به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال نهم، شماره‌ی اول (پیاپی ۱۸)
بهار و تابستان ۱۳۹۷

واحد فسا

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سعید قشقایی
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر محمدرضا اکرمی

هیأت تحریریه:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکترمحمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکترمحمدعلی آتش‌سودا (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترجلیل نظری (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکترمحمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترسعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: دکتر سید محسن ساجدی‌راد
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین کریم‌نیا
کارشناس فنی: محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ وصحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۴۷۲۱۹۷/۸۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) بنابر مجوز شماره‌ی ۹۱/۳۴۳۵۳ نمایه‌سازی شده است.
نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا - دانشگاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۳۴۱۱-۰۷۱
پست الکترونیکی: fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

شرایط پذیرش مقاله

دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران منتشر می‌شود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت برنامه Word ۲۰۰۳ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به پایگاه اینترنتی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را هم‌راه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را هم‌زمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزه‌ی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان هم‌راه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده می‌سازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن می‌شود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر می‌شود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۱۳۷۰:۲۶). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی‌توان شعر گفت»، منبع: http://www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل می‌شود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا- دکتر محمدرضا امینی- دکتر مرتضی جعفری- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال- دکتر فرح نیازکار- دکتر جلیل نظری.

فهرست

تحلیل ادبی نمادهای حماسی و اساطیری اسب در شاهنامه‌ی فردوسی ۱۱
حسن تاجیک محمدیه، عطامحمد رادمنش، مهرداد چترایی

مقایسه شخصیت سودابه در شاهنامه فردوسی و پریدخت در سام نامه خواجوی کرمانی ... ۴۳
سید محسن ساجدی‌راد، کیهان کهندل

معرفی و تحلیل سبک‌شناختی انشای فیض‌رسان حفظ الله رامپوری ۵۹
لیلا عدل‌پرور، مجتبی صفرعلیزاده

نمادشناسی اجتماعی و زبانی طـعنه و کنـایه در آثار فیروزه جزایری (دوما) بر پایه‌ی نظرآرتور پُلارد ۷۹
سوری صادقی لیمنجوبی، دره دادجوی توکلی

ضرب‌المثل‌های کنایی در شرف‌نامه‌ی نظامی ۹۹
سعید قشقایی، مرضیه راستی‌کردار

تحلیل آرکی تایپی شخصیت بهمن در بهمن نامه ۱۲۳
سعید محمدی‌کیش

بررسی ساختار کلی و تناقض‌گویی موجود در ساخت منظومه فـرهاد و شیرین وحشی بافقی ۱۴۱
رحمان مشتاق‌مهر، فاطمه معنوی

بررسی تطبیقی اساطیر در شعر تی. اس. الیوت و فروغ فرخزاد ۱۵۹
سیده مائده واقعه دشتی

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

تحلیل ادبی نمادهای حماسی و اساطیری اسب در شاهنامه‌ی فردوسی

حسن تاجیک محمدیه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد، ایران
دکتر عطامحمد رادمنش
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد، ایران
دکتر مهرداد چترایی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد، ایران

چکیده

اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی جایگاهی ویژه دارد. در متون اوستا و ادبیات باستانی ایران از اسب به نیکی یاد شده است. شاعران، عارفان، نکته‌پردازان و خردمندان، پادشاهان و امیران، گردان و دلاوران، دهقانان و کارورزان ایرانی و دین‌آوران بزرگ آن را مظهر خوشبختی و رستگاری و فراست و تیزهوشی دانسته‌اند. حضور اسب در فرهنگ و تاریخ کهن ایران در جلوه‌های گوناگون متجلی است. که بیشتر کتیبه‌ها، سنگ نبشته‌ها، الواح سیمین و زرین دوره‌ی هخامنشی گواه اهمیّت و توجّه خاص به این حیوان زیبای اساطیری است و در کتیبه های گلی دوره‌ی داریوش نیز نام اسب‌های عالی کشور ایران عنوان شده است. اسب همچنین در فرهنگ اسلامی نیز مقام و جایگاه ویژه‌ای دارد. در روایات حماسی و اساطیر و افسانه های کهنی که متضمن ماجرای قهرمان و حوادث فراروی اوست اسب پرکاربردترین نمادینه‌ی جانوری است که مثل همه‌ی عناصر غیرانسانی جهان اساطیر، صاحب هویت انسانی شده است و نمادینگی آن را تنها باید در ارتباط با متون کهن بررسی کرد. به جهت نقش این حیوان در تکامل نقش قهرمان، جایگاه اسب‌های نمادین و افسانه ای در روایات زندگی قهرمانان اساطیری که در فرهنگ‌ها و اقوام مختلف، نمونه‌های کم و بیش مشابه بسیاری برای آن‌ها یافت می‌شود همیشه مدّ نظر بوده است.

واژگان کلیدی: متون حماسی، سبک خراسانی، اسب، نماد، اسطوره.

Email: h_tajikmohamadiyeh@yahoo.com
a_radmanesh21@yahoo.com
m_chatraei@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۳/۱۴

۱- مقدمه

«اسب» که آن را نمادی از نجابت و زیبایی ذکر نموده‌اند یکی از پر نقش‌ترین و اصیل‌ترین حیوانات اهلی در دنیای پیش از اسلام، اساطیر ایران باستان، متون کهن دینی، شاهنامه، دوره‌های تاریخی و آثار به جا مانده از آن دوران است و دارای نقشی بسیار حیاتی و ارزشمند بوده که همواره مورد ستایش قرار می گرفت و غیر از استفاده رایج آن مانند حمل و نقل و شکار، کارکردهای آیینی، اقتصادی، رزمی، بزمی، تزیینی و تشریفاتی نیز داشته است. ایرانیان باستان همان گونه که برای خود و خانواده خویش از اهورا مزدا طلب نیکی می کردند، برای اسب خود نیز نیرومندی می خواستند. در اوستا از اسب به عنوان یکی از برگزیده ترین حیوانات نام برده شده و حتّی برای معالجه و نیک نگاهداری از آن نیز دستوراتی آمده است و این نشانه ای از پاکی، اصالت و اهمیتی است که در فرهنگ ایرانی برای این حیوان قائل بودند. اهمیت اسب در دنیای اساطیر ایران تا به آن اندازه است که هر ایزد دارای گردونه های زرین و اسب های تیزتک بود.

پس از اسلام هم با اشاره به اسب در برخی آیات قرآن کریم، متون ایرانی اسلامی و اسب نامه‌ها (فرس نامه‌ها). از سرشت نیک و پر اهمیّت این موجود سخن به میان آمده است. شواهد و قراین تاریخی و ادبی حکایت از دلبستگی‌های ژرف ایرانیان به نگهداری و پرورش اسب و دادن جنبه های تقدّس به این حیوان نجیب و باهوش دارد. لذا یکی از حیواناتی که بیش ترین حوزۀ تصویر را در متون حماسی سبک خراسانی از جمله شاهنامه به خود اختصاص داده، اسب است.

از لوازم قطعی داستان‌های حماسی داشتن مرکبی خاص است که به قوّت، سرعت و هوشمندی ممتاز باشد. فردوسی مانند شاعران بـزرگ دیگـر سـعی کـرده است که تصویری فرا واقع از این حیوان انسان صفت به دست دهد.

پیشینه‌ی تحقیق

تحقیقات و پژوهش های ارزنده ای درباره‌ی اسب و سوابق فرهنگی و اجتماعی آن صورت گرفته (که به چند نمونه از آنها در زیر اشاره خواهد شد). با وجود این پیشینه، بررسی‌ها نشان می دهد تاکنون تحقیق مبسوطی با این عنوان در حوزۀ ادبیات فارسی انجام نشده است.

۱. آذرتاش، آذرنوش (پاییز۱۳۷۷). اسب، دایرالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۸، مرکز دایرۀالمعارف بزرگ اسلامی، ص۹۲-۱۱۱ .

۲.پورداوود، ابراهیم، (۱۳۸۶). فرهنگ ایران باستان، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ص۲۲۰-۲۹۷.

۳.عیسوی، روژان، (بهار ۱۳۸۹). نگاهی به اسب و اسب‌سواری در ایران، مجله‌ی مطالعات ایرانی، ش ۱۷، ص۱۵۵-۱۳۳.

۴.قلی زاده، خسرو، (پاییز ۱۳۸۸). اسب در اساطیر هند و اروپایی، مجله‌ی مطالعات ایرانی، ش ۱۶، ص۲۳۲-۱۹۹.

۵.ماحوزی، مهدی، (پاییز ۱۳۷۷). اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی، مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ش ۱۴۶، ص۲۳۵-۲۱۰.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-پیشینه‌ی اسب:

اهلی کردن حیوانات از حدود هزاره‌ی پنجم قبل ازمیلاد آغاز شد. اسب از جانورانی است که از آغاز در میان آریایی‌ها و در فرهنگ اقتصادی و اعتقادی ایرانیان جایگاه ویژه داشته است. جابه‌جایی آریایی‌ها در هزار و چهارصد سال پیش از میلاد توسط ارابه‌های اسبی و استفاده مهم از اسب بوده و ارابه‌های معروف آنها از همه چیز بیشتر توجّه تاریخ نگاران را به خود جلب کرده و آنان با اهمیّت از آنها یاد کرده اند.

در دوره‌ی مادها که به سال ۵۵۴-۷۰۱ ق.م افزون بر یک سده و نیم حکومت کردند در نبردهای خود اساسی‌ترین نقش را به سواره نظام داده بودند که همین امر باعث شد که کیاکسار پادشاه سوم ماد برای رویارویی با ارتش آشور که در بین‌النهرین وجود داشت به تأسیس رستهٔ سواره نظام بپردازد و بعد از اتحاد مادها و پارت ها و پارس‌ها که همگی آریایی بودند، یورش به قوم وحشی آشور و شکست دادن آن قوم وحشی و از میان بردن نسل و نژاد آنها پیش آمد و این پیروزی دروازه‌ای برای ورود اسب آرین به دنیای عرب گردید، البتّه پیش از آن زمان هم اعراب اسب را از آشوری‌ها گرفته بودند و آشوری‌ها نیز اسب را در یورش های متمادی قبلی از قوم آرین به‌دست آورده بودند. چینی ها در منابع فرهنگی خود از اسبان تیزتک اشکانی که مؤثرترین ابزار کار پارتیان بوده، نام برده اند. پارت قومی است ایرانی و آریایی که مردان و اسبان جنگی بسیار خوبی داشته و واژه‌ی پارتیزان به معنای چریک های جنگی از نام قوم پارت برداشته شده است به دلیل چالاکی و دلیری در جنگ با دشمن (عبدالرضا خانی،۱۳۹۱: ۳).

در بازرگانی اشکانیان اسب بسیار مهم بوده است. هم برای حمل و نقل با و هم از برای فروش، اسبان را به جزایر و سرزمین های خلیج فارس می‌بردند و اعراب با خرید اسب در برابر خرما و هم‌چنین به دست آوردن اسب از راه دزدی و غارت اسب‌های مورد نیاز خود را تا حدّی تامین کرده اند. ضمناً آشوری‌های ساکن بین النهرین در انتقال نژاد اسب ایرانی

به آن طرف آب‌های خلیج مؤثر بوده‌اند. اشکانیان برای حفظ جان اسبان خود در مبارزه‌ها بر تن آنها پوشش های فلزی می‌نهادند و با پوشش‌های فلزی و چرمی بدن اسبان را می‌پوشاندند، این پوشش‌ها را در اصطلاح برگستوان می‌گفتند. برای اثبات این گفته همان به که سخن فردوسی بزرگ را به خاطر آوریم که در جنگ رستم و اسفندیار فرمود:

کف اندر دهان‌شان شده خون و خاک همه گبر و برگستوان چاک چاک

(فردوسی،۱۳۸۸: ۵/ ۲۲)

تیرداد سوم پادشاه اشکانی که با برادر خود بر سر فرمانروایی در جنگ و ستیز بود از بروز خشک‌سالی دیرپایی که گریبان‌گیر مردم ایران بود رنج می‌برد. خواب‌گزاران به او گفتند کلید این بدبختی در دست تواست و این امر پایان نپذیرد مگر با قربانی کردن اسب خود به درگاه خدا که این امر با تمامی علاقه تیرداد به اسبش در کنار رود فرات انجام گرفت. این را باید متذکّر شد که قربانی کردن اسب در آیین اول ایرانیان یعنی دین زرتشت و در دین اسلام آزاد نبوده و این حیوان نجیب از سوی حضرت محمد (ص) مکروه اعلام شد تا نسل این حیوان گران‌قدر به انقراض کشیده نشود، پس به گواه تاریخ بدون هیچ تردیدی خاستگاه این چهارپای برازنده ایران بزرگ و یا ایرانویچ یا سرزمین موعود بوده است که محدود از شمال به کناره های دریاچه آرال، از خاور به دامنه پامیر و ماوراءالنهر و از جنوب به کرانه های خلیج همیشه فارس تا شمال آفریقا و از باختر به میان رودان (بین النهرین) تا سرزمین بیزانس بوده است تا آن‌جا که می گویند در سراسر جهان نمی‌توان اسبی یافت که خون اسب ایرانی در رگ‌هایش روان نباشد، که این مدعا دور از ذهن نیست چون در اوستا در گاتاهای زردشت در اشتردگات فرگرد ۱۷ آمده: از تو می‌پرسم ای خدا آیا ده مادیان، یک شتر و یک نریان که وعده شده به من خواهد رسید؟ دراهنووگات فرگرد ۱۹ آمده از آن تو بود نیروی آفریننده ستوران باز در فرگرد ۱۱ خداوند دهقان ستور پرور را برای غم خواری تو مقرر داشت. باستان شناسان از دل خاک سنگ نبشته‌ها و ستون‌هایی را برپا ایستاده از کاخ‌های آپادانا و شوش و تخت جمشید در کاوش‌های خود به دست آورده‌اند که هر چه ژرف تر به آن می‌نگریم در آن نقش‌ها از پیکر اسبان نمود بیشتری می‌یابد و کشف اسکلت چند سوار و اسب در رستم آباد شمال و یا اشیا دیگر هم‌چون لگام و زین در مناطق لرستان و پارس، یک نوع اسب به نام هیپاریون که در مرز چال مراغه کشف شده اتکای ایرانیان را در امور سیاسی و نظامی و اقتصادی به اسب اثبات می‌کند. در سیلک کاشان بقایای زین و برگ، در منطقه سلوز در پنجاه کیلومتری ارومیه لوازم سواری و سوارکاری کشف شده، در تپه‌ی گیان در نهاوند و در خوروین در نزدیک کردان تصاویر اسب بر روی گلدان کشف شده، در املش گیلان کوزه‌های سفالین مربوط به ۱۲۰۰ سال پیش از میلاد

که نقش اسب در روی آن حک شده، به دست آمده است. اسب از دیرباز در خدمت انسان بوده و بار اول این حیوان به دست ایرانیان تربیت گردیده و به جهان عرضه گشته است. اما قوم دیگر میوه‌ی زحمات آرین را در چپاولگری‌های بی‌رحمانه غارت نموده و حتّی به نام خود نام گذاری کرده اند.

کتاب‌های مورخین مانند هرودوت، هومر، امین نارسلن، آریه گزنفون دیده می‌شود که به نام آریایی‌ها احترام گذاشته‌اند و هر جا بحثی از سوار و سوارکاری به میان آمده آن را به ایرانیان ربط داده‌اند. نام اسب را به عنوان بخشی از نام انسان‌ها در دوران باستان در بین ایرانیان رسم بوده، مانند ارجاسب، جاماسب، طهماسب، لهراسب، گشتاسب، بیوراسب، ویشتاسب. گزنفون در یادداشت‌های خود آورده است که هر کجا اسبان تندرو و ارابه های نیرومند باشد بزرگی حکومت در آن‌جاست و برای تشویق ملّت خود می‌گوید سواری را باید از ایرانیان آموخت، هر سوار ایرانی با اسب یکی و چسبیده به آن می‌باشد (عبدالرضا خانی،۱۳۹۱: ۵).

پرورش اسب در ابتدا برای قربانی کردن در پیشگاه خدایان بود ولی بتدریج پی بردن به این‌که آنها منابع مناسبی برای کار و حمل و نقل هستند، باعث شد از آن زمان تاکنون برای این امور نیز به‌کار گرفته شوند. نقش این حیوانات از جمله اسب در زندگی مردم باستان آن چنان مؤثر بوده است که نقوش آنها در سفالینه‌ها و انواع مهرها کنده و یا نقاشی شده است و حتّی در گذشته به هنگام فوت شخصی، اشیاء مربوط به حیوان متعلّق به او نیز با آن شخص دفن می گردید تا در دنیای دیگر با او همراه باشد. در دوران باستان از جمله در دوران کاسیان و آشوریان نبردهای سهمگینی برای دستیابی به منابع و رمه‌های اسبان صورت می گرفت که حتّی در مواردی باعث از میان رفتن دولتی و جایگزین شدن دولت دیگری می گردید (تاج بخش،۱۳۷۲: ۱۴- ۱۰). اسب حیوان نجیبی است که از دیر باز در خدمت انسان بوده و در زمین‌های کشاورزی و ترابری و هم‌چنین در جنگ‌ها به مانند ابزاری برای حرکت تند و ضربه زدن به دشمن بهره گیری می‌شده است، این حیوان زیرک در سفر و حضر و در جنگ و صلح، یار دیرین و وفادار آدمی به شمار می‌آمده است. نامی که امروزه این جانور در فارسی دارد، همان است که در چندین هزار سال پیش نزد آریایی‌ها داشته است. در سنگ نبشته داریوش در بیستون چهار بار کلمه‌ی اسب به کار رفته است. در طول تاریخ هر جا اثر و نشانی از ایرانیان باقی مانده باشد نام و نشانی هم از اسب وجود دارد. پیروزی و سرافرازی ایرانیان در پیکارها از برکات این چهار پای دلیر و هوشمند است. کورش پرورش اسب و سوارکاری را در فارس رواج داده و به به جنگ جویان فارس، هنر سوارکاری آموخته است. به گواهی تاریخ و آثار کهن اسب به کمک ایرانیان به سرزمین‌های

بابل و مصر رسیده است. در میان آثار سومری‌ها اسب دیده نمی‌شود و نامی هم از این جاندار در کتیبه‌های آنان نیست، پس از رسیدن اسب به سرزمین بابل آن را خرکوهی خواندند (دهخدا،۱۳۷۲ :۱۷۲۵).

۲-۲-اهمیّت و کارکردها:

هرودت در باره‌ی ماساگت‌ها می نویسد: «رخت و زندگی ماساگت‌ها مانند سکاهاست سواره یا پیاده پیکار می‌کنند و به تیر و تبرزین مسلح هستند. در میان همه‌ی خدایان آنان به جز خورشید خدای دیگر را نمی‌ستایند و از برای او اسب قربانی می‌کنند، زیرا عقیده دارند که باید از برای چالاک‌ترین خداوند، چست‌ترین و تندترین جاندار فدیه گردد». به گفته‌ی کزنـفون ارمنی‌ها نیز از برای مهر (خورشید) اسب قربانی می‌کردند (پورداوود،۱۳۸۶: ۲۴۳).

فرشته‌ی نگهبان چهارپایان سودمند که در اوستا درواسپا Drvaspa خوانده شده، نیز دارای گردونه است دروَ Drva= درست + اسپا Aspa لفظا" یعنی درست یا سالم اسب یا دارنده‌ی اسب درست و سالم. این ایزد به نگهبانی چارپایان سودمند گماشته شده و به نام بهترین و گران‌بهاترین چارپایان که اسب باشد خوانده شده است (همان: ۲۴۵).

در تیریشت فقرات ۱۳-۱۸ فرشته‌ی باران تیشتر به پیکر اسب سفیدی در آمده با دیو خشکی اپئوشَ APaosha که آن هم به صورت اسبی در آمده امّا اسب سیاه و زشت و بی یال و دم، در نبرد است، سرانجام تیشتر از کارزار پیروز به در آید و باران به کشتزارهای ایران فرو بارد (همان: ۲۵۰). تیشتر با طلوع خود نوید دهنده‌ی روان شدن چشمه‌های آب به قوّت اسبی است و مرحوم بهار تیشتر را با ایزد مصری سوتیس Sothis برابر دانسته و به وجود ارتباطی میان طلوع خورشیدی این ستاره جاری شدن سیلاب‌های تابستانی معتقد است (بهار، ۴۹۵:۱۳۷۵).

اسب که در اصل اهریمنی است بتدریج خورشیدی و اهورایی می‌شود، به مورد اورالی آلتایی می‌رسیم که ازدواج مقدّس زمین و آسمان را با جفت‌گیری اسب سفید و گاو خاکستری نشان می‌دهد. اسب، البتّه نر، در اینجا مظهر الوهیت آسمانی است. اسب ارابه‌ی خورشید را می‌کشد و وقف خورشید می‌شود. اسب علامت آپولون است، زیرا آپولون ارابه ران خورشید است (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۵۷). در چین، اسب، مرکب وایو یا خدای باد است. چابکی اسب را در نظر بگیریم، که اغلب با معنی اهورایی‌اش به‌صورت مظهر باد مطرح می‌شود. در قصه‌های عربی، چهار اسب نشانه‌ی چهار باد هستند (همان: ۱۵۹). باوری تثبیت شده در ذهن تمامی اقوام، اسب را در اصل با ظلمت جهان اهریمنی (ختونیایی) مرتبط می‌داند زیرا که می جهد و یورتمه می رود (همان: ۱۳۵).

در میان آلتاییها، زین و اسب یک متوفّی در کنار جسدش گذاشته می‌شود تا سفر آخر او را تضمین کند. در میان بوریات ها، اسب فرد بیمار، که هر لحظه امکان مرگ و جدایی روحش می رود، در کنار بسترش بسته می‌شود تا بازگشت روح او را علامت دهد و روح هنگامی ظاهر می‌شود که اسب شروع به لرزیدن می‌کند. وقتی شمنی می‌میرد او را روی جل اسب قرار می‌دهند و زین را به جای بالش زیر سرش می گذارند و افسار و تیر و کمانی در دستش می نهند. در میان بلتیرها، اسب شخص متوفّی قربانی می‌شود تا روحش، روح صاحبش را راهنمایی کند؛ و بسیار پر معنی است که گوشت اسب پس از ذبح میان سگ‌ها و پرندگان تقسیم می‌شود، که آنها هم خود هادی ارواح هستند، و به دو عالم زیرین و زبرین رفت و آمد می‌کنند (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

در باورهای کهن برای اسب دو جنبه الهی و اهریمنی قائل شده اند که در ارتباط با رنگ این حیوان بوده است. چنان‌که اسب سفید را موجودی خورشیدی و مقدّس و اسب سیاه را نماد مرگ می دانستند و معتقد بودند که با دنیای دیگر در ارتباط است. در باورهای کهن رنگ سفید نشانه ای از روشنی، پاکی و بطور کلی رنگی اهورایی است و رنگ سیاه نشانه‌ای از تاریکی است که خود نماد اهریمنی است (بهرامی،۱۳۸۵: ۲۷).

در سنت بسیار کهن ما، پرورش اسب و هنر بر اسب نشستن از ایرانیان دانسته شده است. این سنت را بلعمی چنین یاد می‌کند: «و زینت ملوک و اسپ نشستن و زین بر نهادن او [طهمورث] آورد» (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۶۵).

اهمیّت آیینی و حضور مقدّس و دیر سال اسب در زندگی و باورهای هند و اروپایی و از جمله ایرانی مضامین، داستان‌ها، تعابیر و ترکیبات متنوعی در جنبه‌های مختلف فرهنگ و ادب ایران به یادگار گذاشته است. پرستش اسب، قربانی کردن آن، نام‌های مرکب با این واژه، اهمیّت سم اسب، تعدد فرس نامه ها و ... مواردی از این نمودهاست. کیخسرو از مشهورترین شاهان در زمان کیانی گفته است:«هیچ چیزی در دربار من گرامی‌تر از اسب نیست» (عیسوی،۱۳۸۹: ۱۳۴).

پیامبر (ص) می‌گوید: «علیکم باناث الخیل فانّ ظهورها جرز بطونها کنز»: بر شما باد که اسبان مادیان دارید که پشتشان حرزست، شکمشان بنتاج دان گنج است (مدبر،۱۳۴۶: ۱۷۶).

یکی از خاصیّت و برکت اسپ آنست که در خانه‌ای که اسپ باشد دیو در آن خانه نرود و در آن خانه مرگ مفاجات نباشد و برکت و نعمت باشد و نزدیک ابلیس هیچ آوازی دشمن تر از آواز اسپ نیست و اگر مالک او را واقعه‌ای خواهد بود پیش از آن چهل روز به الهام ایزد تعالی او را معلوم کرده باشد و از کاه و آب و جو خوردن به سیر باز ایستد و از جملهٔ

حیوانات چهار چیز در بهشت رود اسپ غازی و اشتر صالح علیه السلام و خر عزیز و سگ اصحاب کهف (همان: ۱۷۹). پیغامبر (ص) می گوید: «که چون ایزد سبحانه و تعالی بر بنده نیکویی خواهد کرد او را چهار کرامت کند مرکبی راهوار و خانه‌ای فراخ و همسایه‌ای نیک و جفتی با جمال مساعد و زیبا» (همان:۱۸۶). برای اقوام هند و اروپایی پس از گاو، اسب مفیدترین جانور است و در طی زندگانی انسان بهترین یار او بوده است. اسب ابتدا شکار و خورده می شد (قلی زاده، ۱۳۸۸: ۲۰۰).

اگر بپذیریم که اولین‌ها مقدّسند، پس اسب از جانوران مقدّس است. زیرا طبق بندهش اسب جزء اولین جانورانی بود که آفریده شد: «از اسبان نخست اسب سپید زرد گوش درخشان موی سپید چشم فراز آفریده شد. اوست سرور اسبان». فرزندزایی از مقدّس‌ترین امور در کیش زردشتی است و پس از این‌که اسب و دیگر جانوران آفریده شدند در آن‌که نخست به فرزند خواستن اندیشد شتر و اسب بود (همان: ۲۰۶).

تقریباً در بین همه‌ی اقوام کهن اسب جانوری خورشیدی است. زیرا خورشید سریع‌السیرترین کوکب آسمان است و اسب سریع‌ترین جانور در خدمت بشر. هردوت نقل می‌کند: «که برای سریع‌ترین ایزدان، یعنی خورشید، باید سریع‌ترین جانوران، یعنی اسب، قربانی شود. در اساطیر ژرمنی هم اسب سفید نماد روز و خورشید است» (همان،۱۳۸۸: ۲۰۷). در اساطیر یونان هم اسب ارابه‌ی خورشید را می‌کشد و وقف او می‌شود. از نظر یونانیان اسب نشانه‌ی آپولون، خدای موسیقی، شعر، پیش گویی، پزشکی و مظهر روشنی و جوانی و زیبایی است. خود آپولون ارابه ران خورشید است (شوالیه،۱۳۸۴: ۱۵۷).

۲-۳-جایگاه اسب:

اسب، در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی جایگاهی ویژه دارد. در متون اوستا و در ادبیات باستانی ایران، هیچ حیوانی چون اسب، به شکوه و زیبایی توصیف نشده است. شاعران ایرانی در دیوان‌های خود به‌صورتی ستایش‌انگیز از این حیوان اصیل یاد کرده‌اند.

عارفان ایرانی در ادبیات سمبولیک، اسب را معراجی، آسمان پیما و عرش نورد دانسته اند و آن را به عنوان شریف‌ترین وسیله برای عروج شایسته‌ترین انسان یعنی پیامبر اکرم (ص) دانسته‌اند، چنان‌که سعدی گوید:

«شبی بر نشست از فلک در گذشت — به تمکین و جاه از از ملک درگذشت
چنـان گـرم در تیـه قربـت بـرانـد — که بـر سـدره جبرییـل از او بـاز ماند»

(سعدی،۱۳۹۳ :۱۰)

در پیشگاه خردمندان و نکته پردازان، اسب مظهر هوشیاری و فراست است و تفرس (:تیز هوشی) را از نام فرس گرفته‌اند و ویژه‌ی آدمیان دانا و تیز هوش کرده‌اند (ماحوزی،

۱۳۷۷:۲۱۰). در نظر پادشاهان و امیران و گردان و دلیران، اسب مظهر نجات و پیروزی و خوشبختی و رستگاری تلقّی شده است. دهقانان و کارورزان ایرانی، آن را نشانه‌ی برکت و فراوانی و سرمایه‌ی زندگی می‌شناخته‌اند و جنگاوران و پیکارگران، در عرصه‌ی نبرد با دشمن، آن را مایه‌ی فرخندگی و سرافرازی و امیّد و اطمینان یافته، با آن زندگی می‌کردند و بدان می‌بالیدند (همان: ۲۱۱). در اوستا فرشته‌ی نگهبان چهارپان سودمند نیز دارای گردونه است و نام این فرشته درواسپا است. در این کتاب مقدّس در فصل درواسپ چنین آمده است. درواسپ توانای مزدا آفریده‌ی پاک را می‌ستایم کسی که چهارپایان خُرد را دوست نگه دارد. او کسی است که با دیو خشکی در نبرد است و پیروز می‌شود (همان: ۲۲۶). خسرو پرویز گوید: «پادشاه، سالار مردان است و اسب سالار چهارپایان». در قابوسنامه آمده است: «حکما گفته اند که جهان به مردمان بر پای است و مردم به حیوان، نیکوترین حیوان‌ها اسب است و داشتن آن هم از کدخدایی است و هم از مروّت»(همان: ۲۲۸). در زبان های باستانی ایران چون اوستا و فرس هخامنشی، مادینه‌ی اسب را اسپا Aspa یا اسپی Aspi می‌گفتند، در زبان فارسی مادیان که مادینه‌ی اسب است، از ریشه‌ی Mata فرس هخامنشی است که در پهلوی مات شده و به معنی مادر آمده است. امّا استر که به گفته‌ی بلعمی «خر بر اسپ او (طهمورث) افکند تا استر آمد». در سانسکریت Asva tava خوانده می‌شود و به خوبی پیداست که جزء اول آن اسوَ Asva =اسپ Aspa می باشد (پورداود، ۱۳۸۶: ۲۲۶). اسب در اوستا در شمار یکی از ارجمندترین و محترم ترین ستوران معرفی شده است. ستور در اوستا ستَه اُر (Ataora) به معنی چهار پایان بزرگ است چون اسب، خر، شتر، گاو و جز آن می باشد. در اوستا اسپَه و برای ماده اسب و مادیان اسپا یا اَسپُو -دئنو (Aspo-daenu) آمده است در فارسی مادیان که مادینه‌ی اسب است، از ریشه و بن ماتا فرس هخامنشی است که در پهلوی مات شده و بمعنی مادر آمده است. مادیان چنانکه ماکیان (مرغ خانگی) با واژهٔ ماده (در پهلوی ماتک) یا مادینه یکی است. در پارسی باستان، آس (ās) و (Aspa). در پهلوی اسپ و در سانسکریت اسوَ (Asva) می باشد. واژه هایی که در فارسی از اسب ترکیب یافته است بسیار است از جمله اسپست که امروزه یونجه می گویند جزء دوم اینِ واژه از ریشهٔ «اَد» می باشد که در سانسکریت به معنی خوردن است. سپست: اسپ + اَست، دیگر واژهٔ اسپریس یا اسپرس می باشد که به معنی میدان اسب دوانی و میدان جنگ است (رضی،۱۳۸۱: ۲۹۷). یونجه در زبان مادی، اسپا استا به معنی خوراک اسب گفته می‌شد. اصطلاحات اسب داری در میان اقوام مختلف هند و اروپایی از همین «اسپه» مادی منشأ می‌گرفت که خود دلیل سبقت مادها در پرورش اسب بوده است. استرابون ضمن شرح اوضاع مادها از فراوانی یونجه‌ی آنجا سخن می‌گوید. به

عقیدهٔ «دوکاندول» در کتاب «منشأ گیاهان» یونجه‌ی وحشی و صحرایی از اعصار باستان در بخش‌های از ایران، جنوب قفقاز، بلوچستان و کشمیر بومی بود و سپس به گیاه اهلی و پرورش یافته تبدیل شد (دیاکونف، ۱۳۵۷: ۱۴۶). در زبان اوستایی Aspa به‌کار می‌رفته است.در پارسی باستان" as = Asa–bar" به معنای اسب بردن، سواری بوده است. در زبان پهلوی Asp و در زبان سانسکریت اسب Acva بوده است. اسب در اوستا به نام Aspa خوانده شده اسب را از مصدر "as=ak" آریایی به معنی تند رفتن گرفته‌اند (تبریزی،۱۳۶۲: ۱۱۸). قدر و اعتبار اسب به آن اندازه است که گردونه ایزدان را در آسمان، این ستور هوشیار و تند تاز می‌کشد. سروش نیز دارای گردونه ایست که چهار اسب تند تاز (اَئوروَنت Aurvant) به رنگ سپید درخشان، با هوشمندی و زیرکی فراوان که آنان را سایه‌ای نیست، گردونه را در عرش برین می کشند. ایزد درواسپَه (Drvaspa) ایزد نگهبان چارپایان خرد (پَسو Pasu ، گوسفند، بز، بره، بزغاله) و چارپایان بزرگ یا ستوران (ستَه اُرَ Staora) است. که ایزدی است که چارپایان، پیروان و دوستداران و کودکان را درست نگاه می‌دارد نام مرکبی است که جزء نخست دروَ Drva به معنی درست، سالم، استوار، نیرومند. و جزء دوم همان اسب است یعنی درست اسب، نیرومند اسب، دارنده‌ی اسب درست و نیرومند که ایزد چارپایان خرد و کلان است و به نام گِئوش =گاو نیز نامیده می‌شود. و اسپا حالت تأنیث اسم و به معنی مادیان است، چنانکه برای اسب نر، اَرشَن Arsan می آید و در پهلوی گُشن Gosn شده که در فارسی باقی مانده است نیز کاربردی به معنی مرد و دلیر و نیرومند دارد. در نام سیاوش (سیاوَ Syava = سیاه و اَرشَن به معنی اسب نر) ملاحظه می‌شود (رضی، ۱۳۸۱: ۲۹۷). نامی که امروزه این جانور در فارسی دارد، همان است که در چندین هزار سال پیش نزد آریایی‌ها داشته: در اوستا و فرس هخامنشی اسپ Aspa و مادهٔ آن اسپا Aspa یا اسپی Aspi و در سانسکریت اسوَ Asva خوانده شده و در لاتینی Equus . برخی از دانشمندان واژه‌ی اسب را از مصدر اک ak (= اس as) آریایی که به معنی تند رفتن است گرفته‌اند. در اوستا به واژه‌ی آسواسپَ āsuaspa یعنی دارنده‌ی اسب تند، بسیار بر می‌خوریم. مطابق آسو اسوَ āsuasva در سانسکریت. در این‌جا یادآور می‌شویم که نام آهو در فارسی و آهوک āhuk در پهلوی، جانوری که در تازی غزال خوانند، از صفت آسو āsu می باشد اسو در اوستا و در سانسکریت به معنی تند و چست و تیز است. آسو اسپیه āsuaspya یعنی دارای اسب تندرو و یا تیز تک و چون آهو جانوری است تندرو و چست، خود صفت آسو (= تیز ، تند) نام آن گردیده است و تبدیل هاء و سین به هم‌دیگر در لغات زبان‌های آریایی بسیار دیده می‌شود (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۲۲). نظر به اینکه این جانور در میان چارپایان خانگی دیگر چون شتر، گاو و خر، تندتر و تیزروتر است، و ریشه و بن اسب را از مصدر اک (اس) که به معنی تند

رفتن است گرفته‌اند، بسا در اوستا ائورونت Aurvant خوانده شده است ائورونت یعنی تند و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان. و ستور در فارسی واژه‌ای است که به معنی اسب گرفته شده (دهخدا،۱۳۷۲:ذیل اسب). چنان‌که فردوسی گوید:

«ز سم ستوران در آن پهن دشت زمین شد شش و آسمان گشت هشت»

(فردوسی،۱۳۸۸: ۳/ ۳۵)

این واژه در اوستا ستئورَ Staora آمده و از آن چارپایان بزرگ چون اسب، شتر، گاو و خر اراده می‌شود. در مقابل انومیه Anumaya یا پسو Pasu یعنی چارپایان خرد اهلی چون میش (=گوسفند) و بز (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

۲-۴-تقدّس اسب:

چنین گویند: که از صورت چارپایان هیچ صورت نیکوتر از اسب نیست. چه وی شاه چهارپایان چرنده است. و رسول علیه السلام فرموده است: «الخیر معقود فی نواصی الخیل، گفت نیکی در دو پهلوی پیشانی اسب بسته است». مر اسب را پارسیان باد جان خوانده‌اند و رومیان آن را باد پای و ترکان گام زن کام ده و هندوان تخت پران و تازیان براق بر زمین، چنین گویند: روزی بر سلیمان علیه السلام اسب عرض کردند، وی گفت: «شکر خدای تعالی که دو باد را فرمان بردار من کرد، یکی با جان و یکی بی‌جان، تا به یکی زمین می‌سپرم و به یکی هوا». و کیخسرو گفت: «هیچ چیز در پادشاهی بر من گرامی تر از اسب نیست» (خیام،۱۳۴۳: ۵۱). اسب یکی از ادوات جنگ بوده بطوری‌که خیام در نوروز نامه گوید: «الفرس سحاب الحرب لا یمطر ببرق السیف الا مطر دم. گفت اسب ابر جنگ است نبارد بدرخشیدن شمشیر مگر باران خون» (همان: ۵۳). خیام هٍمچنین در نوروز نامه چهل و یک نام را برای اسب بر می شمارد که نشان از اهمیّت این حیوان در میان مردم بوده است: الوس آن است که گویند آسمان کشد و گویند دوربین بود و از دور جای بانگ سم اسبان شنود و به سختی شکیبا بود و لیکن به سردسیر طاقت ندارد و به داشتن خجسته بود و لیکن نازک بود. چرمه: بدخشم و دوربین بود. سرخ چرمه، تازی چمه، خنگ... کمیت: رنج بردار بود. شبدیز: روزی مند و مبارک بود.خورشید: آهسته و خجسته بود. پیسه: خداوند دوست و مهربان بود. سمند: شکیبا و کارگر بود (همان:۶۴). در خلقت اسب حدیثی مفصّل در دست است که این حدیث را فخر مدبر به روایت امیرالمومنین علی(ع) از پیامبر (ص) آورده و به فارسی ترجمه کرده است. بر اساس آن چون ایزد سبحانه خواست اسب را بیافریند، باد جنوب را گفت: «که من از تو خلقی خواهم آفرید که اندر وی عزّ باشد دوستان مرا». در روایتی دیگر که کلبی آورده است، خداوند صد اسب بالدار برای سلیمان

(ع) از دریا بیرون آورد که نامشان خیر بود. در نخستین روایت که رنگ عواطف دینی بر آن آشکار است، اسماعیل (ع) نخستین کسی است که بر اسب سوار شد. خداوند صد اسب از دریا برای او بیرون آورد. این اسبان در چراگاه‌های اطراف مکه می‌چریدند تا اندک اندک به نزدیک خانهٔ او رسیدند. وی نیز آنها را افسار زد و سوار شد و بار بر نهاد (آذرتاش،۱۳۷۷: ۹۴). در برخی روایات چنین آمده است که چون حضرت ابراهیم و حضرت اسماعیل (ع) خانه‌ی کعبه را بنا نهادند، خداوند اسماعیل را گنجی پنهان عطا کرد. چون وی به کوه جیاد رسید، آن دعایی که باید برای یافتن گنج می‌خواند، به او الهام شد و آن‌گاه همی اسبان جوان که همان گنج پنهان بودند نزد وی آمدند. خداوند همه را فرمان‌بردار اسماعیل کرد. در حکایتی دیگر آمده است که حضرت سلیمان دیوان را به گرفتن اسبان وحشی فرمان داد. آنان چون در این کار عاجز ماندند، ناچار آبشخور اسبان را بخشکاندند و به باده بیاکندند و آن‌گاه توانستند اسبان را اسیر کرده، نزد سلیمان بیاوردند. بنا بر اغلب روایات، این اسبان نخست همه دو بال داشتند که به خواهش سلیمان، خداوند بال را از آنها گرفت. (همان:۹۵). یونانیان آفرینش اسب را به نپتون ایزد دریاها و اقیانوس‌ها نسبت می دادند (کریستن سن، ۱۳۵۵: ۲۲). اسب مفیدترین جانور است و در طی زندگی انسان بهترین یار اوست از این جهت از پی شکرانه نعمت ایزدی روان نخستین جانور به اسم گاو و اسب مانند سایر فرشتگان ستوده شده است در آیین مزدیسنا آن‌چه مفید و نیک است و آنچه به حال انسان نافع است ستوده و مقدّس است. آسمان و زمین و آب و گیاه و ستور و باد و ماه و خورشید و ستاره همه از برای آسایش انسان در کارند و همه مظهر نیکی و مهر اهوره می باشند لاجرم در مزدیسنا از کلیه‌ی نعم ایزدی هر یک را به اسمی و عنوانی باید سپاسگزار بود (پورداوود،۱۳۷۷: ۹۷). داریوش دریکی از کتیبه‌های فارس گوید: «این(مملکت) پارس را که اهورا مزدا به من ارزانی داشت زیباست اُواسپ اُومرتیا (اسب و مردم خوب) دارد از پرتو اهورامزدا و نیروی خود من که پادشاه هستم این کشور از دشمن بیم و هراس ندارد» (همان: ۸۹). کلمه‌ی درواسپ مرکب است از دو جزء از درو Drva که در فارسی کنونی (درست) گردید و از اسب، مجموعاً یعنی دارنده‌ی اسب درست و سالم، درواسپ و گوش هر دو اسم فرشته ایست که حمایت چارپایان و جانوران سودمند سپرده به اوست (همان: ۹۸).

با بررسی مندرجات اوستا در باره‌ی اسب، در می‌یابیم که این جانور بسیار سودمند، از نظر ایرانیان به شدّت مقدس بود. اسب همچنین با خورشید، آب، باد و از میان ایزدان با اردوسور اناهید، تیشتر، خورشید، درواسب، سروش، بهرام و مهر ایزد ارتباط داشت. در اساطیر ملل مختلف خاصیت هایی مانند برکت بخشی، درمان بخشی، پیشگویی و غیره برای اسب قایل بودند (قلی زاده،۱۳۸۸: ۲۰۵). در نزد بسیاری از ملل اسب هدیه ای از جانب

خدایان است و باعث فتح و پیروزی می‌شود. ارتباط اسب با خورشید و ایزدان خورشیدی و آب و ایزدان مربوط به آن و همچنین ارتباط اسب با دیگر ایزدان و خدایان اقوام مختلف همگی بهترین دلیل تقدّس اسب می باشد. افزون بر آن این تقدّس به واسطه‌ی خدماتی است که اسب در طی هزاران سال به نوع بشر انجام داده است. در هوم یسن(یسن ۱۱، بند ۱-۲) از اسب به عنوان یکی از سه مقدّس‌ها نام برده شده است، به درستی سه پاکان نفرین خوانند: گاو و اسب و هوم. تقدّس اسب به حدی است که افراد نالایق و دیو صفت شاستگی سوار شدن بر آن ندارند (همان: ۲۰۶). جنبه‌ی مقدّس بودن اسب در عقاید کهن اروپایی نیز دیده می‌شود مثلاً طبق روایات فرانسوی وقتی روباه می میرد، اسب برایش انجیل می خواند. در هند برای انتخاب گل و ساخت آتشدان از راهنمایی اسب استفاده می‌شود و خود دلیل دیگری بر تقدّس اسب است. بدین صورت که در محلی که گل یافت می‌شود، اسبی را به همراه یک بز و یک خر قرار می دهند. هرجا اسب پایش را بر زمین بکوبد، همان نقطه به دقت برای برداشتن و استخراج گل انتخاب می‌شود (همان: ۲۰۷).

۲-۵-اسب مقیاس سنجش ثروت:

در گذشته در جوامع بشری پایه و مقیاس سنجش ثروت، چهارپایان بودند. وقتی به تدریج کالاها و فرآورده های مختلف ایجاد شد، مقیاسی برای ارزش های مادی اشیاء و حتی برده ها معین شد که همانا حیوان بود و حتی دستمزدها را نیز براساس حیوانات قرار می دادند. بعضی از کلمات مانند پول، سرمایه و دارایی در زبان‌های لاتین و سامی نیز مشتق از چهارپایان است. چنانکه «پکونیا» از «پکون» لاتین به معنی حشم و چهارپایان و «کاپیتالیسم» یعنی سرمایه داری از کلمه «کاپیتال» یعنی سر حیوان ریشه گرفته است. در فارسی نیز مال یعنی ثروت به مفهوم چهارپاست. چنان‌که حیوانات را «مال بادی» یعنی آسیب پذیر می نامیدند. در پشت سکه های «داریک» و «شکل» هخامنشی معمولا فرورفتگی نامنظم، مربع یا مربع مستطیل یافت می‌شود که در آن نقوشی مانند حیوان خوابیده، سر اسب، پرنده و یا ماهی وجود دارد (تاج بخش،۱۳۷۲: ۲۳۶). اسب در تأمین اقتصاد جامعه و تحکیم پایه های قدرت سیاسی دولت ها به دلیل رقم زدن سرنوشت جنگ ها از اهمیّت بالایی برخوردار بوده است. باستان شناسان در اکتشافات خود در ۳۵۰ متری از تپه ی جنوبی گورستان متعلّق به طبقه ششم سیلک، به قبرهایی برخوردند که همراه مردگان اشیاء متعدّد از جمله ابزارهای مزیّن به نقوشی از قبیل آفتاب و اسب های جنگجویان به دست آمد. در قبر مردگانی که در زندگی سوارکار بودند، اشیاء مربوط به زین و برگ اسب وجود داشت و بررسی سفالینه‌هایی که نقش اسب بر روی آن ها دیده می‌شود، نشان دهندهٔ اهمیّت فراوان آن در زندگی ایشان است (گیرشمن، ۱۳۴۹: ۱۲-۱۰). در هنر

تدفینی نیز اسب نماد مرگ بود و روان متوفّی را با خود می‌برد. اپونا Epona ، اسب الهه‌ی سلتی، به طور گسترده‌ای در اروپا به عنوان یک خدای مربوط به تدفین مورد ستایش بود. در مراسم تدفینی کهن، اسب جزو دارایی با ارزش شخص متوفّی به شمار می‌آمد و با او دفن می‌شد.

۲-۶-اسب در اساطیر:

انسان پیوسته با واقعیاتی در جهان و دنیای اطراف خود رو به رو می‌شود. وی جهان را آن‌گونه می‌داند که خود در آن به‌سر می برد و مطابق اوضاع اقتصادی و اجتماعی خود اصل و منشأ هر چیز از زمین و آسمان و گیاه و حیوان و انسان را تعیین می‌کند. به اصل و سرچشمه‌ی هر چیز همان صورتی را می دهد که چشمانش در اطراف خود می‌بیند و حواسش درک می کند. آن‌چه را که در زندگیش مثبت و نیک است به نیروهای مثبت آسمانی و آنچه را که ناشناخته و در نتیجه مضرّ است، به نیروهای منفی منتسب می کند. از سوی دیگر آدمی از آغاز آفرینش پیوسته در تلاش بوده تا کیفیت زندگی خود را ارتقا بخشد و در این راه دشمنان و موانع را چه آدم نما، چه دیوسیرت و چه موانع طبیعی، از سر راه بردارد تا از این رهگذر مشکلات و سختی های زندگی را کاهش دهد و به رفاه و آسایش دست یابد. هنگامی که به آرزوهایش دست می یافته، داستان پیروزی‌ها و موفقیت هایش را باز می‌گفته و سینه به سینه به نسل‌های طی قرون «حماسه» بعد منتقل می‌کرده است. بدین‌گونه کم کم بستر و مواد و مصالح و اعصار شکل می‌گیرد. امّا هنگامی که انسان در رسیدن به اهداف، آرزوها و موفقیت‌هایش ناکام می‌مانده، آمال و آرمان‌های خود را در قالب افسانه‌ها و روایت‌ها به تصویر می کشیده و به خیال پردازی متوسّل می‌شده و در عالم خیال، حقایق و اوهام را درهم می‌ریخته و آرزوهای خود را محقق می‌ساخته است. بدین ترتیب پس از گذشت سالیان دراز کم کم اسطوره ها شکل گرفته و بوجود آمده است.

وقوع امور خارق العاده، در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه، امری بسیار رایج است که برای ذهن انسان جاذبه و لطفی خاص داشته است. این برخورد همیشگی انسان با شگفت زایی‌های اساطیری بسیار تأمل بر انگیز است و سهمی عمده در تأثیر گذاری و توجّه مردم به اساطیر دارد. بدین معنی که در این گونه داستان‌ها موجوداتی را می بینم که به انجام دادن کارهایی می‌پردازند که خارج از حوزه‌ی طبیعی و ذاتی آن‌هاست و انجام دادن آنها جز در ماورای طبیعی، میسّر نیست. انسان بدون هیچ ابزاری به پرواز در می آید، از روی آب می‌گذرد؛ به عمق زمین سفر می‌کند و با فرشتگان و موجودات ماورایی دیدار می‌کند؛ می‌آموزد و می‌آموزاند و پیش گویی می کند، با جانوران سخن می‌گوید و ... تا آنجا پیش می‌رود که خدا گونه می‌شود. در این جا اسطوره‌ها با ظرفیت‌ها، معانی و مفاهیم همه

جانبه و دقیق خود چهره‌ای از انسان را به‌نمایش می‌گذارد که سر مویی با حقیقت بیشتر فاصله ندارد و تأمل در رفتار و گفتار و کردار او می‌تواند راه‌گشای بسیاری از ابهامات اندیشه و رفتار، تولد و مرگ و بالاخره آرزومندی‌های نوع انسان باشد.

اکنون این سؤال‌ها مطرح است: آیا روزی که انسان باورمندانه، به افسانه‌های به‌ظاهر دور از حقیقت کاووس یا سیمرغ و ... می‌پرداخت، ممکن بود کسی تصور کند که انسان می تواند در آینده پرواز به آسمان ها و کهکشان ها را تجربه کند؟ آیا آن هنگام که عارفان ادعا می کردند بدون آن که پایشان تر شود، از دریاها گذشته‌اند، و در حالت کشف و شهود به حقایقی رسیده‌اند و صدای گیاهان و جانوران را شنیده‌اند، برای کسی باور کردنی بود که روزی با پیشرفت های علم، امکان سفرهای بی‌خطر دریایی فراهم شود و بتوان تصویر سرزمین های دور از خود را ببینند؟ آیا هرگز اندیشیده‌اید که چرا واقعیت های زندگی آرزومندانه‌ی انسان پیشرفته و متمدن امروزی، این همه به آرمان‌های هزاران ساله‌ی انسان اساطیری نزدیک است؟ آیا برخی از آن‌چه که ما آن را حاصل علم و هنر و فرهنگ و عرفان امروز می‌شناسیم بر مبنای جهان بینی، خیالات و افسانه های انسان کهن شکل نگرفته است؟ حقیقت این است که انسان اساطیری بسیار پیش از ما زندگی و مسائل آن را شناخته بود و با همه‌ی دشواری هایی که جهان آفرینش با نظم خاص خود بر او تحمیل می کرد، شناختی واضح تر و روشن تر از توانایی های بالقوه‌ی خودش و جهان داشته است.

۲-۷-تطبیق اسب در شاهنامه با باورهای اساطیری:

در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها نیز، اسب مقامی شامخ دارد، و در وهله اول، نماد خورشید بود و گردونه او را می‌کشید و برای خدایان خورشید، قربانی می شد، آن را با خدایان دریا مربوط می‌دانستند. با توجّه به اسطوره‌های آفرینش، اسب به مفهوم هستی (در برخی موارد اصلاً به صورت «است» آمده) ستاره‌ای از ستارگان رونده، قوس یا برج نهم سال، یکی از مظاهر تجلّی و ظهور عالم امکان، فرشته گردونه کش خورشید که هر روز از بام تا شام خورشید را راهبر است و ... به صورت اسب تجسم یافته است (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۶۸). مردم باستان برای تداوم گردش خورشید و آسمان، اسب را در پیشگاه خدا برای خورشید قربانی می کردند. اسب با بال موج دار نشانه‌ی خورشید است. در اکثر موارد نیز اسب به همراه ماه، ستوده شده است. در بیتی الحاقی بر برخی نسخ و چاپ های شاهنامه اسب سهراب نیز نشانی از خورشید دارد.

به زور و به رفتن به کردار هور ندیدست کس همچنان تیز بور

(فردوسی۱۳۸۸:۲/ ۳۳۱)

در اساطیر ایرانی شواهدی از ارتباط میان باد و اسب نیز دیده می شود. احتمالاً این

بیت شاهنامه در توصیف اسب شیده، پسر افراسیاب، نیز ناظر بر رابطه‌ی اساطیری اسب و باد است، به‌ویژه با توجّه به باد نژادی بعضی بارگان در روایات ملل گوناگون که در ادامه اشاره شده است:

همان اسبش از باد دارد نژاد گرازیدن شیر و تیزی باد

(همان:۴/ ۲۰۶)

در اساطیر و روایات ملل گوناگون، اسبانی دیده می‌شوند که یا خود مستقیماً از دریا و رود بیرون آمده اند و یا این که از گشنی کردن اسبی که از دریا و چشمه خارج شده، با مادیان های معمولی زاده شده‌اند و در هر صورت به‌عنوان اسبی دریایی یا کره‌ای دریایی نژاد، باره ای شگفت و غیر طبیعی محسوب می شوند (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۰۷). کهن‌ترین اشاره به اسب دریایی در قالب داستان در شاهنامه مربوط به یزدگرد، پدر بهرام گور است که برای درمان خون‌ریزی بینیش به سفارش پزشکان به کنار چشمه‌ی «سو» می‌رود و در آن‌جا اسبی از درون رود بیرون می‌آید و پس از این‌که در برابر پادشاه رام می‌شود، ناگهان با جفته‌ای یزدگرد را می‌کشد و دوباره به چشمه می‌رود و پنهان می شود:

چو نزدیکی چشمه‌ی سو رسید برون آمد از مهد و دریا بدید
ز در دریا برآمد یکی اسپ خنگ سرین گرد چون گور و کوته لنگ
دنان و چو شیر ژیان پر ز خشم بلند و سیه خایه و زاغ چشم
کشان دم در پای، با یال و بش سیه سم و کفک افکن و شیر کش
چنین گفت با مهتران یزدگرد که این را سپاه اندر آرید گرد
بشد گرد چوپان و ده کره ناز یکی زین و پیچان کمندی دراز
چه دانست راز جهاندار شاه که آوردی آن اژدها را به راه؟!
فرو ماند چوپان و لشکر همه برآشفت از آن شهریار رمه
هم آنگاه برداشت زین و لگام به نزدیک آن اسپ شد شادکام
چنان رام شد خنگ بر جای خویش که ننهاد دست از پس و پای پیش
ز شاه جهاندار بستد لگام به زین بر نهادن همان گشت رام
چو زین بر نهادش برآهیخت تنگ نجنبید بر جای یازان نهنگ
پس پای او شد که بنددش دم خروشان شد آن باره‌ی سنگ سم
بغرید و یک جفته زد بر سرش به خاک اندر آمد سر و افسرش
ز خاک آمد و خاک شد یزدگرد چه جویی تو زین بر شده هفت گرد؟!

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۶/ ۳۸۷)

اسب برای پادشاهی چون کاووس چنان مهم و ارجمند بود که دو خانه از خانه های خود

را از آبگینه ساخت و به اسبستان (= اصطبل) اختصاص داد. همین امر به نحوی نشانه‌ی ارتباط اسب با آب است، شاید کاووس می‌خواست با این کار اسبانش در خانه‌ای شبیه به مسکن آبی خود باشند.

۲-۸-اسب نماد روان ناخودآگاه: روان کاوان، اسب را نماد روان ناخود آگاه و یا روان غیر بشری می دانند (شوالیه، ۱۳۸۴:۱۳۶). حتی آن را یک الگوی ازلی، نزدیک به الگوی ازلی مادر که حافظ جهان است یا الگوی زمان می‌شمارند (همان، ۱۳). در ادبیات ودایی، جهان هستی به صورت اسب تجسم یافته است، در فرهنگ ایران، به‌ویژه اسب و گردونه از زمان های کهن مورد استفاده بوده‌اند؛ مهر از ایزدانی است که به گردونه‌ی مینوی نشسته است. اساساً در ذهن اقوام هند و اروپایی، اسب نشانه‌ی ویژه‌ی ایزد آفتاب و ایزد ماه و ایزد باد بوده است. ایزد بهرام در سومین و ویشنو در دهمین تجلّی خود به صورت اسبی سفید و زیبا ظهور نمودند. کیخسرو نیز شبرنگ «بهزاد» را که اسب پدرش سیاوش و در حقیقت، باقیماندهٔ وجود قهرمانانه‌ی اوست، پس از سال ها ناپدیدشدن، در کنار «آب» می جوید:

فسیلـه چـو آمـد بـه تـنگـی فـراز — بـخوردنـد سیراب و گشتند باز
نـگـه کـرد بهـزاد و کـی را بـدیـد — یکی باد سرد از جگـر بـرکشید
بـدیـد آن نشست سیـاوش پـلنـگ — رکـیب دراز و جـنـاغ خـدنـگ
همی داشت در آبخورد پای خویش — از آن جا که بد دست ننهادپیش

(فردوسی،۱۳۸۸ :۲۱۰/۳)

در این میان، اسب از بارزترین نمادهای تخصیص دهنده‌ی زندگی غریزی روان ناخودآگاه انسان است.

۲-۹-اسب نماد خورشید: در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدّن ها از آن جایی که اسب در میان آنها از مقام شامخی برخوردار بوده، آن‌را خورشید و گردونه ران او می دانستند.

سیه چشم و بور ابرش و گاو دم — سیه خایه و تند و پولاد سم
تنش پـر نگـار از کـران تا کـران — چو داغ دل سرخ بر زعفران

(همان: ۱۰/۲)

۲-۱۰-اسب نماد شجاعت: اسب به عنوان مرکب جنگ‌جویان و قهرمانان، نماد شجاعت، قدرت و سرعت بود (هال، ۱۳۸۳: ۲۴). در ایران این نماد بیشتر مدّ نظر بوده، افزون بر شجاعت آن را نشانهٔ اشرافیت می‌دانستند.

۲-۱۱-اسب نماد جنگ، فتح، قحطی و مرگ: در هنر قرون وسطی و بعد از آن، چهار اسب مکاشفات یوحنا، نماد جنگ، فتح، قحطی و مرگ یعنی عمال قهر آسمانی است

(همان: ۲۷).

۲-۱۲-اسب سیاه نماد مرگ: اسب در هنر تدفینی، نماد مرگ است و روان متوفّی را با خود می برد. خاصه اسب سیاه. اپونا / Epona اسب الهی سلتی، به طور گسترده‌ای در اروپا به عنوان خدایی مربوط به تدفین ستایش می شد. در مراسم تدفینی کهن، اسب جزو دارایی با ارزش شخص متوفّی به شمار می‌آمد و با او دفن می شد. گاه گاه در هنر تدفینی مسیحیان دوران‌های کهن در دهلیز های رم، اسب یافت می‌شود که به عنوان هادی روح به جهان دیگر، نشان داده می‌شود. از نظر مسیحیان معنای اسب مصوّر بر روی برخی از کارهای هنر تدفینی این است که ساعت عزیمیت من فرا رسیده است، در مسابقه شرکت کرده‌ام، مسیر را به پایان رسانده‌ام. اسب های مرگ سیاه هستند، از جمله کاروس خدای مرگ یونانیان چنین بود. گاهی اسب شخص متوفّی را قربانی می‌کردند تا روحش، روح صاحبش را راهنمایی کند. قربانی اسب برای صاحب در گذشته به حدّی رایج بوده که به عنوان یکی از عوامل شناسایی تمدّن های اولیهٔ اقوام هند و اروپایی به حساب می‌آید (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۴۵).

۲-۱۳-اسب سفید نماد شاهوارگی و عروج: در میان بسیاری از ملل اسب سفید، خورشیدی است و بسته به ارابه‌ی ستاره و به‌دلیل سلطنت روح صاحب ارابه بر تمامی جهات، تبدیل به صورت خیالی زیبایی می‌شود. سفیدی درخشان اسب سفید، نماد شاهوارگی است (عیسوی،۱۳۸۹: ۱۹). تصویر نمادین اسب سفید شاهانه، مرکب قدسیان معنوی، قهرمانان در لحظات روحانی و معراج است. چنان که ختم پیامبران، محمد مصطفی (ص) سوار بر اسبی سفید به معراج می‌رود. تمام شخصیت های بزرگ مسیحی بر اسب سپیدی سوار هستند. در آیین بودایی، اسب سفید بدون سوار، مظهر و نماد خود بوداست. در هند کالکین که خود اسب است، مظهر و تجسم و یشنو به صورت قهرمانی سوار بر اسب سفید، با شمشیر مشتعلی در دست، یا به صورت غولی با سر اسب، یا به صورت اسبی سفید توصیف شده است (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۶۱).

۲-۱۴- تحلیل ادبی نمادهای برخاسته از اسب در شاهنامه:

با توجّه به اینکه بخش عمده ای از روایات شاهنامه، داستان‌های حماسی خاندان‌های پهلوانی و دلاوری‌های جنگجویانی است که زندگی آن‌ها با «اسب» قرین بوده، پرکاربردترین حیوان نمادین در داستان‌های شاهنامه، اسب است.

۲-۱۴-۱-اسب سیاه نماد مرگ: از مشهورترین چهره های ایران سیاوش (سیاورشن) می باشد که در شاهنامه‌ی فردوسی هم او در گذر از آتش هنگام آزمایش بی‌گناهی و پاکی

(وَر) سوار بر اسب سیاهی بوده است، و ایشان مرگی زودرس دارد و به ناحق کشته می‌شود و این می‌تواند تأییدی باشد بر اینکه اسبان سیاه نماد مرگ و میرندگی بوده اند.

چو زین گـونه زاری بسیار نمود　　سیـه را بـرانـگیخـت بر سـان دود
سیاوش سیه را بدان سان بتاخت　　تو گفتی که اسبش به آتش بساخت

(فردوسی،۱۳۸۸: ۲ / ۲۳۵)

در شاهنامه‌ی فردوسی در چند جای دیگر از اسب سیاه سخن به میان آمده است، یکی در جنگ ارجاسب تورانی با کی گشتاسب است که در این جنگ زریر برادر کی گشتاسب سوار بر اسب سیاه می‌شود و به جنگ می‌رود و به دست بیدرفش کشته می‌شود و اسب سیاه به تصرف بیدرفش در می‌آید. سپس زریر به کین خواهی خون پدر، بیدرفش را می‌کشد و اسب سیاه را به خاندان کی گشتاسب باز می‌گرداند و در جنگ رستم با اسفندیار، اسفندیار می‌گوید:

«بفرمود تا زین بر اسب سیاه　　نهادند و بردند نزدیک شاه»

(همان:۵/ ۳۳۷)

در شاهنامه، رنگ سیاه گاهی جنبه‌ی کاملاً مثبت پیدا می‌کند و نشان‌گر نوعی شکوه شاهانه بوده و این موضوع به‌ویژه در مورد رنگ اسب پادشاهان چشم‌گیرتر است. پادشاهان شاهنامه همگی اسب سیاه دارند و سیاهی در این مورد نماد قدرت و شکوه شاهانه است. برای نمونه در جریان انتقال قدرت از اشکانیان به ساسانیان، می‌بینیم که اردشیر، بنیان‌گذار این سلسله، اسب سیاه و محبوب اردوان را با خود می‌برد و این بردن اسب سیاه می‌تواند نمودی از انتقال قدرت به شمار آید. همچنین است، هنگامی که بهرام چوبین از خسروپرویز سرپیچی می‌کند و درصدد گرفتن تاج و تخت خسروپرویز است، رنگ سیاه به گونه‌ای در اسب او نمود پیدا می‌کند و اسبش ابلق (سپید و سیاه) و حمایلش سیاه توصیف می‌شود. از پادشاهان ساسانی هم بهرام گور و خسرو پرویز بر اسب‌های سیاه سوار می‌شده‌اند و از پادشاهان دیگر که بر اسب سیاه سوار می‌شده است ناصرالدین شاه قاجار بوده است که همه این پادشاهان در نهایت دچار سرنوشت بدی شده اند. اسب سیاه در اساطیر ایرانی سرشتی دو گانه دارد. در منابع اوستایی نماد دیوان است و منابع متأخر می‌تواند جانوری نیک باشد، جنبهٔ منفی اسب سیاه: در عقاید عامه رنگ سیاه محصول امتزاج اخلاط بد و مضر است. در برخی منابع اسب سیاه سرشتی دیوی دارد و با دیو سیاه تطبیق می‌کند. در یشت هشتم (تیشتر یشت، بند ۲۱) دیو خشک‌سالی یعنی اپوش به پیکر اسب سیاه بی‌یال و بریده گوش و با دم سیاه و کوتاه و ظاهری ترسناک به مقابله با تیشتر می‌شتابد. در سوئیس دیدن اسب سیاه نشانهٔ مرگ قریب الوقوع فرد بیمار می‌باشد. هنوز هم در باورهای روسی اسب سیاه

منادی مرگ است (قلی زاده، ۱۳۸۸: ۲۲۶).

۲-۱۴-۲-وفاداری: اسب به طور کلی اهورایی، با وفا و مقدّس می‌باشد و نگه‌داری اسب سفید در خانه‌ی خود موجب رانده شدن موجودات اهریمنی یعنی اجنه و شیاطین می‌شود. دارنده اسب‌های سفید صفتی است که برای ایزد مهر، ایزد فروغ و عهد و پیمان می باشد به‌طوری که وی را باخورشید یکی دانسته‌اند و گردونه‌ی خورشید با گردونهی مهر که اسب‌های سفید آن را می‌کشند یکی است و در اوستا از خورشید همیشه با صفت ائوروت اسب (Aurvataspa) یعنی تند اسب یاد شده است. سفیدی درخشان اسب سفید، نماد شاهوارگی است. اغلب کسی بر آن سوار است که امین و حق نام دارد. تصویر نمادین اسب سفید شاهانه مرکب قهرمانان، قدّیسان و بزرگان معنوی در هنگام معراج است. تمام شخصیت‌های بزرگ مسیحی سوار بر چنین اسبی هستند. بر همین قیاس در هند کالکین، مظهر الله آینده که خود اسب است، به صورت اسب سفیدی باز می‌گردد؛ و همچنین محمد رسول الله سوار بر اسبی سفید به معراج می رود. مرکوب بودا در ارتحال بزرگ، اسب سفید است (شوالیه،۱۳۸۸: ۱۶۰).

چون وفوری مطبوع
چون جایگاهی غنی
چون کوهی قدرتمند، چون خیزابی گوارا
چون شتابان اسبی، جهان بر جاده
چون رودی با موجهایش
که باز می ایستاند تو را !

(ریگ ودا، سرود یکم: ۶۵)

در شاهنامه هم رخش به دلیل وفاداری به رستم به شخص دیگری غیر از رستم تن نمی دهد چنانکه در آغاز داستان رستم و سهراب، وقتی می خواهند رخش را از رستم جدا کنند تلاش زیادی می کنند ولی رخش از گرفتار شدن سر باز می‌زند و به خاطر وفاداری به رستم سخت مقاومت و مبارزه می‌کند و تعدادی آنها را از بین می‌برد:

سه تن کشته شد زان سواران چند نیامد سر رخش جنگی به بند

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۲/ ۳۸)

۲-۱۴-۳-قدرت و نیرو: در این ابیات مفهوم آب جاری و آتش (آگنی) با هم مرتبط شده اند. اسب در اینجا نماد نیرو، قدرت خلّاق و جوانی است، که هم مفهوم جنسی، و هم مفهومی معنوی می یابد، و از همین جا نمادگرایی آن دارای دو وجه اهریمنی و اهورایی می‌شود، و نتیجتاً اسب سفید در مفهوم خورشیدی و درخشان القا می‌شود. در گذری کوتاه

یادآور می شویم که برای اسب سیاه نیز از نظر نماد گرایی دو مفهوم وجود دارد: مثلاً در شعر عامیانه روس اسب سیاه که تا اینجا منحصراً به عنوان مرکب مرگ شناخته شده بود به صورت نماد جوانی و قوه‌ی غالب حیاتی ارابه می‌شود:

اسب سیاه می دود، زمین می‌لرزد
از سوراخ های بینی اش آتش می‌جهد
و از گوش‌هایش دود
از زیر سم‌هایش جرقه

(شوالیه،۱۳۸۸: ۱۵۴-۱۵۳)

همانطور که گفته شد پادشاهان شاهنامه همگی اسب سیاه دارند و سیاهی در این مورد نماد قدرت و شکوه شاهانه است. برای نمونه در جریان انتقال قدرت از اشکانیان به ساسانیان، می‌بینیم که اردشیر، بنیان‌گذار این سلسله، اسب سیاه و محبوب اردوان را با خود می‌برد و این بردن اسب سیاه می‌تواند نمودی از انتقال قدرت به شمار آید. همچنین است هنگامی که بهرام چوبین از خسروپرویز سرپیچی می‌کند و در صدد گرفتن تاج و تخت خسروپرویز است، رنگ سیاه به گونه‌ای در اسب او نمود پیدا می‌کند و اسبش ابلق (سپید و سیاه) و حمایلش سیاه توصیف می‌شود.

۲-۱۴-۴-تندرو و حامی: سروش بر فراز البرز کاخی دارد با هزار ستون که از درون، خود به خود روشن است و از بیرون از ستارگان نور می‌گیرد. گردونه‌ی او چهار اسب سفید تندروی زیبا با پاهای زرین دارد. او سه بار در شبانه روز جهان را در می نوردد تا آفریدگان را نگاهبانی کند. بهترین حامی درماندگان است و در پاداش دادن به مردمان با ایزد بانو اشی همراه است (آموزگار،۱۳۷۴: ۲۷). درواسپ (درواسپا)Druvaspa به معنی دارنده‌ی اسبان تند روست و از ایزدان حامی چهارپایان و بخصوص اسبان است که ارتباط نزدیکی با مهر دارد (همان: ۳۱). نخستین ایزد مینوی که پیش از خورشید فنا ناپذیر تیز اسب در بالای کوه هره بره زئیتی(البرز کوه)برآید، نخستین کسی که با زیورهای زرین آراسته از فراز کوه زیبا سر به در آورد، ازآن جا (آن مهر) بسیار توانا تمام منزل‌گاهان آریایی را بنگرد (سرخوش کرتیس،۱۲:۱۳۷۳). آن‌گاه اسپنتمان زردشت! تشتر رایومند فرهمند به پیکر اسب سفید زیبایی با گوهرهای زرین و لگام زرنشان به دریای فراخکرت فرود آید؛ به ضد او دیو اپوش به پیکر اسب سیاهی به در آید. یک (اسب کل) با گوش های کل یک اسب کل یا گردن کل، یک اسب کل با دم کل، یک اسب گر مهیب. هر دو ای اسپنتمان زردشت! تشتر رایومند و دیو اپوش به هم درآویزند (همان: ۱۶). فریدون قبل از آنکه با اژدها به جنگ برخیزد از اردوی سوراناهیتا درخواست کمک کرد و از برای او صد اسب، هزار گاو و

ده هزار گوسفند قربانی کرد (همان: ۲۹). خدایان مهم بر گردونه سوارند، گردونه هایی با چهار اسب. اسب ها تناسبی با خدای گردونه ران دارند، مثلاً چهار اسب گردونه‌ی آناهیتا، ابر، باران، برف و تگرگ هستند (آموزگار، ۱۳۷۴: ۱۸). ایزد مهر بر گردونه مینوی ستاره نشانی با چهار اسب سفید نامیرا که نعل های زرین و سیمین دارند و ساخته‌ی سپند مینو هستند، سوار می‌شود. در این گردونه نه هزار تیر و هزار نیزه و هزار تبرزین پولادین است. به هنگام حرکت در گردونه ایزد بهرام پیشاپیش او به صورت گرازی گام بر می دارد (همان: ۱۹). اپام نپات یا برز ایزد به عنوان ایزدی نیرومند و بلند بالا و دادرس دادخواهان ستایش می‌شود و صفت تند یا تیز اسب دارد و خواسته‌ی او این است که به فره ای که در نبرد ایزد آتش با اژدهای سه پوزه‌ی بد دین (ضحاک) به سوی دریای فراخکرد گریخته است، دست یابد (همان: ۲۰). در ده شبانه روز سوم به شکل اسبی در می آید زیبا، سفید، زرین گوش، و با ساز و برگ زرین، و در آسمان پرواز می‌کند و از ابرها باران می باراند. جانوران زیان بخش و زهرآگین همه هلاک می‌شوند و در زمین فرو می‌روند. تیشتر در هیأت اسب سفید زیبا برای پاک کردن زمین از هر جا جانوران زیان بخش به دریای فراخکرد فرو می‌رود و در آنجا با دیواپوش که به شکل اسب سیاهی است بی یال و بریه گوش و با دم سیاه و کوتاه و ظاهری ترسناک، رو به رو می‌شود (همان: ۲۳).

امّا در داستان‌های مربوط به رستم زال دو نکته وجود دارد که شرقی بودن و سکایی بودن او را مسلّم می‌کند. یکی در شاهنامه، هنگامی که می خواهند رستم را به خاک بسپارند، برایش دخمه‌ای بزرگ می‌سازند، او را درون دخمه می گذارند، و بعد اسبش، رخش را برابر دخمه ایستاده در خاک می‌کنند. این نحوه‌ی خاک سپاری رستم و رخش با هم در مرگ هیچ یک از پهلوانان دیگر ایرانی تکرار نمی‌شود، زیرا رستم مردی سکایی است و مرد سکایی را باید با اسبش به خاک سپرد (بهار،۱۳۸۷: ۲۲۹). به واسطه‌ی پیوند ناگسستنی اسب و انسان، در هنگام تدفین قهرمانان و بزرگان، مرکب آنان نیز در کنارشان به خاک سپرده می شد تا در عالم دیگر نیز به یاری راکب خود آیند و او را از راه‌های دشوار به جهان نیکان رهنمون شوند (قلی زاده،۱۳۸۸: ۲۰۱).

چوپان پیر هم در شاهنامه اسب رستم را برای او چنین تصویر می‌کند:

همی رخش خوانیم و بور ابرش است　　بخوبی چو آب و به تگ آتش است

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱ / ۳۳۵)

۲-۱۴-۵- هوشیاری اسب: این مرکب نمادین گاه از راکب خود هوشیارتر است، چنانچه در نخجیرگاه شاه کابل که قتل‌گاه رستم است، او خطر را درمی یابد، امّا اجل چشم خرد تهمتن را کور کرده است:

همی رخش زان خاک می یافت بو　　تن خویش را کرد چون گرد گوی
همی جست و ترسان شد از بوی خاک　　زمین را به نعلش همی کرد چاک
بزد گام رخش تگاور به راه　　چنین تا بیامد میان دو چاه
دل رستم از رخش شد پر زخشم　　زمانش خرد را بپوشید چشم

(همان:۶/۳۳۰)

در خان اول پس از کشتن شیر، رستم رخش را هوشیار خطاب می‌کند:

چنین گفت با رخش کای هوشیار　　که گفتت که با شیر کن کارزار؟

(همان: ۲/ ۲۲)

هوش و زیرکی رخش شبیه به هوش و زیرکی خانتوس اسب آشیل است، زیرا «خانتوس پیشگویی و سخن گفتن داشت» و حتّی «در جنگ تروا مرگ آشیل را ابراز می‌دارد»(شمیسا، ۱۸۳: ۷۵).

در پیشگاه خردمندان و نکته پردازان، اسب مظهر هوشیاری و فراست و تفرّس و تیزهوشی را از نام فرس برگرفته، ویژه‌ی آدمیان دانا و تیز هوش کرده‌اند (ماحوزی،۱۳۷۷: ۲۱۰).

۲-۱۴-۶-اسب سرخ نماد خورشید: اسب سرخ و سوار سرخپوش در نزد بسیاری از ملل کهن نمادی از خورشید بود. در یسنا (یسن ۱ بند ۱۱) برای اولین بار با ترکیب خورشید تیز اسب مواجه می‌شویم. در شاهنامه از زال می‌پرسند دو اسب یکی سپید و دیگری سیاه که بیهوده در صدد رسیدن به یکدیگرند، کدامند؟

دگر موبدی گفت که ای سر فراز　　دو اسب گرانمایه‌ی تیز تاز
یکی زان به کردار دریای قار　　یکی چون بلور سفید آبدار
بجنبند و هر دو شتابنده اند　　همان یکدیگر را نیابنده اند

(فردوسی،۱۳۸۸: ۱/ ۱۶۶)

زال پاسخ می دهد همان روز و شب است.

کنون آنکه گفتی زکار دو اسپ　　فروزان به کردار آذر گشسب
سپید و سیاهست هر دو زمان　　پس یکدیگر تیز هر دو دوان
شب و روز باشد که می بگذرد　　دم چرخ بر ما همی بشمرد

(همان: ۱۶۷)

۲-۱۴-۷-قداست: در برخی موارد تقدّس اسب حتّی به سم او نیز تسرّی یافته است، زیرا برخی معتقدند صدای سم اسبان دیوان را می گریزاند. شاید در پس آیین ساخته یا

آراسته شدن گور سهراب با سم ستور نیز به گزارش شاهنامه در کنار همه‌ی احتمالات مطرح شده، بتوان رد پایی از اهمیّت تقدّس آمیز سم اسب را نیز یافت.

یکی دخمه کردش ز سم ستور　　جهانی به زاری هم گشت کور

(همان: ۲/ ۱۹۸)

۲-۱۴-۸-نماد جسارت و بی پروایی: در شاهنامه رخش اسبی بسیار جسور و بی‌پرواست که از هیچ چیز نمی ترسد:

به نیروی پیل و به بالا هیون　　به زهره چو شیر که بیستون

(همان: ۱/ ۳۳۵)

در خان دوم، رستم به دلیل گستاخی و جسارت زیاد رخش، او را از جنگ با دشمنان باز می دارد:

تهمتن به رخش ستیهنده گفت　　که با کس مکوش و مشو نیز جفت

(همان: ۲/ ۲۵)

۲-۱۴-۹-نماد فرخی و خجستگی: رخش اسب فرهمند و فرخ است «این اسب شیر کش دارای ویژگی‌های فره نیرویی است» (مسکوب ،۱۳۷۴: ۳۷). از جمله ابیاتی که دلالت بر فرخی و خجستگی اسب دارد زمانی است که زال رخش را تنها اسبی می‌داند که می‌تواند به مازندران برود:

اگر چه به رنجست هم بگذری　　پی رخش فرخ ورا بسپرد

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۹/۲)

۲-۱۴-۱۰-نماد حرکت و تندپویی: آذرگشسب: «آذرگشسب یا آذرگشنسب به معنی «آتش اسب نر» است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۳). نام یکی از آتشکده‌های معروف که در شاهنامه اسمی از آن برده شده است. فردوسی بیش از آن که معنای اولین و اصلی آن را خواسته باشد، مفهوم ثانویه آن را اراده می‌کند. در ادب فارسی اغلب از آتش معنای تندی و تیزی خواسته شده است:

به کردار آتش همی راندند　　جهان‌آفرین را همی‌خـواندند

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۵ / ۲۴۹)

و اسب مشبه به سرعت و تندپویی به‌کار رفته است:

ابا خویشتن برد و اولاد را　　همی راند مر رخش چون باد را

(همان: ۲/ ۴۱)

بنابراین، آذرگشسب که متشکل از دو کلمه‌ی آتش و اسب است، اوج تندی و تیزی کار را به ذهن خواننده القا می‌کند:

سواری به کردار آذرگشسب ز کاول سوی سام شد بر سه اسب
(همان:۱/ ۲۰۷)

نشستند گردان و رستم بر اسب به کردار رخشنده آذرگشسب
(همان:۳ /۳۵۸)

۲-۱۴-۱۱-نماد تاوان مرگ: یکی از اسب های نمادین شاهنامه، اسب سپید زیبایی است که در داستان یزدگرد آشکار می شود و درعین حال که نمادی از تاوان الهی مرگ، برای پادشاهی خطاکار است، نمادی از فرّ الهی پادشاه ایران است که به واسطه‌ی بزهکاری یزدگرد تبدیل به آلت عذاب او شده است. در این داستان، وقتی یزدگرد برای درمان بیماری لاعلاجش به چشمهٔ مقدّس و درمانگر «سو» می رود، اسب سپید فریبنده‌ای خود را بر شاه نمایان می کند. یزدگرد شیفته‌ی اسب زیبا می شود و این اسب اگرچه رام کسی نمی شود رام یزدگرد می شود، امّا پیش از آنکه شاه مغرور ران بر پهلوی اسب زیبا بفشارد، اسب با لگدی شاه بزهکار را به سوی مرگ روانه می‌کند:

بغرید و یک جفته زد بر سرش به خاک اندر آمد سر و افسرش
(همان: ۷ /۲۸۴)

۲-۱۴-۱۲-نماد مکمل پهلوان: اسب همچنین یاور و همراه و مکمل شخصیت پهلوان است، آن‌چنان که او را در نبردها یاری می کند و حتّی با وی سخن می گوید. اغلب اسب‌های اساطیری شاهنامه، صاحب شخصیت مستقلی هستند که از نیمه‌ی پنهان ضمیر پهلوان، در وجود آنها فرافکنی شده است. مهم‌ترین نمونه برای شخصیت‌های مکمل فرافکنی شده در چهره‌ی اسب قهرمان، رخش، مرکب و یار و همدم شخصیت اول حماسی شاهنامه، رستم است. رستم با او سخن می گوید:

تهمتن به رخش سراینده گفت که با کس مکوش و مشو نیز جفت
(همان: ۹۴/۲)

بهترین نمود مکمل بودن شخصیت اسب برای پهلوان، در هفت خوان رستم پدیدار می‌شود. در این مرحلهٔ مهم از تکوین شخصیت حماسی تهمتن، او بدون یاری رخش قطعاً یک شکست خورده است. در خوان نخست، رستم هیچ نقشی ندارد و وقتی در خواب سنگین پس از شکار فرو رفته است، رخش شیر درنده‌ای را از پای درمی‌آورد:

دو دست اندر آورد و زد بر سرش همان تیز دندان به پشت اندرش
همـی زد بر آن خاک تا پـاره کرد ددی را بر آن چاره بیچاره کرد
(همان: ۹۲/۲)

در خوان سوم نیز که رستم در خواب است و اژدها بر او آشکار می‌شود، رخش هر بار می‌کوشد که رستم را از خواب غفلت بیدار کند و سرانجام، در کشتن آن نیز به پهلوان کمک می کند:

چو زور تن اژدها دید رخش — کز آن سان بر آویخت با تاج بخش
بمالید گوش اندر آمد شگفت — بلنـد اژدهـا را بـه دنـدان گـرفـت
بدرید کتفش به دندان چو شیر — بـر او خیـره شـد پهـلـوان دلیـر

(همان:۹۶)

در پنجمین خوان نیز که تاریکی مطلق است، رستم عنان را به رخش می سپارد و او که پهلوان را از سیاهی به روشنایی رهنمون می‌شود:

همی رفت پویان به جـایـی رسیـد — که اندر جهـان روشنایی ندید
شب تیره چـون روی زنگـی سیـاه — ستاره نه پیدا نه خورشید و ماه
تو خورشید گفتی به بند اندر است — ستاره به خم کمند انـدر است
عنـان رخـش را داد و بنهـاد روی — نه افراز دید از سیاهی نه جوی
وز آنجـا سـوی روشنـایی رسیـد — زمین پرنیان دید و یکسر خَوید

(همان:۹۹)

در هفت خوان اسفندیار نیز، خوان هفتم برای رسیدن به «رویین دژ»، دریای مهیبی است که اسفندیار باید در تاریکی شب و به مدد «بارگی» خود از آن گذر کند:

سپهبد بفرمود تا مشک آب — بریزند در آب و در ماهتاب
به دریا سبک بار شد بارگی — سپاه انـدر آمد بـه یکبارگی

(همان: ۱۹۰/۶)

فریدون نیز برای به چنگ انداختن ضحاک، اسب خود، «گلرنگ» را به آب می‌سپارد تا از اروند رود بگذرد:

هـم‌آنگـه میـان کیـانی ببست — بر آن باره‌ی تیز تک برنشست
سرش تیز شد کینه و جنگ را — به آب اندر افکند گلرنگ را

(همان: ۶۷/۱)

کیخسرو نیز بهزاد را به آب می افکند و از جیحون می گذرد:

به آب اندر افکند خسرو سیاه — چو کشتی همی راند تا بارگاه

(همان: ۲۲۸/۳)

پیوستگی وجودی اسب و پهلوان تا آنجاست که رستم و رخش را در یک گور قرار می دهند که این می تواند نمادی از وحدت جسم قهرمان و اسبش باشد، رسمی که آن را

متعلّق به جنگاوران سکایی دانسته اند. در اساطیر نروژ نیز اسب همراه صاحبش به خاک سپرده یا سوزانده می‌شد و اعتقاد بر این بود که بدین طریق اسب سوار خود را از دالان دوزخ عبور خواهد داد (جابز، ۱۳۷: ۱۶). این اسب نمادین، نه فقط همدم و همراز و مکمل شخصیت اساطیری پهلوان است، بلکه بخشی از وجود اوست که در موجودی بیرونی بازتاب یافته است؛ آن‌چنان که وقتی پهلوانی می‌میرد، سوگوار وی که دیگر از سخن گفتن با او ناتوان است، با اسب قهرمان که بخشی تبلور یافته از شخصیت حماسی اوست به راز می نشیند؛ آن‌طور که پس از مرگ سهراب، تهمینه سر اسب فرزند جگرگوشه‌اش را در آغوش می‌کشد و با او نجوا می‌کند:

زخـون او همـی کرد لعـل، آب را　　به پیشش همـی اسـب سهراب را
سـر اسـب او را بـه بـر درگـرفت　　جهانی بـدو مـانـده انـدر شگـفت
گهی بوسه برسر زدش گه به روی　　ز خون زیر سمش همی راند جوی
ز بس کاو همی گریه بر نعـل کرد　　همه ریگ و خـاک زمین لعـل کرد

(فردوسی،۸۱۳۸: ۲۶۱/۲)

۲-۱۴-۱۳-نماد تیز بینی: فردوسی در توصیف تیزبینی رخش که می تواند مورچه کوچکی را از دو فرسنگی بر روی پلاس سیاهی ببیند:

به شب مورچه بر پلاس سیاه　　بدیدی به چشم از دو فرسنگ راه

(همان:۳۳۵/۱)

۲-۱۴-۱۴-نماد احساس مسئوولیت و مهر محبت: در خان سوم به دلیل حمله‌ی اژدها به دفاع از خود و رستم می پردازد و چند بار رستم را از خواب بیدار می‌کند اما رستم از بیدار شدن ناراضی است. در ابتدا با مهربانی با رخش سخن می‌گوید و او را مهربان خطاب می‌کند و می‌گوید:

« بدان مهربان رخش بیدار گفت　　که تاریکی شب نخواهی نهفت»

(همان:۲/ ۲۶)

چنانکه وقتی مجدداً رخش، رستم را بیدار می‌کند و رستم رخش را تهدید به کشتن می‌کند، وقتی می بیند که اژدها می‌خواهد به رستم حمله کند خودش را سریع به رستم می رساند و او را بیدار می‌کند:

هم از مهر رستم دلش نارمید　　چو باد دمان پیش رستم رسید

(همان)

۲-۱۴-۱۵-نماد حرف شنوی: در خان اول زمانی که رخش شیر را از پای در می‌آورد. رستم از رخش می‌خواهد که دیگر با کسی نستیزد و او را از مبارزه با دیگران منع می‌کند

رخش هم سخنان رستم را در می‌یابد و به آنها عمل می‌کند:

تهمتن به رخش ستیهنده گفت　　که با کس مکوش و مشو نیز جفت

(همان:۲۵/۲)

مصداق این بیان، سخن صفا است: «رستم با رخش سخن می گفت و او هم سخنان وی را به نیکی در می یافت» (صفا، ۱۳۶۹ : ۵۶۸).

۲-۱۴-۱۶-نماد مجازات، بستن به دم اسب: در شاهنامه، پوران/ بوران دخت، پیروزِ شاه کش را به کرّه های نوزین می‌بندد و بر زمین می‌کشد:

ز آخُر همانـگه یکی کرّه خواست　　به زین اندرون نوز ناگشته راست

ببستش بر آن باره‌ی بر همچو سنگ　　فگنده به گـردن درون پالهنـگ

چنـان کـرّهٔ تـیـزِ نـادیـده زیـن　　به میـدان کشید آن خداوند کیـن

... چنین تـا بر او بر بدرید چـرم　　همی رفت خون از برش نرم نرم

(فردوسی، ۳۹۵/۸:۱۳۸۸)

بستن مرد یا زن خائن به دم اسب و کشیدن او بر روی زمین از شیوه‌های نسبتاً معمولِ مجازات- به‌ویژه درباره‌ی زنان بدکاره و پیمان شکن است. مارزلف پس از اشاره به این مضمون در قصه‌های ایرانی نوشته است: «شاهد مستقیمی برای این امر نتوانستیم پیدا کنیم» (مارزلف، ۱۳۷۶: ۴۵). امّا به جز از شاهد آشکار شاهنامه، در منابع و روایات ایرانی نمونه های دیگری نیز وجود دارد. مثلاً در بهمن‌نامه، مجازاتی که به فرمان بهمن برای کتایون، زن خیانتکار او، تعیین می‌شود این است:

بیاورد چـوپـان دو اسـب از گلـه　　دو توسن که همـواره بـودی یلـه

بـه دنبـال اسبـانش گـیسو ببست　　دو چوپان بر آن توسنان برنشست

پس آن گه دوانید بر کوه و دشت　　همی تا کتـایون تنش پـاره گشت

(ایرانشاه بن ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۱۷۹)

در بعضی از منابع تاریخی، شاپور دستور می‌دهد که دختر ضیزن را که عاشق پادشاه ایران شده و با خیانت به پدرش قلعه را در اختیار وی نهاده است، به اسب/ اسبان ببندند و بر زمین بکشند (زریاب خویی، ۱۳۵۷: ۱۸۹-۱۹۱). در منظومهٔ کردیِ لاس و خزال نیز جزای دختر خطاکار، بستن او به دم قاطر است (آیدنلو، ۱۳۷۹: ۱۱۲). در احیاالملوک که ملک شاه حسین سیستانی به رسم نقّالان عصر خویش در جزئیات داستان‌های شاهنامه دست برده رستم پس از شنیدنِ خبر کشته شدن سیاوش متوجّه ایران شده هم چنان از گرد راه به حرم سرای کاوس رفته سودابه را بیرون آورد و بر دم رخش بسته، رخش را برانگیخت (سیستانی، ۱۳۴۴: ۳۷). در تاریخ بیهقی هم به دستور خواجه احمد عبدالصمد،

قائد ملنجوق را به اسب می بندند و در شهر می‌گردانند: و من که بوالفضلم کشتن قائد ملنجوق را [به] تحقیق تر از خواجه احمد عبدالصمد شنودم... . من دست بر دست زدم که نشان آن بود و مردمان کجات انبوه در آمدند و پاره پاره کردند او را. و خوارزمشاه آنگاه خبر یافت که بانگ غوغا از شهر برآمد که در پای او رسن کرده بودند و می‌کشیدند (بیهقی، ۱۳۷۵: ۴۷۲/۲). ظاهراً این نوع مجازات در داستان‌های غیر ایرانی هم دیده می‌شود (کراپ، ۱۳۶۸: ۱۳۱). نمونه‌ی تقریباً مشابه این کار در روایات حماسی اساطیری، بستن پهلوان پیکرِ هماورد کشته شده‌ی خود را به گردونه‌ی اسبان و کشاندن او بر روی خاک است که نهایت خشم و خواری را نسبت به دشمن نشان می دهد. آرزوی (آیفت) گرشاسپ در اوستا (رام یشت، کرده‌ی ۷، بند ۲۸) این است: این کامیابی را به من ده تو ای اندروای زبردست که من کین برادر خود، اورواخشیه، را خواسته هیتاسپ را بکشم و او را به گردونه‌ی خویش بکشم، این چنین (شد) (یشت ها، ۱۳۷۷: ۱۵۰/۲). در ایلیاد نیز آشیل، جسد هکتور را به گردونه می‌بندد و در آوردگاه می گرداند: همان دم با هکتور با همان آزارگری پیروزمندی خشمگین رفتار کرد، پاهایش را شکافت آنها را با دوالی به هم فشرد او را به دنبال گردونه‌ی خود بست، سرش بر روی زمین کشیده می شد... گیسوان سیاه هکتور بر روی شن زار کشیده می‌شد و سرش... بر دشت پر گرد شیار می انداخت (هومر، ۱۳۷۰: ۶۶۸-۶۶۹). کلیما با استناد به این دو نمونه، بستنِ پیکر دشمن به گردونه و بر خاک کشیدن او را احتمالاً شیوه ای هند و اروپایی برای کینِ خواهی و خشم نمایی دانسته است (کلیما، ۱۳۸۳: ۵۶). این رفتار تحقیرآمیز با پیکر مرده در یک منبع آلمانی هم گزارش شده و طبق آن، جسد مردی اعدام شده را به دم اسب می بندند و در خیابان های شهر می کشند (مارزلف، ۱۳۷۶: ۴۵)

۳-نتیجه گیری

پس از بررسی تحلیل جایگاه اسطوره ای و نمادین اسب در گزیده‌ی متون حماسی سبک خراسانی و دست یابی به نتایج درخور توجّه و نکات برجسته، مطالب ذیل ارائه می‌گردد:

۳-۱-در این پژوهش، تاریخچه‌ی «اسب» در ایران مورد بررسی قرار گرفته و اشاره شد که یکی از علل پرورش اسب در ایران، خوش آب و هوایی و تأثیر زیاد آن در زندگی انسان‌ها بوده است. اسب تازی همان اسب ایرانی است که به سرزمین های عربی برده شده است. ایرانیان از اسب برای شکار، تیر اندازی، نبرد، چوگان بازی و ارابه رانی استفاده می‌کردند و مهارت سوار کاری را در کودکی به فرزندان می آموختند .

۳-۲- «اسب» به عنوان یکی از مهم‌ترین جانوران در زندگی بشر، جایگاهی برجسته در اساطیر جهان یافته است. اهمیّت و توجّه خاص به اسب باعث شده تا از دیر باز برای این جانور ویژگی‌هایی خاص قایل شوند و الگویی از اسب نژاده در نظر گیرند.

۳-۳-از منظر روان شناسی تحلیلی «اسب» از بخش تشکیل دهنده‌ی غریزه‌ی جانوری روان انسان است. موجودی تنومند، نجیب و وفادار که نشستن قهرمان برآن، تسلط وجود پالایش یافته‌ی روان او را بر نیروهای مهار نشدنی طبیعت و غرایز سرکش او نمادینه می‌کند. به همین دلیل، مجموعه‌ی معانی نمادین اسب در فرهنگ‌های بشری، از سویی قدرت و سرکشی طبیعت و غرایز را از سوی دیگر، مقاومت و آزادگی روح متعالی انسان را در برابر بازدارنده‌های بیرونی و درونی نمادینه می‌کند.

۳-۴-با توجّه به اینکه در غالب فرهنگ‌های بشری برخی از معانی سمبولیک «اسب» آزادی، پایداری، پیروزی، سرعت، سرسختی و غرور بود، می توان گفت دومین معنای اسطوره شناختی نمادینگی اسب در ارتباط با سهمی که در الگوی روانی انسان متعالی دارد، مشخص می شود. چنین اسبی نه یک مرکب صرف که یک شخصیت قدرت بخش و انسان واره، برای پهلوان نقش مکمل، یاریگر و تأمین کننده‌ی بخشی از قوای مادی و روحانی پیروزی بخش طبیعت را ایفا می کند.

۳-۵-علّت اهمیّت بررسی نمادهای «اسب»، حضور دایمی آن در تمامی آیین‌ها و باورها و حضور دایمیِ آن در ناخودآگاه آدمی، رؤیاها، ادبیات و هنرهای خرافه‌هاست.

۳-۶-تقریباً در اساطیر اکثر ملّت ها، خدایان با «اسب» مرتبطند. یا همواره سوار بر اسبند. یا خود به شکل اسب در می آیند، برخی از خدایان خود از نسل اسبانند.

۳-۷-به همین دلیل می‌توان گفت بخشی از اساطیر باز گو کننده‌ی آرمان ها و آرزوهای فرو خورده و دست نیافتنی ملل قدیم است که چون در عالم واقعی امکان ظهور و بروز نداشته، در عالم خیال به شکل آمال و آرزوها و یا باور و امید تجلّی و نمود پیدا کرده اند.

۳-۸-«اسب» در حماسه های ملّی میهنی که بازتاب فرهنگ و اعتقادات و آداب و رسوم مردم آن ناحیه ای است که در آن شکل می گیرد؛ با وظایفی خاص و مهم حضور دارد. از آن جمله شاهنامه فردوسی است که اسب و تصویرهای مربوط به آن به طوری گسترده دیده می شود. واژه‌ی اسب ۶۴۸ بار در شاهنامه تکرار شده که دلیل بر اهمیّت آن در اثر حماسی فردوسی است.

۳-۹-ساز و برگ در آرایش «اسب» در شاهنامه از نظر فردوسی بسیار مهم و مؤثر بوده و آن را با ساز و برگ‌های عالی در ابیاتش تزیین کرده است. بنا بر قراین، پوشش اسب در شاهنامه متعلّق به دورهٔ گذشته، خصوصاً سامانیان بوده است و اسبان دارای ساز و برگ کامل بوده اند.

۳-۱۰-«اسب» در شاهنامه‌ی حماسی فردوسی تنها وسیله‌ی جنگ و کارزار نبوده است بلکه از این حیوان ارجمند برای رسومی چون تحویل هدایا، تودیع، استقبال، عزاداری و خلعت آراستن‌ها استفاده می‌شده است. و کمتر مراسمی در شاهنامه یافت می‌شود که اسب در آن حضور زینت بخشی نداشته باشد. در شاهنامه از اسبان خاصی نام برده شده که یا چون رخش، اسب افراد مشخصی بوده‌اند یا مانند خاندان اسفندیار، اسبان سیاه مخصوص به خود داشته اند. شبدیز خسرو پرویز نیز یکی از آن اسب‌های خاص در شاهنامه است که عشق و علاقه‌ی بیش از حدّ خسرو پرویز به اسبش در شاهنامه زبانزد بوده است. فردوسی در شاهنامه نام بسیاری از بزرگان و شاهانی مانند: ارجاسپ، گرشاسپ، لهراسپ، گشتاسپ و هوسب را که از واژه‌ی «اسب» ساخته شده اند ذکر کرده که نشان از اهمیّت اسب در آن روزگاران دارد.

منابع

۱- آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۷۷). «اسب»، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۸، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۲- آموزگار، ژاله. (۱۳۷۴). تاریخ اساطیری ایران، تهران: انتشارات سمت.

۳- آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۸). از اسطوره تا حماسه، تهران: انتشارات سخن.

۴- اپلی، ارنست. (۱۳۷۱). رؤیا و تعبیر رؤیا، ترجمه‌ی دل آرا قهرمان، تهران: انتشارات فردوس و مجید.

۵- ایرانشاه بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰). بهمن نامه، ویراسته‌ی رحیم عفیفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶- بهار، مهرداد. (۱۳۸۷). از اسطوره تا تاریخ، تهران: نشر چشمه.

۷- --------. (۱۳۷۵). پژوهشی در اساطیر ایران، به کوشش کتایون مزداپور، تهران: انتشارات آگاه.

۸- بهرامی، ایرج. (۱۳۸۵). اسب در قلمرو پندار، تهران: انتشارات زوار.

۹- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۷۵). تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات مهتاب.

۱۰- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۸۶). فرهنگ ایران باستان، تهران: موسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۱- تاج‌بخش، حسن. (۱۳۷۲). تاریخ دامپزشکی و پزشکی در ایران، ج ۱،تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۲- جابز، گروترود. (۱۳۷۰). سمبول‌ها (کتاب اول جانوران). ترجمه و تألیف محمدرضا بقاپور، تهران: انتشارات مترجم.
۱۳- جلالی نائینی، محمدرضا. (۱۳۶۷). تحقیق و ترجمه ریگ ودا، تهران: نشر قطره.
۱۴- خیام نیشابوری، عمر. (۱۳۴۳). نوروزنامه، به کوشش علی حضوری، تهران: کتابخانه‌ی طهوری.
۱۵- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. (۱۳۹۰). درآمدی براسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا (س).
۱۶- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۲). لغت نامه ، ج ۲ و ۱۳، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۷- دیاکونف، ا.م. (۱۳۵۷). تاریخ ماد، کریم کشاورز، تهران: انتشارات پیام.
۱۸- رضی، هاشم. (۱۳۸۱). دانشنامه ایران باستان، تهران: انتشارات سخن.
۱۹- زریاب خویی، عباس. (۱۳۵۷). افسانه‌ی فتح الحضر در منابع عربی و شاهنامه، شاهنامه شناسی، تهران: بنیاد شاهنامه.
۲۰- سرخوش کرتیس، وستا. (۱۳۷۳). اسطوره های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۲۱- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۹۳). بوستان سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: پیام عدالت.
۲۲- سیستانی، ملک شاه حسین. (۱۳۴۴). احیاءالملوک، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۲۳ - شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). انواع ادبی، تهران: انتشاات فردوسی
۲۴- شوالیه، ژان، آلن گربران. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه‌ی فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.
۲۵ - صفا، ذبیح الله. (۱۳۹۰). حماه سرایی در ایران، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۶- عبدالرضا خانی، رامین. (۱۳۹۱). تاریخچه‌ی پرورش اسب، تهران: مرکز آموزش علمی کاربردی فدراسیون سوارکاری.
۲۷- عیسوی، روژان. (۱۳۸۹). «نگاهی به اسب و اسب سواری در ایران»، مجلهٔ مطالعات ایرانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال هشتم، شمارهٔ ۱۷، ۱۳۳-۱۵۶.
۲۸- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: نشر مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.
۲۹- قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۸). آیین آیینه، تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

مقایسه شخصیت سودابه در شاهنامه فردوسی و پریدخت در سام نامه خواجوی کرمانی

دکتر سید محسن ساجدی‌راد
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران
کیهان کهندل
دانشجوی دکترای ادبیات عرفانی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران

چکیده

این مقاله به بیان وجوه افتراق و اشتراک شخصیت سودابه در در شاهنامه فردوسی و پریدخت در سام نامه خواجوی کرمانی می‌پردازد. مهم ترین تشابه این دو بانو، غیر ایرانی بودن، شاهزاده بودن و هر دو شیفته پهلوان ایرانی شدن آنهاست. مهم‌ترین تفاوت نیز این که هر چه پریدخت معقولانه‌تر عمل کرده وپا از جاده عفاف بیرون نمی‌نهد، سودابه بر سبکسری خود می‌افزاید. نکته جالب توجه این که فغفور چین و شاه هاماوران هیچ کدام داماد ایرانی را برنمی‌تابند. فغفور به پنجه تقدیر گرفتار می‌گردد و شاه هاماوران نیزبه اکراه سر تسلیم فرود می‌آورد. ازدیگر موضوعاتی که در این دو اثربه آن پرداخته شده این است که خواجو و فردوسی هرچند گاه زن را ستوده‌اند، اما در بعضی ابیات بر او چون رعد غریده و گاه از زبان دیگران، بودنش را ننگ می‌شمارند.

واژگان کلیدی: فردوسی، خواجوی کرمانی، زن، سودابه، پریدخت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۳/۷

Email: sajedirad2010@yahoo.com

۱-مقدمه

سام نامه و شاهنامه هر دو از آثار حماسی گرانقدر ادب فارسی هستند. هر چه پهلوانان شاهنامه در حب الوطن کوشیده‌اند، سام در سام نامه برای رسیدن به شاهد مقصود سالها ایران را رها می‌کند. و متاسفانه شخصیت او در حد یک جوان دلباخته که از عشق پریدخت از پا در آمده تنزل می‌یابد. در حالی که در شاهنامه حتی عشق نیز مانع از وفاداری به ایران نمی‌گردد. در مورد سام نامه نیز اگر هدف خواجو از بیان نام سام شرح احوال دو دلداده بوده، به خوبی از عهده برآمده است، اما اگر قصد معرفی سام به عنوان پهلوان ایرانی را داشته به دلیل عملکرد سام به این هدف نزدیک نشده است. (امیری خراسانی، ۱۲۷۳: ۱۳۸۰) به بیان دیگر به دلیل تخیلات زیاد شاعر وقدم زدن زیاد او در مسیر معرفی وتوصیف پریدخت، جا برای بیان پهلوانی های سام بعنوان یک پهلوان تنگ است. دکترسرکاراتی نیز سام نامه رامنظومه نیمه حماسی- نیمه خیالی می داندکه خواجو آن راازروایات شفاهی پراکنده تدوین کرده است (همان، ۶۹۲) دربیان افتراقات و اشتراکات سودابه و پریدخت نیز باید گفت که ترسیم شخصیت این دو با بینش آفرینندگان این آثار، و طرز تلقی آن دو از شخصیت زن بی‌ارتباط نیست. زن در هردو اثر هم مورد نکوهش و هم شایسته ستایش واقع شده است. «زن در اعصار مختلف همواره مورد ستم و نابرابری قرار گرفته و چندان منزلتی نداشته است. هر چند حضور ادیان مدتی به او عزت بخشیده، اما این سرفرازی زیاد طول نکشیده و جامعه همچنان زن را در حصار زن بودنش محصور می‌داشته است.» (پورحسن فتیده، ۱۳۷۹: ۱۲) از سوی دیگر به عقیده انصافپور به گواهی تاریخ در دوره‌هایی از حیات بشر زن رییس قبیله بوده و سوای وظایف مادری مسئولیت‌های اجتماعی را نیز به عهده داشته است تاریخ، این دوره را مادر شاهی می‌نامد. (انصاف‌پور، بی تا :۱۶۷)

سودابه و پریدخت زنانی هستند که در مسیر داستان گاه به دلیل زیبایی و آراستگی ستوده شده‌اند وگاه بخاطر سبکسری مورد نکوهش واقع شده‌اند. فردوسی سودابه را اول تا مرز مطلوب کیکاووس بودن اوج می‌دهد و زمانی در حضیض هوسناکی و کشاندن سیاووش به مسلخ افراسیاب، تنزل می‌دهد.در سام نامه نیز شخصیت پریدخت قابل تأمل است. دختری که پیشکش ارادتش به معشوق سر پدر و برادر است. در این مقاله سعی بر آن است تا شخصیت این دو بانو در حکایت عاشقی مورد بررسی قرار گرفته، افتراقات و اشتراکاتشان به طور خلاصه بیان گردد.

۲-بحث وبررسی

دیدگاه قرآن

مجید قرآن مجید درآیه شریفه «یا ایها الناس انا خـلقناکم من ذکر و انثی و جعلناکم شعـوبا و قبـائل لتعـارفوا ان اکرمـکم عـند الله اتقـیکم ان الله علیم خبیر» (قرآن مجـید، حجرات، ۱۳)

«ای مـردم ما شـما را از یک زن و مرد آفریـدیم و ملت ها و قبـیله ها قـرار دادیـم تا یکدیگر را بشناسید. بی‌تردید گرامی‌ترین شما نزد خدا پرهـیزگارترین شماست. یقینا خدا دانا و آگاه است.»

انسان‌ها را مخاطب ساخته و ملاک برتری آنها را تقوی می‌داند، حال فرق نمی‌کند که این فرد متقی زن باشد یا مرد.

در اوستا

از دلایل منزلت زن در عهد باستان یکی این که در اوستا ،آناهید یا اردویسورآناهید به معنی آب بودن یا آبان، مادر آب‌هاست. دربیان اوستایی، آناهید جایگاه آسمانی داشته، نیرومند، درخشان و زیبا توصیف شده است. وظیفه آناهید زاد و ولد بوده و منبع باروری‌هاست. شاهان نیز در معابد آناهید مراسم قربانی برگزار کرده و جشن بزرگ ساکائه را بر پا می‌کردند. (عرب گلپایگانی ،۱۳۷۶ :۵۸-۵۴)

شاهنامه و زن

برخی به اشتباه شاهنامه را کتابی ضد زن دانسته و فردوسی را به عنوان شاعری مخالف زن می‌شناسند. درحالی که فردوسی خردورزتر از آن است که حب و بغضی ناسنجیده نسبت به کسی یا چیزی داشته باشد. در شاهنامه رودابه به زیبایی تمام وصف شده است. در نگاه فردوسی رودابه زنی است به زیبایی تمام، زنی که حتی عشقش نیزدر بطن خود حماسه می‌آفریند و بزرگ پهلوان ایرانی رستم از آن متولد می‌گردد. شاعر تنها یکبار رودابه را بسیار محترمانه نکوهش می‌کند وآن زمانی است که او از راه شنیدن وصف زیبایی‌های زال شیفته او می‌گردد.

چه نیکو سخن‌گفت آن رایزن ز مردان مکن یـاد در پیـش زن
دل زن همان دیو را هست جای ز گفـتـار بـاشنـد جـوینـده رای

(شاهنامه، ج ۱ ، ۱۳۴۴: ۱۳۷، ب۶-۵،)

«در شاهنامه از سی و دو زن با نام و نشان نام برده شده است، زنانی چون آذرمیدخت، ارنواز، تهمینه و. . . زنان دیگر نیز تقسیم بندی خاص خود را دارند. فردوسی همچنین سیصد بار از کلمه زن استفاده کرده و آنرا به صفاتی چون: افسر بانوان، ابرو کمان و. . . ستوده است». (حریری ، ۱۳۶۹: ۳۴) درسراسر شاهنامه

زنی که بسیار مورد نکوهش واقع شده سودابه همسر کیکاووس است که با مکر و هوس خود سیاووش را به مسلخ افراسیاب فرستاده و پادافره گناه خود را چشید.

به نظر می رسد نولدکه در توصیف زنان شاهنامه قدری بی‌انصافی کرده که آنان را چون پنلوپ همپایه مردان نمی‌داند، او همچنین چند همسری را در ایران باستان نکوهش کرده و رودابه رافقط در حد مادر رستم بودن می‌ستاید. (همان، ۱۶۳)

سام نامه

سام نامه کتابی حماسی و حاصل تلاش خواجوی کرمانی شاعر قرن هشتم هجری است. خواجو در این اثر بسیار کوشیده تاچون فردوسی و اسدی طوسی از خود اثری ماندگار به یادگار گذارد. این مجموعه شرح دلاوری‌های سام نریمان است. یان ریپکا در معرفی خواجو او را آقا کوچولوی کرمان دانسته و ستایشگر دربارهای کوچک به حساب می آورد. درجای دیگر نیز خواجورا حلقه اتصال سعدی و حافظ می‌داند. (ریپکا، ۱۳۷۰: ۴۶۷-۳۸۶)

نکته قابل توجه در مورد سام نامه این است که به دلیل انگیزهای عاشقانه، بیشتر جنگ‌های سام برای رسیدن به معشوق است و همین مطلب حماسه شمردن سام نامه را قدری با تساهل همراه می‌نماید. از طرف دیگر آن را به عنوان یک اثر غنایی صرف نیز نمی‌توان به حساب آورد. پس باید سام نامه را نیمه حماسی- نیمه غنایی بدانیم.

سام و پریدخت سام یک‌زخم که با ضربتی کار حریف را می‌سازد، شخصیت مشترک سام نامه، شاهنامه و گرشاسپ نامه، فرزند نریمان است. مادر او را در حد دختر شاه بلخ بودن می شناسیم. سام در شاهنامه بخاطر رها کردن فرزند در البرز کوه به گناه سفید مویی مورد نکوهش واقع شده است. فرزندی که سالها آزرده از بی‌مهری پدرِ پهلوانِ خود، دل به مهر مرغ قاف نشین می‌سپارد. سام در اوان جوانی دل به عشقی می‌سپارد که او را سالها از وطن دور نگه داشته با دیو، جن، پری و انسان وارد جنگ می‌کند. هر چند در بحبوحه نبردهای عاشقانه‌اش دعوت‌هایی نیز به توحید و یکتاپرستی داشته است. پریدخت دختر نافرمان فغفور چین است که به خاطر عشق، پدر، برادر و پادشاهی خانوادگی خود را بر باد می‌دهد، تا مبادا لحظه‌ای سام را از هجر او غباری بر دل افتد. در سام نامه مانع ازدواج سام و پریدخت قانون نانوشته‌ای است که از تعصب و خودخواهی فغفور چین مایه می‌گیرد. ترس از تصاحب تاج و تخت توسط داماد، مثل دردی به جان فغفور افتاده است.

سیاوش و سودابه

سودابه دختر شاه هاماوران، کیکاووس را شیفته جمال خود کرده و علی‌رغم مخالفت پدر به نکاح او در می‌آید. سیاوش نیز فرزند کیکاووس است، از زنی ناشناس که در جای خود به معرفی او می‌پردازیم.

مقایسه ارزیابی شخصیت زن در دو داستان

فردوسی دربیان سرگذشت عشق نافرجام سودابه خیلی سریع و صریح به اصل مسئله پرداخته و اندیشه ناخوش را عامل بیچارگی و رسوایی انسان می‌شمارد. قصد شاعر آن است که از ابتدا توجه همه را به این نکته معطوف دارد که خردورزی و اندیشه صحیح انسان را به سعادت می‌رساند. زن یا مرد بودن در این قضیه تفاوتی ندارد. اگر در جایی سودابه را مورد نکوهش قرار می‌دهد در جای دیگر نیز بر گرسیوز و افراسیاب می‌تازد.

کسی را که اندیشه ناخوش بود　　بدان ناخوشی روی او کش بود
همی خویشتن را چلیپا کند　　به پیش خردمند رسوا کند

(شاهنامه، ج۳، ۱۳۸۷: ۶، ب۴-۳)

فردوسی داستان سیاووش را بعد از برتری خرد و تأکید بر پادافره عمل، با شرح حال زنی گمنام آغاز می‌کند. زنی که از جفای بدمستی پدر به دامن دشت پناه برده و اسیر تنی چند از پهلوانان چون طوس، گیو و. . . شده و با پا در میانی کیکاووس به مشکوی شاه وارد می‌شود و بعد از مدتی پس از به دنیا آوردن پسری سیاووش نام می‌میرد. و سیاووش مظلوم‌ترین و بیگناهترین چهره شاهنامه، اسیر مکر نامادری شوم خود می‌گردد. منجمان از ابتدا احوال طفل را واژگون دیده، آینده خوبی برایش ترسیم نمی‌کنند. سیاووش سالها در دامن مهر رستم پرورش می‌یابد و در حالی که جوانی زیبا، دلفریب و دلاور شده به دیدار پدر می‌آید و بخش تراژدیک داستان در همین جا شروع می‌شود زیرا سودابه با دیدن سیاووش:

ز ناگاه روی سیاووش بدید　　پر اندیشه گشت و دلش بردمید

(شاهنامه، ج۳. ۱۳۸۷: ۱۴ بیت ۳)

دکتر جوینی «بردمیدن دل را طپیدن دل و عاشق شدن» می داند. (شاهنامه، ج۴، ۱۳۸۴: ۱۷۰) از منظر امروزی سودابه با یک نظر عاشق سیاووش شد و او را با پیغام‌های بسیار و مادرانه به شبستان فرا خواند. دراینجا فردوسی عدم توجه سیاووش را به خواسته سودابه بیان می‌دارد و با جسارتی که حاکی از جانب‌داری از سیاووش است از زبان او می‌گوید:

چه آموزم اندر شبستان شاه　　به دانش زنان کی نمایند راه ؟

(شاهنامه، ج۳، ، ۱۳۸۷: ۱۵، ب۱۷)

فردوسی خیلی ظریف و زیرکانه از زبان قهرمان داستان می گوید که مجالست با زنان نه تنها نفعی ندارد، بلکه انسان را به دانش نیز رهنمون نمی گردد. چون فردوسی در نگاه اول سودابه، تا آخر داستان را دیده، می توان جسارت او را تا حدی دفاع از مظلومیت سیاووش قلمداد کرد و بر او خرده نگرفت. در همه جوامع و ادیان برپارسایی هر دو جنس زن و مرد تأکید شده است. چرا که ناپرهیزگاری یکی چه بسا زوال دیگری را سبب گردد. پس متعصبانه و مغرضانه

جانبداری کردن بی انصافی است. سیاووش به مکر نامادری پی برده و از رفتن به شبستان پرهیز می کند. اما سودابه را دیو هوس مغلوب ساخته و برای به دام انداختن جوان به هر حیله ای توسل می جوید. تا اینکه به سیاووش پیشنهاد ازدواج با یکی از خواهرانش را می کند.

سیاووش بدانست کان مهر چیست　　چنان دوستی نـز ره ایزدیسـت
به نزدیک خواهر خرامید زود　　که آن جایگه کـار ناسـاز بـود

(شاهنامه، ج ۳ ، ۱۳۸۷: ۱۸، ب۵-۴)

فردوسی نهایت بی پروایی سودابه را درخطابش به سیاووش بیان می دارد:

من اینک به پیش تو استاده ام　　تن و جان روشن بـه تـو داده ام
زمن هر چه خواهی همه کام تو　　بـر آرم نپیـچـم سـر از دام تـو

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۲، ب۱۷-۱)

سیاووش اما با شرم و درد سودابه را فرمانبر شیطان می خواند.

چنین گفت با دل که از راه دیو　　مـرا دور داراد گیـهـان خـدیـو
نـه مـن بـا پـدر بـی وفـایی کنم　　کـه بـا اهـرمـن آشنـایـی کنـم

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۳ بیت ۲-۱)

فردوسی در ادامه همین ماجرا، سماجت ها و بی آزرمی سودابه را این گونه بیان می‌کند.

بهانه چـه داری که از مهـر مـن　　بپیـچـی ز بـالا و از چـهـر مـن
که من تا تـرا دیـده ام بـرده ام　　خروشان و جوشـان و آزرده ام

(شاهنامه، ج۱، ۱۳۸۷: ۲۴، ب ۱۷-۱۸)

یکی شـاد کـن در نهـانـی مـرا　　بـبـخـشـای روز جـوانـی مـرا
فزون زان کـه دادت جهاندار شـاه　　بیـارایـمـت یـاره و تـاج و گـاه
اگـر سـر بپیچـی ز فـرمـان مـن　　نیـایـد دلـت سـوی پیمـان مـن
کنم بر تـو ایـن پـادشاهـی تباه　　شود تیره روی تو درچشم شاه

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۵، ب۶-۳)

ترسیم شاعر از سودابه چهره زنی است که دیو در دل او لانه کرده و از راه گیهان خدیو دور شده است. در این مجال به پریدخت سری می زنیم تا دوباره به کاشانه در حال زوال سودابه برگردیم.

پریدخت

پریدخت با کمک خیل پری تصویری از خود را بر سر راه سام نصب کرده تا او را شیفته خود گرداند. او نسبت به سودابه در عشق کمی مغرور می نماید، ولی خودسری هایش کمتر از سودابه نیست.

ازابیات زن ستیزانه در سام نامه چنین بر می آید که علی رغم توصیفاتی که خواجو از زبان سام در باب زیبایی های پریدخت می کند، چندان دل خوشی از او ندارد. در نگاه خواجو

پریدخت دختر سبکسری است که جز رسیدن به آمال خود به چیز دیگری نمی‌اندیشد. قیمت و بهایی که می پردازد مهم نیست، که تخت شاهی باشد یا جان برادر و پدر، مهم رسیدن به سام است. لذا می بینیم که خواجو با همه هنری که در بیان طنازی او به کار می‌برد،

قدش سرو و بر سرو سیمینش ماه　　رخش ماه و شب را بـر او تکیـه گاه
چوخرم بهشتی پرازرنگ و بوی　　سمن بوی و گلـروی و زنجیـر موی

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

باز هم او را بسیار سرزنش کرده و یا از زبان پدر به نفرین او زبان می گشاید.

تهی مغزی و سرکش و تندخوی　　از این ها پریشانی آرد بـه روی

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۸۳، ب۱۷)

پریدخت من آن که نامش مباد　　کـه نـام مـرا داد یـکسر بـه بـاد
بپـوشاد مـادر بـه مـرگش سیـاه　　مبیناد چشمش دگـر مهر و ماه
مرا بردل از وی هزاران غمست　　درایوانم از سوز او مـاتم است

(همان، ۲۸۲، ب۱۷-۱۵)

پریـدخت با همه سبکـسری هایی که دارد به بیان شاعـر زنی خـود دار و راز نگهـدار است. او عشق خود را به سام نزد هیچ کس فاش نمی سازد.

ولـی آشـکـارا نمی کـرد راز　　به هرکس نمی‌گفت این قصه باز

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۳۲، ب۱)

پریدخت چون سودابه شخصیتی خاکستری دارد. او ازسویی درعشق به سام تا پای جان وفادار است و صبورانه شلاق های پدر را به جان می خرد. و از سوی دیگر برای رسیدن به معشوق از روی جنازه برادر و پدر به راحتی می گذرد. پریدخت نماینده قشری خوددار است که به هر قیمت سعی در رسیدن به مطلوب خود دارند. در جای دیگر فغفور چین از عملکرد دختر نگران است و سعی دارد با مشورت با وزیری که البته رایزن خردورزی هم نیست، دختر را از عشق بازدارد. فغفور خودسری دختر را برنمی تابد و درکل برای یک پادشاه دختر داشتن را ننگ و نشان بداختری می داند .

شهی را که در پرده دختر بـود　　همانا کـه آن شـه بد اختـر بـود

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۲۳۰، ب۱)

کسی را که دختر بود در حـرم　　بود روز و شب غرق دریای غم
حکیم از همین نام دختـر نبـرد　　که ننگش بزرگ است و اندیشه خرد
چه فرزند خوانی چو دیوانگان　　کـه او یـار گردد بـه بیـگانگان

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۲۶۹، ب ۱۴)

وزیر نیز در زن ستیزی دست کمی از شاه ندارد.

چه خوش گفت دستور شه با مهان　　کـه دختر مبادا بـه گـرد جهـان

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۲۲۹، ب۱۹)

شاه عاشقی و سر به هوایی دختر را چون خاری در پا می داند.

ازآن پس بگفتا چه افسون کنم　　که این خار از پـای بیرون کنم

(همان، ۲۳۴، ب۹)

مخالفت فغفور با ازدواج دخترش با سام ایرانی یادآور مخالفت شاه هاماوران با ازدواج سودابه و کیکاووس است. این دو شخصیت در زندانی کردن داماد نیز شباهت هایی به هم دارند.

دید قوی زن ستیزی خواجو در نفرین نامه شاه چین به دخترش نمود بیشتری می یابد.

پریدخت من آن که نامش مباد　　کـه نـام مـرا داد یکسـر بـه بـاد

بپوشاد مادر بـه مـرگـش سیـاه　　مبیناد چشمش دگر مهـر و ماه

مرا بـر دل از او هزاران غمست　　در ایـوانـم از سـوز او ماتمست

زخونش روان آب سازم بـه جوی　　چو او رفت من رستم از گفتـگوی

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۲۸۴، ب۱۸-۱۵)

در برابرد عشقی این چنین، مادری چون سینـدخت مادر رودابـه، می تواند از دل عشـق یک ازدواج مدبرانه، صلـح آور، پهلـوان آفرین وغایـت اندیش بیافریند. که البته در هیچ جای داستان نامی از مادر پریـدخت نیست. شخـصیت پریدخت تا حـدی خـاص تر از سودابه اسـت. وقتی او را برای سـرپوش گذاشتن به همه عاشقی ها به عقد اجباری قمر تاش چینی نسب در می آورند، باحیله ای خاص حـتی به قیمت به بازی گرفتن مقدسات دین خود، که البته بت پرستی است، از تمکین در برابر او امتناع می ورزد و از پیش او می‌گریزد و شوهر را از خشم بت پرهیز می دهد.

۲-۱-شباهت ها و تفاوت ها

۲-۱-۱-شباهت ها

شباهت های دوبانوی مورد تحقیق را نیز می توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۲-۱-۱-۱-غیر ایرانی بودن

پریدخت و سودابه هر دو غیر ایرانیانی هستند که عاشقان ایرانی نژاد دارند. استاد دبیر سیاقی سودابه را در ردیف آن گروه از زنان غیر ایرانی شاهنامه می داند، که بداندیش و بدکار است. او همچنین صفات بی وفایی و مکاری را به او نسبت می دهد. در تقسیم بندی استاد، سیندخت و دختران شاه یمن در ردیف زنان بیگانه نیک اعتقاد و با صفا قرار دارند. (حریری، ۱۳۶۹: ۴۳-۴۲) پریدخت نیز هر چند نسبت به پهلوان ایرانی غدار نیست

اما باز بیگانه است. او در مورد سام زنی معتقد و با صفا است. هرچند تاوان این عشق و وفا را با مرگ پدر و برادر پرداخت.

۲-۱-۱-۲-همراهی دیگران با این بانوان

در داستان سودابه زنی همدست اوست. فردوسی این زن را از گروه زنان جادو می داند این زن به درخـواست سودابه بـچه های سقط شـده خود را درطشت نهاد تا سودابه برای مظلوم نمایی آن کودکان را از آن خود بداند.

زنـی بـود بـا او سپـرده درون — پر از جادویی بود و رنگ و فسون
گران بود و انـدر شکـم بچـه داشت — همی از گرانی بسختی گذاشت
بـدو راز بگشـاد و زو چـاره جسـت — کز آغاز پیمانت خواهم نخست
چو پیمان ستـد چیـز بسیـار داد — سخن گفت از ایـن مکـن هیـچ یـاد

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۸ب۱۶-۱۳)

یکی دارویی ساز کیـن بفکنی — تهـی مـانی و راز مـن نشـکنـی
به کاووس‌گویم که این از منند — چنین کشته بر دست اهـریمنند

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ص۲۹، ب۳و۱)

پریدخت را نیز یک زن همراهی می کند اما او نه تنها جادو نیست بلکه نیک خواه و به نقلی دخترعموی پریدخت است. پرینوش دخت خاقان چین دورادور شاهزاده را مراقبت می کند. هر چند پریدخت به او زیاد اجازه مداخله در کار هایش را نمی دهد.

۲-۱-۱-۳- شاهزاده بودن هر دو

پریـدخت و سودابه هر دو شاهزادگانی هستند که یکی به همـسری پهلـوان و دیگری به ازدواج پادشـاه در می آید. این دو بانو علی رغـم میل پـدر به ازدواج تن می دهند و به خوبی از نارضایتی پدرانشان مطلع هستند.

۲-۱-۱-۴-مکاری

درمورد مکر برخی از زنان کتابهای زیادی چون چهل طوطی و سندبادنامه نوشته شده که همگی مولود دید اعتقادی برخی مردان از زنان است و گاه برگرفته از بینش بعضی جوامع. درشاهنامه لحن تند و گزنده نسبت به زنان وجود ندارد. اگردر جایی فردوسی نکوهشی از زن می کند، اغلب از زبان دیگران و در مورد زنان غیر ایرانی چون سودابه است. درواقع حکیم طوس اول زن را در آزمایشی عظیم قرار می دهد، سودابه را با دیدن سیاوش می‌آزماید و رودابه را با شنیدن اوصاف نیکوی زال، و بعد زبان به ستایش یا نکوهش می گشاید.

در سام نامه پریدخت وقتی با مخالفت های پدر درپذیرش سام به عنوان داماد مواجه می شود، چندی سکوت کرده وتن به تازیانه او می سپارد. مدتی نیز به پیشنهاد وزیر

در سردابه زندانی می گردد. پدر با نظر وزیر دختر را به عقد اجباری قمرتاش شاه ختا درمی‌آورد. مکاری شاهزاده همین جا نمود پیدا کرده و او به بهانه های واهی تمکین نمی ورزد. پریدخت می گوید که پیش لات (بت بزرگ) عهد کرده ام که از وقتی ازدواج کردم تا یکسال تمکین نکنم. درواقع شاهزاده جوان از عشق سام سرشار است و به هر ترفندی که شده می خواهد قمرتاش را از سر خود باز کند تا سام از راه برسد.

یکی روز آمد بر من پدر — یکی تازیانه مرا زد به سر
که از شهریاران یکی را بجوی — اگر چه نبوده ترا آرزوی
برآشفتم وگفتم ای شهریار — دلم‌کی شود جفت را خواستار
همان دم قسم یاد کردم به لات — به زنار ورهبان دهر سومنات
که چون رخ به ایوان شو آورم — زچشم آب حسرت به رو آورم

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۳۲۱، ب۲۱-۱۷)

زمان تا زمان بر خروشم چو کوس — چوسالی نشینم شوم نوعروس
ترا باشم ایدون چوگردی حلال — ز من کام یابی سر آید چو سال
امان ده که سالی زمن بگذرد — مبادا که لاتم به من بشکرد

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۳۲۲، ب۳-۱)

سودابه نیز بعد رسوایی در عشق هوس آلود خود، کودکان سقط شده زنی را در طشت انداخته، مدعی می شودکودکان خودش هستندکه از آزار سیاوش مرده اند.

چو دانست سودابه کو گشت خوار — همان سرد شد بر دل شهریار
یکی چاره جست اندران کار زشت — ز کینه درختی به نوی بکشت
زنی بود با او سپرده درون — پر از جادویی بود و رنگ و فسون
گران بود و اندر شکم بچه داشت — همی از گرانی به سختی گذاشت

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۸، ب۱۴-۱۱)

بدو راز بگشاد زو چاره جست — کزآغاز پیمانت خواهم نخست
چو پیمان ستد چیز بسیارداد — سخن گفت ازین در مکن هیچ یاد
یکی دارویی ساز کین بفکنی — تهی مانی و راز من نشکنی
به کاووس‌گویم‌که این از منند — چنین کشته بردست اهریمنند
مگر کین شود بر سیاووش درست — کنون چاره این ببایدت جست

(همان، ص۲۹، ب۵-۱)

۲-۱-۱-۵-شباهت در اعمال و کردار

از فحوای کلام خواجو چنین بر می آید که پریدخت در ابراز عشق کمی محتاط تر از

سودابه عمـل می کند، ولی هر دو سعی دارند پای معشوق را به قصر شاه باز کنند تا بهتر اورا زیر نظر بگـیرند. سودابه اول از راه پیشنـهاد دادن به سیـاووش برای ازدواج با یکی از دخـترانش وارد عـمل می شـود. و وقـتی بی اعتنایی سیـاووش را به خـود و پیشـنهادش می‌بیند با بی شرمی تمام خود را به او می نمایاند.

من اینک به پیـش تـو استاده ام　　تن وجان شیریـن بـه تو داده ام
زمن هر چه خواهی همه کام تو　　بـرآرم نپیـچـم سـر از دام تـو

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۲ ب۱۶-۱۵)

پریـدخت نیز در مـهمانی فغفور شـاه و سام خود را زیرکانه به پهـلوان می نمایـاند تا هم عـیار عشـق او را بسـنجد و هـم سام را بی تاب تر سازد. چنانچه در اول دیدار سام از پریدخت، پهلوان بیهوش می شود.

ز ناگه پدید آمد از پیـش طـاق　　بتی چون مه از لاجوردی رواق
بهشتی روان‌بخش و طوبی خـرام　　بـهشـتـی مـثـال قـیـامـت قـیـام

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۳۶، ب۱۳-۱۲)

چو چشمش بـدان حور پیکر فتـاد　　چو سیمین ستونی ز پـا بـرفتـاد
چو بگذشت یک ساعت آمد به هوش　　ز ماهی بـرآورد بـر مـه خـروش

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۳۷، ب۱۴-۱۳)

در بی اعتنایی به نصایح دیگران در عشق ورزی هر دو بانو بسیار به هم شبیه هستند.

۲-۱-۱-۶-سماجت و پشتکار

فردوسی خوب می داند که کودکی که اختر شماران ستاره اش را نگون بخت می بینند چه سرنوشت دردناکی آن هم دردیار دشمن خواهد داشت. اینجاست که در ابتدای داستان اندیشه ناخوش سودابه را سبب رسوا شدنش دانسته، آدمی را به آزرم فرا می خواند. سودابه در ابراز عشق ناپاک خود به سیاووش بسیار پافشاری می ورزد. گویی او مأمور به انجام رسیدن یک سرنوشت شوم است.

کسی را که اندیشه ناخوش بود　　بدان ناخوشی روی او کش بود
همـی خـویشتن را چلیـپا کـنـد　　بـه نـزد خـردمنـد رسـوا کـنـد

(شاهنامه، ج۳، ۱۳۸۷: ۷، ب۳-۲)

فردوسی قبل از بیان بخش تراژیک داستان، خردورزی را مایه سعادت آدمی می داند.

تو چندان که گویی سخن‌گوی باش　　خردمند باش و جهانجوی باش
چو رفتی سر و کار با ایزد است　　اگـر نیک باشدت جای ار بد است

(همان، ۷، ب۵-۴)

سودابه به محض دیدن سیاووش در شبستان از تخت به زیر آمده، او را در بر می گیرد.

بیامد خرامان و بردش نماز ببر درگرفتش زمانی دراز
همی چشم و رویش ببوسید دیر نیامد ز دیدار آن شاه سیر

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۱۷و۱۸ب۱۶و۱)

سیاووش از ابتدا درمی یابد که آن همه مهر برای رضای ایزد نیست. پس خود را از سودابه دور می کند.

سیاوش بدانست کان مهر چیست چنان دوستی نز ره ایزدیست

(شاهنامه، ج۳، ۱۳۸۷: ۱۸ب۱۴)

سودابه اما به هر دستاویزی می آویزد، تا جایی که ازعشق سخن رانده و سیاوش را می بوسد. سیاووش نیز با خود زمزمه می کند که:

چنین گفت با دل که از راه دیو مرا دور داراد گیهان خدیو
نه من با پدر بی وفایی کنم که با اهرمن آشنایی کنم

(همان، ص ۲۳، ب ۲-۱)

سماجت بی اندازه سودابه در نهایت سر سیاوش را به باد می دهد.

پریدخت نیز در پافشاری بر خواسته دل دست کمی از سودابه ندارد. اصرار او برازدواج با سام نریمان حتی باعث زندانی شدن و تازیانه خوردنش می شود. حتی پدر به مرگ اوگفتار ساخته، مراسم تشییع جنازه دروغین با تابوت خالی برگزار می کند، ولی پریدخت دست از عشق بر نمی دارد تا جایی که سر پدر و برادرش را دراین راه بر باد می دهد.

بد اندیش دستور از آن جایگاه چوآمد به نزدیک فغفور شاه
چنین گفت با او شهنشاه چین که فردا نوا ساخت باید به چین
که از شاه چین خرمی دور شد پریدخت مهروی رنجور شد

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۳۸۸، ب۱۱-۹)

۲-۱-۱-۷- زیبایی و طنازی

سودابه به نقل فردوسی زنی زیباست که حتی توصیف زیبایی اش کیکاووس را دلداده او می کند.

از آن پس به کاووس گوینده گفتاز آن پس به کاووس گوینده گفت: که او دختری دارد اندر نهفت

که از سرو بالاش زیباتر است زمشک سیه بر سرش افسراست
به بالا بلند و به گیسو کمند زبانش چو خنجر لبانش چو قند

بهشتیست آراسته پر نگار چو خورشید تابان به خرّم بهار
(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۱۳۱، ب۱۱-۸)

زیبایی و طنازی پریدخت نیز به حدی است که سام با دیدن تصویر او صبر از کف نهاده و راهی چین می گردد.

گل اندام سروی پریدخت نام رخش روز روشن نماید به شام
قدش سرو بر سرو سیمینش ماه رخش ماه و شب را بر او تکیهگاه
چوخرم بهشتی پراز رنگ و بوی سمن بوی و گلروی و زنجیر موی
(سام نامه، ۱۳۸۶: ۱۰۳، ب۹-۶)

۲-۱-۲- تفاوت ها

۲-۱-۲-۱-در اهداف و ژرف ساخت

سودابه دختر شاه هاماوران دیگرکیکاووس را زیبنده زیبایی خود نمی داند. بادیدن سیاوش اندیشه ای ناپاک در ذهنش جای کرده و او را بر آن می دارد تا با دستیابی به سیاوش هم تخت و تاج شاهی رابرای خود مستدام دارد و هم بر آتش خشم خود از عزت سیاوش نزدکاووس شاه آبی برافشاند. پس دیو هوس را در میدان سادگی و صداقت سیاوش جولان داده و شوم ترین نقشه خود را عملی می سازد.

اگر با من اکنون تو پیمان کنی نپیچی و اندیشه آسان کنی
یکی دختری نارسیده به جای کنم چون پرستار پیشت بپای
به سوگند پیمان‌کن اکنون یکی ز گفتار من سر مپیچ اندکی
چو بیرون شود زین جهان شهریار تو خواهی بدن زو مرا یادگار
نمانی که آید بر من گزند بداری مرا همچو او ارجمند
من اینک به پیش تو استاده ام تن و جان شیرین ترا داده ام
زمن هر چه خواهی همه کام تو برآرم نپیچم سر از دام تو
(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۲ب۱۶-۱۰)

از ابیات فوق چنین بر می آید که سودابه برای آینده بدون کیکاووس خودبه دنبال پادشاهی جوان و فریبا می گردد. اما پریدخت تنها به ازدواج می اندیشد. هرچند سبکسری های او باعث بی اعتناعی اش به پدر و نصایح او می شود، اما دل در گرو هوس نمی نهد و به شرط ازدواج دل به سام می سپارد، ضمن این که او جز سام به کسی دیگر دلبستگی ندارد.

۲-۱-۲-۲- درعاشقی

عمده ترین عمل سودابه که فردوسی را بسیار تحت تاثیر قرار می دهد، عشق هوسناک او به فرزند کیکاووس است. سودابه از عمل نابخردانه خود نه تنها سر افکنده

نیـست بلکه با بی باکی تمـام سـعی در تبـرئه خود و مقصر نشان دادن سیاووش دارد. او بارها سیاووش را به خیانت فرا خوانده است.

بهانـه چـه داری تو از مهـر مـن　　بپیچـی ز بـالا و از چـهـر مـن
که مـن تـا تـرا دیـده ام برده ام　　خـروشـان و جوشـان و آزرده‌ام
(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۴ ب۱۸-۱۷)

یکـی شـاد کـن در نهـانـی مـرا　　ببخشـــای روز جـوانـــی مـــرا
فزون زان که دادت جهاندار شـاه　　بیـارایمـت یـاره و تـاج و گـاه
(همان، ۲۵، ب۴-۳)

گاه کار به تهدید می کشد.

وگـر سـر بپیچی ز فـرمـان مـن　　نیـایـد دلـت سـوی پیمان من
کنـم بـر تـو ایـن پادشاهی تباه　　شود تیره بر روی تو چشم شـاه
(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۲۵ب۶-۵)

ولی پریدخت به ندرت پای از جاده حیا بیـرون می نـهد و تمکین را منـوط به ازدواج می داند. او هرگز گوهر عشق را به هرزگی نمی آلاید.

که بی عَقد آن گلرخ می‌پرست　　چو عِقـــد ثریـا نمی داد دسـت
(سام نامه، ۱۳۸۶: ۷۱۸ ب ۵)

شخصیت سودابه و پریدخت در دوداستان شخصیتی خاکستری است. هر دو ضمن اینکه معایب خانه براندازی دارند، به نیکی هایی نیز آراسته اند . سودابه زن زیبا یی است که در عشق کیکاووس بر پدر می شورد، امادر مواجهه با سیاووش توان مقابله با دیو هوای نفس را ندارد. از طرفی پریدخت دختری دلرباست. اما برای عشق، آبرو، برادر، پدر و تخت شاهی را فدا می کند. در واقع گذشتن از این همه ارزش مادی و معنوی برای رسیدن به محبوب چندان معقول نمی نماید. اگر تهمینه یک شبه مهر رستم را به دل می گیرد در بطن این عشق پاک و کوتاه پهلوانی پرورش می یابد که غیرت ایرانی اش را به پای هیچ زر وزوری نمی‌ریزد. اما در مسیر شوم هوسبازی سودابه دلخراش ترین و مظلومانه ترین قتل شاهنامه اتفاق می افتد و سیاووش که برای رهایی از مکر نامادری داوطلب نبرد با افراسیاب تورانی شده، به نوعی از چاله در آمده، به چاه گرسیوز کینه جو می افتد. سودابه با گریه و ظاهرسازی می خواهد از خشم شاه که به توطئه او پی برده بگریزد و پرده نمایش را با نشان دادن بچه های در طشت و اظهار بیماری عوض می کند. ولی کیکاووس به پاکی پسر ایمان دارد و به اصل ماجرا پی می برد. در سام نامه نیز پریدخت وقتی با تازیانه های خشم آلود پدر روبرو میشود، خود را ملزم به سکوت می کند، به زندان می رود و بر شایعه مرگش را توسط پدر

صبوری پیشه می کند. او حتی بعد کشته شدن پدرش توسط سام به رسم روزگار یک هفته بر راه می نشیند و عزاداری می کند. در ادامه خالی از لطف نیست که اندکی عملکرد خواجو و فردوسی را به نظاره بنشینیم. فردوسی چنانچه منش و خرد دوستیش اقتضا می‌کند اگر در جایی بر سودابه بعنوان یک زن ظاهر بین و هوسباز می تازد، در جای دیگر گرد آفرید را می ستاید، زنی که زیبایی سهراب او را نفریفت و از قلعه و ساکنانش دفاع کرد. در پرده دیگر فردوسی سیندخت را نمایش می دهد، زنی زیبا و آداب دان که درایتش هم زال و رودابه را به هم پیوند داد و هم آتش جنگ بزرگی را خاموش کرد. فردوسی در مجموعه ارزشمند خود از انواع زنان و مردان نمونه هایی را ارائه می دهد تا هم پاکی را بیان کند هم فجایع ناپاکی را. خواجو نیز با هنر مندی تمام و نشان دادن پریدخت به عنوان یک بانوی دلداده، فغفور را بعنوان شاهی که لجام خود را همیشه به دست وزیر داده و از خود رأی متقن وتصمیم منطقی ارائه نمی دهد، معرفی می کند هر دو شاعر حماسه سرا در موقعیت های مقتضی بر عملکرد برخی زنان می تازند وگاه برخی دیگر را می‌ستایند. نویسنده کتاب حیات اجتماعی زنان درباره زنان شاهنامه عقیده دارد که سرنوشت اکثر زنان شاهنامه بخصوص آنان که نقش مادر را ایفا می‌کنند، بسیار تلخ بوده وبه یک سوگنامه شباهت دارد. (انصافپور،۱۳۶۹: ۱۸۹) تهمینه مادر سهراب که یک سال بعد از مرگ پسر جان باخت و یا عجریره مادر فرود که از ستمکش ترین زنان شاهنامه است. (حریری، ۱۳۶۹: ۱۷) در خاتمه شایان گفتن است که برخی بر این باورند که در جامعه حماسی ایران زن از مقامی والا برخوردار بوده است. آنان دختر را به مفهوم عقاید عرب جاهلی موجب سرشکستگی پدر نمی دانستند، بلکه بنا به ارزش فوق‌العاده ای که برای دختر قایل بودند، بعضی سختگیری ها را در مورد او اعمال می کردند. مثلا از ازدواج دخترانشان با بیگانه پرهیز می کردند. شاه هاماوران ازدواج دخترش را با کیکاووس ایرانی بر نمی تابد و طاقت دوری او را ندارد.

غـمـی بـد دل شـاه هـامـاوران ز هرگونه‌ای چاره جست اندران

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۱۳۴ب۷)

۳-نتیجه‌گیری

درهمه ادوار زندگی بشر زن به عنوان موجودی فروتر از مرد مطرح شده و گاه مورد بی‌مهری قرار گرفته است. دامنه این بی مهری گاه از سطح نهادهای اجتماعی فراتر رفته و از باورهای جامعه به ادبیات نیز که باید بی طرفانه منعکس کننده آلام و اندیشه های جامعه باشد، وارد گشته و نظم و نثر را در سیطره خود در آورده است. در شاهنامه سودابه‌ی بالا بلند گیسو کمند، چون بهشتی آراسته معرفی می گردد. زنی که فقط زیبنده همسری

شاه است. اما این بهشت آراسته تا پای سیاووش به میان می آید، به جهنمی سوزان مبدل گشته و سیاووش را در آتش هوا پرستی خود می سوزاند. از اینجا به بعد سودابه دیگر نه تنها ستودنی نیست، بلکه تا حد منفورترین زن شاهنامه تنزل یافته و به پادافره گناه خویش مبتلا می گردد. خواجوی کرمانی نیز که در این مورد زیرکانه قدم جای پای استاد طوس گذاشته، تحت تاثیر جو حاکم و با توجه به تسلطی که بر شاهنامه داشته، اول پریدخت، آن بهشتِ روان بخشِ طوبی خرامِ قیامت قیام را می ستاید و بعد از بی باکی شاهزاده در عشق سام از زبان پدر زبان به نفرین او آلوده، او را ننگی بزرگ می‌شمارد. سودابه و پریدخت با اندکی تفاوت، عملکردهای مشابهی دارند. عملکرهایی که به خوبی مبیّن تأثیر پذیری خواجو از فردوسی است. وجود چنین شخصیت های خاکستری در ادبیات که با وجود زیبایی های ستودنی، گوهر وجودی خود را لگد مال خواهش های دل می کنند، از تبحر سرایندگان این منظومه ها حکایت می کند. خواجو و فردوسی هر دو به طرزی اعجاب آور از عهده ترسیم این تصاویر بر پرده نظم فارسی برآمده اند.

منابع

۱-قرآن مجید

۲-امیری خراسانی، احمد. (۱۳۸۰). نخلبند شعرا، چاپ اول، کرمان: مرکز کرمانشناسی

۳-پورحسن فتیده، طاهره. (۱۳۷۹). حقوق زن در قرآن و عهدین، چاپ اول، تهران: فرهنگ‌گستر.

۴-انصاف‌پور، غلامرضا. (بی تا). حقوق و مقام زن در شاهنامه فردوسی، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

۵- ------ (۱۳۶۹). حیات اجتماعی زن در تاریخ ایران، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

۶-حریری، ناصر. (۱۳۶۹). فردوسی، زن، تراژدی، چاپ دوم، بابل: کتابسرای بابل.

۷-خواجوی کرمانی، کمال الدین ابوعطا. (۱۳۸۶). سام نامه، چاپ اول، تهران: دنیای کتاب.

۸-ریپکا، یان. (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات ایران، ترجمه کیخسرو کشاورزی، چاپ اول، تهران: گوتنبرگ و جاویدان خرد.

۹-عرب گلپایگانی، عصمت. (۱۳۷۶). اساطیر ایران باستان، چاپ اول، تهران: هیرمند.

۱۰-فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). شاهنامه، ج چهارم، تصحیح عزیزالله جوینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱------- . (۱۳۸۷). شاهنامه، تصحیح سعید حمیدیان، چاپ نهم، تهران: نشر قطره.

۱۲- ------ . (۱۳۴۴). شاهنامه، به کوشش محمد دبیر سیاقی، چاپ دوم، تهران:

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

معرفی و تحلیل سبک‌شناختی انشای فیض‌رسان حفظ الله رامپوری

دکتر لیلا عدل‌پرور
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خوی، ایران
دکتر مجتبی صفرعلیزاده
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خوی، ایران

چکیده

موضوع مقاله معرفی و تحلیل سبک شناسی چاپ سنگی انشای فیض‌رسان حفظ الله رامپوری است. چاپ مذکور به شماره‌ی کتابشناسی ۲۸۳۱۷۶۹ در میان کتاب‌های چاپ سنگی کتابخانه ملّی موجود است. نام نسخه‌ی منحصر به فرد این اثر در فهرست کتاب های چاپ فارسی، فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، فهرست کتاب های چاپ سنگی گنج بخش و فهرست نسخه‌های خطی فارسی احمد منزوی آمده است. این اثر به خط نستعلیق در صد و دو صفحه نوشته شده است و در مطبعه منشی نول کشور در لکنهو چاپ شده است. مؤلف حفظ الله رامپوری، نویسنده فارسی نویس شبه قاره و به در خواست سید قمر علی در چهار فیض، در قواعد نامه نگاری نوشت و آن را به نواب احمد علی اهدا کرد.

در این مقاله سعی بر این است ضمن معرفی این اثر مختصات سبکی و بلاغی و لغوی آن اثر مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

واژگان کلیدی: حفظ‌الله، انشای فیض‌رسان، مختصات سبکی، بلاغی، لغوی

Email: adlparvar@yahoo.com
mojtabasafaralizadehe@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۳/۱۶

۱-مقدمه

دو ملت بزرگ ایران و شبه قارّهٔ هند از روزگاران کهن به علت اشتراکات زبانی و نژادی و همسانی تمدن در منطقه، دارای روابط فرهنگی و اجتماعی همه جانبه‌ای بوده اند. یکی از عناصر مهّم این میراث گرانبها، زبان فارسی است که در میان مردم این منطقه جاری بوده و هزاران شاعر و نویسنده از آن جرعه ها برگرفته و کتاب‌ها و آثار فوق العاده مهمّی پدید آوردند. (تفضّلی، ۱۳۶۱: ۱۳۲)

شروع چاپ نخستین کتاب های فارسی در هند را باید در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم دانست. در طی قرن نوزدهم به تدریج بخش بزرگ این سرمایه اصلی و مهم میراث فرهنگی ایران در هند، یعنی کتاب های خطی از کتابخانه ها بیرون کشیده شد و به دو روش سربی و سنگی طبع شد. (غروری، ۱۳۵۰: ۱) باید یادآور شد که بسیاری از آثار فارسی برای اوّلین مرتبه در همین چاپخانه ها چاپ و منتشر شده و در اختیار علاقه مندان گذاشته شده است. می‌توان گفت که تقریباً کلیه شاهکارهای کلاسیک ادبیات فارسی قبل از ایران در هندوستان به چاپ رسیده است و در جهان منتشر شده است. (معروفی، ۱۳۸۷: ۳۴)

یکی از چاپخانه‌های مهّم هند مطبعه‌ی منشی نول کشور بوده است. در ایران شاید نام منشی نول کشور برای افراد اهل فرهنگ و تحقیق نام آشنایی باشد ولی مردم عادی ممکن است این شخصیّت بزرگ را نشناسند. منشی نول کشور در شهر لکنهو (پایتخت ایالت اوتار پرداش در هند) چهار هزار نسخه کتاب به زبان ها، فرهنگ ها و ادیان مختلف به چاپ رسانید که سهم کتاب‌های فارسی و فرهنگ تشیع در میان آنها بسیار قابل توجه بود. (نقوی، ۱۳۸۹: ۷۳) اهمیّت کار نول کشور در این است که وی در عصری کار مهّم نشر کتاب خود را آغاز کرد که کتاب‌های گران‌قیمت هند از هند خارج و به کتابخانه های انگلستان منتقل می شد. در عصر چاپ سنگی وی در پی جویی نویسندگان و خطاطان خوب بود که بتواند کتاب‌های فارسی را با خط خوب بنویسند و نیز در صدد یافتن نسخ خطی نایاب و مهّم برآمد و تا حدودی نیز در این برنامه ها موّفق شد. (غروری، ۱۳۵۰: ۹)

یکی از آثار چاپ سنگی مطبعهٔ منشی نول کشور «انشای فیض رسان حفظ الله رامپوری» است. دربارهٔ مؤلف اطّلاعات زیادی در دست نیست. در فرهنگ سخنوران و دایرهٔ المعارف به این اختصار شده است که «حفظ الله رامپوری، محمد فرزند محمد معین، ز ۱۲۳۶ق، نویسنده فارسی نویس شبه قاره. وی به درخواست سید قمر علی در ۱۲۳۶ ق /۱۸۲۰ م کتابی به نام انشای فیض رسان/ حفظ القوانین در قواعد نامه نگاری نوشت و آن را به نواب احمد علی اهدا کرد.» (انوشه، ۱۳۵۷: ۱۰۰۱)

در زمانی که مردم جهان با جنگ، بیماری و فقر دست و پنجه نرم می کردند در قصبهٔ کوچک معروف به رامپور، در هند حکومتی ظهور کرد که با تمام فراز و نشیب هایش خدمات بزرگی به جهان اسلام انجام داد. نوابان شیعه رامپور چهره های علم دوست و صاحب فضل و کمال بوده اند و در هنگامه‌ی زوال حکومت تیموریان دهلی و تسلّط بریتانیا بر هند، رامپور را در قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری به یکی از مراکز مهّم علمی و ادبی هند تبدیل کردند؛ در نتیجه گروه زیادی از علما، فقها، و هنرمندان دربار دهلی به رامپور روی آوردند. (مسرور، ۱۳۹۰: ۳۶)

این اثر در چهار فیض تدوین شده است:

فیض اوّل: نثری که به خدمت بزرگان تحریر پذیرد.

فیض دوّم: خطوطی که به همسران پیرایهٔ تسطیر گیرد.

فیض سوّم: مکتوباتی که در خور خُردان باشد.

فیض چهارم: عبارتی که به طور قبالات شرعی و معاملات و به صورت حال و تمسک و غیره صورت ترقیم یابد.

مؤلف دربارهٔ سبب تألیف کتاب می نویسد: «بنده‌ی حفظ الله شکستگی قلم شکسته رقم را به مومیائی تعریف عالی جاهی درستی می دهد و به تقریر سیادت پناهی بار منت بر گردن سعادت می نهد یعنی تحریر این چند سطور سهل العبارت به اشارت وافر البشارت قرهٔ العین آل رسول ... جناب سید قمر علی است سَلمه الله تعالی بالکرم... ان شاء الله تعالی چنانچه حقیر کثیر التقصیر تاریخ بر کتابهٔ تحریر در آورده...» (ص ۲و۳)

مؤلف در آغاز کتاب خویش مقدّمه کوتاهی در باره‌ی اقسام کلام منثور (مرجز، مسجع، عاری) مطرح کرده است:

ذکر مسجّع: سجع بالفتح در لغت آواز کبوتر و قمری و شتر و سخن با قافیه گفتن و در اصطلاح عبارت نویسان عبارت است از برابر بودن دو حروف اواخر فقرتین مثل آوازهای مذکوره این قسم منقسم به سه قسم است (ص۵)

سپس در متن اصلی عبارات و ترکیبات ذکر شده که در مناسبات های مختلف برای اشخاصی که در مشاغل و مراتب متفاوت اند مورد استفاده قرار می گیرد:

به عنوان مثال عناوینی و القابی که مناسب امرا است:

صاحب والا مناقب عالی قدر والا پایه عالی مناصب مجسّم لطائف اخلاق یا شرائف اشفاق متمکن وسادهٔ لطائف الطاف بیرون از بیان مزّین... (ص۷)

مبارک باد تولد و غیره:

در این روز فیروز دولت یا مسّرت اندوز نشاط افروز مصیبت سوز فرحت آموز یا ایام

فرخّی انجام فرخنده فرجام و هنگام سراپا آرام میمنت التیام ... (ص۲۱)

به معّلم: قابلیت پناه کمالات دستگاه مجموعهٔ قابلیت استعداد نسخه‌ی کامله اهلیّت مجمع کمالات دانش مآب و دانایی اِکتساب مجمع هنر پروری مظهر دانشوری سلّمه الله القیوم. (ص۸۱)

برای حکیم: حکمت پناه خلافت دستگاه یا حکمت و فطانت مآب دانش و حَذاقت اکتساب جالینوس زمان بوعلی دوران سلمه الله القدیم الحکیم. (ص۸۱)

در فصل آخر عباراتی که در قبالات شرعی و معاملات ملکی به کار می رود:

تصدیق: بنده مظلوم فلان بن فلان قوم فلان سوال می کند و استشهاد به حق خود می‌خواهد که فلان کس بی حساب بر یک قطعه باغ ملکی موروثی واقع سواد قبضه‌ی فلان از زور و تعدّی متصّرف شده و فلان برادر منمقر را به جان کشته و قاصد بنده گشته ناچار از آنجا گریخته جان به سلامت بردیم. (ص۹۰)

و در پایان خلافت نامه مشائخان و نسب نامه آمده است. حاشیه‌ی نسخه از نوع لغوی، ادبی، تفسیری است.

در منابع زیر به نسخهٔ نادر انشای فیض رسان اشاره شده است.

فهرست کتاب های چاپ فارسی (۱: ۳۷۰) فهرست کتاب های چاپ سنگی گنج بخش، (ج ۱: ۵۳۸) فهرست کتاب های فارسی چاپ سنگی و کمیاب (۱: ۵۳۸) فهرست مشترک نسخه های خطی فارسی پاکستان (۵: ۴۰۴) فهرست نسخه های خطی فارسی احمد منزوی، ج، (۳: ۲۰۸۵) الذریعه (۲: ۳۹۳) دانشنامهٔ ادب فارسی بخش دوّم (۴: ۱۰۰۱)

۲- بحث و بررسی

۲-۱-معرفی نسخه:

مشخصات ظاهری اثر:

این کتاب به چاپ سنگی رسیده است. چاپ سنگی این اثر دارای صفحه عنوان، تهذیب و صفحه بندی است. صفحات جدول بندی شده و دو قسمت متن و حاشیه کاملاً از هم مجزا هستند که هر دو به خط خوانای نستعلیق و به رنگ مشکی نگاشته شده است، حاشیه در تمامی اوراق، سمت چپ صفحه نوشته شده است. شماره‌ی صفحات در بالای هر صفحه نوشته شده و در هر صفحه ۲۲ سطر گنجانده شده است. اکثر صفحات نسخه دارای لکه رطوبت می باشد. قسمت شیرازه برگ دارای علامت صحافی (جای دوخت در شیرازه) می باشد. قطع کتاب رقعی و جلد کتاب مقوایی است.

این کتاب در مطبعه‌ی منشی نولکشور، در تاریخ ۱۸۷۶م ـ۱۲۹۳ق به چاپ رسیده

است. نسخه‌ی مذکوره‌ی از آسیب و آفت پوسیدگی و موریانه زدگی در امان نمانده است. تعلیقات انشای فیض رسان به همّت محمّد روشن در ۹۲ صفحه در تاریخ ۱۲۹۳ به چاپ سنگی رسیده است.

این کتاب آموزش نامه نگاری و انشانویسی است.

پیشینه‌ی انشانویسی:

انشا واژه عربی است به معنی آغاز کردن، آفریدن، از خود چیزی گفتن، ایجاد، هم چنین سخن پردازی، سخن آفرینی، نویسندگی، شاعری، تألیف عبارات. (دهخدا)

در مفاتیح العلوم، انشا به معنی اسناد درباری توصیف شده است، که رئیس دفتر پس از مطالعه آوردن ترامیم لازم آن را به شکل نهایی در می آورد. پاره‌ای دیگر از سخن شناسان «انشا را فنّ ترسّل گفته اند.» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

انشا در اصطلاح ادبی یکی از فنون ادب و گونه ای ادای سخن است که نوسنده تلاش می کند با زبانی فصیح و بلیغ، اندیشه ها و گفته های خود را بیان کرده، آن را به دیگران القا کند. (رادفر، ۱۳۸۲: ۵۲)

فنّ دبیری و انشای رسائل دیوانی در ادبیات ایران پس از اسلام، خود به صورت رشته ای مخصوص از فنون

سابقه‌ی نامه‌نگاری در ایران به دوره‌ی هخامنشیان بر می گردد و در آن زمان واژه‌ها را با خط میخی بر روی پوست دباغی شده‌ی جانوران می نوشتند و سپس آن پوست را به دست چاپار می دادند تا به مقصد برساند. (امینی، ۱۳۷۹: ۴۳)

قدیمی‌ترین اثری که به زبان پهلوی در فنّ ترسّل به دست آمده است رسالهٔ کوچک آیین نامه نویس است. (صاحبی، ۱۲۸۸: ۵۳)

گردآوری و تدوین منشات و مکاتیب فارسی از دوران غزنویان با بیهقی آغاز شد .امّا اولیّن مجموعه از نامه به زبان فارسی که از سیل حوادث در امان مانده مکاتیب ابو حامد محمّد غزالی با عنوان فضائل الانام من رسائل صحه الاسلام است که به وسیله‌ی یکی از نزدیکانش گردآوری شد.

از آغاز نفوذ و گسترش زبان و ادب فارسی در شبه قارّه‌ی هند، از زمان محمود غزنوی به بعد موضوعاتی چون لغت و فرهنگ، دستور، تاریخ تذکره و انشانویسی توسعه روز افزون یافت. (رادفر، ۱۳۸۲: ۵۴)

آثاری که در زمینه‌ی انشا نویسی در هند اکنون در دسترس اند، به تقلید از رسائل الاعجاز امیر خسرو دهلوی نوشته شده است. امیر خسرو برای زیبایی کلام و عمق بخشیدن به آن، از عبارات و ترکیبات خود ساخت و آرایه‌های ادبی بی شمار و شواهد شعری بهره

جسته است؛ این اسلوب امیر خسرو، در نثر نویسی شبه قارّه‌ی هند مورد استقبال و پیروی قرار گرفته است. مؤلفان کتب انشای فیض رسان، انشای دُرّه‌ی غلطان، انشای دل آویز، انشای سفیر بلبل، انشای مادهورام، انشای دستورالصبیان و... از شیوه‌ی مذکور بهره برده اند. (نرزیقول مصباح زاده، ۱۳۹۰ : ۶)

سبک نثر انشاها بویژه در دوره‌ی تیموریان متأخر، نثری منشانه، همراه با سجع، ترصیع، تشبیهات، کنایات و استعارات گوناگون و جالب نظر است و گاهی برای زیبایی عبارت از صنایع لفظی و معنوی و مترادفات نیز استفاده شده و در بیشتر موارد، کلام منظوم برای تأکید مطلب و آرایش عبارات آمده است. (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۸۱)

سخن شناسان تقسیم بندهایی گوناگون از انشا به دست داده اند که مهمّ ترین گونه‌های آن عبارتند از: «منشآت، مکتوبات، رقعات، مراسلات اداری، و قضایی و انشای لطیف، یا اگر بخواهیم به عناوین زمینه ها به طور گسترده‌تر اشاره کنیم علاوه بر موارد بالا مناظرات، تمثیلات، توصیفات، مقالات، روایات و حکایات، تاریخ نامه ها و مقالات نیز می شود.» (رادفر، ۱۳۸۲: ۵۴)

رسائل و مکاتیب باقی مانده از ادوار گوناگون از جهات مختلف حائز اهمیّت و در خور مطالعه و تحقیق هستند و پرداختن به آنها در حیطه‌ی تحقیقات تاریخی و پژوهشهای ادبی و جز آن ضروری می نماید. با مطالعه دقیق آنها می توان به نکات و دقایق دستوری، لغوی، چگونگی استعمال صنایع ادبی و سایر ویژگی های سبک‌شناسی دست یافت. (مردانی، ۱۳۷۷: ۳۷)

در این مقاله سعی بر این است ضمن معرفی انشای فیض رسان، مختصات سبکی و بلاغی و لغوی آن نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

آغاز: بسمله ...خوشرقمی نظم برقم ثناسی صاحب قلمیست که قلمرو مخلوقات بوقلمون یکقلم نیم نقطه ایست از قلم قدرت او و ...

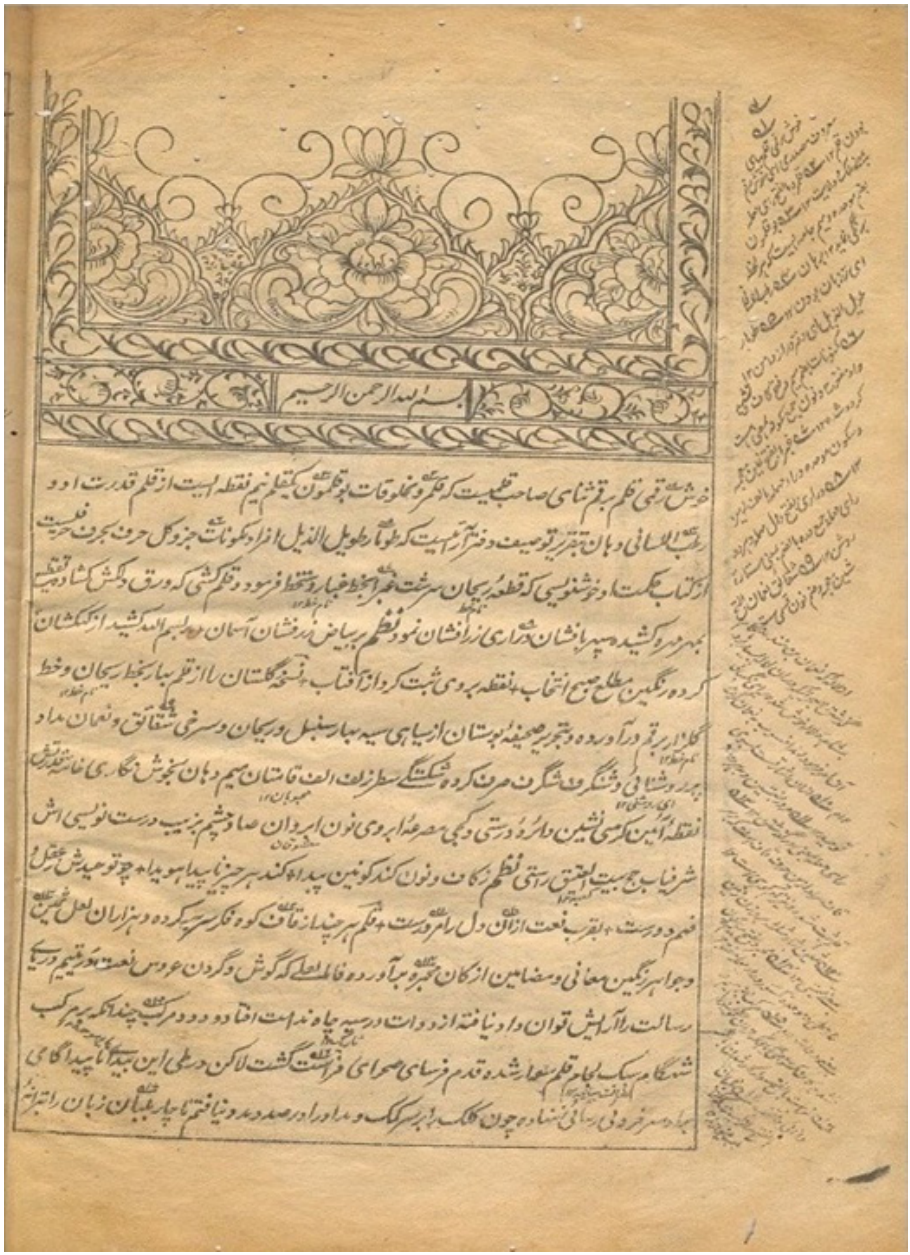
انجام: در ینولا پدرش سر رشته‌ی روزگار نواب وزیر الاعظم میدارد و به عهد سرافراز است هر جا که خواهند تحقیق نمایند.

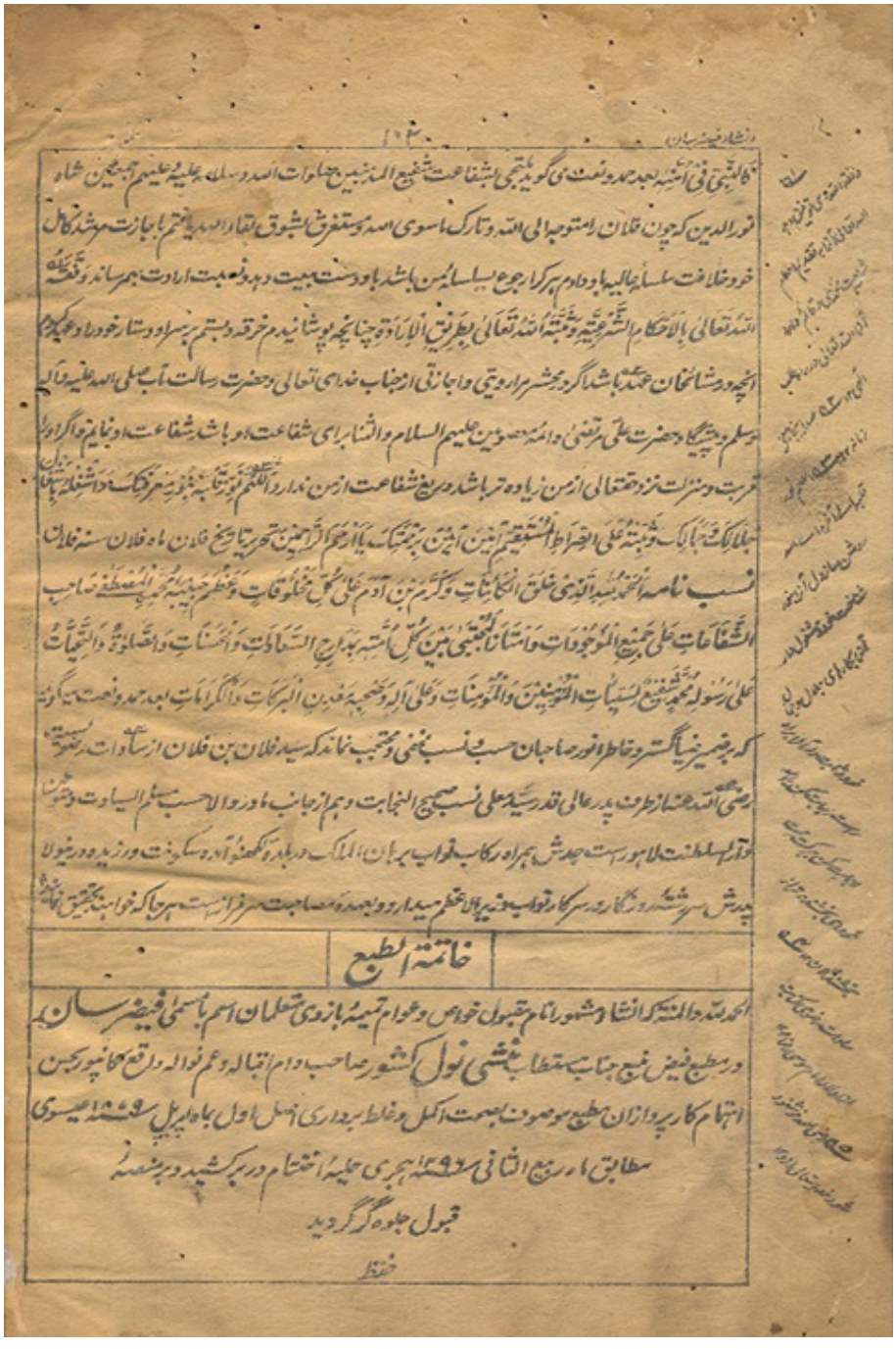
۲-۲-رسم الخط متن:

ا- حرف اضافه «به» بصورت پیوسته

بمومیائی تعریف عالیجاهی درستی میدهد و بتقریر سیادت پناهی بار منت بر گردن سعادت مینهد(۳)

۲- برای جدا کردن مصراع های شعر ازعلامت + استفاده شد





۱۰۲

فائدہ فیض رسان

قال النبی فی امتہ بعد حمد و نعت می گوید ملتجی بشفاعت شفیع المذنبین صلوات اللہ و سلامہ علیہ علیہم اجمعین شاہ نور الدین کہ چون فلان را متوجہ الی اللہ و تارک ماسوی اللہ و مستغرق بشوق لقاء اللہ دیدم باجازت مرشد کامل خود خلافت سلسلۂ عالیہ بادو دادم ہر کرا رجوع بسلسلۂ من باشد باو دست بیعت دہد و نصیحت ارادت بہر ساند و فقہ اللہ تعالیٰ بالاحکام الشرعیۃ و ثبتہ اللہ تعالیٰ بطریق الاراۃ چنانچہ پوشانیدم خرقہ دستم بر سر او دستار خود را و عمامہ کہ بر سر داشتم انچہ دو مثالخان عمدہ باشد اگر در محشر مرا رویتی و اجازتی از جناب خدای تعالیٰ و حضرت رسالت مآب صلی اللہ علیہ و آلہ وسلم و پیشگاہ حضرت علی مرتضیٰ و ائمہ معصومین علیہم السلام و الشنا برای شفاعت او باشد شفاعت او نمایم و اگر او را قربت و منزلت نزد حق تعالیٰ از من زیادہ تر باشد در حق شفاعت از من ندارد اللھم نور تربتہ بنور معرفتک و اشغلہ بما ینزل جلالتک و ثبتہ علی الصراط المستقیم آمین آمین برحمتک یا ارحم الراحمین تحریرا تاریخ فلان ماہ فلان سنہ فلان

نسب نامہ

الحمد للہ الذی خلق الکائنات و کرم بن آدم علی کل مخلوقات و نظم جمیعہ محمد المصطفیٰ صاحب الشفاعات علی جمیع الموجودات و امتنا المنتخبین من کل امتہ بدراج السعادات و الصلوٰۃ و التحیات علی رسولہ محمد شفیع المذنبین و الموحدات و علی آلہ و صحبہ معدن البرکات و الکرامات بعد حمد و نعت میگوید کہ بضمیر منیر گستر و خاطر انور صاحبان حسب و نسب مخفی و محتجب نماند کہ سید فلان بن فلان از سادات رضویہ رضی اللہ عنہا از طرف پدر عالی قدر سید علی نسب صحیح النجابت و ہم از جانب مادر والا حسب مسلم السیادت و شہرتش در دار السلطنت لاہور است چند ش ہمراہ رکاب نواب برہان الملک در بلدہ لکھنؤ آمدہ سکونت ورزید و در نیولا پدش سر شتہ دار کار سرکار نواب سعید الاعظم سپہ دار و بعہدہ مصاحبت سرفراز است ہر جا کہ خواہد بتحقیق نامۂ

خاتمۃ الطبع

الحمد للہ و المنہ کہ انشاء و مشہور انام مقبول خواص و عوام تمیمۂ بازدہی مسلمان اسم بامسمیٰ فیض رسان در مطبع فیض نفع جناب بمستطاب منشی نول کشور صاحب دام اقبالہ و عم نوالہ واقع کانپور بحسن اہتمام کارپردازان مطبع موصوف بصحت اکمل و غلط برداری اجمل اول ماہ اپریل سنہ ۱۸۵۹ عیسوی مطابق ماہ ربیع الثانی سنہ ۱۲۷۶ ہجری جلیۂ اختتام در بر کشید و بر منصۂ قبول جلوہ گر گردید

فقط

نظم زکاف و نون کند کونین پیدا + کند هر چیز ناپیدا هویدا + چو توحیدش عقل و فهم(۲)

دورست + به قرب نعت ازان دل را مرورست

۳- متن فاقد علائم نشانه گذاری و جملات اغلب بدون نقطه است.

۴- می استمرار اغلب بصورت پیوسته و گاهی جدا نوشته شده است:

یا مکشوف رای زرّین میگرداند مینماید میسازد میدارد یا گردانیده‌ی نموده کرده ساخته داشته می آید یا مظهر یا کاشف یا مبیّن حال یا عارض احوال نیاز اشتمال فدویت مآل است یا میشود یا میگردد. (۸)

۵- فعل ربطی است با کلمه قبل به صورت پیوسته آمده

خوش رقمی قلم به رقم ثنای صاحب قلمیست که قلمرو مخلوقات بوقلمونی که قلم نیم نقطه ایست از قلم قدرت او و رطب السانی دهان به تقریر توصیف دفتر آرائی ست. (۲)

۶- به جای کلمه بعد عبارت پستر آمده

چون دانستی که عبارت سه قسم است مرجز و مسجع و عاری پستر بدانکه این هر سه قسم به اقسام ثلاثه انقسام یافته (۶)

۷- طپیده به جای تپیده

دل ناتوان مجروح ناوک نگاه مقتول خنجر چشم سیاه جفاکش فرهاد وش به خاک و خون طپیده بلا کشیدۀ (۷۱)

۸– آوردن کاف به صورت گاف

یا همایون گلبانگ شگفتگی مزاح و هاج سراپا ابتهاج عنایت امتزاج (ص ۹)

یا افگند یا نور صدور به جلوه ظهور آورد (ص۱۲)

یا به شکل شکوفۀ شگفته سرا پا خونم و کمال غمگین بسیار محزونم هوش درسر نماند (ص۱۶)

۹- آوردن ضمّه به صورت واو

فیض سوم: مکتوباتی که در خور خوردان باشد. (ص ۵)

هر ادنی و اعلی یا همۀ وضیع و شریف یا جمیع خورد و کلان یا بزرگ و کوچک (ص۱۵)

یا شادی نسبت یا هنگنی و غیره فلان خورسند فرما گردید (ص۲۱)

۱۰- آوردن چ به صورت ج

صدور یا فاتحۀ کتاب ایراد یا دیباجۀ نسخه وصول یا غُرّۀ ناصیه نزول (ص ۱۱)

۱۱- حذف کردن ه بیان حرکت در هنگام اتصال به های جمع

یا به صدور گرامی نامجات دافع پریشانی و رافع نگرانی نگشتند (ص۲۲)

چها غم که به خاطر نرسانید و کدام الم که در دل راه نیافت. (ص۱۵)
۱۲- ن نفی گاهی به صورت منفصل آمده
و غیره مزاحم و مُتّعرض نشوند و هر سال سند مجدّد نه طلبند (ص۸۴)
۱۳- سه صد به جای سیصد
فلان به مقابلهٔ پنج هزار سه صد و شصت روپیه جمع سال تمام به جمیع وجوه من. (ص۸۴)
آنکه مبلغ سه صد روپیه بابت پائی دوم فصل خریف سنه فلان. (ص۸۵)
۱۴- کلمهٔ باجود به جای به اوجب
و قدر بخشی دائمی را به وجود باجود متعلّق یاتعلّق پذیر داراد. (ص۴۳)
۱۵- استفاده از « ط » روی برخی حروف: احتمالاً حرف ط به جای گیومه باشد.
برای طدیورط هیأت عرض داشت. (ص۵۱)
اگر احیاناً ما بین فصل معزول شوم هندویط حسب الخرج مجرا یابم... به صورت طتپه‌ی مرقوم شد. (ص۸۴)
و پروانهٔ اجرای زردطگری ها جاری خواهد گردید. (ص۸۷)
مبلغ یک صد روپیه بابت هندطوی مرسله فلان (ص۸۸)
۱۶- استعمال مصدر جعلی
هم قرین خیریّت و قرین عافیت یا قران خرسندی یا مقارن تندرستی یا موصول خیر (ص ۹)
خاطر فدویّت جویای دل عبودیّت خو یا قلب عقیدت مملو. (ص۱۴)
یا در محّل قبولیت باریاب یا به پیشگاه پذیرائی شرف یاب یا گنجایش... (ص۴۲)

۲-۳-ویژگی های لغوی:

۱- در حاشیه علاوه بر معنی لغات، ضبط لغات به دو صورت است:
الف : مشخص کردن حروف صامت و مصوت
سویت به فتح سین مهمله و کسر واو و تشدید تحتانی مفتوح به معنی برابری (ص۲۲)
ب: آوردن کلمه هم وزن
مرفوع: بر وزن مفعول به معنی نزدیک شده (ص۸)
سراج: بر وزن چراغ و مصباح و معراج به معنی چراغ (ص۱۱)
مطر مطیر به فتح میمین و طای مهمله اول و کسر طای مهمله ثانی به معنی باران بارنده (ص۳۲)
۲- توضیح در مورد کلماتی که استعمال آنها به نظر مؤلف صحیح نیست.

اِشفقه: این لفظ محض غلط است چرا که مؤنث اشفق بر این نمی آید. (ص۷)

برخورداری: این لفظ خلاف محاورۀ فارسیان است چرا که یای تحتانی در عربی یا فارسی علامت تأنیث

نیامده شاید که مصنف جایی دیده باشد و اگر این یا را به معنی من قرار دهند اضافت آن بسوی فلان روا

نباشد. (ص۲۱)

مع: در اصل مع باشد و لفظ عربی است و زیادتی ها در آخر شاید که از تصرفات فارسیان باشد والاّ غلط

است. (ص۹)

۳- استعمال لغات هندی و رومی و ترکی

بر لفظ صاحبه از عمه و خاله و ممانی و همشیره و خیازنه یعنی سالی و ایدره صاحبه یعنی چچی و ینگه صاحبه یعنی بهابهی و خوش دامن صاحبه و صامن صاحبه یعنی سمدهن و غیره . (ص۷)

یَنْگه: به معنی زن برادر و این لفظ ترکی است (ص۷)

ساچق: لفظ ترکی است به معنی آرایش شادی (ص۹۱)

کورنشات: ج کورنش که لفظ ترکی است هر چند که این جمع خلاف قاعده است لیکن معلوم نیست که

نویسندگان به کدام وجه بنویسند. (ص۳۸)

سرکار: به اصطلاح اهل دفاتر هندوستان معموره را گویند که جامع پر گنه بود (ص۷۱)

مأمون: برادر مادر، هندی است لیکن خلاف طریق اهل زبان فارسی است. (ص۵)

سِجَنْجَل: این لفظ رومی است در کلام عرب به معنی آیینه یافته شده است. (ص۱۰)

بَه القاب والده و خیاز نه را به القاب همشیره و خسر پوره و هم زلف را به القاب خرد و بزرگ و سدهن

را به القاب بهابهی صاحبه باید نگاشت و بعضی سمدهن صاحبه را ساس صاحبه نویسند. (ص۳۵)

۴- لغات با تلفظ متفاوت

واژون: کج و سرنگون (ص۷۰)

از دست داده‌ی تاب و سکون سرگشتۀ بخت واژون. (همان)

یا غایت فکرمندی و کمال پریشانی و نهایت نگرانی رو نماست (ص۷۷)

خاوند: خداوند (ص۶۶)

پازهر: اصل آن پادزهر بوده به سکون واو یعنی شوینده زهر چه پاد به معنی شستن، اد به سبب کثرت

استعمال حذف شده (ص۳۶)

زنی در این امور محض راتگان و صرف ضائع و مطلق بر باد و قطعی بی فایده و یقینی لا حاصل (ص۲۸)

یا در محّل تدریس عبودیّت یا درس خانهٔ یا به درسگاه حسن ادب (ص۵۱)

۵- کلمات با املا نادرست

کلمه گزارش در اغلب موارد به صورت «ذ» آمده است.

زیاده چه عرض نماید چه گذارش نماید چه تصدیع دهد (ص۳۰)

و اگر بیان در صدد گزارش گردد اظهار اندکی از این حال محال است. (ص۱۵)

تعالی صبح و مسا مسئول یا مأمول یا به استدعا (ص۱۰)

فرقت یا سرگذشت مفارقت یا روداد هجران یا واقعات هجرت یا ... غایت ندارد. (ص۵۶)

تصفیه به جای تسویه به کار برده شده است:

نحوی که شیخ امیر الله که حَکَم و منصف طرفین اند به تصفیه رسانند. (ص۹۴)

۶- لغات نادر و نامأنوس

مؤلف در متن از برخی لغات استفاده کرده که معنی آنها نامفهوم است و معنی آنها یافت نشد.

یا گام فرسای صحرای فنا خواهد شد یا ربگرا منزل عدم خواهد شد (ص۱۵)

یا شادی نسبت یا هنگنی و غیره فلان خرسند فرما گردید. (ص۲۲)

در قوم الهنود چنین مرّوج است بهاکر صاحب مشفق بهکر این صاحبهٔ مشفقهٔ شفیقه... (ص۶۸)

چو دهریان و قانون گویان و امین کروری و مروهه در آنجا رفته اراضی (ص۸۳)

چون تعلقهٔ فلان را ده ساله ط تهیکه و اجاره گرفته بودم (ص ۸۵)

به موجب فرامین و پروانه جات ناظمان ملک کئهر ودیگر اسناد حکام محال (ص۹۶)

۲-۴-ارزش ادبی:

۱– آوردن انواع سجع:

سجع متوازن:

بندگان راسخ الاعتقاد واثق الانقیاد صادق الارادت (ص۳۵)

...یا زینت ترقیم یا سعادت تسطیر (ص۲۵)

سجع مطرّف :

خلاصه‌ی خاندان مصطفوی خاصه‌ی دودمان مرتضوی . (ص۳)
مخزن عنایات سرچشمه‌ی تفقدات کافی توجّهات. (ص۲۲)
سجع متوازی:کاربرد سجع متوازی بیشتر از سجع متوازی و مطرّف است.
مخزن آلاف الطاف معدن اصناف اوصاف سرچشمهٔ الوف اعطاف مظهر صنوف انصاف منبع تلطفات بیکران
مجمع التفات فراوان (ص۷)
۲- انواع جناس:
- جناس ناقص:
قلم کشی که ورق دلکش گشاده تقطیع به مِهر مُهره کشید. (ص۲)
- جناس زاید:
و شنگرف شگرف صرف کرده شکستگی زلف الف قامتان میم دهان به خوش نگاری. (ص۲۹)
بت پرستان خسیس را به نفس نفیس خود شکست داده (ص۴)
یا شایان شان فدویان عقیدت نشان... یا عادت عبادت منشان ارادت نشان ... دم ثابت قدم عقیدت همدم اطاعت
همقدم (ص۳۵)
- جناس مضارع:
چند سطور سهل العبارت به اشارت وافرالبشارت پناهی بار منّت بر گردن سعادت می نهد.(ص۳)
خاطر عاطر ظاهر باهر یا واضح و لایح یا روشن یا مبرهن می گرداند.(ص۸)
یا تبارک ذات مبارک را بر تارک ما نیازمندان... (ص۲۴)
- جناس لفظ:
هزاران علم درد و الم یا رنج و غم یا درد (ص۱۵)
- جناس اشتقاق:
سلالهٔ سلسلهٔ اصالت علالهٔ اعالی سیادت نهال آبسال بسالت باسل عرصهٔ شجاعت . (ص۳)
بر ضمیر انور یا صافی یا صفا گزین صفاء صفات یا اصفی از یقینیّات یا مصفّاتر از مرآت (ص۸)
- جناس مطرّف:
ماند غلام دربانی دربار دربارش اقبال نموده (ص۴)

یا واسطهٔ انجاح مرام یا مرادات مراد خواهان (ص۴۲)
- جناس خط:
قاتل جفا قابل و فاغره‌ی ناصیه نصفت (ص۳)
سیّاح بیدای عدم و سبّاح قلزم قدم. (ص۱۸)
عنوان کرامت بنیان هدایت تبیان (ص۴۹)
۳- استعاره:
لعلی که گوش و گردن عروس نعت دُرّ یتیم دریای رسالت را آرایش توان داد . (ص۲)
خار تحیّر وتألم و تحسّر دامن جمعیت پاره کرد (ص ۱۴)
پنجهٔ غم گریبان صبر درید خار مصیبت و اندوه سینهٔ شکیبایی خراشید (ص۱۶)
۴- کنایه:
یا کاشانهٔ جَنان یا روح یا کاخ روح یا قصر یا مقصوره‌ی روان منّور (ص۲۲)
مقصوره کنایه از قصر و کاخ
تازه ساز گلستان موجودات آن نهال آبسال بختمندی... (ص۲۳)
نهال کنایه از سرسبز
یا شکفته جبینی و تر دماغی... یکرنگان را دسته دسته شگفته دلی به دست آمد... باغ باغ گردانید یا گل گل شگفانید. (۶۳-۶۴)
تر دماغ: کنایه از سر خوش وخوشحال و مست، دسته دسته: کنایه از بسیار و کثیر باشد، باغ باغ: کنایه از شکفته
۵- تشبیهات:
مرغ روح از آشیانه‌ی تن پرید. (ص۱۵)
طوطی روح از قفس عنصری پرید و از کشاده بر شاخ طوبی آشیانه گزید. (ص۱۸)
۶- تشبیه تفضیل:
شیران پیلتن ستم پیشه پیش زبر دستیش زیر دست روباه و گُردان کرگدن بدن جور اندیشه به اندیشه عدالتش از دست بی قوتان روباه از صیت صولتش شیر شرزه به رنگ روباه مصروف لرزه... (ص۴)
۷- تشبیه بلیغ
و فرّ نواب سپهر جناب هلال رکاب آفتاب چهر مشتری مهر انجم حشم بهرام علم کیوان ایوان فلک توان ... (ص۳)
سنان آه بر سینهٔ نیاز دفینه کارگر گردیده نیزهٔ ناله سر به فلک کشید تیر الم و خدنگ غم جگر درید. (ص۱۵)

فلان را مینای یا شیشه زیست به سنگ ممات در آمد یا شکست. (ص۱۹)

۸- تشبیهات با حروف:

سرخی شقایق و نعمان مداد پر روشنائی و شنگرف شگرف صرف کرده شکستگی سطر زلف الف قامتان میم دهان بخوش نگاری خامه‌ی قدرتش نقطهٔ آئین کرسی نشین دایرهٔ درستی و کجی مصرعهٔ ابروی نون ابروان صاد چشم به زیب درست نویسی اش شرفیاب حج بیت العتیق راستی (ص۲)

۹- واج آرایی حروف:

یا کریمه قویمه یا جسیمه یا فخیمه یا مستقیمه یا قدیمه یا سجیه رضیه یا مرضیه یا بهیه یا علیّه رفیعه منیعه قویّه عبودیت کیشان است. (ص۳۶)

من مشفق مخلص مخلص شفیق شفیق بالتحقیق خلیق با تصدیق محّب لئیق رفیق طریق محبّت شافی رحیق مودّت مصروف حال مخلصان مشفق شفیق مخلص خلیق (ص۵۳)

۱۰- ترصیع:

واقف حقایق شرافت کاشف دقایق عفافت که نام نامیش در پردهٔ عصمت معلوم و اسم سامی در حجرهٔ عفت مفهوم است. (ص۳۴)

مظهر رحمت اللهی مصدر کرامت نامتناهی ...فهرست جریدهٔ تجرید عنوان صحیفهٔ تفرید (ص۴۶)

۱۱- تنسیق الصفات:

مستجمع جمیع عنصر عطوفت مظهر نوازش گستر شفقت پیکر عنایت جوهر هدایت اثر نیافته ... (ص۲۳)

سمّوالمکان عظیم الشان عمیم الانعام قدیم الاکرام وسیع الاحستن کریم الامتنان (ص۷)

۱۲- تتابع اضافات:

غزالِ آهویِ مشکین مویِ دشتِ نکویی محبوبِ گل رویِ سنبل گیسویِ گلستانِ شکفته رویی (ص۷۰)

زخم انداز الم افزا یا قضیهٔ نامرضّیهِ رویّهٔ دنّیه یا قصّهٔ پر غصهٔ فجیعت. (ص ۱۴)

۱۳- استفاده از نمادهای ملّی مذهبی اساطیری:

مؤلف به خاطر آشنایی با علوم و معارف اسلامی با استفاده از صنعت تمثیل و تلمیح هنرمندانه به اسطوره های ملّی، مذهبی اشاره کرده است.

یا به روشنی انقیاد منّور یا روشن یا محسود نخل وادی ایمن می سازد. (ص۳۸)

یا عمرنوح از کجا آید و حیات خضر از کدام جا جلوه نماید. (ص۵۶)

مویان مرید سلسله‌ی گیسو شهید ابرو کوهکن بیستون جنون دشت جنون عشق مجنون نسیم بوستان ...ناله‌ی پر آفت سمندر بخت قیس حسب فرهاد نسب دیوانه مشرب پروانه نهاد. (ص۷۱)

والا تمییز عزیز مصر عالی تمیزی یوسف کنعان دلبندی و عزیزی مظهر افعال (ص۷۲)

کسوت مودّت نجم الثاقب سپهر اخلاص خیر الکواکب فلک اختصاص کوکب دلفروز آسمان اتّحاد خسرو شیرین ادای مهر و وفا محقّق (ص۵۳)

۱۴- ایهام تناسب

و از سبب قوتش رستم به آن قوت و تاب مانند زال در زلزله و اضطراب. (ص۴)

زال به معنی پیر زن ایهام تناسب دارد با زال پدر بزرگ رستم .

عطایش دفتر حاتم کند طی که جاه سلطنت بخشد گدا را (ص ۵)

طی کردن : در هم پیچیدن و ایهام تناسب دارد به قبیلهٔ حاتم طائی.

۲-۵-ویژگی های سبکی و زبانی:

۱- صفات مرکب:

محبّ العلماء ملاذ الغربا ملجا الصلحا... (ص۳۳)

اشرف الاحبا اشرف الاخلا مجد الاحباب اکمل الاصدقا افضل المخلصین احسن المحسنین طراوت (ص۵۴)

۲- مطابقت صفت و موصوف:

صاحبه مرتبه شفقت مظهر مکرمه کرم گستر کریمان قدر افزای نیازمندان معظمه مفاخرت بخش (ص۳۴)

مخدومه مربیه عالیه شفقت فرمای تلمیذان یا ملاّنی صاحبه معظمه مکرمه دام شفقتها یا مد ظّلها. (ص۴۶)

صاحبه‌ی مشفقهٔ مهربان شفیقهٔ الطاف طریقه مظهر مهربانی یا فراوان زیب خانهٔ عفّت (ص۶۶)

۳- عدم مطابقت فعل و فاعل:

و اهل هند که چچی صاحبه و بها بهی صاحبه می نویسند مضائقه ندارد. (ص۳۴)

۴- بهره گیری از احادیث و عبارات عربی:

و این مرض را بهتر از شکیبائی و صبر و درمان نه به موجب آیهٔ کریمهٔ کُلُ مَنْ عَلَیْها فانٍ. (ص۱۴)

یا گام پیمای مقام فنا خواهد شد که کُلٌّ شَیءٍ یَرجّعٌ الی اَصلِهِ واقع است. (ص۱۵)

۵- کثرت استعمال واژگان و ترکیب های عربی:

مسا یا لیل و نهار یا بالعشی و الاشراق یا بالمسا و الابکار یا پنج وقت یا خمس الوقات یا بُکره و اَصِیْل (ص۹)

یا جواهر زواهر ما فی الضمیر الاَنور یا دُرر غُرَر ما فی الجِنان المنّور که حوالی زبان قلم یا امانت لسان

قلم (ص۱۴)

چون فلان را متوجّه الی الله و تارک ما سوی الله و مستغرق به شوق لقاءالله یافتم. (ص۱۰۲)

۶- تکرار کلمات:

گشت یا گلدستهٔ محفل صدور یا تاج فرق وصول یا افسر سر وصول یا عنوان صحیفهٔ صدور یا فاتحهٔ کتاب ایراد یا دیباچهٔ نسخه وصول یا غُرّهٔ ناصیه نزول یا قُرّه باصرهٔ صدور یا مردمک دیده وصول یا مهر سپهر صدور یا ماه فلک وصول یا جان جسم وصول یا ...وصول یا سرو جویبار اصدار راحت سینه صدور یا قرار خاطر وصول یا قوت بازوی وصول یا تمیمهٔ بازوی وصول یا تعویذ بازوی ورود یا حمائل گلوی وصول یا مراسله پیرا یازیور گردن وصل یا سرور قلب وصول گردید. (ص۱۱)

۷- حذف فعل با قرینه و بدون قرینه:

نام گرامیش چاشنی بخش دل یا اسم منورش نور افزای خانهٔ قلبی است. (ص۳۴)

با یکدیگر مستحسن انگاشته و تکرار ادوات مکروه پنداشته .(ص۶)

۸- کاربرد خاص افعال:

به حسن سلوک راضی و شاکر داشته چین و تردّد می کنانیده باشند. (ص۸۳)

این چنده به صورت سفارش نامه است و اگر خود نویسد به این طور نویسانیده بدهد. (ص۸۶)

و نام وصول کننده به اعتماد پرچه رسید نمی نویسانند. (ص۸۸)

از سر کار یی رهانیده یا خلاص کنانیده آوردم لهذا اقرار می سازم. (ص۹۱)

یا خود را به یاد داده یا دهانیده ام یا فلان چیز را بنا بر یاد بود (ص۶۵)

۹- فعل دعا:

پایه پذیر حسن عزّت داراد یا فرمایاد... یا جلوس فرمایی بخشاد یا عطا فرمایاد یا کرامت کناد (ص۴۲)

۱۰- آوردن تنوین های مکرر:

یا موافق استصواب یا استصواباً یا صلاحاً یا مشورتاً یا مصلحتاً یا حکمتاً. (ص۲۶)

۱۱- جمع های عربی: استفاده از جمع مونث و جمع مکسّر
از توجّهات عالیات فرمود...نوازشات یا صرف عنایات یا تفقّدات یا تفضلات باطنی (ص۴۰)
دعوات وافیات یا زاکیات یا کافیات یا کاملات حصول مأمول دینی(ص۷۳)
۱۲- مادّه تاریخ:
در مقدمه برخی از وقایع از جمله ؛ تاریخ تألیف انشای فیض رسان ، تاریخ بنای مسجد به حساب ابجد آمده است:

دیر و بت از دست مبارک شکست — مسجد دین ساخته آنجا بنا
گفت خرد مصرع تاریخ او — دیر شکن مسجد جنّت نما
هاتف غیبی سن تاریخ او — گفت زهی سجده گه روح بخش
یعنی شده مسجدی بنا گفت خرد — تاریخ بنای اوست طاعت‌گه خلق

(ص۴)

۱۳- جمع بستن ضمیر جمع:
مایان که ابراهیم خان و عبدالرحیم خان بارگیران برادری نسیم خان جمع داریم. (ص۹۰)
مایان که سعّد الله ولد وجیه الدین و گل خان بن کبیر خان قصبهی فلان ایم. (ص۹۶)

۳-نتیجه‌گیری

چاپ سنگی انشای فیض‌رسان تنها نسخه چاپی انشای حفظ الله رامپوری است که به خط نستعلیق در ۱۰۲ صفحه بیست و دو سطری، در چهار فیض نوشته شده است و در مطبعه منشی نولکشور در لکنهو به چاپ رسیده است. حاشیه و متن اثر به خط نستعلیق و به رنگ مشکی نگاشته شده است و حاشیه در تمام صفحات در سمت چپ آورده شده است. نام این اثر در فهرست نسخه های چاپ سنگی و فهرست مشترک نسخه های خطی فارسی پاکستان آمده است. آنچه از متن نسخه استنباط می شود وسعت اطلاعات و تسلط مؤلف بر آرایه های ادبی و علوم و معارف اسلامی واساطیر ملّی و مذهبی مشهود است.آرایه سجع ، جناس و تکرار بیشتر از بقیه در متن استفاده شده است. برخی واژه های نادر آمده که امروز کاربرد ندارد. همچنین مؤلف از برخی واژه های هندی و رومی و ترکی استفاده کرده است. به نحو قابل ملاحظه ای از قواعد زبانی و ترکیب بندی واژگانی زبان عربی پیروی کرده است.

منابع

۱- امینی، کاظم. (۱۳۷۹). آیین نگارش مکاتبات اداری، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات مرکز آموزش مدیریّت دولتی.
۲- انوشه، حسن. (۱۳۵۷). دانشنامۀ ادب فارسی، بخش دوم، جلد چهارم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: سازمان چاپ و انتشارات.
۳- تفضلی، محمود. (۱۳۶۱). کشف هند، تهران: امیر کبیر.
۴ - خیام پور، ع. (تاهباز). فرهنگ سخنوران، انتشارات طلائیه: جلد اوّل.
۵- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). «انشانویسی فارسی در شبه قارّه»، فصلنامۀ پژوهشهای ادبی، شمارۀ ۱، ص۵۱ تا ۶۴
۶- رامپوری حفظ الله. (۱۳۰۷). انشای فیض رسان، چاپ سنگی، کانپور: مطبع منشی نولکشور، ۱۰۲ ص
۷- صاحبی، محمّد. (۱۳۸۸). «نگاهی به نامه نگاری در ادبیّات فارسی و تأثیر آن بر فنّ ترسّل فارسی»، کتاب ماه ادبیّات، ش ۲۷، ص ۵۲-۵۷
۸- طاووسی مسرور، سعید. (۱۳۹۰). «نوآبان شیعۀ رامپور»، ماهنامۀ زمانه شماره ۱۴.
۹- غروری، مهدی. (۱۳۵۰). کتاب خطی فارسی، چاپ هند، بهنام، دورۀ ۹، ش ۱۰۲ و ۱۰۳، (فروردین و اردیبهشت ۵۰). ص ۲۶- ۳۶.
۱۰- مردانی، فیروز. (۱۳۷۷). «ترسّل و نامه نگاری در ادب فارسی»، کیهان فرهنگی، ش ۱۴، ص ۴۳-۴۷.
۱۱- معروفی، علی. (۱۳۹۲) «پاسداران زبان و ادبیات فارسی در شبه قارّه هند»، وب سایت آفتاب (۱۳۸۷۹/۱۰/۲۲) قابل دسترس در:
www.aftabir.com/view/art culture/literature verse
۱۲- نرزیقول محمود زاده، مصباح الدین. (۱۳۹۱). «تأثیر اعجاز خسروی در ساختار و اسلوب نثر فارسی شبه قارّه»، مجموعه مقالات همایش آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان.
۱۳- نقوی اسیف جایسی، مصطفی حسین. (۱۳۸۹). منشی نولکشور حیات و خدمات، دهلی: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران.
۱۴- هاشمی، محمود. (۱۳۷۵). تحّول نثر فارسی در شبه قارّه هند، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۳۶-یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). حرف‌های همسایه، گردآوری سیروس طاهباز، نسخه‌ی رایانه‌ای، چاپ اول، تهران: نگاه.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نمادشناسی اجتماعی و زبانی طعنه و کنایه در آثار فیروزه جزایری (دوما) بر پایه‌ی نظر آرتور پُلارد

سوری صادقی لیمنجوبی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، ایران
دکتر دره دادجوی توکلی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، ایران

چکیده

نمادشناسی به بررسی نمادها و تبیین صورت‌های کاربردی آن می‌پردازد که می‌تواند شامل ارجاعات تاریخی فرهنگی، نشانه‌شناسی و معناشناسی گردد. زمانی که نمادشناسی با گونه‌های شوخ طبعی همچون طعنه پیوند می‌خورد، ویژگی‌های استعاری و کنایی طعنه برجسته می‌شود.

در مقاله‌ی حاضر پس از بررسی معنا و کاربرد طعنه و تفکیک مرزهای آن با کنایه، تفاوت‌های بارزی میان این دو دریافت شد که نمونه‌های آن در تحلیل نمادشناسیِ این گونه از شوخ طبعی در دو اثر قابل اعتنای فیروزه جزایری با عنوان عطر سنبل، عطر کاج و لبخند بی‌لهجه با اتکا به نظریات آرتور پُلارد قابل ملاحظه است. آرتور پلارد، نویسنده‌ی معاصر انگلیسی (۱۹۲۲م.) نیز در کتاب طنز که از کتاب‌های مؤثر و راهگشا در شناخت گونه‌های شوخ‌طبعی است طعنه را در تقسیم بندی‌های خود به عنوان یکی از بن‌مایه‌های اصلی طنز قرار داده است.

واژگان کلیدی: طعنه، کنایه، خاستگاه شناسی، آرتور پلارد، فیروزه جزایری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۲/۲۵

Email: dor.dadjooy_tavakoli@iauctb.ac.ir

۱-مقدمه

آن چه را که ما به طور کلّی و اعم، طنز می‌نامیم، خود به بخش‌های مختلف با خصایص شبیه به هم و البته از جهاتی متفاوت تقسیم می‌شود. آنچه حافظه‌ی جمعی اجتماع از طنز، طعنه (Sarcasm)، جوک، لطیفه، هجو، هزل، شوخی و مزاح به یاد دارد، عامل مشترک محتوایی آن‌ها یعنی نوعی شوخی و مطایبه‌ی انتقادآمیز است. البته زمانی که در ساحت نقد و بررسی با آن‌ها روبرو می‌شویم، ناگزیریم براساس پاره‌ای از تفاوت‌ها، آن‌ها را به اسامی مختلف و تعاریف مفهومیِ مجزّا پیکربندی کنیم. اعضای این خانواده‌ی وابسته به خنده، در نخستین و آغازین روزهایِ پیدایش آفرینش‌های نظم و نثر متولّد شده‌اند و با گذر زمان، نموّی چشم‌گیر داشته‌اند.

به موازات رشد و گسترش انواع ادبی و پیشرفت‌های تکنیکی، اعضای دیگری نیز در این خانواده به وجود آمدند که از جمله می‌توان به پدید آمدن کمدی، طنز حرکتی، آیرونی، کاریکاتور، گروتسک، کاریکلماتور و نظایر این‌ها اشاره کرد. این وابسته‌ها هر کدام تعلّق به قالب، نوع و ژانر ویژه‌ای دارند. بنابراین «به نوعی طنز مردمی‌ترین و اجتماعی‌ترین گونه‌ی ادبی است.» (صدر، ۱۳۸۵: ۱۹) اما پرسش اساسی که نویسنده را بر آن داشت در باب دو اثر فیروزه جزایری تحقیق کند، این بود که طعنه و کنایه چگونه می‌توانند در زبان اجتماعی نفوذ کنند و خود را در دل نمادهای اجتماعی به ظهور و بروز برسانند.

بدیهی است انسان‌ها به نیّات مختلف از زندگی جدّی گاه فاصله می‌گیرند، اما این دوری همواره به نیّت تنوع یا شوخ طبعی صرف نبوده و نیست و گاه سخن و بیان غیرجدّی بنا بر یک وضعیت مشخص و انضمامی تأثیری بیشتر و تیغی برنده‌تر از سخن و بیان جدّی دارد. در تعریف طنز گفته شده است که «طنزدر اصطلاح ادب، شیوه ی خاص بیان مفهوم های تند اجتماعی، انتقادی و سیاسی و طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه است که دم زدن از آنها به صورت عادی یا به گونه‌ی جدی ممنوع و متعذّر باشد، در پوششی از استهزاء و نیشخند، به منظور نفی و بر افکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی.» (بهزادی اندوهجردی: ۶:۱۳۷۸)

خُردنمایی سیاست مداران و بزرگ‌نمایی افراد حقیر بیشترین حجم طنز روزمرّه را به خود اختصاص می‌دهند. زایش نظری این مسئله شاید به آرای ارسطو در باب تراژدی و کمدی بر می‌گردد که در حوزه‌ی طنز شکلی معکوس یافته است. اسرار پنهانی بسیاری در طعنه‌ها و کاریکاتورهای مطبوعاتی آشکار می‌شود و هر مخاطب به تناسب استعداد خود به حقایقی دست پیدا می کند که سطح آگاهی و زندگی او را فراتر می‌برد. آرتور پُلارد (Arthur Pollard) مصالح طنز را در ملل مختلف اینگونه برمی‌شمرد:

«تغییر اندک در دلالت. مانند اشاره‌ای معروف که به طرزی نامرسوم به کار رود. ۱.تغییر اندک در دلالت. مانند اشاره‌ای معروف که به طرزی نامرسوم به کار رود. ۲.تلمیح ۳.ضد اوج ۴.افت ناگهانی سطح کلام (مثلا وارد کردن زبان محاوره دریک سبک فخیم و پخته) ۵. کنایه ۶.اغراق ۷. قلب ۸.تکرار» (پلارد،۱۳۸۶: ۷۸ و ۷۹)

اما طعنه از هر منظر تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با طنز و کنایه دارد. ریشه‌های فرهنگی آن بنا بر تأثیرات و اِعمال نیروهای اجتماعی و سیاسی مختلفی شکل گرفته است و مهم تر از همه این که ساحت‌های ادبیات و پژوهش‌های ادبی و هنری، چنانچه در مورد طنز و کنایه رفتار می‌کنند، چندان به طعنه روی خوش نشان نمی‌دهند.

در نگاه ویژه و کم سابقه ای، آرتور پلارد به شکل دقیق تری به تعریف خصایص طعنه اشاره می‌کند: «طعنه (Sarcasm) کنایه‌ی بدون رمز و پالایش است و اصولاً اتفاقی و لفظی. خام‌تر از کنایه است و سلاحی کندتر. خالی از سخاوت است و از همین رو آن را نازل‌ترین فرم مطایبه خوانده‌اند. کنایه‌ی لفظی، خاصه اگر صرفاً طعنه‌ی حاشیه‌ای باشد، ممکن است در نوشتار قابل تشخیص نباشد، اما در یک زمینه‌ی دراماتیک نمود بهتری دارد.» (همان: ۹۰)

این تحقیق بر آن است برای تعیّن بخشیدن به این مضمون، بافت‌های کنایی که طعنه از آن استخراج می‌شود، بررسی و سپس به عنوان یک مصداق عینی و قابل مثال به داستان‌های یکی از نویسندگان زن معاصر ایرانی، فیروزه جزایری رجوع کند و برخی از مثال‌های ملموس در این مورد ذکر کند.

پیشینه‌ی تحقیق

توجه نظریه‌پردازان و فعالان مختلف حوزه‌ی فرهنگ و علوم انسانی در قرن گذشته به شکل فزاینده‌ای به ساحات غیرجدی بیانی و هنری جلب شد. طنز و طعنه، کنایه، هجو و هزل و مفاهیمی از این دست به مرور جایگاه مهمی در پژوهش‌های ادبی به دست آوردند. آرتور پلارد که یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان در حوزه‌ی طنز، کنایه و طعنه است، در کتاب طنز خود کوشیده تا از تمامی جوانب موجود یعنی منظرهای مختلف فرهنگی، سیاسی، فلسفی، روان‌شناسی و ... به این مسائل بپردازد. چنانچه از نتایج پلارد به دست می‌آید طنز و کنایه و طعنه ویژگی ثابت یک قوم یا اجتماع فرهنگی نیستند. در تمامی فرهنگ‌ها از دیرباز این مفاهیم به صورت کارکردی حضور داشته‌اند. هر چند در قرن نوزدهم و بیستم توسط برخی از نظریه‌پردازان ادبیات طبقه‌بندی شده‌اند، اما انسان‌ها در جوامع مختلف با فرهنگ‌ها، ادیان و آداب گوناگون با این مسائل آشنا بوده‌اند و بوی سخن کنایه آمیز، طنزگونه یا طعنه‌های زبانی و رفتاری را به خوبی می شناخته‌اند. شناسایی دقیق

و همه سویه‌ی این مفهوم و پیگیری آن در فرهنگ ایران نیازمند شناختن خاستگاهی است که طعنه و طعنه زدن از آن برخاسته است. معرفت به این خاستگاه است که پژوهش را به سمت شناخت حوزه‌ی کلی طنز به عنوان زمینه‌ی طعنه می‌کشاند. چرا که «طنز بر لبه‌ی تیز فاجعه و مضحکه، بی لغزشی به این یا آن سو، ترکیبی از تناقض درونی و برونی انسان و جهان پیرامون را ترسیم می‌کند.» (مجابی،۱۳۸۳:۱۶) در باب چیستی طنز و گونه‌های آن، منابع نوشتاری از جمله کتاب، مقاله و پایان‌نامه‌های متعددی به رشته‌ی تحریر درآمده‌است؛ اما در باب نویسنده‌ی مورد نظر تنها مقاله‌ی ساختارشکنی یادنگاشت زن ایرانی در عطر سنبل عطر کاج اثر فیروزه جزایری دوما در مجله‌ی پژوهش ادبیات معاصر جهان دانشگاه تهران، مقاله ۶، دوره ۱۹، شماره ۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۳ توسط سید محمد مرندی و سیروس امیری منتشر شده است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-نماد شناسی طعنه و کنایه

نمادشناسی به طور کلی به حوزه ی معرفت شناسی تعلق دارد. نماد شناسی چنانکه از نام آن پیداست به بررسی نمادها و تبیین صورت های کاربردی آن یعنی ارجاعات تاریخی، بار فرهنگی، نشانه شناسی و معنا شناسی آن می‌پردازد. وقتی از نماد شناسی طعنه سخن به میان می‌آید، پیش از هر چیز خصیصه‌ی استعاری و کنایی این مسئله برجسته می شود. به عبارت دیگرنماد شناسی طعنه به بررسی صورت های نمادینی می پردازد که در صدور و بیان طعنه ها دخیل هستند. اما این مسئله، ویژگی منحصر به فرد واژگان نمادین استعاری نیست. حتی در طعنه هایی که با استفاده از طنز موقعیت ساخته می‌شود، می‌توان به بار نمادین و لاجرم نمادشناسی طعنه و کنایه پی برد. از آنجا که وضعیت ها پدیده های اجتماعی هستند که ریشه در آداب و فرهنگ اقوام انسانی دارند، بنابراین هر وضعیتی، در خود جلوه‌ای نمادین از فرهنگ زمینه‌ی خود دارد. در نتیجه با بارگزاری طعنه و کنایه و حتی طنز در چنین موقعیت‌هایی، در حقیقت خودِآن فرهنگ و زمینه‌ی اجتماعی هدف قرار می‌گیرد.

با این حال نماد شناسی در طعنه به بررسی بار وضعی و معنایی واژگان خارج از معیار کاربردی شان بیشتر می-پردازد. پرسش‌هایی که نشانه ی پرسش نیستند بلکه حالت طعنه دارند و یا تعجب هایی که تعجب نیستند بلکه طعنه اند، همگی به میانجی بررسی های نماد شناسانه تبیین می شوند.

۲-۱-۱-منظورشناسی طعنه

پلارد در بررسی منش و هدف کاربردی طعنه و کنایه، امر فرهنگی را بسیار دخیل می‌داند. (ر.ک پلارد، ۱۳۸۶: ۸۵) در بسیاری از فرهنگ‌ها درک و دریافت از طعنه با سرشت کارکردی آن متقارن است. به عبارت دیگر خاستگاه طعنه، کارکرد آن و هدف نهایی اثرگذاری آن، منظومه‌ای واحد را می‌سازند که باید به طور مشترک مورد نظر قرار گیرند. از همین روست که در بسیاری از فرهنگ‌ها طعنه زدن کاری عبث و منبعث از خوی و طینت شرّ است. این نگاه باعث می شود که کارکرد و خاستگاه و هدف طعنه یعنی همه‌ی منازل آغازین، میانی و واپسینِ آن طرد شوند و نوعی نگاه شرباورانه به آن اِعمال گردد. در فرهنگ آلمانی بن مایه طعنه، همین مضمون شرّ است. در این نگاه در طَعنه، دست انداختن و ریشخند به شکلی ظالمانه و نامحترمانه برای مقاصدی ویرانگر استفاده می‌شود. ممکن است به شکل غیرِ مستقیم و به شکل هزل کنایی، به مانند «عجب موسیقیدان ظریفی هستی تو» یا «اصلاً به کلی آدم دیگه‌ای شده‌ای ...»، استفاده شود و یا شکل مستقیمی به خود بگیرد. (ر.ک: Levinson,۱۹۸۳:۱۱) از این روست که منظر فرهنگی در باب طعنه بسیار متفاوت است و فرهنگ‌ها و گروه‌های زبانی آن را به درجات مختلف توهین‌آمیز می‌دانند. فعال اجتماعی و مورخ آلمانی توماس کرلیل با رد کردن آن می‌گوید: «اکنون، طعنه را زبان شَر می‌بینم؛ و این دلیل خوبی است تا از آن دوری گزینیم.»(همان:۱۱)

نکته‌ی مهم دیگری که باید بسیار به آن توجه داشت درک این حقیقت است که زبان فارسی به طور خاص و البته همه‌ی زبان‌های زنده و کاربردی، زمانی که واژگان مترادف، هم‌خانواده و مصدر و اسم فاعلی و توصیفی برای یک کنش می‌سازند، نشان دهنده‌ی بسامد بالای آن کنش است. در فارسی این عمل در مورد طعنه بسیار انجام شده است. نمونه-های زیر قسمت عمده‌ی استفاده از واژه طعنه در افعال و توصیفات و ترکیبات و اصطلاحاتی است که در زبان فارسی از دیرباز وجود داشته است:

طعنه آمیز(سخنی آمیخته بسرزنش و بیغاره)
طعنه آوردن (طعنه زدن. نکوهش کردن)
طعنه تراش (آن کسی که زبانش پیوسته به عیب دیگران گویا باشد)
طعنه داشتن (توبیخ و سرزنش کردن)
طعنه زدن (۱- سرزنش کردن ملامت کردن ۲ - کنایه زدن)
طعنه زن(ملامتگر عیبجو بدگو)
طعنه زنان (در حال طعنه زدن و عیب‌جوئی)
طعنه زننده (آن کس که بیغاره راند، که ملامت کند)

طعنه گر (آن کس که پیشه‌اش عیبجوئی باشد)
طعنه و تعریض (از اتباع است بکنایه سخن گفتن)
طعنه کردن (طعنه زدن. عیبجوئی. بدگوئی)
طعنه کشیدن (تحمل کردن سرزنش دیگران)(دهخدا،۱۳۶۷:ذیل طعنه)

واژه‌ی «طعنه» در چنین بستری قابلیت نقد و بررسی دارد. مبدأ واژه‌ی «طعنه» در انگلیسی از واژه‌ی یونانی Sarkasmos به معنی زخم زدن، دندان ساییدن و تلخ‌زبانی کردن گرفته شده‌است. استفاده از هزل قدری به شوخ‌طبعی بیان می‌افزاید که انتقاد را مودبانه‌تر و کم‌تر پرخاش گرانه می‌نماید. در حقیقت طعنه هیچگاه امری واحد و قابل شناسایی نیست و همواره در تناسب با سوژه‌ها و وضعیت ساخته و پرداخته می‌شود. از این روست که شاید طعنه به شکل نوشتار چندان راحت فراچنگ کشف و ضبط نیاید، زیرا در بیشتر اوقات نیازمند تغییر لحن و آهنگ جمله برای بیان کنایه و گوشه است. فهم درک ظرافت این استفاده از زبان مستلزم تعبیر درجه دو نیّت گوینده است؛ قسمت‌های مختلف مغز باید با یک‌دیگر کار کنند تا موفق به فهم طعنه شوند. حوزه‌های دیگری همچون عصب شناسی و روان‌شناسی نیز به فهم این پدیده یاری رسانیده‌اند. طبق بررسی‌ها در چنین حوزه هایی، این پیچیدگی فهم طعنه را برای بسیاری از کسانی که از آسیب مغزی رنج می‌برند مانند، فراموشی و اوتیسم (البته نه همیشه) سخت می‌کند. در کتاب سنجش خِرَد طعنه نوشته ویلیام برنت،طعنه به عنوان یکی از ابزارهای شناخت احساسی فرض شده که انسان‌های بالغ برای سنجش مرز ادب و حقیقت در مکالمه استفاده می‌کنند. تشخیص و بیان طعنه هر دو نیازمند توسعه درک شکل‌های زبانی هستند، به خصوص اگر طعنه بدون ایما و اشاره بیان شود.

۲-۱-۲-صورت‌های نماد شناسی اجتماعی و زبانی

پرداخت به مسائل حیاتی و موازی‌سازی با زندگی انضمامی، به منظور جلوه بخشیدن به آن، همواره از دیالوگ و نظام ارتباطی جّدی و منطقی عبور کرده و در سویه‌های طنز و شوخ طبعی بسط یافته است. این امر در تمامی جوامع بشری که با ساز و کارهای جدّگرایی و نیز تعصب‌های ایدئولوژیکی همگام هستند به وفور دیده می‌شود. به نوعی می‌توان پرداختن به شوخی یا در نحوه عالی‌تر آن، طنز را مواجهه و اصطکاک با شالوده‌ی همه‌ی تعصّبات و ساختارهای متصلّب، جدّیّت عبوس و نظام‌های اقتدارگرا دانست.

کشور ایران نیز همچون سایر محدوده‌های جغرافیایی با این مقوله سرو کار دارد و حتّی به دلایل مختلف، شوخ‌گرایی در ایران به نسبت بسیاری از مرز و بوم‌ها و فرهنگ‌ها دارای بسآمد بالاتری است. برخلاف تحقیق و بررسی درباره‌ی خاستگاه‌ها و رویکردهای

سیاسی و اجتماعی و روان‌شناختی شوخ طبعی در ایران، اشاره به زمینه‌های این مسئله و مثال-های بی‌شمار آن، نیاز به تحقیق علمی ندارد. وانمودسازی، برجسته‌سازی، اغراق، تمثّل فکر یا قیافه‌ی دیگران به حیوانات و شخصیت‌های خاص و اشیاء، نمونه‌های کوچکی از شوخ طبعی جامعه‌ی ایرانی را شامل می‌شوند. برخی از این شوخی-ها نیز از جنبه‌ی انتقادی و مطایبه‌ای که رنجانیدن دیگری را با خود حمل نکند، خارج شده و به تحقیرهای قومیتی و عقیدتی وارد می‌شود. در حالی که آن قومیّت‌ها یا نحله‌های فکری گفتمان غالب را تشکیل نمی‌دهند و یا در حال حاضر اینگونه نیستند. بنابراین در رابطه‌ی روان‌کاوی جمعی و جستجوی خاستگاه‌های طعنه باید این جریان را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. مسائلی که به طعنه ختم می‌شوند نوعی نگاه انتقادی را حمل می‌کند که به مثابه امری مسری و فعّال در روابط ایرانیان، نقشی حائز اهمیت و تأمّل را در شکل گیری ارتباطات و ساز و کارهای فرهنگی ایفا می‌کند.

همان‌گونه که اشاره شد ادبیات مکتوب چندان به ساختار طعنه‌ها و کارکردهای آن توجه نکرده است. هرچند در ادبیات روایی و داستانی و همچنین شعر کلاسیک بارها از این واژه و مصطلحات مربوط به آن استفاده شده است، اما رد پای این مفهوم این گونه نشان می‌دهد که طعنه بیش از هر چیز، از ساختار کنایه‌ها استخراج شده است. به عبارت دیگر روند ایجاد و کارکرد طعنه شبیه به آن چیزی است که در ساختار کنایه‌ها وجود دارد. کنایه از مهمترین وجوه خروج از زبان معیار و هنجارهای متعارف زبان کاربردی است. در بافت چنین کارکردهایی، ساختار ارتباطی زبان از روند معمول خود خارج می‌شود و دیگر معنای معهود و سطحی بیان را نمی‌رساند. «کنایه جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد اما قرینه‌ی صارفه ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود نداشته باشد. از این رو یکی از حساس‌ترین مسائل زبان است و چه بسا خواننده مراد نویسنده را از کنایه در نیابد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۶۵) استاد همایی کارکردی از کنایه را در تعریف آن بیان می‌کنند که شاید یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های طعنه نیز باشد و آن بیان حقیقت از راه معکوس و یا معانی دوگانه دور و نزدیک است و اینکه در طعنه نیز ذهن شونده بنا بر وضعیت می‌تواند مفهوم حقیقی را دریابد. «کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد...کنایه نوعی از حقیقت است، ولیکن مانند سایر حقیقت های غیر کنایه نیست؛ چرا که در غیر موارد کنایه مقصود اصلی گوینده، همان مدلول ظاهری کلام است.» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۵۵)

عامل مهمی که در فرهنگ تاریخی ایران وجود دارد، مسئله‌ی پرخاش است که باعث بروز طعنه می‌شود. این مسئله چندان جای پژوهش در این فرصت ندارد. چرا که پرخاش و طعنه‌زنی منتج از آن، ویژگی فرهنگی یک حوزه‌ی جغرافیایی خاص نیست. با این حساب دستگاه نشانه‌ای که در طعنه‌ها فعالیت می‌کند، وظایف نمادپردازی و دال‌گردانی و البته جنسِ ارتباط بین دال و مدلول را عنوان می‌کند؛ که البته می‌تواند جنسِ عاطفی، ایدئولوژیک، هنری و ... باشد. در حقیقت «هنر و ادبیات پیام-موضوع‌هایی را می‌آفرینند که به مثابه‌ی موضوع و ورای نشانه‌های بی‌واسطه‌ای که متضمنِ آن موضوع هستند، دلالت‌های خاص خود را دارند و به یک دستگاه نشانه‌ای خاص متعلقند: مانند دستگاه نشانه ای مربوط به سبک پردازی، دال گردانی، نماد پردازی و غیره .» (گیرو، ۱۳۸۳: ۲۲)

به شکل تاریخی می‌توان افزود که علل آنچه در طعنه‌ها جلب توجه می‌کند و سبب اقبالِ عامه و اکثریت مردمانِ آن جغرافیای مشخص به آن می‌شود را می‌توان در دو گزینه دانست: یکی بوطیقا و کارکردهای گونه‌گون بوطیقایی در آن مثلاً ایجاز، پارادوکس، تضاد، جناس و از این گونه. «صور خیال طنز نیز متنوع است وهمیشه رسوا کننده.» (پلارد،۸۵:۱۳۸۶) و دیگری پذیرش ناخودآگاه جمعی و ارتباطِ آن با اشکال نمادی و نشانه‌ای به کار رفته در جملاتِ طعنه‌ها. نکته‌ی دیگری که در دریافت نمادها و نشانه‌ها باید در نظر داشت، بخشی از نظام تأویلی و هرمونتیکیِ نشانه و نماد است. در بسیاری از طعنه‌ها و بیش از آن در کنایه‌ها، این نوع کارکردهای هرمونتیکی به یاری شنوندگان می‌آید تا آنها در پذیرش طعنه‌ها و کنایه‌ها یاری شوند.

گسترش چشمگیر استفاده از زبان طنز و طعنه در آثار ادبی ایران در سال‌های مشروطه اتفاق افتاد. زیرا در این دوران همزمان با آشنایی روشنفکران با مبانی نظری غرب، درک تازه و دیگر گونه‌ای از مسائل اجتماعی ـ سیاسی بوجود آمد. مفاهیم تازه‌ای از قبیل قانون، پیشرفت، علم و... مطرح شد و تنش میان صاحبان قدرت و مبارزان انقلابی که همواره در حال انتقاد از وضعیت موجود در کتاب‌ها و نشریات خود بودند به اوج رسید. در این میان، استفاده از زبان طنز به عنوان زبانی برنده و تند و تیز ابزاری مناسب در دست صاحبان قلم به شمار می‌آمد تا انتقادهای خود را به صورت مؤثرتری بر پیکره‌ی نظام استبدادی وارد نمایند. در این دوران «...طنز بندهای تفریح‌های افراطی و سطحی را گسست و با کارکردی جدّی، با زبانی تند و نیش‌دار در طرح مسائل سیاسی ـ اجتماعی، به عنوان نوع ادبی بسیار جدّی توجه بسیاری از نویسندگان بزرگ را به خود جلب کرد.» (اصلانی، ۱۳۸۵ : ۱۴۳)

۲-۱-۳-طعنه، کنایه و برتری جویی

پلارد در بررسی‌های خود سویه‌ها و همچنین خاستگاه‌های روان‌شناسانه در طنز، طعنه و کنایه را بسیار جدی و مهم می‌انگارد.از نظر وی «بدبینی واستهزاء با هم ارتباط نزدیک دارند.هردواز سرخوردگی عمیق ریشه می گیرند و در ارتباط تنگاتنگ به وقوع می‌پیوندند.» (پلارد،۹۱:۱۳۸۶) از دیگر ریشه‌های فرهنگی طعنه توسط نظریه‌ای تشریح شده که به «برتری‌جویی» مشهور است. همان‌گونه که خاستگاه فرهنگی و معنایی طعنه در مفهوم کنایه قابل پیگیری است، در این مورد نیز باید این مسئله را درباره حوزه کلی کنایه مطرح ساخت. این نظریه توسّط افلاطون و ارسطو مطرح و سال‌ها بعد توسّط توماس هابز و هنری برگسون پیگیری شد. اساس این نظریه بر محور برتری‌جویی است؛ یعنی لطیفه -زمانی ساخته می‌شود، و یا بیانی کنایی صادر می‌شود، و یا طعنه‌ای زده می‌شود که طی آن برتری بر شخص یا گروه مورد طعنه واقع شده مراد شود. «خنده چیزی نیست مگر شعف ناگهانی که از ادراک ناگهانی امری مهم در ضمیر جان خود، به واسطه ی قیاس با تزلزل دیگران یا خودمان احساس می کنیم.» (حرّی، ۱۳۸۷: ۳۹) در این نوع از برتری‌جویی یا کسانی که دچار ضعف ها و بلاهت ها هستند سوژه ی ما می شوند یا کسانی که بر ما قدرت دارند و در خود، با نوعی تنفّر به آن ها می نگریم. در مورد دوّم این امر باعث تسکین کوتاه مدّت ما می شود و با تحقیر فرد یا گروه مورد نظر احساس برتری به ما دست می دهد. هرچه میزان تنفّر بیشتر باشد، لذّت ما از طنز و طعنه بیشتر خواهد بود. می‌توان گفت که اغلب طعنه‌ها و همچنین طنزهای سیاسی بر همین پایه ساخته شده‌اند.

درایران که ساختار استبدادی گاه همچون ویروسی به تنه‌ی اجتماع و نهادهای مدنی سرایت می‌کرده، مسئله برتری جویی در کشف و رصد خاستگاه طعنه‌ها قابل لحاظ است. حسّ شوخ‌طبعی مردم معمولاً از کنار ساختارهای حکومتی و فرهنگی که سیر اندیشه و رویکردهای عامیانه را در تسلّط خود گرفته‌اند، بی‌تفاوت عبور نمی‌کند. در واقع پرداختن شوخ‌گونه و طنزآمیز به ساختارهای سیاسی و حکومتی، در مطایبه‌های روزمرّه‌ی مردم، نقشی اساسی دارد. مکانیسم این جریان را می‌توان در فشارهایی که ساختار سیاسی برطبقات مختلف جامعه وارد می‌آورد، جستجو کرد. این فشارها و ممنوعیّت‌ها باعث ایجاد نحوه‌های مختلفی از واکنش و مقاومت در بین لایه‌های اجتماعی می‌شود و طعنه‌هایی پدید می‌آورد که طبق نظریه‌ی برتری جویی قابل بررسی هستند.

با این‌حال ریشه‌ها و خاستگاه پیدایش و شیوع طعنه، با فهم نقطه‌ی عزیمتِ کنایی آن، در حوزه‌های مختلفی از جمله روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فرهنگ و باورداشت‌ها قابل پیگیری است. این مسئله فی نفسه ارتباطی با فقر یا غنای فرهنگی ندارد، بلکه عوامل مؤثر

دیگری در این رویداد دخیل‌اند. به همین دلیل بررسی بی‌واسطه‌ی طعنه در یک فرهنگ مشخص چندان راه به جایی نمی‌برد.

۲-۱-۴-طعنه و تجاهل العارف

درفرهنگ فارسی بسیاری از طعنه‌ها از راه ساز و کارهای ایجاد طنز ساخته می‌شوند. یکی از رایج ترین انواع این نوع، مفهومی است که علمای بدیع به آن تجاهل العارف می‌گویند. در این تمهید گوینده در مورد مسئله‌ای که بدان آگاهی و اشراف دارد، خود را به ناآگاهی و ندانستن می‌زند و از راه پرسشی کردن جهل خود، اصل مسئله را به سخره می-گیرد. این روش در فرهنگ ایرانی به مرور بدل به یکی از رایج ترین و عمده ترین ساز و کارهای طعنه زنی گشته است. تحامق یا به اصطلاح بدیعیون تجاهل‌العارف به مرور بدل به سلاحی در دست طعنه‌پردازان شد. در حقیقت بسیاری از تیزهوشان و نکته‌سنجان زمانه چون بهلول، ملانصرالدین، جوحی و... که عیب‌ها و مفاسد اجتماعی را نمی‌توانستند صریح بیان کنند، خود را به حمق و نادانی می‌زدند تا در برابر انتقادهای کوبنده‌ی خود مورد بازخواست قرار نگیرند. دکتر علی اصغر حلبی می‌نویسد: «اینان مردمانی ابله و کودن نبوده‌اند، بر عکس، بسیاری از آن‌ها بسیار هوشمند بوده‌اند و در شناخت بیماری‌های اجتماعی و نابسامانی‌های روزگار و زمانه‌ی خود، از مردم عصر بصیرتر و بیناتر بودند» (حلبی، ۱۳۸۵: ۴۷)

۲-۲-نمادهای اجتماعی و زبانی طعنه و کنایه در آثار فیروزه جزایری

در تاریخ فرهنگی ایران و زبان فارسی مسئله‌ی طعنه در بسیاری از اوقات با ناتوانی از رویارویی و همچنین مسئله‌ی استبداد پیوند خورده است. بسامد بالای این مفهوم باعث شده که فعالان عرصه‌ی فرهنگ زبان فارسی از دیرباز تا کنون به بررسی آن پرداخته و نقاط تمایز آن از طنز، فکاهی یا کنایه را مشخص سازند. رئوس این مطالب در نظرات آرتور پلارد به شیوه‌ی محسوسی قابل پیگیری است. اما به دلیل فقدان ارائه‌ی مصادیق ملموس مفهوم طعنه در فرهنگ ایرانی و زبان فارسی تا حد زیادی گنگ مانده است.درآثارفیروزه جزایری به عنوان نویسنده ای که هر دو اثرش در همان سال انتشار، بارها تجدید چاپ گردیده و با آگاهی به این امر که «به نوعی طنز مردمی‌ترین و اجتماعی ترین گونه ی ادبی است.» (صدر،۱۹:۱۳۸۵) می‌توان مصادیقی قابل درک یافت. این نویسنده تقریباً از تمامی شیوه‌های طنز آفرینی که پُلارد به آنها اشاره دارد، استفاده کرده است. از نظر پُلارد «در رمان تأثیر، بیشتر از طریق لحن منتقل می شود تا فرم. نویسنده یا نمایش نامه نویس موضوعش را طوری در ذهن می پروراند که بعداً بتواند شخصیت‌ها و حوادث را با هدف دستیابی به حداکثر تأثیر طنزآمیز در ارتباط با یکدیگر قرار دهد.» (پلارد،۳۳:۱۳۸۶) جزایری نویسنده ای است که به دلیل ایجاد هیجان و نوآوری در طنز آفرینی، توانسته

حداکثر تأثیر را بر مخاطب بگذارد و اثرخود را در زمانه ای که سرانه ی پایین مطالعه، از دغدغه های فرهنگ دوستان این مرزوبوم است به تیراژ بالا برساند. غافلگیری در طنز ها و به طور جزئی تر، در طعنه های جزایری از شیوه ها و مهارت‌های اصلی وی در طنز آفرینی است. غافل گیری آن است که «خواننده هر لحظه پتک معنایی و تصویری تازه‌ای بر ذهنش فرود آید و غافلگیر شود.» (محبّتی،۱۷۹:۱۳۸۶) و مخاطب آثار جزایری، این غافلگیری را با تمام وجود دریافت می‌کند.

در آثار فیروزه جزایری-نویسنده ای که نماد شناسی اجتماعی و فرهنگی طعنه ها و کنایه ها در آثار او موضوع اصلی بحث حاضر است- چنین موقعیت هایی به وفور ساخته می شوند و با پیوند خوردن به مسئله ی فرهنگ، بار نمادین خاص خود راپیدا می کنند. پلارد معتقد است «رمان نویس فراغت بیشتری دارد، اما در نقش طنزپرداز،او هم بایددقت کند. باید سخت کار کند. طنز مستلزم قدرت و ایجاز در نکته پردازی است.» (پلارد، ۱۳۸۶ :۳۳) برای مثال تلویزیون در نمونه‌ی زیر به صورت نمادی از میان نمادهای دنیای مدرن و حضور رسانه ها پررنگ شده است و هزاران حرف پشت انتخاب همین واژه و ایجازی که پلارد بدان اشاره دارد نهفته است:

کمتر تلویزیون نگاه کنید. چه کسی شنیده است که فرد موفق بگوید: «من موفقیتم را مدیون ساعت ها پای تلویزیون نشستن هستم؟» (جزایری،۲۰۷:۱۳۹۵)

و یا در این نمونه که در آن فرش معروف ایرانی، به نمادی فرهنگی تبدیل گشته است می توان اشاره کرد:

همه چیز خیلی سریع اتفاق افتاد. به نظرم می رسید روز دوشنبه است و مردم از ما می پرسیدند: «این قالیچه های ایرانی مثل قالیچه ی سلیمان بالأخره پرواز هم می کنند؟» (همان:۱۶۲)

اگرچه تا اینجا نمونه‌هایی به عنوان مصادیق بحث نظری از آثار جزایری ارائه شده است، اما در اینجا که مقاله بیشتر بر روی آثار او و کارکردهای طعنه و طنز و کنایه در آنها بحث خواهد کرد، معرفی کوتاهی از او لازم به نظر می‌آید. فیروزه جزایری دوما در سال ۱۳۴۴ در شهر آبادان به دنیا آمد. وقتی هفت ساله بود به دلیل مأموریت پدرش از جانب شرکت نفت ایران به همراه خانواده به ایالات متحده سفر کرد و به مدت دو سال در شهر ویتی‌یر کالیفرنیا ساکن شد و دوباره به ایران بازگشت. پس از دو سال اقامت در ایران، خانوادهٔ جزایری بار دیگر به ایالات متحده مسافرت کرد و این بار برای همیشه در آن کشور ساکن شد. وی در زمان تحصیل در دانشگاه برکلی با مردی فرانسوی ازدواج کرد. نخستین تجربه‌ی نویسندگی او یادنگاشت عطر سنبل عطر کاج است که در سال ۲۰۰۳ در ایالات

متحده انتشار یافت و به سرعت به رده‌های نخست آثار پرفروش رسید. این اثر همچنین نامزد نهایی چند جایزه‌ی ادبی معتبر، از جمله جایزه‌ی ادبی تربر شد. ترجمه‌ی فارسی این کتاب در ایران در کمتر از چهار سال به چاپ هجدهم رسید. جزایری دوما در این اثر به روایت زندگی خود و خانواده‌اش در ایالات متحده از زمان مهاجرت آن‌ها تا زمان حاضر می‌پردازد و این روایت را در قالب رمان ریخته است. در عطر سنبل عطر کاج، به مثابه‌ی یک یادنگاشت، سرگذشت فردیِ شخصیت در بستر وقایع تاریخی- اجتماعی و ویژگی‌های فرهنگی ایران و ایالات متحده روایت شده است. یکی از ویژگی‌های این اثر در مقایسه با برخی آثار مشابه، تلاش نویسنده در حفظ بی‌طرفی و صداقت در بازنمایی وقایع تاریخی و توصیف ویژگی‌های فرهنگی-اجتماعی ایران و آمریکاست. در مجموعه‌ی لبخند بی‌لهجه نیز ۳۰ خاطره یا شرح سرگذشت از زندگی شخصی فیروزه جزایری در قالب یادنگاشتی داستانی نگارش شده است.

صرف‌نظر از برخی کلی‌گویی‌ها در باب واقعیات اجتماعی ایران، از جمله رسوم ازدواج و فرصت‌های تحصیلی برای دختران، و پاره‌ای اشکالات در تفسیر وقایع تاریخی، از جمله ماجرای سفارت‌خانه‌ی آمریکا در ایران، می‌توان گفت که نویسنده در هر دو اثر خود بازتاب واقعیت‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی رویکرد نسبتاً بی‌طرفانه و عینی‌تری را اتخاذ کرده است. از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های عطر سنبل، عطر کاج، نقد گفتمان حاکم بر فضای رسانه‌ای و سیاسی ایالات متحده، به ویژه گرایش‌های نژادپرستانه و اسلام‌هراسانه در این کشور است. برای نمونه می‌توان به این مثال اشاره کرد:

«می‌دانستم که کشور ما سرزمین کوچکی ست و آمریکا وسیع است. اما حتی به عنوان یک بچه‌ی هفت ساله برایم عجیب بود که آمریکایی‌ها هیچ وقت روی نقشه به ما توجه نکرده بودند. لابد مثل این است که در حال راندن یک فولکس باشی و متوجه شوی راننده‌ی هجده چرخ تو را نمی‌بیند.» (جزایری دوما ،۱۳۸۸:۳۸،۳۹)

در این نمونه نویسنده با استفاده از ابزار تشبیه، توانسته تفاوت دیدگاه کشور مورد اقامت خود را نسبت به میهن اصلی خود بروز دهد.

همانگونه که ذکر شد از جزایری تا کنون دو اثر منتشر شده که عطر سنبل، عطر کاج از اثر دیگر با عنوان لبخند بی لهجه معروف‌تر است. نوشته‌های جزایری انعکاسی است از نگاه جذّاب و طنزآمیز نویسنده به زندگی در ایران و آمریکا. این متن یکسره بر اساسِ تجارب شخصی نویسنده نگاشته شده‌است. تجربه‌ی غربت و زندگی در دو کشور کاملاً متفاوت، روحیات کودکان، زندگی در شهرهای بزرگ، فرهنگ ایرانی، غذاها، مواد خوراکی خاص و بومی، دایره‌ی ارتباطات اجتماعی، مناسبت‌های ایرانی و مذهبی، زندگی شهرنشینی

و تغییراتی که مسائل تاریخی در جامعه باقی می‌گذارند و تجربیاتی از این دست متن اصلی را تشکیل می‌دهند. قلم جزایری در زمینه‌ی طنز از دسته‌ی خنده‌سازان است. به گفته-ی عمران صلاحی «خنده سازان کسانی هستند که عمداً به طنز پرداخته اند و طنز قصد و غرض آنها بوده است. به عبارت دیگر، طنز را برای طنز نوشته اند.» (صلاحی،۱۳۸۲:۶)

در برخی از داستان‌های جزایری، وضعیت روایت به گونه‌ای رقم می‌خورد که فضا مستعد ایجاد عمیق ترین بیانات کنایی و صدور طعنه‌های فرهنگی می‌شود:

«یادم می آید پنج سالم بود و با مادر در آبادان به بازار رفته بودم و نیاز شدیدی پیدا کردم که به دستشویی بروم. تنها دستشویی بازار از نوع ایرانی بود، که تشکیل شده از یک سوراخ کف زمین. اگر بو را می‌شد مثل صدا اندازه گرفت، این توالت‌ها معادل صندلی‌های ردیف جلویی توی یک کنسرت شلوغ بودند. نیاز به گفتن نیست که نتوانستم خودم را به استفاده از آنها راضی کنم. در کنار ثبت رکورد کنترل مثانه، یاد گرفتم هیچ وقت صبح روزهایی که به بازار می‌رویم چیزی ننوشم.» (جزایری دوما، ۱۳۸۸: ۶۷)

اشاره‌ی نویسنده به دستشویی ایرانی، نشان می‌دهد که وی در هنگام نوشتن نوعی بیگانگی با فرهنگ دوران کودکی خود دارد و به صرف نوستالژیک بودن خاطرات، آنها را عزیز نمی‌شمارد؛ بلکه به نقد همین خاطرات می‌پردازد. مجموعه‌ی تصاویر ارائه شده است که موقعیت طنزآمیز را نشان می‌دهد و آنچه گفته نشده، شامل مقایسه‌ی این دستشویی با دستشویی‌های فرنگی، تعداد دستشویی‌ها در یک مکان عمومی، نظافت و سایر امور است.

این نوع نگاه در جای جای نثر جزایری دیده می‌شود. در همان مجموعه ی عطر سنبل، عطر کاج، توصیف جزایری از وضعیت نظافت و پاکیزگی درفضایی خاص، به گونه ای است که مخاطب را با نقص‌های تاریخی مواجه می‌سازد:

«دوچرخه را به طرف خانه‌اش راندم و یک صبح شنبه‌ی آفتابی سر ساعت هشت آنجا بودم. وزه خانوم مرا برد سر میز ناهارخوری که کپه‌ای از نقره جات به ارتفاع یک متر رویش تلنبار شده بود. از زنگار سیاهشان معلوم بود آخرین بار که تمیز شده بودند، مردم هنوز با اسب و درشکه سفر می کردند. یک پولیش بدبو و دو تا پارچه‌ی نظافت به دستم داد.» (جزایری دوما، ۱۳۸۸: ۱۲۷)

همان گونه که سویه‌ی تئوری تفاوت‌های فرهنگی و ریشه های کنایی آن پیشتر بررسی شد می‌توان در نثر جزایری مشاهده کرد که طعنه‌ها و کنایه‌ها (البته بدون این که فرهنگ یا نگاه خاصی را به سخره بگیرند) گاهی اختلاف‌های فرهنگی را نمودار می‌کنند.

«بچه ها به عنوان عیدی پول می‌گیرند که به صورت اسکناس‌های کاملاً نو است. گمان کنم از زمان موج مهاجرت ایرانی‌ها بعد از سال ۱۹۸۰، بانک‌های آمریکا متوجه رشد

ناگهانی تقاضا برای اسکناس‌های تا نخورده در ماه مارس شده-اند.» (همان: ۱۰۷)

در متن فوق خصوصیت فرهنگی قوم نخست (ایرانیان) از خلال تأثیری که روی مناسبات قوم دوم (غربیان و به طور اخص آمریکاییان) می‌گذارد قابل شناسایی است و البته نوع این نگاه حاوی سویه‌هایی از کنایه است. در نوشتار جزایری گاه این طعنه ها و کنایه ها حالت و کارکردی دو سویه می یابند:

«اغلب مشتری‌های دائمی ذرت بوداده‌ی خانواده سفارش می‌دادند. خوراکی‌ای که از ظرفش می‌شد به‌جای وان حمام بچه استفاده کرد... حتی وقتی خویشانم در ماه رمضان افطار می‌کردند ندیده بودم کسی این‌قدر مواد غذایی مصرف کند.» (همان: ۱۲۹)

در حقیقت طنزها و کنایه‌هایی که عاری از بار انتقادی و تفکربرانگیز باشند به مثابه نوعی هزل یا جوک تعبیر می-شوند. «هدف کلّی و نهایی طنز این است که مغایرت و اختلاف میان سنّت های اخلاقی و رفتارهای واقعی زندگی را نشان دهد...» (احمد زاده،۱۳۸۴:۱۰) با این حال در ادبیات چنین بار رسالتی برای طعنه وجود ندارد و یا دست‌کم نظریه پردازان این حوزه، طعنه را از به دوش کشیدن چنین باری معاف دانسته اند. نثر جزایری گاه این شیوه را به شکل نوعی خود انتقادی طرح می‌کند و در حقیقت خواننده را گیج می‌کند تا نتواند به صراحت آن را نوعی طعنه به گذشته‌های پر از اشتباه بداند یا طنزی موقّت و یا حتی نوعی نگاه خودانتقادی در لفافه کنایه:

«بستنی ایرانی با خامه‌ی فراوان و پسته و هل معطر شاهدی است بر اینکه ایران زمانی از تمدن‌های بزرگ جهان بود. معتقدم برای پیشرفت صلح در خاورمیانه خوب یک قاشق نقره‌ای می‌دادند دست هر یک از رهبران و گفتگوها جلوی ظرف بزرگی از بستنی ایرانی انجام می‌شد. به همراه هر قاشق بستنی اختلاف‌های سیاسی هم آب می‌شد.» (همان: ۸۱)

طعنه، رسته یا گونه‌ای نیست که گروهی به آن بپیوندند و از رسالت خاصی در این حوزه سخن به میان آورند. به همین منظور خاستگاه و ریشه‌های فرهنگی آن دست کم در ایران و زبان فارسی، به صورت پراکنده، خرد و انضمامی است، یعنی همان گونه که پیشتر ذکر شد، کاملاً وابسته به وضعیت خاص است.درمثال زیراین وضعیت خاص است که از یک سو بار طنز داردونسبت به پرسپکتیوومنظر راوی بار طعنه آمیز:

« برای پدرشنیدن اینکه خواهر بزرگتر عزیزش، صدیقه، از دستش ناراحت است به همان اندازه سخت است که به مرد بزرگی بگویندسر کلاس لنگه پا بایستد.» (همان:۲۰)

در این نمونه طنز کاریکاتوری در لنگه پا ایستادن یک مرد بزرگ، طنز را به وجودآورده است و در عین حال طعنه‌ای را می‌رساند که راوی نسبت به پدر روا داشته است.

در بسیاری از قسمت‌های این اثر، جزایری با ایجاد یک تمثیل به یک شخصیت نامرتبط،

وضعیتی از طعنه و کنایه را می‌آفریند که حتی شاید خود شخصیتِ درون روایت نیز از این تمثیل یا تشبیه بی خبر بوده باشد:

«تعجب می‌کردیم پدر چطور بعد از مدت‌ها تحصیل در آمریکا، این همه سوء تفاهم زبانی با مردم آنجا داشت. به زودی فهمیدیم که دوران دانشگاهش عمدتاً توی کتابخانه گذشته و در آنجا از هر تماسی با آمریکایی‌ها به جز استادان مهندسی‌اش پرهیز کرده بود. تا وقتی مکالمه محدود بود به بُردارها، کشش سطحی مایعات و مکانیک سیالات، او به مهارت مایکل جکسون با کلمات می‌رقصید. اما یک قدم دورتر از دنیای درخشان مهندسی نفت، زبانش پیچ می‌خورد.» (همان: ۱۵)

اثر دیگر فیروزه جزایری نیز همچنان بر پایه‌ی این نوع نگاه انتقادی مبتنی بر طعنه، طنز و کنایه استوار است. «طنز پرداز چون هر نوآوری، نخست به ویرانی صورت ها و مفاهیم تثبیت شده و منجمد می کوشد؛ با نشان دادن حقیقت واقع آن گونه که هست، آدمی را زنهار می دهد که با تردید در ثابت و مطلق بودن هر رابطه و وضعیتی به فراتر از آن، به عرصه های دیگرگونه ی تغییر پذیر بیندیشد.» (مجابی،۱۳۸۳:۱۲،۱۱)

در کتاب لبخند بی لهجه شیوه‌ی غذاخوردن ایرانیان به عنوان نمادی از نمادهای هویت ملی، چنان به جا مورد انتقاد واقع شده که گویا نخست باورهای مرتبط با آن توسط نویسنده تخریب شده و سپس مخاطب به ناگاه زشتی های این امر را دریافته است.

«مهم نیست شما چه ساعتی از روز به منزل یک ایرانی می‌روید؛ او همیشه بهترین غذاها را به شما می‌دهد. یک ساعت بعد از آنکه مثل یک گاو وحشی آفریقایی غذا خوردید، میزبان هنوز به شما غذا تعارف می‌کند. شما که نفخ کرده-اید، روی زمین دراز می‌کشید، شکمتان را می‌مالید، دکمه‌ی بالایی شلوارتان را باز می‌کنید، اما میزبانتان به اصرار هنوز به شما غذا تعارف می‌کند و می‌گوید:

«این غذا مخصوص شماست.»

انگار ما مردمی هستیم که باید به آدم‌ها غذا بدهیم!» (جزایری،۱۳۹۵:۱۸)

در اینجاست که پلارد به درستی اشاره می کند که «ارزش های کل یک جامعه را می توان دریک پرانتز بجا نکوهش کرد.» (پلارد،۱۳۸۶:۳۳)

جزایری گاه شکل و صورت های بیانی و تکنیکی خاصی را در ساخت موقعیت های طنز به کار می رود را در ساخت طعنه و کنایه به کار می بندد و این کار را به شکل یک مقایسه اغراق آمیز نشان می دهد:

«او تنها کسی بود که هر ورقه ای را قبل از امضا به دقت می خواند. خرید یک ماشین لباسشویی از فروشگاه سیرز برای یک آمریکایی معمولی ممکن بود سی دقیقه طول بکشد،

اما تا پدر متن ضمانت نامه، شرایط قرارداد و اطلاعات اوراق اعتباری را بخواند، ساعت کار فروشگاه تمام شده بود و مامور نظافت از ما می خواست کنار برویم تاکف آنجا را تمیز کند.» (جزایری دوما، ۱۳۸۸ :۱۶)

اغراق در این نمونه طنز آفرینی کرده است. اینکه پدر آنقدر امضای یک برگه را کش می‌دهد، نشان وسواس او در امضا و پیشگیری از هر گونه کلاهبرداری و سوءِ تفاهم است. اما وقتی در مکان قیاس با یک امریکایی معمولی قرار می‌گیرد، مخاطب از میزان این وسواس و اغراق آگاه می‌گردد.

نا آگاهی نسبت به ملزومات زبانی و بافت‌های درونی آن در کار جزایری وجوهی از طنز را ایجاد می‌کند که شاید به طور صریح حاوی طعنه یا کنایه ای نباشد، اما کلیت آن به سمت نوعی ناهمگونی میان واژگان و منظورها اشاره دارد:

«یک روز که مادر متوجه گشت و گذار حشره‌هایی توی خانه شد، از من خواست به یک موسسه‌ی سمپاشی تلفن کنم. شماره را پیدا کردم و به مادر گفتم خودش زنگ بزند و بگوید توی خانه‌مانSilverfish آمده است. مادر کمی غُر زد، شماره را گرفت و گفت: «لطفاً زود آمدید. خانه پر شد از Goldfish.» سمپاش گفته بود الان قلاب ماهی‌گیری را برمی‌دارد و می‌آید.» (همان: ۱۸) نکته ی پایانی مهمی که در اینجا باید ذکر کرد این واقعیت است که بررسی طعنه‌ها و کنایه‌ها امری سرحدی و در حقیقت از زمره‌ی مطالعات بینارشته ای محسوب می شوند. شاهد این مدعا بررسی‌های فرهنگی و اجتماعی بسیار برجسته ای است که می تواند نقطه ی عزیمت خود را از درون این مضمون ایجاد کند. آیین ها و ادیان و مناسبات فرهنگی و حتی اقتصادی نقش بسیار مهمی در این مورد دارند و البته با یک نگاه مبتنی بر نماد شناسی فرهنگی و اجتماعی می توان به ظرایف نهفته در آن پی برد. البته آثار ادبی همواره نقش ممتازی در روشن شدن چنین مسائلی داشته و دارند. در حقیقت این نوع تلاش در جهت آفرینش هنری و به دست دادن روایت‌های ادبی از مضامین مربوط به کنایه و طعنه در بسیاری دیگر از نویسندگان معاصر فارسی وجود دارد که بجاست با پژوهش‌های کامل تر در آینده مورد واکاوی قرار بگیرد.

۳-نتیجه‌گیری

پژوهش درباره‌ی طعنه، هرچند از خاستگاه تحقیق در باب طنز و کنایه آغاز می‌شود، اما پس از طی یک دو منزل، تفاوت‌های مهم و اساسی خود را بروز می‌دهد. از آنجا که طعنه به عنوان تمهیدی ادبی در علوم بدیع و بیان نمی‌گنجد، طبقه‌بندی علمی آن در حوزه‌ی ادبیات تا حدی با مشکل مواجه می‌شود. از این‌رو باید از دو راه در فهم طعنه بهره

برد: نخست به اعتبار خاستگاه آن در امور غیر جدیِ زبان همچون طنز و کنایه؛ دوم از راه فهم وضعیتی که طعنه در آن به کار برده می‌شود و ارتباط اجزای بیانی و موقعیتی آن. این مسئله مخاطب را به درک بهتری از چگونگی تکمیل و تکامل زبانی رهنمون می‌شود. در فرهنگ فارسی کاربرد طعنه ریشه‌ای طولانی دارد. علت آن را می‌توان نوعی نگاه انتقادی صریح و شفاف دانست که پا را از حدود طنز و کنایه فراتر می‌نهد. با این حال از آنجا که این موارد تحت یک مقوله‌ی مجزا درنیامده‌اند، گاه در قالب طنز، کنایه و در بسیاری از مواقع در هیئت ضرب‌المثل دسته‌بندی شده‌اند. بعضی طعنه‌ها که در یک مقطع زمانی خاص امری بهنجار و عادی تلقی می‌شود، ممکن است برای زمان‌های بسیار دورتر از آن مقطع دیگر عادی و حتی کنایی نباشند، از این رو با بررسی‌های دقیقی که در علوم بیان، معانی و حتی زبان‌شناسی تاریخی وجود دارد، می‌توان ساز و کار چنین طعنه‌هایی را تشریح کرد و از خلال آن به موقعیت اجتماعی، تاریخی و سیاسی مرتبط با آن نظر انداخت. دانش منظورشناسی، نیز در این راستا به فهم طعنه یاری می‌رساند. در فرهنگ ایرانی و زبان فارسی هرچند طعنه‌ها برخلاف طنز دارای رسالت اجتماعی و سیاسی و اخلاقی نبوده‌اند، اما در زمینه‌های خاص صریح تر از طنز و کنایه عمل کرده و تأثیرگذاری بیشتری داشته‌اند. این طعنه‌ها زهرخندی به وضعیت است که گاه حتی خود گوینده را شامل می‌شود و نوعی نگاه خود انتقادی به بیان او می‌بخشد. آرتور پلارد از جمله پژوهشگرانی است که در عرصه‌ی طنز کتاب ارزشمندی نگاشته و معیارهایی جهت سنجش طنز ارائه داده است. این معاییر اگرچه به تمامی با همه‌ی زبان‌ها و فرهنگ‌ها تطابق ندارد، اما بیشتر توانایی‌های مشترک زبانی که می‌تواند سبب طنزآفرینی گردد را مورد بررسی قرار داده است. به ویژه طنز اجتماعی از معیارهای طنزآفرینی برخوردار است و بخش مهمی از ادبیات طنز را تشکیل می‌دهد. این مسائل در ادبیات داستانی معاصر فارسی به شکل ملموس و عینی قابل ملاحظه است. یکی از این نویسندگان زن معاصر فارسی فیروزه جزایری دوما است. او طنز و کنایه و طعنه‌پردازی در داستان‌هایش را بر نوعی اختلاف، تمایز یا شکاف تاریخی و فرهنگی میان ایرانیان و غربیان استوار می‌کند. در آثار فیروزه جزایری دوما بسیاری از این تأملات نظری به شیوه‌ای پویا حضور دارند و می‌توان طعنه‌های موجود در کتاب‌های او را بر اساس معیارهایی که پلارد معرفی می‌کند به خوبی مشاهده نمود. نوشتار جزایری می‌کوشد با آفریدن فضاهای متعددی که قابلیت ایجاد طعنه و کنایه را دارند، این مضامین را به شکل بنیادین وارد داستان‌هایش کند. یکی از مهمترین دستآوردهای پژوهش در باب طعنه و طنز در آثار فیروزه جزایری، دست یافتن به سویه‌های مختلف عملی این مفاهیم است. این پژوهش نشان می‌دهد که عناصر درونی ساخت و پرداخت طعنه و طنز اولاً

عناصری سیّال و نسبی هستند که نسبت به وضعیت و حتی ژانر روایت و عناصر داستان ساخته می‌شوند، ثانیاً عمیقاً با مسائل فرهنگی و اجتماعی و زبانی پیوند خورده‌اند. یکی از برجسته ترین نشانه-های این پیوند که در بحث از داستان‌های جزایری به دست آمده نشان می‌دهد که فرهنگ غالب در مقابل خرده فرهنگ-ها، باورداشت‌های شخصی یا خانوادگی در مقابل باورداشت‌های کلان و اجتماعی همواره قابلیت ایجاد نشانه‌های طعنه و طنز و کنایه را دارند.

در مقاله حاضر نشان داده شده که در داستان‌های جزایری وضعیت روایت به گونه‌ای طراحی می‌شود که تقابل‌ها و باورداشت‌ها و حتی دیالوگ‌ها حاوی عناصر قابل ملاحظه‌ای از طعنه و کنایه باشند. همچنین در بسیاری از مصادیقی که مقاله درباره‌ی آنها بحث کرده، این امر روشن می‌شود که زمینه‌ی اصلی و خاستگاهی ایجاد طعنه از یک بستر کنایی خاص به وجود آمده است که از قضا خودِ این بستر کنشی انتقادی دارد. به همین منظور می‌توان این نتیجه را گرفت که تفکر راوی و داستان نویس است که می‌تواند با طراحی مناسب روایت و عناصر داستان این کنش انتقادی را حفظ کرده و حتی ارتقا ببخشد.

منابع

۱) احمدزاده، شیده. (۱۳۸۴). «ادبیات نئوکلاسیک وفلسفه‌ی روشنگری»، پژوهش نامه‌ی علوم انسانی، شماره ی ۴۶-۴۵.

۲) اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۵). فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: انتشارات کاروان.

۳) بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸). طنز و طنزپردازی در ایران، چاپ اول، تهران: انتشارات صدوق.

۴) پلارد، آرتور. (۱۳۸۶). طنز، ترجمه‌ی سعید سعیدپور، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

۵) جزایری دوما، فیروزه. (۱۳۹۵). لبخند بی‌لهجه، ترجمه غلامرضا امامی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات هرمس.

۶) _____ . (۱۳۸۸). عطر سنبل، عطر کاج، ترجمه محمد سلیمانی‌نیا، چاپ هجدهم، تهران: نشر قصه.

۷) حرّی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). در باره طنز، تهران: سوره مهر.

۸) حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۷). تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام، تهران: انتشارات بهبهانی.

۹) دهخدا، علی اکبر، (۱۳۶۷). لغت‌نامه، تهران: سازمان لغت‌نامه دهخدا.
۱۰) شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). بیان، چاپ نهم، تهران: فردوس.
۱۱) صدر، رویا. (۱۳۸۴). بیست سال با طنز، تهران: انتشارات هرمس.
۱۲) صلاحی، عمران. (۱۳۸۲). خنده‌سازان و خنده‌پردازان، چاپ اول، تهران: نشر علم.
۱۳) گیرو، پیر. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشرآگه.
۱۴) مجابی، جواد. (۱۳۸۳). نیشخند ایرانی، چاپ اول، انتشارات روزنه.
۱۵) محبّتی، مهدی. (۱۳۸۶). بدیع نو (هنر ساخت و آرایش سخن)، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۶) همایی، جلال الدّین. (۱۳۸۶). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و هفتم، تهران: نشر هما.
17-Levinson, S. (1983) Pragmatics, Combridge University. press.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

ضرب‌المثل‌های کنایی در شرف‌نامه‌ی نظامی

دکتر سعید قشقایی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران
مرضیه راستی‌کردار
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران

چکیده

یکی از ابعاد مهم زبان فارسی، پرداختن به فرهنگ عامیانه‌ی مردم است. گردآوری، مطالعه، طبقه‌بندی و پژوهش بر روی ویژگی‌های فرهنگ و ادب و هنر مردم به طور عام و امثال و کنایات به طور خاص که در حکم یکی از میراث‌های معنوی ماست، دوام و بقای فرهنگ و غنای آن را در پی دارد. جملاتی که در قالب کنایه و یا ضرب‌المثل به کار می‌رود، بیش از دیگر انواع سخن در اذهان عامه تأثیر می‌گذارد.

نظامی گنجوی به عنوان یکی از شاعران برجسته ادب فارسی، با ارائه مطلب غیر مستقیم (کنایه) و ضرب‌المثل، اثر خویش شرفنامه را با همه سادگی، شکوهمند و دلنشین ساخته است. در این مقاله تلاش می‌گردد ضرب‌المثل‌های کنایی در شرفنامه مورد بررسی قرار گیرد و مشخص گردد تا چه حد این ضرب‌المثل‌ها ساخته و پرداخته‌ی نظامی است و یا از پیشینیان به وام گرفته شده است.

واژگان کلیدی: نظامی، شرفنامه، کنایه، ضرب‌المثل

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۳/۸

Email: sa.ghashghaie@gmail.com
marziehrastikerdar@gmail.com

۱-مقدمه

«بیان، ایراد معنای واحد به طرق مختلف است مشروط بر این که اختلاف آن طرق مبتنی بر تخییل باشد. یعنی لغات و عبارات به لحاظ تخییل(تصویر) نسبت به هم متفاوت باشند.» (ر.ک. شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹) زیرا «سخنور بلیغ برای تأدیه هر معنایی طرق و فنون مختلف دارد که مقصد خود را در هر مقامی به طریقی خاص تعبیر می‌کند.» (ر.ک. طبسی، ۱۳۹۱: ۵۵)

در واقع سخن هر سخنور هنـگامی دلپذیر است که از آرایش لفـظ و معنی بهره کافی داشـته و فصـیح باشد. در کتاب‌های عـلم بلاغت، سخنی فصیـح دانسته شده است که از صنـایع بدیع برخـوردار بوده و آمیخـته با آرایش‌های لفظی و معنوی و مطابق با مقتضای حال و مقام باشد. (عفیفی، : ۱۳۷۱: ۷)

کنایه به عنوان یکی از ابزارهای صورخیال در علم بیان برای ارائه مطلب غیرمستقیم مورد استفاده همه شاعران قرار گرفته و از دیرباز اهل ادب و منتقدان به اهمیت کنایه و میزان تأثیر آن در اسلوب بیان توجه داشته اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳۹)

«مثل نیز سخن کوتاه و ساده‌ای است که به دنبال حادثه‌ای، برای بیان تجربه یا اندیشه عمیقی از زبان گوینده‌ای شنیده شده است. سخنی تأثیرگذار، آراسته به طنز و ایهام و کنایه و اخلاق، که در موقعیت‌های مختلف امکان تکرار و کاربرد آن وجود داشته است. اما اغلب مثل‌های فارسی ریشه در تاریخ، فرهنگ عامیانه، قرآن و احادیث دارند. بی‌شک تعداد زیادی از مثل‌ها حاصل و فشرده‌ی داستان‌های مشهوری هستند که به لحاظ پیام کاربرد، مفهوم و مضمون، زبان، قدرت بیان، حسن تأثیر، شهرت یافته‌اند و جمله یا جملاتی از آن‌ها زبانزد و رایج شده‌اند.» (ر.ک. ذوالفقاری،۱۳۸۵: ۱۵)

در میان دانشمندان عرب زبان، ابوعبیده قاسـم بن سـلام (متـوفی به سال ۲۲۳ ه) در باره امثال عرب گوید: «مثل رشته و شعبه‌ای از فلسفه و حکمت عرب در زمان جاهلیت و عصر اسلام است که در اثنای سخن می‌آوردند و به وسیله آن مقصود خود را به کنایه، که ابلغ از تصریح است، ادا می‌کردند.»(ر.ک. همان، ۱۳۷۱ : ۹)

شادروان اسـتاد دکتر غلامحسین یوسفی در کتاب کاغذ زر چنین می نویسند: «چهار صنعت در مثل جمع می شـود که در دیـگر انواع سـخن به این حـد نیست: ایجـاز لفـظ، استواری و اصابت معنی، حسن تشبیه و جـودت کنـایه و ایـن نهـایت بلاغت است. ایجاز و رواج سخن در بین مردم صفت اساسی مثل است، به علاوه مثل‌ها انعکاس تجـربه قوم و بیان خرد و حکمت مشترک عموم است که طی نسل‌ها به مفهوم آن‌ها پی برده‌اند و آن‌ها را به یکدیگر منتقل کرده‌اند.»(ر.ک. عفیفی، ۱۳۷۱ :۱۲)

نظامی نیز به عنوان یکی از چهره‌های شاخص ادبیات، با استفـاده از ابزار مثل و کنایه

و تلفیق این دو مطلب، کتـاب شرفنامه را از مضامـین بیانـی سرشـار کرده است. کنایات و ضرب‌الـمثل در سبک گفتار نظامی کاربرد وسیعی دارد. ضرب‌الـمـثل، درواقع به خاطر قرابتش با کنـایه که از انـواع صـور خـیال است، می‌تـواند در خیال‌انگیزی شعر موثر واقع شـود و ما این نکـته را به وضـوح در آثار نظامـی مشـاهده می‌کنـیم. وی در به‌کارگـیری ضرب‌الـمثل‌های کـنایی، زبردستی خاصـی نشان داده است؛ به طـوری که در این کـتاب نزدیک به ۵۰ مورد کنایه که هم‌زمان ضرب‌المثل نیز می باشند، یافت شد.

در این بخش، تعریفی اجمالی از مثل و کنایه آورده می شود:

مثل

در فرهنگ‌های فارسی، مفاهیم مختلفی برای مثل آورده شده است:

مثل: «همتا، مانند، داستان، قصه مشهور، افسانه، نمونه بارز، نمونه اعلی، وصف حال، دلیل، مقوله، نمونه، عبرت، پند و اندرز.»

در لغت نامه دهخدا شواهد زیر برای مثل آورده شده است:

زین مثل حال می‌نگشت و نتافت	که کسی شال جست و دیبا یافت. (عنصری)
صورت حال و خصم خاقانی	مثل مار و باغبان افتاد. (خاقانی)
مثل زیرکان و چنبر عشق	طفل نادان و مار رنگین است. (سعدی)
پوستین پاره‌ای ز دوشم کم	مثل است این که سر فدای شکم. (شیخ بهایی)

(دهخدا، ۱۳۲۵ :۱۵۸۷)

«مثل واژه‌ای است که از زبان عربی به زبان فارسی راه یافته و آن‌چـنان که می‌نویسند از ماده «مثول» بر وزن عقول به معنی شبیه بودن چیزی به چیز دیگر، یا به معنی راست ایستاده و برپای بودن آمده است. این واژه در عربی به چند معنی به کار رفته: ۱- مانند و شبیه ۲- برهان و دلیل ۳- مطلق سخن و حدیث ۴- پند و عـبرت ۵- نشانه و علامت و آیت. و در اصطـلاح ادبا مثل نوع خـاص است که آن را به فارسی «داستان» و گاهی به تخفیف «دستان» می‌گویند.» (ر.ک. ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۱۷)

سید یحیی برقعی در کتاب کاوشی در امثال و حکم چنین می نویسد: «یک جمله کوتاه به نظم یا به نثر، گاهی دربردارنده پند و دستور اخلاقی و اجتماعی بزرگی است که با وجود کوتاهی لفظ و سادگی و روانی، شنونده را در افکار عمیق فرومی‌برد و آن جمله را از گوش به اعماق قلب خود می‌فرستد و انفعالات و هیجانی در نفس او به وجود می‌آورد.» (ر.ک. برقعی،۱۳۵۱: ۵)

کنایه

«کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی نزدیک و دور باشد، بنابراین اگر گوینده، آن جمله را چنان به کار برد که ذهن شنونده

از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد از کنایه استفاده کرده است، مانند: دست درازی که کنایه از تعدی و تجاوز و طمع‌کاری به مال دیگران است.» (ر.ک. همایی، ۱۳۷۴: ۲۵۵)

«کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است، بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم لذت بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، اما از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و موثر بیان کرد.» (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

تاریخچه کتاب‌های امثال و حکم

کتاب‌هایی که در زمینه‌ی مثل و داستان‌های امثال نوشته شده، بسیار زیاد و دارای تاریخچه‌ای بسیار طولانی است. قدیم‌ترین مجموعه‌ای که از مثل‌های فارسی در دست است، کتاب مجمع الامثال و جامع التمثیل محمدعلی هبله رودی است. (عفیفی،۱۳۷۱: ۱۷)

در دوران معاصر، کتاب پرارج امثال و حکم تألیف شادروان علامه علی‌اکبر دهخدا چشم و چراغ مثل‌ها و حکمت‌های زبان فارسی است. (همان، ۱۳۷۱: ۱۹)

از کتاب‌های دیگری که در این زمینه در دست است، فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان فارسی است. گردآورنده این کتاب، شادروان امیرقلی امینی، مدیر روزنامه اصفهان است. (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۱۲)

فرهنگ لغات عامیانه تألیف استاد محمدعلی جمالزاده از کتاب‌هایی است که بسیاری از مثل‌ها و اصطلاحات زبان فارسی در آن گردآوری شده است. (همان، ۱۳۸۵: ۱۳)

در سال‌های اخیر، کتاب‌هایی همچون کتاب کوچه، ضرب‌المثل‌های معروف ایران، فرهنگ امثال فارسی، ضرب‌المثل‌های مشهور ایران و فرهنگ مردم و امثال و حکم در زبان فارسی در این زمینه به چاپ رسیده و در واژه نامه‌های گویشی برخی از مثل‌ها و اصطلاحات محلی گردآوری شده است. (عفیفی، ۱۳۷۱: ۲۰)

کتاب کاوشی در امثال و حکم فارسی تألیف سید یحیی برقعی از دیگر کتاب‌هایی است که در زمینه مأخذ و داستان‌های امثال فارسی به چاپ رسیده است. (همان، ۱۳۷۱: ۲۱)

کتاب مثل‌ها و حکمت‌ها که در آن آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری آورده شده است. در اغلب این آثار، مثل، حکمت، نصیحت، کنایه، اصطلاح و حتی گاهی آرایه‌های ادبی مثل تشبیه واستعاره، کنار هم قرار گرفته‌اند. (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۱۳)

در مقاله حاضر کوشش شده است ضرب‌المثل‌های کنایی را که نظامی در کتاب شرفنامه به کار برده است، استخراج و تدوین شود. هرچند که پیش از این علی‌اکبر دهخدا در کتاب امثال و حکم، سید یحیی برقعی در کتاب کاوشی در امثال و حکم فارسی، یوسف جمشیدی‌پور در کتاب فرهنگ امثال فارسی، منصور میرزانیا در کتاب

فرهـنگ‌نامه کنایه و دکتر منصور ثروت در کتـاب فرهـنگ کنـایات، برخـی از کنـایات و ضرب‌المثل‌های شرفنامه را مورد توجـه قرار داده‌اند. در پژوهش حاضر، تلاش شـده است که ضرب‌المثل‌های کنایی در این کتاب به شیوه‌ای متفاوت مورد بررسی قرار گیرد.

جدول علائم اختصاری کنایات

آ	آنندراج
اَ	فرهنگ کنایات سخن (انوری)
ب	برهان قاطع
ث	فرهنگ کنایات ثروت
ثر	شرف نامه نظامی ، به تصحیح بهروز ثروتیان
ج	فرهنگ جهانگیری
د	شرف نامه نظامی ، به تصحیح وحید دستگردی و کوشش سعید حمدیان
ز	شرف نامه نظامی ، به تصحیح برات زنجانی
غ	غیاث‌اللغات
کن	کنایه
لغ	لغت‌نامه دهخدا
می	فرهنگ‌نامه کنایه میرزانیا

جدول علائم اختصاری ضرب‌المثل‌ها

ا	امثال و حکم دهخدا
ت	تکمله امثال و حکم
تم	تمثیل و مثل
د	داستان‌های امثال
ف	فرهنگ امثال فارسی
ک	فوت کوزه‌گری
کا	کاوشی در امثال و حکم فارسی
م	مثل‌ها و حکمت‌ها

۲-بحث و بررسی

آب در روی کارآوردن

کن: رواج و رونق بخشیدن به کار

میـــی کاب در روی کـــار آورد نه آن می که در سر خمار آورد (۴۱۸/۱۳)

سرو سامان دادن اوضاع (آ)کار را رونق دادن (ز)

ضرب‌المثل: امری را ترقی دادن، کاری را رونق بخشیدن (ا. د.ت .ف)

تمثل:

«در خشکسال مکرمت از آب رأفتت آرد به روی کار مرا روزگار آب (ابن یمین)

ز شوق در جگرم آتش است بنشاند به روی کار من خسته آب باز آرد (رفیع الدین)

زمانه را ز تو آبی به روی کار آمد روا بود که کنون روی کار بشناسد (ظهیر فاریابی)

و خضروار آب زندگانی او من به روی کار آوردم. (مرزبان نامه)» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۴)

از ران خود کباب خوردن

کن: از دیگران بی نیاز بودن

چو از ران خود خورد باید کباب چه گردم به دریوزه چون آفتاب (۴۵/۲)

با مشقت خود چیزی حاصل کردن (آ.ث.) از دیگران بی نیاز بودن(ثر. ز)

ضرب‌المثل: برای جلب لذتی در زیان یا هلاک خویش کوشیدن(ا. د.ف)
تمثل:
«شاهی که بر رعیت خود می کند ستم مستی بود که می خورد از ران خود کباب(صائب)»
(دهخدا،۱۳۶۳ : ۱۱۰)
«گاو خرف خوی بد طبیعت نادان جز که ز پهلوی خود کباب ناید (ظهیر فاریابی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۲)

انگشت‌کش شدن
کن: مورد توجه قرار گرفتن
ستون خرد مسند پشت او مه انگشت‌کش گشته ز انگشت او (۱۶/۲)
مشهور و انگشت‌نما شدن(ا.د.ز.می)
ضرب‌المثل: به بدی و گاهی به نیکی شهره گردیدن(ا. د.ف.م)
تمثل:
«منم امروز و تو انگشت‌نمای زن و مرد من به نیکو سخنی و تو به شیرین‌دهنی (سعدی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۳۰۸)

انگشت گزیدن
کن: افسوس خوردن
ز بی‌شیری انگشت خود می‌مزید به مادر بر انگشت خود می‌گزید (۸۱/۱۴)
حسرت و افسوس خوردن(آ.ا.ب.ث.ج.د.ز.می) تعجب و حیرت نمودن(ثر)
ضرب‌المثل: پشیمان شدن(ا. د.ف.م)
تمثل:
«عقل هم انگشت خود را می‌گزد زان که جان اینجاست بی جان می روم (مولوی)
هرکس که به جان پندعزیزان نکندگوش بسیار بخاید سر انگشت ندامت (حافظ)
سر انگشت تحیر بگزد عقل به دندان چون تامل کند آن صورت انگشت نمارا(سعدی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۳۰۷)

بادپیمودن
کن: کاربیهوده کردن
بیا ساقی، از باده بر دار بند بپیمای، پیمودن باد چند؟ (۱۹۷/۱۱)

کار بیهوده کردن(آ.ا.ب.ثر.ج.د.می) آه کشیدن(ز)
ضرب‌المثل: کاری عبث و بیهوده کردن (ا. د.ف.م)
تمثل: (ماخوذ از این قطعه است:)

«ز دیوانه‌ای کرد روزی سوال — سلیمان مرسل علیه السلام
که چون بینی این مملکت کز پدر — مرا مانده با این همه احتشام
چنین داد دیوانه او را جواب — که‌چون‌نیست‌این‌مملکت‌مستدام
پدر مدتی آهن سرد کوفت — تو در باد پیمودنی صبح و شام (ابن یمین)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۳۵۱)

بر یخ نوشتن
کن: به هیچ انگاشتن
جهان شربت هرکس از یخ سرشت — بجز شربت ما که بر یخ نوشت (۲۱۸/۱۰)
به هیچ شمردن (آ. ا.ب. می) فراموش کردن (ثر.ج.غ) محروم وناپایدار کردن (د.ز)
ضرب‌المثل: قطع امیدکردن(ا. ت.د. ف. م)
تمثل:

«بر یخ بنویس چون کند وعده — گفتار محال و قول خامش را (ناصرخسرو)
به برفاب رحمت مکن بر خسیس — چو کردی مکافات بر یخ نویس (سعدی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۴۳۰-۴۳۱)

بوی شیر از لب آمدن
کن: کودک و خردسال بودن
لب غنچه را کایدش بوی شیر — ز کام گل سرخ در دم عبیر (۷۶/۳)
زمان شیرخوارگی (آ.ث) کوچک بودن(ا.می)
ضرب‌المثل: کودک و خردسال بودن (ا. د. ف.ک. م)
تمثل:

«هنوز از شیر آلوده دهانت — بشد در هر دهانی داستانت (اسعد گرگانی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۴۴)

«هنوز از لبت شیر بوید همی — دلت ناز و شادی بجوید همی (فردوسی)»
(گلچین معانی، ۱۳۷۸: ۱۴۰)

پر افکندن
کن: عاجز و درمانده شدن
زخاریدن کوس خارا شکاف — پرافکند سیمرغ در کوه قاف (۴۶۰/۹)

عاجز و درمانده شدن(آ.ث.ز.می)
ضرب‌المثل: مانده و عاجز شدن (ا. د. ف)
«در هوای تو ملک پر بفکند این چنین کت حسن بردر می‌زند (انوری)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۰۳)

پر ریختن
کن: عاجز و ناتوان شدن
پر جبرئیل از رهش ریخـته سرافیل از آن صدمه بگریخته (۲۲/۵)
عاجز و درمانده شدن (آ.ا.ث.می) تواضع و فروتنی کردن (آ.ث) تعظیم کردن (ا.د) طیع بودن (می)
ضرب‌المثل: مانده و عاجز شدن (ا.د.ف)
تمثل:
«آنجا که عقاب پر بریزد از پشه لاغری چه خیزد (انوری)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۰۳)

پشت قوی بودن
کن: نیرومند بودن
سخن رانده آنگه که: ای پهلوان که پشتت قوی باد و بختت جوان (۳۵۸/۹)
استظهار، پشت گرمی داشتن(می)
ضرب‌المثل: به تکیه‌گاه و پشتیبانی دل قوی داشتن (ا. د. ف)
«بنده‌ای کز مهر تو بوده است دائم پشت گرم چون روا داری که سرما افتدش در پوستین؟(ابن یمین)
بازار خور ز سایه او سرد در تموز پشت زمین به پشتی او گرم در شتا(سلمان ساوجی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۰۸-۵۰۹)

پنج نوبت زدن
کن: اظهار شکوه و سلطنت کردن
فلک بر زمین چار طاق افگنش زمین بر فلک پنج نوبت زنـش (۱۶/۱)
اظهار شکوه، جاه و سلطنت کردن (آ.ا.ث.غ.لغ.می) نمازهای پنجگانه (ثر.د.ز)
ضرب‌المثل: نوبت، نواختن کوس و نقاره و امثال آن بر در پادشاهان است که در هرروز پنج هنگام می‌نواخته‌اند و از تعبیر مثلی اقتدار و سروری داشتن اراده کنند. (ا. د.ف. م)

تمثل:

نوبت ملک پنج کن که شده است دشمن تو چو مهره ششدر (انوری)

فرداکه‌او پنج‌نوبت‌ارکان‌شریعت‌بزندوچتردولت‌اوسایه‌براطراف‌عالم‌گسترد...(مرزبان‌نامه)

ای ز یمن اثر طالع فرخنده تو پنج‌نوبت‌زده‌درهفت‌ولایت‌بهرام(سلمان‌ساوجی)

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۱۲)

پیل را هندوستان یاد دادن

کن: کسی را به انجام کاری تحریک کردن

بگردان پی شیر ازین بوستان مده پیل را یاد هندوستان (۳۷۷/۲)

پیل را در مستی و شورش آوردن (آ.ث. غ) هوس کاری را در دل کسی انگیختن (ثر)

ضرب‌المثل:مالوف یا معشوقی را که زمانی کوتاه فراموش کرده بود به خاطرآورده است. (ا. ت. د. ف. ک. م)

از آتشکده آقا صادق تفرشی است و پیش مصراعش این است: باز آتش زد جگرناتم به جان (گلچین معانی، ۱۳۷۸: ۲۰۵)

تمثل:

فروماندم از حسرت دوستان چو پیلان که در یاد هندوستان (امیر خسرو دهلوی)

مرا چون کرگدن سینه چه خاری به یاد پیل هندستان چه آری (امیر خسرو دهلوی)

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۲۶)

جگر خوردن

کن: رنج و سختی را تحمل کردن

جگر خوردن آیین روسان بود می‌ونقل کار عروسان بود (۴۳۱/۱۳)

غم و اندوه خوردن (آ.ب.ج) رنج و سختی کشیدن (ا.ث. د. ز.می)

ضرب‌المثل: اندوه و غمی فراوان بردن (ا. د. ف. م)

تمثل:

«گفتم که ز دولت تو برخواهم خورد بسیار بخوردم و دگر خواهم خورد

کی دانستم که با دلی پرخوناب دربندوصال توجگرخواهم‌خورد(عمادی‌شهریاری)

زین جگرکوچکان همت خرد بی جگر یک درم نشاید خورد(اوحدی)

گرده گاه جهان گداخته باد که‌یکی‌لقمه‌بی‌جگرندهد(انوری)

بوسی از آن لعل شکربار تو گر بدهی بی جگر از جان به‌است(مجیر بیلقانی)»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۵۸۵)

جو فروش گندم‌نمای

کن: انسان ریاکار و متقلب

نمایم جو و گندم آرم به جای نه‌چون‌جوفروشان‌گندم‌نمای(۴۲/۶)

انسان ریاکار (ا.د.می) انسان متقلب و دروغگو (ثر.ز)

نموده جو از گندم مشک‌سای نه چون جو فروشان گندم‌نمای (۳۶۲/۵)

ضرب‌المثل:آنکه ظاهر گفتار و عمل نیکو دارد و نهان و باطن زشت و تباه (ا. د.ف.م)

تمثل:

«درگذر زین عالم گندم‌نمای جوفروش کز جفای او دل احرار ارزن ارزن است

(شهاب الدین سمرقندی)

همه گندم‌نمای جو کارند همه گل صورتند و پر خارند

(سنایی)

زهی جوفروشان گندم‌نمای جهان‌گرد و سالوس و خرمن‌گدا

(سعدی)

می‌نماید او وفا و مهر و جوش وانکه او گندم‌نما و جوفروش (مولوی)»

(دهخدا،۱۳۶۳: ۵۹۲)

چار تکبیر بر چیزی زدن

کن: آن را ترک کردن

بدان چار سلطان درویش نام شده چار تکبیر دولت تمام (۲۵/۲)

آن را ترک کردن (آ.ا.ث. د.ز. لغ.می)

ضرب‌المثل: از چیزی یکباره چشم پوشیدن، ترک همیشگی کسی گفتن (ا. د. ف)

تمثل:

«من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق

چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست(حافظ)

سه شراب حقیقتی بخوریم چار تکبیر بر مجاز زنیم (سنایی)

رغبتش رغم کان و دریا را چار تکبیر کرده و سه طلاق (انوری)

درحال چهار تکبیر بر ملک خواندو عروس پادشاهی را سه طلاق بر گوشه چادر بست. (تاریخ جهانگشا)»

(دهخدا،۱۳۶۳: ۶۰۴)

چشم بر راه شدن

کن: منتظر ماندن

سبک قاصدی را به درگاه او فرستاد و شد چشم بر راه او (۱۵۹/۵)

منتظر ماندن (آ.ا. ب. ث. ج. لغ. می)

ضرب‌المثل: درانتظار چیزی یا کسی بودن (ا. د. ف. م)

تمثل:

«چنان گوشم به در چشمم به راه است

تو گویی خانه‌ام زندان و چاه است (اسعد گرگانی)

مدتی شد که تا بدان امید چشم دارد به راه و گوش به در (انوری)»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۶۱۲)

چون برق راه پیمودن

کن: به سرعت طی طریق کردن

ز گرمی که چون برق پیمود راه نشد گرمی خـوابش از خـوابگاه (۲۴/۸)

ضرب‌المثل: تند وچالاک (ا. د. ف)

حلقه در گوش

کن: مطیع ، فرمان‌بردار

شـکر چاشنی‌گیر نوش من است گهر حلقه در گوش گوش من است (۴۹۱/۱۱)

بنده، مطیع و فرمان‌بردار (آ. ا. ب. ث. ج. د. ز. می)

ضرب‌المثل: چون غلامان نهایت مطیع. (ا. د. ف. م)

تمثل:

«گشت یکبارگی دل ریشم حلقه درگوش حلقه گوشت (فتوحی مروزی)»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۰۱)

خاکی بودن

کن: متواضع و فروتن بودن

من و تو ز خاکیم و خاک از زمی همان به که خاکی بود آدمی (۳۸۴/۹)

فروتن بودن (ث. د. ز. لغ) خوار و ذلیل بودن (ب)

ضرب‌المثل: متواضع و فروتن بودن (ا. د. م)

تمثل:

«بنی آدم سرشت از خاک دارد اگر خاکی نباشد آدمی نیست (سعدی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۱۰)

خورشید به گل پوشانیدن

کن: پنهان کردن امر آشکار

که با من چه سوداست کوشیدنت؟ به گل روی خورشید پوشیدنت؟ (۲۸۷/۱)

پنهان کردن امری که کاملا آشکار است (آ. ا. ث. ثر. د. ز)

ضرب‌المثل: یک حقیقت بزرگ را با دلایلی ضعیف پوشانیدن. (ا. ت.د. ف. م)

تمثل:

«حسود کوشد تا فضل من بپوشد لیک
کجا تواند خورشید را به گل اندود (جمال الدین عبدالرزاق)

چنین داد پاسخ بت دل‌گسل که خورشـید پوشـید خواهی به گل (اسدی)
عاصی سزای رحمت کی باشد خورشید را همی به گل اندایی (ناصر خسرو)
فروغ روی تو را خانه کی حجاب شود به گل چگونه توان نور آفتاب اندود (ابن یمین)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۵۸)

در پای پیل افتادن

کن: دچار رنج و زحمت شدن

گـریزیم ازین کـوچگاه رحیل ازان پیش کافتیم در پای پیل (۴۸۴/۱۲)

رنج و مشقت کشیدن (آ. ب. ث. ج) کشته شدن، مردن (ز.می)

ضرب‌المثل: کسی را دچار رنج و عذاب کردن. (ا. د)

تمثل:

«کسـوت و خلـعت و وزارت از ناصـح الـدین خلع کرده در قوام الدین پوشـید و ناصح الدین را به دست او داده او را دیـگر باره در پـای پیل افکندند و عذابها نمود و مالها ستد. (تاریخ سلاجقه کرمان)» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۸۰)

دست بردن از چیزی

کن: سبقت و پیشی گرفتن

به داد و دهش در جهان پی فشرد بدین دستبرد از جهان دست برد (۳۶۰/۷)

سبقت گرفتن ، پیشدستی کردن (آ.ث.ز) گرو و سبق بردن (می)

ضرب‌المثل: گروبردن از آن. (ا. د)

تمثل:

«برده‌ست در هوای گلستان عارضش چشمم به گاه گریه ز ابر بهار دست(ابن یمین)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۰۶)

دندان تیزتر شدن

کن: حریص‌تر گشتن

شکم کرده آهوی صحرا بزرگ برو تیزتر گشته دندان گرگ (۳۴۷/۳)

خصومت ورزیدن (آ. ب) طمع بیشتر پیداکردن (ا. ث. ج. د. ز. می)

ضرب‌المثل: طمع بیشتر به چیزی بستن (ا. د. ف)

تمثل:

«دهان گشاده ز سوفار تیر و از پیکان
به کینه بر خصمان تیز می‌کند دندان (رفیع الدین لنبانی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۲۶)

دندان سپید

کن: خندان و شادمان

سیاهان از آن کار دندان سفید ز خنده لب رومیان ناامید
(۱۰۲/۹)

خندان و شادمان (آ. ا. ب. ث. ثر. ج. د. ز. می)

ضرب‌المثل: خشمگین شدن، برآشفتن (ا. د. ف)

«چرخ که هرشب کند با همه دندان سپید
خدمت درگاه او از بن دندان کند (رفیع الدین لنبانی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۲۶- ۸۲۷)

دندان نمودن

کن: نشان دادن خشم و دشمنی

سیه شیر چندان بود کینه‌ساز که از دور دندان نمـایـد گـراز
(۳۹۳/۱)

خشم نشان دادن (آ.ب.ث. ج.ز.می) ترسانیدن (ا) به جنگ بر خاستن(د)

ضرب‌المثل: سیاست کردن، تهدید کردن (ا. د. ف)

تمثل:

«کدام حادثه دندان نمود با تو به کین که صولت تو زبن برنکند دندانش (ظهیر)
در این دیار بهنگام شاه چندین بار پلنگ وار نمودند غرچگان دندان (فرخی)
بیژن شیر خفته در زندان کرده گرگین بی هنر دندان (اوحدی)
امیر جـواب فرسـتاد که ... علی مرا بکار است شغلهای بزرگ را و این مالشی و دندانی بود که بدو نموده آمد. (ابوالفضل بیهقی)» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۲۷)

دوالک باختن

کن: مکر و حیله به کار بردن

به گـرد دوالی درآمـد دلـیـر دوالک همی باخت با جنگ شیر (۴۴۸/۱۰)

حیله‌بازی ، مکاری (آ.ا.ب.ث.ر.ج.د.ز)

ضرب‌المثل: فسون و نیرنگ و ترفند و دستان. (ا. د. ف)

تمثل:

«ای منافق یا مسلمان باش یا کافر به دل چند باید با خداوند این دوالک باختن (ناصرخسرو)

یارب این شام دوالک باز و صبح روز خیر
چند بر جان و دل خاصان شبیخون کرده‌اند (مجیر بیلقانی)

ور همی چون عشق خواهی عقل خود را پاک‌باز
نصفئی پر کن بدان پیر دوالک باز ده (سنایی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۳۰)

رخت بر بستن

کن: آماده سفر شدن

دویم ره که بر بیست افزود هفت به پیغمبری رخت بربست و رفت (۷۱/۴)

سفر کردن (ا.ب.ث.ج.لغ.می)

ضرب‌المثل: مردن(ا.د. ف)

تمثل:

«چو گشتاسب را داد لهراسب تخت فرودآمد از تخت و بربست رخت (فردوسی)»
(دهخدا،۱۳۷۳: ۸۶۵)

رخت برپشت خربستن

کن: آماده سفر شدن، راهی شدن

چو قاصد جوابی چنین دید سخت به پشت خر خویش بر بست رخت (۱۶۱/۷)
کوچ کردن (ث) آماده شدن برای برگشتن (ز) آماده سفر شدن (می)
ضرب‌المثل: رحلت کردن (ا. ت. د. ف)
تمثل:
رخ به راه آر و رخت بر خر نه جای پرداز و پای بر در نه (اوحدی)
دیریست تا هم از تک اسب وز گرد راه
رخت مسیحیان همه بر خر نهاده‌ای (ظهیر فاریابی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۶۵)

زر، زر کشیدن
کن: سودآور بودن ثروت
شـــنید از دبـیران دیـنـارسـنـج که زر، زر کشد در جهان گنج گنج (۲۹/۹)
با سرمایه می توان سود به دست آوردن (ثر.د)
ضرب‌المثل: سودآور بودن ثروت (ا. د. م)
تمثل:
«شنید از دبیران دینارسنج که زر زرکشد در جهان گنج گنج (نظامی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۹۰۵)

سپر بر آب افکندن
کن: تسلیم شدن، زبون و عاجز شدن
فلک‌وار با هر که بندد کمـر بر آب افگند چون زمینش سپر (۶۰/۳)
تسلیم شدن (ا.ثر.می) زبون و عاجز شدن (ب.ث.ج.د) شکست خوردن (ز)
ز کـاغذ نـشاید سـپر ساختن پس آنگه به آب اندر انداختن (۴۱۵/۸)
ضرب‌المثل: تسلیم خصم شدن، به برتری دشمن خستو آمدن. (ا. د. ف. م)
تمثل:
«چون برافکنده‌ای بر آب سپر می‌نداری بسان مست خبر (سنایی)
آنکه چون لاله ازین پیش جگرسوخته بود
همچو نیلوفر از این پس سپر افکند بر آب (ابن یمین)
نصیب روزه نگهداشتم دگر چه کنم فکند خواهم چون دیگران بر آب سپر (فرخی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۹۴۴)

شیر مرغ

کن: هر چیز نایاب و محال

سوی شیر مرغ ار عنان تافتند　　به بازار لشگرگـهش یافـتـند (۵۰۱/۳)

چیـزی که تحصـیل آن متـعذر باشد (آ) هر چیز عجـیب، کمـیاب و نایـاب (ا.ب.ث. ثر.د.ز.می)

عـلفگاه مرغان این کشور اوست　　اگر شیر مرغت بباید ، در اوست (۲۷۶/۸)

ضرب‌المثل: چیزی نایاب (ا. ت. د. ف. ک. م)

تمثل:

«جان صرف کند در آرزویم　　گرخود همه شیرمرغ جویم (خاقانی)

آگاهی نیست از وفا هیچ تو را　　ای جان پدر نه شیر مرغست وفا (فرخی)

اگر به مثل شـیر مرغ خواسـتی در وقت حاضـر کردی. (ابوالفـضل بیهـقی)» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۰۴۶)

قیامت کردن

کن : شور و غوغا به پا کردن

سخن چون گرفت استقامت به من　　قیـامت کـند تا قـیـامـت بـه مـن (۴۱/۷)

زیاده از طاقـت در کـاری کمال نمودن (آ) آشـوب و غـوغا به پاکـردن (اَز.لغ) کـار عجیب کردن (ب . ث . ج)

ضرب‌المثل: کاری را به افراط بردن (ا. د. ف. م)

تمثل:

هیچ میدانی چها ای سرو قامت می‌کنی　　می‌کشی و زنده می‌سازی قیامت می‌کنی

(میرزا باقر اصفهانی)

لحظه به لحظه در ستم غمزه او قیامتی　　می‌کند و ز کافری نیست غم قیامتش

(کمال خجند)

یار در خوبی قیامت می‌کند　　حسن بر خوبان غرامت می‌کند

(انوری)

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۱۶۹)

کار چون زر کردن

کن : کار را رونق و رواج دادن

ز مـا هر یـکی را تـوانـگـر کـنـی به زر کار ما هر دو چون زر کنی (۲۰۶/۵)

کار را رونق و رواج دادن (آ . ث . د . ز) به وجه عامی آن را سامان دادن (اَ)

ضرب‌المثل: پخته و به سامان و به دلخواه شدن (ا. د. ف)

تمثل:

«آن به که نمایم سفر اندر طلب سیم تا کار من از سیم شود ساخته چون زر (قاآنی)»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۱۷۴)

کم زدن

کن : خاموش شدن، سکوت کردن

چو در کوی نابخردان دم زنی به ار داسـتان خـرد کـم زنـی (۱۶۹/۹)

حقیر و فرومایه شمردن (ث) ترک کردن (د) اظهار عجـزکردن(لغ) سکـوت کردن (می)

ضرب‌المثل: کافر و منافق بودن، در قمار نقش کم زدن، صـاحب تدبیر و رای بودن و به خود عظمی ندادن. (ا. د. ف)

تمثل:

«ای کم زده خورشید فلک بر رایت عاجز شده کان ز طبع گوهرزایت (مجیر بیلقانی)

رندئی کان سبب کم زنی من باشد به ز زهدی که شود موجب پندار مرا (اوحدی)

عاشقان را ز صبح و شام چه زنگ کم زن عشق باش و گو کم صبح (خاقانی)»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۲۳۵)

کیسه بردوختن

کن : طمع به چیزی داشتن

ز گنجش زمین کیسه بردوخته سمن سیم و خیری زر اندوخته (۴/ ۶۲)

توقع داشتن به افراط (آ . ب. ث . ج .لغ) طمـع به چیـزی داشـتن (اَ . می) کیسه را پرکردن و اندوختن (ثر. ز)

ضرب‌المثل: طمع بستن (ا. د. ف. م)

تمثل:

جملگان کیسه از او بردوختند دادن حاجت از او آموختند (مولوی)

هر کیسه که من از کرمت دوخته بودم
یک یک بدریدند و شب و روز درانند (سلمان ساوجی)
ای کمالت کمزنان را صبرها پرداخته وی جمالت مفلسان را کیسه‌ها بردوخته (سنایی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۲۵۸)

گاو کسی زاییدن

کن : به دولت و مکنت رسیدن

به هندوستان پیری از خر فتاد پدر مرده‌ای را به چین گاو زاد (۹/ ۲۳۰)

به دولـت رسیـدن (آ .ا . ث . د . می) نفع یافتن، میراث (ب . ج) به مراد دل رسیدن (ثر)

ضرب‌المثل: بخت به او روی آورده. (ا. د. ف. ک)

و امروز این تعبیر به معنی ضرر به کسی رسیدن متداول است.

تمثل:

«به هندوستان پیری از خر فتاد پدرمرده ای را به چین گاو زاد (نظامی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۲۶۵)

گرد برآوردن از چیزی

کن : او را نابود کردن، پایمال کردن

چنان راند شمشیر بر شیرمرد کزان شیر شرزه برآورد گرد (۴۴۷/۱۴)

پایمال کردن، نابود کردن آن (ا. ب . ث . ثر . ج . ز . غ . می)

ضرب المثل: کسی را نابود کردن و از بین بردن. (ا. د)

تمثل:

«بهر فضیحت فرس آسمان گرد برآرد ز ره کهکشان (خواجو)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۲۸۹)

گوش مالیدن

۱-کن : تنبیه کردن، ادب کردن

به مغز خراسان درافگند جوش خراسانیان را بمالید گوش (۸/ ۳۵۰)

تنبیه کردن(ا. ث. لغ)آگاه کردن (می)

۲- کن: سرزنش کردن

نوع کنایه: فعل، بعید، تلویح
چو لختی منش را بمالید گوش نشاند آتش طیرگی را ز جوش (۲۹۲/۳)
سرزنش کردن (د)
ضرب المثل: سرزنش کردن(ا. د. م)
تمثل:
«تو گر به مال و امل بیش از این نداری میل
جدا شو از امل و گوش وقت خویش بمال (کسایی مروزی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۳۳)

گوی بردن
کن : سبقت گرفتن، فایق آمدن
چو استاد دانست کان طفل خرد بخواهد ز گردنکشان گوی برد (۸۸/۳)
سبقت گرفتن، فایق آمدن (اَ . ب . ث . ز . می)
ضرب المثل: بر اوپیشی گرفتن .(ا. د. ف. م)
تمثل:
«دین به تزویر خویش کرد سیه رو چنانک بر سر میدان کفر گوی ز کفار برد (عطار)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۳۴)

لاف زدن
کن : ادعا کردن
کسی کو درِ نیکنامی زند درین حلقه لافِ غلامی زند (۳۱۴/۱۱)
ادعا کردن (ز)
ضرب المثل: ادعا کردن (ا. د. م)
تمثل:
«لاف از سخن چو در توان زد آن خشت بود که پر توان زد (نظامی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۵۷)

نعل در آتش نهادن
کن : کسی را به تعجیل طلبیدن
مگر کاتشی برفروزند لعل در آتش نهند از پی شاه نعل (۲۹۹/۱۰)
کسی را بی‌قرار گردانیدن (آ . ب . ز) کسی را به تعجیل طلبیدن (اَ . ث . ثر . می)

ضرب المثل: بی‌شکیب، بی‌قرار، مضطرب کردن یا بودن. (ا. د. ف. ک. م)
ماخـوذ است از عمل جادوگران که بـرای آشفـته‌تر و شیداتر کردن عاشق نعل در زیر آتش کنند.
تمثل:
«در نهانخانه عشرت صنمی خوش دارم کز سر زلف و رخش نعل در آتش دارم (حافظ)
هرکه چنین لشکرش نعل در آتش نهاد نعل بها داد عمر بر سر میدان او (خاقانی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۸۱۷)

نفس زدن
کن : شعر سرودن
به صد رنج دل یک نفس می‌زنم بدان تا نخسبم ، جرس مـی‌زنـم (۴۵/۸)
سخن گفتن، شعر سرودن (اَ .ث . ز . لغ) زنده بودن (می)
ضرب المثل: درازنفسی کردن، روده درازی کردن، چانه زدن(ا. د. ف)
تمثل:
از توکل نفس تو چند زنی مرد نامی ولیک کم ز زنی (سنایی)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۸)

نماز بردن
کن : ادای احترام کردن
در آمـد پـیـام آور سـرفـراز پرستش کنان برد شه را نماز (۳۹۰/۷)
تعظیم و تکریم کردن (د . ز . می)
ضرب المثل: تعظیم و تکریم کردن (ا. د)
تمثل:
نمازت برد گرش خواری نمایی وزو خوارگردی چو بردی نمازش (ناصرخسرو)
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۸۳۲)

نمازی کردن
۱-کن : پاک کردن
گوزنی که با شیر بازی کند زمین جای قرآن نمازی کنـد (۱۴۶/۹)
پاک کردن (ث.د.ز.می)

۲-کن : شستشو دادن
نوع کنایه : فعل، قریب، ایما
سنان بر سر موی بـــازی‌کـنان به خون روی دشمن نمازی‌کنان (۴۳۸/۷)
شستن، تطهیر کردن (اَ . د . ز)
ضرب المثل: طهارت شرعی کردن (ا. د. ف)
تمثل:
«دل دوش هزار چاره سازی می‌کرد با وعده دوست عشق بازی می‌کرد
تا بر کف پای تو تواند مالید دل را همه شب دیده نمازی می‌کرد (عسجدی)
تا نمازی نشود دیده من بنده به اشک
عشق دستور نداده که کنم در تو نگاه (اخسیکتی)»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۸۳۳)

یارِ غار
کن : کیخسرو
به سختی دران غار شد شهریار نشـانی مگـر یـابد از یـار غـــار (۳۳۷/۱۱)
یار صادق، دوست صمیمی (آ . اَ . ث . غ) کیخسرو (د . ز) ابوبکر صدیق (می)
ضرب‌المثل: دوستی یکدل، ابوبکر صدیق (ا. د.دس. ف. ک. کا)
«این مثل، از داستان هجرت پیامبر از مکـه به مدیـنه گـرفته شـده که آن حضرت با ابوبـکر بـه مـــدت سـه روز در غـار ثـور پـنـهان شدند؛ بنابراین ابوبـکر را یار غار پـیغمبر می گویند.» (برقعی، ۱۳۵۱: ۵۵۴)
«من آگاه گشتستم از غدر و غورش چگونه بوم زین سپس یار غارش (ناصر خسرو)
آن پنج ستون خانه شرع قایم به وجود چار یارت
اول به وجود ثانی اثنین صدیق که بود یار غارت (سلمان ساوجی)
(دهخدا، ۱۳۶۳ : ۲۰۲۹)

۳-نتیجه‌گیری

در زبان و ادب فـارسی، کاربرد آرایـه‌های ادبی همچون کنایه و ضرب‌المثل، در آرایش و زیبا ساخـتن کلام سهمی بسزا داشته‌اند و هنگامی که در کلام به کار می‌روند، سخن را دلنشین‌تر می‌سازند.
به عبارت دیگر، شیوایی کلام که شـامل روانی، رسایی و استواری سخن است چنانچه

با ضرب المثل و کنایه همراه شود، تاثیر شگرفی در شنونده می‌گذارد.

شماره امثال و کنایات هر ملت با ذوق ادبی و وسعت زبان آن ملت نسبت مستقیم دارد و درواقع امثال فارسی در زنده نگاه داشتن لغات و کنایات و مصطلحات فارسی همواره عاملی قوی بوده است.

نظامی گنجوی نیز به عنوان یکی از چهره‌های شاخص ادبیات با بهره‌گیری از انواع ادبی خصوصا کنایه و ضرب‌المثل در کتاب شرفنامه، سخن خویش را از مضامین بیانی سرشار کرده است.

منابع

۱- انجوی شیرازی، میرجمال‌الدین حسین بن فخرالدین. (۱۲۳۵). فرهنگ جهانگیری. به ویرایش علی عفیفی. مشهد: دانشگاه مشهد.

۲-انوری، حسن. (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن. تهران: سخن.

۳-برقعی، یحیی. (۱۳۵۱). کاوشی در امثال و حکم فارسی. قم: حکمت.

۴- پادشاه ، محمد. (۱۳۳۷). فرهنگ آنندراج. به کوشش محمد دبیرسیاقی. جلد۵، تهران: کتابخانه خیام.

۵- ثروت، منصور. (۱۳۷۹). فرهنگ کنایات. چاپ سوم، تهران: سخن.

۶- ثروتیان، بهروز. (۱۳۶۹). بیان در شعر فارسی. تهران: آرین.

۷-جمشیدی پور، یوسف. (۱۳۴۷). فرهنگ امثال فارسی. تهران: ارژنگ.

۸-خلف تبریزی، محمدحسین. (۱۳۶۲). برهان قاطع. به اهتمام محمد معین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹- دهخدا،علی اکبر. (۱۳۶۳). امثال و حکم. چاپ ششم، جلد چهارم، تهران: سپهر.

۱۰- _____ . (۱۳۲۵). لغت نامه. چاپ سوم، تهران: دانشگاه.

۱۱-ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۵). داستان های امثال. چاپ دوم، تهران: مازیار.

۱۲-رامپوری، غیاث الدین محمد. (۱۳۶۳). غیاث اللغات. به تصحیح محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۳- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۹۱). فوت کوزه گری. چاپ هفتم، تهران: مدرسه.

۱۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). صور خیال در شعر فارسی. چاپ هفتم، تهران: آگاه.

۱۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). بیان. چاپ نخست از ویراست چهارم، تهران: میترا.

۱۶- طبسی، محمد رفیع بن عبدالواحد. (۱۳۹۱).حدیقه البدایع. تصحیح و حواشی از

وحید مبارک، غلامرضا غلامی درگاهی. تهران: یار دانش.
۱۷- عفیفی، رحیم. (۱۳۷۱). مثلها و حکمتها در آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری. چاپ اول، تهران: سروش.
۱۸- گلچین معانی، احمد. (۱۳۷۸). تکمله امثال و حکم. مشهد: تاسوعا.
۱۹-میرزانیا، منصور. (۱۳۸۲). فرهنگنامه کنایه. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۲۰-نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). شرفنامه. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه.
۲۱- ----------. (۱۳۸۶). شرفنامه. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.
۲۲- ----------. (۱۳۸۱). شرفنامه. تصحیح و حواشی از حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان.چاپ چهارم، تهران: قطره.
۲۴-وکیلیان، احمد. (۱۳۸۷). تمثیل و مثل.چاپ چهارم، تهران: سروش.
۲۵- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ یازدهم، تهران: نما.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

تحلیل آرکی تایپی شخصیت بهمن در بهمن نامه

سعید محمدی‌کیش
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دهاقان، ایران

چکیده

از فوائد مطالعه کهن الگو یا همان آرکی تایپ یونگ، روانپزشک سوئیسی، بازشناخت روانی افکار جمعی انسان‌ها و بررسی آن‌ها در تک‌گویی‌های عارفانه و یا ابعاد گسترده داستان‌های اساطیری کهن در مضامین حماسی می‌باشد. در این پژوهش، بهمن نامه منظومه حماسی قرن ششم؛ اثر حکیم ایرانشاه ابن ابی الخیر از منظر کهن الگوهای کارل گوستاو یونگ مورد بررسی قرار می‌گیرد، منظومه‌ای که با تصویرسازی‌های متعدد و انگاره‌های ذهنی از عقوبت اعمال انسان و ساز و کار روزگار به شرح رفتار بهمن فرزند اسفندیار، در کین‌خواهی از خاندان رستم می‌پردازد. اثری که بستری مناسب در جهت بررسی ساختار آرکی تایپ از جمله حرکت از من به خود؛ در تطهیر و سیر ماندالایی و همچنین در صورت های متعدد روایت گر از پیر دانا، و عناصر سایه، مرگ و تولدی دوباره را بوجود می آورد.

واژگان کلیدی: آرکی تایپ (کهن الگو)، یونگ، بهمن نامه، حماسه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱/۱۵

Email: saeid.mohamadikish@gmail.com

۱-مقدمه

کهن الگوها پردازشگر نگاره و مضامینی هستند که معانی مشخصی دارند. در ادبیات کلاسیک کهن الگوهایی چون من، نقاب، سایه، خود، پیردانا، سفر، مرگ و تولد دوباره وجود دارد. «یونگ صور اولیه را آرکی تایپ نامیده و بر این باور است که این صورت های ازلی، بقایای بجا مانده از تجربه های مکرر در زندگی پدران نخستین و میراث ناخودآگاه جمعی نژاد بشر بوده که به ما رسیده است.» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰)

کهن الگو چیست؟ در اصل گرایش های ارثی مشترکی هستند که انسان در موقعیت های گوناگون از خود نشان می دهد. «به قول کارل، مسایل بنیادی و فطری حیات بشری چون تولد، رشد، عشق، خانواده، مرگ، تضاد بین فرزندان و والدین و رقابت دو برادر جنبهٔ کهن الگویی دارند.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۴۲) «کهن‌الگو (Archetype)؛ صورت نوعی، سرنمون، الگوی نخستین؛ اصل این واژهٔ یونانی به معنای الگویی بود که چیزهای همانند را از روی آن می‌ساختند ولی بعدها در فرهنگ غربی در معانی دیگری به کار برده شده است، از جمله در روانشناسی کارل گوستاو یونگ اصطلاحی است برای ایده یا نحوهٔ تفکر ارثی که از تجربه‌های کهن قوی مشتق شده و در ناخودآگاه جمعیِ هر فرد حضور دارد؛ مثلاً مام بزرگ، پیر دانا» (پاکباز رویین، ۱۳۸۳، ص. ۴۴).

«یونگ معتقد است که در زیر سطح ظاهری آگاهی، ناخودآگاه جمعی ازلی وجود دارد که به صورت عامل مشترک موروثی و روانی تمام اعضای خانواده بشری در آمده است، یونگ خلاف فروید که به شعور ناخودآگاه فردی اعتقاد داشت برای شعور قائل به دو جنبه است شعور ناخودآگاه فردی(Personal Unconscious) و شعور ناخودآگاه جمعی(Collective Unconscious). به گمان یونگ ناخودآگاه فردی فروید بسیار شخصی است و بر روی قشر عمیق تری قرار دارد که از تجربه ها و داده های شخصی مایه نمی گیرد بلکه قائم به خود است . این قشر همان است که بدان ناخودآگاه جمعی گفته می شود و علت اطلاق صفت جمعی برای آن هم به سبب کلی بودن و جمعی بودن و همچنین مشترک بودن آن بین همه افراد بشر است و نیز این نکته که مقید به تجربه مندی های شخصی نیست و محتوایی ورای ادراکات شخصی دارد.» (امامی، ۱۳۷۸: ۲۱۰)

در ادبیات حماسی، طلیعه ظهور اسطوره ها و تجلی افکار کهن، بستری مناسب در جهت تحلیل کهن الگوهای یونگ فراهم می‌گردد که ریشه‌های روانی و رفتارشناسی عناصر داستان را در بر می‌گیرد. در میان داستان‌های حماسی، منظومه بهمن نامه حکیم ایرانشاه ابی الخیر در بن مایه اصلی داستان نمود گسترده‌تری از ریشه‌های روانی افراد را به تصویر حماسه می‌کشد؛ داستان دشمنی گشتاسب شاه با رستم و تحریک فرزند خود اسفندیار

در به بند کشیدن رستم به سودای پادشاهی و بر تخت نشستن و کشته شدن اسفندیار به‌دست رستم در شاهنامه حکیم فردوسی و همچنین گسترانیدن نگاه پر از خشم و نفرت بهمن به این واقعه توسط حکیم ایرانشاه، چه به‌شیوه نقل و گفتار دهقانان و موبدان باشد و یا به گزارش نسل‌های متعدد و سینه به سینه باشد؛ یا حتی تخیلات سراینده، در تعاریف کهن الگوها به یک معنا می‌رسند «یونگ کهن‌الگوها را دارای جای‌گاهی مهم در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها می‌داند. به‌سبب همین ویژگی ناخودآگاه، برای یافتن و درک آنها باید به بررسی رفتار، هنر، اساطیر، مذهب یا رویاهای افراد پرداخت. کهن‌الگوها به باور یونگ، انگاره‌ها و تصاویری جهانی و باستانی و رونوشت روانی غرایز هستند. آنها عوامل ارثی پنهانی هستند که چون به خودآگاه می‌رسند، در برهم‌کنش با جهان خارج برای افراد یا فرهنگ‌ها شکل تصویر یا بازنمودهای رفتاری را می‌یابند.» (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۳)

اشخاص در اینگونه آثار حماسی، بنحوی پرداخته شده اند که تصویری از حالات و افعال آن ها در ذهن خواننده ایجاد میگردد، و واکنش‌های احساسی چهره‌های داستان را در برافروختگی یا شادمانی و یاس و تردید میتوان حس کرد. بهمن نامه، صحنه نمایش دلپذیری است که در راستای رسالت ادبیات تعلیمی، انسانها آیینه عبرت و عقوبت اعمال خود را در آن احساس می‌کنند و به رازهای درونی خود آگاه‌تر می‌گردند. با تحلیل کهن الگویی یا آرکی تایپ یونگ در شناخت روانی بهمن، به رازهای شخصیت او و علل اصلی حوادث داستان پی می‌بریم.

۲-بحث و بررسی

در منظومه حماسی بهمن نامه شخصیت اصلی این داستان یعنی بهمن همواره در آرزوی انتقام جویی از رستم به خونخواهی پدر (اسفندیار) است و حتی پس از کشته شدن رستم بدست شغاد، آتش انتقام جویی خاموش نمی‌گردد و بهمن این آتش شعله ور را بسوی خاندان رستم و سیستانیان گسترده‌تر می‌کند. در این باره انگیزه‌های روانی بهمن به سنین کودکی و رازهای ناگفته در آن زمان بر می‌گردد. واضح است که این داستان به سرشت و سرگذشت پدران او نیز مرتبط است.

بهمن در نگاه مخاطب از تعالیم رستم هیچ نیاموخته و با ذهنی آشفته در سودای آنچه بوده است که در روزگار پادشاهی اش از او سر می‌زند؛ حتی در جنگ آوری و دلیری نیز او آنگونه که شایسته است؛ تعلیم یافته رستم نیست. در یکی از رزم ها، فرامرز او را به نبرد تن به تن فرا می خواند اما یاران بهمن در سپاه ایران می‌دانستند او از عهده‌ی کار بر نمی آید و چند نفر را مامور یاری رساندن به او در میدان نبرد با فرامرز می‌کنند. دشمنی او با رستم

نیز بی گمان به دلیل دشمنی دیرینهٔ پنهان یا آشکار پدران او با رستم است. رستم همواره بسبب محبوبیت و دلاوری ها قهرمان ملی ایران بوده و همین حسادت ها کافی است که یکی از علت های اصلی دشمنی و آتش افروزی و انتقام جویی به بهانه خون اسفندیار باشد .

بهمن تا فصل سوم داستان هرگز نشانه هایی از ناخودگاه را از خود بروز نمی دهد و پیوسته تا چهل سال در جنگ و ستیز با فرامرز و زال و سیستانیان به سر می برد تا آنکه در هنگامه سفر برای ویرانی دخمه‌ی پهلوانان او خواب می بیند. خواب بهمن او را هوشیار می کند، خوابی که تلنگر و پیامی روشن از "خود" در علم روانشناسی یونگ را تعریف می کند. این پیام اثری در تطور اعمال و تحول افکار او را دارد و در این مسیر از به آتش کشیدن و ویرانی دخمه ها دست بر می دارد.

۲-۱- حرکت ماندالایی

اثر بهمن نامه در راه رسیدن به فردیت بهمن، او را در سیـــر حرکت ماندالایی و هفت خوانی قرار می دهد، بهمن برای گسستن از سایه ها باید در آنها گام بردارد و بر آن ها عبور کند و رنج و مشقتِ دیدن و وحشت کردن از سایه های وجودی خود را بپذیرد. او برای رسیدن به دخمه های گرشاسب و نریمان و سام و رستم و برای رسیدن به پیام خود، در مرکز ماندالا ناخودگاه، این مسیر دشوار را در جهت دست یافتی عظیم طی می کند و در این راه با موجودات اهریمنی و سخت گذرهای متعددی مواجه می شود، این عناصر در هفت خوان بهمن، در تعاریف یونگ با عنوان "سایه" اطلاق می شود. در حرکت ماندالایی که با سفر توام است، کهن الگوی "من" با گذر از "سایه" ها و "پرسونا" سیر معارف و تعالی خود را به سوی کهن الگوی"خود" ادامه می دهد، «فرآیند فردیت غالبا با سمبولی از مسافرت برای کشف سرزمین های ناشناخته نمودار می شود.» (یونگ، ۱۳۸۳ : ۴۳۰) ؛ و "سایه" نیز در گذر این سفر و حرکت ماندالایی اثری از وجود ماست؛ همه درونیات بد ماست که گاه با آن ها همراه هستیم و گاه با آنان در تقابل و ستیز بر خواهیم آمد. بهمن برای رسیدن به هدف ناخودآگاه، باید با سایه های روانی خود بجنگد و بر آن ها فایق آید؛ او با من می جنگد و "خود"، بهمن را در خواب؛ برای آگاهی از تفکرات پس زده شدهٔ ناخودآگاه پیردانا، در هیبت سه پادشاه اندرزگو نمایان می سازد.

۲-۲- من

همه‌ی آن ساز و کارهایی که آگاهانه در آدمی به انجام می رسد، خودآگاهی او را می سازد، آگاهی او از خویشتن و جهان پیرامونش زمینه های بنیادین خود آگاهی را فراهم می سازد، یونگ خود آگاهی را پیوندی روانی می داند که آدمی با کانونی در خویش به من دارد. (کزازی، ۱۳۷۲: ۶۰) همه اعمالی که بهمن با اختیار خود و بواسطه قدرت خود انجام

میدهد، کهن الگوی "من" را در داستان ایفا می‌کند.

۲-۳- پیــر دانا

نزدیک ترین کهن الگویی که در تحلیل بحث ما قرار دارد کهن الگوی پیر داناست.« "پیردانا" نمادی است از تفکر و پند و تصمیم که در رویاهای ما بصورت قهرمان معلم یا استاد و پروفسور یا حتی پدربزرگ و ... ظاهر می‌شود و به کمک ما می‌شتابد. انسان در مسیر زندگی گاهی به یک مرشد و راهنما نیاز دارد. این نیروی برتر و مافوق بشر گاهی در خواب ظهور و آدمی را راهنمایی می کند، اما اگر شرایط رویا و خواب مهیا نباشد، در شرایط خلوت گزینی و خلسه به ارشاد و راهنمایی می‌پردازد.» (مورنو، ۱۳۸۴: ۷۳ و ۷۴) در داستان بهمن نامه، حکیم ایرانشاه‌گاه از زبان عناصر داستان در نقش یاری رساننده بهمن و گاه خود با سخنان حکیمانه پند و اندرز می‌دهد.

۲-۳-۱- در رویا

آن شب بخفت و به گاه بانگ خروس، ناگهان نعره ای هم‌چون بانگ کوس بزد و بسان کسی که چیز ترسناکی دیده باشد، بانگی زد. جاماسب که چنین شنید، دوان بیامد و بدو گفت: ای شهریار جوان، بر گوی که تو را چه رسید و چه در خواب دیدی؟ « در خواب و رویاها همیشه عقاید قاطع و ممنوعیت ها و خردمندی‌ها از سیمای پیر خرد سرچشمه می گیرد.» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۱۱)

به خواب اندرون دیدم امشب سه شاه — فریدون و کیخـــسرو نیکخـــواه
سه دیـــگر سیاوخـــش کاوس کی — گرفته یکایک همـــه جام مـــی
خرامـــان و با یکـــدگر داده دست — همه شادمان از می لعـــل مست
چو دیـــدم به شادی از ایشان نشان — بپرسیدم و گفتم ای سرکشـــان
کجا رفت خـــواهید هر سه بهـــم — چنین شادمانه ای بی درد و غـــم
مرا هـــر سه گفتند ســـوی بهشت — که یزدان ز خوبی و خوشی نوشت
مرا هر سه گفتند کای تیـــره رای — به مینو ستمکـــاره را نیست جای
تو نام نکو خـــواهی اندوختـــن — به آتش تنـــی چنـــد را سـوختن
که پیـوسته بودنـــد در پیش ما — شکست سپـــاه بـــدانـــدیش ما

(همان: ص ۴۲۲/ ۷۱۶۵- ۷۱۷۳)

۲-۳-۲- سخنان جاماسب درباره دیو کینه

۲-۳-۲-۱- دستور به رستم تور می‌گوید: که دیو همواره کین و آزار به میان می افکند.

کنون بود فرمان گیـــــهان خدیو — که نفریـــن بد بـــاد بر جـــان دیو
که کین افکند دیـــــــو و آزار بد — من از دیـــــو بینم همـــه کـار بد
جهان پر ز دیو ست و مردم بدست — میان انـدرون انـــدکی بخـردست
شده چـــــرخ با دیـــــو بد سازگار — بدیـــــن ابلـهان ساخته روزگـــار
همه ساله فـرمان دیـــــــو نـــژند — شده بـــر دل هر کسی زورمنـــد
ندانند مـــــردم که این روز پنـــج — همی اسپـــری بایـدش بود و رنج

(همان: ص۵۸۱ و ۵۸۲ / ۱۰۰۴۳ – ۱۰۰۴۸)

پیر دانا همواره انسان را با توجه به عقوبت اعمالش، از پیش آگاه می سازد و فرد را از انجام آن فعل بر حذر می دارد. در مقابلِ اندرزگو، افرادی متعصب، کوتاه فکر و یا قدرتمند قرار می گیرند که از قدرت طلبی غره می شوند و آینده را نمی بینند. بواقع پیر دانا دیدگاهی است که از بالا بر حقایق یا دورنمای مسیر تامل دارد و فرد را از آن آگاه و هدایت می کند.

۲-۳-۲-۲- پس از سخنان زال در برابر شاه، جاماسب در اندیشه مولف در مقام اندرزگو به بهمن چنینن می گوید:

بـــدو گفت فرزانه کای شهـــریار — مرین زال را خـــوار مایه مـــدار
که دریای تنـــد است و کوهِ روان — گزیـن بزرگـــــان و پشت گوان
اگر شاه بپذیـــرد این گنـج از اوی — بگـــرداند انـــدیشه و زنج از اوی
پسندیده باشد ز هـــر دو جهـــان — چه نزدیک یزدان چه پیش مهان

(همان: ص۱۹۶ و ۱۹۷ / ۳۰۸۷ – ۳۰۹۰)

۲-۳-۳- در روایت داستان

حکیم ایرانشاه در سراسر این منظومه خرد و دوراندیشی را ستایش می کند.

ز پیـــران سخنـــها بباید شنید — چـــو زر یـــک بیک آن بباید گزید
سخنـــهای نیـــکو نگـــه داشتـــن — نبهـــره همـــی پاک بگذاشتـــن
سخـن هست کـز در نامی ترست — سخن بر سخندان گرامی ترســت
اگر بشنـــود بشنـــوانش سخـن — وگرنه زبان هیچ رنجـــه مکـــن
خرد همچو دریا، سخن گوهـرست — چنان دان که گوهر به دریا درست
کرانـــه ز دریـــا نیـــاید پـــدید — که یزدان، خرد بیکـــران آفـــرید
کسی کز خرد، مغـــز دارد تهـــی — نـــدارد ز هـــر دو جهـان آگهی

(همان: ص۳۰۳ / ۵۰۱۷ تا ۵۰۲۳)

هنگامی که شاه ایران از گفتار زال خشمگین می‌شود، دستور می‌دهد زال را در قفسی تنگ و کوتاه زندانی کنند. حکیم ایرانشاه کار جهان را چنین شرح می‌دهد.

جهان را چه بینی، سرانجام بین — چنین رنگ بین و چنین دام بین
مبـــاش ایمن از گردش روزگار — که ناپـــایدارست و ناســـازگـــار
سرانجـــام کارت به جایی کشد — که اندر مغـــاکی بـه چاهی کشد
(همان: ص۵۸۵ / ۱۰۱۰۵ تا ۱۰۱۰۷)

چـه یابی به گیتـــی یکی یادگار — نکـــویی بهست از صلیـــبی و دار
به گیتی بمـــاند همی نیک و بد — تو گر بد کنی هـــم به تو بد رسد
بدیـــن سر نکوهش بود جاودان — بدان سر به زنـــدان و آتش نـــوان
(همان: ، ص ۳۳۹ / ۵۷۰۸ تا ۵۷۱۰)

او بهمن را خطاب قرارداده و چنین نصیحت می‌کند :

تـــرا نیکخـــواه آن بـود در جهـــان — که پند از تـو هرگـــز ندارد نهان
بگـویـــد چنانـــکت بـــود سودمند — تو نیـــز ای خردمند بنیوش پند
(همان: ص ۳۹۵ / ۶۶۶۸ و ۶۶۶۹)

پیردانا اعمال ما را پیوسته نقد می کند و بر سر دو راهی ها، یک تلنگر به ما می زند، او به دور از هیاهوی زمان، مهیای گفتگوهای خردمندانه با کهن الگوی"من" برای رسیدن به "خود" می شود. کهن الگوی "خود"، خودِ متعالی یا فرا انسان کمال یافته ای است که در جهت ثبات شخصیت "من" و بروز وحدت در اعمال روانی انسان عمل می کند. «آگاهی آدمی از خویشتن و از جهان پیرامونش زمینه های بنیادین خودآگاهی را فراهم می سازد.» (کزازی، ۱۳۷۲ : ۶۰)

جهان گر چه پهنست بر ماست تنگ — وگـرچه درازست، هم بیـــدرنگ
تو نیـــکی نمـــای اندرین پنـــج روز — تـن خـویشتـــن را به دوزخ مسوز
(همان: ص۴۳۴ / ۷۳۸۶ و ۷۳۸۷)

راوی بهمن نامه در سراسر داستان به نکوهش از کینه توزی و انتقام می پردازد.

اگر زندگانی خوشست ای جـــوان — مکش تا تنت را بمـــــاند روان
چو کشتی، شدی کشته دشمنت — تو کردی بدی، بد بود در تنت
(همان: ص۲۵۸ / ۴۲۱۱ – ۴۲۱۲)

۲-۳-۴- بر سر دخمه بزرگان

نقش پیردانا در بهمن نامه زمانی به وضوح دیده می شود که بهمن همچنان در آتش خشم، قصد ویرانی دخمه ها را دارد و برای سوزاندن دخمه های گرشاسب و نریمان و سام و رستم به محل وارد می شود. اما دخمه ها با پند و اندرز در گور خفتگان پیردانا را تداعی می کنند .

نبشته یکی تخـــته در زیـر سر　　چو برداشت و بر خواند آن نامور
چنین بود کای بهـمن اسفندیار　　شدی بر جهـــان سربسر کامکار
مرا آگهی بود از این کـــار تو　　نه پاداش ما بـــــود کـردار تو
نگر تات نفـــریبد ایـــن روزگار　　که جایت همینست فرجـام کار

(همان: ص۴۲۶ / ۷۲۳۹ - ۷۲۴۲)

او سپس به شرح زندگی و پیروزمندی خود می پردازد و در آخر یاد می کند که از همه آن تکبر و گردنفرازی ها یک جسم بیجان نژند به جای مانده است.

کنـونـــــم ببین او فتاده نژنـد　　روان رفته و مانـده تن مستمند
ز مـن فرهـــی روی بـرگاشته　　بدین سان مـرا خوار بگـــذاشته
بدین پادشاهـــی و انـدک سوار　　نگـر تا ننازی تو ای شهـــریار

(همان: ص ۴۲۷ / ۷۲۵۲ - ۷۲۵۴)

سرافراز گرشاسب بود آن دلیر　　کزو بیشه بگذاشتی نـــره شیر

(همان: ص۴۲۷ / ۷۲۶۰)

از آنجا به پیش دیگری آمدند:

همی تا به گیتی دری، داد کـن　　مرا بین و از خویشتن یاد کـــن

(همان: ص ۴۲۷ / ۷۲۶۴)

سرانجام من بین تـو شاها کنون　　که گویی نبـــودم به گیتی درون
همه بازگشتن بدین تیـره خاک　　سرانجـام هر زنـــــدگانی هلاک

(همان کتاب، صفحه ۴۲۸ / ۷۲۷۶ - ۷۲۷۷)

نریمان گرشاسب بود آن نـــژند　　روان رفتـــه و تـــــن مستمنـــد

(همان: ص ۴۲۸ / ۷۲۸۱)

آنگاه شاه بهمن به پیش سومی رفت و چادر را از رخسارش کنار زد. او سام پسر نریمان بود. چون جاماسب آن تختهٔ گرانبها را برداشت به روی آن نوشته شده بود:

به گیـــتی بدیـــن شهـــریاری مناز　　اگـــــرچه بـود شهریـــاری دراز

(همان: ص۴۲۹ / ۷۲۸۸)

چو با من شد این چرخ گردان درشت — جز از باد چیـزی ندارم به مشت
چنینـم که بینی نـــژند و نـــوان — رخان زرد و پژمــرده و بی روان
تـرا نیـــز فرجـــام کـــار این بود — سپـــردن ره داد آییـــن بـــود
(همان: ص۴۳۰ / ۷۳۰۵ - ۷۳۰۷)

آنگاه بهمن تاجور به پیش چهارمین گور آمد، کالبدی تنومند دید. اما همین که چادر را از روی رخسار آن مرد برداشت، شاه بهمن آه سردی کشید. بهمن با دیدن او گفت. این رستم است که امروز دیگر کسی چون او را در گیتی کم باشد. چون جاماسب فرزانه آن تخته را از زیر بالینش برداشت، در آن نوشته شده بود که: ای نیکبخت، از چه رو تن خود را در آتش می سوزانی؟ آیا از تهمتن نیک دل چه دیدی؟ بدان که من از کردار تو و آن خودکامگی و آزارت آگاه بودم. اکنون رنج مرا فراموش کردی و همه گنج هایم را به تاراج داده ای. پس از درگذشتم، خانه ام را خراب کردی و دلت را در خون ریختن، شتابان ساخته ای.

پسر کشته و باب کـــرده به بند — رسانیده بر کـودکـــان بر گـزند
نه پاداش مـــن بود کـــــردار تو — بپیچد روان گنـهـــــکـار تـــو
گر از دسترنجـــم نکردی تـو یاد — ز رنـــجی که بـردم تـــرا یاد بـاد
از آن پس که پـروردمـت در کنار — بسی رنـــج دیدم من از روزگـار
من آن رنج ها دیدم انـــدر جهان — که مـــردم بدیـد آشکار و نهـان
(همان: ص ۴۳۱ / ۷۳۲۶ - ۷۳۳۰)

ز گشتاسب چـــو زاد شهـــــریار — تو دانی که چون بود ایا شهـریار
به بیهوده آمد که بنـــــــدم کند — برد نزد شـاه و گـــــزندم کند
فـــــراوان به لابه ز بانور شـــدم — به نزدیـک آن گرد سـرور شـدم
نپذرفت از من چنـــــان لابه ایچ — همی کرد رزم مـرا در بسیـــــج
جهاندار دارم بـــدان در گـــــواه — که بودم من از کیـــن او بیگناه
چنان شد که دیدی به فرجام کار — به دستـــم تبه گشت آن نامدار
ز پند و انـــــــدرز آن نامـــــور — همی داشتـــم من ترا چون پسر
هنـرها و مـــــــردیت آموخـــتم — به دیدار تـــو روی افـــروختم
نشانـــدمت بر تخـت شـاهنشهی — نهـادمت بر سر کـــلاه مهـــــی
کمر بستمت پیش چون بنـده وار — که بخـشی به من خون اسفندیار
چو من زنـده بودم به گیـی بجای — به دل کیـنه جستن نیامدت رای
پس از مـرگ من کینه افـروختی — پسر کشتی و کاخ مـن سوخـتی

بجـــای نکـــویی کسی بد نکـرد　　تو کـــــردی ایا شـاه آزاد مـرد
(همان: ص ۴۳۳ / ۷۳۷۷ - ۷۳۷۹)

صدای اژدهای خشمگین، پژواک همان صدایی است که در دور دست ها گاه و بی گاه، علت خشم و کینه توزی های بهمن را توجیه پذیر نمی دانست. صدایی که بهمن را در رذیلت های اخلاق و کشتار و خون ریختن سرزنش میکرد، اما پرچم صلح برافراشته نشد. پیردانا درایت پنهان در پیش زمینه فکری ماست که ما با آن به دنیا آمده ایم و در ناخودآگاه جمعی ماست.

ندیدیم چاهی کسی را که کنـد　　که نه خویشتن را بدان درفـکنـد
(همان: ص ۹۶ / ۱۳۷۵)

۲-۴- پرسونا

پرسونا یا همان نقاب، پوششی است که برای ورود به اجتماع از آن استفاده می کنیم. هنجارهای موجود در جامعه باعث بروز این کهن الگو میشود. فرد برای ورود به جمع باید هنجارهای آن را بپذیرد، پس نقاب مناسب با هنجارها بر روان خود زده و در جامعه قرار میگیرد. عناصر دانایی و خردورزی در داستان گاه برای عبور از مهالک و تنگناها سکوت را ترجیح می دهند. جاماسب و پشوتن در بسیاری از صحنه ها، نقشی کم رنگ و بی تاثیر را ایفا می کنند. گاه جاماسب سخنانی را در حد یک نظر بیان می کند. جاماسب فرزانه چنین می پندارد که از سخنان من چه فایده، بگویم یا نگویم، وقتی آبرویی و شان و مقامی نزد بهمن ندارم و به نحوی با این نقاب خود را از گناهان مرتکب شده بهمن مبراء می کند که دلیل بی اهمیتیِ خود را هم به خواننده داستان اعلام می دارد.

در قسمتی از داستان جاماسب، شاه را وادار به سوگند می کند که در صورت دست یابی به زال او را نکشد، او گزندی نرساند و در بند و زندان قرار ندهد و شاه این قول را به او می دهد.

نه بـــــد خـــواهمـــش نـــه گزنـــدش کنـــــم
نـــــــه زنـــدان نمـــــــایم نـــه بنـــدش کنم
(ابی الخیر،۱۳۷۰: ص۳۱۸ / ۵۳۱۹)

پس از آن جاماسب با خوشحالی بسوی زال که دیگر از زندان و کشتن رها شده می شتابد تا او را مژده دهد که اژدهای تند رام گشته است. او به زال می گوید:

یکـــــی رنـــجـــه شـــو تا به نزدیـــک شاه
تـــرا چـــون ببینـــد بـــبـــخـــشد گـــنـــاه
بـــدو گفـت زال ای ســـــرافـــــراز پیـــر
بـــه کشتـــن دهـــی مـــرمـــرا خیـر خیر
که شـــه بیـــوفـــاست و انـــدک خـــرد
بجـــز بـــر بـــدی ســـوی مـــن ننگرد
(همان: ۳۱۹/ ۵۳۲۲ - ۵۳۲۴)

بهمن بی‌توجه به سوگند یاد شده، زال پیر را در قفس زندانی می‌کند. اما واکنش جاماسب فرزانه جز سکوت چیست؟

این کهن الگو همانند دیگر کهن الگوها در هر فردی وجود دارد و جنبه های مثبت و منفی خود را نیز به همراه دارد. یونگ درباره نقاب توضیح می‌دهد: «برای نیل به بلوغ روانشناختی، فرد باید پرسونایی انعطاف پذیر و متداوم داشته باشد که بتواند آن را به محدوده روابط نامنظم و هماهنگ با دیگر اجزای سازنده روان همراه سازد (گورین و همکاران، ۱۳۷۰: ۱۹۷)

۲-۵- کهن الگوی خود

سبب ساز ایجاد وحدت و در نتیجه یکپارچگی در شخص می شود «خود با ایجاد توازن بین همه جنبه‌های ناهوشیار برای تمامی ساختمان شخصیت وحدت و ثبات را فراهم می کند. بدین سان خود تلاش می‌کند که بخش‌های مختلف شخصیت را به یکپارچگی کامل برساند.». (شولز و دیگران، ۱۳۷۸: ۴۹۶)

دکتر کارل می گوید: «برای حفظ تعادل اخلاقی و حتی بدنی خود هر فرد از قبول یک نظم درونی و اصولی ناگزیر است ... هر کس باید لزوم نیکوکاری و پرهیز از بدی را بفهمد و خود را با کمک اراده به این کار عادت دهد.» (کارل،۱۳۸۴: ۱۲۳)

همه اشخاصی که مرتکب رذیلت ها می‌شوند، حتی برای یک لحظه هم که شده، به سبب هشدار عقل، حس اعمال گناه آلود و اشتباه در وجود آنها چون غرش رعد وارد می شود؛ اما انسان توجیه گر افکار و رفتار در جهت منافع خود است و نه در تضرر. حتی اگر در آینده اظهار کند که ندانسته چگونه دست به رذیلت ها زده، باز هم مرتکب خطا شده است، چرا که دروغ می‌گوید و عقل بیدار، او را از عقوبت کار آگاه ساخته است. انسان با داشتن فرصت تعقل و قدرت تکلم، گاه برای سود و زیان، تحسین و تمسخر، خود را ناچار می سازد که دروغ بگوید و ناگریز، خودِ راست گو را دیگر بروز ندهد. در تاریخ فلسفه شخصیت

مطرح است. اشخاصی که خود نیستند. اشخاصی که خود هستند و تشخیص صحت این بود و نبود ها به عهده تاریخ است.

۲-۵-۱- سخنان بهمن در عدالت و دادگری

درگردهمایی سران و بزرگان، بهمن پادشاه کیانی منشور حکومت خود را تشریح و هدف خویش را مبارزه با ستمکاران و کمک به زیردستان عنوان می‌کند. تلاش او بر این است که با گسترش عدل و داد، مظلومی در کشور یافت نشود.

ز مـــا داد یابد همـــه داد خـــواه ستم بر ستمـــکاره باشد ز شـــاه
بکوشیـــم تا از گنهـــکار چشـــم بخـــوابیم و تاویم دل را به خشـــم
سپاهی و درویش از ایـــن گنـــج ما بیـــابد بیاسایـــد از رنـــج مـــا
کسی را که نام است نامـــی کنیـــم گرانمـــایـــگان را گـــرامی کنیم
تبـــاهی و کـــژی ز دل بستریـــم ز راه نیـــاکـــان خـــود نگـــذریم
ز گوهـــر نیایـد مـــرا سرزنش بکـوشیم که نیـــک آمد از مـــن منش

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ص۲۰ / ۵۰ تا ۵۵)

آنگونه که روشن است اخلاق انسان مرتبط با شخصیت اوست. اما سوال این جاست که شخصیت، ساخته پرداختهٔ چگونه افکاری است و اینکه این افکار تا چه حد خود را آشکار میسازند. برای مثال همانطور که گفته شد، شخصیت اصلی داستان بهمن نامه، آموختهٔ مکتب تهمتن است ولی در دل، آتش کین می پروراند و به دلیل ترس، یا حجب و حیا و به پاس قدردانی از زحمات رستم، با او در این باره سخن نمی گوید و سر عناد را در کار خویش نمی گیرد. انگار که تنها مانع بهمن برای کین خواهی، وجود رستم بود که پس از مرگ رستم با خاندان او می جنگد و خاک را به خون هزاران انسان بیگناه آغشته می کند.

در فصل نخست داستان، پس از مرگ رستم به ماتم و زاری می نشیند

دگر روز بـهمن به ماتـم نشست یکی هـفتـه بر سوگ رستم نشست

(همان: ص ۱۸۵ / ۲۹۱۲)

ولی در ادامه او از شدت خشم، گور رستم را نیز نفرین می کند

بر آتش بســوزم تـن هـر چهـار نریمان و گـرشاسب و ســام ســـوار
چـهـــارم تـن رستـم پـیـلتـن کـه بـر جـان او بـاد نـفـریـن من

(همان: ص ۱۹۷ / ۳۱۰۳ و ۳۱۰۴)

بهمن در لحظه تصمیم دارد که زال پیر را بکشد، ولی با سخنان برزین به ناگاه همه را می بخشد. او نماد انسان هایی است که دچار چندگانگی های شخصیت شده اند و از کنترل تعادل روحی خود عاجزند.

فرایند فردیت فرآیندی است که در طول زندگی شخصی به‌تدریج تکامل می یابد و به‌طور قابل توجهی این تکامل بیشتر در نیمه‌ی دوم زندگی روی می‌دهد، کامل شدن به معنی آشتی کردن با آن جنبه‌هایی از شخصیت است که به‌حساب آورده نمی‌شوند .(فوردهام، ۱۳۷۴ : ۸۵)

۲-۵-۲- ترس از عاقبت در گذشتگان

بهمن برای سوزاندن دخمه ها به آنجا وارد می‌شود. اما دخمه گرشاسب و نریمان و سام و رستم محلی برای عبرت آموزی از کار دنیا و ترساندن بهمن از گناهانش می شود. در تخته‌های زیر سر آنان چیزهایی نوشته شده است که هر کدام از آنها از دوران حیات خود یاد می کنند و سراسر پند و عبرت آموزی برای بهمن است.

جاماسب او را از سوزاندن دخمه ها می ترساند و بهمن نیز که بسیار ترسیده است پاسخ می دهد:

چنین گفت بهمن که یزدان گواست — به من بر هر که بر کسی پادشاست
که آن مردگان را نخواهم گزند — نسوزانم آن جایگاه بلند
چو در خانه دخمه پای آورم — بسی نیکویها به جای آورم
برو آفرین خواند فرزانه گفت — که با جان پاکت خرد باد جفت

(ابی الخیر، ص۴۲۳ :۷۱۸۳ – ۷۱۸۶)

۲-۶- سایه

چیزی است حقیر، ابتدایی، انطباق نیافته و نابهنگام در واقع سایه به منزله نقطه مقابل فضائل به شمار می‌روند به عبارت دیگر بخشی از ذهنیات ماست که منکر وجودش هستیم. (یونگ، ۱۳۸۵: ۱۸۳)

اعمالی که از بهمن سر می‌زند در نقطه مقابل و در تقابل با خود و پیردانا قرار دارد و نمادی از کهن الگوی سایه است. او دست و گریبان سایه است. پادشاهی که دچار نفس اماره شده است. شولتز و دیگران در تعریف سایه چنین می‌گویند: کهن الگوی سایه خود تاریک‌تر ما بخش پست و حیوانی شخصیت است میراث نژادی است که از شکل های پایین تر زندگی به ما رسیده است، سایه شامل تمامیه امیال و فعالیت های غیراخلاقی و هوس آلود و منع شده است. ... سایه ما را به انجام کارهایی وا می‌دارد که معمولا انجام آن ها را به خودمان اجازه نمی دهیم پس از اقدام به این گونه اعمال معمولا اصرار می ورزیم بر این که چیزی ما را به انجام این کار واداشت. یونگ ادعا می‌کرد که این چیز بخش ابتدایی ماست (شولتز و دیگران: ۱۳۷۸ : ۴۹۶)

۲-۶-۱- کینه بهمن در سخنان رستم

در بخش نخست داستان هنگامی که گفتار رستم شنیده می شود، بهمن بر خود می پیچد و آهی از دل میکشد. پدر را بخاطر می آورد که به دست رستم نامور کشته شد.

چو گفتار رستم به بهمن رسید — بپیچید و باد از جگـــر برکشید
به یادش آمد زان گرامـــی پدر — که شد کشته بر دست آن نامور
نه روی چخیدن بود از شرم وی — نه برداشت از دیـــده آزرم وی

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ص۲۱: ۶۸ – ۷۰)

خود و سایه، هرچند واقعا از هم جدا هستند ولی همانند احساس و فکر به گونه ای جدایی ناپذیر به هم گره خورده اند، با وجود این، خود و سایه در ستیزه و گریزی دائمی به سر می برند، چیزی که دکتر یونگ آن را جنگ رهایی بخشی نامیده است. (یونگ، ۱۳۸۶ : ۳۹)

۲-۶-۲- کینه توزی بهمن پس از مرگ رستم

در بخش دوم درست آن زمانی که سرانجام کار رستم بازگو می شود بلافاصله به زبان بهمن از کین خواهی و انتقام سخن می رود

از آن پس به جاماسب فرخنده گفت — که این درد تا کی کنم در نهفـت؟
ره سیستـــان را بســازید کـــار — کزان سو یکی کرد خواهـــم گـذار
بگفت آن زمان شـــاه، جاماسب را — که پیش آر گـــردان گشتـاسب را
بدو گفت جامـــاسب کـــای نامجو — چه خواهی تو از سیستان باز گـوی
چنین داد پاســخ که کیـــن پدر — بخواهم من از بـــد کنش زال زر
که او رهنمـــون بـــود بر خون شاه — نبود اندر آن هیـــچ کس را گناه
من آزرم رستـــم نگـــه داشته ام — که کس را به کینـــه بنگذاشتـم

(ابی الخیر، ۱۳۷۰: ص ۱۸۴ / ۲۹۳۸ - ۲۹۴۴)

بهمن نیکی ها و محبت های رستم را فراموش کرده و در صدد انتقام از خاندان اوست.

نه مردم بُوَد کـــو ندارد سپاس — خُنُک مرد نیکی و نیـــکی شناس

(همان: ص ۳۳۸ / ۵۶۹۱)

خواب بهمن در اواخر داستان نیز، هجوم بی امان سایه هاست که سبب آشفته حالی بهمن شده است و در هیبت یک اژدها در آخر داستان او را می بلعد.

۲-۷- کهن الگوی مرگ و تولد دوباره

«آدم قدیم باید در ما بمیرد تا جان دوباره زاده شود همانند رمز ققنوس که از خاکسترش جان تازه می یابد، بسان رمز نوزایی یا ولادت ثانوی از آب تبرک. این تجدید

حیات به یمن تطهیر و تزکیه نیات که ثمره خودشناسی است امکان پذیر می شود.» (ستاری، ۱۳۷۹: ۱۷)

بهمن در این داستان دو بار می میرد برای تولدی دوباره، خوابی برای بیداری، او در خواب تلنگر و بیدار باش خود را دریافت می‌کند.

۲-۷-۱- خواب

برای روایت گر بهمن نامه، خواب دیدن بهمن ، فرصتی است برای اشاره به اعمال او، که بهشت برای نیکوکاران است و نه ستمگرانی چون بهمن.

هرچند که این تلنگر رویه او را دچار تحول کلی نمی کند و تنها از ویرانی دخمه های پهلوانان صرف نظر می‌کند.

مرگ دوباره او خوابی است که ابرهای آتشین را بر سر خود می بیند، او باز هم برای بیداری، با من و سایه ها (پلیدی ها) می جنگد و بالاخره برای خاموشی کینه دست بکار می‌شود.

برزین آذر و رستم تور صلح او را می پذیرند، اما ایده سمبیلیسم داستان، یعنی مبارزه با اژدهای خشمگین، او را در نهایت عجز و ناتوانی در می نوردد،

۲-۷-۲- مرگ بهمن

بهمن در هیبت بزرگ سایه‌ها گرفتار و خاموش می شود و در رنج و مشقت بسیار روح او را برای جهانی دیگر تطهیر بخشد. ازدهایی که سمبلی از سایه‌های شخصیت بهمن است، او در این نبرد تنهاست و دیگران به یاری او نمی‌شتابند، بهمن در تقابل با سایه ها و امیال خود بالاخره شکست می‌خورد. اژدهای خشمگین، بازخورد اعمال بهمن و خشم و شتاب بی درنگ او در کینه توزی ها و قساوت قلب اوست.

نگر تا جهـــان را سرانجام چیست — به گیـتـی بمـاندن بِه از نام چیست
نود سال و نه سال بهمـن چه کرد — زکـــوه و ز دریـــا برآورد گـــرد
چـه مـایـه سرآمد ســران را زیان — ز تـــیـــغ شهنـــشاه ایـــرانیـــان
ســـرانـــجـــام در کـــام نر اژدها — بمـــانـــد و ز گـــیـتی نیـــامد رهـــا
اگر هوشمندی ترا ایـــن بس است — که این نامه پند فـــراوان کس است
ببخش و بخـور کاین سرای سپنج — دهد دیگـــری را نـــهـــان کرده گنج

(همان: ص۶۰۳ و ۶۰۴ /۱۰۴۳۸ تا ۱۰۴۴۳)

۳-نتیجه‌گیری

با درک معانی کهن الگویی (آرکی تایپ) یونگ این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که :

۱- اعمال بهمن پردازشگر کهن الگوی من خودآگاهی اوست.
۲- او در سیطره فراموشی ها (در رسیدن به کهن الگوی خود) در پی دست یافتن به امیال شخصی (سایه) است.
۳- بهمن ناخودآگاه خویش (پیردانا در رویا و خواب، در ندای درون، در سخنان جاماسب فرزانه، در سخنان روایت گر داستان) را که بر نفی و نهی اعمال خودآگاه تاکید دارد پس می زند و هرگز بدان ها توجهی نمی کند
۴- در نیمه دوم عمر و در هنگام حرکت ماندالایی به سمت دخمه ها، خواب و آشنایی با سایه های اهریمنی، او را دچار تحول می کند
۵- سایه ها در هیبت اژدهایی خشمگین او را در می نوردد.

کهن الگوهای یونگ	منظومه بهمن نامه
مـــــن	اعمال بالفعل بهمن در داستان
خـــود	پشیمانی، نیکی شناسی، صلح
ســـایـــه	انتقام جویی،دروغ، خشم، ظلم، قساوت قلب
پرسونـــــا	حقانیت،راست کاری، نیک اندیشی،عدالت، بخشایش
حرکت ماندالایی	سفر و عبور از سایه هایی به شکل اهریمنان، عبور از گذرگاه های صعب العبور و مهالک
پیـــر دانـــــا	راوی داستان، ندای درون، خواب و رویا، دخمه ها، جاماسب فرزانه
مرگ وتولد دوباره	خواب و رویا، مرگ

منابع

۱- ابن ابی الخیر، ایرانشاه. (۱۳۷۰). بهمن نامه، به تصحیح رحیم عفیفی. تهران: علمی و فرهنگی.
۲- امامی، نصرالله. (۱۳۷۸). مبانی و روش های نقد ادبی، چ سوم. تهران: جامی.
۳- پاک باز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین .
۴- ستاری، جلال، (۱۳۷۹). پژوهشی در قصه یونس و ماهی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
۵- شایگان فر، حمید رضا. (۱۳۸۰). نقد ادبی، تهران: دستان .
۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نقد ادبی. تهران: فردوس.

۷- شولتز، دوان و دیگران (۱۳۷۸). تاریخ روانشناسی نوین، ترجمه‌ی دکتر علی اکبر سیف، تهران : دوران.
۸- طاهری، صدرالدین.(۱۳۹۶). نشانه شناسی کهن الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین های همجوار، تهران: شور آفرین.
۹- فرای، نروتورپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران، نیلوفر.
۱۰- فوردهام، فریدا. (۱۳۷۴). مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ. ترجمه‌ی دکتر حسین یعقوب‌پور. تهران: نشر اوجا.
۱۱- کارل، الکسی. (۱۳۸۴). انسان موجودی ناشناخته، ترجمه‌ی عنایت الله شکیباپور، چاپ اول، تهران: دنیای کتاب.
۱۲- کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۲). رویا، حماسه، اسطوره. تهران: مرکز .
۱۳- مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۴).یونگ خدایان انسان مدرن،ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، تهران. انتشارات مرکز.
۱۴- گورین، ال؛ ویلفرد، ارل؛ جی. و همکاران(۱۳۷۰). راهنمای رویکردهای نقد ادبی.چ ۲. تهران: اطلاعات .
۱۵- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۶). چهار صورت مثالی. ترجمه‌ی پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۶- _____. (۱۳۸۳). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه‌ی محمود سلطانیه. چ ۴. تهران : جامی.
۱۷- _____. (۱۳۸۵)، روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه‌ی محمد علی امیری. چاپ چهارم. تهران: علمی فرهنگی.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی ساختار کلی و تناقض‌گویی موجود در ساخت منظومه فرهاد و شیرین وحشی بافقی

دکتر رحمان مشتاق‌مهر
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران
فاطمه معنوی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران

چکیده

سرودن منظومه‌های غنایی در ایران دارای پیشینه‌ی بسیار کهن می‌باشد که می‌توان ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی را شاهدی بر این مدعا دانست. سالیان سال است که این منظومه در میان تمام منظومه‌های غنایی آثار نظامی از حیث کلیت و موضوع اهل ذوق و ادب را مجذوب خود ساخته و به دنبال خود کشانده است، در بین آثار موفق تقلیدی در قرن دهم هجری می‌توان منظومه‌ی فرهاد و شیرین وحشی بافقی را نام برد که هم در عصر شاعر و هم بعد از او توانست شهرت فراوانی را به دست آورد، در این مقاله برآنیم تا به بررسی جنبه‌های گوناگون ساختاری این منظومه بپردازیم. نتایج تحقیق حاضر نشان می‌دهد که تعدد سرایندگان باعث ضعف کلام و بروز تناقضاتی در شیوه بیان داستان در منظومه فرهاد و شیرین شده است.

واژگان کلیدی: وحشی بافقی، ساختار منظومه، فرهاد و شیرین، تناقض‌گویی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۳/۷

Email: r.moshtaghmehr@gmail.com

۱-مقدمه

منظومه‌پردازی و داستان‌سرایی از روزگاران دور همواره مورد توجه اقوام و ملل مختلف بوده‌است، با بررسی داستان‌های عاشقانه طی قرون متمادی درمی‌یابیم که داستان‌های پارسی دارای شکوه و عظمت بی‌مانند بوده‌اند و پیشینه‌ی آنها به ادوار دور پیش از ظهور اسلام برمی‌گردد و داستانهایی چون زال و رودابه، بیژن و منیژه، گردآفرید و سهراب، خسرو و شیرین از زمره-ی آنها می‌باشند. اما آغاز داستان‌سرایی در ایران به صورت جدی و فراگیر از قرن پنجم هجری با نهر و عین، وامق و عذرا، خنگ بت و سرخ بت، شادبهر و عین الحیاه عنصری (صفا، ۱۳۸۴: ۱۲۹) و ورقه و گلشاه عیوقی آغاز گردید، در نیمه‌ی دوم قرن پنجم هجری نیز یکی از داستانهای کهن عاشقانه با نام ویس و رامین توسط فخرالدین اسعدگرگانی به نظم درآمد که نفوذ آن در آثار بعد از خود به‌ویژه خسرو و شیرین نظامی مشهود است. (همان:۲۲۸) اما داستان سرایی در قرن ششم از رواج بیشتری برخوردار می‌شود و در پایان همین قرن نظامی با سرودن داستان‌هایی چون هفت پیکر، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظم داستانهای عاشقانه را به حد کمال می‌رساند و موجب تشویق شاعران به سرودن سبعه‌ها و خمسه‌ها می‌شود به‌گونه‌ای که عصر تیموری و روزگار صفویان دوران رواج نظیره‌گویی و داستان‌پردازی می‌گردد؛ در قرن نهم منظومه-های عاشقانه رواج‌می‌یابد و به موازات ایران در شبه قاره نیز رونق ویژه‌ای می‌گیرد که می‌توان امیرخسرو دهلوی را بارزترین شاعر در رواج داستان‌پردازی در هند دانست. در ایران نیز شاعرانی چون عبدالرحمن جامی، امیرعلیشیر نوایی، وحشی بافقی، مکتبی شیرازی ، اهلی شیرازی را می‌توان از مقلدان و نظیره‌پردازان برجسته‌ی نظامی در آن دوران به‌شمارآورد. از دوره‌ی بازگشت به بعد منظومه‌های عاشقانه رو به افول می‌نهد و در عصر حاضر، رواج رمان و داستان های تاریخی و اجتماعی مختلف جای آنها را می‌گیرد.

پنج‌گنج نظامی از حیث کلیت و موضوع سالیان سال هست که اهل ذوق و ادب را مجذوب خود ساخته و به دنبال خود کشانده است اما دریغ که هیچ‌کدام از سخندانان نتوانسته‌اند گامی فراتر از او بنهد و در واقع ریزه‌خوار خوان ذوق و هنر او بوده-اند. در میان آثار موفق تقلیدی در قرن دهم هجری می‌توان منظومه‌ی فرهاد و شیرین وحشی را نام‌برد که هم در عصر شاعر و هم بعد از او توانست شهرت فراوانی را بدست آورد؛ شعر او « پر از نکته های دلپذیر و مضمون‌ها و فکرهای تازه است و مخصوصاً با احساسات حاد و سوزنده همراه شده که گاه به اخگرهای سوزان شباهت یافته است.» (صفا، ۱۳۸۷: ۲۹۳) واضح است در عصری که از شاعران آن دوره به « اقتفا و استقبال و پاسخگویی منظومه‌ها و دیوان‌های شاعران پیشین مشغول بودند» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۲۲۸) و نیز سخن‌سنجان،

بر بی‌محتوایی شعر آن دوره تأکید می‌ورزند. (طغیانی، ۱۳۸۵: ۲۹۲) وحشی با سرودن اشعاری که بیانگر ذوق تربیت یافته و قریحه‌ی سرشار این شاعر خوش ذوق می‌باشد، باعث شده است که اشعارش ، در صف اول آثار غنایی فارسی قرارگیرد. (صفا، ۱۳۸۷: ۲۹۳) از این رو در این مجال اندک بر آنیم تا به بررسی وجوه مختلف ساختاری و میزان تناقض گویی موجود در منظومه‌ی فرهاد و شیرین او و سایر سرایندگان این منظومه بپردازیم. لازم به ذکر است که کلیه ابیات ذکر شده در فرهاد و شیرین از کلیات وحشی بافقی به کوشش محمد حسین مجدم و کورش نسبی تهرانی نقل شده‌است.

تحقیقات انجام شده پیرامون فرهاد و شیرین

پیرامون منظومه‌ی فرهاد و شیرین نسبت به برخی از منظومه‌های دیگری چون خمسه‌ی نظامی تحقیقات گسترده‌ای انجام نپذیرفته‌است؛ تحقیقات انجام شده به قرار زیر می‌باشد:

۱- مقایسه خسرو و شیرین نظامی با شیرین و فرهاد الماس خان کندوله‌ای از دکتر احمد پارسا و ژیلا صالحی

۲- بررسی تطبیقی برخی عناصر داستانی خسرو و شیرین و فرهاد و شیرین از دکترحمید طاهری

۳- سیر فرهاد در ادبیات فارسی و ترکی از دکتر سلمان اسدی

۴- داش کسن شیرین و فرهاد از سعید گنجوی

۵- مناظره خسرو پرویز ساسانی با فرهاد/ محنت زده رنجخانه صبوری از جابر عناصری

۶- سیر فرهاد در ادب فارسی از دکترعلیرضا مظفری

۷- تحلیل فرآیند نشانه- معناشناختی فرهاد در منظومه ی خسرو و شیرین نظامی از دکتر اسماعیل نرماشیری

چنانکه از مطالعه‌ی تحقیقات انجام شده برمی‌آید نشانگر این است که بیشترکارهای صورت گرفته در خصوص فرهاد و شیرین در منظومه‌ی نظامی انجام گرفته است و محققان به بررسی سیمای فرهاد در منظومه‌ی مذکور پرداخته‌اند؛ هرچند که دکتر حمید طاهری به بررسی عناصر داستانی فرهاد و شیرین وحشی بافقی پرداخته‌است اما تأکید وی بیشتر بر مقایسه‌ی تطبیقی منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی با فرهاد و شیرین وحشی بافقی متمرکز گردیده‌است و به بررسی ساختار کلی داستان و تناقض‌گویی‌های موجود در منظومه‌ی وحشی نپرداخته‌اند.

وحشی بافقی و فرهاد و شیرین

کمال‌الدین یا شمس الدین محمد وحشی بافقی یکی از شاعران نام‌دار سده‌ی دهم ایران است که در سال ۹۳۹ هجری قمری در کرمان دیده به جهان گشود. این

شاعر روزگار خود را با اندوه و سختی و تنهایی گذراند و در اشعار زیبای او سوز و گداز و انزوای او کاملاً دیده می‌شود. وی در اشعار خود از عشق نافرجام، زندگی سخت و مصائب و مشکلات خود یادکرده است. به گونه‌ای که «حال و سوز و گداز شعرهای وحشی و زیبندگی و فریبایی گفته‌های آتشین او در ادبیات فارسی بی‌مانند است.»(نخعی، ۱۳۵۶: مقدمه) وحشی دومنظومه‌ی عاشقانه با نام‌های ناظر و منظور و فرهاد و شیرین دارد که مثنوی فرهاد و شیرین او از شاهکارهای ادب غنایی ایران به شمار می‌رود، این منظومه در واقع چیزی جز بازتاب حالات درونی خود او نیست، شاید به همین خاطر است که با وجود تقلیدی بودن از آنجایی که از دل برآمده است لاجرم بر دل می نشیند، در مورد زندگی شخصی وحشی بافقی اطلاعات چندانی در دست نیست اما داستان‌های زیادی درمورد او در میان مردم عوام رایج است از جمله آورده‌اند که: وحشی در این منظومه به بیان عشق افلاطونی خود به دختری پرداخته که در او عشقی یک طرفه پدید آورده، عشقی چون فرهاد که او را وادار به خلق یک اثر هنری ارزنده کرده است؛ اما با نگاهی کلی به منظومه‌ی فرهاد و شیرین نه تنها این منظومه را یک منظومه‌ی ابتکاری برای تصویر کردن، چهره‌ی جدید قهرمانی به نام فرهاد نمی بینیم بلکه به نظر می‌رسد وحشی و دیگر سرایندگان این منظومه، خسرو وشیرین حکیم گنجه را پیش روی خود گشوده و ضمن تبعیت کامل از روند داستان و مفاهیم و الفاظ سعی کرده‌اند با تغییراتی در شخصیت‌ها، ساختار و کلمات چنین وانمود کنند که خواننده با یک اثر جدید روبه روست؛ در حالی که با اندکی دقت و تأمل در کلیت و متن داستان وحشی، به وضوح دیده می‌شود که وی و دیگر سرایندگان این اثر به تبعیت از قانون کلی حاکم بر روند داستان‌های عاشقانه که که با اندک تفاوت در تمام منظومه‌های عاشقانه به کار رفته‌است داستان خود را شروع کرده و به انجام رسانده‌اند و در نظم داستان علاوه بر منظومه‌ی نظامی، نیم نگاهی به داستان فرهاد و شیرین امیر علیشیر نوایی و شیرین و خسرو اثر امیر خسرو دهلوی داشته‌اند که در متن اصلی داستان به تأثیری پذیری وحشی از آثار مذکور اشاراتی خواهد شد. اینک پیش از پرداختن به متن اصلی به قسمت‌های آغازین داستان و پس از آن به بررسی تطبیقی ساختار این داستان با منظومه‌ی خسرو شیرین و سپس به ساختار متن اصلی داستان و تناقض گویی‌های موجود در آن می‌پردازیم.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-بخش مقدماتی داستان

داستان فرهاد و شیرین نیز مانند تمام منظومه‌های عاشقانه با حمد و ستایش باری

تعالی و راز و نیاز با خداوندگار آغاز می-شود و شاعر بعد از ستایش پروردگار، به نعت حضرت رسول اکرم(ص) و وصف شب معراج می‌پردازد. از وجوه افتراقی که در مقدمه‌ی وحشی با سرایندگان پیش از او دیده‌می‌شود این است که وی بعد از ستایش حضرت محمد(ص) زبان به منقبت حضرت علی (ع) می‌گشاید که این امر نیز ریشه در شرایط فرهنگی- مذهبی عصر او دارد که با اعصار پیش از وی متفاوت می‌باشد و پس از آن به ستایش نیکویی سخن می‌پردازد و در ادامه با نظر به براعت استهلالی که در آغاز داستان خود دارد:

الهی سینه‌ای ده آتش افروز　　درآن سینه دلی و آن دل همه سوز
دلم را داغ عشقی بر جبین نه　　زبانم را بیانی آتشین ده (کلیات وحشی:۴۰۲)

در نکویی خموشی و عشق، چگونگی عشق، در استقامت بر شداید عشق، ستایش عشق و اکسیر حقیقت، در بیان جلوه‌ی عشق به صورت مفصل داد سخن می‌دهد. در واقع می‌توان تنها وجه افتراق و نوآوری وحشی نسبت به حکیم نظامی در این منظومه را عشق ستایی‌های او عنوان کرد که خود نیز به این امر در آغاز داستان اشاره می‌کند:

مرا زین گفتگوی عشـــــــــق بنیاد　　که دارد نسبت از شیرین و فرهاد
غرض عشق است و شرح نسبت عشق　　بیان رنج عشق و محنت عشق
دروغی می‌سرایم راســـــــت مانند　　به نسبت می‌دهم با عشق پیوند
(کلیات وحشی:۴۲۸)

۲-۲- تطبیق ساختار متن اصلی داستان فرهاد و شیرین وحشی با خسرو و شیرین نظامی:

متن اصلی داستان فرهاد و شیرین وحشی بافقی در ظاهر بر خلاف داستان نظامی با روی‌گردانی خسرو از شیرین و رفتن او به جانب اصفهان و وصال او با شکر اصفهانی آغاز می‌گردد. هرچند که وحشی با این عمل سعی دارد که منظومه‌ی خود را اثری متفاوت با خسرو و شیرین سخن‌سرای گنجه جلوه دهد اما داستان وحشی بافقی بیشتر از آنکه به ماجراهای شکر و وقایع بعد از مربوط شود، شباهت زیادی به روزگار آشنایی شیرین با خسرو و حتی پیشتر ازآن به آغاز تولد خسرو و وقایع ابتدایی منظومه‌ی نظامی دارد که وحشی با استادی تمام و با تغییر در نام، وقایع، و شخصیت‌های داستان توانسته‌است وقایع داستان را به نفع قهرمان مورد نظر خود-فرهاد- که در واقع کسی جز خود او نیست، تغییر دهد:

منم فرهاد و شیرین آن شکـــــــرخند　　کز آن چون کوهکن جان بایدم کند
چه فرهاد و چه شیرین این بهانه‌است　　سخن این است و دیگرها فسانه‌است
(کلیات وحشی:۴۲۸)

که در جدول ذیل برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام به صورت تیتروار وجوه شباهت و روند کلی داستان فرهاد و شیرین وحشی با خسرو و شیرین نظامی آورده می‌شود و پس از آن به بررسی ساختار داستانی منظومه‌ی وحشی مطابق با ساختار منظومه-های عاشقانی خواهیم پرداخت:

خسرو	فرهاد
ولادت خسرو از طریق دعا و نذر و نیاز	ولادت فرهاد از طریق دعا و نذر ونیاز
طریقه شناخت و آشنایی محبوب از سوی شیرین از طریق حس در کنار چشمه	طریقه شناخت و آشنایی محبوب از سوی شیرین از طریق حس در مرغزار خوش و خرم
بی وفایی خسرو در پی بی مهری شیرین و رفتن او به سوی روم و ازدواج با مریم	بی وفایی خسرو در پی بی مهری شیرین و رفتن به سوی اصفهان برای کامجویی با شکر اصفهانی
ناله و زاری شیرین در جدایی خسرو و دلداری مهین بانو	ناله و زاری شیرین در جدایی خسرو و دلداری ندیم اش
عتاب به شاپور در پی درخواست نامعقول خسرو، سرزنش خود و طعنه به خسرو	سخنان عتاب انگیز به دایه، سرزنش خود و طعنه به خسرو
ساختن قصر برای شیرین در غیاب خسرو و بی مهری زنان اهل حرم نسبت به شیرین	ساختن قصر برای شیرین بعد از رفتن خسرو و نیز بی مهری زنان اهل حرم نسبت به شیرین
یافتن مهندس به وسیله‌ی زنان حسدورز اهل حرم برای ساختن قصر	یافتن مهندس به وسیله‌ی پرستاران شیرین برای ساختن قصر
ناله و زاری و تهدید خسرو به کام جستن از غیر در نزد شاپور	ناله و زاری وتهدید خسرو به کام جستن از غیر نزد دایه
تجسس شاپور فرهاد را	تجسس پرستاران فرهاد را
رفتن فرهاد توسط شاپور نزد شیرین	رفتن فرهاد توسط ندیمان نزد شیرین
شیفته شدن فرهاد به شیرین از طریق شنیدن نام و سخنان شیرین	شیفته شدن فرهاد به شیرین از طریق نام و نظر کردن شیرین به فرهاد
درخواست ساختن جوی شیر برای قصر شیرین	درخواست ساختن قصر شیرین

آمدن شیرین به بهانه تفرج و دیدن روند ساخت جوی شیر و دیدن فرهاد	آمدن شیرین به بهانه تفرج ، دیدن قصر و دیدن فرهاد
ناله و زاری فرهاد در عشق شیرین	ناله و زاری فرهاد در عشق شیرین
آگاهی یافتن خسرو از عشق شیرین و فرهاد و چاره جویی در دفع فرهاد	آگاهی یافتن خسرو از عشق شیرین و فرهاد و چاره جویی در دفع فرهاد
مناظره خسرو و فرهاد	مناظره شیرین و فرهاد
نقش کردن تمثال شیرین، شاه و شبدیز در بیستون	نقش کردن تمثال شیرین در بیستون و عشق بازی با تمثال او
نامه نگاری های مفصل بین خسرو و شیرین بعد از ماجرای شکر به شیرین	نامه نگاری مختصر بین خسرو و شیرین بعد از آگاهی یافتن خسرو از علاقه میان فرهاد و شیرین
وصال خسرو و شیرین	وصال فرهاد وشیرین

۲-۳-ساختار متن داستانی منظومه‌ی وحشی بافقی

۲-۳-۱-طریقه‌ی تولد فرهاد:

در اغلب داستان‌های عاشقانه پدر عشاق پادشاه یا دارای نسبی شاهانه می‌باشد که از نعمت فرزند محروم است و خداوند به مدد دعای والدین یا شخصیتی مذهبی از جمله مرشد یا کاهن و... به آنها فرزندی می‌دهد که در آینده دچار غم و اندوه حاصل از عشق می‌شود، وحشی نیز برای اینکه بتواند شخصیت فرهاد را چون شخصیت دیگر عشاق منظومه‌های عاشقانه پارسی نشان دهد نسب او را به نسل پادشاهان چین می‌رساند که از قضا او نیز چون خسرو با نذر و نیاز والدین به دنیا می‌آید. هرچند در خصوص پروردن شخصیت فرهاد نمی‌توان تأثیر فرهنگ و اساطیر مردمان ایغور و نیز فرهاد و شیرین امیر علیشیر نوایی و شیرین و خسرو امیرخسرو دهلوی را در این زمینه بی‌تأثیر دانست:

بدان ای گلـــعذار مه جبینم — که من شـــهزاده‌ی اقلیم چینم
مرا مادر پدر بودند خرســـند — ز هر کام از جـــهان الا ز فرزند
پدر گفته است روزی با برهمن — که گر بت سازدم این دیده روشن
به فرزندی نماید ســـرفرازم — مر او را خادم بت خانه سازم (وحشی: ۵۰۰)

۲-۳-۲-طریق آشنایی عاشق و معشوق در داستان:

به طور کلی در منظومه‌های عاشقانه آغاز حادثه‌ی عشقی، در عالم خواب، از طریق

شنیدن خصوصیات معشوق، دیدن معشوق ،از طریق شنیدن صدا یا دیدن تصویر او می‌باشد. با نظر به این که در اثر وحشی نیز مانند منظومه‌ی نظامی، در قسمت‌هایی از داستان فاعلیت با شیرین می‌باشد، و در طول داستان فاعلیت به فرهاد منتقل می‌شود، طریقه‌ی آشنایی شخصیت‌های داستان به یک صورت خاص انجام نمی‌پذیرد، که در زیر به آنها اشاره می‌گردد:

الف: احساس شیرین به ایجاد عشق در او:

شیرین بعداز بیرون آمدن از قصر خسرو و تفرج در دشت کششی از سوی فرهاد (عاشق) در خود احساس می‌کند:

غرور آمد که عشقی دیدم از دور　　اگر دارد ضرورت حســـن مزدور
در اندیشید شیرین با دل خویش　　که جانی با هزار اندیشـــه در پیش
چه ها می‌گویدم طبع هوســناک　　به فکر چیست باز این حسن بی باک
نسیمی کآمدی زان دشت و راغش　　ز بوی عشـــق پر کردی دماغش
ز لعلش کاروان قند ســـــر کرد　　به همزادان خود لب پر شـــکر کرد
که اینجا خوش فرود آمد دل من　　از این خاک است پنداری گل من (همان:۴۳۶)

ب:عاشق شدن شیرین به فرهاد از طریق دیدن:

شیرین با دیدن فرهاد ناز و دلال عاشقانه پیش می‌گیرد:

مه کار آگهان را ناز ســـــر کرد　　ز کنج چشـــم انداز نظر کرد
به مستی داد تن شوخ فسون ساز　　به ساقی گفت لب پر خنده‌ی ناز
که گفتم مده چندین شـــرابم　　که خواهی ساختن مست و خرابم
چنان بی هوشیی می‌کرد اظهار　　که عقل از دست می‌شد هوش از کار (وحشی:۴۴۶

ج: عاشق شدن فرهاد به شیرین از طریق شنیدن صدا:

فرهاد تنها با شنیدن صدای شیرین از هوش می‌رود:

از آن سیلش که در رفت از در گوش　　نگون شد سقف و طاق خانه‌ی هوش (همان:۴۴۰)

۲-۳-۳-رقیب عشقی

عنصر رقیب یکی از موانع و گره‌های اصلی داستانهای عاشقانه می‌باشد که بر سر راه عاشق و معشوق قرار می‌گیرد (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۸۵) و «مزاحم و انگلی است که میان و عاشق و معشوق می‌باشد.»(دهخدا) از جمله داستان‌هایی که در آنها با تعدد رقبای عاشق و معشوق روبه‌رو هستیم داستان فرهاد و شیرین می‌باشد که رقبایی بر سر راه دو محبوب برای رسیدن به هم قرارمی‌گیرند. برخی از این رقبا جزء رقبای اصلی داستان هستند مانند، خسرو و شکر و برخی به عنوان رقبای فرعی داستان مطرح می‌باشند. با نظر به اینکه وحشی

تنها به روابط میان فرهاد و شیرین و وقایع بین آن دو پرداخته‌است از این رو شکر و خسرو آن گونه که در دیگر نظیره‌ها حضور دارند در این منظومه نقش بسیار کم‌رنگی ایفا می‌کنند اما با توجه به اینکه این داستان یک داستان کوتاه می‌باشد برخی از شخصیت‌های رقیب که در داستان حکیم نظامی در حاشیه قرار داشتند در این داستان خود را نشان داده‌اند از جمله‌ی این افراد زنان حرم‌سرای خسرو می‌باشند:

شیرین از گستاخی زنان حرم‌سرا بعد از بی‌وفایی خسرو آزرده و از توطئه‌ی آنها نا ایمن است و این امر یکی از دلایل ترک کردن قصر خسرو از سوی او می‌باشد:

زبس غم شد بر آن مرغ غم آهنگ — سرابستان خسرو چون قفس تنگ
زناخوش بانگ آن مـرغان گستاخ — برآن شد تا پرد زان گوشـــه‌ی کاخ
نهد بر شاخـــساری آشـــیانه — شود ایمن از آن مـــرغان خانه

(کلیات دیوان وحشی: ۴۳۰)

بت پر شـــکوه مـــاه پر شـکایت — گل خوش لهجه سرو خوش عبارت
برون آمد ز مشکو دل پر از جوش — دهانش صد هـــــزاران زهر در نوش
به خاصان گفت مگذارید زینهار — که دیگر باشدم اینجا ســـــر و کار
ز هر چیزی که هست از ما بر آن کوی — برون آرید از این درگشته مشکوی
که از ما بر عزیزان تنگ شد جای — نمی بینیم بودن را در آن رای (همان:۴۳۴)

۲-۳-۴-پرسش و پاسخ و آزموده شدن فرهاد از سوی شیرین

در منظومه‌های عاشقانه عشاق به طرق مختلف آزموده می‌شوند :

۱- آزمونها یا از سوی معشوق یا رقیب و یا از طریق خانواده‌ی معشوق انجام می‌پذیرد. (مانند فرهاد و شیرین)

۲-بین عاشق و معشوق و نیز بین رقبا مناظره‌ها و گفتگوهایی انجام می‌پذیرد . (مانند وامق و عذرا، منظومه‌ی خسرو وشیرین و منظومه‌ی فرهاد و شیرین)

۳- برای از میان برداشتن عاشق به او مسئولیتی مهم و غیرممکن واگذار می‌شود. (مانند منظومه‌ی خسرو وشیرین و فرهاد و شیرین)(ذوالفقاری، ۱۳۹۱: ۷۲)

شیرین نیز درمنظومه‌ی وحشی برای آزمودن فرهادن و سنجیدن میزان عشق او و نیز برای اثبات پاکدامنی او در عشق، در طول داستان به دو طریق فرهاد را مورد آزمون قرار می‌دهد:

الف: انجام مناظره

بگفت از عشقبازی چیست مقصود — بگفتا رســـتگی از بود و نابود
بگفتش می‌توان با دوست پیوست — بگفت آری اگر از خود توان رست

بگفتش وصل به یا هجر با دوست بگفتا آنچه میل خاطر اوســـت
ز هر رشته که شیرین عقده بگشاد یکی گوهر برآن آویخت فرهاد...(کلیات وحشی:۴۴۹)
بگفتا چیست جان؟ گفتا نثارت بگفتا چیســـت تن گفتا غبارت
به دل گفتا چه داری؟گفت یادت مرادت گفت چه؟ گفتا مرادت... (همان:۴۷۲)

ب: امتحان کردن فرهاد در شب وصال

به گرمی گفتش ار کار دگر هست بجو تا وقت و فرصت این قدر هست
غرض هرکامت از من هست مقصود بخواه اکنون که آمد گـــاه بدرود
بگفتا کام خســـــرو کام من نیست به شهد شـــهوت آلوده دهن نیست
چو شیرین این سخن‌ها کرد از او گوش به کامش باز کرد آن چشمه‌ی نوش
تو را چنـــــــدان که باید آزمودم به رویت باب احســـانها گشودم
زرت آمد برون پاک از خلاصـــم چه غم دیگر ز طعن عام و خاصم (همان:۵۱۴-۵۱۲)

۲-۳-۵-دایه و کمک رسان به معشوق:

دایه در بسیاری از داستان‌های عاشقانه و غنایی در ادب فارسی یکی از شخصیت‌های فرعی می‌باشد که نقش مهمی در این‌گونه منظومه‌ها ایفا می‌کند.«گروهی از آنها پنهانکار و عاقلند و با رفتار خود مسیر زندگی و سرنوشت پرورش یابنده را تغییر می‌دهند و بعضی دیگر مورد سرزنش و نفرین دائم قرار می‌گیرند،گاهی دایه نقش کم رنگی در فضای داستان دارد و گاه از بدو تولد تا هنگام مرگ لحظه به لحظه حضور دارد و در تمام کارها مورد مشورت قرار می‌گیرد و در اکثر داستان‌ها نام و نشانی ندارد و دارای هویت مخفی می‌باشد. دایه ها محرم اسرار هستند و معشوق همواره در گرفتاری‌ها و مشکلات خود با او درد و دل کرده و مورد مشورت او قرار می‌گیرد. (محمدی، ۱۳۸۰: ۶۴-۶۲) از ویژگی‌هایی که در داستان فرهاد و شیرین وجود دارد و آن را تا حدودی متمایز از داستان خسرو وشیرین نظامی می‌کند وجود دایه در طول داستان وحشی می‌باشد. در این داستان دایه بدون نام و دارای نقش کم‌رنگی نسبت به بعضی از داستانهای عاشقانه‌ای چون ویس و رامین دارد. شیرین نیز هنگامی که بی وفایی خسرو را می‌بیند از او نزد دایه گله می‌کند و با او غم دل می‌گوید:

دماغ از آب می چون شست وشو کرد به دایه از غم دل گفت و گو کرد
که کس چون مـــن نیفتد در پی دل نبازد عمر در ســـــودای باطل
ز کف دل داده و غمخوار گشـــته پی دل هر طرف آواره گشـــته
ز شـــهر و بوم خود محروم مانده به هر ویرانه همـــــچون بوم مانده
دلی دارم‌که‌با هرکس به‌جنگ‌است بر او پهنای هفت اقلیم تنگ است

مرا از خویش باشد مشکل خویش که دارم هر چه دارم از دل خویش
جوانی صـــرف کرده در غم دل شـــمرده زخم دل را مرهـــم دل
به نیرنگ کســـــان از ره فتاده به بـــــــوی ره درون چـــه فتاده
فریبی را طلب کاری شـــمرده فســـــونی را وفاداری شـــمرده
وفا پنداشته مکـــــر و حیل را محبت خوانده افســـون و دغل را
ز شیرین بر زبانش نام هم نیست ســـــزای نامه و پیغام هم نیست
کند خســـرو گمان کز زغم شکر دل شـــــــیرین بود از غم پر آذر
به دل رشـــکی نه از پرویز دارم نه از پیوند شـــــــکر نیز دارم
اگر شکر به حکم من به کار است وگر خسرو ز عشق من فکار است
ندیدم چونکه مرد این کمندش به گیســـــوی شکر کردم به بندش
بلی شایسته شـــیر است زنجیر کمند و بند شـــد در خورد نخجیر

چو خسرو عشق را آمد مسخر چه دامش طره‌ی شیرین چه شکر (وحشی: ۴۶۰-۴۵۹)

پند دادن دایه به شیرین و دلداری او:

ز غم چون خویش را آزاد پنداشـت به روی یار نو این نغمه برداشـــت
که چند از رنج بی‌حاصل کشیـــدن ز جام عشق خون دل چشـــــیدن
اگرچـــه دایه پیری بود هشـــیار نبود از روی معنـــــــی پیر این کار
چو اند تجربت شـــــد زندگانیش از آن دریافت انـــــــدوه نهانیـش
به نـــرمی بهر تســـــکین درونش زبان بگشـــاد و برخواند این فسونش
به دست غم مده خود را از این بیش بس است این دشمنی تا چند با خویش
ترا بینم از این خـونابه نوشـــــی که خویش اندر هلاک خویش کوشـــی
اگر بازار خســـرو با شـــــکر شد نمی‌باید تو را خون در جگر شـــد
گلت را عندلیبان صـــــدهزارند رخت را ناشکیبان بی شـــــمارند
تو دل جستی و خسرو کام دل جست تو بی آرامی او آرام دل جســـت
بر نازت هوس را دردســـــر بس تو را فرهاد و خسرو را شکر بس(همان:۴۶۲-۴۶۱)

با وجود اینکه در بسیاری از داستان‌های عاشقانه برای رسیدن عاشق و معشوق به همدیگر وجود دایه و کمک رسان ضروری می‌باشد، به عنوان نمونه می‌توان به تلاش‌های شاپور به عنوان کمک رسان در خسرو و شیرین نظامی اشاره کرد اما در این منظومه وحشی برای اینکه اثری متفاوت از اثر نظامی خلق کنند مطابق سنت داستان‌های عاشقانه‌ی پیش از خود، از جمله ویس و رامین، عنصر دایه را وارد داستان می‌کنند ولی آنگونه که باید نمی‌تواند شخصیتی پویا از او در طول داستان خلق نماید.از این رو دایه در این داستان

صرفاً به عنوان ندیمی برای درد دل و بیان عقده‌های درونی معشوق ایفای نقش می‌کند.

۲-۳-۶-به انزوا گرائیدن و اندوه فرهاد بر اثر عشق شیرین:

در تمام داستان‌های عاشقانه، عاشق از غم فراق معشوق، دچار اندوه و پریشانی می‌گردد و سر به کوه و بیابان می‌گذارد و گاه با حیوانات وحشی انس می‌گیرد. نظامی در ترسیم شخصیت فرهاد او را مجنون وار تصویر کرده و او را به کوه و دشت و انس با حیوانات می‌کشاند:

چو وحشی توسن از هر سو شتابان　　گرفته انس با وحـش بیابان
به روزش آهوان دمســـــــاز بودند　　گوزنانش به شب همراز بودند

(نظامی:۲۲۵-۲۲۴)

اما فرهاد در منظومه‌ی وحشی هرچند از غم و اندوه معشوق در سوز و گداز است اما آن تصویرگری‌های بی‌همتایی که نظامی از درد و رنج و فراق و انزوای فرهاد تصویر می‌کند در این منظومه دیده نمی‌شود. شعرا تنها به اندوه و ناله او در عشق شیرین اشاره می‌کنند:

چه شـــد فرهاد بر بالای آن کوه　　تن و جـــانی به زیر کـــوه اندوه
نه دســـت و دل که اندر کار پیچد　　نه آن ســـــر تا زکـــار یار پیچد
به روز افغانی وشب یاربی داشـــت　　زمین عشق خوش روز و شبی داشت

(کلیات وحشی:۴۶۳)

و:

دلی در ســـینه بودش چون دل تنگ　　گهی بر سینه می‌زد گاه بر سنگ
ز زخمش سنگ اثرها از برون داشت　　ولیکن سینه خون‌ها از درون داشت(همان)

دیگر:

در آن کـــــوه جفاکش با دل تنگ　　به جای تیشه سر می‌کوفت بر سنگ
ولی چون تیشه بر سنگ اوفکندی　　به جای سنگ نیز از سینه کندی (همان:۴۶۵)

۲-۳-۷- وصال عاشق و معشوق به همدیگر:

در داستان‌های عاشقانه، عشاق یا به وصال همدیگر می‌رسند یا یکی از عشاق می‌میرد و دیگری نیز به رسم وفاداری به او یا خود کشی می‌کند یا از فرط عشقی که به معشوق دارد، دوری او را برنمی‌تابد بر سرخاک او جان می‌سپارد .پایان داستان وحشی تلفیقی از داستان خسرو و فرهاد درمنظومه‌ی خسرو وشیرین نظامی است بدین گونه که دو محبوب در پایان به وصال یکدیگر می‌رسند اما در نهایت فرهاد در این داستان نیز همچون داستان نظامی به ناکامی و با توطئه‌ی خسرو جان می‌سپارد.:

چو شیرین کوهکن را دید با خویش　　به تنها دور از چشم بد اندیش

به نرمی گفت او را خیـــــر مقدم که جانت از وصـــالم باد خرم (همان:۵۱۰)
میان گفت و گو، خســـرو ز شیرین شنید از محنت فرهاد مســـکین
به دفع کوهـــکن اندیشـــــه‌ها کرد بســـی تیر خطا از کف رها کرد
در آخر از حدیث مرگ شـــیرین به جـــــان کوهکن افکند زوبین
به تیشه دست خود سرکوفت فرهاد شد از کوه و دو صد اندوه آزاد(همان:۵۱۵)

۲-۴-تناقض‌گویی در مورد کلیت و شخصیت‌های داستان:

در مسیر کلی روایت وحشی و دیگر سرایندگان این منظومه تفاوتها و تناقض‌هایی فاحشی میان آن با نوع روایت نظامی مشهود است، که این مسئله نشان دهنده‌ی دیدگاه‌های متفاوت سرایندگان این منظومه با اثر نظامی و عدم تسلط بر کلیت موضوع و ضعف در بیان داستان از سوی سرایندگان می‌باشد. که ریشه در مسائل مختلفی از جمله: فقر ادبی و نیز شرایط فرهنگی-اجتماعی آنها دارد؛ هرچند که این شعرا تمام تلاش خود را برای ایجاد نوعی ابتکار و متفاوت‌گویی در منظومه قرار داده‌اند اما توفیقی در این زمینه بدست نیاورده‌اند، وجود تناقض‌های مختلف در مورد شخصیت‌ها، و نیز تناقض گویی در روند کلی داستان نشان از ضعف و کاستی‌های موجود در این منظومه می‌باشد، اینک برای نمونه به مواردی از تناقضات موجود اشاره می‌شود:

۲-۵-زمان داستان:

داستان خسرو وشیرین، سرگذشت عشق خسرو پرویز پادشاه ساسانی با شیرین شاهزاده‌ی سرزمین ارمن می‌باشد، که ظاهراً از داستانهای اواخر عهد ساسانی و دوران پیش از اسلام بوده‌است هرچند که در منظومه‌ی نظامی تأثیرات اندیشه‌های اسلامی به صورت جزئی در جای جای منظومه به چشم می‌خورد. اما این تأثیرات خدشه‌ای در مسیر کلی داستان ایجاد نمی-کند، اما از تناقضات فاحشی که در دیوان وحشی در این داستان وارد شده می‌توان به سخنان شیرین با فرهاد اشاره کرد که شیرین در اثنای کلام با اشاره به مقام عشق در دین اسلام خطاب به فرهاد می‌گوید:

اگرچه عشـــــق را دامن بود پاک زلوث تهمت مشـــــتی هوسناک
برای دفع تهمت ناشـــــکیب است که گفت اسلام در دنیا غریب است
به رمز این عشق را اسلام گفته است غریبش گفته کز هرکس نهفته است. (وحشی:۴۷۷)

۲-۶-شخصیت‌ها:

۲-۶-۱-فرهاد:

فرهاد در ادبیات مردمان ترک و فارس قهرمانی زبان‌زد می‌باشد و از قدیم نزد مردم ایران و آسیای میانه شهرت داشته است در منظومه‌ی نظامی فرهاد از مردمان کرد و با

مهارت عالی و توانایی بی‌نظیر در کشیدن آب است که در چین آموزش دیده است، به عنوان نمونه نظامی از زبان فرهاد می‌گوید:

جهان را نیست کردی پست تر از من نبینی هیچ کس بی کس تر از من (نظامی: ۲۴۶)

یا در جای دیگر منظومه نظامی از زبان شاپور می‌خوانیم:

که ما هر دو به چین همزاد بودیم دو شاگرد از یکی استاد بودیم

چو مایه که بود از پیشه برداشت قلم بر من فکند و تیشه برداشت (نظامی:۲۱۷)

که این ابیات و ابیاتی از این قبیل به ایرانی بودن او و پیشه‌ی وی بدون اشاره به شاهزادگی او اشاره دارد که در خسرو و شیرین به چشم می‌خورد و برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام به آوردن دو نمونه بسنده شد، اما دربین شاعران پارسی‌گوی، بعد از نظامی امیرخسرو دهلوی اولین شاعری است که نسب او را به پادشاهان چین می‌رساند .شایان ذکر است که فرهاد در کتاب‌های شاعران ایران، همیشه شخص فرعی بوده، هم نظامی و هم امیر خسرو براین نظر بوده‌اند که خسرو پادشاه ایران و شیرین یک زوج خداداد هستند و فرهاد همیشه به عنوان شخصیت سوم در کنار خسرو و شیرین ظاهر شده و با کوه بیستون ارتباط داشته است. (اسدی، ۱۳۸۴: ۳۰) تا اینکه فرهاد در کتاب فرهاد و شیرین امیر علیشیر نوایی برخلاف شاعران فارسی زبان به عنوان شخصیت اصلی مطرح می‌گردد، در میان شاعران پارسی زبان در عصر صفوی نیز وحشی بافقی از زمره‌ی اولین کسانی است که برخلاف دیگر شاعران پیش از خود، فرهاد را به عنوان نقش اول داستان خود انتخاب کرده و برجای خسرو می‌نشاند اما در دیوان او تناقضاتی درخصوص نژاد و نسب فرهاد مطرح می‌شود از جمله اینکه در جای جای منظومه، شخصیت‌های داستان چون شیرین، خسرو حتی سرایندگان منظومه در توصیفات خود او را نه یک شاهزاده بلکه گدا عنوان می‌کنند:

از زبان خود فرهاد:

چو نوشـــتید از کفـــش جام پیاپی عنان خامشـــــی برد از کفش می

بـــرآورد از دل پر درد فریـــــاد بگفت آه از دل پـــر درد فرهـــاد

که مسکین را عجب کاری فتاده است که کارش با چنین باری فتاده است

نیاز خســـــــــروی در وی نگیرد کجـــــا نازش نیاز من پـــذیرد

کسی کز افســـــر شاهیش آر است به دلق بینوایانش چه کار است (وحشی: ۴۷۵)

از زبان شیرین:

هنوز آن عقل و آن فرهنگ دارم که با عشق و هوس فرقی گذارم

سرم با تاج شاهان سرکش افتاد ولی سوز گدایانم خوش افتاد (وحشی :۴۷۵)

نسبت فرهاد از زبان شاپور:

ز مســـــکینی که آگاهیت نبود　　برو آن به که بدخواهیت نبود
مکن در خون مسکینان دلیری　　زمسکینی بترس و دستگیری (وحشی:۴۸۱)

از زبان خسرو:

خوش است این رسم با شاهان گرانی　　به مســـــــکینان بی دل مهربانی
نه از سر بازکردن ســـــــروری را　　گزیدن رند بی پا و ســـــری را
چو شـــه را گوهری ارزنده باشی　　گدایی را نیرزد بنده باشـــــــی (وحشی:۴۸۲)

اما در جای دیگرمنظومه باز از زبان خود فرهاد:

بدان ای گلـعذار مـــه جبینم　　که من شـــــهزاده‌ی اقلیم چینم (وحشی: ۵۰۰)
منم چینی و چین در بت پرستی　　بود مشهور چون با باده مستی(وحشی:۴۶۴)
عجب کاریست بعد از شهریاری　　در افتادن به مسکینی و خواری
ز اوج کامـــــــکاری اوفتادن　　به ناکامی و خواری دل نهادن(وحشی: ۴۶۵)

چنان که دیده می‌شود شاعران نتوانسته‌اند در مورد شخصیت فرهاد به اجماع برسند و خود را از بند تقلید نظامی و امیر علیشیر نوایی برهانند.

۲-۶-۲-شیرین:

در منظومه خسرو و شیرین نظامی همه جا سخن از شجاعت، عشق پاک، درایت و وفاداری شیرین است. در واقع هدف نظامی شخصیت بخشیدن به عنصر زن است. شیرین در منظومه‌ی نظامی زنی تنها است که به دنبال غرور انسانی خود در پی، درهم گسستن سلطه‌ی مرد سالاری حاکم بر سرنوشت زنان حرم‌سرا می‌باشد، زنی که آلت و وسیلهٔ خوشگذرانی و لهو لعب حاکمان و شاهان است و ارزشی جز بازیچه دست مرد بودن ندارد. اما هرچند که سرایندگان منظومه‌ی فرهاد و شیرین، در تصویر چهره‌ی شیرین سعی در پیروی از نظامی داشته‌اند ولی آن‌گونه که باید نتوانسته‌اند توفیقی در این زمینه حاصل کنند.در منظومه‌ی وحشی به ویژه در قسمت‌های پایانی داستان، نه تنها شیرین را عاشقی صادق و یک‌دله در عشق خسرو نمی‌یابیم بلکه او را فردی ناپایدار و هوس‌باز می‌بینیم که با وجود عشق به خسرو و بی‌تابی در فراق او، به راحتی با فرهاد نرد عشق و محبت، می‌بازد به عنوان مثال در خطاب به فرهاد گوید:

ز دســـــتت بیســـــتون آمد به فریاد　　که ای شیرین فغان از دست فرهاد
مرا آگـــــــاهی از درد دلـــــت داد　　مخور غم کاخر از من دل کنی شاد
به هجرم خون اگر خوردی زیان نیست　　زوصلم حاصت جز قوت جان نیست
ز هجرم داد عشـــــــق ار گوشمالت　　دهد می اینک از جام وصـــــالت
شـــــــب تاریک هجرانت سر آید　　مهت با مهر تر از اختر آید(وحشی:۵۰۴)

بی‌عفتی و ناپایداری او در عشق خسرو، در این منظومه به جایی می‌رسدکه حتی در شب وصال با فرهاد به او وعده‌ی دیدار دوباره بعد از ازدواج با خسرو می‌دهد که این امر نیز چهره‌ی پاک و عفیف او را به عنوان زنی پاکدامن با توجه به فرهنگ اصیل ایرانی جدای از فرهنگ اسلامی می‌آلاید:

اگر خسرو نبندم پایم از راه　　زهر مه بر دمم زین کوه چون ماه
شبان تیره ات را نور بخشم　　گه از نزدیک و گه از دور بخشم
وگر نگذاردم از کف زمانی　　که آساید ز وصلم خسته جانی
اگر با خسرو م افتد چنین کار　　به هجرانم بباید ساخت ناچار
به وصلم گر به ظاهر دور مانی　　به صد محنت ز من مهجور مانی
به تمثال و به یادم آشنا شو　　زاندوه جدایی ها جدا شو
مسیر بی منت گر هست خوابی　　به خواب آیم تو را چون آفتابی (وحشی:۵۱۳)

حتی رفتار غیرمنطقی و بی عفتی شیرین، در شب وصال با فرهاد تعجب دایه و دیگر پرستاران را نیز به دنبال دارد:

بگفت از راز من پوشیده دارید　　شبی با کوهکن بازم گذارید
که در عشقم به جز خواری ندیدست　　ره و رسم وفاداری ندیدست
بیارایید امشب محفلم را　　دهید از کوهکن کام دلم را
گلم بی بلبلی خندان نگردد　　سرم بی شور با سامان نگردد (وحشی:۵۰۹)
اگر سیب سپاهان نیست غم نیست　　زنخدانم به لطف از سیب کم نیست
پس از آراستن بزم طترب را　　به ما تا روز بگذارید شب را
نه دایه نه کنیزی هست در کار　　که بخت کو هکن گشته است بیدار
پرستاران از او چون این شنیدند　　ز حیرت جمله انگشتان گزیدند
ولی غیر از رضای او نجستند　　به پیش او ورای او نجستند (وحشی:۵۱۰)

در ظاهر به نظر می‌رسد که شیرین در منظومهٔ وحشی نسبت به خسرو عشقی قابل تقدیر و ارزنده ندارد. اما او در این منظومه نیز در عشق خسرو پابرجاست و عشق فرهاد به شیرین ، این عشق و وفاداری را نسبت به خسرو سست نکرده است ؛ هرچند هنگامی که خسرو به شکر روی می آورد و فرهاد اظهار عشق به شیرین می کند، شیرین می‌گوید :

مرا هم نیست با خسرو شماری　　ندارم بر دل از او هیچ باری
اگر بنیاد عشقش بر هوس بود　　از او چندان که بردم رنج بس بود(کلیات وحشی:۴۶۱)

اما خود شاعر نیز در ادامه می‌گوید:

چنین می‌گفت و از عشق فسونگر　　زبانش دیگر و دل بود دیگر(همان)

دیگر از او:

به یاد روی خـــسرو جـــام خوردی ولـــی فرهـــاد را هم نام بردی
چنین صحرا به صحرا دشت در دشت فریب خویش می‌داد و می‌گشت(همان:۴۵۸)

عشق و محبت او به خسرو هنگامی که نامه‌ی او می‌رسد بیشتر جلوه‌گر می‌شود:

به یاران گفت جشن ای سوگواران که آمد نامه‌ی یاران به یاران
که را لب تشنه اینک آب حیوان که را شب تیره اینک مهر تابان
که گفتی شه ز شیرین کی کند یاد بگو این نامه‌ی شه کوریت باد
که فالی زد که این شاهی برآمد که آهی زد که این انده سر آمد (وحشی:۴۸۸)

در واقع اعمال شیرین را چنین می‌توان توجیه کرد که او عشق خسرو را در دل داشته رفتار او در قبال فرهاد نه از روی عشق به فرهاد بلکه صرفاً تلافی خیانت و بی وفایی خسرو بوده‌است، تا هم عقده‌گشایی کرده باشد و هم خسرو را متوجه اعمال ناشایست و بی مهری نسبت به خویش کند.

۳-نتیجه‌گیری

با بررسی و مطالعه‌ی منظومه‌ی فرهاد و شیرین وحشی بافقی چنین برمی‌آید که این منظومه با وجود جذابیت داستان، بیان شیوا و تأثیر گذار، ذوق تربیت یافته، قریحه‌ی سرشار و شروع موفق وحشی، به علت تعدد سرایندگان و عدم تسلط دقیق آنها به روند کلی داستان و تقلید ناموفق از نظامی و نظیره پردازان او ، دچار ضعف بیان و تناقض‌گویی گردیده است، شاید اگر وحشی خود، موفق به اتمام این منظومه می‌گردید، تأثیرگذاری و شهرت بیشتر از آنچه که اکنون دارد؛ به دست می‌آورد.

منابع

۱-اسدی، سلمان. (۱۳۸۴). «سیر فرهاد در ادبیات فارسی و ترکی»، سخن عشق، شماره ۲۷، پاییز و زمستان، ص۳۳-۲۴.

۲-دهخدا، علی اکبر. (۱۳۲۵-۱۳۶۰). لغتنامه، زیر نظر دکتر معین و سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

۳-ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴،۱۳۹۱). «ساخت منظومه‌های غنایی»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات غنایی، شماره ۴، پاییز، ۷۸-۶۱).

۴-صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۷و۱۳۸۴). تاریخ ادبیات ایران، تهران: فردوس.

۵-طغیانی، اسحاق. (۱۳۸۵). تفکر شیعه و شعر دوره‌ی صفوی، اصفهان: دانشگاه

اصفهان.
۶-غلامرضایی. محمد. (۱۳۸۱). سبک شناسی شعرپارسی، تهران: نشر جامی.
۷-نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). خسرو وشیرین، تصحیح و حواشی حسن وحید دستجردی به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
۸-محمدی، هاشم. (۱۳۸۰). «نقش دایه در داستان‌های عاشقانه‌ی ایرانی»، کیهان فرهنگی، شماره ۱۸۱، آبان، ۶۴-۶۲.
۹-وحشی بافقی، کمال الدین. (۱۳۸۸). کلیات وحشی بافقی، به کوشش محمد حسین مجدم، کورش نسبی تهرانی، تهران: زوار.
۱۰- _____. (۱۳۵۶). دیوان، ویراسته‌ی حسین نخعی، تهران: امیرکبیر.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۹، ش۱ (پیاپی۱۸)، بهار و تابستان ۱۳۹۷

بررسی تطبیقی اساطیر در شعر تی. اس. الیوت و فروغ فرخزاد

سیده مائده واقعه دشتی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، ایران

چکیده

از میان انواع اصلی ادبی، حماسه و اسطوره گستردگی بیش‌تری نسبت به دیگر انواع ادبی دارند. اسطوره در آثار شاعران معاصر نقش مهمی ایفا می‌کند. اسطوره که برای تبیین و به تصویر کشیدن انگاره‌های ذهنی شاعر به‌کار می‌رود، در اشعار الیوت و فروغ نیز دیده می‌شود. این مقاله با واکاوی مؤلفه‌ی اسطوره در اشعار سرزمین بی‌حاصل الیوت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ، کاربرد این آرایه ادبی را در این دو شاعر ارزیابی می‌کند تا تصویری دقیق از اندیشه‌ها و نگرش‌های الیوت و فروغ، که در اساطیر آن‌ها منعکس شده است، را نشان دهد. در این مقاله، با معرفی و شرح اسطوره دریافتیم که اسطوره در شعر الیوت و فروغ به چهره‌های اساطیری، باورهای اساطیری، عناصر چهارگانه، کهن الگوی آفرینش و زن، موجودات فراطبیعی، اسطوره تجدید حیات، و درهم آمیزی انسان و طبیعت باز می‌گردد و گستردگی اسطوره در الیوت و فروغ یکسان نیست. بیش‌ترین گونه‌ی اسطوره در اشعار الیوت دیده می‌شود. با این وجود، الیوت و فروغ در باورهای اساطیری، عناصر چهارگانه، و کهن الگوی آفرینش و زن وجوه مشترکی دارند، اما اسطوره‌ی انسان و طبیعت مختص اشعار فروغ است.

واژگان کلیدی: تی. اس. الیوت، فروغ فرخزاد، اسطوره، انواع ادبی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۲/۵

Email: maedeh.dashti@yahoo.com

۱-مقدمه

طبقه‌بندی انواع ادبی را به دوران ارسطو نسبت داده‌اند. بر این اساس، موضوع آن بررسی آثار ادبی از لحاظ ماده و صورت است. به گفته‌ی شمیسا، «انواع ادبی، در ردیف نظام‌هایی از قبیل سبک‌شناسی و نقد ادبی، یکی از اقسام جدید علوم ادبی و یا به قول فرنگی‌ها یکی از شعبه‌ها و مباحث نظریه‌ی ادبیات Theory of Literatureاست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۹). انواع ادبی مهم در ادبیات را می‌توان به حماسی، نمایشی، و غنایی، و گاه به کمدی و تراژدی هم تقسیم نمود. از میان انواع اصلی ادبی، حماسه و اسطوره گستردگی بیش‌تری نسبت به دیگر انواع ادبی دارد، چرا که در خود انواع متفاوت و اصطلاحات دیگری را نیز جای داده است. شمیسا در این‌باره می‌نویسد: اسطوره یکی از اصطلاحات بسیار مهم در مباحث جدید ادبی است. «اسطوره (Myth) همان واژه‌ای است که در زبان‌های فرنگی به دو شکل Story (قصه) و History (تاریخ) دیده می‌شود... اسطوره بیانی است که ژرف‌ساخت آن حقیقت و تاریخ (در نظر مردمان باستان) و روساخت آن افسانه باشد. اساطیر در مواجهه با حقیقت تبدیل به تاریخ می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۶-۸۷). بنابراین، طرح و الگوی ادبی در آثار شاعران به عوامل ساختاری گوناگونی وابسته است. یکی از تکنیک‌هایی که هنرمند برای به تصویر کشیدن این الگوها استفاده می‌کند اسطوره است. شاعر در این راه سعی دارد تا انگاره‌های ذهنی خود را با رویکردی هنری به مخاطب نشان دهد. این ویژگی در آثار مدرنی چون سرزمین بی‌حاصل بیش از پیش نمود یافته است. سرزمین بی‌حاصل (The Waste Land) شاهکار تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) شاعر مشهور آمریکایی - انگلیسی قرن بیستم است. الیوت که به گفته‌ی شفیعی کدکنی، از اثرگذارترین شاعران انگلیسی زبان در ایران است، تأثیر شگرفی بر ادبیات فارسی نهاد. او می‌نویسد: «آشکارترین تأثیر الیوت بر شعر نسل جوان این سال‌ها این بود که به آن‌ها یاد داد که می‌توان ضمن عمیق شدن در مفاهیم اجتماعی و گریز از احساسات سطحی، از نوعی اسطوره در شعر استفاده کرد و از صراحت پرهیز داشت و زبان شعر را می‌توان تا حد زیادی به زبان زنده‌ی مردم نزدیک کرد. بیش‌ترین بهره را در این زمینه شاید فروغ گرفته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۸-۶۹). از سوی دیگر، فروغ فرخزاد با آثار ماندگاری چون تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، علاوه بر نوپردازی در اشعار خود و تأثیر از ادبیات جهان، در جرگه‌ی مشاهیر مدرنیستی این مرز و بوم نیز قرار گرفته است. بحث پیرامون زندگی و مشخصه‌های فکری فرخزاد، با توجه به انبوه کتب و مقالات مهمی که نوشته شده است، چندان ضروری نیست. آن‌چه در زمینه‌ی پیشینه‌ی این مقاله اهمیت میریابد، این است که گستردگی اسطوره فروغ، نسبت به الیوت، اندک است. در مقاله‌ی

حاضر سعی داریم با تحلیل ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نشان دهیم که این سخن درباره‌ی فروغ تا چه حد صدق می‌کند و با بررسی اسطوره در سرزمین بی-حاصل الیوت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ درصدد هستیم تا نقش ویژگی‌های ساختاری را در اشعار این دو شاعر ارزیابی کنیم و نشان دهیم که گرایش الیوت و فروغ به کدام نوع اسطوره بیش‌تر بوده است. بنابراین نگارنده می کوشد تا با پاسخ به پرسش های این مقاله، اسطوره چه نقشی در اشعار الیوت و فروغ دارد؟ چه اساطیری در اشعار الیوت و فروغ بیش‌تر به‌چشم می‌خورند؟ و وجه تشابه و تفاوت کارکرد و نقش اسطوره‌های به‌کار رفته در سرزمین بی‌حاصل و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد کدام است؟، به این مهم دست یابد. بنابراین، برای پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا به اسطوره و کارکرد آن در دوره‌های مختلف اشاره می‌کنیم و سپس، با بررسی تطبیقی اشعار سرزمین بی‌حاصل الیوت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ، اسطوره را در اشعار الیوت و فروغ نشان خواهیم داد.

۲-بحث و بررسی

اسطوره در ادبیات کهن یکی از بخش‌های جداناپذیر حماسه است، چرا که حماسه زیربنای اساطیری دارد. در ادبیات معاصر نیز با اساطیر متعددی روبرو هستیم. به گفته‌ی شمیسا، «اسطوره امروزه هم ساخته می‌شود و این غیر از آثار متعددی است که چه خودآگاه و چه ناخودآگاه بر مبنای اساطیر قدیم آفریده می‌شوند.... شعر فارسی پر از تلمیح است و بسیاری از تلمیحات، اساطیری هستند. داستان‌های قهرمانان برخی از آثار کهن حماسی و تراژدیک از الگوی داستان‌های خدایان اخذ شده است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷۴). بر این اساس، بسیاری از اشاراتی که در آثار مدرن می‌بینیم را می‌توان از زمره‌ی ادبیات اساطیری قلمداد کرد. برای مثال، اشاراتی که در آثار اخوان و یا در جیمز جویس دیده می‌شوند، رگه‌های اساطیری دارند. در اشعار الیوت و فروغ نیز این ویژگی دیده می‌شود. الیوت و فروغ با اشاره به اسطوره‌های طبیعت و تجدید حیات، عناصر چهارگانه، و اسطوره‌ی آفرینش به این مقوله پرداخته‌اند. آنان با حفظ جنبه‌های اسطوره‌ای ادبیات خود، جهان مدرن را در مقابل نگرش‌ها کهن سرزمین خود قرار داده‌اند. چهره‌های اساطیری گونه‌ای از اسطوره هستند که در سرزمین بی‌حاصل الیوت نقش مهمی را ایفا می‌کنند. الیوت بارها از مسیح در اشعار خود یاد می‌کند. به گفته‌ی فرحبخش، پنج بخش سرزمین بی‌حاصل و هر یک از کوارتت‌های الیوت به پنج زخم مسیح بر روی صلیب اشاره دارد (فرحبخش، ۲۰۰۹: ۱۱۲). الیوت در بخش "آن‌چه تندر گفت"با اشاره به زندگی مسیح می‌گوید: «این کیست آن سومین نفر که گام با تو بر می‌دارد کیست؟

وقتی که می‌شمارم تنها تویی و من
اما به پیش رو که می‌نگرم در انتهای این جاده‌ی سپید
همواره می‌بینمش که با تو روان است
پوشیده سر، پیچیده در ردای قهوه‌ای‌فام
مرد است یا که زن نمی‌دانم
اما بگو بدانم این کیست آن که در کنار تو آن‌سوی توست؟» (الیوت، ۱۳۸۸: ۲۸)

علاوه بر چهره‌هایی چون مسیح، الیوت در اشعار خود به بودا، "سیبولا" (۱)، "دیدو" (۲)، "کاسیوپیا" (۳)، و "کوپیدون"(۴) گرایش او را به اسطوره نشان می‌دهد. الیوت در ابتدای شعر خود با اشاره به سیبولا می‌گوید:

«چرا که من یک‌بار به چشم خویش سیبولای کومه را دیدم
که در قفسی آویخته بود و چون پسرکان می‌پرسیدند: "چه
می‌خواهی، سیبولا؟" می‌گفت: "می‌خواهم بمیرم"» (الیوت، ۱۳۸۸: ۱۰)

از چهره‌های اساطیری که در ادبیات فارسی نیز وجود دارد می‌توان به رستم، آرش، کاوه، اسکندر، سام، زال، سیاوش، گرشاسب، زردتشت، و مزدک اشاره کرد. در برخی متون نیز از بودا و مسیح هم به عنوان چهره‌های اسطوره‌ای یاد شده است. هر چند این ویژگی بیش‌تر در اشعار اخوان، شاملو، و سپهری قابل بررسی است، اما در اشعار فروغ نیز دیده می‌شود. فروغ هم آشکار و گاهی هم با به‌کارگیری نماد از مسیح یاد می‌کند. اشاره‌ی او به "نجات دهنده"، "صلیب"، و "مصلوب گشتن"، در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نمونه‌هایی از این مشخصه است. برای مثال، فروغ در ابیات زیر از صلیب کشیدن مسیح سخن می‌گوید:

«چگونه جان آن کسی که با کلام سخن گفت
و با نگاه نواخت
و با نوازش از رمیدن آرمید
به تیرهای توهم
مصلوب گشته است.
و جای پنج شاخه‌ی انگشت‌های تو
که مثل پنج حرف حقیقت بودند
چگونه روی گونه او مانده است.» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۳۸)

فرخزاد در اشعار دیگر خود نیز به این موضوع پرداخته است. برای مثال، در شعر "در خیابان‌های سرد شب" با اشاره به "صلیب" می‌گوید:

«من صلیب سرنوشت‌ام را

بر فراز تپه‌های قتلگاه خویش بوسیدم» (فرخزاد، بی‌تا: ۲۵۹)

فروغ در شعر "گره" نیز با اشاره به "مسیح" و چهره‌ی اسطوره‌ای او می‌گوید:

«در چارچوب قاب طلایی رنگ

چشم "مسیح" بر غم من خندید» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۱۴)

باورهای اساطیری در اشعار الیوت گستردگی بیش‌تری دارند و به آتش مقدس و آب نیز باز می‌گردد، اما فروغ، نسبت به الیوت، کم‌تر به این اسطوره می‌پردازد و باورهای اساطیری او حول اسطوره‌ی آب و دریا می‌گردد. آتش در سرزمین بی‌حاصل به اعتقاد بوداییان اشاره دارد. بوداییان معتقدند که برای رسیدن به معرفت و سعادت باید همه‌ی امیال خود را سرکوب کرد و به آتش فنا سپرد. الیوت معتقد است که آتش در مسیحیت نیز «نماد متداولی است از شهوت و نیز قدرت تزکیه‌بخش خداوند» (الیوت، ۱۳۸۸: ۱۰۲). تأثیر عقاید بودا و مسیحیت در بخش "موعظه‌ی آتش" به‌خوبی به‌چشم می‌خورد. الیوت در این بخش علاوه بر بودا و مسیح، به عقاید آگوستین هم اشاره می‌کند. او در پایان بخش "موعظه‌ی آتش" نیز با بیان "سوزان است" به اعترافات آگوستین اشاره دارد:

«سوزان است سوزان است سوزان است بس سوزان

خداوندا مرا برهان

خداوندا مرا دریاب» (همان، ۲۶)

آب نیز در سرزمین بی‌حاصل به غسل تعمید در باور مسیحیان باز می‌گردد، زیرا الیوت در شعر سرزمین بی‌حاصل بیش از همه به مسیح و باورهای مسیحی نظر دارد و از مسیح به‌عنوان چهره‌ی اسطوره‌ای نیز یاد می‌کند. برای مثال، در اعصار کهن مراسم به آب‌سپاری رب النوع مراسمی بود که در آن پیکره‌ی خدای طبیعت چوب را به درون دریا می‌انداختند و یا هنگام ریزش باران برای سپاس‌گزاری از خدایان، شخصی را به آب می‌انداختند. الیوت با در نظرگرفتن این تفکر باستانی در بخش "مرگ در آب"، به نمادهایی از این عقاید اشاره می‌کند. شهباز در تأیید این مطلب می‌نویسد که «غرق دریانورد فینیقیائی، یادآور مراسم به آب‌سپاری رب النوع باروری نیز هست که در روزگاران باستان معمول بوده [است]» (شهباز، ۱۳۸۴. ج۴: ۴۶۶). الیوت با مطرح کردن مرگ فیلباس (Phlebas) به این کهن الگو اشاره دارد:

«فیلباس فنیقی، مرده‌ی چارده روزه

فریاد مرغان دریایی را،

خیزاب ژرف دریا را و اندیشه‌ی سود و زیان را از یاد برد.

جریانی از اعماق دریا

استخوان‌های‌اش را به نجوا برگرفت،

و مرد، در فرصتی که به پا خاست تا فرو افتاد،
دوران نوجوانی و پیری را پیمود،
و آن‌گاه به گرداب فرو شد.» (الیوت، ۱۳۸۸: ۲۶)

در شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نیز می‌توان تصویر دوری از این ویژگی را یافت، زیرا اشاره‌ی فروغ به "دریا" تداعی‌گر این باور است:

«ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟
من سردم است و از گوشواره‌های صدف بیزارم» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۲۹)

از نظر شمیسا، در سطر «من سردم است و از گوشواره‌های صدف بیزارم»، «گوشواره‌ی صدفی رمز کری و مرگ است، زیرا صدف جز صدای مبهم اعماق دریاها را منتقل نمی‌کند... زیستن در انزوای دریا (که رمز زندگی و مرگ توأمان است) از مضامین شعری اوست» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۴۹). یکی از کهن الگوهایی که در اشعار الیوت و فروغ نیز دیده می‌شود و مرتبط با عناصر چهارگانه است عدد چهار است. عدد چهار که به چرخه‌ی حیات، چهار فصل، و عناصر چهارگانه اشاره دارد، در سرزمین بی‌حاصل به‌کار رفته است. الیوت در بخش "بازی شطرنج" با اشاره به "چهار" می‌گوید:

«باران اگر آمد، ماشین سرپوشیده ساعت چهار.
می‌نشینیم و شطرنـجی می‌زنـیم، با چشم‌های باز، چشم انتظار ضربه‌ای بر در.» (الیوت، ۱۳۸۸: ۱۷)

فروغ نیز در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد از "عدد چهار" بیش‌تر از بقیه‌ی اعداد استفاده می‌کند. نفیسی در شرح اشعار فروغ درباره‌ی عدد چهار می‌نویسد: «عدد چهار در شعرهای آخر فرخزاد به‌خصوص ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد نقشی کلیدی دارد و اشارتی است به "خود تکامل یافته"، به دایره چهار فصل که زمستان آن نوید بهار است، و عناصر چهارگانه» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۰). در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد عدد چهار در ترکیباتی مثل: "شبدر چهار پری"، "چهار زاویه"، "چهار لاله‌ی آبی"، و "ساعت چهار" به‌کار رفته است. "چهار" در اشعار فروغ علاوه بر زمان، ساعت، یادآور فصل چهارم، چرخه‌ی حیات، نشانه‌ی منجی، و عناصر چهارگانه نیز هست:

«زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۲۴)

فروغ در شعر "بعد از تو" نیز با اشاره به این موضوع می‌گوید:

«و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود
که در چهار زاویه‌اش، ناگهان چهار لاله‌ی آبی
روشن شدند» (همان، ۴۹)

کهن الگوی آفرینش یکی از کهن الگوهایی که در اشعار فروغ به‌کار رفته است. آن‌چه در ادبیات فارسی به‌عنوان اسطوره‌ی آفرینش معروف گشته است، اشاره به خلقت انسان و داستان آدم و حوا دارد. این اسطوره در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ با بیان تصویر «مردی که از کنار درختان خیس می‌گذرد» و با اشاره به "رگ" و "مار" دیده می-شود. به گفته‌ی ترابی، «تصویر شاعر از مرد، آن هم با رگ‌های برآمده و توجه درونی‌اش به مار... حکایت از اندیشه درونی شاعر به فلسفه‌ی آفرینش دارد و حدیث آدم و حوا و مار و بهشت» (ترابی، ۱۳۷۵: ۱۴-۱۵). فروغ با اشاره به این مطلب می‌گوید:

«مردی که رشته‌های آبی رگ‌های‌اش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خزیده‌اند» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۲۵)

اسطوره‌ی آفرینش در شعر فروغ تنها به این موارد ختم نمی‌شود، در جای جای آثار فروغ این اسطوره به‌صورت ضمنی و آشکار دیده می‌شود. اشاراتی که شاعر به آدم و حوا و گناه نخستین بشر می‌کند نیز بی‌ارتباط با داستان خلقت و اسطوره‌ی آفرینش نیست. یکی از نشانه‌های این اسطوره در اشعار فروغ به‌کارگیری "سیب" است که نماد همان میوه‌ی ممنوعه‌ای است که سبب هبوط آدم و حوا به زمین گشته است. فروغ در شعر زیر با اشاره به "سیب"، به اسطوره‌ی آدم و حوا و گناه آنان نیز اشاره دارد:

«و سیب را که سرانجام چیده است و بوییده است
در زیر پا لگد خواهد کرد؟» (همان، ۲۷)

در شعر "دلم برای باغچه می‌سوزد" نیز شاعر با اشاره به "گناهکار بودن طبیعی مادر" به این باور کهن دامن می‌زند که علت هبوط آدم بر روی زمین تأثیر سخنان حوا بوده است و در نتیجه‌ی آن، مادر سجاده‌اش را در آستانه‌ی جهنم می‌گستراند و همواره دعا می‌خواند:

«مادر تمام زندگی‌اش
سجاده‌ای است گسترده
در آستان وحشت دوزخ
مادر همیشه در ته هر چیزی
دنبال جای پای معصیتی می‌گردد
و فکر می‌کند که باغچه را کفر یک گناه
آلوده کرده است.
مادر تمام روز دعا می‌خواند
مادر گناهکار طبیعی است...

مادر در انتظار ظهور است
و بخششی که نازل خواهد شد» (همان، ۷۲-۷۳)

در تأیید این مطلب می‌توان به سخن کامیابی نیز اشاره کرد که معتقد است علت تشویش و نگرانی مداوم مادر، اعتقاد به باور گناه نخستین است (کامیابی، ۱۹۷۸: ۵۹). علاوه بر این اشعار، در آثار دیگر فروغ نیز این اسطوره دیده می-شود. نمونه‌ی آشکار این تفکر "فتح باغ" است که شاعر در آن با اشاره به "باغ" و "سیب" می‌گوید:

«همه می‌دانند
همه می‌دانند
که من و تو از آن روزنه‌ی سرد عبوس
باغ را دیدیم
و از آن شاخه‌ی بازیگر دور از دست
سیب را چیدیم» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۵۵)

بیش‌تر اساطیر جهان به عناصر باروری و آفرینش باز می‌گردند، زیرا یکی از کهن الگوهای مهم باستان زن بوده است، به‌گفته‌ی موسوی، «یکی از الگوهای کهن زن است که از دیرباز تاکنون در نقش‌های مختلف ایزدبانوان، امشاسپندان مؤنث، دیوزنان، الاهگان، و یا نقش مادر، معشوقه، همسر، جادوگر، و امثال آن نمود یافته است» (موسوی و خسروی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). در این اساطیر همواره با زنان زیبارویی مواجه می‌شویم که گاه در جایگاه الهه قرار گرفته‌اند و آن‌ها را مقدس شمرده شده‌اند و گاه با اساطیری روبرو می‌شویم که زشتی‌ها و پلشتی‌های جهان را در زنان خلاصه کرده‌اند. به‌گفته‌ی مشیرزاده، «حدود هشتاد درصد از شخصیت‌های منفی در کمدی‌ها و داستان‌های جن و پری مؤنث بودند و این به معنای تقویت اسطوره‌های شرارت ذاتی زنان بود» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۲۱). در اشعار الیوت هم با زنانی مواجه هستیم که اسطوره هستند و گاه در جایگاه مثبت و گاهی هم منفی قرار گرفته‌اند. الیوت هنگامی از زنان در کهن الگوهای مثبت استفاده می‌کند که از "دختران دریایی" یا "حوریان دریایی" سخن می‌گوید، چرا که در اساطیر کهن از زنان با عناوینی چون حوری و پری یاد می‌کردند. الیوت نیز در شعر سرزمین بی‌حاصل و "ترانه‌ی عاشقانه‌ی جی. الفرد پروفراک" به پریان دریایی اشاره کرده است. او با توجه به افسانه‌های یونانی از کلماتی چون "Nymphs" و "Mermaid" استفاده نموده است. برای مثال، در شعر "ترانه‌ی عاشقانه‌ی جی. الفرد پروفراک" می‌خوانیم:

«ما در خوابگاه‌های دریایی
در کنار دختران دریایی که تاجی از جلبک سرخ و قهوه‌ای بر سر دارند

اطراق کرده‌ایم، تا آواهای انسانی بیدارمان کند و غرق کردیم» (الیوت، ۱۳۵۱: ۱۴۰)
الیوت در شعر "سفر مغان" نیز از حوریان حریری سخن می‌گوید. به گفته‌ی حاجی محمدی، «"حوریان حریری" احساسی از الیاف نرم و هموار را به خواننده انتقال می‌دهد» (حاجی محمدی، ۱۳۸۸: ۵۵). در اساطیر ایران نیز "پری" نماد زنان زیبارو است. تعبیر پری چهره نیز حاکی از زیبایی معشوق و نشانه‌ی محبت گوینده است. به‌گفته‌ی زمردی، پری «به‌صورت زن اثیری بسیار زیبا پنداشته شده است که از نیکویی و حتا فر برخوردار است و مثال و نمونه‌ی زیبارویی، باندامی، و فریبندگی است» (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۸۷). فروغ نیز در اشعار خود از پری و نمادهای آن بارها استفاده کرده است. اشاره‌ی او به "دختر شاپریون" نمونه‌ی بارزی از این ویژگی است:

«انگار که دختر کوچیکه‌ی شاپریون
تو یه کجاوه‌ی بلور
به سیر باغ و راغ می‌رفت» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۶۲)

افزون بر این، اشاره‌ی او به "پری" در شعر "خواب" ("سرزمین صورتی رنگ پری‌های فراموشی") و "پرسش" ("دیار پری‌های ترس و تنهایی") نیز نمونه‌ی دیگری از این ویژگی است، چرا که در اساطیر کهن، جایگاه پریان در چشمه‌ساران تصور شده است. به‌گفته‌ی شمیسا، «تصور پری یا حوری دریایی مأخوذ از ادبیات غرب است. در ادبیات فارسی، پری غالباً کنار چشمه‌ساران زندگی می‌کند. در ادبیات غربی از"Nymphs و "Siren" سخن گفته شده است. سیرن‌ها گاهی به صورت زن پری و گاهی به صورت زن ماهی نموده شده‌اند. سیرن‌ها در اساطیر یونانی سه پری دریایی بودند که مسکن آن‌ها در اقیانوس بود» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۶۵). این باور در اشعار فروغ نیز نمود یافته است:

«من پری کوچک غمگینی را
می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دل‌اش را در یک نی لبک چوبین
می‌نوازد آرام، آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می‌میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۹۹)

اما اسطوره‌ی پری تنها شخصیت و نماد زن در اشعار الیوت و فروغ نیست. در اشعار الیوت از شخصیت‌های دیگری نیز استفاده شده است که نمادی از الهه‌ی کهن بوده‌اند. برای مثال، اشاره‌ی الیوت به "بلادونا"، "مادام سوسوستریس"، "دیدو"، "کلئوپاترا"، "کاسیوپیا"،

"آرتیمس"، و "سیبولا" نمونه‌هایی از این مشخصه‌اند. الیوت با اشاره به این شخصیت‌ها داستان زندگی آنان را بازگو می‌کند. شاعر هنگامی از این زنان سخن می‌گوید که جایگاه و منزلت خود را از دست داده‌اند. او با اشاره به این وضعیت درصدد است تا تقدس زن را در گذشته، با تنزل او در عصر مدرن، مقایسه نماید. به‌گفته‌ی شهباز، در شعر سرزمین بی‌حاصل «نقش آفرین اول ممکن است یک تن از ملکه‌های افسانه‌ای جهان کهن باشد، مانند دیدو یا کلئوپاترا یا کاسیوپیا، اما در سطور بعد انسان قرن بیستم ظهور می‌کند و سیمای فلاکت‌بار او به‌وسیله‌ی شاعر نقاشی می‌شود. بحث از دندان مصنوعی است و به ارتش پیوستن آلبرت و نگرانی زن از باردار شدن و حتا سقط جنین کردن» (شهباز، ۱۳۸۴. ج۴: ۴۰۴). برای مثال، الیوت در بخش "موعظه‌ی آتش" اسطوره‌ی "آرتیمس" یا "دیانا" را در قالب "خانم پورتر" برمی‌گرداند:

«اما هنوز از پشت سر صدای بوق و غرش ماشین‌هایی می‌آید
که سوییني را به چشمه می‌آورند در کنار خانم پورتر» (الیوت، ۱۳۸۸: ۲۰)

در اشعار فروغ نیز با شخصیت‌هایی مواجه هستیم که به‌صورت اسطوره درآمده‌اند. فروغ با مدد از "حضرت مریم" و نماد پاکدامنی او، هم‌چون شخصیت خانم پورتر در شعر الیوت، می‌کوشد تا ابتذال زنان عصر خود را نشان دهد ("بگذار تا دوباره شود لبریز / چشمان من، ز دانه شبنم‌ها / رفتم ز خود پرده براندازم / از چهره پاک حضرت مریم‌ها"). فروغ، علاوه بر حضرت مریم، از "زهره" ("من که در مکتب رویایی زهره / رسم افسونگری آموخته بودم") که نماد افسونگری و خنیاگری است ("بی‌گمان زان جهان رویایی / زهره بر من فکنده دیده‌ی عشق") و "لیلی"، که یکی دیگر از مشهورترین شخصیت‌های زن و معشوقه در ادبیات فارسی است، یاد می‌کند. در شعر "تنهایی ماه" لیلی را در پرده می‌یابیم ("لیلی در پرده / غوک‌ها در مرداب / همه با هم همه با هم یک‌ریز / تا سپیده دم فریاد زدند، / 'ماه، ای بزرگ...'). مشهودترین نمونه‌ی معشوقه‌ی اساطیری در شعر "بر گور لیلی" فروغ است که در آن شاعر، با مقابله‌ی خود (در نقش عروس و معشوقه‌ی مرد) و شخصیت لیلی، خود را برتر از لیلی می‌داند:

«من هستم آن عروس خیالات دیرپا
چشم من است این که در او خیره مانده‌ای
لیلی که بود؟ قصه‌ی چشم سیاه چیست؟
در فکر این مباش که چشمان من چرا
چون چشم‌های وحشی لیلی سیاه نیست
در چشم‌های لیلی اگر شب شکفته بود
در چشم من شکفته گل آتشین عشق» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۳۹)

او در ادامه‌ی این شعر، لیلی را فردی بی‌وفا معرفی می‌کند و شخصیت اسطوره‌ای او را زیر

سوال می‌برد:
آری... چرا نگویم‌ات ای چشم آشنا
من هستم آن عروس خیالات دیرپا
من هستم آن زنی که سبک پا نهاده است
بر گور سرد و خامش لیلی بی‌وفا» (همان، ۱۴۰)

یکی از باورهای اسطوره‌ای که از اعصار کهن در ادبیات جهان و ایران بسیار تأثیر نهاده است، موجودات فراطبیعی هستند. به‌گفته‌ی چایلدز، «در بیش‌تر مذاهب، اسطوره‌هایی وجود دارد از خدایانی که هیأت جانوری دارند، و این خود یک شیوه‌ی کنار آمدن با غریزه‌های جانوری طبیعت انسان است که خدایان در رویا یا اسطوره آن را باز میرنمایند» (چایلدز، ۱۳۸۹: ۲۱۸). فروغ، برخلاف الیوت، در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد از موجودات فرا طبیعی استفاده کرده است. او در اشعار خود از "سیمرغ"، که در ادبیات فارسی پرنده‌ی اسطوره‌ای است، یاد می‌کند:

«و من به آن زن کوچک برخوردم
که چشم‌های‌اش مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۳۳)

اسطوره تجدید حیات به‌عنوان رایج‌ترین اسطوره‌ای است که در سرزمین بی‌حاصل الیوت به گونه‌های مختلف دیده می‌شود. بنا به گفته‌ی ابجدیان، الیوت «کهن الگوی باروری را در اسطوره‌ی پادشاه ماهی‌گیر و یا فیشر کینگ (Fisher King) یافته است که مرگ و ناتوانی جنسی او، خشکی و پریشانی به بار آورد و به همین سبب، نیروی باروری در میان انسان‌ها و جانوران با شکست روبه رو شد» (ابجدیان، ۱۳۸۷. ج۹: ۴۴۲). الیوت در سرزمین بی‌حاصل از ابتدا با اشاره به آوریل و رویش دوباره‌ی گیاهان از "آدونیس"(۵) سخن می‌گوید که همواره می‌میرد و متولد می‌شود. به گفته‌ی همیلتون، «از این مرگ و میرها و رستاخیزها یا دوباره زنده شدن‌ها به‌صورت گل، مشهورترین و آشکارترین‌شان مرگ و نیستی آدونیس بود» (همیلتون، ۱۳۸۳: ۱۱۹). الیوت در بخش "خاک‌سپاری مرده" با اشاره به آدونیس و تسلسل زندگی گیاهی می‌گوید:

«آوریل بی‌رحم‌ترین ماه‌هاست:
از خاک مرده گل یاس
می‌رویاند،
خاطره و شوق را
درهم می‌آمیزد،
و ریشه‌های افسرده را با باران بهاری
برمی‌انگیزد.» (الیوت، ۱۳۸۸: ۱۱)

او در پایان این بخش نیز بر ویژگی تجدید حیات تاکید دارد:
«آیا جوانه‌ای زده؟ آیا شکوفه می‌دهد امسال؟
یا آن‌که سرمای ناگهانی آشفته بستر خواب‌اش را؟» (همان، ۱۴)
فروغ نیز در آخرین بند از شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سر" با تأثیر از الیوت، به اسطوره‌ی باروری اشاره می-کند:
«شاید حقیقت آن دو دست جوان بود،
آن دو دست جوان
که زیر بارش یک‌ریز برف مدفون شد
و سال دیگر، وقتی بهار
با آسمان پشت پنجره هم‌خوابه می‌شود
و در تنش فوران می‌کنند
فواره‌های سبز ساقه‌های سبک‌بار
شکوفه خواهد دادی یار، ای یگانه‌ترین یار» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۴۲-۴۳)
کامیابی در این مورد معتقد است که ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد خواننده را به تولدی دیگر هدایت می‌کند که موضوع اصلی آن شعر نیز مرگ، به خاک سپردن، و رستاخیز است و این یکی از موضوعات مشترک اشعار الیوت و فروغ است، زیرا تجدید حیات در اشعار الیوت نقش مهمی دارد و الیوت در اشعار خود، علاوه بر باورهای باستانی، به رستاخیز مسیح نیز اشاره می‌کند. جسد در الیوت همان نهال و دست جوان در فرخزاد است. جوانه زدن زمین، رستاخیز مسیح، و تخم گذاشتن گنجشک همه نشان از رستاخیز و امیدواری است که در شعر تولدی دیگر نیز آمده است: «سبز خواهم شد» (کامیابی، ۱۹۷۸: ۵۶-۵۷). درهم آمیزی انسان و طبیعت نوع دیگری از کهن الگوی تجدید حیات است که در آن شاعر خود را با جهان پیرامون همراه می‌کند. به‌گفته‌ی هندرسن، «در بینشی این‌گونه انسان نه از بیرون، بلکه از درون به پدیده‌های بیرون می‌نگرد، با آن هم راستا، یگانه، و یکی می‌شود و از این راه آن پدیده را شناسایی می‌کند. در واقع می‌انگارد که بخشی از وجودش با شکل و هیبتی دیگر در دنیای گرداگردش نمایانده شده [است]» (هندرسن، ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱). این نوع اسطوره تنها در اشعار فروغ دیده می‌شود و در اشعار الیوت وجود ندارد. فروغ بارها خود را جزئی از طبیعت می‌داند، این‌که «من عروس خوشه‌های اقاقی شدم»، «من در پناه پنجره‌ام / با آفتاب رابطه دارم»، و یا «من از سلاله‌ی درختان‌ام» نشان دهنده‌ی این ویژگی است. او در شعر "پنجره" با اشاره به این اسطوره می‌گوید:
«من از میان ریشه‌های گیاهان گوشت‌خوار می‌آیم» (فرخزاد، ۱۳۷۴: ۶۱)

فروغ در شعر "به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد" نیز با اشاره به این نگرش می‌گوید:

«به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبارها که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویل‌ام بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصل‌های خشک گذر می‌کردند» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۸۹)

۳-نتیجه‌گیری

با بررسی مؤلفه‌های مختلف اسطوره دریافتیم که اسطوره یکی از مهم‌ترین انواع ادبی محسوب می‌شود. اسطوره یکی از تکنیک‌هایی است که هنرمند برای به تصویر کشیدن الگوهای ساختاری در اشعار خود استفاده می‌کند. اسطوره یکی از مشخصه‌های شعر سرزمین بی‌حاصل الیوت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ است، اما چگونگی بازتاب و گستردگی آن در این اشعار یکسان نیست. این مشخصه در اشعار الیوت نمود بیش‌تری یافته است، زیرا هر شاعر با توجه به زمینه‌های فرهنگی و شناختی که درباره‌ی آثار و اندیشه‌های شاعران دیگر دارد از اسطوره استفاده می‌کند. از مقایسه‌ی اشعار این دو شاعر به این مطلب دست یافتیم که کارکرد اسطوره‌های الیوت و فروغ در گونه‌هایی چون باورهای اساطیری، عناصر چهارگانه، کهن الگوی آفرینش و زن، موجودات فراطبیعی، اسطوره تجدید حیات، و درهم آمیزی انسان و طبیعت نمود یافته است. الیوت از اسطوره‌هایی چون مسیح، بودا، سیبولا، آدونیس، عناصر چهارگانه‌ای چون آب و آتش مقدس، و کهن الگوی تجدید حیات استفاده نموده است، اما فروغ به مسیح، آفرینش و گناه نخستین، زن، اعداد، انسان و طبیعت، و سیمرغ اشاره می‌کند. علاوه بر این، اسطوره‌ی انسان و طبیعت مختص اشعار فروغ است و در اشعار الیوت وجود ندارد.

پی‌نوشت

(۱). Sibyllam سیبولا در اسطوره‌های کهن یونان و روم، عالم به اسرار غیب و محکوم به زندگی جاودان بود.

(۲). Dido دیدو ملکه‌ی افسانه‌ای کارتاژ بود.

(۳). Cassiopia کاسیوپیا همسر سیفوس Cephus پادشاه حبشه بود که پس از مرگ به ستاره تبدیل شد. (کاسیوپیا در نجوم به ذات‌الکرسی مشهور است).

(۴). Cupid کوپیدن در اساطیر رومی خُدای عشق است، همان ایزدی که در اسطوره‌ی

یونان اروس Eros خوانده می‌شود که به شکل پسر بچه‌ای با تیر و کمان است.
(۵). Adonisآدونیس در اساطیر یونان جوانی زیبا است که روح نباتی دارد و پیوسته می‌میرد و زنده می‌شود.

منابع

۱. ابجدیان، امراله. (۱۳۸۷). تاریخ ادبیات انگلیس، جلد نهم، شیراز: دانشگاه شیراز.
۲. الیوت، تی. اس. (۱۳۵۱). دشت سترون و اشعار دیگر، ترجمه پرویز لشکری، تهران: نیل.
۳. _____ . (۱۳۸۸)،.سرزمین بی‌حاصل، ترجمه جواد علافچی، تهران: نیلوفر.
۴. ترابی، ضیاء الدین. (۱۳۷۵). فروغی دیگر، تهران: نشر مینا و دنیای نو.
۵. چایلدز، پیتر. (۱۳۸۹). مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی، تهران: ماهی.
۶. حاجی‌محمدی، بهروز. (۱۳۸۸). تی. اس. الیوت: نقد ساختاری منظومه‌ها، تهران: ققنوس.
۷. زمردی، حمیرا. (۱۳۸۲). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی، و منطق الطیر عطار، تهران: زوار.
۸. شفیعی‌کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). نگاهی به فروغ، تهران: مروارید.
۱۰. _____ . (۱۳۸۳). انواع ادبی، تهران: فردوس.
۱۱. _____ . (۱۳۸۸). نقد ادبی، تهران: میترا.
۱۲. شهباز، حسن. (۱۳۸۴). سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان، چهار جلد، تهران: امیرکبیر.
۱۳. فرخزاد، فروغ،.(۱۳۷۴). ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، تهران: مروارید.
۱۴. _____ . (۱۳۷۷). ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد (همراه با نقد چند شعر از این مجموعه)، تهران: به‌آفرین.
۱۵. _____ . (۱۳۷۹). دیوان فروغ، تهران: نهال نویدان.
۱۶. _____ . (بیتا). دیوان فروغ، چاپ آلمان.
۱۷. مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۲). از جنبش تا نظریه‌ی اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم، تهران: شیرازه.
۱۸. موسوی، کاظم و اشرف خسروی. (۱۳۸۹). پیوند خرد و اسطوره در شاهنامه، تهران:

انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. هنـدرسـن، ژوزف. (۱۳۸۶). انسـان و اسطـوره‌هایش، ترجـمه حسن اکبریان طبری، تهران: دایره.
۲۰. همیلتون، ادیـت. (۱۳۸۳). سیـری در اساطـیر یـونان و روم، تـرجـمه عبـدالحـسین شریفیان، تهران: اساطیر.
21-Farahbakhsh. Alireza. (2009) Tracing Postmodernism Back. in T. S. Eliot Major Poems, Tehran: Rahnama Press.
22-Kamyabee, Mohammad Hadi. (2009) The Waste Land. Vision in T. S. Eliot and Forugh Farrokhzad", M. A .dissertation, University of Shiraz.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

A Comparative Study of Mythology of T. S Eliot and Forough Farrokhzad

Seyyedeh Maedeh Vaghe Dashti
M.A in Persian Language and Literature, Rasht Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

Among the main types of genres, epic and myth are more expanded than other genre types. Myth plays an important role in the works of contemporary poets. The myth that is used to explain and visualize the poetic notions is also seen in the lyrics of Eliot and Forough. This article, by exploring the component of myth in Elliot's Barren Lands and Forough's lets believe in the beginning of the cold season, evaluates the use of this array by these two poets to give a detailed picture of Forough and Eliot's thoughts and attitudes, reflected in their mythology. In this article, with the introduction and description of the myth, We found that myth in Elliot and Forough's poems refers to mythological figures, mythological beliefs, quadruple elements, ancient patterns of creation and women, supernatural beings, myths of resurrection, and the interconnections of man and nature. Yet, the extent of using myth is not the same in Eliot and Forough. Most types of myth are seen in Elliot poetry. Nevertheless, Eliot and Forough share commonalities in mythological beliefs, quadruple elements, and the ancient patterns of creation and woman, but the myth of man and nature is specific to Forough's poetry.

Keywords: T. S Eliot, Forough Farrokhzad, myth, literary types

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

Investigating the General Structure and Contradictions in the Composing of Farhad and Shirin by Vahshi Bafghi

Rahman Moshtaqamehr, PhD
Professor of Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Iran
Fatemeh Manavi
PhD candidate in Persian Language and Literature, Shahid Madani University of Azarbaijan, Iran

Abstract

The iranian poetry system has a very ancient background, the evidence of which can be seen as in Weiss and Ramin by Fakhredin Asad Gurgani. For many years, from all works by Nezami, this poetic collection has allured the fans of literature. Henceforth, many other figures tried to imitate this work, the most successful of which is Farhad and Shirin collection by Vahshi Bafghi. It gained popularity both during the life of the poet and afterwards. In this article, we shall investigate the different structural aspects of this collection. The findings of this research shows that the plurality of poets has caused weakness and defections in the manner of expression of Shirin and Farhad collection.

Keywords: Vahshi Bafghi, structure of the system, Farhad and Shirin, contradiction

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

An Archetypichal analysis of Bahman in Bahman Nameh

Saeed Mohammadi Kish
PhD candidate of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

The study of archetypes, developed by the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung, can help psychological recognition and examination of collective human thoughts in the mythical monologues found in the ancient epic poetry. This study examined Bahman Nama, a Persian epic poem from the sixth century, composed by Hakim Iranshāh b. Abu'l-Khayr within the framework of Jungian archetypes. This epic is embellished with numerous imagery and mental ideas about the consequences of human actions and the life mechanisms, and narrates the story of Bahman son of Isfandyar, who set out to take revenge on Rostam's dynasty. This work provides a suitable context for investigation of the archetypal structures, including the transition from ego to self in purification and the Mandala process, along with analysis of many narrative figures such as the Wise Old Man, and elements such as the shadow, death, and rebirth.

Keywords: archetype, Bahman Nama,Carl Jung ,epic

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

Sarcastic Proverbs in Nizami's Sharafnameh

Saeed Ghashghaee, PhD
Assistant professor of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Iran
Marzieh Rasti Kerdar
MA in Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

One of the important aspects of Persian language is attention to the folk culture of the people. The study of culture, literature and the art of the people in general and the proverbs and ironies as our spiritual heritage, in particular, may cause the durability, richness and survival of our culture. The sentences that are used in the form of an irony or a proverb have a greater influence on other types of speech in the public minds.

Nizami Ganjavi is one of the prominent poets of Persian literature. His work, Sharafnameh, has been glorious and delightful in spite of all its simplicity through adding indirect content (Irony) and proverbs. In this article, we try to examine the ironic proverbs in the Sharafnameh and determine how much these proverbs were originally made by Nizami or borrowed from his predecessors.

Keywords: Nizami, Sharafnameh, irony, proverbs

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

Social and linguistic Symbolism of Irony and Sarcasm in Firoozeh Jazayeri (Duma) works Based on Arthur Pollard Theory

Soori Sadeghi Limonjoobi
PhD candidate of Persian Language and Literature, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Iran
Doreh Dadjooy Tavakoli, PhD
Assistant professor of Persian Language and Literature, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

Symbolism analyzes symbols and their application, including historical or cultural references of semantics and semiotics. When symbolism is linked with different types of humor such as irony, the metaphoric and ironic features of the irony would be foregrounded.

The present article deals with the meaning and application of irony. It is distinguished from sarcasm. There was a significant difference between the two. Their traces are visible in the symbolic analysis of two towering works of Firoozeh Jazayeri namely Atre Sumbol, Atre Kaj and Labkhande Bilahje by relying on the ideas of Arthur Pollard. Arthur Pollard is the contemporary British writer (1992) has made a groundbreaking categorization of humor in his book of humor.

Keywords: irony, sarcasm, phenomenology, Arthur Pollard, Firoozeh Jazayeri

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

An Introduction and Analysis of the Style of Enshaye Feizresan by Hafizollah Rampori

Leyla Adl Parvar, PhD
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Khoy Branch, Islamic Azad University, Iran
Mojtaba Safar Alizadeh, PhD
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Khoy Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

The paper attempts to introduce and analyze the stylistics of the Enshaye Feizresan lithograph by Hafizullah Rampori. This publication is registered under bibliography no. 2831769 among the lithography books of the National Library. The unique edition of this work is included in the list of Persian printed books, the list of common Persian manuscripts of Pakistan, the list of treasury lithographs and the list of Persian manuscripts by Ahmad Monzavi. This work has been written with the Nastaliq had writing on one hundred and two pages and has been published in Munshi Newal Kishore in Lucknow. The author is Hafizollah Rampori, the Indian Persian writer of, who wrote it on the request from Seyyed Qumar Ali, in four graces, and awarded it to Nawab Ahmad Ali. In this article, we try to introduce this work by taking into account its stylistic, rhetorical and lexical coordinates.
Keywords: Hafizollah, Enshaye Feizresan, stylistic, rhetorical, lexical features

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

A Comparative Study of personality of Soudabeh in Ferdowsi Shahnameh with Paridokht in Samnameh by Khaju Kermani

Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Assisstant professor of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Iran
Keihan Kohandel
PhD candidate of Mystical Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

This article mentions the differences and similarities of Soudabeh in Ferdowsi's Shahnameh and Paridokht in Samnameh by Khajou Kermani. The most important similarities between the mentioned myths are that they are both non Iranian princess who fall in love with an Iranian hero. The most important difference is that although Paridokht acts more wisely and saves her chastity, Soudabeh continues her foolishness. What is important is that both Faghfour of China and the king of Hamavaran hate Iranian son- in- law. Faghfour obeys the fate and the king of Hamavaran reluctantly gives in. Other issues that are discussed in these two works are that although Khajou and Ferdowsi sometimes appreciate women, while on other occasions they think of women as disgrace.

Keywords: Ferdowsi, Khajou-e-kermani, woman, Soudabeh, Paridokht

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.9, No.1 (Ser.18), Spring & Summer 2018

An Analytic Study of Epic Symbols and Myths about Horse in Shahnameh by Ferdowsi

Hasan Tajik Mohammadieh
PhD candidate of Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Iran
Ata mohammad Radmanesh, PhD
Professor of Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Iran
Mehrdad Chatrayi, PhD
Assistant professor of Persian Language and Literature, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

Horses have a special status in Persian literature and culture. In Avesta text and ancient Persian literature, they have been praised. The Iranian poets, sufists, elite, intellectuals, kings, leaders, warriors, farmers, battalion, and religious messengers considered it as the symbol of fortune, luck, wisdom, and sharpness. The presence of horse in culture and ancient history of Iran has been discussed in the different images in inscriptions, silver and golden tablets, engraved stones of Achaemenian era. Special importance and attention has been given to this beautiful and mythological animal. on the earthen tablets of Dariush's era, the names of great horses of the country of Iran have been brought. Horses also have special position in the Islamic culture. In the epical, ancient and mythological narratology, which guarantees hero's adventure and his future events, the horse has the most important symbolic animal usages, which like all none-human elements of mythological world has got a human identification and its symbol only can be studied in the ancient texts.

As per the role of this animal in completing the role of the hero, one should notice that the status of horses in the narration of heroic legends in Iranian culture and literature of different ethnicities is a noble one and one can find many many examples for them.

Keywords: epical texts, Khurasani style, horse, symbols, myth

Abstracts of Article in English

Index

An Analytic Study of Epic Symbols and Myths about Horse in Shahnameh by Ferdowsi 5
Hasan Tajik Mohammadieh, Ata muhammad Radmanesh, Mehrdad Chatrayi

A Comparative Study of personality of Soudabeh in Ferdowsi Shahnameh with Paridokht in Samnameh by Khaju Kermani 6
Seyyed Mohsen Sajedi Rad, Keihan Kohandel

An Introduction and Analysis of the Style of Enshaye Feizresan by Hafizollah Rampori 7
Leyla Adl Parvar, Mojtaba Safar Alizadeh

Social and linguistic Symbolism of Irony and Sarcasm in Firoozeh Jazayeri (Duma) works Based on Arthur Pollard Theory 8
Soori Sadeghi Limonjoobi, Doreh Dadjooy Tavakoli

Sarcastic Proverbs in Nizami's Sharafnameh.....9
Saeed Ghashghaee, Marzieh Rasti Kerdar

An Archetypichal analysis of Bahman in Bahman Nameh 10
Saeed Mohammadi Kish

Investigating the General Structure and Contradictions in the Composing of Farhad and Shirin by Vahshi Bafghi 11
Rahman Moshtaqamehr, Fatemeh Manavi

A Comparative Study of Mythology of T. S Eliot and Forough Farrokhzad..12
Seyyedeh Maedeh Vaghe Dashti

Biannual Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Saeed Ghashghaee
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mohammad Reza Akrami

Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

Permit NO: 8783488/, Dated May 4 2009, Issued by Islamic Azad University, Central Office, 55th Commission on Certifying & Evaluating Scientific Journals.
According to the letter numbered 47219787/ dated 182012/8/3) 90/12/) issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 102012/30/1) 1390/11/), the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 9134353/, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.

The biannual journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Biannual Journal of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
Email Address: Fasamagazine@gmail.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Semi-Annual Journal of Persian Language

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol.9,No.1(Ser.18),Spring & Summer
2018

In the Name of God