دانشگاه سیرجند
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
پژوهش‌نامه
فرهنگ و ادبیات آیینی
سال دوم، شماره دوم، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

بررسی خاستگاه اسطوره‌ای، دین‌شناختی و سیاسی- اجتماعی تعزیه ۱
ابوالفضل حری

کارکرد زبان استعاری در جُنگ تعزیهٔ فاخر ۱۹
وحید مبارک

کفتارِ جادو در متون زرتشتی ۳۷
مینا سلیمی

تصرّف ذهنی در تصویر آیینی از درخت با نگاهی به قصّهٔ مرقد آقا و رمان وقت سایه‌ها ۵۱
محمود رنجبر

تحلیلی بر نقوش آیینی – مذهبی آجرهای باباجان تپه بر اساس نظریهٔ اروین پانوفسکی ۶۷
مریم ظهوریان

گونه‌شناسی اشعار عاشورایی یزد ۸۹
مهدی صادقی

تأملی برآیین‌های رزم و جنگاوری بر اساس دارابنامهٔ بیغمی ۱۰۹
فاطمه سادات طاهری

یشه‌های اساطیری و آیینی پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی ۱۳۱
کلثوم قربانی جویباری؛ حسن شامیان

بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ فی ذکری الحسین (ع) از شیخ احمد وائلی ۱۵۱
عزت ملاابراهیمی؛ کمال دهقانی

تأثیر تشیع بر تحولات شعر خانقاهی در دوره معاصر (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی) ۱۶۷
مریم حسین‌آبادی؛ مهدی ملک ثابت؛ یدالله جلالی پندری

فرهنگ و ادبیات آیینی در سینمای مرتضی آوینی (مطالعه موردی: گفتارمتن مجموعه مستند روایت‌فتح) ۱۸۹
یوسف قاسمی

درنگی در چیستی شعر آیینی ۲۰۷
اسحاق طغیانی؛ سعیده درویشی بهلولی

شاپا الکترونیکی: 2762-2821 شاپا چاپی: 2980-776X

بسم الله الرحمن الرحيم

دوفصلنامه علمی

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی

دوره ۲، شماره ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

شماره ثبت و مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۸۶۶۴۹

شاپای چاپی: ۷۷۶x-۲۹۸۰

شاپای الکترونیکی: ۲۷۶۲-۲۸۲۱

صاحب امتیاز: دانشگاه بیرجند (با مشارکت انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی)

مدیر مسئول: سیدمهدی رحیمی

سردبیر: محمد بهنام‌فر

دستیار سردبیر: حامد نوروزی

مدیر داخلی: عباس واعظزاده

ویراستار ادبی: عباس واعظزاده

ویراستار انگلیسی: محمدرضا رضائیان‌دلوئی

کارشناس: سیده فاطمه شجاع‌زاده مقدم

صفحه‌آرا: شرکت آذر مهر نونگاه

هیئت تحریریه:

دکتر محمد بهنام فر (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان)

دکتر محسن ذوالفقاری (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک)

دکتر سیدمهدی رحیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

دکتر علی اکبر سام خانیانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

دکتر اکبر شایان سرشت (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

دکتر محمد غلامرضایی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی)

دکتر احمد لامعی گیو (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند)

دکتر مهدی ملک ثابت (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد)

دکتر سیدمرتضی میرهاشمی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی)

دکتر حامد نوروزی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند)

دکتر محمد اقبال شاهد (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لاهور پاکستان)

دکتر ویلیام فلور (استاد مطالعات ایرانی دانشگاه لیدن هلند)

دکتر الکساندر چلوخادزه (استاد زبان و ادبیات فارسی و مطالعات خاورمیانه دانشگاه گرجستان)

نشانی دفتر نشریه: استان خراسان جنوبی، شهرستان بیرجند، دانشگاه بیرجند، دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پست الکترونیک: Jcrl@birjand.ac.ir
نشانی وب‌گاه نشریه: jcrl.birjand.ac.ir

فهرست مقاله‌ها:

بررسی خاستگاه اسطوره‌ای، دین‌شناختی و سیاسی-اجتماعی تعزیه/ابوالفضل حری	۱
کارکرد زبان استعاری در *جُنگ تعزیهٔ فاخر/ وحید مبارک*	۱۹
کفتارِ جادو در متون زرتشتی/ مینا سلیمی	۳۷
تصرّف ذهنی در تصویر آیینی از درخت با نگاهی به قصّهٔ مرقد آقا و رمان وقت سایه‌ها/ محمود رنجبر	۵۱
تحلیلی بر نقوش آیینی –مذهبی آجرهای باباجان تپه بر اساس نظریهٔ اروین پانوفسکی/مریم ظهوریان	۶۷
گونه‌شناسی اشعار عاشورایی یزد/ مهدی صادقی	۸۹
تأملی برآیین‌های رزم و جنگاوری بر اساس *دارابنامهٔ* بیغمی/ فاطمه سادات طاهری	۱۰۹
ریشه‌های اساطیری و آیینی پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی/ کلثوم قربانی جویباری؛ حسن شامیان	۱۳۱
بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از شیخ احمد وائلی/عزت ملاابراهیمی؛ کمال دهقانی	۱۵۱
تأثیر تشیع بر تحولات شعر خانقاهی در دوره معاصر (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)/ مریم حسین‌آبادی؛ مهدی ملک ثابت؛ یدالله جلالی پندری	۱۶۷
فرهنگ و ادبیات آیینی در سینمای مرتضی آوینی (مطالعه موردی: گفتارمتن مجموعه مستند روایت‌فتح)/ یوسف قاسمی	۱۸۹
درنگی در چیستی شعر آیینی/ اسحاق طغیانی؛ سعیده درویشی بهلولی	۲۰۷

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 1-18

A Study of the Mythical, Religious, and Socio-Political Origins of Ta'ziyyeh

Abolfazl Horri*

Abstract

This article delves into the definition, performative lineage, and, specifically, the three origins of ta'ziyyeh, i.e. mythical, religious, and socio-political. The primary inquiry is the roots of ta'ziyyeh and the reasons behind its formation within the Shi'a discourse. The research employs a qualitative-explanatory approach, utilizing available library resources and drawing from diverse Iranian and non-Iranian primary sources. From a mythological perspective, ta'ziyyeh is associated with ancient Iranian rites, including the "lamentations of Mithra", "the legacy of Zoroastrian Zerir" and, notably, "the mourning of Siavash", all falling under the overarching title of "Divine Martyrdom." From a religious standpoint, the article explores the ties between ta'ziyyeh and Islamic teachings, particularly the fundamental ideology of the dichotomy of good and evil. Additionally, the potential connection between ta'ziyyeh and the representation of the sufferings of Christ in medieval Christian traditions is discussed. From a socio-political perspective, the article examines how the Shi'a discourse, driven by the belief in the usurpation of divine governance by oppressors, has historically endeavored to assert its rights through uprising. It explores how ta'ziyyeh, as a religious performance, intertwines with its Iranian national traditions and rituals to emphasize the eternal confrontation between good and evil. These three mythological, religious, and socio-political origins lay the groundwork for establishing the connection between ta'ziyyeh and tragedy in further research.

Keywords: Ta'ziyyeh, Islamic Drama, Mythical Origin, Religious Origin, Socio-Political Origin

* Associate Professor, Department of English Language and Literature, Arak University, Arak, Iran.
horri2004tr@gmail.com

How to cite article:
Horri, H. (2024). A Study of the Mythical, Religious, and Socio-Political Origins of Ta'ziyyeh. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 1-18. doi: 10.22077/JCRL.2024.7004.1082**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱ - ۱۸

بررسی خاستگاه اسطوره‌ای، دین‌شناختی و سیاسی- اجتماعی تعزیه

ابوالفضل حری*

چکیده

این مقاله، به تعریف تبار نمایشی و به طور ویژه به سه خاستگاه اسطوره‌ای و دین‌شناختی و سیاسی- اجتماعی تعزیه اشاره می‌کند. پرسش اصلی این است که تعزیه چه خاستگاه‌هایی دارد و علل شکل‌گیری تعزیه در گفتمان شیعی کدام است. روش تحقیق به‌صورت کیفی- تبیینی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای در دسترس و از میان منابع مبنایی متعدد ایرانی و غیرایرانی خواهد بود. از حیث اسطوره‌شناختی، تعزیه با برخی آیین‌های کهن ایرانی ازجمله «مصائب میترا»، «یادگار زریران» و «سوگ سیاوش» در ارتباط است که به طریق اولی، ذیل عنوان کلی «ایزد شهیدشونده» قرار می‌گیرند. از حیث دین‌شناختی، به ارتباط تعزیه با آموزه‌های اسلامی و به‌ویژه اندیشه بنیادین تقابل خیر و شر اشاره می‌شود و از ارتباط احتمالی تعزیه با نمایش مصائب و آلام مسیح در سنت مسیحی قرون‌وسطایی نیز سخن گفته می‌شود. از حیث سیاسی- اجتماعی نیز اشاره می‌شود که چگونه گفتمان شیعی در پی باور به این حقیقت که حکومت الهی را غصب کرده‌اند، کوشیده است اولاً در طول تاریخ برای احقاق حق قیام کند. در ثانی، تعزیه را به‌مثابه نمایشی دینی با سنت‌ها و آیین‌های ملی خود ممزوج و بر تقابل همیشگی خیر و شر تأکید کند. این سه خاستگاه اسطوره‌ای و دینی و سیاسی- اجتماعی، بستر را برای بررسی ارتباط تعزیه با تراژدی فراهم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، درام اسلامی، خاستگاه اسطوره‌ای، خاستگاه دینی، خاستگاه سیاسی- اجتماعی.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران horri2004tr@gmail.com.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۴

۱) مقدمه

از دیرباز تاریخ کهن و اسطوره‌ای تا به امروز، نمایشگری و انواع آن، یکی از وجوه جوامع بوده و جوامع بشری کوشیده است از رهگذر نمایشگری آیینی، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، افسانه‌ها، باورها و نگرش‌ها، فرهنگ مادی و معنوی خود را در قالب فرهنگ‌عامه (folk-lore) حفظ کند و انتقال دهد. این فرهنگ مادی و معنوی در قالب گونه‌های عمدتاً شفاهی از رهگذر نمایشگری‌های آیینی و اعتقادی نسل به نسل و سینه به سینه از تاریخ اسطوره‌ای به تاریخ حماسی، به تاریخ کهن و تاریخ کلاسیک گذر کرده و انتقال یافته است. در این میان، برخی ملل در پرداختن به این نمایشگری آیینی بر دیگر ملل برتری دارند و برخی دیگر به سبب پاره‌ای مسائل، به هنرهای نمایشی کمتر توجه نشان داده‌اند. برای نمونه، در تمدن هلنی (یونانی و رومی) وجه نمایشگری آیینی از دیگر تمدن‌ها مانند تمدن مصری و بین‌النهرینی پررنگ‌تر بوده است؛ بااین‌حال، این تمدن‌ها هریک نمایشگری آیینی خود را نیز داشته است؛ به‌عنوان نمونه، آیین نیایش و پاسداشت دیونیسوس (Dionysos) یا باکوس (Bacchus) که خدای تاکستان‌ها و باروری و شور و شادخواری بوده است، در دو گونهٔ اصلی نمایشگری یونانی یعنی تراژدی و کمدی تبلور یافته است. به همین ترتیب، اسطورهٔ بابلی و سومری- فینیقی تموز (tamuz) و دوموزی (Dumuzi) نیز در بین‌النهرین رواج داشته یا در اساطیر ایرانی، تقابل میان دیو خشکی و فرشتهٔ باران در جریان بوده است. طرفه اینکه، این نمایشگری آیینی در درازنای تاریخ از میان نرفته و محو نشده است بلکه در دوران سپسین تمدن‌ها، در قالب مراسم و آیین‌های تازه‌تری به حیات دگرباره خود ادامه داده است. یکی از این آیین‌های نمایشگری که در درازنای تاریخ اسطوره‌ای و حماسی ایرانی حضور پررنگ و تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز داشته است، «ایزد شهیدشونده» است که بنیان اندیشگانی آن بر اساس تقابل دو نیروی خیر و شر است که خود درون‌مایه و ساختار اصلی آیین‌هایی مانند «سوگ سیاوش»، «مصائب میترا» و به‌ویژه «*یادگار زریران*» است. این آیین نمایشگری در گذار از دوران پیشا-اسلامی به اسلامی با تغییرات صوری و نمایشی روبه‌رو می‌شود و وقتی برای نمونه، واقعهٔ کربلای سال ۶۱ ه. ق بروز پیدا می‌کند، آیین ایزد شهیدشونده جای خود را در اذهان مردمان ایرانی و به طریق اولی، شیعیان ایرانی، به واقعهٔ کربلا می‌دهد و شیعیان ایرانی آنگاه‌که به یاد و برای بزرگداشت امامان خود به سوگواری و تعزیت و برپایی مجالس نوحه و عزا اقدام می‌کنند، زمینه را برای شکل‌گیری نوعی نمایشگری آیینی فراهم می‌نمایند که در عمدهٔ منابع و مدارک در دسترس از آن به «تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی» یا در کل «تعزیه» یاد می‌کنند. البته، این نمایشگری با هنرهای نمایشگری بومی ایرانی به هم می‌آمیزد و به شکل‌گیری «درام ایرانی» منتهی می‌شود که به باور عمدهٔ پژوهشگران، ازجمله چلکووسکی (۱۳۸۹ :۷)، «نمایش پیشرو بومی ایران» محسوب می‌شود.

۲) توجه به تعزیه به‌مثابه درام ایرانی، جدا از اینکه خود از چند سو واجد اهمیت است، با برخی آیین‌های نمایشی دیگر ملل و به طریق اولی، تراژدی یا در کل، درام یونانی نیز همبستگی نشان می‌دهد که شایان تأمل و درنگ است. اول اینکه، تعزیه، چنان‌که گفته خواهد شد، با سنت نمایشگری آیینی ایران پیشا-اسلامی و به‌ویژه برخی آیین‌های اسطوره‌ای و حماسی در ارتباط است. از آن جمله: مصائب میترا، سوگ سیاوش و یادگار زریران. دوم، بنیان اندیشگانی تعزیه ممکن است با برخی آیین‌های نمایشی اساطیر بین‌النهرینی، بابلی و مصری نیز در ارتباط باشد. سوم، تعزیه در برخی وجوه به‌ویژه برخی مؤلفه‌های پیشنهادی ارسطو برای درام یونانی همسانی دارد و در برخی وجوه از آن بازشناختنی است. چهارم، تعزیه به‌مثابه درام اسلامی با برخی آیین‌های نمایشی به‌ویژه در ارتباط با مصائب و آلام مسیح در سنت مسیحی نیز ممکن است همانندی پیدا کند. پنجم و از همه مهم‌تر، اندیشهٔ بنیادین تعزیه یعنی تقابل خیر و شر در آموزه‌های اصلی اسلام و قرآن ریشه دارد. ششم، از حیث اجتماعی، گفتمان شیعی همواره در پی این اندیشه که زعامت و رهبری امت از خاندان پیامبر غصب شده و به سبب مظلومیتی که از این راه عارض وی شده، در حکومت‌های شیعی محور ازجمله آل‌بویه و به‌ویژه، صفویان، میل به مبارزه با ناحق را در کنه ضمیر خود پرورانده است و آماده بوده است به اقتضای موقعیت، برای احقاق حق در نبرد میان خیر و شر فعالانه مشارکت کند؛ ازاین‌رو، «تعزیه بیانگر وجهی از تاریخ شیعیان و نشان‌دهندهٔ رخدادی واقعی- تاریخی در حوزهٔ حیات قدیسان دین و مذهب در جهان تشیع بوده است» (شهیدی و بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۲۸).

۳) پیشینهٔ مطالعاتی تحقیق

بحث دربارهٔ سوگ‌نمایشگری در منابع نظری و عملی مرتبط با تئاتر در ایران و خارج از ایران آمده است. کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری نیز سنت تعزیه و تعزیه‌خوانی و تیره و تبار و خاستگاه‌های آن را بررسی کرده‌اند. از آن جمله است: *بنیاد نمایش در ایران* (جنتی عطایی، ۱۳۳۳)؛ *نمایش در ایران* (بیضایی، ۱۳۴۴)؛ *ادبیات نمایشی در ایران* (ملک پور، ۱۳۶۳)؛ *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران* (عناصری، ۱۳۶۶)؛ *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران* (چلکووسکی، ۱۳۶۷). این کتاب خود شامل مجموعه مقاله‌هایی از تعزیه‌پژوهان ایرانی و غربی است که جنبه‌های گوناگون تعزیه را در ارتباط با خود تعزیه و همچنین ارتباط آن با درام و تئاتر غربی ازجمله «تئاتر برشت» بررسی کرده‌اند؛ همچنین، شهیدی (۱۳۸۰) و مقاله‌های غفاری (۱۳۷۰)؛ عناصری (۱۳۷۱)؛ علی‌آبادی (۱۳۷۱)؛ بروک (۱۳۷۸)؛ مختاباد (۱۳۷۴ و ۱۳۸۹) از میان خیل انبوه مقاله‌ها به تیره و تبار و خاستگاه تعزیه در ارتباط با دیگر سوگ‌نمایش‌ها اشاره کرده‌اند. برخی منابع هم به‌صورت کلی و جزئی وجوه شباهت و تفاوت میان تعزیه و درام ارسطویی را برشمرده‌اند. از آن جمله است: احمدزاده (۱۳۸۶) و علی‌آبادی (۱۳۷۱). شهلا (۱۴۰۲) کوشیده است در کتابی که صرفاً گردآوری است، مفهوم

تعزیه را از نگاه بهرام بیضایی و برخی سفرنامه‌نویسان غربی بررسی کند. طرفه اینکه، تعزیه از نگاه مستشرقان نیز جایگاهی والا داشته و از رویارویی آنها با تعزیه‌خوانی گزارش‌هایی خواندنی در دست است که چکلووسکی در کتاب‌شناسی کتاب خود به‌تفصیل از آنها یاد کرده است.

وانگهی، مروری کوتاه بر تارنمای «گنج» متعلق به «ایرانداک» نشان می‌دهد که به‌ویژه در دو سه دههٔ گذشته، پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دکتری بسیاری دربارهٔ تعزیه، تعزیه در مناطق جغرافیایی ایران، تعزیه در عصر قاجار، تعزیه و ارتباط آن با سایر سوگ‌نمایش‌ها مثلاً در هند و فرانسه و ارتباط تعزیه با درام ارسطویی به نگارش درآمده که در دسترس هستند. برای نمونه، برزوئیان (۱۳۹۴) در پاسخ به این پرسش که ساختار سیاسی در تحول آیین‌های سوگواری ایران چه نقشی دارند، پیشینهٔ نمایش در ایران پیشا- اسلامی و پسا- اسلامی تا عصر قاجار را نیز مرور کرده است.

۴) روش تحقیق

این مقاله می‌کوشد در چارچوب روش کیفی- تبیینی (qualitative-explanatory) و از رهگذر ابزار کتابخانه‌ای (library tools) و بر پایهٔ الگوی تطبیقی (comparative model) به وجوه شباهت و صد البته، تمایز این تعزیه و درام ارسطویی اشاره کند. از این حیث، روش تحقیق اصلی نوعی تطبیق‌پژوهی (study comparative) نیز می‌شود؛ چه می‌کوشد مؤلفه‌های اصلی دخیل در تعاریف و کارکردهای مترتب بر این دو نوع نمایشگری را تحلیل، تبیین و سنجشگری کند. برای سنجشگری تطبیقی کوشش می‌شود ابتدا با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای در دسترس، سیری تاریخی از تیره و تبار و خاستگاه اسطوره‌ای و دین‌شناختی و سیاسی- اجتماعی تعزیه ارائه شود؛ ازاین‌رو، هدف این تحقیق این است که نشان بدهد چگونه تعزیه و تراژدی هم‌بستهٔ یکدیگرند و وجوه شباهت و تمایز میان آنها کدام است.

بحث و بررسی

۴-۱- تعریف تعزیه

کلاته (۱۳۹۰: ۸) تعزیه را گونه‌ای از نمایش مذهبی منظوم می‌داند که در آن عده‌ای اهل ذوق و کار آشنا در جریان سوگواری‌های ماه محرم و برای نشان دادن ارادت و اخلاص به اهل‌بیت پیامبر(ص) طی مراسمی خاص برخی داستان‌های مرتبط با واقعهٔ کربلا را پیش چشم تماشاچیان بازآفرینی کرده و آنان را در آیینی قدسی و مینوی مشارکت می‌دهد. در تعزیه چون اهمیت خواندن هنرمندانهٔ اشعار بیش از روش اجرا و نمایش واقعه‌هاست، آن را -در قیاس با روضه‌خوانی- تعزیه‌خوانی نیز گفته‌اند (شهیدی و بلوک‌باشی، ۱۳۹۰: ۳۱). بیضایی (۱۳۴۴: ۱۱۶) می‌نویسد:

شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایهٔ قصه‌ها و

روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیشامد کرده است.

چلکووسکی (۱۳۶۷: ۱۱۸) نیز ویژگی تعزیه را درهم‌آمیزی صراحت و انعطاف با حقایق کلی بیان می‌کند که از رهگذر تلفیق هنر عامیانهٔ روستایی و شهری، مرز میان طبقات مختلف جامعه را کم‌رنگ می‌کند. خوتسکو (۱۳۷۹: ۱۳۷ و ۱۳۸) تعزیه را «هنر نمایشی و ادبیات درامی» و ایرانیان را «صاحب عنصر اساسی تئاتر، یعنی متن منظوم درام» در شمار می‌آورد و عامل جدایی تعزیه را از هنر درام اروپایی، «خصلت منحصراً مذهبی درام‌های ایرانی» می‌داند.

۴-۲- نسخه‌شناسی تعزیه

شمار دقیق تعزیه‌ها به دلایل متعدد، نامشخص است (بیضایی، ۱۳۴۴). همایونی (۱۳۵۴: ۴۵-۴۶) شمار تعزیه‌ها را تقریباً یکصد نسخه می‌داند. از میان این دلایل، شاید یک دلیل، این باشد که تعزیه به سبب آنکه بار آیینی پررنگ‌تری دارد، هنری مردمی است که در زمرهٔ ادبیات عامیانه قرار می‌گیرد و از ویژگی‌های این نوع ادبیات، پویایی (dynamism) و تنوع‌پذیری (variability) است؛ درواقع، چون تعزیه، نمایش آیینی عامیانه است، این امکان را می‌یابد که بسته به موقعیت‌های مختلف اجراپذیری، دچار تغییر و تحول شود و نسخ نمایشی در محیط‌های اجرایی مختلف، با تغییراتی همراه شود و همین تغییرپذیری، میزان پویایی و تنوع‌پذیری آن را وسعت می‌بخشد و ازاین‌رو، سخت دیریاب است که از یک یا مجموعه‌ای از نسخ، نمونه‌ای سراغ گرفت، چه امکان دسترسی به چنین نسخی در عمل مقدور نیست.

بااین‌حال، اگر مبنای تقسیم‌بندی را موضوع تعزیه‌ها قرار دهیم، آنگاه می‌توان نسخ در دسترس را مثلاً حول محور وقایع کربلا و مصایب خاندان پیامبر، دقیق‌تر دسته‌بندی کرد؛ برای نمونه، کلنل سر لوئیس پلی (Pelly Lewis) در کتاب دوجلدی خود با نام اصلی *The Miracle play of Hasan and Husain* (نمایش اخلاقی حسن و حسین) (به نقل از آل‌محمد، ۱۹۹۵) فهرستی از تعزیه‌ها و شرح داستان آنها را با محوریت وقایع کربلا ارائه می‌کند. فهرست این تعزیه‌ها عبارت‌اند از: شهادت مسلم، فرستادهٔ حسین(ع)؛ شهادت طفلان مسلم؛ حرکت حسین از مدینه به سمت کوفه؛ رویارویی حسین با لشکر حر؛ شهادت حر؛ شهادت علی‌اکبر؛ شهادت قاسم بن حسن؛ شهادت عباس بن علی؛ شهادت حسین بن علی؛ خیمهٔ اسرا پس از شهادت حسین؛ حرکت کاروان حسین از کربلا به سوریه در اسارت و ورود خاندان حسین به دمشق. بااین‌حال، همایونی (به نقل از آل‌محمد، ۱۹۹۵: ۳۶۸-۹) مجالس دههٔ محرم را به شرح زیر معرفی می‌کند: شهادت ابراهیم (روز اول)؛ مجلس فاطمه یا مجلس زینب (دوم)؛ مجلس مسلم (سوم)؛ مجلس طفلان مسلم (چهارم)؛ مجلس خروج از مدینه (پنجم)؛ تعزیه حر (ششم)؛ مجلس عباس (هفتم)؛ کودکان زینب (هشتم)؛ شهادت علی‌اکبر (نهم)؛ شهادت امام حسین (دهم)؛ ورود خاندان حسین به دمشق (یازدهم)؛ ورود

به کوفه (دوازدهم) و پشیمانی یزید و مجلس انتقام مختار (سیزدهم). حال، اگر موضع را از حوادث کربلا به دیگر موضوع‌های تاریخی و اسطوره‌ای و آیینی تغییر بدهیم، پای مضامین نمایشی تازه‌ای به میان می‌آید و تعزیه‌ها را می‌توان به تعزیه‌های غم‌انگیز، شادی‌بخش، حماسی، اخلاقی و جز این‌ها تقسیم کرد؛ اما بحث تعیین ژانر برای تعزیه و دیگر گونه‌های نمایش ایرانی همچنان جای بحث دارد که مغفول مانده است.

۴-۳- خاستگاه‌های شکل‌گیری تعزیه

سوای تیره و تبار نمایشی تعزیه، زمینه‌های شکل‌گیری تعزیه نیز مهم هستند. از میان زمینه‌های شکل‌گیری تعزیه، سه خاستگاه اسطوره‌ای، دین‌شناختی و سیاسی- اجتماعی از دیگر زمینه‌ها مهم‌تر جلوه می‌کنند.

۴-۳-۱- خاستگاه اسطوره‌ای: تقابل خیر و شر

یوهان وولفانگ فون گوته (۱۷۴۲-۱۸۳۲)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس نامبردار آلمانی که سخت شیفتهٔ حافظ بود و این شیفتگی را با سرایش دیوان *غربی-شرقی* به حد کمال نشان داد، در بخشی از یادداشت‌های خود در مؤخرهٔ دیوان و پس از اشاره به سه قالب طبیعی هنر سرایندگی یعنی روایت، غنا و نمایش می‌نویسد: «جای تعجب بسیار است که سخن‌سرایی فارسی *نمایش‌نامه* ندارد» (گوته، ۱۳۹۸: ۲۸۶). او دلیل این امر را یکی «کم‌حرفی» و دیگری، «استبداد» می‌داند و ازاین‌رو، «مشرق زمین نبودِ گفت‌وگو را کم‌تر از هر ملتِ دیگر احساس می‌کند» (گوته، ۱۳۹۸: ۲۸۷). اینکه قضاوت گوته تا چه اندازه به انصاف و اعتدال نزدیک باشد، یک مسئله است و اینکه سخن‌سرایی فارسی، نمایش‌نامه ندارد، بحثی دیگر. برخلاف، چنان‌که قرائن و منابع پژوهشی ایرانی (برای نمونه، بیضایی، ۱۳۴۴؛ جنتی عطایی، ۱۳۵۶؛ ملک‌پور، ۱۳۶۳) و غیرایرانی (چکلووسکی، ۱۳۶۷) نشان می‌دهند، نمایش‌گری در گسترده‌ترین معنای کلمه، از دیرباز تاریخ در آثار و منابع مینوی و گیتیانه رواج داشته و مرسوم بوده است. یکی از انواع نمایش‌گریِ متأسی از باور به تقابل میان خیر و شر «سوگ‌نامه»، «سوگ‌چامه» و به طریق اولی «سوگ‌نمایش» بوده است که از دوران پیشا- اسلامی تا پسا- اسلامی به رسم و آیین هر دورهٔ تاریخی و مطابق با باورها و اعتقادات دینی اجرا می‌شده است. این نوع نمایشگری غمگنانه در دوران پیشا- اسلامی در آیین‌ها و مناسک دینی و اسطوره‌ای و در دوران اسلامی در سوگواری و تعزیت برای خاندان پیامبر در برهه‌ای از تاریخ اسلام (سال ۶۱ هجری) ریشه دارد. شباهت اصلی این آیین‌های اسطوره‌ای و اسلامی، سوای تفاوت‌های ماهوی و ساختاری، در توجه به تعارض و کشمکش میان دو نیروی خیر و شر است که در نمایشگری پیشا- اسلامی در دو گروه «اهورایی/اهریمنی؛ پاکزاد/جادونژاد؛ پاک‌سرشت/شرور؛ بزرگوار/نابکار؛ پهلوانان/دیوان» و در نمایشگری پسا-اسلامی در «دو گروه اولیا و اشقیا و هابیلیان/قابیلیان» خود را نشان

می‌دهد (عناصری، ۱۳۶۶: ۱۱)؛ بااین‌حال، این نوع نمایشگری غمگنانه فقط در آیین‌های اسطوره‌ای و دین‌شناختی پیشا و پسا-اسلامی ایرانی رایج نبوده و در دیگر آیین‌های کهن بین‌النهرینی و بابلی و مصری از یک‌سو و آیین‌ها و مناسک پیشامسیحی (و به طریق اولی، سنت یونانی) و پسا- مسیحی (و در اصل، آلام و مصائب مسیح (ع)) نیز ساری و رایج بوده است؛ ازاین‌رو، وجوه همبستگی میان این نوع نمایشگری در سنن شرقی (بین‌النهرین و بابل و مصر)، ایرانی و یونانی و مسیحی خیلی دور از ذهن نیست و با اندکی دقت، می‌توان خطوط پررنگی را میان این سنن در ارتباط با نمایشگری غمگنانه ترسیم کرد و نشان داد به چه ترتیب تعزیه به‌مثابه درام اسلامی با درام ارسطویی و مسیحی و حتی مدرن همبستگی پیدا می‌کند و به چه ترتیب از آنها بازشناختنی می‌شود.

بحث و نظر دربارهٔ تعریف، تیره و تبار و خاستگاه و به طریق اولی، همبستگی تعزیه به‌مثابه «درام اسلامی» از «درام ارسطویی، «درام مسیحی» و «درام مدرن» و تاریخ پیدایش تعزیه به‌صورت دقیق پیدا نیست. برخی با باور به ایرانی‌بودن این نمایش آیینی، شکل‌گیری آن را به ایران پیش از اسلام به پیشینهٔ سه‌هزارسالهٔ سوگ سیاوش پهلوان داستان‌های ملی ایران نسبت داده و این آیین را مایه و زمینه‌ساز شکل‌گیری آن دانسته‌اند (کلاته، ۱۳۹۰: ۱۸ و نیز مختاباد، ۱۳۸۹؛ برزوئیان، ۱۳۹۴ و...). برخی دیگر از محققان (همایونی و صباحی، ۱۳۸۲)، پیشینهٔ تعزیه را به آیین‌هایی چون «مصائب میترا»، «سوگ سیاوش» و «یادگار زریران» باز می‌گردانند؛ برخی پدید آمدن آن را تحت تأثیر عناصر اساطیری بین‌النهرین و آناتولی و مصر و برخی نیز مصائب مسیح و دیگر افسانه‌های تاریخی در فرهنگ‌های هندواروپایی و سامی را در پیدایش آن مؤثر دانسته‌اند (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۴)، اما به‌احتمال بسیار، تعزیه، فارغ از شباهت‌هایی که با عزاداری‌های آیینی گذشته دارد، صورت تکامل یافته‌تر و پیچیده‌تر سوگواری‌های سادهٔ شیعیان سده‌های نخستین برای شهدای کربلاست.

اما فارغ از این تیره‌شناسی و پیشینهٔ تاریخی، نکتهٔ پر مسلّم این است که تیره و پیشینهٔ تعزیه در نوعی تقابل امر خیر و شر ریشه دارد و از حیث خاستگاه اسطوره‌ای با «ایزد شهیدشونده» (برزوئیان، ۱۳۹۴: ۴۴، به نقل از بهار، ۱۳۸۶: ۴۴۷) در ارتباط است؛ درواقع، درون‌مایه و ساختار اصلی آیین‌هایی مانند سوگ سیاوش، مصائب میترا و به‌ویژه، *یادگار زریران* بر تقابل میان خیر و شر و ارتباط با ایزد شهیدشونده استوار است. بهار (۱۳۸۶) معتقد است در کنار ایزد باروری، همسر یا فرزندی نیز در میان بوده که ممات و حیات دگربارهٔ وی، سرآغاز برگزاری آیین‌های سال نو بوده است... با اینکه از این ایزد نشانی دقیق در دسترس نیست و در فرهنگ‌های مختلف اسامی مختلف داشته است: ایزیس و ایزیرس (مصر)؛ سیبل و آتیس (یونان)؛ ادونیس (سوریه و فلسطین)؛ مردوخ ایشتر یا آشور و ایشتر (بین‌النهرین)؛ سودابه و سیاوش (ایران و آسیای میانه)؛ رام و سیتا (هند) و یوسف و زلیخا (یهود و اسلام) (همان).

همچنین، در *یادگار زریران*، که حماسهٔ مذهبی زرتشتی بازمانده از روزگار ساسانیان است،

زریـر سـردار گشتاسـب پادشـاه زرتشـت، در قطـب خیـر بـه جنـگ بـا ارجاسـب در قطـب شـر مـی‌رود. در ایـن جنـگ، زریـر کشـته می‌شـود و فرزنـدش بـه خونخواهـی برمی‌خیـزد و در پایـان، سـپاه گشتاسـب پیـروز می‌شـود و امـر خیـر بـر شـر غلبـه می‌کنـد. در *یـادگار زریـران* کـه حماسـه‌ای آیینـی اسـت و در سـوگ سـیاوش کـه مراسـمی ملّـی اسـت، برگـزاری مراسـم فقـط در قالـب روایت‌هـای شـفاهی ادامـه می‌یابـد و هرگـز بسـان تعزیـه مقبولیـت عـام پیـدا نمی‌کنـد. در آثـار حماسـی و دینـی ازمنـهٔ گذشـته ماننـد *یـادگار زریران* و *سـوگ سـیاوش* و چـه در آثار حماسـی کهـن ماننـد غمنامـهٔ رسـتم، سـهراب و اسـفندیار در شـاهنامه، تقابـل خیـر و شـر از نـوع بیرونـی و محـدود بـه کشـمکش‌های فیزیکـی در قالـب جنـگاوری و لشکرکشـی‌های اردوگاه خیـر در برابـر سـپاه اهریمـن اسـت؛ درواقـع، ایـن تقابـل کمتـر درونـی بـوده و از نـوع تـلاش بـرای نیـل بـه امـور والاتـر و ازجملـه فـلاح و رسـتگاری نـوع بشـر نبـوده اسـت. همـهٔ آنچـه ایـن حماسـه‌های دینـی و ملـی نمایـش می‌دهنـد، تقابـل قهرمانـان دینـی و ملـی ماننـد زریـر، رسـتم یـا سـیاوش بـا نیروهـای شـر و پلشـتی اسـت و کمتـر ایـن قهرمانـان خـود را درگیـر هدایـت بنی‌بشـر بـه امـور والا ازجملـه رسـتگاری اخـروی می‌کننـد. البتـه ایـن سـخن بدیـن معنـا نیسـت کـه ایـن قهرمانـان گرایـش بـه امـور والا ندارنـد، امـا مسـئله اینجاسـت کـه ایـن قهرمانـان کمتـر در امـور سرنوشت‌سـاز بشـر مشـارکت جسـته‌اند و ازایـن‌رو، یـاد و خاطـره آنهـا بـه همـان دوره و زمانـهٔ خـود وابسـته اسـت، امـا قهرمانـی دینـی چـون امـام حسـین(ع) نـه قهرمانـی فـردی و منحصربه‌فـرد، بلکـه قهرمانـی جمعـی و جهان‌شـمول اسـت. ازنظـر نفـس عمـل قیـام نیـز سـنخیتی میـان قهرمانـان ملـی و اسـطوره‌ای و دینـی نیسـت: «قهرمانـی ماننـد سـیاوش از فسـاد اداری دربـار پـدر خـود می‌گریـزد امـا در فسـاد دربـاری سـرزمینی دیگـر گرفتـار می‌آیـد» (مختابـاد، ۱۳۸۱: ۵۴).

درمجمـوع، تقابـل خیـر و شـر در ادبیـات حماسـی پیـش از اسـلام از نـوع بیرونـی و عمدتـاً بـرای حفـظ اسـتقلال و یکپارچگـی میهـن اسـت؛ در ادبیـات حماسـی زرتشـتی، تقابـل از نـوع ملـی- مذهبـی اسـت امـا در تعزیـه، ایـن تقابـل تمامـاً از نـوع درونـی و در راسـتای مبـارزه بـا ظلـم و فسـاد اخلاقـی اسـت کـه همه‌جاگیـر شـده اسـت. در اصطلاحـات اسـلامی از ایـن تقابـل بـه جهـاد اکبـر کـه همـان مبـارزه بـا نفـس امـاره اسـت، نیـز یـاد می‌کننـد. بـاری، می‌تـوان گفـت کـه تقابـل خیـر و شـر ازجملـه محـور پیونـد دهنـدهٔ ادبیـات حماسـی ملـی- دینـی بـا سـنت اسـلامی تعزیـه اسـت. البتـه، در ایـن میـان یافـت می‌شـوند افـرادی (بـرای نمونـه، محجـوب، ۱۳۴۶) کـه تعزیـه را به‌ویـژه از حیـث درون‌مایـه، بـا نمایش‌هـای مسـیحی در قرون‌وسـطی همبسـته می‌داننـد کـه در مجالـی دیگـر بـدان اشـاره می‌شـود.

۴-۳-۲- خاستگاه دین‌شناختی تعزیه

اگـر هدایـت بشـر به‌سـوی رسـتگاری را پارادایـم اصلـی و غالـب گفتمـان قرآنـی در نظـر بگیریـم، حصـول ایـن رسـتگاری البتـه به‌آسـانی حاصـل نمی‌آیـد و بـر بنی‌بشـر اسـت کـه خـود بـرای نیـل بـه ایـن رسـتگاری موانـع و مشـکلات را پشـت سـر بگـذارد؛ بـا شـر و پلشـتی مبـارزه

کنـد و بـرای پیـروزی، صبـر و مقاومـت کنـد تـا سـرانجام بـه رسـتگاری نائـل آیـد. خداونـد بـرای تبییـن ایـن سـیر بشـر بـه سـمت رسـتگاری، دسـتورالعمل‌های فراوانـی را در قالـب آیـات قرآنـی به‌صـورت مسـتقیم و غیرمسـتقیم فـرو فرسـتاده اسـت. یکـی از جذاب‌تریـن و گیراتریـن و درعین‌حـال آموزنده‌تریـن ایـن دسـتورالعمل‌ها، در قالـب قصـص قرآنـی در اختیـار بشـر قـرار دارد؛ درواقـع، قصـص قرآنـی ازجملـه الگوهـای کارآمـدی اسـت کـه بـه طـرق مختلـف، الگـوی نیـل بـه رسـتگاری را بـرای بشـر تبییـن کـرده اسـت.

آنچـه همـهٔ ایـن قصـص قرآنـی را در راسـتای الگـوی رسـتگاری بشـر قـرار می‌دهـد، تقابـل دو قطـب خیـر و شـر اسـت کـه در سرتاسـر آیـات قـرآن و به‌ویـژه داسـتان‌های قرآنـی تبلـور یافتـه اسـت؛ در ایـن تقابـل، انبیـا و اولیـا، قطـب خیـر و کافـران، معانديـن و اشـقیا، قطـب شـر را تشـکیل می‌دهنـد. البتـه، ایـن تقابـل نـه فقـط در قصـص قرآنـی، بلکـه در سـیرهٔ پیامبـر(ص) نیـز در زمـان حیـات ایشـان دیـده می‌شـود. در اینجـا نیـز شـخص پیامبـر(ص) و یـاران و اصحـاب ایشـان در قطـب خیـر و معانـدان و نابـاوران در قطـب شـر جـای می‌گیرنـد. ایـن الگـو البتـه فقـط بـه سـیرهٔ نبـوی محـدود نمی‌شـود و سـیرهٔ ائمـهٔ اطهـار را نیـز شـامل می‌شـود.

در نگاهـی کلـی، تقابـل خیـر و شـر از ازل تـا ابـد در جریـان بـوده، هسـت و خواهـد بـود؛ ازایـن‌رو، آنچـه امـام حسـین(ع) در قیـام علیـه اشـقیای زمانـهٔ خـود انجـام می‌دهـد، در راسـتا و در ادامـهٔ جامـهٔ عمـل پوشـاندن بـه الگـوی نیـل بـه رسـتگاری بشـر اسـت کـه در آموزه‌هـای قرآنـی، سـیرهٔ نبـوی و ائمـهٔ اطهـار ریشـه دارد. پاسداشـت ایـن قیـام ابتـدا در قالـب مجالـس روضه‌خوانـی و سـپس در قالـب آنچـه امـروزه از آن بـه مجالـس تعزیه‌خوانـی یـا شـبیه‌خوانی یـاد می‌کننـد، برگـزار می‌شـود. در حقیقـت، مجالـس تعزیـه، تجسـم، محـاکات، بازنمایـی و در کل نمایـش مصائبـی اسـت کـه بـر خانـدان پیامبـر(ص) در اسـتقرار الگـوی گفتمـان قرآنـی رفتـه اسـت؛ البتـه، برگـزاری تعزیـه فقـط خـاص گفتمـان اسـلامی و بـه طریـق اولـی، گفتمـان شـیعی نیسـت، بلکـه در گفتمـان مسـیحی نیـز نمایش‌هایـی دربـارهٔ مصائـب و آلام مسـیح(ع) برگـزار می‌شـود؛ بااین‌حـال، تعییـن خاسـتگاه و سرشـت دقیـق آنچـه امـروزه آن را به‌ویـژه در گفتمـان شـیعی، بـا عنـوان تعزیـه می‌شناسـیم، امـری سـخت دیریـاب اسـت. برخـی ایـن خاسـتگاه را صرفـاً قیـام کربـلا می‌داننـد؛ برخـی آن را تأثیرپذیرفتـه از آیین‌هـای کهـن می‌داننـد و برخـی دیگـر آن را همسـان آیین‌هـای مسـیحی یـا حتـی درام مـدرن تلقـی می‌کننـد.

درعین‌حـال، برخـی معتقدنـد تعزیـه بـه منزلـهٔ هنـری دین‌شـناختی، بـا هنرهـای نمایشـی مسـیحی در قرون‌وسـطی به‌ویـژه نمایـش کرامـات (Mystery plays) و نمایـش پنـد و انـدرز (Morality plays) مـرز مشـترک دارد (نـک: آل محمـد، ۱۹۹۵). نمایش‌هـای کرامـات، از داسـتان‌های عهدیـن مایـه می‌گیـرد و مضامیـن آن بـه سـه محـور تقسـیم می‌شـود: الـف) محـور عهـد عتیـق کـه بـا نمایـش بهشـت عـدن آغـاز می‌شـود و تـا حکومـت آگوسـتوس سـزار تـداوم دارد؛ ب) محـور عهـد جدیـد کـه زندگـی مسـیح و حواریـون را در برمی‌گیـرد و ج) محـور قدیسـین کـه زندگـی و مـرگ یکـی از قدیسـین را بـه تصویـر می‌کشـد (همـان). نمایش‌هـای

اخلاقی نیز بر دو محور خیر و شر می‌گردد؛ بااین‌حال، تعارض در نمایش‌های مسیحی به نفع خیر تمام می‌شود و قهرمان به رستگاری می‌رسد، اما در تعزیه، تعارض به نفع اشقیاء تمام می‌شود، چون اولیاء، برندگان واقعی هستند (احمدزاده، ۱۳۸۶: ۲۴). درمجموع، به نظر می‌آید تعزیه از حیث درون‌مایه که همان تقابل خیر و شر است، با نمایش‌های مسیحی رایج در قرون‌وسطی نیز همانندی‌هایی دارد. طرفه اینکه، تعزیه به‌مثابه درام اسلامی با درام ارسطویی و به طریق اولی، با آنچه ارسطو آن را «تراژدی» می‌نامد نیز در برخی مؤلفه‌ها با هم مرز مشترک و در برخی مؤلفه‌ها تمایز پررنگ دارند.

۴-۳-۳- خاستگاه سیاسی- اجتماعی تعزیه

برخی صاحب‌نظران با خط تمایزی که میان ادبیات حماسی و تعزیه می‌کشند و با استناد به برخی گزارش‌ها، پیدایش تعزیه را مشخصاً از ایران پس از اسلام و مستقیماً از ماجرای کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش منبعث می‌دانند. شکل رسمی و آشکار این سوگواری، برای نخستین بار در زمان حکمرانی دودمان شیعی آل‌بویه (۹۳۴ – ۱۰۵۵ م / ۳۱۳–۴۳۵ خ) شکل می‌گیرد. این سوگواری به‌گونه‌ای بود که معزالدوله احمد بن بویه (۳۲۴-۳۴۶ خ) در دهم محرم سال ۳۵۲ هجری قمری در بغداد به مردم دستور داد که برای سوگواری، دکان‌هایشان را ببندند و بازارها را تعطیل کنند، نوحه بخوانند و جامه‌های خشن و سیاه بپوشند (کلاته، ۱۳۹۰: ۱۸؛ مختاباد و شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹). از این دوره است که دسته‌های عزاداری و نوحه‌خوانی رواج یافته و پایه‌های نمایش شبیه‌گردانی ایران را بنا می‌گذارند (همان). در دوران حکومت سلطان محمد خدابنده، شیعیان مراسم سوگواری و بزرگداشت خاندان پیامبر را به بهترین نحو به عمل می‌آورند، اما سوگواری‌ها در این فاصلهٔ تاریخی از سبک مشخصی تبعیت نمی‌کند. به‌تدریج و به‌مرورزمان، عزاداری برای امام حسین(ع)، شکل و شیوهٔ مشخصی پیدا می‌کند (همان). تعزیه بیشترین رواج خود را با حمایت دولت و حکومت صفویان (۸۸۰-۱۱۱۴ خ) پیدا می‌کند. در این دوره، با رواج آیین‌هایی مانند روضه‌خوانی و حمله‌خوانی، تعزیه رونق فزون‌تر می‌گیرد (همان). در دورهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار است که تعزیه به اوج خود می‌رسد و تا زمان مشروطیت در اوج می‌ماند. این دوره را «عصر طلایی تعزیه» نیز می‌نامند.

بااین‌حال، کوتاه و موجز گفته باشیم، از حیث مذهبی، شکل‌گیری تعزیه چنان‌که اسکات آقایی (Aghaei, 2010 Scot) بحث و تبیین کرده است به اختلاف مبنایی و عملکردی میان دوشاخه اصلی مسلمانان، یعنی فرق سنی و شیعی مربوط می‌شود. پس از رحلت پیامبر(ص) (۶۳۲ م.)، اختلاف بر سر جانشینی وی میان مسلمانان قوت می‌گیرد. عده‌ای معتقدند جانشینی باید بر اساس سنت خلیفه‌گری انجام پذیرد و عده‌ای دیگر جانشینی را شایستهٔ وصی موروثی در خاندان پیامبر می‌دانند. آنان که جانشینی را مبتنی بر خلیفه‌گری می‌دانند، در گروه اهل تسنن، و گروه دیگر که جانشینی را مبتنی بر امامی‌گری می‌دانند،

در گروه اهل تشیّع جای می‌گیرند (Aghaei, 2010:42 Scot). به دلایل مختلف، خلیفه‌گری مبنای جانشینی پیامبر(ص) قرار می‌گیرد و اهل تشیّع در اقلیت قرار می‌گیرد. با انتخاب علی(ع) در مقام رهبری مسلمانان، وضعیت شیعه‌گری اندکی بهبود می‌یابد، اما مسائل و مشکلات نیز کم‌شمار نیستند. با شهادت علی(ع) و حسن(ع) و روی کارآمدن حکومت بنی‌امیه، اختلاف میان این دو فرقهٔ اسلامی دوباره قوت می‌گیرد و اهل تشیّع هرچه بیشتر در تنگنا قرار می‌گیرد. این تنگنای سیاسی و عقیدتی، با شهادت حسین(ع) به اوج خود می‌رسد. شیعیان این شهادت ناجوانمردانه را به محملی مناسب برای دادخواهی بدل می‌کنند. با روی کارآمدن برخی حکومت‌های علوی محور در ایران است که بحث گرامی‌داشت یاد و خاطرهٔ شهیدان کربلا رونق و جانی دگرباره می‌یابد و اولین مراسم‌ها و آیین‌های نوحه‌خوانی و تعزیت به‌طور مشخص در حکومت آل‌بویه (۹۳۳-۹۶۸ م. سدهٔ چهارم ه.ق) در جنوب ایران رخ نشان می‌دهد؛ درواقع، نوحه‌خوانی و تعزیت برای شهیدان کربلا در جامعهٔ ایرانی بود که از قالب صرف آیینی بیرون آمد و جامهٔ درام و نمایش به تن کرد و در این میان، فقط «تشیّع بود که به کشف مفهوم درام نایل آمد که همانا تعزیه است» (ستاری، ۱۲۸۶: ۸۷). از حیث تاریخ اجتماعی که بنگریم

> خروج شیعه از جامعه یا امت واحدهٔ اسلامی، درام آفرید و احساس غیرت پدید آورد و مایهٔ اختلاف و جدایی شد، زیرا شیعه با تقدیر به معنای سیاسی واژه یعنی واقعیت تاریخ عصر و نظام حاکم، درگیر شد و این برخورد، مبتنی بر دریافتی دراماتیک از تاریخ بود (همان: ۸۹).

درواقع، چون شیعه حکومت مستقر را غاصب می‌شمرد، دست به شورش برداشت «چون در درون و بیرون خویش، آنچه حس و مشاهده می‌کرد، سراسر تضاد بود و همین تناقض و تعارض، زمینه را برای بروز درام پدید آورد» (همان: ۹۰). بیضایی (۱۳۴۴: ۱۱۸) نیز معتقد است یکی از دلایل مخالف‌خوانی ایرانیان از زمان حملهٔ اعراب، با دستگاه مرکزی قلمرو عربی و حتی عباسی، موضوع غصب خلافت به دست افرادی بود که از خاندان پیامبر نبودند. ستاری از قول محمد عزیزه جمع‌بندی می‌کند: «تشیّع به کشف تئاتر نایل آمد، زیرا قانون‌شکنی را تجربه کرده بود و ناهمگون و ناهنجار شده بود» (ستاری، ۱۳۸۹: ۹۰). تعزیه از دل همین عیان‌سازی تعارض و تناقض سربرآورد که از وجه انتزاعی و قدسی عبور، و صبغه‌ای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیدا کرده بود. از این حیث، حتی اینکه اسلام به سبب آموزهٔ اصلی تک‌خدایی با مفاهیم اسطوره‌ای که بنیانی چندخدایی دارد، سازگاری نشان نمی‌دهد، اما گفتمان شیعی به سبب آنکه

> هر حکومت بجز حکومت امامان و نواب امامان معصوم را غصبی می‌دانست، با واقعیت تاریخی درگیر شد و ازاین‌رو میان تاریخ واقعی و تاریخ آرمانی، نوعی ناخوانی و ناهمزمانی دید و همین امر، بذر درام را در ذهن و ضمیر ش‌یعیان افکند که اندک‌اندک بالید و بر داد و تعذیه شد(همان: ۹۱)

اگر این نظر ستاری نیز چندان بر طریق صواب نباشد، دست‌کم، ممکن است یکی از عوامل کارآمد سیاسی- اجتماعی در شکل‌گیری تعزیه در شمار آید. بااین‌حال، با افراط و تفریط‌هایی که در برگزاری مراسم تعزیه به‌ویژه در عصر صفوی و دوره‌های سپسین باب می‌شود و تا امروز هم ادامه می‌یابد، مسیر حق‌طلبی که در اندیشه تقابلی خیر و شر ریشه دارد، به مسیرهای انحرافی کشانده می‌شود (نک: کالمار، ۱۳۷۹ که شرحی مفصل از وضعیت تعزیه در عصر صفوی به دست داده است). در همین راستا، صفویان زیرکانه‌ترین استفاده را از سرپوش‌های مذهبی برای گسترش عقاید خود به کار گرفتند (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۱۸). حق‌خواهی بنیان اصلی گفتمان شیعی راستین است و زمان و مکان نمی‌شناسد این گفتمان راستین، در هر جامعه‌ای حتی اگر به‌ظاهر متشرع و اسلامی باشد، اندیشهٔ بنیادین خود یعنی مبارزهٔ خیر با شر را فراموش نخواهد کرد. دیر نباشد که این اندیشهٔ بنیادین که آتش زیر خاکستر است، فوران کند و تا آن روز.

۵) نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشش شد سه خاستگاه اصلی تعزیه بررسی شود. بر اساس خاستگاه اسطوره‌ای، تعزیه در آیین نمایشی «ایزد شهیدشونده» ریشه دارد که تجلی آن در مصائب میترا، یادگار زریران و سوگ سیاوش تبلور می‌یابد. نگرهٔ بنیادین این آیین، تقابل خیر و شر است که پس از اسلام نیز نگرهٔ اصلی آموزه‌های اسلامی و قرآنی است. ازاین‌رو، خاستگاه اسطوره‌ای تعزیه در پیشا- اسلام به خاستگاه دینی تعزیه در دورهٔ اسلامی گره می‌خورد. بر این اساس، تقابل خیر و شر که به طرق مختلف در آموزه‌های قرآنی و مثلاً در قصص قرآنی و به همین نسبت در دیگر آموزه‌های دینی تبلور می‌یابد، در تعزیه خود را در قالب موافق‌خوان و مخالف‌خوان یا امام‌خوان و شمرخوان نشان می‌دهد. موافق‌خوانان در گروه اولیا و مخالف‌خوانان در گروه اشقیا تقسیم‌بندی می‌شوند. این تقابل دینی با گسترش حکومت اسلامی به سومین خاستگاه تعزیه، یعنی خاستگاه سیاسی- اجتماعی، دامن می‌زند. اساس این خاستگاه در دو گفتمان خلیفه‌گری و امامی‌گری تجلی پیدا می‌کند. بر اساس گفتمان خلیفه‌گری، پس از رحلت پیامبر (ص)، حکومت اسلامی به خلفای پس از ایشان می‌رسد. بر اساس گفتمان امامی‌گری، خلافت به جانشین اصلی پیامبر برمی‌گردد که از جانب پیامبر به وصایت و ولایت مسلمان برگزیده شده است. بر همین اساس، این دو گفتمان در سیر حکومت‌های اسلامی و به طریق اولی، حکومت بنی‌امیه، در تضاد و تقابل با یکدیگر حرکت می‌کنند. گفتمان امامی‌گری معتقد است حکومت اسلامی غصب شده و برای بازپس‌گیری آن دست به مبارزه می‌زند. اوج غصب حکومت اسلامی در زمان حکومت یزد بن معاویه (قرن دوم ه.ق.) به وقوع می‌پیوندد که معاویه با زیرپاگذاشتن تعهدات با خاندان پیامبر، یزید را به جانشینی خود برمی‌گزیند؛ بااین‌حال، حسین(ع) که به دعوت کوفیان به اتفاق خانواده و یاران به سمت کوفه به راه

افتاده، در سرزمین کربلا با لشکریان یزد رویارو و در نبردی نابرابر در روز دهم محرم سال ۶۱ ه.ق. به شهادت می‌رسند. حال، مؤمنان می‌کوشند این واقعه را با برگزاری مجالس سوگواری و تعزیت گرامی بدارند. بدین ترتیب، برگزاری این مجالس به شکل‌گیری آیینی نمایشی به اسم تعزیه در گفتمان امامی‌گری شکل می‌گیرد که بنیان گفتمان شیعی را شکل می‌دهد.

علاوه بر این خاستگاه‌ها، مسائلی دیگر نیز در ارتباط با تعزیه به میان می‌آید. ازجمله اینکه نسبت میان تعزیه و تراژدی که در گزارش برخی سفرنامه‌نویسان و سیاحان و مستشرقان و تعزیه‌پژوهان آمده است، چگونه است و آیا این دو با هم ارتباط دارند یا ندارند.

کتابنامه

احمدزاده، شیده. (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی قهرمان تراژدی و تعزیه». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش ۵۴. صص ۱۹-۳۶.

ارسطو. (۱۳۵۷). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

برزوئیان، مرضیه. (۱۳۹۴). «بررسی جامعه‌شناختی آیین‌های سوگواری ایران به تعزیه». رسالهٔ دکتری منتشر نشده (تربیت مدرس). تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

بلوکباشی، علی و شهیدی، یحیی. (۱۳۸۱). *پژوهشی در موسیقی و سازهای موسیقی نظامی در دوره قاجار*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴). *نمایش در ایران*. تهران: کاویان.

بیمن، ویلیام. (۱۳۸۹). «ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیهٔ ایرانی». در *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*. ویراستهٔ پیتر جی. چکلووفسکی. تهران: سمت. صص ۴۲-۵۳.

جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳). *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: چاپ میهن.

چلکووسکی، پیتر جی. (۱۳۶۷). *تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران*. ترجمهٔ داوود حاتمی. تهران: علمی و فرهنگی.

خوتسکو، الکساندر. (۱۳۷۹). *تئاتر ایرانی*. در کتاب *پرده‌های باز (دربارهٔ تعزیه و تئاتر)*. تألیف جلال ستاری. تهران: میترا. صص. ۱۳۷-۱۴۹.

خوتسکو، الکساندر. (۱۳۵۵). *جنگ شهادت (مجموعهٔ ۳۳ مجلس تعزیه ج. اول)*. به اهتمام زهرا اقبال. زیرنظر محمدجعفر محجوب. تهران: سروش.

رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۲). *روضه‌خوانی همچون عنصری نمایشی*. دفترهای تئاتر (دفتر سوم)، نشر نیلا.

روزنتسوایک، فرانتز. (۱۳۷۷). *تراژدی و بیداری نفس* در *تراژدی: کتاب سروش (مجموعه مقاله ۳)*. تهران: سروش.

ستاری، جلال. (۱۳۸۶). *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*. تهران: نشر مرکز.

شهلا، شمیم. (۱۴۰۲). *مفهوم تعزیه از نگاه بهرام بیضایی: مطالعهٔ تطبیقی مفهوم تعزیه از نگاه بهرام بیضایی و سفرنامه‌های غربی*. تهران: انتشارات روشنگران.

شهیدی، عنایت‌الله و بلوکباشی، علی. (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا آخر دوره قاجار در تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

علی‌آبادی، همایون. (۱۳۷۲). «وجوه اشتراک و افتراق نمایش آیینی و درام معاصر ایران (تعزیه) با تئاتر غرب». هنر. ش ۲۲. صص ۱۷۰-۱۷۸.

عناصری، جابر. (۱۳۶۶). *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.

کالمار، ژان. (۱۳۷۹). «آیین‌ها و اقتدار تشیع: تحکیم تشیع صفوی: مذهب پرطرفدار و مردمی». ترجمهٔ یدالله آقاعباسی. *تئاتر*. ش۲۴ و ۲۵. صص ۳۳-۱۱۶.

کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۷۳). *اسطوره های ایرانی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

کلاته، محمدامین. (۱۳۹۰). «کهن‌ترین سوگواری مذهبی: نمایش «تعزیه» هنر ناب ایرانی است که قدمت دیرینه‌ای دارد». *روزنامهٔ تهران امروز*. پنجشنبه ۱۰ آذر ۱۳۹۰.

کویاجی، جهانگیر کوورجی. (۱۳۸۳). *بنیادهای اسطوره و حماسه در ایران*. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. تهران: آگه.

گوته، یوهان ولفگانگ فون. (۱۳۹۲). *دیوان غربی-شرقی*. ترجمهٔ محمود حدادی. تهران: کتاب پارسه.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۴۶). «تأثیر تئاتر اروپایی و روش‌هایی نمایشی آن در تعزیه». *ایران نامه*، ش۵. صص۵۰۵-۵۲۷.

مختاباد، سید مصطفی. (۱۳۷۴). «درونمایهٔ تشبیه در تعزیه». هنر. ش۲۸. صص۴۹۱-۴۹۸.

مختاباد، مصطفی. (۱۳۸۱). «تأویل تبارشناسانهٔ قهرمان در تعزیه». *مجله مدرس* هنر. ش۱. د۱. صص ۴۵-۵۴.

مختاباد، مصطفی و شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۹). «نقد رویکردهای پژوهشی پیشینهٔ نمایش ایرانی تعزیه». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۷. صص ۸۷-۱۱۲.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۵۱). *سوگ سیاوش: در مرگ و رستاخیز*. تهران: خوارزمی.

ملک پور، جمشید. (۱۳۶۶). *سیر تحول مضامین در شبیه خوانی و تعزیه*. تهران: جهاد دانشگاهی.

ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.

ممنون، پرویز. (۱۳۸۰). «تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب» در *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*. ویراستهٔ پیتر جی. چکلووسکی. ترجمهٔ داوود حاتمی. تهران: سمت. صص ۱۹۲-۲۰۹.

همایونی، صادق. (۱۳۵۴). *تعزیه و تعزیه‌خوانی*. تهران: جشن هنر شیراز.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۹/۱۳۵۵). «تعزیه و آئین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام» در *تعزیه، نیایش و نمایش در ایران*. پیتر جی. چلکووسکی (ویراستار). ترجمهٔ داوود حاتمی. تهران: علمی و فرهنگی.

Alemohammed, S. M. Reza (1995). Taziyeh: history, form and contemporary relevance.

Unpublished PhD thesis, University of Warwick.

Scot Aghaei, Kamran (2010). The origins of Sunitte-Shiite devide and the emergence of Tazy'eh tradition. In Peter J. chelkowsky (Ed.). *Eternal performance: Tazy'eh and other Shite rituals*. London: Seagull.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 19-36

The Function of Metaphorical Language in *Jong-e Ta'ziyyeh Molla Ali Fakher*

Vahid Mobarak*

Abstract

Noha and *ta'ziyyeh* for Imam Hussain (pbuh) reached a considerable growth during the Qajar era. As the audience of this poem was the general public, it tried to use the simplest and most effective forms and meters, and since it involved speakers' and listeners' religious thoughts, it used orderliness and explicitness. The literary form of language, influenced by thought and simplicity, turned to expressive uses of similes, metaphors, etc. to convey the insight and attitude of the author and his audience. In this descriptive-analytical research, the method of data collection is library-based, the method of data analysis is qualitative, and the method of reasoning is inductive, and it has investigated the metaphors of *Divan* Molla Ali Fakher and tried to understand the poet's religious thoughts, people's tendency, and a balance between them. The findings show that Molla Ali's laments and elegies focus on the narration of oppression, and contain Ashurai and religious discourse; they use simple language and few images; they are full of sadness, and they are directly related to the religious beliefs of the poet and people. The poet's inclination towards Shiite thinking has turned his laments into a place to express his faith in the Imamate of Imam Ali (pbuh) and the greatness of the Prophet's daughter. From among the metaphors, the poet has selected explicit metaphors and has often used the love for Hazrat-e Fatima and the heroism of Imam Ali (pubh) to express spiritual and worldly positions. Descriptive phrases are widely used which sometimes leads to exaggeration. Five metaphors are dedicated to Hazrat-e Nabawi and the least number of metaphors is dedicated to Hazrat-e Zainab.

Keywords: Molla Ali Fakher, Religious Belief, Mourning, Metaphorical Language, Emotional Function

*Assistant Professor of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. v.mobarak@razi.ac.ir

How to cite article:
Mobarak, V. (2024). The Function of Metaphorical Language in *Jong-e Ta'ziyyeh Molla Ali Fakher***.** *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 19-36. doi: 10.22077/JCRL.2024.6738.1060**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۹ - ۳۶

کارکرد زبان استعاری در *جُنگ تعزیهٔ فاخر*

وحید مبارک*

چکیده

نوحه و تعزیه برای امام حسین(ع) در دورهٔ قاجار به رشد قابل‌ملاحظه‌ای رسید. از آنجاکه مخاطب این شعر، عموم مردم بود، کوشید تا ساده‌ترین و اثرگذارترین قالب‌ها و اوزان را داشته باشد و چون اندیشهٔ دینیِ گوینده و شنونده را در برمی‌گرفت به نظم و صراحت روی آورد. نکته اینجاست که شکل ادبی زبان نیز، تحت تأثیر اندیشه و بی‌تکلف و تعقید، به کاربردهای بیانی از تشبیه و استعاره و... روی آورد تا بتواند محمل بینش و نگرش نویسنده و مخاطبانش باشد. در این تحقیق توصیفی – تحلیلی، روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای، روش تحلیل داده‌ها، کیفی و روش استدلال استقرایی است و به بررسی استعاره‌های *دیوان ملاعلی فاخر* پرداخته و کوشیده است به دریافتی از تفکر دینی شاعر و گرایش مردم و تناسب بین آن‌ها دست یابد. یافته‌ها نشان می‌دهند که نوحه‌ها و مرثیه‌های ملاعلی با محوریت مظلومیت‌سرایی، دربردارندهٔ گفتمان عاشورایی، مذهبی و دینی و با زبانی ساده و کم تصویر، پربار از عاطفهٔ حزن هستند و با اعتقاد مذهبی شاعر و مردم، ارتباط مستقیم دارند. گرایش قلبی شاعر به تفکر شیعی، نوحه‌های او را به جایگاه بیان ایمانش به امامت امیرالمؤمنین و عظمت دخت پیامبر بدل کرده است. شاعر از میان استعاره‌ها، استعارهٔ مصرحه را برگزیده و اغلب برای بیان مقامات معنوی و دنیوی، مِهر به حضرت فاطمه و پهلوانی امام علی(ع) را به کار بسته است. غلبه در کاربرد آن‌ها با ترکیب‌های وصفی و اضافی‌ای (پَهلوِ عرصهٔ شجاعت- عالم همه اسرار، محرم راز نهان) است که به مبالغه و گاهی به اغراق نیز می‌انجامد. پنج استعاره به حضرت نبوی (اشرف خلق دوجهان، رسول دو سرا) و کمترین تعداد استعاره به حضرت زینب اختصاص یافته است.

کلیدواژه‌ها: ملاعلی فاخر، اعتقاد دینی، رثا و نوحه، زبان استعاری، کارکرد عاطفی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران v.mobarak@razi.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۶

۱. مقدمه

سوگواری در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد و به مرگ سیامک فرزند کیومرث، سیاوش و اسفندیار می‌رسد؛ اما در میان سوگواری‌های تاریخی ایران، سوگ باربد در هنگام عزل خسروپرویز و بر تخت نشستن فرزند کینه‌توز و ناخلف او (شیرویه) که به بریدن انگشتان و شکستن بربط باربد منتهی می‌شود، استعارهٔ اعتراض شدید عاطفی و گفتمانی است. گویی باربد از کشته شدن خسرو (پدر) و خودکشی شیرین (زن‌پدر) برای پرهیز از قبول ننگ ازدواج با شیرویه، آگاه بوده است. پیداست که برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی و تأثیر و کارکرد بیان استعاری، بیشتر از بیان صریح است.

پس از اسلام، بزرگ‌ترین حماسهٔ دینی، قیام امام حسین(ع) علیه خلافت پیمان‌شکن اموی بود و اندوه‌بارترین مراثی در سوگ شهادت امام حسین(ع) و اهل‌بیت شریف ایشان سروده شد. امام حسین(ع) هدف شهادت خود را اصلاح امت جدش و امربه‌معروف و نهی از منکر معرفی کرده است. معلوم است که حرکت امام(ع) از مکه به جانب عراق، استعاره‌ای برجسته از مخالفت با جانشین‌شدن موروثی یزید به‌جای معاویه به‌عنوان خلیفهٔ مسلمین بود. همانطورکه یورش ناجوانمردانهٔ یزیدیان، در هم شکستن هرگونه اعتراض را بی‌آنکه به جایگاه دینی و پیوند خانوادگی آن فرد یا افراد نگریسته شود، فریاد می‌زد. شاعران برای بیان نگرش دینی و پررنگ کردن گفتمان سیاسی امامت و حکومت و مؤثر کردن اشعار خود از این حماسه و مرثیه‌های آن بهره گرفته‌اند. در قرن اخیر، دو جنبهٔ قوی از مراثی دربرگیرندهٔ وجه مظلومیت امام حسین(ع) و دیگری دربردارندهٔ نگرش سیاسی و مخالفت با حکومت غاصب ستمگر است. در دورهٔ قاجار که استبداد شاه بر همه‌کس و همه‌چیز می‌چربید، گویا استفاده ابزاری از دین و مرثیه دینی سبب می‌شود که شاه تکیه و حسینیه بسازد و در تکیه‌ها شرکت کند و عزاداری نماید درحالی‌که در عمل به هیچ‌کس اجازه اعتراض به استبدادش را نمی‌داد؛ ازاین‌رو، عزاداری برای امام حسین با وجه بیان مظلومیت آن امام بزرگوار، رونق یافت. ملاعلی فاخر نیز که تحصیلات حوزوی دارد و نماینده گرفتن وجوهات شرعی سنّار چالوس است و طبع شعری نیز دارد، موافق خواستهٔ قلبی و عاطفه انسانی‌اش به سرودن مرثیه برای امامان و امام حسین (علیهم‌السلام) پرداخته است. مرثیه‌های او کلان استعاره «امام حسین(ع) مظلوم است» را داراست.

استعاره‌ها و کنایه‌ها، نشانه‌ها و ابزارهایی هستند که نویسنده به کمک آنها، به بیان اندیشه‌ای غیر از خود آن‌ها می‌پردازد (آهنی، ۱۳۵۷: ۱۵۹) و اگر در جامعه‌ای چون جامعه قجری، به‌دلیل استبداد، سخت‌گیری و تعصب، صراحت در گفتار، رخت بربسته باشد و برای نشان دادن گرایش قلبی، تفکر باطنی، ایدئولوژی نهان نویسنده و معانی پنهان دیگر، مورد استفاده قرار می‌گیرند و دست‌کم، صدای دوم متن را به گوش شنونده و خواننده می‌رسانند. استعاره و کنایه که صنایعی ادبی هستند، در متن زبان جاری می‌شوند و چون زبان در تغییر و تحول است، استعاره‌ها نیز در اثر عوامل بیرونی و درونی (اجتماعی) یا

عوض می‌شوند، یا حذف می‌شوند یا دچار تحول معنایی می‌گردند و نشانگر چیزی غیر از آنچه در گذشته بودند، می‌شوند (تلطف، ۱۳۹۳: ۳۰)؛ درواقع، استعاره‌های یک دوران، می‌تواند مخصوص به آن دوره و نشان‌دهندهٔ گرایش آن دوره باشد و چون نویسنده و شاعر راستین، نیازی به دروغ گفتن در کار و امر نهانی خود ندارد، پس این استعاره‌ها بی‌دروغ‌ترین شکل بیان اندیشه نیز هستند. استعاره‌های به‌کاررفته در نوحه‌ها، به‌دلیل ارتباط دینی متن با گوینده، خواسته و ناخواسته، نگاه گفتمانی و ایدئولوژیک و دیدگاه اجتماعی نویسنده را منعکس می‌کنند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۱۷)؛ به‌عبارت‌دیگر «ذهن و زبان با همدیگر، همسویی و مشابهت دارند و دو روی یک سکه‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷) و چون نویسنده برآمده از متن جامعه است و این نشانه‌ها و رمزها از پیوند و مشارکت اعتقادی بین مردم و شاعر سرچشمه می‌گیرد، پس سخن او، بیانگر تصویری روشن از گرایش اجتماعی موجود در روزگار وی است. البته، انگیزانندهٔ این گرایش، گاهی حکومت‌ها (مثل صفویان) و گاهی نیازهای فردی و جمعی (مثل تفکر مشروطه‌خواهی) و گاهی ادیان (مثل مسیحیت و اسلام) هستند (کرمی، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۰).

تفاوت متن ادبی با دیگر متون، بهره گرفتن از صنایع ادبی در آن، بر مقتضای حال و مقال و اشکال مختلف بیان یک نکته و اندیشه است (امین شیرازی، ۱۳۷۳: ۱۸). البته ممکن است که در متن ادبی، شکل بیان تمثیلی به‌گونه‌ای باشد که بر معانی مختلف دلالت کند و صداهایی فراتر از یک نکته را به گوش مخاطب آگاه برساند (ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۱۸). استعاره و کنایه ازجمله این صنایع هستند و با حضور خود ابهامی ظریف را به متن تحمیل می‌کنند و با دریافت و رمزگشایی خواننده، لذتی ذوقی و فهمی را در او ایجاد می‌کنند تا بتواند معنی نهان یا ناگفتهٔ نویسنده را کشف کند و با متن و نویسنده ارتباطی متفاوت از دیگران برقرار کند. اگر مجموع استعاره‌هایی را که شاعر یا نویسنده و هم‌عصران وی به کار می‌برند، استخراج کنیم و یا با استعاره‌های پیش و پس از آن شاعر بسنجیم شباهت‌ها و تفاوت‌های شگرفی خواهیم دید. ازنظر ادبی، این همسانی استعاره‌ها، نشان از سبک واحد و تغییر آن‌ها نشان از تفاوت سبک شاعر با دیگران خواهد داشت (شمیسا، ۱۳۷۸: ۷۰) گاهی نیز ممکن است واژه‌های استعاره تغییر نیافته باشند، اما معانی آن‌ها دچار دگرگونی شده باشد؛ به‌عبارت‌دیگر، در سبک‌شناسی ادبی یک متن، کلمات مستعار چون نشانه‌هایی روشن، سبب تمایز متنی از متن دیگر می‌شوند و این تمایز می‌تواند در دوره‌ای واحد یا ادوار مختلف و زمان‌های متفاوت باشد که با تغییر سبک (تفاوت زبان، دانش، بینش و نگرش) از یکدیگر جدا می‌شوند؛ البته تفاوت نگرش شاعر و به‌خصوص نظر دینی وی، واژه‌ها و کاربردهای واژگانی وی را نیز متفاوت می‌سازد؛ مثل سخنور و شاعری طبیعت‌گرا که استعاره‌های برگرفته از طبیعت را بیش‌تر به کار می‌گیرد و (مانند نیما) اقلیم زیستهٔ او در انتخاب واژه‌ها، کنایه‌ها و استعاره‌ها نقشی مؤثر دارد.

استعارهٔ مصرحه (مجاز با علاقهٔ تشبیه، حذف ارکان تشبیه و ابقای مشبه‌به و نماینده

قـرار دادن آن بـرای مشـبه یـا آوردن لفظـی بـه جـای لفـظ دیگـر اسـت) (رجایـی، ۱۳۵۳: ۲۹۳) ازنظـر معنایـی، تأکیـدی نهـان و آشـکار بـر کـس یـا چیـز دیگـر یـا مسـتعارله اسـت کـه گوینـده بنـا بـر میـل درونـی‌اش، می‌خواهـد بـا ابهـام یـا آینـهٔ گسترده‌سـاز اسـتعاره، بـاری دیگـر و متفـاوت از پیـش، آن را مطـرح کنـد و از تکـرار نـام و یـاد او خرسـند گـردد (طبسـی، ۱۳۹۱: ۶۰ و نجفقلی‌میـرزا، ۱۳۶۲: ۱۷۰). می‌دانیـم کـه شـاعر بـرای سـاختن اسـتعاره یـا حتـی آموختـن و کاربسـت اسـتعاره‌های پیشـین، نیـاز بـه آمـوزش و فعالیـت ذهنـی دارد تـا بتوانـد سـخنش را بـه شـکلی دیگـر بیـان کنـد کـه مـردم در گفتارهـای معمولـی و روزانـهٔ خـود از آن کمتـر بهـره می‌گیرنـد. لازمـهٔ نوشـتن اسـتعاره، نظـر داشـتن بـه مقـام ارجمنـد مسـتعارله در دیـدگاه شـاعر و نویسـنده اسـت کـه او را شایسـتهٔ صـرف وقـت و انـرژی، بـرای بازشناسـاندن جنبه‌هـای مختلـف وجـود او می‌کنـد. بی‌تردیـد و جـدای از مباحـث دقیـق و ظریـف ادبـی اسـتعاره، کاربـرد و کاربـرد تأکیـدی و معنایـی آن، در سـاختن سـبک نویسـنده دخیـل و مؤثـر اسـت و بـه اقتضـای حـال و مقـام و تأکیـد نویسـنده بـر آن نـام، بـر نعـت و ارج او راه می‌بـرد. حـال اگـر ایـن کاربـرد ادبـی در خدمـت بیـان اندیشـه و اعتقـاد دینـی باشـد، چـون بـا بـاور و قـوهٔ ویـژه‌ای حمایـت می‌شـود، خـود را بیش‌تـر و فراگیرتـر نشـان می‌دهـد و به‌خصـوص زمانـی شـکفته می‌شـود کـه انتظـار شـاعر، اجـر معنـوی و شـفاعت اخـروی مسـتعارله باشـد کـه بـا انگیـزش درونـی و نیرومنـد، پیوسـتگی ذهـن و زبـان شـاعر، بـا منشـأ الهـی و مـردان خـدا را در وجـود نویسـنده بـه نمایـش می‌گـذارد. گویـی صلـهٔ او بـا هـر اسـتعاره، سـنگی از بنـای قصـر بهشـت و حورالعیـن اسـت کـه شـاعر بـه مـدد آن‌هـا، خانـه و کاشـانه‌ای را در آخـرت بـا دوسـتداری خانـدان عصمـت و طهـارت برپـا می‌کنـد و از ایـن کوشـش خـود بسـیار مسـرور و خرسـند می‌گـردد. نکتـه‌ای کـه بایـد بـدان توجـه داشـت ایـن اسـت کـه مخاطـب شـاعر، در ایـن گفتارهـا، مـردم عادی‌انـد و او به‌ناچـار بایـد از ابزارهـای دم دسـت آنـان بـرای تبییـن اندیشـه و افـکار خـودش سـود ببـرد (کافـی، ۱۳۸۸: ۲۸۰)، پـس اسـتعارَه‌های او، اسـم‌ها و صفت‌هـای بسـیار نزدیـک بـه ذهـن، سـاده و زودفهـم، طبیعـی و اغلـب از نـوع مصرّحـه خواهنـد بـود و اسـتعاره‌های اصلیـه (اسـم استعاره‌شـده) و تبعیـه (صفـت استعاره‌شـده) را خواهنـد سـاخت (احمدنـژاد، ۱۳۷۲: ۹۸).

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

برخـی از منابـع مربـوط بـا ایـن پژوهـش از ایـن قرارنـد: باقـری (۱۳۷۷) در کتـاب تاریـخ زبـان فارسـی، زبـان را زنـده و در حـال تحـول دانسـته و تحـول زبـان را بـه درونـی و بیرونـی تقسـیم کـرده اسـت. روشـنفکر و متقـی‌زاده (۱۳۹۲) در مقالـه «دراسـه اسـلوبیه فـی قصیـده موعـد فـی الجنـه»، جنسـیت را در سـرودن مرثیـه، مؤثـر دانسـته‌اند و معتقدنـد کـه عاطفـهٔ حـزن بـر شـعر سـعاد صبـاح تأثیـر مسـتقیم گذاشـته اسـت. تلطـف (۱۳۹۳) در کتـاب *سیاسـت نوشـتار* خـود از تأثیـر ایدئولـوژی و پیش‌فرض‌هـای ایدئولوژیـک بـر خلاقیت‌هـای ادبـی سـخن گفتـه و بـر آن اسـت کـه ایدئولـوژی در آفرینش‌هـای ادبـی، تأثیـر و اهمیـت فـراوان دارد به‌خصـوص در

جوامعی که نویسندگان، اغلب، آرای اجتماعی- سیاسی و دینی خود را با رمز و استعاره و کنایه بیان می‌کنند. گمان می‌رود که استعاره‌ها نشانی از گفتمان درونی و ایدئولوژی نویسنده متن هستند و در بازنمایی اندیشهٔ دینی و زبان ادبی او با یکدیگر تعامل دارند. باباصفری و نصری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مرثیه اجتماعی در شعر معاصر» مرثیه را بیان احساسات نسبت به ازدست‌دادن مطلوب تعریف کرده و شفیعی‌کدکنی، در کتاب *ادوار شعر فارسی*، بهار و مشیری را پرچم‌داران مرثیهٔ اجتماعی دانسته است. قلعه‌قبادی و همکارانش (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بازتاب اخلاق در مفاهیم تعلیمی مرثیه‌های دفاع مقدس»، برجسته‌ترین آموزه‌های سوگ‌سروده‌های دفاع مقدس را شهادت‌طلبی، حبّ وطن و دشمن‌ستیزی و درنهایت عاشورایی‌شدن دانسته‌اند. قلعه‌قبادی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی و مقایسه مرثیهٔ سه نسل از شاعران معاصر» برخی از اشعار معاصر را مرثیه اجتماعی دانسته است. مرادی و ریاحی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «مرثیهٔ زیدری نسوی درباری یا شخصی» مرثیه را واکنش و مواجههٔ سوگ‌سرای با ماتم عزیزان دانسته‌اند و مرثیهٔ زیدری نسوی را با وجود رسمی بودن آن، پر از عاطفه و احساس قلمداد کرده‌اند. کزازی و رادمرد (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل مرثیه‌سرایی در اهنامه فردوسی و شاهنامه کردی» شاهنامه فردوسی را در مرثیه بر شاهنامه کردی مؤثر دانسته‌اند. سعادتی‌نیا (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مقایسه مرثیه در ادب فارسی و عربی با تکیه بر دو مرثیه فرخی و بحتری» مرثیه را به شخصی، رسمی و مذهبی تقسیم کرده است. سعادتی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی حرکت شعر عاشورایی قرن معاصر از مرثیه به حماسه» این جریان شعر عاشورایی معاصر را واکاوی کرده است. آقابابایی و زمانی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی فرانقش زبان در مرثیه‌های احمد شاملو و سهراب سپهری» مرثیهٔ شاملو در مرگ فروغ را به‌ترتیب برون‌گرا و مخاطبش را حاضر دیده ولی مرثیهٔ سپهری را درون‌گرا و مخاطبش را غایب دانسته است.

۱-۲. پرسش تحقیق

این جستار توصیفی – تحلیلی به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد:

۱- استعاره‌های دیوان فاخر چه کارکردی دارند و کمترین و بیشترین استعاره‌های مصرحهٔ دیوان ملاعلی فاخری برای چه کسانی و چگونه به کار رفته است؟

۲- استعاره‌های مصرحهٔ ملاعلی فاخری چه ارتباطی با گفتمان دینی گوینده و مخاطبان او دارند؟

۱-۳. مختصری دربارهٔ ملاعلی فاخری و فرزندش شیخ حسن

علامه ملاعلی فاخری متخلّص به فاخر، فقیه، ادیب، عارف و حماسه‌سرای قرن ۱۳ هجری است. وی در حوزهٔ علمیهٔ نجف اشرف به تحصیل علوم دینی و فقهی پرداخت و با طی مدارج اجتهاد و مراحل سیر و سلوک عرفانی، با حکم شرعی میرزا مهدی آل کاشف‌الغطاء از مجتهدان و علمای بنام حوزهٔ علمیه نجف اشرف به مازندران و زادگاه خود روستای سنّار

کـه اکنـون از توابـع بخـش مرزن‌آبـاد شهرسـتان چالـوس اسـت، مراجعـت کـرد.

ایـن فقیـه توانـا ضمـن رسـیدگی بـه امـور شـرعی منطقـه، در ترویـج احـکام اسـلامی و فرهنـگ عاشـورایی تـلاش زائدالوصفـی داشـت و بـا بهره‌گیـری از قریحـهٔ سرشـار ادبـی و علـوم و معـارف اسـلامی، وقایـع زندگـی معصومیـن(ع)، به‌ویـژه واقعـهٔ عاشـورا را به‌صـورت تعزیـه و مرثیـه در قالـب اشـعار حماسـی و عرفانـی بـه نظـم کشـیده اسـت. خـود اهتمامـی بـه جمع‌آوری اشـعارش نداشـته، ولـی فرزنـد ایشـان، حسـن فاخـری متخلـص بـه زادهٔ فاخـر بـه جمع‌آوری، تنظیـم و نـگارش اشـعار پـدرش، مرحـوم ملاعلـی فاخـر، در مجموعـه‌ای بـه نـام «*جُنـگ فاخـر*» همـت گماشـت و نـگارش آن را در سـال ۱۳۰۵ ه.ش (۱۳۴۵ ه.ق) بـه پایـان رسـاند. ایـن مجموعـه در سـال ۱۳۹۵ بـه چـاپ رسـیده اسـت.

عـارف و روحانـی وارسـته شـیخ آقـا حسـن فاخـری متخلـص بـه زادهٔ فاخـر در سـال ۱۲۴۹ ه.ش در علـوی‌کلای چالـوس دیـده بـه جهـان گشـود. از کودکـی نـزد والـد ارجمنـدش، بـه تحصیـل مقدمـات علـوم دینـی همـت گماشـت. ایشـان پـس از کسـب فیـض از محضـر آن عالـم جلیل‌القـدر بـرای تکمیـل تحصیـلات بـه تهـران عزیمـت نمـود و مـدارج عالـی علـوم اسـلامی را در مدرسـه عالـی سپهسـالار سـابق گذرانـد و سـرانجام در حـوزهٔ علمیّـهٔ قـم تحصیـلات خـود را بـه کمـال رسـاند. فضایـل معنـوی و شایسـتگی‌های علمـی و فقهـی وی موجـب وثـوق علمـای عصـر بـدو گردیـد و به‌موجـب حکمـی از جانـب مراجـع طـراز اول وقـت، به‌عنـوان مسـئول امـور شـرعیهٔ منطقـه کلارسـتاق (شـامل چالـوس، مرزن‌آبـاد و کلاردشـت امـروزی) تعییـن گردیـد.

مراتـب علمـی و ذوق وافـر ادبـی ایـن عـارف وارسـته کـه آن را ارث پـدر نامـدارش دانسـته اسـت، سـبب شـد تـا در کنـار رسـیدگی بـه امـور شـرعی مـردم منطقـه، فرصـت را بـرای تدویـن اشـعار خویـش در وصـف اهل‌بیـت عصمـت و طهـارت(ع) غنیمـت بشـمارد. وی بـا تسـلطی کـه بـر فنـون و صنایـع ادبـی داشـت بـا اشـعاری نغـز، دفتـرش را آذیـن بسـته و در سـال ۱۳۰۴ ه.ش (۱۳۴۴ ه.ق) آن را بـا خـط زیبـای خویـش بـه نـگارش درآورد. ایـن مجموعـه نیـز در سـال ۱۳۹۵ بـه چـاپ رسـیده اسـت.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. محوریت کلام و نوحه‌های ملاعلی فاخر

شـعر ملاعلـی فاخـر در حـوزهٔ شـعر متعهـد و دینـی قـرار می‌گیـرد چراکـه هدفـش، نشـر تعلیمـات دینـی و تاریخـی اسـلام و ذکـر مناقـب و احـوال بـزرگان دیـن و به‌خصـوص نوحـه بـر مصائـب پیامبـر اعظـم و ائمـهٔ بزرگـوار و امـام حسـین (علیهم‌السـلام) اسـت.

گشـته‌ام راضـی بـه قتـل نـور عیـن　　جـان شـیرین جـان شـیرینم حسـین

(فاخری، ۱۳۹۵: ۲۷)

هرچنـد کـه حضـرت سیدالشـهدا (ع)، محـور اصلـی جریـان کربـلا اسـت و هدفـش احیـای مجـدد اسـلام اسـت و نوحه‌پردازی‌هـای شـاعر نیـز حکایـت از تعهـد دینـی و مذهبـی دارد، امـا

کاربرد استعاره‌ها نشان می‌دهد که سراینده بر عظمت امام علی(ع) و حضرت فاطمه(ع) بیش از دیگر بزرگان دینی تأکید کرده و به آن بزرگواران توجه بیشتری نموده و تکیهٔ سخنش بر وجود شریف ایشان بوده است؛ یعنی گرایش قلبی ایشان به بنیان‌گذار تفکر شیعی، مسئله نوحه‌سرایی شاعر را به جایگاه بیان یقین و ایمانش تبدیل کرده که همانا امامت حضرت علی(ع) در جانشینی پیامبر و عظمت معنوی حضرت فاطمه(س) و نیز تبیین رسالت بس بزرگ حضرت زینب (س) است.

۲-۲. امام حسین(ع)

بااینکه ملاعلی فاخری، زادهٔ شمال ایران است و زندگی‌اش با طبیعت سرشته و عجین شده است، اما کاربرد استعاره‌ها در شکل واژگانی و ساخت آن‌ها، نشان می‌دهد که اقبال شاعر به طبیعت در ساختن استعاره، در جایگاه چهارم و غیراصلی قرار دارد و آنچه شاعر دوست داشته است که بدان تأکید ورزد، مقامات معنوی و مادی، مظلومیت امام در حماسهٔ کربلا و ارتباط خانوادگی آن حضرت با پیامبر بوده است و پس از آن است که شاعر، استعاره‌های طبیعت‌بنیادی چون ماه، خور رخشنده، خورشید آسمان (مادر)، گل گلدستهٔ باغ رسول، بلبل خوشخوان، نوگل باغ حیدر را برای امام حسین(ع) به کار می‌گیرد که اغلب آن‌ها استعاره‌هایی پیش‌ساخته‌اند و شاعر نقشی در ساختن آن‌ها نداشته است، بلکه فقط مستعارله را به امام حسین(ع) تغییر داده تا بتواند اندیشه‌اش را بیان کند.

استعاره‌های سیّد شباب جنان، خلیل کوی جانان، پادشاه دوجهان و شه خرگاه فلک با توجه به مقامات معنوی آن امام بزرگوار و شاه، شاه سریر مُلک و ملت، شاه دین، شاه بطحا، شاه مظلومان، پادشاه دوجهان و طبیب دردهای زینب با توجه به مقامات مادی ایشان، ساخته و پرداخته شده‌اند. باید گفت دو استعاره نخست، بر مبنای قرآن و حدیث ساخته شده‌اند. گرایش عرفانی - اجتماعی هم در شاه خطاب کردن امام حسین(ع) مشهود است چراکه، صوفیان، عارفان سیّد را شاه می‌نامیده‌اند و طبیب دانستن آن حضرت را هم باید به‌حساب ملموس بودن کار طبیب در نزد مردم گذاشت که تصویری زنده و مشخص از کار طبیب و بیمار دارند.

نوحه‌کن فاخر مکن تشویش هول محشری — لطف شاه دین کجا هنگامه محشر کجا
(همان: ۶۰)

از غم سلطان دین، شاه و گدا نوحه‌گر — ماهی دریا غمین مرغ هوا نوحه‌گر
(همان: ۴۸)

گفتا سکینه با فغان، کان شاه مظلومان چه شد — ای ذوالجناح غرق خون آن مونس طفلان چه شد
(همان: ۲۵۹)

قلب خلیل کردگار، از تیر غم شد پارپار — در آتش و در منجنیق، او را به تکرار آمده
(همان ۳۴۳)

از سه گرایش مهم نوحه و تعزیه در ایران یعنی عرفانی و کمال‌گرا، اجتماعی- سیاسی و مظلومیت‌سرایی، شاعر به کمال‌گرایی و مظلومیت امام توجه کرده و مظلومیت او را بیش از دیگر عناصر در واژگان استعاری شعرش منعکس ساخته است. در اصل، شعر و گرایش سیاسی در نوحه و مرثیه، با انقلاب اسلامی و تمایلات براندازی حکومت‌های ظالم و استبدادی معاصر، پیوند دارد و با آن گره خورده است، ولی روزگار ملاعلی شاعر، فاقد چنین نگرش و حساسیتی است؛ بااین‌همه، شاعر برای بیان عاطفی مظلومیت سیدالشهدا در واقعهٔ کربلا، استعاره‌های زیادی را به کار برده است. این استعاره‌ها حاکی از آن است که در شمار پنج‌تن آل‌عبا بودن، پیوستگی آن حضرت به خاندان عصمت و طهارت، قیام ایشان در برابر ظلم حاکم اموی، مظلومیت و شهادت ایشان در سرزمین نینوا و اسارت خاندان پیامبر با تصویرسازی‌های صریح و گاهی دلخراش از شهادت، مورد اهتمام شاعر بوده و به جهت تأثیرگذاری بیشتر، بدان‌ها توجه ویژه داشته و با استعاره‌هایش بر آن حوادث و یاد آنها، تأکید کرده است که بخشی از اعتقادات دینی و عهد قلبی شاعر را تشکیل می‌دهند؛ یعنی خدا و دین خدا، هدف و شاه‌راهی است که شهادت سبط نبی و یارانش در آن، این راه را آشکارتر و رنگین‌تر می‌کند و نشانه‌ای دائمی برای دین‌دوستان و خداجویان قرار می‌دهد، راهی که سراسر حزن و خون است و مردِ راهی چون سیدالشهدا می‌خواهد که آن را بپیماید و ماندگاری و زیبایی و اصالت‌های آن را پدیدار سازد.

استعاره‌های سر جدا، چاک‌چاک، کشتهٔ آب، بستهٔ قید محنت، شاه مظلومان، شاه غریب، سلطان بی‌لشکر، بی‌کس و غریب بیابان و میر تشنه‌کام، استعاره‌های نشان‌دهندهٔ مظلومیت امام حسین(ع) در *جُنگ تعزیهٔ فاخر* هستند. استعاره‌های این بخش، نشان‌دهندهٔ نوآوری اندک شاعر هم هستند. تشنه‌کامی، صفتی است که شاعر به استعارهٔ کهنِ امیر داده و در کشتهٔ آب، خود آن صفت را استعاره کرده است. سلطان بی‌لشکر در پارادوکسی ژرف، از تعامل صفت بی‌لشکری با استعارهٔ سلطان که پیش‌ساخته است، به وجود آمده و دو صفت غریب و مظلوم نیز صفاتی هستند که استعارهٔ کهنه‌شدهٔ شاه را همراهی کرده‌اند و بسته نیز صفت استعاره شده است. صفت‌های سرجدا، کشتهٔ آب و چاک‌چاک کمتر به کار رفته‌اند و در ادب مدرسی، پیشینهٔ کاربردی کمتر دارند و ضمن داشتن صراحت که ملازم مرثیه شناخته می‌شود، تازگی و طراوت زبانی را نیز به ارمغان آورده‌اند.

بخش دیگر استعاره‌های *جُنگ تعزیهٔ فاخر*، به داشتن رویکرد، به شکل و ظاهرِ انسانی، موصوف هستند، یعنی شاعر در ساختن استعاره، به اجزای وجود انسان توجه کرده بی‌آنکه بخواهد زنده‌انگاری یا تشخیص به کار ببرد. جان شیرین رسول، آرام جان، روح و روان، که معناگرا هستند و نور عین، نور چشم رسول، نور دو دیده، زینت دامان پیامبر، یادگار مصطفی، نور عین مادر که حسی و ملموس‌اند و دو استعارهٔ متفاوت عزیز درگاه رسول و چراغ (پیامبر) که به نظر می‌رسد رنگ و بوی بوم‌گرایی و نشانه‌های زمان شاعر در آن‌ها به چشم می‌خورد، استعاره‌هایی هستند که در این بخش، برای امام

حسین(ع) به کار برده شده‌اند. بر نگارنده معلوم نیست که در به نظم آوردن مقتل که شاعر مدعی انجام آن است، وی تا چه اندازه امانت‌دار و متعهد به متن بوده و موافق با آن مقتل، نوحه‌سرایی کرده است، اما می‌توان گفت که ساخت و کاربرد استعاره‌ها، همان کاربست هنر شاعری است که محدودیت امانتداری، آن را بی‌اثر نمی‌کند. این بخش درمجموع شامل ۳۵ استعاره است.

بیا ای به تاریکی من چراغم　　بیا بلبلم نغمه‌ای خوان به باغم
(همان: ۳۱)

۳-۲. امام علی(ع)

از ۲۶ استعاره‌ای که ملاعلی فاخر برای امیرالمؤمنین به کاربرده است، غلبه با آن‌هایی است که به مقامات معنوی و سپس مراتب دنیوی ایشان می‌پردازد. بلافاصله پس از این‌ها، مهر و عطوفت ایشان با دختر پیامبر و پیوستگی آن حضرت با امامت به مرتبت پیامبری و خاندان عصمت و طهارت قرار می‌گیرد. نکتهٔ دیگر، پهلوانی و رزم‌های آن حضرت است که شاعر بدان‌ها پرداخته است. گرایش عرفانی و بخشندگی امام نیز ازنظر شاعر نهان نمانده است.

علی که مایهٔ ایجاد ممکنات بود　　علی که افسر آبا و امهات بود
علی که نظم جهان را خدا به دستش داد　　علی که بر سرش حق تاج هل اتی نهاد
علی که چاکریش فخر جبرئیل بود　　علی که مدح وی از خالق جلیل بود
شد از وجود حسین و حسن پدید جهان　　زلطف حق شده‌اند سید شباب جنان
(همان: ۵۴)

ای غریب اندر وطن ای غرقه دریای غم　　ای که گشته قامتت از بار غم یکباره خم
(همان: ۷۰)

استعاره‌های یدالله، عین‌الله، لسان الله، اذن الله، لایق تاج «هل اتی»، محرم سرّ «انّما»، عالم همه اسرار، محرم راز نهان، بهترین زمین و زمان در کنار کشتی لجهٔ طریقت، زینت مسند حقیقت، کوکب منطق سخاوت که برخی از آن‌ها بر مبنای قرآن و حدیث و خلوص بندهٔ خدا در برابر حق، ساخته شده‌اند و برخی دیگر، اغراق‌هایی ویژه را برای آن حضرت رقم می‌زنند و از مرتبت بس عالی آن حضرت در نزد شاعر و مخاطبانش خبر می‌دهند که راه به عرفان، امامت و زمانی هم باوجود تازگی و تغییر در استعاره‌ها با افزودن صفتی به آن‌ها، ترکیب‌ها و گروه‌هایی چون عالم همهٔ اسرار و محرم راز نهان را پدید می‌آورد که به ترک ادب شرعی منتهی می‌شوند.

داشت پیغام آن سفیر وحی از نزد خدا　　خواند با من، گفت برگو با علی المرتضی
که قضای حق‌تعالی کرد زین سان اقتضا　　که حسین تو شود مقتول اندر کربلا

شـد قضـای او معلّـق بـر رضایـت یـا علی　　گـر رضا گـردی تو با ایـن کار، گـردد منجلی
(همان: ۳۰)

ایـا علـی ولـی، عالِـم همـه اسـرار　　یـک آرزو بـود انـدر دلـم زلـف بـرآر
(همان: ۶۵)

شـاعر بـا توجـه بـه رتبـت امامـت و جانشـینی امیرالمؤمنیـن(ع)، ایشـان را بـا اسـتعاره‌های وارث رتبـهٔ رسـالت، ولـیّ، ولـیّ الله، شـه دین‌پنـاه، عزیـز مصـر دیـن، شـهریار تاجـدار، ولـیّ خـدا مـورد خطـاب قـرار می‌دهـد. قیـاس آن حضـرت بـا یوسـف پیامبـر(س) هـم بـا وجـود جالـب بـودن، برخـوردار از تازگـی نیسـتند و شـاعر در سـاختن سـاختمان آن‌هـا نقشـی نداشـته اسـت.

ای وارث رتبـهٔ رسـالت　　زیبنـدهٔ خلعـت امامـت
ای کشـتی لجـهٔ طریقـت　　و ای زینـت مسـند حقیقـت
ای کوکـب منطـق سـخاوت　　ای پَهلَـو عرصـهٔ شـجاعت
ای لایـق تـاج «هـل اتایـی»　　و ای محـرم سـرّ انمایـی ...
(همان: ۶۳)

مـدح تـو می‌خوانم به‌عین هم‌از حسـن و از حسـین　　ای پادشـاه خافقیـن، ای شـافع محشـر علـی
ای پادشـاه لو کشـف، ای مالـک ملک نجف　　ای درّ یکتا در صدف، ای در صدف گوهر علی
(همان: ۳۲۹)

نـام تو شـد ذکر ملک تا شـد ملـک اندر فلک　　مـدح تو برپا تا سـمک، ای خلق را مهتر علی
دسـت یداللهـی تو را، کرده همـی یزدان عطا　　ای قلـزم قهـر خـدا، ای مرتضـی حیـدر علی
(همان: ۳۲۸)

از اسـتعاره‌های رزمـی، شـیرخدا و اسـدالله و خیبرگشـا و سـپهدار بسـیار تکراری‌انـد و پَهلـوِ عرصـهٔ شـجاعت، از پیوسـتن بـا عوالـم حماسـی، اندکـی تازگـی یافتـه اسـت.

۴-۲. حضرت ابوالفضل(س)

حضـرت عبـاس (ابوالفضـل) رزمی‌تریـن پهلـوان میـدان کربـلا و بـرادر امـام حسـین(ع) اسـت. ایـن خویشـاوندی و در کنـار آن، رزمندگـی، بخـش گسـترده‌ای از نوحه‌هـا و مقتل‌هـای تعزیه‌هـا را بـه ایشـان اختصـاص داده اسـت. وفـاداری، ازجـان گذشـتگی، دلاوری، اطاعـت از امـام حاضـر، اسـتواری بـر عقیـده و پاکباختگـی ایشـان، مضمـون عاطفـی- حماسـی بسـیاری از اشـعار دینـی- شـیعی شـده اسـت و زمینـه را بـرای کاربـرد اسـتعاره‌های گوناگـون فراهم آورده اسـت. اسـتعاره‌های دلاوری ایشـان، شـامل ایـن گروه‌هاسـت: شـیر عریـن، مـرد دلیـر، شـیر، سـوار نامـدار، سـردار، علمـدار سـپاه بی‌کسـان و ببـر بیـان. البتـه ببـر بیـان در شـاهنامه، پوشـش رزمـی رسـتم اسـت و در اینجـا منظـور از آن ببـر واقعـی اسـت کـه در ایـن صـورت کلمـهٔ بیـان بـدون معنـای محصّـل باقـی می‌مانـد و در کلّ، قلّـت تلمیحـات اسـطوره‌ای و حماسـی، در آثـار شـاعر نشـان از آن دارد

که سراینده با حماسه، ارتباطی قوی نداشته و در اقتباس از آن با توفیق همراه نشده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۴۳).

ای برادر ای سوار نامدار روز جنگ — قطرهٔ آبی از این سنگین‌دلان بستان بیار
ای که باشد زهره از بیم تو در صحرا پلنگ — که از عطش کردند غش زینهار اطفال صغار
(همان: ۱۸۰)

پهلوانی پاره‌پاره هر دو دست از هم جدا — آن بود عباس من، آن بازوی شیر خدا
(همان: ۳۳۵)

استعاره‌های بلبل، نوبهار، نحل حیات و ماه بنی‌هاشم با گرایش طبیعت‌گرایی در ردیف دوم استعاره‌های آن حضرت قرار می‌گیرند و ترکیب شاهِ شهید برای مقام دنیوی ایشان و ترکیب خضر میدان کربلا با تلمیح به راهنما بودن خضر برای گم‌شدگان بیابان‌ها، برای مقام معنوی آن بزرگوار، از طرف شاعر انتخاب شده است. این رجزها نیز بر وجه دلاوری و توانمندی او دلالت دارند:

گه رزم، تیغم چو قد خم کند — در آن حال شیر فلک رَم کند
(همان: ۱۶۴)

اگر نام من بشنود کوه قاف — کند ساقط از هیبت و بیم ناف
(همان: ۱۹۴)

که برگرفته از این بیت شاهنامه است:

شود کوه آهن چو دریای آب — اگر بشنود نام افراسیاب
(فردوسی، ۱۳۸۸، ج۲: ۴۳)

۵-۲. پیامبر اکرم(ص)

کمبود استعاره‌های به کاربرده شده برای پیامبر، خبر از آن دارد که سراینده به مذهب تشیع اهمیت بیشتری می‌دهد. مهم‌ترین نکته در این استعاره‌ها، خویشاوندی امام با دخت گرامی پیامبر، حضرت فاطمه(ع) است. مونس قلب فگار (فاطمه)، خزان و بهار (فاطمه) و روشنی چشم (فاطمه) استعاره‌های شاعر در این عرصه است. وی استعاره‌های رسول دوسرا و اشرف خلق دو جهان و احمد را نیز برای بیان شخصیت و وجود حضرت ختمی‌مرتبت به کار گرفته است؛ یعنی بر پیامبری و انسان کامل بودن خاتم‌الانبیا تأکید کرده است.

ای رسول کردگار ای جدّ من — باد قربانی دیدارت حسن
آمدم در خدمتت ای روح پاک — چیست خدمت گو به من روحی فداک
(فاخری، ۱۳۹۵: ۳۱)

۶-۲. امام حسن(ع)

شاعر از موضوعات مرتبط با امام حسن، به پیوستگی او با پیامبر و مادرش حضرت فاطمه(س) و امام حسین(ع) که با همدیگر، حسنین نامیده شده‌اند، اشاره کرده است. استعاره‌های حضرت قاسم، فرزند دلاور امام حسن(ع)، جنبهٔ عاطفی و طبیعت‌گرایانهٔ قوی دارند و از پرواز ذهن شاعر در فرصت محدود بزم عروسی قاسم خبر می‌دهند: نورس نهال، غنچهٔ نشکفتهٔباغ حسن، سرو روان، تازه سرو آزاد، تازه ریحان باغ، شمع شب‌افروز، آرام جان و جان عمّ. قاسم(س) ازجملهٔ گروه‌های «بلبلان باغ دین، صد یوسف» و «گل‌ها» است که استعاره‌ای برای فرزندان امام حسین(ع) و خاندان پیامبرند. شاعر بارها، در سخن گفتن از حضرت قاسم(س)، از امید نهانی دل مردم و خودش که امیدوار به کمک‌های فرزندان پسر در پیری خودشان هستند در فحوای گفتار و آشکارا، سخن گفته است. به نظر می‌رسد که شاعر در سخن از قاسم(س) به فطرت، بوم‌زیست و طبیعت اطراف خویش رجوع می‌کند و استعاره‌های موجود این نکته را تأیید می‌کنند. نکته ادبی در ساختن این استعاره‌ها، کهنگی و پیش‌ساخته بودن آنها (شمع شب‌افروز) است ولی نوآوری و حرکتِ زبانی شاعر در آن است که آنها را برای بیان امر دیگری غیر ازآنچه معمول و موضوع بوده، به کار گرفته است.

ای دو خوشخوان بلبل گلزار من — دو شفابخش تن بیمار من
دو چراغ خانه تاریک من — دو انیس و مونس نزدیک من
دو عصای دست زهرای بتول — دو عزیز و نور چشمان رسول
(همان: ۵۶)

ای دو فرزندان پاکیزه‌سرشت — و ای دو آقای جوانان بهشت
(همان: ۷۴)

۷-۲. حضرت فاطمه(س)

با اینکه حضرت زینب(س) در جریان کربلا در میان زنان اهل‌بیت بیشترین نقش را بر عهده دارد، امّا، شاعر کمترین استعاره‌ها را برای وی به کار گرفته و فقط با آوردن صفاتی چون خواهر غم‌پرور، خواهر غم‌دیده و نظایر آن، بدیشان اشارت داشته است. انیس وحدت، استعاره‌ای است که شاعر برای زینب کبری(س) آورده است.

ای خواهر حمیدهٔ من، زینب حزین — یک دم بیا و آخر دیدار من ببین
(همان: ۲۹۸)

ای خواهر زار من و بی‌یاور مظلوم — ای صاحب‌اندوه و بلا، غمزده‌کلثوم
(همان: ۳۰۱)

استعاره‌های ملاعلی فاخر دربارهٔ حضرت فاطمه کبری(س) به سه دستهٔ اصلی تقسیم

می‌شوند: خویشاوندی با پیامبر، مقامات معنوی و ساخت‌های طبیعت‌گرایانه. سرور سینه (پیامبر)، پیراهن یوسف (پیامبر)، جامهٔ یوسف (پیامبر) و بضعهٔ مصطفی بر رابطهٔ فرزندی ایشان با پیامبر دلالت دارند و محرم راز خدا، حبیبهٔ درگاه کردگار جهان، خاتون محشر، یوسف پیر کنعان، بانوی جنّت و نور عین ثقلین به مقامات معنوی آن حضرت اشاره دارند. ترکیب‌های ماه منوّر، زورق بحر غم، سرو بوستان عفت، کوه تأسف، بلبل گلزار پیمبر، غرق دریای غم، سرو بستان بلا، عندلیب گلستان ابتلا، شمع ایوان (علی) و ماه زمین و آسمان را با گرایشِ طبیعت‌محور به کار برده است؛ دریا و زورق، سرو، بوستان، گلستان، بلبل و عندلیب از عناصر در دسترس طبیعت و بوم‌زیست شمال ایران و زادگاه شاعر هستند که آنها را در شعرش وارد کرده است. شاعر، خیرالنسا و غریب اندر وطن را نیز استعاره از دخت نبی ساخته است که استعاره اخیر، دلالتی عاطفی و احساسی دارد. باید افزود که بنیاد اصلی همهٔ استعاره‌ها و درواقع تشبیهاتی که شاعر ساخته است، از قبل وجود داشته‌اند و شاعر با افزودن صفتی یا ساختن ترکیبی از لفظ مستعار و اضافهٔ تشبیهی(سرو+ بستان بلا) کوشش کرده که از تکراری بودن آنها بکاهد، ضمن اینکه مستعار له را نیز تغییر داده است و تفکر دینی خود را با این کار به نمایش گذاشته است.

ای نهال حدیقهٔ عصمت — سرو بستان تازهٔ عفت
ای که کوچک کنیز تو مریم — آسمان چاکر و فرشته خدم
ای که در بحر غم تو را زورق — مادر یازده امام به حق
(همان: ۶۳)

استعاره‌های این بخش، مهارت شاعری ملاعلی فاخر را نیز نشان می‌دهند و ازنظر محتوایی بر این نکته تأکید می‌کنند که با وجود قرار نداشتن حضرت فاطمه(ع) در دایرهٔ مصیبت کربلا، توجه شاعر به او و شخصیتش بسیار بوده است. این مسئله در کنار اهمیتی که شاعر به امام علی(ع) داده است نشان می‌دهد که هدف او از بیان مسئله کربلا، فقط بیان حق و مظلومیت امام حسین نیست و او از این فرصت بهره می‌گیرد تا بتواند چهارچوب اعتقادی مذهب تشیع را مورد تأیید و تأکید قرار دهد و دِین خود را به معصومان (علیهم‌السلام) و خاندانشان ادا نماید.

البته شاعر، جانان را برای خداوند؛ بوستان را برای دین و اسلام؛ پیک خداوند و سفیر وحی را برای جبرئیل؛ بلبل گلدستهٔ نبی و بلبل عرش آشیان را برای بلال موذّن؛ بار گران، داستان و حکایت را برای واقعهٔ کربلا؛ کتاب را برای قرآن؛ جام شراب را برای مرگ؛ پیمانه و فدیه را برای وجود؛ خون و نم پیاله را برای اشک؛ الماس سوزان را برای زهر؛ باب تاجدار و کشته شمشیر کین را برای مسلم؛ دوبلبل نالان و مهر و ماه و نور چشم حیدر و فلک‌زده‌ها را برای طفلان مسلم؛ شوم دون، ستمکار جفاگستر را برای قاتل دو طفل مسلم؛ جام را برای وجود انسان؛ چرخ و چرخ نیلگون را برای آسمان؛ دارفنا، دار، دار پربار، خرابهٔ زشت و دیر کهن را برای دنیا؛ قفس و آب و گل را برای تن؛ خونباری را برای

گریستن؛ بت را برای دشمنان پیامبر؛ روبهان و گرگان و ابلیس و سنگ‌دلان و شیر(درنده‌خو) را برای دشمنان امام حسین(ع) و ظلمت را برای پیروزی آنها؛ بئس المصیر را برای جهنم؛ بی‌کسان را برای خانواده و سپاه امام حسین(ع) و یوسف و روح و روان را برای فرزندان امام، استعاره قرار داده است. از این میان، استعاره‌های دنیا، بدبینانه و دشمن‌انگارانه و دشنام‌های استعاری برای دشمنان امام حسین نیز با گرایش خشم و نفرت ساخته شده‌اند. در این استعاره‌ها نیز فقط نوآوری شاعر، تغییر مستعارله از غیردینی به دینی - مذهبی است و ازنظر ساخت و ساختمان، بیشتر این ترکیبات و استعاره‌ها پیش‌ساخته و موجود بوده‌اند و شاعر نقشی در ساختن و پرداختن اولیهٔ آنها نداشته است.

۸-۲. بسامد استعاره‌های مصرحهٔ *جنگ تعزیه فاخر*

موضوع استعاره	امام حسین	امام علی	حضرت فاطمه	حضرت ابالفضل العباس	حضرت قاسم	پیامبر	دنیا	دشمنان امام حسین	امام حسن	حضرت زینب
تعداد (درصد)	۳۵ (۲۲٪)	۲۶ (۱۶,۵٪)	۲۲ (۱۴٪)	۱۳ (۸٪)	۱۱ (۶,۸٪)	۵ (۳,۱٪)	۵ (۳,۱٪)	۵ (۳,۱٪)	۴ (۲,۵٪)	۴ (۲,۵٪)
موضوع استعاره	طفلان مسلم	واقعه کربلا	تن و وجود انسان	بلال	اشک	آسمان	قاتل طفلان مسلم	مسلم	جبرئیل	خداوند
تعداد (درصد)	۴ (۲,۵٪)	۳ (۱,۸٪)	۳ (۱,۸٪)	۲ (۱,۲٪)	۲ (۱,۲٪)	۲ (۱,۲٪)	۲ (۱,۲٪)	۲ (۱,۲٪)	۲ (۱,۲٪)	۱ (۰,۶٪)
موضوع استعاره	قرآن	اسلام	خانواده امام حسین	زهر	گریستن	مرگ	جهنم	دشمنان پیامبر		
تعداد (درصد)	۱= (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)	۱ (۰,۶٪)		

تعداد کل استعاره‌های مصرحه ۱۶۰ مورد است و فراوانی تعداد استعاره‌های مصرحه برای امام علی(ع) و حضرت فاطمه (س) که بر روی هم ۴۸ استعاره می‌شود از مجموع استعاره‌هایی که برای امام حسین(ع) به‌کاررفته (۳۵ استعاره) بیشتر است و همانطورکه که گفتیم شاعر به بیان اعتقاد شیعی خود اهتمام ویژه داشته و به محبّت حضرت علی مفتخر بوده است. هرچند که موضوع اصلی این دیوان، رثا و تعزیه برای امام حسین است، ولی

کثرت استعاره‌های دینی نشان می‌دهد که شاعر قصد تبلیغ مذهب شیعه و اظهار محبت به پدر امامان بزرگوار را نیز داشته است. کم بودن تعداد استعاره‌های اسلام و خداوند و قرآن مجید و جبرئیل نیز حاکی از محوریت عاطفی حزن در اشعار و پیوندهای خانوادگی مستعارله (امام حسین) در مجالس گفتگومدار جنگ تعزیه فاخر است.

۳. نتیجه‌گیری

ملاعلی فاخر مرثیهٔ شخصی و رسمی ندارد و مراثی و نوحه‌های گفتگومدار و نمایش‌گونهٔ فاخر، همه مذهبی و در اندوه کربلا و... سروده شده‌اند. اشعار و کاربرد استعاره‌ها در متن اشعار، نشان می‌دهد که شاعر بیش از بیان مصیبت، به گزارش اندیشه‌های دینی خودش در مورد مذهب شیعهٔ دوازده‌امامی و تبیین و تحکیم این مذهب و نشر تعلیمات دینی و تاریخی اسلام علاقه داشته است. در همین راستا، استعاره‌هایش برای امام علی(ع)، زیاد و ادبی‌تر و گاه اغراق‌آمیزند و بر پهلوانی و مقامات معنوی آن حضرت دلالت می‌کنند؛ عناصر طبیعت‌گرایی و عقلانی – عاطفی در این استعاره‌ها از قوّت بیشتری برخوردار است. در ساخت استعاره‌ها، علاوه بر اقلیم‌گرایی و کاربست عناصر اقلیمی شمال، نوآوری شاعر افزودن صفت یا کلمه‌ای دیگر به استعاره‌هایی است که پیش از وی وجود داشته است و او فقط مستعارله آنها را تغییر داده است. شاعر از سه گرایش مهم نوحه و تعزیه در ایران و از اهداف و کارکردهای مرثیه (شهادت‌طلبی، حبّ وطن، دشمن‌ستیزی، عرفان و کمال‌گرایی، بیان مصائب اجتماعی و...) به مظلومیت‌سرایی در مصائب امامان توجه داشته است. این استعاره‌ها بیش از آنکه قصد ایجاد تحول اجتماعی یا امربه‌معروف و نهی از منکر داشته باشند، بر حقانیت امامان تأکید دارند.

کتابنامه

آقابابایی، سمیه و زمانی، محمدمهدی. (۱۴۰۲). «بررسی فرانقش‌های زبانی در مرثیه‌های احمد شاملو و سهراب سپهری». *پژوهشنامه زبان ادبی*. د۱. ش۲. صص ۱۲۳-۱۴۶.

آهنی، غلامحسین. (۱۳۵۷). *معانی بیان*. تهران: مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی.

احمدنژاد، کامل. (۱۳۷۲). *فنون ادبی*. تهران: پایا.

امین شیرازی، احمد. (۱۳۷۳). *آیین بلاغت*. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

باباصفری، علی‌اصغر و نصری، نرگس. (۱۳۹۵). «مرثیه اجتماعی در شعر معاصر». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. س۶. ش۱۹. صص ۲۷-۴۲.

باقری، مهری. (۱۳۷۷). *تاریخ زبان فارسی*. چ۴. تهران: قطره.

تلطف، کامران. (۱۳۹۳). *سیاست نوشتار*. مترجم: مهرک کمالی. تهران: نامک.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۸). *گل رنجهای کهن*. به کوشش علی دهباشی. تهران: ثالث.

ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۱). *از زهره تا بامداد خمار*. اراک: دانشگاه اراک.

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۳). *معالم البلاغه*. شیراز: دانشگاه شیراز.

سعادتی، مسعود. (۱۴۰۱). «بررسی حرکت شعر عاشورایی قرن معاصر از مرثیه به حماسه». *بهار ادب*. د۱۵. ش۶. صص ۱-۲۲.

سعادتی‌نیا، زهرا. (۱۳۹۹). «مقایسهٔ مرثیه در ادب فارسی و عربی». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. س۱۴. ش۵۶. صص ۲۱۵-۲۳۶.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*. تهران: ۱۳۸۰.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *کلیات سبک شناسی*. چ۵. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *بیان*. ویرایش سوم. تهران: میترا.

طبسی، رفیع بن عبدالواحد. (۱۳۹۱). *حدیقه‌البدایع*. به تصحیح وحید مبارک و درگاهی. تهران: یاردانش.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به تصحیح خالقی مطلق. تهران: کانون فردوسی وابسته به دایره المعارف بزرگ اسلامی.

فاخری، ملاعلی. (۱۳۹۵). *جُنگ تعزیهٔ فاخر*. مازندران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

قلعه‌قبادی، داریوش و همکاران. (۱۳۹۶). «بازتاب اخلاق در مفاهیم تعلیمی مرثیه‌های دفاع مقدس». *پژوهش‌های اخلاقی*. س۸. شماره ویژه‌نامه.

قلعه‌قبادی، داریوش و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی و مقایسهٔ مرثیهٔ سه نسل از شاعران معاصر». *بهار ادب*. د ۱۲. ش۲. صص ۱۸۹-۲۰۸.

کافی، غلامرضا. (۱۳۸۸). *شرح منظومهٔ ظهر*. چ۲. تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.

کرمی، اکرم. (۱۳۸۹). *عرفان در ادبیات عاشورایی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

کزازی، میرجلال‌الدین و رادمرد، مصطفی. (۱۳۹۹). «تحلیل مرثیه‌سرایی در شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی». ادبیات پهلوانی. س۴. ش۷. صص ۷۱-۹۸.

مجموعه مقالات همایش ملی فاخر و زادهٔ فاخر. (۱۳۹۶). مازندران. ساری. شلفین. ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران.

مرادی، سکینه و ریاحی‌زمین، زهرا. (۱۳۹۸). «مرثیه زیدری نسوی درباری یا شخصی». *نثرپژوهی ادبی*. د۲۲. ش ۱۵۴. صص ۱۳۳-۱۴۶.

نجفقلی میرزا، آقا سردار. (۱۳۶۲). *درّهٔ نجفی*. تهران: فروغی.

یارمحمدی، لطف‌الله. (۱۳۸۳). *گفتمان شناسی رایج و انتقادی*. تهران: هرمس.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 37-50

Kaftar and Witchcraft In Zoroastrian texts

Mina Salimi*

Abstract

Kaftār is a deceitful demonic being that appears in medieval and modern texts, myths and folklore. Some cultures have alternative names for or variations of this character. In this study, ancient written works, myths, popular culture, and folk tales are examined to better understand the role and significance of Kaftār. According to Iranian sources, i.e. Pahlavi, Pazand and Persian texts, Kaftār is one of the manifestations of the devil that is repelled by the Holy Word. In these sources, there is no direct reference to Kaftār being female or male. In Indian texts and mythology, Kaftār is a liver-eating, blood-vampire and child-killing witch, often female. Kaftār is closely related to Dākin and Kāli; their similarities include witchcraft, vampirism, hostility to procreation, infanticide, and deception. Kaftār overlaps with Al in popular beliefs. There is a close relationship between Kaftār and hyena in terms of witchcraft and liver abducting. According to what obtained from the research, Kaftār is one of the often female evil forces with a deceptive function, which is hostile to good creation and birth through magic. Belief in the transformation of Kaftār in the body of a predator - like other similar ones in mythology, stories and popular culture - is evident.

Keywords: Kaftār, Sorcerer, Al, Dākinīs, Pazand/Pazend, *Rivāyāt Dārāb Hormazdyār*, Metamorphosis

* The Academy of Persian Language and Literature, Tehran, Iran. minasalimi17@yahoo.com

How to cite article:
Salimi, M. (2024). Kaftar and Witchcraft In Zoroastrian texts. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 37-50.**
doi: 10.22077/JCRL.2024.6874.1071

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۳۷ - ۵۰

کفتارِ جادو در متون زرتشتی

مینا سلیمی*

چکیده

در متـون دورهٔ میانـه و نـو، اسـاطیر و داسـتان‌ها، از موجـود اهریمنـیِ فریـب‌کاری بـه نـام «کفتـار» سـخن رفتـه اسـت. نام‌هـای دیگـری نیـز بـر ایـن موجـود نهـاده شـده اسـت. در ایـن مقالـه، آثـار مکتـوب کهـن، اسـاطیر، فرهنـگ عامـه و داسـتان‌ها بـرای رسـیدن بـه دریافتـی روشـن از هویـت، کارکـرد و جایـگاه کفتـار پژوهـش شـده اسـت. بنـا بـر منابـع ایرانـی یعنـی متـون پهلـوی، پازنـد و فارسـی، کفتـار یکـی از مظاهـر اهریمـن اسـت کـه بـه واسـطهٔ کلام مقـدس دفـع می‌شـود. در ایـن منابـع بـه مادینـه یـا نرینـه بـودن کفتـار اشـارهٔ مسـتقیمی نشـده اسـت. در متـون و اسـاطیر مربـوط بـه هنـد، کفتـار جادوگـری اسـت جگرخـوار و خون‌آشـام و کودک‌کـش کـه اغلـب مادینـه اسـت و بـا داکیـن و کالـی ارتبـاط نزدیکـی دارد، ازجملـه وجـه تشـابه آن‌هـا جادوگـری، خون‌آشـامی، دشـمنی بـا زایـش، کودک‌کشـی و فریـب‌کاری اسـت. کفتـار بـا آل و جگرخـوار در باورهـای عامیانـه هم‌پوشـانی دارد. میـان کفتـارِ جـادو و کفتـار جانـور، در زمینـهٔ جادوگـری و ربـودن جگـر ارتبـاط وجـود دارد. بنـا بـر آنچـه از پژوهـش بـه دسـت آمـد، کفتـار در شـمار نیروهـای شررسـانِ اغلـب مادینـه بـا عملکـردی فریب‌کارانـه جـای می‌گیـرد کـه به‌واسـطهٔ جـادو بـا آفرینـش نیـک و زایـش دشـمنی مـی‌ورزد و بـاور داشـتن بـه پیکرگردانـیِ کفتـار جادوگـر در کالبـد جانـوری درنـده -ماننـد دیگـر نظایـر آن در اسـاطیر، داسـتان‌ها و فرهنـگ عامـه- مشـهود اسـت.

کلیدواژه‌ها: کفتار، جادوگر، آل، داکین، پازند، *روایات داراب هرمزدیار*، پیکرگردانی.

*فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران
minasalimi17@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۷

۱. مقدمه

مصادیق گوناگون شر در متون، داستان‌ها، ادیان، آیین‌ها و باورهای عامیانهٔ شناخته‌شده، از باور عمیق و کهنی می‌گوید که از دیرباز وحشت از نیروهایی ناشناخته و خوفناک را در تاروپود انسان تنیده است. موجودات یا نیروهای شرّرسان و اهریمنی از زمانی نامعلوم در باور مردم این سرزمین با نام‌ها و کارکردهای گوناگون، در دو گروه نرینه و مادینه جای داشته‌اند. هرچند در طول هزاره‌ها این باور دستخوش تغییراتی شده، امّا پژوهش در منابع و شواهد موجود، ابعادِ وجودیِ آنان را روشن می‌نماید. در متون ایرانی از دوره‌های باستانی، میانه و نو بارها به این نیروها اشاره شده است: دیوان، دروجان، پریان، جادوان و... . در سه منبع مربوط به متون دورهٔ میانه و نو یعنی *زند خرده‌اوستا*، یک متن پازند و *روایات داراب هرمزدیار* (به فارسی زرتشتی)، واژهٔ کفتار به نیرویی اهریمنی منسوب شده است که باید مورد بررسی قرار گیرد. این مقاله پژوهشی است در جهت دریافت ماهیت، عملکرد و پیشینهٔ کفتار.

۱-۱. پرسش و آماج

در متن‌های کهن مربوط به دورهٔ میانه و نو، از موجودی اهریمنی به نام کفتار سخن رفته است که ماهیت و عملکرد آن روشن نشده است. هدف این مقاله رسیدن به پاسخی روشن برای این مسئله و ارائهٔ چهره‌ای مستند از کفتار با کمک اسناد و شواهد موجود از نوع مکتوب، شفاهی و عامیانه است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهشی دربارهٔ کفتار -نیرویی اهریمنی- ماهیت و عملکرد آن انجام نشده است و این مقاله برای نخستین بار به این مسئله می‌پردازد.

۱-۳. روش تحقیق

روش کار در این پژوهش، کتابخانه‌ای است و از همهٔ اسناد موجود کهن و نوی دینی، آیینی و عامیانه در این خصوص بهره گرفته شده است.

۲. کفتار جادوگر در ایران و هند

۲-۱. کفتار جادوگر در متون میانه و نو

در متنی پازند با عنوان «نیرنگ شکستن جادوی دیوان و بر هر یک بلا خواندن» آمده است:

kul balā rā dafĀ šavaṭ u dĀβ u drūj u parī u kaftār u saharą̇ bāṭ xtahĀṭ aĀ
darṭ kišəm haft aṇdą̇m āzili šətą̇n u ātarĀ parĀšą̇n u alal u dimāγ šətą̇n ātar

parĀšąn u dar nazar barvīzən tā dīdanī naviśt u mąnanț ham cīn balā rā dafĀ šavaț a¸aone a¸əm vōhū.

(*متون پازند*: 175)

همین متن در نسخه‌ای خطی از *روایات داراب هرمزدیار* (ج ۱: ص۳۳ر) به فارسیِ زرتشتی، با عنوان «نیرنگ جادو و دیوان شکستن و بر هر یک بلا خواندن» چنین آمده است:

کُل بلا دفع شود او دیو او دروج او پری او کفتار او سحران او باد اختهید اخی درد شکم هفت اندام خلل شیطان و خاطر پریشان او خلل او دماغ شیطان خاطر پریشان باد او در نظر برویزن تا دیدن نوست او مانند همچنین بلا دفع شود اشونی اشیم وهو یک سه بار خواندن

دیو و دروج (دیو مادینه) و پری و کفتار و ساحر در شمار موجودات اهریمنی‌اند. دیو و دروج بسامد بالایی در متون زرتشتی دارند. هر یک از دیوان و دروجان وظیفهٔ مشخصی در راستای فریب و آزار مردمان دارند: دیو آز، دیو خشم، دیو بوشاسب، دروج جهی و دروج اودَگ (برای آگاهی بیشتر از دیوان و دروجان مذکور، ر.ک: آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۹-۴۱).

در *اوستا*، پری (pairikā-) موجودی مادینه و فریبنده است که از سوی اهریمن برای گمراه کردن مردمان آفریده شده است. خنَثَیتی (xnaθaitī-) نام آن پری است که گرشاسب را فریفت (*وندیداد*: ۳۸؛ بارتلمه، 533، 863).

سَحَران نیز گونه‌ای از واژهٔ ساحران، جمعِ ساحر (= جادوگر) است و امّا کفتار در زند اردیبهشت‌یشت (بند ۶)، واژهٔ کفتار به‌صورت LatpU (kaftār) دیده می‌شود:

mānsᵃr bēšēzēnīdār aśt [ku mardōmān rāy čašm dēw ud parīg ud kaftār ud jādūgīh šawēnd māsnˢar zufān rāy nazdiśt ōy mardōm be xwānēnd ku dūr šawēnd (102

(برای متن پهلوی، ر.ک: *زند خرده‌اوستا*):

(برگردان فارسی): مانثردرمانگر (درمانگر با سخن ایزدی) است یعنی [چون] مردمان را دیوِ چشم [زخم] و پری و کفتار و جادوگری شوند (= روند)، مانثرزبان را نخست آن مردم بخوانند که دور شوند (= روند).

این بند، برگردان و تفسیرِ پهلویِ بند ۶ از متن اوستاییِ اردیبهشت‌یشت است که بخشی از نماز اَئیریَمَن ایشیَه (airiiaman. i¸iia-) (بند ۵ به بعد) است. این نماز که در دیگر بخش‌های *اوستا* مانند فرگرد ۲۲ از *وندیداد* نیز آمده، مؤثر در دفع بلایای اهریمنی است (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۳۶). در بند ۵ از متن اوستایی مذکور، از تأثیر این نماز بر نابودی اهریمن و همهٔ جادوان و پریان و اثر درمان‌بخشی آن گفته شده است (*اوستا*، ج۲: ۷۴). این نماز در یسنای ۵۴، بند ۱ از *اوستای* امروز جای دارد، امّا در اصل بخشی از گات‌ها بوده است (پورداود، ۱۳۷۸: ۱۰۵). ائیریمن ایزد درمانگر است (پورداود، ۱۳۷۷: ۹۹، پ۱؛ ر.ک: *وندیداد*، ۱۳۹۱: ۱۷۹-۱۸۱؛ *وندیداد*، 1907: 677-665). پس کارکرد کفتار در کنار دیگر نیروهای اهریمنیِ یادشده در تفسیر پهلویِ این بند، با موجود اهریمنیِ بیماری‌بخش و آورندهٔ بلا مرتبط است؛ بنابراین

متـون برجای‌مانـدهٔ پهلـوی، پازنـد و فارسـی زرتشـتی، هـر سـه بـا مضمونـی مشـابه، کفتـار را در شـمار موجـودات اهریمنـی شرّرسـان و احتمـالاً بیماری‌بخـش آورده‌انـد کـه مقابلـه بـا او از راه سـخن ایـزدی ممکـن اسـت. در متـن پازنـد و فارسـی زرتشـتی، سـخن ایـزدی در قالـب نیرنـگ (نوعـی دعـا) گنجانـده شـده و در متـن زنـدِ اردیبهشت‌یشـت، متخصصـی کـه کار او مانثردرمانـی یعنـی درمـان بـا سـخن ایـزدی اسـت بـه نبـرد بـا او مـی‌رود. پـس ابـزار کلام مقـدس اسـت.

۲-۲. در *سفرنامهٔ ابن بطوطه*

در (سـده ۸ ه.ق) بـه زبـان عربـی، داسـتانی از کفتـار ذکـر شـده اسـت کـه در اینجـا خلاصـه‌ای از آن را می‌آوریـم. ابن‌بطوطـه در شـهر منگـرور (منگلـور) در هنـد، مسـلمانی را می‌بینـد کـه از جوکیـان جـادو می‌آموخـت. جوکیـان غیب‌گـو و نـزد سـلطان هنـد محترم‌انـد. بعضـی از جوکیـان قدرتـی دارنـد کـه بـا نظـر افکنـدن در روی کسـی، قالـب او را از جـان تهـی می‌کننـد و بـه گفتـهٔ عـوام، اگـر سـینهٔ آن‌کـس را بشـکافند در او، دل نخواهنـد یافـت چراکـه جادوگـر دل او را خـورده اسـت. اغلـب ایـن جادوگـران از زنان‌انـد و آنـان را «کفتـار» می‌نامنـد. او سـپس داسـتانی را از تعـدادی از مـردم دهلـی کـه نـزد او بودنـد، بیـان می‌کنـد. ایـن مـردم روزی زنـی را پیـش او می‌برنـد و می‌گوینـد کـه ایـن زن کفتـار اسـت و دل بچـه‌ای را کـه در کنـارش بـوده خـورده اسـت. جسـد بچـه را نیـز می‌آورنـد. ابن‌بطوطـه آنـان را بـه سـلطان رجـوع می‌دهـد و بـه فرمـان سـلطان، زن را بدیـن قـرار می‌آزماینـد کـه چهـار مشـک پـرآب بـه چهـار دسـت و پـای زن بسـته، او را در رودخانـهٔ جـون می‌اندازنـد. زن غـرق نمی‌شـود پـس او کفتـار اسـت. سـزای او سـوختن در آتـش اسـت. مـردم شـهر خاکسـتر او را بـر سـر خـود ریختـه، مقـداری از آن را می‌برنـد تـا بخـور کننـد و تـا یـک سـال از جـادوی کفتـار در امـان بماننـد (*سـفرنامه ابن‌بطوطـه*، ۱۳۷۶، ج۲: ۱۸۵-۱۸۴). ابن‌بطوطـه در جـای دیگـری، داسـتانی از شـهر پَـروَن کـه در میـان قلمـرو کفّـار، امّـا در دسـت مسـلمانان بـوده آورده اسـت. درنـدگان شـب‌ها بـه شـهر حملـه می‌کردنـد و مـردم را می‌کشـتند. او از محمّـد توفیـری، یکـی از مـردم شـهر نقـل می‌کنـد کـه جانـور درنـده شـبی بـه خانـهٔ او وارد شـده و بچـه‌ای را از روی تخت‌خـواب دزدیـده اسـت. دیگـری می‌گویـد کـه شـبی شـخصی از مراسـم عروسـی بیـرون مـی‌رود و درنـده او را می‌ربایـد. جسـد او را در حالـی می‌یابنـد کـه حیـوان خـون او را خـورده و گوشـتش را نهـاده اسـت. بعضـی بـر ایـن باورنـد کـه ایـن نـه جانـوری درنـده، کـه جادوگـری از جوکیـان در کالبـد جانـور اسـت. ابن‌بطوطـه می‌گویـد کـه مـن ایـن سـخن را بـاور نداشـتم (همـان: ۱۸۳).

پـس بنـا بـر گفتـار ابـن بطوطـه، جادوگـرانِ جوکـی را کـه بـا یـک نظـر دلِ طـرف مقابـل را می‌خوردنـد و اغلـب زن بودنـد کفتـار می‌نامیدنـد. همچنیـن روشـی بـرای مقابلـه بـا جـادوی آنـان نشـان می‌دهـد کـه تـا یک‌سـال اثـر آن برجـای اسـت و آن ریختـن خاکسـتر جسـد کفتـار بـر روی سـر، و بخـور دادن خاکسـتر اوسـت.

۳-۲. در ادب و اساطیر هند

ردّ دیگرِ واژهٔ کفتار در هند به منظومهٔ فارسی *رام و سیتا* بازمی‌گردد که برگردان منظوم فارسی از حماسهٔ باستانی هندوستان یعنی *رامایانا* سرودهٔ والمیکی (Valmiki) است (ضیایی، ۱۴۰۱: ۱۳-۲۲). این برگردان از ملّامسیح پانی‌پتی شاعر هندی در سدهٔ ۱۱ قمری است (همو: ۳۴). در این داستان، هنونت/ هنون/ هنومن در پی رهایی سیتا (همسر رام) است که راوَن او را ربوده است. در بخش «رخصت شدن هنونت از انگد که از دریا بجهد» آمده است:

به یک جستن ز دریا برگذشته — جهانی چون خیال اندرنوشته
یکی **کفتار جادو** دیو پرفن — موکل بود بر دریا ز راون
به دریا دیده بر معبد نهاده — دهانی چون در دوزخ گشاده
برو از هر کسی سایه فتادی — به تیر **سحر** کز شستش گشادی
به کام خویش رفتی در دهانش — فرو بردی چو لقمه درزمانش
هنون چون دید کان **جادوزن** دون — گشادستی دهان چون اوج گردون
به تدبیرش ز پشّه خردتر شد — به همراه نفس در حلق درشد
جگر بشکافته آن بددرون را — گشاده از دل او موج خون را
چو تیغ تیز پس سر برکشیده — برآمد از شکم پهلودریده
چو دل پرداخت از جاسوس دریا — درآمد در سواد شهر لنکا

(*رامایانا*، ملامسیح: ۲۰۳)

در اینجا مانعِ هنونت/ هنون در گذر از دریا، «کفتار جادو دیو پرفن» خوانده شده که از سوی راون موَکل بر دریاست. او دهانش را چون دهان دوزخ گشوده است و سایهٔ هر کسی بر او افتد با جادوی خود، او را در دهانش فرومی‌برد. این کفتارِ جادوگر که دیوی مکّار است در بیتی دیگر جادوزنِ دون خوانده شده است. هنونت در قالَب پشه‌ای در درون دهان او می‌شود و جگر او را شکافته، شکم او را می‌درد. امّا در متن سانسکریت *رامایانا* (کتاب پنجم، فصل یکم) ماجرا این‌گونه است که خدازنی به نام Surasa با ظاهری هولناک و بدشکل در میانهٔ اقیانوس، مانع عبور هنومن می‌شود و می‌گوید که تو غذای من هستی و من تو را خواهم خورد. درون دهان من شو! هنومن از مأموریتش می‌گوید و قول می‌دهد که در راه بازگشت، درون دهان او خواهد شد. امّا او نمی‌پذیرد و هنومن خشمگین شده، خود را به اندازهٔ انگشت شست کوچک کرده، وارد دهانش می‌شود و می‌گوید که من به قول خود عمل کردم و اکنون به سراغ مأموریتم می‌روم.

در بخش «دیدن هنونت سیتا را و آمدن راون به دیدن سیتا و جاسوسی گرفتن» از منظومهٔ *رام و سیتا*، باز به کفتار اشاره می‌شود:

بسا زن‌دیو کفتار و فسونگر — به گرد ماه حلقه بسته یک‌سر
...
تعشّق را به سرو ماه‌رخسار — نشسته اهرمن **کفتار** گفتار

فریبد تا به افسون زهره را دل | به دم شرمنده کرده سحر بابل
که دل دادم به عشقت ای پری‌روی | شدم بیچاره از غم چاره‌ام جوی
...

گرفته یافت کیوان مشتری را | که درنگرفت افسونش پری را
...

بفرمایم ذنب‌فعلان کفتار | کنند از قرص ماهت دفع ناهار
به کفتاران اجازت داد بر بیم | روان شد تیره از پیش بت سیم
صنم را آن سیه‌کاران ارقم | زبان نیش ملامت کرده هردم
بیازردند همچون مار گرزه | به شکل اژدهای شیر شرزه
پری از نیمهٔ شب تا سحرگاه | ملول از جور کفتاران جانکاه
چنان شب نیز آخر آمد او را | غم گیتی نیرزد گفت‌وگو را

(*رامایانا*، ملامسیح: ۲۰۶–۲۰۸)

در اینجا زن‌دیوانی که کفتار خوانده شده و فسونگرند، سیتا را که در بند راوَن است احاطه کرده‌اند. راوَن همچون اهریمنِ کفتارگفتار می‌کوشد تا با افسونش سیتا را بفریبد و چون کامیاب نمی‌شود او را تهدید می‌کند که ذنب‌فعلانِ کفتار را به جان او می‌اندازد. پس کفتاران به سوی سیتا روان می‌شوند و با زبان ملامت و سخنان نیش‌دار او را می‌آزارند و این ستم کفتاران تا سپیده‌دم به درازا می‌انجامد.

در برگردانِ فارسی دیگری از *رامایانا*، سرودهٔ گِردهر داس، شاعر فارسی‌سرای هندومذهب و در شرح گذر هنون از دریای شور، از دیوی قوی و سیه‌فام سخن رفته که چون رهزنی پر از باد، دهانش را چون چاه بازکرده است. این دیو بدخواه افسون می‌خوانَد و هر کس آهنگِ گذر از دریا می‌کرده، او را می‌خورده است (ضیایی، ۱۳۸۸: ر، لل؛ *رامایانا*، گردهر داس: ۲۳۹).

در این برگردانِ فارسی از *رامایانا* و در بخش مربوط به اسارتِ سیتا آزار او چنین توصیف شده است که «به زن‌دیوان حواله بود در بند/ که او را رنج می‌دادند تا چند (*رامایانا*، گردهر داس: ۲۴۴) و راوَن که از سیتا خشم گرفته، از زن‌دیوان می‌خواهد که او را بترسانند:

چو راون رفت آن دیوان سیه‌فام | جفا کردند بر سیتا گل‌اندام
...

بخوردن او دهانی می‌گشودند | عقوبت بی‌محابا می‌نمودند
یکی گفتا سرت از تن بکندم | دگر گفتا ترا اینک گزندم

(همان: ۲۴۸)

در این برگردان نامی از کفتار نرفته و برای زن‌دیوِ افسونگر سیه‌فام و بدخوی و بدشکل و

ستمگر نامی نیامده است. در متن سانسکریت *رامایانا* (کتاب پنجم، فصل ۲۲-۲۴) راون به راکشَسی‌ها که خویشکاریِ آنان نگهبانی است و ظاهری وحشتناک دارند دستور می‌دهد تا سیتا را آزار داده، او را به کشتن و خوردن تهدید کنند. در آنجا نام برخی از این دیوزنان ذکر شده است.

در *لغت‌نامهٔ* دهخدا، ذیل کفتار آمده است:

> جانوری است صحرایی و درنده که به هندی هوندار گویند (*غیاث*) (*آنندراج*)... بعضی گویند که کفتار به معنی زن ساحره نیز هست که جگر مردم به نگاه خویش برآورد و می‌خورد و به هندی **وایـن** نامند و اصل این است که کفتار در فارسی و **وایـن** در هندی نام همان درنده‌ای است که بیشتر سگ را شکار می‌کند. چون زن ساحره آن درنده را به سحر مسخر می‌کند و سوار می‌شود مجازاً زن ساحره را جگرخوار گویند (از *غیاث*) (از *آنندراج*).

در *لغت‌نامه*، صورت هندیِ واژهٔ کفتار که از *غیاث‌اللغات* و *فرهنگ آنندراج* نقل شده، به اشتباه «وایـن» ثبت شده در حالی‌که در *فرهنگ آنندراج* ذیل کفتار، ڈائن و در *غیاث‌اللغات* ذیل کفتار، **دائـن** (پانویس: با دال آمیخته به طاء) آمده است. دابار در *ترجمهٔ زند خرده‌اوستا* (191، پ2)، برای واژهٔ کفتار آورده است: «کفتار یعنی زن جادوگر که به هندی داکن گویند» در اساطیر هند، Dâkinîs گروهی از زنان جادوگرند که در اساطیر شکته (Śakta)، به یاور و خون‌آشام کالی (Kâlî) که از گوشت انسان تغذیه می‌کند بدل شده‌اند (ویلیامز، 2003: 105-104). کَالی زن‌خدای نابودی، و نمودِ ترسناک و آزاررسانِ شَکتی (نیروی زایش و مادگی) است (قرایی، ۱۳۸۸: ۱۹۳؛ چاندرا، 1998: 163؛ ویلیامز، 2003: 253). او دِوی (Devi) (زن‌خدای بزرگ)، همسر شیوا و نیازمند پیشکش‌های شراب و گوشت و خون است. در برخی اساطیر، کالی زنی شهوانی است. او خواهان قربانیِ مرد و بریدن سر آنان است و به‌صورت نمادین قربانیان خود را عقیم می‌کند (ویلیامز، 2003: 174-173). این زن‌خدا که احتمالاً در صورت نخستین خود، روح شر بوده است ده دست، گردن‌بندی از جمجمه‌ها، کمربندی از دست‌های بریده و گوشواره‌هایی از اجساد کودکان دارد و ماران دست‌بند اویند. پوست او سیاه است و در حال گذر از خون‌های ریخته‌شده در میدان نبرد و نوشیدن خون قربانیانش تصویر شده است (چاندرا، 1998: 163).

پس میان کفتار و داکین و نیز پیوند او یعنی کالی وجه تشابه وجود دارد: مادینگی، جادوگری، خون‌آشامی، دشمنی با زایش و زادآوری، ارتباط با اجساد کودکان (کودک‌کشی) و فریبکاری. البتّه همان‌طور که گفته شد کالی نابودگر مردان به واسطهٔ شهوانی‌بودنش است.

۳. کفتار در باورهای عامیانه

۱-۳. کفتار و آل/ جگرخوار

در ایـران، قفقـاز، آسـیای مرکـزی، جنـوب روسـیه، افغانسـتان و تاجیکسـتان موجـودی مادینـه بـه نـام «آل» (نیـز صورت‌هـای دیگـر ایـن واژه) کارکـردی مشـابه بـا کفتـار دارد. آل، زنـی لاغـر بـا دسـتانی باریـک و بلنـد و پاهـای اسـتخوانی، چهـره‌ای سـرخ، دماغـی از گِل یـا خمیـر و موهـای سـرخ یـا طلایـی توصیـف شـده اسـت. او بـا زایـش و زادآوری می‌سـتیزد. آل پـس از ربایـش جگـر زائـو، از آب می‌گـذرد و یـا آنکـه جگـر دزدیـده را در آب می‌شـوید و زن زائـو می‌میـرد. جگـر/ دل نمـاد زندگـی اسـت. از جـادوی آل، نـوزاد دچـار تشـنج و رعشـه می‌شـود. در منطقـهٔ زنگـزور ارمنسـتان xapəpruš نـام دیـوی اسـت کـه جگـر زن زائـو را می‌ربایـد و بـا نـوزاد می‌گریـزد یـا نـوزاد را عـوض می‌کنـد (آسـاتوریان، 1393: 169-167). در داسـتان‌ها نیـز ایـن موجـود مادینـه حضـور دارد. زنـی کـه اصالتـاً از غزنـی اسـت و در یکاولنـگ، پنجـاب و بهسـود بـزرگ شـده، داسـتانی را از زن جگرخـوار روایـت کـرده اسـت بدیـن قـرار کـه زن جگرخـوار شـب‌ها کاسـهٔ آبـی را دعـا می‌کـرده (می‌خوانـده) و زیـر سـر کودکـش می‌گذاشـته تـا بـا بیـدار شـدن کـودک، آبِ دعاشـده لالایـی بخوانـد. زن سـوار بـر ناودانـی، کـه بـا دسـت راسـت آن را می‌چرخانـد، بـه هـر جـا کـه زن زائـو بـود می‌رفـت، جگـر او را درمـی‌آورد و در آب دریـا زده، می‌خـورد و زن زائـو می‌مـرد. سـپس بـا دسـت چـپ نـاودان را می‌چرخانـد و بـه خانـه بازمی‌گشـت (خـاوری، ۱۳۹۵: ۱۶۴-۱۶۳). در ایـن داسـتان، زن جگرخـوار ظاهـری عـادی همچـون زنـان دیگـر داشـته، شـوی و فرزنـد دارد.

۲-۳. کفتار جادو و کفتار جانور

در خصـوص ارتبـاط کفتـار جادوگـر بـا کفتـار جانـور، نکاتـی قابـل توجـه اسـت. جانـور کفتـار بـه بیرون‌کشـیدن مـردار از زیـر خـاک و ربایـش دل آن مشـهور اسـت: «از آن دشـت تـا سـال صـد زیـر گل/ همـی گـرگ تـن بـرد و کفتـار دل» (اسـدی طوسـی، ۱۳۵۴: ۴۸). همان‌گونـه کـه پیشـتر آورده شـد در *فرهنگ‌هـا* (*لغت‌نامه‌هـا*) آمـده اسـت کـه کفتـار جادوگـر نـام همـان جانـور درنـده اسـت و چـون زن جادوگـر آن درنـده را بـه جـادو تسـخیر کـرده، بـر آن سـوار شـده اسـت مجـازاً آن زن را جگرخـوار می‌نامنـد. موجـودات جادوگـر توانایـی پیکرگردانـی دارنـد و نمونه‌هـای بسـیاری از ایـن پیکرگردانـی در متـون از دورهٔ باسـتان تـا معاصـر، در افسـانه‌ها، داسـتان‌ها و فرهنگ‌عامـه موجـود اسـت. یکـی از اشـکال ایـن موجـودات در پیکرگردانـی، جانـوران وحشـی اسـت (جعفـری قنواتـی، ۱۳۹۴: ۹۲-۹۱).

ارتبـاط دیگـر میـان کفتـار جادوگـر و کفتـار جانـور بـه کارکـرد اجـزای بـدن جانـور کفتـار ماننـد آلـت تناسـلی، دنـدان، گـوش و دسـت در جادوگـری بازمی‌گـردد. از آلـت تناسـلی کفتـار مـاده در جادوگـری، بـرای جلـب محبـت اسـتفاده می‌شـده اسـت (همـان: ۸۸).

همچنیـن بسـنجد. بـا مثَـل «مثـل کفتـار» بـه معنـی «گـول و سـغبهٔ گفتـاری فریبنـده»، «مـرد یـا زنـی پیـر و فرتـوت» (دهخـدا، ج۳: ذیـل «کفتـار») و یـا «پیرکفتـار» بـه معنـی عجـوز، زنـی سـخت پیـر و بـددرون، کـه گاه بـه مـردان نیـز اطـلاق می‌شـود (*لغت‌نامـه*، ذیـل کفتـار) و در ادبیـات فارسـی و

فرهنگ عامه رواج دارد: «چه گویی که پوشیده این جامه‌ها را/ همان گنده‌پیرِ چو کفتار دارد؟» (ناصرخسرو: ۲۷۴).

۴. نتیجه‌گیری

کفتار یکی از نیروهای اهریمنی و شرّرسان است که در کنار دیگر نیروهای اهریمنی مانند دیو و دروج و پری و ساحر ذکر شده است. جنسیت او اغلب و نه همیشه، مادینه بوده است با ظاهری زشت و هولناک؛ بنابراین زشت‌رویی کفتار در تضاد با زیبارویی پری قرار دارد. ویژگی و کارکرد کفتار عبارت‌اند از: فریبکاری، جادوگری، بلاآوری، احتمالاً بیماری‌بخشی، ازمیان‌برندهٔ نوزادان و زنان به‌واسطهٔ نظر افکندن و دزدیدن و خوردن جگر/ دل (نماد زندگی) آنان، خون‌خواری، پیکرگردانی در کالبد جانور درنده.

در متون پهلوی، پازند، فارسی و عربی به کفتار اشاره شده و هرکدام داده‌هایی در جهت شناسایی او ارائه می‌دهند که مجموع آنان روشنگر چهرهٔ این دیوزن است. ردّ کفتار در هند، اساطیر هندی، و در میان جوکیان هند نیز دیده می‌شود. گسترهٔ جغرافیاییِ باورمندی به این موجود مادینهٔ شرّرسان، نشان از قدمت بسیار زیاد آن دارد. در فرهنگ عامه و داستان‌ها نیز باور به کفتار مشهود است. وجود ارتباط و تشابهات اساسی میان کفتار، آل و جگرخوار احتمالاً برای موجود مادینهٔ اهریمنی با کارکرد مذکور، نام‌های گوناگونی در مناطق مختلف به کار می‌رفته است.

در متن‌های پهلوی، پازند و فارسی زرتشتی، مقابله با کفتار از راه سخن ایزدی ممکن است: خواندن دعا و نیرنگ و مانثردرمانی یعنی درمان با سخن ایزدی توسّط متخصّص آن. در میان جوکیان هند، راه مبارزه سوزاندن کفتار و ریختن خاکستر جسد او بر روی سر و نیز بخور دادن خاکستر او گزارش شده است. دربارهٔ راه‌های مقابله با آل و جگرخوار ر.ک: افتخاری، ۱۳۹۴: ۲۰۷؛ آساتوریان، ۱۳۹۳: ۱۷۰؛ جعفری قنواتی، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۷، ۱۰۳-۱۰۵.

پی‌نوشت‌ها

[۱] نگارنده *متون پازند* آنتیا را نویسه‌گردانی، تصحیح و ترجمه کرده است که در فرهنگستان زبان و ادب فارسی به چاپ خواهد رسید.

[۲] در *فرهنگ زبان پهلوی* (ج۳: ۴۳۲)، kaftār به‌عنوان صفت و با شاهدی از *زند خرده‌اوستا* (مذکور در این مقاله) مدخل شده است و در ترجمهٔ این بند به فارسی، کفتار صفتی برای «پری» و به معنی «افسونگر» آمده است: «پریِ افسونگر» که درست نمی‌نماید. کفتار خود اسمی است که بر گروهی از موجودات مادینهٔ اهریمنی دلالت دارد.

[3] Cf. Williams, 2003: 146-148

[۴] راوَن در متن سانسکریتِ *رامایانا* (کتاب پنجم)، شاهِ راکشه‌ها (Râksha) آورده شده است (/http://www.valmikiramayan.net)

[5] http://www.valmikiramayan.net/

[6] http://www.valmikiramayan.net/

[7] Cf. Williams, 2003: 240-241

[۸] دهخدا به نقل از *برهان قاطع*، جگرخواره را جمعی از ساحران، و به نقل از *آنندراج* ساحرانی می‌گوید که با افسون، جگر مردم را می‌خورند به‌ویژه جگر نوزادان را (ذیل جگرخواره).

کتابنامه

آساتوریان، گارنیک. (۱۳۹۳). «آل» در *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. ج ۱. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۱۶۷-۱۷۲.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

آنندراج. محمد پادشاه (شاد). *فرهنگ آنندراج*.

اسدی طوسی. ابونصر علی بن احمد. (۱۳۵۴). *گرشاسب‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: طهوری.

افتخاری، نیره. (۱۳۹۴). «جن در فرهنگ مردم» در *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. ج۳ تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۲۰۵-۲۱۱.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۷۸). *گات‌ها*. تهران: اساطیر.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. تهران: اساطیر.

جعفری قنواتی، محمد. (۱۳۹۴). «جادو III، IV» در *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. ج۳. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۸۴-۱۰۵.

خاوری، محمدجواد. (۱۳۹۵). *قصّه‌های هزاره‌های افغانستان*. با همکاری حامده خاوری. کابل: تاک.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۶). *امثال‌وحکم*. تهران: امیرکبیر.

رامایانا. (۱۳۸۸). والمیکی. بازسرودهٔ گردهر داس (به فارسی). به کوشش عبدالودود اظهر دهلوی و عبدالحمید ضیایی. دهلی‌نو: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.

رامایانا. (۱۴۰۱). والمیکی. باز سرودهٔ ملّامسیح پانی‌پتی (به فارسی). تصحیح عبدالحمید ضیایی. تهران: سفیر اردهال.

روایات داراب هرمزدیار. نسخهٔ خطی مجلس شورای ملّی. ش۱۳۷۴۲.

سفرنامهٔ ابن‌بطوطه. (۱۳۷۶). ترجمهٔ محمدعلی موحّد. تهران: آگه.

ضیایی، عبدالحمید. (۱۳۸۸). مقدمه بر: *رامایانا*. والمیکی. سرودهٔ گردهر داس (به فارسی). به کوشش عبدالودود اظهر دهلوی و عبدالحمید ضیایی. دهلی‌نو: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.

ضیایی، عبدالحمید. (۱۴۰۱). مقدمه بر: *رامایانا*. والمیکی. باز سرودهٔ ملّامسیح پانی‌پتی (به فارسی). تصحیح عبدالحمید ضیایی. تهران: سفیر اردهال.

غیاث‌اللغات. غیاث‌الدین محمد رامپوری.

قرایی، فیاض. (۱۳۸۸). *ادیان هند*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

لغت‌نامهٔ دهخدا.

منصوری، یدالله. (۱۳۹۸). *فرهنگ زبان پهلوی*. ج۳. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ناصرخسرو قبادیانی. (۱۳۵۷). *دیوان اشعار*. به کوشش مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبهٔ تهران.

وندیداد. (۱۳۹۱). ترجمهٔ محمد داعی‌الاسلام. تهران: کتابخانه دانش.

Avesta. (1896). (ed.) Karl F. Geldner. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Bartholomae. Christian. (1904). *Altiranisches Wörterbuch*. Straβburg: Karl J. Trübner.

Chandra. Suresh. (1998). *Encyclopaedia of Hindu Gods and Godesses*. Delhi: Sarup & Sons.

Dhabhar. Ervad Bamanji Nassarvanji. (1963). *Translation of Zand-I Khūrtak Avistāk*. Bombay.

Pazend Texts. (1909). collected & collated by Ervad Edalji kersaspji Antia. Bombay: Duftur Ashkara Press.

Ramayana: http://www.valmikiramayan.net/

Vendidad. (1907). (ed.) Dastur Hoshang Jamasp. Vol. 1. Bombay: Government Central Book Depot.

Williams. George M. (2003). *Handbook of Hindu Mythology*. New York: Oxford.

Zand-I Khūrtak Avistāk. (1927). (ed.) Dhabhar. Ervad Bamanji Nasarvanji. Bombay: Fort.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 51-66

Mental Preoccupation in the Ritual Image of Tree with Focus on "the Shrine of Aqa" and "the Time of Shadows"

Mahmood Ranjbar*

Abstract

As one of the most important cultural and ritual symbols, the tree plays a prominent role in human perception of existence. This research has been conducted based on Francesco de Sanctis's views on the imaginary and the real. Based on this viewpoint, representation of reality based on mental preoccupation has been investigated in two literary works, *the Shrine of Aqa* by Nima Yooshij and *the Time of Shadows* by Mahmoud Falaki. The descriptive and analytical research method shows that the images of these two works are changed in a dual process, naturally and compatible with reality, by passing from their material and objective scope to abstract concepts. In *the Shrine of Aqa*, tree is changed from a central concept in a realistic narrative to an abstract concept and the ideal of a profit-seeking individual to deceive people. In *the Time of Shadows*, at the beginning, tree is associated with a symbolic, mythological concept, but at the end of the novel, with the dominance of technology and the modern world, it changes from superstition-based abstract aspects to the destruction of the constructed image.

Keywords: The Imaginary, The Real, Francesco de Sanctis, the Shrine of Aqa, the Time of Shadows

* Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. mranjbar@guilan.ac.ir

How to cite article:
Ranjbar, M. (2024). Mental Preoccupation in the Ritual Image of Tree with Focus on "the Shrine of Aqa" and "the Time of Shadows". *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 51-66. doi: 10.22077/JCRL.2024.6939.1074**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۵۱ - ۶۶

تصرّف ذهنی در تصویر آیینی از درخت با نگاهی به قصّهٔ مرقد آقا و رمان وقت سایه‌ها

محمود رنجبر*

چکیده

درخت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمادهای فرهنگی- آیینی نقشی بارز در ادراک آدمی از هستی دارد. این پژوهش با رویکرد شناختی و بهره‌گیری از دیدگاه فرانچسکو دسانکتیس در باب تصویر خیالی و امر واقع نگاشته شده است. مطابق این دیدگاه، بازنمود واقعیّت بر اساس تصرّف در تصویرهای ذهنی در دو اثر ادبیِ (قصّهٔ مرقد آقا از نیما یوشیج و رمان وقت سایه‌ها، نوشتهٔ محمود فلکی بررسی شده است. روش توصیفی- تحلیلی این پژوهش نشان می‌دهد تصویرهای مندرج در این دو اثر در فرایندی دوگانه در وجهی طبیعی و مقرون با واقعیّت با عبور از گسترهٔ مادی و عینیِ خود به سمت مفاهیم انتزاعی تغییر می‌یابد. در مرقد آقا درخت از مفهومی مرکزی در روایتی واقع‌گرا به مفهومی انتزاعی و امر آرمانیِ فردی سودجو برای تحمیق مردم تغییر می‌یابد. در وقت‌سایه‌ها درخت در آغاز با مفهوم نمادین و اسطوره‌ای بازتاب می‌یابد، امّا در پایانِ رمان با غلبهٔ فناوری و دنیای مدرن از وجوه انتزاعی مبتنی بر خرافه به اضمحلال تصویر برساخت، تغییر می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: تصویر خیالی، امر واقع، فرانچسکو دسانکتیس، مرقد آقا، وقت سایه‌ها.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. mranjbar@Guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۱

۱- مقدمه

در بسیاری از آثار ادبی، درخت به‌عنوان عنصر دگرگون‌شونده و بازآفرین، از وجهی قدسی برخوردار است. در این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی با ارائهٔ دیدگاه فرانچسکو دسانکتیس (F. De Sanctis)، منتقد ایتالیایی سده نوزدهم (۱۸۱۷-۱۸۸۳) در باب تصویرهای ذهنی و تجربه‌های حسی، کیفیّت تصرّف روح انسانی در ساخت تصاویر آیینی از درخت را بررسی کرده‌ایم؛ برای نشان‌دادن مصادیق کیفیّت حسی و تصویرهای ذهنی، قصّهٔ مرقدآقا (۱۳۰۹) نوشتهٔ نیما یوشیج و رمان وقت سایه‌ها (۱۳۹۳)، نوشتهٔ محمود فلکی بررسی شده است. دلیل انتخاب این دو اثر، گونهٔ نگارش آن‌هاست؛ قصّهٔ نیما در گونهٔ کلاسیک و داستانی واقع‌گراست، امّا رمان وقت‌سایه‌ها داستانی مدرن با کاربرد ویژگی‌های شخصیّت روان‌رنجور، چرخش زمان و تحوّلات دفعی شخصیّت است. علاوه بر این موارد، رمان وقت‌سایه‌ها از نظر بینامتنیّت در خرده‌روایت «آتقی خشک‌بیجاری» فرد خرافه‌گرا و فرصت‌طلب برای تقدّس‌بخشی به یک درخت و پارچه بستن مردم به آن، با قصّهٔ «مرقد آقا» (۱۳۰۹)، اثر نیمایوشیج ارتباط دارد. نیما در مرقدآقا از زندگی فقرآلود و غرق در جهل و خرافات دهقانان شمالی و جوامع روستایی سخن می‌گوید. فلکی نیز از فقر و جهالت و خرافاتی سخن می‌گوید که آخرین نفس‌هایش را می‌کشد.

هدف از این بررسی نشان‌دادنِ برداشت استعلایی از تصویرسازی درخت در دو اثر در دو ساحت زمانی و گونهٔ ادبی مختلف است. با خوانش دو روایت به نظر می‌رسد در داستان مرقدآقا روح انسان در تصرّف تصاویر ذهنیِ برساخت است، در حالی که در رمان وقت سایه‌ها تصویرهای ذهنی و عینی در چارچوب تقابل میان امر آرمانی و واقعی، امر ممیّز و امر عام، تصویر و صورت ذهنی قرار می‌گیرد.

۱-۱- معرفی دو اثر

وقت سایه‌ها نوشتهٔ محمود فلکی - شاعر، داستان‌نویس و منتقد ادبی- داستانی مدرن است که زمان وقوع آن دههٔ پنجاه است. رمان «وقت‌سایه‌ها» بازخوانی خاطرهٔ قتل عموی سهراب، نویسندهٔ درون متن است که اکنون در آستانه پنجاه سالگی پشت میز کارش نشسته و در حال نگارش داستان است. او با قرار دادن عکس‌های یازده تا پانزده سالگی‌اش بر روی دیوار روبه‌روی میز کارش و از طریق درونی‌سازی با آن‌ها ارتباط می‌گیرد. او نوجوان بود که متوجه شد سایه‌ای از پله‌های خانهٔ عمویش کربلایی نجف بالا رفت و او را با «ضربات ناشیانه» کارد به قتل رساند. سهراب شخصیّت اصلی رمان در برزخ پوست‌اندازی جامعهٔ سنتی به سمت مدرن قرار گرفته است. از یک سو قرار است به روستای آن‌ها جاده بکشند و از سوی دیگر داعیه‌داران اصلاحات ارضی، زمینه را برای تاراج زمین‌های افراد ضعیف و خرده‌مالکان فراهم می‌کنند. سهراب شاهد دست‌درازی‌های مالکان بر افراد کم‌برخوردار ازجمله مادرش است. عمویش قصد دارد پس از مرگ پدر سهراب املاک

برادرش را تصاحب کند، از این رو هزینه‌های تصنّعی برای همسر برادر خود می‌تراشد. راوی داستان، کودکی‌های منقطع یازده تا شانزده سالگی سهراب است. براساس شگرد روایی مدرن رمان، هر یک از راویان از نظر دیدگاه با یکدیگر فرق دارند، امّا یک داستان را روایت می‌کنند. سهراب تمام بی‌عدالتی‌ها را درمی‌یابد؛ امّا نمی‌تواند مانع ظلم عموی خود شود. او روایتگر صحنه‌های تنهایی خویش است، به همین دلیل در پیوند با سرشت پاک خود نسبتی با درخت قطور حیاط خانهٔ خودشان می‌یابد. درخت به‌مثابه «زهدان مادر» یا «ایزد بانودرخت زایندگی» محل اختفا و گفت‌وگوهای تنهایی اوست.
مرقد آقا قصّه‌ای واقع‌گراست. محل وقوع حادثه در نوکلایه لاهیجان گیلان است. در این ناحیه، چوب درخت ازگیل جنگلی (کُنس) برای چوپانی و سایر امور از اهمیتی ویژه برخوردار است. این چوب طی فرایندی به شکلی زیبا و محکم درمی‌آید و از آن به عنوان عصا استفاده می‌کنند. ستّار (قهرمان قصه) در مسیر لاهیجان شاخه‌ای از درخت ازگیل را با بستن پارچه‌ای نشانه‌گذاری می‌کند. بعد از مدّتی این نشانه توجّه مردم را به خود جلب می‌کند. آن‌ها به‌واسطهٔ نشانه «حرف‌ها زدند؛ قربانی‌ها کردند؛ خواب‌ها دیدند؛ مرثیه‌خوان آوردند؛ مرثیه خواند» (نیما، ۱۳۰۹: ۴۱). فردی خرافه‌گرا و فرصت‌طلب از جهل برخی افراد بهره می‌برد و تلاش می‌کند به‌واسطهٔ تلقین صفات و کرامت به این درخت روح مردم را به تصرّف خود درآورد. یک روز ستّار، شاخه را قطع می‌کند و از آن عصایی برای خود می‌سازد. بریدن شاخه باعث تکفیر او می‌شود و سرانجام مردم ستّار را به قتل می‌رسانند.

۲-۱- پیشینه

درخت به‌عنوان یکی از نمادهای مهم در بسیاری از فرهنگ‌ها، اساطیر و آثار ادبی نمود دارد. پژوهشگران عمدتاً تصویری رمزی از درخت ارائه داده‌اند، این تصاویر در حیات ناخودآگاه اندیشهٔ بشر ریشه دارد و با منشأ زندگی و تخیّل وی عجین شده است؛ از این رو پژوهش‌های صورت گرفته غالباً به بررسی این وجوه پرداخته‌اند. پورخالقی چترودی (۱۳۷۸) در پژوهشی با عنوان مقایسهٔ جلوه‌های درخت و ارزش‌های فرهنگی آن در شعر ملابمانعلی راجی و باذل به بررسی عناصر فرهنگی و تاریخی به کار رفته در دیوان ملابمانعلی راجی و باذل پرداخته است. زمرّدی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «تجلّیات قدسی درخت» درخت را به عنوان نماد انسان و آرزوهای انسانی بررسی کرده است. کلانتر و صادقی‌تحصیلی(۱۳۹۵) در پژوهش خود با عنوان «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن» به تکرار مضمون درخت در اساطیر و عرفان پرداختند. پشوتنی‌زاده (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «خوانشی بر کتاب درخت زندگی: سمبل مرکزیّت» به مطالعهٔ تطبیقی آثار هنری و ادبیّات دینی ملل مختلف دربارهٔ درخت توجّه نشان داده است. ناظمیان و میثاقی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «تقدیس درخت در رمان

درخت انجیر معابد و دومه‌ود حامد» ضمن اشاره به اسطوره و کهن‌الگوهای بیان‌کنندهٔ نوع ارتباط انسان با درخت، به تبیین زمینه و انگیزهٔ تقدیس درخت پرداختند. دهقانی یزدلی(۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی رمزگان درخت در روایت‌های عامه» بنیانی‌ترین نشانه‌های روایت عامّه دربارهٔ درخت را بررسی کرده است. در این مقاله نشان داده‌شده است که درخت جزو پدیدارهای طبیعی و تأثیرگذار در ذهنیّت بشری است که نظام نشانه‌ای ویژه‌ای را در روایت‌های عامّه بنیان می‌نهد و بر درون‌مایه‌های گوناگون دلالت دارد.

۲- بحث و بررسی

فرانچسکو دسانکتیس از مهم‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، اندیشه و سیاست در ایتالیا به شمار می‌رود. ازنظر وی هدف ادبیات و هنر حقیقت است، ولی حقیقت هنری نه واقعیت؛ بنابراین فقط به این شرط می‌توان از واقعیت در هنر سخن گفت که واقعیت هنری باشد، نه واقعیت طبیعی یا تاریخی (ولک، ج۴- ۱۳۷۷: ۱۳۷) وی با تفکیک اثر هنری و صورت خیالی معتقد است زیرساخت هنر، صورتی خیالی است که نمودار امر واقع است؛ بنابراین واقعیت به سطح خیال برکشیده می‌شود. ازنظر وی نمونهٔ نوعی (type) به‌کلی مردود است و امر بر فردیّت دایر است. او آشیل، قهرمان اسطوره‌ای یونان در داستان جنگ تروآ را نمونهٔ نوعیِ زور و دلاوری و ترسیتس (Thersites)، سرباز یونانی در جنگ تروا را نمونهٔ نوعی بزدلی و بی‌دقّتی می‌داند. ازنظر وی اثر هنری واجد دنیایی خاص است که در چارچوب تقابل میان امر آرمانی و واقعی، امر ممیّز و امر عام، تصویر و صورت ذهنی، دربارهٔ آدم‌های داستانی به بحث می‌پردازد. وی در ادامهٔ بحث تصویرهای ذهنی به تصرّف روح در تخیّل و صورت ذهنی می‌رسد. دسانکتیس برخلاف روان‌شناسان، تبیین مبتنی بر شرح‌حال (نقد ژنتیکی) را رد می‌کند. وی در نقد تراژدی فدر (Phèdre) اثر راسین (۱۶۷۷)، زمینهٔ اسطوره‌ای آن را صرفاً دارای جنبهٔ زینتی دانسته و نادیده گرفته است؛ وی حتّی تفسیرهای تاریخی و تمثیلی را نادیده می‌گیرد و در بررسی شخصیت‌های داستانی بر تحلیل روانی آدم‌های داستان و تبیین نگرش نویسنده و شاعر بر آن‌ها تمرکز دارد. او بر عناصری مانند سازمندی تصاویر، شکل انضمامی و استقلال هنری در چارچوب نظریه نیز اشاره دارد[1]. در بحث تحلیل روانی آدم‌های داستان نیز وی بر جنبهٔ خودآگاهی انسان متمدن در غلبه بر روح و روان خود اشاره می‌کند. آنچه او اثر هنری می‌نامد، در تقابل امر آرمانی و واقعی است؛ به عبارتی اثر هنری صرفاً تصویر برآمده از تخیّل نویسنده یا هنرمند نیست، بلکه همان چیزی است که بعدها یونگ آن را «ساخت تصویر ذهنی برآمده از غریزه» برمی‌شمارد و تأکید می‌کند «غرایز بی‌آنکه از میان بروند تنها ارتباط خویش را با خودآگاه از دست داده‌اند و ناگزیر خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم بیان می‌کنند» (یونگ، ۱۳۹۸: ۱۱۹). این درحالی است که انسان تمایل دارد خود را مسلط بر روح خویش نشان

دهد و تصاویر ذهنی را برگرفته از آگاهی خود بشمارد، امّا تجربه نشان داده است که بشر قادر نیست خلق‌وخو و هیجانات خود را مهار کند، به‌صورتی که عوامل ناخودآگاه به یاری آن‌ها وارد تصمیم‌ها و برنامه‌ریزی‌های او می‌شوند؛ زیرا وی در تسلّط خودمختاری امری فراتر به نام کهن‌الگوهاست. بشر به یاری روش «شبکه‌بندی مشابه» تشتّت وجود خود را با نقاب می‌پوشاند. پاره‌ای از چشم‌اندازهای زندگی بیرونی و رفتارهای وی در کشوهای جداگانهٔ ذهن ضبط می‌شوند و هرگز با یکدیگر برخورد نمی‌کنند (همان). «شبکه‌بندی مشابه» در ارتباط با کهن‌الگو اگر در دنیای بیرونی پدیدار شود، با تصویر خیالی در ارتباط است. ازنظر دسانکتیس «تصویر خیالی، تصویری است که روح در آن دمیده شده، آن نیمهٔ واقعیت و آن معناها و هاله‌هایی که به ما احساس و موسیقی چیزها را القا می‌کند» (ولک،ج۴؛ ۱۳۷۷: ۱۴۴). آنچه او در باب صورت ذهنی، تصویر ذهنی و صورت مثالی ارائه می‌دهد، مجموعه‌ای از تصاویر است که برای روان‌شناسان، بلاغیون و اسطوره‌شناسان اهمّیت دارد. ازنظر آنان «هر صورت مثالی شامل مجموعه‌ای تصاویر تشکیل شده است که برای یافتن رشته‌ای (سرنخ ariane) که آن تصاویر را به هم می‌پیوندد و کشف شبکهٔ تشابهات و تماثلاتی که از هر یک فیضان می‌کنند، به تصویر پویایی تازه‌ای می‌بخشد، چونکه هالهٔ خیال‌انگیز آن را از نو می‌آفرینند» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۵).

۲-۱. درخت در مرقد آقا

خانه ستّار، قهرمان قصّهٔ مرقد آقا، «یعنی اتاق پوشالی او و همسایه‌اش در جوار ریشهٔ درخت توسکای کهنه و دور از تمام خانه‌های دیگر بود» (نیما، ۱۳۰۹: ۱۹). او از میان جنگل انبوه، هیزم جمع می‌کرد و می‌فروخت. پیوند ستّار و اهالی محل با جنگل و گیاه پیوند «مادر تباری و الههٔ مادر» بود. «هرکس درخت یا تپه یا دیوار شکسته‌ای را نشانه کرده و محل مقصود ذهن خود را به انتساب با آن نشانه تعیین می‌کرد» (همان: ۱۸)؛ امّا درخت و مهم‌تر از آن شاخه‌ای که ستّار انتخاب کرده است، با مشخصات درخت آیینی تفاوت دارد. درخت در وجه آیینی در متون ادب فارسی همراه با اماکن مذهبی جلوه‌گر است. مثلاً در گیلان به این درختان «آقادار» می‌گویند که از چند ویژگی مهم برخوردارند. «ضخامت تنه (بعضی بلوط‌های کهن‌سال، درختان آزاد و ...) قامت برافراشته و پوست صاف. در میان این درختان، درخت کیش (شمشاد) و آزاد از محبوبیت و اهمیت بیشتری برخوردارند» (برومبروژه، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

درختی که ستّار نشانه‌گذاری کرده است، درخت میوهٔ ازگیل جنگلی است و نسبتی با درخت‌های موسوم به «آقادار» ندارد؛ امّا تصویری که نیما از فردی فرصت‌طلب ارائه می‌کند، فردیّت او را برای امر آرمانی‌اش بیشتر نمایان می‌کند. دسانکتیس معتقد است تصویرهای ذهنی شخصیت داستان خصوصیّات او را برجسته می‌کند به‌گونه‌ای که فردیّت او موجب جلب توجّه می‌شود، هر چه فردیّت آدم داستانی بیش‌تر باشد، امر آرمانی در

او بهتر وارد شده است، هر فرد دارای آرمانی است، حتّی راهزنان در رمان نامزدها- نوشتهٔ آلساندرو فرانچسکو تومازو ماندزونی (۱۷۸۵- ۱۸۷۳) - نیز این‌گونه‌اند. (ولک، ۱۳۷۷: ۱۴۳). شخص جاه‌طلب در قصّهٔ «مرقد آقا» مردم را تشویق می‌کند تا شب‌های جمعه در محل دفن عصای چوب ازگیل جنگلی شمع روشن کنند و به تضرّع و گریه بپردازند (نیما، ۱۳۰۹: ۴۱). تصویر برساخت فرد فرصت‌طلب به‌عنوان امر آرمانی تا آنجا ادامه می‌یابد که عصای ازگیل جنگلی جان پیدا می‌کند و به‌عنوان حافظ جان و مال مردم شناخته می‌شود. در این میان، حوادث نیز به کمک تحقّق امر آرمانی چهرهٔ منفی قصّه نیز می‌آید. شبی دزدی به طویله واعظ می‌آید تا گاو او را بدزدد. در تاریکی شب سرش به درگاه پوسیدهٔ طویله می‌خورد و چهارچوب در طویله بر سرش فرود می‌آید و خون جاری می‌شود. «فردا شهرت دادند که آن بزرگوار منزوی در جنگل یعنی آن چماق ازگیل یا کُنس شبانه به ده آمده، در احوال مردم تفتیش می‌کرد، دزد را دید، به سزای خود رسانید (همان:۱۴۳).

ستّار منتظر بود که شاخه ازگیل به‌اندازه‌ای شود که مناسب چماق دستی گردد، یکی از روزهای زمستان تصمیم می‌گیرد چوب آماده برای چماق را از درخت جدا کند «چوب‌تر و داس تیز و زنندهٔ ماهر با یک ضربت آن را از جای برداشته بر زمین گذاشت» (همان: ۵۲) زن قربانعلی سوزن‌ساز لاهیجی به ستّار اعتراض می‌کند، اما ستّار هیچ اعتنایی نمی‌کند، زن فریاد می‌زند تویی که بزرگوار را می‌کشی! «او باکمال بی‌اعتنایی مشغول اصلاح شاخ و برگ‌های چماق خود شده بود» (همان:۵۲) زن به سراغ مردم روستا می‌رود و خبر می‌دهد که «آقا را از پا انداخته است؛ به آقا زخم زده است»

تنازع تصویر واقعی و آرمان انتزاعی در قیافه‌های سرد اهالی نمایان می‌شود. آنان از این اتّفاق حیرت‌زده می‌شوند. «دو سه نفر شانه‌ها را بالا انداخته و علامت بی‌طرفی را نشان دادند». با آمدن مردی که به‌ظاهر ملّای ده بود، ماجرا چهرهٔ تازه‌ای به خود می‌گیرد. ستّار از ترس او «فوراً چماق ازگیل را پشت سر برده، با دو دست مشغول کندن دخیل‌های آن شد» (همان:۵۹). بین موافقان و مخالفان اختلاف درمی‌گیرد. برخی برای راندن ارواح و تاراندن شر معتقد بودند که ستّار باید مجازات شود؛ برخی دیگر تصویری واقعی از او داشتند و ستّار را از خود می‌دانستند. یکی از ستّار می‌خواهد چوب را به پسرحاجی بدهد. «ستّار ندانست چه قوّه‌ای او را ناگهان منکوب خود ساخت که حرف اسماعیل را بشنود!» (همان:۶۲). روح ستّار در تسخیر تصویرهای انتزاعی و برساخت قرار می‌گیرد. ستّار در کار خود تردید پیدا کرده بود، شاید کار او نقصان داشت و واقعاً به حریم آقادار وارد شده بود! از این کار خود شگفت‌زده می‌شود. اهالی با دیدن چوب صاف و بی‌شاخ و برگ عزاداری کردند، گویی آن تکه چوب را تشییع جنازه می‌کنند. تصویری که نیما از این تکه چوب به‌عنوان نمونه‌ای از موجود جاندار ارائه می‌دهد، تجسّد انسانی تصویری ذهنی است که به قول دسانکتیس در سطحی نازل قرار می‌گیرد. از همین‌جاست که

تفکّر دربارهٔ اشیا آغاز می‌شود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۴۸). اهالی نوکلایه شیء خارجی (مصداق) را بی‌واسطه می‌بینند، دال نشانه‌ای آن را بر اساس دانسته‌های پس‌زمینه خود می‌دانند، امّا تصویر ذهنی آنان در تسخیر ادراک دیگری است و اوست که وجه چهارم معنی را بر آنان مفهوم‌سازی می‌کند، درنتیجه شاخه ازگیل در پی نشانه‌هایی به انسان مفهوم‌سازی می‌شود.

> قسمت فوقانی آن چوب دو ته شاخه پهن مثل دو بازوی انسان داشت و آن دو نفر با احترام و ادب زیر بازوی آن بزرگوار [چوب] را گرفته، آن را راست نگه‌داشته و او با حالت زار و بی‌برگی که این‌طرف و آن‌طرف می‌افتاد، مثل‌اینکه اظهار بی‌حالی و بی‌طاقتی می‌کند، برای مستعدین[۱] بسیار رقّتناک بود (همان:۶۳).

با اشارت شیخ، مردم به‌هیجان‌آمده و به سمت ستّار حمله‌ور می‌شوند. عصا محکم به گیجگاه ستّار نواخته می‌شود و در دم جان می‌دهد. صبح زود مقتول را نزدیک به همان درخت ازگیل که «این نفس کفراندود را به او داده بود، دفن کردند» (۶۹)؛ درواقع ستّار به‌زعم فرد فرصت‌طلب و مردم طرف‌دار او به مجازات عمل خود می‌رسد و مرتکبان این جنایت خود را رستگار می‌شمارند. البتّه محاکمهٔ فردی که به درختان آسیب می‌رساند،[۲] رسمی است که در میان قبایل سلتی و اروپایی هم رواج دارد (ر.ک: فریزر، ۱۳۹۶: ۱۵۲-۱۵۵). این اقوام درختان، به‌ویژه درخت بلوط[۳] بزرگ سایه‌دار را محترم می‌دانستند و از آن‌ها پاسخ‌های غیبی می‌شنیدند. آن‌ها فکر می‌کردند هر کس شاخه‌ای از بیشه‌زار مقدّس بشکند، یا به مرگ ناگهانی می‌میرد یا یکی از اعضای بدنش فلج می‌شود (همان: ۱۵۲).

۲-۲. درخت در وقت سایه‌ها

تصویری که فلکی از درخت ارائه می‌دهد جنبهٔ اساطیری و روان‌شناختی درخت است. او تلاش می‌کند با روایت امر واقع از سوی نوجوانی به نام سهراب، روایتی از احساس زندهٔ آرمان انسانی را ارائه کند. درخت نزد او مظهر مادربودگی و یادآور نوعی مرگ و رستاخیز است که مشابه «مرگ و رستاخیز آدونیس با نمایش زوال، نوزایی زندگی گیاهی است» (همان: ۳۸۷). سیر تدریجی زوال و نوزایی در تعامل با درخت و گیاهان در آیین‌های گذار و مراسم مذهبی نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال در دستهٔ عزاداری عاشورا در گیلان علامتی که گروه‌های سینه‌زنی حمل می‌کنند، به‌طور سنتی با شاخه‌های شمشاد تزئین می‌شود و یا روی مزار تازه اموات، شمشاد قرار می‌دهند و یا افراد پناه‌جو و دادخواه به جنگل پناه می‌برند (ر.ک: برومبروژه، ۱۳۸۰: ۳۸). پناه گرفتن سهراب در حفرهٔ درخت و دیدن تصویرهای ظلم کسانی که در تسخیر ظلم و ستم هستند، نشانه‌ای از اضمحلال جامعه و فروپاشی اخلاق است. این تنهایی پدیده‌آمده در امروز راوی جریان ندارد، بلکه به‌زعم فلکی بعد از پدید آمدن اصلاحات ارضی زمینه برای فروپاشی خانواده‌ها کلید

خـورد. راوی در کودکی‌هایـش بـرای فـرار از واقعیت‌هـای تلـخ پیـش رو، بـه تنـه درخـت پنـاه بـرد: «در شـکم درخـت می‌توانسـتم خـودم را از نـگاه دیگـران دور نگـه دارم. آنجـا بـا کرم‌هـا و سوسـک‌ها بـازی می‌کـردم، گاهـی هـم همان‌جـا خوابـم می‌بـرد» (فلکـی،۱۳۹۳: ۱۲). تنـهٔ درخـت پناهگاهـی اسـتعاری بـرای سـهراب نوجـوان اسـت تـا بازگشـتی بـه زهـدان تاریخـی و پیـش از اختگـی جامعـه ایرانـی و امیـدوار بـه بازگشـت زایـای آن داشـته باشـد، امـا آنچـه از لای ترک‌خـورده ایـن زهـدان می‌بینـد، افزون‌طلبـی، طمـع‌ورزی و اختگـی قطعـی کسـانی اسـت کـه تـا پیـش از خبـر سـاخت جـاده (نمـاد دنیـای مـدرن) به‌خوبـی در کنـار هـم زندگـی می‌کردنـد:

> هنگامی‌کـه اهالـی جـوردی در انتظـار خلسـه‌آوری [بـرای آمـدن جـاده] دود چیق‌هـا و آه‌هایشـان را بـه هـوا می‌فرسـتادند، ویلاهـای رئیـس ژاندارمـری و بخـش‌دار بـالا آمـد. کوچه‌هـای فـرش شـده بـا قلوه‌سـنگ‌های رنگـی، ویلاهـا را بـه هـم وصـل کردنـد. مـردم در پـی مصیبتـی می‌گشـتند کـه جـوردی را بـه قحطـی کشـانده بـود (همـان:۱۴۸-۱۴۷).

درختـی کـه سـهراب بـه آن پنـاه می‌بـرد، بـرای او قداسـت دارد. ایـن درخـت اگرچـه از درون پوسـیده، ولـی برگ‌هـای سـبز دارد، اگرچـه بـه نیسـتی مـی‌رود، بـه چیزهـا هسـتی می‌دهـد. بـه قـول نیمـا «وجودشـان نائـب منـاب وجودهـای دیگـر اسـت» (۱۳۰۹: ۲۱). سـهراب در رمـان مـدرن وقـت سـایه‌ها ماننـد سـتّار در قصّـهٔ مرقـد آقـا بـه درخـت پنـاه می‌بـرد، هـر دو خـواب رهایـی از شـرایطی پدیدآمـده را می‌بیننـد. «سـتّار یـک روز در جنـگل روی تنـهٔ درخـت افرایـی خوابیـده بـود. در خـواب دیـد بـه دیلمـان مـی‌رود. در بیـن راه، زیـر دیـوار یـک قلعـهٔ خرابـه، خنجـری پیداکـرده کـه دسـتهٔ آن طـلای نـاب اسـت» (فلکـی، ۱۳۹۳: ۲۴).

در وقـت سـایه‌ها عـلاوه بـر هجـوم فناوری‌هـای سـنّت‌برانداز، تصویرسـازی از خرافـه نیـز گریبان‌گیـر مـردم بـود. شـخصیت رمـان بـا اصـل فنـاوری دشـمنی نـدارد، بلکـه حرکـت جنـون‌وار و جهـش بـدون تجربـهٔ زیسـته را عامـل متلاشـی شـدن سـنّت می‌دانـد: «آن روزهـا کسـی فرصـت نداشـت بـه فکـر آقـادار و دخیـل بسـتن باشـد، همـه حاجت‌هـا از طریـق بریـدن درخت‌هـا و حضـور ماشـین بـرآورده می‌شـد، آقـادار فراموش‌شـده بـود (همـان: ۱۵۲).

ایـن آقـادار درختـی بـود کـه در نزدیکـی کلبـه «کل اکـرم» وجـود داشـت و مـردم «از سـالیان دور بـا پارچه‌هـای رنگارنـگ بـر شـاخه‌هایش دخیـل می‌بسـتند و زیـر پایـش شـمع روشـن می‌کردنـد. جل‌پاره‌هـا و شـمع‌های افروختـه نگذاشـتند آقـادار نفـس بکشـد و خشـک شـد، ولـی آقایـی‌اش را از دسـت نـداد. همچنـان درخـت مقـدّس روسـتا بـود (همـان: ۱۴۹). در پایـان رمـان، آتقـی کـه نمـاد خرافه‌پرسـتی اسـت، از شـورش مـردم علیـه خرافـات خطابـه‌ای غـرّا بیـان می‌کنـد تـا بـا ایـن «فرصـت» به‌دسـت‌آمده بتوانـد «بـرای تصاحـب روح مـردم، بیش‌تریـن بهـره را ببـرد.» (همـان:۱۵۴). حرکـت مـردم علیـه خرافـهٔ آتقـی و تهییـج آنـان بـرای بازگشـت بـه شـرایط گذشـته از جنـس بازگشـت بـه سـنّت نیسـت، بلکـه آتقـی می‌خواسـت بـا اسـتعمار مـردم بـه منویـات و مطالبـات نامشـروع خـود برسـد. فلکـی در وقـت سـایه‌ها تصویرهایـی محـدود از درخـت و خرافـه نسـبت بـه آن را بیـان می‌کنـد. نیمـا در مرقـد آقـا فضایـی ایدئولوژیـک بـرای

شبه‌شخصیّت‌ها می‌آفرینند. «فضای ایدئولوژیک از عناصر نامتّصل و نابسته ساخته می‌شود. دال‌های سیال که هویتشان باز است، توسط صورت‌بندیشان با سایر عناصر در یک زنجیره معیّن می‌شوند؛ یعنی این‌که دلالت تحت‌اللّفظی آن‌ها متّکی بر مازاد دلالت استعاریشان است» (ژیژک، ۱۲۹:۱۳۸۴).

۲-۳. رابطهٔ آیینی یا شکلی نمادین

تجربه‌های حسی، عینیت و ضرورت عقلی را در خدمت فهم کلّی از جهان قرار می‌دهد. این تجربه‌ها مبتنی بر خردگرایی و تفکّر نمادین است. به قول میرچا الیاده این گرایش «نشانهٔ میل به ایجاد وحدت در خلقت و نابود کردن کثرت است؛ میلی که آن‌هم به شیوهٔ خود تقلیدی از عمل‌کرد عقل است، چراکه خود عقل نیز میل دارد با واقعیت به وحدت برسد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۱: ۷۰). با رویکرد انتقادی نیما به برساخت تصویری از درخت و رویکرد ابزاری فلکی به درخت برای تحمیق مردم، تصویری از کثرات اهریمنی پدید می‌آید؛ درنتیجه خواننده با سازوکار رابطه دو امر حسی در تصویر بر اساس رابطهٔ خردورزانهٔ قیاس، شباهت، ملازمت، مقابله، تقارن و حتّی تضاد عمل می‌کند؛ از این رو ژان شوالیه معتقد است درخت «شکلی نمادین از یک کلیّت است که از حد این کلیّت فرا می‌گذرد و درنتیجه این شکل نمادین تبدیل به یک وسیلهٔ آیینی می‌شود» (همان: ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸۷). نیما و فلکی تصویر درخت را به‌صورت وجهی تازه از عوالم رازناک غیب ارائه نکرده‌اند؛ زیرا این عوالم بر جهان واقع دلالت ندارند. شیخ صاحب‌نفوذ در مرقد آقا تلاش می‌کند با تصویرسازی‌های آیینی درک از امر واقع را فراتر از عوالم حس برشمارد. ازنظر وی سویهٔ پنهان تصاویر با حواس پنج‌گانه قابل‌درک نیست؛ مثلاً در مرقد آقا – پس از دویست سال- «ملاحیدر» تصمیم می‌گیرد برای «تطهیر مرقد آن بزرگوار» چماق کُنس را نیز از آن مرقد بیرون بیاورد، ولی آن را نیافتند. از ملا حیدر پرسیدند: پس این حرام‌زاده کجا رفته است؟ آقا در تعجب ماند و باز درک نکرد که پس‌ازاین همه سال، یک چوب ازگیل آن هم در زمین مرطوب قشلاقی به‌جا نمی‌ماند و این واقعه را از غرائب عالم خاکی دانست... به مردم گفت: به اسفل الدّرکات و به گودال‌های بسیار عمیق و پر از آتش جهنم رفته است (نیما، ۸۳:۱۳۰۹). از سوی دیگر نیما و فلکی با توصیف درخت به‌عنوان تصویر مرکزی در ارتباط زیستی با طبیعت از چند پارگی سخن می‌گویند. نیما این چند پارگی را از عوارض مهم زوال برمی‌شمارد، امّا فلکی چند پارگی را در شخصیت و ماشینی‌شدن و تخصّصی شدن جهان نو با قدرت خردکنندهٔ ماشین‌های نامعلوم مرتبط می‌کند (فیشر، ۱۳۱:۱۳۸۶).

۲-۴. شبکهٔ تشابهات رفت و برگشتی در دو اثر

دسانکتیس در باب صورت ذهنی، بر ساختِ تصویر ذهنی تأکید دارد. این صورت ذهنی

می‌توانـد بـه عمـل یـا اعتقـاد ناشـی از نادانـی، جهـل، تـرس از ناشـناخته‌ها، اعتقـاد بـه جـادو و بخـت یـا درک نادرسـت علّـت و معلول‌هـا باشـد کـه بـه آن خرافـه گفتـه می‌شـود (وارینـگ،۵:۱۳۷۱). همیـن عمـل یـا اعتقـاد ناشـی از نادانـی موجـب طنـز در دو اثـر شـده اسـت. هیجـان سـتّار در مواجهـه بـا شـاخه درخـت و برخـورد سـهراب در وقـت سـایه‌ها طنـزی اجتماعـی را پدیـد مـی‌آورد:

> آن‌همـه حرف‌هـا کـه از مـردم دربـارهٔ او شـنیده بـود، او را در ایـن اندیشـه انداخـت کـه آن چمـاق کنـس را زودتـر قطـع کنـد. متعاقـب ایـن خیـال اضطرابـی شـبیه بـه اشـتیاق، دسـت او را پیـش بـرد بی‌اختیـار سـاقهٔ آن را چسـبید و بـا دسـت دیگـر دامنـش را بلنـد کـرد. مؤمنیـن و معتقدیـن دیگـر شـاخ و برگـی در بیـن او و محبوبـش به‌جـا نگـذارده بودنـد کـه حائـل و حجـاب آن روی زیبـا واقـع شـود (یوشـیج، ۵۲:۱۳۰۹).

فلکـی نیـز بـا انتخـاب اصلاحـات ارضـی و طنـز زیرپوسـتی بـرای انقـلاب سـفید شـاه و ملـت، بـر طنـز اجتماعـی تأکیـد دارد:

> یک‌بـار کـه مـرد فُکلـی گفتـه بـود، اجنبی‌پرسـتان می‌خواهنـد شاهنشـاه سـرنگون شـود و همـه یک‌صـدا هـورا کشـیده بودنـد، فکلـیِ دفتـر بـه دسـت مجبـور شـد دخالـت کنـد و از مـردم بخواهـد کـه تـا بـه آن‌هـا گفتـه نشـده، هـورا نکشـند. فُکلـیِ بی‌گـردن، فارسـی حـرف مـی‌زد و مرتـب از انقـلاب و اصلاحـات ارضـی می‌گفـت از انقلابـی حـرف زد کـه سـفید بـود (فلکـی،۱۰۷:۱۳۹۳).

«در گویـش مـا انقـلاب معنـی اسـتفراغ را می‌دهـد و مـن فکـر می‌کـردم کسـی کـه انقـلاب سـفید کـرده، بایـد ماسـت زیـادی خـورده باشـد؛ یـا شـاید هـم شـیر. آن روز بایـد از ذهـن خیلی‌هـا گذشـته باشـد کـه چـرا بایـد بـه خاطـر اسـتفراغ سـفید هـورا بکشـند» (همان‌جـا).

سـتّار(قهرمان قصـه) در مرقـد آقـا ظاهـراً تـلاش می‌کنـد خـود را مسـلط بـر روح خویـش نشـان دهـد؛ تصویـر ذهنـی او از عصـای شـاخهٔ درخـت کنـس (ازگیـل جنگلـی) میراثـی خانوادگـی بـود؛ امـر واقـع بـرای وی موجـب پدیـد آمـدن تصاویـر ذهنـی بـرای فـردی عوام‌فریـب می‌شـود. وی از نادانـی، جهـل و تـرس از ناشـناخته‌های مـردم اسـتفاده می‌کنـد و خرافـه را ترویـج می‌دهـد. درواقـع سـتار نادانسـته باعـث پدیـد آمـدن اعتقـادی کاذب یـا تصویـر خیالـی بیـن مـردم می‌شـود، فـردی عوام‌فریـب از ایـن اعتقـاد کاذب و صـورت ذهنـی آنـان اسـتفاده می‌کنـد و بـرای برخـورداری از منافـع آن درصـدد تـداوم شـرایط پدیـد آمـده اسـت. تصاویـر ذهنـی و شـبکهٔ تشـابهات رفـت و برگشـتی امـر واقـع بـه تصویـر خیالـی در دو نمونـه زیـر نشـان داده شـده اسـت:

تصویر خیالی ستار

> وقتی‌کـه بـه محبوبـه خـود [درخـت] رسـید، لحظـه‌ای بـا آن ور رفـت؛ قـدری خـزه و اندکـی نیلوفـر وحشـی بـه آن پیچیـده یافـت، بـرای اینکـه او را عریـان ببینـد، ایـن لبـاس جنگلـی را از آن قـد رعنـا دور کـرد... فـوراً کاردی کوچـک از زیـر قبـا و کمربنـد خـود بیـرون کشـید مثـل

چند بوسه محبت، چند ضرب از لب آن پارچهٔ فولاد به آن نبات زنده و برازنده هدیه داد (نیما یوشیج، ۱۳۰۹:۳۱).

رفت و برگشت امر واقع به امر خیالی

امر واقع مطابق آنچه لکان می‌گوید دلالت‌ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطهٔ دال و مدلولی نمی‌شود، درواقع امری است زادهٔ تجربهٔ زیسته که تن به نمادین شدن نمی‌دهد:

البته ستار در این صنعت موروثی [گرفتن عصا از چوب کنس] مهارت داشت [امر واقع] به نظرش آمد که محبوبه گم شده خود را پیدا کرده است و حقیقتاً برای یک دهاتی مثل او، آن چماق کنس به این صفات به‌منزله محبوبه بود (همان:۳۰).

در وقت سایه‌ها رفت‌وبرگشت امر واقع به امر خیالی درهم تنیده می‌شود. تصاویر ذهنی راوی رمان این‌گونه است:

زمین‌های پیرامون را قطعه‌بندی کردند و به پایتخت‌نشین‌هایی که برای ساختن ویلا به آنجا هجوم می‌آورند، می‌فروختند یا خودشان ویلا ساختند و اجاره دادند. جوردی اما دچار قحطی شد، درخت‌های باقیمانده پرتقال از آفت سیاه شدند و کسی به فکر سم‌پاشی آن‌ها نبود، کشتزارها یا برای جاده‌سازی کوبیده شده بودند، یا رغبت کشت در انتظار بولدوزر سر شده بود (فلکی، ۱۳۹۳:۱۴۸).

در برابر هجوم این پدیدهٔ بنیان‌کن چه کسی تاب ایستادن دارد؟ مردان؟ تصویر ذهنی آنان از جاده‌سازی در رقابت تنگاتنگ برای سود و منفعت‌های فردی و قبیله‌ای گره خورده است، اما نوجوانان و جوانان این‌گونه نیستند. شخصیت‌هایی مثل نوجوانی سهراب نویسنده، رفتاری محافظه‌کارانه و منفعلانه ندارند، بلکه با گسست تاریخی از نویسنده، استقلال خود را عیان می‌کنند. گویی در این قطع ارتباط، ناگریز هویتی دیگر شکل‌گرفته که در جهان باورهای خود زیست می‌کند. برای همین است که خواننده در هر مقطع از سنِ سهراب، تصویر ذهنی متفاوت از مقطع قبل را تجربه می‌کند، حتی این تغییر در جهان بشری را می‌توان به‌روز احصا کرد؛ یعنی ایده، تفکر و جهان‌بینی امروز یک جوان با دیروز وی متفاوت است؛ بنابراین شخصیت‌های نوجوانی سهراب به‌واسطه هویت شکل‌گرفتهٔ خود با هژمونی مسلط نویسندهٔ درون متن «تقابل»، «تعامل» و «مواجهه» دارند.

«باز عکس یازده‌سالگی‌ام سر برمی‌دارد، تیروکمان نیمه‌کاره‌ام را به گردن آویخته و معترض می‌گوید: چرا هیچ چی از مدرسه مون نگفتی؟» (همان:۷۵).

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان دادیم که چگونه دو اثر ادبی مرقد آقا و وقت سایه‌ها در چارچوب تقابل تصاویر امر آرمانی و واقعی، تضادهای اجتماعی را روایت می‌کنند. نیما با بهره‌گیری از تجربه‌های حسی، امر واقع را در غلبه قطعیت‌های مبتنی بر باورهای برساخت، برجسته

می‌کند تا نشان دهد چگونه نمادهای فرهنگی آیینی از سوی افراد جاه‌طلب تحریف می‌شوند. فلکی نیز با انتقاد از ساخت تصاویر ذهنی از امری نمادین، مفهوم مرکزی درخت را در دو دنیای نوجوانی سهراب (قهرمان داستان) و دوره بزرگ‌سالی وی به‌عنوان ابزاری برای تحمیق مردم نشان می‌دهد. در این دو اثر نشان داده شد که انتخاب‌های مسیر زندگی و رفتارهای اجتماعی در بستر باورها اتفاق می‌افتد. باورها تصویرهای ذهنی و صورت‌های مثالی هستند که ممکن است در گذر زمان از دایرهٔ قطعیت معنا حذف شوند، اما به‌عنوان نموداری از روند تکامل ذهن بشر ثبت و ضبط می‌شوند. تصاویر موجود از سوی قهرمانان دو اثر برآمدهٔ صرف تخیّل آنان نیست، بلکه همان چیزی است که بعدها یونگ آن را «ساخت تصویر ذهنی برآمده از غریزه» نامید. ستار در مرقد آقا و سهراب در وقت‌سایه‌ها تلاش می‌کنند خود را مسلط بر روح خویش نشان دهند، اما روح آنان در تصرّف آیین‌ها و سنت‌های خرافی و برساخت است که در هر دو اثر موجب گسست می‌شود. قتل تراژیک ستّار در پایان قصهٔ مرقد آقا و فروپاشی خانوادهٔ سهراب در وقت سایه‌ها بیانگر این شبکهٔ تشابهات تصویری است.

پی‌نوشت‌ها

۱- کسانی که آماده پذیرش این خرافه بودند.

۲- ولک معتقد است در زمینهٔ نقد عملی در چارچوب نظریّهٔ زیباشناختی دسانکتیس پیش‌قراول است. او تألیف‌کننده‌ای است که مفهوم هگلی تاریخ را با زیباشناسی دیالکتیکی رمانتیک‌ها درمی‌آمیزد و هر دو را به زمینه‌ای جدید منتقل می‌کند که ماورای طبیعت از آن حذف و روحیهٔ جدید و تحصّلی و واقعیّت‌مدار به آن افزوده است (ولک، ۱۳۷۷:ج۴: ۱۶۷).

۳- بلوط درخت مقدّس و جایگاه خدایان و باران به شمار می‌رفت که بسیاری از جوامع پیشین در سراسر اروپا آن را می‌پرستیدند. احتمالاً کهن‌ترین مرکز پرستش این درخت متعلّق به زئوس (ژوپیتر) بود؛ جایی که خش‌خش برگ‌های این درخت مقدّس به‌منزلهٔ صدای او به‌شمارمی‌آمد و موجب پیشگویی‌هایی می‌شد (هال،۱۳۸۰:۱۳۹).

۴- درخت و مجازات قطع‌کنندهٔ آن در ایران باستان نیز از اهمیت ویژه برخوردار بود. در بندهش، چهارمین آفریدهٔ اهورامزدا «گیاه» است (ر.ک: بهار، ۱۳۹۷:۱۴۴).

کتابنامه

برومبروژه، کریستیان. (۱۳۸۰). «درباره فرهنگ گیلان». ترجمهٔ آزیتا همپارتیان. *نشریهٔ فرهنگ گیلان*. ش ۵، ۶. صص ۴۶- ۳۶.

بهار، مهرداد. (۱۳۹۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

پشوتنی‌زاده، آزاده. (۱۳۹۹). «خوانشی بر کتاب درخت زندگی: سمبل مرکزیت». *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*. ش۲۰(۲). صص ۱-۲۰.

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). *رمزهای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

دهقانی یزدلی، هادی. (۱۴۰۱). «نشانه‌شناسی رمزگان درخت در روایت‌های عامّه». *پژوهش‌های ایران‌شناسی دانشگاه تهران*. ش۱۲ (۱). صص ۶۸-۸۸.

زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۱). «تجلیات قدسی درخت». *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۴و۵ (۵۹۱). صص ۲۰۹-۱۹۷.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۸۴). *گزیده مقالات، نظریه، سیاست، دین*. ویراستاران مراد فرهادپور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، تهران: گام نو.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم و...* ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. ویراستار علیرضا سیداحمدیان. تهران: جیحون.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فریزر، جیمز جورج. (۱۳۹۶). *شاخهٔ زرّین: پژوهشی در جادو و دین*. ویرایش و مقدمهٔ رابرت فریزر. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

فلکی، محمود. (۱۳۹۳). وقت *سایه‌ها*. تهران: ثالث.

فیشر، ارنست. (۱۳۸۶). *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*. ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: انتشارات توس.

کلانتر، نوش‌آفرین؛ صادقی‌تحصیلی، طاهره. (۱۳۹۵). «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)*. ش ۸ (۱۵). صص۶۷- ۹۲.

ناظمیان، رضا؛ میثاقی، ناصر. (۱۳۹۹). «تقدیس درخت در رمان «درخت انجیر معابد» و «دومه ود حامد»». *فصلنامه نشریه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*. ش ۱۲ (۱). صص ۱۶۰-۱۸۰.

وارینگ، فلیپا. (۱۳۷۱). *فرهنگ خرافات*. ترجمه احمد حجاران. ج۱. تهران: موافق.

ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*. ج۴. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

هـال، جیمـز. (۱۳۸۰). *فرهنـگ نـگاره‌ای نمادهـا در هنـر شـرق و غـرب*. ترجمـهٔ رقیـه بهـزادی. تهـران: فرهنـگ معاصـر.

یوشیج، نیما. (۱۳۰۹). *مرقد آقا*. تهران: مرجان.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۸). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهرن: جامی.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 67-88

An Analysis of Ritual-Religious Motifs of Babajan Tape Bricks Based on the Theory of Erwin Panofsky

Maryam Zohouriyan*

One way of understanding the beliefs, traditions and even religious and ideological views of ancient people is the semantic analysis and reading of the motifs; motifs that have been semantically transformed during thousands of years and now seem meaningless to us. The painted room of Baba Jan Tape remained of Median civilization (700 to 550 BC) is one of the places where bricks with geometric motifs are used. No one has ever investigated the reasons for theie presence in this room. Accordingly, in this descriptive-analyticsl study, the science of semiotics and Panofsky's views are used to answer the main research question, which is the reasons for applying these motifs in the building, and the relation between this type of design and the building's use. Therefore, by analyzing the motifs at three levels of formology, interpretation and explanation based on Panofsky's views, we found that these motifs are divided into cross shapes, square shapes, circular shapes, checkered shapes, and interlaced squares based on structural analysis or formology. Furthermore, at the level of interpretation, each of these motifs refer to time, vernal equinox, and circulation of seasons. Finally, at the level of explanation and through a comparative study with Hasanlu Cup in the discourse context of the Median civilization, we found that these geometric motifs, which are designed based on a particular numerical system, are related to the sequence and circulation of time and in some way to ritual ceremonies in agriculture.

Keywords: Baba Jan Tape, Median, Painted Bricks, Panofsky

* Assistant Professor of Archaeology, University of Birjand, Birjand, Iran. zohouriyan@Birjand.ac.ir

How to cite article:
Zohouriyan, M. (2024). An Analysis of Ritual-Religious Motifs of Babajan Tape Bricks Based on the Theory of Erwin Panofsky. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 67-88. doi: 10.22077/JCRL.2024.6939.1074**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۶۷ - ۸۸

تحلیلی بر نقوش آیینی – مذهبی آجرهای باباجان تپه بر اساس نظریهٔ اروین پانوفسکی

مریم ظهوریان*

چکیده

یکی از روش‌های شناخت باورها، سنت‌ها و حتی نگاه مذهبی و ایدئولوژیکی مردمان باستان، تحلیل و خوانش معنایی نقوش به‌جای‌مانده از این دوران است؛ نقوشی که پس از گذشت هزاران سال دچار تحول معنایی گشته و اینک برای ما نامفهوم می‌نماید. اتاق منقوش باباجان تپه به‌جای‌مانده از تمدن ماد (۷۰۰ تا ۵۵۰ ق.م) یکی از مکان‌هایی است که در آن آجرهایی با نقوش هندسی به کار رفته است. نقوشی که تاکنون به چرایی تجسم آن در این اتاق پرداخته نشده است. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی درصدد است تا با علم نشانه‌شناسی بر اساس دیدگاه پانوفسکی به سؤال اصلی پژوهش که همان دلایل به کارگیری این نقوش در این بنا و ارتباط این نوع طراحی با کاربری بنا است، پاسخ دهد. بر این اساس با تجزیه‌وتحلیل نقوش در سه سطح فرم‌شناسی، تحلیل و تفسیر در دیدگاه پانوفسکی دریافتیم که این نقوش بر اساس آنالیز ساختاری یا فرم‌شناسی به نقوش چلیپایی، مربع، دایره، شطرنجی و مربع‌های متداخل تقسیم می‌گردند؛ سپس با بررسی هر نماد در سطح تحلیلی، مشخص گردید، تمامی نمادها به بُعد زمان، اعتدال ربیعی و گردش فصول اشاره دارند. در انتها نیز در سطح تفسیر و با مطالعه تطبیقی با جام حسنلو در بافت گفتمانی خود، دریافتیم که این نقوش هندسی که بر اساس نظام عددی خاصی طراحی شده‌اند به توالی و گردش زمان و به‌نوعی با مراسم آیینی در زمینه کشاورزی مرتبط هستند.

کلیدواژه‌ها: باباجان تپه، ماد، آجر منقوش، پانوفسکی.

* استادیار باستان‌شناسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران zohouriyan@Birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۳

طرح مسئله

در جهـان باسـتان اعتقـادات دینـی و اسـطوره‌ای منشـأ بسـیاری از حرکت‌هـای انسـانی بـوده است و هنـر بهتریـن وسـیله بـرای نمایـش ایـن تفکـر دینـی و اسـطوره‌ای اسـت؛ بنابرایـن در هنـر باسـتان نقش‌هـا و نمادهـا صرفـاً نقـوش تصویـری و زیبایـی صـرف نبوده‌انـد، بلکـه به‌عنـوان یـک عقیـده و سـمبل مطـرح می‌گردیدنـد (موسـوی نیـا، ۱۳۸۸:۱۰۸)؛ پـس بـا مطالعـهٔ تاریـخ بـه ایـن حقیقـت پـی می‌بریـم کـه تصویرگـری، هنـری اسـت کـه ریشـه در فطـرت انسـان‌ها دارد و ایـن هنـر قبـل از آنکـه از لحـاظ هنـری مـورد توجـه قـرار بگیـرد، از جنبـهٔ ماورایـی نظـر انسـان را بـه خـود جلـب کـرده اسـت. بدین‌سـان در طـول تاریـخ، معمـولاً هنـر تصویرگـری بـا رویکـرد آیینـی مـورد توجـه انسـان‌ها بـوده و به‌عنـوان یکـی از شـئون دینـی شـناخته می‌شـده اسـت. در ایـن بیـن نمادهـا نیـز –کـه برگرفتـه از نقـوش تصویـری هسـتند– همـواره به‌عنـوان جایگاهـی بـرای تجلـی امـور معنـوی و ماورایـی مـورد توجـه انسـان‌ها بـوده و سـیر تاریخـی تحـول عناصـر نمادیـن، همیشـه بیانگـر ایـن انعـکاس از تفکـرات و اندیشـه‌های معنـوی آفرینـندگان ایـن نقـوش اسـت (ایمنـی،۱۳۹۰: ۸۳). ازآنجاکـه نمادهـا برخاسـته از فرهنـگ و اعتقـادات مردمـی هسـتند و در راسـتای نامحسوسـات در قالـب محسوسـات بـه کار بـرده می‌شـدند، به‌نوعـی برخاسـته از فطـرت انسـانی بوده‌انـد؛ بنابرایـن نمادهـا و نقـوش رمـزی در سـطوح مختلـف و بـر طبـق اعتقـادات و رسـوم اجتماعـی کـه الهام‌بخـش هنرمنـد اسـت، عمـل می‌کنـد؛ درواقـع محـدود کـردن نمـاد بـه معنـا و تعریفـی ویـژه امکان‌پذیـر نیسـت، ولـی ممکـن اسـت کـه نقطـهٔ حرکتـی جسـتجوگرانه باشـد و راهـی بـه درون و مسـیری بـه بیـرون و سـطحی بـالا و پاییـن را بـه دسـت دهـد یـا بـه آن اشـاره کنـد و گاه ممکـن اسـت نـزد ملت‌هـا نمایانگـر معانـی مختلفـی باشـد (بهـزادی، ۱۳۸۰: ۵۲)؛ بنابرایـن معنایابـی و خوانـش ایـن تصاویـر بـرای شـناخت اندیشـهٔ مذهبـی و ایدئولوژیـک مردمـان باسـتان بسـیار پرفایـده اسـت. ایـن پژوهـش بـر آن اسـت بـرای نخسـتین بـار نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـای باباجـان تپـه را –کـه از دورهٔ تاریخـی مـاد به‌جـای مانده‌انـد– بـر اسـاس روش نشانه‌شناسـی پانوفسـکی بررسـی و خوانـش معنایـی نمایـد. در ایـن روش تحلیـل، بـرای رسـیدن بـه معنـای چندگانـهٔ اثـر هنـری بایـد حرکتـی از سـطح بـه عمـق داشـت. پانوفسـکی ایـن کار را بـا جداسـازی سـه لایـهٔ تصویـر صـورت داد. فـرض و اسـتدلال پانوفسـکی آن بـود کـه هـر شـمایل ارجاعـی بـه معنایـی نهانـی اسـت. ایـن مسـیر از شـرح عناصـر تجسـمی اثـر آغـاز و بـه تفسـیر و درنهایـت توضیـح اثـر هنـری می‌رسـد. در شمایل‌شناسـی، هـر عنصـر بصـری در رابطـهٔ مسـتقیم بـا ریشـه‌های فرهنگـی، اجتماعـی، مذهبـی و... مربـوط بـه هنرمنـد در زمـان خلـق اثـر گرفتـه می‌شـود. ایـن ارتبـاط، رابطـه‌ای دوسـویه اسـت (حسـامی و احمـدی توانـا، ۱۳۹۰: ۸۱)؛ بـر ایـن اسـاس، هـدف ایـن پژوهـش معنایابـی و بازخوانـی نقـوش باباجـان تپـه از دیـدگاه پانوفسـکی و پاسـخگویی بـه سـؤالات زیـر اسـت:

۱– طراحـی نقـوش آجرهـا بـر اسـاس چـه مفهـوم خاصـی و در ارتبـاط بـا کاربـری بنـا تجسـم گردیده‌انـد؟

۲- استفاده از نظام عددی خاص در طراحی نقوش چه معنایی دارد؟

متأسفانه پژوهشگران فقط به شناسایی و معرفی آجرها پرداخته‌اند و هیچ‌کدام به تحلیل معنایی این نقوش و دلایل چرایی استفاده از این نوع طراحی اشاره‌ای نکرده‌اند که این امر به خودی خود کاربری بنا را نیز مشخص می‌نماید؛ لذا ضروری می‌نماید که در این زمینه مطالعات علمی صورت پذیرد. بر این اساس در این پژوهش سعی شد تا به روش توصیفی- تحلیلی در ابتدا نقوش تجسم‌یافته در آجرهای باباجان تپه شناسایی شود سپس تمامی نقوش آنالیز و نقش‌های اصلی استخراج گردند و پس‌ازآن به کمک علم نشانه‌شناسی (دیدگاه پانوفسکی) به معناکاوی این نقوش پرداخته شود. در انتها نیز پس از دریافت معنای ضمنی نقوش، برای دریافت معنایی دقیق‌تر به مقایسه با نمونه‌های خوانش‌شده در جام حسنلو می‌پردازد. شایان ذکر است این پژوهش به آجرهایی را بررسی می‌کند که تمامی نقوش را در خود جای داده‌اند و برای جلوگیری از گستردگی پژوهش از آوردن تصاویر آجرهایی با نقوش تکرارشونده، پرهیز شده است (جدول شماره ۱).

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تزیینات هنری ماد و همچنین نقوش آجرهای عصر آهن می‌توان به چند مقاله مهم اشاره کرد: در مقالهٔ «سبک‌شناسی تزیینات معماری دوره ماد» از مهدی توسلی و محمد میرزایی رشنو (۱۳۹۶) که فقط به سبک هنری قوس‌ها، رنگ‌ها، سبک‌شناسی سنگ‌فرش و نوع ستون‌سازی تمدن مادی پرداخته شده است. مقالهٔ «معماری عصر آهن باباجان تپه در غرب ایران» از حمید رهبر (۱۳۹۸) به گاه‌نگاری لایه‌های معماری و فرهنگی تمدن ماد اشاره کرده است. رحیم ولایتی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تأثیر هنر ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آن‌ها» به‌صورت مختصر از سبک هنری تمدن ماد و تأثیر آن بر تمدن هخامنشی سخن گفته است. مهرداد ملک‌زاده (۱۳۸۵) در مقالهٔ «آجرهای منقوش عصر آهن پایانی ماد شرقی، سیلک، شمشیرگاه، قلی درویش، اندیشه‌هایی در تاریخ‌گذاری تطبیقی» به تاریخ‌گذاری و گاه‌نگاری آجرهای مکشوفه، که به تاریخ پساعیلامی اشاره دارد، پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های مهم در این زمینه می‌توان به مقالهٔ «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد» از آسیه دهقانی و حسن فاضلی نشلی (۱۴۰۱) اشاره کرد، که با مطالعهٔ تطبیقی آجرهای چند محوطهٔ عصر آهن و محل قرارگیری آن‌ها در محوطه به کاربری مذهبی و سیاسی و همچنین بومی و غیربومی آجرها پرداخته است. با توجه به آنچه بیان شد تاکنون پژوهشی تخصصی در زمینه خوانش و تحلیل معنایی نقوش آجرهای باباجان تپه که بیانگر کاربرد و چرایی استفاده از این نقوش در دوره باستان باشد، انجام نشده است، درنتیجه این پژوهش برای نخستین بار با توجه به نظریهٔ نشانه‌شناسی به تحلیل و خوانش معنایی نقوش می‌پردازد.

روش‌شناسی

سارانتاکوس در کتاب *پژوهش اجتماعی* روش‌شناسی را به دو صورت تعریف کرده است: در شکل اول روش‌شناسی برابر با مدل پژوهشی‌ای شناخته می‌شود که هر پژوهشگر برای هر پروژه‌ای، به صورت خاص به‌کار می‌گیرد. در این سیاق روش‌شناسی اجمالاً دانش پایه مرتبط با موضوع تحقیق، روش‌های پژوهش مرتبط با پرسش تحقیق و درنهایت چارچوب به کار گرفته شده در آن زمینهٔ به‌خصوص را در برمی‌گیرد؛ بنابراین می‌توان پذیرفت که هر پژوهشگر در هر پروژهٔ پژوهشی، می‌تواند از روش‌شناسی خاص بهره گیرد؛ زیرا هر پروژه دارای طبیعت یگانه‌ای است که رویکرد خاص خود را می‌طلبد. رهیافت دوم به تعریف روش‌شناسی، آن را در ارتباط با زمینه‌های نظری و انتزاعی پارادایم قرار می‌دهد. در این سطح منظور از روش‌شناسی مدلی است که اصول نظری و چهارچوب‌های هدایت‌کننده، پژوهش را به طور کل یک پارادایم یا الگوی خاص، در برمی‌گیرد؛ به‌بیان‌دیگر روش‌شناسی را می‌توان برگردان اصول یک پارادایم خاص به زبان روش تحقیق دانست. بر این اساس در این پژوهش، روش تحلیل بر پایهٔ دانش نظری شکل گرفته است و تلاش بر آن است که با علم نشانه‌شناسی بر اساس نظریهٔ پانوفسکی به خوانش تصاویر و دریافت معنا و محتوای آنان در نظام گفتمانی تمدن ماد دست یابیم؛ بنابراین آنچه نگارنده را بر آن داشته است تا این شیوهٔ تحلیل را برای بررسی نماد و نشان‌های رمزی در آجرهای باباجان تپه برگزیند، این است که این شیوه، باعث عبور از ساختارگرایی محض می‌شود و کار از یک طبقه‌بندی صوری فراتر می‌رود. به‌این‌ترتیب معنا با توجه به نظام‌های گفتمانی موجود در متن پدید می‌آید و با نظامی زنده و پویا مواجه خواهیم بود (ظهوریان، ۱۳۹۵: ۳۳).

دیدگاه پانوفسکی

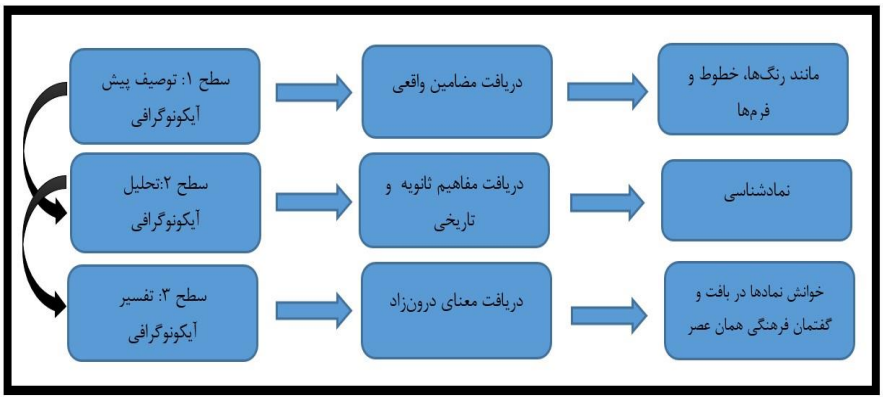
پانوفسکی، نقد و تفسیر اشیای هنری و تصاویر را در سه سطح، مورد بررسی و تحلیل نظام‌مند قرار داده است:

مرحلهٔ اول) شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است؛ برای نمونه با نگاه کردن به یک تابلوی نقاشی که نشانگر صحنهٔ جنگ است، ممکن است فقط بتوان جنگ‌افزارهایی چون تیر و کمان را شناسایی کرد که برای بیننده آشناست، پانوفسکی این نوع مرزبندی در تشخیص عناصر تصویر را واقعی و بیانی می‌نامد. این نوع ادراک وابسته به تجربه است و از این رو بسیار متفاوت و متنوع است.

مرحلهٔ دوم) مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره‌ها یا معانی قراردادی است. در این سطح از دریافت، برداشت از یک تصویر عهد رنسانس که نشانگر مردی است با چشم زخمی و تیرخورده، گذشته از ارزش بیانی دهشتناک، به‌عنوان بازنمایی یا تمثیلی از قدرت پرسپکتیو خطی ادراک می‌گردد. چنین بازشناختی فقط به این دلیل ممکن است که آگاهی نسبت به پرسپکتیو در رساله‌های

رنسانس و نیز تصاویر مشابه یا وابسته وجود دارد.
مرحلهٔ سوم) که بحث انگیزترین سطح است تأویل نگاره‌شناختی است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌شود. پانوفسکی خود می‌گوید: «معنای درونی با اثبات و تعیین اصول زیر بنایی و بنیادی دریافت می‌گردد که بیانگر رفتار و نگرش بنیادین یک ملت، یک طبقه و یا ایمان مذهبی و اعتقادات فلسفی آن‌ها است که توسط یک شخصیت بیان شده و درون یک اثر هنری خلاصه گشته است» (سجودی، ۱۳۸۱: ۹۴).
بدین ترتیب، در مرحلهٔ نخست، موضوع اولیه و طبیعی به دو بخش واقعی و فرانمودی تقسیم می‌شود. بنا بر نظر پانوفسکی، ارزش‌های نمادین باید اساساً با قصد آگاهانه هنرمند متفاوت باشد. بدین ترتیب، سطح اولیهٔ معنا یعنی سطح طبیعی و سطح نگاره‌پردازانه، پدیدار شناختی است، درحالی‌که سومین سطح که حاوی معانی ذاتی و طبیعی است فراتر از محدودهٔ اراده و خواست آگاهانه است (همان: ۸۸). بر اساس آنچه بیان شد، هدف این پژوهش حرکت از رویکردهای عینی‌گرا و ساختارگرا به‌سوی رویکردهای ذهنیت‌گرا خواهد بود. منظور از عینی‌گرایی، نوعی نگاه مطالعاتی است که برای متن قائل می‌شوند. بر این اساس، برای متن به‌نوعی وجود قطعی و مجزا از وجود مشاهده‌گر یا تحلیل‌گر قائل است. مطابق این دیدگاه، تحلیل‌گر به‌مثابه فاعل شناسایی تلقی می‌گردد که از بالا به متن می‌نگرد و نهایتاً می‌تواند نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل را به‌گونه‌ای قطعی استخراج و بدون دخالت عنصر ذهنی خود جمع‌بندی کند؛ اما طبق دیدگاه ذهنی‌گرایی، ما هیچ‌گاه متون را فارغ از پیش‌داوری‌ها و دخل و تصرف‌های ذهن خودمان دریافت نمی‌کنیم، بلکه متن همواره در پرتوافکنی دنیای ذهنی تحلیل‌گر و فرضیات و پیش‌داوری‌های او معنادار می‌شود؛ به عبارت دیگر هیچ‌گاه دو تحلیل‌گر یک متن را یکسان مشاهده و تحلیل نمی‌کنند. در این میان فضای گفتمانی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم در تحلیل و معناسازی متن‌ها مطرح می‌گردد. منظور از گفتمان، وضعیت زبان یا نشانه‌ها در صورت به کار رفته آن است که می‌توان وجه مادی و تحقق‌یافته آن را در متن سراغ گرفت. متن‌ها (اعم از متن نوشتاری، تصویری، شفاهی و...) زمینهٔ مادی گفتمان تحقق‌یافته را تشکیل می‌دهد و منظور از صورت به‌کاررفتهٔ نشانه‌ها، این است که یک فرد یا گفته‌پرداز این نشانه‌ها را در بستر زمانی و مکانی با کنش گفتاری خود به کار برده است و این نشانه‌ها از فضای ذهنی، تجربه، احساس و ادراک و همچنین عوامل خودآگاه و ناخودآگاه آن گفته‌پرداز و نیز شرایط اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و فنّاوری ... عصر او تأثیر می‌پذیرد (ظهوریان، ۱۳۹۵). حال به تبیین الگوی ارتباطی پژوهش می‌پردازیم که طبق آن نماد و نشانه‌های متن را تجزیه‌وتحلیل نموده سپس با توجه به فضای گفتمانی و با رویکرد نشانه‌شناسی دیدگاه پانوفسکی به خوانش و تحلیل معنایی این نقوش می‌پردازیم (نمودار ۱). در سطح یک توصیف آیکونوگرافی مطرح می‌شود که در ابتدا خوانشگر به مضامین

ابتدایی و واقعی پی می‌برد که همان فرم، رنگ، خطوط و... است. در گام بعد خوانشگر می‌تواند به تحلیل نقوش و نماد شناسی بپردازد و به مفهوم ثانوی و حتی تاریخی آن پی ببرد. در گام آخر خوانشگر می‌تواند تمامی مفاهیم ثانویه نقوش را بار دیگر در بافت و گفتمان عصر خود قرار داده و معنای درون‌زاد و پنهانی که همان مقصود گفته‌پرداز است را درک کند (Willette, 2013).



نمودار ۱–الگوی ارتباطی پژوهش

روش تحقیق

این پژوهش بر اساس ماهیت و روش، توصیفی – تحلیلی و به لحاظ هدف، از نوع پژوهش‌های بنیادی است. این مقاله با استفاده از روش کتابخانه‌ای به بحث و تحلیلی نو دربارهٔ نقوش آجرهای باباجان تپه از دورهٔ ماد پرداخته است؛ موضوعی که ابعاد مختلف آن تاکنون به‌طور اختصاصی واکاوی نشده است. روش تحلیل بدین‌صورت است که ابتدا تمامی نقوش آجرها آنالیز می‌شود سپس از طریق روش‌شناسی پانوفسکی با معانی و تفاسیر آن‌ها آشنا گردیده، از طریق مطالعهٔ تطبیقی به خوانش و تحلیلی نهایی برای دستیابی به معنای پنهان این نقوش در فضای گفتمانی آن دوران می‌پردازد.

محوطهٔ باباجان تپه

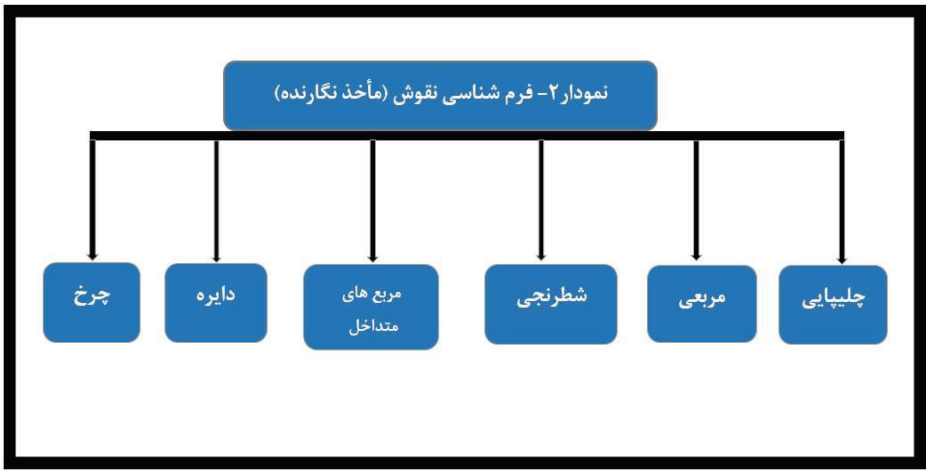
این تپهٔ باستانی در نورآباد، دشت دلفان و در حدود ۱۷۰ کیلومتری لرستان واقع شده است. باباجان تپه، از یک تپهٔ مرکزی بزرگ و چند تپهٔ کوچک تشکیل شده است که از میان آن‌ها فقط تپهٔ مرکزی و تپهٔ شرقی به سرپرستی کلرگاف مورد کاوش قرار گرفته است. این تپه شامل آثار معماری باارزشی است که یکی از این یافته‌های مهم، اتاق منقوش در تپهٔ شرقی است (Goff, 1968: 106). این اتاق یکی از آثار معماری به‌جای مانده از تمدن ماد در ایران باستان است که می‌توان تاریخ تقریبی آن را از ۷۰۰ ق.م تا ۵۵۰ ق.م بیان کرد. همچنین می‌توان گاه‌نگاری کلی این منطقه را بر اساس بررسی‌ها و کاوش‌های انجام‌شده، از هزارهٔ پنجم تا هزارهٔ اول پیش از میلاد تعیین کرد (Goff, 1968:3).

نقشهٔ ۱- مناطق حفاری‌شده در بابا جان تپه (Goff, 1968: 110)

خوانش معنایی بر اساس دیدگاه پانوفسکی

۱- سطح نخست یا سطح توصیفی

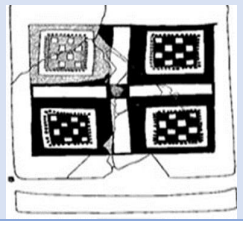
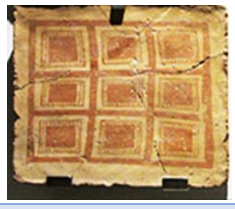
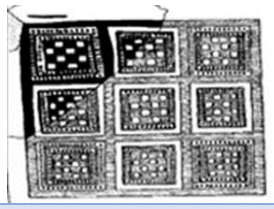
سطح نخست اولین و محسوس‌ترین دریافت از تصویر است که جنبهٔ دیدنی دارد و معنا به‌راحتی منتقل می‌شود (Panofsky, 1962: 18). در این مرحله، عناصر فقط حالت تشریحی به خود می‌گیرند بر این اساس نقوش آجرهای باباجان تپه بدین گونه تشریح می‌گردند: نقوش این اتاق به رنگ قرمز و در اشکال هندسی ترسیم شده است (جدول شماره ۱) و فرم آنالیز شدهٔ این آجرها نیز شامل نقوش چلیپایی، مربع، شطرنجی، مربع‌های متداخل، دایره و چرخ گونه است (نمودار ۲).



۲- سطح دوم: تحلیل نشانه‌ها

درون‌مایه‌های هنری، شکل‌ها، تاریخ و مثل‌ها که به‌عنوان تجلی‌ها و نشانه‌های اصول بنیادی در یک فرهنگ یا دوره‌ای خاص به شمار می‌روند، می‌توانند تعبیری از ارزش‌های

جدول ۱- نمونه آجرهای باباجان تپه (Goff, 1967: 129)

تصویر ۱	تصویر ۲ 	تصویر ۳
تصویر ۴ 	تصویر ۵ 	تصویر ۶
تصویر ۷		

نمادین باشند (Turner, 1996: 90). درنتیجه برای تحلیل این نقوش باید به معنای ضمنی آن‌ها که به‌کرات در بستر تاریخی - فرهنگی تکرار شده است، بپردازیم. بر این اساس تمام فرم‌های آنالیزشده از نقوش را نمادشناسی کردیم تا به تحلیلی ضمنی برای درک و معنای این نقوش دست یابیم.

نمادشناسی چلیپا

صلیب یا چلیپا ریشه در پیشینه‌ای کهن دارد، اما سرچشمه چلیپا و علت دل‌بستگی مردم به آن در طول زمان، معلوم نیست. حقیقت این است که صلیب پیشینه‌ای بسیار کهن‌تر از مسیحیت دارد و به دوره‌های ابتدایی زندگی بشر مربوط می‌شود. مطالعات باستان‌شناسی این مدعا را اثبات می‌کند که در جوامع آغازین، چون مردم چلیپا را مظهر آتش (دو چوب را به شکل متقاطع روی‌هم گذاشته، می‌سابیدند و آتش می‌افروختند) می‌دانستند، به آن احترام می‌گذاشتند. انسان اولیه، آتش را بازدارندهٔ قهر طبیعت و نگاه‌دارنده او از جانوران وحشی می‌دانست و به همین دلیل مردمان برای حفظ جان خود در برابر ارواح خبیثه، تصویر چلیپا را روی ظروف، جامه و تزیینات زندگی خود نقش می‌کردند. گروهی نیز معتقدند که این نماد آریایی است و از خاستگاه آریاییان بوده و به سرزمین‌های دیگر راه یافته است. اگرچه منشأ اصلی پیدایش چلیپا معلوم نیست، ولی مفاهیم گوناگونی را

در برگرفته است؛ به‌طور مثال در کیش‌های کهن آن را گردانندهٔ جهان هستی و طبیعت می‌دانستند و در زندگی و مرگ انسان‌ها پایگاهی والا داشت. همین‌طور چلیپا نماد فراوانی و دارای بار مغناطیسی (دریافت رحمت و برکت) است که بدین گونه با زندگی بشر پیوند داشته است. کسانی که آن را به همراه داشته‌اند، احساس آرامش می‌کردند و جنبه‌ای سحرآمیز و طلسم مانند برای آن‌ها داشته و از پریشانی‌ها و هراس‌هایشان می‌کاسته است (یاحقی، ۱۳۵۷: ۲۸۷). چلیپا علاوه بر موارد گفته‌شده دارای نمادهای بسیار و برداشت‌های مختلفی ازجمله خورشید، چهارعنصر (آب، باد، خاک، آتش)، چهار کیفیت طبیعت: گرمی، رطوبت، سردی و خشکی، همچنین نماد پیدایش و گردش چهارفصل، حالت چهار گونه ماه، چرخ هستی و آفرینش، تندر و آذرخش، زمان بیکران (زروان)، بی‌آغاز و انجام، چرخهٔ تولید نسل و پیوستگی زندگی و حرکت است. این سمبل با سمبل‌های خورشیدی و زایندگی مانند شیر، قوچ، اسب، گوزن، پرنده‌ها و درخت سدر همراه است. چلیپا در تمام شرایط، سمبل خوش‌شانسی، اتفاق خوب، آرزوهای خوب، برکت، طول عمر، باروری و حاصلخیزی، سلامت و زندگی است و سرشار از ارزش‌های پنداری رازآمیز و آسمانی بوده است. «شاهان آشور آن را به‌عنوان نماد نیروهای دینی و سیاسی به سینه می‌آویختند» (ذاکریان، ۱۳۹۰: ۲۵ – ۲۶).

نمادشناسی مربع

مربع نماد چهار و نیز طبایع چهارگانه همچون جهات چهارگانه، چهار باد، چهار ربع عالم، چهار فصل، چهار دروازه (دو دروازه اعتدال شب و روز و دو دروازه انقلاب تابستانی و زمستانی) و نیز تقسیمات چهارگانهٔ اصلی روز است و نیز مکعب در همین نگاره کیهان‌شناختی، نماد جسم، جهات شش‌گانه (بالا، پایین، عقب، جلو، راست و چپ) و نیز شش قوهٔ حرکت است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹).

نمادشناسی خانه‌های شطرنجی

خانه‌های سیاه و سفید که با خطوط افقی و عمودی نشان داده می‌شود، یادآور صفحهٔ شطرنج است. مردمان بین‌النهرین، زمین را صفحهٔ شطرنجی می‌پنداشتند که پیرامون آن را حاشیه‌ای از کوه‌ها فراگرفته و روی اقیانوس از آب شیرین به نام «آبزو» شناور است. بر فراز کوه‌ها، گنبد آسمان قرار دارد که به‌وسیله جَو (لیل) از زمین جدا می‌شود و اجسام نجومی در آن درحرکت هستند و نیم‌کرهٔ مشابهی در زیرزمین «جهان زیرین» تشکیل می‌دهد که ارواح مردگان در آن زیست می‌کنند. بالأخره همهٔ کائنات (انکی: آسمان و زمین) مثل یک حباب بزرگ در یک اقیانوس بیکران ابدی مربوط به روزگار بسیار کهن جهان، غوطه می‌خورد. زمین مشتمل بر چیزی جز بین‌النهرین و سرزمین‌های اطراف آن

نبـود. در نظـر بابلیـان و احتمـالاً در نظـر سـومریان نیپـور، در مرکـز آن قـرار داشـت (رو، ۱۳۶۹: ۹۱)؛ بنابرایـن صفحـهٔ شـطرنج عرصـهٔ عمـل قدرت‌هـای کیهانـی اسـت. ایـن صفحـه، عرصـهٔ زمیـن اسـت (مربـع) کـه در چهـار جهـت خـود محـدود شـده اسـت (شـوالیه و گرابـران،۱۳۸۰: ۶۴). عـلاوه بـر آن خانه‌هـای صفحـهٔ شـطرنج کـه یک‌درمیـان بـه رنگ‌هـای سـیاه و سـفید اسـت، جنبـهٔ دوگانـه مانـدالا یـا عالـم را بـه نحـو کامـل نمـودار می‌سـازند و ایـن اندیشـه را در ذهـن متبـادر می‌سـازند کـه نشـانی از تنـاوب روز و شـب، تابسـتان و زمسـتان، زندگـی و مـرگ اسـت. شـکل مربـع آن نیـز نشـانی از چهارفصـل بهـار و تابسـتان و پاییـز و زمسـتان و چهارعنصـر هـوا و آتـش و خـاک و آب تطبیـق می‌کننـد (بورکهـات، ۱۳۸۱: ۳۵ – ۳۶).

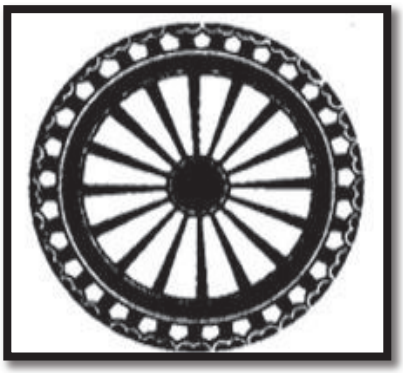
نمادشناسی چرخ

از دیگـر نمادهـای دایـره، چـرخ اسـت کـه در هندوسـتان بـه چاکـرا معـروف اسـت و نمـادی از چرخـش سـال و وابسـته بـه خورشـید اسـت. پره‌هـای آن عبـارت از پرتوهـای خورشـید و گـردش آن حاکـی از مسـیر خورشـید در عـرض آسـمان اسـت (هـال، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در ایـران باسـتان، چـرخ نمـادی از مهـر اسـت. پرتوهـای خورشـید بـه پره‌هـای چرخـی شـبیه هسـتند کـه محـورش همچـون مرکـزی بی‌حرکـت، نمایانگـر مبـدأ هسـتی اسـت و دورش کـه بـا پـره بـه محـور متصـل می‌شـود، به‌مثابـه تجلـی آن مبـدأ اسـت. حتـی امـروزه از کلمـهٔ چـرخ بـرای آسـمان و از ترکیـب (چـرخ فلـک) بـه همیـن مفهـوم اسـتفاده می‌شـود (دوبوکـور، ۱۳۷۳: ۸۷).

نمادشناسی دایره

حضـور نمـاد دایـره بـا معنـای نمـاد خـدای خورشـید از بین‌النهریـن شـروع شـد، ولـی بعدهـا به‌عنـوان نمـاد دینـی و عقیدتـی بـه فضـای گفتمانـی دیگـر مناطـق همچـون مصـر، ایـران، هنـد و چیـن گسـترش یافـت و طـی زمـان نقش‌هـای متعـددی را بـه خـود گرفـت. در بیشـتر تمدن‌هـا، ابدیـت بـه شـکل دایـره، چـرخ و اروبـوروس، مـاری کـه دمـش را گاز گرفتـه اسـت، تصویـر می‌شـد. شـکل مـدور، نمـودار یکـی از مهم‌تریـن نمادهـای حمایـت کننـده زندگـی یعنـی وحـدت و کلیـت و شـگفتی و کمـال اسـت (همـان: ۷۷–۱۰۸). همچنیـن نشـان معرفـت، حکمـت، روحانیـت، مهربانـی و عطوفـت اسـت و عمومـاً دایـره، نمـاد کائنـات اسـت، چراکـه گیتـی و عالـم، محصـور در دایـره اسـت. حلقـه بـه عنـوان نشـان سـلطنت نیـز شـناخته شـده اسـت. حلقـه و اصـولاً دایـره شـکل مقدسـی اسـت و کانـون آن مرکـز وحـدت و مسـاوات و مبدأیـی اسـت کـه همه‌چیـز از آن نشـئت می‌گیـرد. دایـره نمـاد تمرکـز عدالـت اسـت، چراکـه فاصلـه کانـون آن از همـهٔ نقـاط اطـراف دایـره یکـی بـوده، شـکلی اسـت کـه بـر مبنـای تسـاوی شـکل گرفتـه اسـت (بلخـاری قهـی، ۱۳۸۴: ۹). در ایـن قسـمت بـرای آشـنایی هرچـه بیشـتر بـا معنـای نمادیـن ایـن نقـش بـه مطالعـهٔ تطبیقـی بـا نمونه‌هـای یافـت شـده در هنـر هنـد می‌پردازیـم (تصویـر ۸). در ایـن میـان در هندوسـتان تصویـر چـرخ بـه همـراه تصویـر خورشـید تجسـم می‌یابـد، زیـرا هـردو علامـت مـدوری هسـتند کـه نمایشـگر جهاننـد. همچنیـن نمودهایـی از تصویـر گردونـه کیهانـی بـا

چرخ‌های رستگاری از هند در قرن ۱۳ میلادی در دست است که محور آن‌ها گویی زمین را به آسمان پیوند می‌دهند. رایج‌ترین آن‌ها چرخ هشت پره است که نماد کیهان‌شناسی و جهات اصلی و میانی است که نمونه این چرخ هشت پر در نقوش آجرهایی بابا جان تپه نیز کاملاً مشهود است (تصویر۶). در این میان پرتوهای خورشید، پره‌های چرخ است که محورش نمایشگر مبدأ و اصل و دورش با پره‌های متصل به محور تجلی این مبدأ است. کلمات (پره چرخ) و (شعاع) هم دربارهٔ چرخ و هم دربارهٔ خورشید به کار می‌رود (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۷). در هند به زبان سانسکریتی، به چرخ چاکرا گفته می‌شود که در آغاز، نماد چرخش سال و وابسته به خورشید بود و ویشنو آن را می‌چرخاند (تصویر ۸).



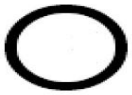
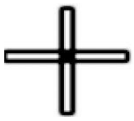
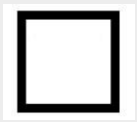
تصویر ۸- دیسک تسا چاکرا در هنر بودایی (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

بعدها بودا نقش ویشنو را بر عهده گرفت و به چاکرا واریتن به معنای کسی که چرخ را می‌چرخاند یا کسی که بر جهان حکمرانی می‌کند، ملقب شد. چرخ در ابتدا نماد بودا و بعدها نماد تعلیمات بودا شد (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

نمادهای عددی در طراحی نقوش باباجان

نکتهٔ دیگری که در طراحی آجرهای باباجان تپه مهم می‌نماید، رعایت الگوهای عددی در نقوش تجسم‌یافته بر آجرها است که با بررسی آن می‌توان به تفسیری بهتر در این بخش دست یافت. این اعداد، عددهای ۳، ۴، ۹، ۱۰ و ۱۲ در طراحی هستند که هرکدام از آن‌ها بار معنایی مشخصی به همراه دارند که در ادامه به آن اشاره می‌کنیم. در تفسیر و تحلیل عدد ۳ می‌توان گفت در متون باستانی ایران یکی از اعداد پرتکرار و مذهبی است، چراکه به سه اصل زرتشت یعنی پندارنیک، گفتار نیک و کردار نیک اشاره دارد (شمیل، ۱۳۸۸: ۶۶۴). همچنین عدد ۳ که عددی تکمیل‌کننده است با ترکیب عدد ۴، که به شکل مثلث و مربع به‌عنوان اشکال همگن و کامل تجلی می‌یابند، عدد ۷ را تشکیل می‌دهند که به مفهوم کثرت و تکامل است (حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۶۹). در تحلیل عدد ۴ می‌توان گفت یکی از کامل‌ترین اعداد است. شیمل بر این عقیده است اولین انسان‌ها چهار شکل حلول ماه

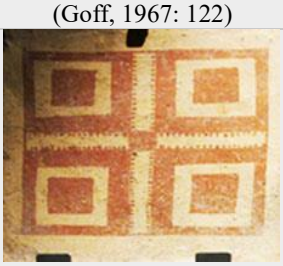
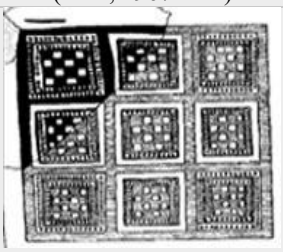
جدول ۲- تحلیل معنایی نقوش آجرهای منقوش باباجان تپه

شماره	آنالیز نقوش	تفسیر معنایی
۱-		چرخ (چاکرا): نشان مهر، چرخش سال، وابسته به خورشید، حاکی از مسیر خورشید در عرض آسمان است (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۱).
۲-		دایره: در همه‌جا نماد کیهان بی‌نهایت، شکل مدور سیارات، چرخش زندگی، وحدت و کلیت است(ستاری، ۱۳۷۴: ۱۹)
۳-		چلیپا: مظهر آتش است و علت آن متقاطع بودن آن است. انسان اولیه چوب را به‌صورت متقاطع گذاشته و آتش روشن می‌کرد که این آتش بازدارنده قهر طبیعت و نگهدارنده او در برابر جانوران وحشی بود... (یاحقی، ۱۳۵۷: ۲۸۷)
۴-		چلیپا: نشان صلیب، خورشید، چرخش تولید نسل، پیوستگی و حرکت، مهر و مهرپرستی، حالت چهار گونه ماه، چهار عنصر اصلی (آب، باد، خاک، آتش) (همان‌جا).
۵-		مربع: نشان اعتدال شب و روز، انقلاب زمستان و تابستان، تقسیمات چهارگانه اصلی روز، چهارفصل و چهار عنصر است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹).

را همچـون: هـلال، تربیـع اول، بـدر و تربیـع دوم را دیده‌انـد و از آن‌هـا بـرای تنظیـم زمـان خـود اسـتفاده کرده‌انـد (احمـدی، ۱۳۹۴: ۷). بـه همیـن دلیـل تقسـیم سـال بـه چهـار فصـل، بـه چهـار دوران و چهـار عنصـر از نظـر نظـام کیهانـی صـورت می‌پذیـرد. در تحلیـل عـدد ۹ نیـز می‌تـوان این‌گونـه گفـت کـه در مذهـب مزدایی‌گـری نمـاد ۹ در زنـد اوسـتا دیـده می‌شـود بدیـن گونـه کـه هنگامی‌کـه شـیء پـاک بـا چـرک و قـی، آلـوده گـردد بایـد آن را سـه بـار بـا ادرار، سـه بـار بـا خـاک و سـه بـار بـا آب شسـت (همـان: ۱۰). همچنیـن عـدد۹، نمـاد بهشـت زمینـی اسـت، نمـاد کل، شـروع و پایـان. در ایـران باسـتان نیـز ۹ یعنـی نـو شـدن (کریمـی بابـا احمـدی و دیگـران، ۱۳۹۴: ۱۱). عـدد۱۰ نیـز از دیگـر از اعـداد مقـدس و اسـطوره‌ای در ایـران باسـتان اسـت کـه به‌صـورت ضربـدری تجلـی می‌یابـد. به‌طورکلـی چلیپـای ضربـدری یـا صلیـب آنـدره قدیـس نیـز شـکل تـام کامـل بـودن و تـوازن اسـت. در رابطـه بـا شـکل x می‌تـوان اضافـه کـرد، در تصاویـر قدیمـی کـه از کـره کیهـان وجـود دارد، دو مـدار متقاطـع روی کـرۀ زمیـن اسـت، یکـی دایره‌البـروج و دیگـری

استوای آسمانی که نشانی از همان اعتدالین است. خصوصیت عدد ۱۰ تولد مجدد نیز هست و در ایران نماد زروانی نیز محسوب می‌گردد (همان: ۹- ۱۱). در تحلیل عدد ۱۲ نیز می‌توان گفت نشانی از منطقه‌البروج است که به ۱۲ برج تقسیم شده است و هر ماه از ماه‌های سال را به برجی نسبت می‌دادند (نورآقایی، ۱۳۷۸: ۹۴). بر این اساس می‌توان دریافت که نقوش تجسم‌یافته بر آجرها بر اساس اعداد خاصی طراحی شده‌اند که خود اعداد نیز اشاره‌ای به تغییرات زمان دارند که در جدول ۳ بدان پرداخته شده است.

جدول ۳- تحلیل اعداد نمادین در آجرهای باباجان تپه

شماره	اعداد نمادین	آجرهای مورد مطالعه	تفسیر اعداد
۱-	اعداد نمادین ۳، ۱۰، ۱۲	(Goff, 1967: 122)	در این آجر عدد ۱۰ به‌صورت ضربدر، عدد ۳ به‌صورت سه مربع در طرفین و عدد ۱۲ از طریق جمع مربع‌ها مشاهده می‌گردد که نشان‌دهنده جهان کیهانی، اعتدال و چرخش ماه‌ها معنا می‌یابد.
۲-	اعداد نمادین ۴ و ۱۰	 (Goff, 1967: 122)	در این آجر بازهم عدد ۱۰ به‌صورت بعلاوه و ۴ به‌صورت ۴ مربع مشاهده می‌گردد که نشان جهان کیهانی، اعتدال و گردش چهار فصل معنا می‌یابد.
۳-	عدد نمادین ۹	 (Goff, 1967: 122)	در این قسمت شاهد عدد ۹ به‌صورت ۹ مربع می‌باشیم که اگر با مربع بزرگ جمع گردد بازهم عدد ده را به نمایش می‌گذارد که به معنای اعتدال، شروع و پایان و تولد مجدد است. وجود نقوش شطرنجی نیز اشاره به توالی شب و روز دارد.

۳-سطح سوم: تأویل و تفسیر نشانه‌ها

نقش‌های تجسم‌یافته در طول تاریخ ایران همواره از مؤلفه‌های تاریخی، مذهبی، اجتماعی و حتی سیاسی تأثیر پذیرفته است و در هر مقطع زمانی با توجه به دغدغه‌ها و نیازهای جوامع خویش نمود پیدا کرده‌اند (حسامی و احمدی توانا، ۱۳۹۰: ۹۱)؛ بنابراین تأویل یک اثر درواقع استخراج معنای پنهان و نمادین یک اثر در فضای گفتمانی یک جامعه است. در این بخش برای تأویل درست این نقوش و برای دریافت معنایی نگاه پرداختگر که بر اساس نیاز و دغدغه‌های اجتماعی آن جامعه به چنین طراحی پرداخته است، به مطالعه

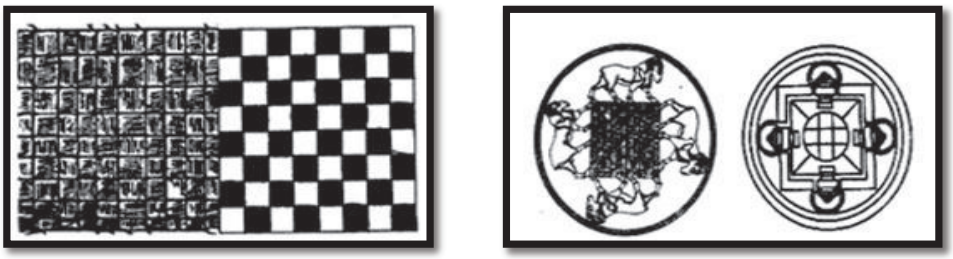
تطبیقی با نمونه اثری می‌پردازیم که در فضای مذهبی و فرهنگی تمدن ماد و همدوره با آجرهای باباجان تپه طراحی شده و نقوش آن نیز به‌راحتی خوانش شده است.

مطالعه تطبیقی با نقوش تحتانی جام حسنلو

یکی از نمونه‌هایی که اشکال انتزاعی ایجادشده بر روی آن با نقوش تصویرشده بر آجرهای بابا جان تپه قابل مقایسه است، نقوش تحتانی جام حسنلو است. جام حسنلو از تپه باستانی حسنلو (واقع در ۱۲ کیلومتری جنوب غربی دریاچه ارومیه و ۹ کیلومتری شمال شرقی شهر نقده در آذربایجان غربی) (فائقی، ۱۳۷۵: ۹۸) توسط دایسون رئیس هیئت کاوش از دانشگاه پنسیلوانیا کشف گردید (عیسی، ۱۳۴۴: ۵) (تصویر ۹).

تصویر ۹- جام حسنلو و نقوش تجسم‌یافته بر جام (نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۹۰: ۸۲)

ازآنجاکه این جام نقوش طراحی‌شده بسیاری دارد و بحث دربارهٔ هریک از آن‌ها از حوصله بحث در راستای تأویل نمادهای تجسم‌یافته بر آجرهای باباجان تپه فراتر است؛ بنابراین در این پژوهش، در راستای تأویل نمادهای تجسم‌یافته بر آجرهای باباجان تپه فقط نقوش تحتانی جام حسنلو (تصویر ۱۰ و ۱۱) مورد مطالعه قرار می‌گیرند که در آن نقش قوچ، ماندالا یا دایره، مربع، نقوش شطرنجی، چلیپا و گندم قابل مشاهده است. برای این کار ابتدا به خوانش معنایی نقوش تحتانی جام می‌پردازیم. محققان در تشریح این نقوش گفته‌اند که قوچ نمادی از منطقه‌البروج و نشان بهار است (تصویر ۱۰) و با ایزد ماه و خورشید مرتبط است و نماد حاصلخیزی است (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۸۴). ماندالا که یک دایره است و در عرصه مربع محاط می‌شود (تصویر ۱۰) می‌تواند نشانی از قدرت معنوی، تصویری از دنیا و تمرکز و آرامش باشد (نجفی قره‌آقاجی و حاتمی، ۱۳۸۹: ۱۱). نقوش شطرنجی نیز (تصویر ۱۱) با خطوط هاشوری، که نقش اعداد معنادار را ایفا می‌نمایند، می‌تواند نشانی از تناوب روز و شب، تابستان و زمستان باشد.



تصویر ۱۰- نقش ماندالا و قوچ در جام (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۱) تصویر ۱۱- صفحه شطرنج در جام (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۰)

نقش گندم که از دیگر نقوش معنادار در این جام (تصویر ۱۲) است همچون نمادهای پیشین، نمادی از توالی فصول و بازگشت زمان درو و نعمت و رستاخیزی است (همان: ۱۰-۹).

تصویر ۱۲- نقش گندم در جام حسنلو (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۰)

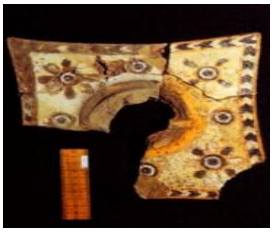
اما نکتهٔ مهمی که در جام حسنلو وجود دارد و به ما در تحلیل و تأویل نقوش بابا جان تپه کمک شایانی می‌نماید، خطوط هاشوری در صفحه شطرنجی است (تصویر ۱۱) که اعدادی معنادار محسوب می‌گردند و با تاریخ کشت و زرع در ارتباط بوده، یک تقویم محسوب می‌شوند؛ بنابراین می‌توان گفت در این جام نقوشی چون: دایره، مربع، خانه‌های شطرنجی و همچنین نماد قوچ، گندم و مجموعه‌ای از خطوط که به‌نوعی با تقویم در ارتباط است، طراحی شده‌اند. با توجه به بررسی این نشانه‌ها در بخش تحتانی این ظرف محققان دریافتند که نمادهای دایره، مربع و خانه‌های شطرنجی، توالی و گردش زمین و فصل‌های چهارگانه را به نمایش می‌گذارند و وجود گندم و قوچ نمادی از حاصلخیزی و محصول است و خطوط ایجادشده در کنار آن‌ها نیز به‌نوعی بازنمایی زمان درو کردن گندم در فصل تابستان است. همچنین تعداد مربع‌های ایجادشده ۹۰ عدد است که روزهای فصل تابستان و درو کردن گندم را به نمایش می‌گذارد (حاتم و نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۴). بر این اساس به این نتیجه می‌رسیم که این نشانه‌ها، نماد حاصلخیزی زمین و فصل‌های چهارگانه است که یکی از آن فصل‌ها، یعنی تابستان بیانگر برداشت محصول و جشن گرفتن بعدازآن به خاطر وفور نعمت است (همان: ۸)؛ اما به‌طورکلی با توجه به نقوشی که در سطح و قسمت تحتانی جام تجسم یافته است، می‌توان گفت منطقهٔ حسنلو به دلیل زمین‌های حاصلخیز و موقعیت جغرافیایی از جایگاه خوبی برخوردار بوده است و مردم این جام را به‌عنوان نمادی از وفور نعمت و برکت برای سپاس از خدایان آب و خورشید و زمین طراحی کرده‌اند (نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۹۰: ۸۸)؛ بنابراین در این قسمت برای تأویل نقوش به‌دست‌آمده از آجرهای باباجان تپه به مطالعهٔ تطبیقی با نمونهٔ مشابه به لحاظ طرح و نقش در یک فضای گفتمانی یکسان پرداختیم و مشاهده کردیم که نوع طراحی بسیار نزدیک و همخوان است؛ بنابراین می‌توان گفت این نظام طراحی هندسی و عددی می‌تواند نشانی از تقویم زمانی و مرتبط با مناسک آیینی کشاورزی در باباجان تپه

نیـز محسـوب گـردد.

عـلاوه بـر آنچـه بیـان شـد بـا مطالعـۀ تطبیقـی بـا دیگـر آجرهـای منقـوش عصـر آهـن کـه بـا محوطـۀ باباجـان تپـه هم‌زمـان هسـتند، می‌تـوان بـرای اتـاق منقـوش باباجـان تپـه، کارکـردی مذهبـی در نظـر گرفـت؛ به‌طـور مثـال در محوطـۀ قلایچـی و ربـط در آذربایجـان غربـی و تپـۀ حسـنلو در جنـوب دریاچـۀ ارومیـه آجرهایـی بـا طراحی‌هـای مشـابه بـه دسـت آمـده اسـت. شـایان ذکـر اسـت اگرچـه باستان‌شناسـانی همچـون کرتیـس ایـن نـوع طراحـی را تقلیـدی از هنـر آشـوری می‌داننـد، امـا ایـن طراحـی توسـط بومیـان ایرانـی اجـرا شـده اسـت (Curtis, 2001:34).

بـرای مطالعـۀ تطبیقـی بـا آجرهـای به‌دسـت‌آمده از محوطه‌هـای ذکرشـده، ابتـدا بایـد بدانیـم کـه آجرهـای منقـوش از کـدام قسـمت محوطـۀ باسـتانی بـه دسـت آمده‌انـد. بـا مطالعـه انجام‌شـده روی مـکان یافـت آجرهـا می‌تـوان این‌گونـه بیـان داشـت کـه کاوشـگران آجرهـای منقـوش تپـۀ حسـنلو را در مکانـی کـه قربانـگاه، میـز و سـکوی نـذورات بـوده اسـت بـه دسـت آورده‌انـد کـه ایـن عناصـر متعلـق بـه معابـد اسـت (Dyson, 1977: 551). در تپـۀ قلایچـی نیـز آجرهـای منقـوش از یـک تـالار سـتون‌دار بـه دسـت آمده‌انـد، کـه بـا توجـه بـه نظـر کاوشـگر ایـن محوطـه، ایـن مـکان معبـد بـوده و کارکـردی مذهبـی داشـته اسـت (Kargar, 2004:233). در تپـۀ ربـط نیـز آجرهـای منقـوش بسـیاری بـه دسـت آمـده اسـت کـه در محـل ایـن آجرهـا، سـکوی خشـتی، قربانـگاه و جایـگاه نـذورات وجـود داشـته اسـت (Read & Finkel, 2014: 589)؛ بنابرایـن می‌تـوان دریافـت در ایـن دوره اسـتفاده از آجرهـای منقـوش در تزییـن بناهـای مذهبـی متـداول بـوده اسـت.

جدول۴ – نمونه آجرهای منقوش محوطه‌های عصر آهن

تپه حسنلو	تپه قلایچی	تپه ربط
		
(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)	(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)	(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)

نتیجه‌گیری

در هنـر باسـتان، نقـوش تجسـم‌یافته بـر روی آثـار ابتـدا در خیـال مردمـان هـر عصـر بـوده، سـپس بـر روی آثـار تجلـی می‌یابنـد؛ بنابرایـن ایـن نقـوش دارای معنـا و مفهومـی هسـتند کـه در راسـتای اندیشـۀ جهان‌شـناختی مردمـان باسـتان شـکل یافته‌انـد. بـر ایـن اسـاس نمی‌تـوان نقـوش را فقـط آرایه‌هـای تزیینـی صـرف بـا هـدف زیباسـازی محسـوب کـرد. ایـن نقـوش در ابتـدا معانـی واضـح و آشـکار داشـته‌اند، امـا بـر اثـر گذشـت زمـان و بـا تغییـر فرهنـگ و مذهـب، ایـن معانـی

در هالـه‌ای از ابهـام قـرار گرفتـه اسـت و پژوهـش در ایـن زمینـه، بـرای روشـن شـدن معانـی نمـاد و نشـانه‌های رمـزی، بسـیار حائـز اهمیـت اسـت چراکـه از طریـق خوانـش نقـوش و دریافـت معنـا می‌تـوان بـه بسـیاری از اطلاعـات نظیـر مذهـب، ایدئولـوژی و اندیشـهٔ جهان‌شـناختی مردمـان باسـتان دسـت یافـت. در ایـن میـان علـم نشانه‌شناسـی یکـی از راه‌هـای مهـم بـرای تجزیه‌وتحلیـل نمـاد و نشـانه‌های رمـزی و دریافـت معنـای مسـتتر در آن‌هـا اسـت. در ایـن راسـتا نگارنـدگان تلاش کردنـد نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـای باباجـان تپـه را -کـه بازگوکننـدهٔ کاربـری بنـا نیـز هسـت- از طریـق علـم نشانه‌شناسـی بـر اسـاس دیـدگاه پانوفسـکی مـورد بررسـی و تحلیـل قـرار دهنـد. بـر ایـن اسـاس ابتـدا تمامـی نقـوش مـورد نظـر بـر روی آجرهـای مکشـوفه شناسـایی گردیـد، پـس‌ازآن هرکـدام از نقش‌هـای ایجادشـده بـر روی آجرهـا، بـر اسـاس سـطح نخسـت دیـدگاه پانوفسـکی مـورد آنالیـز سـاختاری و فرم‌شناسـی قـرار گرفـت. بـدان معنـا کـه نقـوش اصلـی بـه نقـوش تشـکیل‌دهنده تجزیـه گردیـد (جـدول ۲). سـپس هرکـدام از نقـوش به‌دسـت‌آمده کـه در سـطح نمـاد قـرار داشـتند در سـطح تحلیـل، مـورد مطالعـه نمادشناسـی قـرار گرفـت و در انتهـا در سـطح تأویـل و تفسـیر دیـدگاه پانوفسـکی، تمامـی نقـوش بـا نقـوش مشـابه در جـام حسـنلو مقایسـه شـد. بـر ایـن اسـاس دریافتیـم کـه نقـوش اصلـی در تمامـی آجرهـای باباجـان تپـه، نقـوش مربـع، چلیپـا، شـطرنجی، دایـره و چـرخ اسـت کـه هرکـدام از آن‌هـا بـه لحـاظ معنایـی بـا توالـی چهارفصـل، توالـی روز و شـب، چرخـش دوران و تکامـل حیـات در ارتبـاط هسـتند (جـدول ۲). سـپس بـرای قطعی‌شـدن معنـای اصلـی ایـن نقـوش بـه مقایسـه تطبیقـی بـا نقـوش تحتانـی جـام حسـنلو پرداختیـم و مشـاهده کردیـم کـه در قسـمت تحتانـی ایـن جـام نقوشـی همچـون نقـش مانـدالا، مربـع، نقـوش شـطرنجی، نقـش قـوچ و خطـوط هاشـوری وجـود دارد کـه بازگـو کننـدهٔ تغییـرات فصلـی و تاریـخ کشـت و زرع اسـت؛ بنابرایـن می‌تـوان این‌گونـه اذعـان داشـت کـه نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه کـه بـه نقـوش تحتانـی جـام حسـنلو بسـیار شـبیه هسـتند نیـز تغییـر فصـول، تغییـر روز و شـب و به‌طورکلـی گـردش زمـان را نشـان می‌دهنـد.

در ادامـه نکتـه دیگـری کـه نـگاه نگارنـدگان را بـه خـود معطـوف سـاخت وجـود طراحـی آجرهـای باباجـان تپـه، بـا اسـتفاده از اعـداد خـاص بـود کـه البتـه ایـن نـوع اسـتفاده از اعـداد در جـام تحتانـی حسـنلو کـه بیانگـر زمـان کشـت و زرع اسـت، نیـز مشـاهده شـد؛ بنابرایـن در ایـن پژوهـش تـلاش گردیـد کـه رابطـهٔ بیـن اعـداد و نـوع طراحـی در نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه نیـز شناسـایی شـود. در ایـن راسـتا پـس از مطالعـه بـر روی طراحـی نقـوش آجرهـا، مشـاهده کردیـم اعـدادی چـون ۳، ۴، ۹، ۱۰ و ۱۲ به‌تنـاوب در طراحـی اسـتفاده شـده‌اند. درنتیجـه لازم بـود معنـای نمادیـن اعـداد در دنیـای باسـتان را مـورد تحلیـل قـرار دهیـم تـا بتوانیـم رابطـه‌ای منطقـی میـان طراحـی و اسـتفادهٔ نمادیـن از ایـن اعـداد در آجرهـا ایجـاد کنیـم کـه بـا بررسـی‌های انجام‌شـده نتایـج زیـر حاصـل شـد. بـر ایـن اسـاس می‌تـوان گفـت بـه هنـگام اسـتفاده از عـدد نمادینـی ۱۰ کـه به‌صـورت چلیپـا طراحـی می‌شـود، مربع‌هایـی بـه تعـداد اعـداد ۴ و ۱۲ نیـز طراحـی می‌گردنـد؛ بنابرایـن در تحلیـل ایـن نقـش، می‌تـوان این‌گونـه بیـان کـرد کـه عـدد ۱۰

کـه نشـانی از جهـان کیهانـی اسـت دارای ۱۲ مـاه و ۴ فصـل اسـت (جـدول ۳- شـماره‌های ۱ و۲) یـا عـدد ۹ کـه به‌صـورت مربع‌هـای متوالـی طراحـی شـده اسـت، نشـانی از نـو شـوندگی، شـروع و پایـان اسـت کـه در هـر مربـع نیـز خانه‌هـای شـطرنجی، یعنـی توالـی روز و شـب تجسـم یافتـه اسـت (جـدول ۳- شـماره ۲). در ایـن نـوع تحلیـل نیـز بـاز هـم اعـداد بـه توالـی فصـول، گـردش جهـان، ماه‌هـای سـال، توالـی روز و شـب و به‌طورکلـی بـه گـردش زمـان اشـاره دارنـد؛ بنابرایـن می‌تـوان گفـت کـه تمامـی نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه چـه در حالـت تجسـمی یعنـی دایـره، چـرخ، مربـع، چلیپـا، نقـوش شـطرنجی و چـه بـه لحـاظ نـوع طراحـی نقـوش بـر اسـاس اعـداد نمادیـن و اسـطوره‌ای بـه تغییـرات ماه‌هـا، فصـول و سـال یـا به‌طورکلـی بـه گـذر زمـان اشـاره دارنـد. در زمینـهٔ کاربـری ایـن اتـاق نیـز می‌تـوان گفـت بـر اسـاس آنالیـز و تحلیـل معنایـی نقـوش بـر اسـاس دیـدگاه پانوفسـکی، ایـن اتـاق می‌توانسـته اسـت محلـی بـرای مراسـمات آیینـی بـوده باشـد کـه در رابطـه بـا تغییـر فصـول یـا کشـت و زرع، اجـرا می‌شـده اسـت. در انتهـا نیـز در مقایسـه بـا آجرهـای مکشـوفه از دیگـر محوطه‌هـای باسـتانی عصـر آهـن همچـون تپـهٔ حسـنلو، قلایچـی و تپـهٔ ربـط دریافتیـم کـه آجرهـای منقـوش بـرای تزییـن معابـد و بـا مفهـوم مذهبـی نقـش شـده‌اند، چراکـه تمامـی آجرهـا از مکان‌هایـی یافـت شـده‌اند کـه عناصـر اجرایـی اعمـال مذهبـی در آن‌هـا مشـهود بـوده اسـت؛ همچـون: محـل قربانـی یـا قربانـگاه، میـز نـذورات و سـکوی نـذورات. بـر ایـن اسـاس می‌تـوان اتـاق منقـوش باباجـان تپـه را اتاقـی بـا کارکـرد مذهبـی دانسـت کـه بـر اسـاس ایـن دیـدگاه، نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـا طراحـی شـده‌اند.

کتابنامه

احمدی، لیلا. (۱۳۹۴). «نقش اعداد در آیین‌های گذر ایرانی (با تکیه بر فرهنگ گیلان، آمل، تالش، بروجرد، لرستان، خراسان و یزد خواست)». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. ش ۲۸. ص ۱۴- ۲.

ایمنی، عالیه. (۱۳۹۰). «قابلیت‌های تصویری نمادها در هنر دینی». *کتاب ماه هنر*. ش ۱۵۲. صص ۸۸ ـ ۸۲.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). «تجلی لوتوس در آیین و هنر ایران و هند». *کتاب ماه هنر*. ش۸۳ و ۸۴. صص۳۴ ـ ۲۶.

بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). «نماد در اساطیر (فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب)». *کتاب ماه هنر*. ش۳۵. صص ۵۲- ۵۶.

بورکهات، تیتوس. (۱۳۸۱). *هنر مقدس*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر سروش.

حسامی، منصوره، احمدی‌نیا، اکرم. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری». *دو فصلنامه هنرهای تجسمی*. ش۲. صص ۹۵ – ۸۱.

حسن‌زاده، آمنه. (۱۳۸۶). «جایگاه اعداد در فرهنگ مردم ایران با تأکید بر اعداد هفت و چهل». *مجله فرهنگ مردم ایران*. ش۱۰. صص۱۹۰- ۱۶۶.

دهقانی، آسیه؛ فاضلی نشلی، حسن. (۱۴۰۱). «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد مطالعات باستان‌شناسی». *مجله مطالعات باستان‌شناسی*. ش۳. صص۴۵- ۶۷

دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جهان*. ترجمه: جلال ستاری. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

ذاکریان، میترا. (۱۳۹۰). «بررسی نقوش خورشید بر سفالینه‌های ایران». *نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*. ش۴۶. صص ۳۳- ۲۳.

رو، ژورژ. (۱۳۶۹). *بین‌النهرین باستان*، ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی. چاپ اول. تهران: نشر شرکت سهامی خاص نشر آبی.

ستاری، جلال. (۱۳۷۴). *اسطوره و رمز*. تهران: نشر مرکز.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۰). *فرهنگ نمادها*. ترجمه: سودابه فضایلی. ج۱. تهران: نشر جیحون.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۸). *راز اعداد*. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

ظهوریان، مریم. (۱۳۹۵). «بررسی نقوش نمادین و نشانه‌ای رمزی در معماری شاخص ایران (از عیالم تا پایان امپراطوری ساسانی) با رویکرد معناشناسی». رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

عیسی، بهنام. (۱۳۴۴). «در جستجوی شهرهای گمشده (داستانی از حسنلو و جام آن)». *مجله هنر و معماری*. ش۳۶. صص ۶ ـ ۲.

فائقی، ابراهیم. (۱۳۷۵). *آذربایجان در مسیر تاریخ ایران*. ج۱. تبریز: نشر یاران.

قره‌آقاجی، محمدرضا و حاتم، غلامعلی. (۱۳۸۹). «تفسیر نمادهای بکار رفته در نقوش تحتانی جام طلائی حسنلو پیشینه‌ی آن». *مجله حافظ*، ش۸۷. صص ۱۴ ـ ۸.

-کریمی بابا احمدی، زینب؛ الماسی نیا، پژمان و رادمهر، گلناز. (۱۳۹۴). «مطالعه و تحلیل اعداد اسطوره‌ای و نمادین». *کنفرانس بین‌المللی مهندسی و علوم کاربردی*.

کوپر، جی.سی. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران: فرهنگ نشر نو.

موسوی‌نیا، زهره. (۱۳۸۸). «دایره نماد دینی در تمدن‌های بین‌النهرین، ایران، آیین بودایی، هند و چین». *مجله کتاب ماه هنر*. ش۱۳۱. صص ۱۱۳– ۱۰۸.

نجفی قره‌آقاجی، محمدرضا. (۱۳۹۰). «جستاری در نقوش هنری جام طلایی حسنلو و پیشینه نقوش آن». *مجله هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. ش۷. صص ۸۸ ـ ۸۱.

نورآقایی، آرش. (۱۳۷۸). *عدد، نماد، اسطوره*. تهران: نشر افکار.

هال، جیمز. (۱۳۹۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه: رقیه بهزادی. چاپ ششم. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۵۷). «در قلمرو ایزد بهرام»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال چهاردهم. ش۳. صص ۴۶۱ ـ ۴۲۷.

Curtis, J. 2001-2002. The Evidence for Assyrian Presence in Western Iran. SUMER, 1 (1-2): 32- 37

Dyson, R.H. 1977. The Architecture of Hasanlu: Period I to IV. American Journal of Archaeology, 81 (4): 548-552.

Goff. C, 1967," Excavation At Bābā Jān . Second Preliminary Report", British Istitute of Persian Studies. Vol.7, Pl.IV, pp:115-130 .

Goff. C, 1968, " Lūristān in the first Halt of the first Millennium B.C. Apreliminary report on the first Seasons Excaviton at the Bābā Jān, and Associated Surveys in the Eastern

Pish _ i _ Kūh", British Istitute of Persian Studies. Vol.6, fig.3, pp: 105-134.

Kargar, B. 2004. Qalaichi: Below the center of Mana: Layer Ib, in the collection of papers of the international conference of Iran: Northwestern region. Tehran: Archaeological Research Institute of Cultural Heritage Organization.

Panofsky, E, 1962, "Studies In Iconology (Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance)", Icon Editions, New York.

Panofsky, E. 1955, "Meaning in the Visual Arts", New York: Dobleday Anchor Books.

Reade, J.E., and Finkel, I. 2014. Between Carchemish and Pasargade: Recent Iranian Discoveries at Rabat", In: Gaspa et al. (eds.) From Source to History: Studies on the Ancient Near Eastern World and Beyond, Dedicated to Giovanni Lanfranchi, Münster: 581-595.

Turner, J, 1996, "The Dictionary Of Art" , V15 , Grove Press.

Willette, J., (2013), "Erwin Panofsky and Iconology", Part Three: Icon, Iconography, Art History Unstuffed.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 89-108

Typology of Yazd Ashurai Poems

Mahdi Sadeghi*

Abstract

In terms of tone, structure and function, Ashurai poems are presented in various forms, containing the theme of mourning and adopting a mystical, epic, moral and social approach, and sometimes a combination of all. In this descriptive-analytical research, aspects of beauty and blending of Ashurai poet's emotions and imagination with historical events are examined in different types of Ashurai poetry. The results indicate that different types of Ashurai poems are mixed with frankness; simplicity of language, truth, and message; and intimate thematization. Due to the nature, taste and success of the poet as well as the support of Ahl al-Bayt, the intended form of Ashurai poetry is sometimes a classic work of art and sometimes a combination of singing and eloquent music in the company of Seyyed al-Shohada (PBUH), and this initiative leads to the creation of a special type of this kind of poetry. The elements of language, music, imagination and emotion have an explanatory function in all types of Ashurai poetry of Yazd about the philosophy of Ashura, and the images are based on sensory knowledge and the principle of association.

Keywords: Typology, Ashurai poetry, Philosophy of Ashura, Yazd

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.
mahdisadeghi2121@yahoo.com

How to cite article:
Sadeghi, M. (2024). Typology of Yazd Ashurai Poems. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 89-108. doi: 10.22077/JCRL.2024.6968.1077**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۸۹ - ۱۰۸

گونه‌شناسی اشعار عاشورایی یزد

مهدی صادقی*

چکیده

اشعار عاشورایی از نظر لحن، ساختار و کاربرد در اشکال متنوع و با درون‌مایهٔ سوگ، با رویکرد عرفانی، حماسی، اخلاقی و اجتماعی و گاه با تلفیقی از این رویکردها عرضه می‌شوند. در این جستار با روش توصیفی- تحلیلی و استشهادی، وجوه زیبایی و عجین‌بودن عواطف و خیال شاعر عاشورایی با رویداد تاریخی در انواع شعر عاشورا بیان می‌شود. نتایج حاکی از آن است که گونه‌های اشعار عاشورایی با صراحت، سادگی زبان، حقیقت، پیام و مضمون‌پردازی صمیمی و... درآمیخته است که با توجه به طبع، ذوق و توفیق شاعر و همچنین عنایت اهل‌بیت، شکل موردنظر شعر عاشورایی گاه به‌سان اثری کلاسیک و گاه با تلفیقی از آواز و شیوایی موسیقی شعر در محفل سیدالشهدا(ع) ترسیم می‌شود که همین ابتکار به آفرینش گونهٔ خاصی از این نوع شعر منتهی می‌شود. عناصر زبان، موسیقی، تخیل و عاطفه در انواع گونه‌های شعر عاشورایی یزد در فلسفهٔ عاشورا، کارکرد توضیحی دارند و تصاویر بر پایهٔ معرفت حسی و اصل تداعی استوار است.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی، شعر عاشورایی، فلسفهٔ عاشورا، یزد.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران. ایران mahdisadeghi2121@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۳

۱- مقدمه

حماسهٔ تراژیک عاشورا، پدیدهٔ غالب اجتماعی است و خود این پدیده، جریان‌ساز است. اشعار عاشورا مانند همهٔ گونه‌های ادبی، دوره‌های مختلفی دارد که با فراز و نشیب‌های سیاسی و تحولات اجتماعی، شکل‌های مختلفی به خود گرفته است چراکه «وجه تمایز اشعار عاشورایی در شکل معنوی و بار محتوایی و مضمون است» (محمدزاده، ۱۳۸۹: ۳۳). در دسته‌بندی این نوع شعر، شکل نوحه، حماسی‌ترین شکل شعر عاشورایی است. از طرفی زبان هنر یکی از مؤثرترین و تأثیرگذارترین گفتارهاست؛ لذا ازآنجایی‌که شعر همیشه زبان لطیف و گویایی دارد، بسیاری از فرهنگ‌های دینی و مذهبی می‌تواند در قالب شعر تأثیرگذارتر باشد؛ به‌عبارت‌دیگر، «دین‌باوری نمایهٔ فطرت آدمی است. پیوند با ادبیات و شعر از همین سرشت خدای‌گونه برمی‌خیزد و آنجایی که این درون‌مایهٔ ضمیر آدمی به یکدیگر می‌پیوندند، ادبیات آیینی شکل می‌گیرد» (کافی، ۱۳۸۶: ۷۱). در این بین، شهر یزد از قافله‌سالار کربلا جا نمانده و پابه‌پای مردمان دیگر دیار، عاشورا را در اشکال متنوع شعر به نمایش گذاشته است؛ زیرا «شکل کاربرد اشعار عاشورایی به‌عنوان فرایندی است که در زندگی و عقاید مردم تأثیرگذار است» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۰۲). با توجه به این مقدمه سؤالاتی از این جنس در ذهن نقش می‌بندند:

۱- وجوه جمال‌شناسی گونه‌ها اشعار عاشورایی به چه شکل‌هایی است؟

۲- حاصلِ اندیشه‌ورزی فلسفهٔ عاشورا در گونه‌های شعر عاشورا چگونه است؟

اشعار این پژوهش از کتاب تذکرهٔ شعرای یزد نوشتهٔ عباس فتوحی گزینش شده است؛ البته برخی از اشعار هم بی‌نام هستند و شاعر آنها مشخص نیست و به شکل شفاهی سینه‌به‌سینه در خاطر مانده‌اند.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

مهدی صادقی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی آواز و دستگاه موسیقی اشعار عاشورایی در قالب نوحه» به بررسی تأثیر موسیقی شعر و وزن عروضی و همچنین بررسی این اشعار در دستگاه‌های موسیقی پرداخته‌اند. فاطمه‌سادات ملجأ و صفری‌شاهی(۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «شناسایی نغمه‌های مردم یزد»، دستگاه‌ها و گوشه‌های نوحه‌خوان معروف یزد، حسین سعادتمند را در خط نوشتاری دستگاه موسیقی بیان کرده‌اند. در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد سعید میرزایی با عنوان «شرح و تحلیل اشعار معلم خوری»، تقلید این شاعر از شاعران خراسانی و عراقی در قالب نوحه بیان شده است. حمید میرجلیلی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «جلوه‌های ادبی اشعار عاشورایی هشت شاعر معاصر» تعدادی از مرثیه‌سرایان را معرفی و نکات بدیعی شعر آنان را بررسی کرده است. در مقاله‌ای از مهدی صادقی و همکاران (۱۳۹۹) با عنوان «مضامین تعلیمی در اشعار عاشورایی یزد»، به جایگاه ادبیات تعلیمی در اشعار آیینی-عاشورایی و تأثیر این اشعار بر

بعد تربیتی اشاره شده است. غلامعلی کلانترزاده (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «صورخیال در اشعار عاشورایی جواد محدثی و سید محمدعلی ریاضی‌یزدی» به بررسی صورخیال در اشعار این شاعران پرداخته است. عباس بیکی(۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی و تحلیل شعر آیینی شاعران میبد»، بعد از تعریف شعر آیینی درون‌مایه‌های شعر آیینی از دیدگاه تعلیمی در شعر شاعران آیینی میبد را بررسی کرده است. اما این پژوهش ضمن بررسی درون‌مایه‌های شعر عاشورا، به بیان وجوه جمال‌شناسی گونه‌های اشعار عاشورایی و ارتباط آنها پرداخته می‌شود که تاکنون در پژوهش‌های دیگر بیان نشده است.

۲-۱- ضرورت تحقیق

با توجه به اینکه در محرم مراسم متعددی برگزار می‌شود و در هر مجلس، گونهٔ خاصی از شعر عاشورایی اوج می‌گیرد، ضرورت دارد که گونه‌های شعر عاشورایی به‌صورت علمی مطالعه شود و وجوه جمال و زیبایی انواع شعر عاشورا در احیای فرهنگ عاشورا برجسته‌تر شود.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- گونه‌های شعر عاشورایی

۲-۱-۱- اشعار تعزیه

«واژهٔ تعزیه از ریشهٔ «ع ز ی» در معانی به صبر فرمودن، تسلی دادن، سوگ و عزا، مجلس عزاداری و روضه‌خوانی در مرگ و شهادت امامان، همدردی با مصیبت‌دیدگان و تسلی دادن به بازماندگان ازدست‌رفته به کار می‌رود و معادل نمایش مذهبی در اروپاست» (محمدزاده، ۱۳۸۹: ۳۵۰). یکی دیگراز معانی خاص تعزیه

> اطلاق تعزیه به نمایشی از واقعهٔ تاریخی-مذهبیِ مصائب و شهادت امامان به‌ویژه شهادت امام حسین(ع) و یاران او در واقعهٔ کربلا و دیگر اطلاق آن به تابوت یا انگاره‌ای از گور و ضریح شهیدان و امام حسین(ع) است. در فرهنگ واژگان و ادبیات مذهبی ایران، اصطلاح «تعزیه» و «تعزیه‌خوانی» به مفهوم یک سلسله نمایش‌های آیینی-مذهبی خاص به کار می‌رود. اصطلاح‌های «تعزیه درآوردن»، «تشبیه»، «شبیه‌گردانی» و «شبیه‌درآوردن» نیز به همین معنا در ادبیات مذهبی ما، از دورهٔ قاجار به این سو به کار رفته است (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۴).

به‌عبارت‌دیگر، تعزیه

> یکی دیگر از انواع ادبیات عاشوراست که در دورهٔ قاجار به‌واسطهٔ حمایت شاهان قاجار رشد یافت اگرچه نخستین نشانه‌های تعزیه برای امام حسین(ع) را در قرن چهارم می‌یابیم اما شکل جدید آن در دورهٔ قاجار و تحت تأثیر ادبیات غرب به وجود آمد (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۹۱).

جنبه‌های زیبایی‌شناختی و هنری تعزیه، چنان با ویژگی‌های محتوایی و اعتقادی در هم تنیده‌اند که شکلی متعالی از هنر نمایش پدید آورده‌اند. روشن و مهم است که تعزیه‌خوانی نمایشی ساخته و پرداختهٔ اندیشه و احساس ایرانیان شیعه مذهب و برآمده از فرهنگ ایرانی و نتیجه و تجسم‌یافتهٔ اعتقادات مذهبی مردم ایران است که نتیجهٔ سال‌ها تحوّل و تکامل بوده، نه اینکه یک‌مرتبه به خاطر کسی رسیده و اجرا شود؛ چراکه تعزیه، رفتاری آیینی- نمایشی است که با ساخت و پرداختی تاریخی- دینی، ریشه در منسک آیینی کهن ایرانی دوانده و بیانگر حیات قدسی قدیسان دین و مذهب در جهان تشیع است که به دو شکل هنر کلامیِ نوشتاری و گفتاری حضور یافته است که «از چشمه فیاض ادبیات روایی دینی- مذهبی ایران مانند: مقتل‌نامه‌ها، سوگ‌چامه‌ها، روایت‌های کتبی و شفاهی دربارهٔ تاریخ پیامبران و واقعهٔ کربلا، قصص قرآن و مجموعه قصص اعجاز دینی بهره و تناور گشته است» (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۵). به همین علت «تعزیه، پدیدهٔ فرهنگی ساده یا مشخصی نیست که در مقطع تاریخی خاصی به ظهور رسیده باشد» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۷۱)؛ اما در تعزیه «سه رکن کلام، موسیقی و حرکت یا اجرا اهمیت بسزایی دارند. کاربرد زبان شعر و موسیقی در بیان داستان و هماهنگی میان شعر و موسیقی با حرکات نمایشی در تعزیه برجسته‌ترین نقش و وظیفه را ایفا می‌کند» (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۵)؛ لذا کلام در تعزیه وزن‌دار، آهنگین و منظوم اجرا می‌شود و زبانی نزدیک به زبان رایج مردم کوچه و بازار دارد. تعزیه‌نویسان یزد با پیوند دو زبان ادبی فارسی و زبان عامهٔ مردم و استعمال ادبیات محلی با به‌کارگیری واژه‌ها و اصطلاح‌ها و کنایه‌های رایج مردم توانسته‌اند اندیشه‌ها و مفاهیمی را که در فرهنگ شهادت وجود دارد، به شکلی روشن بیان کنند به‌طوری‌که در تعزیه، افزون بر غنای موسیقی و استواری زبان بیان، آهنگ و ریتم مناسب با هر صحنه از واقعه دارد و زمینهٔ «تراژیک» این واقعهٔ تاریخی را به جهان نمایان می‌کند. باید این نکته را بیان کرد که در هر کلام، موسیقی، حرکت، راه رفتن‌ها، لباس‌ها، کلاه‌ها و زیورها رازی نهفته است که دریافت این رمزها به آگاهی از فرهنگ، نشانه‌پردازی در تعزیه و فرهنگ مردم این دیار نیاز دارد. این هنر از نخستین روزهای شکل‌گیری‌اش تاکنون، توانسته است مخاطبان و تماشاگران بسیاری را مجذوب خود کند و نمایشی فراگیر را در معرض دید همگان قرار دهد اما امروزه تعزیه‌گردانی بعضی از محلات یزد با الگوبرداری از شهرهای دیگر روی ماشین‌های سنگین در خیابان‌ها اجرا می‌شود که به نظر اگر در همان مکان خاص یعنی «تکیه» برگزار شود نتیجه‌ای مؤثرتر خواهد داشت؛ زیرا این روش ممکن است باعث ایجاد ترافیک شهری شود و موجبات ناراحتی مردم را فراهم آورد. تعزیه‌گردانی فرصت خوبی را برای حضور عامهٔ مردم در فضای نمایش فراهم می‌کند و از سوی دیگر، تماشاگر خاص خود را با نمایشی هنرمندانه و کمال‌طلب روبه‌رو می‌سازد. استقبال گستردهٔ تماشاگران از این نمایش و میزان قابل توجهٔ ارتباطی که تعزیه با مخاطبان خود برقرار می‌کند، نه فقط ازنظر مسلمان بلکه از دیدگاه پژوهشگران

عرصهٔ دیگر مذاهب و فرهنگ‌ها هم تحسین‌برانگیز است. اشعار تعزیه در یزد تابع آهنگ است؛ به‌عبارت‌دیگر، تعزیه نوعی نوحهٔ بدون ضرب است که سنگین و با فخامت بیان می‌شود و در عین تنوع در وزن، قالب و لحن، حالت درام و دیالوگ منظوم دارد و زبان حالِ شخصیت‌های تعزیه‌ها را بیان می‌کند. در یزد، تواناترین خوانندگان با لطیف‌ترین آوازها، اشعار تعزیه را اجرا می‌کنند. حتی شاه‌بیت‌هایی هم بر علم‌ها، علامت‌ها و هیئت‌های عزاداری نقش بسته‌اند که خود نوعی شاهکار و مقبولیت عام دارند. بالطبع تعزیه در یزد تلاش می‌کند که دیدگاه‌های واقعی اسلام ناب را از طریق بازنمایی شخصیت‌های مهم و مؤثر در تکوین تاریخ اسلام بازگو کند؛ چراکه خیال، صورت ذهنی دگرگون شده‌ای است که تحت تأثیر عاطفه شکل‌گرفته و از عالم ادراک (حقیقت) دور شده است (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۱۷)؛ بنابراین تعزیه به‌عنوان عنصر فرهنگی، حاصل امتزاج دو فرهنگ ایرانی–اسلامی است که متعالی‌ترین صورت نمایش در جهان است و نوعی هنر متعالی برای زنده کردن عاشوراست. ناگفته نماند که وجود تعزیه، باعث شد که موسیقی سنتی ما حفظ شود؛ یعنی موسیقی سنتی ایران تحت تأثیر تعزیه بوده و به کمک آن حفظ شده است. ارتباط میان تعزیه و موسیقی فقط از طریق آواز نبوده است، بلکه سازهای موسیقی نیز در مجالس تعزیه به کار می‌رفت و موسیقی به ویژه آواز، نقش مهمی بر عهده داشت. تصاویر شعری در این‌گونه شعر عاشورایی بر پایهٔ موسیقی گام برمی‌دارد؛ این تصاویر بیشتر حسی و توصیفات عینی بسیار محسوس‌اند؛ لذا باارزش‌ترین، ژرف‌ترین و ابدی‌ترین خدمات شعر عاشورایی به‌ویژه در شکل تعزیه، حفظ و تداوم بسیاری از الحان و نغمه‌های بسیار غنی سرزمین ما، ایران است. شعر تعزیه از زبان حالِ حضرت زینب (س):

الله‌اکبر این هم دردیست بی‌دوا	امّا نتیجه‌اش همه از خاک کربلا
کردم برای قاسم خود عشوتی بپا	یک دم ذلیل فال عروسی او عزا
اکبر شبیه ختم رُسل شاه مشرقین	گردید او شهید به صحرای کربلا

شکل شعر تعزیه از زبان حال سیدالشهدا(ع) و خواهرش زینب(س):

زبان حال امام (ع):	جواب: زینب(س)
وصیت از سه ره دارم بشنو ای زینب ای‌خواهر	بیان فرما وصیت را بفرما چیست آن مطلب
از اول چون شوم کشته مزن بر سر مکن گیسو	بِچشم ای گلبن جنت دوم مزلب به من بر گو
دوم چون من شوم کشته مَنِه از خیمه پا بیرون	بچشم آن هم شنیدمن از سوم فرما به این دلخون
سوم ناله مکن چندان‌که دشمن باخبر گردد	برادر جان نَبتوانم زِ من چون بخت گردد
مَسازم مَنعَت از گریه ولی آهسته‌آهسته	نشاید گریه آهسته ولی با ناله وابسته
بلی خود دانی اما طعنه دشمن بُوَد مشکل	پس ای سرور تو زینب را بده زنده مکان در گل
عزیز من صبوری پیشه میکن اندر این مطلب	ز مرگ تو صبوری! خاک عالم بر سر زینب

۲-۱-۲- اشعار نخل‌گردانی

نخل در لغت به معنای درخت خرما یا خرمابن و مجازاً به معنای هر درخت و نیز درختچه‌ای مومی و تزیینی است. در تداول عام، کنایه از قامت بالا و نام تابوت‌واره‌ای است که در عزای امام حسین(ع) بر دوش می‌کشند و در دسته‌های عزاداری می‌گردانند (دهخدا، ۱۳۷۳، ج۱۳: ذیل «نخل»).

همچنین احتمال دارد که

این تابوت‌واره به سبب تقدس و حرمت نخل «درخت خرما» در فرهنگ ایران، نخل نامیده شده است؛ زیرا همچنان که نخل در ذهن دینی فرهنگوران این جامعه‌ها بر مفهوم تجدید حیات و باروری، بی‌مرگی، جاودانگی، قدرت و استقامت دلالت داشته است، تابوت نیز این مفاهیم به خود دارد (همان).

از طرفی دقت در شکل پاجوش درخت خرما، مشابهت واضحی با تابوت‌وارهٔ نخل به نمایش می‌گذارد و زواید حاشیه‌های نخل، شکل تحلیل‌یافتهٔ برگچه‌های درخت خرماست و چون در آن، نمادهایی از درخت خرما وجود دارد، سازه را نخل نامیده‌اند (سعادت، ۱۳۹۸: ۲۰-۱۸). «کاربرد لفظ نخل به این مفهوم، به دورهٔ صفوی می‌رسد لیکن پیشینه رسم نخل‌گردانی و نشانه‌های شبیه نخل و با نام‌های دیگر در مراسم عزا به دورهٔ پیش از صفویان می‌رسد» (جانب‌اللهیف، ۱۳۷۳: ۵۲). روی نخل‌ها، علم‌های بزرگ که «شدّه» نامیده می‌شود، قرار دارد که با پارچه‌ها و آیینه‌های قدنما - که مظهر و نماد نور است - و دشنه‌های آهنین- که نماد قدرت و مقاومت است- و شال‌های ترمه و... مزین می‌شوند. نیزه‌ها و دشنه‌های روی نخل نشان از تیرهایی‌ست که به بدن امام حسین(ع) خورده‌اند؛ زیرا «شیعیان ایران، در نخل‌گردانی وقایع قدسی روزگاران گذشته و آیین‌های نیاکانی و یادمان‌های قهرمانان برجسته دینی را، گویی که در زمان کنونی روی داده است، در زندگی روزانه‌شان احیا می‌کنند» (همان: ۵۴). در دیار نخل‌ها به هنگام نخل‌برداری، ابیاتی به مقتضای حال این مراسم می‌خوانند و مردم هم با زمزمهٔ اشعار متناسب، آرام‌آرام نخل را چونان تابوتی جابه‌جا می‌کنند. این اشعار چنان زیباست که در حافظهٔ بلندمدت مخاطب نشسته و سینه‌به‌سینه نقل می‌شود به همین دلیل است که «رهیافت‌های زیبایی‌شناختی به ادبیات، رهیافت‌هایی هستند که اساساً با مسائل مربوط به زیبایی و شکل اثر سروکار دارند تا با مسائل برون‌متنی یا زمینه‌ای از قبیل سیاست و تاریخ» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۶۶). البته حمل تابوت و سازوبرگ‌های (شعارها) تابوت‌واره‌های دیگر در دسته‌های عزا، پرسش‌هایی را در ذهن هر پژوهشگر برمی‌انگیزاند. یکی از آیین‌های نخل‌برداری در یزد بدین‌سان است که نوحه‌خوان قبل از برداشتن نخل، اشعاری را زمزمه می‌کند که همراه با ضرب بر سینه است و به‌نوعی آمادگی و هماهنگی نخل‌برداران را در پی دارد و زیبایی این اشعار را دوچندان می‌کند:

این چه شور است که بر خلق جهان است فلک این چه آشوب و چه غوغا و فغان است فلک

این عزا بهر که برپاست؟ ناله بهر که محیاست؟

حسین است حسین حسین است حسین

ازآنجاکه در مقولهٔ شعر «پنج عنصر عاطفه، تخیّل، آهنگ، زبان و شکل در آن دخیل هستند که دو عنصر اول در پهنهٔ اندیشه و ادراک قرار می‌گیرد و عناصر بعدی بر اساس تجربیات دیداری، شنیداری، و کسبی است» (خانلری،۱۳۶۱: ۲۶). به همین دلیل در اشعار نخل‌برداری کلمات، آهنگ، شکل، تخیّل و عاطفهٔ کلام، هماهنگ با هم این مراسم نمادین را در بُعد اجتماعی و از طرفی در قاب ادبیات منعکس می‌کنند. در بُعد زیبایی ادبیِ این نوع شعر می‌توان به ساده بودن واژگان، تصویرپردازی با شور و... اشاره کرد؛ تصویرهای این‌گونهٔ شعری، ساده و تک‌بعدی و به‌آسانی قابل درک است و ذهن مخاطب بدون هیچ دخل و تصرفی در آن تصویر، صورتِ واقعی حادثه را درک می‌کند. به همین علت، شعر نخل‌گردانی بیشتر کلمات بر محور اسم مولا و با زیور صنعت تکرار است. البته ازآنجاکه افراد زیر نخل در هنگام نخل‌برداری خسته می‌شوند، کلمات این دسته از شعر عاشورا به‌صورت خیلی ساده و بیشتر کلمات قصار«حسین، غریب حسین و...» است.

حسین حسین حسین حسین *** مظلوم حسین، غریب حسین
شهید حسین، عطشان حسین *** بی‌سر حسین، عریان حسین
شهید کربلا حسین *** شهید نینوا حسین
شهید سر جدا حسین *** شهید تشنه لب حسین
شهید بی‌کفن حسین
کو اصغرت کو اکبرت *** کجا امیر لشکرت
امروز جناب فاطمه *** با اضطراب و واهمه
آید به دشت کربلا *** گردد به‌دورخیمه‌گاه
گوید حسین من چه شد *** نور دو عین من چه شد
****
وای حسین کشته شد *** وای حسین کشته شد
آه حسین کشته شد *** وای حسین کشته شد
داد، حسین کشته شد *** وای حسین کشته شد
ناله چه‌گویم که حسینم چه‌شد *** وای حسین کشته شد
سبط رسول ثقلین کشته شد *** وای حسین کشته شد

۳-۱-۲- اشعار پَرسه‌زنی

یکی از مراسمی که از قدیم‌الایام تاکنون برگزار می‌شود، مراسم پرسه‌زنی است. در این

مراسم که از حسینیه شروع می‌شود به خانهٔ افرادی می‌روند که یکی از خویشاوندان آنها در همان سال درگذشته است یا به دیدار خانوادهٔ شهدا دیدار می‌روند. این مراسم آداب ویژه‌ای ازجمله خواندن شعر در وصف امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل‌العباس(ع)، برداشتن عَلَم و گرداندن آن در محلات دارد.

عناصر زبانی و ادبی این نوع شعر در خدمت قلمرو فکری کلام قرار می‌گیرند، به عبارتی واژه‌های انتزاعی و مفهومی مثل «مظلوم، گریه، ترحم و...» حامل تجربهٔ حسی‌اند که در محور عمودی کلام به حادثهٔ تراژیک عاشورا اشاره دارند. کلمات این‌گونه شعر عاشورا بیشتر حول محور سوز و اندوه است و همهٔ آنها به هر یک از حوادث عاشورا اشاره‌ای جزئی دارند.

بگویید ای عزاداران بگویید
برای شاه مظلومان بگویید
اگر کشتند چرا خاکش نکردند
کفن بر جسم صد چاکش نکردند

****

منم قاسم که داماد حسینم
گل باغ حسن نور دو عینم
عروسیش عزا گردیده قاسم
رخش چون کهربا گردیده قاسم

۴-۱-۲- اشعار نوحه و هیئت

امروزه نوحه‌سرایی همراه با سینه‌زنی، یکی از مراسم اجتماعی بزرگ در رثای اهل‌بیت محسوب می‌شود و زینت‌بخش هر مجلس و محفلی است، اما باید در نظر داشت که برخی مسائل با ورود به شعر نوحه، موجب کمرنگ شدن مقام اهل‌بیت و زیبایی آن می‌گردد. شعر عاشورایی شهر یزد در قالب نوحه، دارای سبک و سیاق خاصی است که همراه با تکیه بر صوت و در دستگاه و موسیقی خاص خود اجرا می‌شود و در ضمن خوانندهٔ ویژه‌ای را می‌طلبد تا آن را اجرا کنند. شاعر نوحه‌سرا برای سرودن شعر خود بیشتر از وزن‌هایی استفاده می‌کند که به روحیات و اندیشه‌های او و جامعه نزدیک‌تر باشد. شاعر با رعایت تناسب بین معنا و عاطفه، تلاش می‌کند به هدف اصلی که همان محتوای درونی شعر است، نزدیک گردد؛ به‌عبارت‌دیگر

> آهنگ‌سازِ اشعار عاشورایی در شکل نوحه، با توجه به قواعد علمی شناخته‌شده، یک تم مرکزی و محوری را مبنا قرار می‌دهد و بر اساس آن، تم‌های مشابهی می‌سازد و شعر را به‌اندازه‌ای که لازم است، گسترش می‌دهد و نغمه‌های دیگر این اشعار همچون موزاییک‌های یک سالن سنگفرش شده، در کنار تم‌ها چیده می‌شوند (صادقی، ۱۳۹۹:۱۳۳).

این اشعار سرشار از انواع صناعات ادبی به‌ویژه تشبیه و استعاره است که با تنوع وزن، زیبایی خاصی به خود گرفته است. با توجه به فرهنگ، بافت مذهبی و عشق به اهل‌بیت که با گوشت و پوست مردم این بر و بوم عجین‌شده، شعر آیینی به‌ویژه اشعار عاشورایی، در بین شاعران یزد جایگاه والایی دارد. اجرای اشعار عاشورایی در قالب نوحه، دل و جان هر شنونده‌ای را به خود می‌خواند و ملودی و موسیقی تازه‌ای به شعر می‌دهد آن‌چنان‌که حتی وزن و قالب اشعار فارسی از بیان آن عاجز است چراکه «یک اثر ادبی برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیز موسیقی را به خدمت می‌گیرد، ازآنجاکه موسیقی بی‌واسطه‌ترین هنر برای رهیافت به درون آدمی است، آثار ادبی را عمیق و زیبا تلقین می‌نماید» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

نوحه‌ها جزئی از زندگی معنوی و روحی مردم یزد شده و برای بیان آن شیوه‌های متعددی به کار گرفته می‌شود، اما آنچه در این دیار توجه مخاطب را جلب می‌کند، تناسب معماری و این نوع شعر عاشورایی است؛ به‌عبارت‌دیگر، نکتهٔ جالب در معماری یزد، وجود گوشواره‌ها (قسمت برجستهٔ گوشهٔ دیوار و سقف) و زیبایی طاق‌های ضربی، استحکام پایه در ساختمان و بافت قدیمی است که همین صفت در گوشواره‌های موسیقی شعر، نوحه‌ها و بندهای بلند چندضربی مشاهده می‌شود که باعث رعایت این سلسله مراتب می‌شود.

نوحه‌سرای یزدی با تأمل، ضمن رعایت تناسب بیرونی، از تک‌تک واژه‌ها و زیبایی درونی، فلسفه و پیام عاشورا را در ذهن تداعی می‌کند؛ درواقع اشعار عاشورایی به‌ویژه در شکل نوحه، روح شنونده را به عالم معنوی هدایت می‌کند. علت این امر اتحاد و زیبایی بیرونی و درونی شعر است به‌طوری‌که این وحدت به اتحاد در لباس و حرکت سینه‌زن یا زنجیرزن و... منتهی می‌شود. طبیعی است معانی و ادراکی که از نوحه‌ها و اشعار عاشورایی این دیار سرمی‌زند با فرهنگ و عِرق مذهبی مردم درآمیخته و در گوشت و پوست آنها رخنه کرده است؛ ازاین‌روی «اشعار عاشورایی در قالب نوحه‌ها شکل نهایی دستگاه موسیقی را رقم می‌زند و این نیازهای ریتمک - ملودیک هستند که خود را در بستر شعرهای این قالب بروز می‌دهند» (امین‌فروغی، ۱۳۹۲: ۳۳). بر این اساس، بسیاری از معیارهای «زیبایی‌شناسی نوحه‌های یزد» تابعی از زمان و مکان هستند که نسبت به گذشته سیال‌تر و پویاتر شده‌اند چراکه

> موسیقی و شعر از دیرباز با یکدیگر توأم بوده‌اند. هر چه فن موسیقی ترقی کند، احتیاجش به شعر کمتر می‌شود تا وقتی‌که بتواند بی کمک آن از عهدهٔ بیان منظوری برآید. ولی هیچ‌گاه از آن بی‌نیاز نخواهد بود، به‌خصوص در کشور ما که هنوز شعر جزء لاینفک موسیقی است و همواره کلمهٔ ساز و آواز با هم به کار برده می‌شود (خالقی، ۱۳۸۱: ۲۸۵).

اصولاً شعر، موسیقیِ لفظ و کلمه‌هاست که این مهم در اشعار عاشورایی در شکل نوحه

نمـود بهتـری بـه خـود می‌گیـرد؛ زیـرا عـلاوه بـر تناسـب وزن و محتـوا، تناسـب دسـتگاه موسـیقی را می‌طلبـد بـر ایـن اسـاس «زبان‌هـا برحسـب عنصـری کـه مبنـای وزن هـر زبـان اسـت، بـا هـم تفـاوت پیـدا می‌کنـد» (ولـک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹۲). اسـتخوان‌بندی اشـعار عاشـورایی یـزد در قالـب نوحـه، شـامل وزن مناسـب، موضـوع، طـرز بیـان و زبـان سـرایش در دسـتگاه موسـیقی خـاص اسـت. برخـی اوقـات بـه فراخـور موسـیقی و ملـودی می‌تـوان وزن، قالـب و ترتیـب قوافـی را تغییـر داد. همـهٔ ایـن مـوارد بـه حـس و تجربـهٔ شـاعر برمی‌گـردد و اینجاسـت کـه «شـاعر احسـاس می‌کنـد کـه در فضـای شـعر، اگـر وزن را تغییـر دهـد می‌توانـد تحـرک بیشـتری در موسـیقی ایجـاد کنـد» (گل‌محمـدی، ۱۳۶۶: ۲۲). می‌تـوان موسـیقی عاشـورایی را بـه انواعـی چـون موسـیقی نوحـه، ذکـر، مصیبـت، مرثیـه، روضـه، جنگ‌نامـه و... تقسـیم کـرد. شـعر عاشـورایی در نـوع نوحـه، شـاخص‌ترین گوشـه‌های موسـیقی را در خـود جـای داده اسـت و زیباتریـن گونـهٔ شـعر عاشـورایی یـزد محسـوب می‌شـود کـه تمـام عناصـر دسـت‌به دسـت هـم داده‌انـد تـا فراینـد تصویرسـازی کلام، شـوری همـراه بـا شـعور باشـد:

خدایـا ای‌کاش دوبـاره برخیـزم ببینـد از چشـمم سـتاره می‌ریـزد
بـه راه خیمـه بـه چشـم خـود دیـدم کـه خواهـرم زینـب بـه سـینه‌اش مـی‌زد
چـه کنـم بـا خواهـر دل شکسـته‌ام زینـب چـه کنـم از غصـه رسـیده جـان او بـر لـب
بـا نالـه و آهـم. یـا رب تـو گواهـم از سـوز غمـش پـر از غـم و دردم
بی‌تـاب و توانـم. بـا قـدّ کمانـم مانـدم بـه چـه رو بـه خیمـه برگـردم
از غـم عبـاس دل‌هـا غمگیـن اسـت دیدمـش خـاک صحـرا بالیـن اسـت
کـوه غـم دارم بـر دل از داغـش خنـدهٔ دشـمن بـر جـان سـنگین اسـت
دل مـن از ماتـم جان‌سـوزش می‌سـوزد چـو روم بـه حرم اشـک سـکینه آتشـم افـروزد
لبریـز شـرارم. بی‌صبـر و قـرارم نـه تـاب و تـوان و نـه رمـق دارم
یـا رب روی دامـان. از سـاقی عطشـان مـن قرآنـی ورق‌ورق دارم
عمـود بـر فـرق بـرادرم آمـد خـدا تـو شـاهد بـاش چـه بـر سـرم آمد
کنـار پیکـر او چـو آمـدم دیـدم شـمیم جان‌بخشـی ز مـادرم آمـد
چـه کنـم خـزان گرفتـه بـاغ و بهـارم را چـه کنـم بـرده بـه یغمـا دار و نـدارم را
کـو صبـح امیدم. سـردار رشـیدم پرچـم‌دار قیـام مـن عبـاس
کـو شـمع و چراغـم. کـو لالـهٔ باغـم آب آور تشـنه‌کام مـن عبـاس
خدایـا چیدنـد گل یاسـم را بـه راحـت دادم مـن عباسـم را
علمـدارم لـب تشـنه بـه خـون غلتیـده لـب خشـکش بـه دریـا آبـرو بخشـیده
دو چشـمم خـون اسـت فـرات گلگـون اسـت
بـرای عبـاس حسـین مجنـون اسـت بـرای عبـاس حسـین مجنـون اسـت
(نوحهٔ هیئت «چهارمنار» یزد، ۱۳۹۶)

۵-۱-۲- اشعار چاووشی

واژهٔ «چاو» را به «بانگ و سروصدای گنجشک، هنگامی‌که از بیم دزدیده شدن جوجه‌اش بانگ برمی‌آورد» معنا کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۳: «چاو»). بعید نیست این مفهوم در واژهٔ چاووش نیز در نظر گرفته شده باشد، گویی چاووش با صدای پرشور خود، ناله سر داده است تا درد فراق و دوری عاشقانهٔ خود و زائران را بیان کند و می‌خواهد آنان را سر شوق آورد. چاووشی، هنری آیینی با محتوای غنایی، برآمده از قلب قرآن مجید (حج، ۲۷ و ۲۸) است که بیشتر به آواز و در دستگاه موسیقی «چهارگاه» اجرا می‌شود (صادقی، ۱۳۷۶: ۱۱۸). چاووش‌خوانی، صورت‌های متعددی دارد که می‌توان به چاووش سفر، چاووش عاشورا، چاووش عزا و... اشاره کرد. از مهم‌ترین مسائل چاووش‌خوانی، یکسانی اشعار آن در همهٔ نقاط ایران است که موسیقی شعر در خدمت محتوای غنایی و سایر عناصر کلام قرار می‌گیرد و بازنمودی از یک حالت روانی است و ذهن با کشف ارتباط و ایجاد پیوندهای قریب میان اجزای کلام به عمق حادثه پی می‌برد. به کسی که اصطلاحاً دم می‌گیرد چاووشی‌خوان می‌گویند. چاووشی‌خوان در ابتدای مراسم این ابیات را زمزمه می‌کند:

ای تعزیه‌داران به ادب بنشینید — اینک به عزا جد حسین می‌آید
حسین که جان گرامی فدای امت کرد — رواست امت اگر جان کند فدای حسین
بلند بگو تو اگر شوق مرقدش داری — به کام تشنه مظلوم کربلا صلوات

اشعار چاووش‌خوانی که جزء ادبیات عامه محسوب می‌شوند، الزاماً از همهٔ قواعد عروضی اعم از رعایت اوزان، تساوی هجاها در دو مصرع یک بیت و یا رعایت ردیف و قافیه پیروی نکرده است، تا جایی که برخی از اشعار بیشتر به جملات منثور شباهت دارند:

بارها گفت محمد که علی جان من است — هم به جان علی و جان محمد صلوات
هم نجف، هم کربلا هم حضرت شاهِ رضا — یا رب کن نصیب شیعیان و صالحان

بااین‌همه، برخی از نواقص ابیات نامتقارن، مانند عدم رعایت وزن و نبود تقارن هجایی با کشش‌های آوازی و اِعمال پاره‌ای شگردها از سوی چاووش‌خوان مرتفع می‌گردد و به گوش مخاطب نمی‌آید.

در یزد معمولاً افراد مسن و پیرغلام که صدایی غرّا یا به‌اصطلاح صدای چهچهه‌ای دارند اشعار چاووشی را می‌خوانند. خواندن این شکل از اشعار عاشورایی بیشتر قبل از برپایی مجلس یا قبل از شروع هر مراسم است که در پایان هر بیت، شنوندگان صلوات می‌فرستند

اول سلام ما به رخ انورت حسین
دوم سلام ما به تن بی‌سرت حسین
سوم سلام ما به علمدار کربلا
چهارم سلام ما به علی‌اکبرت حسین

مراسم روضه‌خوانی شهر یزد درگذشته با چاووشی‌خوانی انجام می‌شد. بدین طریق که چند نفر از چاووش‌خوان‌ها پیش از شروع مجلس روضه‌خوانی، پشت‌بام خانه‌ای که روضه‌خوانی در آن دایر بود، جمع می‌شدند و یک‌صدا اشعاری را با هم می‌خواندند. بیت زیر نمونه‌ای ازاین‌گونه چاووشی است که با ذکر «حیف و صد حیف بر حسینم» همراه است:

ای فلک حیف بر حسینم حیف و صد حیف بر حسینم
کشته شد شاه نور دو عینم حیف و صد حیف بر حسینم

امروزه نیز در این شهر هم پیش از مراسم نخل‌برداری و هم حین نخل‌برداری، چاووشی خوانده می‌شود:

این حسین کیست که عالم همه دیوانهٔ اوست
این چه شمعی است که جان‌ها همه پروانهٔ اوست

۶-۱-۲- اشعار شعاری

در شعر شعاری، حضور وزن و قافیه الزامی نیست و نباید انتظار داشت که هر شعاری، با افاعیل عروضی یا با معیارهای حروف قافیه مطابقت داشته باشد؛ به عبارتی در شعر شعاری حضور الزامات و ضوابط شعری کم‌رنگ است و علت این امر در طبیعت شعار است که به‌صورت خودجوش و از روی عواطف دینی و ملی بر سر زبان مردم کوچه و بازار مرتجلاً جاری می‌شود از همین رو «شعار، کلام خودجوش و غالباً آهنگینی است که مرتجلاً بر زبان مردم کوچه و بازار جاری می‌شود و نشان‌دهندهٔ حساسیت جامعه به مسائلی است که در کلام مردم به این صورت متجلی می‌شود» (مجاهدی، ۱۳۸۶: ۱۴۲). شعارهایی نظیر «لا اَرَی الموت الاّ السَعاده (مرگ در نظر من عین خوشبختی است)» و «اَلمَوت اَحلی عِندی مِنَ العَسَل (مرگ در نظر من از عسل شیرین‌تر است)» یا «حسین حسین غریب کربلا حسین// حسین حسین شهید سر جدا حسین» چند نمونهٔ معروف از شعارهای عاشورایی است که به‌خوبی می‌توان از آنها به اهداف مقدس شهدای کربلا پی برد و خط فکری و مش جهادی آنان را شناخت (همان: ۱۴۳). تأثیر فوق‌العادهٔ این شعارها در رویکرد جدی شعرای دو دههٔ اخیر به مفاهیم ارزشی عاشورا، غیرقابل‌انکار است و نشانه‌های این تأثیرپذیری را می‌توان در بیت‌بیت شعر مقاومت و شعر عاشورایی دید. البته در آداب‌ورسوم مردم یزد این نوع اشعار به اشعار «دودستگی» معروف‌اند؛ زیرا جمعیت هیئت در بدو ورود به حسینیه، به دودسته تقسیم می‌گردد و یک گروهِ هیئت، مصرع اول را با حالت حماسی همراه با سینه‌زدن محکم شروع می‌کنند و گروه دیگر، مصرع دوم را با همان حالت خاص تکرار می‌کنند؛ شاید همین تکرار باعث شده که نام «شعار» زینت‌بخش این نوع شعر شود:

شام غریبان حسین امشب است امشب است اول درد و محن زینب است زینب است

«برخی از شعارها، همراه با سینه‌زنی و در مراسم نوحه‌خوانی سر داده می‌شود که نمایانگر ارتباط تنگاتنگ «نوحه» و «شعار» می‌باشد» (همان: ۱۴۳). در این‌گونه شعر آیینی، ارتباط دو گونه شعر عاشورایی «نوحه و شعار» نمایان می‌شود و صورت خیالی شعر محصول تخیل جمال‌شناسانهٔ کلام است. شعار «حسین جانم، حسین جانم، حسین جان» از این دست شعارها بود که رزمندگان یزدی در جبهه‌ها استفاده می‌کردند:

حسین جانم، حسین جانم، حسین جان حسین جانم، حسین جانم، حسین جان
برو باد صبا یک صبح دلگیر خبر از من ببر بر مادر پیر
که: ای مادر تو کن شیرت حلالم غریبی رفتم و شاید نیایم
اگر بار گران بودیم و رفتیم اگر نامهربان بودیم و رفتیم
شما با خانمان خود بمانید که ما بی‌خانمان بودیم و رفتیم

(فهیمی، ۱۳۷۰: ۱۳۷)

حسین حسین شعار ماست شهادت افتخار ماست

(همان: ۱۰۲)

۷-۱-۲- اشعار مرثیه‌ای

شعر مرثیه در یزد رنگ و لعاب ویژه‌ای دارد و زینت‌بخش مجالس غم است.

> مرثیه در لغت گریستن بر مرده است و در اصطلاح، اظهار تألم به زبان شعر در ماتم عزیزان و یا ذکر مناقب و فضایل شخص متوفی را رثاء، مرثیه یا سوگ و سوگنامه گویند. ما در تاریخ خودمان معمولاً پنجرهٔ سوگ را بازکرده‌ایم و مرثیه خوانده‌ایم. بر پایهٔ این سخن، شعر آیینی ما بیشتر در نوع مرثیه پرداخته شده است (محمدزاده، ۱۳۸۹: ۳۸).

برخی از شاعران عاشورایی یزد در این نوع، شهرت فراوانی دارند. این شکل از شعر عاشورایی گاه به‌صورت نوحه‌ای آهنگین همراه با ضرب‌آهنگ دست بر سینه نمایان می‌گردد و اگر این مرثیه‌ها با فوت‌وفن تخصصی شعر همراه باشد جلوه‌ای زیبا پیدا می‌کنند. البته اشعار مرثیه در نوحه و هیئت‌ها به‌صورت «دکلمه» قابل اجرا هستند و باعث می‌شود که ذهن مخاطب را برای ورود به بدنه اصلی نوحه آماده کند. این گونهٔ شعر عاشورایی دارای عناصری است که از ترکیب تعداد زیادی تصاویر دیگر ساخته شده‌است؛ یک جزء در حکم ابزار یا رسانه و دیگری محمل این مقصود است و غایت اصلی از زیبایی این‌گونه شعر رساندن مخاطب به غور حادثهٔ عاشورا و درک مفهوم آن از دریچهٔ عاطفه و احساسات است زیرا در شعر مرثیه «شاعر، احساسات و عواطف خود را بیان می‌کند و سوز بیان و خلوص عواطف در آن نمایان است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۷-۲۳۶).

بی‌رنگ‌وبوست آب، ولی من به حیرتم — نام حسین یافت چرا رنگ و بوی آب
بار گنه به تربت پاکش زدوده‌اند — خود خاک دیده‌ای که گرفته‌ست خوی آب
پاک است و پاک سازد و پاکان بدو رسند — خون حسین داده چنین شست‌وشوی آب
دانی چرا به پا نکند آبشار خون — تیغی که کوهسار کشد بر گلوی آب؟
تا در فرات، مرکب عباس گام زد — بر او کباب شد جگر تشنه پوی آب
فانی شدن چو موج حیاتی‌ست در ممات — وین جنبش است جلوهٔ راز مگوی آب
سر وضوی خون و نماز شهادت است — ذکر نماز او که گذشت از وضوی آب
ای چرخ سنگدل، دل سقا چرا شکست؟ — با ما بگو حکایت سنگ و سبوی آب
سقای تشنه بر لب شط سوزد از عطش — کامی نجسته خود ز کف کام جوی آب

(الهام‌بخش، ۱۳۸۴: ۱۸)

۸-۱-۲- منقبت‌سرایی

منقبت‌سرایی یعنی به رشتهٔ نظم کشیدن فضایل اخلاقی و بزرگداشت دیگران و در موضوع مورد بحث ما به نظم کشیدن و یادکرد سرفرازی‌ها، نیک‌اندیشی و بزرگی‌های ائمهٔ اطهار و امامان است چراکه منقبت «مایهٔ ثنای دیگران و مدح و مباهات شخص است» (انصاری، ۱۳۸۹: ۵۵)؛ لذا بنای زیبایی شعر منقبت در باب صفات نیکو ذکر اعمال اخلاقی است که ژرف‌ساخت عناصر زیبایی این گونهٔ شعری در خدمت این امر قرار دارد.

درس حقیقت خوان ز انقلابش — بوی شرف آید ز نینوایش

(محبی، ۱۳۹۲: ۴۱)

شور آزادگی، درخور نام اوست — عالمی غم‌زده، بهر آلام اوست
غافل آن مردمان که پای ظالم خیزند — خون پاک حسین به نام دین می‌ریزند
سرفراز است اگر به نوک نی سر دارد — پرده از چهرهٔ رنگ و ریا بردارد

(همان: ۴۷)

یا

به نطق آتشین وقتی زبان وامی‌کند زینب
ز لب می‌ریزد آتش، حشر برپا می‌کند زینب
به اول جمله کز لب‌های داغش چون شرر ریزد
همه خودکامگان را خوار و رسوا می‌کند زینب
چو دریا چون برآشوبد یزید مست و مجنون را
ز وحشت مضطرب چون موج دریا می‌کند زینب
از آن آورد سالار شهیدان خواهر خود را
که می‌دانست کفر دشمن افشا می‌کند زینب

(شفق، ۱۳۷۳: ۳۲۰)

شاعر در ابیات زیر به زیبایی هر چه تمام به مدح و منقبت حضرت قمر بنی‌هاشم(ع)

می‌پردازد و وی را با تشبیه تفضیل برتر از ماه و سرو می‌داند؛ به‌عبارت‌دیگر در این تشبیه «سخنور، برای نو کردن و آراستن تشبیه، مانند را به شیوه‌ای بر مانسته برتر می‌نهد» (کزازی، ۱۳۶۸: ۷۵).

فلک صد ماه و خورشید ار برآرد — چو تو منظومهٔ شمسی ندارد
بگو ای خاک با خورشید گردون — میا از حجله‌گاه شرق بیرون
که اینجا روی نی خواهد درخشید — سری روشن‌تر از صد ماه و خورشید
که یک نی آفتاب روز محشر — بلند است از زمین، الله‌اکبر
کنارِ آفتاب قلّهٔ طور — سرِ ماه بنی‌هاشم دهد نور
(ریاضی، ۱۳۹۵: ۲۸)

۹-۱-۲- اشعار شَدّه‌گردانی

فرهنگ عمید شدّه را چنین تعریف کرده است: «شدّه به کسر شین و فتح دال مشدد اگر به‌عنوان اسم به کار رود به معنای چند رشته نخ به‌هم‌پیچیده است که به‌اندازه بریده باشند. همچنین رشته‌ای که دانه‌های یاقوت یا مروارید به آن کشیده و به گردن یا جلوی لباس آویزان کنند، گفته می‌شود»؛ بنابراین علّت نام‌گذاری عَلَم مورد نظر کاملاً متناسب با معنای آن است. در استان یزد این کلمه به‌صورت «شَدَّه» تلفظ می‌شود. شَدَّه در یزد برای یادبود شهدای کربلا و کسانی که در سال جاری فوت کرده‌اند، برداشته می‌شود. اطرافیان شَدَّه در هنگام برداشتن آن در محلات یزد اشعاری مخصوص شَدّه‌برداری می‌خوانند تا اینکه شده‌بردار، شَده را بر روی کف دست، شانه یا دهان گذاشته و بسته به توان و تعادل شدّه‌بردار، چند دقیقه آن را نگه می‌دارد و سپس شَدَّه را آرام بدون اینکه به زمین بزند به‌صورت ایستاده روی زمین می‌گذارد. در مراسم شَدّه‌برداری شعرهای مخصوصی وجود دارد که برای همهٔ اطرافیان شَدّه آشنا است. شاعر در این دسته شعر، زیبایی کلام را بر دوش ابزار محرم، (شَدَّه) می‌اندازد و با صنعت تشخیص، نغمهٔ حروف، تلمیح و... زیبایی شعر را دوچندان می‌سازد. در این نوع شعر، کلِ صورت قصّه با تمامی اجزایش یک تصویر شعر به‌حساب می‌آیند و پیام، طرفِ دوم تصویر است و عناصر زیبایی کلام و مفهوم نهفته در زیرساخت شعر در موازات صورت سخن در حکم رسانه‌ای برای پیام و فلسفهٔ عاشورا حرکت می‌کنند.

شَدّه‌ای شَدّهٔ اولاد علی بر سر پا بر سر پا — همه توفیق امام هشتمین
این علم از کیست که بی‌صاحب است — شاهِ رضا شاهِ رضا
غرق به خون میر و علمدار شد — این عَلَم ماه بنی‌هاشم است
بیرق اَسلام نمودار شد
(صادقی، ۱۳۹۲: ۵۶)

۱۰-۱-۲- اشعار سقایی

سقایی شیوهٔ اصل و نسب‌دار و تاریخی از مراسم عزاداری محرم است که متأسفانه کم‌رنگ،

بلکـه بی‌رنـگ شـده اسـت چراکـه

> غایـت هنـر، اعطـای حـس شـیء اسـت، آن‌گونـه کـه دیـده می‌شـود، نـه آن‌گونـه کـه شـناخته می‌شـود. فـن هنـر ناآشـنا کـردن چیزهاسـت، مبهـم کـردن برگه‌هاسـت تـا دشـواری و طـول زمـان ادراک را افزایـش دهـد. عمـل ادراک، در هنـر فی‌نفسـه غایـت اسـت و بایـد طولانـی شـود (هارلنـد،۱۳۸۲: ۲۴۱).

یکـی از نشـانه‌های هنـری ایـن مراسـم، دسـتگاه‌های آوازی مـورد اسـتفاده نغمه‌خوانانـش اسـت کـه بیشـتر اشـعارش به‌صـورت نوحه‌هـای برگرفتـه از مقام‌هـای سـنتی اسـت. «اشـعار سـقایی، ترکیبـی از شـعر و ادبیـات، در کنـار هنرنوایـی و هم‌خوانـی اسـت. در ایـن سـنت، اسـتفاده از پوشـش‌ها و اجراهایـی کـه کمـی هـم بـه نمایش‌هـای آیینـی شـباهت دارد در آن مـوج می‌زنـد» (صادقـی، ۱۴۰۱: ۷۲). ایـن اشـعار بـه یـاد سـقای دشـت کربـلا شـکل گرفتـه اسـت؛ چراکـه در روزگار قدیـم آییـن سـقاخوانی هـم رایـج بـوده اسـت کـه به‌نوعـی از آوازهـای هتروفونیـک، بـر اسـاس بداهه‌سـرایی نشـئت می‌گرفـت. در ایـن آییـن کسـی بـر سـر و سـینه نمی‌زنـد بلکـه سـقایان اشـعار را بـا آوازی حزیـن می‌خواننـد کـه جمـع را متأثـر می‌کنـد. بیشـتر شـعرهای سـقایی بـه علـت عـدم ثبـت و نـگارش، از بیـن رفتـه اسـت، امـا شـکل نمایشـی آن در روز تاسـوعا و عاشـورا هنـوز پابرجاسـت؛ یعنـی شـخصی بـا لبـاس مخصـوص و مَشـکی پـر از آب بـر دوش، بـه مـردم آب می‌دهـد.

سـقایی دارای هیئـت مخصـوص بـوده و هـر دسـتهٔ سـقایی، سرپرسـتی داشـته کـه عمومـاً «بابـا» نامیـده می‌شـد. هـر جلسـهٔ مراسـم سـقایی ابتـدا بـا قرائـت اشـعاری در منقبـت معصومـان(ع) توسـط «بابـا» آغـاز می‌شـده اسـت. او در ادامـهٔ مناقـب، مرثیه‌هایـی می‌خوانـده و پـس از او، سـقایان اشـعار را بـا آهنـگ سـنگین و حزیـن می‌خوانده‌انـد. بعـدازآن خواننـدگان دیگـر به‌ترتیـب، مدیحـه و مرثیه‌خوانـی می‌کردنـد و سـقایان در ادامـهٔ آن، اشـعار سـقایی خـود را می‌خوانده‌انـد. در پایـان مجلـس نیـز بابـای دسـته، اشـعاری را قرائـت می‌کـرده و بـا دعـا مجلـس را بـه پایـان می‌بـرده اسـت. اشـعار سـقایی بـا توجـه بـه سـلیقهٔ اشـخاص، بعضـاً در سـقاخانه‌های یـزد نوشـته شـده اسـت.

دهـم بـه یـاد لبانـت حسـین! حسـین! / بـر شـیعیان، بـه مـاه عزایـت حسـین!

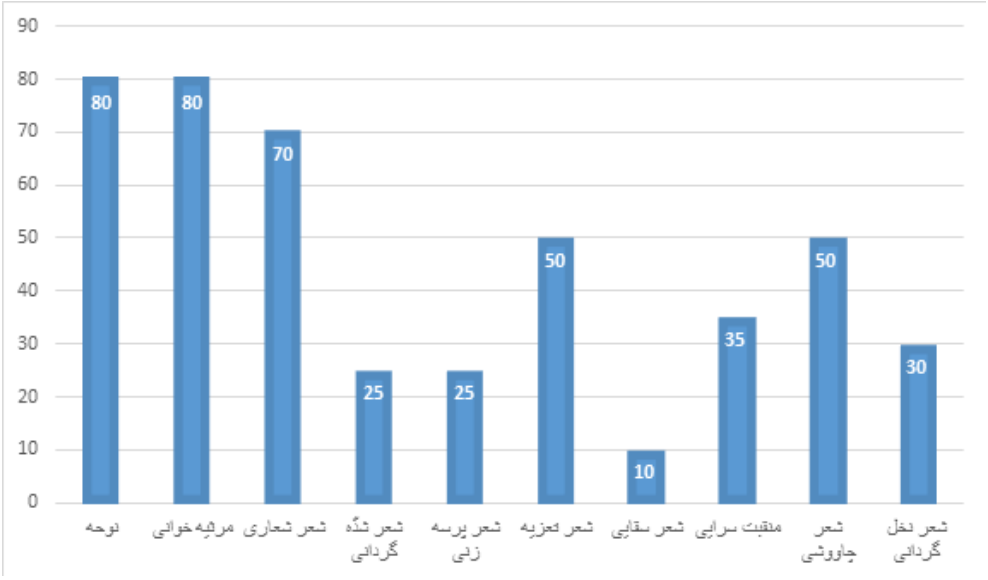
****

چون شد علمدار از حرم عازم میدان / آمد سکینه در برش با لب عطشان

ایـن ابیـات محتشـم کاشـانی نیـز کـه بـه نوعـی شـاه‌بیت اشـعار سـقایی اسـت، در بـالای برخـی سـقاخانه‌ها نوشـته شـده اسـت:

از آب هـم مضایقـه کردنـد کوفیـان / خـوش داشـتند حرمـت مهمـان کربـلا
بودنـد دیـو و دد همـه سـیراب و می‌مکیـد / خاتـم ز قحـط آب سـلیمان کربـلا
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۷: ۴۹)

بسامد انواع اشعار عاشورایی یزد



۳- نتیجه‌گیری

با بررسی اشعار عاشورایی یزد ملاحظه می‌شود که این اشعار دارای ۱۰ نوع نوحه‌سرایی، مرثیه‌خوانی، شعر شعاری، شعر شده‌گردانی، شعر پرسه‌زنی، شعر تعزیه، شعر سقایی، منقبت‌سرایی، شعر چاووشی و شعر نخل‌گردانی است. تصویر مرکزی گونه‌های اشعار عاشورایی، فلسفهٔ عاشورا است. شاعر عاشورایی با استفاده از قریحه و ساخت و پرداخت موضوعات شعر عاشورایی در اشکال متعدد ادبی (تعزیه، نوحه، مرثیه، چاووشی و...) حادثهٔ تراژیک عاشورا را به تصویر می‌کشد. در دسته‌بندی این نوع شعر، شکل نوحه، حماسی‌ترین شکل شعر عاشورایی‌ست. موسیقی و آواز در هرکدام از انواع شعر عاشورایی به‌تناسب آن نوع شعر گام برمی‌دارد. زبان ساده و مضمون‌پردازی باطراوات این نوع شعر در هر شکل و شمایلی جان هر شنونده‌ای را در این حادثه به درد می‌آورد. شاعر عاشورایی از این منظر، تاریخ عاشورا را در قاب ادبیات نمایان می‌سازد. بازگو کردن وقایع عاشورا در قالب انواع اشعار آیینی بازگوکنندهٔ عِرق و علاقهٔ مردم یزد نسبت به سیدالشهدا (ع) است.

کتابنامه

قرآن کریم

امین فروغی، مهدی. (۱۳۹۲). *شعر و موسیقی در نوحه‌های تهران*. تهران: فرهنگ اسلامی.

انصاری، نرگس. (۱۳۸۹). *عاشورا در آیینهٔ شعر معاصر*. تهران: مجتمع عاشورا.

الهام‌بخش، سیدمحمود؛ میرجلیلی، محمدعلی؛ احرامیان، علیرضا. (۱۳۷۹). *حرف ماندگار*. یزد: آموزش‌وپرورش.

بلوکباشی، علی. (۱۳۸۱). «فراز و فرود نمایش قدسیانه در فرایند تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعهٔ ایران». *مجلهٔ ماه هنر*. ش ۴۳و ۴۴. صص۲۲-۴۳.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). *داستان پیامبران در کلیات شمس*. تهران: علمی‌وفرهنگی.

پورنامداریان، تقی و دیگران. (۱۳۹۱). «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر»، *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر*. س۲. ش۱. صص۲۵-۴۸.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۶۹). *بیان در شعر فارسی*. تهران: برگ.

جانب‌اللهیف، محمدسعید. (۱۳۷۳). *نخل‌بندی و نخل‌گردانی در میبد*. تهران: معلم.

چلکووسکی، پیترجی. (۱۳۶۷). *تعزیه هنر بومی ایران*. ترجمهٔ داود حاتمی. تهران: علمی فرهنگی.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۱). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: صفی‌علیشاهی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. تهران: دهخدا.

سعادت، مصطفی. (۱۳۹۸). «رابطهٔ تابوت‌وارهٔ نخل با درخت خرما». *فرهنگ یزد*. س۱. ش۴. صص ۲۶-۹.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی*. تهران: اختران.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

صادقی، میمنت. (۱۳۷۶). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.

صادقی، مهدی؛ صادق‌زاده، محمود؛ عزیزالله توکلی. (۱۳۹۹). «مضامین تعلیمی در اشعار عاشورایی یزد». *مجله زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد سنندج*. ش۳۹. صص ۱۹۴-۱۶۵.

صادقی، مهدی؛ صادق‌زاده، محمود؛ عزیزالله توکلی. (۱۳۹۹). «زیبایی آواز و دستگاه موسیقی در اشعار عاشورایی یزد در قالب نوحه». *مجله فنون ادبی اصفهان*. ش۴(پیاپی۳۳). صص۱۳۳-۱۵۲.

صادقی، مهدی و رضایی، فضل‌الله. (۱۴۰۱). «جلوه‌های اندیشهٔ اشعار عاشورایی یزد در قاب حماسه و عرفان». *کنفرانس مطالعات زبان و ادبیات بین‌المللی لهستان*. صص ۲۰-۱.

صادقی، مهدی؛ صادق‌زاده، محمود؛ مؤمنی، زکیه. (۱۴۰۱). *نغمهٔ عشق در حسینیهٔ ایران*. یزد: سیدعلیزاده.

صادقی، مهدی. (۱۴۰۱). *حماسهٔ سروها*. یزد: حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

فتوحی، عباس. (۱۳۷۳). *تذکرهٔ شعرای یزد*. یزد: موسسه‌انتشارات.

کافی، غلامرضا. (۱۳۸۶). *شرح منظومهٔ ظهر*. تهران: مجتمع عاشورا.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی (معانی)*. تهران: نشر مرکز.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بیان)*. تهران: نشر مرکز.

گل‌محمدی، حسن. (۱۳۶۶). *عاشورا و شعر فارسی*. تهران: اطلس.

مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۸۶). *کاروان شعر عاشورا*. قم: پژوهشکده تحقیقات اسلامی.

محتشم‌کاشانی، علی‌بن‌احمد. (۱۳۸۷). *دیوان محتشم*. تصحیح اکبر بهداروند. اصفهان: قائمیه.

محمدزاده، مرضیه. (۱۳۸۳). *دانش‌نامه شعر عاشورایی*. ج۱و۲. تهران: ادراهٔ ارشاد اسلامی.

مهرابی، عالیه. (۱۳۹۵). *واژه را به اوج می‌برم (اشعار شاعران جوان یزد)*. یزد: کتاب‌آرای پیشگام.

ناتل‌خانلری، پرویز. (۱۳۶۱). *وزن شعر فارسی*. تهران: طوس.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 109-130

A Reflection on the Customs of Ancient Combat and Warfare Based on Bighami's *Darabnameh*

Fatemeh Sadat Taheri*

Abstract

Darabnameh is one of the oldest Persian romantic and folk epics of pre-Islamic Iran, narrated by Mohammad Bighami about the heroism of Firouzshah, son of Darab Kiani, and written by Mahmoud Daftarkhan. Considering the fact that ancient folk tales can be a valuable source of discovering the customs of the period where the story is told, the author of the article intends to use a descriptive-analytical approach based on the text of Bighami's Darabanameh, a romantic epic, to show a part of ancient Iran's war customs; therefore, he tries to know which rituals of war and battle Bighami paid attention to in Darabnameh. The research shows that in this story, the rituals related to pre-war preparation, the preparation of the army, hand-to-hand combat, combat of the army, war tools (including types of thrones, types of drums, war mounts, and war coverings), and the laws of war, have been presented, which shows that this work matches *shahnameh*, *fotovatnameh* and Persian heroic works in terms of martial characteristics.

Keywords: Darabnameh, Mohammad Bighami, Ancient Combat and Warfare Customs, Romantic Epic

* Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran.
taheri@kashanu.ac.ir

How to cite article:

Taheri, F. (2024). A Reflection on the Customs of Ancient Combat and Warfare Based on Bighami's *Darabnameh*. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 109-130. doi: 10.22077/JCRL.2024.6983.1079**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۰۹ - ۱۳۰

تأملی برآیین‌های رزم و جنگاوری بر اساس *دارابنامهٔ* بیغمی

فاطمه سادات طاهری*

چکیده

دارابنامه یکی از کهن‌ترین حماسه‌های عاشقانه و عامیانهٔ فارسی ایران قبل از اسلام است که محمد بیغمی، داستان‌گزار قرن نهم، آن را دربارهٔ قهرمانی‌های فیروزشاه، پسر داراب کیانی روایت کرده و محمود دفترخوان آن را نگاشته است. نویسندهٔ مقاله با توجه به این نکته که داستان‌های عامیانهٔ کهن می‌توانند منبع ارزشمندی برای کشف آیین‌های دورهٔ وقوع داستان نیز باشند، در نظر دارد با استفاده از رویکرد توصیفی- تحلیلی مبتنی بر متن دارابنامهٔ بیغمی -که حماسه‌ای عاشقانه (رمانس) است- گوشه‌هایی از آداب‌ورسوم جنگاوری ایران کهن را بازنماید؛ ازاین‌رو می‌کوشد با پاسخ به این پرسش که بیغمی در *دارابنامه* به کدام آیین‌های رزم توجه کرده است، تبیین کند در این داستان آیین‌های مربوط به پیش از آغاز نبرد، آماده‌سازی لشکر، جنگ تن‌به‌تن و نبرد لشکریان، ابزار جنگی اعم از انواع تخت، انواع طبل، مرکب و پوشش‌های جنگی و همچنین قوانین حاکم برجنگ انعکاس یافته است که با بررسی آنها مشخص می‌شود می‌توان این اثر را ازنظر ویژگی‌های رزمی با شاهنامه‌ها، فتوت‌نامه‌ها و آثار پهلوانی فارسی مطابقت داد.

کلیدواژه‌ها: دارابنامه، محمد بیغمی، آیین رزم و جنگاوری، حماسهٔ عاشقانه.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. taheri@kashanu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۱

۱. مقدمه

مطالعهٔ آثار ادبی، یکی از بهترین راه‌های شناخت جوامع است. بسیاری از رویدادهای اجتماعی و فرهنگی گذشته در گنجینهٔ پهناور ادبیات فارسی پنهان است؛ زیرا «ادبیات، آفرینندهٔ اشیاءِ تخیلی است؛ یعنی نویسنده و شاعر ابزار و مصالح آثار خود را از جهان واقعی می‌گیرند و آن‌ها را بازآفرینی می‌کنند» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۳۰) *دارابنامه*، داستانی قهرمانی و شیرین دربارهٔ داراب، پادشاه کیانی و پسر او، فیروزشاه است. این کتاب از متن‌های شیوا و پرارزش نثر فارسی بر پایهٔ روایات کهن ایرانی شمرده می‌شود که دو تحریر از آن وجود دارد. *دارابنامهٔ* موردبحث این مقاله، تحریر محمود دفترخوان از متن املا شدهٔ داستان‌گزاری مشهور به نام محمد بیغمی است. نام این کتاب در پایان جلد اول نسخهٔ به‌جامانده از محمود دفترخوان، *دارابنامه* نگاشته شده است؛ درحالی‌که ترجمهٔ عربی از خلاصهٔ همین نسخه، چاپ مصر است و «سیرهٔ فیروزشاه بن ملک‌داراب» نام دارد که نام اخیر صحیح‌تر است؛ زیرا تمام کتاب دربارهٔ فیروزشاه پسر ملک‌داراب و پسر او بهمن نوشته شده است (صفا، ۱۳۷۱، ج۴: ۵۱۸). داراب، پسر بهمن، پسر اسفندیار، پسر گشتاسپ از پادشاهان پایانی سلسلهٔ داستانی کیانی است که دربارهٔ او در ادبیات پهلوی و پس‌ازآن، داستان‌های پرآوازه‌ای مانند «دارا و بت زرین» به زبان عربی وجود دارد. این داراب که در داستان‌های ملی، فرزند بهمن و همای چهرزاد است، پدر دارای دارایان، آخرین پادشاه کیانی بود؛ اما در این داستان برخلاف مرسوم، فرزند او «فیروز» نامیده می‌شود. موضوع این کتاب، داستان همین فیروزشاه است و ازاین‌رو باید «فیروزنامه» خوانده شود؛ زیرا بیشتر دربارهٔ فیروز (پسر داراب) سخن می‌گوید. گزارندهٔ این اثر که گویا در قرن نهم می‌زیسته، این داستان کهن را حفظ بوده و آن را برای گروهی می‌خوانده (املا می‌کرده) و کاتبی به نام محمود دفترخوان آن را می‌نوشته است. نسخهٔ خطی این کتاب در ذی‌الحجه ۸۸۷ه.ق (دوران سلطنت سلطان یعقوب آق‌قویونلو) نوشته شده است. (همان: ۵۱۹–۵۱۷) راوی یا گزارندهٔ داستان، چند جا آشکارا نام خود را بازمی‌گوید، اما در بیشتر موارد از خود با عناوین «راوی این داستان غریب»، «مؤلف داستان و گزارندهٔ سخن»، «مؤلف اخبار»، «مؤلف اخبار و گزارندهٔ داستان»، «راوی داستان»، «راوی این قصه» و «مؤلف اخبار و مقرّر این کتاب و مورخ این تاریخ» یا «گویندهٔ داستان کهن» یاد می‌کند و پیوسته عبارت‌هایی مانند «روایت کند»، «گوید» و «چنین گوید» را می‌نویسد. متن *دارابنامه* به شش دفتر تقسیم‌شده و پاره‌های داستان در این بخش‌ها گنجانده شده‌اند. بااینکه داستان‌های فرعی این قصهٔ بلند در تحریر بیغمی به پایان نمی‌رسند، اما پایان داستان اصلی فیروزشاه‌نامه مانند تمام داستان‌های حماسی نیکوست. وجود ترجمهٔ عربی این داستان که مرحوم صفا چکیده‌ای از بازماندهٔ متن عربی آن را در پایان کتاب آورده است، کمبودهای متن فارسی *دارابنامه* را جبران می‌کند.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ آیین‌های رزم پژوهش‌های زیر انجام شده است:

محلاتی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «جنگ در متون ادبی و حماسی فارسی» اخلاق جنگ را بر اساس آیین‌های ایرانی در دورهٔ اسلامی و پیش از اسلام و متن *شاهنامه* و *مثنوی معنوی* بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که بسیاری از آداب جنگ ایرانی در این متون، در آیین‌های قبل از اسلام ریشه دارد. حاج‌اسماعیلی و حبیب‌اللهی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نظری اخلاق جنگ در قرآن و حدیث» آیین‌های جنگ را برمبنای قرآن و حدیث بررسی کرده‌اند. مقالهٔ «اخلاق نظامی پیامبر(ص) در جنگ» از باقری و لیلا محمدی بخش (۱۳۹۲) دیدگاه‌ها و عملکرد رسول اکرم(ص) را در جنگ‌های دوران خود کاویده است. نورمحمدی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام «نظریهٔ جنگ عادلانه و اخلاق‌مداری در جنگ در میان مسلمانان بر پایه آداب‌الحرب‌ها» با رویکردی تاریخی و انطباق نظریهٔ جنگ عادلانه به این نتیجه رسیده‌اند که اخلاق جنگ منعکس در متون آموزشی نظامی دورهٔ اسلامی با دیدگاه جنگ عادلانه، نزدیکی بسیار دارد. مقالهٔ «بایدها و نبایدهای اخلاق جنگی در *آداب‌الحرب‌والشجاعه*» از ابوترابی، محمودی و داوری (۱۴۰۲) تبیین می‌کند که فخرمدبر تا حد امکان به پرهیز از جنگ و خونریزی سفارش می‌کند و جنگ را فقط برای جلوگیری از ظلم و غارت و حفظ استقلال آن هم با رعایت اصول اخلاقی جایز می‌داند.

در آثار ادبی دربارهٔ آیین‌های ایرانی نیز پژوهش‌هایی انجام شده است. ناتل خانلری (۱۳۸۵) در کتاب *شهر سمک: تمدن و فرهنگ، آیین عیاری لغات و امثال‌وحکم* و طغیانی و پوده (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تأملی در آداب‌ورسوم داستان سمک *عیّار*» آداب رزم و بزم عیاران و پادشاهان را بر اساس متن این کتاب بررسی کرده‌اند، اما دربارهٔ *دارابنامهٔ* بیغمی به‌عنوان یکی از نخستین گنجینه‌های ادبیات داستانی فارسی می‌توان به مقاله‌های «معرفی و نقدی بر *دارابنامه*» از بلوکباشی (۱۳۹۰) و مقالهٔ «مضمون عیّاری و جوانمردی و آموزه‌های تعلیمی- القایی آن در حماسه‌های منثور (مطالعهٔ موردی: *سمک عیار، داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه*)» از جعفرپور و علوی‌مقدم (۱۳۹۲) اشاره کرد که مضامین عیّاری و آموزه‌های تعلیمی *فیروزشاه‌نامه* را به همراه داستان‌های عامیانهٔ منثور دیگر بررسی کرده‌اند. همچنین می‌توان مقاله‌های «بررسی وجوه روایتی در *دارابنامه*» از رحیمی صادق (۱۳۹۴)، مقالهٔ «جلوه‌های عشق و بازتاب گونه‌های آن در دارابنامه‌ها» از رادمنش و بهرامیان (۱۳۹۵)، «واکاوی نوع ادبی رمانس در *دارابنامه* بیغمی» نوشتهٔ حسینی‌سروری، جهانشاهی افشار و رحیمی صادق (۱۳۹۶) و «بررسی شخصیت‌شناسی فیروزشاه و عین‌الحیات در *دارا بنامهٔ* بیغمی بر پایهٔ کهن‌الگوی آنیما» از بیگلری دلویی، اشرف‌زاده و مهربان قزل‌حصار (۱۳۹۹) را برشمرد؛ اما دربارهٔ جنگ‌های فیروزشاه، پسر ملک‌داراب کیانی، هنوز بررسی مستقلی انجام‌نشده و نگارنده می‌کوشد با مطالعهٔ متن این اثر به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی به استخراج و جمع‌آوری شواهد، تبویب و تدوین آنها بپردازد.

۲-۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

آداب‌ورسوم اجتماعی تحت تأثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی هر دوره در آثار ادبی آن دوره انعکاس می‌یابند؛ پس با بررسی آثار ادبی به‌ویژه آثار داستانی، می‌توان اطلاعات ارزشمند و درعین‌حال جزئی و دقیقی دربارهٔ آیین‌ها، مراسم و روی‌هم‌رفته اوضاع اجتماعی آن دوره کسب کرد. داستان‌های عامیانه در حفظ و انتقال ارزش‌های اجتماعی، مکمل داستان‌های ادبی هستند. در این میان *دارابنامهٔ* طرسوسی و داستان‌های عامیانهٔ دیگری مانند *فیروزشاه‌نامه* (*دارابنامهٔ* بیغمی)، *سمک عیار* و *اسکندرنامه*، به طور ویژه بر اخلاق پادشاهی تمرکز یافته‌اند (یونسی و یارشاطر، ۱۳۸۳: ۹). آنچه نشان‌دهندهٔ اهمیت داستان‌های عامیانه است، پرداختن آنها به تاریخ اجتماعی جامعه و شرح چگونگی زندگی مردم و رفتارهای فرهنگی و اعتقادی آنهاست که در متون تاریخی و ادبی ایران ناگفته مانده‌اند. مجموعه داستان‌های ادبیات نقالی ایران چون صورت شفاهی و روایتگران متفاوت داشته و سینه‌به‌سینه در چند نسل نقل‌شده، کمابیش بیانگر اوضاع اجتماعی و فرهنگی فضاهای تاریخی آن دوره‌ها و اندیشه‌ها و باورهای خاص فرهنگی داستان‌گزاران آنها بوده است. در این نوع داستان‌ها و ازجمله *دارابنامه* می‌توان با الگوهای رفتاری، ذهنی و عقیدتی تودهٔ مردم در قشرها و طبقات اجتماعی گوناگون آشنا شد. در این داستان‌ها شیوهٔ زندگی مردم در خانه، بازار، سفر و حضر، رزم و بزم، سلوک رفتاری و اخلاقی و ارتباطی مردم با یکدیگر و با دوستان و آشنایان و دشمنان، آموزش انواع فنون پهلوانی و آیین رزم و پیکار در جنگ و شیوه‌های جنگاوری، ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری پهلوانان، جوانمردان و مردم عادی، آیین فتوت و جوانمردی، نوع پوشاک و زیورهای افراد و گروه‌های مختلف و جنگ‌افزارهای پهلوانان و جنگاوران، برخی آیین‌های مرسوم در جشن‌ها و مناسک سوگ و شادی و بسیاری چیزهای دیگر توصیف شده است؛ درنتیجه، داستان *دارابنامه*، مانند همهٔ حکایت‌های افسانه‌وار دیگر، نقش مهمی در انعکاس آیین‌های زندگی گذشتگان و انتقال ارزش‌های فرهنگی مردم داشته است (بلوکباشی، ۱۳۹۰: ۳۲۵) و چون موضوع اصلی *دارابنامه* داستان جنگ‌ها و کشورگشایی‌های سلاطین و شاهزادگان ایرانی است، پس یکی از بهترین و مستندترین منابع ادبیات کهن فارسی است که می‌توان آداب‌ورسوم جنگ و نبردهای ایرانیان علیه اقوام بیگانه را در آن یافت.

۲. معرفی *دارابنامه*

۲-۱. پیشینهٔ داستان

به عقیدهٔ مرحوم صفا چون این‌گونه «داستان‌های قهرمانی معمولاً سینه‌به‌سینه» و از «داستان‌گزاری به داستان‌گزاری دیگر» می‌رسیده، بنابراین می‌توان پذیرفت بیغمی «این داستان را از قصه‌گویان مقدم به ارث برده و نقل‌کرده» و خود، آفرینندهٔ این داستان نبوده است(بیغمی،۱۳۸۱، ج ۲: ۷۶۹). بیغمی قصد خود را از گردآوری این قصه، باقی‌ماندن نامش

در میان اهل سخن و طلب دعا و آمرزش از خواننده و شنوندهٔ داستان برای شادی روانش بیان می‌کند. (همان: ۳۷۲)

باتوجه به اینکه این داستان ابتدا شفاهی بوده و در متن بارها به نقل آن در حضور دوستان اشاره شده است، همچنین به دلیل اینکه داستان «دارا و بت زرین» ازجمله داستان‌هایی است که ایرانیان آن را از سده‌های نخستین اسلامی می‌شناخته‌اند، صاحب *الفهرست* بدون اشاره به محتوای داستان در مبحث «نام تألیفات فارسیان»، آن را با عنوان «دارا و الصنم الذهب» (دارا و بت زرین) ذکر می‌کند (ابن ندیم، ۱۳۴۶ :۵۴۱)؛ بااینکه اصل این داستان بسیار کهن بوده و از پیش از اسلام بازمانده، اما اکنون سندی از آن در دست نیست (همان: ۱۲). بنا بر اعتقاد مرحوم تفضلی بن‌مایه‌هایی از ادبیات پیش از اسلام در داستان‌هایی مانند *دارابنامه* و *سمک عیار* دیده می‌شود، ولی تاکنون از وجود تحریرهایی از آنها به زبان پهلوی اطلاعاتی به دست نیامده است (تفضلی، ۱۳۷۸: ۳۰۷).

۲-۲. داستان‌گزار و دفترنویس *دارابنامه*

طبق متن *دارابنامه*، داستان‌گزار یا راوی *دارابنامه*، «مولانا شیخ حاجی‌محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد طاهری» مشهور به بیغمی بوده و در نسخه‌ای از یکی از اجزای *دارابنامهٔ متعلق به* مرحوم صادق کیا، نام این داستان‌گزار «منعمی» ذکر شده است (صفا، ۱۳۷۱، ج ۴: ۵۱۷). از این داستان‌گزار جزاینکه این داستان را معمولاً «در حضور دوستان» نقل می‌کرده یا می‌خوانده و برای محمود دفترخوان، کاتب داستان‌گزار روایت کرده است، آگاهی بیشتری در دست نیست. دربارهٔ زادگاه و تاریخ تولد و چگونگی زندگی و تاریخ مرگ وی نیز چیزی ثبت‌نشده و فقط می‌دانیم که تا سال ۸۸۷ ه.ق.(۱۴۸۲م.)، یعنی تاریخ پایان کتابت داستان زنده بوده است (بیغمی،۱۳۸۱، ج۱: ۱۲). مرحوم صفا با توجه به بیان صریح محرّر این قصه، محمود دفترخوان و ذکر دعای «اصلح الله شأنه» برای بیغمی که مخصوص افراد زنده است و همچنین به‌دلیل ثبت تاریخ دقیق پایان نقل قصه و تحریر متن آن در ۸۸۷ ق. بیغمی را تا این سال زنده می‌داند پس باید او را از داستان‌گزاران قرن نهم یا میانهٔ قرن هشتم و نهم شمرد (همان).

۳. آداب رزم و جنگاوری در *دارابنامه*

۳-۱. آداب قبل از آغاز جنگ

۳-۱-۱. اعلام آغاز جنگ

در *دارابنامه* مرسوم بوده که نقیبان لشکر شروع جنگ را اعلام می‌کرده‌اند. در نبرد میان شاه‌سرور یمنی و داراب، جایی که فیروزشاه به سپاه ایران می‌پیوندد و جنگ شروع می‌شود: «فیروزشاه بر وی آفرین کرد. پس آنگاه گفت: نقیبان سپاه را طلب کنید تا در دو لشکرگاه منادی کنند که فردا روز جنگ است. نقیبان به‌موجب حکم شاهی همهٔ لشکر را

اعلام‌کردنـد و...» (همـان:۳۹۱؛ نیـز ر.ک. ۶۴۸).

۳-۱-۲. ارسال نامه به کشورهای همسایه برای طلب کمک

هنـگام نبـرد بیـن دو سـپاه، اگـر لشـکری ضعیف‌تـر از سـپاه مقابـل باشـد، به‌ناچـار بـا نامه‌نـگاری بـه کشـورهای همسـایه از آنهـا کمـک می‌گیـرد؛ مثـلاً شـاه ولیـد بـن خالـد بـرای کمـک در نبـرد در مقابـل سـپاه ایـران:

> گفـت بعـد از آن اگـر لشـگر دیگـر احتیـاج افتـد نامـه بفرسـتم بـه اطـراف مصـر چنـدان لشـکر جمـع گردانیـم کـه یـک ایرانـی بدسـت صـد مصـری و شـامی و مغربـی باشـد و... حالیـا مـا غالبیـم و اگـر احتیـاج افتـد نامـه بفرسـتم بـه اطـراف مصـر و اسـکندریه تـا اسکندرشـاه بـا لشـکر اسـکندریه بیایـد و بفرسـتم دمشـق تـا مسـروق بـن عتبـه بـا لشـکر دمشـق بیاینـد و بفرسـتم بجانـب دمیـاط دیـار سـعید تـا چنـدان لشـکر جمع‌شـوند کـه آن را قیـاس نباشـد (همـان: ۵۱۵ و ۵۱۴).

این نامه‌نگاری‌ها آداب خاصی نیز داشته است که موارد ذیل از جمله آنهاست:

الف. دبیر، مسئول نگارش نامه‌ها

نامـهٔ پادشـاه بـه دسـت دبیـر نوشـته می‌شـود. بدین‌ترتیب‌کـه پادشـاه متـن نامـه را می‌گویـد و دبیـر آن را می‌نویسـد «پـس دبیـر خردمنـد درآمـد و نامـه‌ای چنانـک شـاه تقریـر کـرد بنوشـت و بدسـت ملـک‌داراب داد» (همـان: ۲۵۵؛ نیـز ر.ک. ج۲: ۴۸۹).

ب. آغاز نامه با نام و ستایش خداوند و رسولش و پایان دادن آن با ذکر «والسلام»

تمـام نامه‌هـا در *دارابنامـه* طبـق رسـم رایـج بـا تحمیـد آغـاز و بـه واژهٔ والسـلام ختـم می‌شـده اسـت: «بسـم‌الله الملـک المنـان، اول نامـه بنـام خداونـدی کـه عالـم آفریـد و زمیـن گسـترید، روزی‌دهنـدهٔ مـور و مارسـت و خداونـد انـس و جانسـت. دوم نامـه درود بـر انبیـای مرسـل کـه آراسـته‌اند بلبـاس نبـوت و پیراسـته‌اند بـه تـاج رسـالت» (ج۱: ۲۵۷). «... در آمـدن توقـف مکنیـد بـه تعجیـل تمـام بیاییـد. چـون بـر اشـفاق آن فرزنـد مسـتظهر بـود، زیـارت مبالغـت نرفـت، والسـلام» (ج۱: ۵۱۱؛ نیـز ر.ک.۲۵۷، ۲۶۹ و ۴۴۳)

ج. مُهرکردن نامه و ارسال آن از طریق پیک

نامه‌هـای سـلطنتی بایـد همیشـه بـه مُهـر شـاهی ممهـور می‌شـدند: «... و نامـه را مهـر کردنـد و بدسـت قاصـدی دادنـد و بـدان طـرف روانـه کردنـد» (ج۱: ۲۶۹).

د. انعام‌دادن به پیک

بـه پیـک چابک‌سـوار انعامـی داده می‌شـود تـا خرجـی راه وی و همچنیـن تشـویقی بـرای او باشـد تـا کارش را به‌خوبـی انجـام دهـد: «شـاه ولیـد بفرمـود کـه برق‌آسـایِ جاسـوس را حاضـر کردنـد و خلعـت فاخـر پوشـانیدند و بسـیار نعمـت بخشـیدند نامـه را جـواب نوشـتند و بدسـت برق‌آسـا فرسـتادند» (ج۱: ۴۴۶؛ نیـز ر.ک.۵۰۹-۲۵۶) در سـمک *عیّـار* نیـز رسـم هدیـه‌دادن بـه پیـک، حتـی وقتـی خبـری ناخوشـایند هـم مـی‌آورد، مرسـوم بـوده اسـت (ارّجانـی، ۱۳۶۹، ج۴: ۲۱۰).

ه. پرتاب نامه با تیر و کمان

پرتاب نامه بدین‌شیوه مخصوص نبرد حصار است، بدین‌معناکه لشکر شکست‌خورده به شهر خود برمی‌گردد و دروازهٔ شهر را می‌بندد و چون لشکر پیروز در خارج از قلعه و آن سوی خندق قرار دارد، دو لشکر با پرتاب نامه به‌وسیلهٔ تیر و کمان پیغام‌هایی را به هم ارسال می‌کنند

> سپس نامه‌ای بنوشتند و بدست سیامک سیه‌قبا دادند که در همه سپاه ایران سخت کمان‌تر از او نبود. سیامک، نامه را برداشت و بر سر تیر بست و بر کنار خندق آمد و آن تیر را در شهر انداخت و بازگشت و تیر سیامک بقدرت خدای تعالی بر بام قصر شاه سر در افتاد؛ آن تیر را با مکتوب پیش شاه‌سرور آوردند (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۴۴۶ و ۴۴۷).

و. بوسیدن نامهٔ سلطان از طرف رسول و گیرندهٔ نامه

این کار به نشانهٔ احترام به پادشاه که فرستندهٔ نامه است، انجام می‌شود:

> سیاوش برپای‌خاست و خدمت کرد و نامهٔ ملک‌داراب را سر بمهر بیرون آورد و بوسه کرد و بر گوشهٔ تخت نهاد. شاه مظفرشاه در نامه باز کرد، مُهر ملک‌داراب دید، بر سر تخت برپای خاست و نامه را ببوسید و مُهر از نامه برداشت و بدست وزیر داد (ج۱: ۵۱۰).

رسم بوسیدن نامه در سمک *عیّار* نیز آمده است (ارجانی، ۱۳۶۳: ۲۰۲).

ز. وزیر، مسئول خواندن نامه برای پادشاهان

«قاصد خدمت کرد و نامه را ببوسید و بر گوشهٔ تخت ملک‌داراب بنهاد. نامه را به دست وزیر دادند تا بخواند» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱ :۵۰۶ و ۵۲۲؛ نیز ر.ک. ج۲: ۵۶۱ و ۴۹۰). به نظرمی‌رسد که نامه خواندن شاه با مقام او سازگار نبوده است؛ چون در سمک *عیّار* هم شاه، خود نامه را نمی‌خواند، بلکه برای احترام به فرستنده، آن را برمی‌داشت و به وزیر می‌داد تا بخواند (ارّجانی، ۱۳۶۳: ۲۰۲).

۳-۱-۳. آماده‌سازی لشکر قبل از نبرد

قبل از شروع نبرد، ابتدا سپاهیان آماده می‌شدند و اسباب جنگ را مهیا می‌کردند. در نبرد میان شاه‌سرور یمنی و فیروزشاه، سپاهیان فیروزشاه در مهلت سه‌روزه آمادهٔ نبرد می‌شوند: «ایشان در کار راستی جنگ، اسب‌ها نعل‌بندی کردند و زین‌افزارها راست کردند و شمشیرها را تیزکردند» (همان: ۹۰) و «لشکر سیصدوپنجاه‌هزار مرد، بکارِ راستی حرب مشغول گشتند و مرکبان را نعل‌بندی کردند و جوشن‌ها راست می‌کردند و کمان‌ها را بزه می‌کردند» (همان: ۵۴۱؛ نیز ر.ک. ج۱: ۳۱۴ و ۷۵۴).

۳-۱-۴. هدیه‌دادن به سپاهیان برای تقویت روحیهٔ ایشان قبل از نبرد

شاه یا فرماندهٔ لشکر، قبل از آغاز جنگ در خزانه را می‌گشود و برای تقویت روحیه و ایجاد انگیزه به سپاهیان بذل و بخشش‌می‌کرد: «ملک‌داراب بر تخت قرار گرفت، جمله

امـرای دولـت حاضـر آمدنـد، ملـک‌داراب فرمـود تـا تمـام آنهـا را خلعـت شـاهی دادنـد» (همـان: ۴۱۵).

۳-۱-۵. آماده‌سازی شهرها برای جنگ (جنگ حصار)

«جنـگ حصـار» بیـن دو سـپاه کـه یکـی داخـل شـهر و دیگـری بیـرون از شـهر قـرار دارد، درمی‌گیـرد و لشـکر داخـل شـهر می‌کوشـد شـهر را از حملـهٔ طـرف مقابـل محافظـت کنـد؛ ازایـن‌رو شـهرهای قدیـم دارای خنـدق، بـرج، بـاره و دروازه بـوده اسـت تـا از خطراتـی از ایـن نـوع محافظـت شـود. در نبـرد میـان شاه‌سـرور یمنـی و فیروزشـاه کـه لشـکر شاه‌سـرور داخـل شـهر و قلعـهٔ تعـز اسـت و لشـکر فیروزشـاه بیـرون از شـهر «طیفـور گفـت: ایـن سـپاه بـه خون‌خواسـتن آمدنـد. ناچـار از قفـای حصـار جنـگ بایدکـردن، حکم‌کردنـد تـا از ولایـت خلـق در شـهر درآمدنـد، بـرج و بـارو محکـم کردنـد، آب در خنـدق انداختنـد خلـق شـهر بـه جنگ‌کـردن کارسـازی کردنـد» در نبـرد میـان طائـف و ایرانیـان هـم جنـگ حصـار درمی‌گیـرد (همـان: ۲۷۲ و ۴۳۵).

۳-۱-۶. برافراشتن خرگاه شاهی و خیمه‌های لشکریان

خیمـه‌زدن، معـادل اردوزدن و از مقدمـات جنـگ اسـت (پادشـاه، ۱۳۶۳: «خیمـه‌زدن») در *دارابنامـه* قبـل از نبـرد ابتـدا خیمه‌هـای لشـکریان در محل‌هـای خـاص برافراشـته و بعـد از آمادگـی، جنـگ آغـاز می‌شـد. اگـر پادشـاه شـخصاً در جنـگ حضـور داشـت، خـرگاه وی را باشـکوه‌تر از دیگـران برپـا می‌کردنـد. در نبـرد میـان یمینیـان و ایرانیـان هـلال عیّـار خـرگاه سـلطان را چنیـن توصیـف می‌کنـد

> مـرا بـر خـرگاه امیـران می‌بایـد رفـت تـا خبـری بازدانـم. پـس قـدم پیـش نهـاد تـا رسـید. بـارگاه عالـی دیـد زده و خلـق بسـیار گـرد بـارگاه گرفتـه. هـلال عیـار نوعـی کـرد تـا خـود را بـه نـزد بـارگاه رسـانید چـون پیش‌آمـد، نـگاه کـرد، هشـت کرسـی زریـن و سـیمین دیـد نهـان و هشت‌سـر پهلـوان کاردیـدهٔ نبردآزمـوده بـر کرسـی‌ها قرارگرفتـه. بالادسـت همـه، یـک کرسـی زریـن نهـاده و جوانـی سـرخ‌چهره، قبـای زربافتـه دربرکـرده و دو حلقـهٔ زریـن در گـوش کـرده و یـک چماقـی از سـی مـن طـلا بـر روی ران نهـاده و هفت‌سـر، امیـرِ دیگـر در زیـر دسـت او نشسـته، هریکـی پهلوانـی و نامـداری (بیغمـی، ۱۳۸۱، ج۱ :۲۷۲).

۳-۱-۷. صف‌آرایی در نبرد

قبـل از آغـاز نبـرد ابتـدا توسـط نقیبـان لشـکر، هـر دو لشـکر مقابـل همدیگـر صف‌آرایـی می‌کردنـد: «فیروزشـاه گفـت... چندان‌کـه مـا زنده‌ایـم نگذاریـم کـه آزاری بـه شـما رسـد شـما نیـز صـف برکشـید. آن کاروانیـان سـلاح برکشـیدند، صـف برآراسـتند. در پـای کوهـی بـود، قادرشـاه حکـم کـرد کـه آن پانصـد مـرد صـف برآراسـتند» (همـان: ۲۹، ۳۰ و ۴۵۵).

۳-۱-۸. تعیین فرماندهان قسمت‌های مختلف لشکر

لشکر در صف‌آرایی نبرد، به‌صورت منظم، به قلب، میمنه، میسره و قفا تقسیم می‌شود:

> آن دو لشکر چو دریای تیغ و تبر بهم نزدیک شدند. چون میان ایشان یک میدان‌وار مسافت بیش نماند، بیستادند و صف از نو راست کردند. بهمن زرین‌قبا در قلب لشکر بایستاد و قارن جهانسوز با عبدالخالق ایرانی در میمنه بایستادند. طهماسب با ایرانشاه با شیرافگن در میسره قرار گرفتند و شه‌مرد ایرانی را در قفای لشکر جای دادند و شاه‌هربز در قلب لشکر بایستاد (همان: ۲۷۷).

۳-۱-۹. طلایه‌فرستادن

طلایه، گروهی است که در شب از لشکر و شهر حفاظت می‌کنند (رامپوری، ۱۳۷۵: «طلایه») و طلایگی‌کردن به‌معنای نگهبانی لشکر است که مقدّمهٔ سپاه قبل از صف‌آرایی لشکر و آغاز نبرد شبانه انجام می‌دهند (دهخدا، ۱۳۷۲: «طلایگی‌کردن») در نبرد میان یمنیان و ایرانیان «چون آفتاب سردرنقاب‌کشید و جهان رو به تاریکی نهاد، بهمن زرین‌قبا گفت که ما را امشب طلایه می‌باید فرستاد. عبدالخلایق را با ده‌هزار مرد به طلایه بیرون کرد» (همان، ج۱: ۲۷۶ و ۳۱۶).

۳-۱-۱۰. جاسوس‌فرستادن

قبل از آغاز نبرد و در طول نبرد، هر لشکری برای آگاهی از اوضاع سپاه مقابل ازنظر تعداد افراد، ابزار جنگی، ارزیابی محل قرارگیری سپاه، گفتگوهای محرمانهٔ لشکریان یا خبر از زندانی‌های گرفتارشده در جنگ و... جاسوس‌هایی به لشکر مقابل می‌فرستند و به‌دلیل ظرافت کار و خطرات زیاد آن، معمولاً این امر را به افراد عیارپیشه واگذار می‌کرده‌اند؛ مثلاً در جنگی بین لشکریان کشمیر و یمن، عیارک کشمیری برای جاسوسی به سپاه یمن می‌آید و بعد از ارزیابی شبیخون می‌زنند (همان: ۸۶). همچنین در نبرد میان ایران و یمن مشاهده می‌شود که «جاسوسانِ لشکر، بهمن زرین‌قبا را خبر کرده بودند که لشکری به عدد سی هزار مرد بدو منزلی لشکر رسیده‌اند» (همان: ۲۷۵).

۳-۲. آداب‌ورسوم جنگ

۳-۲-۱. شبیخون‌زدن

شبیخون به معنای حملهٔ ناگهانی شبانه است؛ بدین ترتیب که لشکری، شبانه و غافلگیرکننده به لشکر مقابل حمله می‌کند که معمولاً به‌دلیل آمادگی‌نداشتنِ لشکر موردتهاجم، لشکر شبیخون‌زننده پیروز است. این حملهٔ ناجوانمردانه معمولاً از طرف لشکریانی که نمی‌توانند در نبرد رویارو پیروز شوند، انجام می‌شود. در نبردی بین یمن و کشمیر

شاه‌روز گفت: کیست که بدین شبیخون برود؟ پیروز زنگی که برادر کوچک مسیره بود گفت: من بروم. با بیست‌هزار سوار. در حال در عقب عیارک کشمیری روانه شدند تا بدان کمینگاه رسیدند و در کمین نشستند. عیارک کشمیری را به جاسوسی بر قلهٔ کوه فرستادند. از آن‌طرف سپاه یمن وقت نیم‌روز گذشته، سپاه پنجاه‌هزار مرد رسیدند. گفتند امشب اینجا باشیم که فردا برابر سپاه کشمیر خواهیم‌رسیدن. سپاه یمن در پای کوه فرود آمدند تا شب درآمد. چون از شب یک نیمه درگذشت پیروز زنگی با بیست‌هزار مرد از کمینگاه بیرون آمدند و بر آن سپاه خفته فروریختند. های‌وهوی برآوردند و نعره‌ها زدند که ای اجل‌رسیدگان، جان کجا برید که یکی از تیغ ما جان نخواهید بردن! این بگفتند و تیغ دریشان نهادند. خفتگان سراسیمه از خواب برخاستند و از صورت حال معلوم کردند و از بیم جان تیغ درهم نهادند و از یکدیگر می‌کشتند. آن شب خیلی خرابی در آن سپاه یمن کردند و بسیار خلقی را به قتل آوردند (همان: ۸۶).

۳-۲-۲. نبرد تن‌به‌تن

در نبردهای ایرانیان قدیم مرسوم بوده ابتدا مبارزان قوی‌پنجهٔ دو لشکر که ازنظر نیرو با هم هماورد بوده‌اند به‌صورت تن‌به‌تن با هم می‌جنگیده‌اند، بعد جنگ لشکریان آغاز می‌شده است. نبرد تن‌به‌تن آداب خاصی داشته که عبارت‌انداز:

الف. کسب اجازه از پادشاه برای نبرد تن‌به‌تن

در این نبرد، پهلوان برای رویارویی با حریف از بزرگ لشکر اجازه می‌گیرد. در نبرد میان ایران و یمن:

شاه‌داراب در زیر چتر شاهی قرار گرفت، در معارضه ملک‌سرور از لشکر یمن، اول کسی که عزم میدان کرد، طومار زنگی بود، از شاه‌سرور اجازت خواست و گفت: ای شاه، بدولت تو امروز میدان‌داری از آن منست که خاک در کله مبارزان ایران کنم (همان: ۴۲۶).

ب. خواندن نام خدای در آغاز نبرد

جنگجویان ایرانی همیشه با نام خدا جنگ را آغاز می‌کنند (فخرمدبر، ۱۳۴۶: ۳۴۴) و ذکر خدا و طاعت وی را به‌منزلهٔ حصاری محافظ می‌دانند (همان: ۴۸۹): «شاهزاده فیروزشاه... تیغی برکشید و نام خدای تعالی بر زبان آورد و بزور تمام، محکم و مردانه زد بر قبه سپرش که پولاد در دست آن کافر دغا به دونیم شد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱۰۰).

ج. رجزخوانی

هنگامی‌که دو سپاه مقابل یکدیگر صف‌آرایی می‌کردند، ابتدا از هر سپاه، پهلوانی برای هنرنمایی و نشان دادن شجاعت خود به سپاه مقابل، به میدان نبرد می‌آمد و هنرنمایی و حریف‌طلبی و با صدای بلند رجزخوانی‌می‌کرد. شیرین‌سوار ایرانی در نبرد با سریر عدنانی این‌گونه رجزخوانی می‌کند:

ای اهل یمن! هرکه مرا داند داند و هرکه نداند بداند، منم شیرین‌سوار ایرانی، بنده

و چاکر کمینهٔ شاه ایران، ملک‌داراب و دشمن جان یمنیان، درآیید در میدان مردان تا دستبرد مردان و دلیران ببینید و هنری چند با یکدیگر بنماییم (همان، ج۱: ۳۱۹).

رجزخوانی از رسوم رایج بین پهلوانان حماسه‌ها بوده در داستان *سمک عیّار* هم جنگجویان با سخنان خود، یکدیگر را خوار می‌کردند و قدرت و اصالت خود را به رخ یکدیگر می‌کشیدند (ارّجانی، ۱۳۶۹، ج۴: ۱۰۶).

د. طریدکردن و جولان‌نمودن

طرید، کلامی است که شنونده «از استماع آن هیبتی در دل گیرد و بیدل شود و از پیش حریف بگریزد» (پادشاه، ۱۳۶۳: «طرید») و جولان‌کردن به معنای دورگردیدن وگردبرآمدن در میدان نبرد است (دهخدا، ۱۳۷۲: «جولان‌کردن») که هر دو مورد از آیین‌های جنگ‌های تن‌به‌تن *دارابنامه* است. در نبرد میان یمن و ایران، شیرین‌سوار ایرانی و سریر عدنی در رویارویی همدیگر هنرنمایی می‌کنند: «... برسم آیین ملک در میدان درآمد و طرید و جولان نمود» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ۳۱۹)؛ همچنین «به آیین مبارزان در میدان درآمد و طرید کرد و جولان نمود و کلاهخود از سر برداشت و در پیش زین کوههٔ مرکب نهاد و... » (همان: ۲۹۳).

ه. آغاز نبرد تن‌به‌تن

بعد از رجزخوانی، طرید و جولان‌کردن، دو تن از شجاع‌ترین مبارزان از هر لشکر با یکدیگر تن‌به‌تن می‌جنگیدند و پیروزی از آنِ سپاهی بود که پهلوانش، مبارز سپاه مقابل را شکست‌دهد؛ مثلاً نبرد میان عدنان عدنی و سیامک ایرانی این‌گونه توصیف می‌شود:

... ایشان در این بودند که عدنان نیزه بر سینهٔ سیامک راست‌کرد و نیزه را در گردنش درآورد، ناگاه عدنان درآمد و طعن نیزه بر کمرگاه سیامک بزد که اگر کوه بودی غلطیدی. سیامک بر پشت سیه قیطاس نجنبید. عدنان به باد مرکب از سیامک درگذشت و در وقت بازگشتن عنان عدنانی دیگر به نیزه حمله کرد و سنان نیزه را بر سینهٔ سیامک راست کرد. سیامک حملهٔ او را رد کرد. عدنان نیزه از دست بینداخت و سپر در سرکشید. س‌یامک شمشیر برکشید و بر عدنان حمله کرد. عدنان نیز شمشیر برکشید و بر سیامک حمله کرد، او نیز از خود رد کرد. آن دو مبارز تیغ بر فرق یکدیگر می‌زدند چندان‌که آن دو مرکب از جهیدن و دویدن خسته شدند و شمشیرهاشان ارّه شد. تیغ از دست بینداختند و گرزها برکشیدند (همان: ۲۷۸ و ۲۷۷).

و. جنگیدن با ابزارهای جنگی گوناگون با رعایت ترتیب آنها و وجوب آموزش آن برای شاهزادگان

پهلوانان در زمان جنگ با ابزارهای مختلفی می‌جنگند که این خود نشانهٔ مهارت و زبردستی پهلوان و از ویژگی‌های قهرمانان حماسه است؛ ازاین‌رو دربارهٔ آموزش فنون و هنرهای روز به شاهزاده فیروزشاه و پهلوان‌زاده فرخ‌زاد می‌گوید، آنها را به پهلوان زورآزمای بربری سپردند و او را فرمان دادند تا هر دو را

سواری ونیزه‌بازی سلاح‌شوری درآموزد و او آنچه سواران را دربایست باشد از اسب‌تاختن و گوی‌زدن و تیرانداختن و شمشیر به خصم رسانیدن و عمودزدن و کمندانداختن، آنچه

گُـردان و پهلوانـان را بایـد، جملـه درآموخـت کـه در انـدک روزگاری بـه همـهٔ علمـی ازجملـه فنـون ذوفنـون شـدند (بیغمـی،۱۳۸۱، ج۳: ۳).

ابزارهـای جنگـی جنگجویـان *دارابنامـه* عبارت‌انـداز: جوشـن، کلاهخـود، عیبـه، گـرز، شمشـیر هنـدی، نیـزه، سـپر، درق، کمـان، تیـر خدنـگ. در ماجـرای جنـگ سـیه‌قبا بـا عدنـان عدنـی ابـزار جنگـی جنگجویـان چنیـن توصیـف شـده اسـت:

سـواری از لشـکر ایرانیـان در میـدان آمـد، بـر اسـبی سـیه قیطاسـی سـوار گشـته کـه بـا بـاد همعنانی‌می‌کـرد و جوشـنی و خـود و عیبـه مکمـل پوشـیده، چهارپـاره سـلاح پهلوانـان بـر خـود راسـت کـرده، یکـی گـرز گـران در قرپـوس زیـن انداختـه و شمشـیر هنـدی حمایـل کـرده و مرکـب در میـدان جهانیـد و لعبـی چنـد بنمـود و سـر راه بـر عدنـان عدنـی گرفـت و یـک نعره بـر او زد کـه ای یمنـی نابـکار و... عدنـان چنـد بنمـود نیـزه بـر سـینه سـیامک راسـت کـرد و نیزه را در گـوش درآورد، نـاگاه عدنـان برآمـد و طعـن نیـزه بـر کمـرگاه سـیامک بـزد کـه اگـر کـوه بـودی غلطانیـدی. س‌یامـک بـر پشـت سـیه قیطاسـی نجنبیـد. عدنـان نیـزه از دسـت بینداخـت و سـپر در سـر کشـید. سـیامک شمشـیر برکشـید و بـر عدنـان حملـه کـرد. عدنـان نیـز شمشـیر برکشـید و بـر سـیامک حملـه کـرد، او نیـز از خـود رد کـرد. آن دو مبـارز تیـغ بـر فـرق یکدیگـر می‌زدنـد چندان‌کـه آن دو مرکـب از جهیـدن و دویـدن خسـته شـدند و شمشیرهاشـان ارّه شـد. تیـغ از دسـت بینداختنـد و گرزهـا برکشـیدند و بـر فـرق و درق یکدیگـر می‌کوشـند بـر هـم ظفریافتنـد تـا عاقبـت از هـم جـدا شـدند و سـیامک دسـت بـه کمـان بـرد (همـان: ۲۷۸).

ز. اسیرکردن پهلوان شکست‌خورده

در نبردهـای تن‌به‌تـن، پهلـوانِ پیـروز، حریـف را می‌کشـت یـا بـه بنـد می‌کشـید، چنانکـه در نبـرد بیـن لشـکریان هـم افـراد لشـکر شکسـت‌خورده، اسـیر و به‌بندکشـیده می‌شـدند. در نبـرد تن‌به‌تنـی کـه میـان سـیامک سـیه‌قبا و شـاه‌هزبر درمی‌گیـرد:

پـس دسـت در زیـر سـر کـرد و کمنـدی ابریشـمین برگشـود و در زیـر سـر، حلقـه کـرد و کمیـن برگشـود و سـیامک چنـدان صبـر کـرد کـه شـاهزاده هزبـر سـر از زیـر بیـرون کـرد، چـون سـر برداشـت سـیامک کمنـد درانداخـت، کمنـد در گـردن شـاه هزبـر درافتـاد، درکشـید و عنـان مرکـب بگردانیـد و زور کـرد و شـاه هزبـر را از صـدر زیـن در خـاک کشـید... امـا مؤلـف اخبـار چنیـن روایـت کنـد کـه سـیامک سـیه‌قبا، شـاه هزبـر را بسـته بـه خدمـت خورشیدشـاه بهمـن زرین‌قبـا آورد (همـان: ۲۹۶).

گویـا دست‌بسـته‌بردن اسـیران نـزد پادشـاه رایـج نبـوده، چنانکـه وقتـی قاطـوس دسـتور می‌دهـد خورشیدشـاه را دست‌بسـته نـزد وی ببرنـد، گـوراب اعتراض‌می‌کنـد: «می‌دانـی کـه نیـک نبـود کـه دزدان و خونیـان را بسـته پیـش پادشـاهان برنـد...» (ارجانـی، ۱۳۶۹، ج۴: ۴۱۰).

ح. خلعت‌بخشی پادشاه به پهلوان پیروز میدان

پادشـاه به‌خصـوص در نبردهـای تن‌به‌تـن بـرای تشـویق، بـه شـجاعان لشـکر خلعـت می‌بخشـید و مقـام مـی‌داد: «ملـک‌داراب چـون از کیفیـت حـالات واقـف شـد بفرمـود تـا خلعـت شـاهی در سـیامک بپوشـانیدند و نامـش در دفتـر امـرا ثبـت شـد و در میـان سـرداران بـزرگ شـد»

(بیغمـی، ۱۳۸۱: ۳۰۳).

۳-۲-۳. نبرد لشکریان

بعـد از نبـرد تن‌به‌تـن، نبـرد بیـن دو لشـکر آغـاز می‌شـود. پـس از نبـرد سـیامک ایرانـی و شـاه‌هربز و شکسـت او بـه دسـت سـیامک، لشـکر یمـن به‌یکبـاره حملـه می‌کنـد:

خورشیدشـاه و بهمـن زرین‌قبـا چـون آن شـجاعت و پهلوانـی را نظـر کردنـد، بـر سـیامک آفریـن کردنـد. خورشیدشـاه گفـت: دریابیـد! لشـکر ایـران به‌یکبـار حملـه کردنـد و علم‌هـا درحرکـت درآمـد و کـوس حربـی فـرو کوفتنـد، جنـگ سـخت شـد. آن دو دریـای تیـر و تبـر در هـم درافتادنـد (همـان: ۲۹۷).

همچنیـن بعـد از نبـرد تن‌به‌تـن بیـن سـیامک ایرانـی و حـارث یمنـی و پیـروزی سـیامک، نبـرد میـان دو سـپاه چنیـن توصیـف می‌شـود:

لشـکر دویسـت و پنجاه‌هـزار سـوار به‌یکبارگـی حملـه کردنـد و از آن‌طـرف سـپاه یمـن چـون حـال چنـان دیدنـد، ایشـان نیـز به‌یکبارگـی جوق‌جـوق، سـیصدهزار مـرد یمنـی حملـه کردنـد، جنـگ پیوسـته شـد، غبـار تـا گنبـدوار برشـد و دار و گیـر مـردان و صهیـل مرکبـان و غوغـای پـردلان بـر اوج آسـمان برآمـد. چـون جنـگ سـخت شـد دسـت اجـل از ریسـمان تقدیـر مهـار اختیـار در بینـی جان‌هـا کـرد (همـان: ۴۲۷ و ۴۲۶).

لشکریان برای نبرد با یکدیگر خود را موظف می‌دانستند آداب زیر را رعایت کنند:

الف. شروع حمله با نام پادشاه

در آغاز نبرد و رزم بین دو سپاه، حمله با نام پادشاه شروع می‌شد:

عسـطور گفـت چنیـن کنیـد کـه غوغـا از سـر بـرج و بـارهٔ قیصریـه برخاسـت کـه ای کافـران جـان کجـا بریـد کـه اینـک شـاهزاده کرمانشـاه و پهلـوان پیل‌تـن رسـیدند! تـا گفتنـد در دروازه قیصریـه گشـودند و سـپاه ایـران غـرق پـولاد از دروازه مرکـب بیـرون جهانیدنـد و بنـام مظفرشـاه آواز برآوردنـد و گفتنـد دولـت شـاه ایـران، فیروزشـاه، بـاد! (همـان: ج۲: ۵۴۲؛ نیـز ر.ک. همـان: ۶۷۸).

ب. تکبیرگفتن در نبرد به نشانهٔ بشارت پیروزی

الله‌اکبر گفتن در جنگ به‌معنای اعلام و بشارت پیروزی است:

ایرانیـان در حالـت نومیـدی بودنـد کـه نـاگاه بـه امـر الله، گـردی عظیـم برآمـد؛ چنانکـه عالـم سـیاه و تاریـک شـد، بهمـن زرین‌قبـا نعـره بـرآورد کـه: الله‌اکبـر! ای ایرانیـان بشـارت بـاد شـما را کـه اینـک از راه مکـه گَـرد برآمـد، نشـان لشکرسـت کـه بمـدد مـا می‌آینـد، حاضـر باشـید! (همـان، ج۱: ۲۷۰).

ج. فرار از میدان نبرد

لشـکر شکسـت‌خورده در صـورت امـکان می‌کوشـد بگریـزد؛ به‌عنوان‌مثـال در جنـگ ایـران و یمـن «چـون شاه‌اسـد از لشـکر ایـران منهـزم شـد راه گریـز درپیش‌گرفـت و لشـکر

پراکنـده در عقـب او می‌رفتنـد» (همـان: ۲۹۸).

د. امان‌خواستنِ شکست‌خوردگان

در صـورتِ شکسـت سـپاه یـا پهلوانـی در نبـرد و نبـود امـکان فـرار، سـپاه یـا فـرد شکسـت‌خورده از سـپاه یـا فـرد پیـروز امـان می‌خواهـد کـه یـا امـان می‌یابـد یـا جانـش را می‌گیرنـد کـه در اکثـر نبردهـا ایرانیـان بزرگوارانـه می‌بخشـند و امـان می‌دهنـد. «اهـل قلعـه چـون چنـان دیدنـد امـان و زینهـار خواسـتند. فیروزشـاه حکـم کـرد تـا دسـت از کشـتن برداشـتند، فیروزشـاه بازگردیـد و بـر جـای فـارِس قلعه‌بـان قـرار گرفـت» (همـان: ۳۷۶ و ۳۷۷). خوش‌رفتـاری بـا اسـیران و درنـگ کـردن در کشـتنِ آنهـا از اصـول جنگجویـان ایرانـی اسـت (فخرمدبـر، ۱۳۴۶: ۳۴۵؛ نیـز ر.ک. جنیـدی، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

گاهـی فرماندهـان لشـکر، سـپاهیان را بـه امان‌طلبیـدن فرمـان می‌دادنـد: «صعلـوک... بزبـان زنگبـاری گفـت کـه ای مردمـان زینهـار خواهیـد! وگرنـه جملـه بقتـل خواهیـد آمـدن. نشـنیدند، بعضـی بقتـل آمدنـد و بعضـی خـود را در کشـتی انداختنـد و بعضـی زینهـار خواسـتند» (بیغمـی، ۱۳۸۱: ۲۶۳). در سـمک *عیّـار* هـم زینهـار خواسـتن شکسـت‌خوردگان و توصیـه بـه زینهـار دادن بـه اسـیران مطـرح شـده اسـت (ارجانـی، ۱۳۴۳، ج۲/۱: ۱۸۷).

ه. تقسیم غنائم جنگی

پـس از اتمـام نبـرد، لشـکر پیـروز، امـوال لشـکر شکسـت‌خورده را تـاراج می‌کـرد کـه یـا بـه پادشـاه تقدیـم می‌شـد و پادشـاه بیـن لشـکریان تقسـیم می‌کـرد یـا خـود لشـکریان بیـن خـود تقسـیم می‌کردنـد. بعـد از شکسـت یمـن از لشـکر ایـران، غنائـم تقسـیم می‌شـود:

> لشـکر چـون از هزیمـت شـاه واقـف شـدند، عنـان بگردانیـد و علم‌هـا را سـرنگون کردنـد. لشـکریان ایـران در عقـب رفتنـد و مـال و غنیمـت بسـیار و گنـج بی‌شـمار را از یمنیـان بگرفتنـد و بسـیاری را اسـیر کردنـد. از اشـتر و اسـتر و موکـب و غـلام و کنیـز و خیمـه و بـارگاه و مـال و گنـج کـه آن را حـد نبـود، بازگشـتند (همـان: ۲۹۷).

همچنیـن در نبـرد دیگـری میـان ایـران و یمـن: «...پـس خورشیدشـاه آنچـه از غنائـم لشـکر یمـن آورده بـود جملـه را بـه عـرض رسـانید. ملـک‌داراب جملـه را بـه ایشـان ارزانـی داشـت» (همـان: ۳۰۸، نیـز ر.ک.ج۱: ۲۰۴ و ۴۲۹).

۴. ابزار جنگی

۴-۱. تخت شاهی

تخـت شـاهی از مهم‌تریـن ابـزاری بـود کـه بـه میـدان جنـگ می‌بردنـد. در نبـرد مصـر بـا ایـران، تخـت شـاهی شـاه‌ولید بـن خالـد بـر پشـت زنـده فیـل گذاشـته می‌شـود: «آواز کـوس حربـی از هـر دو جانـب برآمـد لشـکر ششـصدهزار مـرد سـوار گردیدنـد رو بـه آوردگاه نهادنـد، علـم و چتـر شـاه‌ولید برافراشـتند و تخـت پادشـاهی بـر پشـت زنـده فیـل زدنـد تـا بـا شاه‌سـرور بـر تخـت برآمدنـد و نشسـتند» (همـان: ۶۰۱).

۴-۲. عَلَم

الف. علم شاهی

بعد از اتمام جنگ تن‌به‌تن و شروع حملهٔ اصلی، ابتدا علم شاهی - که به‌منزلهٔ ناموس لشکر است- به اهتزاز درمی‌آید. در نبرد ایران و یمن بعد از رشادت‌های سیامک

> اهل یمن از سیامک بترسیدند، دیگر کسی را یارای آن نبود که در میدان سیامک روند...، شاه‌اسد گفت: به‌یکبارگی حمله کنید و دمار از اینان برآرید. گفت: بالله که راست می‌گوید شاه‌اسد بفرمود تا علم شاهی را درحرکت آوردند. آن دو لشکر چون در دریای تیغ و تبر بر یکدیگر زدند و طبل و کوس حربی کوفتند (همان: ۲۸۳).

ب. علم دیگر سپاهیان

علاوه بر علم شاهی، علم‌های رنگین مختلفی در هر سپاه به‌اهتزاز درمی‌آید. لشکریان از علم‌های رنگین استفاده می‌کنند و علم‌های ایشان به نمادهای مختلف آراسته است:

> جوانان یمن و ایرانیان بر مرکبان تازی و جهنده و تیزتک برنشستند و دو رزمگاه بجولان درآمدند. علم‌های زرد و بنفش و سفید رنگارنگ در جولان درآمدند و زمین از نیزه نیستان شده، نقیبان هر دو لشکر نقابت کردند و صف‌های دلاوران راست کردند (همان: ۲۹۲).

هر علم نشانهٔ هزار مرد جنگی است:

> از دل گروهی علم نشانه سی‌هزار مرد پیدا شدند و کوس حربی کوبیدند و پیش علم‌ها، علمی سبزرنگ آمد و در پای آن علم، دو جوان ماه‌روی می‌آمدند. هلال گفت که اینان دو برادرند و از بزرگان ایرانند دو شاهزاده‌اند و... در عقب ایشان گَرد برآمد و ده علم ظاهر شد نشانه ده‌هزار مرد (همان: ۳۱۶، نیز ر.ک. ج۲: ۲۵۸، ۶۳۹ و ۶۵۹).

۴-۳. مرکب

به‌دلیل اهمیت نقش اسب، مبارز برای موفقیت در نبرد، باید بر مرکبی عالی سوار شود؛ چنانکه می‌توان‌گفت بهترین چیزی که پادشاه و لشکریان به آن نیازمندند، اسب است که بدون اسب خوب، نمی‌توان ملک و ولایت گرفت (فخرمدبر، ۱۳۴۶: ۹۰)؛ ازین‌رو در نبرد میان ایران و یمن: «جوانان یمن و ایرانیان بر مرکبان تازی و جهنده و تیزتک برنشستند» (همان: ۲۹۲). همچنین «ملک‌داراب... بر مرکبی تکاور چون کوه‌پاره‌ای برنشسته، چگونه مرکبی کوچک‌سری، خردگوشی، گوهرچشمی، ماه‌پیشانی، آهن‌خایی، درازدستی، کشتی‌نهادی، باد رفتاری، آتش‌کرداری، پولادسُمی، درازدُمی، کفل‌گِردی، زمین‌شکافی، شیرهیبتی، آهوسرعتی...» (همان:۵۴۵).

۴-۴. پوشش‌های جنگی

الف. پوشش‌جنگی و آرایش نظامی جنگجویان

پوشش پیل‌زور ایرانی در نبرد تن‌به‌تن با قحطان حلبی این‌گونه توصیف شده است:

خفتانی سیاه در برکرده و کلاهخودی دوازده پهلوی زراندود بر سرنهاده، ساقین و ساعدین بربسته و سپری از آیینه چینی در چپ انداخته و عمودی دویست من از هفت‌جوش در قرپوس انداخته و کمندی از ابریشم خام در فتراک مرکب بسته، شمشیر هندی مرصع از کمر آویخته و تیغی دیگر فرنگی در زیر رکاب تعبیه‌کرده و کمان عاج‌قبضهٔ طیارگوشه با تیرهای خدنگ درآویخته و خنجر الماس در زرگرفته بر روی ران درآویخته و موزهٔ پولاد درپای‌کشیده و نیزهٔ خطی بر گوش مرکب راست‌کرده و سر کندهٔ زانوان مرکب گذشته، نعره‌زنان و اشتلم‌کنان در میدان درآمد (همان: ۵۴۴).

همچنین

خفتانی سبز دربرکرده و کلاهخودی چهارپهلو بر سرنهاده و زراندود کرده و نقابی در پیش روی گذاشته و تیغی مانند قطرهٔ آب حمایل کرده و سپر گیلی در قفا انداخته و کمر مرصع بر میان‌بسته و کمان خوارزمی با جعبهٔ تیر خدنگ بر میان‌بسته و کمند ابریشمین از فتراک مرکب درآویخته و یک گرز گران زیر زین انداخته، ساقین و ساعدین بر خود راست کرده (همان: ۲۹۳).

ب. پوشش‌جنگی و آرایش نظامی اسب‌های جنگی

با توجه به اهمیت اسب در جنگ، اسب‌های جنگی نیز با پوششی خاص در میدان حاضرمی‌شدند: «اول کسی که عزم میدان کرد سواری بود بر مرکب تازی‌نژاد سوار شده و برگستوانی از آیینه چینی بر پشت مرکب نهاده» (همان: ۲۹۳). همچنین «برگستوانی بر پشت مرکب انداخته و غژغاوی[1] از گردن مرکب آویخته، پیش‌بندی از آیینه چینی بر پیشانی مرکب بسته، زین لجام زرین، تنگ ابریشمین، دو سمت مرکب در حنا گرفته با رکاب سیمین» (همان:۵۴۵).

۴-۵. آلات اِخبار مورداستفاده در نبرد

به‌کارگیری ابزار خاص برای آگاه‌سازی سپاهیان در جنگ از آیین‌های نبردهای *دارابنامه* است: در نبرد میان ایران و یمن «کوس حربی می‌زدند و نای برنجین و سفیدمهره و کرنای و صنج روحی می‌نواختند» (همان: ۲۸۷)؛ همچنین: «نقیبان هر دو لشکر از کار سپاه باز پرداختند و هریکی در گوشه‌ای بایستادند و باد صبا علم‌ها را در حرکت درآورد و آواز کوس و نقاره و سنج و سفیدمهره و کرنای و نای برنجین در دشت و کوه پیچیده بود» (همان: ۳۲۴).

در میان ابزار لازم در میدان جنگ، طبل یا کوس بیش از دیگر آلات جلوه دارد و در موقعیت‌ها و با اهداف مختلف به‌کارگرفته‌می‌شود؛ گونه‌های طبل جنگی عبارت‌انداز:

الف. طبل جنگ: معمولاً قبل از آغاز جنگ به نشانهٔ شروع جنگ، کوس حرب

می‌کوبیدند. در نبرد میان شاه‌داراب و مصریان: «از بارگاه ملک‌داراب آواز کوس حربی و نای برنجین و سفیدمهره و کرنای برآمد، هزار و دویست کوس حربی فروکوفتند» (همان: ۵۴۳). در نبرد میان ملاطیه و ایران: «چون آن شب به‌سرآمد روز دیگر که عالم منور و نورانی شد جهان از دست ظلمت شب برهید و سپاه هند از پیش سپاه ترک بجهید، آواز طبل جنگ برآمد» (همان، ج ۲: ۱۷۲). در اسکندرنامهٔ نقالی هم به نواختن طبل جنگ اشاره شده است (حکیم، ۱۳۸۸: ۸۸ و ۱۳۲) ارّجانی نیز از این طبل با عنوان طبل حربی یاد می‌کند (۱۳۶۷، ج۲: ۲۱۴).

ب. طبل آسایش: چون جنگ فقط در روز انجام می‌شده، اگر هنگام نبرد تن‌به‌تن یا دسته‌جمعی، جنگ طول می‌کشید و شب فرا می‌رسید، از هر دو طرف یا یک‌طرف، طبل آسایش کوفته می‌شد و پهلوانان و مبارزان حتی اگر در اوج جنگ هم بودند به‌محض کوبیده شدن آن، جنگ را رها می‌کردند: «طیفور گفت: شب است اکنون طبل آسایش بزنید که تا بازگردیم، آواز طبل آسایش برآمد، آن دو لشکر از هم بازگشتند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۲۳).

همچنین در جنگ تن‌به‌تن میان بهزاد ایرانی و خطیر مصری در نبرد میان شاه‌داراب با مصریان با شکست خطیر: «ولید خالد گفت: ای مبارزان، این‌چنین دلیری که این جوان کرد نه دیده دیده بود و نه گوش شنیده. از این ملامت بفرمود تا طبل آسایش فروکوفتند تا لشکر از هم بازگردند» (همان: ۵۵۴) که این طبل آسایش به‌دلیل شکست در نبرد است.

گاهی اوقات بدون فرارسیدن شب یا وقوع شکست طبق شرایط مقتضی، فرمانده، فرمان کوبیدن طبل آسایش می‌دهد؛ مثلاً در نبرد میان ایرانیان و اسکندریه:

> درین حال شهاب سررسید، پیش شاهزاده فیروزشاه آمد و خدمت کرد. فیروزشاه گفت چه کسی و از کجا می‌آیی؟ گفت از اسکندریه می‌آیم و مکتوبی دارم، ببوسید و به فیروزشاه داده از پشت مرکب شاهزاده مطالعه کرد، چون بر مضمون نامه واقف شد، آه و دریغ برآورد، حکم کرد تا طبل آسایش بزدند و گردان ایران دست از جنگ بازداشتند (همان: ۷۳۸).

نویسندهٔ داستان سمک *عیار* نیز از طبل آسایش سخن گفته است (ر.ک. ارجانی، ۱۳۶۷، ج۲: ۶۰).

ج. طبل بشارت: افزون بر طبل حرب و طبل آسایش، بشارت دادن پیروزی هم با طبل زدن اعلام‌می‌شود. طبل بشارت در هنگام پیروزی پهلوان مبارز و شکست حریف نواخته می‌شود و لشکریانی که تماشاگر نبرد تن‌به‌تن هستند برای پهلوان پیروز طبل بشارت می‌نوازند. در نبردی تن‌به‌تن میان پیل‌زور ایرانی و قحطبه مصری، پیل‌زور پس از کشتن برادر قحطبه گفت: «زود در عقب برادر خواهی رفت. این بگفت و نیزه در نیزهٔ او انداخت تا پنج حمله خطا شد تا عاقبت پیل‌زور ضربه‌ای بر پهلوی وی زد که از طرف دیگرش بر رفت. کوس بشارت از لشکر ملک‌داراب برآمد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۵۴۷). نویسندهٔ *اسکندرنامهٔ نقالی* نیز بارها به طبل بشارت اشاره کرده است (حکیم، ۱۳۸۸: ۷۱، ۱۳۶، ۲۳۳).

د. طبل بازگشت: در نبرد سیامک ایرانی با کیماس، پهلوان ملاطیه:

سیامک ناگاه در روی مرکب جست و تیر در کمان‌ها کشید، چنان بر سینهٔ کیماس زد که از صدر سینه‌اش به‌درپرید و در زمین غرق شد. کیماس درافتاد. فغان از آن دو سپاه برآمد. فیروزشاه آفرین کرد. جملهٔ امرا بخندیدند. شاه‌نوش بغایت ملول شد. از غایت ملالت بفرمود تا کوس بازگشتن بزدند (بیغمی، ۱۳۸۱: ۱۷۴).

در *اسکندرنامهٔ نقالی* هم از طبل بازگشت سخن گفته شده است (حکیم، ۱۳۸۸: ۲۱).

۵. قوانین حاکم بر جنگ در *دارابنامه*

۵-۱. ممنوعیت جنگ با اهالی مکه

شهر مکه همواره برای ایرانیان محترم بوده و می‌کوشیده‌اند نبرد را به آنجا نکشانند. در *دارابنامه* هم ایرانیان، احترام بیت‌الله‌الحرام را حتی در میدان جنگ با دشمن رعایت می‌کنند.

داراب‌شاه به دنبال لشکرکشی به‌سوی یمن، می‌خواهد خود را به شهر تعز پایتخت وقت کشور یمن برساند، وقتی نزدیک مکه می‌شود، می‌گوید:

اکنون چون به مکه نزدیک رسیدیم مصلحت در آن است که راه بگردانیم و از راه بالا عزم طائف کنیم که ما را هیچ کاری با اهل مکه نیست. شنیده‌ایم که شاهی در مکه است از فرزندان اسماعیل پیغمبر – علیه‌السلام– از خاندان قدیم و بزرگ است، اگر لشکر بدانجا رسد هم بقدری خرابی واقع شود، ما خود بدانجا نرویم تا این خرابی واقع نشود ولیکن نامه‌ای باید نبشتن و او را از این حال خبردار کردن (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۶۹).

۵-۲. حفظ آبرو و ناموس در جنگ

پهلوانان و به‌ویژه پادشاهان به حفظ آبروی خود و کشور خویش در جنگ بسیار اهمیت می‌داده‌اند و برای حفظ آن تا پای جان می‌جنگیده‌اند. در نبرد ایران و یمن این شاه‌داراب نعره برمی‌آورد و از پهلوانان طلب حفظ ناموس می‌کند: «ملک‌داراب گفت: ای دلیران مترسید و هیچ اندیشه مکنید و با این قوم مردانه بکوشید و ناموس ایرانیان قایم کنید که روز مردی و دلاوریست» (همان: ۳۸۹).

۵-۳. پیروزی همیشگی ایرانیان و شکست بیگانگان

نبردهای زیادی میان ایران و کشورهای مختلف در *دارابنامه* رخ می‌دهد که در تمام آنها ایرانیان به سبب رشادت‌های پهلوانان شجاع ایرانی پیروزند. داراب‌شاه، فیروزشاه و پهلوانانی چون بهزاد و فرخزاد در تمام نبردهای *دارابنامه* پیروزند. داراب‌شاه یمن، مصر، حلب، اسکندریه، ملاطیه، دمشق، شام، انطاکیه و روم را فتح می‌کند (همان:۳۵).

۴-۵. نیازردن رعیت و خودداری از ظلم به آنها

در جنگ‌های ایرانیان، حتی آزردن غیرنظامیان کافر، اعم از زنان، کودکان، سالخوردگان، بیماران، نابینایان و دیوانگان نیز ناپسند بوده است (فخرمدبر، ۱۳۴۶: ۴۰۰). پادشاهان ایرانی همواره رعایت احوال رعیت و مردم عادی را به سرداران لشکر سفارش می‌کنند؛ مثلاً داراب هنگام حرکت به‌سوی یمن، سرداران را فرامی‌خواند و می‌گوید ما با شاه‌سرور می‌جنگیم

> اما ما را با رعیت کاری نیست. باید که در لشکر جار اندازید و حکم کنید تا رعیت یمن را کسی زحمتی ندهد و در ولایت یمن کسی خرابی نکند و یک من جو و کاه به‌زور نستانند و هرچه لشکری را احتیاج باشد به زر بخرند تا رعیت از ما به‌زحمت نباشند تا نام ما در دیار یمن به ظالمی برنیاید که پادشاهان را هیچ طاعتی ورای عدل نیست که رستگاری دنیا و آخرت در عدل است (بیغمی، ۱۳۸۱: ۳۰۷ و ۳۰۸).

۶. نتیجه‌گیری

با توجه به جایگاه داستان‌های عامیانه دربارهٔ آداب و آیین‌های اقوام، پربسامدترین آیین‌های رزم و جنگاوری *دارابنامهٔ* بیغمی به قرار زیر است:

بر اساس قانون حاکم بر حماسه، پهلوانان ایرانی *دارابنامه* در مقایسه با جنگجویان کشورهای دیگر به‌مراتب دلاوری و جوانمردی بیشتری دارند تاآنجاکه پهلوانان ایرانی برای حفظ ناموس و کشور خود تا پای جان می‌جنگند و درعین‌حال خود را ملزم به رعایت جوانب فتوّت و دینداری می‌دانند؛ به مردم عادی ستم نمی‌کنند؛ جنگ با اهالی مکه و ورود به آن را جایز نمی‌شمارند؛ تاجایی‌که خلاف مصالح کشور نباشد به زینهارخواهان امان می‌دهند و با اسیران بدرفتاری نمی‌کنند.

جنگ‌های *دارابنامه* بر اساس اصول و آرایش جنگی ایرانی است. قبل از آغاز، نقیبان لشکر، شروع جنگ را به لشکریان اعلام می‌کنند و پس از آماده‌سازی لشکر و صف‌آرایی و تعیین فرماندهان جناح‌های مختلف، جاسوس‌هایی را برای تخمین نفرات سپاه مقابل و قدرت و موقعیت آنها می‌فرستند و درصورت نیاز با نگارش نامه از کشورهای همسایه کمک می‌طلبند. گاه در جنگ حصار با تمهیداتی نظیر حفر خندق و استحکام برج و بارو، راه بر دشمن می‌بندند و گاهی هم با بیرون‌بردن لشکر از شهر و برافراشتن خرگاه آراستهٔ سلطان، لشکریان اردو می‌زنند و جنگ را آغاز می‌کنند.

مهم‌ترین بخش جنگ، نبرد تن‌به‌تن است که هنرنمایی و دلاوری پهلوانان را به نمایش می‌گذارد. مبارز در جنگ تن‌به‌تن با اجازهٔ شاه به میدان می‌رود، مبارزطلبی می‌کند و پس از رجزخوانی، طرید و جولان، جنگ را با نام خدا و نام پادشاه آغاز می‌کند، پهلوان پیروز، گاه حریف را می‌کشد و گاه در پاسخ به زنهارخواهی به وی امان می‌دهد و در پایان با هدایایی که پادشاه به وی بخشیده است به لشکرگاه برمی‌گردد.

با شروع جنگ دسته‌جمعی، لشکر پیروز به نشانهٔ بشارت پیروزی، تکبیر

سرمی‌دهند، آنگاه طبق شرایط یا سربازان باقی‌ماندهٔ دشمن را می‌کشند یا آنها را اسیر می‌کنند یا امان می‌دهند و پس از آن غنائم جنگی را تقسیم می‌کنند.

مهم‌ترین ابزارهای جنگی *دارابنامه* تخت و علم شاهی، علم‌های رنگارنگ سپاهیان که هریک نشانهٔ ده‌هزار نفر سرباز است، انواع سلاح‌ها اعم از تیر و کمان، شمشیر، خنجر، نیزه، گرز و...، مرکب، پوشش‌های جنگی اسبان و جنگجویان و آلات هشداردهندهٔ موردنیاز در میدان جنگ، به‌ویژه طبل است.

چنانکه ملاحظه می‌شود بسیاری از آداب‌ورسوم جنگاوری این داستان که به ایران پیش از اسلام متعلق است، ازنظر ابزار و شیوه‌های جنگی و آیین رزم با رسوم جنگاوری ایران پس از اسلام در آثار حماسی‌ای مثل *شاهنامهٔ* فردوسی و همچنین فتوت‌نامه‌هایی مثل *سمک عیار*، *اسکندرنامهٔ نقالی* و *آداب‌الحرب*‌ها شباهت دارد؛ چنانکه آدابی مثل زینهارخواستن و زینهاردادن، خوش‌رفتاری با اسیر، نامه‌فرستادن برای آغاز جنگ، مهروموم کردن نامه، ارسال نامه به پیک، بوسیدن نامه، واگذاری مسئولیت خواندن نامه به وزیر، نیازردن افراد غیرنظامی، رجزخوانی، جنگ حصار، تقسیم غنائم، پوشش جنگی افراد و اسب‌ها، لشکرآرایی و ابزاری مثل علم و پرچم، طبل جنگی، طبل بشارت، طبل بازگشت و همچنین طریدکردن و جولان‌نمودن، پرتاب نامه با تیر و کمان به‌ویژه در جنگ حصار در این اثر و متون ادبی و حماسی پس از اسلام مشترک است، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت بیش‌تر آداب‌ورسوم جنگ ایران بعد از اسلام در آیین‌های رزم ایران پیش از اسلام ریشه دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱- منگوله‌ای که از دم اسب و گاو دریایی (قطاس) می‌ساختند و برای زینت و دفع چشم زخم بر گردن اسب می افگندند.

کتابنامه

ابن ندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۴۶). *الفهرست*. ترجمهٔ محمدرضا تجدد. تهران: بانک بازرگانی ایران.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۶۲). *سمک عیار*. ج۱. مجلد۱. مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۴۳). *سمک عیار*. ج۱. مجلد۲. مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: دانشگاه تهران.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۶۷). *سمک عیار*. ج۲. مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

ارّجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۶۳). *سمک عیار*. ج۳. مقدمه و تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

بلوکباشی، علی. (۱۳۹۰). «معرفی و نقد بر داراب‌نامه» در *ارج‌نامه ذبیح‌الله صفا*. نوشتهٔ سیدعلی آل‌داوود. تهران: میراث مکتوب.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۱). *دارابنامه*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی فرهنگی.

پادشاه، محمد. (۱۳۶۳). *فرهنگ آنندراج*. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: خیام.

جنیدی، فریدون. (۱۳۸۴). *حقوق جهان در ایران باستان*. تهران: بلخ.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۲). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

تفضلی، احمد، (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

رامپوری، غیاث‌الدین محمد. (۱۳۷۵). *غیاث‌اللغات*. به کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات ایران. تهران: فردوس.

فخرمدبر، محمدبن منصور. (۱۳۴۶). *آداب‌الحرب و الشجاعه*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). *داستان و ادبیات*. تهران: آیه مهر.

حکیم، منوچهرخان. (۱۳۸۸). *اسکندرنامه نقالی*. به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: سخن.

یونسی، ابراهیم و یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). «ادبیات داستانی در ایران زمین» در *دانشنامه ایرانیکا*. تهران: امیرکبیر.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 131-150

Ritual-Mythological Roots of Transformation in Legends of South Khorasan

Kolsum Qorbani Juybari*
Hasan Shamyan**

Abstract

Legends and oral traditions are important sources which reveal Iran's past mythology and culture. One of the important components of these traditions is magic and extraordinary acts that have originated from the imagination of ancient man. Transformation is one of the most important and imaginative manifestations of local legends. Taking into account climatic and cultural conditions, the legends of South Khorasan have originated from wishes, dreams, culture and various mythological rituals. In this essay, an attempt has been made to investigate the legends of the region in an analytical-descriptive way to identify the nature, types, and mythological roots of transformation in these legends. The results indicated that transformation exists in most legends and one can see all kinds of transformation, the most recurring ones including the transformation of humans into animals, animals into humans, and humans into plants; the phenomena and animals transformed are so varied which cannot be found in others region in Khorasan. Most of these transformations go back to mythological and ritual roots such as gods of plants or gods of descent and the important roles of animals as helpers of gods in human life.

Keywords: Popular Culture and Literature, Legends of South Khorasan, Myth, Ancient Ritual, Transformation

* Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran. (Corresponding Author) kolsoomghorbani@birjand.ac.ir
** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. hasan.shamyan@gmail.com

How to cite article:
Qorbani Juybari, K., & Shamyan, H. (2024). Ritual-Mythological Roots of Transformation in Legends of South Khorasan. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 131-150. doi: 10.22077/JCRL.2024.7052.1085**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۳۱ - ۱۵۰

ریشه‌های اساطیری و آیینی پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی

کلثوم قربانی جویباری*
حسن شامیان**

چکیده

افسانه‌ها و روایات شفاهی، از منابع مهم تجلی اساطیر و فرهنگ گذشته ایران است. یکی از مؤلفه‌های مهم این روایات، اعمال جادو و خارق‌العاده است که از تخیل بشر دیرین نشئت می‌گرفته است. پیکرگردانی یکی از جلوه‌های مهم و خیال‌انگیز افسانه‌های محلی است. افسانه‌های خراسان جنوبی نیز با توجه به شرایط اقلیمی و فرهنگی، خاستگاه آرزو و خیال و فرهنگ و آیین‌های مختلف اساطیری است. در این جستار سعی شده تا با شیوهٔ تحلیلی- توصیفی به بررسی افسانه‌های منطقه بپردازد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که پیکرگردانی در این افسانه‌ها چگونه است و چه انواعی دارد و ریشه‌های اساطیری آن کدام‌اند. با بررسی‌های انجام‌شده این نتایج حاصل آمد که پیکرگردانی در اغلب افسانه‌ها وجود دارد و می‌توان انواع پیکرگردانی را در آن‌ها دید ازجمله تبدیل انسان به حیوان، حیوان به انسان و انسان به گیاه. این نوع از پیکرگردانی‌ها بیشترین تکرارشوندگی را دارا هستند. نکته قابل‌توجه در این دگردیسی‌ها تنوع و تکثر موجودات و پدیده‌های تبدیل شونده است که در افسانه‌های مناطق دیگر خراسان دیده نمی‌شود. دستاورد دیگر این پژوهش این است که اغلب استحاله‌ها به ریشه‌های اساطیری و آیینی همچون ایزد گیاهی یا ایزد تباری و نقش‌های مهم حیوانات در زندگی بشر به‌عنوان یاریگران ایزدان برمی‌گردد.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ و ادبیات عامه، افسانه‌های خراسان جنوبی، اسطوره، پیکرگردانی.

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. (نویسندهٔ مسئول) kolsoomghorbani@birjand.ac.ir
**استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران hasan.shamyan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷

۱. مقدمه

فرهنگ و ادبیات عامه از عناصر بنیادین سازنده هویت فرهنگی هر جامعه‌ای است که شامل طیف گسترده‌ای از حکایات شفاهی، افسانه‌ها، آوازهای عامیانه و رقص‌های محلی است. طبق تقسیم‌بندی جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان این عناصر در ذیل سنت‌های رفتاری و گفتاری قرار می‌گیرد. سنت‌های رفتاری شامل شعائر، تشریفات، جشن‌ها، اعیاد، بازهای عامیانه، موسیقی و... است و سنت‌های گفتاری به سنت‌هایی گفته می‌شود که در قالب کلمات و جملات اظهار می‌شوند (فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۳). در این بین افسانه‌ها یکی از کلیدی‌ترین عناصر فرهنگی در شکل‌گیری هویت انسانی، فرهنگی و ملی به شمار می‌روند. افسانه را با قصه و حکایت و تمثیل و اسطوره و... یکی دانسته‌اند (رزمجو، ۱۳۸۵: ۱۸۴) که از لحاظ ادبی، به سرگذشت یا رویدادی خیالی از زندگی انسان‌ها، حیوانات، پرندگان یا موجودات وهمی چون دیو و پری و غول و اژدها گفته می‌شود که با رمز و رازها و مقاصدی اخلاقی و آموزشی همراه است و بیشتر برای سرگرمی و تفرج خاطر خواننده به کار می‌رود. این روایت‌های شفاهی، افسانه‌ها، قصه‌های پریان و سرودهای عامیانه مصنف ندارند و آخرین شاخه‌هایی هستند که از «تنهٔ اساطیر منشعب شده‌اند و می‌توان گفت که نمایشگر خاطرات دوران کودکی نوع بشر به شمار می‌روند. منشأ آن‌ها به ماقبل تاریخ می‌رسد و بنابراین پیش از هرگونه ادب مکتوبی وجود داشته‌اند» (لوفلر- دلاشو، ۱۳۸۶: ۳۰). بعد از طی قرون متمادی در فرهنگ‌های مختلف، نویسندگانی صاحب فراست و اهل مکاشفه به کتابت قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه‌ای پرداختند که در شب‌بیداری‌ها روایت می‌کردند و نگذاشتند این مضامین و قصه‌های متعلق به فرهنگ‌عامه از بین برود. این افسانه‌ها که معمولاً در قالب نغمه و ملودی بازگو می‌شده است «برحسب بعضی قوانین سری ساخته شده‌اند و همه تجارب نفسانی و مابعدالطبیعی اقوام را بالقوه در بردارند و از منطق دنیای شگرفی و غرابتی تبعیت می‌کنند» (همان: ۳۲) و حامل معانی مختلف دنیوی، قدسی و رازآموزانه است. این ویژگی‌ها در میان افسانه‌های ملل و فرهنگ‌های گوناگون مشترک است اما در افسانه‌های ایرانی به‌ویژه قصه‌ها و افسانه‌هایی که خاستگاه کویری دارند، نمود بارزری دارند و پرندهٔ خیال و رؤیا و آرزو در شب‌های پرستاره کویر مجال جولان گسترده‌تری می‌یابد.

همان‌طور که پیشتر گفته شد به‌دلیل ماهیت تخیلی، انتزاعی و فراطبیعی نمی‌توان در این آثار به دنبال منطق دنیای واقعی و نظم داستانی نوین بود. ازجمله مؤلفه‌های مهم خارق عادت بودن این نوع ادبی، استحاله‌های انسانی یا پیکرگردانی است که ریشه در عادات و رسوم و آیین‌ها و اعتقادات هر ملتی دارد. در این پدیده، انسان به‌طور شگفت‌انگیزی، کالبد انسانی خود را رها می‌کند و به کالبد دیگری درمی‌آید. در این حالت شخص یا شیء یا گیاه و یا پریزاد از صورتی به صورتی دیگر دگردیسی می‌یابد و پیکری تازه و نو می‌یابد که ممکن است در صورت و ظاهر مشهود باشد یا در نهاد و نهان دچار تحول

شود و همین امر موجب می‌شود تا قدرت و یا قدرت‌های تازه پیدا کند که قبلاً فاقد آن بوده است.

با توجه به چنین ویژگی مهم افسانه‌ها و قصه‌های محلی، این مقاله بر آن است به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای به بررسی پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی (۱۳۸۵) از حمیدرضا خزاعی، جلد نهم (بیرجند، قاین، نهبندان به‌غیراز طبس) بپردازد تا بدین پرسش‌ها پاسخ دهد که انواع پیکرگردانی در قصه‌های عامیانهٔ خراسان جنوبی کدام‌اند؟ سرچشمه‌های اساطیری آن چگونه است؟ چرا این پدیده در افسانه‌ها و افسانه‌های خراسان جنوبی دیده می‌شود؟

۲. پیشینه پژوهش

درباره پیکرگردانی و پیکرگردانی در افسانه‌های مناطق مختلف ایران تحقیقاتی صورت گرفته است که به‌اجمال می‌توان به تحقیقات زیر اشاره کرد:

- رستگار فسایی (۱۳۸۳) در کتاب *پیکرگردانی در اساطیر* دربارهٔ عنصرهای اسطوره‌ساز و تغییر شکل‌دهندهٔ اساطیر مطالب ارزشمندی آورده است. موضوع مهم مورد بحث در این کتاب، دگرگونی اسطوره‌ها در گذر زمان است.
- انصاری و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله «پیکر گردانی انسان- حیوان و حیوان- انسان در فرهنگ افسانه‌های مردم ایران» به واکاوی افسانه‌های مناطق مختلف ایران پرداخته است. این مقاله انواع مختلف پیکرگردانی به دگردیسی زمانی و استحاله انسان به حیوان و حیوان به انسان را بررسی کرده و به انواع دیگر پیکرگردانی نپرداخته است.
- زمانی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «پیکرگردانی و بن‌مایه‌های آن در افسانه‌های خراسان (با تکیه بر چهار جلد از مجموعهٔ ده‌جلدی)» با بررسی افسانه‌های نیشابور، تربت‌حیدریه و اسفراین به این نتیجه رسیده‌اند که کارکردهای اسطوره‌ای حیواناتی چون مار، شیر، کبوتر و... به شکلی نمادین در پیکرگردانی حیوانات سخنگو تجلی یافته است و بازتابی از تفکر اسطوره‌ای جاندارپنداری یا آنیمیسم است.
- حسینی و پورشعبان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «اسطورهٔ پیکرگردانی در هزار و یک شب» به بررسی و تحلیل موجودات و شخصیت‌های خیالی در هزار و یک شب پرداخته است و انواع دگردیسی این موجودات شخصیت‌ها را دسته‌بندی و نیز تحلیل روان‌شناختی کرده‌اند.
- صادقی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بازنمایی اسطورهٔ حیوان- داماد در حکایتی صوفیانه» به بیان منشأ اسطوره‌ای بن‌مایهٔ حیوان- داماد و جنبهٔ همگانی آن در میان ملل، سازه‌های حکایت صوفیانه با ماجرای «ازدواج ضحاک با خواهران جمشید» در

شاهنامهٔ فردوسی و برخی افسانه‌های ایرانی حیوان- داماد پرداخته است.
طبق بررسی‌های انجام‌شده این نتیجه حاصل شده است که تاکنون هیچ پژوهشی درباره پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی صورت نگرفته و این مقاله در نوع خود نو و تازه است.

۳. بحث و بررسی

افسانه‌ها و قصه‌ها، داستان‌ها و حکایت‌های کهن با قدمتی دیرینه‌اند که پشتوانهٔ ملی و فرهنگی اقوام بشری به شمار می‌روند. آغاز افسانه و افسانه‌گویی را پیش از آغاز حیات تاریخی انسان‌ها می‌دانند و کارکرد باستان‌شناختی برای آن قائل هستند (محجوب، ۱۳۸۲: ۱۲۴). افسانه‌ها از دیرباز در ایران نیز رواج داشته‌اند اما در دورهٔ ساسانی فقط مطالب دینی یا اسناد دولتی به شکل مکتوب درمی‌آمده است و به همین دلیل اکثر داستان‌ها و قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه سینه به سینه حفظ می‌شد.

در زمان انوشیروان که نهضت به کتابت در آوردن آثار پیدا شد، بسیاری از افسانه‌های ایرانی گردآوری شد (تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۹۶). قدیمی‌ترین منبعی که درباره اولین کتابت و گردآوری افسانه‌ها در ایران سخن می‌گوید، کتاب الفهرست ابن‌ندیم است:

> اولین کسانی که دست به تصنیف افسانه زدند و آن را به‌صورت کتاب درآورده، در خزانه‌های خود نگاه‌داری کردند، ایرانیان اولیه (=کیانیان و هخامنشیان) بودند. پس‌ازآن پادشاهان اشکانی که دومین طبقه شاهان ایران‌اند، در این مورد اغراق کردند.
> در زمان ساسانیان به داستان‌ها افزوده شد و اعراب آن را به عربی ترجمه کردند (ابن‌الندیم، ۱۳۵۲: ۳۶۳).

به‌طورکلی می‌توان گفت که در زبان پهلوی دو دسته افسانه ایرانی و غیر ایرانی وجود داشته است. در این میان افسانه‌های خراسان جنوبی در گروه اول می‌گنجد. توجه به فرهنگ گذشته در دوره معاصر سبب شد افسانه‌های مناطق مختلف گردآوری شود. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۶۳ بیش از ۱۴۰ افسانه محلی از شهرها و مناطق روستایی خراسان جنوبی گردآوری شد که تعدادی از آن‌ها ارزش انتشار نداشت (سرمد، ۱۳۸۲: ۱۰)، اما در سال ۱۳۸۵ حمیدرضا خزاعی به همکاری با پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی به تدوین قصه‌ها و اوسنه‌های خراسان و خراسان جنوبی دست می‌یازد و حاصل آن مجموعه نه جلدی افسانه‌های خراسان است که جلد نهم آن افسانه‌های بیرجند و قائن و نهبندان است. این اثر، فرهنگ نانوشته و آیینه‌ای است که خصوصیات عمدهٔ اجتماعی، ناخودآگاه جمعی و ریشه‌های عمیق فرهنگی مناطق مختلف خراسان جنوبی را به نمایش می‌گذارد. این افسانه‌ها دربرگیرندهٔ آرزوها، باورها و اعتقادات فردی و جمعی مردم گذشته این مناطق کویری است که ریشه‌های باستانی و اساطیری آن را می‌توان در خرق عادت‌ها و مخلوقات ماورایی از قبیل جن و پری و پیکرگردانی و جان‌بخشی به حیوانات و اشیا و...

دیـد و همچنیـن در مقایسـه بـا افسـانه‌های مناطـق دیگـر از خیال‌پـردازی و تخیـل نسـبتاً بیشـتری برخـوردار اسـت.

۳.۱. پیکرگردانی

دوران اسـاطیری و باسـتانی، روزگاری اسـت کـه جایـگاه انسـان تفـاوت چندانـی بـا جایـگاه گیاهـان و حیوانـات نداشـته اسـت.

> در دوران اسـاطیری، طبیعـت تبدیـل بـه جامعـهٔ بزرگـی می‌شـود کـه جامعـهٔ حیـات نـام دارد. در ایـن جامعـه، انسـان آن شـان و مقـام ممتـاز را نـدارد و اگرچـه جزئـی از آن اسـت ولـی به‌هیچ‌وجـه ممتـاز از آن نیسـت. حیـات چـه در فروتریـن و چـه در فراتریـن صورت‌هـای خـود، همـان شـان مذهبـی خـود را نگـه مـی‌دارد (کاسـیرر، ۱۳۶۰: ۱۱۹).

در دوران اسـاطیری و «در دوران باسـتان، بـا توجـه بـه میـزان شـناخت انسـان از حیوانـات، حیـوان بـرای او تبدیـل بـه موجـودی نمادیـن شـده اسـت» (شـایگان، ۱۳۷۱: ۱۲۹) و دگردیسـی یـا استحاله‌شـدن انسـان یـا حیـوان یـا اشـیا یـا گیـاه از حـوادث خـرق عـادت و یکـی از ویژگی‌هـای مهـم افسـانه‌ها و قصه‌هـا و داسـتان‌های اسـاطیری اسـت. ایـن فرآینـد بـه اشـکال گوناگونـی رخ می‌دهـد؛ گاه ممکـن اسـت قهرمـان افسـانه بـه حیـوان یـا گیـاه یـا اشـیا تبدیـل شـود؛ گاه اشـیا و حیوانـات و پرنـدگان سـخن می‌گوینـد به‌طوری‌کـه هویـت و هسـتی آن‌هـا تغییـر می‌یابـد و درنتیجـه کارکردشـان نیـز دچـار دگردیسـی می‌شـود؛ درواقـع فـرد انسـانی، گیـاه، حیـوان و به‌طورکلـی هـر موجـود زنـده و غیرزنـده‌ای تغییـر شـکل ماهـوی می‌یابـد. (کوپـال و رنگـرز، ۱۴۰۲: ۴۷) ایـن دگرگونـی اغلـب به‌وسـیله جـادو بـه فعلیـت می‌رسـد. رسـتگار فسـایی در کتـاب *پیکرگردانـی در اسـاطیر* (۱۳۸۳) از پیکرگردانـی چنیـن می‌نویسـد:

> تغییـر شـکل ظاهـری و هویـت قانونمنـد شـخص بـا اسـتفاده از نیـروی ماوراطبیعـی کـه در هـر دوره‌ای غیرعـادی بـه نظـر می‌رسـد در ایـن حالـت شـخص یـا شـیء از صورتـی به‌صـورت دیگـر تبدیـل می‌شـود و پیکـری تـازه و نـو می‌یابـد. اصـولاً وی همـان اسـت کـه قبـلاً بـوده، امـا در صـورت و باطـن او تحـول و تغییـری تـازه ایجادشـده کـه شـکلی نـو بـا کنش‌هـای خـاص و متفـاوت پیـدا کـرده اسـت (۴۴- ۴۳).

ایـن تغییـر شـکل می‌توانـد به‌عنـوان در شـکل یـا ماهیـت هـر موجـود زنـده‌ای تعریـف گـردد کـه هیـچ محدودیتـی در نـوع مسـتعد بـرای چنیـن تغییـری وجـود نـدارد. ارتبـاط پیکرگردانـی بـا اسـطوره‌ها و بـه دنبـال آن بـا ناخـودآگاه جمعـی، چشـم‌انداز وسـیعی بـرای تحقیـق و تتبـع در ادبیـات عامـه و روایت‌هـای شـفاهی می‌دهـد به‌طوری‌کـه می‌تـوان آن را بـا ادبیـات و اسـطوره، دیـن و عرفـان، حتـی جانورشناسـی و گیاه‌شناسـی و زمین‌شناسـی پیونـد زد و دلایـل اسـتحاله و پیکرگردانـی را در افسـانه‌ها جسـتجو کـرد. می‌تـوان علـل مختلفـی را بـرای ایجـاد دگردیسـی در افسـانه‌ها بیـان نمـود و دلایـل روان‌شـناختی چـون فرآینـد فردیـت، نمایـش وجـوه غریـزی، بیماری‌هـا و دلهره‌هـای جنسـی، گـره خوردگـی تضادهـا در ناخـودآگاه و... را نـام بـرد. علـت

دیگـر شـکل‌گیری پیکرگردانـی را می‌تـوان دلایـل اسـطوره‌ای چـون میـل بـه جاودانگـی، اعتـراض بـه کائنـات ناپایـدار و فانـی، تصویـر ماجراهـای آفرینـش، مجـازات و تنبیـه، آزادی روح و جـان، آزمـون گـذر، تـرس و وحشـت و... دانسـت (حسـینی و پورشـعبان پیربـازاری، ۱۳۹۱: ۳۹ تـا ۴۶). افسـانه‌های خراسـان جنوبـی هماننـد دیگـر افسـانه‌های ایرانـی از چنیـن ویژگی‌هایـی خالـی نیسـت. در ایـن روایت‌هـای محلـی عـلاوه بـر انـواع خـرق عادت‌هـا و شـگفتی‌های مختـص افسـانه‌ها، گونه‌هـای متنوعـی از پیکرگردانـی دیـده می‌شـود:

۳،۱،۱. تبدیل انسان به حیوان

یکـی از پربسـامدترین پیکرگردانی‌هـا در افسـانه‌های خراسـان جنوبـی تبدیـل انسـان بـه حیوانـات مختلـف اسـت. در «اوسـنهٔ سـوم مـاه» تاجـری از مسـافرت برمی‌گـردد. وقتـی بـه شـهر می‌رسـد شـب اسـت و دروازه‌هـای شـهر بسـته شـده اسـت. تاجـر مجبـور می‌شـود شـب را در بیـرون شـهر بگذرانـد کـه ناگهـان دو مـار سـیاه و سـفید درهم‌پیچیـده را می‌بینـد. مـرد تاجـر شمشـیر می‌کشـد و دم هـر دو مـار کنـده می‌شـود و مارهـا فـرار می‌کننـد. صبـح می‌شـود تاجـر غمگیـن و افسـرده بـه شـهر بازمی‌گـردد. او گمـان می‌کنـد مـار سـفید همسـرش بـوده اسـت؛ بـا عصبانیـت بـه او دسـتور می‌دهـد تـا مـار شـود. زن مـار می‌شـود و از برابـر تاجـر عبـور می‌کنـد. تاجـر متوجـه می‌شـود کـه دم مـار سـالم اسـت و مـار سـفید زن او نبـوده اسـت. تاجـر ماجـرا را بـه پادشـاه می‌گویـد و پادشـاه دسـتور می‌دهـد کـه تمـام مـردم شـهر مـار شـوند و تمـام مـردم بـه شـکل مـار از مقابـل پادشـاه عبـور می‌کننـد الا زن هفتـم پادشـاه و گلخن‌تـاب حمـام کـه بعـد از مدتـی آنهـا هـم بـه اجبـار مـار می‌شـوند و سـرانجام مـرد تاجـر آن دو مـار سـیاه و سـفید را شناسـایی می‌کنـد. «زن هفتـم پادشـاه و گلخن‌تـاب حمـام را حاضـر کردنـد. مـار شـدند کـه بیاینـد و از جلـو مـرد تاجـر عبـور کننـد. مـرد تاجـر دیـد کـه مـار سـیاه و مـار سـفیدی کـه آن شـب دیـده، همـان زن هفتـم پادشـاه و گلخن‌تـاب حمـام هسـتند» (خزاعـی، ۱۳۸۵: ۱۹-۲۱). تبدیل‌شـدن انسـان بـه مـار قدمـت دیرینـه‌ای دارد. مـار، از جانورانـی اسـت کـه در اسـاطیر بسـیاری از اقـوام و ملـل بـه صورت‌هـای گوناگـون مطـرح اسـت. در اسـاطیر یونـان، مـار نمـاد قـدرت و سـلامتی و شـفا اسـت (فاطمـی،۱۳۴۷: ۳۵۰/۱). در افریقـا مظهـر هـوش و دانایـی و آفرینـش اسـت (پارینـدر، ۱۳۷۴: ۳۰). در ایـران و بین‌النهریـن مـار از نمادهـای اعتقـادی اصلـی بـوده اسـت و بـرای آن کارکردهـای مثبـت و منفـی قائـل بوده‌انـد. در آییـن مهـر، مـار جانـوری بـدکار و متعلـق بـه اهریمـن نیسـت (یاحقـی، ۱۳۸۶: ۷۳۷)، امـا در روایـات اسـلامی نقـش وسوسـه‌گری دارنـد و بـه همیـن دلیـل در ادبیـات فارسـی به‌عنـوان دسـتیاران دیـو معرفـی شـده‌اند (سـنایی، ۱۳۸۰: ۱۸۸). ایـن بـاور ریشـه در داسـتان وارد شـدن ابلیـس بـه بهشـت و فریفتـن آدم و حـوا بـا پایمـردی مـار و طـاووس دارد. مولانـا هـم اشـاره زیبایـی بـه ایـن داسـتان کـرده اسـت: چـو آدمـی بـه یکـی مـار شـد بـرون ز بهشـت / میـان عقـرب و مـاران تـو را امـان ز کجـا (مولـوی،۱۳۷۸: ۱۳۴).

به‌طورکلـی مـار را نمـاد آزردگـی، افسـردگی، انتقـام، بدجنسـی، عقـل، مـرگ، نسـل و نوسـازی

دانسته‌اند (یونگ، ۱۳۵۷: ۱۲۸)؛ اما در برخی از فرهنگ‌ها و اقوام مختلف، مار جنبه مثبت و نامیرایی و حمایت‌گر دارد و درمیانشان آیین پرستش مار دیده می‌شود. «مار یکی از سمبل‌های خاندان سلطنتی مصر بود. کاوش‌های باستان‌شناسان نشان می‌دهد که تاج شاهی مصر باستان با مجسمهٔ مار تزیین شده بود. بوتو (buto)، ایزدبانوی مار است که در مصر سفلی به‌عنوان حفاظت کننده مورد پرستش بود» (ویو، ۱۳۸۹: ۱۸۹). در این افسانه نیز درهم‌پیچیده شدن دو مار سفید (گلخن‌تاب) و سیاه (زن هفتم پادشاه) بیانگر ریشه داشتن این افسانه در اساطیر و مبین مفهوم زایایی و تولیدمثل و نوسازی است.

در افسانهٔ نسبتاً بلند «اوسنهٔ خواب» قهرمان داستان، ممد، خواب بدی می‌بیند و برای اینکه تعبیر منفی خوابش را باطل کند، وارد ماجراهای بسیاری می‌شود و زن ممد سعی می‌کند او را از دردسرهایی که پیش‌آمده نجات دهد:

> وقتی به تو گفتم هم‌نشینی پادشاه نکن برای این دم گفته بودم. حالا غصه نخور، بلند شو تا بگویم چه‌کار کنی... برو خورجین را پر از کاه کن و برو تا به سر تاریکستان برسی... چشمهٔ آبی هست و جوانی که سر چشمه نشسته و پاهایش توی آب است. می‌زند به سر زانوهایش، دمب دمبی دارد که صدای دمب دمب تا یک فرسخ راه می‌رود. چنان می‌روی که ترا نبیند، اگر ترا ببیند غیب می‌شود و دیگر نمی‌توانی او را بگیری. باید ناغافل او را بگیری خیلی مواظب باش که ترا نبیند اگرنه پروبال دارد و به هوا می‌پرد (خزاعی، ۱۳۸۵: ۶۱).

پرندگان در همه فرهنگ‌ها نشانه‌هایی از اساطیر هستند. پرندگانی چون هما، عقاب، سیمرغ و... . همگی این پرندگان نماد پرواز روح به عالم غیب یا دنیای ناشناخته هستند که خود گواه بر این است که افسانه‌ها ریشه در اساطیر و کهن‌الگوها دارند (کشاورزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۷۴) در فرهنگ نمادها تصریح‌شده که در اسلام پرندگان به‌طور خاص، نماد فرشتگان هستند (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۹۷). هم‌ذات پنداری انسان با پرنده را بهتر از هر جا در اسطوره‌ها و کاربردهای عرفانی می‌توان شاهد بود (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۳۴).

۳،۱،۲. پیکرگردانی حیوان به انسان

این نوع از پیکرگردانی بیشترین تکرار را در افسانه‌های خراسان جنوبی دارد که بیشتر به شکل جان‌بخشی و حرف‌زدن انواع مختلف حیوانات و جانوران سخنگو پدیدار می‌شود. این ویژگی یکی از مهم‌ترین خصوصیات پیکرگردانی است که شامل حرف‌زدن حیوانات و گیاهان و اشیا است که غالباً به شکل گفت‌وگو کردن آنها با هم و یا با انسان‌ها و حیوانات دیگر یا اشیا نمود می‌یابد (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۱۲۰). در افسانهٔ «پلنگی از همه رنگی» پسر پادشاه از سخنان پدر ناراحت می‌شود. قصر را ترک می‌کند و قلعه‌ای را در دل بیابان برای زندگی انتخاب می‌کند. در آنجا حیوانات مختلفی را نگهداری می‌کند. ازجمله یک بچه شیر، یک بچه پلنگ، یک بچه گرگ، یک بچه روباه، یک بچه کفتار

و یک بچه عقاب. این حیوانات برای تشکر از پسر پادشاه سعی می‌کنند تا دختر زیبایی برای ازدواج با شاهزاده انتخاب کنند در جریان پیدا کردن دختر مناسب، اتفاقات بسیاری روی می‌دهد و این حیوانات مجبور به گفت‌وگو با هم می‌شوند و اولین صحبت کردن از روباه آغاز می‌شود: «یک روز که پسر پادشاه به شکار رفته بود روباه رو کرد به بقیه و گفت: پسر پادشاه خدمت خودش را کرد و ماها بزرگ شدیم، حالا نوبت ماست که جواب خدمتش را بدهیم» (خزاعی، ۱۳۸۵: ۱۶۳- ۱۶۴). به باور ایرانیان باستان، روباه نمادی از خیر و برکت، نیک اقبالی و سعادت و خوشبختی است؛ به‌طوری‌که بیرونی در آثارالباقیه ذکر می‌کند که در آذرماه در ایران باستانی جشن باشکوهی به نام «یوم‌الثعلب» یا «روز روباه» برگزار می‌شده است (بیرونی،۱۳۵۲: ۵۶۲)؛ اما در ادبیات عامه و روایت‌های شفاهی و افسانه‌ها بارزترین و مشهورترین ویژگی روباه، حیله‌گری و مکاری است. در این افسانه نیز روباه برای رسیدن به هدف، نقشه‌ای زیرکانه می‌کشد و درنهایت شاهزاده با دختر مورد نظر ازدواج می‌کند و به قصر پدری بازمی‌گردد. همان‌طور که پیشتر گفته شد در این افسانه حیوانات دیگری نیز حضور دارند که توانایی تکلم دارند و سعی می‌کنند تا وظایفی را که روباه به عهده آنها گذاشته به‌خوبی انجام دهند.

ویژگی سخنگویی حیوانات در افسانهٔ «برگ ظلمات» به‌این‌ترتیب دیده می‌شود که پادشاهی سه پسر دارد. پسران قصد دارند برای بازگرداندن بینایی پدر به سفر دور و درازی بروند تا برگ ظلمات را بیابند و با آن چشم پدر را مداوا کنند. در این سفر هریک از پسران مسیرهای متفاوتی را انتخاب می‌کند. پسر کوچک‌تر در کنار چشمه‌ای دو کبوتر را می‌بیند که دارند با هم گفت‌وگو می‌کنند: «- خواهر آی خواهر؛ - جان خواهر؛ - دیدی دو تا برادر چه بی‌وفایی در حق برادرشان کردند؟ - حالا چه‌کار باید بکنه؟ - باید از برگ‌های درخت جمع کنه. برگ‌ها را بکوبد تا شیرهٔ برگ‌ها بیرون بیاید... پسر پادشاه تا این را شنید از جا پرید. کبوتر به او گفت: ای آدمی‌زاد بی‌حوصله، اگر صبر کرده بودی حرف‌های دیگری هم داشتم. کبوترها پر زدند و رفتند» (خزاعی، ۱۳۸۵: ۱۹۴. ۱۹۵) کبوتر ازجمله مرغانی است که در دوران قدیم به مناسبت رعنایی و کم‌آزاری و زودآشنایی مورد توجه بوده است. اسطوره‌های کهن نشان می‌دهند که کبوتر را پیک ناهید نیز می‌نامیدند. ارتباط کبوتر با ناهید از یک‌سو و رابطه‌اش به‌عنوان مظهر مهرورزی با آفرودیت، رب‌النوع زیبایی در یونان از سوی دیگر سبب شده است که این پرنده را پیک عشق و قاصد عشق نیز بنامند (یاحقی، ۱۳۸۶: ۶۶۲) و در آیین‌های دینی- اساطیری آن را بپرستند؛ این پرنده علاوه بر اساطیر یونان در بین‌النهرین و ایران نیز نماد عشق و عشق‌ورزی و صلح بوده و حتی به‌عنوان الهه عشق مورد نیایش قرار می‌گرفته است (شوالیه، ۱۳۷۸: ۵۲۶). از دیگر سو، کارکرد دیگر کبوتر در افسانه‌ها و روایت‌های شفاهی، درمانگری است و از مکان گیاهان جادویی، درختان شفابخش و خواص آنها باخبر است و در نقش یاریگر، به قهرمان قصه کمک می‌کند (غیبی و ویسی، ۱۳۹۴: ۱۳۳) در این قصه نیز این مشخصه به‌وضوح

دیـده می‌شـود.

افسـانهٔ «اصـل زن» قصـه دیگـری اسـت کـه در آن دو حیـوان تبدیـل بـه دختـری زیبـا می‌شـوند. پیرمـرد و پیرزنـی یـک دختـر دارنـد کـه سـه خواسـتگار دارد. پیرمـرد نمی‌دانـد بـا خواسـتگاران چـه کنـد و چـه جوابـی بـه آنهـا بدهـد. بـرای حـل مشـکل نـزد پیـر شـهر مـی‌رود. پیـر بـه او می‌گویـد:

> امشـب دختـرت را بـا یـک کـره الاغ و یـک کچـه سـگ در یـک خانـه کـن. صبـح هرکـدام از جوان‌هـا آمدنـد در خانـه را بازکـن و بگـو بیـا دختـرم کـه می‌خواهـم تـرا بـه شـوهر بدهـم. هرکـدام کـه بیـرون آمدنـد همـو را بـرای آن جـوان عقـد کـن (خزاعـی، ۱۳۸۵: ۲۰۸).

فـردا و روزهـای بعـد سـه خواسـتگار می‌آینـد و پیرمـرد طبـق دسـتور پیـر عمـل می‌کنـد و می‌بینـد کـه در سـه روز سـه دختـر از خانـه بیـرون می‌آینـد. کـره الاغ و سـگ تبدیـل بـه دختـر شـده‌اند؛ امـا در طـول زندگـی به‌جـای اینکـه مثـل آدمیـزاد جیـغ بکشـند مثـل الاغ و سـگ صـدا می‌دهنـد. در بسـیاری از روایت‌هـای اسـاطیری ردپـای الاغ یـا خـر، حیـوان بارکشـی کـه بـه باربـری و حماقـت و کودنـی معـروف اسـت، دیـده می‌شـود؛ به‌عنوان‌مثـال در طوفـان نـوح وقتـی حیوانـات وارد کشـتی می‌شـدند آخریـن حیـوان خـر بـود؛ زیـرا ابلیـس بـه دم خـر چسـبیده بـود و نـوح اجـازه داد ابلیـس هـم بیایـد یـا حضـرت عیسـی در هنـگام ورود بـه بیت‌المقـدس بـر خـری نشسـت و وارد شـهر شـد و کـوران را شـفا داد (یاحقـی، ۱۳۸۶: ۳۲۱). در اوسـتا و متـون پهلـوی، دربـارهٔ چگونگـی آفرینـش جانـداران، خـر در کنـار سـایر سـتوران در هفـت شـبانه‌روز آفریـده شـده اسـت و کارکـرد مثبـت و منفـی دارد (بندهـش، ۷۸ – ۸۹).

افسـانه دیگـری کـه در آن حیوانـی ماننـد شیرسـخن می‌گویـد «اوسـنهٔ نـی» اسـت. شـیر نیـز ازجملـه حیواناتـی اسـت کـه ریشـه‌های اسـاطیری غیرقابل‌انـکاری در ایـران و روایت‌هـای شـفاهی دارد. شـیر در ایـران مظهـر میتـرا، خورشـید، گرمـا، تابسـتان، پیـروزی، شـجاعت، سـلطنت، قـدرت، نـور و آتـش اسـت (مبینـی، ۱۳۸۹: ۴۴)؛ به‌ویـژه سـمبل قـدرت و شـجاعت پادشـاه اسـت و پادشـاهان نبـرد بـا شـیر را نشـانه قـدرت و غلبـه می‌دانسـتند (جابـز، ۱۳۷۰: ۶۱)؛ به‌عبارت‌دیگـر شـیر در ایـران به‌ویـژه در نقـوش برجسـته هخامنشـی به‌عنـوان نمـاد شـر به‌صـورت پیـکار بـا شـاه بـه نمایـش گذاشـته شـده اسـت (دادور و منصـوری، ۱۳۸۵: ۷۹). در ایـن نقش‌هـا شـیر نیـز ماننـد اسـب و گـوزن رباینـده روح جانـوران تصـور می‌شـد و طـرح دم بلنـد بـرای شـیر، علامـت اقتـدار و قـدرت بیشـتر بـود (گیرشـمن،۱۳۹۰: ۳۳۸). در آییـن مهرپرسـتی ایـران، مقـام چهـارم میتـرا، منصـب شـیر اسـت بـه همیـن سـبب در پرده‌هـای نقاشـی و سـنگ برجسـته‌های ایـران، ایـن نقـش فـراوان اسـت. (آمـوزگار و تفضلـی، ۱۳۸۱: ۱۳۵). ایـن افسـانه، داسـتان زن و شـوهری اسـت کـه سـه دختـر دارنـد. روزی سـه دختـر قصـد دیـدار خالـه خـود را دارنـد و عـازم آبـادی خالـه شـدند کـه در ایـن بیـن، حـوادث مختلفـی برایشـان رخ می‌دهـد و دوخواهـر قصـد کشـتن خواهـر کوچـک می‌کننـد. خواهـر کوچـک را بـه درخـت می‌بندنـد و می‌رونـد در راه بـا شـیری روبـه‌رو می‌شـوند شـیر را قانـع می‌کننـد کـه آنهـا را نخـورد و بـرود خواهـر کوچکتـر را بخـورد.

شیر قبول کرد و به پای درخت بید رفت. دختر هر چه التماس کرد، سودی نداشت. شیر گفت:

تو قسمت من هستی، باید تو را بخورم. دختر وقتی دید التماسش فایده ندارد، خودش را به خدا سپرد و گفت: مرا بخور اما به یک شرط. شیر گفت: چه شرطی؟ دختر گفت: باید مرا جوری بخوری که حتی یک قطره خونم هم به زمین نچکد

شیر قبول کرد ولی زمانی که می‌خواست لبش را بلیسد یک قطره بر زمین افتاد و از رد آن نی بلندی بر لب جوی رویید. در آخر داستان، این نی سخن می‌گوید و خواهرانش را رسوا می‌کند (خزاعی، ۱۳۸۵: ۲۲۲ – ۲۲۳)؛ در این افسانه نیز شیر مظهر قدرت و خونخواری است که با آدمیزاد سخن می‌گوید.

افسانهٔ «او دم عر تو بود» ماجرای خر و شتری است که صاحبانشان برای تغذیهٔ آن‌ها کاه و علف نداشتند و آن‌ها را از خانه بیرون می‌کنند. آن‌ها به بیابان پناه می‌برند بعد از سختی و گرسنگی بسیار، در فصل بهار علف‌های بسیاری پیدا می‌کنند و می‌خورند و چاق و چاق‌تر می‌شوند. روزی قافله تجارتی از نزدیک‌ها آن‌ها عبور می‌کنند. چشم خر که به قافله می‌افتد سر کیف می‌شود: «شتر»! شتر پاسخ می‌دهد: «بله»؟ خر می‌گوید: «عرّم آمده»! شتر جواب می‌دهد: «عر نکنی که اگر عر کردی از قافله می‌آیند و ما را به زیر بار می‌کشند. ما و تو حالا نمی‌توانیم بار ببریم» ولی خر نمی‌تواند خود را کنترل کند و صدای بلندی از خود تولید می‌کند و باعث می‌شود قافله متوجه خر و شتر شوند و آنها را برای باربری اسیر می‌کنند؛ اما خر چاق و سنگین است و نمی‌تواند بار را حمل کند صاحبان قافله حیفشان می‌آید که خر را رها کنند؛ درنتیجه تصمیم می‌گیرند خر و بارش را بر روی شتر بگذارند. به شتر فشار می‌آید: «های خر، او دم عر تو آمد، حالا الیز (لگد) من آمده». خر التماس می‌کند، اما فایده‌ای ندارد و شتر عصبانی می‌شود و لگد می‌زند و خر از بار شتر بر زمین می‌افتد و گردنش می‌شکند (همان: ۳۲۹ – ۳۳۰). پیشینهٔ بار نهادن بر شتر در اساطیر ایران به دورهٔ تهمورث، از پادشاهان پیشدادی برمی‌گردد و اوست که این کار را به مردم تعلیم داده است و زردشت به معنی دارندهٔ شتر زرد یا شتر خشمگین است (پورداوود، ۱۳۸۰: ۲۳).

افسانهٔ «گنجشک و کالک» قصهٔ گنجشکی است که در جستجوی غوزهٔ پنبه است و کسی که این غوزه‌ها را تبدیل به پنبه و الیاف و پارچه کند. برای رسیدن به این هدف با افراد مختلفی با شغل‌های مرتبط با کارش مواجه می‌شود و به گفت‌وگو با آنها می‌پردازد. قالب سخنان گنجشک به شعر است:

واک واکَ اینَ که وا– وَرمه به وا – نیم تو، نیم چهٔ مَه – پولِ تو، در کیسهٔ مَه واکن.

غوزه را گرفت و پنبه را از تخم جدا کرد. گنجشک پنبه را ورداشت و پر زد به در خانهٔ پنبه‌زن:

زَن زَن – اینَ که زن – وَر مَه بزن – نیم تو، نیم چهٔ مَه – پول تو در کیسهٔ مَه.

پنبه‌زن پنبه را گرفت و با کمان آن را حلاجی کرد. گنجشک پنبه حلاجی‌شده را به نوک گرفت و پرید به در خانهٔ ریس‌ریس:

ریس‌ریس - اینَ که ریس - وَر مَه بریس- نیم تو، نیم چهٔ مَه- پولِ تو در کیسهٔ مَه...» (خزاعی، ۱۳۸۵: ۳۷۱ - ۳۷۴).

گنجشک را چغوک و پنجشک نیز می‌نامند و واژه چغوک در مناطق مختلف خراسان رایج است (دهخدا، «چغوک») پرنده‌ای است که دارای معانی نمادین گوناگونی است. برخی گنجشک را نماد وفاداری دانسته‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۹۰) و در بسیاری از فرهنگ‌ها ازجمله ایران، نماد شهوت و شهوت‌رانی است (شفرد، ۱۳۹۳: ۲۱۰). در افسانه‌های لری شخصیتی مثبت دارد و یاریگر قهرمان قصه است. در افسانه‌های مازندران نیز این نقش را به عهده دارد (کشاورزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۹۱). در برخی فرهنگ‌ها نماد نحوست و بدبختی است و در میان برخی از اقوام مظهر «خدایان خانه و خانواده» شناخته می‌شود. در زمان‌های اساطیری در مراسم و آیین‌های عبادی مورد پرستش قرار می‌گرفت (وارینگ، ۱۳۷۱: ۳۶۲). در افسانهٔ «شغال بی دم» قهرمان قصه، شغال گرسنه‌ای است که برای سیر کردن شکمش در حال چرخیدن است که به چاهی می‌رسد. سنگ سفیدی در ته چاه است. شغال گمان می‌برد که بره سفیدی است. خود را به ته چاه می‌اندازد و چند روزی گرفتار می‌شود. چوپانی با گلهٔ گوسفندش از آنجا رد می‌شود. شغال را می‌بیند و می‌پرسد: «به ته چاه چه‌کار می‌کنی»؟ شغال جواب داد: پوستین می‌دوزم. چوپان گفت برای من هم می‌دوزی؟ شغال گفت: «اگر برای من گوسفند بیاوری برایت می‌دوزم». چند روز گذشت و چوپان فریب شغال را می‌خورد و اسباب بیرون آمدن او را فراهم کرد. وقتی شغال از چاه بیرون آمد، چوپان فرار کرد و سگ چوپان به شغال حمله کرد و دمش را کند و شغال بی دم شد و دیگر شغالان او را مسخره کردند و از او دوری جستند. شغال دوباره نقشه‌ای کشید و شغالان را در باغ انگوری به درختان انگور بست و صاحب باغ را خبر کرد و همه شغالان از حمله باغبان بی دم شدند (خزاعی، ۱۳۸۵: ۴۲۵ - ۴۳۰). برخی از فرهنگ‌های فارسی با استناد به داستان تاریخ بلعمی برای شغال ریشه‌های اساطیری قائل بوده‌اند:

> پس آن سال به زمین عجم شکال پدید آمد و هرگز آن نبوده بود... و بانگ ایشان با سهم بود... مردمان از آن بترسیدند... انوشیروان بترسید و موبد موبدان را بخواند؛ گفت: این چه بانگ است که از روی زمین همی‌آید و کس پیدا نیست؟ موبد گفت:... چون ملک بداد و ستم کند، از آسمان بانگ آید و از زمین همچنین بانگ آید، چنان‌که خلایق شنوند و کس نبینند... پس مردمان به شب دام نهادند تا شکال را بگرفتند ... انوشیروان گفت: خلقی بدین ضعیفی و بانگی بدین سهم عجب است (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۵ و ۱۰۵۳).

شغال ازجمله جانورانی است که همواره در ادبیات شفاهی و عامه، افسانه‌ها و امثال جایگاه ویژه‌ای داشته است. ازجمله کتاب مشهور *کلیله‌ودمنه* نصرالله منشی است که بخش بزرگی از کتاب به داستان دو شغال به نام‌های کلیله‌ودمنه اختصاص دارد و در کتاب

افسانه‌های کهن صبحی مهتدی (۱۳۸۵: ۲۲۱– ۲۳۲) قصه‌هایی با نقش‌آفرینی شغال دیده می‌شود یا در ضرب‌المثل‌های فارسی چون «سگ زرد برادر شغال است».

در برخی از آیین‌ها و مراسم جادوگری برخی از اجزای بدن شغال ابزار جادو به شمار می‌رفته و باعث شفابخشی می‌شده است؛ به‌عنوان‌مثال، گوشت شغال را برای بهبود جنون و صرع سودمند می‌دانسته‌اند (دمیری) یا اگر زبان شغال را در خانه‌ای قرار دهند، میان اعضای آن خانواده، دشمنی و خصومت به وجود می‌آید (قزوینی، ۱۳۴۰: ۴۰۷). حیله‌گری، طمع‌ورزی و حسادت را از ویژگی‌های بارز شغال دانسته‌اند. این جانور در پی به دست آوردن طعمهٔ محبوبش به حیله‌ها و ترفندهای گوناگونی متوسل می‌شود، اما در بیشتر مواقع، طمع‌ورزی‌اش سبب می‌شود تا شکست بخورد و جانش را ببازد یا ناقص‌العضو شود.

در آخرین افسانه از کتاب خزاعی می‌بینیم که خر خراطی می‌کند و نقش انسانی به خود می‌گیرد (خزاعی، ۱۳۸۵: ۴۴۵).

۳،۱،۳. پیکرگردانی انسان به گیاه

گیاه و درخت در نظر بشر اولیه، جایگاه مهمی داشت و اگر انسانی مجبور به قطع درختی می‌شد، باید به‌جای آن نهالی می‌کاشت. به عقیده انسان دیرین، اگر این جایگزینی صورت نمی‌گرفت سرنوشتی شوم در انتظارش بود. همچنین قداست قائل بودن برای درخت و گیاه امری رایج بود. این موجودات در نمادپردازی اسطوره‌ای جهان، نماد زن و مادر هستند به این دلیل که بر اساس جنبه‌هایی نظیر تغذیه، سایه افکندن و حمایت از مادر بزرگ طبیعت، که مسئول باروری و جلوگیری از نابودی موجودات است، شکل گرفته است (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰: ۱۳۴). در سرزمین ایران نیز نقش گیاهان پیشینه‌ای طولانی و تاریخی دارد. کوروش، پادشاه ایران، باغ ایرانی یا همان پردیس را برپا داشته و در فرهنگ پارسی یکی از صفات شاهنشاه «باغبان خوب» بوده است (سیروس، ۱۳۹۲: ۱۲۸). در بندهش گیاهان نوع اهریمنی و غیراهریمنی دارد

> گوید به دین پیش از آمدن آن اهریمن، خار و پوست بر گیاه نبود، زیرا سپس در (دوران) اهریمنی، دارای پوست و دارای خار شد؛ زیرا پتیاره به هر چیز آمیخت، اما به گیاه بیشتر آمیخت. از آن روی، چندگونه گیاه است که بیشتر آمیخته شده است، مانند بیش و بلادر که زهر دارند و مردم و گوسفندی که از آن‌ها خورد، میرد (دادگی، ۱۳۶۹: ۸۶).

در اساطیر زردشتی نخستین انسان از خاک و نخستین زوج از گیاه متبلور شده‌اند؛ یعنی مشی و مشیانه از یک صورت گیاهی (ریواس) به وجود آمدند. (میرفخرایی، ۱۳۶۶: ۶۷) در مرگ کیومرث

> مهلی و مهلیانه به هیات ریباس و زن و مردی آفریده شدند و از آنان تبار انسان پدید

آمـد. کهن‌تریـن نگـرش انسـان بـه درخـت و گیـاه بـه روزگار گـردآوری خـوراک و بهره‌گیـری از میـوه و ریشـهٔ درختـان و بوته‌هـا در تغذیـه بازمی‌گـردد و رویکـردی ازاین‌گونـه در جامعـهٔ کهـن، کار زنـان اسـت کـه در آن جامعـه از نظـر تقسـیم‌کار، شـکار کار مـرد و گـردآوری دانه‌هـا و ثمـر نبـات و گیـاه و تخـم پرنـدگان کار زن بـود (راسـل هینلـز، ۱۳۸۹: ۴۶۰).

گیاه‌تبـاری ازجملـه مباحـث اسـطوره‌ای اسـت کـه در بیـن اقـوام مختلـف دیـده می‌شـود ازجملـه در ایـران در اسـطوره سـیاوش می‌تـوان دیـد. بـا مـرگ سـیاوش از خـون او گیاهـی می‌رویـد و دیگـر این‌کـه سـیاوش بی‌گمـان ایـزد کشـتزارها بـوده اسـت و نشـان ایـن امـر را از آتـش رفتـن او بازمی‌شناسـیم کـه نمـاد خشـک شـدن و زرد گشـتن گیـاه و درواقـع آغـاز انقـلاب صیفـی و هنـگام برداشـت محصـول اسـت (بهـار، ۱۳۷۴: ۴۴-۴۵).

افسـانهٔ شـش درخـت بیـد، ماجـرای پیـرزن و پیرمـردی اسـت کـه شـش پسـر و یـک دختـر دارنـد کـه بـه حـرف پـدر و مادرشـان گـوش نمی‌دادنـد تـا این‌کـه پیرمـرد عصبانـی می‌شـود و فرزنـدان را بـه صحـرا می‌بـرد و هـر هفـت بچـه را می‌کشـد: «جنازه‌هـا را انداخـت و برگشـت بـه آبـادی. بـه فرمـان خـدا، شـش بـرادر، شـش درخـت بیـد شـدند و خواهـر یـک درخـت گل»(خزاعـی، ۱۳۸۵: ۳۷۸) ایـن شـش بیـد و یـک درخـت گل بـا هـم صحبـت می‌کردنـد. مـردم و پیرمـرد از وجـود آنهـا خبـردار می‌شـوند. پیرمـرد بـه پیـش ایـن درختـان مـی‌رود و می‌خواهـد گلـی بچینـد کـه درخـت گل بـه صـدا درمی‌آیـد:

«شش برار، شش برار
بابای خون‌خوار آمده
برای گل‌ها آمده
گل بدم یا ندهم
شش تا درخت بید با هم گفتند:
گل نته عروس کاکا
گل نته مونس کاکا ...»(همان، ۳۷۸)

پیرمـرد می‌ترسـد و می‌خواهـد آنهـا را ببُـرد و از بیـن ببـرد ولـی بـا هیـچ ابـزاری نمی‌توانـد. در ایـن افسـانه دو نـوع پیکرگردانـی را شـاهدیم؛ تبدیـل انسـان بـه گیـاه و درخـت و سـخن گفتـن درختـان کـه هـر دو از جلوه‌هـای پیکرگردانـی در افسـانه‌ها و داسـتان‌های اسـاطیری اسـت.

افسـانه دیگـری، بـا عنـوان بـزن لالا کـه خوبـک می‌زنـی لالا، در ایـن روایـت سـه خواهـر از پـدر و مادرشـان می‌خواهنـد کـه بـه دیـدن خالـه برونـد. در راه بـه رودخانـه‌ای می‌رسـند و نمی‌تواننـد از آن عبـور کننـد. بلوچـی از راه می‌رسـد و در ازای بوسـه حاضـر اسـت آن‌هـا را از رودخانـه عبـور بدهـد. دو خواهـر بزرگ‌تـر قبـول می‌کننـد ولـی خواهـر کوچک‌تـر تـن بـه خواسـتهٔ مـردی بلـوچ نمی‌دهـد و خـود را بـه آب رودخانـه می‌سـپارد: «خواهـر کوچـک بـه آب زد کـه از آب رد شـود. آب او را بـا خـودش بـرد. در دورهـای دور، دختـر نـی شـد و از زمیـن سـبز شـد» (همـان: ۳۹۷). بـرادر دختـرک در هنـگام چـرا نـی را می‌بینـد و می‌بـرد و از آن نی‌لبـک می‌سـازد. وقتـی شـروع بـه نواختـن می‌کنـد، نـی بـه سـخن گفتـن درمی‌آیـد و ماجـرا را می‌گویـد بـرادر بـه خانـه

برمی‌گردد و ماجرا را بازگو می‌کند. دو خواهر از ترس فاش شدن راز، نی‌لبک را در تنور می‌اندازند. برادر سعی می‌کند نی‌لبک را از زیر خاکستر دربیاورد که می‌بیند هندوانه بزرگی سبز شده است. او می‌خواهد هندوانه را پاره کند که هندوانه به سخن درمی‌آید و برادر هندوانه را به زمین می‌زند و خواهر کوچک از آن بیرون می‌آید و تمام ماجرا را تعریف می‌کند (همان: ۴۰۰).

از افسانهٔ بزن لالا که خوبک می‌زنی لالا، روایات متعددی وجود دارد که به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم؛ در کتاب افسانه‌های دیار همیشه‌بهار، این افسانه با عنوان سه خواهر نقل شده است (میرکاظمی، ۱۳۷۴: ۲۰۳). روایت دیگر، روایت مردم آمل است که در کتاب افسانه‌های شمال ضبط شده است (درویشیان و خندان، ۱۳۸۰: ۴۰۹) و در کتاب قصه‌های ایرانی دو گونه روایت از این افسانه آمده که مربوط به مردم گیلان است که با عنوان سه خواهر و نی‌لبک روایت شده است (وکیلیان، ۱۳۷۹: ۲۶۴– ۲۶۶)؛ اگرچه این افسانه‌ها تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند، اما کنش اصلی در همهٔ آنها یکی است و قهرمان اصلی که خواهر کوچکتر است، دچار استحاله و پیکرگردانی و تبدل به نی می‌شود. از این افسانه دو گونه روایت در کتاب افسانه‌های خراسان جنوبی نقل شده است. یکی با عنوان بزن لالا که خوب میزنی لالا و دیگری اوسنهٔ نی است. این دو افسانه با اندک تفاوتی روایت شده است؛ به‌عنوان‌مثال، در «بزن لالا» بلوچ پیشنهاد بوسه می‌دهد و در اوسنهٔ نی، مرد قلندر. ازنظر حجم و شخصیت‌ها نیز با هم متفاوت‌اند. در اوسنهٔ نی، سه خواهر دخترک را به درخت می‌بندند و شیری را برای خوردن خواهر کوچک می‌فرستند و شیر دخترک را می‌خورد و از قطرهٔ خونش نی می‌روید و... (خزاعی، ۱۳۸۵: ۲۲۱ – ۲۲۳).

در هر دو نقل‌قول، خواهر کوچکتر بعد از نی‌لبک شدن، تبدیل به هندوانه می‌شود و سخن نیز می‌گوید که این جان‌بخشی نوع دیگری از پیکر گردانی را به دنبال دارد.

مهم‌ترین نکته این افسانه‌ها این است که قهرمان اصلی روایت، یک دختر است که می‌تواند ریشه در اسطورهٔ ایزدگیاهی داشته باشد و یک دختر نقش ایزد گیاه را بر عهده بگیرد، درحالی‌که در اغلب روایات اسطوره‌ای،یک مرد نقش ایزدگیاهی را عهده‌دار است. «مهم‌ترین علتی که برای این تغییر وجود دارد، آگاهی یافتن از اختلاف بنیادینی است که بین جوامع زن‌سالار متمرکز بر پرستش ادیان مادرسالاری با جوامع مردسالار متمرکز بر ادیان پدرسالاری وجود دارد»(بهرامی و یزدانی‌راد، ۱۳۹۹: ۹).

۳،۱،۴. پیکرگردانی اشیا به انسان

پیکر گردانی به صورت‌های مختلف، پیام خاص خود را دارد و مستلزم جاندارانگاری است. فریزر معتقد است: «بدویان جهان را عموماً جاندار می‌پنداشتند»(فریزر، ۱۳۸۲: ۱۵۳). همین باور، ذهن سیال بشر اولیه را به این سمت سوق داد که ممکن است در جهان پیرامونش، هرلحظه هر چیزی شکلی دیگر به خود بگیرد و درنتیجه، رسوخ این اندیشه را

در افسانه‌ها و اسطوره‌ها شاهدیم که همه‌چیز جاندار و زنده است و حتی اشیا می‌توانند جان داشته باشند و کنش‌های انسانی از خود بروز دهند؛ زیرا شکل‌گیری اسطوره‌ها و افسانه‌ها «مربوط به دورانی است که خیال و رؤیا زنده و روشن بوده و میان وهم و حقیقت چندان تمایزی نیست»(هامیلتون، ۱۳۸۷: ۱۵). این خیال‌پردازی در افسانه شاه‌عباس و دختر پریزاد نیز جلوه دارد. در این روایت، عاشق شدن شاه‌عباس بر دختر پریزاد و تلاشش برای وصال با او روایت می‌شود. وقتی شاه‌عباس نومید از وصال می‌شود: «همین‌جور که در دریای فکر غوطه می‌خورد، به‌یک‌باره چراغ میان خانه به حرف آمد: ای شاه‌عباس برای چی سر به زیر هم‌وغم برده‌ای»(خزاعی، ۱۳۸۵: ۲۶۶) شاه‌عباس مشکلش را با چراغ در میان می‌گذارد و چراغ با نقل داستانی راه رسیدن به دختر پریزاد را به شاه‌عباس نشان می‌دهد و درنهایت او به وصال نائل می‌گردد.

در این افسانه می‌بینیم که چراغ دارای خاصیت جادویی است و مانند انسان سخن می‌گوید و نقش یاریگر را به عهده می‌گیرد. تقریباً در تمام افسانه‌ها، یک عنصر کمکی و یاری‌دهنده دیده می‌شود. گاهی این یاریگر انسان است و گاهی یک عامل جادویی. در افسانه شاه‌عباس و دختر پریزاد، که از انواع قصه‌های پریان است، چراغ یک ابزار معمولی برای روشنایی نیست بلکه چراغی است سخنگو و جادویی که با ذکر داستانی به شاه‌عباس کمک می‌کند. پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بر این نکته تأکید دارد که در تعداد اندکی از قصه‌ها، قهرمان خود به‌تنهایی و به یاری هوش و ذکاوتش یا نیروی جسمانی بر مشکل غلبه می‌کند و معمولاً قهرمان پس‌ازآن که عامل جادویی را به دست آورد، به استفاده از آن می‌پردازد، یا اگر عامل به‌دست‌آمده موجودی جاندار است، کمک‌های او تحت فرمان قهرمان، مستقیماً مورد استفاده قرار می‌گیرد (پراپ، ۱۳۹۲: ۱۰۶).

۳.۱.۵. پیکرگردانی انسان به اشیا

در افسانه‌های خراسان جنوبی فقط یک مورد از این نوع استحاله (تبدیل شاهزاده به سوزن خیاطی) دیده می‌شود. پادشاهی نابینا می‌شود. او سه پسر دارد و پسران برای درمان چشم پادشاه، تصمیم می‌گیرند برگ ظلمات را پیدا کنند. آنها قدم در راه دور ودراز و پرخطری می‌گذارند. دو برادر بزرگ‌تر از مسیری می‌روند و پسر کوچکتر از راهی دیگر. پسر کوچک‌تر در طول راه دچار حوادث ناخوشایندی می‌شود. در یکی از این حوادث سخت، پیر برزنگی به‌عنوان یاریگر شاهزاده، برای نجات پسر پادشاه از دست چهل دیو، او را به سوزنی تبدیل می‌کند (خزاعی، ۱۳۸۵: ۱۸۹) سرانجام بعد از فراز و نشیب‌های بسیار، شاهزاده برگ ظلمات را می‌یابد و پدر نابینا را مداوا می‌کند.

۲.۱.۶. پیکرگردانی موجودات دیگر

در افسانهٔ «بل» تبدیل‌شدن پریزاد به کبوتر را می‌بینیم. پسر پادشاه از استاد خود پند

می‌گیرد که سکوت اختیار کند. چند وقت می‌گذرد و مردم گمان می‌کنند او گنگ است. پادشاه غصه‌دار می‌شود و با خود فکر می‌کند که پسرش جفت می‌خواهد؛ بنابراین به فکر چاره‌گری می‌افتد تا اینکه سه پریزاد به شکل کبوتر به سراغ پسر می‌آیند و دختری زیبا را به او معرفی می‌کنند و پسر عاشق دختر می‌شود و با طی حوادث مختلف به وصال دختر می‌رسد و لب به سخن می‌گشاید. «پسر پادشاه در پای درختی خوابید. نصف شب سه تا پریزاد به شکل سه تا کبوتر آمدند و روی درخت نشستند... از آخر قرار کردند که بروند و دختر را بیاورند و در پهلوی پسر بگذارند»(خزاعی، ۱۳۸۵: ۲۹۲).

نکته قابل‌توجه در انواع دگردیسی‌ها در افسانه‌های خراسان جنوبی، تنوع و تکثر موجودات و عناصر و پدیده‌های تبدیل‌شونده به موجودات و پدیده‌های دیگر است که در افسانه‌های سایر مناطق خراسان دیده نمی‌شود (ر.ک به مقالهٔ پیکرگردانی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن در افسانه‌های خراسان (با تکیه بر چهار جلد از مجموعهٔ ده‌جلدی)). حتی با بررسی‌های انجام‌شده در افسانه‌های مازندران به‌طورکلی موارد پیکرگردانی در ۴۵ افسانه، هشت مورد بوده است (عمادی، ۱۳۹۰: ۱۸، ۴۸، ۷۴، ۸۷، ۱۲۴، ۱۵۶، ۱۸۲، ۱۸۶). این نکته خود مؤید این موضوع است که کویر و تجربه زیسته و خاستگاه جغرافیایی بر نوع افسانه‌پردازی و خیال‌پردازی‌های بسیار، نقش مهمی دارد.

نتیجه‌گیری

چنانکه بررسی شد افسانه‌های خراسان جنوبی جایگاه خیال و حوادث خارق‌العاده و نیز عناصر خرق عادت ازجمله پیکرگردانی است. خراسان جنوبی با توجه به اقلیم و شرایط جغرافیایی (وقوع در منطقه کویری) دارای داستان‌های وهمی و خیالی و افسانه‌های بومی پر از خیال‌پردازی و رؤیاهای وهمناک است که شاهد این مدعا، وجود بارز انواع پیکرگردانی‌ها است. از مهم‌ترین پیکرگردانی‌ها می‌توان به تبدیل انسان به حیوان، حیوان به انسان، انسان به گیاه، انسان به اشیا و نیز تبدیل موجودات مختلف ازجمله پریزاد به انسان اشاره کرد. در انواع پیکرگردانی جان‌بخشی و انسان‌انگاری حیوانات مانند سخن گفتن، بیشترین نمود را دارد. کارکرد این پیکرگردانی‌ها را می‌توان در یاریگری و گره‌گشایی در حوادث مختلف دانست. با بررسی‌های انجام‌شده همچنین دریافتیم که استحاله‌های موجود در این افسانه‌ها ریشه‌های اساطیری بارزی دارند. در تبدیل انسان به حیوان و برعکس، حیوانات اساطیری که حامیان و ملتزمان ایزدان باستانی بوده‌اند، دیده می‌شود و نیز در تبدیل انسان به گیاه و بالعکس باورهای اساطیری مربوط به فرهنگ ایزدگیاهی و گیاه تباری وجود دارد که نشانگر فرهنگ غنی خراسان جنوبی است. این افسانه‌ها نشان از تفکر و خیال‌پردازی ناشی از جهان‌بینی این قوم دارد.

کتابنامه

آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد. (۱۳۸۱). *شناخت اساطیر ایران*. تهران: چشمه.

انصاری، زهرا؛ زارعی، بدریه؛ قائدزاده خمیری، محمد نور. (۱۳۹۶). «پیکر گردانی انسان- حیوان و حیوان- انسان در فرهنگ افسانه‌های مردم ایران». *پژوهشنامهٔ فرهنگی هرمزگان*. ش۱۳. بهار و تابستان. صص ۹۳- ۱۳۴.

بهرامی، محمد و یزدانی‌راد، علی. (۱۳۹۹). «بن‌مایه‌های اسطورهٔ ایزد گیاهی و ایزدبانوی باروری در افسانهٔ سه خواهر و نی‌لبک». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی دانشگاه رازی*. د۹. ش۱. بهار. صص۱- ۲۳.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۵۲). *آثارالباقیه*. ترجمه اکبر دانا سرشت. تهران: ابن‌سینا

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۹۲). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

پورداوود، ابراهیم. (۱۳۸۰). *فرهنگ ایران باستان*. تهران: اساطیر.

پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۰). «درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین در باورها». *مطالعات ایرانی*. ش۱. صص۸۹ -۱۲۶.

جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها (بخش جانوران)*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: نشر مترجم.

حسینی، مریم و پورشعبان، سارا. (۱۳۹۱) «اسطورهٔ پیکرگردانی در هزار و یک شب». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش۲۷. د ۸. تابستان.۵۷-۸۳.

حسینی، مریم. (۱۳۹۱). «دلایل پیکرگردانی در داستان‌های هزار و یک شب». *متن‌پژوهی ادبی*. د۱۶. ش ۵۲. تابستان. صص۳۷ -۶۴.

دادگی، فرنبغ. (۱۳۹۵). *بندهش*. ترجمهٔ مهرداد بهار. تهران: توس.

دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: نشر کلهر.

درویشیان، علی‌اشرف و خندان، رضا. (۱۳۸۰). *فرهنگ افسانه‌های ایران*. تهران: کتاب و فرهنگ.

دهخدا. علی‌اکبر. (۱۳۸۰). *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.

راسل هینلز، جان. (۱۳۸۹). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.

رستگارفسایی، منصور. (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*.

زمانی، فاطمه؛ طباطبایی، سمیه السادات؛ نیکدل، محبوبه. (۱۴۰۲). «پیکرگردانی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن در افسانه‌های خراسان (با تکیه بر چهار جلد از مجموعهٔ ده‌جلدی)». *فرهنگ و ادبیات عامه*. س ۱۱ ش۵۰. خرداد و تیر. صص۶۳-۱۰۴.

ستاری، جلال. (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران: نشر مرکز.

سنایی غزنوی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۰). *دیوان اشعار*. به سعی و اهتمام مدرّس رضوی. تهران: سنایی.

سیروس، شهریار. (۱۳۹۲). «پردیس هخامنشی خاستگاه باغ ایرانی». *معماری و ساختمان*. ش۳۵. صص۱۲۶-۱۳۱.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). *بت‌های ازلی و خاطرهٔ ازلی*. تهران: امیرکبیر.

شفرد، راونا و شفرد، راپرت. (۱۳۹۳). *۱۰۰۰ نماد*. ترجمهٔ آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی. تهران: نشر نی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

عمادی، اسدالله. (۱۳۹۵). *افسانه‌های مردم مازندران*. ساری: شلفین.

غیبی، مژده و ویسی، الخاص. (۱۳۹۴). «تجلی سه نمود حیوانی آناهیتا در افسانه‌های عامیانه ایرانی». *علوم ادبی*. س ۵. ش۸. پاییز و زمستان. صص۱۱۷- ۱۴۲.

طبری، ابوجعفر محمد بن جریر. (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*. تصحیح ملک‌الشعرای بهار. تهران: زوار.

صادقی، محسن. (۱۳۹۵). «اسطورهٔ حیوان-داماد در حکایتی صوفیانه». *نقد ادبی*. س۹. ش۳۵. پاییز. صص ۱۶۵- ۱۸۳.

صبحی مهتدی، فضل‌الله. (۱۳۸۵)، *افسانه‌های کهن*. به کوشش حمیدرضا خزاعی. مشهد: ماه جان.

فریزر، ج. (۱۳۸۲). *شاخهٔ زرین*. ترجمهٔ ک. فیروزمند. تهران: آگاه.

قزوینی، زکریا. (۱۳۴۰ ش) *عجایب المخلوقات* به کوشش نصرالله سبوحی. تهران.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۶۰). *فلسفه و فرهنگ*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاده. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها.

کشاورزی، سودابه؛ واردی، زرین‌تاج؛ رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۹۸). «بن‌مایه‌های اسطوره‌ای مربوط به پرندگان در افسانه‌های لری». *فرهنگ و ادبیات عامه*. س ۷. ش۲۷. مرداد و شهریور. صص۷۳- ۹۶.

کوپال، عطاالله و رنگرز، صبوره. (۱۴۰۲). «تأثیر پیکرگردانی بر تغییر جایگاه شخصیت در پاره‌ای از قصه‌های عامه (با نگرش به نظریهٔ «شخصیت» از دیدگاه کلود برمون)». *متن‌پژوهی ادبی*. د ۲۷. ش۹۷. پاییز. صص۳۹-۶۸.

گیرشمن، رومن. (۱۳۹۰). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*. ترجمه عیسی بهنام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

لوفلر-دلاشو، مارگریت. (۱۳۸۶). *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس

مبینی، مهتاب. (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی نقش شیر در اساطیر و هنر ایران و هند». *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. س۳. ش۶. پاییز و زمستان. صص ۴۳- ۴۸.

محجوب، م. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانهٔ ایران* به کوشش ح. ذوالفقاری. تهران: چشمه.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *غزلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. ج۱. تهران: امیرکبیر

میرفخرایی، مهشید. (۱۳۶۶). *آفرینش در ادیان*. تهران: انتشارات مطالعات فرهنگی و تحقیقات فرهنگی.

میرکاظمی، سید حسین. (۱۳۷۴). *افسانه‌های دیار همیشه‌بهار*. تهران: سروش.

وارینگ، فلیپ. (۱۳۷۱). *فرهنگ خرافات: عجیب‌ترین خرافات مردم جهان*. ترجمه و گردآوری احمد حجاران. تهران: موفق.

وکیلیان، سید احمد. (۱۳۷۹). *قصه‌های مردم*. تهران: مرکز.

ویو، ژ. (۱۳۸۲). *اساطیر مصر*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: کاروان.

هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*: رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

هامیلتون، ا. (۱۳۸۷). *افسانه‌های بی‌زمان*. ترجمهٔ پ. صنیعی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 151-166

Musical Features in Sheikh Ahmed Al-Waeli's Ode "in Memory of Imam Hussein"

Ezzat Molla Ebrahimi*
Kamal Dehghani**

Abstract

Sheikh Ahmed al-Waeli is one of Iraq's contemporary poets and of the lovers of *Ahl al-Bayt*. He has written a significant portion of his poems in praise of them, and he has tried to develop awareness and resistance among the people of his country—who have been under colonial rule—through religious poems and preaches. One of his religious odes, which was written in praise of Imam Hussein, is "in Memory of Imam Hussein" in which he glorifies His majesty and mentions a few of the sufferings and calamities inflicted upon Him during Ashura. Given the particular place of music in this ode, we decided to investigate its musical features, and specifically, its exterior music, side music and interior music. The results of this descriptive-analytical research shows that internal music of words, coherence and harmony, together with the proper meter the poet chooses, has provided a good opportunity for the poet to develop meaning. Moreover, side music and interior music play a more important role in this poem.

Keywords: Ahmed Al-Waeli, Exterior Music, Side Music, Interior Music, Imam Hussein

*Professor of Arabic language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author) mebrahim@ut.ac.ir
**Ph.D. in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran. k_dehghani64@yahoo.com

How to cite article:
Molla Ebrahimi, E., & Dehghani, K. (2024). Musical Features in Sheikh Ahmed Al-Waeli's Ode "in Memory of Imam Hussein". *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 151-166. doi: 10.22077/JCRL.2024.6982.1078**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۵۱ - ۱۶۶

بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از شیخ احمد وائلی

عزت ملاابراهیمی*
کمال دهقانی**

چکیده

شیخ احمد وائلی (۱۳۴۲- ۱۴۲۴ه.ق) یکی از شاعران معاصر عراق است و از دوستداران مکتب اهل بیت (ع) به شمار می‌رود. وی بخش قابل توجهی از اشعار خود را در مدح و منقبت آل‌الله سروده و تلاش کرده است تا به‌واسطهٔ اشعار دینی و منبرهای حسینی خود، روح بیداری و مقاومت را بین مردم کشورش که زیر سلطهٔ استعمارگران بودند، زنده نگه دارد. یکی از قصاید دینی وی که در مدح امام حسین (ع) سروده شده، شعر *فی ذکری الحسین (ع)* است که در آن، ضمن اشاره به عظمت والای امام، به برخی از مصیبت‌های ایشان در روز عاشورا نیز اشاره شده است. با توجه به جایگاه خاص موسیقی در این قصیده، بر آن شدیم تا فضای موسیقایی آن را بررسی کنیم. بدین منظور، موسیقی بیرونی، کناری و درونی این قصیده مورد واکاوی قرار گرفت. نتایج این تحقیق که با روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است، نشان می‌دهد که آهنگ درونی کلمات، هماهنگی و انسجام واژه‌ها، همراه با وزن مناسبی که شاعر برای سرودن این قصیده برگزیده، فضایی مناسب را برای بالندگی معانی در اختیار شاعر قرار داده است به‌طوری‌که موسیقی کناری و درونی در این قصیده پررنگ‌تر جلوه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: احمد وائلی، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی، امام حسین (ع).

*استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) mebrahim@ut.ac.ir
** دانش آموخته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران. k_dehghani64@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷

۱-مقدمه

از دیرباز وزن و موسیقی از جایگاه ویژه‌ای در شعر برخوردار بوده و میان شعر و موسیقی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود داشته است. درواقع، یکی از عوامل زیبایی شعر، موسیقی متن است که اگر با موضوع تناسب داشته باشد می‌تواند در تأثیرگذاری شعر و انتقال معنا به مخاطب نقش بسزایی ایفا کند و عاطفهٔ او را تحت تأثیر قرار دهد. به دلیل اهمیت خاص موسیقی، برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که «شعر پیش و بیش از هر چیزی، موسیقی است» (نصار، ۱۴۲۱: ۳۳).

برخی دیگر نیز اعتقاد دارند که «شعر یک کلام موسیقایی است که جان‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (انیس، ۲۰۱۰: ۲۲). به دلیل همین اهمیت ویژه موسیقی است که می‌توان شعر را از نثر متمایز دانست؛ به‌طورکلی هر عاملی که بتواند به انسجام شعر کمک کند، می‌تواند به‌عنوان عامل موسیقایی شناخته شود. شاعران در طول تاریخ از اهمیت و جایگاه موسیقی در شعر آگاه بوده‌اند. سروده‌های آنان از طبع و ذوق شعری و نیز ضمیر ناخودآگاه ادیب سرچشمه می‌گرفت. ازاین‌رو «پیوند شعر با موسیقی مثل پیوند شعر با خیال است. تصویرهای شعری به حدی استوار است که گاهی جانشین عنصر خیال در شعر شده است و شعر را با توجه به آن تعریف کرده‌اند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۴). موسیقی شعر به نظم خاصی از کلمات گفته می‌شود که باعث ایجاد هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها می‌شود. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی گفته است: «مجموعه عواملی هستند که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند» (۱۳۷۳: ۸)؛ بنابراین می‌توان گفت شاعر و موسیقی همزاد یکدیگرند که در دامن دو دایه پرورش یافته‌اند؛ یکی به زبانی سخن می‌گوید که اصوات، عناصر سازنده آن است و دیگری به زبانی تکلم می‌کند که الفاظ، عناصر به وجود آورندهٔ آن است (ملاح، ۱۳۶۷: ۱).

نگارندگان در این جستار برآنند تا به بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از شیخ احمد وائلی بپردازند. وی یکی از احیاگران فرهنگ قرآن کریم و از شیفتگان مکتب اهل‌بیت (ع)، به‌ویژه امام حسین (ع) در کشور عراق بود. این دانشمند و خطیب توانا در زمانی می‌زیست که کشورش زیر سلطه استعمارگران قرار داشت و گرایش به فرهنگ غرب در میان مردم عراق رایج بود؛ ازاین‌رو همواره می‌کوشید تا با بهره‌گیری از منبرهای حسینی و اشعار دینی، مردم را به سمت بیداری، مقاومت و پاسداری از ارزش‌های حقیقی رهنمون سازد. بخش قابل‌توجهی از دیوان این شاعر عراقی به اشعار دینی اختصاص یافته است که از عمق معرفت و محبت وائلی به خاندان عصمت و طهارت حکایت می‌کند.

سؤالات پژوهش

پرسش‌هایی که نگارندگان در این جستار به دنبال پاسخگویی به آن‌ها بوده‌اند عبارت‌اند از:

۱- چه ارتباطی بین مضمون و موسیقی این قصیده وجود دارد و شاعر چگونه به این مهم دست یافته است؟
۲- کدام جنبهٔ موسیقایی در این قصیده از موارد دیگر قوی‌تر است؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تحقیقات بسیاری دربارهٔ موسیقی شعر عربی انجام شده است که ذکر آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد. دربارهٔ شیخ احمد وائلی نیز پژوهش‌های قابل‌توجهی از سوی محققان ایرانی و جهان عرب صورت گرفته که تقریباً در بیشتر آن‌ها بُعد دینی سروده‌های این شاعر عراقی مورد توجه پژوهشگران بوده است. سهیلا منفرد در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی رویکردهای ادبی شیخ احمد وائلی» سعی کرده است نگاهی اجمالی به اشعار و زندگی وائلی بیندازد. حسن جعفری‌نسب در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «نگاهی به زندگی و اشعار سیاسی احمد وائلی» به جمع‌آوری اشعار سیاسی این شاعر پرداخته و آن‌ها را مورد تحلیل قرار داده است. عبدعلی حسن ناعور در مقالهٔ «التقابل الدلالی فی شعر الشیخ الدکتور احمد الوائلی» به بیان انواع تقابل معنایی در شعر وائلی پرداخته است. او نخست معانی متضاد در اشعار شیخ احمد وائلی همچون: شب و روز، خیر و شر، ثروت و فقر، خنده و اشک، آمدورفت، صبح و شام و... را استخراج و سپس این معانی را به‌عنوان بخش- بخش و سپس ترکیب- ترکیب تحلیل کرده است. ناعور درنهایت شعر وائلی را سرشار از تکنیک‌های زبانی و تصویرپردازی‌های هنری یافته است. کامران سلیمانی و همکاران در مقالهٔ «بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر دینی احمد وائلی به مفهوم ادبیات پایداری پرداخته‌اند و سپس اشعار وائلی را با محوریت ادبیات پایداری تحلیل و تبیین کرده‌اند. در مقالهٔ «درآمدی توصیفی- تحلیلی بر شعر دینی احمد وائلی»، تورج زینی‌وند و کامران سلیمانی به نقد و بررسی اشعار این شاعر پرداخته‌اند.
چنانکه در پیشینهٔ تحقیق مشاهده شد، تاکنون پژوهشی دربارهٔ قصیده *فی ذکری الحسین (ع)* نگارش نشده و فضای موسیقی آن مورد بررسی قرار نگرفته است؛ ازاین‌رو با توجه به برجسته بودن سروده‌ها و اشعار دینی شاعر، نگارندگان بر آن شدند تا به بررسی فضای موسیقایی این قصیده- که در مدح امام حسین (ع) سروده شده است- بپردازند و ارتباط میان مضمون و موسیقی آن را تبیین کنند.

۳- معرفی شاعر

شیخ خطیب احمد بن شیخ حسون وائلی در ۱۷ ربیع الأول سال ۱۳۴۱ هـ ق در نجف اشرف متولد شد و پس از ۸۳ سال زندگی در عراق، کویت و سوریه، در ۱۴ جمادی‌الثانی ۱۴۲۴ در شهر کاظمین چشم از جهان فروبست. پیکر او در نجف و در مرقد مطهر علوی به خاک سپرده شد (زوارق، ۱۳۸۳: ۸۸). وی در خردسالی زندگی آرام، راحت و بی‌دغدغه‌ای

داشت که تصویر این دوره تا مدت‌ها در ذهن او باقی مانده است (طریحی، ۱۳۸۵: ۹). وائلی پس از طی دوره‌های مقدماتی، تحصیلات خود را به دو شکل حوزوی و دانشگاهی ادامه داد. او در سال ۱۳۹۸ هـ ق موفق به گرفتن مدرک دکترا از دانشکدهٔ دارالعلوم دانشگاه قاهره شد (زوارق، ۱۳۸۳: ۳۶۵). وائلی، شاعری پر عاطفه و دارای اشعاری متین و پرمعنا بود. وی در عرصهٔ خطابه نیز بسیار مبتکر و چیره‌دست بود و شیوهٔ جدیدی را در این زمینه ابداع کرد که بعدها توسط خطبای بزرگ دنبال شد.

۴- پردازش تحلیلی موضوع

۴-۱- موسیقی بیرونی

وقتی از موسیقی بیرونی شعر صحبت می‌شود، مقصود همان وزن و تفعیله‌ها هستند که شاعران شعر کلاسیک به آن پایبندی تمام دارند. موسیقی بیرونی شعر، حلقهٔ نخست ارتباط میان شاعر و مخاطب به شمار می‌رود، چراکه شاعر با انتخاب نوع چیدمان مصوت‌ها و صامت‌ها، آهنگی را برمی‌گزینند که توجه خواننده را برمی‌انگیزد و می‌توان گفت موسیقی بیرونی شعر یکی از مهم‌ترین جنبه‌های موسیقایی به شمار می‌رود؛ زیرا این نوع موسیقی شاکله اصلی کار و جذابیت هنری شاعر را در منظر مخاطب قرار می‌دهد. قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* در بحر بسیط سروده شده که حاصل تکرار چهار بار (مستفعلن فاعلن) است. (فا) در فاعلن در علم عروض، سبب خفیف نامیده می‌شود و در بیشتر این ابیات دستخوش تغییر شده است؛ بدین‌سان که دومین حرف ساکن آن حذف و به (فعَلن) تبدیل شده که در اصطلاح به آن مخبون می‌گویند. استفاده از تفعیله (فعَلن) علاوه بر کوتاه کردن زمان، باعث آهنگین‌تر شدن قصیده نیز می‌شود و ریتم آن را تندتر می‌کند. درنتیجه توجه بیشتر خواننده را به خود جلب می‌نماید. شور و اشتیاقی که در درون شیخ احمد وائلی نسبت به امام حسین (ع) وجود دارد، باعث شده است تا وی این بحر را برگزیند تا فضای معنوی قصیده را پررنگ‌تر جلوه دهد؛ به‌عنوان‌مثال در بیت دوم قصیده چنین می‌گوید:

غَنَّیْتُ بِاسْمِکَ فَاهْتَزَّ الوُجُودُ إلی دُنْیا یُمَتِّعُ فِیهَا السَّمعُ وَ البَصَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

[با نام تو آواز خواندم، پس تمام هستی به سمت دنیایی که در آن گوش و چشم متنعم است، به شور و اشتیاق درآمد].

چنانکه مشاهده می‌شود شاعر در این بیت هر دو تفعیله (فاعلن) را به (فعَلن) تبدیل کرده است. نکتهٔ مهم دیگری که در مورد موسیقی بیرونی این قصیده وجود دارد، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه، بلند و کشیده است. شاعر با کاربرد این هجاها، خواننده را در حالت‌های گوناگونی که مدنظر دارد، قرار می‌دهد چراکه تأمّل «محتاج سکون و آهستگی است و هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالتی سازگاری دارند» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۳). به همین منظور شاعر بحر بسیط را برگزیده است چون در هر مصرع این

بحر، علاوه بر (فاعلن)، تفعیله (مستفعلن) دوبار تکرار می‌شود. چنانکه واضح است این تفعیله از سه هجای بلند تشکیل شده که معمولاً در علم عروض با علامت (_) نشان داده می‌شود. به‌طورکلی، اگر در شعر ترکیبی از الفاظ به‌کار رود که در آن‌ها نسبت هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را به خوانشگر خود القا می‌کند و برای حالت‌های ملایم‌تر که نیاز به تأنی و آرامش است، وزن‌هایی به‌کار می‌رود که هجاهای بلند در آن‌ها بیشتر باشد (ناتل خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷). با دقت در ساختار وزن این قصیده درمی‌یابیم که نسبت هجاهای بلند به کوتاه در حالت عادی ۱۰ به ۴ است، اما چنانکه بیان شد در بیشتر ابیات این قصیده، شاعر تفعیله (فاعلن) را به (فعَلن) تبدیل می‌کند و درنتیجه نسبت هجاهای بلند به کوتاه، ۸ به ۶ می‌شود.

۴-۲-موسیقی کناری

یکی از مهم‌ترین مظاهر موسیقی کناری، قافیه و روی است که از عوامل اصلی ایجاد موسیقی در شعر به شمار می‌رود. کلماتی که شاعر به‌عنوان قافیه انتخاب می‌کند، نباید صرفاً لغاتی باشند که ازنظر آهنگ با یکدیگر هماهنگ باشند، بلکه لازم است این واژه‌ها علاوه بر هماهنگی موسیقایی با شعر و دیگر کلمات نیز ارتباطی مؤثر داشته باشند. شفیعی کدکنی این نوع موسیقی را این‌گونه تعریف می‌کند

> منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر شعر قابل مشاهده نیست، برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت یا مصراع یکسان است و به‌طور مساوی و در همه‌جا به‌طور یکسان حضور دارد، جلوه‌های موسیقی کناری بسیار زیاد است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۷۱).

قافیه تأثیر زیادی بر خواننده دارد و می‌تواند احساسات او را تحریک کند؛ عامل وحدت برای مصراع‌ها به شمار می‌رود و باعث انسجام هر چه بیشتر شعر می‌شود. اگر شاعر بخواهد شعرش مؤثر واقع شود، ناگزیر باید قافیه‌ای همسو با مضمون کلی شعر برگزیند، چراکه قافیه به جهت آنکه در تمام شعر تکرار می‌شود، می‌تواند سخنی را که قابل انتقال نیست به خواننده منتقل کند. مهم‌ترین حرف در قافیه، حرف روی است. قافیهٔ قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* از نوع مطلقه است، یعنی حرف روی دارای حرکت است. وائلی در این قصیده واژه‌های «السَمَرُ» و «الوَتَرُ» را به‌عنوان کلمات قافیه برگزیده است که دو حرف اول هر دو کلمه دارای فتحه و حرف آخر دارای ضمه است

لَمْ لا یَلِذُّ عَلَی ألْحانِی السّمَرُ وَ أنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالِم وَتَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

[برای چه شب و تاریکی آن از سرودهای آهنگین من لذت نمی‌برد، درحالی‌که تو در سروده‌ای رؤیایی، تاروپود من هستی].

امـا در ابیـات بعـدی یکـی از عیـوب قافیـه را کـه در علـم عـروض بـه آن بـه «اقـواء» (عـدم همسـانی مصـوت در هجـای قافیـه) می‌گوینـد، بـه کار می‌بـرد. شـاعر در بیـت نهـم واژهٔ «صُـوَر»، در بیـت پانزدهـم کلمـهٔ «الغِیَـر»، در بیـت بیسـت‌ودوم واژهٔ «العُصُـر»، در بیـت بیسـت‌وهفتم کلمـهٔ «الأُزُر» و در بیـت سـی‌وچهارم واژهٔ «نَضِـر»، در بیـت سـی‌ونهم واژهٔ «عَطِـر» و در بیـت پنجاهـم کلمـهٔ «الزُهُـر» را به‌عنـوان کلمـهٔ قافیـه بـه کار بـرده اسـت. شـاعر در ایـن قصیـده در ۷ بیـت، عیـب اقـواء را مرتکـب شـده اسـت. وائلـی در ۱۰ بیـت ایـن قصیـده، از یکـی دیگـر از عیـوب قافیـه کـه بـه آن اکفـا (قافیه‌هایـی کـه روی آن‌هـا در تلفـظ یکسـان یـا نزدیـک بـه هـم هسـتند، امـا در نوشـتار بـا یکدیگـر فـرق دارنـد) می‌گوینـد اسـتفاده کـرده اسـت؛ همان‌طـور کـه بیـان شـد دو کلمـهٔ قافیـه در بیـت آغازیـن «السَـمَرُ» و «الوَتَـرُ» هسـتند کـه حرکـت حـرف سـوم آن‌هـا ضمه اسـت کـه در شـعر معمـولاً بـا حالـت اشـباع و بـه شـکل «او» خوانـده می‌شـوند، درحالی‌کـه هـر دو مفـرد هسـتند، امـا در ابیـات بعـدی شـاهد آن هسـتیم کـه شـاعر کلمـهٔ قافیـه را بـه شـکل جمـع مذکـر بـه کار می‌بـرد کـه ازنظـر تلفـظ بـا دو واژهٔ آغازیـن قصیـده -درصورتی‌کـه بـا اشـباع خوانـده شـوند- هماهنگـی دارد، امـا در نوشـتار بـا هـم متفـاوت هسـتند. شـاعر در بیـت یازدهـم کلمـهٔ «قصـروا»، در بیـت بیسـتم واژهٔ «بتـروا»، در بیـت بیست‌وششـم کلمـهٔ «هـدروا»، در بیـت سـی‌ام واژهٔ «أمـروا»، در بیـت سـی‌ویکم کلمـهٔ «صبـروا»، در بیـت سـی‌ودوم واژهٔ «زأروا»، در بیـت سـی‌وهفتم کلمـهٔ «قـدروا»، در بیـت چهل‌وپنجـم واژهٔ «عبـروا»، در بیـت پنجاه‌وششـم کلمـهٔ «سـکروا» و در بیـت شـصتم واژهٔ «عثـروا» را بـه عنـوان واژهٔ قافیـه برگزیـده اسـت کـه عیـب قافیـهٔ اکفـا دارنـد.

از طـرف دیگـر حـرف قافیـه در ایـن قصیـده «راء» اسـت کـه جـزء حـروف جهـوری اسـت و «از نظـر شـدت و رخـوت، در حـدّ وسـط قـرار دارد» (صالـح، ۲۰۰۲: ۲۸۱-۲۸۳)، بـه همیـن سـبب ایـن حـرف بـا ایجـاد برجسـتگی در قافیـه، می‌تواننـد باعـث روانـی و جریـان شـعر شـوند و موسـیقی را در شـعر آشـکارتر سـازند. عمومـاً هـر چـه تعـداد صامت‌هـا و مصوّت‌هـای یکسـان در واژه‌هایـی کـه به‌عنـوان قافیـه در شـعر قـرار می‌گیرنـد بیشـتر باشـد، بـه همـان میـزان شـعر گوش‌نوازتـر و آهنگین‌تـر شـده، بـر ارزش موسـیقایی آن افـزوده می‌شـود. چنانکـه قبـلاً نیـز اشـاره شـد، شـاعر در ایـن قصیـده در ۷ بیـت مرتکـب عیـب اقـواء شـده اسـت و در بقیـهٔ ابیـات قصیـده، حرکـت کلمـات قافیـه بـا یکدیگـر هماهنـگ اسـت. از نظـر حـروف مشـترک نیـز کلمـات وَتَـر، یَفْتَقـر، یَسْـتَعر، یَنتَحـر، تَنْتَشـر، تَنْتَصـر، تَبْتَـدر، نَعْتَجـر، یَنْتَظـر، یَعْتَکـر، تَعْتَبـر، مُخْتَبَـر و مُشْـتَجَر عـلاوه بـر حـرف رویّ، در حـرف «ت» نیـز مشـترک هسـتند؛ همچنیـن واژه‌هـای بَصَـر، صَـدَر، صُـوَر، مُنْحَصَـر، قَصَـروا، تُنْتَصَـر، عُصُـر، صَبَـروا، مُعْتَصَـر و صَعَـر عـلاوه بـر حـرف رویّ، در حـرف «صـاد» بـا یکدیگـر اشـتراک دارنـد. کلمـات یَسْـتَعر، عَبَـر، عُصُـر، نَعْتَجـر، عَطِـر، یَعْتَکـر، تَعْتَبـر، عَبَـروا، مُعْتَصَـر، عَثَـروا و صَعَـر در حـرف رویّ و حـرف «عیـن» بـا هـم مشـترک‌اند. چنانکـه ملاحظـه می‌شـود بسـامد کلماتـی کـه عـلاوه بـر حـرف رویّ، در یـک حـرف دیگـر بـا هـم مشـترک هسـتند، از همـه بیشـتر اسـت و پـس از آن کلماتـی قـرار دارنـد کـه دارای دو حـرف مشـترک -عـلاوه بـر حـرف رویّ- هسـتند. در ایـن میـان در ایـن قصیـده به‌نـدرت کلماتـی بـا اشـتراک در

سه حرف یافت می‌شود. قافیه‌هایی که تعداد حروف مشترک بیشتری در کلمات داشته باشد، به لحاظ موسیقایی به یکدیگر شبیه‌تر است و در غنی‌تر شدن موسیقی کناری شعر مؤثر است.

از دیگر زیبایی‌های قافیه این است که هر قافیه به لحاظ معنایی، با کلمات قبل از خود ارتباط نزدیکی داشته باشد و به این صورت ذهن خواننده را آماده سازد. شاعر می‌تواند با توجه به کلماتی که برای قافیه برمی‌گزیند، روان خواننده را برای پذیرش مطلب آماده سازد و به او کمک کند تا از خواندن شعر لذت بیشتری ببرد؛ به‌عنوان‌مثال می‌توان به این بیت اشاره کرد:

آمَنْتُ أنَّکَ حَقْلٌ ما تَمَنَّعَ إذْ یُسْتافُ عَطْرٌ وَ إذْ یُستَقْطَفُ الثَمَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳ه: ۳۸)

[ایمان دارم که تو کشتزاری هستی که هرگاه عطر پراکنده می‌شود و میوه چیده می‌شود، از بهره‌مندی آن (عطر و میوه) منع نمی‌کند]. در این بیت کلمات حَقْل، یُسْتافُ و یُسْتَقْطَفُ با کلمهٔ قافیهٔ «الثَمَرُ» ارتباط معنایی دارد. همچنین واژه‌های یُسْتافُ و یُسْتَقْطَفُ هم‌مانندی آوایی دارند. او در بیت دیگری می‌گوید:

وَ لَوْعَةٍ فی رَضِیعٍ أثْکَلُوکَ بِهِ وَ جَبْهَةٍ وَسَمُوا أو خِنْصَرا بَتَروا

(*همان*: ۳۹)

[آه و سوزشی که به خاطر داغ (شهادت) فرزند شیرخوارت تو را به آن مبتلا کردند و پیشانی‌ای که بر آن داغ نهادند و یا انگشتی که بریدند]. سیاق این بیت نیز به‌گونه‌ای است که کلمات رَضِیع، جَبْهَه و خِنصَر با واژهٔ قافیهٔ «بَتَروا» دارای قرابت معنایی است و بیت زیر نیز همین گونه است:

یَا أیُّها النَشءُ یَا نَبْعاً تَبَرعَمَ مِنْ أکْبَادِنَا وَ رَبِیعاً نَبْتُهُ عَطِرُ

(*همان*: ۴۰)

[ای جسم بی‌جان و ای چشمه‌ای که از جگرهای ما جوشان شده است و ای بهاری که عطرهای خوشبو آن را رویانده است]. در این بیت نیز بین کلمات نَبْعْ، تَبَرْعَمَ و رَبِیعْ با واژهٔ قافیهٔ «عَطِر» از نظر معنایی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. علاوه بر آنچه گفته شد، هم‌وزن بودن واژه‌های قافیه یکی دیگر از مؤلفه‌های موسیقایی است که طنین برآمده از واژگان قافیه را تداعی می‌کند. در این قصیده کلمات وَتَر، بَصَر، خَوَر، قَدَر، صَدَر، ثَمَر، ظَفَر، حَفَر، أشَر، قَمَر، خَدَر، نَفَر، حَذَر، دَرَر، وَطَر، أثَر، سَرَر، نَظَر، زَهَر، هَجَر، بَشَر، حَجَر، صَعَر به‌عنوان کلمهٔ قافیه قرار گرفته‌اند که با یکدیگر هم وزن هستند، همچنین است کلمات یَفْتَقِر، یَستَعِر، مُنْحَصِر، یَنْتَحِر، تَنْتَشِر، تَنْتَصِر، یَنْحَدِر، تَبْتَدِر، نَعْتَجِر، یَنْتَظِر، یَعْتَکِر، تَعْتَبِر، مُخْتَبَر، یَنْهَمِر، یَزْدَهِر، مُعْتَصِر، یَنْکَسِر، مُشْتَجِر، یَنْفَجِر. وائلی با مهارت خود، واژگانی را به‌عنوان کلمات قافیه برگزیده است که علاوه بر داشتن حروف و حرکات مشترک، در وزن نیز با هم مشترک‌اند و این، موسیقی قصیده را غنی‌تر نموده و بر توجه

بیشتر مخاطب افزوده است. چنان‌که مشاهده می‌شود میان برخی از کلماتی که به آن‌ها اشاره شد، جناس وجود دارد که بر زیبایی شعر افزوده است. همچنین در این قصیده شاعر دو کلمهٔ «وَتَر» در قافیهٔ بیت اول و آخر و کلمهٔ «تَتَشر» در قافیهٔ بیت نوزدهم و بیت پنجاه‌وهفت را تکرار کرده است، اما نمی‌توان آن را جزء عیوب قافیه به شمار آورد؛ زیرا «تکرار عین کلمه قافیه بعد از هفت یا ده بیت جایز است» (طیب، ۱۹۸۹: ۴۵) و با توجه به اینکه فاصلهٔ تکرار آن‌ها از هفت یا ده بیت بیشتر است، تکرار آن می‌تواند به غنای موسیقی قصیده کمک کند.

۴-۳-موسیقی درونی

موسیقی درونی از هم‌نشینی و پیوستگی حروف و کلماتی به وجود می‌آید که با قرار گرفتن در مجاورت یکدیگر، می‌توانند آهنگی خاص را ایجاد نمایند. درواقع این نوع موسیقی «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱). این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع موسیقی نهفته است (همان: ۳۹۲). شوقی ضیف دربارهٔ این نوع موسیقی چنین می‌گوید: «منظور از موسیقی درونی، عروض صِرف نیست، بلکه منظور ما موسیقی پنهانی است که در شعر و نثر احساس می‌شود و آن از انتخاب کلمات آهنگین توسط ادیب سرچشمه می‌گیرد، مثل اینکه هر کلمه‌ای نغمه‌ای و هر جمله‌ای آهنگی است» (ضیف، ۱۹۹۹: ۷۵)؛ بنابراین می‌توان گفت هر حرف یا واژه مانند تاری است که شاعر با مهارت خود آن را در قالب اشعار می‌نوازد و دراین‌بین، تکرار، جناس و نوع چیدمان حروف جایگاه خاصی در ایجاد این نوع موسیقی دارد.

۴-۳-۱- موسیقی حاصل از تکرار

تکرار از ارکان اصلی موسیقی درونی شعر است. درواقع «زیبایی شعر از چندین زاویه تکمیل می‌شود؛ اما آنچه سریع‌تر در نفس شنونده نفوذ می‌کند آهنگ الفاظ و انسجام توالی مقاطع و تکرار آن‌ها به‌اندازهٔ معین است که آن را موسیقی شعر می‌نامند» (أنیس، ۲۰۱۰: ۸). ناگفته نماند که پافشاری بر پاره‌ای از عبارات شعری که سراینده بیشتر بدان‌ها توجه دارد، دربردارندهٔ دلالت‌های معنایی است. شاعر با تکرار می‌تواند برخی تصاویر شعری خویش را از نو بسازد و یا دلالت ایحایی شعر را دوچندان کند (ملاابراهیمی، ۱۳۹۶: ۱۴۱– ۱۴۲).

به‌طورکلی، می‌توان تکرار را به سه شکل متصور شد. یا تکرار در سطح حروف است که از آن با عنوان «واج‌آرایی» یاد می‌شود و در شعر معاصر عربی و به‌خصوص در بین شاعران نوپرداز، از بسامد بالایی برخوردار است تا جایی که برخی آن را از مختصات سبکی دورهٔ معاصر به شمار آورده‌اند. یا تکرار از نوع تکرار واژه است که به اشکال مختلف مانند

ردالعجز علی الصدر، تشابه الأطراف، عکس و... بروز می‌کند. نوع دیگر تکرار جمله یا عبارت است که برای توسعهٔ معانی و حسن تأثیر و به‌ویژه بهره‌گیری از آهنگ کلام در شعر به‌کار می‌رود.

۴-۳-۱-۱-تکرار حرف (واج‌آرایی)

واج‌آرایی تکرار یک یا چند صامت یا مصوت در شعر یا نثر است که در کلمه‌های یک مصراع یا بیت اتفاق می‌افتد و بر تأثیر کلام می‌افزاید. بسیاری از نظریه‌پردازان عرصهٔ زبان بر این باورند که حروف، دارای معانی خاصی هستند؛ به دیگر سخن آن‌ها وجه الهام‌پذیری معانی حروف را ناشی از آواها (اصوات) می‌دانند و با جزمیت می‌گویند: «چنین الهام‌پذیری نتیجهٔ پژواک دریافت ما از احساسی است که آواها در وجودمان برمی‌انگیزد» (عباس، ۱۹۹۸: ۳۸). در قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)*، موسیقی برخاسته از واج‌آرایی مصوت‌ها فراوانی بیشتری نسبت به صامت‌ها دارد؛ به‌عنوان‌مثال شاعر در بیت اول قصیده، مصوت «ل» را ۷ بار تکرار می‌کند:

لَمْ لا یَلِذُّ عَلَی أَلْحانِی السّمَرُ وَ أَنْتَ لی فی نَشیدٍ حَالم وَتَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

بررسی صامت‌های این قصیده نشان می‌دهد که حرف «ل» در بین حروف شعر بیشترین بسامد را دارد، به‌طوری‌که به‌ندرت می‌توان بیتی را در این قصیده یافت که این صامت در بین حروف کلمات آن وجود نداشته باشد. به‌طورکلی این حرف درمجموع ۱۸۰ بار در قصیده تکرار شده است، برای نمونه به بیت دیگری اشاره می‌کنیم که در آن نیز حرف «ل» ۷ بار تکرار شده است. گفتنی است که حرف مشدّد دوبار حساب می‌شود:

أَیَامٌ أَسْکَرَتِ الدُّنْیَا الفُتُوحَ لَنَا فِی کلِّ دَالیةٍ لِلْمَجْدِ مُعْتَصَرُ

(*همان*: ۴۱)

[چه‌بسا دنیا در روزگاری با پیروزی‌هایی که برای ما به ارمغان می‌آورد، سبب سرخوشی ما می‌شد. از همهٔ تاکستان‌ها شراب مجد و عظمت برمی‌گرفتیم].

شاعر آنجا که می‌خواهد گذشته درخشان خود را فریاد بزند و برای دیگران یادآوری کند (مانند بیت بالا)، از حروف جهوری مانند حرف لام استفاده می‌کند تا پیام خود را رساتر به مخاطبان برساند. گذشته از این، تکرار پربسامد این حرف «معنای لغزندگی را با خود دارد» (ملاابراهیمی و ابیاری، ۱۳۹۵: ۱۶) و به این معنا اشاره دارد که ثمرهٔ حسرت و غمناکی که بر دل شاعر برجای‌مانده، نبرد و لغزش وی با دلش خواهد بود. هم‌چنین شاید بتوان چنین برداشت کرد که با التفات و تغییر در جهت کلام، ناگهان در روند واکه‌ها نیز تغییر ایجاد شده است. با توجه به اینکه لام از اصوات سنگین و ثقیل به حساب می‌آید، شاعر برای ایجاد تنوع در موسیقی سروده‌اش به‌طور منظم با به‌کارگیری و رعایت التزامات، از واکه‌ها و حروف بهره برده است. در واژه‌ها شاهد بسامد تکرار واکه‌های «س»، «ت»،

«هـاء»، «ب» و «آ» هسـتیم کـه سـه حـرف اول جـزء حـروف همـس و دو حـرف آخـر جـزء حـروف جهـر هسـتند. برخـی از ایـن واج‌هـای آوایـی چـون «آ» بـا توصیـف اندیشـه‌ها و احساسـاتی در تناسـب هسـتند کـه در زمـان تجلـی آن‌هـا صـدا اوج می‌گیـرد؛ از سـوی دیگـر «همـراه آمـدن ایـن واکه‌هـا بـا هـم صداهـای تهدیدآمیـز را القـا می‌کنـد و سـنگینی احساسـات بـر قلـب و روح شـاعر را بـه ذهـن می‌رسـاند» (خلیـل اسـماعیل، ۱۹۹۶: ۱۶۲– ۱۶۳).

۴-۳-۱-۲-تکرار واژگان

عنصـر تکـرار ازجملـه مهم‌تریـن شـاخصه‌های سبک‌سـاز در شـعر وائلـی اسـت کـه بـه شـکل‌های مختلـف در ایـن قصیـده بـروز پیـدا کـرده اسـت. بررسـی قصیـدهٔ *فـی ذکـری الحسـین (ع)* نشـان می‌دهـد کـه تکـرار واژگان در ایـن قصیـده بـه شـکل قابـل توجهـی وجـود دارد. یکـی از واژگانـی کـه در ۶ بیـت متوالـی تکـرار شـده اسـت، کلمـه (إلـی) اسـت:

غَنّیْـتُ بِاسْـمِکَ فَاهْتَـزَّ الوُجُـودُ إلـی ... دُنْیـاً یُمَتَّـعُ فِیهـا السَـمْع وَ البَصَـرُ

إلـی فَتَـیً لَیْـسَ مَجْـدُ الوَاهِبِیـنَ سِـوی ... قَـدْرِ ضَئِیـلٍ إلـی جَـدْوَاهُ یَفْتَقِـرُ

إلـی البَطُولَـةِ یُسـتَضْرَی بِهـا وَهَـجُ ... وَعْـیِ الشُـعُوبِ إذا اسْتَشْـرَی بِهَـا الخَـوَرُ

إلـی الصَلابَـةِ مِـنْ أجْـلِ الحَیـاةِ تَـرَی ... حَـرْبَ المَقَادِیـرِ أو یَسْتَسْـلِمُ القَـدَرُ

إلـی وَرِیـفٍ مِـنْ الأوفْیـاءِ رفَّ عَلَـی ... الضاحِیـنَ حَیْـثُ هَجِیـرُ البَغَـی یَسْـتَعِرُ

إلـی الحُسَـیْنِ وَ هَـلْ غَیْـرُ الحُسَـیْنِ إذا ... مَـا التَـاثَ فِکْـرٌ وَ ضَـاعَ الـوِرْدُ وَ الصَدَرُ

(*همان*: ۳۸)

[بـا اسـم تـو آواز خوانـدم، پـس تمـام هسـتی بـه سـمت دنیایـی کـه در آن گـوش و چشـم بهره‌منـد می‌گـردد، متمایـل شـد بـه سـمت جوانمـردی کـه شـکوه و عظمـت انسـان‌های بخشـنده در برابـر عطـا و کرمـش، بسـیار انـدک اسـت، قهرمانـی کـه آگاهـی ملت‌هـا توسـط او در هنگامی‌کـه ضعـف و سسـتی همـگان را فراگیـرد، بـارور و مضاعـف می‌شـود. ایـن قهرمـان نسـتوه چنیـن دیـد کـه بایـد تسـلیم شـود و یـا بـرای احیـای دیـن خـدا، بـه جنـگ بـا دشـمنان خـدا رود، همـان سایه‌سـار بلنـدی کـه پنـاه مردمـان در گرمـای آتـش و زبانـه کشـیدن جـور و سـتم بـود. آیـا آن هنـگام کـه فتنـه‌ای راه را از چـاه بـرای مـردم مشـتبه گردانـد و یـا تشـخیص حـق از باطـل بـرای مـردم دشـوار گـردد، می‌تـوان به‌غیـراز امـام حسـین (ع)، بـه فـرد دیگـری رجـوع نمـود].

چنانکـه مشـاهده می‌شـود، واژهٔ إلـی ۷ بـار در ابیـات بـالا تکـرار شـده کـه بیشـتر به‌صـورت عمـودی بـوده اسـت. وائلـی در ایـن ابیـات کـه در ابتـدای قصیـده واقـع شـده‌اند، بـه دنبـال معرفـی امـام حسـین (ع) اسـت و تکـرار ایـن واژه او را در ایـن امـر یـاری می‌کنـد. درواقـع ایـن تکـرار اسـت کـه بـه خواننـده شـأن و منزلـت والای امـام حسـین (ع) را القـا و ذهـن او را بـرای

پذیرش مطالب پس از آن مهیا می‌کند. این تکرار بسان صوت و صدایی پنهان در شعر او جای گرفته و ظرفیت‌های تعبیری فراوانی را به وجود آورده است. از نظر شاعر، امام حسین (ع) نقطهٔ اتکای تأثیرگذاری در مسیر مبارزه به‌شمار می‌رود که باید از رشادت‌ها و حماسه‌های خروشان ایشان برای مواجهه با ظلم و استبداد بهره گرفت؛ ازاین‌رو مقطع شعری خود را بر محور امام حسین (ع) متمرکز ساخته است و تکرار مضاعف این واژه با اسم صریح و چه به ذکر اوصاف برجستهٔ امام، بیانگر احساس مضاعف شاعر نسبت به ایشان است، چندان‌که وجود امام می‌تواند آتش فتنه را خاموش گرداند و تشخیص حق از باطل را برای پیروان خود میسر کند. شاعر برای حضور فوق‌العاده امام (ع) در قصیده‌اش به ذکر ویژگی‌های ایشان اکتفا نکرده و سعی داشته است تا در ابیات پایانی نام امام را در مصرع اول و دوم به‌صراحت تکرار کند تا حضور ایشان در قصیده تأکیدی بر صلابت و استحکام راه و حقانیت امام باشد.

همچنین فعل «عاد» در ابیات زیر ۳ بار تکرار شده است:

مَوْلایَ عَادَ إلی السُمّارِ مَجْلِسُهُمْ وَ عَادَ یَبْعَثُ فینَا اللذةَ الخَدَرُ
وَ عَادَ یَزْأَرُ فِی النادی الوَدِیعِ فَتیً مُفَیْهَقٌ صَوتُهُ کَالصَخْرِ یَنْحَدِرُ

(*همان*: ۳۹)

[مولای من! مجلس آن‌ها به بزم و خوش‌گذرانی تبدیل‌شده و دوباره سستی و ضعف، میل به گوشه‌نشینی را در ما برانگیخته است. دوباره جوانمردی با فریادی رسا و باصلابت، به محفل سرشار از ایمان بازمی‌گردد و صدای او چونان صخره‌ای در همه‌جا طنین‌انداز می‌شود].

تکرار در سطح فعل در این اشعار علاوه بر اینکه نشان‌دهندهٔ پافشاری شاعر بر اهمیت موضوع مورد نظر در متن است، از عوامل موسیقی آفرین شعر نیز هست. وائلی با تکرار فعل «عاد» از دلالت موسیقایی این اسلوب بهره می‌گیرد و با زبانی اندوه‌بار اوضاع ناگوار جامعه اسلامی پس از واقعه عاشورا را به نظاره می‌نشیند و امید دارد تا دوباره جوانمردی با فریادی رسا و پرصلابت خود، محفل سرشار از ایمان را به جامعه بازگرداند.

کلمهٔ «وطر» نیز در بیت زیر ۲ بار تکرار شده است:

کَعَاجِزٍ لَمْ یَنَلْ فِی یَقْظَةٍ وَطَراً فَیَسْتَجِیبُ لَهُ فِی حِلْمِهِ الوَطَرُ

(*همان*: ۳۹)

[مانند انسان ناتوانی که در بیداری به حاجت خود نرسید، پس در رؤیایش نیاز او برآورده می‌شود].

در ابیات زیر نیز کلمات (هنا) و (ها هنا) تکرار شده‌اند:

هُنَا یُلالِئُ یَا لَلنَّجْمِ مُنْتَصَباً مِنَ الشُمُوخِ جَبِینٌ شَجَّهُ الحَجَرُ
وَ هَا هُنَا یَشْجِبُ الظَلْمَاءُ مُنْبَلَجاً ثَغْرٌ تَشَظّی عَلَیهِ العُودُ یَنْکَسِرُ
وَ هَا هُنَا قَدَمٌ سَارَتْ وَ مَا عَثُرَتْ فِی حِینِ عَافَ السَرَی بِالدّرْبِ مَن عَثَرُوا

وَ هَـا هُنـا وَ عَلَیـهِ النَبْـلُ أوسِـمَةٌ صَـدْرٌ یُحْلَـی العَوالِـی مِنْـهُ مُشْـتَجَرُ
وَ هَـا هُنـا وَ هُنـا مِـنْ جَانِحِیـکَ مَشَـتْ رُوحٌ تَوَثَّـبَ کَالبُـرْکَانِ یَنْفَجِـرُ
(*همان*: ۴۱)

[ای ستارگان! در اینجا پیشانی‌ای چون مروارید می‌درخشد درحالی‌که با عظمت و استواری ایستاده و سنگ آن را زخمی کرده است. در اینجا ظلمت و تاریکی نور را غمگین می‌سازد و دندانی توسط چوب شکسته می‌شود. در اینجا گام‌هایی حرکت کرد و نلغزید، حال‌آنکه توانست از گزند و لغزش روندگان در شب، جلوگیری کند. در اینجا تیر چون مدالی بر سینه‌ای، نشست که نیزه‌ها از آن سینه چاک‌چاک، زینت یافتند. در اینجا و در این مکان روح تو به‌جانب آسمان پرواز کرد که چون آتشفشان در حال انفجار بود].

افزون بر آفرینش موسیقایی متن، از مهم‌ترین کارکردهای تکرار این است که شاعر از احساسات نهفتهٔ خویش پرده برمی‌دارد. وی نخست به بیان مصیبت‌هایی که بر امام حسین (ع) واردشده می‌پردازد و ازآنجاکه بیان این مصیبت‌ها برای او دشوار می‌نماید و از سوی دیگر، شخصی که به این بلایا مبتلا شده، بسیار با عظمت است، به‌ناچار واژه (هُنا) را در هر بیت تکرار می‌کند تا اندکی از رنج روحی خود بکاهد. همچنین تکرار این واژه خواننده را برای شنیدن سخنی که بر درد و رنج دلالت دارد، آماده می‌سازد؛ درواقع این تکرار به خواننده کمک می‌کند تا بفهمد که سیاق این ابیات بیان غم و اندوه و برشمردن مصیبت‌هایی است که شاعر نیز در بیان آن‌ها با دشواری لب به سخن می‌گشاید. تکرار پربسامد واژهٔ «ها هنا»، با القای آهنگ حزن‌انگیز در بازگو کردن احساس اندوه و درد شاعر از واقعهٔ کربلا، همخوانی کامل دارد و به انسجام و پیوستگی متن ادبی می‌انجامد. شاعر برای بیان احساسات خود در قبال واقعهٔ جان‌گداز عاشورا، به تکرار عبارت ها هنا روی می‌آورد و می‌کوشد تا وجدان‌های خفته مردم را بیدار کند. وی در این قصیده جام غضب خود را بر سر یزیدیان زمانه فرومی‌ریزد و مسؤولیت حادثهٔ کربلا را متوجه آن‌ها می‌داند.

۴-۳-۱-۳-تکرار عبارت

تکرار عبارت می‌تواند به شکل تکرار چند کلمه یا یک مصراع یا بیت یا یک فراز بروز پیدا کند. این نوع تکرار در قصیده *فی ذکری الحسین (ع)* فقط در یک مورد یافت می‌شود. وائلی مصراع دوم بیت اول قصیده را در آخرین بیت نیز تکرار می‌کند، یعنی قصیده با همان بیتی که آغاز شده است، به پایان می‌رسد.

بیت آغازین

لِمْ لا یَلِذُّ عَلَی ألْحانِی السّمَرُ وَ أنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالمٍ وَتَرُ
(*همان*: ۳۸)

در این بیت حرف لام هفت بار تکرار شده است. این تکرارهای آوایی سبب می‌شود تا کلام شاعر برجسته‌تر و حزن او عمیق‌تر شود. تکرار حرف «ل»، با توجه به تأثیر

زیادی که در لغت و مفهوم دارد، زیبایی و موسیقی خاصی به قصیده بخشیده است. چه، این حرف، برای «توصیف حالت روان بودن، جریان داشتن و سلالیّت، شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد به کار می‌رود» (فزاع عمیر، ۱۹۹۹: ۷). شیخ احمد وائلی نیز از این نوع تکرار در اشعار خود استفاده کرده که سببِ القای مفهوم و حالات متفاوت به خواننده شده است.

شاعر در بیت دیگری می‌گوید:

مِنْهَا نُسِجْتُ فَلِمْ لا یَزْدَهِی نَغَمِی وَ أَنْتَ لی فی نَشِیدٍ حَالمٍ وَتَرُ

(*همان*: ۴۱)

[از (روح او) خلق شده‌ام پس برای چه صدای من بالا نمی‌رود، درحالی‌که تو در سروده‌ای رؤیایی، تاروپود من هستی].

تکرار پربسامد حرف «یاء» در این بیت بر شدت شور و وجد مؤلف می‌افزاید. چه، «یاء از حروف لین به شمار می‌رود که به هنگام تلفظ به نرمی ادا می‌شود و از مضمون غنایی برخوردار است» (انیس، ۱۹۶۱، ۶۵).

۴-۳-۲-طباق

طباق که از آن با عنوان «تضاد» نیز یاد می‌شود، یکی دیگر از مواردی است که می‌تواند موسیقی کلام را تقویت کند. طباق جمع‌کردن میان دو لفظ است که در معنا با هم تقابل دارند. «این آرایهٔ معنوی در انواع مختلف کلمه اعم از اسم، فعل و حرف واقع می‌شود» (جرجانی، ۱۹۸۷: ۲۵۹-۲۶۰). در این قصیده، آرایهٔ ادبی طباق در ابیات زیر کلام شاعر را آهنگین ساخته است:

إلی البَطُولَةِ یُستَضْرَی بِها وَهَجُ وَعْیِ الشُعُوبِ إذا اسْتَشْری بِهَا الخَوَرُ

(وائلی، ۱۴۱۳: ۳۸)

در بیت بالا، بین دو کلمهٔ «یُستَضْرَی» و «اسْتَشْری» به‌نوعی طباق ایجاب وجود دارد.

فَانْجَابَ لَیْلٌ وَ وَلَّتْ ظُلْمَةٌ وَ مَشَی ضَوْءٌ و رَفْرَفَ فَتْحٌ أَبْلَجُ نَضِرُ

(*همان*: ۴۰)

[شب شکافته شد و تاریکی رفت و روشنایی و گشایشی روشن و دلربا رو آورد].

در بیت بالا نیز بین دو اسم «ظُلْمَة» و «ضَوْء» طباق ایجاب وجود دارد. وائلی با آوردن کلمات متضاد در ضمن قصیدهٔ خود، ذهن مخاطب را به تأمل وامی‌دارد و ازآنجاکه ذهن سعی می‌کند میان آن دو نوعی هماهنگی به وجود آورد، موسیقی شعر تقویت می‌شود. نمونهٔ دیگر تضاد در بیت زیر بین دو کلمهٔ «أرض» و «سماء» وجود دارد که زیرمجموعه تضاد به شمار می‌رود:

یَا نَشْءُ عُدْ لِلْحِمَی الأسْمَی فَأَرْضُکَ مِنْ خَصْبٍ زَهَتْ وَ سَمَاکَ الثَرَّ یَنْهَمِرُ

(*همان*: ۴۱)

[ای جسم بی‌جان، به مکان درخشان خود بازگرد، چراکه زمین تو از سرسبزی بارور است و آسمانت بارانی فراوان را فرومی‌ریزد].

نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیت اشعار دینی شیخ احمد وائلی و به‌ویژه عنایت خاص او به امام حسین (ع) به بررسی فضای موسیقایی قصیدهٔ *فی ذکری الحسین (ع)* پرداختیم که نتایجی به شرح زیر حاصل شد:

۱- وائلی این قصیده را در بحر بسیط مخبون سروده و یکی از ویژگی‌های این وزن، نسبتِ بیشتر هجاهای بلند در مقایسه با هجاهای کوتاه است؛ امری که باعث می‌شود تأمل خواننده بیشتر برانگیخته شود و به عمق معانی اشعار توجه نماید. نکتهٔ دیگر آن است که این بحر معمولاً برای اشعاری انتخاب می‌شود که شاعر با تأنی و آرامش سخن می‌گوید، هرچند وائلی در بیان برخی ابیات قصیده تحت تأثیر مصیبت‌های واردشده به امام حسین (ع) قرارگرفته است و کلام را عاطفی جلوه می‌دهد، اما روح حاکم بر قصیده از قلب مطمئن شاعر در توصیف وقایع حکایت دارد که باعث می‌شود آرامشی نسبی بر قصیده حاکم شود.

۲- شاعر در این قصیده به موسیقی کناری عنایتی خاص دارد و این موسیقی به همراه موسیقی درونی، بارزترین نوع موسیقی در این قصیده به شمار می‌رود. به‌رغم اینکه عیوبی مانند اقواء و اکفاء در این قصیده مشاهده می‌شود، اما شاعر با انتخاب حرف «راء» به‌عنوان حرف رویّ، و تکرار این حرف، کلام خود را آهنگین‌تر ساخته است؛ از سوی دیگر به‌دلیل آنکه حرف رویّ، از حروف جهوری است و بلندی و وضوح صوت را هنگام تلفظ می‌طلبد، نوعی برجستگی در قافیه ایجاد شده است. کلمات قافیه علاوه بر حرف رویّ، در یک یا دو حرف نیز با هم اشتراک دارند و این امر بر غنای موسیقی کناری قصیده افزوده است، همچنین بیشتر کلمات قافیه، در وزن نیز با یکدیگر اتحاد دارند. شاعر با دقت در انتخاب کلمات، سعی دارد تا واژگانی را برگزیند که با کلمات قافیه تناسب معنایی دارند و این امر باعث می‌شود تا موسیقی، آهنگین‌تر تداعی گردد.

۳- موسیقی درونی این قصیده به‌طور خاص در تکرار نمود یافته است به‌طوری‌که تکرار حروف، تکرار کلمات و تکرار عبارات در آن قابل مشاهده است. در زمینهٔ تکرار واژگان، حرف لام با ۱۸۰ بار تکرار، بیشترین بسامد را دارد و با توجه به اینکه از حروف جهوری است، به شاعر کمک می‌کند تا پیام خود را رساتر به مخاطب برساند. پس‌ازاین حرف، حروف «س، ت، ه، ب، و» بیشترین تکرار را در قصیده دارند. تکرار واژگان، انواع کلمه (اسم، فعل و حرف) را شامل می‌شود و درمجموع، ۱۵ بیت از این قصیده را به خود اختصاص داده است. در زمینهٔ تکرار عبارت نیز، شاعر مصراع دوم بیت آغازین را در بیت پایانی قصیده تکرار می‌کند. طباق که عموماً به شکل طباق ایجاب تجلّی پیدا کرده است نیز موسیقی درونی قصیده را تقویت کرده است.

کتابنامه

أنیس، ابراهیم. (۱۹۶۱). *الأصوات اللغویه*. چاپ ۵. قاهره: مطبعهٔ نهضهٔ مصر.

أنیس، ابراهیم. (۲۰۱۰). *موسیقی الشعر*. قاهره: مکتبه الأنجلو المصریه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. ویراست جدید. تهران: نگاه.

جرجانی، محمد. (۱۹۸۷). *الإشارات و التنبیهات*. به کوشش عبدالقادر حسین. قاهره: دارالنهضه.

خلیل اسماعیل، عبدالله. (۱۹۹۶). *ایقاع در شعر سمیح قاسم*. غزه: بی‌جا.

زوارق، صادق جعفر. (۱۳۸۳). *أمیر المنابر الدکتور الشیخ أحمد الوائلی*. بغداد: ناظرین.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. چاپ ۴. تهران: آگاه.

صالح، صبحی. (۲۰۰۲). *دراسات فی فقه اللغه*. بیروت: دارالعلم للملایین.

ضیف، شوقی. (۱۹۹۹). *فی الأدب و النقد*. قاهره: دارالمعارف.

طیب، عبدالله. (۱۹۸۹). *المرشد إلی فهم أشعار العرب و صناعتها*. بیروت: دارالفکر.

طریحی، محمد سعید. (۱۳۸۵). *أمیر المنبر الحسینی*، بغداد: مدین.

عباس، حسن. (۱۹۹۸). *خصائص الحروف العربیه*. **دمشق**: منشورات دار اتحاد الکتاب العرب.

فزاع‌عمیر، خمیس. (۱۹۹۹). «اثر الاستبدال الصوتی فی التعبیر القرانی». *مجله جامعهٔ تکریت للعلوم*. س۱۹. ش۵. صص ۴۵- ۶۷.

ملاابراهیمی، عزت و آبیاری قمصری، محیا. (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی شعر مقاومت فلسطین در پرتو نقد فرمالیستی*. تهران: نشر رستان.

ملاابراهیمی، عزت. (۱۳۹۶). شعر معاصر فلسطین. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ملاح، حسین علی. (۱۳۶۷). *پیوند موسیقی و شعر*. تهران: فضا.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). «زبان شعر». *مجلهٔ سخن*. ش.۱۸ صص ۱۱- ۲۱.

نصار، حسین. (۱۴۲۱). *القافیه فی العروض و الأدب*. بیروت: مکتبهٔ الثقافهٔ الدینیه.

وائلی، احمد بن حسون. (۱۴۱۳). *إیقاع الفکر الدیوان الأول من شعر الدکتور الشیخ أحمد الوائلی*. بیروت: دارالصفوه.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۳). *کاغذ زر؛ یادداشت‌هایی در ادب و تاریخ*. تهران: یزدان.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 167-188

The Influence of Shiism on the Evolution of *Khanqahi* (Monastic) Poetry in the Contemporary Era: From the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution

Maryam Hosseinabadi*/Mehdi Malek sabet/Yadullah Jalali Pandari*****

Abstract

The officialization of Shiism was one of the most important factors that caused the decline of monastic mysticism and the change of monastic mysticism from Sunni to Shiism in the contemporary era. The decline of monastic mysticism was followed by the stagnation of monastic mystical poetry in the contemporary era, and the religious change of monastic mysticism had two important effects on the themes of contemporary monastic mystical poetry. The first effect is the exaggeration of the Shiite themes that had been introduced into monastic poetry under the influence of the school of Ibn Arabi, and the second effect is the introduction of new Shiite themes that were introduced in the period we are discussing, with the officialization of the Shiite religion. The concept of "*Wilayah*" is the most important example of the first category of themes, which is frequently mentioned in contemporary monastic poetry as a principle of *tariqa*. The issue of "elegy and eulogy" for Shiite imams (pbuh), especially Imam Ali (pbuh) and Imam Hussain (pbuh), are the most important examples of the themes in the second category, which are repeatedly presented in contemporary monastic poetry and as a principle of *tariqa*, and they create two new themes, "*tariqa* elegy and eulogy" and "mystic *maqtal*" in the history of Persian monastic poetry.

Keywords: Monastic Mysticism, Monastic Poetry, School of Ibn Arabi, Composition of Eulogy, Composition of Elegy

* PhD student of Persian language and literature of Yazd University, Yazd, Iran. Mhoseinabadi57@gmail.com
** Professor of Persian language and literature department of Yazd University, Yazd, Iran. (Corresponding Author), Mmaleksabet@yazd.ac.ir
*** Professor of Persian language and literature department of Yazd University, Yazd, Iran. Jalali@yazd.ac.ir

How to cite article:
Hosseinabadi, M., Malek sabet, M., & Jalali Pandari, Y. (2024). The Influence of Shiism on the Evolution of *Khanqahi* (Monastic) Poetry in the Contemporary Era: From the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 167-188. doi: 10.22077/jcrl.2024.6857.1068**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۶۷ - ۱۸۸

تأثیر تشیع بر تحولات شعر خانقاهی در دوره معاصر (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)

مریم حسین‌آبادی*
مهدی ملک ثابت**
یدالله جلالی پندری***

چکیده

رسمیت یافتن مذهب تشیع در دوره صفوی از مهم‌ترین عواملی بود که موجب افول تصوف خانقاهی و نیز تغییر مذهب تصوف خانقاهی از تسنن به تشیع در دوره معاصر شد. افول تصوف خانقاهی، رکود شعر خانقاهی در دوره معاصر را به دنبال داشت و تغییر مذهب تصوف خانقاهی بر مضامین شعر خانقاهی در دوره معاصر دو تأثیر مهم داشت. اولین، یادکرد توأم با غلو مضامین شیعی است که از ادوار قبل و پیش از رسمیت یافتن مذهب تشیع، متأثر از مکتب ابن‌عربی به شعر خانقاهی راه یافته بود و دومین تأثیر ورود مضامین شیعی جدید است که در دوره مورد بررسی ما و با رسمیت یافتن مذهب تشیع به شعر خانقاهی راه یافت. مسئله «ولایت» مهم‌ترین نمونه مضامین بخش اول است که در شعر خانقاهی معاصر به‌دفعات و به‌عنوان یک اصل طریقتی ذکر می‌شود. مسئله «منقبت و مرثیه» امامان شیعه(ع) به‌ویژه امام‌علی(ع) و امام‌حسین(ع) مهم‌ترین نمونه‌های مضامین بخش دوم هستند که در شعر خانقاهی معاصر به‌دفعات و به‌عنوان یک اصل طریقتی طرح می‌شوند و دو مضمون جدید «منقبت و مرثیه طریقتی» و «مقتل سرایی عرفانی» را در تاریخ شعر خانقاهی فارسی خلق می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: عرفان خانقاهی، شعر خانقاهی، مکتب ابن‌عربی، منقبت‌سرایی، مرثیه‌سرایی.

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران Mhoseinabadi57@gmail.com
**استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران (نویسنده مسئول) Mmaleksabet@yazd.ac.ir
***استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران Jalali@yazd.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۱

۱. مقدمه

عرفان ایرانی- اسلامی از بدو پیدایش با خانقاه پیوند یافته است. این پیدایش و پیوند در اواخر قرن چهارم هـ.ق به ابوسعید ابوالخیر نسبت داده می‌شود (قزوینی، ۱۳۷۴:۴۵۲)؛ اما درواقع عرفان و خانقاه مدت‌ها قبل از ابوسعید گره خورده بودند. اگر «اصحاب صفه» را نیای صوفیان بدانیم، خود «صفه» نیای خانقاه است؛ زیرا خانقاه را با صفه‌ای که مسکن و معبد فقرای صحابه بود مشابهتی و نسبتی هست (کاشانی، ۱۳۸۹: ۱۵۳). ابوسعید آداب‌ورسوم خانقاه را مدون و منظم ساخت و با انتخاب زبان شعر برای عرفان و وارد ساختن آن به خانقاه، پیوند عرفان و خانقاه را در تاریخ ادب فارسی ماندگار ساخت (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۴۲-۱۴۱). ازآن‌پس شعرسرایی و شعرخوانی از ضروریات مسلک طریقت به شمار رفت. نیاز صوفیان خانقاهی به شعر عرفانی و وجود شعرای عارف در میان ایشان و نیز اقبال عموم سبب می‌شد شعر عرفانی گسترش یابد و به حدّ اعلای کمال خود برسد به‌طوری‌که بخش عمده‌ای از لطیف‌ترین اشعار ادب فارسی، اشعار صوفیانه و عرفانی است و تردیدی نیست که مسلک طریقت و خانقاه در ایجاد و حفظ این گنجینه ارزشمند سهم بسزایی دارد (کیانی، ۱۳۶۹: ۳۸۲) تا آنجا که در تعریف شعر عرفانی گفته‌اند: «شاخه‌ای از شعر فارسی دری است که به‌وسیله شاعران عارف یا عارفان شاعر، تحت تأثیر مشرب تصوف به وجود آمده است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۵۳).

هم عرفان و هم شعر عرفانی را که منسوب به خانقاه و تصوف هستند می‌توان خانقاهی نامید؛ زیرا پیدایش و بالندگی هردو در محیط خانقاه یا تحت تأثیر آن بوده است؛ از سوی دیگر دو اصطلاح «عرفان» و «تصوف» از بدو پیدایش تا قرن‌ها و بلکه تا همین امروز به‌صورت مترادف به کار رفته‌اند. کاربرد مترادف این دو تعبیر در متون بزرگان، عرفا و متصوفه و نیز محققان متقدم و متأخر شواهد متعدد دارد و آن‌قدر بدیهی است که حتی محققان غیرفارسی‌زبان نیز به آن اذعان دارند «تصوف یا صوفی‌گرایی، نامی [است] که معمولاً برای عرفان اسلامی به کار می‌رود»(شیمل، ۱۳۷۴: ۳۶)؛ بنابراین کاربرد «عرفان» و «تصوف» به‌جای هم و نسبت دادن یا ندادن آن‌ها به «خانقاه» تا پیش از دوره مورد بررسی ما امری بدیهی و بلامانع است؛ زیرا عرفان و تصوف و شعر عرفانی و صوفیانه تا پیش از این دوره خاستگاهی جز خانقاه ندارد، اما در دوره موردبحث، خانقاه تنها خاستگاه آن‌ها نیست.

برخی معتقدند از قرن یازدهم هـ.ق به بعد به دلیل مخالفت‌های شدید علما و فقهای شیعه با صوفیان خانقاهی ترادف «عرفان» و «تصوف» به تقابل تبدیل شده است؛ عرفان، بار معنایی مثبت یافته و برای عرفان غیرخانقاهی به کار می‌رود و تصوف، بار معنایی منفی یافته و برای عرفان خانقاهی به کار می‌رود (شریفی، ۱۳۹۱: ۲۷)؛ اما حقیقت این است که «عرفان» و «تصوف» به‌رغم همه لغزش‌های صوفیان در ادوار متأخر و چالش‌های علما و فقها برای آن‌ها تا همین امروز به‌صورت مترادف به کار رفته‌اند. اساساً برجسته‌ترین

محققـان معاصـر همچنـان «عرفـان» و «تصـوف» را یک‌چیـز می‌داننـد (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۹۲: ۱۸). آنچـه باعنـوان تقابـل مثبـت و منفـی «عرفـان» و «تصـوف» ذکرشـده، فقـط یکـی از نمودهـای تضعیـف عرفـان خانقاهـی در ادوار متأخـر اسـت و رسـمیت یافتـن مذهـب تشـیع و مخالفت‌هـای علمـا و فقهـای شـیعه بـا صوفیـان خانقاهـی فقـط یکـی از عوامـل ایـن تضعیـف اسـت.

۱-۱. پیشینه پژوهش

عبدالحسـین زرین‌کـوب در در فصل‌هـای هفتـم و نهـم کتـاب *دنبالـه جسـتجو در تصـوف ایـران* (۱۳۷۵) کـه بـه بررسـی جایـگاه عرفـان و تصـوف در دوره‌هـای صفویـه، افشـاریه، زندیـه و قاجاریه اختصـاص دارد برخـی از انحرافـات صوفیـه از حقیقـت عرفـان و تصـوف را کـه زمینه‌سـاز انحطـاط تصـوف خانقاهـی در ادوار متأخـر شـد بیـان می‌کنـد، امـا بـه شـعر خانقاهـی و تحـولات آن در دوره‌هـای یادشـده، اشـاره‌ای نمی‌کنـد.

احمـد رضـی و هـادی قلـی‌زاده در مقالـه «شـعر عرفانـی و صوفیانـه در دوره‌ی مشـروطیت» (۱۳۹۲) بـه بررسـی دلایـل تعـارض تصـوف و تجـدّد در دوره مشـروطه پرداختـه، مهم‌تریـن انتقـادات تجدّدگرایـان بـه صوفیـان را برشـمرده و دوره مشـروطه را دوره افـول عرفـان و شـعر عرفانـی دانسـته‌اند، امـا بـه نقـش مذهـب در تحـولات عرفـان و شـعر عرفانـی خانقاهـی معاصـر هیـچ اشـاره‌ای نکرده‌انـد.

۲. تحولات عرفان خانقاهی از قرن هشتم هـ.ق تا دوره معاصر

تـا قـرن هشـتم، مکتـب عرفانـی غالـب در عرفـان ایرانـی- اسـلامی مکتـب خراسـان بـود و از قـرن هشـتم بـه بعـد مکتـب ابن‌عربـی به‌تدریـج بـر عرفـان ایرانـی- اسـلامی غلبـه یافـت (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۹۹: ۵۴۹-۵۴۶). مکتـب خراسـان مکتبـی طریقتـی و دارای شـیوه‌های سـلوکی خـاص و به‌اصطـلاح عملـی بـود و مشـایخ و سلسـله‌های مختلـف آن بـا خانقـاه پیونـد و وابسـتگی خاصـی داشـتند و تـا زمانـی کـه آن‌هـا در اوج بودنـد خانقـاه نیـز در اوج بـود؛ امـا مکتـب ابن‌عربـی بیشـتر مکتبـی نظـری بـود تـا عملـی و سـلوکی، و وابسـتگی خاصـی بـه خانقـاه نداشـت (رودگـر، ۱۳۹۶: ۱۷۴-۱۵۱)؛ بااین‌حـال نفـوذ آراء ابن‌عربـی در مباحـث عرفـان نظـری و نزدیکـی ایـن آراء بـا عقایـد شـیعی از یک‌سـو و گرایـش مشـایخ صوفیـه بـه عرفـان نظـری و عقایـد شـیعی ازسـوی‌دیگر مکتـب ابن‌عربـی را نیـز بـا خانقـاه پیونـد داد. ایـن پیونـد بـه نوعـی ضامـن اسـتمرار حیـات خانقـاه و عرفـان خانقاهـی و لاجـرم شـعر عرفانـی خانقاهـی از قرن‌هـای هشـتم و نهـم بـه بعـد تـا دوره معاصـر شـد؛ امـا بنابه‌دلایلـی کـه در ادامـه خواهـد آمـد، دیگـر نـه خانقـاه در اوج مانـد و نـه تصـوف و شـعر خانقاهـی.

ورود مشـایخ صوفیـه و مریـدان ایشـان از قرن‌هـای هشـتم و نهـم بـه بعـد بـه وادی مبـارزات سیاسـی و فعالیت‌هـای نظامـی، به‌تدریـج آن‌هـا را از آداب‌ورسـوم درویشـی و تصـوف خانقاهـی یعنـی زهـد و ریاضـت و خلـوت و ذکـر و عبـادت و کرامـت دور کـرد (کیانـی، ۱۳۶۹: ۲۶۱-۲۵۸)

و اشتغال به سیاست آن‌ها را از اقتضائات طریقت بازداشت؛ حال‌آنکه تمام جایگاه و پایگاه معنوی مشایخ صوفیه و مریدان و خانقاهشان در میان عموم مردم و بلکه در نظر خواص و حکام به‌واسطه التزام آن‌ها به اقتضائات طریقت بود؛ علاوه‌براین، نزاع‌ها و کشمکش‌های داخلی میان مشایخ یک سلسله برای تصاحب جایگاه قطب و نیز نزاع و درگیری فرقه‌ها و سلسله‌های مختلف تصوف خانقاهی باهم، دیگر عامل تضعیف جایگاه مشایخ صوفیه و تصوف خانقاهی از دوره صفوی به بعد بود (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۳۹-۳۱۸) روند این نزاع‌ها و دشمنی‌ها تا دوره قاجار و حتی دوره معاصر و محدوده مورد بحث ما نیز ادامه یافت و اسباب مزید انحطاط جایگاه مشایخ و عرفان خانقاهی در ایران معاصر شد (همان: ۳۴۹-۳۴۰).

از دوره صفوی به بعد با شکل‌گیری حکومت شیعی، روز به روز علما و فقهای شیعه و درنتیجه مذهب تشیع تقویت و در مقابل، مشایخ و مریدان صوفیه و درنتیجه مسلک تصوف، تضعیف شد (کیانی، ۱۳۶۹: ۲۶۱) و تفکر شیعی در همه ابعاد زندگی جامعه ایرانی ازجمله دین و عرفان حاکمیت یافت. حاکمیتی که تا دوره معاصر تداوم یافت. بدیهی است فضای تمام شیعی دوره صفوی تا دوره معاصر، فضای مناسبی برای رشد و توسعه تصوف مبتنی بر اندیشه اهل‌سنت نبوده و نیست به‌ویژه که از دیرباز علما و فقهای شیعه و حتی سنی، به مشایخ صوفیه به دیده تردید و تکفیر می‌نگریستند و به ردّ و انکارشان می‌پرداختند و ابایی نداشتند که حکم ارتداد صوفیه را صادر کرده و آن‌ها را از دم تیغ بگذرانند. صوفی‌کشی‌هایی که در تاریخ تصوف خانقاهی ایران روی‌داده و اتفاقاً از دوره صفوی تا دوره معاصر به‌ویژه دوره قاجار به لحاظ تعداد موارد و تعداد کشته‌شدگان قابل‌تأمل و تأسف است، گواهی بر این مدعاست (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۳۳-۳۱۶).

مدرنیته و مشروطه عوامل اختصاصی سقوط جایگاه عرفان و تصوف خانقاهی در دوره معاصرند. شاخصه‌های تفکر عقل‌گریز، خدامحور و عزلت‌گزین عرفانی با شاخصه‌های تفکر عقل‌گرا، انسان‌محور و اجتماع‌گزین مدرن در تقابل و تضاد بود (رضی و قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۸-۷۱). جامعه ایرانی از اواخر دوره قاجار به بعد با ورود مدرنیته و بارزترین جلوه آن مشروطه، دیگر بستر مناسبی برای رشد و توسعه تصوف خانقاهی نبود و زندگی خارج از متن اجتماع و سیاست صوفیان را در کنج عزلت خانقاه برنمی‌تافت.

مجموعه این عوامل جایگاه مشایخ صوفیه و خانقاه‌ها را از اواخر دوره صفوی و اوایل دوره قاجار به بعد سخت متزلزل ساخت. آن‌ها در دوره معاصر عملاً رهبری معنوی و عرفانی جامعه را از دست دادند و اصلی‌ترین مخالفان‌شان یعنی فقها و علمای حوزوی، رهبری بلامنازع معنوی و عرفانی جامعه را در دست گرفتند. این جایگزینی که متضمن سقوط تاریخی تصوف خانقاهی پس از حدود دوازده قرن استیلا بود، بی‌تردید مهم‌ترین تحول عرفان و تصوف خانقاهی در ایران معاصر است. باری تصوف خانقاهی به‌رغم تنزل مقام، همچنان تا دوره معاصر تداوم یافت (کریمی و گذشته، ۱۳۹۹: ۲۹۶-۲۶۹).

دومین تحول مهم تصوف خانقاهی در دوره معاصر، تغییر مذهب مشایخ و مریدان خانقاهی است. از بدو پیدایش تصوف خانقاهی در قرن‌های اول یا دوم هجری تا دوره صفوی، مذهب تصوف خانقاهی بلکه مذهب مردم ایران، مذهب اهل سنت بود، اما از دوره صفوی به بعد با فراگیر شدن مذهب تشیع، مشایخ و مریدان خانقاهی نیز به مذهب تشیع گراییدند و تصوف خانقاهی بعد از قریب به ده یا دوازده قرن، در دوره معاصر رنگی تمام شیعی یافت. عرفان و تصوف از هر نوعی که باشد، نگرشی ذوقی و هنری درباره دین و مذهب است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۸) و به لحاظ وجودی استقلال ذاتی ندارد و باید در کنار مذهب یا دینی خاص به حیات خود ادامه داده و از فرهنگ دینی تغذیه کند (کیانی، ۱۳۶۹: ۵۱۹)؛ بنابراین اگر بخواهد به‌عنوان یک جریان‌دینی بالنده به موجودیت خود در جامعه ادامه دهد، ناگزیر است که با مذهب و دین حاکم بر جامعه هماهنگ باشد. این اولین و اصلی‌ترین ضرورت تغییر مذهب مشایخ صوفیه از تسَنّن به تشَیّع از دوره صفوی تا امروز است. عوامل دیگری چون لزوم جلوگیری از هجمه مخالفت‌ها، ردیّات و شبهات فقها و علما که حتی در صورت یکی بودن مذهب مشایخ صوفیه با مذهب آن‌ها نیز همواره متوجه مشایخ صوفیه و تصوف خانقاهی بود، نیز این ضرورت را تشدید می‌کرد. بدیهی است مغایرت مذهب صوفیه با مذهب فقها بر حجم و شدت این ردّیات چنان می‌افزود که ادامه موجودیت تصوف خانقاهی به‌عنوان یک جریان دینی مشروع، ممکن نبود.

جلب حمایت حاکمیت از دیگر عوامل اصلی تغییر مذهب مشایخ صوفیه بود. خانقاه‌ها به رهبری مشایخ صوفیه و همراهی خیل عظیم مریدانی که علاوه بر عبادت و ریاضت و... سیاست و جنگ هم مشق می‌کردند ازنظر حاکمیت، تهدیدی جدی بودند که باید به‌شدت کنترل و در صورت نیاز سرکوب می‌شدند اگر در جهت‌گیری‌های دینی، سیاسی و... همسو با حاکمیت عمل نمی‌کردند (همان: ۲۷۰-۲۶۱)؛ لذا تمسک به مذهبی که حاکمیت آن را رسمی دانسته، به نوبه خود حاکی از همسو بودن مشایخ و خانقاه‌های صوفیه با حاکمیت و رفع اتهام تهدید و درنتیجه، رفع احتمال سرکوب بود.

عرفان با همه انزواطلبی‌ها و عزلت‌گزینی‌هایش ابعادی اجتماعی دارد. دو سفر پایانی از چهار سفر سالک در مسیر سیر و سلوک بی‌حضور در میان خلق و جمع محقق نمی‌شود (جوادی آملی، ۱۳۸۱: ۱۶۰-۱۴۴)؛ یعنی منتهی و متعالی درجات سلوک اقتضای اجتماعی بودن دارد. از اصلی‌ترین لوازم فراهم شدن این اقتضا و ارتباط اجتماعی به نحو احسن تطابق مذهب است؛ یعنی علاوه بر تطابق مذهب مشایخ و مریدان، تطابق مذهب آن‌ها با مردم نیز لازم است. عموم مردم ایران در ادوار متأخر شیعه بودند، بنابراین مشایخ صوفیه نمی‌توانستند مذهبی جز مذهب عموم مردم اتخاذ کنند.

۳. تحولات شعر خانقاهی در دوره معاصر

۱-۳. تحولات ناشی از رکود عرفان خانقاهی

تحـولات تاریخـی عرفـان خانقاهـی در دوره معاصـر، در شـعر خانقاهـی معاصـر نیـز تحولاتـی تاریخـی پدیـد آورد. اول اینکـه شـعر خانقاهـی در دوره معاصـر فقـط یکـی از جریان‌هـای شـعر عرفانـی اسـت نـه تنهـا جریـان و نـه اولیـن جریـان. دیگـر اینکـه اندیشـه غالـب و محـوری در شـعر خانقاهـی معاصـر، اندیشـه تشـیّع اسـت نـه اندیشـه یکـی از مذاهـب اهـل سـنت. رکـود عرفـان و تصـوف خانقاهـی در دوره معاصـر، ناگزیـر جریـان شـعر خانقاهـی معاصـر را نیـز بـا رکـود مواجـه سـاخت. منظـور مـا از رکـود، کاهـش تعـداد خانقاه‌هـا و مشـایخ و مریـدان یـا کاهـش تعـداد صوفیـان شـاعر و دیوان‌هـای شـعر خانقاهـی نیسـت، بلکـه کاهـش شـور و حـال و ذوق و وجـد عارفانـه در میـان عرفـای خانقاهـی معاصـر و درنتیجـه در شـعر خانقاهـی معاصـر و کاهـش عمـق، تعـداد تجـارب عرفانـی تـازه و شـخصی اسـت.

کاربـرد زبـان در شـعر و ادب عرفانـی رابطـه‌ای مسـتقیم بـا تجربـه عرفانـی عـارف دارد. هـر قـدر عـارف در کشـف عوالـم جدیـد روحانـی تواناتـر باشـد و تجـارب جدیدتـر و عمیق‌تـری داشـته باشـد، در کاربـرد زبـان و خلـق معانـی و تصاویـر تـازه تواناتـر و جسـورتر خواهـد بـود (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۹۲: ۲۴۷-۲۴۲)؛ زیـرا عـارف بـرای بیـان تجربـه خـود بـه زبـانْ تجربـه می‌بخشـد. عـارف وقتـی از تجربـه پـر شـد خـودآگاه یـا ناخـودآگاه، تجربـه را در قالـب کلمـات می‌ریـزد و آن تجربـه را دوبـاره در زبـان تجربـه می‌کنـد (مشـعوفی، ۱۳۹۴: ۵۸۲-۵۷۲) و ازآنجاکـه زبـان رسـمی و معیـار، قـراردادی مـادی بـرای وصـف پدیده‌هـا و حقایـق مـادی اسـت، ناگزیـر بـرای بیـان آن تجربـه فرامـادی، زبـان را در سـطحی فراتـر از امکانـات معمـول و بهنجـار آن بـه کار می‌گیـرد و بـا انـواع هنجارگریـزی و متناقض‌نمایـی و حس‌آمیـزی و قلنـدری و شـطح پـردازی و... امکانـات و ظرفیت‌هـای معنائـی جدیـدی در زبـان ایجـاد می‌کنـد تـا بتوانـد شـمه‌ای از آن تجربـه فرامـادی را بـه زبـان مـادی بیـان کنـد. بـه همیـن دلیـل اسـت کـه در ادوار ضعـف تجربه‌هـای عرفانـی متصوفـه، زبـان آثـار عرفانـی هـم ضعیـف اسـت. نمونـه‌اش آثـار صوفیانـه علیشـاه‌های متأخـر اسـت (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۹۲: ۲۴۵).

از نشـانه‌های وجـود تجـارب عرفانـی تـازه در شـعر عـارف، وجـود هنجارگریزی‌هـای زبانـی و سـاخت و کاربـرد کلمـات در ترکیـب بـا کلمـات دیگـر بـه شـیوه‌ای نـو و خـارج از شـیوه‌های معمـول زبـان اسـت. در شـعر خانقاهـی معاصـر گاه بـه مـواردی از سـاخت‌نو و نابهنجـار کلمـات یـا کاربـرد آن‌هـا بـا کلمـات دیگـر برمی‌خوریـم:

زان پیـر مغان مرشـد ما گشـت که خـود رنگ　　باشـیم و نلافیـم ز سـالوس و کرامـات

(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۷۸)

ترکیـب نوسـاخته «خودرنـگ» بـه معنـای «صـادق و یکرنـگ و بی‌ریـا» و نیـز مصـدر جعلـی «لافیـدن» دو نمونـه از هنجارگریزی‌هـای زبانـی شـعر خانقاهـی معاصـر هسـتند.

مصـدر جعلـی «نردیـدن» و ترکیـب «تنسـتان» به‌جـای «عالـم مـاده» دو سـاخت نوکاربـرد در ایـن ابیـات هسـتند:

بـا حریـف عشـق نردیدیم سـر برتافـت عقل　　دعـوی جـان باختن کـردم گواه آمد گذشـت

(حاجب شیرازی، ۱۳۷۲: ۵۹)

در عالـم جـان سیروسـفر کـن ز تنسـتان　　چـون بهتـر از این مرحله سیروسـفری نیسـت
(همان: ۶۰)

دیگـر نمونه‌هـای کاربردهـای زبانـی نـو در سـاخت و ترکیبـات کلمـات در شـعر خانقاهـی معاصـر نیـز تقریبـاً از همیـن دسـت اسـت: «هـاون تسـلیم» و «چشـم شناسـا» و... (صفـی علیشـاه، ۱۳۶۳: ۵ و ۴۷) «کـدوی فقـر» و «منظـوران روحانـی» و... (حاجـب شـیرازی، ۱۳۷۲: ۵۸ و ۲۱) کاربردهایـی کـه اگرچـه نـو و تـازه هسـتند از تجربه‌هایـی چنـدان تـازه و عمیـق حکایـت نمی‌کننـد و بـه پـای کاربردهـا و هنجارگریزی‌هـای عرفـای کهـن کـه بعضـاً همچنـان نـو و تـازه هسـتند، نمی‌رسـند.
عـلاوه بـر کاربردهـای سـاختاری نـو، گاهـی کلمـات و ترکیبـات کهنـه و مسـتعمل زبـان در معانـی و مفاهیـم تـازه بـه کار می‌رونـد. غالـب اسـتعاره‌های هنجارگریـز عرفانـی کـه کلمـات منفـی و نامطلـوب مثـل مـی و میخانـه و... را در معانـی مثبـت و مطلـوب یـا بالعکـس کلمـات مثبـت و مطلـوب مثـل مسـجد و کعبـه و... را در معانـی منفـی و نامطلـوب بـه کار می‌برنـد، از ایـن نـوع هسـتند. در شـعر خانقاهـی معاصـر ایـن نـوع هنجارگریزی‌هـای معنایـی و اسـتعاری نمونه‌هـای متعـدد دارنـد، ولـی برتریـن نمونه‌هـای آن از نمونه‌هـای شـعرعرفانی‌کهن برتـر نیسـتند تـا نشـانه‌ای از تجاربـی بالاتـر از تجـارب عرفـای کهـن باشـند:

صفـای عشـق صفـی از حریـم میکـده جـو　　کـه سـاکنان درش نوربخـش مهـر و مهنـد
(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۲۳)

دوش از پیـر مغـان پرسـیدم از سـرّ وجـود　　گفت از خُم پرس کو دانای اسـرار اسـت و بس
(حاجب شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۲۹)

«میکـده» و «خـم مـی» در ایـن دو بیـت خانقاهـی معاصـر، به‌ترتیـب در معانـی مثبـت «منبـع نـور و صفـا» و «دانـای اسـرار» بـه کار رفته‌انـد و برعکـس «کعبـه» و «مکتـب» در ایـن دو بیـت، به‌ترتیـب در معانـی منفـی «مجـازی» و «خالـی از ذوق جانـان» بـودن هسـتند:

ز کعبـه راه بـه کـوی تـو می‌تـوان بـردن　　از آنکـه قنطـره‌ای بـر حقیقـت اسـت مجـاز
(همان: ۱۲۵)

مـن ایـن ذوقی کـه از جانانـه در دل موهبـت دارم　　نشـاید سـال‌ها تحصیـل کـرد از کنـج مکتب‌هـا
(صابر همدانی، ۱۳۶۱: ۹۷)

از دیگـر نشـانه‌های وجـود تجـارب عرفانـی تـازه، وجـود ترکیبـات و تصاویرمتناقض‌نمـا در زبـان عـارف اسـت. در شـعر شـعرای خانقاهـی معاصـر ترکیـب و تصویـر متناقض‌نمـا هـر دو شـاهد مثـال دارنـد:

جویـی چـو نشـان مـا بـه ملـک و ملکـوت　　گردیـد نشـان بی‌نشـانی درویـش
(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۱۳۱)

در عیـن سـکون جنبـش دریـای تـو بـودم　　آورد مـرا عشـق تـو از خانـه بـه بـازار
(همان: ۱۹۳)

کـس را ندهـد آب بقـا دسـت بـه شمشـیر　　چـون آب بقـا قسـمت شـاهان گـدا نیسـت
(حاجب شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۰۵)

مسـتی بـاده نـدارد اثـر هشـیاری　　ای خوش آن مست که در مستی خود هشیار است
(همان: ۶۶)

ببیـن کـه عشـق تـو افروخـت آتـش انـدر آب　　مراسـت کشـتی تـن غرق اشـک همچـو حباب
(همان: ۴۸)

شـاید ترکیبـات و تصاویـر متناقض‌نمـای خانقاهـی معاصـر به‌پـای ترکیبـات و تصاویـر متناقض‌نمـای شـعر عرفانـی کهـن نرسـد، ولـی به‌وضـوح از نمونه‌هـای هنجارگریزی‌هـای زبانـی و معنایـی شـعر خانقاهـی معاصـر بـه نمونه‌هـای کهـن خـود نزدیک‌ترنـد و می‌تواننـد نشـانی از وجـود تجـارب عرفانـی نزدیـک بـه تجـارب عرفـای کهـن در شـعر خانقاهـی معاصـر باشـند.

حس‌آمیـزی از دیگـر نشـانه‌های زبانـی تجربـه عرفانـی اسـت. یافته‌هایـی کـه عـارف در تجربـه عرفانـی بـه دسـت مـی‌آورد بـا حـواس مـادی و معانـی عـادی قابـل وصـف و بیـان نیسـتند. عـارف بـا درآمیختـن حـواس مـادی می‌کوشـد تـا امـکان القـای معانـی و مفاهیـم را بـه مخاطـب افزایـش دهـد و به‌این‌ترتیـب تجربـه عرفانـی را بـرای او محسـوس‌تر سـازد. از میـان نشـانه‌های زبانـی تجربـه عرفانـی، در شـعر خانقاهـی معاصرحس‌آمیـزی پایین‌تریـن بسـامد را دارد و انـدک نمونه‌هـای آن به‌هیـچ‌روی بـا نمونه‌هـای شـعر عرفانـی کهـن قابـل قیـاس نیسـتند «بـوی میکـده» و «نـور مهـر» دو نمونـه از معـدود حس‌آمیزی‌هـای شـعرخانقاهی معاصرنـد:

زاهـد ز در میکـده بگـذر کـه بـه بویـی　　از دسـت دهـی نخـوت دسـتار و عبـا را
(حاجب شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۴)

نـور مهـرت را دریـغ از عـارف و عامـی مـدار　　گرچـه کار مهـر عالمگیر کردن مشـکل اسـت
(صابر همدانی، ۱۳۶۱: ۹۸)

شـطح عبـارت اسـت از غلبـه حـال وجـد و بی‌خـودی بـر عـارف و بی‌قـراری او هنـگام غلبـه حقایـق و معانـی روحانـی کـه در ایـن حـال بـر او کشـف می‌شـود (سـجادی، ۱۳۸۳: ۵۰۷-۵۰۵) و شـطح‌پردازی، بیـان ایـن وجـد و بی‌خـودی بـه عباراتـی اسـت کـه بـه نظـر غیراهـل عرفـان غریـب و ناپسـند و حتـی خـلاف شـرع و عقـل اسـت، درحالی‌کـه باطـن آن عبـارت درسـت و مسـتقیم اسـت و شـطاح بـا نیتـی صـاف آن را چنـان بیـان کـرده کـه بیگانـه از سـرّ آن آگاه نشـود؛ بنابرایـن شـطح نوعـی تجربـه عرفانـی و کشـف عوالـم روحانـی و شـطح‌پردازی بیـان آن کشـف و تجربـه اسـت و چـون معانـی فرامـادی شـطح در الفـاظ و زبـان مـادی نمی‌گنجـد ظاهـر سـخنان و عبـارات شـطح‌آمیز پیچیـده و عجیـب و گاه کفرآمیـز بـه نظـر می‌رسـند (گلـی و دسـتمالچی، ۱۳۹۴: ۴۶-۳۳). قلنـدری آن اسـت کـه شـاعر(عارف) در شـعر مخالـف عـرف و عادت‌شـرعی و

عرفی سخن بگوید و ترک مبالات کند و هرچه از آن احتراز شاید بر آن اقدام کند. اوصاف اهل صلاح را عار بداند و ظاهر شریعت را مخالف کمال پندارد (سجادی، ۱۳۸۳: ۶۴۶-۶۴۵)؛ بنابراین قلندری نیز تقریباً مترادف شطح است و بلکه دقیق‌تر آن است که بگوییم شطح اعم از قلندری است.

شعر خانقاهی معاصر خالی از عبارات و تصاویر قلندرانه و شطح‌آمیز نیست، ولی شطح‌پردازی‌ها و قلندری‌های شعرای خانقاهی معاصر نیز هرگز به‌پای شطح‌پردازی‌ها و قلندری‌های شعرای عارف متقدم نمی‌رسد و در عالی‌ترین نمونه‌ها با آن‌ها برابر است یا شکل تازه‌ای از آن‌هاست:

خموشی شرط عشق آمد نه من گویم که در مستی ندانم کیست می‌گوید سخن زین رمز حیرانم
(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۳۸)

اگر ای حریف جویی به صفای دل خدا را بنشین به عرش وحدت بنگر جمال ما را
(حاجب شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۳)

هر دو نمونه شطحیات خانقاهی معاصر از نوع ادعای اتحاد با معشوق(خداوند) هستند که در شعر عرفانی کهن نمونه‌های متعدد دارد؛ بنابراین شطح‌پردازی‌های شعرای خانقاهی معاصر نیز فراتر از شطح پردازی‌های شعرای عارف کهن نیست و این‌همه یعنی عرفای خانقاهی معاصر در قیاس با عرفای کهن، تجارب متنوع و عمیقی ندارند و در عالی‌ترین حالت به تکرار همان تجارب عرفای کهن پرداخته‌اند. پیش‌تر گذشت که اصلی‌ترین عامل تعالی شعر و ادب عرفانی در ادوار مختلف، تعدد و عمق تجارب عرفاست؛ بنابراین با اثبات عدم‌تعدد و عمق تجارب عرفای خانقاهی معاصر عدم تعالی شعر خانقاهی معاصر و رکود آن نسبت به ادوار قبل محرز است.

۱-۳. تحولات ناشی از تغییر مذهب عرفان خانقاهی

اندیشه غالب در شعر خانقاهی معاصر، اندیشه تشیع است و این اندیشه ناگزیر بر مضامین و تصاویر و... شعر خانقاهی معاصر تأثیرگذار است. نفس وجود مضامین و تصاویر متأثر از اندیشه تشیع در شعر خانقاهی اختصاص به دوره موردبحث ما ندارد، بلکه از زمان ظهور ابن‌عربی و شارحان شیعه آثار او به‌تدریج به عرفان نظری و از طریق شعرایی چون فخرالدین عراقی، عبدالرحمن جامی، شاه نعمت‌الله ولی و... به شعر عرفانی خانقاهی راه یافته بود (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۵۷-۱۲۵). محی‌الدین عربی از سرآمدان عارفان مسلمان، هم خود در تألیف آثارش به‌ویژه در فتوحات مستقیماً بعضی مبادی شیعه را به عرفان اسلامی وارد کرد (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۰-۱۱۹) و هم شارحان شیعه آثارش، در شروح خود رنگی کاملاً شیعی به مباحث او بخشیدند (همان: ۱۴۱-۱۳۸).

اصطلاح «ولایت»، بی‌تردید مهم‌ترین اصطلاح شیعی است که با ظهور ابن‌عربی، به‌طور خاص به مباحث عرفان نظری راه یافت. اگرچه ولایتی که ابن‌عربی اصل و اساس مکتب

عرفانی خود قرار داد در تمام جزئیات و مصادیق، مطابق ولایت شیعی نبود، اما بستر منحصربه‌فرد و مناسبی برای عارفان شیعه فراهم آورد تا با تنقیح و تصحیح آرای او، اصل و اساسی شیعی برای مباحث عرفان نظری تدوین کنند و به‌این‌ترتیب زمینه ورود مضامین شیعی را به شعر عرفانی فراهم سازند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۴۲-۱۳۲)؛ ولی در آراء ابن‌عربی، پیامبر(ص) مصداق اتم و اکمل است؛ درواقع «ولایت» که باطن نبوت است ازنظر ابن‌عربی از «کلمه محمدی» و مصداق «حقیقت محمدیه» یعنی پیامبر(ص) آغاز می‌شود و تمام اولیاء و انبیاء از حضرت عیسی(ع) تا امام علی(ع) و بلکه از آدم(ع) تا مهدی(عج) در ولایت و نبوت خود تابع و تالی پیامبر(ص) هستند (آشتیانی، ۱۳۷۵: ۷۵۶-۶۸۳). شارحان شیعه آراء ابن‌عربی نیز در این اصل با او اتفاق‌نظر دارند و اختلافشان با ابن‌عربی فقط در تعیین مصادیق انواع ولایت است.

در اندیشه و شعر شعرای تحت تأثیر مکتب ابن‌عربی از عراقی تا شاه نعمت‌الله و... «حقیقت محمدیه» فراتر از همه انبیاء و اولیاء، بلکه فراتر از همه کائنات است. غایت کمال و مرتبه والای پیامبر(ص) یعنی همان نور وجودی وسیع او سبب برتری‌اش بر همه مظاهر خلقت و حتی فیض‌بخشی او به دیگر موجودات شده است. نور محمدی پیش از خلقت همه حقایق موجود شده و سایر تعینات از نور وجود او بهره گرفته‌اند؛ درواقع این نور محل صدور فیض الهی به باقی کائنات است و به‌همین‌دلیل است که ذکر تسبیح او بر زبان حال همه خلایق جاری است و همه انبیاء و اولیاء وام‌دار او هستند (حیدری، ۱۳۹۸: ۲۴۵-۲۴۳).

شعرای خانقاهی معاصر نیز از مکتب ابن‌عربی تأثیر پذیرفته‌اند، اما در یادکرد از ائمه شیعه(ع) از آراء ابن‌عربی عدول کرده‌اند. در همین مسئله ولایت، اولاً طرح این مسئله و بلکه شرح و بسط آن در شعر خانقاهی معاصر فراتر از یک مضمون عرفانی بوده، به یک سنت طریقتی تبدیل شده است، به‌طوری‌که در دوره مورد بررسی هیچ دیوان و منظومه شعر خانقاهی نیست که به‌دفعات و به‌تفصیل به‌تشریح و تعظیم اصل ولایت و تحسین مصادیق آن از منظر آراء شیعی نپرداخته باشد. در این تفسیر و تعظیم‌های طریقتی- شیعی، امامان شیعه(ع) و به‌طور خاص امام‌علی(ع) در جایگاه ولی، علی‌الاطلاق بر همه انبیاء و اولیاء و بلکه بر همه کائنات برتری داده شده، با «حقیقت محمدیه» برابر و از مصداق آن یعنی پیامبر(ص) برتر دانسته شده است که در شعر عرفانی فارسی ازجمله شعر عرفانی تأثیرپذیرفته از مکتب ابن‌عربی از قرن هشتم تا دوره مورد بررسی، بی‌سابقه است.

مطلب دوم درباره طرح متفاوت مسئله ولایت در شعر خانقاهی معاصر این است که ولایت‌سرایی در شعر خانقاهی معاصر غالباً مساوی با علی‌ستایی غالیانه است و این غالیانه بودن اعم از غلومذهبی و غلومکتبی است. یعنی در شعر خانقاهی معاصر در ضمن طرح مسئله ولایت و مدح امام‌علی(ع) هم از معیارهای مذهب شیعه و هم از آرای مکتب ابن‌عربی عدول می‌شود. عدول از آرای مکتب ابن‌عربی که با برابر دانستن امام‌علی(ع)

با «حقیقت محمدیه» و برتر دانستن ایشان بر مصداق «حقیقت محمدیه» واضح است. امری که در شعر خانقاهی معاصر شواهد متعدد دارد و به‌دفعات امام‌علی(ع) نه‌فقط بر پیامبر(ص)، بلکه بر هر نبی و ولی‌ای برتری داده‌شده و بر همه مخلوقات مقدم، و عالم وجود طفیلی او دانسته شده است:

اسم و صفت نبود و نبی و ولی نبود　　بود آن علی و هیچ به‌غیراز علی نبود
(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۱۴۶)

علی ولی پیشوای خلایق　　دلیل رسل رهنمای ملائک
(همان: ۸۶)

شاه شایسته ثنا و سجود　　مرتضی بحر علم و منبع جود
آنکه افلاک و این سرای وجود　　شده است از طفیل او موجود
(صابر همدانی، ۱۳۶۱: ۱۰)

تو غیر از حق ز هر بودی قدیمی　　تو مقصود از صراط‌المستقیمی
(همان: ۲۲۴)

بود حدوث علی با قدم قرین عبرت　　که دیده است قرین با قدم شود حادث
(عبرت نائینی، ۱۳۷۶: ۳۰۱)

صفی علیشاه در تمثیلی الهام‌گرفته از جنگ احد، پیرو جایگاه غلوآمیزی که عرفان خانقاهی معاصر برای امام‌علی(ع) قائل است با ترک ادب مذهبی و آراء مکتبی، پیامبر(ص) را به مثل «عقل مضطر و تنها» و امام‌علی(ع) را «حیدر عشق و غالب» دانسته که بی‌مدد او، عقل نمی‌تواند بر نفس غدّار پیروز شود (صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۱۶۱)؛ درحالی‌که در عرفان ابن‌عربی و بلکه در عرفان ایرانی- اسلامی پیامبر(ص) مظهر اتم و اکملِ انسان کامل و درنتیجه، مظهر عشق و عاشقی و معشوقی حضرت‌حق است و امام‌علی(ع) و فرزندانش در بهترین حالت، در این اوصاف و کمالات پیرو پیامبر(ص) هستند نه پیشرو او و ازآنجاکه در عرفان، عشق مقدم و پیشرو عقل است، پیامبر(ص) باید مَثَل و مصداق عشق باشد نه عقل!

صفی علیشاه در مقدمه *زبدة‌الاسرار* در وصف معراج و مقام ولایت بار دیگر در غلوی تأمل‌برانگیز، رسالت پیامبر(ص) را بی‌امضای امام‌علی(ع) ناتمام و خالی از کمال اختتام دانسته است:

آن رسالت کش حق از اکرام داد　　سلطنت ز آنش بهر ذی نام داد
بُد چو بی‌امضای حیدر ناتمام　　بلکه خالی از کمال اختتام
تا به‌ظاهر یابد امضای علی　　گشت دوشش همسر پای علی
(صفی علیشاه، ۱۳۷۲: ۱۸)

و اصلاً دلیل به معراج رفتن پیامبر(ص) و افتخار قسم‌خوردن خداوند به جان پیامبر(ص)

را همین همسری سر پیامبر(ص) با پای علی(ع) می‌داند:

گشت در معراج زان رفعت یقین خاک پایش زینت عرش برین
شد چو با پای علی همسر سرش از لعمرک بر سر آمد افسرش
(همان)

عرفای خانقاهی معاصر به‌رغم اینکه به تأسی از عرفای متقدم خود، خاصه شاه نعمت‌الله ولی از پیروان مکتب ابن‌عربی هستند، با تأثیر از تشیع غلوآمیزی که از دوره صفوی به بعد بر خانقاه‌ها حاکم شد در انحرافی آشکار از آراء ابن‌عربی و عقاید شیعه به‌دفعات امام‌علی(ع) را به‌واسطه مقام ولایت بر پیامبر(ص) به‌واسطه مقام نبوت، برتری داده‌اند. حال‌آنکه مقام ولایت و نبوت و امامت همه در وجود پیامبر(ص) - که مظهر اتم و اکمل انسان و ولی و نبی و امام کامل و «حقیقت محمدیه» است- جمع است و انبیاء و اولیاء و ائمه همه در نبوت و ولایت و امامت خود از نور وجود این حقیقت کامل کسب فیض می‌کنند؛ از سوی‌دیگر ازآنجاکه نبوت از شدت گرفتن ولایت تحقق پیدا می‌کند، هیچ نبی‌ای بدون مقام ولایت نیست، چون مقام ولایت، باطن نبوت است (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۱، صص ۲۹۵-۲۹۱ و آشتیانی، ۱۳۷۵: ۸۶۹-۸۵۷)؛ بنابراین پیامبر(ص) حتی اگر مصداق «حقیقت محمدیه» نبود ازآن‌جهت که نبی بوده، حائز مقام ولایت نیز بوده است و نیازی به امضای وصی خود در ولایت نداشته است. افضل بودن ولایت بر نبوت در عرفان نظری به این معناست که جنبه ولایت نبی بر جنبه نبوت او رجحان دارد؛ زیرا نبوت منقطع می‌گردد ولی ولایت ماندگار است (آشتیانی، ۱۳۷۵: ۸۳۲ و۸۸۴). به نظر می‌رسد عرفای خانقاهی معاصر در مواجهه با این مباحث دچار سوءبرداشتی، که قیصری در شرح خود بر فصوص هشدار داده است، شده‌اند و از تأکید بر علومقام ولی در عرفان نظری، افضل بودن ولی بر نبی را برداشت کرده‌اند و یا به‌رغم علم و اشراف بر این مباحث چشم به روی آن‌ها بسته و در راستای مقاصد طریقتی خود، حُسن برداشت شاعرانه را بر حسن استدلالی عالمانه ترجیح داده‌اند و در پی خلق دستاویزی برای مدح امام‌علی(ع)، به تکلفاتی غالیانه افتاده‌اند.

عدول شعرای خانقاهی معاصر از باورهای مذهب تشیع (غلوهای مذهبی) به‌اندازه غلوهای مکتبی نیست هرچند که اغلب موارد غلو مکتبی در شعر خانقاهی معاصر به‌نوعی غلو مذهبی نیز هست؛ زیرا در عقاید شیعه هرگونه فراتر بردن اعتقاد دینی از حد خود، غلو است که بیشتر درباره ائمه(ع) صورت می‌گیرد؛ به‌این‌ترتیب که آنان را تا حد نبوت یا خدایی بالا می‌برند (طباطبایی یزدی، ۱۳۹۲: ج۱، ص۲۲۱)؛ بنابراین تمام مواردی که شعرای خانقاهی معاصر امام‌علی(ع) را برتر از پیامبر(ص) یا حتی در حد ایشان قرار داده‌اند، درواقع عدول از عقاید شیعه و غلو مذهبی محسوب می‌شود، اما اینکه امام علی(ع) یا دیگر ائمه(ع) را تا حد خدایی بالا ببرند، مصادیق کمتری دارد. هرچند که در همان مصادیق اندک، به‌وضوح و صراحت صوفی را علی پرست و علی را خدا نامیده‌اند:

ساقی پیاله‌بخش حریفان مست را آور به طبع صوفی حیدرپرست را
(صفی علیشاه، ۱۳۶۳: ۱۴۷)

بر کار او نبرد غرض راه کس جز آنک دارند عارفان به خدایی مسلمش
(همان: ۱۴۹)

من علی را به خدا فاش خدا می‌خواندم همچو عبرت اگرم بیم ز تکفیر نبود
(عبرت نائینی، ۱۳۷۶: ۳۲۱)

۲-۳. تحولات ناشی از رسمیت یافتن مذهب تشیع

۱-۲-۳. منقبت و مرثیه ائمه شیعه(ع)

تحولات خاص شعرعرفانی‌خانقاهی در دوره مورد بررسی - که نتیجه رسمیت یافتن مذهب تشیع است- منقبت و مرثیه امامان شیعه(ع) است؛ درواقع موضوع منقبت و مرثیه امامان شیعه(ع) در شعر خانقاهی معاصر برخلاف ادوار قبل، موضوعی طریقتی و فراتر از یک اظهار ارادت قلبی و شخصی به امامان شیعه(ع) است؛ به‌طوری‌که بخش مهمی از دیوان شعرای خانقاهی معاصر، بلکه منظومه‌ای مستقل را به خود اختصاص می‌دهد.

در جریان شعر خانقاهی معاصر که سخت از اندیشه تشیع و عشق به حضرت زهرا(س) و امامان شیعه(ع) تأثیر پذیرفته، اولاً ذکر مناقب امامان شیعه به‌خصوص امام‌علی(ع)، امام‌حسین(ع) و امام‌عصر(عج) بخش قابل‌توجهی از دیوان‌های شعرای خانقاهی را به خود اختصاص داده است؛ برای مثال بخش قصاید دیوان صفی‌علیشاه شامل قصاید متعددی در مدح حضرت زهرا(س)، امام‌عصر(عج) و امام‌علی(ع) است (صفی‌علیشاه، ۱۳۶۳: ۱۱۰-۵۹). غیر از آن، مدایح دیگری در بخش متفرقات دیوان نیز در قالب ترجیع‌بندها و مسمط‌های طولانی با مطلع‌های متعدد و بیت ترجیع مشخص در مدح امام‌علی(ع) آمده است (همان: ۱۶۷-۱۴۳) همچنین در بخش رباعیات در مدح امام‌علی(ع) و امام عصر(عج) (همان: ۱۳۶-۱۱۸) و حتی در خلال ابیات غزل در مدح امام‌حسین(ع) نیز مدایحی بیان شده است (همان: ۲۷) و این‌ها همه غیر از منظومه مستقل *زبده‌الاسرار* هستند که به‌طور کامل به مدح امام‌علی(ع) و امام‌حسین(ع) و یارانش در واقعه کربلا و تطبیق مراحل سلوک‌الی‌الله با جهاد و شهادت آن‌ها سروده شده و باید آن را یک «مدح طریقتی» و «مقتل سرایی عرفانی» نامید.

این حجم از مدح ائمه شیعه(ع) در شعر و ادب عرفانی کهن تا قبل از دوره مورد بحث ما بی‌سابقه است. در آغاز دیوان‌ها یا مثنوی‌های شعرای عارف ادوار قبل پس از حمد باری‌تعالی فقط مدح پیامبر(ص) و گاه مدح خلفای راشدین دیده می‌شود، یعنی اگر امام‌علی(ع) در شعر عرفانی کهن مدح شده است، خلیفه چهارم مسلمین مدح شده نه ولی و وصی بعد از پیامبر(ص) و امام اول شیعیان. در شعر و ادب عرفانی کهن به‌ندرت از دیگر ائمه شیعه(ع) یاد شده یا اصلاً یاد نشده و اگر در این معدود یادکردها از آن بزرگواران مدحی شده است به‌عنوان یکی از عرفا و اولیا الهی و در ردیف دیگر عرفا

و اولیـا الهـی مـدح شـده‌اند نـه به‌عنـوان یکـی از امامـان شـیعه. مثـل مـدح امـام حسـن و امام‌حسـین(ع) در آغـاز مصیبت‌نامـه و مـدح امـام صـادق و امـام باقـر(ع) در آغـاز و پایـان تذکره‌الاولیـاء (عطـار نیشـابوری، ۱۳۹۵: ۱۴۶-۱۴۵و همـو، ۱۳۹۸: ۵۸-۵۷) و در ادوار متأخـر معـدود یادکـرد و مـدح شـعرایی چـون جامـی و شـاه نعمت‌اللهولـی و... از اهل‌بیـت(ع) بیشـتر بـا تأثیـر از آرای مکتـب ابن‌عربـی اسـت تـا عقایـد مذهـب شـیعه.

ثانیـاً برجسـته‌ترین ویژگـی مدایـح شـعر خانقاهـی معاصـر طریقتـی بـودن آن اسـت؛ به‌این‌ترتیـب کـه ذکـر مناقـب و یادکـرد ائمه‌اطهـار(ع) و بـه طـور خـاص امام‌علـی(ع) و امام‌حسـین(ع) صرفـاً مـدح و یادکـرد از اولیـن و سـومین امـام شـیعیان نیسـت، بلکـه مـدح و یادکـرد از دو قطـب و ولـی کامـل، عـارف واصـل و عاشـق صـادق اسـت کـه در طریقـت بـه عالی‌تریـن مقـام یعنـی فناءفـی‌الله رسـیده‌اند، عیـن‌ذات‌الله و شـاه عشـق الله‌انـد (صفی‌علشـاه، ۱۳۷۲: ۴۳ و۱۸) و می‌شـود مراحـل و مقامـات طریـق عشـق و عرفـان را بـا زندگـی و شـخصیت آن‌هـا تفسـیر و تطبیـق کـرد. ایـن اسـت کـه در شـعر خانقاهـی معاصـر به‌نـدرت می‌تـوان نشـانی از اولیـاء کامـل و عرفـای واصلـی چـون بایزیـد و جنیـد و... در مقـام اقطـاب و پیـران مطلـق و مصادیـق مسـلم طریـق عشـق و عرفـان یافت. هرجـا نیـاز بـه ذکـر چنیـن مصادیقـی باشـد، ائمـه شـیعه به‌خصـوص امام‌علـی(ع) امام‌حسـین(ع) و امام‌مهدی(عـج) ذکـر می‌شـوند؛ درواقـع از اواخـر دوره صفـوی بـه بعـد پیـران و مشـایخ خانقاه‌هـا، خـود مریـدان خـاص ائمـه شـیعه(ع) به‌ویـژه امام‌علـی(ع) و امام‌حسـین(ع) شـدند، خرقـه به‌نـام آن‌هـا می‌پوشـیدند و در خانقـاه خدمـت آن‌هـا می‌کردنـد و آن‌هـا را در طریقـت، مقتـدا و مرشـد خـود می‌دانسـتند و افتخارشـان ایـن بـود کـه نـام طریقتـی و سلسله‌شـان ملقـب و مزیـن به‌نـام علـی(ع) و نـام خانقاهشـان ملقـب و مزیـن بـه نـام حسـین(ع) باشـد (اسـدی، ۱۳۸۳: ۵۰-۳۱)؛ اگرچـه ایـن رویکردهـا و نام‌گذاری‌هـا خالـی از اغـراض سیاسـی- اجتماعـی نبـوده اسـت (همـان) و آثـار عرفانـی برجسـته‌تری داشـته کـه در شـعر عرفانـی دوره مـورد بررسـی به‌وضـوح قابـل تشـخیص اسـت. عمده‌تریـن شـکل ایـن آثـار ورود اسـم و رسـم امامـان شـیعه(ع) بـه شـعر خانقاهـی معاصـر در جایـگاه اولیـاء علی‌الاطـلاق طریـق عشـق و عرفـان اسـت. در شـعر عرفانـی کهـن تـا پیـش از شـاه نعمـت‌الله و جامـی، امامـان شـیعه(ع) در جایـگاه ولـی کامـل هیـچ حضـوری ندارنـد و بـرای نخسـتین بـار در شـعر ایـن شـعرای شـیعه‌مذهب پیـرو مکتـب ابن‌عربـی اسـت کـه از عنـوان ولـی بـرای امام‌علـی(ع) اسـتفاده شـده و ذکـر و مدحـی از امام‌سـجاد(ع) و امام‌رضـا(ع) یـا مدحـی کلـی از آل‌عبـا و آل رسـول آمـده اسـت (شـاه نعمت‌اللهولـی، ۱۳۹۹: ۶و جامـی، ۱۳۸۵: ۴۰۳-۳۸۱).

یـک قـرن بعـد از شـاه‌نعمت‌الله و جامـی بـا روی کار آمـدن حکومـت صفـوی، کـه شـیعیانی متمایـل بـه اندیشـه‌های غُـلات بودنـد، (میرجعفـری، ۱۳۸۵: ۱۱۶-۹۳) و نیـز بـا بسـط و گسـترش شـرح شـیعی مکتـب ابن‌عربـی در میـان علمـا و عرفـا، ایـن ذکرهـا و منقبت‌هـا، هـم در حجـم و هـم در محتـوا گسترشـی افراطـی یافـت و یـک قـرن بعـد در دوره قاجـار بـا اغـراق و غلـو بیشـتر رخ نمـود؛ به‌طوری‌کـه گاه امامـان شـیعه را نه‌فقـط بـر پیامبـر(ص)، کـه بـر خداونـد نیـز برتـری

می‌داد؛ اما توسعه منقبت و مرثیه ائمه (ع) در دوره مورد بررسی، علاوه بر غلوهای مردود، سه ویژگی مقبول و مستند نیز داشته است:

۱. قراردادن امامان شیعه در جایگاه شفیع و شفاعت‌خواهی از آن‌ها؛ امری که در منابع روایی معتبر شیعه و بعضاً اهل سنت بر آن تأکید شده است (مجلسی، ۱۳۸۶، ج۸: ۴۰-۳۰).

۲. قراردادن امامان شیعه به‌ویژه امام‌علی(ع) و امام‌حسین(ع) در جایگاه اولیاء کامل و عارفان واصل طریق عشق و عرفان؛ امری که رجوع به عقاید شیعه و نیز سیره عملی امامان شیعه در جایگاه انسان‌هایی کامل و انواری واحد که از نور وجود پیامبر(ص) منشعب شده‌اند، آن را تأیید می‌کند(همان، ج۲۳: ۳۱۷-۳۱۵).

۳. رثا بر امامان شیعه که در حقیقت رثا بر فضائل والای انسانی و عرفانی است؛ هرچند این نتایج نیز بعضاً از آفت اغراق‌های غلوآمیز مصون نماند، باعث شد که مدایح خانقاهی معاصر از سه ویژگی مقبول و مستندِ شفاعت‌خواهی، طریقتی بودن و مقتل (مرثیه) سرایی، برخوردار باشد.

این سه ویژگی دلایل دیگری نیز دارد ازجمله اینکه عرفان و تصوف اسلامی برخاسته از مبانی و معارف دین اسلام است. عارفِ مسلمان نمی‌تواند بی‌بهره و برکنار از مبانی معرفتی و عقاید اسلامی باشد؛ ازاین‌رو تحصیل علوم دینی در خانقاه‌ها از دیرباز ضروری بود و تأکید مشایخ صوفیه بر این بود که هر عارفی نخست باید عالم به مبانی تصوف یعنی تفسیر قرآن، شناخت احادیث و... باشد (کیانی، ۱۳۶۹: ۳۷۵-۳۷۴) در زمان حاکمیت اهل سنت، علوم اسلامی‌ای که در خانقاه‌ها تدریس می‌شد از منظر اندیشه اهل سنت بود با غلبه شیعیان از اواخر دوره صفوی به بعد، علوم اسلامی نیز از منظر اندیشه تشیع در خانقاه‌ها تدریس و تحصیل می‌شد. آنچه در باب شفیع و مددرسان بودن ائمه شیعه(ع) و نیز کامل و نور بودن وجود آن‌ها مانند وجود کامل و نورانی پیامبر(ص) و لزوم ذکر و رثاء بر مناقب و مصائب ایشان ذکر شد مبنایی علمی و عقیدتی دارد و نتیجه تدریس و تحصیل علوم اسلامی شیعی در خانقاه‌های دوره معاصر است.

دیگر اینکه اقبال و اهتمام پادشاهان صفوی به ذکر مناقب و رثاء بر مصائب اهل‌بیت به‌ویژه امام‌حسین(ع) و یارانش، فصل تازه‌ای در مرثیه‌سرایی مذهبی در شعر فارسی رقم زد. در این فصل تازه، رساترین، فاخرترین و پرسوز و گدازترین مرثیه‌های تاریخ شعر فارسی در رثاء امامان شیعه و به‌طور خاص امام‌حسین(ع) و یارانش، خلق شد و نوع جدیدی در ادبیات غنایی و عرفانی فارسی به نام «ادبیات عاشورایی» پدید آمد. این نوع ادبی جدید خیلی زود مورد استقبال طبقات مختلف مردم، شعرا و عرفا واقع شد؛ به‌طوری‌که کمتر شاعری از شعرای عارف و غیرعارف ادوار متأخر است که حتی با بیتی در این نوع، طبع‌آزمایی نکرده باشد و کمتر عارفی از عرفای ادوار متأخر است که برداشتی عرفانی از مضامین عاشورایی در آثار منظوم و منثور خود نداشته باشد (اکرمی، ۱۳۹۰: ۳۱-۲۷).

۲-۲-۳. مقتل سرایی عرفانی

آنچه در وصف امام‌حسین(ع) و واقعه کربلا در شعر خانقاهی معاصر می‌بینیم، با اشارات گذرا و نه‌چندان مستند سنایی، حداقل از سه جهت متفاوت است: اول اینکه سنایی فردی سنی و پاک‌اعتقاد و حنفی مذهب است و به‌شیوه سنیان پاک اعتقاد به اهل‌بیت پیامبر(ص) ارادت داشته است (یوسفی، ۱۳۸۴: ۱۲۸-۱۰۹)؛ بنابراین نگاه سنایی به‌واقعه کربلا با نگاه شعرای خانقاهی معاصر، متفاوت است. دوم اینکه ابیات سنایی هیچ تطبیقی با کتب مقتل بلکه حتی کتب تاریخ ندارد و بعضاً اشتباهات فاحش تاریخی در روایت او از واقعه کربلا وجود دارد مثل‌اینکه «عمر و عاص» را مسئول وقوع جنایت کربلا می‌داند!(سنایی غزنوی، ۱۳۸۴: ۶۳) درحالی‌که وصف شعرای خانقاهی معاصر از واقعه کربلا، بعضاً حتی در جزئیات مطابق کتب مقتل و تاریخ است. سوم اینکه سنایی نه برداشت تمام عرفانی از وقایع کربلا دارد و نه سعی‌ای در تطبیق مراحل آن با منازل سیر و سلوک، اما شعرای خانقاهی معاصر برداشتی تمام عرفانی از وقایع کربلا دارند و درنتیجه سعی‌شان این است که مراحل آن را با منازل سیر و سلوک و نیز حالات و مقامات امام و یارانش را با حالات و مقامات عرفانی تطبیق دهند.

زبده‌الاسرار منظومه‌ای مفصل و مقتلی سراسر عرفانی در شرح و تفسیر قیام امام‌حسین(ع) و وقایع کربلاست. در دوره مورد بررسی سرودن این نوع مراثی عاشورایی به‌ویژه در میان شعرای عارف خانقاهی رواج یافت. درحقیقت عرفای خانقاهی مدح امام‌حسین(ع) و مرثیه کربلا را وظیفه طریقتی خود می‌دانستند، به همین دلیل بخش مفصلی از دیوان خود را یا در جایگاه قطب، منظومه‌ای مجزا و مفصل را به آن اختصاص می‌دادند. صفی علیشاه قطب سلسله نعمت‌اللهی، در راستای این وظیفه طریقتی منظومه *زبده‌الاسرار* را در رثاء و بیان اسرار شهادت امام‌حسین(ع) و تطبیق آن با سلوک الی‌الله سرود. در دوره مورد بررسی دو منظومه دیگر نیز اندکی پیش و پس از *زبده‌الاسرار* در حال و هوای مشابه آن سروده شده‌اند. *آتشکده تیر* از نیّر تبریزی از علما و فقهای برجسته تبریز، لحنی کاملاً حماسی و فخیم دارد و *گنجینه‌الاسرار* از عمان سامانی لحنی حماسی- عرفانی دارد، اما سرایندگان این دو منظومه، خانقاهی (به مفهومی که صفی علیشاه بوده) نبوده‌اند؛ هرچند که عمان از تربیت عرفانی برخوردار و از ارادتمندان اقطاب سلسله نعمت‌اللهی بوده است (سامانی، ۱۳۸۵: ۱۳-۱۱)؛ بنابراین *زبده‌الاسرار* اولین منظومه سراسر عرفانی- خانقاهی در شرح طریقتی واقعه کربلا و سروده عارفی خانقاهی است و از این نظر صفی علیشاه کاملاً نوآور است و نخستین بار این نوع از ادبیات عرفانی- عاشورایی را در شعر عرفانی فارسی پدید آورده است و شیوه‌نامه‌ای بدیع برای سلوک الی‌الله با تطبیق بر واقعه عاشورا و بیان رموز و اسرار عرفان و شهادت، پیش روی اهل طریقت و عرفان قرار داده است. او خود دراین‌باره می‌گوید:

گویم اندر داستان کربلا سِرّ عرفان را عیان و برملا

(صفی علیشاه، ۱۳۷۲: ۳۴)

و ازآنجاکه غرض صفی علیشاه از ذکر واقعه کربلا تطبیق آن با مراحل طریقت است نه‌تنها امام‌حسین(ع) که مظهر و مصداق عشق و ولی کامل است تک‌تک قهرمانان این واقعه از حضرت‌عباس(ع) و امام‌سجاد(ع) و حضرت‌زینب(س) گرفته تا قاسم و عبدالله‌حسن و علی‌اصغر هرکدام به‌نوعی ولی و مرشد طریق‌اند و البته همچنان اول پیر و ولی و مرشد کامل طریقت، امام‌علی(ع) است. صفی علیشاه آن حضرت را اول رهبر و راهنمای عاشقان و عارفان می‌نامد همان جایگاهی که در شعر عرفانی کهن از آن پیامبر(ص) بود (صفی علیشاه، ۱۳۷۲: ۴۰۰- ۳۴).

عناوین و فرازهای مختلف *زبدةالاسرار* مشابه و تا حد زیادی مطابق عناوین و فرازهای کتب مقتل سروده شده از وصایای امام‌حسین(ع) با اهل‌بیت و یارانش و نصایح ایشان با لشکر اشقیاء گرفته تا اذن میدان خواستن اهل‌بیت و یاران از امام‌حسین(ع) و زبان حال شهدا کربلا و شرح جنگشان با لشکر اشقیاء و نحوه شهادتشان تا زبان حال اسب امام‌حسین(ع) و... . از آنجاکه *زبدةالاسرار* منظومه‌ای عرفانی در بیان مراحل سیر و سلوک الی‌الله است این فرازها با حالات و مقامات عرفانی و مراحل سیر و سلوک از رضا و صبر و توکل و عشق و طلب و فنا و استغنا و... تطبیق داده شده و چون عشق از اولین و اصلی‌ترین مراحل سلوک و فنا از آخرین و عالی‌ترین مراحل سلوک الی‌الله است، صفی علیشاه در بیشتر فرازها به وصف عشق و فنا و تطبیق جهاد و شهادت امام‌حسین(ع) و یارانش با عشق و فنا گریز می‌زند تا آنجا که *زبدةالاسرار* را که درحقیقت شرح فنای در عشق و اتحاد و یکی شدن عاشق با معشوق است، «دکان فنا» می‌خواند (همان:۱۵۵) و در همین راستا، کربلا را «خرابات فنا» و امام‌حسین(ع) را «شاه عشق» می‌خواند که به صلا و دعوت عشق به کربلا آمده:

این خرابات فنایست ای پسر عقل را نبود در این سردم گذر ...
چون‌که شاه عشق را در کربلا عشق زد در دشت جانبازی صلا
(همان: ۴۳-۴۱)

و بالاخره سنت ولایت‌ستایی شعر خانقاهی معاصر بر ذکر واقعه کربلا و وصف شهدای این واقعه نیز تأثیر گذاشته به‌طوری‌که کربلا «میدان ولایت» است که «اهل ولا» یعنی شهدای کربلا برای جان و سر باختن در راه «ولایت» به آن تاخته‌اند:

الرحیل عشق اندر کربلا بود بانگ‌العطش ز اهل ولا
زان صدا گشتند هفتادودو تن در ره عرفان و عشقت ممتحن
زان به میدان ولایت تاختند جان و سر را در ولایت باختند
(همان: ۱۲۹)

۴. نتیجه‌گیری

عرفان خانقاهی تا دوره معاصر و محدوده زمانی بین انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی استمرار یافت، اما رسمیت یافتن مذهب تشیع و قدرت یافتن علما و فقهای شیعه، ورود

مشـایخ صوفیـه بـه عرصـه سیاسـت و قدرت‌طلبی‌هـا و دنیاگرایی‌هایشـان، اختـلاف و درگیـری مشـایخ یـک سلسـله و نیـز نـزاع و درگیـری مشـایخ و مریـدان سلسـله‌های مختلـف بـا هـم، دوری از طریقـت و حقیقـت عرفـان، عـدم هماهنگـی بـا اقتضائـات دنیـای مـدرن، جایـگاه مشـایخ صوفیـه و عرفـان خانقاهـی را سـخت متزلـزل سـاخت و عرفـان خانقاهـی را پـس از قرن‌هـا یکه‌تـازی در قلمـرو عرفـان و تصـوف، سـاقط کـرد. سـقوط جایـگاه عرفـان خانقاهـی در دوره معاصـر، شـعر خانقاهـی معاصـر را نیـز بـا رکـود مواجـه سـاخت به‌طوری‌کـه در شـعر شـعرای خانقاهـی معاصـر کمتـر نشـانی از تجـارب تـازه و عمیـق عرفانـی می‌تـوان یافـت. بسـامد پاییـن انـواع هنجارگریزی‌هـای معنایـی و زبانـی اعـم از متناقض‌نمایـی، حس‌آمیـزی، قلنـدری، شـطح‌پردازی و... در شـعر خانقاهـی معاصـر گـواه ایـن مدعاسـت.

رسـمیت یافتـن مذهـب تشـیع، وابسـتگی وجـودی عرفـان بـه مذهـب، لـزوم جلـب حمایـت حاکمیـت و دفـع هجمـه فقهـا، بعـد اجتماعـی عرفـان و ارادت قلبـی مشـایخ صوفیـه بـه ائمـه شـیعه کـه باعـث تغییـر مذهـب مشـایخ صوفیـه شـد، تحولاتـی بی‌سـابقه در مضامیـن شـعر خانقاهـی معاصـر پدیـد آورد. طـرح گسـترده و غلوآمیـز مضامیـن شـیعی کـه بـا ظهـور مکتـب ابن‌عربـی و شـارحان شـیعی آرای او بـه شـعر عرفانـی خانقاهـی راه یافتـه بودنـد ازجملـه مسـئله «ولایـت» و طـرح گسـترده و اغراق‌آمیـز موضـوع «منقبـت و مرثیـه» ائمـه شـیعه(ع) به‌ویـژه امام‌علـی(ع) امام‌حسـین(ع) و امام‌مهدی(عـج) کـه رسـمیت یافتـن مذهـب تشـیع در شـعر خانقاهـی معاصـر را پدیـد آورد. ایـن مضمـون نیـز مثـل «ولایـت» فراتـر از یـک مضمـون مذهبـی بـه یـک اصـل طریقتـی- شـیعی در شـعر خانقاهـی معاصـر تبدیـل شـد. به‌طوری‌کـه امامـان شـیعه و در رأس آن‌هـا امام‌علـی(ع) و امام‌حسـین(ع) در جایـگاه ولـی و مرشـد کامـل مـدح و وصـف می‌شـوند و مراحـل سـلوک‌الی‌الله بـا مراحـل زندگـی، جهـاد و شـهادت ایشـان تطبیـق داده می‌شـود. ایـن مدایـح و مراثـی طریقتـی کـه غالبـاً بـا مـدد خواهـی از ائمـه توأم‌انـد، آن‌قـدر در شـعر خانقاهـی معاصـر اهمیـت دارنـد کـه تقریبـاً نیمـی از دیوان‌هـای شـعرای خانقاهـی و بلکـه منظومـه‌ای مجـزا را بـه خـود اختصـاص داده‌انـد و ازآنجاکـه اغلـب بـه سـبک کتـب مقتـل و در تفسـیر و تطبیـق واقعـه کربـلا بـا مراحـل سـلوک‌الی‌الله سـروده شـده‌اند، نـوع جدیـدی از شـعر خانقاهـی پدیـد آورده‌انـد کـه مـا آن را «مقتـل سـرایی عرفانـی» نامیده‌ایـم.

کتابنامه

آشتیانی، سید جلال‌الدین. (۱۳۷۵). *شرح مقدمه قیصری*. چاپ دوم. قم: تبلیغات اسلامی.

ابن‌عربی، محمد بن علی. (بی‌تا). *الفتوحات‌المکیه*. بیروت: دارصادر.

اسدی، حسن. (۱۳۸۳). «فرقه صوفیه گنابادیه». *صباح*. ش ۱۹ و ۲۰. صص ۵۰-۳۱.

جامی، عبدالرحمن‌بن‌احمد. (۱۳۸۵). *هفت اورنگ*. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: اهورا.

جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۵). *ولایت‌فقیه*، ولایت فقاهت و عدالت، قم: اسراء.

جوادی آملی، مرتضی. (۱۳۸۱). «*اسفار اربعه از دیدگاه عرفا و حکما*». *مجموعه مقالات همایش بزرگداشت حکیم صدرالمتألهین*، صص ۱۴۴-۱۶۰.

حاجب شیرازی، میرزاحیدرعلی. (۱۳۷۲). *دیوان حاجب شیرازی*. تهران: جمهوری.

حیدری، مهدی. (۱۳۹۸). *جریان شناسی عرفان ابن‌عربی در ادب فارسی*. تهران: مولی.

رضی، احمد و قلی‌زاده، هادی.(۱۳۹۲). «*شعر عرفانی و صوفیانه در دوره مشروطیت*»، فصلنامه شعرپژوهی. س۵. ش۳. پیاپی ۱۷. صص ۷۱-۹۸.

رودگر، محمد. (۱۳۹۶) «عرفان خراسان و ابن‌عربی؛ تفاوت‌های سلوکی»، *پژوهش‌نامه مذاهب اسلامی*. س۴. ش۸ . صص ۱۵۱-۱۷۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۸). *ارزش میراث صوفیه*. تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *دنباله جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.

سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.

شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۹۹). *دیوان*. با مقدمه سعید نفیسی. تهران: نگاه.

شریفی، احمد حسین. (۱۳۹۱). *عرفان حقیقی و عرفان‌های کاذب*. قم: پرتو ولایت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.

شیمل، آن ماری. (۱۳۷۴). *ابعاد عرفانی اسلام*. ترجمه عبدالرحیم گواهی. تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

صفی علیشاه، میرزاحسن. (۱۳۷۲). *زبده‌الاسرار*. تهران: صفی علیشاه.

صفی علیشاه، میرزاحسن. (۱۳۶۳). *دیوان*. تهران: امیرکبیر.

طباطبایی یزدی، محمدکاظم. (۱۳۹۲). عروه‌الوثقی. ترجمه عباس قمی. قم: معرفت.

عبرت نائینی. (۱۳۷۶). *دیوان*. تصحیح مجتبی فراهانی. تهران: سنایی.

عطـار نیشـابوری، فریدالدین‌محمـد. (۱۳۹۸). *تذکره‌الاولیـاء*. تصحیـح محمدرضـا شـفیعی کدکنـی. تهـران: سـخن.

عطـار نیشـابوری، فریدالدین‌محمـد. (۱۳۹۵). *مصیبت‌نامـه*. تصحیـح محمدرضـا شـفیعی کدکنـی. تهـران: سـخن.

عمان سامانی، نورالله بن عبدالله. (۱۳۸۵). *گنجینه‌الاسرار*. تهران: سروش.

قزوینی، زکریا. (۱۳۷۴). *آثارالبلاد و اخبارالعباد*. تهران: امیرکبیر.

کاشـانی، عزالدیـن محمـود. (۱۳۸۹). *مصباح‌الهدایـه و مفتاح‌الکفایـه*. تصحیـح جلال‌الدیـن همائـی. تهـران: زوّار.

کرمـی، اکـرم. (۱۳۹۰). *عرفـان در ادبیـات عاشـورایی*. تهـران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعـات فرهنگی.

کیانی، محسن. (۱۳۶۹). *تاریخ خانقاه در ایران*. تهران: طهوری.

گلـی، احمـد و دسـتمالچی، ویـدا. (۱۳۹۴). «رمزگشـائی شـطحیات بـر پایـه علـم معانـی». *فنـون ادبـی*. س۷. ش ۱ (پیاپـی ۱۲). صـص ۴۶-۳۳.

مجلسی، محمدباقر. (۱۳۸۶). *بحارالانوار*. قم: اسلامیه.

مشـعوفی، عبـاس. (۱۳۹۴). *«نسـبت زبـان و تجربـه عرفانـی»*. مجموعـه مقاله‌هـای دهمیـن همایـش بین‌المللـی ترویـج زبـان و ادب فارسـی دانشـگاه محقـق اردبیلـی. صـص ۵۸۲-۵۷۲.

مغنیه، محمدجواد. (۱۹۷۹م). *تصوف و کرامت‌های صوفیان*. تهران: علمیه اسلامیه.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). *واژه‌نامه هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.

همدانی، صابر. (۱۳۶۱). *دیوان*. تهران: زوّار.

یوسـفی، محمـد. (۱۳۸۴). «حـب خانـدان رسـول در حدیقـه سـنائی». *آفرینـه*. ش۵. صـص ۱۲۸-۱۰۹.

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 189-207

Ritual Culture & literature in Morteza Avini's cinema (Case study: The Rewayat Fat'h's documentary film series narration)

Yusuf Ghasemi*

Abstract

Expression in any film, including the documentary genre, takes place through images. Sometimes filmmakers use narration to fill the gap of images. Morteza Avini is one of those whom, meanwhile the years of the holy defense, during the seventy episodes of the documentary film series entitled Rewayat Fat'h, tried to pass the audience from the appearance of the images to the truth of the battle scene by writing a cognitive discourse narration about the holy defense, using analyzes Ritual, philosophical and poetic. In this research, which is of a qualitative type and was carried out with the method of content analysis and MAXQDA 2020 software, after selecting five episodes of this collection with the titles: Shab-e-Ashurai, Pathak-e-Rooz-e-chaharom, Reza, Shahri dar aseman (Part 5) and Ba man sokhan bego Dukohe (part two) and the study of the related texts, tries to extract the ritual themes used in their narration. The obtained results show that Avini tries to introduce the truth in the form of death awareness to his audience by dealing with the volunteer warriors who believe in Ashura culture as the main hero of his films.

Key words: "Ashoura's culture", "Narration", "Documentary Film", "Rewayat Fat'h", "Morteza Avini", "Holy defense".

*PhD student, Faculty of Social Sciences, Media and Communication, University of Religions and Religions, Qom, Islamic Republic of Iran. Iran. Y.qasemi@urd.ac.ir

How to cite article:
Qasemi, Y. (2024). Ritual Culture & literature in Morteza Avini's cinema)Case study: The Rewayat Fat'h's documentary film series narration). *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 189-207. doi: 10.22077/JCRL.2024.7186.1097**

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۱۸۹ - ۲۰۷

فرهنگ و ادبیات آیینی در سینمای مرتضی آوینی (مطالعه موردی: گفتارمتن مجموعه مستند روایت‌فتح)

یوسف قاسمی*

چکیده

بیان در هر فیلمی ازجمله گونه مستند، از طریق تصویر صورت می‌گیرد. گاهی فیلمسازان برای پر کردن خلاء تصاویر، از گفتارمتن استفاده می‌کنند. مرتضی آوینی از جمله افرادی است که در طول سال‌های دفاع مقدس، در بیش از هفتاد قسمت مجموعه فیلم مستند با عنوان روایت‌فتح، با نگارش گفتارمتن شناختی درباره جنگ و ارائه تحلیل‌های فلسفی و شاعرانه، سعی می‌کند مخاطب را از ظاهر تصاویر به حقیقت صحنه نبرد بکشاند. این پژوهش کیفی با روش تحلیل مضمون و با استفاده از نرم‌افزار MAXQDA 2020 انجام شده است. برای این منظور، گفتارمتن پنج قسمت از آن مجموعه با عناوین: *شب عاشورایی، پاتک روز چهارم، رضا، شهری در آسمان* (قسمت پنجم) و *با من سخن بگو دوکوهه* (قسمت دوم) انتخاب و بررسی شده است تا مضامین مرتبط با ادبیات آیینی و فرهنگ عاشورایی در سینمای مرتضی آوینی استخراج گردد. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که آوینی در این فیلم‌ها سعی دارد با پرداختن به رزمندگان مرگ‌آگاه به‌عنوان قهرمانان اصلی، حقیقت فرهنگ عاشورایی حاکم بر دفاع‌مقدس را به مخاطبانش نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عاشورایی، گفتارمتن، فیلم مستند، روایت‌فتح، مرتضی آوینی، دفاع مقدس.

* دانشجوی دکتری، دانشکده علوم اجتماعی رسانه و ارتباطات، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. Y.qasemi@urd.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰

مقدمه

در هر ملتی، ایستادن مقابل دشمن قابل احترام است؛ تا آنجا که شاید بتوان گفت خلق متون و افسانه‌های اساطیری، نشئت‌گرفته از حس بزرگداشت مقاومت و پایداری در مقابل دشمنان هر ملتی است. در کشور ما نیز به‌منظور بزرگداشت دلاوری‌های سربازان این مرزوبوم، شاهکارهای ادبی گوناگونی خلق شده است. با آغاز جنگ تحمیلی و حضور مردم در میدان‌های نبرد، آثار ادبی گوناگونی در این زمینه خلق شد. به تبع ادبیات، سینما نیز سعی داشت تا با خلق ابداعات هنرمندانه به این موضوع نگاه کند. یکی از این بدایع ماندگار سینمایی، گفتارمتن[1] مجموعه فیلم مستند[2] روایت‌فتح اثر سید مرتضی آوینی[3] است. سماع قلم او بر روی کاغذ در همراهی با صدا و لحن گیرا به هنگام خواندن گفتارمتن، فیلم‌هایش را رنگ‌آمیزی کرده و پنجره‌ای برساخته از فرهنگ و ادبیات عاشورایی، به معارف دفاع مقدس بر روی مخاطب می‌گشود. به‌طوری‌که شاید به جرئت بتوان گفت که هیچ فیلم‌ساز معاصری چون او نتوانست دست به چنین کاری بزند. عمق باور سید مرتضی آوینی و همکارانش به فرهنگ عاشورا، باعث شده بود تا آنها با هماهنگی کامل، به زبانی برای بازنمایی آنچه در جبهه‌ها می‌گذشت، دست یابند و مخاطب را با مقاومت و فرهنگ عاشورایی جاری در جبهه‌ها آشنا نمایند. در گفتارمتن این فیلم‌ها که از سال ۱۳۶۴ تا سال ۱۳۷۲، تولید شده‌اند، بسیجیانِ داوطلب، شخصیت محوری و قهرمانان اصلی هستند. آنها بر اساس باور مشترک به مقاومت و فرهنگ عاشورایی، فضای زندگی شهری-روستایی را رها کرده‌اند تا در جبهه‌های نبرد حق علیه باطل به مرگ‌آگاهی رسیده و جرعه‌ای از چشمه حقیقت بنوشند. نظر به اهمیت نقش مضامین موجود در گفتارمتن این فیلم‌ها برای شناخت و درک چگونگی نگاه آوینی به مقوله دفاع مقدس از پنجره فرهنگ عاشورایی و ادبیات آیینی، پس از مشورت با خبرگان عرصه سینمای مقاومت و دفاع مقدس مانند مرتضی شعبانی، مهدی نعمت‌اللهی، حسین نقویان، محمدرضا ابوالحسنی و امیر اهوارکی به‌دلیل اشارات متعدد به موضوعات مرتبط با فرهنگ و ادبیات عاشورایی و همچنین قوت ادبی موجود، گفتارمتن پنج قسمت از مجموعه فیلم مستند روایت‌فتح با عنوان‌های: *شب عاشورایی* (۱۳۶۴)، *پاتک روز چهارم* (۱۳۶۴)، *رضا* (۱۳۶۵)، *با من سخن بگو دوکوهه* (قسمت دوم)(۱۳۶۸) و *شهری در آسمان* (قسمت پنجم)(۱۳۷۱) انتخاب شدند تا از طریق بررسی سطر به سطر آنها، شبکه مضامین موجود در آنها استخراج شود و پس از تحلیل این مضامین، با نگاه آوینی به فرهنگ و ادبیات آیینی در مقوله فیلم‌سازی دفاع مقدس آشنا شویم.

سؤال پژوهش

سؤال محوری این پژوهش، چیستی نگاه آوینی به مقولهٔ فیلم دفاع مقدس از پنجره فرهنگ

1. Narration
2. Documentary film
3.

و ادبیات آیینی است.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالاتی به بررسی فیلم‌های ساخته‌شده توسط مرتضی آوینی نوشته شده که بعضی از آنها از این قرارند:

نتایج به‌دست‌آمده از پژوهشی با عنوان «سینمای اشراقی، سینمای معناگرا از منظر آرای شهید مرتضی آوینی» از شکوفه آروین و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۱) بیانگر این است که تولیدات سینمای معناگرا و تعاریف سینمای اشراقی، به‌رغم وجود تفاوت اساسی در نوع رویکردشان نسبت به معنویت، در موارد محتوایی مانند نگرش مثبت و خیرخواهانه به جهان و همچنین تذکر و یادآوری وجود خدا برای مخاطب، مشابه هستند. ایمان زکریایی کرمانی، احمد الستی و عبدالله حمیدزاده در پژوهشی با عنوان «واکاوی نحوه معناسازی در فیلم مستند *رضا* از مجموعه روایت‌فتح بر اساس شیوه‌های بیل نیکولز و الگوی تحلیل پنج سطحی رولان بارت» (۱۳۹۷) دریافتند که درک ناشی از مستند رضا به دلیل چینش دلالت‌کننده‌های ضمنی است که از طریق نظام کلامی و راوی درون‌متنی، مخاطب را به خارج از متن ارجاع می‌دهد و از طریق شیوه انتخاب‌شده، صورت می‌پذیرد. بهجت‌السادات حجازی و حکیمه آخوندزاده در پژوهشی با عنوان «نگرشی به روایت فتح و شهید آوینی بر مبنای روایت‌گری» (۱۴۰۰) نشان می‌دهند که خصوصیات بارز نثر شهید آوینی، در روایتگری، نقش‌آفرینی خیال‌انگیز با توجه به نوا و آهنگ در موسیقی کلام و شاخص نمودن گفتار و نوشتار با استفاده از استعاره‌های تأویلی است. به لحاظ معنایی نیز وی بر مفاهیم و درون‌مایه‌های آرمانی دین اسلام، انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با تکیه بر مضامینی همچون عاشورا، ایمان به معاد و... تأکید دارد. وجه تمایز این پژوهش با موارد بالا، تلاش برای شناساندن نگاه آوینی به فرهنگ و ادبیات آیینی در مقوله فیلم‌سازی دفاع مقدس است.

روش تحقیق

این تحقیق رویکرد کیفی دارد و شیوه جمع‌آوری داده‌ها، اسنادی بوده، تحلیل آنها از طریق تحلیل مضمون انجام شده است. مضامین اصلی یا پایه، مضامین سازمان‌دهنده و مضامین فراگیر، سه مرحلهٔ کدگذاری و مضمون‌بندی در این روش است (شیخ‌زاده و دیگران: ۱۳۹۰).

تحلیل مضمون

تحلیل مضمون (Thematic Analysis) روشی برای شناخت و تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی است. این روش، فرآیندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و متنوع را به داده‌هایی غنی و تفضیلی تبدیل می‌کند. پویاتزیس که یکی

از صاحب‌نظـران برجسـته تحلیـل مضمـون اسـت و بـا اسـتفاده از ایـن روش، تحقیقـات مختلفـی در حـوزه علـوم رفتـاری انجـام داده اسـت، از دیویـد مـک کلـه لنـد به‌عنـوان یکـی از پایه‌گـذاران اصلـی ایـن روش یـاد کـرده و معتقـد اسـت کـه تحلیـل مضمـون، اولیـن روش تحلیـل کیفـی اسـت کـه پژوهشـگران بایـد آن را بیاموزنـد (شـیخ‌زاده و دیگـران: ۱۳۹۰).

بعـد از مشـورت بـا کارشناسـان حـوزه فیلـم مقاومـت و دفـاع مقـدس، گفتارمتـن پنـج فیلـم ذیـل به‌دلیـل قـوت سـاختاری، ادبـی و مضامیـن مرتبـط بـا فرهنـگ و ادبیـات عاشـورایی بـرای پژوهـش انتخـاب شـدند. سـپس مضامیـن موجـود در آنهـا بـا سـطرخوانی گفتارمتـن پنـج قسـمت بـا عناویـن *شـب عاشـورایی*، *تـک روز چهـارم*، *رضـا*، *شـهری در آسـمان* (قسـمت پنجـم) و *بـا مـن سـخن بگـو دو کوهـه* (قسـمت دوم)، بـا اسـتفاده از نرم‌افـزار MAXQDA 2020 بـه دسـت آمـد کـه در ادامـه بـه آنهـا اشـاره خواهد شـد.

بحث و بررسی

مضامین پایه

پـس از مطالعـه کامـل گفتارمتـن فیلم‌هـای منتخـب، مضامیـن پایـه موجـود در تمامـی آنهـا اسـتخراج گردیـد. در ایـن بخـش به‌منظـور رعایـت اختصـار، از ذکـر تمامـی آنهـا در بدنـه اصلـی پرهیـز می‌کنیـم و به‌عنـوان نمونـه فقـط بـه بیـان مضامیـن پایـه در فیلـم *پاتـک روز چهـارم* بسـنده می‌شـود:

جدول شماره ۱: مضامین پایه

شماره	متن	مضمون پایه
۱	اینجـا صحنـه تحقـق تاریـخ آینـده بشـریت اسـت و انسـان اگـر غافـل نشـود از وجـود خویـش در این‌چنیـن معرکـه‌ای سـخت بـه شـگفت می‌آیـد. بچه‌هـا متواضعانـه و بـی غـرور می‌داننـد کـه نهایـت تکامـل انسـان ایـن اسـت کـه وجـود خویـش را وقـف تحقـق اراده الهـی کنـد.	اهمیت خودسازی برای مقابله با دشمن
۲	آنهـا چـه انسـی بـا خـاک گرفته‌انـد! و خـاک، مظهـر فقـر مخلـوق در برابـر غنـای خالـق اسـت. معنـای آنکـه در نمـاز پیشـانی بـر خـاک می‌گـذاری همیـن اسـت: تـا بـا خـاک انـس نگیـری، راهـی به‌مراتـب قـرب نـداری.	

شماره	متن	مضمون پایه
۳	امروز منتهی‌الیه حاشیه اروند مرکز تاریخ است؛ از اینجاست که عاقبت زمین معین می‌گردد. اگرنه به من بگو که در کدامین نقطهٔ کره زمین حادثه‌ای از این عظیم‌تر در جریان است. آیا قرن پانزدهم هجری قمری، قرنی است که در آن کشتی طوفان‌زده تاریخ به ساحل آرام عدالت می‌رسد؟	اهمیت دفاع مقدس در آخرالزمان
۴	آنها مجاهدان راه خدا هستند و علمدارانِ آن تحول عظیمی که انسانِ امروز را از بنیان تغییر می‌دهد. آنها تاریخ آینده بشریت را می‌سازند و آینده بشریت آینده‌ای الهی است و همه‌چیز حکایت از همین نوید خوش دارد.	
۵	آن آستین خالی که با باد این‌سوی و آن‌سوی می‌شود، نشانه مردانگی است و اینکه تو به عهدی که با ابوالفضل بسته‌ای وفاداری. چیست آن عهد؟ «مبادا امام را تنها بگذاری!»	اهمیت یاری امام زمان با اشاره به جانبازی حضرت عباس (ع)
۶	دشمن در برابر ایمان جنود خدا، متکی به ماشین پیچیدهٔ جنگ است.	ایمان سلاح واقعی رزمندگان
۷	این‌چنین، اگر یک دست تو نیز هدیه راه خدا شود، باز هم با آن دست دیگری که باقی است به جبهه‌ها می‌شتابی. وقتی‌که اسوه تو آن تمثیل مطلق وفاداری، عباس بن علی (ع) باشد، چه باک اگر هر دو دست تو نیز هدیه راه خدا شود؟	تشبیه جانبازان دفاع مقدس به حضرت ابوالفضل (ع)
۸	تانک‌ها صف کشیده‌اند و پیش می‌آیند و سربازان دشمن در پناه تانک‌ها؛ و این تمثیل وابستگی انسان به آهن است. بچه‌ها آن‌همه آرام هستند که بعضی اوقات آدم فراموش می‌کند که اینجا صحنه جنگ است و اینها، این منادیان ایمان و طلیعه‌داران عصر تازهٔ بشریت در برابر تمامیت کفر و جنود ابلیس ایستاده‌اند و می‌جنگند.	تفاوت جنود عقل و جهل
۹	دشمن برده ماشین است و تو ماشین را در خدمت ایمان کشیده‌ای.	
۱۰	دشمن وابسته به ماشین جهنمی جنگ است و هر چه آتش دارد بر سر شهر و اطراف آن فرومی‌ریزد؛ اما چه باک! بچه‌های ما از جانب خدا مأموریت دارند تا جهان را از عصر ظلمات خارج کنند. چه باک، بگذار دشمن هر چه آتش دارد، فروبریزد!	

شماره	متن	مضمون پایه
۱۱	دشمن با خیل عظیمی از آهن به مصاف ایمان آمده است و بچه‌ها، همان بچه‌های محله من و تو، کشاورزهای روستا، طلبه‌های گمنام حوزه‌ها، همان بچه‌هایی که اینجا و آنجا در مساجد و نماز جمعه می‌بینی، همان بچه‌ها در برابر تمامیت کفر و ماشین جهنمی جنگش ایستاده‌اند و تو می‌دانی که پیروزی با کیست.	سادگی مهم‌ترین ویژگی رزمندگان راه حق
۱۲	یکی از حوزه آمده است و دیگری در مشهد لبنیات‌فروشی دارد و این سومی کشاورز است و این‌همه، تو گویی همان حماسه‌های صدر اسلام است که با وسعتی بیشتر تکرار می‌شود.	شباهت سادگی رزمندگان و مجاهدان صدر اسلام
۱۳	شیطان حاکمیت خود را در جهان بر ضعف و ترس انسان‌ها بنا کرده است و این بچه‌ها این مطلب را خیلی خوب از امام خویش آموخته‌اند. اگر ترس و ضعف خویش را با کمال خلیفهٔ اللهی جبران کنی، شیطان شکست خواهد خورد و اینجا صحنه تحقق همین معناست.	لزوم غلبه بر ترس برای همراهی با رزمندگان
۱۴	طلبه جوانی با یک بلندگوی دستی، همچون وجدان جمع، فضای نفوس را با یاد خدا مطهر می‌کند. او مأموری است که از جانب خدا در جان جنود او روح می‌دمد و اجازه نمی‌دهد که ثقل غفلت، آنان را از آن اوج عرفانی که در آن هستند، پایین بیاورد.	لزوم تذکر یاد خدا برای رزمندگان
۱۵	کجا از مرگ می‌هراسد آن‌کس که به جاودانگی روح در جوار رحمت حق آگاه است؟	مرگ‌آگاهی و امید به رسیدن به رحمت الهی
۱۶	و به‌راستی دشمن حیرت‌زده است! چگونه ممکن است که کسی از مرگ نهراسد؟	مرگ‌آگاهی و نترس بودن در مقابل دشمن
۱۷	این زخم‌ها نشانه این است که تو هم در جهاد فی‌سبیل‌الله شرکت داشته‌ای و وای بر آن‌کس که در صحرای محشر سر از خاک بردارد و نشانه‌ای از معرکه جهاد در بدن نداشته باشد!	یادآوری اهمیت حضور و جانبازی در میدان دفاع مقدس

مضامین سازمان‌دهنده و فراگیر

در این بخش به کمک مضامین پایه به تبیین مضامین سازمان‌دهنده و فراگیر موجود در

گفتارمتـــن فیلم‌هـــای منتخـــب خواهیـــم پرداخـــت.

جدول شماره ۲: مضامین پایه، سازمان‌دهنده و فراگیر

شماره	مضمون پایه	مضمون سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
1	تداوم راه امام خمینی (ره) پس از رحلت ایشان	مقاومت، ایثار و تداوم راه شهیدان	جاری بودن فرهنگ عاشورایی در جبهه‌ها
2	سکوت نکردن در برابر ظلم، درسی که شهدا با شهادتشان به ما می‌دهند		
3	صفا یافتن دل با حضور در جبهه‌ها		
4	لزوم پر کردن سنگر خالی شهدا پس از آنها		
5	نقش شهید در نجات دادن جاماندگان از شهادت		
6	استقامت در برابر ناملایمات		
7	مسجد جامع خرمشهر نماد مقاومت و ایستادگی		
8	مقاومت پیام جاوید شهیدان		
9	اهمیت یاری امام زمان (عج) با اشـاره به جانبازی حضـرت عباس (ع)	شباهت جبهه‌ها به کربلا و صدر اسلام	
10	پیشانی‌بند رزمندگان نمادی از تداوم مسیر امام حسین (ع)		
11	تداوم شهدای دفاع مقدس و شهدای کربلا		
12	تداوم نهضت عاشورا در بسیجی‌ها		
13	تکرار تداوم نهضت عاشورا در بسیجی‌ها		
14	تشبیه انتخاب شدن برای مجاهدت رزمندگان به بعثت رسول الله (ص)		
15	تشبیه چادرهای جبهه با خیمه امام حسین (ع)		
16	تشبیه حضور رزمندگان در شب حمله به بعثت پیامبر اسلام (ص)		
17	تشبیه رزمندگان به مجاهدین صدر اسلام		
18	تشبیه رزمندگان خط‌شکن به یاران سیدالشهدا (ع)		
19	تشـبیه سـادگی رزمندگان به مجاهدان در رکاب رسـول الله (ص)		
20	تشبیه شب حمله به شب عاشورا		
21	تشبیه شهادت به سفر به معراج		
22	تشبیه عمل جهان‌آرا در خرمشهر به عمل امام حسین (ع) در کربلا		
23	تشبیه محل شهادت به وعده‌گاه ملاقات باخدا		

شماره	مضمون پایه	مضمون سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
24	شباهت جهاد و شهادت در جبهه با جهاد و شهادت در رکاب سیدالشهدا (ع)		
25	شباهت روز شهادت رزمندگان و روز میقات حاجیان		
26	تکرار شباهت روز شهادت رزمندگان و روز میقات حاجیان		
27	شباهت سادگی رزمندگان و مجاهدان صدر اسلام		
28	شباهت شب‌های قدر و شب‌های جبهه		
29	منظر معنوی بسیجیان کربلاست و با تقدیم هر شهید فتح می شود		
30	افراد ساده و عادی در جبهه سربازان امام زمان (عج)	نگاه آخرالزمانی به مسئله دفاع مقدس	
31	انتظار زمین برای پایان دهندگان عصر ظلمت		
32	اهمیت انقلاب اسلامی در نبرد آخرالزمان		
33	اهمیت دفاع مقدس در آخرالزمان		
34	تکرار اهمیت دفاع مقدس در آخرالزمان		
35	اهمیت دفاع مقدس در آخرالزمان		
36	تشبیه دوکوهه به کربلا به دلیل حضور یاران آخرالزمانی سیدالشهدا		
37	تشبیه رزمندگان به یاوران حضرت حجت (عج)		
38	تکرار تشبیه رزمندگان به یاوران حضرت حجت (عج)		
39	رزمندگان دفاع مقدس پایان دهندگان جاهلیت ثانی پیش از ظهور		
40	ساختن آینده جهان توسط جوانان رزمنده		
41	وظیفه دگرگون‌سازی عالم بر گرده جوانان رزمنده		
42	اگر حقیقت را درک کنیم در همه‌جا می‌توانیم شهدا را بیابیم	ماهیت حقیقت	مرگ‌آگاهی و شناخت حقیقت در جبهه‌ها
43	انتظار برای لقاء الله		
44	اهمیت نقش امام خمینی (ره) در شناساندن حقیقت به بسیجی‌ها		
45	تلاش برای درک حقیقت از میان اوهام		
46	حضور بسیجی‌ها علت رازآلود بودن شناخت ماهیت دوکوهه		

شماره	مضمون پایه	مضمون سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
47	تکرار حضور بسیجی‌ها علت رازآلود بودن شناخت ماهیت دوکوهه		
48	دیدن در و دیوار دوکوهه باعث کشف حقیقت نمی‌شود		
49	روشن شدن چهره حقیقت به‌واسطه خون دادن‌ها و رشادت‌های بسیجیان		
50	روشن شدن راز خون به بهای شهادت		
51	زیستن در دوکوهه تنها راه شناخت آن		
52	سختی درک دوکوهه برای مخاطبی که آن را نمی‌شناسد		
53	شادی مضاعف رزمندگان در شب حمله و نزدیکی لقاءالله		
54	غلبه بر ترس مهم‌ترین راه برای رسیدن به حقیقت		
55	تکرار غلبه بر ترس مهم‌ترین راه برای رسیدن به حقیقت		
56	احاطه داشتن شهدا بر زمان و مکان	ماهیت شهادت و جانبازی	
57	تشبیه جانبازان دفاع مقدس به حضرت ابوالفضل (ع)		
58	تشبیه شادی رزمندگان در شب حمله به شادی پیش از عید		
59	تشبیه شهادت به سفر به معراج		
60	تشبیه شهادت به سوختن پروانگان از آتش شمع		
61	تشبیه شهدا به عاشقان نور		
62	چرایی قوام عالم از وجود شهدا		
63	چگونگی نگاه به مسئله شهادت		
64	داغداری خرمشهر برای شهدا		
65	شهادت آزمونی دشوار		
66	شیرین بودن شهد شهادت		
67	صبر مستلزم رسیدن به فیض شهادت		
68	ملال‌آور بودن زندگی دنیوی پس از درک راز شهادت		
69	نور گرفتن مکان‌های مادی از حضور شهدا		
70	یادآوری اهمیت حضور و جانبازی در میدان دفاع مقدس		
71	تکرار یادآوری اهمیت حضور و جانبازی در میدان دفاع مقدس		

شماره	مضمون پایه	مضمون سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
72	تداوم ارتباط دوطرفه با مخاطب و یادآوری مرگ‌آگاهی	ماهیت مرگ‌آگاهی	
73	حیات آزادانه و دوری از روزمرگی راز زندگی زیبا		
74	دانستن شیوه‌های تلاش برای زنده ماندن در عین مرگ‌آگاهی		
75	دوری از غفلت عامل درک رازهای هستی توسط رزمندگان		
76	مرگ‌آگاهی و امید به رسیدن به رحمت الهی		
77	مرگ‌آگاهی و نترس بودن در مقابل دشمن		
78	اشاره به آیه 172 سوره اعراف	نقش آیات و روایات در شناخت حقیقت دفاع مقدس	
79	تکرار اشاره به آیه 172 سوره اعراف		
80	تکرار دوم اشاره به آیه 172 سوره اعراف		
81	اشاره به آیه 169 سوره آل‌عمران		
82	اشاره به آیه 17 سوره انفال		
83	اشاره به روایت شرف المکان و تشبیه آن به ساکنان دوکوهه در گذشته		
84	اشاره به روایت کل ارض کربلا		
85	اهمیت شناخت امام زمان برای خروج از جهل		
86	رسیدن به مقام خلیفه اللهی علت خلق انسان		
87	طلبه‌ها مظهر پیمان الست با پروردگار		
88	عبودیت راه رسیدن به مقام خلیفت‌اللهی		
89	اهمیت راز و نیاز شبانه در بین مجاهدان راه حق	دشمن‌شناسی و راه‌های مقابله با آنها	نیروی داوطلب بسیجی، کاراکتر اصلی گفتارمتن فیلم‌ها
90	تشبیه رزمندگان به مبارزه کنندگان با شیطان		
91	تفاوت جنود عقل و جهل		
92	لزوم غلبه بر ترس برای همراهی با رزمندگان		
93	نزدیک شدن پیروزی حق بر باطل		
94	اهمیت امدادهای غیبی در دفاع مقدس		
95	وجود امدادهای غیبی در جبهه‌های نبرد		
96	اشاره به سادگی تجهیزات نظامی رزمندگان	مشخصات رزمندگان و بسیجیان	
97	اطاعت از خدا مشخصه بارز رزمندگان اسلام		
98	اهمیت خودسازی برای مقابله با دشمن		

شماره	مضمون پایه	مضمون سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
99	تکرار اهمیت خودسازی برای مقابله با دشمن		
100	اهمیت شب‌زنده‌داری حضرت علی (ع) در پیروزی در جهاد اصغر		
101	اهمیت عامل ترس در دوری گرفتن از فرهنگ کربلا		
102	اهمیت نقش خودسازی در شب برای مجاهدان راه حق		
103	اهمیت ولایت‌پذیری برای رزمندگان		
104	ایمان سلاح واقعی رزمندگان		
105	بروز کرامات انسانی با حضور بسیجی‌ها در دوکوهه		
106	بهترین بندگان خدا تازندگان بر صف کفر		
107	تکلیف‌مداری رزمندگان		
108	توسل به حضرت مهدی (عج) توسط مجروح جنگی		
109	خصلت‌های بسیجیان حاضر در دوکوهه		
110	درک معنای انسان به‌واسطه‌ی شناخت بسیجی‌ها		
111	سادگی مهم‌ترین ویژگی رزمندگان راه حق (1)		
112	سادگی مهم‌ترین ویژگی رزمندگان راه حق (2)		
113	سادگی مهم‌ترین ویژگی رزمندگان راه حق (3)		
114	سادگی مهم‌ترین ویژگی رزمندگان راه حق (4)		
115	سادگی و تواضع مشخصه رزمندگان		
116	صبر توکل و شجاعت خصوصیات شهید		
117	صبر و توکل لازمه حضور در جنگ		
118	فرمان‌پذیری رزمندگان به دستور امام (ره) مبنی برگذشتن راه قدس از کربلا		
119	کوچک بودن تعلقات مادی در مقابل تعلق ذاتی		
120	گواهی دادن جبهه‌ها به رشادت بسیجیان		
121	لزوم غلبه بر ترس برای مقابله با دشمن		
122	لزوم یادآوری یاد خدا برای رزمندگان		
123	مرگ منیت لازمه حضور یافتن در جبهه‌ها		

پس از مطالعه ۶۴۳۲ کلمه گفتارمتن فیلم‌های منتخب و تحلیل آنها، مضامین فراگیر با عناوین زیر استخراج شد:

- نیروی داوطلب بسیجی کاراکتر اصلی گفتارمتن فیلم‌ها
- جاری بودن فرهنگ عاشورایی در جبهه‌ها

- مرگ‌آگاهی و شناخت حقیقت در جبهه‌ها

تحلیل یافته‌ها

در این بخش به تجزیه‌وتحلیل مضامین به‌دست‌آمده از این پژوهش خواهیم پرداخت:

نیروی داوطلب بسیجی، کاراکتر اصلی گفتارمتن فیلم‌ها

آوینی با درک اهمیت شخصیت‌پردازی در سینما، از بسیجی‌ها که در سرتاسر جبهه‌ها حضور داشتند و امکان تعمیم‌پذیری دارند، استفاده می‌کند.

مشخصات رزمندگان و بسیجیان

از منظر آوینی، رزمندگان به‌مثابه یاران سیدالشهدا هستند. در خلال گفتارمتن، او با برشمردن خصوصیاتی مانند صبر، سادگی، صمیمیت، عدم وابستگی به تعلقات مادی، توکل، ولایت‌پذیری، شجاعت، تکلیف‌مداری و... مشخصه‌های ظاهری آنها را برای مخاطب برمی‌شمارد. سپس بروز آنها را منوط به توسل، دوری از منیت، خودسازی و شب‌زنده‌داری و... می‌داند. در این بخش، به‌عنوان نمونه قسمتی از گفتارمتن قسمت دوم فیلم *با من سخن بگو دوکوهه*، آورده می‌شود:

> آری، ما از این موهبت برخوردار بودیم که انسان را دیدیم. ما یافتیم آنچه را که دیگران نیافتند. ما همه افق‌های معنوی انسانیت را در شهدا تجربه کردیم. ما ایثار را دیدیم که چگونه تمثل می‌یابد؛ عشق را هم، امید را هم، زهد را هم، شجاعت را هم، کرامت را هم، عزت را هم، شوق را هم. و همهٔ آنچه را که دیگران جز در مقام لفظ نشنیدند، ما به چشم دیدیم. ما دیدیم که چگونه کرامات انسانی در عرصهٔ مبارزه به فعلیت می‌رسند. ما معنای جهاد اصغر و اکبر را درک کردیم. آنچه را که عرفای دلسوخته حتی بر سرِ دار نیافتند، ما در شب‌های عملیات آزمودیم. ما فرشتگان را دیدیم که چه سان عروج و نزول دارند. ما عرش را دیدیم. ما زمزمه جویبارهای بهشت را شنیدیم. از مائده‌های بهشتی تناول کردیم و بر سر سفره حضرت ابراهیم (ع) نشستیم. ما در رکاب امام حسین (ع) جنگیدیم. ما بی‌وفایی کوفیان را جبران کردیم و پادگان دوکوهه بر این‌همه شهادت خواهد داد (آوینی: ۱۳۶۸).

دشمن‌شناسی و راه‌های مقابله با آنها

هرچند در شخصیت‌پردازی نمایشی، توجه به ضدقهرمان لازم است، اما در گفتارمتن فیلم‌های آوینی، جز چند نمای خیلی دور، اثری از دشمن دیده نمی‌شود؛ بنابراین او سعی دارد تا به مخاطبانش بفهماند که اولاً یک رزمنده اگر متکی به خودش باشد، توان مقابله با آن حجم از آهن و گلوله را ندارد و با سلاح ایمان و امدادهای غیبی است که می‌تواند بر آنها پیروز

شود. در ثانی مخاطب باید بداند که تمامیت امور، مگر مواردی که چشم ظاهربین در پی آن‌هاست، در درون رزمندگان است که شکل‌گرفته و قوام می‌یابد. به‌عنوان نمونه می‌توان به این بخش از گفتارمتن فیلم *پاتک روز چهارم* اشاره نمود:

> دشمن با خیل عظیمی از آهن به مصاف ایمان آمده است و بچه‌ها، همان بچه‌های محله من و تو، کشاورزهای روستا، طلبه‌های گمنام حوزه‌ها، همان بچه‌هایی که اینجا و آنجا در مساجد و نماز جمعه می‌بینی، همان بچه‌ها در برابر تمامیت کفر و ماشین جهنمی جنگش ایستاده‌اند و تو می‌دانی که پیروزی با کیست (آوینی: ۱۳۶۴).

جاری بودن فرهنگ عاشورایی در جبهه‌ها

در این بخش، آوینی می‌کوشد تا قداست و پویایی دفاع را به سبب اتصال آن به رشادت‌های مسلمانان صدر اسلام و یاران امام حسین (ع) در واقعه کربلا، از مقاومت، ایثار و تداوم راه شهیدان بگوید. همچنین در پایان، این امور را با نگاه آخرالزمانی به مسئلهٔ دفاع مقدس گره می‌زند.

شباهت جبهه‌ها به کربلا و صدر اسلام

راوی با استفاده از تشبیه مستقیم و غیرمستقیم در گفتارمتن فیلم‌هایش، بسیاری از وقایع موجود در دفاع مقدس را به صدر اسلام و واقعه کربلا گره می‌زند. او با استفاده از شور و شعور نسبت به مقوله جنگ تحمیلی و ماهیت آن، مخاطب را با این مفهوم آشنا می‌نماید. یکی از نقاطی که مخاطب شاهد چنین مشابهتی است، این بخش از گفتارمتن فیلم *رضا* است:

> در حاشیه غربی نخلستان‌های جزیره بووارین، نقطه‌ای هست که در آنجا رضا با سیدالشهدا (ع) وعده ملاقات دارد. آنجا کربلای اوست. از همان نقطه است که رضا همه آن هزار و سیصد و پنجاه سال را به طرفةالعینی طی می‌کند و در عاشورای سال ۶۱ هجری قمری در صحرای کربلا حضور می‌یابد و در رکاب اباعبدالله‌الحسین (ع) شهید می‌شود. همه شهدا اینچنین‌اند (آوینی: ۱۳۶۵).

مقاومت، ایثار و تداوم راه شهیدان

یکی از شاخصه‌های آثار آوینی، تبیین مقاومت و ایثار است. در این پژوهش، یکی از نمادهای این مسئله، مسجد جامع خرمشهر است. علاوه بر آن، می‌توان به قطعه‌ای از گفتارمتن فیلم *رضا* به‌عنوان شاهد این مدعا اشاره کرد:

> رضا صدابردار بود و چون شهید شد تصویرها همچون پیکری بی‌روح یک‌باره سکوت کردند؛ اما نه اینجا جای سکوت نیست. پیام رضا پیام مقاومت است. او شهید شد تا به ما بیاموزد که در برابر ظلم به هیچ قیمتی نباید سکوت کرد و این راهی است که اگر همه ما هم شهیدِ آن شویم می‌ارزد؛ بگذریم از آنکه خداوند نیز جز خوبان را برای

لقـای خویـش برنمی‌گزینـد (آوینـی: ۱۳۶۵).

نگاه آخرالزمانی به مسئله دفاع مقدس

در منظـر آوینـی، افـق دیـد شـخصیت‌های اول گفتارمتـن فیلم‌هـا، کربلاسـت؛ به‌بیان‌دیگـر آنهـا بـه جبهه‌هـا می‌آینـد تـا امـام زمـان خویـش را یـاری نماینـد. ازایـن‌رو در نـگاه آوینـی انقـلاب اسـلامی و دفـاع مقـدس جایـگاه ویـژه‌ای بـه وقایـع آخرالزمانـی دارد. به‌عـلاوه او بارهـا از تشـبیه رزمنـدگان و بسـیجیان به‌عنـوان یـاران امـام زمـان (عـج) اسـتفاده می‌نمایـد تـا بـاور خـود در ایـن موضـوع را بـرای مخاطبانـش علنـی نمایـد. ایـن موضـوع تـا جایـی پیـش مـی‌رود کـه او سـخن از حضـور حضـرت حجـت (عـج) در خطـوط مقـدم بـه میـان مـی‌آورد؛ به‌عنـوان نمونـه قسـمتی از گفتارمتـن فیلـم *شـب عاشـورایی* آورده می‌شـود:

> سـاعتی بیـش بـه شـروع حملـه نمانـده اسـت و اینجـا آیینـه تجلـی همـه تاریـخ اسـت. چـه می‌جویـی؟ عشـق؟ همین‌جاسـت. چـه می‌جویـی؟ انسـان؟ اینجاسـت. همـهٔ تاریـخ اینجـا حاضـر اسـت. بـدر و حنیـن و عاشـورا اینجاسـت و شـاید آن یـار، او هـم اینجـا باشـد. ایـن شـاید کـه گفتـم از دل شـکاک مـن اسـت کـه بـر آمـد؛ اهـل یقیـن پیامـی دیگـر دارنـد (آوینـی: ۱۳۶۴).

مرگ‌آگاهی و شناخت حقیقت در جبهه‌ها

او از ماهیـت شـهادت و جانبـازی گفتـه و بـا اسـتفاده از آیـات و روایـات بـه تبییـن چیسـتی ماهیـت حقیقـت کـه نقطـهٔ اوج آن وصـول بـه مرتبـهٔ مرگ‌آگاهیسـت، می‌پـردازد.

ماهیت شهادت و جانبازی

او به‌وسـیله تشـبیه، چگونگـی نـگاه بـه مسـئله شـهادت و جانبـازی را بیـان می‌کنـد و ضمـن اینکـه آنهـا را آزمونـی دشـوار بـرای انسـان‌ها می‌بینـد، از صبـر به‌عنـوان ملزومـات طـی مسـیر رسـیدن بـه آنهـا یـاد می‌کنـد. بخشـی از گفتارمتـن قسـمت پنجـم از فیلـم *شـهری در آسـمان* نمونـه آن اسـت:

> ویرانه‌هـای شـهر را قفسـی درهم‌شکسـته بـدان کـه راه بـه آزادی پرنـدگانِ روح گشـوده اسـت تـا بـال در فضـای شـهر آسـمانی خرمشـهر بـاز کننـد. زندگـی زیباسـت، امـا شـهادت از آن زیباتـر اسـت. سـلامت تـن زیباسـت، امـا پرنـده عشـق، تـن را قفسـی می‌بینـد کـه در بـاغ نهـاده باشـند (آوینـی: ۱۳۷۱).

نقش آیات و روایات در شناخت حقیقت

آیـات و روایـات در گفتارمتـن فیلم‌هـای آوینـی نقـش مرجـع دارنـد. او به‌منظـور اسـتحکام متـن همچنیـن مسـتند سـاختن آنهـا به‌صـورت مسـتقیم یـا غیرمسـتقیم از آیـات و روایـات اسـتفاده می‌کنـد. در اینجـا، به‌عنـوان نمونـه بخشـی از گفتارمتـن فیلـم *شـب عاشـورایی* آورده می‌شـود کـه به‌طورغیرمسـتقیم بـه آیـه هفدهـم سـورهٔ مبارکـه انفـال اشـاره دارد:

> بگـذار آمریـکا بـا مانورهـای «سـتاره دریایـی» و «جنـگ سـتارگان» خـوش باشـد. دریـا، دل

مطمئـن ایـن بچه‌هاسـت و سـتاره‌ها نـور از ایمـان ایـن بچـه مسـجدی‌ها می‌گیرنـد، همان‌هـا کـه در جـواب تـو می‌گوینـد: «مـا خـط را نشکسـتیم، خـدا شکسـت» و همـه اسـرار در همیـن کلام نهفتـه اسـت (آوینـی: ۱۳۶۴).

ماهیت حقیقت

از منظـر آوینـی، حقیقـت، وصـال بـه مقـام لقـاءالله اسـت و در گفتارمتـن فیلم‌هایـش شـاهد تبییـن مکـرر ایـن مطلـب هسـتیم. او غلبه بـر تـرس را مهم‌ترین راه برای رسـیدن به آن دانسـته و معتقد اسـت کـه حقیقـت، جـز بـا پی‌بـردن بـه راز خـون، آشـکار نخواهـد شـد. بخشـی از گفتارمتـن قسـمت پنجـم فیلـم *شـهری در آسـمان* کـه بـه هنـگام نمایـش مـدارک هویتـی شـهدایی کـه در کتابخانـه مسـجد امـام جعفـر صـادق (ع) عضـو بوده‌انـد، شـاهد ایـن مدعاسـت:

اینجـا زمزمـی از نـور پدیـد آمـده اسـت و در اطـراف آن قبیلـه‌ای مسـکن گزیده‌انـد کـه نـور می‌خورنـد و نـور می‌آشـامند. زمـزم نـور در عمـق خویـش بـه اقیانوسـی از نـور می‌رسـد کـه از ازل تـا ابـد را فراگرفتـه اسـت و بـر جزایـر همیشه‌سـبز آن، جاودانـان، حکومـت دارنـد. ایـن نام‌هـا کـه بـر زبـان مـا می‌گذرنـد، تنهـا کلماتـی نگاشـته بـر شناسـنامه‌هایی کـه بـر آن مهـر «باطـل شـد» خـورده اسـت، نیسـتند. مـا جـز بـا صورتـی موهـوم از عوالـم رازآمیـز مجـردات سـروکار نداریـم و از درون همیـن اوهـامِ سـراب‌مانند نیـز تـلاش می‌کنیـم تـا روزنـی بـه غیـب جهـان بگشـاییم و توفیـق ایـن تـلاش جـز اندکـی بیـش نیسـت (آوینـی: ۱۳۷۱).

ماهیت مرگ‌آگاهی

مرگ‌آگاهـی کیفیـت حضـور مـردان خـدا را در دنیـا بیـان مـی‌دارد. تـا آنجـا کـه هـر کـه مقرب‌تـر اسـت، مرگ‌آگاه‌تـر اسـت. مرگ‌آگاهـی یعنـی کـه انسـان همـواره نسـبت بـه ایـن معنـا کـه مرگـی محتـوم را پیـش‌رو دارد، آگاه باشـد و بـا ایـن آگاهـی زیسـت کنـد و هرگـز از آن غفلـت نیابـد. مـرگ پایـان زندگـی نیسـت. مـرگ، آغـاز حیاتـی دیگـر اسـت؛ حیاتـی کـه دیگـر بـا فنـاء و مـرگ درآمیختـه نیسـت. حیاتـی بی‌مـرگ و مطلـق. زندگـی ایـن عالـم، در میـان دو عـدم معنـا می‌گیـرد؛ حقیقـت ایـن عالـم فنـاء اسـت و انسـان را نـه بـرای فنـاء، کـه بـرای بقـاء آفریده‌انـد: «خلقتـم للبقـاء لا للفنـاء واسـمعوا دعـوه المـوت اذانکـم قبـل ان یدعـی بکـم». دعـوت مـرگ را بـه گـوش گیریـد، پیـش از آنکـه مـرگ شـما را فرابخوانـد و همـه ایـن سـخنان از سـر مرگ‌آگاهـی اسـت و راسـتش، لـذت زندگـی مرگ‌آگاهانـه را جـز اولیـای خـدا کـس نمی‌دانـد؛ امـا اگـر اولیـای خـدا در جسـتجوی فناءفـی‌الله هسـتند، بقـای حقیقـی را طلـب کرده‌انـد. بودنـی را کـه از دسـترس مـرگ و فنـاء و رنـج و غصـه و شکسـت دور باشـد. بـه سـخن علـی علیه‌السـلام گـوش بسـپاریم: دل‌هاتـان را از دنیـا بیـرون کنیـد، پیـش از آنکـه بدن‌هاتـان را از آن بیـرون ببرنـد (آوینـی: ۱۳۷۱).

تعریـف بـالا، تعبیـر خـود آوینـی از مرگ‌آگاهیسـت کـه در آن، بـا اسـتفاده از چنـد روایـت به‌طـور مسـتقیم، موضـوع را روشـن می‌نمایـد. از منظـر او، دوری از غفلـت می‌توانـد مـا را بـه درک ایـن

مسئله برساند. همچنین معتقد است که رسیدن به مرگ‌آگاهی عامل جدی نترس بودن در مقابل دشمن است. در اینجا بخشی از گفتارمتن قسمت پنجم از فیلم *شهری در آسمان* که در باب موضوع فوق است، بیان می‌کنیم:

> زندگی زیباست، اما از مجید خیاط‌زاده بازپرس که زندگی چیست. اگر قبرستان جایی است که مردگان را در آن به خاک سپرده‌اند، پس ما قبرستان‌نشینان عادات و روزمرگی‌ها را کِی، راهی به معنای زندگی هست؟ اگر مقصد پرواز است، قفس ویران بهتر. پرستویی که مقصد را در کوچ می‌یابد از ویرانی لانه‌اش نمی‌هراسد (آوینی: ۱۳۷۱).

***

مدل مفهومی سید مرتضی آوینی در نگارش گفتارمتن فیلم‌هایش، ایجاد این‌همانی بین فضای جبهه‌ها و دوران صدر اسلام و به‌طور ویژه واقعه کربلا است و سعی در تبیین ارتباط دفاع مقدس و فرهنگ عاشورا دارد. او با تبیین ابعاد شخصیتی بسیجی‌ها به‌عنوان شخصیتِ محوری گفتارمتن فیلم‌هایش، در تلاش است تا مخاطب را با آنها آشنا کند و باور خود نسبت به آنها را به ایشان منتقل نماید. او معتقد است که وجود عنصر مرگ‌آگاهی در بسیجی‌ها به‌عنوان شخصیت محوری گفتارمتن‌های فیلم‌هایش باعث ارتباط دفاع مقدس و فرهنگ عاشوراست.

نتیجه‌گیری

برای آوینی، گفتارمتن تنها به‌مثابه ابزاری است که با استفاده از آن، مخاطب را به فرای تصویر می‌برد تا در آنجا عمق آنچه را در جبهه‌ها حاکم است، به مخاطب نشان دهد. قهرمان اصلی فیلم‌های او، بسیجیانی هستند که پرنده‌وار، یک بالشان آنها را به صدر اسلام، معارف حسینی و واقعه کربلا در سال ۶۱ هجری قمری و بال دیگرشان، آنها را به مهدویت و ظهور منجی گره می‌زند تا از طریق زیست در جبهه و حصول مرگ‌آگاهی، به شناخت حقیقت دست یابند. در نظر او، رزمندگان، افرادی از اقشار عادی جامعه و از اهالی کوچه و بازار هستند و با تنظیم گفتارمتن فیلم‌ها دربارهٔ ایشان، سعی دارد آنها را به دور از هرگونه تحریف یا درشت‌نمایی و همان‌طور که هستند، روایت کند؛ به همین منظور، ضمن تأکید بر این عنصر در شخصیت‌پردازی قهرمان‌هایش، معتقد است باور عمیق آنها به فرهنگ عاشورایی و انقلاب جهانی حضرت حجت (عج) است که ایشان را در مقابل سپاه کفر، مستحکم و استوار می‌دارد. از همین دیدگاه، او در قالب گفتارمتن‌های وام‌گرفته از ادبیات آیینی و فرهنگ عاشورایی، به تبیین چگونگی نگاهش به مقوله ایثار و شهادت می‌پردازد. همچنین او که از نگاه آخرالزمانی به مسئله دفاع مقدس برخوردار است، معتقد است که راه شناخت و وصول به حقیقت، تنها مرگ‌آگاهیست؛ مرگ‌آگاهی نیز جز با بذل خون در راه خدا به دست نمی‌آید؛ بنابراین با استعانت از آیات و روایات به تبیین چیستی حقیقت و ابعاد مرگ‌آگاهی می‌پردازد تا به مخاطبانش نقطهٔ پایانی مسیر جویندگان راه

حقیقت را نشان دهد و درنهایت امر، آنها را به شناخت جامعه نسبت به مقوله دفاع مقدس از پنجرهٔ ادبیات آیینی و فرهنگ عاشورایی برساند.

۱- گفتارمتن یا نریشن (Narration)، به معنای روایت قصه (حییم: ۱۳۸۸) است. در سینما، گفتارمتن، به توضیحاتی الصاقی گفته می‌شود که معمولاً جزء شخصیت‌های درون فیلم نیست. گفتارمتن در فیلم‌های مستند و آموزشی، صدای‌ست که مخاطب آن را در طی فیلم می‌شنود و به‌وسیله آن، اطلاعات تکمیلی را درباره تصویری که دیده می‌شود، به دست می‌آورد. گفتارمتن در فیلم‌های داستانی، معمولاً صدای یکی از شخصیت‌های درون فیلم است و هدف از آن، دادن اطلاعات بیشتر و گسترش آگاهی مخاطب از قصه و شخصیت‌ها در فیلم است (افصحی: ۱۳۸۴).

۲- فیلم مستند (Documentary film) شکلی از سینماست که در آن برشی از زندگی واقعی انسان و یا محیط او بدون رنگ‌آمیزی‌های مرسوم در سینمای داستانی و یا به‌کارگیری بازیگران حرفه‌ای، به نمایش گذاشته می‌شود. در این نوع فیلم، مستندساز، با استناد به یک واقعیت، نظر خود را نسبت به آن موضوع بیان می‌کند (ضابطی جهرمی: ۱۳۷۷)

۳- مرتضی آوینی، هنرمند و فیلمساز ایرانی، متولد ۲۱ شهریور ۱۳۲۶، در طول سال‌های جنگ عراق و ایران [۱۳۶۷-۱۳۵۹]، به تولید فیلم‌های مستند با نام روایت فتح پرداخت و سرانجام در حین فیلم‌برداری از میادین مین به‌جامانده از دوران جنگ تحمیلی در منطقه فکه، استان خوزستان، در ۲۰ فروردین ۱۳۷۲ به شهادت رسید (وبگاه شهید آوینی، ۱۴۰۲).

کتابنامه

قرآن کریم

نهج‌البلاغه

آرویـــن، شـــکوفه و دادور، ابوالقاســـم. (۱۳۹۳). «ســـینمای اشـــراقی، ســـینمای معناگـــرا از منظـــر آرای مرتضـــی آوینـــی». *مطالعـــات تطبیقـــی هنـــر*. س۴. ش۷. صـــص ۱۰۷ –۱۱۷.

آوینی، مرتضی. (۱۴۰۰). *گنجینه آسمانی*. ویراستار حبیب الله حبیبی فهیم. تهران: واحه.

تمیـــم آمـــدی، محمـــد. (۱۳۹۵). غررالحکـــم و درر الکلـــم. ویراســـتار ســـید باقـــر میرعبداللهـــی. قـــم: دارالحدیـــث.

حییم، سلیمان. (۱۳۸۸). *فرهنگ معاصر کوچک انگلیسی- فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

حجـــازی، بهجـــت الســـادات و آخونـــدزاده، حکیمـــه. (۱۴۰۰). «نگرشـــی بـــه روایـــت فتـــح از شـــهید آوینـــی بـــر مبنـــای روایـــت گـــری». *رســـانه و فرهنـــگ*. س۱۱. ش۱. صـــص ۲۱ –۴۴.

زکریایـــی کرمانـــی، ایمـــان؛ الســـتی، احمـــد؛ حمیـــدزاده، عبـــدالله. (۱۳۹۷). «واکاوی نحـــوه معناســـازی در فیلـــم مســـتند رضـــا از مجموعـــه روایـــت فتـــح بـــر اســـاس شـــیوه‌های بیـــل نکولـــز و الگـــوی تحلیـــل پنـــج ســـطحی رولان بـــارت». *پژوهش‌هـــای ارتباطـــی*. س۲۵. ش ۳. صـــص۴۷- ۶۵.

شـــیخ‌زاده، محمـــد؛ عابـــدی جعفـــری، حســـن؛ تســـلیمی، محمدســـعید؛ فقیهـــی، ابوالحســـن. (۱۳۹۰). «تحلیـــل مضمـــون و شـــبکه مضامیـــن». *اندیشـــه مدیریـــت راهبـــردی*. س۵. ش۲. صـــص ۱۵۱– ۱۹۸.

ضابطـــی جهرمـــی، احمـــد. (۱۳۷۷). «نگـــرش تئوریـــک بـــه فیلـــم مســـتند». *نقـــد ســـینما*. ش۳. صـــص ۸۳–۸۹.

لیثـــی واســـطی، علـــی بـــن محمـــد. (۱۳۷۶). *عیـــون الحکـــم و المواعـــظ*. گـــردآوری حســـین حســـنی بیرجنـــدی. قـــم: دارالحدیـــث.

وبگاه شهید آوینی:http://www.aviny.com

Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 207-227

The Nature of Ritual Poetry

Eshagh Toghiani*
Saeideh Sarvishi**

Abstract

Ritual poetry, as one of the oldest literary types in terms of capacity and content variety, has been manifested in literature more than other types because it shows national and sometimes transnational and religious beliefs more than any other type of literature. The poems of Iranian poets, from ancient times to the present day, have well shown the course of changes in this literary genre. In this research, the background of ritual poetry is examined to determine its semantic evolution. Then, by providing a comprehensive definition of ritual poetry and specifying its place within the Persian language, its components are analyzed and examined. The data collection method in this research is library-based and analytical. In this research, ritual poetry in the past and contemporary era has been compared, and due to the fact that this type of poetry has now a wider range of meaning, ritual poetry after the revolution is considered as the basis of the analysis of contemporary ritual poetry. Ritual poetry is divided into monotheistic, transcendental, emancipation, religious, and resistance poetry.

Keywords: Ritual Poetry, Monotheistic Poetry, Religious Poetry, Resistance Literature

*Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author) etoghiani@yahoo.com
**MA Student of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. darvishisaiedeh@yahoo.com

How to cite article:
Toghiani, E., & Sarvishi, S. (2024). The Nature of Ritual Poetry. *Journal of Ritual Culture and Literature, 2***(2), 207-227.**
doi: 10.22077/JCRL.2023.6379.1050

Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature.* This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۲۰۷ - ۲۲۷

درنگی در چیستی شعر آیینی

اسحاق طغیانی*
سعیده درویشی بهلولی**

چکیده

شعر آیینی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین انواع ادبی، ازنظر ظرفیت و تنوع محتوایی، بیش از سایر انواع، در عرصهٔ ادبیات ظاهر شده است. چراکه بیش از هر نوع ادبی دیگری، باورها، افکار، احساسات ملی و گاه فراملی و دینی را پیش روی مخاطب می‌گذارد. اشعار شاعران ایرانی از روزگاران کهن تا به امروز، به‌خوبی سیر تغییرات این نوع ادبی را نشان داده است. در این پژوهش با بررسی پیشینهٔ شعر آیینی، مسیر تحول معنایی آن را بررسی می‌کنیم. سپس با ارائهٔ تعریفی جامع از شعر آیینی و مشخص نمودن جایگاه آن در زبان فارسی، به تحلیل و بررسی مؤلفه‌های آن خواهیم پرداخت. گردآوری اطلاعات در این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و شیوهٔ آن به‌صورت تحلیلی است. در این پژوهش، شعر آیینی در گذشته و معاصر مورد مقایسه قرار گرفته است و با توجه به اینکه ادبیات آیینی، امروزه دایرهٔ معنایی وسیع‌تری دارد، شعر آیینی پس از انقلاب مبنای تحلیل شعر آیینی معاصر قرار گرفته است. شعر آیینی به شعر توحیدی، ماورایی، رهایی، ولایی و شعر پایداری تقسیم می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: شعر آیینی، شعر توحیدی، شعر نبوی، شعر ولایی، ادبیات پایداری.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول) etoghiani@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران darvishisaiedeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۷

مقدمه

ادبیات فارسی همچون درخت تنومندی است که ریشه در باورها، افکار و اعتقادات آدمی دارد که یکی از شاخه‌های گسترده و پربار آن، ادب و شعر آیینی است. ادبیات آیینی به‌ویژه نوع منظوم آن، به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم و گستردهٔ ادبیات، ابعاد تفاوت انسانی را به نمایش می‌گذارد. بی‌گمان هرگاه ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و دینی هر ملتی تغییر یابد، ادبیات آن ملت نیز همسو با جریاناتی که تحول می‌یابد به دنبال تغییر است. در تاریخ هزاران سالهٔ ادبیات فارسی، ادب و شعر آیینی حضوری دائمی دارد، اما در جریان حوادث گوناگون، این حضور متفاوت است. شعر آیینی از دیرباز تاکنون در قالب‌های سنتی به راه خویش ادامه می‌دهد. قالب‌هایی چون قصیده، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند و گاه غزل بیشترین سهم را در شعر آیینی دارند، اما در دورهٔ معاصر تقریباً در همهٔ قوالب شعری، شاعران این‌گونه موضوعات را گسترش داده‌اند و همین عامل، سبب تنوع در نوشتن آثار و محتوای آنان است. حوزهٔ این نوع از ادبیات بیش از گونه‌های دیگر بالیده و رشد کرده است؛ چراکه در بسیاری از مواقع، تفکیک مؤلفه‌ها از یکدیگر دشوار است. در این مقاله برآنیم تا به موارد زیر دست یابیم:

۱- بررسی و تحلیل جایگاه شعر آیینی

۲- ارائهٔ تعریف منطقی از شعر آیینی و مشخص‌نمودن ساحت و قلمرو شعر آیینی

۳- بررسی اقسام شعر آیینی

شرح مسئله

ادبیات به‌عنوان عنصری جدایی‌ناپذیر از میراث یک ملت، با قدرت خود می‌تواند افکار افراد آن سرزمین را تغییر دهد. ادبیات هر ملت تحت تأثیر رویدادهای اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی آن ملت است. در ایران، دو رویداد مهم، یعنی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی هشت‌ساله و ابعاد آن، موجب تغییر مسیر فکری و ادبی کشور شد و سبب به وجود آمدن جریان ادبی و به‌نوعی، مکتبی خاص به نام «ادبیات انقلاب» شد. از رهاوردهای مهم انقلاب، مطرح‌شدن طیف‌های جدیدی از ادبیات آیینی است؛ چراکه با پررنگ شدن نقش آن، موضوعاتی متنوع و گوناگون در اشعار و متون نویسندگان بیان شد که پنجره‌ای تازه به روی چشمان بشریت کمال‌طلب و آزاده گشود. شعر آیینی نیز همپای شاخه‌های دیگر شعرفارسی به رشدی چشمگیر رسیده است. شاعر آیینی معاصر، دغدغه‌های فکری خود را همراه با آنچه آیین و تاریخ برای وی به ارمغان آورده است، همراه می‌سازد. ادبیات آیینی با باورهای مذهبی افراد هر اجتماع، پیوند ناگسستنی دارد و با عشق و اعتقاد گره خورده است. اگرچه بیشتر اشعار آیینی در مورد عاشورا و غدیر و ولایت سروده شده و در بیشتر پژوهش‌ها، شعر آیینی با شعر مناسبتی و مراثی یکسان است و جز آن در هیچ دایره‌ای جای نمی‌گیرد، اما درواقع با شاخه‌های گستردهٔ خود

می‌توانـد در طبقه‌بندی‌هـای مختلـف جـای داشـته باشـد.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنـون تحقیقـات متعـددی درزمینـهٔ تحلیـل آثـار شـاعران آیینـی انجـام گرفتـه اسـت، امـا به‌طـور خـاص بـه ماهیـت شـعر و ادب آیینـی توجـه شـایانی نشـده اسـت.

محمدعلـی مجاهـدی (۱۳۸۶) در کتـاب *سـیری در قلمـرو شـعر نبـوی* پـس از تأکیـد بـر آسیب‌شناسـی شـعر آیینـی، ابتـدا بـه ارائـهٔ کلیاتـی دربـارهٔ شـعر آیینـی می‌پـردازد و سـپس جایـگاه شـعر نبـوی را در قلمـرو شـعر آیینـی تبییـن می‌نمایـد؛ او در مقالـه‌ای بـه نـام «کیـان شـعر آیینـی در زبـان فارسـی» نیـز بـه تحلیـل پیشـینهٔ شـعر آیینـی پرداختـه اسـت.

علیرضـا حبیبـی (۱۴۰۰) در پژوهشـی، چهـار دهـه شـعر آیینـی را از نظـر جامعه‌شـناختی بررسـی کـرده اسـت.

مسـعود پاکـدل (۱۴۰۱) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «نگاهـی بـه مهم‌تریـن مؤلفه‌هـای محتوایـی اشـعار آیینـی پـس از انقـلاب اسـلامی» ویژگی‌هـای حماسـی اشـعار آیینـی عاشـورایی پـس از انقـلاب را تحلیـل کـرده اسـت.

اهمیت و ضرورت تحقیق

تحلیـل ادب و شـعر آیینـی و مشـخص نمـودن جایـگاه آن در میـان انـواع زبـان فارسـی از ضرورت‌هـای مهـم محسـوب می‌شـود. بسـیاری از نویسـندگان و پژوهشـگران، آثـار و اشـعار آیینـی را مـورد بررسـی قـرار داده‌انـد، امـا بـه دسـت آوردن تعریـف دقیـق و مشـخص نمـودن حـدود و ثغـور ایـن حـوزه و اختصـاص پژوهشـی ویـژه بـه آن، تاکنـون به‌صـورت جـدی صـورت نگرفتـه اسـت. بـه همیـن دلیـل در ایـن مقالـه کوشـش شـده اسـت تـا بـه ایـن سـؤال کـه «شـعر آیینـی چیسـت» پاسـخ داده شـود.

مبانی نظری تحقیق

تعریف آیین و شعر آیینی

واژهٔ آییـن در سـطح جامعه‌شـناختی، این‌گونـه معنـا شـده اسـت: «مـراد از آییـن در نـگاه عالمانـه و ناقدانـه، جنبه‌هایـی از اعمـال و رفتارهـای فـردی و گروهـی منطبـق بـر آداب‌ورسـوم دینـی و غیردینـی اسـت کـه سـنت‌های رسـمی جامعـه را دربرمی‌گیرد»(حبیبـی و حسـن‌زاده،۱۴۰۰: ۲). بـا توجـه بـه ایـن تعریـف و پیشـینهٔ تاریخـی و کهـن ایـران، مـراد از آییـن در معنـای کلـی آن، همـان مناسـک و رسـوم ملـی اسـت؛ به‌طوری‌کـه «نقـش مناسـک و آیین‌هـا در باورهـای ملـی و معنـوی و کارکـرد آن در جامعـهٔ ایـران بـا وجـود نقـش پررنـگ مذهـب و مراسـم متنـوع مذهبـی و ملـی، امـری آشـکار اسـت کـه در دوره‌هـای تاریخـی در شـکل‌گیری باورهـای مـردم خودنمایـی کـرده اسـت» (فکوهـی، ۱۳۸۹: ۳۲).

میر جلال‌الدین کزازی در مورد آیین در ادبیات فارسی چنین گفته است: اگر ما از نگاهی فراخ و فراگیر به سرگذشت ادب پارسی به‌ویژه ادب درپیوسته یا شعر بنگریم، می‌توانیم گفت که همهٔ روندها و دبستان‌های ادبی ایران از کهن‌ترین روزگاران تا امروز سرشتی آیینی داشته‌اند (کزازی، ۱۳۶۱: ۲۳)؛ بنابراین می‌توان گفت شعر آیینی، شعری است منعطف که باید دربردارندهٔ سنن، باورها و افکار افراد یک جامعه باشد و بتواند حدود و مرزهای آرمانی و معنوی یک جامعه را توصیف کند.

جایگاه شعر آیینی در ادب فارسی

دربارهٔ رد پای حضور شعر آیینی در زبان و ادبیات پارسی باید بگوییم که بسیاری از انواع ادبی، هم‌زمان با پیدایش شعر و ادب فارسی در ایران بوده و رشد کرده‌اند. شعر آیینی از همان آغاز پیدایش شعر فارسی، در سرشت آن حضور داشته است، اما بسته به دوره‌های مختلف اجتماعی- سیاسی این درجه از حضور، گاه کم‌رنگ می‌شود و گاه نقشی اساسی در تغییر و پیشرفت ادبیات ایرانی دارد.

محمدکاظم کاظمی، در مورد قدمت شعر آیینی این‌گونه می‌گوید:

> شعر آیینی از همان ابتدا در کاروان شعر فارسی حضور داشته است، اما شاید حدود ده قرن یا بیشتر جرئت یا جسارت تنوع و تحول را نداشته است. بعد از انقلاب تحت تأثیر گفتمان تشیع، رفته‌رفته به یک ایدئولوژی مسلط در شعر معاصر تبدیل شد و به‌ویژه در دو سه دههٔ اخیر با توجه به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی از یک‌سو و از سویی فعالیت‌های مداوم انجمن‌های شعر در دهه‌های پیشین شکل‌های بیرونی و درونی، صوری و محتوایی گستردگی منحصر به فردی پیدا کرده است و به یکی از شاخه‌های قدرتمند و جان‌بخش شعر امروز تبدیل شده است (۱۳۸۸: ۵۴).

با شکل‌گیری انقلاب اسلامی، مذهب به‌عنوان یکی از عوامل مهم در جهت‌دهی و آگاه‌سازی مردم در شعر آیینی مطرح شد، بدین‌گونه که: «در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، فصل جدیدی در سرودن اشعار آیینی به‌وجود آمده است. این تحول تاریخی ریشه در باورهایی اعتقادی دارد که بستر مناسبی برای طرح دیدگاه‌های مذهبی به شیوه‌های زبانی خاص در شعر فارسی فراهم کرده‌اند» (مرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۸). آوردن مضامین جدید در شعر شاعران، از ویژگی‌هایی است که پس از انقلاب و در جریان جنگ تحمیلی در بیشتر اشعار شاعران مشاهده می‌شود. به‌طوری‌که:

> پس از انقلاب اسلامی، تحولاتی در قلمرو شعر آیینی ایجاد شد که مهم‌ترین آن‌ها تعمیق آگاهی و تغییر محتوایی بود که این امر به‌وسیلهٔ شاعرانی چون: قیصر امین‌پور، سلمان هراتی، علی معلم، موسوی گرمارودی، سید حسن حسینی و علیرضا قزوه انجام شد (زیلابی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۵).

شعر آیینی معاصر علاوه بر اینکه مضامینی همچون اخلاق، اجتماع و وطن‌پرستی را در

بـردارد، شـامل مفاهیمـی چـون دیـن و مذهـب نیـز می‌شـود؛ به‌طوری‌کـه بسـیاری بـر ایـن عقیده‌انـد کـه شـعر آیینـی بـا شـعر دینـی و مذهبـی برابـر اسـت (حبیبـی و حسـن‌زاده، ۱۴۰۰: ۵). دراین‌بـاره بایـد گفـت کـه حتـی بسـیاری از آثـار مکتـوب و شـفاهی پیـش از اسـلام نیـز پیشـینهٔ دینـی دارنـد؛ به‌طوری‌کـه احمـد تفضلـی (۱۳۷۸: ۱۱۱) در کتـاب *تاریـخ ادبیـات پیـش از اسـلام* می‌گویـد: «آثـاری کـه بـه زبـان پهلـوی تألیـف شـده، بیشـتر آثـار دینـی زردشـتی اسـت. حتـی رسـالهٔ کوچکـی کـه معمـولاً آن‌هـا را از زمـرهٔ آثـار غیردینـی بـه شـمار می‌آورنـد؛ ماننـد ریـدک و یـادگار زریـران و رسـالهٔ شـطرنج نیـز صبغـهٔ دینـی دارنـد».

محمدپور شعر آیینی معاصر را ازنظر ساختار و محتوا، این‌گونه تعریف کرده است:

> شـعر آئینـی، شـعر فـرد مسـلمان اسـت و شـعر عقیده‌منـد بـه آئیـن مسـلمانی. این‌گونـه شـعر، بـه لحـاظ سـاختار، فـرم، تکنیـک و آنچـه مربـوط بـه قاعـدهٔ سـرایش اسـت، هیـچ تضـادی بـا سـایر انـواع شـعر نـدارد و وجـه تمایـز آن فقـط موضوعاتـی اسـت کـه سـروده می‌شـوند (۱۳۸۷: ۴۲).

«ادبیـات دینـی دارای ویژگی‌هایـی چـون: تعهـد و مسـئولیت، پایـداری و ادب مقاومـت، دوری از ابتـذال و بحـران هویـت، مبـارزه بـا رفاه‌طلبـی و توجـه بـه انسـان و انسـانیت می‌باشـد» (بهداونـد، ۱۳۸۰: ۹). صبغـهٔ شـعر دینـی را نیـز بایـد از ورود اسـلام بـه ملـل مختلـف ازجملـه ایـران دانسـت. «سـرودن شـعرهای دینـی در قـرن هفتـم و هشـتم میـان شـاعران مسـلمان و غیرمسـلمان هـر دو متـداول بـوده اسـت. در بیـن مسـلمانان ایـن موضـوع بیشـتر بـه ذکـر منقبت‌هـای اهل‌بیـت و یـا مرثیه‌هـای آنـان مقصـور اسـت» (صفـا، ۱۳۸۱: ۸۴) مرتضـی سـنگری (۱۳۹۵: ۱۴) بـرای سـهولت و هم‌صدایـی بـا سـایر ادیبـان هم‌نظـر در ایـن زمینـه، بـا تسـامح، شـعر آیینـی را شـعر دینـی می‌دانـد.

سـنگری معتقـد اسـت «شـعر آیینـی بـه سـروده‌هایی اطـلاق می‌شـود کـه در آیین‌هـا و محافـل دینـی ماننـد ولادت‌هـا، شـهادت‌ها، وفیـات و روزهـا و مناسـبت‌های برجسـتهٔ مذهبـی ماننـد غدیـر، بعثـت، عرفـه و در توصیفـی دقیق‌تـر در مجالـس سـور و سـوگ مذهبـی بـه کار مـی‌رود» (همـان: ۱۶).

ادبیـات آیینـی پـس از انقـلاب اسـلامی، پیشـرفت و درخشـش بیشـتری داشـته اسـت و می‌تـوان ارتبـاط بیشـتری میـان وقایـع و آثـار ادبـی پیـدا کـرد؛ زیـرا تـا پیـش از انقـلاب، سـخن گفتـن از موضوعاتـی ماننـد: «غدیـر»، «عاشـورا»، «مقاومـت»، «حماسـه» و «شـهادت» کمتـر بـه میـان می‌آمـد و بیشـتر در بسـتر واژگان و کتاب‌هـا باقـی مانـده بـود؛ امـا بـا ایجـاد تحـول در جامعـه، بسـتری فراهـم گردیـد تـا ایـن موضوعـات، به‌عنـوان عامـل تحـرک و جنبـش در سـاختار اجتماعـی و فرهنگـی ایـران و سـایر جوامـع اسـلامی بیـش از پیـش مـورد توجـه قـرار گیـرد و درنتیجـه آثـار ادبـی و اشـعار گران‌بهایـی در ایـن زمینه‌هـا بـه وجـود آیـد.

درمجموع و با مطالعهٔ منابع مختلف، می‌توان شعر آیینی را به شاخه‌های زیر تقسیم کرد:

اقسام شعر آیینی در ادب فارسی

اشعار توحیدی

توحیـد بـه معنـی اعتقـاد بـه یگانگـی خداونـد و ایمـان آوردن بـه یکتایـی وی اسـت. هـر اثـری کـه دربردارنـدۀ این‌گونـه مفاهیـم باشـد و بـر آن تأکیـد داشـته باشـد، اثـری توحیـدی اسـت کـه شـامل مقوله‌هـای مرتبـط بـا پرسـتش و سـتایش و نیایـش ذات ربوبـی ـ جلّـت عظمتـه- اسـت و بـه آفرینندۀ عوالـم هسـتی اختصـاص دارد. مناجات‌نامۀ خواجـه عبـدالله انصـاری و مقدمۀ گلسـتان شـیخ أجـل، سـعدی، از بهتریـن نمونه‌هـای شـعر توحیـدی در سـتایش و نیایـش ذات کبریایی‌انـد.

پادشـاهی و گدایـی بـر مـا یکسـان اسـت — که بر این در همه را پشـت عبادت خم از اوسـت
سـعدیا گـر بکنـد سـیل فنـا خانـۀ عمـر — دل قـوی‌دار کـه بنیـاد بقـا محکـم از اوسـت
(سعدی، ۱۳۴۲: ۴۴)

سـنایی، شـاعر قـرن ششـم کـه درزمینـۀ عرفـان اشـعار نـاب و بی‌نظیـری سـرده اسـت، ابیـات زیبایـی دراین‌بـاره دارد کـه سال‌هاسـت در دیباچـۀ کتـب درسـی جـای گرفتـه اسـت و جلابخـش روح عاشـقان عرفـان اسـت

ملـکا ذکـر تـو گویـم که تـو پاکـی و خدایی — نـروم جـز بـه همـان ره کـه تـوام راهنمایـی
همـه درگاه تـو جویـم همه از فضـل تو پویم — همـه توحیـد توگویـم کـه بـه توحیـد سـزایی
تـو زن وجفت نداری، تـو خوروخفت نداری — احـد بـی زن و جفتـی، ملـک کامروایـی
نـه نیـازت بـه ولادت نه به فرزنـدت حاجت — تـو جلیـل الجبروتـی تـو نصیرالامرایـی
تـو حکیمی تـو عظیمی تو کریمـی تو رحیمی — تـو نماینـدۀ فضلـی تـو سـزاوار ثنایـی
احـد لیـس کمثلـه صمـد لیـس لـه ضـد — لمـن الملـک تـو گویـی کـه مـر آن را تو سـزایی
(سنایی، ۱۳۸۱: ۴۸۰)

از نگاهـی دیگـر می‌تـوان شـعر توحیـدی را شـعر ماورایـی نیـز دانسـت؛ چراکـه موضـوع ایـن نـوع اشـعار بـا اشـعار توحیـدی یکسـان می‌نمایـد. مجاهـدی (۱۳۸۶: ۳۰) شـعر ماورایـی را این‌گونـه معرفـی می‌کنـد: «مقوله‌هایـی کـه فطرتـی ملکوتـی و بافتـی قدسـی و ماورایـی دارنـد و طبعـاً فراخاکـی و افلاکی‌انـد» کـه یکـی از بهتریـن نمونه‌هـای آن در مناجـات حکیـم نظامـی گنجـوی مشـاهده می‌شـود:

بِسـم اللّه اَلرّحمـنِ الرّحیـم — هسـت کلیـد در گنـج حکیـم
فاتحـۀ فکـرت و ختـم سـخن — نـام خـدای سـت بـر او ختـم کـن
پیـش وجـود همـه آینـدگان — بیـش بقـای همـه پاینـدگان
سابقه‌سـالار جهـان قـدم — مرسـله پیونـد گلـوی قلـم
(نظامی، ۱۳۷۶: ۳)

قیصـر امین‌پـور، شـاعر معـروف معاصـر، اشـعار زیبایـی دارد کـه می‌تـوان یکـی از بهتریـن نمونه‌هـای آن را در دفتـر *بـه قـول پرسـتو* مشـاهده کـرد:

پیش از اینها فکر می‌کردم خدا
خانه‌ای دارد میان ابرها

مثل قصر پادشاه قصه‌ها
خشتی از الماس و خشتی از طلا

پایه‌های برجش از عاج و بلور
بر سر تختی نشسته با غرور

رعد و برق شب طنین خنده‌اش
سیل و طوفان نعره توفنده‌اش

هیچ کس از جای او آگاه نیست
هیچ‌کس را در حضورش راه نیست

پیش از اینها خاطرم دلگیر بود
از خدا، در ذهنم این تصویر بود

تا که یک شب دست در دست پدر
راه افتادم به قصد یک سفر

در میان راه، در یک روستا
خانه‌ای دیدیم، خوب و آشنا

زود پرسیدم: پدر! اینجا کجاست؟
گفت: اینجا، خانه‌ی خوب خداست!

گفت: اینجا می‌شود یک لحظه ماند
گوشه‌ای خلوت، نمازی ساده خواند

با وضویی دست و رویی تازه کرد
با دل خود، گفتگویی تازه کرد ...

(امین‌پور، ۱۳۹۹: ۵۱۰)

شعر رهایی

حکمت، معرفت، عدالت، بصیرت، فضیلت، کرامت، بردباری، معنویت، شرافت، متانت، ادب و تربیت در شمار همین موضوعات هستند و آثار بزرگان ما سرشار از این مفاهیم والای انسانی است؛ مفاهیمی که در جوامع انسانی به‌عنوان اهداف والا مطرح هستند و در شکل‌گیری شخصیت انسان‌ها نقش بسزایی دارند. هر کدام از موضوعات شعر رهایی، خود به بخش‌ها و موضوعات کوچک‌تری تقسیم می‌شوند که درمجموع، عناصر تشکیل‌دهندهٔ انسانیت هستند و به خودسازی و رهیافت به‌سوی رستگاری منتهی خواهند شد؛ به بیانی دیگر، اهمیت این نوع شعر در جنبهٔ تربیتی و اجتماعی بودن آن است. بسیاری از قطعه‌های اجتماعی که سرشار از اندرز و پند هستند، در این گروه قرار می‌گیرند. بهترین نمونه‌های این نوع مقطعات را در سروده‌های پروین اعتصامی می‌توان یافت:

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت: ای دوست، این پیراهن است افسار نیست

گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان می‌روی
گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست

گفت: می‌باید تو را تا خانه‌ی قاضی برم
گفت: رو صبح آی، قاضی نیمه شب بیدار نیست

گفت: نزدیک است والی را سرای، آنجا شویم
گفت: والی از کجا در خانه‌ی خمار نیست؟

گفت: تا داروغه را گوییم، در مسجد بخواب
گفت: مسجد خوابگاه مردم بدکار نیست

گفت: دیناری بده پنهان و خود را وارهان
گفت: کار شرع، کار درهم و دینار نیست

گفت: از بهر غرامت، جامه‌ات بیرون کنم
گفت: پوسیده است، جز نقشی ز پود و تار نیست

گفت: آگه نیستی کز سر درافتادت کلاه
گفت: در سر عقل باید، بی‌کلاهی عار نیست

گفت: می بسیار خورده‌ای، زان چنین بی‌خود شدی
گفت: ای بیهوده‌گو، حرف کم و بسیار نیست

اشعار نبوی

یکی از اقسام مهم شعر آیینی، شعر نبوی است. در این‌گونه اشعار، شاعر می‌کوشد سیرهٔ پیامبران، ازجمله پیامبر اکرم (ص) و معجزهٔ ایشان، قرآن و داستان‌ها و اخبار مربوط به زندگی پیامبران و حوادث زمان ایشان و احادیث مربوط به نبوت را با قلم خویش به تصویر بکشد. در طول تاریخ ادب فارسی و به‌خصوص پس از سدهٔ چهارم هجری تأثیر قرآن به صورتی آشکار و غیرقابل انکار در آثار نظم و نثر مشاهده می‌شود. اوج این بهره‌گیری از متون قرآنی در قرن ششم هجری است. این پذیرش و انتشار به اعتقاد خود شاعر یا نویسنده نیز بستگی دارد و بین اعتقاد و پذیرش و انتشار آن رابطهٔ مستقیمی برقرار است. آثار سعدی، حافظ، مولانا و سنایی آیینهٔ تمام نمای آیات قرآن و وحی در ادبیات فارسی به شمار می‌آیند. این استفاده و بهره‌گیری از قرآن و به‌کارگیری آن در آثار متعدد فارسی تا قرن معاصر ادامه داشته و دارد.

از مشخصه‌های دیگر شعر آیینی، کاربرد اشارات قرآنی و احادیث است. اصولاً کمتر شاعری را می‌توان یافت که شعر او تجلی دهندهٔ اعتقاداتش نباشد. شاعران مسلمان و کسانی که اعتقاد به دین اسلام داشته باشند، باورها و تفکرات خویش را در اثر خویش انعکاس می‌دهند. ایرانیان از آغاز شعر فارسی تاکنون در حوزهٔ دینی این اصل را همواره در آثار خود به کار برده‌اند. شاعر مسلمان می‌کوشد که شعرش آیینه‌ای باشد تا متن و باطن اسلام را برای دیگران به‌خوبی نشان دهد.

> قرآن و حدیث در طول بیش از هزار سال تاریخ ادبیات فارسی یکی از آبشخورهای اصلی شعر فارسی بوده است. شاعران عموماً مسلمان پارسی‌گوی مضامین و مفاهیم قرآن کریم و احادیث معصومین را در اشعار خویش به انحاء گوناگون به‌کاربرده‌اند (چهرقانی و ذوالقدر، ۱۳۹۹: ۳۷۵).

پیشینهٔ اثرپذیری شاعران از قرآن و حدیث به نیمه‌های قرن سوم می‌رسد، اما در این قرن و قرن چهارم این تجلی چندان گسترده نیست؛ زیرا مضمون شعر در این قرن‌ها بیشتر بر محور مدح و ستایش و عشق می‌چرخد که این بن‌مایه‌ها با قرآن و حدیث پیوند کم‌تری دارد، اما با گذشت زمان و نفوذ زبان عربی، تأثیر معارف اسلامی و پدیده‌های فرهنگی بر شاعران افزایش‌یافته و زمینهٔ تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی گسترش می‌یابد و سرانجام در قرن‌های هفتم و هشتم و در شعر مولانا به اوج خود می‌رسد (سلامت باویل، ۱۳۹۹: ۱۱۳).

سیروس شمیسا دربارهٔ کاربرد حدیث و قرآن در آثار پارسی این‌گونه می‌گوید:

> استفاده از آیات و احادیث در نثر و نظم پارسی از قرن چهارم تا نیمهٔ اول قرن پنجم در حدی که در رساندن معنای کلام مفید واقع شود، بوده و بعد ز آن، از نیمهٔ اول قرن پنجم به بعدو با رواج زبان عربی، توجه به معارف اسلامی، تأسیس مدارس علمی و خانقاه‌ها موجب می‌شود، تغییراتی در نظم و نثر حاصل شود که یکی از بارزترین این تغییرات

استفاده از آیات و احادیث هم در حوزهٔ معنایی و هم در جهت آراستن کلام در حدی متعارف و خالی از تکلّف است (۱۳۸۲: ۷۷).

اشعار ولایی (علوی، فاطمی، عاشورایی و مهدوی)

ولایت از مهم‌ترین تکیه‌گاه‌های اسلام است و در قرآن مجید و روایات مستقیم و غیرمستقیم پیامبر اکرم (ص) و ائمهٔ اطهار (ع) به ضرورت آن اشاره شده است و انکار آن، انکار آیات قرآنی است و توصیهٔ رسول اکرم (ص) مبنی بر حفظ و پاسداری از قرآن و عترت (حدیث ثقلین) اهمیت آن را نشان می‌دهد. در دین مبین اسلام، اول و آخر و اصل هر شیء خداست و دیگر اصول و فروع اسلام به‌نوعی امتداد و مکمل آن است (رادمرد، ۱۳۹۴: ۲)؛ بنابراین هر شعری که به توصیف و اثبات ولایت بپردازد و بر ضرورت آن تأکید داشته باشد، شعری ولایی است. پربیراه نیست اگر شعر ولایی را شعر مذهبی نیز بخوانیم. از آغاز ورود اسلام به ایران تا به امروز، بسیاری از ادیبان و شاعران فارسی زبان، آثارشان را به موضوعات ولایی اختصاص داده‌اند.

شعر علوی

بارزترین مشخصهٔ شعر و شاعر شیعی، عشق به حضرت علی (ع) است و بدون شک بسیاری از حوادث و جنگ‌های مهم تاریخی صدر اسلام و پس از آن و پیروزی‌های ناشی از آن‌ها، مدیون وجود حضرت علی (ع) است. ایشان به‌عنوان اولین امام و پیشوای ش‌یعیان در شعر شاعران و در نوشته‌های نویسندگان به‌عنوان فردی مهم و مؤثر در بقا و انتقال آموزه‌های انسانی و دینی معرفی می‌شوند. آن حضرت همواره در طول تاریخ و در قرن معاصر نماد عدالت‌طلبی، ایثار، مدارا با دشمنان، بخشش، قناعت، مبارزه و مقاومت بوده‌اند؛ درواقع همهٔ این ویژگی‌ها تعریف انسان شیعه مذهب است. جنگاوری ایشان یکی از جذاب‌ترین موضوعاتی است که شاعران در آن‌ها طبع‌آزمایی کرده‌اند. مشهورترین آن‌ها شرح جنگ آن حضرت با عمرو بن عبدود است که با گذشت سالیان هنوز هم در کتاب‌های درسی جایگاه خود را حفظ نموده است.

به جز بازوی دین و شیر خدا — که شد طالب رزم آن اژدها
شجاع غضنفر، وصی نبی — نهنگ یم قدرت حق، علی
بر مصطفی بهر رخصت دوید — از او خواست دستوری اما ندید
چنان دید بر روی دشمن ز خشم — که شد ساخته کارش از زهر چشم

(راجی کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۱)

با این تفاسیر این‌گونه می‌توان گفت که شعر علوی، شعری است که بیانگر رویدادهای مهم زندگی حضرت علی (ع) و ویژگی‌ها و جایگاه ایشان است.

برترین نمونهٔ اشعار علوی را می‌توان در آیینهٔ اشعار سید محمدحسین بهجت تبریزی

جست‌وجو کرد. اوج توصیف زیبای او آنجاست که اعلام می‌دارد سرزمین جوانمردی را پادشاهی جز علی نیست.

نه خدا توانمش خواند نه بشر توانمش گفت متحیرم چه نامم شه ملک لا فتی را

(شهریار، ۱۳۷۶: ۶۸)

«شعر علوی پس از حکومت صفویان تا حدودی تحت‌الشعاع شعر عاشورایی قرار گرفت؛ اما با شکل‌گیری انقلاب اسلامی، زمینهٔ پرداختن هر چه بیشتر به شعر علوی فراهم شد» (پوریزدان‌پناه کرمانی، ۱۳۸۷: ۱۸۹) می‌توان گفت ویژگی شعر علوی، لحن و آهنگی متناسب با موضوع مورد توصیف، یعنی شخصیت حضرت علی (ع) و درعین‌حال تأثر بر مخاطب است. اشعار علوی فقط به مدح و منقبت مولای متقیان نمی‌پردازد، بلکه می‌توان محتوای آن را به دو بخش مدایح و منقبت و مراثی تقسیم کرد. اگرچه با شنیدن نام اشعار علوی، ذهن به سراغ مدح و حماسه‌های ایشان می‌رود، اما شرح سختی‌ها و مصائبی که ایشان در طول زندگی خود تحمل نموده‌اند نیز بخش بزرگی از محتوای آثار ادیبان را شامل می‌شود. سیدحمیدرضا برقعی، در آثار خویش، از زندگانی امام علی (ع) بهره می‌جوید و از این روش برای اثبات حقانیت ایشان استفاده می‌کند. چراکه

> اشاره به حوادث تاریخی یکی از روش‌های شاعران در اثبات حقانیت امام (ع) است. ذکر رویدادهای مهمی مانند میلاد امام علی (ع) در خانهٔ کعبه، ویرانی بت‌های کعبه توسط امام (ع) بعد از فتح مکه، رویداد لیلهٔ المبیت و حادثهٔ غدیرخم از این جمله‌اند (عبدی و نعمتی قزوینی، ۱۳۹۷: ۱۲۴).

به سمت کعبه ملک هم دخیل می‌آورد که مادری پسری بی‌بدیل می‌آورد
گشود لب به سخن کعبه، داشت بی‌پرده برای خلقت عالم دلیل می‌آورد
خلیل با تبر آمد به بتکده، اما به روی دوش محمّد، خلیل می‌آورد
ز اشک شوق، ملک زیر پاش دریا شد و کعبه غرق کلیمی که نیل می‌آورد

(برقعی، ۱۳۹۱: ۴۲)

شعر فاطمی

شعر فاطمی شعری است که در آن، نام و یاد حضرت فاطمه (س) و فضایل ایشان و به‌خصوص مصیبت‌هایی که پس از پیامبر بر ایشان وارد گردیده است، بیان می‌شود. از حضرت فاطمه (س) در اشعار آیینی و مذهبی به‌عنوان دختری کامل برای پیامبر اسلام و همسری صبور برای حضرت علی (ع) یاد می‌شود. ذکر مصائب واردشده بر آن حضرت بخش بزرگی از ادبیات مذهبی و آیینی را تشکیل می‌دهد. توصیف بزرگی شخصیت ایشان و ستمی که بر ایشان روا شده است و دفاع از حضرت علی (ع) در طول حیات، مهم‌ترین جلوه‌های زندگی ایشان است که در آثار برقعی نمایان است. در مدح و منقبت حضرت فاطمهٔ زهرا (س) بوده‌اند شاعرانی که دیوانشان به نام حضرت مزین گشته است. شاعرانی

نظیر مولانا در دفتر دوم مثنوی حضرت زهرا (س) را این‌گونه مدح کرده است:

فاطمه مدح است در حق زنان — مرد را گویی بود زخم سنان
دست و پا در حق ما استایش است — در حق پاکی‌ی حق آلایش است
لم یلد لم یولد او را لایق است — والد و مولود را او خالق است
(مولوی، ۱۳۹۷، د۲: ۵۸۲۱-۳)

ناصرخسرو قبادیانی نیز در مدح و ستایش حضرت زهرا (س) چنین گفته است:

آن روز در آن هول و فزع بر سر آن جمع — پیش شهدا دست من و دامن زهرا
تا داد من از دشمن اولاد پیمبر — بدهد به تمام ایزد دادار تعالی
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۵۸)

سنایی، عارف بزرگ ایرانی نیز در دیوان خود بارها عشق خویش را به اهل‌بیت اعلام می‌دارد و ارادتش را در اشعارش بازگو می‌کند. ابیاتی در منقبت حضرت زهرا دارد:

سراسر جمله عالم پرزنان‌اند — زنی چو فاطمه خیر النّسا کو؟
(سنایی، ۱۳۷۶: ۵۷۱)

داد حق شیر این جهان همه را — جز فطامش نداد فاطمه را
(همان: ۱۹۳)

شهادت حضرت فاطمهٔ زهرا (س) از موضوعات مهم و حائز اهمیت در میان شیعیان است؛ چراکه شیوهٔ شهادت ایشان مظلومانه است و از این نظر مورد اختلاف اهل سنت است. بر اساس باور شیعیان، این بانو بر اثر ضربات و آسیب‌های جسمی واردشده از طرف عمر بن خطاب به شهادت رسیده‌اند و در ایام فاطمیه به عزاداری برای فاطمه (س) می‌پردازند؛ درصورتی‌که اهل سنت معتقدند که حضرت به‌دلیل غم و اندوه ناشی از وفات و فراق پیامبر (ص) رحلت فرموده‌اند. ریشهٔ اختلاف در موضوع شهادت فاطمه آن است که درگذشت این حضرت مدتی کوتاه پس از رحلت پدر بزرگوارشان و در کشاکش درگیری‌ها بر سر جانشینی حضرت محمد (ص) رخ داده است.

> پس از آنکه گروهی از مهاجران و انصار در سقیفه بنی‌ساعده با ابوبکر بیعت کردند، گروهی از صحابه با توجه به سفارش‌های پیامبر به خلافت و جانشینی علی بن ابی‌طالب (ع)، از بیعت با ابوبکر امتناع کردند. به همین جهت به دستور ابوبکر، عمر بن خطاب به همراه عده‌ای دیگر برای بیعت گرفتن از علی، به درِ خانه او رفتند و عمر تهدید کرد که در صورت بیعت نکردن، خانه را با ساکنانش به آتش می‌کشد (طبری، ۱۳۸۷ق: ۲۰۲).

در بسیاری از منابع، دلیل سقط جنین حضرت فاطمه (س) نیز ضربهٔ ناشی از فشار در توسط عمر بر حضرت عنوان شده است. در بسیاری از اشعار شاعران معاصر، زندگانی حضرت زهرا (س) و به‌خصوص شهادت ایشان، جایگاه ویژه‌ای دارد:

در خانـهٔ زهـرا همـه معـراج نشـینند / آنجا کـه به‌جـز چـادر او نیسـت گلیمـی
ای کاش در ایـن بـیـت بسـوزم کـه شـنیدم / می‌سـوخت حریـم دل مـولا چـه حریمی
آتـش مـزن آتـش در و دیـوار دلـش را / جـز فاطمـه در قلب علـی نیسـت مقیمی
حـالا نکنـد پنجـره را وا بگذاریـم / پرپـر شـود آن لالـه زخمـی بـه نسـیمی
(برقعـی، ۱۳۹۱: ۳۴)

شعر رضوی

بـارگاه امـام هشـتم، حضـرت علـی بـن موسـی الرّضـا (ع)، همچـون نگینـی بـر تـارک سـرزمین ایـران می‌درخشـد. ایرانیـان، پیوسـته دلدادگـی خویـش را بـه ایـن حضـرت بـراز نموده‌انـد. هـر شـخصی کـه بـه سـرزمین خراسـان سـفر کـرده و بـا ایـن امـام همـام پیمـان عشـق و اطاعـت بسـته باشـد، دل را در صحـن و بـارگاه ایشـان جـای می‌گـذارد. همـواره دلتنـگ اسـت. هـر کـس کـه از بازشـدن گـره‌ای در زندگـی‌اش ناامیـد گـردد و چـاره‌ای نیابـد، سـوی دلـدار خویـش، امـام رضا (ع) می‌شـتابد و ایشـان را واسـطه‌ای بـرای یافتـن راه و آرامـش قـرار می‌دهـد. نویسـندگان و شـاعران بسـیاری از عـرب و فـارس و دیگـر سـرزمین‌ها در نوشـته‌های خویـش از نـام مبـارک ایشـان بهـره برده‌انـد و علاقـهٔ خویـش را بیـان نموده‌انـد.

سـؤال می‌کنـد از خـود هنـوز آهویـی / کـه بیـن دام و نگاهـت کـدام صیـاد اسـت؟
دلـم که دسـت خودم نیسـت ایـن دل غمگین / همان دلی اسـت که جامانده در گهرشـاد اسـت
(برقعی، ۱۳۹۲: ۴۲)

شعر مهدوی

شـیعیان معتقدنـد کـه بـا ظهـور منجـی و آخریـن امـام، جهـان رنـگ صلـح می‌گیـرد و عدالـت در همـهٔ سـرزمین‌ها برقـرار خواهـد شـد. برقعـی در دو بیـت بـالا بـه ایـن اعتقـاد و بـاور اشـاره کـرده و می‌گویـد کـه فـراق و هجـران شـیعه، روزی بـه پایـان می‌رسـد و روزگار حکومـت حضـرت مهـدی (عـج) فـرا خواهـد رسـید تـا همه‌چیـز همان‌گونـه شـود کـه بایـد باشـد.

> سـرایندگان شـعر فارسـی انتظـار ظهـور حضـرت مهـدی (عـج) را در مؤلفه‌هـای یگانگـی ایشـان در مقـام صلـح جهانـی، ولایـت تکوینـی حضـرت و تبییـن رسـالت‌های جهانـی امـام زمـان (عـج) ترسـیم می‌کننـد. دوران رسـالت امـام عصـر نیـز در شـعر فارسـی در قالـب مبـارزهٔ بنیـادی و فراگیـر بـا بیـداد و بیدادگـران در عرصـهٔ جهانـی، رویارویـی تمـام عیـار بـا کفـر جهانـی و ایـادی آن، برقـراری نظـام قسـط و عـدل واقعـی در گسـترهٔ جهـان، تحقـق جهان‌شـمولی دیـن مقـدس اسـلام و احیـای ارزش‌هـای دینـی، برقـراری حکومـت جهانـی اسـلام و حاکمیـت فرهنـگ اصیـل اسـلامی، رسـوایی داعیـه‌داران دروغیـن مهدویـت و تبییـن زشـتی و پلیـدی دجّـالان روزگار تجلـی می‌یابـد (نیک‌پنـاه، ۱۳۹۴: ۴۴).

سـید حمیدرضـا برقعـی یکـی از شـاعران معاصـر آیینـی اسـت کـه مضامیـن اشـعارش حـاوی مطالبـی بـاارزش دربـارهٔ معصومیـن بزرگـوار اسـت. اشـعار مهـدوی یکـی از موضوعـات مهـم آثـار

اوست که بسامد بالایی نیز دارد:

جمعه‌ها طبع من احساس تغزل دارد — ناخودآگاه به سمت تو تمایل دارد
بی تو چندی ست که در کار زمین حیرانم — مانده‌ام بی تو چرا باغچه‌ام گل دارد؟
شاید این باغچه ده قرن به استقبالت — فرش گسترده و در دست گلایل دارد
جمکران نقطهٔ امید جهان شد که در آن — هر چه دل، سمت خدا دست توسل دارد
یازده پله زمین رفت به سمت ملکوت — یک قدم مانده زمین شوق تکامل دارد
هیچ سنگی نشود سنگ صبورت، تنها — تکیه بر کعبه بزن، کعبه تحمل دارد ...

(برقعی، ۱۳۹۲: ۱۸)

مرثیه

مرثیه یکی از انواع شعر آیینی به حساب می‌آید. بیشترین بخش اشعار ولایی پس از مدح و ستایش، اشعار مرثیه است. این نوع ادبی که به آن سوگ‌سرود نیز گفته می‌شود، از کهن‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آید. در تعریف مرثیه این‌چنین آمده است:

> رثا و مرثیه به شعری اطلاق می‌شود که در ماتم گذشتگان و تعزیت خویشاوندان و یاران، اظهار تأسف و تألّم بر مرگ سلاطین و صدور اعیان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دین و ائمّهٔ اطهار (ع) مخصوصاً حضرت سیدالشّهدا (ع) و شهدای کربلا (ع) و شمردن مناقب و فضایل و مکارم و تجلیل از مقام و منزلت شخصی متوفّی و بزرگ نشان دادن واقعه و تعظیم مصیبت و دعوت ماتم‌زدگان به صبر و سکون و معانی دیگری از این قبیل سروده شده است (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۳۴).

تاریخ مرثیه و مرثیه‌سرایی در ایران به روزگاران کهن بازمی‌گردد. سید حسن سادات ناصری دربارهٔ سوگ‌سروده‌های کهن پارسی این‌گونه می‌نویسد:

> سوگ سیاوش و مرگ زریر در اساطیر ایران سابقه‌ای بس قدیم دارد، چنان‌که سوگ سیاوشان به نام آهنگی مشهور از آن واقعهٔ جانکاه یادگار است و یادگار زریران (ایانگاری زریران) که از آثار منظوم بازمانده پهلوی است و این هر دو به صورتی کامل در شاهنامهٔ جاویدان حکیم ابوالقاسم فردوسی جزو حماسهٔ ملی مردم ایران زمین آمده است (سادات ناصری، ۱۳۶۴: ۲۲).

در مورد اولین مرثیه‌های فارسی این‌گونه آمده است: «مرثیه در ادب فارسی سابقه‌ای دیرین دارد، نخستین مرثیه‌هایی که به‌جامانده، اشعاری از رودکی سمرقندی در رثای شاعران هم‌عصر خویش مثل ابوالحسن مرادی بخارایی و شهید بلخی است» (مردانی، ۱۳۸۱: ۴۷ و ۴۶). بسیاری از سوگ‌سرودها در ایران ریشهٔ دینی دارند و کمتر از ۴ قرن است که رواج پیدا کرده است. این نوع مرثیه‌ها اختصاص به شیعیان دارند و قدیم‌ترین آن‌ها را باید در اشعار سیف فرغانی جست.

جنبه‌های هنری مرثیه، به‌دلیل برشمردن صفات و مناقب شخصیتی که شعر در رثای وی سروده شده است در جهت برانگیختن هرچه بیشتر عواطف و احساسات، بیشتر از مدح

است. رودکی و خاقانی در سوگ خویشان و فرزندان خویش وحکیم ابوالقاسم فردوسی در حماسهٔ خویش مرثیه‌سرایی کرده‌اند.

کاروان شهید رفت از پیش — وآن ما رفته گیر و می‌اندیش
از شمار دو چشم یک تن کم — وز شمار خرد هزاران بیش
(رودکی، ۱۳۷۶: ۳۲۵)

صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید — ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید
دانه‌دانه گهر اشک ببارید چنانک — گره رشتهٔ تسبیح ز سر بگشایید
(خاقانی، ۱۳۸۶: ۱۵۸)

مگر بهره برگیرم از پند خویش — براندیشم از مرگ فرزند خویش
مرا بود نوبت برفت آن جوان — ز دردش منم چون بی تن روان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۸)

مراثی در دوران معاصر، به تعاریف یادشده محدود نمی‌شود. سه رخداد مهم در ایران، زمینه را برای بروز مضامین جدید در آثار نویسندگان و شاعران فراهم آورد و باعث شد که مرثیه‌ها از حالت سنتی خویش رها شود و نقش اجتماعی آن نمود بیشتری پیدا کند. به‌گونه‌ای که

> شاعر دورهٔ معاصر در سرودن رثا از من فردی به من اجتماعی نیز پرداخت. زیرا شاعر در سوگ از دست دادن شخص یا چیزی است که با وی پیوند فکری یا اجتماعی دارد. بنابراین در دورهٔ معاصر با توجه به تحولات یادشده، سوگ‌سرایی به‌عنوان یک نوع ادبی از معنای لغوی خود فراتر رفته (شمیسا، ۱۳۹۸: ۲).

و بستری برای مطرح کردن آلام اجتماعی به کار می‌رود. همراه شدن شاعر با اجتماع و همدردی وی با مردم ازجمله موضوعاتی است که در مرثیه‌های امروز جلوه‌گری می‌کند. ایجاد پیوند عمیق میان قیام عاشورا، انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، ازجمله مضامین مراثی شاعر آیینی معاصر است. قیصر امین‌پور، علیرضا قزوه و سید حسن حسینی از شاعرانی هستند که با بهره‌گیری از تحولات جنگ هشت‌ساله، مراثی مختلفی در رثای شهیدان سروده‌اند. دفتر *تنفس صبح* قیصر امین‌پور سرشار از مضامینی است که در رثای شهیدان سروده شده است:

آن روز
بگشوده بال و پر
با سر به سوی وادی خون رفتی
گفتی:
«دیگر به خانه باز نمی‌گردم
امروز من به پای خودم رفتم
فردا

شاید مرا به شهر بیارند
بر روی دست‌ها
اما حتی تو را به شهر نیاوردند
گفتند: چیزی از او به جای نمانده است
جز راه ناتمام»
(امین‌پور، ۱۳۹۹: ۳۶۹)

عاشورا

از مضامین مرثیه و از مؤلفه‌های مهم شعر آیینی، مرثیهٔ عاشوراست. این رویداد، به‌عنوان بزرگ‌ترین و مهم‌ترین واقعه پس از اسلام، در تعیین و جابه‌جایی مرزهای ادبی، فرهنگی و هنری نقشی بی‌بدیل ایفا کرده است. پس از نهضت عاشورا، اهل ادب، شاعران و نویسندگان این اتفاق را مرجع آثار خود قرار دادند و برای آفرینش‌های خویش از آن وام گرفتند تا جایی که محمدرضا سنگری، از آن به‌عنوان کتاب جامع عشق، عزت اسلام و فرهنگ‌نامه‌ای به همهٔ آنانی که در جستجوی مفهوم صریح و مجسم واژه‌های سخاوت و صدق و صفا و حریت و عزت‌اند، یاد می‌کند (سنگری، ۱۳۷۰: ۳۶). شعر عاشورایی به‌عنوان یکی از عناصر ادبی، مطالبی ارزشمند دارد که شامل حقایق و اتفاقاتی می‌شود که هدف آن آگاهی و انسان‌سازی است. «شعر عاشورایی، به سروده‌هایی اطلاق می‌شود که به حادثهٔ عظیم عاشورای سال ۶۱ هجری و رویدادهای پیوسته به آن می‌پردازد. در این‌گونه سروده‌ها، سوگ، حماسه، عظمت، اخلاق و ابعاد گوناگون این نهضت خونین تصویر و ترسیم می‌شود» (آهمه، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

> بی‌گمان مرثیه‌سرایی در باب عاشورا با زبان عربی آغاز شده است و با توجه به اینکه شعر با عرب همزادی و همراهی آشکاری دارد، آغاز سرایش نباید بافاصله‌ی چندانی پس از واقعه‌ی عاشورا باشد و حتی اگر رجزهای اصحاب را از نوع شعر عاشورایی بدانیم؛ شعر عاشورا با حادثهٔ عاشورا دقیقاً همزاد است (کافی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

اما شاید بتوان گفت بازتاب عاشورا و حوادث و ابعاد آن در زبان فارسی با سوگ‌سروده‌های ابوالحسن مجدالدین کسایی مروزی در قرن ۴ هجری به ثبت رسیده است. تاکنون جلوه‌های این واقعه به صورت‌های گوناگون در ادوار مختلف در شعر شاعران فارسی‌زبان دیده شده است. در ایران اسلامی، عاشورا به‌عنوان نقطهٔ عطفی به الگویی مناسب در قیام‌ها علیه استبداد تبدیل شد. انقلاب اسلامی و دفاع مقدس به‌عنوان دو رویداد مهم و تأثیرگذار که پیامدهای گوناگونی داشته است با نهضت عاشورا پیوندی عمیق و ناگسستنی دارد؛ چراکه اساس انقلاب اسلامی بر قیام عاشورا بنا نهاده شده است..

شب آخر هنوز یادم هست　　خیمه زد عطر سیب در سنگر
خیمه تاریک شد و این یعنی　　روضه‌خوان گفت از شب آخر
(برقعی، ۱۳۹۰: ۵۳)

ادبیات پایداری

با توجه به گسترهٔ موضوعی و محتوایی شعر آیینی، یکی از اساسی‌ترین موارد مورد تأمل در این حوزه، ادبیات و به‌خصوص شعر پایداری در قرن معاصر است. محمدرضا سنگری ادبیات پایداری را اینگونه معرفی می‌کند:

> معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون ستیزی یا پایگاه‌های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و ... شکل می‌گیرند. بنابراین جان مایهٔ این آثار با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است (۱۳۸۳: ۳۹).

اگر بخواهیم شعر پایداری را مقاومت در برابر هرگونه استبداد بدانیم، بیشترین نمود و جلوهٔ آن را در دوران معاصر می‌بینیم. شعر مقاومت در ایران معاصر شامل چند مرحله است: مرحلهٔ نخست آن، دورهٔ مشروطیت است و شاعرانی چون ادیب‌الممالک، بهار، عارف، نسیم شمال، فرخی یزدی، لاهوتی، دهخدا، عشقی و... در این زمینه تلاش‌های فراوانی کردند. مرحلهٔ دوم مربوط به دورهٔ پهلوی است و در اشکال گوناگون ادبیات مذهبی، کارگری، حماسی و سمبولیک بروز کرده و شاعرانی مانند سیاوش کسرائی، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری، شفیعی کدکنی، نعمت میرزازاده و طاهره صفارزاده در این دسته‌اند. مرحلهٔ سوم دورهٔ بعد از انقلاب اسلامی ایران است و بخش عظیمی از آن مربوط به دوران دفاع مقدس بوده و کسانی چون حمید سبزواری، علی معلم و... در این دسته قرار می‌گیرند (محسنی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۴۸). آرین‌پور معتقد است ادبیات پایداری در معنای نوین آن، از عصر مشروطه و جنگ جهانی اول با تأثیر از گرایش‌های ملی و میهنی به وجود آمد. (۱۳۷۵: ۱۲۷)، اما خارج از این سه دوره و موضوعات و وقایع مربوط به آن‌ها، مقاومت فلسطین و لبنان در برابر رژیم اشغالگر قدس، یکی از موضوعاتی است که الگوی بسیاری از شاعران فارسی‌زبان ایرانی و غیرایرانی در سروده‌ها و مضامین اشعارشان است؛ چراکه در شعر مقاومت و پایداری، سخن از عشق به وطن، دفاع از آن، مقاومت در برابر استبداد و بیگانه، دفاع از حق مظلوم، آزادگی و آزادی‌خواهی است و این مفاهیم در میان تمامی ملت‌ها ازجمله جوامع اسلامی، مشترک است. شاعرانی چون حمید سبزواری و علی موسوی گرمارودی ازجمله شاعرانی هستند که در آثارشان، موضوع فلسطین و لبنان و مقاومت آنان در برابر اسرائیل دیده می‌شود.

اگر بخواهیم آثار پدید آمده در ادبیات پایداری را ازنظر بسامد در دوره‌های مختلف در کشور ایران مقایسه کنیم، می‌توانیم جنگ هشت سالهٔ دفاع مقدس را دوره‌ای پربار از لحاظ دربردارندگی محتوایی نام ببریم. دفاع مقدس از آغاز تا واپسین روزها و پس از

آن، سرشار از لحظاتی است که انسان‌های آزاده در راه وطن و اسلام، دلیرانه جان بر کف نهادند و به پیکار با دشمن پرداختند. از این دوران می‌توان به‌عنوان مکتبی یاد کرد که پایداری و مقاومت را در لحظات سخت و پیچیده به انسان متمدن عصر امروز می‌آموزد و یادآور می‌شود. منبع الهام بسیاری از ادیبان، شاعران و نویسندگان معاصر، این جنگ و آثار آن است. کسانی چون شهید مرتضی آوینی این لحظات را ثبت و ضبط کرده و با ادبیات بی‌نظیر خویش آن را در یادها جاودانه ساختند. شاعرانی چون قیصر امین‌پور، سیدحسن حسینی، احمد عزیزی، علیرضا قزوه، عبدالجبارکاکایی و سپیدهٔکاشانی از شاعرانی هستند که در وصف دفاع مقدس اشعاری سروده‌اند و در این زمینه در میان مخاطبان، مشهور هستند.

در ادبیات پایداری تفاوت‌هایی نسبت به سایر گونه‌های ادبی دیده می‌شود. یکی از تفاوت‌ها این است که شاعر یا نویسنده از انسان‌های عادی به‌عنوان قهرمان این نوع، یاد می‌کنند. دومین شاخصهٔ ادبیات پایداری، استفاده از نمادها برای بیان ظلم‌ها، ستم‌ها و مبارزه در مقابل آن‌هاست. ضحاک در شاهنامه نمادی از خوی بد و زشتی و پلیدی است. در بسیاری از متون نظم و نثر معاصر می‌بینیم که شخصیتی شیطان‌صفت را، که اصولاً از میان حاکمان زمانه است، ضحاک زمان معرفی کرده‌اند.

دفتر گریه را می‌گشایم
من زمین‌خوردهٔ انزوایم
مانده بر ابرها جای پایم
بس که در حسرت لاله‌هایم
(برقعی، ۱۳۹۸: ۵۸)

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی پیشینه و سابقهٔ ادب و شعر آیینی، مبرهن است که همهٔ آیین‌ها با توجه به اعتقادات و فرهنگ یک قوم بنا نهاده می‌شوند؛ چراکه آیین، همان رسومی است که در طول تاریخ یک ملت شکل‌گرفته و با گذشت زمان تکرار می‌گردد و گاه تغییر پیدا می‌کند. آیین‌ها در سرزمین ایران، پس از ورود اسلام به ایران شکل گسترده‌تری می‌یابند و رنگ و بوی دینی آن‌ها بیش از پیش احساس می‌گردد و اساساً ادبیات دینی و آیینی یک معنا پیدا می‌کنند و به‌گونه‌ای مکمل یکدیگر می‌شوند. در دورهٔ مشروطه بسامد حضور این نوع کم‌رنگ‌تر می‌شود، اما با آغاز انقلاب اسلامی و پیدایش رویدادهای اجتماعی، عاشورای حسینی و الگوگیری از قرآن، در بیشتر آثار ادبی جلوه‌گر می‌شود و اساس کار قرار می‌گیرد.

قلمرو و ساحت شعر آیینی بسیار گسترده است و تفکیک عناصر آن به‌دلیل پیوند عمیق با یکدیگر دشوار است، اما با دیدی کلی می‌توان آن را به دسته‌های شعر توحیدی، ماورایی، رهایی، ولایی و ادبیات پایداری تقسیم کرد. بهترین نمونه‌های اشعار توحیدی و رهایی، بیشتر در اشعار شاعران کهن دیده می‌شود.

کتابنامه

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما (تاریخ ادب فارسی معاصر)*. جلد سوم. تهران: انتشارات زوّاره.

آهمه، ماهرخ. (۱۳۹۵). «ادبیات عاشورایی، سیر تحول و تکامل آن در ادب فارسی». *معارف حسینی*. ش۳. صص ۱۲۹- ۱۴۷.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۹). *مجموعه کامل اشعار (دستور زبان عشق، گلها همه آفتابگردانند، آینه‌های ناگهان، تنفس صبح، مثل چشمه مثل رود، به قول پرستو، منظومه ظهر روز دهم)*. تهران: انتشارات مروارید.

اعتصامی، پروین. (۱۳۸۱). *دیوان اشعار* با مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار. به کوشش حسن احمدی گیوی. تهران: قطره.

امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ایران*. اهواز: جهاد دانشگاهی.

بهداروند، محمدمهدی. (۱۳۸۰). «ویژگی ادبیات دینی». *کیهان فرهنگی*. ش۱۷۷. صص ۹-۱۳.

برقعی، سید حمیدرضا. (۱۳۹۳). *قبلهٔ مایل به تو*. تهران: فصل پنجم.

برقعی، سید حمیدرضا. (۱۳۹۲). *طوفان واژه‌ها*. تهران: فصل پنجم.

تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات پیش از اسلام* به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۷۳). شریعت در آینه معرفت. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.

چهرقانی، رضا و ذوالقدر، محبوبه. (۱۳۹۹). «جلوه‌های تأثیر قرآن و حدیث در شعر معاصر ایران». *دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. صص۳۷۵-۳۸۸.

حبیبی، علیرضا و حسن‌زاده میرعلی عبدالله. (۱۴۰۰). «جامعه‌شناسی شعر آیینی در ایران؛ مطالعهٔ موردی: شعر معاصر فارسی چهار دههٔ اخیر، ادبیات و زبان‌ها». *بهار ادب*. ش۶۴. صص۲-۱۶.

حجاجی کهجوق، عزیز. (۱۴۰۰).قصص الشعرا. تهران: آیدین.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۸۶). *دیوان اشعار*. به تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳) *«آیین» در لغت‌نامه*. ج ۱. زیر نظر جعفر شهیدی و محمد معین. تهران: روزنه.

راجی کرمانی، بمانعلی. (۱۳۸۳). *حملهٔ حیدری*. ج۱. مقدمهٔ یحیی طالبیان و محمود مدبری، کرمان.

رادمرد، صدیقه. (۱۳۹۴). «بررسی بازتاب بعضی اوصاف ولایی امام رضا (ع) در شعر شهریار». *مجموعهٔ مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی*. دانشگاه محقق اردبیلی.

رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر بن محمد. (۱۳۷۶). *دیوان اشعار*. تهران: نگاه.

زیلابی، عزیز و همکاران. (۱۴۰۱). «تحلیل سبک‌شناسی اشعار آیینی شاعران پس از انقلاب». *سبک‌شناسی نظم و نثر پارسی*. د ۱۵، شمارهٔ پیاپی ۷۳. صص ۲۳- ۴۳.

سادات ناصری، سید حسن. (۱۳۶۴). «به آیین‌ترین مرثیه». کیهان فرهنگی. ش ۱۹. صص۲۲-۲۷.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۴۲). *غزلیات*. به کوشش محمدعلی فروغی. تهران: اقبال.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم. (۱۳۸۱). *دیوان اشعار* به قلم بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.

سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۳). «ادبیات پایداری». *فصلنامه شعر*. ش ۳۹. ص‌ص ۵۴-۴۵.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه فردوسی. به کوشش جلال خالقی مطلق. دفتر اول. نیویورک: نشر Bibliotheca persica.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس؛ قلعه قبادی، داریوش؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا. (۱۳۹۸). «بررسی و مقایسهٔ مرثیهٔ سه نسل از شاعران معاصر». *بهار ادب*. س۱۲. ش۲. صص ۲۰۸-۱۸۹.

شهریار، محمدحسین. (۱۳۷۶). *دیوان اشعار*. نگاه: تهران.

عبدی، رضا و نعمتی قزوینی، معصومه. (۱۳۹۷). «غدیر از منظر شعر آیینی عراق». *پژوهشنامه علوی*. س۹. ش۲. صص ۱۴۲-۱۲۰.

قبادیانی، ناصرخسرو. (۱۳۵۷). *دیوان اشعار*. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: انتشارت موسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل کانادا.

کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۸۷). «شعر مذهبی بایدها و نبایدها». شعر. ش ۶۳. صص ۸-۱۱.

کزازی، میر جلال. (۱۳۶۱). *جستارهایی در فرهنگ و ادب ایرانیان*. تهران: مرکز.

مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۶۴). شعر و ادب پارسی. تهران: زرین.

مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۹۴). «تأملی بر شعر آیینی». *میرداماد*. صص ۸۱-۷۵.

مجاهدی، محمدعلی. (۱۳۸۷). *سیری در قلمرو شعر نبوی*. تهران: معاونت امور فرهنگی مجمع جهانی اهل‌بیت (ع).

مجاهـدی، محمدعلـی. (۱۳۸۶). «کیـان شـعر آیینـی در زبـان فارسـی». نشـریه زبـان و ادبیـات. ش ۵۳. صـص ۵۳-۴۲.

محمدپور، اسماعیل. (۱۳۸۷). «بر موج آهو». شعر. ش ۶۳. صص ۴۲-۴۵.

مرادی، کبری. (۱۳۹۱). «این غزل گریه‌ها که می‌بینی». *امامت پژوهی*. ش ۵. صص ۲۰- ۴۹.

مردانـی، فیـروز. (۱۳۸۱). «مرثیه‌سـرایی در ادبیـات فارسـی». *کیهـان فرهنگـی*. ش ۱۹۷. صـص ۴۹-۴۶.

مولـوی، جلال‌الدیـن. (۱۳۹۷). *مثنـوی معنـوی*. بـه کوشـش کریـم زمانـی. دفتـر دوم. تهـران: اطلاعـات.

نظامـی، ابـو محمـد یوسـف. (۱۳۷۶). *مخزن‌الاسـرار* بـا تصحیـح و حواشـی حسـن وحیـد دسـتگردی. بـه کوشـش سـعید حمیدیـان. تهـران: نشـر قطـره.

Journal of Ritual Culture and Literature
A bi-annual Journal
Vol. 2, No. 4, Fall & Winter 2023-2024
Print ISSN: 2980-776x
Online ISSN: 2821-2762

License Holder: University of Birjand & Scientific Association of Persian Language and Literature

Director-in-Charge: Seyyed Mahdi Rahimi
Editor-in-Chief: Mohammad Behnamfar
Assistant Editor: Hamed Noruzi
Executive Manager: Abbas Vaezzadeh
Persian Editor: Abbas Vaezzadeh
English Editor: Mohammad Reza Rezaeian Daluei
Office Manager: Seyyedeh Fatemeh Shojazadeh Moghaddam
Layout and Design: New Look Publishing Company

Editorial Board:

Mohammad Behnamfar (Professor of Persian language and literature, University of Birjand)

Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi (Professor of Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad)

Maryam Khalili Jahan Tigh (Professor of Persian language and literature, University of Sistan and Baluchestan)

Mohsen Zolfagary (Professor of Persian language and literature, Arak University)

Sayed Mahdi Rahimi (Associate Professor of Persian Literature and Stylistics, University of Birjand)

Ali Akbar Samkhaniani (Associate Professor of Persian language and literature, University of Birjand)

Akbar Shayan Seresht (Associate Professor of Persian language and literature, University of Birjand)

Mohammad Gholamrezayi (Professor of Persian language and literature, Shahid Beheshti University)

Ahmad Lamei Giv (Associate of Persian language and literature, University of Birjand)

Mahdi Malek Sabet (Professor of Persian language and literature, University of yazd)

Seyyed Morteza Mirhashemi (Professor of Persian language and literature, Kharazmi University)

Hamed Noruzi (Associate of Persian language and literature, University of Birjand)

Muhammad Iqbal Shahid (Chairperson Department of Persian Government college University, Lahore)

willem floor (Iranian Studies and Researcher of Iranian History, Leiden University, Netherlands)

Alexander Chulukhadze (Persian Language and Literature and Iran and Middle East Studies, University of Georgia)

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, University Blvd., Birjand, Southern Khorasan, Iran

E-Mail: Jcrl@birjand.ac.ir

Website: Jcrl.birjand.ac.ir/

Contents:

A Study of the Mythical, Religious, and Socio-Political Origins of Ta'ziyyeh/ Abolfazl Horri	1
The Function of Metaphorical Language in *Jong-e Ta'ziyyeh Molla Ali Fakher*/ Vahid Mobarak	19
Kaftar and Witchcraft In Zoroastrian texts/ Mina Salimi	37
Mental Preoccupation in the Ritual Image of Tree with Focus on "the Shrine of Aqa" and "the Time of Shadows"/ Mahmood Ranjbar	51
An Analysis of Ritual-Religious Motifs of Babajan Tape Bricks Based on the Theory of Erwin Panofsky/ Maryam Zohouriyan	67
Typology of Yazd Ashurai Poems/ Mahdi Sadeghi	89
A Reflection on the Customs of Ancient Combat and Warfare Based on Bighami's *Darabnameh*/ Fatemeh Sadat Taheri	109
Ritual-Mythological Roots of Transformation in Legends of South Khorasa/ Kolsum Qorbani Juybari; Hasan Shamyan	131
Musical Features in Sheikh Ahmed Al-Waeli's Ode "in Memory of Imam Hussein" / Ezzat Molla Ebrahimi; Kamal Dehghani	151
The Influence of Shiism on the Evolution of Khanqahi (Monastic) Poetry in the Contemporary Era: From the Constitutional Revolution to the Islamic Revolution/ Maryam Hosseinabadi; Mehdi Malek sabet; Yadullah Jalali Pandari	167
Ritual Culture & literature in Morteza Avini's cinema (Case study: The Rewayat Fat'h's documentary film series narration)/ Yusuf Ghasem	189
The Nature of Ritual Poetry/ Eshagh Toghiani; Saeideh Sarvishi	207

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

University of Birjand

Journal of Ritual Culture and Literature

Vol 2, No 4, Fall & Winter 2023-2024

Onlin ISSN:2821-2762

Print ISSN:2980-776X