بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی/ دکتر محمد محمودی
مدیر نشریه: مریم بایـه
صفحه‌آرا: مریم طاهری
مترجم: دکتر نجمه درّی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی- پژوهشی است.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور(www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور(www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع است. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **خرد، تدبیر و رأی نزد زنان شاهنامه**.....۱

امیر واثق عباسی/ عبدالعی اویسی کهخا/ عبدالله واثق عباسی

✍ **اشعار نویافته از قاسم کاهی در جُنگ شرف** ۳۱

وحید برزگر قهفرخی/ اصغر رضاپوریان/ محمد حکیم‌آذر

✍ **استعاره مفهومی «شادی» در غزلیات حافظ با رویکرد زبان‌شناسی شناختی** ۴۹

ژولیا خانی خلیفه محله/ زهره نورائی‌نیا/ زهره سرمد

✍ **تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی «نیما یوشیج»**.....۸۳

سارا حسینی

✍ **تحلیل بوم‌گرایی مجموعه داستان «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» عرفان نظرآهاری با تکیه بر مضامین عرفانی**..... ۱۱۱

صدیقه شرکت‌مقدم

✍ **بررسی و تحلیل جلوه‌های مکتب رمانتیسم فردی در اشعار «بهزاد» و «پرتو کرمانشاهی»**.....۱۳۳

اکبر شاملو

داوران این شماره

دکتر محمدصادق بصیری/ استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر محمد بهنام فر/ استاد دانشگاه بیرجند

دکتر محمد تقوی/ استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمد خسروی شکیب/ استاد دانشگاه لرستان

دکتر علی صفایی سنگری/ استاد دانشگاه گیلان

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مهرداد اکبری گندمانی/ دانشیار دانشگاه اراک

دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر سید محسن حسینی موخر/ دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

دکتر زهرا حیاتی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر فریده داوودی مقدم/ دانشیار دانشگاه شاهد

دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ دانشیار بازنشسته دانشگاه الزهرا

دکتر مهدی نیک‌منش/ دانشیار دانشگاه الزهرا

دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر فاطمه بهرامی/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

دکتر سیده نرگس رضایی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر محمد کمالی زاده/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر غزال مهاجری زاده/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر شهلا یعقوبی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر الهام ایزدی/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا

دکتر الهام میاحی/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه هنر ایران

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۳۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۳
نوع مقاله: پژوهشی

خرد، تدبیر و رأی نزد زنان شاهنامه

امیر واثق عباسی*
عبدالعی اویسی کهخا**
عبدالله واثق عباسی***

چکیده

شاهنامه به عنوان یک شاهکار ادبی، نه‌تنها عرصهٔ بازتاب روح دلاوری، شرح جنگ‌ها و حماسه‌های بی‌بدیل است، بلکه آوردگاه اندیشه و خردمندی و میدان تضارب آرا و تجربه‌های گران‌سنگ نیاکان ما نیز به‌شمار می‌رود که به صورت خصایص مدنی و فرهنگی برای ما به یادگار مانده است. حضور درخشان بانوان در اغلب داستان‌های شاهنامه، همپا و همپایهٔ مردان، ستودنی است. این درخشش و نقش‌آفرینی در عرصه‌های گوناگون از جمله بحران‌های پیچیدهٔ اجتماعی-سیاسی همراه با هوشمندی و پاکدامنی، خیره‌کننده است. هرچند درباره مسئله زن در شاهنامه فردوسی، پژوهش‌های قابل تقدیری درباب مباحث داستانی، عاطفی و برخی جنبه‌های دیگر انجام شده، تاکنون تحقیقی مستقل در زمینهٔ خردورزی و رایزنی زنان در حماسه ملی ایران تحریر نشده است و این ضرورت تدوین چنین پژوهشی را بایستگی می‌بخشد. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای تدوین شده است. چشم‌انداز نتایج تحقیق نشان

* دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
a.vacegh@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران
oveisi@lihu.usb.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران vacegh40@yahoo.com

می‌دهد که فردوسی در خلال شاهنامه درصدد است تا هم نقش دلاوری و دلاویزی بانوان را در صحنه‌های مخاطره‌آمیز و هیجان‌انگیز رزم و بزم دوره‌های اساطیری و تاریخی شاهنامه نشان دهد و هم عیار کاردانی، چاره‌گری و هوشمندی آنان را در کمال نجابت و شایستگی به تصویر کشد.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه فردوسی، زنان، خرد، تدبیر و رأی.

مقدمه

شاهنامه فردوسی، گنجینه‌ای از ارزش‌های انسانی، موازین و مبانی درخشان ادبی و فرهنگی و افتخارات ملی و باستانی ایران زمین است. در واقع شاهنامه، آینه تمام‌نمای آداب و رسوم، دلاوری‌ها، فداکاری‌ها، اخلاقیات و مذهب و حکمت و دیگر مظاهر فرهنگ، تاریخ و تمدن ایران باستان است که اندیشه‌ها و آرمان‌ها و فراز و فرودهای روحی قوم ایرانی -از سپیده دم تاریخ تا پادشاهی یزدگرد- در آن بازتابانده شده است. وزیران، منجمان، پیشگویان، موبدان، بزرگان، پهلوانان و نزدیکان، نقش اصلی را در مشورت و رایزنی شئون مختلف به عهده دارند. حضور برجسته و شگرف زنان در حفظ، ترویج، تقویت و تثبیت ارزش‌های اخلاقی، فرهنگی و تاریخی ایران، تأثیر بسزایی داشته است. نقش چندگانه زن به عنوان مادر، همسر، رایزن، سفیر، جنگاور و حتی رأس هرم قدرت در کمال ذکاوت، هوشمندی و فداکاری، بسیار چشمگیر است. اهمیت مشورت و رایزنی در شئون مختلف زندگی فردی و اجتماعی تا بدان پایه است که در لسان مبارک قرآن، آیه ۳۸ سوره شورا «و امرهم شوری بینهم»، آیه ۱۷۴ آل عمران «و شاورهم فی‌الامر» و نیز در آیات ۱۷ و ۱۸ سوره زمر به صورت ضمنی بدان توصیه و تأکید شده است.

بررسی داشته‌های مادی و معنوی یک ملت که از آن به فرهنگ یاد می‌شود، بدون تحلیل مقام و موقعیت زن و سهم وی در چهارچوب فرهنگ و تمدن این آب و خاک، کاری ناقص خواهد بود. یکی از جلوه‌های کاردانی و کارآمدی بانوان در شاهنامه، حضور پررنگ آنان در امور مهم سیاسی- اجتماهی، جنگاوری و لشکرکشی و حتی سفارت و کشورداری است. خرد ضمن اینکه سرچشمه اصلی رأی و تدبیر است، نخستین و مهم‌ترین عنصری است که در گزیده‌های زاداسپرم، مینوی خرد، بندهشن، گاتاهای اوستا و شاهنامه بدان توصیه شده و در عین حال یکی از مفاهیم و عناصر برجسته در همه شاهکارهای ادبی جهان و ادیان و مکاتب مختلف تمدن‌های بشری محسوب می‌شود.

شاهنامه فردوسی، گنجینه سرشاری از حکمت و خردورزی است «که در آن بیش از ۵۰۰ بار، واژه خرد و خردمند و بیش از ۱۵۰ بار، واژه روشن‌روان آمده است» (ولف، ۱۳۷۷: ذیل واژه خرد و روشن‌روان) و خردمندی و رایزنی در آن، بسامد بالایی دارد. مفهوم خرد، یکی از مفاهیم اصلی و کلیدی در فرهنگ و تمدن ایرانی و اسلامی است. این مفهوم در

طول تاریخ و همگام با رشد علوم عقلی و استدلالی و پیچیده شدن زندگی و روابط آدمیان، دستخوش تحولات گوناگون شده و معانی ضمنی متعددی را پذیرفته است (صرفی، ۱۳۸۳: ۶۵-۹۲). در شاهنامه گاهی «رأی» در نزدیکی «فرّ» آمده است، امّا ممکن است «در عین حال» بر معنای دیگری مثل «خرد» و «تدبیر» هم دلالت کند. این نکته بدان معناست که «رأی» به مرور زمان معنای «خرد» و «تدبیر» و «نظر» و مانند آن را هم به خود گرفته است (خطیبی و قائم‌مقامی، ۱۳۹۲: ۲۲۳-۲۴۴).

در یک کلمه، شاهنامه کتاب «زندگی و مرگ»، زندگی سرشار و مرگ سترگ است. در نزد قهرمانان بزرگ شاهنامه -چه زن چه مرد- مرگ، پایان عمر نیست؛ ستیغ و نتیجهٔ آن است (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۲: ۲۶۱). در شاهنامه نه‌تنها بازوها و شمشیرها به کار می‌افتند، بلکه داشته‌های معنوی و ذخایر روان و خردمندی قوم ایرانی نیز به نمایش گذاشته می‌شود. در شاهنامه، «تعدادی زن بسیار بزرگوار هستند که نظیر آنها از حیث رنگارنگی و دلاویزی، نه‌تنها در آثار دیگر فارسی، بلکه در آثار بزرگ باستانی سایر کشورها نیز نمی‌توانیم ببینیم. اکثر زنان شاهنامه، نمونه بارز زن تمام‌عیار هستند. در عین برخورداری از فرزانگی، بزرگ‌منشی و حتی دلیری، از جوهر زنانه به نحو سرشار نیز بهره‌مندند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۹۱: ۱۱۳). امّا همین شاهنامه، گاه به ملاحظات سیاسی و گاه از سر ناآگاهی، قربانی برداشت‌ها و داوری‌هایی ناروا به اتهام زن‌ستیزی شده است (عباسی و قبادی، ۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۳۸). چنان‌که مثلاً نولدکه در حماسه ملی ایران آورده است:

«زن‌ها در شاهنامه مقام مهمی را حائز نیستند. وجود آنها در منظومه بیشتر یا از راه هوس و یا از راه عشق است» (نولدکه، ۱۳۷۹: ۱۶۱). کریستین‌سن، خاورشناس دانمارکی می‌گوید: «رفتار مردان نسبت به زنان در ایران باستان، همراه با نزاکت بود. زن، چه در زندگی خصوصی و چه در زندگی اجتماعی، از آزادی کامل برخوردار بود» (کریستین‌سن، ۱۳۳۷: ۷۵). اسلامی ندوشن در کتاب «سرو سایه‌فکن» آورده است: «حضور زنان در شاهنامه -که یک کتاب جنگی است- لطافتی می‌نهد که نظیرش را در هیچ حماسه مشابه دیگر نمی‌توان یافت» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۵: ۱۰۲). زن در اساطیر و تاریخ، چهره‌های متفاوت دارد، زیرا واقعیات و حقایق مربوط به وی به دلایل و جهات گوناگون، یکسان نگریسته نشده و طبعاً به نتیجه‌گیری یکسان نیز منجر نشده است (رستگار فسایی، ۱۳۶۹:

۳۵۷). زنان خردورز و صاحب‌نظر حتی تا آنجا آینده‌نگری داشتند که مبادا مورد انتقام و سرزنش مردم قرار گیرند (اکبری، ۱۳۸۰: ۶۱-۸۱).

شایان ذکر است که از برخی زنان فقط نامی در شاهنامه آمده است مانند: ماه‌آفرید، از زنان ایرج که از وی باردار است، اسپنوی همسر تژاو تورانی، فغستان دختر کید هندی، ناهید دختر قیصر روم و... . تعدادی دیگر، حضوری کمرنگ دارند، مانند: دختران سرو یمنی، همای و به‌آفرید خواهران اسفندیار، روشنک دختر دارا و... . تعدادی از زنان شاهنامه، حضوری جرقه‌وار اما مؤثر دارند، مانند: مادر سیاوش، سپینود دختر شنگل پادشاه هند، گلشهر همسر پیران ویسه، جریره دختر پیران و مادر فرود، مالکه دختر طایر غسّانی و نوشه عمه شاپور ذوالاکتاف، دختر مهرک نوشزاد، پوران‌دخت دختر خسروپرویز ساسانی و... . حضور برخی دیگر چون آذرخش، خیره‌کننده و اعجاب‌آور است، مانند: تهمینه، گردآفرید دختر گژدهم، همای چهرزاد دختر بهمن، گلنار دختر کنیزک اردوان و... . از اینها که بگذریم در شاهنامه تعدادی زن خردمند، دوراندیش، رایزن و در یک کلمه تمام‌عیار هستند که حضور و نقش‌آفرینی آنان در فراگرد حماسه ملّی ایران، بسیار تأثیرگذار و سرنوشت‌ساز است، مانند: فرانک مادر فریدون، سیندخت همسر مهراب کابلی، رودابه مادر رستم، فرنگیس همسر سیاوش و مادر کیخسرو، کتایون مادر اسفندیار، منیژه دختر افراسیاب، قیدافه شهریار اندلس، گردیه خواهر بهرام چوبین و... .

پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات متعددی درباره زن در ارتباط با شاهنامه تدوین شده که به برخی از آنها اشاره می‌شود: طلعت بصّاری در کتاب «زنان شاهنامه» و محمدعلی اسلامی ندوشن در کتاب «سرو سایه‌فکن»، ضمن معرفی بانوان شاهنامه به نقش‌آفرینی‌ها و ویژگی‌های برجسته آنها پرداخته‌اند. همچنین ویژه‌نامه شفق، نشریه دانشجویان دانشکده خدمات اجتماعی با همکاری کانون نشر پژوهش‌های اسلامی، کتابی با عنوان «زن در شاهنامه فردوسی» یا «نقش زن در پیدایش و زوال قدرت از دیدگاه فردوسی» به چاپ رسانده است.

منصوره اتحادیه در مقاله «زن در نظر فردوسی»، محمدعلی اسلامی ندوشن در مقاله «زن در دوره پهلوانی شاهنامه»، شمس‌الملوک مصاحب در مقاله «زن در شاهنامه»،

منصور رستگار فسایی در مقاله «زن در شاهنامه فردوسی»، منوچهر اکبری در مقاله «شایست و ناشایست زنان در شاهنامه» و حسین علینقی در مقاله «تحلیل شخصیت و نقش زنان در داستان‌های شاهنامه»، هر کدام به سهم خویش، نقش و مقام و موقعیت زنان نامدار شاهنامه را نقد و بررسی کرده‌اند.

ابراهیمیان و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله «بررسی مقام و چهره زنان در شاهنامه و ایلیاد هومر» و عباسی و قبادی (۱۳۸۹) در مقاله «مقایسهٔ جایگاه زن در شاهنامه فردوسی با ایلیاد و اودیسه هومر»، جایگاه زنان در این دو اثر را به صورت مقایسه‌ای، نقد و تحلیل کرده‌اند. همچنین یزدانفر و شیری به تدوین مقاله‌ای با عنوان «نقش اجتماعی، موقعیت و مقام زن در شاهنامه فردوسی و هزار و یک شب» همت گماشته‌اند. اما تاکنون پژوهشی در زمینه خرد، تدبیر و رأی نزد بانوان شاهنامه انجام نشده است. این پژوهش بر آن است تا مقام و موقعیت زنان بنام شاهنامه را به‌ویژه در عرصه تدبیر و رایزنی همراه با حس تعهد و مسئولیت‌پذیری و آگاهی از رموز سیاست‌مداری و خردمندی، تحلیل و واکاوی کند. موارد زیر به عنوان مشت نمونه خروار، نشان از فداکاری و هوشمندی بانوان شاهنامه دارد:

- **فرانک، مادر فریدون:**

خردمند مام فریدون چو دید که بر جفت او بر، چنان بد رسید

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۱۱۵)

- **سیندخت:** سام، یک زخم سیندخت را اینگونه می‌ستاید:

سخن‌ها چو بشنید از او پهلوان زنی دید با رای و روشن‌روان

(همان: ۲۴۲)

- **فرنگیس، همسر سیاوش:** پیران ویسه پس از وصف زیبایی‌های ظاهری فرنگیس، خردمندی و دانشوری وی را اینگونه می‌ستاید.

هنرها و دانش ز دیدار بیش خرد را پرستار دارد به پیش

(همان، ج۲: ۲۹۷)

- **گلشهر، همسر پیران:**

که او بود مه بانوی پهلوان ستوده زنی بود و روشن‌روان

(همان: ۳۰۲)

- جریره:

بـــدو گفـــت رای تـــو ای شـــیرزن درخشـــان کنـــد دوده و انجمـــن
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۳: ۳۳)

- کتایون:

زنـــی بـــود گشتاســـب را هوشـــمند خردمنـــد و دانـــا و رایـــش بلنـــد
(همان: ۱۸۳)

- **چهرزاد** «**همای**»: روایت شاهنامه درباره همای، دختر بهمن و رعایت داد و دهش و آیین مملکت‌داری وی در بیت‌های زیر قابل توجه است:

بـه رای و بـه داد از پـدر درگذشـت همـه گیتـی از دادش آبـاد گشـت
به گیتی جز از داد و خوبی نخواست جهان را سراسر همی داشت راست
جهـانی شـده ایمـن از داد اوی بـه گیتـی نبـودی جـز از یـاد اوی
نخسـتین کـه دیهـیم بـر سـر نهـاد جهـان را بـه داد و دهـش مـژده داد
(همان، ج۵: ۴۸۷-۴۸۸)

- دختر کید هندی:

ز دیـدار و چهـرش خـرد بگـذرد همـی داسـتان را خـرد پـرورد
(همان: ۲۳)

- قیدافه:

زنـــی بـــود در انـــدلس شـــهریار خردمنـــد و بـــا لشـــکری بـــی‌شـــمار
(همان، ج۶: ۵۱)

- مریم دختر قیصر روم:

یکـی دختـرش بـود مـریم بـه نـام خردمنـد و بـا سـنگ و بـا رای و کـام
(همان، ج۸: ۱۱۵)

همـــان نیـــز مـــریم زن هوشـــمند کـه بـودی همیشـه لبـانش بـه پنـد
(همان: ۱۶۱)

- گردیه خواهر بهرام چوبین:

ز پـــــاکی و از پارســـــایی زن کـه هـم غـم‌گسـار اسـت و هـم رایـزن
(همان: ۲۱۰)

ز مـــــرد خردمنـــــد بیـــــدارتر ز دســـــتور داننـــــده هشـــــیارتر
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: ۲۱۳)

در شاهنامه کمتر داستانی است که در آن زن، نقشی نداشته باشد (اتحادیه، ۱۳۴۴، ج۱: ۳۸- ۴۸). تنوع و تعدد نقش‌آفرینی زن در شاهنامه به گونه‌ای است که تقریباً بیشتر نقش‌های زنانهٔ ممکن در یک اجتماع کهن را در برمی‌گیرد که البته در این میان، غلبه با نقش‌های مثبت است (عباسی و قبادی، ۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۳۸).

بحث اصلی

۱- فرانک

در کاردانی و خردمندی فرانک همین بس که پس از اینکه آبتین به دست کارگزاران ضحاک کشته می‌شود و مأموران درصدد یافتن فریدون هستند، فرانک فرزانه، فریدون را از معرکه به در می‌برد و وی را به نگهبان مرغزاری که گاو برمایه در آن است می‌سپارد:

بـدو گفـت کـاین کـودک شـیرخوار ز مـــن روزگـــاری بـــه زنهـــار دار
پـــدروارش از مـــادر انـــدر پـــذیر وزیـن گـاو نغـزش بـه پـرور بـه شـیر
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۶۳)

پس از سه سال فرانک با هوشمندی بوی خطر را حس می‌کند و سراسیمه نزد نگهبان مرغزار می‌آید.

کـــه اندیشـــه‌ای در دلـــم ایـــزدی فـــراز آمـــده اســـت از ره بخـــردی
(همان)

و فریدون را به مرد دینی در دامنه البرز کوه در هندوستان می‌سپارد و توصیه می‌کند که به نیکی او را بپرورد چون:

ببـــرّد ســـر و تـــاج ضـــحاک را ســـپارد کمربنـــد او خـــاک را
(همان: ۶۴)

۲- سیندخت

زن به موجب شاهنامه که زبان گویای فرهنگ و تمدن و آداب و رسوم و تفکر و اندیشه ایرانیان باستان است، در اجتماع، مقام و منزلتی ارجمند داشته، در مقام مادری و همسری، در نگهداری تاج و تخت، آزادی و آزادگی، وطن‌پرستی، شاه‌دوستی، فنون

جنگ و رزم‌آرایی، رایزنی و رسالت و سفارت، شایستگی کامل و حقوقی قابل توجه داشته است (مصاحب، ۱۳۴۸: ۲۹۷).

زال پس از دیدار با رودابه، نگران موافقت نکردن منوچهر و سام با این پیوند است. به رودابه می‌گوید: من تا پای جان ایستاده‌ام و چون نظر رودابه را جویا می‌شود، رودابه در نهایت هوشمندی و شجاعت جواب می‌دهد:

بدو گفت رودابه من همچنین — پذیرفتم از داور داد و دین
که بر من نباشد کسی پادشا — جهان‌آفرین بر زبانم گوا
جز از پهلوان جهان زال زر — که با تخت و تاج است و با زیب و فر

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۰۱)

سیندخت در نوع خود، زنی یگانه است. استحکام شخصیت و کفایت و دانایی او در میان زنان میانه‌سال شاهنامه دارای درخشندگی خاصی است. وقتی می‌خواهد خبر شیفتگی دخترش رودابه را به شوهرش مهراب بدهد، چون می‌داند که مهراب خشمگین خواهد شد، با این سخنان زمینه را آماده می‌کند. شوهر از او می‌پرسد که چرا غمگین است و او جواب می‌دهد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۲۶):

چنین داد پاسخ به مهراب باز — که اندیشه اندر دلم شد دراز
از این گنج آباد و این خواسته — وز این تازی اسپان آراسته
بناکام باید به دشمن سپرد — همه رنج ما باد باید شمرد
یکی تنگ صندوق از آن بهر ماست — درختی که تریاک او زهر ماست

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۱۶)

و بدین‌گونه ذهن شوهر را برای شنیدن خبر آماده می‌سازد. «مهراب، پدر رودابه هنگامی که از عشق دختر خود نسبت به زال آگاه می‌شود و خشمگین، این سیندخت همسر او و مادر رودابه است که با دوراندیشی و تدبیر و رازداری از خشم پدر می‌کاهد و با رفتن به نزد سام، رفع اختلاف می‌کند» (بصاری، ۱۳۵۰: ۱۶).

اگر سام یل با منوچهرشاه — بیابند بر ما یکی دستگاه
ز کاول برآید به خورشید دود — نه آباد ماند نه کشت و درود

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۱۸)

جواب سیندخت به مهراب بسیار خردمندانه و شجاعانه است:

کزین آگهی یافت سام سوار — به دل ترس و تیمار چندین مدار
وی از گرگساران بدین گشت باز — گشاده شده این سخن نیست راز
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۱۸)

و پس از آنکه مهراب به سیندخت می‌گوید که رودابه را نزد او بیاورد، کاردانی و تیزهوشی سیندخت بیشتر آشکار می‌شود:

بدو گفت: پیمانت خواهم نخست — که او را سپاری به من تندرست
(همان: ۲۱۹)

با شنیدن این سخنان، مهراب سخت بر می‌آشوبد:

چو بشنید مهراب بر پای جست — نهاد از بر دست شمشیر دست
همی گفت رودابه را رود خون — روی زمین برکنم هم کنون
مرا گفت چون دختر آمد پدید — ببایستش اندر زمان سر برید
(همان: ۲۱۷)

مهراب که از فاش شدن ماجرای زال و رودابه سخت خشمناک شده، باز هوشمندی سیندخت چاره کار است.

مرا رفت باید همی پیش سام — کشیدن مر این تیغ را از نیام
نباید که چون من شوم چاره‌جوی — تو رودابه را سختی آری بروی
(همان: ۲۳۷)

پس از آن سیندخت با هدایای درخور آماده رفتن به دربار سام می‌گردد:

چو برساخت کار اندرآمد به اسپ — چو گردی به کردار آذرگشسب
بیامد گرازان به درگاه سام — نه آواز داد و نه برگفت نام
(همان: ۲۳۹)

از این لحاظ زن همپایه مرد است، زیرا برای مرد نیز خردمندی، مهم‌ترین صفت شناخته شده است. زنی که خردمند بود، از تدبیر و رأی نیز برخوردار است. چاره‌گری و زبان‌آوری نیز در برخی از زنان، صفت مقبولی است. نمونه بارز زنان کدبانو و چاره‌گر و سخندان، سیندخت، زن مهراب کابلی و مادر رودابه است. این زن در جریان عشق‌بازی دخترش با زال چنان پختگی و تدبیر به خرج می‌دهد و چنان ظرافت را با زیرکی

می‌آمیزد، که امر مشکل ازدواج زال و رودابه به همت او آسان می‌شود و کشورش از بلایی بزرگ که تا آستانه‌اش آمده، نجات می‌یابد. در این ماجرا، چند صحنه بسیار زیبا می‌بینیم که در آنها لطف و ذوق و فرزانگی سیندخت به خوبی نموده می‌شود. از جمله صحنه برخورد او با شوهر هنگامی که می‌خواهد خبر عاشقی دخترشان را به او بدهد و صحنه روبه‌رو کردن رودابه با پدرش مهراب و صحنه روبه‌رو شدن با سام و گفت‌وشنود با او (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۲۶).

سیندخت به صورت ناشناس به نزد سام می‌رود و پس از رایزنی‌های قابل تحسین، دل وی را نرم می‌کند و چون سام از وی چند و چون ماجرای زال را می‌پرسد، سیندخت ابتدا از وی پیمان می‌گیرد:

یکی سخت پیمانت خواهم نخست — که لرزان شود زو بر و بوم و رُست
که از تو نیاید به جانم گزند — نه آنکس که بر من بود ارجمند
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۴۱)

و سپس خود را معرفی می‌کند:

که من خویش ضحاکم ای پهلوان — زن گرد مهراب روشن‌روان
همان مام رودابه‌ی ماهروی — که دستان همی جان فشاند بر اوی
(همان: ۲۴۱)

و پس از آن با حالت انکسار و فروتنی اظهار می‌دارد:

اگر ما گنه‌کار و بدگوهریم — بدین پادشاهی نه اندرخوریم
من اینک به پیش توام مستمند — بکش کشتنی را و بندی ببند
(همان: ۲۴۲)

سرانجام پس از گفت‌وگوهای فراوان و فرستادن زال به دربار منوچهر و یکرویه شدن کارها، سام موافقت خود را با پیوند زال و رودابه اعلام می‌کند. سیندخت، نمونه برجسته‌ای از عقل و درایت و تدبیر است. وی در کاردانی و هوشمندی، یکی از زنان بی‌نظیر شاهنامه است. «پیمبر زنی بود سیندخت‌نام؛ این زن نقش یک دیپلمات زبان‌آور را بر عهده می‌گیرد که اوج قدرت تدبیر است. او با قدرت استدلال همراه چاشنی عاطفه، از وقوع یک جنگ بزرگ جلوگیری می‌کند» (یزدانفر و شیری، ۱۳۹۵: ۱۷۷-۲۰۱).

مهراب پس از آگاهی از دلدادگی زال و رودابه «از بیم شاهنشاه ایران و از اینکه مبادا

پادشاهی و خانمانش بر سر این عشق و خشم پادشاه ایران از بین برود، دیوانه‌وار قصد جان رودابه را می‌کند. ولی در همه این احوال، سیندخت چون همسری مهربان، کارآزموده و مادری فداکار، کارها را با عقل و تدبیر کفایت می‌کند و نخست به رسالت و سفارت نزد سام که به فرمان شاه ایران برای جنگ با مهراب آمده است می‌رود و پیمان صلح و دوستی با او می‌بندد و پس از اینکه کارها به صلاح راست می‌آید، مهراب شاد و خندان، رأی و تدبیر سیندخت را می‌ستاید» (مصاحب، ۱۳۴۸: ۲۸۶).

چو مهراب شد شاد و روشن‌روان — لبش گشت خندان و دل شادمان
گرانمایه سیندخت را پیش خواند — بسی چرب گفتار با او براند
بدو گفت کای جفت فرخنده رأی — بیفروخت از رایت این این تیره جای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۵۷)

۳- تهمینه

چون سهراب قد می‌کشد و خود را از هم سن و سال‌های خود برتر می‌بیند، از مادر سؤال می‌کند که:

ز تخم کیم وز کدامین گهر — چه گویم چو پرسند نام پدر
(همان، ج۲: ۱۲۵)

تهمینه در کمال افتخار به وی پاسخ می دهد:

تو پور گو پیلتن رستمی — ز دستان سامی و از نیرمی
ازیرا سرت ز آسمان برتر است — که تخم تو زان نامور گوهر است
جهان‌آفرین تا جهان آفرید — سواری چو رستم نیامد پدید
(همان: ۱۲۵-۱۲۶)

و در ادامه برای اطمینان و آرامش سهراب:

یکی نامه از رستم جنگجوی — بیاورد و بنمود پنهان بدوی
سه یاقوت رخشان و سه مهره زر — کز ایران فرستاده بودش پدر
(همان)

و با دوراندیشی پسر را نصیحت می‌کند:

بدو گفت کافراسیاب این سخن — نباید که داند ز سر تا به بن
(همان)

و در نهایت احتیاط، برادر خود زنده‌رزم را همراه سهراب جوان می‌فرستد تا رستم و سهراب را در موقع مناسب به همدیگر بشناساند.

۴- گردآفرید

وقتی سهراب به دژ سپید در مرز ایران و توران حمله می‌برد و هجیر را به بند می‌کشد، گژدهم، دختری دارد گردآفرید نام که به رزم سهراب می‌شتابد. «زن شاهنامه در هنگام نیاز و برای پاسداری از خاک کشورش، مستقیم درع می‌پوشد و سوار بر اسب در میدان کارزار، برای دفع دشمن شرکت می‌جوید و چون شیری شرزه در برابر دشمن وطن به مبارزه برمی‌خیزد» (ابراهیمیان و دیگران، ۱۳۹۳: ۶-۹) و چون در گیرودار نبرد «بدانست سهراب کو دختر است»، سخت به وی اظهار علاقه می‌کند. جواب گردآفرید فوق‌العاده هوشمندانه و زیرکانه است:

کنون من گشاده چنین روی و موی — سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد — بدینسان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۲: ۱۳۴)

و اینگونه سهراب را می‌فریبد و پس از اینکه وارد دژ می‌شود، در را می‌بندد و به باره حصار برمی‌آید.

چو سهراب را دید بر پشت زین — چنین گفت کای شاه ترکان و چین
چرا رنجه گشتی چنین بازگرد — هم از آمدن، هم ز دشت نبرد
بخندید و او را به افسوس گفت — که ترکان از ایران نیابند جفت

(همان: ۱۳۶)

۵- فرنگیس

به روایت شاهنامه، چون سیاوش خواب خویش را برای فرنگیس بازگو می‌کند:

فرنگیس گفت این جز از نیکوی — نباشد یک امشب نگر بغنوی
به گرسیوز آید همی خواب شوم — شود کشته بر دست خاقان روم

(همان: ۳۴۳-۳۴۴)

و با نوعی فرافکنی و تعبیر معکوس می‌خواهد به سیاوش آرامش بدهد و پس از اینکه احساس خطر می‌کند، خردمندانه به سیاوش مشورت می‌دهد:

فرنگیس گفت ای خردمند شاه مکن هیچ‌گونه به ما در نگاه
یکی باره گام زن بر نشین مباش ایچ ایمن به توران زمین
ترا زنده باید که مانی به جای سر خویش گیر و کسی را مپای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۲: ۳۴۴)

فرنگیس پس از آنکه از تصمیم افراسیاب مطلع می‌شود، بی‌درنگ نزد پدر می‌شتابد و هوشمندانه وی را از این کار و پیامدهای آن برحذر می‌دارد.

بدو گفت کای پر هنر شهریار چرا کرد خواهی مرا خاکسار
دلت را چرا بندی اندر فریب همی از بلندی نبینی نشیب
سر تاجداری مَبُر بی گناه که نپسندد این داور هور و ماه
(همان: ۳۵۴)

۶- کتایون

به روایت شاهنامه، یکی از بانوان کاردان و شایسته، کتایون دختر بزرگ قیصر روم است:

یکی بود مهتر کتایون به نام خردمند و روشن‌دل و شادکام
(همان، ج ۵: ۲۰)

چون کتایون به سن ازدواج می‌رسد، مطابق رسم قیصر، انجمنی از بزرگان و فرزانگان تشکیل می‌دهد و خواستگاران فراهم می‌آیند تا کتایون، همسر خویش را برگزینند. که البته هیچ‌کدام پسند وی نمی‌افتد. البته در مجلس دیگری که کهتران و فروتران گرد هم آمده‌اند، چشم کتایون به گشتاسب می‌افتد و تصمیمش را می‌گیرد. قیصر از انتخاب دختر، ناخشنود و خشمناک است که با پایمردی اسقف، ماجرا ختم به خیر می‌شود. گشتاسب به کتایون می‌گوید که چرا از میان این همه خواستگار، فرد غریبی را برگزیدی! جواب کتایون بسیار جالب است:

چو من با تو خرسند باشم به بخت تو افسر چرا جویی و تاج و تخت
(همان: ۲۲)

قیصر روم پس از دلاوری‌های گشتاسب و کشتن گرگ و اژدها، انتخاب کتایون را تحسین می‌کند و فراوان او را می‌ستاید و این بیانگر خردمندی و تیزهوشی کتایون است.

کتایون در ماجرای رستم و اسفندیار نیز به‌رغم گفتار تند و تلخ وی برای دومین‌بار از

سر دلسوزی، پسر را بسیار نصیحت می‌کند.

ز بهمن شنیدم که از گلستان همی رفت خواهی به زابلستان
ببندی همی رستم زال را خداوند شمشیر و کوپال را
ز گیتی همی پند مادر نیوش به تدبیر مشتاب و بر بد مکوش
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۵: ۳۰۶)

که اگر پندهای مادر را شنیده بود، ماجرا از لونی دیگر رقم می‌خورد. بیت‌های زیر نشان از پختگی، درایت و خلوص نیت کتایون است:

که نفرین برین تخت و این تاج باد برین کشتن و شور و تاراج باد
مده از پی تاج، سر را به باد که با تاج، شاهی ز مادر نزاد
پدر پیر گشتست و برنا تویی به زور و به مردی، توانا تویی
سپه یکسره بر تو دارند چشم میفکن تن اندر بلاها ز خشم
چو او بگذرد تاج و تختش توراست بزرگی و شاهی و بختش توراست
(همان)

۷- شاپور و کنیزک

روزگاری شاپور ذوالاکتاف به صورت ناشناس و در هیئت بازرگان به روم سفر می‌کند تا از چندوچون کار قیصر آگاهی یابد. در این ماجراجویی، شوربختانه شاپور اسیر و در خانه‌ای تنگ و تاریک در سرای زنان به بند کشیده می‌شود. پس از آن زن قیصر، مراقبت از شاپور را به کنیزک ایرانی‌تبارش می‌سپارد.

زن قیصر آن خانه را در ببست به ایوان دگر جای بودش نشست
یکی ماهرخ بود گنجور اوی گزیده به هر کار دستور اوی
کز ایرانیان داشتی او نژاد پدر بر پدر برهمی داشت یاد
(همان، ج۶: ۳۰۳-۳۰۴)

شاپور و کنیزک چون همدیگر را باز می‌شناسند، هم‌قسم می‌شوند که این راز سر به مهر بماند؛ زیرا شاپور را در چرم خر دوخته‌اند، نخست باید چارهٔ آن را جست‌وجو کرد. کنیزک پس از مشقت فراوان و آغشتن چرم خر به شیر گرم در مدت دو هفته، موفق به آزاد کردن شاپور می‌گردد. در ادامه ماجرا، چاره‌گری کنیزک در عملی نمودن نقشه فرار بسیار هوشمندانه و قابل تحسین است:

کنیزک بدو گفت فردا پگاه شوند این بزرگان سوی جشنگاه
یکی جشن باشد به روم اندرون که مرد و زن و کودک آید برون
چو کدبانوی شهر بیرون شود بدان جشن خرم به هامون شود
شود جای خالی و من چاره‌ای بسازم نترسم ز پتیاره‌ای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۳۰۶)

و سحرگاه بی‌باکانه نقشه خود را اجرا می‌کند:

چو ایوان خالی به چنگ آمدش دل شیر و چنگ پلنگ آمدش
دو اسب گرانماه ز آخُر ببرد گزیده سلیح سواران گرد
(همان: ۳۰۷)

و سرانجام شاپور با تدبیر و کمک این کنیزک از بند و زندان رهایی می‌یابد و به سمت ایران می‌تازند.

۸- شیرین

پس از مرگ خسروپرویز، شیرویه پسر او (پادشاه وقت) دل به شیرین می‌بندد و از او تقاضای ازدواج می‌کند. شیرین با تیزهوشی در مجمعی از بزرگان و سران در حضور پادشاه بر شایستگی و پاکدامنی خود گواهی می‌خواهد و می‌گوید:

به سی سال بانوی ایران بدم به هر کار پشت دلیران بدم
نجستم همیشه جز از راستی ز من دور بد کژی و کاستی
بزرگان که بودند در پیش شاه ز شیرین به خوبی نمودند راه
که چون او زنی نیست اندر جهان چه در آشکار و چه اندر نهان
(همان، ج ۸: ۳۶۷)

در جای دیگر نیز بزرگان و حاضران، پاکدامنی و پارسایی وی را اینگونه می‌ستایند:

همه یکسر از جای برخاستند زبان پاسخش را بیاراستند
که ای نامور بانوی بانوان سخنگوی و دانای روشن روان
همانا ز هنگام هوشنگ باز چو تو نیز ننشست بر تخت ناز
که یارد سخن گفتن از تو به بد بدی کردن از روی تو کی سزد
(همان: ۳۷۱)

شیرین از اینکه شیرویه خواهان همسری با اوست، با نزدیکان و بندگان خود سخن

می‌گوید و از وی اظهار نفرت می‌کند و پس از آزاد کردن بندگان و بخشیدن دارایی خود به آتشکده به دخمه همسر خود خسرو می‌رود و روی بر روی او نهاده و خود را هلاک می‌کند.

۹- سپینود

روزگاری بهرام به رسولی نزد شنگل هند می‌رود و خود را «برزو» معرفی می‌کند. پس از هنرنمایی‌های بسیار و کشتن گرگ و اژدها، شنگل، دخترش (سپینود) را به زنی به بهرام می‌دهد. وفاداری، همراهی و چاره‌گری سپینود و طراحی نقشه در روزی که همه به جشنگاه رفته‌اند، فوق‌العاده جالب و خواندنی است. سپینود به بهرام می‌گوید:

چو از شهر بیرون شود شهریار به رفتن بیارای و برساز کار

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸: ۵۸۸)

و پس از آن به همراه بهرام به سمت ایران حرکت می‌کند.

۱۰- مالکه

چون «شاپور نرسی» از دنیا می‌رود، هنوز شاپور چشم به جهان نگشوده است و موبدی «شهروی» نام، تولیت امور را در دست دارد و در همین ایام، طایر غسّانی به ایران حمله می‌برد و پس از ویرانگری‌های زیاد، تعدادی از ایرانیان را به اسارت می‌گیرد. عمه شاپور، ذوالاکتاف (نوشه) نیز در بین اسراست. طایر غسانی، «نوشه» را به زنی می‌گیرد و از وی دختری به نام مالکه دارد. «چو شاپور را سال شد بر سه شش» به طایر غسّانی هجوم می‌برد و وی را شکست می‌دهد.

حصاری شدند آن سپه در یمن خروش آمد از کودک و مرد و زن

(همان، ج ۶: ۲۹۴)

مالکه در این اثنا از دیوار دژ، شاپور را می‌بیند و با زیرکی دایه را نزد وی می‌فرستد.

بگویش که با او ز یک گوهرم هم از تخم نرسی گندآورم

همان نیز با کین ز هم گوشه‌ام که خویش توام، دختر نوشه‌ام

مرا گر بخواهی، حصار آن توست چو ایوان بیابی، نگار آن تست

(همان: ۲۹۵)

در ادامه ماجرا، مالکه با زیرکی از ساقی می‌خواهد که امشب به طایر، می ناب و پیاپی بدهد.

برفتنـــد یکســـر ســـوی خوابگـــاه پرســـتندگان را بفرمـــود مـــاه
کـه تـا کـس نگویـد سـخن جـز بـه راز نهـــانی در دز گشـــادند بـــاز
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۲۹۷)

و شاپور با تدبیر و تیزهوشی مالکه، دژ را تسخیر مـی‌کنـد و غسـانیان بـه اسـارت در می‌آیند.

۱۱- گلنار

یکی از بانوان بسیار کاردان و بی‌باک شاهنامه، کنیزکی است گلنـار نـام کـه گنجـور اردوان اشکانی است. گلنار روزی به بام برمی‌آید و چهره خندان اردشیر -که آخُـر سـالار اردوان است- را می‌بیند و به وی دل می‌بازد:

چنـان بُـد کـه روزی برآمـد بـه بـام دلـش گشـت از آن خرمـی شـادکام
نگـه کـرد خنـدان لـب اردشـیر جـوان بـر دل مـاه شـد جـای گیـر
بـه گسـتاخی از بـاره آمـد فـرود همـی داد نیکـی دهـش را درود
(همان، ج۸: ۱۴۸)

اردوان که در جست‌وجـوی طـالع اردشـیر اسـت، منجمـان را نـزد گنجـور خـویش می‌فرستد. گلنار چون متوجه نژاد شـاهانه اردشـیر و طـالع درخشـان وی مـی‌گـردد، در نهایت کاردانی و در فرصت مناسب، نقشه گریز با اردشیر را فراهم می‌کند. ماجراهـایی از این دست نشان می‌دهد که زنان شـاهنامه عـلاوه بـر وفـاداری، گسـتاخی و دلاویـزی از ذکاوت و هوشمندی بی‌نظیری برخوردارند.

۱۲- قیدافه

به روایت شاهنامه، قیدافـه، «زنـی بـود در انـدلس شـهریار- خردمنـد و بـا لشـکری هوشیار» (همـان، ج۶: ۵۱). قیدافه در کاردانی و درایت و سیاست، یگانه روزگار است. چـون آگاهی می‌یابد که اسکندر «ز جدّه سوی مصر بنهاد روی» و بـه‌زودی بـه انـدلس خواهـد آمد، نگارگر چرب‌دستی را مأموریت می‌دهد تا به مصر برود و تصویر روشـن و مشخصـی از اسکندر ترسیم نماید.

اسکندر از «قیطون» پادشاه مصر درباره قیدافه پرس‌وجـو مـی‌کنـد. «قیطـون» ضـمن توصیف پادشاهی قیدافه می‌گوید:

ز گـــنج و بزرگـــی و شایســـتگی　　از آهســـتگی هـــم ز بایســـتگی
بـه رای و بـه گفتـار و نیکـی گمـان　　نبینـــی همانـــد او در جهـــان
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸: ۵۲)

پس از آن اسکندرنامه‌ای به قیدافه می‌نویسد و ضمن وعده و وعید از وی درخواست باژ و ساو می‌کند:

نبشـــتند پـــس نامـــه‌ای بـــر حریـــر　　ز شـــیر اوژن اســـکندر شـــهرگیر
بـــه نزدیـــک قیدافـــه هوشـــمند　　شـــده نـــام او در بزرگـــی بلنـــد
(همان، ج۶: ۵۲)

قیدافه در پاسخ به نامه اسکندر که به وی گفته بود از دارا و فور هنـدی درس بگیـرد که چه بر سرشان آورده است، سخت برمی‌آشوبد و ضمن جـواب‌هـای درشـت در پایـان نامه می‌نویسد:

تو چنـدین چـه رانـی سـخن بـر گـزاف　　ز دارا شدســـــتی خداونـــــد لاف
(همان: ۵۴)

معمولاً قهرمانان با بهره‌گیری از رایزنی است که بن‌بست‌هـا را مـی‌شـکنند و بـر سـر دوراهی و چندراهی، به گزینش راه توفیق می‌یابند (سرامی، ۱۳۸۳: ۳۳۹).

اسکندر پس از دریافت نامۀ قیدافه به اندلس لشکرکشی می‌کند و در مسیر به قلمـرو پادشاهی به نام «قیران» وارد می‌شود که پسر قیدافه، «قیدروش» داماد اوست و به واسـطه قیدافـه، بسـیار ارجمنـد و گرامـی اسـت و از قضـا در کشـاکش جنـگ، جـوانی بـه نـام «شهرگیر»، قیدروش و همسـرش را بـه اسـارت گرفتـه کـه اسـکندر وی را مـی‌شناسـد. «اسکندر، یک نمایش ظاهری ترتیب می‌دهـد کـه در مجلسـی قـرار باشـد بـه فرمـان او قیدروش را بکشند. ولی وزیر که بیطقون نام داشته و به جای اسـکندر نشسـته، واسـطه شود و از خون او درگذرد، و بعد از این نمایش، به عنوان سفیر، خود اسکندر عازم دربـار قیدافه شود» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۹: ۳۶۸).

در ادامه ماجرا، اسکندر دستور می‌دهد کـه وی را «بیطقـون» خطـاب کننـد. تـدابیر، چاره‌گری‌ها و درایت اسکندر و قیدافه، فوق‌العاده آموزنـده و اعجـاب‌آور اسـت. چـون بـه دربار می‌رسند، «قیدروش» آنچه اتفاق افتاده را برای مادر توضیح مـی‌دهـد و بـه‌روشـنی

بیان می‌کند که اگر این فرستاده «بیطقون» -که در حقیقت خود اسکندر است- نبود، اسکندر، فیلقوس ما را گردن می‌زد. قیدافه بی‌درنگ رسول را به حضور می‌پذیرد:

به گنجور گفت آن درخشان حریر　　نبشته برو صورت دلپذیر
به پیش من آور چنان هم که هست　　به تندی بر او هیچ مپسای دست
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۶۰)

چون تصویر اسکندر را با وی تطبیق می‌کند، با زیرکی درمی‌یابد که فرستاده، خود اسکندر است، امّا وانمود می‌کند که او را نشناخته است:

به چهر سکندر نکو بنگرید　　از آن صورت او را جدایی ندید
بدانست قیدافه کو قیصر است　　بر آن لشکر نامور مهتر است
فرستاده‌ای کرده از خویشتن　　دلیر آمده است اندر این انجمن
(همان: ۶۰)

قیدافه پس از اینکه اسکندر را به حضور می‌پذیرد، با خردمندی و صراحت تمام در خلوت به وی خطاب می‌کند:

بدو گفت کای زاده فیلقوس　　همم بزم و رزم است و هم نعم و بوس
سکندر ز گفتار او گشت زرد　　روان پر ز درد و رخان لاژورد
(همان: ۶۲)

و چون اسکندر می‌گوید که من بیطقون هستم، قیدافه بی‌باکانه پاسخ می‌دهد:

بدو گفت قیدافه کز داوری　　لبت را بپرداز کاسکندری
(همان)

اسکندر که راه پیش و پس ندارد و در مخمصه‌ای سخت گرفتار آمده، قدری رجزخوانی می‌کند و قیدافه با لبخندی معنادار و در کمال شایستگی و هوشمندی، وی را نصیحت می‌کند:

تو گویی که دانش به گیتی مراست　　نبینم همی گفت و گوی تو راست
کجا آورد دانش تو بها　　که آیی چنین در دم اژدها
بدوزی به روز جوانی کفن　　فرستاده‌ای سازی از خویشتن
(همان: ۶۳)

و ضمن اینکه او را سخت به چالش می‌کشد، به او توصیه می‌کند:

کـــزین پـــس نیـــایی بـــه پیغمبـــری تـــرا خـــاک دانـــد کـــه اســـکندری
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۶۳)

و از اسکندر عهد و پیمان می‌گیـرد کـه بـه فرزنـدان وی گزنـدی نرسـاند و گوشـزد می‌کند که یکی از پسرانم (طینوش)، بسیار سبکسر و داماد (فور) هندی است و چنـدان به حرف من گوش نمی‌کند و اگر بداند تو اسکندری، در پی کین (فور) برمی‌آید! اسکندر هم متعهد می‌شود که گرد اندلس و فرزندان قیدافه نگردد. در مجلسی هم که بـا حضـور طینوش و قیدروش، پسران قیدافه و اسکندر برگزار می‌شود، طینوش از کوره درمی‌رود و قیدافه بر وی خشم می‌گیرد و وی را از مجلس بیرون می‌فرستد. امّا اسکندر «بـه قیدافـه گفت بهتر است او را بازخوانی و دلجویی نمایی. قیدافه پسـر را احضـار کـرد و اسـتمالت نمود» (همان، ۱۳۷۸: ۲۰). سپس زیرکانه دست طینوش را می‌گیرد و تعهد می‌کنـد کـه در فرصت مناسب، دست اسکندر را در دست وی بگذارد.

اگـر دسـت او مـن بگیـرم بـه دسـت بـه دسـت تـو آرم بـه جـای نشسـت
بـر آن سـان کـه بـا او نباشـد سـپاه نـه شمشـیر بینـی، نـه تخـت و کـلاه
(همان: ۶۶)

حضور قیدافه در داستان اسکندر، رنگ و بوی خاصی به داستان می‌دهد و نقش او تـا آنجا مؤثر است که بزرگی و اقتدار اسکندر را در نظـر مخاطـب کـاهش مـی دهـد. همـه اقدامات این زن از دوراندیشی و هوشمندی او سخن می گویـد. دسـتور کشـیدن تصـویر اسکندر، خلوت کردن با اسکندر و راضی کردن و قول گرفتن از او و نیـز اعتمـاد نکـردن به قول اسکندر. از ویژگی‌های دیگر او قدرتمندی و صلابت و اتکا به نفس است که باعث می‌شود هیچ‌گاه در برابر اسکندر قدرتمند، احساس خواری و ذلـت نکنـد و بـا قـدرت در برابر او بایستد و او را از تصمیمش منصرف کند (علینقی، ۱۳۹۰: ۵۹-۸۱).

بیطقون قبل از بدرود با قیدافه به طینوش می‌گوید که برای عملی شدن نقشه باید همراه من بیایی و وی می‌پذیرد. قرار می‌گذارند در بیشه‌ای، بیطقون دست اسکندر را در دست وی بگذارد. قیدافه با کیاست و سیاست، نقشه اسکندر را می‌خواند:

چـــو قیدافـــه گفـــت ســـکندر شـــنید بـــه چشـــم دلـــش چـــاره او بدیـــد
بخندیـــد از آن چـــاره در زیـــر لـــب دو رخ را نهـــان کـــرد زیـــر قصـــب
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۶۸)

پس از رایزنی قیدافه با بزرگان و رضایت خاطر اسکندر، صلح و آشتی برقرار می‌شود و در ادامه چون به بیشه فرود می‌آیند، ناگهان «طینوش» خود را در محاصره سپاه اسکندر می‌بیند و از وی درخواست می‌کند همان‌گونه که با برادرش «قیدروش» خوش‌رفتاری نموده، نسبت به وی نیز بزرگی فرماید:

سکندر بدو گفت کای شهریار — چرا سست گشتی بدین مایه کار
ز من ایمنی، ترس در دل مدار — نیازارد از من کسی زان تبار
نگردم ز پیمان قیدافه من — نه نیکو بود شاه پیمان‌شکن

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۷۳)

و سپس طبق تعهدی که کرده بود، دست در دست طینوش می‌نهد و پرده از کار برمی‌دارد و می‌گوید اسکندر، خود من هستم.

تعریف اسکندر از قیدافه در پایان کار، هنگامی که طینوش را به اندلس روانه می‌کند، بسیار جالب و خواندنی است:

به قیدافه گوی ای هشیوار زن — جهاندار و بینا دل و رای زن
بدارم وفای تو تا زنده‌ام — روان را به مهر تو آکنده‌ام

(همان: ۷۴)

۱۳- گردیه

بهرام که در زمان پادشاهی هرمز، پرچم شورش برافراشته است، پس از جلوس خسروپرویز به تخت سلطنت با بزرگان و فرزانگان برای مقابله با خسرو به مشورت می‌پردازد. در همین اثنا خواهرش گردیه وارد محفل رایزنی می‌گردد:

پس پرده نامور پهلوان — یکی خواهرش بود روشن‌روان
خردمند را گردیه نام بود — غم انجام و آرام بهرام بود
چن از پرده گفتِ برادر شنید — برآشفت و از کین دلش بردمید
بدان انجمن شد سری پر سخن — زوان پر ز گفتارهای کهن

(همان، ج۷: ۵۹۶)

خواهر بهرام که از پیشنهادها و رایزنی‌های بزرگان ناخشنود است، بسیار سنجیده و خردمندانه برادر را نصیحت می‌کند:

مکـــن آز را بـــر خـــرد پادشـــا | کـــه دانـــا نخوانـــد تـــو را پارســـا
اگـــر مـــن زنـــم، پنـــد مـــردان دهـــم | بـــه بسیارســـال از بـــرادر کـــه‌ام
مـــده کـــارکرد نیاکـــان بـــه بـــاد | مبـــادا کـــه پنـــد مـــن آیـــدت یـــاد

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۶: ۶۰۴)

و چون «یلان سینه»، یکی از پهلوانان نامدار بهرام با کنایه به او می‌گوید:

یـلان سـینه گفـت ای گـران‌مایـه زن | تـــو بـــر انجمـــن رای شـــاهان مـــزن
کـــه هرمـــز بـــدین چندگـــه بگـــذرد | ز تخـــت مهـــی پهلـــوان برخـــورد

(همان: ۶۰۵)

گردیه هوشمند به وی پاسخ می‌دهد:

بـــدو گردیـــه گفـــت: دیـــو ســـیاه | همـــی دام ســـازد شـــما را بـــه راه
مکـــن بـــر تـــن و جـــان مـــا بـــر ســـتم | همـــی از تـــو بیـــنم همـــه بـــاد و دم
بگفـت ایـن و گریـان سـوی خانـه شـد | بـــه دل بـــا بـــرادر چـــو بیگانـــه شـــد
همی گفت هر کـس کـه ایـن پـاک زن | ســـخن‌گـــوی روشـــن‌دل و رای‌زن
تـو گـویی کـه گفتـارش از دفتـر اسـت | بـه دانـش ز جاماسـت نـامی‌تـر اسـت

(همان: ۶۰۶-۶۰۷)

بهرام چوبینه که دختر خاقان را به زنی گرفته است، پس از رایزنی با خاقان چـین بـا هم می‌سازند که بنیاد خسرو براندازند. خسروپرویز که متوجه دسیسه شده، خرّاد بـرزین را برای چاره‌گری به دربار خاقان می‌فرستد. خرّاد پس از اینکه از خاقان ناامید مـی‌شـود، چاره کار را در رفتن به نزد خاتون می‌بیند و بـه عنـوان پزشـک، دختـر خاقـان را مـداوا می‌نماید. پس از مدتی خرّاد برزین به خاتون، همسر خاقان ابـراز مـی‌دارد کـه کسـان و نزدیکان من در بند هستند و این گره با نامه‌ای که به مهر خاقـان مـزین باشـد، گشـوده می‌شود. خاتون می‌پذیرد و خرّاد برزین‌مهر را به وی مـی‌دهـد تـا زمـانی کـه خاقـان در حالت مستی خوابیده، نقشـه را اجـرا کنـد. پـس از آن خـرّاد بـرزین، «قلـون» پیـر را بـا وعده‌های فریبنده و به عنوان رسول دختر خاقان نزد بهرام می‌فرستد تا با نیرنگ، دشـنه در پهلوی وی فرو کند. گردیه در همه امور، ممتاز و یگانه است. وی قبل از کشته شـدن بهرام، بسیار برادر را نصیحت می‌کند، امّـا رایزنـی‌هـای خردمندانـه وی، سـودمند واقـع

نمی‌گردد. توصیه‌های بهرام پس از اینکه بر اثر ضربات کارد توسط قلون در بستر احتضار افتاده، بسیار جالب است:

یلان سینه را گفت یکسر سپاه　　سپردم تو را بخت بیدارخواه
نگه کن بدین خواهر نیک‌زن　　ز گیتی بس او مر ترا رای‌زن
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸: ۲۰۴)

به روایت شاهنامه، گردیه از منظر شاهان و پهلوانان به صفات زیر ستوده شده است: رایزن (ص ۲۱۰ ب ۲۷۶۵، ص ۶۰۶ ب ۱۶۸۹، ص ۲۲۸ ب ۳۰۰۹، ص ۲۰۴ ب ۲۶۸۰، ص ۲۱۲ ب ۲۷۸۶ و ص ۲۱۰ ب ۲۷۶۵)، خردمند (ص ۵۹۶ ب ۱۵۶۱ و ص ۲۱۲ ب ۲۷۸۶)، پاک‌زن (ص ۶۰۶ ب ۱۶۸۹ و ص ۲۱۵ ب ۲۸۴۲)، شیردل (ص ۲۱۵ ب ۲۸۳۶)، روشن‌روان (ص ۵۹۶ ب ۱۵۶۰)، پهلوان (ص ۶۰۰ ب ۱۶۰۷)، چاره‌جوی (ص ۲۱۷ ب ۲۸۶۰)، جهانجوی (ص ۲۱۸ ب ۲۸۷۲)، نیک‌زن (ص ۲۰۴ ب ۲۶۸۰)، پرهنر زن (ص ۲۳۱ ب ۳۰۴۶)، زن نیکخوی (ص ۲۳۸ ب ۳۱۲۴)، گرانمایه زن (ص ۶۰۵ ب ۱۶۷۲ و ص ۲۲۹ ب ۳۰۱۸)، چاره‌گر (ص ۲۳۸ ب ۳۱۲۵)، ماه لشکرشکن (ص ۲۳۹ ب ۳۱۲۹)، روشندل (ص ۶۰۶ ب ۱۶۸۹)، سخنگوی (ص ۶۰۶ ب ۱۳۸۹)، شیرزن (ص ۲۲۹ ب ۳۰۲۰)، پاکدامن (ص ۲۰۹ ب ۲۷۴۸ و ص ۲۱۰ ب ۲۷۶۶)، پارسا (ص ۲۰۹ ب ۲۷۴۸ و ص ۲۱۰ ب ۲۷۶۵)، غمگسار (ص ۲۱۰ ب ۲۷۶۵)، ناباک‌زن (ص ۲۲۸ ب ۳۰۰۹)، کدخدای (ص ۲۰۹ ب ۲۷۵۱) و گرد سرافراز (ص ۲۱۴ ب ۲۸۲۱).

خاقان چین پس از کشته شدن بهرام، خاندان «قلون» را به آتش می‌کشد و حتی خاتون، همسر خود را به قتل می‌رساند:

یکایک همه کار او بازجست　　بدان تا گنه برکه گردد درست
قلون را به توران دو فرزند بود　　ز هر گونه ای خویش و پیوند بود
چو دانسته شد آتشی برفروخت　　سرای و همه برزن او بسوخت
دو فرزند اورا برآتش نهاد　　همه چیز اورا به تاراج داد
وزان پس چو نوبت به خاتون رسید　　ز پرده به گیسوش بیرون کشید
(همان: ۲۰۶)

پس از آن خاقان، برادر خود را برای تسلیت و دلجویی نزد گردیه به مرو می‌فرستد و طی نامه‌ای از وی خواستگاری می‌نماید.

سوی گردیه نامه‌ای بد جدا　　که ای پاک‌دامن زن پارسا

همـــه راســـتی و همـــه مردمـــی سرشـــتت فزونـــی و دور از کمـــی
ز کـــار تـــو اندیشـــه کـــردم دراز نشســـته خـــرد بـــا دل مـــن بـــه راز
بـــه از تـــو ندیـــدم کســـی کدخـــدای بیـــارای ایـــوان مـــارا بـــه رای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸، ۲۰۹)

پاسخ گردیه شیردل و دوراندیش به برادر خاقان فوق‌العاده خردمندانه است:

کنون دوده را سر بـه سـر شـیون اسـت نـه هنگامـه ایـن سـخن گفـتن اسـت
چـو سـوگ چنـان مهتـر آیـد بسـر ز فرمـــان خاقـــان نباشـــد گـــذر
مـرا خـود بـه ایـران شـدن روی نیسـت زن پـــاک را بهتـــر از شـــوی نیســـت
اگـــر مـــن بـــدین زودی آیـــم بـــه راه چـــه گویـــد مـــرا آن خردمنـــد شـــاه
(همان: ۲۱۱)

و سپس با بزرگان به رایزنی می‌پردازد:

وزان پـــس جـــوان و خردمنـــد زن بـــه آرام بنشســـت بـــا رای‌زن
(همان: ۲۱۲)

و تدبیر می‌کند که به ترکان بتازند و به بزرگان گوشزد می‌کند که:

بـــه گـــردوی مـــن نامـــه‌ای کـــرده‌ام هـــم از پـــیش تیمـــار ایـــن خـــورده‌ام
کـــه بـــر شـــاه پیـــدا کنـــد کـــار مـــا بگویـــد بـــدو رنـــج و تیمـــار مـــا
(همان)

کاردانی و هوشمندی گردیه فوق‌العاده است؛ از یکسو پاسخ برادر خاقان را بـه نرمـی می‌گزارد و از سوی دیگر نامه‌ای به برادر خود، گردوی روانه می‌کند تا خسرو پرویز را در جریان بگذارد. پس از شکست ترکان، خاقـان چـین بـه فرمانـدهی پهلـوانی تُبُـرگ نـام درصدد جبران شکست برمی‌آید که مجدداً گردیه سپاهیان دشمن را درهم می‌شکند. در همین گیرودار، خسروپرویز درصدد انتقام خون پدر از دایی‌های خـود بنـدوی و گسـتهم برمی‌آید. خسرو دستور می‌دهد دست و پای بنـدوی را بریـده، او را بـه قتـل برسـانند و کسی را به رسولی نزد گستهم در خراسان مـی‌فرسـتد و وی را بـه دربـار فرامـی‌خوانـد. گستهم که نقشه خسرو را خوانده، به سمت گرگان حرکت می‌کنـد و در چنـدین جـای، لشکریان خسروپرویز را تارومار می‌کند تا به سپاه گردیه برخورد می‌کند و از یلان سـینه می‌خواهد که از گردیه برایش خواستگاری نماید:

یلان سینه با گردیه گفت زن | به گیتی ترا دیده‌ام رای‌زن
ز خاقان کرانه گزیدی سزید | که رای تو آزادگان را گزید
چه گویی ز گستهم یل خال شاه | توانگر سپهبد یلی با سپاه
بدو گفت شویی کز ایران بود | از او تخمه ما نه ویران بود
یلان سینه او را به گستهم داد | دلاور گوی بود فرخ‌نژاد

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸: ۲۲۳)

در سوی دیگر ماجرا گردوی، برادر گردویه و خسروپرویز به رایزنی نشسته‌اند که:

سوی گردیه نامه باید نبشت | چو جویی پر از می به باغ بهشت

(همان: ۲۲۴)

و در اثنای نامه از وی می‌خواهند که:

نگر تا چگونه کنی چاره‌ای | کزان کم شود زشت پتیاره‌ای
که گستهم را زیر سنگ آوری | دل و خانه ما به چنگ آوری

(همان: ۲۲۴-۲۲۵)

گردوی پیشنهاد می‌کند که:

یکی رقعه خواهم برو مهر شاه | همان خط او چون درخشنده ماه
بخواهم فرستم زن خویش را | کنم دور از این در، بداندیش را
که چونین سخن نیست جز کار زن | به‌ویژه زنی کو بود رایزن

(همان: ۲۲۵)

گردویه چون نامه شاه را می‌خواند:

بخواند خط شاه بر پنج تن | نهان داشت زان نامدار انجمن
چو بگشاد لب، زود پیمان ببست | گرفت آن زمان دست ایشان به دست
همان پنج تن را بر خویش خواند | به نزدیکی خوابگه برنشاند
چو شب تیره شد روشنایی بکشت | لب شوی بگرفت ناگه به مشت
از این پنج تن نیز یار آمدند | به بالین آن نامدار آمدند

(همان: ۲۲۷)

و فردا ماجرا را علنی می‌کند و همه بزرگان بر وی آفرین می‌خوانند. پس از آن

گردیه طی نامه‌ای چند و چون ماجرا را به برادر خود گردوی گزارش می نماید و خسروپرویز وی را به دربار فرا می‌خواند و:

بر آیین آن دین مر او را بخواست بپذرفت و با جان همی داشت راست

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج۸: ۲۳۰)

در دوره تاریخی شاهنامه، گردیه واقعاً زن خردمند و بی‌نظیری است. یک مشاور خیرخواه برای برادرش بهرام، یک زن غیرتمند ایرانی در مقابل خاقان چین، یک دلاور لشکرشکن در مقابل و مقابله با بیگانگان و یک زن بی‌باک در از میان برداشتن گستهم و در عین حال بسیار رقیق‌القلب و مهربان که از خسرو می‌خواهد اهالی ری را بر وی ببخشاید.

به من بخش ری را خرد یاد کن دل غمگنان از غم آزاد کن

(همان: ۲۳۸)

نتیجه‌گیری

شاهنامه علاوه بر اینکه در عرصه‌های رزم و بزم، شاهکاری بی‌نظیر است، در زمینه تعلیمات اخلاقی و تربیتی، راه و رسم مملکت‌داری، آیین نوع‌دوستی، زندگی فردی و اجتماعی و محافل رایزنی و چاره‌گری نیز اثری جاودانه است. داده‌ها نشان می‌دهد که هوشمندی زن در شاهنامه علاوه بر نقش ویژه مادر، همسر و معشوقه، در شکل‌دهی و ساختار قدرت سیاسی و مهمّات مملکت‌داری و نیز تعامل و توازن مؤلفه‌های رشد و ثبات و یا زوال سلسله‌های پادشاهی نیز نقش بسزایی داشته است. در شاهنامه فردوسی، ابیات فراوانی از خردمندی، دوراندیشی، رایزنی و مسئولیت‌پذیری زنان ایرانی به چشم می‌خورد که معرّف مقام و موقعیت ممتاز آنان در سیر تاریخ و تمدن قوم ایرانی است.

از صفات برجسته بانوان در شاهنامه می‌توان به خردمندی، پاکی و پارسایی، شرمناکی و دلاویزی، بی‌باکی و دلاوری، کاردانی و چاره‌گری، هنرمندی و زبان‌آوری و به‌ویژه سیاست و خردمندی اشاره کرد. زنان شاهنامه حتی آنان که غیر ایرانی هستند، جز سودابه و یکی دو تن دیگر، اغلب در وفاداری و فداکاری، حفظ حرمت و استحکام زندگی خانوادگی و صحنه‌های ملی، یگانه‌اند و بر روند داستان‌های شاهنامه، نقشی مؤثر و مثبت دارند. نقش و جایگاه زنان در شئون مختلف زندگی از جمله وفاداری به همسر و تربیت فرزند، دلاوری و فداکاری در صحنه‌های مخاطره‌آمیز، دلاویزی و پاک دامنی در

عرصه‌های عشق و دلدادگی، دوراندیشی‌های زیرکانه و رایزنی‌های خردمندانه در مسائل مهم اجتماعی- سیاسی و حتی مملکت‌داری، بسیار برجسته است. آنچه بیش از هر چیز جایگاه و موقعیت درخشان زنان طراز اوّل شاهنامه را نشان می‌دهد، نقش‌آفرینی‌ها و رایزنی‌های هوشمندانه آنان در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی سایه به سایه پهلوانان و پادشاهان، در کمال پاکدامنی، درایت و کاردانی است.

منابع

قرآن.

ابراهیمیان، نادر و دیگران (۱۳۹۳) «بررسی مقام و چهره زنان در شاهنامه و ایلیاد»، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۱۱۱، صص ۶-۹.

اتحادیه، منصوره (۱۳۴۴) «زن در نظر فردوسی»، مجله پیام نوین، دوره هفتم، شماره ۱۱ (پیاپی ۸۳)، صص ۳۸-۴۸.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰) آواها و ایماها، چاپ چهارم، تهران، یزدان.

---------- (۱۳۷۵) سرو سایه‌فکن، چاپ چهارم، تهران، یزدان.

---------- (۱۳۸۲) جام جهان‌بین، چاپ اول، تهران، قطره.

---------- (۱۳۹۱) زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، چاپ نهم، تهران، شرکت سهامی انتشار.

اکبری، منوچهر (۱۳۸۰) «شایست و ناشایست زنان در شاهنامه»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۵۸، صص ۶۱-۸۱.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۸۹) گذار زن از گدار تاریخ، چاپ سوم، تهران، علم.

بصّاری، طلعت (۱۳۵۰) «زنان شاهنامه»، تهران، دانشسرای عالی، شماره ۴۵.

خطیبی، ابوالفضل و احمدرضا قائم‌مقامی (۱۳۹۲) «رای و رأی»، نامه فرهنگستان، شماره ۵ و ۶، صص ۲۲۳- ۲۴۴.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۶۹) ۲۱ گفتار درباره شاهنامه فردوسی، شیراز، نوید.

سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳) از رنگ گل تا رنج خار، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۳) «مفهوم خرد و خاستگاهای آن در شاهنامه فردوسی»، نشریه مطالعات ایرانی، شماره ۵، صص ۶۵-۹۲.

عباسی، حجت و حسینعلی قبادی (۱۳۸۹) «مقایسه جایگاه زن در شاهنامه فردوسی با ایلیاد و اودیسه هومر»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، دوره ششم، شماره ۱۹، صص ۱۰۹-۱۳۸.

علینقی، حسین (۱۳۹۰) «تحلیل شخصیت و نقش زنان در داستان‌های شاهنامه»، فصلنامه زن و فرهنگ، سال سوم، شماره ۹، صص ۵۹-۸۱.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸) داستان‌های نامور نامه باستان، به اهتمام سید محمد دبیرسیاقی، ج ۲۰، تهران، قطره.

---------- (۱۳۹۱) شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

کریستین سن، آرتور (۱۳۳۷) مزداپرستی در ایران قدیم، تهران، شرکت معلمان و مترجمان ایران.

مصاحب، شمس‌الملوک (۱۳۴۸) «زن در شاهنامه»، مجله وحید، سال ششم، شماره ۱۱، صص ۹۴۵-۹۴۹.
نولدکه، تئودور (۱۳۷۹) حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی با مقدمه سعید نفیسی، چاپ پنجم، تهران، نگاه.
ولف، فریتس (۱۳۷۷) فرهنگ شاهنامه فردوسی، تهران، اساطیر.
یزدانفر، ساره و قهرمان شیری (۱۳۹۵) «نقش اجتماعی، موقعیت و مقام زن در شاهنامه فردوسی و هزار و یک شب»، فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره چهارم، شماره ۲، صص ۱۷۷-۲۰۱.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۴۸-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵
نوع مقاله: پژوهشی

اشعار نویافته از قاسم کاهی در جُنگ شرف

وحید برزگر قهفرخی*
اصغر رضاپوریان**
محمد حکیم‌آذر***

چکیده

جُنگ شرف یکی از نسخه‌های موجود در کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی است که به دست عبدالرحمن ابن شرف گردآوری شده است. بخش عمدهٔ این جُنگ را اشعار جامی و شعرای قرن نهم و دهم تشکیل داده است. در این میان اشعار شاعران پیش از قرن نهم نیز دیده می‌شود. شعر بسیاری از شعرای فارسی زبان ایران شرقی را در این مجموعه می‌توان یافت؛ شعرایی که بیشتر یا در شبه‌قارهٔ هند ساکن بوده‌اند یا به آن بلاد سفرکرده‌اند. از جمله شعرایی که شعرشان در این جُنگ معرفی می‌شوند، قاسم کاهی است. از قاسم کاهی سی و یک غزل در جنگ شرف آمده که از بین آنها هجده غزل در دیوان چاپی وی موجود نیست. این پژوهش نشان می‌دهد جنگ شرف به‌عنوان منبعی که در دوران کاهی کابلی تصنیف شده است چه کمکی به افزایش

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
vav.tanha@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
rezapurian09@gmail.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
hakimazar@gmail.com

غزل‌های وی می‌کند. در این مقاله نخست ضمن ارائهٔ مقدمه‌ای کوتاه، پیشینه‌ای از پژوهش‌های مشابه صورت گرفته خواهیم آورد. در ادامه به زندگی و احوال آثار کاهی خواهیم پرداخت و در پایان ضمن ارائهٔ هجده غزل نویافته و بررسی مختصری دربارهٔ این آثار، به ذکر دلایلی مبنی بر صحت انتساب این غزلیات به قاسم کاهی خواهیم پرداخت.

واژه‌های کلیدی: شعر قرن دهم، جنگ شرف، قاسم کاهی، کاهی کابلی.

مقدمه

تصحیح نسخ خطی یکی از روش‌های شناساندن و انتقال تاریخ و فرهنگ به نسل‌های بعدی است. نسخه‌های خطی دربردارندهٔ مطالب متعددی هستند که متفکران و اندیشمندان در طی قرون و اعصار گذشته نوشته و به یادگار گذاشته‌اند. یکی از راه‌های شناخت آرا و افکار و آثار ادبا و اندیشمندان یک سرزمین تصحیح دست‌نوشته‌های باقی‌مانده از آنها است. نسخه‌های خطی در موضوعات مختلفی تألیف و گردآوری شده‌اند، از میان آنها بخش ویژه‌ای به آثار ادبی تعلق دارد که این بخش نیز خود به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود. یکی از این گونه‌ها، سفینه‌ها و جُنگ‌ها هستند.

جُنگ‌ها، مجموعه‌های ارزشمندی هستند که اشعار شعرای مختلف را در دل خود گنجانده‌اند. واژهٔ جُنگ و سفینه در متون کهن به یک معنا به‌کار رفته‌اند اما واژهٔ سفینه کاربرد قدیمی‌تری به نسبت جنگ دارد. «کاربرد واژهٔ جنگ پس از جایگیری مغولان در ایران -به‌ویژه پس از سدهٔ نهم هجری- رواج پیدا کرد. چنان‌که برخی از نویسندگان اشاره کرده‌اند، واژهٔ جنگ (جونک) به‌نوعی کشتی بادبانی مربوط به آسیای جنوب شرقی اطلاق می‌شد؛ بنابراین مشخص است که دقیقاً همان معنای واژهٔ سفینه را از آن خواسته و جایگزین این واژه کرده‌اند» (صفری آق‌قلعه، ۱۳۹۰: ۹-۱۰).

چنان‌که محمود فرخ در مقاله‌ای با عنوان «باد شرطه- جنگ و سفینه» اشاره کرده است، واژهٔ سفینه در متونی چون لباب‌الالباب، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، کلیات سعدی و دیوان حافظ نیز به معنی دفتر شعر به کار رفته است (فرخ، ۱۳۲۶: ۵۶).

همچنین در دیوان کمال اسماعیل، واژهٔ سفینه به همین معنی آمده است:

سفینه‌ها را در بحر دیده‌اند بسی سفینه‌ای که در و بحرها بود این است

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۵۵۳)

یکی از کهن‌ترین نوشتهٔ فارسی واژهٔ جنگ در آن به معنی نوعی نسخه به کار رفته بیتی است از شرف‌الدین علی یزدی که در منظومات وی آمده و اشاره شده که برای جلد یک جنگ سروده شده، همان‌طور که مشاهده می‌شود این بیت صورت دیگری از بیت کمال اسماعیل است و گویا علی یزدی گوشه‌چشمی به این بیت داشته و جنگ را معادل سفینه به کار برده است:

جنگ‌ها در بحر باشد واندرین جنگ شریف بحرها بینی گهرزا و آن گهرها بس لطیف
(علی یزدی، ۱۳۸۶: ۴۰)

نمونه‌های مختلفی از این شکل نسخ در گنجینه‌های نسخ خطی موجود است و هرساله برخی از این جنگ‌ها به دست پژوهشگران و مصححان تصحیح می‌شوند. یکی از این نمونه جنگ‌ها جنگی است که در کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی با عنوان «جنگ نظم -منتخب اشعار شعرا- قسمتی از دیوان جامی- یوسف و زلیخای جامی» با شمارهٔ ۸۶۷۳۰ به ثبت رسیده و نگهداری می‌شود. این جنگ به قلم عبدالرحمن بن شرف جمع‌آوری شده و به همین دلیل از این پس با نام جنگ شرف از آن یاد خواهیم کرد. اگرچه در مشخصات نسخه کتابت را حدود ۹۱۰ هجری قمری دانسته‌اند اما بر اساس بررسی‌های صورت گرفته و با توجه به وجود برخی شعرا در آن، تاریخ کتابت نسخه به نیمهٔ دوم قرن دهم نزدیک‌تر می‌نماید. شاید یکی از دلایلی که دربارهٔ این تاریخ اشتباه صورت گرفته است متنی باشد که در صفحهٔ اول نسخه نوشته‌شده که مشخص است به روزگار معاصر برمی‌گردد. بخش عمده‌ای از این جنگ را شعرهای عبدالرحمن جامی به خود اختصاص داده که شامل مثنوی یوسف و زلیخا و همچنین قسمتی از دیوان غزلیات اوست. ازآنجایی‌که یکی از محاسن جنگ‌ها معرفی برخی شاعران ناشناخته و ارائهٔ شعر ایشان است، این نسخه نیز از این منظر حائز اهمیت است، چراکه در آن به‌جز شاعران مطرحی همچون نظامی، انوری، سعدی، حافظ و امیر خسرو، چیزی نزدیک به صد شاعر قرن نهم و دهم معرفی شده است. نکتهٔ جالب این است که از برخی از آنها حتی نامی هم در تذکره‌ها نیافتیم، شعرایی همچون: مقید بیک، جوهرخان و وصالی کولایی. بیشتر شاعرانی که شعرشان در این مجموعه آمده شعرایی هستند که در ایران شرقی آن زمان و شبه‌قارهٔ هند می‌زیسته‌اند. شعرایی همچون: آصفی، آهی، کاتبی، کاهی، غزالی، شهیدی، شریفی، شرف و نویدی.

پیش از این اشاره کردیم که بخش عمده‌ای از جنگ شرف را آثار عبدالرحمن جامی به خود اختصاص داده که کاتب نسخه ارادت ویژه‌ای به وی داشته است. از جامی که بگذریم برخی از شعرا در این جنگ مورد توجه کاتب بوده‌اند و نسبتاً شعر بیشتری از این شعرا در این اثر می‌بینیم. یکی از شعرایی که در این نسخه مورد توجه کاتب بوده و سی‌ویک غزل از وی آورده، قاسم کاهی است. کاهی شاعر خوش‌ذوقی است که در دربار

اکبرشاه گورکانی جایگاه ویژه‌ای داشته است. هنگام تصحیح و مقابلهٔ غزلیات وی با دیوان چاپ‌شده‌اش، متوجه شدیم که تعدادی از غزل‌ها در دیوان وی نیامده است و همین پرسش این پژوهش را ایجاد کرد که آیا جایی دیگر، این اشعار کاهی آمده‌اند؟ یا اینکه جزو اشعار نویافتهٔ وی به‌حساب می‌آیند. هرچه پیش‌تر رفتیم بیشتر لزوم این تحقیق بر ما محرز شد، چراکه با ارائهٔ این اشعار نویافته زمینهٔ تحقیقات دیگر درباره سبک و سیاق شاعری کاهی فراهم می‌شود. ضمن اینکه تکه‌ای دیگر از جورچین فکری و ادبی این شاعر کمتر شناخته‌شده مشخص می‌شود و ممکن است در آینده به دیگر پژوهندگان شعر قرن دهم کمکی بکند.

پیشینه تحقیق

تصحیح نسخ خطی همچون کشفی باستان‌شناسی پرده از حقایق پنهان ادوار مختلف برمی‌دارد و چه‌بسا پژوهشگرانی که با یافتن این حقایق پاسخ بسیاری از سؤالات بی‌جواب تاریخ را یافته‌اند. «نقد و تصحیح به شیوهٔ جدید پرسابقه نیست؛ اما شیوهٔ وسواس و دقت در نقل مطالب در حدی که می‌توان آن را نظام‌مند دانست بین مسلمانان پیش از غربیان رواج داشته است. حفظ سنن رسول‌الله (ص) به‌ویژه حفظ امانت در آیات قرآن کریم محور این وسواس بوده است» (ثروت، ۱۳۹۳: ۲۳ و ۲۴). یکی از فواید تصحیح جنگ‌ها این است که امکان دارد در این‌گونه از نسخ متونی بیابیم که حتی در دیوان شاعر هم موجود نباشد. یکی از دلایلی موجود بر این احتمال این است که این نسخ به شکل تک‌نسخه نوشته می‌شده‌اند و کاتب هیچ‌گاه در این‌گونه موارد رونویسی از روی تصنیف دیگری را جایز نمی‌دانسته است، احتمالاً با خود می‌گفته وقتی قرار است مجموعه‌ای از اشعار را جمع‌آوری کنم به میل و سلیقهٔ خود این کار را انجام خواهم داد، لذا اشعاری را که جایی دیده یا شنیده و موردپسند خود و جامعهٔ پیرامونش بوده جمع‌آوری می‌کرده و می‌نوشته است. اینجاست که اگر شعری سهواً از دیوان شاعری افتاده بود یا نوشته نشده بود ممکن است در این جنگ‌ها یافته شود.

از جمله مقالات مشابهی که در این زمینه نوشته شده است می‌توان به مقالهٔ اشعار نویافتهٔ شاعران قدیم کرمان در سفینهٔ سعد الهی نوشتهٔ مهرداد چترایی، که در مجلهٔ

آیینهٔ میراث شمارهٔ ۵۳ به چاپ رسیده است اشاره کرد. همچنین اشعار نویافتهٔ کمال اسماعیل نوشتهٔ محمدرضا ضیا، از نمونه‌های دیگری است در این زمینه که در شمارهٔ ۱، دورهٔ دهم مجلهٔ آیینهٔ میراث به چاپ رسیده است.

فراوانی مقالاتی که با این موضوع به رشتهٔ تحریر درآمده است گواه اهمیت این موضوع برای محققین و مخاطبین است. در سال‌های اخیر پژوهش‌های خوبی دربارهٔ قاسم کاهی صورت گرفته است که از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله‌ای از هادی حسن با عنوان قاسم کاهی اشاره کرد که در سال ۱۳۳۴ در مجلهٔ آریانا شمارهٔ ۱۲ به چاپ رسیده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان معرفی نسخهٔ خطی منظومهٔ گل‌افشان اثر کاهی کابلی را محمدرضا عبدی و دیگران در شمارهٔ ۳۶ فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره به چاپ رسانده‌اند که برگرفته از رساله دکتری با همین موضوع است. ادیب برومند نیز مقاله‌ای با عنوان شاعران دورهٔ صفوی: ابوالقاسم کاهی در مجلهٔ وحید شمارهٔ ۱۸ به چاپ رسانده است که جزو پیشینهٔ این تحقیق به‌حساب می‌آیند.

از جمله کتبی که پیشینه این پژوهش قرار می‌گیرند می‌توان به کتاب دیوان قاسم کاهی تصحیح احمد کرمی اشاره کرد، همچنین تذکره‌های متعددی به معرفی شخصیت، زندگی و احوال کاهی پرداخته‌اند که از جمله آنها می‌توان به: تذکره شمع انجمن نوشته نواب صدیق‌خان، تذکره حسینی اثر میرحسین دوست سنبهلی، ریحانه‌الادب اثر محمدعلی مدرس تبریزی، ریاض‌العارفین اثر رضاقلی‌خان هدایت، تذکره نفایس‌المآثر اثر میرعلاءالدوله کامی قزوینی و کتبی از این دست اشاره کرد.

بحث و بررسی

زندگی، آثار و احوال کاهی

دربارهٔ زندگی و آثار و احوال قاسم کاهی در برخی از مجلات و در مقدمهٔ آثاری که از وی تصحیح شده و به چاپ رسیده است توضیحات مفصلی ارائه شده است. استاد دانشگاه علیگرهٔ هند آقای هادی حسن دراین‌باره مطالبی در شمارهٔ ۸ مارس ۱۹۵۵ نمره یک مجلهٔ روابط فرهنگی هند و ایران نشر دهلی جدید نوشته و هم در مقدمهٔ دیوان کاهی در اختیار علاقه‌مندان قرار داده است. ضمناً همان‌طور که در مقاله‌ای با نام و

موضوع کاهی و کابلی آمده[۱]؛ شخصی به نام سرور گویا مقاله‌ای درباره این شاعر نوشته و تحت‌عنوان جداگانه به اسم، نسب، شهرت ادبی وفات و مزار شاعر و آثار و اشعار وی نکات مفیدی ارائه کرده است، که در مجلهٔ کابل سال اول شماره سوم صفحهٔ ۱ تا ۷ و شمارهٔ دوم صفحهٔ ۱۳ و ۱۴ آمده است (گویا، ۱۳۱۰: ۱۳). لذا ما در این مقاله سعی می‌کنیم به کوتاهی در این باب سخن برانیم.

تولد و وفات، زادگاه

سیدنجم‌الدین ابوالقاسم محمد میانکالی[۲] متخلص به کاهی در تذکره‌ها و کتب مختلف نامش با عناوینی همچون؛ کاهی کابلی، کاهی میدانکالی، کاهی سمرقندی، کاهی سغدی آمده است. سبب کاهی تخلص نمودن شاعر در بیتی چنین آمده است:

چنین که گشته‌ام از کوه غم چو کاه سزد که یار به کاهی مرا خطاب کند

(موسوی، ۱۳۸۲: ۲۷۰)

سال تولد کاهی دقیقاً مشخص نیست و در کتب مختلف به‌صراحت اشاره‌ای به آن نشده است، آنه ماری شیمل در کتاب در قلمرو خانان مغول به این موضوع اشاره می‌کند که تاریخ تولد و مرگ مولانا قاسم کاهی کاملاً مشخص نیست (شیمل، ۱۳۸۶: ۲۸۶)، اما دیگر منابع به تاریخ وفات وی اشاره‌ای داشته‌اند. وفاتش را رضا قلی‌خان هدایت در فهرس‌التواریخ و اعتمادالسلطنه در تاریخ ناصری سال ۹۸۷ هجری ذکر کرده‌اند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳، ج ۲: ۸۶۸ و هدایت،۱۳۷۳: ۲۱۹). اما سال وفاتش براساس ماده تاریخ‌هایی که سروده‌اند و اشاره‌هایی که در برخی آثار شده ۹۸۸ هجری است؛

افسوس که شد قاسم کاهی فانی در گلشن خلد کرده پرافشانی

تاریخ وفات و سال و ماهش جستم گفتا «دویم از ماه ربیع الثانی»

(صفا، ۱۳۶۹، ج ۵: ۷۵۶)

از آنجا که برخی همچون احمد کرمی در مقدمهٔ دیوانش سن وی را صدوبیست سال و برخی دیگر همچون؛ گوپاموی و صدیق و مدرس صدوده سال می‌دانند (گوپاموی، ۱۳۸۷: ۳۶۲ و صدیق، ۱۳۸۶: ۶۱۱ و مدرس، ۱۳۶۹: ۳۷) سال تولدش ۸۶۸ یا ۸۷۸ هجری است. همچنین ذبیح‌الله صفا در جلد پنجم تاریخ ادبیات به نقل از نویسندهٔ هفت اقلیم، تاریخ

---

۱. در مجلهٔ آریانا برای نام پدید آوردندگان فقط حرف میم نوشته شده و نام پدید آورندگان مشخص نیست.

۲. در برخی منابع میدانکالی آمده است

تولد وی را پیرامون سال ۸۶۸ یا ۸۷۸ دانسته است (صفا، ۱۳۶۹، ج ۵: ۷۵۴). عبدالقادر بدایونی در منتخب‌التواریخ در حکایتی به عمر طولانی کاهی چنین اشاره می‌کند؛ «روزی که ملاقاسم کاهی را دیده پرسیده که سن شریف چند باشد؟ قاسم گفته که از خدا دو سال خردم. سلطان گفته که مخدوم ما شما را دو سال زیاده می‌دانستیم، طولیت عمر خود را کم می‌فرمایید ملاقاسم خنده زده و گفته تو قابل صحبت مایی» (بدایونی، ۱۳۸۰: ۱۶۳)

ادیب برومند در مقاله‌ای که با عنوان شاعران دورهٔ صفوی نوشته ذیل معرفی کاهی از قول تقی‌الدین کاشانی مؤلف کتاب خلاصه‌الاشعار می‌نویسد: «میرابوالقاسم کاهی گرچه در کابل پرورش یافته اما در اصل از سادات اصفهان است و هنگامی که امیر تیمور در اصفهان حکم به قتل‌عام داده است یکی از اجداد او را که سیدی محترم بوده مورد نوازش قرار داده و به سغد برده است» (برومند، ۱۳۴۴: ۱۹) اینجا تنها جایی است که به این مورد اشاره شده و تا پیش از تقی‌الدین کاشانی در منابع دیگر به چشم نمی‌خورد. به هر روی وی در سغد به دنیا آمد در کابل پرورش یافت و سفرهایی به هند داشت و در نهایت در هند درگذشت و در همان‌جا در نزدیکی مدار دروازهٔ اکبرآباد به خاک سپرده شد که امروز متأسفانه اثری از آرامگاه وی نیست.

آثار کاهی

علی‌رغم اینکه قاسم کاهی عمر نسبتاً طولانی و طبعی روان داشت، آثار باقی‌ماندهٔ او بسیار اندک است. شاعری که در پانزده‌سالگی با جامی دیدار داشته و به روایتی صدوبیست سال عمر کرده حداقل صدسال فرصت شعر گفتن داشته و آنچه از او بر جای مانده است به‌احتمال قوی همهٔ آثار او نیست. در ادامه به آثار موجود وی و همچنین آثاری که در کتب مختلف آمده اشاره می‌کنیم؛

۱. «**رفیع‌الدرجات**»: رفیع‌الدرجات دیوان اشعار کاهی شامل ۱۷۲۸ بیت از غزلیات و قصاید و رباعیات است. این مجموعه را آقای هادی حسن استاد دانشگاه علیگره براساس نسخه‌ای منحصربه‌فرد در هند در سال ۱۳۷۵ هجری (۱۳۳۴ ه.ش) به چاپ رسانده است. وی اشعار متفرقه‌ای که از کاهی به‌دست آورده به آن افزوده است. در سال ۱۳۶۶ احمد کرمی‌دیوانی از قاسم کاهی به چاپ رساند که همان‌طور که خود وی اشاره می‌کند

بر بنیاد دیوان تصحیح‌شدهٔ هادی حسن آن را چاپ کرده و با تصفح در چند سفینهٔ خطی چند بیت دیگر از آثار کاهی یافته و به آن افزوده است (کرمی، ۱۳۶۶: الف).کرمی در مقدمهٔ دیوان کاهی به نسخه‌ای خطی اشاره می‌کند که در یکی از مراکز فروش کتب خطی در افغانستان دیده است و حجم اشعار آن سه برابر دیوانی است که او چاپ کرده، اما متأسفانه با توجه به مشکلاتی که برای خروج آن نسخه از افغانستان وجود داشته است نتوانسته آن نسخه را با خود به ایران بیاورد و تصحیح کند. برای ما ویژگی‌های این نسخه مشخص نیست و فقط می‌دانیم دست‌نویسی بوده کهن در افغانستان با حجمی نزدیک به سه برابر دیوان وی. (همان) و نمی‌دانیم تا امروز موجود هست یا خیر، اما نشان‌دهندهٔ فراوانی اشعار کاهی است که بخش عمده‌ای از آن در دست نیست.

۲. مثنوی «گل‌افشان»: در ریحانه‌الادب ضمن اینکه به دو مورد از آثار کاهی اشاره می‌کند می‌نویسد: «... و دیوان او مشهور است. یک مثنوی گل‌افشان نامی در جواب بوستان سعدی و قافیه به قافیه گفته» (مدرس، ۱۳۶۹: ۳۸) تا چیزی حدود یک دهه پیش همه گمان می‌کردند که این مثنوی از بین رفته است و تنها یک بیت که در تذکره ریحانه‌الادب هم آمده از آن باقی‌مانده است، اما با یافتن نسخه‌ای خطی در کتابخانهٔ اصفهان و تصحیح آن توسط محمدرضا عبدی، محمدامیر مشهدی و عبدالله واثق‌عباسی این اثر کاهی هم در دسترس قرار گرفت (عبدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۱) مصححان این نسخه مقاله‌ای نیز با عنوان معرفی نسخهٔ خطی منظومهٔ «گل‌افشان» اثر کاهی کابلی در مجلهٔ دو فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان به چاپ رسانده‌اند که به‌طور مفصل این کتاب کاهی را معرفی می‌کن.د

۳. منظومه‌ای در معما: ذبیح‌الله صفا در جلد پنجم تاریخ ادبیات ذیل نام کاهی وقتی به آثار وی اشاره می‌کند می‌نویسد: «منظومه‌ای دیگر در معما بر وزن حدیقهٔ سنایی داشت و برای هر قسم از معما مثالی بر همان وزن آورده و در منظومه گنجانیده است» (صفا،۱۳۸۶ج ۵، ب ۲: ۷۵۸). این مجموعه در کتاب قند پارسی به کوشش نذیر احمد به چاپ رسیده است و یکی از هجده مقالهٔ موجود در این کتاب است (احمد، ۱۳۹۹: ۳۰۵-۳۴۷)

۴. آثار دیگر: کتاب‌های دیگری به نام کاهی در برخی منابع آمده که یا به وی منسوب هستند و یا نشانی از آنها در دست نیست. از جمله رساله‌ای در موسیقی،

رساله‌ای در علم معانی و بیان و بدیع، رساله‌ای در علم عروض، نقدالشعر و مفتاح‌الابـواب (عبدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۱).

ماده‌تاریخ‌هایی که کاهی سروده است

یکی از مباحثی که در میان شعرای عصر صفوی مورد توجه بوده است و شاید نـوعی قدرت‌نمایی شاعران به‌حساب می‌آمده سرودن ماده‌تـاریخ‌هـای متفـاوت بـوده اسـت. در میـان شـاعران ایـن دوره قاسـم کـاهی یـد طـولایی در ایـن زمینـه داشـته اسـت و ماده‌تاریخ‌های مختلفی در برخی از آثار از وی موجود است. در تاریخ راقـم چنـین آمـده: «فضلا در فوت همایون میرزا تاریخ‌ها نوشتند از آن جمله مولانا قاسم کاهی که از ظرفای هندوستان است در تاریخ طوطی ناطقه‌اش به این ابیات شیرین شکوفا گردید:

تاریخ

هـمـایـــون پـادشـــاه مـــلک معنـــی ‌ نـــدارد کـــس چـــو او شاهنشـــهی یـــاد
ز بـــام قـصـــر چـــون افـتـــاد نـاگـــاه ‌ وز آن عـمـــر عـزیـــزش رفـــت بـر بـاد
بـنـــای دولـتـــش چـون یافـت رایـت ‌ اســـاس عـمـــرش از انـجـــام افـــتاد
جهـان تاریـک شـد در چشـم مـردم ‌ خـلـــل در کـــار خـــاص و عـــام افـــتاد
پـــی تـــاریـــخ او کـاهـــی رقـــم زد ‌ «هـمـایـــون پـادشـــاه از بـام افتـاد»»

(راقم سمرقندی، بی تا:۳۲۱)

همچنین در منتخب‌التواریخ اشاره‌ای به قطعه‌ای در ماده‌تاریخ فوت غزالـی مشـهدی شده است (ر. ک. بـدایونی، ۱۳۷۹، ج۳: ۱۲۲). مؤلـف تـاریخ عـالم‌آرای عباسـی در زوال سـه پادشاه هند و قطعه‌ای که کاهی در این باره سروده می‌نویسد: «...مولانا قاسم کـاهی زوال خسروان تاریخ یافته را در سلک نظم آورده بود. قطعه:

سـه خسـرو را قـران آمـد بـه یـک سـال ‌ کـــه هنـــد از عدلشـــان دارالامـــان بـــود
ز مـــن تـــاریخ فـــوت ایـــن ســـه خســـرو ‌ چـــه مـــی‌پرســـی زوال خســـروان بـــود

(اسکندر منشی، ۱۳۱۴: ۷۵۰)

مصنف، در جُنگ شرف ۳۱ غزل از کاهی را آورده است که از میان این ۳۱ غـزل ۱۳ غزل را در دیوان وی یافته و مقابله کردیم و به ایـن حسـاب ۱۸ غـزل یافتـه‌ایـم کـه در دیوان کاهی موجود نیست و در دیگر کتـب بیتـی هـم از آنهـا نیامـده اسـت. کرمـی در مقدمهٔ دیوان کاهی اشاره می‌کند که این دیوان را براساس دیـوان تصـحیح‌شـدهٔ هـادی

حسن و چند بیت که در سفینه‌ها یافته چاپ کرده اما اگر دسترسی به این جنگ داشت مجموعه چاپ‌شده ۱۸ غزل دیگر را هم در دل خود داشت. به‌هرروی این هجده غزل می‌توانند زمینه پژوهش‌های دیگری باشد که شاید یافته‌های جدیدی از کاهی را به معرض نمایش بگذارد. با توجه به وجود تخلص کاهی در پایان اشعار و سبک زبانی و همچنین شعری مدحی که در مدح همایون پادشاه (غزل ۶) است و شواهدی در نتیجه‌گیری به آنها اشاره خواهیم کرد، می‌توان این اشعار را جزو اشعار قاسم کاهی به‌حساب آورد.

در ادامه غزل‌های نویافتهٔ کاهی در جنگ شرف را به ترتیبی که در نسخه قرارگرفته‌اند می‌آوریم:

غزل ۱

از بس‌که گشت قامتم از بار عشق خم — نزدیک شد که روی نهم در ره عدم
حاشا که سر به سرو قدان آورد فرود — آن‌کس که همچو لاله به داغ تو شد علم
یک‌لحظه نیست خاطرم از درد و غم خلاص — گویا سرشته‌اند گل من به درد و غم
خود گو چگونه عرض کنم با تو حال خویش — من بندهٔ حقیر و تو سلطان محتشم
زینسان که شادمان به رقیبان نشسته‌ای — گر در غم تو زار بمیرم تو را چه غم
بر صفحهٔ سمن رقم از مشک ناب زد — کاهی که وصف خط تو آورد در قلم

غزل ۲

چرا با هر کس از احوال خود ای بی‌وفا گویم — نمی‌پرسد کسی از حال من من هم چرا گویم
جفا دیدم بهر جایی که گفتم قصهٔ خود را — کنون درد دل خود را نمی‌دانم کجا گویم
کشیدم ز آشنایان جور وز بیگانگان محنت — ..... یاد آرم کجا از آشنا گویم
.....مهر و وفا باشد — اگر گفتم غلط گفتم و گر گویم خطا گویم
چه سود ار حال خود گفتم به آن مه یک‌زمان کاهی — نیاید باورش گر قصهٔ خود سال‌ها گویم

غزل ۳

تو آفتابی و من همچو خاک ره پستم — به دامنت چه عجب گر نمی‌رسد دستم
گذشتم از خرد و هوش و واله تو شدم — بریدم از همه و با غم تو پیوستم
صفات حسن تو کردم بهر کجا که شدم — حدیث عشق تو گفتم به هر کجا که نشستم
حجاب چهرهٔ مقصود هستی من بود — هزار شکر که از قید عشق وارستم
مگو که بی‌سروسامان چرا شدی کاهی — طریق عشق چه دانم چو عاشق و مستم

غزل ۴

آرزومند نگاه تو منم — کشتهٔ چشم سیاه تو منم
به امیدی که به سویم گذری — عمرها خاک به راه تو منم
نکنم بر رخ خورشید نظر — طالب روی چو ماه تو منم
چون کنی جامهٔ کاهی در بر — کهربای تو و کاه تو منم
کاهیا چند کشی آه از دل — سوخته ز آتش آه تو منم

غزل ۵

شیشهٔ می بکف ای ساقی مست آوردی — دل پرخون مرا باز به دست آوردی
جانب چشمهٔ خورشید نبیند هرگز — جام اگر در نظر باده‌پرست آوردی
گر نبودت هوس آنکه شوی شهره به حسن — عاشقان را ز چه از نیست به هست آوردی
دل نمی‌خواست که در منزل خود مانده دلیر؟ — از چه ای خانه‌اش[1] زود شکست آوردی
کاهیا مست نه امروز شدی از می عشق — داری آن نشئه که از روز الست آوردی

غزل ۶

مگو مطرب که می خوردن گناه است — که آیین همایون پادشاه است
همیشه در پناهش باد عالم — که او شاهنشه عالم پناه است
نشسته بر سریر پادشاهی — بر اوج عرش منزل کرده ماه است
دلش آگه بود از درد دل‌ها — بلی دل را به دل گویند راه است
جهانی شادکام از جام عشرت — به‌جز کاهی که از غم همچو کاه است

غزل ۷

چو گرید دیده از دل آه دردآلود می‌خیزد — به آتش آب هر گاهی که ریزد دود
به مجلس گر نسازد با من و با دیگران سازد — ز آهم ناله از چنگ و فغان از عود می‌خیزد
مرا خواند به نزدیک خود و همچون سگان راند — اگر مقبول در کویش فتد مردود می‌خیزد
همی‌خواهم که سوزم ز آتش نابود بود — که چندین غصه از بود و غم نابود می‌خیزد
بود مقصود کاهی کام خویش و مقصدش جانان — به مقصد می‌رسد آن‌کس که از مقصود می‌خیزد

غزل ۸

ساقی شده‌ام ز روزه آزاد — عید رمضان مبارکت باد
بر طرف چمن چو گل قدح گیر — با خاطر خرّم و دل‌شاد
می خور که دل تو شاد گردد — غم چند خوری در این غم آباد

---

۱. این بیت به همین شکل در نسخه آمده است و به نظر می‌رسد ایراد نگارش کاتب است.

چون نخل قدت به باغ آمد / شد غیرت سرو و رشک شمشاد
کاهی که به طرۀ تو دل بست / بی‌فایده داد [عمر] بر باد

غزل ۹

مرا غم تو شب هجر مونس دل بود / اگر غم تو نمی‌بود کار مشکل بود
دمی به کوی خراباتیان گذر کردم / کز آن گروه مرا هر دو کون حاصل بود
به کنج مدرسه هر سو سبوکشی دیدم / چو کوزه دست‌به‌سر پای مانده در گل بود
به سوز و ناله همه عندلیب و پروانه / چراکه بادۀ گل‌فام و شمع محفل بود
نه این زمان شده می‌خواره قاسم کاهی / دم نخست به جام شراب مایل بود

غزل ۱۰

بی لعل تو خون شد دل و از چشم تر افتاد / بنگر که دل‌خون شده‌ام از نظر افتاد
شادم که رقیبان به سگان تو به جنگند / [با اهل] وفا هر که درافتاد برافتاد
..... / ..... [1] نشد آگه که چو او را به سر افتاد
گاهی به در کعبه روم گه به در دیر / هر کس که طلبکار تو شد دربه‌در افتاد
گفتی که هنر نیست غزل گفتن کاهی / خود گو چه توان کرد اگر بی‌هنر افتاد

غزل ۱۱

ای حلقه زده سنبل مشکین تو بر دوش / داغی به دل لاله از آن خال بناگوش
از نخل قدت سرو سهی مانده ز رفتار / وز لعل لبت غنچه سخن کرده فراموش
گل‌ها همه در خنده ولی سنبل مشکین / در ماتم مرغان خزان‌دیده سیه‌پوش
بی زهر فراقی نبود چاشنی وصل / القصه که بی نیش ندیده است کسی نوش
من‌بعد من و ناله در آن کوی چو کاهی / خواهی تو بدین گوش شنو خواه بدان گوش

غزل ۱۲

ای خاک حریم حرمت سجده‌گه ما / بخشای به لطف و کرم خود گنه ما
ره در حرم کعبۀ مقصود نبردیم / زان روی که شد نقش بتان سنگ ره ما
ما پادشه کشور عشقیم عجب نیست / گر لشکر اندوه و غم آمد سپه ما
دانست منجم که به زلف تو اسیریم / از طالع برگشته و بخت سیه ما
چون آه کشید از ستمت کاهی بیدل / بر باد فنا رفت تن همچو که ما

غزل ۱۳

هدف تیر بلا شد دل بی‌حاصل ما / تو چه دانی که چه ها می‌گذرد از دل ما

---

۱. این بیت افتادگی‌هایی در نسخه دارد.

شمع سان تیر تو کردیم علم بر سر خاک تا شود بر همه روشن که تویی قاتل ما
چون به یاد لب جان‌بخش تو در خاک شویم بوی جان آید از آن گُل که دمد از گِل ما
رشتهٔ جان به سر زلف درازت بستیم به امیدی که شود نخل قدت مایل ما
خاک شد بر سر راهت سر کاهی و هنوز نگذاری قدم از ناز به سرمنزل ما

غزل ۱۴

اگرچه نیست به وصل تو دسترس ما را همین‌که طالب وصل توایم بس ما را
چنین که پیش تو قربان شدن هوس داریم عجب اگر نکشد آخر این هوس ما را
رسید جان به لب و یاد ما نکرد سگت گذشت عمر و نپرسید هیچ‌کس ما را
نمی‌کنیم تمنای خرگه شاهی کجا چو مرغ بود جای در قفس ما را
گل بقا نتوان چید از این چمن کاهی که تندباد فنا می‌برد چو خس ما را

غزل ۱۵

هیچ‌کس را ز سگ کوی تو آزاری نیست ای خوش آنجا که کسی را به‌کسی کاری نیست
کار من نیست به‌جز عشق بتان شکر خدا که دل زار من و کار من آزاری نیست
زاهدان گر بپرستند مرا ننگ آید می‌کنم خدمت رندان و از آن عاری نیست
تا به کی از صنم از مذهب من می‌پرسی کافر عشقم و جز زلف تو زناری نیست
گر سخن گوش کنی شاه سخن‌دان کسی خوش‌تر از گفتهٔ کاهی دُر شهواری نیست

غزل ۱۶

از گریهٔ من خانه شده همچو حبابی در روی زمین نیست چو من خانه‌خرابی
عمری است که داریم به شب‌های فراقت چون شمع دل‌سوخته و چشم پرآبی
تا جرعه‌ای از جام وصال تو چشیدیم از درد و غم هجر ندیدیم عذابی
ای شیخ بقا غیر فنا نیست در این راه فانی نشوی تا نکشی جام شرابی
کاهی به‌جز این چاره دگر چارهٔ غم رودی و سرودی و شرابی و کبابی

غزل ۱۷

دلا مباش مقید به زاهدان ریایی که هست رشتهٔ تسبیحشان طناب گدایی
به گریه گفتمش ازجان‌گذشته‌ام به هوایت به خنده گفت که ای بوالهوس هنوز کجایی
چو هست بیم زوال آفتاب وصل نیاز از آن خوشم که به شام فراق و روز جدایی[1]
کدام شب که به خاک در تو رخ ننهادیم بدان امید که روزی به طور ما به درآیی
گشاده بر رخ کاهی نمی‌شود در رحمت مگر تو چشم ترحم به حال او بگشایی

---

۱. نگارش این بیت در نسخه به همین صورت است که به نظر می‌رسد اشتباه کاتب در نگارش است.

غزل **۱۸**

گر به شرح غـم دل نالـه بـرون مـی‌آیـد — شـکر کـز عهـدهٔ ایـام بـرون مـی‌آیـد
به فسون رام نشد یار و غلـط مـی‌گوینـد — که پری جانب مردم بـه فسـون مـی‌آیـد
اشک کوکـب رود از دیـدهٔ چـرخ ار بینـد — که چه ها بر سرم از بخت نگون مـی‌آیـد
چون نفس همره جان شد غم یارم کـه ز دل — کو برون مـی‌کـنمش بـاز درون مـی‌آیـد
نیست جز داغ غمت چاره دل ریـش مـرا — مرهم آنجا نتوان بست که خون مـی‌آیـد
کوه غـم سـنگ ره کـوه‌کـن آمـد لـیکن — غـم جانکـاه مـن از کـوه فـزون مـی‌آیـد
کاهیا هر که شود در خـم آن بحـر اسـیر — چون تو در حلقهٔ اربـاب جنـون مـی‌آیـد

با نگاهی به این هجده غزل مواردی به چشم می‌آیـد کـه ذکـر آنهـا خـالی از لطـف نیست. نکتهٔ نخست اینکه در بیت پایانی غزل شمارهٔ ۹ نام و تخلص شاعر به شکل کامل آمده است. گفته که: «نه این زمان شـده مـی‌خـواره قاسـم کـاهی» و همـین امـر فـرض قرارگیری این هجده غزل را در بین آثار قاسم کاهی بیشتر قوی‌تر مـی‌کنـد و در مـابقی غزلیات نویافته نیز تخلص کاهی مشاهده می‌شود. بـه گـواه بسـیاری از کتـب تـاریخی و ادبی عصر صفوی به بعد قاسم کاهی در دیـوان همـایون پادشـاه گورکـانی و اکبـر شـاه حضور داشته و حتی به مقام ملک‌الشعرایی از این پادشاهان نائل گردیده است، چنان‌کـه جهانگیر گورکانی در جهانگیر نامه ذیل علما فضلا و شعرای دربار همایون شاه نام قاسـم کاهی را آورده است (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۳۰). اشاره‌هایی کـه در بخـش‌هـای پیشـین همین پژوهش به ماده‌تاریخ‌سرایی‌های کاهی برای همایون‌شاه و دیگـر شـاهان گورکـانی شد هم مؤید ارادت کاهی به همایون‌شاه است. در میان غـزل‌هـای نویافتـه غـزل ششـم غزلی است که شاعر آن را در مدح همایون پادشاه سروده است و این احتمال را که ایـن اشعار از قاسم کاهی باشد بیش از پیش می‌کند. یکی از مواردی که در میان این غزلیـات بسامد بالایی دارد بحث سگیه‌سرایی است که در چهار غـزل از ایـن هجـده غـزل وجـود دارد. این موضوعی متداول در غزل قرن دهم و به‌ویژه طرز وقوع است و در دیوان اشـعار کاهی نیز موتیف پربسامدی است، چنان‌که مؤلف منتخب‌التواریخ در ضمن شـرح احـوال کاهی می‌نویسد: «قلندران بسیار لوطی و لولی همیشه گـرد او مـی بودنـد و اخـتلاط بـا سگان بی تحاشی داشت» (بدایونی، ۱۳۷۹، ج۳: ۱۲۱).

دوره‌ای که این غزل‌ها در آن کتابت شده‌اند دوره‌ای است که بـه طرزهـای مختلفـی

شعر گفته می‌شده است. عده‌ای به همان شیوهٔ عراقی‌وار حافظ و سعدی و امیرخسرو شعر می‌گفتند، عده‌ای طرز وقوعی را پیش‌گرفته‌اند و وقوع‌گویی و اشعار واسوختی را سرلوحهٔ کار خود قرار داده‌اند و عده‌ای طرزی تازه دارند که نازک‌خیالانه است و مقدمه‌ای است برای بروز سبک هندی. نکته قابل توجه اینجا است که هر سه شیوه در حال و هوای این غزلیات نویافته به چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال غزل شمارهٔ ۱۵ غزلی عراقی‌وار است و یا در غزل سیزدهم بیت‌هایی خیال خاص دارد مثل:

شمع سان تیر تو کردیم علم بر سر خاک تا شود بر همه روشن که تویی قاتل ما

و یا این بیت از غزل هفتم که به شیوهٔ هندی مدعا و مثل آورده:

چو گرید دیده از دل آه دردآلود می‌خیزد به آتش آب هر گاهی که ریزد دود می‌خیزد

اما چیزی که از همه بیشتر در این غزلیات به چشم می‌خورد طرز وقوع است. محمود فتوحی در صدسال عشق مجازی در تشریح مکتب وقوع از رقیب‌ستیزی می‌نویسد؛ «غیرت نسبت به معشوق و دشمنی با رقیب از مضامین عمومی و گسترده غزل عاشقانهٔ فارسی است اما گویی وقوعیان در این معنی، شدیدتر سخن رانده‌اند و در این موضوع هم بیشتر گفته‌اند و هم اغراق‌آمیزتر» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۸۵) با توجه این توضیح این بیت از غزل یکم را یک‌بار دیگر اگر بخوانیم متوجه خواهیم شد که تا چه حد به این تعریف نزدیک است؛

زینسان که شادمان به رقیبان نشسته‌ای گر در غم تو زار بمیرم تو را چه غم

بسیاری از توضیحات وقوع گویی منطبق بر غزل‌های نویافته است به‌گونه‌ای که گزارش حال، سادگی زبان، عشق به جمال بشری و برخی دیگر از مؤلفه‌های شعر وقوع به‌وضوح در غزل‌های دوم، چهارم و پانزدهم به‌طور کامل و در دیگر غزل‌ها به‌صورت جسته و گریخته پیدا می‌شود که این بحث مجالی فراخ را می‌طلبد.

به نظر می‌آید این از قلم‌افتادگی‌ها در دیوان شاعران عصر صفوی بسیار زیاد است و در خلال سفینه‌های دیگر هم این امکان وجود دارد که اشعار دیگری از این شاعر پیدا شود. با توجه به اشعار یافت‌شده، ضعف مصحح دیوان وی در دسترسی به منابع مختلف به چشم می‌خورد، گرچه مصحح دیوان در مقدمه اشاره‌کرده که برای پیدا کردن اشعار دیگر کاهی تلاش‌های فراوانی انجام داده است. همچنین پیشنهاد می‌گردد کسانی که شعر عصر صفوی را مورد بررسی قرار می‌دهند تنها به دیوان شاعر اکتفا نکنند و

جنگ‌های این‌چنینی را نیز مورد مطالعه قرار دهند، چه‌بسا شعری که در دیوان شاعر از قلم افتاده در این جنگ‌ها و سفینه‌ها یافته شود.

نتیجه‌گیری

توجه به جنگ‌ها و سفینه‌ها، حقایق بسیاری را درخصوص ادبیات برای ما می‌تواند روشن کند، از این جمله است معرفی برخی از جنگ‌های رباعی که صاحب اصلی اشعار منسوب به خیام یا ابوسعید را مشخص کرده و یا بسیاری از جنگ‌ها و سفینه‌ها که اشعاری جدید از شاعران گذشته ارائه نموده است. جنگ شرف نیز یکی از همین مجموعه‌ها است که تصحیح آن دربردارندهٔ یافته‌های خوبی است و نوشته حاضر نیز یکی از خروجی‌های آن است که می‌توان نتایج زیر را از آن دریافت کرد:

۱- در جنگ شرف ۱۸ غزل به نام قاسم کاهی آمده که در دیوان چاپ‌شدهٔ وی موجود نیست و تا جایی که بررسی کردیم حتی یک بیت از این غزل‌ها هم در کتبی که از کاهی نام برده نیامده است

۲- وجود غزلی که در ابتدایش از همایون پادشاه نام‌برده است احتمال اینکه غزلیات حاضر از کاهی باشد را بیشتر می‌کند چراکه یکی از ممدوحان کاهی همایون شاه است.

۳- با توجه به سبک شعری و زبانی قاسم کاهی و مضامین پرکاربرد در دیوان وی و وجود تخلص وی در پایان ابیات، اشعار یافت‌شده را می‌توان از قاسم کاهی دانست.

۴- در برخی از این غزل‌های نویافته بیتی یا مصرعی یا کلمه‌ای افتاده است که امیدواریم در آینده و با تصحیح متون دیگر این غزل‌ها تکمیل شود.

۵- از آنجا که در جنگ شرف در بسیاری از اشعاری که با دیوان شاعر مطابقت دادیم یکی دو بیت حذف شده بود و غزل به شکل کوتاه‌تر آمده بود، ازجمله برخی از غزل‌های کاهی که در دیوانش با تعداد ابیات بیشتر آمده بود این احتمال را می‌دهیم که بیشتر این غزل‌ها یک‌دو بیت بیشتر باشند و شاید نگارندهٔ جنگ شرف با حذف برخی ابیات کوشیده اشعار بیشتری را در این جنگ بگنجاند.

منابع

احمد، نذیر (۱۳۹۹) قند پارسی (هجده گفتار ادبی و تاریخی)، تهران، دکتر محمود افشار با همکاری سخن.

اسکندر منشی (۱۳۱۴) تاریخ عالم آرای عباسی، تهران، دارالطباعه آقا سیدمرتضی.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن علی (۱۳۶۳) تاریخ منتظم ناصری، تهران، دنیای کتاب.

بدایونی، عبدالقادر بن ملوکشاه (۱۳۷۹) منتخب‌التواریخ، جلد ۳، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

برومند، ادیب (۱۳۴۴) شاعران دورهٔ صفوی میرابوالقاسم کاهی، وحید شماره ۱۸، صص ۱۹-۲۰.

ثروت، منصور (۱۳۹۳) روش تصحیح انتقادی متن، تهران، علمی.

جنگ شرف (بی‌تا) کتابخانه، موزه مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، شماره ثبت ۸۶۷۳۰.

جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹) جهانگیر نامه (توزک جهانگیری)، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

راقم سمرقندی، میر سیدشریف (بی‌تا) تاریخ راقم سمرقندی، (بی‌جا)، (بی‌نا).

شیمل، آنه ماری (۱۳۸۶) در قلمرو خانان مغول، تهران، امیرکبیر.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶) تاریخ ادبیات در ایران، تهران، فردوس.

صفری آق قلعه، علی (۱۳۹۰) نسخه شناخت، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

عبدی، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۸) معرفی نسخهٔ خطی منظومهٔ «گل‌افشان» اثر کاهی کابلی، دو فصلنامهٔ مطالعات شبه قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شماره ۳۶، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۷۵-۱۹۴.

علی یزدی، شرف الدین (۱۳۸۶) منظومات شرف الدین علی یزدی، به کوشش ایرج افشار، تهران، ثریا.

فتوحی، محمود (۱۳۹۵) صدسال عشق مجازی، تهران، سخن.

فرخ، محمود (۱۳۲۶) باد شرطه، جنگ-سفینه، یادداشت عباس اقبال آشتیانی، یادگار، سال چهارم، شماره ۳، صص ۵۶-۶۰.

کاهی، قاسم (۱۳۶۶) دیوان قاسم کاهی به کوشش احمد کرمی، تهران، تالار کتاب.

کمال‌الدین اسماعیل، ابوالفضل (۱۳۴۸) دیوان خلاق‌المعانی ابوالفضل کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران، کتاب‌فروشی دهخدا.

گویا، سرور (۱۳۱۰) کاهی کابلی، مجلهٔ کابل، سال اول، شماره ۲، صص ۱۳-۱۴.

مدرس، میرزا محمدعلی (۱۳۶۹) ریحانه الادب، در شرح احوال و آثار علما-عرفا فقها –فلاسفه-شعرا و خطاطین بزرگ اسلامی از آغاز تا عصر حاضر، تهران، چاپخانهٔ حیدری.

موسوی، سیدعبدالرضا (۱۳۸۲) شعر فارسی در هند، ج ۱، تهران، اداره کل پژوهش‌های سیما.

هدایت، رضاقلی بن هادی (۱۳۷۳) فهرس‌التواریخ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

«کاهی کابلی» (۱۳۳۴) در مجلهٔ آریانا قوس ۱۳۳۴، سال سیزدهم- شماره ۱۱.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۸۱-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹
نوع مقاله: پژوهشی

استعاره مفهومی «شادی» در غزلیات حافظ با رویکرد زبان‌شناسی شناختی

ژولیا خانی خلیفه محله*
زهره نورائی‌نیا**
زهره سرمد***

چکیده

زبان‌شناسی شناختی، نگرشی نوین و دریچه‌ای تازه در مسیر مطالعات بین‌رشته‌ای زبان‌شناسی و ادبیات است. یکی از نظریه‌های برجسته در این نگرش، نظریهٔ استعاره مفهومی است که عهده‌دار انتقال پیام‌هاست و این ظرفیت را دارد که تجارب انتزاعی زبان را به مفاهیم محسوس و ملموس تبدیل کند. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی- تحلیلی، در پی دستیابی به الگویی شناختی برای مفهوم‌سازی شادی در غزلیات حافظ است. در این باره، با بررسی استعاره‌های مفهومی و تحلیل‌های شناختی، سعی بر کشف و تبیین نحوهٔ تجلی و بازنمایی مفهوم شادی در اشعار حافظ شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نظریه‌های نظام‌مند و کاربردی استعاره‌های مفهومی، با ارائهٔ چارچوبی منسجم و علمی، امکان تحلیل و تبیین دقیق ابعاد پیچیده و ناملموس احساس شادی را در نگرش و جهان‌بینی حافظ فراهم می‌آورند. حافظ برای بیان ابعاد

* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران julia.khani@iau.ac.ir
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران z.noorae@iau.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران zohreh_sarmad1@iausr.ac.ir

CC BY NC

گوناگون شادی، از حوزه‌های تجربی و انتزاعی متعدد و متفاوتی بهره گرفته است. در پژوهش حاضر، وجوه گوناگون مفهوم شادی در انواعی از حوزه‌های هستی‌شناختی، جهت‌مندی و ساختاری و با تجارب حسی گوناگون و بار معنایی مثبت و منفی در جهت عینی‌سازی این مفهوم بررسی شده است. علاوه بر آن این مقوله در انواعی از حوزه‌های شناختی اشیا، جاندارمداری، طبیعت، مکان، خوراک نیز مفهوم‌سازی شده است. در حوزۀ جهت‌مندی، استعاره‌های مفهومی شادی در دو جهت بالا و پایین ترسیم شده و سرانجام در حوزۀ ساختاری، به تحلیل انطباق معنای کلی شادی در قلمروهای تجربی مرتبط با آن پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: استعارۀ مفهومی، تحلیل شناختی، غزلیات حافظ و مفهوم شادی، معناشناسی شناختی.

مقدمه

پیدایش زبان‌شناسی شناختی از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۸۰، افق‌های تازه‌ای را در مطالعات زبان‌شناختی گشود و زمینه‌ساز تحولات اساسی در حوزه‌هایی همچون ادبیات، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و سایر علوم شد. زبان‌شناسی شناختی به عنوان یکی از شاخه‌های نوین این علم، با رویکردی شناختی به بررسی زبان پرداخته و ارتباط تنگاتنگ آن را با فرآیندهای ذهنی مطالعه می‌کند. در این میان، استعاره یکی از مهم‌ترین ابزارهای گسترش زبان محسوب می‌شود و نقشی اساسی در فرآیند مفهوم‌سازی و درک مفاهیم انتزاعی ایفا می‌کند. از این‌رو «زیبایی استعاره در این است که در تصور مخاطب خود، عالمی می‌آفریند که دارای ابعاد وسیعی از شناخت و جوشش عاطفی است؛ عالمی که بتواند شنونده را به دقایق ذهن نویسنده نزدیک سازد. در حقیقت به واسطهٔ خاصیت واژه‌هاست که استعاره شکل‌گیری می‌کند و در ذهنیت مخاطب «کدگذاری» می‌شود» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۶).

استعارهٔ مفهومی که در نظریه‌های لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مطرح شد، بیان می‌کند که انسان، مفاهیم انتزاعی را از طریق تجارب ملموس خود درک می‌کند. به بیان دیگر، بسیاری از مفاهیم پیچیده و غیر ملموس در ذهن انسان از طریق ارتباط با حوزه‌های تجربی و فیزیکی درک و بازنمایی می‌شوند. در این میان، شادی نیز یکی از بنیادی‌ترین احساسات انسانی است که به دلیل ماهیت انتزاعی خود، در زبان از طریق استعاره‌های مفهومی بازنمایی می‌شود. شاعران به‌ویژه حافظ، با بهره‌گیری از این استعاره‌ها، شادی را در قالب حوزه‌هایی چون طبیعت، مکان، حرکت، نور، خوراک و دیگر تجرب‌های ملموس به تصویر کشیده‌اند. از این‌رو مطالعهٔ استعاره‌های مفهومی شادی در دیوان حافظ، نه‌تنها به فهم بهتر نظام استعاری زبان او کمک می‌کند، بلکه می‌تواند روابط میان زبان، تفکر و فرهنگ را نیز روشن سازد.

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی- تحلیلی تلاش دارد تا استعاره‌های مفهومی شادی در غزلیات حافظ را بررسی کرده، نشان دهد که این استعاره‌ها چگونه به درک، پردازش و بازنمایی این احساس در ذهن و زبان شاعر کمک کرده‌اند. همچنین از طریق تحلیل حوزه‌های استعاری شادی، ارتباط میان این استعاره‌ها و نظام فکری و جهان‌بینی حافظ

بررسی می‌شود. این پژوهش با تأکید بر رویکرد شناختی به استعاره‌ها، به دنبال آن است که نشان دهد چگونه شادی از طریق مفاهیم تجربی و ملموس در زبان حافظ بازنمایی شده و چگونه این بازنمایی، بیانگر نگرش او به جهان و زندگی است.

بیان مسئله

شادی به عنوان یکی از بنیادی‌ترین احساسات انسانی، مفهومی پیچیده و انتزاعی است که در زبان و ادبیات به شیوه‌های مختلف بازنمایی می‌شود. از آنجا که مفاهیم انتزاعی مستقیماً قابل تجربهٔ حسی نیستند، انسان برای درک و بیان آنها از استعاره‌های مفهومی بهره می‌گیرد. استعارهٔ مفهومی، یکی از سازوکارهای شناختی مهم است که با نگاشت ویژگی‌های محسوس از یک حوزهٔ مبدأ به یک حوزهٔ مقصد، مفاهیم انتزاعی را در قالب تجربه‌های ملموس سازمان‌دهی کرده، آنها را برای ذهن انسان قابل درک می‌سازد.

در این پژوهش تلاش شده است با تحلیل و بررسی نمونه‌هایی از استعاره‌های مفهومی شادی، مشخص شود که این روش تا چه میزان قادر به محسوس‌سازی و ملموس کردن مفهوم انتزاعی «شادی» است. همچنین با توصیف حوزه‌های استعاری شادی، به دنبال درک، تبیین و تحلیل اندیشه‌ها و افکار حافظ در پیوند با این مفهوم هستیم.

گردآوری داده‌ها در این جستار در چارچوب استعارهٔ شناختی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته و تحلیل داده‌ها با روش کیفی و سندکاوی صورت پذیرفته است. داده‌های استعاری این پژوهش شامل ابیاتی از غزلیات حافظ است که سازوکار شناختی و ساختاری شادی را نشان می‌دهد و سپس بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته‌اند. ضرورت این پژوهش از آن جهت است که نشان می‌دهد تجربه‌های زیستی، فیزیکی و اجتماعی چگونه در شکل‌گیری نظام ذهنی شاعر نقش دارند. همچنین این پژوهش بر اهمیت اتخاذ رویکردهای نوین و بینش‌های تازه در مطالعهٔ متون کهن ادبی تأکید دارد و نشان می‌دهد که با چنین رویکردهایی می‌توان به کشف لایه‌های پنهان در آثار ادبی پرداخت.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که استعارهٔ مفهومی می‌تواند الگویی کارآمد برای درک نظام‌مند و دقیق جنبه‌های ظریف و ناملموس احساس شادی در نگرش و

جهان‌بینی حافظ باشد. این پژوهش بر این نکته تأکید دارد که استعاره‌ها نه‌تنها ابزاری برای زیباسازی متن، بلکه راهی برای مفهوم‌سازی و پردازش احساسات انتزاعی در ذهن و زبان شاعر هستند. افزون بر این، تحلیل استعاری و شناختی متون کهن، نه‌تنها زوایای پنهان آنها را آشکار می‌سازد، بلکه امکان ارائهٔ تفاسیر جدید و دقیق‌تری از نظام فکری و زبانی شاعران بزرگی همچون حافظ را فراهم می‌آورد.

پیشینه پژوهش

درباره موضوع این پژوهش، تحقیقات متعدد و مشابهی دربارهٔ شاعران دیگر صورت گرفته که از جمله می‌توان به این مصادیق اشاره کرد:

بهنام (۱۳۸۹) در مقالهٔ «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» با استفاده از نظریهٔ شناختی استعارهٔ معاصر، به کارکردهای استعارهٔ نور و خوشه‌های تصویری مرتبط بدان یعنی خورشید، آفتاب، شمع و چراغ در غزل‌های مولوی پرداخته است.

زرقانی و همکاران (۱۳۹۲) در پژوهش خود با عنوان «تحلیل استعاره‌های شناختی عشق در غزلیات سنائی»، ابتدا گزارش دقیقی از استعاره‌های عشق در غزلیات سنائی ارائه داده‌اند. آنگاه استعاره‌ها را بر اساس نوع مضمون به سه گروه تقسیم کردند: استعاره‌هایی که تصویر روشنی از عشق ارائه می‌دهند؛ آنها که صفات و ویژگی‌های منفی برای عشق اعتبار کرده‌اند و استعاره‌های دوپهلو. سپس به تحلیل شناختی هر گروه پرداخته‌اند.

خصلتی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله خود با عنوان «تحلیل استعاره مفهومی ساختاری «هستی» در غزل‌های بیدل دهلوی» برای رسیدن به لایه‌های عمیق غزلیات بیدل به تحلیل مفهوم هستی از دو شکل استعاره‌سازی بر مبنای تجسم‌انگاری و تجریدانگاری بهره برده‌اند.

علی‌زاده و زمردی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی استعاره مفهومی هجو از نظر زبانی در اشعار خاقانی و متنبی»، پس از تعریف نظریهٔ استعاره مفهومی و ارتباط مفهوم هجو با آن، به بررسی حوزه‌های مبدأ در نگاشت‌های استعاری هر دو شاعر پرداختند، سپس با بررسی تطبیقی جلوه‌های استعاری، تفاوت‌ها و تشابهات آنان را با یکدیگر مقایسه کرده‌اند.

بهمنش و کاظمی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «تبیین استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری

مفهوم دنیا در اشعار سعدی و پروین» کوشیده‌اند تا نشان دهند دو شاعر با بهره‌گیری از استعاره‌های هستی‌شناختی «دنیا»، مخاطب را در درک موقعیتی که در دنیا دارد، راهنمایی کنند و با تکیه بر استعاره‌های ساختاری «دنیا»، او را وادار به پذیرش دیدگاهی خاص نسبت به مفهوم دنیا و رفتار کردن بر اساس آن دیدگاه کنند.

«استعاره مفهوم شادی در داستان‌های علی‌محمد افغانی» نوشتهٔ پورحاجبی و همکاران (۱۴۰۰)، مقالهٔ دیگری است که در آن با پژوهش در دو اثر افغانی، مجموعه ۴۷ مورد استعاره مفهومی مربوط به شادی یافت شده که اغلب با استعاره‌های جهانی شادی که کووچش ارائه کرده، مطابقت دارد و بر اساس حوزهٔ مبدأ ۱۶ اسم‌نگاشت با فرآیندهای جانورانگاری، طبیعت‌انگاری، سیال‌انگاری، جسم‌انگاری و جهتی در استعاره‌سازی دو داستان آمده است

همچنین می‌توان به دو پایان‌نامه در این‌باره اشاره کرد: نخست «بررسی مفهوم غم و شادی در غزلیات حافظ» نوشته اکرم‌السادات مرتضوی نصیری (۱۳۹۰) که با رویکردی عرفانی به سراغ موضوع رفته و دیگری با عنوان «غم و شادی در دیوان حافظ» نوشته بهمن رضایی (۱۳۸۸) که با رویکردی اجتماعی- فرهنگی به تقابل غم و شادی پرداخته است. بررسی دقیق هر دو پایان‌نامه معلوم می‌دارد که هیچ‌کدام نه‌تنها با رویکرد بین‌رشته‌ای و از منظر زبان‌شناسی شناختی به موضوع شادی نپرداخته‌اند، بلکه با رویکرد ادبی و بلاغی نیز به سراغ این مفهوم نرفته‌اند. در مجموع بررسی‌ها بیانگر آن است که پژوهش حاضر، نخستین تحقیقی است که در حوزهٔ بین‌رشته‌ای و با رویکرد زبان‌شناسی شناختی به سراغ مفهوم شادی در اشعار حافظ رفته است.

مبانی نظری

استعاره مفهومی (ادراکی)

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، یکی از رویکردهای نوین در زبان‌شناسی شناختی است که در حوزهٔ معناشناسی شناختی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این نظریهٔ، استعاره نه‌تنها به زبان محدود نمی‌شود، بلکه به یک اصل بنیادی در نحوهٔ درک و شکل‌دهی به دنیای اطراف انسان‌ها تبدیل می‌شود. در این چارچوب، استعاره‌ها، از طریق برقراری ارتباط

میان مفاهیم انتزاعی و تجربه‌های ملموس، به درک عمیق‌تری از زبان و تفکر بشری می‌انجامند. در حقیقت استعاره، پلی است میان احساسات و گسترهٔ زبان، معبری که اندیشه‌های انتزاعی را به ساحت‌های ملموس پیوند می‌دهد.

در پرتو زبان‌شناسی شناختی، استعاره فراتر از یک هنر صرفاً ادبی به شمار می‌آید و به عنوان عاملی اساسی برای پردازش و درک عواطف، ایفای عمل می‌کند. این سازوکار ذهنی، تجربه‌های درونی را در قالب مفاهیم عینی سازمان‌دهی نموده، از طریق تصویرسازی شناختی، احساسات را به زبانی ملموس و قابل درک ترجمه می‌کند. «بر اساس دیدگاه شناختی، استعاره در زندگی روزمره و نه‌تنها در زبان که در اندیشه و عمل ما جاری و ساری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۳). لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، استعاره‌های مفهومی را با توجه به ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ در سه بخش تقسیم کردند که عبارتند از: استعاره‌های ساختاری، استعاره‌های جهتی و استعاره‌های هستی‌شناختی.

استعاره‌های هستی‌شناختی

استعاره‌های هستی‌شناختی، این امکان را برای ما فراهم می‌سازند که ساختارهای مبهم را دقیق‌تر درک کنیم و تصویر روشنی از آنها در ذهنمان ثبت شود. «این دسته از استعاره‌ها به گوینده کمک می‌کند تا تجربه‌های خود را برحسب اجسام، مواد و ظروف به طور عام تصور کنند، بدون اینکه نوع جسم، ماده یا ظرف را توضیح دهند» (کووچش، ۱۳۹۳: ۵۹۴). لیکاف و جانسون، فصلی از کتاب خود را به این نوع استعاره اختصاص داده‌اند و ذیل این مبحث از سه نوع استعارهٔ «هستومند»، «ظرف» و «شخصیت‌بخشی» یاد می‌کنند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴۹-۶۳).

استعارهٔ هستومندانگارانه و شیءانگارانه

این دسته از استعاره‌ها به ماده‌انگاری، جسم‌انگاری و شیءانگاری می‌پردازد و مفاهیمی که بیشتر آنها انتزاعی هستند با استفاده از مفاهیم محسوس مجسم شده، در دسترس حواس قرار می‌گیرد (قائمی‌نیا، ۱۴۰۰: ۱۷). در این نوع استعاره، مفاهیم انتزاعی با کمک تجربه‌ها، صورت عینی و ملموس به خود می‌گیرد و هستومند می‌شود. «درک تجربه‌ها به واسطهٔ اجسام و مواد به ما اجازه می‌دهد که بخش‌هایی از تجربه‌های خود را برمی‌گزینیم و آنها را وجودها یا مواد مجزا و مستقل از یک کل واحد به شمار می‌آوریم.

استعاره‌هایی که پنجره‌هایی هستند برای نگریستن به رویدادها، فعالیت‌ها، احساسات، ایده‌ها و... به‌مثابهٔ هستی و مواد» (قائمی‌نیا، ۱۴۰۰: ۴۵-۵۰).

استعاره‌های ظرفی

در این نوع استعاره، مفاهیم انتزاعی با کمک تجربه در قالب طرح‌واره‌های ظرفی نمایانده می‌شود. «ما انسان‌ها برخوردار از جسم هستیم که پوستمان مرز ما را مشخص می‌سازد و ما سایر قسمت‌های جهان را خارج از وجود خودمان تجربه می‌کنیم. هر یک از ما، ظرفی با یک سطح مرزی و یک جهت درون و بیرون هستیم و این ویژگی خود را به دیگر اشیای فیزیکی که به‌واسطهٔ سطوح خود مقید می‌شوند، نسبت می‌دهیم. بنابراین آن اشیا را نیز ظروفی برخوردار از درون و بیرون به شمار می‌آوریم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۵۵-۵۶).

استعاره‌های شخصیت‌بخشی (انسان‌پنداری)

سومین گونه از استعاره‌های هستی‌شناسی، جان‌بخشی و انسان‌انگاری امور انتزاعی است. «شاید بدیهی‌ترین استعاره‌های هستی‌شناختی، استعاره‌هایی باشند که در آنها نقش فیزیکی، شخصی پنداشته شده است و این شخص‌انگاری به ما اجازه می‌دهد که گسترهٔ وسیعی از تجربه‌های مربوط به پدیده‌های غیر انسانی را در چهارچوب انگیزه‌ها، مشخصه‌ها و فعالیت‌های انسانی درک کنیم» (همان: ۶۱). این نوع استعاره‌هایی که «در آنها شیء مادی به‌مثابه یک شخص در نظر گرفته می‌شود، چنین شرایطی این امکان را برایمان فراهم می‌کند تا تجربه‌های متعدد با چیزهای غیر انسانی را در ارتباط با انگیزه‌ها، خصوصیات و فعالیت‌های انسانی دریابیم» (همان: ۶۹).

ساختاری

منظور از استعاره‌های ساختاری، «ساختارهای اولیه و مشترک تفکری است که در گونه‌های ظاهراً متفاوت کاربردهای زبانی، ثابت باقی می‌ماند. مثلاً در مبارزه میان دو حیوان بر سر جفت‌گیری، به دست آوردن غذا یا حفظ قلمرو، همان ساختارهایی جریان دارد که در یک گفت‌وگوی بسیار حرفه‌ای دیپلماتیک یا در مکالمه‌ای بسیار علمی» (Lakoff & Johnson, 2003: 62-69). در این نوع استعاره، عناصر قلمروی مبدأ، سازوکار و چارچوب‌هایی به عناصر قلمروی مقصد نسبت می‌دهد که از این طریق، توانایی فهم بهتر

عناصر حوزهٔ مقصد و اندیشیدن دربارهٔ آن را پیدا می‌کنیم.

جهتی (فضایی)

استعارهای جهت‌مند (جهتی) یا فضایی، «نظام کاملی از مفاهیم را با توجه به یک نظام کامل دیگر سازمان‌دهی می‌نماید. این استعاره‌ها را استعاره‌های جهت‌مند می‌نامیم، زیرا بسیاری از آنها با جهت‌های مکانی پیوند دارند: بالا- پایین، درون- بیرون، جلو- عقب، دور- نزدیک، عمیق- کم‌عمق، مرکز- حاشیه. این جهت‌های مکانی، نتیجهٔ ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد کالبد و جسم ما در محیط فیزیکی هستند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۹). جهت‌های فوق، دلبخواهی نیستند و بر اساس تجربه جسمانی و فرهنگی ما شکل می‌گیرند.

بحث اصلی

به طور کلی استعاره‌های مربوط به شادی در دیوان حافظ با سازوکار استعارهٔ مفهومی همخوانی دارند. در این نوع استعاره‌ها، حوزهٔ مبدأ نسبت به حوزهٔ مقصد، ملموس‌تر و عینی‌تر است و می‌تواند ویژگی‌های خود را به‌راحتی به حوزهٔ مقصد (شادی) انتقال دهد. از این‌رو حافظ برای توصیف شادی از عناصر طبیعت و جهان محسوس بهره گرفته است؛ عناصری که عمدتاً از طریق حواس بینایی، چشایی و تاحدودی شنوایی قابل شناخت و ادراک هستند. این امر باعث شده که استعاره‌های موجود، احساس شادی را از طریق مفاهیمی محسوس و درک‌پذیر برای مخاطب بازنمایی کنند.

مفهوم شادی

در فرهنگ دهخدا ذیلِ واژه «شادی»، معانی متعددی از جمله: ابتهاج، خرمی، خوشحالی، سرور، شادمانی، فرح، مسرت، نشاط، جشن، طرب، عشرت و عیش آمده است (دهخدا). در زبان پهلوی، «شاد» و در اوستا «شات» بوده است و در سانسکریت «شات» به‌معنی خوشحال شدن است. شادی «از مجموع لذت‌های بدون درد، آرامش خاطر و رضایت باطن است» (آیزنک، ۱۳۷۵: ۱۷).

شادمانی از هیجانات بنیادی انسان است که نقش تعیین‌کننده‌ای در تأمین سلامت فرد و جامعه دارد. از منظر اسطوره‌شناسی شادی در میراث ایرانیان پدیده‌ای کهن محسوب می‌شود. «اورمزد در شش مرحله آفرینش را به وجود آورد. نخستین آفریده

مادی آسمان است که اورمزد به یاری او شادی را آفرید و پس از آن زمین، آب، گیاه، حیوان و انسان را آفرید» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۳). ایرانیان بر اهمیت شادی در زندگی واقف بوده‌اند، چنان‌که در بند اوّل کتیبه‌ای از داریوش در شوش چنین آمده: «اهورامزدا، که این جهان را آفرید که آن جهان را آفرید که مردم را آفرید و شادی را برای مردم آفرید» (رستگار فسایی، ۱۳۸۱: ۵۶).

در عرفان نیز «والاترین مرتبه، شادی محبّی که به دوستی خداوند شادمان است» (انصاری، ۱۳۷۷، ج ۱: ۳۲۹) آمده است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «قُلْ بِفَضْلِ اللَّهِ و بِرَحْمَتِهِ فَبِذَلِکَ فَلْیَفْرَحُوا هُوَ خَیْرٌ مِمَّا یَجْمَعُونَ» (آیهٔ ۵۸/ یونس). [خداوند شادی حاصل از رحمت خویش را بزرگ‌ترین ثروت برای بنده‌اش می‌داند].

غزل، قالب شعر غنایی و ظرف عواطف و اندیشه‌های شاعر است. در غزلیات حافظ، مفهوم شادی در جامه‌های گوناگون و رنگارنگی پدیدار شده است. در زبان حافظ، لفظ شادی گاه در معادل‌هایی چون ابتهاج، خرمی، خوشحالی، سرور، شادمانی، فرح، مسرت، نشاط، جشن، طرب، عشرت و عیش آمده است.

استعاره‌های ساختاری

استعاره‌های ساختاری، نوعی از استعاره‌های مفهومی هستند که در آن یک حوزهٔ معنایی به طور کامل بر اساس ساختار حوزهٔ دیگری سازمان‌دهی می‌شود. در این نوع استعاره، نه‌تنها واژگان، بلکه شیوهٔ اندیشیدن ما دربارهٔ یک مفهوم نیز تحت تأثیر حوزهٔ مبدأ قرار می‌گیرد. استعاره‌های ساختاری به ما کمک می‌کنند تا مفاهیم انتزاعی را در قالب مفاهیم آشناتر بفهمیم و روابط جدیدی میان ایده‌ها ایجاد کنیم. این استعاره‌ها نه‌تنها در زبان، بلکه در شناخت و تعامل ما با جهان نیز تأثیرگذارند.

شادی، نور است

یاد باد آنکه رخت شمع طرب می‌افروخت وین دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۴)

در این گزاره، حوزهٔ مبدأ «نور» برای حوزهٔ مقصد «شادی» از مقولهٔ تشبیه «معقول بر پایهٔ محسوس» و یکی از سازوکارهای شناختی به شمار می‌آید؛ زیرا همان‌گونه که نور امکان شناخت و دیدن اشیای پیرامون را برای انسان فراهم می‌کند، شادی نیز تاریکی وجود آدمی

را با روشنایی و امید از میان برداشته، او را به معرفت درونی رهنمون می‌سازد. از این منظر، حافظ با نگاهی نو، شادی را نه‌تنها همچون نور، بلکه به عنوان منبع اصلی روشنایی در نظر می‌گیرد، به گونه‌ای که خورشید و آتش نیز وام‌دار نور آن هستند. در این استعاره، کارکرد حس بینایی در ملموس ساختن فرایند استعاری با بار معنایی مثبت، جلوهٔ بارزی دارد.

شادی، وصال است

می‌شکفتم ز طرب زان که چو گل بر لب جوی بر سرم سایهٔ آن سرو سهی‌بالا بود

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

یکی از استعاره‌های کانونی غزلیات حافظ، این گزاره است «شادی، وصال است». در این بیت، محور هم‌نشینی و رابطه معنایی واژگان بهار، گل و جوی، سبب روشن شدن مفهوم طرب می‌شود. طرب در اصطلاح «عبارت است از سبکی و نشاطی که بر اثر شدت اندوه یا خوشحالی بر انسان عارض می‌شود» (مؤمن سبزواری و محقق، ۱۳۸۱: ۷۵۰). در شعر حافظ، شادی جایگاهی اصیل و ارزشی والا دارد، به گونه‌ای که دستیابی به آن مستلزم شایستگی است و هر کس توان رسیدن به مقام شادی را ندارد. طرب و نشاط، تأثیری عمیق بر رفتار انسان می‌گذارد و در پرتو آنها، فعالیت‌ها و بهره‌وری فرد افزایش می‌یابد. در این راستا در مصراع اول، ویژگی‌ها و مفاهیم مربوط به «باغ» و «بهار» که در حوزهٔ مبدأ قرار دارند، به «طرب» و «شادی» که حوزهٔ مقصد هستند، منتقل شده‌اند. این استعاره با بهره‌گیری از بار معنایی مثبت، شادی را به امری ملموس و قابل درک تبدیل می‌کند.

از سوی دیگر در مصراع دوم، طرب و شادی در پیوند با همراهی و وصال معشوق معنا یافته‌اند. «وصل یعنی پیوند با محبوب. وصل وحدت حقیقت است و چون سر به حق متصل گشت، جز حق نبیند» (سجادی، ۱۳۷۵: ۷۸۶). دستیابی به این مرتبهٔ والا، شادی حقیقی را برای سالک واصل به ارمغان می‌آورد که از دیدگاه حافظ، موهبتی الهی محسوب می‌شود. به باور او، عنایت معشوق، وجود عاشق را از شادی سرشار کرده، رنجِ رسیدن به نهایت وصال را به تجربه‌ای خوشایند و شادی‌بخش تبدیل می‌کند. بر این اساس در استعارهٔ «شادی، وصال یار است»، حوزهٔ مبدأ (وصال یار) با بار معنایی مثبت به حوزهٔ مقصد (شادی) که مفهومی انتزاعی است، نگاشت شده است.

مایهٔ خوشدلی آنجاست که دلدار آنجاست می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فکنم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۴۸)

در این نمونه حافظ، عالم را همه، نقش خیال یار می‌بیند و معیت با حضرت حق؛ که فرمود: «و هُوَ مَعَکُمْ أَیْنَ مَا کُنتُمْ» (حدید/۴) [هرکجا هستید، او با شماست]. بدین‌معنا که سرچشمهٔ شادی و دلخوشی، همان جایی است که محبوب و معشوق ازلی حضور دارد. از این‌رو شاعر با تمام وجود تلاش می‌کند خود را به آنجا برساند. در این استعاره، حوزهٔ مبدأ (همجواری با یار) به حوزهٔ مقصد (شادی) نگاشت شده است که با بار معنایی مثبت، به شکلی ملموس و قابل درک جلوه می‌کند.

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافریست رنجیدن
(همان: ۳۹۳)

در این استعاره، ترتیب واژگان «وفا»، «طریقت» و «کافری در معنای پوشاندن»، اهمیت ویژه‌ای دارد. این واژه‌ها در حوزهٔ مبدأ قرار دارند و با بار معنایی مثبت، به طور غیر مستقیم به شادی و سرخوشی در حوزهٔ مقصد اشاره می‌کنند. عینیّت این استعاره از طریق حس بینایی و تأثیرات حسی ملموس می‌شود، به طوری که این هم‌نشینی واژگان، تصویری مثبت و روشن از مسیر وفاداری و عشق به معشوق را در ذهن خواننده شکل می‌دهد.

حافظ در ابیات ذیل با بهره‌گیری از استعاره‌ای هنرمندانه، شادی را به‌مثابهٔ وصال یار ترسیم می‌کند. این پیوند معنایی، با بار خوشایند خود، حس شادی و وصل را به‌زیبایی در دل مخاطب می‌نشاند.

خوش است خلوت اگر یار، یارِ من باشد نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد
(همان: ۱۶۰)

ز خط یار بیاموز مهر با رخ خوب که گرد عارض خوبان خوش است گردیدن
(همان: ۳۹۳)

هم گلستان خیالم ز تو پر نقش و نگار هم مشام دلم از زلف سمن‌سای تو خوش
(همان: ۲۸۷)

به خاکِ حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم
(همان: ۳۳۰)

حاجت مطرب و می نیست تو برقع بگشا که به رقص آوردم آتش رویت چو سپند
(همان: ۱۸۱)

عشوه‌ای از لب شیرین تو دل خواست به جان　　به شکرخنده لبت گفت مرادی طلبیم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۶۸)

جامی بده که باز به شادی روی شاه　　پیرانه سر، هوای جوانیست در سرم
(همان: ۳۲۹)

شادی، بازگشت به مبدأ است

خرم آن روز کز این منزل ویران بروم　　راحت جان طلبم و از پی جانان بروم
(همان: ۳۵۹)

حافظ به ندایی که هر لحظه جان‌ها را به سوی خانه اصلی «ارجعی» فرامی‌خواند، ایمان دارد و در ابیات بسیاری، عمیق‌ترین دلتنگی روح جدا شده از اصل را به نمایش می‌گذارد. از دیدگاه حافظ، بازگشت به مبدأ اصلی، معادل «شادی» است، زیرا انسان را به یاد وطن اصلی و عالم معنا می‌اندازد. در ادب فارسی، شاعران عارف بسیاری همچون مولانا به مسئله بازگشت به مبدأ اشاره کرده‌اند. مولانا در نی‌نامه، زیبایی این مفهوم را چنین بیان می‌کند: «هرکسی کاو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش» (مولوی، ۱۳۶۶، ج۱: ۸). در این گزاره، شادی به عنوان حوزهٔ مقصد، بازگشت به یار را در حوزهٔ مبدأ تصویر می‌کند. این پیوند معنایی با بار خوشایند خود، مفهوم شادی را برای مخاطب قابل درک می‌سازد.

شادی، غم الهی است

چون غمت را نتوان یافت مگر در دلِ شاد　　ما به امید غمت، خاطر شادی طلبیم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۶۸)

در این بیت، مفهومی پارادوکسی از غم و شادی به تصویر کشیده شده است، با این تعبیر که «غم الهی به‌مثابهٔ شادی» و مایه اصلی آن است. در شعر حافظ همواره تأکید بر ضرورت اصل تضاد قابل توجه است. او غم و شادی را دو روی زندگی می‌داند و تأثیر شگرف آنها را در زندگی تأکید می‌کند. «غم از لوازم سلوک است و سالک نمی‌تواند بی‌درد و اندوه باشد» (گوهرین، ۱۳۸۰: ۲۰۸). در استعارهٔ «شادی به‌مثابهٔ غم الهی»، حوزهٔ مبدأ، غم یار است که زاییدهٔ عشقی الهی است. چنین غمی، ملال‌انگیز و بی‌ارزش نیست، بلکه شادی را در درون خود به همراه دارد. در این گزاره، ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ با معنای مثبت و صفات برجسته غمِ یار، مفهوم والایی از شادی را قابل درک ساخته است. این تعبیر در موارد دیگری از ابیات حافظ نمود یافته است.

گر دیگران به عیش و طرب خرمند و شاد ما را غم نگار بود مایهٔ سرور
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵۴)

از منظر حافظ، برخی غم‌ها نه‌تنها پذیرفتنی، بلکه ذاتاً شادی‌آفرین‌اند. او بر این باور است که غم معشوق، مقدمهٔ وصال است و از این‌رو چنین غمی برای او خوشایند و مثبت تلقی می‌شود. استعارهٔ «شادی، غم یار است» در واقع شاعر غمِ وصال را سرچشمهٔ شادی می‌داند، به گونه‌ای که این عیش و شور، سراسر وجود او را در برمی‌گیرد. در گزارهٔ «شادی، غم یار است»، حوزهٔ مقصد (شادی)، یادمانی از معشوق بوده، حوزهٔ مبدأ (غم)، نقشی اساسی در شکل‌گیری این احساس دارد؛ امری که سبب می‌شود عاشق، غم را به عنوان عاملی برای شادی تجربه کند.

خوش برآ با غصه، ای دل کاهل راز عیش خوش در بوتهٔ هجران کنند
(همان: ۱۹۷)

در این نمونه نیز تصویری پارادوکسی از هم‌آیی شادی و هجران ترسیم شده است. شاعر با بهره‌گیری از تشبیه، هجران را به بوته‌ای تشبیه می‌کند که ظرفی ویژه برای ذوب طلا و فلزات است. در این تصویر، دل انسان در دوران هجران، همچون فلزی در بوتهٔ گداخته، از سوز و گداز عشق ذوب شده و به همان نسبت، خالص‌تر و ناب‌تر می‌گردد. بر این اساس حوزهٔ مبدأ «هجران» در ارتباط با مفهوم انتزاعی «شادی»، با ویژگی‌هایی چون تحمل رنج و پالایش روح، معنای مثبتی را برای مخاطب تجسم می‌بخشد.

شادی، دادگری است

دور فلکی یکسَره بر منهج عدل است خوش باش که ظالم نبرد راه به منزل
(همان: ۳۰۴)

شادی و عدالت، مفهومی دوسویه و درهم تنیده دارد. عدالت موجب شادی است و شادی نتیجه عدالت. حافظ با استفاده از آرایهٔ اسلوب معادله، آرامش در جامعه را با «عدالت» توصیف می‌کند و اینکه ذات و طبیعت مردم جهان در صورتی شاد است که عدالت باشد. عدل در لغت، مقابل ظلم قرار دارد و به معانی قسط، انصاف، مساوات در مکافات و امری بین افراط و تفریط (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). انسانی که در شعر حافظ زندگی می‌کند، حقیقی‌ترین نمودگار و واقعی‌ترین تصویر انسان است. او هم

فرشته است و هم حیوان؛ هم نور است و هم ظلمت؛ هم جسم است هم جان؛ هم آسمانی است و هم زمینی (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۲). حافظ با تحذیر انسان از بی‌عدالتی، بر نافرجامی آن تأکید دارد. او بی‌عدالتی را زمینه‌ساز ظلم و ستم، که مخل شادی و امنیت افراد است، می‌داند. از این‌رو تصویر عدالت را که بار معنایی مثبتی دارد، در مفهوم‌سازی از شادی برجسته می‌سازد.

شادی، آزادی است

زیر بارند درختان که تعلق دارند ای خوشا سرو که از بار غم آزاد آمد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۳)

آزادی، شاخص‌ترین عاملی است که صلح و امنیت جامعهٔ بشری در سایهٔ آن تحقق می‌یابد. آزادی یعنی رهایی از قیود و موانعی که جلوی رشد و بروز استعدادها و تجلیات را می‌گیرد. از نگاه حافظ «رنجی که درمان‌پذیر نیست و تا اعماق روح آزادگان را می‌گذارد، پایمال شدن آزادگی است» (دشتی، ۱۳۸۱: ۱۸۱). دلالت معنایی این گزاره در بافت معنایی مبتنی بر الگوهایی از علم بیان نهفته است. در اینجا شاعر با کاربست نمادین سرو، که نماد راست‌قامتی و آزادگی است، مفهوم انتزاعی شادی را برجسته ساخته است. از منظر حافظ کسانی که آزاد از غم و فارغ از حسرت تعلقات دنیایی هستند و به زیستنی آزادوار دست یافته‌اند، به درک حقیقت شادی نائل می‌شوند. موضوعی که تبیین آن در گزاره «شادی، آزادی/ عدم دلبستگی به تعلقات دنیایی است» آشکار می‌شود.

از زبان سوسن آزاده‌ام آمد به گوش کاندر این دیر کهن، کار سبکباران خوش است
(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۳)

در این نمونه نیز الگوی استعاری شادی به‌مثابهٔ آزادی/ ترک تعلقات دنیایی برجستگی یافته است. حافظ با الهام از تصاویر عینی طبیعت و با استفاده از عنصر تخیلی تشخیص برای «گل سوسن»، در تصویرسازی از مفهوم شادی بهره می‌برد. او برای شادی که در قلمرو انتزاعی مقصد جای دارد، ویژگی آزادی از هرگونه تعلّقات و تعیّنات دنیایی را به مدد تصویری نمادین در حوزهٔ مبدأ و با بار معنایی مثبتی برجسته کرده، دریافت آن را با حس شنوایی و بینایی، امکان‌پذیر ساخته است.

شادی، رنج است

مقام عیش میسر نمی‌شود بی‌رنج بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد الست
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵)

این گزاره بیانگر تصویر دوسویه و در عین حال پارادوکسیکالی از شادی است که در مجاورت رنج، مفهوم عمیق‌تری می‌یابد. از آنجا که رنج، مقدمه شادی است، در این استعارهٔ شادی و عیش، با سختی و رنج همراه است و آنچه عارف را به شادی حقیقی می‌رساند، رنج و درد است. «عیش» در فرهنگ دهخدا در معنای حیات حیوانی، زیست، زندگی و در فرهنگ اصطلاحات عرفانی به معنای «لذت انس با حضرت حق که همراه با شعور و آگاهی در آن لذّت است» (سجادی، ۱۳۷۵: ۶۰۳) آمده است. به باور شاعر، درد قرین آدمی است. این درد «درمان است. درمان نقص، درمان دورافتادگی از کمال» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۶۷).

بیت فوق اشاره‌ای نیز دارد به آیهٔ ۶ سوره انشراح: «فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا» [و با هر سختی البته آسانی هست]. انگاشت «شادی، رنج است»، گزاره‌ای است که حافظ برای درک مفهوم انتزاعی «رنج‌آمیز بودن شادی» و ازلی بودن این مفهوم با کاربست واژگان قرآنی «بلا» و «عهد الست» آن را تبیین نموده و در عین حال توصیف مثبتی از آن را عرضه کرده است. در جای دیگری می‌گوید:

حافظ آن روز طربنامهٔ عشق تو نوشت که قلم بر سرِ اسباب دل خرم زد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۲)

در نگاه حافظ، دستیابی به شادی، توأم با رنج و درد است. از این‌رو رسیدن به هدف متعالی ایجاب می‌کند تا بعضی از منافع زودگذر و شادی‌های فریبنده را رها کنیم. «بزرگ‌ترین تعهد انسانی حافظ، همین تحمل ایستادگی در این مرکز محنت و بی‌قراری است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۲). در این گزاره، شاعر با کمک آرایهٔ بیان (کنایه) که قلم بر سر پاره‌ای از اسباب دل خرم می‌زند، مفهوم انتزاعی شادی را پررنگ کرده است. از این‌رو درد و رنج در جایگاه حوزهٔ مبدأ، خصوصیات خوشایندی نظیر وصال و احساس امنیت را برای شناخت شادی، در حوزهٔ هدف با بار معنایی مثبت، قابل درک کرده است.

استعاره‌های هستی‌شناختی

بخش هستی‌شناختی استعاره‌ها، به درک بهتر مفاهیم انتزاعی کمک می‌کند و باعث می‌شود که بتوانیم دربارهٔ احساسات، افکار و پدیده‌های ذهنی به شیوه‌ای ملموس و قابل تصور صحبت کنیم. این استعاره‌ها در زبان روزمره، ادبیات و تفکر، نقش کلیدی دارند.

حوزهٔ جاندارمداری

آشکارترین نوع استعارهٔ هستی‌شناختی است که در آن، پدیده‌های فیزیکی را مانند انسان می‌دانند؛ به گونه‌ای که گویی مفهوم انتزاعی، موجود زنده است و توانایی اثربخشی دارد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴: ۱۹-۳۲). حوزهٔ جاندارمداری، بارزترین نوع استعارهٔ هستی‌شناختی است که به مفاهیم انتزاعی یا پدیده‌های غیر جاندار، ویژگی‌های انسانی می‌بخشد. این استعاره‌ها، نقش مهمی در درک، پردازش و تصویرسازی ذهنی مفاهیم انتزاعی در زبان و ادبیات ایفا می‌کنند.

شادی به‌مثابهٔ انسان است

شاها فلک از بزم تو در رقص و سماع است　　دست طرب از دامن این زمزمه مگسل
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۰۴)

نمونه اول: استعارهٔ «شادی، جاندار/ انسان است». این استعارهٔ بر «تشخیص بلاغی» یا جان‌بخشی استوار است. انسان و اندام‌های او، ملموس‌ترین و عینی‌ترین حوزهٔ شناختی هستند که از این طریق درک بسیاری از مفاهیم انتزاعی و استعاری را امکان‌پذیر نموده است. بدین‌سان شاعر با ذکر یکی از اعضای بدن یعنی دست، شادی را به صورت انسان، مفهوم‌سازی و درک کرده است. او برای شادی، دستی قائل شده و فعل «مگسل» را برایش اختیار نموده است و به مخاطب این نکته را القا می‌کند که در تجربهٔ شادمانی، ما با مفهومی انتزاعی و ذهنی روبه‌رو نیستیم، بلکه با موجودی ذی‌شعور و جاندار سروکار داریم. در گزاره «شادی، انسان است»، حوزهٔ مقصد، پدیدهٔ انتزاعی شادی را برای حوزهٔ مبدأ انسانی در نظر گرفته که در رقص و سماع است. در گزارهٔ مزبور ضمن کارکرد حس بینایی و لامسه در درک محسوس از شادی، به جنبهٔ مثبت آن نیز اشاره شده است.

صبا به خوش‌خبری هدهد سلیمان است　　که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد
(همان: ۱۴۵)

نمونه دوم: نگاشت (انطباق) بین حوزهٔ شادی به عنوان یک مفهوم انتزاعی و غیر ملموس از طریق ویژگی‌های ملموس و قابل مشاهدهٔ انسان در حوزهٔ مبدأ برجسته شده است. فعل مژده دادن با حس شنوایی، وظیفهٔ عینی کردن و تصویرسازی مفاهیم انتقال‌یافته به حوزهٔ مبدأ را به عهده گرفته است.

حوزهٔ مکان

در استعاره مفهومی، حوزه‌های مبدأ مکانی، با زندگی روزمرّه گره خورده‌اند و تجربه‌های زیستی و فرهنگی هر یک از ما باعث می‌شود که مفاهیم انتزاعی را با ویژگی‌های آن مکان‌ها بشناسیم. در نتیجه آنها را بنا بر تجربه‌های ذهنی خود مفهوم‌سازی می‌کنیم. «ادراک مفاهیم انتزاعی به کمک تجربه‌های مکانی، یکی از متداول‌ترین استعاره‌های شناختی است و بهره‌گیری از مکان برای تفسیر رخدادها و مفاهیم ذهنی و غیر ملموس، با فرهنگ و زبان ما کاملاً درهم تنیده‌اند» (پورابراهیم و نعمتی، ۱۳۹۳: ۳۵۷).

شادی به‌مثابهٔ بناست

در سازوکارهای استعاری، گاه ساختمان‌ها، بناها و نیز اجزای تشکیل‌دهنده آنها از جمله حوزه‌های مفهومی مبدأ به حساب می‌آیند (بیدادیان، ۱۳۹۵: ۴۸). واژه‌های «صدر، در، بزم و مجلس»، مفهوم مبدأ برای سازمان‌دهی مفهوم شادی قرار داده شده‌اند که مواردی از آن در ابیات زیر قابل مشاهده است. حافظ آنجا که می‌خواهد عمق شادی را تصویرسازی کند، از قلمرو حسی «بنا»، «بزم»، «مجلس»، «طربخانهٔ» و «در» بهره می‌گیرد.

طرب‌سرای محبت کنون شود معمور که طاق ابروی یار منش مهندس شد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۶۷)

نمونه دوم: یکی از پربسامدترین استعارهٔ شناختی «شادی» در غزلیات حافظ، نام نگاشت «شادی، بناست» می‌باشد. این استعاره مبتنی بر این واقعیت است که اجسام فیزیکی که وجود دارند، وجودشان وابسته به یک مکان است. شاعر برای حوزهٔ مقصد شادی با محور همنشینی واژگانی چون سرا، معمور و مهندسی، حوزهٔ مبدأ را با بار معنایی مثبت برای شادی برجسته کرده است و دریافت آن با حس شنوایی و بینایی امکان‌پذیر شده است.

دو نصیحت کنمت بشنو و صد گنج ببر از در عیش درآ و به ره عیب مپوی
(همان: ۴۸۵)

پنـد عاشـقان بشـنو و از در طـرب بـازآ کاین همـه نمـی‌ارزد شـغل عـالم فـانی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۷۳)

در دو بیت یادشده، برای مفهوم انتزاعی شادی با الگوی استعاره‌ای مواجه هستیم که قلمرو مبدأ آنها، مکان است. در این استعاره، شادی به‌مثابهٔ سـاختمانی اسـت کـه دارای دری است و فعل «درآ» بیانگر وارد شدن به سرزمین شـادمانی اسـت. در گـزاره «شـادی، ساختمان است»، خصوصیات حوزهٔ مبدأ برای حوزهٔ مقصد بـا بـار معنـایی مثبـت، قابـل درک و دریافت شده است.

کو کریمی که ز بـزم طـربش غمـزده‌ای جرعه‌ای درکشـد و دفـع خمـاری بکنـد

(همان: ۱۸۹)

مجلس بزم عیش را غالیـه مـراد نیسـت ای دم صبح خوش‌نفس نافه زلف یار کو

(همان: ۴۱۴)

بـه دور لالـه دمـاغ مـرا عـلاج کنیـد گـر از میانـهٔ بـزم طـرب کنـاره کـنم

(همان: ۳۵۰)

شاعر آنجا که می‌خواهد به شادمانی و اثربخشی شادی تأکیـد کنـد، از واژه ملمـوس «بزم طرب» بهره می‌برد. حافظ در ابیات متعددی، استعارهٔ مفهومی «شادی بـه‌مثابـهٔ بـزم است» را تکرار کرده است. در این تصاویر، شـادی بـه صـورت بنـای قابـل رؤیتـی بـرای مخاطب ترسیم شده است. در این استعاره، شادی که حوزهٔ مقصد اسـت، ماننـدِ مجلـس عیش و می، شادی‌بخش گسترده در حوزهٔ مبدأ منظور شده است و شاعر، مهمان محفل شادی است. بنابراین نوشیدن هر جرعه‌ای از این شـراب، بـرای مـا انسـان‌هـای غـم‌زده، شادی و طرب را به ارمغان می‌آورد. استعارهٔ یادشده بـا بـار معنـایی مثبـت، از راه حـس چشایی و بینایی برای درک مفهوم شادی قابل تصور شده است.

در ادامه به ابیاتی اشاره می‌شود که در آنهـا، حـوزهٔ انتزاعـی شـادی بـا مقولـه‌هـایی متناظر بر مفهومی که بیان شد، محسوس و عینی شده است:

در زوایـای طَربخانـهٔ جمشـید فلـک ارغنون ساز کند زهره بـه آهنـگ سـماع

(همان: ۲۹۳)

روی خاکیّ و نم چشـم مـرا خـوار مـدار چرخ فیروزه طربخانه از این کهگل کـرد

(همان: ۴۷۳)

به خواری منگر ای منعم، ضعیفان و نحیفـان را که صدرِ مجلس عشرت، گدای رهنشین دارد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۲۱)

هر که این عِشرت نخواهد خوش‌دلی بر وی تبـاه وان که این مجلس نجوید زندگی بر وی حرام
(همان : ۳۰۹)

شادی، باغ است

گرم از دست برخیزد که با دلـدار بنشـینم ز جام وصل می نوشم، ز باغ عیش گل چیـنم
(همان : ۳۶۵)

طبیعت و گل‌ها از اصلی‌ترین پایه‌های شگل‌گیری بسیاری از مفاهیم اساسـی انسـان به شمار می‌روند. حافظ نیز طبیعت را الگوی والایی قرار می‌دهـد تـا بـه وسـیلهٔ آن، بـه انسان‌ها، اصول عشق و زندگی را بیاموزد. از این‌رو علاقهٔ به ایـن حـوزهٔ باعـث شـده کـه صحنه‌های زیبا و شگفت‌انگیزی برای او برای به‌کـارگیری اسـتعاره‌هـای مفهـومی خلـق شود. در مصراع دوم، حافظ شادی را به‌مثابهٔ باغ سرسبز و زیبا مـی‌دانـد. در ایـن الگـوی استعاری، مفاهیم و ویژگی‌های باغ که حوزهٔ مبدأ است، به شادی که حوزهٔ مقصـد اسـت انتقال می‌یابد که با تجربهٔ دیداری قابل درک و رؤیت شده است.

حوزهٔ اشیا

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که شاعران برای ملموس ساختن مفاهیم انتزاعی و ذهنی به‌کار می‌گیرند، حوزهٔ اشیاسـت. در بحـث اسـتعارهٔ مفهـومی، اشـیا بـه لحـاظ عینـی و مشاهده‌پذیر بودن همواره به عنوان حوزهٔ مبدأ که نقش انتقال معانی و تصویرسازی برای حوزهٔ مقصد ایفا می‌کند، مورد توجه بوده است.

شادی، اسباب است

به عجب علم نتوان شد ز اسباب طرب محروم بیا ساقی که جاهل را هنی‌تر مـی‌رسـد روزی
(همان: ۴۵۴)

یکی از اساسی‌ترین موضوعاتی که مورد توجـه حـافظ، انسـان و ارجمنـدی اوسـت و اینکه غرور و مکنت دنیا در آن راهی ندارد. او می‌کوشد که همه انسان‌ها را در پیونـد بـا زندگی ببیند و در این پیوند، احساس و اندیشه و آگاهی خویش را به زبـان شـعر بـازگو نماید. «انسانی که در شعر حافظ زندگی می‌کند، حقیقـی‌تـرین نمودگـار و واقعـی‌تـرین تصویر انسان است. او هم فرشته است و هم حیوان؛ هم نور است و هم ظلمت؛ هم جسم است و هم جان؛ هم آسمانی است و هـم زمینـی» (پـورنامـداریان، ۱۳۸۲: ۴۲). در اسـتعارهٔ

«شادی، اسباب است»، شاعر ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ را شادی و نشاط می‌داند که می‌تواند لحظات شادی را فراهم سازد. در این استعاره، شادی با قوای چشایی قابلیت شناخت پیدا می‌کند و بار معنایی مثبت برای آن برجسته شده است.

شادی، شمع است

یاد باد آنکه رخت شمع طرب می‌افروخت ویـن دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۴)

کاربرد فراوان نور و خوشه‌های آن نظیر «آتش، آفتاب، خورشید، ماه، شمع و...» در غزلیات حافظ علاوه بر کاربرد حیاتش در زندگی روزمره، نشان‌دهندهٔ ارزیابی مثبت در جهان‌بینی اوست. تحلیل شناختی چنین استعاره‌ای از این تجربه ناشی می‌شود که در عالم ماده، «نور» از اجسامی برمی‌خیزد که به آنها «منبع نورانی» می‌گویند؛ مانند خورشید، ستارگان و چراغ‌هایی که ساختهٔ دست بشرند. پس آنچه در ابتدا از «نور» فهمیده می‌شود، نور محسوس است که از اجسام نورانی پراکنده می‌شود؛ که اگر این نورها نبود، جهان تاریک بود. شاعر، شادی را با فعل افروختن و درخشندگی، محسوس کرده است. در این استعاره، خصوصیات شمع با حس بینایی و بار معنایی مثبت به خدمت گرفته شده است.

شادی، برات است

برات خوشدلی ما چه کم شدی یا رب گرش نشان امان از بد زمان بودی
(همان: ۴۴۱)

برات: نوشته‌ای که به موجب آن دریافت یا پرداخت پولی را به دیگری واگذار می‌کنند. حواله، بخشش. نشان: علامت، آرم، در قدیم برای افراد به‌خصوص یا مجرمانی که مورد بخشش قرار گرفته بودند، امان‌نامه یا نشان دولتی می‌دادند تا با ارائهٔ آن به مأموران در امان باشند. حافظ از بس که با حوادث تلخ و آزارنده مواجه شده، در اینجا آرزو می‌کند ای کاش نعمتی (برات خوشدلی) به او عطا می‌شد که ویژگی امان‌نامه یا همان نشان مصونیت را داشته باشد تا به واسطهٔ آن، شادمانی‌اش تداوم یابد تا بتواند در مقابل حوادث تلخ روزگار مصون بماند. در این استعاره «شادی، برات است»، مفاهیمی چون امان‌نامه و مصونیت را برای حوزهٔ شادی با حس بینایی برجسته کرده و دارای بار معنایی مثبت شده است.

شادی، جام/ ساغر است

وضعِ دوران بنگر، ساغرِ عشرت بر گیر که به هر حالتی این است بهین اوضاع
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۹۳)

گرفته ساغر عشرت فرشتهٔ رحمت ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده
(همان: ۴۲۱)

مفهوم انتزاعی شادی به‌مثابهٔ ظرفی است که می‌تواند مقدار قابل توجهی از شراب را در خود جا دهد. جام و ساغر به عنوان حوزهٔ مبدأ برای حوزهٔ مقصد یعنی شادی قابل درک شده است. لازم به توضیح است که ظرف روان‌شناختی احساس، در میان همگان یک‌اندازه نیست و هر فردی ظرفیتی دارد؛ ولی کسی بر ظرفیت دیگری آگاه نیست و این موضوع، قضاوت توان دیگران را غیر ممکن می‌سازد. در این استعاره، مفهوم انتزاعی شادی با حس بینایی و چشایی مشاهده با معنای خوشایند برای مخاطب مشاهده‌پذیر شده است.

حوزهٔ گیاهان

حوزهٔ مبدأ گیاهان از حوزه‌های پرکاربرد در استعاره مفهومی و غزلیات حافظ است. استعارهٔ گیاه، شامل مفاهیم مقصد خاصی مانند روابط انسانی، احساسات و عشق است. در پیدایش آثار ادبی و هنری، عوامل درونی و بیرونی بسیاری چون اقلیم، فرهنگ، سیاست و بسیاری از عناصر دیگر دخیل است. از میان این عوامل، اقلیم و فرهنگ یکی از فراگیرترین و اساسی‌ترین عوامل تأثیرگذار به شمار می‌رود. شیراز به سبب طبیعت زیبا و آب و هوای معتدل، داشتن باغ‌های سرسبز به‌ویژه در فصل بهار و روحیّهٔ مردم شیراز باعث شده که حافظ، غزل‌های شاد و طرب‌انگیزی بسراید و دیگران را نیز به شادی بخواند. گیاهان، اصلی‌ترین منبع غذایی انسان هستند. بهره‌گیری از کشاورزی، منابع طبیعی و تهیهٔ لوازم مربوط به خوراک، پوشاک، دارو و همه این موارد بیانگر تجربه عمیق و ریشه‌دار آدمی نسبت به گیاهان هستند که حضور گیاهان را در استعارات حافظ به عنوان حوزهٔ مبدأ، تقویت و تداوم می‌بخشد. استعاره‌های متنوعی در غزلیات حافظ دیده می‌شود که از حوزهٔ مفهومی گیاه برای مفهوم‌سازی شادی بهره‌برداری شده است.

شادی، دانه است

خال سرسبز تو خوش دانه عیشیست ولی برکنار چمنش وه که چه دامی داری
(همان: ۴۴۸)

حافظ برای مفهوم‌سازی و درک زایندگی و اعتلای شادی، احساس شادمانی را مانند دانه گلی در نظر گرفته است و ویژگی‌هایی را مانند رشد کردن، سرسبزی، عطرآگین نمودن که در حوزهٔ مبدأ وجود دارد، برای شادی برجسته ساخته است. در این گزاره که بار معنایی مثبتی دارد، برای احساس شادی با حس بینایی قابل دریافت است.

غم کهن به می سالخورده دفع کنید که تخم خوشدلی این است، پیر دهقان
(حافظ، ۱۳۷۵: ۸۸)

نمونه دوم: حافظ برای مفهوم‌سازی و اعتلای احساس شادی در دل، آن را به‌مثابهٔ تخم و بذر گیاهی در نظر گرفته که ثمره آن با ویژگی‌هایی مانند رشد کردن، گل دادن که در حوزهٔ مبدأ وجود دارد، با حسّ بینایی برای حوزهٔ مقصد محسوس نموده است.

شادی، برگ/ گل است

در ابیات زیر، رابطه معنایی واژگان در محور هم‌نشینی که باعث روشن شدن مفهوم طرب و عیش می‌شود و اینجا در مفهومی چون بهار یا نسبم بهاری و فصل رویش و زایش گل‌ها و طبیعت می‌شود، در نظر گرفته شده است.

چمن خوش است و هوا دلکش است و می بی‌غش کنون به جز دل خوش هیچ در نمی‌باید
(همان: ۲۳۰)

تصویرپردازی‌های بدیع و تأثیرگذار حافظ از عناصر طبیعی، بازتابی از تفکرات و تجربه‌های اوست. شاعر برای حوزهٔ مقصد شادی، با بیان ویژگی‌های فصلِ بهار و اسبابِ عیش شاملِ چمنِ خرّم و هوایِ باصفا و بادهٔ صاف و گوارا، حوزهٔ مبدأ را توصیف می‌کند. در این گزاره که بار معنایی مثبتی دارد، صفات برجسته‌شده با حس بینایی و چشایی قابل دریافت است.

گلبن عیش می‌دمد ساقی گلعذار کو باد بهار می‌وزد باده خوشگوار کو
(همان: ۴۱۴)

طبیعت در شعر حافظ، نه‌تنها عنصری توصیفی، بلکه ابزاری برای بازتاب اندیشه‌ها و احساسات شاعر است. «در سراسر دیوان حافظ، حساسیت شدید وی نسبت به زیبایی‌های طبیعت دیده می‌شود» (دشتی، ۱۳۸۱: ۱۹۴). شاعر در این بیت با استفاده از تصاویر شاعرانه به طور مؤثر به مفهوم «شادی» پرداخته است. «گلبن» که نمادی از تولد و عمر است، شادی را به عنوان یک فرآیند زاینده و ادامه‌دار تصویر می‌کند. در کنار آن،

«ساقیان گلعذار»، استعاره‌ای از عاشقان است که بـر تـأثیر عشـق و شـادمانی در زنـدگی انسان‌ها تأکید دارد. در این استعاره، «گل» به عنوان حوزهٔ مبـدأ بـرای توصـیف اسـتعارهٔ مفهومی «شادی» به کار رفته است. ویژگی‌های برجسـتهٔ ایـن اسـتعاره عمـدتاً از طریـق قوای بینایی (رنگ، زیبایی و طراوت گل) و لامسه (نرمـی و لطافـت گـل‌هـا) قابـل درک است.

می‌شکفتم ز طرب زان‌که چو گل بر لب جوی بر سـرم سـایهٔ آن سـرو سـهی بـالا بـود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

در این بیت، محور هم‌نشینی و رابطه معنایی واژگان بهار، گل و جوی سـبب روشـن شدن مفهوم طرب مـی‌شـود. طـرب در لغـت: شـادمانی، فـرح، نشـاط. رامـش. خوشـی. خوشدلی. سرو. نشاط کردن و شاد شدن و شادی و نشاط (دهخدا). در اصـطلاح، «طـرب عبارت است از سبکی و نشاطی که بر اثر شدت انـدوه یـا خوشـحالی بـر انسـان عـارض می‌شود» (مؤمن سبزواری و محقق، ۱۳۸۱: ۷۵۰). در مصراع اول، مفاهیم و ویژگی‌هـای بـاغ و بهار که حوزهٔ مبدأ است، به طرب و شادی که حوزهٔ مقصد است، انتقال یافته کـه بـا بـارِ معنایی مثبت، قابلیت درک می‌یابد.

از جهتی دیگر در مصراع دوم، طـرب و شـادی را در همراهـی و وصـال او مـی‌دانـد. «وصل یعنی پیوند با محبوب. وصل وحدت حقیقت اسـت. و چـون سـر بـه حـق متصـل گشت جز حق نبیند» (سجادی، ۱۳۷۵: ۷۸۶). رسیدن به این مرتبـه والا، شـادی حقیقـی را برای سالک واصل در پی دارد که یک موهبت الهی است. به باور حافظ، عنایت معشـوق، وجود عاشق را سرشار از شادی و رنج رسیدن به منتهای وصال را خوشـایند و شـادی‌آور می‌کند. با توضیحات بالا می‌توان گفت که در استعارهٔ «شادی، وصـال یـار اسـت» حـوزهٔ مبدأ به عنوان ویژگی همدم بودن برای حوزهٔ مقصد که پدیدهٔ انتزاعی شادی اسـت، بـار معنایی مثبتی دارد. صفات برجسته‌شدهٔ این مفهوم انتزاعی با حس بینایی قابل دریافـت است. در ذیل، نمونه‌هایی ارائه می‌شـود کـه در آنهـا حـوزهٔ انتزاعـی شـادی بـا مفـاهیم متناظر، به صورت محسوس و عینی تجسم یافته است.

خورشید می ز مشرق ساغر طلـوع کـرد گر برگ عیش می‌طلبی، ترک خواب کن
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۹۶)

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرین افسوس که آن گنج روان رهگذری بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۱۶)

بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه‌شکن به شادی رخ گل، بیخ غم ز دل برکن
(همان: ۳۸۸)

حوزهٔ زمان

کووچش معتقد است که یکی از شگردهای شاعران بزرگ، بهره‌گیری آنها از استعارات مفهومی مختلف زمان است که آنها تعریف جدیدی از زمان به دست می‌دهند (ر.ک: کووچش: ۱۳۹۳).

شادی، زمان است

صبا به تهنیت پیر می فروش آمد که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۵)

حوزهٔ مبدأ «زمان»، یکی دیگر از حوزه‌های پرکاربرد در استعارهٔ شناختی است. شاعر با بیان احساس سرخوشی و طراوت ناشی از رسیدن فصل بهار، که نماد سرزندگی و زیبایی است، آن را برای توصیف شادی به کار برده است. او با ظرافت و دقت در مفهوم‌سازی شادی، بین واژگان «طرب»، «عیش»، «ناز» و «نوش» علاوه بر ایجاد مراعات نظیر، نوعی پیوند معنایی برقرار کرده است. در این گزاره، شاعر حوزهٔ مبدأ، زمان را نه به عنوان مفهومی ثابت، بلکه به عنوان پدیده‌ای در حال گذر و تغییر، همراه با احساسات انسانی در حوزهٔ مقصد شادی می‌بیند. این استعاره با بهره‌گیری از حس‌های لامسه، بینایی و چشایی، تصویری زنده و ملموس از شادی خلق می‌کند.

چون می از خم به سبو رفت وگل افکند نقاب فرصت عیش نگه‌دار و بزن جامی چند
(همان: ۱۸۲)

شاعر برای به تصویر کشیدن مفهوم انتزاعی شادی، آن را با کمک کنایه، پررنگ و برجسته می‌کند؛ زیرا کنایه «هم بیان می‌کند، هم نشان می‌دهد و این رمز تأثیر عمیقی است که کلام کنایی بر مخاطب می‌گذارد» (حسینی، ۱۴۰۲: ۷۵۴). حافظ در گزاره «شادی فرصت است»، کنایهٔ «گل نقاب افکند» را به کار می‌برد؛ یعنی شکوفا شدن گل در فصل بهار. این کنایه علاوه بر بیان لحظه‌های کوتاه و ناب شادی، بر تأکید بر به غنیمت شمردن عمر نیز دلالت دارد. همچنین دفع غم با باده‌نوشی که از ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ

برای حوزهٔ مقصد شادی است، با بار معنایی مثبت و زبانی زیبا، به طور مؤثری قابل درک و دریافت می‌شود.

حافظ در ابیات متعددی استعارهٔ «شادی به‌مثابهٔ مجال، فرصت، وقت و عهد» را به کار برده و این مفاهیم را به عنوان حوزهٔ مبدأ برای تبیین مفهوم انتزاعی شادی به کار گرفته است تا بر اهمیت آن تأکید کند.

چو امکان خلود ای دل در این فیروزه ایوان نیست مجال عیش فرصت دان به فیروزی و بهروزی
(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۵۴)

مطرب از گفتهٔ حافظ غزلی نَغز بخوان تا بگویم که ز عهد طربم یاد آمد
(همان: ۱۷۳)

نشاط و عیش و جوانی چو گُل غنیمت دان که حافظا نبود بر رسول غیر بلاغ
(همان: ۲۹۵)

می بی‌غش است دریاب وقتی خوش است سال دگر که دارد امّید نو بهاری
(همان: ۴۴۴)

نیست در کس کرم و وقت طرب می‌گذرد چاره آن است که سجاده به مِی بفروشیم
(همان: ۳۷۶)

حوزهٔ خوراک

نیاز انسان به غذا، یکی از احتیاجات ذاتی و مهم‌ترین عامل بقای زندگی و طول عمر است. از دوران نخستین تا امروز که با پیشرفت‌های علمی و صنعتی شیوه‌های تولید و مصرف غذا دگرگون شده، این نیاز همواره اساسی‌ترین عامل برای تداوم حیات بشر باقی مانده است و برای حفظ سلامت و رشد نیز ضروری است.

شادی، نوشیدنی است

الا ای دولتی طالع، که قدر وقت می‌دانی گوارا بادت این عشرت که داری روزگاری خوش
(همان: ۲۲۸)

در گزارهٔ «شادی، نوشیدنی» است، شاعر حوزهٔ هدف شادی را همچون خوراکی برای حوزهٔ مبدأ در نظر گرفته که می‌توان آن را مصرف کرد و از آن لذت برد. او در این استعاره برای واقعی کردن مفهوم شادی از فعل «گوارا باد» استفاده کرده و «شادی» را ماده‌ای گوارا و زندگی‌بخش به حساب می‌آورد. همان‌طور که خوراک سالم و خوش‌طعم، بدن را تغذیه و تقویت می‌کند، شادی نیز روح و روان را سرزنده و شاداب می‌سازد. در

این استعاره، ضمن در نظر گرفتن ویژگی‌های برجسته‌ای نظیر شادی و لذّت برای شادی، معنای خوشایند و مثبت آن نیز برجسته شده است. شایان ذکر است نقش حسّ چشایی برای شناسایی مفاهیم انتقال‌یافته به حوزهٔ شادی کاملاً آشکار است.

حوزهٔ استعاره‌های جهتی (فضایی)

از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های جهتی (و تقابل جهت‌ها) که با عنوان استعارهٔ جهتی شناخته می‌شوند، بخشی از ابزار شناختی محسوب می‌شوند که در حوزهٔ مبدأ استعارهٔ مفهومی قرار می‌گیرند. حافظ در حوزهٔ شادی از الگوهای جهتی بهره برده است. این استعاره‌ها، مبتنی بر تضادهای فضایی مانند بالا و پایین یا درون و بیرون، به عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی کمک می‌کنند.

شادی، قدرت حق تعالی است

اسم اعظم بکند کار خود ای دل، خوش باش که به تلبیس و حیل، دیو مسلمان نشود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۲۷)

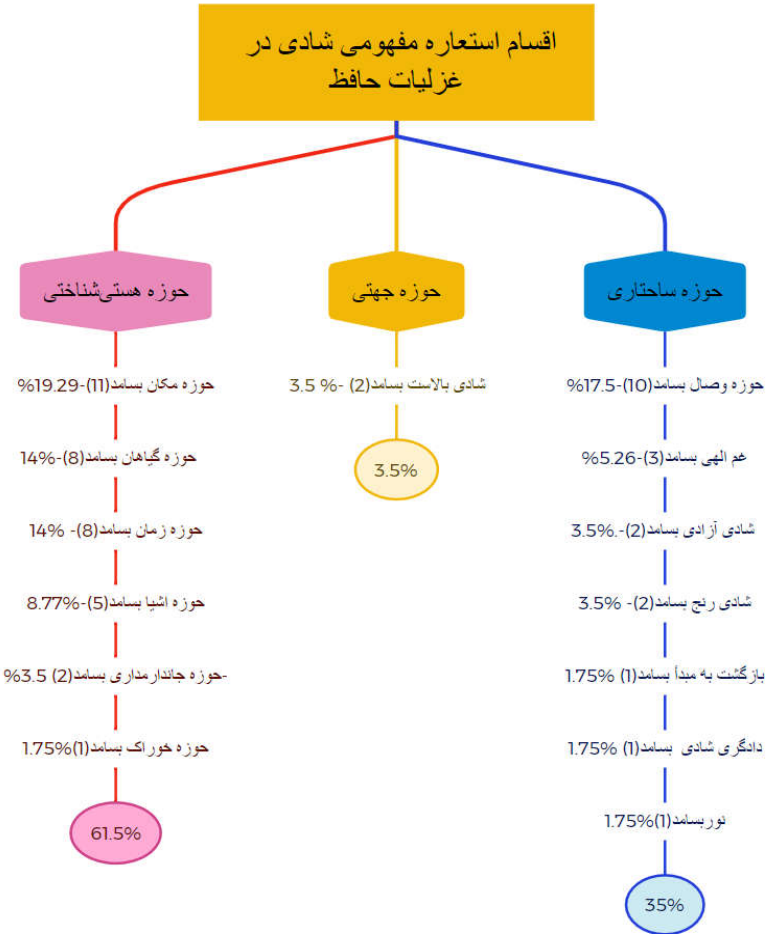
شاعر در این استعاره، قدرت مطلق الهی (اسم اعظم) در حوزهٔ مبدأ را عاملی برای مفهوم ذهنی شادی در حوزهٔ مقصد معرفی می‌کند. در این بیت، چندین تقابل مفهومی مهم به چشم می‌خورد که ساختار معنایی شعر را شکل می‌دهند، نظیر تقابل «حقیقت و فریب»، «تقابل نور و ظلمت (خیر و شر)» و «تقابل آرامش و اضطراب». تناظرهای مفهومی (حقیقت/ نور/ آرامش) که در سطح بالا قرار گرفته و نقطه مقابل آنها فریب، شر و اضطراب استعاره جهتی در سمت پایین قرار دارند. بدین ترتیب مفهوم انتزاعی شادی با بار مثبت برای خواننده برجسته شده است.

شادی، بالاست

ز آفتاب قدح ارتفاع عیش بگیر چرا که طالع وقت آن چنان نمی‌بینم
(همان: ۳۵۸)

در گزارهٔ «شادی بالاست»، حوزهٔ مبدأ «بالا» به عنوان یک مفهوم فضایی، برای بازنمایی مفهوم انتزاعی شادی در حوزهٔ مقصد به کار رفته و از نوع استعارهٔ جهتی برجسته شده است. در این استعاره، واژه‌های «ارتفاع» و «آفتاب» در تقابل با «ندیدن بخت و طالع» قرار گرفته‌اند و این تضاد، جهت‌گیری معنایی شادی را تقویت می‌کند. از سوی دیگر،

هم‌نشینی «ارتفاع عیش» با «آفتاب قدح»، نوعی تطابق معنایی ایجاد کرده است، زیـرا هـر دو عنصر، یعنی آفتاب و عیش به عنوان عوامل شادی‌بخش و آرامش‌آفرین در نظر گرفته می‌شوند. در مجموع تصاویر استعاری این بیت، با بار معنایی مثبت، به گونه‌ای محسوس و عینی برای خواننده تجسم یافته‌اند.



شکل ۱- کاربرد استعاره‌های مفهومی «شادی» و درصد فراوانی آنها

گزارش آماری یافته‌ها

با بررسی استعاره‌های مفهومی شادی در غزلیات حافظ از منظر شناختی می‌توان دریافت که در میان استعاره‌های ساختاری، گزارهٔ «وصال یار» با بسامد ۱۰، بیشترین فراوانی را داشته و در رتبهٔ نخست قرار گرفته است. پس از آن، گزاره «غم الهی» با بسامد ۳ در جایگاه دوم قرار دارد. همچنین دو گزارهٔ «رنج» و «آزادی» هر یک با بسامد ۲، رتبهٔ سوم را داشته‌اند. در مقابل، کمترین فراوانی در میان استعاره‌های ساختاری مربوط به حوزه‌های «دادگری» و «نور» است که هر کدام با بسامد ۱، در پایین‌ترین رتبه قرار دارند.

در بخش استعاره‌های هستی‌شناختی، حوزهٔ «مکان» با ۱۱ بیت، بیشترین فراوانی را داشته‌اند. پس از آن، حوزه‌های «گیاهان» و «زمان» هر یک با بسامد ۸ در رتبهٔ دوم قرار گرفته‌اند. مقام سوم مربوط به حوزهٔ «اشیا» با ۵ بیت است. در ادامه، حوزهٔ «جاندارمداری» با بسامد ۲ در جایگاه چهارم قرار گرفته و در نهایت حوزهٔ «خوراک» با فراوانی ۱، کمترین بسامد را داشته و در رتبهٔ آخر جای گرفته است.

در بخش استعاره‌های جهتی مرتبط با مفهوم شادی، الگوهایی مانند «اسم اعظم» و «ارتفاع عیش» از نظر حافظ دارای جهت‌گیری رو به بالا هستند. این جهت‌گیری بدان سبب است که از دیدگاه او، این مفاهیم با تعالی، آرامش و شادمانی در ارتباط بوده، نقش مهمی در ارتقای روحی و معنوی انسان ایفا می‌کنند.

شایان ذکر است که از میان ۵۷ نمونه استعارهٔ شادی در غزلیات حافظ که با رویکرد شناختی بررسی شده‌اند، استعاره‌های هستی‌شناختی با ۳۵ مورد، بالاترین فراوانی را داشته و ۶۱.۵ درصد از کل استعاره‌های مفهومی شادی را شامل می‌شوند. بخش دیگری از این استعاره‌ها به استعاره‌های ساختاری اختصاص دارد که با ۲۰ مورد، ۳۵ درصد از کل نمونه‌های بررسی‌شده را در برمی‌گیرد. در نهایت کمترین بسامد مربوط به استعاره‌های جهتی است که با ۲ نمونه، ۳.۵ درصد از داده‌های این پژوهش را شامل شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل و بررسی مفهوم شادی در غزلیات حافظ به شیوهٔ شناختی، می‌توان

اذعان کرد که استعاره‌ها در پیوند با شادی کاملاً با سازوکارهای استعاره مفهومی سازگار هستند. گزاره‌های مورد بررسی در این پژوهش، از هر دو قلمرو عینی و انتزاعی به عنوان حوزه‌های مبدأ انتخاب شده‌اند که همگی در فرآیند مفهوم‌سازی شادی به عنوان یک عنصر عاطفی مؤثر بوده‌اند و با بار معنایی مثبت، قابل درک و تفسیر شده‌اند.

شادی، به عنوان یک عنصر عاطفی مهم، نقش برجسته‌ای در هندسه تصویری حافظ ایفا می‌کند. این مفهوم انتزاعی که حافظ با کشاندن معنای آن به قلمروهای گوناگون عینی و ذهنی درصدد خلق معانی تازه‌ای دربارهٔ آن برآمده است، در آثارش به گونه‌ای هنرمندانه به تصویر کشیده شده است. گزاره‌های انتخاب‌شده در حوزهٔ مبدأ، در بیشتر موارد، محسوس و عینی‌اند و توانایی مفهوم‌سازی و ملموس کردن شادی را در حوزهٔ مقصد دارند. این امر نشان‌دهندهٔ ارتباط بین تجربه‌های زیستی و محیطی خاص شاعر و کاربرد این استعاره‌هاست، به طوری که استعاره‌ها نه‌تنها بر مبنای تجارب فردی و محیطی حافظ بنا شده‌اند، بلکه در خدمت انتقال و تبیین مفهوم شادی به صورت ملموس و قابل فهم برای مخاطب قرار گرفته‌اند.

حافظ در مفهوم‌سازی شادی در حوزهٔ ساختاری، این عنصر را گاه در تعاملی پارادوکسیک و دوسویه با مفاهیمی چون رنج و غم یار قرار داده است. همچنین شادی در تعامل دوسویه با مفاهیم دیگری چون وصال، عدالت و آزادی قرار دارد.

بر مبنای جامعه آماری مورد بررسی در این پژوهش، مفهوم‌سازی از شادی در غزلیات حافظ اغلب به مدد قلمروهای ذهنی و انتزاعی صورت گرفته است. در این زمینه، حافظ به طور عمده از استعاره‌های ذهنی و مفاهیم انتزاعی برای تبیین شادی بهره برده و آن را به صورت یک تجربه ذهنی و عاطفی در ساختار غزلیات خود به تصویر کشیده است. با این حال تنها در یک مورد از قلمرو تجربی، یعنی «نور»، در مفهوم‌سازی از این موتیف استفاده شده است.

درحوزه هستی‌شناختی، استعاره‌هایی نظیر حوزهٔ جانداری (انسان)، مکان (بنا، باغ)، اشیا (اسباب، شمع، برات و جام)، گیاهان (دانه، برگ و گل) و زمان (موسم) سلامتی (نوشیدنی) دیده می‌شود که همگی در ارتباط با مفهوم شادی تصویرپردازی شده است. در حوزهٔ هستی‌شناختی، استعاره‌هایی نظیر حوزهٔ جانداری (انسان)، مکان (بنا، باغ)، اشیا (اسباب، شمع، برات و جام)، گیاهان (دانه، برگ و گل)، زمان (موسم) و سلامتی

(نوشیدنی) دیده می‌شود که همگی در ارتباط با مفهوم شادی تصویرپردازی شده‌اند. این استعاره‌ها در غزلیات حافظ، شادی را از طریق مفاهیم مختلف هستی‌شناختی و در قالب تصاویر ملموس و آشنا به ذهن مخاطب می‌آورند. این تنوع استعاری، نشان‌دهندهٔ آن است که حافظ از منابع گوناگون هستی‌شناختی برای بیان و تقویت مفهوم شادی بهره می‌برد و این امر به غنا و عمق معنای شادی در آثارش می‌افزاید.

در حوزهٔ جهتی (فضایی)، بررسی استعاره‌های مفهومی در دو بخش بالا و پایین برای عینی کردن پدیده‌های انتزاعی بیانگر آن است که مفاهیمی چون قدرت حق و ارتفاع عیش در جهت بالا و در مقابل، فریب، ظلمت و شر در جهت پایین قرار دارند.

در حوزه جهتی (فضایی)، بررسی استعاره‌های مفهومی در دو بخش بالا و پایین برای عینی کردن پدیده‌های انتزاعی نشان‌دهنده آن است که مفاهیمی چون قدرت حق و ارتفاع عیش در جهت بالا قرار دارند، در حالی که فریب، ظلمت و شر در جهت پایین جای گرفته‌اند. این نوع استعاره‌ها نشان می‌دهند که حافظ چگونه از فضاهای معنایی بالا و پایین برای تقویت پیام‌های اخلاقی و انسانی خود استفاده می‌کند.

منابع

قرآن کریم.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۹) تاریخ اساطیری ایران، تهران، سمت.
آیزنک، مایکل (۱۳۷۵) روان‌شناسی شادی، ترجمه فیروزبخت و بیگی، تهران، بدر.
انصاری، محمدبن‌عبدالله (۱۳۷۷) مجموعه رسائی فارسی، به کوشش محمد سروری ملائی، چاپ دوم، تهران، توس.
بهنام، مینا (۱۳۸۹) «استعاره مفهومی نور در دیوان شمش»، نقد ادبی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.
بهمنش، ناهید و فروغ کاظمی (۱۴۰۲) تبیین استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری مفهوم دنیا در اشعار سعدی و پروین، زبان پژوهی دانشگاه الزهرا(س)، سال پانزدهم، شمارهٔ۴۷، تابستان ۱۴۰۲، صص۹۹-۱۲۹.
بیدادیان، فهیمه (۱۳۹۵) بررسی استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در صحیفه سجادیه، زبان و شناخت، سال اول، شماره ۱، صص ۳۱-۶۲.
پورابراهیم، شیرین و فاطمه نعمتی (۱۳۹۳) «مکان‌شدگی مفهوم زمان در قرآن»، در: مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی، صص ۳۵۵-۳۶۶.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا: تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ، تهران، سخن.
تقی‌پور حاجبی، ساناز و کامران پاشایی فخری و پروانه عادل‌زاده (۱۴۰۰) استعاره مفهومی شادی در داستان‌های علی محمد افغانی و تطبیق آن در شادمانی نگارهای درباری مکتب تبریز، فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۸، شماره ۴۳، پاییز ۱۴۰۰، صص ۷۴-۹۳.
حافظ، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۵) دیوان، قزوینی و غنی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران، اساطیر.
حسینی، جعفر (۱۴۰۲) أسالیب البیان فی القرآن، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
خصلتی، حمید و مهیار علوی مقدم و محمود فیروزی مقدم (۱۴۰۱) تحلیل استعارهٔ مفهومی ساختاری «هستی» در غزل‌های بیدل‌دهلوی، متن پژوهی ادبی، دوره ۲۶، شماره ۹۲، تیر ۱۴۰۱، صص ۲۵۳-۲۸۳.
دشتی، علی (۱۳۸۱) نقشی از حافظ، تهران، امیرکبیر.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی،

جلد یازدهم، تهران، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.
رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۱) فردوسی و هویت‌شناسی ایرانی، تهران، طرح نو.
رضایی، بهمن (۱۳۸۸) پایان‌نامه غم و شادی در دیوان حافظ، به راهنمایی نصرالله امامی، مشاوره مختار ابراهیمی، دانشگاه شهید چمران اهواز- دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
زرقانی و محمد جواد مهدوی و مریم آباد (۱۳۹۲) تحلیل‌شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنائی، جستارهای ادبی، شماره۱۸۳، زمستان ۱۳۹۲، صص۱-۳۰.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸) از کوچه رندان، چاپ دوم، تهران، سخن.
سجادی، سید جعفر (۱۳۷۵) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات فارسی، چاپ سوم، تهران، کتابخانه طهوری.
علی عباس‌علی‌زاده و حمیرا زمردی (۱۴۰۲) بررسی تطبیقی استعاره مفهومی هجو از نظر زبانی در اشعار خاقانی و متنبی، ادب فارسی، دوره ۱۳، شماره ۲- شماره پیاپی ۳۲، اسفند ۱۴۰۲، صص۲۵-۴۵.
قاسم‌زاده، حبیب‌الله (۱۳۷۸) استعاره و شناخت، تهران، فرهنگان.
قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۰) استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
کووچش، زولتان (۱۳۹۳) استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره، چاپ دوم، تهران، آگاه.
گوهرین، سید صادق (۱۳۸۰) شرح اصطلاحات تصوف، تهران، زوار.
لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۷) استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم (به پیوست مقاله «نظریه معاصر استعاره »، ترجمه جهانشاه میرزا بیگی، تهران، آگاه.
مرتضوی نصیری، اکرم السادات (۱۳۹۰) پایان‌نامه بررسی مفهوم غم در غزلیات حافظ، به راهنمایی سیده مرتضی هاشمی، مشاوره حسین آقاحسینی، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۶) مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.
مؤمن سبزواری، محمدباقر و محقق سبزواری (۱۳۸۱) کفایه الفقه: المشتهر بکفایه‌الاحکام، ایران، جماعة المدرسین فی الحوزة العلمیة بقم، مؤسسة النشر الإسلامی قم.
Lakoff, G. & Johnson, M. (2003) Metaphors We Live By: Language, Thought and Culture. Chicago: University of Chicago Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۱۰۹-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی «نیما یوشیج»

سارا حسینی*

چکیده

نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، نخستین کسی است که در شعر معاصر به سوررئالیسم، نیم‌نگاهی داشته است و مؤلفه‌های سوررئالیسم در برخی از اشعار و تصاویر شعری او قابل ردیابی است. هرچند سوررئالیسم در شعر نیما، جریانی حاشیه‌ای به شمار می‌رود، پژوهش حاضر با بررسی مجموعه اشعار نیما به این نتیجه رسیده است که او از نخستین شعرهایش (افسانه و ای شب) تا واپسین آثارش (شب است و ری‌را) همواره به این مکتب و جریان فکری، متمایل بوده است و برخلاف رمانتیسم و سمبولیسم که در مقاطع خاصی در شعر او بروز و ظهور یافته‌اند، حضور مؤلفه‌های سورئالیسم و تصاویر سوررئالیستی در شعر نیما، حضوری مداوم است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است و در پی پاسخگویی به این سؤالات است که آیا نیما به سوررئالیسم گرایش داشته است یا خیر و سوررئالیسم در شعر او، جریانی اصلی بوده است یا جریانی فرعی و حاشیه‌ای. این پژوهش به دسته‌بندی تصاویر سوررئالیستی نیما در ده گروه پرداخته است که صحت ادعای گرایش نیما یوشیج به سوررئالیسم را اثبات می‌نماید.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، نیما یوشیج، مجموعه اشعار، جریان حاشیه‌ای و تصاویر.

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران sara.hosseini42@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی، مکتبی ادبی است که پس از دادائیسم و از دل آن پدید آمد. این دو مکتب، واکنشی عصیانی به پریشانی‌ها، فشارهای روحی و اوضاع اجتماعی پس از جنگ جهانی اول بودند. سوررئالیسم در حوالی سال‌های ۱۹۲۰ و به پیشوایی «آندره برتون» در فرانسه پدید آمد. نخستین سوررئالیست‌ها، دادائیست‌هایی بودند که علیه هر چیز حتی نظام فکری خویش نیز طغیان می‌کردند. همین سرشت عصیانگر و البته ضد نهیلیستی سبب شد که علیه دادائیست و تمام نظام‌های پوچ‌گرا قیام کنند و راه تازه‌ای را آغاز نهند که آن را سوررئالیسم نامیدند.

دل‌زدگی از پوچ‌گرایی دادائیسم، نومیدی و اضطراب حاصل از جنگ جهانی اول، میل به حقیقت‌جویی و توجه به جغرافیای بدون جنگ شرق در آن برهه از زمان و همچنین آشنایی با عرفان اسلامی و شیوه‌های کشف و شهود از جمله عوامل مهم عدول از شیوهٔ دادائیست‌ها و بنیاد نهادن شیوهٔ فکری تازهٔ سوررئالیسم بود. هرچند سوررئالیست‌های امروز و دادائیست‌های دیروز (آندره برتون و یاران او)، به شیوه‌ای خشونت‌طلبانه در برابر تفکر نهیلیستی دادائیست‌ها ایستادند، با این حال نباید این امر را از نظر دور داشت که دادائیسم نیز نهضتی کاملاً عقیم و بی‌بار و بر نبود، بلکه از آن جهت که «لحظهٔ اساسی ماقبل تولد سوررئالیسم بود، می‌توان گفت که خود منبع بارآور فوق‌العاده‌ای است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۷۸۵). انسان مدرن قرن بیستم، با توجه به دستاوردهای علمی و صنعتی‌اش، منتظر شکوفایی همه‌جانبه‌ای در زندگی خود بود؛ اما تجربهٔ جنگ نشان داد که نه‌تنها چیزی تغییر نکرده است، بلکه بشر در وضع بغرنج تازه‌ای قرار گرفته است که برای برون‌رفت از آن، نیاز به رجوع به درون خویش و سیر در عوالم کمتر تجربه‌شدهٔ ضمیر ناخودآگاه است که با توسل بدان‌ها بتوان به کشف و شهودهای تازه‌ای دست یافت. این تغییر موضع اساسی در نگاه روشن‌فکران و هنرمندان قرن بیستم، بیش از هر چیز، موضعی در برابر نومیدی فراگیر آن عصر و تلاش برای گریز از درغلتیدن دیگرباره در دامان پوچ‌گرایی بود.

سوررئالیسم با تکیه بر شیوه‌های خاصی به شرح و بسط نظریهٔ خویش می‌پرداخت که نقطهٔ اتصال همهٔ آنها، رجوع به درون و گریز از مناسبات عالم واقع بود. در این

پژوهش تلاش شده است که رگه‌های سوررئالیستی شعر نیما یوشیج به عنوان گرایشی حاشیه‌ای‌تر نسبت به رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم در شعر او بررسی شود؛ زیرا این وجه از شعر نیما در پژوهش‌های متکی بر آثار نیما، تاکنون مغفول مانده بود.

مراد از تصویر شعری، برشی از شعر یا تمامی یک شعر است که القاگر صحنه‌ای همچون نقاشی یا عکس باشد. بنابراین یک شعر ممکن است فاقد تصویر باشد یا آنکه از یک یا چند تصویر تشکیل شده باشد. در گفتمان سوررئالیستی، تصاویر دارای خصلت‌هایی هستند که آنها را از دیگر انواع تصویر مجزا می‌سازد. از این‌رو می‌توان در شعری رمانتیک، سمبولیستی، رئالیستی یا سوررئالیستی با تصویر یا تصاویری سوررئالیستی روبه‌رو شد. ناگفته پیداست که مقصود شاعر از خلق چنین تصاویری، پیوند دادن شعر با فضاهای انتزاعی و خارج از حیطهٔ امر واقع است. در پژوهش پیشِ رو با چنین نگاهی به بررسی تصاویر شعری نیما پرداخته‌ایم و در پی پاسخ دادن به دو سؤال اساسی هستیم؛ نخست آنکه آیا در شعر نیما یوشیج، اثری از سوررئالیسم و تصاویر سوررئالیستی دیده می‌شود یا خیر؟ و دیگر آنکه سوررئالیسم در شعر نیما یوشیج، جریانی اصلی است یا جریانی فرعی و حاشیه‌ای؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های فراوانی در شناخت سوررئالیسم و دربارهٔ پیوند آن با متون مختلف صورت گرفته است، اما توجه به شعر نیما از این منظر چندان مورد توجه پژوهشگران ادبی نبوده است. مقالاتی همچون «سوررئالیسم در سینما» (۱۳۷۴) از مهدی رحیمیان، «سوررئالیسم و مقالات شمس تبریزی» (۱۳۸۵) از عصمت اسماعیلی و منا علی‌مددی، «از سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی (جلوه‌های فراواقعی در شطحیات صوفیه)» (۱۳۸۷) از محمدامیر عبیدی‌نیا و سعیده زمان رحیمی، «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر (۱۳۸۸) اثر سید جمال موسوی شیرازی، «عرفان و سوررئالیسم از منظر زمینه‌های اجتماعی» (۱۳۸۹) نوشته رحمان مشتاق‌مهر و ویدا دستمالچی، «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه (معرفی یک نوع روایی کهن)» (۱۳۹۱) از علیرضا اسدی و سعید

بزرگ‌بیگدلی، «خوانش مثنوی معنوی مولانا بر اساس مکتب سوررئالیسم» (۱۳۹۸) نوشته پروانه شالپوش، «طنین سوررئالیسم غربی در صدای پای آب سپهری» (۱۳۹۹) از مهرداد آقایی و همکاران، «سوررئالیسم و عرفان عراقی» (۱۴۰۱) اثر علی‌اکبر افراسیاب‌پور و یدالله بهمنی‌مطلق و... .

تنها در دو مقاله با عنوان «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی‌السوق‌القدیم از بدر شاکرالسیاب» (۱۳۸۶) از عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی و نیز «خوانش سوررئالیستی مجموعهٔ افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعهٔ اذا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص» (۱۳۹۷) از نجات غیبی‌پور حاجی‌ور و همکاران، نویسندگان به بررسی شعر افسانهٔ نیما پرداخته‌اند. در مقالهٔ نخست، نویسنده معتقد است که دو شعر افسانه و فی‌السوق‌القدیم از آن‌رو که جزء تجربه‌های نخستین هر دو شاعر برای رهایی از قید و بندهای سنت هستند، اهمیت بسزایی دارند. مبهم بودن شخصیت افسانه و گمشدهٔ سیاب در این دو شعر، بن‌مایهٔ عشق، بهره‌مندی از نمادهای مشترک، تبدیل توصیف به گفت‌وگو، استفاده از زبان نمایشی و سرانجام سیر تدریجی گذر از شعر کهن به شعر نو از ویژگی‌های مشترک این دو اثر جاودانهٔ نیما و سیاب است. یافته‌های مقالهٔ دوم نیز گویای تبلور مؤلفه‌های سوررئالیستی همچون نگارش خودبه‌خودی، رؤیا، تصویر شگفت، گسست زمان و مکان و عشق در هر دو مجموعه است. جز این دو مقاله هیچ اثر مستقلی به بررسی کلی شعر نیما و تحلیل مؤلفه‌های سوررئالیستی آن نپرداخته است و به نظر می‌رسد که پژوهش حاضر از این نظر، کاری نو در این زمینه باشد.

روش پژوهش

موضوع پژوهش حاضر، تحلیل بوطیقای تصویر در نگاه سوررئالیستی نیما یوشیج است. پس از گردآوری اطلاعات درباره مکتب سوررئالیسم و مؤلفه‌های آن، متن اشعار نیما یوشیج مطالعه شد. ماهیت این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و علاوه بر یافتن عوامل مؤثر در پیدایش بوطیقای تصویر شعر نیما، انواع ده‌گانهٔ تصویر در اشعار سوررئالیستی او بررسی شد تا از این طریق نشان داده شود که نیما یوشیج به سوی سوررئالیسم گرایش داشته است یا خیر.

چارچوب نظری

نیما، شاعر- نظریه‌پردازی است که علاوه بر اشعارش، صدها صفحه نامه و یادداشت و مقاله دارد که سهم عمده‌ای در شناساندن بوطیقای شعری او بر عهده دارند. بنابراین آثار تئوریک نیما را می‌توان تلاش او برای ارائهٔ نظریهٔ شعری‌ای دانست که اجرای عملی آنها در اشعارش اتفاق می‌افتد. دربارهٔ اینکه نیما را صرفاً شاعر بدانیم یا او را به عنوان شاعر- نظریه‌پرداز معرفی کنیم، همواره میان منتقدان شعر او اختلاف‌نظر وجود داشته است (جورکش، ۱۳۹۰: ۴۴؛ بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۴۷؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ۲۱۱؛ حقوقی، ۱۳۹۴: ۳۸). اما به نظر می‌رسد که کار نیما صرفاً شاعری نیست. او با بنای استوار و هزارسالهٔ شعر فارسی روبه‌رو است که گمان تغییر در آن به سختی ممکن است. بنابراین تصور هر نوع تغییر در این ساختمان، نیاز به نظریه، برنامه و حرکتی انقلاب‌گونه دارد. از همین‌رو است که معرفی نیما به عنوان شاعر- نظریه‌پرداز، ادعایی گزاف نیست.

به نظر می‌رسد آنچه بیش از هر چیز، بسترهای بدعت و خلاقیت نیما و تازگی بوطیقای او را فراهم نموده است، نخست، آشنایی او با برخی از نظریه‌های فلسفی جهان غرب و همچنین آشنایی با مکاتب ادبی غربی است که بدون شک بر بسترهای تغییر نگاه فلسفی و اجتماعی انسان مدرن پدید آمده‌اند. علاوه بر این بخش مهمی از نگاه تازهٔ انسان غربیِ هم‌عصرِ نیما از طریق ترجمه‌ها و همچنین هنر مدرن غرب به او انتقال یافته و مسیر نیما را برای پی افکندن بنای تازه‌اش در شعر فارسی هموار نموده‌اند. او دربارهٔ آگاهی بر دشواری راهی که در پیش گرفته است، در نامه‌ای به پرویز ناتل‌خانلری می‌نویسد:

> «زمان برای شما یک قدم جلوتر است. تا وقتی که شما رسماً وارد کار بشوید، خیلی از سدها کوبیده شده است. ممکن است به نگرانی‌ها و تألماتی که من امروز با آن مصادفم، اصلاً تصادف نکنید... بدواً یک قسمت عمده از وقت من تلف نشد، مگر برای شرقی بودن من و تمرین و تجربه در نوشتن چیزهای تازه که قبل از من سابقه نداشت و من می‌بایست فتح‌الباب کرده، فدای پیش‌قدمی شده باشم» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۸).

مهم‌ترین عوامل مؤثر در پیدایش بوطیقای نوین نیما در شعر و به تبع تصاویر شعری

او را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

آشنایی با زبان فرانسه

نیما ابتدا به مدرسهٔ «حیات جاوید» و پس از آن به مدرسهٔ «سن‌لویی» رفت و در آنجا با تشویق‌ها و رهنمودهای مؤثر معلم ادبیاتش، نظام وفا، موفق به کشف استعداد و توان ویژهٔ خود در سرودن شعر شد. از سوی دیگر، آشنایی او با زبان فرانسه، دریچه‌های نوی از جهان تازه‌ای را به روی او گشود که انعکاس این آشنایی را در نخستین شعرهای جدی نیما به‌روشنی می‌توان دید. هرچند میزان آشنایی نیما با زبان فرانسه در مدرسهٔ سن‌لویی بر ما روشن نیست، «به نظر می‌رسد او بعد از ترک مدرسه با کمک فرهنگ لغات فرانسوی و احتمالاً به یاری خویشان و آشنایان فرانسه‌دان خود، توانسته است نمونه‌هایی از آثار فرانسوی را [به زبان اصلی] مطالعه کند» (پورحمدالله، ۱۳۹۸: ۵۰).

مهدی اخوان‌ثالث که یکی از مهم‌ترین پیروان شیوهٔ نیمایی در شعر است و دو کتاب مهم («بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» و «عطا و لقای نیما یوشیج») در نقد و شناساندن نیما و شیوهٔ کار او دارد، دربارهٔ تأثیر توأمان آشنایی نیما با ادبیات کهن فارسی و زبان و ادبیات غرب می‌نویسد: «او با مایه‌ای از استعداد شاعرانه و جانی نجیب و نفسی حق و شر و شوری جوان از روستا به شهر آمده بود، به مدرسه رفته بود و با شعر و کتاب سروکار یافته بود و گذشته از انسی که به ادبیات کهن ایران گرفته بود، دریچه‌هایی از ادب و اندیشهٔ مغرب‌زمین، کمابیش به رویش گشوده شده بود» (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۳۷).

آشنایی با زبان فرانسه برای نیما، صرفاً آشنایی با یک زبان خارجی نبود، بلکه او را بر آن داشت که «ادبیات امروز، یک ادبیات از حیث معنی و شکل صنعتی بین‌المللی و غیرآزاد، یعنی متکی به علوم عصری است». این امر نشان از آن دارد که نیما، ادبیات و شعر را امری فراتر از آن می‌داند که در یک حصار جغرافیایی بگنجد. به همین دلیل است که می‌گوید شعر، دارای شکل بین‌المللی و متکی به علوم عصری است. اینها سخنانی است که پیش از نیما، ضرورت آن در شعر عصر مشروطه احساس شده بود، اما اجرای عملی آن موکول به حضور نیما در عرصهٔ ادبیات فارسی گردید. به عبارت دیگر می‌توان ادعا کرد که تحول در مبانی معرفتی شعر، از عصر مشروطه و در شعر کسانی

چون میرزادهٔ عشقی آغاز شده بود، اما تحول عمقی در مبانی معرفتی و جمال‌شناسانه، به صورت توأمان در شعر و اندیشهٔ نیما اتفاق افتاد و این انحراف از سنت هزار سالهٔ شعر فارسی «هر چه از دهه‌های آغازین قرن چهاردهم هجری شمسی به این سو می‌آییم، شدیدتر می‌شود و دگرگونی به مرور از حیطهٔ تغییرات محتوایی و زبانی که در شعر شاعران عصر مشروطه ملاحظه می‌شود، به تغییرات اساسی‌تر در مبانی جمال‌شناختی شعر نیما و دیگر شاعران نیمایی می‌انجامد» (بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۱۵۸-۱۵۹).

آشنایی با فلسفهٔ غرب

نیما اهمیت آشنایی با بُن‌مایه‌های فلسفی و نقش آنها در تغییر جهان‌نگری انسان هر عصر را دریافته بود. از همین‌رو است که در نامه‌ای به برادرش لادبن (۷ آبان ۱۳۰۸) دربارهٔ فلسفه می‌نویسد:

> «در این بدبختی، دارویی برای تسکین آلام درونی خود، کافی‌تر و نافع‌تر از فلسفه نمی‌یابم. اول اتفاقات را به‌واسطهٔ تعیین موقعیت حقیقی آنها بی‌اهمیت و حقیر کرده، بعد از آن نسبت به آن اتفاقات بی‌اعتنا می‌شوم. پس از انجام هر اصلاح قریب به امکان به عقیدهٔ من فلسفه آخرین دوای امراض و تألمات روحی انسانی است» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۳۱۷).

تأثیر این آشنایی در نگاه نیما، بر برخی از مؤلفه‌های شعر او قابل بررسی است؛ مؤلفه‌هایی چون: عینیت‌گرایی/ ابژه محوری، فردگرایی، بومی‌گرایی، دیالوگ‌محوری، چند صدایی، جزءنگری و انسان‌گرایی. البته اشاره به این تحولات بدین معنا نیست که هیچ یک از این مؤلفه‌های پیش از آشنایی نیما با فلسفهٔ غرب در شعر فارسی وجود نداشته‌اند، بلکه این گزاره بدان معناست که توجه به اصول اساسی فلسفهٔ غرب سبب پدید آمدن نوعی نگاه خاص با ویژگی‌های فوق در شعر نیماست، نه به عنوان ویژگی‌هایی گذرا و پراکنده در شعر او، بلکه به عنوان اموری ثابت و قابل بررسی در جهان شعری نیما.

آشنایی با مکاتب ادبی غرب

بررسی سیر تحولات شعر نیما نشان می‌دهد که او همواره میان بهره‌گیری از مکتب‌های گوناگون در نوسان است. دلیل این نوسان و عدم پایبندی زمانی به آنها را می‌توان در این امر دید که نیما، اهمیت هر ژانر و هر مکتب ادبی را برای بیان هر مضمون

خاص به‌خوبی درک کرده بود و می‌دانست که برای بیان هر مفهوم و مضمونی به کدام‌یک از این شیوه‌ها روی آورد. به جز گرایش‌های نخستین نیما به رمانتیسم، پس از آن همواره نوسان‌هایی میان گرایش او به سمبولیسم، رئالیسم و سوررئالیسم دیده می‌شود. نیما با درک تناقض و همچنین عدم هماهنگی دوره‌های تاریخی‌ای که انسان ایرانی و غربی از سر می‌گذرانند، راه بهره‌گیری از این جریان‌ها را افزودن مؤلفه‌هایی از سنت فرهنگی ایران به سنت غربی می‌داند. او در این راه «بر لزوم درونی کردن و تأثیرپذیری غیر مکانیکی از جریان‌های شعری، تأکید فراوانی دارد و معتقد است آثار خارجی نباید از طریق «تأثیرات سادهٔ عضوی» [غیر ارگانیک] بر آثار شعری ما اثر بگذارند. به اعتقاد او، هنرمند نباید به محض اینکه از چیزی تأثیر پذیرفت، به واسطهٔ تأثیر آنی، احساسات «مناسب آن تجسّمات» در او به وجود آید. نیما معتقد است تأثیرپذیری باید در طول زمان و به‌تدریج صورت پذیرد، زیرا تکامل، تدریجی است» (بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۵۵).

هر یک از مکتب‌های ادبی غرب در آثار نیما دقیقاً همان چیزی نیست که در غرب رواج داشته، بلکه همواره تأثیر عناصر فرهنگ ایرانی و نگاه شخصی نیما نیز در آنها پیداست. نیما، تکامل نظریه و شعر خود را به روندی تدریجی سپرده است، از آن‌رو که نیاز جامعهٔ سنتی ایران را می‌شناسد و از پیش، دربارهٔ واکنش مخالفان خود اندیشیده است.

آشنایی با ترجمهٔ آثار غربی

یکی از مهم‌ترین عواملی که در تغییر بوطیقای شعر کلاسیک به مدرن تأثیر نهاده است، آشنایی با جهان فکری انسان غربی از طریق اشعاری است که یا به دلیل تسلط شاعران فارسی زبان بر زبان‌های دیگر، به زبان اصلی خوانده می‌شدند، یا آنکه این تأثیرپذیری به واسطهٔ ترجمه‌هایی بود که در سال‌های پس از مشروطه در مطبوعات چاپ می‌شد. نگارندهٔ کتاب «در تمام طول شب» در این‌باره می‌گوید: «تأثیرپذیری نیما از شعر اروپایی که آل‌احمد به آن اشاره می‌کند، آزادی در کوتاه‌تر یا بلندتر کردن سطرهای شعر و تناسب یافتن آن با طبیعت کلام یا دکلاماسیون زبان فارسی است. اینکه ارکان عروضی فراتر از امکانات محدود بحور مسدّس یا مثمن شعر گذشته ادامه یابند یا گاه حتی در موقعیتی خاص در حد یک کلمه و چند هجا متوقف می‌شوند»

(بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۱۴۹). در واقع نویسندهٔ این کتاب، بیشترین تأثیرپذیری نیما از ترجمه‌ها را در حوزهٔ فرم و روساخت شعر می‌داند. اما بررسی شعر نیما نشان می‌دهد که علاوه بر فرم بیرونی و درونی شعر، تصاویر و فضاهای ذهنی شاعر نیز تحت تأثیر جهان تازهٔ پیشِ روی او قرار گرفته است؛ هرچند او هرگز عناصر فکری انسان ایرانی را نیز فراموش نکرده است.

نگاهی به سیر حرکت و حوزهٔ تأثیر ترجمه‌ها در فضای ادبی صد سال اخیر ایران نشان می‌دهد که «در آغاز مانند نقطه‌های بسیار کوچکی است از رنگ که بر زمینه‌ای سپید افشانده شده است. سپس خطوط رنگین و آنگاه تغییر رنگ تمامی صفحه» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). ترجمه‌ها به‌طور ویژه، سه حوزه از شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهند که عبارتند از:

الف) رتوریک[1]

واژهٔ رتوریک را به صورت عام در زبان فارسی، به بلاغت ترجمه کرده‌اند. احمدی و پورنامداریان در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، این واژه را در چهار معنای اصلیِ «بلاغت، خطابه، لفاظی/ سبک پست و نازل و ارتباطات: اقناع در معنای عام آن» آورده‌اند. اما در عین حال معتقدند که «هیچ‌یک از معادل‌های فارسی این اصطلاح نمی‌توانند به تمامی گویای مفهوم رتوریک باشند و گاه به علت معانی پیوست‌شدهٔ فرهنگی و تاریخی، ذهن مخاطبان از موضوع بحث دور می‌شود» (احمدی و پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۹).

علاوه بر این شفیعی‌کدکنی در کتاب «چراغ و آینه» بر این باور است که «بلاغت» به جای «رتوریک» کفایت نمی‌کند و بهتر است از معادل‌های «استه‌تیک»، «جمال‌شناسی» یا «فضای شعری» به جای آن استفاده کنیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷-۵۱۸). گذشته از معنای لغوی آن، شفیعی‌کدکنی معتقد است که تغییر رتوریک شعر فارسی، تحت تأثیر ترجمه از زبان‌های غربی (به‌ویژه زبان فرانسه) و در شعر شاملو اتفاق افتاده است. او می‌نویسد: «آنچه شاملو به شعر فارسی هدیه کرده، نه نیما بخشیده، نه اخوان، نه فروغ،

1. Rhetoric

نه سپهری. شاملو توانسته است «رتوریک» شعر فارسی را دگرگون کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷). اما به نظر می‌رسد که برخلاف رأی قاطع شفیعی‌کدکنی، نیما به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و همچنین بهره‌گیری از تصاویر و فرم و فضای درونی شعرِ برخی از شاعران برجستهٔ فرانسه و به عنوان کسی که ضرورت تغییر بنیادین در ساختار شعر فارسی را دریافته بود، اگر تغییردهندهٔ حتمی رتوریک شعر فارسی نباشد، قطعاً یکی از آغازگران آن به شمار می‌آید.

تأثیرپذیری از شعر غربی، فارغ از مضمون آن، هرچند پیش از نیما و در شعر کسانی چون بهار، ایرج، پروین و دیگر شاعران هم‌عصر آنها آغاز شده بود، با این حال تأثیرگذاری ترجمهٔ شعر غربی بر شعر نیما از آن‌رو اهمیت ویژه‌ای دارد که امری محدود به مضمون و فکر نبود، بلکه بر فرم درونی و بیرونی شعر، تصاویر شعری و شگردهای روایت نیز تأثیر نهاده است. از نخستین اثر جدی نیما (افسانه) تا آخرین آثار او می‌توان ردپای شعر و فکر شاعرانی چون لافونتن، گوته، فاوست، آلفرد دوموسه، ریلکه، چایلد هارولد بایرن، لرمونتوف، الیوت و... را دید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۹؛ پورحمدالله، ۱۳۹۸: ۶۱-۶۲؛ آرین‌پور، ۱۳۷۴: ۵۸۸).

ب) تصاویر شعری

ترجمه‌ها با طرح مفاهیم تازه، اهمیت تصاویر نو را به خوانندگان خود یادآور می‌شدند، زیرا انتقال جهان تازهٔ اندیشگانی از طریق طرح مفاهیم نو و طرح این مفاهیم، به واسطهٔ ارائهٔ تصاویر نو در شعر ممکن می‌گردد. براهنی دربارهٔ نقش محوری تصویر در شعر، در کتاب «طلا در مس» آورده است که: «تأثیر تصویر روی خواننده بیش از تأثیر سایر قسمت‌های شعر است؛ گرچه بدون آن قسمت‌ها، تصاویر، چندان تأثیری نخواهند داشت» (براهنی، ۱۳۴۴: ۶۹). نیما نیز به دلیل تأثیرپذیری غیر قابل انکارش از آثار ترجمه‌ای، بدون شک تحت تأثیر شیوهٔ تصویرپردازی غرب نیز بوده است.

ایجاد روابط علت و معلولی میان حوزهٔ مبدأ و مقصد (مشبه و مشبه‌به) در تشبیه‌ها و استعاره‌ها، درک اهمیت محوری تصویر در شرح و بسط معنای شعر، فرا رفتن از روابط قراردادی میان عناصر تصویر و حرکت دادن شعر از ماهیت توضیحی به سمت ماهیت تصویری، تغییرات مهمی است که نیما با گام نهادن در مسیر تازهٔ خود بر آنها تأکید

کرده است که بسیاری از آنها، محصول آشنایی نیما با زبان، فلسفه و ادبیات غربی است.

ج) ساختار ذهنی و فضای عام

تغییر ساختارهای ذهنی و فضاهای عام شعر به تأثیر از آثار ترجمه‌ای، امری است که ممکن است در ابتدای راه، به دلیل تفاوتی کـه میـان فضـای جامعـهٔ ایـران و فرهنـگ و اندیشهٔ حاکم بر جوامع غربی وجود دارد، به‌کندی و همراه با رد و انکار صورت گیرد، امـا تکرار و تمایل به ترسیم این فضاها از طریق ترجمه‌ها، به‌تدریج فضای ذهنـی شـاعران و خوانندگان آن را به سمت‌وسوی دلخواه خود می‌برد. از جمله نخستین ترجمه‌هـایی کـه در مطبوعات ایران چاپ شد، با شعر کسـانی چـون «لامـارتین، آلفـرد دوموسـه، شـلی و دیگران»، رایحه‌ای از رمانتیسم فرنگی وارد شعر فارسی شد؛ فضایی که به‌تدریج با ترجمهٔ نمونه شعرهایی از «الوار، آراگون و مایوفسکی و شـاعرانی از نـوع جهـان شـعری ایشـان، فضای مهتاب‌گون و رؤیایی شعر فارسی، جای خود را به نوعی شعر سیاسـی و اجتمـاعی می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۳). بنابراین در همـین آغـاز راه، حرکـت از رمانتیسـم فردی به رمانتیسم اجتماعی و پس از آن سمبولیسم را می‌توان پی گرفت. علاوه بر تأثیر فضای ذهنی جامعهٔ مبدأ، همسویی اجتماعی و سیاسی در جامعهٔ مقصدِ ترجمه‌ها نیز بـر پذیرش عمیق‌تر آنها اثرگذار است، آنچنان که در روند حرکت و تأثیرگذاری ترجمه‌ها در جامعهٔ ایرانی شاهد آن بوده‌ایم.

آشنایی با هنر غرب

علاوه بر عرصه‌های فلسفی و ادبی، آشنایی با برخی از تحولات هنر غرب نیز بـر نگـاه نیما تأثیر نهاده است. هرچند ترسیم نقش این تحولات بر شعر و اندیشهٔ نیما بـه‌روشـنی امکان‌پذیر نباشد، در عین حال قابل انکار نیز نیست. مهم‌ترین این هنرها عبارتند از:

نمایش و تئاتر

نیما در نامه‌هایش بارها به اهمیت هنر نمایش در ساختن اذهان مردم اشاره کـرده و آنچنان که از این نوشته‌ها برمی‌آید، می‌توان گفت که خود او نیز به این شیوه از نوشـتار علاقه‌مند بوده و نمایشنامه‌هایی نیز نوشته است. علاوه بر این دیـالوگ‌نویسـی و ادبیـات دراماتیک را در عرصهٔ شعر او، از همان آغاز راه و در شعر افسانه به‌روشنی می‌تـوان دیـد. در جایی از نامه‌هایش می‌گوید:

«می‌خواستم از فواید تئاتر برای اهالی شروع کنم، ولی به جای اینکه حرف بزنم، آتش گرفتم...» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۲۳۴).

و در جای دیگر، نخستین شکل از ادبیات نوین را نمایشنامه‌ها می‌داند:

«اول نمونه‌های ادبیات نوین ما در تئاتر بود که از زمان‌های قدیم شکل کمدی و تراژدی آن، به طرز عملی و ابتدایی که داشتیم، در میان ما رواج داشته است...» (همان، ۱۳۹۴: ۸۴).

حمیدیان دربارهٔ نوعی از ادبیات نمایشی که با این شعر آغاز گشته است، می‌گوید: «نیما در جهت تجربهٔ آنچه «نوعی نمایش» خوانده، یکی از کارهایی که به گمان ما با قصد و طرحی آگاهانه انجام داده، کاستن از وصف‌های دور و دراز شعر سنتی و به بیان دقیق‌تر، تبدیل وصف به دیالوگ است، یعنی گذشته از توصیف و زمینه‌سازی کوتاه ابتدای شعر، هم توصیفات مربوط به طبیعت بیرونی و هم ویژگی‌های درونی و روحی دو طرف گفت‌وگو را در ضمن گفته‌های هر کدام نشان داده و این یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های افسانه با اشعار سنتی است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۴۸). در واقع قدم اولی که نیما در جهت دراماتیک کردن شعر برداشته، کاستن از وصف و غلبه دادن دیالوگ بر ساختار اثر است.

نیما، دلیل عمدهٔ نگنجیدن شعر کلاسیک در ساختار نمایشی را سوبژکتیو بودن و رجوع آن به احوال درونی انسان می‌داند:

«به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوبژکتیوست، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد، نه به کار اینکه دکلمه شود» (نیما یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۴۵).

از این سخنان پیداست که نیما با آگاهی از عیوب نگاه سوبژکتیو شعر کلاسیک، آن را پس می‌زند؛ زیرا می‌داند چنین نگاهی با رجوع صرف به درون، مانع ایجاد نگاهی همه‌جانبه‌نگر (درونی و بیرونی) در شعر می‌گردد که خود از یکسو، سبب خاموشی صداهای متکثر می‌گردد و از دیگر سو، امکان اجرایِ نمایشی و گفت‌وگومحور شعر را از میان می‌برد.

نقاشی و موسیقی

حضور نیما در جمع نویسندگان، شاعران و هنرمندان «انجمن خروس جنگی» در آشنایی نزدیک او با عرصه‌های هنر نو، تأثیر عمیقی بر جای نهاد. دوستی نزدیک نیما با نقاشان برجسته‌ای چون بهمن محصص و رسام ارژنگی، عرصه‌های دیگری از تصویرپردازی را فراروی نیما گشود و بی‌شک در وسعت دید او در این باب، نقش عمده‌ای داشته است. نیما در نامه‌ای به رسام ارژنگی (۴ سنبلهٔ ۱۳۰۳) می‌نویسد:

«دوستی و مصاحبهٔ تو در من اثرات جذابی به‌جا گذاشته است که از خاطر، محوشدنی نیست و من شوق غریبی به تماشای نقاشی پیدا کرده‌ام» (نیما یوشیج، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

همچنین در نامه‌ای به رفیقی جوان (مخاطب مشخص نیست؛ دوشنبه ۱۵ جدی ۱۳۰۳) دربارهٔ لزوم تغییر شعر، نقاشی و موسیقی به عنوان بخشی از لوازم زندگی مدرن می‌نویسد:

«مثل سایر لوازم زندگی، سه چیز محتاج به تغییرند: شعر، نقاشی و موسیقی؛ زیرا که ما زنده‌ایم. معنی این حرف این است که زندگانی ما نو می‌شود. معنی نو شدن چیزهایی است که طرف احتیاج ما واقع هستند... نقاشی را به تناسل واقعیت طبیعت و رهایی از ریزه‌کاری، موسیقی را به یکنواخت نبودن و مطابقه کردن با حرکات و حالات نزدیک کنیم، شعر را هم همان‌طور که من اقدام کرده‌ام، به یک کیفیت مؤثرتر و اسلوب کامل و ساده‌تر» (همان: ۱۱۹).

نیما همچنین از برتری یافتن هنر موسیقی و نقاشی در برابر ادبیات به‌ویژه شعر سخن می‌گوید و معتقد است که حرکت شعر به کندی و با احتیاط پیش می‌رود، اما نقاشی و موسیقی، خود را به جریان پرشتاب زندگی انسان مدرن رسانده‌اند:

«این رشته از هنر [نقاشی] از اول با عمل آشنا بود. آب و رنگ‌کاری‌های رسام ارژنگی و پرده‌های روغنی او و میرمصور ارژنگی، نمونه‌های نوین و استادانهٔ ذوق و احساسات ما در نقاشی محسوب می‌شوند. در صورتی که ادبیات ما، با وجودی که از این دو رشتهٔ هنر [نقاشی و موسیقی]،

به‌واسطهٔ خواص خود، با مطالب فکری زودتر آشنا شده است و می‌توانست راه دقیق‌تر برای تحول خود به دست بیاورد، آهسته و ضعیف تحول یافته، مخصوصاً در شعر، خیلی با احتیاط و ملایم جلو رفته است» (نیما یوشیج، ۱۳۹۴: ۸۴).

دسته‌بندی ده‌گانهٔ تصاویر سوررئالیستی نیما

بررسی تصاویر سوررئالیستی نیما و مقایسهٔ آنها با دیگر انواع تصویر در شعر او، ما را به یک دسته‌بندی ده‌گانه رهنمون ساخته است که بیش از هر چیز بر پایهٔ مؤلفه‌های سوررئالیستی شعر او استوارند. لامکانی و لازمانی، اتوماتیسم، تحریف عمدی مقیاس‌ها و فروپاشی فُرم، امر شگفت و جادو، برهم زدن روابط علّی و تکیه بر امر تصادفی، اصالت دادن به تخیل، خواب و رؤیا، عشق و اروتیسم، جاندار انگاری سوررئالیستی، زیبایی تشنج‌آور و تناقض و کلاژگونگی از جملهٔ این مؤلفه‌هاست. در ادامه به بررسی و تحلیل انواع ده‌گانهٔ تصویر شعر نیما می‌پردازیم.

۱- لامکانی در برابر مکانمندی دیگر انواع تصویر

طبیعت از منظر رمانتیسم، سمبولیسم، رئالیسم و سوررئالیسم از زوایای گوناگون و با تأکید بر وجوه مختلفی از آن مورد توجه قرار می‌گیرد. رمانتیسم، پیوندی ناگسستنی با طبیعت دارد و طبیعت را در بکرترین شکل آن به یاد می‌آورد و می‌خواهد. در واقع نگاه رمانتیسم به طبیعت، نگاهی شاعرانه است که گریز او را از شهر و عناصر زندگی مدرن و صنعتی توجیه می‌کند. این نگاه در بسیاری از آثار اولیهٔ نیما به‌وضوح دیده می‌شود و طبیعت، بیش از عناصر دیگر در شعر رمانتیک او سهم دارد. سمبولیسم نیز به طبیعت همواره توجهی خاص دارد، اما طبیعت به شکل حقیقی و با مظاهر ملموس آن مدنظر او نیست؛ بلکه هر یک از عناصر و اجزای آن، به واقعیتی فرای خود که اغلب امری سیاسی یا اجتماعی است، اشاره دارد. در واقع طبیعت در سمبولیسم، معنایی ضمنی دارد و باید در لایه‌های زیرین شعر به دنبال کشف آن معنا بود.

در رئالیسم نیز طبیعت و عناصر زندگی شهری اغلب دوشادوش هم و در نگاهی واقع‌گرایانه مورد توجه قرار می‌گیرند و هر چیزی دقیقاً به معنا و مفهوم خود اشاره دارد.

در سوررئالیسم نیز طبیعت، همچون رمانتیسم از منظری شاعرانه مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. اما به طور کلی ارجاع عناصر تصاویرِ یکّه و پراکندهٔ آن به زمان و مکان خاصی نیست. در واقع شعر و فضا در نوعی لازمانی و لامکانی غوطه‌ور است. «فضای نوشتار سوررئالیستی مانند فضای خواب و رؤیا فاقد تداوم و شکل است. به تعبیری، فضایی است مینیاتوری که فاقد منطق زمانی و مکانی است. سوررئالیست‌ها، تصویر خواب‌ها و رؤیاها و آرزوهای رازناک خود را در متن‌های گسسته و سردرگم و غالباً مضحک و متناقض به نگارش درآوردند. بنابراین آنها ادبیات مرکزمدار و منسجم را رها کردند و با شعر خودانگیخته به مقابله با آن برخاستند. این نوع شعر با شگرد نوشتن خودبه‌خود و با تداعی‌های نامحدود و بی‌ارتباط خلق می‌شود. در آثار اصیل سوررئالیستی، جزئیات به دقت توصیف می‌شوند، ولی یافتن ارتباط میان این اجزا، دشوار و ناممکن است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۰).

در شعر «خواب زمستانی»، پرنده، خواب جهان زندگانی را می‌بیند و این جهان برای او نقطه‌ای است میان مرگ و زندگی. هرچند فضای بیرون، از خواب روزان زمستانی می‌گوید، آنچه مدنظر ماست و تصویری سوررئالیستی پدید می‌آورد، جهان بی‌زمان و بی‌مکانِ او در این خواب زمستانی است:

«سر شکسته‌وار در بالَش کشیده،
نه هوایی یاریش داده،
آفتابی نه دمی با بوسهٔ گرمش به سوی او دویده
تیر پروازی به سنگین خوابِ روزانش زمستانی
خواب می‌بیند جهان زندگانی را،
در جهانی بین مرگ و زندگانی» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۳۶).

در «جغدی پیر» نیز اصالت یافتن جهانی ماورایی نسبت به جهانِ دارایِ روابط علّی و معلولی و مناسبات سیاسی و اجتماعی آن در جریان است. حتی طبیعت هم آن طبیعت مألوف نیست و ساختارشکنی در تمام عناصر آن موج می‌زند:

«این زمان بالَش در خونش فرو
جغد بر سنگ نشسته است خموش

هیس! مبادا سخنی، جغدی پیر
پای در قیر به ره دارد گوش» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۴۴).

۲- تصاویر فردی در برابر تصاویر تیپیکال

سوررئالیست‌ها، شعر را فعالیتی ذهنی می‌دانستند که وقوع آن برای هر کسی امکان‌پذیر بود. در واقع در نگاه آنها، بسیاری از افراد بی‌آنکه خود بدانند و بی‌آنکه شعری سروده باشند، شاعرند. «آنها معتقد بودند که راه ورود به سوررئال از طریق «خود» است؛ به این معنی که برخلاف رمانتیک‌ها، ابهام همچون عطیه‌ای بیرونی به شاعر اعطا نمی‌شود، بلکه شاعر این کیفیت شاعرانه را در خود کشف می‌کند و آن را به جهان بیرون و پدیده‌ها اطلاق می‌کند. کیفیت شاعرانه فارغ و مستقل از بازگفتن و بیرونی شدن است و می‌تواند تنها فعالیتی ذهنی برای شاعری خاموش و معبر او برای درک «خود» در جهان سوررئال باشد» (رؤیایی، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

«خود» از منظر رمانتیک‌ها و سوررئالیست‌ها همواره راه ورود به شعر بوده است. اما یک تفاوت بنیادی دربارهٔ این امر میان آنها وجود دارد؛ فردگرایی و تکیه بر مفهوم «خود» در نزد رمانتیک‌ها منجر به‌نوعی خودمداری می‌شد که در میان سوررئالیست‌ها وجود ندارد. سوررئالیست‌ها خود را معبر جذب تجربه‌ها و کشف ادراکات می‌دانند و به جای مطرح نمودن خود به عنوان قهرمان همهٔ عرصه‌ها، بر نیاز انسان به واکاوی خود و همچنین شناخت عالم فرامادی از این رهگذر تأکید می‌نمایند.

در شعر رمانتیک نیما نیز می‌بینیم که عواطف فردی و هیجانات شاعر در مرکز شعر قرار دارد و شاعر، عمیق‌ترین این احساسات فردی را از جمله بیزاری از شهر و شهریان، دلتنگی برای طبیعت و حس‌های عاشقانه را بی‌پرده بازگو می‌کند. ترسیم این دنیای شدیداً فردی و ذهنی را باید واکنشی علیه دنیای جمعی و عینی کلاسیک‌ها دانست که انسان با «فردیت»ش در آن مطرح نبود و گریز از برون به درون اتفاق نیفتاده بود، اما در شعر سوررئالیستی، بار دیگر «فردیت»ی مطرح می‌گردد که این بار به جای ترسیم عواطف فردی انسان، جهانی وهم‌آلود و مبهم را به تصویر می‌کشد. به عبارت دقیق‌تر، فردیت نیما در رمانتیسم، منجر به ترسیم جهانی شاعرانه و در عین حال با مؤلفه‌هایی از انسان و اجتماع و طبیعت واقعی می‌گردد. اما فردیت او در سوررئالیسم، هرچند باز هم

جهانی شاعرانه را نشان می‌دهد، با این حال انسان و اجتماع و طبیعت دچار دگردیسی شده‌اند و نشانه‌هایی از طرح اموری فرای واقعیتِ ملموس در آنها وجود دارد.

در شعر «در پیش کومه‌ام»، نیما از نخستین سطرها بر فردی و ذهنی بودن جهان مطرح در این اثر تأکید می‌ورزد. او در همان بند آغازین شعر با درهم آمیختن امور عینی و ذهنی، چنان منظره‌ای را به مخاطب نشان می‌دهد که گویی تمام عناصر آن، با آنکه از یک جنس نیستند، نیازمند این هم‌نشینی هستند تا موجودیت خود را اثبات کنند. «در پیش کومه‌ام» که تصویری عینی است و در «صحنهٔ تمشک» که عینی- ذهنی است، شاعر، بازیگری مهتاب (عینی) را نظاره‌گر است و بدین طریق، تصویری از جهان فردی خود ارائه می‌دهد که در آن، منظره‌ای را که پیشِ روی اوست، به مخاطبش نشان می‌دهد:

«در پیشِ کومه‌ام
در صحنهٔ تمشک
بی‌خود ببسته است
مهتاب بی‌طراوت، لانه» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۷۸۱).

در شعر «گل مهتاب»، فردیت شاعر در اغلب تصاویر به روشنی مشهود است. علاوه بر این حرکت توأمان شاعر (دانای کل) و راوی (من اول شخص) در بندهای مختلف شعر دیده می‌شود. ابتدا شاعر سخن می‌گوید و وصف می‌کند، آنگاه نوبت به راوی می‌رسد. توجه به جزئیات، تصاویر عینی- ذهنی و تلاش برای خلق ابهامی که در سرتاسر شعر موج می‌زند، شعر را به اثری فردی و در عین حال سوررئالیستی بدل کرده است:

«آن‌وقت سوی ساحل راندیم با شتاب
با حالتی که بود
نه زندگی نه خواب
می‌خواست همرهم که ببوسد ز دست او.
می‌خواستم که او،
مانند من همیشه بود پای‌بست او.
می‌خواستم که با نگه سرد او دمی،
افسانه‌ای دگر بخوانم از بیم ماتمی...» (همان: ۳۵۴).

۳- تصاویر پویا و بالنده در برابر تصاویر ایستا

آفرینش تصویر در ذات خود، سبب حرکت و پویایی شعر می‌گردد. شعری که سراسر به بیانگری و توضیح می‌پردازد، جایی برای تصویر و حرکت باقی نمی‌گذارد. اما آنگاه که شاعر جایی برای تصویر باز می‌کند، همزمان مجال حرکت و پویایی را نیز در شعر باز کرده است. یدالله رؤیایی در کتاب «هلاک عقل به وقت اندیشیدن»، دربارهٔ خصلت حرکت در ذات تصویر می‌گوید: «اگر تعویض تصویرها، اگر تجمع ناگهانی تصویرها نباشد، تصویرپردازی‌ای در بین نخواهد بود، حرکتی تصویردهنده، مجموعهٔ مصور حرکت زاییده نخواهد شد اگر تصویر حاضر، تصویر غایبی را به ذهن نیاورد، اگر موقعیت تصویر بر افسون تصویرهای سرگردان استوار نباشد، بر انفجار دایره‌وار آنها نایستد، تصویرپردازی‌ای در بین نخواهد بود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۹۱).

تصاویر سوررئالیستی به دلیل گسستگی و حرکت انسجام‌ناپذیرشان در شعر، در عین حال که روایت‌پذیری را دشوار می‌کنند، خود سبب سیلان اندیشه و سیلان شعر می‌گردند. شاید نتوان حرکتی خطی و رو به جلو را میان تصاویر یک شعر سوررئالیستی یافت، اما می‌توان حرکت دایره‌وار آنها را در یک منظومه مشاهده کرد. تصویر سوررئالیستی رو به سوی مرکز و مدار خاصی نمی‌چرخد، اما حرکت او، خطی هم نیست. در شعر نیما، علاوه بر حرکت و پویایی موجود در انواع تصاویر او و همچنین تصاویر سوررئالیستی‌اش، این پویایی شعر در پرتو تصاویر نیز قابل مشاهده است. به عبارت دیگر در شعر نیما، تصویر، هم به شکل امری خوداتکا، اغلب پویا و متحرک است و هم به عنوان عضوی از پیکرهٔ شعر، سبب پویایی و بالندگی شعر می‌گردد.

در «خانهٔ سریویلی»، بارش باران و طوفان از بینی شیطان، جهان را در تلاطم و تحرکی ویرانگر فرو می‌برد که همراه با خود نه‌تنها شعر، بلکه کلمات شاعر را نیز دارای حرکت و تندی می‌کند؛ چنان‌که مخاطب در خوانش این شعر، این حرکت و تلاطم را در زبان، تصویر و مضمون اثر مشاهده می‌کند.

در «گل مهتاب» نیز گویی قایق‌رانانی که نزدیک ساحل هستند، به ساحل‌نشینان می‌پیوندند و در ابهام و تشویش و تلاطم حضور سواری غرق می‌شوند که چشم او به رنگ آب است و بر صدا فرود می‌آید. این حرکت در تمام تصاویر شعر، تا پایان حفظ می‌شود.

به نظر می‌رسد که جاندارانگاری در بستر هر یک از مکتب‌های ادبی، کارکردی متفاوت داشته باشد. استفاده از این امر در فضایی سوررئالیستی و در بستری که از ابتدای روایت، اثری از آن نبوده است و در فضایی با محوریت انسان، جاندارانگاری سوررئالیستی را پدید می‌آورد. این امر اگر با خلق امری شگفت و در عین حال در فضایی رؤیاگون همراه گردد، قوت بیشتری می‌یابد. «در نزد همهٔ امت‌های بدوی که در عصر حاضر نیز هنوز حضور دارند، یک نوع حس پرستش همهٔ ارواح متداول است؛ یعنی معتقدند که تمام موجودات اعم از متحرک و ساکن، مرده یا زنده دارای روحی هستند که در درون آنها مخفی و مستور است و خاصه افراد انسانی، هر یک روحی دارند که در هنگام خواب و رؤیا از بدن او موقتاً خارج می‌شود و بالاخره در لمحهٔ واپسین و در هنگام مرگ بدن را به طور قطع رها می‌کند. اینگونه پرستش را آنمیسم (آنمیزم) گویند» (ناس، ۱۳۷۰: ۱۹).

در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری از این نوع جاندارانگاری را یافت. در این آثار، ساختار شعر چنان است که نیاز مبرمی به جاندارانگاری برای پیشبرد روایت نیست، اما شاعر به ناگهان در جایی از شعر از این امر استفاده می‌کند و فضا را به سمت جادویی شدن و فاصله گرفتن از فضاهای رئالیستی می‌برد. در شعر «مانلی»، پس از بازگشت مانلی از دریا، عناصر پیرامون او به حرف می‌آیند، آنچنان که مانلی پس از آن با خود می‌گوید که گویی این راه دراز برای من سراسر خواب و رؤیا بوده است:

«دم علم کرده به سنگی چالاک/ سوسماری به تن سربی رنگش گفت:/ مرد دیر آمده از راه سفر صبح رسید/ بر تن سنگ هم از شب نم شب رنگ دمید، آب دوید/ قدمی چند از آن سوتر، با روی کبود/ دید نیلوفر را بر سر شمشاد که بود/ گفت نیلوفر وحشی با او:/ راست می‌گوید آن حیوانک/ می‌دهند از لب پرده که هست/ پرده‌داران سحر،/ روشنی دست به دست/ زن تو چشم به راه است هنوز/ مانلی تند برو صبح شده است/ ناگهان داد خروس از ره دورش آوا/ که از این راه بیا» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۵۶۴- ۵۶۵).

«شامگاهان که رؤیت دریا/ نقش در نقش می‌نهفت کبود...» (همان: ۵۹۹).

۴- تصاویر مبهم و سایه‌وار در برابر تصاویر روشن و بی‌ابهام

سوررئالیست‌ها، تصویر را اغلب ترکیبی از امور ناسازگار و نامتجانس می‌دانند. طبیعی است که پیوند برقرار کردن میان اموری که هر یک، ذهن را به سمت‌وسویی متفاوت می‌کشانند، امری مبهم و سایه‌وار پدید می‌آورد که مجال تفسیرگری را نیز از مخاطب و بینندهٔ خود می‌گیرد و تنها او را در لذت لحظه‌ای برق‌آسا یا زیبایی‌ای متشنج و بحران‌زده غرق می‌کند. آراگون، شاعر سوررئالیست می‌گوید: «هر ذره‌ای از فضا، چون هجایی از لغتی خردشده معنایی دارد هر وزش بادی، هر سکوتی، شنلی است که باز می‌شود. آسمان با نوک انگشتان ظریفش، وهم را به آهستگی کنار می‌زند و رازهای فاش‌شده‌اش را به شعاع نور می‌نمایاند و با خود می‌گوید: هوای منظرهٔ به‌تمامی آمیخته با معنا و هوای معنا به کمترین وزش باد به تمامی می‌لرزد» (Aragon,1967:182). مراد او از این سخنان این است که شعر و هنر سوررئالیستی حتی اگر به نظر برسد که تن به روشن شدن و برداشتن پرده از ابهام خود می‌دهد، به ناگاه این باور را درهم می‌شکند. گویی سوررئالیسم از آبشخور همین ابهام، به فضاسازی در شعر می‌رسد.

شعر «گل مهتاب»، یکی از آثار نیماست که بسیاری از مؤلفه‌های سوررئالیستی در آن قابل ردیابی است. هرچند بسیاری از اشعار سوررئالیستی به دلیل شباهتی که به ساختار خواب و رؤیا دارند، تن به روایت‌پذیری نمی‌دهند، این شعر، روایت‌گونه‌ای است که «می‌توان [در آن] حرکت رنگی شکفته را از میان اشکال مهیب دریایی تا به آخر تعقیب نمود و ابزار و ادوات و روابط صوری و در نهایت تشکل شعر را درک کرد. با این همه چیزی مبهم و لغزنده در این شعر دیده می‌شود. این ابهام اما وصول‌ناپذیر به نظر نمی‌رسد، بلکه تصاویر آن، ما را به آگاهی مبهمی نزدیک می‌سازد که وضوحی بیش از این برنمی‌تابد؛ زیرا آن سوی این ابهام، با نوعی فکر و حتی موضع فکری روبه‌رو می‌شویم که بدون این ابهام، شعر فاقد ارزش و لذت هنری است. «گل مهتاب» از آنگونه شعرهای نیمایی است که جهاتی از آن مبهم و تاریک است» (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۲۲). این شعر با ابهام در ماهیت آن تصویر مهیب نخستین آغاز می‌شود و نیز با ابهام در چگونگی حضور دوشیزه و کِه بودگی او به پایان می‌رسد:

«وقتی که موج بر زِبَر آب تیره‌تر،

می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر؛
شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید،
مردی بر اسب لخت،
با تازیانه‌ای از آتش، بر روی ساحل از دور می‌دوید
...
اما به ناگهان،
تیره نمود رهگذر موج؛
شکلی دوید از ره پایین،
آنگه بیافت بر زبری اوج.
در پیش روی ما گل مهتاب،
کمرنگ ماند و تیره‌نظر شد؛
جادوگری شد از پی باطل؛
و افسرده‌تر بشد گل دلجو.
هولی نشست و چیزی برخاست؛
دوشیزه‌ای به راه دگر شد!» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۵۲-۳۵۵).

و در تصویر دیگری از همین شعر، نیما، تصویر رنگین شبی مهتابی را به سپیده‌دمی مانند می‌کند که همچون عطسه، از یک جهش و البته در یک آن پدید آمده است. این زیبایی مبهم که شاعر برای وصف آن از تصویری مبهم به دامان تشبیهی دشوارتر پناه می‌برد، شکلی از زیبایی هنجارشکن سوررئالیستی است:

«از رنگ‌های درهم مهتاب/ رنگی شکفته‌تر به در آمد./ همچون سپیده‌دم/
در انتهای شب؛ /کاید ز عطسه‌های شبی تیره‌دل پدید» (همان: ۳۵۲- ۳۵۳).

۵- تصاویر عمق در برابر تصاویر سطح

فروپاشی ابعاد عناصر تصویر، امور شگفت و جادویی و ابهام پایان‌ناپذیر شعر و تصویر سوررئالیستی، بستری را فراهم می‌کند که درک معنا همواره به تعویق بیفتد و از آبشخور این فاصله میان تصویر و معنای آن، بر ابهام شعر افزوده شود؛ آنچنان که حتی

اگر شاعر گمان کند که شعر، روی در روشنی می‌نهد، به یکباره عناصری پیش روی او قرار می‌گیرند که این باور را کتمان می‌کنند. از این‌رو باید تصاویر سوررئالیستی را در ردیف تصاویر عمق قرار داد که برای کشف شدن، نیاز به بسترها و تمهیداتی دارند که به‌آسانی گرد هم نمی‌آیند. در تصاویر سوررئالیستی نیما نیز مخاطب همواره دچار شگفتی و ابهام می‌شود و برای ترسیم تصویری که او ارائه داده است، نیازمند تأمل و ژرف‌اندیشی است؛ معنایی که در نهایت نیز تن به انسجام و هماهنگی کامل در عناصر خود نمی‌دهد.

نیما در شعر «گل مهتاب» در اضافهٔ استعاریِ «لانهٔ چندین صدا»، علاوه بر آنکه از پیوند دو عرصهٔ دور از هم (لانه و صدا) بهره می‌برد، ما را با تصویری بدیع روبه‌رو می‌کند که از بستر آن، امکان فرود آمدن را نیز به صدا داده است. در واقع همین ترکیب اضافی کوتاه به ما می‌گوید که صدا همچون پرنده‌ای است که لانه‌ای دارد و همچنین امکان فرود آمدن بر آن را به یکی از پرسوناهای شعری می‌دهد. سواری که بر ساحل پدیدار گشته است، ناگهان در این تصویر، بر فرازی همچون لانهٔ یک صدا فرود می‌آید که تجسم آن، خود امری شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد. همهٔ اینها در پرتو یک ترکیب زبانی پدید آمده است که ساختارهای ذهنی مألوف ما را از لانه، صدا، فرود آمدن و... درهم می‌ریزد.

«آمد به روی لانهٔ چندین صدا فرود؛/ بر بال‌های پر صور مرغ لاجورد/ گرد طلا کشید» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۳۵۳).

۶- تصاویر اندوهناک در برابر تصاویر طربناک

تصاویر سوررئالیستی بدان دلیل که ساختاری شبیه به خواب دارند و سعی می‌کنند به نوعی برون‌ریزِ ناخودآگاه آدمی باشند، اغلب ساختاری نامنسجم و پریشان دارند و یکی از نشانه‌های این پریشانی، گسیختگی مهارناپذیر این نوع تصویر در ساختار شعر و پراکندگی آنهاست. از سوی دیگر، اشعار سوررئال بیشتر در فضاهای وهم‌آلود، تیره، مبهم و رؤیاگون به وقوع می‌پیوندند. مجموعهٔ این امور سبب شده است که عواطف جاری در این نوع تصاویر، به شکل ژرف و عمیق، روح عاصی و پریشان انسان را به نمایش بگذارند. تصاویر سوررئالیستی نیما نیز معمولاً در فضایی مه‌آلوده و تیره یا

خاکستری اتفاق می‌افتند و اغلب آکنده از پریشانی و اندوهند.

در شعر «پریان»، آنگاه که سخنان شیطان در پریانِ مجاور دریا تأثیر نمی‌نهد و از فریفتنشان نومید می‌شود، پریان به آوازخوانی خویش ادامه می‌دهند، شیطان دربارهٔ آنها می‌گوید:

«آوای حزینشان بشد
بر موج سوار
و رفت بدان جانبِ دورِ امواج
جایی که در آنجا، چو همه‌کس، شیطان
بر قایق خود شتاب دارد که ز موج
آسان گذرد» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۱۱).

در این تصویر، آوای پریان، تجسمی عینی می‌یابد و همچون امری مادی بر موج، سوار می‌شود؛ حال آنکه شیطان که از دل دریا بیرون آمده و از کشورهای کف دریا برای پریان سخن می‌گوید، برای گذر از این امواج، نیازمند قایق و محمل است. این تجسم، عینیت بخشیدن به یک امر انتزاعی و در عین حال اندوه و حزن نهفته در این آوازها، چیزی است که در تمام فضای شعر پریان، به‌روشنی مشهود است.

در شعر «سرباز فولادین» نیز عناصر طبیعت، خود را آمادهٔ اتفاق تلخی کرده‌اند که در حال وقوع است. زمین و سرزمین شاعر، عقیم و یخ‌بسته‌اند، اما در آستانهٔ این حادثه، آسمان نیز با آفتاب و ستارگانش به این انجماد می‌پیوندند و از حرکت بازمی‌ایستند. در واقع حزنی فراگیر، دل و جان و زندگی آدمیان این روایت را در خود می‌پیچد.

۷- تصاویر پراکنده در برابر تصاویر کانونی

یکی از مهم‌ترین خصلت‌های شعر نیما و همچنین بدایع شعری او، تشخص بخشیدن به تصاویر کانونی در شعر است. در اشعار رمانتیک، سمبولیک و رئالیستی او، نمونه‌های بسیاری از این نوع تصاویر را می‌توان دید. در اشعار سوررئالیستی به شکل خاص و در شعر نیما به طور کلی، ایجاد وحدت میان تصاویر، امری دشوار است که از خصلت ذاتی شعر سوررئال نشأت می‌گیرد و در پیکرهٔ بیرونی شعر نمود می‌یابد. پریشانی فکر شاعر سوررئالیست و فواصل نامتناهی میان افکار و تداعی‌های ذهنی او، شعری پدید می‌آورد

با تصاویر پراکنده و فضاهای گسسته در سرتاسر شعر.

در میان اشعار نیما تصاویر سوررئالیستی کاملاً پراکنده هستند و هیچ تصویری از این نوع، توان تبدیل شدن به یک تصویر کانونی را نیافته است، زیرا با ذات این نوع از شعر در تناقض قرار دارد.

۸- تصاویر غیر دراماتیک در برابر تصاویر دراماتیک

بهره‌گیری از عناصر دراماتیک شعر، پرورش پرسوناهای شعری و دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها در بسیاری از شعرهای نیما، ضمن کمک به بهبود کیفیت بصری روایت، تصویرهای مجزا و یگانه‌ای نیز آفریده است که به‌خودی‌خود، دراماتیک محسوب می‌شوند. اما در تصاویر سوررئالیستی، گسستی در سرتاسر شعر موج می‌زند که ایجاد یک روایت متحد را دشوار می‌سازد. از این‌رو این نوع از شعر، قابلیت اجرای نمایشی را ندارد و یافتن عناصر دراماتیک نیز در آنها به سختی ممکن است. در اشعار سوررئالیستی نیما، تنها در بخش‌هایی از تصاویر «خانهٔ سریویلی» و همچنین شعر «مانلی» و «گل مهتاب» می‌توان به تصاویر دراماتیک برخورد کرد. در دیگر تصاویر سوررئالیستی نیز عموماً پرورش این عناصر به دلیل عدم امکان روایت‌پذیری، میسر نبوده است.

۹- تصاویر چند لایه در برابر تصاویر تک‌لایه

اغلب تصاویر سوررئالیستی نیما، برای فهم‌پذیری نیازمند خوانش چندین باره و همچنین مدد گرفتن از عناصر درون‌متنی و برون‌متنی به شکل همزمان است. در نهایت نیز ادراک حاصل از این نوع تصویر، مبهم و غیر قابل روایت است. این امر به دلیل مستتر بودن معنا زیر چند لایه و پوسته است و معنا به‌راحتی خود را به مخاطب نمایان نمی‌کند. بررسی تصاویر نیما به‌ویژه تصاویر سوررئالیستی او نشان می‌دهد که گنگی و دیریابی، از خصلت‌های اصلی آنها به شمار می‌آید.

۱۰- تصاویر مرکب از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی

شاعر سوررئالیست همواره تلاش می‌کند که عین و ذهن و سوژه و ابژه را درهم بیامیزد، آنچنان که ایجاد مرز میان آنها دشوار باشد. نیما نیز در معدود اشعار سوررئالیستی خود به این نگاه بسیار نزدیک شده است. به‌ویژه در شعر «گل مهتاب» که «تصویر و ترکیب عین، به سبب ناسازگاری با عینِ آشنا و تجربی، نمودی سوررئالیستی

دارد» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۲۲). به عبارت دیگر، حتی آنچه صرفاً عینی یا صرفاً ذهنی به نظر می‌رسد، در اینگونه اشعار ممکن است برخلاف ویژگی‌های عمومی خود رفتار کند؛ مانند عناصری که در تصاویر شعر «گل مهتاب»، عینی به نظر می‌رسند، اما در نهایت مقایسهٔ آنها با آنچه ما عینی می‌پنداریم، نشان می‌دهد که این قضاوت، چندان هم دقیق و درست نبوده است و برای دست یافتن به کنه واقعیت آنها در باب عینی یا ذهنی بودن، نیاز به دقت بیشتری است.

نتیجه‌گیری

نیما، شاعر- نظریه‌پردازی است که در ابتدای کار خویش با بنای استوار و هزارسالهٔ شعر فارسی روبه‌رو است؛ بنایی که گمان تغییر در آن به‌سختی ممکن است. به عبارت دقیق‌تر، تصور هر نوع تغییر در این ساختمان، نیاز به نظریه، برنامه و حرکتی انقلاب‌گونه دارد، آنچنان که کار نیما دارای چنین خصلت‌هایی است. اکنون پس از گذشت یک قرن از آغاز کار نیما می‌توان به این نتیجه رسید که او نه‌تنها در شاعری، بلکه در نظریه‌پردازی نیز موفق بوده است.

سوررئالیسم، یکی از مکتب‌های ادبی معاصر است که با عصیان‌گری ذاتی و معنایی خود، در عرصهٔ زبان نیز تلاش می‌کند ساختارهای مألوف زبانی را درهم بشکند. همچنین در عرصهٔ تصویرپردازی به دنبال ترسیم جهان درون و همچنین ارائهٔ زیبایی به شکلی متشنج و هنجارشکن است. نیما در میان صدها شعر خود از ابتدا تا انتهای فعالیت ادبی‌اش، به سوررئالیسم به عنوان جریانی حاشیه‌ای و فرعی توجه داشته است. بررسی اشعار نیما نشان می‌دهد که در برخی اشعار او به صورت پراکنده، تصاویری با خصلت‌های سوررئالیستی می‌توان یافت.

در این پژوهش، تصاویر شعری موجود از نظر مکانمند یا غیر مکانمند بودن، فردی یا تیپیکال بودن، پویا یا ایستا بودن، مبهم و سایه‌وار بودن، روشن یا مبهم بودن، عمقی یا سطحی بودن، اندوهناک یا طربناک بودن، پراکنده یا کانونی بودن، دراماتیک یا غیردراماتیک بودن، چندلایه یا تک‌لایه بودن و ذهنی یا عینی بودن در ده دسته تقسیم‌بندی شد. نتایج حاصل از این پژوهش حکایت از آن دارد که تصاویر سوررئالیستی نیما اغلب غیر مکانمند و فارغ از هر نشانه‌ای از زمان‌اند. در پرداختن به جزییات، فردی و

غیرتیپیکال‌اند. از نظر حرکت و ایستایی، اغلب پویا هستند. از نظر پراکندگی یا کانونی و متمرکز بودن، در بیشتر نمونه‌ها، پراکنده و جدا از هم هستند و حول یک مرکز یا کانون مشخص نمی‌گردند. از نظر ابهام یا روشنی و وضوح، در اغلب موارد، مبهم و سایه‌وارند و نشانه‌ای صریح و روشن از جزییات در آنها دیده نمی‌شود. علاوه بر اینها از نظر عمق و در میانهٔ تقابل تصاویر عمیق و سطحی، بیشتر تصاویر سوررئالیستی شعر نیما، تصاویری عمیق‌اند. از سوی دیگر، این دسته از تصاویر در شعر نیما، اندوهناک، غیر دراماتیک، چند لایه و مرکب از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی هستند.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۴) از صبا تا نیما، جلد سوم، تهران، زوّار.

آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی (۱۳۸۶) «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی‌السوق القدیم از بدر شاکر السیاب»، ادبیات تطبیقی، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۶-۱.

احمدی، محمد و تقی پورنامداریان (۱۳۹۶) «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیات علوم انسانی)، شمارهٔ اول، صص ۲۷-۵۲.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، چاپ هفتم، تهران، زمستان.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷) گزاره‌های منفرد: بررسی انتقادی شعر امروز ایران، جلد یک، تهران، نارنج.

بهرام پورعمران، احمدرضا (۱۳۹۷) در تمام طول شب، بررسی آرای ادبی نیما یوشیج، چاپ دوم، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۴۴) طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، چاپخانهٔ چهر.

پورحمدالله، محمد (۱۳۹۸) «اثرپذیری نیما از ترجمه‌های آثار ادبی غرب»، پژوهشنامهٔ جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران، سال یکم، شمارهٔ ۲، صص ۶۶-۴۹.

حقوقی، محمد (۱۳۹۴) شعر نو از آغاز تا امروز، جلد اول، تهران، ثالث.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی(روند دگرگونی شعر نیما یوشیج)، تهران، نیلوفر.

جورکش، شاپور (۱۳۹۰) بوطیقای شعر نو، چاپ سوم، تهران، ققنوس.

رؤیایی، طلایه (۱۳۹۸) «بوطیقای تصاویر و اشیا در گفتمان سوررئالیستی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شمارهٔ ۵۸، صص ۱۰۳-۱۲۲.

رؤیایی، یدالله (۱۳۹۴) بر سکوی سرخ، چاپ سوم، تهران، نگاه.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، جلد ۱، چاپ پانزدهم، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، چاپ هفتم، تهران، سخن.

غیبی حاجی‌ور، نجات و دیگران (۱۳۹۷) «خوانش سوررئالیستی مجموعهٔ افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعهٔ اذا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص»، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۴، ۱۰۵-۸۵.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغتِ تصویر، تهران، سخن.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷) تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، تهران، مرکز.

ناس، جان بی (۱۳۷۰) تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، آموزش انقلاب اسلامی.

یوشیج، نیما (۱۳۹۳) نامه‌ها، تهران، نگاه.

--------- (۱۳۹۴) دربارهٔ هنر و شعر و شاعری، تهران، نگاه.

--------- (۱۳۹۷) مجموعه کامل اشعار، تهران، نگاه.

Aragon, Louise (1967) Forgetfulness or Blanche, Paris, Gallimard.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۱۳۲-۱۱۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بوم‌گرایی مجموعه داستان «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» عرفان نظرآهاری با تکیه بر مضامین عرفانی

صدیقه شرکت‌مقدم *

چکیده

در سال‌های اخیر، مسئله حفظ محیط‌زیست از بحث‌های مهم و مطرح اکثر دانشمندان بوده و در این بین، برخی نویسندگان در آثار خود به طور مستقیم و یا غیر مستقیم به اهمیّت این موضوع اشاره کرده‌اند. از میان نویسندگان ایرانی، «عرفان نظرآهاری» در نوشته‌های خود به اشکال مختلف از نمادهای زیست‌محیطی برای بیان اندیشه‌های عرفانی خود استفاده کرده و به طور تلویحی به مسئلهٔ عدالت محیط‌زیستی اشاره کرده است. هدف این پژوهش، با استفاده از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، بررسی درون‌مایه و مضمون اصلی عناصر زیست‌محیطی نظرآهاری در کتاب «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» بر مبنای آرای نقد بوم‌گراست. بدین منظور نمادهای گیاهی، حیوانی و طبیعی و زیست بوم‌محور وی که برگرفته از روحیات و سرشت عرفانی او و ارتباط آن با طبیعت است، از منظر این رویکرد تحلیل و بررسی می‌شود. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که نویسندهٔ اثر سعی دارد خواننده را به دوستی و هم‌زیستی با طبیعت و محیط‌زیست که انعکاسی از تجلی پروردگار است، ترغیب نماید.

واژه‌های کلیدی: نقد بوم‌گرا، وای اگر پرنده‌ای را بیازاری، عرفان نظرآهاری، طبیعت و عرفان.

* دانشیار گروه ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران moghadam@atu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

امروزه دنیا با تهدید بلایای زیست‌محیطی مواجه شده و زنگ خطر نابودی محیط‌زیست در کل دنیا به صدا درآمده است. در این وضعیت، تنها علم و فناوری برای مبارزه با بحران جهانی زیست‌محیطی، کافی نیست. انسان‌ها باید در فرهنگ و نگرش خود نسبت به جهان تغییر ایجاد کنند. ادبیات به عنوان ابزاری تأثیرگذار می‌تواند نقش مهمی در اصلاح جهان‌بینی و نوع نگرش جامعه به هستی ایفا کند. سال‌های متمادی، منتقدان ادبی به طبیعت توجهی نداشتند و اهمیت حفظ زیست‌بوم‌ها در اندیشه‌های آنها، هیچ جایگاهی نداشت. در سال ۱۹۷۸ برای اولین‌بار ویلیام روکرت[1]، واژه «اکوکریتیک[2]» را در کتاب انتقادی خود با عنوان «ادبیات و بوم‌شناسی: آزمایشی در نقد بوم‌گرا[3]» ابداع کرد. این نقد به عنوان «جنبش نوظهور جهانی» در طول سه دهه اخیر مورد بحث قرار گرفت. پس از آن، نویسندگان ادبی در آثار خود به اشکال مختلف به ضرورت حفظ طبیعت اشاره کردند. در این راستا، نقد بوم‌گرا به بررسی پیوند محیط‌زیست و ادبیات به هر شکلی اشاره دارد. عرفان نظرآهاری، نویسندهٔ تأثیرگذار ایرانی نیز اندیشه‌های عرفانی-اسلامی خود را در قبال محیط‌زیست در آثار خود به مخاطب عرضه کرده است.

هدف و ضرورت پژوهش

نخست تصریح می‌کنیم که هدف این پژوهش، بررسی نمادهای زیست‌محیطی در کتاب «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» نظرآهاری و ارتباط آن با نقد بوم‌گراست. برای این منظور، ابتدا به تحلیل کاربرد نمادهای زیست‌محیطی که شامل عناصر موجود در طبیعت، گیاهان و جانوران هستند می‌پردازیم و سپس نمادها از زاویهٔ نقد بوم‌گرا در نوشته‌های وی بررسی می‌شود و در آخر ارتباط اندیشه‌های عرفانی وی با طبیعت بررسی خواهد شد. انتخاب رویکرد اکوکریتیک همچنین بر مبنای این فرض پژوهش است که پرداختن به مسائل زیست‌محیطی از مباحث مهم و حیاتی مطرح در کل دنیا به حساب می‌آید و ضرورت پرداختن به آن اجتناب‌ناپذیر است. در حقیقت این رویکرد،

1. William Rueckert
2. Ecocritique
3. Lliterature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism

جنبشی نوظهور در سراسر جهان است که به عنوان واکنشی به نگرش انسان‌محور اکثریّت جوامع در تسلّط بر طبیعت شکل گرفته است. بدون شک مطالعهٔ زیست‌محیطی در ادبیات، توجه خوانندگان را نسبت به اهمیّت حفظ طبیعت دوچندان می‌کند و آگاهی آنها را در حفظ محیط‌زیست بالا می‌برد. علاوه بر آن نقد بوم‌گرا می‌تواند در التیام رابطهٔ انسان و طبیعت تأثیرگذار باشد. از آنجایی که حفظ محیط‌زیست به یک دغدغه جهانی تبدیل شده است، ادبیات نیز به عنوان ابزاری برای آگاهی مردم، هدف خود را از پرداختن به مسائل کم‌اهمیّت به مسائل مهم و حیاتی تغییر داده است. نباید فراموش کرد که انسان‌ها فقط یک زمین برای زندگی دارند و ما در آستانه نابودی آینده خود هستیم، مگر اینکه روش زندگی خود را تغییر داده، مراقب کره آبی خود باشیم.

پرسش‌های پژوهش

ما با توسل به رویکرد بوم‌گرا، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که:

- نظرآهاری از چه نمادهایی در طبیعت برای بیان اندیشه‌های عرفانی خود استفاده کرده است؟
- چه رابطه‌ای بین این نمادها و حفظ زیست‌بوم‌ها وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

اخیراً پژوهش‌هایی چند دربارهٔ زیست‌بوم‌ها در حوزهٔ ادبیات انجام شده است که به آنها اشاره می‌کنیم:

صدرایی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بنیان‌های اکوکریتیسیزم در نمادگرایی اشعار رضا براهنی»، به معرفی کاربرد نماد و رابطهٔ آن با اکوکریتیک موجود در اشعار براهنی پرداخته و به این نتیجه رسیده که انسان در اشعار براهنی، مغلوب طبیعت است و نوعی اومانیسم واژگونی بر رتوریک این نمادها حاکم است.

ادیب‌راد و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تأثیر زیست‌بوم‌های مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا»، پس از بررسی رابطهٔ میان سهراب سپهری و آتشی با طبیعت و میزان تأثیر و تأثر مظاهر طبیعی بر روح و جان آنها، به این

نتیجه رسیده که شباهت اندیشهٔ زیست‌بوم و طبیعت‌محور از منظر نقد بوم‌گرا میان آثار شاعران، ناشی از روحیات و سرشت مشترک انسانی و نیز معلول شباهت برخی عوامل تأثیرگذار محیطی مانند: مکتب رمانتیسم، شرایط نابسامان سیاسی و اجتماعی جامعه و تأثیر محیط زندگی و دوران کودکی آنهاست.

پارساپور (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ارتباط انسان با طبیعت در شعر»، پس از تحلیل برخی از اشعار توصیفی در ادب فارسی، پنج دیدگاه کلی را در رابطه با طبیعت معرفی کرده و زمان و اندیشه شاعر را دو عامل تأثیرگذار بر چگونگی ارتباط او با طبیعت بیان کرده است. نویسندهٔ مقاله با توسل بر رویکرد بوم‌گرا، دگرگونی‌هایی را در توصیف طبیعت در شعر یافته که در آن، همهٔ عناصر طبیعت، زیبا و ارزشمند به حساب می‌آیند.

ذریه حبیب و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بحران ناشی از اندوه زیست‌محیطی: مقابله با روان زخم زیست‌محیطی و احساس آخرالزمانی در رمان «آزادی» اثر جاناتان فرنزن»، به بررسی رابطهٔ میان محیط‌زیست و روان زخم و با محوریّت احساس آخرالزمانی، به بررسی رمان «آزادی» جاناتان فرنزن پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده، اثر «آزادی» را به گونه‌ای تصویرسازی می‌کند که گامی مؤثر در بیداری انسام‌ها برای نجات طبیعت به شمار می‌آید.

ذوالفقارخانی (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «بررسی زیست‌بوم در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه بوم فمینیسم» سعی داشته به این پرسش پاسخ دهد که دغدغه فروغ فرخزاد نسبت به محیط‌زیست خود چگونه بوده و دریافت‌های طبیعت‌گرایانه در ذهن وی تا چه حد بازتاب داشته است.

پژوهش حاضر، رویکرد جدیدی را در کارآیی ارتباط نماد زیست‌بوم و نقد بوم‌گرا از منظر عرفانی در نوشته‌های ادبی نظرآهاری مطرح می‌کند.

روش پژوهش

روش کلی تحقیق در این پژوهش، توصیفی- تحلیلی، بر مبنای روش گردآوری داده‌ها به صورت کیفی است. بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی در پژوهش حاضر از آن‌رو

است که قصد داریم به تحلیل محتوای متن ادبی با تکیه بر یک رویکرد تطبیقی -نقد بوم‌گرا- بپردازیم و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت تحلیل محتوا انجام گرفته است.

نقد بوم‌گرا

نقد بوم‌گرا، رویکردی است که ادبیات و زیست‌بوم را از منظری بینارشته‌ای مطالعه می‌کند. پژوهشگران با به‌کارگیری این رویکرد به تحلیل متونی می‌پردازند که نویسندگان، دغدغه‌های زیست‌محیطی خود را در آن انعکاس داده و به موضوع طبیعت پرداخته باشند. این رویکرد را اولین‌بار جوزف میکر[1]، بوم‌شناس آمریکایی دارندهٔ دکترای ادبیات تطبیقی با عنوان «بوم‌شناسی ادبی» در کتاب «کمدی بقا: مطالعات در بوم‌شناسی ادبی[2]» (۱۹۷۲) مطرح کرد. وی در این کتاب، ژانرهای ادبی را از منظر بوم‌شناختی تحلیل کرد. او بدون به کار بردن اصطلاح «اکوکریتیک»، پرسش‌هایی را درباره بوم‌شناختی و ارتباط آن با متون ادبی مطرح کرد و به این نتیجه رسید که کمدی بیش از تراژدی، رابطهٔ اکولوژیکی بین انسان و غیر انسان را برجسته می‌کند.

در سال ۱۹۷۸ ویلیام روکرت، استاد بازنشسته ادبیات انگلیسی و آمریکایی دانشگاه ایالتی نیویورک، اصطلاح «اکوکریتیک» را ابداع کرد. وی مدل گردش انرژی را از علم اکولوژی وام گرفت تا رابطه شعر، شاعر و خواننده را تحلیل کند. همان‌طور که روکرت بیان می‌کند: «انرژی از مرکز زبان شاعر و تخیّل خلاّق او به شعر و سپس از شعر (که این انرژی را تبدیل و نگه می‌دارد) به خواننده انتقال می‌یابد» (Rueckert, 1978: 103-110).

نویسندگان در ادبیات، رشد و انرژی، پایداری و ناپایداری، تعادل و عدم تعادل را از دیدگاه طبیعت به کار می‌برند. این رویکرد بر این واقعیت تمرکز دارد که بقای طبیعت در گرو احترام به محیط‌زیست است. نقد بوم‌گرا بر احساس مسئولیت انسان در برابر محیط‌زیست تأکید می‌کند. لارنس بوئل[3] به عنوان پیش‌روی اکو انتقادی، بر محیط‌زیست و ادبیات تمرکز دارد. از آنجا که تخریب بی‌رویهٔ طبیعت موجب خموشی طبیعت گشته، بوئل مصمم بود که صدای طبیعت باشد، زیرا معتقد است: «طبیعت، خود

1. Joseph Meeker
2. The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology
3. Lawrence Buell

طبقهٔ ستم‌دیده و خاموش است و نیازمند سخنگو است» (ذریه حبیب، ۱۴۰۲: ۵).

وی در مخالفت با نظریه‌های ادبی معاصر مانند پست‌مدرنیسم، فرمالیسم و ساختارگرایی، پیشنهاد می‌دهد که می‌توان شکاف بین ادبیات و جهان را با بازگشت به طبیعت‌نگاری، یعنی نوشته‌های غیر داستانی را که در آن جهان طبیعی به تصویر کشیده شده است، کاهش داد. از نظر بوئل، چنین متونی، رئالیسم جدیدی را به تصویر می‌کشد که خواننده و جهان طبیعی را به هم نزدیک‌تر می‌کند و هیچ ارتباطی با رئالیسم فرانسوی، آنگونه که در متون فلوبر[1] و موپاسان[2] یافت می‌شود، ندارد (Buell 1995: 87-88). رئالیسمی که بوئل توصیف کرده، با الهام از مقالات نویسندگانی مانند هنری دیوید ثورو[3]، تلاش می‌کند تا انسان را بر دنیای غیر انسانی بهتر متمرکز کند (Buell 1995: 22).

برخی از دانشمندان، بوم‌شناسی را به دو دستهٔ کم‌عمق و عمیق دسته‌بندی می‌کنند. بوم‌شناسی کم‌عمق اساساً انسان‌محور است و معتقد است تمام هدف طبیعت، خدمت به انسان است و انسان‌ها، ارباب طبیعت هستند. انسان به عنوان تنها موجود متکلّم، خود را برتر از دیگران می‌داند. در چنین بینشی، انسان با استفاده مداوم از منابع طبیعی مانند زغال‌سنگ، گاز، جنگل‌ها، نفت و غیره برای آینده‌ای پایدار تلاش می‌کنند. اما بوم‌گرایی عمیق، این شیوهٔ حفاظت را به چالش می کشد و از حفظ طبیعت در شکل اولیه‌اش بدون هیچ‌گونه مداخله‌ای از سوی انسان، حمایت می‌کند. از نظر پیروان این باور، حق زنده ماندن همه موجودات روی زمین، ارزش‌های ذاتی خود را دارند و هیچ‌کس ارباب کسی نیست و به هر موجودی که تعادل را در اکوسیستم حفظ می‌کند، حق و حقوق برابر می‌دهد.

امروزه نویسندگان بوم‌گرا برای مقابله با بحران زیست‌محیطی کنونی، نقش مهمی در ایجاد آگاهی زیست‌محیطی در بین مردم ایفا می‌کنند. آنها نگاه متفاوتی نسبت به جهان طبیعی دارند که با افراد عادی جامعه، متفاوت است. آنها معتقدند که طبیعت فراتر از ما وجود دارد، اما با ماست و بر ما تأثیر می‌گذارد. اکوکریتیک صرفاً مطالعهٔ طبیعت، آنگونه که در ادبیات ارائه شده است، نیست. طبیعت از نظر این رویکرد به معنای تخیّل از جنبه‌های زیبای آن مانند گیاهان و حیوانات نیست. طبیعت در اینجا به معنای کل

1. Flaubert
2. Maupassant
3. Henry David Thoreau

محیط فیزیکی متشکّل از انسان و غیر انسان است. ارتباط متقابل این دو، پیوندی را ایجاد می‌کند که اساس اکوکریتیک است (Baveja Devi et al, 2023: 2302). نگرش اکولوژیست‌های مدرن بر این اصل استوار است که تعادل بین انسان و جهان طبیعی باید حفظ شود. یعنی زیست‌بومی که در آن گیاهان، حیوانات، پرندگان و انسان‌ها در چنان هماهنگی زندگی می‌کنند که هیچ‌کدام بر دیگری، تسلط ندارد یا تخریبگر دیگری نیست (Frederick, 2012: 147).

تا زمانی که انسان در ارتباط نزدیک با طبیعت زندگی می‌کرد، هیچ تهدیدی برای محیط‌زیست وجود نخواهد داشت. اما با پیشرفت علم و فناوری، انسان از طبیعت بیگانه شده، بقای خود را زیر سؤال می‌برد. اکنون محیطِ ساختهٔ بشر، جایگزین محیط طبیعی شده است. عبور از بحران کنونی مستلزم درک تأثیر ما بر طبیعت است. این امر مستلزم تغییر اساسی در نحوهٔ نگرش و اصلاح رفتار انسان در قبال طبیعت است. با رشد فناوری، انسان در سطح گسترده‌ای در طبیعت و مظاهر آن، تغییراتی ایجاد کرده که گاه سبب تهدیدها و بحران محیط‌زیستی و اکولوژی شده است. همین امر، دلیل بررسی محیط‌زیستی در ادبیات به عنوان یکی از ضرورت‌های پژوهش‌های بین‌رشته‌ای شد تا گفتمانی برای فرهنگ‌سازی محیط‌زیستی برای حفاظت از آن شکل گیرد (ادیب‌راد و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۴۸).

هرچند فناوری جدید، وضعیت زندگی بشر را بهتر کرده، از این حقیقت هم نمی‌توان چشم‌پوشی کرد که تمدن مدرن، یکی از دلایل فراموشی انسان‌ها از طبیعت و در نتیجه از بین رفتن اخلاقیات در قبال طبیعت بوده است. ریشهٔ اصلی بحران‌های زیست‌محیطی را باید در جهان‌بینی و نوع نگرش انسان‌ها به هستی جست‌وجو کرد؛ زیرا چگونگی رفتار انسان‌ها با یکدیگر و جهان طبیعت تحت تأثیر افکار، ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌هاست (طارمی، ۱۴۰۰: ۲۰۱). نقد بوم‌گرا، سه الزام اصلی دارد: ۱- پژوهش علمی طبیعت ۲- بررسی بازنمودهای فرهنگی آن و ۳- تلاش برای یافتن روش‌های استوارتر به منظور سکونت در جهان طبیعی (Heise, 2006: 506؛ به نقل از: کیانپور و فیاضی، ۱۳۹۶: ۴۷).

نقد بوم‌گرا: رویکردی بین‌رشته‌ای

نقد بوم‌گرا، رویکردی عمدتاً گسترده و بین‌رشته‌ای است. امروزه همه علوم برای

حمایت از این رویکرد نوین اعلام آمادگی کرده‌اند. نظریه‌های جدیدی مانند اکوکریتیک پسااستعماری، اکوفمینیسم، اکومارکسیسم و اکو عرفان در حال ظهور هستند. اما تفاوت آن با سایر نظریه‌ها این است که همه آنها زمین را یک حوزهٔ اجتماعی می‌دانند، در حالی که اکوکریتیک، آن را یک اکوسفر[1] یا بوم سپهر در نظر می‌گیرد. همه نظریه‌های دیگر با خودآگاهی فردی مشخص می‌شوند، در حالی که نقد بوم‌گرا با آگاهی بر اکوسیستم شکل می‌گیرد. به طور خلاصه، این یک رویکرد زمین‌محور به مطالعات ادبی است که درک اینکه ما چه کسی هستیم، کجا ایستاده‌ایم، چگونه باید با طبیعت مادرمان رفتار کنیم و غیره را ارتقا می‌دهد.

عرفان نظرآهاری: نویسندهٔ بوم‌گرا

برای مقابله با بحران زیست‌محیطی کنونی، نویسندگانی همچون نظرآهاری، نقش مهمی را در ایجاد آگاهی‌بخشی زیست‌محیطی در بین مردم ایفا می‌کنند. این نویسندهٔ معاصر با زبانی ساده و روان و بدون وارد شدن به دنیای پیچیدهٔ الفاظ، خوانندگان را از گروه‌های مختلف سنی با خود همراه می‌سازد و با نگاهی سراسر عاشقانه و معنوی به طبیعت و پدیده‌های جهان، حس انسان‌محوری را در مخاطب خود کمرنگ می‌نماید. وی در آثار خود در تلاش است تا برای انسان مدرن که به دلیل فاصله گرفتن از طبیعت دچار بحران معنا و هویت شده است، زندگی و جهان را به نوعی معنا کند. نگاه این نویسنده به هستی و طبیعت، متفاوت از دیگران است. بدون شک آشنایی با اخلاق و عرفان در بهبود روابط انسان با طبیعت مؤثر است. نظرآهاری به عنوان یکی از موفق‌ترین نویسندگان معاصر ایرانی، با به‌کارگیری نمادهای برخواسته از طبیعت در آثار خود، سعی در پیوند بین انسانِ خودمحور و طبیعت و به بیانی دیگر، مفاهیم مرتبط با خداشناسی دارد. از اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک نثر نظرآهاری، لحن روایی داستانی با هدف کلی شکل‌گیری رابطهٔ خاص نوجوان و پروردگارش است. او داستان‌هایش را از زبان پدیده‌های جهان پیرامون بیان می‌کند و پدیده‌محوری در بیشتر آثارش نمایان است. (حیدری‌نیا و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۰).

به بیانی دیگر نویسنده، رویکردی غیر سنتی به طبیعت را تجلیل می‌کند که عموماً به عنوان «عرفان» شناخته می‌شود. او حقیقت دنیا را با مطالعه طبیعت به بهترین شکل

نشان می‌دهد. نوشته‌های نظرآهاری، خواننده را به طور غیر مستقیم ترغیب به ترک زندگی مدرن و بازگشت به طبیعت می‌کند و در مجموع آثار وی، بوم‌شناسی، فرهنگ و ادبیات را پیوند می‌زند. دیدگاه شاعران در استفاده از نماد حیوانی و گیاهی نشان‌دهنده ایده‌آل‌انگاری ذهن شاعر است. اگر هر یک از این انواع در بدنه شعری، به عنوان یک شخصیت به شمار آیند، مهم است که شاعر چه واکنشی را در انتخاب این عناصر زیست‌محیطی برگزیده است. به این معنا که او شخصیت گیاه یا حیوان را با انسان انطباق می‌دهد یا شخصیت انسان را با آنها. به این صورت انسان‌شناسی نهفته در طبیعت غیر انسان اشعار یک شاعر، قابل بازیابی است. انعکاس زیست‌محیط در اشعار شاعران، دو روی یک سکه است. یک روی آن، گیاه و حیوان را آنگونه که هست ارائه می‌دهد و روی دیگر، تأویلی از موجودیت انسان است (صدرایی، ۱۳۹۶: ۱۲).

تحلیل داده‌ها

کتاب «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» شامل ۴۳ حکایت کوتاه اخلاقی است که در قالب تمثیل نگاشته شده است. این روایات، تخیّلی هستند و هر یک به بیان مطالب اخلاقی و عرفانی می‌پردازد. در واقع شخصیت‌های این حکایات را حیوانات، گیاهان و عناصر غیر انسانی تشکیل می‌دهند. در اکثر موارد، خصلت‌هایی که برای موجودات بیان می‌شود، سرشت انسانی ندارند و با وجود نمادین بودن آنها، صفات غیر انسانی در شعر انعکاس بیشتری دارد. اکنون به بررسی رویکردهای مختلف زیست‌بوم و طبیعت‌محور در نوشته‌های منظوم نظرآهاری می‌پردازیم.

اما پیش از بررسی رویکردهای زیست‌محیطی این نویسنده، اشاره به این مسئله مهم است که یکی از اهداف ضمنی نقد بوم‌گرا، بازنگری در رابطهٔ میان فرهنگ و طبیعت است (Buell, 1995: 252). بحران اکولوژیکی کنونی، محصول فرهنگ بشری است. انسان از بدو پیدایش، زندگی را در بطن طبیعت آغاز کرده است. بدون شک فرهنگ با جغرافیای محل زندگی مرتبط است. فرهنگ چیزی است که در طول سال‌ها انسان‌هایی که در یک محیط جغرافیایی یکسانی زندگی کرده‌اند، شکل داده‌اند. پیش از عصر مدرنیته و پیدایش فناوری، تا زمانی که انسان در ارتباط نزدیک با طبیعت زندگی

می‌کرد، هیچ تهدیدی برای محیط‌زیست وجود نداشت. امروزه محیط‌زیست به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ بشری در اکثر نوشته‌های ادیبان نمود یافته است. از دوران باستان تا دنیای سایبری، ادبیات ایران درگیر نگرانی‌های زیست‌محیطی شده است. در آثار نویسندگان کلاسیک و همچنین نویسندگان معاصر ایرانی، بازنمایی طبیعت همواره وجود داشته و دارد. آنها باعث می‌شوند تا یاد بگیریم چگونه می‌توانیم زندگی شادی را در هماهنگی نزدیک با طبیعت داشته باشیم.

اکنون به بررسی رویکردهای زیست‌محیطی نظرآهاری می‌پردازیم:

پررنگ کردن حس زیستی در مقابل انسان‌محوری

ذات انسان اساساً گرایش به انسان‌محوری دارد. حس سلطه‌طلبی انسان در تسخیر، اهلی کردن، نقض و بهره‌برداری از طبیعت و حیوانات، نگرش آنان را در احترام و تعامل با طبیعت به کلی تغییر داده است. انسان به عنوان تنها موجود متکلّم زمین، خود را برتر از همه موجودات دیگر می‌داند. نظرآهاری در نوشته‌های ادبی خود توجه خواننده را به عناصر موجود در طبیعت جلب می‌کند. همهٔ شخصیت‌های حکایات او، موجودات طبیعت هستند. ناچیزترین موجوداتی که شاید به ذهن انسان خطور نکنند، همچون مورچه، کرم و سوسک. این موجودات همگی با خداوند سخن گفته، درد و دل می‌کنند.

کتاب «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری»، تلاشی است برای تغییر نگرش خواننده با «بازگشت به طبیعت» و تأیید سهم برابر همه موجودات عالم و انسان در دامن طبیعت. این کتاب، تأثیر زیادی بر جهان‌بینی خوانندگان خود گذاشته، ذهن آنها را از خودآگاهی به اکوآگاهی تغییر می‌دهد. نظرآهاری، شاعر تأثیرگذار ایرانی از ستاره‌ها، پرنده‌ها، درختان، گل‌ها، خاک، باران، دانه و غیره استفاده کرده است. نوشته‌های منظوم او با زبانی ساده و بی‌پیرایه نگاشته شده، اما اگر در ژرفای این جمله‌ها دقیق شویم، متوجه خواهیم شد که انسان‌محوری در نوشته‌های وی هیچ جایگاهی ندارد و این طبیعت است که حقیقت زندگی انسان را آشکار می‌کند. وضعیت زیست‌محیطی کنونی، نتیجه بهره‌برداری از طبیعت و سوءاستفاده از محیط‌زیست به نفع تمدن بشری است. تخریب جنگل‌ها و جاده‌سازی اساساً مبتنی بر بهره‌برداری از طبیعت و منابع آن بوده است.

حکایت کوتاه «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» که نام کتاب را نیز به خود اختصاص

داده، کلیدی‌ترین داستان این مجموعه است که در آن، نظرآهاری به مسئلهٔ ارتباط و وابستگی همهٔ موجودات طبیعت و انسان می‌پردازد و همه مخلوقات بزرگ و کوچک را زنجیره‌ای بهم‌پیوسته در نظر می‌گیرد. در این داستان وقتی پسرک، سنگی در تیرکمان می‌گذارد و پرنده‌ای را نشانه می‌رود، پرنده با بال‌های شکسته و خون‌آلود بر زمین می‌افتد و پیش از مردنش، رازی را به پسرک می‌گوید که از منظر حفظ محیط‌زیست بسیار حائز اهمیت است:

«کاش می‌دانستی که زنجیر بلندی است زندگی، که یک حلقه‌اش درخت است و یک حلقه‌اش پرنده، یک حلقه‌اش انسان و یک حلقه سنگ‌ریزه؛ حلقه‌ای ماه و حلقه‌ای خورشید و هر حلقه در خودش حلقه‌ای دیگر است و هر حلقه پاره‌ای از زنجیر؛ و کیست که در دل این حلقه نباشد و چیست که در این زنجیر نگنجد؟! و در ادامه به پسرک هشدار می‌دهد: و وای اگر شاخه‌ای را بشکنی، خورشید خواهد گریست. وای اگر سنگ‌ریزه‌ای را ندیده بگیری، ماه تب خواهد کرد. وای اگر پرنده‌ای را بیازاری، انسانی خواهد مرد. زیرا هر حلقه را بشکنی، زنجیر را گسسته‌ای؛ و تو امروز زنجیر خداوند را پاره کردی» (نظرآهاری، ۱۳۹۳ : ۱۵).

در این جمله‌ها، نویسنده وابستگی متقابل انسان و طبیعت را برجسته می‌کند؛ زنجیره‌ای که هر یک از مخلوقات طبیعت از گیاه، حیوان، انسان و حتی عناصر غیر زنده طبیعت همچون سنگ‌ریزه، جایگاه یکسانی در دنیا دارند. تأکید بر عدالت محیطی از دیدگاه نظرآهاری بسیار حائز اهمیت است، زیرا در عصر حاضر، دو پیامد مخرب، انسان‌گرایی و مدرنیته به طور کامل مسئلهٔ عدالت زیست‌محیطی را نادیده گرفته است. در حقیقت این داستان کوتاه، عواقب وحشی‌گری و حس سلطه‌طلبی انسان را نشان می‌دهد. نویسنده در قالب جمله‌هایی ساده و بی‌تکلف، نتیجهٔ آزار رساندن به موجودات را بیان می‌کند و به طور غیر مستقیم توجه مخاطب خود را در دستیابی به رستگاری و طریقت در آزار نرساندن به موجودات طبیعت جلب می‌نماید؛ زیرا در جهان مدرن امروزی، آزار رساندن به عناصر طبیعی همچون پرندگان، خاک، زمین و آسمان در وجود اکثر انسان‌ها نهادینه شده است. نظرآهاری سعی دارد تا خواننده را به توجهی عمیق

نسبت به محیط‌زیست دعوت کند. لازم به ذکر است که وی با مخاطب قرار دادن کودکان در تلاش است تا با تغییر نگاه آنان نسبت به محیط‌زیست و پررنگ کردن حس زیستی در مقابل انسان‌محوری، روش‌های غلط پدران آنها را تغییر دهد تا به دنبال آنها دنیا نیز تغییر یابد.

در شعر دیگری با عنوان «توی باغ آسمان»، نظرآهاری بار دیگر ارتباط بین عناصر طبیعت را یادآور می‌شود. در این نوشتهٔ منظوم، درخت از پرنده می‌خواهد که یا او را با خود به آسمان ببرد و یا اینکه تکه‌ای از آسمان برای او بیاورد:

«خوش به حال تو که می‌پری/ راستی چرا/ دوست قدیمی‌ات، درخت را با خودت نمی‌بری/ فکر می‌کنم/ توی آسمان/ جا برای یک درخت هست/ هیچ‌کس درِ بزرگ باغ آفتاب را/ روی ما نبست/ یا بیا و تکه‌ای از آسمان برای من بیار/ یا مرا ببر» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

و در ادامه خطاب به پرنده چنین می‌نویسد:

«خواب دیده‌ام/ دست‌های من/ آشیانه تو می‌شود/ قطره قطره قلب کوچکم/ آب و دانه تو می‌شود/ [...] /خواب دیده‌ام/ شب ستاره‌ها/ از تمام شاخه‌های من/ تاب می‌خورند/ ریشه‌های تشنه‌ام/ توی حوض خانهٔ خدا/ آب می‌خورند» (همان: ۱۲۱).

بازنمایی عناصر طبیعت، در قالب زنجیره‌ای بهم‌پیوسته و در تعامل با یکدیگر، به‌روشنی اندیشهٔ عدالت زیست‌محیطی را نشان می‌دهد. وی با نگاهی زیبا به طبیعت، نقش بسزایی در اهمیّت جایگاه عناصر طبیعت در زندگی بشر ایفا می‌کند. در شعر یادشده، به همراه واژهٔ درخت، کلمات شاخه، ریشه و باغ آمده است. این واژه‌ها، مکمل معنای نمادین درخت هستند و جزء خصائل درخت محسوب می‌شوند. نویسنده بین نماد و فهم انسان، رابطه‌ای علّی و معلولی برقرار کرده است. در این رابطه، گیاه در جایگاه برابری همچون انسان قرار گرفته است.

بدون شک ثبات و بقای اکوسیستم به ایجاد تعادل بین رفتار انسان و طبیعت بستگی دارد. هرگونه تغییر در وضعیت طبیعت بر زندگی انسان‌ها و سایر گونه‌های روی زمین تأثیر می‌گذارد. تغییرات فراگیر اکولوژیک را باید زنگ خطری جدی برای انسان‌ها

دانست تا طبیعت را جزئی از خود بدانند (ذریه حبیب، ۱۴۰۲: ۳). بشر باید برای حفظ محیط‌زیست به وظیفهٔ اخلاقی خود عمل کرده، در مصرف و استفاده از منابع طبیعت، رویهٔ اعتدال را رعایت کند (ریچارد فولتز و دیگران، ۱۳۹۳: ۸۲؛ به نقل از: رضازاده جودی و حیدری، ۱۳۹۸: ۴۷۲).

در لابه‌لای نوشته‌های نظرآهاری می‌توان به وضوح مسئلهٔ بیوکراسی را مشاهده کرد. این مفهوم بر اداره و توسعه در مقامی که همه زیست‌مندان (انسان، گیاه، جانور و غیره)، فرصت و حرمت حیات را داشته باشند، تأکید دارد. جنبهٔ اول و اساسی بیوکراسی یا همان زیست‌سالاری مربوط به تأثیر واقعی نیروهای حیات بر جامعهٔ بشری است، خواه درک یا شناسایی شده باشد و یا درک نشده باشد. جنبهٔ دوم به تأثیرات درک‌شده از یافته‌ها و کاربردهای علوم‌زیستی بر جامعه اشاره دارد. با توجه به اینکه وقتی درباره نظام طبیعت در سطح کره‌زمین صحبت می‌شود، دقیقاً درباره نظامی با قدمت چند میلیارد سال با سازوکارها و تقسیم وظایف میلی‌متری سخن به میان می‌آید، قطعاً تأثیر هر تصمیمی که ابعاد بین‌المللی و حتی منطقه‌ای دارد، به صورت مستقیم در این نظم طبیعی، تأثیرگذار است و برای تعریف این مسئله و گفت‌وگو کردن درباره آن باید از تعاریف جدیدی همچون بیوکراسی، تغییر اقلیم و غیره و تبعات ناشی از بی‌توجهی به این مسائل صحبت کرد.

با شروع فعالیت کنشگران محیط‌زیست در سرتاسر جهان در اواخر قرن بیستم، برخی سیاست‌مداران و فعالان اجتماعی قصد داشتند با این حرکت مقابله کنند. آنها هیچ تمایلی نداشتند تا با این واقعیت کنار بیایند و علت اصلی آن هم عمدتاً دیدگاه توسعه‌محور و چپاول‌گرایانه آنها نسبت به طبیعت بوده است. بدون شک نظرآهاری به عنوان کنشگر و نویسنده‌ای تأثیرگذار، به مسئلهٔ حفظ محیط‌زیست به عنوان اولین رسالت در نوشته‌های خود، توجه ویژه‌ای کرده است و همان‌طور که می‌دانیم، محیط‌زیست چالش اول دنیای ما در قرن ۲۱ است. این نویسنده به عنوان یک بیوکرات، دموکراسی را ناتوان از انتخاب مسیر درست برای آینده بشریت می‌داند، زیرا قوانینی که دموکراسی با آن سعی دارد بر ملت‌ها حکومت کند، دچار تضاد منافع بسیاری با قوانین حاکم بر طبیعت شده است.

رویکرد عرفانی به محیط‌زیست

نقد بوم‌گرا در عرفان اسلامی برای همه موجودات، اهمیت یکسانی قائل است و سرشار از اندیشه بوم‌شناختی است. در دیدگاه اومانیستی[1] (انسان محور)، انسان خود را صاحب عالم دانسته، خود را محق به بهره‌وری از تمامی منابع موجود در کره خاکی می‌داند. این نوع نگرش، اعتقاد به تمایز بین انسان و طبیعت را تحکیم کرده، میان بشر و محیط‌زیست او تضاد ایجاد می‌کند. این نگاه برتری‌جویانه، بدترین آسیب را در عمل به محیط‌زیست وارد کرده است. اما از منظر قرآن و خدامحوری، انسان جایگاه یکسانی با دیگر موجودات عالم دارد و هیچ برتری نسبت به دیگر مخلوقات ندارد. در این نوع نگرش، همهٔ عالم، مخلوق پروردگار است و خداوند، مالک همه هستی است (طارمی و فیاض، ۱۴۰۱: ۱۰۵- ۲۰۶).

نظرآهاری در نوشته‌های خود از زبان نمادین و رمزگونه استفاده کرده تا اندیشه‌های عرفانی خود را به مخاطب القا کند. این رموز و نمادها، حامل معنای درونی و ذاتی ادبیات عرفانی است و تنها راه بررسی معنای ادبیات عرفانی، بررسی این نمادها و سمبول‌هاست. از شالوده‌های اصلی تفکر مدرنیته، نگاه انسان‌محورانه به جهان است. نظرآهاری در برخی از حکایات خود، گفت‌وگویی دوطرفه بین جاندار و خداوند ترتیب می‌دهد. این گفت‌وگوها در ذهن مخاطب، اهمیت طبیعت و دیگر موجودات هستی را برجسته می‌نماید. در این حکایات، موجودات به ظاهر ناچیزی با خدا به گفت‌وگو می‌پردازد و دیالوگ بین آنها، حالت مناظره دارد (حیدری‌نیا و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۲). در گفت‌وگوهای او، هیچ‌کدام از طرفین نمی‌خواهد دیگری را تخطئه کند و هرکس، آنچه را در درون دارد، بیان می‌کند. وی به شخصیت‌های داستان خود، فرصتی برابر برای بیان نظرهای هر یک از شخصیت‌ها می‌دهد و این نوع نگارش، آموزش و بیان موضوعی عرفانی است. برای مثال در داستان کوتاه «هربار که می‌روی، رسیده‌ای»، نظرآهاری گفت‌وگوی بین لاک‌پشت و خداوند را تصویرسازی کرده است؛ لاک‌پشتی که تقدیرش را دوست ندارد و از سنگینی لاک خود نالان، به خداوند می‌گوید:

«این عدل نیست، این عدل نیست. کاش پشتم را این همه سنگین نمی‌کردی. من هیچ‌گاه نمی‌رسم، هیچ‌گاه؛ و در لاک سنگی خزید، به

1. Humaniste

نیت ناامیدی. خدا سنگ‌پشت را از روی زمین بلند کرد. زمین را نشانش داد. کره‌ای کوچک بود. و گفت: نگاه کن، ابتدا و انتها ندارد، هیچ‌کس نمی‌رسد. چون رسیدنی در کار نیست. فقط رفتن است. حتی اگر اندکی و هر بار که می‌روی، رسیده‌ای. و باور کن آنچه بر دوش توست، تنها لاکی سنگی نیست، تو پاره‌ای هستی را بر دوش می‌کشی؛ پاره‌ای از مرا. خدا سنگ‌پشت را بر زمین گذاشت؛ دیگر نه بارش چندان سنگین بود و نه راه‌ها چندان دور» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۶۵).

نویسنده در این روایت کوتاه، از یک طرف طبیعت و نماد را برای بیان اندیشه‌های عرفانی خود برگزیده، زیرا مسائل عرفانی و دریافت و تجربه‌های متافیزیکی، نیاز به قالبی مناسب دارد که از طریق آن بتوان دریافت‌های عرفانی را بیان کرد و از طرف دیگر انتخاب حیوانات و عناصر طبیعت به جای انسان، بیانگر اهمیت زیست‌بوم و طبیعت از منظر الهی است. نویسنده با بیان این جمله از زبان خداوند «آنچه بر دوش توست، تنها لاکی سنگی نیست، تو پاره‌ای هستی را بر دوش می‌کشی؛ پاره‌ای از مرا»، به این مسئلهٔ عرفانی اشاره دارد که هر آنچه در زمین و آسمان است، جلوه‌ای از پروردگار است. شاید در وهلهٔ اول، مضمون اصلی این داستان و عبارات به کار رفته ساده به نظر برسد، ولی با تأملی ژرف می‌توان پیام عرفانی نویسنده و رسالت زیست‌محیطی وی را مشاهده کرد. در حقیقت انتخاب حیوانات کوچک به عنوان مخاطبان پروردگار، نشان از جایگاه والای آنها نزد حضرت حق دارد. بدون شک انسان‌ها تا وقتی که به موجودات طبیعت، نگاهی شیءمحور دارند، نمی‌توانند با آنها ارتباط برقرار کنند و صدای آنها بشنوند. وی در تلاش است تا از طریق اشعار عرفانی خود به خواننده بیاموزد که همهٔ موجودات عالم، چه جاندار و غیر جاندار، زنده‌اند و صاحب کلام.

در داستان دیگری با عنوان «شیطان، مسئول فاصله‌هاست»، نویسنده گفت‌وگوی یک سوسک را با خداوند بیان می‌کند. سوسک از زشت و چندش‌آور بودن خود ناراحت است و شکوه‌کنان به خداوند می‌گوید:

«به پاهایم نگاه کن! ببین چقدر چندش‌آور است. چشم‌ها را آزار می‌دهم. دنیا را کثیف می‌کنم. آدم‌هایت از من می‌ترسند. مرا می‌کشند. برای اینکه

زشتم. زشتی جرم من است [...] این دنیا فقط مال قشنگ‌هاست. مال گل و پروانه. مال قاصدک‌ها. مال من نیست. خدا گفت: چرا مال تو هم هست. دوست داشتن یک گل، دوست داشتن یک پروانه یا قاصدک، کار چندان سختی نیست. اما دوست داشتن یک سوسک، دوست داشتن تو، کاری دشوار است. دوست داشتن، کاری است آموختنی؛ و همه‌کس، رنج آموختن را نمی‌برد. ببخش، کسی را که تو را دوست ندارد، زیرا که هنوز مؤمن نیست، زیرا که هنوز دوست داشتن را نیاموخته، او ابتدای راه است.[...] در این دایره هرچه که هست، نیکوست» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۶۲).

عارفان همه موجودات خلقت را سمبل و نماد حقیقی فراطبیعی می‌دانند و در واقع خداوند در طبیعت و انسان تجلّی کرده است و سراسر طبیعت، ظهوری از صورت الهی خداوند است و این در واقع همان نظریهٔ کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت است که ریشه در عرفان و فلسفه اسلامی دارد (شهبازی و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲۶). نظرآهاری نیز به عنوان یک عارف، در این حکایت اخلاقی، انسان را به احترام و دوست داشتن همه موجودات دعوت می‌کند و از زبان پروردگار چنین می‌گوید:

«مؤمن دوست می‌دارد. همه را دوست می‌دارد؛ زیرا همه از من است. و من زیبایم و زیبایی، چشم‌های مؤمن جز زیبا نمی‌بیند» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۶۲).

نویسنده بار دیگر به برابر بودن جایگاه همه موجودات هستی در طبیعت اشاره دارد. انسان باید نگاه یکسانی به شاپرک و سوسک داشته باشد و نباید موجودی را به خاطر زشتی آن از بین ببرد. با نگاهی دقیق‌تر به این داستان کوتاه درمی‌یابیم که که از یک طرف نظرآهاری با انتخاب سوسک به عنوان شخصیت اصلی داستان خود سعی دارد تا حقیرترین و منفورترین موجود خلقت را که انسان‌ها به‌راحتی آن را مورد آزار و اذیت خود قرار می‌دهند، بااهمیت و همتراز با انسان قرار دهد و از طرف دیگر رمز و راز مؤمن شدن را که در دوست داشتن و عشق ورزیدن به همه موجودات عالم، حتی ناچیزترین آن است، به مخاطب خود بیاموزد. به بیانی دیگر، داستان‌های کوتاه عرفانی این نویسنده قصد دارد تا رفتارشناسی و باور انسان را نسبت به عالم هستی تغییر دهد و از مخاطب خود، انسانی بافضیلت و اخلاق‌محور بسازد.

نظرآهاری برای برجسته کردن اهمیّت طبیعت و موجودات خلقت در نظر مخاطب خود، در حکایت کوتاه دیگری -«نسیم، نفس خداست»- از زبان مورچه که یکی از کوچک‌ترین موجودات طبیعت است، سخن می‌گوید. در این داستان، مورچه که دانه‌ای گندم را بر شانه‌اش حمل می‌کند، خطاب به پروردگار می‌گوید:

> «این منم که گم می‌شوم. بس کوچکم. بس که ناچیز. بس که خرد. نقطه‌ای که بود و نبودش را کسی نفهمید. خدا گفت: اما نقطه، سرآغاز هر خطی است. مورچه زیر دانهٔ گندمش گم شد و گفت: من اما سرآغاز هیچم و ریزم و ندیدنی. من به هیچ چشمی نخواهم آمد. خدا گفت: چشمی که سزاوار دیدن است می‌بیند. چشم‌های من همیشه بیناست. [...] اگر تو نباشی، پس چه کسی دانهٔ کوچک گندم را بر دوش بکشد و راه رقصیدن نسیم را در سینهٔ خاک باز کند؟ تو هستی و سهمی از بودن برای توست. در نبودنت کار این کارخانه ناتمام است» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۶۲).

از لابه‌لای این جمله‌ها می‌توان به‌وضوح مسئلهٔ زنجیروار بودن موجودات خلقت در کنار یکدیگر را مشاهده کرد. بار دیگر نویسنده از یکسو، مورچه را به عنوان شخصیت اصلی داستان خود برگزیده که با خالق هستی سخن می‌گوید (هیچ‌کس نمی‌دانست که در گوشه‌ای از خاک، مورچه‌ای با خدا گرم گفت‌وگوست) و اینگونه جایگاه و مرتبهٔ یکسان انسان و حیوانات و سهم هر یک را در طبیعت یادآور می شود و از سوی دیگر این گفت‌وگو، جنبهٔ عرفانی دارد. نویسنده به نقل از پروردگار می‌گوید: «تو هستی و سهمی از بودن برای توست. در نبودنت کار این کارخانه ناتمام است». او با این سخن، اهمیت جایگاه و نقش مورچه را در عالم هستی بیان می‌کند. این‌چنین نظرآهاری، خواننده خود را به دقّت و ژرف‌اندیشی در قبال تمامی موجودات زنده و حتی غیر زنده عالم هستی دعوت می‌کند. از آنجایی که چگونگی رفتار انسان‌ها با جهان طبیعت برگرفته از افکار، ایده‌ها، مفاهیم و جهان‌بینی هر فرد است، نویسنده سعی دارد تا با تغییر جهان‌بینی مخاطب خود، روابط انسان را با سایر موجودات بازسازی کند و نگرش آنها را به هستی و عملکرد و رفتار آنها را در برخورد با سایر موجودات متحول سازد. اینگونه در این داستان کوتاه نیز نویسنده با برقراری دیالوگی صمیمانه بین پروردگار و

مورچه در تلاش است تا از یکسو با دگرگون ساختن زیرساخت‌های اندیشگی مخاطب خود به محیط‌زیست و از سوی دیگر از منظر عرفانی، نوع رفتار و اخلاق آنها را در مواجهه با جهان هستی و مظاهر طبیعت تغییر دهد.

«خداوند گفت: دیگر پیامبری نخواهد فرستاد، از آنگونه که شما انتظار دارید؛ اما جهان هرگز بی‌پیامبر نخواهند ماند. و آنگاه پرنده‌ای را به رسالت مبعوث کرد. پرنده آوازی خواند که در هر نغمه‌اش خدا بود. عده‌ای به او گرویدند و ایمان آوردند. و خدا گفت: اگر بدانید، حتی با آواز پرنده‌ای می‌توان رستگار شد.

خداوند رسولی از آسمان فرستاد، باران نام بود. همین که باران، باریدن گرفت، آنان که اشک را می‌شناختند، رسالت او را دریافتند. پس بی‌درنگ توبه کردند و روحشان را زیر بارش بی‌دریغ خدا شستند» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۵۱).

در جمله‌های بالا از منظر عرفانی می‌توان تصویر پروردگار را در تک‌تک عناصر طبیعت مشاهده کرد، به طوری که انسان آگاه، تنها با دیدن روییدن گُلی از خاک، می‌تواند به معاد ایمان بیاورد (خدا گلی را از خاک برانگیخت تا معاد را معنا کند و گل چنان از رستخیز گفت و از آن پس هر مؤمنی که گل را دید، رستاخیز را به یاد آورد.) نظرآهاری، حکایت خود را با اشاره به این مهم که هر یک از موجودات و عناصر طبیعت، جلوه‌ای از وجود خداوند است، به پایان می‌برد:

«و به یاد دارم که فرشته‌ای به من گفت: جهان آکنده از فرستاده و پیغمبر و مرسل است، اما همیشه کافری هست تا باران را انکار کند و با گل بجنگد تا پرنده را دروغگو بخواند و باد را مجنون و دریا را ساحر. اما هم امروز ایمان بیاور که پیغمبر آب و رسول باران فرستاده، باد برای ایمان آوردن تو کافی است» (همان: ۵۲).

در این حکایت عرفانی می‌توان اهمیت محیط‌زیست را در آگاهی‌بخشی و گسترش ابعاد معنوی انسان مشاهده کرد. درباره این موضوع، پروردگار در قرآن می‌فرماید: «و همه آنچه را در آسمان‌هاست و آنچه را در زمین است، از سوی خود برای شما مسخّر و

رام کرد. بی‌تردید در این امور برای مردمی که می‌اندیشند، نشانه‌هایی [بر ربوبیّت، حکمت و قدرت خدا] است» (الجاثیه/۱۳).

در این حکایت کوتاه، در وهلهٔ اول نویسنده سعی دارد تا نگاه انسان‌محورانه به جهان را در مخاطب خود کمرنگ سازد و در وهلهٔ دوم، مسئلهٔ خدامحوری یا توحید را که از نظر عرفا بر مبنای تجلی حضور پروردگار در تمام موجودات طبیعت است، در ذهن خواننده ترسیم نماید؛ زیرا «وحدت وجود به عنوان مهم‌ترین نظریهٔ عرفان اسلامی بیانگر آن است که ذات هستی، یکی است و مصداق آن، حق (خدا) است و ماسوای آن، نمود و ظهور و تجلی او و از شئونات اویند» (طارمی و فیاض، ۱۴۰۰: ۲۰۶). طبق این نظریه، اصالت وجود متعلق به خداست و خدا، محور اصلی و فاعل حقیقی است و تمام هستی در برابر او ناچیز و فانی است و از این منظر، تفاوتی بین انسان و سایر مخلوقات عالم نیست.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر با بررسی مقولهٔ زیست‌بوم در نوشته‌های ادبی عرفان نظرآهاری در کتاب «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری» از منظر نقد بوم‌گرا، به تحلیل جایگاه طبیعت و زیست‌بوم در آفرینش نوشته‌های وی پرداخته تا اینگونه پیوند محیط‌زیست و ادبیات را نشان دهد. وی از جمله شاعران معاصر ایرانی است که همواره نگرانی زیست‌محیطی دارد و در نوشته‌های خود، طبیعت و عناصرش را به تصویر کشیده است. نظرآهاری با سود جستن از نمادهایی که همگی از بطن طبیعت به عاریت گرفته شده‌اند، به شکل و محتوای آثار خود قوام بخشیده است؛ زیرا این نمادها، بیانگر مفهومی از پدیده‌ای طبیعی و هر یک از این پدیده‌ها، نماینده یک گروه از معناست.

یکی از ویژگی‌های نوشته‌های نظرآهاری، استفاده از عناصر طبیعت و زیست‌بوم در تقابل با انسان‌محوری است. این شاخصه، آثار وی را از دیگر نویسندگان متمایز کرده است. با اندکی تفکر در آثار وی، شیفتگی نسبت به طبیعت را می‌توان حس کرد. این نویسنده معاصر، پیام‌های اخلاقی و طبیعت‌گرایانه خود را آمیخته با اندیشه‌های عرفانی در قالب نمادهایی که از دل طبیعت بیرون کشیده شده‌اند، به مخاطب خود انتقال می‌دهد. شیوهٔ نگرش وی به طبیعت تحت تأثیر عرفان اسلامی بر مضامینی همچون

قدرت و نقش طبیعت در آگاهی‌بخشی انسان و عناصر طبیعت همچون انعکاسی از جلوه پروردگار، اخلاق زیست‌محیطی و غیره استوار است. بخشی از نوشته‌های وی به راز و نیاز موجودات کم‌اهمیّت با پروردگار اختصاص داده شده است. نظرآهاری با این شگرد، به جایگاه یکسان این موجودات با انسان اشاره دارد.

این نویسنده معاصر ایرانی، به طور غیر مستقیم بر عدالت زیست‌محیطی تأکید دارد تا خواننده خود را از اشتیاق بی‌حد و مرز برای تسخیر طبیعت منصرف نماید. نظرآهاری همچنین سعی دارد حس برتری‌جویی انسان را که عادت دارد خودش را نسبت به دیگر گونه‌های حیاتی که در زیست‌کره زندگی می‌کنند، برتری دهد، کمرنگ نماید. وی در حکایت کوتاه «وای اگر پرنده‌ای را بیازاری»، به زیبایی مخاطب خود را از عواقب خطرناکی که نتیجهٔ بی‌حرمتی به طبیعت است، آگاه می‌سازد.

بدون شک از منظر عدالت محیطی، انسان و طبیعت به یک اندازه از طبیعت سهم دارند. اگر انسان‌ها سعی کنند طبیعت را از بین ببرند، طبیعت هم به‌نوبهٔ خود تلافی خواهد کرد. بحران جهانی ما به دلیل نحوهٔ عملکرد اکوسیستم‌ها نیست، بلکه به این دلیل است که سیستم‌های اخلاقی و فرهنگی ما با رویکرد انسان‌محوری به تخریب طبیعت روی آورده است. عبور از بحران فعلی، مستلزم درک تأثیر ما بر طبیعت است. بازتاب طبیعت در ادبیات و ترویج اخلاق زیست‌محیطی می‌تواند نقش بسیار مؤثری در بالا بردن سطح آگاهی خوانندگان داشته باشد. نظرآهاری نیز به عنوان نویسنده و شاعر تأثیرگذار معاصر، با جاذبهٔ زبانی و هنری خود، مخاطبان زیادی را با خود همراه کرده و حس طبیعت‌دوستی را در آنها متبلور کرده است.

از آنجایی که در کل دنیا، زنگ خطر نابودی طبیعت به صدا درآمده است، بهتر است پژوهشگران، تحقیقات خود را به نقد بوم‌گرا و حوزه‌های مرتبط با آن همچون اکوفمینیسم، اکومارکسیسم و اکو عرفان اختصاص دهند.

پی‌نوشت

۱. در علوم جو، بوم‌سپهر (ecosphere) را به جوّ و اقیانوس‌ها و زیست‌کره و بخش رویی پوستهٔ زمین می‌گویند که در برهم‌کنش‌های پیچیدهٔ بوم‌شناختی دخالت دارند.

منابع

قرآن کریم

ادیب‌راد، نرگس و دیگران (۱۴۰۰) «تأثیر زیست‌بوم‌های مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا»، آموزش محیط‌زیست و توسعهٔ پایدار، سال نهم، شماره ۳، صص ۱۴۷-۱۶۶.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۱) «نقد بوم گرا، رویکردی نو در نقد ادبی»، نقد ادبی، سال نوزدهم، شماره ۵، صص ۷-۲۶.

حیدری‌نیا، هادی و دیگران (۱۳۹۷) «بررسی سبک‌شناختی آثار عرفان نظرآهاری»، جستارهای ادبیات تطبیقی، سال پنجم، شماره ۲، صص ۵۶-۷۶.

ذریه حبیب، شکوفه و دیگران (۱۴۰۲) «بحران ناشی از اندوه زیست‌محیطی: مقابله با روان زخم زیست‌محیطی و احساس آخرالزمانی در رمان آزادی اثر جاناتان فرنزن»، نقد زبان و ادبیات خارجی، انتشار آنلاین.

ذوالفقارخانی، مسلم (۱۳۹۵) «بررسی زیست‌بوم در شعر فروغ فرخزاد براساس نظریه بوم فمینیسم»، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال دوم، شماره ۱، صص ۱۱۵-۱۴۲.

رضازاده جودی، محمدکاظم و کورش حیدری (۱۳۹۸) «رویکرد اخلاق زیست‌محیطی بر اساس آیات قرآنی و مبانی حکمت صدرایی در جهت برون‌رفت از بحران محیط‌زیست»، فصلنامه مطالعات قرآنی، سال چهلم، شماره ۱۰ صص ۴۶۷-۴۸۶.

شهبازی، مجید و دیگران (۱۳۹۱) «نقش عناصر طبیعت و نمادپردازی در عرفان و هنر اسلامی»، عرفان اسلامی، سال سی‌ودوم، شماره ۸، صص ۲۲۴-۲۴۱.

صدرایی، رقیه (۱۳۹۶) «بنیان‌های اکوکریتیسیزم در نمادگرایی اشعار رضا براهنی»، مجله بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال پنجم، شماره ۳، صص ۹-۲۰.

طارمی، اصغر و مهدی فیاض (۱۴۰۱) «تحلیل جایگاه محیط‌زیست در عرفان اسلامی (بر اساس آثار برجستهٔ شعر عرفانی فارسی)»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره یازدهم، شماره ۸۷، صص۳۳۱-۳۴۱.

کیانپور، معصومه و مریم‌السادات فیاضی (۱۳۹۶) «مضامین زیست‌محیطی در اشعار گیلکی بر اساس رویکرد نقد بوم‌گرا»، ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شماره ۷، صص ۴۳-۶۹.

نظرآهاری، عرفان (۱۳۹۳) وای اگر پرنده‌ای را بیازاری، تهران، نورونار.

Baveja Devi, Kumari; Sharma, Geeta; Kumar, Kulbhushan (2023) «An Ecocritical Study of Anita Desai's Novel Fire on the Mountain», Social Science Journal 13(3), 2303-2307.

Buell, Lawrence. The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture. Cambridge, London, England: Harvard University Press, 1995. Ecocriticism: A Study of Environmental Issues in Literature. Available from: https://www.researchgate.net/publication/318350741_Ecocriticism_A_Study_of_Environmental_Issues_in_Literature [accessed Dec 17 2023].

Frederick Suresh (2012) Contemporary Contemplation on Ecoliterature, Authorpress, New Delhi,

Rueckert, William. (1978) «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism ».Iowa Review 9, no. 1, 98-115.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴: ۱۶۲-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل جلوه‌های مکتب رمانتیسم فردی در اشعار «بهزاد» و «پرتو کرمانشاهی»

اکبر شاملو*

چکیده

جنبش رمانتیک، سرآغاز دوره‌ای تازه در تاریخ تجدّد فکری است. این نهضت که مقدّمات آن از قرن هجدهم میلادی فراهم شد، راه و مسیر تازه‌ای را گشود تا جویندگان این راه، برای رسیدن به حق و خواسته‌های خود به دنبال دگرگونی و انقلاب باشند. از سوی دیگر، جنبش رمانتیسم در برابر خردگرایی مکتب کلاسیسیسم، زمینه را برای مکتب‌های جدید ادبی هموار ساخت. این مکتب، بیشتر متکّی به هیجان، شهود، ذوق و احساسات درونی بود. رمانتیسم در شعر معاصر ایران به عنوان جریان ادبی به بیان احساسات و عواطف فردی در مقابل تحولات سیاسی اجتماعی به کار رفت. «یدالله بهزاد کرمانشاهی» و «علی‌اشرف نوبتی» (متخلّص به پرتو کرمانشاهی) -دو تن از شاعران کرمانشاه- از جمله شاعران معاصری هستند که مؤلفه‌ها و اصول مکتب رمانتیسم در اشعار آنان نمود و جلوهٔ قابل توجهی دارد. پژوهش پیشِ رو با روش توصیفی- تحلیلی نشان می‌دهد که جلوه‌های رمانتیسم فردی از جمله توجه به طبیعت و عناصر آن، عشق، فردگرایی، نوستالژی ایام کودکی و نوجوانی و روزگار جوانی و پیری، نگاه انتقادی در اشعار این دو شاعر به شیوه هنری و ماهرانه، بازتاب یافته است. شکوه از فقر و تنگدستی و حسرت از دست دادن دوستان در شعر بهزاد و مرگ‌ستایی در اشعار پرتو از جمله مؤلفه‌های پربسامد رمانتیسم فردی است.

واژه‌های کلیدی: رمانتیسم، یدالله بهزاد، پرتو کرمانشاهی، رمانتیسم فردی و شعر معاصر.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران Dr.shamloo@pnu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

رمانتیسم، یکی از جنبش‌های فرهنگی، هنری و ادبی بود که در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ میلادی در اروپا شکل گرفت. این جنبش، واکنشی در برابر عقل‌گرایی و قواعد خشک دوران روشنگری و نئوکلاسیک بود. رمانتیسم بر احساسات، تخیل، فردگرایی و ارتباط با طبیعت تأکید داشت. مکتب رمانتیسم نخست در انگلستان ظهور کرد و سپس در فرانسه، ظهوری فراگیر یافت.

«ادبیّات رمانتیک به عکس کلاسیک که بیشتر به عقل تکیه دارد، متّکی به شور، ذوق، احساس و تخیّل است. اساس بینش و ادراک رمانتیک، عنصر شخصی و فردی است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ج۲: ۴۵۴).

ساده‌ترین برداشتی که از کلمهٔ رمانتیسم به ذهن خطور می‌کند و در واقع شالودهٔ آن را بنا می‌نهد، عبارت است از بحران؛ یعنی انسان رمانتیک یا به عبارت بهتر هنرمند رمانتیک، کسی است که در میان فضای بحرانی در حال تعلیق و دست‌وپا زدن است. بحرانی که سرخوردگی از وعده‌های برآورده نشده، آن را به بار آورده است. «بالطبع چنین فردی به گذشته‌ها، سرزمین‌های دوردست، رؤیا، تخیّل، فردیّت، حزن و ناامیدی، مرگ، وحشت و کابوس پناه می‌برد و ارزش‌های والای انسانی و آرمانی را که به سبب تحوّلات اجتماعی بیگانه شده‌اند، در چنین دنیاهایی می‌جوید» (خاکپور و اکرامی، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

در تاریخ ادبیّات جهان، مشخصه‌های سبک رمانتیسم، عبارتند از:

۱. تأکید بر احساسات شخصی و تخیل، عواطف شدید و تخیل خلاقانه.
۲. طبیعت‌گرایی: طبیعت در آثار رمانتیک نه‌تنها پس‌زمینه‌ای زیبا، بلکه منبع الهام و نمادی از آزادی و حقیقت بود.
۳. فردگرایی و قهرمان‌پروری: توجه ویژه‌ای به شخصیت‌های منحصربه‌فرد، قهرمان‌های تنها و درگیر با سرنوشت می‌شود.
۴. نوستالژی و گرایش به گذشته، به‌ویژه قرون وسطی و اسطوره‌ها.
۵. ناامیدی از جامعه صنعتی: رمانتیست‌ها اغلب از پیامدهای انقلاب صنعتی و زندگی شهری انتقاد می‌کردند.
۶. روح‌گرایی و علاقه به امور ماورایی: علاقه به رمز و راز، رؤیاها، مرگ، زندگی پس

از مرگ و موضوعات فراطبیعی.

عوامل یا زمینه‌های شکل‌گیری رمانتیسم را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: «۱- عوامل اجتماعی: که از جمله می‌توان به انقلاب کبیر فرانسه و انقلاب صنعتی اشاره کرد. ۲- دنیای شرق: بسیاری از افکار دوران نوزایی، حاصل تبادل و برخورد دنیای غرب با شرق بوده است. در این عصر، آشنایی بسیاری از متفکّران اروپایی (برخی از بزرگان رمانتیسم) با ادبیّات هند و ایرانی، سبب دوری از ادبیّات کلاسیک و روی نهادن به سمت مکتب رمانتیسم بوده است» (ثروت، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۶).

زمینه‌های پیدایش رمانتیسم در ایران

زمینه‌های پیدایش رمانتیسم در ایران را می‌توان در بستر تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی سده ۱۳ و ۱۴ به‌ویژه دوران مشروطه تا دهه‌های میانی قرن ۱۴ شمسی بررسی کرد. هرچند رمانتیسم، یکی از مکاتب ادبی غربی بود، ورود آن به ایران با اقتباس، ترجمه و هم‌زمانی با تحولات داخلی، شکلی خاص به خود گرفت.

در دوره قاجار، به‌ویژه از زمان ناصرالدین‌شاه به بعد، ارتباط ایران با اروپا گسترش یافت. سفرها، مدارس جدید و دارالفنون باعث شد ترجمهٔ آثار نویسندگان و شاعران رمانتیک اروپایی به زبان فارسی انجام گیرد. آثار ویکتور هوگو، لامارتین، گوته، شاتو بریان و ترجمه رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و اشعار رمانتیک، نمونه‌هایی از این‌دست تأثیرگذاری‌هاست. این ترجمه‌ها، الهام‌بخش نویسندگان و شاعران ایرانی شد تا از مفاهیم جدیدی مثل عشق فردی، تنهایی، مرگ‌اندیشی، آزادی و طبیعت‌گرایی در آثار خود استفاده کنند.

انقلاب مشروطه (۱۲۸۵ هجری شمسی)، فضا را برای بیان احساسات فردی، اعتراض اجتماعی و آرمان‌گرایی فراهم کرد. روشن‌فکران به دنبال مفاهیمی چون آزادی، عدالت و فردیت رفتند. رمانتیسم به عنوان یکی از شیوه‌های بیان اندیشه‌های نو و احساسات خالص در برابر کهنه‌گرایی، به‌خوبی با روح زمانه مشروطه همخوان بود. در سال‌های پس از مشروطه، شکست آرمان‌های انقلاب، دخالت بیگانگان، فقر فرهنگی و اقتصادی، باعث شد که یأس، غربت، شکست، اندوه و نومیدی، موضوعات اصلی شعر و داستان شود؛ عناصری که کاملاً با رمانتیسم هم‌خوانی دارند. مثلاً شعرهای نیما یوشیج و داستان‌های هدایت اغلب فضای تاریک و حسرت‌بار دارند.

آغاز رمانتیسم در ایران مانند رمانتیسم اروپا هم‌زمان با کشمش‌های نو و کهن و انقلاب سیاسی و اجتماعی، اقتصادی و فکری یعنی جنبش مشروطیّت است. «جنبشی که موجبات تغییر ساختار حکومتی، اقتصادی، فرهنگی و ادبی را فراهم کرد. ظهور رمانتیسم همراه با گذر از سنّت به تجدّد است که در عصر نوجویی و دگرگونی ادبی، رگه‌های رمانتیسم در ادبیّات جدید فارسی جلوه می‌نماید» (خلیلی و دلارامی، ۱۳۸۹: ۲۹).

یکی از مهم‌ترین بسترهای رمانتیسم در ایران، تحول در قالب شعر بود. نیما یوشیج با سرودن شعرهایی چون «افسانه»، قالب کلاسیک را شکست و به بیان احساسات فردی، عشق دردناک، ترس از تنهایی و مرگ و خیال‌پردازی‌های رمانتیک روی آورد. شعر نو، بستری شد برای آزادی عاطفی و زبانی، درست همان چیزی که رمانتیسم نیاز داشت.

مختصات شعر رمانتیک جدید ایران عبارتند از «سادگی و زیبایی و پرهیز از ابهام، فرار از واقعیت، یاد خاطرات گذشته، حسرت، یأس، مرگ‌اندیشی، نوستالژی، تصویرپردازی و فضاآفرینی و صحنه‌سازی، اهمیت دادن به کلمات زیبا و خوش‌آهنگ، به کار بردن لغات سبک عراقی از قبیل جام و می و پروانه، استفاده از کلمات مخفّف، ترکیب‌سازی، استفاده از تشبیه و تشخیص و استعاره‌های ساده، استفاده از قالب‌های تقریباً جدید از انواع مسمّط و چهارپاره و نوع ساده قوالب نیمایی» (شمیسا، همان: ۷۳-۷۴).

بهزاد کرمانشاهی

یدالله بهزاد در نیمهٔ بهمن ۱۳۰۴ش. در کرمانشاه به دنیا آمد. او تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در سال‌های ۱۳۱۳-۱۳۱۹ در دبستان «هدایت» و در دبیرستان «شاهپور» گذراند. بهزاد در سال ۱۳۲۶ در رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران پذیرفته شد و در محضر استادانی چون بهار، جلال‌الدین همایی، بدیع‌الزمان فروزانفر، ابراهیم پورداوود، احمد بهمنیار، محمّد معین، ذبیح‌الله صفا، پرویز ناتل خانلری و... کسب فیض کرد؛ هرچند این دوره را در سال ۱۳۲۹ ناتمام گذاشت. او در سال ۱۳۳۱ به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و پس از ۲۷ سال خدمت صادقانه، به درخواست خود در سال ۱۳۵۹ پیش از موعد بازنشسته شد. بهزاد در طول زندگانی خود در محافل ادبی شهرهای بزرگ ایران، همچون تبریز، مشهد و... حاضر شد و شاعران و فرهیختگان نقاط مختلف ایران، اشعار وی را تحسین کردند و منش والایش را ستودند (رحیمی‌زنگنه و

گلستان‌فر، ۱۳۹۴: ۱۸-۱۹).

بهزاد به هنر خوش‌نویسی علاقه و دل‌بستگی زیادی داشت؛ به گونه‌ای که خود در نوشتن خط تحریر و نستعلیق، مهارت و توانایی کافی داشت و این دو خط را بسیار خوب و خوش می‌نوشت. شاعران برجسته‌ای چون مهدی اخوان ثالث، محمّدحسین شهریار و امیری فیروزکوهی در سروده‌های خود از مقام والای ادبی بهزاد سخن گفته‌اند. بهزاد در سال ۱۳۸۶خ. در کرمانشاه جان به جان‌آفرین تسلیم کرد (برقعی، ۱۳۷۳، ج۱: ۶۱۵).

استاد شفیعی‌کدکنی که با بهزاد سابقهٔ دوستی، انس و الفت داشته، دربارهٔ مقام ادبی او نوشته است: «استاد یدالله بهزاد کرمانشاهی، یکی از مفاخر فرهنگ ایران‌زمین در عصر ما بود؛ از آن مردانی که در هر قرنی، چند تنی در گوشه و کنار این کشور، سر بلند می‌کنند و با تمام هستی خود در راه تعالی فرهنگ و اخلاق جامعه می‌کوشند و مجموعهٔ اینگونه مردان، حلقه‌های زرّین تداوم ایران و ملّت ایران به شمار می‌روند و ایران را از نسلی به نسلی دیگر تحویل می‌دهند... نام و یاد عزیز او بر صفحهٔ تاریخ شعر و ادب ایران همواره درخشید و منظومهٔ شمسی‌ای از شاعران و هنرمندان غرب ایران را - که او خورشید این منظومه است- در سپهر ایران بزرگ جاودانه خواهد کرد» (رحیمی‌زنگنه و گلستان‌فر، ۱۳۹۴: ۱۲-۱۳).

مهدی اخوان ثالث هم دربارهٔ مغفول ماندن جایگاه واقعی او بیان داشته است: «بهزاد کرمانشاهی از شعرا و سخنوران بسیار قادرسخن و بلیغ و شیوا و سلی‌ذوق و بلندطبع و لطیف‌قریحه و نغزاندیشهٔ عصر ماست و اگر حساب و کتابی در کار می‌بود...، یدالله بهزاد امروز روز جایش در صف مقدّم و طراز اوّل از شهرت و قبول و رواج و عزت و حرمت و محبوبیّت و مقبولیّت بود. شعرش در صورت و معنا و اسلوب، ممتاز و شاخص و بلند و ارجمند و سرو سرودش از جملهٔ نفیس‌ترین کالاهای والاست و در راستهٔ اعزّهٔ راستین شر و شور و ذوق و اندیشهٔ متعالی، منزلتش به حق برترین بالاست» (هدایتی خوش‌کلام، ۱۳۷۰: ۲۲۹- ۲۳۰).

از آنجایی که بهزاد، دو محیط سیاسی و اجتماعی متفاوت را تجربه کرده، محتوای آثار او تحت تأثیر این دو محیط قرار گرفته است. دورهٔ اوّل زندگی سیاسی و اجتماعی او پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شروع می‌شود و تا انقلاب اسلامی ادامه پیدا می‌کند.

سرنگونی دولت مصدق سبب شکسته شدن روحیهٔ لطیف بسیاری از شاعران و نویسندگان شد. بهزاد هم که به گفتهٔ خودش به جنبش ملّی شدن نفت و رهبر آن دلبستگی داشته است، با توجّه به فضای بستهٔ سیاسی کشور، دیدگاهی به‌شدّت انتقادی نسبت به حکومت و سیاست‌مداران پیدا می‌کند و در اشعارش -به‌ویژه در «کلبهٔ من»، «تنها نشسته‌ای»، «غبار فتنه»، «سرود اهریمن»، «کبوترها»، «فریاد»، «باد نوروزی» و...- فضای مسموم و رخوت‌زای جامعه را به تصویر می‌کشد. دورهٔ دوم زندگی و شاعری بهزاد در پیوند با وقایع پس از انقلاب اسلامی است. با ظهور انقلاب اسلامی، تأثیرپذیری شاعر از شرایط اجتماعی جدید به گونه‌ای است که تلاش می‌کند ابعاد تازه‌ای از اجتماعیات را بیان کند. بنابراین تا اندازه‌ای از روحیهٔ یأس و ناامیدی در اشعارش کاسته می‌شود. با آغاز جنگ تحمیلی، او نیز تحت تأثیر جریانات روز قرار گرفته، به سرودن شعرهای وطنی، حماسی و حتّی مذهبی می‌پردازد. در پایان این دوره، هیجان‌ها و یأس‌های بهزاد، جای خود را به نوعی تفکّر عاطفی و زلال می‌دهد. با نگاهی کلّی به تاریخ سرایش اشعار «بخت بی‌مدارا»، «شوق نهانی»، «سرودی بی‌سخن» و... که شاعر در پایین هر قطعه آورده، این مطلب به آسانی قابل دریافت است (سلیمی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۲-۶۳).

از بهزاد کرمانشاهی، دو دفتر شعر با نام «گلی بی‌رنگ» و «یادگار مهر» به یادگار مانده است.

پرتو کرمانشاهی

علی‌اشرف نوبتی فرزند اسدالله، متخلّص به «پرتو»، در ششم مهرماه ۱۳۱۰ شمسی در کرمانشاه به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی را در زادگاه خود به پایان برد، آنگاه به شغل آزاد روی آورد. پرتو از شاعران توانا و خوش‌ذوق و با استعدادی است که در راه رشد گام برداشته و شعرش بیش از پیش پربارتر شده است. هرچند پرتو در انواع شعر طبع‌آزمایی کرده، امّا در غزل‌سرایی از مهارت بیشتری برخوردار بوده است (برقعی، ۱۳۷۳، ج۱: ۷۴۸). در ۱۱ و ۱۲ تیرماه ۱۳۹۸ در کنگرهٔ مشاهیر کُرد در سنندج، از پرتو کرمانشاهی به عنوان یکی از مفاخر زندهٔ کُرد، تقدیر و قدردانی شد. نوبتی، بامداد پنجمین روز بهمن ماه ۱۴۰۰ش. در ۹۰ سالگی در شهر کرمانشاه بدرود حیات گفت و پیکر وی در آرامستان شهر کرمانشاه، باغ فردوس، به خاک سپرده شد.

مجموعه اشعار پرتو کرمانشاهی با نام «کوچه‌باغی‌ها» به چاپ رسیده است. این مجموعه شامل ۷۹ غزل، ۶ قصیده، ۲۴ چهارپاره، یک مثنوی و تعدادی رباعی و دوبیتی است. بیشتر اشعار کوچه‌باغی‌ها، مابین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰خ. سروده شده‌اند و محتوای آنها تغزل، عشق، طبیعت، نوستالژی، به‌ویژه با یادکرد اقلیم کرمانشاه، مرثیه، اخوانیات و... است.

جلوه‌های مکتب رمانتیسم در اشعار سخنوران معاصر کرمانشاهی بسیار چشمگیر و قابل توجّه است. از جمله شاعران معاصر این سامان که سروده‌های آنان نمود رمانتیستی بارزتری نسبت به دیگران دارد، می‌توان «یدالله بهزاد کرمانشاهی» و «علی‌اشرف نوبتی» متخلّص به «پرتو کرمانشاهی» را نام برد که نویسنده در این پژوهش می‌کوشد مختصات و اصول مکتب رمانتیسم فردی را در آثار آنها بررسی و تحلیل کند.

پرسش و پیشینه پژوهش

بررسی جلوه‌های رمانتیسم و مختصات آن در سروده‌های شاعران معاصر ایران، بدون تردید سبب می‌شود تا مخاطب نسب به دیدگاه آن شاعران، شناخت ژرف‌تری پیدا کند. آیا بهزاد و پرتو کرمانشاهی آگاهانه از مبانی و اصول رمانتیسم در اشعار خویش بهره جسته‌اند؟ شاخهٔ فردی و عاشقانهٔ رمانتیسم در سروده‌های آنان به چه صورتی بازتاب یافته است؟ درصورت تأیید این موضوع، علل و عوامل تأثیرگذار کدامند؟

با بررسی پژوهش‌ها در حوزه رمانتیسم فردی، مقاله‌ای با این عنوان و مورد مشابه دیده نشد. اما موارد زیر صرفاً به لحاظ موضوع، نزدیک به پژوهش حاضر هستند که به آنها اشاره می‌شود.

کرمی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی استعاره زمان در اشعار یدالله بهزاد کرمانشاهی» نشان داده‌اند که شاعر به عواطف و احساسات شخصی، توجه زیادی نشان داده و از عشق به عنوان نیروی حرکت شعر استفاده کرده است.

سلیمی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «بهزاد کرمانشاهی و بازتاب رخدادهای سیاسی و اجتماعی در شعر او» نشان می‌دهند که بهزاد، توجه زیادی به مسائل سیاسی دارد که با یأس و ناامیدی همراه است.

کزازی و همکاران (۱۳۹۵) با «مقایسهٔ تطبیقی نوستالژی در اشعار پرتو کرمانشاهی و علی الفتی»، رویکردهای نوستالژیک شاعر را بررسی کرده‌اند.

حسینی آبباریکی و ساعدی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی نوستالژی در اشعار یدالله بهزاد کرمانشاهی» به مؤلفه‌های نوستالژی اشاره کرده‌اند.

همتی و کزازی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار پرتو کرمانشاهی» به برجسته‌سازی عناصر طبیعی و باورهای عامیانه موردنظر شاعر پرداخته‌اند.

ابراهیم‌آبادی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های محتوایی مکتب رمانتیسم فردی در سروده‌های لایق شیرعلی»، تقسیم‌بندی از مؤلفه‌های رمانتیسم فردی انجام داده‌اند که با اندک تفاوتی در این پژوهش نیز استفاده شده است.

بحث و تحلیل داده‌ها

با گسترش شعر رمانتیک در دهه‌های بیست و سی، شعر رمانتیسم، شاخه‌های فرعی پیدا کرد. با این گرایشی شدن، شعر رمانتیک خود را بهتر نشان داد و به دو شاخهٔ رمانتیسم فردی و رمانتیسم اجتماعی تقسیم شد. رمانتیسم فردی و غیر سیاسی و برکنار از دغدغه‌های اجتماعی و اندیشه‌های انقلابی شکل گرفت.

در رمانتیک فردی، به پیوند موضوع شعر با خود شاعر و احساسات شخصی او تأکید می‌شود. استفاده مکرّر از ضمیر «من»، «م»، «ام» در اشعار، گواه این معنی است. البته این «من» گاهی بدل از «ما» و بیانگر پدیده‌ای سیاسی و اجتماعی است که بهترین حالت خود و مردم را بیان می‌دارد. در رمانتیسم فردی، شاعر احساسات فردی از قبیل عشق، غم، کامیابی‌ها و ناکامی‌های خود را در قالب شعر بیان می‌کند (محمّدپور و باباصفری، ۱۳۹۴: ۱۲۵). به بیان دیگر، ویژگی‌های برجستهٔ رمانتیسم فردی عبارتند از: بیان احساسات فردی؛ دوری و روی‌گردانی از جامعه؛ پرداختن به جنبهٔ زمینی و جسمانی عشق؛ بی‌توجهی به عشق عرفانی و فرازمینی؛ توجه به جزئیات مسائل خصوصی و حتی پرداختن به تن‌کامگی در هنر و شعر؛ نوستالژی و یادکرد گذشته؛ توجه به تصویرسازی با تخیّلات دور از ذهن و

غریب؛ مملو بودن سروده‌ها از یأس و ناامیدی و مرگ و مرگ‌اندیشی.

رمانتیسم فردی، بیشتر به حالات و درونیات شخصی شاعر مربوط می‌شود. هرچند این سخن، بدین معنی نیست که هر مؤلفه‌ای که ذیل رمانتیسم فردی می‌آید، تنها مختص به این حوزه است؛ زیرا بسیاری از اصول و مؤلفه‌ها، شناور هستند و رگه‌هایی از رمانتیسم اجتماعی نیز در آنها دیده می‌شود. برای نمونه، شاعران در طبیعت‌گرایی، ضمن توصیف طبیعت، بیشتر جنبهٔ نمادین آنها را مدنظر داشته‌اند. طبیعت‌گرایی، نوستالژی (نوستالژی یادکرد دوران کودکی و جوانی، نوستالژی دوری از معشوق، نوستالژی از دست دادن دوستان و مشاهیر و...)، شِکوه از تنگدستی و فقر، گلایه از بی‌همدمی و تنهایی، شِکوه از پیری، مرگ‌ستایی و... از جمله مؤلفه‌های رمانتیسم فردیِ قابل بررسی در اشعار بهزاد و پرتو کرمانشاهی است.

طبیعت‌گرایی

طبیعت‌گرایی و دلبستگی به عناصر طبیعت، یکی از مفاهیم بنیادی مکتب رمانتیسم است. شاعر رمانتیک، از مناظر طبیعی در سروده‌های خویش سود می‌جوید و می‌کوشد لذّتی را که از طبیعت نصیب او می‌شود، به خواننده منتقل کند. «طبیعت، آیینه‌ای است که رمانتیک‌ها از خلال آن، قدرت‌های درونی‌ای را که برسازندهٔ آدمی و جهان فیزیکی است، مشاهده می‌کنند. طبیعت که افشاگر دست خالق و معنای وجود است، عرصه‌ای است که مهم‌ترین جدال تفکّر رمانتیک در آن رخ می‌دهد؛ جدال ذهن و عین» (هیث، ۱۳۸۸: ۷۸).

بهزاد در سرودهٔ زیر، از آمدن ماه «فرودین» و بهار طبیعت به وجد می‌آید و شادی و نشاط دشت و دمن را به تصویر می‌کشد. او با خوشحالی از سرسبزی طبیعت و نیز از مصاحبت عاشقانهٔ گل و بلبل، سخن می‌گوید:

دوشینه پیش از آنک برآید سپیده‌دم — آورده مژده ز آمدن فرودین سروش
گفت از کران باغ به کشی و دلبری — دیدم که می‌گذشت نسیمِ بهار دوش
دریافتم که چند صباح دگر جهان — خواهد به جلوه بَرَد ز بیننده تاب و هوش
زودا که دشت مَفرَش دیبا کَشَد به روی — زودا که کوه حُلّهٔ خضرا کشد به دوش
بارش بهار ذوق سرود و سخن دهد — هر جا که هست مرغکی از رنج دی خموش

گـل دم‌بـه‌دم بنوشـد از جـام لالـه مـی　　وز بلـبلان برآیـد فریـاد نـوش نـوش
سـال نـو و بهـار نـو و روز نـو رسـد　　تو نیز جامه نو کـن ای پیـر ژنـده‌پـوش
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۵۴-۵۵)

وی در برخی از اشعار هم از عناصر طبیعت به گونه‌ای سمبلیک استفاده کرده است. در شعر «آشوب کلاغان»، پدیده‌های طبیعی چـون «بـاغ»، «خـار»، «غنچـه»، «بلبـل»، «بـاد خزان»، «گُل»، «کلاغ» و... همه جنبهٔ نمادین دارند. باغ، تداعی‌گر روزگار خوش گذشـته و گاهی طبیعت پاک است. کلاغ و زاغ در برابر بلبل قـرار مـی‌گیـرد و نمـادی از تسـلط و سیطره بی‌هنر بر هنر و زیبایی است و گل نیز گـاهی بـرای بیـان نوسـتالوژی روزگـار از دست رفته و جوانی است.

در سایهٔ هر گل که شکفته‌ست در این باغ　　صد خارِ ستم جای گرفته‌ست در این بـاغ
تنگست دل غنچه کـه از زمزمـهٔ جـوی　　جز قصّهٔ غم‌ها نشنفته‌ست در ایـن بـاغ
بلبـل دمـی از نالـه نیاسـود نـدانم　　با خاربُنش دوش چه رفته‌ست در این بـاغ
تـا بـاد خـزان رنـگ بـدزدد ز رخِ گُـل　　خود را پس هر شاخه نهفته‌ست در این بـاغ
نه حرمت مستوری و نه فرصـت مسـتی　　نرگس به چه امید شکفته‌ست در ایـن بـاغ
ای دل سرِ خود گیر کز آشـوبِ کلاغـان　　بیدار شد آن فتنه که خفته‌ست در این بـاغ
(همان: ۱۵۵-۱۵۶)

شاعر در سرودهٔ زیر، «روح سرگشتهٔ خود» را به عنصر «باد» مانند کرده که آرام و قـرار ندارد و همواره میان دشت و کوهسار در رفت‌وآمد است. بـادی کـه از بـیم رعـد و بـرقِ اهریمنی، نمی‌تواند هرگز روی آرامش به خود ببیند و ناگزیر است بگریزد:

بـاد بـا زمزمـه‌ای حـزن‌انگیـز　　کورمـال از سـر دیـوار گذشـت
روی آورد بـه کاشـانهٔ مـن　　خسـته از گـردش کـوه و در و دشـت

****

نـرم بـر شیشـهٔ در زد انگشـت　　نالـه‌ای کـرد و ز هـم وا شـد در
گفتـی آغـوش نیـازی شـد بـاز　　تـا عزیـزیش نشـیند در بـر

****

ناگهـــان غـــرّش رعـــدی برخاســـت　　خنـــده ســـر داد مگـــر اهـــریمن
خنجـــر بـــرق درخشـــید و ز بـــیم　　خانـــه را لـــرزه درافتـــاد بـــه تـــن
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۱۴)

پرتو کرمانشاهی نیز به طبیعت و پدیده‌های آن دلبستگی زیادی نشان داده است؛ به گونه‌ای که در اشعارش با انتخاب ردیف‌های اسمی‌ای که از عناصر طبیعت انتخاب شده‌اند، این انس و الفت را نمایان ساخته است. شاعر در سرودهٔ زیر، «دریا» را مورد خطاب قرار می‌دهد و راز دل خویش را با آن در میان می‌گذارد؛ هم از رنج و اندوه خویش سخن می‌گوید و هم جلوه‌های زیبای دریا را به تصویر می‌کشد:

ای مـرا سـاحل تـو آخـر دنیـا، دریـا　　دست من گیر کـه افتـاده‌ام از پـا، دریـا
چیست راز تو و آیا چه کسـی روز نخسـت　　دیـد در آینـه‌ات صـورت خـود را دریـا؟
... رقـص نیلـوفر مهتـاب در امواجـت را　　اختـران صـف زده از بهـر تماشـا، دریـا
تو بمان ای همه پاکی، تو بمان ای همه مهر　　گرچه ما را همه غم بودی و غوغـا، دریـا
بـیم مـوج و شـب تاریـک و گرانبـارانیم　　سـاحل امـن امیـدی بـود آیـا دریـا؟
... ره بـه جـایی نبـرد پرتـو آواره مگـر　　تـو پنـاهش دهـی از فتنـهٔ دنیـا دریـا
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۶-۱۷)

در ابیات بالا، پرتو گاه به صورت نمادین، مباحث اجتماعی و سیاسی خویش را نیز مدنظر داشته است. شاعر در دنیایی گرفتار است که در آن بیم موج، تاریکی شب و گرانباری در اوج است. پس تنها می‌تواند به دریا که نماد اخلاص و پاکی است، روی آورد؛ بدان امید که از فتنه‌های زمانه، پناهی یافته باشد.

در غزل زیر هم پرتو «شب» را توصیف کرده است. هرچند شب که در ادب معاصر، نماد خفقان و فضای بستهٔ جامعه است، در اینجا منزه و معصوم جلوه می‌نماید. شاعر، شب را قربانی شور و شرّهای روز می‌داند. پس برای همین است که از خورشید دوری می‌کند. شبی که پیوسته غم‌بار و دیدگانش تر است. سود شب از دیدار روز چه بوده است؟ دریغا که دامنی غرق به خونابه نصیب او شده است. پرتو در پایان تأکید می‌کند که باید دامن شب را از دست نداد؛ زیرا شب از گنجینهٔ اسرار خبر دارد:

مگر از شـور و شـرّ روز خبـر دارد شـب / که از آمیزش خورشید حـذر دارد، شـب
کرده آیینهٔ دل از اشـک کواکـب روشـن / آنچه دارد همـه از دیـدهٔ تـر دارد، شـب
از غبـار قـدمش زاد دل و جـان برگیـر / کاروانیست که آهنـگ سـفر دارد، شـب
رمـز خاموشـی و اسـرار سـکوت جاویـد / گفت‌وگویی است که با باد سحر دارد، شـب
... سودش از روز همین بس که ز دیدار شـفق / دامنـی غرقـهٔ خونـاب جگـر دارد، شـب
... پرتو از دست مده دامن شب را زنهـار / کـه از گنجینـهٔ اسـرار خبـر دارد، شـب

(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۲۳)

در سرودهٔ ذیل، «رود» توصیف شده است؛ رودی خروشان و پرشکوه که چنان شـتاب دارد که گویی از درد و رنج به خود پیچیده است. هرچند رود تهی‌دست است، از هـر راه و بیراه می‌گریزد و پویاست؛ پنداری برای رسیدن به مقصدی خاص، آرام و قرار ندارد:

امشب پریده خـواب شـب از شـیون رود / بشکسـته مـاه آیینـه‌اش در دامـن رود
مـریخ هـم بـا ترکشـی از کهکشـان‌هـا / گـویی سـپر افکنـده پـیش جوشـن رود
بر خویشتن می‌پیچـد و مـی‌نالـد از درد / زخمست از هر صخره و سـنگی تـن رود
رقصـد بـه سـاز بادهـا در خلـوت مـاه / از نقـره زرتـار کـف پیـراهن رود
مـا خسـته و ره دور و مقصـد ناشناسـا / نتـوان گرفـت آوخ عنـان توسـن رود
چون ما تهی‌دست است، امّـا مـی‌گریـزد / از هـر ره و بیـره شـگفتا رهـزن رود

(همان: ۴۷)

پرتو از این بی‌تابی و شتاب رود، نتیجه‌ای اخلاقـی و قابـل تأمّـل مـی‌گیـرد: هرچنـد رفتن، حیات و زندگی است، رسیدن، فرجام کار و مُردن است؛ زیـرا رود چـون بـه دریـا پیوست، دیگر وجودی مستقل ندارد و مُرده به حساب می‌آید:

رفـتن حیاتسـت و رسـیدن مُـردن آری / دریـا شـود پرتـو در آخـر مـدفن رود

(همان)

پرتو در غزل پیشِ رو، «باد» را به‌گونه‌ای مثبت توصیف کرده اسـت؛ بـادی کـه چـون شاعر، آشیان‌سوخته و همیشه بـی‌سروسـامان اسـت. او از گذشـتهٔ شـیرین خـویش یـاد

می‌کند که باد غزل‌خوان کوچه‌ها بوده است و البته امید دارد در آینده نیز بتواند چهرهٔ ملایم و راحت‌افزای باد را در بهاران به تماشا بنشیند:

چه امیدی به بهاران که خزان نیز نداشت — برگ خشکی که شود جامهٔ عریانی باد
آشیان‌سوخته و دربه‌درم از من پرس — غم آوارگی و بی‌سروسامانی باد
چشم می‌بندم و در خلوت یادم گویی — کوچه‌باغات قدیمست و غزل‌خوانی باد
بود آیا که بهار آید و با لاله و سرو — باز با هم بنشینیم به مهمانی باد؟
ارغنون ساز کند جوی به شاباش چمن — پر شود دامن چشمه ز گل‌افشانی باد

(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۴۸)

نوستالژی

این واژه در بررسی‌های ادبی، به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایهٔ آن، شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش، گذشته‌ای را در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد، حسرت‌آمیز و دردآلود ترسیم می‌کند و به تصویر می‌کشد (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶). نوستالژی، می‌تواند فردی یا جمعی باشد. بر پایهٔ نوستالژی شخصی یا فردی، شاعر یا نویسنده به دوره‌ای از زندگی فردی خویش نظر دارد؛ امّا در نوستالژی جمعی یا اجتماعی، موقعیت اجتماعیِ ویژهٔ فرد برایش حائز اهمیت است (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۱). نوستالژی در سروده‌های بهزاد و پرتو کرمانشاهی، نمودی برجسته دارد.

نوستالژی دوران کودکی و جوانی

بازگویی خاطرات و یاد گذشته‌های از دست رفته که با حس نوستالژی و حسرت توأم است، در شعرهای رمانتیک کشورهای گوناگون، حضوری چشمگیر دارد و بیشتر شاعران رمانتیک، خود را به جریان پُرجاذبه و حسرت‌بار خاطرات سپرده‌اند (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۶۲).

بهزاد کرمانشاهی با زبانی فاخر و ادبی از دوران کودکی، نوجوانی و جوانی خویش با حسرت یاد می‌کند. او در سرودهٔ «نام کودکی»، با شور و اشتیاق از دوران کودکی خود سخن می‌راند. دوستی قدیمی در رهگذری ندایی سر می‌دهد که او را به یاد دوران پر از خاطرهٔ مدرسه و بچگی می‌اندازد (حسینی آبباریکی و ساعدی، ۱۳۹۸: ۳-۴).

دوستی دیرینه‌ام در رهگذار — خواند چون طفلان، به نام کودکی
زان ندا گفتی شرابی خوش‌گوار — ریخت در کامم ز جامِ کودکی

****

خوش‌دل و سرمست با پای خیال　　راه عمرِ رفته را باز آمدم
در دبستان با دگر نوباوگان　　بار دیگر یار و دمساز آمدم
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۱۲۶)

بهزاد آنقدر در خاطرات کودکی غرق می‌شود که پایش می‌لغزد و بر زمین می‌افتد؛ گویی او در این عالم به سر نمی‌برد. وی وقتی خود را نیک درمی‌یابد که می‌بیند پیری پریشان روزگار شده است. پس دوران خوش کودکی و جنب‌وجوش‌های آن را با احوال کنونی‌اش در تقابل هم، به تصویر می‌کشد:

پای من لغزید و افتادم به روی　　وان خیالات خوشم از سر پرید
«چشم دادندت که بینی پیش پای»　　رهگذر این گفت و در کویی خزید

****

... این منم پیری پریشان‌روزگار　　بی‌نصیب از شوق و شور زندگی
لاشهٔ فرسوده‌ام در رهگذار　　نقش پایی از عبور زندگی
(همان: ۱۲۹-۱۳۰)

پرتو کرمانشاهی در سرودهٔ «خانهٔ خاطرات»، پس از سی سال به خانه‌ای که دوران کودکی‌اش را در آن گذرانده، سر می‌زند و با حسرت یک‌یک خاطرات آن زمان را مرور می‌کند. دریغا که او پیر شده و با کوله‌باری از غم و اندوه به سراغ روزهای کودکی خویش آمده است:

سوی تو باز ای سرای کودکی من　　آمدم از یادهای گمشده سرشار
غرقه در انبوه خاطرات گذشته　　تکیه زده همچو یاس پیر به دیوار

****

مهد دل‌آویز کودکی من اینجاست　　خفته در آرامشی خدایی و بشکوه
از پس سی سال بازگشته‌ام اینک　　توشهٔ من کولباری از غم و اندوه
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۴۰)

او در سرودهٔ «جوانی» هم از دوران پر جنب‌وجوش جوانی به نیکی یاد می‌کند و

خاطرات خویش را با آه و دریغ از نظر می‌گذراند: جوانی ناباورانه رفته و پیری فرارسیده است و دیگر طبیعت بهاری، آن نشاط گذشته را ندارد. آنچه از آن دوران باقی مانده، تنها حسرت روزهای گذشته و خاطرات تلخ و شیرین است. شاعر، فرتوت و خسته شده و نیک می‌داند که تا هنگامهٔ مردن، فرصت زیادی نمانده است:

ای تو مرا یاد و یادگار، جوانی — رفتی و پیری گشود بال، جوانی
جلوهٔ امید بودی و به تو بودم — بیشتر از این امیدوار، جوانی
گو نه بهار آید و نه سبزه بروید — ما که فشاندیم برگ و بار جوانی...
شادی دل بودی و قرار تن و جان — حیف نماندی بدان قرار، جوانی
رودکی آسا «مرا بسود و فرو ریخت» — عقد گهرسای آبدار جوانی
جز غم و حسرت به جا نمانده و آوخ — دست و دل از کار و کار، زار جوانی
ما به شکرخواب کودکی و گذشتی — همچو شهابی به شام تار جوانی
یاد تو خوش باد، اگر نماند و نمانَد — خاطره‌ای از دیار و یار، جوانی
گیرمت آیی و عهد رفته بیابی — کو دگر آن روز و روزگار جوانی
خسته و از پا فتاده‌ایم خدا را — یک دو قدم مانده تا مزار جوانی

(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۰۵-۱۰۶)

پرتو در سروده‌ای دیگر، از دوران کودکی و نوجوانی خویش به «بهشت رؤیا» تعبیر می‌کند و یاد آن روزگار را گرامی می‌دارد. دورانی که بزم و محفل یاران جانی برقرار بود. همه‌جا امید و نشاط موج می‌زد و درها به روی مهمان آغوش می‌گشود. همه لبخند مهربانی به لب داشتند. طبیعت، بکر و سرشار از زیبایی بود و جوانان، حرمت پیران را واجب می‌دانستند و سخنان گهربار آنها را با جان و دل می‌پذیرفتند. شاعر با جویبار سخن می‌گوید و آن همه صفا و صمیمیّت را جویا می‌شود. امّا دریغ که آن همه خوبی از سر گذشته و اکنون جز غم و اندوه، نشانی از آن نمانده است:

یاد آنکه یاد یاران پیوند جان و تن بود — شب‌ها صفای مهتاب فانوس انجمن بود
هر لاله‌رویی از شرم باغ بنفشه‌ای داشت — دیوار خانه‌هامان از شاخ نسترن بود
درها به روی مهمان آغوش می‌گشودند — لبخند مهربانی در چشم مرد و زن بود
آینه وقت دیدار چین بر جبین نمی‌زد — تا چشم کار می‌کرد گل بود و یاسمن بود

آویـزه‌ای ز دُرّ داشـت در گـوش نوجوانـان پیران قصّه‌گو را حرفی که در دهن بـود
با جویبار گفتم: کـو آن صـفای دیـرین؟ نالید و گفت: رفتم دیـدار در شـدن بـود
آه ای بهشـت رؤیـا، ای روزگـار طفلـی ما را پس از تو ایام جانکاه و دل‌شـکن بـود
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۵۲)

نوستالژی دوری از معشوق

نوستالژی دوری از معشوق، یکی از گونه‌های نوستالژی است که بیشتر شاعران به آن توجّه داشته‌اند. بی‌گمان بی‌وفایی معشوق و دوری او، دل هر عاشـقی را مـی‌رنجانـد؛ امّـا شاعران که طبع لطیفی دارند، این هجران و فراق را زیباتر به نمایش مـی‌گذارنـد. البتـه نباید از یاد بُرد که سیمای معشوق و شِکوه از هجران، چـه‌بسـا واقعـی نباشـد و مطـابق سنّت ادبی، تنها در ذهن شاعر جای داشته باشد.

بهزاد کرمانشاهی در شعری با ردیف «بی تو» از کتـاب «یادگـار مهـر»، زنـدگی بـدون معشوق را پر از درد و رنج و غم‌بار می‌شمارد. از این‌رو امیدوار است کـه سـرای او هرگـز خالی از معشوق نباشد؛ زیرا با حضور او شادی، چهره خـود را آشـکار مـی‌سـازد و بـدون حضور او، عناصر طبیعت و حتی اشیا با هم سر ستیز دارنـد و غـم بـر همـه‌جـا سـیطره می‌یابد، به‌گونه‌ای که زندگی معنا نمی‌یابد.

ای دلـم خانـهٔ غـم‌هـا بـی تـو هرگـز ایـن خانـه مبـادا بـی تـو
شـادی اینجـا ننمایـد دیـدار تـا نیایـد بـه بَـرِ مـا بـی تـو
گـل هـم از پنجـره دیـده‌سـت کـه غـم سـایه گسـترده بـه هـر جـا بـی تـو
دل اگـر چنـد شـود سـنگِ صـبور نـرود راه مـدارا بـی تـو...
همگنـان راسـت بـه مـا از سـر مهـر نظـر لطـف نـه، امّـا بـی تـو
ای از تـو روشـنی دیـده و دل مـی‌تـوان زیسـتن آیـا بـی تـو؟
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۷۱)

بهزاد در سرودهٔ دیگری که همین ردیف را برگزیده اسـت، دنیـای بـدون معشـوق را بی‌صفا می‌داند و باغ و بوستان را به سبب وجود محبوب خویش زیبا می‌پندارد. او مدّعی است که در مقابل طوفان‌های زندگی، استوار و سخت چون یک صـخره بـوده و همیشـه بی‌پناهان را یاری کرده است؛ امّا اکنون که از یار دور افتاده و غم هجران کشـیده، بسـانِ

«موجِ دریاگرد» شده است:

با دل من رنج تنهایی چه خواهد کرد بی‌تو ای به نایِ آشنایان ناله‌ها پر درد بی تو
صخره‌ای بودم ز طوفان بی‌پناهان را پناهی حالیا سرگشته‌ام چون موج دریاگرد بی تو
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۹۰)

او در سرودهٔ «با خیال تو» هم از دوری و البته بی‌خبری از معشوق، شکایت دارد. محبوبی که زمانی برای شاعر از جان عزیزتر بوده است، به‌یکباره از او دور می‌شود و اکنون ناگزیر است تنها خاطرات خوش گذشته را در ذهن مرور کند و با حسرت و اندوه از این فراق بنالد. او با خیالِ معشوق گفت‌وگو می‌کند و آرزویش این است که بتواند یک‌بار دیگر روی او را ببیند:

این تویی، مهربان من، که ز تو سال‌ها رفته است و بی‌خبرم
یاد می‌آیدت که از سرِ مهر خوانده بودی ز جان عزیزترم؟
... این تویی در کنار من آری با همان لطف و مهربانی‌ها
وین منم با اشاره سر و دست نزد تو گرم شعرخوانی‌ها
یاد داری که داده بودم نام شامگاهِ سه‌شنبه را شبِ تو
وان شبان دگر دو دیدهٔ من همه در انتظار تا شبِ تو
یاد داری که خواجهٔ شیراز رونق بزم سادهٔ ما بود
دفتر نغز و شعر دلکش او جام ما بود و بادهٔ ما بود
در چنان بزم شادمانی و شور غم و اندوه را مجال نبود
در و دیوار هم به دیدهٔ ما خالی از شوق و وجد و حال نبود
(همان: ۱۳۳-۱۳۶)

عشق و دلدادگی به عنوان مهم‌ترین عامل تحریک عواطفِ انسان معاصر، عامل دلتنگی و حسرت شاعران شده است. پرتو در غزل «فردای بی‌فردا» از دوریِ معشوق شِکوه می‌کند و امید ندارد که به وصال او نائل شود؛ به گونه‌ای که حتی آمدن معشوق به خواب خود را ناممکن می‌داند (کزازی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۵۲-۱۵۳):

دریغا آن بلند، آن سرو، آن بالا نمی‌آید دلم امیدواری می‌دهد، امّا نمی‌آید
پس از من شاید آید یا نیاید لیک می‌دانم که گر جان هم به لب آید، نمی‌آید

تو کز هر روزنی سر می‌کشی ای ماه سرگردان گـر او را یـافتی بپـرس: آیـا نمـی‌آیـد؟
کجا بر چشم من افتد که آن چشمی که من دانم خیالش هم به خواب نرگس شهلا نمی‌آیـد...
کجا «پرتو» توانم یافت آن رم‌کرده آهو را که چشمم را غباری هم ازین صحرا نمی‌آیـد
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۵۱)

پرتو در سرودهٔ زیر، از معشوق خود کـه همیشـه در سـفر اسـت و بـه دل او التفـاتی ندارد، گِله‌مند است. دیدگان عاشق پیوسته در هجران معشوق از اشک، تر می‌شود و این چشم‌انتظاری دیدار او، همچنان ادامه دارد:

گلـی دارم کـه دائـم در سـفر بـود ز هجـرانش مـدامم دیـده تـر بـود
اگـر پرسـید از حـالم، بگوییـد: که جان می‌داد و چشمانش بـه در بـود
(همان: ۲۰۳)

نوستالژی از دست دادن دوستان و مشاهیر و خویشان

یادکرد دوستان از دست رفته و یا دریغ برای درگذشـت مشـاهیر، نمـودی دیگـر از نوستالژی است که در سروده‌های شاعران کرمانشاهی قابل مشاهده است.

بهزاد کرمانشاهی که با «مهدی اخوان ثالث»، رفاقت دیرینـه داشـته و اخوانیـاتی هـم برای او سروده اسـت (بهـزاد کرمانشـاهی، ۱۳۹۱: ۸۶ و ۱۵۲-۱۵۴)، در سـوگ دوسـت شـاعر خویش، مرثیه‌ای سوزناک و تأثیرگذار گفته است.

هـیچ‌کـس بـا مـن نمـی‌گویـد چـرا؟ گُـل ازیـن صـحرا نمـی‌رویـد چـرا؟
بـاد را ایـن شـکوهٔ مرمـوز چیسـت؟ جـوی را ایـن نالـهٔ جـان‌سـوز چیسـت؟
از چـه رو شـد خانـهٔ غـم سـینه‌هـا؟ تیرگـی چـون یافتنـد آیینـه‌هـا؟
در فضـا موجیسـت از انـدوه و درد آفتـابش سـایه مانندسـت سـرد
همـدلان را ایـن پریشـانی چراسـت؟ جمـع را سـر در گریبـانی چراسـت؟
پُرسـم از هـر کـس خبـر زیـن مـاجرا پاسـخی سـر بسـته مـی‌گویـد مـرا

****

رفـت آن شـیرین قلنـدر زیـن سـرا وز جمـال زنـدگی فـرّ و بهـا
در پـی او کـاروانی شـد روان از سُـرورِ دل ز شـادی‌هـای جـان

بی حضورش ذوق و حال از دست رفت　　شور و مستی از دلِ سرمست رفت.....
«ارغنون» را ناله دردانگیز شد　　سوز سرمای «زمستان» تیز شد
«آخر شاهنامه» هرگز خوش نبود　　او برفت و ناخوشی‌ها در فزود
«این اوستا» ماند و زردشتِ مهین　　شد خرامان سوی زردشت آفرین
«از حیاط کوچهٔ زندان» تن　　رفت و شد در خانهٔ جانش وطن
«در کهن بُوم و بر» ما شیونیست　　کان فروغ انجمن در جمع نیست

(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۱۶۴-۱۶۸)

بهزاد در غم جهان‌پهلوان «غلامرضا تختی» نیز ناله سرداده و از پهلوانی و مردانگی او سخن گفته است؛ جهان‌پهلوانی که او را آفتاب درخشان شمرده یا سهراب دیگری که در خاک خفته است. مرگ او چنان است که همه در دوری او ناله سر می‌دهند و جامه بر تن می‌درند و شیون سر می‌دهند. دوست‌دارانش تمامی اسیر غم مرگ او شده‌اند.

دریغا که مِهرِ جهانتاب مُرد　　و زان در تن زندگی تاب مُرد
سرافراز سروی همه بار و برگ　　در این خشک‌سال تُنک آب مُرد
چه گویم به پرده درون کافتاب　　فرو مُرد یا شمع مهتاب مُرد
جهان پهلوان مُرد و بی او جهان　　خزانیست کش باغِ شاداب مُرد
دگر بار تهمینه سهراب زاد　　دریغا دگر باره سهراب مُرد
پیامی به شیران پرخاش‌جوی　　که آن شیر نستوه در غاب مُرد
ز نیزار گم شد هژبر ژیان　　نهنگ دلاور به غرقاب مُرد.....

****

... جهان‌پهلوانا چرا خفته‌ای؟　　در آن خاک تیره چرا خفته‌ای؟
مگر شیر گردونت آزرد جان　　که از نرّه‌شیران جدا خفته‌ای؟
جهان‌پهلوانا به بانگ بلند　　بخوانند یاران، هلا خفته‌ای

(همان: ۷۱ و ۷۷)

پرتو کرمانشاهی هم در غم از دست دادن خویشاوندان و دوستان شاعری که به دیار

باقی شتافته‌اند، مرثیه‌های سوزناک و اشعار نوستالژیکی سروده است. از جمله در سوگ پدرش، اسدالله نوبتی، اینگونه می‌سراید:

با داغ تو ای پدر به خون باید رفت　　چون لاله پیاله سرنگون باید رفت
آموخته بودی که چسان باید زیست　　حالا سخن این است که چون باید رفت

(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

او در رثای «غلامرضا کیوان سمیعی» (۱۲۹۲-۱۳۷۲خ.) که از محقّقان، پژوهشگران و شاعران نامی کرمانشاهی بود، سروده است:

گذشتی از سر این خاک کیوان　　چو گل رفتی گریبان‌چاک کیوان
چو شب آمد ز پشت پردهٔ اشک　　تو را دیدیم بر افلاک کیوان

(همان: ۱۹۹)

پرتو، مرثیهٔ زیبایی نیز در سوگ شاعر نامی کرمانشاهی، «محمّدحسین جلیلی» (۱۲۹۸-۱۳۵۸)، متخلّص به «بیدار» سروده و در این شعر، او را با صفاتی چون «یک قبیله دانش»، «بارور درخت»، «غمخوار شکستگان»، «ناخدای طوفان»، «بزرگوار چون کوهسار» و... توصیف کرده است:

دل بی تو بی‌شکیب است، جان داغدار بیدار　　ای آرمیده چونی در این مزار بیدار
برخیز تا من و تو در پای لاله و گل　　داد دلی بگیریم از این بهار بیدار
در دودمان دانش خود یک قبیله بودی　　از فضل و نظم و نثرت ایل و تبار بیدار
مانند چشمه عمری بغض تو در گلو بود　　بر خویش مویه کردی چون جویبار بیدار
...خود کوه درد بودی، لیک از بزرگواری　　بودی شکستگان را غمخوار و یار بیدار
ای ناخدای طوفان در موج‌ها چه دیدی　　کاین‌گونه می‌رمیدی از هر کنار بیدار
شعر تو حرف دردست با کس نمی‌توان گفت　　هر گوش را نزیبد این گوشوار بیدار
گر شعر خود به تنها سرمایهٔ بزرگیست　　حقّا تو را، نه در خور این افتخار بیدار
من کیستم که با من لطف تو بیکران بود　　ای از بزرگواری چون کوهسار بیدار
احوال آشنایان دانی که بی تو چونست　　از پا فتادگانی در انتظار بیدار

چندی به هم نشستیم در روزگار باری — یک چند هم بمانیم در یادگار بیدار
ای بس که تا بگردد این چرخ گوژ بر پشت — تا چون تویی برآید ازین دیار بیدار
از باغبانی تو گلزار طبع «پرتو» — آورده دامنی گل بهر نثار بیدار
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۲۲-۱۲۴)

شِکوه از تنگ‌دستی و فقر

بهزاد کرمانشاهی در سرودهٔ «اگر»، از تنگ‌دستی و فقر خود شِکوه می‌کند. او که دل به کسی بسته، می‌گوید: اگر یار من، بنا بر تقدیر روزگار از آنِ من شود، چگونه می‌توانم حداقل‌های زندگی را برایش مهیا کنم؟!

گرفتم که بازیگر روزگار — به بازیگری کرد از آنِ منش
به روز آن بتِ نازپرورده را — چه بر خوان نهم از در خوردنش؟
به شب چون کند رأی خواب، از کجا — یکی بستر آرم پی خفتنش؟
به گرمای تیر ار توان داشتن — همواره به یکتای پیراهنش
چه چاره کنم تا نیابد گزند — ز سرمای دی، پرنیانی تنش؟
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۳۶)

شاعر در شعر «درد من» نیز از تنگ‌دستی و تهی‌دستی گذشتهٔ خویش یاد می‌کند؛ زمانی که جرأت آن را نداشت دوستی را به خانهٔ خویش دعوت کند؛ زیرا خانهٔ او بسیار محقر و سفره‌اش از طعام خالی بود:

تا بود دردم این بود — کز دوستان کسی را
هرگز نبود راهی — یک دم به کلبهٔ ما

****

کان بام و در شکسته — با کس به مهربانی
از شرم وا نمی‌کرد — آغوش مهربانی

****

بس آشنا که پرسید — از من نشان خانه
من در خطا فکندم — او را به صد بهانه

****

آخـــــــر ســـــــرای ویـــــــران در خـــــــورد مهمـــــــان نیســـــــت
وانگـــــــه چگونـــــــه آیـــــــد بـــــر ســـــفره‌ای کـــــه نـــــان نیســـــت؟
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۵۲- ۱۵۳)

پرتو کرمانشاهی، مضمون یک شعر واحد را به تنگ‌دستی اختصاص نداده است؛ امّا در برخی از تصویرسازی‌ها و بیان مفاهیم، بـه تهیدسـتی خـویش اشـاره کـرده اسـت. از جمله:

دستش تهی‌ست چون ما از برگ و بار، امّـا صد نقش طرفه دارد در آسـتین شـکوفه
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۹۳)

در این بیت هم، خود را از باد، تهی‌دست‌تر دانسته است:

دســـــتم ای خـــــار بـــــدار از دامـــــن کـــــه مـــــن از بـــــاد تهـــــی‌دســـــت‌تـــــرم
(همان: ۱۷۷)

شِکوه از بی‌همدمی و تنهایی

غم تنهایی و بی‌همدمی در سروده‌های شاعران، به‌ویژه در زمانی که شرایط جامعه از نظر اجتماعی، سیاسی و اقتصادی چندان مناسب نیست، بیشتر نمایان می‌شود.

بهزاد کرمانشاهی در بسیاری از اشعارش، از نداشتن همدم و همنشین، نالیـده اسـت. او خود را همانند پرنده‌ای می‌بیند که دانه برایش دام شده و نغمهٔ او، شیون گشته است:

جـا مانـده‌ام ز قافلـهٔ همرهـان و کـس جـز بخـت نابکـار نپایـد بـه پـای مـن
آن طـایرم کـه دور ز دیـدار هـم‌زبـان شد دانه دام و نغمـهٔ مـن وای وای مـن
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۴۰)

شاعر در بیت‌های زیر هم از جدایی خویش از قافلهٔ یاران، احساس پشیمانی می‌کنـد و خود را چونان خوشه‌ای خشکیده از تاکِ انس و الفت دوستان می‌پندارد:

دور از بـرِ یـارانم و نزدیـک بـه گـورم چون خوشهٔ خوشیده که از تـاک جـدا بـود
اشـکم همـه در راه نـدامت رود امـروز کان رخ به عبث تافتنم از تـو خطـا بـود
(همان: ۴۰)

بهزاد دریغ می‌خورد که از یاران باصفای قدیم، کسی نمانده که او را از تنهایی برهاند و برای مدتی مونس وی باشد. او حتّی واهمهٔ آن دارد که روز مرگش فرابرسد و کسی نباشد که قطرهٔ اشکی در ماتمش بریزد:

بر سر بهزاد کس نماند ز یاران　　بو که ز تنهاییش دمی برهاند
چند صباحی گرش ز عمر نصیب است　　شهد وصالی به کام وی بچشاند
ور نسزد بیش این حیات عبث را　　قطرهٔ اشکی به ماتمش بفشاند

(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۱۰)

شاعر گاه با سایهٔ خویش گرم گفت‌وگو می‌شود؛ سایه‌ای که توان سخن گفتن ندارد و تنها به رنج و اندوه او گوش می‌سپارد و البته هرگز به او طعنه و تهمت نمی‌زند. گویا این سایه، سنگ صبوری است که شاعر، رازهای نگفتهٔ خویش را با او در میان می‌گذارد. امّا در پایان شعر، سبب محرم راز بودن سایه مشخص می‌شود. شاعر، غم‌خوار و مونسی شکیبا نداشته است که رازها و دردِ دل خویش را به او بگوید:

با تو ای سایه با تو می‌گویم　　آنچه ناگفتنی‌ست با دگران
قصّهٔ غصّه‌های رنج‌آمیز　　محنت دردهای بی‌درمان

****

... بیم خشمست و ریشخند اگر　　با کسی راز در میان ننهم
ور بنالم ز جور جبّاران　　برشمارند گونه‌گون گنهم

****

خنده سر می‌کنند چون بینند　　اشک آویخته به مژگانم
دیدهٔ خود نگر چه دریابد　　از غمی راه برده در جانم

(همان: ۲۱۹-۲۲۱)

پرتو کرمانشاهی نیز همین مضمون را بارها در اشعارش به کار برده و از تنهایی و بی‌معرفتی دوستان در حق خویش، گِله داشته است. در سرودهٔ ذیل، تأکید می‌کند که «یاران عهد دوستداران را از یاد برده‌اند» و «کسی جز غم سراغ سوگواران را نمی‌گیرد»:

چه گفت افسانه‌گوی زندگی در گوش یاران　　که یاران برده‌اند از یاد عهد دوستداران را

همای شادمانی را چه می‌جویی نشان ای دل　　کسی جز غم نمی‌گیرد سراغ سوگواران را

(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۱۳-۱۴)

پرتو در فراق یکی از دوستان، ناله از دل برمی‌آورد و شِکوه از دور ماندن از هم‌زبان خویش می‌کند. او هم‌چنان امیدوار است که آن یار سفر کرده، وی را از یاد نبرد:

دو برگ از سر شاخی سحر ز جنبش باد　　یکی به خاک و یکی در زلال جوی افتاد

مگر که نقشی از آیینه جدایی بود　　که کس جدا چو من از هم‌زبان خویش مباد

تو ای مسافر غمگین رودهای غریب　　به هر کجا که گذشتی مرا مبر از یاد

(همان: ۱۰۷)

شاعر در مثنوی زیر هم خود را چون مسعود سعد، اسیر زندان سیاهی و تنهایی می‌بیند. او از غوغای زندگی خسته شده و آنچنان به تنهایی خوی گرفته که «خودگریز» گشته است و حتّی سایه‌اش هم وی را همراهی نمی‌کند:

همچو مسعودم اسیر و بسته نای　　در حصار نای این ظلمت‌سرای

قلعهٔ من، این شب دلگیر من　　حلقه‌های لحظه‌ها، زنجیر من

بسته در زندان قید و بندها　　خسته از غوغای چون و چندها

در دل این ژرف‌شام دیرپای　　همچو شمعی اشک ریزم های های

آن‌چنانم خودگریز و بی‌پناه　　سایه‌ام با من نمی‌آید به راه

(همان: ۱۷۰)

شِکوه از پیری

فرارسیدن پیری و دوران کهنسالی همواره یکی از بن‌مایه‌های اندوه‌بار سروده‌های شاعران بوده است. در بخش «نوستالژی دوران کودکی و جوانی»، حسرت و دریغ شاعران بر دورهٔ جوانی از پیش چشم گذشت. اینک غم و اندوه آنان بر ناتوانی و فرتوتی دورهٔ پیری است.

بهزاد در کتاب «یادگار مهر»، پیری و محِنت آن را وصف می‌کند. پیری با دَمِ سرد خویش، بار و برگ درختِ قامت او را ریخته و اکنون چونان شاخهٔ خشکی در معرض باد، باران و تگرگ است. او زندگی منهای جوانی را مساوی با مرگ می‌داند:

پیـــری آمـــد وَز دمِ ســـردش بریخـــت　　از درخـــت قامـــتِ مـــن بـــار و بـــرگ
حالیـــا خشـــکیده شـــاخی لاغـــرم　　لطمـــه خـــوار بـــاد و بـــاران و تگـــرگ
راهـــیم در ســـنگلاخی بـــس مهیـــب　　مانـــده امّـــا بـــی‌نصـــیب از ســـازوبرگ
تـــا نپنـــداری کـــه پیـــران زنـــده‌انـــد　　بـــی جـــوانی زنـــدگی مرگســـت مـــرگ
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۱۱)

او در شعر «پیری» نیز ضمن یادکرد دوران جـوانی و توانـایی‌هـای از دسـت رفتـه، از رنج‌ها و زبونی دوران پیری گلایه دارد. وی در این بازار آشـفتهٔ پیـری، متـاعی ارزشـمند ندارد که خریداری داشته باشد. از جور پیری در چاه غم درافتاده و دیـدگانش آن فـروغ پیشین را ندارد. دریغا که توانی در بدن نـزارش نمانـده و پشـتش خمیـده شـده اسـت؛ سراپایش را درد فراگرفته و خواری و عجز به وی روی نهاده است:

مـــرا دیگـــر در ایـــن آشـــفته بـــازار　　متـــاعی نیســـت در خـــورد خریـــدار
... دل از جـــنس کهـــن بگریـــزد آری　　چـــو جـــنس نـــو پدیـــد آیـــد بـــه بـــازار
کهـن شـد سـال و مـن از جـور پیـری　　درافتـــادم بـــه چـــاه غـــم نگونســـار
جـــوان تـــا پیـــریش دامـــن نگیـــرد　　جـــوانی را ندانـــد قـــدر و مقـــدار
... جـوانی رفـت و بـر جـا مانـد از وی　　دریغـــــــایی روانکـــــــاه و دلازار
بـــه لـــب افســـوس پـــای مانـــده از راه　　بـــه دل انـــدوه دســـت رفتـــه از کـــار
دریـغ آن دیـدهٔ روشـن کـه مـی‌دیـد　　بـــه ره افتـــاده ســـوزن در شـــب تـــار
(همان: ۱۳۹-۱۴۴)

پرتو کرمانشاهی در آستانهٔ شصت سالگی، خود را همانند چنگی خمیده‌قامت می‌داند که شور و شادی در جانش مُرده است. دیگر هیچ‌چیز آن زیبـایی سـابق را نـدارد و تنهـا اندوه و حسرت است که در دلش جای گرفته است:

چنگی خمیده قامت در آسـتان شصـتم　　مُرده است شور و شادی در جان غم‌پرسـتم
بـر بـاد دادی آخـر ای زنـدگی غبـارم　　گر اینکه یک دو روزی بـر دامنـت نشسـتم
دل رفت و دلستان رفت، امید مُرد و ترسـم　　کاین جسم نیمه‌جان هم ماند به روی دسـتم
در گیرودار هستی دیبای جسـم و جـان را　　مانده‌ست پودوتاری از بس گسسـت و بسـتم

چون پیچکی که خشکد بـر داربسـت پـاییز از خاک پـا بریـدم، از بـاغ دل گسسـتم
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۷۰)

او در سروده‌ای دیگر، به سراغ خانهٔ زمان کودکی خویش می‌رود. همه‌چیز بـه همـان شکل سابق، باقی مانده است؛ امّا دریغا که خود پیر شده و پایمال زمان گشته است:

این در و دیوار و بام و خشت و گل و سنگ جملـه همانسـت لیـک مـن نـه همـانم
وای خـــدا را مـــرا از مـــن برهانیـــد گمشـده در خـویش و پایمـال زمـانم
(همان: ۱۴۱)

مرگ‌ستایی

تردیدی نیست که انسان‌ها با توجّه به شرایط و موقعیّتی که در آن قرار دارند و نیـز مطابق باور و بینش خاصّ خود، دیدگاهشان نسـبت بـه مفهـوم «مـرگ» متفـاوت اسـت. مرگ‌ستایی هرچند بیشتر در سروده‌هـای شـاعران عـارف و درون‌گـرا چشـمگیر اسـت، می‌توان نمونه‌هایی از آن را در سروده‌های معاصر نیز مشاهد کرد.

مفهوم مرگ‌ستایی در اشعار بهزاد کرمانشاهی، چندان نمـودی نـدارد. بـا ایـن حـال می‌توان سرودهٔ زیـر را -کـه شـاعر در آن «مرگـی نهـانی» و بـه دور از «مجلـس وعـظ و نوحه‌خوانی» را خواستار است- جلوه‌ای از مرگ‌ستایی به شمار آورد. او از این زنـدگی بـا عنوان «وادی حسرت» یاد می‌کند و دیگر اشتیاقی به ماندن در این تاریک‌سرای ندارد:

مرگـی ز همـه خلـق نهـانی خـواهم بی مجلس وعظ و نوحـه‌خـوانی خـواهم
در ظلمـت ایـن وادی حسـرت، بهـزاد نـه خضـر و نـه آب زنـدگانی خـواهم
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۲۳۳)

او در سرودهٔ «مرگ یا زندگی»، رنج و اندوه خود را از گرفتاری‌ها و مشـکلات زنـدگی بیان می‌دارد و سرانجام با زندگی درمی‌ستیزد. وی حیران از آن است کـه میـان مـرگ و زندگی، کدام‌یک را برگزیند:

با کس نگفتم همه عمر اینک تو را گویم ای دل کز بودنی چون نبودن سرگشته‌ای را چه حاصل؟
... بی دست و پایی گواهم که آلوده‌ای بی‌گناهم ویـن سرنوشـت تبـاهم بـاری گرانسـت بـر دل
هر می که خوش می‌نماید گر خود نصیب من آید در کام جانم فزاید تلخـی چـو زهـرِ هلاهـل

گر خوارم و گـر عزیـزم از خویشـتن در گُریـزم　　با زندگی می‌ستیزم چون شعله با شـمع محفـل
... بهزاد رازی که دانـی بـا مـن بگـو گـر تـوانی　　کز مرگ و از زندگانی دل بـا کدامسـت مایـل؟!
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۲۱۳-۲۱۴)

پرتو کرمانشاهی با نگاهی ژرف به مفهوم «مرگ» نگریسته و هرگـز از آن روی‌گـردان نبوده است. او در بسیاری از اشعارش به استقبال مرگ رفته و آن را نعمتـی دانسـته کـه می‌تواند شاعر را از این زندگی غم‌زده، رهایی بخشد:

ای مرگ صفای قدمت باد که وقتست　　مپسند به خـواری بکشـد، ننـگِ درنگـم
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۷۲)

پرتو در رباعی زیر هم مرگ را «سرمنزل آسایش و مقصود حیات» دانسته است:

یک عمـر دل آنچـه خواسـت نتوانسـتم　　ایـن‌گونـه وگرنـه در نمـی‌مانسـتم
سـرمنزل آسـایش و مقصـود حیـات　　ای مـرگ تـو بـودی و نمـی‌دانسـتم
(همان: ۱۹۳)

او بر آن است که «پشت دروازۀ مرگ» نشسته و حتّی آن را از زندگی بیشـتر دوسـت دارد:

زان پـیش کـه در دهنـد آوازۀ مـرگ　　مـاییم و نشسـته پشـت دروازۀ مـرگ
ای زنـدگی، ای افسـانۀ بـود و نبـود!　　مـی‌خواهمـت امّـا نـه بـه انـدازۀ مـرگ
(همان: ۱۹۴)

شاعر در توصیف بهترین شب‌های زندگی خود هم باز آرزوی مـرگ مـی‌کنـد و آن را گرامی می‌دارد:

شـب اسـت و ماهتـاب و مـاهرویی　　مـی و آواز و سـاز و پـای جـویی
چمن شاداب و گل بر شاخ و من مسـت　　بجـز مُـردن نمانـده آرزویـی
(همان: ۲۰۴)

نتیجه‌گیری

در اشعار بهزاد و پرتو کرمانشاهی، توجه بـه طبیعـت و عناصـر آن بسـیار چشـمگیر است. هر دو شاعر به طبیعت توجّه ویژه داشته‌اند و کوشیده‌اند زیبایی‌هـای آن را وصـف

کنند. این وصف تنها منحصر به ظاهر پدیده‌ها نیست، بلکه از عناصر طبیعت، معنای نمادینشان را نیز پیشِ چشم داشته‌اند.

نوستالژی و گونه‌های آن در اشعار هر دو سراینده، نمودی قابل توجّه دارد. با زبانی ساده و صمیمی از دوران کودکی، نوجوانی و جوانی خویش با دریغ و اندوه یاد کرده‌اند. بهزاد از بازی‌گوشی‌ها و شیطنت دوران مدرسه و از مهرورزی‌ها و دل‌سوزی‌های مادرش سخن به میان می‌آورد. پرتو نیز در چندین سروده (= خانهٔ خاطرات، جوانی، عکس خردسالی و...)، یاد ایام کودکی و جوانی را گرامی می‌دارد و با حسرت، خاطرات آن روزگاران را از نظر می‌گذراند و آن دوران از دست رفته را «بهشت رؤیا» می‌داند. نوستالژی دوری از معشوق هم در شعر آنان قابل مشاهده است. بهزاد بر آن است که اگر معشوق نباشد، دلش خانهٔ غم و اندوه می‌شود و زندگی را با وصال معشوق، زیبا می‌پندارد. بنابراین از فراق محبوب، زبان به شِکوه می‌گشاید. پرتو نیز بارها از دوریِ معشوق نالیده است و امید دارد این هجران پایان یابد و بتواند بار دیگر به وصال او دست یابد. بخش دیگری از نوستالژی، سوگ‌نامه و مرثیه‌هایی است که دو شاعر برای خویشاوندان، دوستان و مشاهیر عصر خود سروده‌اند. در این اشعار، اندوه خویش را از فقدان آن عزیزان بیان می‌دارند و از توانایی‌های آنان حسرت یاد می‌کنند.

شِکوه از تنگ‌دستی و فقر، در سروده‌های هر دو شاعر دیده می‌شود. به‌ویژه بهزاد پیوسته حسرت روزهایی را می‌خورد که دوستان راستین و گران‌قدری داشته، امّا آنچنان از نظر اقتصادی در تنگنا بوده است که نتوانسته چنان‌که باید، در مصاحبت آنان حق میزبانی را به جای آورد. غم تنهایی و نداشتن همدم نیز جلوهٔ دیگری از رمانتیسم فردی است که در سروده‌های آنان به چشم می‌آید. بی‌گمان در سال‌های سخت و ملال‌آور دهه‌های سی تا پنجاه که بیداد رژیم، نفس‌ها را در سینه حبس کرده و اوضاع جامعه از نظر اجتماعی و سیاسی چندان مناسب نبوده، این بی‌همدمی و احساس تنهایی، بیشتر خود را نمایان ساخته است.

فرارسیدن پیری و کاستی گرفتن نیروی تن، برای شاعران کرمانشاهی، اندوه‌بار و جان‌گزا بوده است. آنان بر دوران زرّین جوانی دریغ می‌خورند و از عجز و خواری دوران پیری می‌نالند. مرگ‌ستایی و به پیشواز مرگ رفتن، مؤلفهٔ دیگری است که شاعران بدان

پرداخته‌اند. زندگی چنان بر آنان سخت گرفته و امیدها را کم‌رنگ کرده که مرگ را بر اینگونه زیستن ترجیح داده‌اند. مرگ‌ستایی در اشعار پرتو، بیشتر از بهزاد کرمانشاهی نمود یافته است؛ تا جایی که پرتو بارها مرگ را ستوده و از آن به عنوان «سرمنزل آسایش و مقصود حیات» یاد کرده است.

منابع

انوشه، حسن (۱۳۷۶) فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

برقعی، سیّد محمّدباقر (۱۳۷۳) سخنوران نامی معاصر ایران، شش جلد، تهران، خرم.

بهزاد کرمانشاهی، یدالله (۱۳۸۷) یادگار مهر، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۹۱) گلی بی‌رنگ، تهران، مهرویستا.

کرمانشاهی، پرتو و علی‌اشرف نوبتی (۱۳۷۷) کوچه‌باغی‌ها، به کوشش محمّدعلی سلطانی، تهران، سها.

ثروت، منصور (۱۳۸۵) آشنایی با مکتب‌های ادبی، تهران، سخن.

جعفری، مسعود (۱۳۸۶) سیر رمانتیسم در ایران، تهران، مرکز.

حسینی آبباریکی، سیّد آرمان و سلما ساعدی (۱۳۹۸) «بررسی نوستالژی در اشعار یدالله بهزاد کرمانشاهی»، مجموعه مقالات پنجمین همایش ملّی پژوهش‌های نوین در حوزهٔ زبان و ادبیّات ایران، صص ۱-۱۳.

خاکپور، محمّد و میرجلیل اکرمی (۱۳۸۹) «رمانتیسم و مضامین آن در شعر فارسی»، کاوش‌نامه، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۲۵-۲۴۸.

رحیمی‌زنگنه، ابراهیم و ناصر گلستان‌فر (۱۳۹۴) بر بلندای بیستون: یادنامهٔ استاد بهزاد کرمانشاهی، تهران، معین.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹) نقد ادبی، دو جلد، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

سلیمی، علی و دیگران (۱۳۹۴) «بهزاد کرمانشاهی و بازتاب رخدادهای سیاسی و اجتماعی در شعر او»، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شمارهٔ سوم، تابستان، صص ۵۹-۷۱.

شاملو، سعید (۱۳۷۵) آسیب‌شناسی روانی، چاپ ششم، تهران، رشد.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) مکتب‌های ادبی، چاپ ششم، تهران، قطره.

کزازی، میرجلال‌الدین و دیگران (۱۳۹۵) «مقایسهٔ تطبیقی نوستالژی در اشعار پرتو کرمانشاهی و علی الفتی»، زیبایی‌شناسی ادبی، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲۸، صص ۱۴۵-۱۷۰.

محمّدپور، محمّدامین و علی‌اصغر باباصفری (۱۳۹۴) «بررسی ویژگی‌های محتوایی رمانتیسم در شعر هوشنگ ابتهاج»، مطالعات زبانی- بلاغی، سال ششم، شماره ۱۱، بهار و تابستان، صص ۱۲۱-۱۴۲.

هدایتی خوش‌کلام، منوچهر (۱۳۷۰) «به یاد اخوان ثالث: انتقادهای اخوان ثالث از منظومهٔ شهریار»، آینده، سال هفدهم، شمارهٔ ۱-۴، فروردین تا تیر، صص ۲۹۷-۳۰۴.

هیث، دانکن (۱۳۸۸) رمانتیسم: قدم اوّل، ترجمهٔ کامران سپهران، تهران، قطره.