(علمی پژوهشی) https://dorl.net/dor/20.1001.1.23225793.1401.18.2.6.6

پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال هجدهم، شمارهٔ دوم (ویژه‌نامه)، پیاپی۳۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۶۷ – ۲۰۶

هم‌آوردیِ آن دو:
تن‌آوردگیِ جان‌مایه‌هایی هم‌گون در کالبدِ دو روایت:
رستم و اسپندیار و مکبث

داوود خزایی *

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات انگلیسی از دانش‌گاه اُسنابروک آلمان. عضو مرکز مطالعات ادبیات کودک دانش‌گاه شیراز

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۲۹

چکیده

دنیای مکبث دنیای وحش‌بومی[۱]است که در آن وسوسه در انتظار کسانی است که به وسوسه گراینده‌اند. این نمایش‌نامه، تراژدیِ ترس و وحشت و کشتار و خشونت و جنایت و فراتر از همه نیستی است. همه چیز تند روی می‌دهد، اما سرعت در کنار کندی قرار می‌گیرد تا بر ساختار متضاد نمایش‌نامه تأکید شود. شخصیت‌های اصلی در طول نمایش تغییر می‌کنند و در مراحل مختلف از سطوح زبانی مختلف بهره می‌برند. دنیای آن‌ها ترسیم شده است؛ ایده‌های اخلاقی، سیاسی و مذهبی بازنموده می‌شود. جاه‌طلبی، دلیری، ترس، شر، بی‌دادگری، انزوا، و نومیدی به روشنی نشان داده شده است. در این پژوهش، جان‌مایه‌هایِ اصلیِ تن‌آورده در *رستم واسپندیار* ـ بزرگ‌ترین داستان حماسی *شاهنامه* ـ و مکبث مانند «فرّ» و «دو کالبد پادشاه»، مفهوم زمان، بسامانی در برابر نابسامانی، افول دوران قهرمانی، رویین‌تنی، عبث‌ناکی و عناصر ماوراء طبیعی به بحث کشیده شده و با هم سنجیده شده است.

واژگان کلیدی: فردوسی، شکسپیر، *رستم واسپندیار*، مکبث

---

* dkhazaie@hotmail.com

[۱] Wilderness

۱. مقدمه

شاهنامهٔ فردوسی و *کلّیات شکسپیر*، هم‌چون دیگر شاه‌کارهای ادبیات جهان، اقیانوس‌هایی ژرف‌اند که دُرهای شاه‌وار بسیار در آن‌ها نهفته‌اند و هر آب‌آزمایی، اگر نیک بکوشد، چه بسا بهره‌ای نیز تواند برد. این هر دو، از بزرگ‌ترین میراث‌های ادبی بشر به‌شمار می‌آیند و بخش‌هایِ گوناگون این دو شاه‌کار را می‌توان از دیدگاه ادبیات هم‌سنجشی (تطبیقی) با هم سنجید. این جستار، داستان *رستم و اسپندیار* را با *مکبث*[۱] شکسپیر می‌سنجد. به گفتهٔ جلال خالقی مطلق *داستان رستم واسپندیار* « [...] مطلقاً به‌ترین داستان حماسی به زبان فارسی و در شمار به‌ترین داستان‌های حماسی جهان و به ذوق نگارنده مطلقاً به‌ترین آن‌هاست» (۱۳۹۰: ۹۳۰ - ۹۳۱). از دیگر سوی، *مکبث*، این تراژدیِ شرارت و جاه‌جویی، از شاعرانه‌ترین نمایش‌نامه‌های شکسپیر و در عین حال، کوتاه‌ترین تراژدی او است. به گفتهٔ برَدلی[۲] به احتمال، پس از سه تراژدی بزرگ دیگر نوشته شده است و شکسپیر با *مکبث* به سوی سبک نهایی خود در *آنتونی و کلئوپاترا* پیش می‌رود (1919: 321). «شخصیت مکبث هم،» در سخنِ هرولد بلوم، «در میان دیگر قهرمان‌شروران شکسپیر، کم‌ترین هم‌دردی را در ما برمی‌انگیزد. او کشندهٔ پیرمردان و زنان و کودکان است و وسواس ویژه‌ای برای چیرگی بر زمان دارد، آن‌هم با کشتن آینده» (1 :2010). بررسی هم‌سنجشانهٔ این دو شاه‌کار، لایه‌هایِ گونه‌گونِ مانندگی و تفاوت را می‌نمایاند. به دیگر سخن، هر چند این دو اثر، در دو زمان و دو زبان و دو فرهنگ و دو گونهٔ ادبی ـ شعر حماسی و نمایش‌نامه ـ آفریده شده‌اند، اما مانندگی‌هایِ شگفت دیگری نیز بین این دو اثر هست که دست کم تا زمانی که سندی مبنی بر آشناییِ احتمالی شکسپیر با *شاهنامه* به دست آید، نشان از همانداندیشیِ جهانی بین نویسندگان بزرگ است.

از مانندگی‌هایِ این دو اثر می‌توان به شباهت مفهوم «فرّ» با مفهوم «دو کالبدِ پادشاه» در اروپایِ سده‌های میانه و رنسانس، شگرف‌آغازی،[۳] اهمیّتِ مضمونِ زمان، چگالیدنِ زمان (آزمندی برای به تخت نشستنِ پیش از هنگام)، حضورِ باشندگانِ ماورایی و تأثیرِ آن‌ها بر کنشِ داستان و نمایش، مانندگیِ رستم به مکداف در زاده شدن به شیوهٔ رستمین/رستم‌زاد

---

[۱] *Macbeth*

[۲] A. C. Bradley

[۳] معادل نگارنده برای براعت استهلال.

(سزارین)، مانندگی اسپندیار (و گشتاسپ) به مکبث ـ از جهاتی ـ ، فشردگی و انباشتِ زبانی و انگاره‌های خیال، و کش‌مکش‌های درونی و برونی شخصیت‌ها اشاره کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش و روی‌کرد

لیلا هاشمیان و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۸۸) به برخی وجوه مشابه داستان رستم و اسفندیار و *مکبث* ـ از جمله براعت استهلال یا فضاسازی، تلاش برای شاه شدن پیش از موعد، سقوط و انحلال فضایل انسانی، رویین‌تنی اسفندیار، دلاوری اسفندیار و مکبث، دو زن تأثیرگذار (کتایون و لیدی مکبث) ـ اشاره کرده‌اند، اما به ژرفی به موضوع ننگریسته‌اند. بهروز محمودی بختیاری، رضا عباسی و مهدی امیری (۱۳۹۴) نیز در مقاله‌ای به مسألهٔ قدرت و مشروعیت در داستان «بهرام چوبین» و *مکبث* پرداخته‌اند.

نویسندهٔ این سطرها پیش از این در جستار «رستم و اسپندیار: زمان، بسامانی، نابسامانی» (خزایی، ۱۳۹۹) به مسألهٔ زمان و بسامانی و نابسامانی در مقیاس خُرد و کلان، نیز سه‌گانه‌یِ بسامانی ـ نابسامانی با نگاه به سه نهادِ سیاسی و دینی و پهلوانی در *رستم و اسپندیار*، پرداخته است. هم‌چنین شخصیت رستم و تلاش او را برای به بند کشیده نشدنِ خود و زمان در پرتوِ مسألهٔ زمان و بسامانی و نابسامانی کاویده است و از این دیدگاه چیستی و چرایی تلاش اسپندیار برای تاج بر سر نهادن و مبارزهٔ رستم با او را بررسیده است. رستم با زمان هم‌ذات انگاشته شده است. از این روی است که می‌کوشد زمان را در بستر و مسیرِ درست‌اش نگه دارد و بسامانی را در کِه‌جهان و مِه‌جهان بپاید. یکی از نمادهای درخورِ بررسی در *رستم و اسپندیار* رود هیرمند و پیوندِ آن با زمان است که اهمیت آن بازنموده شده است. در همان‌جا به آثار مهمی که به داستان «رستم و اسپندیار» پرداخته‌اند، اشاره شده است و نیازی به تکرار نیست.

جستار کنونی بخشی است از تحقیق سه‌گانهٔ بسامانی ـ نابسامانی در *شاهنامه* و تراژدی‌های بزرگ شکسپیر. از آن‌جاکه پیش از این به داستان *رستم و اسپندیار* پرداخته‌ام، در این‌جا به‌ناچار، به‌کوتاهی، به بخش‌هایی از جستار یاد شده (خزایی، همان) اشاره خواهد شد، که ویژگی هم‌سنجشانهٔ این مقاله برجای بماند. اما بیشینهٔ بحث به *مکبث* می‌پردازد.

کتاب کلاسیک *دو کالبدِ پادشاه: پژوهشی در الاهیات سیاسی سده‌های میانه*[۱] اثر اِرْنْسْتْ هارتْویگ کانتوروویچ[۲](1957) مهم‌ترین اثری است که به مفهوم *دو کالبدِ پادشاه* پرداخته است. (نک. ادامهٔ مقاله، بخش ۳-۱-۲) احمد اخوت (۱۴۰۰) در کتاب *دو بدن شاه: تأملاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی بدن و قدرت*، به دو بدن برخی شخصیت‌های سیاسی دیگر پرداخته است. زهرا علی‌زاده بیرجندی و سمیه حمیدی (۱۴۰۰) نیز در مقاله‌ای کوشیده‌اند با تکیه بر نظریات جامعه‌شناسی بدن، سیر تطور بدن سیاسی سلطان در تاریخ ایران را واکاوند.

در این پژوهش از روی‌کرد درون‌مایه‌ای/مضمونی[۳]در ادبیات تطبیقی بهره برده‌ام. در این روی‌کرد «مضمون‌سازی»[۴] عملی است که نویسندگان و هم‌چنین خوانندگان بر معناهای نهفته در زبان، در جامعه، در فرهنگ انجام می‌دهند. خوانندهٔ هوش‌یار الگوهای هم‌خوانی[۵]یا برون‌داشت[۶]را که به مضمون‌های اثر نقشی کارا در ساخت معناهای جدید می‌دهد، کشف می‌کند. با در نظر داشتن این هدف، خوانش مضمونی را نمی‌توان تنها چون Stoffgeschichte (تاریخ ماده) پوزیتیویستی به کناری نهاد» (Domínguez et al., 2015: 77) در این روش مانندگی‌ها و دگرسانی‌های دو یا چند اثر بررسی می‌شود و دلیل‌های شباهت‌ها و تفاوت‌ها نموده می‌شود. (برای بررسی بیش‌تر دربارهٔ این روی‌کرد نک. همان، فصل پنجم)

۳. مانندگی‌های دو داستان

۱-۳. دو مفهوم: «فرّ» در ایران و «دو کالبدِ پادشاه» در انگلیس

۱-۱-۳. فرّ

«فَرّ: (در اوستا «خَورِنَه» یا «خَورِنَنگْه» و در پارسی باستان «فرنَه» و در پهلوی «خَورَّه» یا «خَوَرگ» و در نوشته‌های مانوی «فَرِّه» و در فارسی «فَرّ» یا «فَرِّه» یا «خَورِّه» یا «خُرِّه») فروغ یا موهبتی است ایزدی که هر کس از آن برخوردار شود، برازندهٔ سالاری و فرمان‌روایی گردد و به شهریاری رسد و آسایش‌گستر و دادگر شود» (دوستخواه، ۱۳۸۵:

---

[۱] *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*
[۲] Ernst Hartwig Kantorowicz
[۳] Thematic approach
[۴] Thematization
[۵] Association
[۶] Exclusion

۱۰۱۷) در *اوستا* از فرّ ایرانی و فرّ کیانی سخن به میان آمده است. [۱] فرّ اما ویژهٔ افراد خاصی نیست. چنان‌که سودآور می‌نویسد، «در *اوستا*، در زامیاد یشت، اهورامزدا به زردشت هشدار می‌دهد که «هر آدمی» باید جویای فرّ (خورنه) باشد تا به‌روزی و پیروزی نصیبش شود.» (۱۳۸۳: ۳، هم‌چنین نک. همان: زیرنوشت ۶). همو می‌نویسد، «... فرّ پادشاهان ناپایدار است، و چون حکم‌رانی از راه راست منحرف شود و به کژی گراید، آن را از دست می‌دهد.» (همان: ۴۸) هم‌چنین «کسب فرّ یا موروثی بود و یا از طریق پیروزی بر دشمنان و حریفان.» [۲] (همان: ۸۷، هم‌چنین نک. همان زیرنوشت ۱۹۸) « اما آیین پادشاهی ایران باستان همواره مبتنی بر دو اصل بود: تأیید و فرّ. [۳] اولی باعث نیل به مقام پادشاهی بود و دومی لازمهٔ تداوم قدرت و فرمانروایی.» (همان: ۱۳۵) فرّ قابلیت افزود و کاست و پیوست و گسست دارد. (هم‌چنین نک. دوستخواه، ۱۳۸۵: ۱۰۱۷-۱۰۱۹، ذیل فرّ؛ یاحقی، ۱۳۸۶، ذیل فرّ؛ Gnoli, online) شاهان ایرانی می‌توانستند با بهره‌بری از مفهوم فرّ بر مشروعیت خود بیفزایند و پیوستگی و انتقال شاهنشاهی را بپایند.[۴] این مهم را با نمادهای حامل فرّ مانند تاج به‌انجام می‌رساندند.

نگارنده پژوهشی مستقل دربارهٔ تاریخ تاج ندیده است. «تاج‌هایی متعلق به دوران پیش از تاریخ در هاریانهٔ هند کشف شده‌اند. امپراتوران هخامنشی ایرانی سربندی به نام دیهیم[۱] بر سر می‌زدند که بر تاج متقدم بوده است. کنستانتین یکم آن را اقتباس کرد و همهٔ حاکمان سپسین امپراتوری روم آن را بر سر می‌زدند» (نک. Crown در *ویکیپدیا*. بخش تاریخ). احمدی در درآیند «تاج» دربارهٔ جم می‌نویسد که « ... [او] تاج، فَرّه (موهبت الهی) و لطف ایزدان را یک‌جا از دست داد (کریستن سن، ۲/ ۳۲۵، ۴۳۷- ۴۳۸) و این نشانهٔ آن است که هر ۳ موهبت، دارای تقدسی هم‌سنگ یک‌دیگر بوده‌اند. (احمدی، ۱۳۹۸، برخط)

سودآورهم به پیشینهٔ تاج برای ایزدان و ارتباط آن با تاج شاهان اشاره کرده است. [۵]

۲-۱-۳. «دو کالبدِ پادشاه»

در الاهیات سیاسی سده‌های میانه و رنسانسِ اروپا مفهومی هست که آن را «دو کالبد پادشاه»[۲] می‌خوانند. کانتوروویچ در کتاب سترگ و ماندگار *دو کالبدِ پادشاه: پژوهشی در الاهیات سیاسی سده‌های میانه* (چاپ نخست 1957) این مفهوم را باریک‌ریسی کرده است. چکیدهٔ پرسش اینکه در اروپای روزگار گذشته، انتقال پادشاهی از یک شاه به شاه سپسین

---

[۱] diadem

[۲] The King’s Two Bodies

بر اساس چه فرضیه‌ای صورت می‌گرفته است؟ به عبارتی، هنگامی که پس از مرگِ شاهی فریاد می‌زدند «پادشاه مُرده است. جاوید پادشاه!»[۱](Kantorowicz, 2016: 412)، حال چه نام خاصی به کار ببرند و چه نبرند، منظورشان چه بوده است؟ منظور از دو کالبد، «کالبد سیاسی»[۲]جمعی (همان: ۳۹۴) ـ که در تاج نمادسازی می‌شود ـ و «کالبد طبیعی»[۳]فردی (همان: ۳۹۴)ـ شخص پادشاه ـ بوده است. این دوگانگی در کالبد پادشاهی آینگی می‌یابد که از یک‌سوی انسانی جسمانی است که چون دیگران می‌میرد و از دیگرسوی کالبدی سیاسی است که نمی‌میرد، جنبهٔ الاهی دارد و نماد قانون و کشور و دولت است. کاربرد مجازی نام کشور به‌جای حاکم ریشه در این ایده دارد. کالبد سیاسی را کالبدی رازْوَرزانه[۴](همان: ۱۵) می‌دانستند. حقوق‌دانان و قاضیان سده‌های میانه، ژرف، بدین مهم اندیشیده بودند.

ادموند پلاودن[۵] حقوقدان دربار ملکه الیزابت در *تفسیرها یا گزارش‌های ادموند پلاودن*[۶] (چاپ نخست فرانسوی ۱۵۷۸، چاپ نخست ترجمهٔ انگلیسی ۱۷۶۱) که شرح دعواهای حقوقی است، می‌نویسد:

> ... پادشاه در خود دو کالبد دارد، به عبارتی، یکی کالبد طبیعی[۷]است و دیگری کالبد سیاسی.[۸] کالبد طبیعی او (به خودی خود) کالبدی است میرا در معرض آسیب‌های طبیعت یا تصادف، و ناتوانی کودکی یا پیری و عیب‌های مشابهی که می‌تواند در کالبد طبیعی هر انسان دیگری نیز پدیدار شود. در برابر آن، کالبد سیاسی را نمی‌توان دید و لمس کرد. این کالبد از سیاست و حکومت تشکیل شده و وجودش برای راه‌بردن مردم و مدیریتِ سعادتِ عموم است. این کالبد مطلقاً رها از کودکی و پیری و نیز از عیب‌ها و ناتوانی‌هایی است که کالبد طبیعی در معرض آن است. به همین دلیل، هیچ ناتوانی در کالبد طبیعی نمی‌تواند اعمال پادشاه را در کالبد سیاسی‌اش از درجهٔ اعتبار ساقط کند و یا مانع آن شود. (1761: 213)

---

[۱] "The king is dead! Long live the king!"
[۲] corpus politicum
[۳] corpus naturale
[۴] corpus mysticum
[۵] Edmund Plowden
[۶] *Les Commentaries, ou Reportes de Edmunde Plowden* (*The Commentaries, or Reports of Edmund Plowden*)
[۷] Body natural
[۸] Body politic

گویی پادشاه ققنوسی است که هرگز نمی‌میرد. استعارهٔ ققنوس[۱] برای نشان دادن ایدهٔ «شکوهی که نمی‌میرد»[۲] روشن‌گر است. (Kantorowicz, 2016: 394).

سایمون تامسون در شرح مختصری که بر کتاب کانتورووِیچ نوشته، می‌آورد

> کانتورووِیچ در بررسی اینکه قانون‌ها چگونه قدرت را می‌سازند، پیاپی، به سه مضمون روی می‌آورد: استفاده از نمادها و ایده‌های عمدتاً مذهبی در ساختِ قدرت؛ پیوند میان هنر و ادبیات و قانون و جسمانیت؛ و شیوهٔ دگرگونی معنا در بافتارهای گوناگون. / او نشان می‌دهد که قدرتِ حاکمانِ سده‌های میانه، اغلب از طریق شیوهٔ تفکر تبیین‌شده در کلیسا شکل می‌گرفت. کانتورووِیچ وکیل‌ها و هنرمندانی را می‌یابد که از جانب حاکمان فعالیت می‌کنند و برای توجیهِ دست‌اندازی قدرت، نظیر سلطهٔ پادشاه بر زمین، ایده‌های مذهبیِ سودمندی مطرح می‌کنند. کاربرد ایده‌های مذهبی برای نیازهای سیاسی را «الاهیات سیاسی»[۳] می‌نامند. / نمونهٔ اصلی کانتورووِیچ برای این‌که نشان دهد الاهیات سیاسی چگونه به کار گرفته می‌شود، ایدهٔ دو کالبد پادشاه است. این ایده را که در آغاز برای توضیح وجود مسیح در مقام هم انسان و هم خدا به کار می‌بردند، سپس‌تر، برای اهداف سیاسی، به حاکمان ربط دادند؛ بدین معنا که سلطان هم‌زمان و عیناً هم *شخصی جسمانی*[۴] است و هم *ایده‌ای انتزاعی*[۵] هم انسان است و هم بازنمود کشور. اما در این ایده، پادشاه به‌معنای استعاری دارای دو کالبد نیست. کالبد پادشاه، نماد ملت نیست. بل‌که، پادشاه، هم‌زمان، هم جسمی با گوشت و خون است و هم کشور. / مضمون سوم کانتورووِیچ که معنا چگونه با توجه به بافتار دگرگون می‌شود بر این متمرکز است که چگونه همان یک تصویر را می‌توان به شیوه‌های گوناگون به کاربرد. کتاب *دو کالبد پادشاه* از تاجگذاری شارلمانی امپراتور روم مقدس[۶] در ۸۰۰ م. تا اعدام چارلز یکم[۷] پادشاه انگلیس در لندن سال ۱۶۴۹ م. را دربرمی‌گیرد. نویسنده حوزه‌های مختلفی را از جمله

---

[۱] Phoenix
[۲] Dignitas quae non moritur
[۳] political theology
[۴] physical person
[۵] abstract idea
[۶] Holy Roman Emperor Charlemagne
[۷] Charles I

فلسفه، الاهیات، قانون اداری، قانون اساسی، نمایش، شعر و هنرهای دیداری بررسی می‌کند. بررسی این برههٔ زمانی گسترده و پرداختن به این مباحث متنوع، به کانتوروویچ امکان می‌دهد که روشن سازد چگونه می‌توان در زمان‌های مختلف، معناهای مختلفی را به یک نماد اطلاق کرد. (2017: 35-36)

اما جهان *مکبث* چگونه است؟ شکسپیر از دنیایی می‌آید که حدود یک سده پیش ازو جنگ‌های صد ساله[۱] در دوران قرون وسطای متأخر بین خاندان فرانسوی ولوا[۲] و خاندان انگلیسی پلنتژنت[۳] پایان یافته است و خاندان تیودور[۴] بعد از جنگ‌های خاندان پلنتژنت به سلطنت می‌رسد. ملکه الیزابت یکم[۵] فرزندی ندارد و جیمز[۶] پس ازو پادشاه می‌شود. شکسپیر به ویژه در نمایش‌های تاریخی و نمایش‌هایی که به امر شاهی می‌پردازد، در پی مشروعیت‌بخشی به نظم حاکم است. در *جان شاه* (*شاه یوحنا*)[۷] با غصب کردن تاج و تخت رویاییم. در *ریچارد دوم*[۸] شاهِ تدهین‌شده خلع می‌شود و پادشاهی به کسی می رسد که حقش نیست. در *ریچارد سوم*[۹] برادرزادگان کشته می‌شوند و پادشاهی به ریچارد سوم می‌رسد و هنری هفتم[۱۰] که پادشاهی را از ریچارد سوم می‌گیرد خودش در سلسله جانشینی پادشاهی عملاً وجاهتی برای پادشاهی ندارد و غاصب به شمار می‌آید. بنابراین بحث سیاسی بدن شاه که بر اساس مصلحت‌اندیشی بنا شده، اهیمت ویژه می‌یابد به گونه‌ای که بدن سیاسی انتقال پادشاهی را ممکن می‌کند. در *مکبث* هم شاهی مشروع داریم که کشته می‌شود اما مکبث به واسطهٔ کشتن پادشاه، از سلطنت خلع نمی‌شود بلکه به دلیل اعمالش کشته می‌شود چون با خطاکاری‌هایش کشور را دچار نابسامانی کرده است. از آن سوی، پیش‌گویی خواهران جادو آشکار می‌کند که فرزندان بنکو ادامه‌دهندهٔ پادشاهی خواهند بود در حالی‌که بَنکو تبار شاهی ندارد و فرزندان او هم پیوند خونی با دانکن[۱۱] ندارند و مَلکُم[۱۲]

---

[۱] The Hundred Years' War (French: *La guerre de Cent Ans*; 1337–1453)
[۲] House of Valois
[۳] House of Plantagenet
[۴] House of Tudor
[۵] Queen Elizabeth I
[۶] James
[۷] *King John*
[۸] *Richard II*
[۹] *Richard III*
[۱۰] Henry VII
[۱۱] King Duncan
[۱۲] Malcolm

است که در نهایت در نمایش‌نامه پادشاه می‌شود. شکسپیر دنیای خود را در نمایش به تصویر می‌کشد به گونه‌ای که خط و روال جانشینی لزوماً از طریق پدرـ فرزندی نیست و بر اساس مصلحت بدن سیاسی می‌تواند هم توجیه شود و هم تغییر کند. یعنی گاه کسی که حقی بر پادشاهی ندارد، امر شاهی‌اش را توجیه می‌کند. و در عین حال، مسألهٔ جای‌گاه بدن طبیعی شاه را در جای‌گاه بدن سیاسی نشان می‌دهد یعنی این بدن در جای‌گاه بدن سیاسی و قانون اساسی و کشور ضعیف و نخیف است و این آغاز مسیری است که چند دهه بعد به زدن گردن پادشاه (چارلز یکم[1]در انگلیس) می‌انجامد و پس از آن شاه دیگر قانون اساسی یا کشور یا ملت نیست. شاه بردست قانون اساسی که دیگر این‌جا بدنش را از بدن شاه جدا کرده است، و حالت رازوَرزانهٔ خود را دارد و تجسم گوشت و خونی ندارد، محدود می‌شود. این‌جا دیگر با قرارداد اجتماعی، با دولت مدرن، در مقام بدن سر و کار داریم. به سخنی دیگر، این مسیر، سیر گذر به دولت مدرن است. از حکومت مطلقه برون آمده‌ایم و وارد دوران مدرن شده‌ایم.

در بحث از فرّ و کم و زیاد شدنش، نوعی استعلاییت دارد در صورتی که بدن سیاسی با تمام وضعیت استعلایی‌اش گیتیانه (سکولار) است یعنی صورت سکولار بدن رازوَرزانه است. این‌جا کم و زیاد شدن بدن در کار نیست؛ این بدن یا کار می‌کند و یا بیمار می‌شود. کم و زیاد نمی‌شود و بیمار و نحیف شدن‌اش به خاطر بدنی است که آن را به مثابه قانون حمل می‌کند. شکسپیر به نوعی نشان می دهد که بدن شاه در مقام مجموع‌کنندهٔ کشور و مردم در خودش حامل ضعیفی است. گذر به دولت مدرن، حکومتی بسیار توانمند را پدید می آورد کما این‌که به دلیل داشتن قانون مدرن در زمان پادشاه جورج سوم - که در برهه‌ای دیوانه هم بوده است - بریتانیا در جنگ هفت ساله و جنگ‌های ناپلئونی پیروز شد، هر چند در جنگ استقلال آمریکا شکست خورد. در شاهنامه فرّ هم‌چنان یک امر استعلایی است. فرّ شاه را محدود می کند، به او قدرت می‌دهد و در عین حال هم انتقال پادشاهی را ممکن می‌کند. آیا در این حالت فرّ می‌تواند بستری باشد برای گذار به رنسانس فکری؟ این پرسشی است مهم که در زمانی دیگر باید بدان پاسخ داد. تمایز فرّ با بدن پادشاه مهم است. شاهنامه در کنار هر چیز دیگری که هست، داستان زوال شاهان است، داستان زوال شکوه. اگر مکبث در مواجهه با مدرنیته روایت ملال است، شاهنامه روایت زوال فرّ است. این زوال فرّ به چه معناست؟ و ما را به کجا می‌رساند. هم در کلیّت و هم در بسیاری از

[1] Charles I

تک‌روایت‌ها با زوال سر و کار داریم و نویسندگان *شاهنامهٔ ابومنصوری* و فردوسی هر دو هدف‌مند این داستان «سرآمدن روزگار کندآوری» را باز می‌گویند. زوال شاهان از لحظهٔ شروع زوال فرّ آغاز می شود. این زوال یافتن را چگونه باید تعبیر کرد؟ آیا می‌توان تعریفی دیگر از فرّ به دست بدهیم که وابسته به زوال شاهان نباشد؟ این پرسش‌ها شایستهٔ درنگ‌اند و در زمانی دیگر بدان‌ها خواهم پرداخت.[۱]

۲-۳. شگرف‌آغازی

داستان رستم و اسپندیار و *نمایش‌نامهٔ مکبث* هر دو، در آغاز، چکیده‌وار، داستان را بازمی‌گویند. شانزده بیت نخستین *داستان رستم واسپندیار* بی‌گمان از جاهایی است که نسخه‌نویس‌ها دستبُرد بسیار بدان زده‌اند و دریغا که شاید بتوان گفت حتا دست‌یابی به صورتی نزدیک به سخن فردوسی هم دراین باره، دشوار است، هر چند طنین سخن فردوسی در این بیت‌ها هست. در سنجش پیش‌خوانیِ (خطبه) *داستان رستم و سهراب* با پیش‌خوانیِ *داستان رستم واسپندیار* این نکته بارزتر جلوه می‌کند. پیش‌خوانیِ *داستان رستم و سهراب* به شگفتی از وحدتی ارگانیک برخوردار است. همهٔ بیت‌ها کارکردِ درخورِ خود را دارند، امّا پیش‌خوانیِ *داستان رستم واسپندیار* نخست، گویا در بهار، فضایی شادیناک و درخورِ شادخواری را به تصویر می‌کشد که شاید بیش‌تر درخور داستانی غنایی باشد تا حماسی،

کنون خورد باید مَیِ خوش‌گُوار — که می بویِ مُشک آید از جویبار

هوا پُر خروش و زَمین پُر زِ جوش — خُنُک آنک دل شاد دارد به نوش!
(۲-۱/۱۳۵/۳)[۲]

امّا، به هر روی، آرام آرام غم را وارد صحنه می‌کند،

به پالیز بلبل بنالدهمی — گل از نالهٔ او ببالدهمی
(۶/۱۳۵/۳)

آن‌چنان که در سه بیت پایانی فاجعه نمایان می‌گردد،

نگه کن سحرگاه تا بشنوی — زِ بلبل سَخُن‌گفتنِ پهلوی:

---

[۱] با سپاس از پیام حسن‌زاده برای بحث‌های عمیقش در این وادی.

[۲] شماره‌ها از راست به چپ: شمارهٔ دفتر، شمارهٔ صفحه، شمارهٔ بیت از *شاهنامه* (۴ جلدی نشر سخن) به کوشش خالقی مطلق. نمونه را (۲/۱۳۵/۳-۱) یعنی دفتر سوم، صفحهٔ ۱۳۵، بیت‌های ۱ و۲ .

همـــی‌نالـــد از مـــرگِ اســـپندیار نـــدارد جـــز از نالـــه زو یادگـــار!

چُـــن آوازِ رســـتم شـــبِ تیـــره ابـــر بـــدرّد دل و گـــوشِ غُـــرّان‌هزبـــر!
(۱۴-۱۶/۱۳۵/۳)

اگر صورت بازیافتهٔ پیش‌خوانیِ داستان را، چنان‌که در ویراست خالقی‌مطلق آمده، بپذیریم، هر چند و دربارهٔ وحدت ارگانیک این متن آغازین می‌توان باریک‌بینانه‌تر اندیشید، موارد زیر را می‌توان در آن دید: بهار طبیعت که نشان از پیوند یافتنِ این داستان در فصلِ بهار دارد، تنگ‌دستی فردوسی، باد و باران (شبِ تیره بلبل نخسپدهمی / گل از باد و باران بچسبدهمی (۷/۱۳۵/۳)، چُن از ابر بینم‌همی باد و نم / ندانم که نرگس چرا شد دُژم؟ (۸/۱۳۵/۳) و آذرخش (بدرّدهمی بادْ پیراهنش / درَفشان شود آتش اندر تنش (۱۱/۱۳۵/۳)، تجسّم و تصورِ ظهورِ اندوهِ مرگِ اسپندیار در نالهٔ بلبل و سرانجام، بانگ ابر که به آواز رستم مانند شده است. گر نیک بنگریم، هر چند این بهار طبیعت، نخست، زیبایی را فرایاد می‌آورد اما به هیچ روی، از آشوب تهی نیست. به دیگر سخن، کشاکشِ آخشیجانِ طبیعت، همان کشاکشِ کسانِ داستان است. خالقی‌مطلق در جستارِ «رستم و اسپندیار» (۱۳۹۰: ۹۱۴-۹۱۳) و نیز در *یادداشت‌های شاهنامه* پیش‌خوانی داستان *هفت خان اسپندیار* را با پیش‌خوانی داستان *رستم و اسپندیار* سنجیده است و تفاوتِ شادی‌ناکیِ نخستین پیش‌خوانی را با اندوه‌ناکیِ دومین پیش‌خوانی بررسیده است. [۶]

در *مکبث*، مجلس نخستِ پردهٔ یکم را سه خواهر جادو بازی می‌کنند. این مجلس را با ترجمهٔ نویسندهٔ این سطرها با هم می‌خوانیم[۱]

زن جادوی نخست:

چه گه ما را سه تن دیدار خواهد بود دیگربار؟

به گاه آذرخش و تندر و بارانِ افزون‌بار.

زن جادوی دوم:

بدان گاهی که غوغا گنگ و کر گردد

یکی پیروزِ میدان، دیگری وارونه‌سَر گردد

[۱] در این مقاله، همهٔ ترجمه‌ها از متن نمایشنامهٔ *مکبث* به قلم نویسنده، داود خزایی است. متن اساس، این ویراست است:
Shakespeare, William. (1999) *Macbeth*. Edited by A. R. Braunmüller. The new Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.

زن جادوی سوم:

و پیش از آنکه خور بی تاب و فَر گردد.

زن جادوی نخست:

کجا؟

زن جادوی دوم:

اندر خلنگستان.

زن جادوی سوم:

که با مکبث یکی دیدار باشدمان.

زن جادوی نخست:

بیا ای گربهٔ خاکسترین

زن جادوی دوم:

کاینک وزغ فریاد کردستی

زن جادوی سوم:

کنون!

همهٔ جادوان با هم:

زیباست زشت و زشت هم زیبا،

پریدن اندر این مِه باید و این میغ دودآسا. (پ۱، م۱، س. ۱-۱۳)[۱]

در نمایش‌نامهٔ *مکبث* مفاهیم زمان و کیستی و عبث‌ناکی[۲] با دو واژهٔ «کِی/چه گه»[۳] و «کجا»[۴] در همان مجلس نخستین (پ. ۱، م. ۱) نموده می‌شوند. نمایش با یک جملهٔ پرسشی، با «چه گه» آغاز می‌گردد که از «کجا» مهمتر است و اهمیت عنصر زمان را که در بخش سپسین بدان خواهیم پرداخت، می‌نمایاند. این مجلس در قیاس با دیگر تراژدی-های بزرگ شکسپیر صحنه‌ای شگفت است که عمدتاً در وزن غریب تروکه‌یک چهار رکنی[۵] [۷] سروده شده است نه در وزن معمول ایامبیک پنج رکنی [۸].[۶] شکسپیر با این سخن

[۱] شمارهٔ سطرهای نمایش در این جستار بدین گونه خواهند آمد؛ پ یعنی پرده، م یعنی مجلس، س یعنی سطر / سطرها.

[۲] absurdity

[۳]. When

[۴]. Where

[۵]. Trochaic tetrameter

[۶]. Iambic pentameter

که از زبان موجوداتی زن‌مانند که ریش‌دارند و زمینی نمی‌نمایند، خوانده می‌شود بر کوبندگی و شور و هیجان فضا می‌افزاید و نشان‌گر جهانی باژگونه و عبث‌ناک است؛ چنان‌که نیکلاس مارش[۱] می‌نویسد، «ضرباهنگ ما را به یاد افسون‌ها و اوراد می‌اندازد. با قطعیت، اثرِ بی‌معنایی در زبان را تشدید می‌کند. محتوای مجلس هیچ است» (25 :1998). نکتهٔ شگفت دربارهٔ این صحنه مکان و زمان آن است؛ مکان وحش‌بومی است که ندای پیش‌گویی از زبان جادوان بر می‌آید و زمان مبهم و غیرقطعی است. از این عدم قطعیت و نابسامانی، عبث‌ناکی انگیزه‌ها و زندگی دو شخصیت اصلی نمایش برمی‌آید. نابسامانی، عبث‌ناکی، عدم قطعیت در همین مجلس نخست دیده می‌شود و در ادامه هم بر کل نمایش سایه‌افکن است. زمان و چیرگی بر آن، به یکی از مفاهیم اصلی تراژدی تبدیل می‌شود و انبوه پرسش‌ها در نمایش‌نامه، عدم قطعیتِ وضعیت انسان را آشکار می‌کند. پاسخ به دو پرسش «چه گه» و «کجا» غیرطبیعی است: پاسخِ چه گه؟ «به گاه آذرخش و تندر و بارانِ افزون‌بار. / بدان گاهی که غوغا گنگ و کر گردد / یکی پیروزِ میدان، دیگری وارونه‌سَر گردد / و پیش از آنکه خور بی تاب و فَر گردد. «آذرخش و تندر و بارانِ افزون‌بار» هم، هم‌چون آغاز *داستان رستم و اسپندیار*، آشفتگی زمانه را به تصویر می‌کشد. پاسخِ کجا؟ «اندر خلنگستان». برابرنهادِ انگلیسی خلنگستان، heath است که خود از واژهٔ یونانی heide به معنای بیابان، برهوت یا ویران‌بوم /وحش‌بوم گرفته شده است. (Webster's New World Dictionary, 1984) این واژه عبث‌ناکی مکانی در *مکبث* را نشان می‌دهد و یادآور تردید مسیح بر صلیب است آنگاه که گفت، «ایلی، ایلی، لَما سَبَقْتَنی؟» [۹]. صحنه، در قیاس با نمایش‌های مدرن، هم‌چون نمایش‌های عبث‌ناک[۲] تهی است. بنکو[۳] در جایی دیگر (پ۲، م۱،س۲۰) این سه خواهر جادو را خواهران غریب / سرنوشت (weird sisters) می‌خواند.[۴] weird ریشه در واژهٔ Werde در انگلیسی میانه و Wyrd در انگلیسی قدیم دارد به معنای سرنوشت. آن‌ها یادآور الاهگانِ تقدیر، کلوتو[۵] و لاخه‌سیس[۶] وآتروپوس[۷] در اساطیر یونان‌اند، با این تفاوت که این سه در *مکبث* تنها آینده را پیش‌بینی می‌کنند و این

[۱] Nicholas Marsh
[۲] absurd
[۳] Banquo
[۴] *Weird* has its root in Middle English *Werde* and old English *Wyrd* meaning Fate
[۵] Clotho
[۶] Lachesis
[۷] Atropos

کارهای مکبث است که «چرخ بخت»اش را می‌چرخاند. عدد سه هم، در همان سطر نخست، تثلیثی اهریمنی[۲] می‌سازد. جانوران، یاورِ جادوان بوده‌اند و یادکردِ گربه و وزغ در این مجلس و نیز نام بردن از جانوران دیگر، در چند مجلس دیگر که خواهران جادو سخن می‌گویند، مُهرِ تأیید بر جادوگری‌شان می‌زند و این مجلس با «کنون!/ زیباست زشت و زشت هم زیبا،/پریدن اندر این مِه باید و این میغِ دودآسا» به پایان می‌رسد که نشان‌دهندهٔ شخصیت‌های نمایش‌اند که زیبایی و زشتی‌شان به هم درمی‌آمیزد و تشخیص خوبی و نادرستی‌شان برای دیگران دشوار است؛ چرا که در «مِه و میغ دودآسا»، دیدن حقیقت کار هر کس نیست.

شگرف‌آغازی در *رستم و اسپندیار* برای خواننده است اما در *مکبث*، خود سوژهٔ مکبث را پیشاپیش از جریان داستان آگاه کرده است یعنی سوژه، سرنوشتِ محتوم خود را می‌داند و با این حال دست به اقدام می‌زند. سوژه بر ملالِ ساحتِ خود، بر عدم کارکرد عمل خود آگاهی دارد ولی سوژه ها در جهان فردوسی تا پایان به اثرگذاری کاری که می‌کنند باور دارند حتا اگر شرارت باشد.

۳-۳. مضمون زمان و چگالیدن[۳] زمان

پیش ازین به اهمیت زمان در *رستم و اسپندیار* پرداخته‌ام (خزایی، ۱۳۹۹). فشردهٔ سخن این‌که گشتاسپ، آزمندانه، پیش از هنگام تاج را از پدر می‌ستاند گویی می‌خواهد زمان را بچگالد و بسامانی پیشینی و پسینی آن را در هم بریزد. کیستیِ آدمی هم با گذر زمان در پیوند است. اگر رستم (که هم‌چون زال نماد زمان است) دست به بند دهد، کیستی‌اش به باد می‌رود. اسپندیار نیز هم‌چون اودیپوس[۴] هنگامی نور حقیقت را می‌بیند که دیگر توان دیدنش نیست.

مکبث هم دانکن شاه[۵] را می‌کشد تا خود تاج بر سر نهد. به همین‌سان، می‌کوشد با کشتنِ هم‌رزم و دوستش بنکو و پسر او فلیانس[۶] (که پدر شاهان آینده است) آینده را هم بکشد. اما فلیانس از دست قاتلان گماشتهٔ مکبث می‌رهد. بنکو که می‌بیند مکبث از

---

[۱] The Wheel of Fortune or Rota Fortuna

[۲] a diabolical trinity

[۳] چگالیدن: فشرده کردن، متراکم کردن

[۴] Oedipus

[۵] King Duncan

[۶] Fleance

پیش‌گویی جادوان شگفت‌زده شده خود می‌خواهد از آینده باخَبَر شود «اگر یارای آنْتان هست این بذر زمان را وارسیدن کرد / مرا گویید کدامین بذر خواهد رُست، کدامین نه» (پ. ۱، م. ۳، س. ۵۸-۵۹). مکبث به جادوانی که فرمان‌پذیر نیستند، فرمان می‌دهد. پس توان فرمان‌دادنش عبث‌ناک می‌شود. با پیش‌گویی جادوان، خِرد مکبث فلج می‌شود اما آتشِ آز در او زبانه می‌کشد. «خلعت‌های عاریتِ»[۱]شاهی به‌جای آن‌که بدو ببرازد و او بدان‌ها فخر ورزد، گسسته‌معنا است. دیدن ردایِ شاهی بر قامت دزدی پَست‌بالا[۲] سخره‌آمیز است. اینک

دو حقیقت گفته آمد باز
گویی شادآغازی است بر آن پردهٔ شاهی
که دم‌افزون برآماسَد. (پ. ۱، م. ۳، س. ۱۲۶ـ۱۲۸)

به گفتهٔ مارک وَن دورِن[۳]«کنش پنداشتهٔ قتل در ذهن او چنان برمی‌آماسد که بزرگ‌تر از جای‌گاهش می‌شود، و قلبش چنان می‌تپد که انگار در سراچهٔ دل، خفه می‌شود» (1967: 349). مکبث هنوز بر تخت ننشسته اما پادشاهی برایش واقعیت شده است،

جز خیالی نیست قتل‌اندیشی‌ام اکنون
لیک
چنانم لرزه بر اندام افکنده که دیگر
تابِ کاری نیست، نفس‌های عمل سنگین و بگرفته‌ست، و *چیزی نیست*،
مگر آنی که پیدا نیست. (پ. ۱، م. ۳، س. ۱۳۹ـ۱۴۲)

چنان‌که لیونل چارلز نایتس[۴]اشاره کرده است نیروی عینی وسوسه بر وضعیت ذهنی مکبث آشکار شده است، دستور جمله غلتان و برهم‌رونده است و ضرباهنگ جمله هم‌چون تپشان قلب است. ذهن فرد پریشیده است و تنها واقعیت موجود پوچیِ هیچ است (1964: 94).

---

[۱] borrowed robes

[۲] پَست‌بالا: کوتوله. این ترکیب حالتی شبیه تناقض دوواژه‌ای (oxymoron) دارد مانند سلطنت فقر، آتش سرد، آب گداخته. در «پست‌بالا» اشاره‌ای به پست بودن مکبث هم هست.

[۳] Mark Van Doren

[۴] Lionel Charles Knights (L. C. Knights)

مفهوم زمان در *رستم واسپندیار* هم نمودهای خود را دارد. یکی از برجسته‌ترین و ژرف‌اندیشانه‌ترین نمادها رودخانهٔ هیرمند است که دست‌کم شش بار از آن یاد می‌شود. [۱۰] رود نماد پیوستگی؛ زمان و ابدیت است. رستم بیش از یک بار از آب گذر می‌کند و با آن یکی می‌شود اما اسپندیار از رود نمی‌گذرد. اسپندیار از رستمِ خون‌چکان که چون ژنده‌پیلی از رود می‌گذرد، شگفت‌زده می‌شود و گذر رستم را رهسپاری از دنیای گذرا به دنیای جاودانه، از دنیای نور به دنیای تاریکی و سایه‌ها می‌انگارد. این نخستین و واپسین بار است که رستم در نبرد چنان زخم برمی‌دارد که بیم جان او می‌رود اما با یاری سیمرغ گویی دوباره از مادر زاده می‌شود. [۱۱] نام رستم هم با رود در پیوند است. (برای بررسی بیش‌تر: خزایی، ۱۳۹۹: ۱۹-۲۱).

شکسپیر نیز با صورخیالِ در پیوند با رودخانه و تور و ماهی‌گیری به زمان اشاره می‌کند. گفتنی است که شکسپیر تصویر رودخانهٔ زمان را فراوان به‌کار برده است. مکبث نیز، با ایستادن بر پایاب زمان[۱] و یا با تصرف کرانهٔ[۲] زمان، جریان زمان ـ جریان زندگی رو به دریای ابدیت ـ را برای زمانی زودگذر می‌ایستاند،

اگر این کارْ با انجام، بَه‌انجامش رسیدن کرد
همان بهتر که زوتر کرد می‌باید: اگر این قتل را یارای آن بودی
پیامدهای دهشت‌بار را در تور آوردیّ و با این مرگ
مرا بر کام‌یابی‌تخت بنشاند؛ اگر تنها به این ضربت
تمام ماجرا در دم، به فرجامش رسیدن کرد،
چه باک ار بر زمان با این کرانه و، این چنین پایاب
به جانِ آن‌سَری جَستن بخواهم کرد این‌سانی. (پ. ۱، م. ۷، س. ۱-۷)

تفسیر شکسپیرشناسان از bank (در یک معنا کرانه) و shoal (در یک معنا پایاب) در س. ۶، متفاوت است. آ. ر. براونمولر[۳] ویراستار و شارح *مکبث*، معنای کرانه و پایاب را مناسب‌تر دانسته و به معنای bench and school هم که ضبط نو دیگری از Banke and Schooleمی‌تواند بود، اشاره کرده است (131 :1999، زیرنوشت مربوط به س. ۶) او هم‌چنین

[۱] shoal of time
[۲] bank
[۳] A. R. Braunmuller

(همان) به نظر م. م. ماهود[۱](1957: 24) بازگشت داده است که رایَش بیش‌تر بر ایماژ تعلیم بوده است. گویا مکبث می‌گوید «مرا تعلیم جز خون نیست» (نک. همان). معنای سطر ۷ هم متفاوت است. اگر ایماژ رود زمان را بگیریم که تصویر مکرّری در شکسپیر است، یعنی بر این کرانه و پایاب رود زمان (چه باک اگر) حتا بر سر زندگی آن دنیایی (جانِ آن‌سَری) خطر خواهیم کرد. اما اگر معنای تعلیم را بگیریم که موافقان کم‌تری دارد، چنان که پیداست یعنی من جز تعالیم خون‌بار ندارم و بر سر جانِ آینده خواهم تاخت؛ گویا بدین معنا که بر جان دانکن خواهم تاخت، هر چند تهی از ابهام نیست.

آن‌چنان که برنارد لات[۲]در یادداشت‌های جانبی خود برای *مکبث* می‌نویسد، «تصویر، تصویر زندگی است چونان کرانه‌ای باریک که به دریاهای بزرگ ابدیت فرو می‌رود» (:1999 42). به دیگر سخن، مکبث گمان می‌کند که ابدیت از آن اوست در حالی که تنها در ساحل ناپایدار و پایاب زمان، کوتاه‌زمانی، ایستاده و دیر یا زود فروکشند و برکشند[۳]زمان آن را فرا خواهد گرفت. زمانِ ازهم‌گسیخته که به عبث‌ناک بودن زندگی انسان می‌انجامد، در سخنان لیدی مکبث دیده می‌شود،

تا نامه‌ات رسید به جایی دگر شدم
برتر ازین زمانِ نه‌آگاهِ سهمگین،
و آینده را به چشم ببینم در این زمان. (پ. ۱، م. ۵، س. ۵۴-۵۶)

آن‌چنان‌که استیون اسپندر[۴]یادآور می‌شود،«این دو را حس زمان مسحورکرده است» (1992: 261). مشکل از زمانی رخ می‌دهد که آینده را در زمان حال می‌بینند. درگذرِ زمان نوعی علیّت هست. مکبث و لیدی مکبث زمان را می‌فریبند و آینده را به زور به زمان حال می‌کشانند. به همین دلیل است که نابسامانی و وحشت پدیدار می‌شود و مکداف، شخصیت مسیحایی[۵]فریاد می‌زند: «پدیدآورده شَهکاری کنون آشوب» (پ. ۲، م. ۳، س. ۶۲).

همین موضوع دربارهٔ گشتاسپ که پدرش را از تخت فروکشید، صادق است. به دیگر سخن، هنگامی‌که در مراتبِ علیّت، گسست پدید آید، در جریانِ زمان گسست و نابسامانی

---

[۱] M. M. Mahood
[۲] Bernard Lott
[۳] فروکشند و برکشند: جزر و مد
[۴] Stephen Spender
[۵] Christ-figure

ظاهر می‌شود. این نابسامانی در طبیعت بیرونی بازتاب می‌یابد و ستون‌های زمان فرومی-ریزد.

۴-۳. کِه‌جهان و مِه‌جهان

مانندکردن جهان به تن مردمان پیشینه‌ای دراز دارد. در فصل سیزدهم *بُندَهِش* «دربارهٔ تنِ مردمان بسانِ گیتی»[۱]می‌خوانیم،

> در دین گوید که تن مردمان بسان گیتی است، زیرا گیتی از آب سرشکی ساخته شده است. چنین گوید که این آفرینش نخست همه آب سرشکی بود، مردمان نیز از آب سرشکی می‌باشند. همان‌گونه که گیتی را پهنا با درازا برابر است، مردمان نیز به همان‌گونه‌اند: هر کس را درازا (به اندازهٔ) پهنای خویش است. پوست چون آسمان، گوشت چون زمین، استخوان چون کوه، رگان چون رودها، و خون در تن چون آب در رود، شکم چون دریا و موی چون گیاه است. آن‌جا که موی بیش رسته است، چون بیشه. گوهر تن چون فلز، آسن‌ـخرد[۲]چون مردم، گوش‌ـسرود‌ـخرد[۳]چون گوسپند و گرمی چون آتش است. دست و پای‌افزار چون هفتان و دوازدهان. .... (فَرْنْبَغ دادَگی، ۱۳۹۵: ۱۲۳)

روایتی که سِر والتر رَلی[۴](۱۶۱۸-۱۵۵۲ م.) در کتاب *تاریخ جهان*، از کِه‌جهان و مِه‌جهان به دست می دهد شباهت شگفت‌آوری به روایت *بندهش* دارد،

> و چون در قالب کوچک بدن انسان، بازنمایی از امر کلی جهانی و (به تلمیح) نوعی مشارکت در همه اجزای آن وجود دارد، انسان را *عالم صغیر*[۵]یا کِه‌جهان می‌گفتند... استخوان‌های بدن او را می‌توانیم با صخره‌ها و سنگ‌های سخت بسنجیم.... خون او را که با شاخابهٔ رگ‌ها در سراسر بدن پراکنده می‌شود، با آب‌هایی مانند می‌توانیم کرد که با جوی‌بارها و رودخانه‌ها بر سرتاسر زمین پخش می‌شود؛ نفسش را به هوا؛ گرمای طبیعی بدن او را به گرمای محصور در زمین ... موهای بدن انسان که آن را زینت می‌دهد یا می‌پوشاند، به علف‌هایی که روی و پوست زمین را می‌پوشاند ... و سرانجام، جان‌های جاودانهٔ ما (آن‌گاه که پارسا

---

[۱] برای منابع بیش‌تر نک. خزایی (۱۳۹۹: ۲۳)

[۲] خرد ذاتی

[۳] خرد اکتسابی

[۴] Sir Walter Raleigh

[۵] *microcosmos*

باشند) با تصویر و مانندگی خودِ خداوند آراسته شده است. (به نقل از Abrams, 1993:1030-1031)

روایت رَلی به‌احتمال بسیار زیر تأثیر افلاطون است. این‌که آیا او نیز در جای خود، به احتمال، متأثر از جهان‌بینی ایران باستان بوده است نیاز به‌بررسی بیش‌تر دارد. (پانوسی، ۱۳۸۲؛ مجتبائی، ۱۳۹۹؛ Kingsley, 1995 ؛ Horky, 2005) براساس این فلسفه، هر آسیبی که به کِه‌جهان وارد شود، در مِه‌جهان بازتاب می‌یابد و نشانه‌هایی هم در مِه‌جهان هست که آسیب بر کِه‌جهان را می‌نمایاند. میشل فوکو در کتاب *نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی* (۱۳۸۹) در فصل دوم به نام «نثر جهان» شرح مفصلی از نظام نظم‌بخشی به اشیاء و زبان در دوران رنسانس که برپایهٔ اصل شباهت بود ارائه می‌دهد و ابزار تحلیلی کارایی برای تبیین ادراک و خودآگاهی انسان عصر رنسانس از جهان خود را در اختیار می‌گذارد.[۱]

۱-۴-۳. سه‌گانهٔ بسامانی و نابسامانی

تئودور اسپنسر در *شکسپیر و طبیعت انسان* به سه حالت بسامانی در تراژدی‌های شکسپیر اشاره می‌کند: بسامانی در انسان، دولت و جهان، و آن‌ها را به یک‌دیگر مرتبط می‌کند (100-96 :1966). به سخنی دیگر، او رابطهٔ مثلثی را بین این سه حالت در نظر می‌گیرد به گونه‌ای که نابسامانی در یکی بر آن دو دیگر تأثیر می‌گذارد.

تک‌گویی مکبث («اگر این کارْ با انجام، بَه‌انجامش رسیدن کرد، ...») نشان می‌دهد که اگرچه ضیافت، نمادی از بسامانیِ شاهانه در کوشک او است، او خود را از دیگران جدا می‌کند تا افکار شیطانی‌اش را بپروراند. گسست در بسامانیِ اجتماعی عمیقاً احساس می‌شود. مهم‌ترین مسأله در این تک‌گویی برآیندهای «کار»[۲]است. او می‌تواند پادشاه را به قتل برساند، اما پادشاه نماد ارزش‌هایی است که زندگی را معنادار می‌کند و قتل او به این ارزش‌ها پایان می‌دهد و برای قاتل سرآسیمگی می‌آورد. رادریک ویلسون[۳](Shakespeare, 1986: 38) پیش‌نهاد می‌کند که پژواک سخنان مسیح به یهودا اِسخَرْیوطی در این‌جا شنیده می‌شود: «در آن‌چه می‌کنی، شتاب کن» (*عهد جدید*: ۱۳۹۷، انجیل یوحنا، باب ۱۳، آیه ۲۷). به دیگر سخن، ضیافت، «شامِ آخر» مسیح و دانکن است.

---

[۱] با سپاس از پیام حسن‌زاده برای این یادکرد.

[۲] deed

[۳] Roderick Wilson

صور خیال تور و گره حکایت از زندانی شدن روح مکبث دارد. مفهوم زمان که با گفتار جادوان در مجلس نخست آغاز می‌شود، به ژرفا در این‌جا شکل می‌گیرد. تصمیم او بر اساس کم‌بود زمان است. تصاویر متضاد تندی و کندی زمان در این تک‌گویی (پ. ۱، م. ۷، س. ۱-۲۸) دیده می‌شود. زمان بسیار محدود است، تنها یک شب، اما اگر قتل انجام شود، پژواک لعن و نفرین آن تا ابد طنین‌انداز خواهد شد. لحظهٔ حاضر به روز قیامت می‌پیوندد و این کرانه و پایاب زمان را ابدیت خواهد پوشاند. به گفتهٔ اسپندر، «ترس واقعی بسیار دهشتناک‌تر است؛ این ترس، گسترشِ لحظهٔ قتل تا بی‌نهایت است. این «کرانه و پایاب زمان» زمانی است ایستاده؛ ورایِ آن، ورطهٔ لحظهٔ بی‌زمانی نهفته است.» (1992: 262)

نابسامانی در ذهن مکبث آشکار است. او با تمام معیارهای انسانی ناهماهنگ است. جریان سخن مکبث آشوب‌ناک است و حکایت از سرگشتگی خودخواستهٔ مکبث و از بین رفتن هماهنگی دارد؛ در مقابل، خوبی‌های دانکن و ویژگی‌های درپیوند با آن نمایان است.

در *شاهنامه*، چنان‌که پیش ازین بررسی کرده‌ام، سه نهاد را می توان برپادارندهٔ بسامانی در جامعه دانست: نهاد سیاسی (پادشاه)، نهاد دینی (موبد)، نهاد پهلوانی (جهان پهلوان) که می‌توان آن را به گونهٔ دولت/ کشور[۱]و خدای‌گونگی (الوهیّت)/ گیهان[۲]و دنیای ماوراء و مردانگی و آزادگی / آدمی[۳]هم نشان داد. (برای بررسی بیش‌تر: خزایی، ۱۳۹۹) در مقایسه با طبقه‌بندی اسپنسر حکومت به دولت، الوهیت به عالم و جهان متافیزیک و پهلوانی به انسان مربوط می‌شود. چکیدهٔ سخن آن‌که اگر پادشاه به داد و راستی شاهی نکند، از بسامانی به نابسامانی منحرف می‌شود و کشورش نیز در آن نابسامانی که جهان بازتاب می‌یابد، شریک است.

۱-۱-۴-۳. نابسامانی در کِه‌جهان (انسان) / نابسامانی در پهلوانی / عصر پهلوانی در نشیب

اسپندیار هم پهلوان دربارِ پدر پادشاهش است و هم شاه‌زاده اما جز دلاوری، همهٔ صفات منتسب به یک پهلوان را ندارد. او هر چند چون گشتاسپ نیست اما راه دیو از راه او بیگانه نیست. [۱۲] گشتاسپ و اسپندیار زمان (رستم) را در بند می‌خواهند، همان‌گونه که مکبث زمان را از آن خود می‌خواهد. اسپندیار از جهاتی چون دلاوری مانند مکبث است،

---

۱ State
۲ Universe
۳ Man

اما در بی‌رحمی مانند او نیست. اسپندیار و گشتاسپ جز سودای شاهی و قدرت نوعی مسؤولیت سیاسی ـ مذهبی برای خود قائلند که البته آن‌هم بهانه‌ای است برای قدرت.

در آن‌سوی، لیدی مکبث بیکار ننشسته است و ارواحِ گراینده به افکارِ میرا (پ. ۱، م. ۵، س. ۳۸-۳۹) را فرا می‌خواند تا جنسیت‌اش را ازو بزدایند[۱] گویی می‌خواهد مانند جادوان شود که نه مرد هستند و نه زن. به گفتهٔ لودوویک[۲] «تکیه‌های صوتی او آهسته و استوار است، فعل امری «بیایید» که سه بار تکرار می‌شود، تأثیری جادوانه دارد و بر رهِ وهم و خیال دگردیسی را به فعلیت می‌رساند» (233 :1964). فراخوانیِ شب از زبان او مخاطب را به یاد فراخوانی مکبث از آسمان برای خاموش کردن آتشش (اختران) می‌اندازد. گویی لیدی مکبث از شوهرش می‌خواهد چونان آن مار دوزخی رفتار کند:

اگر خواهی زمان را بازبفریبی،
زمان‌سان باش، خوش‌آمدگوی جانان باش
با چشم و زبان و دست، گُلِ معصوم بنما
لیک، به زیرش گَرزه‌ماری باش. (پ ۱، م. ۵. س. ۶۱-۶۴)

مجلس دربان (پ. ۲، م. ۳) در *مکبث* جای‌گزین مجلسی می‌شود که در آن پرستوهای اطراف کوشک مکبث، آن را شبیه منظره‌ای از بهشت کرده‌اند (پ. ۱، م. ۶). اکنون کوشک به دوزخ بدل شده است زیرا عشق و انسانیت جایی در این میانه ندارد. این مجلس برگرفته از نمایش‌نامه‌های رمزی[۳] «آزادسازی دوزخ»[۴] در سده‌های میانه است. بر صحنهٔ نمایش سده‌های میانه، دروازهٔ دوزخ را مستخدم یا دربانی می‌پایید. هنگامی‌که مسیح می‌آید تا روحِ خوبانِ پیش از خویش به دنیا آمده را آزاد کند، به‌شدت بر دروازه می‌کوبد و صدای دمیدن شیپور شنیده می‌شود. خود دوزخ نه تنها مکانی تاریک است که ورودی آن به شکل دهان اژدها است و ترکیبی از کوشک و سیاه‌چال و گندچال است (Wickham, 1967: 68-70) ج. دوور ویلسون[۵] در *آن‌چه در هملت روی می‌دهد* به این سطرها با تکرار صوت «س» اشاره می‌کند، «ای سرعت پلید، با چنین سبک‌دستی به بستر زناکاری سُریدن»[۶]

---

[۱] to unsex
[۲] E. F. C. Ludowyk
[۳] mystery plays
[۴] Harrowing of Hell
[۵] J. Dover Wilson
[۶] "O, most wicked speed, to post / With such dexterity to incestuous sheets!" (*Hamlet*, I. ii. 156-7)

(پ. ۱، م. ۲، س. ۱۵۶-۱۵۷) که هیس هیس صدای ماران (41 :1951) از آن به گوش می‌رسد. در *مکبث* نیز می‌توان به این سطرها اندیشید، [مکبث به دستانش می‌نگرد:] «صحنه‌ای افسوس‌بار است این / [لیدی مکبث] چه نادانی‌سگالی تو که گویی صحنه‌ای افسوس‌بار است این» (پ. ۲، م. ۲، س. ۲۰-۲۱)؛ به سخنی، در موسیقی دوزخ، هیس هیس ماران دوزخی را می‌توان شنید.

مکبث سفر روح به دوزخ است. شرایطی را می‌نمایاند که زندگی انسان را عبث‌ناک و تلاش او را بی‌فایده می‌کند. مکبث دیگر آن سرباز نجیب گذشته نیست، بل‌که آدم هبوط کرده یا فرشته‌ای سقوط کرده است. او با بعل‌زبوب[۱] در کتاب نخست *بهشت از دست رفته*[۲] از جان میلتون[۳] تفاوتی ندارد و تمام تلاش‌هایش در درازمدت بیهوده است.

سخنان مکبث خطاب به قاتلان گماشته شاعرانه نیست، حتا آن گلوبُران شاعرانه‌تر از او سخن می‌گویند. او خود را جزو سگ‌ها به شمار می‌آورد و طبیعت شکاری‌اش را آشکار می‌کند. با نگاه به آموزهٔ زنجیر بزرگ هستی،[۴] او در مراتب پایینی ایستاده و از یک نیمه‌خدا[۵] (داماد بلونا[۶]) به سگ تبدیل شده است. کوشک او مانند دوزخ تصویر شده است و او خود را سگ می‌داند، از این رو شگفت نیست اگر او را با سِربروس،[۷] «سگِ دُم‌اژدهایِ سه‌سر» (Hamilton, 1959: 39) هم‌ذات بپنداریم.

از شخصیتی مانند لیدی مکبث انتظار داریم که به شعر بگوید، اما در آخرین حضور سخنش از شکوه شعر بی‌بهره است. همه چیز دوباره غیرطبیعی است. چشمانش باز است و او خواب‌گردی می‌کند. شب و روز معنای خود را برای او از دست داده است. پیوستگی زمان متوقف شده است. او در گذشته‌ای زندگی می‌کند که هم‌چون خاطره پیوسته تکرار می‌شود. گذشتهٔ هولناک او مدام پیش چشمش است و پایانی ندارد. نفرین بی‌خوابی بر او اثر می‌گذارد. طبق تفسیر فروید از او، «آن‌چه مکبث در عذاب وجدانش از آن می‌ترسید در لیدی مکبث تحقق می‌یابد؛ لیدی مکبث پاکْ پشیمان است و مکبث پاکْ نافرمان. هر دو

---

[۱] Beelzebub
[۲] *Paradise Lost*
[۳] John Milton
[۴] Greet Chain of Being
[۵] demi-god
[۶] Blona's bridegroom
[۷] Cerberus

امکانات واکنش به جنایت را به پایانش می‌رسانند، مانند دو بخش منفصل از یک فردیت روانی واحد، و شاید هر دو از یک نمونهٔ اولیه کپی شده باشند» (195 :1992).

لیدی مکبث عمیقاً در حافظهٔ خود بیگانه شده است. هیچ چیز، جز طنین قتل، برایش واقعی نیست. وضعیت روحی او غیرطبیعی است. به همین دلیل است که او چون دیوانه‌ها به نثر سخن می‌گوید. این مجلس (پ. ۵، م. ۱) مخاطب را برای سخن «فردا و فردا و فردا»ی مکبث (پ. ۵، م. ۵، س. ۱۷-۲۸) آماده می‌کند. اگرچه هم‌سرش مرده است، اما واکنش او غیرطبیعی است. او حتا در مورد نحوهٔ یا علت مرگ او نمی‌پرسد (یادداشت‌های ج. دوور ویلسون دربارهٔ *مکبث*، در: Shakespeare, 1960: 167). به گفته ریچارد گیل،[۱] «ضرباهنگ‌های عمدی اما بی‌حس، واج‌آرایی‌های کسل‌کننده، فراز و نشیب آوای مسطح، ذهن کسی را که دیگر نمی‌تواند حس طبیعی را احساس کند، به تصویر می‌کشد» (:1990 284). در چنین زمانی زندگی کاملاً عبث‌ناک می‌شود. مفهوم سرگشتگی بی‌زمان در *مکبث* ما را به یاد نمایش‌نامه‌های عبث‌ناک مدرن می‌اندازد که در آن انسان در تارهای بی‌زمانی و بی‌ثمریِ اعمال خود گرفتار شده است.

مکبث گام‌هایِ وحشت‌ناکِ مرگِ غبارآلوده را احساس می‌کند، «راه زندگیّ من پژمرده است، در خزان زردبرگم» (پ. ۵، م. ۳، س. ۲۳-۲۴) سخن او با اسپندیار چندان تفاوتی ندارد: «زمانه بیازید چنگال تیز / نبُد زو مرا روزگارِ گریز!» (۴، ۴۱۶، ۱۴۲۹)

۲-۱-۴-۳. نابسامانی در دولت

پیوند میان پهلوان و شاه در *شاهنامه* را می‌توان با رابطهٔ کمیتاتوس،[۲] رابطهٔ امیر سلحشور (قهرمان ـ شاه) و پایندگان او در ادبیات آنگلوساکسون سنجید. این رابطه به پیوند میان امیر[۳] و تیول‌داران آزاده[۴] اطلاق می‌گردد. تاسیتوس[۵] در کتاب *گرمانیا*[۶] (*جرمانیا* / *ژرمانیا*)[۷] یا *اندر خاست‌گاه و منزل‌گاه قوم ژرمن*[۸] می نویسد

---

[۱] Richard Gill
[۲] comitatus
[۳] lord
[۴] thanes
[۵] Tacitus
[۶] *Germania*
[۷] در تلفظ لاتینی *گرمانیا*؛ در تلفظ ایتالیایی *جرمانیا* و در تلفظ فرانسوی که رایج‌تر است، *ژرمانیا*.
[۸] *On the Origin and Situation of the Germans* (Latin: *De origine et situ Germanorum*)

چون به میدان درآیند، برای امیر ننگ است در دلیری ببازد. و برای یاران او نیز ننگ است که در دلیری با امیرشان هم‌سری نکنند. افزون بر این‌ها، حقیقتاً، گریختن از آوردگاه- درحالی‌که رزم‌ساز برخلافِ سَردارش زنده مانده - بدنامیی است برای سرتاسر عمر. دفاع کردن از امیر، او را پاییدن، و نسبت دادن اعمالِ بی‌باکانه خود به شرف امیر، اساسی‌ترین سوگندِ وفاداری است: [در یک کلام] امیر از برای پیروزی می‌رزمد و یاران هم از برای امیر. (1938: chapter 14)[1]

بروس میچل[2] و فرد سی. رابینسون[3] در *راهنمای انگلیسی قدیم، بخش ادبیات فقرهٔ ۲۳۷*، کُد کمیتاتوس را چنین توصیف می‌کنند،

رزم‌خواه قهرمانی که در سنت کمیتاتوس بزرگ شده بود، نسبت به زندگی خود بی‌اعتنا بود. خواه محکوم به فنا بود یا نه، به هر روی، دلاوری به‌ترین شیوه بود؛ زیرا دلاور می‌توانست [در میان مردمان] افتخار کسب کند؛ درحالی‌که ترسو ممکن بود پیش از موعد بمیرد. این روحیه، الهام‌بخش کُد کمیتاتوس است. تا زمانی که امیر زنده بود، جنگ‌جو تا پای مرگ به او وفادار بود. اگر امیرش کشته می‌شد، جنگ‌جو باید کین می‌ستاند یا در تلاش برای کین‌ستانی کشته می‌شد. امیر نیز به نوبه خود وظیفه داشت با جنگاورانش سخاوت‌مند باشد. او هم باید رزم‌ساز بزرگی می‌بود تا جنگیان را مجذوب خود کند؛ هم باید مردی نژاده و بخشنده در بزم و گنج باشد تا مردان را بر گرد خود نگه دارد. (2012, part I, chapter 6, section v, Literature, § 237)

در *شاهنامه* رد نابسامانی در دولت را باید در زمان لهراسب جست. زال با زمان هم‌ذات‌پنداری می‌شود و «مخالفت زال با پادشاهی لهراسپ در حقیقت مخالفت زمان و زمانه با اوست» (خزایی، ۱۳۹۹: ۲۵). گشتاسپ به دین زردشتی گرویده و چون پادشاهی آزمند است از دین استفادهٔ ابزاری می‌کند و از اسپندیار می‌خواهد رستم را دست‌بسته با پای پیاده به دربار بیاورد تا دیکتاتوری مذهبی او رقیب و معترضی نیابد. آز گشتاسپ در دنیای بیرون بازتاب می‌یابد، هم‌چون نابسامانی و خون و خون‌ریزی در اسکاتلندِ تحت پادشاهی مکبث. اسپندیار فرمان چنین پادشاهی را امر یزدان می‌داند. خطای شناختی اسپندیار همین‌جاست. رستم در صحنهٔ کریاس نظر خود را آشکارا دربارهٔ گشتاسپ و

[1] با سپاس از مهدی خزایی برای ترجمهٔ این فقره از کتاب تاسیتوس از لاتین به پارسی.

[2] Bruce Mitchell

[3] Fred C. Robinson

گشتاسپیان نشان می‌دهد. [۱۳] جای دیگری می‌خوانیم، «بَدی را کزو هست گیتی به درد / پُرآزار ازو جانِ آزادمرد، / فراوان بر او بگذرد روزگار /که هرگز نبیند بدِ کارْزار!» (۱۴۰۳/۱۹۰/۳-۱۴۰۲) «خواست از این بد که جهان و آزادمردان از او به دردند، ولی فراوان به کام دل زندگی خواهند کرد، گشتاسب است» (خالقی مطلق، *یادداشت‌های شاهنامهٔ فردوسی*، دفتر دهم، ص ۳۱۳). جای آن است که به گسستِ روایت فرّه‌مندی گشتاسپ در اوستا و شاهنامه اشاره کنیم. از نشانه‌های رفتاری گشتاسپ، می‌باید او را گسسته‌فرّ و بر رهِ منطق، ناسزاوار برای شاهی بدانیم. شاهنامه هم از زبان پشوتن بدان تصریح دارد: «زِ تو دور شد فرّه و بخردی! / بیابی تو پاداَفْرَهِ ایزدی!» (۱۵۶۲/۱۹۷/۳) [۱۴]

۳-۱-۴-۳. نابسامانی در مِه‌جهان

شتر کاروان اسپندیار با نشستن بر دوراهۀ گنبدان ـ که دو سال آن‌جا در زندان گشتاسپ بود ـ و زاول بدو هش‌دار می‌دهد. اما اسپندیار «بفرمود کَش سر ببرّند و یال» (۳/ ۱۴۳/ ۲۰۳، دوم) و اختر شوم را خوار می‌گیرد. اگر رستم را زمان یا یاری‌گر زمان بگیریم که می‌خواهد آن را در مسیر درستش بیندازد، آسیب رسیدن به رستم آسیب به زمانه هم هست. در *مکبث* هم مَفْصَلِ زمان هم‌چون *هملت* در رفته است. چنان‌که مارک وَن دورِن[۱] می‌گوید، «حسی مکبث را تسخیر کرده است که گویا زمان از مسیرش بیرون افتاده است؛ زمانِ گسترده و بی‌شکل در این جهان در جریان است و سرچشمۀ اصلی همۀ ناهنجاری‌هایی است که او را می‌هراساند» (261 :1940). بی‌یقینی بر او حکم‌فرما است و می‌خواهد دربارۀ آینده بیش‌تر بداند تا بتواند در بندش کشد. جادوان دور دیگی که در آن اجزای بریدۀ بدن انسان و جانوران در هم می‌جوشد می‌رقصند و می‌خوانند. این اندام‌گسیختگی[۲]نماد آشوب نه تنها در زمان که در بدن‌ها و طبیعت هم هست. عصارۀ مجلسِ نخستِ پردۀ چهارم نابسامانی در طبیعت است. از یاد نبریم که اسپندیار هم دستور داد سر شتر را ببرند. گشتاسپ هم با یاری خواستن از جاماسپ می‌خواهد از آینده باخبر شود تا بتواند شر اسپندیار را از سر خود کم کند.

باژگونگی ارزش‌ها، چه شخصی، چه سیاسی و چه گیهانی و آشفتگی در کِه‌جهان و مِه‌جهان در *مکبث* چیره است. نکته‌ای متناقض در مفهوم «آزادسازی دوزخ» در *مکبث* هست؛ تا پایان نمایش‌نامه به کوشکِ مکبث حمله نمی‌کنند و آن‌جا دوزخی واقعی باقی

---

[۱] Mark Van Doren
[۲] dismemberment

می‌ماند. هنگامی که مکداف[۱] و لنوکس[۲] وارد کوشک می‌شوند، آشوب همه‌جا را فرا می‌گیرد. «شب آشوب‌ناکی بود» (پ. ۲، م. ۳، س. ۴۹)، نه به دلیل عناصر طبیعی، بل‌که به دلیل تن‌آوردگیِ نیروهای اهریمنی که از دهان دوزخ جهنم (کوشکِ مکبث) در مِه‌جهان آزاد می‌شوند. راس[۳] و پیرمرد، بیرون کوشک دربارهٔ ناطبیعی‌شدگی[۴] در طبیعت سخن می‌گویند، که چگونه «به شاهینِ بلندآواز در آن جای‌گاه فخر، بوف موش‌خواری تاختن آورد و او را کُشت» (پ. ۲، م. ۴، س. ۱۲-۱۳). پیرمرد صحنه را با نکتهٔ متناقض دیگری به پایان می‌رساند: «خدا یارتان باد؛ نیز با آن‌ها / که از بد، خوب و از بسیار دشمن، دوستان سازند!» (پ. ۲، م. ۴، س. ۴۰-۴۱) دعای خیر او با آشفتگی خوب و بد هم‌راه است. نخستین «زیباست زشت و زشت هم زیبا»، باری دیگر، تنها به گونه‌ای دیگر، تکرار می‌شود.

۵-۳. ستیز تبارها و شیب نافرمانی

با نگاه به تبار رستم به ویژه از سام تا فرامرز با شیب اندکی، حرکت از فرمان‌بری مطلق پهلوان از پادشاه (سام در برابر منوچهر) تا نافرمانی و جنگ با پادشاه (فرامرز با بهمن) را شاهدیم. (برای بررسی بیش‌تر: دیویس، ۱۳۹۹). تبار رستم در پی ایجاد بسامانی است و از زمان لهراسب (هر چند خود، پادشاه سزاواری است) نهال اختلاف میان پهلوانان و شاه ریشه می‌دواند و در زمان پادشاهی بهمن به نوعی به اوج می‌رسد. سقوط عصر پهلوانی نیز آشکار است. شکوه دوران پهلوانی با مرگ رستم رنگ می‌بازد و بخش تاریخی *شاهنامه* با شاهی بهمن آغاز می‌شود.

ستیز تبارها در *مکبث* نیز پیدا است. مکبث و لیدی مکبث فرزندی ندارند و از انقطاع نسل می‌هراسند اما خط تبار بنکو «تا قیامت ممتد است» (پ. ۴، م. ۱، س. ۱۱۷) زمان حال، در کف اختیار مکبث است، اما آینده از آن بنکو است، به همین دلیل است که مکبث دو قاتل را برمی‌گمارد تا فلیانس و بنکو «خردمند» را بکشند. اما آز، خرد مکبث را در بند کشیده است و ترس از بنکو مانند خار، روح او را ـ گوهر ابدی او را که به شیطان فروخته است ـ می‌خلد.

---

[۱] Macduff
[۲] Lenox
[۳] Rosse
[۴] denaturalization

در تک‌گویی خود (پ. ۳، م. ۱، س. ۴۷-۷۱) که با «چنان بودن به چیزی نیست، / مگر با خاطرِ امنی چنان بودن» آغاز می‌شود، مکبث ترس خود را به تصویر می‌کشد. تکیه‌های غلیظی[۱] که هنگام ادای «them» ـ نسل‌های آیندهٔ بنکو ـ بر واژه می‌نهد (پ. ۳، م. ۱، س. ۶۵، ۶۷، ۶۹)، وضعیت روحی تب‌دار او را نشان می‌دهد. مکبث "him", "his" و "them" را سه بار تکرار می‌کند که یادآور سخن یکی از جادوان، «هفته‌ها، نُه بار در نُه بار / آب گردد، کم شود، پژمرده گردد» (پ. ۱، م. ۳، س. ۲۲-۲۳) است. او «my» را پنج بار تکرار می‌کند که نشان‌گر ترس اوست. در پایان این تک‌گویی، او حتا به سرنوشت فرمان می‌دهد که بازی شرارت‌باری پیش گیرد و او را به مبارزه می‌خواند. واپسین پرسش او در این بخش همان پرسش دربان است، «کسی آن‌جاست؟» (پ. ۳، م. ۱، س. ۷۱) که دلالتی است بر هم‌بستگی او با شیطان.

در صحنهٔ پیش از قتل بنکو، مکبث آرزوی ازهم‌گسیختگیِ گیهان را دارد:

کنون خواهم بسامانیِّ کیهانی به هم ریزد، زمین و آسمان در هم بیامیزد
تمامی پیش از آن کین کامِ برخوردار خوراک ترس‌بارش را فروبِدهد
و پیش از آن که کابوس دمادم، خواب را از چشم برباید
و تن در جامه لرزاند، شبان‌گاهان. (پ. ۳، م. ۲، س. ۱۶-۱۹)

مکبث شب تاریک را فرا می‌خواند تا بیاید و بندِ جان بنکو را بگسلد. اکنون خود چون شب، تاریک گشته است. این‌بار خود خنجربه‌دست نیست اما دستان ناپیدای او بنکو را می‌کشند:

بیا ای مُهرِ شب، ای دیده‌بردوزانْ،
کنون این پلکِ نرمِ چشمِ شاهین‌سایْ روزِ نرم‌دل را هم به سوزن دوز،
و با دستان خونبار و نه‌پیدایَت،
به مُهری باطلش گردان، زهم بگسِل همان بند سترگی را
که زارم زرد می‌دارد. (پ. ۳، م. ۲، س. ۴۷-۵۱)

او ویران‌گرتر می‌شود، «جنایت از شرارت پرتوان گردد» (پ. ۳، م. ۲، س. ۵۶). کشتن دانکن آغاز کار بود اما اکنون قتل پشتِ قتل روی می‌دهد. آن «بند سترگ» که او را رنگ‌پریده و در بند نگه می‌دارد می‌تواند بندِ جانِ بنکو یا پسینیان او باشد که تا قیامت کشیده خواهد شد یا می‌تواند آن را به بندِ زمان تعبیر کرد که بسامانیِ گیهانی را برپای

[۱] strong stresses

می‌دارد. ذهن او آشفته است و از این دخمه تنها دودهای آشوب‌ناک برون می‌آید. او با خشونت خود منزوی شده است. هنگامی که قاتلان از مأموریت دهشت‌بار خود بازمی‌گردند، او از فرار فلیانس آگاه می‌شود. همان‌گونه که از نام فلیانس (که یادآور flee گریختن است) پیداست، او باید از چنگال شر بگریزد. حس دربندماندگی به مکبث بازمی‌گردد، «کنون اما منم، محصور و محبوسم، کنون محدود و دربندم / میان ترس‌ها، تردیدهای سرکش و نارام» (پ. ۳، م. ۴، س. ۲۴-۲۵)

این تناسبِ انزوا، ترس، عدم قطعیت، تنگناهراسی[۱] و شک، پوچی و بی‌معناییِ زندگی او را به تصویر می‌کشد که هیچ پرتو امیدی در آن دیده نمی‌شود. هرچند در ضیافت است، دربارهٔ زمانی که از ترس بیگانه بود سخن می‌گوید،

شگفتا که زمانی بود
اگر مغزی بکافیدی، او می‌مرد،
و پایان بود؛... (پ. ۳، م. ۴، س. ۷۸-۸۰)

۴. شخصیت‌های هم‌کنش

جز هم‌کنشی اسپندیار و مکبث از برخی سویه‌ها، و هم‌زمان شباهت گشتاسپ با مکبث، شخصیت‌های دیگری هم هستند که در کنش به هم می‌مانند.

۴-۱. رستم و مکداف، رهانندگان زمان

آخرین درخشش‌های امید مکبث با شنیدن این خبر که «جنگل بجنبید» خاموش می‌شود (پ. ۵، م. ۵، س. ۳۵). مکبث به آسیب‌ناپذیریِ (رویین‌تنی) مفروضِ خود می‌نازد،

بهِل بر تارکان زخم‌خور تیغت فرودآید:
مرا جانی‌ست افسون‌بار،
که تسلیم یکی از بطنِ زن زاده نخواهد شد. (پ. ۵، م. ۵، س. ۱۱-۱۳)

اما این رویین‌تنی، با شنیدن شیوهٔ زادنِ مکداف که چون رستم ـ «از بطن مادر درکشیدندش به‌ناهنگام»[۲] ـ چون نَفَس در باد، محو می‌شود. مکداف او را می‌کُشد و فریاد می‌زند «زمان آزاد شد اینک» (پ. ۵، م. ۱۱، س. ۲۱). مکداف به دلیل شباهت در شیوهٔ زادن با رستم با زمان یکی می‌شود و کارکرد آزادسازی زمان و زمانه هم با او است. مَلکوم[۳]

[۱] claustrophobia

[۲] پ. ۵، م. ۸، س. ۱۵ – ۱۶.

[۳] Malcolm

آزادی اسکاتلند را اعلام می‌کند و نوای شیپورها یادآور بسامانی است. زمان که زمانی بر دستِ مکبث فشرده شده بود، اکنون آزاد است و بسامانی در کشور برقرار.

۴-۲. گودرز و سیوارد

سیوارد[۱] نیز مشابه گودرز پیر در شاهنامه است. گودرزِ تاریخی از شاهان اشکانی بوده است. سیوارد، اِرْلِ نورثامبرلند،[۲] سرباز کهنه‌کار پادشاه انگلیس و عموی ملکوم است. او ره‌بر نیروهای انگلیسی، با حدود ده هزار سرباز است که در اختیار ملکوم قرار داده شده‌اند تا مکبث را شکست دهد و تاج و تخت خود را پس بگیرد. مکبث، سیواردِ کِه‌تر،[۳] پور سیوارد، را می‌کشد. با شنیدن خبر مرگ پسرش، از ننگ می‌هراسد و می‌پرسد، «روبه‌رو زخم خورده یا از پشت؟» (پ. ۵، م. ۹، س. ۱۲) و چون درمی‌یابد پسرش به دشمن پشت نکرده، خرسند می‌گردد.

۴-۳. جاماسپ و خواهران جادو

جاماسپ وزیر گشتاسپ و هم‌سر پوروچیستا، جوان‌ترین دختر زرتشت بوده است. «جاماسب در ادبیات ایران و عرب به لقب فرزانه و حکیم خوانده شده است و پیش‌گویی‌هایی به او نسبت می دهند که ذکر آن‌ها در رسالهٔ پهلوی *یادگار زریران* و *گشتاسب‌نامهٔ* دقیقی و *جاماسب‌نامه* آمده است.» (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۲۲۹، نک. جاماسب) در *شاهنامه*، بخش پادشاهی گشتاسپ از جاماسپ با برنام‌هایی چون گران‌مایه، ره‌نمون، سر موبدان، شاه رَدان، چراغِ بزرگان، پاک‌تن، تابنده‌جان، ستاره‌شمر، و مانند آن‌ها یاد می‌شود. «در *زندِ بهمنْ‌یسن* این خود زرتشت است که پس از این‌که «خِرد همه‌آگاه» را به شکل آب از اورمزد دریافت می‌دارد، حوادث آینده را پیش‌گویی می‌کند. شخص دیگری که پیش‌گویی آینده را به او نسبت می‌دهند، جاماسب، وزیر وفادار گشتاسب حامی زرتشت، است. یادگار جاماسب (*Ayādgār ī Jāmāspīg*) ـ که به نام *جاماسب‌نامه* نیز مشهور است ـ تاریخ عمومی ایران است. [...] قالب این متن گفت‌وگوی گشتاسب و وزیر او جاماسب است.» (ماتسوخ، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

هرچند جاماسپ هم‌چون خواهران جادو در مکبث هستنده‌ای با پیکری شگفت نیست، حضور او و آگاهی‌اش از راز مرگ اسپندیار زمینه را برای تراژدی هموار می‌کند. پرسش و

---

[۱] Siward
[۲] Siward, the Earl of Northumberland
[۳] Young Siward

پاسخ مکبث با خواهران جادو هم یادآور پرسش و پاسخ گشتاسپ با جاماسپ است (نک. ۱۳۷/۳– ۶۱/۱۳۸- ۷۵).

نتیجه‌گیری

در این مقاله، جان‌مایه‌های اصلیِ تن‌آورده در *رستم و اسپندیار* و *مکبث* با هم سنجیده شده‌اند. اگر چه این دو اثر کلاسیک، در دو زمان و دو زبان و دو فرهنگ و دو گونهٔ ادبی شعر حماسی و نمایش‌نامه ـ آفریده شده‌اند، مانندگی‌های شگفتی بینشان هست. در این میان، مفهوم «فرّ» در ایران باستان با مفهوم «دو کالبدِ پادشاه» در انگلیس شبیه است. شاهان از این مفهوم‌ها برای کسب مشروعیت، نیز انتقال امرِ شاهی از یک پادشاه به دیگری بهره می‌بردند. در عین حال، مخالفان هم برای ستاندن تاج و تخت از شاه، از همین مفهوم‌ها بهره می‌بردند. تصمیم‌های آزمندانهٔ شاهی بی بهره از فرّ چون گشتاسپ به فاجعهٔ مرگ اسپندیار می‌انجامد. مکبث نیز با شاه‌کشی، در عمل، هستی را به واکنش وامی‌دارد و خود در ورطهٔ نیستی سقوط می‌کند. هر دو داستان، با شگرف‌آغازی گشوده می‌شوند، چنان‌که با خواندن مجلس یکم *مکبث* و پیش‌خوانیِ *داستان رستم و اسپندیار* به هستهٔ اصلی داستان‌ها پی می‌بریم . زمان نیز اهمیت ویژه‌ای در هر دو دارد. اسپندیار و مکبث، هر دو برآنند زمان را بچگالند و آینده را از آن خود کنند. این تلاش برای تغییرِ سیرِ طبیعیِ زمان، تراژدی را رقم می‌زند و به نابسامانی در سه گانهٔ کِه‌جهان (انسان)، دولت/کشور و مِه‌جهان (هستی و گیهان) می‌انجامد چنان‌که در کِه‌جهان (انسان) با نابسامانی در پهلوانی (در شخصیت اسپندیار و از آن سوی در مکبث) رویاروییم که افول عصر پهلوانی را در پی دارد؛ هم‌چنین نابسامانی و آشفتگی در دولت/کشور را شاهدیم؛ در مِه‌جهان هم پدیده‌های شگفتی رخ می‌دهد. در هر دو اثر با فشردگی و انباشتِ زبانی و انگاره‌های خیال و کشمکش‌های درونی و برونی شخصیت‌ها رویاروییم. حضور شخصیت‌های هم‌کنش هم اهمیت بسیاری در این دو اثر دارد. رستم و مکداف را پیش از زمان از بطن مادر به‌درکشیده‌اند و هر دو رهانندهٔ زمانِ دربندند. اسپندیار و مکبث هر دو می‌پندارند رویین‌تن‌اند و کسی را توان درهم کوبیدنشان نیست. گودرزِ پیر و سیوارد هم جای‌گاهی همانند دارند. پرسش و پاسخِ تب‌ناک مکبث با خواهران جادو و پرسیدن رازهای آینده از آنان نظیر پرسش و پاسخ گشتاسپ از جاماسب است. در هر دو داستان ستیز تبارها را می‌بینیم. تبار پهلوانی رستم که همواره یاری‌گر شاهان بوده با گشتاسپیان چندان گرم نیست. رستم برای پای‌داریِ نام، به‌ناچار اسپندیار را به دیار نیستی می‌فرستد. به سخنی، با

شیبی آرام از فرمان‌برداری مطلقِ سام از منوچهر به جنگِ فرامرز با بهمن می‌رسیم. مکبث، هم دانکن را می‌کشد و می‌خواهد پادشاهی را از پسران دانکن بازدارد و هم با تبار بنکو که پدر شاهان آینده خواهد بود، در ستیز می‌آید چنان‌که او را، هم‌رزم پیشینش، را به دست قاتلان می‌کشد. دراین دو اثر جهان‌بینی‌های مشابهی را می‌بینیم که نشان از همانندیشیِ (نه یک‌سان‌اندیشی) دو نابغه در دو عصر و دو فرهنگ و دو ژانر دور از هم است. این دو متن در یک بستر نظم بخشی و طبقه‌بندی به جهان نیستند. از یک نظام حقیقت پیروی نمی‌کنند. ادبیات تطبیقی گاه این بستر متفاوت خودآگاهی را فراموش می‌کند.

شاهنامه، به هر روی، جهان متفاوتی نسبت به جهان شکسپیر دارد و این جهان با وضعیت متفاوت ایران شکل گرفته است. به سخنی دیگر، در عین حال که در این دو جهان با مسائل هم‌گون که برخاسته از نهاد بشر است رویاروییم، باید به تمایزهای موجود هم با باریک‌ریسی بنگریم و پرسش‌هایی را مطرح کنیم. بسامانی و نابسامانی این دو جهان چه ویژگی‌هایی دارند؟ باید بتوانیم متون را از ساحت تقدّم و تاخّر بیرون کشیم تا فارغ از ارزش‌گذاری بدان‌ها بنگریم. اپیستمه‌های حاکم بر این دو متن متفاوت‌اند و این اپیستمه‌های متمایز امکانات و اثرات متفاوتی دارند و به گونهٔ متفاوتی هم وارد دنیای مدرن شده‌اند. به عبارتی، جنس زمان و بسامانی و نابسامانی‌ای که فردوسی از آن سخن می‌گوید چه تفاوتی با جنس زمان شکسپیر دارد؟ تفسیر و تصور ما ازین مفاهیم چگونه بوده است و فارغ از ارزش‌گذاری، جهان معنایی این متون چگونه ساخته شده است؟ بزرگان و مردم در این دو پیکره چگونه تصویر شده‌اند؟ سوژه‌های *شاهنامه* جهان برایشان معنا دارد، حرکتشان معنا دارد و معطوف به یک حاصل است، حتا اگر این حاصل مانند نمایش‌نامه‌های یونانی ویران‌گر و تراژیک باشد. اما در تراژدی‌های شکسپیری لزوماً جهان قبل و بعدش جهان به‌تر و بدتری نیست و سوژه‌هایش در پی آرمان و تثبیت آن نیستند. بیش‌تر در پی نیازهای روزمره‌اند و اگر آرمانی هم هست خودشکوفایی است ولی برای جهان فردوسی مانند نمایش‌نامه‌های یونانی مسألهٔ حق و داد بسیار مهم است. شاهنامه نسبت به ژانر حماسه ترکیب پیچیده‌تری دارد و مانند *کتاب مقدس* و *مهابهاراتا* است. چه بسا اگر بتوانیم آن را فراتر از حماسه بدانیم بتوانیم متفاوت‌تر بدان بنگریم. در *مکبث* زیبا و زشت معلق‌اند، انگار سرگردانند و کارکردشان این‌همان است و این یکی از ویژگی‌های مدرن تراژدی‌های شکسپیری است هرچند هنوز اخلاقی مانده است. [۱۵]

پی‌نوشت‌ها

۱. در بخش‌هایی از زامیادیشت فَرِّ کیانی را می‌ستایند. برای نمونه در کرده‌ی یکم (۹ و ۱۰ و ۱۱) می‌خوانیم، «فَرِّ کیانیِ نیرومندِ مَزداآفریده را می‌ستاییم؛[آن فَرِّ] بسیار ستوده، زَبَردست، پرهیزگار، کارآمد و چالاک را که برتر از دیگر آفریدگان است / که از آنِ اَهوره‌مَزداست، که اَهوره-مَزدا بدان، آفریدگان را پدید آورد: فراوان و خوب، فراوان و زیبا، فراوان و دلپذیر، فراوان و کارآمد، فراوان و درخشان / تا آنان گیتی را نو کنند: [گیتیِ] پیرنشدنی، نامیرا، تباهی‌ناپذیر، ناپژمردنی، جاودان زنده، جاودان بالنده و کامروا. در آن هنگام که مردان دیگرباره برخیزند و بی‌مرگی به زندگان روی آورد، «سوشیانت» پدیدار شود و جهان را به خواستِ خویش نو کند.» (دوستخواه، ۱۳۸۵: ۴۸۷-۴۸۶)

۲. در *شاهنامه*، نژاد و هنر هر دو مهم است و داشتن یکی برای به شاهی رسیدن کافی نیست، مانند توسِ نوذر که نژاد دارد اما خردمند نیست.

۳. «... مشروعیّت پادشاه دو رکن دارد: یکی تأییدی است که از اهورامزدا دریافت می‌دارد، و دیگری فرّی است که از ایزدانِ بخشندهٔ فرّ نصیبش می‌شود.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۷۲)

۴. «یونانیان خود به یاری ما آمده و با همانندشمردن «فرّ کیانی» و «تیکِه» (Tyche) ما را در این زمینه رهنمون شده‌اند. نگاهبانی «تیکه» از سرنوشت شهرها تا [روزگار] «پیندار» (Pindar) شاعر سابقه دارد. در هر حال «تیکه» تنها از سدهٔ چهارم پیش از میلاد، یعنی هنگام زوال پادشاهی در یونان باستان، نگاهبان سرنوشت «دولت‌ـشهر»ها شد؛ اما کاملاً محتمل است که پیش از فرارسیدن این دورهٔ زوال نیز، «تیکه» نمایندهٔ سرنوشت یا «فر» شاهان و یا دولتهای جداگانه بوده است./ مفهوم «فر کیانی» را حتا در بیرون از [قلمرو] اقوام آریایی هم می‌توان یافت؛ زیرا در چین، مفهوم «فضیلتِ سامان‌بخشی» وجود داشت و دودمان‌های ویژه‌ای که بر عناصر سرکش دولت خود پیروز می‌شدند، از آن برخوردار بودند. اما کیش «فر کیانی»، یا «فر آریایی» در ایران باستان، در «مهریشت» و «زامیادیشت» بیش‌ترین حد تکامل را یافت. «فر کیانی» به ایزد «مهر» پیوسته و در اختیار اوست و او می‌تواند آن را به خواست خویش به شاهان یا اقوام ارزانی دارد و یا از آنان باز پس گیرد./ بدین سان تصور «فر کیانی»، مفهوم بنیادی همهٔ پیمان‌های سیاسی را تشکیل می‌داد و به یک تعبیر اساسی، خاستگاه نظریهٔ «حقِّ ایزدیِ شاهان» بود که چنان نقش مهمی را در تاریخ اروپا بازی می‌کرد. «فر کیانی» ـ چنان که خواهد آمد ـ بیش‌تر خصلت‌های «طلسم‌ها»، یا «گنج‌ها»ی پیوسته با «جام مقدس» را داراست. مفاهیم وابسته به «فر کیانی» از «مهریشت» و «زامیادیشت» به ارث به شاهنامه رسیده و [در آن کتاب نیز] درج گردیده است. چنان که استاد «ف. و. بوکلر» بیان کرده است: «فردوسی در تحلیل نهایی، شاعر فر کیانی یا تأیید [ایزدی] است.» (کویاجی، ۱۳۷۱: ۳۶-۳۷)

۵. «و اما، فرض اینکه تنها تاجی که اهورامزدا را لایق بود، تاج دندانه‌دار بود، عمدتاً ناشی از تصویر و تصوّریست که امروزه از تاج اروپائی در ذهن داریم (گو اینکه خود آن نیز از تاج ایرانی برگرفته شده بود)، و سوابق امر خلاف آنرا ثابت می‌کنند. از جمله، تندیسی از نقره داریم مربوط به قرن چهارم یا پنجم ق/م از گنجینهٔ معروف آمودریا (Oxus) که متعلق به موزهٔ بریتانیا است، و به شکلِ مردی است که کلاهِ مطلّایِ «ماد» با دورهٔ مروارید به سر دارد، و چون پیکرِ عریان دارد نمودی از خدایان است. پس کلاهِ بدونِ تاجِ دندانه‌دار برای ایزدان سابقهٔ ممتد دارد، و کلاه آدمک-هایی که در تصاویر ۴۳ و ۵۷ج، روبروی پادشاهان قرار گرفته‌اند، همانند کلاه پیکرهٔ آمودریا و تاج اشکانیان، در حقیقت مشتقّ از کلاه مادهاست، و کلاه قشقائی امروزه نیز بازماندهٔ آن است. وجه مشترک همهٔ اینها این است که از پارچه و نَمَد ساخته می‌شده اند و فاقد تاج دندانه‌دارِ فلزی هستند. / این چنین است که در *مجمل التّواریخ و القصص* می‌بینیم که در شرحِ شکل و شمایل پادشاهان ساسانی، لفظ «تاج» فقط برای توصیفِ قسمتِ پارچه‌ایِ سرپوشِ ایشان به کار برده شده است: برای بهرام اول: «تاج آسمان‌گون نگاشته اندر زر ...» برای بهرام سوم: «تاج او سبز، میان دو شرفهٔ زر اندر ساخته...» / پس معلوم می‌شود که لغت تاج که معرّب «تاگ» پهلوی است، به کلاهِ نمدی یا پارچه‌ایِ مادی (شبیه کلاه قشقایی) اطلاق می‌شود و نه شرفه یا دورهٔ دندانه‌دارِ طلایی که در زمان ساسانیان به دور آن می‌افزودند، و جنبهٔ تزئینی داشت. دیگر اینکه، صفویه نیز به کلاهی که بر سر می‌گذاشتند و متشکل بود از یک عمود دوازده تَرک (که از سقرلاط قرمز می‌ساختند) و دستاری که به دورش می‌بستند، تاج می‌گفتند، و این سرپوش هم فاقد هرگونه دورهٔ فلزی بود. بنابراین کلاهِ با سرِ حیوان نیز مسلماً تاج خوانده می‌شد و اهمیتش کم‌تر از دیگر کلاه و تاجِ پادشاهان ساسانی نبود. و این موضوعی است که برای تجزیه و تحلیل سنگ‌نگارهٔ نرسه در نقش رستم باید مدّ نظر داشته باشیم.» (۱۳۸۳: ۷۹-۷۸)

۶. «دربارهٔ دو توصیف گوناگون از طبیعت در خطبهٔ دو داستان، مناسب با فرجام گوناگون آن‌ها، نک: خالقی‌مطلق، *یادداشت‌های شاهنامه*، بخش ۲، ص ۲۵۳، ۲۷۳» (به نقل از خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰).

۷. تروکه‌یک چهار رکنی (Trochaic tetrameter). در وزن تروکِه‌یک (Trochaic) یک هجای تکیه‌بر پیش از یک هجای بی‌تکیه می‌آید مانند سطر نخست نمایش («چه گه ما را سه تن دیدار خواهد بود دیگربار؟»):

"When shall we three meet again?" → ('WHEN shall WE three MEET aGAIN') → DUM da . DUM da . DUM da . DUM

۸. ایامبیک پنج رکنی (Iambic pentameter). در شعر انگلیسی هر رکن (foot) دو هجا دارد. در وزن ایامبیک (Iambic) که در زبان انگلیسی معمول است یک هجای بی‌تکیه پیش از یک

هجای تکیه‌بر می‌آید مانند سطر زیر که لیدی مکبث، به مکبث تأکید می‌ورزد دستش را از گواه خون دانکن بشوید («بشوی این شاهد ناپاک از آن دست» (پ۲، م ۲، س. ۴۷)):

"and wash this filthy witness from your hand" (Act 2, Scene 2, Line 47) → "and WASH this FILthy WITness FROM your HAND" →

da DUM . da DUM . da DUM . da DUM . da DUM

۹. انجیل متّی، باب ۴۶:۲۷، انجیل مَرقُس، باب ۱۵: ۳۴ در *کتاب مقدس. یعنی کتب عهد عتیق و عهد جدید* که از زبان‌های اصلی عبرانی و کلدانی و یونانی ترجمه شده است، دارالسلطنهٔ لندن، ۱۹۲۵.

۱۰. «به دل خرّمی دار و بگذر زِ رود! / تو را باد از پاک‌یزدان درود!» (۳، ۱۵۱، ۴۱۸)؛ «بیامد دمان تا لبِ هیرمند / سرش تیز گشته زِ بیمِ گُزند» (۳، ۱۵۲، ۴۵۳)؛ «تهمتن زِ خشک اندرآمد به رود / پیاده شد و داد یل را درود» (۳، ۱۵۳، ۴۷۵)؛ «بیامد دمان تا به نزدیکِ آب / سپه را به دیدارِ او بُد شتاب» (۳، ۱۵۷، ۵۷۹)؛ «گذشت از لبِ رود و بالا گرفت / همی‌ماند از کارِ گیتی شِگِفت!» (۳، ۱۷۵، ۱۰۰۹)؛ «چو بگذشت رستم چو کَشتی به رود / زِ یزدان همی‌داد تن را درود!» (۳، ۱۸۱، ۱۱۷۳)

۱۱. «که گر من ز پَیکارِ اسپندیار / سوی تو سر آرم بدین روزگار، / چُنان دانم ای زال کامروز من / ز مادر بزادم بدین انجمن!» (۳، ۱۸۰، ۱۱۴۸-۱۱۴۹)

۱۲. اگر زین نِشان رای تو رفتن‌ست، / همه کامِ بدگوهرآهَرْمَن‌ست» (۳، ۱۴۲، ۱۹۱)؛ «همی‌یابد اندر میان دیو راه / دلت کژ کند از پَی تاج و گاه» (۳، ۱۵۵، ۵۱۸)؛ «چو در کارتان باز کردم نگاه / ببنددهمی بر خرد دیو راه!» (۳، ۱۵۶، ۵۵۴)؛ «زِ دل دور کن شهریارا تو کین! / مکن دیو را با خرد همنشین!» (۳، ۱۸۹، ۱۳۶۱)

۱۳. «چو رستم بیامد زِ پرده‌سَرای / زمانی همی‌بود بر در بپای، / به کَریاس گفت: "ای سَرایِ امید / خُنُک روز کاندر تو بُد جمّشید! / همایون بُدی گاهِ کاوس‌کی! / همان روزِ کَیخسروِ نیک-پی! / درِ فَرّهی بر تو اکنون ببست / که بر تختِ تو ناسَزا برنشست!"» (۳، ۱۷۰، ۸۸۲-۸۷۹)

۱۴. ویژگی‌های گشتاسپ به تعبیر اسلامی ندوشن: دنیاپرستی و پیمان‌شکنی و لاابالیگری و حق‌ناشناسی و سبکسری و دهن‌بینی و بی‌آزرمی و حرص مال و سنگدلی. (۱۳۸۰: ۶۱)

۱۵. از دوستان گرامی پیام حسن‌زاده و بهناز امانی و فاطمه (ندا) فرنیا که مقاله را خواندند و با پیشنهادهای ارزنده در بهبود آن کوشیدند، صمیمانه سپاسگزارم.

فهرست منابع

–احمدی، محسن. (۱۳۹۸). «تاج». سایت مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی. برخط:
https://www.cgie.org.ir/fa/article/239552/%D8%AA%D8%A7%D8%AC
(تاریخ دست‌رسی یکشنبه ۴ اردیبهشت ۱۴۰۱)

–اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۸۰). ***داستان داستان‌ها، رستم و اسفندیار در شاهنامه***. تهران، نشر آثار.

–اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۱). ***دانشنامهٔ مزدیسنا: واژه‌نامهٔ توضیحی آیین زرتشت***. تهران: نشر مرکز.

–پانوسی، استفان. (۱۳۸۲). ***تأثیر فرهنگ و جهان‌بینی ایرانی بر افلاطون***. تهران: مو

–سسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

–خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۹۰). «رُسْتَم و اِسْفَنْدیار» در: جلال خالقی‌مطلق و هم‌کاران. ***فردوسی و شاهنامه‌سرایی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص. ۸۹۹-۹۳۳.

–خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۹). ***یادداشت‌های شاهنامهٔ فردوسی***، بخش دوم و سوم (دفتر دهم از مجموعهٔ متن انتقادی *شاهنامه* و یادداشت‌های *شاهنامه*)، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).

–خزایی، داود. (۱۳۹۹). «رستم و اسپندیار: زمان، بسامانی، نابسامانی». **دوماه‌نامهٔ ادبی «چامه»**. ارج‌نامهٔ جلال خالقی مطلق. شمارهٔ ۱۵، دی و بهمن. صص. ۱۶-۲۹.

–دوستخواه، جلیل. (گزارش و پژوهش). (۱۳۸۵). ***اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی***. تهران: مروارید.

–***عهد جدید، بر اساس کتاب مقدس اورشلیم*** (۱۳۹۷). ترجمهٔ پیروز سیار. تهران: نی.

–فردوسی (۱۳۹۴). ***شاهنامه***. پیرایش جلال خالقی مطلق. جلد سوم (بخش دوم، بهرهٔ ۱) (از پادشاهی لهراسپ تا پایان پادشاهی بهرام گور). تهران: سخن.

–فَرْنْبَغ دادَگی. (۱۳۹۵). ***بندهش***. به گزارشِ مهرداد بهار. توس.

–فوکو، میشل. (۱۳۸۹). ***نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی***. ترجمهٔ یحیا امامی. تهران: پژوهش‌کدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

–کویاجی، جهانگیر کووِرجی. (۱۳۷۱). ***پژوهش‌هایی در شاهنامه***. گزارش و ویرایش: جلیل دوستخواه، اصفهان: زنده‌رود.

–ماتسوخ، ماریا. (۱۳۹۳). «ادبیات پهلوی» ترجمه‌ی نرجس‌بانو صبوری. در: رونالد ابریک و ماریا ماتسوخ (۱۳۹۳). ***ادبیات ایران پیش از اسلام. پیوست ۱ از تاریخ ادبیات فارسی***، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ فارسی زیر نظر ژاله آموزگار، مترجمان: احمدرضا قائم مقامی، نرجس بانو صبوری، سیروس نصرالله زاده، نگین صالحی نیا، محمود جعفری دهقی، تهران: سخن.

–مجتبائی، فتح‌الله. (۱۳۹۹). ***شهر زیبای افلاطون و شهریاری آرمانی در ایران باستان***. به کوشش محمدرضا عدلی تهران: هرمس.

–محمودی بختیاری، بهروز، عباسی، رضا، امیری، مهدی. (۱۳۹۴). «تراژدی قدرت: بررسی تطبیقی داستان «بهرام چوبین» و تراژدی مکبث». **ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)**. سال ششم، پاییز و زمستان، شماره ۲ (پیاپی ۱۲)، ۸ – ۱۹.

–هاشمیان، لیلا، بهرامی‌پور، نوشین. (۱۳۸۸). «داستان رستم و اسفندیار و نمایش‌نامه مکبث» **ادبیات تطبیقی جیرفت**، زمستان، شماره ۱۲، صص. ۱۶۳-۱۷۵.

–یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***. تهران: معاصر.

–Abrams, M. H. (1993). *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 1. NY: w.w.Norton & Company, Inc.

–Bradley, A. C. (1919). *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear & Macbeth*. Glasgow: Robert Maclehose and Co. Ltd.

–Domínguez, César, Saussy, Haun, & Villanueva, Darío. (2015). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London & NY: Routledge.

–Gnoli, Gherardo (online) "FARR(AH)". In: *Encyclopedia Iranica*. Originally Published: December 15, 1999. https://www.iranicaonline.org/articles/farrah

–Hamilton, Edith. (1959). *Mythology*. NY: Mentor Books.

–Horky, Phillip Sidney. (2009). "Persian Cosmos and Greek Philosophy: Plato's Associates and the Zoroastrian Magoi", Oxford Studies in Ancient Philosophy 37: 47-103.

–Kingsley, Peter. (1995). "Meetings with Magi: Iranian Themes among the Greeks, from Xanthus of Lydia to Plato's Academy." Journal of

the Royal Asiatic Society, 5(2), 173-209. doi:10.1017/S1356186300015340

- Plowden, Edmund. (1761). *The commentaries, or reports of Edmund Plowden, of the Middle-Temple, Esq, an apprentice of the Common Law: containing divers cases upon matters of law, argued and adjudged in the several reigns of King Edward VI, Queen Mary, King and Queen Philip and Mary, and Queen Elizabeth : originally written in French, and now faithfully translated into English, and considerably improved by many marginal notes and references to all the books of the common law, both ancient and modern. To which are added, the Quaries of Mr. Plowden, now first rendered into English at large, with references, and many useful observations. In two parts.* Savoy [London]: Catharine Lintot, and Samuel Richardson, law printers to the King's Most Excellent Majesty.
- Shakespeare, William. (1999). *Macbeth*. Ed. A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William. (1995). *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. London: Routledge.
- Shakespeare, William. (1986). *Macbeth*. Ed. Roderick Wilson. London: Macmillan Education LTD.
- Shakespeare, William. (1960). *Macbeth*. Ed. J. Dover Wilson. London: Cambridge University Press.
- Spencer, Theodore. (1966). *Shakespeare and the Nature of Man*. New York: Collier Books.
- Spender, Stephen. (1992). "Books and the War-II." In *Shakespeare for Students* Ed. Mark W. Scott. Washington: Gale Research Inc.
- Mahood, M. M. (1957). *Shakespeare's Wordplay, London: Routledge.*
- Mitchell, Bruce; Robinson, Fred C. (2012). *A Guide to Old English* (8 ed.). West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Tacitus, Publius Cornelius. (1938). *Cornelii Taciti De origine et situ Germanorum*. Edited by Anderson, J. G. C. Oxford: Clarendon.
- Va Dore, Mark. (1940). "Macbeth" in: *Shakepseare*. NY: Henry Holt and Company, p. 252-266.
- *Webster's New World Dictionary*. (1984). Editor in Chief: Guralnik, David B. NY: Simon and Schuster.

–Wickham, Glynne. (1967). Hell-Castle and its Door-Keeper. In K. Muir (Ed.), Shakespeare Survey (Shakespeare Survey, p. 68-74). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL0521064325.007

–Wilson, John Dover. (1951). *What Happens in Hamlet*. London: Cambridge University Press.

–Wikipedia. s.v. Crown. (available 24.4.2022) https://en.wikipedia.org/wiki/Crown#History

ترجمهٔ منابع پارسی:

–*Pt: Persian transliteration, according to Cambridge IJMES (International Journal of Middle East Studies) Transliteration System*

–*Ahmadi, Mohsen. (1398 shamsī / 2018). "Crown" [Pt: "Tāj"]. The Site of the Centre for the Great Islamic Encyclopedia [markaz-i dāʾirat-ulmaʿāref-i buzurg-i Islāmi] Online: https://www.cgie.org.ir/fa/article/239552/%D8%AA%D8%A7%D8%AC (accessed on 26 August 2022) [In Persian]*

–*Coyajee, Sir Jehangir Cooverji. (1371 shamsī / 1992). Studies in Shahnameh [Pt: Pazhūheshhāī dar Shahnameh], Tr. and ed. by Jalil Dostkhovah, Isfahan: Zendehroud. [In Persian]*

–*Dostkhah, Jalil. (Tr.) (1385 shamsī / 2006). Avesta: The Oldest Iranian Hymns and Texts [Pt: Avesta: kohan-tarīn surūdhā va matnhā-i Irani]. Tehran: Morvarid. [In Persian]*

–*Eslami Nodooshan, Mohammad Ali. (1380 shamsī /2001). The Story of Stories: Rostam and Esfandiar in the Shahnameh. [Pt: Dāstān-i Dāstānhā: Rostam va Esfandiār dar Shahnameh] Tehran: Aasar Publications. [In Persian]*

–*Farnbaq Dadagi. (1395 shamsī / 2015). Bundahish. Tr. by Mehrdad Bahar. Tehran: Toos. [In Persian]*

–*Ferdowsi. (1394 shamsī / 2014). Shahnameh. Ed. Djalal Khaleghi-Motlagh. Vol. 3 (Part II, section I) (from the Kingdom of Lohrasp to the end of the Kingdom of Bahram Gur [az Pādishāhi-yi Lohrāsp tā Pāyān-i Pādeshāhi-yi Bahrām-i Gur]). Tehran: Sokhan. [In Persian]*

–*Foucault, Michel. (1389 shamsī / 2010). The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. [Pt: Nazm-i Ashyāʾ: Dīrīnih-shināsī-i ʿulūm-i Insāni] Tr. Yahya Emami. Tehran: Institute of Cultural and Social Studies [Pazhūhesh-kadeh-yi motaleʿat-i farhangi va ʿulūm-i ejtemāʿī]. [In Persian]*

–*Hashemian, Leila, Bahramipour, Noshin. (1388 shamsī / 2008). "The Story of Rostam and Esfandiār and the Play of Macbeth" [Pt: "dāstān-i Rostam va Esfandiār va namāyesh-nameh-yi Macbeth"] Jiroft Comparative Literature [Adabiyāt-i Tatbiqi-yi Jiroft], Winter, No. 12 p. 163-175.*

–*Khaleghi-Motlagh, Djalal. (1390 shamsī / 2011). "Rostam and Esfandiār" [Pt: "Rostam va Esfandiār"] in: Djalal Khaleghi-Motlagh, et al. Ferdowsi and Writing the Shahnameh [Pt: Ferdowsi va Shahnameh-sarāi]. Tehran: Persian Language and Literature Academy [Farhangestān-i Zabān-u Adab-i Fārsi], p. 899-933. [In Persian]*

–*Khaleghi-Motlagh, Djalal. (1389 shamsī / 2010). Notes on the Shahnameh [Pt: Yaddāsht-hā-yi Shahnameh], vols. 2-3 (vol. 10 of the Set of the Critical Text of the Shahnameh and the Notes on the Shahnameh), Tehran: The Centre for the Great Islamic Encyclopedia (Centre for Iranian and Islamic Studies) [markaz-i dāʾiratulmaʿāref-i buzurg-i Islāmi (markaz-i pazhūhesh-hā-yi Irāni va Islāmi]. [In Persian]*

–*Khazaie, Davood. (1399 shamsī / 2020). "Rostam and Spandiar: Time, Order, Disorder" [Pt: "Rostam va Spandiār: Zamān, Besāmāni, Nābesāmāni"]. The Bimonthly Literary Magazine "Chāmeh": Festschrift of Djalal Khaleghi-Mutlagh" [Pt: Arjānameh-yi Djalal Khaleghi-Motlagh.] No. 15. January and February. p. 16-29. [In Persian]*

–*Le Nouveau Testament: À partir de la Bible de Jérusalem. [Pt: ʿahd-i Jadid: bar asas-i Ketab-i Muqaddas-i ūrshalīm]. (1397 shamsī / 2018). tr. Pirouz Sayar. Tehran: Ney. [In Persian]*

–*Macuch, Maria. (1393 shamsī / 2014). "Pahlavi Literature." [Pt: "Adabīyāt-i Pahlavi"] Tr. by Narjes-Banou Sabouri. In: Ronald E. Emmerick, & Maria Macuch (Eds.) The Literature of Pre-Islamic Iran. [Pt: Adabīyāt-i Iran-i pīsh az Islam] Companion Vol. I [Peivast 1]. History of Persian Literature [Pt: Tārikh-i Adabīyāt-i Farsi], Vol. XVII. General Ed. Ehsan Yarshater. Originally pub. by*

I. B. Tauris. Persian translation under the supervision of Jaleh Amouzgar, trans. Ahmadreza Qaem Maghami, Narjes-Banou Sabouri, Cyrus Nasrollahzadeh, Negin Salehinia, Mahmoud Jaafari-Dehaghi. Tehran: Sokhan. [In Persian]

–Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz, Abbasi, Reza, Amiri, Mehdi. (1393 shamsī / 2014). "The Tragedy of Power: A Comparative Study of the Story of "Bahrām-i Chūbīn" and the Tragedy of Macbeth" [Pt: "Trāzhedī-yi Qodrat: Barrasī-yi Tatbīqī-yi Dāstān-i "Bahrām-i Chūbīn" va Trāzhedī-yi Macbeth"]. Special Edition of Nameh-yi Farhangestan (Comparative Literature) [Pt: Vīzheh-nameh-yi Nameh-yi Farhangestan (Adabiyāt-i Tatbīqī)]. Year 6: Autumn and Winter, No. 2 (No. 12 Consecutively), p. 8-19. [In Persian]

–Mojtabaei, Fathollah. (1399 shamsī / 2020). Plato's Kallipolis and Ideal Kingship in Ancient Iran [Pt: Shahr-i Zība-yi Aflātūn va Shahriyārī-yi Ārmāni dar Iran-i Bāstān]. Ed. Mohammad Reza Adli, Tehran: Hermes. [In Persian]

–Oshidari, Jahangir. (1371 shamsī / 1992). Encyclopedia of Zoroastrianism. [Pt: Dāneshnāmeh Mazdiyasnā] Tehran: Nashr-i Markaz. [In Persian]

–Panoussi, Estiphan. (1382 shamsī / 2003). The Influence of Persian Culture and World View upon Plato. [Pt: Taʾsīr-i Farhang va Jahānbinī Irānī bar Aflātūn] Tehran: Research Institute of Hekmat and Philosophy of Iran [moʾassesse-i pazhūheshī-yi Hekmat va Falsafeh-yi Iran]. [In Persian]

–Yahaghi, Mohammad Jafar. (1386 shamsī / 2006). A Dictionary of Myths and Stories in Persian literature [Pt: Farhang-i Asātīr va Dāstān-vāreh-hā dar Adabiyāt-i Farsi]. Tehran: Moaser.