

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و هفتم، تابستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی

سر دبیر: دکتر حسینعلی قبادی

ویراستار ادبی: وحید تقی نژاد

دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی /

مدیر نشریه: مریم بایه

دکتر محمد محمودی

صفحه آرا: مریم طاهری

مترجم: دکتر نجمه درّی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر محمدناصر ره یاب، استاد دانشگاه هرات

دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران

دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان

دکتر حاجی قولانیج، استاد دانشگاه آنکارا

دکتر سعید بزرگ ییکدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور

دکتر مهین پناهی، استاد دانشگاه الزهرا (س)

دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران

دکتر محمد تقوی، استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان

دکتر احمد تمیم داری، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر مجتبی منشی زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی (ره)

دکتر ناصر نیکویخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حکیمه دیران، استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان

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 زمینه انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامه همکاری امضاء کرده است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سوئلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه های دیگر نمایه می شود.

❖ نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان وحید نظری، شماره ۴۷
صندوق پستی ۱۳۱۶ - ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ - ۶۶۴۹۷۵۶۱ - ۶۶۴۹۲۱۲۹

نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com پایگاه اینترنتی: literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی

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 نویسندگان یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام و نشانی 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 پست الکترونیکی 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.
- چکیده 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 انگیزه 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 ارائه 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: شماره صفحه)؛ مانند (زرین کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوه 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 شیوه 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 گاهی در جنگ شرف ۳۱
- وحید برزگر قهفرخی/ اصغر رضاپوریان/ محمد حکیم آذر
- ✍ 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 سگری / استاد دانشگاه گیلان

دکتر حسینعلی قبادی / استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مهرداد اکبری گندمانی / دانشیار دانشگاه اراک

دکتر محمود بشیری / دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی

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 صلاحی مقدم / 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: ۱-۳۰

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، نه تنها عرصه بازتاب روح دلآوری، 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 همپایه مردان، ستودنی است. این درخشش و نقش‌آفرینی در عرصه‌های گوناگون از جمله بحران‌های پیچیده 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 زمینه 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 رشته 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 فی الامر» 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 کردانی و کارآمدی بانوان در شاهنامه، حضور پررنگ آنان در امور مهم سیاسی-اجتماعی، 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 «فر» آمده است، اما 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؛ سستیغ و نتیجه 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 برخوردار از فرزانی، بزرگ‌منشی و حتی دلیری، از جوهر زنانه به نحو سرشار نیز بهره‌مندند» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۱: ۱۱۳). اما 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). اسلامی‌ندوشن 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 مبدا 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، روشنگ 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 غسانی و نوشه عمه شاپور ذوالاکتاف، دختر مهرک نوشزاد، پوران دخت دختر خسرو پرویز ساسانی و... حضور برخی دیگر چون آذرخش، خیره‌کننده و اعجاب‌آور است، مانند: تهمینه، گردآفرید دختر گژدهم، همای چهارزاد 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 ملی ایران، بسیار تأثیرگذار و سرنوشت‌ساز است، مانند: فرانک مادر فریدون، سیندخت همسر مهرباب 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 بصری 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 ایلید هومر» و عباسی و قبادی (۱۳۸۹) در مقاله «مقایسه جایگاه زن در شاهنامه فردوسی با ایلید و اودیسه هومر»، جایگاه زنان در این دو اثر را به صورت مقایسه‌ای، نقد و تحلیل کرده‌اند. همچنین یزدانفر و شیرینی 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، ج ۱: 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، ج ۲: ۲۹۷)

- گلشهر، همسر پیران:

که او بود مه بانوی پهلوان ستوده زنی بود و روشن‌روان
(همان: ۳۰۲)

- جریره:

بدو گفت رای تو ای شیرزن درخشان کند دوده و انجمن
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۳: ۳۳)

- کتایون:

زنی بود گشتاسب را هوشمند خردمند و دانا و رایش بلند
(همان: ۱۸۳)

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

به رای و به داد از پدر درگذشت همه گیتی از دادش آباد گشت
به گیتی جز از داد و خوبی نخواست جهان را سراسر همی داشت راست
جهانی شده ایمن از داد اوی به گیتی نبودی جز از یاد اوی
نخستین که دیهیم بر سر نهاد جهان را به داد و دهش مژده داد
(همان، ج ۵: ۴۸۷-۴۸۸)

- دختر کید هندی:

ز دیدار و چهرش خرد بگذرد همی داستان را خرد پرورد
(همان: ۲۳)

- قیدافه:

زنی بود در اندلس شهریار خردمند و با لشکری بی‌شمار
(همان، ج ۶: ۵۱)

- مریم دختر قیصر روم:

یکی دخترش بود مریم به نام خردمند و با سنگ و با رای و کام
(همان، ج ۸: ۱۱۵)
همان نیز مریم زن هوشمند که بودی همیشه لبانش به پند
(همان: ۱۶۱)

- گردیه خواهر بهرام چوبین:

ز پاکي و از پارسايي زن که هم غم‌گسار است و هم رایزن
(همان: ۲۱۰)

ز مرد خردمند بیدارتر ز دستور داننده هشیارتر

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: ۲۱۳)

در شاهنامه کمتر داستانی است که در آن زن، نقشی نداشته باشد (اتحادیه، ۱۳۴۴، ج ۱: ۳۸-۴۸). تنوع و تعدد نقش آفرینی زن در شاهنامه به گونه‌ای است که تقریباً بیشتر نقش‌های زنانه 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 کردانی 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:

بدو گفت کاین کودک شیرخوار ز من روزگاری به زنه‌ار دار
پدروارش از مادر اندر پذیر وزین گاو غزش به پرور به شیر
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۶۳)

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

که اندیشه‌ای در دلم ایزدی فراز آمده است از ره بخردی
(همان)

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

ببرد سر و تاج ضحاک را سپارد کمر بند او خاک 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 دیــــن
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، ج ۱: 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 مهرباب بدهد، چون می‌داند که مهرباب 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 مهرباب 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، ج ۱: ۲۱۶)

و بدین‌گونه ذهن شوهر را برای شنیدن خبر آماده می‌سازد. «مهرباب، 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، ج ۱: 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، ج ۱: 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 بیایستش 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 بر ساخت کار اندر آمد 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 فرزاندگی 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 قابل‌تحسین، 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، ج ۱: 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 او
(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، کارآموده 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، ج ۱: 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، ج ۲: ۱۲۵)

تهمینه در کمال افتخار به وی پاسخ می‌دهد:

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، گزدهم، دختری دارد گردآفرید نام که به رزم سهراب می‌شتابد. «زن شاهنامه در هنگام نیاز و برای پاسداری از خاک کشورش، مستقیم در می‌پوشد و سوار بر اسب در میدان کارزار، برای دفع دشمن شرکت می‌جوید و چون شیری شریزه 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، ج ۲: 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 هیچ گونه 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، ج ۲: ۳۴۴)

فرنگیس پس از آنکه از تصمیم افراسیاب مطلع می شود، بی درنگ نزد پدر می شتابد و هوشمندانه وی را از این کار و پیامدهای آن برحذر می دارد.

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- کتابیون

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

یکی بود مهتر کتابیون به نام خردمند و روشن دل و شادکام
(همان، ج ۵: ۲۰)

چون کتابیون به سن ازدواج می رسد، مطابق رسم قیصر، انجمنی از بزرگان و فرزندان تشکیل می دهد و خواستگاران فراهم می آیند تا کتابیون، همسر خویش را برگزیند. که البته هیچ کدام پسند وی نمی افتد. البته در مجلس دیگری که کهتران و فروتران گرد هم آمده اند، چشم کتابیون به گشتاسب می افتد و تصمیمش را می گیرد. قیصر از انتخاب دختر، ناخشنود و خشمناک است که با پایمردی اسقف، ماجرا ختم به خیر می شود. گشتاسب به کتابیون می گوید که چرا از میان این همه خواستگار، فرد غریبی را برگزیدی! جواب کتابیون 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 دلاوری های گشتاسب و کشتن گرگ و اژدها، انتخاب کتابیون را تحسین می کند و فراوان او را می ستاید و این بیانگر خردمندی و تیزهوشی کتابیون است.

کتابیون در ماجرای رستم و اسفندیار نیز به رغم گفتار تند و تلخ وی برای دومین بار از

سر دلسوزی، پسر را بسیار نصیحت می‌کند.

ز بهمن شنیدم که از گلستان همی رفت خواهی به زابلستان
بیندی همی رستم زال را خداوند شمشیر و کوپال را
ز گیتی همی پند مادر نیوش به تدبیر مشتاب و بر بد مکوش
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۵: 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 نژاد
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 تورااست بزرگی و شاهی و بختش تورااست
(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 ایرانی تبارش می‌سپارد.

زن قیصر آن خانه را در بست 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، ج ۶: 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 چاره 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
یکی جشن باشد به روم اندرون
چو کدبانوی شهر بیرون شود
شود جای خالی و من چاره‌ای
شوند این بزرگان سوی جشنگاه
که مرد و زن و کودک آید برون
بدان جشن خرم به هامون شود
بسازم ترسّم ز پتیاره‌ای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۳۰۶)

و سحرگاه بی‌پاکانه نقشه خود را اجرا می‌کند:
چو ایوان خالی به چنگ آمدش
دل شیر و چنگ پلنگ آمدش
دو اسب گرانماه ز آخر 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 خسرو پرویز، 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
نجم‌ستم همیشه جز از راستی
بزرگان که بودند در پیش شاه
که چون او زنی نیست اندر جهان
به هر کار پشت دلیران بدم
ز من دور بد کثری و کاستی
ز شیرین به خوبی نمودند راه
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
که ای نامور بانوی بانوان
همانا ز هنگام هوشنگ باز
که یارد سخن گفتن از تو به بد
زبان پاسخش را بیاراستند
سخنگوی و دانای روشن روان
چو تو نیز نشست بر تخت ناز
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 بر ساز کار (فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: 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 غسانی 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 غسانی 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 بیایی، نگار آن تست (همان: ۲۹۵)

در ادامه ماجرا، مالکه با زیرکی از ساقی می‌خواهد که امشب به طایر، می‌ناب و پیایی بدهد.

برفتند یکسر سوی خوابگاه پرستندگان را بفرمود ماه
که تا کس نگوید سخن جز به راز نهانی در دز گشادند باز
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۲۹۷)

و شاپور با تدبیر و تیزهوشی مالکه، دژ را تسخیر می‌کند و غسانیان به اسارت در می‌آیند.

۱۱- گلنار

یکی از بانوان بسیار کاردان و بی‌باک شاهنامه، کنیزکی است گلنار نام که گنجور اردوان اشکانی است. گلنار روزی به بام برمی‌آید و چهره خندان اردشیر - که آخر سالار اردوان است - را می‌بیند و به وی دل می‌بازد:

چنان بُد که روزی برآمد به بام دلش گشت از آن خرمی شادکام
نگه کرد خندان لب اردشیر جوان بر دل ماه شد جای گیر
به گستاخی از باره آمد فرود همی داد نیکی دهش را درود
(همان، ج ۸: ۱۴۸)

اردوان که در جست‌وجوی طالع اردشیر است، منجمان را نزد گنجور خویش می‌فرستد. گلنار چون متوجه نژاد شاهانه اردشیر و طالع درخشان وی می‌گردد، در نهایت کاردانی و در فرصت مناسب، نقشه گریز با اردشیر را فراهم می‌کند. ماجراهایی از این دست نشان می‌دهد که زنان شاهنامه علاوه بر وفاداری، گستاخی و دلاویزی از ذکاوت و هوشمندی بی‌نظیری برخوردارند.

۱۲- قیدافه

به روایت شاهنامه، قیدافه، «زنی بود در اندلس شهریار - خردمند و با لشکری هوشیار» (همان، ج ۶: ۵۱). قیدافه در کاردانی و درایت و سیاست، یگانه روزگار است. چون آگاهی می‌یابد که اسکندر «ز جدّه سوی مصر بنهاد روی» و به‌زودی به اندلس خواهد آمد، نگارگر چرب‌دستی را مأموریت می‌دهد تا به مصر برود و تصویر روشن و مشخصی از اسکندر ترسیم نماید.

اسکندر از «قیطون» پادشاه مصر درباره قیدافه پرس‌وجو می‌کند. «قیطون» ضمن توصیف پادشاهی قیدافه می‌گوید:

ز گنج و بزرگی و شایستگی از آهستگی هم ز بایستگی
به رای و به گفتار و نیکی گمان نبینی همانند او در جهان
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: ۵۲)

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

نیشند پس نامه‌ای بر حریر ز شیر اوژن اسکندر شهرگیر
به نزدیک قیدافه هوشمند شده نام او در بزرگی بلند
(همان، ج ۶: ۵۲)

قیدافه در پاسخ به نامه اسکندر که به وی گفته بود از دارا و فور هندی درس بگیرد که چه بر سرشان آورده است، سخت برمی‌آشوبد و ضمن جواب‌های درشت در پایان نامه می‌نویسد:

تو چندین چه رانی سخن بر گزاف ز دارا شدستی خداوند لاف
(همان، ج ۴: ۵۴)

معمولاً قهرمانان با بهره‌گیری از رایزنی است که بن‌بست‌ها را می‌شکنند و بر سر دوراهی و چندراهی، به گزینش راه توفیق می‌یابند (سرامی، ۱۳۸۳: ۳۳۹).

اسکندر پس از دریافت نامه قیدافه به اندلس لشکرکشی می‌کند و در مسیر به قلمرو پادشاهی به نام «قیران» وارد می‌شود که پسر قیدافه، «قیدروش» داماد اوست و به واسطه قیدافه، بسیار ارجمند و گرامی است و از قضا در کشاکش جنگ، جوانی به نام «شهرگیر»، قیدروش و همسرش را به اسارت گرفته که اسکندر وی را می‌شناسد. «اسکندر، یک نمایش ظاهری ترتیب می‌دهد که در مجلسی قرار باشد به فرمان او قیدروش را بکشند. ولی وزیر که بی‌طقون نام داشته و به جای اسکندر نشسته، واسطه شود و از خون او درگذرد، و بعد از این نمایش، به عنوان سفیر، خود اسکندر عازم دربار قیدافه شود» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۹: ۳۶۸).

در ادامه ماجرا، اسکندر دستور می‌دهد که وی را «بی‌طقون» خطاب کنند. تدابیر، چاره‌گری‌ها و درایت اسکندر و قیدافه، فوق‌العاده آموزنده و اعجاب‌آور است. چون به دربار می‌رسند، «قیدروش» آنچه اتفاق افتاده را برای مادر توضیح می‌دهد و به روشنی

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 میسای دست

(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۶۰)

چون تصویر اسکندر را با وی تطبیق می‌کند، با زیرکی درمی‌یابد که فرستاده، خود

اسکندر است، اما 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 رخسان لاژورد

(همان: ۶۲)

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

بدو گفت قیدافه کز داوری لب‌ت را بپرداز کاس‌سکندری

(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 نینم همی گفت و گوی تو راست

کجا آورد دانش تو بها که آیی چنین در دم ازدها

بدوزی به روز جوانی کفن فرستاده‌ای سازی از خویشتن

(همان: ۶۳)

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

کزین پس نیایی به پیغمبری ترا خاک داند که اسکندری
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۶۳)

و از اسکندر عهد و پیمان می‌گیرد که به فرزندان وی گزندی نرساند و گوشزد می‌کند که یکی از پسرانم (طینوش)، بسیار سبکسر و داماد (فور) هندی است و چندان 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 با حضور 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. اما اسکندر «به قیدافه گفت بهتر است او را بازخوانی و دلجویی نمایی. قیدافه پسر را احضار کرد و استمالت نمود» (همان، ۱۳۷۸: ۲۰). سپس زیرکانه دست طینوش را می‌گیرد و تعهد می‌کند که در فرصت مناسب، دست اسکندر را در دست وی بگذارد.

اگر دست او من بگیرم به دست به دست تو آرم به جای نشست
بر آن سان که با او نباشد سپاه نه شمشیر بینی، نه تخت و کلاه
(همان: ۶۶)

حضور قیدافه در داستان اسکندر، رنگ و بوی خاصی به داستان می‌دهد و نقش او تا آنجا مؤثر است که بزرگی و اقتدار اسکندر را در نظر مخاطب کاهش می‌دهد. همه اقدامات این زن از دوراندیشی و هوشمندی او سخن می‌گوید. دستور کشیدن تصویر اسکندر، خلوت کردن با اسکندر و راضی کردن و قول گرفتن از او و نیز اعتماد نکردن 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 ذلت نکند و با قدرت در برابر او بایستد و او را از تصمیمش منصرف کند (علینقی، ۱۳۹۰: ۵۹-۸۱).

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

چو قیدافه گفت سکندر شنید به چشم دلش چاره او بدید
بخندید از آن چاره در زیر لب دو رخ را نهان کرد زیر قصب
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: 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، ج ۶: 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 خسرو پرویز به تخت سلطنت با بزرگان و فرزندان 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 گفت برادر شنید برآشفتم و از کین دلش بردمید
بدان انجمن شد سری پر سخن زوان پر ز گفتارهای کهن
(همان، ج ۷: ۵۹۶)

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

مکن از را بر خرد پادشا که دانا نخواند تو را پارسا
اگر من زنم، پند مردان دهم به بسیار سال از برادر کهام
مده کار کرد نیاکان به باد مبادا که پند من آیدت یاد
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۶۰۴)

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

یلان سینه گفت ای گران‌مایه زن تو بر انجمن رای شاهان مزن
که هر مز بدین چنگه بگذرد ز تخت مهی پهلوان برخورد
(همان: ۶۰۵)

گردیه هوشمند به وی پاسخ می‌دهد:

بدو گردیه گفت: دیو سیاه همی دام سازد شما را به راه
مکن بر تن و جان ما بر ستم همی از تو بینم همه باد و دم
بگفت این و گریان سوی خانه شد به دل با برادر چو بیگانه شد
همی گفت هر کس که این پاک زن سخن‌گوی روشن‌دل و رای‌زن
تو گویی که گفتارش از دفتر است به دانش ز جاماست نامی‌تر است
(همان: ۶۰۶-۶۰۷)

بهرام چوبینه که دختر خاقان را به زنی گرفته است، پس از رایزنی با خاقان چین با هم می‌سازند که بنیاد خسرو براندازند. خسرو پرویز که متوجه دسیسه شده، خردا برزین را برای چاره‌گری به دربار خاقان می‌فرستد. خردا پس از اینکه از خاقان ناامید می‌شود، چاره کار را در رفتن به نزد خاتون می‌بیند و به عنوان پزشک، دختر خاقان را مداوا می‌نماید. پس از مدتی خردا برزین به خاتون، همسر خاقان ابراز می‌دارد که کسان و نزدیکان من در بند هستند و این گره با نامه‌ای که به مهر خاقان مزین باشد، گشوده می‌شود. خاتون می‌پذیرد و خردا برزین‌مهر را به وی می‌دهد تا زمانی که خاقان در حالت مستی خوابیده، نقشه را اجرا کند. پس از آن خردا برزین، «قلون» پیر را با وعده‌های فریبنده و به عنوان رسول دختر خاقان نزد بهرام می‌فرستد تا با نیرنگ، دشنه در پهلوی وی فرو کند. گردیه در همه امور، ممتاز و یگانه است. وی قبل از کشته شدن بهرام، بسیار برادر را نصیحت می‌کند، اما رایزنی‌های خردمندانه وی، سودمند واقع

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 رای زن
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: 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)، پرهیز زن (ص ۲۳۱ ب ۳۰۴۶)، زن نیکخوی (ص ۲۳۸ ب ۳۱۲۴)، گرانبایه 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 یلان 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 او را بر آتش نهاد همه چیز او را 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

همه راستی و همه مردمی سرشتت فزونی و دور از کمی
ز کار تو اندیشه کردم دراز نشسته خرد با دل من به راز
به از تو ندیدم کسی کدخدای بیارای ایوان مارا به رای
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸، ۲۰۹)

پاسخ گردیه شیردل و دوراندیش به برادر خاقان فوق‌العاده خردمندانه است:
کنون دوده را سر به سر شیون است نه هنگامه این سخن گفتن است
چو سوگ چنان مهتر آید بسر ز فرمان خاقان نباشد گذر
مرا خود به ایران شدن روی نیست زن پاک را بهتر از شوی نیست
اگر من بدین زودی آیم به راه چه گوید مرا آن خردمند شاه
(همان: ۲۱۱)

و سپس با بزرگان به رایزنی می‌پردازد:
وزان پس جوان و خردمند زن به آرام بنشست با رای زن
(همان: ۲۱۲)

و تدبیر می‌کند که به ترکان بتازند و به بزرگان گوشزد می‌کند که:
به گردوی من نامه‌ای کرده‌ام هم از پیش تیمار این خورده‌ام
که بر شاه پیدا کند کار ما بگوید بدو رنج و تیمار ما
(همان)

کاردانی و هوشمندی گردیه فوق‌العاده است؛ از یکسو پاسخ برادر خاقان را به نرمی می‌گزارد و از سوی دیگر نامه‌ای به برادر خود، گردوی روانه می‌کند تا خسرو پرویز را در جریان بگذارد. پس از شکست ترکان، خاقان چین به فرماندهی پهلوانی تَبَرگ نام درصدد جبران شکست برمی‌آید که مجدداً گردیه سپاهیان دشمن را درهم می‌شکند. در همین گیرودار، خسرو پرویز درصدد انتقام خون پدر از دایی‌های خود بندوی و گسته‌هم برمی‌آید. خسرو دستور می‌دهد دست و پای بندوی را بریده، او را به قتل برسانند و کسی را به رسولی نزد گسته‌هم در خراسان می‌فرستد و وی را به دربار فرامی‌خواند. گسته‌هم که نقشه خسرو را خوانده، به سمت گرگان حرکت می‌کند و در چندین جای، لشکریان خسرو پرویز را تارومار می‌کند تا به سپاه گردیه برخورد می‌کند و از یلان سینه می‌خواهد که از گردیه برایش خواستگاری نماید:

یلان سینه با گردیه گفت زن
 ز خاقان کرانه گزیدی سزید
 به گیتی ترا دیده‌ام رای زن
 که رای تو آزادگان را گزید
 تو انگر سپهبد یلی با سپاه
 از او تخمه مانده ویران بود
 دلاور گوی بود فرخ‌نژاد
 یلان سینه او را به گسته‌م داد
 (فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: ۲۲۳)

در سوی دیگر ماجرا گردوی، برادر گردویه و خسرو پرویز 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
 که گسته‌م را زیر سنگ آوری
 کزان کم شود زشت پتیاره‌ای
 دل و خانه ما به چنگ آوری
 (همان: ۲۲۴-۲۲۵)

گردوی پیشنهاد می‌کند که:
 یکی رقعہ خواهم برو مهر شاه
 بخوام فرستم زن خویش را
 که چونین سخن نیست جز کار زن
 همان خط او چون درخشنده ماه
 کنم دور از این در، بداندیش را
 به‌ویژه زنی کو بود رایزن
 (همان: ۲۲۵)

گردویه چون نامه شاه را می‌خواند:
 بخواند خط شاه بر پنج تن
 چو بگشاد لب، زود پیمان ببست
 همان پنج تن را بر خویش خواند
 چو شب تیره شد روشنایی بکشت
 از این پنج تن نیز یار آمدند
 نهان داشت زان نامدار انجمن
 گرفت آن زمان دست ایشان به دست
 به نزدیکی خوابگاه برنشاند
 لب شوی بگرفت ناگه به مش
 به بالین آن نامدار آمدند
 (همان: ۲۲۷)

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

گردیده طی نامه‌ای چند و چون ماجرا را به برادر خود گردوی گزارش می نماید و خسرو پرویز وی را به دربار فرا می خواند و:

بر آیین آن دین مر او را بخواست بپذرفت و با جان همی داشت راست
(فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۸: ۲۳۰)

در دوره تاریخی شاهنامه، گردیده واقعاً زن خردمند و بی نظیری 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 بی باک در از میان برداشتن گسته‌م و در عین حال بسیار رقیق‌القلب و مهربان که از خسرو می خواهد اهالی ری را بر وی ببخشد.

به من بخش ری را خرد یاد کن دل غمگنان از غم آزاد کن
(همان: ۲۳۸)

نتیجه گیری

شاهنامه علاوه بر اینکه در عرصه های رزم و بزم، شاهکاری بی نظیر است، در زمینه تعلیمات اخلاقی و تربیتی، راه و رسم مملکت داری، آیین نوع دوستی، زندگی فردی و اجتماعی و محافل رایزنی و چاره گیری نیز اثری جاودانه است. داده ها نشان می دهد که هوشمندی زن در شاهنامه علاوه بر نقش ویژه مادر، همسر و معشوقه، در شکل دهی و ساختار قدرت سیاسی و مهمات مملکت داری و نیز تعامل و توازن مؤلفه های رشد و ثبات و یا زوال سلسله های پادشاهی نیز نقش بسزایی داشته است. در شاهنامه فردوسی، ابیات فراوانی از خردمندی، دوراندیشی، رایزنی و مسئولیت پذیری زنان ایرانی به چشم می خورد که معرف مقام و موقعیت ممتاز آنان در سیر تاریخ و تمدن قوم ایرانی است.

از صفات برجسته بانوان در شاهنامه می توان به خردمندی، پاکی و پارسایی، شرمناکی و دلاویزی، بی باکی و دلاوری، کاردانی و چاره گری، هنرمندی و زبان آوری و به ویژه 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 صحنه های ملی، یگانه اند و بر روند داستان های 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 صحنه های مخاطره آمیز، 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 اول 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 ایللیاد»، 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 گذار تاریخ، چاپ سوم، تهران، علم.

بضاری، 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 خاستگاه‌های 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 ایللیاد و اودیسه هومر»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، 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) مزدآپرستی 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: ۳۱-۴۸

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵

نوع مقاله: پژوهشی

اشعار نویافته از قاسم کاهی در جنگ شرف

* وحید برزگر قهفرخی

** اصغر رضاپوریان

*** محمد حکیم‌آذر

چکیده

جنگ 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 عمده این جنگ 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؛ شعری که بیشتر یا در شبه‌قاره هند ساکن بوده‌اند یا به آن بلاد سفر کرده‌اند. از جمله شعری که شعرشان در این جنگ 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 ارائه مقدمه‌ای کوتاه، پیشینه‌ای از پژوهش‌های مشابه صورت گرفته خواهیم آورد. در ادامه به زندگی و احوال آثار کاهی خواهیم پرداخت و در پایان ضمن ارائه هجده غزل نویافته و بررسی مختصری درباره 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 دربردارنده 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 جنگ‌ها هستند.

جنگ‌ها، مجموعه‌های ارزشمندی هستند که اشعار شعرای مختلف را در دل خود گنجانده‌اند. واژه جنگ و سفینه در متون کهن به یک معنا به کار رفته‌اند اما واژه سفینه کاربرد قدیمی‌تری به نسبت جنگ دارد. «کاربرد واژه جنگ پس از جایگیری مغولان در ایران -به‌ویژه پس از سده نهم هجری- رواج پیدا کرد. چنان‌که برخی از نویسندگان اشاره کرده‌اند، واژه جنگ (جونک) به‌نوعی کشتی بادبانی مربوط به آسیای جنوب شرقی اطلاق می‌شد؛ بنابراین مشخص است که دقیقاً همان معنای واژه 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، واژه 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، واژه 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 نوشته‌های فارسی واژه 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 و اندرین 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 هر ساله 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 شماره 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 نیمه دوم قرن دهم نزدیک‌تر می‌نماید. شاید یکی از دلایلی که درباره این تاریخ اشتباه صورت گرفته است متنی باشد که در صفحه اول نسخه نوشته شده 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. از آنجایی که یکی از محاسن جنگ‌ها معرفی برخی شاعران ناشناخته و ارائه شعر ایشان است، این نسخه نیز از این منظر حائز اهمیت است، چراکه در آن به جز شاعران مطرحی همچون نظامی، انوری، سعدی، حافظ و امیر خسرو، چیزی نزدیک به صد شاعر قرن نهم و دهم معرفی شده است. نکته جالب این است که از برخی از آنها حتی نامی هم در تذکره‌ها نیافتیم، شعرائی همچون: مقید بیک، جوهرخان و وصالی کولایی. بیشتر شاعرانی که شعرشان در این مجموعه آمده شعرائی هستند که در ایران شرقی آن زمان و شبه‌قاره هند می‌زیسته‌اند. شعرائی 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 شعرائی که در این نسخه مورد توجه کاتب بوده و سی‌ویک غزل از وی آورده، قاسم کاهی است. کاهی شاعر خوش‌ذوقی است که در دربار

اکبر شاه گورکانی جایگاه ویژه‌ای داشته است. هنگام تصحیح و مقابله 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 نویافته وی به حساب می‌آیند. هرچه پیش‌تر رفتیم بیشتر لزوم این تحقیق بر ما محرز شد، چراکه با ارائه این اشعار نویافته زمینه 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 شیوه جدید پرسابقه نیست؛ اما شیوه 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 سلیقه خود این کار را انجام خواهم داد، لذا اشعاری را که جایی دیده یا شنیده و موردپسند خود و جامعه 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 مقاله اشعار نویافته شاعران قدیم کرمان در سفینه سعد الهی نوشته مهرداد چترایی، که در مجله

آیینۀ میراث شماره ۵۳ به چاپ رسیده است اشاره کرد. همچنین اشعار نویافته کمال اسماعیل نوشته محمد رضا ضیا، از نمونه‌های دیگری است در این زمینه که در شماره ۱، دوره دهم مجله آیینۀ میراث به چاپ رسیده است.

فراوانی مقالاتی که با این موضوع به رشته تحریر درآمده است گواه اهمیت این موضوع برای محققین و مخاطبین است. در سال‌های اخیر پژوهش‌های خوبی درباره قاسم کاهی صورت گرفته است که از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله‌ای از هادی حسن با عنوان قاسم کاهی اشاره کرد که در سال ۱۳۳۴ در مجله آریانا شماره ۱۲ به چاپ رسیده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان معرفی نسخه خطی منظومۀ گل‌افشان اثر کاهی کابلی را محمد رضا عبدی و دیگران در شماره ۳۶ فصلنامۀ مطالعات شبه‌قاره به چاپ رسانده‌اند که برگرفته از رساله دکتری با همین موضوع است. ادیب برومند نیز مقاله‌ای با عنوان شاعران دوره صفوی: ابوالقاسم کاهی در مجله وحید شماره ۱۸ به چاپ رسانده است که جزو پیشینۀ این تحقیق به حساب 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 صدیق خان، تذکره حسینی اثر میرحسین دوست سنبهلی، ریحانه‌الادب اثر محمدعلی مدرس تبریزی، ریاض‌العارفین اثر رضاقلی خان هدایت، تذکره نفایس‌المآثر اثر میرعلاءالدوله کامی قزوینی و کتبی از این دست اشاره کرد.

بحث و بررسی

زندگی، آثار و احوال کاهی

درباره زندگی و آثار و احوال قاسم کاهی در برخی از مجلات و در مقدمۀ آثاری که از وی تصحیح شده و به چاپ رسیده است توضیحات مفصلی ارائه شده است. استاد دانشگاه علیگره هند آقای هادی حسن در این باره مطالبی در شماره ۸ مارس ۱۹۵۵ نمره یک مجله روابط فرهنگی هند و ایران نشر دهلی جدید نوشته و هم در مقدمۀ 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 تحت عنوان جداگانه به اسم، نسب، شهرت ادبی وفات و مزار شاعر و آثار و اشعار وی نکات مفیدی ارائه کرده است، که در مجله کابل سال اول شماره سوم صفحه ۱ تا ۷ و شماره دوم صفحه 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

سید نجم‌الدین 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 به صراحت 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 فهرس التواریخ و اعتماد السلطنه در تاریخ ناصری سال ۹۸۷ هجری ذکر کرده‌اند (اعتماد السلطنه، 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 مقدمه 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 نویسنده هفت اقلیم، تاریخ

۱. در مجله آریانا برای نام پدید آوردندگان فقط حرف میم نوشته شده و نام پدید آوردندگان 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 دوره 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 قتل عام 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 دروازه 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 باقی‌مانده او بسیار اندک است. شاعری که در پانزده‌سالگی با جامی دیدار داشته و به روایتی صدویست سال عمر کرده حداقل صدسال فرصت شعر گفتن داشته و آنچه از او بر جای مانده است به احتمال قوی همه 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 منحصر به فرد در هند در سال ۱۳۷۵ هجری (۱۳۳۴ ه.ش) به چاپ رسانده است. وی اشعار متفرقه‌ای که از کاهی به دست 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 تصحیح‌شده هادی حسن آن را چاپ کرده و با تصفح در چند سفینه خطی چند بیت دیگر از آثار کاهی یافته و به آن افزوده است (کرمی، ۱۳۶۶: الف). کرمی در مقدمه 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 نشان‌دهنده فراوانی اشعار کاهی است که بخش عمده‌ای از آن در دست نیست.

۲. مثنوی «گل افشان»: 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 کتابخانه اصفهان و تصحیح آن توسط محمدرضا عبدی، محمدامیر مشهدی و عبدالله واثق عباسی این اثر کاهی هم در دسترس قرار گرفت (عبدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۱) مصححان این نسخه مقاله‌ای نیز با عنوان معرفی نسخه خطی منظومه «گل افشان» اثر کاهی کابلی در مجله دو فصلنامه مطالعات شبه‌قاره 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 حدیقه سنایی داشت و برای هر قسم از معما مثالی بر همان وزن آورده و در منظومه گنج‌انیده است» (صفا، ۱۳۸۶ ج ۵، ب ۲: ۷۵۸). این مجموعه در کتاب قند پارسی به کوشش نذیر احمد به چاپ رسیده است و یکی از هجده مقاله 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 مفتاح‌الابواب (عبدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۸۱).

ماده‌تاریخ‌هایی که گاهی سروده است

یکی از مباحثی که در میان شعرای عصر صفوی مورد توجه بوده است و شاید نوعی قدرت‌نمایی شاعران به حساب می‌آمده سرودن ماده‌تاریخ‌های متفاوت بوده است. در میان شاعران این دوره قاسم گاهی ید طولایی در این زمینه داشته است و ماده‌تاریخ‌های مختلفی در برخی از آثار از وی موجود است. در تاریخ راقم چنین آمده: «فضلا در فوت همایون میرزا تاریخ‌ها نوشتند از آن جمله مولانا قاسم گاهی که از ظرفای هندوستان است در تاریخ طوطی ناطقه‌اش به این ابیات شیرین شکوفا گردید:

تاریخ

همایون پادشاه ملک معنی	ندارد کس چو او شاهنشهی یاد
ز بام قصر چون افتاد ناگاه	وز آن عمر عزیزش رفت بر باد
بنای دولتش چون یافت رایت	اساس عمرش از انجام افتاد
جهان تاریک شد در چشم مردم	خلل در کار خاص و عام افتاد
پی تاریخ او گاهی رقم زد	«همایون پادشاه از بام افتاد»

(راقم سمرقندی، بی تا: ۳۲۱)

همچنین در منتخب‌التواریخ اشاره‌ای به قطعه‌ای در ماده‌تاریخ فوت غزالی مشهدی شده است (ر. ک. بدایونی، ۱۳۷۹، ج ۳: ۱۲۲). مؤلف تاریخ عالم‌آرای عباسی در زوال سه پادشاه هند و قطعه‌ای که گاهی در این باره سروده می‌نویسد: «...مولانا قاسم گاهی زوال خسروان تاریخ یافته را در سلک نظم آورده بود. قطعه:

سه خسرو را قران آمد به یک سال	که هند از عدلشان دارالامان بود
ز من تاریخ فوت این سه خسرو	چه می‌پرسی زوال خسروان بود

(اسکندر منشی، ۱۳۱۴: ۷۵۰)

مصنف، در جنگ شرف ۳۱ غزل از گاهی را آورده است که از میان این ۳۱ غزل ۱۳ غزل را در دیوان وی یافته و مقابله کردیم و به این حساب ۱۸ غزل یافته‌ایم که در دیوان گاهی موجود نیست و در دیگر کتب بیتی هم از آنها نیامده است. کرمی در مقدمه دیوان گاهی اشاره می‌کند که این دیوان را براساس دیوان تصحیح‌شده هادی

حسن و چند بیت که در سفینه‌ها یافته چاپ کرده اما اگر دسترسی به این جنگ داشت مجموعه چاپ شده 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 به حساب آورد.

در ادامه غزل‌های نویافته کاهی در جنگ شرف را به ترتیبی که در نسخه قرار گرفته‌اند می‌آوریم:

غزل ۱

نزدیک شد که روی نهم در ره عدم
آن کس که همچو لاله به داغ تو شد علم
گویا سرشته‌اند گل من به درد و غم
من بنده حقیر و تو سلطان محتشم
گر در غم تو زار بمیرم تو را چه غم
کاهی که وصف خط تو آورد در قلم

از بس که گشت قامتم از بار عشق خم
حاشا که سر به سرو قدان آورد فرود
یک لحظه نیست خاطر من از درد و غم خلاص
خود گو چگونه عرض کنم با تو حال خویش
زینسان که شادمان به رقیبان نشسته‌ای
بر صفحه سمن رقم از مشک ناب زد

غزل ۲

نمی‌پرسد کسی از حال من من هم چرا گویم
کنون درد دل خود را نمی‌دانم کجا گویم
..... یاد آرم کجا از آشنا گویم
اگر گفتم غلط گفتم و گر گویم خطا گویم
نیاید باورش گر قصه خود سال‌ها گویم

چرا با هر کس از احوال خود ای بی‌وفا گویم
جفا دیدم بهر جایی که گفتم قصه خود را
کشیدم ز آشنایان جور و بیگانگان محنت
..... مهر و وفا باشد
چه سود از حال خود گفتم به آن مه یک‌زمان کاهی

غزل ۳

به دامت چه عجب گر نمی‌رسد دستم
بریدم از همه و با غم تو پیوستم
حدیث عشق تو گفتم به هر کجا که نشستم
هزار شکر که از قید عشق وارستم
طریق عشق چه دانم چو عاشق و مستم

تو آفتابی و من همچو خاک ره پستم
گذشتم از خرد و هوش و واله تو شدم
صفات حسن تو کردم بهر کجا که شدم
حجاب چهره مقصود هستی من بود
مگو که بی‌سروسامان چرا شدی کاهی

غزل ۴

کشته چشم سیاه تو منم
عمرها خاک به راه تو منم
طالب روی چو ماه تو منم
کهربای تو و کاه تو منم
سوخته ز آتش آه تو منم

آرزومند نگاه تو منم
به امیدی که به سویم گذری
نکنم بر رخ خورشید نظر
چون کنی جامه کاهی در بر
کاهیا چند کشی آه از دل

غزل ۵

دل پر خون مرا باز به دست آوردی
جام اگر در نظر باده پرست آوردی
عاشقان را ز چه از نیست به هست آوردی
از چه ای خانه اش^۱ زود شکست آوردی
داری آن نشئه که از روز الست آوردی

شیشه می بکف ای ساقی مست آوردی
جانب چشمه خورشید نبیند هرگز
گر نبود هوس آنکه شوی شهره به حسن
دل نمی خواست که در منزل خود مانده دلیر؟
کاهیا مست نه امروز شدی از می عشق

غزل ۶

که آیین همایون پادشاه است
که او شاهنشاه عالم پناه است
بر اوج عرش منزل کرده ماه است
بلی دل را به دل گویند راه است
به جز کاهی که از غم همچو کاه است

مگو مطرب که می خوردن گناه است
همیشه در پناهش باد عالم
نشسته بر سریر پادشاهی
دلش آگه بود از درد دلها
جهانی شادکام از جام عشرت

غزل ۷

به آتش آب هر گاهی که ریزد دود
ز آهم ناله از چنگ و فغان از عود می خیزد
اگر مقبول در کویش فتد مردود می خیزد
که چندین غصه از بود و غم نابود می خیزد
به مقصد می رسد آن کس که از مقصود می خیزد

چو گرید دیده از دل آه درد آلود می خیزد
به مجلس گر نسازد با من و با دیگران سازد
مرا خواند به نزدیک خود و همچون سگان راند
همی خواهم که سوزم ز آتش نابود بود
بود مقصود کاهی کام خویش و مقصدش جانان

غزل ۸

عید رمضان مبارکت باد
با خاطر خرم و دل شاد
غم چند خوری در این غم آباد

ساقی ششدهام ز روزه آزاد
بر طرف چمن چو گل قدح گیر
می خور که دل تو شاد گردد

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

چون نخل قدت به باغ آمد
کاهی که به طره تو دل بست

غزل ۹

مرا غم تو شب هجر مونس دل بود
دمی به کوی خراباتیان گذر کردم
به کنج مدرسه هر سو سبوکشی دیدم
به سوز و ناله همه عندلیب و پروانه
نه این زمان شده می خواره قاسم کاهی

غزل ۱۰

بی لعل تو خون شد دل و از چشم تر افتاد
شادم که رقیبان به سگان تو به جنگند
.....

گاهی به در کعبه روم گه به در دیر
گفتی که هنر نیست غزل گفتن کاهی

غزل ۱۱

ای حلقه زده سنبل مشکین تو بر دوش
از نخل قدت سرو سهی مانده ز رفتار
گل‌ها همه در خنده ولی سنبل مشکین
بی زهر فراقی نبود چاشنی وصل
من بعد من و ناله در آن کوی چو کاهی

غزل ۱۲

ای خاک حریم حرمت سجده‌گه ما
ره در حرم کعبه مقصود نبردیم
ما پادشه کشور عشقیم عجب نیست
دانست منجم که به زلف تو اسیریم
چون آه کشید از ستمت کاهی بیدل

غزل ۱۳

هدف تیر بلا شد دل بی حاصل ما

شد غیرت سرو و رشک شمشاد
بی‌فایده داد [عمر] بر باد

اگر غم تو نمی بود کار مشکل بود
کز آن گروه مرا هر دو کون حاصل بود
چو کوزه دست‌به‌سر پای مانده در گل بود
چراکه باده گل فام و شمع محفل بود
دم نخست به جام شراب مایل بود

بنگر که دل خون شده ام از نظر افتاد
[با اهل] وفا هر که در افتاد بر افتاد
.....^۱ نشد آگه که چو او را به سر افتاد

هر کس که طلبکار تو شد در به در افتاد
خود گو چه توان کرد اگر بی هنر افتاد

داغی به دل لاله از آن خال بناگوش
وز لعل لب غنچه سخن کرده فراموش
در ماتم مرغان خزان دیده سیه پوش
القصه که بی نیش ندیده است کسی نوش
خواهی تو بدین گوش شنو خواه بدان گوش

بخشای به لطف و کرم خود گنه ما
زان روی که شد نقش بتان سنگ ره ما
گر لشکر اندوه و غم آمد سپه ما
از طالع برگشته و بخت سیه ما
بر باد فنا رفت تن همچو که ما

تو چه دانی که چه ها می گذرد از دل ما

شمع سان تیر تو کردیم علم بر سر خاک
چون به یاد لب جان بخش تو در خاک شویم
رشته جان به سر زلف درازت بستیم
خاک شد بر سر راحت سر کاهی و هنوز

غزل ۱۴

اگرچه نیست به وصل تو دسترس ما را
چنین که پیش تو قربان شدن هوس داریم
رسید جان به لب و یاد ما نکرد سگت
نمی‌کنیم تمنای خرگه شاهی
گل بقا نتوان چید از این چمن کاهی

غزل ۱۵

هیچ کس را ز سگ کوی تو آزاری نیست
کار من نیست به جز عشق بتان شکر خدا
زاهدان گر پرستند مرا ننگ آید
تا به کی از صنم از مذهب من می‌پرسی
گر سخن گوش کنی شاه سخن دان کسی

غزل ۱۶

از گریه من خانه شده همچو حبابی
عمری است که داریم به شب‌های فراق
تا جرعه‌ای از جام وصال تو چشیدیم
ای شیخ بقا غیر فنا نیست در این راه
کاهی به جز این چاره دگر چاره غم

غزل ۱۷

دلا مباش مقید به زاهدان ریایی
به گریه گفتمش از جان گذشته‌ام به هوایت
چو هست بیم زوال آفتاب وصل نیاز
کدام شب که به خاک در تو رخ ننهادیم
گشاده بر رخ کاهی نمی‌شود در رحمت

تا شود بر همه روشن که تویی قاتل ما
بوی جان آید از آن گل که دمد از گل ما
به امیدی که شود نخل قدت مایل ما
نگذاری قدم از ناز به سرمنز ما

همین که طالب وصل توایم بس ما را
عجب اگر نکشد آخر این هوس ما را
گذشت عمر و نرسید هیچ کس ما را
کجا چو مرغ بود جای در قفس ما را
که تندباد فنا می‌برد چو خس ما را

ای خوش آنجا که کسی را به کسی کاری نیست
که دل زار من و کار من آزاری نیست
می‌کنم خدمت رندان و از آن عاری نیست
کافر عشقم و جز زلف تو زناری نیست
خوش‌تر از گفته کاهی در شهواری نیست

در روی زمین نیست چو من خانه‌خرابی
چون شمع دل سوخته و چشم پرآبی
از درد و غم هجر ندیدیم عذابی
فانی نشوی تا نکشی جام شرابی
رودی و سرودی و شرابی و کبابی

که هست رشته تسبیحشان طناب گدایی
به خنده گفت که ای بوالهوس هنوز کجایی
از آن خوشم که به شام فراق و روز جدایی^۱
بدان امید که روزی به طور ما به درآیی
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 غم دل ناله برون می آید	شکر کز عهده ایام برون می آید
به فسون رام نشد یار و غلط می گویند	که پری جانب مردم به فسون می آید
اشک کوکب رود از دیده چرخ ار بیند	که چه ها بر سرم از بخت نگون می آید
چون نفس همره جان شد غم یارم که ز دل	کو برون می کنمش باز درون می آید
نیست جز داغ غمت چاره دل ریش مرا	مرهم آنجا نتوان بست که خون می آید
کوه غم سنگ ره کوه کن آمد لیکن	غم جانکاه من از کوه فزون می آید
کاهیا هر که شود در خم آن بحر اسیر	چون تو در حلقه ارباب جنون می آید

با نگاهی به این هجده غزل مواردی به چشم می آید که ذکر آنها خالی از لطف نیست. نکته نخست اینکه در بیت پایانی غزل شماره ۹ نام و تخلص شاعر به شکل کامل آمده است. گفته که: «نه این زمان شده می خواره قاسم کاهی» و همین امر فرض قرارگیری این هجده غزل را در بین آثار قاسم کاهی بیشتر قوی تر می کند و در مابقی غزلیات نویافته نیز تخلص کاهی مشاهده می شود. به گواه بسیاری از کتب تاریخی و ادبی عصر صفوی به بعد قاسم کاهی در دیوان همایون پادشاه گورکانی و اکبر شاه حضور داشته و حتی به مقام ملک الشعرایی از این پادشاهان نائل گردیده است، چنان که جهانگیر گورکانی در جهانگیر نامه ذیل علما فضلا و شعرای دربار همایون شاه نام قاسم کاهی را آورده است (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۳۰). اشاره هایی که در بخش های پیشین همین پژوهش به ماده تاریخ سرایی های کاهی برای همایون شاه و دیگر شاهان گورکانی شد هم مؤید ارادت کاهی به همایون شاه است. در میان غزل های نویافته غزل ششم غزلی است که شاعر آن را در مدح همایون پادشاه سروده است و این احتمال را که این اشعار از قاسم کاهی باشد بیش از پیش می کند. یکی از مواردی که در میان این غزلیات بسامد بالایی دارد بحث سگیه سرایی است که در چهار غزل از این هجده غزل وجود دارد. این موضوعی متداول در غزل قرن دهم و به ویژه طرز وقوع است و در دیوان اشعار کاهی نیز موتیف پربسامدی است، چنان که مؤلف منتخب التواریخ در ضمن شرح احوال کاهی می نویسد: «قلندران بسیار لوطی و لولی همیشه گرد او می بودند و اختلاط با سگان بی تحاشی داشت» (بدایونی، ۱۳۷۹، ج ۳: ۱۲۱).

دوره ای که این غزل ها در آن کتابت شده اند دوره ای است که به طرزهای مختلفی

شعر گفته می‌شده است. عده‌ای به همان شیوه عراقی‌وار حافظ و سعدی و امیرخسرو شعر می‌گفتند، عده‌ای طرز وقوعی را پیش گرفته‌اند و وقوع‌گویی و اشعار واسوختی را سرلوحه 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. به عنوان مثال غزل شماره 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 شیوه 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 عاشقانه 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 به گونه‌ای که گزارش حال، سادگی زبان، عشق به جمال بشری و برخی دیگر از مؤلفه‌های شعر وقوع به وضوح در غزل‌های دوم، چهارم و پانزدهم به طور کامل و در دیگر غزل‌ها به صورت 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 سینه‌های 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 اشاره کرده که برای پیدا کردن اشعار دیگر گاهی 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 دربردارنده 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 چاپ‌شده 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 نگارنده 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 دوره صفوی میرابوالقاسم کاهی، وحید شماره ۱۸، صص ۱۹-۲۰.
- ثروت، منصور (۱۳۹۳) روش تصحیح انتقادی متن، تهران، علمی.
- جنگ شرف (بی تا) 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 (بی تا) تاریخ راقم سمرقندی، (بی جا)، (بی نا).
- شیمیل، آنه ماری (۱۳۸۶) در قلمرو خانان مغول، تهران، امیرکبیر.
- صفا، ذبیح الله (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 نسخه خطی منظومه «گل افشان» اثر کاهی کابلی، دو فصلنامه مطالعات شبه قاره 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.
- کمال الدین اسماعیل، ابوالفضل (۱۳۴۸) دیوان خلاق المعانی ابوالفضل کمال الدین اسماعیل اصفهانی، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران، کتابفروشی دهخدا.
- گویا، سرور (۱۳۱۰) کاهی کابلی، مجله 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، چاپخانه حیدری.
- موسوی، سیدعبدالرضا (۱۳۸۲) شعر فارسی در هند، ج ۱، تهران، اداره کل پژوهش های سیما.
- هدایت، رضاقلی بن هادی (۱۳۷۳) فهرس التواریخ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- «کاهی کابلی» (۱۳۳۴) در مجله 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 نورائی نیا

*** 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، نظریه 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 نحوه تجلی و بازنمایی مفهوم شادی در اشعار حافظ شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نظریه‌های نظام‌مند و کاربردی استعاره‌های مفهومی، با ارائه 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



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 اشیاء، جاندارمداری، طبیعت، مکان، خوراک نیز مفهوم‌سازی شده است. در حوزه جهت‌مندی، استعاره‌های مفهومی شادی در دو جهت بالا و پایین ترسیم شده و سرانجام در حوزه ساختاری، به تحلیل انطباق معنای کلی شادی در قلمروهای تجربی مرتبط با آن پرداخته شده است.

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

مقدمه

پیدایش زبان‌شناسی شناختی از نیمه دوم دهه 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 این رو «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 واسطه خاصیت واژه‌هاست که استعاره شکل‌گیری می‌کند و در ذهنیت مخاطب «کدگذاری» می‌شود» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۸: ۲۶).

استعاره 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 این رو مطالعه استعاره‌های مفهومی شادی در دیوان حافظ، نه تنها 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 تجربه حسی نیستند، انسان برای درک و بیان آنها از استعاره‌های مفهومی بهره می‌گیرد. استعاره مفهومی، یکی از سازوکارهای شناختی مهم است که با نگاشت ویژگی‌های محسوس از یک حوزه مبدأ به یک حوزه 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 استعاره شناختی و به شیوه 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 نظریه استعاره 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 مطالعه 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 استعاره 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 نه تنها 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، نه تنها زوایای پنهان آنها را آشکار می‌سازد، بلکه امکان ارائه 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 درباره شاعران دیگر صورت گرفته که از جمله می‌توان به این مصادیق اشاره کرد:

بهنام (۱۳۸۹) در مقاله «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس» با استفاده از نظریه شناختی استعاره معاصر، به کارکردهای استعاره 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 مقاله «بررسی تطبیقی استعاره مفهومی هجو از نظر زبانی در اشعار خاقانی و متنبی»، پس از تعریف نظریه 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 مقاله «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» نوشته پورحاجبی و همکاران (۱۴۰۰)، مقاله 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 حوزه 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 حوزه بین‌رشته‌ای و با رویکرد زبان‌شناسی شناختی به سراغ مفهوم شادی در اشعار حافظ رفته است.

مبانی نظری

استعاره مفهومی (ادراکی)

نظریه استعاره مفهومی، یکی از رویکردهای نوین در زبان‌شناسی شناختی است که در حوزه معناشناسی شناختی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این نظریه، استعاره نه‌تنها به زبان محدود نمی‌شود، بلکه به یک اصل بنیادی در نحوه 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 گستره 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 نه تنها 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 حوزه 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 استعاره «هستومند»، «ظرف» و «شخصیت‌بخشی» یاد می‌کنند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴۹-۶۳).

استعاره هستومندانگاران و شیءانگاران

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 (قائم‌نیا، ۱۴۰۰: ۱۷). در این نوع استعاره، مفاهیم انتزاعی با کمک تجربه‌ها، صورت عینی و ملموس به خود می‌گیرد و هستومند می‌شود. «درک تجربه‌ها به واسطه 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 نگرستن به رویدادها، فعالیت‌ها، احساسات، ایده‌ها و... به مثابه هستی و مواد» (قائم‌نیا، 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 به واسطه سطوح خود مقید می‌شوند، نسبت می‌دهیم. بنابراین آن اشیاء 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 گستره 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 به مثابه 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 حوزه مقصد و اندیشیدن درباره آن را پیدا می‌کنیم.

جهتی (فضایی)

استعاره‌های 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، نتیجه 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 استعاره مفهومی همخوانی دارند. در این نوع استعاره‌ها، حوزه مبدأ نسبت به حوزه مقصد، ملموس‌تر و عینی‌تر است و می‌تواند ویژگی‌های خود را به راحتی به حوزه مقصد (شادی) انتقال دهد. از این رو 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 ذیل 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» به معنی 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 اول 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 «والا ترین مرتبه، شادی محبتی که به دوستی خداوند شادمان است» (انصاری، ۱۳۷۷، ج ۱: ۳۲۹) آمده است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «قُلْ بِفَضْلِ اللَّهِ وَبِرَحْمَتِهِ فَبِذَلِكَ فَلْيَفْرَحُوا هُوَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ» (آیه 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 حوزه معنایی به طور کامل بر اساس ساختار حوزه دیگری سازمان‌دهی می‌شود. در این نوع استعاره، نه تنها واژگان، بلکه شیوه اندیشیدن ما درباره یک مفهوم نیز تحت تأثیر حوزه مبدأ قرار می‌گیرد. استعاره‌های ساختاری به ما کمک می‌کنند تا مفاهیم انتزاعی را در قالب مفاهیم آشنا تر بفهمیم و روابط جدیدی میان ایده‌ها ایجاد کنیم. این استعاره‌ها نه تنها 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 پروانه ناپروا بود (حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۴)

در این گزاره، حوزه مبدأ «نور» برای حوزه مقصد «شادی» از مقوله تشبیه «معقول بر پایه 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 نه تنها 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، جلوه‌بارزی دارد.

شادی، وصال است

می‌شکفتم ز طرب زان که چو گل بر لب جوی بر سرم سایه 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 حوزه مبدأ قرار دارند، به «طرب» و «شادی» که حوزه 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 مرتبه 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، رنج رسیدن به نهایت وصال را به تجربه‌ای خوشایند و شادی‌بخش تبدیل می‌کند. بر این اساس در استعاره «شادی، وصال یار است»، حوزه مبدأ (وصال یار) با بار معنایی مثبت به حوزه مقصد (شادی) که مفهومی انتزاعی است، نگاشت شده است.

مایه 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: «وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ» (حدید/۴) [هرکجا هستید، او با شماست]. بدین معنا که سرچشمه 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، حوزه مبدأ (همجواری با یار) به حوزه 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 کافرست رنجیدن
(همان: ۳۹۳)

در این استعاره، ترتیب واژگان «وفا»، «طریقت» و «کافری در معنای پوشاندن»، اهمیت ویژه‌ای دارد. این واژه‌ها در حوزه مبدأ قرار دارند و با بار معنایی مثبت، به طور غیر مستقیم به شادی و سرخوشی در حوزه مقصد اشاره می‌کنند. عینیت 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 به مثابه وصال یار ترسیم می‌کند. این پیوند معنایی، با بار خوشایند خود، حس شادی و وصل را به زیبایی 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 لب ت 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 طلبیم 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، ج ۱: ۸). در این گزاره، شادی به عنوان حوزه مقصد، بازگشت به یار را در حوزه 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 دل 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 به مثابه 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 استعاره «شادی به مثابه غم الهی»، حوزه مبدأ، غم یار است که زاییده عشقی الهی است. چنین غمی، ملال‌انگیز و بی‌ارزش نیست، بلکه شادی را در درون خود به همراه دارد. در این گزاره، ویژگی‌های حوزه مبدأ با معنای مثبت و صفات برجسته غم 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 مایه سرور
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵۴)

از منظر حافظ، برخی غم‌ها نه تنها پذیرفتنی، بلکه ذاتاً شادی‌آفرین‌اند. او بر این باور است که غم معشوق، مقدمه وصال است و از این‌رو چنین غمی برای او خوشایند و مثبت تلقی می‌شود. استعاره «شادی، غم یار است» در واقع شاعر غم وصال را سرچشمه شادی می‌داند، به گونه‌ای که این عیش و شور، سراسر وجود او را در برمی‌گیرد. در گزاره «شادی، غم یار است»، حوزه مقصد (شادی)، یادمانی از معشوق بوده، حوزه 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 بوته 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 بوته گذاخته، از سوز و گداز عشق ذوب شده و به همان نسبت، خالص‌تر و ناب‌تر می‌گردد. بر این اساس حوزه 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 یکسره 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 آرایه 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 (پورنمداریان، 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 جامعه بشری در سایه 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 الگوهای 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 به‌مثابه 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 تعلقات و تعینات دنیایی را به مدد تصویری نمادین در حوزه 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 استعاره، 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 لذت 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 آیه 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 طربنامه عشق تو نوشت که قلم بر سر 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 آرایه 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 حوزه مبدأ، خصوصیات خوشایندی نظیر وصال و احساس امنیت را برای شناخت شادی، در حوزه 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 به مثابهٔ انسان است

شاهای 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 حوزه شادی به عنوان یک مفهوم انتزاعی و غیر ملموس از طریق ویژگی‌های ملموس و قابل مشاهده انسان در حوزه مبدأ برجسته شده است. فعل مژده دادن با حس شنوایی، وظیفه عینی کردن و تصویرسازی مفاهیم انتقال یافته به حوزه مبدأ را به عهده گرفته است.

حوزه مکان

در استعاره مفهومی، حوزه‌های مبدأ مکانی، با زندگی روزمره 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 به مثابه 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»، «طربخانه» و «در» بهره می‌گیرد. طرب‌سرای محبت کنون شود معمور که طاق ابروی یار منش مهندس شد (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۶۷)

نمونه دوم: یکی از پربسامدترین استعاره 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 حوزه مقصد شادی با محور همنشینی واژگانی چون سرا، معمور و مهندسی، حوزه مبدأ را با بار معنایی مثبت برای شادی برجسته کرده است و دریافت آن با حس شنوایی و بینایی امکان‌پذیر شده است.

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

پند عاشقان بشنو و از در طرب باز آ کاین همه نمی‌ارزد شغل عالم فانی

(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 به مثابه ساختمانی است که دارای دری است و فعل «در آ» بیانگر وارد شدن به سرزمین شادمانی است. در گزاره «شادی، ساختمان است»، خصوصیات حوزه مبدأ برای حوزه مقصد با بار معنایی مثبت، قابل درک و دریافت شده است.

کو کریمی که ز بزم طربش غمزده‌ای جرعه‌ای درکشد و دفع خماری بکند

(همان: ۱۸۹)

مجلس بزم عیش را غالیه مراد نیست ای دم صبح خوش نفس نافه زلف یار کو

(همان: ۴۱۴)

به دور لاله دماغ مرا علاج کنید گر از میانه بزم طرب کناره کنم

(همان: ۳۵۰)

شاعر آنجا که می‌خواهد به شادمانی و اثربخشی شادی تأکید کند، از واژه ملموس «بزم طرب» بهره می‌برد. حافظ در ابیات متعددی، استعاره مفهومی «شادی به مثابه بزم است» را تکرار کرده است. در این تصاویر، شادی به صورت بنای قابل رؤیتی برای مخاطب ترسیم شده است. در این استعاره، شادی که حوزه مقصد است، مانند مجلس عیش و می، شادی‌بخش گسترده در حوزه مبدأ منظور شده است و شاعر، مهمان محفل شادی است. بنابراین نوشیدن هر جرعه‌ای از این شراب، برای ما انسان‌های غمزده، شادی و طرب را به ارمغان می‌آورد. استعاره یادشده با بار معنایی مثبت، از راه حس چشایی و بینایی برای درک مفهوم شادی قابل تصور شده است.

در ادامه به ابیاتی اشاره می‌شود که در آنها، حوزه انتزاعی شادی با مقوله‌هایی متناظر بر مفهومی که بیان شد، محسوس و عینی شده است:

در زوایای طربخانه جمشید فلک ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع

(همان: ۲۹۳)

روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار چرخ فیروزه طربخانه از این کهگل کرد

(همان: ۴۷۳)

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

هر که این عشرت نخواهد خوش دلی بر وی تباه وان که این مجلس نجوید زندگی بر وی حرام
(همان: ۳۰۹)

شادی، باغ است

گرم از دست برخیزد که با دلدار بنشینم ز جام وصل می نوشم، ز باغ عیش گل چینم
(همان: ۳۶۵)

طبیعت و گل‌ها از اصلی‌ترین پایه‌های شگل‌گیری بسیاری از مفاهیم اساسی انسان به شمار می‌روند. حافظ نیز طبیعت را الگوی والایی قرار می‌دهد تا به وسیله آن، به انسان‌ها، اصول عشق و زندگی را بیاموزد. از این‌رو علاقه به این حوزه باعث شده که صحنه‌های زیبا و شگفت‌انگیزی برای او برای به‌کارگیری استعاره‌های مفهومی خلق شود. در مصراع دوم، حافظ شادی را به‌مثابه باغ سرسبز و زیبا می‌داند. در این الگوی استعاری، مفاهیم و ویژگی‌های باغ که حوزه مبدأ است، به شادی که حوزه مقصد است انتقال می‌یابد که با تجربه دیداری قابل درک و رؤیت شده است.

حوزه اشیا

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که شاعران برای ملموس ساختن مفاهیم انتزاعی و ذهنی به‌کار می‌گیرند، حوزه اشیا است. در بحث استعاره مفهومی، اشیا به لحاظ عینی و مشاهده‌پذیر بودن همواره به عنوان حوزه مبدأ که نقش انتقال معانی و تصویرسازی برای حوزه 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 می‌رسد روزی
(همان: ۴۵۴)

یکی از اساسی‌ترین موضوعاتی که مورد توجه حافظ، انسان و ارجمندی اوست و اینکه غرور و مکنّت دنیا در آن راهی ندارد. او می‌کوشد که همه انسان‌ها را در پیوند با زندگی ببیند و در این پیوند، احساس و اندیشه و آگاهی خویش را به زبان شعر بازگو نماید. «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 و هم جان؛ هم آسمانی است و هم زمینی» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۴۲). در استعاره

«شادی، اسباب است»، شاعر ویژگی‌های حوزه 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 وین دل سوخته پروانه 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، نشان‌دهنده ارزیابی مثبت در جهان بینی 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 ساخته 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 ارائه 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 واسطه 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 حوزه شادی با حس بینایی برجسته کرده و دارای بار معنایی مثبت شده است.

شادی، جام / ساغر است

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

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

مفهوم انتزاعی شادی به مثابه ظرفی است که می تواند مقدار قابل توجهی از شراب را در خود جا دهد. جام و ساغر به عنوان حوزه مبدأ برای حوزه مقصد یعنی شادی قابل درک شده است. لازم به توضیح است که ظرف روان شناختی احساس، در میان همگان یک اندازه نیست و هر فردی ظرفیتی دارد؛ ولی کسی بر ظرفیت دیگری آگاه نیست و این موضوع، قضاوت توان دیگران را غیر ممکن می سازد. در این استعاره، مفهوم انتزاعی شادی با حس بینایی و چشایی مشاهده با معنای خوشایند برای مخاطب مشاهده پذیر شده است.

حوزه گیاهان

حوزه مبدأ گیاهان از حوزه های پر کاربرد در استعاره مفهومی و غزلیات حافظ است. استعاره 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 اساسی ترین عوامل تأثیرگذار به شمار می رود. شیراز به سبب طبیعت زیبا و آب و هوای معتدل، داشتن باغ های سرسبز به ویژه در فصل بهار و روحیه مردم شیراز باعث شده که حافظ، غزل های شاد و طرب انگیزی بسراید و دیگران را نیز به شادی بخواند. گیاهان، اصلی ترین منبع غذایی انسان هستند. بهره گیری از کشاورزی، منابع طبیعی و تهیه لوازم مربوط به خوراک، پوشاک، دارو و همه این موارد بیانگر تجربه عمیق و ریشه دار آدمی نسبت به گیاهان هستند که حضور گیاهان را در استعارات حافظ به عنوان حوزه مبدأ، تقویت و تداوم می بخشد. استعاره های متنوعی در غزلیات حافظ دیده می شود که از حوزه مفهومی گیاه برای مفهوم سازی شادی بهره برداری 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 زاینده‌گی و اعتلای شادی، احساس شادمانی را مانند دانه گلی در نظر گرفته است و ویژگی‌هایی را مانند رشد کردن، سرسبزی، عطرآگین نمودن که در حوزه 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 به مثابه تخم و بذر گیاهی در نظر گرفته که ثمره آن با ویژگی‌هایی مانند رشد کردن، گل دادن که در حوزه مبدأ وجود دارد، با حس بینایی برای حوزه 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 نسیم 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 حوزه مقصد شادی، با بیان ویژگی‌های فصل بهار و اسباب عیش شامل چمن خرم و هوای باصفا و باده صاف و گوارا، حوزه 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، نه تنها 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 گل‌گذار»، استعاره‌ای از عاشقان است که بر تأثیر عشق و شادمانی در زندگی انسان‌ها تأکید دارد. در این استعاره، «گل» به عنوان حوزه مبدأ برای توصیف استعاره مفهومی «شادی» به کار رفته است. ویژگی‌های برجسته این استعاره عمدتاً از طریق قوای بینایی (رنگ، زیبایی و طراوت گل) و لامسه (نرمی و لطافت گل‌ها) قابل درک است.

می‌شکفتم ز طرب زان‌که چو گل بر لب جوی بر سرم سایه آن سرو سهی بالا بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

در این بیت، محور هم‌نشینی و رابطه معنایی واژگان بهار، گل و جوی سبب روشن شدن مفهوم طرب می‌شود. طرب در لغت: شادمانی، فرح، نشاط. رامش. خوشی. خوشدلی. سرو. نشاط کردن و شاد شدن و شادی و نشاط (دهخدا). در اصطلاح، «طرب عبارت است از سبکی و نشاطی که بر اثر شدت اندوه یا خوشحالی بر انسان عارض می‌شود» (مؤمن سبزواری و محقق، ۱۳۸۱: ۷۵۰). در مصراع اول، مفاهیم و ویژگی‌های باغ و بهار که حوزه مبدأ است، به طرب و شادی که حوزه مقصد است، انتقال یافته که با بار معنایی مثبت، قابلیت درک می‌یابد.

از جهتی دیگر در مصراع دوم، طرب و شادی را در همراهی و وصال او می‌داند. «وصل یعنی پیوند با محبوب. وصل وحدت حقیقت است. و چون سر به حق متصل گشت جز حق نبیند» (سجادی، ۱۳۷۵: ۷۸۶). رسیدن به این مرتبه والا، شادی حقیقی را برای سالک واصل در پی دارد که یک موهبت الهی است. به باور حافظ، عنایت معشوق، وجود عاشق را سرشار از شادی و رنج رسیدن به منتهای وصال را خوشایند و شادی‌آور می‌کند. با توضیحات بالا می‌توان گفت که در استعاره «شادی، وصال یار است» حوزه مبدأ به عنوان ویژگی همدم بودن برای حوزه مقصد که پدیده انتزاعی شادی است، بار معنایی مثبتی دارد. صفات برجسته‌شده این مفهوم انتزاعی با حس بینایی قابل دریافت است. در ذیل، نمونه‌هایی ارائه می‌شود که در آنها حوزه انتزاعی شادی با مفاهیم متناظر، به صورت محسوس و عینی تجسم یافته است.

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

خوش بود لب آب و گل و سبزه و نسرين 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)

حوزه 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)

حوزه مبدأ «زمان»، یکی دیگر از حوزه‌های پرکاربرد در استعاره 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 حوزه مبدأ، زمان را نه به عنوان مفهومی ثابت، بلکه به عنوان پدیده‌ای در حال گذر و تغییر، همراه با احساسات انسانی در حوزه 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 و گل افکند نقاب فرصت عیش نگه‌دار و بزنجامی 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»، کنایه «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 حوزه مبدأ

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

حافظ در ابیات متعددی استعاره «شادی به مثابه مجال، فرصت، وقت و عهد» را به کار برده و این مفاهیم را به عنوان حوزه 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 گفته حافظ غزلی نغز بخوان
تا بگویم که ز عهد طربم یاد آمد
(همان: ۱۷۳)

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

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

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

حوزه 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 گزاره «شادی، نوشیدنی» است، شاعر حوزه هدف شادی را همچون خوراکی برای حوزه 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 لذت برای شادی، معنای خوشایند و مثبت آن نیز برجسته شده است. شایان ذکر است نقش حسّ چشایی برای شناسایی مفاهیم انتقال یافته به حوزه شادی کاملاً آشکار است.

حوزه استعاره‌های جهتی (فضایی)

از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های جهتی (و تقابل جهت‌ها) که با عنوان استعاره جهتی شناخته می‌شوند، بخشی از ابزار شناختی محسوب می‌شوند که در حوزه مبدأ استعاره مفهومی قرار می‌گیرند. حافظ در حوزه 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)

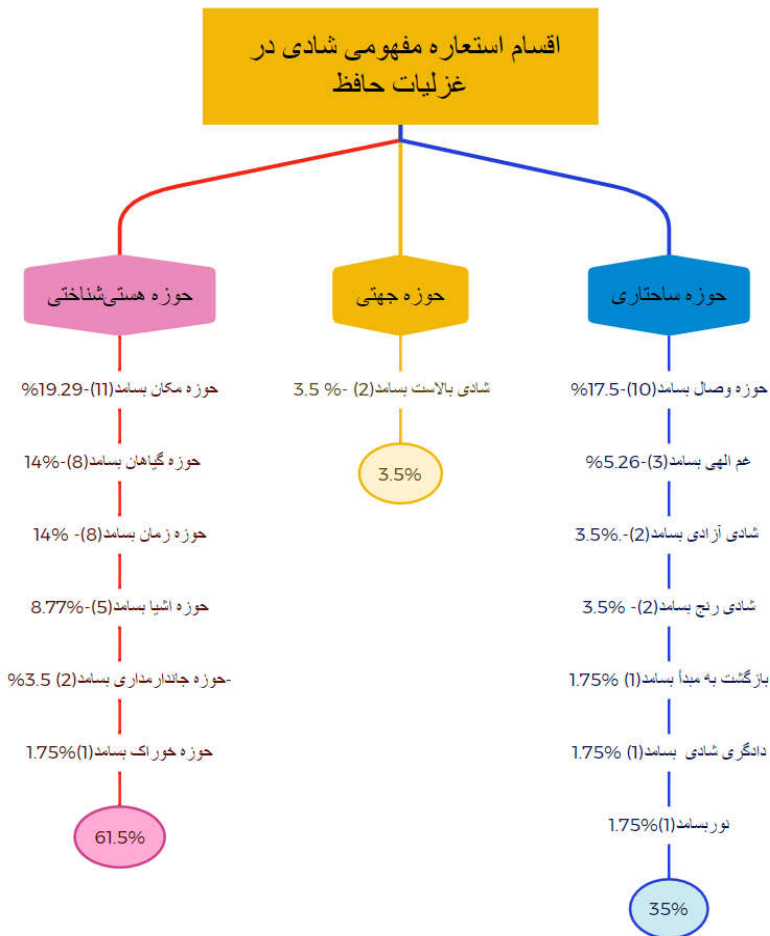
شاعر در این استعاره، قدرت مطلق الهی (اسم اعظم) در حوزه مبدأ را عاملی برای مفهوم ذهنی شادی در حوزه مقصد معرفی می‌کند. در این بیت، چندین تقابل مفهومی مهم به چشم می‌خورد که ساختار معنایی شعر را شکل می‌دهند، نظیر تقابل «حقیقت و فریب»، «تقابل نور و ظلمت (خیر و شر)» و «تقابل آرامش و اضطراب». تناظرهای مفهومی (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 گزاره «شادی بالاست»، حوزه مبدأ «بالا» به عنوان یک مفهوم فضایی، برای بازنمایی مفهوم انتزاعی شادی در حوزه مقصد به کار رفته و از نوع استعاره 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، زیرا هر 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، گزاره «وصال یار» با بسامد ۱۰، بیشترین فراوانی را داشته و در رتبه نخست قرار گرفته است. پس از آن، گزاره «غم الهی» با بسامد ۳ در جایگاه دوم قرار دارد. همچنین دو گزاره «رنج» و «آزادی» هر یک با بسامد ۲، رتبه 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، حوزه «مکان» با ۱۱ بیت، بیشترین فراوانی را داشته‌اند. پس از آن، حوزه‌های «گیاهان» و «زمان» هر یک با بسامد ۸ در رتبه دوم قرار گرفته‌اند. مقام سوم مربوط به حوزه «اشیا» با ۵ بیت است. در ادامه، حوزه «جاندارمداری» با بسامد ۲ در جایگاه چهارم قرار گرفته و در نهایت حوزه «خوراک» با فراوانی ۱، کمترین بسامد را داشته و در رتبه 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 استعاره 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 بررسی شده 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 شیوه 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 درباره‌ی آن برآمده است، در آثارش به گونه‌ای هنرمندانه به تصویر کشیده شده است. گزاره‌های انتخاب‌شده در حوزه‌ی مبدأ، در بیشتر موارد، محسوس و عینی‌اند و توانایی مفهوم‌سازی و ملموس کردن شادی را در حوزه‌ی مقصد دارند. این امر نشان‌دهنده‌ی ارتباط بین تجربه‌های زیستی و محیطی خاص شاعر و کاربرد این استعاره‌هاست، به طوری که استعاره‌ها نه تنها 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 حوزه‌ی 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.

در حوزه هستی‌شناختی، استعاره‌هایی نظیر حوزه‌ی جاننداری (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 حوزه‌ی هستی‌شناختی، استعاره‌هایی نظیر حوزه‌ی جاننداری (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، نشان‌دهنده 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 حوزه 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، محمدبن عبدالله (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، شماره 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 الزهراء(س)، سال پانزدهم، شماره ۴۷، تابستان ۱۴۰۲، صص ۹۹-۱۲۹.

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 طباطبائی، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی، صص ۳۵۵-۳۶۶.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشده لب دریا: تأملی 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، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۸، شماره ۴۳، پاییز ۱۴۰۰، صص ۷۴-۹۳.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵) دیوان، قزوینی و غنی، به اهتمام عبدالکریم جریزه‌دار، 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 استعاره 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، شماره ۱۸۳، زمستان ۱۳۹۲، صص ۱-۳۰.
زرین کوب، 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، صص ۲۵-۴۵.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله (۱۳۷۸) استعاره و شناخت، تهران، فرهنگان.
قائم‌نیا، 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 بکفایه الاحکام، ایران، جماعة المدرسين فی الحوزة العلمية 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 ری را) 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 سوررئالیسم 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.

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 شیوه دادائیست‌ها و بنیاد نهادن شیوه فکری تازه 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 «لحظه اساسی ماقبل تولد سوررئالیسم بود، می‌توان گفت که خود منبع بارآور فوق‌العاده‌ای است» (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۸۵). انسان مدرن قرن بیستم، با توجه به دستاوردهای علمی و صنعتی‌اش، منتظر شکوفایی همه‌جانبه‌ای در زندگی خود بود؛ اما تجربه 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 تجربه‌شده 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 نظریه خویش می‌پرداخت که نقطه اتصال همه 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 فضاها، انتزاعی و خارج از حیطه امر واقع است. در پژوهش پیش‌رو 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 درباره 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 محمدمیر 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 مجموعه افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعه ادا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص» (۱۳۹۷) از نجات غیبی‌پور حاجی‌ور و همکاران، نویسندگان به بررسی شعر افسانه نیما پرداخته‌اند. در مقاله 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 گم‌شده سیاب در این دو شعر، بن‌مایه 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 جاودانه نیما و سیاب است. یافته‌های مقاله 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 ده‌گانه 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 ارائه نظریه شعری‌ای دانست که اجرای عملی آنها در اشعارش اتفاق می‌افتد. درباره اینکه نیما را صرفاً شاعر بدانیم یا او را به عنوان شاعر- نظریه‌پرداز معرفی کنیم، همواره میان منتقدان شعر او اختلاف نظر وجود داشته است (جورکش، ۱۳۹۰: ۴۴؛ بهرام پورعمران، ۱۳۹۷: ۴۷؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج ۱: ۲۱۱؛ حقوقی، ۱۳۹۴: ۳۸). اما به نظر می‌رسد که کار نیما صرفاً شاعری نیست. او با بنای استوار و هزارساله 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 تازه انسان غربی هم‌عصر 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 درباره آگاهی بر دشواری راهی که در پیش گرفته است، در نامه‌ای به پرویز ناتل خانلری 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 مدرسه «حیات جاوید» و پس از آن به مدرسه «سن‌لویی» رفت و در آنجا با تشویق‌ها و رهنمودهای مؤثر معلم ادبیاتش، نظام وفا، موفق به کشف استعداد و توان ویژه 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 مدرسه 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» (پورحمداالله، ۱۳۹۸: ۵۰).

مهدی اخوان‌ثالث که یکی از مهم‌ترین پیروان شیوه‌نمایی در شعر است و دو کتاب مهم «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» و «عطا و لقای نیما یوشیج» در نقد و شناساندن نیما و شیوه کار او دارد، درباره 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 اندیشه 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 عرصه ادبیات فارسی گردید. به عبارت دیگر می‌توان ادعا کرد که تحول در مبانی معرفتی شعر، از عصر مشروطه و در شعر کسانی

چون میرزاده عشقی آغاز شده بود، اما تحول عمقی در مبانی معرفتی و جمال‌شناسانه، به صورت توأمان در شعر و اندیشه نیما اتفاق افتاد و این انحراف از سنت هزار ساله شعر فارسی «هر چه از دهه‌های آغازین قرن چهاردهم هجری شمسی به این سو می‌آییم، شدیدتر می‌شود و دگرگونی به مرور از حیطه 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 فلسفه 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) درباره فلسفه می‌نویسد:

«در این بدبختی، دارویی برای تسکین آلام درونی خود، کافی‌تر و نافع‌تر از فلسفه نمی‌یابم. اول اتفاقات را به واسطه 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 عقیده من فلسفه آخرین دوی 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 فلسفه غرب در شعر فارسی وجود نداشته‌اند، بلکه این گزاره بدان معناست که توجه به اصول اساسی فلسفه 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 ساده عضوی» [غیر ارگانیک] بر آثار شعری ما اثر بگذارند. به اعتقاد او، هنرمند نباید به محض اینکه از چیزی تأثیر پذیرفت، به واسطه تأثیر آنی، احساسات «مناسب آن تجسمات» در او به وجود آید. نیما معتقد است تأثیرپذیری باید در طول زمان و به تدریج 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 جامعه سنتی ایران را می‌شناسد و از پیش، درباره واکنش مخالفان خود اندیشیده است.

آشنایی با ترجمه 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 واسطه ترجمه‌هایی بود که در سال‌های پس از مشروطه در مطبوعات چاپ می‌شد. نگارنده کتاب «در تمام طول شب» در این باره 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 مسدس یا مثنی 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 نویسنده این کتاب، بیشترین تأثیرپذیری نیما از ترجمه‌ها را در حوزه 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 تازه پیش روی او قرار گرفته است؛ هرچند او هرگز عناصر فکری انسان ایرانی را نیز فراموش نکرده است.

نگاهی به سیر حرکت و حوزه 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 افشاند شده است. سپس خطوط رنگین و آنگاه تغییر رنگ تمامی صفحه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). ترجمه‌ها به‌طور ویژه، سه حوزه از شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهند که عبارتند از:

الف) رتوریک^۱

واژه 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 اصلی «بلاغت، خطابه، لفاظی/ سبک پست و نازل و ارتباطات: اقتناع 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 پیوسته‌شده فرهنگی و تاریخی، ذهن مخاطبان از موضوع بحث دور می‌شود» (احمدی و پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۹).

علاوه بر این شفیی کدکنی 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 (شفیی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷-۵۱۸). گذشته از معنای لغوی آن، شفیی کدکنی 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،

نه سپهری. شاملو توانسته است «رتوریک» شعر فارسی را دگرگون کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۷). اما به نظر می‌رسد که برخلاف رأی قاطع شفیعی کدکنی، نیما به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و همچنین بهره‌گیری از تصاویر و فرم و فضای درونی شعر برخی از شاعران برجسته فرانسه و به عنوان کسی که ضرورت تغییر بنیادین در ساختار شعر فارسی را دریافته بود، اگر تغییردهنده 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 ترجمه 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 (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۹؛ پورحمداالله، ۱۳۹۸: ۶۱-۶۲؛ آراین پور، ۱۳۷۴: ۵۸۸).

ب) تصاویر شعری

ترجمه‌ها با طرح مفاهیم تازه، اهمیت تصاویر نو را به خوانندگان خود یادآور می‌شدند، زیرا انتقال جهان تازه اندیشگانی از طریق طرح مفاهیم نو و طرح این مفاهیم، به واسطه ارائه تصاویر نو در شعر ممکن می‌گردد. براهنی درباره 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 شیوه تصویرپردازی غرب نیز بوده است.

ایجاد روابط علت و معلولی میان حوزه 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 تازه 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 فضاهاى عام شعر به تأثیر از آثار ترجمه‌ای، امری است که ممکن است در ابتدای راه، به دلیل تفاوتی که میان فضای جامعه ایران و فرهنگ و اندیشه حاکم بر جوامع غربی وجود دارد، به‌کندی و همراه با رد و انکار صورت گیرد، اما تکرار و تمایل به ترسیم این فضاها از طریق ترجمه‌ها، به‌تدریج فضای ذهنی شاعران و خوانندگان آن را به سمت‌وسوی دلخواه خود می‌برد. از جمله نخستین ترجمه‌هایی که در مطبوعات ایران چاپ شد، با شعر کسانی چون «لامارتین، آلفرد دوموسه، شلی و دیگران»، رایحه‌ای از رمانتیسم فرنگی وارد شعر فارسی شد؛ فضایی که به‌تدریج با ترجمه نمونه شعرهایی از «الوار، آراگون و مایوفسکی و شاعرانی از نوع جهان شعری ایشان، فضای مهتاب‌گون و رؤیایی شعر فارسی، جای خود را به نوعی شعر سیاسی و اجتماعی می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۳). بنابراین در همین آغاز راه، حرکت از رمانتیسم فردی به رمانتیسم اجتماعی و پس از آن سمبولیسم را می‌توان پی گرفت. علاوه بر تأثیر فضای ذهنی جامعه مبدأ، همسویی اجتماعی و سیاسی در جامعه مقصد ترجمه‌ها نیز بر پذیرش عمیق‌تر آنها اثرگذار است، آنچنان که در روند حرکت و تأثیرگذاری ترجمه‌ها در جامعه ایرانی شاهد آن بوده‌ایم.

آشنایی با هنر غرب

علاوه بر عرصه‌های فلسفی و ادبی، آشنایی با برخی از تحولات هنر غرب نیز بر نگاه نیما تأثیر نهاده است. هرچند ترسیم نقش این تحولات بر شعر و اندیشه نیما به‌روشنی 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 کرده و آنچنان که از این نوشته‌ها برمی‌آید، می‌توان گفت که خود او نیز به این شیوه از نوشتار علاقه‌مند بوده و نمایشنامه‌هایی نیز نوشته است. علاوه بر این دیالوگ‌نویسی و ادبیات دراماتیک را در عرصه شعر او، از همان آغاز راه و در شعر افسانه به‌روشنی می‌توان دید. 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 درباره نوعی از ادبیات نمایشی که با این شعر آغاز گشته است، می‌گوید:

«نیما در جهت تجربه 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 عمده نگنجیدن شعر کلاسیک در ساختار نمایشی را سوژکتیو بودن و

رجوع آن به احوال درونی انسان می‌داند:

«به شما گفته بودم شعر قدیم ما سوژکتیوست، یعنی با باطن و حالات

باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونه 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 سوژکتیو 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 اجرای 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 سنبله ۱۳۰۳) می‌نویسد: «دوستی و مصاحبه 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) درباره 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 رنگ کاری‌های رسام ارژنگی و پرده‌های روغنی او و میرمصور ارژنگی، نمونه‌های نوین و استادانه ذوق و احساسات ما در نقاشی محسوب می‌شوند. در صورتی که ادبیات ما، با وجودی که از این دو رشته هنر [نقاشی و موسیقی]،

به واسطهٔ 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 علی و تکیه بر امر تصادفی، اصالت دادن به تخیل، خواب و رؤیا، عشق و اروتیسم، جاندار انگاری سوررئالیستی، زیبایی تشنچ‌آور و تناقض و کلاژگونه‌گی 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 تصاویر یگانه و پراکنده 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 بی‌مکان او در این خواب زمستانی است:

«سر شکسته‌وار در بال‌ش کشیده،

نه هوایی یاریش داده،

آفتابی نه دمی با بوسه گرمش به سوی او دویده

تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی

خواب می‌بیند جهان زندگانی را،

در جهانی بین مرگ و زندگانی» (نیما یوشیج، ۱۳۹۷: ۴۳۶).

در «جفدی پیر» نیز اصالت یافتن جهانی ماورایی نسبت به جهان دارای روابط علی 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 بال‌ش در خورش 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 به نوعی 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 رمانتیسیم، 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 واقعیت 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 «صحنه 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 پیش روی اوست، به مخاطبش نشان می‌دهد:

«در پیش کومه‌ام

در صحنه تمشک

بی‌خود بیسته 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:

«آن وقت سوی ساحل راندیم با شتاب

با حالتی که بود

نه زندگی نه خواب

می‌خواست هم‌هم 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 همه امت‌های بدوی که در عصر حاضر نیز هنوز حضور دارند، یک نوع حس پرستش همه 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 لمحّه واپسین و در هنگام مرگ بدن را به طور قطع رها می‌کند. اینگونه پرستش را آنمیسم (آنمیسم) 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 بیننده 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 منظره 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 آبخور همین ابهام، به فضا سازی 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 شکل 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 که بودگی او به پایان می‌رسد:

«وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر،

می رفت و دور
می ماند از نظر؛
شکلی مهیب در دل شب چشم می درید،
مردی بر اسب لخت،
با تازیانه‌ای از آتش، بر روی ساحل از دور می دوید
...

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 تیره نظر شد؛
جادوگری شد از پی باطل؛
و افسرده تر بشد گل دلجو.
هولی نشست و چیزی بر خاست؛

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 دامن 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 اضافه استعاری «لانه چندین صدا»، علاوه بر آنکه از پیوند دو عرصه 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 لانه یک صدا فرود می‌آید که تجسم آن، خود امری شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد. همه 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 لانه 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 برون‌ریز 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 رؤیاه‌گون به وقوع می‌پیوندند. مجموعه 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 پریان 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 آواها، 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 حزنِ 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، تشخیص 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 دیرپایی، 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 محدود اشعار سوررئالیستی خود به این نگاه بسیار نزدیک شده است. به‌ویژه در شعر «گل مهتاب» که «تصویر و ترکیب عین، به سبب ناسازگاری با عین 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 مقایسه 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 هزارساله 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 عرصه زبان نیز تلاش می‌کند ساختارهای مألوف زبانی را درهم بشکند. همچنین در عرصه تصویرپردازی به دنبال ترسیم جهان درون و همچنین ارائه 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 جزئیات، فردی و

غیرتیپیکال اند. 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

- آرین پور، یحیی (۱۳۷۴) از صبا تا نیما، جلد سوم، تهران، زوآر.
- آل بویه لنگرودی، عبدالعلی (۱۳۸۶) «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر افسانه از نیما یوشیج و فی السوق القديم از بدر شاکر السیاب»، ادبیات تطبیقی، سال اول، شماره ۲، صص ۱۶-۱.
- احمدی، محمد و تقی پورنامداریان (۱۳۹۶) «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک»، فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات علوم انسانی)، شماره 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، چاپخانه چهر.
- پورحمداالله، محمد (۱۳۹۸) اثرپذیری نیما از ترجمه‌های آثار ادبی غرب، پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران، سال یکم، شماره 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، شماره 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.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، چاپ هفتم، تهران، سخن.
- غیبی حاجی‌ور، نجات و دیگران (۱۳۹۷) «خوانش سوررئالیستی مجموعه افسانه اثر نیما یوشیج و مجموعه ادا کنت نائماً فی مرکب نوح اثر سرکون بولص»، کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، دوره دوازدهم، شماره ۴، ۸۵-۱۰۵.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۷) تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، تهران، مرکز.
- ناس، جان بی (۱۳۷۰) تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی‌اصغر حکمت، تهران، آموزش انقلاب اسلامی.
- یوشیج، نیما (۱۳۹۳) نامه‌ها، تهران، نگاه.
- (۱۳۹۴) درباره 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 مطرح‌اکثر دانشمندان بوده و در این بین، برخی نویسندگان در آثار خود به طور مستقیم و یا غیر مستقیم به اهمیت 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 مسئله عدالت محیط‌زیستی اشاره کرده است. هدف این پژوهش، با استفاده از شیوه 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 زیست‌بوم‌محور وی که برگرفته از روایات و سرشت عرفانی او و ارتباط آن با طبیعت است، از منظر این رویکرد تحلیل و بررسی می‌شود. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که نویسنده 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.

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 اولین بار ویلیام روکرت^۱، واژه «اکوکریتیک»^۲ را در کتاب انتقادی خود با عنوان «ادبیات و بوم‌شناسی: آزمایشی در نقد بوم‌گرا»^۳ 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، نویسنده 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 زاویه 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. Literature and Ecology : An Experiment in Ecocriticism

جنبشی نوظهور در سراسر جهان است که به عنوان واکنشی به نگرش انسان‌محور اکثریت جوامع در تسلط بر طبیعت شکل گرفته است. بدون شک مطالعه زیست‌محیطی در ادبیات، توجه خوانندگان را نسبت به اهمیت حفظ طبیعت دوچندان می‌کند و آگاهی آنها را در حفظ محیط‌زیست بالا می‌برد. علاوه بر آن نقد بوم‌گرا می‌تواند در التیام رابطه 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 کم‌اهمیت 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 درباره زیست‌بوم‌ها در حوزه ادبیات انجام شده است که به آنها اشاره می‌کنیم:

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

ادیب‌راد و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «تأثیر زیست‌بوم‌های مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا»، پس از بررسی رابطه 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 اندیشه زیست‌بوم و طبیعت‌محور از منظر نقد بوم‌گرا میان آثار شاعران، ناشی از روحيات 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. نویسنده مقاله با توسل بر رویکرد بوم‌گرا، دگرگونی‌هایی را در توصیف طبیعت در شعر یافته که در آن، همه 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 رابطه میان محیط‌زیست و روان زخم و با محوریت 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 انسان‌ها برای نجات طبیعت به شمار می‌آید.

ذوالفقارخانی (۱۳۹۵) نیز در مقاله «بررسی زیست‌بوم در شعر فروغ فرخزاد بر اساس نظریه بوم‌فمینیسم» 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 اولین بار جوزف میکر^۱، بوم‌شناس آمریکایی دارنده دکترای ادبیات تطبیقی با عنوان «بوم‌شناسی ادبی» در کتاب «کمدی بقا: مطالعات در بوم‌شناسی ادبی»^۲ (۱۹۷۲) مطرح کرد. وی در این کتاب، ژانرهای ادبی را از منظر بوم‌شناختی تحلیل کرد. او بدون به‌کار 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، رابطه 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 تخیل خلاق 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^۳ به عنوان پیش‌روی اکو انتقادی، بر محیط‌زیست و ادبیات تمرکز دارد. از آنجا که تخریب بی‌رویه 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

طبقه 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 فلور^۱ و موپاسان^۲ یافت می‌شود، ندارد (Buell 1995: 87-88). رئالیسمی که بوئل توصیف کرده، با الهام از مقالات نویسندگانی مانند هنری دیوید ثورو^۳، تلاش می‌کند تا انسان را بر دنیای غیر انسانی بهتر متمرکز کند (Buell 1995: 22).

برخی از دانشمندان، بوم‌شناسی را به دو دسته 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 متکلم، 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 شیوه حفاظت را به چالش می‌کشد 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 مطالعه طبیعت، آنگونه که در ادبیات ارائه شده است، نیست. طبیعت از نظر این رویکرد به معنای تخیل 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 متشکل 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 هیچ کدام 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 محیط ساخته بشر، جایگزین محیط طبیعی شده است. عبور از بحران کنونی مستلزم درک تأثیر ما بر طبیعت است. این امر مستلزم تغییر اساسی در نحوه 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. ریشه 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 حوزه اجتماعی می‌دانند، در حالی که اکوکریتیک، آن را یک اکوسفر^(۱) 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: نویسنده بوم‌گرا

برای مقابله با بحران زیست‌محیطی کنونی، نویسندگانی همچون نظرآهاری، نقش مهمی را در ایجاد آگاهی‌بخشی زیست‌محیطی در بین مردم ایفا می‌کنند. این نویسنده معاصر با زبانی ساده و روان و بدون وارد شدن به دنیای پیچیده 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 برخاسته از طبیعت در آثار خود، سعی در پیوند بین انسان 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 رابطه 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 (صدرا، 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، تخیلی 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 رابطه 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 سائیری، 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 نظراًهاری 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 متکلم زمین، خود را برتر از همه موجودات دیگر می‌داند. نظراًهاری در نوشته‌های ادبی خود توجه خواننده را به عناصر موجود در طبیعت جلب می‌کند. همه 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. نظراًهاری، 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 مسئله ارتباط و وابستگی همه 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 ننگند؟! 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 مسئله 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، نتیجه آزار رساندن به موجودات را بیان می‌کند و به طور غیر مستقیم توجه مخاطب خود را در دستیابی به رستگاری و طریقت در آزار رساندن 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 نوشته منظوم، درخت از پرند 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 در بزرگ باغ آفتاب را/ روی ما نیست/ یا بیا و تکه‌ای از آسمان برای من بیا/ یا مرا ببر» (نظرآهاری، ۱۳۹۳: ۱۲۱).

و در ادامه خطاب به پرند 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 خانه خدا/ آب می‌خورند» (همان: ۱۲۱).

بازنمایی عناصر طبیعت، در قالب زنجیره‌ای بهم‌پیوسته و در تعامل با یکدیگر، به‌روشنی اندیشه عدالت زیست‌محیطی را نشان می‌دهد. وی با نگاهی زیبا به طبیعت، نقش بسزایی در اهمیت جایگاه عناصر طبیعت در زندگی بشر ایفا می‌کند. در شعر یادشده، به همراه واژه 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 علی 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 وظیفه اخلاقی خود عمل کرده، در مصرف و استفاده از منابع طبیعت، رویه 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 مسئله 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. جنبه اول و اساسی بیوکراسی یا همان زیست‌سالاری مربوط به تأثیر واقعی نیروهای حیات بر جامعه بشری است، خواه درک یا شناسایی شده باشد و یا درک نشده باشد. جنبه 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 مسئله 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 اومانستی^۱ (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، همه 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

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 لاک‌سنگی 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 لاک‌سنگی نیست، تو پاره‌ای هستی را بر دوش می‌کشی؛ پاره‌ای از مرا»، به این مسئله عرفانی اشاره دارد که هر آنچه در زمین و آسمان است، جلوه‌ای از پروردگار است. شاید در وهله 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 همه 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 چندان‌آلود بودن خود ناراحت است و شکوه‌کنان به خداوند می‌گوید:

«به پاهایم نگاه کن! بین چقدر چندان‌آلودم. چشم‌ها را آزار می‌دهم.

دنیا را کثیف می‌کنم. آدم‌های 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 تجلی کرده است و سراسر طبیعت، ظهوری از صورت الهی خداوند است و این در واقع همان نظریه 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 از یک طرف نظرآهاری با انتخاب سوسک به عنوان شخصیت اصلی داستان خود سعی دارد تا حقیرترین و منفورترین موجود خلقت را که انسان‌ها به راحتی آن را مورد آزار و اذیت خود قرار می‌دهند، با اهمیت 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 اهمیت 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 دانه 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 دانه کوچک گندم را بر دوش بکشد و راه رقصیدن نسیم را در سینه 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 مسئله 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 (هیچ کس نمی‌دانست که در گوشه‌ای از خاک، مورچه‌ای با خدا گرم گفت‌وگوست) و اینگونه جایگاه و مرتبه یکسان انسان و حیوانات و سهم هر یک را در طبیعت یادآور می‌شود و از سوی دیگر این گفت‌وگو، جنبه 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 دقت 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 گلی 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 مسخر و

رام کرد. بی‌تردید در این امور برای مردمی که می‌اندیشند، نشانه‌هایی ابر ربوبیت، حکمت و قدرت خدا [است] (الجائیه/۱۳).

در این حکایت کوتاه، در وهله اول نویسنده سعی دارد تا نگاه انسان‌محورانه به جهان را در مخاطب خود کمرنگ سازد و در وهله دوم، مسئله 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 نظریه 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 مقوله 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. شیوه نگرش وی به طبیعت تحت تأثیر عرفان اسلامی بر مضامینی همچون

قدرت و نقش طبیعت در آگاهی بخشی انسان و عناصر طبیعت همچون انعکاسی از جلوه پروردگار، اخلاق زیست محیطی و غیره استوار است. بخشی از نوشته های وی به راز و نیاز موجودات کم اهمیت با پروردگار اختصاص داده شده است. نظر آهاری با این شگرد، به جایگاه یکسان این موجودات با انسان اشاره دارد.

این نویسنده معاصر ایرانی، به طور غیر مستقیم بر عدالت زیست محیطی تأکید دارد تا خواننده خود را از اشتیاق بی حد و مرز برای تسخیر طبیعت منصرف نماید. نظر آهاری همچنین سعی دارد حس برتری جویی انسان را که عادت دارد خودش را نسبت به دیگر گونه های حیاتی که در زیست کره زندگی می کنند، برتری دهد، کمرنگ نماید. وی در حکایت کوتاه «وای اگر پرنده ای را بیازاری»، به زیبایی مخاطب خود را از عواقب خطرناکی که نتیجه بی حرمتی به طبیعت است، آگاه می سازد.

بدون شک از منظر عدالت محیطی، انسان و طبیعت به یک اندازه از طبیعت سهم دارند. اگر انسان ها سعی کنند طبیعت را از بین ببرند، طبیعت هم به نوبه خود تلافی خواهد کرد. بحران جهانی ما به دلیل نحوه عملکرد اکوسیستم ها نیست، بلکه به این دلیل است که سیستم های اخلاقی و فرهنگی ما با رویکرد انسان محوری به تخریب طبیعت روی آورده است. عبور از بحران فعلی، مستلزم درک تأثیر ما بر طبیعت است. بازتاب طبیعت در ادبیات و ترویج اخلاق زیست محیطی می تواند نقش بسیار مؤثری در بالا بردن سطح آگاهی خوانندگان داشته باشد. نظر آهاری نیز به عنوان نویسنده و شاعر تأثیرگذار معاصر، با جاذبه زبانی و هنری خود، مخاطبان زیادی را با خود همراه کرده و حس طبیعت دوستی 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 بوم گرا و حوزه های مرتبط با آن همچون اکوفمینیسم، اکومارکسیسم و اکو عرفان اختصاص دهند.

پی نوشت

۱. در علوم جو، بوم سپهر (ecosphere) را به جو و اقیانوس ها و زیست کره و بخش رویی پوسته زمین می گویند که در برهم کنش های پیچیده بوم شناختی 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 توسعه پایدار، سال نهم، شماره ۳، صص ۱۴۷-۱۶۶.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۱) «نقد بوم‌گرا، 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 بوم‌فمینیسم»، 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 حکمت‌صدایی در جهت برون‌رفت از بحران محیط‌زیست»، فصلنامه مطالعات قرآنی، سال چهارم، 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.

صدایی، رقیه (۱۳۹۶) «بنیان‌های اکوکرییتسیزم 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 برجسته شعر عرفانی فارسی)»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره یازدهم، شماره ۸۷، صص ۳۳۱-۳۴۱.

کیانیور، 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.

- 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 مقدمات 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 متکی 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» (متخلص به پرتو کرمانشاهی) - دو تن از شاعران کرمانشاه - از جمله شاعران معاصری هستند که مؤلفه‌ها و اصول مکتب رمانتیسم در اشعار آنان نمود و جلوه قابل توجهی دارد. پژوهش پیش 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.

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.

«ادبیات رمانتیک به عکس کلاسیک که بیشتر به عقل تکیه دارد، متکی به شور، ذوق، احساس و تخیل است. اساس بینش و ادراک رمانتیک، عنصر شخصی و فردی است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ج ۲: ۴۵۴).

ساده‌ترین برداشتی که از کلمه رمانتیسم به ذهن خطور می‌کند و در واقع شالوده 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. «بالتبع چنین فردی به گذشته‌ها، سرزمین‌های دوردست، رؤیا، تخیل، فردیت، حزن و ناامیدی، مرگ، وحشت و کابوس پناه می‌برد و ارزش‌های والای انسانی و آرمانی را که به سبب تحولات اجتماعی بیگانه شده‌اند، در چنین دنیا‌هایی می‌جوید» (خاکپور و اکرامی، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

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

۱. تأکید بر احساسات شخصی و تخیل، عواطف شدید و تخیل خلاقانه.
۲. طبیعت‌گرایی: طبیعت در آثار رمانتیک نه تنها پس‌زمینه‌ای زیبا، بلکه منبع الهام و نمادی از آزادی و حقیقت بود.
۳. فردگرایی و قهرمان‌پروری: توجه ویژه‌ای به شخصیت‌های منحصر به فرد، 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 متفکران اروپایی (برخی از بزرگان رمانتیسم) با ادبیات هند و ایرانی، سبب دوری از ادبیات 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 ترجمه 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 رمانتیسزم در ایران مانند رمانتیسزم اروپا هم‌زمان با کشمش‌های نو و کهن و انقلاب سیاسی و اجتماعی، اقتصادی و فکری یعنی جنبش مشروطیت است. «جنبشی که موجبات تغییر ساختار حکومتی، اقتصادی، فرهنگی و ادبی را فراهم کرد. ظهور رمانتیسزم همراه با گذر از سنت به تجدّد است که در عصر نوجویی و دگرگونی ادبی، رگه‌های رمانتیسزم در ادبیات جدید فارسی جلوه می‌نماید» (خلیلی و دلارامی، ۱۳۸۹: ۲۹).

یکی از مهم‌ترین بسترهای رمانتیسزم 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 رمانتیسزم 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 نیمه بهمن ۱۳۰۴ ش. 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 رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران پذیرفته شد و در محضر استادانی چون بهار، جلال‌الدین همایی، بدیع‌الزمان فروزانفر، ابراهیم پورداوود، احمد بهمنیار، محمد 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، محمدحسین شهریار و امیری فیروزکوهی در سروده‌های خود از مقام والای ادبی بهزاد سخن گفته‌اند. بهزاد در سال ۱۳۸۶ خ. در کرمانشاه جان به جان‌آفرین تسلیم کرد (برقعی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۶۱۵).

استاد شفيعی‌کدکنی که با بهزاد سابقه دوستی، انس و الفت داشته، درباره 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 مجموعه اینگونه مردان، حلقه‌های زرین تداوم ایران و ملت ایران به شمار می‌روند و ایران را از نسلی به نسلی دیگر تحویل می‌دهند... نام و یاد عزیز او بر صفحه تاریخ شعر و ادب ایران همواره درخشید و منظومه 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 درباره 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 نغزاندیشه عصر ماست و اگر حساب و کتابی در کار می‌بود...، یدالله بهزاد امروز روز جایش در صف مقدم و طراز اول از شهرت و قبول و رواج و عزت و حرمت و محبوبیت و مقبولیت بود. شعرش در صورت و معنا و اسلوب، ممتاز و شاخص و بلند و ارجمند و سرو سرودش از جمله نفیس‌ترین کالاهای والاست و در راسته اعزّه راستین شر و شور و ذوق و اندیشه 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. دوره اول 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 روحیه لطیف بسیاری از شاعران و نویسندگان شد. بهزاد هم که به گفته خودش به جنبش ملی شدن نفت و رهبر آن دلبستگی داشته است، با توجه به فضای بسته سیاسی کشور، دیدگاهی به شدت انتقادی نسبت به حکومت و سیاستمداران پیدا می‌کند و در اشعارش - به ویژه در «کلبه من»، «تنها نشسته‌ای»، «غبار فتنه»، «سرود اهریمن»، «کیوترها»، «فریاد»، «باد نوروزی» و... - فضای مسموم و رخوت‌زای جامعه را به تصویر می‌کشد. دوره 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 روحیه 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 حتی مذهبی می‌پردازد. در پایان این دوره، هیجان‌ها و یأس‌های بهزاد، جای خود را به نوعی تفکر عاطفی و زلال می‌دهد. با نگاهی کلی 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، متخلص 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 طبع آزمایی کرده، اما در غزل‌سرایی از مهارت بیشتری برخوردار بوده است (برقی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۷۴۸). در ۱۱ و ۱۲ تیرماه ۱۳۹۸ در کنگره مشاهیر گُرد در سنندج، از پرتو کرمانشاهی به عنوان یکی از مفاخر زنده گُرد، تقدیر و قدردانی شد. نوبتی، بامداد پنجمین روز بهمن ماه ۱۴۰۰ ش. 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 ۱۳۶۰ خ. 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 توجه است. از جمله شاعران معاصر این سامان که سروده‌های آنان نمود رمانتیستی بارزتری نسبت به دیگران دارد، می‌توان «یدالله بهزاد کرمانشاهی» و «علی‌اشرف نوبتی» متخلص 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؟ شاخه فردی و عاشقانه رمانتیسم در سروده‌های آنان به چه صورتی بازتاب یافته است؟ در صورت 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 «مقایسه 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 گرایش شدن، شعر رمانتیک خود را بهتر نشان داد و به دو شاخه 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 مکرر 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 (محمدپور و باباصفری، ۱۳۹۴: ۱۲۵). به بیان دیگر، ویژگی‌های برجسته رمانتیسم فردی عبارتند از: بیان احساسات فردی؛ دوری و روی‌گردانی از جامعه؛ پرداختن به جنبه 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 تخیلات دور از ذهن و

غریب؛ مملو بودن سروده‌ها از یأس و ناامیدی و مرگ و مرگان‌اندیشی. 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 جنبه 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...)، شکوه از تنگدستی و فقر، گلایه از بی‌همدمی و تنهایی، شکوه از پیری، مرگ‌ستایی و... از جمله مؤلفه‌های رمانتیسم فردی 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 لذتی را که از طبیعت نصیب او می‌شود، به خواننده منتقل کند. «طبیعت، آینه‌ای است که رمانتیک‌ها از خلال آن، قدرت‌های درونی‌ای را که بر سازنده آدمی و جهان فیزیکی است، مشاهده می‌کنند. طبیعت که افشاگر دست خالق و معنای وجود است، عرصه‌ای است که مهم‌ترین جدال تفکر رمانتیک در آن رخ می‌دهد؛ جدال ذهن و عین» (هیث، ۱۳۸۸: ۷۸).

بهزاد در سروده 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 عاشقانه 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 نسیم بهار دوش
دریافتم که چند صباح دگر جهان	خواهد به جلوه برد بیننده تاب و هوش
زودا که دشت مفرش دیبا کشد به روی	زودا که کوه خلّه خضرا کشد به دوش
بارش بهار ذوق سرود و سخن دهد	هر جا که هست مرغی از رنج دی خموش

گل دم‌به‌دم بنوشد از جام لاله می وز بلبلان برآید فریاد نوش نوش
سال نو و بهار نو و روز نو رسد تو نیز جامه نو کن ای پیر ژنده‌پوش
(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 چون «باغ»، «خار»، «غنچه»، «بلبل»، «باد خزان»، «گل»، «کلاغ» و... همه جنبه نمادین دارند. باغ، تداعی گر روزگار خوش گذشته و گاهی طبیعت پاک است. کلاغ و زاغ در برابر بلبل قرار می‌گیرد و نمادی از تسلط و سیطره بی‌هنر بر هنر و زیبایی است و گل نیز گاهی برای بیان نوستالوژی روزگار از دست رفته و جوانی است.

در سایه هر گل که شکفته‌ست در این باغ صد خارِ ستم جای گرفته‌ست در این باغ
تنگست دل غنچه که از زمزمه جوی جز قصه غم‌ها نشنفته‌ست در این باغ
بلبل دمی از ناله نیاسود ندانم با خارِ نیش دوش چه رفته‌ست در این باغ
تا باد خزان رنگ بدزد ز رخ گل خود را پس هر شاخه نهفته‌ست در این باغ
نه حرمت مستوری و نه فرصت مستی نرگس به چه امید شکفته‌ست در این باغ
ای دل سر خود گیر کز آشوب کلاغان بیدار شد آن فتنه که خفته‌ست در این باغ
(همان: ۱۵۵-۱۵۶)

شاعر در سروده زیر، «روح سرگشته خود» را به عنصر «باد» مانند کرده که آرام و قرار ندارد و همواره میان دشت و کوهسار در رفت‌وآمد است. بادی که از بیم رعد و برق اهریمنی، نمی‌تواند هرگز روی آرامش به خود ببیند و ناگزیر است بگریزد:

باد با زمزمه‌ای حزن‌انگیز کورمال از سر دیوار گذشت
روی آورد به کاشانه من خسته از گردش کوه و در و دشت

نرم بر شیشه در زد انگشت ناله‌ای کرد و ز هم وا شد در
گفتی آغوش نیازی شد باز تا عزیزیش نشیند در بر

ناگهان غرّش رعدی برخاست خنده سر داد مگر اهریمن
خنجر برق درخشید و ز بیم خانه را لرزه درافتاد به تن
(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 مرا ساحل تو آخر دنیا، دریا دست من گیر که افتاده‌ام از پا، دریا
چیست راز تو و آیا چه کسی روز نخست دید در آیینه‌ات صورت خود را دریا؟
... رقص نیلوفر مهتاب در امواجت را اختران صف زده از بهر تماشا، دریا
تو بمان ای همه پاکی، تو بمان ای همه مهر گرچه ما را همه غم بودی و غوغا، دریا
بیم موج و شب تاریک و گرانبارانیم ساحل امن امیدی بود آیا دریا؟
... ره به جایی نبرد پرتو آواره مگر تو پناهش دهی از فتنهٔ دنیا دریا
(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 منزّه 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 شور و شرّ روز خبر دارد شب
 کرده آینه دل از اشک کواکب روشن
 از غبار قدمش زاد دل و جان برگیر
 رمز خاموشی و اسرار سکوت جاوید
 ... سودش از روز همین بس که ز دیدار شفق
 ... پرتو از دست مده دامن شب را زنه‌ار
 که از آمیزش خورشید حذر دارد، شب
 آنچه دارد همه از دیده تر دارد، شب
 کاروانیست که آهنگ سفر دارد، شب
 گفت‌وگویی است که با باد سحر دارد، شب
 دامنی غرقه خوناب جگر دارد، شب
 که از گنجینه اسرار خبر دارد، شب
 (پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۲۳)

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

امشب پریده خواب شب از شیون رود
 مریخ هم با ترکشی از کهکشان‌ها
 بر خویشتن می‌پیچد و می‌نالد از درد
 رقص به ساز باده‌ها در خلوت ماه
 ما خسته و ره دور و مقصد ناشناسا
 چون ما تهی دست است، اما می‌گریزد
 بشکسته ماه آینه‌اش در دامن رود
 گویی سپر افکنده پیش جوشن رود
 زخمست از هر صخره و سنگی تن رود
 از نقره زرتار کف پیراهن رود
 نتوان گرفت آو خ عنان توسن رود
 از هر ره و بیره شگفتا رهن رود
 (همان: ۴۷)

پرتو از این بی‌تابی و شتاب رود، نتیجه‌ای اخلاقی و قابل تأمل می‌گیرد: هرچند رفتن، حیات و زندگی است، رسیدن، فرجام کار و مُردن است؛ زیرا رود چون به دریا پیوست، دیگر وجودی مستقل ندارد و مُرده به حساب می‌آید:

رفتن حیاتست و رسیدن مُردن آری
 دریا شود پرتو در آخر مدفن رود
 (همان)

پرتو در غزل پیش رو، «باد» را به گونه‌ای مثبت توصیف کرده است؛ بادی که چون شاعر، آشیان سوخته و همیشه بی‌سروسامان است. او از گذشته شیرین خویش یاد

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
آشیان سوخته 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؛ اما در نوستالژی جمعی یا اجتماعی، موقعیت اجتماعی 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 پُر جاذبه 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 آباریکی و ساعدی، ۱۳۹۸: ۳-۴).

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

خوشدل و سرمست با پای خیال راه عمر 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 می‌گذرانند: 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	رفتگی 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 آو خ	دست و دل از کار و کار، زار جوانی
ما به شکر خواب کودکی و گذشتی	همچو شهبای به شام تار جوانی
یاد تو خوش باد، اگر نماند و نمآند	خاطره‌ای از دیار و یار، جوانی
گیرمت آیی و عهد رفته بیابی	کو دگر آن روز و روزگار جوانی
خسته و از پا افتاده‌ایم 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 صمیمیت را جويا می‌شود. اما 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 خانه‌ها مان 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

آویزه‌ای ز دُر داشت در گوش نوجوانان پیران قصّه‌گو را حرفی که در دهن بود
با جویبار گفتم: کو آن صفای دیرین؟ نالید و گفت: رفتم دیدار در شدن بود
آه ای بهشت رؤیا، ای روزگار طفلی ما را پس از تو ایام جانکاه و دل‌شکن بود
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۵۲)

نوستالژی دوری از معشوق

نوستالژی دوری از معشوق، یکی از گونه‌های نوستالژی است که بیشتر شاعران به آن توجه داشته‌اند. بی‌گمان بی‌وفایی معشوق و دوری او، دل هر عاشقی را می‌رنجانده؛ اما شاعران که طبع لطیفی دارند، این هجران و فراق را زیباتر به نمایش می‌گذارند. البته نباید از یاد بُرد که سیمای معشوق و شکوه از هجران، چه‌بسا واقعی نباشد و مطابق سنت ادبی، تنها در ذهن شاعر جای داشته باشد.

بهزاد کرمانشاهی در شعری با ردیف «بی تو» از کتاب «یادگار مهر»، زندگی بدون معشوق را پر از درد و رنج و غم‌بار می‌شمارد. از این‌رو امیدوار است که سرای او هرگز خالی از معشوق نباشد؛ زیرا با حضور او شادی، چهره خود را آشکار می‌سازد و بدون حضور او، عناصر طبیعت و حتی اشیا با هم سر ستیز دارند و غم بر همه‌جا سیطره می‌یابد، به گونه‌ای که زندگی معنا نمی‌یابد.

ای دلم خانه غم‌ها بی تو هرگز این خانه مبادا بی تو
شادی اینجا ننماید دیدار تا نیاید به بر ما بی تو
گل هم از پنجره دیده‌ست که غم سایه گسترده به هر جا بی تو
دل اگر چند شود سنگِ صبور نرود راه مدارا بی تو...
همگان راست به ما از سر مهر نظر لطف نه، اما بی تو
ای از تو روشنی دیده و دل می‌توان زیستن آیا بی تو؟
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۷۱)

بهزاد در سروده دیگری که همین ردیف را برگزیده است، دنیای بدون معشوق را بی‌صفا می‌داند و باغ و بوستان را به سبب وجود محبوب خویش زیبا می‌پندارد. او مدعی است که در مقابل طوفان‌های زندگی، استوار و سخت چون یک صخره بوده و همیشه بی‌پناهان را یاری کرده است؛ اما اکنون که از یار دور افتاده و غم هجران کشیده، بسان

«موج دریاگرد» شده است:

با دل من رنج تنهایی چه خواهد کرد بی تو ای به نای 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 سروده «با خیال تو» هم از دوری و البته بی‌خبری از معشوق، شکایت دارد. محبوبی که زمانی برای شاعر از جان عزیزتر بوده است، به یکباره 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 خیال 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 سر 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 شامگاه سه‌شنبه را شب تو
وان شبان دگر دو دیده من همه در انتظار تا شب تو
یاد داری که خواجه شیراز رونق بزم ساده ما بود
دقتر نغز و شعر دلکش او جام ما بود و باده ما بود
در چنان بزم شادمانی و شور غم و اندوه را مجال نبود
در و دیوار هم به دیده ما خالی از شوق و وجد و حال نبود
(همان: ۱۳۳-۱۳۶)

عشق و دلدادگی به عنوان مهم‌ترین عامل تحریک عواطف انسان معاصر، عامل دلتنگی و حسرت شاعران شده است. پرتو در غزل «فردای بی‌فردا» از دوری معشوق شکوه 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، اما 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 گر او را یافتی بپرس: آیا نمی‌آید؟
کجا بر چشم من افتد که آن چشمی که من دلم خیالش هم به خواب نرگس شهلا نمی‌آید...
کجا «پرتو» توانم یافت آن رم کرده آهو را که چشمم را غباری هم ازین صحرا نمی‌آید
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۵۱)

پرتو در سروده زیر، از معشوق خود که همیشه در سفر است و به دل او التفاتی ندارد، گله‌مند است. دیدگان عاشق پیوسته در هجران معشوق از اشک، تر می‌شود و این چشم‌انتظاری دیدار او، همچنان ادامه دارد:

گلی دارم که دائم در سفر بود ز هجرانش مدامم دیده تر بود
اگر پرسید از حالم، بگویند: که جان می‌داد و چشمانش به در بود
(همان: ۲۰۳)

نوستالژی از دست دادن دوستان و مشاهیر و خویشان

یادکرد دوستان از دست رفته و یا دریغ برای درگذشت مشاهیر، نمودی دیگر از نوستالژی است که در سروده‌های شاعران کرمانشاهی قابل مشاهده است.

بهزاد کرمانشاهی که با «مهدی اخوان ثالث»، رفاقت دیرینه داشته و اخوانیاتی هم برای او سروده است (بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۸۶ و ۱۵۲-۱۵۴)، در سوگ دوست شاعر خویش، مرثیه‌ای سوزناک و تأثیرگذار گفته است.

هیچ کس با من نمی‌گوید چرا؟ گل ازین صحرا نمی‌روید چرا؟
باد را این شکوه مرموز چیست؟ جوی را این ناله جان‌سوز چیست؟
از چه رو شد خانه غم سینه‌ها؟ تیرگی چون یافتند آینه‌ها؟
در فضا موجیست از اندوه و درد آفتابش سایه مانندست سرد
همدلان را این پریشانی چراست؟ جمع را سر در گریبانی چراست؟
پُرسم از هر کس خبر زین ماجرا پاسخی سر بسته می‌گوید مرا

رفت آن شیرین قلندر زین سرا وز جمال زندگی فرّ و بها
در پی او کاروانی شد روان از سُرور دل ز شادی‌های جان

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 فرزود
«این اوستا» ماند و زردشتِ مهین	شد خرامان سوی زردشت آفرین
«از حیاط کوچهٔ زندان» تن	رفت و شد در خانهٔ جانِش 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 مهرِ 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
جهان‌پهلوان 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 نیاز گم شد هژبر ژیان	نهنگ دلاور به غرقاب مُرد.....

... جهان‌پهلوانا چرا خفته‌ای؟	در آن خاک تیره چرا خفته‌ای؟
مگر شیر گردونت آزد جان	که از نره‌شیران 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» (۱۲۹۲-۱۳۷۲ خ.) که از محققان، پژوهشگران و شاعران نامی کرمانشاهی بود، سروده است:

گذشتی از سر این خاک کیوان چو گل رفتی گریبان چاک کیوان
چو شب آمد ز پشت پرده اشک تو را دیدیم بر افلاک کیوان
(همان: ۱۹۹)

پرتو، مرثیه زیبایی نیز در سوگ شاعر نامی کرمانشاهی، «محمدحسین جلیلی» (۱۲۹۸-۱۳۵۸)، متخلص 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 بی‌شکيب 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 نثر 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 نزبید این گوشوار بیدار
گر شعر خود به تنها سرمایه بزرگیست	حقاً 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)

شیکوه از تنگ‌دستی و فقر

بهزاد کرمانشاهی در سروده «اگر»، از تنگ‌دستی و فقر خود شیکوه می‌کند. او که دل به کسی بسته، می‌گوید: اگر یار من، بنا بر تقدیر روزگار از آن من شود، چگونه می‌توانم حداقل‌های زندگی را برایش مهیا کنم؟!

گرفتم که باز یگر روزگار به باز یگری کرد از آن منش
به روز آن بستِ ناز پرورده را چه بر خوان نهم از در خوردنش؟
به شب چون کند رأی خواب، از کجا یکی بستر آرم پی خفتنش؟
به گرمای تیرار 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 گذشته خویش یاد می‌کند؛ زمانی که جرأت آن را نداشت دوستی را به خانه خویش دعوت کند؛ زیرا خانه او بسیار محقر و سفره‌اش از طعام خالی بود:

تا بود دردم این بود کز دوستان کسی را
هرگز نبود راهی یک دم به کلبه ما

کان بام و در شکسته با کس به مهربانی
از شرم و انمی‌کرد آغوش مهربانی

بس آشنا که پرسید از من نشان خانه
من در خطا فکندم او را به صد بهانه

آخر سرای ویران در خورده مهمان نیست
وانگه چگونه آید بر سفره‌ای که نان نیست؟
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۵۲-۱۵۳)

پرتو کرمانشاهی، مضمون یک شعر واحد را به تنگ‌دستی اختصاص نداده است؛ اما در برخی از تصویرسازی‌ها و بیان مفاهیم، به تهیدستی خویش اشاره کرده است. از جمله:

دستش تهی‌ست چون ما از برگ و بار، اما صد نقش طرفه دارد در آستین شکوفه
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۹۳)

در این بیت هم، خود را از باد، تهی‌دست‌تر دانسته است:
دستم ای خار بدار از دامن که من از باد تهی‌دست‌ترم
(همان: ۱۷۷)

شکوه 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، نالیده است. او خود را همانند پرنده‌ای می‌بیند که دانه برایش دام شده و نغمه‌ او، شیون گشته است:

جا مانده‌ام ز قافله‌ هم‌رهان و کس جز بخت نابکار نیاید به پای من
آن طایرم که دور ز دیدار هم‌زبان شد دانه دام و نغمه‌ من وای وای من
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۴۰)

شاعر در بیت‌های زیر هم از جدایی خویش از قافله‌ یاران، احساس پشیمانی می‌کند و خود را چنان خوشه‌ای خشکیده از تاکِ انس و الفت دوستان می‌پندارد:

دور از بر یارانم و نزدیک به گورم چون خوشه‌ خوشیده که از تاک جدا بود
اشکم همه در راه ندامت رود امروز کان رخ به عبث تافتنم از تو خطا بود
(همان: ۴۰)

بهباد دریغ می‌خورد که از یاران باصفای قدیم، کسی نمانده که او را از تنهایی برهاند و برای مدتی مونس وی باشد. او حتی واهمه آن دارد که روز مرگش فرا برسد و کسی نباشد که قطره 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 قطره اشکی به ماتمش بفشاند
(بهباد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۱۰)

شاعر گاه با سایه 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 نگفته خویش را با او در میان می‌گذارد. اما در پایان شعر، سبب محرم راز بودن سایه مشخص می‌شود. شاعر، غم‌خوار و مونسی شکیبنا نداشته است که رازها و درد دل خویش را به او بگوید:

با تو ای سایه با تو می‌گویم آنچه ناگفتنی‌ست با دگران
قصه غصه‌های رنج‌آمیز محنت دردهای بی‌درمان

... بیم خشمست و ریشخند اگر با کسی راز در میان ننهیم
ور بنالم ز جور جباران برشمارند گونه‌گون گنهم

خنده سر می‌کنند چون بینند اشک آویخته به مژگانم
دیده 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 بی‌معرفتی دوستان در حق خویش، گله داشته است. در سروده 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 آئینه 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 حتی سایه‌اش هم وی را همراهی نمی‌کند:

همچو مسعودم اسیر و بسته نای در حصار نای این ظلمت‌سرای
قلعه 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
آن چنانم 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 درِغ شاعران بر دوره جوانی از پیش چشم گذشت. اینک غم و اندوه آنان بر ناتوانی و فرتوتی دوره پیری است.

بهزاد در کتاب «یادگار مهر»، پیری و محنت آن را وصف می‌کند. پیری با دمِ سرد خویش، بار و برگ درختِ قامت او را ریخته و اکنون چو نانِ شاخه خشکی در معرض باد، باران و تگرگ است. او زندگی منهای جوانی را مساوی با مرگ می‌داند:

پیری آمد و ز دمِ سردش بریخت	از درخت قامتِ من بار و برگ
حالیا خشکیده شاخی لاغرم	لطمه خوار باد و باران و تگرگ
راهیم در سنگلاخی بس مهیب	مانده اما بی‌نصیب از سازوبرگ
تا نپنداری که پیران زنده‌اند	بی جوانی زندگی مرگست مرگ

(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۸۷: ۱۱۱)

او در شعر «پیری» نیز ضمن یادکرد دوران جوانی و توانایی‌های از دست رفته، از رنج‌ها و زبونی دوران پیری گلایه دارد. وی در این بازار آشفته پیری، متاعی ارزشمند ندارد که خریداری داشته باشد. از جور پیری در چاه غم درافتاده و دیدگانش آن فروغ پیشین را ندارد. دریغا که توانی در بدن نزارش نمانده و پشتش خمیده شده است؛ سراپایش را درد فراگرفته و خواری و عجز به وی روی نهاده است:

مرا دیگر در این آشفته بازار	متاعی نیست در خورد خریدار
... دل از جنس کهن بگریزد آری	چو جنس نو پدید آید به بازار
کهن شد سال و من از جور پیری	دراقتادم به چاه غم نگونسار
جوان تا پیریش دامن نگیرد	جوانی را نداند قدر و مقدار
... جوانی رفت و بر جا ماند از وی	دریغایی روانکاه و دلازار
به لب افسوس پای مانده از راه	به دل اندوه دست رفته از کار
دریغ آن دیده روشن که می‌دید	به ره افتاده سوزن در شب تار

(همان: ۱۳۹-۱۴۴)

پرتو کرمانشاهی در آستانه شصت سالگی، خود را همانند چنگی خمیده قامت می‌داند که شور و شادی در جانش مُرده است. دیگر هیچ‌چیز آن زیبایی سابق را ندارد و تنها اندوه و حسرت است که در دلش جای گرفته است:

چنگی خمیده قامت در آستان شصتم	مُرده است شور و شادی در جان غم‌پرستم
بر باد دادی آخر ای زندگی غبارم	گر اینکه یک دو روزی بر دامن نشستم
دل رفت و دلستان رفت، امید مُرد و ترسم	کاین جسم نیمه‌جان هم ماند به روی دستم
در گیرودار هستی دیبای جسم و جان را	مانده‌ست پودوتاری از بس گسست و بستم

چون پیچکی که خشکد بر داربست پاییز از خاک پا بریدم، از باغ دل گسستم
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۷۰)

او در سروده‌ای دیگر، به سراغ خانهٔ زمان کودکی خویش می‌رود. همه‌چیز به همان شکل سابق، باقی مانده است؛ اما درینا که خود پیر شده و پایمال زمان گشته است:

این در و دیوار و بام و خشت و گل و سنگ جمله همانست لیک من نه همانم
وای خدا را مرا از من برهانیید گمشده در خویش و پایمال زمانم
(همان: ۱۴۱)

مرگ‌ستایی

تردیدی نیست که انسان‌ها با توجه به شرایط و موقعیتی که در آن قرار دارند و نیز مطابق باور و بینش خاص خود، دیدگاهشان نسبت به مفهوم «مرگ» متفاوت است. مرگ‌ستایی هرچند بیشتر در سروده‌های شاعران عارف و درون‌گرا چشمگیر است، می‌توان نمونه‌هایی از آن را در سروده‌های معاصر نیز مشاهده کرد.

مفهوم مرگ‌ستایی در اشعار بهزاد کرمانشاهی، چندان نمودی ندارد. با این حال می‌توان سرودهٔ زیر را -که شاعر در آن «مرگی نهانی» و به دور از «مجلس وعظ و نوحه‌خوانی» را خواستار است- جلوه‌ای از مرگ‌ستایی به شمار آورد. او از این زندگی با عنوان «وادی حسرت» یاد می‌کند و دیگر اشتیاقی به ماندن در این تاریک‌سرای ندارد:

مرگی ز همه خلق نهانی خواهم بی مجلس وعظ و نوحه‌خوانی خواهم
در ظلمت این وادی حسرت، بهزاد نه خضر و نه آب زندگانی خواهم
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۲۳۳)

او در سرودهٔ «مرگ یا زندگی»، رنج و اندوه خود را از گرفتاری‌ها و مشکلات زندگی بیان می‌دارد و سرانجام با زندگی درمی‌ستیزد. وی حیران از آن است که میان مرگ 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 بی گناهم وین سرنوشت تباهم باری گرانست بر دل
هر می که خوش می‌نماید گر خود نصیب من آید در کام جانم فزاید تلخی چو زهرِ هلاهل

گر خوارم و گر عزیزم از خویشتن در گریزم با زندگی می‌ستیزم چون شعله با شمع محفل
... بهزاد رازی که دانی با من بگو گر توانی کز مرگ و از زندگانی دل با کدامست مایل؟!
(بهزاد کرمانشاهی، ۱۳۹۱: ۲۱۳-۲۱۴)

پرتو کرمانشاهی با نگاهی ژرف به مفهوم «مرگ» نگریسته و هرگز از آن روی‌گردان نبوده است. او در بسیاری از اشعارش به استقبال مرگ رفته و آن را نعمتی دانسته که می‌تواند شاعر را از این زندگی غم‌زده، رهایی بخشد:

ای مرگ صفای قدمت باد که وقتست می‌سند به خواری بکشد، ننگِ درنگم
(پرتو کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۷۲)

پرتو در رباعی زیر هم مرگ را «سرمنزل آسایش و مقصود حیات» دانسته است:
یک عمر دل آنچه خواست نتوانستم این‌گونه و گرنه در نمی‌مانستم
سرمنزل آسایش و مقصود حیات ای مرگ تو بودی و نمی‌دانستم
(همان: ۱۹۳)

او بر آن است که «پشت دروازه مرگ» نشسته و حتی آن را از زندگی بیشتر دوست دارد:

زان پیش که در دهند آوازه مرگ ماییم و نشسته پشت دروازه مرگ
ای زندگی، ای افسانه بود و نبود! می‌خواهمت اما نه به اندازه مرگ
(همان: ۱۹۴)

شاعر در توصیف بهترین شب‌های زندگی خود هم باز آرزوی مرگ می‌کند و آن را گرامی می‌دارد:

شب است و ماهتاب و ماهرویی می و آواز و ساز و پای جویی
چمن شاداب و گل بر شاخ و من مست بجز مُردن نمانده آرزویی
(همان: ۲۰۴)

نتیجه‌گیری

در اشعار بهزاد و پرتو کرمانشاهی، توجه به طبیعت و عناصر آن بسیار چشمگیر است. هر دو شاعر به طبیعت توجه ویژه داشته‌اند و کوشیده‌اند زیبایی‌های آن را وصف

کنند. این وصف تنها منحصر به ظاهر پدیده‌ها نیست، بلکه از عناصر طبیعت، معنای نمادینشان را نیز پیش چشم داشته‌اند.

نوستالژی و گونه‌های آن در اشعار هر دو سراینده، نمودی قابل توجه دارد. با زبانی ساده و صمیمی از دوران کودکی، نوجوانی و جوانی خویش با دروغ و اندوه یاد کرده‌اند. بهزاد از بازی‌گوشی‌ها و شیطننت دوران مدرسه و از مهرورزی‌ها و دل‌سوزی‌های مادرش سخن به میان می‌آورد. پرتو نیز در چندین سروده (= خانه‌خاطرات، 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 خانه‌غم و اندوه می‌شود و زندگی را با وصال معشوق، زیبا می‌پندارد. بنابراین از فراق محبوب، زبان به شکوه می‌گشاید. پرتو نیز بارها از دوری 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.

شکوه از تنگ‌دستی و فقر، در سروده‌های هر دو شاعر دیده می‌شود. به‌ویژه بهزاد پیوسته حسرت روزهایی را می‌خورد که دوستان راستین و گران‌قدری داشته، اما آنچنان از نظر اقتصادی در تنگنا بوده است که نتوانسته چنان که باید، در مصاحبت آنان حق میزبانی را به جای آورد. غم تنهایی و نداشتن همدم نیز جلوه 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، مؤلفه 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) فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.
- برقعی، سید محمدباقر (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 محمدعلی سلطانی، تهران، سپا.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵) آشنایی با مکتب‌های ادبی، تهران، سخن.
- جعفری، مسعود (۱۳۸۶) سیر رمانتیسیم در ایران، تهران، مرکز.
- حسینی آباریکی، سید آرمان و سلما ساعدی (۱۳۹۸) «بررسی نوستالژی در اشعار یدالله بهزاد کرمانشاهی»، مجموعه مقالات پنجمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه زبان و ادبیات ایران، صص ۱-۱۳.
- خاکپور، محمد و میرجلیل اکرمی (۱۳۸۹) «رمانتیسیم و مضامین آن در شعر فارسی»، کاوش‌نامه، سال یازدهم، شماره ۲۱، صص ۲۲۵-۲۴۸.
- رحیمی‌زنگنه، ابراهیم و ناصر گلستان‌فر (۱۳۹۴) بر بلندای بیستون: یادنامه 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، شماره 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) «مقایسه تطبیقی نوستالژی در اشعار پرتو کرمانشاهی و علی الفتی»، زیبایی‌شناسی ادبی، سال چهاردهم، شماره ۲۸، صص ۱۴۵-۱۷۰.
- محمدپور، محمدمبین و علی‌اصغر باباصفری (۱۳۹۴) «بررسی ویژگی‌های محتوایی رمانتیسیم 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 منظومه شهریار»، آینده، سال هفدهم، شماره ۱-۴، فروردین تا تیر، صص ۲۹۷-۳۰۴.
- هیث، دانکن (۱۳۸۸) رمانتیسیم: قدم اول، ترجمه کامران سپهران، تهران، قطره.

Pazhūhish-i Żabān
va
Adabiyyāt-i Farsī

Research in Persian Language & Literature
Vol. 77, Summer 2025

Institute for Humanities and Social Studies (IHSS)

Managing Editor: *Ali Ranjbarki (Ph.D)*

Editor in Chief: *Hossein Ali Qobadi (Ph.D)*

Scientific Assitant: *Mahdi Saeidi (Ph.D), Mohammad Mahmoudi (Ph.D)*

Managing: *Maryam Bayeh*

Page Layout: *Maryam Taheri*

Editors: *English: Najmeh Dorri (Ph.D)*
Persian: Vahid Taghinejhad

Editorial Board:

M. Akbari (Ph.D)

S. M. Akram Shah (Ph.D)

S. Bozorgh Bigdel (Ph.D)

H. Dabiran (Ph.D)

M. Gorji (Ph.D)

A. Khatami (Ph.D)

H. Kurlangıç (Ph.D)

A. Mohammadi Khorasani (Ph.D)

M. Mohaqeq (Ph.D)

M. Monshizadeh (Ph.D)

S. M. Mousavi Rad (Ph.D)

N. Nikoobakht (Ph.D)

M. N. Rahyab (Ph.D)

M. Panahi (Ph.D)

Z. Parsapour (Ph.D)

H. A. Qobadi (Ph.D)

A. Razi (Ph.D)

D. Sparham (Ph.D)

M. Taghavi (Ph.D)

A. Tamimdari (Ph.D)

Indexed and abstracted in: *Islamic World Science Citation Center*
(www.isc.gov.ir) & Scientific Information Database (www.sid.ir)

Address: Institute for Humanities and Social Studies, No 47, Nazari St.,
Daneshgah St., Enqelab-e Eslami Ave., Tehran, Iran.

P.O. Box: 13145-1316

Tel: (+98) 21 66497561-2

E-mail: literature.ac.ir@gmail.com

Fax: (+98) 21 66492129

literature.ihss.ac.ir

ABSTRACTS

Wisdom, Prudence, and Counsel among the Women of the *Shahnameh*

Amir Vasegh Abbasi^{*}

Abdolali Oveysi Kahkha^{**}

Abdollah Vasegh Abbasi^{***}

The *Shahnameh*, as a literary masterpiece, is not only a reflection of valor, the narration of wars, and unparalleled epics, but also a platform for intellect, wisdom, and a field for the clash of ideas and the valuable experiences of our ancestors, which have been preserved as civic and cultural traits. The prominent presence of women in most stories of the *Shahnameh*, on par with men, is admirable. This brilliance and active participation in various arenas—including complex socio-political crises—accompanied by intelligence and chastity, is striking.

Although commendable studies have been conducted on the subject of women in Ferdowsi's *Shahnameh*—mainly regarding narrative, emotional, and some other aspects—no independent research has yet focused on the wisdom and consultative roles of women in Iran's national epic. This highlights the necessity of such a study.

This article is composed using a descriptive-analytical method and a library-based approach, aiming to both demonstrate the bravery and beauty of women in perilous and dramatic scenes of battle and festivity across the mythical and historical periods of the *Shahnameh*, and portray their capacity for competence, problem-solving, and intelligence in full grace and dignity.

^{*} Ph.D Student in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

a.vacegh@yahoo.com

^{**} Corresponding Author: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

oveisi@lihu.usb.ac.ir

^{***} Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

vacegh40@yahoo.com

Keywords: Ferdowsi's *Shahnameh*, women, wisdom, prudence, counsel.

Introduction

Ferdowsi's *Shahnameh* is an encyclopedia of human values, brilliant literary and cultural principles, and the national and ancient honors of the land of Iran. In fact, the *Shahnameh* serves as a comprehensive mirror reflecting the customs, bravery, sacrifices, ethics, religion, wisdom, and other manifestations of the culture, history, and civilization of ancient Iran, capturing the thoughts, ideals, and emotional ups and downs of the Iranian people—from the dawn of history to the reign of Yazdegerd.

Ministers, astrologers, soothsayers, priests, elders, champions, and close aides play a primary role in consultation and deliberation over various affairs. The prominent and remarkable presence of women in preserving, promoting, strengthening, and stabilizing Iran's moral, cultural, and historical values has had a significant impact. The multifaceted role of women—as mothers, wives, advisors, ambassadors, warriors, and even heads of power—carried out with intelligence, wisdom, and devotion, is particularly striking. The importance of consultation and deliberation in different aspects of individual and social life is so emphasized that it is recommended implicitly in the Holy Quran, including verse 38 of Surah Ash-Shura ("And consult them in affairs"), verse 174 of Al-Imran ("And consult them in the matter"), and also verses 17 and 18 of Surah Az-Zumar.

Ferdowsi's *Shahnameh* is a rich treasury of wisdom and rationality, "in which the words wisdom and wise appear more than 500 times, and the word 'enlightened' appears more than 150 times" (Wolf, 1998, under the entries for wisdom and enlightened), and prudence and consultation are frequently mentioned throughout.

In the *Shahnameh*, "there are several very noble women whose variety and valor cannot be found in other Persian works, nor even in the great ancient works of other countries. Most women in the *Shahnameh* are exemplary in all respects. While possessing wisdom, magnanimity, and even bravery, they are also richly endowed with feminine essence" (Eslami Nadooshan, 2012, p. 113).

However, this very *Shahnameh* has sometimes fallen victim to unfair interpretations and judgments, which accuse it of misogyny, either due

to political considerations or ignorance (Abbasi & Ghobadi, 2010, pp. 109–138).

For example, Nöldeke stated in *The National Epic of Iran*: “Women do not hold an important position in the *Shahnameh*. Their presence in the poem is mostly through desire or love” (Nöldeke, 2000, p. 161).

The Danish orientalist Christensen says: “Men’s behavior towards women in ancient Iran was accompanied by courtesy. Women, both in private and social life, enjoyed complete freedom” (Christensen, 1958, p. 75).

Eslami Nadooshan writes in the book *Sarv Saye Fakkan*: “The presence of women in the *Shahnameh*—which is a book of war—adds a delicacy that cannot be found in any similar epic” (Eslami Nadooshan, 1996, p. 102).

It is noteworthy that only the names of some women appear in the *Shahnameh*, such as Māhāfarid, Kanizak (who is pregnant by Iraj), Espinou (the maid of Tazhav the Turanian), Faghostān (daughter of Kid the Indian), Nāhid (daughter of Caesar of Rome), and others. Some others have a faint presence, such as the daughters of Sarv Yemenī, Homāy and Behāfarid (sisters of Esfandiyār), Roshanak (daughter of Dara), and so forth. A number of women have a brief but effective presence, such as the mother of Siāvoš, Sepinoud (daughter of Shangol, king of India), Golshahr (wife of Piran Viseh), Jarireh (daughter of Piran and mother of Forud), Malakeh (daughter of Tayr Ghassāni), Nūshe (aunt of Shapur Zul-Aktaf), daughter of Mehrak Noshzad, Pourandokht (daughter of Khosrow Parviz of the Sassanid dynasty), and others.

The presence of some others is dazzling and astonishing, such as Tahmineh, Gordāfarid (daughter of Gojdaham), Homāy Chehrzād (daughter of Bahman), Golnār (daughter of Kanizak Ardavān), and more.

Beyond these, in the *Shahnameh* there are a number of wise, farsighted, advisory, and, in a word, consummate women whose presence and role in the course of Iran’s national epic is very influential and decisive, such as Farānak (mother of Fereydun), Sindokht (wife of Mehrāb of Kabul), Rudābeh (mother of Rostam), Farangis (wife of Siāvoš and mother of Kay Khosrow), Katāyun (mother of Esfandiyār), Manijeh (daughter of Afrāsiyāb), Qeydāfeh (ruler of Andalusia), Gerdieh (sister of Bahram Chobin), and others.

Conclusion

The *Shahnameh*, in addition to being an unparalleled masterpiece in the realms of battle and festivity, is also an enduring work in ethical and educational teachings, governance, philanthropy, individual and social life, and councils of consultation and problem-solving. The evidence shows that the intelligence of women in the *Shahnameh*, beyond their special roles as mothers, wives, and lovers, has had a significant role in shaping and structuring political power, important matters of statecraft, and the interaction and balance of elements contributing to the growth, stability, or decline of royal dynasties. In Ferdowsi's *Shahnameh*, numerous verses reveal the wisdom, foresight, consultation, and responsibility of Iranian women, reflecting their distinguished status and position in the history and civilization of the Iranian people.

Among the prominent traits of women in the *Shahnameh* are wisdom, purity and piety, modesty and bravery, fearlessness and valor, skillfulness and problem-solving ability, artistry and eloquence, and especially politics and prudence. The women of the *Shahnameh*, even those who are non-Iranian—except for Sudabeh and one or two others—are generally unique in their loyalty and devotion, preservation of respect and family stability, and their roles in national scenes, exerting a positive and effective influence on the course of the *Shahnameh*'s stories.

The role and position of women in various aspects of life—including loyalty to their husbands and child-rearing, bravery and sacrifice in dangerous situations, chastity and valor in the realms of love and affection, cunning foresight, and wise consultation in important social and political matters, and even governance—are highly prominent. Above all, what most clearly demonstrates the brilliant status and position of the foremost women of the *Shahnameh* is their intelligent role and consultation in social and political arenas alongside heroes and kings, marked by utmost chastity, insight, and competence.

References

The Holly Qur'an.

Abbasi, H., & Ghobadi, H. (2010) A comparative study of the status of women in Ferdowsi's *Shahnameh* and Homer's *Iliad* and *Odyssey*. *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature*, 6(19), 109–138.

- Akbari, M. (2001) Worthy and unworthy women in the Shahnameh. *Journal of Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, (158), 61–81.
- Bassari, T. (1971) *Women of the Shahnameh*. Tehran: Daneshsara-ye Ali.
- Bastani Parizi, M. E. (2010) *The passage of women through the ford of history* (3rd ed.). Tehran: Elm.
- Christensen, A. (1958) *Mazdaism in Ancient Iran*. Tehran: Teachers and Translators Company of Iran.
- Ebrahimiān, N., et al. (2014) A study of the status and image of women in the Shahnameh and the Iliad. *Roshd Journal of Persian Language and Literature Education*, (111), 6–9.
- Ettehadieh, M. (1965) Women in Ferdowsi's view. *Payam-e Novin Magazine*, 7(11), 38–48.
- Eslami Nadooshan, M. A. (1991) *Ava-ha va Ima-ha (Sounds and Gestures)* (4th ed.). Tehran, Yazdan.
- (1996) *Sarv Saye Fekkan (The Cypress, the Casting Shade)* (4th ed.). Tehran: Yazdan.
- (2003) *Jam-e Jahanbin (The Universal Cup)* (1st ed.). Tehran: Ghatreh.
- (2012) *Life and death of heroes in the Shahnameh* (9th ed.). Tehran: Sherkat-e Sahami Enteshar.
- Ferdowsi, A. (1999). *Stories of the Namvar Nameh-e Bastan* (Vol. 20, 1st ed., edited by S. M. Dabir Siyaghi). Tehran: Ghatreh.
- (2012) *Shahnameh* (J. Khaleghi Motlagh, Ed., 4th ed.). Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.
- Khatibi, A., & Ghaemmaghami, A. R. (2013). Vote and opinion. *Nameh-ye Farhangestan*, (5–6), 223–244.
- Mosahab, S. (1969) Women in the Shahnameh. *Vaheed Magazine*, 6(11), 945–949.
- Nöldeke, T. (2000) *The national epic of Iran* (B. Alavi, Trans., 5th ed.). Tehran: Negah.
- Rostegar Fasaee, M. (1990) *21 talks about Ferdowsi's Shahnameh*. Shiraz: Navid.
- Sarrami, G. A. (2004). *From the color of the flower to the pain of the thorn* (4th ed.). Tehran: Elmi va Farhangi.
- Sarafi, M. R. (2004) The concept of wisdom and its origins in Ferdowsi's Shahnameh. *Iranian Studies Journal*, (5), 65–92.
- Wolff, F. (1998) *Dictionary of Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Asatir.
- Yazdanfar, S., & Ghehrman Shiri (2016) Social role, status, and position of women in Ferdowsi's Shahnameh and *One Thousand and One Nights*. *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies*, 4(2), 177–201.

Newly Found Poems by Qasem Kahi in the Sharaf Collection

Vahid Barzegar Ghahfarkhi^{.*}
Asghar Rezapourian^{**}
Mohammad Hakimazar^{***}

The Sharaf collection is one of the manuscripts preserved in the Library, Museum, and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly, compiled by Abd al-Rahman ibn Sharaf. The majority of this collection consists of the poetry of Jami and other poets of the 15th and 16th centuries CE (9th–10th centuries AH), though works from earlier poets are also included. This anthology contains poetry by many Persian poets from Eastern Iran, most of whom either resided in or traveled to the Indian subcontinent. Among the poets represented in this collection is Qasem Kahi. The Sharaf collection contains thirty-one ghazals by Kahi, eighteen of which are absent from his printed divan. This study shows how the Sharaf collection, compiled during the era of Kahi of Kabul, contributes to expanding his known poetic corpus. In this article, after a brief introduction and a review of previous research, we discuss Kahi's life and works. Finally, we present the eighteen newly discovered ghazals, provide a short analysis of them, and mention reasons supporting their attribution to Qasem Kahi.

Keywords: 16th-century poetry, Sharaf collection, Qasem Kahi, Kahi of Kabul.

* Ph.D Student in Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.

vav.tanha@gmail.com

** Corresponding Author: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.

rezapourian09@gmail.com

*** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.
hakimazar@gmail.com

Introduction

One of the ways to understand the thoughts, views, and works of the intellectuals of a land is through editing the manuscripts that remain from them. Manuscripts were compiled on various subjects, a significant portion of which belongs to literature. Literary manuscripts are themselves divided into various forms, among them being *safinas* and *jongs* (collections).

Numerous examples of such manuscripts exist in archival collections, and each year, some of them are edited by scholars. One such example is a manuscript preserved in the Library, Museum, and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly, catalogued as No. 86730, titled 'Anthology of Poetry – Selected Poems – Part of Jami's Divan – Yusuf and Zulaikha by Jami.' This manuscript was compiled by Abd al-Rahman ibn Sharaf and will hereafter be referred to as the Sharaf collection. Although its catalogued description suggests it was copied around 910 AH (1504–1505 CE), examination of the poets included shows that its date of transcription is closer to the second half of the 10th century AH (16th century CE).

Among the poets given attention in this anthology is Qasem Kahi, from whom thirty-one ghazals are recorded. Kahi was a talented poet who held a special place at the court of Akbar Shah of the Mughal dynasty. When collating his ghazals with his printed divan, it became clear that some ghazals had not been included there. This prompted the question of whether these poems appear elsewhere or whether they should be considered newly discovered works. The more the research proceeded, the clearer the necessity of this study became, for presenting these newly found ghazals provides a foundation for further research into Kahi's style and poetry, while also shedding light on the literary puzzle surrounding this relatively lesser-known poet of the 16th century.

Research history

In recent years, notable research has been carried out on Qasem Kahi. Among these is an article by Hadi Hasan titled 'Qasem Kahi,' published in *Ariana Journal*, No. 12, in 1955. Another relevant article is 'Introduction to the Manuscript of the *Masnavi Gulafshan* by Kahi of Kabul,' authored by Mohammad Reza Abdi and others, published in Issue 36 of the *Journal of Subcontinent Studies*. This article was based

on a doctoral dissertation on the same topic. Furthermore, Adib Boroumand published an article titled 'Poets of the Safavid Era: Abu'l-Qasem Kahi' in Vahid Journal, No. 18, which also forms part of the background of this research.

Life and Works of Kahi

Professor Hadi Hasan of Aligarh University, India, wrote about Kahi in the March 8, 1955 issue of the Journal of Indo-Iranian Cultural Relations, and also provided an introduction to Kahi's divan. Similarly, a writer named Sarwar Guya authored an article on this poet under a separate title, presenting valuable details about Kahi's name, lineage, literary fame, death, burial place, works, and poetry.

Kahi's full name was Sayyid Najm al-Din Abu'l-Qasem Mohammad Miyankali, known by the pen name Kahi. In various Tazkeras and sources, he is mentioned as Kahi of Kabul, Kahi of Miyankal, Kahi of Samarkand, and Kahi of Soghd. His birth date is not precisely known and is not explicitly mentioned in the sources. His death is recorded by Reza Qoli Khan Hedayat in Fehres al-Tawarikh and by Etemad al-Saltaneh in Tarikh-e Naseri as occurring in 987 AH (1579 CE). However, based on chronograms and references in some works, his death is more accurately placed in 988 AH (1580 CE).

Books of Kahi

Despite Kahi's relatively long life and prolific talent, few of his works survive. The following are the known works:

1. **Rafi' al-Darajat**: This is Kahi's divan, comprising 1,728 verses of ghazals, qasidas, and rubaiyat. It was published in 1955 (1375 AH lunar/1334 SH) by Professor Hadi Hasan of Aligarh University based on a unique manuscript in India.
2. **Masnavi Gulafshan**: According to Reyhaneh al-Adab, in addition to his divan, Kahi also wrote a masnavi entitled Gulafshan as a verse-by-verse response to Sa'di's Bustan. This work was edited by Mohammad Reza Abdi, Mohammad Amir Mashhadi, and Abdullah Wathiq Abbasi.
3. A Poem on Enigmas (Mu'amma): Zabihollah Safa mentions in his

History of Persian Literature that Kahi wrote a masnavi on riddles in the meter of Sanai's Hadiqa, with an example for each type of riddle. This poem was published in *Qand-e Parsi*, edited by Nazir Ahmad.

4. Other Works: Several other works are attributed to Kahi, though they are not extant. These include treatises on music, rhetoric and eloquence, prosody, and a work titled *Naqd al-Sha'r wa Miftah al-Abwab*.

Chronograms Composed by Kahi

Among Safavid-era poets, composing chronograms (*madeh-tarikh*) was a form of literary prowess. Kahi was particularly skilled in this art, and several chronograms are attributed to him in various works.

Newly Discovered Ghazals in Jong-e-Sharaf

The compiler of the Sharaf collection included thirty-one ghazals by Kahi. Of these, thirteen were found in his printed *divan*, while eighteen were not present in any known source. These eighteen ghazals, therefore, represent newly discovered works by Kahi. The ghazals are presented here in the order they appear in the manuscript, beginning with:

1. My stature bent from the weight of love's burden.
2. Why do I speak of my state to every unfaithful one?
3. You are the sun, and I, like the dust upon the road, am beneath you.
4. I am the one who longs for your gaze.
5. With a glass of wine in hand, you, drunken cupbearer, have brought it.
6. Do not say, O minstrel, that drinking is a sin.
7. When the eye weeps, a sigh of pain rises from the heart.
8. O cupbearer, I have been freed from fasting.
9. Your sorrow was my companion in the nights of separation.
10. Without your ruby lips, my heart turned to blood, and tears fell from my eyes.
11. O, you who have adorned your shoulders with the musky hyacinth, the ring of it.

12. O dust of the sanctuary of your holiness, my place of prostration.
13. The aim of arrow of calamity struck our helpless hearts.
14. Though the union with you is beyond our reach.
15. No one suffers harm from the dog of your alley.
16. From my weeping, my house has become like a bubble.
17. O heart, do not be bound by the hypocritical ascetics.
18. If a sigh escapes to explain the sorrow of the hearer.

It seems that there are many omissions in the divan of the poets of the Safavid era, and other poems by this poet may be found in other collections. Considering the poems found, the weakness of the editor of his divan in accessing various sources is evident, although the editor of the divan mentioned in the introduction that he had made many efforts to find other poems. It is also suggested that those who study the poetry of the Safavid era should not limit themselves to the poet's divan alone, and should also study such collections; perhaps a poem that was omitted from the poet's divan may be found in these collections.

Conclusion

Paying attention to collections can clarify many facts in the field of literature for us, including the introduction of some of the quatrain collections that identify the original author of the poems attributed to Khayyam or Abu Saeed, or many collections that present new poems by past poets. The Sharaf collection is also one of these collections, the correction of which contain good findings, and the present writing is one of its outputs, from which the following conclusions can be drawn:

1. In Jang-e-Sharaf, eighteen ghazals are attributed to Qasem Kahi that are not present in his printed divan. No verse of these ghazals has appeared in other known works.
2. The existence of a ghazal explicitly mentioning Humayun Shah strengthens the likelihood that these poems are by Kahi, since Humayun was one of his patrons.
3. Based on the style, language, themes, and the presence of his takhallos (pen name), these ghazals can be confidently attributed to Qasem Kahi.

4. Some of the newly discovered ghazals are incomplete, with missing lines or phrases, which may be supplemented in the future as more manuscripts are edited.
5. Since in the Sharaf collection ghazals appear in shorter form compared to Kahi's divan, it is possible that the compiler deliberately omitted some verses to include more poems. Thus, these ghazals may originally have had one or two additional couplets.

References

- Ahmad, Nazir (2020) **Qand-e Parsi (Eighteen Literary and Historical Essays)**. Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Foundation with Sokhan.
- Alem-Arayi Abbasi, Eskandar Monshi (1935) Tehran: Dar al-Taba'eh Aqa Seyyed Morteza.
- Etemad al-Saltaneh, Mohammad Hasan ibn Ali. (1984). **Tarikh-e Muntazam-e Naseri**. Tehran: Donyaye Ketab.
- Badauni, Abdul Qader ibn Mulukshah (2000) **Muntakhab al-Tawarikh**, Vol. 3. Tehran: Society of Cultural Works and Dignitaries.
- Boroumand, Adib (1965) 'Poets of the Safavid Period: Mir Abu'l-Qasem Kahi.' **Vahid Journal**, No. 18.
- Farrokh, Mahmoud (1947) 'Bad-e Sharta.' **Yadgar**, Year 4, No. 3.
- Gooya, Sarwar (1931) 'Kahi of Kabul.' **Kabul Journal**, Vol. 1, Nos. 2–3.
- Hedayat, Reza Qoli ibn Hadi (1994) **Fehres al-Tawarikh**. Tehran: Institute for Humanities.
- Hasan, Hadi (1955) 'Qasem Kahi.' **Ariana Journal**, No. 12.
- Mashhadi, Mohammad Amir, Abdi, Mohammad Reza, and Abbasi, Abdullah Wathiq (2019) 'Introduction to the Manuscript of Gulafshan.' **Subcontinent Studies Journal**, Issue 36.
- Modarres, Mirza Mohammad Ali (1990) **Reyhaneh al-Adab**. Tehran: Heidari Press.
- Safa, Zabiollah (2007) **History of Persian Literature**, Vol. 5. Tehran: Ferdows.
- Schimmel, Annemarie (2007) **The Realm of the Mughal Khans**. Tehran: Amir Kabir.
- Yazdi, Sharaf al-Din Ali (2007) **Collected Poems**, edited by Iraj Afshar. Tehran: Sorayya.

The Conceptual Metaphor of “Joy” in Hafez’s Ghazals: A Cognitive Linguistics Approach

Julia Khani Khalifa Mahale^{*}
Zohre Nouraeinia^{**}
Zohreh Sarmad^{***}

Cognitive linguistics is a modern perspective and a new gateway in the interdisciplinary studies of linguistics and literature. One of the prominent theories in this approach is the conceptual metaphor theory, which is responsible for conveying meaning and has the capacity to transform abstract linguistic experiences into tangible and perceptible concepts. The present study, adopting a descriptive–analytical approach, seeks to develop a cognitive model for the conceptualization of joy in Hafez’s ghazals. Through examining conceptual metaphors and cognitive analyses, this research aims to uncover and explain how the concept of joy is manifested and represented in Hafez’s poetry. The findings reveal that systematic and applicable theories of conceptual metaphor, by providing a coherent and scientific framework, make it possible to precisely analyze and interpret the complex and intangible dimensions of joy within Hafez’s worldview. To express various aspects of joy, Hafez draws upon diverse experiential and abstract domains.

In this study, different facets of joy are explored within ontological, orientational, and structural domains, with various sensory experiences and both positive and negative connotations employed to concretize the concept. Moreover, this concept is modeled within cognitive domains such as objects, animacy, nature, place, and food. In the orientational domain, conceptual metaphors of joy are depicted

^{*} Ph.D Student, Department of Persian Language and Literature, YI.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

julia.khani@iau.ac.ir

^{**} Corresponding Author: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, YI.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

z.noorae@iau.ac.ir

^{***} Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, YI.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

zohreh_sarmad1@iausr.ac.ir

in two directions—upward and downward—while in the structural domain, the general meaning of joy is analyzed in correspondence with its related experiential domains.

Keywords: Conceptual metaphor, cognitive analysis, cognitive semantics, of Hafez's sonnets, joy.

Introduction

Emerging in the 1980s, cognitive linguistics focuses on the relationship between language and mental processes, highlighting the role of metaphor in conceptualizing abstract notions. In Lakoff and Johnson's Conceptual Metaphor Theory, complex concepts are understood through concrete human experiences. In Hafez's Ghazals, joy—an abstract emotion—is represented through experiential domains such as nature, movement, light, and space. Adopting a descriptive–analytical approach, this study examines metaphors of joy in Hafez's Divan, elucidating the interconnection between language, thought, and culture in the poet's worldview.

Problem Statement

Joy, as one of the prominent themes in Hafez's poetry, is examined in this study through the lens of conceptual metaphors to reveal the linguistic and cognitive mechanisms of its representation. By analyzing selected verses, the study assesses the extent to which metaphor contributes to the concretization of this emotion. The data have been collected through library research and analyzed qualitatively using document analysis. The ultimate aim is to elucidate the relationship between the metaphorical domains of joy and Hafez's worldview.

Significance and Necessity of the Study

This study is significant as it demonstrates how the poet's lived physical and social experiences influence the formation of his cognitive system and underscores the necessity of employing modern approaches in the study of classical texts. Such perspectives enable the discovery of hidden layers within literary works.

Findings and Achievements

The findings indicate that conceptual metaphor provides an efficient

framework for a precise and systematic understanding of the subtle and intangible dimensions of joy in Hafez's worldview. Beyond beautifying the text, metaphors serve as mechanisms for conceptualizing and processing abstract emotions, and their cognitive analysis paves the way for new and more accurate interpretations of the cognitive and linguistic systems of great poets.

Theoretical Framework

Conceptual (Cognitive) Metaphor

The theory of conceptual metaphor in cognitive linguistics regards metaphor as more than a linguistic device; it is a fundamental mental mechanism organizing experience and understanding the world. Abstract concepts are understood by relying on concrete, tangible experiences through "conceptual mapping" between a source domain (concrete) and a target domain (abstract).

Lakoff and Johnson identify three main types of conceptual metaphors:

1. Ontological Metaphors:

These represent abstract concepts as entities, objects, or tangible spaces, and include:

- **Substantial and Objectifying:** Giving abstract concepts concreteness via embodiment and materialization.
- **Container:** Representing abstract ideas as "inside" and "outside" based on the container schema.
- **Personification:** Assigning human traits and motivations to non-human entities.

2. Structural Metaphors:

Here, the structure of one conceptual domain is projected onto another, providing the framework to understand the target concept.

Oriental (Spatial) Metaphors:

Based on bodily and cultural experience, concepts are organized by spatial orientations such as up/down, in/out, near/far, reflecting human sensorimotor experience.

Main Discussion

Overall, the metaphors related to joy in Hafez's Divan fully align with the mechanism of conceptual metaphor. In these metaphors, the source domain is more concrete and tangible than the target domain (joy) and easily transfers its characteristics to it. Therefore, Hafez uses

elements of nature and the perceptible world—mainly accessible through visual, gustatory, and to some extent auditory senses—to describe joy. This enables the metaphors to represent the feeling of joy through concrete and comprehensible concepts for the audience.

Concept of Joy

Joy is a multifaceted and deeply rooted concept in ancient Iranian cultures, encompassing meanings such as delight, happiness, vitality, and festivity. This fundamental feeling plays a vital role in individual and social well-being and is linked in Iranian mythology to the creation of the world and humanity. In the Quran and mysticism, joy symbolizes divine mercy, love, and the highest spiritual degrees. In Hafez's poetry, joy appears in various forms such as celebration, ecstasy, and delight, expressing profound human emotions and experiences closely connected to everyday life, religious beliefs, and emotional states.

Joy metaphors in Hafez's Divan, based on the theory of conceptual metaphor, represent the abstract concept of joy through tangible elements of nature and various senses. Joy is explained through structural metaphors such as "joy as light," "joy as union," "joy as return to origin," "joy as divine sorrow," and "joy as justice," each illuminating different aspects of this abstract feeling and its connection to Hafez's mystical and ethical worldview. Beyond their literary beauty, these metaphors play a crucial role in conceptualizing joy and deepening its understanding in relation to human experience.

Hafez perceives joy as more than a simple emotion; it symbolizes freedom and liberation from worldly bonds, attainable through enduring hardship and suffering. Using vivid and concrete metaphors—such as human beings, buildings, gardens, time, and drink—he depicts the abstract concept of joy, making it accessible through visual, auditory, and gustatory senses. In Hafez's poetry, joy combines light, divine power, and transcendence, metaphorically linked to "rising" and growth via directional schemas. This multidimensional view transforms joy into a profound, free, and meaningful experience that carries both beauty and inherent difficulty. Through his enigmatic language, Hafez presents joy as an invitation to unite with truth and detach from worldly attachments.

Statistical Report of Data

The findings indicate that among the structural metaphors of joy in Hafez's ghazals, "union with the beloved" has the highest frequency with 10 occurrences. It is followed by "divine sorrow" with 3 occurrences, and both "suffering" and "freedom" appear twice each. The metaphors with the lowest frequency are "justice" and "light", each with just 1 occurrence.

Regarding ontological metaphors, the domain of "place" has the highest frequency with 11 verses, followed by "plants" and "time," each with 8 occurrences. The domains of "objects" (5), "animacy" (2), and "food" (1) follow with decreasing frequency.

Directional metaphors, such as "Great Name" and "height of joy," predominantly have an upward orientation, symbolizing transcendence and tranquility.

Out of a total of 57 metaphorical instances of joy, 61.5% are ontological, 35% are structural, and 3.5% are directional metaphors.

Conclusion

The cognitive analysis of joy metaphors in Hafez's ghazals reveals a strong alignment with the mechanisms of conceptual metaphor theory, conceptualizing joy through both concrete and abstract domains. In Hafez's works, joy is presented as a positive emotional element, vividly and comprehensibly conveyed to the audience through tangible imagery and diverse ontological domains such as humans, places, plants, objects, and time.

The reciprocal interaction of joy with concepts like suffering, sorrow, union, justice, and freedom highlights the complex and multifaceted nature of this feeling. Directional metaphors are employed through upward concepts (e.g., divine power, heights of delight) and downward concepts (e.g., deception, darkness, evil) to reinforce Hafez's ethical and humanistic messages.

Overall, the conceptualization of joy in Hafez's ghazals integrates mental, ontological, and spatial domains, offering a profound, transcendent, and tangible portrayal of this emot.

References

- Eysenck, Michael (1996) *The Psychology of Happiness*, translated by Firuzbakht and Beigi, Tehran, Badr.

- Hafez, Shams al-Din Muhammad (1996) *Divan*, edited by Ghazvini and Ghani, supervised by Abdolkarim Jarbozdar, Tehran, Asatir.
- Ghasemzadeh, Habibollah (1999) *Metaphor and Cognition*, Tehran: Farhangian.
- Ghaemini, Alireza (2021) *Conceptual Metaphors and the Spaces of the Qur'an*, Tehran: Institute for Culture and Islamic Thought.
- Goharin, Seyed Sadegh (2001) *Explanation of Sufi Terms*, Tehran: Zavar.
- Kovecses, Zoltan (2014) *Where Do Metaphors Come From? Contextualization in Metaphor*, Tehran: Agah.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (2018) *Metaphors We Live By*, translated by Jahanshah Mirzabeygi, Tehran, Agah.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003) *Metaphors We Live By: Language, Thought and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Analysis of the Poetics of Imagery in the Surrealist Perspective: Nima Youshij

Sara Hosseini*

Nima Youshij, the father of modern Persian poetry, was the first in contemporary Persian verse to engage with surrealism, with surrealist elements traceable in some of his poems and imagery. Although surrealism in Nima's poetry constitutes a marginal current, this study, through examination of his collected works, concludes that from his earliest poems ("Afsaneh" and "Ey Shab") to his last works ("Shab ast" and "Rira"), he consistently showed an inclination toward this movement. Unlike romanticism and symbolism, which appear in specific periods of his poetry, surrealist elements and surrealist imagery are consistently present in his work. This study, using a descriptive-analytical method, seeks to answer two key questions: (1) Did Nima have an inclination toward surrealism, and (2) Was surrealism a central or marginal movement in his poetry? The study categorizes Nima's surrealist imagery into ten groups, demonstrating the validity of the claim that Nima Youshij tended surrealism.

Keywords: Surrealism, Nima Youshij, Collected Poems, Marginal Movement, Imagery.

Extended Abstract

Surrealism, or the school of hyperrealism, is a literary movement that emerged from Dadaism in the aftermath of World War I. Both of these movements were rebellious reactions to the turmoil, mental distress, and social pressures that followed the war. Surrealism emerged around 1920, led by André Breton in France. The first surrealists were Dadaists who rebelled against everything, even their own intellectual foundations. This rebellious and anti-nihilistic nature led them to reject Dadaism and all nihilistic systems, starting a new path that they called surrealism.

* Ph.D in Persian Language and Literature, University of Ilam, Iran.
sara.hosseini42@yahoo.com

Disillusionment with Dadaist nihilism, despair and anxiety from World War I, the search for truth, attention to the war-free geography of the East, and familiarity with Islamic mysticism and methods of spiritual realization were some of the key factors that led to a departure from Dadaism and the establishment of a new surrealist intellectual system. Although surrealists today, like André Breton and his companions, stood in violent opposition to Dadaist nihilism, it should not be overlooked that Dadaism itself was not an entirely barren or unproductive movement. As "the essential prelude to the birth of surrealism," it can be said that Dadaism was a highly fertile source (Seyed Hosseini, 2008, vol. 2, p. 785). The modern man of the twentieth century, with his scientific and industrial achievements, awaited an all-encompassing flourishing in life; however, the experience of war revealed that not only had nothing changed, but humanity had also entered a more complex crisis. To overcome this, it was necessary to return inward, exploring the under-experienced realms of the unconscious, in search of new realizations. This shift in perspective among intellectuals and artists, more than anything, was a response to the widespread despair of the era and an attempt to avoid falling again into the grip of nihilism.

Surrealism, relying on specific techniques, aimed to explain and elaborate on its theory. The core of these techniques is a return to the inner self and an escape from the confines of external reality. This study aims to trace the surrealist streak in Nima Youshij's poetry as a marginal tendency compared to romanticism, symbolism, and realism in his works, an aspect that has so far been overlooked in research focused on Nima's works.

A poetic image refers to a portion of a poem or the entire poem that evokes a scene, much like a painting or a photograph. In surrealist discourse, images possess unique characteristics that distinguish them from other types of imagery. Therefore, one may encounter surrealist images in romantic, symbolic, realistic, or surrealistic poetry. The poet's goal in creating such images is to link the poem with abstract spaces beyond the realm of reality. This study examines Nima's poetic images with this perspective and seeks to answer two essential questions: (1) Are there traces of surrealism and surrealist images in Nima Youshij's poetry? (2) Was surrealism a central movement in Nima's poetry, or was it a secondary, marginal one?

Theoretical Framework

Nima Youshij is not only a poet but also a theorist, with hundreds of letters, notes, and essays that reveal his poetic thought. These theoretical works can be regarded as his effort to present a poetic doctrine, which he then realized in his own poems. There has always been disagreement among critics as to whether Nima should be considered solely a poet or also a poet-theorist. However, it seems that Nima's work cannot be reduced to mere poetry. He was confronted with the centuries-old, solid structure of Persian poetry, and the idea of changing it would have been impossible without theory, planning, and a revolutionary movement. Thus, presenting Nima as a poet-theorist is not a far-fetched claim.

It appears that Nima's innovation and creativity were facilitated by, firstly, his familiarity with certain Western philosophical theories and literary schools, which undoubtedly played a part in the philosophical and social changes in the modern man. Additionally, through translations and the influence of Western modern art, Nima was exposed to a fresh perspective that paved the way for his creation of a new foundation in Persian poetry.

Categorization of Nima's Surrealist Imagery

Analyzing surrealist and non-surrealist imagery in Nima's poetry led to a tenfold categorization based on surrealist features. These categories include: placelessness and timelessness, automatism, deliberate distortion of scales, dissolution of form, the marvelous and magical, disrupting causal relationships and focusing on randomness, authenticity of imagination, dreams and visions, love and eroticism, animism, and the beauty of tension and contradiction. These elements will be further analyzed in the study.

Conclusion

Nima Youshij was confronted with the ancient, immovable edifice of Persian poetry and knew that changing it required a revolutionary theory and movement. It can now be concluded, after a century of Nima's work, that he was successful not only as a poet but also as a theorist.

Surrealism, one of the literary movements of the 20th century, sought to break conventional linguistic structures and represent the inner

world, and offer beauty in a tense, subversive manner. Through the study of Nima's works, it becomes evident that surrealism was not a dominant movement in his poetry, but rather a marginal one. However, surrealist imagery can be found throughout his poetry, scattered across various works. These images, categorized into ten types, include non-spatial, individualized, dynamic, ambiguous, deep, melancholic, non-dramatic, multi-layered, and a blend of subjectivity and objectivity.

References

- Arianpour, Yahya (1995) *Az Saba ta Nima*, Vol. 3, Tehran: Zowar.
- Al-Bouyeh Langroodi, Abdolali (2007) "From Yush to Jikour: A Comparative Study of 'Afsaneh' by Nima Youshij and 'Fi al-Souq al-Qadim' by Badr Shakir al-Sayyab," *Comparative Literature*, 1(2), pp. 1–16.
- Akhavan Sales, Mehdi (2017) *Innovations and Marvels of Nima Youshij*, 7th ed., Tehran: Zemestan.
- Babachahi, Ali (1998) *Isolated Statements: A Critical Review of Contemporary Iranian Poetry*, Vol. 1, Tehran: Narenj.
- Brahani, Reza (1965) *Gold in Copper (On Poetry)*, Tehran: Chehre Printing House.
- Bahram Pour Omran, Ahmadreza (2018) *In the Entire Night: A Study of Nima Youshij's Literary Views*, 2nd ed., Tehran: Morvarid.
- Pourhamdollah, Mohammad (2019) "Nima's Influence from Translations of Western Literary Works," *Journal of Contemporary Iranian Poetry and Fiction Movements*, 1(2), pp. 49–66.
- Hoghooghi, Mohammad (2015) *Modern Poetry from the Beginning to Today*, Vol. 1, Tehran: Sales.
- Hamidian, Saeed (2002) *The Story of Transformation (The Evolution of Nima Youshij's Poetry)*, Tehran: Niloufar.
- Jourkesh, Shapour (2011) *The Poetics of Modern Poetry*, 3rd ed., Tehran: Ghoonous.
- Royae, Talayeh (2019) "Poetics of Images and Objects in Surrealist Discourse," *Contemporary World Literature Studies*, No. 58, pp. 103–122.
- Royae, Yadollah (2016) *On the Red Platform*, 3rd ed., Tehran: Negah.
- Seyed-Hosseini, Reza (2008) *Literary Schools*, Vol. 1, 15th ed., Tehran: Negah.
- Shafiei-Kadkani, Mohammadreza (2011) *With Light and Mirror*, 7th ed., Tehran: Sokhan.
- Gheibi Hajivar, Nejat et al. (2018) "A Surrealist Reading of the Collection 'Afsaneh' by Nima Youshij and the Collection 'If You Were Sleeping in Noah's Ark' by Sargon Boulus," *Journal of Comparative Literature Studies*, 12(4), pp. 85–105.
- Fotouhi, Mahmoud (2006) *The Rhetoric of Imagery*, 1st ed., Tehran: Sokhan.

- Langroodi, Shams (1998) *Analytical History of Modern Poetry*, Vol. 1, Tehran: Markaz.
- Nass, John B. (1991) *A Comprehensive History of Religions*, tr. Aliasghar Hekmat, Tehran: Amoozesh Enghelab Eslami.
- Youshij, Nima (2014) *Letters*, Tehran: Negah.
- (2015) *On Art, Poetry, and Poetics*, Tehran: Negah.
- (2018) *The Complete Poems*, Tehran, Negah, Aragon, Louise (1967). *Forgetfulness or Blanche*, Paris: Gallimard.

**Ecological analysis of the story collection
«Woe to you if you hurt a bird»
of Erfan NazarAhari based on mystical themes**

Sedigheh Sherkat Moghadam^{*}

In recent years, the issue of environmental protection has been one of the most pressing discussions among scientists, and in the meantime, some authors have directly or indirectly highlighted the importance of this issue in their works. Among the Iranian writers, Erfan NazarAhari has used environmental symbols in his writings in various forms to express his mystical thoughts and implicitly mention the issue of environmental justice. The purpose of this research, using the descriptive-analytical method, is to examine the content and the main theme of the environmental elements of NazrAhari in the book «Woe to you if you hurt a bird» based on the views of ecological criticism. For this purpose, his plant, animal, and natural and eco-centered symbols, which are derived from his spiritual and mystical nature and its connection with nature, are analyzed and examined from the perspective of this approach. The obtained results show that the author of the work is trying to encourage the reader to be friendly and coexist with nature and the environment, which is a reflection of the manifestation of God.

Keywords: Economist criticism, woe to you if you hurt a bird, Erfan NazarAhari, nature, mysticism.

Introduction

The world is threatened by environmental disasters, and the danger of environmental destruction has been heard all over the world. In these circumstances, science and technology alone are not enough to combat the global environmental crisis. Humans must change their culture and attitude towards the world. Literature, as an influential tool, can play an important role in reforming the worldview and the way society

^{*} Associate Professor, Department of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran.
moghadam@atu.ac.ir

views existence. For many years, literary values did not pay attention to nature, and preserving ecosystems had no place in their thoughts. In 1978, he created his critical book titled "Literature and Ecology: An Experiment in Ecological Criticism". This criticism has been discussed as an "emerging global movement" over the past three decades. After that, literary writers have referred to the preservation of nature in various ways in their works. In this regard, ecological criticism refers to the study of the connection between the environment and literature in any form. The influential Iranian writer Erfan NazarAhari has also presented his mystical-Islamic thoughts on the environment to the audience in his works.

Purpose and Necessity of the Research

First, we specify that the purpose of this research is to examine the environmental symbols in the book "Woe to you if you hurt a bird" by Nazar-Ahari and its relationship with eco-critical criticism. For this purpose, we first analyze the environmental applications that include elements in nature, plants, and animals, and then the symbols will be examined from the perspective of eco-critical criticism in his writings, and finally, the connection of his mystical thoughts with nature will be examined. Also, based on this research assumption, addressing environmental issues is considered an important and vital issue in the whole world, and must be addressed. In fact, this movement is an emerging movement all over the world that has been formed as a reaction to the anthropocentric attitude of the majority of societies in dominating nature. Undoubtedly, environmental studies in literature increase readers' attention to the importance of preserving nature and raise their awareness of environmental protection. In addition, ecocriticism can be effective in healing the relationship between humans and nature. Since the environment has become a global issue, literature, as a tool for public awareness, has changed its goal from addressing trivial issues to important and vital issues. We should not forget that humans have only one Earth to live on, and we are on the verge of destroying our future. If you change your way of life, be careful of your blue planet.

Research Questions

By resorting to ecocriticism, we seek to answer these questions:

- What symbols in nature did NazarAhari use to express his mystical thoughts?
- What is the relationship between these symbols and preserving ecosystems?

Research Method

The general research method in this study is descriptive-analytical, based on the qualitative data collection method. The use of the qualitative research method in the present study is because we intend to analyze the content of the literary text based on a comparative approach -ecological criticism- and the data analysis method was carried out as content analysis.

Ecological Criticism

Ecological criticism is an approach that studies literature and ecology from an interdisciplinary perspective. Using this approach, researchers analyze texts in which the authors reflect their environmental concerns and address the subject of nature. This approach was first proposed by Joseph Meeker, an American ecologist with a PhD in comparative literature, under the title "Literary Ecology" in the book "The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology" (1972) In this book, he analyzed literary genres from an ecological perspective. Without using the term "ecocriticism," he raised questions about ecology and its relationship to literary texts, concluding that comedy, more than tragedy, highlights the ecological relationship between humans and nonhumans.

In 1978, William Rueckert, professor emeritus of English and American literature at the State University of New York, coined the term "ecocriticism." He borrowed the model of energy circulation from ecology to analyze the relationship between poetry, the poet, and the reader. As Rueckert puts it: "Energy flows from the center of the poet's language and creative imagination to the poem, and then from the poem (which transforms and holds this energy) to the reader" (Rueckert, 1978: 103–110).

In literature, writers use growth and energy, stability and instability, balance and disequilibrium from the perspective of nature. This approach focuses on the fact that the survival of nature depends on respect for the environment. Ecocriticism emphasizes the sense of

responsibility of man towards the environment. Lawrence Buell, as a pioneer of ecocriticism, focuses on the environment and literature. The role of environmental imagination in literature is explored by Buell in *Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), to explore the changes that may appear in the interaction between mankind and the environment (Zariyya Habib, 1402: 5). Since the indiscriminate destruction of nature has caused nature to be silenced, Buell was determined to be the voice of nature, believing that: "Nature itself is the oppressed and silent class, and needs a speaker" (ibid.).

Discussion and Conclusion

The present article examines the category of ecosystem in the literary writings of Erfan NazarAhari in the book "Woe to you if you hurt a bird" from the perspective of ecological criticism, and analyzes the place of nature and ecosystem in the creation of his writings in order to show the connection between the environment and literature. He is one of the contemporary Iranian poets who has always been concerned about the environment and has depicted nature and its elements in his writings. NazarAhari has given consistency to the form and content of his works by taking advantage of symbols that are all borrowed from the heart of nature, because these symbols express a concept of a natural phenomenon, and each of these phenomena represents a group of meanings.

One of the characteristics of NazarAhari's writings is the use of elements of nature and the ecosystem in contrast to anthropocentrism. This characteristic has distinguished his works from other writers. With a little thought in his works, one can feel the fascination with nature. This contemporary writer conveys his ethical and naturalistic messages mixed with mystical thoughts in the form of symbols drawn from the heart of nature to his audience. Her approach to nature, influenced by Islamic mysticism, is based on themes such as the power and role of nature in raising awareness of humans and the elements of nature as a reflection of the manifestation of God, environmental ethics, etc. Part of her writings is dedicated to the mystery and need of insignificant creatures with God. Commentary with this technique points to the equal status of these creatures with humans. It should be noted that this contemporary Iranian writer

indirectly emphasizes environmental justice in order to dissuade her reader from the boundless desire to conquer nature. NazarAhari also tries to diminish the sense of superiority of man, who is accustomed to exalting himself over other species living in the biosphere. In the short story "Woe to you if you hurt a bird," she beautifully makes his audience aware of the dangerous consequences that result from disrespect for nature.

Undoubtedly, from the perspective of environmental justice, man and nature share equally in nature. If humans try to destroy nature, nature will retaliate in turn. Our global crisis is not because of the way ecosystems function, but because our moral and cultural systems have turned to the destruction of nature with an anthropocentric approach. Overcoming the current crisis requires understanding our impact on nature. Reflecting nature in literature and promoting environmental ethics can play a very effective role in raising the level of awareness of readers. As an influential contemporary writer and poet, NazarAhari has attracted a large audience with her linguistic and artistic appeal and has crystallized a sense of love for nature in them. Since the alarm bells of nature's destruction have been sounded all over the world, it is better for researchers to devote their research to ecological criticism and related fields such as ecofeminism, eco-Marxism, and eco-mysticism.

References

- Adib rad, Narges; Yousof fam, Alieh; Jafarieh, Mahnaz (2021) The effect of different ecosystems on the poets of Sohrab Sepehri and Manuchehr Atashi from the ecocriticism point of view, *Environmental Education and Sustainable Development* 9(3),147-166. 10.30473/ee.2021.48125.2083
- 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 (1995) *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, London, England: Harvard University Press, *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,

- Heidari Hadi; Tavakoli, Azizola; Raei, Maryam (2019) A stylistic study of the Ahary's writings *Journal of Comparative Literature Studies* 6(2), 20.1001.1.26454882.1397.2.6.3.2
- Judi, Mohammad Kazem & Heidari, Kourosh (). An environmental ethics approach based on Quranic verses and the foundations of Sadra'i wisdom to overcome the environmental crisis, *Quranic studies* 10(40), 467-486.
- Kianpour, Masoumeh; Fayyazi, Maryam (2016) Environmental themes in Gilaki's poems based on the ecological critical approach, *Contemporary Persian literature* 7(3), 43-69.
- Parsapour, Zahra (2012) Ecocriticism, A New Approach in Literary Criticism, *Literary Criticism* 5(9), 8-26. 20.1001.1.20080360.1391.5.19.7.7
- Rueckert, William. (1978) «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism ». *Iowa Review* 9, no. 1, 98-115.
- Shahbazi, Majid; Mirzaei, Ghasem ; Kia, Mohammad Mohammadi (2013) The Role Of Natural Elements and Symbolism in Islamic arts and Sufism, *Islamic mysticism* 32(8), 224-241.
- Sadrayie, Roghayeh (2018) Roots of Ecocriticism in the Symbolism of the Poems by Reza Barahani, *Practical Rhetoric* 3(1), 11-23. <https://doi.org/10.30473/prl.2018.5486>
- Taremi, A., & Fayyaz, M. (2022) Analysis of the position of the environment in Islamic mysticism (based on the outstanding works of Persian mystical poetry). *Journal Of Stylistics Of Persian Poem And Prose (Bahar-E-Adab)*, 15(8 78), 201-221. Sid. <https://Sid.Ir/Paper/1032441/En>.
- Nazarahari, Erfan (2014) Woe to you if you hurt a bird. Tehran, Norunar.
- Zorriyeh Habib, Shokofeh & Baradaran Jamili, Leila & Zarrinjooee, Bahman (2024) Eco-Grief Induced Crisis: Resilience of Eco-Trauma and Sense of Ending in Jonathan Franzen's *Freedom*, *Critical Language and Literary Studies* 20(31), 187-207. 10.48308/clls.2023.233483.1213.
- Zolfagharkahni, Moslem (2016) Ecological Analysis of the Poetry of Forough Farrokhzad based on the Theory of Ecocriticism, *Journal of Theory Studies and Literary Types* 1(2), 115-142.

Analysis and Examination of the Manifestations of Individual (Romantic) Romanticism In the Poetry of Behzad and Partow Kermanshahi

Akbar Shamlou *

The Romantic movement marked the beginning of a new era in the history of intellectual modernization. This movement, whose foundations were laid in the 18th century, opened a new path for seekers of truth and their desires, driving them toward transformation and revolution. On the other hand, Romanticism, in contrast to the rationalism of Classicism, paved the way for new literary schools. This literary movement was primarily based on emotions, intuition, aesthetics, and inner feelings. In contemporary Persian poetry, Romanticism emerged as a literary trend expressing individual emotions and sentiments in response to socio-political transformations. Yadollah Behzad Kermanshahi and Ali Ashraf Nobeti (known by his pen name Partow Kermanshahi) were two poets of the Kermanshah literary school whose works prominently reflect the components and principles of Romanticism. This study, employing a descriptive-analytical method, demonstrates that elements of individual (romantic) Romanticism—such as an emphasis on nature and its elements, love, individualism, nostalgia for childhood, youth, and old age, as well as a critical perspective—are artistically and skillfully reflected in the poetry of these two poets. Expressions of sorrow over poverty and the loss of friends in Behzad's poetry, along with an admiration for death in Partow's verses, are among the most recurrent themes of Romanticism.

Keywords: Romanticism, Behzad and Partow Kermanshahi, individual (romantic) Romanticism, contemporary poetry.

Romanticism, a cultural, artistic, and literary movement that emerged in Europe in the late eighteenth and early nineteenth centuries,

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
Dr.shamloo@pnu.ac.ir

developed as a reaction to the rationalism of the Enlightenment and the rules of Neoclassicism. This movement emphasized emotion, imagination, individualism, and a deep connection with nature. Its principal characteristics include an emphasis on personal feelings and creative imagination, nature as a source of inspiration and a symbol of freedom and truth, individualism and heroism, nostalgia and a tendency toward the past, criticism of industrial society, and an interest in the supernatural. The entry of Romanticism into Iran occurred in the socio-cultural context of the Qajar period, particularly during the Constitutional Revolution. The translation of European authors and domestic cultural transformations created the grounds for the reception and re-adaptation of this movement in the Persian literary sphere. In Iran, modern poetry—especially through the works of Nima Youshij—provided a freer medium for the expression of emotions and linguistic innovation, paving the way for the emergence and development of Romantic forms, including the “individual” branch.

This article specifically examines and analyzes the manifestations of “individual Romanticism” in the works of two poets from Kermanshah—Yadollah Behzad Kermanshahi and Ali Ashraf Nobati (Perto). Individual Romanticism, in contrast to its social branch, emphasizes the poet’s personal and lived emotional experiences. Hallmarks of this approach include the frequent use of the pronoun “I,” personal nostalgia, meditations on death, solitude, and an emphasis on earthly love. The research shows that, although these features appear fluidly across different works, identifiable patterns and recurrent motifs emerge in the selected texts that demonstrate the coherent characteristics of individual Romanticism in these two poets.

Discussion and Analysis of Findings

In the works of “Behzad Kermanshahi”, natural imagery is interwoven with a heroic-national tone and occasional social elements. His poetry employs expansive natural images—gardens, spring breezes, winds, autumn leaves—and uses nature as a vehicle for nostalgia or social critique. In poems such as *Farvardin*, *Ashoub-e Kalaghan* (“The Uproar of the Crows”), and several selected pieces, nature simultaneously serves as a mirror of the poet’s inner state and a stage for expressing protest or longing. Behzad’s Romanticism is shaped in

part by his historical experience, notably the aftermath of the ۱۹۵۳ coup (۲^Mordad), which imbues his works with layers of grief and disillusionment toward the political and social situation. In this way, his individual Romanticism often becomes a form of critical expression that transcends purely private sentiment.

“Perto Kermanshahi”, by contrast, presents a Romanticism that leans more heavily on local nostalgia and collective memory. His language is simpler and more musical, and his imagery frequently draws on the local landscape and cultural geography of Kermanshah—childhood homes, rivers, the sea, and the night—as repositories of communal memory. In poems such as **The House of Memories**, **Youth**, and other pieces recalling childhood and youth, the longing for lost times, the yearning to return to the pure days of the past, and the mourning for absent friends dominate. In many cases, Perto treats death as a form of release or passage beyond suffering; this attitude toward death, combined with nostalgia and natural imagery, defines the Romantic tenor of his poetry.

A common thread in both poets’ work is the recurrent use of symbolic images—wind, gardens, rivers, seas, and night—that create symbolic unity across their texts. These images not only shape the narrative-emotional atmosphere of the poems but also, through techniques such as repetition of the pronoun “I,” emotional refrains, temporal shifts, and the blending of classical imagery with modern vocabulary, construct an internal cohesion that draws the reader into the poet’s emotional experience. Their similes and metaphors, simple yet potent, combined with a lexicon that draws on the classical Persian heritage, demonstrate the continuous interplay between modern Persian literature and its traditional roots.

Nostalgia in these works manifests in three prominent forms: nostalgia for childhood and youth (recollections of innocence and vitality), nostalgia born of separation from the beloved (lamenting absence and the emptiness of home without the beloved), and nostalgia for departed friends and cultural figures (elegies for companions and luminaries such as Mehdi Akhavan Sales and Gholamreza Takhti). This nostalgic mode intersects with Iran’s historical context—disillusionment after the Constitutional period, coups, revolution, and war—thereby transcending purely sentimental individualism and reflecting broader historical wounds.

Socio-economic dimensions also play a role in shaping themes: complaints of poverty and deprivation, loneliness, and fear of aging recur in both poets' works. Behzad, in several pieces, laments financial hardship and the embarrassment of hosting friends in poverty, while Perto occasionally references destitution and displacement. These motifs reveal how individual Romanticism in these poems is intertwined with the realities of daily life and social circumstance.

Formal analysis also yields significant observations: Behzad's linguistic structure features lexical grandeur, a tendency toward epic expression, and frequent historical allusions. In contrast, Perto's language is simpler, more melodic, and imbued with local color. This divergence in linguistic, formal, and thematic qualities indicates that individual Romanticism in Iran is shaped by regional context and biographical background, manifesting in varied forms rather than as a monolithic imported model.

Alongside thematic and structural analysis, the study highlights the symbolic function of certain elements: gardens and nightingales as emblems of beauty and joy; crows as symbols of darkness and ugliness; wind, rivers, and seas as symbols of wandering, movement, and the journey toward death or life's ultimate purpose. Interpreting these symbols within the specific contexts of each poet's works enables a deeper reading of the emotional and historical layers embedded in the texts.

Conclusion

In its final analysis, the article demonstrates that individual Romanticism in the poetry of Behzad and Perto Kermanshahi emerges not as a simple borrowing from the European movement but as a localized process shaped by regional history and personal experience. Raw personal emotions, poetic imagination, and nostalgic tendencies in these works are often intertwined with historical traumas (coup, revolution, war), such that Romanticism functions both as a representation of inner states and as a vehicle for critical-social reflection.

Stylistic and lexical analysis further reveals that each poet shapes Romantic feeling through distinct linguistic and technical means. Behzad gravitates toward eloquence and literary grandeur; his use of

elevated diction, epic imagery, and social references lends his poetry a historical hue. His post-۱۹۰۳ poems, in particular, show that his individual Romanticism is frequently connected to layers of protest and social critique. Perto, on the other hand, focuses in tone and structure on nostalgia and local atmosphere; his emphasis on Kermanshah-specific imagery, collective memory, and internal musicality reveals a form of Romanticism more oriented toward “local nostalgia” than direct social engagement. The study also shows that recurring images—wind, garden, night, sea, and river—play a central role in creating semantic unity within their texts, linking tradition and modernity through the blending of classical and contemporary vocabulary.

The article’s methodology is grounded in close textual analysis of selected works from each poet’s oeuvre. The researcher chose representative poems—including *Farvardin*, *Ashoub-e Kalaghan*, *Bi To* (“Without You”), *Kolbeh-ye Man* (“My Hut”), *The House of Memories*, and *Youth*—and coded for qualitative indicators such as natural imagery, nostalgia, meditations on death, solitude, and complaints of deprivation. The frequency and mode of appearance of these elements were then examined. A comparative method was employed to analyze linguistic structures, symbolic imagery, and historical shifts in each poet’s language, revealing how a core of individual Romanticism transforms in relation to the socio-historical context. This combined approach facilitates a more precise understanding of the role of localization in the movement and the influence of regional variation. The primary limitation of the study lies in the narrow sample of two poets and its reliance on primarily qualitative methods; future research is advised to expand the corpus and integrate mixed quantitative-qualitative approaches.

Undoubtedly, by offering a conceptual categorization and sample-based analysis, this study can serve as a foundation for the preparation of educational materials, the compilation of regional literary reports, the encouragement of interdisciplinary research on Iranian Romanticism, and the development of digital literary archives.

References

- Anousheh, Hassan (1997) *Persian Literary Dictionary*, Tehran, Organization of Printing and Publishing.

- Borghaei, Seyyed Mohammad-Baqer (1994) Famous Contemporary Iranian Orators, 6 vols., Tehran, Khorram.
- Behzad Kermanshahi, Yadollah (2008) *The Legacy of Love*, Tehran, Agah.
- \----- (2012) *A Colorless Flower*, Tehran, Mahrevista.
- Kermanshahi, Parto, and Ali-Ashraf Nobati (1998) *The Alley Gardens*, ed. Mohammad-Ali Soltani, Tehran, Soha.
- Servat, Mansour (2006) *An Introduction to Literary Schools*, Tehran, Sokhan.
- Jafari, Masoud (2007) *The Course of Romanticism in Iran*, Tehran, Markaz.
- Hosseini Abbariki, Seyyed Arman, and Salma Saedi (2019) "A Study of Nostalgia in the Poetry of Yadollah Behzad Kermanshahi," *Proceedings of the Fifth National Conference on New Research in the Field of Persian Language and Literature*, pp. 1–13.
- Khakpour, Mohammad and Mirjalil Akrami (2010) "Romanticism and Its Themes in Persian Poetry," *Kavoshnameh*, Vol. 11, No. 21, pp. 225–248.
- Rahimi-Zanganeh, Ebrahim, and Naser Golestanfar (2015) *On the Heights of Bisotun: In Memory of Master Behzad Kermanshahi*, Tehran, Moein.
- Zarrinkoub, Abdolhossein (1990) *Literary Criticism*, 2 vols., 4th ed., Tehran, Amir Kabir.
- Salimi, Ali et al. (2015) "Behzad Kermanshahi and the Reflection of Political and Social Events in His Poetry," *Literary and Rhetorical Research*, Vol. 3, No. 3, Summer, pp. 59–71.
- Shamloo, Saeed (1996) *Psychopathology*, 6th ed., Tehran, Roshd.
- Shamisa, Siros (2014) *Literary Schools*, 6th ed., Tehran, Ghatreh.
- Kazazi, Mirjaleddin et al. (2016) "A Comparative Study of Nostalgia in the Poetry of Parto Kermanshahi and Ali Olfati," *Aesthetics of Literature*, Vol. 14, No. 28, pp. 145–170.
- Mohammadpour, Mohammad-Amin and Ali-Asghar Babasafri (2015) "A Study of the Content Features of Romanticism in the Poetry of Houshang Ebtehaj," *Linguistic-Rhetorical Studies*, Vol. 6, No. 11, Spring and Summer, pp. 121–142.
- Hedayati Khosh-Kalam, Manouchehr (1991) "In Memory of Akhavan Sales: Akhavan Sales' Criticisms of Shariar's Masnavi," *Ayandeh*, Vol. 17, Nos. 1–4, Farvardin to Tir, pp. 297–304.
- Heath, Duncan (2009) *Romanticism: The First Step*, trans. Kamran Sepehran, Tehran, Ghatreh.