

• بررسی ویژگی های جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی
علیرضا ابراهیمی، مجید رضا خزاعی وفا، محمود فیروزی مقدم

• شکل گیری توطئه با تأکید بر نقش «منیژه» در «بیژن نامه»
علیرضا تابان مهر، محمدهادی خالق زاده، مهدی فاموری

• سایه روشن های قهرمانان شاهنامه
سید محمود زندی فر، سپیده سپهری، سیده ماندانا هاشمی اصفهان

• شخصیت پردازی در رمان معسومیت نوشته مصطفی مستور
سعید سلطانی نژاد، ناصر محسنی نیا

• ارتباط معنایی و ساختار تقابلی اصطلاحات راح، صهبا و مل در غزل
(سنایی، مولوی و حافظ)
مریم کوشکی جهرمی، محمد علی آتش سودا، سید محسن ساجدی راد

• ضرب المثل های شاخص مردم محله ی سعدی شیراز
فرزانه فهندژ سعدی، مریم زیبایی نژاد

• نو یافته های ماده تاریخ و انواع آن؛ شرح و توضیح چهارده اسلوب
ماده تاریخ به طریق نظم از شاعر ناشناخته قرن دهم حلیمی شیروانی
فرزاد محمدی، محمد حکیم آذر، اصغر رضاپوریان

• تصویرهای سوررئالیستی در نفثه المصدور
محمد محمدی، جواد دهقانیان، فرامرز خجسته

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

معاونت پژوهشی

سال سیزدهم، شماره‌ی سوم (پیاپی ۳۱)

پاییز ۱۴۰۱



واحد فسا

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سید محسن ساجدی‌راد
سر‌دبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر مهدی مدن دوست

هیأت تحریریه:

دکتر کاووس حسینی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر محمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکتر محمدعلی آتش‌سودا (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر جلیل نظری (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد پاسوج
دکتر محمدرضا اکرمی (استادیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر سعید قشقایی (استادیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین کریم‌نیا
کارشناس فنی: دکتر محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ و صحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۸۷/۴۷۲۱۹۷ 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 مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) نمایه‌سازی شده است. مجله 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 واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی

تلفن: ۰۷۱-۵۳۳۳۵۲۲۵-۷

نمابر: ۰۷۱-۵۳۳۳۴۳۰۰

پست الکترونیکی: iau.fasa@yahoo.com

پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir



تأییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تأیید 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 داخلی مجله الزامی است.

شرایط پذیرش مقاله

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.

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

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

۴-۱- کلیدواژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

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

۶-۱- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۷-۱- نتیجه‌گیری.

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

۹-۱- 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: (زرین کوب، 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 ← آن چه،

همراه ← همراه، بهتر ← به‌تر، می‌خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش سودا، دکتر محمدرضا اکرمی، دکتر حسین خسروی، دکتر سمیرا رستمی،
دکتر سیدمحسن ساجدی راد، دکتر قاسم سالاری، دکتر سعید فشقایی

فهرست

- ۱۱ بررسی ویژگی‌های جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی
علیرضا ابراهیمی، مجید رضا خزاعی وفا، محمود فیروزی مقدم
- ۳۵ شکل‌گیری توطئه با تأکید بر نقش «منیژه» در «بیژن‌نامه»
علیرضا تابان مهر، محمدهادی خالق‌زاده، مهدی فاموری
- ۵۷ سایه روشن‌های قهرمانان شاهنامه
سید محمود زندی‌فر، سپیده سپهری، سیده ماندانا هاشمی اصفهان
- ۸۳ شخصیت‌پردازی در رمان معسومیت نوشته مصطفی مستور
سعید سلطانی نژاد، ناصر محسنی‌نیا
- ارتباط معنایی و ساختار تقابلی اصطلاحات راح، صهبا و مل در غزل (سنایی، مولوی
و حافظ) ۱۰۹
مریم کوشکی جهرمی، محمد علی آتش‌سودا، سید محسن ساجدی‌راد
- ۱۲۵ ضرب‌المثل‌های شاخص مردم محله‌ی سعدی شیراز
فرزانه فهندژ سعدی، مریم زیبایی نژاد
- نویافته‌های ماده‌تاریخ و انواع آن؛ شرح و توضیح چهارده اسلوب ماده‌تاریخ به طریق
نظم از شاعر ناشناخته قرن دهم حلیمی شیروانی ۱۵۷
فرزاد محمدی، محمد حکیم‌آذر، اصغر رضاپوریان
- ۱۸۱ تصویرهای سوررئالیستی در نفثه‌المصدور
محمد محمدی، جواد دهقان‌یان، فرامرز خجسته

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۳۳-۱۱

شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱

بررسی ویژگی‌های جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر سیدعلی صالحی

علیرضا ابراهیمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران

دکتر مجید رضا خزاعی وفا (نویسنده‌ی مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران

دکتر محمود فیروزی مقدم

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران

چکیده

جریان سمبولیسم اجتماعی، جریانی نو ظهور در شعر معاصر فارسی است. در بدو امر شاید چنین به نظر رسد که این جریان، با مکتب سمبولیسم که اواخر قرن هیجدهم در فرانسه ظهور کرد، نسبتی دارد. اما واقع آن که این نسبت بسیار کمرنگ است. این جریان بیشتر به اشعار تمثیلی و نمادین در شعر سنتی نزدیک است. دو ویژگی بارز این جریان، اول نماد پردازی و دوم جامعه گرایی است. نگارندگان در مقاله‌ی حاضر کوشیده‌اند این دو ویژگی جریان سمبولیسم اجتماعی را در مجموعه شعر "دعای زنی در راه" از سید علی صالحی، شاعر معاصر ایران، مطالعه و بررسی کنند. در بخش نمادپردازی، چند نماد (سمبل) مهم در شعر صالحی مطالعه و تحلیل شده است. این نمادها شامل کودک، پروانه، شب و صبح، باد، مسافر، و پیراهن می‌باشد. در باب ویژگی دوم جریان سمبولیسم اجتماعی یعنی جامعه گرایی، نگارندگان کوشیده‌اند سیری در شعر متعهد و جامعه‌گرای صالحی داشته باشند و این ویژگی را در مجموعه‌ی "دعای زنی در راه"، تحلیل و توصیف کنند. این پژوهش از نوع پژوهش‌های توصیفی و تحلیلی است؛ نگارندگان ابتدا داده‌های مورد نظر خود را از منابع کتابخانه‌ای فراهم آورده‌اند و پس از آن به تحلیل و توصیف داده‌ها و شواهد در مجموعه‌ی "دعای زنی در راه" (تاریخ نخستین انتشار ۱۳۷۹) پرداخته‌اند.

کلید واژه: سمبولیسم اجتماعی، شعر متعهد، سید علی صالحی

Email: ali131reza@gmail.com

majidreza.vafa@gmail.com

firouzimoghaddam@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹

۱- مقدمه

سمبل یا نماد در فرهنگ‌ها با معانی متعددی آمده است. معانی‌ای چون: علامت، مظهر، هر نشانه‌ی قراردادی و اختصاری و ... (معین، ۱۳۷۸: ۱۹۱۸)، و سمبولیسم، نیز به مکتبی از مکاتب ادبی تعریف شده است که به ویژه با تمثیل سنتی، ارتباطی تنگاتنگ دارد.

بیان مسئله و فرضیه‌های پژوهش

سمبولیسم اجتماعی، جریانی نوظهور در شعر معاصر است. این جریان به ویژه با روی آوردن شعر معاصر به جامعه، پس از کودتای ۲۸ مرداد، به جریانی جدی در شعر معاصر تبدیل شد. پژوهشگران آغازگر سمبولیسم اجتماعی را نیما یوشیج می‌دانند: «نیما آغازگر سمبولیسم اجتماعی در شعر نو فارسی بود و اخوان آن را به کمال رساند» (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۹۵).

اما مراد از سمبولیسم اجتماعی چیست؟ ویژگی‌های این جریان شعری کدام‌اند؟ و آیا این ویژگی‌ها در مجموعه‌ی دعای زنی در راه از سید علی صالحی تبلور یافته‌اند؟ این پرسش‌ها، پرسش‌های اصلی این پژوهش است و نگارندگان می‌کوشند به این پرسش‌ها پاسخ دهند.

اهداف و ضرورت‌های تحقیق

هدف این پژوهش، تحلیل ویژگی‌های بارز سمبولیسم اجتماعی در یکی از مجموعه‌های شعر سید علی صالحی است. هدف از انتخاب این مجموعه (دعای زنی در راه) بر بنیان این فرضیه بوده است که این شاعر معاصر، در آن مجموعه شعر، گرایش بیشتری به سوی جامعه‌گرایی داشته است. از سویی زبان شعر صالحی به دلیل نمادین بودن گاه درک آن را دشوار می‌کند. اما در این مجموعه، شاعر، سعی می‌کند نمادهای شعری‌اش را به گونه‌ای در شعر بیاورد که شعر همچنان برای اقشار گوناگون مردم، قابل درک و فهم باشد. ضرورت انجام چنین تحقیق‌هایی به دلیل نوظهور بودن جریان‌های معاصر شعری به وضوح احساس می‌شود. معرفی، تحلیل و بررسی شواهدی از شعرهای این جریان‌های نوظهور، مانند جریان سمبولیسم اجتماعی، هم برای جریان‌شناسی شعر معاصر مفید است و هم نقاط مبهم و زوایای تاریک نوع‌شناسی اشعار معاصر را تا حدودی واضح و روشن می‌سازد.

پیشینه‌ی تحقیق

نگارندگان این اصطلاح را اولین بار در تاریخ تحلیلی شعر نو از لنگرودی، دیدند. شفیع‌ی کدکنی، در ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت از آن با عنوان شعر اجتماعی رمزگرا یاد کرده است که چندان تفاوتی با اصطلاح سمبولیسم اجتماعی ندارد. حسین پور چافی بخشی از کتاب جریان‌های شعر معاصر از کودتا تا انقلاب اسلامی را به سمبولیسم

اجتماعی اختصاص داده است. سرانجام شمیسا، در مکتب‌های ادبی ذیل مکتب سمبولیسم، به طور بسیار مجمل به توضیح و تبیین این اصطلاح پرداخته است. از این منابع که بگذریم در باب این اصطلاح و شواهد آن در شعر معاصر ایران، مقالات اندکی نیز نوشته شده است: ۱- شمیسا، سیروس و حسین پور، علی. (۱۳۸۰)، جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران، نشریه ی مدرس علوم انسانی.

۲- پارسا، سید احمد. و مرادی، فرشاد. (۱۳۹۴)، بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های مهدی اخوان ثالث، مجله مطالعات و تحقیقات ادبی.

۳- سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر فارسی (بررسی نمادهای اجتماعی در شعر شاعران دهه های سی و چهل)، فریده آرمیده، نسرین بیگدلی و مسعود هوشیار، همایش بین المللی شرق شناسی و مطالعات ایرانی علیگر هند، دوره ۲، ۱۳۹۵.

۴- سمبولیسم اجتماعی در شعر نیما یوشیج، حشمت الله پاک طینت، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دوره ۱۱. ۱۳۹۵.

چنان که از این پیشینه ی مطالعاتی پیداست تاکنون هیچ پژوهشی در شعر سید علی صالحی از منظر سمبولیسم اجتماعی صورت نگرفته است. این پژوهش یکی از جدیدترین پژوهش هایی است که در این حوزه انجام می شود.

روش تحقیق

این پژوهش با گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه ای و الکترونیکی آغاز شد. نگارندگان پس از مطالعه ی تمام مجموعه شعرهای سید علی صالحی، نشانه هایی از جریان سمبولیسم اجتماعی را در مجموعه شعر دعای زنی در راه به شکلی آشکارتر یافتند. لازم به ذکر است که صالحی، در دیگر مجموعه شعرهایش نیز گاه اشعاری با صبغه ی سمبولیسم اجتماعی دارد اما این مجموعه بنا به دلایلی که در متن مقاله آمده است در مجموعه ی دعای زنی در راه پررنگ تر و محسوس تر است. نگارندگان، با توجه به اطلاعات گردآوری شده با روشی تحلیلی - توصیفی به بررسی ویژگی های سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی پرداخته اند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- سمبل، سمبولیسم و ویژگی های تصویر سمبولیستی

در فرهنگ فارسی ذیل واژه ی سمبل می خوانیم: «شیء یا موجودی که معرف موجودی مجرد و اسم معنی است. نشانه، علامت، مظهر و نشانه ی قراردادی اختصاری. همچنین به معنای کنایه، نمایش به وسیله ی علائم رمزی نیز آمده است» (معین، ۱۳۷۸: ۱۹۱۸).

سیما داد در فرهنگ اصطلاحات ادبی، نظری عمیق‌تر به این اصطلاح داشته است؛ او سعی کرده است این اصطلاح را در پیوند با زبان ادبی مطالعه کند. در این فرهنگ، ذیل این اصطلاح چنین آمده است: «سمبل یا نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. تفاوت آن با نشانه در آن است که هر نشانه مفهوم ساده و واحدی را در بر دارد مانند چراغ راهنمایی، اما نماد، مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از نشانه یا علامت است. مانند برگ زیتون با مفهوم صلح که از قدیم الایام مانده است. یا تندیس دست بریده در مذهب شیعه، این گونه نمادها، بیانگر زمینه‌ی وسیعی از افکار و دیدگاه‌ها هستند و البته در شرایط متفاوت، مفاهیم متفاوتی را می‌رسانند» (داد، ۱۳۷۸: ۲۸۴).

با این توضیحات، یکی از مؤلفه‌های اساسی مکتب سمبولیسم بر ما آشکار می‌گردد و آن خصلت تأویل‌پذیری و چند معنا بودن اشعار در این جریان شعری است. شاعر سمبولیست یا نماد پرداز، به گاه سرودن شعر، فقط به معنای صوری واژگان توجه ندارد و علاوه بر آن معنای اولیه، معنا یا معانی دیگری را نیز مد نظر دارد. کشف این نمادها بسان کشف راز و رمز یک اثر هنری، هم لذت بخش و هم شگفتی‌آفرین است.

از آن‌جا که مرز سمبل و اسطوره به دلیل نزدیکی به یکدیگر گاه مبهم می‌شود تعریفی از این دو اصطلاح پر کاربرد، از کتاب "طلا در مس"، و نیز از کتاب "رؤیا اسطوره حماسه"، اینجا ارائه می‌شود:

«سمبل، علامت یک شیء، یا علامت دنیای خاصی از اشیاء و یا علامت و حالت ویژه‌ای از حالات انسانی در میان اشیاء و حیوان هاست ...» (براهنی، ۱۳۴۷: ۸۱).

«اسطوره، استحالهِ انسان است در شیء طبیعی و در واقع برداشتی است با بینشی بدوی از اشیاء طبیعت. اسطوره‌سازی، انتقال روح آدمی است به محیط و دادن خصوصیات بشری روح است به اشیاء غیر ذی روح» (براهنی، ۱۳۴۷: ۸۱).

کزازی هم در کتاب "رؤیا، حماسه، اسطوره"، این اصطلاح را این گونه توضیح داده است:

«نماد، نمونه‌ی برترین است، در آن چه آن را به شیوه‌ای رمزی باز می‌تاباند و باز می‌نماید. از این روی، نماد به ناگزیر در سرشت از گونه‌ای همه‌سویگی و همه‌رویی برخوردار است. به سخنی دیگر می‌توان گفت که نماد به گونه (جنس) می‌ماند که به شیوه‌ای رازآمیز و جادوانه همه‌ی فردها را در بر می‌گیرد. نماد گویای همه‌ی فردهاست، بی‌آن که یکی از آن‌ها به تنهایی باشد» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۶۲).

بنابراین تعاریف و تعاریف دیگری که در منابع مربوط به نظریه‌های ادبی آمده است

می‌توان چنین ادعا کرد که اسطوره و سمبل هر دو در حوزه ی نقد روان شناختی مطالعه می‌شوند. چنان که می‌دانیم سرچشمه ی نقد روانکاوانه، اندیشه های زیگموند فروید (۱۸۵۲-۱۹۳۹) است. پس از فروید، شاگرد او کارل گوستاو یونگ، راه استاد را ادامه داد، اما تفاوت های آشکاری بین روان شناسی فروید و روان شناسی یونگ وجود دارد:

«فروید نماد ها را در افراد و بافت فرهنگی آنها جست و جو می کرد اما یونگ در آنها دستکاری کرد و به نماد های جهانی و همگانی روی آورد. یونگ در این باره که ای بسا پندارهایی در نهانگاه آدمی پنهان می ماند و خواب و رؤیا و آثار ادبی با نماد ها و نشانه‌های خود زمینه ی کشف این پندارها می گردد با فروید هم نواست. اما یونگ این پندارها را سحرآمیز، جهانی و همگانی می داند» (تسلیمی، ۱۳۹۸: ۱۲۱).

آن چه در نقد روانکاوی، از اهمیت به سزایی برخوردار است مفهوم لذت است و آنچه بر ارزش معنوی شعر سمبولیستی می افزاید تلاش خواننده است در کشف رمزها و نمادهایی که شاعر با چیره دستی کنار هم چیده است. تری ایگلتن در کتاب "نظریه ی ادبی" در فصلی مربوط به نقد روانکاوی بر این باور است که: «دلیل این که اکثریت عظیمی از مردم شعر، رمان و نمایشنامه می خوانند آن است که این عمل را لذت بخش می یابند» پس شعر سمبولیستی، به خواننده لذتی دو چندان عطا می کند؛ لذت اول به محض خواندن شعر نصیب خواننده می شود و لذت در مرتبه ی دوم، پس از کشف نمادها و رمزهایی که شاعر با مهارت، در شعر قرار داده است (ایگلتن، ۱۳۹۸: ۲۶۲).

البته در مطالعه ی سمبل یا نماد باید به خاستگاه نماد نیز توجه داشت. فتوحی در بلاغت تصویر، خاستگاه های طبیعی، اسطوره ای و دینی برای سمبل بر شمرده است. یعنی نماد یا از دل طبیعت می آید یا از دل اسطوره ها و یا این که ریشه در روایات و متون دینی دارد.

از منظر مکتب های ادبی، تبار مکتب سمبولیسم یا نماد پردازی به رمانتیسم باز می گردد «اما در زبان مورخان ادبیات، اصطلاح مکتب نماد پردازی به طور خاص به معنی گروهی از نویسندگان فرانسوی است که نخستین آن ها (هامبورگر، ۱۳۹۶: ۱۴۹) بود، و شعرای پس از او عبارت بودند از آرتور رمبو، پل ورنل، استفن مالارمه و پل والری (ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

شعر معاصر فارسی، که بسیار تحت تأثیر مکاتب ادبی جهان بوده است از افق‌هایی که این مکاتب پیش روی اش گشوده اند سود جسته است اما نه به صورت کامل. توضیح این مطلب در ادامه خواهد آمد. چارلز چدویک سمبولیسم را مکتبی از مکاتب ادبی معرفی کرده است که تاریخ پیدایش آن از قرن نوزدهم و پس از مکتبی چون کلاسیسیسم، رمانتیسم،

رنالایسم و ناتورالیسم است. از دید او «این مکتب بر اساس بر ملا شدن وصف حال از طریق یک سلسله رمز گشایی و تأویل بنا شده است» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۰).

در ادامه به منش تأویل گرایی در شعر سمبولیستی اشاره خواهد شد. تأویل گرایی یکی از مهمترین ویژگی‌های تصویر سمبولیستی است. به نظر می‌رسد بهتر است به طور ویژه در باب تصویر سمبولیستی توضیحاتی ارائه شود.

از منظر تصویر آفرینی در شعر، تصویر سمبولیستی به صرف تصویر بودنش دارای ویژگی‌هایی است؛ این بدان معناست که در بحث از تصویر سمبولیستی، به سمبولیسم اجتماعی یا سمبولیسم عرفانی و... در شعر توجهی نداریم بلکه فقط ویژگی‌های تصویر سمبولیستی را بما هو تصویر در نگر داریم. فتوحی در بلاغت تصویر از این نظرگاه، به تصویر سمبولیستی نگریسته و ویژگی‌های ششگانه‌ای برای آن برشمرده که در ادامه می‌آید.

او ابتدا سمبل را در پیوند با کنایه، مجاز و استعاره چنین تعریف کرده است: «به طور معمول هر تصویری شامل دو نیمه است: رسانه (مشبه و مشبه به یا مستعار له و مستعار منه) و دیگری غرض. نماد همان رسانه است که صورت مرئی آن در متن ادبی می‌آید و غرض آن، ایده‌ی نامرئی و پنهان است که به طور واضح اشاره‌ای به آن نمی‌شود. تفاوت اساسی نماد با دیگر تصویرهای مجازی در همین جاست. در مجاز مرسل، استعاره و کنایه یک قرینه هست که به نیمه‌ی پنهان و محذوف تصویر اشاره می‌کند؛ اما نماد ادبی فاقد این قرینه است. فرق نماد ادبی با نمادهای آیینی، ملی و نشانه‌های قراردادی نیز در آن است که نماد ادبی یک پدیده‌ی زبانی است و در واژه‌های زبان شکل می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

و در ادامه ویژگی‌های ششگانه‌ای برای این نوع از تصویر برشمرده و هر یک را توضیح داده است:

۱- گنگی ذاتی: ما با الفاظ و نشانه‌های معنادار زبان انس گرفته ایم و عادت کرده‌ایم که هر واژه‌ای معنای خاص و مصداق و مدلول قاطع و روشنی داشته باشد. وقتی با نماد ادبی مواجه می‌شویم می‌بینیم که قرینه‌ای که دلالت بر معنای روشن و معینی در آن بکند وجود ندارد، مدلول و مفهوم آن در دسترس نیست و ذهن را به عالم تجرید و دنیای مرموز ناشناخته‌ها می‌برد. علت عمده‌ی ابهام نماد ادبی همین محتوای پنهان و ناشناخته‌ای است که آن را ذاتاً گنگ و مبهم می‌نماید.

۲- اتحاد تجربه و تصویر: تصویر نمادین دو سویه دارد: صورت و ایده. صورت، تنها امر ملموس و شناخته شده‌ی نماد است که محتوا چنان در آن پنهان شده که در بافت سخن نمی‌توان آن را از صورت جدا کرد. محتوای درونی نماد بدون صورت نمادین قابل تصور

نیست. به بیان دیگر، نماد صورت مادی تجربه‌ی باطنی شاعر است و ما از تجربه‌ی شاعر چیزی جز همین تصویر در دست نداریم. بنابراین نماد فی‌نفسه خود تصویر است و من حیث تصویر، سرچشمه‌ی مفاهیم و اندیشه‌هاست.

۳- چند معنایی یا بی‌معنایی: مراد از معناداری واژه، آن است که مصداق و مدلول معین و قراردادی داشته باشد. هر نشانه‌ی زبانی برای همه‌ی اعضای جامعه‌ی زبان معنای یکسانی دارد. اما نماد ادبی که صورتی دیگر از نشانه‌ی زبانی است، معنای شناخته‌شده‌ای ندارد، بلکه نشانه‌ی پاره‌ای از احساسات و تجارب آدمی است و حامل امری است مبهم و دریافتی شخصی شده. نماد یک دالّ گشوده و باز است؛ زیرا به یک معنی واحد منتهی نمی‌شود، حتی معانی متناقض را نیز در بر دارد.

۴- اشتغال بر معرفت شهودی و باطنی: تصویر نمادین، رهاورد معرفت شهودی و دریافت باطنی است. سویه‌ی دوم تصویرهای نمادین، عوالم ناشناخته و غیر محسوس است. ورود به جهان ناشناخته‌ها تنها از طریق شهود و مکاشفه ممکن است و این امر غالباً حالتی است غیر ارادی و بی‌اختیار.

۵- تناقض: زبان کاربردی و واژه‌های معمول از آن جهت دلالت روشن و مستقیم دارند که بیانگر دریافت‌های متعارف و معمول روزمره‌اند. اما نماد محتوایی نامتعارف و نامعمول دارد، منطقی و عقلی نیست. نماد، حامل یک تجربه‌ی شخصی است ولی زبان ابزار انتقال تجربه‌های همگانی است. هنگامی که یک عنصر زبانی، بار تجربه‌ی نمادین و شخصی بر دوش بگیرد، با منطق قراردادی زبان همخوان نیست و در سلسله‌ی زنجیره‌ی ارتباطی زبان در نمی‌آید؛ از این رو آن عنصر زبانی تناقض‌آلود می‌نماید.

۶- تأویل پذیری: وقتی یک تصویر، گنگ و مبهم، متناقض و چند معنایی باشد و پنجره‌ای به روی بیکرانگی باز کند هر خواننده‌ای از آن درک و دریافتی خاص خواهد داشت. نماد، قابلیت تفسیر و تأویل‌های مختلف را داراست؛ زیرا معنای معینی ندارند، بلکه القاکننده‌ی یک احساس است و از آنجا که احساس در فرد انسان‌ها متفاوت است، هر کس به نسبت احساس و درک خود در نماد چیزی می‌بیند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

۲-۲- سمبولیسم اجتماعی

اگر بخواهیم شعر معاصر فارسی را به جریانهای مشخص و متمایز از هم تقسیم کنیم، یکی از مهمترین این جریانها، جریان سمبولیسم اجتماعی خواهد بود. جریان سمبولیسم اجتماعی یکی از جریان‌های مهم در شعر معاصر فارسی است که به تصریح صاحب نظران «جامعه‌گرایی و نمادگرایی از ویژگی‌های اساسی آن است نیما یوشیج، بنیانگذار و نماینده واقعی این جریان شعری است و شعر "ققنوس" او نخستین تجربه از این دست در

شعر معاصر فارسی است. پس از نیما باید از شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، کسرائی، شاهرودی، آتشی، آزاد، خویی و شفیعی کدکنی یاد کرد که در دهه‌های سی و چهل از قرن حاضر این جریان را به اوج خود رساندند. جامعه‌گرایی و نمادگرایی دو ویژگی اساسی اشعار در این جریان است. شاعران این جریان با زبانی سمبلیک و تأویل‌بردار، مسایل سیاسی- اجتماعی زمانه خویش را در شعر منعکس می‌کنند. شعر در این جریان، شعری است متعهدانه و ملترم. همچنین ویژگی مهم دیگر این جریان، متفکرانه و اندیشمندانه بودن اشعار است؛ چرا که در این جریان، در کنار دو عنصر عاطفه و تخیل، بر اندیشه و تفکر نیز تأکید بسیار می‌شود» (شمیسا و حسین پور، ۱۳۸۰: ۲۷).

در بحث از سمبل و سمبولیسم از منظر مکاتب ادبی چنین آمد که تأثیر این مکتب بر شعر ایران یک تأثیر کامل نبوده است. شاعران ایران با توجه به سنت دیرپای شعر فارسی، اغلب در چهارچوب این سنت، از مکاتب ادبی سود جستند؛ توضیح آن که سمبولیسم در شعر معاصر و به ویژه سمبولیسم اجتماعی ریشه در سمبل و تمثیل سنتی شعر فارسی دارد. شمیسا و حسین پور در "مکتب‌های ادبی" ذیل مبحث سمبولیسم اجتماعی نوشته است: «در نقد شعر نو، به اشعار نیما یوشیج و برخی دیگر از شاعران بزرگ معاصر که به مسائل سیاسی و اجتماعی توجه داشتند سمبولیسم اجتماعی می‌گویند. از آن جا که در شرح حال نیما نوشته اند که با ادبیات فرانسه آشنا بود و مخصوصاً مالارمه می‌خواند ممکن است این سوء تفاهم ایجاد شود که سمبولیسم او از نوع سمبولیسم فرانسوی است. حال آن که چنین نیست و سمبل و تمثیل او از نوع سمبل و تمثیل سنتی شعر فارسی است که در کتب بلاغی تبیین شده است» (شمیسا و حسین پور، ۱۳۸۰: ۲۷).

این نکته نیز گفتنی است که خاستگاه‌های نماد چنان که گذشت متفاوت است. این خاستگاه‌های شامل زندگی شخصی شاعر، طبیعت، اسطوره و دین می‌گردد. بنابراین وقتی در شعر صالحی، با "ری را" مواجه می‌شویم باید توجه داشته باشیم که این اسم خاص یک نماد شخصی در شعر او است. نگارندگان می‌کوشند در این مقاله ویژگی‌های جریان سمبولیسم اجتماعی را با توجه به آن چه در باب تصویر سمبولیستی آمد و نیز با نگاهی به خاستگاه نماد، در مجموعه ی "دعای زنی در راه" از سید علی صالحی مطالعه کنند.

۲-۳- معرفی مجموعه ی دعای زنی در راه

مجموعه ی دعای زنی در راه نخستین بار در سال ۱۳۷۹ چاپ و منتشر شد. این مجموعه، در برگیرنده ی ۲۸ عنوان شعر است. در واقع شاعر کلمات هفتگانه ی یک جمله را عنوان شعر کرده است. این جمله ی هفت کلمه ای این گونه است: "بخواه! شبی شاید آن نجات دهنده ی بینا بیاید." این جمله چهار بار به صورت کلمه به کلمه در سراسر

مجموعه‌ی دعای زنی در راه آمده است؛ بر این اساس اولین شعر از این مجموعه "بخواه" نام دارد و دومین شعر "شبی" و... طرز قرار گیری عناوین شعری در این مجموعه خود گویای تمایل شاعر به بیانی سمبولیک و تأویل گرا است. سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی، علاوه بر آن چه آمده است، ویژگی‌های خاص خود را دارد. برای مثال شمیسا و حسین پور در مقاله‌ی "جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران" بر بیان حماسی در این جریان صحنه گذاشته اند که خواننده‌ی شعر صالحی دست کم در این مجموعه‌ی شعر او شاهد این نوع از بیان نیست. اما تعهد و التزام در شعر، چه در این مجموعه و چه در دیگر مجموعه‌های شعر صالحی، دیده می‌شود. بنابراین نگارندگان با بهره‌گیری از پژوهش‌های سابق، این دو ویژگی غالب و مهم سمبولیسم اجتماعی یعنی نمادپردازی و جامعه گرایی را نقطه‌ی عزیمت این پژوهش قرار داده اند. سپس می‌کوشند هر یک از شواهد شعری را با توجه به ویژگیهای ششگانه‌ی تصویر سمبولیستی، تحلیل و توصیف کنند. این نکته نیز شایان ذکر است که وقتی از جامعه گرایی در شعر حرف می‌زنیم منطقی آن است که با واقع گرایی سر و کار داشته باشیم به عبارتی می‌توان گفت هر متن جامعه‌گرا می‌تواند یک متن رئالیستی باشد اما باید توجه داشت که اولاً این جا با تحلیل یک متن شعری رو به رو هستیم و چنان که می‌دانیم شعر، برای یافتن زبان و جوهره‌ی شعری خود ناگزیر از واقعیت فاصله می‌گیرد و ثانیاً این که حتی اگر شاعر اراده کند که صرفاً واقعیت را بیان کند باز هم قادر به توصیف عینی آن نیست چرا که کلمات در شعر با اغراض و اهدافی ورای معانی ظاهری چیده می‌شوند. از طرفی چنان که گفته شد اینجا با سمبولیسم اجتماعی مواجه هستیم جریانی که از زبانی نمادین برای گفتن از مسائل اجتماعی و سیاسی سود می‌جوید.

۲-۴- بررسی ویژگی‌های سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی

۲-۴-۱- نماد پردازی

نمادهای به کار رفته در مجموعه دعای زنی در راه اغلب خاستگاهی طبیعی دارند. البته صالحی، در این مجموعه از یک اسم خاص هم به شکل یک نماد شخصی سود جسته است این اسم خاص، "مولیا" است که شاعر آن را برای جلب توجه بیشتر با حروف برجسته نوشته است. برای مطالعه‌ی دقیق تر، چند نماد، که به طور مشخص در اغلب شعرهای این مجموعه تکرار شده است تحلیل می‌شود. این نمادها شامل کودک، پروانه، باد، شب، مسافر و پیراهن است.

۲-۴-۲- کودک

امروز/ سحرگاه جمعه‌ی آخرین هفته‌های پاییز است/ کودک/ کنار جدول شکسته‌ی

کوچه/ بند کفش کهنه اش را سفت گره می زند/ از پی دو زن، سه مرد و یک پلیس پیر می‌دود/ کفش‌های کهنه اش بزرگ اند/ باد پشت پای پروانه را می زند... حالا کودک از عرض خیابان انقلاب می‌گذرد/ می‌رود سمت میدان آزادی ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۷۶).

کودک در این شعر می‌تواند نماد آینده باشد؛ آینده‌ای سرشار از افق‌های روشن و پر امید. ویژگی تأویل‌پذیری در این تصویر نمادین، آشکار است. شاعر با غرق شدن در زمان حال و گذشته، سعی کرده است این نماد را با بیان اشاراتی، محسوس‌تر سازد مثلاً در شعر دیگری از همین مجموعه چنین می‌گوید:

سمت چپ ما/ همیشه سمت راست شماس/ سمت راست ما/ همیشه سمت چپ شماس/ من بر می‌گردم جمله‌ی خودم را تکرار می‌کنم:/ دارا انار دارد/ سارا انار دارد/ آن مرد با اسب آمد/ آن مرد در باران آمد/ اما هیچ آبی از آب تکان نخورده، تکان نخواهد خورد/ حالا مشق‌های عقب مانده‌ی ما را/ چند چراغ شکسته خواهند نوشت؟ (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۸۵).

شاعر، با ارجاع ذهن مخاطب به مشق‌های عقب مانده‌ی یک کودک، خصلت نمادین و چند معنایی کودک را بیشتر آشکار می‌کند. از طرفی شاعر به چراغ شکسته اشاره می‌کند؛ نور، صبح و چراغ هم به نوعی با همان ویژگی‌های نمادین خود در شعر صالحی آمده‌اند.

۲-۴-۳- پروانه

تو غفلت پروانه را/ در باد‌های بی‌هنگام پاییزی ندیده‌ای/ که بدانی آذر ماه/ از آواز کدام پرندۀ تنه‌است/ این همه زمستان است/ بیرون خانه یک عده آدمی ایستاده‌اند/ سردشان است/ می‌گویند/ هر کسی از راه شب آمده/ آمده آینه را به خاطر صبح بشکند/ چه غبار غفلتی گرفته این خواب ناتمام... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۷۸).

پروانه، از نمادهای پر کاربرد شعر صالحی است. این نماد که خاستگاهی طبیعی دارد گاه نماد یکی از دوستان یا آشنایان شاعر است. شخصی است که از نظر روحی و معنوی، پیوند عمیقی با شاعر دارد و احتمالاً در هیاهوهای سیاسی کشته شده است. چنان که در شعر دیگری از تعبیر شکوفه‌کُشان پروانه استفاده کرده است:

باز آ/ باز آمدن سنگپاره به خواب کوه/ شرط ساده‌ای دارد/ یکی بگوید/ این برف بی‌هزاره از شکوفه‌کُشان پروانه/ کی... کی خسته/ خسته کی خواهد شد؟! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۰۰).

شاعر برای تصویر قتل یک دوست یا هم‌فکر جوان، نماد طبیعی مورد علاقه اش یعنی پروانه را در ترکیب با شکوفه‌کُشان، قرار داده است. آن‌چه این تأویل را تا حدودی تصدیق می‌کند شعر دیگری از همین مجموعه است که شاعر در آن به پروردگار پروانه اشاره می‌کند:

من می شناختم اش / همیشه انگار نگران سنبله های ستاره بود / از وزیدن شب ناخوش
خزانی می ترسید / خواب دیده بود / غیبت غروب چهارشنبه های بی پایان / تکرار خواهد شد /
خواب دیده بود / باز پروردگار پروانه را / در سردخانه های بی نشان گمشدگان / باز خواهد
یافت ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۸۷).

۲-۴-۴- شب و صبح

از دیگر نمادهای پر کاربرد در شعر صالحی، سمبل یا نماد شب و در مقابل آن صبح
است. می توان این دو را از نمادهای متداول شعر فارسی دانست؛ برای مثال حافظ شب
را در تقابل با صبح این گونه در قالبی نمادین آورده است:

صحبت حکام ظلمت شب یلداست نور ز خورشید جوی بو که برآید

از شاعران معاصر، اخوان، بارها از تمثیل تاریکی در بیان معانی مکنون مورد نظرش
سود جسته است. پارسا و مرادی در مقاله ای با عنوان سمبولیسم اجتماعی در سروده های
مهدی اخوان ثالث معانی متفاوتی برای نماد تاریکی در شعر اخوان بر شمرده اند؛ که از آن
جمله است: «آشفته گی اوضاع اقتصادی و اجتماعی، ظلم و ستم حاکم و تاریکی و سیاهی
ظاهری و حقیقی» (پارسا و مرادی، ۱۳۹۴: ۴۱).

چنان که این دو پژوهشگر به درستی اشاره کرده اند، نماد تاریکی از نمادهای رایج
شعر فارسی بوده است چنان که نماد شب اما طرز بیان شاعر و برخورد هنرمندانه ی او با
او نماد، آن را از حالت تکراری خارج می کند و به آن پویایی و تحرک می بخشد. صالحی
نماد شب را با رویکردی تقابلی در مواجهه با صبح آورده است. از طرفی برای تصویر بهتر
این نماد گاه برای شب، صفت های هنری آورده است. صفت هنری «در نقد ادبی، به معنی
صفت یا عبارتی توصیفی است که برای تعریف یک ویژگی برجسته از یک فرد یا شیء به
کار می رود» (ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۱۲۲)، برای مثال به تعبیر "شب ترس خورده"
در شعر زیر بنگرید. شاعر برای تشخیص بیشتر بخشیدن به این نماد، آن را با صفت هنری
"ترس خورده" همراه کرده است:

با این همه اما من / باز از شب ترس خورده ی همین خیابان خاموش / خواهم گذشت /
من فقط در خواب بی چراغ همین خانه... روشن ام / حرف دیگری اگر هم هست، بسم الله!
(صالحی، ۱۳۹۶: ۷۷۶).

تقابل نماد شب با نماد صبح که نمادی از روزهای خوش، ثبات اقتصادی و امنیت
اجتماعی و سیاسی است در شعر صالحی این گونه آمده است:

دارد صبح می شود / من سنجاقک شب گردی / همین گوشه کنار بوته ها دیدم / این

علامت خوبی از آب و آواز آدمی است. (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۹۱).

برجستگی و تشخیصی که صالحی از طریق صفت های هنری به شب می بخشد در سطرهای شعر دیگری از او مشهود است. در این شعر، شاعر، شب را با صفت "ناماندگار" همراه کرده است؛ این شگرد شاعر، گذشته از بخشیدن صبغه‌ی تأویل پذیری، چند معنایی و معرفتی شهودی و باطنی به تصویر نمادین، اتحاد تصویر شعری و تجربه‌ی شاعرانه را نیز به نمایش گذاشته است؛ به عبارتی در این شعر «نماد صورت مادی تجربه‌ی باطنی شاعر است و ما از تجربه‌ی شاعر چیزی جز همین تصویر در دست نداریم. بنابراین نماد فی نفسه خود تصویر است و من حیث تصویر، سرچشمه‌ی مفاهیم و اندیشه هاست» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

برویم سر پیاله‌ی اول! / عاقبت همه‌ی میهمانان ناخوانده همین است / که نان از سفره‌ی ستاره می خورند و / مرثیه از شب ناماندگار گریه می گویند! (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۹۶).

یکی دیگر از ویژگی های تصویر نمادین تناقض است. شاعر در شعر های آخر این مجموعه، گویی پی برده که بیهوده در انتظار "آن نجات دهنده‌ی بینا" بوده است و سرانجام به این نتیجه می رسد که "پایان شب سیه سپید" نیست. به همین دلیل آرزو می کند که "کاش هرگز به صبح نرسیم". این تناقض، به همراه تقابلی که شاعر بین دو نماد صبح و شب ایجاد کرده است و اشاره به ردیلت اخلاقی دروغ این سطرهای شعری را به یکی از تأثیر گذارترین سطور شعر در جریان سمبولیسم اجتماعی تبدیل کرده است:

کاش هرگز به صبح نرسیم / دروغ است که دیوار ها را از شب و دشنام و دلهره شسته‌اند ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۳۱).

گفتم که تمام نمی شود این شب / تمام نمی شود این باد / تمام نمی شود این عذاب عجیب / حالا تو زاده‌ی دور و نزدیک هر بوسه که باشی / باز از شنیدن بی هنگام نام خویش / خواهی ترسید! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۳۳).

در این سطور رد پای یکی دیگر از سمبل های پر کاربرد در شعر صالحی یعنی باد را نیز می بینیم. اگر بنا را بر تأویل شعر بگذاریم، می توانیم شب و باد را همان عذاب عجیب تأویل کنیم. اما چنان که می دانیم شعر سمبولیستی، گاه معانی بسیار در خود دارد و گاه به شدت معنا گریز است با این حال می توان شب را در این مجموعه شعر، رمزی از خفقان و باز نبودن فضای آزاد برای تحرک و کنشگری سیاسی و اجتماعی دانست. در پایان این شعر، شاعر در عمل از ترس و خواب می گذرد و خواننده را نیز به بی اعتنایی به باد و دلهره و شب و... دعوت می کند:

حتی بی اعتنا به باد، به دلهره، به نه، به نهیب / به این شب خسته، این عذاب عجیب! /

دیگر جای هیچ خوف و خوابی نیست/ تو زیر و بم این پرده ی پنهان را/ بهتر از بوی باران و طعم اودیبهشت می دانی/ این رد پای بی پایان بو/ پروردگار پروانه و سوسنبر و ستاره است. (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۳۴).

به عبارتی به رغم آن که شاعر، نگران فضای سیاسی و اجتماعی پس از ایام اختناق و دلهره و خفقان است با این حال سعی می کند شعله ی خُردی از آگاهی و بینش را بر مخاطب بتاباند تا به یاری این اندک شراره، صبح زیبای آزادی را تصویر کند. در بحث از جامعه گرایی و شعر متعهد به این مهم بیشتر خواهیم پرداخت.

۲-۴-۵- باد

... بوی سوختن کتاب و کبوتر و نی می آید/ ما در بیشه ی باد های بد گمان گم شده‌ایم... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۸۰).

در این سطور، باز هم شاعر با استفاده از صفت هنری، نماد باد را برجسته کرده است. باد در شعر صالحی، نماد انسان های خبر چین است؛ افرادی که خواسته یا نا خواسته به مردم پشت کرده اند و برای حطام چند روزه ی دنیا به خدمت نهاد قدرت درآمده اند. یا در شعر دیگری به این مطلب اشاره می کند که لزومی ندارد باد بفهمد به عبارتی شاعر تلویحاً می گوید لزومی ندارد خبر چین ها پی به ماجرا ببرند:

هنوز هم کاش می شد رفت یک طرفی/ ترانه ای محرمانه خواند/ خوابی خوش دید/ شعری تازه سرود/ لزومی ندارد باد بفهمد/ لزومی ندارد آدمی بفهمد/ سه دختر و سه پسر/ رفته اند بالای بالای کوه/ باد پر از میل بوسه و بلوغ کامل هماغوشی است (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۰۶).

در شعر دیگری، شاعر از این که همه خود را پشت آدمهای خبر چین پنهان کرده اند، شکایت دارد اما در عین حال می گوید که در این میان انسان های متعهدی هم هستند که به رسالت خود وفادار مانده اند و از "تشنگی های دریا" خبر دارند. این سطور همه خصلتی سراسر سمبولیک و نمادین دارند. برای مثال "خواب گریه" و "تشنگی های دریا" خود جداگانه باید مورد تحلیل قرار گیرند و از طرف دیگر تکلیف آن شخص، آن انسان متعهد که از خواب گریه آمده و ... باید مشخص گردد. اما حجم مقاله امکان تحلیل بیشتر را از نگارنده دریغ می دارد:

همه رفته اند/ پشت پرده های باد پنهان شده اند/ فقط او که از خواب گریه باز آمده است/ خبر از تشنگی های دریا دارد... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۳۲).

یکی از ویژگی های بارز نماد، وجود تناقض در آن است. چنان که در سطر فوق مشاهده می شود شاعر با ترکیب متناقض نمای تشنگی های دریا، بر غنای تصویر سمبولیستی

افزوده است. از سویی در جریان سمبولیسم اجتماعی، گاه شاعر به شدت به رئالیسم نزدیک می‌شود. او طوری صمیمی و خودمانی صحبت می‌کند که انگار هیچ تصویر نمادینی نیافریده است اما در واقع زبان مجازی شعر او را به سوی مجموعه‌ای از نمادها سوق می‌دهد که بدون آن‌ها کار شعر ناتمام بود:

نمی‌گذارم شب‌های ساکت پاییزی/ از هول و ولای لرزان باد بترسی...! / هر کجا که باشم/ باز کفن بر شانه از اشتباه مرگ می‌گذرم/ می‌آیم مشق‌های عقب مانده‌ی تو را می‌نویسم/ پتوی چهارخانه‌ی خودم را/ تا زیر چانه ات بالا می‌کشم/ و بعد... یک طوری پرده را کنار می‌زنم/ که باد از شمارش مردگان بی‌گورش/ نفهمد یکی کم دارد! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۳۶).

۲-۴-۶- مسافر

مسافر، از جمله نمادهای مهم در شعر صالحی است. صالحی مجموعه شعری به نام سفر بخیر دارد که در آن به تفصیل از این نماد سودجسته است. در شعر زیر مسافر نه از افق‌های روشن و پر امید که از تیره‌ترین افق‌ها آمده است و خبرهای خوبی برای منتظرانش ندارد: مسافری که از تیره‌ترین افق آمده بود/ می‌گفت معلوم نیست چه رخ خواهد داد/ قناری‌ها از خواندن جفت‌های خود می‌ترسند/ از آواز باد و رؤیای لیمو بُنان می‌ترسم/ دیگر کسی کلمات روشن هیچ ترانه‌ای را به یاد نمی‌آورد ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۸۰).

مسافر، نماد شخصی است که تجربه و آگاهی بیشتری نسبت به بقیه دارد. در عین حال با معنی اصلی‌اش یعنی کسی که به سفر می‌رود نیز پیوند دارد. بر فرد آگاه فرض است که حقیقت را بگوید حتی اگر حقیقت تلخ و آزار دهنده باشد. مسافر، از تعلیق و نامعلومی حوادث آینده خبر می‌دهد و از ترسی می‌گوید که ترس بی‌سببی نیست. در شعر دیگر، مسافر نه از تیره‌ترین افق‌ها که "از سمت سرشارترین بوسه‌ها" آمده است:

حالی حوالی همین روزهای مثل هم/ برای دور افتاده‌ترین دختر دریاها/ از نشانی مه آلود مسافری بنویس/ که روزی از سمت سرشارترین بوسه‌ها خواهد آمد/ دستش را خواهد گرفت/ و او را با زورق پریان پرده پوش/ به خواب بی‌پایان گل سرخ و پروانه خواهد برد ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۸۱).

شاعر، با وجود یأس و اضطراب، باز هم می‌کوشد امید و آرامش برای مخاطب خود به ارمغان آورد. او هر کبوتر را به علامت آمدن مسافران بی‌نامه تأویل می‌کند. مسافرانی که عزا و اندوه را از دل همه می‌برند. این مسافران هم نماد انسان‌های آگاه است که بسیار سفر کرده‌اند و در سفر پخته شده‌اند. البته می‌توان مسافر یا مسافران را در تأویلی عرفانی، نماد عارفان اصلی دانست که سیر و سلوک معنوی خود را به انجام رسانده‌اند و در آخرین

مرحله از سفر یعنی در "سیر من الحق الی الخلق بالحق" می‌خواهند به وظیفه‌ی خود در آگاه کردن سالکان نو راه و نو سفر عمل کنند:

هر کبوتری که از بالای این دامنه بگذرد/ علامت آمدن مسافران بی‌نامه‌ی ماست/ از چه در این گول بی‌گریه عزا گرفته‌ای؟/ ما خواب‌های خوش خواهیم دید/ به مقصد ماه و ستاره خواهیم رسید ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۱۶).

در چند سطر بعد زبان شعر هر چه بیشتر به سوی نماد میل می‌کند. او از مسافر یا مسافران با رمز "ستاره‌ی سفر کرده" یاد می‌کند. این آن ویژگی شهودی و باطنی تصویر سمبولیک را بیشتر عیان می‌کند:

حدس بزن در این هوای مه‌آلود/ چند ستاره‌ی سفر کرده به خانه ما باز می‌آیند/ اصلاً رخسار کدامشان آشنا تر است ... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۱۷).

در شعر دیگری از همین مجموعه به رمز و اشاره از "آینه بین سفر کرده" سخن می‌گوید:

آینه بین سفر کرده‌ی ما می‌گوید/ اگر عبور از احتمال شکستن/ همین شکستن ماست/ این‌اش که صحبت سنگ هست/ تحمل سکوت هست/ درد بی‌درمان درنگ هست/ دیگر چه راه، چه رفتن/ چه راز و چه رؤیایی...؟! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۲۹).

۲-۴-۷- پیراهن

سمبل پیراهن که مشخصاً مراد پیراهن حضرت یوسف (ع) است، یکی از تمثیل‌های قرآنی در شعر فارسی است و در شعر صالحی به طور مکرر آمده است. تنها در همین مجموعه‌ی ۲۸ شعری این نماد، سه بار به کار رفته است. «در داستان یوسف، پیراهن در سه جا به صورت خاص مطرح می‌شود: یکی وقتی برادران، پیراهن خون‌آلود یوسف را برای پدر می‌آورند، دیگر وقتی زلیخا پیراهن یوسف را از پشت می‌درد و سوم آن‌گاه که برادران پیراهن را از یوسف، هدیه و نشانی برای پدر می‌آورند» (ایران زاده و ذبیحی، ۱۳۸۹: ۹۵). در دو مورد از شعرهایی که این نماد به کار رفته است شاعر در کنار نماد یا رمز، کلید کشف رمز را نیز می‌گذارد. مثلاً در شعر زیر کنعان، ما را به سمت معنای سمبولیک شعر سوق می‌دهد:

باز آ/ باز آمدن آدمی به زاد رود کبوتر و کنعان/ شرط ساده‌ای دارد/ پیراهن باز مانده، مانده از عطر آینه‌ی می‌داند/ سنگپاره و سوسن، پرستو و آدمی نیز...! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۰۱). یا در این شعر، صفت عزیز برای پیراهن هم زمان معنای نمادین پیراهن را بیشتر آشکار می‌کند:

شما خودتان بهتر از بوی باران و/ بغض این آینه می‌فهمید/ چند ستاره‌ی رعنا/ از این

خیابان خاموش ربوده اند/ چند چراغ روشن/ از خواب این خانه شکسته اند/ چند پیراهن عزیز/ از این یوسف خسته دریده اند... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۱۸).

اما در شعر زیر مخاطب تقریباً هیچ نشانه‌ای برای کشف رمز ندارد مگر کلمه‌ی عطر. این کلمه ناخودآگاه ذهن ما را به سوی شعرهایی می‌برد که در آن‌ها به بوی خوش پیراهن یوسف اشاره شده است. این نکته نیز گفتنی است که در شعر صالحی، پیراهن یوسف، تنها در اشاره به بخش پایانی داستان حضرت یوسف در قرآن کریم آمده است. پیراهن خون‌آلود یوسف که برادران غیورش قبا کرده‌اند و پیراهنی که بر اثر هوای نفس زلیخا پاره شده است در شعر او چندان مورد توجه نیست بلکه پیراهنی است که یوسف به برادران می‌دهد و آنان، به پدر می‌رسانند و این چشمان نابینای پدر را شفا می‌دهد: «ذَهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَالْقَوَّةُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأَتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ: اکنون به کنعان روید پیراهن مرا به صورت پدرم یعقوب افکنید تا بینائی خویش باز یابد و آن گاه او را با تمام خاندان خود به مصر نزد من آورید» (قرآن کریم، ۱۳۸۵: ۹۳).

آنجا راه‌های بسیاری به بابونه و/نسترن می‌رسند، پشت هزار پیچ نیلوفران/ چینه‌های باران خورده‌ی بهاری/ پر از عطر پیراهن دریا و دوستان ماست... (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۲۸).

۲-۵- جامعه‌گرایی

می‌توان گفت جامعه‌گرایی در شعر، از عصر مشروطه آغاز شد. مسائل اجتماعی و سیاسی زمان، مشکلات و ناهنجاری‌های اجتماعی و نابسامانی‌های اقتصادی که گریبان هر ملتی را می‌گیرد، برای بیان خود زبانی گویا می‌طلبد؛ این وظیفه و بهتر است بگوییم رسالت شاعر متعهد است که این مسائل را به شعر درآورد و زبان‌گویای قوم و ملت خود گردد. در ادامه ویژگی تعهد و التزام در شعر صالحی، بیشتر توضیح داده خواهد شد اما در این بخش تبیین مفهوم جامعه‌گرایی به عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های جریان سمبولیسم اجتماعی خالی از فایده نیست؛ حسین پور چافی درباره‌ی مسئله‌ی جامعه‌گرایی و پیشینه‌ی آن در شعر فارسی چنین نظری دارد:

«مسئله‌ی جامعه‌گرایی که از ارکان اصلی سمبولیسم اجتماعی است، چیزی نیست که مسبوق به هیچ سابقه‌ای نباشد و یک باره ایجاد شده باشد. این مسئله در شعر فارسی سابقه‌ای حدوداً صد ساله دارد و به اولین تلاش‌هایی که شاعران عصر بیداری چون نسیم شمال، عشقی، فرخی یزدی، دهخدا، ادیب‌الممالک و دیگر شعرای عصر مشروطه از پرداختن به مسائل اجتماعی و مفاهیمی از قبیل آزادی، انقلاب، قانون، دولت، مردم، تعلیم و تربیت و... داشته‌اند باز می‌گردد» (حسین پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۰۰).

تعهد و التزام بیانگر وجه جامعه‌گرایانه در جریان سمبولیسم اجتماعی است. مراد از شعر

یا هنر متعهد چیست؟ برای روشن شدن این مفهوم بهتر است از نسبت هنرمند (شاعر) با جامعه شروع کنیم. عزالدین اسماعیل این نسبت را چنین توصیف کرده است: «تعهد در ادبیات به میزان ارتباط ادیب با مسائل مردم در جامعه و ارائه‌ی راه حل برای آن مسائل و یا صرف توجه دادن به آنها تعیین و تعریف می‌گردد» (اسماعیل، ۱۳۹۱: ۳۴۳).

این گفته بدان معناست که وقتی شاعری، سعی در آگاه کردن مردم دارد صرف همین عمل، او را به هنرمندی متعهد تبدیل می‌کند. نقل سخنانی از ژان پل سارتر در این باب گرچه شاید کمی متن را طولانی کند اما برای روشن شدن بحث، ضروری به نظر می‌رسد: «بیشتر مردم وقت خود را صرف کتمان تعهد خود می‌کنند. مفهوم این عبارت لزوماً این نیست که مردم می‌کوشند تا به دنیای دروغ یا به دنیای مخدّر یا به زندگانی خیالی بگریزند. همین قدر کافی است تا چشم بینش خود را ببندند، معلول را بدون علت یا علت را بدون معلول در نظر بگیرند، مسئولیت هدف را متقبل شوند ولی وسایل را به سکوت برگزار کنند، همبستگی با هموعان خود را نپذیرند، به دامن ارزش‌های مقبول و مرسوم بیفتند و گریبان خود را از چنگ تردید و دلهره وارهانند... نویسندگان مانند سایر مردم می‌توانند به همه‌ی این وسایل متشبّث شوند... [اما] نویسنده هنگامی متعهد است که می‌کوشد تا از تعهد روشن‌ترین و کامل‌ترین آگاهی را حاصل کند، یعنی هنگامی که هم برای خود و هم برای دیگران، تعهد را از مرحله‌ی خود به خودی بی‌واسطه به مرحله‌ی "تفکر انعکاسی" برساند. نویسنده بهترین واسطه است و تعهد او واسطه شدن است» (سارتر، ۱۳۹۶: ۱۵۷).

انسان می‌تواند بر مسائل و مشکلات پیرامونش چشم فرو بندد. اما با نفی مسئله، مسئله حل نمی‌شود. اینجاست که نویسنده، یا شاعر یا هنرمند متعهد، مسئولیت بیدار کردن مردم را می‌پذیرد. هستند نویسندگان و هنرمندانی که به تعبیر سارتر برای این که خوانندگان شان آسوده بخوابند برای آنان "زّادخانه‌ای از نیرنگ" می‌سازند. اما کار هنر متعهد این نیست. کار هنر متعهد آگاه کردن است و آگاهی همواره با رنج و عذاب همراه است. از همین روست که عزالدین اسماعیل می‌گوید: «هنرمند هرگز انسان خوشبخت و خالی‌الذهن نیست بلکه او همیشه انسانی است که خود و دیگران را عذاب می‌دهد» (اسماعیل، ۱۳۹۱: ۳۴۹).

با این اوصاف مراد از شعر متعهد، شعری است که به مخاطب آگاهی می‌بخشد و او را از خواب غفلت بیدار می‌کند. شعری است که مسائل و مشکلات مردم، در مرکز توجه آن قرار گرفته است. آگاه کردن مردم، یعنی انتقال اندیشه و تفکر به آنان یعنی بیدار کردن ذهن آنان چنان که آمد، شمیسا و حسین پور در مقاله‌ی جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران، یکی از ویژگی‌های این جریان را وجود اندیشه و تفکر در این گونه اشعار

قید کرده اند؛ از آنجا که هیچ شعر ناب‌ی بدون اندیشه، شعر ناب و خوبی نیست نگارندگان مقاله‌ی حاضر از دریچه‌ی دیگر به این مهم توجه کرده اند. بنا به باور آنان، اندیشه و تفکر، در شعر تنیده شده است. شاعر با بیان اندیشه و تفکر خود به ویژه در جریان سمبولیسم اجتماعی، می‌کوشد نسبت خود را با مردم، تعریف کند و توضیح دهد. به واقع شاعر متعهد، شاعری است که زبان گویای قوم و مردم و ملت خود می‌شود. داریوش آشوری این ویژگی شعر را در هم شعر سنتی و هم در شعر معاصر فارسی به خوبی توضیح می‌دهد: «ما در جهانی می‌زیستیم که در آن شاعر، به عنوان انسان و نماینده‌ی انسانیت ستم دیده، در برابر چرخ فلک می‌ایستاد و از ستمی که از گردش چرخ بر او می‌رفت شکوه می‌کرد. ما ستم دیدگان روزگار نیز زبان حال درد خود را در این شکوه و زاری شاعرانه می‌یافتیم. سپس زمانی رسید که شاعر به عنوان انسان و نماینده‌ی انسانیت ستم دیده، در برابر تاریخ و دولت و نظام اجتماعی ایستاد و از ستمی که بر او و بر انسان می‌رود شکوه سر داد. ما نیز در این شکوه، پژواک صدای دردآلود خود را می‌شنیدیم» (آشوری، ۱۳۹۵: ۱۸۷).

به عبارت دیگر و با توجه به کارکرد اندیشه در شعر می‌توان شعر متعهد را صدای مردم دانست. از شواهد این نوع شعر که درست زاینده‌ی خصلت جامعه‌گرایی جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر صالحی است می‌توان این شعر را مثال آورد:

از پرده پنهان نیست/ از این خلوت خسته پنهان نیست/ از این دل شکسته پنهان نیست/
از تو چه پنهان!/ حالا خیلی‌ها می‌دانند/ نام کوچک آن آخرین همسایه/ هرگز از حروف
مرده‌ی روزنامه‌ها کمتر نبوده است،/ فقط سفره‌ی سردشان خالی ست/ چراغ خانه‌شان
خاموش است/ خواب سنگین‌شان، بی‌لبخند.../ این مردمان/ کم و کسرشان بسیار است/
مشکل دارند، گاهی می‌ترسند/ مثل من/ که از ایهام و استعاره می‌ترسم/ از سرودن شبیه
بزرگان بی‌مورد می‌ترسم/ از نگفتن بعضی حروف سه نقطه، به نقطه،/ که نقطه چین از بی
چرا...!/ حالا یک شعری بخوان مولیا/ من به کوچه، به باد، به باران پناه برده‌ام/ من به عمد
بر بعضی حروف ساده مکث می‌کنم/ خیلی‌ها از میان ما رفتند/ ما نتوانستیم طعم ولرم
خاک و/ یک خواب تشنه را تحمل کنیم./ دیگر هیچ نیازی به واژگان آشنای آزدگی/ مرثیه،
سکوت.../ چه می‌دانم/ همین باختن آسان بیداری نیست!/ از پرده پنهان نیست/ از این دل
شکسته پنهان نیست/ از تو چه پنهان!/ من باید این پرده را کنار بزنم/ شما هم بیایید بالای
کوه/ اسم تان را روی صخره‌های بلند بنویسید:/ خواب‌های ما بی‌لبخند است/ خانه‌های
ما خاموش است/ سفره‌های ما خالی است/ این طور نمی‌شود که تا ابد/ از طعم ولرم خاک
و/ این خواب تشنه و/ تحمل چیزی به اسم زندگی ترسید! (صالحی، ۱۳۹۶: ۷۹۷).

کلماتی مثل "مولیا، مرثیه و سکوت"، در متن اصلی مجموعه اشعار صالحی، با حروف

پرننگ و برجسته نوشته شده است این نشان می‌دهد که شاعر عمداً روی این واژه‌ها تأکید داشته است. اسم خاص مولیا، به عنوان یک سمبل شخصی بارها در شعر صالحی تکرار شده است. آن چه نشانگر جامعه‌گرایی این شعر است استفاده‌ی روشن و واضح صالحی از تعبیراتی است که بر فقر، ترس، مشکلات معیشتی، اوضاع نابسامان اقتصادی و... دلالت دارند. از طرفی شاعر در مقام یک هنرمند متعهد، مخاطب را به بیداری و عبور از این اوضاع یا دست کم مبارزه برای تغییر این اوضاع و شرایط نابسامان فرا می‌خواند. او می‌گوید بیایید بالای کوه/ اسم تان را روی صخره‌های بلند بنویسید... این کوه این صخره‌های بلند می‌توانند رمز رسانه‌های اجتماعی باشند. جایی که یک شهروند آگاه، اعتراض مدنی خود را ثبت می‌کند. نکته‌ی مهم دیگر در رابطه با این شعر تعبیر "نقطه چین از بی چرا" است این تعبیر و تعبیری از این دست ضمن صحنه نهادن بر منش سمبولیک اشعار سمبولیک، بیشتر ویژگی بی‌معنایی یا معناگریزی شعر سمبولیک را نشان می‌دهند.

شعر "بخواه" روایت یک روز بهاری است. مردم در این جمعه‌ی بهاری، برای گردش بیرون آمده‌اند اما همه جا نیروهای پلیس (گشتی‌ها) بر کار مردم نظارت دارند. شعر، صدای مردم می‌شود و فریاد اعتراض آنان را به این مسائل با بیانی نمادین بلند می‌کند: نرسیده به راه/ اول سایه سار پل/ گشتی‌های خسته کنار هم/ نگران روسری‌ها، باد، خنده، دختران دریا و/ سحرگاه جمعه‌ی خردادند.../ یعنی می‌شود یک شب خوابید و/ صبح از رادیو شنید/ باد آزاد است از هر کجا که دلش خواست/ اگر خواست از جام خواب زن و عطر آینه بگذرد؟!/ چه کارمان دارند نمی‌گذارند با بوسه گفت و گو کنیم/ چه کارمان دارند نمی‌گذارند بپرسیم چه کارمان دارند/ رادیو دارد دروغ می‌گوید.../ راستی اسامی دوستان رفته از اینجا چه بود؟/ چند هزاره از گم شدن کلید و/ سوختن کبوتر و کلمات کشته می‌گذرد؟/ هنوز هم کاش می‌شد رفت یک طرفی/ ترانه‌ای محرمانه خواند/ خوابی خوش دید/ شعری تازه سرود/ لزومی ندارد باد بفهمد/ لزومی ندارد آدمی بفهمد/ سه دختر و سه پسر/ رفته‌اند بالای کوه/ باد پر از میل بوسه و بلوغ کامل هم‌آغوشی است./ چقدر روشن است اینجا/ چقدر من زنده‌ام امروز/ و چه پسینی.../ چه پسینی دارد این دره‌ی انار/ بید هم هست/ افاقیا کمتر/ ماه آمده بالا/ گشتی‌ها رفته‌اند! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۰۶).

چنان که در این شعرها مشاهده می‌شود باد گاه همان سمبل ناخوشایند از آدمی خبرچین است و گاه در معنای حقیقی خود به کار رفته است برای مثال در شعر فوق شاعر آرزو می‌کند که روزی برسد که در آن "باد از هر کجا که دلش خواست بوزد". اما چند سطر بعد می‌گوید "لزومی ندارد باد بفهمد". اینجا دیگر قطعاً معنای مجازی و به تعبیر بهتر معنای سمبولیک واژه مراد است. شاعر، در این شعر، به اوضاع اجتماعی زمان خود

اعتراض می‌کند؛ او به این که مردم زیر نظر گشتی‌ها به گردش می‌پردازند، به این که دختران و پسران در فضایی پر از ترس و دلهره و ممنوعیت عاشقی می‌کنند، به این که حداقل آزادی‌های اجتماعی از آنان سلب شده است انتقاد می‌کند. کامو، در مقاله‌ای با عنوان گواه آزادی، ضمن توصیف چگونگی تعهد در شعر و هنر، این نکته‌ی مهم را بیان می‌کند که: «مبارزه، نیست که ما را هنرمند می‌سازد، بلکه هنر است که ما را به مبارزه وادار می‌دارد» (کامو، ۱۳۸۹: ۳۱۱).

این همان کنش بزرگ و حیاتی است که شاعر در روزگار معاصر و برای مردم انجام می‌دهد. او با هنر، مردم را برای مبارزه علیه اختناق، فساد و نابرابری‌های اجتماعی فرا می‌خواند. از سویی به تعبیر شفيعی کدکنی، در ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت اساساً «انسان معاصر، بیش از آن که به خدا بیندیشد به آزادی می‌اندیشد و آزادی چیزی است که مفهوم آن در تاریخ زندگی بشری وقتی پیدا شد که بشر اندک اندک خود را یافت» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

شعر صالحی، گاه با بهترین مناجات‌نامه‌ها در سنت ادب فارسی پهلوی می‌زند اما وقتی سخن از آزادی و تعهد و مسئولیت است گفتن از خدا چندان منطقی به نظر نمی‌رسد. او سعی می‌کند زبان مردمی باشد که دیگر نگاهشان نه به آسمان که به زمین است.

خوابم نمی‌آید امشب! / گرفتی از این چه باید بی‌راه / چه می‌گویم؟ / آدم‌ها / هر کسی شبیه خودش / از خانه به در می‌شود. / آدم‌ها هر کسی شبیه خودش / باز به خانه بر می‌گردد. / اینجا قبلاً... / پیش از این پسین غمگین / اتفاق خاصی رخ داده است: / پای پیاده... / یک نفر را برده‌اند / از او حال و سراغ بید و پروانه و رؤیا را گرفته‌اند. / رؤیا و پروانه و بید را گرفته‌اند! / گرفته‌اند... / پرسیده‌اند / تکلیف این ترانه با کدام شماس است؟ / چرا این همه از خواب و گریه و دریا سخن می‌گویید؟ / نمی‌شود بهتر از این / از باد بی‌آزار این کوچه، چراغی بگیرانید؟! / بهتر از این نمی‌شود / از شوق شب... به گرگ و میش سحری رسید؟ / ما که بد باران و خواب درخت و / خستگی‌های دریا را نخواستیم / حیف نیست / شیون دل‌نشین این نی شکسته را نشنوید / بروید بگذارید هر چه چراغ هست: به راه منتظران؟ / یا هر چه می‌زنند این زخمه به شوره: شما به راه رباب؟ / نه آقا، نه همشهری، اشتباه می‌کنید! / من فقط از فهم دیوار و / درک خواب آلود همین دقیقه‌ها خسته‌ام / خوابم نمی‌آید امشب / دارم با راز سر به مهر همین زنجیر زنگ زده / آشنا می‌شوم / در هر خانه‌ای همیشه کلیدی گم شده هست. / من دست‌هایم از دریا دورند / زمستان است / بیرون دارد باد می‌آید / بیرون دارد لاله می‌وزد / از خواب آب، عطر انار، آواز آدمی! / اصلاً چیزی به لحظه‌ی عزیز آن آخرین بوسه / باقی نمانده است / این یکی دو روز مانده به امکان آینه / نمی‌خواهم شکسته

از خواب خشت بگذرم/ نه آقا، همشهری، اشتباه می‌کنید/ من نمی‌دانم از کدام پسین و پروانه می‌پرسید/ بیدها هرگز اهل کناره‌ی این کوچه نبوده‌اند/ خیلی وقت است رؤیاهای ما را باد برده است! (صالحی، ۱۳۹۶: ۸۰۶).

تا اینجا مدام از آگاهی گفته شد و وظیفه‌ی هنرمند متعهد که همانا آگاه کردن مردم است. هامبورگر، آگاهی را در پیوند با موضوع آگاهی چنین تعریف می‌کند: «آگاهی همواره به موضوع آگاهی پیوند خورده است زیرا آگاهی همان گشودگی ما نسبت به جهان است و این گشودگی ممکن است در هیئت ادراک، خاطره، خیال یا عمل تجربه و تکرار شود» (هامبورگر، ۱۳۹۶: ۱۴۹).

شاعر متعهد سعی می‌کند با پل زدن میان گذشته و حال و آینده، مدام مجموعه‌ای از خاطرات، آرمان‌ها، ارزش‌ها و رؤیاهای بر باد رفته را به یاد مخاطب آورد. شعر فوق گویای مکالمه‌ای بین یک شهروند با شهروندی دیگر است. اما چنان که به نظر می‌رسد این مکالمه بیشتر شکل یک بازجویی غیر رسمی را دارد. از آن جا که شعر سمبولیک است، شاعر برای بیان بسیاری از مفاهیم و حتی یاد بسیاری از افراد، از رمزهای ویژه استفاده می‌کند. او در همان سطور آغازین شعر به اشاره می‌گوید "گرفتی از این چه باید بی‌راه/ چه می‌گویم؟" شاعر با استفاده‌ی درست از اصطلاح گرفتی به معنی "متوجه شدی، فهمیدی"، خواننده را با خود همراه می‌کند. بعد در چند سطر آینده از بید و پروانه و رؤیا می‌گوید. پیش از این به خصلت سمبولیک پروانه در شعر صالحی اشاره شد. اما بید و رؤیا هم اینجا منشی سمبولیک دارند.

۳- نتیجه‌گیری

جریان سمبولیسم اجتماعی که با شعر نیما یوشیج، و پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بر پهنه‌ی شعر ایران ظهور کرد و با اشعار اخوان ثالث به کمال رسید، محصول عصر بیداری و تلاش شاعران آزاده‌ای چون نسیم شمال، عشقی، فرخی یزدی، عارف قزوینی و... است. این جریان، دو ویژگی بسیار اساسی دارد: ۱- نماد پردازی، ۲- جامعه‌گرایی. در مقاله‌ای که از نظر گذشت این دو ویژگی اساسی جریان سمبولیسم در مجموعه دعای زنی در راه از سید علی صالحی، تحلیل و مطالعه شد. مطالعات نشان داد که صالحی، اشعار این مجموعه را با نگرشی رمزی و نمادین در مجموعه چیده است. او یک جمله‌ی هفت کلمه‌ای را به هفت کلمه‌ی جداگانه بخش نموده و سپس هر کلمه را عنوان شعر خود قرار داده است. این جمله چنین است: "بخواه شبی شاید آن نجات دهنده‌ی بی‌با بیاید!" این دور، چهار بار در این مجموعه تکرار شده است و عدد اشعار این مجموعه را به ۲۸ رسانده است. نتیجه آن

که شاعر حتی در چینش اشعار این مجموعه هم رویکردی نمادین داشته است. نمادهای برجسته ای که در این ۲۸ عنوان شعر آمده است از این قرار است: کودک، پروانه، شب و صبح، باد، مسافر، پیراهن. ویژگی دیگر جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر سید علی صالحی، با نگاهی به تعهد و التزام و تفکر و اندیشه مطالعه شد. شعر صالحی، شعری آگاهی بخش و بیدار کننده است. شعری است که مسائل و مشکلات مردم و نابسامانی های سیاسی و اجتماعی و اقتصادی را بازتاب می دهد.

منابع

- ۱- آشوری، داریوش. (۱۳۰۲)، شعر و اندیشه، تهران: انتشارات مرکز.
- ۲- اسماعیل، عزالدین. (۱۳۹۱)، بررسی جنبه های هنری-معنایی شعر معاصر، ترجمه سید حسین سیدی، مشهد: انتشارات ترانه.
- ۳- ایبرمز، ام.اچ. گالت هرفم، جفری. (۱۳۸۷)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه ی سعید سبزیان، تهران: انتشارات نیما، چاپ اول.
- ۴- ایران زاده، نعمت الله. و ذبیحی، سید احمد. (۱۳۸۹)، «مضامین داستان قرآنی حضرت یوسف (ع) در شعر معاصر ایران»، فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ۴۶.
- ۵- ایگلتن، تری. (۱۳۹۸). پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات مرکز، جلد اول.
- ۶- براهنی، رضا. (۱۳۴۷). طلا در مس، تهران: انتشارات زریاب، چاپ دوم.
- ۷- پارسا، سید احمد. و مرادی، فرشاد. (۱۳۹۴)، «بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده های مهدی اخوان ثالث»، مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، شماره ۱۸.
- ۸- تسلیمی، علی. (۱۳۹۸). نقد ادبی، تهران: انتشارات اختران، جلد دوم.
- ۹- چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). سمبولیسم، ترجمه مهدی سحابی، تهران: انتشارات مرکز، چاپ سوم..
- ۱۰- حسین پور چافی، علی. (۱۳۸۴). جریان های شعر معاصر از کودتا تا انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ۱۱- داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول.
- ۱۲- سارتر، ژان پل. (۱۳۹۶)، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۱۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: انتشارات سخن.

- ۱۴- شمیسا، سیروس و حسین پور، علی. (۱۳۸۰)، «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، *نشریه ی مدرس علوم انسانی*، دوره ی ۵، شماره ۱۳ (پیاپی ۲۰).
- ۱۵- صالحی، سید علی. (۱۳۹۶). *مجموعه اشعار*، تهران: انتشارات نگاه.
- ۱۶- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.
- ۱۷- قرآن کریم، (۱۳۸۵)، *یوسف*، ترجمه ی مهدی الهی قمشه ای، تهران: جمهوری.
- ۱۸- کامو، آلبر. (۱۳۸۹)، *گواه آزادی*، در *وظیفه ادبیات مجموعه مقالات*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- ۱۹- کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۷۲). *رؤیا حماسه اسطوره*، تهران: انتشارات مرکز، جلد اول.
- ۲۰- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران: انتشارات مرکز، جلد اول.
- ۲۱- معین، محمد. (۱۳۷۸). *فرهنگ فارسی*، تهران: انتشارات امیرکبیر، جلد دوم.
- ۲۲- هامبورگر، میکائیل. (۱۳۹۶)، *والاس استیونس*، در *شعر مدرن از بودلر تا استیونس*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: انتشارات بیدگل، جلد اول.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۳۵-۵۶

شاپا: ۲۲۵۱-۸۴۵۷

شکل‌گیری توطئه با تکیه بر نقش «منیژه» در «بیژن‌نامه»

علیرضا تابان‌مهر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران

دکتر محمدهادی خالق زاده (نویسنده‌ی مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران

دکتر مهدی فاموری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران

چکیده

«تئوری توطئه» با سه رکن اساسی توطئه‌گر، توطئه‌باور و اصول و مفروضات توطئه از مسائلی است که در جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مورد توجه اندیشمندان این حوزه قرار گرفته‌است. می‌توان ریشه‌های این مسائل را در ادبیات حماسی و سیاسی کلاسیک جهان و ایران هم مورد بررسی و تحلیل قرار داد. بررسی نقش زنان و بازتاب سیمای آنها در آثار کهن یکی از مباحثی است که همیشه مورد توجه و بحث صاحب‌نظران بوده است. یکی از آثار حماسی که به‌نوعی انتحالی از شاهنامه فردوسی است و آن را منسوب به خواجه عمید عطاء بن ناکوک رازی دانسته‌اند، منظومه «بیژن‌نامه» است که به داستان بیژن و منیژه که به‌نوعی داستانی حماسی-عشقی است، پرداخته‌است. در این پژوهش تحلیلی-توصیفی سعی بر این است که سیمای «منیژه» به عنوان یکی از زنان که در شکل‌گیری ستیزی دیگر میان ایران و توران اثرگذار بوده و وقایع مهمی را در طی داستان رقم زده‌است، پرداخته شود. نقش منیژه در جنگ‌آفرینی و توطئه‌گری کنش و واکنش‌هایی را در طی داستان رقم زده که از ابعاد گوناگون قابل بررسی و تحلیل است. به نظر می‌رسد منیژه به‌عنوان بانویی حادثه‌ساز در این داستان دست به کودتایی علیه خانواده سلطنتی افراسیابی می‌زند و در زوال حکومت افراسیاب تاثیر داشته‌است. ازدواج برون‌قبیله‌ای به‌عنوان کنش فعالانه در این ستیز نقش بارزی دارد. نتایج پژوهش حاکی از این است که منیژه در دو توطئه از سه توطئه شکل گرفته در این منظومه نقش کلیدی داشته و بیشترین وقایع حاضر در این منظومه به سبب حضور منیژه شکل گرفته‌است.

واژگان کلیدی: توطئه، تئوری توطئه، توهم توطئه، جنگ‌آفرینی، منیژه، بیژن‌نامه

Email: monajatname@gmail.com

asatirpars@gmail.com

mehdifamoori@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۲۳

۱- مقدمه

جنگ و جنگ‌آفرینی در همه ادوار تاریخی در سرزمین ایران مشاهده شده است. این ستیزه‌ها، چه در بخش اساطیری تاریخ ایران و چه در ادوار پهلوانی، تاریخ را رقم زده‌است. نه تنها مردان به‌عنوان جنگاورانی به میدان ستیز و جدل وارد شدند، زن‌ها هم، چه درباری و چه غیردرباری، در این جنگ‌ها نقش‌آفرین بودند. در شاهنامه فردوسی این مساله به وضوح مشهود است. گردآفرید بانویی جنگاور است که خود به کارزار وارد می‌شود و منیژه بانویی دیگر که بر سر عشق به دلاور ایرانی با پدر در می‌افتد و با کودتایی به برافتادن سلسله افراسیابی پدر یاری می‌رساند و با ایرانیان همراه می‌شود.

«توطئه» به عنوان یکی از مباحث اصلی در ستیزها و جنگ‌ها می‌تواند نقش کارسازی داشته باشد. مبحث «تئوری توطئه» نیز یکی از مسائلی است که در دنیای امروزی مابین قدرت‌های جهانی یکی از مباحث اصلی تلقی می‌شود که دارای مولفه‌ها و مفروضاتی است که در علوم اجتماعی و سیاسی مورد توجه است. این مساله به عنوان چهارچوب مفهومی اندیشه و نظریاتی را به خود اختصاص داده و از ابتدای خلقت بشر تاکنون در اشکال و ابعاد متنوع و گوناگون به‌عنوان ابزاری مخصوصا در حوزه سیاست مورد استفاده قرار گرفته‌است. در مساله توطئه‌گری، توطئه‌باوری و توطئه‌پذیری زنان و مردان نقش اصلی و گاه مکمل داشته‌اند. در جامعه داستانی نیز این نقش با زوایا و ابعاد مختلف شکل پذیرفته است. در ژانرهای حماسی، سیاسی و داستانی می‌توان شواهد و مصادیقی برای این مساله یافت. یکی از این انواع ادبیات حماسی است. در بخش‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی این نوع ادبی و در شکل‌گیری جنگ‌ها و جنگ‌آفرینی‌های داخلی و خارجی این مساله مشهود است. نقش زنان تورانی در حماسه‌های ایرانی و تورانی نکته‌ای گریزن‌ناپذیر است. در شاهنامه فردوسی هم از زنانی غیرایرانی سخن گفته می‌شود که در روابط میان ایران و توران، به‌ویژه در جنگ‌آفرینی تاثیر بسیار داشته‌اند. گاهی این بانوان به همراه پهلوانان تورانی به ستیز پرداخته‌اند و گاه نیز همچون منیژه در داستان حماسی عاشقانه «بیژن و منیژه» به سود ایرانیان ایستادگی کرده‌اند. منیژه، دخت افراسیاب و خواهر فرنگیس، مادر پادشاه ایرانی است که به عشق بیژن، فرزند گیو، یکی از پهلوانان ایرانی که مطابق با شواهدی نوه دختری رستم است، در برابر پدر می‌ایستد و به سود ایرانیان ستیزی را رقم می‌زند که عشق در آن جانمایه اصلی قلمداد می‌شود.

در این پژوهش سعی بر این است به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که منیژه به‌عنوان یک زن چگونه تأثیری در جنگ‌آفرینی داشته و ستیز میان ایران و توران تحت تاثیر نقش منیژه چگونه پیامدهایی داشته‌است؟ پرسش اصلی این است که با توجه به بحث «توطئه»

و «توطئه‌آفرینی» نقش منیژه در هرم قدرت توطئه چیست؟ روش پژوهش به صورت تحلیلی- توصیفی صورت پذیرفته و گردآوری اطلاعات براساس شیوه کتابخانه‌ای است. نمونه‌ها و مصادیق برای تحلیل از منظومه «بیژن‌نامه» است که در کتاب «هفت منظومه حماسی: بیژن‌نامه، کک کوه زادنامه، ببر بیان، پتیاره، تهمینه‌نامه کوتاه، تهمینه‌نامه بلند، رزم‌نامه شکاوند کوه» مندرج است که در سال ۱۳۹۴ به سعی و تلاش رضا غفوری به چاپ رسیده است.

پیشینه پژوهش

در تبیین پیشینه این پژوهش گفتنی است که منابع و مقالاتی به داستان بیژن و منیژه و تحلیل آن پرداخته‌اند که برخی از آنها به عنوان منبعی برای این مقاله تحلیلی و توصیفی قرار گرفته‌اند. از جمله مقالاتی که به این داستان از زوایا و ابعاد گونه‌گون پرداخته‌اند، می‌توان به مقاله «نشانه‌شناسی تقابل‌های ساختاری داستان بیژن و منیژه» (۱۳۹۶) و «منظورشناسی و تحلیل کارگفتار در گفتگوهای داستان بیژن و منیژه» (۱۳۹۷) به قلم صدیقه علی‌پور اشاره کرد. در این مقالات علی‌پور به تقابل‌های ساختاری داستان بیژن و منیژه در شاهنامه پرداخته و مطابق با نظریه نشانه‌شناسی آن را مورد واکاوی قرار داده است و در مقاله بعد به دیالوگ‌ها و گفتگوها پرداخته و منظورشناسی را مطابق با الگو مورد بررسی قرار داده است. در مقاله «بررسی ریخت‌شناسانه داستان «بیژن و منیژه» شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» (۱۳۸۸) نوشته مسعود روحانی و عنایتی قادیکلایی، پژوهشگران مطابق با الگوی سی و دو شخصیتی ولادیمیر پراپ، الگوی ریخت‌شناسی را بر روی داستان بیژن و منیژه اعمال کرده‌اند. در مقاله «بازشناسی کهن‌الگوها و عناصر نمادین در داستان بیژن و منیژه» (۱۳۹۲) پژوهش جعفری و چوقادی، به کهن‌الگوها و سمبل‌های کهن‌الگویی در داستان بیژن و منیژه پرداخته شده است و به فردیت رسیدن قهرمانی بیژن اشاره شده که داوطلبانه پای در مسیر فردیت و رشد روانی می‌گذارد. مالیمیر و حسین پناهی در مقاله «بررسی ساختاری داستان بیژن و منیژه» (۱۳۹۱) به این مساله پرداخته‌اند که بررسی ژرف‌ساخت داستان نشان می‌دهد که ساختار این داستان تحت تاثیر آیین‌های باروری شکل گرفته و اشکال متنوع آن در دیگر داستان‌ها نیز وجود دارد. غفوری در مقاله «بیژن در روایت‌های حماسی ایران و نکته‌هایی درباره بیژن‌نامه» (۱۳۹۳) به معرفی منظومه انتحالی «بیژن‌نامه» پرداخته و عمده‌ترین پهلوانی‌های بیژن در روایت‌های حماسی ایران را بیان می‌کند و بخش‌های برافزوده منظومه بیژن‌نامه را بازگو می‌کند و درباره گوینده بیژن‌نامه و زمان سرایش این منظومه نیز نکاتی بازگو می‌کند.

از دیگر منابع می‌توان به مقاله «مقایسه عنصر طرح یا پیرنگ، در منظومه بیژن و

منیژه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی» (۱۳۸۵) به قلم نیکوبخت و نوروزی، «دو بانوی عشق مقایسه تحلیلی-انتقادی شخصیت و جایگاه «هلن» و «منیژه» در دو حماسه ایلید و شاهنامه» (۱۳۸۸) نصر اصفهانی و میرمجربیان، سه روایت عاشقانه از دو سرزمین زال و رودابه، بیژن و منیژه، رومنو و ژولیت بررسی روایت شناختی و تحلیل گفتمان (۱۳۹۳) به قلم محمدی و بهرامی‌پور، مقاله «تحلیل سیر شخصیت قهرمان در یک داستان عاشقانه-قهرمانی از منظر نقد روان‌شناختی (بر مبنای مطالعه موردی: داستان بیژن و منیژه)» (۱۳۹۸) پژوهشی از صادقی و مقاله «مقایسه عاشقانه‌های حماسی و غنایی (با تکیه بر «زال و رودابه»، «رستم و ته‌مین» و «بیژن و منیژه» شاهنامه فردوسی و «خسرو شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی)» (۱۳۹۹) پژوهشی از علی‌اکبرزاده زهتاب اشاره کرد. در مبحث تئوری توطئه و توطئه نیز کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده که مقاله «تئوری توطئه؛ پدیده‌ای فراگیر و جهانی» (۱۳۸۰) به قلم زاهد غفاری هاشچین یکی از این نوشته‌هاست؛ اما مطابق با پژوهش‌های پژوهشگران در مورد توطئه و تئوری توطئه در منظومه حماسی-عاشقانه «بیژن‌نامه» و نقش منیژه به عنوان زنی جنگ‌آفرین با تکیه بر این اثر تاکنون مقاله یا کتابی مدون مشاهده نگردید.

چهارچوب مفهومی

توطئه و شکل‌گیری آن

معنای لغوی توطئه آماده کردن، با هم ساختن، زمینه‌سازی و مقدمه چیدن برای وصول به امری است (لغت‌نامه دهخدا) معادل لاتین آن conspiracy است. توطئه عبارت است از برنامه‌ریزی پنهانی و اقداماتی که با اتکاء به روش‌های غیرقانونی، غیر اخلاقی و معمولاً غیرمسالمت‌آمیز صورت می‌گیرد و هدف از آن، پیشبرد اهداف و مقاصد فردی یا گروهی یا ملی به قیمت لطمه‌زدن به منافع و حقوق دیگران در یک کشور و یا در سطح بین‌المللی است (۱۹۹۸, pipes: ۹) «توطئه به این معنا (به شکل عینی و واقعی) از ابتدای خلقت بشر تاکنون در اشکال و ابعاد متنوع وجود داشته و به‌عنوان ابزاری مخصوصاً در حوزه سیاست مورد استفاده قرار گرفته است.» (غفاری‌هاشچین، ۱۳۸۰: ۱۳۱) توطئه در اصل یک واژه حقوقی در سنت آمریکایی-انگلیسی است (دائرة المعارف بریتانیکا) که دلالت بر توافق میان دو یا چند فرد جهت انجام عملی غیرقانونی یا وصل به یک هدف قانونی با تمسک به ابزارهای غیرقانونی دارد. واژه‌نامه حقوقی (Blacks Law Dictionary) «نیز به هم پیوستن دو یا چند فرد برای انجام تلاش‌هایی مشترک به هدف اقدامات محرمانه را توطئه می‌خواند.» (کاشی، ۱۳۷۶: ۱۴)

«نظریه توطئه» به مثابه هذیانی عاقلانه، هر قدر بی‌معنی به نظر آید، باز چندان

غیرعقلانه نیست و اگر بهتر بگوییم به این دلیل که عاقلانه بودن خود را به مثابه قرائتی شدیداً انتقادی تحمیل می‌کند. همه چیز در آن نشانه است و هر نشانه هم بنا بر این اصل که «هرچه پس از چیزی پیش آید، لزوماً معلول همان چیز است» و یا اگر ساده‌تر بگوییم هر چه رخ می‌دهد، معلول کار کسانی است که از آن سود می‌برند. (ویتکین، ۱۳۸۴: ۲۷) معمولاً در یک توطئه با هرم قدرت مواجهیم. این هرم قدرت در شکل‌گیری توطئه در هر فرامتنی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و ... تاثیر مستقیم دارد. برای دریافت توطئه در یک رویداد باید شخصیت‌ها و فرامتن‌ها را در نظر گرفت تا پیش‌زمینه و خاستگاه آن را دریافت. تئوری توطئه عمدتاً متشکل از سه رکن اصلی توطئه‌گران، توطئه‌باوران و مبانی تحلیل و مفروضات است.

۱. «توطئه‌گران» به قدرت‌ها، کشورها، افراد، گروه‌ها و کانون‌های نهان و آشکاری اطلاق می‌شود که نقش توطئه-چینی و توطئه‌گری را در تئوری‌های توطئه عهده‌دار هستند. در خصوص اینکه مصادیق و شواهد عینی توطئه-گران کدام است، بسته به جوامع و کشورهای مختلف پاسخ‌ها و مصادیق متفاوتی را می‌توان بیان کرد؛ به‌عنوان مثال (نمونه‌ای از جهان امروزی) به نظر ریچاردز هافستادر، نیروهای دست راستی آمریکا در طی تاریخ گمان کرده اند که کشور آمریکا به کام یک توطئه بین‌المللی رانده می‌شود. (غفاری هشچین، ۱۳۸۰ به نقل از زونیس و ژوزف، ۱۹۹۴: ۴۴۵-۴۴۴)

۲. رکن دوم تئوری توطئه را «توطئه‌باوران» تشکیل می‌دهند. توطئه‌باوران به برخی افراد، اقوام، گروه‌ها و کانون‌هایی گفته می‌شود که در تحلیل‌ها و تبیین‌هایی که از خود درباره حوادث و وقایع پیرامون خود ارائه می‌دهند و در تفسیر و توضیح پدیده‌ها و اتفاقات بر یک عامل (توطئه) تاکید دارند و حوادث را ناشی از توطئه‌چینی و توطئه-پردازان توطئه‌گران می‌پندارند. (همان: ۱۳۲ به نقل از پیپز، ۱۹۹۸: ۲۵۷-۲۵۱)

۳. رکن سوم تئوری توطئه به «مبانی تحلیل و مفروضات توطئه» اختصاص دارد. در استنتاجات و تبیین‌های تئوری توطئه شرایط و مراحل متداول در روش‌شناسی و روش شناخت علمی رعایت نمی‌شود (غفاری هشچین، ۱۳۸۰: ۱۳۲) و اساساً شیوه استدلال فرد دچار توهم و توطئه باور با سبک استدلال فردی که عاقلانه و عادلانه به تبیین و توضیح وقایع می‌پردازد، متفاوت است؛ برای مثال توطئه‌باوران در تجزیه و تحلیل‌های مبتنی بر توطئه‌باوری تبیین‌های خود را بر مبنای مفروضات خاصی ارائه می‌دهند؛ از جمله اینکه: (۱) توطئه عامل محرکه تاریخ است؛ (۲) هدف کسب قدرت است؛ (۳) سود بردن نشانه دست داشتن است؛ (۴) هیچ چیزی تصادفی اتفاق نمی‌افتد؛ (۵) ظاهر امور فریبنده است. (همان: ۱۳۲)

تئوری توطئه

«تئوری توطئه» معادل اصطلاح conspiracy theory است که سبک پارانویدی، توطئه‌اندیشی، توطئه‌باوری و ذهنیت دست پنهان را برای آن معادل دانسته‌اند. تعاریف گوناگونی برای این تئوری بیان کرده‌اند؛ اما تعریفی که غفاری هنجین برای آن آورده است: «چارچوب و پارادایمی از تجزیه و تحلیل وقایع، حوادث و پدیده‌های حیات بشری است که طبق آن تنها عامل موثر و رقم‌زننده سرنوشت این‌گونه وقایع و حوادث در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و غیره، دست‌های پنهان، اقدامات و نقشه‌های پلید و غالباً مخفیانه توطئه‌گران - اعم از قدرت‌ها و کشورهای بزرگ و برخی افراد و گروه‌ها و انجمن‌های پنهانی و کانون‌های توطئه‌گر - است که برای رسیدن به اهداف خود در تلاش و تکاپو هستند.» (هنجین، ۱۳۸۰: ۱۳۲) تئوری توطئه در جوامع مختلف ممکن است ناشی از علل و عوامل مختلف تاریخی، فرهنگی، روان‌شناختی، سیاسی و جامعه‌شناختی باشد؛ ولی از جمله این‌گونه عوامل می‌توان به نارضایتی‌های سیاسی و بدبینی‌های فرهنگی ناشی از سیاست‌های حاکم، ترس و تنفر از قدرت کانون‌ها و گروه‌های توانمند و متنفذ جهانی و توطئه‌های واقعی متنوع در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در ابعاد داخلی و بین‌المللی اشاره کرد. این - گونه عوامل و زمینه‌های مشابه در کشورهای مختلف به تدریج سبب پیدایش ذهنیت توطئه‌باور در برخی گروه‌ها و افراد گردیده و به نوبه خود موجب پیدایش تئوری‌های توطئه بی‌شماری مخصوصاً در دوران بروز بحران‌ها، مشکلات و نابه سامانی‌ها در جوامع شده است. (همان: ۱۳۳)

معرفی و فشرده «بیژن‌نامه»

«بیژن‌نامه» منظومه‌ای حماسی درباره بیژن، دلاور ایرانی است که در آن کین و دوستی، نیکی و بدی، دادگستری و بیداد، کژی و راستی، مردی و نامردی و خوشی و غم به تصویر کشیده شده است. بیژن یکی از شخصیت‌های برجسته شاهنامه فردوسی است که برخی ردپای تاریخی این شخصیت ایرانی را تا دوران اشکانیان و «جوانی چالاک و جنگاور از خاندان ارتشتار و نظامی گودرزبان» دانسته‌اند. (سرامی و منصوری، ۱۳۹۰: ۶۵) کویاجی بر این باور است: «دست کم برای بخشی از رمانس بیژن و پیمان‌شکنی گرگین با حذف قسمت مربوط به افراسیاب و رستم - بنیادی تاریخی وجود دارد. از لحاظ تاریخی پیوندی میان دودمان‌های پارتی «مهران» و «مونز» وجود داشته و طبیعی است که دختری از خاندان مونز، «منیژه» خوانده شده باشد. پلوتارک از مهرداد نام می‌برد که در جریان عقب‌نشینی مارک آنتونی از پارت اطلاعی به وی داد که موجب نجات سپاه روم گردید. مهرداد و عموزاده وی مونز که هر دو نزد آنتونی رفته بودند، بایست از سوی پارتیان خائن

تلقی گردیده و منفور واقع شده باشند. در حقیقت بنا بر نوشته پلوتارک این هر دو به همدستی و یاری رمی‌ها کار می‌کردند؛ البته این پیوند میان دو خاندان میلاد(مهرداد) و مونز تنها گواه بر وجود زمینه‌ای تاریخی برای داستان بیژن و منیژه نیست؛ هر دو نام گرگین(ورکین) و مهرداد در روزگار پارتیان در پارت و پس از آن در ارمنستان و گرجستان بسیار متداول بود. در ناحیه پایتاکاران در ارمنستان دیر زمانی از غاری به نام «بزن هنکنی» یا «زندان بیژن» سخن در میان بود. (کویاجی، ۱۳۷۱: ۱۳۱) از دیدگاه اساطیری داستان بیژن را یکی از آثار بازمانده از اساطیر دوران عتیق دانسته‌اند که نماینده جامعه زن‌سالاری روزگار پیش از مهاجرت اجداد آریایی مردسالار به سرزمین ایران است. بنابراین رویکرد «این داستان، شکل دگرگون‌شده اسطوره‌ای است که اصلاً کردار کیهانی الهه و بغ بانویی را باز می‌گوید که پهلوانان بزرگ خود را می‌برد و در چاه زندانی می‌کرد... اندک‌اندک این بن‌مایه بنا بر تاثیر روایات تاریخی به پهلوانان ایران و توران انتساب یافته، اسطوره‌ای که اصلاً کردار کیهانی و ایزدینه زنی اساطیری بوده به افسانه «منیژه» دختر افراسیاب بدل شده است که بیژن دلاور و نوجوان را می‌دزدد.» (جعفری و چوقادی، ۱۳۹۲: ۱۵۷ به نقل از واحد دوست، ۱۳۷۹: ۲۶۷) برخی بیژن را همان بهرام می‌دانند که ورتره دیو خشکی را می‌زد؛ به هر حال بیژن هم مربوط به اساطیر باروری است و عاشق شدن منیژه بر او (چون زلیخا و تیشتر و سودابه) قرینه‌ای است که پروتایپ او یکی از ایزدان است. بیژن در کنار چشمه‌ای به دیدار منیژه رفت و در آنجا عشق آنان شکل گرفت. (شمیسا، ۱۳۹۷: ۸۵۱) یوستی می‌نویسد که منیژه صورت مادینه نام پارتی مانک (Manec) است و تاسیت خاطر نشان می‌سازد که مردی به نام مانک از سوی پادشاه پارت بر ارمنستان فرمانروایی می‌کرد... بنابراین می‌توان گفت که رویدادهای تاریخی در داستان بیژن و منیژه جنبه شاعرانه به خود گرفته است. حضور یکی از اشراف پارت در ارمنستان و وجود جنگ‌های متمادی میان خاندان بلاش و گودرز مستلزم پیش آمدن حوادثی بود که گونه‌هایی از آن را در داستان شاهنامه می‌بینیم. (کویاجی، ۱۳۷۹: ۱۵۳)

مجموع ابیات منظومه «بیژن‌نامه» را از ۱۴۰۰ تا ۱۹۰۰ [دانسته‌اند] و اصل داستان و قسمت عظیمی از آن ملقط است از داستان رزم بیژن و گرازان در شاهنامه، اما بعضی از قسمت‌های آن با متن شاهنامه اختلافات کلی دارد. (غفوری، ۱۳۹۴: ۲۹) سازنده و گردآورنده و مکمل این داستان را صاحب برزنامه، خواجه عمید عطا بن ناکوک رازی دانسته‌اند که به جز برزنامه، داستان یا داستان‌های دیگری را نیز از حماسه‌های ملی ایران به نظم درآورده است. (ر.ک: همان: ۳۰)

فشرده منظومه «بیژن‌نامه»

روزی در بارگاه کی‌خسرو گروهی از ارمانیان به دادخواهی می‌آیند و از گرازهایی که به کشتزاران آنان حمله‌ور شده‌اند، شکایت می‌کنند. از میان پهلوانان ایران، بیژن با وجود مخالفت‌های پدر داوطلب می‌شود تا به جنگ گرازان برود. کی‌خسرو با شنیدن این سخن گرگین را مامور می‌سازد تا بیژن را در این سفر همراهی کند. در رویارویی با گرازها، گرگین از یاری رسانی به بیژن سر باز می‌زند و بیژن به ناچار خود به تنهایی به نبرد با گرازان می‌پردازد و آنان را از بین می‌برد. گرگین که از پیروزی بیژن رشک برده است، از او می‌پرسد که چرا دندان‌های گرازان را کنده است؟ بیژن پاسخ می‌دهد: «می‌خواهم آن‌ها را به طلا اندوده کنم و به گردن اسب خویش آویزم تا نزد شاه ایران، منزلت بیشتری به دست آورم.» گرگین با شنیدن این سخنان بر رشک و حسدش افزوده می‌شود و دسیسه‌ای می‌چیند تا بیژن را از بین ببرد. بنابراین بیژن را به رفتن به سوی بزم‌گاه منیژه، دختر افراسیاب ترغیب کند. بیژن بنا بر خوی جوانی خویش، فریب گرگین را می‌خورد و به بزم‌گاه منیژه می‌رود. سرانجام بیژن با منیژه آشنا می‌شود و منیژه نیز که از دیدن بیژن دل‌باخته شده‌است، داروی هوش‌بر در جام بیژن می‌ریزد و بدین ترتیب او را بی‌هوش می‌سازد و مخفیانه به کاخ خود می‌برد. هنگامی که بیژن چشم باز می‌کند، خویشتن را در کاخ منیژه می‌بیند و چون چاره‌ای ندارد به ناچار دست به عشرت می‌زند. پس از چندی نگهبان کاخ منیژه از حضور بیژن آگاه می‌شود و افراسیاب را از این موضوع باخبر می‌سازد. افراسیاب گرسیوز را مامور دستگیری بیژن می‌کند. بیژن نخست به دفاع از خود می‌پردازد؛ اما در برابر وعده‌های گرسیوز تسلیم می‌شود و دست به بند می‌دهد. افراسیاب با دیدن بیژن خشمگینانه دستور کشتن او را می‌دهد؛ ولی پیران از راه می‌رسد و مانع کشتن بیژن می‌شود. سرانجام شاه توران تصمیم می‌گیرد بیژن را در چاه ارژنگ زندانی کند؛ سپس فرمان می‌دهد سنگ گرانی را که اکوان دیو از دریا بدان بیشه انداخته بود، بر سر آن چاه گذارند. هم‌چنین افراسیاب دختر خویش را از کاخ بیرون می‌کند و منیژه به‌ناچار به دریوزه‌گری روی می‌آورد و به تیمارداری از بیژن می‌پردازد. از آن سو گرگین با اسب بیژن به ایران باز می‌گردد. هنگامی که گیو جویای فرزند خود می‌شود، از گرگین سخنانی یاهو می‌شنود؛ بنابراین از گرگین نزد کی‌خسرو شکایت می‌کند. کی‌خسرو گرگین را در بند می‌اندازد و سوارانی را به جست‌وجوی بیژن می‌فرستد؛ اما کار جست‌وجو بی‌فایده است و کسی از بیژن اطلاعی به دست نمی‌آورد. با فرارسیدن نوروز، کی‌خسرو در جام گیتی‌نما بیژن را می‌نگرد که در چاهی گرفتار شده است و پرستاری به تیمارداری از او می‌پردازد. کی‌خسرو به ناچار نامه‌ای به رستم می‌نویسد و از او درخواست می‌کند که به یاری بیژن بیاید. رستم با شنیدن خبر

گرفتاری بیژن متأسف می‌شود و به بارگاه می‌آید و عازم رفتن به توران می‌شود. گرگین نیز با خواهشگری رستم از بند کی‌خسرو رها می‌شود. سرانجام رستم با همراهی شماری از پهلوانان در جامه بازرگانان روانه توران می‌شود. در سرزمین توران رستم اعتماد پیران را به دست می‌آورد و به داد و ستد می‌پردازد. منیژه نیز که از آمدن بازرگانان ایرانی به توران آگاه شده‌است، به سوی آنان می‌رود. نخست رستم با منیژه بدرفتاری می‌کند؛ اما سرانجام به دل‌جویی از او می‌پردازد و مرغ بریانی را بدو می‌دهد؛ در حالی که انگشتی خویش را در شکم آن مرغ پنهان ساخته است. بیژن به آمدن رستم پی می‌برد و منیژه را به سوی کاروان ایرانیان روانه می‌سازد. رستم به منیژه سفارش می‌کند که شب هنگام بر سر چاه بیژن آتشی برپا کند. شبانگاه پهلوانان با دیدن آتش به سوی آن چاه می‌روند. در این هنگام برخیا س فرزند اکوان دیو که در آن نواحی به سر می‌برد، با سپاه خویش از راه می‌رسد. در جنگی که میان ایرانیان و دیوان روی می‌دهد، برخیا س و یارانش کشته می‌شوند. در ادامه رستم از بیژن می‌خواهد از گناه گرگین درگذرد. نخست بیژن سخن رستم را نمی‌پذیرد؛ اما در نهایت تسلیم خواست او می‌شود. رستم نیز بیژن را از چاه درمی‌آورد. سپس پهلوانان ایران به افراسیاب شیخون می‌زنند و در جنگی که میان دو سپاه روی می‌دهد، ایرانیان پیروز می‌شوند و پس از آن، همگی به سوی ایران بازمی‌گردند. رستم پس از دریافت هدایایی از کی‌خسرو راهی زابلستان می‌شود. فرنگیس، مادر کی‌خسرو به محض آگاه شدن از آمدن خواهرش به ایران، به درگاه فرزند خود می‌آید و هدایایی به بیژن، گودرز و گیو می‌دهد. [فرنگیس] از بیژن درخواست می‌کند از منیژه که به خاطر او رنج‌های بسیاری را متحمل شده است، به خوبی نگهداری کند. سپس منیژه را فرا می‌خواند و دو خواهر با دیدن یک‌دیگر اشک می‌ریزند. [فرنگیس] به منیژه نیز زر و سیم بسیاری عطا می‌کند. کی‌خسرو نیز پس از خلعت دادن به بیژن و گیو، از آن دو می‌خواهد حرمت منیژه را حفظ کنند و با مهربانی با او رفتار کنند. (غفوری، ۱۳۹۴: ۲۹-۲۷)

۲- بحث و بررسی

حضور زنان در داستان‌های حماسی هر چند کم‌رنگ، نقش‌آفرینی خود را دارد. در داستان‌های حماسی، چه در ادبیات جهان و چه در ادبیات ایران، شاهد حضور زنان هرچند خارج از ستیز و درگیری که گاه به دلیل حضور آنان رقم خورده، هستیم. نقش هلن در جنگ تروی یکی از این شواهد است که در کتاب‌های بسیاری به این مساله اشاره شده است. «منلاس گفت: پاریس تروایی هلن زیبا را ربوده‌است. زمان آن است که همه شاهان و شاهزادگان یونان بنا بر سوگندی که به هنگام خواستگاری در اسپارت خورده‌اند، گرد هم

آیند و برای گرفتن انتقام از رباینده هلن با کشتی‌های بی‌شمار به تروا لشکر کشند.» (گرین، ۱۳۶۸: ۴۶) سه حماسه بزرگ باختر زمین، یعنی ایللیاد، اودیسه و انه‌اید به گونه‌ای هستند که در آنها «زنان نقش بنیادین دارند. در پس هر رویداد بزرگ حماسی زنی را می‌توان نهفته دانست» (کزازی، ۱۳۷۰: ۸۸) با نگاهی کلی به این نمونه‌های حماسی می‌توان دریافت که ستیز قهرمانان یونانی بر سر زن بروز می‌کند و نمونه بارز آن ایللیاد است؛ اما در شاهنامه فردوسی و کتاب‌های حماسی دیگر ادبیات پارسی درمی‌یابیم که بانوی ایرانی و تورانی (به جز سودابه) زنی است جسور و عاشق که در ابراز عشق هم پیشگام است و در عین نجابت اشتیاق خود را بروز می‌دهد و برای این عشق حاضر به جان‌فشانی است. منیژه از این گونه بانوان دربار است که هرچند که در سرزمین توران است؛ اما با شخصیتی عاشق برای بیژن حاضر به سرفشانی است. منیژه از جمله زنانی است که «بر هنجارهای سنتی اجتماع خود چیره می‌شوند و قادرند که در راه وصول به مقصود عوامل بازدارنده از قبیل مخالفت پدر و گاهی نیز مادر، اختلافات قومی، دینی، محیطی و غیره را از پیش بردارند و به یک هنجارشکنی غریبانه‌ای در جوامع خویش از برای مطالبه حقوق طبیعی خود اقدام ورزند.» (کزازی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۱) هر چند که می‌توان نوزیکائا در اودیسه هومر را تا حدی با شخصیت منیژه در ابتدای داستان تطبیق داد؛ اما از خودگذشتگی و عاشق‌پیشگی منیژه از بعد ژرف‌تری برخوردار است.^۱

«در دوران پهلوانی شاهنامه، حضور زن لطف و گرمی و نازکی و رنگارنگی به ماجراها می‌بخشد. این زن‌ها هستند که به داستان‌های تراژیک شاهنامه آب و رنگ بخشیده‌اند.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۹) منیژه یکی از این کاراکترها در شاهنامه و در بیژن‌نامه است که «دختری جسور و عاشق‌پیشه است؛ ولی این جسارت و عاشقی کار دست او و بیژن می‌دهد. تاثیرگذارترین نقش منیژه در روند داستان، بیهوش کردن و بردن بیژن به کاخ افراسیاب است که نقطه عطف داستان بیژن و منیژه می‌شود. او یک عاشق کامل است؛ زیرا برای اینکه بیژن نزدش بماند، هر کار می‌کند، حتی اگر آن کار به ضررش باشد. می‌توان برخی اقدامات او را از روی بی‌فکری و سست رایی بدانیم.» (علی‌نقی، ۱۳۹۰: ۷۳) اما گاه شخصیت منیژه با دید منفی نگاه می‌شود. سرامی می‌نویسد: «منیژه هوس‌باز و نیرنگ‌باز است و برای هرچه کامیاب‌تر شدن از بیژن داروی بیهوشی در شراب وی می‌ریزد و به کاخ شاه تورانش می‌برد.» (سرامی، ۱۳۸۸: ۶۹۷)

بفرمود تا راوی هوش‌بر پرستنده آمیخت با نوش بر

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۴۳۹)

اما با نگاهی به بعد عاشقانه این منظومه می‌توان اینگونه برداشت کرد: او در نجات جان

معشوقش نیز همه کار می‌کند: برایش غذا تهیه می‌کند، به نزد رستم می‌رود و هر آنچه او می‌گوید، انجام می‌دهد. نکته دیگر آنکه وقتی بیژن به او بدگمان می‌شود، از خود دفاع می‌کند و او را شرم‌نده می‌سازد تا آنجا که بیژن از او پوزش می‌خواهد:

منیژه خروشید و نالید زار	کـــه بر من چه آمد بد روزگار
بدادم به بیژن تن و خان و مان	کنون گشت بر من چنین بدگمان
پدر گشته بیزار و خویشان ز من	برهنه دوان بر سر انجمن

(همان: ۴۶۱)

«در آخر به کمک او و رستم، بیژن از چاه‌رهایی می‌یابد.» (علی‌نقی، ۱۳۹۰: ۷۴-۷۳) آنچه این داستان را در بیژن‌نامه رقم می‌زند، دادخواهی ارمنیان مرزنشین به دلیل حمله گرازان به آنها است، بیژن قدرت و شهامت خود را نشان می‌دهد و همین سبب کینه و عناد گرگین با او می‌شود و گرگین با نقشه‌های ناجوانمردانه بیژن را برای عیش‌ورزی و خوشی به توران زمین می‌کشانند؛ سرزمینی که مردمانش دیرین زمانی است که با ایرانیان در ستیزند و هنوز کین ایرج و خون تور و سلم را زنده نگه داشته‌اند. بیژن به این سرزمین می‌رود و رویدادهایی که بیان شد، واقعه اصلی یعنی به چاه انداختن بیژن رقم می‌خورد که پهلوانان ایرانی را آشفته می‌سازد. به یاری منیژه، رستم چاه بیژن را می‌یابد و به سزای به چاه افتادن بیژن و آزرده‌گی او و محبوبش، منیژه، رستم به افراسیاب و تورانیان ضرب شستی نشان می‌دهد و سپس بیژن و منیژه را به ایران می‌رساند و پیروزی و کامروایی دیگری را برای ایرانیان رقم می‌زند. این واقعه با نیک‌فرجامی ایرانیان به انجام می‌رسد.

حضور منیژه، هرچند که حضوری پررنگ در ستیزه و مبارزه نیست؛ اما به گونه‌ای در درون خود ستیزی دارد که سبب جدالی بزرگ‌تر در رویارویی ایرانیان و تورانیان می‌شود. به دلیل فضای حماسی، پهلوانی و اسطوره‌ای حاکم بر «بیژن‌نامه» مجال زیادی برای حضور منیژه دیده نمی‌شود؛ اما به دلیل همراهی کردن با بیژن و رهاسازی او از بند و چاه پدر، به نوعی کودتایی در توران رقم می‌زند و همین کودتا همراه شدن با رستم و ایرانیان است برای سرکوبی افراسیاب و افراسیابیان.

اگر نگاهی به پیشینه نقش زنان در ادبیات حماسی ایران بیندازیم، متوجه حضور مهم و تاثیرگذار برخی از زنان در این داستان‌ها می‌شویم. نقش منیژه در روند داستان و شکل‌گیری آن از اواسط داستان دیده می‌شود، حضوری مهم و اثرگذار. منیژه جزء زنانی نیست که نقش کوتاهی را ایفا کند و تنها سایه‌ای از او در داستان مشاهده شود؛ بلکه حضور او با فراز و نشیب‌هایی نقش اصلی را ایفا می‌سازد. او به عنوان یک بانوی شاهزاده از سویی و به عنوان بانویی عاشق‌پیشه از سوی دیگر در بیژن‌نامه شخصیت خود را رقم می‌زند و

کنش‌ها و واکنش‌های او در سیر داستان و توالی رویدادها کلیدی و محوری است.

شکل‌گیری توطئه در منظومه «بیژن‌نامه»

«با نگاهی اجمالی به منظومه بیژن‌نامه، داستان با چند توطئه شکل پذیرفته است. در ساختار اول با وجود اعتماد بیژن به گرگین، گرگین از سر عناد و حسد دست به توطئه می‌زند. در این توطئه تنها خود او به قصد تغییر تاریخ و کسب قدرت در نبود بیژن و سود بردن فردی، سعی در کنار زدن بیژن دارد که همین توطئه پیش‌زمینه توطئه زنانه منیژه در قبال بیژن می‌شود.» (غفوری، ۱۳۹۴: ۵۸-۵۳) «دومین توطئه علیه بیژن صورت می‌گیرد که نقش منیژه به‌عنوان عاشقی توطئه‌گر مشهود است.» (همان: ۶۶-۶۴) و توطئه سوم داستان هم منشا در کنش منیژه دارد و علیه افراسیاب نقش می‌گیرد و سبب سرکوبی سلسله افراسیاب و پیروزی دگرباره ایرانیان به رهبری رستم و همراهی بیژن می‌شود. منیژه با اینکه توطئه‌گر علیه نظام حاکم بر جامعه‌ای است که افراسیاب به‌عنوان سرهرم قدرت آن را رقم زده، به نوعی به انتقام‌گیری خون سیاوش و کین‌خواهی بیژن در چاه‌افتاده یاری رسانده و سمت ایرانیان را در این ستیز گرفته و به جانبداری جنگاوران و گردان ایرانی پرداخته است. حضور منیژه در این ستیز پایانی به‌خوبی مشهود است. رقم خوردن این ستیز هم ریشه در وجود منیژه و کنش‌ها و واکنش‌هایی دارد که او رقم زده است: آشنایی با بیژن، داروی هوش‌بر در نوش او ریختن، به محمل نشاندن و به کاخ بردن، با وجود افراسیاب در کاخ به نوش‌نوش و شادی پرداختن با بیژن، رفتن بر سر چاه و تیمارداری کردن از بیژن در چاه افتاده و دیگر انفعالات که در شکل‌گیری توطئه همگی نقشی سیستماتیک و نظام‌یافته دارد.

شکل‌گیری توطئه‌های نخست

توطئه ابتدا در این منظومه توسط گرگین رخ می‌دهد. توطئه‌ای است که علیه بیژن شکل می‌پذیرد. دیدن توانمندی بیژن و پیرویش و از بین بردن گرازان سبب می‌شود گرگین دست به توطئه‌ای بزند که هرچند از نظر عشقی برای بیژن اتفاق خوشایندی است؛ اما وقایعی را رقم می‌زند که به گونه‌ای می‌تواند مرگ او را در پی داشته باشد. در توطئه اول تنها دو طرف دیده می‌شود: گرگین و بیژن. بیژن فریب گرگین می‌خورد و به دلیل شخصیت تا حدی هوسباز و جوان‌خوشی-جوی خود، در دام او می‌افتد. پس از اینکه گرگین بیژن را از روی عناد و حسدورزی به توصیف منیژه، دخت مه‌پیکر و آفتاب‌ندیده افراسیاب، می‌پردازد، بیژن نادیده دل‌باخته منیژه می‌شود:

درخشان کند باغ چون آفتاب	منیژه کجا دخت افراسیاب
هوا چون بهشت و بخار بخور	به بازی و رامش به بزم و به سور

نشیند بر افــــــراز گاه بلند
ستاره سپهدار دخت گــــزین
چو خورشید رخشان و ماه بلند
زند با کنیــــزان با آفرین
(۵۷/ ۲۱۲-۲۰۹)

پس از این گرگین بیژن را به دشت توران می‌برد و او را رها می‌کند و می‌رود. بیژن در زیر درختی به خواب می‌رود و روند داستان به گونه‌ای دیگر پیش می‌رود. منیژه او را می‌بیند و شیفته جنگاور ایرانی می‌شود. این فرجامی است که با توطئه گرگین علیه بیژن شکل می‌گیرد.

برافتاد چشم منیژه بدو
یکی اسپ بسته به پیش درخت
چو آن خوب چهره ز خیمه به راه
درخشان به سان سهیل یمن
منیژه که از خیمه چون بنگرید
بماند از نکو روی بیژن شگفت
یکی مرد را دید بس خوب رو
منیژه فروماند از آن کار سخت
بدید آن رخ پهلوان سپاه
بنفشه گرفته دو برگ سمن
بدان سروین روی بیژن بدید
دلش مهر بیژن چنین برگرفت
(۶۰/ ۲۷۱-۲۶۵)

منیژه با فرستادن دایه برای شناختن بیژن، پیام خود را به او می‌فرستد. دایه به نزد بیژن می‌رود و پاسخ مثبت برای دیدار دریافت می‌کند. بیژن را به نزد منیژه می‌آورند. سه شبانه‌روز بیژن در نزد منیژه به سر می‌برد و

نشستنگه رود و می‌ساختند
پرستندگان ایستاده به پای
به دیبا زمین کرده طاووس رنگ
سه روز و سه شب شاد بوده به هم
ز بیگانه خیمه پرداختند
ابا بربط و جنگ و رامش سرای
ز دینار دیبا چو پشت پلنگ...
گرفته بر او خواب و مستی به هم
(۶۳/ ۳۴۳-۳۳۸)

زمان رفتن که فرا می‌رسد، دومین توطئه توسط منیژه رقم می‌خورد و این نخستین گام، کار فراتر را که جنگ‌آفرینی است، رقم می‌زند. منیژه از روی دل‌باختگی و ترس از دور شدن بیژن، داروی هوش‌بر به بیژن می‌خورد و او را به کاخ افراسیاب می‌برد. این نقشه زمانی بر ملا می‌شود که بیژن در کاخ به سر می‌برد و وقتی به هوش می‌آید:

به ایوان افراسیاب اندرا
ابا ماه روی به بالین سرا
(۶۵/ ۳۶۷)

این توطئه و نقشه هرچند که از روی دل‌باختگی و شیفتگی منیژه شکل می‌گیرد؛ اما در درون خود ستیزی علیه افراسیاب است که پهلوان ایرانی را به درون کاخ شاه تورانی

می‌آورد و البته در خود سرنوشتی موهوم را برای بیژن رقم می‌زند. در بی‌خبری و بی‌خواهی قدم به کاخ شاه تورانی می‌گذارد و عاقبتی بدفرجام پیش رو دارد. این کار منیژه خود سبب جنگی درونی و سپس بیرونی برای داستان در پیش دارد؛ هرچند که «برای منیژه زیبایی و دل‌انگیزی زندگی در ناز و نواز کامروایی و صلح و آرامش است» (نصر اصفهانی و میرمجبریان، ۱۳۸۸: ۱۵۱)؛ اما این اتفاق در درون خود آستان رویدادهایی بس هولناک است که این ناز و نوازش کامرانی و کامروایی را بر هم می‌زند. منیژه برای اینکه بتواند بیژن را نزد خود نگه دارد، با جسارت دست به این کار می‌زند و تمامی کیان خانوادگی را پشت سر می‌گذارد و او را به حریم خانوادگی وارد می‌کند؛ حریمی که سالیان سال با جدلهایی با سرزمین بیژن روبه‌رو است.

برملا شدن توطئه دوم

در توطئه دوم منظومه، با توطئه‌گری منیژه علیه بیژن از شدت عشق و نگر داشتن او در نزد خود می‌توان مواجه بود؛ اما توطئه سوم داستان به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد و سعی در برانداختن و از بین بردن کیان خانوادگی و پادشاهی است. در توطئه دوم داستان، خواننده با بخشی مواجه می‌شود که منیژه با آوردن بیژن به دربار بدون دانستن افراسیاب سعی در نشان دادن جسارت دختر نسبت به پدر دارد.

نکته‌ای که می‌توان درمورد کیان خانوادگی در توران زمین به آن اشاره کرد، «ازدواج برون‌قبیله‌ای» است که در «بیژن‌نامه» نیز رقم می‌خورد. «نکته جالب مخالفت دختران با پدران و به طور کلی استقلال آنان در شوهرگزینی است (رودابه، تهمینه، کتایون) که به نحوی دلالت بر مادرسالاری دارد.» (شمیسا، ۱۳۹۷: ۸۵۲) این مساله در داستان بیژن و منیژه هم مشهود است و شاید توطئه دوم منیژه که علیه پدر انجام می‌پذیرد، ناشی از این مساله باشد.

پس از اینکه مدتی از ماندن بیژن در کاخ می‌گذرد و منیژه بساط خوشی و خرّمی فراهم آورده، دربان کاخ به حضور شخصی به جز درباریان پی می‌برد و این زنگ خطری است برای بیژن. دربان به نزد افراسیاب می‌رود و به شاه توران خبر می‌دهد که «دخترت از ایران گزیده‌ست جفت» (۳۸۸/۶۶) همین مساله سبب می‌شود افراسیاب از گرسیوز بخواهد که بیژن را دستگیر کند. توطئه نخست منیژه فاش می‌شود و گرسیوز به حرمسرا وارد می‌شود و ساز و رود و عشرت‌گزینی که منیژه برای بیژن رقم زده، می‌بیند و بیژن هم از دور حضور گرسیوز را می‌بیند و خنجر می‌کشد تا با او رودررو شود. بیژن دستگیر و به نزد افراسیاب آورده می‌شود. در گفت‌وگویی که میان افراسیاب و بیژن صورت می‌گیرد، بیژن می‌گوید پری او را به این کاخ آورده و او خود به میل خودش پای به کاخ نگذاشته‌است و گناهی بر

منیژه هم نیست.

گناهی مرا اندر این بوده نیست
گری بی گمان بخت برگشته بود
منیژه بدین کار آلوده نیست
که بر من همی جادوی آرمود

(۴۶۳-۴۶۴/۶۹)

با وجود آنکه منیژه در آوردن بیژن به توران مقصر است؛ اما بیژن راضی نمی‌شود که منیژه را در بارگاه افراسیاب بدنام کند و در برابر شاه توران، داستانی ساختگی از خود می‌سازد که چگونه وارد توران شده است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۶-۳۲۵) «بیژن می‌توانست بگوید که گناه از منیژه است که در جام او داروی بی‌هوشی ریخته و او را بی‌خواست او، به کاخ آورده است؛ ولی با این راستگویی داستان به کلی لطف خود را از دست می‌داد و از بیژن یک ناپهلوان می‌ساخت. در مقابل، دروغ‌بافی او با آنکه سخنانی پرت و پلا است و یا درست، به خاطر همین پرت و پلا بودن آن، نمکی شیرین به داستان داده است. اینکه بیژن سبک‌سر در این‌جا در تنگنای خطر، منیژه را فراموش نمی‌کند، از او ماجراجویی دوست‌داشتنی ساخته است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۶).

افراسیاب از این سخنان آشفته‌تر می‌شود و به‌نوعی دچار توهم توطئه می‌شود. او گمان بر این می‌برد که بیژن به بارگاه او وارد شده تا تخت پادشاهی را از او بگیرد و به دنبال رزم و ستیز است.

تو آنی کز ایران به تیغ و کمند
همی رزم جستی به نام بلند

(۴۶۹/۷۰)

کارل رایموند پوپر از نخستین اندیشه‌ورزان غربی است که نظریه «توهم توطئه» را مطرح کرد. او بر این باور است که براساس این نظریه، هرچه در جامعه روی می‌دهد، نتایج مستقیمی از دسیسه‌هایی است که قدرت‌های بزرگ آن را طراحی کرده‌اند. «باور داشتن به خدایان هومری که توطئه‌های آنها جنگ‌های تروا را در پی داشته، اکنون از میان رفته است؛ اما جای خدایان ساکن کوه اولمپوس هومری را اکنون بزرگان کوه صهیون یا صاحبان انحصارها و سرمایه‌داران یا استعمارگران گرفته‌اند (پوپر، ۱۳۶۳: ۴۲۵). فرهنگ وبستر پارانویا یا توهم توطئه را در مقام امری بالینی به‌عنوان روان‌پریشی مزمنی تعریف می‌کند که مشخصه‌اش هذیان و توهم آسیب‌دیدگی از سوی دیگران و نیز خود بزرگ‌بینی است (رضایی‌دشت‌ارژنه و مصطفایی کرم‌لکی، ۱۳۹۵: ۵۴ به نقل از Webster Dictionary)؛ در حقیقت توهم توطئه نوعی بیماری فردی و اجتماعی است که بیماری فردی سوءظن به همه چیز و همه کس را پارانویا و بیماری جمعی را توطئه‌باوری یا نظریه توطئه می‌نامند (اشرف، ۱۳۹۱: ۶۹). در شاهنامه فردوسی افرادی مانند گشتاسپ و

افراسیاب را دچار این نوع بیماری می‌بینیم. به نوعی می‌توان این را بیان کرد که «ایمان به توهّم توطئه از نظر پیامدها یا کارکردهای روانی و اجتماعی برای کسانی که به آن اعتقاد دارند، آرامش خاطر می‌آورد و هم‌چون ساز و کارهای دفاعی روانی این فرصت را به آنان می‌دهد تا از خود رفع مسئولیت کنند و همه تقصیرها را به گردن توطئه بیگانگان بیندازند» (اشرف، ۱۳۹۱: ۷۲). این ایمان به توهّم توطئه را در بسیاری از داستان‌های مربوط به افراسیاب می‌توان مشاهده کرد. توهّم توطئه به گونه‌ای در وجود او عجین شده که به اطرافیان خود به عنوان توطئه‌گران می‌نگرد؛ البته دسیسه‌ها و مکرورزی‌های اطرافیان هم به این توهّم دامن می‌زند. در کشته شدن سیاوش هم دسیسه‌های گرسوز مشهود است و هم توهّم توطئه‌ای که دامن افراسیاب را گرفته است. در بیژن‌نامه هم می‌توان توهّم توطئه را با یافتن بیژن در حرمسرا مشاهده کرد. هرچندکه بیژن دلیل آمدنش به حرمسرا و بودن در کنار منیژه را مکر و جادوی پریان می‌داند و فکر می‌کند با آوردن این دلیل به نوعی افراسیاب را از فکر ناشایست به دور می‌کند؛ اما با گفتن سخنانی پس از آمدن به نزد افراسیاب به توهّم توطئه افراسیاب دامن می‌زند:

بدو گفت بیژن که ای شهریار	سخن بشنو از من یکی گوش دار
گرازان به دندان و شیران به چنگ	توانند کردن به هر جای جنگ
یلان هم به شمشیر و گرد گران	توانند کوشید با بدگمان
یکی دست بسته برهنه تن	یکی را ز پولاد پی‌راهن
چگونه چخد شیر بی چنگ تیز	اگر چند باشد دلش پرستیز
اگر شاه خواهد که بیند ز من	دلیری نمودن بدین انجمن
یکی اسپ فرمای و گریزی گران	ز توران گزین کن هزاران سران
به آوردگه بر یکی زان هزار	اگر زنده مانم به مردم مدار
گر این گفته‌ها را نیارم به کار	نه من بیژنم پور گیو سوار

(۷۰/ ۴۸۰-۴۷۲)

همین بدگمانی افراسیاب و جسوری بیژن در پاسخ دادن هم ریشه در حرکت جسورانه منیژه دارد. منیژه بیژن را به حرمسرا می‌آورد و افراسیاب هم پیش از این دلیستگی فرنگیس، دختر دیگرش، به سیاوش را دیده است و این بدگمانیش نسبت به آنها را بیشتر رقم می‌زند. بدیهی است که شاه توران توهّم توطئه را در حضور بیژن در دربار داشته باشد؛ به این سبب که پیش از این دست به کشتن سیاوش زده و اکنون منتظر است که ایرانیان به خون‌خواهی سیاوش و کین‌جویی او بار دیگر و به گونه‌ای دیگر عمل کنند و به کاخ و دربار او وارد شوند. افراسیاب دلایل متعددی دارد که زمینه توطئه را در دربار خود را دور

از ذهن نداند.

افراسیاب به گرسیوز دستور می‌دهد بیژن را به دار بیاویزد (۴۸۷/۷۰) و با شفاعت پیران ویسه این اتفاق رخ نمی‌دهد. (۵۶۵-۵۶۸/۷۴) تصمیم بر این گرفته می‌شود بیژن با غل و زنجیر و مسمارهای گران در چاه انداخته شود و سنگ اکوان دیو هم بر سر چاه گذاشته شود. افراسیاب به دنبال این است که بدکنشی دخترش را هم به‌نوعی جبران کند و نام رسوایی و بدنامی را هم از خود و حرمسرایش دور سازد، پس دخترش را هم از دربار دور می‌سازد. در اینجا است که منیژه تیمارداری بیژن افتاده در چاه را در پیش می‌گیرد.

به نظر می‌رسد نمی‌توان ورود بیژن به کاخ را توطئه‌ای علیه افراسیاب قلمداد کرد؛ اما ظاهر مساله این چنین است. با توجه به پیشینه جنگ و ستیز میان ایرانیان و تورانیان و سپس واقعه کشته شدن سیاوش (هرچند که در بیژن‌نامه به صورت گذرا به این مسائل و رویدادها اشاره شده است و در کلام پیران ویسه خطاب به افراسیاب این اتفاق بازگو می‌شود)، همین حضور پهلوان ایرانی در بارگاه افراسیاب تورانی به صورت پنهانی، به نوعی توطئه محرمانه قلمداد می‌شود؛ اما توطئه‌ای که آستان حوادث بعدی است. افراسیاب با به چاه افکندن بیژن و طرد کردن دخترش به نظر خود توطئه‌ای را از بین برده و آبروی خود را حفظ کرده است؛ اما این اتفاق اینجا به پایان نمی‌رسد.

شکل‌گیری توطئه سوم

با به چاه افتادن بیژن، منیژه به تیمارداری بیژن می‌پردازد و هر شب بر سر چاه می‌نشیند و غذایی که با درپوزگی در روز برای بیژن دریافت، به او می‌رساند.

چو از کوه خورشید سر برزدی	منیژه ز هر در همی نان چدی
که نان گرد کردی به روز دراز	به سوراخ چاه آوردی فراز
به بیژن سپردی و بگریستی	بدین سختی اندر جهان زیستی

(۶۶۶-۶۶۸ / ۷۹)

از سوی دیگر گرگین از فریبی که به بیژن داده، پشیمان می‌شود و به مرغزاری که بیژن را در آنجا تنها گذاشت، باز می‌گردد و لگام گسستگی و نگونساری زین اسب بیژن را می‌بندد و متوجه می‌شود که بیژن دچار سرنوشتی شوم شده است. گیو از کی خسرو می‌خواهد که سراغ بیژن را از گرگین بگیرد. گرگین به دربار می‌آید و اعتراف به کار کرده می‌کند و کی خسرو دستور به دربند کردن او می‌دهد. کی خسرو در جام جهان‌نمای افتادن بیژن در چاه را می‌بیند و تنها راه‌هایی بیژن را رفتن رستم به توران می‌یابد. رستم به شکل بازرگانی وارد به توران می‌شود. در اینجا است که منیژه از آمدن بازرگانان ایرانی به توران باخبر می‌شود و اینجا است که باید نقشه‌هایی بیژن رقم بخورد. نقش منیژه در اینجا پررنگ

خود را نشان می‌دهد. شخصیت منیژه به‌عنوان زنی که در اینجا دل‌باختگی خود را فعال و پویا نشان می‌دهد، شکل می‌پذیرد. هرچند در ابتدا با حيله‌ای نشأت گرفته از دلدادگی بیژن را می‌خواهد نزد خود نگه دارد؛ اما این بار به عنوان شخصی یاریگر می‌خواهد او را از چاهی که خود مسبب اصلی این رویداد بوده، نجات دهد. صفت عالی نیک روی را در این بخش برای منیژه می‌توان دید. «برخلاف مردان، همه زنان بیگانه‌ای که با ایرانیان پیوند می‌کنند، از صفات عالی انسانی برخوردارند. به غیر از سودابه، اینان چون به ایران می‌پیوندند، یک‌باره از کشور خود می‌برند، از دل و جان ایرانی می‌شوند و جانب نیکی را که جانب ایران است، می‌گیرند.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۳: ۱۲۰)

با رفتن منیژه به نزد رستم و وقایعی که ابتدا بین او و رستم رقم می‌خورد (ابتدا رستم او را طرد می‌کند و نشان خود و گیو را به او نمی‌دهد و سپس با دادن مرغی بریان که درون آن انگشتی نشان رستم است، بیژن را از وجود خود و دیگر پهلوانان ایرانی باخبر می‌سازد)، راه‌هایی بیژن کمی روشن می‌شود. منیژه در عشق و دلدادگی ثابت مانده و از معشوق خود دل نمی‌کند. همچنان سر هرم قدرت افراسیاب نشسته و باید راهی برای رهایی بیژن یافت شود. از بین بردن نقشه نابودی بیژن و دفع حضور همیشگی در چاه تا قالب تهی کند، خود به نوعی در مقابله بودن با افراسیاب را رقم می‌زند. رستم به توران آمده تا به دور از جنگ آشکار بیژن را رها سازد و منیژه که خود تمامی این وقایع را رقم زده، به عنوان یاریگر در این جنگ حضور می‌یابد. پیام‌آوری و پیام‌بری منیژه برای رستم و بیژن خود نشان از حضور پررنگ در شکل‌گیری یک جنگ دارد که به‌زودی رقم می‌خورد. گردآوردن هیزم و برافروختن آتش بر سر چاه به دستور رستم از دیگر کارهایی است که منیژه باید آن را انجام دهد. «رستم آنگاه با منیژه بر آن نهاد تا روز بر بالای چاه بیژن هیزم گرد کند و شب هنگام آن را بیفروزد تا رستم جای چاه بیژن را بداند و منیژه چنین کرد.» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ذیل نام منیژه)

توطئه سوم هرچند که به دست رستم و بیژن پس از رهایی از چاه رقم می‌خورد، بار دیگر سرمنشا آن را باید در حضور منیژه جست و جو کرد. منیژه با تیمارداری بیژن در چاه فتاده و پیک‌وری میان رستم و بیژن به شکل‌گیری این مساله یاری می‌رساند. رستم به کاخ افراسیاب وارد می‌شود و گردان افراسیاب را می‌کشد. در این داستان هم افراسیاب شکست می‌خورد؛ هرچند که دختر خود او در این جنگ منشا بوده است. در بیژن‌نامه این مساله از زبان افراسیاب بیان می‌شود:

چنین گفت با لشکر افراسیاب	که این جای جنگ است یا جای آب
از این ننگ تا جاودان بر سرم	بگـویند هر کس از این دخترم

(۱۷۴۱-۱۷۴۲/۱۳۰)

جنگ سترگی که دیگر بار میان توران و ایران رقم می‌خورد، هرچند که در درون خود کین‌خواهی سیاوش را هم دارد، این بار برای انتقام‌گیری از به چاه افتادن بیژن در چاه رخ می‌دهد. پایان این جنگ، همچون ستیزهای دیگر ایران و توران، رستم و دیگر پهلوانان به ایران باز می‌گردند. منیژه هم که به پای عشق و شیفتگی ایستادگی کرده و عشق را بر ماندن در کاخ پدری ترجیح داده، با ایرانیان همراه می‌شود. این داستان حماسی-عشقی به پیروزی عشق ختم می‌شود. فرنگیس، خواهر منیژه، منیژه را به بیژن می‌سپارد و این پایانی خوش برای این داستان می‌شود. با نگاهی کلی به این داستان می‌توان نقش‌آفرینی منیژه در این ستیز را دریافت. در تمامی رویدادها و وقایع منظومه، منیژه نقش کلیدی دارد. دختری جسور که برای رسیدن به عشق و محافظت از عشق از کیان خانوادگی دست می‌کشد و سعی می‌کند به هر گونه‌ای که شده، به مقصود خود که داشتن بیژن است، دست یابد.

۳- نتیجه‌گیری

سه رکن توطئه‌گران، توطئه‌باوران و مبنای و مفروضات تحلیل توطئه در ساختار یک توطئه نقش‌پذیر است. هرچند که این مباحث در دنیای امروزی و با توجه به اقتدارگرایان و قدرتمندان و سردمداران جهان سیاست بیش از پیش مورد توجه است، می‌توان ریشه‌های این مسائل را در ادبیات حماسی و سیاسی جهان و ایران هم مورد بررسی و تحلیل قرار داد. یکی از آثار حماسی که به نوعی انتقال از شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی است و آن را منسوب به خواجه عمید عطاء بن ناکوک رازی دانسته‌اند، منظومه «بیژن‌نامه» است که به داستان بیژن و منیژه که به نوعی داستانی حماسی-عشقی است پرداخته است. در این مقاله سعی بر این گردید نقش منیژه به عنوان بانویی جنگ‌آفرین و نقش‌ساز در توطئه مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. با توجه به تحلیل انجام شده توسط پژوهشگران، منیژه به عنوان بانویی در نظام زن سالار تورانی و با توجه به ازدواج‌های برون‌قبیله‌ای در داستان‌های مربوط به توران زمین، در براندازی حکومت افراسیاب با نشان دادن عشق نسبت به بیژن و رخدادهای مربوط به این عشق خوش‌فرجام، هرچند با سختی‌ها و تنگناهای بسیار، نقش محوری داشته است. با توجه به پژوهش صورت گرفته در سه توطئه رخ داده در این داستان، سمت و سوی هر سه به سوی منیژه است. هموست که با ریختن داروی هوش‌بر در نوش بیژن، توطئه دوم را رقم می‌زند و بیژن را وارد به ماجرای رویارویی با افراسیاب می‌سازد و این توطئه با به چاه افتادن بیژن و طرد شدن منیژه به پایان بدفرجام و ناخوشایند خود می‌رسد. توطئه بعد که نقش منیژه را پررنگ‌تر از پیش نشان می‌دهد، توطئه‌ای است که

علیه افراسیاب رقم می‌خورد و رستم به شکل بازرگان به سرزمین او وارد می‌شود و با نجات دادن بیش و رها ساختن منیژه از دریوزگی به کاخ افراسیاب هجوم می‌برد. همه وقایع حاضر در بیژن نامه حاکی از حضور منیژه به عنوان زنی جنگ‌آفرین دارد، زنی که تا پایان داستان حضور دارد و به نوعی مسبب این وقایع و رویدادها هم قلمداد می‌شود. این پژوهش حاکی از این است که توطئه و تئوری توطئه در داستان‌های حماسی ایران هم نقش دارد و زنان نیز در این مسائل به نوعی نقش‌آفرینی کرده‌اند. می‌توان این منظومه حماسی را از ابعاد و زوایای دیگر سیاسی- اجتماعی هم مورد بحث و بررسی قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

۱- در کتاب اودیسه هومر، نوزیکاا به همراه دیگر دختران، جامه‌ها را در آب تیره جای داده‌اند و آنها را بر ریسمانی در کرانه دریا گسترده‌اند و پس از آن سر و تن می‌شویند و روغن گداخته بر تن خود می‌مالند و در کنار کرانه رود خوراک می‌خورند و درنگ می‌کنند تا آفتاب با پرتو خود جامه‌ها را خشک کند. وقتی از خوردن سیر می‌شوند، روپوش‌های خود را می‌افکنند و گوی بازی می‌کنند، نوزیکاوا آهنگ آ. از و پایکوبی را می‌زند. به صدای فریاد آنها، اولیس قهرمان که در کرانه رود خسته از موج‌ها خفته است، متوجه دختران می‌گردد و از بیشه بیرون می‌آید و با نوزیکاا صحبت می‌کند. به دستور نوزیکاوا اولیس را در پناهگاهی جای می‌دهند، جامه‌هایی به او می‌دهند و او را فرا می‌خوانند تا در آب روان سر و تن شوید. نوزیکاوا آرزو می‌کند که اولیس را شوی او بنامند. بعد از هم صحبتی با او، اولیس را فرا می‌خواند و چنین می‌گوید: ای بیگانه برخیز تا به شهر بیایی تا تو را به سرای پدر فرزانه ام ببرم. (نیساری، ۱۳۸۹: ۲)

۲- «در روایت‌های سنتی کهن مردم ارمنستان آمده است که بیژن به خاطر عشق منیژه در غاری در ناحیه فیاتکاران Phyatkaran در ارمنستان زندانی شد. این روایت را موسی خورنی M.Korenaei مورخ ارمنی هم نقل کرده است.» (کویاجی، ۱۳۷۹: ۱۵۳)

منابع

- ۱- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۰). **آواها و ایماها**، تهران: انتشارات یزدان
- ۲- ----- (۱۳۶۳). **زندگی و مرگ پهلوانان**، تهران: یزدان
- ۳- اشرف، احمد (۱۳۹۱). **جستارهایی درباره تئوری توطئه در ایران**، ترجمه محمدابراهیم فتاحی. تهران: نی
- ۴- پوپر، کارل رایموند (۱۳۶۳). **حدس‌ها و ابطال‌ها**، ترجمه احمد آرام، تهران: انتشار
- ۵- جعفری، طیب و زینب چوقادی (۱۳۹۲). «بازشناسی کهن الگوها و عناصر نمادین

در داستان بیژن و منیژه»، فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی ۸) صص ۱۶۸-۱۵۵

۶- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹). یادداشت‌های شاهنامه، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی

۷- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). لغت‌نامه، جلد پنجم، ص ۶۲۵۸

۸- رستگارفسائی، منصور (۱۳۷۹). فرهنگ نام‌های شاهنامه. مجلد دوم (ش-ی) تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۹- رضایی دشت ارزنه، محمود و فاطمه مصطفایی کرم‌لکی (۱۳۹۵). «نقد و بررسی داستان گشتاسب براساس نظریه توهّم توطئه»، پژوهش‌نامه ادب حماسی، سال دوازدهم، شماره دوم، پیاپی ۲۲، صص ۷۳-۵۳

۱۰- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸). از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱- سرامی، قدمعلی و سیما منصوری (۱۳۹۰). «هفت زینه مهری در هفت‌خوان بیژن»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. سال هفتم، شماره ۲۳، صص ۱۰۰-۵۹.

۱۲- شمیسا، سیروس (۱۳۹۷). شاه‌نامه‌ها. تهران: هرمس

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

۱۴- غفاری هشیچین، زاهد (۱۳۸۰). «تئوری توطئه؛ پدیده‌ای فراگیر و جهانی»، دو ماهنامه علمی - پژوهشی دانشگاه شاهد، سال نهم، شماره ۳۶، صص ۱۳۱ تا ۱۴۰

۱۵- غفوری، رضا (۱۳۹۳). «بیژن در روایت‌های حماسی ایران و نکته‌هایی درباره منظومه بیژن‌نامه»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب) سال ششم، شماره سوم، پیاپی، صص ۱۵۶-۱۳۵.

۱۶- ----- (۱۳۹۴). هفت منظومه حماسی (بیژن‌نامه، کک‌کوه زادنامه، ببریان، پتیاره، ته‌مین‌نامه کوتاه، ته‌مین‌نامه بلند، رزم‌نامه شکاوند کوه)، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۱۷- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴). شاهنامه فردوسی: متن کامل (براساس نسخه مسکو) تهران: نشر قطره

۱۸- ----- (۱۳۸۶). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی

۱۹- کاشی، محمد جواد (۱۳۷۶). «تئوری توطئه یا فرایندهای پنهان سیاسی؟» نشریه

تاریخ معاصر ایران، شماره ۳، صص ۲۴-۹

۲۰- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۰). *مازهای راز*، تهران: نشر مرکز.

۲۱- کزازی، میرجلال الدین، احمد کریمی، نادر ابراهیمیان (۱۳۹۱). «بررسی مقام و چهره زنان در شاهنامه و ایلید»، *مجموعه مقالات همایش پژوهش‌های ادبی*، دوره ششم.

۲۲- کویاجی، کوورجی (۱۳۸۸). *بنیادهای اسطوره و حماسه ایران*، گزارش جلیل دوستخواه. تهران: آگاه

۲۳- ----- (۱۳۷۹). *آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان*، ترجمه جلیل دوستخواه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۴- گرین، راجر لنسلیین (۱۳۶۸). *افسانه تروا*. ترجمه عباس آقاجانی. تهران: سروش.

۲۵- نصر اصفهانی، محمد رضا و لیلا میرمجبریان (۱۳۸۸). *دو بانوی عشق*؛ مقایسه تحلیلی-انتقادی شخصیت و جایگاه هلن و منیژه در دو حماسه ایلید و شاهنامه. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شماره ۱۲. صص ۱۶۲-۱۳۹

۲۶- نیساری تبریزی، رقیه (۱۳۸۹). «سیمای زن در شاهنامه و ایلید و اودیسه». *مجله نور*، سال اول، شماره نهم.

۲۷- واحد دوست، مهوش (۱۳۷۹). *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*. تهران: سروش

۲۸- ویتکین، آنتوان (۱۳۸۴). *نظریه تئوری جهانی*. نشریه سمرقند، شماره ۱۱ و ۱۲. صص ۳۱-۲۵

29-pipes, Daniel. (1998). **The Hidden Hand: Middle East Fear of Conspiracy**. New York: Martin,s Press.

30-Webster Dictionary. <http://www.merriam-webster.com/dictionary>.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۵۷-۸۱

شاپا: ۲۲۵۱-۸۴۵۷

سایه روشن‌های قهرمانان شاهنامه

سید محمود زندی فر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر سپیده سپهری (نویسنده‌ی مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

دکتر سیده ماندانا هاشمی اصفهان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

چکیده

قهرمانان شاهنامه از دیرباز تجسم فرهنگ و نشانه‌ی تکامل معنوی جامعه‌ی ایرانی - آریایی بوده‌اند لذا حضور آنان در دوره‌های مختلف فرهنگ ایرانی مشاهده می‌گردد که نشانه هویت ملی و بیانگر ناخودآگاه جمعی ایرانیان است، از آنجا که وحدت هیچ جامعه‌ای بدون توجه به زیرساختهای فرهنگی آن جامعه میسر نیست، از دوره‌های مختلف توجه خاصی به کهن الگوهای آریایی شده و رویکرد ملی آن همواره مدنظر بوده است از این روی ارتباط و پیوند با ریشه‌های فرهنگی، پویایی و وحدت و عزت ایرانی را به همراه داشته است که در تحلیل‌های تاریخی این مقاله عناصر فرهنگی و حماسی و رویکرد و نتایج حاصله از آن، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: اسطوره، اوستا، قهرمانان، شاهنامه، تاریخ

۱- مقدمه

بی تردید فرهنگ هر ملّتی مرهون قهرمانان و شخصیت‌های شاخص آن جامعه می‌باشد لذا نمایان شدن بن مایه‌ها و قدمتِ عناصر فرهنگی هر تمدّنی می‌تواند ما را به عظمت معنوی و پیام اجتماعی قهرمانان حماسی آن رهنمون باشد، بنابراین سرزمین ایران با داشتن کهن‌الگوها و اسطوره‌های حماسی در بین سایر ملل متمایز بوده و به دلیل پیام جهانی و انسانی، عناصری از فرهنگ‌های مترقّی سومری و عیلام و غیره را نیز در خود داراست که در نتیجهٔ نועدوستی و همسویی و آمیزش معنوی این فرهنگ پیشرو، با فرهنگ‌های ملل تابعه می‌باشد، این مشخصه‌های فرهنگی، در دورهٔ حاکمیت فراگیر اولیهٔ آریاییان ایرانی (هخامنشیان) عملاً امکان ظهور یافت به گونه‌ای که نشانه‌های آن را می‌توان در منابع کهن زرتشتی و آثار به جای مانده از آن دوره مشاهده نمود، با سرنگونی حکومت سلوکی و ورود پارتها در عرصهٔ سیاست، اساطیر کهن که ریشه در عقاید دیرین آریایی دارد، بیش از پیش در ساختار معنوی ایرانیان وارد گردید به گونه‌ای که قهرمانانی چون آرش و سیاوش و رستم و گیو و غیره عموماً تجسّم این باورها می‌باشند از این روی تمدّن ایرانی- آریایی با داشتن چنین پشتوانه‌های معنوی و قهرمانان اسطوره‌ای، از شاخص‌ترین فرهنگ‌های وحدت‌آفرین و ملّی جهان بوده و پیام انسانی آن رهگشای جامعهٔ بشریست.

پیشینهٔ تحقیق

قهرمانانِ ملّی در فرهنگ ایرانیان و به تبع آن در منابع همواره مورد تحسین بوده‌اند لذا بیشتر تحقیقات حماسی، حول محور شاهنامه و آثار موازی با آن صورت گرفته و علل ظهور این شخصیت‌های اسطوره‌ای در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته است، امروزه در برخی از پژوهش‌ها که پیرامون تاریخ موثق و اسناد باستانی صورت گرفته، علل پیدایش این قهرمانانِ اسطوره‌ای و حضور تاریخی آنها به صورت پراکنده مطرح می‌گردد که بعضاً تناقض‌های فراوانی نیز با یکدیگر دارند که در ادامه به چند مورد از تحقیقات انجام شده در خصوص این موضوع اشاره می‌شود از این روی در این مقاله سعی گردیده تحقیق جامع و مستقلّی در خصوص ظهور قهرمانان حماسی و نقش حکومتها در ماندگاری و یا فراموشی آنان ارائه گردد.

مقاله ی «از شاهنامه تا خداینامه» خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶). ایران باستان؛ س ۷، ش ۱. صص ۱۹-۳. در این تحقیق ارزشمند نویسنده با توجه به اشعار فردوسی در پی ذکر منابع داستانهای شاهنامه برآمده و اخبار خداینامه‌ها و اصالت گزارش‌های آنها را مورد تطابق و بررسی قرار داده است، هم چنین منابع دینی مختلف و تاریخی را در روشن

ساختن درستی داستانها بررسی می نماید و در پایان هر قسمت با تطبیق موضوعات همسو، نظریات خود را بسیار مختصر عنوان می دارد، در تحقیق پیش روی، ضمن بررسی منابع اشعار حماسی شاهنامه، انگیزه اجتماعی و تاریخی پیدایش قهرمانان داستانهای مذکور مورد تحلیل و بررسی قرار می گیرد.

مقاله ی «دگردیسی قهرمانان در شاهنامه» اشکی، مصیب (۱۳۹۲). زبان و ادبیات فارسی؛ س ۵، ش ۱۴. صص ۳۵ - ۱. در این پژوهش نویسنده بر اساس مدل "جوزف کمبل" Joseph Campbell = سیر دگردیسی قهرمانان در شاهنامه را مورد بررسی قرار داده و نقش اسطوره ای آنها را بازگو می نماید، وی بر اساس ابیات شاهنامه، ویژگی های مختلف قهرمانان را برشمرده و هر یک را خدای انسانی (انسان خدا) می داند «انسان به جای خدایان صحنه گردان هستی می شود و قهرمانان انسانی یکی پس از دیگری پا به عرصه می نهند». (اشکی؛ ۱۳۹۲؛ ۳۱). در مقاله پیش روی نگارنده، طبق اسناد تاریخی و باستانی، انسان خدایی و تقسیم وظایف قهرمانان حماسی ایرانی، نقض می گردد به گونه ای که نشانی از خدا پنداری در هیچ یک از شاهان و قهرمانان اساطیری و ملی شاهنامه مشاهده نشده و قهرمانان ایرانی بر خلاف سایر تمدنهای دارای هدف مشترک می باشند.

کتاب «تاریخ طبری» طبری، محمد بن جریر. (۱۳۸۹). ترجمه ابوالقاسم پاینده، نشر الکترونیکی. طبری در این کتاب نفیس به ذکر اخبار قدما بسنده کرده و سعی نموده اخبار پیشینیان و عجمان را به گونه ای مطابق فرهنگ حاکم آن روزگار بیان نماید لذا حوزه تحلیل وقایع و علل پیدایش بسیاری از شخصیت های اسطوره ای در این اثر در حدود اخبار واصله می باشد. «گویند شیطانها مطیع کیکاوس بودند و به پندار مطلعان سلف، شیطانها به فرمان سلیمان پسر داود اطاعت وی می کردند و کیکاوس فرمان داد تا شهری برای وی ساختند و آنرا کیدر و به قولی قیقذور نام کرد و طول شهر چنان که گفته اند هشتصد فرسنگ بود و بگفت تا حصارى از سرب و حصارى از شبه و حصارى از مس و حصارى از سفال و حصارى از نقره و حصارى از طلا به دور شهر برآرند و شیطانها شهر را با همه چهارپا و خزینه و مال و مردم میان آسمان و زمین می بردند». (طبری ج ۲؛ ۱۳۸۹؛ ۴۲). اگرچه شخصیت های اسطوره ای ایرانی در این کتاب، با قهرمانان شاهنامه همخوانی دارند ولی هر یک از بخش های مربوطه نیازمند بررسی جداگانه می باشد که نگارنده مقاله سعی نموده آن را به انجام برساند.

کتاب «حماسه سرایی در ایران» صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷). تهران؛ فردوس. این اثر در چهار گفتار پدید آمده که نخست تکوین روایات ملی و سپس همسویی آثار قبل از اسلام

با داستانهای شاهنامه به خصوص آثار زمان ساسانیان را شامل شده و آنگاه منظومه‌های حماسی دوران اسلامی تا قرن ۱۴ هـ. ق و در نهایت به ریشه‌های داستانهای پهلوانی شاهنامه می‌پردازد در قسمت پایانی به منشاء روایات ملی و حماسی شاهنامه و روایات دینی و تاریخی توجه گردیده و جداگانه معرفی می‌گردد. در این مقاله نویسنده سعی نموده که علت رستاخیز قهرمانان و در نتیجه داستانهای حماسی هر دوره‌ای را بررسی کرده و نقش عناصر مختلف در تکوین آنها را با توجه به قراین مختلف تحلیل و بررسی نماید.

کتاب «هزاره‌های گمشده» رجبی، پرویز (۱۳۸۳). تهران؛ توس. مؤلف در این اثر تاریخی به هجوم اسکندر و حکمرانی سلوکی و سپس حوادث سی اشک می‌پردازد، وی در خصوص دین و فرهنگ و معماری و هنر و سایر ویژگی‌های اجتماعی اشکانیان اخبار موثق ارائه نموده که با دوره پهلوانی شاهنامه و خصوصیات قهرمانان داستانهای حماسی آن منطبق می‌باشد، نگاه نگارنده این اثر نسبت به حماسه و قهرمانان آن تنها حول محور تاریخ زمان اشکانی می‌گردد که در مقاله پیش روی، علاوه بر این قراین، فراز و نشیب‌های حوادث قبل و بعد از این دوران نیز مورد بررسی قرار گرفته و دیدگاههای کارشناسان مختلف در آن مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

مقاله‌ی «اشکانیان و سنت‌های کهن» آپای بندی یا عدم تقید اشکانیان به سنت‌ها و موارث فرهنگ ایران. زرین کوب، روزبه و فرشید نادری (۱۳۹۳). جستارهای تاریخی؛ س ۵، ش ۲، صص ۶۳-۴۱. تحقیق مذکور به رویکرد اشکانیان به سنت‌ها و آیین‌های دیرین می‌پردازد و ثابت می‌نماید که آنان و امداران بسیاری از رسوم کهن بودند هم چنین دلایل مخالفت غربیان و ساسانیان و غیره با آنها را بر می‌شمرد. «دشمنی و کینه ساسانیان نسبت به اشکانیان بر اهل تحقیق پوشیده نیست». (زرین کوب و نادری؛ ۱۳۹۳، ۴۵) نویسنده، اثر سعی نموده است که پیوند فرهنگی پارتها با اشکانیان را بر شمارد، نگارنده مقاله پیش روی ضمن اصلاح بسیاری از نظریات اثر فوق، ظهور ساسانیان را نتیجه هم پیمانی طوایف اشکانی با آنان دانسته که بر اثر نیاز سیاسی و جنگ قدرت به سوی تمرکزگرایی سوق پیدا می‌کند و نتایج فرهنگی و تأثیر این تحولات را بر ادبیات حماسی و منابع شاهنامه بر می‌شمارد.

کتاب «زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه» اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۴۸). تهران؛ انتشارات انجمن آثار ملی. در این کتاب، نخست به اهمیت شاهنامه و شرایط اجتماعی زمان فردوسی و انگیزه سرایش شاهنامه و دلایل شاخص بودن آن اشاره می‌گردد، سپس صفات پهلوانان و امور جبر و اختیار و شجاعت و غیره در آنان نیز

ذکر می‌گردد. «شاهنامه مانند هر کتاب بزرگ دیگری، از یکسو تعارض و از سوی دیگر تعامل بین جسم و روح را می‌سراید». (اسلامی ندوشن؛ ۱۳۴۸؛ ۳). این اثر از نظر شرح خود داستانهای حماسی شاهنامه ارزشمند است ولی در آن به ارتباط تاریخ و اسطوره با شخصیت های حماسی داستان اشاره ای نشده و بیشتر جنبه های ادبی اشعار، مدّ نظر می‌باشد که با رویکرد مقاله پیش روی تفاوت‌های بسیاری دارد.

اهداف و سئوالات پژوهش

بیان تأثیر اسطوره ها و کهن الگوها در قهرمان سازی دوره های مختلف ایران باستان. نمایان شدن نقش حوادث تاریخی در بازسازی و رستاخیز داستانهای حماسی. بررسی ریشه های فرهنگی ایرانی- آریایی که مهمترین عامل خلق داستانهای حماسی و محوری ترین دلیل یکپارچگی و وحدت ایرانیان در طول تاریخ بوده است. عدم تضاد عقاید کهن ایرانی- آریایی، با پیام انسانی قهرمانان حماسی شاهنامه. اسطوره ها و کهن الگوها چه تأثیری بر خلق داستانهای حماسی دارد؟ رویکرد عقاید ایرانیان دوران باستان نسبت به قهرمانان ملی چگونه بوده است؟ ریشه های داستانهای حماسی چگونه بر رویدادهای اجتماعی و تاریخی تأثیر دارد؟ قهرمانان شاهنامه از کجای تاریخ آمده اند؟ علل اهمیت قهرمانان ملی در فرهنگ ایرانیان چه بوده است؟ چرا هویت ملی و حماسی در عقاید حکومت‌های ایران باستان محوریت داشته است؟ و...

۲- بحث و بررسی

پیدایش قهرمانان اسطوره ای و حماسی هر جامعه ای حاصل فرایند طبیعی رشد فرهنگی آن اجتماع می باشد، این تکامل در طول تاریخ به واسطه همجواری، جنگها و آمیزش اجتماعی و غیره صورت پذیرفته به گونه ای که با شناخت کهن الگوهای هر تمدن و قومی، می توان به عناصر سازنده آن پی برد لذا رسیدن به ناخودآگاه جمعی هر جامعه‌ای و ارتباط معنوی با مردم و بهره مندی از ویژگی های والای انسانی و وحدت آفرین فرهنگی آن، تنها از طریق شناخت ریشه ها و اسطوره های کهن آن جامعه میسر می‌باشد. همچنین تا زمانی که میزان تاثیر و نقش سایر تمدنها بر فرهنگ هدف، مشخص نگردد نمی توان گرایش ملی و معنوی آن جامعه را مورد بررسی قرار داد از این روی در بین تمدنهای دنیا، تمدن ایرانی- آریایی شاخص بوده و اسطوره ها نیز در این خصوص نقش مهمی ایفا می نمایند.

نقش اسطوره ها

بررسی سکونت‌گاه‌های نخستین بشری نشان می دهد که در جامعه اشتراکی اولیه،

مجال ظهور و بالندگی قهرمانان وجود نداشته و هنرآبدایی در پیدایش بسیاری از زیرساختهای دینی و به تبع آن در اسطوره‌ها نقش اساسی داشته است لذا تصوّر تأثیر حاکمان به عنوان باعث و بانی اصلی ظهور قهرمانان و ادیان، تعریفی تقریباً جدید از فرهنگ اجتماع می باشد زیرا حاکمیت در هر دوره ای بر اساس نیاز اجتماع گام برداشته و نسبت به نابودی و یا ماندگاری فرهنگ مردم اقدام می نمود از این روی نمی توان ریشه ظهور قهرمانان اسطوره ای را به طور کامل در نظام حاکمیت کهن جستجو نمود.

«با ارزش ترین کارهای هنری دربارها و معابد همان کارهایی هستند که با الهام از هنر مردم خلق شده اند و تازه از اینجا می دانیم که هیچ جامعه بشری بدون هنر معنایی ندارد». (علامه زاده؛ ۱۳۵۸؛ ۲۱ - ۲۰).

بررسی خاستگاهها و سکونتگاههای بشری در میان رودان (بین النهرین)، شوش، هند و غیره از سیر رشد در جوامع بشری حکایت می نماید که به اقتضای شرایط اقلیمی و جغرافیایی منطقه پیشرفت داشته است لذا در مناطقی نظیر مصر و اروپا و هند و حتی چین که محصور در دریا و کوههای صعب العبور و بیابانها بوده اند نمی توان تنوع فرهنگی و قومیتی نظیر فلات ایران را مشاهده نمود، این عوامل در ایجاد و عدم پیدایش حکومتهای باستانی فراگیر نقش بسزایی داشته و در درونگرایی و یا برونگرایی تحولات و ظهور و عدم ظهور قهرمانان تأثیر گذار بوده است همچنین ورود بشر به زندگی شهری پس از انقلاب کشاورزی و تجمع ثروت، رویکرد به افسانه ها و ادیان را متحوّل نمود و اربابان معابد نیز بیش از پیش قدرت یافتند و نوعی نظام مندی در نیازهای معنوی جامعه به وجود آمد این تحولات بعدها به تقابل ادیان و به تبع آن به نبرد بین دولت شهرها منجر گردید.

«کاهنان سومری و در مقابل آن در ادیان دیگر، کسانی بودند که خواست خدا را دریافت کرده و به انسانها می رساندند!». (چیغ؛ ۱۳۹۰؛ ۲۱).

با توجه به این که تحولات فرهنگی و معنوی در طول زمان پدید می آید، این تحولات نیز دوره بالندگی تاریخی خود را طی نموده و با اختراع خط که از مهمترین دستاوردهای بشری می باشد، به صورت افسانه های گوناگون ثبت گردید لذا تجسم خدایان سرآغاز پیدایش افسانه ها و به تبع آن اسطوره ها و قهرمانان اولیه جوامع بشری می باشد.

«افسانه های سومری در مورد الهه هایی که در پوست درختان و کشتی های آتشین سفر کرده و به زمین آمده و اجداد اولیه سومریان را آبتن نموده و سپس به ستارگان مراجعت می کردند سخن می گویند». (دانیکن؛ ۱۳۷۵؛ ۱۶).

تنوع خدایان در اقوام سومری و عیلام که دارای قدمت بیشتری نسبت به سایر ملل می باشد، اساس بسیاری از اندیشه های مترقی جهان گردید، حضور این خدایان در جامعه

و ارتباط آنان با نیازهای مردم، به خدای گونگی افرادی در جامعه کمک نمود این افراد قابل ستایش، تجسم آرزوهای آن جمع می باشند که در فرهنگ های مختلف از آنان به گونه های متفاوتی یاد می شود، در لوح اول گیلگمش چنین آمده است:

«یک سوم گیلگمش آدمی و دو سوم او خداست. شهریان با ترس و آفرین در نقش پیکر او می نگرند... گیلگمش خستگی ندارد، از سختی ها شادتر می شود». (اسمیت؛ ۱۳۸۳؛ ۲۲). بنابراین نمی توان صرفاً تحولات اجتماعی یک مقطع زمانی را عامل پیدایش قهرمانان اسطوره ای دانست، زیرا سایه خدایان تنها از طریق این افراد در جامعه ملموس بود و حضور آنان نتیجه بالغ شدن فرهنگ دیرین همان اجتماع بوده است، این تحولات در تمدن پیش رو مانند بین النهرین، آغاز و به موازات آن در سایر تمدنها و جوامع بشری به صورت متمایز ادامه یافت به گونه ای که نشانه های آنرا در شاهنامه نیز می توان مشاهده کرد، وحدتی نسب در پیشگفتار کتابش به نقل از پرفسور جان اسمیت اظهار می دارد:

«ایران که به حق آوازه ای جهانی، به دلیل دوره های مفرغ، آهن و دوره های سپسینش دارد، بی گمان از اصلی ترین مراکز پیدایش نخستین تمدنها بوده است». (وحدتی نسب و آریا منش؛ ۱۳۹۴؛ ۳۱).

تغییرات مذکور در اقلیم ائیرینا = Airyana به معنای سرزمین آریائیان و پس از آن در شبه قاره هند و فلات ایران به صورت دیگری راه کمال را پیمود از این روی بررسی ساختار دینی آریائیان کهن، از نوعی ستیزوناآرامی طولانی حکایت می نماید که هسته های مرکزی تشکیل داستانهای حماسی و ظهور قهرمانان ایرانیست، این قهرمانان ایزدی و آسمانی همان گونه که پیشتر ذکر شد علاوه بر داشتن وجهه های خدایی، محافظان قبیله و کیان آریاییان نیز بودند که بعدها بنا به سکونت دائم آریاییان نقش پررنگتری در جامعه یافته و از جبهه نورانی آخر الزمانی وارد ساختار اجتماعی شدند، لذا ایزدان ریشه های داستانهای حماسی ایرانی بوده و رسالت آسمانی آنها بعدها به قهرمانان شاهنامه انتقال می یابد از این روی قهرمانان در داستانهای حماسی ایرانی هدفی مقدس را دنبال می کنند.

«به استناد منابع تاریخی آنان دائم در حال کوچ کردن از جایی به جای دیگر بودند. این شیوه زندگی پس از آغاز جنبش اولیه خود از جنوب روسیه در حوالی دریاچه آرال و در اطراف رودخانه های سیحون و جیحون و در امتداد آن مسیر، تا شمال خاوری افغانستان امروزی، برای آریاها به صورت ثابت درآمد... بطور مسلم در این حرکت و یا نقل و انتقال آریاها، ابتدا جنگاوران با اسبان و احياناً ارابه های جنگی بسیار ساده و ابتدایی خود به سوی جنوب پیشروی کرده اند». (خدادادیان؛ ۱۳۷۶؛ ۲۷).

ورود مهاجران مهاجم آریایی به دولت شهرها و افزایش جمعیت و تعارض‌های حاصله، فلات ایران را آستان حوادثی فراگیر نمود که نیازمند پشتوانه‌های دینی بود، لذا نوعی همگرایی و تأثیرپذیری از قبایل شکست‌خورده و پیروز و یا موازی در آریاییان بوجود آمد که بعدها زمینه‌ساز رستاخیز و یا ظهور اندیشه‌های زرتشت و حضور قهرمانان آیینی ایرانی با رویکردهای نوین گردید.

«در مطالعه هنر مادها در گنج زیویه نزدیک سقز نیز این پیوند و آمیختگی به تأیید رسیده است. در مجموع باید به یک عنصر تاریخی در ایران اندیشید که پس از مهاجرت آریاها به فلات ایران به تدریج و با پشتوانه هنر و فرهنگ بومیان به وجود آمده است.» (همان؛ ۱۰۹).

آمیزش این فرهنگها، نه به عنوان ادیان متناقض بلکه به صورت آیین‌های همسو نیز مورد توجه بوده است زیرا ادیان آن عصر از نظر تکامل تقریباً در یک سطح قرار داشتند، این امر پذیرش و ردّ و یا جایگزینی خدایان جوامع نخستین در آن عصر را آسان می‌نمود. «پیشینیان ستاره پرست بودند و شاید بتوان گفت اولین مظاهر طبیعت که در ذهن نا آرام بشر ایجاد ترس و وحشت و اعجاب و شوق و امید و خیال پردازی کرده همین ستارگان آسمان بوده اند... در سواحل مدیترانه علاوه بر پرستش ایزدان هند و ایرانی (تیر و ناهید و بهرام و کیوان و مهر) مارس و مریخ نیز پرستیده می شده است.» (اقتداری؛ ۱۳۵۴؛ ۲۶۰).

وابستگی شدید اقوام آریایی دامدار به مراتع و رویش و به تبع آن به منابع آبی، توجه آنها را بیشتر به حوزه‌های آبخیز و مناطق آبادتر جلب کرد که این امر باعث اهمیت یافتن تیر به عنوان ایزد ایزدان، الهه دانش و آفریننده آب گردید که بعدها سر منشأ ظهور اهورامزدا خدای خدایان (خدای خرد) در آیین زرتشتی شد که نشانه‌های آن را به طور مکرر در گاهان، کهنترین سرودهای آیین می توان یافت، این گونه تحولات در اجتماعات اولیه آریاییان در فلات ایران صورت پذیرفت، در این دوران قهرمانان اساطیری کهن وجهه دینی نوینی یافته و به صورت چهره‌های مقدس یا منفور مشخص و متصور گردیدند که نشانه‌ها و قرائن این تحولات، بسیاری از متنیهای یشتها و وندیداد را به خود اختصاص می‌دهد، این آثار دینی بعدها تأثیرات بی بدیلی بر منابع حماسی ادوار پس از خود گذاشته و در خداینامه‌ها وارد شدند.

نقش آیین زرتشتی

لزوم یکجا نشینی در اقوام آریایی و قرار گرفتن آنان در بدنه حکومت ماد و تقابل با آشوریان موجب انسجام بیش از پیش آنان با سایر اقوام گردیده و موجب ظهور و یا احیای

اندیشه های زرتشتی گردید، در واقع ظهور این اندیشه ها را می توان ادامه تلاش ها در تقابل با آشور، خدای برتر آشوریان قلمداد نمود.

اوستای نخستین (کهن).

مطرح شدن خدای برتر در ساختار سیاسی، علاوه بر نزدیک کردن دولت شهرهای ایرانی به یکدیگر می توانست سبب انسجام در کنفدراسیونهای نخستین نیز باشد زیرا قهرمانان این دوره صرفاً وجهه دینی داشته و بنا به ساختار کهن الگوهای آریایی و نبرد خیر و شر، اسطوره ها نقش مؤثری در فرهنگ ایفا می کردند به گونه ای که اصلاحات زرتشتی که بر اساس اندیشه های کهن صورت گرفت در بردارنده بسیاری از بن مایه های فرهنگی این اقوام بوده است.

«چنین به نظر می آید که آیین مزدا از آغاز پیدایش خود بر بنای دوگانه پرستی استوار بوده است که از خصوصیات کیش قدیمی ایرانیان است. بنابراین آیا آیین زرتشتی آیین هایی نیست که نتوان با آن گروید». (گدار؛ ۱۳۷۷؛ ۱۷۴).

پوست اندازی بسیاری از عناصر اسطوره ای کهن در غالب دین زرتشتی باعث حفظ بسیاری از مشخصه های فکری آن دوره گردید، نبرد خیر و شر که با پیروزی جبهه نور در آخرالزمان به فرجام می رسد دقیقاً در بردارنده افکار کهن می باشد در این الگوی ارائه شده قهرمانان از جنس خدایان بوده و شخصیت مجزایی ندارند، مقدرات قهرمانان اسطوره ای از قبل در جبهه نور و خیر مشخص بوده و ایزدان در سایه سار اهورامزدا نقش آفرینی می نمایند، در یشتها که همسنگ گاهان از کهنترین بخش های اوستاست چنین آمده است:

«از فروهر نخستین پیشوایان دینی و نخستین رزمیان و نخستین کشاورزان و خانواده و قبیله و ده و ناحیه و مملکت خواه آریایی و خواه خارجه یاد شده نسبت به هر یک تعظیم و تکریم می شود نظام عالم بدست فروها سپرده شده است آنچه بوده و هست و خواهد بود. بی نیاز از پاسبانی این فرشتگان نسبت ۹۹۹۹۹۹۹۹ فرهر برای پاسبانی اقیانوس فراختر گماشته شده اند ۹۹۹۹۹۹۹۹ از آنها مستحفظ هفت رنگ می باشند ۹۹۹۹۹۹۹۹ از آنها نگهبان جسم سام گرشاسب هستند ۹۹۹۹۹۹۹۹ از آنها نطفه زرتشت را که در آخرالزمان پدیدار خواهد شد دیدبانی می کنند». (پورداود؛ ۱۳۳۸؛ ۶۰۱).

ذکر نام بسیاری از قهرمانان تاریخ اسطوره ای در اوستا که در شاهنامه نیز از جایگاه خاصی برخوردارند مبین این پوست اندازی اعتقادی می باشد، در واقع هدف بانیان احیای اندیشه های زرتشتی ایجاد جبهه ای در تقابل با خدایان برتر ملل مجاور بالاخص آشوریان بوده است، این قهرمانان اساطیری (پیشدادی) که خود تجسم زمینی ایزدان آسمانی

می‌باشند، بخش‌های زیادی از آبان‌یشت را به خود اختصاص داده‌اند به گونه‌ای که اگر بخش‌هایی از یشتها را حاصل مداخله و دخل و تصرف موبدان و حاکمان بدانیم، باز قسمت اعظم آن تداوم اندیشه‌های کهن و انعکاس آنها می‌باشد به عبارتی دیگر سلسلهٔ قهرمانان ایرانی- آریایی از روزگاران نخستین تا حال به گونه‌های مختلف به هم پیوند داده شده‌اند، این انسجام در داستانهای شاهنامه به وضوح به چشم می‌خورد.

«زآمیاد یشت نسبتۀ مفصل تر از جمشید صحبت می‌کند بخصوص مندرجات آن مفید و سرچشمه مطالبی است که در کتب تاریخ و شاهنامه راجع به جمشید مندرج است». (همان؛ ۱۸۶).

آغاز آفرینش آسمان و زمین توسط اورمزد که با صفات خردمند و توانای مطلق برجسته است، مقام خرد را در نزد آریاییان نشان می‌دهد، این صفات پس از قرن‌ها به طور مستقل در شاهنامه ستایش می‌گردد که در قسمت مربوطه بررسی می‌گردد، همچنین زمان، نخستین آفریدهٔ اورمزد از خدایان روحانی آریایی، مقدّرات کائنات را رقم می‌زند که حضور آن در آیین زروانیسم حاصل محبوبیت این ایزد در نزد آریاییان در طول تاریخ بوده است، این اندیشه‌ها ریشه‌های حماسه در تفکرات ایرانیان بوده و قیامهای آخرالزمانی در هر دوره‌ای نیز جلوه‌های قدرت اورمزد به شمار می‌رفت که در بُندهشن بدان اشاره‌های فراوانی شده است، در کهن‌الگوها، قرار گرفتن هر ایزد در برابر یک دیو نمایندهٔ تجسم یکی از صفات اورمزد در برابر پلیدی می‌باشد لذا کشته شدن سیامک بدست دیوی بدسرشت در شاهنامه به منزلهٔ نابودی مظهر رویش، حس انتقام را در فرهنگ اساطیری زنده نگاه می‌داشت که با تجسم سیاوش در ادوار بعد به تکامل رسید از طرفی دیگر شخصیت سیامک در شاهنامه نیز شکل کامل شدهٔ شخصیت سیامک در فرهنگ اساطیری ایرانیان کهن می‌باشد لذا مطرح شدن هر یک از این دیدگاهها در یشت‌ها و بخش‌های کهن اوستا در جریان انقلاب دینی زمان هخامنشیان صورت پذیرفت و بسیاری از خدایان کهن منادیِ جنگ، که با ساختار سیاسی آن زمان در تضاد بوده، در شمار دیوها متصور شدند از این روی دوگانگی بسیاری بین شخصیت خدایان هندو و ایرانیان مشهود است.

«در هند دوران ودایی، خدایان این گروهها همگی مورد ستایش و نیایش قرار می‌گیرند و از گروه اول (اسوره‌ها) و از گروه دوم (دَئَوَها) یکسان درخواست حاجت می‌شود. یعنی در آغاز، این دو گروه خدایان با هم همزیستی دارند، اما رفته رفته در برابر هم قرار می‌گیرند و کم‌کم در سرودهای متأخر از دشمنی میان آنان گفتگو می‌شود.» (آموزگار؛ ۱۳۹۵؛ ۱۳).

در اوستای قدیمی از قهرمانان زمینی کمتر یاد می‌شود و شخصیت‌های اسطوره‌ای

مطرح شده در آن مقدسان جبهه نورند که به واسطه قره ایزدی به مقام اهورایی رسیده‌اند، نقش این قره بعدها در اوستای جدید پررنگتر می‌گردد، در واقع دیدگاه‌های زرتشتی علاوه بر شکافی که با عقاید آریاییان هندی ایجاد کرد با سکاها که از قبایل بکر آریایی در شرق دریای مازندران بودند نیز دارای تضاد و تنقاض شدید گردید، پس از شکست قوای مهاجم اسکندر توسط پارتها (ساکاها)، بسیاری از کهن الگوهای آریایی توسط اشکانیان حاکم بازآفرینی شد و تاریخ پانصد ساله آنان به صورت داستانهای پهلوانی در ارتباط با قهرمانان اساطیری قرار گرفت و شخصیت‌های حماسی جدیدی خلق شد که در قسمت مربوطه بررسی می‌گردد.

اوستای جدید (نو)

قهرمانان در این قسمت از اوستا با وقایع تاریخی و رویدادهای سیاسی آن مرتبط می‌باشند، از آنجا که آیین زرتشتی از طرف حاکمیت در اجتماع تزریق گردیده، الگوی شهریاری جزء لاینفک این کیش است، این دستورالعملهای حاکمیتی و سیاسی در اوستای نوین پررنگتر بوده و انشقاق و آشفتگی در ساختار اعتقادی جامعه ایرانی آن روزگار را نمایان می‌کند.

«زرتشت از هفت وجود یا «جلوه» خدا سخن می‌گوید که خدا آنان را بر حسب اراده خود آفریده است. آنها عبارتند از سپننه مینیو (سپندمینیو) ، وُهومَنه (بهمن) ، اَشَه (اردیبهشت) ، خششَره ویریه (شهیور) ، اَرمیتی (اسپندارمَد) ، هوروات (خرداد) و اَمرتات (مرداد) ، به ترتیب به معنی روح نیکوکار، اندیشه نیک، راستی، شهریاری مطلوب، اخلاص، کمال، بی‌مرگی» (هینلز؛ ۱۳۷۱؛ ۷۱).

همچنین سیاست تمرکزگرایی در دوره ساسانی، بر اساس نیاز اجتماعی حاکمیت، زمینه را برای حضور قهرمانان ملی فراهم نمود لذا جامعه ساسانی مجبور به پذیرش بسیاری از قهرمانان پارتی و مزدیسنا در کیش زرتشتی گردید حتی بسیاری از آنها که با آیین زرتشتی ارتباطی نداشتند در اوستای جدید جزء مقدسان و امشا سپندان آخرالزمانی معرفی گردیدند.

«دستیاران و یاوران سوشیانت در انجام این امور علاوه بر پرهیزگاران زمانه، جاودانان و انوشگان مقدسی هستند که قبلا از نظر ما ناپدید شده بودند و آنک، به منظور یاری دادن به سوشیانت در انجام امور آخرت دوباره ظهور می‌کنند، نظیر: پشوتن، اغریث، نرسی، کیخسرو، گرشاسب، طوس، گیو و دیگران». (باقری؛ ۱۳۸۵؛ ۵۶).

اگرچه همگرایی پارتها با سلسله ساسانی و نادیده گرفتن شکافهای دینی، بنا به دلایل سیاسی جهت زدودن تنش اجتماعی و ایجاد وحدت صورت گرفت ولی اوستای جمع‌آوری

شده این دوران، علی‌رغم احترام به شخصیت‌های ملی‌اشکانی-آریایی هرگز نتوانست به عنوان وجه اشتراک ایرانیان در دوره ساسانی نقش‌آفرینی کند، زیرا جامعه زرتشتی و موبدان نتوانستند برخی شخصیت‌های پهلوانی دوره اشکانی که وامدار عقاید مزداپرستی بوده و پیشتر نقش وحدت جامعه را نیز ایفا می‌کردند را در شمار آن آیین قلمداد نمایند. «رستم پهلوانی چنین ارزنده که طی تاریخ حماسی ایران از پهلوانی‌های او نشانه‌ها خواهد بود، در اوستا سخنی به میان نیامده است و در متنهای پهلوی جز یکی دوبار نشانی از او نیست». (آموزگار؛ ۱۳۹۵؛ ۷۲).

سختگیری موبدان در دوره ساسانی به خصوص در زمان کرتیر منجر به عمیق‌تر شدن شکاف فرهنگی و سیاسی پارتها با آنان گردید و به اختلافات و آشفتگی‌های دیرین دامن زد که در اصلاحات فرهنگی اواخر دوره ساسانی، به حل این مشکل توجه خاصی شد، به گونه‌ای که داستان رستم و اسفندیار که هر یک نماینده ملیت و تدین بودند، انعکاسی از این اختلافات و برخورد سیاسی این دو جریان فرهنگی و دینی در جامعه محسوب می‌گردد.

نقش ادوار تاریخی

بدون تردید رویدادهای تاریخی دوره‌های خاص، در همان زمان، فی‌نفسه نمی‌توانست سازنده شخصیت‌های اسطوره‌ای قهرمانان باشد بلکه این رویدادها در گذر زمان بالنده گردید از این روی حضور قهرمانان اسطوره‌ای در هر دوره‌ای در فرهنگ ایرانی، نشان از کهن بودن تمدن بشری در این سرزمین دارد که گهگاهی فرضیه مهاجرت آریاییان از صفحات شمالی آسیا به داخل فلات ایران را زیر سؤال می‌برد، همچنین گسترش حاکمیت این قبایل در طول تاریخ بر اساس تحولات منطقه متغیر بوده است به گونه‌ای که علی‌رغم گستردگی حوزه سیاسی-فرهنگی عیلام و سومر در فلات ایران، دولت ماد از اولین امپراتوری‌های ایرانی فرض می‌گردد.

امپراتوری ماد و هخامنشی

ترسیم حدود حاکمیت سیاسی و فرهنگی برای دولتهای باستانی در پژوهش‌های تاریخی، تعبیری تقریباً جدید و نوین می‌باشد زیرا سرزمین‌ها و حکومت‌هایی که به لحاظ زمانی و مکانی نزدیک به یکدیگر قرار گرفته‌اند دارای مشخصه‌های فرهنگی مشابه می‌باشند از این روی تحولات سیاسی زمان ماد تقریباً رویکرد مشترک ادیان در تقابل با آشوریان و تحت تاثیر تحولات سرزمین آشور بوده و هم‌پیمانی دولت شهرهای فلات ایران با یکدیگر نیز در آغاز، برای جلوگیری از ورود این اقوام سامی نژاد صورت پذیرفت ولی به تدریج نیازهایی درحاکمیت آنان ایجاد گردید که بتواند این انسجام را پایدار نماید،

در برخی از منابع آشوری از قتل و عام و اسارت زنان و مردان و کودکان سرزمین ماد در زمان «شمسی آدد» در سالهای ۸۲۱-۸۲۰ ق.م تا دامنه های جنوبی البرز سخنی به میان آمده است.

این لشکرکشی ها که با انگیزه دینی صورت می گرفت را می توان شکل ابتدایی و بدوی ایجاد وحدت در سرزمین تابعه آشور دانست.

«بنابر آنچه که در نگاره ها و نوشته های شاهان آشوری باز نموده شده است، با اطمینان می توان گفت که در هیچ کدام از لشکرکشی های آنها هیچ گونه هدف تمدنی جز تاراج و ویرانگری و باج گیری دیده نمی شود.» (خُنْجی؛ ۱۴۰۰؛ ۱۳۴).

اتحاد بسیاری از قبایل مخالف این مهاجمان با یکدیگر، قهرمانان آیینی قبایل هم پیمان را بیش از پیش وارد صحنه اجتماع نمود، در این راستا خدایان جنگجوی آریایی که اساس و پایه های قهرمانان داستانهای حماسی شاهنامه را تشکیل می دهند، نقش برجسته تری داشتند، به نظر می رسد اندیشه ایجاد وحدت دینی و لزوم یکپارچگی در برابر مهاجمان سامی در فلات ایران، در زمان مادها پایه گذاری شده باشد، با آشفته گی در قلمرو آشوریان، اورارتو قدرت یافته و درگیری هایی با مادهای نخستین داشتند این کشمکشها سرانجام به اتحاد آنان انجامید از طرفی دیگر نبرد کیمریان و سکاها ساکن در آسیای صغیر نیز موجب اغتشاش گردید، این فضای ملتهب بعدها به اتحاد نسبی همه اقوام در برابر خطر احیای مجدد آشوریان انجامیده و منجر به صف آریایی آنان در برابر دشمن شد.

«در هر حال، عوامل خارجی موجب تشکیل وحدت ماد شد: مادها که به وسیله کشور اوراتو، و بیشتر بر اثر سیاست استعماری آشور، مورد تهدید قرار گرفته بودند، مجبور شدند یکی از دو طریق را برگزینند: زندگی در زیر رایت وحدت، با محو شدن احتمالی تحت یوغ خارجیان.» (گریشمن؛ ۱۳۷۲؛ ۱۲۰-۱۱۹).

به نظر می رسد اتحاد قبایل آریایی داخل فلات ایران و مناطق شرقی با مادها منجر به توسعه این حکومت گردیده باشد زیرا سایه فرهنگ آریایی بر این حکومت سنگینی می کند، از آنجا که فرهنگ پایه اصلی سیاست محسوب می گردد و پایداری حکومت بدون در نظر گرفتن مشخصه های فرهنگی تاریخی تقریباً غیر ممکن است به نظر می رسد دولت تازه تأسیس ماد درصدد ایجاد دینی فراگیر برآمده باشد.

«آنچه از گفته های صاحب نظران مستفاد می شود این است که مادها با اتکا به قدرت دولت و پشتوانه ای عظیم که در اثر مجارت با اقوام متمدن بومی و همسایگان قدرتمندی مثل آشور و اوراتو بدست آورده بودند سعی در تحکیم موقعیت خود کرده و با

تشکل دامنه‌دار، تمدنی مرکب از تمدن کلیه اقوام بیافریند و با تکیه بر آن، اقوام و ملت‌های شکست خورده فرمانروایی کند». (سرفراز و فیروزمندی؛ ۱۳۹۳؛ ۱۷).

شواهد و قرائن حاکی از آنست که احیای اندیشه‌های زرتشتی و به تعبیر زرتشتیان، ظهور وی، در این زمان اتفاق افتاده باشد لذا دو دستگی‌ها و کشمکش‌های داخلی قبایل آریایی با یکدیگر به پیروزی هخامنشیان انجامید، این تحولات سیاسی از نظر بسیاری از مورخین نوعی جنگ قدرت در خانواده سلطنتی ماد در نظر گرفته شده و کورش بزرگ نیز نواده پادشاه ماد قلمداد می‌گردد که در پذیرش آن تردید فراوانی وجود دارد.

«او را [کورش] به صورت گوناگون نوه آستیاگ پادشاه ماد دانستند که قربانی حسادت پدر بزرگ شد و نزد والدین خود بازگشت (۱۰۲-۱۰۸ Herodotus) و به عنوان پسر مردمانی فقیر دوباره به دربار ماد راه یافت و بالاخره مادها را سرنگون کرد». (FGrH-۶۸۸۱). (کورت؛ ۱۳۷۸؛ ۴۶).

ورود آریاییان از منطقه پارس، با فرهنگ آریایی عیلامی، در عرصه حاکمیت باعث به میدان آمدن قهرمانانی از نوع خدایان آنان گردید، این قهرمانان که از جنس اساطیر بودند، بسیاری از مشخصه‌های آیین کهن نظیر قیام‌های آخرالزمانی و غیره را با خود به همراه داشتند لذا ویژگی‌های انسانی در کیش پادشاهان هخامنشی، مجال حضور یافت به گونه‌ای که تأثیرات اندیشه‌های ملل مجاور را نیز در رسم و آیین آنان می‌توان مشاهده کرد، از این روی در کنفدراسیون‌های تابعه امپراتوری بزرگ پارس (هخامنشی) تنش‌های دینی چندانی به چشم نمی‌خورد، این همگرایی در سکا‌های شرق و جنوب شرقی دریای مازندران که از هم پیمانان سرسخت مادها بودند کمتر دیده می‌شود که در قسمت اشکانیان به بررسی تأثیر آنها بر فرهنگ حماسی ایران خواهیم پرداخت.

«ظاهراً مسلم است که آیین مزدا در آغاز، اختلاف زیادی با آیین زرتشت [نداشته]، و اختلاف بیشتری با همان آیین در اواخر دوره ساسانی داشته است». (محمدی‌فر؛ ۱۳۹۴؛ ۱۷۵)

در منابع کهن دینی و آثار به جای مانده از اوایل حکومت پارسها (هخامنشیان)، قهرمان پردازی با محوریت سیاسی، بسیار کم‌رنگ است و نبرد خیر و شر و یا دیوها با ایزدان، عینیت ملموسی ندارد، ایزدانی چون میثره (مهر/خورشید) و ناهید (زهره) و بهرام و آثر (آتش) در پدیده‌های طبیعی تجسم یافته و جهان را اداره می‌کردند، پادشاهان هخامنشی هرگز خود را خدا و نماینده او بر زمین معرفی نکردند و همانند آشوریان سامی در این دوره تاریخی از پیامبر شاه خبری نیست، شخصیت‌های اسطوره‌ای کهن نیز در این دوره در قالب فرد تجسم نیافتند، آیین زرتشتی در این دوره بر اساس کهن الگوها

تعریفی جهانی از خلقت و آفرینش و خیر و شر ارائه می داد، حتی مکان خاصی برای عبادت در این دوره برای پیروان این آیین متصور نیست.

«محرابه‌های آنان در معابد نیست بلکه در بلندی های کوههاست، نقش های برجسته بزرگ و کتیبه های شاهان در مراکز بزرگ تمدن نیستند، بلکه بر سینه صخره ها جای دارند». (هینلز؛ ۱۳۶۸؛ ۳۱).

در این دوره تاریخی اگرچه شخصیت های اسطوره ای و قهرمانان جدیدی در عرصه فرهنگ حماسی ظهور نکردند ولی زمینه حضور قهرمانان در دوره بعدی فراهم گردید و حیات جهانی و انسانی امپراتوری هخامنشی، بستری را برای بالندگی اندیشه های آریایی به طور اعم و اندیشه های زرتشتی به طور اخص فراهم نمود، حماسه ها و نبردهای این دوره با دشمنان شمالی (سکاها) در قالب نبرد جبهه نور با تاریکی در متون اولیه اوستا خودنمایی می کند به عبارتی دیگر ایزدان آسمانی آریایی در این دوره مجال حضور در زمین را یافتند، در یشتها و وندیداد همواره به نبرد با دیوها تاکید می شود، بدون شک این دیوها علاوه بر دیوهای درونی و عالم تاریکی، به دشمنان و پیروان آیینهای متضاد در اواخر این دوره اطلاق می گردد.

«ای مزدا ای سپندارمدا! ما را از کین توزی دشمنان نگاه دارید. ای دروچ دیو خوی! نابود شو. ای دیوزادگان نابود شوید. ای دروچ دور شو و بمیر. ای دروچ! از این جا بگریز و دور شو. به سرزمین های اپاختر [شمال] دور شو و بمیر. مبادا که تو جهان آستومند سپند مینو را نابود کنی» (دوستخواه/اوستا؛ ۱۳۷۰؛ ۷۵۰).

باز بودن فضای فرهنگی امپراتوری هخامنشی تا قبل از حاکمیت خشایارشا، نوعی دموکراسی و مشارکت در قدرت را در اکثر کنفدراسیونهای تابعه به وجود آورد که بعد از بیرون راندن قوای بیگانه یونانی توسط پارتها (اشکانیان)، کامل گردید، این رویکرد سیاسی آن قدر مورد تکریم بوده که تعدادی از محققان، برخی پادشاهان هخامنشی را پیرو آیینهای دیگر می دانند، به طور کلی ساختار سیاسی این دوران درخشان تاریخ بشری در ایران بر پایه فلسفه و عرفان آن دوره استوار بوده و قهرمانان آن در جبهه خرد پاک (سپنتامینو) تعریف می گردند، در منابع و سنگ نوشته های این دوره از هیچ الگوی قهرمانی و حماسی مستقل انسانی یاد نمی شود.

" " اهورامزدا " که از چهار واژه ترکیب یافته " اهورا " به معنای " جوهر هستی " را به معنای " بخشنده " " مز " به معنای " بزرگ " و " دا " به معنای " دانا " که مجموعا هستی بخش بزرگ دانا است ". (جهانیان؛ ۱۳۶۰؛ ۲).

تحولات منطقه ای غرب امپراتوری هخامنشی که ناشی از اقدامات داریوش بزرگ

(۵۲۲- ۴۸۶ ق.م) و اشتباهات و سرکوبهای خساریشاه (۴۸۶- ۴۶۵ ق.م) بوده، باعث نارضایتی و شورش مقدونیه گردید و اسکندر (۳۳۶ ق.م) با کمک رقبای قدرت، در داخل دستگاه حکومتی ایران و حمایت برخی مخالفان به مراکز قدرت مسلط گردید، حکومت یازده ساله اسکندر جوان بر قلمرو وسیع امپراتوری ایران دائماً با زد و خورد و کشمکشها و آشوبها همراه بود وی در ۳۲ سالگی درگذشت و اذتاب او چند دهه با سرکوب بر قلمرو ایران حکم راندند که خود نیازمند شرح تاریخی می باشد، از آنجا که وی از قهرمانان شاهنامه قلمداد می شود به اجمال بدان اشاره می گردد، حضور یونانیان از منطقه ای کوچک و محصور، بر قلمرو وسیع امپراتوری ایران آن قدر برای آنان غیر منتظره و بزرگ بود که به هر قیمتی درصدد حفظ آن برآمدند، آنان به هر شکل ممکنه خود را به فرهنگ ایرانیان نزدیک کرده و سعی در عجین شدن با آن داشتند ولی علی رغم آن در بسیاری از نوشته های این دوره نشانه های هلنیسم مشاهده گردیده و به واسطه ویرانیهای هجوم آنان، در اوستای به جای مانده، از اسکندر با نام گجستک (ملعون) یاد می گردد لذا سخن گفتن در خصوص امپراتوری بزرگ مقدونی در فلات ایران با واقعیات تاریخی منطبق نمی باشد.

«حکومت اسکندر در ایران کوتاه تر از آن بود که بتواند پس از مرگ اسکندر در سال ۳۲۳ پیش از میلاد در میان مغلوبان، با تکلیفی روشن ادامه یابد، در حقیقت میوه خامی که او از خود بر جای گذاشت، هرگز نتوانست برسد و به امپراتوری بزرگ مقدونی یا مقدونی ایرانی مطلوب او تبدیل شود». (رجبی؛ ۱۳۸۴؛ ۱۴).

در قهرمانان پنداری اسکندر، بسیاری از شاخصه های فرهنگی ایرانی توسط طرفداران وی، رعایت گردیده و شخصیت عرفانی والایی از وی ارائه می گردد با این اوصاف فوق طبیعی دانستن او و نسبت دادن وی به "ژوپیتِر" = Jupiter نمی تواند ریشه فرهنگی ایرانی داشته باشد زیرا اینگونه قهرمان پنداری در دوره های نزدیک به اسکندر در امپراتوری ایران مسبوق به سابقه نیست.

«به اعتقاد برخی، ژوپیتِر به صورت ماری وارد بستر مادر اسکندر شد و از این ارتباط اسکندر پدید آمد». (گوتشمید؛ ۱۳۸۲؛ ۱۴).

مبالغه کردن در قهرمانان دانستن این شخصیت تاریخی بنا به دلایلی، در دوره های بعد نیز در منابع تداوم یافت، تا این که به دلایل سیاسی و خفقان حاکم در اواخر دوران ساسانی و قرون اولیه حاکمیت اسلام، شخصیت وی دوباره در منابع و شاهنامه احیاء و بالنده گردید که خود نیازمند تحقیقی جداگانه می باشد.

اشکانیان (پارتها)

این اقوام بخشی از آریاییان سکایی محسوب گردیده و از نظر فرهنگی، هویت حماسی و ملی ایرانیان مدیون این اقوام می باشد اگرچه سکاهای (پارتهای) تا مدت‌ها محدوده وسیعی از روسیه را در سیطره خود داشتند ولی بعد از استقرار اشکانیان بیشترین تأثیر آنها در فرهنگ ایرانی بوده است.

«لازم به یادآوری است که هم زمان با تشکیل دولت ماد به عنوان نخستین مظهر حاکمیت آریایا همانگونه که پیشتر به آن اشاره شد در خاور ایران یعنی در حدود جنوب روسیه امروزی و سرتاسر افغانستان کنونی مردمانی زندگی می کرده اند که هیچگاه نتوانستند دولتی همزمان با مادها و بعداً پارسها به وجود آورند». (خدادادیان؛ ۱۳۷۶؛ ۵۱). این اقوام دارای مشترکات فرهنگی با آریاییان داخل فلات ایران و پارسها بودند که پیشتر بدان اشاره گردید، گسترش حکومت مقدونی در شرق و دوستی با طوایف سکایی (پارتهای) به عنوان دشمن دیرینه هخامنشیان، موجب نفوذ آنان در ساختار قدرت گردید، هم زمان با گسترش نارضایتی‌ها در گستره حکومت سلوکی، هم پیمانی آنان با ساتراپی بلخ به دشمنی گرایید و جبهه جدیدی در نبرد با قوای بیگانه مقدونی باز شد که طی جنگ و صلح‌های پی‌پی، ارشک (ارشک اول) در حدود (۲۵۰ ق.م) خود را در ارشک آباد (عشق آباد) امروزی پادشاه نامید، آنان پس از سیطره بر هیرکان (گرگان) و برچیدن حاکمیت مقدونی در آن ساتراپی، با اتحاد ساکنان جنوبی دریای مازندران، از طریق کوه‌های البرز به مراکز سلوکی دست یافتند که شرح آن در مباحث تاریخی می‌گنجد. پیشتر به کهن الگوهای آریایی اشاره گردید ولی آنچه مدنظر است تأثیر این عقاید در ساختار سیاسی و به تبع آن ظهور قهرمانان در این دوره می باشد، با توجه به این که پشتوانه اعتقادی اشکانیان عقاید دست نخورده کهن آریایی بوده و به دلایل قرار نداشتن آنها در تحولات منطقه‌ای، این اقوام مشخصه‌های دیرین فرهنگی را حفظ نموده بودند، به جرأت می‌توان گفت که اگر استقرار پارتها (اشکانیان) در ساختار سیاسی تقریباً پانصد ساله تاریخ ایران نبود، شاید هرگز قهرمانان حماسی مجال رستاخیز نداشته و فرهنگ حماسی ایران با این شکوه و عظمت شکل نمی‌گرفت.

«دیدیم که حکومت مقدونیایی- یونانی سلوکیه، برای درهم شکستن قدرت فرهنگی ایرانیان، به طور تمام عیار وارد میدان شد و دیدیم، که اشکانیان، با رستاخیز خود، اجازه تحرک فرهنگی چندان به یونانیان ندادند». (رجبی؛ ۱۳۸۳؛ ۱۸۵).

پادشاهان اشکانی خود در رأس میدان نبرد می‌جنگیدند، آرایش جنگی آنها به صورت سواره نظام و نامتقارن (چریکی) بود، آنان در جنگ از الگوی سکایی که بیشتر روش فریب و غافلگیری و استفاده از تیر و کمان بود بهره می‌گرفتند این خصایص و ویژگی‌ها در

بسیاری از داستانهای حماسی شاهنامه انعکاس یافته است به گونه ای که در نبرد رستم و اسفندیار و سایر داستانهای شاهنامه شاهد این نشانه های تاریخی می باشیم.

«بدو گفت که : « ای سگری بدگمان!
 ببینی کنون تیر لهراسبی،
 نشد سیر جانت زتیر و کمان؟
 تهمتن گز اندر کمان راند زود،
 ابا پَر و پیکان گشتاسپی.»
 بر آن سان که سیمرغ فرموده بود
 بزَد تیر، بر چشمِ اسفندیار؛
 سیه شد جهان، پیش آن نامدار
 (شاهنامه / کزازی؛ ۱۳۹۱؛ ۶ / ۲۰۲-۲۰۱)

چو رستم چنان دید، بفراخت دست؛
 درخت و برادر، به هم بر، بدوخت
 چنان خسته، از تیر بگشاد شست
 به هنگام رفتن دلش برفروخت
 (همان؛ ۲۲۲)

ورود ایزدان در عرصه های فرهنگی جامعه در زمان پارتها که تلاش حاکمیت های اطراف در جهت وحدت و تسلط بیشتر بر جامعه و تمرکز قدرت بوده ، نوعی برتری ایزدان را در این حکومت ایجاد کرد، این دیدگاه که پیشتر به طور منطقه ای در آریاییان کهن نیز دارای سابقه بوده، اینبار رنگ سیاسی به خود گرفته و به صورت نیاز امپراتوری اشکانی مطرح گردید، لذا با توجه به ساختار کنفدراسیونهای مختلف در گستره وسیع آنان و تنوع عقاید، این کار عملاً غیر ممکن بود و موجب تنش می شد از این روی نوعی گرایش به هم گرایی ملی به عنوان پشتوانه فرهنگی و معنوی امپراتوری به وجود آمد که علاوه برانسجام سیاسی می توانست سدّی در برابر هجوم دشمن خارجی باشد و تناقضی نیز با تنوع ادیان در قلمرو ساتراپی های امپراتوری نداشته باشد.

«در سنگ نوشته بزرگ شاهپور دوم ساسانی در کعبه زرتشت، که در آن تقریباً از استانها و شاهک نشین های همین سرزمین زمان اشکانیان سخن می رود، به نامهای دیگری نیز بر می خوریم». (رجبی؛ ۱۳۸۳؛ ۱۶۴).

با توجه به تنوع ادیان در این دوره، رویکرد اجتماعی خدایان بیشتر شده و قهرمانان مظهر حضور آنان گردیدند، این امر باعث احیاء و خلق بسیاری از قهرمانان چون رستم و طوس و آرش و غیره شد که بعضاً با اندیشه های زرتشتی نیز در تضاد بوده است لذا شخصیت قهرمانان این دوره را نمی توان صرفاً بازتابی از اقدامات فلان شاه و سردار دانست زیرا در پس هر اندیشه و داستان حماسی هدفی توسط بنیان آن مدنظر می باشد.

«آیا یکی از همین یلان و دلاوران اساطیری ایران همین اشک اول نیست؟ این پرسش آدمی را به قلمرو افسانه های زیادی می کشاند که تاریخی نیستند و در عین حال تاریخ را در میان دارند... رستم نشان از کدام اشک دارد، یا کدام اشک نشان از رستم؟!». (همان؛

(۶۶).

لزوم وحدت فرهنگی و برقراری وجه اشتراک در گستره وسیع امپراتوری، باعث توجه برخی اشکها به دین زرتشتی نیز گردید لذا نقش برخی ایزدان نظیر زمان، مهر، ناهید و غیره که تناقضی با دین زرتشت نداشت و پیشتر نیز بدان اشاره گردید در اوستای جمع آوری شده این دوران برجسته تر شده و حضور برخی ایزدان و مظاهر آنها که با تدین زرتشتی منافات داشت، در اوستای این دوره کم رنگتر می باشد مانند شخصیت رستم که بازتابی از ایندیره بوده و شخصیت گیو پسر گودرز که در شاهنامه نسبش به کاوه آهنگر می رسد نیز بازتابی از (ویو) خدای باد است، در اوستا برای این ایزد جنبه خوب (نسیم) و بد (طوفان) در نظر گرفته می شود ولی در آثار هندیان خبری از عملکرد بد و خوب این ایزد نیست.

«نام گیو در متون پهلوی - ویو (وو) و گیو (گو) (هر دو بایاء مجهول) ضبط شده و او پسر گوترز (با و او مجهول) و از جمله جاودانانست». (صفا؛ ۱۳۸۷؛ ۵۵۶)

این قراین ثابت می کند که اساطیر کهن بعدها بر حسب نیاز جامعه دارای مصادیق حماسی گردیدند و حوادث تاریخی هرگز مقدم بر آنها نمی باشد زیرا اتفاقات تاریخی بخشی از چرخه تحولات اجتماعی محسوب می گردند لذا در پذیرش برخی از نظریات جای تردید فراوان وجود دارد.

«بیانی در کتاب شامگاه اشکانیان و بامداد ساسانیان معتقد است که به یقین رستم شخصیتی تاریخی بوده که به تدریج هیچ جنبه اساطیری به خود گرفته است». (جاگیر و اردستانی؛ ۱۳۹۵؛ ۸۵).

با توجه به نشانه های مذکور می توان با اطمینان گفت که وندیداد، تیریش و نیرنگستان از بخشهای اوستای به جای مانده از این دوران است، در مجموع حکومت پانصد ساله پارتها را می توان دوران تحولات فرهنگی در نظر گرفت، زیرا سنکریسم، در مجموعه فرهنگی متضاد سیاسی اشکانی، باعث آشفته گی پنهان گردیده و قلمرو امپراتوری را آبدستن دو دستگی سیاسی می نمود، از نیمه دوم حاکمیت این امپراتوری به بعد، شاهد حرکت خزانده موبدان و یهودیان و برخی طوایف اشکانی برای برقراری حاکمیت دینی می باشیم، این امر علاوه بر رقابت سیاسی در نظام حاکمیتی، واکنشی نیز در برابر مسیحیت رو به رشد محسوب گردیده و از نتایج خودمختاری بیش از حد ایالات در این دوره محسوب می گردد.

«یهود هم مردم سامی دیگری بودند، اینان را پارتیان همچون جامعه ای رسماً شناخته و به آنان خود مختاری داده بودند». (کالج؛ ۲۵۳۷؛ ۷۶).

هم زمان با قدرت یابی سزارِ روم در زمان فرهاتک (فرهاد پنجم، اشک پانزدهم) در حدود ۲۰۴ ق.م، آشفته‌گی در دربار اشکانیان عملاً آغاز گردید و جنگ با روم و اختلافات داخلی و غیره نیز مزید بر علت شد، گرایش اروپا به سوی مسیحیت نیز باعث شکاف فرهنگی بیشتر در ساختار سیاسی اشکانی گردید لذا از این زمان به بعد شاهد حضور دو جریان سنتی و جدید می‌باشیم و تلاش حاکمیت نیز در برقراری صلح و آشتی ملی در این دوره تاریخی، تقریباً بی نتیجه بوده بنابراین به جرأت می‌توان گفت هسته‌های اولیه داستانهای حماسی رستم و اسفندیار بر اساس کهن الگوها، در این دوران پایه‌ریزی گردیده و در دوره آشفته ساسانی نیز به اوج خود رسید، از آنجا که ساتراپی پارس بدون حمایت برخی طوایف با نفوذ پارتی که هرازگاهی به سنتهای کهن تمایل شدید پیدا می‌کردند، هرگز امکان قدرت یابی و مرکزیت نداشت، از این روی شخصیت رستم نماد ملیت بر حسب نیاز اجتماعی و به تدریج در برابر اسفندیار نماد جامعه دینی قرار گرفت به گونه‌ای که در داستان، درگیری آن دو جز تباهی نتیجه‌ای در بر ندارد، این امر حکایت از آشفته‌گی دینی و عدم توفیق بنیان آن در ایجاد وحدت سیاسی جامعه دارد.

ساسانیان

پس از مرگ بلاش پنجم (اشک بیست و نهم ۲۲۲-۲۰۹ م) اختلافات با روم به اوج خود رسید و حکومت اشکانی در بحرانی‌ترین وضعیت خود قرار گرفت، پس از حوادثی اردوان (اشک سی ام) قدرت را به دست گرفت اگرچه پیروزی‌های وی بر روم و دست یابی مجدد ایرانیان بر ارمنستان، فقط اوضاع را تا حدی به صورت عادی برگرداند ولی درگیری‌های داخلی، به خصوص در ساتراپی پارس همچنان به قوت خود باقی بود که طی نبردی اردوان به سال (۲۲۴ م) در منطقه شوش (سوزیان) کشته شد، این پیروزی محصول حمایت طوایف بزرگ پارتی از جریان دینی نیز بوده و در ادامه جنگ قدرت در خاندان اشکانی و ساتراپی‌های تابعه تحلیل می‌گردد.

«محفوظ ماندن موقعیت برتر این سران دودمان پارتی در دربار نخستین شاهان ساسانی نشان دهنده شکل‌گیری اتحادی میان دودمان‌های پارتی با ساسانیان بود».
(شریعتی؛ ۱۳۹۸؛ ۹۳)

بنابراین حضور مؤثر پارتها به عنوان هم‌پیمان پارس، در اوایل به استحکام امپراتوری ساسانی و وحدت کمک نمود ولی با قدرت طلبی جامعه دینی، شکافهایی که در زمان اشکانیان ایجاد شده بود عمیقتر گردید که اوج این آشفته‌گی را می‌توان در غالب ظهور مانی و مزدک و حکمرانی بهرام و غیره مشاهده کرد.
«کوشش ساسانیان در کنار گذاشتن این اتحادیه در پایان دوره فرمانروایی این سلسله

عامل اصلی فروپاشی آن بود». (همان؛ ۶۷).

این دوره از نظر تأثیر سیاست بر آثار ادبی و حماسی، دارای اهمیت می باشد لذا با وجود تغییر سلسله حکمرانی، شاکله کشورداری آنان با اشکانیان تقریباً همسان بوده و تعبیر حکومت مرکزی زیر نظر دینی واحد، تحلیلی امروزی از وقایع آن دوران می باشد، چنین تمرکز گرایی تا قبل از اسلام به طور کامل در جامعه ایرانی اتفاق نیفتاد، از این روی در زمان ساسانیان، همه تلاشها در جهت برقراری این رویه بوده و بسیاری از نظریات مورخین در این خصوص نیز منطبق با واقعیات تاریخی نمی باشد. به طور مثال گفته می شود:

«سلسله ساسانیان با آن کوششی که در زنده کردن عظمت ایران داشت و ایران را به همان شوکت زمان هخامنشیان رساند و مملکتی را در که در زمان اشکانیان تجزیه شده بود را دوباره متحد ساخت». (نفیسی؛ ۱۳۸۸؛ ۹۷).

در شاهنامه فردوسی از شکوه فراوان شاهان حکومت ساسانی سخن به میان آمده است ولی این شخصیتها هرگز نتوانستند جای قهرمانان اساطیری را بگیرند.

«کنون از بزرگی خسرو سخن
بگویم؛ کنم تازه روز کهن
به آن سان بزرگی کس اندر جهان
ندارد به یاد، از کهن و مهران»
(شاهنامه / کزازی؛ ۱۳۹۰؛ ۹/ ۱۷۱).

نکته قابل ذکر این که اتصال این سلسله به هخامنشیان تنها می توانست از نقطه نظر دینی برای آنان رهگشا باشد و آن را می تواند تلاشی برای مشروعیت خود و ایجاد وحدت در جامعه ساسانی تلقی کرد، زیرا رویکرد ملایم دینی هخامنشیان، از زمان تصاحب قدرت توسط داریوش بزرگ به بعد بوده که به نظر برخی صاحب نظران، شورش وی، کودتای داخلی و پیروزی یک خاندان پارسی به خاندان دیگر پارسی می باشد لذا سیاست دینی این پادشاه موجب اغتشاش داخلی و در نهایت غلبه اسکندر بر امپراتوری عظیم هخامنشی گردید از این روی کورش بزرگ را می توان زاده اندیشه های عیلامی- آریایی دانست و ارتباط وی با ساسانیان واقعیت تاریخی ندارد.

«محققان بدان دلیل کورش بزرگ و پارسیان را عیلامی دانسته اند که او در کتیه استوانه اش، پدر خود و جدش را شاه انشان نامیده اند». (دریایی؛ ۱۳۸۵؛ ۱۴).

این گونه آشفتگی ها در دوره ساسانی، بیشتر حاصل خودکامگی و دخالت موبدان و یهود و اشراف و رومیان بوده و نارضایتی طوایف پارتی و غیره رادر برداشت و امپراتوری را به سوی تجزیه پیش برد همان گونه که جدایی ارمنستان از امپراتوری ایران را می توان از تبعات این اختلافات در نظر گرفت لذا از نیمه دوم حکومت این سلسله، تلاش برای

وحدت و آشتی ملی و جلوگیری از تجزیه و پیشگیری از ظهور ادیان جدید شدت یافت و قهرمانان فرهنگ زمان اشکانیان نیز مورد توجه ویژه قرار گرفتند و رنگ دیانت زرتشتی بر آنها زده شد.

«از دو متن به عنوان آثار اختصاصاً حماسی می‌توان نام برد. متن قدیمی‌تر یک حماسه پارتی است به نام ایادگار زیریران (یادگار زیریر) که مربوط می‌شود به ... متن دیگری که شبه تاریخی است در واقع زندگی نامه بنیان‌گذار دودمان ساسانی، اردشیر بابکان، به شمار می‌رود». (دریایی؛ ۱۳۸۳؛ ۲۰۲-۲۰۱).

علاوه بر موارد یاد شده منظومه ویس و رامین و درخت آسوریک و بسیاری از متون تعلیمی نظیر کلیه و دمنه و اندرزنامه‌ها و غیره نیز دارای عناصر فرهنگ اشکانی می‌باشد، متأسفانه به دلایل سیاسی و دینی و غیره نسبت به حدود پنج قرن حکومت پارتیان که از جنوب شرق دریای مازندران برخاسته و بیگانگان را به زانو درآوردند، قضاوت عادلانه‌ای صورت نگرفته که بیشتر ناشی از نارضایتی و بی‌توجهی محققان غربی از شکست قوای مقدونی، و از بین رفتن و تغییر هویت تاریخی آنان توسط سلسله ساسانی بوده است.

«ساسانیان با اشکانیان رفتاری داشتند که گویی با یک فرمانروایی بیگانه طرف بوده اند بی خود نیست که حتی در شاهنامه فردوسی نشانه قابل ذکر از فرمانروایی درازمدت اشکانیان برجای نمانده است». (رجبی؛ ۱۳۸۳؛ ۲۱۹-۲۱۸).

شکی نیست که ظهور مانویت و مزدک و زروانیسم واکنشی از طرف طوایف پارتی نسبت به سخت‌گیری‌های ساسانیان و بانیان دین زرتشت بوده است اگرچه نابود کردن برخی از آثار پارتیان به عنوان مظاهر شرک موقتاً می‌توانست به بسط زرتشتی‌گری بینجامد ولی محو کردن همه مشخصه‌های فرهنگی اشکانیان عملاً امکان‌پذیر نبود.

«ساسانیان به سبب دشمنی‌ای که با اشکانیان داشتند، تاریخ آنها را از خداینامه‌ها زده بودند و در نتیجه این اندک مایه که از خداینامه اشکانی به دست ما رسیده است باید از راه منابعی بیرون از خداینامه‌ها جان به در برده باشد». (خالقی مطلق؛ ۱۳۸۶، ۶۷).

بنابراین با توجه به گذشت زمان و حق سروری که بعد از شکست قوای مقدونی در ایران، برای طوایف پارتی ایجاد شده بود، تاریخ سیاسی آنان به صورت داستانهای حماسی، با سایر عناصر پهلوانی گذشته در هم آمیخته و رویکرد ملی‌پیشین‌پگیری شد.

«در زمان ساسانیان خاصه در اواخر آن عهد کتب بسیاری بزبان پهلوی در باب تاریخ ایران و داستانهای ایرانیان و قصص و روایات مذهبی وجود داشته که نام عده‌ای از آنها فقط به وسیله مترجمان و مؤلفان عربی به ما رسیده است». (صفا؛ ۱۳۸۷؛ ۶۳).

این وحدت رویه که پیشتر نیز بدان توجه شده بود به موازات متون اوستایی در اواخر

حکومت ساسانی، برای پر کردن شکاف سیاسی در جامعه ایرانی بکار رفت به گونه ای که نشانه های حضور قهرمانان پارتی نظیر آرش کمانگیر و غیره را در «تیشتر یشت» نیز می توان مشاهده کرد لذا نمی توان داستانهای حماسی و قهرمانان آن را، بدون در نظر گرفتن انگیزه پیدایش آنها مورد بررسی قرار داد زیرا قراین سیاسی تحولات اجتماعی زمان ساسانی، به طور خواسته یا ناخواسته در شاهنامه وجود دارد، به طور مثال در بیت: «کنون ای سراینده فرتوت مرد سوی گاه اشکانیان باز گرد».

(شاهنامه / کزازی؛ ۱۳۹۰؛ ۷/ ۹۴)

تا قبل از این بیت، در شاهنامه به هیچ وجه سخنی از اشکانیان به میان نیامده و بازگشتن به گاه آنان را نمی توان اتفاقی دانست و این که چرا فردوسی با کنایات و قراین مختلف، به آرش کمانگیر که بی ارتباط با (اشک اول) نیست، پرداخته و به رستم که عصاره هویت ایرانی ست، بیش ازهر قهرمانی عشق می ورزید، همگی حکایت از واقعیات موجود دارد زیرا با توجه به فضای سیاسی و تحجر زمان غزنویان، مشرک دانستن ایرانیان قبل از اسلام، نمی توانست با روح آسمانی قهرمانان شاهنامه و فردوسی سازگار باشد.

۳- نتیجه گیری

پویایی هر جامعه ای بر اساس هویت فرهنگی آن شکل می گیرد لذا شناسایی کهن الگوها، امکان پیوند عناصر فرهنگی هر دوره ای را با ناخودآگاه معنوی آن جامعه فراهم نموده و بقاء آن را تضمین می نماید از این روی اساطیر آریایی به دور از نگرش های حزبی و سیاسی، می تواند با پیام حماسی- انسانی خود، به صورت هسته مرکزی فرهنگ ایرانی، باعث ماندگاری عناصر فرهنگی و هویت ملی شده و از ذلت تاریخی جلوگیری نماید.

منابع

- ۱- اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۴۸). **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- ۲- اسمیت، جرج. (۱۳۸۳). **افسانه گیلگمش**، ترجمه دکتر داود منشی زاده، تهران: نشر اختران.
- ۳- اشکی، مصیب. (۱۳۹۲). «دگردیسی قهرمانان در شاهنامه»، **فصلنامه زبان و ادبیات فارسی**؛ س ۵، ش ۱۴، صص ۳۵- ۱.
- ۴- اقتداری، احمد. (۱۳۵۴). «نشانه های پرستش تیر و ناهید [ایزدان کهن ایرانی]»، **مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم انسانی- بررسی های تاریخی**؛ سال دهم؛ ش ۵،

صص ۶۴ - ۱۱.

- ۵- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۵). **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سمت.
- ۶- باقری، مهری. (۱۳۸۵). **دین‌های ایران باستان**، تهران: قطره.
- ۷- پور داود، ابراهیم. (۱۳۳۸). **یشت‌ها**، ج ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۸- پورشریعتی، پروانه. (۱۳۹۸). **افول و سقوط شاهنشاهی ساسانی**، ترجمه آوای واحدی نوایی، تهران: نشر نی.
- ۹- جاگیر، مریم. و حمید رضا اردستانی. (۱۳۹۵). «تاثیر سکاها و پارتها به حماسه ملی ایرانیان با تکیه بر شاهنامه». **تاریخچه خوارزمی**؛ سال ۴، ش ۱۳، صص ۹۱-۶۴.
- ۱۰- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۶). «از شاهنامه تا خداینامه». **فصلنامه ایران باستان**؛ س ۷، ش ۱، صص ۱۹-۳.
- ۱۱- جهانیان، اردشیر. (۱۳۶۰). **هفت نوشتار درباره پایه‌های دینی زرتشتی**، تهران: ماهنامه هوخ.
- ۱۲- خنجی، امیرحسین. (۱۴۰۰). **بازخوانی تاریخ ایران زمین**. ناشر الکترونیکی سامانه Karaket.com.
- ۱۳- خدادادیان، اردشیر. (۱۳۷۶). **تاریخ ایران باستان**، ج ۴، اشکانیان، تهران: اصالت تنشیر.
- ۱۴- دانیکن، اریک فون. (۱۳۷۵). **الهه‌های گذشتگان**. ترجمه همایون خرم و رضا رامز، تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی محسنی.
- ۱۵- دریایی، تورج. (۱۳۸۳). **شاهنشاهی ساسانی**، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- ۱۶- دریایی، تورج. (۱۳۸۵). «پارس و پاسارگاد: اسطوره و تاریخ پارسیان قبل از شاهنشاهی هخامنشی»، **فصلنامه تاریخ ایران باستان**؛ ش ۲، صص ۱۱-۱.
- ۱۷- دوستخواه، جلیل. (۱۳۷۰). **اوستا**، ج ۲، تهران: مروارید.
- ۱۸- رجبی، پرویز. (۱۳۸۴). **هزاره‌های گمشده**، ج ۴، **اشکانیان (پارتها)**، تهران: توس.
- ۱۹- زرین کوب، روزبه. و فرشید نادری. (۱۳۹۳). «اشکانیان و سنتهای کهن». «پای‌بندی یا عدم تقید اشکانیان به سنت‌ها و موارث فرهنگ ایران». **جستارهای تاریخی**؛ س ۵، ش ۲، صص ۶۳-۴۱.
- ۲۰- سرفراز، علی اکبر. و محمد جعفر فیروزمندی. (۱۳۹۳). **باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد- هخامنشی- اشکانی- ساسانی**. تهران: مارلیک.

- ۲۱- صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۷). *حماسه سرایی در ایران*، تهران: فردوس.
- ۲۲- طبری، محمد بن جریر. (۱۳۸۹). *تاریخ طبری*، ج ۲، ترجمه ابوالقاسم پاینده، نشر الکترونیکی doniken erichphone.
- ۲۳- علامه زاده، رضا. (۱۳۵۸). *هنر تمدنهای پیشین*، تهران: جهان کتاب.
- ۲۴- علمیه چیغ، معزز. (۱۳۹۰). *در اعماق سنگ نوشته ها*، برگردان روح الله صاحب قلم، تهران: ارک.
- ۲۵- کالج، مالکوم. (۲۵۳۷). *پارتیان*، ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: سحر.
- ۲۶- کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۹۰). *نامه باستان (شاهنامه فردوسی)*. انتشارات سمت.
- ۲۷- کورت، آملی. (۱۳۷۸). *هخامنشیان*، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران ققنوس.
- ۲۸- گدار، پرفسور اندره. (۱۳۷۷). *هنر ایران*، ترجمه دکتر بهروز حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- ۲۹- گوتشمید، آلفرد. (۱۳۸۲). *تاریخ ایران و مالک همجوار آن از اسکندر تا انقراض اشکانیان*، ترجمه کیکاوس جهاننداری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۳۰- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۲). *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمد معین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۳۱- محمدی فر، یعقوب. (۱۳۹۴). *باستان شناسی و هنر اشکانی*، تهران: سمت.
- ۳۲- نفیسی، سعید. (۱۳۸۸). *تاریخ تمدن ایران*، تهران: پارسه.
- ۳۳- وحدتی نسب، حامد. و شاهین آریا منش. (۱۳۹۴). *باستان شناسی پارینه سنگی ایران (از آغاز تا سپیده دم روستانشینی)*، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- ۳۴- هینلز، جان. (۱۳۶۸). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۸۳-۱۰۸

شاپا: ۲۲۵۱-۸۴۵۷

شخصیت‌پردازی در رمان معسومیت نوشته‌ی مصطفی مستور

سعید سلطانی نژاد

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران

دکتر ناصر محسنی نیا (نویسنده‌ی مسئول)

استاد بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران

چکیده

مصطفی مستور از داستان‌نویسان صاحب سبک معاصر است که در رمان‌هایش به عنصر شخصیت توجه ویژه‌ای داشته و توانسته شخصیت‌های تأثیرگذار و ارزنده‌ای خلق کند. زندانی شدن در زندگی روزمره، سرگردانی در دنیای مدرن بدون معنویت و درماندگی از مهمترین ویژگی‌های روحی- روانی شخصیت‌های مستور در این رمان می‌باشد. این رمان، داستان شخصیت‌هایی است که تنهایی و بیگانگی با اجتماع از ویژگی‌های اصلی آنها است و به ارتباط شخصیت‌ها با واژه و معنای معسومیت (معسومیت) توجه خاصی شده‌است. نگارنده کوشیده‌است به روش توصیفی- تحلیلی به انواع شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان دست یابد. نویسنده از شخصیت‌پردازی مستقیم هم‌چون توصیف و تشبیه و غیرمستقیم مانند رفتار، گفتار، نام، وضعیت ظاهری و محیط بهره برده‌است. در تشبیه پدیده‌ها و شخصیت‌ها از تشبیهاتی که مشبّه به حسی دارند، استفاده می‌شود. شیوه شخصیت‌پردازی او در گفتار بیشتر حول محور گفتگوی دو طرفه است. موضوع گفتگوی شخصیت‌ها پرسش از مهمترین مفاهیم زندگی هم‌چون مرگ، زندگی، زن، عشق و... است و از رفتار بیشتر برای پیشبرد اهداف ذهنی شخصیت‌ها استفاده کرده‌است. از جمله فضاهای مهم رمان، مصاحبه نادیا توسط اردلان است که در عصر یکی از روزهای سرد زمستانی انجام گرفت. در این رمان با انواع شخصیت‌های اصلی، فرعی، ایستا، پویا، نوعی و سیاهی‌لشکر روبه‌رو می‌شویم که آن‌ها نسبت به اوضاع و احوال داستان، عمل و حرکت می‌کنند.

واژگان کلیدی: ادبیات، شخصیت‌پردازی، رمان، مصطفی مستور، معسومیت

۱- مقدمه

مصطفی درّنی پور با نام خانوادگی مستور در سال ۱۳۴۳ در اهواز متولد شد، دوران زندگی او پر از حوادث مختلف بود. کودکی او مثل بچه‌های تر و تمیز امروزی در مهد کودکان گذشته و روی درخت‌های کنار، دویدن در نخلستان‌ها، شنا کردن در رود کارون و آویزان شدن به درشکه‌ها گذشته است. با وجود همه سختی‌ها در دوران نوجوانی و جوانی هرگز از کتاب دور نبوده، مدرک کارشناسی را در رشته مهندسی عمران از دانشگاه صنعتی اصفهان گرفت و کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید چمران اهواز است. موضوع پایان‌نامه‌اش «داستان کوتاه و مدل موقعیت» است. از جمله رمان‌ها و داستان‌های او می‌توان به عشق روی پیاده‌رو (۱۳۷۷)، روی ماه خداوند را ببوس (۱۳۷۹)، چند روایت معتبر (۱۳۸۲)، استخوان خوک و دست‌های جذامی (۱۳۸۳)، من دانای کل هستم (۱۳۸۳)، حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه (۱۳۸۴)، من گنجشک نیستم (۱۳۸۷)، تهران در بعد از ظهر (۱۳۸۹)، سه گزارش کوتاه درباره نوید و نگار (۱۳۹۰)، رساله‌ای درباره نادر فارابی (۱۳۹۴) و معسومیت (۱۳۹۸) اشاره کرد. مصطفی مستور در داستان‌نویسی از ریموند کارور و سالینجر تأثیر پذیرفته است، به گونه‌ای که استفاده از اصطلاحات خاص رمانی در رمان معسومیت، رمان ناتوردشت اثر سالینجر را به یاد می‌آورد. او با تیزهوشی پیوند ویژه‌ای بین متافیزیک با مسائل روزمره زندگی انسان ایجاد کرده است، حتی درباره ساده‌ترین اتفاقات روزمره به دنبال کشف فلسفه آن اتفاق است و این موضوع باعث ژرف‌نگری وی در رمان‌هایش شده و در ایجاد فضاهای خاص به او کمک زیادی کرده است. زندانی شدن در زندگی روزمره و بیهودگی دنیای مدرن بدون معنویت، از مهمترین ویژگی‌های روحی - روانی شخصیت‌های مستور می‌باشد. تردید آنها مربوط و مرتبط به حیرتی عرفانی است که به درستی تبیین نمی‌شود و رمان معسومیت نیز از این ویژگی‌ها مستثنا نیست. مستور اگرچه با صراحت به داستان‌پردازی می‌پردازد اما در بعضی موارد در لفافه و کنایه به خوانندگان اعلام می‌کند که آنها نیز باید به تحلیل و استدلال بپردازند و چه بسا اگر با دقت و موشکافی به درون داستان راه یابند، می‌توانند نتایجی بس گهربارتر از نویسنده - که بعضی از قلمروهای شخصیت‌ها برای او غریب و ناشناخته مانده - به دست آورند، آن گونه که در رمان‌های پیشین خود نظیر رساله‌ای درباره نادر فارابی اشاره کرده است که خوانندگان در اکثر مواقع از نویسندگان هوشمندتر و دقیق‌ترند چرا که آنها با تیزهوشی، نکته‌هایی از رمان‌ها درک و دریافت می‌کنند که نویسندگان در طول تحقیقاتشان هرگز در نیافته‌اند. این رمان داستان شخصیت انسان مدرنی است که تنهایی و بیگانگی با اجتماع از ویژگی‌های اصلی او است، نکته خاص شخصیت مازیار پیوند

شخصیت او با واژه معسومیت است که بارها در رمان جلوه‌گر شده‌است. این معسومیت را مازیار در شخصیت زنان پاک جامعه اطراف خود می‌بیند و در پایان رمان که مازیار به ناامیدی و پوچی می‌رسد، یکی از همین نیمه‌های حلال دنیا است که به داد او می‌رسد و او را از پوچی و روزمرگی نجات می‌دهد.

پیشینه تحقیق

کتاب‌ها و مقالات متعددی در موضوع شخصیت‌پردازی بر آثار داستانی گذشته و امروز انجام گرفته‌است. در هیچ‌یک از بررسی‌های صورت گرفته به صورت یک‌پارچه به شخصیت‌پردازی داستان‌ها و رمان‌های مستور نپرداخته‌است. احمدی، زهرا (۱۳۹۶) به شگردهای شخصیت‌پردازی در چهار رمان منتخب روی ماه خدا را ببوس، استخوان‌های خوک در دست‌های جذامی، من گنجشک نیستم، سه گزارش کوتاه درباره نوید و نگار از مصطفی مستور پرداخته، او معتقد است که مستور پاره‌ای از وجود خویش را در داستان‌هایش تکرار می‌کند و ویژگی اصلی شخصیت‌های رمان‌های مستور را سرگشتگی و درماندگی می‌داند. کیخا، نگین (۱۳۹۵) به شخصیت‌پردازی در دو مجموعه داستان کوتاه عشق روی پیاده‌رو، تهران در بعد از ظهر می‌پردازد و درماندگی شخصیت‌های مستور را از اصلی‌ترین ویژگی‌های شخصیتی داستان‌های او می‌داند و بر این باور است که شخصیت‌های داستان‌های مستور از هرآنچه در پیرامون‌شان است، خسته و دل‌زده‌اند و صادق زاده، محمود و محسنی، الهه (۱۳۹۹) به بررسی مؤلفه‌های شخصیت زنان در آثار مستور می‌پردازند و معتقدند که مستور زنان را آیه‌های زمینی، خداوندان و نیمه حلال دنیا معرفی می‌کند، ملکوت‌هایی که اگر به پلیدترین چهره‌ها تبدیل شوند دوباره با تلنگری از جنس صداقت و راستی به اصل پاک خود بر خواهند گشت. از آنجایی که شخصیت‌پردازی در رمان معسومیت هنوز مورد بررسی قرار نگرفته، در مقاله حاضر سعی نگارنده در مقاله حاضر بر این است که شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان را بررسی نماید.

روش تحقیق

در این تحقیق با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به معرفی عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان معسومیت پرداخته شده و با تکیه بر اصول و مبانی نظری و با توجه به پیشینه تحقیق، این اثر را از نظرگاه شخصیت و شخصیت‌پردازی به روش کیفی تفسیر نموده‌است.

۲- بحث و بررسی

ادبیات و رمان

ادبیات در مفهوم خاص آن به هر اثر شکوهمندی گفته می‌شود که در آن عامل تخیل وجود داشته و با دنیای واقعی ارتباط داشته باشد. ادبیات داستانی را بیشتر با بن‌مایه‌های تخیلی می‌شناسند و آن را به انواع گوناگون تقسیم‌بندی می‌کنند. سیما داد در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» ذیل این واژه می‌نویسد: «این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی منشور اطلاق می‌شود که جنبهٔ خلاقهٔ آنها بر واقعیت غلبه دارد و شامل قصه، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان می‌شود» (داد، ۱۳۷۱: ۲۲) جمال میر صادقی در کتاب «ادبیات داستانی» این اصطلاح را چنین تعریف کرده است: «ادبیات داستانی» بر آثار منشوری دلالت دارد که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد، بنابراین نمایش‌نامهٔ منظوم و حماسه و تراژدی و کمدی را در برنمی‌گیرد... ادبیات داستانی فقط معرّف آثار داستانی منشور است» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۰). ارسطو ادبیات را از تخیل جدا می‌انگارد و معتقد است هر اثر ادبی که از عامل تخیل برخوردار باشد، ادبیات است و در حقیقت این تخیل است که بین ادبیات و تاریخ تفاوت قائل می‌شود. گودن در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» می‌گوید: «تنها ویژگی آثار داستانی این است که قطعاتی در قالب تخیلی و به نثرند اما دربارهٔ حجم بین انواع داستان تفاوت بسیار است» (Guddon, ۱۹۸۹: ۱۱۱). رمان روایتی منشور از اتفاقاتی است که زنجیروار با یکدیگر پیوند خورده‌اند و ماجراهایی را روایت می‌کنند که از حرکت بیرونی یا درونی برخوردارند و دارای آغاز و پایان هستند. «رمان از رمانس قرون وسطی مشتق شده-است. البته در انگلیسی به جای «رمان» واژهٔ دیگری را به کار می‌برند که برگرفته از واژهٔ ایتالیایی «نویولا» به معنی چیز کوچک و تازه است ولی قصه‌ای کوتاه و منشور اطلاق شده‌است» (سلیمانی، ۱۳۷۴: ۱۲). و «رمان» داستانی است که بر اساس تقلید نزدیک به واقعیت، از آزادی و عادات و حالات بشری نوشته شده‌باشد و به نحوی از انحاء شالودهٔ جامعه را در خود تصویر و منعکس کند» (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۴۱۰). این نوع داستان، علاوه بر این که تصویری از زندگی و رفتارهای واقعی است، «تصویری از روزگاری است که رمان در آن نوشته شده‌است. رمان گزارشی است آشنا از چیزهایی که هر روز جلوی چشمان ما روی می‌دهد» (میرپام، ۱۳۶۵: ۲۵). «رمان‌نویس با نگارش «رمان» به خلق جهانی می‌پردازد. جهانی که زبان کلمات، ساختار آن را تشکیل می‌دهد. قوانین، آداب و رسوم، اصول اخلاقی، رفتار و قراردادهای اجتماعی ساخته و پرداختهٔ نگارندهٔ رمان است» (اسعدی، ۱۳۷۶: ۱۷). با این وجود رمان را می‌توان نثر روایتی نسبتاً طولانی دانست که در آن زندگی واقعی مردم به تصویر کشیده می‌شود

و «رمان به شیوه خاص خود و با منطق خاص خود جنبه‌های هستی را یک به یک کشف کرده‌است» (کوندرا، ۱۳۱۸: ۴۲). کشف حقایق هستی و به نحوی دیگر شناخت ابعاد زندگی تاریخی و اجتماعی انسان از اهداف رمان است تا با این شناخت به درمان دردها بپردازد «رمانی که جز ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند، غیر اخلاقی است. شناخت، یگانه رسالت اخلاق رمان است» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۴۹). «در رمان سعی می‌شود که هر چه بیشتر نسبت به یک عنصر خاص و یک مکان خاصی تکیه کنند. در واقع رمان مقید به رعایت تاریخ است» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۲۱). و «در غرب رمان مدرن بیش از هر چیز حاصل تضاد فاحش میان واقعیت و حقیقت جهان است» (بهمن، ۱۳۷۳: ۸۶).

خلاصه رمان

این رمان در بیست و سه قسمت نوشته شده که محدوده زمانی دی ماه تا پایان اسفند ماه سال ۹۵ را در برمی گیرد. داستان جوانانی از طبقه متوسط که در دهه ۲۰ عمر خود و دهه ۹۰ ایران در شهر تهران زندگی می‌کنند. مازیار راوی داستان است و از زندگی خود و دوستش، اردلان می‌گوید، سیروس، پدر مازیار، به خاطر دست کاری کنتورهای برق محله نازی آباد لو می‌رود و از سوی دیگر به خاطر سقط جنین‌های غیر قانونی که انجام می‌داده، به زندان می‌افتد؛ در ماجرای به زندان افتادنش با قاضی نیز درگیر می‌شود، چرا که قاضی از سیروس می‌خواهد تا گندی که پسر قاضی بالا آورده را جمع کند و سیروس گویا مبلغ بالایی را برای سقط جنین و گندکاری پسر قاضی طلب می‌کند، قاضی نیز بالاترین جریمه را برای سیروس در نظر می‌گیرد و او را به سه سال حبس محکوم می‌کند. مهناز، مادر مازیار، از سیروس طلاق می‌گیرد، به جیهون می‌رود و با مادرش زندگی می‌کند، مازیار می‌ماند و ارثیه‌ای که سیروس برای او به جا گذاشته است. اردلان که از سال‌ها با مازیار دوست بوده، کار در رادیو را به او پیشنهاد می‌دهد، مازیار کار در کارواش را رها می‌کند و به نمایشنامه‌نویسی در رادیو می‌پردازد. مازیار در هنگام باطل کردن شناسنامه پدرش با نادیا، دختری که در اداره ثبت، کار باطل کردن شناسنامه‌ها را بر عهده داشته، آشنا می‌شود و مازیار از او می‌خواهد که به رادیو بیاید و تست گویندگی دهد، اردلان بعد از تست صدا، موافق کار کردن نادیا می‌شود؛ چرا که نادیا با صدایش، راضیه معشوقه قبلی اردلان را به یاد او می‌آورد و مازیار متوجه این قضیه نمی‌شود. راضیه دختری بود که در شبی از شب‌های زمستان با اردلان، زیر باران در حال موتور سواری، داخل چاله بزرگ پر از آب می‌افتد و جان خود را از دست می‌دهد، اردلان و نادیا عاشق یکدیگر می‌شوند و به زیر یک سقف می‌روند. بعد از مدتی نادیا متوجه می‌شود که اردلان عاشق او نیست و به خاطر شباهت صدایش با صدای راضیه به او دل بسته و تصمیم به جدایی از اردلان

می‌گیرد، اردلان پس از اینکه نادیا حقیقت را برای او برملا می‌کند و قصد ترک او را دارد، از شدت ناراحتی و عصبانیت بیهوش و در بیمارستان بستری می‌شود، نادیا اردلان را ترک می‌کند، برای دیدن پدر و مادر به اصفهان می‌رود تا خاطرات چند ماه زندگی با اردلان را به دست فراموشی بسپارد، اردلان نیز بعد از مدتی از وارد شدن شوک عصبی از بیمارستان مرخص می‌شود و در حالتی نه چندان مساعد به آهار روستایی در نزدیکی تهران نزد پدر و مادر خود می‌رود. از سوی دیگر مازیار در کافه با دختری به نام حمیرا آشنا می‌شود. مازیار نیز که حس کمرنگ اما عمیقی به حمیرا داشته، نمی‌خواهد آن را بروز دهد؛ چرا که حمیرا را لایق پسری چون رضا جهرمی همکار نادیا در تئاتر می‌داند. نهایتاً ماجرای عشق لیلی و مازیار حسن ختام این رمان است. لیلی دختری است که مازیار در نوجوانی با او آشنا شده و در پایان داستان با فرستادن نامه‌ای برای مازیار تمام امیدهای مرده و غبار گرفته مازیار را زنده می‌سازد. از جمله جریان‌های فرعی این رمان نیز آشنایی منصور بن ابواسحاق نیشابوری با دختری به نام هانیه در ساندویچ فروشی در تهران است که این داستان فرعی، ساخته ذهن مازیار است.

تحلیل و تقسیم‌بندی شخصیت‌ها

شخصیت‌های مستور در سازگاری با محیط بیرونی و جامعه ناتوان‌اند. آنها از دیگران گریزان و تنها هستند. حتی عشق نیز به عنوان برترین عنصر فردیت در بالاترین شکلش، یعنی نرسیدن و آلوده نشدن به وصال جسمانی، برای آنها قابل پذیرش است. این میزان جامعه‌گریزی نکته‌ای است که می‌تواند منتقدانی داشته‌باشد. منتقدانی که شاید شخصیت‌های مستور را ترسو و بیمار بدانند و این دنیاگریزی را از سر ناتوانی و نه از دیدگاه دلهره وجودی تلقی کنند. شخصیت‌های مستور در یک مرزبندی قاطع به آدم‌های «کاملاً تاریک» و آدم‌های «کاملاً روشن» تقسیم می‌شوند. دنیای داستانی او نبرد این دو نیرو است. این رمان حدود سی شخصیت دارد که شامل شخصیت‌های اصلی، فرعی، پویا، ایستا، نوعی و سیاهی‌لشکر می‌شوند.

شخصیت اصلی و فرعی

«در طرح داستان محور و ذکر حوادث شخصیتی است که همه حوادث و شخصیت‌های دیگر به معرفی او می‌پردازند. اوست که حوادث مهم را پیش می‌برد. از همه مهمتر سرنوشت و پایان ماجراهای اوست که اهمیت پیدا می‌کند. ما به چنین شخصیتی، شخصیت اول یا اصلی می‌گوییم» (کاموس، ۱۳۷۷: ۵۷). شخصیت‌های فرعی، در بیشتر مواقع پیش‌برنده نقش شخصیت اصلی هستند، آنها یا دوست و همدم شخصیت اصلی یا مخالف خواسته‌ها و اهداف او می‌باشند و آن را پیچیده و جذاب می‌سازند و «وظیفه هنری شخصیت‌های

فرعی عبارت از: معرفی بیشتر و کاملتر شخصیت اصلی است» (بستانی، ۱۳۷۱: ۲۰۰). مازیار و اردلان شخصیت‌های اصلی و سیروس، مهناز، نادیا، حمیرا و... شخصیت‌های فرعی این رمان می‌باشند.

شخصیت پویا و ایستا

شاهکارهای ادبی اغلب دارای شخصیت‌های پویا هستند و «شخصیتی که در پایان نمایش همانی نباشد که در ابتدا بوده و به گونه‌ای متحول شده باشد شخصیتی پویاست» (حبیبی تبار، ۱۳۸۹: ۵۲). شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا تغییر و تحول اندکی داشته باشد. در پایان داستان همان باشد که در ابتدا بوده‌است و حوادث داستان بر او تأثیر کمی داشته‌باشد. «شخصیت ایستا به شخصیتی گفته می‌شود که ابعاد شخصیتی او در آغاز و پایان داستان ثابت می‌ماند و تحت تأثیر حوادث و وقایع قرار نمی‌گیرد و تغییر نمی‌کند» (نجم، ۱۹۷۹: ۱۰۳). و «این گونه افراد به هیچ‌وجه حاضر به تأثیرپذیری از محیط اطراف نیستند و سعی در حفظ رفتارهای خود دارند» (پارسی نژاد، ۱۳۷۸: ۱۰۴). از جمله شخصیت‌های اصلی و فرعی این رمان که پویا نیز می‌باشند، می‌توان به مازیار، اردلان، سیروس، لیلی، راضیه و... اشاره کرد و توران خانم، ماهی، مرداس و... جز شخصیت‌های ایستای این رمان محسوب می‌شوند.

شخصیت نوعی

«شخصیت با توجه به جنبه اجتماعی و واقعی آن به نمونه نوعی (تیپ) و نمونه فردی تقسیم می‌شود» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۸۶) شخصیت نوعی «نشاندهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۱) شخصیت‌های نوعی در رمان معسومیت به خوبی خصلت‌های زیر گروه خود را نشان می‌دهند. از آنجا که مکان داستان بیشتر در محیط‌های شهری اتفاق می‌افتد، این شخصیت‌ها از میان طبقات پایین شهری انتخاب شده‌اند.

شخصیت سیاهی لشکر

«این اشخاص آدم‌های پس‌زمینه هستند و نقش مختصری را ایفاء می‌کنند و سپس فراموش می‌شوند، اما بدون حضور آنان، صحنه واقعی نخواهد بود و روابط علت و معلولی حوادث حفظ نمی‌گردد، هرگز نمی‌توان گفت بود و نبودشان فرقی نمی‌کند» (حیدری، وفایی، ۱۳۹۲: ۱۱۸). از جمله اشخاصی که نقش مختصر و پس‌زمینه‌ای در این رمان دارند، می‌توان قصاب محل، سیگار فروش سر کوچه، هومن، صفورا، ناصری و... را نام برد.

۱. جدول نمایش شخصیت‌ها

	ایستا	پویا	نوعی	
اصلی	مازیار، اردلان	مازیار، اردلان		
فرعی	سیروس، مهناز، نادیا، حمیرا، لیلی، راضیه، مجید برقی، توران خانم، طوطی، ماهی، مرداس، رضا جهرمی، عطا، هانیه، آقای سایکو، خانم دواپی، پدر حمیرا، فریده، سلجوق، معلم ابتدایی، شمس آبادی	سیروس، مهناز، نادیا، حمیرا، لیلی، راضیه، مجید برقی، توران خانم، طوطی، ماهی، مرداس، رضا جهرمی، عطا، هانیه، آقای سایکو، خانم دواپی، پدر حمیرا، فریده، سلجوق، معلم ابتدایی، شمس آبادی	مجدید برقی، طوطی، رضا جهرمی، خانم دواپی، معلم اول ابتدایی، شمس، آبادی	
سیاهی لشکر	قصاب محل، پلیس چهارراه، سیگار فروش سر کوچه، پیرمرد همسایه، مادر بزرگ، هومن، شهرزاد، صفورا، ناصری، خلیل، دایی ناصر، سهیلا، فرامرز، بابونه	تمامی سیاهی لشکرها شخصیت ایستا دارند		

معرفی شخصیت‌های رمان

معرفی شخصیت‌ها

مازیار

رمان را مازیار روایت می‌کند. در نوشتن و روایت کردن رمان به غلط‌های املائی‌اش اصلاً توجه نمی‌کند و یا به نوعی فرق بین املائی درست و غلط واژه‌ها را نمی‌داند، «با این که ده کلاس درس خوندیم و املاام اصلاً خوب نیست» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۱) حتی هنگامی که متن سنگ قبر پدرش را به سنگ‌تراش تحویل می‌دهد و سنگ‌تراش او را متوجه غلط املائی کلمه «ملحق» می‌کند، مازیار در صدد اصلاح آن برنمی‌آید «بعد چیزی گفت که حسابی از کوره در رفتم. گفت: «ضمناً «ملحق» با «ح» حمام درسته نه با «ه» هویج، آقا» (همان: ۱۲) چرا که او احساس می‌کند املائی صحیح کلمات، مانع از انتقال کامل بار معنایی و احساسی واژگان می‌شود و هر واژه باید فراتر از هر قید و

شرطی فریاد بزند و نمود پیدا کند. در واقع مازیار به شکل شهودی چیزی حس کرده اما وقتی سراغ کلمات میرود تا آن حس را بیان کند، کلمه ای برایش پیدا نمی کند و مجبور به غلط‌نویسی می‌شود و البته که شخصیت چارچوب ناپذیر او نیز مزید بر این مدعاست. مهناز و سیروس، پدر و مادر مازیار هستند، مهناز از سیروس طلاق می گیرد و به جیحون خانه مادر بزرگ می رود. مازیار وقتی پدر و مادرش از یکدیگر جدا می شوند و تنها می شود، مدتی در کارواش کار می کند و با پیشنهاد اردلان، دوست قدیمی اش، کار در کارواش را رها می کند و به رادیو می رود « بعد مثل سگ وفادار گالیور راه افتادم دنبال اردلان. سوار اسکوترش شدم و با هم رفتیم رادیو» (همان: ۲۳). اردلان از مازیار می خواهد که به نمایشنامه نویسی بپردازد، چرا که احساس می کند در دوران تحصیل و کار، نمایشنامه نویسی بهتر از مازیار ندیده است. حتی اردلان هم موفق نمی شود مازیار را متقاعد کند که دست از غلط‌های املایی اش بردارد «اوایل صدام می زد تا غلط‌ها رو نشونم بده؛ فکر می کرد با دیدن اون‌ها دیگه تکرارشون نمی کنم» (همان: ۲۵) گریه‌های غیر ارادی مازیار از جهتی شبیه به شخصیت نادر فارابی در رمان رساله‌ای درباره نادر فارابی بود «یکی از اون چیزها لباس آدم‌ها بود؛ مثلا کت چهارخونه پشمی پدر بزرگم. وقتی پدر بزرگم اون کت رو می پوشید گریه‌م می گرفت» (همان: ۴۰) و همان گونه که نادر با دیدن فرزانه اشک می ریخت، مازیار نیز با دیدن حمیرا، «دختره با اون پیراهن جوری بود که آدم واقعا دلش می خاست بره یه گوشه و بنه زیر گریه» (همان: ۴۱) مازیار در کافه با دختری به نام حمیرا آشنا می شود. علت اینکه حمیرا دوست داشت با مازیار صحبت کند، ویژگی نمایش نامه نویسی شخصیت مازیار بود. مازیار در اولین ملاقات با حمیرا، شخصیت پنهان و واقعی خود را با گفتگوی درونی این گونه معرفی می کند « من عاشق زینت آلات زنها هستم. انگار دست بند و انگشتر و گردن بند و گوشواره اونهارو که می بینم خیالم راحت می شه که دنیا هنوز نمرده. قسم می خورم من روانی ام» (همان: ۸۱) نام گذاری این رمان به «معسومیت» برای اولین بار در معرفی شخصیت حمیرا و از زبان مازیار این گونه بیان می شود « لبخندش طوری بود که می شد ازش عکس گرفت و زیرش نوشت: «معسومیت یعنی این» (همان: ۸۱) و تلاقی و تبادل اصلی نام رمان با شخصیت مازیار در اینجا شکل می گیرد « من دلم می خواد این دخترهای معسوم هیچ وقت عروسی نکنند» (همان: ۸۱) و « به نظر من این دخترهای معسوم نباید فقط مال یه نفر باشند» (همان: ۸۲) وقتی مجید به او گفت که رضا عاشق حمیرا است « این جا بود که انگار کسی کره زمین رو از زیر پاهام کشید و انداخت دور و من مثل چتر بازی که چترش باز نشه شروع کردم به سقوط آزاد تو هوا» (همان: ۱۳۱) و البته مازیار عاشق حمیرا نبود

و فقط می‌خواست که این معصومیت حمیرا مثل تمامی معصومیت‌های زنانه، عمومی و همگانی باشد تا مثل روحی از امید در بین تمام مردم مدینه فاضله، ساری و جاری باشد و به او نیز به ارث برسد. مازیار بعد از اینکه در خیال خود احساس می‌کند که حمیرا از او دور شده است و به رضا نزدیک شده است به کمترین درخواست‌ها راضی می‌شود «دوست داشتم حمیرا تا صبح همین طور برام حرف بزنه، به خصوص که بالاخره دیر یا زود با رضا جهرمی یا یکی دیگه عروسی می‌کرد و ممکن بود دیگه هیچ وقت نتونم این طور جلوش بشینم و به حرف‌هاش گوش بدم» (همان: ۱۵۸) هنگامی که نادیا از اردلان جدا می‌شود، مازیار برای بار دوم تلاقی و تبادل شخصیت خود را با واژه و اندیشه معصومیت به تصویر می‌کشد «می‌خواستم بهش بگم که خوشحالم که با اردی به هم زده. نه به این خاطر که اردی لیاقت اون رو نداشت بلکه به این خاطر که وقتی دختری رو که می‌شناسم عروسی می‌کنه، بد جوری دلم می‌گیره» (همان: ۱۶۵) و برای بار سوم هنگامی که بافه موی بریده حمیرا را در کافه دید «به بافه مویی که روی میز بود نگاه کردم... شبیه موهای دختر مدرسه‌ای‌ها ضربدری بافته شده بود. زیر لب گفتم: «معصومیت محض» (همان: ۱۷۲). در گفتگوی پایانی رمان، مازیار به صراحت نشان می‌دهد که چقدر عاشق مادرش است و از پدرش تنفر دارد، او حتی از سنگ تراش می‌خواهد که به جای اسم پدرش روی سنگ قبر خودش، اسم مادرش را بنویسد؛ به نوعی بار دیگر خواننده را متوجه معصومیت شخصیت زنان می‌کند و خود نویسنده نیز در جای جای صحبت‌هایش دوست داشته که بیشترین مخاطب رمان‌هایش زنان خانه‌دار باشند. حمیرا با رضا جهرمی ازدواج نمی‌کند؛ چرا که به گفته خودش، علاقه‌ای به رضا نداشته و مازیار نیز حس عاشقانه‌ای به حمیرا نداشت اما حس معصومیت او نسبت به حمیرا بحث دیگری است. اگرچه در پایان رمان ناامیدی در شخصیت مازیار در گفتگو با سنگ تراش موج می‌زند گفت: «پایین سنگ چی بنویسم، آقا؟ نمی‌خواهید شعری چیزی اون پایین براش بنویسید؟»

نشستم رو تاشو و سیگاری روشن کردم. گفتم: «بنویس: مازیار جان! امروز که نیستی با دیروز که بودی فرقی نداشت» (همان: ۱۸۵) اما ناامیدی محض مازیار آن زمان که سنگ قبر خود را به خانه می‌آورد با رسیدن نامه‌ای از سوی لیلی از بین می‌رود و او را یاد نامه‌نگاری‌هایش با لیلی در دوران نوجوانی می‌اندازد «اسمش لیلی بود... همیشه تو پاکت نامه‌هاش یکی دوتا مرغابی کاغذی که خودش درست کرده بود می‌گذاشت. رو بالها و شکم مرغابی شعر و اینجور چیزها می‌نوشت» (همان: ۱۶۸) و نهایتاً این حس معصومیت است که در لحظات آخر رمان نیز تجلی پیدا می‌کند و نجات‌دهنده و رها کننده از پوچی می‌شود «نامه یه برگ کاغذ کاهی بلند بود که چند بار تا خورده بود و دو طرفش پر از

نوشته بود. همین که تای کاغذ رو باز کردم یه مرغابی کاغذی بزرگ از لای اون افتاد روی میز... انگار می‌خواستم برای خودم یه جشن یه نفره بگیرم. از اون جشن‌هایی که یهو مثل یه مهمون ناخنده خوب می‌آد سراغت و روز و روح رو با هم شاد می‌کنه» (همان: ۱۹۰).

اردلان

اردلان دوست و هم‌کلاسی قدیمی مازیار است که در دفتر رادیو کار می‌کند. یک بار تجربه عشقی با دختری به نام راضیه داشته که راضیه در شبی بارانی در هنگام موتورسواری با اردلان، جان خودش را از دست می‌دهد. سپس اردلان با دختری به نام نادیا آشنا می‌شود که این اتفاقات در سه ماه زمستانی شکل می‌گیرد «وقتی به من گفت ماجرای اون زمستون رو تو یه کتاب بنویسم فوراً قبول کردم» (همان: ۹). نادیا دختری بود که «مسؤل ثبت واقعه مرگ در دفاتر اسناد و سجلات»، کارش خیلی ساده بود» (همان: ۱۴) و «بعدها فهمیدم بیست و پنج ساله‌س و مجرد با صد و شصت و چهار سانتی متر قد که به زحمت خودش رو سر وزن رؤیایی چهل و نه کیلو گرم نگه داشته بود» (همان: ۱۵) هنگامی که پدر و مادر مازیار از هم جدا شدند و سیروس به زندان رفت و مهناز به خانه مادر، این اردلان بود که به داد مازیار رسید «اردلان هم رییس من تو رادیو بود و هم به هزار دلیل گردن من حق داشت. یکی از دلایلیش این بود که زمستون دو سال قبلش اگه بخوام خیلی محرمانه بگم من رو از تو گه آورده بود بیرون» (همان: ۱۸) نیت اصلی اردلان این بود که او به دنبال نویسنده‌ای بود که «... وحشی و مادر زاد و واقعی نه یه نویسنده رام و خونگی و اتو کشیده احمق... بعد گفت دنبال یه نویسنده‌ایه که کلمات تو خورش باشند نه تو مغزش» (همان: ۲۱). مازیار نادیا را کشف و به اردلان معرفی می‌کند، قرار بر این می‌شود که نادیا به ساختمان مرکزی رادیو برود تا اردلان از او مصاحبه بگیرد و بعد از آنکه در یک بعد از ظهر طولانی از نادیا مصاحبه گرفت، آن‌چنان تحت تأثیر نادیا قرار گرفته بود که بعد از پایان مصاحبه «اردلان از روی صندلی بلند شد و رفت به طرف در. قبل از اینکه به در برسه یکی دو بار نزدیک بود بخوره زمین» (همان: ۴۸) با شنیدن صدای نادیا در مدت یک هفته اردلان به کلی زیر و رو شده بود «باید بگم سگ شدن اردی به خاطر راضیه بود. منظورم اینه که نادیا بد جور اردلان رو یاد راضیه می‌انداخت» (همان: ۵۷) علاقه اردلان به صدای راضیه به گونه‌ای بود که مدت‌ها از صدای راضیه به دیگر خصوصیات او توجه نکرده بود «منظورش این بود که تا دو ماه بعد آشنایی با راضیه این چیزها رو نمی‌دیده و تنها اوایل آذر ماه بود که به قول خودش تونسته از هنر موسیقی به هنر نقاشی برسه؛ از صدا به تصویر» (همان: ۶۰). اردلان نیز به مانند

مازیار تنها زندگی می‌کرد، مشخصه‌ای که بسیاری از شخصیت‌های داستان‌ها و رمان‌های مستور دارا می‌باشند «چند سالی بود پدر و مادر اردلان حوالی تهران توی روستای آهار زندگی می‌کردند و اردی سالی یکی دوبار بهشون سر می‌زد» (همان: ۱۱۸) پس از مدتی که نادیا رفتار و عاداتی تکراری از اردلان می‌بیند، متوجه حقیقتی می‌شود و در ملاقاتی که با مازیار داشت «گفت حاضره قسم بخوره که اردلان اون رو به خاطر راضیه دوست داره نه به خاطر خودش» (همان: ۱۲۰) شاید مستور این تأثیرپذیری از شخصیت‌ها را از رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری گرفته، شازده احتجاب پس از مرگ فخرالنساء به فخری، دختر باغبان خانه، دل می‌بندد و اصرار می‌کند که فخری همان لباس‌هایی را بپوشد که فخرالنساء می‌پوشیده، عینک بزند و خالی کنار لبش بگذارد و مانند او رفتار کند. «تو باید یاد بگیري که مثل فخرالنساء خود را بزرگ کنی» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۵) و حتی شبیه زن اثری در بوف کور که با یک نگاهش و در این رمان نادیا با صدایش می‌تواند همه‌ی اسرار جهان مابعدالطبیعه را برای راوی آشکار سازد، «گفت وقتی می‌رن کافه گیلان اردی اسرار داره سر میز به خسوسی بشینند چون قبلاً با راضیه سر اون میز می‌نشسته. گفت تک تک کتاب‌هایی که به راضیه هدیه داده، داره دوباره برای اون می‌خره. گفت تو سینما المپیک اردی یه ردیف تماشاچی رو جا به جا کرده تا بتونه دو صندلی مشخص رو برای خودش و اون خالی کنه و شک نداره اردی و راضیه قبلاً رو اون دو صندلی با هم فیلم تماشا کرده‌ند... گفت حاضره قسم بخوره که اردلان اون رو به خاطر راضیه دوست داره نه به خاطر خودش» (همان: ۱۲۰) زمانی که مازیار به اردلان گوش‌زد می‌کند که نادیا متوجه داستان راضیه شده و نباید او را بازیچه‌ی خاطرات گذشته‌اش قرار دهد، اردلان «گفت: «گوش کن مازی، کاری که من دارم می‌کنم اینه که با پاک کن نادیا تخته سیاه گذشته‌م رو از نوشته‌های راضیه پاک کنم» (همان: ۱۴۹). نادیا نهایتاً این شکل زندگی با اردلان را تحمل نمی‌کند و حقیقت را به اردلان می‌گوید با جیق گفت: «بهش گفتم، مازیار. به اردی گفتم. بهش گفتم دیگه نمی‌تونم باهاش ادامه بدم. کاش نمی‌گفتم. بدجوری بهم ریخت. به خدا نمی‌خاستم این جوری بشه» (همان: ۱۶۲) پس از آنکه نادیا اردلان را ترک می‌کند، اردلان از ناراحتی و فشار عصبی راهی بیمارستان می‌شود «اردلان دراز کشیده بود روی تخت و مثل کسی که برق هزار ولت بهش وصل کرده باشند، خشکش زده بود. نه حرف می‌زد، نه می‌شنید، نه تکیه می‌خورد، نه می‌خوابید» (همان: ۱۶۴) اگرچه راوی با ورود لیلی در پایان رمان، معصومیت محض را هر چه بیشتر در اعتقاد مازیار بارورتر و غنی‌تر می‌سازد اما پایان داستانی شخصیت اردلان، نتیجه‌ی خوشی در بر ندارد و نادیا اردلان را برای همیشه ترک می‌کند «نادیا سوار اتوبوسی شد و رفت اصفهان. گفت

می‌خواد مدتی بره اصفهان پیش پدر و مادرش زندگی کنه تا شاید اردی از یادش بره» (همان: ۱۶۵). نویسنده زندگی نادیا را در مسیر دیگری قرار می‌دهد و سرنوشت محتومش را در جدایی از اردلان گره می‌زند «از نادیا تقریباً بی‌خبرم. چند ماه پیش بهم تلفن زد و گفت داره با یه پسر لبنانی عروسی می‌کنه» (همان: ۱۸۹).

در نهایت اردلان که از معصومیت نیمه حلال نصیب و بهره‌ای نداشته یا سعی داشته که معصومیت راضیه را در جلد و لباس نادیا ترجمه، تفسیر و تعبیر کند، نتیجه‌ای معکوس نصیبش می‌شود و شوک عصبی، زندگی آسایشگاهی و نهایتاً انزوا، تحفه و ارمغانی مایوسانه برای اوست چرا که اردلان از معصومیت تعبیر و تفسیری نادرست ارائه داد و به حق از سوی نویسنده شایسته این چنین سرنوشتی است. نویسنده سعی کرده که تعمداً این تعبیر نادرست را در پایان رمان و به صورت غیر مستقیم به تصویر کشد «اردلان از دو سال پیش که با رفتن نادیا شوک شد، هنوز تو آهار زندگی می‌کنه. پیش پدر و مادرش. کم و بیش مثل یکی از این آدم‌هایی شده که تو آسایشگاه زندگی می‌کنند» (همان: ۱۸۹).

شخصیت‌پردازی در رمان معصومیت

میرصادقی تعریفی کامل از شخصیت ارائه می‌دهد: «اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش‌نامه و غیره ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته‌باشد. خلق چنین افرادی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۸۴) و شخصیت مختص به داستان نیست بلکه «رکن اصلی هر اثر ادبی به شمار می‌رود» (دقیقان، ۱۳۷۱: ۷۵). بیشتر شخصیت‌های رمان‌های مستور استاد دانشگاه، دانشجو، فرهنگی و روشنفکران بوده‌اند اما شخصیت‌های اصلی این رمان از لایه‌های پایین جامعه انتخاب شده‌اند.

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان معصومیت

همان‌گونه که می‌دانیم نویسندگان به طور کلی شخصیت‌های خود را به دو روش مستقیم و غیر مستقیم به خواننده معرفی می‌کنند. «در صورت کلی برای شخصیت‌پردازی می‌توان از دو شیوه استفاده کرد: ۱- شیوه مستقیم ۲- شیوه غیرمستقیم. در شیوه مستقیم راوی دانای کل است که از همه چیز خبر دارد... اما در شیوه غیر مستقیم راوی همه چیز را بر عهده خواننده می‌گذارد تا خواننده خود با توجه به اعمال، اقوال، کنش‌ها و واکنش‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها به منش، خصلت‌ها و احساسات آن‌ها پی ببرد» (اخلاقی،

۱۳۷۷: ۱۸۰).

شخصیت‌پردازی مستقیم

«در ارائه مستقیم نویسنده به طور مستقیم با طبقه‌بندی و تشریح به ما می‌گوید که شخصیت شبیه چیست؟ روش ارائه مستقیم به دلیل واضح بودن و صرفه‌جویی، لازم است اما هرگز به تنهایی نایستی استفاده شود» (لارنس، ۱۳۷۶: ۲۱). از جهتی این میزان مستقیم‌گویی و مفهوم‌زدگی مفاهیم در داستان‌ها می‌تواند منجر به دل‌زدگی مخاطب شود، از جهتی دیگر می‌توان گفت که در این دوران معناگریزی و غلبه تکنیک در داستان‌های مستور هم‌چون نسیمی است که داشته‌های از یاد رفته انسان را به یاد او می‌آورد.

توصیف

در رمان معسومیت از توصیف شخصیت‌ها استفاده شده است. توصیف سیروس، پدر مازیار، از نمونه‌های بارز این شیوه شخصیت‌پردازی است. تنفر از پدر، سرتاسر وجود مازیار را فرا گرفته و نمی‌تواند این موضوع را پنهان کند «چون پدرم بیشتر عمرش یا توی سینما بود یا توی حبس. حاضرم تو هر دادگاه عادلانه‌ای شهادت بدم که پدرم در تمام مدت پنجاه سالی که سواد خواندن داشت، حتی یه کتاب هم نخوند. حتی یه برگ کاغذ... پدرم خیلی خلاصه یه شیار تمام عیار بود که عاشق پول بود و سینما و ماشین» (مستور، ۱۳۹۸: ۸) راوی در جای جای رمان به توصیف شخصیت پدر می‌پردازد، گویی که با این کار عقده‌های چندین ساله خود را خالی می‌کند و به قول معروف از دست او دل پری دارد «به نظر من اگه کسی بیست سال با یه گرگ زندگی کنه و بعد مردم صداش بزنند گرگ زاده نباید کسی رو ملامت کنه» (همان: ۵۴). راوی بر عکس توصیف شخصیت پدر از خوبی‌های مادر می‌گوید و او را به گونه‌ای دیگر توصیف می‌کند «مادرم باهوش ترین و خوشگل‌ترین شاگرد مدرسه‌شون بود» (همان: ۳۲) و «مادرم بهترین نامه‌ها رو می‌نوشت؛ خوش خط و خوانا و درست و پر معنا. نه مثل من بد خط و بی سر و ته و پر از غلط و اشتباه» (همان: ۳۳). در شبی که مازیار احساس تنهایی شدید می‌کند به دنبال هم‌صحبتی می‌گردد و ماهی، این دختر خیابانی، بهترین کسی است که با وجود صفت خوش‌زبانی، مازیار را از جهنم تنهایی نجات می‌دهد، «دختره خوش‌زبون بود و این تنها چیزی بود که من اون شب می‌خاستم» (همان: ۶۶) و «دختر باید این جور باشه. باید بتونه از هر جهنمی بهشت رو بکشه بیرون» (همان: ۶۷) در توصیف حمیرا از واژه معصوم استفاده می‌کند، وصفی که شاید اصلی‌ترین محور وجودی شخصیت‌های زن رمان باشد «اونم کسی که با حساب و کتاب من یکی از معسوم‌ترین دخترهای تهران بزرگ و حومه

بود» (همان: ۱۰۸) و در توصیف کسانی که خودشان را هنرمند می‌دانند از ذکر نکات لطیف طنزی بهره می‌گیرد و با رندی خاص این طایفه بویی از معنی نبرده را این چنین توصیف می‌کند «همیشه یه مشت چوب و شیشه و میله و خرمهره و این جور چیزها از گوش و گردن و دماغشون آویزونه که آدم رو یاد جادوگرهای فیلم‌های ترسناک می‌ندازن. من نمی‌دونم اولین بار کدوم خری به این‌ها گفته هنرمند کسیه که سر و وضعش کج و کوله باشه؟» (همان: ۱۲۴).

تشبیه

نویسنده به شکل و شیوه‌های متعدد از تشبیه بهره برده‌است. اگرچه مستور از تشبیهاتی که مشبّه به انتزاعی و ذهنی دارند، استفاده کرده است اما در طول رمان به تشبیهاتی که مشبّه به حسی دارند، بیشتر برخورد می‌کنیم «می‌گه نوشتن مثل باز کردن یه دمل چرکی می‌مونه؛ درد داره اما راحت می‌کنه» (همان: ۹) اما به نظر راوی نوشتن «مثل چنگال کشیدن رو جاییه که از آب جوش یا روغن داغ حسابی سوخته و از سوختگی حسابی ورم کرده و حتی یه ثانیه هم نمی‌تونی دردش رو تحمل کنی» (همان: ۹) و «وقتی اردلان داشت به طرف ساختمون رادیو می‌رفت، مثل سربازی بود که وسط جنگ گلوله خورده باشه و داره با بدبختی خودش رو می‌رسونه به سنگرهای خودی» (همان: ۱۵۲). اردلان در وصف نوشته‌های نادیا «می‌گفت نوشته‌هاش مثل درختچه‌های وحشی توی بیابون می‌مونند؛ زیبا اما هرس نشده» (همان: ۱۰۴) نه تنها در تشبیه پدیده‌ها بلکه در تشبیه شخصیت‌ها نیز از مشبّه به حسی ظریف و لطیفی استفاده شده «مثل کرم لای صدتا کتاب تاریخی ول می‌خوردم تا از بین اون چیزی از احوال و اقوال یه صوفی گمنام مافنگی کله خر به اسم منصور بن اسحاق نیشابوری که قرن هفتم حوالی نیشابور زندگی می‌کرده، پیدا کنم» (همان: ۱۸). نویسنده در تشبیهات خود، تعمداً از حیوانات بهره گرفته‌است و این ویژگی را در جای جای تشبیهات رمان می‌توان دید، شاید نویسنده تعمداً قصد داشته که نیروی غریزه و نفس را در رمان بر عقل پیروز و غالب سازد و این نیروی غریزی را همان گونه که نویسنده وحشی صفاتنه در قلم مازیار مشهود ساخته، خواسته تا شخصیت‌ها و پدیده‌ها نیز رام‌نشدنی و خونی باشند. اردلان به دنبال «یه نویسنده وحشی و مادر زاد و واقعی نه یه نویسنده که از کلمات نترسه و مثل گرگ گرسنه بهشون حمله کنه و در حالی که کلمات مثل یه لشکر گنجشک ترسو از دستش فرار می‌کنند، اون همیشه بتونه چندتاشون رو تو هوا بقاپه» (همان: ۲۱) «بعد اتفاق مهمی افتاد. منظورم از اون اتفاق‌هاییه که روان شناس‌ها می‌تونند مثل گفتار بیفتند به جون لاشه‌ش و اون قدر درباره‌اش حرف بزنند که جز یه مشت استخوون چیزی ازش

باقی نگذارند. ماجرا این بود که اردلان ناگهان سگ‌ها را شد» (همان: ۵۶) در تشبیه موتور اردلان نیز نویسنده تشبیه بدیع و امروزی به کار برده، «به اسکوتر اردی نگاه کردم. طوری جلو کافه رها شده بود انگار اسبی بود که تو فیلم‌های وسترن به ستون چوبی جلو بار می‌بندند» (همان: ۷۹). منصور بن اسحاق نیشابوری نیز در کتابش از تشبیهاتی که مشبّه به آنها حیوانات و پرندگان است، استفاده کرده که در اینجا تنها به ذکر یک نمونه آن بسنده می‌کنیم «جهان چونان کبوتری است؛ هر گاه به سوی او روید پُران شود و چون باز گردید همنشین شود. والسلام» (همان: ۹۶).

شخصیت پردازی غیر مستقیم

در این روش «نویسنده با عمل داستانی شخصیت را معرفی می‌کند. یعنی ما از طریق افکار، گفت‌وگوها و یا اعمال خود شخصیت، او را می‌شناسیم» (لارنس، ۱۳۷۶: ۵۰) اکثر نویسندگان مؤفق این شیوه را برای معرفی شخصیت‌هایشان استفاده می‌کنند. «برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از این عوامل می‌توان سود جست: ۱- کنش ۲- گفتار ۳- نام ۴- محیط ۵- وضعیت ظاهری» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۲).

رفتار (کنش)

ناصر ایرانی می‌گوید: «آنچه تعیین‌کننده است، عمل شخصیت‌هاست. شخصیت‌ها اگر زنده خلق شوند با عملشان عیار وجود خود را آشکار می‌سازند. به ویژه به گفتارشان که نوعی عمل است» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۰۰). مستور شخصیت‌ها را آزاد گذاشته تا به شکل طبیعی، منطقی و بر اساس احساسات خود دست به عمل بزنند. از نمونه‌های جالب شخصیت‌پردازی از طریق رفتار، می‌توان به شخصیت سیروس، پدر مازیار اشاره کرد. مازیار در طول زندگی بیشتر از هر شخصیت دیگری به رفتار او توجه کرده؛ چرا که در تمام دوران زندگی‌اش، رفتار نامتعارف و عجیب پدر، دل و روح او را به درد آورده و با اعمال و رفتارش به عنوان شخصیتی بی‌انضباط، منحرف و خلاف‌کار معرفی می‌شود. «وقتی فیلم نگاه می‌کرد رو کاناپه لم می‌داد و پاهاش رو دراز می‌کرد. همیشه یه ظرف بزرگ آفتابگردون می‌گذاشت کنارش و از اول تا آخر فیلم بی‌وقفه تخمه می‌شکست. پوست تخمه‌ها رو تف می‌کرد کف اتاق... پوست تخمه‌ها تا توی یقه پیراهنش می‌رفتند اما پدرم تا فیلم تموم نمی‌شد خودش رو تمییز نمی‌کرد» (مستور، ۱۳۹۸: ۲۷) در قضیه دست‌کاری کردن کنتور برق نازی آبادی‌ها و سقط غیر قانونی جنین، به راحتی هر چه تمام‌تر با اعمال و رفتار ناشیانه‌اش، بنیاد و بنیان خانواده‌اش را در هم پیچید «به هر حال پدرم با این کارش هم خودش رفت تو حبس، هم باعث شد من ترک تحصیل کنم و برم تو کارواش کار کنم و هم مادرم رو به طور جدی به فکر طلاق انداخت. شاهکار یعنی

همین: این که بتونی با یه تیر به طرف دشمن، سه خودی رو ناکار کنی» (همان: ۳۱) و همیشه سعی داشت با رفتار زورگویانه، همسرش مهناز را شبیه خود کند «پدرم شب‌ها تا دیر وقت با ویدیو براش فیلم پخش می‌کرده... عکس ماشین‌های لوکس رو بهش نشون می‌داده و کلی درباره‌شون با اون حرف می‌زده. دلش می‌خاسته مامان هم مثل اون انواع ماشین‌ها رو بشناسه. فیلم‌ها و بازیگرها رو بشناسه و به جای خاطره‌نویسی یا نامه نوشتن به این و اون، صبح تا شب بشینه کنارش و فقط درباره پول و فیلم و ماشین حرف بزنه» (همان: ۳۵) رفتار مهناز، مادر مازیار، به گونه‌ای بر عکس رفتار پدر است و هر چند از مازیار جدا شده اما مازیار باز هم از رفتار او خاطرات خوشی دارد و با دیدن لبخند مادر، امید به زندگی در درونش جوانه می‌زند «باز لبخند زد. یکی از اون لبخندهایی که آدم خیالش راحت می‌شد دنیا هنوز به ته خط نرسیده» (همان: ۹۱).

مازیار در دفترچه تلفن پدرش اسامی ماماهاایی که در سقط جنین با او همکاری می‌کردند را پیدا می‌کند و به توران خانم می‌دهد تا طوطی، خواهرزاده توران خانم، بتواند بی سر و صدا و بدون درد سر، جنین را سقط کند «دو شماره تو دفترچه تلفن پیدا کردم که جلو اون‌ها نوشته بود ورادریک - ۱ و ورادریک - ۲. شک ندارم این‌ها اسم رمز دوتا از اون نسناس‌هایی بودند که با پدرم کار می‌کردند. شماره‌ها رو روی یه تیکه کاغذ یادداشت کردم که صبح بدهم به توران خانم» (همان: ۷۳) رفتار بعضی از شخصیت‌ها با نوع پوشش و انتخاب لباس‌های خاص، نشانگر ویژگی‌های شخصیتی می‌شوند «اگه به من بگن یه نفر متخسس لباس‌های معسوم معرفی کن، شک نکنید فوراً حمیرا معرفی می‌کردم» (همان: ۱۱۱) رفتار لیلی در پایان رمان، بهترین نوع رفتار شخصیت‌های داستانی است که با ارسال نامه‌ای، به مازیار می‌فهماند که هنوز منتظر اوست و عشق که از اصلی‌ترین درون‌مایه‌ی رمان‌های مستور است، منجی شخصیت‌های افسرده و اندوهگین می‌شود «همیشه تو پاکت نامه‌هاش یکی دوتا مرغابی کاغذی که خودش درست کرده بود می‌گذاشت» (همان: ۱۶۸).

گفتار

«نویسنده» شخصیت را برای گفتگو خلق می‌کند. شخصیت در درجه اول برای سخن گفتن خلق می‌شود. سخن گفتن که با آن هستی او پدیدار می‌شود. سخن گفتن منجر به کنش می‌شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۶). گفتگو هم‌چون آیینی است که احساسات و دلهره‌های شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. در این رمان هر دو گفتگوی دو طرفه (دیالوگ) و یک طرفه (مونولوگ) دیده می‌شود. زمانی که مازیار سعی دارد با انگیزه مشهور شدن نادیا، او را به دنیای رادیو و رسانه برسد، نادیا به او جواب تأمل برانگیزی می‌دهد «گفتم:

«منظورت چیه نمی‌خواهی مشهور بشی؟! هر دختری به سن تو آرزو داره همه بشناسنش» گفت: «من هر دختری نیستم» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۷).

دغدغه‌ی مازیار برای صحبت کردن با حمیرا که از یک سو نمی‌خواهد این فرصت پیش‌آمده را از دست بدهد و از سوی دیگر ترس در گفتار او به وضوح قابل مشاهده است «... منظورم اینه اگه برم سر میزش بشینم کسی نمی‌آد دندون‌هام رو خرد کنه و بگه سر میز دوست دخترش دارم چه غلطی می‌کنم؟» (همان: ۴۳) هنگامی که مجید در مورد نادیا اطلاعات گرانقدری می‌دهد، مازیار سعی می‌کند در گفتارش از مایه‌های طنز نیز بهره ببرد «همین که سرش رو بوسیدم بوی گندی پیچید توی دماغم و نزدیک بود همون‌جا، روی سرش، استفراغ کنم. کله‌ش بوی لاشه‌ی گندیده‌ی حیوون می‌داد. گفتم: «مجید چه گهی مالیدی به اون کله‌ی گنده‌ت؟ بوی خر مرده می‌ده»

با زوق گفت: «روغن کوهان شتر، آقا. مامانم می‌گه برا رشد مو خوبه» داشتم بی‌هوش می‌شدم. چند بار عق زدم و با دست اشاره کردم گورش رو گم کنه» (همان: ۴۵). وقتی مازیار از دادن شماره‌ی ماماهاایی که با سیروس در سقط جنین همکاری داشتند، طفره می‌رود، گفتار کنایه‌آمیز توران خانم به مازیار، تأمل برانگیز است. گفت: «بابات خیلی به ما لطف و محبت داشت»

منظورش از «لطف» دست‌کاری کنتور برق واحدشون بود و منظورش از «محبت» کمکی بود که رابین دو سال پیش برای سقت جنین غیر قانونی خواهر زاده‌ی توران خانم کرده است» (همان: ۵۳).

مازیار نیز پاسخی می‌دهد که همراه با طنز و مطایبه است. گفتیم: «ببینید توران خانم من واقعا همکاران پدرم رو نمی‌شناسم»

همکاران! عجب کلمه‌ای! وقتی این رو گفتم نزدیک بود بزنم زیر خنده. طوری گفته‌بودم «همکاران» انگار توی اداره‌ی غلات یا راه آهن با هم کار می‌کردند» (همان: ۵۴). گفتگوی راوی با خود در مورد ماهی، دختر خیابانی، که سوار کرده‌بود، نشان از بی‌اعتمادی مازیار به این قشر و قشون از روسپی‌هاست «این جماعت همین که آویزون شدند فوراً دختر خاله می‌شن و خیال می‌کنن حق دارن به همه چیز دست بزنن و از همه چیزتون سر در بیان، اما خود حروم‌زاده‌شون حاضر نیستند حتی اسم واقعی‌شون رو هم بهتون بگن» (همان: ۶۶). مرداس با گفتار خود به مازیار نشان می‌دهد که در شناسایی جنس مخالف تجربه‌ی بسیار دارد و دوست دارد این تجربه را که در گذر سال‌ها به دست آورده در اختیار مازیار نیز بگذارد «می‌گفت واسه عشق بازی، دختر هر چی خرت‌تر بهتر. می‌گفت آدم به دختری که خیلی باهوشه و چیز بلده رغبت نمی‌کنه دست بزنه، انگار

همه‌جاش مغز ریخته نه گوشت و پوست» (همان: ۶۹). قسمتی از رمان به گفتگوی با منصور بن اسحاق نیشابوری می‌گذرد، او که به خواب مازیار آمده‌است، به هیچ عنوان چهره واقعی رمان را تخیلی نساخته و خواننده، این داستان فرعی را هم با بقیه جریان رمان به پیش می‌برد «داشت بهم می‌گفت آدم‌ها تو زمان زندانی شده‌ند و هیچ وقت اون زندان نمی‌تونند بزنند بیرون. گفت مثلاً خودش گیر کرده تو قرن هفتم و هیچ وقت نمی‌تونه بیاد تو قرن هشتم چرخه بزنه و مثلاً حافظ رو ببینه» (همان: ۱۱۲). گفتگو با منصور بن اسحاق عارف قرن هفتم هجری و در واقع قرن پنجم هجری فضایی عرفانی و روابط انسان با دنیای درون خویش را نشان می‌دهد. در این گفتگو راوی سعی کرده زبان مردمان قرن هفتم هجری را در آن رعایت کند، آنجا که مازیار در خواب با منصور بن اسحاق نیشابوری به گفتگو می‌پردازد، سخنی از پدرش برای منصور نقل قول می‌کند و منصور پس از شنیدن آن سخن «مدتی بعد فکر کرد و بعد گفت: «چه درّ گران سنگی! رابین از چه قومی است؟ پیغامبران یا حکیمان یا صوفیان یا عارفان؟» گفتم: «از قوم شیادان» (همان: ۱۱۲). راوی داستان علاقه حمیرا به منصور را تعریف می‌کند و... منصور قبل از این که غیب شود به راوی می‌گوید «بسا عاشقان که نه بُعد مکان که حجاب زمان بند عشق آنان را از هم گسسته باشد» (همان: ۱۱۳).

نام

«یکی از نخستین تصمیم‌های مهم هر نویسنده‌ای انتخاب نام برای شخصیت‌هاست» (کار، ۱۳۸۷: ۶۸). نام‌گذاری نویسندگان بنا بر سبک خاصی که دارند، متفاوت است و این نام‌گذاری در بین شاعران و نویسندگان گذشته نیز واضح و مبرهن بوده‌است «در ادبیات اولیه فارسی، داستان‌های بسیاری وجود دارد که نام قهرمانان آنها خیر و شر است و هر کدام از آنها متناسب با نام خود عمل می‌کنند؛ برای مثال: «هزار و یکشب» و «هفت پیکر» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۶۸). نام بسیاری از شخصیت‌ها از طبقات پایین شهری انتخاب شده‌اند اگرچه به نام‌های خاصی نیز برخورد می‌کنیم. سیروس پدر مازیار از سوی راوی، رابین سود نامیده می‌شود، راوی در ابتدا قصد دارد به پدر خود لقب و نام رابین هود بدهد چرا که رابین هود شخصیتی داستانی، کهن الگو، قانون شکن و قهرمانی افسانه‌ای بود که در قرن یازده و دوازده میلادی وارد حوزه فولکلور انگلیس شد، او از ثروتمندان سرقت کرده و به فقیران می‌داده اما سیروس به جای آنکه سقط جنین طبقات پایین جامعه و دست‌کاری کنتور برق محله‌های فقیر نشین را مجانی و بدون دستمزد انجام دهد، در برابری کاری که انجام می‌داده مبلغ اندکی پول نیز می‌گرفته «واسه همین من اسم بابام رو گذاشته بودم رابین سود» (مستور، ۱۳۹۸: ۲۶) در دیداری که مازیار با حمیرا در کافه

داشته، نام حمیرا برای او جالب و تا حدّی عجیب می‌نماید و به همین دلیل معنای نام او را می‌پرسد و حمیرا در پاسخ گفت: «حمیرا یعنی «زن سرخ رو» اما من فقط موهام سرخه» (همان: ۸۳)، نکته‌ی اصلی و جالب توجه نام حمیرا که نویسنده تعمداً این نام را برای او انتخاب کرده، اشتراک با نام حمیرا، همسر حضرت ختمی مرتبت، است. نویسنده با انتخاب این نام، سعی در نشان دادن کاهش فشار شدید روحی مرد به واسطه‌ی حضور شخصیت زن، تأثیرگذاری شخصیت زن و به خصوص حمیرا در جنس مرد از حضرت خاتم (ص) تا مازیار را در بر دارد. «تو اون کتاب از قول غزالی می‌گه هرگاه حضرت خاتم، صلوات الله علیه، هنگام اتسال با عالم وحی زیر فشار شدید روحی قرار می‌گرفتند، برای بازگشت به عالم محسوسات به حمیرا متوسل می‌شده‌ند تا ایشون با حرف زدن، حضرت رو از عالم استغراق خارج کنند و به زمین برگردوند» (همان: ۸۴). یکی از دلایلی که مستور از نام منصور بن اسحاق نیشابوری در این رمان استفاده می‌کند، این است که عرفان از عناصر ثابت آثار او است و از این عنصر برای رسیدن به مفهومی خاص هم‌چون پاسخ به پرسش‌های هستی‌شناسانه بهره می‌گیرد. نام کافه پیکولو نیز در جای خود قابل تأمل است؛ چرا که قسمت اعظم گفتگوهای داستان در این مکان صورت گرفته و مکان و نام این واژه تا حدودی با فضای امروزی داستان هماهنگ است «پیکولو کافه کوچیکی بود حوالی ونک که پنج‌سالی بود بعد کار تو کارواش می‌رفتم اونجا» (همان: ۱۸). طنز ظریفی نیز در نام‌گذاری خانم دوابی معلم کلاس سوم دبستان مجید برقی به دلیل چاقی او نهفته است: گفت: چاق بود، آقا. خیلی چاق بود. بچه‌ها بهش می‌گفتند «گردو چاقالو» (همان: ۱۴۶). علت نام‌گذاری ماماها به ورادریک در دفتر تلفن سیروس، پدر مازیار، به این دلیل بود که ورادریک، نام فیلمی درام بود که زندگی زنی از طبقه‌ی کارگر در سال ۱۹۵۰ در لندن را به نمایش می‌گذاشت، او برای زنانی که ناخواسته باردار شده‌اند، سقط جنین غیر قانونی انجام می‌داد و ماماها‌ی رمان معسومیت نیز با همکاری پدر مازیار سقط جنین را انجام می‌دادند.

محیط

«محیط داستان عبارت از زمان و مکان و چگونگی موقعیت اشخاص در داستان است» (بهمنی مطلق، ۱۴۰۰: ۵۶) و به سخن دیگر محیط عبارت است از شرایط و اوضاع خاصی است که داستان در آن به وقوع می‌پیوندد. «وقایع داستان در خلا نمی‌گذرد. مکان یا محیطی که باید داستان در آن واقع شود، محل وقوع داستان یا محیط داستان می‌گویند» (یونسی، ۱۳۶۹: ۳۹). از جمله فضاهای مهم رمان، مصاحبه‌ی نادیا توسط اردلان است که در عصر یکی از روزهای سرد زمستانی انجام گرفت و تا پایان غروب آن عصر ادامه داشت

«نادیا باز شروع کرد به خوندن، دیر وقت عصر یکی از روزهای دی ماه بود و به جز من و اردی و نادیا کسی توی ساختمون اداری نبود و همه جا ساکت بود و همه چیز دلپذیر بود و نور بعد از ظهر دفتر کار اردلان رو مثل یه قطعه شعر از بهشت قرق نور کرده بود و من این‌طور به نظرم اومد که من و اردی دو بچه دوازده ساله هستیم و نادیا مادر بزرگیه که داره برای نوه‌هاش قصه می‌خونه...» (مستور، ۱۳۹۸: ۴۸). فضای یادآوری مرگ راضیه از زبان مازیار نیز یادآور جنبه‌های پنهانی شخصیت اردلان است و گویا دقیقاً راوی فضایی شبیه به فضای مصاحبه نادیا ترتیب داده است تا هر دو معشوقه اردلان را در زمان و مکانی شبیه به هم برای او یادآور سازد «غروب شده بود و اتاق تقریباً تاریک بود. از عصر که شروع کرده بودیم به حرف زدن، کسی حوصله نکرده بود چراغ‌ها رو روشن کنه. به اردلان نگاه کردم که تو تاریکی کف پاهاش رو گذاشته بود روی کاناپه و مثل کسی که توی سبیری وسط برف و بوران گیر افتاده باشه، زانوهایش رو با دو دست محکم بغل کرده بود و می‌لرزید» (همان: ۶۳) یکی از بهترین فضاهای داستان، جبهه شرق و غربی است که نویسنده با تبخّر خاص خود این تشبیه را برای درگیری ذهنی اردلان و مازیار به تصویر کشیده بود «این‌طور یادم می‌آد، اون روزها من و اردلان در دو جبهه می‌جنگیدیم. اردلان در جبهه غرب با خاطراتش و من در جبهه شرق با منصور بن اسحاق نیشابوری. در جبهه غرب اردی داشت دو فیلم می‌دید با یه بلیت... فیلم اول غمگین و کشنده بود و فیلم دوم عشقی و با تراوت. فیلم اول راضیه بود، فیلم دوم نادیا» (همان: ۹۳).

وضعیت ظاهری

یکی دیگر از جنبه‌های شخصیت‌پردازی که ارزش آن از گذشته‌ها مورد توجه بوده، وضعیت ظاهری شخصیت‌هاست. «بیشتر قهرمانان حماسی ما با جثه‌ای بزرگ توصیف شده‌اند و معمولاً همه به صفت زیبایی موصوف بوده‌اند. حتی در مکتب‌های مختلف ادبی نیز به قیافه، از چشم انداز خاص نگریسته شده‌است. رئالیست‌ها به واقعی بودن قیافه و خصوصیات طبیعی اهمیت می‌دادند» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۸۰-۸۱) در توصیف غیرمستقیم، نویسنده، وضعیت ظاهری را با اعمال شخصیت همراه می‌سازد؛ به طور کلی آن‌چه توصیفات فیزیکی را معنا می‌بخشد، واکنش شخصیت‌ها نسبت به محیط شان است. با توصیفات که از شخصیت‌ها می‌بینیم بیشتر وصف حالات آنهاست تا قیافه ظاهریشان. مستور با به تصویر کشیدن قیافه ظاهری نادیا مینیاتوری‌های شعرهای حافظ و خیام را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد، اگر چه حلقه مفقوده شخصیت نادیا، صدای او بود که عشقی عمیق و دقیق از یاد و خاطره راضیه در دل اردلان نهاده بود «موهایش فرفری بود و چشم‌هایش درشت و رنگی و صورتش به شکل نگران کننده‌ای زریف با چاله کوچیکی

وسط چونه‌ش که او رو شبیه زن‌های توی مینیاتورهای شعرهای حافظ و خیام کرده بود» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۵). اختصار و ایجاز‌گویی از دغدغه‌های اصلی مستور در نویسندگی است و سعی کرده در جای جای داستان این اصل را رعایت کند و حتی با مایه‌های طنز درآمیزد، دختر طاهره خانم که همسایه طبقه بالایی مازیار بود، «اما وقتی من تصادفاً دختره رو دیدم، فکر کردم اگر قراره سهیلا چیزی باشه، شبیه درخت کاجه؛ بالا تیز، پایین، پهن» (همان: ۴۰). مازیار در داستان بیشتر از همه با مجید برقی دیدار داشته، چرا که او شاگرد کافه بوده و مازیار روزانه حداقل هشت ساعت را در آنجا سپری می‌کرده «عینک ته استکانی‌ش رو از جیب روپوش زیتونی‌ش در آورد و گذاشت رو چشم‌هاش. کله مجید از اندازه معمولی بزرگتر بود و به همین خاطر با اون عینک و گردن دراز و سر تراشیده‌ش خیلی مزحک شده بود» (همان: ۴۲). راوی در ذهن خودش پیش از آنکه رضا جهرمی را دیده باشد، او را قضاوت کرده بود و احساس می‌کرد که او هنرمند نیست و مطمئناً ادای آنها را در می‌آورد اما با دیدنش متوجه شد که «نه قیافه مسخره‌ای داشت و نه چیزی از گل و گردنش آویزون بود. کت چار خونه خاکی رنگ کهنه‌ای رو به پیراهن نخی روشن پوشیده بود... موهایش بور بود و کمی بلند که اون‌ها رو با یه کش سیاه پشت سرش بسته بود. شاید سی و هفت هشت سال داشت» (همان: ۱۲۵). یأس و ناامیدی از ویژگی‌های اصلی شخصیت مازیار در داستان است، او قیافه ظاهری خود را این‌گونه با ناامیدی به تصویر می‌کشد «دختر باید مغز خر خورده باشه که از بین این همه پسر خوشگل و معمولی عدل بره عاشق کسی بشه که سرش عینهو کدو تنبل بزرگه و به جای گوش دو بشقاب دو طرف کله‌ش چسبوندهند و عوض مو سیم ظرف شویی رو سرش کاشته‌اند» (همان: ۱۶۸) و «گوش‌های بشقابی رو به جلو، ابروهای پر پشت، چشم‌های سیاه عینهو قیر و یه کله گرد و بزرگ با یه مشت شوید خشک روی اون» (همان: ۱۰۴).

۳- نتیجه‌گیری

رمان معسومیت حدود سی شخصیت دارد. این داستان در واقع برهه‌ای کوتاه از زندگی دو دوست است که با یأس و سرگردانی آنها پیوند خورده‌است. رمان را مازیار روایت می‌کند، یکی از ویژگی‌های اصلی راوی مازیار داشتن غلط‌های املائی در نوشته‌هایش است؛ چرا که او احساس می‌کند املا صحیح کلمات، مانع از انتقال کامل بار معنایی و احساسی واژگان می‌شود و هر واژه باید فراتر از هر قید و شرطی فریاد بزند و نمود پیدا کند. در واقع مازیار به شکل شهودی چیزی حس کرده اما وقتی سراغ کلمات می‌رود تا آن حس را بیان کند، کلمه‌ای برایش پیدا نمی‌کند و مجبور به غلط‌نویسی می‌شود. نکته

خاص شخصیت مازیار پیوند شخصیت او با واژه معصومیت است که بارها در رمان جلوه‌گر شده‌است. نام‌گذاری این رمان به «معصومیت» برای اولین بار در معرفی شخصیت حمیرا نمایان می‌شود. هنگامی که نادیا از اردلان جدا می‌شود، مازیار برای بار دوم تلاقی و تبادل شخصیت خود را با واژه و اندیشه معصومیت به تصویر می‌کشد و معصومیت محض را برای بار سوم در بافه موی بافته شده و بریده شده حمیرا بر روی میز داخل کافه می‌بیند. در این رمان از شیوه‌های شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم استفاده شده‌است. تشبیه و توصیف از خصوصیات شخصیت‌پردازی مستقیم است. توصیف سیروس، پدر مازیار، از نمونه‌های بارز این شیوه شخصیت‌پردازی است. در تشبیه پدیده‌ها و شخصیت‌ها از تشبیهاتی که مشبّه به حسی دارند، استفاده می‌شود. نویسنده در تشبیهات خود، تعمداً از حیوانات بهره گرفته‌است و این ویژگی را در جای جای تشبیهات رمان می‌توان دید. سپس با شیوه‌های مهمتری از شخصیت‌پردازی غیرمستقیم هم‌چون گفتار و رفتار و... به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد. از نمونه‌های جالب شخصیت‌پردازی از طریق رفتار، می‌توان به رفتار سیروس، پدر مازیار اشاره کرد. مازیار در طول زندگی بیشتر از هر شخصیت دیگری به رفتار او توجه کرده؛ چرا که در تمام دوران زندگی، رفتار نامتعارف و عجیب پدر، دل و روح او را به درد آورده و با اعمال و رفتارش به عنوان شخصیتی بی‌انضباط، منحرف و خلاف‌کار معرفی می‌شود. در این رمان هر دو گفتگوی دو طرفه (دیالوگ) و یک طرفه (مونولوگ) دیده می‌شود. موضوع گفتگوی شخصیت‌ها پرسش از مهمترین مفاهیم زندگی هم‌چون مرگ، زندگی، زن، عشق و... است. بعضی از گفتگوها به شکل تک‌گویی بیان می‌شود که وارد حوزه رمان روان‌شناختی می‌شود. گفتگوی راوی با خود در مورد ماهی، دختر خیابانی، نشان از بی‌اعتمادی مازیار به این قشر و قشون از روسپی‌هاست. گفتگو با منصور بن اسحاق، عارف قرن هفتم هجری، فضایی عرفانی و روابط انسان با دنیای درون خویش را نشان می‌دهد. نکته اصلی و جالب توجه نام حمیرا که نویسنده تعمداً این نام را برای او انتخاب کرده، اشتراک با نام حمیرا، همسر حضرت ختمی مرتبت (ص) است. نام‌گذاری ماماها به ورادریک در دفتر تلفن سیروس، پدر مازیار، به این دلیل بود که ورادریک، نام فیلمی درام بود که زندگی زنی از طبقه کارگر در سال ۱۹۵۰ در لندن را به نمایش می‌گذاشت که کار او نیز سقط غیر قانونی جنین بود. از جمله فضاهای مهم رمان، مصاحبه نادیا توسط اردلان است و در نهایت راوی فضایی را در ذهن خود ترسیم می‌کند که گویی نادیا هم‌چون مادر بزرگی مهربان در شب سرد زمستانی برای نوه‌هایش قصه می‌خواند. در به تصویر کشیدن قیافه ظاهری و حلقه مفقوده شخصیت نادیا، صدای او بود که عشقی عمیق و دقیق از یاد و خاطره راضیه در دل اردلان نهاده بود

و بی‌شک صدا نیز می‌تواند در زمره‌ی ویژگی‌های ظاهری شخصیت قرار گیرد. شاید مستور در شکل‌دهی شخصیت اردلان از رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری تأثیر پذیرفته، شازده احتجاب پس از مرگ فخرالنساء به فخری، دختر باغبان خانه، دل می‌بندد و اصرار می‌کند که فخری همان لباس‌هایی را بپوشد که فخرالنساء می‌پوشیده و حتی شبیه زن اثیری در بوف کور که با یک نگاهش و در این رمان نادیا با صدایش می‌تواند همه‌ی اسرار جهان مابعدالطبیعه را برای راوی آشکار سازد. استفاده از شخصیت‌های سینمایی هم چون تام هنکس در نجات سربازان رایان و توماس در وادریک، مخاطب را به نظریه‌ی بینامتنیت نزدیک می‌کند. بن‌مایه‌های عرفانی در این رمان تا حدی قابل اعتنا است. در نهایت مستور پاره‌ای از وجود خویش را در شخصیت‌های رمان‌هایش تکرار می‌کند و انتهای رمان برای راوی مازیار پایان امیدبخشی در بر دارد.

منابع

- ۱- احمدی، زهرا. (۱۳۹۹). «شگردهای شخصیت‌پردازی در چهار رمان منتخب از مصطفی مستور»، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه رازی، استاد راهنما دکتر عبدالرضا نادری فر، صص ۳۵-۳۳.
- ۲- اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). *تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار*، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
- ۳- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- ۴- اسعدی، محمود. (۱۳۷۶). *نقد خلاق*، چاپ اول، تهران: حوزه هنری.
- ۵- اسکات، اورسون. (۱۳۸۷). *شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان*، ترجمه پریسا خسروی سامانی، اهواز: ریش.
- ۶- ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان تعاریف ابزارها و عناصر*، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ۷- بستانی، محمود. (۱۳۷۱). *اسلام و هنر*، ترجمه حسین صابری، ج اول، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- ۸- بهمن، کاوه. (۱۳۷۳). *رمان نو در غیاب انسان*، تهران: حوزه هنری.
- ۹- بهمنی، مطلق، یدالله. (۱۴۰۰). «شیوه‌های شخصیت‌پردازی در بره گمشده راعی»، *فصل‌نامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۴۸/۱۳، صص ۴۸-۵۷.
- ۱۰- پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستان*، ج ۴، تهران: سخن.

- ۱۱- حبیبی تبار، مهدی. (۱۳۸۹). **درآمدی بر شخصیت‌شناسی**، قم: برگ فردوس.
- ۱۲- حیدری، فاطمه، وفایی، فرناز. (۱۳۹۲). «شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان کلیدر»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. ۱۴/ ۱۳۹۲، صص ۱۲۷- ۹۵.
- ۱۳- داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- ۱۴- دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۷۱). **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی**، ج اول، تهران: انتشارات نویسندگان.
- ۱۵- سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). **فن داستان‌نویسی**، تهران: امیرکبیر.
- ۱۶- طیبی. فریبا. (۱۳۸۷). «عشق برای عشقی بی‌شین، بی‌قافیه» (بررسی مفهوم عشق در داستانهای مصطفی مستور)، **کتاب ماه ادبیات**. شماره ۱۲/ ۱۳۸۷. صص: ۵۲- ۴۵.
- ۱۷- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر**، تهران: نشر آن.
- ۱۸- کاموس، مهدی. (۱۳۷۷). «کارکرد شخصیت فرعی در جهان داستان»، **ادبیات داستانی**، پاییز ۴۸/ ۱۳۷۷، صص ۵۶-۶۲.
- ۱۹- کوندرا، میلان. (۱۳۱۸). **هنر رمان**، ترجمه پرویز همایون‌پور، چاپ دوم، تهران: گفتار.
- ۲۰- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). **شازده احتجاب**، تهران: نیلوفر.
- ۲۱- لارنس، پرین. (۱۳۷۶). **تأملی دیگر در باب داستان‌نویسی**، چاپ ششم، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری.
- ۲۲- مستور، مصطفی. (۱۳۹۸). **معسومیت**، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- ۲۳- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). **ادبیات داستانی «قصه، داستان کوتاه، رمان»**، تهران: شفا.
- ۲۴- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۵). **داستان و ادبیات**، تهران: نگاه.
- ۲۵- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). **عناصر داستان**، تهران: چشمه.
- ۲۶- میریام، آلوت. (۱۳۶۵). **رمان به روایت رمان‌نویس**، ترجمه محمدعلی حق‌شناس، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- ۲۷- نجم، محمد یوسف. (۱۹۷۹). **فن القصه**، الطبعة السابعة، بیروت: دارالثقافة.
- ۲۸- هوف، گراهام. (۱۳۶۵). **گفتاری درباره نقد**، ترجمه نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.
- ۲۹- یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹). **هنر داستان‌نویسی**، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

30-Guddon, J A. (1989). **A dictionary of literary terms.**
New York: Pengin books.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۱۲۴-۱۰۹

شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱

ارتباط معنایی و ساختار تقابلی اصطلاحات راج، صهبا و مل در غزل (سنایی، مولوی و حافظ)

مریم کوشکی جهرمی

دانشجوی دکتری ادبیات عرفانی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

دکتر محمد علی آتش سودا (نویسنده‌ی مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

دکتر سید محسن ساجدی راد

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران

چکیده

یکی از ویژگی‌های غزل عارفانه استفاده از زبان رمزی است. در این میان اصطلاحات مربوط به میخانه و باده‌نوشی جایگاه ویژه‌ای دارد. برخی از این اصطلاحات، در دل خود اشارت و معانی نهانی دارند که درک معنای مورد نظر شاعر منوط به رمزگشایی از آنهاست. راج، صهبا و مل هر سه از جمله واژگان میخانه‌ای می‌باشد که در این مقاله به بررسی آنها پرداخته شده است. بنابر نتایج به دست آمده کارکرد اصلی این سه اصطلاح در تبیین مفهوم بی‌خودی و رهایی از تعلقات هستی و نهایتاً نیل عارف به نیستی است.

واژگان کلیدی: سنایی؛ مولوی؛ حافظ؛ راج؛ صهبا و مل

۱- مقدمه

اصطلاحات میخانه‌ای به مجموعه‌ی واژگان خمیری از جمله (شراب، میکده، ساقی، جام و...) گفته می‌شود که در نگاه کلی یکی از موضوعات عالم عشق در بیان امور متعالی و هم راستای عرفان عاشقانه عنوان می‌شود. شراب یکی از موتیف‌های اصطلاحات میخانه‌ایست که در زمان‌های بسیار کهن در متون دینی و ادبی زرتشتیان به عنوان گیاه هوم یاد شده‌است.

این واژگان که به عنوان رمز در متن حادث می‌شوند و از زندگی اجتماعی، فرهنگی و اوضاع و شرایط سیاسی و روزگار شاعر یا هنرمند حکایت دارند و از این راه کسب «دلاله» کرده و معنادار می‌شوند. تقابل موجود در ادبیات عرفانی میان طریقت و شریعت، حاصل نگرش خاص عارفان به این موضوع بود که میتوان آن را در محورهای زیر مورد بررسی قرار داد؛ تقابلی که در نظام روایی شعر به ویژه غزل عرفانی سبب بسط و گسترش معنا می‌شود. در خصوص پیدایش اصطلاحات میخانه‌ای به خصوص شراب و مترادفات آن منبع دقیقی در دست نیست که منحصر به زمان و مکان خاصی باشد، اما از متون بررسی شده بر می‌آید که نخستین بار در سروده‌های شاعران عهد سامانی این گونه واژه‌ها دیده شده‌است. در کتاب "تاریخ ادبیات فارسی" تالیف هرمان اته، احتمالاً اولین سراینده‌ی خمیری فارسی ابوعبدالله محمدجندی از شاعران این عصر بوده است. رودکی هم دنباله روی او در قصیده‌ای ۹۲ بیتی به توصیف باده‌ی گلرنگ پرداخته است.

یکی از قدیمی‌ترین شواهد کاربرد "شراب و هم‌معنی‌های آن" با معنای عرفانی سخنی منقول از بایزید بسطامی است. «ازو پرسیده‌اند: "چه گویی اندر کسی که به یک قطره از بحر محبت مست گردد؟" و او در پاسخ نوشته است: "چه گویی در کسی که جمله‌ی دریا‌های عالم شراب محبت گردد، همه را در آشامد و هنوز از تشنگی می‌خروشد؟"» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۸۳)

در آغاز قرن دوم هجری به تدریج تصاویر اشعار خمیری به عالم عرفان راه یافت، صوفیان به مدد این تصویرها به وجد-های باطنی و جذبات روحی خود اشاره می‌کردند. «مضامین خمیری در شعر فارسی تا پایان سده‌ی پنجم، همان شراب واقعی و انگوری است و از قرن ششم به بعد با ورود تصوف، می با حفظ معنای سابق، معانی دیگری نیز به خود گرفت. در دوره‌ی مغول مقتضیات اجتماعی، رواج صوفی-گری، درهم آمیختن شعر و عرفان و... موجب پیدایش سبک تازه در این اشعار شد.» (ثابت و مונانی، ۱۳۹۸: ۲۹)

این گونه اشعار در قرن ششم با نام ساقی‌نامه‌ها در قالب مثنوی نمود یافتند و مبدع این اشعار نظامی گنجوی می‌باشد. ورود اصطلاحات میخانه‌ای در عالم عرفان از خراسان در

بیان اندیشه‌ی ملامتی و قلندری شکل گرفت؛ که آن بر پایه‌ی عاشقی و نفی قراین ریایی جامعه‌ی زاهدان بود که بعد راهگشایی برای شاعران از جمله سنایی، عطار و حافظ شد. بازتاب این اصطلاحات «در قلندریات سنایی که در آن‌ها نوعی بی‌پروایی به ظاهر شرع مشهود است. یا ذکر کلیسا در برابر مسجد و راهب در مقابل واعظ و انتقاد از ریاکاری و زهدفروشی و ترجیح باده‌گساری بر طاعت ریایی آثاری است که از روش ملامتی و قلندری در شعر فارسی رسوخ یافته است.» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۷۳۴)

از آغاز مراحل ظهور و تکوین شعر فارسی در نخستین سده‌های اسلامی، خمربه یکی از مهم‌ترین موضوعات فارسی سرایان بوده است. گرایش به استفاده از اصطلاحات میخانه‌ای پس از اسلام بی‌پیشینه نبوده و مجاورت جغرافیایی و داد و ستد فرهنگی میان ایران و جهان عرب به ویژه پس از ورود اسلام به ایران، سبب تأثیرپذیری شعر فارسی از ادب عرب شده است. (رک: کیوانی، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

از اواخر قرن نهم هجری به بعد بخصوص در دوره‌ی حکومت صفویه، اصطلاحات میخانه‌ای در میان شعر شاعران ایرانی و فارسی‌گوی هندی رواج یافت به طوری که شاعرانی همچون وحشی بافقی، طالب آملی و عرفی شیرازی هم به آن روی آوردند. این اصطلاحات در ساقی‌نامه‌ها باعث شد در قرن دهم به بعد، به عنوان نوع ادبی در شعر فارسی تثبیت شود. (رک: جوکار، ۱۳۹۹: ۱۰۱)

عرفای اسلامی برای اینکه غیر را اهل استماع سخنان متعالی خود نمی‌دانستند، به زبانی غیر متعارف و رمزی روی آوردند، اما چون جنبه‌ی رمزی «... تاویل‌گرا واستعاره‌ی زبان عرفانی و رندانه، تمثیل‌ها و نمادهایی را در حوزه‌ی تجربه‌های صوفیانه پدید می‌آورد، به گونه‌ای که شاعر مسلک نمی‌تواند به یاری واژه‌ها و اصطلاحات زبان عبارت، به این تجربه‌ها دست یابد، به ناچار او به زبان دیگری روی می‌آورد که توانمندی انتقال تجربه‌های صوفیانه را داشته باشد و این زبان، زبان اشارت است.» (علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۱۱۹)

پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی اصطلاحات میخانه‌ای، اشارات متعددی در کتاب‌های مربوط به اشعار شاعران و نیز مقاله‌های بسیاری دیده می‌شود؛ از جمله، در کتاب باده‌ی عشق، نوشته‌ی نصرالله پورجوادی پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی می‌باشد، که در این کتاب ضمن بحث عشق به معانی متفاوت باده هم اشاره شده‌است.

اصطلاحات میخانه‌ای در چند پایان‌نامه نیز بررسی شده‌است؛ از جمله در پایان‌نامه «فرهنگ اصطلاحات شادخواری از قرن چهارم تا پایان قرن ششم» (علی اکبری: ۱۳۸۹)

و «باده و می و تعبیر آن در شعر عرفانی فارسی» (قلی‌زاده: ۱۳۸۷) بررسی شده است. واژه‌های میخانه‌ای در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضامین ملامتی در غزل‌های عطار» (ماحوزی و قاسمی: ۱۳۹۲) در شماره ۲۱ و در مجله‌ی بهار ادب چاپ شده است. ولی تاکنون واژگان راح، صهبا و مل در زمینه‌ی عرفانی و محورهم‌نشینی کار نشده است.

روش تحقیق

در این مقاله از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است این گونه که، ابتدا معانی مختلف واژگان از فرهنگ‌نامه‌های معتبر (دهخدا، سجادی و...) شرح شده و بعد از آن به معرفی شاهد مثال‌هایی از غزلیات فارسی شاعران یاد شده از جمله: سنایی، حافظ و مولوی می‌پردازیم؛ در هر بیت این واژگان به گونه‌ایی در معنای عرفانی خود هویدا شده‌اند که شرح و نظر خود را بیان کرده‌ام.

عرفان به عنوان پایه و مایهٔ تقابل و نقد شرایط موجود

باورهای دینی شاعران عارف آنان را به سمت جهان بینی و گرایش‌های خاص سوق می‌دهد. شاعر در توصیف نظام فکری خویش و اندیشه‌اش، سعی در نشانه‌دار کردن «می» و متعلقات آن در مقابل «ریا» و «زهد» دارد به گونه‌ای که کشف و دستیابی به این نظام و نشانه‌ها، مخاطب را به لایه‌های زیرین و دلالت‌های پنهان و ضمنی اشعار رهنمون سازد. این نشانه‌ها در تقابل با ظاهر شریعت و بسیار پرکاربرد بوده است.

در غزل میخانه‌ای عرفانی باید به شرایط سیاسی و اجتماعی عصر توجه نمود. تصوف به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی از دوران سنایی به بعد به نوعی به صورت آشکارا و علنی به جبهه‌گیری علیه شریعت آلوده به تزویر قرار گرفت و حتی به تصوّف خانقاهی که وابسته به سلاطین و حکام بود نیز تاخت چرا که تصوّف خانقاهی نیز با ادعای پرهیز از لذائذ دنیوی، عملاً وابسته به سیاست‌های حاکمان وقت بود از این رو شاعرانی چون سنایی، عطار، حافظ و... با نشانه‌های مختلف اساساً رویکرد انتقادی خویش را به دنیا طلبی صوفیان ظاهر فریب نشان داده‌اند. از این رو عرفان حقیقی به تخریب و ویران ساختن نشانه‌های «قطب غالب» در جامعه و ترویج نشانه‌های «قطب مغلوب» می‌پردازند. در این کشف معنایی، واژگان به میزان بسیار زیادی انعکاس دهندهٔ شرایط و نظام اجتماعی- سیاسی عصر شاعر خواهند بود؛ به عنوان نمونه زمانی که حافظ به انتقاد تند و گزنده از شرایط اجتماع خویش می‌پردازد در حقیقت این نشانه‌های واژگانی هستند که روایت شعر را گسترش و معنای واژگان را افزایش می‌دهند:

صوفی گلی بچین و مرقع به بخار بخش وین زهد خشک را به می خوشگوار بخش
(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۷۵)

در این گونه ابیات نشانه‌های انتزاعی و درونی بر جریان روایت غزل غلبه می‌کند و روایت‌گر تحول درونی سالک می‌شود؛ تحوّل‌ی که در آن صفای باطن اهمیت دارد. حضور «معشوق» و یا «شاهد» و «ساقی» که سالک را در این جریان یاری می‌سازد در حقیقت محصول تقویت بُعد عاطفی و درونی نشانه‌های کلام است. از این روست که «ساقی» بر «پیر» برتری داده می‌شود:

من از کجا پند از کجا باده بگردان ساقیا آن جام جان افزای را برریز بر جان ساقیا
بر دست من نه جام جان ای دستگیر عاشقان دور از لب بیگانگان پیش آر پنهان ساقیا
(مولانا ۱۳۹۲: ۶)

از این روست که چنین باده‌ای نه تنها حرام نیست بلکه نوشیدن آن عین صواب است:
شراب حق حلال اندر حلال است می خُنب خدا نبُود محرم
(همان، ۶۷۹)

«باده» و «می» و «میخانه» است که در قالب نشانه‌ای رمزی، سالوس و ریای خانقاهیان و اهل زهد را افشا می‌سازد:

با خراباتیان نشین جامی بگسل از صوفیان طاماتی
(جامی، ۱۳۵۰: ۳۲۱)

شرح اسرار خرابات نداند همه کس هم مگر پیر مغان حل کند این مسأله‌ها
(همان: ۴۴)

خرقه زهد مرا آب طریقت ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت
(حافظ، ۱۳۹۰: ۶۸)

خانه عشق در خرابات است نیک نامی در او چه کار کند
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۴۵)

ساختار تقابلی

«اساسی‌ترین مفهوم نزد ساختگرایان را می‌توان بحث تقابل‌های دو گانه دانست.» (بارت، ۱۳۷۰: ۱۵۰). ارزش ساختار تقابلی را میتوان نزد نشانه‌شناسان نیز درک و دریافت نمود. از منظر علم نشانه‌شناسی «زبان نظام تفاوت‌هاست که تقابل اجزاء و نشانه‌ها باعث شکل‌گیری آن می‌شود و زمانی که نشانه‌ای در تقابل با نشانه دیگر قرار میگیرد، معنا پیدا می‌کند. تکیه سوسور بر روابط تقابلی درون نظامی کلی است. او به خصوص بر تمایزهای

تقابلی و سلبی میان نشانه‌ها تأکید میکند و در تحلیل ساختگرایانه، اصل بر تقابلهای دوتایی گذاشته میشود مثل روبنا- زیربنا» (سجودی، ۱۳۸۲: ۸۸).

مهم‌ترین محورهای تقابل معانی در غزل عرفانی، تقابل عناصر تصوف و تزویر اهل زمانه و زهد ظاهری با مظاهر می پرستی و می نوشی است. «سخن از شراب و شرابخواری وسیله‌ای است که با آن به جنگ ریا و تظاهری میروند که خاستگاهش انکار مقام برزخی انسان و نمود اجتماعی‌اش عیب پوشی خویش و عیب جویی از دیگران است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۷). تأمل در ساختار این گونه ابیات نشان می‌دهد که مؤلفه تقابل به خودی خود دارای اهمیت و تأثیر چندانی در گسترش معنا نیست، بلکه آنچه که می‌کده و خرابات را در کنار مسجد و دیر و صومعه برجسته می‌سازد، حضور قتل و نقش مهم بر حضور نشانه کنشی یعنی کنشگر است که فضا را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

خراب افتاد کار من خرابات اختیار من خراباتی است یار من از آن یار خراباتم
به مسجد ره نمیدانم گرفتار خراباتم جز این کاری نمیدانم که در کار خراباتم
تو گر جویای تمکینی سزد با من که ننشینی که گر در مسجدم بینی طلبکار خراباتم
(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۶۷: ۲۲۰)

«روایت‌های عرفانی خالی از تناقض و تضاد نیستند. این تناقض گاهی در بیان تجربه‌های دینی و گاهی در بیان اصول واقعیت رخ میدهد. اگر زندگی این جهانی در چرخه‌ای از تضادها و تناقضها هستی و جریان می‌یابد پس عرفان نیز به عنوان بخشی از زیست این جهانی در این چرخه راز آمیز قرار می‌گیرد» (دهقانی یزدلی و ادراکی، ۱۳۹۸: ۱۵۱). از این رو به لحاظ معناشناسی دینی مسجد مکانی است که در آن حضور امر مقدس احساس می‌شود.

۳- بحث و بررسی

معنای جدید عرفانی "شراب" یا "خمر" و مشتقات آن از قبیل راح و صها در آغاز مربوط به اصطلاح "سُکر" (مستی) بود، که نزد صوفیه دال بر حالی است که از غلبه‌ی محبت پروردگار به انسان دست می‌دهد و توانایی تمییز را از او سلب می‌کند مانند حالی که در اثر می‌گساری و مستی در آدمی پدید می‌آید. سبب مستی از نوشیدن باده صوری است که صوفیه آن را سبب سکر معنوی تعبیر کرده‌اند و از آن محبت الهی را خواستارند. (رک: پورجوادی، ۱۳۸۷: ۲۷۶)

وقتی سنایی می، ساقی، مست، راح، جام، میخانه، صها و... را با زبانی تناقض‌آمیز می‌ستاید، خود به خود واژه‌ها از واقعیت زبان و معنای واقعی خود دور می‌شوند. شاعر این

واژه‌ها را که مغایر نظام ارزشی شرع اند در تقابل با نشانه‌های شرعی مانند محراب و تسبیح و مسجد و زاهد در کانون نگاه خواننده قرار می‌دهد. با صف‌آرایی این دوگروه نشانه‌ها در برابر هم زبانی خلاف عادت برای مبارزه منفی با آفات دین و دین منافقانه فراهم می‌آید. زبان شاعر طنزآلود می‌شود، و در این بافت طنزگونه این واژه‌ها با ماهیتی تازه می‌رویند. در این‌جا به بررسی واژگانی از قبیل راح، صهبا و مل در ساختار معنایی و تقابلی می‌پردازیم:

راح

راح در لغت‌نامه دهخدا به معنای «شراب و خمر»، معنا شده‌است. لغت‌نامه‌ی معین معنایی متفاوت‌تر بیان کرده‌است: «شادشدن و شادمانی». معنای عرفانی این واژه در کتاب فرهنگ اصطلاحات عرفانی آمده‌است: «راح روح افزای، شراب طهور و انفاس قدسی پیر و مرشد کامل است.» (سجادی، ۱۳۸۳، ۴۰۷)

در تاریخ جهان‌گشای جوینی هم به معنی خمر دیده شده‌است:
 «... از افراط و انهماک در معاطات کاسات راح از صباح تا رواح مرضی روی نمود...»
 (جوینی، ۱۳۹۱: ۶۰۲)

انعم الله صباح ای پسر	وقت صبح آمده راح ای پسر
با می و ماه و خرابات بهار	خام خاست صلاح ای پسر

(سنایی، ۱۳۹۰: ۳۴۷)

زمانی که از واژه‌ی وقت استفاده کرده پس این راح مقدس است و برای آرامش روح آمده‌است. «حقیقت وقت براساس کتاب اصول تصوف این است که وقت اسم ظرف کون باشد و چون هر کون هر شیئی آن است که حدوث آن شیئی بود که از غیب به شهادت درآید لذا معنی وقت آن باشد که در زمانی حالی بر جان سالک احاطه یابد یا جلوه‌ای ساحت دلش را فرو می‌گیرد.» (استخری، ۱۳۳۸: ۵۷۲)

جام رانام ای سنای گنج کن	راح درده روح را بی رنج کن
این دل وجان طبیعت سنج را	یک زمان از می طریقت سنج کن
تاج جان پاک را در راه دل	مفرش جانان جان آهنج کن

(سنایی، ۱۳۹۰: ۴۶۱)

راح در اینجا رمز معرفت الهی است. روح را بی‌رنج می‌سازد و طبیعت انسان را روشن می‌کند. «پس معرفت حیات دل بود به حق و اعراض سر از جز حق و قیمت هر کس به معرفت و بود هر که را معرفت نبود وی بی‌قیمت بود. پس مردمان از علما و فقها و غیر

آن صحت علم را به خداوند معرفت خواندند و مشایخ این طایفه صحت حال را به خداوند معرفت خواندند. و از آن بود که معرفت را فاضل‌تر از علم خواندند؛ که صحت حال جز به صحت علم نباشد و صحت علم سحت حال نباشد؛ یعنی عارف نباشد که به حق عالم نباشد، اما عالم بود که عارف نبود و آنان که بدین علم جاهل بودند از هر دو طایفه، اندر این مناظره‌ی بی‌فایده کردند و آن گروه بر این گروه انکار کردند و این گروه بر آن، و اکنون من سرّ این را کشف کنم تا هر دو گروه را فایده ظاهر گردد، ان شاء الله». (هجوی، ۱۳۸۶: ۱۶۱) معرفت به منزله‌ی نوری است که از رحمت و فیض الهی ساطع شود که با کرامات حقیقی مانند حق نوری به قلب سالک می‌رسد و با تابش این نور زائدات از وجود سالک خارج می‌شود و آن‌چه شایسته است در قلب سالک منعکس می‌شود و شعله‌ور می‌سازد. (رک: معصفری، ۱۳۸۱: ۱۰۲)

ماننده‌ی روح افزاست

هر بلبل مست بر نهالی

(مولوی، ۱۳۹۲: ۱۸۵)

شادی آور بودن بلبل و خبرش از غیب به شرابی روح افزا تعبیر گشته است.
 بهار آمد، بهار آمد، بهار مشکبار آمد نگار آمد، نگار آمد، نگار بردبار آمد
 صبح آمد، صبح آمد صبح راح و روح آمد خرامان ساقی مه رو به ایثار عَقر آمد
 صفا آمد، صفا آمد، که سنگ و ریگ روشن شد شفا آمد، شفا آمد، شفای هر نزار آمد
 (همان، ۷۸)

با توجه به واژه صبح؛ راح، عَقر، ساقی، که مشتقات یک شادی هستند با آمدن بهار به تصویر می‌کشد و حال درون را صیقل می‌دهد. در خصوص واژه‌ی صبح آمده‌است: «صبح اشتقاقی است از کلمه‌ی صبح، و مقصود شرابی است که بامداد پگاه می‌خوردند. نی صبح در حالت عادی خورده نمی‌شد، زیرا شراب بعد از غذا و با شرایط لازم ضرر محض است تا چه رسد به می صبح که صبح زود با شکم خالی خورده شود، بعضی از افراد در خوردن شراب افراط می‌کردند و در نتیجه حالشان بسیار خراب می‌شد و علاج آن بداحوالی شراب بود، یعنی کسی که شراب زیاد خورد، شب خواب و آسایش ندارد و در آن حال از شراب بدش می‌آید، ولی اگر به زور به او بخوراند حالش بهتر می‌شود.» (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱۸)

ای خواجوی بازگان، از مصر شکر آمد وان یوسف چون شکر ناگه ز سفر آمد
 روح آمد و راح آمد، معجون نجاج آمد ور چیز دگر خواهی، آن چیز دگر آمد
 آن میوه‌ی یعقوبی وان چشمه ایوبی از منظره پیدا شد، هنگام نظر آمد
 (مولوی، ۱۳۹۲: ۲۸۶)

«از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالباً نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافته‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند.» (فتوحی، ۱۴: ۱۳۸۵-۲۱۳) همچنان که مولوی، راح را مایه‌ی شادی روح می‌داند و از پیامبران به عنوان شادی آوران یاد می‌کند.

گشا دست، گشا دست، سر خابیه امروز	کدوها سبوها سوی خمخانه کشانید
صلا گفت، صلا گفت، کنون فالق اصباح	سبک روح کند راح اگر سست و گرانید
رسیدند، رسیدند رسولان نهانی	در آید، در آید، برو نشان منشانید

(مولوی، ۱۳۹۲: ۲۹۶)

فالق اصباح برگرفته از آیه‌ی ۹۶ سوره انعام به معنی شکافنده‌ی پرده‌ی سحرگاهان است و راح؛ شراب حق است تا روح عاشقانی که به بارگاه انس الهی دعوت شده اند، از تعلقات مادی رهایی یابد.

از زمین کالبد بر زن سری وانگه ببین	کو ترا آسمان بر می کشد یا می کشد
روح ریخی می ستاد، راح و روحی می دهد	باز جان را می رهند، جغد غم را می کشد
آن گمان ترسا برد، مؤمن ندارد آن گمان	گو مسیح خویشتن را بر چلیپا می کشد

(مولوی، ۱۳۹۲: ۳۳۹)

روح ریخ بانگهای عرفانی: «جان حیوانی که بخاری است لطیف و قائم به نفس است.» (کی منش، ۱۳۶۶، ۵۸۲: ۲) با توجه به روح ریخ، اصطلاح راح و روح را انفاس قدسی است، از آن جهت که معشوق روح حیوانی را جایگزین انفاس ملکوتی می‌نماید و اندوه را از خود دور می‌کند.

در آن صبح که ارواح راح خاص خورند	ترا خلاص نمایم ز روز و شب شهری
قضا که نیز حوادث به تو همی انداخت	ترا کند به عنایت از آن سپس سپری

(مولوی، ۱۳۹۲: ۱۳۸۵)

راح خاص خوردن ارواح، درک و معرفت فیض الهی است که حتی او را در برابر حوادث حفظ خواهد کرد. و این در حالت وجد عرفانی رخ می‌دهد به طوری که «در حالت وجد و بی‌خویشی که عارف، مست از شراب تجلی حق و مشاهده‌ی محبوب است، معرف و حکمت دیگر زاییده‌ی عقل و نفس نیست، و جریان معرفت از بیرون به درون صورت نمی‌گیرد، بلکه معارف چون چشمه‌ای از درون دل یا نفس ناطقه یا روح انسانی می‌جوشد و به بیرون می‌ریزد... معرفتی از این دست را غزالی، گشوده شدن روزن دل به عالم ملکوت می‌داند. عین‌القضات میان علم و معرفت این فرق را قائل می‌شود که علم یا معانی علمی،

نفس را، از طریق حواس و عقل ادراک می‌شود، و معرفت نفس را از طریق بصیرت به حاصل می‌آید. و این بصیرت اگر حاصل می‌شود، معارف ربانی روح را حاصل آید، بدون واسطه حواس و عقل و تعلّم.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۸۲)

می وزد از چمن نسیم بهشت	هان بنوشید دم به دم می ناب
تخت زمرد ز ده است گل به چمن	راح چون لعل آتشین دریاب
در میخانه بسته اند دگر	افتح یا مفتح الابواب

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۳)

با نگاهی عرفانی به این ابیات می‌توان اشاره کرد: یکی از صفات راح و می و... سوزاندگی و آتشین بودن آن است، چرا که همین آتشین بودن شراب در نگاهی متناقض؛ آرامش دهنده‌ی وجود پر درد عاشق است. همچنان که صدرالدین شیرازی می‌گوید:

«عامل کلی و حاکم مطلق عالم اجسام جرم خورشید است که به واسطه‌ی اشعه‌ی نورانی و ایجاد حرارت کلیه‌ی مواد جسمانی را تحریک و تجزیه و تحلیل می‌کند تا لطافت جسمانی یافته و استعداد حیاتی در مواد مخصوصه حاصل گردد.» (مشکوٰۃ‌الدینی، ۱۳۶۱: ۲۰۸)

صهبا

صهبا در لغت‌نامه‌ها و همچنین در تمام اشعار فارسی در معنای شراب سفید رنگ، یاد شده‌است و شاعران از این واژه بیشتر برای قافیه سازی از این ترادف شراب، استفاده کرده‌اند.

ما همه راه لب آن دلبر یغما زنیم	شکر او به بوسه هر شبی یغما زنیم
هم توان از دو لبش شکر زدن یغما و لیک	هر شبی راه لب آن دلبر یغما زنیم
ما چو وامق او چو عذرا ما چو رامین او چو ویس	رطل زبید در چنین حالی اگر صهبا زنیم
شخص را می وار هر شب در برویس افکنیم	بوسه وامق وار هر دم بر لب عذرا زنیم

(سنایی، ۱۳۹۰: ۳۷۱)

این واژه اگر با رطل در آرایه‌ی مراعات نظیر قرار دهیم تعبیری از به اوج رساندن شادی را به دنبال دارد که در تمام متن‌های عاشقانه و میان تفریح‌های شاهانه از شراب، می و... بدین گونه سخن به میان می‌آید. ولی در ساختار تقابلی با رطل و آرایه‌ی ایهام؛ متاسب با معنای دلبر سرخ و سفید است. «از زمان‌های بسیار دور، دورانی که تاریخش بر ما پوشیده است، این نوشیدنی با صدها نام و شکل خود جلوه‌گاه تفنن‌ها و هوس‌های بشر شناخته شده‌است. بسیاری از مردم در هر عصر و زمانه‌ای چنین می‌پنداشتند که با نوشیدن می، می‌توان خستگی و افسردگی را از جان و تن زدود. آن‌ها در روشنی می‌دنیای دیگری می‌دیدند که هر چند بی‌بنیاد و زودگذر بود، دست کم چند لحظه‌ای آنان را به سیر و

تماشای خود مشغول می‌داشت و دشواری‌های زندگی را از یادشان می‌برد و به این ترتیب به زعم خود بار زندگی را سبک‌تر احساس می‌کردند و در آن حیاتی دمسازتر، شوخ‌تر و غیر جدی‌تر می‌جستند.» (لسان، ۱۳۵۵: ۴۷)

زدی در من یکی آتش، که شد جان مرا مفرش
که تا آتش شود گل خوش، که تا یکتا شود صدا
فرست آن عشق ساقی را، بگـردان جام باقی را
که از مزج و تلاقی را، ندانم جامش از صهبا
بکن این رمز را تعیین، بگو مخدوم شمس الدین
به تبریز نکو آیین، ببر این نکته‌ی غزا

(مولوی، ۱۳۹۲: ۳۸)

ارتباط عاشقی مولانا با شمس تبریزی است که جان و روحش را با او یکی می‌داند به طوری که صهبا (شراب سرخ و سفید) در جام یکی شده‌است و با هم آمیخته گشته‌اند و قابل تمیز دادن آن نیست. در تعریفی از عاشقانهمی‌توان گفت که: «عاشقانه وجود بیرونی است تا بر دوام از خود خبر دارد. این وجود بیرونی نظارگی است. گاه بود که نقد درون روی بدو نماید و گاه بود که ننماید. عالم‌های درون را بدین آسانی در نتوان یافت و آن چنان آسان نیست که آن‌جا استتار است و حجت و خزاین و عجایب است.» (غزالی، ۱۳۵۲: ۶)

کیمیایی کیمیا سازست عشق خاک را گنج معانی می‌کند
که چو صهبا بزم شادی می‌نهد که چو دریا دُر فشانی می‌کند

(مولوی، ۱۳۹۲: ۳۷۵)

صهبا (شراب) در توصیف بزم شادی عشق آمده‌است. مولوی هم مانند شاعران دیگر از واژگان در معانی مجازی پلی برای رسیدن به عشق حقیقی تعبیر می‌کند.
ای غرقه سودای او، ای بی خود از صهبای او

از مدرسه‌ی اسمای او اندر معانی می‌روی

(همان، ۱۰۹۶)

با اشاره به اسماء و معانی خداوند، صهبا همان شراب الهی است. در متون عرفانی شاعران به نوعی با زبان رمز به وصف حال می‌پردازند و حالت سکر و جذبه را از صهبای حق می‌دانند.

مبارک باد بر ما این عروسی خجسته باد ما را این عروسی
چو شیر و چون شکر بادا همیشه چو صهبا و چو حلوا این عروسی

(همان، ۱۲۱۰)

به نوشته‌ی افلاکی مولانا این غزل را در عروسی هدیه خاتون دختر صلاح الدین زرکوب سروده است. (افلاکی عارفی، ۱۳۹۶: ۷۲۶-۷۲۸: ۲)

سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود رونق می‌کده از درس و دعای ما بود
نیکی پیر مغان بین که چو ما بد مستان هر چه کردیم به چشم کرمش زیبا بود
(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۱۳)

غزلی با مطلع وصف شراب، پیر مغان (کسی که هر گناه شاعر را با چشم کرمش می‌پوشاند) آغاز می‌شود. حافظ این صهبا (شراب انگور سفید) را برای پاکیزگی مطرح می‌کند؛ دفتر دانش خود را باید در شراب ناب بشوید. معنای عرفانی این واژه در ارتباط با این بیت در فرهنگ نوربخش بدین‌گونه آمده‌است: «تجلی ازلی را گویند که از آن به شراب الست تعبیر می‌کنند.» (نوربخش، ۱۳۶۶: ۱۰۳: ۲) عین‌القضات اولین حالت مرد سالک را بعد از نوشیدن صهبای الهی یادآوری خاطرات الست می‌داند و می‌نویسد: «اول مقام مرد رونده این باشد که درمانده و متحیر باشد. داند که او را حالت "الست برکم" بوده است. اما جز خیالی از آن با وی نمانده و در آن خیال متحیر و شیفته مانده باشد.» (همدانی، ۱۳۸۹: ۱۰۹) مؤلف کتاب نرگس عاشقان درباره‌ی پیمان الست با توجه به کتاب الحجه می‌نویسند این پیمان، پیمان ولایت از شیعیان در عالم ذر است. (رک: نیری، ۱۳۹۲: ۱۲۴)

مل

مل در اشعار فارسی بیشتر در معنای شراب انگوری عنوان شده‌است ولی در گفته‌های منصور حلاج در منظومه‌ای به زبان عربی در معنای خسته شدن آمده است.

فکیف اصنعُ فی حبِّ کلفتُ به مولای قد ملّ من سقمی طبائی
(شوقی نویر، ۱۳۸۸: ۳۹)

مرا چه تدبیر که سخت شیفته‌ی آنم؟ سرور من طیبیان از بیماریم به جان آمدند.
جانا نخست ما را مرد مدام گردان وآنکه مدام در ده مست مدام گردان
به ما چو از لطافت ملّ را حلال کردی بر خصم زغیرت گل را حرام گردان
دارالغرور ما را دارالسرور کردی دارالمامل ما را دارالسلام گردان
(سنایی، ۱۳۹۰: ۴۵۹)

شاعر در این جا از جانان خود که همان معشوق حقیقی (خدا) است می‌خواهد که مل را برای او حلال گرداند تا جانش از فراق یار آرام گیرد. گل در اینجا رمز مقام وصال است، همچنان که سهروردی می‌گوید:

«عجب راهی است راه سلوک که طعامش بینایی است و شرابش بی‌آبی. چون سالک

بدین زاد گرسنگی و راحله تشنگی قطع منازل و مراحل کند و از لباس بشریت برهنه شود و قدم در حرم خاص خانه قربت خاص احدیت نهد، از ظلمت وجود برسته و به بقای هست مطلق هست شده. در مشاهده گل وصل بلبل وار ترانه آغاز کند.» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۳۹)

سرخ روی ناز را چون گل اسیر خار من زرد روی آرز را چون زر به دست گازده
 حربه و شل در بر بهرام خربط سوز نه زخمه و مل در کف ناهید بر بط ساز ده
 در هوای شمع عشق و شمع می پروانه وار پیشوای خلد و صدر سدره را پرواز ده
 (سنایی، ۱۳۹۰: ۴۹۰)

مل، ناهید و زخمه در فراهم آمدن عشرت و طرب است و در معنای عرفانی هارمونی آفرینش در روح عرفاست.

ای شاه جسم و جان ما، خندان کن دندان ما
 سرمه کش چشمان ما، ای چشم جان را توتیا
 ای مه ز اجالات خجل، عشقت ز خون ما بجل

چون دیدمت می گفت دل: جاء القضاء، جاء القضاء
 روزی محمد بگ شود، روز پلنگ و سگ شود

گه دشمن بدرگ شود، گه والین و اقربا
 گه خار گردد گاه گل، گاه سرکه گردد، گاه مل

گاهی دهل زن گه دهل، تا می خورد زخم عصا
 (مولوی، ۱۳۹۲: ۷۸)

دگرگونی حال دل صوفیان را در برابر اجلال حق به سرکه و مل تشبیه کرده که بنا بر هر استعدادی انقلابی رخ می دهد.

مستان سبو شکستند، برخنبها نشستند یارب چه باده خورند! یارب چه مل چشیدند!
 یک ساقی عیان شد، آشوب آسمان شد می تلخ از آن زمان شد، خیکش از آن دریدند
 (همان، ۳۸۷)

چشیدن مل، کشف وجود شمس تبریزی است که مولوی او را در جایگاه کیمیای عشق مشاهده می کرده است.

ده روز مهر گردون افسانه است و افسون ده روزی تنقیدی کن درویش بینوا را
 در حلقه‌ی گل و مل خوش خواند دوش بلبل هات الصبوح هبوا یا ایها السکّار
 ای صاحب کرامت شکرانه سلامت با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
 آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرفست (حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵)

این ابیات عرفان رندانه را به دنبال دارد حافظ در مقام پیری در آمده است و نصیحت می‌کند در عین حال عاشقانه‌ای می‌سراید و از بساط فراخ گل و مُل و.... سخن می‌گوید. گل و مُل، فراهم شدن شرایط برای حضور معشوق است. «ظاهر این کلمات حکایت از عیش و عشرت دارد ولی حقیقت آن نه امور پست دنیوی بلکه امور معنوی و عشق الهی است.» (پورجوادی، ۱۳۶۵: ۲۰۷)

۳- نتیجه‌گیری

راح، مل و صهبا جزو اصطلاحات می‌خانه‌ای است که در غزلیات شاعران عارف مورد بررسی قرار گرفته و عرفا در ضمن اشعارشان دلایل گوناگونی برای استفاده از این الفاظ ارائه داده‌اند. البته باید در نظر داشت که در سنت شعر غیر عرفانی این الفاظ، ظرفیت‌ها و استعدادهای خود را برای پذیرش معانی عرفانی کاملاً آشکار ساخته‌اند و عرفا با شناخت دقیق این قابلیت‌ها و توانمندی‌ها، از اصطلاحات میخانه‌ای در معانی اصطلاحی خود بهره گرفته‌اند. دلایلی که شاعران عارف برای استفاده از واژگان خمیری به آن‌ها نظر داشته‌اند بسیار زیاد و متنوع است. هر بار شاعر از واژه‌ی راح و صهبا، باحالات و اندیشه‌های خود، از آن‌ها بهره گرفته‌است. با این حال در تحلیل نهایی می‌توان به یک نکته‌ی اصلی برگرداند و آن رهایی از بند خود و بی‌خودی در حالت فناست. زیرا در بند خود و تعلقات بودن؛ انسان را اسیر اندوه و غم، حسابگر، محافظه‌کار ریاکننده می‌سازد و به محضی که این خودپرستی و خودبینی از میان رخت بربندد، آدمی از بند همه‌ی تبعات آن آزاد خواهد شد. این فنا و بی‌خودی که عارفان طالب آنند مقدمه‌ای برای بقاء هستی به حقیقتی واحد محسوب می‌شود که در نتیجه‌ی تجلی حضرت حق بر بصیرت و دل منقلب سالک رخ خواهد داد.

نشانه‌های موجود در غزل عرفانی در حیطه‌ی مصطلحاتی مانند «ساقی»، «پیر خرابات»، «دیر مغان»، «باده»، «می» و «مستی» و.... نشانه‌هایی هستند که در فرآیند تولید و تفسیر معنا و شرح شرایط جامعه‌ی ایران و نیز انتقاد از زهد ریا آلود، بسیار مؤثر هستند. این نشانه‌ها که در قالب رمزپردازی در پردازش روایت‌های عرفانی، شیوه‌ای رایج هستند درک متن و حصول کارکردهای روایی را آسان‌تر خواهند ساخت.

در غزل سنایی مضمون تظاهر به "باده نوشی" بیشترین کاربرد را دارد و در غزل مولوی و حافظ "رد مظاهر شریعت و تصوف" درصد بیشتری از اشعار را به خود اختصاص داده است.

منابع

- ۱- استخری، دکتر احسان الله علی، (۱۳۳۸)، **اصول تصوف**، تهران: ناشر کانون معرفت.
- ۲- اوحدی مراغه‌ای، رکن الدین (۱۳۶۷)، **کلیات اشعار اوحدی مراغه‌ای**، به تصحیح: سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
- ۳- بارت، رولان (۱۳۷۰)، **عناصر نشانه شناسی**، ترجمه: مجید محمدی، تهران: الهدی.
- ۴- تقی زاده علی اکبری، زهرا (۱۳۸۹)، **فرهنگ اصطلاحات شادخواری از قرن چهارم تا پایان قرن ششم**، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده علامه طباطبائی.
- ۵- پور جوادی، نصرالله (۱۳۸۷)، **باده‌ی عشق (پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی)**، تهران: کارنامه.
- ۶- پور جوادی، نصرالله (۱۳۶۵)، **درباره‌ی حافظ**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول.
- ۷- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، **گمشده لب دریا**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ۸- ثابت، مهدی و صدیقی مورنانی، سمیرا، (۱۳۹۸)، «بررسی توصیه‌ی عام و خاص (وصیت‌نامه) در ساقی‌نامه‌ها (بر مبنای تذکره‌ی میخانه، پیمانه، ساقی‌نامه سرایان آذربایجان و سایر ساقی‌نامه‌ها)»، **نشریه علمی پژوهشنامه ادبیات تعلیمی**، شماره ۴۴، زمستان سال یازدهم.
- ۹- جامی، عبدالرحمن (۱۳۵۰)، **کلیات اشعار جامی**، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۱۰- جوکار، منوچهر (۱۳۸۵)، «ملاحظات در ساختار ساقی‌نامه با تاکید بر دو نمونه گذشته و معاصر»، **پژوهش‌های ادبی**، تابستان و پاییز شماره ۱۲ و ۱۳.
- ۱۱- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، **دیوان اشعار**، به سعی سایه، چاپ پانزدهم، تهران: کارنامه.
- ۱۲- دهقانی یزدلی، هادی و ادراکی، فاطمه (۱۳۹۸)، «نشانه‌شناسی عناصر روایی در روایت‌های عرفانی»، **نقد ادبی و بلاغت**، دوره هشتم، شماره ۱، صص ۱۳۹-۱۵۸.
- ۱۳- سجادی، دکتر سید جعفر (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: انتشارات طهوری زبان و فرهنگ ایران، چاپ هفتم.
- ۱۴- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، **نشانه شناسی کاربردی**، تهران: قصه.
- ۱۵- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵)، **کلیات سعدی**، تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.
- ۱۶- سنایی، محدود بن آدم (۱۳۹۰)، **دیوان سنایی**، به قلم بدیع‌الزمان فروزانفر و به

- اهتمام پرویز بابایی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- ۱۷- سهروردی، شهاب‌الدین ابوحفص (۱۳۷۵)، **عوارف المعارف**، ترجمه و تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران، چاپ سوم.
- ۱۸- شوقی نویر، احمد (۱۳۷۷)، «شخصیت حلاج»، **مجله کیهان اندیشه**، جلد ۱۴، شماره ۸۰.
- ۱۹- علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۶)، «کاربرد تحلیل‌های هرمنوتیکی و تأویل‌گرایانه در شعر حافظ». **فصلنامه‌ی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد**، شماره ۱۶ و ۱۵.
- ۲۰- غزالی، احمد (۱۳۵۲)، **سوانح العشاق**، تصحیح و مقدمه دکتر جواد نوربخش، تهران: انتشارات خانقاه نعمت‌اللّٰهی.
- ۲۱- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۰)، **شرح مثنوی شریف**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۲۲- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۲)، **طریق عشق**، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- ۲۳- قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۹)، **باده و می و تعبیر آن در شعر عرفانی فارسی**، دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان، بهار شماره ۲۳، دوره ۶.
- ۲۴- کی منش، عباس (۱۳۶۶)، **پرتو عرفان (شرح اصطلاحات عرفانی کلیات شمس)**، تهران: ناشر سعدی، جلد دوم.
- ۲۵- کیوانی، مجدالدین (۱۳۹۰)، «خمربّه»، **مجله دانشنامه جهان اسلام**، شماره ۱۶.
- ۲۶- لسان، حسین (۱۳۴۸)، **شادخواری و تاثیر آن در ادب فارسی تا قرن هفتم**. رساله دکتری، تهران: دانشکده ی زبان و ادبیات فارسی تهران.
- ۲۷- ماحوزی، مهدی و قاسمی، شهین (۱۳۹۲)، «بررسی مضامین ملامتی در غزل‌های عطار». **مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهارادب)**. شماره ۲۱.
- ۲۸- مشکوٰۃ الدینی، عبدالمحسن (۱۳۶۱)، **نظری به فلسفه صدرالدین شیرازی**، تهران: انتشارات آگاه، چاپ دوم.
- ۲۹- معصفری، محمد تقی هوشنگ (۱۳۸۱)، **هفت گذار سیر و سلوک عارفانه**، تهران: انتشارات نخل دانش.
- ۳۰- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۹۲)، **کلیات شمس تبریزی**، به تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- ۳۱- نیری، محمدیوسف، (۱۳۹۲). **نرگس عاشقان**، شیراز: انتشارات شیراز.
- ۳۲- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)، **کشف المحجوب**، تهران: سروش، چاپ دوم.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۱۲۵-۱۵۵

شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱

ضرب المثل‌های شاخص مردم محله‌ی سعدی شیراز

فرزانه فهندژ سعدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز، ایران

دکتر مریم زیبایی نژاد (نویسنده‌ی مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز، ایران

چکیده

آداب و رسوم یا ادب شفاهی، مجموعه‌ای از دستاوردهای پیشینیان است که هویت هر انسانی را شکل می‌دهد و به صورت نقل شفاهی از یک نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود و به عنوان میراثی ارزشمند به یادگار می‌ماند. ضرب‌المثل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز که مظاهری از فرهنگ است، بعضی ریشه در رویدادها و حوادث جامعه دارد، که گاهی در قالب پاره‌ای نثر، یک مصرع و یا یک بیت جلوه‌گری می‌کند. ضرب‌المثل‌های این پژوهش به روش میدانی کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی توضیحی گردآوری شده است. زیرا در این روش علاوه بر طبقه‌بندی، ریشه و چگونگی شکل‌گیری ضرب‌المثل‌ها نیز بررسی شده است. هدف از این تحقیق، آن است که علاوه بر شناساندن ضرب‌المثل‌های خاص مردم این مکان تاریخی، ریشه و معنی بعضی از آن‌ها مورد توجه قرار گیرد و هدف نهایی، سعی در ثبت و ماندگاری آن‌ها است، همچنین نتایج تحقیق نشان می‌دهد که غالب مَثَل‌های مردم این محله طنزآمیز و برخی دیگر کنایی است و مردم بسیاری از مَثَل‌ها را بر اساس زندگی، تجارب و به ویژه حوادثی که برای بزرگان قوم و اهل محل رخ داده، ساخته و پرداخته‌اند و اغلب، آن‌ها را برای پندپذیری به کار می‌برند.

واژگان کلیدی: ادب عامیانه، محله‌ی سعدی، ضرب‌المثل، بوم‌شناسی، مردم‌شناسی

۱- مقدمه

مجموعه‌ی آداب و رسوم یا فولکلور شامل لالایی‌ها، واسونک‌ها، باورها، ضرب‌المثل‌ها و است که در بر گیرنده‌ی مراسمی همچون، تولد، مراسم ازدواج، مراسم مرگ و می‌باشد و در بررسی هر کدام، ضرب‌المثل‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

«دکتر سپاسدار» ادب شفاهی را ادبِ نانوشته می‌نامد و در این باره می‌گوید:

«مردم در همه جا، پیش از آنکه ادبیات نوشته شده‌ای داشته باشند، ادبیات نانوشته‌ای دارند که در قالب ضرب‌المثل‌ها و کنایه‌ها سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و بخشی از فرهنگ عامه را می‌سازد. فرهنگ عامه حافظ همه‌ی ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و سنتی یک ملت است.» (سپاسدار، ۱۳۹۳: ۱۶۹)

غالبِ مَثَل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز، عباراتی کنایاتی است، که در موارد مختلف به کار می‌رود. گاه در قالبِ مصرعی جلوه می‌کند و گاه در عبارتی کوتاه می‌گنجد و به شنونده، مجالِ گفت و گو را نمی‌دهد. برخی از مَثَل‌ها حاصلِ تجربه‌ی قوم یا رویدادی تاریخی است که به ما پند و اندرزی را می‌دهد تا پیش از آن که عبرت شویم، عبرت گیریم. این مَثَل‌ها که در گذر روزگار در حافظه‌ی قوم مانده و زبان به زبان گشته تا به ما رسیده است، گوهرهای بی نظیری است که باید با دید عبرت به آن‌ها نگریست.

«گاهی مطالعه‌ی آثار بازمانده‌ی فرهنگ عامه چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعه‌ی عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتویی به زندگی اجتماعی آن روزگار بیفکند.» (محبوب، ۱۳۸۲: ۶۸)

علت ماندگاری ضرب‌المثل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز که در این مجموعه معرفی شده است، آن است که برخی بر اساس رویداد و حادثه‌ای مهم که در این محل رخ داده است و برخی دیگر نقل قولی از بزرگان محل یا به دلیل ویژگی بارزی است که آن‌ها داشته‌اند و یا جریانی است که بر آن‌ها گذشته است. همچنین کاربردِ فراوانِ نام حیوانات و دام که در ضرب‌المثل‌های مردم این منطقه حضور برجسته‌ای دارند، نشان از زندگی دامداری و دامپروری گذشتگان است که به نوعی با زندگی و خلق و خوی آن‌ها عجین گشته است.

پیشینه‌ی تحقیق

بر اساس بررسی‌های انجام گرفته، تحقیقات فراوانی پیرامون موضوع فرهنگ، آداب و رسوم و ضرب‌المثل‌های مردم کشورمان و حتی درباره‌ی فرهنگ مردم سایر کشورهای دنیا انجام گرفته است، از نمونه‌های کتاب مربوط به فرهنگ و ضرب‌المثل‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- ۱- حسین خدیش (۱۳۸۵) «فرهنگ مردم شیراز» نویسنده، ضمن پرداختن اجمالی به برخی از آداب و رسوم مردم شیراز از جمله بازی‌ها، غذاها و اصطلاحات، در بخشی از کتاب به معرفی مَثَل‌های مردم این منطقه نیز پرداخته است.
- ۲- جمال زبانی (۱۳۹۳) «آداب و رسوم مردم شیراز» نویسنده، دل نوشته‌هایی از فرهنگ مردم شیراز را به رشتهٔ تحریر در آورده است. وی به طور مختصر ضمن پرداختن به برخی از مراسم مردم شیراز به معرفی تعدادی از مَثَل‌های مردم این منطقه نیز پرداخته است.
- ۳- علی مشکسار (۱۳۹۱) «گزیده‌ای از لغات و اصطلاحات شیرازی» نویسنده، به گوشه‌ای از آداب و رسوم مردم شیراز پرداخته و تعدادی از اصطلاحات، کنایات و تعداد کمی از مَثَل‌های رایج در بین مردم را نیز معرفی کرده و شرح مختصری نیز دربارهٔ هر کدام آورده است.
- ۴- محمود سپاسدار (۱۳۹۳) «نگاهی به لهجهٔ مردم شیراز» نویسنده، علاوه بر معرفی فرهنگ مردم شیراز، تعداد محدودی از واژه‌های محلی و مَثَل‌های مردم شیراز را نیز معرفی کرده است.
- ۵- علی نقی بهروزی (۱۳۴۸) «واژه‌ها و مَثَل‌های شیرازی و کازرونی» نویسنده، بسیاری از لغات، اصطلاحات، کنایات و ضرب‌المثل‌های محلی مردم شیراز و کازرون را بر اساس حروف الفبا گردآوری کرده و توضیح مختصری پیرامون هر کدام بیان کرده است.
- ۶- سعید فهندژی سعدی (۱۳۹۳) «گذری بر تاریخ و جغرافیای مردم سعدی» نویسنده، ضمن شرحی بر تاریخ و جغرافیای محلهٔ سعدی، تعداد محدودی از ضرب‌المثل‌های مردم این ناحیه را نیز معرفی کرده است.
- ۷- احمد وکیلان (۱۳۹۹) «فرهنگ مردم (ویژه نامهٔ شیراز)» نویسنده، ضمن شرح آداب و رسوم مردم شیراز، در بخش ضرب‌المثل‌ها، تعدادی از مَثَل‌های مردم بستک و خلیج فارس را با زبان مردم شیراز در روزگار سعدی مقایسه کرده است.
- ۸- مصطفی ندیم (۱۳۸۸) «برخی کارکردهای اجتماعی ضرب‌المثل‌های شیرازی، نویسنده ضمن شرحی بر ادب شفاهی، به بررسی تعدادی از ضرب‌المثل‌های رایج در بین مردم شیراز پرداخته و با توجه به موقعیت اجتماعی به کاربردهای ضرب‌المثل‌ها، چهار کارکرد اجتماعی مهم در ضرب‌المثل‌های شیرازی را معرفی کرده است: ۱- مبارزه با سلاح زبان. ۲- تخلیه‌ی روانی. ۳- هشدار و آگاهی. ۴- ایجاد سرور و شادمانی (شوخی) و سپس نویسنده، تعدادی از ضرب‌المثل‌های مردم این منطقه را بر اساس حروف الفبا معرفی نموده و درباره‌ی هر کدام شرح مختصری آورده است.

روش تحقیق

از آن‌جایی‌که بررسی ادب شفاهی هر کوی و برزن، نیاز به حضور در بین قوم دارد، بنابر این راهکار و روش پژوهش این جستار ابتدا به صورت میدانی و سپس به صورت کتابخانه‌ای انجام شده است. در تحقیق به روش کتابخانه‌ای با مراجعه به کتابخانه‌ها، کتاب، مقالات و اسناد معتبر مربوط به این تحقیق مورد مطالعه قرار گرفت و مطالب مورد نیاز یادداشت شد. در مدت تحقیق و پژوهش میدانی، با بیش از ۳۰۰ نفر از اهالی محله‌ی سعدی شیراز با میانگین سنی ۴۰ تا ۱۰۰ سال مصاحبه شد. مصاحبه‌شوندگان ترکیبی از زنان و مردان محل بودند که در بافت قدیم و اطراف آرامگاه سعدی و بعضی نیز به دلیل طرح توسعه‌ی آرامگاه، ساکن قسمت‌های شمالی و شرقی آرامگاه بودند. در هر جلسه، به دلیل کمبود وقت، ناگزیر، بارها با دیدار حضوری یا تماس‌های مکرر تلفنی، پرسش‌هایی گفته و پاسخ‌هایی شنیده شد.

نگرشی بر مَثَل و ضرب‌المثل

مَثَل سخن کوتاهی است که به داستانی پندآموز یا گفتاری نکته آموز اشاره می‌کند و جای توضیح بیشتر را می‌گیرد. ضرب‌المثل پدیده‌ای است که نیازها، بایدها و نبایدهای مردم یا حوادث و رویدادها، پدیدآورنده‌ی آن است و از ده‌ها و یا شاید صدها سال پیش، سینه به سینه نقل شده تا به ما رسیده است. این مَثَل‌ها که بر اثر حادثه یا پدیده‌ای اجتماعی-تاریخی یا طبیعی به وجود آمده یا می‌آید، نمودهایی از فرهنگ یک قوم است. «دکتر ندیم» کاربرد فراوان ضرب‌المثل در جامعه را بیانگر رشد آگاهی مردم، توانایی کلام و غنای زبان می‌داند و می‌گوید:

«در بین ادب شفاهی، ضرب‌المثل‌ها به دلیل فراگیر بودن واژگان و محتوا، ایجاز، هارمونی و بیش از همه بار کنایه‌ای در مبارزات مردم با فرد یا گروه، تخلیه‌ی روانی و برخوردهای ساده‌ی بیانی، کارکرد اجتماعی بیشتری داشته است. با این نگرش استفاده‌ی بیشتر از ضرب‌المثل‌ها بیانگر رشد آگاهی مردم، توانایی کلام و غنای زبان می‌باشد.» (ندیم، ۱۳۸۸: ۳۶)

«مَثَل در لغت به معنای شبیه، نظیر، مانند، لنگه، حدیث و قصه است و در اصطلاح به معنای داستانی است که در میان مردم شهرت یافته و آن را برای ایضاح مطلب و مقصد خود به نظم یا نثر حکایت کنند.» (عزیزی فر، ۱۳۹۲: ۶)

ضرب‌المثل، در واقع بخشی از ادب شفاهی هر قوم است که ضرورت‌ها و نیازهای مردم یا حوادث و رویدادها، پدید آورنده‌ی آن است و از ده‌ها و یا شاید از صدها سال پیش، سینه به سینه نقل شده تا به ما رسیده است. این مَثَل‌ها که انعکاسی از اندیشه، فکر و ادب جامعه

است، غالباً بر اثر حادثه یا پدیده‌ای اجتماعی-تاریخی، طبیعی و بوجود آمده و نموده‌ایی از فرهنگ جمع است.

«مَثَل‌ها در واقع بازتاب ادبیات، فرهنگ، زبان، افکار، احساسات، عقاید و ارزشهای اجتماعی و اخلاقی هر ملتی به شمار می‌آید و جمله‌ای است نسبتاً کوتاه، اغلب آهنگین، حاوی آموزه‌ای اخلاقی یا اجتماعی که از ویژگی‌های مهم آن ایجاز است. در عین حال معنا روشن است و ذهن شنونده اهل زبان بی‌کوشش زیادی، آن را در می‌یابد.» (شریعت، ۱۳۹۰: ۵)

مَثَل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز، جلوه‌ای زیبا از فرهنگ عامیانه‌ی آن است، که پر از واژگان کهن و اصیل فارسی است. همچنین در این مَثَل‌ها، کاربرد صنایع ادبی، جایگاه ویژه‌ای دارد زیرا در آن، به فراوانی تشبیهات، مجاز و استعاره‌هایی دیده می‌شود.

«بررسی نقش ضرب‌المثل‌ها در هویت ملی چه به اعتبار جایگاه آن در ادب رسمی و ادب شفاهی، از آن رو مهم است که مَثَل‌ها حکمت‌های تجربی مردم و آیینۀ فرهنگ، آراء، هنجارها، طرز زندگی، مناسبات، منش، خلق و خو و دیگر مؤلفه‌های هویتی آنان است. بنابر این، ضرب‌المثل یکی از زیباترین جلوه‌های فرهنگ عامه است که ظرفیت پژوهشی بسیار دارد و حاصل ذهن پویا، خلاق و هوشمند مردم از اعصار کهن است.» (عزیزی فر، ۱۳۹۲: ۱۸)

تعدادی از ضرب‌المثل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز، متأثر از جغرافیای محل، رویدادهای تاریخی و آموزه‌های اخلاقی آن است. زیرا نام بزرگان محل و ویژگی‌های اخلاقی آن‌ها و ... در آن بازتاب دارد.

«نوع لباس، غذا و موقعیت جغرافیایی خاص گویش‌وران یک زبان هم می‌تواند به عنوان عنصر بازتاب دهنده فرهنگ در یک زبان قلمداد شود. برای مثال اسکیموها تحت تأثیر شرایط محیطی برای انواع برف، واژه‌های مختلفی به کار می‌برند. عرب‌ها نیز برای انواع شتر، نام‌های مختلفی دارند. ممکن است در فرهنگ یک قوم پوشیدن لباس خاصی رایج باشد که نتوان معادلی برای آن در فرهنگ‌های دیگر یافت. آداب و سنن خاص اجتماعی به همراه باورها و عقاید جمعی هم از دیگر بازتاب دهنده‌های فرهنگ یک جامعه می‌باشند. اما در این بین ضرب‌المثل‌ها و کنایات به دلیل تکیه‌ای که بر تاریخ و رویدادهای تاریخی و داستانی در فرهنگ‌های مختلف دارند، حاوی اندیشه و رویکرد خاصی هستند که آنها را به عنوان عناصر متمایز کننده فرهنگی مطرح می‌سازد.» (نیازی و نصی ری، ۱۳۸۸: ۱۷۱)

بسیاری از ضرب‌المثل‌های پر کاربرد مردم محله‌ی سعدی شیراز، طنز آمیز است و

بیشتر به بذله‌گویی شباهت دارد و بعضی دیگر با تندی، طعنه و یا با زخم زبان همراه است، که به طور کلی، هدف از آن‌ها، بیان نکته‌ای اخلاقی و حکمت آموز است.

«رضوانیان» درباره‌ی کاربرد طنز در مَثَل‌ها می‌گوید:

«گوشه‌های طنزی که در تعداد زیادی از امثال دیده می‌شود، معرف چگونگی اخلاق ملتی است که آنها را به وجود آورده است.» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۹۸)

لازم به ذکر است که به دلیل شباهت کنایات با ضرب‌المثل‌ها و پر کاربرد بودن آن‌ها در بین مردم این محله و تبدیل شدن این کنایات به ضرب‌المثل، در این بخش، تعدادی از آن‌ها معرفی شده‌اند.

«از شباهت‌های کنایه و مَثَل این است که، هر دو کوتاه هستند، هر دو، دو روی دارند، هر دو رواج دارند و پر کاربرد هستند و در محور جانشینی، کلید واژه‌های مَثَل‌ها و کنایات اغلب تغییر می‌کند. گاه از یک مَثَل و کنایه با تغییر واژه‌ها به تناسب اقلیم، وضعیت، کاربرد و زمان، ده‌ها شکل وجود دارد که از این حیث مَثَل و کنایه شبیه هم هستند.»

(ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۲۰)

همچنین «حسینی» معتقد است:

«در شباهت کنایه و ضرب‌المثل باید گفت که، هر دو از عناصر اصلی فرهنگ عامه محسوب می‌شوند و هر دو به دلیل کوتاهی، در بین مردم، جذابیت و تأثیر دارند و مانند شعر در بین مردم رواج می‌یابند. کنایات و ضرب‌المثل‌ها حاصل تجربه‌ی افراد است، همچنین می‌توانند، فضای سیاسی یا اجتماعی دوران و بسیاری از حقایق تاریخی را آشکار کنند.»

(حسینی، ۱۳۹۵: ۱)

«ممکن است در یک زبان صدها ضرب‌المثل و کنایه وجود داشته باشد که هر یک از آنها می‌تواند حاوی نوعی طرز تفکر، نگرش، اعتقاد، باور و تاریخچه به خصوص باشد.» (حقانی، ۱۳۸۶: ۱۸۴)

«ضرب‌المثل‌ها و استفاده از اصطلاحات و کنایه‌ها در زبان از جمله مواردی است که هم در محاوره‌های روزمره و هم در ادبیات داستانی و نمایشی کاربرد دارد. ... در گفتگو نویسی یکی از فنون بیانی استفاده از ضرب‌المثل هاست. پیشینه ضرب‌المثل‌ها به کتیبه‌های سومری در تمدن میان رودان می‌رسد و این نشان از قدمت این نوع خاص از گفتار، در میان مردمان دارد.» (سیاحیان، ۱۳۹۱، ۶۴)

در محله‌ی سعدی شیراز، بعضی از ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات و کنایات به کار رفته، خاص خود این منطقه و متأثر از موقعیت تاریخی، جغرافیایی، منطقه‌ای و ... است که گاه در قالب یک جمله‌ی کوتاه، یک مصرع یا یک بیت بیان می‌شود. در این جستار،

«ضرب‌المثل‌های شاخص» مردم محله‌ی سعدی شیراز، معرفی می‌گردد. همچنین در هر مَثَل، واژگان محلی و واژگان نامأنوس، تعریف و برای فهم بهتر، نشرِ نوشتاری و فنوتیک آن، آورده شده و ریشه‌ی بعضی از آن‌ها نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. (لازم به ذکر است که اغلب، ریشه‌یابی یک واژه موجب آشنایی با واژگان کهن دیگر، اخلاق و منش افراد، غذاها، جغرافیا، شغل و بسیاری دیگر از امور مردم قدیم این محله نیز می‌شود.) بعضی از حروف با این علائم نشان داده شده است. (حرف آ(الف): / Â â / حرف خ: / X / حرف چ: / Ç / حرف شین: / Š / حرف قاف و غین: / Q q /

در این پژوهش، ۸۱ مورد از ضرب‌المثل، کنایات، اصطلاحات، گفته‌های گوشه‌دار، دعاها و نفرین‌های خاص مردم محله‌ی سعدی شیراز بیان می‌شود که همه بیانگر وقایع گذشته و خلیقات قوم است و هیچ کدام نمونه‌ای در شیراز ندارد. (غالب افرادی که نامشان در مَثَل‌ها آمده است، در یک دوره بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۵۰ زندگی می‌کردند و همگان به رحمت ایزدی پیوسته‌اند و گفته‌های پیش رو، زبان به زبان گشته تا به ما رسیده است.)

۲- بحث و بررسی

* حرفِ آ «الف» A

ÂRak Birak Kerde.

* آرَک بیرَک کرده.

(زیاد آرایش کرده است.) آرَک بیرَک: این واژه در کتب فرهنگ لغت یافت نشد و محتمل است از واژگان مزدوج باشد و آرَک شکل نادرست آرایش کردن است و این مَثَل در مورد زنی گفته می‌شود، که در استفاده از لوازم آرایش زیاده روی کرده است. (در محله‌ی سعدی قدیم، زنی که در استفاده از مواد آرایشی افراط می‌کرد، به ویژه هنگامی که حنای پُر رنگ، بر دست و پا می‌گذاشت یا ماتیکی و سرخاب فراوانی بر لب و بر گونه‌ها می‌مالید، مورد تنفر و بی‌مهری قرار می‌گرفت زیرا در بین لوازم آرایش، این سه مواد، بسیار به چشم می‌آمد و توجه مردان را به خود جلب می‌کرد و اهل قدیم، به حدی از این فرم آرایش بیزار بودند که حتی از بیان واژه‌ی «آرایش کردن» هم اِبا داشتند و می‌گفتند: آرَک بیرَک کرده! در قدیم، هفت قلم آرایش، شامل سرمه، سفیداب، وسمه، سرخاب، حنا، بوی خوش (عطر) و زَرَک (پولک) بود.

A Dandey Kesy Dar Ovordan.

* آ دنده‌ی کسی دَر آورَدن.

(از دنده‌ی کسی در آوردن.) یعنی تلافی کردن.

Az Tu Sofrey Xodeš Nun Midoze.

* از تو سفره‌ی خودش نون می‌دُزه.

(از توی سفره‌ی خودش نان می‌دزدد.) یعنی رزق و روزی مقدّر و مخارج زندگی را از

راه نادرست و حرام به دست آوردن و این مخارج به جای اینکه خرج خانواده شود، خرج راه‌های نامشروع شود.

* اَقْدَ ایی کالا او کالا می‌کُنه، تا بیبینه به کُجو می‌رسه.

Eqqad ie Kâlâ u Kâlâ Mikone Tâ Bibine Be Kojo Mirese.

(آنقدر این کلاه آن کلاه می‌کند تا ببیند به کجا خواهد رسید.) یعنی از راه کلاهبرداری

به رفاه رسیدن و در نهایت فقیر شدن.

* انگو پارچه‌ی نَبْریدَهَن. Engo Pârçey Naboridan.

(مثل پارچه‌ی بریده نشده است.) به دخترِ باکره می‌گویند. منظور این است که یک دختر پس از ازدواج می‌تواند، با هر نوع اخلاق، سازگاری نشان دهد اما یک زن، این سازگاری را ندارد زیرا شخصیت او با ازدواج نخست شکل گرفته است. پارچه تا بریده نشده، می‌توان به دلخواه و به اندازه‌های مختلف آن را برش داد و با آن جامه‌های مختلف دوخت. اما پس از برش، قابل تغییر نخواهد بود. به نظر می‌رسد این مثل توسط زنان خیاط ایجاد شده زیرا در قدیم، یکی از مشاغل مهم زنان محله، خیاطی بود و در ابتدا فقط زنان، به این کار اشتغال داشتند و با «وجب کردنِ پارچه» و با دست (بدون چرخ خیاطی) عبا، قبا و ... را برای اهل محل می‌دوختند. بعدها که زنان محل، به مکتب‌خانه رفتند و با علم حساب و هندسه آشنا شدند، با استفاده از متر و چرخ خیاطی به این شغل رونق بخشیدند. نخستین زنی که از متر و چرخ خیاطی استفاده کرد، «شمسی ابراهیمی سعدی» و نخستین مردی که از دهه‌ی پنجاه، برای مردان جامه می‌دوخت، «ابراهیم نوری سعدی» بود.

* انگو جینگ جینگَک! Engo Ginggingak!

(مثل جینگ جینگ است.) به آدم بی پولی می‌گویند که ظاهری نامناسب و لباس‌های کهنه به تن دارد. در قدیم، برای سرگرم کردن کودکان، از نوعی جینگ جینگ استفاده می‌کردند که به آن «قُر زَنگی» Qorzangi می‌گفتند. قُر زَنگی، وسیله‌ای مدور بود که دور تا دور آن از گلوله‌های فلزی پوشانده شده بود و درون این گلوله‌ها هم، گلوله‌ی ریز دیگری بود که باعث سر و صدای زیاد و در نتیجه موجب ناراحتی بزرگ‌ترها می‌شد، همچنین، در قدیم خانه‌ها بسیار بزرگ و به جز یکی دو اتاق، بقیه‌ی مساحت خانه حیاط بود و در خانه های اهل محل نیز شبانه روز باز بود و امکان خروج کودک وجود داشت، بنابراین زنان، قُر زَنگی را به پای کودکان تازه‌پا می‌بستند تا هم کودکان از صدای آن لذت ببرند و هم اینکه در محیط خانه گم نشوند و مشخص شود که کودک در کجای خانه هست.

* انگو درختِ لَته کانه شَدُم. Engo Deraxte Latte Kâhne Sodom.

(مثل درختی شده‌ام که به آن پارچه‌های کهنه آویزان شده است.) به کسی می‌گویند

که وسایلِ کهنه و به درد نخورِ فراوانی دارد. در این مَثَل، واژه‌ی کهن لَته به معنی پارچه‌ی کهنه دیده می‌شود. همچنین «باور» تریشه بستن به درخت، برای برآورده شدن آرزوها نیز خودنمایی می‌کند. زیرا مردم در قدیم، برای رسیدن به آرزوها، به درختان کهنسال، پارچه‌هایی آویزان می‌کردند.

Engo Dase Şirey Mimune.

* انگو دَسِ شیرِی می‌مونه.

(مَثَلِ دَسِ آغشته به شیر است). یعنی از یک بیماری و یا از یک مشکل، نمی‌توان به یک بارگی رهایی یافت و به تلاش مداوم نیاز است. در قدیم یکی از غذاهای زمستانی پر طرفدار چنگال نام داشت که ترکیبی از شیر و روغن محلی بود. بنابراین بعضی از افراد، خودشان شیر را تهیه می‌کردند و هنگام فراهم کردن آن، علاوه بر دست، بیشتر وسایل استفاده شده و استفاده نشده، به شیر آغشته می‌شد، پس برای پاک کردن اثر شیر، باید چندین بار دست و وسایل را می‌شستند و آب فراوانی هم مصرف می‌کردند. آن‌ها برای درست کردن شیر، انگور را می‌جوشاندند و برای بَل دادنِ آن (غلظت)، از محله‌ای به نام گِلِ شیر، گِل‌هایی می‌آوردند و به شیر اضافه می‌کردند.

* انگو دولچه.

Engo Dulçe.

(مَثَلِ دولچه است). برای هر چیز گرد و گنده به کار می‌رود. برای مثال اگر کسی سَری بزرگ و گرد داشت، می‌گفتند: «فلانی سرش مَثَلِ دولچه است.» در قدیم و پیش از آمدن یخچال، مردم برای خنک نگه داشتن آب، از کوزه، خمره و وسیله‌ای به نام دولچه استفاده می‌کردند. دولچه از پوست گوسفند تهیه می‌شد و بر روی سه پایه‌ی چوبی که اطرافش کار گذاشته شده بود، قرار داشت. همچنین برای پوشاندن سوراخ‌ها و ترک‌های احتمالی یک روز آن را در «آو جَفَت» (آب جَفَت) قرار می‌دادند. برای تهیه‌ی آب جَفَت، مقداری پوست انار را در آب خیس می‌کردند سپس به مدت یک شبانه روز دولچه را در آن قرار می‌دادند. در این مَثَل، با وسیله‌ی قدیمی دولچه، که به جای یخچال و کلمنِ امروزی به کار می‌رفته، و با آب جَفَت و طرز تهیه‌ی آن، آشنا می‌شویم.

* انگو زَرِ چُغی.

Engo Zar Çoqoy.

(مَثَلِ زهرا اهل چُغا است). در حدود ۱۵۰ سال پیش، زن و شوهری جوان از منطقه‌ی چُغا به محله‌ی سعدی می‌آیند (چُغا روستایی نزدیک فلکه‌ی گُل سرخ کنونی که مردمش، از دریاچه‌ی نمک، نمک بار خر می‌کردند، به محله‌ی سعدی می‌آوردند، نمک‌ها را به آسیابانان آسیاب دو سنگی «نزدیک قنات سعدی» می‌دادند، آسیابانان دو سه روز، روی نمک‌ها راه می‌رفتند تا خشک شود و سپس نمک‌ها را آسیاب می‌کردند و به بقالی‌های محل می‌فروختند). زن که زهرا نام داشته و دختری هم به نام جواهر داشته، بسیار قدرتمند بوده

به طوری که حتی مردان محله هم حریف او نبودند و به اصطلاح از او حساب می‌بردند، به دلیل همین خصیصه، اهل محل به او لقب «ننه‌ی جواهری» یا «زَر چُغی» (زهر اهل چُغا) را می‌دهند و از آن زمان تاکنون، اهالی، به ویژه مردان محل، به هر زن قدرتمند و پر سر و صدا لقب «ننه‌ی جواهری» را می‌دهند و می‌گویند: «انگو ننه‌ی جواهری» (مثل ننه‌ی جواهر است). یا «انگو زَر چُغی» (مثل زهر اهل چُغا است).

* انگو کردَنم تو غارِ غولوملی مُراد. Engo Kerdanom Tu Qâre Qulumali Morâd.

(مثل این است که مرا در غارِ غلامعلی مُراد کرده‌اند). به جاهای تاریک می‌گویند. غلامعلی مراد یکی از اهالی قدیم بود، که پوشش و فرم زندگی‌اش برای اهل محل، جالب توجه بود. او پوششی به سبک انگلیسی‌ها داشت زیرا همیشه بلوزی آستین کوتاه کمر بند دار همراه با یک شلوارک و کلاهی که از دو طرف (جلو و عقب) نقاب داشت، به تن می‌کرد، او خانه و کاشانه را رها کرده و در غاری تاریک، واقع در کوه فهندژ ساکن شده بود و در همین غار به کار مداوا و کشیدن دندان اهالی نیز مشغول بود. می‌گویند: او برای این کار، از کَلَبَتین (گاز انبر) بزرگی استفاده می‌کرد و گاهی برای کشیدن دندان، بیمار را از بالای کوه تا پایین می‌کشیده تا دندان‌ش کنده شود و این غار، در بین اهل محل، به غارِ غولومعلی مراد، معروف بوده است. بعدها سرهنگ اقدسی، به این غار سر و سامانی داد و در این غار، برای پذیرایی از مهمانان، اتاق و حوضچه‌ای ساخت و اطرافِ غار را درختکاری کرد. سرهنگ، جلوی غار با استفاده از چراغ‌هایی «خدا، شاه، میهن» را طراحی کرده بود. او هر بعد از ظهر چراغ‌ها را روشن می‌کرد و شب‌ها در سرتاسر محله قابل دیدن بود و از آن پس، این غار به غارِ سرهنگ معروف شد.

این مَثَل علاوه بر اینکه ما را با ویژگی اخلاقی یکی از اهالی و روش درمانِ دندان درد در گذشته، آشنا می‌کند، بیانگر بخشی از جغرافیای محل نیز می‌باشد.

* انگو کوه بَمو رخته روم. Engo Ku Bamu Rexte Rum.

(مثل این است که کوه بَمو روی سرم ریخته است). هنگام غم و اندوه فراوان به کار می‌رود. رشته کوه‌های بَمو یا بَمون، در شمال محله‌ی سعدی قرار دارد، این منطقه، زیستگاهی سرسبز و پر از رودهای جاری، همراه با تنوع گونه‌های مختلف گیاهی و جانوری است. به همین دلیل، این منطقه، برای اهالی، یکی از مکان‌های گردشگری و کسب درآمد (چرای گوسفندان، خارکشی، کتیرا زنی و ...) به شمار می‌رفته است.

نام این رشته کوه، با افسانه‌ای تاریخی گره خورده است. اهل محل نقل می‌کنند که: «عضدالدوله دیلمی که سرآمد روزگار خود بود و ارتباط خالصانه‌ای با پروردگار خود داشت، روزی از روزها همراه با لشکریانش قصد عبور از رودخانه‌ی کر را داشت اما به دلیل

جریان شدید رود، نمی‌توانست از آن عبور کند. عضدالدوله شب هنگام به راز و نیاز با خدای خود مشغول شد و از خداوند یاری طلبید، در همین هنگام به او الهام شد که از کوه‌های اطراف، سنگ‌هایی کنده می‌شود و به وسیله‌ی جریان رود به سمت او خواهد آمد و او خواهد توانست با استفاده از این سنگ‌ها بر روی رودخانه، پلی ایجاد کند و به سلامت از رود بگذرد. صبح هنگام، عضدالدوله در کمال ناباوری متوجه‌ی سنگ‌هایی شد که این رود با خود می‌آورد، پس همراه با سپاهیانش، سنگ‌ها را از آب گرفته و بر روی رودخانه پلی ساختند و همگی به سلامت از آن عبور کردند، اما در آخر، عضدالدوله دید که سنگ‌های یکی از کوه‌ها کنده نشده و آن کوه متلاشی نگشته و این کوه ناراحت و غمگین است. عضدالدوله که غمگین شدن کوه را دید، به او گفت: بَمان! تو بَمان! دعا می‌کنم هر گیاه نایاب و نادری بر پشت تو بروید و چشمه‌های فراوانی در تو جاری شود! و به این ترتیب رشته کوه بَمو یا بَمون پا برجا ماند و این منطقه، به زیستگاهی سرسبز با رودهای فراوان و گیاهان گوناگون، تبدیل گشت.» در این مَثَل، بخشی از جغرافیای محله‌ی سعدی بیان شده همچنین با داستان افسانه‌ای زیستگاه بَمو یا بَمون آشنا می‌شویم.

* انگو سلیم دیلماج می‌مونه. Engo Salım Dilmâj Mımune .

(مَثَل سلیم مترجم است.) به آدم با تدبیر و دوراندیش می‌گویند، سلیم یکی از بزرگان محل (۱۳۳۵-۱۲۶۰ ه. ش)، مردی بسیار با تدبیر و دور اندیش، که در زمان سربازی، با درایتی که داشته در معاشرت با سربازان انگلیس، به این زبان، مسلط می‌شود و اهالی پس از گذشت دهه‌ها از فوت این بزرگوار، هنوز نامش را بر زبان می‌آورند و این مَثَل را درباره‌ی کسانی که از هوش و درایت خوبی برخوردارند و در کارها نیز مدیریت خوبی دارند، به کار می‌برند.

در این مَثَل، ویژگی اخلاقی یکی از بزرگان محله‌ی سعدی شیراز بیان شده است.

* حرف B

* باغ میز بَگم و گُوی زهرا Bâqe Miz Bagom O Gowoy Zarâ.

(باغ میرزا بیگم و گاوه‌ای زهرا!!) هنگام باغ سبز نشان دادن به پسران، برای ازدواج با دختری که سن ازدواجش گذشته و ثروت فراوان دارد، به کار می‌رفته است. میرزا بیگم و زهرا، دو تن از دختران ثروتمند محله‌ی سعدی، که سن ازدواج آن‌ها گذشته بود و مادرانشان، برای باغ سبز نشان دادن به پسران مجرد، گاه و بیگاه، نام دخترشان را با دارائیشان بیان می‌کردند. به طور مثال: مادر زهرا هنگام برخورد با خانواده‌هایی که پسران دم بخت داشتند، می‌گفته: «بایه زود برم خونه، الان زهرا با گواش می‌یا.» (باید زود به خانه بروم، الان زهرا با گاوه‌ایش می‌آید) و مادر میرزا بیگم هم در هر نقطه‌ای از محله که بوده،

در حالی که زهرا هم دیده نمی‌شده، دستش را بالای ابروانش می‌گذاشته و می‌گفته: «نگاه! الان میز بگم، از او دورو، داره از تو باغش می‌یا!» (نگاه کن! همین الان میرزا بیگم از آن دور دیده می‌شود که از باغش می‌آید).

* بچه‌ی بار رفته می‌ده کوله‌ی آدم.

Bačêy Bâr Rafte Mide Kuley Âdam

(بچه‌ی سقط شده بار آدم می‌کند). یعنی جنس و کالای بدی را به کسی دادن.

* بچه‌ی یتیم دَسش درازه. Bačêy Yatim Daseš Derâze.

(بچه‌ی یتیم دستش دراز است).

یعنی کودک پدر از دست داده، قدرت انجام هر کاری را دارد، چون به احترام یتیم بودنش مورد احترام است.

* بَند بایه از هَچه بگذره. Band Bâye Az Hačê Begzare.

(بند باید از هَچه بگذرد). یعنی کاری را به طور اساسی محکم کردن. برای مثال: در زمان ازدواج، اجازه‌ی نهایی را پدر عروس می‌دهد و بدون اجازه‌ی او مراسم عقد برگزار نخواهد شد. «هَچه» چوبی دو شاخ که در زیر شکم ستور می‌بستند و هنگام بستن بار، طناب را از داخل آن می‌گذراندند و بار را بر روی ستور محکم می‌کردند. در این مَثَل واژه‌ی کهن هَچه، ما را با زندگی شبانی گذشته و استفاده از ستوران و ابزار و وسایل آن، آشنا می‌سازد.

* بَند اُفتید به غَلتک! Band Oftid Be Qaltak!

(بند به غلتک افتاد). یعنی رونق در کسب و کار. غلتک، تکه چوبی بزرگ و خیس که به صورت مدور نگه داشته می‌شد طوری که دو سر آن به یکدیگر متصل نشود. زمانی که این چوب خشک می‌شد، به شکل نیم حلقه و هلال درمی‌آمد. باربران، طنابی را به دو سر غلتک می‌بستند و سپس یک سر طناب را از وسط آن و سر دیگر را از زیر شکم ستور عبور می‌دادند و به این ترتیب هم ستور به راحتی حرکت می‌کرد و هم بار بر روی ستور محکم می‌شد و انجام کار، راحت‌تر و سریع‌تر انجام می‌شد. در این مَثَل، با وسیله‌ای قدیمی، که باربران برای بستن بار استفاده می‌کردند، آشنا می‌شویم.

* بی غم غَمک نامش، هر جا شو شوَد شامشه.

Bi Qamqamak Nâmeš Har Jâ Šow Šavad Šâmeše

(نامش بی‌غم غمک است، هر جا که شب شود، همان جا شامش است). یعنی بی‌خیال

و بی‌عار بودن.

به کسی می‌گویند که از هیچ اهانتی غمگین و ناراحت نمی‌شود و تنها هدفش، بهره‌مندی از امکانات دیگران است.

* حرف پ p

* پاره سنگ می‌بره. Pâre Sang Mibare .

(پاره سنگ می‌برد.) برای آدم کم عقل و کودن به کار می‌رود. در قدیم برای مشخص شدن وزن اجناس، از تکه سنگ‌هایی استفاده می‌شد که هر کدام مقدار و میزان مشخصی را تعیین می‌کرد، برای مثال تکه سنگی ۱۰۰ گرم و تکه‌ای دیگر ۱۵۰ گرم وزن و .. را مشخص می‌کرد. هرگاه مقدار جنس خریداری شده کمتر از میزان خواسته شده بود یا زمانی که جنسی با ظرفش وزن می‌شد، می‌گفتند: این جنس پاره سنگ می‌برد، یعنی به اندازه ۱۰۰، ۱۵۰ گرم یا ... وزن جنس کمتر است.

واژگان کهن: پاره سنگ

* پی‌پهش بهم خورد. Pihê Bem Xord.

(چربی او به بدن من هم خورد.) منظور دشمنی دیرین و ماندگار است. یعنی قبلاً از طرف این شخص، به من خسارت رسیده و فراموش شدنی نیست. پی‌په گوسفند چرب‌تر از دنبه و سایر روغن‌ها است، بنابر این اثر پی‌په دیرتر از سایر روغن‌ها پاک می‌شود.

* حرف ت T

* تَرَنجَکِش لول او‌مده. Terenjakeš Lul Umade.

(احساسش جوانه زده و به حرکت درآمده است.) یعنی به سن بلوغ رسیدن و میل به ازدواج داشتن.

تَرَنجَک: شکل نادرست تنجه زدن، جوانه زدن

* تو جُووِش ریگه. Tu Joveš Rige.

(درون جو او ریگ است.) یا «مِته خریه که تو جُووِش ریگه.» (مثل خری است که درون جو او ریگ است.) به کسی می‌گویند که هنگام غذا خوردن، غذا از دهانش می‌ریزد و در جمع نیز نسبت به این کار بی‌اهمیت است. در قدیم، خوراک اصلی خر‌ها جو بود، پس باید این جو پاک و تمیز شود و در آخور ریخته شود. آخور طاقچه‌ی لبه‌دار و گودی بود که قسمت جلوی‌ش را هلالی شکل می‌ساختند تا گردن خر به راحتی در آن قرار بگیرد سپس در آن کاه و جو می‌ریختند تا خر به راحتی جو را بخورد. اگر در جو ریگ بود، خر بلافاصله جو را با آب دهانش به آخور برمی‌گرداند و از قسمت دیگر آخور جو می‌خورد. در این مَثَل علاوه بر آشنایی با زندگی دامداری قدیم، با شیوه‌ی ساخت و ساز آخور نیز آشنا می‌شویم.

* تومنی هَف صَنار با دیگران فرق می‌کنه

Tomani Haf Sannâr Bâ Digarun Farq Mikone.

(از هر یک تومان، هفت تا صَناری با دیگران تفاوت دارد.) برای ارزش گذاری به کار

می‌رود. یعنی این فرد کمی از دوستانش بهتر است. در این مَثَل، صنار که معادل صد دینار است و یکی از واحدهای پول قدیم است، وجود دارد و این نشان می‌دهد که برای ارزش‌گذاری و سنجیدن خوبی یک نفر از واحد پول استفاده می‌شده است.

* حرف ج جیم J

* جُلِش کَجِه. Joleš Kaje.

(پالانش کج است.) یعنی منحرف بودن و فساد اخلاق داشتن. این جمله، برای مشخص شدن بهائیان محل هم به کار می‌رفته پس هر گاه اهالی، فرد بهایی را می‌دیدند، می‌گفتند: جُلِش کَجِه. در قدیم، صاحبان خر برای اینکه هم خرها بهتر راه بروند و هم بار از روی خر نیفتد، تَنگِ خر را سفت و محکم می‌بستند. تَنگ، نخ‌ی که از یک طرف خر عبور داده و از زیر شکم گذرانده و به روی جُل بسته می‌شد. اگر تَنگِ خر شل می‌شد، هنگام راه رفتن یا غلت زدن، جُلش کج می‌شد و نمی‌توانست راست و درست راه برود، پس کج راه می‌رفت. در این مَثَل علاوه بر آشنایی با زندگی دامداری در قدیم، با واژگان کهن مانند جُل نیز آشنا می‌شویم.

* جو با کالاش می‌پیمونَن. Jow Bâ Kâlâš Mipeymunan.

(با کلاهش جو می‌پیمایند.) یا (شیر تو کلاهش می‌پیمایند.) یعنی به کسی اطمینان داشتن. خریدار داشتن گفته‌ی کسی. در سعدی قدیم، به دلیل رونق دامپروری، جو فروشی یکی از مشاغل مهم بود. جو فروشان، هنگام فروش جو، برای احترام به بزرگان و اطمینان دادن به مشتری، از کلاه این بزرگان به عنوان پیمانه استفاده می‌کردند. بر عکس این مَثَل: «جو با کالاش نمی‌پیمایند.» (با کلاهش جو نمی‌پیمایند) است. یعنی این فرد قابل اطمینان نیست. در این مَثَل علاوه بر آشنایی با زندگی دامپروری گذشته، با بعضی از رسوم مردم، مانند نوع احترام به بزرگان محل نیز آشنا می‌شویم.

* حرف چ Ç

* چادرِشه پهن کرده. Çâdereşe Pan Kerde.

(چادرش را پهن کرده است.) هرگاه مردم محله، برای مدت طولانی گرفتار یک بیماری یا گرفتار مرگ و میرهای پی در پی شوند، این جمله را به کار می‌برند. در قدیم گدایان رهگذری بودند که با پای پیاده به محله می‌آمدند، چون اغلب تصمیم داشتند با دست پُر برگردند و اعانه‌ی فراوانی به دست آورند، پس لازم بود مدت طولانی یعنی بین یک تا چند روز در محل بمانند، بنابر این چادری را با خود می‌آوردند و در محل رفت و آمد مردم پهن می‌کردند و هنگام غروب، پس از جمع‌آوری اعانه‌ها محله را ترک می‌کردند. همچنین در روزهای عید نوروز، درویشانی، برای جمع‌آوری «عیدانه» در حالی که عبا و کلاه به تن و

تسبیحی به دست داشتند، به محله‌ی سعدی می‌آمدند. آن‌ها نخست به جلوی خانه‌ی یکی از بزرگان محله می‌رفتند سپس از درون بار و بنه‌ی خود، پارچه‌ی اُرْمَکِ سفیدی (نوعی پارچه) را بیرون می‌آوردند. یک سرِ پارچه را به حلقه‌ی ویژه‌ی مردان و سرِ دیگر را به حلقه‌ی ویژه‌ی زنان وصل می‌کردند. (در قدیم درهای چوبی، دو حلقه داشت، یکی ویژه‌ی زنان و دیگری ویژه‌ی مردان، پس هر زمان که یکی از این حلقه‌ها به صدا در می‌آمد، صاحبخانه متوجه می‌شد که مهمان، زن است یا مرد.) سپس یک تسبیح به نام «تسبیح هزار و یک دانه» بر روی زمین پهن می‌کردند و به ترتیب دانه‌هایش را می‌شمردند و با صدای بلند می‌خواندند: «هو یا علی مدد! هو یا علی مدد!» آن‌ها تا چند روز پس از عید در همان جا می‌ماندند و پس از جمع‌آوری عیدانه به دیار خود برمی‌گشتند. «کوکو» یکی از این درویشان بود. در این مَثَل، با رسم و رسوم جمع‌آوری عیدانه، توسط درویشانی که به محله‌ی سعدی می‌آمدند آشنا می‌شویم.

* چار گز و نیم زبون داره. . Câr Gaz O Nim Zabun Dâre .

(زبان‌ش به اندازه‌ی چهار گز و نیم است.) یا (یک گز و نیم زبون داره.) (زبان‌ش یک گز و نیم است.)

گَز: مقیاس طول، معادل ۱۶ گره، واحد طول قدیم که در حال حاضر واحد «متر» جای آن را گرفته است.

به کسی می‌گویند که در حرف زدن کم نمی‌آورد و در بحث و گفتگو کوتاه نمی‌آید.

* چُپون بی کَلک. . CoppUn Bi Kalak.

(چوپان بی کَلک.) یعنی هنگام خروج از خانه، باید با ابزار کار خارج شد. در قدیم اهالی می‌گفتند: «زن بی سرانداز، مرد بی کالا و چُپون بی کَلک، از خونه بیرون نمی‌ره.» (زن بدون چادر، مرد بدون کلاه و چوپان بدون کَلک از خانه خارج نمی‌شود و این افراد باید با این وسایل از خانه خارج شوند.) کَلک، چوبی بود که پایینش حلقه‌ای داشت و به وسیله‌ی آن می‌شد، به راحتی گوسفند را به دام انداخت و از فرارش جلوگیری کرد و اگر چوپان بدون کلک بود، نمی‌توانست به راحتی گوسفند را بگیرد، پس ناگزیر می‌شد مدت طولانی به دنبالش بدود.

در این مَثَل، با ابزارِ کهن به دام انداختنِ گوسفندان یعنی کَلک، زندگی دامداری و پوششِ اهل محل آشنا می‌شویم.

* چَل تا جیگر به‌ش بی یُو زونی! سگ پی * وَقَه‌ی روش نمی‌ده!

Cel Tâ jigar Beş Biyowzuni Sag Yey Vaqqey Ruş Namide!

(چهل تا جگر به او آویزان کنی، یک سگ هم روی او عوعو نمی‌کند.) برای تحقیر و

وصف زشتی یک دختر به کار می‌رود.
یعنی اگر چهل جگر به دختر زشت آویزان کنی، از شدت زشتی او حتی سگ هم نمی‌آید جگرها را بخورد.

Ĉiŝa Rafte Kalley Sar.

* چیشا رفته کله‌ی سر.

(چشم‌ها بالای سر رفته است.) یعنی کنار گذاشتن شرم و حیا. زمانی به کار می‌رود که کوچک‌ترها برای بزرگان محل، احترام قائل نباشند.

Ĉiŝ Ĉareŝ Midowe.

* چیش چارش می‌دووه.

(چشمش می‌دود.) به آدم حریص می‌گویند. چیش چار: چشم، از واژه‌های مزدوج است.

غالباً انسان حریص و آزمند، برای سود بردن و منفعت طلبی، مدام با چشمانش اطراف را جست و جو می‌کند.

Ĉiŝe Kasi Re Dar Owordan.

* چیش کسی ر درآوردن.

(چشم کسی را در آوردن.) یعنی سخن ناحق گفتن و به دنبال آن شماتت و سرزنش کردن.

* حرف ح H

Ĥesâbe Boze Gar Dame Âqole.

* حساب بُز گر دم آغله.

(حساب بُز بیمار جلوی آغل است.) این مثل، درباره‌ی آدم تک‌رو و منزوی و همچنین درباره‌ی آدم منحرف که موجب انحراف دیگران هم می‌شود، به کار می‌رود. اهالی قدیم، برای نگهداری دام، در گوشه‌ای از حیاط خانه، آغل می‌ساختند. بیماری گری هم در بین دام، به شدت رایج و مسری بود (گر نوعی بیماری جلدی است که موهای بز می‌ریخت و بدنش ترک برمی‌داشت و از بدنش خون می‌آمد.) لذا دامداران، هنگام چرا بُز گر را با گله به چرا می‌بردند اما هنگام بازگشت، برای جلوگیری از سرایت بیماری به سایر گوسفندان، از ورود بُز گر به آغل جلوگیری می‌کردند، پس بُز گر، هم پس زده می‌شد و هم یکه و تنها می‌ماند.

در این مثل با بیماری گری که در قدیم بین دام رایج بود و با شیوه‌ی پیشگیری از سرایت این بیماری آشنا می‌شویم.

Haqqe Ŝir Mâne Barran.

* حق شیر مان برهن!

(حق شیر مال بره‌ی گوسفند است.) یعنی در برخورداری از فواید و امکانات خویشان، نزدیکان درجه یک، برتری و حق تقدّم دارند. برای مثال، ارثیه‌ی پدری که باید سهم فرزندان باشد نه سایر خویشان.

* حرف خ X

* خِچَش رو سَرُم سُوَز شد. Xeçêş Ru Sarom Sowz Şod.

(بازوانش روی سرم سبز شد.) یعنی ثابت شدنِ حرفِ طرفِ مقابل و طلبکار و مدّعی شدنِ او.

در این مَثَل واژه‌ی کهن «خِچ» به معنی بازوانِ پر توان و پر زور دیده می‌شود.

* خَل دادن. Xal Dâdan.

خَل = خَلَا، در این جا به معنی بلند شدنِ بوی نامطبوع است. یعنی آشکار شدنِ راز به ویژه آشکار شدنِ خیانتِ یک زن. در دو مورد، این ضرب‌المثل به کار می‌رود. نخست، هنگامی که قسمتی از یک رود تحت تملّک کسی است و دیگری بدون اجازه‌ی مالک، شعبه‌ای از آن را بر روی زمین خود ایجاد می‌کند و مالک متوجه‌ی خطای فرد می‌شود که در این حالت می‌گویند: آب خَل دادن. دوم، هر گاه رازی آشکار شود.

* خَلَنگِ ننه ول کن. Xalange Nane Vel Kon.

(جوجه مرغِ مادر رها کن.) یعنی زود به استقلال رسیدنِ فرزند و عدم وابستگی به پدر و مادر. رها کردنِ پدر و مادر در دورانِ کودکی و نوجوانی و به دنبالِ زندگی خود رفتن. در قدیم، غالبِ اهالی، در حیاتِ منزل، تعدادی مرغ و خروس نگهداری می‌کردند. زمانی که مرغ بر روی تعداد زیادی از تخم‌ها می‌خوابید، اغلب، دو سه تا از این تخم‌ها به خروس و بقیه به مرغ تبدیل می‌شدند. این جوجه‌ها تا سه ماه به دنبال مرغِ مادر حرکت می‌کردند و پس از سه ماه که بال و پرِ نسبی در می‌آوردند، هم جنسیت آن‌ها مشخص می‌شد و هم مرغِ مادر را رها می‌کردند. اهالی، به جوجه‌ی ماده، «خَلَنگ» و به جوجه‌ی نر، «جوجه خروس» می‌گفتند. اگر بر حسب اتفاق، جوجه‌ی ماده یعنی خَلَنگ، پیش از سه ماه، مرغِ مادر را رها می‌کرد می‌گفتند: «خَلَنگِ ننه ول کن.»

«خَلَنگ؛ نوعی گیاه است. گرفتنِ اعضاء، دو رنگ، ابلق، سیاه و سفید.» (معین، ۱۳۷۱،

ج ۱: ۱۴۳۷)

* خورده زیرِ کاسه و کوزه‌ش. Xorde Zire Kâse O Kuzaş.

(زیر کاسه و کوزه‌اش خورده است.) یا (خورده تو ساز و پوکش.) یعنی از رونق افتادن. بی سر و سامان شدنِ کارهای یک ثروتمند. در قدیم، در محله‌ی سعدی، علاوه بر کاسه و کوزه، دیگ و قابلمه‌های مسین جزو ظروفی بوده که اغلب مورد استفاده‌ی ثروتمندانِ محل بود و سایرین تنها در منزل، تعدادی کاسه و کوزه داشتند که از جنسِ سفال بود و برای سالم بودنِ آن‌ها باید با احتیاط در جای خاصی نگهداری می‌شدند در غیر این صورت با کوچک‌ترین بی‌احتیاطی، تمام ظروف می‌شکست و فرد نمی‌توانست از این وسایل استفاده

کند و قادر به انجام کارهای روزانه نبود.

*خونه‌ی حاجی پلو میدَن، پلو بَ گوشتِ گوْ میدَن.

Xuney Hâji Polow Midan Polow Bo Gušte Gow Midan

(خانه‌ی حاجی پلو می‌دهند، پلو با گوشتِ گاو می‌دهند.) به کسی می‌گویند که تمام کارهایش، برای خودنمایی و ریاکارانه است. در قدیم، تعدادی از اهل محل، که هیچ هنری نداشتند و فقط پول و ثروت داشتند، برای خودنمایی و برای اینکه در محل، ابراز وجود کنند و جزو سرشناسان محل به شمار آیند، گاو یا گوسفندی می‌کشتند و برای صرف غذا، به جای دعوت از نیازمندان و بیچارگان، تعدادی از ثروتمندان محل را دعوت می‌کردند.

* خورده پرنجی تو خونا، خورده چنگ و چیلای تو کوچا، آبجی خانم نذرت قبول!

Xorde Berenjoy Tu Xunâ Xorde Ceng O Çilâye Tu Kuçâ Âbji Xânom Nazret Qabul .

(برنج‌های درون خانه‌ها را خورده است، پس مانده‌های کوچه‌ها را هم خورده است، خواهرم نذرت قبول باشد!)

به کسی می‌گویند، که از راه‌گدایی به ثروت رسیده و برای خودنمایی نذری می‌دهد.

حرف د «دال» D

* دَس سَفیده. Das Safide.

(دست سفید است.) به کسی می‌گویند که قدرت انجام هیچ کاری را ندارد. به آدم بیکار و بی‌عار نیز می‌گویند. کسی که کار نکرده و در خانه نشسته، دستش بر اثر گرما و کارگری کثیف و سیاه نشده پس دستش سفید و لطیف است، در مقابلش «دست سیاه» به دست کار کرده و سختی کشیده می‌گویند که بر اثر گرما و ... سیاه و کثیف شده است.

* دَسَم به کَمَرَم، ساژم به لُپُم، بوگو: «حاجی باریک‌لام!»

Dasom Be Kamarom Sâzom Be Lopom Bugu Hâji Bârikallâm.

(دستم به کمرم است و ساژم به دهانم است، بوگو: حاجی! آفرین بر تو باد!) به کسی می‌گویند که محتاج دیگری نیست و اداره‌ی کارهایش بر عهده‌ی خودش است. به آدم بیکاری که مُدام از خود تعریف می‌کند و انتظار دارد، دیگران نیز او را تحسین کنند، نیز می‌گویند.

* دَس میذاره دَسش میره، پا میذاره پاش میره.

Das Mizâer Daseş Mire Pâ Mizâre.

(دست می‌گذارد، دستش می‌رود. پا می‌گذارد، پایش می‌رود.) به کسی می‌گویند که، دست به هر کاری می‌زند، آن کار به سرانجام نمی‌رسد و دچار زیان می‌شود و به نان و نوا هم نمی‌رسد و به همه نیازمند است.

* دَمِتِ بیگیر بوگو گُل پُدنک! Damete Bigir Bugu Gol Podonak

(تَهت را بگیر و بگو گُل پونه) به آدم حَرّاف می‌گویند. یعنی حرفِ زیادی نزن!
دَم: در این جا منظور اسفلِ اعضاست. پُدن: پونه گیاهی کوهی، که مار از آن متنفر است.

* دَمِتِ بُگ تو دَم دونکت! Damete Boko Tu Dam Dunaket!

(دَمِت را در دهانت نگه دار!) یعنی سکوت کن و حرف نزن!

* دَنِت کاهگل بیگیر! Danete Kâ Gel Bigir!

(دهانت را کاهگل بگیر!) یعنی دهانت را ببند و حرفِ زیادی نزن!

* دُمِش کُلفت شده. Dommeš Koloft Šode.

(دُمبِاش کلفت شده است.) به انسان ضعیف و در عین حال خبیثی می‌گویند که به پشتوانه‌ی فردی قدرتمند، احساس قدرت کرده و شروع به فساد می‌کند و به همین دلیل، کسی هم جلودار او نیست. گاهی اتفاق می‌افتاد که در بینِ دام، گوسفندی لاغر و نحیف بود و دنبه‌ی کوچکی داشت، پس دامدار او را از سایر گوسفندان جدا می‌کرد و به خوراکش رسیدگی می‌کرد و پس از چند ماهی دنبه‌اش فربه و بزرگ می‌شد و پس از آن به راحتی در بینِ دام می‌گشت. این مَثَل علاوه بر اینکه نشان دهنده‌ی زندگی دامپروری گذشته است، در آن، دُمبِ، عضوی از اعضای دام نیز وجود دارد. همان طور که گفته شد، یکی از ویژگی‌های ضرب‌المثل‌های مردم این محله، این است که در غالبِ مَثَل‌ها نامِ اعضای دام وجود دارد.

* دو ت کوچه‌ش مونده. Do To KuÇaš Munde.

(دو تا از کوچه‌هایش مانده است.) به دو نفری می‌گویند، که از مصاحبتِ با یکدیگر سیر نمی‌شوند و مدتِ زمانِ صحبتشان هم بسیار طولانی است و صحبتشان تمام نشده، ناگزیر به ترکِ همدیگر هستند. روزی یک نفر از اهالی، به دیدارِ یکی از اقوام ساکن تهران می‌رود. او ظهر هنگام، از همان لحظه به محض رسیدن به منزلِ دوستش، تا صبح فردا، شروع به تعریف و شرحِ حالِ تکِ اهلِ محل می‌کند، صبح، هنگامِ سوار شدن بر اتومبیل یعنی زمانِ خداحافظی، رو به دوستش می‌کند و می‌گوید: «روم سیاه! هنوز دو تا کوچه‌ش مونده!» (رویم سیاه شود! هنوز دو تا کوچه مانده!) یعنی صحبت‌هایم به طور کامل به پایان نرسیده و هنوز شرحِ حالِ اهالیِ دو کوچه مانده است.

* دیپلم ماسی. Diplom Mâsy.

(دیپلم ماستی است.) به کسی می‌گویند که در طولِ دورانِ تحصیل، بدونِ زحمَتِ علمِ آموزی و درس خواندن، نمره‌ی قبولی و در نتیجه مدرکِ تحصیلیِ دیپلمِ خود را گرفته

است. در قدیم در محله‌ی سعدی، دامداری شغل پر رونقی بود و به همین دلیل فرآورده‌های لبنی فراوان و با کیفیت عالی تولید می‌شد، طوری که دامداران محل، لبنیات مورد نیاز دکانداران شهر شیراز را نیز تأمین می‌کردند. مغازه‌داران محل نیز با استفاده از شیر محلی، ماست‌های خوشمزه و معروفی درست می‌کردند که در اصطلاح به این کار می‌گویند «ماست بستن» (ماست عمو شیروان و حیدرعلی معروف بود). بنابر این تعدادی از اهالی، از همان آغاز شروع تحصیل و به ویژه برای گرفتن مدرک تحصیلی فرزندان‌شان، ظرف‌های بزرگ ماستی را به در منزل آموزگاران و مدیران مدرسه می‌فرستادند و در حالی که دانش‌آموز حتی قادر به خواندن و نوشتن نام خود هم نبود، به راحتی از مقطع ابتدایی تا آخر دبیرستان مدرک تحصیلی را می‌گرفت. در محله‌ی سعدی، تعدادی هستند که مدرکشان به «دیپلم ماستی» شهرت دارد.

* حرف ر R

* رُخْنَم رفته، خورده تو زانوام. Roxnom Rafte Xorde Tu Zânuâm.

(روحیه‌ام از دست رفته و توان زانوانم هم از بین رفته است.)

هنگام وارد آمدن مصیبت می‌گویند، یعنی به دلیل غم و اندوه، هم از لحاظ روحیه ضعیف شده‌ام و هم توان حرکت ندارم.

* حرف ز Z

* زورُم به شووَر نَنَم نمی‌رسه، بایه به‌ش بِگُم: «حاجی عمو جون!»

Zurom Be Šuware Nanam Namiressa Bâye Beš Begom Hâji Âmu Jun.

(زور من به شوهر مادرم نمی‌رسد؛ باید به او بگویم: حاجی عمو جان!)

یعنی از سر ناچاری، زیر بار زور رفتن و ستم را تحمل کردن.

* حرف س «سین» S

* سرخاب هُو و سورمه هُو و بیچاره حنا.

Sorxâb How O surme How O Biçâre Henâ.

(سرخاب نیست و سرمه هم نیست بیچاره حنا که در دسترس است.) یعنی انجام بعضی از کارها زشت نیست اما انجام بعضی از کارهای مشابه بد و زشت است. در قدیم، به کسی می‌گفتند که به دلیل فقر، پولی برای تهیه‌ی سرخاب و سرمه نداشت و برای خودآرایی، از حنا استفاده می‌کرد. سرخاب، پنبه‌ی قرمز رنگی بود که، وقتی زنان، آن را به گونه‌ها می‌مالیدند، به دلیل رطوبت پوست، گونه‌ها قرمز رنگ می‌شد و زنان، غالباً سرخاب را همراه با سرمه در شب جمعه استفاده می‌کردند، به طوری که در بین اهالی، این شب، به شب سرخاب و وسمه یا شب سرخاب و سرمه معروف بود. اهالی، لوازم آرایشی را در

صندوقچه‌ای به نام مجمر که مزین به پارچه‌ی مخمل زرشکی بود، نگهداری می‌کردند. از آن جایی که لازم بود این دو مواد آرایشی، هر هفته مصرف شود، خرید و مصرفش، برای ثروتمندان راحت اما فقیران که پولی در بساط نداشتند، به جای این دو مواد، از حنا که ماندگاری بیشتری داشت، استفاده می‌کردند. (در قدیم هفت قلم آرایش: سرمه، سفیداب، وسمه، سرخاب، حنا، عطر و زَرک (پولک) بود.)

* سووارِ گوؤم، میونِ اوؤم، چَرِه بده تا بیرِیسم.

Suwâre Gowom Miyune Owom Ćaare Bede Tâ Biriso.

(سوارِ گاو هستم، میان آب هستم، آلت ریسندگی بده تا ریسندگی کنم.) به انسان بهانه جویی می‌گویند که قصد دارد، در میان گرفتاری‌های زیاد، کاری غیر ضروری انجام دهد. (در این مثل، واژه ی کهن چَرِه (Ćaare)، علاوه بر اینکه نشان از رونق دمداری و دامپروری در محله است، نشان از شغل ریسندگی نیز می‌باشد. در قدیم، نخ ریزی یکی از مشاغل پر رونق بود که، با ابزار کوچک و ساده‌ای به نام چَرِه انجام می‌شد. چَرِه از چهار چوب در اطراف، یک چوب به عنوان محور در وسط و دسته‌ای در سمت راست برای چرخاندن محور تشکیل شده بود. ریسنده، برای اینکه، چَرِه محکم بر روی زمین قرار بگیرد، چوب‌های دو طرف را با رودی گوسفند، دو به دو به یکدیگر می‌بست. وقتی روده خشک می‌شد، با آن پنبه را می‌ریسیدند.)

* سِرِ درختشِ تَکوندن. Sare Deraxteşe Takundan.

(سِرِ درختش را تکاندند.) یعنی انسان جاه طلب را تنبیه کردن. برای به دست آوردن میوه‌ی بعضی از درختان، مانند درخت گردو و فندق، لازم است با چوب به سِرِ درخت زد تا میوه‌ی آن به زمین بریزد.

* حَرفِ ش «شین» Ş

* شَوِ وِ صِفاتی کَجو بودی؟ Şowe Sefâti Kojo Budy?

(شَبِ صِفاتی کجا بودی؟) یعنی ای کاش! شبی که صفات تیراندازی می‌کرد، تو هم آن جا بودی و کشته می‌شدی.

گرچه این جمله به صورت طنز به کار می‌رود و پر کاربرد هم هست اما به واقع‌ی تلخی اشاره دارد. در شَبِ ۲۲ آذر ماه سال ۵۷ (۵۷/۹/۲۲) تعدادی از مسلمانان در چند شب، تظاهراتی را علیه بهائیان محل به راه می‌اندازند. در آخرین شب، تظاهر کنندگان به جلوی منزل تعدادی از بهائیان از جمله به جلوی منزل صفات‌الله می‌روند و شروع به سر دادن شعار می‌کنند. اهالی دلایل مختلفی را برای شکل گرفتن این فاجعه بیان می‌کنند اما

دو دلیل بیشتر نظر را به خود جلب می‌کند. تعدادی معتقدند، تظاهر کنندگان، به منزل صفات‌الله حمله می‌کنند و او برای دفاع از خانواده و سایر همسایگان بهایی، دست به کشتار می‌زند و تعدادی دیگر، منکر این موضوع می‌شوند و می‌گویند: این تظاهرات، سیاسی و علیه شاه انجام گرفته و صفات، بی دلیل به سمت تظاهر کنندگان شلیک کرده است. در هر صورت در آن شب، دوازده نفر به دست صفات‌الله کشته می‌شوند و در همان شب، صفات هم به دست حکومت نظامی کشته می‌شود. آن شب و فردای آن، محله‌ی سعدی، غرق در آتش و خون بود، زیرا تعدادی سودجو از سمت شیراز به محله می‌آیند و با همکاری تعدادی از اهل محل، خانه‌ی بهائیان را غارت و سپس به آتش می‌کشند. این اصطلاح واقعیه‌ی تلخ تاریخی گذشته را به یاد می‌آورد.

* شدن انگو ولی و گرگی. *Ŝodan Engo Vali O Gorgi.*

(مثل ولی و گرگی شده‌اند). به دو نفر می‌گویند که همیشه و همه جا با یکدیگر هستند. در قدیم، در محله‌ی سعدی، مجالس عروسی، بسیار مجلل برگزار می‌شد، این مجالس از یک تا هفت شبانه روز ادامه داشت. اهالی در این مدت و در روزهای مختلف، از وجود خوانندگان و نوازندگان مختلف که بعضی اهل محل و بعضی دیگر ساکن محله‌های دیگر بودند، بهره می‌بردند. برای مثال: در روزهای پیش از جشن ازدواج، روز عروسی و روزهای پس از آن، از حضور یهودیان ساکن شیراز، مانند شکر شیرازی که نوازنده‌ی تنبک و ویلون بود و در شب حنا بندان و صبح عروسی، از حضور نوازندگان ساز، کرنا و نقاره که ساکن محله بودند، بهره می‌بردند. «ولی» و «گرگی» هم دو تن از نوازندگان قدیم بودند که در همه‌ی مجالس با یکدیگر بودند. «ولی» نوازنده‌ی کرنا و «گرگی» هم نوازنده‌ی نقاره بود.

* شده انگو خانم صفا که سگاش دوس دُشت.

Ŝoda Engo Xânom Safâ Ke Sagâše Dus Došt.

(مثل خانم صفا شده، که سگهایش را دوست داشت). برای بیان شدت علاقه‌ی یک نفر به دیگری به کار می‌رود. خانم صفا یکی از خیاطان محل بود که سگ‌های زیادی داشت، به سگ‌هایش بسیار عشق می‌ورزید و از آن‌ها به خوبی مراقبت می‌کرد.

* شده انگو کفتر دُور. *Ŝode Engo Kaftare Dowr.*

(مثل کبوتر دُور است) به کسی می‌گویند، که دست آویز دیگران شده است. کبوتر بازان محل، اغلب در بعد از ظهرها که سایر کبوتر بازان، کبوتران خود را پرواز می‌دادند، در زمانی مناسب، برای گرفتن سایر کبوتران، کبوتری را به هوا می‌پراندند تا سایر کبوتران جذب او شوند و به راحتی چند کبوتر به دست آورند.

* شده انگو دوره‌ی حسینقلی خانی.

Ŝode Engo Dowrey Hoseyn Qoli Xâni.

(مثل دوره‌ی حسینقلی خان است.) به محله‌ای می‌گویند، که دچار هرج و مرج است. حسینقلی خان، یکی از حاکمان ستمگر شیراز بود (در حدود سال ۱۲۴۰) که به دلیل ظلم و ستم فراوان او در شهر هرج و مرج فراوانی روی می‌دهد و بسیاری از مردم شیراز از دست او فرار می‌کنند و به محله‌ی سعدی می‌آیند و برای همیشه ساکن این محله می‌شوند. در سال ۱۳۲۰ دوره‌ی رضاقلی خانی است. با شروع حکومت محمدرضا پهلوی، شورش‌ها و نا امنی‌هایی توسط اشرار انجام می‌شود. در این زمان، رضاقلی اقدسی معروف به سرهنگ اقدسی و میرزا قنبر فهندژ، دو تن از دلاوران محله‌ی سعدی، به دلیل رفت و آمد و معاملاتی که با سران یاغیان داشتند، به طور مسالمت آمیز مانع حملات آن‌ها به راه‌ها و محله‌ها می‌شوند و زمینه‌ی صلح و سازش بین آن‌ها و دولت را به وجود می‌آورند و مفتخر به دریافت مدال از جانب محمدرضا پهلوی می‌گردند. مدال‌های این دو بزرگوار نزد نوادگان موجود است. در این مثل علاوه بر اینکه به واقعه‌ای تاریخی یعنی دوره‌ی حسنقلی خانی اشاره شده، به طور غیر مستقیم واقعه‌ی تاریخی دوره‌ی رضاقلی، همراه با نام دو تن از دلاوران محله‌ی سعدی تداعی می‌شود.

* شده انگو سید مصطفی. Ŝode Engo Sed Mostafâ.

(مثل سید مصطفی شده است.) به کسی می‌گویند، که نسبت به محیط اطراف کاملاً بیگانه است و به هیچ کجا هیچ رفت و آمدی ندارد. سید، یکی از اهالی بود، که در طول عمر هشتاد ساله‌اش، هیچ مسافرتی نرفت حتی در محله هم گشت و گذاری نداشت و تنها مسافت خانه تا دکانش را که چند قدمی بیشتر نبود، می‌پیمود.

* شده انگو لوطی علی خان. Ŝode Engo Luti Ali Xân.

(مثل لوطی علی خان است.) به کسی می‌گویند، که مدام در حال خوانندگی، نوازندگی و رقاصی است. همان طور که بیان شد، مردم محله‌ی سعدی در مجالس جشن ازدواج و ... از حضور نوازندگان مختلف بهره می‌بردند و لوطی علی خان (۱۳۲۰) یکی از خوانندگان نوازندگان تنبک بود که با تنبک نوازی و خوانندگی، به بزم اهالی رونق می‌بخشید.

* شده انگو خر ارجلی. Ŝode Engo Xare Oroj Ali.

(مثل خر ارجلی است.) به آدم شرور و بسیار ستیزه جو می‌گویند. ارج علی، از اهالی قدیم که خرش وارد طویله نمی‌شد و مدام تیزکُنگ می‌انداخت. در قدیم، پیش از ورود اتومبیل به محله (ورود نخستین اتومبیل به محله در سال ۱۳۴۴ بود.) مردم برای رفت و آمد از خر استفاده می‌کردند و هر کس یک خر داشت، جزو ثروتمندان محل محسوب می‌شد و

اهل خانواده به خود می‌بالیدند و می‌گفتند: ما خر داریم! به همین دلیل در محله شغلی به نام «دلالی خر» هم وجود داشت. دو نفر از اهالی به این کار مشغول بودند که به آن‌ها «دلال خر» می‌گفتند. خر فروشان به خوبی با ویژگی‌های خر فروخته شده آشنا بودند. بعضی از خران، رام و تندرو و بعضی دیگر سرکش و کند رو بودند و هر خر با توجه به ویژگی که داشت قیمتش هم با دیگر خران تفاوت داشت.

* شده انگو خرِ نَمْتُ الله! Sode Engo Xare Naamatollâ.

(مثل خر نعمت‌الله است.) به کسی می‌گویند، که هنگام راه رفتن، به عمد لنگ لنگان راه می‌رود.

نعمت الله یکی از اهالی سعدی قدیم است، که خرش به هنگام راه رفتن می‌لنگید.
حرفِ ع «عین» A

* عرب در بیابون ملخ می‌خوره، سگِ اِصفُوون آبِ یخ.

Aarab Dar Biyâbun Malax Mixore Sage Esfowun Âbe Yax.

(عرب در بیابان ملخ می‌خورد، سگِ اصفهان، آبِ یخ.) برای بیان اختلافِ بین فقیر و غنی به کار می‌رود.

* عشوه‌ش به شتر رفته و غمزه‌ش به شُتربون، عشوه‌ی دَم صبحِ خرِ گلِ کش.

Ešvaš Be Šotor Rafta Qamzaš Be Šotorbun Ešvey Dame Sobe
Xare Gel Kaš.

(عشوه‌اش مثل شتر است و غمزه‌اش مانند شتربان، عشوه‌گریِ آغاز صبحِ خرِ گلِ کش است.) یعنی عشوه‌گری کردنِ دو نفر برای هم. وقتی شتری خوابیده و لبش را تکان می‌دهد، به این حالت، عشوه‌ی شتر می‌گویند همچنین گاهی که باربران می‌خواستند گل را در خورجینِ خر بریزند، خر به راه می‌افتاد و باربر ناگزیر می‌شد مدام به دنبالِ خر راه بیفتد و او را در جایی ساکن و گل بارش کند که به این حالت نیز عشوه‌گریِ خر می‌گویند.

* حرفِ ف F

* فیتیلَه رِ پُیین کشیدن. Fitila Re Poyin Kešidan.

(فتیله را پایین کشیدن.) یعنی دست از خشونت برداشتن و با احتیاط و با ملایمت رفتار کردن. در قدیم بخاری‌های نفتی وجود داشت که دارای فتیله بود و برای کم و زیاد کردنِ حرارت، با چرخ دنده‌ای کوچک، فتیله را بالا یا پایین می‌کشیدند.

* حرفِ ق «قاف» Q

* قاپِ هَف رو سَییدَه‌ن! Qâpe Haf Ru Soyidan.

(قاپِ هفت رو ساییده شده است.) به کسی می‌گویند، که تمام عمرِ خود را در

قمارخانه‌ها گذرانده و در کار قمار و در زندگی، بسیار حریف، مکار و دغلباز است. در این ضرب‌المثل، عدد هفت نشان کثرت است. قاپ: چهار عدد استخوان کوچک مکعب شکل، در مچ پای گوسفند، بین پاشنه و استخوان پا است، که وسط آن سوراخ و یک طرفش هم برآمدگی دارد که به آن قام یا قاپ می‌گفتند و از آن برای قمار استفاده می‌کردند. البته در قاپ بازی از پنج استخوان استفاده می‌شد. قماربازان، به طرف سوراخ، خر و به برآمدگی پشت قاپ، اسب می‌گفتند. بعضی از قماربازان برای تقلب در کار، قسمت برآمدگی را می‌ساییدند تا صاف شود و خر و اسبی آن مشخص نشود و به این ترتیب حریف، قمار را ببازد. بین قماربازان، سه نوع قاپ بازی رواج داشت، بازی نوع اول: با یک قاپ انجام می‌شد و شروع کننده، پیش از آن که قاپ را به هوا پرتاب کند، از طرف مقابل می‌پرسید: خر یا اسب؟ اگر می‌گفت: خر و خر به زمین می‌افتاد (قسمت سوراخ قاپ رو به بالا بود) برنده بود و اگر اسب دیده می‌شد (قسمت برآمدگی) پس بازنده بود و شروع کننده به عنوان برنده شناخته می‌شد. نوع دوم: این بازی با سه قاپ انجام می‌شد. به این ترتیب که فرد، پیش از پرتاب، از حریف می‌پرسید: خر یا اسب؟ اگر حریف می‌گفت: خر و همزمان دو خر بر روی زمین دیده می‌شد (طرف سوراخ) او برنده بود اما اگر دو اسب دیده می‌شد (قسمت برآمدگی) شروع کننده برنده و حریف بازنده بود. نوع سوم: شروع کننده، پنج قاپ را به هوا پرتاب می‌کرد. او ابتدا چهار قاپ را کف دست و یکی را بین انگشت شست و سبابه می‌گرفت و سپس هر پنج تا را به بالا پرتاب می‌کرد و می‌پرسید: خر یا اسب و به دلیل رونق قمار با قاپ، مثل‌های زیادی بر سر زبان‌هاست. از جمله: قاپش دزدیدن، قاپ قمار خونه است، فلانی قاپش پُره، قاپ سوراخ کن و، البته در بعضی از مثل‌ها، قاپ به صورت مجاز به کار می‌رود و منظور از قاپ، شخص قمار کننده است.

❖ قضا سر گردَنَن، مُلا نصرالدین پُیین گردنه.

Qazâ Sare Gardanan Mollâ Nasredin Poyi.

زمانی به کار می‌رود که، کسی قصد دارد برای انجام کار مهمی از خانه بیرون برود و همان موقع، مهمان ناخوانده‌ای وارد می‌شود و او ناگزیر است، یکی را انتخاب کند. (غالباً مهمان را می‌پذیرد).

❖ حرف ک «کاف» K

❖ کارش اُفتیده به قُربغه گرفتن. Kârêš Oftide Be Qorbaqe Gereftan.
(کارش به قورباغه گرفتن افتاده است.) به کسی می‌گویند، که از ثروت به فقر رسیده و منتظر کوچک‌ترین سود و منفعت است. در قدیم قورباغه، فراوان و بی‌ارزش بوده است.

❖ کمی، او و دَنش جَمع شده. Kami Owwe Daneš Jam Šode.

(مقدار کمی آب دهانش جمع شده است.) یعنی به تازگی به نان و نوا رسیدن. در قدیم، اغلب افراد فقیر به بهداشت سر و صورت اهمیت نمی‌دادند و ظاهری نامناسب و ژولیده داشتند، به ویژه آداب خوردن و آشامیدن را رعایت نمی‌کردند اما به محض این‌که به مال و منال می‌رسیدند، به وضع صورت و پوشش رسیدگی می‌کردند و آداب خورد و خوراک را هم به جا می‌آوردند.

* حرف گ «گاف» G

* گو سر هر زمینی که رسید پی لپی می‌خوره.

Gow Sare Har Zamini Ke Rasid Yey Loppi Mixore

(گاو، سر هر زمینی که رسید، به اندازه‌ی یک لپ می‌خورد.) به آدم محافظه کار و سودجو می‌گویند. یکی از ویژگی‌های گاو این است که اگر در صحرا رها شود و کنترلی بر روی او نباشد، به هر زمینی که برسد، برایش فرقی ندارد، خواه در آن جا گیاه باشد یا پارچه‌های کهنه و ... مقداری از آن را می‌خورد.

* گفت: «چرو صحرُو رِ نروفتی؟» گفت: «تو که به مِ نگفتی!» گفت: «صَحرو روفی، که کاری نداره!»

Goft Ćero Sahrow Re Narufti Goft To Ke Be Me Nagofti Goft
Sahro Rufi Ke Kâri Nadre.

(گفت: چرا صحرا را جارو نزدی؟ گفت: تو که به من نگفتی! گفت: جارو زدن صحرا که کاری ندارد!) در مورد آدم خودنما و متظاهر به کار می‌رود. صحبتی است، بین دو زن، که النگوهای از جنس طلا خریده‌اند، النگوها را به دست کرده‌اند و برای خودنمایی و نشان دادن النگوها به یکدیگر، مدام دستشان را تکان می‌دهند و حرف‌های بی سر و ته رد و بدل می‌کنند.

* حرف م «میم» M

* مال کی نصیب کی؟ عیال کی اسیر کی؟

Mâle Ki Nasibe Ki Ayâle Ki Asire Ki?

(مال چه کسی نصیب چه کسی خواهد شد؟ عیال چه کسی اسیر چه کسی خواهد شد؟)

یعنی مُردن و چوپِ حراج به مال و زندگی انسان خوردن.

* ما مُرده شوریم مُرده می‌شوریم، می‌خوا پرّه بهشت می‌خوا پرّه جَهَنّم.

Mâ Morde Šurim Morde Mišurim Mixâ Bere Behešt Mixâ
Bere Jahandam.

(ما مرده شوی هستیم، مرده می‌شویم، خواه مرده به بهشت برود یا به جهنم!) یعنی بی‌تفاوت بودن نسبت به نتیجه‌ی کار.

* می‌رم بیرون سردمه، می‌یام تو گرممه، آی خونه‌م بود، می‌دُنسم چه مرگمه.

Mirom Birun Sardome Miyâm Tu Garmome Ay Xunam

Budom Midonosom Će Margome.

(بیرون می‌روم سردم است، داخل می‌آیم گرمم است. اگر در خانه‌ی خودم بودم، می‌دانستم مرگم چیست؟)

یعنی انسان در خانه‌ی خود آرامش دارد و در منزل دیگران هیچ آرامشی ندارد.

* می. صَنار سی شُی. هَس؟ Mey Sannâr Siššoy Has?

(مگر صد دینار و سی شاهی است؟) هنگام ارزشمند بودن چیزی به کار می‌رود. یعنی این کالا ارزشمند و بهادار است و مثل صَنار و سی شاهی بی‌ارزش نیست. صَنار: یک صد دینار و سی شُی: سی شاهی از واحدهای پول قدیم است.

* حرف ن «نون» N

* ننه فرنگی حرف می‌زنه.

Nane Farangi Harf Mizane.

(مثل مادرِ فرنگیس حرف می‌زند.) به کسی می‌گویند، که آدابِ صحبت کردن را رعایت نمی‌کند و از روی بی‌فکری حرف می‌زند. مادرِ فرنگیس (۱۳۲۰) یکی از اهالی، که پس از شنیدن سخن طرف مقابل، بدون تأمل و اندیشه، سخنش را این‌گونه شروع می‌کرد: «عمو برو پُرس پی کَارت بییئما!» (عمو برو به کار خودت رسیدگی کن و مرا رها کن!)

* حرف ه H

* هر که می‌خواهد بگوید: «سنگِ من به چنه؟»

Har Ke Mixa Bege Sange Man Be Ćane?

(هر کس می‌خواهد بگوید: سنگِ من (سنگِ سه کیلویی) چند است؟) یعنی همگان در فکرِ خود نمایی هستند.

* هزار شعر و غزل پیشِ گرده حیرونه.

Hezâr Šer O Qazal Piše Gerde Heyrun.

(هزار شعر و غزل پیشِ نانِ گرده حیران است.) یعنی با شعر و شاعری نمی‌توان زندگی کرد و نان در آوردن مشکل است، پس اگر هزار شعر و غزل بگویی و برای خوردن، نانی نداشته باشی، کسی به تو حتی یک نان هم نمی‌دهد، تا گرسنگی‌ات رفع شود. (تا پیش از

احداث نانوائی‌هایی، تمام زنان محله، نان مورد نیاز خانواده را تأمین می‌کردند. آن‌ها هر روز صبح با استفاده از تابه‌هایی گرد و کوچک، که سوختش از فضولات دام‌ها تأمین می‌شد، نانی گرد، کوچک و ضخیم به نام «نان گرده» می‌پختند. آن‌ها در بعضی مواقع چانه را کم‌تر می‌گرفتند و نان نازک‌تری می‌پختند که به آن «نان زندی» می‌گفتند. نان زندی، نوعی نان بود که پخت آن، در شیراز و در زمان زندیه رواج داشته است. (نخستین نانوائی در سال ۱۳۱۰ احداث شد، البته تا اواخر دهه‌ی ۴۰ هنوز در خانه‌ها دار و بساط تابه و پخت نان دایر بود.) در این مثل، نام «نان گرده» که در قدیم پخت می‌شده، دیده می‌شود.

* حرف ی Y

* پی. خری داد پی. زنی اسد. Yey Xary Dâd Yey Zany Esad.

(یک خر از دست داد و یک زن گرفت.) یعنی به دنبال یک ضرر یک نفع بردن. در محله‌ی سعدی قدیم، بعضی از اهالی که وسایل رفت و آمد نداشتند، هنگام ضرورت به ثروتمندان محل رجوع می‌کردند و خری را از آن‌ها قرض می‌گرفتند. روزی یکی از اهالی، خری را از ثروتمندی قرض می‌گیرد و به سمت شهر حرکت می‌کند، در بین راه، خر از رفتن باز می‌ماند، راکب برای حرکت دادن خر، مدام نوک چاقو را به شکم خر فرو می‌برد و شکم خر پاره و خر سقط می‌شود. راکب به منزل ثروتمند مراجعه می‌کند و ماجرا را تعریف می‌کند، در ضمن پولی هم نداشته که قیمت خر را بپردازد. از قضا ثروتمند محل، دختری شرور داشته که خواهان و خواستگاری نداشته، پس مالک به جای گرفتن خسارت، از او می‌خواهد که دخترش را به همسری برگزیند. آن فرد هم از سر اجبار می‌پذیرد و ازدواج صورت می‌گیرد. می‌گویند هر زمان که بین این زن و شوهر بحثی در می‌گرفته، مرد به همسرش می‌گفته: خره از تو بهتر بود.

* پی. ماری دیدم، از اینجا ت پی او دیگ پلویی یو.

Yey Mâri Didom Az Injâ To Poy U Dige Polowiyu.

(یک ماری دیدم که طولش از اینجا تا پای آن دیگ پلو بود.) روزی علی آقای دندان طلا (یکی از اهالی سعدی قدیم)، از کوچه‌ای می‌گذشته، همسایه در حال پخت پلو بوده که بوی غذا به مشام علی آقا می‌رسد. او آن قدر هوس خوردن پلو می‌کند، که وارد منزل همسایه می‌شود. از طرف دیگر صاحبخانه، که به اندازه‌ی مهمانان خود غذا پخته بود، منتظر رفتن علی آقا می‌شود. در همین هنگام علی آقا، برای این که صاحبخانه را متوجه کند، که بوی غذا به مشامش رسیده و پلو نخورده بیرون نمی‌رود، شروع به داستان سرایی می‌کند و می‌گوید: «وقتی می‌مدم! پی. ماری دیدم! از این جا ت پی او دیگ پلویی یو» (زمانی که می‌آمدم یک ماری دیدم که طولش از اینجا تا پای آن دیگ پلو بود). از آن زمان تاکنون،

اهالی، هر گاه به مهمانی می‌روند، از این جریان با شوخی و طنز یاد می‌کنند.

* پی. متر کپ واز کردن. Yey Metr Kap Vâz Kerdan.

(دهانش را به اندازه‌ی یک متر باز می‌کند.) یعنی داد و فریاد بسیار راه انداختن.

۳- نتیجه‌گیری

در هر سرزمین، مفاخر فرهنگی و پایه‌ی اساسی که چرخ جامعه بر روی آن استوار است و هویت خود را می‌نماید، فرهنگ آن جامعه است. فرهنگ به مجموعه‌ای از دستاوردهای تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، ادبی، هنری و ... می‌گویند که انسان می‌تواند با شناخت این مجموعه، با اندیشه‌ها، باورها و خلق و خوی آن جامعه آگاه شود.

به یقین، یکی از شیوه‌های تهاجم بیگانگان، تهاجم به فرهنگ و ادب شفاهی جامعه است. گویی بزرگانی چون جمالزاده، دهخدا و صادق هدایت نخستین کسانی بودند که خطر تهاجم فرهنگی را احساس کرده بودند و به گردآوری مثل‌ها، داستان‌ها و ادب شفاهی مردم ایران پرداختند و الگویی شدند برای سایر نویسندگان. چنانچه در شیراز بیژن سمندر، ابوالقاسم فقیری، جمال زبانی و ... در این راه گام‌های مهم و مؤثری برداشتند.

مجموعه‌ی آداب و رسوم می‌تواند شامل باورها، ترانه‌ها، داستان‌ها، ضرب‌المثل‌ها و ... در هر دیار باشد، محله‌ی سعدی، در شمال شرقی شیراز قرار دارد، این منطقه‌ی تاریخی، دارای آداب و رسوم و ضرب‌المثل‌هایی است که خاص خود این منطقه است، این ضرب‌المثل‌ها اغلب پند آموز است، جای ساعت‌ها سخنرانی را می‌گیرد و به زیبایی بر دل می‌نشیند. در بعضی از این ضرب‌المثل‌ها، حوادث محلی و یا گفته‌ها و ویژگی‌های شخصیتی بزرگان محل مشاهده می‌شود، برای مثال: «شده انگو سید مصطفی.» (مثل سید مصطفی شده است.) به کسی می‌گویند، که نسبت به محیط اطراف کاملاً بیگانه است و به هیچ کجا هیچ رفت و آمدی ندارد. سید، یکی از اهالی بود، که در طول عمر هشتاد ساله‌اش، هیچ مسافرتی نرفت حتی در محله هم گشت و گذاری نداشت و تنها مسافت خانه تا دکانش که چند قدمی بیشتر نبود، می‌پیمود. برخی دیگر از مثل‌ها، واقعه‌ای تاریخی را بازگو می‌نماید، مانند: «شده انگو دوره‌ی حسینقلی خانی.» (مثل دوره‌ی حسینقلی خان است.) به محله‌ای می‌گویند، که دچار هرج و مرج است. حسینقلی خان، یکی از حاکمان ستمگر شیراز بود (در حدود سال ۱۲۴۰) که به دلیل ظلم و ستم فراوان او در شهر هرج و مرج فراوانی روی می‌دهد و بسیاری از مردم شیراز از دست او فرار می‌کنند و به محله‌ی سعدی می‌آیند و برای همیشه ساکن این محله می‌شوند. در سال ۱۳۲۰ دوره‌ی رضاقلی خانی است. با شروع حکومت محمدرضا پهلوی، شورش‌ها و نا امنی‌هایی توسط اشرا انجام می‌شود. در این زمان، رضاقلی اقدسی معروف به سرهنگ اقدسی و میرزا قنبر فهندژ، دو تن از دلاوران محله‌ی سعدی، به دلیل

رفت و آمد و معاملاتی که با سرانِ یاغیان داشتند، به طور مسالمت آمیز مانع حملات آن‌ها به راه‌ها و محله‌ها می‌شوند. در این مَثَل علاوه بر اینکه به واقعه‌ای تاریخی یعنی دوره‌ی حسنقلی خانی اشاره شده، به طور غیر مستقیم واقعه‌ی تاریخی دوره‌ی رضاقلی، همراه با نام دو تن از دلاوران محله‌ی سعدی تداعی می‌شود. برخی از ضرب‌المثل‌ها نیز بر اساس جغرافیای محل و نوع زندگی شبانی و ساده‌ گذشته، شکل گرفته است. پس در مَثَل‌ها، به فراوانی و به طور برجسته، نامِ دام، انواع جانوران و اعضای آن‌ها دیده می‌شود. مانند: «جُلش کَجه.» (پالانش کج است.) یعنی منحرف بودن و فساد اخلاق داشتن. یا «دُمِش کُلفت شده.» (دُم‌به‌اش کلفت شده است.) به انسان ضعیف و در عین حال خبیثی می‌گویند که به پشتوانه‌ی فردی قدرتمند، احساس قدرت کرده و شروع به فساد می‌کند و به همین دلیل، کسی هم جلودار او نیست. بنابراین با خواندن ضرب‌المثل‌های مردم محله‌ی سعدی شیراز می‌توان با آداب و رسوم و ویژگی‌های تاریخی، جغرافیایی و نوع زندگی آن‌ها آشنایی پیدا کرد و به نظر می‌رسد، در حفظ فرهنگ هر بوم و برزن گردآوری ادب شفاهی، به ویژه ضرب‌المثل‌ها، اصل و ریشه‌ی آن سرزمین را می‌نمایاند و بهترین منبع گردآوری ادب شفاهی، رجوع به کهنسالانِ آن محل است.

منابع

- ۱- سپاسدار، محمود (۱۳۹۲)، **نگاهی به لهجه‌ی مردم شیراز (واژه نامه ضرب‌المثل‌ها، کنایه و ...)**، شیراز: آوند اندیشه.
- ۲- سیپک، ییری (۱۳۸۴)، **ادبیات فولکلور ایران**، مترجم محمد اخگری، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- ۳- شریعت، جواد (۱۳۹۰)، «بررسی موضوعی امثال و حکم دهخدا»، **فصلنامه‌ی تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد شیراز**، واحد بوشهر.
- ۴- عزیزی‌فر، امیر عباس، (۱۳۹۲)، «زیبا شناسی ضرب‌المثل‌های کردی ایلامی از دیدگاه علم بیان»، **دو فصلنامه‌ی فرهنگ و ادبیات عامه**.
- ۵- محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۲)، **ادبیات عامیانه ایران**، تهران: نشر چشمه.
- ۶- معین، محمد (۱۳۷۱)، **فرهنگ فارسی**، تهران: امیر کبیر.
- ۷- ندیم، مصطفی (۱۳۸۸)، **کارکردهای اجتماعی ضرب‌المثل‌های شیرازی**، شیراز: ملک سلیمان.
- ۸- حسینی، فخرالسادات (۱۳۹۵)، «کنایات و ضرب‌المثل‌ها در کتاب کلیدر جلد ۵ و ۶» اثر محمود دولت آبادی، **مجله‌ی مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه**، دوره‌ی دوم، شماره ۵۹، صص ۱۸-۱.

- ۹- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷)، «تفاوت کنایه با ضرب‌المثل»، **دو فصلنامه علمی- پژوهشی "پژوهش زبان و ادبیات فارسی"**، صص ۱۳۳-۱۰۹.
- ۱۰- رضوانیان، محمد حسن (۱۳۸۹)، «سخنی چند در زمینه امثال»، **مجله هنر و مردم**، شماره ۱۸۴ و ۱۸۵، صص ۱۰۲-۹۸.
- ۱۱- سیاحیان، فهیمه (۱۳۹۱)، «ضرب المثل‌ها و گفتگو نویسی برنامه‌های نمایشی»، **فصلنامه تخصصی فرهنگ مردم ایران**، شماره ۳۰، صص ۷۹ تا ۶۳.
- ۱۲- نیازی، شهریار و نصیری، حافظ (۱۳۸۸)، «ارزش فرهنگی ترجمه ضرب‌المثل‌ها و کنایات (عربی-فارسی)»، **دو فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه الزهراء**، سال اول، شماره ۱، از صص ۱۸۹ تا ۱۶۷.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۱۵۷-۱۸۰

شاپا: ۲۲۵۱-۸۴۵۷

نویافته‌های ماده‌تاریخ و انواع آن؛ شرح و توضیح چهارده اسلوب ماده‌تاریخ به طریق نظم از شاعر ناشناخته قرن دهم حلیمی شیروانی

فرزاد محمدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر محمد حکیم‌آذر (نویسنده‌ی مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
دکتر اصغر رضاپوریان

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
چکیده

ماده‌تاریخ یکی از صنایع شعری و از نمونه‌های استفاده از واژه‌ها برای ثبت تاریخ یک واقعه است. این فن در ادب فارسی موضوعی است که تاکنون تحقیق علمی جامعی درباره آن صورت نگرفته است. اگرچه توجه خاص به موضوع و تلاش مؤلفین ماده‌تاریخ در گردآوری شواهد و حل و محاسبه ماده‌تاریخ‌ها و گاه اصلاح آن‌ها شایان تحسین است. اخیراً از میان آثار و متون کهن فارسی رساله‌ای از شاعری ناشناخته در قرن دهم به نام حلیمی شیروانی (۱) با عنوان «قواعدالتواریخ» تصحیح و در قالب بخشی از رساله دکتری (۲) منتشر شده که حاصل چندین سال تلاش و تحقیق در مورد ماده‌تاریخ است. در مقدمه این رساله به انگیزه مؤلف در ماده‌تاریخ‌سازی، پیشینه ماده‌تاریخ، شیوه محاسبه ماده‌تاریخ، منابع مورد استفاده مؤلف و از همه مهم‌تر به شیوه‌ها و اسلوب‌های ساخت آن اشاره شده است. البته در بین این شواهد منظوم، نمونه‌های سست و کم ارزش هم دیده می‌شود که بعضاً از اختلال وزن و قافیه نیز عاری نیست. در این پژوهش نویافته‌های حلیمی شیروانی در ماده‌تاریخ و انواع آن مورد بررسی قرار گرفته است. حلیمی بیش از چهارده اسلوب در ماده‌تاریخ‌سرایی دارد که هر کدام از آن‌ها می‌تواند در نوع خود بی‌همتا یا کم‌نظیر باشد. در این میان، نوع معمّاسرایی به شیوه‌های مختلف، مهارت و توانایی حلیمی را در سرودن ماده‌تاریخ برجسته می‌نماید.

واژگان کلیدی: حلیمی شیروانی، قواعدالتواریخ، ماده‌تاریخ، معمّاگونه

Email: farzad_pnu@yahoo.com

hakimazar@gmail.com

hakimazar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۳

ضطغ			ثخذ			قرشت				سغنص			
غ	ظ	ض	ذ	خ	ث	ت	ش	ر	ق	ص	ف	ع	س
١٠٠	٩٠	٨٠	٧٠	٦٠	٥٠	٤٠	٣٠	٢٠	١٠	٩٠	٨٠	٧٠	٦٠

معلوم نیست که این اعداد در چه زمانی وضع شده و واضح آنها کیست؟ تنها مواردی موجود است که تاریخ استعمال حساب جمل را به نزدیک اوایل اسلام می‌رساند. قدیمی‌ترین تاریخی که به حساب ابجد از شعرای فارسی زبان با حروف مقطعه ابجد گفته شده از مسعود سعد سلمان است. که در تفویض حکومت هندوستان به سیف الدوله ابراهیم گفته است. (صدری، ۱۳۷۸: ۹۸)

بیت اول و آخر شعر مسعود سعد این است.

چوروی چرخ‌شد از صبح چون صحیفه‌سیم ز قصر شاه مرا مژده داد باد نسیم
که پادشاهی صاحبقران شود به جهان چو سال هجرت بگذشت تی‌وسی و سه‌جیم
(سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۳۳۲)

که با محاسبه حروف، (ت، س، سه ج) به ترتیب بر اساس حروف ابجد ۴۰۰-۶۰-۹ معادل سال (۵۴۶۹) استخراج می‌شود. در محاسبه حروف به ابجد هر حرفی عددی دارد و هیچ حرفی از عدد ساقط نیست. تمام حروف را باید با زبان عربی تلفظ کنیم نه فارسی و در محاسبه اسامی فارسی که حروف (گ چ پ ژ) دارند باید اول معادل عربی این اسامی را در نظر گرفت. مثلاً عرب‌ها به پژمان می‌گویند بزمان و ابجد این اسم می‌شود ۱۰۰ و همچنین در زبان عربی فصیح به گرگانی می‌گویند جرجانی پس برای محاسبه ابجد باید آن را جرجانی حساب کرد. بنابراین هیچ حرفی از عدد ساقط نیست و نباید در اسامی که گ چ پ ژ دارند آنها را صفر حساب کرد.

یکی از ویژگی‌های عمده ماده‌تاریخ آن است که در قالب شعر و جملات لطیف و ظریف گفته می‌شود و مشتمل بر لطایف ادبی و صنایع شعری است و یادها به ضبط و حفظ آن بیشتر مایل و راغب است. که این عمل خود یک نوع ورزش فکری و ریاضت ادبی است. (باقری بیدهندی، ۱۳۷۷: ۱۷)

از حروف ابجد در موارد مختلفی استفاده می‌شود که از متداول‌ترین آنها می‌توان به شماره‌گذاری صفحه‌های کتاب، در اسطرلاب‌ها، در ساختن طلسم‌ها، در ساختن لغز و معما و دعا نویسی اشاره کرد. همچنین در ساختن برخی اعداد رمزی مانند کلمه یاعلی که مساوی است با ۱۲۱ یا کلمه علی که مساوی است با ۱۱۰ که این اعداد را گاهی بالای سردر منازل و عمارات می‌نویسند. (محمّدی، ۱۳۷۹: ۲۹)

مهم‌ترین مورد استفاده از حساب ابجد که موضوع اصلی مورد نظر ما در این مقاله می‌باشد، ساختن ماده‌تاریخ است. اصول و قواعد مربوط به این فن، پس از ساده کردن و تلخیص از کتاب نخبه‌التواریخ تالیف میرزا اسماعیل خان دبیر تفرشی، متوفی به سال

- ۱۳۲۲ که خود استادی بی نظیر در این فن بوده به شرح ذیل می‌آید.
- ۱- در شمارش حروفی را که نوشته می‌شود، مأخذ عمل خود قرار دهد.
 - ۲- حروف تشدیددار را یک حرف حساب کند.
 - ۳- واو معدوله (خواجه، خوار، خواندن، خواستن و ...) را الف محسوب کند.
 - ۴- اسمعیل و اسحق و اسامی نظیر آن‌ها را به همین ترتیب که نوشته می‌شوند شمارش کند و الف مقصوره (کوتاه) را به الف ممدوده (اسماعیل) تبدیل نکند.
 - ۵- در اسامی با حروف گ چ پ ژ، نباید آن‌ها را صفر حساب کرد بلکه معادل عربی این اسامی را باید در نظر گرفت.
 - ۶- برخی مواقع شاعر قبل یا بعد از ماده تاریخ کلماتی مانند گفت، بگو، برگو و حروف ربط مانند: که و چه می‌آورد که نباید آن‌ها را محسوب داشت. (خالصی شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)

پیشینه تحقیق

حلیمی شیروانی شاعر ناشناخته‌ای است. درباره وی در متون ادبی زیاد سخن به میان نیامده است، و در مورد چهارده اسلوب ماده تاریخ او نیز مطالبی به صورت یکپارچه و جامع ذکر نگردیده است از این جهت ذکر چهارده اسلوب ماده تاریخ او کاملترین اسلوب‌های ساخت ماده تاریخ است. هرچند مقالات و آثار مشابهی با موضوع ماده تاریخ در این زمینه وجود دارد ولی هیچ کدام چهارده اسلوب مورد اشاره در این پژوهش را به صورت کامل و جامع ذکر نکرده‌اند.

برای آگاهی از اینکه آیا تاکنون پژوهش خاصی درباره موضوع مورد تحقیق صورت گرفته و محصول آن به شکل کتاب، رساله، مقاله یا پایان‌نامه منتشر شده است، پایگاه‌های اطلاع‌رسانی مختلف، کتابخانه‌ها و سایر منابع کتابخانه‌ای و اسنادی مورد جست‌وجو قرار گرفت. نتیجه این جست‌وجوها نشان داد که تاکنون پژوهش و یا تصحیحی از کلیات حلیمی شیروانی صورت نگرفته و وی برای فارسی‌زبانان شاعری ناشناخته‌است؛ تنها نام شاعر و اطلاعاتی پراکنده در برخی از تذکره‌ها ثبت شده است. در هر حال از زندگی و احوال حلیمی گزارش دقیقی در دست نیست و علی‌رغم تلاش و کوشش بسیار، به جز موارد اندک در برخی تذکره‌ها، فهرست نسخ خطی و اشارات مختصر توسط خود مؤلف تا کنون اطلاعات دیگری بدست نیامده است.

روش تحقیق

روش تحقیق، کتابخانه‌ای و تحلیلی و بر اساس مراجعه به فرهنگ‌های واژگان معتبر فارسی است. دیوان حلیمی شیروانی بر مبنای شیوه قیاسی تصحیح شده است. منابع مورد

مطالعه جهت نگارش این رساله از لحاظ زمان و موضوع نگارش متنوع است. بخش عمده‌ای از اطلاعات این رساله یافته‌هایی است که از متن نسخه خطی کلیات حلیمی شیروانی به دست آمده است؛ برخی دیگر در جهت روش تصحیح متون نگاشته شده و بخش دیگر نیز کتاب‌های مرجعی است که هر کدام در راستای روشن شدن موضوع و بیان نظریات مربوط به تحقیق نظری آن، مطالعه شده‌اند. بسیاری از منابع و مآخذ مربوط به این پژوهش نیز از طریق مراجعه به کتاب‌شناسی و فهرست مقالات و پایان نامه شناسایی شده‌اند. جستجو در بین مقالات مراکز معتبر علمی که حاوی ابداعات و نکات عمیق پژوهشی و حاصل آخرین یافته‌های پژوهشی هستند، از دیگر تلاش‌ها در این زمینه بوده است. این پژوهش بر مبنای روش کتابخانه‌ای اجرا شده است.

۲- بحث و بررسی

۱-۲- قواعدالتواریخ حلیمی شیروانی

رساله قواعدالتواریخ در سال ۹۶۱ ه. توسط حلیمی شیروانی تالیف شده است. این رساله دارای ۷۴۲ بیت است و از برگ ۲۳۰ تا ۲۸۸ متن نسخه اصلی، تعداد ۱۱۸ صفحه را شامل می‌شود. شاعر در مقدمه این رساله توضیح مشبع و مفصلی درباره علم تاریخ و چگونگی ساختن ماده تاریخ داده است. سپس هفتادوپنج نمونه ماده‌تاریخ به روش‌های مختلف در چهارده اسلوب آورده است. نکته مهم در این رساله مستند کردن ماده‌تاریخ و علمی کردن بحث آن است. همچنین حلیمی این رساله را به نام سلطان سلیمان بن سلیم بهادرخان تالیف کرده است.

کتاب قواعدالتواریخ این گونه آغاز شده است: «سپاس فراوان و ستایش بی‌پایان حکیمی را که ضبط تواریخ سنین و شهور ایام از ابتدای خلقت عالم تا انتهای فطرت آدم ذره‌ای از ذرایر حکمت باهره اوست. و حمد بی‌حد و درود بی‌عد قادری را که حفظ تحرک دوایر افلاک و لمعه اشعه هر ذره از ذروه چرخ برین تا مرکز توده خاک شمه‌ای از شمایم قدرت قاهره اوست. اما بعد این مختصری است در بیان اسلوب گفتن تاریخ نظم و طریق دانستن صحیح آن از سقیم، خواه به زبان پارسی و خواه به لسان عربی و ترکی که این فقیر حقیر بنده جانی حلیمی شیروانی -غفرالله ذنوبه و سترالله عیوبه- تألیف نموده به نام نامی و اسم شریف گرامی اعلی حضرت کیوان سطوت خورشیدرفعت جمشیدشوکت مهر سپهرعظمت و جهان‌بانی و آفتاب اوج برج حشمت و کشورستانی و نور حدقه سلطنت و نور حدیقه معدلت. مثنوی:

که هم تاج نازد بدو هم سریر

جم تاجور خسرو جم سریر

سکندر سریر و سلیمان‌نگین	سلیمان به فرمان سکندر به کین
فریدون خصال و سکندر هنر	فریدون به فال و سکندر به فر
منوچهر چهری که هنگام سور	بود کمترین چاکرش سلم و تور

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۲۹ ر)

سلطان ابن سلطان حضرت سلطان سلیمان بن سلطان سلیم بهادر خان خلد الله ملکه بالحفظ و الامان، ابد الله تعالى زمان دولته و سعاده الی آخر الزمان بالتبی و آله و دینه- و هو افخرالادیان».

حلیمی در اشاره به سبب تألیف این رساله که به تشویق و ترغیب یکی از فضلاء هم عصر خود به نام رستم بوده، این‌گونه می‌پردازد. «و سبب تألیف آن بود که یک روز در محفلی جمعی از فضلاء بلاغت آثار و قومی از فصحاء فضیلت شعار جمع بودند و بیان سحرآوری می‌نمودند و هر یک به قدر طاقت خویش زبان سخن‌گستری گشوده، اظهار فضیلت می‌نمودند. الحق مجلسی بود آراسته و مجمعی پیراسته و اصحاب مجلس یکایک از نوادر دهر و ارباب مجمع سراسر سرآمد عصر و از هر جانب سخنی در میان می‌افتاد و از هر خرمنی خوشه‌ای چیده می‌شد و از هر مخزنی گوهری سفته می‌گشت تا به تقریب سخن از شعر و شاعری در میان آمد و از قصاید فصحاء متقدمین بیتی چند خوانده شد و از اشعار فضلاء متأخرین غزلی دو مذکور گشت و از انواع سخن و از اصناف این فن چون معما و ترصیع و ترجیع و سایر صنایع شعر و بدایع نظم مباحثه می‌شد تا کلام منجر به تاریخ گشت و از آن میان شخصی تاریخی خواند که خالی از قصوری نبود و اسلوب و قاعده‌اش از عیبی دور نه. یکی از فضلاء مهندس که صدر مجلس بود و شعرا را رفیق و مونس که نام نامیش گوهروار از ضمن صدف بحر این معما به طریق رمز و ایما مستخرج می‌شود.

معما به اسم رستم

ای که خواهی گوهر مقصود آری در کنار سرنگون در بحر غواصی کن و درها برآر
(حلیمی، ۹۶۱: ۱۲۳ ر)

سؤال نمود که این چون تواند بود و از اهل مجلس کسی جوابی شافی نفرمود و حل اشکال او ننمود زیرا که استادان سخنور پیشین و سخنوران هنرگستر سحرآفرین در بیان انواع سخن، قصاید مصنوع تصنیف کرده‌اند و در اصناف صنایع این فن رسایل مطبوع تألیف نموده، لیکن در بیان ضبط قواعد این اسلوب مرغوب و مرغوب‌ترین هر اسلوب رساله‌ای تحریر نفرموده‌اند و مقاله‌ای تقریر نکرده‌اند و از چگونگی حالو استادان متأخرین نیز در شرح کیفیت احوال آن ورقی ننوشته‌اند و از چگونگی حال آن سبقی بیان نفرموده‌اند. با

وجود آنکه در طرز نظم شیرین‌تر و رنگین‌تر و نیز مشکل‌تر از اسلوب تاریخ نیست و از اکثر شعرای متقدمین و فصحای متأخرین از عرب و عجم و ترک و غیره تاریخ سر بر زده است. بنا بر حسن اعتقادی که آن بزرگوار در حق این دعاگوی بی‌مقدار داشت در آن مجمع توجه به جانب این فقیر نموده، فرمود که اسلوب و قاعده طرز این نظم را و طریق دانستن عیب و هنرش - چنانکه می‌باید - دانم که دانی. چرا که در هر اسلوب این فن تاریخ متعدّد از تو سربر زده است. پس اگر چنانکه طریق مؤلفان است و آیین مصّفان در حل مشکلات این و در اسلوب دانستن نیک آن از بد رساله‌ای تألیف کنی و مقاله‌ای تصنیف نمایی تا در چنین وقتی به کار آید، دور نمی‌نماید و نیز در صحایف روزگار از تو یادگاری ماند و شاید که اهل دلی به فاتحه‌ای یاد دارد.

قطعه:

هر که زو ماند در جهان اثری نام نیکش همیشه یاد کنند
تا که هست آن اثر به فاتحه‌ای روح پاکش مدام شاد کند

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۳۲ر)

هرچند که این فقیر بی‌بضاعت را استطاعت تألیف آن نبود ولیکن چون خلاف امر او امری خلاف عقل نمود. حسب‌الاشارت آن حضرت قدم جرأت در میدان فکر نهادم و این رساله را ترتیب داده، قواعدالتّواریخ منظومه رقم کردم. امید بر رای خطاپوش صاحبان هوش و کیاست و بر کیش صواب‌اندیش خداوندان فهم و فراست چنان است که اگر بر سهوی یا خطایی واقف شوند، اذیال اغماض بر آن پوشند و به قلم عفو در اصلاح آن کوشند».

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۳۰پ)

تاریخ عبارت از مدّتی است که در مابین دو واقعه غریب و یا دو حادثه عجیب واقع شده باشد و یا در میان دو امری که بنای تاریخ بر آن توان نهاد که آن امور در دو زمان معین واقع شده باشد و تعیین‌کننده آن مدّت را مورّخ گویند. حلیمی در رساله خود به اهمیت تعیین مدت در ماده‌تاریخ اشاره می‌کند و مراد از تألیف این رساله را دانستن تعیین مدت بیان می‌کند، سپس به شرح و توضیح تعیین مدت توسط هر دسته یا طایفه از مورخان و شاعران که هرکدام تاریخی را مبدا تاریخ قرار داده اند، می‌پردازد.

از نظر حلیمی مورّخان دو طایفه‌اند: «یکی آنکه با وجود تعیین مدّت هر چیز که در آن مدت واقع شده باشد چون حکایات سلاطین از شوکت و نکبت و ولادت و وفات ایشان و احداث واقعات غریبه و امور عجیبه بیان فرماید خواه به نثر چون تاریخ طبری و تاریخ جهان‌گشایی و تاریخ گزیده و مانند اینها و خواه به نظم چون شاهنامه فردوسی و

گرساسپ‌نامه‌ی اسدی و سکندرنامه‌ی نظامی و تاریخ منظوم حمدی و امثال اینها و طایفه‌ی دوم تعیین آن مدّت می‌کنند فقط خواه به نثر چنانکه در آخر کتاب‌ها و قباله‌ها و در روزنامه‌ها و در کتابه‌ی عمارت‌ها و خواه به نظم و آن گاه به قصیده و گاه به قطعه و گاه ترجیع‌بند و ترکیب‌بند و گاه به غزل و رباعی و فرد و گاه به مصراعی و گاه به بعضی از مصرع واقع می‌شود و مراد از این رساله دانستن اسلوب تعیین این مدّت است به نظم چون تعیین این مدّت ممکن نیست بلا تعیین مبدأ تاریخ پس بالضرورت هر طایفه‌ای از مورّخان زمانی را مبدأ تاریخ ساخته‌اند چنانکه از ابتدای عالم تا هبوط آدم تا زمان نبوّت رسول - صلوات الله علیه و آله و سلّم زمانی که واقعه‌ی غریبی و یا حادثه‌ی عجیبی یا بنای عمارتی که در آن زمان واقع شده است، مبدأ تاریخ ساخته‌اند. چنانکه طایفه‌ی منجّمان بنای گنبد اهرمن را که پیش از آدم بوده به چند هزار سال و جمعی هبوط آدم علیه‌السلام را و قومی طوفان نوح علیه‌السلام را و حکمای روم وفات اسکندر فیلقوس را و گروهی از اهل فرس جلوس یزدجرد شهریار را مبدأ تاریخ ساخته‌اند و عمر ابن خطاب به اتفاق ائمه‌ی اصحاب - رضی الله عنهم هجرت رسول - صلی الله علیه و سلّم را از مکه مشرفه به مدینه منوره مبدأ تاریخ ساخته‌اند. از آن زمان تا این زمان تاریخ معتبر و مقرر این است. اگرچه در این میان مورّخان بعضی واقعات را مبدأ تاریخ ساخته‌اند ولیکن مآل همه باز به تاریخ هجرت رسول - علیه السلام - عاید است که تعیین نمودن آن مدّت به طریق نظم منحصر در چهار اسلوب است و قاعده‌ی هر اسلوب را چنانکه می‌باید بیان کنیم در آن اسلوب هر تاریخی که از متأخّرين و متقدّمین واقع شده باشد، به قدر اطلاع بیاوریم و بعد از آن هر تاریخ که از این بنده در آن اسلوب واقع شده باشد، مرقوم می‌شود و چند از برای دانستن قاعده واستشهاد در هر اسلوبی یک تاریخ کفایت می‌کرد؛ اما از متعدّد بودن تاریخ فایده آن است که مجملاً کس بر بعضی حالات مطلع می‌گردد». (حلیمی، ۹۶۱: ۲۳۲ پ)

۲-۲- انواع ماده تاریخ در کتاب قواعد التّواریخ

حلیمی شیروانی در رساله قواعد التّواریخ خود چهارده اسلوب و روش را برای ساختن ماده تاریخ معرفی می‌کند سپس به شرح و توضیح آن همراه با شواهد متعدد می‌پردازد.

۲-۲-۱- **اسلوب اوّل:** در این نوع ماده تاریخ، تاریخ حادثه و رخدادی به‌طور صریح به نظم کشیده شده است. فهم این نوع از ماده تاریخ نویسی آسان و بسیار طبیعی است.

در این اسلوب، شاعر در تاریخ سال و ماه و روز را می‌آورد و گاه سال و ماه را می‌آورد و گاه فقط به سال اکتفا کند و این اسلوب استادان پیشین است و جمیع تاریخ متقدّمین در این اسلوب واقع شده است و متأخّرين نیز در این اسلوب تاریخ‌های بسیاری نوشته‌اند و این تاریخ که استاد سخن و ماهر این فن میر معزی در وفات سلطان سنجر ماضی فرموده

است، از این نوع است.

تاریخ وفات شاه سنجر(۵۵۳.ه.ق)

وفات شاه جهان سنجر نکوسیرت که بود در چمن خسروی خرامان سرو
به روز شنبه چهار از ربیع اول بود به سال پانصد و پنجاه و سه به خطّه مرو
(معزی نیشابوری، ۱۳۱۸: ۸۱۲)
و از این اسلوب است این تاریخ که استاد شعرا حکیم انوری در تاریخ ولادت و وفات امام
محمد غزالی گفته است:

تاریخ وفات امام محمد غزالی (۴۴۵.ه.ق)

حجت‌الاسلام غزالی به سال چارصد با چل و پنج آمد از ایام گیتی در وجود
چون به سال پانصد و پنج از جهان رحلت گزید سال عمرش بی گمان و شبهه خواهد شصت بود
(انوری، ۱۳۶۴: ۳۸۹)

از این اسلوب است این تاریخ که وفات خواجه نصیر طوسی است.

تاریخ وفات خواجه نصیر طوسی (۶۷۲.ه.ق)

نصیر ملت و دین پادشاه کشور فضل یگانه‌ای که چو او مادر زمانه نژاد
به سال ششصد و هفتاد و دو به ذی‌الحجه به روز هجدهم درگذشت در بغداد
(حلیمی، ۹۶۱: ۲۳۴پ)

و از این اسلوب است این تاریخ که مسعود سعد در وفات غزان خان گفته است.

تاریخ وفات شاه غازان(۷۰۳.ه.ق)

به سوی خلد برین شد شه جهان غازان به حدّ قزوین آن پادشاه خوب‌خصال
به سال هفتصد و سه وقت عصر بگذشته که روز پانزدهم بود از مه شوال
(سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۳۱۲)

و تعیین مدت گاهی بر اسلوبی واقع می‌شود که تعریف تاریخ بر آن صادق نیست زیرا
که آن را رجوعی به مبدأ معین نیست و از آن سبب از اسلوب تاریخ شمرده نمی‌شود و این
قطعه در مورد خواجه نظام‌الملک وزیر سلطان ملک‌شاه سلجوقی، از این نوع است.

تاریخ نظام و شرح حالش

سی سال به اقبال تو ای شاه جوان بخت گرد ستم از چهره آفاق ستردم
چون شد ز قضا مدت عمرم نود و شش اندر سفر از ضربت یک کارد بمردم

منشور نکونامی و طغرای سعادت پیش ملک‌العرش به توقیع تو بردم
 بگذاشتم این خدمت دیرینه به فرزند او را به خدا و خداوند سپردم
 (حلیمی، ۹۶۱: ۲۳۸ پ)
 و از آن جمله است این قطعه از معزی نیشابوری که از مقربان سلطان ملک‌شاه سلجوقی
 بود و در حق نظام‌الملک و سلطان گفته است.
 تاریخ نظام و شاه با هم

رفت در یک مه به فردوس برین دستور پیر شاه برنا از پس او رفت یک ماهی دگر
 کرد ناگه قهر یزدان عجز سلطان آشکار قهر یزدانی ببین و عجز سلطانی نگر
 (معزی نیشابوری، ۱۳۱۸: ۳۱۷)
۲-۲-۲ اسلوب دوّم: در این شیوه، برای هر حرف از حروف ابجد، عددی قائل
 شده‌اند و حساب جمل را تشکیل داده‌اند در این نوع از ماده تاریخ، شاعر تاریخ را به ترتیب
 حروف ابجد یکی یکی می‌آورد. چنانکه اوّل صدگان، دوم دهگان و سوم یگان. و این تاریخ در
 وفات قطب شیرازی، از این اسلوب است.
 تاریخ وفات قطب شیراز (۷۱۰ هـ)

بازی کرد چرخ کج رفتار در مه روزه آه از آن بازی
 ذال و یا رفته از گه هجرت رفت در برده قطب شیرازی
 (حلیمی، ۹۶۱: ۲۴۴ پ)
 همچنین تاریخ قتل خواجه شمس‌الدین محمد در بیت زیر از این نوع است.
 تاریخ وفات شمس (۷۱۰ هـ)

شنبه عشر اوّل از شوّال گشته منصرف رفته از تاریخ هجری سال ذال و یا الف
 در محوّل شد به فرمان خداوند جهان بدر عمر خواجه شمس‌الدین محمد منکسف
 (همان، ۲۴۵ ر)

۲-۲-۳ اسلوب سوم: آن است که شاعر در تاریخ، حروف ابجد را به صورت مرکب
 به ترتیب حروف جمل می‌آورد، چنانکه اوّل مآت را دوم عشرات را سوم آحاد را و از آن لفظ
 به غیر از حساب تاریخ معنای دیگر مقصود نیست چنانکه یکی از فضلاّی متقدّمین زمان
 ولادت، زمان کسب علوم و زمان رحلت شیخ ابوعلی سینا چنین گفته است.
 تاریخ ولادت (۳۷۳ هـ) کسب علوم (۳۹۱ هـ) وفات (۴۲۷ هـ) ابن سینا
 حجت الحق ابوعلی سینا در شجع آمد از عدم به وجود

در شصا کرد کسب جمله علوم در تکر کرد این جهان بدرو
(همان، ۲۴۶پ)
همچنین تاریخ ولادت، سلطنت و زمان وفات سلطان شاهرخ در ابیات زیر از این اسلوب است.

تاریخ ولادت (۹۳۳.ه) سلطنت (۹۴۲.ه) وفات (۹۴۶.ه) شاه شاهرخ
آن شه معصوم شهرخ در ظلج از عدم زد خیمه در ملک وجود
در ظمب شد شاه تخت شیروان در ظمو شد کشته در حبسی که بود
(همان، ۹۶۱: ۲۴۶پ)
۲-۲-۴- اسلوب چهارم: آن است که شاعر چند کلمه را به ترتیب حروف ابجد با هم می‌آورد، چنانکه معنای شعری آن به حال خود باقی باشد و هنگامی که حروف آن را به ابجد حساب کنند، هر تاریخی که شاعر اراده کرده است، واقع می‌شود. و این اسلوب مخصوص متأخرین است.

و این اسلوب بر چند وجه است: وجه اول آن است که شاعر قصیده‌ای گوید و یا غزلی و یا قطعه‌ای و یا رباعی‌ای و یا مطلعی و چون به ابجد حساب کنند، از اول تا آخر یک تاریخ واقع می‌شود. تاریخ سرودن قصاید زیر از این نوع است.

مه داد و وداد اهل علوم	همم او مساعد احوال
حکم او داده کام اهل دل	داد او داده داد اهل کمال

(حلیمی، ۲۴۸ر)

تاریخ قصیده شه دین

ماه همه ممالک داد و وداد	کو دادملوک دوده آدم داد
داد دل اهل حال داده کامد	هم دادده ملوک هم حامل داد

(همان، ۲۴۶پ)

وجه دوم آن است که شاعر قصیده‌ای گوید و یا غزلی و یا غیر اینها که هر مصرع یک تاریخ را ذکر کند، خواه همه تاریخ یک ماده باشد، خواه مصرع اول تاریخ ولادت باشد و دوم نیز هم و یا مصرع اول ولادت است و دوم تاریخ وفات است. چنانکه مولانا صاحب هروی مرثیه ترکیب‌بندی برای میرعلیشیر گفته که هر مصرع آن تاریخی واقع شده است. مصرع اول تاریخ ولادت است و دوم تاریخ وفات است.

این نظم که خوش‌تر است از آب حیات تاریخ ولادت است تاریخ وفات
(همان، ۲۴۹ر)

و از این نوع است این غزل حکیم کاشانی مشهور به صنعی که برای منشی‌گری میرزا کافی گفته است که هر مصراع آن غزلی جداگانه در تاریخ منشی‌گری او واقع شده است.

چاک‌دامن زده آمد بت مه‌پیکر من	جامهٔ عشو به بر جام به کف سوی به من
هر دو عالم به جوی پیش من این دم کامد	بدو صد ناز دگر ماه پری‌چهرهٔ من
دور از وی به چمن هم‌چو سمن بهر طرب	لله الحمد که گل کرده دگر باره وطن
داد بر گلبن عمر و ز ره جلو و ناز	باز آمد به بر آن تازه گل سیم‌بدن
میرزا کافی لایق که بود نامزدش	کوس الطاف حسن سکهٔ دولت بر من
کلک منشی قدر کز ازل آمد به بیان	مانده از قدر بود نزد بیانش الکن
همه یاران به چمن جمع که باشند به هم	بجز از صنعی محنت‌زده از فوج محن

(همان، ۹۶۱: ۲۵۱ ر)

و این غزل مصنوع که هر مصراع این غزل تاریخ جلوس یکی از سلاطین آل عثمان است، از این نوع است.

داور عدل و مه دور همم	مالک دهر و مه ملک کرم
تاریخ جلوس خان مراد است	تاریخ جلوس بایزید خان
کرم واصل او در همه سلک	مطلع مهر مدار عالم
تاریخ جلوس خان محمد	تاریخ جلوس بایزید خان
عالم عدل و کرم داور ملک	مهر او در همه دل‌ها محرم
تاریخ جلوس خان محمد	تاریخ جلوس بایزید خان
محرم درگه او صدر دول	علم درگه او مهر کرم
تاریخ جلوس خان سلیم است	تاریخ جلوس خان سلیمان
کرم کامل او حارس رسم	حارس عسکر او دهر و همم

(حلیمی، ۲۶۰ ر)

وجه سوم آن است که شاعر در هر مصراع دو تاریخ ذکر کرده باشد. خواه قصیده باشد یا غزل یا قطعه و یا رباعی و این قطعه که در هر مصراع آن دو تاریخ واقع شده، برای احمد پاشا که پاشای ممالک شام بود، گفته شده و آن قطعه این است.

تاریخ نیابت دمشق

تهمتن به گوپال و فرخ به کین به کوشش سکندر به نخچر قباد

چو کاوس خسرو به شمشیر و عدل به هر خاصه چون شاه نیک اعتقاد

(همان، ۲۶۳پ)

وجه چهارم آن است که در هر مصراع سه یا چهار تاریخ واقع شود. خواه قصیده باشد یا غزل یا قطعه و یا رباعی، چنانکه آخرین مصراع این قطعه که یکی از شعرای بلاد روم در فتح قلعه اردوس از دست کفار فرنگ به دست سلطان صاحبقران گفته است و آن این است. تاریخ فتح اردوس

شاه سلیمان صاحبقران	پادشه مملکت روم و شام
از کف کفار ملاعین گرفت	قلعه‌ای کان بود ز حصین عظام
از پی این فتح من ناتوان	جستم و تاریخ ز هر خاص و عام
عاقبت الامر سه تاریخ را	در یکی مصراع بگفتم بکام
تاریخ فتح اردوس آمده	ففتح ما فتح اتم فتح تام

(همان، ۲۶۴پ)

۲-۲-۵- اسلوب پنجم: آن است که تاریخ در حال واحد متضمن هر دو اسلوب یعنی اسلوب متاخرین و متقدمین واقع شود و این نوع از نوادر این فن است و حلیمی آن را طرز خاص خود می‌داند و معتقد است پیش از او کسی در این اسلوب تاریخ نگفته است. در اسلوب متقدمین تاریخ را با بعضی حروف رابطه مثل شد، آمد، بود، در، که، روز، ماه، سال و امثال این الفاظ می‌آورند در حالی که در اسلوب متاخرین حساب کردن این الفاظ اصلاً جایز نیست.

تاریخ رساله قواعد التواریخ

شکر ایزد کز سواد رشحه نوک قلم	ساختم نزهتگهی از بهر اصحاب ادب
از برای گفتن تاریخ نظم از روی علم	ساختم قانونی از هرگونه اسلوبی عجب
بود این درج جواهر تا به اکنون سر به مهر	برگرفتم مهر از او سفتم تمام از فیض رب
گلشنی هر سو شکفته صد گل رنگین در او	نی نیست مثلش بی گمان نی در عجم نی در عرب
بوستانی ایمن از دی فارغ از باد خران	برگ و بارش عشرت و ازهار اشجارش طرب
گرچه کردم ابتدا در نهصد و پنجاه و هشت	لیک شد تأخیر سالی چند از رنج و تعب
ساختم در نهصد و شصت و یک اتمامش ولی	نهد و شصت و دو شد تاریخ او این بس عجب

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۶۵پ)

و از این نوع است این تاریخ که برای انتهای تألیف همین رساله واقع شده است.
تاریخ پایان تألیف «قواعدالتواریخ»

این رساله کز پی تاریخ نظم	منتظم شد از قواعد نکو
وندربین اسلوب هر طرزی که بود	شد مبین حرف حرفش موبه‌مو
نوعروسی بود تا اکنون نهان	در پس صد پرده با صد آبرو
گشت مقبول دل اهل نظر	چون گشادم پرده از رخسار او
چون ز فیض ایزد این زیبا کتاب	یافت از اتمام چندین آب رو
فاضلی پرسید تاریخش ز من	گفتمش تاریخش ای فرخنده‌خو
نهد و شصت و یکی چون بود شد	نهد و شصت و یکی تاریخ او

(همان، ۲۶۶ز)

۲-۲-۶- اسلوب ششم: آن است که شاعر لفظ سال و ایام ماه هر سالی را تاریخ قرار دهد. چنانکه گوید دهم ماه محرم یا ششم ماه صفر و مانند اینها، بدین اسلوب تا آخر چون حساب کنند تاریخ مورد نظر که شاعر قصد کرده است، به دست می‌آید. و این اسلوب از بهترین اسلوب‌های متأخرین است زیرا چنانکه از اسلوب متقدمین کمیت ماه و سال معلوم می‌شد و از این اسلوب نیز آنچه از ماه و سال گذشته است معلوم می‌شود. چنان که پسر مولانا حسین واعظ برای اتمام تفسیر والد خویش گفته است.

تاریخ اتمام تفسیر والد

با خامه که این نامه اقبال توست	وانجام سخن با همین فال نوشت
گفتم مه و سال و روز تاریخ بگو	فی الحال دوم ز شهر شوال نوشت

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۶۷پ)

و از این نوع است این تاریخ که برای فتح تبریز به دست سلطان سلیمان و شکست قزلباش گفته شده است.

تاریخ فتح تبریز

سال بر نهصد و چل یک شه روم	کرد در دیده دشمن همه میخ
ساخت در خطه تبریز مقام	شاخ اعدا همه برکند ز بیخ
هفتم ماه صفر بود از آن	هفتم ماه صفر شد تاریخ

(همان، ۲۶۷پ)

۲-۲-۷- اسلوب هفتم: آن است که ظاهر کلام مدّتی را بیان کند چنانکه به یک سال شد و یا به شش ماه شد و امثال اینها و چون حروف آن را حساب کنند به اسلوب

متأخرین تاریخ مد نظر شاعربه دست می‌آید. مانند تاریخ این قصیده مشهور به عیشی که در مدح سلطان حسین میرزا ابن بایقرا گفته شده است.

تاریخ نظم قصیده عیشی

این گلشن بدیع که صانع به روز لطف
باران فیض ریخته از ابر اهتمام
باشد دو رنگ چون گل رعنا ولی گرفت
در وی هزار گونه ز هر صنعت انتظام
تاریخ سال و مدت نظمش چو عقل جست
گفتم جواب او که به یک سال شد تمام
(همان، ۲۶۸پ)

و از این نوع است تاریخ نظم این قصیده که در جواب قصیده مصنوع خواجه سلمان گفته شده است.

از این درج پرگوهر شاهوار
که شایسته مخزن شه شده
یکی از فحاویم صاحب کمال
در این روزها ناگه آگه شده
ز تاریخ و وز مدت نظم آن
کز آن هر دو اندیشه بی‌ره شده
بپرسید از من بگفتم جواب
که تاریخ و نظمش به شش مه شده

(همان، ۲۶۸پ)

۲-۲-۸- اسلوب هشتم: آن است که تاریخ، تمامی یک مصراع واقع شده باشد و آن نیز آخرین مصراع بیت آخرین باشد و این شرط بنا بر کثرت وقوع است و اگر نباشد، اول مصراع بیت آخر نیز می‌تواند باشد و آن بیت خواه آخرین بیت قصیده باشد و خواه آخرین بیت قطعه و غزل و مثنوی و رباعی و خواه مصراع دوم و بیت باشد با الفاظ آشنا مثل اسم صاحب تاریخ و یا اسم منصب و یا اسم فتنی از فنونی که با صاحب تاریخ مناسبتی دارد و یا اسم عمارتی که تعلق به صاحب تاریخ دارد و یا چیزی که مانند اینها باشد و این نوع از بهترین انواع تاریخ است و معمول‌ترین نوع‌هاست و چنانکه یکی از شعرای معتبر خراسان برای بنای عمارتی که سلطان حسین میرزا ساخته، گفته است.

تاریخ عمارت حسین

این عمارت که خیره گشت در او
چشم صورتگران چین و خطا
هست بانی و سال تاریخش
شاه سلطان حسین بایقرا

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۶۹پ)

و از این نوع است این تاریخ که یکی از فضلای خراسان در وفات جامی گفته است.

تاریخ وفات جامی

سلطان ملک دانش جامی که یافت در خلد
تاریخ فوت او را از عقل خواستم گفت
از بادۀ وصالش ارواح خلد قدس کامی
آه از فراق جامی آه از فراق جامی
(همان، ۲۶۹پ)

۲-۲-۹- اسلوب نهم: آن است که شاعر در مصراعی که تاریخ واقع شده، کلمه‌ی رابطه‌ای می‌ورد مثل تاریخ و یا لفظ سال و ماه و گشت و شد و کرد و گفت و می‌گوید و که و از و او و یا و امثال اینها و نباید که این کلمات را در تاریخ وارد سازد. و از این نوع است این تاریخ که یکی از شعرای خراسان در وفات جامی گفته است.

تاریخ وفات جامی

جامی که بود مایل جنت مقیم شد
کلک قضا نوشت روان بر در بهشت
فی روضه‌ی مکرمه‌ی ارضها السّما
تاریخچه و من دخله کان آما
(همان، ۲۷۲ر)

تاریخ امین‌الامنائی سید حسن در حلب

آن امین امنای مظهر اخلاق حسن
سال تاریخ چنین منصب زبنده‌ی او
گشت چون در صف دیوان حلب صدرنشین
شد امین امنای حلب خلدآیین
(همان، ۲۷۳ر)

۲-۲-۱۰- اسلوب دهم: آن است که تاریخ سه کلمه یا چهار و یا بیشتر با الفاظ مناسب با یکدیگر آورده شود. چنانکه یکی از فضلی تبریز در وفات عارف زمانه شیخ صنع الله کوزه‌کنانی قدس سرّه گفته است.

تاریخ وفات قطب عالم

قطب زمانه صنع الهی که از شرف
بی سروران مملکت فقر پادشاه
از وی بر دشمنان فلک می‌رسید تاب
بی گردنان ملک فنا مالک رقاب
تاریخ فوت اوست عزیزی دل خراب
چون از وفات او دل جمعی خراب
(همان، ۲۷۴ر)

و از این نوع است این تاریخ که یکی از شعرا در قتل هلالی شاعر گفته است.

تاریخ شهادت هلالی

شاعر مشهور مولانا هلالی آنکه بود

از پس جامی مر او را در سخن صدگونه رشت
گشت چون در دست سیف‌الله کشته در

زان سبب تاریخ قتلش گشت سیف‌الله کشت

(همان، ۲۷۴پ)

۲-۲-۱۱- **اسلوب یازدهم:** آن است که تاریخ در دو لفظ واقع شود. چنانکه در وفات قاضی مجدالدین اسماعیل گفته شده است.

تاریخ وفات مجد دین

مجد دین سرور سلطان قضا اسماعیل	که زدی کلک زبان آورش از شرع نطق
ناف هفته بدو از ماه رجب پنجم روز	که برون رفت ازین منزل بی‌ضبط و نسق
کنف رحمت حق منزل او دان وانگه	سال تاریخ وفاتش طلب از رحمت حق

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۷۵ر)

و از این نوع است این تاریخ که در وفات توران‌شاه پادشاه ملک فارس و کرمان گفته شده است.

تاریخ وفات آصف حق

آصف عهد زمان جان جهان تورانشاه	که دراین مزرعه جز دانه خیرات نکشت
ناف هفته بدو از ماه رجب کاف و الف	که به گلشن شد و این گلخن پردرد بهشت
آنکه میلش سوی حق‌بینی و حقگوی بود	سال تاریخ وفاتش طلب از میل بهشت

(همان، ۲۷۵ر)

۲-۲-۱۲- **اسلوب دوازدهم:** آن است که تاریخ فقط در یک لفظ بیشتر واقع نشود به شرط آنکه آن لفظ با تاریخ مناسبتی تمام داشته باشد. چنانکه اسم صاحب تاریخ باشد یا اسم شیئی که مناسبتی با تاریخ داشته باشدو در نزد اکثر فضلا این نوع بهتر از همه نوع‌های تاریخ است؛ زیرا که مختصر و مفید است، چنانکه یکی از شعرای شیروان برای بنای عمارتی که پادشاه شیروان، شروان شاه ساخته، گفته است.

تاریخ بنای شاه فرّخ

گردید تمام این بنای فرّخ	از فرّخی پادشه فرّخ‌رخ
چون بود بنا فرّخ و بانی فرّخ	تاریخ بنای فرّخ آمد فرّخ

(همان، ۲۸۷پ)

و از این نوع است این تاریخ که خواجه اوحد مستوفی در وفات شیخ آذری گفته است.

تاریخ وفات شیخ آذری

دریغا آذری شیخ زمانه	که مصباح وجودش گشت بی‌ضو
چراغ دل به مفتاح حیاتش	به انواع حقایق داشت پرتو
چو او مانند خسرو بود در شعر	از آن تاریخ فوتش گشت خسرو

(همان، ۲۷۹پ)

۲-۲-۱۳- اسلوب سیزدهم: بر دو طرز است: طرز اول آن است که در تاریخ نقصانی واقع شده باشد و شاعر اشارت به تکمیل آن نقصان سازد و این اشارت به پنج وجه می‌تواند باشد: وجه اول آن است که آن اشارت به نقطه باشد چنانکه یکی از فضایل هرات در تاریخ وفات نجم‌الدین علی گفته است.

تاریخ وفات نجم دین

دنیا که وفا نکردن آن ازلی ست
بر دال محمد چو نهی یک نقطه
بگذر که پی گذشتن خلق پلی ست
تاریخ وفات نجم‌الدین خواجه علی ست
(حلیمی، ۹۶۱: ۲۸۰ ر)

و محمد به حساب ابجد نودودو است و بر حرف دال هر گاه نقطه قرار گیرد، ذال شود و ذال هفتصد است. پس با این تقریر تاریخ وفات او هفتصد و هشتاد و هشت می‌شود. و این تاریخ که در وفات خواجه طاهر گفته شده، از این وجه است.

تاریخ وفات خواجه طاهر

بگذشت اگر طاهر ما از عالم
چون کرد مقام اصلی خویش هوس
امید که جنتش مهیا گردد
یا رب که ورا بهشت مأوا گردد
تاریخ وفات طاهر ما گردد
بر طاهر ما اگر فزایی دو نقط
(همان، ۲۸۰ پ)

و از حروف کلمه «طاهر» حرفی که قابل نقطه‌گذاری است طا و را می‌باشد و طا به حساب ابجد عدد نه است و بر او چون نقطه گذاری ظا شود و ظا نهصد است و را دویست و چون بر را نقطه گذاری ز شود و ز هفت شود و در این تاریخ دو وجه موجود است: اول تکمیل نقصان، دوم تنقیص زاید. چنانکه عدد نه به تنهایی نهصد شد و عدد دویست، هفت شد. و طرز دوم آن است که آن نقصان را تکمیل به لفظ سال کنند و آن از یک تا ده سال جایز است و بیشتر از ده جایز نیست و چنانکه جامی در تاریخ تألیف کتاب یوسف و زلیخا گفته است.

تاریخ کتاب جامی

قلم ناجی این جنس فاخر
که باشد بعد از آن سال مجدّد
رسانید اول سالی به آخر
نهم سال از نهم عشر از نهم صد
(جامی، ۱۳۵۲: ۵۴)

و در این تاریخ اشاره به بیشتر از یک سال شده است. وجه سوم آن است که تکمیل نقصان به وسیله حروف ابجد نماید و این نیز جایز نیست مگر از یکی تا ده چنانکه یکی از شعرای شیروان برای قصری که پادشاه شیروان شیخ

ابراهیم ساخت، گفته است.

تاریخ قصر شاه

ساخت قصری شهنش شیروان که بود پاسبان او مریخ
گشت با ازدیاد حا بهرش بارگاه شنهشهی تاریخ

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۸۱پ)

و از این وجه است این تاریخ که برای بنای کاخی که پادشاه شیروان ساخت، گفته شد.

تاریخ بنای کاخ شاهی

از بهر شاه شیروان شد بر فلک کشیده کاخی که باد ایمن از آفت تباهی
هر سنگی از مزارش مرکز شده زمین را هر قبه‌ای ز قصرش بر چرخ بارگاهی
با ازدیاد یک زا در دفاثر زمانه تاریخ کاخ شاهی گردید کاخ شاهی

(همان، ۲۸۲ر)

وجه چهارم آن است که شاعر تکمیل آن نقصان به یک لفظ قلیل الحرف و قلیل العدد کند مثل لفظ دو و ده و آه و وه و وای و امثال این الفاظ که محل آن اقتضا کند. چنانکه یکی از شعرای یزد برای خواجه حسین گفته است.

تاریخ وفات خواجه حسین

آه صد آه مرد خواجه حسین شاخ عمرش اجل بکند از بیخ
گر کنی آه را به نامش ضم نام او بهر او شود تاریخ

(همان، ۲۸۲ر)

طرز دوم نیز پنج وجه است. وجه اول آن است که در تاریخ زیادتی واقع شود و شاعر آن را به نقطه‌ای ساقط سازد و گاه بر حرفی نقطه‌ای نهد که سبب آن نقطه آن زیاده ناقص شود و چنانکه بر را که دویست است نقطه نهند زا گردد که هفت است و گاه باشد که از حرفی نقطه بردارند و سبب برداشتن آن نقطه آن زیاده ساقط گردد. چنانکه از حرف خ و ذال و ض و ظ و شین و از هر یک از این حروف به سبب برداشتن نقطه اگر زیادتی در تاریخ بوده باشد، نقصان می‌شود. چنانکه یکی از شعرای خراسان برای قضاوت قاضی راضیگفته است.

تاریخ راضی

راضی که به عمر خود نگشتی قاضی در اردوی شه به استری قاضی شد
راضی نشدی بهر قضا تاریخش یک نقط زدند بر سرش راضی شد

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۸۳ر)

و لفظ راضی به حساب ابجد هزار و یازده است و از تاریخ صد و نود و سه سال بیشتر است و چون بر سر را نقطه نهاده شود، را زا شود که هفت است و آن زیاده ساقط شده و

هشتصد و هجده مانده که تاریخ صحیح است.

وجه دوم آن است که شاعر نقص آن زیاده به لفظ سال کند و آن جایز نیست مگر از یک سال تا ده سال. چنانکه یکی از شعرای تبریز در وفات شیخ‌زاده نقاش تبریزی گفته است.

تاریخ وفات شیخ‌زاده

هنرمند زمانه شیخ زاده	که در نقاشی از مانی گرو برد
بمرد امسال اما نام نیکش	شدی تاریخ او گر پار می‌مرد

(همان، ۲۸۳پ)

وجه سوم آن است که آن زیاده را شاعر نقصان به حساب ابجد سازد و این جایز نیست مگر از یکی تا ده چنانکه یکی از فضلالی مکه در وفات خواجه عارف نقشبند گفته است.

تاریخ وفات خواجه عارف

برفت آن خواجه عارف کز ره راست	طریق خواجه‌ها را بود عارف
به غیر از جیم وها جام نکویش	بود تاریخ موت خواجه عارف

(حلیمی، ۹۶: ۲۸۴ر)

و این تاریخ که در نظم کردن کتاب مهرخ‌نامه از جمله تألیفات حلیمی است، از این وجه است.

تاریخ تالیف مهرخ‌نامه

چو مهرخ‌نامه را آغاز کردم	در معنی به نظم‌ش باز کردم
در آن دم بود بهر نامه تاریخ	بجز یک‌های هیچ مهرخ‌نامه نامه تاریخ

(همان، ۲۸۴پ)

وجه چهارم آن است که شاعر نقصان آن زیاده به یک کلمه می‌سازد و آن کلمه بیشتر از سه حرف نباشد، و حروف آن را به حساب ابجد چون حساب کنند، بیشتر از صد نشود. چنانکه یکی از شعرای بغداد در وفات فخرالدین گفته است.

تاریخ وفات فخر دین

ز دنیا رفت فخرالدین که بودی	رئیس اهل رفض آن ملحدآیین
چو بی‌دین رفت آن ملعون ز دنیا	شدش تاریخ فخرالدین بی‌دین

(همان، ۲۸۴پ)

و این تاریخ که برای تألیف قصیده مصنوع به نام سنان پاشا گفته شده است. این تاریخ از حشو قصیده مستخرج می‌شود و قصیده چون بی‌نقطه بود تاریخ نیز بی‌نقطه افتاده است.

تاریخ قصیده سنان پاشا

سرور ملک کرم مهر مدار عدل و حلم	مطلع مهر مکارم دهر را آرام‌ده
در امور کار هر کس در مهم امر ملک	در مرام عدل او را صد ملک الهام‌ده
گام اوّل را مگو کو عدّ سال حکم او	داور دارامدار کامکار کام‌ده

(همان، ۲۸۵ر)

وجه پنجم. آن است که شاعر نقصان آن زیاده را به اسلوب معّمّا می‌سازد و این اسلوب را راههای بسیار است. تاریخ وفات سلطان تیمور در ابیات زیر از جمله این وجه است.

تاریخ وفات شاه تیمور

سلطان تمر آنکه خلق را دل خون کرد	وز خون عدو روی زمین گلگون کرد
در هفته شعبان سوی علیین تاخت	فی‌الحال ز رضوان سر و پا بیرون کرد

(همان، ۲۸۵ر)

و از این جمله است این تاریخ که در وفات یکی از پادشاهان ظالم گفته شد.

تاریخ وفات شاه ظالم

شاه ظالم که ظلم بی حد او	کند آخر چو خار از بیخش
مُرد رستند مردم از ظلمش	کم شد از فرق خلق توبیخش
بود دایم چو ظلم او بی حد	ظلم بی حد فتاد تاریخش

(حلیمی، ۹۶۱: ۲۸۶پ)

۲-۲-۱۴- اسلوب چهاردهم: آن است که شاعر تاریخی می‌یابد که آن تاریخ خواه اسم باشد و خواه نباشد به طریق مناسبت بر وجه اسمی یا بر وجه لعبتی بر شخص اطلاق می‌کند و یا بر شیئی از اشیاء؛ خواه به طریق مدح و خواه به طریق ذم. اما به طریق مدح چنانکه مولانا مراد قزوینی برای ولادت پسر خویش شیخ حبیب گفته است.

تاریخ ولادت حبیب

مردم دیده نم‌دیده من شیخ حبیب	که شد از زادن او پشت حیاتم محکم
ساختم شیخ حبیب از جهت آن نامش	که همین نام بود تاریخ مولودش هم

(همان، ۲۸۶ر)

و این تاریخ که برای شهرخسروآباد گفته شده، از این نوع است.

تاریخ بنای خسروآباد (ه. ۸۷۴)

کرد خسرو به نام چنان شهری	که بود بر بهشت توبیخش
خسروآباد ساختم نامش	زانکه این نام بود تاریخش

(همان، ۲۸۷پ)

- « خسرو آباد » مطابق با حروف ابجد سال (ه. ۸۷۴) می باشد.

و سبب گفتن این تاریخ آن بود که در جامع شهر نو خسرو که وزیر شیروان شاه قترخ‌یسار بود، ساخته است که از جملهٔ بلاد شیروان است از اعمال محمودآباد. نماز جمعه‌ای گذارده می‌شد در خدمت پادشاه مغفور سلطان خلیل الله انار الله برهانه که پادشاه شیروان بود توجه به جانب مولانا وفا که وزیر خاص بود نمود و فرمودند که آیا نتواند بود که بر این شهر اسمی اطلاق کرده شود. بعد از اندک توجهی خسروآباد به خاطر بنده خطور کرد چون حساب کرده شد بی‌زیاده و نقصان این اسم تاریخ بنای آن شهر برآمد و سلطان را بسیار مقبول افتاد اشارت به نظم این فرمودند. در همان روز این تاریخ در کتابهٔ مقصورهٔ جامع ثبت شد و از آن روز به خسروآباد شهرت یافت. سبب این تاریخ این بود که نوشته شد.

اما به طریق دوم چنانکه در گریختن شیخ رجب از سلطان خلیل الله پادشاه شیروان به جانب اعدا که مشهور به مخدوم بود، این تاریخ گفته شده است.

تاریخ گریختن شیخ رجب از شاه (۹۱۳هـ)

مخدوم چو از خسرو شیروان بگریخت
تا برکند اجل به دست قهر از بیخش
مخدوم گریزپا نهادم نامش
این طرفه که این نام بود تاریخش
(همان، ۲۸۷ر)

- «مخدوم گریزپا» مطابق با حروف ابجد سال (۹۱۳هـ) می‌باش

۳- نتیجه‌گیری

ماده تاریخ، ذکر تاریخ یک واقعه مهم در قالب کلمه یا جمله‌ای است که به وسیله حروف ابجد به دست آمده باشد. این صنعت که تقریباً از دوران صفویه به بعد رواج و گسترش بیشتری پیدا کرد، باعث شد که شاعران، به محاسبه و یافتن واژه‌های برابر بپردازند و کم‌کم جداولی تهیه کنند تا هنگام حاضر جوابی و بداهه‌سرایی، و نیز در مضایق وقت، ماده تاریخ سریع‌تر آماده گردد و شگفت‌انگیزتر شود. حلیمی شیروانی از جمله شاعران خوش ذوق و توانمند قرن دهم هجری است که انواع ماده تاریخ را در شعر خویش به نظم کشیده است. این شاعر نیز مانند گذشتگان، عدد را با ادب آمیخته است؛ یعنی سال و ماه و حتی روز حادثه یا واقعهٔ مهم را در یک مصرع یا یک بیت یا یک جمله به صورتی زیبا و هم‌معنا با حادثه، با استفاده از حروف ابجد و یا بدون استفاده از آن جا داده است. نکته مهم استفاده حلیمی شیروانی از صناعات ادبی در پرداخت همین ماده تاریخ‌هاست که تسلط و توانایی این شاعر پرکار اما گمنام را برجسته می‌کند. این شاعر بیش از چهارده اسلوب و روش در بیان ماده تاریخ به کار گرفته است که حاصل ذوق و نبوغ شعری اوست. می‌توان گفت قسمت برجستهٔ ماده تاریخ سرایی حلیمی در سرودن معماگونه‌هاست که در همین نوع نیز شیوه‌های مختلفی را در سرایش به کار برده است.

منابع

- ۱- آقابزرگ طهرانی، محمدمحسن، (۱۳۳۲)، *الذریعه الی تصانیف شیعه*، ج ۹، بیروت: دارالاضواء.
- ۲- باقری بیدهندی، ناصر، (۱۳۷۷)، *فنّ ماده‌تاریخ نویسی*، ماهنامه آینه پژوهش، دوره ۹، ش ۵۰، صص ۲۰-۱۷.
- ۳- جامی، نورالدین عبدالرحمان بن نظام الدین احمد، (۱۳۵۲)، *یوسف و زلیخا*، به کوشش نادر وزین پور، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- ۴- جهانبخش، جویا، (۱۳۹۰)، *راهنمای تصحیح متون*، میراث مکتوب.
- ۵- حلیمی شیروانی، (۱۳۹۹)، *تصحیح کلیات حلیمی شیروانی*، رساله دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، فرزاد محمدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد، به راهنمایی دکتر محمد حکیم آذر، مهر ۹۹.
- ۶- خالصی شیرازی، عباس، (۱۳۸۵)، *ماده‌تاریخ*، تهران: ما.
- ۷- دبیر تفرشی، میرزا اسماعیل بن محمدتقی، (۱۳۹۸)، *نخبه‌التواریخ فی مواد التاریخ*، تهران: کتابخانه مجلس.
- ۸- دبیرسیاقی، محمد، (۱۳۹۰)، *ماده‌تاریخ*، قزوین: سایه گستر.
- ۹- درایتی، مصطفی، (۱۳۸۹)، *فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا)*، سازمان اسناد و کتابخانه ملی، تهران.
- ۱۰- سحاب، ابوالقاسم، (۱۳۲۶)، *ماده‌تاریخ‌سازی*، مجله یادگار، سال ۴، ش ۵، صص ۲۴-۱۹.
- ۱۱- سعد سلمان، مسعود، (۱۳۶۲)، *دیوان مسعود سعد سلمان*، تصحیح رشید یاسمی، تهران: انتشارات گلشایی.
- ۱۲- صدری، مهدی، (۱۳۷۸)، *حساب جمل در شعر فارسی و فرهنگ تعبیرات رمزی*، تهران: نشر دانشگاهی.
- ۱۳- فراهی، بدرالدین محمد ابونصر، (۱۳۸۴)، *نصاب الصبیان*، تهران: انتشارات اسلامیه.
- ۱۴- صفری آق قلعه، علی، *نسخه‌شناخت*، (۱۳۹۰)، میراث مکتوب.
- ۱۵- قره بلوط، علی الرضا، *معجم التاریخ التراث الاسلامی فی مکتبات العالم*، ج ۶.
- ۱۶- مایل هروی، نجیب. (۱۳۸۰)، *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۱۷- محمدی، هاشم، (۱۳۷۹)، «صنعت ماده‌تاریخ‌سازی و معماسرایی در ادب فارسی»، *ماهنامه کیهان فرهنگی*، ش ۱۷۲، سال ۱۷، صص ۳۱-۲۶.

- ۱۸- معزی نیشابوری، محمدبن عبدالملک، (۱۳۱۸)، **دیوان معزی نیشابوری**، تصحیح عباس اقبال، تهران: اسلامیه.
- ۱۹- منزوی، احمد، (۱۳۵۱-۱۳۴۸)، **فهرست نسخه‌های خطی**، ج ۴-۱، تهران: موسسه فرهنگی منطقه‌ای.
- ۲۰- نخجوانی، حسین، (۱۳۴۳)، **موادالتواریخ**، نشر ادبیه، تهران: چاپ شفق تبریز.

پی‌نوشت

- حلیمی شیروانی از شعرای قرن دهم در عهد صفوی است. از ویژگی‌های او توانایی در سرودن شعر مصنوع، دور تسلسل، معماگویی و ماده‌تاریخ است. تاریخ ولادت حلیمی در منطقه شیروان از توابع قفقاز ۹۱۲ ه.ق است.
- ۲- عنوان رساله دکتری: «تصحیح کلیات حلیمی شیروانی»، رساله دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، فرزاد محمدی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد به راهنمایی دکتر محمد حکیم آذر، مهر ۹۹.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۳ (پیاپی ۳۱)، پاییز ۱۴۰۱

صص: ۲۰۰-۱۸۱

شاپا: ۸۴۵۷-۲۲۵۱

تصویرهای سوررئالیستی در نفثه‌المصدور

محمد محمدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران

دکتر جواد دهقانیان (نویسنده‌ی مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

دکتر فرامرز خجسته

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران

چکیده

بررسی تصویرپردازی‌های سوررئالیستی مطالعه‌ای معنایی و درون متنی است. متن کتاب نفثه‌المصدور با شگردهای ادبی و موضوعی دارای بستر سوررئالیستی است و متن مناسبی برای کشف تصاویر ناشی از ارزش‌ها و نشان دادن جایگاه تصویر در بافت نوشتار سوررئالیستی است. این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای انجام شده‌است. هدف از این پژوهش، بررسی متن کتاب نفثه‌المصدور طبق مبانی معرفی شده در مکتب سوررئالیسم است. بدین منظور تمامی اثر به ویژه شیوه‌ی تصویرپردازی زیدری نسوی از منظر مبانی مطرح شده در سوررئالیسم بررسی و مفاهیم و تصاویر حاوی نشانه‌های سوررئالیستی، مانند: توهّمات، رؤیاها و عناصر فراواقع در این متن کشف و واکاوی شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نثر دیریاب نفثه‌المصدور با سوررئالیسم که سرشار از تصاویر و نشانه‌های بیگانگی، عقل‌گریزی و جنون، رؤیا و خیال، وحشت و هراس و غم، توصیفات عجیب و غریب، امور شگفت و غریب، نیهیلیسم و نیست‌گرایی و انقلاب دائم است، تناسب دارد.

واژگان کلیدی: نفثه‌المصدور، سوررئالیست، تصویرسازی، فراواقع‌گرایی

Email: mohammadijavidan@yahoo.com

mirjavad2003@yahoo.com

faramarz.khojasteh@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۲۳

۱- مقدمه

مؤلف کتاب نفثه‌المصدور، شهاب‌الدین زیدری، در خاندانی که از اعیان خراسان بود در نزدیکی زیدر از نواحی نسا به دنیا آمد. وی در سال ۶۲۱ ه.ق از جانب والی نسا به دربار سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه فرستاده شد و تا سال ۶۲۸ ه.ق یعنی سال مرگ جلال‌الدین در خدمت او بود. زیدری از سال ۶۲۹ ه.ق در میافارقین ساکن شد. او در سال ۶۳۲ ه.ق یعنی چهار سال پس از مرگ سلطان جلال‌الدین، نفثه‌المصدور را با نثری منشیانه و مصنوع خطاب به یکی از بزرگان خراسان به نام سعدالدین نگاشت و در آن به گرفتاری‌هایی پرداخت که برای سلطان جلال‌الدین پیش آمده یا سختی‌هایی که بر خودش رفته بود. موضوع اصلی این کتاب تاریخ ایران در دوره‌ی حکومت مغول و سقوط حکمرانی خوارزمشاهیان بر ایران است. نویسنده علاوه بر تاریخ آن عصر، به بیان احساسات خویش درباره‌ی مخدوم خود جلال‌الدین خوارزمشاه نیز پرداخته است. «نفثه‌المصدور، تاریخ به معنای مألوف آن نیست. بلکه زیدری از گزارش وقایع تاریخی «استفاده می‌کند» تا بتواند اثری هنری خلق کند که برای این که «نقش تأثیرگذار و شاعرانه» پیدا کند، جهت‌گیری پیام را متوجه خود پیام کرده‌است» (فقیه ملک مرزبان، صابری تبریزی، ۱۳۹۷: ۵۰). واژه «نفثه‌المصدور» دو بار در کتاب زیدری نسوی ذکر شده‌است: «از نفثه‌المصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت چاره نیست» (نسوی، ۱۳۸۱: ۷) و «بیا تا به سر نفثه‌المصدور خویش باز شویم که این مصیبت نه از آن قبیل است که به بکاء و عویل در مدت طویل، حق آن توان گزارد» (همان: ۴۸). مشخص نیست وی خود این نام را برای کتاب انتخاب کرده و در متن نیز از آن نام برده‌است یا بعدها نام کتاب را از این دو عبارت موجود در متن گرفته و بر کتاب نهاده‌اند. با این حال انتخاب واژه‌ی «نفثه‌المصدور» با توجه به معنای لغوی، برای عنوان کتاب خالی از ذوق ادبی و تصویر هنری نیست. نسوی در این کتاب واقع‌نگار و به دنبال ثبت اتفاقات تاریخی نیست. او در پی آن است تا با بیان آنچه بر وی و روزگارش رفته‌است تألمات روحی خود را التیام بخشد: روزگاری که با حمله‌ی مغول «خناجر با حناجر الف گرفته، سلامت از میان امت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته» (همان، ۲) و در این میان از بیان شرح حال خویش نیز غافل نمی‌ماند و هدف خود از نوشتن کتاب را چنین بیان می‌کند: «خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان [...] فصلی چند بنویسم [...] و از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد و دود آن، چهره‌ی خورشید را تاریک کند [...] سروایی قلیل که تفصیل آن بتطویل انجامد [...] در قلم آرم» (همان: ۵). و این‌گونه است که متن از یک نوشته تاریخی فاصله می‌گیرد و باید به عنوان یک اثر ادبی بررسی شود. جایی که عقل «تیز از سرکوب حوادث حیران مانده‌است»

و او را سرزنش می‌کند که «به کدام مشتاق شاید فراق می‌نویسی» سنگ صوری نیست که به درد دل تو گوش دهد: «قصه غصه‌آمیز که می‌نویسی، گوشه جگر کدام شفیق خواهد پیچید؟» بنابراین «دم فرو خور و لب مگشای، چه مهربانی نیست که دل‌پردازی را شاید» و «مصابت نمای، چه دلسوزی نداری که موافقت نماید» (همان‌جا). در این کتاب «به افراط از زبان و ادب عربی استفاده شده است. قسمت‌هایی از آن متضمن عبارت‌های فارسی و نشان‌دهنده توانایی و مهارت نویسنده در زبان پارسی است. نویسنده در این کتاب به ایراد تشبیه‌ها و استعاره‌ها و پاره‌ای از صنایع شعری پرداخته است» (صفا، ۱۳۸۸، ج ۲: ۲۰۳-۲۰۴). از سوی دیگر، «این رساله از حیث شیوه و سبک به همان شیوه معاصرین است و می‌توان گفت از حیث جزالت و استحکام بر غالب مراسلات بهاء‌الدین بغدادی رجحان دارد و در استعمال الفاظ و جمله‌های کهنه و آوردن افعال قدیمی بیشتر از همگنان توجه داشته است و از هر حیث با نثر ابوالمعالی برابر است» (بهار، ۱۳۸۹، ج ۳: ۸). به طور کلی نثر در دوره‌ی نگارش کتاب نفثه‌المصدور (قرن هفتم) با بهره‌گیری از آرایه‌های لفظی و معنوی تلاش می‌کند خود را به مرزهای شعر نزدیک کند: «بدین لحاظ، هم از نظر زبان، هم از نظر تفکر و هم از نظر مختصات ادبی، دیگر نمی‌توان دقیقاً آن را نثر دانست که هدف آن تفهیم و تفاهم و انتقال پیام به صورت مستقیم است؛ بلکه نثری است شعروار که مخیل است و زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۷۶). نزدیک شدن حوزه‌های شعر و نثر در نفثه‌المصدور با بهره‌گیری از صنایع ادبی، زبان اثر را تصویری و کانون‌های تصویری آن را دیرپاب کرده است. «بهره‌گیری زیدری از عناصر خیال‌انگیز کلام و تصویرپردازی‌های او با استفاده از صنایع بیانی و دیگر امکانات زبانی، از جمله ویژگی‌هایی است که افزون بر نمایش چیرگی او در کلام، نفثه‌المصدور را به پرده‌ای از تصویرهای بدیع از جنس کلمات تبدیل کرده که خواننده را به تماشای گوشه‌ای از سرگذشت انسان ایرانی در برهه‌ای از تاریخ این سرزمین فرا می‌خواند» (ریاحی‌زمین و جمالی، ۱۳۹۴: ۲). وجوه مشترک نثر این کتاب و مکتب سوررئالیست را نیز در همین نوع تصویرپردازی‌ها می‌توان جستجو کرد. در واقع، مؤلف نفثه‌المصدور از بیان تشبیهات ساده و کهنه و آشنا برای همه، دوری کرده و خواسته تا با آفرینش تشبیهات نو و استعارات و کنایات بدیع و دور از ذهن، نثر خود را ممتاز و متنوع سازد. دیرپایی متن این کتاب به همراه تصاویر وهمی در نفثه‌المصدور یادآور تصویرسازی‌های عجیب و بدیع سوررئالیستی است.

پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی موضوع پژوهش حاضر تاکنون هیچ پژوهش و بررسی مستقلی انجام نشده‌است. تحقیق و پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه را به سه دسته می‌توان تقسیم کرد:

۱. پژوهش‌هایی که به بررسی نفثه‌المصدور اختصاص یافته و این اثر را از جنبه‌های مختلف بررسی یا با دیگر آثار مقایسه کرده‌اند؛ ۲. بررسی‌هایی که به مبانی سوررئالیسم پرداخته یا مؤلفه‌های آن را در آثار منظوم و منثور فارسی استخراج کرده‌اند؛ ۳. پژوهش‌هایی که از منظر نقد ادبی و رویکردهای نوین آن در بررسی نفثه‌المصدور بهره برده‌اند. از میان این پژوهش‌ها، دسته‌ی دوم و سوم ما را در فهم بهتر متن و تحلیل داده‌ها بیشتر یاری داده‌اند و به شرح زیرند:

شبستری و عزیزی در مقاله‌ی «بررسی مؤلفه‌های سوررئالیسم و کارکرد زبان سورئال در اشعار سهراب سپهری» دریافته‌اند که اساس بسیاری از اشعار سپهری بر جنبه‌ی سوررئالیستی بنا شده‌است. به‌کارگیری مبانی سوررئالیسم در اشعار سپهری باتوجه به دغدغه‌ی فکر و خط مشی اندیشه‌ی او صورت گرفته‌است. فتوحی در مقاله‌ی «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی» تنها به معرفی این مکتب پرداخته‌است. بنابر دیدگاه او، هدف آن است تا خواننده تفاوت روند آفرینش، ارزش زیبایی‌شناختی و خاستگاه معرفتی و منطق تصویرگری سوررئالیستی را با تصویرگری در شیوه‌های سنتی و رمانتیک و حتی نمادگرا دریابد و نسبت آن با زبان و مجازهای معمول را بداند. سیدان و طغیانی در مقاله‌ی «بوطیقای سوررئالیستی در منظومه لیلی و مجنون نظامی» گفته‌اند که به واسطه‌ی عشق خودگریز مجنون، بیان امور شگفت و واقعیت‌گریز و رسیدن به نقطه‌ی علیای بی‌خویشی به آثار سوررئالیستی شبیه‌است. ذوالفقاری و دیگران در مقاله‌ی «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها با مبانی غربیش» دریافته‌اند که وجود رؤیا، جنون، نگارش خودکار، لحظه‌ی روانی، عشق و امر شگفت و فراواقعی ویژگی‌های سوررئالیستی رمان‌های بوف کور، شازده احتجاب و سمفونی مردگان است. حسین میکائیلی و ابراهیم گودرزی در مقاله‌ی «نفثه‌المصدور از منظر رمانتیسم» با رویکردی اثباتی در پی ارزیابی متن نفثه‌المصدور با مکتب رمانتیسم بوده‌اند. به عقیده‌ی آنان بخش عمده‌ای از مختصات رمانتیسم در متن این کتاب، وجود دارد. محسن بتلاب اکبرآبادی و محمدعلی خزانه‌دارلو در مقاله‌ی «نمودهای رمانتیسم در نفثه‌المصدور» با نگاهی اثبات‌گرا در پی آن هستند که ضمن برشمردن ویژگی‌های مشترک سیکی نفثه‌المصدور با مکتب رمانتیسم و تکیه هم‌زمان بر ساحت ادبی (درون متنی) و بافت تاریخی (برون متنی) و بررسی ساز و کار شکل‌گیری معنا، زمینه ساز نگرشی نو به متنی کلاسیک باشند. حبیب‌الله عباسی و الهه عظیمیان در مقاله‌ی «مغلطه تأثیر عاطفی در بازنمایی تاریخ (نگرشی انتقادی بر تاریخ‌نگاری شهاب‌الدین نسوی در سیرت جلال‌الدین و نفثه‌المصدور)» بیان کردند که تعصبات و تأثرات عاطفی زیدری در بازگویی وقایع و عینیت تاریخی مطالب آن دخالت

و سرایت داشته است؛ آنها با دو شاخصه زبان و روایت به بررسی اثر پرداخته‌اند. مرتضوی و تقی‌پور در مقاله‌ی «فراهنجارهای نفثه‌المصدور» معتقدند در نفثه‌المصدور دسته‌ای از هنجارگریزی‌ها مانند هنجارگریزی معنایی و آوایی باعث شعرگونگی اثر و دسته‌ای دیگر همچون برخی هنجارگریزی‌های نحوی از قبیل کارکرد فراهنجار و متغیر ضمایر و انواع حذف، سبب پیچیدگی متن شده‌اند. ریاحی زمین و جمالی نیز در مقاله‌ی «نگاهی به تصویرپردازی در نفثه‌المصدور» به دسته‌بندی انواع تصاویر، کارکردهای تصویرپردازی و شگردهای تصویرسازی در نفثه‌المصدور می‌پردازند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش تحلیلی - توصیفی و با ابزار کتاب‌خانه‌ای انجام شده است. مطالب اصلی از طریق فیش‌برداری، گردآوری و دسته‌بندی شده است. جامعه‌ی آماری این پژوهش کتاب نفثه‌المصدور زیدری نسوی است. بر این اساس، تصاویر موجود در کتاب نفثه‌المصدور استخراج و بررسی شده و با تجزیه و تحلیل و انطباق آن با ویژگی‌های مکتب سوررئالیسم، تلاش شده است تا تصاویر سوررئالیستی موجود در کتاب نفثه‌المصدور شناسایی و معرفی گردد. نگارنده کوشیده است با مطالعه و بررسی آثار مرتبط تاریخی، ادبی و تحقیقی موجود در قالب کتاب، مقالات، مجلات منتشر شده یا موجود در فضای اینترنت و یادداشت برداری از منابع و تألیف و ترکیب یادداشت‌ها و دسته‌بندی آنها به نتایج قابل قبولی در موضوع مورد بررسی برسد.

۲- بحث و بررسی

زیدری نسوی در نفثه‌المصدور با زبانی تصویری، وقایع آغازین روزهای حمله‌ی خونبار مغول را به‌گونه‌ای ترسیم کرده است که بازسازی فضا و زمینه‌ی هراس‌انگیز آن، تصویری را پیش چشم مجسم می‌سازد که مشابه آن را در سده‌های اخیر، در نبردهای جهانی اول و دوم می‌توان مشاهده کرد. هراس و وحشت و گستردگی جغرافیایی حمله‌ی مغولان به همان عظمت جنگ‌های اول و دوم جهانی است. دوره‌ای که فضای فکری و اندیشگانی جامعه را به سمت شورش علیه نظام‌ها و چارچوب‌های فکری ثابت و پذیرفته شده‌ی جامعه‌ی اروپایی سوق داد. دادائیسزم در امتداد جنگ چهارساله‌ی اول جهانی، به شورش علیه موازین پذیرفته شده‌ی اجتماع خود سر برمی‌آورد و تمامی عرصه‌های هنر را متأثر می‌سازد و پس از اندک زمانی به رکود می‌رسد. در پی این رکود بود که آندره برتون و دیگران را بر آن داشت تا با «بی‌اعتمادی مطلق به عقل‌گرایی و اعتقادات بسته‌بندی شده و فریبنده» (ابراهیم، ۱۳۶۶: ۹۰) در سرایش شعر بر ضمیر ناخودآگاه تکیه کنند. این

گریز به لایه‌های پنهانی ذهن و ضمیر ناخودآگاه و توسل به خواب و رؤیا نوعی واکنش منفعلانه به جهان پروحشت و هراس‌انگیز بیرون بود. همان کاری که زیدری در «بث شکوی» خود در نفثه‌المصدور انجام داده‌است. او «بعد از اطلاع از پایان دردناک کار سلطان جلال‌الدین به رسم بث شکوی و در شرح دشواری‌هایی که برای سلطان و در آخر عهد او و نویسنده پیش آمد، نوشت» (صفا، جلد ۲، ۱۳۸۸: ۲۰۳). سوررئالیست‌ها نیز برای گریز از واقعیت اجتماعی که تمام اجزای آن فروپاشیده بود به ذهنیات و تصاویر مبهم حاصل از خواب و رؤیا در نوشته‌های خویش پناه بردند و با سرودن اشتراکی اشعار، مسیر در رکود مانده‌ی دادائلیست‌ها را به تکامل رساندند. با توجه به اشتراکات تاریخی، موضوعی، سبکی و ساختاری بین مکتب سوررئالیسم و کتاب نفثه‌المصدور در این پژوهش سعی بر آن است که تصویرها و مفاهیم دارای زمینه‌های سوررئالیستی از متن اثر، بررسی و سپس تحلیل شود. ضرورت این بررسی زمانی بیشتر آشکار می‌شود که ما با بررسی اثری تاریخی که پهلوی به پهلوی ادبیات می‌زند، درمی‌یابیم انسان‌ها علی‌رغم زندگی در پهنه‌ی جغرافیایی متفاوت و حتی در زمان‌های مختلف به واقعه‌ای مشابه واکنشی نشان داده‌اند که اگرچه یکسان نیست؛ اما بسیار به هم نزدیک است. زمینه‌های فکری و دلایل ایجاد نبردهای خونین و فراگیری مانند حمله‌ی مغول و جنگ‌های جهانی اگرچه با هم کاملاً متفاوت بوده و این نبردها در بستر فرهنگی کاملاً متمایزی شکل گرفته‌اند؛ بااین‌حال، نتایج مشابهی را در عرصه‌های ادب و هنر رقم زده‌اند که گوشه‌هایی از آن را می‌توان در تصاویری جست که در کتاب نفثه‌المصدور در پرده‌ی کلمات نقش بسته‌اند. زیدری در ترسیم جامعه‌ی عصر خود و در واکنش به حمله‌ی مغولان به همان راهی رفته است که نویسندگان سوررئال رفته‌اند. بررسی چرایی و چگونگی این تشابه، به درک بهتر ما از آثار ادبی و تاریخی فارسی می‌انجامد. پیش از تحلیل سوررئالیستی کتاب نفثه‌المصدور، توضیحاتی درباره‌ی سوررئالیسم و تصویرهای سوررئالیستی بیان می‌شود.

۲-۱- مکتب سوررئالیسم

سوررئالیسم یا فراواقع‌گرایی یا ابهام‌گرایی یکی از جنبش‌های ادبی و هنری در قرن بیستم است که در نتیجه‌ی تغییرات بعد از جنگ جهانی اول و فراموشی دادائلیسم در فرانسه پدید آمد. گروهی شروع جنبش سوررئالیسم را از سال ۱۹۱۹م می‌دانند و گروهی دیگر سال ۱۹۲۰م را سال زایش این جنبش می‌دانند؛ اما این نهضت به صورت رسمی در نخستین بیانیه‌ای که در سال ۱۹۲۴م توسط آندره برتون و همراهانش منتشر شد آغاز گردید (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۳). واژه‌ی سوررئالیسم از دو جزء سور (Sur) به معنی روی و بالا و رئال (Real) به معنی حقیقت ترکیب شده است و نخستین بار در نمایشنامه‌ی گیوم

آپولینر به نام سینه‌های تیره‌زیاس که در سال ۱۹۰۳م نوشته شد و در سال ۱۹۱۷م به روی صحنه رفت؛ به کار برده شد. برتون سوررئالیسم را خودکاری روانی ناب برای بیان لفظی فرآیند واقعی اندیشه بیان کرد: «سوررئالیسم در تعریفی که برتون از آن می‌داد، متعهد به تصحیح تعریف ما از واقعیت بود. وسایلی که به کار می‌بست نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حالت خلسه، شعرها و نقاشی‌های مولود تأثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقض‌نما و رؤیایی همه در خدمت یک مقصود واحد بودند: تغییر دادن درک ما از دنیا و به این وسیله‌ی تغییر دادن خود دنیا» (بیگزبی: ۱۳۷۵: ۵۶). سوررئالیست‌ها گروه جدانشده از جنبش دادا بودند و ظهور آنان زمانی بود که نظریه‌های فروید درباره‌ی ناخودآگاه و رؤیا و واپس‌زدگی (سرکوب)، فرهیختگان اروپا را به خود مشغول کرده بود. سوررئالیسم انفعال و ناامیدی انسان غربی در یک دوره بحران اجتماعی را نشان داد، در عین حال، تجربه‌ی گسترده‌ی شاعرانه‌ای بود که انسان را با جهان درونی‌اش مأنوس‌تر کرد. «به هنگام مطالعه‌ی اولین متون سوررئالیستی، دشوار است که بتوانیم از میان حالات عاطفی شدیدی که در آن‌هاست، عقیده‌ی ثابتی را استخراج کنیم. اما می‌توان توجه داشت که اشتغال خاطر مشترکی در همه‌ی این متون جلوه‌گر است: تأمین آزادی مطلق برای اندیشه» (آلکیه، ۱۳۷۴: ۶۸). سوررئالیسم با اعتراض و انتقاد به تمامی پیش‌فرض‌ها و معیارهای ادبی، بر این باور بود که هیچ باید و نبایدی پذیرفته نیست. در این مکتب واقعیت‌ها معنی خود را از دست می‌دهند و مفاهیم متضاد در هم آمیخته می‌شوند. سوررئالیست‌ها وظیفه این مکتب را تحقق کامل آزادی می‌دانند. امروزه اصطلاح سوررئالیسم در معنای وسیع‌تر، به تصاویر خیالی، غریب و هولناک اطلاق می‌شود. ایده‌ی اولیه‌ی سوررئالیست‌ها برای خلق یک اثر، بازسازی رؤیاهاست. برتون با الگوگرفتن از فروید و روش درمانی او، الگوی دیدن رؤیاها در بیداری را پرورش داد و خلق اثر هنری از طریق روانکاوی را وارد ادبیات کرد.

۲-۲- اصول سوررئالیسم

سوررئالیسم در معنای کلی و وسیع نوعی فلسفه است، زیرا جهان‌بینی تازه‌ای را معرفی می‌کند. این رویکرد فکری در درجه‌ی اول عصیان حاصل برخورد تراژیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی است. ریشه و آغاز تمام سوررئالیسم‌ها در این جمله‌ی آندره برتون است: «من که مطلقاً نتوانم از این که سهمی در تعیین سرنوشتی که برایم مقدر شده داشته‌باشم، از این که هستی‌ام را با شرایط مضحک همه‌ی هستی‌های دیگر تطبیق دهم، خودداری می‌کنم» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۸۳). برپایه‌ی نظریه ضمیر ناخودآگاه، سوررئالیست‌ها بر این باور بودند که بسیاری از تصورات و تخیلات و اندیشه‌های آدمی وجود دارد که انسان به علت قیود اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و رسوم و عادت از بیان آن خودداری کرده و این

تصورات را به اعماق ضمیر پنهان خویش می‌رانند. به عقیده‌ی آنها هرچیز که در ذهن انسان می‌گذرد، در صورتی‌که پیش از تفکر بر روی صحنه نقش ببندد، مواردی هم‌چون مطالب ناآگاهانه، حرف‌های خودبه‌خودی و هم‌چنین رؤیا، می‌تواند جزء مواد اولیه‌ی سوررئالیسم به شمار آید. برتون مشخصات اصلی سوررئالیسم را استفاده از سه تکنیک می‌داند: «نوعی خودکاری (اتوماتیسم) روحی که بسیار نزدیک به حالت رؤیاست. داستان‌های رؤیا. تجارب خواب مغناطیسی» (همان: ۸۲۷). ثروت نیز اصول سه‌گانه سوررئالیسم را این‌گونه برمی‌شمرد: «۱- فلسفه‌ی علمی که بر پایه‌ی روانکاوای فروید استوار است. ۲- فلسفه‌ی اخلاقی که با هرگونه قرارداد و مواضع مخالف است. ۳- فلسفه‌ی اجتماعی که می‌خواهد با ایجاد انقلاب سوررئالیستی بشریت را آزاد کند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۸۶). طنز، امر شگفت و جادو، نگارش خودکار، رؤیا، دیوانگی، تصادف عینی و اشیاء سوررئالیستی از فنون سوررئالیسم است (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۸۹: صص ۸۵۵-۸۱۳). در سوررئالیسم، نویسنده به اصول سنتی و چهارچوب‌های کهنه و قدیمی پایبند نیست و خود را محدود و محصور به فنون کلیشه‌ای نمی‌داند. روش سوررئالیستی «بعضاً عبارت از نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی، کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر و به هم ریختن رابطه‌ی موضوع با متن است. این عمل البته ناآشنا به نظر نمی‌رسد. مگر نه اینکه شالوده‌ی تصویرسازی در شعر هم همین است؟» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۷۷).

۲-۳- تصویرهای سوررئالیستی

از دیدگاه آندره برتون «از رو در رو قرار گرفتن دو امر، هم‌چون دو کلمه، دو جمله، دو حالت یا غیر از آن و گوناگونی از منظر ماهیت، زمان، مکان و غیر از آن، هرگاه امر سومی پدید آید، تصویر نامیده می‌شود» (محمذنژاد، ۱۳۹۲: ۱۱۶). تصویر سوررئالیستی به چیزی اشاره نمی‌کند، بلکه «قلمرو گره‌خوردگی تناقض‌هایی است که در آن مرز میان آمیزش و گسست روشن نیست. تصویر سوررئال آن حالت پُرآن‌گریزان را ثبت می‌کند و مکنونات ژرفای روان را به نگارش می‌کشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴). وقتی دو واقعیت دور از هم را به یکدیگر پیوند می‌دهند، تصویر سوررئال قوی‌تر می‌شود. «تصویر سوررئال یک آغاز است که از لحظه روانی و شهود شعری می‌تراود. درخشش تصویر، حاصل نوع هم‌نشینی اجزای آن است. هرچه آمیزش آنها از نظر عقلی ناممکن‌تر باشد، قدرت تصویر و تکان ناشی از آن بیشتر خواهد بود» (همان: ۶). سوررئالیست دنیای آغشته به عادت و تکرار را نمی‌پذیرد و به دنبال آن است تصویری بیافریند که درک مخاطب را نسبت به جهان خویش بیشتر نماید. جهانی که دچار روزمرگی و ابتذال شده و لازم است زوایای پنهان آن شناسایی و معرفی شود. او ابزارهایی را به خدمت می‌گیرد تا بتواند به دنیای فراواقع گام بگذارد و با هر روز و

پنجره‌ای که به عالم نوین می‌گشاید، تصاویری را ثبت می‌کند که رؤیایی و فراواقعی است. در کتاب‌های مربوط به علم بلاغت و نیز کتب نقد ادبی، اصطلاح «تصویر» معادل ایماژ به کار می‌رود. نخستین بار شفيعی کدکنی بحث از تصویر در معنای ایماژ را در کتاب صور خیال در شعر فارسی، مطرح کرد (فتوحی: ۱۳۸۹: ۴۱). شفيعی بر این باور است که «خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر... معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری همراه داشته باشد» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷). تصویرسازی یکی از خلاقیت‌ها و واقعیت‌سازی نویسنده و ادیب است. تصویرسازی از ذهن می‌تراود و آن شخص هرچه را که دیده و احساس کرده با کمک تصویرسازی برای مخاطب و خواننده شرح می‌دهد.

۲-۴- تحلیل تصویرهای سوررئالیستی در نفثه‌المصدور

نثر مصنوع، نثری تصویری است. بهره‌گیری از ظرفیت‌های صنایع ادبی (بیانی و بدیعی) مانند تشبیه، مجاز و استعاره زبان را از کارکرد مستقیم و خبری آن فراتر می‌برد و با افزودن بر کارکرد عاطفی کلام، زبان را تصویری می‌کند. چنین زبانی اگر برای بیان مافی‌الضمیر نویسنده و به هدف «بث شکوی» به کار رود، بار عاطفی بیشتری می‌یابد. در نفثه‌المصدور، «وقایعی که بر مؤلف گذشته، به اندازه‌ای سهمناک، جانکاه و آزاردهنده بوده که زیدری بیان هرچه سریع‌تر آن را مرهمی بر زخم درون خویش دانسته» (ریاحی‌زمین، ۱۳۹۴: ۶) و با تکیه بر چنین زبانی، تصاویری را خلق کرده که اندوه عمیق او را بازتابانده است. تصاویری که نه تنها ترکیبی، چندلایه و پیچیده‌اند؛ بلکه نقشی وهمی از ناخودآگاه نویسنده را پیش چشم مخاطب مجسم می‌کند. با نگاهی به کانون‌های تصویری در نفثه‌المصدور این بازتاب را به خوبی می‌توان دید: «پنج کانون تصویری در نفثه‌المصدور وجود دارد که شگرد خاص تصویرپردازی نویسنده را باز می‌نماید: ۱- تصاویر مربوط به حمله‌ی مغول و اوضاع جامعه در این حمله؛ ۲- تصاویر مربوط به سلطان جلال‌الدین در حالات مختلف؛ ۳- توصیف‌های زمان، مکان، اشیاء، حیوانات و...؛ ۴- تصاویر مربوط به شرح حال نویسنده در موقعیت‌های گوناگون؛ ۵- بازنمایی تصویر افراد موافق و مخالف نویسنده» (ریاحی‌زمین و جمالی، ۱۳۹۴: ۸).

با بررسی این پنج کانون تصویری که براساس محتوا دسته‌بندی شده‌اند، قدرت کلام و تأثیر تصویرپردازی زیدری را به خوبی می‌توان مشاهده کرد. او از تمام اجزای تصویر برای بیان وحشت زیسته‌اش بهره می‌برد و در این مسیر، اشیاء و افراد برایش یکسان‌اند. تاختنش به قلم با همان لحنی است که بر معاندان می‌تازد: «از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟! دو زبانست، سفارت ارباب وفاق را نشاید.

هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است. اگرچه، اندرون‌دار است، نتوان گفت که رازدار است [...] در فصاحت حریریست و اصلش قصب، پیسه کلاغی است که حدیث فاوا برد. غراب‌البینی است که وقت مهاجرت کاغد. دست‌نشینی است که از صدور حکایت کند. سخن‌چینی است که ناشنوده روایت کند. سرتراشیده است و سر سیاه می‌کند. سر بریده است و سخن می‌گوید» (زیدری، ۱۳۹۴: ۳-۴). ترکیب کارکردهای ظاهری و محتوایی قلم و وقایع زمان نویسنده بهترین عرصه برای تصویرپردازی زیدری است. تصاویری ناهمگون که وجه اشتراک تمامی‌شان قلم است. این تصویر خود داستانی را به نمایش می‌گذارد که اگرچه سرشار از تخیل و رؤیا نیست و حقایق جامعه‌ی آن عصر را به تصویر می‌کشد؛ اما از کنار هم نهادن جزئیاتی نامتجانس شکل گرفته است و پهلوی به پهلوی تصاویر سوررئالیستی می‌زند. قلم یک‌بار، پیسه‌کلاغ است، بار دیگر، غراب‌البین و باز دست‌نشین. جان‌بخشی‌ها و انسان‌انگاری‌هایی که در قالب تشبیه به قلم جان می‌دهد، به فریم‌های تصویری متحرکی می‌ماند که هر بار قلم را به شکلی تازه درمی‌آورد و آن را به تصاویر سوررئال و وهم‌گونه نزدیک می‌سازد. وجود چنین تصاویری دست‌مایه‌ی نگارندگان در بررسی نثر نفثه‌المصدور از منظر تصویرپردازی سوررئالیستی شده است.

در تحلیل نشانه‌ها و تصاویر سوررئالیست همواره باید خیال و ماوراء را مدنظر قرار داد؛ زیرا تأثیرات فلسفه‌ی برگسل و کروچه «از قبیل: ترجیح شهود بر عقل، ضدیت با اخلاق مذهبی و غیرمذهبی، بها دادن به تصور و خیال، کوشش در فهم دنیای ضمیر ناخودآگاه، ایجاد پل ارتباطی میان جهان بیرون و درون و هشیار و ناهشیار را در نزد سوررئالیست‌ها، به خوبی می‌توان مشاهده کرد» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۷). می‌توان گفت نشانه‌ی اصلی و عمومی شگفتی و ماوراء در تمامی آثار سوررئالیستی وجود دارد. نشانه‌ها و عناصر دسته‌بندی‌شده‌ی زیر بارزترین تصویرسازی‌های ناشی از تفکر سوررئالیستی در متن نفثه‌المصدور است:

۲-۴-۱- بیگانگی

سوررئالیسم «در درجه‌ی اول نوعی نیروی عظیم گسستن است. ورود به آن نه از طریق تجارب، بلکه به دنبال دگرگونی ناگهانی روحی که همه‌ی شیوه‌های احساس کردن و اندیشیدن را زیر و رو کند، امکان می‌یابد» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۸۲). این گسست حاصل شرایط زیسته و تجربه‌های غیرمعمول جمعی نظیر جنگ یا بلایای طبیعی است که روح را به مرزهای جنون نزدیک می‌سازد. اندوه و ترس جمعی ناشی از تجربه‌ی جنگ تمام واپس‌زدگی‌های ضمیر ناخودآگاه را به مرز آگاهی می‌کشاند و حاصل آن، رفتار و گفتاری خارج از چارچوب‌های عرف است. گسست از اجتماع در نتیجه‌ی ترس و برخورد منفعلانه در شرایط دشوار نوعی گریز از واقعیت‌های پیش روست که در نفثه‌المصدور با عدول از

روند مألوف نوشتن و ترتیب‌بندی فصول کتاب در نگاه اول خود را نمایان می‌سازد. زیدری بی‌مقدمه در شرح حوادث قلم می‌راند: «در این مدت که تلاطم امواج فتنه کار جهان بر هم شورانیده است و سیلاب جفای ایام سرهای سروران را جفای خود گردانیده، طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعین گشته [...] تیزتاز قلم که هنگام مهاجرت خفیر ضمایر و ترجمان سرایر است، به دست گرفته و قصد آن کرده که شطری از آتش حرقت که ضمیر بر آن انطوا یافته است در سطری چند درج کنم» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱-۳). زبان تصویری زیدری به تناسب پیشه‌ی منشی‌گری‌اش به تطویل کلام و توصیف‌های پی‌درپی منجر شده است. نویسنده با گریز از شیوه‌های مرسوم تألیف کتاب، گویی از نظم حاکم می‌گریزد و با این که چهار سال پس از وقوع جنایات یادشده، قلم به دست می‌گیرد؛ اما هم‌چنان این تلاطم، روح و جان نویسنده را دستخوش انقلابی درونی می‌کند. او که هجوم مغولان را به چشم دیده و شاید جنگ را با تمام وجود حس کرده، آگاهانه یا ناخودآگاه قلم را بر وضع موجود می‌شوراند و روح عصیان‌زده‌اش، تصاویر را به حرکت درمی‌آورد.

بیگانگی و گریز نویسنده با عصیان تحمیل‌شده ناشی از شرایط حاکم بر زندگی جلوه‌ای دیگر می‌یابد. این عصیان هم در سبک نویسندگی زیدری خود را نشان می‌دهد و هم در عنوان و ترتیب مطالب کتاب. هم‌چون مفهوم مرکزی سوررئالیسم، «این عصیان حاصل هوس روشن‌فکرانه نیست، بلکه برخوردی است تراژیک بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۸۳). زیدری در برخورد با دشوارترین تجربه‌ی زندگی‌اش، سوررئالیستی عمل می‌کند. زبان به بیان اندوه می‌گشاید و مافی‌الضمیر خود را بر پرده‌ی کلمات نقش می‌زند. این عصیان همه‌ی وجوه زندگی را در خود جای داده است: «سلامت از میان اَمّت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته» (زیدری، ۱۳۹۴: ۲).

۲-۴-۲- عقل‌گریزی و جنون

برتون در مانیفست اول، سوررئالیسم را «اندیشه‌ی القا شده در غیاب هر گونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» تعریف کرده بود (بیگزبی، ۱۳۹۲: ۸۴). گریز از خرد در شرایطی که ناکارآمدی تعقل آشکار شده باشد یا جلوه‌های خردورزی مخدوش و محبوس باشند، امری بدیهی است. عقل‌گریزی و دوری از دنیای تعقل، نویسنده و شاعر را به حیطه‌ی رؤیا و تصویرکردن جهانی غیرواقعی می‌کشاند. زیدری از وحشت رخدادهای زندگی که هر لحظه در ذهنش جان می‌گیرند به دنیایی پناه می‌برد که عقل حیرت‌زده دیگر یاریگر او نیست. او قلم در دست گرفته تا از آن‌چه روح و جان‌ش را آزرده بنویسد و

آتش دل فروبشاند؛ اما عقل نیز از آن‌چه چشمانش دیده، حیران است: «باز عقل، کدام عقل؟ که او نیز از سرکوب حوادث حیران مانده است، و از دوائر دور شدائد بدوآل‌الرأس مبتلی شده، بر سلامت صدر، ملامت داشته است» (زیدری، ۱۳۹۴: ۵). این حیرانی و دوار، ماهیت وجودی عقل‌گرایی را در نگاه نویسنده مخدوش یا کمرنگ می‌سازد و عقل‌گریزی را به دستمایه‌ای برای خلق اثری سوررئال تبدیل می‌کند. نه رؤیادازی به نویسنده سوررئال اجازه و فرصت تعقل و خردگرایی می‌دهد و نه خود او میل و رغبتی به خردورزی و معیار قرار دادن عقل دارد. و این از نشانه‌های سوررئالیست است که «خرد قادر نیست همه‌ی حقایق را درک کند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۵۲). زیدری نیز به عقل دست و پا بسته امیدی ندارد؛ چرا که هیچ‌گاه «عقل از هوش رفته» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱۱۳) نتوانسته است در مصائب و مشکلات راهی پیش پای او بگذارد. یکی از نمودهای جنون سوررئالیستی در نفثه‌المصدور بدین شکل است که راوی از شدت غم و مصائب و خشم جوری وانمود می‌کند که گویا نزدیک است کارش به جنون بکشد: «چون حال بر آن جمله دیدم، خون حمیت در رگ طبیعت بجوش آمد پیشنهاد فکرت، پس از مشاهده‌ی آن حال فراموش شد» (همان: ۱۶)، گاهی نیز به جنون افراد دیگر اشاره دارد: «تا مجنونی نحوی به دست او افتاد، خطی چون دستگاه کفشگران پریشان، عبارتی چون هذیان محموم نامفهوم» (همان: ۱۴).

۲-۴-۳- رؤیا، خیال و افکار

تصویرسازی‌ها و درد دل‌های نویسنده که برای تسکین افکار پریشان خود و غرق شدن در عالم رؤیا به بیان آنها می‌پردازد، سیل افکار گوناگون به ذهن او هجوم می‌آورد. فکر روایتگر مشغول مانند یک زندانی ابر یا آواره است. این تصویرسازی‌ها به گونه‌ای نزدیک به واقعیت است که همانند تفکر فرویدی است که «تخیل و رؤیا را نیز واقعیت تلقی می‌کرد» (ثروت، ۱۳۸۵: ۳۴۰). راوی روان‌گسیخته در تلاش برای شناخت واقعی خود و رسیدن به عالم برتر است. «کولریچ شاعر رمانتیک انگلیسی می‌گوید: رؤیا در زندگی من نقش سایه ندارد. رؤیا قوت و غذای من و مایه ناکامی‌های من است. و آندره برتون پیشوای سوررئالیسم و شاعر بزرگ فرانسه می‌گوید: عمیق‌ترین احساسات شخص هنگامی به تمام معنا تجلی می‌کند که تصورات وهمی، همه چیز را رهنمون گردد و اختیار از درست برهان و منطق چوبین انسانی بیرون شود» (حسنی، ۱۳۷۴: ۵۴۲).

رؤیاها در این متن بیشتر در قالب توهم منفی به تصویر کشیده شده: «صُراحی غرغره در گلو افکنده، نوحه‌ی کار او می‌کرد و او قهقهه می‌پنداشت. پیاله بخون دل بحال او می‌گریست و او قهوه می‌انگاشت» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱۸). در این قسمت شخص برای رهایی شروع به ترسیم فضایی غیرواقعی و رازآلود می‌کند. راوی برای توصیف عوالم زمینی به

توصیف و تصویرسازی ماورائی می‌پردازد. ریشه‌ی این آرزوهای سوررئالیستی در ناامیدی است. همه چیز در راستای بیان و التیام خشم و ناراحتی است.

شرایط بدی که بعد از حمله‌ی مغول رخ داد، نویسنده را وادار به تصویرسازی‌های این‌چنینی کرد. زیرا «سوررئالیسم از نومییدی عظیم در برابر وضعی که انسان بر روی زمین به آن تنزل پیدا کرده است و امید بی‌انتها به دگرذیسی انسان زاده شده است» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۸۳). شرایط وخیم و ویرانی بعد از مغول مردم را گوشه‌گیر و درون‌گرا کرد. آنها برای فراموشی مصائب و اوضاع تلخ، خود را به خداوند و عرفان نزدیک کردند. این یک سبک زندگی سوررئالیستی است و نشان می‌دهد «انسانی که از زندگی روزمره‌ی خود راضی است نمی‌تواند خودآگاهی داشته باشد، تنها رنج است که آگاهی می‌دهد و تنها نومییدی است که در اعماق درون، انسان را وادار می‌کند که به مناطق عالی شهود و اشراق نایل شود» (همان: ۷۸۴). زیدری آنگاه که نومییدانه در تحقق خواسته‌های درونی خود ناکام می‌ماند، با کمک گرفتن از عبارات «ای کاشکی» و «یا لیت» و .. تلاش دارد آمال و آرزوهای خود را در عالم رؤیا و خیال به واقعیت نزدیک سازد و با آفرینش تصاویر ملموس، هم دردهای درونی خویش را التیام می‌بخشد و هم این احساس درونی را به خواننده منتقل می‌کند. «اگر چه با دل خویش بر نمی‌آمدم، صبری را که ندارم، و ای کاش بودی کاربند شده و به امید بیهوده، الی یومنا هذا، خرسندی می‌نمود و یا لیت در مقاسات آن قصه که پیش دوست و دشمنم خجل گردانید، دل با من می‌ساختی» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱۲۰). و آنگاه که بی‌قراری بر او چیره گشته و طاقتش طاق می‌شود، بنای گله‌گذاری نهاده و در عالم خیال آنچه را دوست دارد از زبان مخدوم خویش بشنود این‌چنین بر زبان می‌آورد: «روزی نگفت که حال آن دوست دستخوش تصاریف دهر، آیا به چه رسیده‌است؟ و هرگز به خاطرش نگذشت که آن در کشاکش تغاییر احداث افتاده، گویا از بخت چه دید؟» (همان: ۱۲۲). و باز آنجا که در تنهایی، هم‌زبانی جز خویش نمی‌یابد با خود به گفتگو می‌پردازد: «با خود گفتم شب این حادثه یلدا دیجور است، و لجه این واقعه را کرانه بس دور. این مردار را به سگان باز گذار» (همان: ۹۵).

عرفان‌پرستی سبب شده که توجه سوررئالیست‌ها به قوای روحی انسان تداعی شود. دلیل این واکنش عاطفی این است که «پناه بردن به رؤیا و تخیل از نظر سوررئالیست چیزی جز گریز از غرائز سرکوفته‌ی منبعث از اجتماع و پیدا کردن گوشه‌ی امنی در فراسوی واقعیت رنج‌آلود نبود» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۳۹). وضعیتی که در این کتاب ترسیم شده نشان می‌دهد که مردم آن دوره همانند سوررئالیست‌ها با کمک نیروی روحی شرایط زندگی خود را تغییر دادند تا از این طریق به زندگی بهتر دست یابند.

تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه‌های دور از ذهن ابزاری برای خلق امور شگفت سوررئال در متون سوررئالیستی بودند. نفثه‌المصدور نیز سرشار از آرایه‌های پیچیده و دور از ذهن است که نیاز به مکاشفه برای فهم دارد؛ برای مثال، در همان آغاز کتاب برای بیان درد و رنج خویش با استفاده از این تصورات خیال‌انگیز، تصویرسازی می‌کند: «در این مدت که تلاطم امواج فتنه کار جهان برهم شورانیده است و سیلاب جفای ایام سرهای سروران را جفای خود گردانید، طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممت متعین گشته» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱).

۲-۴-۴- حالات وحشت و هراس و غم

ترس، وحشت، اضطراب، غم و اندوه در جای جای نفثه‌المصدور به چشم می‌خورد. گاه از هول حادثه نفسش بند می‌آید: «با آنکه از هول حادثه متوقع، دم که عبارت از نفس است، در مجاری حلق فرو مرده بود» (سهمان: ۳۳). و گاه پریشان حال «با این همه که خاطر از تصاریف احوال روزگار، چون زلف دلبران پریشان است...» (همان: ۷) و مضطرب است: «از این نمط در هم می‌گفتم و درون به هزار دیده پر خون بر پادشاه و ارکان دولت و دوستان و یاران و اتباع و متعلقان می‌گریست، که: الویل کل الویل، ان الذی تحذرين قد وقعا، بیقرار و مضطرب...» (همان: ۳۴). زیدری با خلق این تصاویر که پیوسته تکرار می‌شوند، حالات درونی و پریشانی و اضطراب خود را به نحوه مطلوب و به بهترین شکل ممکن به خواننده منتقل می‌کند. «از مرغ پر گرفته و از باد اضطراب / جان و دلی ز آتش حسرت در التهاب، سیر السحاب تحته ریح الجنوب، می‌راندم تا پیش از وقوع واقعه، که خود واقع می‌پنداشتم، برسم» (همان: ۳۶).

سستی جایگاه اجتماعی و ترس از سوءقصد همواره گریبان‌گیر افراد به خصوص درباریان بوده است: «در کمین فرصت خزیده، کمان قصد تا گوش کشیده، و از حبال مکر و مکیدت، هزار گونه دام جهت کسر حال من نصب کرده» (همان، ۱۳). در این جملات وحشت و انتظار برای دشمنی و رخ دادن اتفاق بد به تصویر کشیده شده است: «از شدت این احوال بجای از عرق خون چکد از مسام» (همان، ۲۶). و «در این غصه جانگداز، زین پس من و ناله‌های شب‌های دراز» (همان، ۵۱).

جملات کوتاه متن نشان‌دهنده‌ی پریشانی نویسنده و تصویرسازی‌های مکرر و مختلف شتاب و هیجان تصویرپردازی‌های سوررئالیستی نویسنده را نشان می‌دهد: «دو زبان است، سفارت ارباب قلم را نشاید. / هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است. / در فصاحت حریر است و اصلش قصب / پیسه کلاغیست که حدیث فاوا برد. / دست‌نیشینی است که از صدور حکایت می‌کند. / سخن چینی است ناشنوده روایت می‌کند. / سر تراشیده است. سر

سیاه می‌کند. / سر بریده است و سخن می‌گوید» (زیدری، ۱۳۹۴: ۱).

۲-۴-۵- توصیفات عجیب و غریب

توصیفات عجیب و پیچیده حاصل ترکیب ذهن پریشان و درهم‌آمیخته‌ی راوی با واقعیات بیرونی است. در واقع «سوررئالیست‌ها با بازسازی عالم بیداری تصاویر ذهنی خود را به شکل ادب یا هنرهای دیگر، بدون آن‌که اجازه دهند عقل و منطق در آن دستکاری کند، سرریز می‌کردند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۵۷)؛ این متن تصویرسازی از جلوه بهار در طبیعت است که تصاویر آن دیرپاب و دور از ذهن است: «گفتم: «در اول بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند، عیار راهنشین برف با سر کوه رود، و فراش نسیم بساط جهان سپیدگلیم درهم پیچد، کوه دامن پیراهن گازری تا کمرگاه درنورد و سائس ابر بشمشیر برق قاطع طریق برف را ماده قطع کند، سپیدکاران برف در آن هفته از فرط حیا آب شوند، خفتگان زمین در آن وقت به بانگ رباب از خواب درآیند، کوه بر مثال مجرمان با کفن و تیغ در پای سلطان میغ افتد، هوای هوی‌انگیز، از برای خوشی بوستان غالیه‌سائی بر دست گیرد، دو سه چارپای چنان‌که از دست برخیزد، به دست آریم» (زیدری، ۱۳۹۴: ۹۹). تشبیهات پی‌درپی، استعاره‌های مرکب و مجازهای متعدد زبان را به پرده‌ای از تصاویر درهم‌تنیده تبدیل کرده است. قدرت زیدری در جان‌بخشی به اشیاء و انسان‌انگاری جاندار و غیرجاندار یادآور تصاویر موهوم سوررئالیستی است. «گوشت و پوست چنان از هر دو پای در آمد، که انگشت‌ها مانند أصابع مذری برهنه ماند و کف چون پنجه مریمی عاری شد» (همان: ۹۳).

این متن تصویرسازی غیرواقعی از تاتار است: «پنجاه طُلب از اطلاب ملاعین تاتار [...]، مانند سحاب که لواقع لوحاق، آن را بسواق در رساند یا سیلاب که تواتر امداد صوابع، آن را از شواحق سوی هامون راند، لیکن سحابی حشو آن عذاب و میغی، رش آن تیغ و غیثی، قطر آن عیث و غیمی رشح آن ضمیم، و ابری حمل آن کبر بر قصد لشکر، بر حدود ارمن گذشتند» (همان: ۳۲). و نیز «آسمان در این ماتم، کبودجامه تمامست. زمین در این مصیبت خاک بر سر، بسست. شفق برسم اندوه‌زدگان، رخسار به خون دل شسته است. ستاره بر عادت مصیبت‌رسیدگان بر خاکستر نشسته است» (همان: ۴۸).

۲-۴-۶- امور شگفت و غریب

بیان اغراق آمیز هر واقعه و حالتی توسط راوی چنان تصویرسازی می‌شود که مخاطب هرچند غیرواقعی بودن آن را درک کرده اما آن را به همان صورت غیرواقعی در ذهن تصور می‌کند: «از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد، و دود آن چهره‌ی خورشید را تاریک کند» (همان: ۷).

بحث از تقدیر و سرنوشت که مرتبط با ماوراء است در سراسر این کتاب با لحنی مرتبط

با وقایع و وضعیت دردناک و غیرقابل باور بیان می‌شود: «تدبیر در میان تقدیر چون گوی سرگردان شده» (همان: ۲).

بیان وضعیت به طوری که گویا برای شخص ناشناخته است و با نگاهی متعجب درباره‌ی آن صحبت می‌کند: «بوالعجب باز ایام هرچند گفته‌اند: عش رجبا تر عجباً. هر لمحہ عجبی نماییده، رؤوس را رؤوس در پای کوب افتاده» (همان جا). «سرنوشت قضاش در آن خطه پای‌بند گردانید، یا آبشخور مقسومش با خاک زیدر رسانید» (همان: ۱۰). در این بخش از متن به مباحث حاشیه تقدیر از جمله سعادت و مراد اشاره می‌شود: «تا قسام سعادات؛ ورق مرادات درنور دیده است و دور روزگار دردی درد در داده، مهره اجل در ششدره سوء‌الحظ افتاده» (همان: ۵). زیدری گاهی نیز امری که باب میلش نیست را امری شگفت و غریب می‌داند و ناباورانه اینگونه می‌گوید: «این سست پیوندی از اخلاق آن خداوند، اگر عام است و نه همانا که هست سخت غریب می‌دارم و این بدعهدی از سیرت آن مخدوم، اگر خاص با من است، نیک عجب می‌شمارم» (همان: ۱۲۳).

۲-۴-۷- نیهلیسم یا نیست‌گرایی سوررئالیستی

گرایش نیست‌گرایی در سوررئالیست‌ها ریشه در اندیشه‌ی‌های نیچه و هایدگر دارد، البته مکتب قبلی آن یعنی دادائیسم را نیز باید مورد توجه قرار داد. «این یکی از قانون‌مندی‌های تاریخ انسانی است که در هنگامه‌های مصیبت‌های کمرشکن، جاذبه‌ای برای دنیاگریزی فراهم می‌شود و خلق درمانده پریشان روزگار را به سوی آن سوق می‌دهد» (دستغیب، ۱۳۶۷: ۲۶۰). زیدری در نفع‌المصدور نیست‌گرایی را همراه با تصویرسازی ناپایداری دنیا بیان می‌کند. شکایت از بی‌اعتباری دنیا و ظلم آن نسبت به مردم باعث شده نویسنده مردم را به ترک دنیادوستی و اعتماد نکردن به دنیا و توقع وفا و نیکی از او نداشتن دعوت می‌کند: «از ارتفاع خرمن سپهر برخوردار می‌جوی که ناپایدارست. از عین مزیف مهر کیسه برمدوز که جویزی کم عیار است. کره‌ی تند فلک را هیچ رایض بر وفق مراد رام نکرده است. توسن بدلگام چرخ را هیچ صاحب سعادت بد از سر بیرون نکرده است» (زیدری، ۱۳۹۴: ۴۹). «صبح سعادت عما قریب چشم مدار که محنت یلداست. کار امروز به فردا می‌فگن، هرچند امروز را فرداست» (همان: ۶ و ۷). این غنیمت شمردن فرصت جلوه‌ای دیگر از پوچ‌انگاری آینده است. زیدری خوشی و شادکامی‌ای نمی‌بیند که به زندگی دل ببندد و خواستار عمر بیشتر باشد تا از لذات زندگی بیشتر بهره‌برد. «به کدام خوشی که داری، بیش این عمر بی‌فایده می‌خواهی؟ و به چه خرمی که یافته‌ای، امداد این زندگی بی‌حاصل می‌جویی؟» (همان: ۱۰۷).

آن مرد نیام کز عدمم بیم آید کان نیم مرا خوشتر از این نیم آید
جانی ست مرا در تن، وان عاریتی تسلیم کنم چو وقت تسلیم آید

(همان).

در جای دیگر نیز بر همین موضوع تأکید می‌ورزد: «ای دوست در خزان امانی کامرانی
توقع کردن نادانی است و در برگریز آمال، شکوفه اقبال انتظار بردن، آرزوی محال» (همان:
۳۸).

تصویر دیگری از نیهیلیسم سوررئال در به پایان رسیدن عمر و پیری به طور ناخواسته
است: «مطایای ایام و لیالی، سواد عمر را بسیر متوالی درنوردیده، صبح مشیب از مشارق
مفارق بردمیده» (همان: ۶). در این متن نیز تصویری از مرگ نشان‌دهنده نیستی سوررئال
است: «آن خاکساران آتشی را خاک سوی مکمن أجل می‌راند و آن را گوران خرطبع را گور
سوی مرا بض آساد می‌دواند» (همان: ۳۳).

۲-۴-۸- انقلاب دائم

هدف سوررئالیسم «درهم‌شکستن نظام نامطلوب جامعه و دگرگون کردن زندگی» است
(حسنی، ۱۳۷۴: ۵۴۱). جنبش و دگرگونی درونی و بیرونی شخص که حالت‌های مختلف
رفتاری و روحی در او پدید می‌آورد، با توجه به میزان و شدتشان، نمودهای متفاوتی در رفتار
و گفتار نویسنده پیدا می‌کنند. زیدری با تکیه بر قضا و قدر و تفکر اشعری حاکم بر جامعه،
دگرگونی‌های بیرونی را حاصل تقدیر و ناشی از خواست قدرتی فراتر می‌داند و با توسل بر
آن به تسلاهی خویش رو می‌آورد «خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان که هرگز
کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربت ناخوش مذاق در پی نداد و سهمی از اقسام آرزو نصیب
دل نگردانید که هزار تیر مصائب به جگر نرسانید فصلی چند نویسم» (زیدری، ۱۳۹۴: ۴)
. دگرگونی‌های ناشی از حمله‌ی مغول، چنان تحولی در درون نویسنده ایجاد کرده است
که جز با زبانی توصیفی به شرح حال خود نمی‌تواند زبان بگشاید: «جان به جان آمده را
که اعباء محنت گرانبار کرده است، کدام رفیق سبکبار خواهد کرد؟! قصه‌ی غصه‌آمیز که
می‌نویسی، گوشه‌ی جگر کدام شفیق خواهد پیچید؟!» (همان: ۵).

۳- نتیجه‌گیری

زیدری با زبانی خیال‌انگیز و غیرمستقیم می‌کوشد فجایع هولناک حمله‌ی مغول و
تأثیرات پس از آن را بسیار تأثیرگذارتر بیان کند. او در کتاب خود، نفثه‌المصدر، تصاویری
فراواقع می‌آفریند که با آن غم و درد خویش را که حاصل سال‌ها هجوم و غارت است
با مخاطب خویش به اشتراک بگذارد. او در بیان سرگذشت خود و وطن دچار آشوب

شده‌است؛ به همین علت کلام او بیشتر دارای تصاویر سوررئال و مفاهیم مرتبط با آن نظیر ترس، خیال، توصیفات عجیب، امور شگفت و بیگانگی است. زیدری با ترتیب‌بندی متفاوت اثر و عدول از شیوه‌های رایج فصل‌بندی کتاب‌ها در آن زمان، بر نظم حاکم می‌شورد. او با بیان مستقیم و بی‌مقدمه‌ی آشوب‌های زمانه‌ی خود با زبانی تصویری و در تصاویری وهمی و پیچیده، به توصیفات عجیب و غریب دست می‌زند تا ناپایداری جهان و دگرگونی احوال آن را با بیانی سرشار از خشم پیش چشم مخاطب یادآور شود. در بررسی تصاویر خلق شده در نفثه‌المصدر با تصاویر سوررئالیستی مشترکات قابل اعتنائی مشاهده شد. عامل بروز این دو مقوله عامل مشترکی به نام جنگ است. در نفثه‌المصدر آرزو، حسرت و حدیث نفس، شیوه‌های متفاوت ابراز احساسات و از جمله نشانه‌های سوررئالیستی است که به کمک نویسنده آمده تا با بهره‌گیری از عنصر خیال، به گذشته سفر کرده و به تصویرسازی آن واقعه از منظر سوررئالیستی بپردازد. در نفثه‌المصدر نویسنده به دلیل تضادها و تناقضات روحی و اجتماعی، عقل‌گریز، وحشت‌زده و مجنون معرفی می‌شود. نتیجه‌ی نهایی و قابل توجه در بررسی سوررئالیست در نفثه‌المصدر این است که جلوه‌های تصویری و ویژگی‌های سوررئالیستی در نفثه‌المصدر در موضوعات بیگانگی، عقل‌گریزی و جنون، رؤیا و خیال، حالات وحشت و غم، توصیفات عجیب و غریب، امور شگفت نیهیلیسم و انقلاب دائم دارای اشتراکاتی است که خواننده را مجاب می‌کند تصاویر موجود را تصاویر سوررئالیستی بداند.

منابع

- ۱- آلکیه، فردیناند، سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۴)، «مدخلی بر فلسفه سوررئالیسم» **مجله هنر**، شماره ۲۹، ص ۶۷ تا ۷۶
- ۲- ابراهیم، محسن (۱۳۶۶)، «در ژرفنای گنگ یک رؤیا (مروری بر مکتب سوررئالیسم)»، **فصلنامه هنر**، شماره ۱۴، ص ۸۹ تا ص ۱۲۱.
- ۳- بتلاب اکبرآبادی، محسن و خزانه دارلو، محمد علی، (۱۳۹۰)، «نمودهای رمانتیسم در نفثه‌المصدر»، **نشریه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی اصفهان**، دوره سوم، شماره ۳ (پیاپی ۱۱)، از ص ۴۷ تا ص ۶۰.
- ۴- بیگزبی، سی.و.ای، افشار، حسن (۱۳۹۲)، **دادا و سوررئالیسم**، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ۵- ثروت، منصور، (۱۳۸۵)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۶- حسینی، (۱۳۷۴)، «سوررئالیسم و ادبیات ایران»، **مجله هنر**، شماره ۲۹، ص ۵۳۹ تا ص ۵۵۰.

- ۷- خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد، (۱۳۹۴)، **نفثه‌المصدور**، تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی، چاپ چهارم، تهران: توس.
- ۸- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۶۷)، **هجوم اردوی مغول به ایران**، تهران: علم.
- ۹- ذوالفقاری، محسن و مشیدی، جلیل و یوسفی، نادر، (۱۳۹۵)، «شیوه‌های انعکاس سوررئالیسم در رمان‌های معاصر و تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها با معنای غربیش» **فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**، سال ششم، شماره دوم، شماره پیاپی ۳۲، از ص ۲۴۳ تا ص ۲۶۲.
- ۱۰- ریاحی زمین، زهرا و جمالی، صدیقه، (۱۳۹۴)، «نگاهی به تصویرپردازی در نفثه‌المصدور»، **متن‌شناسی ادب فارسی**، دوره جدید، شماره ۳، (پیاپی ۲۷)، از ص ۱ تا ص ۱۸.
- ۱۱- سیدان، الهام و طغیانی، اسحق، (۱۳۹۴)، «بوطیقای سوررئالیستی در منظومه لیلی و مجنون نظامی گنجوی»، **هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی**، از ص ۱۱۰۱ تا ص ۱۱۱۶.
- ۱۲- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۹)، **مکتب‌های ادبی**، جلد دوم، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.
- ۱۳- شاهرخی، فرنگیس و پورخالقی چترودی، مهدخت و قایمی، فرزاد و صادقی، اسماعیل، (۱۳۹۶)، «نمودهای سوررئالیستی در شعر جنگ بر مبنای آثار پنج شاعر مقاومت»، **پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی**، سال اول، شماره دوم، از ص ۱۲۱ تا ص ۱۴۶.
- ۱۴- شبستری، راضیه و عزیزی، ناهید، (۱۳۹۵)، «بررسی مؤلفه‌های سوررئالیسم و کارکرد زبال سورئال در اشعار سهراب سپهری»، **فصل‌نامه اورمزد**، شماره ۵۰، از ص ۲۲۲ تا ص ۲۱۸.
- ۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ ششم، تهران: پژمان.
- ۱۶- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۹)، **سبک‌شناسی نثر**، تهران: انتشارات میترا.
- ۱۷- عباسی، حبیب‌الله و عظیمیان چشمه، الهه، (۱۳۹۵)، «مغلطه تأثیر عاطفی در بازنمایی تاریخ (نگرشی انتقادی بر تاریخ‌نگاری شهاب‌الدین نسوی در سیرت جلال‌الدین و نفثه‌المصدور)»، **نشریه متن پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)**، دوره ۲۰، شماره ۶۷، از ص ۷ تا ص ۳۵.
- ۱۸- فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ۱۹-، «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی»، **مجله تخصصی زبان و ادبیات**

دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، بهار، دوره ۳۹، شماره ۱ پی در پی ۱۵۳، از ص ۱ تا ص ۲۳.

۲۰- فقیه ملک مرزبان، نسرین و صابری تبریزی، زهرا، (۱۳۹۷)، «شیوه‌های اقناع نویسندگان در نفثه‌المصدر» فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره پنجاهم، پاییز ۱۳۹۷ ص ۴۹ تا ۷۶

۲۱- محمد نژاد عالی زمینی، یوسف، (۱۳۹۲)، «تأثیر تصاویر شعری شاعران کهن فارسی در تصویرسازی نیما»، نشریه ادبیات پارسی معاصر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شماره دوم، از ص ۱۱۵ تا ص ۱۵۵.

۲۲- مرتضوی، سیدجمال‌الدین و تقی‌پور، عبدالله، (۱۳۹۴)، «فراهنجارهای نفثه‌المصدر» نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۱۱۴، از ص ۳۱ تا ص ۳۱

۲۳- میکائیلی، حسین و گودرزی، ابراهیم، (۱۳۹۱)، «نفثه‌المصدر از منظر رمانتیسزم»، نشریه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۱۱، از ص ۲۱۳ تا ص ۲۲۹.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

Surrealistic Imagination in Naftha al-Masdoor

Mohammad Mohammadi

Student in Persian language and literature, Hormozgan University, Bandar abbas, Iran

Javad Dehghanian, Ph.D

Associate Professor, Department of Persian language and literature, Shiraz University, Shiraz, Iran

Faramarz Khojasteh, Ph.D

Associate Professor, Department of Persian language and literature, Hormozgan University, Bandar abbas, Iran

Abstract

It is a semantic and intratextual study to analyze surrealist imagery. In Naftha al-Masdoor, the surrealist background is contrasted with literary and thematic methods. The book is a suitable text for exploring the value of images and in showing where images are situated within surrealist writing. The research was conducted using library tools in a descriptive and analytical manner. In this study, the text of Naftha al-Masdoor is examined in light of the principles of surrealism. In order to accomplish this, Zidari Nasavi's entire work, including his image processing method, has been evaluated in light of surrealist principles, and concepts and images containing surrealist signs, illusions, dreams, and elements above reality have been identified and analyzed. It has been determined that the surrealistic imagery in the prose of the book Naftha al-Masdoor with its signs of alienation, irrationality and insanity, dream and imagination, terror, fear and sadness, strange descriptions and weird and bizarre objects, nihilism and skepticism and continuous revolution has been interwoven within the prose of hard to obtain and abounding in array.

Keywords: Naftha al-Masdoor, Surrealist, Imagination, Surrealism

New Findings of the Chronogram and its Types; Description of 14 Styles of Chronogram through Poetry of Halimi Shirvani, an unknown poet of the 10th century

Farzad Mohammadi

Ph.D of Persian language and literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Mohammad Hakimazar, Ph.D

Associate Professor, Department of Persian language and literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Asghar Rezaporian, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian language and literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Abstract

Chronogram is one of the poetic elements, which indicates the use of words to record the date of an event. This technique in Persian literature is a new subject with no detailed description. However, special attention has been paid to the subject and the authors and researchers of chronograms have made efforts to gather evidence, solve and find a historical event date, or sometimes correct it. Recently, among the old Persian works and texts, a treatise of an unknown poet in the 10th century, Halimi Shirvani, entitled "Ghavaed al-Tarikh (Rules of History)" has been corrected and published as part of a doctoral thesis which is the result of several years of research on chronograms. The introduction section of the treatise explains the author's motivation for making the chronograph, the background of the chronogram, the method of finding the dates, the sources used by the author, and, more importantly, the methods and styles of making a chronograph. Nevertheless, there are also insignificant examples with problems in rhythm and rhyme. The present study investigates the new findings of Halimi Shirvani's work in chronogram and its types. Halimi had more than 14 styles in chronogram, each of which can be unique or unrivaled in its kind. Among the 14 styles, using enigma in various ways demonstrates the skill and ability of Halimi in making chronographs.

Keywords: Halimi Shirvani, Ghavaed al-Tarikh, Chronogram, Mysterious

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

Proverbz of the People of Saadi Neighborhood in Shiraz

Farzaneh Fahandej Saadi

Ph.D student in Persian language and literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran

Maryam Zibaeenejad, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran

Abstract

Oral customs or literature is a set of ancestors' achievements that form the identity of every human being and it is transmitted orally from one generation to generation and remains a valuable legacy. The proverbs of the people of Saadi neighborhood of Shiraz, which is a manifestation of culture, are rooted in the events and events of society, sometimes in the form of prose, a pity or a bit. The proverbs of this study are compiled in a library field with an explanatory descriptive approach. Because in this method, in addition to the classification, the root and how the proverbs is formed is also examined. The purpose of this study is to note that in addition to identifying the specific proverbs of the people of this historic place, the origins and meaning of some proverbs are to be considered and the ultimate goal is to try to record and sustain them. The results of the study also show that most of the proverbs of the people in this neighborhood are humorous and some others and people have made and dealt with many of the proverbs based on the lives, experiences, events, and especially the events that have taken place for the elders of the local people and often use them for advice.

Keywords: Oral literature, Saadi Neighborhood, Proverb, Ecology, Anthropology

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

Semantic Relationship and Contrasting Structure of the Terms Rahe, Sehba and Mel in Ghazal (Sanai, Rumi and Hafez)

Maryam Kooshki Jahromi

Ph.D student in Erfani literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Mohammad Ali Atashsowda, Ph.D

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Seyyed Mohsen Sajedi Rad, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Behzad Khajat, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran

Abstract

One of the features of mystical sonnet is the use of code language. Among these, the terms related to pub and windmill have a special place. Some of these terms have hidden hints and meanings in their hearts that the understanding of the meaning of the poet depends on their decipherment. Is. According to the results, the main function of these three terms is to explain the concept of unconsciousness and liberation from the belongings of existence, and finally the mystic's attainment of non-existence.

Keywords: Sanai, Rumi, Hafez, Rahe, Sehba and Mel

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

Characterization in Innocence Novel Written by Mostafa Mastoor

Saied Soltani Nezhad

Ph.D Student in Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Naser Mohseni Nia, Ph.D

Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Abstract

Mostafa Mastoor is a contemporary novelist who has paid special attention to the character element in his novels and has been able to create influential and valuable characters. Imprisonment in everyday life, wandering in the modern world without spirituality and helplessness is one of the most important psychological features of the Mastoor's characters in this novel. This novel is the story of characters whose loneliness and alienation from society are their main features, and special attention has been paid to the characters' relationship with the word and meaning of innocence (innocence). The author has tried to achieve a variety of characterization methods in this novel through descriptive- analytical methods. The author uses direct characterization as well as indirect description such as behavior, speech, name, appearance, and environment. In the simile of phenomena and characters, similes that are similar to the senses are used. His style of characterization in speech is more around two-way dialogue. The topic of the characters' conversation is the question of the most important concepts of life such as death, life, woman, love, etc. and he has used more behavior to advance the mental goal of the characters. One of the important space of the novel is Nadia's interview with Ardalan, which took place in the evening of one of the cold winter days. In this novel, we are confronted with a variety of main, secondary, static, dynamic, typical and black characters who act and move according to the circumstances of the story.

Keywords: Literature, Characterization, Novel, Mostafa Mastoor, Innocence

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

The Bright Shadows of Shahnameh Heroes

Seyyed Mahmoud Zandifar

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

Sepideh Sepehari, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudehan Branch, Islamic Azad University, Roudehan, Iran

Sayeda Mandana Hashemi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudehan Branch, Islamic Azad University, Roudehan Iran

Abstract

The heroes of the Shahnameh have long been the embodiment of culture and a sign of the spiritual evolution of the Iranian-Aryan society, so their presence can be seen in different periods of Iranian culture, which is a sign of the national identity and an expression of the collective unconscious of Iranians, since the unity of any society regardless of the infrastructure The culture of that society is not possible, from different periods, special attention has been paid to Aryan archetypes and its national approach has always been considered, therefore, the connection and connection with the cultural roots has brought the dynamism and unity and honor of Iran, which in the analysis The historical aspects of this article, the cultural and epic elements and the approach and results obtained from it are examined.

Keywords: Myth, Avesta, Heroes, Shahnameh, History

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

The Formation of Conspiracy: The Role of Manizheh in Bizhan Nāmeḥ

Alireza Tabanmehr

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

Mohammad Hadi khaleghzadeh, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran

Mehdi Famouri, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yasuj Branch, Islamic Azad University, Yasuj, Iran

Abstract

Conspiracy theory, which revolves around the three notions of the conspirator, the conspired and the premise of conspiracy has been of interest to sociologists and political scientists. The roots of these issues may also be investigated and analysed in the classical epic and political literature of Iran and of the world. The examination of the role of women and of how their visage is reflected in ancient works has always been of interest and subject of discussion among experts. One epic work, the *epopee of Bizhan Nāmeḥ*, is considered to have plagiarised Ferdowsi's *Shāh Nāmeḥ* and is attributed to Khāṣṣeh Amid Atā ibn Nāḳouk Rāzi. This work deals with the story of Bizhan and Manizheh, which is a romantic-epic story. The current analytic-descriptive study aims to discuss Manizheh's visage as one of the influential women in the creation of another conflict between Iran and Turan and as the person who has given rise to important events in the story. Manizheh's role in warmongering and conspiracy, having led to actions and reactions throughout the story, can be discussed and analysed from different perspectives. As it appears, Manizheh, a trouble-making woman in the story, launches a coup against the royal family of Afrāsiāb and contributes to the decadence of his rule. In this battle, a significant role is played by exogamy as a purposeful act. The results of this study indicate that Manizheh had a key role in two of the three conspiracies in this *epopee* and has instigated most of its events.

Keywords: Conspiracy, Conspiracy theory, Conspiracy illusion, Warmongering, Manizheh, Bizhan Nāmeḥ

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.13, No.3 (Ser.31), Autumn 2022

ISSN: 2251-8457

Features of the Social Symbolism Movement in Seyyed Ali Salehi's Poems Alireza Ebrahimi

Department of Persian Language and Literature, Birjand Branch, Islamic Azad University,
Birjand, Iran

Majid Reza Khazaei Vafa, PhD

Department of Persian Language and Literature, Birjand Branch, Islamic Azad University,
Birjand, Iran

Mahmoud Firoozi Moghadam, PhD

Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydariyeh branch, Islamic Azad
University, Torbat Heydariyeh, Iran

Abstract

The social symbolism movement is a newly emerging trend in contemporary Persian poetry. Although this movement seems to be related to the school of symbolism that occurred in France at the end of the 19th century, this relationship is very weak. In fact, the social symbolism movement is more close to allegorical and symbolic poems in traditional poetry, with two prominent features: symbolization and socialism. The authors study these two features of the social symbolism movement in the poetry collection of "Prayer of a Woman on the Road" by Seyyed Ali Salehi, a contemporary Iranian poet. In the symbolism section, several important symbols in his poetries are analyzed, including the child, butterfly, night and morning, wind, traveler, and shirt. Regarding the second feature, socialism, it has been tried to analyze this feature in Salehi's committed social poems. First, the data were collected from library sources and then analyzed in the collection of "Prayers of a Woman on the Road" (first edition: 2000).

Keywords: Social symbolism, committed poetry, Seyyed Ali Salehi

Abstracts of Article in English

Index

Features of the Social Symbolism Movement in Seyyed Ali Salehi's Poems	5
---	----------

Alireza Ebrahimi, Majid Reza Khazaei Vafa, Mahmoud Firoozi Moghadam

The Formation of Conspiracy: The Role of Manizheh in Bizhan Nāmeḥ .	6
--	----------

Alireza Tabanmehr, Mohammad Hadi khaleghzadeh, Mehdi Famouri

The Bright Shadows of Shahnameh Heroes	7
---	----------

Seyyed Mahmoud Zandifar, Sepideh Sepehari, Sayeda Mandana Hashemi

Characterization in Innocence Novel Written by Mostafa Mastoor	8
---	----------

Saied Soltani Nezhad, Naser Mohseni Nia

Semantic Relationship and Contrasting Structure of the Terms Rahe, Sehba and Mel in Ghazal (Sanai, Rumi and Hafez)	9
---	----------

Maryam Kooshki Jahromi, Mohammad Ali Atashsowda, Seyyed Mohsen Sajedi Rad

Proverbz of the People of Saadi Neighborhood in Shiraz	10
---	-----------

Farzaneh Fahandej Saadi, Maryam Zibaeenejad

Prominent linguistic elements of Mohammad Biyabani's poemss	11
--	-----------

Farzad Mohammadi, Mohammad Hakimazar, Asghar Rezaporian

Surrealistic Imagination in Naftha al-Masdoor	12
--	-----------

Mohammad Mohammadi, Javad Dehghanian, Faramarz Khojasteh

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch

Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad

Editor-in-Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda

Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

Editorial Board

Dr. Kavooos 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 Ghashghaei (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

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

The 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: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa

Tel: 07153335225-7

Fax: 07153334300

Email Address: iau.fasa@yahoo.com

Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language
and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 13, No. 3 (Ser. 31), Autumn 2022

In the Name of God



Islamic Azad University
Fasa Branch

Persian Language and Literature

ISSN: 2251-8487

- **Features of the Social Symbolism Movement in Seyyed Ali Salehi's Poems**
Alireza Ebrahimi, Majid Reza Khazaei Vafa, Mahmoud Firoozi Moghadam
- **Features of the Social Symbolism Movement in Seyyed Ali Salehi's Poems**
Alireza Ebrahimi, Majid Reza Khazaei Vafa, Mahmoud Firoozi Moghadam
- **The Formation of Conspiracy: The Role of Manizheh in Bizhan Nā'meh**
Alireza Tabanmehr, Mohammad Hadi khaleghzadeh, Mehdi Famouri
- **The Bright Shadows of Shahnameh Heroes**
Seyyed Mahmoud Zandifar, Sepideh Sepehari, Sayeda Mandana Hashemi
- **Characterization in Innocence Novel Written by Mostafa Mastoor**
Saied Soltani Nezhad, Naser Mohseni Nia
- **Semantic Relationship and Contrasting Structure of the Terms Rahe, Sehba and Mel in Ghazal (Sanai, Rumi and Hafez)**
Maryam Kooshki Jahromi, Mohammad Ali Atashsowda, Seyyed Mohsen Sajedi Rad
- **Proverbz of the People of Saadi Neighborhood in Shiraz**
Farzaneh Fahandeh Saadi, Maryam Zibaeenejad
- **Prominent linguistic elements of Mohammad Biyabani's poemss**
Farzad Mohammadi, Mohammad Hakimazar, Asghar Rezaporian
- **Surrealistic Imagination in Naftha al-Masdoor**
Mohammad Mohammadi, Javad Dehghanian, Faramarz Khojasteh

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 13
No.3 (Ser.31)
Autumn 2022