاهر می‌شود که در رده خردمندترین و دلیرترین زنان شاهنامه، مقامی ارجمند دارد.

در شاهنامه می‌خوانیم هنگامی که سیندخت، زنی ناآشنا را در کاخ می‌بیند به او مشکوک می‌شود و برای یافتن نام و نشان آن زن از او بازجویی می‌کند. او در پی این بازجویی به عشق دخترش، رودابه، به زال پی می‌برد و در صدد چاره‌اندیشی برمی‌آید. سیندخت که زال را مردی بزرگ‌زاده می‌یابد، عقیده‌اش بر پیوند میان این دو شاهزاده استوار می‌شود؛ بنابراین موضوع را با مهرباب‌شاه در میان می‌گذارد. مهرباب‌شاه که از شنیدن سخنان سیندخت بسیار آشفته می‌شود. شمشیر برمی‌آورد تا رودابه را از بین ببرد و این فتنه را خاموش سازد؛ اما سیندخت او را آرام می‌کند تا از خون رودابه بگذرد.

بروی زمین برکنم هم کنوم

همی گفتم رودابه را رود خون

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۱۷)

نقش سیندخت در خاموش کردن آتش خشم و سرکشی مهرباب‌شاه برای جلوگیری از اقدام نابخردانه او در ابتدای داستان دیده می‌شود. آرامش و خرد او راهگشای تنگناهایی است که در اداره مملکت پیش روی مهرباب‌شاه قرار گرفته است و نقص‌های شاه را می‌پوشاند و از زوال سلطنت او جلوگیری می‌کند. البته این خود نشان‌دهنده قدرت زنان برای مداخله در امور مملکت و حضور فعال و آگاهی آنان از اوضاع جامعه خویش بوده است. استحکام شخصیت و کفایت و دانایی زنانی چون سیندخت آنان را از زنان حرمسرایبی که تنها حق مداخله در امور بانوان قصر را داشتند؛ متمایز می‌کند.

آتش خشم مهرباب‌شاه بار دیگر زمانی شعله‌ور می‌شود که منوچهرشاه، شاه زابلستان، به سام، پدر زال، دستور حمله به کولستان را می‌دهد و این خبر به دربار مهرباب‌شاه می‌رسد. این بار نیز سیندخت آماج خشم مهرباب‌شاه قرار می‌گیرد و قصد جاننش را می‌کند.

همه خشم رودابه بر وی راند

برآشفت و سیندخت را پیش خواند



(همان، ج ۱: ۲۳۶)

مهراب شاه و سیندخت، هر دو از تبار ضحاک‌اند و با پیوند زناشویی با هم به یگانگی رسیده‌اند؛ اما به خاطر عشق دخترشان به مردی بیگانه کارشان به تضاد می‌کشد. اوج این تضاد وقتی است که مهراب شاه برای رستن از خشم منوچهر شاه قصد جان سیندخت و رودابه را می‌کند. (سرمدی، ۱۳۸۳: ۹۲۸) سیندخت این بار نیز آرامش خود را از دست نمی‌هد و در پی یافتن چاره‌ای برمی‌آید؛ تا از جنگ کاولستان و زابلستان و ریخته شدن خون‌ها جلوگیری کند.

چو بشنید سیندخت بنشست پست دل چاره‌جوی اندر اندیشه بست

(همان، ج ۱: ۲۳۶)

او چاره را در این می‌بیند که خود نزد سام رود و با او مذاکره کند. شاید این اقدام سیندخت به علت ترس مهراب شاه از روبه‌رو شدن با سام است؛ بنابراین او به نیابت از شوهرش پیش پهلوان می‌رود؛ اما ممکن است بتوان معنای دیگری هم از این دیدار برداشت کرد. «به گمان ما طرحی هرچند کم‌رنگ از باوری کهن در این صحنه به یادگار مانده است و آن نقش زن است در پاسداری از شهر. در حوزهٔ چنین باوری سیندخت شهربان است و نه مهراب. پاسداری از شهر کابل پاره‌ای است از خویشکاری بانوی کابلستان به پیروی از نمونهٔ کهن آیینی که پاسداری قدسی از شهر و قوم بر عهدهٔ ایزد مادر بوده است، و در جوامع مادرسالاری زنان از شهر خود دفاع می‌کردند. اینک سیندخت در این مقام جای دارد. مه‌بانوی کابل به دیدار سام پهلوان نمی‌رود که دختر را شوهر دهد، می‌رود که شهر کابل را از نابودی برهاند. سیندخت راه چاره را جسته پس سکوت را می‌شکند.» (کیا، ۱۳۷۱: ۶۵-۶۶) او با فراهم آوردن کاروانی بسیار باشکوه به همراه خدمتگزارانی زیبارو و هدایایی فراوان راهی درگاه سام می‌شود.

بیاراست تن را به دیبای زر به درّ و به یاقوت پرمایه سر
پس از گنج خضرا ز بهر نثار برون ریخت دینار چون سی هزار
ده اسپ گرانمایه با ساز زر پرستنده پنجه به زرین کمر

(همان، ج ۱: ۲۳۸)

سیندخت ابتدا در پیش روی سام از اسب پیاده می‌شود و به نشانهٔ احترام زمین را می‌بوسد و پیشکشی‌هایش را نثار او می‌کند. سام پهلوان نیز از این فرستادهٔ زن و شکوه و جلال کاروانش متعجب شده است.

زمین را ببوسید و کرد آفرین ابر شاه و بر پهلوان زمین



رده برکشیده ز در تا دو میل
سر پهلوان خیره شد کان بدید

(همان، ج ۱: ۲۳۹)

نثار و پرستنده و اسپ و پیل
یکایک همه پیش سام آورد

اینکه سیندخت به عنوان همسر پادشاه این اختیار را داشته که برای مذاکره با دشمن به خیمه او برود و برای این کار هدایای گران بها از خزانه پادشاه و خدمتکاران زیبارو را با خود همراه کند؛ نشان دهنده قدرت و جایگاه والای زن در این دوره است. به عبارت دیگر سیندخت زنی باکمال است که این رنج را سخاوتمندانه به جان می خرد و بار مسئولیت آن را نیز می پذیرد. او برای آغاز گفت و گو با سام پهلوان، ابتدا سخنوری می کند و مدح او را می گوید. این بانوی هوشیار می داند که برای رسیدن به مقصودش باید مقدمه چینی کرده و توجه او به جلب کند.

که با رای تو پیر گردد جوان
به تو تیره گیهان بیفروختند
به گرزت گشاده ره ایزدی

(همان، ج ۱: ۲۴۰)

چنین گفت سیندخت با پهلوان
بزرگان ز تو دانش آموختند
به مهر تو شد بسته درست بدی

سام که گفته های این بانوی ناشناس در دلش نشسته؛ می خواهد بداند که او کیست و رودابه را از کجا می شناسد. سیندخت با زیرکی ابتدا از او پیمان می خواهد که به عزیزانش گزندی نرساند تا لب به سخن بگشاید و هویتش را برای او فاش کند. سام نیز که تشنه شنیدن سخنان اوست با او پیمان می بندد که حافظ جان او و عزیزانش باشد.

زن گرد مهرباب روشن روان
که دستان همی جان فشاند بروی
شب تیره تا برکشد روز چاک

(همان، ج ۱: ۲۴۱)

که من خویش ضحاکم ای پهلوان
همان مام رودابه ی ماهروی
همه دودمان پیش یزدان پاک

اکنون که سیندخت از سام پهلوان، پیمان گرفته است با آسودگی خواسته خویش را مطرح می کند. او در بیان خواسته خود نیز خرد خویش را به کار می گیرد و در ضمن ستایش پادشاهی او، در امان ماندن مردم بی گناه کاولستان را از او درخواست می کند.

ز کاول ترا دشمن و دوست کیست
بدین پادشاهی نه اندر خوریم

کنون آمدم تا هوای تو چیست
اگر ما گنه کار و بد گوهریم



من اینک به پیش توام مستمند
بکش کشتنی را و بندی ببند
دل بی‌گناهان کاول مسوز
که بس تیره روز اندر آید بروز
(همان، ج ۱: ۲۴۱-۲۴۲)

او به جهت اینکه این پدر را از آینده پسرش مطمئن سازد و تضمینی برای گرمی داشتن فرزندش در کاولستان به او دهد؛ به او وعده شهریاری زال در آن سرزمین را می‌دهد. در واقع سیندخت با این سخنان در پی آن است که حس پدرانۀ سام را برانگیزد و او را در جهت خواسته‌های خود ترغیب کند.

بدو گفت سیندخت: اگر پهلوان
کند بنده را شاد و روشن روان
چماند به کاخ من اندر سمند
سرم بر شود با آسمان بلند
به کاول چنو شهریار آوریم
همه پیش او جان نثار آوریم
(همان، ج ۱: ۲۴۳)

سیندخت که در نظر سام زنی خردمند و زیبا جلوه کرده؛ موفق می‌شود او را از حمله به کاولستان منصرف کند و به همراه هدایای بسیار راهی سرزمین خودش شود. این بانوی زیرک که دست در دست سام با او پیمانی محکم می‌بندد و سرزمین و خانواده خود را از خطر جنگ و خون ریختن در امان می‌دارد؛ جزو زنان خردمند و باسیاست شاهنامه قرار می‌گیرد و حضور کوتاه اما مؤثر او در داستان عشق زال و رودابه او را در شاهنامه ماندگار می‌کند.

سزوار او خلعت آراستند
ز گنج آنچ پرمایه‌تر خواستند
به کاول دگر سام را هر چه بود
ز کاخ و ز باغ و ز کشت و درود
دگر چارپایان دوشیدنی
ز گستردنی هم ز پوشیدنی
به سیندخت بخشید و دستش بدست
گرفت و یکی سخت پیمان بست
(همان، ج ۱: ۲۴۴)

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۲.۲. رودابه

رودابه، دختر زیباروی سیندخت و مهرباب کابلی، پادشاه کابلستان و از نوادگان ضحاک است که دلسپرده زال، پسر سام، پهلوان ایرانی و سرانجام مادر رستم نامدار می‌شود. او یکی از جاندارترین زنان شاهنامه است که چنین



درازمدت در داستان‌های شاهنامه حیات دارد. نگارهٔ این بانو در یادها دخترکی زیبا با گیسوان بلند سیاه، آکنده از بوهای خوش گل‌های بهاری و در تب و تاب عشق است که با بی‌باکی در پی عشق خود می‌رود.

زال پس از آنکه در بزم مهرباب، وصف رودابه را از یکی از بخردان حاضر در انجمن می‌شنود، دل به او می‌بازد. رودابه نیز چون وصف زیبایی و دلیری زال را از زبان پدر می‌شنود به وی دل می‌بندد. او پنج ترک پرستنده در خدمت خود داشت که آن‌ها را امین و غمگسار خود می‌دانست. او در ابتدا راز عشق آتشینش به زال را برای پرستندگان خود آشکار می‌کند. آنچه به روشنی در ماجرای به هم رسیدن زال و رودابه می‌بینیم؛ تاثیر به سزای پرستندگان رودابه است. او پس از آنکه عشق خود به زال را با پرستندگانش در میان می‌گذارد، از آنان یاری می‌خواهد؛ تا راهی برای وصال این دو دلداده پیدا کنند. پرستندگان او نیز با خردمندی، میانجیگی می‌کنند و سرانجام شاه را به ماه می‌رسانند. به طور کلی می‌توان گفت «داستان زال و رودابه رنگ‌آمیزی زنانه دارد. دو زن جاندار و نیرومند، کارسازان قصهٔ عشق‌اند: رودابهٔ دلداده و سیندخت کاردان. شش پرستندهٔ پررنگ و بوی نیز رودابه را در رسیدن به زال یاری می‌دهند. این پرستندگان تنها نقش تزئینی ندارند، هر چند در رنگ‌آمیزی نمای بهاری داستان مؤثرند. این دختران، بر لب رود و میان گل‌ها، با ظرافت زنانه و شیرین زبانی، شاخه‌های مهر زال و رودابه را به هم پیوند می‌زنند. در این داستان زنان همه هوشمندند، حتی دختران سبکبال.» (کیا، ۱۳۷۱: ۳۶)

که بگشاد خواهیم نهران از نهفت

بدان بندگان خردمند گفت

(همان، ج ۱: ۱۸۷)

پرستندگان از عشق آتشین او به زال شگفت زده گشته و او را از این عشق نهی کردند؛ چرا که رودابه، افسر بانوان جهان و دختر ستوده از هند تا چین بوده و شاهزاده‌ای است که از حیث زیبایی و گیرایی در شاهنامه نمی‌توان نظیری برای آن جست؛ درحالی که زال در کوه و در دامان سیمرغ پرورش یافته و پدرش نیز او را از خود رانده است. با این حال او از سخنان پرستندگانش خشمگین می‌شود. «رودابه مانند ژولیت با آنکه می‌داند خانواده‌اش با خانوادهٔ زال دشمن‌اند، در پروردن و باور کردن عشق خود کمترین تردیدی به دل راه نمی‌دهد. او نخست چون یکی از آن دختران «نااهل» جلوه می‌کند که نه حفظ آبروی خانواده، و نه تهدید پدر و مادر، هیچ چیز جلو عشق خروشان‌شان را نمی‌گیرد؛ ولی در همین از خود بی‌خودشدگی و عنان‌گسیختگی نیز، آن چنان ظرافت و اندازه و عفاف نهفته شده که می‌نماید که انفعالات متضاد هم اگر بر اصالت مبتی باشند می‌توانند قبول خاطر و هم‌آهنگی بیابند.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۱: ۳۱) پرستندگانش نیز وقتی شدت عشق رودابه به زال را از سخنانش می‌خوانند؛ در پی یافتن چاره‌ای برای وصال این دو دلداده برمی‌آیند.



چن از باد آتش، دلش بردمید
نیاید ز فرمان تو جز بهی

(همان، ج ۱: ۱۸۹)

چو رودابه گفتار ایشان شنید
... نکه کن کنون تا چه فرمان دهی

این پرستندگان هوشمند در پی آن بودند که زمینه دیدار این دو دلداده را فراهم کنند و چاره را در این یافتند که خود را آراسته کنند و برای چیدن گل بر سر رودباری بروند که لشکرگاه زال اقامت می‌کرد؛ تا بدین سان او را متوجه حضور رودابه در نزدیکی خود کنند. زال نیز غلامی به نام «ریدک» داشت که آن را نزد خدمتکاران رودابه می‌فرستد. رودابه و زال که با شنیدن توصیف‌های ندیمانشان، عشقشان شعله‌ورتر شده؛ در پی راهی برای دیدار هم برمی‌آیند؛ بنابراین ریدک مأمور می‌شود که پیام زال را به پرستندگان رودابه برساند و آن‌ها را به دیدار زال ببرد، تا با کمک آن‌ها بتواند با رودابه دیدار کند.

که رو مر پرستندگان را بگوی
مگر با گل از باغ گوهر برید

(همان، ج ۱: ۱۹۳)

چنین گفت با ریدک ماه‌روی
که از گلستان یک زمان مگذرید

خردمندی پرستندگان رودابه زمینه را فراهم می‌کند که زال بتواند شبی دیرگاه و مخفیانه به کاخ رودابه برود. در این دیدار زال برای اینکه از دیوار بلند کاخ رودابه بالا برود؛ کمندی می‌گشاید؛ اما ناگهان رودابه را می‌بیند که گیسوانش را از پنجره کاخ به پایین انداخته تا او از آن‌ها آویزان شود و بالا بیاید.

ز بهر تو باید همی گیسوام

(همان، ج ۱: ۱۹۹)

بگیر این سه گیسو از یکسوام

رودابه مجلسی مجلل را برای زال فراهم می‌کند و از او استقبال شایسته‌ای به عمل می‌آورد. یکی از برتری‌های او، جوان‌اندیشی اوست که در ماجرای دیدار پنهانی‌اش با زال بیشتر جلوه می‌کند. این دختر در نقش دلدادۀ زال صحنه‌هایی شورانگیز می‌آفریند و در راه رسیدن به دلدار از هیچ خطری نمی‌هراسد، دل به دریا می‌زند و مهر پاک خود را به سادگی دسته‌گلی نثار یار می‌کند.

رودابه برای دیدار با زال مجلس باشکوهی را تدارک می‌بیند که نشان از جایگاه و قدرت بالای این شاهزاده خانم دارد. او به خواست خود و مخفیانه، زیباترین پرستندگان را به خدمت می‌گیرد و گوهرها و دیباهای بسیاری را فراهم می‌کند. این بانو مانند زنان حرمسرای نیست که مطیع دستورات شاه باشد؛ بلکه بانویی بی‌باک و بزرگ‌منش است که در پی خواسته‌های خود می‌رود.



پرستنده بر پای و در پیش حور
بدان روی و آن موی و بالای و فر
ز دیبا و گوهر چو باغ بهار

(همان، ج ۱: ۲۰۰)

بهشتی بُد آراسته پر ز نور
شگفتی بماند اندرو زال زر
ابا یاره و طوق و با گوشوار

در سراسر توصیف‌هایی که از دیدار زال و رودابه در شاهنامه آمده است؛ روح جوانی و شادابی موج می‌زند؛ همچنین رفتار نرم و آزاد رودابه با زال، شکلی یگانه به این صحنه می‌بخشد. در آن شب زال و رودابه پیمان بستند که به یکدیگر وفادار بمانند و نگهبان عشقی که در قلبشان جوانه زده است؛ باشند تا به وصال منتهی شود.

که هرگز ز پیمان تو نگذرم
پذیرفتم از داور داد دین
جهان آفرین بر زبانم گوا
که با تخت و تاجست و با زیب و فر
خرد دور بود، آز در پیش بود

(همان، ج ۱: ۲۰۱)

پذیرفتم از دادگر داورم
... بدو گفت رودابه من همچین
که بر من نباشد کسی پادشا
جز از پهلوان جهان زال زر
همی هر زمان مهرشان بیش بود

با پایان یافتن شب، فرصت عیش و خوشی زال و رودابه نیز به پایان می‌رسد و زال راه زابلستان را در پیش می‌گیرد. میان رودابه و زال زنی گویا و شیرین سخن پیام‌آور است. همین زن خبر موافقت سام و همین‌طور نامه پدر زال را برای رودابه می‌برد که در همین هنگام سیندخت، مادر رودابه، به ماجرای دلدادگی این دو شاهزاده پی می‌برد و مهرباب شاه را مطلع می‌کند. عشق رودابه به زال نیز در ابتدا جرعه‌های آغاز جنگ از سوی مهرباب شاه را شعله‌ور می‌کند؛ اما خردمندی سیندخت از این جنگ جلوگیری می‌کند. «پرمایگی زنان شاهنامه در صحنه‌هایی برجسته‌تر می‌نماید که با مردان روبرو می‌شوند، چه مردان دلیر و خردمند و چه مردان زبون و نادان یا آزمند. در این داستان نیز مادر و دختر هر کدام به شیوه خود رویاروی شوهر و پدری نابخرد ایستادگی می‌کنند.» (کیا،

۱۳۷۱: ۴۴)

نهاد از بر دست شمشیر دست
پر از خون جگر، لب پر از باد سترد

(همان، ج ۱: ۲۱۷)

چو بشنید مهرباب بر پای جست
تنش گشت لرزان و رخ لاژورد



منوچهرشاه، شاه ایران، وقتی از پیوند زال و رودابه آگاه می‌شود؛ نوذر، پسرش را می‌فرستد تا پیامش را به سام برساند و او را به درگاه پادشاه بیاورد. سام پس از استقبال گرم از نوذر، با سپاه پهلوانان و دلاوران نزد منوچهرشاه می‌رود. منوچهرشاه دستور حمله به کاولستان را به سام می‌دهد و نابودی آنان را خواستار می‌شود. بدین گونه هر لحظه، جرقه‌های جنگی بزرگ بر سر عشق رودابه و زال شعله‌ورتر می‌شود.

به هندوستان آتش اندر فروز
همه کاخ مهرباب و کاوول بسوز
نباید که او یابد از تو رها
که او ماند از تخمه‌ی اژدها

(همان، ج ۱: ۲۲۶)

زال توانست با نوشتن نامه به منوچهرشاه، آتش خشم او را خاموش کند و دلش را با این پیوند موافق گرداند. سام پس از سرگرفتن این پیوند پادشاهی زابلستان را به زال می‌سپارد.

سپرد آن زمان پادشاهی به زال
برون برد لشکر به فرخنده فال
سوی گرگساران شد و باختر
درفش خجسته برافراشت سر

(همان، ج ۱: ۲۶۴)

روزی زال می‌بیند که رودابه بسیار پریشان حال است و کسی نمی‌تواند برای بهبودی او کاری انجام دهد؛ بنابراین سیمرغ را فرا می‌خواند و از او کمک می‌خواهد. سیمرغ به او مژده به دنیا آمدن رستم را می‌دهد و متولد شدن رستم ماه‌روی که روزگار مانند آن را ندیده و نخواهد دید؛ نقش رودابه را در شاهنامه برجسته‌تر می‌کند.

چنین گفت با زال کین غم چراست
به چشم هزبر اندرون نم چراست
کزین سرو سیمین‌بر ماه‌روی
یکی شیر باشد تو را نامجوی
که خاک پی او ببوسد هزبر
نیارد به سر بر گذشتنش ابر

(همان، ج ۱: ۲۶۶)

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۳.۲. ته‌مینه

ته‌مینه، دختر شاه سمنگان، همسر رستم و مادر سهراب یکی از مشهورترین زنان شاهنامه است. او شاهزاده‌ای پاکدامن و آزاد است که زیر بار سلطه مردان نمی‌رود و خود، آزادانه، رستم را به همسری برمی‌گزیند و با جسارت این موضوع را با او در میان می‌گذارد.



روزی رستم برای شکار راهی نخجیر می‌شود و هنگام استراحت، مدتی به خواب می‌رود. در این حین اسب خود را گم می‌کند و در پی اسبش راهی سمنگان می‌شود. شاه سمنگان به خوبی پذیرای رستم می‌شود و رستم نیز از این موضوع شاد گشته و شبی را در بزم آنان با خوشی سپری می‌کند و دیر هنگام، در اتاقی که برایش آماده کرده بودند به خواب می‌رود. تهمینه که از حضور رستم در کاخ باخبر می‌شود؛ شبانه به بالین او می‌رود تا با پهلوانی که وصفش را بسیار شنیده و دل به او سپرده است، دیدار کند.

پس پرده اندر یکی ماه‌روی	چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند	به بالا بکردار سرو بلند
روانش خرد بود و تن جان پاک	تو گفستی که بهره ندارد ز خاک

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۲۲)

رستم که از خواب بیدار می‌شود؛ از حضور ناگهانی زنی ناآشنا در اتاقش آشفته می‌گردد و هویت او را جویا می‌شود. تهمینه که بانویی خردمند است؛ ابتدا با تفاخر با رستم سخن می‌گوید و وصفی زیبا از خود بیان می‌کند.

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام	تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم	بزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست	چو من زیر چرخ بلند اندکیست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا	نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(همان، ج ۲: ۱۲۲)

تهمینه نیز در زمره کسانی است که با شنیدن وصف پهلوانی معشوق خویش، عاشق او گشته است؛ همانند رودابه. از این رو می‌توان دریافت که این بانوان آزاده و باخرد که از نیاز روح والای خویش آگاهی داشتند؛ خود، همسر خویش را برمی‌گزیدند و چون زنانی نبودند که زیر بار قدرت و سلطه مردان روند. تهمینه پس از آنکه خود را معرفی می‌کند؛ آنچه درباره رستم پهلوان شنیده است را بازگو می‌نماید.

به تنها یکی گور بریان کنی	هوا را به شمشیر گریان کنی
هر آنکه که گرز تو بیند عقاب	نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هزبر	ز بیم سنان تو خون بارد ابر
کس از پرده بیرون ندیدی مرا	نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(همان، ج ۲: ۱۲۳)



تهمینه که از شنیدن وصف رستم و دیدار او دلباخته‌اش می‌شود؛ این موضوع را با رستم در میان می‌گذارد و خود را تسلیم او می‌کند. در اینجا باید اشاره کرد که در دوره پهلوانی مرسوم بوده «زن و مرد همپایه _ که هر دو به طبقه جنگاوران تعلق داشتند _ آزدانه و پنهانی با یکدیگر پیوند می‌بستند. در این زناشویی _ که به شیوه پهلوانی است _ نیازی به دخالت پدر دختر و برگزاری مراسم دینی نبوده است.» (کیا، ۱۳۷۱: ۷۸) و در حقیقت این کار در زمره سنت‌های پهلوانی قرار می‌گیرد.

تراپم کنون گر بخواهی مرا
یکی آنک بر تو چنین گشته‌ام
نبیند جزین مرغ و ماهی مرا
خرد را ز بهر هوا کشته‌ام

(همان، ج ۲: ۱۲۳)

رستم نیز که عقل و خرد و زیبایی تهمینه را می‌بیند؛ دل به او می‌بندد و هنگامی که تهمینه او را از رخس نیز باخبر می‌کند؛ در فرجام این کار جز فرهی نمی‌بیند و با او هم‌پیمان می‌شود. صحنه دیدار تهمینه و رستم صحنه‌ای شورانگیز است که روح آزادی و سربلندی زن در بیان خواستی طبیعی و مشروع که مورد پذیرش فرهنگ جامعه نیز هست را نشان می‌دهد. جامعه‌ای که بی‌تردید حق برگزیدن همسر را در چارچوب رسم و آیین زمانه که پیش‌تر به آن اشاره شد، برای زن قائل است. به همین جهت است که تهمینه با همه خردمندی و پاکدامنی، سرافراز به خوابگاه رستم می‌رود و مرد محبوب خود را از جان و دل می‌خواند. رستم نیز در مرتبه والای پهلوانی نامدار، چنین خواست و نیازی را ارج می‌نهد و هیچ اندیشه ناپاکی به دل راه نمی‌دهد؛ بلکه با او گفتگو می‌کند و درمی‌یابد که او زنی پاکزاد و با نام و نژاد است.

چو رستم بدانسان پری‌چهره دید * ز هر دانشی نزد او بهره دید
و دیگر که از رخس داد آگهی * ندید ایچ فرجام جز فرهی

(همان، ج ۲: ۱۲۴)

رستم و تهمینه شبی را در کنار هم می‌گذرانند و هنگامی که تهمینه قصد رفتن می‌کند؛ رستم مهره‌ای را که به بازوی خویش بسته بود به عنوان نشان به او می‌دهد؛ تا هنگامی که فرزندشان به دنیا آمد، این نشان را اگر دختر بود به گیسویش و اگر پسر بود به بازویش ببندد؛ تا در آینده او بتواند فرزندش را بشناسد. این دو دل‌داده نیز با برآمدن خورشید از یکدیگر جدا می‌شوند؛ تا سال‌ها بعد سرنوشت، رستم را با پسرش، سهراب، در میدان نبرد روبه‌رو کند.

همی بود آن شب بر ماهروی
همی گفت هرگونه‌یی پیش اوی



(همان، ج ۲: ۱۲۴)

پس از گذشت نه ماه تهمینه پسری به دنیا می‌آورد که هم‌چون پدرش، رستم، از هم‌کیشان خود برتر است.

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه	یکی کودک آمد چو تابنده ماه
تو گفستی گو پیلتن رستم ست	وگر سام شیرست و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد	ورا نام تهمینه سهراب کرد

(همان، ج ۲: ۱۲۵)

سهراب که پهلوانی بی‌نظیر در میان جوانان هم‌کیش خود بوده است؛ از مادر علت این برتری را جويا می‌شود و او هویت پدرش را برایش آشکار می‌کند و نشانی را که رستم به او سپرده بود به سهراب می‌دهد.

تو پور گو پیلتن رستمی	ز دستان و سامی و از نیرمی
-----------------------	---------------------------

(همان، ج ۲: ۱۲۵)

از این پس سهراب در پی یافتن پدر خویش راهی ایران می‌شود و تهمینه نقش خود را در به هم رساندن این پدر و پسر به خوبی ایفا کرده و به پایان می‌رساند.

۲.۴. گردآفرید

گردآفرید، دختر گزدهم، پهلوان دژ سفید و نمونه‌ای از زن آزاده و شجاع ایرانی است؛ که به ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و ملی خویش پایبند می‌ماند. او به ایرانی بودن خویش ارج می‌نهد و تن به دوستی و پیوند با بیگانه را نمی‌دهد. نه به رزم شجاعانه خود مغرور می‌شود و نه به زیبای موی و روی خویش می‌نازد؛ بلکه سربلندی خویش را در آزادی و نژاد پاک خود می‌داند. او «ظاهراً هیچ‌گونه نسبتی با خاندان زال و رستم ندارد؛ ولی از آنجا که این زن بسیاری از ویژگی‌های زنان حماسه رستم را داراست، و در داستان رستم و سهراب به نمایش درمی‌آید؛ ما این دختر جنگاور را در رده زنان افسانه‌های رستم جای می‌دهیم.» (کیا، ۱۳۷۱: ۸۳)

پس از آنکه سهراب در پی یافتن پدرش، رستم، راهی ایران می‌شود؛ به دژ سپید می‌رسد. در آنجا جنگی در رخ می‌دهد که سهراب، هجیر را به اسیری می‌گیرد و این خبر در میان سربازان می‌پیچد؛ تا به دژ سپید می‌رسد. گردآفرید از خفت ناشی از این ننگ خشمگین شده و برای مقابله با سهراب و حفاظت و پاسداری از دژ سپید،



لباس رزم پوشیده و همانند جنگجویان راهی میدان نبرد می‌شود. او پس از آنکه به میدان جنگ می‌آید؛ حریف می‌طلبد.

ندید اندر آن کار جای درنگ	پیوشید درع سواران جنگ
بزد بر سر ترگ رومی گره	نهان کرد گیسو به زیر زره
کمر بر میان، بادپایی به زیر	فرود آمد از دز بکردار شیر

(همان، ج ۲: ۱۳۲)

سهراب که جنگجویی مبارزه‌طلب را می‌بیند؛ راهی میدان نبرد می‌شود. با وجود اینکه گردآفرید تیرهایش را از هر سو روانه او می‌کند؛ در نهایت این سهراب است که بر گردآفرید مسلط شده و در جنگاوری از او برتر است. سهراب هنگامی که درمی‌یابد مبارزی که با او می‌جنگیده؛ دختر است شگفت‌زده می‌شود. بی‌شک گردآفرید غیرت و شجاعی کم‌نظیر در سراسر شاهنامه دارد و این در کنار چاره‌اندیشی او هنگامی که اسیر سهراب می‌شود؛ او را هم‌ردیف زنان خردمند شاهنامه قرار می‌دهد. دختری که در پاسداری و حفظ دژ سپید، بی‌هیچ هراسی راهی میدان نبرد با سهراب پهلوان می‌شود.

بیچید و برداشت خود از سرش	چو آمد خروشان به تنگ اندرش
درفشان چو خورشید شد روی او	رها شد ز بند زره موی او
ستر و موی او از در افسرست	بدانست سهراب کو دخترست
چنین دختر آید به آوردگاه	شگفت آمدش گفت: از ایران سپاه

(همان، ج ۲: ۱۳۳-۱۳۴)

سهراب که او را در بند خود می‌گیرد و دلش نیز در گرو او می‌ماند؛ خواهان عدم تلاش او برای رهایی می‌شود. «در داستان‌های شاهنامه بارها مردان زنان را چون جانوران شکار می‌کنند، مانند صحنه‌ای که بیژن، اسپنوی کنیز تژاو را شکار می‌کند، یا صحنه فجیعی که بهرام‌شاه آزاده خنیاگر را مانند صیدی می‌کشد. اما گردآفرید شکاری نیست که در دام مردان بماند، خود دام‌افکن است.» (کیا، ۱۳۷۱: ۸۸)

بدو گفت: کز من رهایی مجوی چرا جنگ جستی تو ای ماه‌روی

(همان، ج ۲: ۱۳۴)

ولی گردآفرید که خود را اسیر سهراب می‌یابد، در پی چاره‌ای برای رهایی از دست او برمی‌آید و چون از عشق سهراب به خویش آگاهی می‌یابد با فریفتن او و دادن قول دروغ مبنی بر اینکه به عشق وی را پاسخ مثبت خواهد



داد و دژ را به وی تسلیم خواهد کرد؛ از او می‌خواهد به جایی خلوت، دور از چشم لشکریان بروند. سهراب چون با دیدن جمال گردآفرید دل به او سپرده؛ به فرمان دل با او مدارا می‌کند.

دو لشکر نظاره برین جنگ ماست	برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست
کنون من گشاده چنین روی و موی	سپاه تو گردد پر از گفت و گوی
که با دختری او به دشت نبرد	بدینسان به ابر اندر آورد گرد
نهبانی بسازیم بهتر بود	خرد داشتن کار مهتر بود

(همان، ج ۲: ۱۳۴)

گردآفرید راه دژ سپید را در پیش می‌گیرد و سهراب به ناچار میدان جنگ را ترک می‌کند و به دنبال او می‌رود؛ ولی هنگامی که به دژ سپید می‌رسند؛ گردآفرید وارد دژ می‌شود و درهای دژ را می‌بندد و سهراب غمگین و فریب‌خورده پشت درهای بسته دژ سپید می‌ماند. بی‌گمان همین عشق کمرنگ پهلوان به دختر گزدهم است که باعث کارساز افتادن نیرنگ او و رهایی یافتن از چنگ پسر جهان پهلوان می‌شود.

همی رفت و سهراب با او بهم	بیامد به درگاه دز گزدهم
در دز چو بگشاد گردآفرید	تن خسته و بسته در دز کشید
در دز بیستند و غمگین شدند	پر از درد بودند برنا و پیر

(همان، ج ۲: ۱۳۵)

همان‌طور که در ابتدا اشاره کردیم گردآفرید هیچ‌گونه نسبتی با زال و رستم ندارد؛ بنابراین هنگامی او که از بند سهراب رهایی یافته و از بالای دژ سپید به سهراب که درمانده و فریب‌خورده در مقابل دژ ایستاده است، می‌نگرد؛ با تمسخر به او می‌گوید که ترکان و ایرانیان نمی‌توانند از هم جفتی برگزینند. همین موضوع نشان می‌دهد که این بانوی آزاده، به ارزش‌های ملی خویش پایبند است و با بیگانه، هر چند پسر جهان پهلوان باشد، پیمان دوستی نمی‌بندد.

بخندید و او را به افسوس گفت	که ترکان ز ایران نیابند جفت
چنین بود و روزی نبودت ز من	بدین درد غمگین مکن خویشان

(همان، ج ۲: ۱۳۶)

بی‌گمان «این واقعه لطف غم‌آلودی در ماجرای خونین سهراب می‌نهد. در وسط میدان جنگ، در میان کشتار و خون، ناگهان برق لبخند گردآفرید می‌درخشد و پرتوی بر ظلمت دل‌های کینه‌ور می‌افشاند. چه بسا که اگر دختر



گژدهم به عشق سهراب گردن نهاده بود، سرنوشت سهراب و سرنوشت جنگ تغییر می‌کرد؛ ولی گردآفرید گرانبیار از تعصب و غرور ملی است، و از این رو به عشق ناگهانی و معصومانه جوان، به سبب آنکه او را ترک‌زاده‌ای می‌پندارد، جواب رد می‌دهد. سهراب ناکام و خشمگین با نخستین فریب و نخستین شکست در زندگی خود روبرو می‌گردد. در داستان رستم و سهراب حماسه شجاعت و حمیت و انعطاف‌ناپذیری زن ایرانی در برابر ترکان سروده می‌شود. در دوران پهلوانی شاهنامه گردآفرید نخستین زنی است که پای به میدان جنگ می‌نهد. حتی نامی را هم که بر او نهاده‌اند پرمعنی است و حکایت از دلیری دارد. جنگ بی‌امان بین ایران و توران حتی عشق را هم با همه قدرت و خروشی که دارد، در زیر پای خود له می‌کند.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۳۰)

همسرش را برمی‌گزیند. از او به عنوان همسری وفادار نیز می‌توان یاد کرد؛ که سهراب را در نبود رستم به آیین پهلوانی پرورش می‌دهد و او را در جست‌وجوی پدرش راهی می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

هرچند بعدها زن به عنوان نماد بی‌وفایی، بی‌خردی و سست رأیی در ادبیات فارسی شناخته شده و سیمای آن همواره انسانی منفعل، در کنج حرمسرا و بی‌خبر و بی‌اراده در تغییر اوضاع اجتماعی و سیاسی عصر خود، به تصویر کشیده شده؛ اما در واقع زنی که در شاهنامه می‌بینیم بانویی است باخرد و بااراده و همسری آزاد و وفادار، که قربانی باورهای غلط زملنه و بازیچه دست مردان نمی‌شود و در برهه‌هایی از زمان نابخردی‌های مردان در اداره کشور را نیز جبران می‌کند. هرچند شاهنامه اثری حماسی است؛ سرشار از میدان‌های رزم، صحنه‌های نبرد و جنگ‌ها و کشمکش‌های طولانی؛ اما نقش‌آفرینی بانوانی چون سینه‌خت، رودابه، تمیزه، گردآفرید و ... در این کشمکش‌ها، جذابیت و زیبایی آن را چندین برابر کرده است. بانوانی که با حضور به موقع خود در بزنگاه‌های مهم شاهنامه با جسارت و تدبیر ظاهر می‌شوند و روند داستان را تغییر می‌دهند؛ درحالی‌که از خانواده، معشوق، سرزمین و موقعیت مردانشان حفاظت می‌کنند.



منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰). *آواها و ایماها*. تهران: نشر یزدان.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۲). *تخت جمشید*. تهران: نشر مهر ویستا.
- سرمدی، قدمعلی. (۱۳۸۳). *از رنگ گل تا رنج خار*. تهران: نشر عملی فرهنگی کتیبه.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۶). *شاهنامه*. جلد اول، نیویورک: bibliotheca persica.
- Published by the Persian Heritage Foundation under the imprint of Bibliotheca Persica, and in association with Mazda Publishers.
- کیا، خجسته. (۱۳۷۱). *سخنان سزاوار زنان در شاهنامه*. تهران: نشر فاخته.
- گیرشمن. (۱۳۶۹). *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمه محمد معین، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- علوی، هدایت‌الله. (۱۳۸۶). *زن در ایران باستان*. تهران: نشر سپیدرود.
- مهدب، زهرا. (۱۳۷۴). *داستان‌های زنان شاهنامه*. تهران: نشر قبله.
- اکبری، امیر و مسیح‌فر، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی ابعاد و جایگاه زن در شاهنامه فردوسی»، *مجله مطالعات ایرانی*، سال چهاردهم، شماره ۲۸.
- سیدموسوی، طیبه. (۱۳۹۶). «نقش و جایگاه زنان بزرگ در شاهنامه فردوسی»، *فصلنامه اورمزد، زمستان ۱۳۹۶*، شماره ۴۰.
- شوکتی، آیت و دهقان، علی. (۱۳۹۶). «مطالعه جایگاه زن در شاهنامه فردوسی»، *فصلنامه بهارستان سخن*، سال چهاردهم، شماره ۳۵.
- مرادیان، رضا. (۱۳۹۵). «بررسی جایگاه و نقش سیاسی و اجتماعی زنان در شاهنامه فردوسی»، *مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات*. مهرماه ۱۳۹۵.



Studying the social station Sindokht, Roodabeh, Gordafarid and Tahmineh in Ferdowsi's Shahnameh

Zohreh Parsian¹

Dr. Shahnaz Valipoor Hafshejani²

Abstract

In this article there has been an overall look at some of great women's social life in Shahnameh (Sindokht, Roodabeh, Tahmineh, Gordafarid) considering their story in the book; it shows an important and influential role they played in social, political and even military fields alongside men. The picture of an ideal woman in Shahnameh is not just a wife at home or a beautiful wife who only gives birth to the children. Great women in Shahnameh are wise and clever people who show their ability by solving social and political challenges; and even sometimes they will be more successful than men and manage the situation. In such a way that will compensate men's silliness and mismanagement. These women they are honest in their love, they never stop safeguarding their homeland even if they resort to politics, conspiring or cheating others. Finally it can be said that each of these women has special characteristics that All these characteristics together present a perfect woman in Shahnameh. Sindokht is a symbol of wisdom and intellect in management, gordafarid is a brave person and a politician, Roodabeh typifies liveliness, freedom and honesty and Tahmineh represents love and parenting.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, Sindokht, Roodabeh, Gordafarid, Tahmineh.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹ . Assistant Professor, Farhangian University of Shahrekord, PhD in Persian Language and Literature.

² . Undergraduate student in Persian language and literature teaching at Farhangian University of Shahrekord



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

ابهام در چگونگی انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن

دکتر مصطفی سعادت^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۲۵

چکیده

بنابه روایت شاهنامه فردوسی، «گشتاسب» پادشاه کیانی، واگذاری قدرت به فرزندش «اسفندیار» را مشروط به دستگیری «رستم» می‌کند. رستم در نبردی اسفندیار را می‌کشد. اسفندیار پیش از مردن سرپرستی پسرش «بهمن» را به رستم می‌سپارد تا به او آداب شاهی و رزم و بزم بیاموزد. مدتی بعد، بهمن نزد نیای خود باز می‌گردد و گشتاسب در چنین زمانی، «جاماسب» وزیر را فرا می‌خواند و به او می‌گوید که می‌خواهد از قدرت کناره‌گیری کند. هدف از نوشته حاضر بررسی چگونگی انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن است. در این مقاله با بررسی رخدادهای پس از کشته شدن اسفندیار، نشان داده شده که گشتاسب در یک خیزش عمومی که از درون خاندان شاهی شروع شده و رهبری آن بر عهده بهمن بوده، از شاهی برکنار شده است. برای شاهان ساسانی که نسب خود را به بهمن کیانی می‌رساندند و حکومتشان به طور گسترده از دین زرتشت حمایت می‌کرده، خوشایند نبوده است که مردم سرگذشت کودتای بهمن علیه گشتاسب را بخوانند. به همین دلیل آگاهانه سعی شده تا انتقال قدرت، مسالمت‌آمیز نشان داده شود.

کلید واژه‌ها: شاهان کیانی، ادب حماسی، شاهنامه، بهمن، گشتاسب

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ استاد، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران saadat@shirazu.ac.ir



۱. مقدمه

«زرتشت» در زمان پادشاهی «گشتاسب» ظهور می‌کند. گشتاسب و درباریان وی و گروهی از ایرانیان به «دین نو» می‌گروند و سعی در گسترش آن می‌کنند. این امر احساسات تورانیان را که بر دین کهن آریایی باقی مانده بودند، تحریک می‌کند و پی‌آمد آن جنگ‌های مذهبی بین ایران و توران است که با پیروزی ایرانیان به فرماندهی «اسفندیار» (فرزند گشتاسب) خاتمه می‌یابد. (رک. فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۸۲-۲۱۲؛ یادگار زریران، ۱۳۹۲: بندهای ۶۵-۱۱۴) اسفندیار که طالب تاج و تخت است، از پدر می‌خواهد که به وعده‌ای که داده وفا کند و از شاهی کناره‌گیری کند. گشتاسب، خلف وعده می‌کند و برای انتقال قدرت، شرطی تازه قرار می‌دهد. او فرزند را روانه نبرد می‌کند که نتیجه‌اش کشته شدن اوست. (رک. فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۲۸۲-۲۸۷) مادر اسفندیار به فراست متوجه می‌شود که شرط انتقال قدرت، نتیجه‌ای جز نابودی اسفندیار ندارد، به همین خاطر به فرزند هشدار می‌دهد. ولی جوان که رسیدن به قدرت او را کور کرده است، نه تنها نصیحت مشفقانه مادر را نادیده می‌گیرد، که به مادر نیز بی‌حرمتی می‌کند و روانه جنگ می‌شود. (همان، ج ۴: ۲۸۸-۲۸۹)

کار رستم و اسفندیار به درگیری می‌رسد و رستم به کمک «سیمرغ» راه غلبه بر حریف را می‌یابد. «تیر گزی» که از کمان رستم رها می‌شود، چشمان مشتاق رسیدن به قدرت اسفندیار که به شدت از بصیرتش کاسته شده است را کور می‌کند و او با این زخم، جان می‌سپارد. (همان، ج ۴: ۳۲۳-۳۳۹) اسفندیار در خون غلطیده پیش از مرگ، سرپرستی پسرش «بهمن» را به رستم می‌سپارد تا به او آداب شاهی و رزم و بزم بیاموزد. (همان، ج ۴: ۳۴۲-۳۴۳) پس از اینکه بهمن آموزش‌های لازم را دید، نزد نیا باز می‌گردد. چندی بعد رستم توسط «شغاد» کشته می‌شود. (همان، ج ۴: ۳۵۳-۳۶۰) بنابه روایت شاهنامه، گشتاسب در چنین زمانی، «جاماسب» وزیر را فرا می‌خواند و به او می‌گوید که قصد دارد به نفع بهمن از قدرت کناره‌گیری کند و از او می‌خواهد که به جانشینش کمک کند و آنگاه می‌میرد. (همان، ج ۴: ۳۶۵-۳۶۶) هدف نوشته حاضر بررسی دقیق چگونگی انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن است.

۲. واکنش اعضای خاندان شاهی به کشته شدن اسفندیار

هنگامی که اسفندیار شرط پدر را شنید، می‌دانست از رستم کار خلاقی سر نزده است که مستحق باشد تا با دستان بسته به نزد گشتاسب آورده شود. ولی اشتیاق زاید الوصف او برای رسیدن به شاهی و تکیه زدن بر سریر قدرت، وی را مصمم می‌کند تا به سیستان رفته و پهلوانی که تمام عمرش را در خدمت به ایران و پشتیبانی از شاهان ایران سپری کرده است را مجبور کند تا یا خفت و خواری را بپذیرد یا تن به نبرد دهد. اسفندیار که پیش از آمدن به سیستان، نصیحت‌های مشفقانه و درست مادر را نشنید (همان، ج ۴: ۲۸۸-۲۸۹)، هنگامی که «تیر گز» چشمانش را درید، بینایی یافت و متوجه شد که در دام مکر پدر، زندگی را از دست داده است. به همین خاطر می‌گوید: (همان، ج ۴: ۳۴۲)

که از تو ندیدم بد روزگار

چنین گفت با رستم اسفندیار



زمانه چنین بود و بود آنچه بود	سخن هر چه گویم نباید شنود
بهانه تو بودی پدر بد زمان	نه سیمرغ و رستم نه تیر و کمان
مرا گفت شو سیستان را بسوز	نخواهم کزین پس بود نیمروز
بکوشید تا لشکر و تاج و تخت	بدو ماند و ما ببندیم رخت

در «اوستا» از «گشتاسب» (رک. اهنود گات، هات ۲۸، بند ۷؛ اشتود گات، هات ۴۶، بند ۱۴؛ وهوخستر گات، هات ۵۱، بند ۱۶؛ زامیادیش، کرده ۱۳؛ آبان یشت، کرده ۷، بند ۲۹-۳۳) و «اسفندیار» (رک. فروردین یشت، کرده ۲۴، بند ۱۰۳) به خوبی یاد شده است، اما در حماسه ملی این دو به گونه دیگری ظاهر می‌شوند. گشتاسب در حماسه ملی، فردی کاملاً فرصت‌طلب توصیف شده است به حدی که می‌توان احتمال داد که او از آیین زرتشت، استفاده ابزاری کرده و با موج سواری بر اصلاحات دینی، از آن برای استحکام بخشیدن به موقعیت و قدرتش بهره‌برداری کرده است.

شخصیت اسفندیار در حماسه ملی اگر چه به اندازه پدر منفی نیست، ولی در رفتارهای او نیز می‌توان رگه‌های بسیار قوی از خشونت‌طلبی و نادیده گرفتن حقوق دیگران را مشاهده کرد. او همانند هر انسان دیگری آمیزه‌ای از قوت‌ها و ضعف‌هاست که در برخی مواقع ضعف‌هایش بر قوت‌هایش فزونی می‌گیرد، از جمله در هنگام رفتن وی به سیستان.

پس از اینکه اسفندیار جان می‌دهد، «پشوتن» تابوتی فراهم می‌کند، نعش برادر را در آن قرار می‌دهد و با همراهان به سوی بارگاه گشتاسب می‌شتابند. پس از اینکه به مقصد می‌رسند، پشوتن، پدر را مورد نکوهش قرار می‌دهد. روایت را از زبان فردوسی بشنوید: (فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۴۷)

پشوتن چو دیدش نبردش نماز	چو شد تنگ نزدیک تختش فراز
باواز گفت ای سر سرکشان	ز برگشتن کارت آمد نشان
تو زین با تن خویش بد کرده‌ء	دم از شهر ایران برآورده‌ء
ز تو دور شد فره و بخردی	بیابی تو بادافره‌ء ایزدی
شکسته شد آن نامور پشت تو	ازین پس بود باد در مشت تو
پسر را بخون دادی از بهر تخت	که مه تخت بیناد چشمت مه بخت
جهانی پر از دشمن و پر بدان	نماند ترا تاج تاجاوران
بدین گیتی اندر نکوهش بود	بروز شمارت پژوهش بود

دختران گشتاسب («به‌آفرید» و «همای») در مویه خویش بر برادر کارهای او را در جنگ‌های مذهبی ایران و توران از جمله تلاشی که در آزادی آنان داشته را یادآوری می‌کنند و به سختی پدر را آماج حملات بسیار تند و گزنده خود قرار می‌دهند. (همان، ج ۴: ۳۴۷-۳۴۸)

از ایدر بزابل فرستادیش بسی پند و اندرزها دادیش



که تا از پی تاج بیجان شود	جهانی برو زار و پیچان شود
نه سیمرغ کشتش نه رستم نه زال	تو کشتی مراو را چو کشتی منال
ترا شرم بادا ز ریش سفید	که فرزند کشتی ز بهر امید
جهاندار پیش از تو بسیار بود	که بر تخت شاهی سزاوار بود
بکشتن ندادند فرزند را	نه از دوده خویشان و پیوند را

۳. واکنش بزرگان کشوری به کشته شدن اسفندیار

در داستان‌های حماسی ما موقعیت‌هایی وجود دارد که خواننده انتظار دارد که بزرگان قوم واکنشی از خود بروز دهند و عجیب اینکه این انتظار برآورده نمی‌شود. مثلاً در هنگامی که جمشید ادعای خدایی می‌کند، واکنش بزرگان چنین است: (همان، ج ۱: ۲۸)

همه موبدان سرفکنده نگون	چرا کس نیارست گفتن نه چون
یا هنگامی که ضحاک، پس از سال‌ها ظلم و ستم از بزرگانی که در محضرش هستند درخواست می‌کند تا گواهی دهند که رفتار او مطابق با عدل و داد بوده، عکس‌العمل بزرگان چنین است: (همان، ج ۱: ۴۴)	

ز بیم سپهبد همه مهتران	بدان کار گشتند همداستان
در آن محضر ازدها ناگزیر	گواهی نبشتند برنا و پیر

آری، بزرگان قوم بسیار محافظه‌کار هستند. اما هنگامی که نعل اسفندیار آورده می‌شود، بزرگان حاضر که از کشته شدن اسفندیار ناراحت هستند، چون شاه را مقصر اصلی حادثه می‌دانند، به طور کامل بی‌سابقه‌ای مستقیماً او را مورد حمله شدید قرار می‌دهند: (همان، ج ۴: ۳۴۶)

بزرگان ایران گرفتند خشم	وز آرم گشتاسب شستند چشم
باواز گفتند ای شور بخت	چو اسفندیاری تو از بهر تخت
بزابل فرستی بکشتن دهی	تو برگاه تاج مهی برنهی
سرت را ز تاج کیان شرم باد	برفتن پی اخترت گرم باد
برفتند یکسر ز ایوان اوی	پر از خاک شد کاخ و دیوان اوی

۴. واکنش عموم مردم به کشته شدن اسفندیار

فردوسی در دو بیت به واکنش توده مردم در قبال کشته شدن اسفندیار، می‌پردازد: (همان، ج ۴: ۳۴۸)

از آنپس بسالی بهر برزنی	بایران خروشی بد و شیونی
ز تیر گز و بند دستان زال	همی مویه کردند بسیار سال

در نسخه دیگری از شاهنامه بیت دوم چنین ثبت شده‌است: (فردوسی، ۱۸۲۹، ج ۳: ۱۲۲۶)



ز تیر گز و بند داستان سام
همی مویه کردند شبگیر و شام
که نشان می‌دهد که در جامعه تا مدتی گفت و گو پیرامون این حادثه و مویه بر اسفندیار ادامه داشته است.

۵. توصیف حالات گشتاسب در هنگام کناره‌گیری از قدرت

فردوسی ماجرای وصیت و مردن گشتاسب را چنین روایت می‌کند. (فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۶۵)

چو گشتاسب را تیره شد روی بخت	بیاورد جاماسب را پیش تخت
بدو گفت کز کار اسفندیار	چنان داغدل گشتم از روزگار
که روزی نبد زندگانیم خوش	دژم بودم از اختر کینه کش
پس از من کنون شاه بهمن بود	همان رازدارش پشتون بود
مپیچید سرها ز فرمان اوی	مگیرید دوری ز پیمان اوی
یکایک بویدش نماینده راه	که او یست زیبای تخت و کلاه
بدو داد پس گنجها را کلید	یکی باد سرد از جگر برکشید
بدو گفت کار من اندر گذشت	هم از تارکم آب برتر گذشت
نشستم بشاهی صدو بیست سال	ندیدم بگیتی کسی را همال
تو اکنون همی کوش و با داد باش	چو داد آوری از غم آزاد باش
خردمند را شاد و نزدیک دار	جهان بر بد اندیش تاریک دار
همه راستی کن که از راستی	بپیچد سر کژی و کاستی
بگفت این و شد روزگارش بسر	زمان گذشته نیامد ببر

۶. ابهام در انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن

گشتاسب شاهنامه، بسیار دلبسته به قدرت و تاج و تخت توصیف شده است. او این دلبستگی شدید را از جوانی داشته است. گشتاسب در جوانی توقع داشته که پدرش «لهراسب» به نفع او از قدرت کناره‌گیری کند. رفتن وی به «روم» و طلب یاری از دشمن ایران برای رسیدن به تاج و تخت شاهی بر این مدعاست. (همان، ج ۴: ۱۴۱-۱۷۸) اسفندیار نیز این خصلت را از پدر به ارث برده است. او طاقت ندارد تا برای رسیدن به شاهی، منتظر مرگ پدر باشد. پس از پدر، طلب تاج و تخت می‌کند. پدر به بهانه‌ای تمسک بسته و جوان سرکش را به شدت محدود (دستگیر و زندانی) می‌کند. گشتاسب پس از چندی، مجبور می‌شود تا برای نجات تاج و تخت، پسر را برای جنگ با دشمن از زندان آزاد کند و او را فریب می‌دهد که پس از کسب پیروزی، از شاهی کناره‌گیری خواهد کرد. البته پس از رفع خطر، خلف وعده می‌کند. اصرار اسفندیار باعث می‌شود که گشتاسب متوسل به نیرنگ دیگری شود، نیرنگی که به



خوبی پیداست که اسفندیار کشته خواهد شد. اینها همگی نشان می‌دهد که گشتاسب حاضر است هرکاری انجام دهد تا شاه باشد و حاضر نیست که همچون پدرش، از قدرت کناره‌گیری کند.

نعش اسفندیار که آورده شد، اعضای خاندان شاهی مویه سر دادند و ضمن آن گشتاسب را مستقیم و غیرمستقیم نکوهش کردند، در چنین هنگامی، گشتاسب روی به پشتون می‌کند و می‌گوید: (همان، ج ۴: ۳۴۸)

چنین گفت با پشتون که خیز بدین آتش کودکان آب ریز

آری، گشتاسب هنگامی که پیکر بی‌جان اسفندیار جوان و مویه خویش و بیگانه بر او را می‌بیند نیز از کاری که کرده و حادثه‌ای که رخ داده عبرت نمی‌گیرد. او مویه بر اسفندیار را کاری کودکانه می‌نامد و چون مویه‌ها بسیار تند و تیز و با نکوهش او آمیخته است، آن را «آتش بازی کودکان» می‌داند. واکنش‌هایی که خانواده شاهی، بزرگان و توده مردم از خود نشان دادند به خوبی نشان دهنده جو بسیار ملتهب جامعه است.

در جنگ‌های مذهبی ایران و توران، هنگامی که اسفندیار بر پیکر زخمی برادرش «فرشیدورد» که در حال جان دادن است حاضر می‌شود و از برادر می‌خواهد که نام ضارب را بگوید تا او را به سزای عملش برساند، «فرشیدورد» می‌گوید: «برادر، ترکان مرا نکشتند. آنکه مرا و نیا و بردارانم را به کشتن داد کسی جز پدرمان گشتاسب نیست. خون مرا از او بگیر و برای من صدقه بده.» (ثعالبی مرغنی، ۱۳۷۲: ۱۷۹) شاید آن هنگام به خوبی مشخص نبوده که گشتاسب در صدد است تا کسانی را که احتمال می‌داده، هوس شاهی به سرشان بزند را از سر راه بردارد و به کشتن دهد. اگر کسانی نمی‌دانستند که هدف گشتاسب از روانه کردن اسفندیار به سیستان چه بوده، حال که نعش اسفندیار آورده شده است و پس از اعترافات آشکار اسفندیار در هنگام مرگ، بر همگان روشن شده که علت اصلی این اتفاقات، جاه‌طلبی و دنیا دوستی زیاد گشتاسب و عدم پایبندی او به آموزه‌های اخلاقی است. پشتون هنگامی که گشتاسب از او می‌خواهد که بر «آتش بازی کودکان»، آب بریزد تا خاموش شود، نزد زنان حرم می‌رود و خطاب به مادر می‌گوید: (فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۴۸)

پشتون چنین گفت با مادرش که چندین بتندی چه گویی درش

که او شاد خفتست و نوشین روان که سیر آمد از مرز و از مرزبان

مصراع آخر (که سیر آمد از مرز و از مرزبان) بیش از آنکه وصف حال اسفندیار باشد، زبان حال (و تا حدی زیادی زبان قال) خود او، خانواده شاهی، بزرگان و توده مردم است. آیا این سخن به خوبی نشان دهنده نارضایتی آنان از گشتاسب نیست؟

بازگردیم و توصیف حال گشتاسب در هنگام کناره‌گیری را دوباره مرور کنیم. فردوسی می‌گوید که «چو گشتاسب را تیره شد روی بخت» از شاهی کناره‌گیری کرد. «تیرگی بخت» گشتاسب چیست؟ پیش از این فردوسی داستان کشته شدن رستم را آورده است. اگر کشته شدن رستم در هنگام زیست گشتاسب رخ داده باشد، قطعاً نمی‌توانسته دلیل «تیرگی بخت» گشتاسب باشد. پشتون در مراسم تشییع جنازه اسفندیار خطاب به پدر می‌گوید که: (همان،

ج ۴: ۳۴۷)



پشوتن چو دیدش نبردش نماز	چو شد تنگ نزدیک تختش فراز
بآواز گفت ای سر سرکشان	ز برگشتن کارت آمد نشان ...
ز تو دور شد فره و بخردی	بیابی تو بادافره ایزدی
شکسته شد آن نامور پشت تو	ازین پس بود باد در مشت تو
پسر را بخون دادی از بهر تخت	که مه تخت بیناد چشمت مه بخت
جهانی پر از دشمن و پر بدن	نماند ترا تاج تاجاوران

می‌دانیم که در ایران باستان این اعتقاد وجود داشته که کسی که دارای «فره ایزدی» نباشد شایستگی لازم را برای شاهی ندارد (رک. کاتوزیان، ۱۳۹۲-الف: ۱۰-۱۱؛ کاتوزیان، ۱۳۹۲-ب: ۴۶-۵۹؛ آموزگار، ۱۳۹۰: ۳۵۳) و اگر «فره» از شاهی گسسته شود، نمی‌تواند برای مدت طولانی به شاهی خود ادامه دهد. (رک. فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۸) پشوتن به صراحت به پدر می‌گوید که «فره شاهی» از او گسسته شده است و «جهانی دشمن و بدخواه» دارد و لذا «دوران شاهی او به پایان» رسیده است (نماند ترا تاج تاجاوران). آیا این گفته بیان‌کننده وضعیت بسیار ملتهب جامعه علیه گشتاسب نیست؟ آیا نمی‌توان اعتراضات علیه گشتاسب که حوزه‌اش بسیار وسیع بوده (از درون خاندان شاهی تا توده مردم) را همان «تیرگی بخت» گشتاسب دانست؟ شاید به همین دلیل است که پشوتن در ابتدای سخنان خود به پدر می‌گوید که «ز برگشتن کارت آمد نشان».

۷. کنار نهادن گشتاسب از قدرت

«بزرگان» ضمن اعتراض شدیدالحن خود به گشتاسب (سرت را ز تاج کیان شرم باد)، محضرش را ترک می‌کنند و در هنگام رفتن، سرنگونی او را آرزو می‌کنند (برفتن پی اخترت گرم باد). آیا رفتن خشمگینانه بزرگان از دربار با توصیفی که فردوسی کرده «پر از خاک شد کاخ و دیوان اوی»، نشان‌دهنده این نیست که اعتراضات صرفاً در حد گفتار نبوده بلکه در مرحله عملیاتی و احتمالاً مسلحانه بوده است؟ آیا این همان چیزی نیست که گشتاسب به منظور کوچک نشان دادن آن، «آتش بازی» کودکان نامیده است؟ بنابراین، منشا این آتش بازی جایی خارج از خانواده شاهی نیست.

در داستان‌های حماسه ملی، «کین‌خواهی» وظیفه‌ای است که وارث (پسر مقتول یا وارث قانونی او) باید بدان قیام کند. (رک. اسلامی ندوشن، ۱۳۶۳: ۱۶۴، ۱۶۷) حتی اگر این کار مستلزم این باشد که شخص کین‌خواه بستگان نسبی خود را بکشد. چنانچه «کیخسرو»، نیای مادری و «منوچهر»، دو عموی مادر خود را به ترتیب به کین‌خواهی «سیاوش» و «ایرج» کشتند.

اسفندیار در حضور بهمن، پشوتن و دیگران به صراحت اعتراف کرده که قاتلش گشتاسب است، نه رستم و خاندان زال. (رک. فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۴۲) بنابراین چندان دور از واقعیت نیست که آتش از درون خانواده شاهی به جان



گشتاسب افتاده باشد. برای کین خواهی نیز چه کسی سزاوارتر از «بهمن» است. شرایط برای قیام علیه گشتاسب از هر حیث آماده است؛ از جو حاکم بر خاندان شاهی گرفته تا جو عمومی جامعه.

۸. ماجرای به قدرت رسیدن بهمن در سایر منابع

علاوه بر شاهنامه فردوسی، در غررالسیر (رک. ثعالبی مرغنی، ۱۳۷۲: ۲۱۹)، بهمن نامه (رک. ایرانشاه بن ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۱۸-۱۹)، دو طومار نقالی (رک. افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۴۷۸؛ آیدنلو، ۱۳۹۱: ۸۵۱)، مجمل التواریخ و القصص (۱۳۸۹: ۵۲)، روضه الصفا (رک. میرخوند، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۳۵) و همایون نامه (رک. زجاجی، ۱۳۸۳: ۸۵۵) به اتفاقاتی که از کشته شدن اسفندیار تا بر تخت نشستن بهمن رخ داده، پرداخته شده است. روایت ثعالبی، به جز در خصوص زمان کشته شدن رستم، به روایت فردوسی مشابهت بسیار دارد. ثعالبی کشته شدن رستم را جز حوادث دوره شاهی بهمن می‌آورد. سه روایتی که در «همایون نامه» و دو طومار نقالی آمده است، با یکدیگر بسیار مشابه و با روایت‌های فردوسی و ثعالبی متفاوت هستند. سایر روایت‌ها در حد فاصل این دو جای دارند.

در «همایون نامه» که در قرن هفتم هجری توسط «حکیم زجاجی» سروده شده، سخنی وجود دارد که تایید کننده نتیجه‌گیری ما از گفته‌های فردوسی است. وی به صراحت از کشته شدن گشتاسب توسط بهمن سخن به میان آورده است. (زجاجی، ۱۳۸۳: ۸۵۵)

صد و بیست گوید نه افزون بزبست چو میمرد بر خویشتن خون گریست

به نیزه زدش بهمن آن نره شیر که خواندی ورا هر کسی اردشیر

در طوماری نقالی، روایت شده است که اسفندیار خطاب به رستم می‌گوید که: «ای دلاور این کار از خودم شد در این باب هیچ گناه نداری. پس بهمن را به تو سپردم و ترا به خدا سپردم باید که دست شفقت بر سر وی بری و پادشاهی برای او ستانی.» (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۸۵۱) در ادامه آمده است که رستم «یک سال و نیم بهمن را در پیش خود نگاه داشت و هر چیز لایق پادشاهی بود از بهر تحفه برداشته به پیش گشتاسب روانه شدند. گشتاسب از آمدن رستم خبردار شد فرمود امرا به استقبال وی رفتند. القصه رستم و بهمن داخل بلخ شدند و قدم بر بارگاه نهادند و قرار گرفتند و پادشاهی ایران از بهر بهمن گرفت و مهر حکومت بر گردن بهمن انداخت و کمر پادشاهی بر کمر وی بست و تاج خسروی بر سر نهادند. گشتاسب گوشه‌ای گرفت و به عبادت مشغول شد.» (همان، ۸۵۱) در طومار جامع نقالان که «هفت لشکر» نامیده می‌شود آمده است که: «اسفندیار بهمن را گفت: ای فرزند! گناه از جانب رستم نبود، از جانب گشتاسب بود. رو به جانب رستم کرد، گفت: ای دلاور! گشتاسب مرا به کشتن داد و گرنه تو باعث خون من نبودی و لیکن یک وصیت با تو دارم. دست بهمن و رستم را گرفته به دست هم داد، گفت: خون خود را بر تو حلال کردم، به شرطی که بهمن را بعد از من به تخت بنشانی که خدمتی که با من می‌کردی با او بکن و او را پیش گشتاسب بفرست. رستم با او عهد کرد که بهمن را بر تخت بنشانند.» (افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۴۷۸) در ادامه آمده است که «... بعد از چندگاه بهمن را بر تخت نشانید...» (همان، ۴۷۹) در این دو روایت به روشنی تاکید شده



است که اسفندیار از رستم می‌خواهد که به بهمن کمک کند تا بر گشتاسب ظفر یابد و پادشاهی را از او بستاند و پس از چندی رستم نیز چنان می‌کند.

در شاهنامه آمده است که هنگامی که گشتاسب می‌خواهد بمیرد و در حال وصیت است، کلید گنجینه‌های شاهی را به بهمن می‌دهد. فردوسی حال گشتاسب را چنین توصیف می‌کند: (فردوسی، ۱۳۶۳، ج ۴: ۳۶۵)

بدو داد پس گنجها را کلید
یکی باد سرد از جگر برکشید

«برکشیدن باد سرد از جگر» اشاره به نهایت ناراحتی و افسوس است و توصیف مناسبی برای شخصی که با رغبت از قدرت کناره‌گیری کرده، نیست، بلکه بیشتر زبان حال شاهی است که او را مجبور کرده‌اند تا گنجینه‌هایش را به دشمن بسپارد. این توصیف می‌تواند تایید کننده دو روایت نقلان باشد که رستم، گشتاسب را مجبور می‌کند تا شاهی را به بهمن واگذارد. پس انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن مسالمت‌آمیز نبوده است.

در تاریخ کامل آمده است که: «اسفندیار سپاهیان خود بسیج کرد و روانه جنگ رستم گشت تا سیستان را از او بستاند. رستم به جنگ او بیرون آمد و با او پیکار کرد و او را بکشت. در این هنگام بشتاسب مرد و ...». (ابن اثیر، ۱۳۷۴، ج ۱: ۳۱۸) طبری (۱۳۷۵، ج ۲: ۴۸۰-۴۸۱) نیز حوادث این مقطع را به اختصار بیان کرده است. در هر حال، موضوع چنان روایت شده که خواننده برداشت می‌کند که «کشته شدن اسفندیار» و «مردن گشتاسب» و پی آمد آن «بر تخت نشستن بهمن» با هم یا با فاصله زمانی بسیار اندک رخ داده است. در «اخبار الطوال» که نسبت به سایر کتاب‌های تاریخی دارای قدمت بیشتری است، در خصوص علت مرگ گشتاسب نوشته شده است «... که رستم اسفندیار را کشت و لشکریان او پیش پدرش گشتاسب برگشتند و مصیبت مرگ فرزندش را باطلاع او رساندند اندوهی سخت او را فروگرفت و از آن بیمار شد و درگذشت و پادشاهی را به پسر اسفندیار بهمن وا گذاشت.» (دینوری، ۱۳۹۵: ۵۱) از این نوشته نیز بر می‌آید که فاصله اندکی بین کشته شدن اسفندیار و مرگ گشتاسب وجود دارد.

درست است که به جز در «همایون نامه» در دیگر منابع سخنی از کشته شدن گشتاسب نیست، اما دقت در رخدادهایی که در شاهنامه آمده دلالت بر این دارد که گشتاسب داوطلبانه اقدام به کناره‌گیری نکرده است. می‌توان تصور کرد که رهبری کین‌خواهان بر عهده بهمن بوده است و عجیب نیست که گشتاسب دلبسته به تاج و تخت نیز مقاومت کرده باشد. در زد و خوردهایی که صورت گرفته، گشتاسب با نیزه بهمن زخمی شده و پیش از اینکه جان از تنش خارج شود او را مجبور کرده باشند تا کلید گنجینه‌هایش را به بهمن بدهد و پس از آن در اثر جراحی که برداشته درگذشته باشد. در سخنان گشتاسب به جاماسب نیز، نشانی از کناره‌گیری داوطلبانه نیست بلکه می‌خواهد بگوید که تاج و تخت شاهی را از دست داده و به بهمن رسیده است. همچنین پذیرفتنی نیست که شخصی که بختش به تیرگی گراییده، داوطلبانه کناره‌گیری کند و بلافاصله پس از آن بمیرد. به نظر می‌رسد که مکالمه بین گشتاسب و جاماسب به داستان اضافه شده است تا بر موضوع برکناری شاه سرپوش نهاده شود.



۹. چرایی حذف اقدامات خصمانه علیه گشتاسب در اکثریت قریب به اتفاق منابع

با بررسی حالات توصیف شده در شاهنامه می توان پی برد که گشتاسب در یک خیزش عمومی از شاهی برکنار شده است. حال باید دید چرا در اکثریت قریب به اتفاق منابع سخنی از کشته شدن گشتاسب نیست؟ بنابه سنت زرتشتی، گشتاسب اولین شاهی بوده که به زرتشت ایمان آورده (رک. فرنبرگ دادگی، ۱۳۹۰: ۱۴۰) و اسفندیار نیز برای گسترش آیین زرتشت تلاش بسیار کرده است. (رک. فروردین یشت، کرده ۲۴، بند ۱۰۳) به همین خاطر در اوستا از آنان به نیکی یاد شده است. برای مبلغان «آیین بهی» خوشایند نبوده که بازگو کننده عاقبت نافرجام این دو باشند. به همین دلیل آن را آگاهانه بازگو نکرده اند. اینکه در اوستا نام و نشان شاهان کیانی تا گشتاسب آمده و از شاهان کیانی پس از گشتاسب (شامل بهمن، همای، دارای بزرگ و دارا) نامی به میان نیامده، می تواند موید حذف آگاهانه ای باشد که در بالا به آن اشاره شد.

اما در تاریخ سیاسی سنتی که برای مدت ها به صورت شفاهی و سینه به سینه منتقل می شده، به فرجام گشتاسب و سرگذشت سایر شاهان کیانی پرداخته می شده است. داستان های حماسه ملی که به نوعی تاریخ ایرانیان ساکن شرق است (رک. صفا، ۱۳۶۳: ۲۶-۲۷، ۳۰؛ کریستن سن، ۱۳۹۳: ۳-۶)، در فرآیند تکوینی خود چند بار تدوین شده و هر بار نیز مورد بازنگری قرار گرفته است. تدوینی که در زمان ساسانیان صورت گرفته، تاثیر به سزایی در شکل نهایی آنها داشته که امروزه به دست ما رسیده است. (رک. صفا، ۱۳۶۳: ۴۲-۷۳)

شواهد تاریخ سیاسی دوران اشکانی نشان می دهد که در میان اشکانیان کودتا شایع بوده است. (رک. زرین کوب، ۱۳۹۰: ۱۶۷-۱۵۸) احتمالاً تدوین کنندگان زمان اشکانی یا ساسانی که به دستور شاهان مشغول کار بوده اند، ماموریت داشته اند تا کودتاها را حذف کنند. می دانیم که داستان های حماسه ملی، کارکرد تعلیمی نیز داشته اند. شاهان اشکانی (رک. مسکویه، ۱۳۸۹: ۶۷؛ میرخوند، ۱۳۷۵: ۱۵۸؛ ابن بلخی، ۱۳۷۴: ۱۶۷؛ مستوفی، ۱۳۸۱: ۹۷؛ مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۸۹: ۵۸-۵۹) و ساسانی (رک. فرنبرگ دادگی، ۱۳۹۰: ۱۵۱؛ گردیزی، ۱۳۸۴: ۸۴؛ مسکویه، ۱۳۸۹: ۸۴؛ میرخوند، ۱۳۷۵: ۱۶۲؛ زجاجی، ۱۳۸۳: ۸۵۵؛ ابن بلخی، ۱۳۷۴: ۱۶۹؛ مستوفی، ۱۳۸۱: ۱۰۲) سلسله نسب خود را به «بهمن کیانی» می رسانیدند. برای شاهان ساسانی که بر اریکه قدرت تکیه زده بودند و حکومتشان رسماً از دین زرتشت حمایت می کرده، خوشایند نبوده است که مردم سرگذشت بدفرجام شاهی را بخوانند که مروج «دین بهی» بوده و به واسطه دنیا دوستی و با توسل به نیرنگ و فریب، فرزند برومندش را که او نیز مروج دین بوده، به کشتن داده و مورد هجمه همگانی قرار گرفته و به دست نوه اش از اریکه قدرت به زیر کشیده شده و کشته شده باشد. چون در متون مقدس، از گشتاسب به خوبی تمام یاد شده ولی در حماسه ملی، از او تعریف نشده است، می توان نتیجه گرفت که در تدوین این دو دسته از متون (متون مذهبی و تاریخی)، جرح و تعدیل هایی صورت گرفته است.

متون مقدس از ابتدا رسماً زیر چتر حمایتی موبدان دین بوده است و توده مردم در حفظ و انتقال آن نقشی نداشته یا نقش اندکی داشته اند ولی داستان های حماسی که به عبارتی همان تاریخ سیاسی ناحیه شرقی ایران است،



تا حدود زیادی توسط توده مردم پاسداری می‌شده و انتقال سینه به سینه داشته است. بنابراین، این دو، مسیره‌های تکاملی متفاوتی را پشت سر گذاشته‌اند. در زمان ساسانیان، اوستا و داستان‌های حماسی تدوین و بازنگری شدند و به کتابت رسیدند. چه بسا در آن هنگام نیز برای تدوین کنندگان برخی از ناسازگاری‌ها بین این دو روشن بوده است. پس جرح و تعدیل‌هایی در حماسه ملی داده‌اند تا پاره‌ای از ناسازگاری‌ها از بین برود. همین تغییرات باعث شده که مطالب تدوینی با برخی از روایت‌های شفاهی و متونی که در اختیار تدوین کنندگان نبوده است، ناسازگاری‌های دیگری پیدا کنند.

بدیهی است که گزینش و ثبت رسمی یک روایت پیرامون چگونگی انتقال قدرت از گشتاسب به بهمن، احتمال از بین رفتن سایر روایت‌ها را قوت و سرعت می‌بخشیده، با این وجود به معنای از بین رفتن کامل تمامی آنها نیست. احتمالاً «زجاجی» که در قرن هفتم هجری می‌زیسته به یکی از این روایت‌های غیررسمی (مکتوب یا غیرمکتوب) دسترسی داشته و در هنگام سرودن «همایون‌نامه» از آن استفاده کرده است و نقالان نیز از روایت‌های مشابه بهره برده‌اند که پژواک آن را در طومارهای باقی‌مانده می‌توان مشاهده کرد.

۱۰. نتیجه‌گیری

در اوستا از گشتاسب و اسفندیار به خوبی یاد شده است. اما شخصیت این دو در حماسه ملی به گونه دیگری است. گشتاسب شاهنامه، فردی است که از جوانی شیفته قدرت است و با تحت فشار دادن پدر، به شاهی می‌رسد. اسفندیار نیز همچون پدر قصد دارد زودتر به تاج و تخت برسد. روابط این دو شیفته‌ی قدرت، به جایی می‌رسد که گشتاسب نقشه‌ای طراحی می‌کند که نتیجه آن کشته شدن پسر جویای قدرت به دست رستم است. اسفندیار پیش از مرگ، آشکارا پدر را قاتل خود معرفی می‌کند. خبر کشته شدن اسفندیار، موجی سهمگین از خشم و نفرت نسبت به گشتاسب را در خاندان شاهی، بزرگان قوم و توده مردم به وجود می‌آورد. بهمن با استفاده از فضای ملتهب و آماده دربار و جامعه، پدر بزرگ را مجبور به کناره‌گیری می‌کند. زجاجی روایت می‌کند که در این هنگام گشتاسب زخمی می‌شود. بنابراین، انتقال قدرت به بهمن مسالمت‌آمیز نبوده است. احتمالاً موبدان زرتشتی تمایلی نداشته‌اند که فرجام غیرقابل دفاع گشتاسب را روایت کنند. بنابراین در برخی از متون تغییراتی دادند، از جمله سرگذشت شاهان کیانی پس از گشتاسب را در اوستا حذف کرده و در داستان‌های حماسه ملی نیز تغییراتی به وجود آوردند. چون این داستان‌ها، سینه به سینه منتقل می‌شدند، امکان حذف تمامی روایت‌ها میسر نشده است. به همین دلیل در شاهنامه و سایر منابع، ابهامی در انتقال قدرت به بهمن به وجود می‌آید که موید غیر مسالمت‌آمیز بودن این واقعه است.



منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۹۰). *فره، این نیروی جادویی و آسمانی*. از مجموعه: زبان، فرهنگ، اسطوره. صص ۳۵-۶۱، تهران: انتشارات معین.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۱). *طومار نقالی شاهنامه*. تهران: به‌نگار.
- ابن‌اثیر، عزالدین (۱۳۷۴). *تاریخ کامل*. ترجمه محمدحسین روحانی، تهران: انتشارات اساطیر.
- ابن‌بلخی، ابوزید احمد بن سهل بلخی (۱۳۷۴). *فارسنامه*. تصحیح لسترنج و نیکلسن، توضیحات منصور رستگار فسایی، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۶۳). *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. تهران: انتشارات یزدان.
- افشاری، مهران؛ مداینی، مهدی (۱۳۷۷). *هفت لشکر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ایرانشاه بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰). *بهمن‌نامه*. تصحیح رحیم عقیفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ثعالبی مرغنی، حسین بن محمد (۱۳۷۲). *شاهنامه کهن*، پارسی تاریخ غررالسیر. ترجمه سید محمد روحانی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود (۱۳۹۵). *اخبار الطوال*. ترجمه محمود مهدوی دامغانی، تهران: نشر نی.
- زجاجی (۱۳۸۳). *همايون نامه*. نیمه‌ی دوم تاریخ منظوم حکیم زجاجی. تصحیح علی پیرنیا، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۰). *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*. تهران: انتشارات سخن.
- صفا، ذبیح‌اله (۱۳۶۳). *حماسه سرایی در ایران*، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵). *تاریخ الرسل و الملوک (تاریخ طبری)*. ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات اساطیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۳). *شاهنامه*. تصحیح ژول مول، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۸۲۹). *شاهنامه*. تصحیح ترنر مکان، چاپ اول، کلکته.
- فرنبرگ دادگی (۱۳۹۰) *بندش*. تصحیح و ترجمه مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.
- کاتوزیان، همایون (۱۳۹۲-الف). *ایرانیان (دوران باستان تا دوره‌ی معاصر)*. ترجمه حسین شهیدی، تهران: نشر مرکز.
- کاتوزیان، همایون (۱۳۹۲-ب). *مشروعیت و جانشینی در تاریخ ایران*. از مجموعه: ایران، جامعه کوتاه مدت و سه مقاله دیگر. ترجمه عبدالله کوثری، صص ۴۱-۷۴، تهران: نشر نی.



کریستن سن، آرتور آمانوئل (۱۳۹۳). **کیانیان**. ترجمه ذبیح الله صفا، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
گردیزی، عبدالحی بن ضحاک (۱۳۸۴). **زین الاخبار**. تصحیح رحیم رضازاده ملک، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

مجمّل التواریخ و القصص (۱۳۸۳). تصحیح محمد تقی بهار، تهران، دنیای کتاب.
مستوفی، حمدالله (۱۳۸۱). **تاریخ گزیده**. تصحیح عبدالحسین نوائی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
مسکویه، احمد بن محمد (۱۳۸۹). **تجارب الامم**. ترجمه ابوالقاسم امامی، تهران: انتشارات سروش.
میرخوند، محمد بن خاوندشاه بلخی (۱۳۷۵). **روضه الصفا**. تصحیح عباس زریاب، تهران: انتشارات علمی.
یادگار زریزان (۱۳۹۲). ترجمه ژاله آموزگار، تهران، انتشارات معین، تهران.
یسنا (جلدهای ۱ و ۲) (۱۳۵۶). تفسیر ابراهیم پورداود، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
یشتها (جلدهای ۱ و ۲) (۱۳۷۷). تفسیر ابراهیم پورداود، تهران: انتشارات اساطیر.



The ambiguity in how power is transferred from Gushtasb to Bahman

Mostafa Saadat¹

Based on the report of Shahnameh, “Gushtasb”, the Kiani's king, announces that his condition for giving power to his son “Esfandiar” is arresting of “Rostam”. Rostam kills Esfandiar in a battle. Before dying, Esfandiar ask Rostam to teach his son, Bahman, the royal and martial arts. Later, Bahman returns to his grandfather and at this time, Gushtasb calls “Jamasp” and tells him that he intends to step down from his monarchy. The purpose of the present study is to investigate how power is transferred from “Gushtasb” to “Bahman”. This article examines the events that took place after Esfandiar's death which were recorded in various sources. The events is show that “Gushtasb” was ousted in a public uprising by the royal family and under Bahman's supervisor. For the Sassanid kings who extended their ancestry to the Kiani's Bahman, it was not pleasant that the others read the story of a coup against Gushtasb. Therefore, they have deliberately sought to demonstrate that it was a peaceful power transition.

Keywords: Kiani's king, Epic literature, Shahnameh, Bahman, Gushtasb

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

در احوال و آثار جعفر شهری (شهری باف)

مسعود معظمی گودرزی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۲/۱۱

چکیده

«جعفر شهری» (شهری باف) نویسنده و پژوهشگر فرهنگ و ادبیات عامه و روایتگر تاریخ اجتماعی تهران در یک قرن اخیر است. وی از آنجا که شخصیتی کمتر شناخته شده به‌ویژه در میان عموم جامعه است؛ معرفی آثار و کارهای برجسته‌ای که در طول حیات خویش انجام داده است نه تنها به شناخت بهتر او بلکه به شناخت بخشی از تاریخ ادبیات شفاهی و عامه مردم در دوره معاصر کمک می‌کند. در این راه از آثار خود او اعم از کتب داستانی و غیرداستانی و نیز مصاحبه‌ها و گفتگوهای که وی در زمان حیاتش انجام داده و مقالاتی که از او و دیگر پژوهشگران در حوزه‌ی فعالیت او در مجلات و نشریات مختلف چاپ شده، بهره گرفته شده است. هم‌چنین از منابع مختلف در موضوعات داستان‌نویسی، ادبیات عامه و شفاهی مردم تهران قدیم، آداب و رسوم و سبک زندگی آنها، استفاده شده است. بررسی آثار «شهری» و تحلیل شیوه نویسنده‌گی وی، دست‌یافتن به سبک زندگی و آداب و رسوم بخشی از جامعه ایرانی است که هرچند مدت زیادی از آن سپری نشده است، رفته رفته از خاطره‌ها محو و به دست فراموشی سپرده می‌شود. یکی از یافته‌های این پژوهش می‌تواند آشتی دادن نسل جدید با شیوه زندگی مردم تهران در یک قرن اخیر باشد. دیگر اینکه راهنمای مناسبی برای کسانی است که در حوزه تهران‌پژوهی و ادبیات عامیانه معاصر فعالیت می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: جعفر شهری، طهران قدیم، داستان، ادبیات عامه، تاریخ اجتماعی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران. moazami.27@gmail.com



۱. مقدمه

تاریخ ادبیات ایران مزین به نام مشاهیری است که از دیرباز تاکنون در حافظه مردم این سرزمین نقش بسته‌اند. بسیاری از آثار بزرگان ادب فارسی در خاطر مردم چنان ثبت شده است که پاک کردن آن از یادها غیرممکن می‌نماید. اگر چه ما بیشترین تأثیر ادبی را از بزرگانی چون فردوسی، حافظ، سعدی، مولوی، خیام، سنائی، نظامی، عطار و ... پذیرفته‌ایم؛ ولی نمی‌توانیم نقش شاعرانی چون عنصری، انوری، خاقانی، عراقی، خواجه‌ی کرمانی، وحشی بافقی و دیگران را در عرصه‌ی ادبیات این سرزمین کهن انکار کنیم و به دست فراموشی بسپاریم. در ادبیات معاصر نیز چه نظم و چه نثر کسانی هستند که با وجود اینکه آثار برجسته‌ای دارند، ولی چنان که باید و شاید شناخته نشده‌اند و حق مطلب در مورد ایشان ادا نشده است. جای شگفتی است که مجهول و مغفول ماندن آثار ایشان، محدود به مردم عادی و عموم جامعه نیست؛ بلکه بخشی از جامعه‌ی ادبی و اهل مطالعه نیز با آثار این شاعران و نویسندگان توانا بیگانه‌اند. «جعفر شهری» (شهری باف) از جمله همین نویسندگان غریبی است که معرفی آن و شناخت آثارش به‌ویژه برای کسانی که با وی و آثارش بیگانه‌اند، خالی از فایده نیست. شناخت وی، شناخت نوعی از روایت است که برگرفته از ادبیات عامه و زبان کوچه و بازار مردم تهران در طی یک قرن اخیر است.

۱-۱. هدف پژوهش

هدف از ارائه این مقاله علاوه بر معرفی کوتاه و اجمالی این نویسنده معاصر، تحلیل و بررسی و مروری بر آثار مختلف ایشان می‌باشد. امید است ضمن آشنایی با شیوه‌ی نویسندگی و روایتگری او، گامی هر چند کوچک در معرفی یکی از چهره‌های تقریباً فراموش‌شده فرهنگ و ادب این سرزمین برداشته شود.

۱-۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به مطالعه موردی درباره آثار و تألیفات جعفر شهری می‌پردازد. در این راه ضمن تحلیل و بررسی کتاب‌های وی، از کتاب‌های مختلف و مرتبط با موضوع، همچنین مقالات، دانشنامه‌ها، نقل قول‌ها و مصاحبه‌های منتشر شده از نویسنده در زمان حیاتش استفاده شده است.

۲. زندگی‌نامه جعفر شهری

«جعفر شهری» با نام کامل «جعفر شهری باف» داستان‌نویس، پژوهشگر فرهنگ عامه و تاریخ‌نگار اجتماعی معاصر که خود را «شعرباف»، «شعری باف» نیز نامیده است؛ در سال ۱۲۹۳ هجری شمسی و در آستانه جنگ جهانی اول (۱۹۱۴ میلادی) در محله عودلاجان تهران و در خانواده‌ای تنگدست به دنیا آمد.

شهری دوران کودکی را در فقر و رنج و نداری و تهیدستی گذراند و همین مسأله و نیز اذیت و آزاری که از مدیر و معلم و اهالی مدرسه دید، وی را از مدرسه بیزار و از ادامه تحصیل محروم کرد. وی در خاطراتش می‌نویسد:



«از مدرسه بدم می‌آمد و از آن می‌ترسیدم. از بس آزار و اذیت مدیر و ناظم و معلم دیده بودم، بیرون آمدن از آن برایم موهبتی به شمار آمده بود. هر روز یا لنگ کاغذ و قلم و مداد و دفتر و کتاب بودم، یا ماهانه‌ام نرسیده بود که زیر چوب و فلک می‌افتادم. همیشه پشت دستم باد کرده و پشت ناخن‌هایم سیاه بود، از بس چوب خورده بود.» (شهری، ۱۳۷۲: ۱۳۶)

این نویسنده در مقابل ارادت و علاقه‌ای که به مادرش دارد و همواره در خلال داستان‌هایش از وی تعریف و تمجید می‌کند، تصویری سراسر نفرت و زشتی از پدرش نشان می‌دهد. در یازده سالگی که پدر و مادرش از هم جدا می‌شوند، به ناچار مجبور می‌شود با مادر بزرگش زندگی کند و برای امرار معاش و گذران زندگی در انواع شغل و پیشه‌های گوناگون مشغول به کار می‌شود و از هر کس چیزی می‌آموزد. از کار در مغازه ریخته‌گری گرفته تا کار در خیاطی و دلاکی و قصابی و بزازی و بقالی و نجاری و لوله‌کشی و کارگاه نقاشی و... همه و همه مشاغل است که وی در هر کدام از آنها تجربه کسب می‌کند تا جایی که خود دانشنامه زنده‌ای از اصناف و پیشه‌های مختلف می‌شود.

وی با تجربه کردن انواع مشاغل مختلف سعی در امرار معاش و گذراندن زندگی‌اش داشت. «شهری با دست زدن به هر کار و پیشه و فن، و تن‌دردادن به شاگردی در دکان هر کس و ناکس، به مهارت‌هایی دست یافت و با همت و پشتکار سرمایه‌ای اندوخت و خود را از شاگردی به استادی و از زندگی در محله فقیرنشین عودلاجان و محلی در نزدیک میدان سرقبرآقا، به زندگی در سعدآباد تجریش، محله کاخ‌نشینان رساند.» (بلوکباشی، ۱۳۹۱، ج ۴: ۳۲۰) در تمام سال‌هایی که مجبور به کارکردن برای گذران زندگی بود، شوق به مطالعه و آموختن در وجودش خاموش نشد و سعی کرد از کمترین فرصت، بیشترین استفاده را برای خواندن، نوشتن و فهمیدن ببرد. در دکان ریخته‌گری از پسر مالک دکان کتاب به امانت می‌گرفت و با همتی که داشت در نظم و نثر پیشرفت قابل توجه‌ای کرد.

«شهری بعداً در شاگردی در یک دکان دلاکی، که استادش در آن به کارهای سلمانی، رگ‌زنی، جراحی، سنت‌گری (=ختنه‌کردن) و طبابت مشغول بود، برخی از معارف ادبی و علوم را آموخت و اطلاعات پیشین خود را تکمیل کرد. او از این شغل و استادش بسیار چیزها آموخت و خاطره‌ای بسیار خوش دارد. در این کارگاه به قول او «چه درهای بسته از عالم دانش و اسرار» به رویش گشوده شد.» (همان: ۳۲۰)

«شهری» زندگی پر فراز و نشیبی دارد که ردپای جزئیات دوران کودکی، نوجوانی و میان‌سالی و حتی کهنسالی او را می‌توان به ترتیب در سه اثر داستانی‌اش یعنی «شکر تلخ»، «گزنه» و «قلم سرنوشت» دید. «جعفر شهری به خرید و فروش ملک و دلالی هم پرداخت و در طول زندگی چهار بار ازدواج کرد و صاحب هفت فرزند [چهار پسر و سه دختر] و هفده نوه و نتیجه شد.» (تقی‌زاده، ۱۳۷۸: ۸۸)



این نویسنده هفت، هشت سال آخر عمرش را با نقص بینایی و کمی مفراط دید سپری کرد و سرانجام در سحرگاه شب ششم آذرماه ۱۳۷۸ در بیمارستان تهرانپارس تهران بدرود حیات گفت و در قطعه ۸۸ بهشت زهرا (قطعه هنرمندان) به خاک سپرده شد.

تقریباً تمامی کتاب‌های منتشر شده از او به نثر و شامل آثار داستانی و غیرداستانی همچون سفرنامه، تاریخ اجتماعی تهران، ضرب‌المثل، طب سنتی و نوشته‌های دینی است. البته «او از اوان جوانی برای برخی از جراید از جمله «توفیق» با نام مستعار مطالبی می‌نوشته و همچنین با اسامی «کاشف» و «ملازم جعفر» نیز دو سه کتاب به چاپ رسانده.» (حدادی، ۱۳۸۳: ۳۲۱)

۳. آثار شهری

۱.۳ حاجی در فرنگ

«حاجی در فرنگ» نخستین اثر «جعفر شهری» است در دو جلد که در سال ۱۳۴۴ به چاپ رسیده است و در واقع سفرنامه‌ای است در شرح سفر به مکه و اروپا که با زبانی انتقادی و طنز نوشته شده است. روایت نویسنده از تاریخ سیزدهم اسفند ۱۳۴۳ یعنی تاریخ حرکت از تهران به سمت عراق آغاز می‌شود. وی در این کتاب دو جلدی خاطرات سفر نود روزه‌اش را به عراق، اردن، سوریه، مدینه و مکه و چند کشور اروپایی با صراحت و نکته‌بینی خاصی شرح می‌دهد. از آداب، رسوم و ویژگی‌های رفتاری مردم هر کشور سخن می‌گوید و به مقایسه آنها با ایرانیان می‌پردازد. او به بازدید از اماکن باستانی و تاریخی در طول سفرش اهمیت خاصی می‌دهد و همواره مراقب است که تصویری درخور و سزاوار از یک ایرانی اصیل از خود نشان دهد؛ البته در روایتگری خود هیچ پروایی از آشکار ساختن فکر و اندیشه درونی‌اش ندارد.

«شهری» از رفتارها و نیات کسانی که به قصد زیارت و حاجی شدن با او همسفرند، پرده برمی‌دارد و با قلمی طنزآمیز و حتی آمیخته با هجو و هزل از آنان انتقاد می‌کند. او در قسمتی از سفرنامه خود که از رفتارهای غیرمعقول و ناشایست همسفرانش به تنگ آمده، می‌نویسد: «آیا چنین مردمی از مکه چیزی می‌فهمند و حاجی برمی‌گردند؟ جز آن است که در مراجعت خوک و خنزیری هستند که از آب بیرون آمده باشند و هزار بار از اولشان نجس‌تر می‌باشند و از نوع همان حاجی خواربارفروشی‌هایی می‌شوند که در خشک و تر مواد خوراکی مردم تقلب کرده، به اعتبار کلمه «حاجی» با سلامت جامعه بازی می‌کنند و یا اگر شاغل مشاغل دیگری هستند، عقرب‌های جرّاری برگشته‌اند که باید از آنها به مار غاشیه پناه برد.» (شهری، ۱۳۴۴، ج ۱: ۸۷)

شهری پس از زیارت کعبه و زمانی که به قول خودش بالاخره «حاجی» می‌شود، تصمیم می‌گیرد به اروپا نیز سفری داشته باشد. وی در طول مسافرتش به اروپا از کشورهای ترکیه، آلمان، هلند، بلژیک، فرانسه و یوگسلاوی دیدن می‌کند، ولی بیشتر وقتش را در آلمان سپری می‌کند.



جلد دوم کتاب «حاجی در فرنگ» روایت سفر اروپایی اوست. نویسنده در این سفر ضمن وقایع‌نگاری دقیق و جزئی که ویژگی نویسنده‌گی اوست؛ اصلی‌ترین هدفش از این سفر را این‌گونه بیان می‌کند: «غرض اصلی از مسافرت اروپا برای من دیدنی‌های ندیده‌ها و ضبط ذهنی فهرستی از وضع زندگی ملل مغرب زمین است و اگر در همه جا جز اندکی توقف نمی‌شود و از زوایای کوی و برزن هر مملکتی معاینه به‌عمل نمی‌آید؛ یکی از آن است که مشت نمونه خروار است و حکایت خروار از مقدار و دیگر آنکه اگر بشود پنجاه و یکی دو سال عمر را پیر نامید و خود را بتوانم در میان دنیاخوردگان صاحب‌نظر جا بزیم، می‌توانم بگویم:

آنچه در آینه جوان ببیند
پیر در خشت خام آن ببیند
(همان، ج ۲: ۵۲۳)

۲.۳ شکر تلخ

اولین و مهم‌ترین اثر داستانی جعفر شهری «شکر تلخ» است که با وجود اینکه در سال ۱۳۳۷ نوشته شد ولی نویسنده تا سال ۱۳۴۷ موفق به چاپ آن نشد. این کتاب که به نوعی شرح زندگی او در دوران کودکی است، سرگذشت غم‌انگیز و پر از درد و رنج یک خانواده تهرانی در اواخر دوره قاجار است. شخصیت‌های اصلی داستان میرزاباقر (پدر خانواده)، کبری (مادر خانواده) و جواد (فرزند خانواده) می‌باشند که در واقع جلوه‌ای از پدر و مادر نویسنده و نیز خود «جعفر شهری» می‌باشند.

نویسنده در این کتاب با زبانی صریح، نکته‌سنج و حتی به‌دور از عرف و موازین اخلاقی، رفتارهای زشت و زننده و لابلالی‌گری میرزاباقر را در قبال زن و فرزندش به تصویر می‌کشد. کبری در «شکر تلخ» زنی رنج‌کشیده و مظلوم است که اسیر خشونت، هرزگی و بی‌مسئولیتی شوهری خودخواه است. «کبری همه این احوال را از میرزاباقر می‌دید و به جگر می‌ریخت و دم بر نمی‌آورد و هنوز هم هر وقت پدر و مادر به جدایی تکلیفش می‌نمودند به معاذیر جوانی شوهر و اینکه سرخواهد خورد و حرف مردم و ترسِ بختِ بدتر از این؛ متوسل شده، از پذیرش آن شانه خالی می‌نمود.» (همو، ۱۳۴۷: ۲۱۴)

حسن میرعابدینی ضمن نقد و بررسی «شکر تلخ» در کتاب «صد سال داستان‌نویسی ایران» می‌گوید: «شهری به علت آشنایی گسترده‌اش با زندگی عامه مردم، وسعت واژگان و تبحر در توصیف مکان‌ها، از جهت نمایش خشونت و تیرگی حاکم بر روابط انسان‌ها در نظم سنتی و فئودالی موفق است. «شکر تلخ» هر چند به‌عنوان رمان شوری بر نمی‌انگیزد، اما در حد یک سند مردم‌شناسانه که البته با دیدی ناتورالیستی گردآوری شده، درخور توجه است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۲۵)

«شهری» علاوه بر داستان زندگی‌اش، به وضعیت اسفناک جامعه آن روزگار و موضوعاتی چون فقر، بدبختی، قحطی و بیماری می‌پردازد. «شهری همه‌ی خاطرات کودکی خود از زندگی در محیط نکبت‌زده و پرتنش و آشفته‌ی خانواده و بیرون از خانه و مدرسه را با رنج‌هایی که برای گرسنگی و بی‌مه‌ری‌های پدر و محرومیت از دیدار او کشیده،



هم‌چنین تمام مراقبت‌های سرشار از مهر و عاطفه و فداکاری را که از سوی مادر دیده است، با ظرافت تمام در داستان «شکر تلخ» بیان می‌کند. (بلوکباشی، پیشین: ۲۶۸)

قلم نویسنده در این کتاب با استفاده از زبان محاوره، ضرب‌المثل و اصطلاحات عامیانه مانند عروسی آراسته و زیباست که از نجابت و وقار لازم برخوردار نیست. شاید نشر او در این اثر را بتوان با برخی هزلیات و هجویات «ایرج میرزا» مقایسه کرد. گویا او در این کتاب قصد دارد با صراحت و برهنگی هرچه تمامتر؛ فقر و فلاکت و قحطی، انحطاط و زوال جامعه، وضعیت اسفناک معیشتی مردم تهران آن روزگار، چهره و جایگاه زن در جامعه و ابتدال و تباهی اخلاقی-اجتماعی و فقر فرهنگی بخشی از جامعه را که درد و رنج ناشی از آن، تا عمق جان خودش هم نفوذ کرده؛ به تصویر بکشد.

«نصراله حدادی» در مقاله‌ای در روزنامه فتح به تاریخ ۱۶ دی‌ماه ۱۳۷۸، طنز و هزل را ویژگی قلم «شهری» دانسته و به نقل از خود او در جواب ضرورت نداشتن تکرار هزل در متن کتابهایش آورده است: «چرا بازگویی نشود؟ آن قدر برخی از سیئات در پرده انجام می‌شود که بسیاری از فضائل از یاد رفته است». حدادی هم‌چنین در آنجا آورده است: «روزی شادروان علی حاتمی نزد دوستی- هوشنگ مرادی کرمانی- اظهار داشته بود: قلم بی نظیر جعفر شهری حیف که همه چیز را روی کاغذ روان ساخته است، ای کاش چنین نمی‌کرد.» (رک: فتح، ۱۶ دی ۱۳۷۸: ۶)

۳.۳ گزّنه

بنا به گفته علی بلوکباشی در «دانشنامه زبان و ادب پارسی»، «شهری» داستان «گزّنه» را در سال ۱۳۴۸ پدید آورد که آخرین بار در سال ۱۳۷۲ توسط انتشارات معین تجدید چاپ شد. (رک: دانشنامه زبان و ادب پارسی، ۱۳۹۱، ج ۴: ۳۲۱)

«گزّنه» در ادامه داستان «شکر تلخ»، شرح دوران نوجوانی نویسنده است که از سن یازده، دوازده سالگی او شروع می‌شود. او در گزّنه خاطرات زندگی با چندتن از زن‌باباهایش که گویا تعدادشان کم هم نبوده است، بیان می‌کند. «من زن پدرهای بسیار به خود دیده‌ام که یکی از آنها عجوزه‌ای دیگر به نام جواهرسلطان بود که از لثامت و بدذاتی نقطه‌ی مقابل این خاورخانم می‌آمد.» (شهری، ۱۳۷۲: ۲۶)

این نویسنده در سنین نوجوانی، به اجبار پدر و نامادری‌اش و برای گذران زندگی روزمره خود و خانواده‌اش کارکردن در انواع مشاغل را تجربه کرد. او که برخلاف آرزوی دیرینه مادرش از درس و مدرسه بریده، هر بار ناگزیر از آموختن حرفه و شغلی جدید بود. در هر کاری علاوه بر آموختن مهارتی، انواع و اقسام رفتارهای خوب و بد و زشت و زیبا را یاد می‌گیرد. زرگری، حلبی‌سازی، خشکه‌پزی، قصابی، کبابی، سلمانی، خانه‌شاگردی، بقالی، نقاشی و خیاطی، بخشی از مشاغلی است که در «گزّنه» از آنها نام برده و تجربه کرده است. به عنوان مثال در مقایسه دو شغل قصابی و کبابی می‌گوید: «اگر قصابی کثیف بود این کار [کبابی] به مراتب کثیف‌تر و نکبت‌بارتر از آن بود. هنوز روز دوم بود که مادرم گفت، بوی کثافات سیراب شیردانی‌ها را می‌دهم. بوی گوشت گندیده‌ها و دنبه



عفونت گرفته‌ها از لنگِ شانهِ و لباسِ تنم به بدنم نفوذ کرده بود. پا به دکان که می‌گذاشتم می‌گفتی به لولئین‌خانه مسجد جامع که از همه‌جا متعفن‌تر بود پا گذاشته‌ام. حالم دگرگون می‌گردید و استفراغم می‌گرفت. آنجا فهمیدم حق با قصابهاست که کبابی را مبالِ دکان قصابی می‌دانند.» (همان: ۱۵۷)

خواننده با مطالعه این کتاب نه تنها با فراز و فرود زندگی پسر بچه‌ای رنج‌کشیده همراه می‌شود و با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند، بلکه با انواع شغل‌ها و پیشه‌های رایج حدود یک قرن پیش آشنا می‌شود و به ویژگی هر کدام از آنها پی می‌برد. نحوه روایت نویسنده در این اثر قدری باوقارتر و متین‌تر یا بهتر بگوییم شریف‌تر از روایتگری‌اش در «شکرتلخ» می‌باشد.

۴.۳ انسیه خانم

«انسیه خانم» تنها مجموعه داستان کوتاه «جعفر شهری» است که در سال ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است. این کتاب شامل چهار داستان کوتاه با عنوان‌های «انسیه خانم»، «اسدالله-حاجی اسدالله»، «طلبِ مغفرت» و «ختم‌مراد» است. این کتاب گونه‌ای طنز تلخ اجتماعی با چهار موضوع متفاوت است که نویسنده در آن به کمک بیان خاص خود و استفاده از تکیه‌کلام‌های مردم کوچه و بازار، جملات عامیانه، زبان محاوره و روایت طنزگونه‌اش؛ نگاهی انتقادی به برخی رفتارهای ناپسند و ناشی از سادگی، جهالت، اوهام و خرافه‌پرستی دارد.

نویسنده در این کتاب هم مانند «شکرتلخ» هیچ‌گونه قید و بند و ملاحظه‌ای در استفاده از کلمات ندارد و به صراحت هر واژه‌ای را که در نهانگاه فکر و خیالش پرورده بر کاغذ جاری ساخته است. در اینجا عباراتی از داستان آخر این کتاب درباره تصورات موهوم و خرافه رایج در موضوع ناتوانی در بچه‌دار شدن و بقای نسل، آمده است: «اول از کارهای متداول چله‌بری شروع کرده، از آنجا که مردم گفته بودند: خواهرشوهر، مادرشوهرش، شب عروسی حتماً از دشمنی، مرغ‌مرده یا موش‌مرده توی اتاقش آورده‌اند؛ چله به سرش افتاده است. آب خونابه مرغ سربریده سرش ریختند. آب طهارت بچه تازه آمده به صورتش پاشیدند. حمام جهودهایش بردند. آب غسل تازه عروس به خوردش دادند. در جای زائویش خواباندند. و چون هیچ‌کدام نتیجه‌ای نداد، کارهای خودسرانه را کنار گذاشته پیش دعانویسش بردند.» (شهری، ۱۳۴۹: ۷۷)

۵.۳ حاجی دوباره

این کتاب شرح سفر دوم نویسنده به مکه است که در سال ۱۳۵۶ چاپ شده است و با این جملات آغاز می‌شود: «به امید روزی که ساحت اسلام عزیز از لوٹ وجود ناپاکان و منافقان و دامن روحانیون شریف از لطمه اعمال شیادان و کلاشان روحانی‌لباس، تطهیر شده؛ دین حنیف و روحانیت واقعی از پس ظلمت حجاب بیرون آمده، نورافشانی بکنند...» (همو، ۱۳۵۶: ۲)



با این پیش‌گفتار کوتاه، ناگفته پیداست که هدف نویسنده از نگارش این کتاب، نقد و خرده‌گرفتن بر کسانی است که از دیانت و شریعت‌مداری، به ظاهر و صورت آن بسنده می‌کنند و از هدف نهایی و مقصد غایی خداپرستی و دینداری غافلند. در واقع فحوای کلام او همانند کتاب «حاجی در فرنگ» این است که صرف سفر حج و انجام اعمال و مناسک آن، دلیل بر اخلاق‌مداری و پرورش و تزکیه نفس نیست.

سفرنامه «حاجی دوباره» از روز سه‌شنبه ۲۷ اسفندماه ۱۳۵۳ و این بار برخلاف سفر پیشین با سوارشدن به هواپیما و با همراهی همسرش آغاز می‌شود. روایت شهری از حج عمره و اولویت قراردادن امور حاشیه‌ای و غیرضروری بر اصل عبادت و خودسازی، می‌تواند برای خواننده کتاب جالب باشد: «حج عمره هم مانند مشهدرفتن، دارد اقتضاحش بالا می‌آید. به قول معروف «اگر حاجی هم بود، حاجی‌های قدیم». هر گروه‌گوری‌ای که توانسته هفت هشت هزار تومان دست‌وپا بکند، به چشم و هم‌چشمی‌های خاله‌خانم‌باجی‌هایش راه افتاده و بدتر از آنها، آنهایی که خیال می‌کنی (سیدملک خاتون) می‌خواسته‌اند بروند؛ یک مشت بچه جغل‌بغل را هم دنبال خود راه انداخته، اسباب دردسر مردم را فراهم می‌کنند. بچه زخم و زیلی، بچه دماغی، بعضی‌هاشان هم که خیال می‌کنی ته آسمان سوراخ شده همین بچه آنها افتاده است. و از مکه این فهم و شعور را با خودشان آورده‌اند که نرسیده، هر جا که پیاده می‌شوند مثل قحطی‌زده‌ها که به انبار جو و گندم هجوم ببرند، هجوم به بازار و دکانهای آن ببرند و جل و بنجل‌های عرب‌ها را یک‌لاده‌لا پول داده بخرند.» (همان: ۸۳ و ۸۴)

۶.۳ طهران قدیم

کتاب ۵ جلدی «طهران قدیم» که اولین بار در سال ۱۳۵۷ به چاپ رسیده است، مجموعه کاملی از ویژگی‌های جغرافیایی، فهرست اماکن، بازار و مشاغل قدیمی، آداب و رسوم ملی و مذهبی، انواع سرگرمی، بازی و تفریحات رایج و معرفی انواع غذاها و شیوه آشپزی و همچنین خصوصیات دارویی و پزشکی میوه‌ها و گیاهان خوراکی مورد استفاده مردم تهران در دوره زمانی اواخر قاجار و اوایل پهلوی است.

نویسنده در این کتاب از حافظه قوی و هوش سرشار خود بهره گرفته و دانشنامه کاملی از زندگی حدود یک قرن پیش تهرانیان گرد آورده است. به گفته خود او این کتاب: «مجموعه‌ای مستخرج از دیده‌ها و شنیده‌ها و محفوظات و ملموسات خویش، از طهران طفولیت، طهران قبل از ظهور پهلوی، اطلاعاتی تنها قائم به ذات خود حقیر با اصالت و بکارت و صداقت تمام، بدون قرض و مدد و کمک و شریک و در یوزه از این و آن [است]». (همو، ۱۳۷۱: ۸)

شاید بتوان این کتاب را منسجم‌ترین و مفصل‌ترین مرجع اطلاعات اجتماعی تهران در گذشته نزدیک دانست. او این کتاب را اثری مستقل از کتاب «تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم» می‌داند و معتقد است: «جهت رفع شبهه از عزیزانی که مطالعه نکرده، کتاب پنج جلدی حاضر را با کتاب شش جلدی تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم اینجانب؛ به خاطر تشابه اسمشان نسخه‌ی مثل هم فرض بکنند به عرض برسانم، که نه چنین بوده که هر



یک مستقل و جدای از هم می‌باشد. تنها در این رابطه که در عین انفکاک، مکمل هم بوده و چون به هم پیوست شوند در مباحث تهران دایره‌المعارف کاملی می‌شوند.» (همان: ۹)

عباس میلانی دربارهٔ این کتاب می‌گوید: «طهران قدیم گشت و گذاری است در یک دکان سمساری پر از عتیقه‌های دیدنی و پراهمیت که بی هیچ نظم و ترتیبی در کنار هم قرار گرفته‌اند. می‌توان در هر صفحه‌ای از کتاب جداگانه درنگ کرد و لذت برد و در عین حال دریغ خورد که اگر نظمی بیشتر در کار بود، بهره‌ی بیشتری بر می‌توانستیم گرفت.» (میلانی، ۱۳۸۵: ۱۵۵ و ۱۵۶)

در اینجا به موضوعات هر مجلد اشاره کوتاهی می‌شود:

جلد اول: کتاب «طهران قدیم» با شرح وسعت جغرافیایی تهران آن روزگار و بیان مرزهای شرقی و غربی و شمالی و جنوبی آن آغاز می‌شود. از محله‌ها و دروازه‌ها و خندق‌های اطراف تهران و نیز طبقات مختلف مردم ساکن در هر محله و منطقه بحث می‌شود. معرفی خیابان‌ها، اداره‌ها، اماکنی چون قلعه‌ها، عمارت‌ها، کاخ‌ها، انواع بازارها، مشاغل و پیشه‌ها، زورخانه‌ها، مکتب‌خانه، کارخانه‌های اولیه و تازه تأسیس و بافت‌های مختلف شهر تهران از دیگر مطالب آن است. شرح و تفصیل اولین اتومبیل‌ها و وسایل نقلیه عمومی، اولین سینماها، آوازه‌خوان‌ها و هنرمندان، اماکن و مشاغل دولتی و حکومتی و برخی افراد مشهور نیک و بد نیز در آنجا آمده است. قسمت‌های پایانی این جلد دربارهٔ انواع حمام و خزینه‌های آن روزگار و هم‌چنین آداب و رسوم و عقاید مختلف در مورد استحمام است:

«این نیز سنتی پسندیده در میان حمامی‌ها بود که پول آب یعنی اجرت طهارت و غسل را بر زبان نمی‌آوردند و آن را به اختیار مشتری می‌گذاشتند و کم و زیاد آن را دقیق نمی‌شدند؛ از آن جهت که مبدا کسی آب لازم بوده یعنی غسل واجب داشته پولش را نداشته باشد و چه بسیار که تابلو یا تابلوهایی نیز در داخل و بیرون حمام به این مضمون (غسل فقرا مجانی می‌باشد) می‌آویختند.» (شهری، ۱۳۷۱، ج ۱: ۵۱۴)

البته نویسندگان در لابلای عنوان‌ها و مطالب اصلی کتاب، به آوردن داستان، حکایت، ضرب‌المثل و خاطره به فراخور موضوع می‌پردازد. این ویژگی نه تنها در جلد اول بلکه در مجلدات دیگر کتاب نیز به چشم می‌خورد.

جلد دوم: «شهری» ابتدای کتاب را با شرح «کمیسری» که مکانی شبیه کلانتری امروزی بوده و وظیفه حفاظت و پاسبانی و ایجاد امنیت و آرامش را بر عهده داشته است، آغاز می‌کند. سپس به معرفی مساجد و شرایط مسجدسازی می‌پردازد. در ادامه از دسته‌های مطرب و انواع نمایش‌های رایج در مراسم مختلف، نام می‌برد. او در این مجلد نیز از اماکنی چون کاروانسرا، آب‌انبار، قهوه‌خانه و اموری مثل سلمانی، نقالی، شعرخوانی، نقره‌فروشی، مسگری، زرگری، صحافی و چاپ، دوخته‌فروشی، بزازی یاد می‌کند. انواع آبگوشت و دیزی و مغازه‌های دیزی‌پزی را معرفی می‌کند. تعداد دیگری از بازارهای آن روزگار را شرح داده و درباره وضعیت طب و طبابت و دارو و درمان مطالبی را بیان می‌کند.



این کتاب شرح مفصلی دربارهٔ درویش و درویشی دارد. وضعیت عزاداری و انواع مراسم مرتبط با آن در ایام محرم از مهم‌ترین فصول آن به‌شمار می‌رود. نویسنده در این کتاب توصیف جالبی از ماده‌ی مخدر «تریاک» و «تریاک» دارد. (رک: شهری، ۱۳۷۱، ج ۲: ۲۵۰-۲۵۶)

جلد سوم: این مجلد با آداب و آئین برگزاری مراسم مختلف مذهبی در ماه‌های ربیع‌الاول و ربیع‌الثانی و توصیف آداب و رسوم خواستگاری، عقد و ازدواج تا بارداری و زایمان شروع می‌شود. پس از آن جزئیات آداب ماه‌های جمادی‌الاول، جمادی‌الآخر، رجب و شعبان آمده است. وضعیت ساختمان و ساختمان‌سازی در تهران قدیم و بررسی اجزای مختلف ساختمان‌های آن دوره تاریخی از دیگر مطالب این جلد است. او دربارهٔ تامین آب و آب‌رسانی به تهران و معرفی گورستان‌ها و قبور اموات و آئین تشییع، ترحیم و خاکسپاری مردگان فصول جداگانه‌ای نوشته است. در این جلد شرح مکان‌های تفریحی و تفرجگاه‌های تهران در آن روزها و نیز چندین نمونه از تفریحات و سرگرمی مردم آمده است. مفصل‌ترین بخش این مجلد دربارهٔ آداب و رسوم، دعا و نیایش، تغذیه در افطار و سحر و ... در ماه مبارک رمضان است.

جلد چهارم: در ادامهٔ موضوعات جلد سوم، آداب و رسوم ماه‌های شوال، ذی‌القعدة و ذی‌الحجه آمده است. نویسنده دربارهٔ نام‌گذاری ماه‌های عربی و بروج دوازده‌گانه فلکی و نام ماه‌ها و سال‌های فارسی و معرفی حروف ابجد مطالب آموزنده‌ای دارد. (رک: همان، ج ۴: ۳۴-۵۰)

جشن باستانی نوروز و چگونگی برگزاری مراسم سال نو در تهران یکی از مفصل‌ترین توضیحات این مجلد است. نویسنده در بخشی با عنوان «علوم غریبه» از عقاید مرسوم و متداولی چون رمالی، فال‌بینی، روضه‌خوانی، جن‌گیری، آئینه‌بینی، قلیان‌گردانی و تعبیر خواب پرده برمی‌دارد. در جایی دیگر از باورها و سنن و عقاید خرافی که در زندگی روزمره مردم جریان دارد، سخن می‌گوید. وی هم‌چنین درباره چگونگی تربیت اطفال و گذراندن اوقات شبانه‌روز توسط مردمان یک قرن پیش از این در تهران مطالب جالبی بیان می‌کند. از نحوهٔ پوشش مردان و زنان گرفته تا چگونگی گذران زندگی، کسب و کار، داد و ستد، قصه‌گویی‌های شبانه، روابط و مهمانی‌ها، شرایط عیادت و ملاقات، انواع تعصبات، مقررات موجر و مستأجر، آداب زیارت و سفر و ... ؛ هیچ‌چیز از نگاه دقیق و نکته‌سنج او پوشیده نمانده است.

جلد پنجم: آخرین جلد از این کتاب از دو بخش تشکیل شده است: بخش اول آن یک دستور و راهنمای کامل و دقیق آشپزی از انواع غذاهای تهرانی است که برخی از آن‌ها هنوز هم با حفظ ارزش و اصالت خود مورد استفاده قرار می‌گیرند. اما بخش دوم آن که یک مرجع درمانی و دارویی به‌شمار می‌رود، دربردارندهٔ خواص مواد غذایی و خوراکی‌های گوناگون در درمان انواع بیماری‌هاست. خواننده با مطالعهٔ آخرین جلد از این کتاب، علاوه بر هنر نویسندگی «شهری» به اطلاعات آشپزی و پزشکی وی نیز پی برده و بر قدرت حافظه و استعداد کم‌نظیر او صحنه می‌گذارد.



به جز جلد پنجم این کتاب، در سایر مجلدات؛ نظم و ترتیب مطالب به درستی رعایت نشده است. به عنوان مثال با وجود اینکه نویسنده درباره انواع بازارها و مشاغل در جلد اول به تفصیل صحبت کرده است، بار دیگر در جلدهای بعدی بویژه جلد دوم به توضیح چند شغل دیگر می‌پردازد، که با اندک بازبینی می‌شد این گونه ایرادات را برطرف کرد تا خواننده بیش از پیش از مطالعه کتاب بهره‌مند شود. در بعضی قسمت‌ها نیز گریز و حاشیه نویسنده از مطلبی به مطلب دیگر، ممکن است ذهن خواننده را با آشفتگی مواجه نماید.

۷.۳ تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم

اولین چاپ از این کتاب در سال‌های ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸ به بازار آمد. این کتاب یک دوره شش جلدی برگرفته از فرهنگ و روابط اجتماعی و شیوه کسب و کار مردم تهران در قرن سیزدهم است و به عبارتی «دانشنامه‌ای است از مکانها، حرفه‌ها و اصناف مردم تهران در قرن سیزدهم بر اساس خاطرات و مشاهدات هفتادساله نویسنده. این کتاب گسترش یافته کتاب «گوشه‌ای از تاریخ اجتماعی تهران قدیم» است که در سال ۱۳۵۷ به بازار عرضه شد.» (اشرف، ۱۳۷۴: ۳۶۸)

این اثر هر چند شباهت‌هایی با کتاب طهران قدیم دارد ولی اثری مستقل است که جنبه‌های سرشماری و آماری در آن پررنگ‌تر است. به عبارتی این کتاب با ارائه مستندات بیشتر به جنبه‌های مختلف زندگی و کسب‌وکار مردم تهران در حدود یک قرن پیش از این می‌پردازد. «فصل‌بندی کتاب و عناوین اصلی و فرعی آن از آغاز تا پایان همانند قالب و چهارچوب فهرست مطالب در احصائیه سال ۱۳۰۱ بلدیۀ تهران است.» (اشرف، ۱۳۷۴: ۳۷۱)

یکی از انگیزه‌های نویسنده از نگارش این کتاب بررسی سرشماری نفوس مردم تهران در سال‌های ۱۲۶۲، ۱۲۷۰، ۱۳۰۱ و ۱۳۱۱ و آشنا کردن خواننده با کتاب احصائیه بلدیۀ تهران است. ویژگی بارز این کتاب استفاده از عکس‌های جذاب و مرتبط با هر موضوع است که تصویر ذهنی مخاطب درباره جامعه آن روز تهران را پرورش می‌دهد. بررسی تهران از نظر آمار و ارقام، آشنایی با جغرافیا و اماکن و معرفی مشاغل و فضای کسب‌وکار و حرف گوناگون از جمله مطالب آن است. وی بیش از ۵۰۰ شغل را در این کتاب معرفی می‌کند. بخشی از جلد آخر این کتاب به معرفی مشاغل کاذب و غیراخلاقی مثل دزدی، جیب‌بری، تن‌فروشی، دلّالی زن و مرد، باج‌گیری و ... می‌پردازد.

۸.۳ قند و نمک

«قند و نمک» مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌های تهرانی به زبان محاوره است که اولین بار در سال ۱۳۷۰ منتشر شد. این کتاب به نوعی کامل‌کننده زحمات «شهری» در تحقیق و پژوهش ادبیات عامه و روایتگری‌اش درباره تهران است. نویسنده به گمان خود پس از مجموعه «تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم»، حرف ناگفته‌ای درباره تهران باقی نگذاشته است. او در سفری که برای معالجه چشم همسرش و دیدار با فرزند، عروس و نوه‌اش به انگلستان می‌رود به طور اتفاقی و سر میز شام فکر جمع‌آوری ضرب‌المثل‌های تهرانی به ذهنش خطور می‌کند. وی



می‌گوید: «عروسم به تعارف گفت: ببخشید آگا(آقا) اگر غذا بد شده است؛ جواب دادم: خیلی هم خوب شده است. آدم گرسنه سنگ هم باشد می‌خورد، این که غذا می‌باشد. برای فهم جمله آخرم اندکی به فکر فرورفته گفت: زبان فارسی چه جملات و ضرب‌المثل‌های شیرینی دارد!... با شنیدن اظهارنظر و حسن‌ظنش درباره زبان و کلمات فارسی به خود گفتم: جمله‌ای به این سادگی و پیش‌پاافتادگی که این‌گونه توجه‌شان جلب بکند، اگر بینات و محکمانت‌مان بشنود چه اثری بر روی او خواهد گذارد؟!» (شهری، ۱۳۸۲: ۹ و ۱۰)

«شهری» با به کار بردن چند ضرب‌المثل و تفکر در اینکه با به کار بردن جملات کوتاه و موجز چه معانی بدیع و مفصلی می‌توان از آن فهمید، به ضرورت گردآوری و چاپ مجموعه ضرب‌المثل‌های تهران پی برد. «و در اینجا بود که گم کرده خود یافته، گفتم همان را که از مطالب تهران می‌دیدم به جا مانده، نیاورده‌ام؛ ضرب‌المثل‌هایش می‌باشد.» (همان: ۱۱)

وی به کمک حافظه قوی و تجربیات فراوانی که در طول سال‌ها زندگی و نویسندگی در حال و هوای تهران به دست آورده بود؛ با رعایت ترتیب و تقدّم حروف الفبا، در مدت کوتاهی صدها مطلب و ضرب‌المثل زشت و زیبا را یادداشت کرد. البته ضرب‌المثل‌های گردآمده توسط او مشترکاتی نیز با ضرب‌المثل‌های متداول و مرسوم در سایر مناطق ایران دارد که به تعبیر خودش «آن‌چه رو به رکاکه و هزل داشته باشد، ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات تهرانی‌ها و آن‌چه که نداشته یا رقیق‌تر داشته باشد، به نسبت دوری و نزدیکی‌شان به پایتخت؛ زشتی‌شان دورتر و نزدیک‌تر به آنها می‌باشد. چه پایتخت مسکن و مأوای سلاطین و بزرگان و تأثیر حرکات و افعالشان بر روی مردم زیادتر و وقتی لذت‌بخش‌ترین اوقات حیات ایشان زمانی باشد که با دلکک و مسخره و هرزه‌درای و فسقه فجره سروکار داشته؛ حرکات سخیفشان دیده و سخنان عنیفشان استماع بکنند. به هر اندازه که آن زشت و رکیک قوی‌تر و موهن‌تر، به همان مقدار شادتر و سردماغ‌تر بشوند، مردم نیز تبعیت بکنند.» (همان: ۱۲)

نویسنده مطالب و ضرب‌المثل‌های کتاب را سه قسمت می‌داند که عبارتند از: ۱- قسمتی اصیل که متولدشده تهران و ساخته خود تهرانی‌هاست. ۲- آنهایی که از بیرون و اطراف تهران وارد شده و رنگ‌وبوی تهرانی شدن گرفته‌اند. ۳- آنهایی که کتابی و ادیبانه‌اند و توسط اهالی علم و کتاب بیان شده‌اند و زبان رسمی و فاخری دارند. (رک: همان: ۱۲)

در اینجا چند ضرب‌المثل از این کتاب که به نظر می‌رسد به جهت نوع زبان، از همان ضرب‌المثل‌های اصیل تهرانی باشد، به عنوان نمونه آمده است:

«آب تو هونگ نکوفتم، زیر سیبیلشو نروفتم!» : در جواب کسی که بپرسد دعویاتان بر سر چه بود؟ غالباً حرف زن در شکوه از مرد در گفتگوی با هم‌صحبت یا کس و کار.» (همان: ۱۷)

«این نون خوردن به ریش جنبوندنش نمیرزه»: در سر‌خوردگی از زندگی و دنیا، در آن حد که برای ماندن در او ارزش جویدن نان به خود نپذیرد.» (همان: ۱۱۲)



«با این ریش میری تجریش!»: توجه دادن به عدم تناسب وضع و حال و سرمایه و مثل آن، برای کسی در برابر کاری که در نظر گرفته است.» (همان: ۱۱۶)

«تهرون جائیه که رستم توش گرزشو گرو یه نون سنگگ گذوش»: دامن گیری خاک تهران و گرفتار شدن در آن.» (همان: ۲۲۲)

«خونه ممدلی خان از یه جرقه آتیش گرفت»: نظر به وقوع حوادث بزرگ که از اتفاق بی اهمیت بوده است.» (همان: ۲۹۵)

«ز بعد هفتاد، یه برفی افتاد به حق این پیر، به قدّ این تیر»: حرف برفی که زمانی بعد از هفتاد روز از نوروز گذشته در تهران باریده به مقدار قامت بلندی تیری شده بود. مقصود از پیر، مقبره (پیرعطا) در محله ی کلیمی ها و تیر آن دستکی که برای آویختن چراغ کنار در آن نصب شده بود.» (همان: ۳۵۰)

۹.۳ قلم سرنوشت

«قلم سرنوشت» آخرین اثر «جعفر شهری» است که چاپ اول آن در اسفندماه ۱۳۷۸ توسط انتشارات معین پس از مرگ نویسنده به بازار عرضه شد. این کتاب اگرچه اثر مستقلی است، ولی در واقع آخرین جلد از داستان های سه گانه زندگی نویسنده پس از شکر تلخ (شرح دوران کودکی) و گزنه (شرح دوران نوجوانی) است. این کتاب روایت زندگی او در دوران میانسالی است. او در این کتاب نیز مانند «شکر تلخ» و «گزنه» از مادرش به نیکی یاد می کند. از سختی ها و رنج هایی که مادرش کشیده و از فداکاری و ایثارش سخن می گوید. از آرزو هایی می گوید که مادر برای فرزندش در سر می پرورانده ولی به کمترین آنها قناعت می کند. از تقی خان شوهر مادرش که پس از میرزاباقر-پدر بی مسئولیتش- با مادرش ازدواج می کند. تقی خان مردی بود دوشخصیته که گاهی با مهر و عطوفت و گاهی با قساوت و خشونت با وی رفتار می کرده است. «شهری» برای رفاه و آسایش مادرش و فرار از نیش و کنایه و بد رفتاری شوهر مادرش مدتی را با مادر بزرگش سپری می کند؛ البته به این شرط که روزی دو قران خرج خانه بدهد.

در بخشی از این کتاب آمده است: «آمدن مادر بزرگ فرجی بود که در کار مادرم پیدا شده از طرف من خیالش راحت می شد، و از طرف خود نیز که بهانه جویی های شوهرش که از جلو چشمش دور می شدم؛ به آخر می رسید و به این خاطر هم از خداوند که دعایش را مستجاب کرده، تشکر می نمود.» (شهری، ۱۳۷۸: ۳۵ و ۳۶)

«قلم سرنوشت» حکایت زندگی نویسنده و خاطرات اندوهبار و تلخ و به ندرت شیرین و پر از رنج و زحمت او در عنفوان جوانی و سپس میانسالی است. وی خاطرات کار کردن در شغل ها و پیشه های مختلف به منظور کسب درآمد و تلاش برای مستقل شدن در گذراندن امور زندگی خود را در این کتاب بیان کرده است. وی از خاطرات خدمت سربازی و اجباری رفتن هم سخن به میان آورده است. توضیحاتی درباره ارتباط و آمد و رفت با میرزاباقر و زندگی و



زن‌های جدیدش ارائه می‌دهد. نویسنده در این کتاب به ماجرای عاشق‌شدن و ازدواج‌هایش می‌پردازد. وی در انتهای کتاب از ازدواج چهارم و همسر آخرش برخلاف ازدواج‌های قبلی که ناشی از خامی، جوانی و بی‌فکری او بوده است، به نیکی یاد می‌کند. او مرگ غم‌انگیز مادر را به عنوان یکی از حوادث ناگوار زندگی‌اش این‌گونه توصیف می‌کند: «جان‌کندنی با بدترین نوع شکنجه که گفتمی روزگار هنوز مصیبت‌های سی‌ونه ساله را برایش کافی ندیده، می‌خواسته تکمیل بکند.» (همان: ۵۱۷)

فارغ از قصه‌گویی جذاب و خواندنی او؛ به‌کاربردن به‌جا و مناسب از واژگان و اصطلاحات مردم کوچه و بازار، استفاده از زبان محاوره و عامه‌پسند و نیز کاربرد فراوان لطایف‌نغز و شیرین و ضرب‌المثل‌های به‌موقع و فراخور موضوع از ویژگی‌های بارز نویسندگی او در این کتاب است. در بخشی از کتاب استفاده فراوان و متوالی او از ضرب‌المثل‌ها، مثال‌زدنی است: «گفتم از قدیم گفته‌اند خر لختو، پالونشو ورمیدارن؟! یا کف دستی که مو نداره بگیر بکن! یا به‌قولی من می‌گم نره، تو می‌گی بدوش! آدم باید قد گلیمش پاشو دراز بکنه.» (همان: ۳۵۶)

۱۰.۳ دیگر آثار

به‌جز کتاب‌هایی که در اینجا از «جعفر شهری» معرفی و بررسی شد، وی آثار چاپ‌شده و چاپ‌نشده دیگری نیز دارد که به دلایل مختلف و چه بسا مبهم، به آسانی در اختیار علاقه‌مندان قرار نگرفته است. حال آنکه سخن ما از آثار نویسنده‌ای است که از مرگش تنها دو دهه می‌گذرد. از جمله کتب چاپ شده او عبارتند از: «گفتار ملاً مم‌جعفر» که جنگ و طنزگونه‌ای مشتمل بر نظم و نثر است؛ مجموعه‌ای منظوم با عنوان «بیوگرافی من»؛ «هدیه کاشف» مجموعه‌ای اجتماعی و انتقادی به نظم؛ «عجاز طب و درمان» در طب قدیم؛ «حکیم خانواده» در خواص خوراکی‌ها و بهداشت؛ «تحفه کاشف» که آن هم در موضوع طب نوشته شده و کتاب «علی (ع)» که ترجمه و شرح سخنان حضرت علی (ع) در نهج‌البلاغه است.

بسیاری از این آثار قبل از پیروزی انقلاب اسلامی چاپ و منتشر شده و در حال حاضر دسترسی به همه آن‌ها قدری دشوار است. لازم به یادآوری است که در پایان کتاب «حاجی دوباره» به مجموعه‌ای از آثار در دست چاپ نویسنده اشاره شده؛ که با توجه به نوع فعالیت و حوزه‌ی کاری او، در انتساب برخی از آثار به او محل تردید و ابهام است و دیگر اینکه نسخه منتشر شده‌ای از آنها یافت نشد. (ر.ک: شهری، ۱۳۵۶، بی‌نا، بی‌جا: ۲۸۸)

فهرست دیگر آثار «شهری» عبارت است از:

۱- «علم قیافه»: در علم فراست و شناخت علائم صورت

۲- «پیامبر آخرین»: زندگانی خاتم‌الانبیاء

۳- «خانقاه»: رباعیات

۴- «با ادبیات»: قطعات منظوم و مفردات فکاهی و انتقادی

۵- «آشپزی تهرانی»: غذاهای تهرانی



۴. نتیجه گیری

«جعفر شهری» در حوزه ادبیات داستانی و غیرداستانی آثاری دارد که به صورت مختصر در این مقاله معرفی شد. کتاب‌های «شکر تلخ»، «گزنه»، «نسیه خانم» و «قلم سرنوشت»، که مجموعه داستان‌های او هستند؛ همگی به زبان محاوره و به نوعی عامه‌پسند هستند. هرچند که شاید نتوان آثار داستانی او را در زمره‌ی شاهکارهای داستانی ادبیات معاصر دانست؛ اما با مطالعه‌ی آنها به ویژگی‌هایی از رفتار و ساختار اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و چه‌بسا سیاسی برهه‌ای از تاریخ معاصر پی می‌بریم.

با این‌که روایت وی از تهران و مردم آن است؛ ولی تصوّر و دورنمای کلی از جامعه بحران‌زده ایران در اواخر دوره قاجار و استقرار حکومت پهلوی در خلال داستان‌سرایی او قابل درک و فهم است. به نظر می‌رسد شیوه نویسندگی او در بخش‌هایی از داستان‌هایش شباهت زیادی به نوشته‌های جمال‌زاده دارد. این شباهت ممکن است از نظر نوع زبان به کاررفته، استفاده از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه و به کار بردن شوخی و طنز در نوشته‌هایش باشد. او بیشتر به یک قصه‌گو و راوی سنتی شباهت دارد که گاهی داستان در داستان می‌آورد و گاهی زبان به پند و اندرز می‌گشاید و از روند داستان‌پردازی به عبرت‌آموزی می‌رسد. وی گاهی در بیان قصه از چارچوب اخلاقی و عرف رایج در جامعه خارج می‌شود و عریان، رک و بی‌پرده به ذکر جزئیات وقایع می‌پردازد. هر چه به آثار متأخر و جدیدتر او می‌رسیم، نحوه‌ی بیان و زبان نوشتاری او و جاهت و وقار بیشتری می‌یابد و به نظر می‌رسد از پرده‌داری و صراحت و برهنگی سابقش کاسته می‌شود که احتمالاً نقش فرهنگ جامعه و ممیزی‌های انتشار کتاب در این زمینه بی‌تأثیر نیست. وی از میان داستان‌هایش «شکر تلخ» را عاشقانه دوست دارد که به‌راستی از نظر زیبایی قصه و جذابیت از سایر داستان‌هایش متمایزتر و البته تلخ‌تر و تأثیرگذارتر است.

آثار غیرداستانی جعفر شهری نیز خود بر چند نوع‌اند که بیشتر معرفی شده‌اند. از این میان کتاب‌های «طهران قدیم» و «تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم» از نظر نگاه دقیق و نکته‌بین و جزئی‌نگر به تاریخ اجتماعی، فرهنگی تهران در حدود یک قرن پیش و معرفی همه‌جانبه آن کم‌نظیر است. فارغ از هرگونه کم و کاستی در نگارش؛ اینگونه شرح تفصیلی و جامع با تأکید بر جزئی‌نگاری در توصیف جغرافیا، آداب و رسوم، معرفی مشاغل و ویژگی‌های اجتماعی، فرهنگی؛ سبک زندگی و مفاهیمی از این دست قابل احترام است.

در جلد آخر کتاب «طهران قدیم» به دانش و هنر آشپزی او و دستور و چگونگی طبخ غذاهای رایج در تهران در طول یک قرن اخیر پی می‌بریم. در همان‌جا متوجه آگاهی و شناخت او از خواص درمانی میوه‌ها، گیاهان و مواد غذایی می‌شویم که قبلاً هم در بخش‌هایی از کتاب‌های «عجاز طب و درمان»، «حکیم خانواده» و «تحفه کاشف» به آنها اشاره کرده است. گونه‌ای از سفرنامه‌نویسی و وقایع‌نگاری ساده و عامیانه با زبانی انتقادی را در کتاب‌های «حاجی در فرنگ» و «حاجی دوباره» ارائه کرده است. نوشته‌هایی با محوریت دینی و اعتقادی درباره حضرت محمد(ص) و امام علی(ع) دارد. در لابه‌لای آثارش به بخشی از توانایی او در سرودن شعر پی می‌بریم. وی چه در



مصاحبه‌هایش و چه در کتاب‌هایش، گاه مستقیم و گاه غیرمستقیم از عشق و ارادتش نسبت به «سعدی» سخن گفته است و با آوردن ابیاتی به عنوان شاهد بر این علاقه تأکید کرده است. بیشتر آثار او حاصل تجربیات شخصی و زندگی روزمره است و از ذهن خلاق و پویا و حافظه قوی و سرشارش نشأت می‌گیرد. نکته دیگری که درباره وی قابل ذکر است، اطلاعات عمومی و جانبی اوست. او در چندین زمینه متنوع و متفاوت مطلب نوشته و اظهار نظر کرده است. سادگی و بی‌پیرایگی زبان داستان‌های نویسنده از ویژگی‌های سبکی اوست که در آثار غیرداستانی او هم نمود دارد. اگر چه داستان‌نویسی او در مقایسه با آثار طراز اول داستانی در دوره معاصر از جایگاه و اعتبار ویژه‌ای برخوردار نیست؛ ولی به طور کلی و با در نظر گرفتن مجموعه آثار این نویسنده، نمی‌توان نقش وی را در ثبت و ضبط و معرفی فرهنگ بومی تهران و زبان مردم کوچه و بازار نادیده گرفت.



منابع

- آرین پور، یحیی (۱۳۷۹). از صبا تا نیما، چپ هفتم، تهران: زوآر.
- اشرف، احمد (۱۳۷۴). «تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم»، کلک، شماره ۶۱-۶۴.
- بلوکباشی، علی (۱۳۹۱). دانشنامه زبان و ادب فارسی به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- تقی‌زاده، صفدر (۱۳۷۸). «یادی از جعفر شهری، راوی تهران قدیم»، دنیای سخن، شماره ۸۸.
- حدادی، نصرالله (۱۳۷۸). «میراث جعفرشهری ماده‌ی خام تاریخ اجتماعی ایران»، روزنامه فتح، ۱۶ دی.
- _____ (۱۳۸۳). «طهران شهری و تهران پاکزاد»، بخارا، شماره ۳۵.
- شهری، جعفر (۱۳۴۴). حاجی در فرنگ، بی‌نا، بی‌جا.
- _____ (۱۳۴۷). شکر تلخ، تهران: چاپ روز.
- _____ (۱۳۴۹). انسیه خانم، تهران: خزر.
- _____ (۱۳۵۶). حاجی دوباره، بی‌جا بی‌نا.
- _____ (۱۳۷۱). طهران قدیم، چاپ سوم، تهران: معین.
- _____ (۱۳۷۲). گزنه، چاپ دوم، تهران: معین-پروین.
- _____ (۱۳۷۴). «دو کتاب ۵ جلدی و ۶ جلدی درباره تهران قدیم را به کمک حافظه‌ام نوشته‌ام» (گفتگو با جعفر شهری)، گردون، سال ۶، شماره ۵۱.
- _____ (۱۳۷۸ الف). تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم، چاپ سوم، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- _____ (۱۳۷۸ ب). قلم سرنوشت، تهران: معین.
- _____ (۱۳۸۲). قند و نمک، تهران: معین.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران: چشمه.
- میلانی، عباس (۱۳۸۵). تجدد و تجددستیزی در ایران، تهران: اختران.



In the moods and works of Jafar Shahri (Shahribaf)

Masoud Moazami Goodarzi¹

Abstract

Jafar Shahri (Shahribaf) is the author and researcher of public culture and literature and narrator of Tehran's social history in a century ago. Since he is a less well-known personality, especially among the general public, the introduction of outstanding works that he has done throughout his life will help – not only better his knowledge- but also the recognition of a part of the history of oral literature and the general public the contemporary era. In this way it used his own works, including fiction and nonfiction, as well as the interview and discussion he conducted during his lifetime as well as articles published by him and others researchers in his field of work in various journals and public actions. Book that have been published on various topics of fiction, public and oral literature of the old people of Tehran, their customs and lifestyles, or any source that reveals some sort of clue about the personality trait and the writing of Jafar Shahri. Examining the works of "Shahri" and analyzing his writing style, achieving lifestyle and customs are part of the Iranian society; although it has not been around for a long time, it is gradually fading from memory and being forgotten. One of the findings of this study could be the reconciliation of the new generation with the way of life of the people of Tehran in the last century. Another it is a good guide for those working in the field of contemporary research and popular literature in Tehran.

Keywords:

Jafar Shahri, Old history, public literature, social history.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹. Master of Persian Language and Literature, Kharazmi University.karaj , Iran. Email: moazami.27@gmail.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نمادگرایی در اشعار فروغ فرخزاد

دکتر زینب رحمانیان^۱

دکتر لیلا عدل پرور^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۲۴

چکیده

بررسی و کارکرد نمادپردازی در شعر فرخزاد و رویکرد او به نماد مسأله پژوهش حاضر است. نماد یکی از روش‌های هنجارگریزی و آشنایی زدایی در شعر است. شاعر با این شیوه معنا و مفهومی را که برای خواننده تکراری است بیگانه می‌کند بنابراین موجب گسترش معنای متن و تأویل‌پذیری آن می‌شود. پیچیدگی و عدم صراحت در بیان نماد آن را به یکی از هنری‌ترین صور خیال تبدیل کرده است. شاعران و نویسندگان به خوبی از این ویژگی نماد برای بیان عقاید و اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی خود بهره برده‌اند. فروغ فرخزاد از شاعران معاصر است که برای بیان افکار خود از نماد و اساطیر نمادین بهره گرفته است. پژوهش حاضر که به روش تحلیلی-توصیفی صورت گرفته چنین نتیجه می‌دهد که وی در آفرینش اشعار خود از نماد برای عمق‌بخشی، ابهام و چند معنایی کردن شعرش یاری گرفته است. نمادهای او در برگیرنده‌ی مضامین اجتماعی است و انتقادهای جامعه‌شناسانه دارد.

کلید واژه: فرخزاد، شعر، نماد، نمادهای طبیعی، نمادهای شخصی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ استادیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور خوی، نویسنده مسوؤل: zeynab_4527@yahoo.com

^۲ استادیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مرکز خوی: lilaadparvar@yahoo.com



۱. مقدمه

رمز یا نماد یکی از آرایه‌های ادبی است. بشر از ابتدای شکل‌گیری تمدن‌ها و آغاز شاعری گرایش به این داشته است که سخنش را در قالب نمادها به زبان آورد و دنیای پیرامون خود را با تجسم مفاهیمی عمیق‌تر از آنچه به چشم می‌آید نشان دهد در واقع نمادگرایی از اعصار پیشین به وجود آمده است. «نمادگرایی این برتری را در چند سطر قراردادی اندیشه اعصار و رویاهای نژادها گنجانده است که اندیشه‌ها را بر می‌انگیزد و ما را به قلمرو اندیشه بدون گفتار رهنمون می‌سازد.» (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۱)

نمادپردازی به عنوان یک مکتب از اواخر قرن نوزدهم از سوی شاعران فرانسوی پایه‌گذاری شد. و هنر را وا داشت تا از صراحت در کلام بپرهیزد و به نمادها روی آورد. این نمادها سبب تحرک ذهن خواننده شد. در ادبیات معاصر، نیما با بنیانگذاری شعر نو و استفاده از فرهنگ و سنت‌های پیشین و آمیختن آن با شرایط روز دست به ابتکار نوینی زد طوری که به یاری زبان نمادین، عقاید پنهان و در خفقان خود را از جامعه روز به تصویر کشید. و با پیروی از این شیوه جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر شاعران معاصر رایج شد. فروغ فرخزاد از پیروان نیما در نمادگرایی است که با این ترفند انتقادهای فکری خود را از جامعه معاصر به تصویر کشیده است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در مورد اشعار و آثار فرخزاد تحقیقات متفاوت و زیادی در بسیاری از زمینه‌های ادبی صورت گرفته است اما آنچه که مرتبط با موضوع مقاله می‌باشد عبارت است از:

- پایان نامه، بررسی تحول معنایی و ساختاری نماد در شعر معاصر (با تکیه بر اشعار نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد و احمد شاملو) که توسط ارسا جلالی (۱۳۹۱) نوشته شده است.
- پایان نامه، نماد در شعر معاصر (اخوان، شفیعی کدکنی، ابتهاج، بهبهانی) که سجاد فروغی در سال (۱۳۹۱) به اتمام رسانده است.

و مقالات زیادی همچون:

- «دگردیسی نماد در شعر معاصر» از تقی پورنامداریان و محمد خسروی شکیب
- «بررسی جنبه‌های رتوریک و زیبایی‌شناسی شعر فروغ» از محمدرضا قاری و کامین عالی‌پور
- «نگاهی به شعر و اندیشه‌ی شعر فروغ» از محمدرضا بختیاری

اما هیچ پژوهش مستقلی از نمادگرایی فرخزاد صورت نگرفته است.



۳. فروغ فرخزاد

شاعر معاصر ایرانی در سال ۱۳۱۳ در تهران متولد شد. وی پنج دفتر شعر منتشر کرد که از نمونه‌های قابل توجه در شعر معاصر فارسی هستند. فرخزاد «از شاعران پیرو نیما یوشیج بود که با پیروی از سبک جدید اشعار و آثار هنری زیبایی خلق کرد. بعد از نیما در کنار شاملو و اخوان و سپهری از پیشگامان شعر معاصر فارسی است.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۶۵)

۴. معنی لغوی نماد

به گفته‌ی دهخدا، نماد در معنی «فاعلی به معنی نماینده و ظاهرکننده به کار می‌رود.» (دهخدا، مدخل نماد) نماد در برابر «واژه فرنگی سمبل (symbol) می‌آید که از کلمه یونانی سومبولون (symbolon) به معنی علامت، نشانه و اثر می‌باشد.» (داد، ۱۳۹۰: ۴۹۹)

اصطلاح «نماد» مفهوم بسیار وسیعی دارد؛ آن چنان که می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه بیانی که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه‌ی موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد. نماد در قلمرو شعر از پیشینه‌ای طولانی برخوردار است و گاه معادل واژه «سمبل» برگزیده شده است. یک کلمه یا یک شکل وقتی نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معانی آشکار و مستقیم خود دلالت می‌کند. در حقیقت نمادگرایی عبارت است از بیان غیرمستقیم موضوع، یعنی نویسنده یا شاعر بجای بیان مستقیم مفهوم با استفاده از نماد، موضوعی را که در ذهن دارد به طور غیرمستقیم بیان می‌کند. «نمادگرایی یک ابزار دانش و قدیمی‌ترین و اساسی‌ترین روش بیان است روشی است که جنبه‌های واقعیت را که از دیگر روش‌های بیان دور است آشکار می‌سازد.» (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۱)

وجه اشتراک نماد و استعاره، بهره‌مندی هر دو صورت خیالی از تشبیه است. به نظر هربرت رید، نمادپردازی «چیزی نیست مگر انتخاب تشبیهاتی برای اندیشه‌های انتزاعی، مانند: کیوتر به جای صلح» (رید، ۱۳۷۱: ۱۷۸) نماد نیز مانند استعاره ذکر مشبه به و اراده مشبه است، منتهی مشبه به در نماد صریحا به یک مشبه خاص دلالت ندارد بلکه دلالت آن بر چند مشبه نزدیک به هم و به اصطلاح هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط به هم است. به نظر دکتر شمیسا «در استعاره ناچاریم مشبه به را به سبب وجود قرینه‌ی صارفه حتما در معنای ثانوی دریابیم اما نماد در معنای خود نیز فهمیده می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۱۱)

۵. نماد در ادبیات



پیشینه شعر نمادین در ادبیات فارسی به آثار منثور صوفیه باز می‌گردد «آثاری چون کشف المحجوب هجویری، نامه‌های عین‌القضات همدانی، شرح شطحیات روزبهان بقلی، قسمتی از نوشته‌های عرفانی ابن‌سینا مثل انماط آخر کتاب اشارات و تنبیهات و رساله‌العشق، آثار عرفانی سهروردی مثل عقل سرخ... و نیز اشعار عرفانی شاعرانی چون سنایی، عطار و مولوی و به ویژه غزلیات شمس، حافظ» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵۷-۵۸) با توجه به اینکه، نماد کلمه یا جمله‌ای است که علاوه بر معنی ظاهری، طیف معنایی گسترده را به خواننده القا می‌کند. در ادبیات یکی از پویاترین نوع تصویرها محسوب می‌شود که باعث سیال بودن و گسترش معنا در شعر شده و مفهوم خیالی به شعر می‌دهد. با ورود به طرز تفکر و زبان هر شاعر می‌توان تا حدودی به معنی نمادهای مورد استفاده در شعر او پی برد.

قبادی معتقد است: «نمادها عناصر عمده فرهنگ‌ها را می‌سازند و در ایران در طول تاریخ این نقطه مرکزی فرهنگ از طریق ادبیات ساخته شده و بروز پیدا کرده است. بنابراین نماد، شعر و فرهنگ سه بعد و پایه ملازم هویت و حقیقت تاریخ ایران به شمار می‌آیند.» (قبادی، ۱۳۸۶: ۶)

به نظر یونگ نیز، یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه‌ی خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه «ناخودآگاه» گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود و هیچ‌کس آمیدی به انجام این کار ندارد. «(یونگ، ۱۳۹۲: ۱۶) با توجه به اینکه، دو دلیل عمده سبب گرویدن شاعر به سخنان نمادین است: «مقتضیات هنری و شرایط سیاسی و اجتماعی، بی‌گمان، سخن ساده و صریح آن گاه که جامه‌ای نمادین بر تن می‌کند به دلیل ابتکار زیبایی و چند معنایی بودن سبب هنجارگریزی تصویری در زبان شاعر می‌گردد. سمبل فطرتاً مبهم و چند پهلو است.» (چدویک، ۱۳۷۸: ۱۷)

از این‌رو برای درک صحیح آن باید از زمینه‌های فکری و اجتماعی شاعر شناخت کامل داشت و گرنه درک درستی از نماد صورت نمی‌پذیرد. چرا که شاعر از نماد به عنوان ابزاری برای بیان اندیشه و عقاید خود استفاده می‌کند و این زمینه‌های فکری تأثیر مستقیمی در گزینش نمادهای شاعر داشته است. فرخزاد هم راه معاصران خود را در حوزه‌ی نمادگرایی ادامه می‌دهد یعنی استفاده از نماد برای بیان اجتماعی به سبب خفقان سیاسی و تأثیر برانگیز کردن مطلب را پیشرو راه خود قرار می‌دهد. هرچند او مسیر اعتدال را برمی‌گزیند و هیچ‌گاه افراط‌گریبان‌گیر شعرش نمی‌شود، به گونه‌ای که نمادپردازی افراطی سبب دشواری شعر او گردد و خواننده در وادی سردرگمی معلق بماند. نمادهای او در برگیرنده مضامین اجتماعی است و مملو از انتقادهای جامعه‌شناسانه می‌باشد.



۶. خاستگاه نماد

نمادها «برخاسته از سه منبع اصلی هستند: طبیعت، آیین‌های ملی و اساطیری، دین و مذهب.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۹۲) بررسی خاستگاه نمادهای شعری یک شاعر ما را کمک می‌کند تا هرچه بیشتر با شخصیت و تفکرات وی آشنا شویم. مثلاً شاعری که دارای اعتقادات دینی است سعی در استفاده از نمادهای دینی دارد و شاعر ملی‌گرا بیشتر از اساطیر و نمادهای ملی بهره می‌جوید و شاعران اجتماعی بیشتر از طبیعت الهام می‌گیرند. برخی از نمادها گاهی خیلی مهم هستند که جنبه فردی ندارند و طبیعت و سرچشمه‌شان جمعی است. مانند نمایه‌های مذهبی، افراد مؤمن سرچشمه این نمادها را الهی می‌دانند و ناشی از الهام. اما سرچشمه‌ی بسیاری از نمادهای ادبی، اعتقادات، اساطیر ملی و فرهنگ یک قوم است. «هر قومی برای بیان ایده‌ها و نگرش‌های اساطیری خویش، نمادهای ویژه‌ای دارند که برخاسته از تجربه‌های آیینی، تاریخی و سنتی آن قوم است و در نزد همه‌ی افراد آن قوم مفهوم مشترکی دارد.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

الف- نمادهای طبیعی

نمادهای طبیعی از «محتویات ناخودآگاه روان سرچشمه می‌گیرند و همین نکته مهم‌ترین تفاوت نماد است با بعضی ترندهای ادبی همچون استعاره، مجاز و کنایه. زیرا اینها، زادگان خودآگاهی هستند.» (کزازی، ۱۳۷۶: ۲۵۳)

شاعر پدیده‌های طبیعی را به کار می‌گیرد تا به مفهوم نامحسوسی که در ذهن دارد تجسم ببخشد و آن را قابل درک سازد. «طبیعت بهترین دست‌مایه و غنی‌ترین منابع را برای نمادپردازی در اختیار شاعران و نویسندگان نهاده و هر زمان عناصر تازه‌ای از گنجینه‌اش به هنرمندان هدیه می‌کند و آن گاه که این پدیده‌های طبیعی به صورت نماد ادبی در می‌آیند در واقع به یک «شی ادبی» بدل می‌شوند که از نمونه طبیعی خود فاصله می‌گیرند.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

ب- نمادهای شخصی

سمبل‌های شخصی، حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست. از این رو «برای خواننده تازگی دارد و فهم آن دشوار است تا آن که اندک اندک منتقدان آنها را برای خوانندگان معنی می‌کنند و مردم با آنها آشنا می‌شوند و شاعران مقلد در آثار خود از آنها استفاده می‌کنند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۱۳)

این دسته از نمادها ارزش هنری بیشتری نسبت به نوع قراردادی دارند و می‌توان آن‌ها را انعکاسی از روح، شخصیت و ویژگی‌های درونی شاعر دانست.



۷. استفاده از نمادهای تازه در شعر فروغ

نگاهی انسانی به پدیده‌ها، ضمن این که شعر فروغ را از تشخیص، بهره‌مند می‌سازد او را به راه نماد سازی نیز می‌کشاند. مظاهر طبیعت در شعر فروغ ناخواسته به صورت سمبل در می‌آیند و بار عاطفی و معنایی را به خود می‌پذیرند که از پیش نداشته‌اند. وی درک خاص خود را از پدیده‌ها به صورت هویتی برای پدیده‌ها در می‌آورد و کارکرد و قابلیت آنها را تا حد ابزاری مؤثر برای القا و انتقال مورد نظر خویش توسعه می‌بخشد. او از ظرفیت‌های مختلف واژه یا شیئی بهره می‌گیرد و آنها را چنان به کار می‌بندد که پیش از او گمان نمی‌رفت این واژه‌ها بتوانند از چنین ظرفیتی برخوردار گردند و دامنه‌ی آنها به بستری برای پذیرفتن معانی و مفاهیم مختلف تبدیل شود. روح شعر فروغ با سمبل‌های ویژه‌ی او هم‌خوانی یافته و آنها در ساختار شعرش توانسته‌اند به اجزایی که در خود بار مفاهیم بسیاری را جای می‌دهند و فروغ را یاری می‌کنند تا به وسیله‌ی آنها بتواند فضاهای تازه و بی‌سابقه‌ی شعر خویش را بیافریند. سمبل‌های فروغ با ذهن خواننده‌های او بیگانگی ندارند او از همان پدیده‌هایی که برای همه کس ملموس و آشناست، بهره می‌جوید اما ظرفیت‌های تازه‌ای را در آنها پدید می‌آورد که موجب آشنایی‌زدایی از ذهن خواننده می‌شود. زیرا که پدیده‌های آشنا را در قالب و حالتی تازه ظاهر می‌کند. سمبول‌ها حکم محوری در شعر فروغ دارند و دیگر اجزای شعر او را به خدمت می‌گیرند و آنها را در دایره‌ی خود قرار می‌دهند.

می‌دانیم که سمبول، فضاهای شعری را توسعه داده و با آن، مفاهیم شعر، امتداد می‌یابند و از دایره‌ی تنگ قرارداده‌ها و معیارهای تعیین شده فراتر می‌روند. بحث نماد یکی از تمایزهای آشکار شعر سپید و سنتی می‌باشد، شعر سپید با کنار گذاشتن نمادهای عرفانی و شخصی به کار رفته در شعر کهن و نیز نمادهای کلیشه‌شده‌ی نیمایی، در هر شعر به ساختن نمادی جدید می‌پردازد. فروغ برای بیان تفکرات و آرمان‌های خود و برای توسعه شعرش از این نمادها استفاده کرده تا هرکس به اندازه و خواست خود از شعرش فهمی را داشته باشد.

نمادگرایی در شعر فروغ با مجموعه «تولدی دیگر» شروع می‌شود و در شعرهای بعدی به کمال می‌رسد و در این مجموعه و در مجموعه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ بسیاری از عناصر و مظاهر طبیعت را به صورت نمادین در راستای بیان اندیشه‌های اجتماعی خود به کار می‌برد.

اشعار سیزده ساله‌ی فروغ از نظر چگونگی محتوای شعر، زبان و شکل یکی نیستند و می‌توان آنها را به دو دوره تفکیک کرد: دوره‌ی اول که در سال ۳۰ تا ۳۸ در سه کتاب /سیر، دیوار و عصیان منتشر شده‌اند بازتابی از جهان بیرون ندارند و در خواسته‌ها و ناکامی‌های شاعر محدود می‌شوند. شعر او در این سه مجموعه جنبه‌ی تغزلی و فردگرایی دارد. زبان و بیان هنوز در مرحله تکوین است و در هنر خود به کمال نرسیده است. اشعار او نشانگر این است که شاعر هیچ گرایشی به طرح مضامین اجتماعی و سیاسی عصر خود نداشته است. و فقط بر پایه عواطف و تمایلات



فردی است. در دوره‌ی دوم تحولی بنیادین رخ می‌دهد او خود و پیرامونش را می‌شناسد مفاهیم شعریش اجتماعی می‌شود و تصویر و زبان شعریش نیز حسی‌تر می‌گردد. این بار آگاهانه «برخورد جدید و درکی هوشیارانه از من را در ذهن تداعی می‌کند او یکباره خویشتن را از قیدهای شعری کهن رها می‌کند و بنا بر ضرورت تغییر محتوای اشعارش فرم و زبانی مشخص و مستقل بر می‌گزیند.» (عباسی، ۱۳۸۲: ۲۲۶) زمانی که فروغ از جنسیت جدا می‌شود و زبان فراجنسیتی می‌یابد درون مایه و هویت زبانی او تغییر می‌یابد و این تحول در صور خیال و تصویرگری او نیز تأثیر داشته است. اگر در گذشته تصاویر شعری سطحی و روایی بود در دوره بعدی به ذات اشیا دست می‌یابد. «محیط اصلی صور خیال در شعر او، شهر و زندگی شهری است و این هم با زبان شعرش - زبان متن جامعه - تناسب دارد و هم با جهان بینی مدرنش یعنی زبان شعر، جهان بینی و صور خیال شعر او، شهری و مدرن است. این هماهنگی اجزای شعر، همان چیزی است که انسجام شعر را پدید می‌آورد.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۴۶۲)

در شعر فروغ فضایی نمادین حاکم است. فروغ پس از آشنایی با اخوان و شاملو همان راهی را رفت که آنان پیموده بودند و آن حرکت از رمانتیسم به سمبولیسم سیاسی اجتماعی بود. فروغ با یاری گرفتن از نمادها سیری از ایستایی به سوی چندمعنایی را پشت سر گذاشته است.

۱-۷ نمادهای آرمانی

در بیشتر اشعار فروغ از عناصر طبیعی برای ساختن فضایی آرمانی استفاده می‌شود شاعر، عناصر طبیعی را بکار می‌برد تا با بکارگیری نماد، رویاهای نه چندان دور خود را به تصویر بکشد. که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

- ستاره: گاهی ستاره نماد شهر آرمانی است. فروغ برای رهایی از جهان پوچ به ستوه می‌آید و به ستاره پناه می‌برد به شهری آرمانی که می‌تواند دوران کودکی شاعر باشد.

«با من بیا/ با من به آن ستاره بیا/ به آن ستاره که هزاران هزار سال/ از انجماد خاک و مقیاس‌های پوچ زمین دور است.» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۱۸)

- آفتاب: آفتاب نیز گاهی نماد شهر آرمانی است. در شعر «دیوار» شاعر خود را زندانی دنیای پوچ می‌داند و در پی گریز از آن و رسیدن به شهر آرمانی است.

«عاقبت یک روز/ می‌گریزم از فسون دیده‌ی تردید/ می‌تراوم همچو عطری از گل رنگین رویاها/ می‌خزم در موج گیسوی نسیم شب/ میروم تا ساحل خورشید/ در جهانی خفته در آرامش جاوید» (همان: ۲۲۴)

گاهی خود آفتاب نماد مظاهر طبیعت است و اینگونه به تصویر کشیده می‌شود که؛

«به آفتاب سلامی دوباره خواهیم داد/ به جویبار که در من جاری بود/ به ابرها که فکرهای طولیم بودند.» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۴۱۰)



وصال و یکی شدن در اصل خویشتن، برای رسیدن به جامعه آرمانی، در سروده‌های فروغ نماد پیوستن به خورشید است. «نهایت تمام نیروها پیوستن است پیوستن/ به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نیرو.» (همان: ۴۶۵)

۲-۷ نمادهای شخصی شاعر

گاهی شاعر، برای تبیین افکار ذهنی خود دست به دامان نمادهای شخصی می‌گردد.

«من پری کوچک غمگینی را / می‌شناسم که در اقیانوس مسکن دارد / دلش را در یک نی لبک چوبین / می‌نوازد آرام آرام / پری کوچک غمگینی که / شب از یک بوسه می‌میرد / و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.» (حقوقی، ۱۳۷۹: ۲۵۳)

پری کوچک خود شاعر است و «اقیانوس» دنیای بزرگ اطراف شاعر می‌باشد که با نی لبک شعر رازهایش را می‌نوازد و بازگو می‌کند که پری کوچک از شوق عشق محبت می‌میرد و از آن زنده می‌شود.

«مثل این است که از پنجره‌ی / تک درختم را، سرشار از برگ / در تب سرد خزان می‌نگرم» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۲۹۱)

در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که «سمبلیسم درخت دلالت به زندگی، رشد، بارآوری و زایش دارد. درخت رمز حیات فنانشدنی و جاودانگی است، به نظر الیاده مفهوم «حیات بدون ممات» معادل «حقیقت مطلق» است و درخت سمبل چنین حقیقتی است. از آن جا که درخت ریشه در زمین و شاخ و برگ در آسمان دارد، نشانگر اتصال بین جهان‌های سه گانه: دوزخ و زمین و بهشت است. درخت هم چنین رمز طبیعت آدمی است (تساوی جهان اکبر و اصغر) و رمز روند پایان ناپذیر حیات (رشد و تحول) است.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۴)

باغچه نیز در ارتباط با درخت و چمنزار رمز زندگی کلی شاعر است. «کسی نمی‌خواهد / باور کند که باغچه دارد می‌میرد» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۲۸۰)

۳-۷ نمادهای آگاهی و پاکی

در شعر «سفرحجمی در خط زمان/ و به حجمی خط خشک زمان را آباستن کردن /حجمی از تصویری آگاه /که زمهمانی یک آینه بر می‌گردد.» (همان: ۲۵۲)

شاعر از راز جاودانگی می‌گوید او بعضی آدمیان را مانند احجامی (و نه خطوط) می‌بیند که می‌توانند زمانه بی‌ثمر خود را بارور کنند و این اندیشه را مانند بذری در وجود دیگران بکارند و با آینه وجودشان (در اینجا آینه نماد شفافیت و خود آگاهی) برای دیگران امکان اندیشه ورزی را فراهم آورند.

«حجم در آن جا ذهن و فکر آدمی است یعنی عمر او همان «مهمانی در آینه» است. و در این میان چیز پایدار فکر

است.» (جعفری، ۱۳۷۸: ۷۳۲)



می‌توان گفت که فرخزاد در شعر فتح باغ مانند آدم و حوا در آغاز صاحب باغ عدن بوده و مصون از فنا و نیستی. و در این شعر قصه را تغییر داده و تاریخ مرد سالاری را رد کرده و ما و من و تو سمبل «هماهنگی و تساوی کامل بین مرد و زن» حالت کاملاً مثبت پیدا کرده و مرد و زن مکمل و خالق این باغ شده‌اند.

وقتی فرخزاد می‌گوید: «همه می‌ترسند/ همه می‌ترسند، اما من و تو/ به چراغ و آب و آینه پیوستیم / او نترسیدیم» در اینجا چراغ و آب و آینه نماد و سمبل عقد و ازدواج است و هم‌چنین آب می‌تواند وسیله‌ای برای ایجاد تزکیه و کسب شهود به کار رود شهودی که به معرفی اتفاقات می‌پردازد که مبتلا به جامعه است. در شعر زیر آب متحول کننده است که جهت ایجاد تحولی چشمگیر در ادراک شاعر می‌باشد:

«برخاستم و آب نوشیدم/ و ناگهان به خاطر آوردم / که کشتزارهای جوان تو از هجوم ملخ‌ها چگونه ترسیدند.»
(فرخزاد، ۱۳۷۵: ۳۶)

در شعر «آیه‌ی تاریکی» آب را به عنوان نماد مصونیت و پاکی به کار برده است :
«همه هستی من آیه تاریک/ که تو را در خود تکرار کنان / به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد/ من در این آیه تو را آه کشیدم آه/ من در این آیه تو را / به درخت و آب و آتش پیوند زدم.»
در ادامه می‌گوید: «سخن از گیسوی خوش بخت من است / با شقایق‌های سوخته/ و درخشیدن عریانی مان / مثل فلس ماهی‌ها در آب/ سخن از زندگی نقره‌ای آواز است / که سحرگاهان فواره‌ی کوچکی می‌خواند.»
عشق در اینجا از عشق‌های معمولی معنی‌دارتر است لیکن کاملاً جسمانی ابراز می‌شود. موهای گوینده سمبل «جذابیت» اوست که بدن‌های ماهی‌ها در آب و رابطه‌ی عاطفی در دو خط آخر این بند طوری توصیف می‌شود که کاملاً صمیمی و بی‌گناه جلوه دارد.

«دست‌هایم را در باغچه می‌کارم/ سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم/ و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم / تخم خواهند گذاشت» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۱۵۳)

دستان جوهری «سمبل آفرینش ادبی» باید رسالت این تولد دیگر را به دوش بکشند. او می‌داند که پرستوهای اندیشه‌اش عقیم نمی‌مانند و همواره زایا و بارور در عرصه‌ی آفرینش در پرواز خواهند بود.

آینه سمبل تخیل، وهم و اندیشه است. از نظر فلاسفه، وسیله خوداندیشی و انعکاس جهان است. معمولاً آینه و آب به هم مربوط می‌شوند؛ زیرا آب هم خاصیت انعکاس دارد و جهان در خود آگاهی انسان منعکس می‌شود. «تمام روز در آینه گریه کردم / بهار پنجره ام را/ به وهم سبز درختان سپرده بود» (همان: ۲۴۰)



۴-۷ نمادهای حقیقت و آزادی

در ابیات زیر نیز میتوان به نمادهای حقیقت و آزادی دست یافت؛ «همه می‌دانند / همه می‌دانند / ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان، ره یافته‌ایم / ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم / در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام / او بقا را در یک لحظه‌ی نامحدود / که دو خورشید به هم خیره شدند» (همان: ۲۴۷)

سیمرغ پرنده افسانه‌ای جاودان است که در ادبیات عرفانی نماد حقیقت، خداوند و کمال خویشتن است. فروغ آن چه را در تخیلات و زبان شخصی فردی خود مناسب می‌داند جهت زنده کردن لحظه‌ای یا تجربه‌ای یا عقیده‌ای وارد شعرش می‌کند؛ بدون این که از عکس‌العمل حافظان ارزش‌های سنتی و فرهنگی دغدغه‌ای داشته باشد. در بند دیگر در همان شعر از عقاب، خرگوش و صدف استفاده می‌کند که هر کدام از این‌ها در قلمرو خود نماد آزادی و زیبایی هستند:

«ما در آن جنگل سبز سیال / شبی از خرگوشان وحشی / و در آن دریای مضطرب خونسرد / از صدف‌های پراز مروارید / و در آن کوه غریب فاتح / از عقابان جوان پرسیدیم که چه باید کرد.» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۲۴۶)

در ادامه حقیقت را در گلی گمنام و تجربه‌ی زندگی را در باغچه که محدودیت ندارد و مانند حقیقت اصلی زیبایی و عشق که در خورشید (نماد روشنایی و عدم محدودیت) است جستجو می‌کند.

گاه نیز آفتاب، عرصه و نماد حضور حقیقت مطلق است. در روز قیامت در حضور خورشید همه چیز آشکار می‌شود.

«ما مثل مرده‌های هزار هزار سال به هم می‌رسیم و آن‌گاه / خورشید بر تباهی اجسادمان قضاوت خواهد کرد.» (همان: ۴۲۷)

۵-۷ نمادهای امید و روشنایی

پنجره، رمز امید، نور، روشنی، اشراق، آینده و وسیله‌ی ارتباط است. فروغ پنجره را خیلی دوست دارد و اسم یکی از شعرهای او «پنجره» است. پنجره تنها وسیله‌ی ارتباط او با جهان خارج است، گاهی پنجره را به معنی چشم و ذهن به کار می‌برد و گاهی رمز خود شاعر است: «انگار / آن شعله‌ی بنفش که در ذهن پاک پنجره‌ها می‌سوخند / چیزی جز تصور معصومی از چراغ نبود.» (همان: ۲۶۳)

«پنجره رمز نفوذ و سرایت و هم‌چنین فاصله است و چون معمولاً چهارگوش است، معانی رمزی آن عقلانی و زمینی است. پنجره هم سمبل خودآگاهی است.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۱۰)

«اگر به خانه‌ی من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار / او یک دریچه که از آن به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت بنگرم.» (همان: ۳۶۸)



در شعر «آن روزها» آفتاب نماد حیات و امید و یادآور ایام خوش زندگی است. «آن روزها رفتند/ آن روزهای مثل نباتاتی که در خورشید می‌پوسند/ از تابش خورشید، پوسیدند» (همان: ۳۶۵)

آفتاب نماد زندگی است. در اشعار فروغ وقتی سخن از اوضاع نابسامان اجتماعی به میان می‌آید خورشید نماد حیات است که مرده و سرد شده و انسان امروزی با آن بیگانه است. «آن‌گاه خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت.» (همان: ۳۶۱)

ستاره در ادبیات، نماد امید و خوشبختی است و اشاره به پولک‌های لباس عروسی هم دارد. «هرگز آرزو نکرده‌ام / یک ستاره در سراب آسمان شوم» (همان: ۲۳۱) در اشعار فروغ معنایی نمادین دارد. گاه ستاره، نماد امید و روشنایی است.

«مرا دگر رها مکن / مرا از این ستاره‌ها جدا مکن» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۰) فروغ به نامردمی‌ها و ظلم و ستمی که مشاهده می‌کند معترض است به همین دلیل ستاره را که نماد روشنایی است خاموش می‌داند.

«اینجا ستاره‌ها خاموشند / اینجا فرشته‌ها همه گریانند / اینجا شکوفه‌های گل مریم / بی‌قدرتر ز خار بیابانند» (همان: ۲۴۹)

چراغ رمز امید، خوشبختی، عشق است «اگر به خانه‌ی من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار / بویک دریچه که از آن / به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت بنگرم» (همان: ۲۳۱)

۶-۷ زبان نمادین برای بیان مسائل دردناک و تجربه‌های شخصی

شاعر آگاه به نابسامانی‌های جامعه، گاه برای بیان حوادث تلخ زندگی خود از زبانی نمادین بهره می‌جوید: در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» آب دریا را کشنده می‌داند.

«نگاه کن که در اینجا / زمان چه وزنی دارد / ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌چوند / چرا مرا همیشه ته دریا ننگه می‌داری» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۲۱) وزن زمان و فشار حاصل از آن همچو فشاری است که در اعماق تاریک دریا ایجاد می‌شود هم‌نشینان شاعر در این فضای تیره و سرد ماهیانی گوشت خوارند - انسان‌های فرصت طلب - که وجود او را می‌جویند و زندگی‌اش را به جهنمی تبدیل می‌کنند و اعماق دریا رمز وجود است.

باد در اشعار فروغ معمولاً «سمبل» ویرانی است:

در کوچه باد می‌آید / این ابتدای ویرانیست / آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند / باد می‌آمد. « (همان: ۲۷۱) در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»: «در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند / و باد، باد که گویی / در عمق گودترین لحظه‌های تیره‌ی همخوابگی نفس می‌زد / حصار قلعه‌ی خاموش اعتماد مرا / فشار می‌دادند / و از شکاف‌های



کهنه، دلم را به نام میخواندند» (همان: ۱۷۹) باد رمز آگاهی و وسیله یادآوری است، دوران زندگی زناشویی را به یاد می‌آورد که برای او بسیار تلخ است.

واژه‌ی شب نیز در شعر فروغ از بسامد بالایی برخوردار است. در سراسر دیوان فروغ شب نماد تیرگی روزگار خود بوده است و هرچه از دفتر اول دورتر می‌شویم این تیرگی بیشتر می‌شود. در ابیات زیر شب نماد اوضاع نابسامان فردی است:

«شب تیره و ره دراز و من حیران/ فانوس گرفته او به من راه/ بر شعله‌های بی شکیب فانوسش/ وحشت زده می‌دود نگاه من» (همان: ۲۳۸)

مرگ اندیشی بر ذهنش سایه گسترده و زندگی را سرشار از ویرانی و هراس می‌بیند او که از عشق به نومییدی رسیده فریاد بر می‌آورد که:

«در شب کوچک من افسوس/ باد با برگ درختان می‌عادی دارد/ در شب کوچک من دلهره‌ی ویرانی ست.» (همان: ۳۰۷)

در اشعار زیر شب نماد اوضاع نابسامان اجتماعی است:

«پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد/ و زمین باز می‌ماند از چرخش» (همان: ۳۰۸)

فروغ خود را در دام سیاهی‌ها گرفتار می‌بیند و راه برون‌شدی نمی‌یابد. تکرار از ویژگی‌های شعر اوست. مهم‌ترین کاربرد تکرار در شعر تأکید بر موضوع و اصرار برای رساندن پیام به گوش مخاطب است. شب نیز می‌تواند نماد آغاز آفرینش باشد و شاعر آرزوی بازگشت به خویشتن خویش دارد:

«من از کجا می‌آیم؟/ من از کجا می‌آیم؟/ که این چنین به بوی شب آغشته‌ام.» (همان: ۴۳۳)

فرخزاد زندگی امروز ما، آدم‌ها و اشیا را می‌بیند؛ و گرچه آن‌ها را با کلمات ساده بیان می‌کند. ولی جهان‌بینی خاصی در همان سادگی عرضه می‌شود. در سایه‌ی کلماتش، بینشی جهانی، به چشم می‌خورد. گاهی سادگی شعرش از این سرچشمه می‌گیرد که بین تجربیات روزمره‌ی ما و چیزی که او به صورت شعر در می‌آورد، فاصله‌ای وجود ندارد.

«توجه و دقت هنرمند، در بازتاب تجربه‌ها و دید شخصی، خود او است که باعث تغییر استعاره‌ها، ریتم و ترکیب مجموع شعر و نیز واژه‌های شاعرانه می‌گردد. در شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» زندگی خانواده را می‌توان سمبل کل جامعه دانست همچنان که حیاط خانه‌ی ما سمبل سرزمین ماست که در آستانه نابودی و انفجار به خود است. پدر، مادر، خواهر و برادر نماینده‌ی اقشار مختلف جامعه‌ی بیمار و منزوی ما هستند. فروغ در این شعر با بیان زندگی‌نامه‌وار شعرش و با تعمیم خوی و خصلت‌ها یا کاراکترها، به خلق نوعی تیپ پرداخته است تا شعرش گویای یک واقعیت عام اجتماعی باشد طنزی تلخ که با حس همدردی شاعر درآمیخته است. «این شعر بازتاب موقعیت حاد اجتماعی سرزمین ماست؛ و از آن جذاب‌تر، و مهم‌تر ذهن تحلیلی اوست. که با دقت و ژرفکاو، روحیه‌ی مسلط بر جامعه



شهری، زوال سنت‌های اخلاقی و اجتماعی؛ جاذبه‌های زندگی مصرفی و بورژوازی نوکیسه‌ای را تحلیل می‌کند که الگوی آرمانی - ایده‌آل قشرها و طبقات فرودست تر شده است.» (آزاد، ۱۳۷۶: ۲۷۰)

فروغ در زمینه‌های متعددی، تجربیات خصوصی خود را در عشق، زندگی، شکست، به صورت تجربه‌های عمومی بیان کرده است از این رو نه تنها در زمان ما بلکه تا صدها سال دیگر هم همواره کسانی با شعر او زندگی خواهند کرد. او سخنگوی بسیاری از ماست که چون او می‌بینیم و می‌اندیشیم اما چون او گفتن نمی‌توانیم.

«تمام روز در آینه گریه می‌کردم/بهار پنجره‌ام را/به وهم سبز درختان سپرده بود/تنم به پیله‌ی تنهایی‌ام نمی‌گنجید...» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۲۴۰)

شاعر وقتی سخن از عشق و دل خود می‌گوید معمولاً وجه مشترکی بین خود و دیگران که از لحاظ عشقی شکست خورده‌اند یا جفاده‌ی و وفا ندیده‌اند، می‌بیند.

«شرمگین چهره‌ی انسانیش /کوبه‌کو در جستجوی جفت خویش / می‌دود، معتاد بوی جفت خویش /جویدش گه‌گاه و ناباور از او جفتش اما سخت تنهاتر از او/ هردو در بیم و هراس از یکدیگر/ عشقشان، سودای محکومانه‌ای / وصلشان، رؤیای مشکوکانه‌ای» (همان: ۲۲۰)

در شعر «تنها صداست که می‌ماند» و این صدا، شعر است و عشق، «گوئی بازتاب این کلام بلند حافظ است که: از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر /بادگاری که در این گنبد دوار بماند.» (آزاد، ۱۳۷۶: ۲۷۰) آن چه در مجموعه‌ی آثار فروغ جلب نظر می‌کند «جوهر شعری است و نمودار آن است که وی دارای روح و قریحه‌ای است شاعرانه. حساسیت وی در برابر مشاهدات و محیط اطراف و تجربه‌های عاطفی یا اجتماعی همه از چنین خصیصه‌های حکایت می‌کند.» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۴۹۴)

نمونه‌های زیر بر خورد فطرت لطیف او را با محیط، اشیاء و مظاهر گوناگون حیات نشان می‌دهد.

«آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهای سالم و سرشار/ آن آسمان‌های پر از پولک...» (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۸۴)

«می‌توان هم چون عروسک‌های کوکی بود/ با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید/ می‌توان در جعبه‌ای ماهوت/ با تنی انباشته از کاه...» (همان: ۲۰۸)

«آه، اگر راهی به دریاییم بود/ از فرو رفتن چه پرواییم بود؟/ گر به مردابی ز جریان ماند آب/ از سکون خویش نقصان یابد آب/ جانش اقلیم تباها شود/ ژرفنایش گور ماهی‌ها شود...» (همان: ۲۲۱)

سخن از زندگی نقره‌ای آوازی است/ که سحرگهان فواره‌ی کوچک می‌خواند/ ما در آن جنگل سبز سیال/ شبی از خرگوشان وحشی» (همان: ۲۴۶)

این چند قسمت که نقل شد هریک در موضوعی و قالبی متفاوت و پاره‌ای از یک شعرست اما در همه آن‌ها نحوه‌ی دید، برداشت، پرش تخیل و طرز تعبیر شاعرانه است. پیداست نگارنده شاعری است که هر چیز را با نظر خاص خود



برانداز می‌کند و حاصل دریافت ذهنی او و تجربه‌ی عاطفی و صورخیال که در خاطرش جان می‌گیرد که دارای ماهیت شعری است، بنابراین ما در برخورد با آثار فروغ با شاعری صاحب ذوق سر و کار داریم و شعر او ما را به عوالم تازه‌ای می‌برد. زبانی نمادین که گویای هویت درونی اوست. «در تولدی دیگر، سردی، تاریکی شب، سکوت، تنهایی، مرداب، مردگی و امثال آن‌ها نماد مظاهر نامطلوب و مورد انتقاد است و گرمی، روشنی، روز، فردا، گفتن و سرود، عشق، دریا، دریچه، باغ، چراغ، آب، آینه، سبزه، گل، باران، پرواز و نظایر آن‌ها نمودار امید و شور و نشاط و حرکت و بهبودست..» (همان: ۴۹۸)

شعرهای فرخزاد در مسیر خود فلسفه و سیاست، هر دو را به یک نسبت درک و مطرح کرده است به همین دلیل شعر او هرگز تا به آخر همه عناصر گذشته‌ی تفکر را از دست نمی‌دهد، بلکه آن‌ها را با عناصر تازه در هم می‌آمیزد و همین آمیختگی از او پلی می‌سازد بین دو تفکر دو نسل شاعر.

در شعر «ایمان بیابوریم به آغاز فصل سرد» فروغ با مهارت عجیبی اوضاع اجتماعی مردم جامعه و سطح فکری آن‌ها را به نمایش می‌کشد حتی گاهی تونلی به تاریخ می‌زند و آن چه را که می‌بیند به نمایش می‌کشد و ریشه‌یابی می‌کند. شعر او در حقیقت سیر و سلوکی نمادین است که زندگی و خود او را به یک تغییر کیفی و یک تکامل آرمانی هدایت کرده است درک دردهای فردی او را به ابعاد اجتماعی‌اش رهنمون می‌سازد.

«و این منم/ زنی تنها/ در آستانه‌ی فصلی سرد/ در ابتدای درک هستی آلوده‌ی زمین/ و یاس ساده و غمناک آسمان/ و ناتوانی این دست‌های سیمانی» (همان: ۲۶۱)

این درک تنهایی او را به یک تنهایی ابدی به تنهایی بشر می‌کشانند و ذات خلاق و حس نیروی شدید زندگی او را به یک شعور اجتماعی گذر می‌دهد. در برابر تصور تنهایی ابدی، احساس و حتی تنهایی اجتماعی آشکار می‌شود تصور و آرمان آزادی را گرایشی ملموس در رابطه‌ی انسان و جهان می‌شناساند و شعر او ترکیبی از واقعیتی تلخ و دردمند با امکان اعتلا و رهایی انسان می‌شود. خواص فرهنگی سنتی و خصلت‌های باز دارنده، در آغاز شعرهای فروغ حالت فردی داشته است و گله‌ها و عصیان او از یافتن کسی است که بتواند با او در آمیزد. اما این عصیان کم کم برای شکستن موانع اجتماعی و فرهنگی به کار می‌رود.

«عشق چون در سینه‌ام بیدار شد / از طلب پا تا سرم ایثار شد / این دگر من نیستم، من نیستم / حیف از آن عمری که با من زیستم» (همان: ۲۰۳)

«یک پنجره برای دیدن / یک پنجره برای شنیدن / یک پنجره که مثل حلقه چاهی / در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد / باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ ...» (همان: ۲۷۵)



فروغ ریاکاری مردم را می‌بیند و آن را درک می‌کند ولی در باورش نمی‌گنجد چرا مردم و جامعه این قدر عجیبند. فروغ همه این‌ها را در شعرهایش فریاد می‌کشد. ولی در نهایت بهت و حیران زده به آسمان خیره می‌شود و از او چهره‌ای نمادین می‌سازد:

«سلام ای شب معصوم! سلام ای شبی که چشم‌های گرگ‌های بیابان را/ به حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد بدل می‌کنی/ و در کنار جویبارهای تو، ارواح بیدها/ ارواح مهربان تبراها را می‌بویند/ من از جهان بی تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم/ و این جهان به لانه ماران مانند است/ و این جهان پر از صدای حرکت پاها می‌بویست/ که هم‌چنان که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند.» (همان: ۲۶۷)

و در جایی دیگر:

«انسان پوک / انسان پوک پر از اعتماد/ نگاه کن که چشم‌هایش / چگونه وقت خیره شدن می‌درند.» (همان: ۲۶۸)

معانی تازه اجتماعی و نگاه نو به پدیده‌های پیرامون با زبانی نمادین، در سروده‌های فروغ همواره نمایان است.

«ای دو چشمانت چمنزار من / داغ چشمت خورده بر چشمان من / پیش از اینت گر که در خود داشتم / هر کسی را تو نمی‌انگاشتم / درد تاریکیست درد خواستن / رفتن و بیهوده خود را کاستن / سر نهادن بر سیه دل سینه‌ها / سینه آلودن به چرک کینه‌ها / در نوازش، نیش ماران یافتن / زهر در لبخند یاران یافتن / در نهادن در کف طرارها / گم شدن در پهنه بازارها» (همان: ۲۰۱)

در این اشعار زشتی طلب بیان شده است.

«می‌توان هم چون عروسک‌های کوکی / باد و چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید / می‌توان در جعبه ای ماهوت / با تنی انباشته از گاه / سال‌ها در لابلای تور و پولک خفت / می‌توان با هر فشار هرزه‌دستی / بی سبب فریاد کرد و گفت / «آه» من بسیار خوشبختم» (همان: ۲۰۸)

فرخزاد در اشعار بالا مردم را به روشن بینی دعوت می‌کند و هشدار می‌دهد که گول ظواهر را نخورند و همه این‌ها را نه به صورت مستقیم بلکه با تصویری نمادین و غیرمستقیم بیان می‌کند. شعر و عشق هر دو نیرویی است که آدمی را به خودآگاهی می‌رساند و او این خودآگاهی را برای حرکت می‌طلبد و به وسیله‌ی شعر می‌خواهد دیده‌ی درون خود و بیرون جامعه را به زندگی واقف کند و با هستی پیوند بزند.

«شب سیاهی کرد و بیماری گرفت / دیده را طغیان بیداری گرفت / دیده از دیدن نمی‌ماند، دریغ / دیده پوشیده نمی‌داند، دریغ / رفت و در من مرگزار کهنه یافت / هستیم را انتظاری یافت / آن بیابان دید و تنهائیم را / ماه و خورشید مقوائیم را» (همان: ۲۱۹)

اوج قدرت فروغ در آرمان‌گرایی نمادینش، در شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» و در «ایمان بیاوریم» در امیدش به آمدن یک نفر، یک مبشر آینده، یا یک آفریننده‌ی فردا را می‌شود احساس کرد، این شخص اسطوره‌ای نیست



بلکه از میان خود مردم است، و آن چه می‌کند بیرون از دایره ادراک و احساس و امکان آدمی نیست، او هم چون بتی پرستیدنی نیست و بیرون از فهم بشر نمی‌باشد بلکه فقط با آمدنش می‌خواهد عدالت را بین همه تقسیم کند بلکه وجودش، تصور آمدنش، از اینجا نشأت می‌گیرد که آدمی هرچند گرفتار نیز باشد به همدلی و هم‌رنگی و هم‌زبانی با او بیندیشد. آرزوی رهایی بشر، هیچگاه فرخزاد را رها نکرده است و در آخر به این نتیجه رسیده است که :

«کسی می‌آید / کسی می‌آید / کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست، در / صدایش با ماست / کسی که آمدنش را / نمی‌شود گرفت / و دست‌بند زد و به زندان انداخت / کسی که در زیر درخت‌های کهنه یحیی بچه کرده است ...»
سفره را می‌اندازد / او نان را قسمت می‌کند / او پیسی را قسمت می‌کند / او باغ ملی را قسمت می‌کند / او شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند ...» (همان: ۲۹۱)

۸- نتیجه

در ادبیات نماد، یکی از صور خیال است و از تصویرهای پویایی شمرده می‌شود که باعث گستردگی و سیال بودن معنا و مفاهیم در شعر می‌گردد. فروغ فرخزاد از شاعران معاصر است که مهمترین ویژگی شعرش، کاربرد نماد در توصیف دغدغه‌ها و مسائل شخصی و اجتماعی است. اشعار فروغ در سه مجموعه اول شعرش، بسیار خام و از هم گسیخته است و در مجموعه «تولد دیگر» به سوی تکامل پیش می‌رود و در شعر «ایمان بی‌اوریم به آغاز فصل سرد» پختگی و انسجام به نهایت اوج خود می‌رسد. او به تبعیت از شاعران معاصر خود سخنانش را در لفافه‌ای از نماد و در هاله‌ای از ابهام بیان کرده و با بهره‌گیری از صور خیالی و نمادین در شعر، با مردمانش به گفتگو نشسته است. وی به دلیل تسلط کامل و وافی بر زبان و ادبیات بسیاری از نمادهای کهنه و سنتی را به شیوه‌ی نوین ابراز کرده است. شعر او از نظر گستردگی و بکارگیری نمادهای جدید اهمیت ویژه‌ای دارد. در بیشتر نمادهای خود از طبیعت الهام می‌گیرد. شب بیشترین بسامد را در شعر او دارد. وی از شب که همچون سایه بر روحیات شخصی و بر جامعه سیاسی و اجتماعی او سایه‌گسترده سخن بر زبان می‌راند. و در جستجوی وسیله ارتباطی به بیرون یعنی پنجره تلاش می‌کند او از آفتاب و ستاره‌های سخن می‌راند که معانی و مفاهیم خاصی دارند معانی همچون: امید، آگاهی، پاکی، ... اغلب نمادهای او بیان فردیت اوست. نمادهای اجتماعی او به مرگ، سیاهی، زوال اشاره دارد. نمادهای او از حالت ایستایی به سمت هرمنوتیک و چندمعنایی سوق دارند. و باعث ایجاد ابهام و پیچیدگی معانی می‌گردند.

منابع



- آزاد، م، (۱۳۷۶) پری شادخت شعر. تهران: نشر ثالث.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴) رمز و داستانهایی رمزی در ادب فارسی. چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی.
- داد، سیما (۱۳۹۰) فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی، تهران: انتشارات مروارید.
- جعفری، عبدالرضا (۱۳۷۸) فروغ فرخزاد. تهران: نشر تنویر.
- جلالی، بهروز (۱۳۷۷) جاودانه زیستن، در اوج ماندن (فروغ فرخزاد) تهران: مروارید.
- چدویک، چالز (۱۳۷۸) سمبلیسم. ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۹) شعر زمان ما، تهران: نگاه.
- رید، نولین (۱۳۷۱) انسان در عصر توحش. ترجمه‌ی محمود هاشمی، تهران: چشمه.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۳) چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴) نگاهی به فروغ فرخزاد، تهران: انتشارات مروارید.
- (۱۳۷۹) بیان، تهران: میترا.
- (۱۳۸۱) مکتبهای ادبی، نشر قطره.
- عباسی، بتول (۱۳۸۲) به آفتاب سلامی دوباره خواهیم داد، تهران: نشر علم.
- کزازی، م (۱۳۷۶) رویا، حماسه و اسطوره، تهران: نشر مرکز.
- کوپر، جی. سی (۱۳۹۲). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر. تهران: انتشارات سخن.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۵) دیوان اشعار فروغ فرخزاد، با مقدمه بهروز جلالی. تهران: انتشارات مروارید.
- قبادی، حسینعلی (۱۳۸۶) آیین آیین، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹) چشمه‌ی روشن، تهران: انتشارات علمی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۲) انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانی، تهران: انتشارات جامی.



Symbolism in poems of Frough Farrokhzad

Zeynab Rahmanian¹

Lila adlparvar²

Abstract :

This research investigates the function of symbolism in Farrokhzad poetry and her approach to the symbol. Symbol is one of the methods of deviation and de-familiarization in poetry. In this way, the poet alienates the meaning that is repeated to the reader. Thus it causes extending the meaning of the text and its explicability. The complexity and lack of clarity in expressing the symbol has made it one of the most artistic imagery. Poets and writers have used this feature of the symbol to express their social and political ideas. Frough Farrokhzad is a contemporary poet who has used symbols and symbolic myths to express her ideas. The present research, which has been conducted through an analytical-descriptive method, suggests that she has employed symbols in the creation of her poems for deepening, ambiguity and semanticization of her poetry. Her symbols include social themes and sociological criticisms.

Keywords: Farrokhzad, poem, symbol, natural symbols, personal symbols

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹ . persian language and litreature, litreature and humanity Saience university Payam noor Khoy, .khoy , Iran.Email: zeynab_4527@yahoo.com

² . persian language and litreature, litreature and humanity Saience university Azad eslami,Khoy,Iran.Email:lilaadlparvar@yahoo.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۶، بهار ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

جلوه های بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی

دکتر لیلا عدل پرور^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۱۹

چکیده:

بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی دانشی است که با آن زیبایی‌های سخن آشکار می‌شود. رفیق اصفهانی از شاعرانی است که صنایع معنوی بدیعی مورد توجه وی بوده و برای زیبایی آفرینی و آراستن کلام خود در حد اعتدال از آرایه‌های بدیع معنوی در شعر خود بهره برده است. نگارنده در پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی از دیدگاه زیبایی‌شناسی به تعیین و بررسی آرایه‌های بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی، می‌پردازد. پرسش اصلی پژوهش این است که آرایه‌های بدیعی مهم به کار رفته در دیوان وی کدامند؟

با بررسی اشعار رفیق اصفهانی در می‌یابیم که آرایه‌های بدیع معنوی نقش بسزایی در ایجاد تصویرها و زیبایی کلام وی داشته است. وی برای بیان افکار و اندیشه‌های خود علاوه بر صور خیال از سایر صنایع بدیعی مانند: ایهام، التفات، تجاهل العارف، تجرید، تفریق، جمع و تقسیم، تنسیق الصفات، تلمیح، طباق، لف و نشر، مبالغه، مراعات النظیر و... برای آراستن کلام خویش، بهره برده است.

واژگان کلیدی: رفیق اصفهانی، بدیع معنوی، دیوان اشعار، صور خیال

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی مرکز خوی. خوی، ایران. Email: adlparvar12@gmail.com



۱. مقدمه

علم بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی؛ علمی است که از وجوه تحسین کلام بحث می کند و مجموعه شگردهایی است که کلام عادی را تبدیل به کلام ادبی می کند. آرایه های بدیعی که موجب زیبایی و دگرگونی کلام می شوند در کتاب های بدیعی به دو دسته؛ صنایع لفظی و صنایع معنوی، تقسیم شده اند. آرایه های بدیع لفظی در ایجاد نظم و توازن موسیقایی نقش مهمی به عهده دارند، اما در بدیع معنوی سخن از آرایه هایی است که موجب تخیل و در نتیجه آفرینش شعر می شوند و حسن و تزئین کلام، مربوط به معنی شعر است، مثل بهره گیری شاعر از عناصر صورخیال (استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه) و آرایه هایی مثل؛ ایهام، تضاد، تلمیح، مراعات النظیر و ... که از جلوه های بدیع معنوی در شعر به شمار می آید.

واکاوی و بررسی بدیع معنوی در متون نظم و نثر، اهمیت فوق العاده ای در زیبایی شناسی آثار ادبی دارد و موجب شناخت میزان نوآوری، تعیین ارزش هنری اثر ادبی و درک سبک شناسی شعر شاعر می شود. رفیق اصفهانی از شعرای قرن دوازدهم هجری است که در بیان افکار و اندیشه ها با زبانی شاعرانه از دانش بدیع معنوی استفاده ی فراوانی برده است. وی از زمره شاعرانی است که از تتبع و پیروی از سبک هندی چشم پوشیدند و از شیوه متقدمان پیروی کرده و به ساده نویسی روی آوردند. در مورد دیوان رفیق اصفهانی تاکنون تحقیقی صورت نگرفته و از دید پژوهشگران، در پرده اغماض مانده است. از جمله آثاری که به زندگی، آثار و سبک شعری وی پرداخته است، مقدمه دیوان خود شاعر است که به قلم احمد کرمی نوشته شده است. لذا در این مقاله نویسنده بر آن است، ضمن معرفی شاعر، به تحلیل و بررسی بدیع معنوی در دیوان وی بپردازد، تا هنرنمایی شاعر از چشم انداز زیبایی شناسانه، مورد توجه ادبا و اهل تحقیق، به علوم بدیعی و بلاغی قرار گیرد. روش تحقیق به صورت کتابخانه ای و توصیفی و تحلیلی است. پس از مطالعه کتب بدیعی فارسی و مقالاتی که در این زمینه نوشته شده است، دیوان رفیق اصفهانی، به دقت و با تأمل خوانده شده و ابیات استخراج، آرایه های بدیع لفظی در دو بخش صور خیال و سایر آرایه های بدیعی تقسیم بندی، و در هر بخش، به ترتیب الفبایی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. پرسش اصلی پژوهش این است که آرایه های بدیعی مهم به کار رفته در دیوان رفیق اصفهانی کدامند؟ و با توجه به اینکه رفیق اصفهانی از شعرای قدیمی و ساده نویسی پیروی کرده است، آیا در بهره گیری از صور خیال نیز به سادگی کلام توجه داشته و یا در شعر وی ایهام و پیچدگی به چشم می خورد. برای پاسخ به پرسش پژوهش «جلوه های بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی» تحلیل و بررسی می شود.

بدیع و آرایه های بدیعی از موضوعاتی است که همواره مورد توجه پژوهشگران در عرصه ی زبان و ادبیات فارسی قرار گرفته و تحقیقات فراوانی در این زمینه انجام گرفته است.

۲.۱. پیشینه ی پژوهش

علاوه بر کتاب هایی که درباره علم بدیع و فنون بلاغت تألیف شده است، مقالاتی نیز درباره بدیع معنوی به چاپ رسیده است. از جمله پژوهش هایی انجام شده؛ مقاله ای با عنوان «صنایع بدیعی در شعر نو» است که در سال (۱۳۹۰)



توسط استاد پورنامداریان و ناهید طهرانی به چاپ رسیده است. علی محمدی و غلامرضا حیدری (۱۳۹۴) مقاله «بررسی جلوه های بدیع معنوی در دیوان پروین اعتصامی» در همایش جستارهای ادبی منتشر کرده اند. در سال (۱۳۹۱) زینب کاظمی از پایان نامه ی خود با عنوان «زیبایی شناسی قصاید قآنی» دفاع کرده و مقاله ای نیز با عنوان «بررسی جلوه هایی از بدیع معنوی در دیوان مختاری غزنوی» در سال (۱۳۹۵) توسط شیرین بقایی ارائه شده است. اما در مورد بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی تاکنون تحقیقی انجام نشده است، لذا برای آشنایی بیشتر با این شاعر، تحقیق در این مورد ضروری به نظر می رسد، در این مقاله پس از معرفی مختصر شاعر صنایع بدیع معنوی در دیوان وی مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت.

۱.۳. معرفی رفیق اصفهانی

رفیق اصفهانی از شعرای قرن دوازدهم هجری و از پیروان سبک بازگشت ادبی است. «محمد حسین رفیق که گاه تذکره نویسان وی را «ملا حسن» نامیده اند، به سال ۱۱۵۰ هجری در شهر اصفهان ولادت یافته و به سال ۱۲۲۶، در همان دیار بدرود زندگی گفته است. مؤلف تذکره روشن در احوال او می نویسد: «... با آنکه از نوشت و خواند بهره نداشت شعر خوب می گفت...» ولی این سخن مؤلف تذکره ی روشن با مطالعه شعر رفیق پذیرفتنی نیست، زیرا شعر وی می رساند که وی دست کم تا آن مایه که بتواند در سخن خویش برخی صناعات ادبی را به کار برد، از دانش بهره داشته است و کسب دانش تا بدین پایه نیز بی خواندن و نوشتن بعید می نماید.» (اصفهانی، ۱۳۶۳: ص چهارمقدمه)

در نیمه ی دوم قرن ۱۲ هجری نهضتی در شعر فارسی شروع شد، شاعرانی چون؛ شعله اصفهانی، مشتاق اصفهانی و... که اکثراً از اهل اصفهان بودند، پیشگامان حرکت نو ادبی شدند. این گروه به یکباره از سبک هندی دست شستند و از سبک کلام فصحای قدیم خراسانی و عراقی پیروی کردند. رفیق اصفهانی نیز، از شاگردان مشتاق اصفهانی و یکی از جمله همین جماعتی است که در هنر شاعری به تتبع از آثار متقدمان و سخن سرایانی چون سعدی، معتقد بوده است، لذا کلام وی ساده و دلپذیر و بدون ابهام و پیچیدگی می باشد. هدف نگارنده در این پژوهش، تعیین و انتخاب آرایه های بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی با استفاده از کتب بدیع معتبر فارسی است.

۲. بدیع معنوی در دیوان رفیق اصفهانی

بدیع معنوی فنونی هستند که با ارتباط بین کلمات و اجزای کلام از طریق معنی، باعث زیبایی و افزایش موسیقی کلام می شوند. در این نوع زیبایی کلام به معنی بستگی دارد و الفاظ نقشی ندارند. (اسفندیار، ۱۳۸۸: ۱۹)

بنابراین هر شگردی که معنی و مضمون سخن را پرورده و پرداخته سازد، تا ذهن و ذوق آن را بیشتر و بهتر بپسندد و بپذیرد، آرایه درونی و معنوی خواهد بود. (راستگو، ۱۳۸۲: ۸)

صنایع معنوی بدیع طبق آنچه که در کتب بدیعی به آن اشاره شده است بسیار است، که مهم ترین آن عناصر صور خیال (استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز) می باشد. آرایه هایی که موجب تخیل و در نتیجه آفرینش شعر می شوند.



به خاطر اهمیت صور خیال در شعر، در این مقاله ابتدا عناصر چهارگانه صور خیال در دیوان رفیق اصفهانی تحلیل و بررسی می‌شود:

۲.۱. صور خیال:

واکوی صور خیال یکی از راه‌های تشخیص افتراق و اشتراک آثار ادبی است، لذا بررسی صور خیال در شعر شاعران، اهمیت زیادی از نظر زیبایی‌شناسی دارد. شفیع کدکنی درباره اهمیت صور خیال می‌نویسد: «صور خیال، رمز شناخت شاعر و راهیابی به دنیای ذهنی اوست، شیوه بیان برگرفته از مفهوم کهن خیال است، ولی در تعریف امروزی، تصرف ذهنی شاعر را در مفهوم طبیعت، و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت است.» (شفیع کدکنی، ۱۳۶۶: ۲)

رفیق اصفهانی در دیوان خود از هر چهار عنصر خیال بهره برده است که در این بخش به ترتیب الفبائی مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۲.۱.۱. استعاره: یکی از عواملی که شاعر با به کارگیری آن می‌تواند نقش خیال‌انگیزی را در اثر خویش به کمال رساند استعاره است. «شاعر در استعاره واژه‌ای را به علاقه‌ی مشابهت به جای واژه‌ی دیگری به کار می‌برد.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳)

استعاره از دیرباز مورد عنایت کامل و همه‌جانبه‌ی علمای علم بیان بوده است. رفیق اصفهانی نیز در دیوان خود از این عنصر خیال برای تصویرآفرینی بهره برده است. استعاره به دو نوع مصرّحه و مکنیه تقسیم می‌شود:

۲.۱.۱.۱. استعاره‌ی مصرّحه:

تشبیهی است که از آن فقط مشبه‌به، به جا مانده باشد، به این نوع استعاره، استعاره‌ی مصرّحه یا تصریحیه با تحقیق می‌گویند. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۴۶)

اغلب استعاره‌های به کار رفته در دیوان رفیق اصفهانی استعاره‌ی مصرّحه است که مشبه‌به ذکر و مشبه محذوف است؛ مثل: (گل، ص ۱۱) (مه، ص ۲۲) (لعبت چین، ص ۲۳) (سرو راستین، رشک سهی قدان، ص ۲۴) (سرو باغ زندگی، ص ۳۳) (بت غنچه دهن، ص ۸۶) که همگی استعاره از معشوق می‌باشد و (لعل، ص ۸۰) استعاره از لب سرخ (معشوق و نرگس مست، ص ۹۷) استعاره از چشم خمار است. اغلب استعاره‌ها از نوع قریب می‌باشد که مخاطب به راحتی به معنی استعاره‌ی پی می‌برد. مثل نمونه‌های ذیل:

با غیر دیدم آن صنم سیم ساق را از رشک بر وصال گزیدم فراق را
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۴)

هستم ز کوی آن بت گل پیرهن جدا نالان چو بلبل‌ی که بود از چمن جدا
(همان، ۹)



به داغ لاله رویان زاده ایم و تا دم مردن
بود چون لاله مهر داغ ایشان بر جبین ما را
(همان، ۹)

صنم سیم ساق، بت گل پیرهن و لاله رویان؛ هر سه استعاره مصرحه است.

۲.۱.۱.۲. استعاره مکنیه:

«در این نوع استعاره مشبه را ذکر می‌کنند و برای این که این تخیل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملائمت آن جاندار را در کلام ذکر می‌کنند. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۵۵) استعاره مکنیه در دیوان رفیق اصفهانی به ندرت به کار رفته است. و تصویر کهنه در شعر او دیده می‌شود، مثل دست اجل و دستبرد حادثه در بیت زیر:

قبای هستیم دست اجل گو بی تو چاک ای دل
ز دامن تا گریبان وز گریبان تا بدامن کن
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۸۰)
از دستبرد حادثه در زیر خاک به
در پای یار سر که نباشد چو خاک پست
(همان، ۳۰)

۲.۱.۲. تشبیه:

یکی از مباحث مهم بیان و بدیع است. رشید و طواط تشبیه را چنین تعریف می‌کند: «این صفت چنان بود که دبیر یا شاعر چیزی را به چیزی مانند کند در صفتی از صفات.» (وطواط، ۱۳۶۲: ۴۲) به عقیده برخی نویسندگان در بین عناصر صور خیال، تشبیه از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. عبدالقادر جرجانی در اهمیت تشبیه و دیگر صور خیال می‌گوید: «نخستین و شایسته‌ترین چیزی که باید در آن به طور کامل اندیشیده و دقت شود، بررسی درباره ی تشبیه و استعاره است.» (جرجانی، ۱۳۶۱: ۱۶) رفیق اصفهانی نیز، در دیوان خود برای زیبایی آفرینی کلام خود از تشبیه بهره برده است، مانند نمونه‌های ذیل:

تو سرو سرکشی و من آن ساده باغبان
کاندیشه می کنم که ثمر می دهی مرا
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۰)
غم او در دل ویران من جای
بسان گنج در ویرانه دارد
(همان، ۵۹)

تشبیه از جهات مختلف تقسیم بندی می‌شود از آنجا که بررسی همه ی انواع تشبیه، در این مقال نمی‌گنجد، از تشبیهات به کار رفته در دیوان رفیق اصفهانی از انواع تشبیه از نظر تعدد طرفین، بررسی شده و از هر کدام، نمونه‌هایی آورده می‌شود:

۲.۱.۲.۱. تشبیه بلیغ:



در این نوع تشبیه فقط مشبه و مشبه‌به ذکر می‌شود و ادات و وجه شبه محذوف می‌باشد. «زیباترین و رساترین شکل تشبیه است، چرا که ادعای همانندی و اشتراک بین مشبه و مشبه‌به، در این نوع از تشبیه قوی‌تر است.» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۴: ۸۸)

اضافه‌های تشبیهی؛ «نهال آرزو»، «نخل انتظار»، «نخل قد»، «دام زلف»، «دام جسم»، «طایر روح»، «مرغ دل» و «طایر جان» در ابیات زیر، از نوع تشبیه بلیغ می‌باشد.

نهاد آرزویم را و نخل انتظارم را	نباشد غیر برگ زرد و نارد جز بر حسرت
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۵)	
گذشت و هرگز از آن میوه مراد نچیدم	به باغبانی نخل قد تو عمر عزیزم
(همان، ۱۷۰)	
از دام جسم طایر روحم پریده باد	گر جز به دام زلف تو گیرد دلم قرار
(همان، ۸۱)	
در قفس کرد و یکی از قفس آزاد نکرد	ای بسا مرغ دل و طایر جان کان صیاد
(همان، ۹۹)	

۲.۲.۱.۲. تشبیه تفضیل:

تشبیهی است که «در آن شاعر بعد از تشبیه چیزی به چیزی، وجه تفضیل و برتری و ترجیح مشبه را بر مشبه‌به پیدا کند.» (تاج الحاوی، ۱۳۸۳: ۳۹)

در دیوان رفیق اصفهانی، تشبیه تفضیل بیشتر از سایر اقسام تشبیه به کار رفته است. در ابیات زیر، رخ، قد و روی مشبه است که رفیق اصفهانی به مشبه‌به‌های ماه، سرو و گل تشبیه کرده و مشبه را به مشبه‌به برتری داده است:

رخى بهتر ز ماه بدر صدبار	قدى صد بار از سرو روان به
گل روئى که گویی لوحش الله	ز گل نیکوتر و از ارغوان به
	(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۰۳)

و نمونه‌های ذیل که همگی از نوع تشبیه تفضیل می‌باشد، که شاعر معشوق خود نسبت را به مشبه‌به، برتری داده است.

آن مهرى و آن مهى که در حسن	چون مهر و مهست صد غلامت
	(همان، ۴۹)
ای گل از عارض تو گشته خجل	سرو پیش قد تو پا در گل
ای به رخ رشک لعبتان خطا	ای به قد غیرت بتان چگل
	(همان، ۱۴۱)



از رخس هم گل شود شرمنده و هم نسترن
وز قدش هم سرو گردد منفعل هم ارغوان
(همان، ۱۸۸)

۳.۲.۱.۲. تشبیه جمع:

«یعنی برای یک مشبه، چند مشبه به بیاورند.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۲۰)
رفیق اصفهانی در بیت زیر مشبه (معشوق خود را) به سرو چمن، گل گلزار، ماه فلک و آفتاب گردون تشبیه کرده است. شاعر برای یک مشبه چهار مشبه به، آورده است:
در چمن سروی و در گلزار، گل بر فلک ماهی، به گردون آفتاب
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۵)
یا در بیت زیر برای یک مشبه (نگار من) سه مشبه به؛ حور، فرشته و پری ذکر کرده است:
جمال حور و کمال فرشته طرز پری نگار من همه دارد، دگر چه کم دارد
(همان، ۱۰۷)

۴.۲.۱.۲. تشبیه مشروط:

تشبیهی است که «در آن شاعر با شرط یا شروطی مشبه را به مشبه به مانند می‌کند.» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۴: ۱۰۹) مثل نمونه‌های ذیل:
بود اگر با قد موزون آفتاب چون تو بود ای تو به رخ چون آفتاب...
چون تو بود ای ماه از تو روی زرد داشت گر این طره شبرنگ، ماه
داشت گر این لعل میگون آفتاب (رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۵)
رفیق اصفهانی، آفتاب را به شرط داشتن لعل میگون و قد موزون و ماه را به شرط داشتن طره ی شبرنگ (طره زلف، موی پیشانی) به معشوق خود تشبیه کرده است.

۵.۲.۱.۲. تشبیه مفروق:

تشبیهی است که «هر مشبه با مشبه به خود همراه است.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۱۹) مانند تشبیهات: «گل عارض»، «مه رخ»، «رخت جنت» و «قدت طوبی» در ابیات ذیل که شاعر هر مشبه را در کنار مشبه به خود آورده است:
گلی چو آن گل عارض مهی چو آن مه رخ نه بر زمین بود و نه بر آسمان باشد
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۶۹)
رخت جنت قدت طوبی است گفتم حدیثی خوب و حرف راست گفتم
(همان، ۱۷۶)



آن عارض چون هلال شد بدر آن قد چو نارون روان شد
(همان، ۱۰۵)

۲.۱.۶. تشبیه ملفوف:

«تشبیهی که در آن، شاعر چند مشبه با هم آورد و چند مشبه به را با هم می‌آورد که به طریق لف و نشر، هر مشبه بهی با مشبه خود ارتباط دارد. (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۴: ۱۰۵)

شب قدرست و روز عید با هم سیه شام خط و صبح بناگوش
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۲۹)

شب قدر و روز عید مشبه به می‌باشد که از طریق لف و نشر با مشبه‌های، خط سیه و بناگوش ارتباط دارد. یا در

بیت زیر:

به گلشن بگذرد گر با چنین قد و چنان عارض شود شرمند سرو و گل از آن قد و از آن عارض
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۳۱)

قد و عارض (مشبه) با مشبه به خود سرو و گل از طریق لف و نشر ارتباط دارد.

یادم از روی تو و کوی تو آمد هر گاه بی تو سیر گل و نظاره گلشن کردم
(همان، ۱۷۱)

شاعر می‌گوید: سیر گل روی تو و نظاره ی گلشن کوی تو را به یاد من آورد، هر مشبه به وسیله لف و نشر با مشبه به ارتباط دارد.

۲.۱.۷. تشبیه تلمیحی:

«تشبیهی که درک وجه شبه آن در گرو آشنایی با اسطوره و داستانی است. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۹) تلمیح در لغت به معنی از گوشه ی چشم اشاره کردن است. در اصطلاح «آن است که متکلم در نظم یا نثر، اشاره نماید به قصه‌ای معروف یا مثلی مشهور، به طوری که معنی مقصود را قوت دهد.» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۶۶) رفیق اصفهانی به خاطر آشنایی با قصص قرآنی و وقایع دینی برای زیبایی آفرینی کلام خود از تشبیهات تلمیحی قرآنی استفاده کرده است، مانند نمونه‌های ذیل:

یوسف صفت ز شهر سفر کرده یار من یعقوب وار مانده به بیت الحزن غریب
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۴)

بیت اشاره دارد به کلبه ی احزان حضرت یعقوب در فراق حضرت یوسف

تو آن نگار مسیحا دمی که می‌خواهد مسیح از قدح آفتاب با تو خورد
(همان، ۷۳)



بیت اشاره دارد به معجزه ی دم شفا بخش عیسی مسیح

بوی پیراهن یوسف شنود بار دگر گر به یعقوب رسد نکهت پیراهن تو
(همان، ۱۹۹)

بیت تلمیح دارد به بوی پیراهن یوسف که سبب بینا شدن یعقوب شد.

به حسرت ای پری می دانی از کویت چسان رفتم چسان آدم ز جنت رفته بیرون آنچنان رفتم
(همان، ۱۵۰)

بیت تلمیح دارد به داستان رانده شدن حضرت آدم از بهشت

گاهی شاعر به وسیله ی تشبیه تلمیحی، به داستان‌های عاشقانه چون لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و فرهاد و

شیرین اشاره کرده است، مانند نمونه‌های زیر:

عزیز من چو یعقوب و زلیخا تو را عاشق بسی از مرد و زن هست
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۴)

قصه لیلی و شیرین شنوم چون جایی درد مجنون و غم کوه کنم می سوزد
(همان، ۷۲)

گر پر شود از لیلی و شیرین همه عالم مجنون خدا دادم و فرهاد و خدا داد
(همان، ۸۴)

۳.۱.۲. کنایه:

در لغت به معنای پوشاندن و پوشیده سخن گفتن است. «در اصطلاح شیوه ی بیان سخن، به گونه‌ای است که شنونده مستقیم با معنا برخورد نیابد بلکه نخست یک معنا و سپس معنای دیگری از همان کلام به چنگ آورد که مقصود اصلی گوینده است.» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۸۰)

ارزش زیباشناختی کنایه آن است که سخن درست، با درنگ و تلاش ذهنی می‌باید، سرانجام به معنای پوشیده و فرو پیچیده در کنایه راه برد و راز آن را بگشاید، از این روی گفته‌اند، کنایه رساتر از آشکارگی در سخن است. (کزآزی، ۱۳۸۶: ۱۵۶)

رفیق اصفهانی در اشعار خود، به وفور از کنایه استفاده کرده است. کنایاتی مثل: (آتش به جان افکندن، ص ۲۶) (چین در جبین فکندن، ص ۲۳) (پا در گل ماندن، ص ۲۹) (دل ز جان کندن و دامن کشان: ص ۳۰) (رخت کشیدن، ص ۸۰) که اغلب کنایه ها، کنایه از فعل است و قریب (واسطه ها بین منی حقیقی و مجازی اندک است) که فهم معنای کنایه آنها راحت و آسان است. مانند نمونه‌های ذیل:

هم شست دست از دل و هم کند دل ز جان هر کس چو من به دست کسی پای بست گشت
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۷)

دست از دل شستن و دل ز جان کندن: هر دو عبارت کنایه از نا امید شدن، چشم پوشیدن و دست کشیدن می

باشد.



پای بست گشتن: کنایه عاشق شدن و گرفتار شدن

هزار خار جفا در دلم شکست از تو همان به دل ز توام خار خار، بسیار است
(همان، ۲۰)

خار خار: کنایه از غم و اضطراب

دلم از حسرت لعلت خون شد تا کیم خون به جگر خواهی کرد
(همان، ۸۰)

دل خون شدن: کنایه از سخت آزردن خاطر شدن

خون به جگر کردن: کنایه از رنج و تعب فراوان دادن می باشد.

۲.۱.۴. مجاز:

از آرایه های بیان است که در ادبیات بسیار کاربرد دارد «در لغت مصدر میمی است به معنی گذشتن و عبور کردن، و در اصطلاح؛ استعمال لفظ است در غیر موضوع له به مناسبت معنی اصلی یا قرینه ای که بفهماند مراد معنی حقیقی کلمه نیست» (همایی، ۱۳۶۸: ۱۷۲)

استعمال مجاز در دیوان رفیق اصفهانی کاربرد اندکی دارد و فقط در چند بیت «کف» مجازاً به معنی «دست» به کار رفته است، که مجاز مرسل به علاقه ی جزئیّت می باشد که شاعر جزء (کف) را گفته و کل (دست) را اراده کرده است. مثل نمونه های زیر:

ز پا اندازدم اندوه دوران گرنه یک ساعت به دستم شیشه ای یا بر کفم پیمانه ای باشد

(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۵۲)

من نه آن رندم که تا جان در بدن دارم دمی ساغر صهبا نهم از کف سبوی می ز دوش

(همان، ۱۲۲)

۲.۲. سایر آرایه های بدیع معنوی:

رفیق اصفهانی علاوه بر عناصر صور خیال، از آرایه های دیگری چون؛ ارسال المثل، ارضاد و تسهیم و... بهره برده است که به ترتیب الفبائی از هر کدام نمونه هایی ذکر می شود:

۲.۱.۲. ارسال المثل:



آن است که عبارت نظم یا نثر را به جمله‌ای که مثل یا شبیه مثل و متضمن مطلبی حکیمانه است بیاریند. (همایی، ۱۳۶۸: ۲۹۹) مثل عبارت؛ کار از کار گذشتن و دل به دل راه داشتن که رفیق اصفهانی به طریق آرایه «ارسال المثل» در ابیات ذیل به کار گرفته است:

کنون ز لطف بنه مرهمی و گرنه چه سود ز کار چون گذرد کار زخم کاری ما
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱)

آگه ز رفیق بودی ار بود راه از دلها به سوی دلها
(همان، ۶)

گر درست است این که دارد دل خیر از دل چرا ترک من کردی تو و من همچنان می خواهم
(همان، ۳۳)

۲.۲.۲. ارساد و تسهیم:

چنان است که اول کلام بر آخر آن دلالت داشته باشد. (تقوی، ۱۳۷۱: ۲۴۰) در مصراع دوم ابیات زیر شنونده با شنیدن الفاظ اول مصراع می‌تواند قافیه و کلمات پایانی مصراع را حدس زند.

گر رفت جان و جسمم شد خاک آستانت جسمم فدای جسمت جانم فدای جانت
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۷)

دوری از یاران و مهجور از دیار بر تو آسانست بر من مشکل است
(همان، ۲۹)

داغ تو و درد تو هست مرا خوش که هست مرهم من داغ تو درد تو درمان من
(همان، ۱۸۲)

۳.۲.۲. التفات:

در اصل به معنی چپ و راست نگرستن و روی برگرداندن به سوی کسی یا چیزی است و در اصطلاح آن است که در سخن از غیب به خطاب یا برعکس از خطاب به غیب منتقل شوند و این عمل از لطایف تفنن ادبی است. (همایی، ۱۳۶۸: ۲۹۹) هر دو شیوه ی التفات از غیب به خطاب و از خطاب به غیب مورد توجه رفیق اصفهانی بوده است. وی در ابیات زیر التفات از خطاب به غیب کرده است:

کم کن جفا به عاشق خود شاه من که او سلطان عالمست اگر چه گدای توست
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۳۴)

التفات از خطاب (کم کن) به غیب (او سلطان عالمست)



به عشق کوش که کار آزمودگان گویند
که کار دهر بجز عشق جمله بیگاریست
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۵۰)

التفات از خطاب (کوش) به غیب (گویند)
دست افشان رفتی و بر باد رفت
کوه صبر من چو کاه از دست تو
(همان، ۱۹۲)

التفات از خطاب به غیب (رفت)
و در برخی موارد التفات از غیب به خطاب است مثل نمونه زیر:
قامتی را که قیامت ز قیامش خیزد
از پی قتل من افراخته ای یعنی چه
(همان، ۲۰۴)

التفات از غیب (خیزد) به خطاب (افراخته‌ای)

۲.۲.۴. ایهام :

«در لغت به معنی به گمان و وهم افکندن است، در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری بکار برند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود.» (همایی، ۱۳۶۸: ۲۶۹) رفیق اصفهانی در دیوان خود از این آرایه، در ابات زیر، بهره برده است:

پس از آن چشم به نقش رخ شیرین نگشود
بعد از این گوش به افسانه فرهاد نکرد
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۰۰)

کلمه «شیرین» که دو معنی دارد معنی نزدیک خوشایند و دلنشین و معنی دوم ایهام دارد به نام معشوقه ی خسرو پرویز.

راند ناکامم ز پیش خود رفیق
دور از او من کامرانی چون کنم
(همان، ۱۷۰)

کلمه «رفیق» ایهام دارد معنی نزدیک تخلص و نام شاعر و معنی دور به معنی دوست و معشوق است.
عزیز من چو یعقوب و زلیخا
تو را عاشق بسی از مرد و زن هست
(همان، ۱۴)

کلمه «عزیز» ایهام دارد معنی اول عزیز و گرمی و در ارتباط با یعقوب و زلیخا ایهام دارد به یوسف که عزیز مصر بود.

۲.۲.۵. تجاهل العارف:



یعنی «متکلم تجاهل (خود را نادان ساختن) کند، برای نکته‌ای مثل: مبالغه، توبیخ و غیر اینها.» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۳۹) مانند ابیات زیر که رفیق اصفهانی، به خاطر مبالغه در بی توجهی معشوق و کینه و بیداد وی، وانمود کرده است که وی را نمی‌شناسد:

این چین فکنده در جبین کیست این غیرت لعبتان چین کیست
این کیست به دست تیغ بیداد این توسن کین بزیر زین کیست
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۳)

در بیت زیر نیز شاعر به خاطر مبالغه در توصیف معشوق تجاهل کرده که آیا این زیبا روی، حور و پری است که به شکل انسان ساختند؟

یارب آن حور است مثل آدمی یا پری را شکل انسان ساختند
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۸۸)

۲.۲.۶. تجرید:

یعنی متکلم از نفس خویشتن، یکی را مانند خود انتزاع کند و او را طرف خطاب خود قرار دهد. (همایی، ۱۳۶۸: ۲۹۸) رفیق اصفهانی در بیت آخر همه ی غزلیاتش، در تخلص شعری خود را مخاطب قرار داده است، مانند نمونه‌های ذیل:

مرا با یار، یارای سخن نیست رفیق ار نه به یارم صد سخن هست
(همان، ۲۷)
بود به کیش تو گر دوستی گناه رفیق یقین که از همه کس بیشتر گنه دارد
(همان، ۷۴)
بخت یاری کند و یار شود یار رفیق غم بسیار مخور اندوه بسیار مدار
(همان، ۱۱۰)

۲.۲.۷. تشخیص:

«هر گاه خصوصیات انسانی برای اجسام غیر ذی روح قائل شوند، تشخیص یا تشخص گویند.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۵: ۷۳) رفیق اصفهانی در اشعار خود گاهی به اشیای بی‌جان خصوصیات انسانی بخشیده است. مانند مخاطب قرار دادن نسیم صبح، خجل گشتن گل، پا در گل ماندن سرو و آتش به خرمن بلبل زدن باد صبا، در ابیات زیر:

گردی ز کوی یار بیار ای نسیم صبح کان توتیای دیده تار است بس مرا
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۱)



ای گل از عارض تو گشته خجل سرو پیش قد تو پا در
گل
(همان، ۱۴۱)

آتش زند به خرمن بلبل ز تاب رشک باد صبا چو افکند از روی گل نقاب
(همان، ۱۴۱)

۲.۲.۸. تفریق:

در لغت پراکندن است، و در اصطلاح؛ آن است که میان دو چیز تفریق کند، بی آنکه جمع کرده باشد. (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۴۱) در بیت زیر شاعر ادعا کرده که چون سرو خرام و جلوه‌های ندارد پس شباهتی به قامت معشوق ندارد، هم چنین معشوق گلی است که گل باغ، بوی او و لاله، فاقد رنگ وی می‌باشد.

چون قامت او کجا بود سرو نه جلوه و نه خرام دارد
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۸۷)

یارب چه گلی ای گل رعنا که در این باغ نه بوی تو دارد گل و نه رنگ تو لاله
(همان، ۲۰۲)

۲.۲.۹. تنسیق الصفات:

آن است که «برای کسی یا چیزی صفات متوالی ذکر کنند.» (حسن زاده، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

مانند بیت زیر دیوان رفیق اصفهانی که شش صفت متوالی برای معشوق خود آورده است:

قدش نهال سرکشی رویش فروزان آتشی شیرین لبی لیلی وشی سنگین دلی مه پاره ای
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۰۹)

یا در بیت زیر شاعر سه صفت متوالی برای «دلبر» ذکر کرده است:

تویی آن دلبر بدخوی شادی کاه غم افزا که من خود را ندیدم شاد دیگر تا تو را دیدم
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۷۳)

۲.۲.۱۰. جمع با تقسیم:

اول دو یا چند چیز را جمع کرده و بعد از آن تقسیم نمایند. (حسن زاده، ۱۳۸۵: ۹۳) مانند بیت زیر که شاعر جان و دل را در مصراع اول جمع و در مصراع دو تقسیم کرده است و بین مصراع اول و دوم ارتباط بوجود آورده است:

به جان و دل مرا پیوند از آن است که دردت در دل و داغت به جان است
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۳۹)

یا در بیت زیر «من و دل» را در زاری کردن جمع کرده و در مصراع دوم تقسیم:



من و دل زار چنانیم که شب ها نکنند
مردم از زاری من خواب من از زاری دل
(همان، ۱۳۹)

یا در نمونه زیر کاکل و رخسار و قد مایه رشک گلشن (جمع) و در مصراع دوم تقسیم شده است:
تو رشک گلشنی با کاکل و رخسار و قد ای گل
قدت سرو است و رخسارت گلست و کاکلت سنبل
(همان، ۱۳۸)

۲.۲.۱۱. سیاقه الاعداد:

آن است که «چندین چیز را به صورت متوالی ذکر کنند و سپس یک فعل بیاورند.» (حسن زاده، ۱۳۸۵: ۷۸) مانند ابیات زیر که رفیق اصفهانی در بیت اول؛ برای هفت کلمه مصراع اول، فقط یک فعل (میگذارم) آورده است و در بیت دوم در مصراع دوم برای چهار کلمه یک فعل (نمود) آورده است.

طاعت و عقل و شکیب و صبر و هوش و جان و دل
همزبان و هم نشین و همدم و همراز خویش
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۷۳)

بیزبانی را زبان دانی نمود از روی لطف
میگذارم جمله را پیش تو تنها میروم
(همان، ۱۲۳)

۲.۲.۱۲. لفّ و نشر:

«لفّ در لغت به معنی پیچیدن و نشر به معنی گستردن است و در اصطلاح فنّ بدیع آن است که ابتدا چند چیز را در کلام بیاورند، آنگاه چند امر دیگر از قبیل صفات یا افعال بیاورند که هر کدام از آنها به یکی از چیزها که در اول گفته اند، راجع و مربوط باشد، اما تعیین نکنند که کدام یک از آن امور به کدام یک از آن اشیاء بر می گردد، بلکه آن را به فهم و ذوق شنونده باز گذارند. کلماتی را که در اول آورده اند لفّ و اموری را که به آنها بر می گردند نشر می گویند.» (همایی، ۱۳۶۸: ۲۷۹) لفّ و نشر به دو قسم تقسیم می شود:

۲.۲.۱۲.۱. لفّ و نشر مرتب:

آن است که امر اول از نشر، به لفظ اول از لفّ و همچنان دوم به دوم و سوم به سوم، راجع باشد. (همایی، ۱۳۶۸: ۲۹۸) مانند بیت زیر:

پامال کرده سرها وز دست برده دلها
پای گران رکابت دست سبک عنانت
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲۸)

سر و دست لفّ می باشد که در مصراع دوم به صورت نشر، به مصراع اول بر می گردد:
تا کی از اشکم و تا چند زآهم شب و روز
دیده پرآب، سینه پر آتش باشد
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۵۱)



اشک و آه در مصراع اول لفّ می باشد که به صورت مرتّب، با مصراع دوم ارتباط مشخص شده است؛ از اشک دیده پرآب و از آه سینه پر آتش است.

کردی از لطف و جور روشن و تار غیر را مجلس و مرا محفل
(همان، ۱۴۱)

از لطف و جور، مجلس غیر را روشن و محفل مرا تار کردی؛ ارتباط به صورت مرتب می باشد.

۲. ۱۲. ۲. لفّ و نشر مشوش: آن است که به ترتیب نباشد. مانند بیت زیر که قدّ به طوبی و روی به حور به صورت مشوش، مربوط شده است.

هر جا که حور و طوبی گویند پیش چشمم قدّت شود مجسم، رویت مصور آید
(همان، ۷۰)

۲. ۱۳. مبالغه و اغراق:

آن است که در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده روی کنند. (همایی، ۱۳۶۸: ۲۶۲)

مانند نمونه های ذیل که رفیق اصفهانی در کثرت گریه ی خود مبالغه کرده است:
ابر بهار، گریه من گر به کوی تو بید خجل ز دیده خونبار من شود
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۵۴)

از بحر چشم ریخته ام بس که بی تو آب از آب چشم خود به گرداب مانده ام
(همان، ۱۶۶)

سیل سرشکم گذشت از سر افلاک کو نوح که تا بنگرد موجّه طوفان من
(همان، ۱۸۲)

یا در بیت زیر که شاعر در توصیف قامت معشوق مبالغه کرده که با قیام معشوق قیامت به پا می شود:

قامتی را که قیامت ز قیامش خیزد از پی قتل من افراخته ای یعنی
چه

(همان، ۲۰۴)

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۲. ۱۴. مطابقه:

که آن را «طباق» و «تضاد» نیز خوانند و «تطبیق» و «تکافو» هم گویند؛ آن است که بیاورند در کلام دو چیز متقابل را، خواه تقابل ایجاب و سلب باشد یا غیر آن. (گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۶۴) این آرایه در ابیات بسیاری از رفیق اصفهانی به



کار رفته است، کلمات متضاد بسیاری مانند: دوست و دشمن، تلخ و شیرین، زهر و شکر، خاص و عام، جفا و وفا، شب و روز، پیر و جوان و... در مقابل هم قرار گرفته‌اند:

به خویش دشمن و با خصم دوستیم، رفیق
طریق دشمنی اینست و دوستاری ما
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۲)

این حرف تلخ زان لب شیرین چه می زنی
زهر از چه در میان شکر می دهی مرا
(همان، ۱۰)

هم فتنه خاص گشت و هم عام
هم آفت پیر و هم جوان شد
(همان، ۱۰۵)

۱۵.۲.۲. مراعات النظیر:

«آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند خواه تناسب آنها از جهت هم‌جنس بودن باشد و خواه تناسب آنها از جهت مشابهت یا تضمّن و ملازمت باشد.» (همایی، ۱۳۸۱: ۲۵۷) رفیق اصفهانی در دیوان خود این صنعت را به کار گرفته است، از جمله در ابیات زیر:

نیست با صیاد الفت بهر آب و دانه ام
کرده پا بست قفس ذوق گرفتاری مرا
(رفیق اصفهانی، ۱۳۶۳: ۱۰)

صیاد، دانه، قفس، گرفتاری و پابست با هم تناسب دارند.

آتش زند به خرمن بلبل ز تاب رشک
باد صبا چو افکند از روی گل نقاب
(همان، ۱۷)

آتش، خرمن، بلبل باد صبا و روی گل با هم تناسب دارند.

به طبیب من بیمار که گوید که تو را
جان به لب آمده، دلخون شده، بیماری هست
(همان، ۳۸)

طیب، بیمار، بیماری و دلخون ملازم هم هستند.

بگشا گره از زلف گره گیر که عشاق
دل‌های خود از زلف پریشان تو یابند
(همان، ۹۲)

گره، زلف، گره گیر و پریشان با هم تناسب دارند.



۳. نتیجه گیری:

رفیق اصفهانی از شعرای نیمه ی دوم قرن دوازدهم هجری است. اشعار وی به پیروی از سبک شعرای متقدم ساده و روان و فاقد تعقید و پیچیدگی می باشد. صنایع معنوی بدیعی مورد توجه شاعر بوده و برای زیبایی آفرینی و آراستن کلام خود در حد اعتدال از آرایه های ادبی در شعر خود بهره برده است. عناصر صورخیال در کانون توجه قرار گرفته و انواع تشبیه مثل؛ تشبیه بلیغ، جمع، ملفوف، مفروق، تفضیل و... در دیوان وی به کار رفته است. تشبیهات وی ساده و محسوس می باشد. استعاره مصرّحه بیشتر از استعاره مکنیه در دیوان وی به چشم می خورد. استعاره ها از نوع قریب می باشد که شنونده در دریافت آن محتمل زحمتی نمی شود. هم چنین کنایه های به کار رفته جزء کنایه های متدوال و عامیانه می باشد که به راحتی مخاطب معنی آن را در می یابد و مجاز کمتر از سایر عناصر خیال کاربرد دارد و از انواع مجاز فقط مجاز جزئیت (ذکر جز و اراده کل) به چشم می خورد.

رفیق اصفهانی، علاوه بر صور خیال با آرایه های دیگر بدیع معنوی چون، ایهام، التفات، تجاهل العارف، تجرید، تفریق، تقسیم لف و نشر، مبالغه، مراعات النظیر و... کلام خود را مزین کرده است که بیانگر آشنایی وی با فنون بلاغت و صناعات ادبی می باشد. وی در بیان افکار و اندیشه های خود با زبانی شاعرانه از آرایه های بدیع معنوی استفاده فراوانی برده است.



منابع

- اسفندیار، هوشمند. (۱۳۸۹) **عروسان سخن** (نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع)، تهران: فردوس.
- اصفهانی، رفیق. (۱۳۶۳) **دیوان**. به کوشش احمد کرمی، تهران: سلسله نشریات ما.
- تاج الحلاوی، علی بن محمد. (۱۳۸۳) **دقایق الشعر**. تصحیح سید محمد کاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.
- تقوی، نصرالله. (۱۳۱۷) **هنجار گفتار** (در فن معانی و بیان و بدیع فارسی). تهران: چاپخانه مجلس.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۱) **اسرار البلاغه**. ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- حسن زاده، شهریار. (۱۳۸۳) **بدیع ساده در ادب فارسی**، خوی: انتشارات قراقوش.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۸۲) **هنر سخن آرایبی** (فن بدیع)، تهران: سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳) **شعر بی دروغ شعر بی نقاب**، تهران: انتشارات جاویدان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶) **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰) **بیان**، تهران: انتشارات فردوسی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶) **بدیع**، انتشارات پیام نور.
- علوی مقدم، محمد. و اشرفزاده، رضا. (۱۳۷۶) **معانی و بیان**. تهران: انتشارات سمت.
- گرکانی، حاج محمد حسین شمس العلماء. (۱۳۷۷) **ابدع البدایع**. به اهتمام حسین جعفری، تبریز: چاپ احرار.
- کزازی، میر جلا الدین. (۱۳۸۶) **زیبایی شناسی سخن پارسی** (بیان). تهران: مرکز.
- محبّتی، مهدی. (۱۳۸۰) **بدیع نو**، تهران: انتشارات سخن.
- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۷) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: نشر هما.
- واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین. (۱۳۶۹) **بدایع الافکار فی الصنایع الاشعار**. ویراسته و گزاردۀ میر جلال الدین کزازی، تهران: مرکز.
- وطواط، رشیدالدین، محمد بن محمد. (۱۳۶۲) **حدائق السحر**. تصحیح عباس اقبال، تهران: سنائی.



Spiritual Rhetorics effects in the Poems of Rafiq Esfahani

DR Leila adlparvar¹

From the aesthetic point of view, it is the knowledge by which the beauties of speech are revealed. Rafiq Esfahani is one of the poets whose interest in the Rhetorics spiritual industries has been used in the poetry to exert modest beauty in his poetry. In this descriptive-analytical method, the author of this study is to determine and study the Rhetorics spiritual arrays in the court of Rafiq Esfahani. The main question of the study is what are the important Rhetorics arrays used in his court?

By studying the poetry of Rafiq Esfahani, we find that Rhetorics spiritual arrays have played a significant role in creating the images and beauty of his words. To express his thoughts and thoughts In addition to the imagination, he has used other exquisite industries such as: Equivoque, Apostrophe, Rhetorical Question, Verse , subtraction, Zeugma and Merismus , Conglobatio, Allusion , Allusion,Epanados, Amplification, Congeries and

Keywords: Rafiq Esfahani, Spiritual Rhetorics, Poems, Imagery techniques

¹ ., khoy, .khoy, Payam noor Khoy, Saience university, persian language and litreature, litreature and humanity
Iran.Email: zeynab_4527@yahoo.com