بسم الله الرحمن الرحيم

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
مدیر مسؤول و سردبیر: دکتر رضا اشرف‌زاده
مدیر داخلی: نسرین قدمگاهی‌ثانی

هیأت تحریریه
به ترتیب حروف الفبا

۱- آقای دکتر رضا اشرف‌زاده استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۲- آقای دکتر سیّد محمّد حسینی استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج
۳- آقای دکتر محمّدحسین خسروان دانش‌یار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۴- آقای دکتر سیّد محمّد رادمنش استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
۵- آقای دکتر سیّد محمّد علوی‌مقدم استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۶- آقای دکتر محمّد فاضلی استاد زبان و ادبیّات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۷- آقای دکتر مؤید شیرازی استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
۸- آقای دکتر سیّد علی میرلوحی استاد زبان و ادبیّات عرب دانشگاه اصفهان
۹- آقای دکتر تقی وحیدیان‌کامیار استاد زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد

ترجمه به انگلیسی: علی‌اکبر بوری
ویراستار: خانم نسرین قدمگاهی‌ثانی
مقالات بیانگر آراء نویسندگان است
ترتیب انتشار: فصل‌نامه
باهمکاری انتشارات نگاران سبز

تأییدیه مجدّد درجه علمی

«به استناد مصوّبات کمیسیون بررسی و تایید مجلّات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای پنجاه‌وسومین جلسه مورخ ۱۳۸۷/۹/۲۵ کمیسیون مذکور، فصل‌نامهٔ تخصّصی ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد حائز شرایط دریافت وجه علمی–پژوهشی شناخته شد.»

گواهی نمایه‌سازی نشریه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (**ISC**) این مجله طبق مجوز شماره ۸۹/۲۵/۱۴۲ ـــــ ۸۹/۱۱/۲۴ در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام نمایه‌سازی شده است

ضمنا طبق مجوز (د/۱۹۸۸۱) ـــــ ۳۰شهریور۹۰ مجله در نمایهٔ استنادی انتشارات جهاد دانشگاهی (SiD) و بانک اطّلاعات نشریات کشور (Magiran) نمایه‌سازی شده است.

شرایط پذیرش مقالات

۱- مقالاتی که قبلاً در نشریات دیگر چاپ نشده باشد.

۲- مقالاتی که در حوزهٔ ادبیّات فارسی بوده و جنبهٔ علمی-پژوهشی داشته باشد.

۳- مقالاتی که نوآوری داشته باشد و جنبهٔ اقتباس، تکرار و تقلید نداشته باشد.

۴- عنوان مقاله باید کوتاه و گویا باشد و به‌طور معمول از ۱۵ واژه بیشتر نباشد.

۵- چکیده باید محتوای مقاله را بازگو کند و با تأکید بر روش‌ها، نتایج و اهمّیّت کاربرد نتایج بوده و تمام آن در یک پاراگراف و حداکثر در ۱۰ سطر (حدود ۱۵۰ واژه) نوشته شود، چکیده انگلیسی باید ترجمه کامل چکیده فارسی باشد.

۶- واژه‌های کلیدی در ۳ تا ۵ واژه بلافاصله بعد از چکیده‌های فارسی و انگلیسی آورده شود.

۷- مقدّمه باید شامل طرح مسأله، سوابق کار و توجیه اهمّیّت تحقیق باشد. اهداف مطالعه باید مشخّص و روشن بیان شود.

۸- فهرست مآخذ و مراجع مقاله باید در پایان مقاله به شیوهٔ ذیل آورده شود:
نام نویسنده (گان)، سال انتشار، عنوان کتاب، محل نشر، ناشر و تعداد کل صفحات.

۹- مقاله ارسالی باید یک روی کاغذ ***A4*** تایپ شود و از نظر کمّی حدود ۱۵ تا ۲۰ صفحه باشد. (اصل مقاله همراه با CD ارسال گردد.)

***نکته: دقّت شود در تایپ کلمه‌ها و ترکیب‌ها فاصله زیاد ایجاد نشود؛ مثال (شهر ها: غلط) (شهرها: صحیح)، (می فرمایند: غلط) (می‌فرمایند: صحیح)، (کتابخانه‌ی آستان قدس: غلط)(کتابخانهٔ آستان قدس: صحیح)، (همراه: غلط) (همراه: صحیح) و نظایر این الفاظ.**

***نکته: برای تسریع در روند بررسی و داوری مقاله، پژوهش خود را به نشانی ft.adab83@yahoo.com ارسال فرمایید.**

۱۰- هر مقاله تحقیقی باید دارای عنوان، چکیده فارسی و واژه‌های کلیدی به فارسی، مقدّمه مواد و روش‌ها (در صورت لزوم) نتایج و بحث، منابع، چکیده انگلیسی و واژه‌های کلیدی به انگلیسی باشد.

***نکته: چکیده انگلیسی عیناً مطابق با نمونه فارسی، شامل عنوان، چکیده، کلیدواژه، نام نویسنده(گان)، مرتبه علمی، نام نویسنده مسؤول و نشانی و پست الکترونیکی درج گردد.**

۱۱- فهرست منابع و مآخذ باید بر اساس حروف الفبا، ابتدا بخش منابع فارسی و سپس منابع لاتین درج گردد.

۱۲- اسامی علمی (جنس و گونه، گیاهان، جانوران) در تمام مقاله با حروف ایتالیک یا مورّب تایپ شوند.

۱۳- متن مقاله باید به‌صورت یک ستون، یک خط در میان و با رعایت حاشیه ۲/۵سانتی‌متر از لبه‌ها، تایپ شده باشد. تایپ مقالات در نرم افزار word مایکروسافت توصیه می‌شود. بنابراین از ارسال مقاله به‌صورت PDF خودداری فرمایید.

۱۴- عناوین جدول‌ها در بالا و عناوین شکل‌ها در زیر آن‌ها نوشته شود. از به‌کار بردن عنوان هایی مانند نمودار، عکس و نقشه، خودداری و آن نمونه‌ها باعنوان «شکل» درج شوند، همه اعداد، واحدها و مقیأس‌ها در جدول‌ها و سایر قسمت‌های مقاله باید به فارسی باشند. واحدهای استفاده‌شده در مقاله باید در سیستم متریک باشند.

۱۵- برای ارجاع به منابع در متن تنها نام‌خانوادگی نویسنده و سال انتشار منبع فارسی و صفحهٔ مربوط، نوشته شود. اگر تعداد نویسندگان بیش از دو نفر باشد، فقط به ذکر نام‌خانوادگی نویسنده اوّل و سپس «همکاران» یا در صورت لزوم به‌صورت لاتین و (.etal) اکتفا شود.

۱۶- اگر منبع نشریه چاپ‌شده با نام یک مؤسّسه است، باید شامل نام مؤسّسه، سال انتشار، عنوان نشریه و محل انتشار باشد.

۱۷-در صورت ضرورت، تشکّر و قدردانی از مؤسّسات و افراد باعنوان «سپاس‌گزاری» قبل از منابع آورده شود.

۱۸- برای مقالاتی که فصلی از یک کتاب یا نویسنده(گان) مجزّا هستند (مانند مقاله در همایش‌ها)، این موارد شامل **نام نویسنده(گان)، سال انتشار، عنوان مقاله، شماره صفحات، نام نویسنده(گان) (ویراستارها) کتاب، نام کتاب، ناشر و محل انتشار** است.

۱۹- مقالات ارسالی، پس از بررسی و تصویب هیأت تحریریه و ویرایش‌های علمی و ادبی در نوبت چاپ قرار می‌گیرد.

نشانی: مشهد مقدّس. قاسم‌آباد، چهارراه امامیّه، خیابان شاهد، مجتمع علوم انسانی، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دفتر مجلهٔ تخصّصی ادبیّات فارسی، نسرین قدمگاهی ۳۶۶۱۳۴۴۹/۳۶۶۱۳۴۶۹

نشانی فصل‌نامه ادبیّات فارسی ft,adab83@yahoo.com

نشانی سایت فصل‌نامه ادبیّات فارسی Js.mshdiau.ac.ir/jpl

فهرست مطالب

عنوان	نام نویسنده	صفحه
۱-نمادشناسی کهن الگوی سفر در قصّهٔ عامیانهٔ (باغ سیب)	دکتر رجب فخرائیان استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیروان دکتر سیداحمد حسینی‌کازرونی عضو هیأت علمی گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر	۳۲-۱۱
۲- اسطورهٔ اژدهاکشی در اوستا و متون حماسی	دکتر رضا اشرف‌زاده استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد مهدخت شاه بدیع‌زاده دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد	۵۳-۳۳
۳-خویشکاری منظومهٔ همای و همایون بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ	لیلا عدل‌پرور دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز دکتر حمیدرضا فرضی استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیّات فارسی، تبریز، ایران دکتر علی دهقان استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیّات فارسی، تبریز، ایران	۸۱-۵۵
۴-تحلیل دلایل مرگ بونصرمشکان،رئیس دیوان رسالت در دوران مسعود غزنوی	سید محمدعلی سجادی استاد بازنشستهٔ دانشگاه شهیدبهشتی تهران و عضو هیئت علمی مدعو دانشگاه آزاد اسلامی رودهن مهدی ماحوزی دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن	۱۰۲-۸۳

مجیر مددی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن

۵– در مکتب عارفانهٔ سهروردی (راز و رمزهای عقل سرخ)
دکتر مجتبی گلی
عضو هیئت علمی تمام وقت سازمان سماء- سازمان سما(وابسته به دانشگاه آزاد اسلامی) - واحد مشهد
۱۰۳-۱۲۶

۶- روان‌شناسی زبان و زبان‌شناسی روان در داستان رستم و سهراب
دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
علی روحبخش‌مبصّری
دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی-غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۱۲۷-۱۵۸

۷- ارزش بلاغی و زیباشناسی صفت
احمد حسین‌پورسرکاریزی
دانشجوی دورهٔ دکترای تخصصی زبان و ادبیّات فارسی
۱۵۹-۱۷۶

۸- اسطورهٔ سیاوش در شعر معاصر فارسی
دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
دکتر حمیدرضا نویدی‌مهر
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
۱۷۷-۲۰۰

نمادشناسی کهن الگوی سفر در قصهٔ عامیانهٔ «باغ سیب»

دکتر رجب فخرائیان [۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیروان
دکتر سیداحمد حسینی کازرونی [۲]
عضو هیأت علمی گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر
(تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۳/۱)

چکیده

قصه‌های عامیانه، بازتابندهٔ فرهنگ، سنن و آداب و رسوم یک جامعه است که با واکاوی وتحلیل آن می‌توان به سرچشمه‌های باورها و نگرش‌های هر اجتماعی دست یافت، قصهٔ باغ سیب یکی از این قصه‌های نمادین و تأویل‌پذیر است. این پژوهش پاسخی به این پرسش است که آیا قصهٔ عامیانهٔ باغ سیب با نظریهٔ تک اسطوره‌ای سفر قهرمان جوزف کمپبل قابل تطبیق است؟ و دیگر اینکه چه نمادها و نشانه‌هایی در آن به‌کار رفته است؟ روش اجرای این پژوهش، توصیفی- تحلیلی و بهره‌مند از منابع کتابخانه‌ای است. این قصه طرحی ساختارمند از کهن الگوی سفر و قابل تطبیق با سفر قهرمان در نظریهٔ جوزف کمپبل است. قهرمان قصه، با ورود به دنیای ناشناختهٔ تاریکی‌ها (چاه) و گذر از سلسله آزمون‌های نبرد با دیوان، شیران و مار و اژدها و بازگشت به دنیای روشنایی‌ها با یاری گری سیمرغ ، همسانی‌های قصه با اسطوره را آشکار می‌سازد. بسامد بالای اعداد رمزی و قدسی «سه» و «هفت» و کاربرد فراوان نمادهای طبیعی فرا طبیعی و حیوانی و انسانی در این داستان و همچنین تبلور نمادین خشکسالی‌ها و امید به ترسالی، از رمز وارگی و کاربردی بودن نمادها در زبان و ادبیّات عامیانه و پیوند دو سویهٔ باورهای پیشینیان با گسترهٔ ادب شفاهی حکایت دارد و ناظر به حوادثی است که در درون این سفر نمادین رخ داده است.

واژگان کلیدی: قصه‌های عامیانه، نمادشناسی، اسطوره، کهن الگوی سفر، قصهٔ باغ سیب.

---

[۱] rf_290@yahoo.com
[۲] sahkazerooni@yahoo.com

مقدّمه

قصه‌های عامیانه – که یکی از گونه‌های ادبیّات شفاهی و نانوشتاری است – از مهم‌ترین گنجینه‌های ملی و قومی بازمانده در بررسی‌های ادبی و جامعه شناختی محسوب می‌شود که بازتابندهٔ فرهنگ، سنن و آداب و رسوم یک جامعه است و با واکاوی و تحلیل آن می‌توان به سرچشمهٔ باورها و نگرش‌های هر اجتماعی دست یافت. سرزمین ایران از پرمایه‌ترین سرزمین‌ها در زمینهٔ بهره‌مندی از قصه‌های عامیانه است که تا به امروز بررسی و واکاوی قصه‌هایش مغفول مانده است. «قصه‌های عامیانه ریشه در عقاید و باروهای مردمی دارد و اصلی‌ترین کارکرد قصه‌ها انتقال اندیشه، باورها و فرهنگ از نسلی به نسل دیگر است. در بعضی از این قصه‌های عامیانه می‌توان ردپای اساطیر، ادیان و باورهای باستانی را دید، این اساطیر و باورهای باستانی به‌صورت پنهان و در قالب رمز در ساختار قصه‌ها وجود دارد که با کندوکاو دقیق آنها می‌توان به این لایه‌های پنهان رسید.» (بن مایهٔ توتمیسم در قصه‌های عامیانهٔ ایران، محسنی، ۱۵۵)

نماد به معنی نشانه‌ای برای شناخت غیرمستقیم است و « عبارت است از علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت کند.»(سمبولیسم، چدویک،۹) اصطلاح نماد به‌عنوان یک اسم عام، مفهوم بسیار وسیعی دارد آنچنان که از آن برای توصیف هر شیوهٔ بیانی که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطهٔ موضوعی دیگر بیان می‌کند استفاده کرد. این اصطلاح در حوزهٔ وسیعی از معرفت‌شناسی و دانش بشری به‌کار می‌رود و در قلمرو ادبیّات و شعر از پیشینه‌ای طولانی و پرفراز و نشیب برخوردار است. در فرهنگ واژگان اصطلاحات ادبی، واژهٔ نماد همراه با رمز و مظهر به‌عنوان معادل‌های سمبول[۱] ذکر شده است. (واژگان اصطلاحات ادبی، حسینی، ۳۹) نمادپردازی در طول تاریخ بشر، پیشینه‌ای دور و دراز دارد و شاید درک مبهم و رازناک انسان‌ها از حقایق هستی آنها را به سمت نمادها سوق داده است.

---

[۱]. SYMBOL به اشیای دو نیم شده ای از جنس مینا، چوب یا فلز اطلاق می‌شد که هر نیمه را یکی از دو نفری که با هم رابطه‌ای خاص داشتند (طلبکار و بدهکار یا مهمان و میزبان) و یا برای مدتی طولانی از هم جدا می‌شدند نگاه می‌داشتند و با کنار هم قرار دادن آن دو نیمه، بیعت خود را به یاد می‌آوردند.

طبقه‌بندی نمادها به علت ابهامی که در ذات نماد وجود دارد نسبتاً مشکل است و به همین خاطر بخش‌بندی‌های پژوهش‌گران با هم تفاوت‌هایی دارد. بعضی از این بخش‌بندی‌ها ناظر به طبیعت نماد و بعضی ناظر به اندیشهٔ نمادپرداز است. در این جستار، به تقسیم‌بندی نمادها از حیث جنس پدیده‌های نمادین و موضوعات آنها توجه شده است، گونه‌هایی همچون؛ نمادهای طبیعی، نمادهای حیوانی، نمادهای انسانی و نمادهای فراطبیعی.

یکی از راه‌های شناخت و واکاوی اندیشهٔ و نظام فکری نیاکان، تحلیل نماد شناسانهٔ قصه‌های عامیانه است. نماد در حوزه‌های گوناگونی همچون؛ اسطوره‌شناسی، روان شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیّات و... کاربرد دارد و قصه‌های عامیانهٔ ایرانی نیز از این قاعده جدا نیست، هر چند کمتر به نماد و نمادشناسی در قصه‌های عامیانه توجه شده است و آشکاراست که این بی‌توجهی، مانع از شناخت کامل و همه جانبهٔ دیدگاه‌های پیشینیانمان می‌شود. آنچه در زمینهٔ قصه‌های عامیانه، تاکنون بررسی شده است، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، جمع‌آوری و نظم بخشیدن به داستان‌ها، روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی آنها بوده است تحقیقات ارزندهٔ جلال ستاری، پیش چشم پژوهشگر بوده است و همچنین باید به مقالهٔ «سفر قهرمان در داستان حمام بادگرد بر اساس شیوهٔ تحلیل کمپبل و یونگ» اشاره کرد.

واکاوی نمادها در واقع، آشکارساختن دوبارهٔ اندیشهٔ گذشتگان و متوجه ساختن به آثار فکری ایشان است. در قصه‌های عامیانهٔ با شناخت لایه‌های درونی و نمادین داستان و با توجه به ژرف ساخت آن، به بنیادهای فکری شگفت‌آوری از اندیشهٔ‌های قومی از دورترین روزگاران دست می‌یابیم. برخی از قصه‌های عامیانه همچون اسطوره‌های کهن، عناصر مهمی از باورهای آیینی را همراه دارد. نظریهٔ سفر قهرمان جوزف کمپبل، ساختاری هدفمند را در سفرهای ظاهری، باطنی و البته متحول‌کننده برای قهرمان در همهٔ ادوار و در نزد همهٔ اقوام، ارایه می‌دهد. سفری که قهرمان در طی آن مراحل عزیمت، تشرف و بازگشت را می‌پیماید. جوزف کمپبل، تحت تأثیر یونگ و نظریهٔ ناخودآگاه جمعی او، نظریهٔ تک اسطورهٔ خود را طرح کرد. نظریه‌ای که همهٔ اسطوره‌ها را پیروی کننده از کهن الگویی

یکسان می‌داند که در هر زمان و مکانی در قالبی خاص نمود می‌یابد. او، سه مرحله برای سیر تحولی قهرمان در نظر گرفته است که عبارتند از؛ جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت.(برگرفته از قهرمان هزار چهره، کمپبل، بخش اول) نمادگرایی سفر بسیار غنی است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی معنا می‌دهد. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ / ۵۸۳) .

در این مقاله تلاش شده است روایت اول داستان «باغ سیب» برگرفته از مجموعهٔ قصه‌های ایرانی «گل به صنوبرچه کرد» از انجوی شیرازی، به شیوهٔ تحلیلی– استنباطی بر مبنای اصول تأویل‌گرایی نمادشناسی شود. نویسندگان این جستار درصدد کشف و آشکارسازی رمزپردازی‌های مرتبط با نظریهٔ کهن الگوی سفر جوزف کمپبل هستند. پژوهشگران می‌خواهند ببینند، قهرمان داستان در این سفر سالکانه، در گذر از خودآگاه به نا خودآگاه، آیا همان راهی را که جوزف کمپبل در نظریهٔ خویش آورده، پیموده است؟و اگر چنین است نمادها و نشانه‌ها، هر یک به کدام بخش از اجزای سه گانهٔ سفر مربوط است؟

خلاصهٔ داستان «باغ سیب»

پادشاهی سه پسر دارد و در باغ قصرش درخت سیبی است که شبانه سیب‌هایش دزدیده می‌شود. پسران پادشاه، به دستور پدر به نوبت نگهبانی می‌دهند و در شب سوم، پسر کوچکتر، دستی را در حال چیدن سیب می‌بیند و با شمشیر ضربه‌ای به آن می‌زند و با دنبال کردن ردّ خون به چاهی می‌رسد. روز بعد شاه و دیگران پسران، بر سرچاهند، چاهی که فقط پسر کوچکتر می‌تواند به درون آن برود. پسر کوچکتر در قعر چاه دیوها را می‌کشد و شاهزاده خانم‌های اسیر (سیب‌های دزدیده شده) را آزاد می‌کند و آنها را بالا می‌فرستد و برادرانش او را در چاه باقی می‌گذارند. او به سفارش دختر کوچکتر، دستاس طلا و صندوقچهٔ زرّین را در چاه می‌یابد. دستاسی که با چرخاندنش به چپ و راست مروارید و یاقوت بیرون می‌ریزد و خروسی در صندوقچه است که به وقت خواندنش از نوکش زمرّد می‌ریزد. وی در زیرزمین در روز شنبه سهواً به جای گاو سفید بر گُردهٔ گاو سیاه می‌نشیند که او را به طبقهٔ هفتم دنیای زیرین می‌برد و در بیابانی به کمک پیرمردی می‌شتابد و دو شیر را می‌کشد و اژدهایی را که چشمهٔ آب را خشکانده است نیز می‌کشد. این اژدها فقط

در روزهای شنبه و پس از باج‌گیری (دختر و خوراکی) اجازه می‌دهد قدری آب به مردمان شهر برسد. پس از نجات شاهزاده خانم و با راهنمایی پدر شاهزاده خانم برای یاری گرفتن به سراغ سیمرغ می‌رود و ماری را که هرسال جوجه‌های سیمرغ را می‌خورد، می‌کشد و جوجه‌های سیمرغ را نیز نجات می‌دهد. سیمرغ به پاس حق‌شناسی، پری از پرهای خود را به او می‌دهد تا در صورت نیاز به کمکش بیاید. قهرمان داستان با یاری‌گری سیمرغ به دنیای برین باز می‌گردد. بازگشت با چاره‌گری سیمرغ و با کشتن هفت گاو و فراهم ساختن گوشت و آبی که می‌باید با آنها سیمرغ را تغذیه کند، صورت می‌پذیرد و در این راه وقتی که دیگر از گوشت خبری نیست مقداری از ران خود را می‌برد ولی سیمرغ متوجه می‌شود و گوشت را نمی‌خورد و او را نیز درمان می‌کند. قهرمان داستان پس از بازگشت به دنیای برین، در شهرخود به‌عنوان شاگرد زرگر مشغول به کار می‌شود و به یاری سیمرغ، دستاس و صندوقچه را فراهم می‌کند چرا که دختر کوچکتر تهیهٔ آنها را شرط ازدواجش قرار داده است و دوباره با کمک سیمرغ سپاهی تهیه می‌کند و در هیئت سیاهپوشی، سوار بر اسبی سیاه می‌آید و با شکست دادن برادران حسود، در برابر پدر، نقاب از چهره برمی‌دارد و پس از بازگویی سرگذشتش، جانشین شاه می‌شود و با دختر کوچکتر ازدواج می‌کند.(روایت اول، ده نمک اراک، مهر۱۳۴۸)

مفاهیم نمادین داستان« باغ سیب»

در این داستان صورت‌هایی از مفاهیم اسطوره‌شناسی نمود آشکاری دارد و نمادهای به‌کاررفته در آن، تقریباً معانی مرتبط و یک دستی را ارایه می‌کنند. دنیای فرودین را در اسطوره‌ها، اگرچه تداعی‌کنندهٔ سرزمین مرگ می‌دانند اما در این جا می‌توان آن را با توجه به کارکرد نمادها، سفر به دنیای ناخودآگاهی و تعالی‌بخش ناخودآگاه قهرمان داستان در نظر گرفت. این سفر تمثیلی در غالب داستانی نمادین به نمایش درآمده است و نمادها و نشانه‌ها، همگی در خدمت پیش بردن این سفر سالکانه‌اند. نمادشناسی و رمز گشایی این قصهٔ عامیانه، با توجه به تقسیم‌بندی نمادها از حیث جنس پدیده‌ها و مفاهیم آنها و با توجه به سه مرحلهٔ اصلی در کهن الگوی سفر؛ عزیمت، تشرف و بازگشت انجام شده است.

۱- عزیمت

نمادهای طبیعی؛ درخت، باغ، سیب

درخت

یکی از مضامین نمادین پرکاربرد در قصه‌هاست. درخت به دلیل تغییر دائمی خود نماد زندگی است و با عروجش به آسمان مظهر قائمیت است. از سوی دیگر درخت نمادی است که وضعیت دوره‌ای تغییرات کیهانی را نشان می‌دهد درخت به طور کلی چون ریشه‌هایش در زمین فرو می‌رود و شاخه‌هایش در آسمان بالا می‌رود به‌عنوان نماد ارتباطی میان زمین و آسمان شناخته شده است. (فرهنگ نمادها، شوالیه، ۱۸۹/۳– ۱۸۷)

باغ

در علم نمادشناسی، باغ، نمایندهٔ بهشت و بهترین سرزمین‌هاست. نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی و نشانهٔ آن مرحله‌ای از مراحل معنوی است که با طبقات بهشت ارتباط دارد. (فرهنگ نمادها، شوالیه، ۲ /۴۱) .« باغ در حوزهٔ مذهب و دیانت، بهشت و باغ دلپذیر آن را به یادها می‌آورد که آدم و حوا در فضای آن به میوهٔ معرفت دست یافتند و به زمین هبوط کردند. بنابراین، بنی آدم همواره در آرزوی بازگشت به بهشت (باغ) موعود به سربرده و بر آن بوده است که در زمین نمونه‌ای کوچک از آن بیافریند.(فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، یاحقی/۱۹۶) در قرآن کریم بهشت موعود چون باغ دانسته شده است.(قرآن کریم۹۹ : ۶ ؛۲۳:۱۹)

سیب

از نظر نمادگرایی در چند مفهوم ظاهراً متمایز به کار می‌رود. هر چند این مفاهیم کمابیش با هم ارتباط دارند. سیب ابزار معرفت و شناخت و گاه میوهٔ درخت زندگی و گاه میوهٔ درخت شناخت نیک و بد است. شناخت وحدت آفرین با جاودانگی مقایسه می‌شود و شناخت تفاوت آفرین باعث هبوط می‌شود.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۷۰۰) در آداب و باورهای ایرانی سیب میوهٔ بهشتی دانسته شده است.

۲- تشرف

نمادهای طبیعی؛ چاه، زیرزمین(هفت طبقه)، بیابان، چشمه، مروارید، یاقوت، زمرد، سفید و سیاه.

چاه

« چاه هم نهاده‌ای از سه نظم کیهانی است: آسمان و زمین و زیر زمین و سه عنصر آب و خاک و باد. چاه راهی است برای ارتباط این سه.» (فرهنگ نمادها، شوالیه،۲ /۴۸۴) معمولاً تنها ماندن در محیطی تاریک همچون: چاه، دخمه و غار نشانه‌ای از مرگ نمادین است. چاه نماد آگاهی است و در ضمن بیانگر انسانی است که به آگاهی و شناخت رسیده است. ورود قهرمان داستان به چاه نشانگر حضور در حوزه‌ای است که محتویات ناخودآگاهی در آن متجلی می‌شود.

زیرزمین (هفت طبقه)

در قصه‌ها و افسانه‌ها، حضور در زیر زمین، غار، چاه، صندوق، برج یا مکان بسته و محصور نشانه‌ای از آیین گذر است. هفت‌گانه‌ها یکی از کلی‌ترین اندیشه‌ها در فرهنگ ایرانی است، بر اساس اندیشه‌های دینی ایران باستان، جهان به سه بخش تقسیم می‌شود. جهان برین، جهان زیرین و فضای تهی میان این دو جهان که به آن تهیگی می‌گویند. در افسانه‌ها جهان زیرین جایگاه دیوان است و هفت طبقه را شامل می‌شود که دو قوچ یا گاو سیاه و سفید واسطهٔ ارتباطی دو دنیای زیرین و برین هستند، قوچ / گاو سیاه به زیر می‌رود و قوچ / گاو سفید به بالا. (تخیل مقدس و نا مقدس در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی، محمدی،۱۰۷)

بیابان

دارای دو نمادگرایی اساسی است: یکی نشانهٔ بی تمایزی اولیه است و دیگر نشانهٔ سطحی پهناور و بایر که در پشت آن باید حقیقت کشف شود.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۲/ ۱۳۸)

چشمه

قداست چشمه جهانی است زیرا آب زنده یا بکر- که در حیطهٔ واقعیت‌های بشری، اولین ماده کیهانی اساسی بود و بدون آن باروری و رشد انواع موجودات ممکن نبود از

دهانهٔ چشمه خارج شد. آب زنده، همچون باران، خون ملکوتی و بذر آسمانی است. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۲ /۵۲۳) چشمه می‌تواند سرچشمهٔ زندگانی جاوید و یا سرچشمهٔ شناخت و رمز تصفیهٔ باطن باشد.

مروارید

در عرفان، مروارید نقش مرکزی ایفا می‌کند و نماد متعالی شدن غرایز، معنوی شدن ماده، تغییر صورت و استحالهٔ عناصر، درخشندگی نهایی پس از تکامل و صیرورت است. مروارید شبیه به انسان فلکی افلاطون، تصویر کمال آرمانی (ایده‌آل) آغازها و پایان‌های انسان است.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۵ / ۲۳۰و۲۳۱) مروارید به خاطر طبیعتش با عنصر آب در ارتباط است، اژدهایانی در عمق لجه‌ها آن را در بند کرده‌اند همچنین با ماه نیز ارتباط دارد. در ایران چه از نظر جامعه شناسی و یا تاریخ ادیان مروارید ارزشی نمادین و بسیار غنی دارد (همان: ۲۳۴)

یاقوت

در بالاترین وجه معنایی‌اش، سنگ آسمانی به شمار می‌آید، تمامی نمادهای لاجورد را در بردارد. در مشرق زمین، به عنوان تعویذ برای رفع چشم زخم به کار می‌رود.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۵۳ /۶۲۰و۶۲۱) در یونان باستان علامت خوشبختی است، یاقوت غم را دور می‌کند.(همان: ۶۱۹)

زمرد

زمرد سنگ شناخت اسرار است و مظهر قدرت اولیه و نشانهٔ احیای دوره به دوره و در نتیجه نشانهٔ نیروهای مثبت زمین است. در این مفهوم زمرد، نماد بهار، زندگی نوشکفته، تغییر و تحول است و با نیروهای زمستانی، مرگبار و به درون پیچیده مقابله می‌کند. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۴۶۰و۴۶۱)

سفید

مانند رنگ متضاد خود، سیاه، ممکن است در دو منتهی الیه درجات رنگ قرار گیرد. «ابوالقاسم اسماعیل‌پور» در «اسطوره بیان نمادین » سفید را دو وجهی می‌داند و می‌نویسد:

« جنبهٔ مثبت آن روشنایی، پاکی، قداست، معصومیت و بی زمانی است و جنبهٔ منفی‌اش نمایانگر مرگ، وحشت، عناصر فوق طبیعی و نفوذپذیری گیتی است. (همان: ۲۲)

سیاه

رنگ مقابل سفید و در ارزش مطلق خود برابر سفید است. زیرا هم سفید و هم سیاه در دو قطب درجات رنگ جای می‌گیرند و حکم آخرین رنگ‌های گرم و سرد را دارند. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۶۸۵) سیاه از نظر نمادگرایی اغلب به‌عنوان سرد، منفی، ضد رنگ تمام رنگ‌ها شناخته می‌شود. (همان) سیاه؛ «نمایانگر آشوب، راز ناشناخته، مرگ، عقل کهن، ناخودآگاه، شر، مالیخولیا و وهم است. (اسطوره بیان نمادین، اسماعیل‌پور/۲۲)

نمادهای فراطبیعی؛ دیو، اژدها و سیمرغ

دیو

در سنن اسلامی «دیو» و «عفریت» یکی دانسته شده است. دیوان، موجوداتی زشت رو و حیله گرند و از خوردن آدمی روی گردان نیستند. اینان از نیروی عظیمی برخوردارند، تغییر شکل می‌دهند. در انواع افسونگری چیره دستند و در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه در می‌آیند و حوادثی را ایجاد می‌کنند. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، یاحقی/۳۷۲) در ادبیّات فارسی دیو گاهی مرادف اهریمن در اندیشهٔ ایرانی و گاه به معنی شیطان در فرهنگ اسلامی و زمانی به مفهوم غول و عفریت و موجودات خیالی است که بیشتر در افسانه‌های عامیانه تجلی یافته است.(همان /۳۷۳) دیوها، معمولاً از زیرزمین‌ها، غارها و دخمه‌های تاریک بیرون می‌آیند، آنچه که در واقع نشانهٔ ناخودآگاه است (فرهنگ نمادها، شوالیه،۴ /۳۶۹)

اژدها

اژدها موجودی است اساطیری که از گذشته‌های دور علاوه بر اساطیر در افسانه‌های ملل گوناگون نیز حضور داشته است. «در عالم نمادشناسی اژدها را سمبول آب، ابر، استعداد، باران، بت پرستی، خشکسالی، راهزنی، ظلم، قتل، قدرت، گناه، نادانی و هرج و مرج دانسته‌اند.» در اساطیر قدیم و قرون وسطی، جانوری است که جنبهٔ قهرمانانهٔ خدایان و

آدمیان را به آشکارترین وجه به نمایش می‌گذارد و تجسمی از اصل پلیدی و خوفناک‌ترین جانوری است که آب‌ها را احتکار می‌کند.(سمبول‌ها، کتاب اول؛ جانوران، جابز/۱۴۹)

سیمرغ

در اساطیر و افسانه‌های ایرانی سلطان پرندگان است و یکی از موجوداتی است که با جهان زیرین ارتباط دارد و گرفتاران را از جهان زیرین به جهان برین می‌آورد « در ادبیّات اسلامی– فارسی، آشیانهٔ سیمرغ بر کوه افسانه‌ای قاف است که پریان و دیوان بر آن مأوا دارند». به زبان آدمی سخن می‌گوید و مأمور پیام‌آوری و حفظ اسرار است. سیمرغ پهلوانان را به نقاط دور حمل می‌کند و چند پر از پرهایش را پیش آنها می‌گذارد تا در هنگام لزوم با آتش زدن پرهایش او را فرا خوانند (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۷۱۰) محمد جعفر یاحقی سیمرغ را « پرنده ای شگرف و افسانه ای و از مهم ترین مایه های اساطیری در فضای فرهنگ ایران و پهنهٔ ادب فارسی می‌داند. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، یاحقی/۵۰۵)

نمادهای انسانی؛ دو، سه، هفت، صندوقچه و دستاس

دو

عدد «دو» بعد از «یک» ، ثنویت و دوگانگی را برای مان تداعی می‌کند. عدد «دو» نشان دهندهٔ تمام دو وجهی‌ها و دو نیمگی هاست. «دو» نمادی برای رقابت هم هست. (عدد نماد اسطوره، نورآقایی/۳۴). دو، اولین و شدیدترین تقسیم‌هاست. خالق و مخلوق، سیاه و سفید، مذکر و مونث، ماده و روح و... (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۲۵۷) رقم دو نماد ثنویت است که تمامی جدل ها ، کوشش ها ، نبردها ، حرکت ها و پیشرفت ها بر مبنای آن شکل گرفته است. (همان /۲۱۸)

سه

رقم «سه» از اعداد پرکاربرد در قصه‌هاست و می‌تواند معانی کاربردی گوناگونی داشته باشد. بنیادی بودن «سه» جهان شمول است. «سه» نخستین عدد در برگیرندهٔ واژهٔ «همه» است. عددی است که وقتی با عدد بعدی یعنی «چهار» جمع می‌شود عدد مقدس «هفت» و وقتی با آن ضرب می‌شود عدد «دوازده» را به‌وجود می‌آورد. (عدد نماد اسطوره، نورآقایی: /۳۹)

در سنت‌های ایرانی، عدد سه اغلب دارای شخصیت‌های جادویی – مذهبی است. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۶۶۴)

هفت

در ادبیّات شفاهی و همچنین در متون ادبی ما، ایرانیان، عدد هفت کاربرد بسیاری دارد. هفت آسمان، هفت پیکر، هفت‌خوان‌های رستم و اسفندیار و هفت‌خوان گونه‌های قهرمانان قصه‌های ایرانی از این دست است. از میان همهٔ معانی رمزی رقم هفت، مهم‌ترینش دال بر کلیت و تمامیت یا دور کامل چیزی است. معانی نمادین هفت بسیار است و به طور کلی «با هفت روز هفته و هفت سیاره و هفت مرتبهٔ استکمال (هفت شهر عشق) و هفت مرتبهٔ ذهن و شعور و هفت سپهر فلک یا هفت طبقهٔ آسمان و هفت گلبرگ گل سرخ و هفت شاخهٔ درخت کیهانی ... هفت آیهٔ سورهٔ فاتحه و... همخوانی دارد. برخی هفتگان‌ها نیز مظاهر رمزی هفتگان‌های دیگرند». (درد عشق زلیخا، ستاری/۱۶۸) هفتگانه‌ها یکی از کلی‌ترین اندیشه‌ها در فرهنگ ایرانی است.

صندوقچه

«ژان شوالیه» نمادگرایی صندوق را بر دو عامل متکی می‌داند؛ یکی آن که گنجی مادی یا معنوی در آن نهفته است و دیگر آن که گشودن در صندوق به معنای تجلی و کشف و شهود است و آنچه که در صندوق گذاشته شده، همان گنج و وسیلهٔ تجلی و کشف و شهود است.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۴ / ۱۸۰)

دستاس

دستاس؛ آسیابی کوچک است که دو سنگ آن بر روی هم قرار گرفته و دسته‌ای چوبی دارد و با دست چرخانده می‌شود. دستیابی به دستاس در حکم دستیابی به اکسیر و نشانه‌ای بر شایستگی قهرمان در آیین تشرف است. شکل دایره‌ای دستاس بازگو کنندهٔ کمال، همگونی و یکدستی است در ضمن می‌تواند نماد زمان و تصویری از الگوی ازلی نفس کل باشد.

نمادهای حیوانی؛ گاو، خروس، شیر و مار

گاو

در افسانه‌های آریایی، گاو، مقدس و نمایندهٔ قدرت و نیرو است در ایران باستان گاو در میان چارپایان از همه مفیدتر تلقی می‌شده است. در ادیان هند و اروپایی وَرزا، خدایان آسمان را عرضه می‌کند و با نمادهای گوناگونی همچون؛ آسمان، آب و باران در ارتباط است. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۴/ ۶۷۹ و ۶۷۸) در افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی جهان زیرین جایگاه دیوان است و دو قوچ یا گاو سیاه و سفید وسیله ارتباطی جهان زیرین و برین هستند.

خروس

خروس از مرغان مقدس است که در سپیده‌دم، با بانگ خویش، دیو ظلمت را می‌راند و مردم را به برخاستن و عبادت و کشت و کار می‌خواند. (فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، یاحقی/۳۲۴) خروس در سراسر جهان نمادی خورشیدی است. زیرا بانگ خروس، طلوع خورشید را بشارت می‌دهد. نمادگرایی خورشیدی خروس اهمیت ویژه‌ای دارد و به معنی نور و رستاخیز است. (فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۹۱و۹۴)

شیر

شیر در باورها و اساطیر ملل جایگاه خاصی دارد و در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت‌ها به‌عنوان سمبول آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت شجاعت، عقل، غرور، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت و مواظبت شناخته شده است. (سمبول‌ها، کتاب اول؛ جانوران، جابز: / ۷۵) در قدیم ماه معرف زمستان با روزهای سرد و کوتاه و خورشید، نشان تابستان با روزهای گرم و بلند بود. در آیین میترا گاو که خود مظهر ماه و زمستان است به دست مهر، مظهر خورشید و تابستان کشته می‌شود و در نتیجه نباتات می‌رویند. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، یاحقی/ ۵۳۰)

مار

این جانور خزنده، از ادوار پیش از تاریخ به طور گسترده‌ای مورد پرستش بوده و یک نماد دینی با مفاهیم وسیع و متنوع به شمار می‌رفت. از همان روزگاران نخستین به پرستش خورشید وابستگی داشت و به نظر می‌رسید با پوست‌اندازی ادواری خود مانند خورشید، تجدید حیات می‌کند و بنابراین نماد مرگ و تولد دوباره بوده است. (فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب، هال: ۹۳) در بیشتر فرهنگ‌های نمادین، مار را جزو نمادهای دو قطبی، با قابلیت‌های معنایی متضاد درنظرگرفته‌اند.

۳- بازگشت

نمادهای انسانی

سیاهپوشی

سیاه رنگ راز آموزی و راز داری است، رنگ عمق و ژرفا. در بیشتر نحله‌ها، رازآموز پس از تشرف به مراتب بالا، به رنگ سیاه ملبس می‌گردد.(رمزپردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت پیکر، بید مشکی: ۶۹) سیاهپوشی، می‌تواند نمادی از کتمان راز باشد. این رازداری تداعی شده از سیاهپوشی، نوعی تمرین خویشتن‌داری است، در خود فرو رفتن است و از جهان بیرون، بریدن. (همان: ۱۲۹) سیاهپوشی بر رازهای نا شناخته و ناخود آگاه نیز دلالت می‌کند.

نمادهای حیوانی

اسب

ارزش و اعتبار اسب در قصه‌های ایرانی و مهم‌تر از آن در روایات و اسطوره‌های باستانی در ایران پر واضح و آشکار است. در فرهنگ ایران، به‌ویژه اسب و گردونه، از زمان کهن مورد استفاده بوده‌اند. مهر از ایزدانی است که بر گردونهٔ مینوی نشسته است. اساساً در ذهن اقوام هند و اروپایی، اسب نشانهٔ ویژهٔ ایزد آفتاب و ایزد ماه و ایزد باد بوده است. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها، یاحقی: ۱۱۱)

خوانش نمادین قصهٔ باغ سیب

در آیین‌های تشرف و مناسک گذر، قطع مرحله‌هایی برای قهرمان داستان ضرورت دارد. در قصهٔ باغ سیب نیز قهرمان داستان با گذر از تمامی مرحله‌ها در قالب سفری نمادین از خودآگاه به ناخودآگاه می‌رسد و به واسطهٔ این سفر رمزآلود، در جهان فرودین و پس از ورود به چاه، به ناخودآگاه دست می‌یابد. عزیمت قهرمان، با دعوت به آغاز سفر و عبور از نخستین آستان آغاز می‌شود و با آیین تشرف و گذر از جادهٔ آزمون‌ها ادامه می‌یابد و با بازگشت و عبور از آستان و رهایی به پایان می‌رسد.

۱- نمادپردازی عناصری نمادین مرحلهٔ عزیمت(باغ، درخت و سیب)

شاهی که درخت سیبی در باغ قصر خود دارد هر شب یکی از سه سیب موجود بر درخت را به طور اسرارآمیزی از دست می‌دهد البته در هرشب هر سه پسر شاه از بزرگترین تا کوچکترین به ترتیب نگهبانی می‌دهند وتنها پسرکوچکتر است که به راز کم شدن سیب‌ها پی می‌برد و روز بعد شاه با سه پسر بر سرچاهند. درخت سیب درون باغ نیز با میوهٔ درخت ممنوعه و با درخت کیهانی- مایهٔ ارتباط زمین و آسمان است- ارتباط تنگاتنگی دارد و می‌توان نشانه‌هایی از میوهٔ ممنوعه (سیب) و کارکرد هبوط از بهشت را با توجه به مفاهیم نمادین باغ وسیب مشاهده کرد. «ژان شوالیه» باغ را نماد بهشت زمینی، بهشت آسمانی ومرکز کیهان می‌داند و آن را مرحله‌ای از مراحل معنوی مرتبط با طبقات بهشت می‌شناسد.(فرهنگ نمادها، شوالیه،۲ /۴۱)

در این بخش از داستان، نشانه‌هایی از اسطورهٔ کهن «میوهٔ ممنوعه» یا درخت معرفت به چشم می‌خورد. سیب نماد وابستگی شاه و ناپدید شدن آنها آغاز بیداری و سفر قهرمان است. حضور او بر سر چاه -که نماد ناخودآگاهی است- و غلبه بر دیو که تبلور هراس‌های قهرمان است دسترسی به کمال را ممکن می‌کند. دزدیده شدن سیب‌ها، نشانگر بیداری خویشتن و دعوت به آغاز سفری برای قهرمان داستان است. در «باغ سیب» سفر قهرمان داستان، نشانهٔ فرا رسیدن زمان برای گذر از یک آستان و همچون، سفر قهرمانان اسطوره‌هاست که به سوی سرزمین‌های پرخوف وخطر می‌روند و به استقبال مرگ می‌شتابند. تصویری از کهن الگوهای «آزمون» و «گذار» دیده می‌شود که اولین مرحله از

سفر اسطوره‌ای «جوزف کمپبل» است و نشانگر آن است که دست سرنوشت، قهرمان را به خود می‌خواند و او را از چارچوب‌های جامعه به سوی قلمرویی ناشناخته دعوت می‌کند.

۲- نمادپردازی عناصر نمادین مرحلهٔ تشرف

۲-۱ نمادپردازی چاه، سفر، (سه) دیو، دختر

پسر کوچک پادشاه به درون چاه می‌رود تا تعالی و کوشش نمادین انسان را برای رسیدن به کمال، نشان دهد، سفری که در شکل‌گیری شخصیت آرمانی او مؤثر است. سفر به سرزمین‌های ناشناخته و پرمخاطره که از مولفه‌های اصلی در اسطوره‌هاست در قصهٔ باغ سیب نیز قابل بررسی است که تقریباً با همان کارکرد و محتوای یکسان در اسطورهٔ «هبوط»، قهرمان داستان، خود را همچون قهرمانان اساطیری، در سرزمین مرگ می‌یابد، در این سفر او به‌عنوان نمایندهٔ انسان‌ها به سرچاهی می‌رسد که تمامی انسان‌ها ناخودآگاه از آن می‌هراسند و قهرمان داستان نماد امیدواری انسان‌ها برای چیرگی بر مرگ است.

سفر نشانگر میل عمیقی به تغییر درونی است و نیاز به تجربهٔ جدید و حتی بیش از آن نشانهٔ جابجایی است. پسر کوچکتر، درون چاه و به تنهایی، سه دختر(سه سیب) را که سه دیو از باغ ربوده‌اند، می‌یابد و با کشتن نره دیوان دختران را نجات می‌دهد ولی با خیانت برادران، درون چاه رها می‌شود و هفت طبقه به زیر زمین می‌رود. دانستیم که در قصه‌ها و افسانه‌ها کاربرد نمادهایی همچون «چاه» و «زیرزمین» نشانه‌ای از «مناسک گذر» و کمال‌یابی است و تنها ماندن در مکان‌های تاریک به منزلهٔ مرگ نمادین است. زیر ساخت دیگری که در کهن الگوی سفر قهرمان می‌توان دریافت افزایش خودآگاهی و چیرگی بر نیمهٔ ناخودآگاه وجود است. در حقیقت قهرمان داستان با سفر به درون دنیای تاریکی و پیروزی بر موانعی همچون؛ دیوان، شیران، مار و اژدها که نماد عدم پیوند خودآگاه و ناخودآگاه محسوب می‌شوند به گسترش مفهوم خود و افزایش خودآگاهی اقدام می‌کند. او با ورود به چاه که منشأ اصلی ترس‌های وجودی اوست آگاهی و درک خود را از زندگی، هستی و مفهوم خویشتن گسترش می‌دهد. این گسترش مفهومی با چیرگی بر ناشناخته‌هایی همچون دیو، شیر، اژدها و مار امکان‌پذیر است.

همانند حماسه‌ها و اسطوره‌ها در بیشتر افسانه‌ها و قصه‌های ایرانی، با مضامین جادویی، دیو نیز حضور فعالی دارد در داستان باغ سیب نیز شاهد «دیوکشی» قهرمان داستان در چاه هستیم. دیوانی که نماد دزدان «سیب» (گوهر شناخت) هستند و هر سهٔ آنها(همه و تمام) کشته می‌شوند. در اینجا می‌توان ردپای آیین‌گونه‌ای از سرسپاری وتحلیف را مشاهده کرد. چرا که دیو در مقام نگهبان گنج، علامت قداست است و بعلاوه نماد آیین گذر نیز هست. (همچنین دیوی که در زیرزمین و درون چاه تاریک به سر می‌برد یادآور دیو دوزخی نیز است)

این دیوکشی، گذر از مرتبه‌ای دون به مرتبه‌ای بالاتر است و نشانه‌ای از سفر از خودآگاه به ناخودآگاه و غلبه بر ترس‌های انسانی. قهرمان داستان، که به دعوت پاسخ مثبت داده، در اولین مرحلهٔ سفر با موجودی حمایت‌گر روبرو می‌شود. (دختری که همان سیب دزدیده است) و با راهنمایی او، راه به‌دست آوردن ابزارهای مورد نیاز و راه بازگشت به دنیای روشنایی‌ها را می‌آموزد. قهرمانی که مدد رسان بر او ظاهر می‌شود معمولاً کسی است که به ندای درون پاسخ مثبت داده و مدد رساننده برایش در حکم آموزگار آیین تشرف است.(قهرمان هزار چهره، کمپبل: ۸۲)

۲-۲ نمادپردازی دستاس، صندوقچه، خروس، یاقوت، مروارید، زمرد

ملک محمد(قهرمان داستان)که به سفارش دختر دستاس طلایی و صندوقچهٔ زرین را با خود همراه دارد به هفت طبقهٔ زیر زمین می‌رود و شاهد نشانه‌ای دیگر از گذری آیینی در این قصه‌ایم، قهرمان داستان، دستاسی دارد که در چرخاندن به چپ و راست، به ترتیب مروارید ویاقوت بیرون می‌ریزد و نیز دارندهٔ صندوقچه‌ای است که خروسی در آن است و به‌وقت خواندن از نوکش زمرد می‌ریزد. همراه داشتن سه گوهر از احجار کریمه و سنگ‌های گران‌بها که در گذشته و حتی هم اکنون به‌عنوان طلسم و تعویذ کاربرد داشته است و دارد، چون نمادهایی هستند برای همراهی و راهنمایی سالک در گذر از مراحل سلوک در قلمروی تاریکی‌ها و ناشناخته‌ها(هفت طبقهٔ زیرزمین). یادآوری این نکته ضروری است که مروارید نماد اشراق و تولد معنوی است و یاقوت دورکنندهٔ غم‌هاست و زمرد قدرت جان بخشی دارد. ژان شوالیه زمرد را سنگ شناخت اسرار می‌داند (فرهنگ

نمادها، شوالیه،۳ /۴۶۰) دانستیم که خروس نمادی خورشیدی و نور در حال تولد است اکنون در نظر بگیریم که به هنگام خواندن از نوکش زمرد بریزد «زمردی که در این مفهوم نماد بهار، زندگی نوشکفته و تغییر و تحول است و با نیروهای زمستانی و مرگبار مقابله می‌کند.»(همان: ۴۶۱)

۲-۳ نمادپردازی هفت طبقهٔ زیر زمین، (دو) گاو(سیاه و سفید)، بیابان،(دو) شیر

قهرمان داستان در طبقهٔ هفتم زیرزمین شاهد نبرد دو گاو سیاه وسفید در روز شنبه است و منتظر و مترصد سوار شدن بر پشت گاو سفید، تا به روی زمین برگردد اما به اشتباه بر پشت گاو سیاه سوار می‌شود و دوباره هفت طبقهٔ دیگر به زیر زمین می‌رود و بیابانی را در مقابل خود می‌بیند و به پیرمرد گاویار کمک می‌کند و دو شیر را می‌کشد. دانستیم که دو گاو سیاه و سفید واسطهٔ ارتباط دنیای روشنایی و تاریکی‌اند. گاو سیاه به دنیای زیرین می‌رود و گاو سفید به دنیای برین. این اندیشه نیز ریشه در اسطوره دارد. از دیدگاه اسطوره‌ای جهان به هفت بخش تقسیم می‌شود. که گذر از هر قسمت به قسمت دیگر تنها با یاری موجودی ممکن است که نیمی انسان و نیمی گاو است. (تخیل مقدس و نامقدس در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی، محمدی: ۱۰۷)

دوباره شاهد کارکرد آیین گذریم واینکه شاهزاده می‌باید از یک پایهٔ معرفت به پایگاهی بلندتر برسد. سیاهی گاو نمایانگر آشوب، رازهای ناشناخته و ناخودآگاه است و به عکس، گاو سفید نماد روشنایی، پاکی و قداست و معصومیت است با در نظر گرفتن عدد «دو»که هم نماد رقابت است وهم نشان‌دهندهٔ تمام دو وجهی‌ها و دونیمگی‌ها. ژان شوالیه می‌نویسد: «به تقریب در سراسر آسیا، ورزای سیاه وابسته به مرگ است» (فرهنگ نمادها، شوالیه،۴ /۶۸۵) ارتباط گاو با روز شنبه –که روز آغازین هفته است– می‌تواند یادآور نمادین بودن گاو به‌عنوان مظهر جهان نباتی باشد.

اکنون سالک سفر خودآگاهی(قهرمان داستان) باید از بیابان بگذرد و مشکلات و سختی‌های راه را از پیش رو بردارد تا به شناخت و آگاهی برسد، در این داستان نیز، بیابان نماد سختی‌های موجود است. در این قصهٔ عامیانه نیز همچون اسطوره‌ها، شاهد گذار قهرمان داستان از خوان بیابانی هستیم که در آن دو شیر را می‌کشد که البته «شیرکشی» نیز

یکی از خوان‌های قهرمانان در اسطوره‌هاست و مظهر برتری و چیرگی نیمهٔ انسانی بشر بر نیمهٔ بهیمی است.

۲-۴ نمادپردازی اژدها(کشی)، نجات شاهزاده خانم، کشتن مار، یاری‌گری سیمرغ، قربانی کردن (هفت) گاو

قهرمان داستان، اژدهایی را که مردم را به ستوه آورده و هر شنبه دختری را می‌بلعد و باعث خشکسالی است، می‌کشد و دختر پادشاه را نجات می‌دهد. نبرد قهرمان داستان با اژدها و آزادی دختر پادشاه از کهن الگوهای پربسامد در اسطوره‌هاست. اژدها، نمادی از خشکسالی و کشتن آن، نمادی از روان‌سازی آب‌ها و رهایی ابرهای بارانزا است. در این ارتباط بایستی به نخ‌های مرئی و نامرئی‌ای که کشاورزی را با گاو و خورشید، که شیر نماد آن است و اژدها که نماد خشکسالی است و با چشمهٔ آب خشکیده مرتبط می‌سازد توجه کرد. گذر از دومین هفت طبقهٔ زیر زمین او را به بیابانی می‌رساند که با پیروزی و شیر افکنی، موفق به تثبیت آیین تشرف می‌شود و سپس با اژدهاکشی و آزادسازی دختر پادشاه و رهاسازی آب‌ها، کار خود را معنادار می‌سازد به این معنی که جدال با اژدها و شیرافکنی و مارکشی توسط قهرمان داستان در راستای اعتلای فردیت و یگانگی با خویشتن خویش است و او بایستی که خوی و منش بهیمی خود را رام کند و این نبردهای نمادین نشانه‌های این جدالند.

گسترش آگاهی و درک مفهوم «خود» با چیرگی بر ناشناخته‌هایی، تبلور یافته همچون، اژدهاکشی امکان‌پذیر می‌شود. چرا که اژدها را نشانهٔ موانع درونی ناشی از عقده‌های خانوادگی نیز دانسته‌اند و قهرمان داستان (پسر کهتر) از سرپرستی مهتران (برادران و پدر) رها می‌شود. در حقیت جدال میان قهرمان داستان با اژدها تبلوری نمادین از چالش «خودآگاه» با «ناخودآگاه» را بازگو می‌کند و اژدهاکشی آغاز دگرگونی و دست‌یابی به شناخت است.

در داستان دو بار به روز شنبه برمی‌خوریم، یک بار، به هنگام نبرد دو گاو سیاه و سفید و دیگری به هنگام باج‌خواهی اژدها. روز شنبه منسوب به زحل است و در علم نجوم، زحل، نحس اکبر است چراکه «نماد تمام موانع، توقف‌ها، فقدان‌ها، بی‌اقبالی‌ها، ناتوانی‌ها و از کار

افتادگی‌هاست»(فرهنگ نمادها، شوالیه،۳ /۴۴۶) به اعتبار زحل که روز شنبه و رنگ سیاه به او اختصاص دارد و اینکه در برخی از فرهنگ‌ها (نظیر روم) رب‌النوع کشاورزی است این پیوستگی‌ها قابل توجه است.

قهرمان داستان پس از نجات شاهزاده خانم و برای یاری گرفتن از سیمرغ به راه می‌افتد و مار بزرگی را که هر ساله جوجه‌های سیمرغ را می‌خورده است می‌کشد و با یاری‌گری سیمرغ به دنیای روی زمین(دنیای روشنایی‌ها) برمی‌گردد. آزمون‌های قهرمان داستان، بحران‌های نمادینی بوده است که راه را بر درک حقیقت بر او بسته است. قهرمان داستان ماری عظیم‌الجثه را می‌کشد و مرحلهٔ آیینی گذر از تاریکی‌ها و طبقات زیرزمین را پشت سر می‌گذارد و با پرواز به دنیای روشنایی‌ها می‌رسد. پرواز با یاری‌گری سیمرغ، ارتباط یافتگی با آسمان‌هاست و گذر از مرتبه‌ای دون به مرتبه‌ای بالاتر. قهرمان داستان در آخرین مرحلهٔ بازگشت و با عبور ازآستان، رمز و راز دو جهان را دریافته است و با رهایی و وارستگی به دنیای روشنایی‌ها باز می‌گردد.

سیمرغ از جملهٔ جانوران جادویی است که در قصه‌های عامیانه حضور پررنگی دارد. شاید یکی از محدود عناصر اساطیری باشد که توانسته است در فرهنگ عامه به‌صورت عمیق و ژرف نفوذ کند، این پرنده در قصه‌های عامیانه در جلوهٔ یاور–قهرمان ظهور می‌کند و به قهرمان قصه در رسیدن به مقصودش کمک می‌کند. (بن مایهٔ توتمیسم در قصه‌های عامیانهٔ ایران، محسنی: ۱۶۴)

چاره‌گری سیمرغ این گونه است که می‌باید قهرمان داستان هفت گاو را بکشد (قربانی کند) و ازگوشت و پوست آنها توشهٔ سفر را فراهم سازد و سیمرغ پری از پرهایش را به او می‌دهد تا در مواقع ضروری، به یاری او بشتابد. پر سیمرغ نیز می‌تواند مظهری از آیین‌های عروج و تعالی باشد چرا که پر در واقع نماد قدرت پرواز است (فرهنگ نمادها، شوالیه،۲ / ۱۸۲) کشتن (قربانی کردن) هفت گاو نیز جای تامل دارد، پر بسامدی عدد هفت در این داستان تصادفی نیست وابستگی گاو نر به کیش‌های زراعی از یکسو و قربانی شدن او در آیین‌ها او را نماد قربانی و قدرت باروری می‌سازد و قربانی کردن او باعث ارتقاء ارزش او می‌شود. در نمادشناسی تحلیلی یونگ، قربانی کردن گاو نر، نشانهٔ میل به یک زندگی

معنوی است که به انسان اجازه می‌دهد بر هوس‌های اولیهٔ خود غلبه کند و پس از تحلیف و سرسپاری، به او صلح هبه می‌کند. در واقع ذبح حیوان واقعی جانشین قربانی کردن حیوان درون می‌شود (فرهنگ نمادها، شوالیه،۴ /۶۹۰ و ۶۸۹) عدد هفت از دیرباز مورد توجه تمامی اقوام و ملت‌ها بوده است و در آداب و رسوم نیز کاربرد فراوانی داشته است. «این تقدس و توجه به عدد هفت از آنجا ناشی شده است که این عدد را عدد کاملی می‌دانند زیرا از رقم «یک» مظهر یگانگی و رقم «دو»، مظهر دوگانگی که بگذریم ارقام «سه» و «چهار» به ترتیب مذکر و مونث هستند و حاصل آن دو، هفت می‌شود که مزیتش در همین است (زیرا نه عنصر مادینه به تنهایی و نه نرینه به تنهایی کامل است).(افسون شهرزاد، ستاری: ۲۶۷)

۳- نمادپردازی عناصر نمادین مرحلهٔ بازگشت (سیاهپوشی قهرمان، اسب سیاه)

قهرمان داستان به کمک سیمرغ به شهر خودش می‌رسد و شاگرد زرگر می‌شود و می‌شنود که قرار است دختر کوچکتر به عقد شاه درآید ولی بهانهٔ فراهم ساختن دستاس طلایی و صندوقچهٔ زرین را گرفته است. قهرمان داستان به کمک سیمرغ آنها را فراهم می‌سازد و دختر متوجهٔ بازگشت شاهزاده می‌شود و با یکدیگر هماهنگ می‌شوند که به هنگام خروج دختر از حمام، قهرمان داستان به‌صورت سیاه پوش و سوار بر اسب سیاه او را با خود ببرد سپس قهرمان داستان با کمک سیمرغ با لشکریانی که او فراهم ساخته، به جنگ پدر می‌رود و پس از شکست دادن پدر، نقاب از چهره برمی‌دارد و پدر تخت شاهی را بدو می‌سپارد و قهرمان داستان با دختر کو چکتر ازدواج می‌کند.

در پایان داستان شاهد حضور رنگ سیاه برای اسب قهرمان و جامهٔ او هستیم، انتساب روز شنبه به زحل و رنگ سیاه را یادآور می‌شویم و به گفتهٔ یونگ در خصوص سیاهپوشی توجه می‌کنیم که «به جنبهٔ ناخود آگاه اشاره دارد و یادآوری کنندهٔ طرف تاریک شخصیت و نیروی ناشی از آن و نقش آن در آماده کردن قهرمان در مبارزهٔ زندگی [است](انسان و سمبولهایش، یونگ: ۱۷۸) رنگ سیاه، نمادی از راز آمیزی سالک است. قهرمان داستان در بازگشت، ضمن اینکه با نشانه‌ها و رمزها رو در رو شده و خود را چنان که هست، دیده و

در بازگشت، وجودی شده است که هم آشنای راز است و رازی آشنا. البته باید بدانیم که سیاهپوشی می‌تواند نمادی از پنهان کاری و کتمان راز نیز باشد.

نتیجه

داستان عامیانهٔ باغ سیب، بازتابی از کهن الگوی سفر و آیینه‌دار دنیایی از رمز و رازها و اندیشه‌های متعالی پیشینیان در نبرد با بدی‌هاست و همچون نظریهٔ سفر قهرمان جوزف کمپبل، دارای سه مرحلهٔ عزیمت تشرف و بازگشت است در قصهٔ باغ سیب ورود به چاهی که نماد ناخود آگاهی است، سفر به جهان فرودین و دنیای تاریکی‌ها- که از بن‌مایه‌های اصلی اساطیر است - میل درونی انسان را به شناخت و کسب معرفت آشکار می‌سازد. ورود قهرمان به چاه، امید انسان را در چیرگی بر مرگ و کشف ناشناخته‌ها و افزایش خود آگاهی و غلبه بر نیمهٔ ناخودآگاه بازگو می‌کند. سفر آیینی قهرمان داستان پس از آزموده شدن در برابر سختی‌ها، کشتن سه دیو، اسارت و کشتن دو شیر و اژدها کشی و مار کشی -که نمادی از ترس‌های انسان در طول زندگانی‌اش و عجین شدن با خودآگاه و ناخوآگاه فردی و جمعی اوست- ادامه می‌یابد و به دنیای روشنایی‌ها باز می‌گردد. در مرحلهٔ عزیمت تنها از نمادهای طبیعی (سه مورد) و در مرحلهٔ تشرف از نمادهای طبیعی، فرا طبیعی، انسانی و حیوانی(۲۲ مورد) و در مرحلهٔ بازگشت از نمادهای انسانی و حیوانی(دو مورد) استفاده شده است، این پراکندگی و بسامد نمادهای به‌کار رفته در داستان «باغ سیب» به اعتبار مرحله‌های سه‌گانه سفر قابل توجه است، حضور نمادها در مرحلهٔ عزیمت و بازگشت و فراوانی آنها در مرحلهٔ تشرف، در هیئت نمادهای فراطبیعی به همراه سایر نمادهای انسانی، حیوانی و طبیعی، حکایت از راز ناکی و رازآموزی سفر در تشرف آیینی دارد. کاربرد پربسامد اعداد رمزی «سه» و «هفت» و استفاده از بسیاری از نمادهای طبیعی و فرا طبیعی، در روند طبیعی داستان، همانندی و همسانی داستان باغ سیب را با اسطوره‌ها و روایات قهرمانی به خوبی آشکار می‌سازد. شاید بتوان گفت که این قصه برآمده از اسطوره‌ها و نمایانگر انباشت تجربهٔ جامعه، تمایل آدمیان به فراخواندن خرد گذشتگان و انتقال آن به نسل‌های آینده است.

فهرست منابع

۱- قرآن کریم
۲- اسطوره بیان نمادین، اسماعیل پور، ابوالقاسم،(۱۳۹۱)، تهران، انتشارات سروش.
۳- افسون شهرزاد، ستاری، جلال، (۱۳۶۸)، تهران، انتشارات توس.
۴- انسان و سمبول‌هایش، یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۴)، ترجمهٔ دکتر محمود سلطانیه، تهران، جامی.
۵- «بن مایهٔ توتمیسم در قصه های عامیانهٔ ایران»، محسنی، مرتضی و ولی زاده، مریم،(۱۳۹۰)، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، سال هفتم شمارهٔ ۲۳، تابستان، صص ۱۸۰ – ۱۵۵.
۶- «تخیل مقدس و نامقدس در اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی»، محمدی، محمد (۱۳۸۱)، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت، شمارهٔ ۴۳ و۴۴، صص ۱۰۴–۱۰۸.
۷- درد عشق زلیخا ، ستاری، جلال،(۱۳۷۳)، تهران، انتشارات توس.
۸- رمزپردازی و نشانه‌شناسی افسانه‌های هفت‌پیکر بیدمشکی، مریم،(۱۳۹۱)، مشهد، انتشارات سخت‌گستر.
۹- سمبول‌ها،(کتاب اول:جانوران)،جابز،گروترد،(۱۳۷۰)ترجمه وتألیف‌محمدرضابقاپور،بی جا،ناشر: مترجم.
۱۰- سمبولیسم، چدویک، چارلز ،(۱۳۸۸)، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز.
۱۱- عدد نماد اسطوره، نورآقایی، آرش، (۱۳۸۷)، تهران، نشر افکار.
۱۲- فرهنگ اساطیر و داستان واره ها، یاحقی، محمدجعفر،(۱۳۸۹)، تهران، فرهنگ معاصر.
۱۳- فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، هال، جیمز،(۱۳۹۲)، ترجمهٔ، رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
۱۴- فرهنگ نمادها، شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۵)، (جلدچهارم) ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون.
۱۵- فرهنگ نمادها، شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۷)، (جلد پنجم) ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون.
۱۶- فرهنگ نمادها، شوالیه ، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۸)، (جلددوم) ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون.
۱۷- فرهنگ نمادها، شوالیه ، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۸)، (جلدسوم) ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون.
۱۸- قهرمان هزار چهره، کمپبل، جوزف، (۱۳۹۲)، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد، نشر گل آفتاب.
۱۹- گل به صنوبر چه کرد،انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم، (۱۳۸۸)، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۰- واژگان اصطلاحات ادبی، حسینی، صالح، (۱۳۶۹)، تهران، انتشارات نیلوفر.

اسطوره اژدها کشی در اوستا و متون حماسی

دکتر رضا اشرف‌زاده[۱]

استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

مهدخت شاه بدیع‌زاده[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

(تاریخ دریافت: ؟/ ؟/ ۹۹ تاریخ پذیرش:؟/ ۴/ ۹۵)

چکیده

اسطورهٔ کشته شدن اژدها توسط گرشاسپ، یکی از نخستین روایات افسانهٔ و حماسی اژدها کشی است که جنبه‌های اساطیری آن، در اوستا و هم در بسیاری از روایات متأخر حفظ شده است. بی گمان این کردار پهلوانی، منشاء شکل‌گیری بسیاری از افسانه‌های اژدها کشی در سنت حماسی ملی است و می‌توان آن را کهن الگویی به شمار آورد که اژدها کشی دیگر شهر یاران و پهلوانان بر پایهٔ آن ساخته و پرداخته شده است.

هر چند این عمل پهلوانی در گذر از اسطوره به حماسه، به منظور انطباق هر چه بیشتر با جهان فکری و اندیشه‌های ایران عهد اسلامی، تغییراتی را پذیرا شده است، شالوده و بنیان اساطیری خود را همچنان حفظ کرده و به‌صورت یک سنت پهلوانی تداوم یافته است.

واژه‌های کلیدی: گرشاسپ، اسطوره، حماسه، تاریخ.

۱

۲

مقدّمه

اسطوره‌ها بازتاب واقعیتی ژرف هستند و به صورتی نمایشی دریافت‌های غریزی ما را باز می‌نمایند، علاوه بر این اسطوره‌ها جمعی و اشتراکی‌اند و از این طریق به زندگی اجتماعی حس کامل بودن و با هم بودن می‌دهند. مردم بومی هر سرزمین و در واقع تمام تمدن‌ها، مجموعه اسطوره‌های خودشان را دارند، ما به نظر می‌رسد که بسیاری از آنها، تصویرها و بن مایه‌های مشترکی هستند که در دیگر جوامع تکرار می‌شوند.

یکی از اسطوره‌های بسیار رایج در فرهنگ هند و اروپایی اسطوره‌ای است که ایزد – پهلوانی، اژدها نمایی را می‌کشد، افسانهٔ اژدها کشی از گذشته‌های دور تا کنون به گونه‌های بی شمار و گزارش‌های گوناگون در اساطیر و حماسه‌ها و قصه‌های مردمان سراسر جهان بازگو شده است. داستان فریدون و ضحاک، ایندرا و ورترا، هر قل و هیدارا، زیگفرید و فافنر و بیوولف و گرندن نمونه‌هایی چند از روایات مشهور هند و اروپایی این اسطوره‌اند. وجود روایات مشابه در مجموعه اساطیر دیگر مردمان از چین گرفته تا بابل و از آفریقا گرفته تا برزیل، نشان دهندهٔ گستردگی و پراکندگی این اسطوره است.

در روایات اساطیری و حماسی ایران نیز شمار زیادی از پهلوانان اژدها کش را داریم که معروف‌ترین آنها عبارتند از: فریدون، گرشاسپ یاسام، رستم، گشتاسپ، اسفندیار، بهمن، اردشیر بابکان، بهرام گور، بهرام چوبین و... علاوه بر اینان، ایزدانی چون بهرام، تشتر، آذر، مهر، سروش و حتی خود اهورا مزدا نیز اژدر اوژنند.

مسئله اژدها کشی در اساطیر و حماسه‌های ملی یک مضمون تکرارشونده است که به ویژه گونهٔ اساطیری آن «محتوای دینی و آیینی دارد و با رویدادهای کیهانی و معتقدات مربوط به آفرینش و رستاخیر مرتبط است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۳۸) تاملی در ساختار این روایات نشان می‌دهد که معمولاً مقصود از اژدها، موجودی اهریمنی و آسیب رساننده به آدمیان و دان و دهشن اهورایی است که برای برقراری آرانش در پهنهٔ گیتی به دست یلی نامور یا ایزدی پیروز گر از پای در می‌آید.

تکرار روایت اژدها کشی در اساطیر ملل مختلف، چه ایرانی و چه غیر ایرانی ما را به تأمل وا می‌دارد که این همه روایت‌های مختلف افسانهٔ اژدها کشی چگونه پیدا شده‌اند و

آیا همهٔ آنها گونه‌های متفاوت یک اسطورهٔ ابتدایی محسوب می‌شوند یا هر کدام افسانهٔ مستقلی هستند؟ دکتر بهمن سرکاراتی معتقدند که: «ترتیب تاریخی برای افسانه‌ها قائل شدنو کرونولوژی روایات اساطیری را بازشناختن یا باز ساختن برای افسانه‌ها قائل شدن و کرنولوژی روایات اساطیری را بازشناختن یا بازساتن امری است یاوه، چون با این برداشت، شیوه و روشی را که در بررسی‌های تاریخی معتبر است، ناخودآگاهانه و بررسی‌های اساطیری به کار می‌بندیم و به ناچار به بیراهه می‌رویم. باید توجه داشت که میان تاریخ و اسطوره تفاوت بنیادی وجود دارد، تاریخ گزارش راستین و مستند رویدادی است که در زمان معین و فقط یک بار اتفاق افتاده است، در صورتی‌که اسطوره بازگویی یک تصور ذهنی است از رویدادی که در گیتی یا حداقل در ذهن آدمی همواره اتفاق می‌افتد و خواهد افتاد و تکرار این رویداد به ناچار به تکرار بازگویی آن منجر می‌شود، از این روست که اگر از یک اسطوره حتی صد روایت گوناگون داشته باشیم؛ به نظر من باید بدون توجه به تاریخ انشا و پردازش آن، هر صد روایت را اصیل و واقعی می‌پنداریم، چون اسطوره گزارشی بی زمان از یک واقعه‌ی بی زمان است.» (همان: ۲۴۷)

بنابراین اسطورهٔ رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند «تعبیری از تقابل رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دو گانه‌ای زندگی و گیتی و ذهن آدمی باشد» (همان:۲۴۹)

تقابل روشنی و تاریکی سیری و گرسنگی، جوانی و پیری، داد و بیداد، آزادگی و بندگی و بالاخره شکوه‌مندترین پهلوان پهلوانان و مخوف‌ترین اژدهای اژدهایان یعنی زندگی و مرگ.

اسطورهٔ اژدها کشی و گرشاسپ یکی از نخست‌ترین روایات افسانه‌ای و حماسی اژدها کشی است که جنبه‌های اساطیری آن هم در اوستا و هم در بسیاری از روایات متأخر حفظ شده است. در تحقیق پیش رو در پی دستیابی به پاسخ این سؤال هستیم که آیا روایت رویارویی گرشاسپ با اژدها، سرچشمهٔ داستان کشی در اسطوره‌ها و حماسه‌های ایران می‌باشد یا خیر؟ بدین منظور ابتدا این گزارش را در متون مختلف بررسی می‌کنیم و در نهایت به جمع بندی مطالب و نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت.

اوستا

یکی از برجسته‌ترین کردارهای پهلوانی گرشاسپ در اوستا، اژدها کشی اوست که نخست بار در بند دهم از نهمین فصل یسنا آمده است: «جوانی دلیر، مجعد موی و گرزور که پیروز گشت بر آن پتیارهٔ شاخدار که اسبان را می‌بلعید، مردان را می‌بلعید، آن اژدهای زرد زهرآگین با آماسی از زهر زرد به بلندی نیزه‌ای، اژدهایی که گرشاسپ نیمروز بر پشت او در دیگی خوراک پخت تا آن عضویت از شدت گرما عرق کرد جنبید و دیگ آب جوش را برگرداند و گرشاسپ پر هنر، هراسان به سوی جهید.» (ایسنا، ۱۳۸۷: ۱/ ۶۳ – ۱۶۲)

از آن جایی که احتمالاً این بخش از اوستا «در دورهٔ هخامنشیان یعنی تقریباً در قرن چهارم قبل از میلاد نگارش یافته» (کرستین سن، ۱۳۸۸:۷۶) می‌توان آن را کهن‌ترین یاد کرد اوستا از این قهرمان اسطوره‌ای دانست.

اژدهایی که به دست گرشاسپ کشته می‌شود، در اوستا سرور یعنی شاخوار نامیده شده است، ماجرا این گونه اتفاق می‌افتد که گرشاسپ، هنگام نیمروز بی آن که بداند در دیگی آهنین بر پشت اژدهایی که ربایندهٔ اسب‌ها و آدمیان بوده، غذا می‌پخته و چون گرما بر این موجود اهریمنی غلبه کرده، ناگاه از جای جسته و آب جوشان درون دیگ را ریخته است؛ گرشاسپ ابتدا لحظاتی از بیم گزند اژدر خود را، عقب کشیده، اما سرانجام او را کشته است. همین روایت با اختلافی در چهل و یکمین بند زامیاد یشت و یکبار هم در رام یشت آمده است. (یشت ها، ۱۳۵۶: ۲،/ ۱۷۳ و ۱۵۰)

گرشاسپ از ایزد وای می‌خواهد تا این کامیابی را به او ارزانی دراد که بر «سرور» چیرگی یابد؛ ایزد وای (باد) نیز او را کامروا می‌گرداند.

متون زردشتی

در بسیاری از متون روایت اژدها کشی گرشاسپ آمده است، چنان که یکی از متون از کشتن «مار شاخدار» به عنوان یکی از کردارهای «بزرگ و ارجمند» گرشاسپ یاد کرده است، (مینو می‌خرد، ۱۳۶۴: ۴۵) در سرآغاز کتاب هفتم دینکرد نیز از کشته شدن «مار شاخدار اسب اوبار مرد اوبار» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۰۸) به دست گرشاسپ سخن رفته است.

علاوه بر این دو کتاب که اشاره‌ای مختصر به این موضوع داشته‌اند، متون دیگری از جمله: روایت پهلوی، روایات داراب هرمز دیار، سد در نثر، سد در نظم بندهشن و کتاب نهم دینکرد به صورت مفصل و مشروح به اژدها کشی گرشاسپ پرداخته‌اند.

در کتاب نهم دینکرد که از آن به‌عنوان سرآمد همهٔ کتب پهلوی (معین، ۱۳۶۳: ۱/ ۸) یاد کرده‌اند، به گناه گرشاسپ یعنی کشتن آتش و ابراز پشیمانی او از این کار ناشایست اشاره شده است و سپس ضمن بر شمردن اعمال پهلوانی وی نظیر کشتن اژدهای شاخدار، از آمرزش گرشاسپ به پایمردی زرتشت و رهایی‌اش از دوزخ سخن به میان آمده است. (نیبرگ، ۱۳۶۸: ۲۹۵-۲۸۱).

در کتاب روایت پهلوی، گرشاسپ پهلوانی‌های خود را بازگو می‌کند و از اورمزد تقاضای بخشش دارد: «روان گرشاسپ گفت که: ای هرمزد، مرا بیامرز و برترین زندگی (بهشت) را به من ده؛ زیرا اژدهای شاخدار اسب اوبار و مردم اوبار را کشتم که دندانش به اندازهٔ بازوی من بود و گوشش به اندازهٔ چهارده نمد و چشمش به اندازهٔ گردونه‌ای بود و بلندی شاخش به اندازهٔ شاخه‌ای بود. به اندازهٔ نیمروز بر پشت اوهمی تاختم تا سرش را به دست گرفتم و گرزی بر گردنش زدم و او را کشتم و اگر آن اژدها را نمی‌کشتم، پس همهٔ آفریش تو نابود می‌شد و توهرگز چاره‌ی اهریمن نمی‌دانستی. (روایت پهلوی، ۱۳۷۶: ۳-۲۹).

همچنین در کتاب «سد در نثر» که به زبان فارسی ولی دنبالهٔ روایات زرشتی در اوستا و پهلوی است، گزارشی در این‌باره است. بر اساس مندرجات سد در نثر، هنگامی که اهورامزدا روان گرشاسپ را در حالتی رنج‌آور و دردناک به زرتشت نشان می‌دهد، زرتشت به سبب سابقهٔ نیک وی، به وساطت می‌پردازد؛ گرشاسپ نیز که از دوزخ بسیار در هراس است از اورمزد می‌خواهد که وی را بیامرزد و بدین منظور به خدمات شایسته و اعمال پهلوانی‌اش اشاره می‌کند. یکی از آن اعمال کشتن اژدهای شاخدار است: «پس روان گرشاسپ ایزد تعالی را نماز برد و گفت: ای داداروه، افزونی مرا به بهشت ارزانی کن که اندر جهان اژدهایی را بکشتم که هر مردی و چارپایی را که دیدی فرو بردی و به دَم خویشتن می‌کشیدی و هر دندان که در دهان وی بود چون باهوی (بازوی) من بود، هر

چشمی چندانی بود که گردونی و هر سروی (شاخی) چندان بود که هشتاد رش بود. من از بامداد تا نماز پیشین بر پشت وی می‌دویدم تا سر او باز دست آوردم، به گرز سر او به خنجر جدا کردم و چون در دهان او نگاه کردم، هنوز مردم از دندان او در آویخته بودند و اگر من آن اژدها را نکشتمی، همهٔ عاملم خراب کردی و جانوران نیست شدندی و هیچ کس را آن قوت نبودی که او را بتوانستی کشتن.» (سد در نثر، ۱۹۰۹: ۸۶).

سد در نظم بندهش که در اصل روایت منظوم سد در نثر است نیز همان روایت سد در نثر را به‌صورت منظوم بازگو می‌کند. در بیان اژدهاکشی گرشاسپ از زبان روان وی خطاب به اورمزد چنین آمده است:

همان که بر مهربان بی‌نیاز — باستاد بر پای و برده نماز
که‌ای پاک یزدان ببخشا مرا — بده جای ما را بهشت اندرا
بدان کرفه کان اژدهایی ژیان — بکشتم که بود او بلای جهان
سر آن بلا بود هشتاد یاز — چو دندان هر یک ستونی دراز
دو چشم مراوراز گردن فزون — شدی آتش از روی او را برون
هم از مردم و جانور چارپای — به فرسنگ در دم کشیدی زجای
به دم برفکندی عقاب از هوا — جهانی تبه شد از [آن] اژدها
زگیلی سپر هرپشیزش فزون — کزاو تیر و شمشیر گردان زبون
درازیش چندان که ناید شمار — بترسد زآواز او دشت و غار
چو بر پشت او تاختم از دمش — ز صبح [تا] گه شام دیدم سرش
به گرز گران دادم او را شکست — بکردم تن او به شمشیر پست
همانگه جدا کردم از تن سرش — چو خنجر نهادم به روی اندرش
به دندانش آویخته مردمان — بدند چون که دانه بود در دهان
گر آن اژدها را نمی‌کشتمی — جهان جمله زیروز بر کردمی
شدی نیست ز او مردم و جانور — که کشتی چنان اژدهای بتر
ز آن مزد بخشای ما را گناه — بده در بهشت برین جایگاه

(به نقل از: رضی، ۱۳۸۱: ۳/ ۱۶۳۹)

دفتر یکم از کتاب «داراب هرمزدیار» نیز در بردارندهٔ روایت اژدها کشی گرشاسپ است که البته باید آن را ترجمه‌ی فارسی همان عبارات کتاب «روایت پهلوی» دانست (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۶۵) که پیش از این ذکر کردیم.

متون تاریخی

تأمل در مطالب اساطیری متون تاریخی نشان می‌دهد که نویسندگان این کتاب‌ها توجه ویژه‌ای به ثبت احوال شهر یاران و پهلوانان داشته‌اند. بنابراین این گونه آثار می‌توانند اطلاعات اساطیری مستند و قابل اعتنایی را در مورد پهلوانانی چون گرشاسپ در اختیارمان قرار دهند با این تفاوت که برخلاف متون پهلوی و اوستا که بیشتر به کردارهای پهلوانی گرشاسپ پرداخته‌اند و در نهایت اختصار از تبار وی سخن گفته‌اند، مؤلفان متون تاریخی بیشتر بر نسب نامه‌ی گرشاسپ تکیه و تأکید داشته‌اند و یاد کرد چندانی از کردارهای این یل بی‌همتای خاندان سام ندارند.

تاریخ بیهقی یکی از معدود متون تاریخی است که به این اژدر اشاره کرده و باید گفت که روایت تاریخ بیهقی، شباهت بسیاری با مندرجات اوستا دارد. ابوالفضل بیهقی که بر خردپذیر بودن اخبار گذشته و راست گو بودن راوی سخت تأکید دارد، ضمن این که از اخبار دیو و پری یاد می‌کند و آن‌ها را خرافات می‌داند، شاهد مثالی که برای نشان دادن باور خویش دربارهٔ این قبیل افسانه‌ها می‌آورد، روایتی عامیانه است از اسطورهٔ اژدها کُشی گرشاسپ در اوستا که از زبان «هنگامه [سازان]» (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۱۲) شنیده است. او می‌نویسد: «بیشتر مردم عامه‌اند که باطل مسمتنع را دوست‌تر دارند. چون اخبار دیو و پری و کوه و غول بیابان و دریا که احمقی هنگامه سازد و گروهی همچنو گردآیند و وی گوید: در فلان دریا، جزیره‌ای دیدم و پانصد تن جایی فرود آمدیم در آن جزیره و نان پختیم و دیگ نهادیم، چون آتش تیزشد و تَبش بدان زمین رسید از جای برفت. نگاه کردیم، ماهی بود ...» (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱/ ۷۱۳).

این روایت نشان می‌دهد که این افسانه، در دوره‌ی بیهقی (سدهٔ پنجم) در خراسان نقل محفل قصه‌گویان و هنگامه‌سازان بوده و از اقبال عمومی برخوردار بوده است.

ابن اسفندیار در تاریخ طبرستان این داستان را به اختصار نقل کرده است: «چنان بود که به شهر «یاره کوه» اژدهایی پدید آمده بود که پنجاه گز بود و آن نواحی تا به دریا و صحرا و کوه و وحوش از بیم او گذر نتوانستند کرد و ولایت باز گذاشتند و او تا به ساری بیامدی. مردم طبرستان پیش سام شدند و حال عرضه داشتند. سام بیامد، اژدها را از دور بدید و گفت: بدین سلاح با او هیچ به دست ندارم. سلاحی بساخت و اژدها آن وقت به «دیه‌الارس» نزدیک دریا بود. او را به جایگاهی که «کاوه کلاده» می‌گویند، دریافت اژدها سام را بدید، حمله آورد. سام عمودی بر سر اژدها زد که فروشد و بانگی کرد که هر کس که با سام بودند از هول آن بانگ بیفتادند و دُم خویش گرد می‌کرد تا سام را میان گیرد. چهل گام سام بازجست. اژدها تا سه روز می‌جنبید، بعد از آن هلاک شد. هنوز بدان موضع سبزه البته نمی‌روید و اثر برقرار است» (ابن اسفندیار، ۱۳۸۹: ۸۹).

دو کتاب تاریخ سیستان و مجمل التواریخ نیز به اختصار از اژدها کشی گرشاسپ در روزگار سلطنت ضحاک سخن گفته‌اند. مؤلف ناشناخته تاریخ سیستان می‌گوید: «از بزرگی و فخر اوی (گرشاسپ) یکی آن بود که به روزگار ضحاک که هنوز چهارده ساله بیش نبود، یکی اژدها را که چند کوهی بود تنها بکشت به فرمان ضحاک.» (تاریخ سیستان، ۱۳۱۴: ۵) مؤلف مجمل التواریخ هنگام روایت پادشاهی ضحاک و چهان پهلوانی گرشاسپ، نکته‌ای تازه به این روایت می‌افزاید و آن دشمنی ضحاک با گرشاسپ است که او را به قصد آن که هلاک گردد به کشتن اژدهای «شکاوند کوه» فرستاده است: «او (گرشاسپ) را به قصد آن که هلاک گردد به کشتن اژدر فرستاد.» (مجمل التواریخ و القصص: ۱۳۱۸: ۴۰).

حماسه‌های ملی

یکی از کردارهای پهلوانی گرشاسپ که در گذار از اسطوره به حماسه به تنی چند از دیگر پهلوانان ایران به ویژه یلان خاندان سام نتقل شده، اژدها کشی اوست. این انتقال کردار را که نخستین بار در شاهنامه می‌بینیم در سایر حماسه‌های ملی هم می‌توان دید. یعنی برخی دیگر از پهلوانان حماسی نیز همچون پدر یا نیای خود گرشاسپ یک یا چند اژدها را از میان برداشته‌اند.

در بین این آثار شاهنامه که سرآوردترین متن حماسی ایران به شمار می‌آید، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا کهن‌ترین متن حماسی ایران بعد از اسلام است که پیرامون گرشاسپ سخن گفته و به دست ما رسیده است. سرگذشت بسیاری از یلان نامور اوستا و متون پهلوی در شاهنامه روایت شده اما در این میان برخی را چون آرش و گرشاسپ بخت یار نبوده که خامهٔ توان‌مند استادتوس، اسطورهٔ دلپذیرشان را بازگو کند. یکی از دلایل نپرداختن فردوسی به اسطوره گرشاسپ شاید این باشد که شاهنامه حول محور وجود رستم می‌چرخد و حکیم توس برای نشان دادن عظمت و قدرت رستم و نیز «به منظور نگهداشت نظم و وحدت داستانی شاهنامه، اسطورهٔ گرشاسپ را که با آوردن آن، در بخش‌هایی از پادشاهی ضحاک و فریدون، روند روایات شاهنامه، از مسیر ملی خود بیرون می‌افتاد و به گزارش پهلوانی‌های گرشاسپ می‌پرداخت، در حاشیه قرار داده است.» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۷۹) از طرفی اگر فردوسی می‌خواست به روایات پهلوانان سیستان، غیر از رستم بپرداد، طبعاً باید علاوه بر گرشاسپ، داستان‌های سام و فرامرز و برزو ... را نیز به نظم می‌کشید و در این صورت شاهنامه به جای مجموعهٔ تقریباً وحدت‌مند و منظم کنونی، اثری پر از روایت‌های پراکندهٔ پهلوانی می‌شد که مسلماً از نظر محققان و منتقدان امروزی در خور انتقاد بود.

در شاهنامه نبرد سام (بدن حماسی گرشاسپ) با اژدها دوبار آمده است؛ یک بار از زبان خود سام در بخش «نامه فرستادن سام به نزدیک شاه منوچهر» که در آن نامه از شهریار می‌خواهد که با پیوند پسرش زال با رودابه موافقت کند و ضمن آن به پهلوانی‌های خود از جمله کشتن اژدها در کشف رود اشاره می‌کند:

چنان اژدها کوز رود کشف — برون آمد و کرد گیتی چو کف
زمین شهر تا شهر پهنای او — همان کوه تا کوه بالای او
جهان را از او بود دل پر هراس — همی داشتندی شب و روز پاس
هوا پاک دیدم ز پرندگان — همان روی گیتی ز درّندگان
ز تفّش همی پر کرکس بسوخت — زمین زیر زهرش همی برفروخت
نهنگ دژم برکشیدی ز آب — به دم درکشیدی ز گردون عقاب

زمین گشت بی‌مردم و چارپای همه یکسر او را سپردند جای
چو دیدم که اندر جهان کس نبود که با او همی دست یارست سود
به زور جهاندار یزدان پاک بیفگندم از دل همه ترس و باک
میان را ببستم به نام بلند نشستم بر آن پیل پیکر سمند
به زین اندرون گرزه‌ی گاوسر به بازوکمان و به گردن سپر
برفتم به سان نهنگ دژم مرا تیز چنگ و وراتیزدم
مرا کرد پدر و دهر کوشنید که بر اژدها گرز خواهم کشید
ز سر تا به دمش چو کوه بلند کشان موی سر بر زمین چون کند
زبانش بسان درختی سیاه زَ فر باز کرده فگنده به راه
چود و آبگیرش پر از خون دو چشم مرا دید غرّید و آمد به خشم
گمانی چنان بردم ای شهریار که دارم مگر آتش اندر کنار
جهان پیش چشمم چو دریا نمود به ابر سیه بر شده تیره دود
زبانگش بلرزید روی زمین ز زهرش زمین شد چو دریای چین
بر او بر زدم بانگ بر سان شیر چنان چون بود کار مرد دلیر
یکی تیر الماس پیکان خدنگ به چرخ اندرون را ندم بی‌درنگ
چو شدد و خته یک کران ازدهانش بماند از شگفتی به بیرون زبانش
هم اندرزمان دیگری همچنان زدم بر دهانش بپیچید از آن
سد یگر زدم بر میان زفرش برآمد همی جوی خون از جگرش
چو تنگ اندر آورد با من زمین بر آهختم این گاو سر گرز کین
به نیروی یزدان گیهان خدای بر انگیختم پیلتن راز جای
زدم بر سرش گرزه‌ی گاو چهر بر او کوه بارید گفتی سپهر
شکستم سرش چون ت زَنده پیل فرو ریخت زو زهر چون رود نیل
به زخمی چنان شد که دیگر نخاست ز مغزش زمین گشت با کوه راست
کشف رود پر خون و زرداب شد زمین جای آرامش و خواب شد
همه کوهساران پر از مرد و زن همی آفرین خواندندی به من

جهـانی بـر آن جنـگ نظّـاره بـود کـه آن اژدهـا زشـت پتیـاره بـود
مرا سام یک زخم از آن خواندند جهـان زر و گـوهر بـر افشـاندند

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۳۱/۲۳۳/۱-۹۹۴)

گرشاسپ گرز و اوستا را در شاهنامه، در نوهٔ او سام یک زخم باز می‌یابیم که مانند نیای خود اژدهایی را با همان صفات و کیفیت می‌کشد؛ بر طبق این داستان، سام در گرزوری لقب یک زخم را در ارتباط با همین اژدها به دست آورده بود و از این جا می‌توان نتیجه گرفت که لقب گرزوری گرشاسپ نیز در اصل به ماجرای اژدهای کشی او ارتباط داشته است.

گزارش فردوسی از این اژدها کشی به وضوح یادآور توصیفات اوستا و برخی متون پهلوی از اژدهای سروَرَ است که با گرز گرشاسپ کشته می‌شود. توصیفاتی نظیر: فرو بردن و بلعیدن اسب‌ها و مردمان، داشتن زهر زرد رنگ (یسنا، ۱۳۸۷: ج ۱، ۶۳-۶۲) و درشتی دندان‌ها و گوش‌ها. (روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ۳۰-۲۹).

بار دیگر توصیف اژدها که سام کشته بود در شاهنامه در داستان رستم و اسفندیار از زبان نبیره‌ی پهلوان یعنی رستم بازگو شده است:

همانـا شنیدسـتی آواز سـام بنـد در زمانـه چنـو نیکنـام
بکشـتش بـه طـوس انـدرون اژدهـا کـه از چنـگ او کـس نیابـد رهـا
بـه دریـا سـر ماهیـان بـر فروخـت هـم انـدر هـوا پـر کـرکس بسـوخت
همـی پیـل را در کشـیدی بـه دم دل خـرم از یـاد او شـدم دژم

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۶/۳۶۴/۵-۶۵۲)

در میان پیروان فردوسی، اسدی توسی، نخستین تاجدار اقلیم حماسه است که اسطورهٔ گرشاسپ را روایت کرده است. در این منظومه، نخستین کردار پهلوانی گرشاسپ به هنگام چهارده سالگی‌اش، کشتن اژدهاست که با تفصیل زیاد نقل شده است.

هنگامی که ضحاک قصد لشکر کشی به سرزمین هند را داشت، در زابل با اثرت دیدار کرد و از آنجا که وصف دلاوری‌های گرشاسپ را قبلاً شنیده بود و هنر نمایی‌های او را نیز از نزدیک دید، از وی خواست تا برای نابودی اژدهایی که در «شکاوند کوه» سکنی گزیده است و مردمان را می‌آزارد، کمر بر میان بندد.

گرشاسپ با این که فقط چهارده سال داشت بر خلاف میل پدر پذیرفت که این کار را انجام دهد و سوار بر «بورچوگانی» کمان و گرز و سنان به دست گرفت و به سوی حمل سکونت اژدها شتافت. او برای این که زهر آب اژدها بر او کارگر نیفتد:

توصیف گرشاسپ نامه از این اژدها را می‌توان در چند سطر چنین خلاصه کرد: این اژدهای کوه پیکر، هفته‌ای یکبار از دریا بیرون می‌آمد و در نزدیکی دریا در کوهی سنگی خانه داشت. هر چه در پیرامون و آسمان خانهٔ خود می‌یافت، از خشک و تر و جاندار و بی‌جان یا به آتش دم خود خاک‌تر می‌کرد یا به نیروی دم می‌بلعید. رنگ پوست او سیاه یا سنگ رنگ بود. پوست او مانند تن ماهی یا جوشن پشیزه‌دار و هر پشیزهٔ آن به بزرگی گوش فیلی بود و بر چرم زخم ناپذیر او نه آتش کارگر بود و نه تیر؛ پهلوی او پوشان از موی و خار موی سرش تا به زمین می‌رسید و بروت هم داشت؛ هم دارای فیش بود و هم دارای شاخ؛ هشت پا و چشم‌هایی به بزرگی دو آبگیر داشت؛ زبان درازش به بلندی درخت و دوشیک بلندش به دو شاخ گوزن می‌نمود. در چند فرسنگی خانهٔ او نگهبانان روزها دود و شب‌ها آتش می‌کردند تا مردمان را از جای اژدها آگاه سازند.

در دنبالهٔ داستان چگونگی کشته شدن اژدها بر اثر زخم گرز گران پهلوان چنین آمده است:

بر اژدها رفت و بفراخت دست — خدنگی بپیوست و بگشاد شست
زدش بر گلو کام و مغزش بدوخت — ز پیکان به زخم آتش اندر فروخت
چو بفراخت سر دیگری زد به خشم — ز خون چشمه بگشادش از هر دو چشم
دمید اژدها همچو ابراز نهیب — چو سیل اندر آمد ز بالا به شیب
به سینه بدرّید هامون زهم — سپر دربود از دلاور به دم
زدش پهلوان نیزه‌ای بر زفر — سنانش از قضا رفت یک رش به در

دم اژدها شد گسسته به درد — برافشاند با موج خون ز هر زرد
به کام اندرش نیزه‌ی آهنین — بهندان چو سوهان بیازد به کین
به گرز گران یاخت مرد دلیر — درآمد خروشنده چون تند شیر
بدان سان همی زدش بازو رو هنگ — که از کُه به زخمش همی ریخت سنگ
سر و مغزش آمیخت با خاک و خون — شد آن جانور کوه جنگی نگون
همه جوشنش ز آن دم و زهر تیز — بجوشید و بر جای شد ریز ریز
زمانی بیفتاد بی‌هوش و رأی — چو آمد به هُش راست بر شد به جای
برفتند نزد سپهبد سپاه — کشیدند پس اژدها را به راه ...
به صحرا برون چرمش آکنده کاه — نهادند تا دید ضحاک شاه ...
از آن کاژدها کشت و شیری نمود — درفشش چنان ساخت کز هر دو بود
به زیر درفش اژدهای سیاه — زبرشید زرین و بر سرش ماه ...
مر این داستان را سرانجام کار — نبشتند هر کس در آن روزگار
به رود و ره جام برداشتند — به ایوان‌ها نیز بنگاشتند

(همان، ۶۱-۵۹)

مصرع «بر افشاند با موج خون زهر زرد» یادآور این تعبیر اوستا از سروز است که می‌گوید: «... آن زهر آلود زرد رنگ [که] که از او زهر زردوش به بلندی یک نیزه روان بود.» (پور داوود، ۱۳۸۷: ۱/ ۶۳-۱۶۲) و این یکی از نشانه‌های اصالت روایت اسدی از اسطورهٔ کهن اژدها کشی گرشاسپ است.

نکتهٔ تازه‌ای در این روایت است: گرشاسپ پس از آن که اژدها را می‌کشد، به یادگار این دلاوری، نقش درفش خود را اژدهای سیاه بر می‌گزیند و از اینجا درفش اژدها پیکر، نشان خانوادگی فرمان روایان سیستان می‌گردد؛ چنان که در شاهنامه، رستم و فرامرز را همه جا در زیر همین درفش می‌بینم.

از این زمان به بعد است که گرشاسپ بنا بر وعدهٔ ضحاک، جهان پهلوان ایران می‌شود.

گر این کار گردد به دست تو راست در ایران جهان پهلوانی تو راست

(اسدی، ۱۳۵۴: ۵۶)

بسیاری از کردارهای پهلوانی گرشاسپ را که در شاهنامه به سام منتقل شده است، در حماسه‌های ملی پس از شاخنامه و گرشاسپ نامه، در وجود سایر پهلوانان خاندان سام می‌توان جست و جو کرد. از جمله بهمن نامه که منظومه‌ی حماسی است که «از نظر زمان سرایش بعد از گرشاسپ نامه قرار می‌گیرد.» (صفا، ۱۳۵۲: ۲۸۹).

در این اثر حماسی، نخستین اژدها کشی به دست آذر برزین، پسر فرامرز صورت می‌گیرد که بنا به درخواست پیری به نام «بوراسبن اژدری به نام «ابر سیاه» را می‌کشد. ویژگی‌های این اژدها، یادآور اژدهای شاخدار اوستا و همزاد حماسی او در شکاوند کوه است که به دست گرشاسپ از پا درآمده بود.

دهانش به مانند غاری فراخ چو الماس بر سر مر او را دو شاخ
دو چشمش به کر دارد و طاس خون سرش همچنان چون کُه بیستون
ز سر تا به دم بود صد گز فزون دل شیر را دیدن او زبون

(ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۲۵)

همچنین در بهمن نامه از اژدهای دیگری سخن رفته است که برزیگران دیاری موسوم به «دیر کجین، جامه دریده نزد بهمن می‌آیند و از اژدهایی داد می‌خواهند که همه ساله هنگام دروی محصول می‌آید و دشت را بی‌بها می‌کند. بهمن و جمع کثیری از سپاهیانش، چند نوبت بر آن موجود اهریمنی می‌تازند ولی موفق به کسب پیروزی نمی‌شوند، پس از ناکامی‌های متوالی، در تردید شاه بهمن و آذر برزین برای پیشگامی در نبرد با اژدها، برزین یل به شاه می‌گوید: فقط که آراسته به هنرهای شاهی است، سزاوار چنین رزمی است. بهمن که از نبرد با اژدها در هراس است سعی در متقاعد کردن آذر برزین برای رویارویی با اژدها را دارد، اما آذر برزین که ظاهراً با بهمن بر سر صلح است، چون درصدد کین خواهی پدرش فرامرز است، پیشنهاد بهمن را نمی‌پذیرد و در نهایت بهمن به ناچار مهیای نبرد می‌گردد.

روایت مبارزهٔ بهمن و اژدر، بر خلاف سایر گزارش‌های اژدها کشی در حماسه‌های ملی، بسیار موجز و مختصر آمده است. بهمن پس از آن که سنانش به هدف برخورد نمی‌کند از اسب به زمین می‌افتد و طعمهٔ اژدها می‌شود.

ز گفتار او تنگدل گشت شاه — بر افکند بر گستوان بر سیاه
بپوشید تن را به خفتان جنگ — چو نزدیک آن اژدها گشت تنگ
بینداخت زوبین زهر آبگون — سنانش به خاک اندر آمد نگون
نبرد یک دم آن اژدها را نهیب — گسسته شدش هر دو پای از رکیب
ز اسب اندر افتاد خاور خدای — فرو بردش آن اژدهای هر دو پای ...
فرو خوردش آن اژدهای دمان — زمانه سر آمد بر او پر زیان

(همان: ۶۰۱-۶۰۰)

دو نکته در گزارش بهمن‌نامه از این ماجرا قابل توجه است: نخست این که روایت مبارزهٔ بهمن و اژدها بر خلاف سایر روایات اژدها کشی در حماسه‌های ملی بسیار موجز و مختصر آمده است و دوم این اینکه همهٔ روایات مربوط به اژدها کشی پهلوانان خاندان سام، از اوستا گرفته تا واپسین حماسه‌ها ملی، به گونه‌ای تنظیم و تدوین شده است که در نهایت همواره به پیروزی این پهلوانان منتهی می‌شود، اما در بهمن‌نامه، تنها جدال بهمن – که از خاندان پهلوانان سیستان نیست – سرانجام به شکست و مرگ او می‌انجامد.

در منظومهٔ سام نامه نیز جلوه‌هایی از اژدهاکشی گرشاسپ در کردارهای پهلوانی سام به چشم می‌خورد و ساختار روایی این اژدها کشی و توصیفات شاعرانهٔ به کار رفته در آن به گونه‌ای است که نشان از الگوپذیری این داستان از اژدها کشی گرشاسپ در اوستا و گرشاسپ‌نامه دارد.

جنگ با اژدها در سام نامه نیز مانند گرشاسپ نامه با تیراندازی آغاز می‌شود ولی پیکان سام از سندان عبور می‌کرد، بر تن اژدها کارگز نیست؛ سرانجام سام یل با ضربهٔ گرزش که چنانکه می‌دانیم رزم افزار ویژهٔ سام/ گرشاسپ است، بر سر آن پتیاره می‌کوبد و او را می‌کشد.

بگفت و برانگیخت مرکب زجا — روان شد سوی کشتن اژدها
یکی تیر زد بر سرش آن دلیر — نشد کارگر تیر آن شیر گیر
خدنگی که کری ز سندان گذر — نشد بر تن اژدها کارگر
دگر باره آن اژدهای بزرگ — دمان شد سوی پهلوان سترگ
بغرید آن دد بر او هر زمان — چو رعد بر مارانش بودی فغان
چو از تیر نومید شد سام گو — بزد دست بر گرز و برداشت نمو
چنان کوفت بر سرش آن گرز سخت — کز آن بیشه بی‌رنگ شد بر درخت
عمود دگر زد به مغزش چنان — که در هم شکستش همه استخوان
بمالید رخ پهلوان بر زمین — گرفت آفرین بر جهان آفرین ...
دلیران بر برهمه جان فشان — به هم سام یل را بدادی نشان
که این آزدها / بکشت از عمود — سرش برتر آمد ز چرخ کبود

(سام‌نامه، ۱۳۸۶: ۷۹-۷۸)

روایت دیگر اژدها کشی سام در نیمهٔ دوم منظومه بازگو شده است که بسیار مفصل و جالب توجه است. اژدهایی که این بار به دست پهلوان کشته می‌شود، «ارقم» نام دارد و دشمن سیمرغ است. آن پتیاره نابکار، بچگان آن شاه مرغان را که پرورششان هزار سال طول می‌کشیده، سه بار ربوده و خورده بود. «در اینجا اسطورهٔ اژدر اوژنی با موتیفی مشهور در داستان‌های عامیانه در آمیخته است.» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۷۱) به راهنمایی سیمرغ، سام ابتدا چشمان اژدها را کور می‌کند و در دو نوبت با او در آویخته، سرانجام باز خم گزر گاو سار می‌کشدش. همچنان که در اوستا، اژدهایی که گرشاسپ می‌کشد، سرور (شاخدار) نامیده شده، در سام نامه نیز تصریح شده که ارقم، دیو – اژدری شاخدار بوده است که برخورداری این روایت از برخی بن‌مایه‌های اساطیری را نشان می‌دهد.

دو شاخش به سر چون دو شاخ درخت — بپیچیده بر یکدیگر سخت سخت
دو چشمش دو مشعل فروزان شده — از و مشعل دهر سوزان شده

دهـــن همچـــون دوزخ پـــر از دود و دم دل دوزخ از بـــیم او پـــر از غـــم
زبـانش چـــو مـــاری بـــه دوزخ نگـــون کـــه از هـــول ســـرکرده باشـــد بـــرون

(سام نامه، ۱۳۸۶: ۵۵۶)

فرامرز یکی از پرآوازه‌ترین پهلوانان اژدها کش در حماسه‌های ملی ایران است که گزارش اژدها کشی او در فرامرزنامه آمده است. «در عهد نظم این داستان یعنی قرن پنجم روایات دیگری در باب فرامرز وجود داشت که بعضی از آنها در برزونامه و جهانگیرنامه و بهمن نامه دیده می‌شود. در شاهنامه نیز از داستان فرامرز جای‌جای سخن رفته و داستان حکومت او در ناحیهٔ سند و قتل او به دست بهمن در آن کتاب آمده است.» (صفا، ۱۳۵۲: ۲۹۶) مطابق روایت فرامرزنامه، نوشاد، پادشاه هند، از کیکاووس می‌خواهد که او را در نبرد با پنج دشمن نیرومندش یعنی کناس دیو، کید هندی، گرگ گویا، مارجوشا و کرگدن‌های بیشهٔ خوم سار یاری کند تا همچنان خراج گزار دولت ایران باشد. کیکاووس با شنیدن پیام نوشاد از پهلوانان و دلاوران سپاه می‌خواهد تا یکی از آن‌ها داوطلب انجام این کار شود؛ اما بر خلاف انتظار، کسی جز فرامرز اعلام آمادگی نمی‌کند.

رخ نامـــداران دگـــر شـــد بـــه رنـــگ شـــد از خشـــم گـــردان، دل شـــاه‌تنـــگ
ز کرســـی برآمـــد فرامـــرز گـــو بگفتـــا مـــنم هنـــدرا پـــیش رو ...
رخ شـــاه زان گـــرد جنگـــی سرشـــت چنـــان شـــد کـــه گـــل در بســـاط بهشـــت

(فرامرز نامه، ۱۳۸۲: ۶۰)

فرامرز و همراهانش به سرزمین هند سفر می‌کنند و تعدادی از دشمنان نوشاد را از میان بر می‌دارند، سپس به جنگ اژدهایی می‌روند که مارجوشا نام دارد. توصیف این اژدها در فرامرزنامه چنین آمده است: قدی به بلندی چهل آرش و شاخی به طول ده‌گز دارد. بدنش همچون بدن ماهی دارای پولک‌های فراوانی همچون سپر است و هیچ جانوری در آن وادی که او هست توان زیستن ندارد.

به هر جا کـه هسـت او هویـدا شـده ازو دود بینـــی بـــه بـــالا شـــده
بـــه بـــادِ دَم از بیشـــه شـــیر آورد بـــه دود از هـــوا مـــرغ زیـــر آورد

(همان، ۹۲)

این ویژگی‌ها، اژدهای اوستا، سرور، دریسنا، پشت‌ها و متون پهلوی را به خاطر می‌آورد. فرامرز و بیژن هر یک درون صندوقی که از قبل آماده شده و روی گردونه قرار گرفته است، جا می‌گیرند. گستهم گردونه‌ها را تا نزدیکی اژدها می‌راند و خود با شتاب بر می‌گردد. اژدها صندوق‌ها را می‌بلعد، فرامرز و بیژن در شکم اژدها از صندوق بیرون می‌آیند و با شمشیرهای الماس گون خود، دل و مغز اژدها را از بین می‌برند؛ پس از این که اژدها بر زمین می‌افتد، پهلویش را دریده و بیرون می‌آیند.

وزان پـــس برفتنـــد نزدیـــک مـــار شـــه و پهلـــوان هـــر کـــه بُـــد نامـــدار
بـــه هـــامون بدیدنـــد کـــوهی بلنـــد درازی تـــن تیـــره‌اش چـــل کمنـــد
بلنـــدی تـــن او دو نیـــزه فـــزون روان از تـــن تیـــره‌اش جـــوی خـــون
بریدنـــد شـــاخ‌گـــران از ســـرش بکندنـــد دنـــدان جنـــگ آورش

(همان، ۹۶)

نتیجه

تأمل و بررسی روایات مختلف اژدر کشی در متون پهلوی و حماسه‌های فارسی، جای هیچگونه گمانی باقی نمی‌گذارد که اژدهای روایات زردشتی همان اژدهای روایات کتب دوره‌های بعد است. تنها اختلاف مهم موضوع اسب تاختن و ... خوراک پختن بر پشت اژدهاست که تنها در روایات زردشتی آمده است و در حماسه‌های فارسی سخنی از آن نیست، «گویا دلیل آن چنین بوده که اسب تافتن و خوراک پختن بر پشت اژدها اگرچه از سویی عظمت اژدها را نشان می‌أاد ولی از سوی دیگر از ابهت و خطر او می‌کاست و نقیض اوصافی بود که به اژدها نسبت می‌دادند.» (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۳۴). به همین دلیل برای شاعران حماسی ارتباط آن‌ها با هم دشوار بود و ترجیح می‌دادند که این بخش از داستان را حذف کنند.

افسانهٔ اژدها کشی گرشاسپ الگویی است که پس از آن، از رویان، افسانه‌های مشابهی برای سایر پهلوانان و شاهان ایران ساخته‌اند. به جز پهلوانان خاندان گرشاسپ، برای سایر پهلوانان نیز این روایت نقل شده؛ مهم‌ترین این افراد اسفندیار است که به عنوان پهلوان دینی در واقع جای گرشاسپ را می‌گیرد و «بسیاری از کرده‌های گرشاسپ به او منتقل شده است.» (همان: ۳۳۷). اسفندیار در خان سوم، اژدهایی را با همان صفات از پای در می‌آورد. گرشاسپ، پدر اسفندیار نیز در روم، اژدهایی را کم و بیش با همان صفات می‌کشد. از میان شاهان، بهرام گور به خواهش شاه هند، اژدهایی را که مردم هند از او به ستوه آمده‌اند را می‌کشد و پس از این دلیری، شاه هند دختر خود، اسپینود را به او می‌دهد. داستان اژدها کشی گرشاسپ را حتی به اسکندر نیز منتقل کرده‌اند. «ایرانیان برای آن که اسکندر را در حلقهٔ شاهان ایرانی بپذیرند، برای اثبات سزاواری یا مشروعیت او به عنوان یک شاه ایرانی، اعمالی از جمله همین اژدها کشی را به همان گونه که به شاهان و پهلوانان خود نسبت می‌دادند، بدو نیز نسبت دادند.» (همان: ۳۴۱)

در واقع گونه‌های مختلف یک روایت به تعبیری وابسته‌های همان روایت‌اند. هر یک از این روایت‌ها گرچه ممکن است به لحاظ تاریخی، هم‌زمان نباشند یا به سخن دیگر متعلق به ادوار گوناگون باشند، با این همه تلفیق و دسته‌بندی این روایت‌ها به اقتضای ویژگی

خاص زمان اسطوره‌ای و نیز با در نظر گرفتن عنصر تأثیر زمان تاریخی بر روایت، بررسی اسطوره را امکان‌پذیر می‌سازد.

ماندگاری بقایای افسانهٔ اژدها کشی گرشاسپ/ سام در اوستا، متون پهلوی، شاهنامه، گرشاسپ‌نامه، سام‌نامه و ... دوام و پایندگی یک سنت حماسی کهن را در طول مدتی بیش از سه هزار سال نشان می‌دهد و این راز شگفت را می‌نمایاند که هرچند این اسطوره که به یاری خرد با قوه‌ی خیال در ضمیر یا نهضت تاریک انسان آفریده شه، با گذشت زمان تغییراتی یافته و یا جابجایی‌ها و دگرگونی‌هایی در آن صورت گرفته، اما هرگز نابود نشده و به عدم نپیوسته است.

فهرست منابع

۱-آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، **از اسطوره تا حماسه**، تهران: سخن.

۲-ابن اسفندیار، بهاءالدین محمد (۱۳۸۹)، **تاریخ طبرستان**، تصحیح عباس اقبال، تهران: اساطیر.

۳-اسدی توسی، بونصر علی بن احد (۱۳۱۷)، **گرشاسپ‌نامه**، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: کتابفروشی بر وخیم.

۴-اکبری مفاخر، آرش (۱۳۸۵)، **روان انسانی در حماسه‌های ایرانی**، تهران: ترفند.

۵-اوستا (۱۳۷۴)، **گزارش و پژوهش جلیل دوست خواه**، ۲ ج، تهران: مروارید.

۶-ایرانشاه بن ابی الخیر (۱۳۷۰)، **بهمن‌نامه**، به کوشش جلال متینی، تهران: علمی.

۷-بهار، مهرداد (۱۳۸۷)، **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران: آگاه.

۸-بیهقی، محمدبن‌حسین، (۱۳۸۸)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، ۲ ج، تهران: سخن.

۹-پورداوود،ابراهیم (۱۳۸۷)، **فرهنگ ایران باستان**، تهران: اساطیر.

۱۰- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸)، **بندهش**، ترجمه‌ی مهرداد بهار، تهران: توس.

۱۱- دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹)، **بندهش**، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

۱۲- روایت پهلوی (۱۳۶۷)، ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۳- فرزند بهمن یسن (۱۳۸۵)، ترجمه محمد تقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۴- مهرآبادی، میترا، (۱۳۸۶)، **سام‌نامه**، تهران: دنیای کتاب.

خویشکاری‌های منظومهٔ همای و همایون
بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ

لیلا عدل‌پرور [۱]
دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
دکتر حمیدرضا فرضی [۲]
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیّات فارسی، تبریز، ایران
دکتر علی دهقان [۳]
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، گروه زبان و ادبیّات فارسی، تبریز، ایران
(تاریخ دریافت: ؟/؟ / ۹۵ تاریخ پذیرش: ؟/ ؟/ ۹۵)

چکیده

ولادیمیر پراپ، فولکلور شناس روسی، برای تجزیه و تحلیل قصّه‌های پریان، الگویی را پیشنهاد کرده و معتقد است می‌توان این الگو را در مورد سایر قصه‌های عامیانه نیز به کار برد. منظومهٔ همای و همایون از جمله داستان‌های عاشقانه است. در این مقاله سعی شد تا نمودار خویشکاری‌های پراپ و روش ریخت شناسانهٔ وی در داستان همای و همایون اجرا شود تا مشخص گردد نظریهٔ پراپ تا چه اندازه با آن انطباق دارد. برای این منظور ابتدا مقدّمه‌ای دربارهٔ تحلیل ساختاری متن و روش پراپ مطرح شده است. سپس کارکردهای پیشنهادی پراپ از قصّهٔ همای و همایون استخراج شده و همسانگردی پراپ با ذکر مثال‌هایی توضیح داده شد. یافته‌های این پژوهش گویای تطابق داستان همای و همایون با کارکردهای ریخت شناسانهٔ پراپ است و توالی کارکردهای مورد نظر پراپ با اندکی تغییر در این داستان دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ولادیمیر پراپ، خویشکاری، همای و همایون، همسانگردی.

---

[۱] adlparvar@yahoo.com
[۲] farzi@iaut.ac.ir
[۳] aaadehghan@gmail.com

مقدّمه

تحلیل ساختاری یکی از شگفت‌انگیزترین دستاوردهای نقد ادبی معاصر است. یکی از زمینه‌های موفقیّت ساختارگرایی، روایت‌شناسی است. «روایت‌شناسی علم نسبتاً نوبنیانی است که به بررسی ساختارهای مختلف روایت، مانند؛ راوی، طرح، شخصیّت و... می‌پردازد». (اخوت، ۱۳۷۱: ۲)

«می‌توان گفت که بررسی ساختاری داستان، به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا مانده تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ روی حکایات پریان روسی انجام داد شروع شده است». (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱)

پراپ در سال ۱۹۲۸ نخستین کتاب خود به نام «ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان» را به چاپ رسانید. ترجمهٔ کتاب در محافل و در میان فلکلور شناسان با استقبال کم نظیری روبرو شد آن را بسیار نقد و تحسین کردند، روش‌های پراپ را سرمشق قرار دادند و از آن الهام گرفتند و «ریخت‌شناسی» به‌عنوان یک علم جدید و مفید مورد توجّه بسیاری از محققین قرار گرفت». (خدیش، ۱۳۸۷: ۵۱ -۵۲)

پراپ در بررسی افسانه‌های جادویی به این نتیجه رسید که شخصیّت‌های قصّه‌ها مختلف‌اند، ولی عملکردهایی که دارند، محدود است. «اگر چه در این قبیل افسانه‌ها جزییات زیادی وجود دارد، امّا پیکرهٔ کلی آنها بر مجموعه اساسی کارکردهای سی و یک‌گانه بنا شده است». (سلدن و ویتسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱)

وی واحدهای سازنده روایت را «کارکرد» نامید. که مترجمان فارسی زبان «**function**» را به کارکرد خویشکاری، کنش و نقش ویژه ترجمه کرده‌اند. «خویشکاری» یا کارکرد یعنی عمل شخصیّتی از اشخاص قصّه که از نقطه نظر اهمیّتی که در جریان عملیّات دارد تعریف می‌شود. خویشکاری شخصیّت‌های قصّه، سازه‌های بنیادی قصّه هستند و قبل از هر چیز باید آن‌ها را جدا کرد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۲)

وی پس از تجزیه و تحلیل صد قصّه به سی و یک خویشکاری دست پیدا می‌کند و هر کدام از آنها را با نمادی مشخّص می‌کند:

جدول شمارهٔ ۱- خویشکاری پراپ

۱	**β** غیبت	۱۲	**D** اولین بخشنده	۲۳	**O** رسیدن به صورت ناشناس
۲	**δ** قدغن	۱۳	**E** واکنش قهرمان	۲۴	**L**ادعای قهرمان دروغین
۳	**γ** سرپیچی	۱۴	**F** دست یابی به‌وسیلهٔ سحرآمیز	۲۵	**M** کار سخت
۴	ε خبرگیری	۱۵	**G** انتقال به سرزمین دیگر	۲۶	**N** انجام کار سخت
۵	**ζ** خبردهی	۱۶	**H** مبارزه	۲۷	**Q** شناسایی
۶	η نیرنگ	۱۷	**J** علامت گذاری	۲۸	E_x افشاگری
۷	**θ** همکاری ناخواسته	۱۸	**I**پیروزی	۲۹	**T** تغییر شکل
۸	**A** یا شرّ**a**کمبود	۱۹	**K**رفع شرّ	۳۰	**U** مجازات
۹	**B** میانجیگری	۲۰	↓ بازگشت	۳۱	**W** عروسی
۱۰	**C** مقابلهٔ آغازین	۲۱	**Pr** تعقیب		
۱۱	↑ عزیمت	۲۲	**R** ینجات		

هر یک از این سی و یک کارکرد دارای زیر مجموعه‌هایی هستند که فهرست کامل آن در کتاب ریخت‌شناسی پریان آمده است. «کارکردها و سازه‌ها به مثابهٔ بخش‌بندی جمله به واج‌ها و تک واژها هستند، امّا دقّت آن را ندارند». (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۶۸)

«پراپ برای تحلیل ساختاری جزییات را مدنظر قرار داد. توجّه بیش از حد او به این عناصر، سبب شده تا برخی از محققان آن را به مثابه چیدن آجرهای ساختمانی در نظریه او تلقی کنند». (هارلند، ۱۳۸۵:۲۴۷)

هدف وی این بود که بتواند به ساختار روایی همه داستان‌ها دست یابد. هدف روایت‌شناسی عبارت از کشف الگوهای عام روایت است که همه شیوه‌های ممکن برای گفتن داستان را در بر می‌گیرد. (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹)

با وجود انتقادات بر الگوی پراپ «کمتر نویسنده و نظریه‌پردازی را در زمینهٔ ادبیّات می‌توان یافت که به نوعی از شیوه‌ها و دیدگاه‌های پراپ و دنباله روانش تأثیر نپذیرفته باشد». (بیات و دیگران، ۱۳۷۷: ۳)

پیشینهٔ تحقیق

پس از پراپ، مطالعات بسیاری در کشورهای مختلف انجام شد. در ایران پگاه خدیش (۱۳۸۴) دربارهٔ ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایران تحقیقاتی انجام داد و به نتایج ارزنده‌ای دست یافت.

جلالی‌پور (۱۳۹۱) دربارهٔ ریخت‌شناسی قصّه‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه فردوسی بر اساس روش ولادیمیر پراپ تحقیق کرده و به ۲۱ کارکرد دست یافت.

علاوه بر اینها مقالاتی نیز دربارهٔ ریخت‌شناسی برخی متون نوشته شده است:

قافله‌باشی و بهروز(۱۳۸۶) «ریخت‌شناسی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیاء» را بررسی و تحلیل کرده‌اند. خانفی و فیضی (۱۳۸۶) قصّه سمک عیار را از این دیدگاه تجزیه و تحلیل کرده‌اند. ذوالفقاری(۱۳۸۹) با «ریخت‌شناسی افسانهٔ عاشقانه گل بکاولی» معتقد است با اندک جابه‌جایی در خویشکاری‌ها و حذف برخی دیگر می‌توان نظریهٔ پراپ را در مورد قصّه‌های پریان ایرانی و هندی تسرّی داد.» یوسفی نیکو (۱۳۸۹) با جستجو در «داستان پیامبران در تفاسیر سورآبادی و طبری» ۲۶ خویشکاری مشاهده کرد و به نتایج مشابهی دست یافت.

عباسی (۱۳۸۹) با «نقد و بررسی قصّهٔ گنبد سفید» معتقد است «سازه‌های قصّه‌ای «گنبد سفید» بر اساس ریخت‌شناسی قصهٔ پریان قابل تنظیم است. روحانی و قادیکلایی (۱۳۹۰) در بررسی «قصّه دیوان در شاهنامه فردوسی» نشان داده است که الگوی پراپ با این قصّه‌ها همخوانی دارد. آذر و پور سیّد (۱۳۹۰) داستان «گنبد سرخ» در هفت پیکر نظامی را بررسی کرده‌اند و به ۱۳ کارکرد دست یافته‌اند.

در تمام مقاله‌های مذکور و برخی دیگر از تحقیق‌های بررسی شده، اگر چه در مواردی عدم توالی کارکردها مشهود است، امّا مؤلفان به نتیجه‌ای موافق با الگوی پراپ دست یافته‌اند. و ما در این مقاله قصد داریم داستان «همای و همایون» را از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهیم.

معرفی خواجوی کرمانی و همای و همایون:

«کمال‌الدین ابوعطا محمودبن‌علی‌بن‌محمود کرمانی، متخلص به خواجو، معروف به نخلبند شعرا متولّد کرمان به‌سال ۶۹۸ هـ است.» (سبحانی، ۱۳۸۲: ۴۲)

«مجموعهٔ آثارش قریب چهل و چهار هزار بیت است. دیوانش شامل دو بخش صنایع‌الکمال و بدایع‌الجمال است. دیگر آثار او عبارتند از: همای و همایون، گل و نوروز، کمال نامه، روضهٔ‌الانوار، گوهرنامه، سام‌نامه. گزیدهٔ اشعارش به نام مفاتیح‌القلوب است. دو رسالهٔ دیگر به نام‌های «سبع‌المثانی» و «مناظرهٔ شمس و سحاب» دارد. وفاتش در شیراز در سال ۷۵۳ هـ واقع شده و آرامگاهش در شیراز در بیرون دروازهٔ الله‌اکبر شیراز است».

(صفا، ۱۳۷۲: ۴۴– ۴۸)

همای و همایون مثنوی است عاشقانه در داستان عشق همایون با همای دختر فغفورچین به بحر متقارب که خواجو آن را در سال ۷۳۲ در ۴۴۰۷ بیت به اتمام رسانید. در این منظومه گذشته از نظامی تأثیر سبک شاهنامه کاملاً محسوس است. (رضازاده، ۱۳۶۹: ۳۸۳)

منظومهٔ همای و همایون خواجو، در میان همانندهای خود سرنوشتی استثنایی یافته است؛ بدین ترتیب که سال‌ها بعد گویندهٔ ناشناس با تبدیل و تغییر و حذف اسامی، واژه‌ها و ابیات، و افزودن افسانه‌هایی از پریان و دیوان، منظومهٔ سام‌نامه را در بیش از ۱۴۵۰۰ بیت پدید آورده است. (یان ریپکا، ۱۳۸۳: ۳۰۵)

در این مقاله سعی بر این است داستان همای و همایون، بر اساس خویشکاری‌های پراپ مورد بررسی قرارگیرد. ابتدا خویشکاری‌های اشخاص قصهٔ را، از داستان همای و همایون استخراج کرده و بر می‌شماریم. سپس توضیحی در مورد خویشکاری داده، و نشانهٔ قراردادی خویشکاری همراه با مثال‌هایی از داستان همای و همایون به‌عنوان نمونه، آورده می‌شود، تا مشخص شود، نظریهٔ پراپ تا چه حد بر این داستان انطباق دارد.

خویشکاری‌ها و کارکردهای داستان همای و همایون

۱-کارکرد دور شدن یا غیبتβ: در این خویشکاری یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند. شخصی که غیبت اختیار می‌کند می‌تواند یکی از اعضای نسل مسن‌تر

باشد.(β^1) یکی از شکل های حاد غیبت به‌صورت مرگ پدر و مادر نموده می‌شود.(β^2) گاهی اعضای نسل جوانتر خانواده غیبت می‌گزینند. (β^3) (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۱)

۱-۱ غیبت همای β^3: همای به علت دلتنگی از خانواده‌اش دور می‌شود.

یکی باد پا برق هامون نورد زمین کوب دریا برو چرخ گرد...
بیاورد و شهزاده را برنشاند چو باران گهر بر سرش برفشاند
(خواجو، ۱۳۷۰: ۴۸۷)

۱-۲ مرگ منوشنگ β^2: طبق الگوی پراپ یکی از شکل‌های حاد غیبت مرگ پدر و مادر است.

که شد سوی خلد از سپنجی سرای منوشنگ قرطاس خورشید رای
(خواجو، ۴۵۵)

۱-۳ مرگ همایون: وقتی پسر همایون به ده سالگی می‌رسد، همایون از دنیا می‌رود.

چو ده ساله شد آن مه چارده فرو شد همایون شبی همچو مه
(همان، ۴۵۷)

۲-کارکرد قدغن γ: این کارکرد به دو صورت امر و نهی به‌کار می‌رود.

۲-۱ کارکرد نهی γ^1: در این کارکرد قهرمان قصّه از کاری نهی می‌شود.

۲-۱-۱ همایون، همای را از تیمار و درد برحذر می‌دارد.

بگفتا مده دل به تیمار و درد که انده بر آرد ز غمخواره گرد
(همان، ۳۸۵)

۲-۱-۲ لشکریان همای را از عشق ورزی به نقش همایون بر حذر می دارند:

مده دل به نقشی که باشد خیال که ممکن نباشد زنقش اتصال
(همان، ۲۹۲)

۲-۲ دستور یا فرمان **γ^2:** «شکل وارونه نهی به شکل امر یا پیشنهاد ابراز می‌گردد.»
(پراپ، ۱۳۸۶: ۶۲)

۲-۲-۱ پادشاه منوشنگ به همای می‌گوید اگر قصد شکار دارد به شکار برود و یک روزه برگردد:

و لیکن گرت صید آهو هواست به یک روز اگر باز گردی رواست

(همان، ص ۲۸۵)

۲-۲-۲ سعد بازرگان به همای توصیه می‌کند از زند جادوگر دوری کند.

ولی چون مرا با تو افتاد مهر حذر کن ازین جادوی دیو چهر

(همان، ۳۲۷)

۲-۲-۳ فغفور چین به وزیرش دستور می‌دهد همایون را پنهان کند:

که فغفور چین چون به دستور گفت که این در به درجی بباید نهفت

(همان، ۴۱۸)

۳- کارکرد سرپیچی و نقض نهی δ: این کارکرد بلافاصله پس از کارکرد نهی می‌آید.

۳-۱ قهرمان موارد نهی شده را نقض می‌کند. «δ^1» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۳)

۳-۱-۱ همای به تعقیب گور می رود بازگشتش به تأخیر می‌افتد. از دستور پدر سرپیچی می‌کند.

چنان تا به گاه سپیده براند که مه در رکابش پیاده بماند
دم صبح بر جویباری رسید به خرم لب کشت زاری رسید

(خواجو، ص۲۸۸)

۳-۱-۲ همای به توصیهٔ لشکریان گوش نمی‌کند:

به پاسخ چنین گفت کای سروران مگوئید با من ز مه پیکران
چو آگه نه اید از دل ریش من مرانید ازینسان سخن پیش من

(همان،۲ ۹۱)

۳-۱-۳- همای به توصیهٔ سعد بازرگان عمل نکرده و می‌گوید باکی از زند جادو ندارد.

و لیکن نیندیشم از جادوی به جادو نمایم کف موسوی
(همان، ۴۲۷)

۳-۲ انجام دادن دستور یا فرمان[۲]**δ**:

۳-۲-۱ وزیر، فرمان فغفور چین را اطاعت کرده و همایون را در قعر چاه پنهان می‌کند:

همایون بت روی را همچو ماه نهان کرد در قعر آن تیره چاه
(همان، ۴۱۸)

۳-۲-۲ همای به خواستهٔ فغفور چین عمل می‌کند و همایون را به چین بر می‌گرداند:

به زرین عماری به ایوان رساند چو سرو روانش به بستان رساند
(همان، ۴۰۳)

۴-کارکرد پرس و جو یا خبرگیری**ε**: «با این خویشکاری شخصیّت جدیدی که می‌توان او را اصطلاحاً شریر نامید، وارد قصّه می‌شود. نقش او به هم زدن آرامش خانواده خوشبخت، ایجاد یک نوع مصیبت، یا وارد آوردن صدمه و زیان است». (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۴)

۴-۱ خبرگیری شریر از قهرمان[۱]**ε**:کشت زاری که همای بدانجا می‌رود اقامت‌گاه پری است در این قصّه پری نقش شریر را دارد که تعادل و آرامش زندگی همای را بر هم می‌زند.

۴-۱-۱ پری به پیشواز همای آمده خبرگیری می‌کند تا اطلاعات لازم را در مورد او به‌دست آورد:

که شاها بدین جای چون آمدی شب اینجا بدی یا کنون آمدی
(همان، ۴۸۸)

۴-۲ خبرگیری قهرمان از شریر[۲]**ε**: قهرمان آینده از شریر چیزهایی می‌پرسد.
(پراپ،۱۳۸۶: ۶۵)

در داستان همای و همایون، قهرمان از شخصیّت‌های دیگر داستان خبرگیری می‌کند.

۴-۲-۱- همای از سعد بازرگان پرس‌وجو می‌کند:

که اینجا ز بهر چه دارید جای و زینجا به سوی که دارید رای
(خواجو، ۳۲۶)

۴-۲-۲ همای در یک روز بهاری در کنار جویبار زیبارویی می‌بیند و از او پرس‌وجو می‌کند:

بپرسید کهای لعبت آذری مه نخشبی یا ملک یا پری
(همان، ۴۵۵)

۴-۳ خبرگیری به‌وسیلهٔ اشخاص دیگر ε^{3}:

۴-۳-۱ سعد بازرگان در مورد نام و نشان همای سؤال می‌کند:

بفرما که فرخنده نام تو چیست مقامت کجا و نژادت ز کیست
(همان، ۳۲۵)

۴-۳-۳ همایون از همای پرس‌وجو می‌کند و در مورد نام و نشانش از او سوال می‌کند:

بگفتا بدین جای کام تو چیست نژاد از که داری و نام تو چیست
(همای، ۳۸۴)

۵-کارکرد خبر دهی ζ : «شریر اطلاعات لازم را به‌دست می‌آورد». (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۵)

۵-۱-۱ همایون با سؤالاتی که از همای می‌کند اطّلاعات لازم را به‌دست می‌آورد ζ^{1}:

بگفت ار بکویش بود راه من دو عالم بسوزد به یک آه من
(همان، ۳۸۵)

۵-۲خبرگیری قهرمان از اشخاص دیگر ζ^{3} :

۵-۲-۱ خبردهی پری‌زاد به همای: پری‌زاد به همای پاسخ می‌دهد دختر خاقان چین است:

منم دخت خاقان پری زاد نام در افتاده چون مرغ وحشی به دام
(همان، ۳۳۰)

۵-۲-۲ سعد بازرگان به همای خبر می‌دهد:

منم تاجر دخت فغفور چین و لیکن نژادم ز ایران زمین...
(همان، ۳۲۶)

۶- کارکرد فریب کاری یا نیرنگ **η**: در این خویشکاری شریر می‌کوشد قربانی را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلّق دارد دست یابد. (پراپ، ۱۳۸۶ :۶۶)

۶-۱ به کار بردن وسایل جادویی به‌وسیلهٔ شریر **η**[۲]: همای وقتی وارد قصر پری می‌شود در آن جا دیبایی زرنگار می‌بیند که تصویر پری چهره بر آن نگاشته بودند. پری به او می‌گوید این تصویر دختر فغفور چین است. همای در آن تصویر خیره شده و از می عشق مست می‌شود.

در مورد عمل نیرنگ باید گفت که تصویر شه‌زاده چینی که همای می‌بیند، اگر چه نوعی ساحری محسوب نمی‌شود، امّا نتیجه‌ای همچون نتیجهٔ سحر را به دنبال دارد.

که نقشی برین گونه از کفر و دین نبینی مگر دخت فغفور چین...
(خواجو، ۲۹۰)

لشکریان همای که وی را از این عشق بر حذر می‌دارند به صراحت اعلام می‌کنند که تصویری که همای دیده جادویی است تا بدین وسیله وی را فریب دهند:

ترا جادو از ره برون می‌برد بدین نقش در دام خون می‌برد
(همان، ۲۹۲)

۷- همکاری ناخواسته **θ**: «قربانی به همهٔ اغواگری‌های شریر تسلیم می‌شود، نهی و تحذیرها نقض می‌گردند، و پیشنهادهای فریبنده مورد قبول قرار می‌گیرد». (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۸)

۷-۱ قهرمان بی اختیار مغلوب تأثیرات عوامل جادویی می‌شود **θ**[۲]: همای نمی‌داند پری سعی می‌کند وی را با تصویر فریب دهد. به همین خاطر درخواست وی را قبول می‌کند.

ندانست شهزاده کان خود پری ست که از مهر دل شاه را مشتری ست
(خواجو، ۲۸۹)

۷-۲ قهرمان تسلیم فریب‌های شریر می‌شود **θ**[۳]: فغفور چین با دادن وعدهٔ ازدواج همای با همایون، وی را فریب می‌دهد و هر دو را به چین بر می‌گرداند.

علم بر در چین بر افراختند چو آهوی مشکین به چین تاختند
(همان، ۴۰۳)

۸- شرارت A یا کمبود a: پراپ معتقد است عناصر A(شرارت) یا a (کمبود) برای هر قصّه‌ای ضروری است و صورت‌های دیگری از فاجعه و گره در قصّه وجود ندارد.
(پراپ،۱۳۶۸: ۷۹)

۸-۱ شرارتA: این خویشکاری اهمیّتی استثنایی دارد، زیرا با آن تحرّک واقعی قصّه آغاز می‌شود. غیبت، نادیده گرفتن نهی، خبردهی و... راه را برای این خویشکاری آماده می‌سازد. (پراپ،۱۳۸۶ :۶۹)

۸-۱-۱ شرارت پری: پری شریری است که همای را افسون می‌کند. A^{11} و به زور او را برای ازدواج می‌خواهد. A^{16} و پس از فریب دادن همای ناپدید می‌شود.

نه گلزار دید و نه قصر بلند نه بستان سرای و نه کحلی پرند
به یاد آمدش صورت دلربا گهر ریخت از جزع بر کهربا
(خواجو، ۲۹۱)

۸-۱-۲ شرارت ربودن قهرمان$\mathbf{A^{1}}$: قصّه ممکن است مصیبت و بدبختی دیگری برای قهرمان در آستین داشته باشد. شرارت آغازین قصّه تکرار می‌شود. (پراپ، ۱۳۸۶ : ۱۲۲)
شریر دوّم، زنگی آدم خوار به نام سمندون است که همای را می‌رباید.

مرو را سمندون زنگی لقب کمین کرده بر کاروان روز و شب...
گرفتند فرزانه بهزاد را دگر ره همای نکو زاد را
(خواجو، ۲۹۷)

۸-۱-۳ شرارت زند جادو: که به دزدی و چپاول می‌پردازد.($\mathbf{A^{5}}$) و راه گذر کاروانیان را بسته است.

درو زند جادو گرفته قرار فرو بسته بر مرغ و ماهی گذار
(همان، ۳۲۶)

۸-۱-۴ شرارت زندانی کردن قهرمان$\mathbf{A^{15}}$: فغفور چین همای را در توران دژ زندانی می‌کند.

همان دم بفرمود کاندر زمان در آرند شه را به بند گران...
(همان، ۳۶۳)

۸-۱-۵ شرارت طرد کردن قهرمان $\mathbf{A}^{۹}$: همای پس از این که توسط سمن رخ آزاد می‌شود به ملاقات همایون می‌آید امّا همایون وی را طرد کرده و می‌گوید به نزد سمن رخ برگرد.

چه گویی زراه دراز آمدم برو باز گرد از تو باز آمدم

(همان، ۳۷۱)

۸-۱-۶ شرارت اغواکردن فغفور همای را $\mathbf{A}^{۸}$: «شریر قربانی خود را می‌طلبد، یا اغوامی‌کند و به‌دام‌می‌اندازد. معمولاً این صورت نتیجهٔ یک پیمان خدعه‌آمیز است».

(پراپ، ۱۳۸۶: ۷۳)

فغفور با دادن وعدهٔ ازدواج به همای از او می‌خواهد همراه همایون به چین برگردد و با این نیرنگ همای را اغوا کرده و زندانی می‌کند.

که گر زانک مهلت دهد شهریار به ماهی توان کرد ترتیب کار
تو فرزندی و تاج و تختم تراست که جز با تو پیوند کردن خطاست...

(خواجو، ۳۹۹_۴۰۰)

۸-۲ نیاز یا کمبود a: وقتی قصّه‌ای «شرارت» را ندارد، با کمبود آغاز می‌شود. (همان، ۷۷)

۸-۲-۱ نیاز به عروس یا همسر برای یک نفر$a^{۱}$: تصویری که همای در قصر پری می‌بیند گویاترین مثال در این مورد است که همای با دیدن آن جستجوی خود را آغاز می‌کند. «قهرمان داستان کمبود یا نبودن چیزی را از طریق شخصیّت‌های میانجی در می‌یابد.» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۵۷)

پری نیز نقش میانجی دارد که همای کمبود و فقدان را از طریق وی در می‌یابد و پری از همای می‌خواهد که با دیده باطن در تصویر دختر فغفور چین بنگرد:

درین صورت از راه معنی ببین فرو مانده صورت پرستان چین

(خواجو، ۲۹۰)

۸-۲-۲ نیاز به داشتن فرزند$a^{۶}$: پادشاه منوشنگ با وجود داشتن رفاه و آسایش آرزوی داشتن فرزندی را در سر می‌پروراند. تنها خواسته‌اش از خداوند این بود که فرزندی به وی عطا کند.

به فرزند بودیش دایم هوس ز یزدان همین حاجتش بود و بس
(خواجو، ۲۸۵)

۹- میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهندهB: «در این خویشکاری مصیبت یا نیاز علنی می‌شود؛ از قهرمان قصّه درخواست و یا به او فرمان داده‌می‌شود که به اقدام پردازد». (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۰)

۹-۱ قهرمان مستقیماً اعزام می‌شود[۲]B: در داستان همای ندای سروش به گوش همای می‌رسد و به او پیشنهاد می‌کند برای رسیدن به دلبر باید رنج سفر بر خود هموار کند.

ره چین سپر چون مغ بت پرست که در چین دهد نقش فرخار دست
(خواجو، ۲۹۱)

۹-۲ بردن قهرمان از جایی به جای دیگر[۵]**B**: مأموران فغفور چین همای را در توران دژ زندانی می‌کنند خودشان به چین بر می‌گردند.

به توران دزش آشیان ساختند به بند گرانش در انداختند
وز آنجا نهادند رخ سوی چین سری پر ز شور و دلی پر زکین
(همان، ۳۶۳)

۹-۳ نوحه سرایی قهرمان[۷]**B**: همای در زندان نوحه سرایی می‌کند.

بنـالـید از گـردش روزگار بر آشفت از بخت آشفته کار
(همان، ۳۶۴)

۹-۴ آزاد شدن مخفیانه قهرمان [۶]**B**: همای مخفیانه توسط یاریگری به نام سمن رخ آزاد می‌شود.

چو یک نیمه بگذشت از آن تیره شب به زندان در آمد مهی قند لب...
چو بند گرانش سبک بر گرفت چو سرو روانش به بر در گرفت
(همان، ۳۶۷)

۱۰- مقابله آغازین**c**: قهرمان به‌دنبال تصمیم ارادی، به جستجو می‌پردازد. (پراپ،۱۳۸۶: ۸۴)

۱۰-۱ همای به پیشنهاد سروش تصمیم می‌گیرد به جستجوی معشوق به دشت و صحرا رود:

ملک زاده را جمله در جست و جوی به هر سو نهاده بر آن دشت روی
(خواجو، ۲۹۲)

۱۰-۲ همای به قصد مقابله و نبرد با زند جادو به زرینه دژ می‌رود.

پس آنگه به زرینه دژ کرد روی بر آهنگ جادو شده جنگ جوی

(همان، ۳۲۷)

۱۱- کارکرد عزیمت ↑: در این خویشکاری عزیمت معنایی متفاوت از غیبت موقتی که خود یکی از عناصر قصّه است دارد. (پراپ، ۱۳۸۶ : ۸۵)

۱۱-۱ عزیمت همای↑: همای پس از این که تصمیم می‌گیرد به جستجو بپردازد از لشکریان می‌خواهد پیغام وی را به پدر و مادرش برسانند و بگویند جگر گوشه شما به سرزمین ختن رفت.

و گر پرسد از من منوشنگ شاه بگویید کای شاه گیتی پناه...
خطا کرد و راه ختن بر گرفت دل خسته از جان و تن بر گرفت

(خواجو، ۲۹۴)

۱۱-۳ عزیمت همایون: همایون به خاطر جستجوی همای حرکت می‌کند.

چو مهجور ماند از وفادار خویش خجل شد ز گفتار و کردار خویش
چو مه بر ابر که کوهه بست چو خورشید بر کوهه زین نشست...

(همان، ۳۸۲)

۱۲- کارکرد بخشنده **D:** در این خویشکاری شخصیّت جدیدی وارد قصّه می‌شود؛ این شخصیّت را می‌توان بخشنده یا تدارک بیننده نامید. (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۶)

۱۲-۱ اولین بخشنده[۷]D: همای و بهزاد، پس از رهایی از دست زنگیان، جمعی را می‌بیند که به سوی آنان آمده و می‌گویند: رسمی کهن در شهر ماست که وقتی عمر شاه به پایان رسید، نخستین کسی که از راه می‌رسد به سلطانی برگزینیم. بخشندگان از همای درخواست می‌کنند که پادشاهی سرزمین خاور را بپذیرد.

بدان ای جهانجوی کشور گشا که رسمی قدیم است در شهر ما
که چون شاه ما را سر آید جهان به صحرا رویم از کهان و مهان
هر آنکو ز ره پیشتر در رسد به سلطانی ملک خاور رسد

(خواجو، ۳۰۰)

۱۲-۲ دومین بخشنده $D^{۲}$**:** طبق الگوی پراپ «بخشنده به قهرمان سلام می‌کند و از او پرسش‌هایی می‌کند. این‌صورت را می‌توان گونه ضعیف‌تری از آزمون شمرد».
(پراپ، ۱۳۸۶: ۸۷)

بخشنده دوم پیرمردی به نام سعد بازرگان است در مورد نام و نشانش سؤال می‌کند:

بفرما که فرخنده نام تو چیست مقات کجا و نژادت ز کیست
(خواجو، ۳۲۵)

۱۲-۳ بخشندهٔ سوم $D^{۱}$: بخشندهٔ سوم همایون است که همای را می‌آزماید، همایون برای آزمودن همای از وی سؤالاتی می‌پرسد تا به میزان عشق وی پی ببرد.

گرش زانکه می‌آزمایی رواست که در زور و مردانگی تا کجاست
(همان، ۳۸۴)

۱۳- واکنش قهرمان E: «در این خویشکاری قهرمان در برابر نخستین خویشکاری بخشنده، واکنش مثبت یا منفی نشان می‌دهد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۹۱- ۹۲)

۱۳-۱ واکنش همای $E^{۷}$: همای به درخواست افرادی که از وی می‌خواهند پادشاهی را بپذیرد پاسخ مثبت می‌دهد، حکومت را به دست می‌گیرد و وزارت خود را به بهزاد می‌سپارد:

به ناکام کام دل از سر نهاد چو خورشید رخ سوی خاور نهاد...
به سر بر نهادند تاج زرش فشاندند لعل و گهر بر سرش
(خواجو، ۳۰۰)

۱۳-۲ واکنش قهرمان $E^{۲}$: همای به سؤالات سعد بازرگان پاسخ می‌دهد:

غریبم ز اقصای شام آمده چو آهوی وحشی به دام آمده
(همان، ۳۲۵)

۱۳-۳ واکنش قهرمان $E^{۱}$: همای به سؤالات همایون، پاسخ می‌دهد:

بگفتا که گر جان دهم در خور است چو جانم همایون مه پیکر است
(همان، ۳۸۴)

۱۴- انتقال از سرزمینی به سرزمین دیگرG: در این خویشکاری قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۰۷)

۱۴-۱ قهرمان بر روی زمین یا دریا سفر می‌کند[G۲]: همای به سرزمین خاور می‌رود.

همای سپهری ز چرخ برین همای آشیان کرد خاور زمین...
(خواجو، ۳۰۱)

۱۴-۲ قهرمان پرواز می‌کند[G۱]**:** بهزاد و فرینوش برای یافتن همای به معبر صعب‌العبوری می‌رسند بهزاد با اسب خود پرواز می‌کند و از آن گذرگاه باریک می‌گذرد.

فرینوش چینی دران تیره شب ز شبرنگ بهزادش آمد عجب
کزان گونه پرواز کرد از هوا فرود آمد از کوه چون اژدها
(همان، ۴۲۱)

۱۵- رسیدن به صورت ناشناس[o]: طبق الگوی پراپ «در اینجا دو رده درخور تشخیص است:

۱) به خانه رسیدنی که در آن قهرمان نزد صنعت‌گران به سر می‌برد.

۲) به دربار پادشاهی می‌رسد در عین حال گاهی لازم می‌نماید که رسیدن ساده را همین‌گونه بنمایانیم.» (پراپ،۱۳۸۶: ۱۲۵)

۱۵-۱ همای در صحرا سواری ناشناس می‌بیند که شتابان به سوی آنها می‌آید.

چو شهزاده رخ سوی صحرا نهاد سواری بر آمد ز صحرا چو باد
(خواجو، ۳۱۴)

۱۶- شناسایی قهرمان[Q]: «قهرمان از روی علامتی، داغی یا از روی چیزی که به او داده می‌شود شناخته می‌شود.» (پراپ،:۱۳۸۶:۱۲۹)

۱۶-۱ شناسایی همای توسط لشکریان: لشکریانی که به تعقیب همای می‌آیند از روی تیری که نام همای بر روی آن نوشته شده (علامتی برای شناسایی قهرمان) وی را می‌شناسند.

نوشته بران نام فرخ همای شه عالم آرای خورشید رای
ز شادی سران سپاه و سپاه ز زین در فتادند بر خاک راه
(خواجو، ۳۹۱)

۱۷- تغییر شکل[T]: «قهرمان شکل و ظاهر جدید پیدا می‌کند.» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۰)

۱۷-۱ تغییر شکل همای T^{3}: همای در گفتگو با سعد بازرگان خود را به شکل بازرگانی درآورده و خود را قیس پسر قیسان بازرگان معرفی می‌کند.

مرا قیس قیسان شامی ست نام به چینم هوا و مقامم به شام
منم پور قیسان بازارگان زبون گشته بر دست خونخوارگان
(خواجو، ۳۲۶)

۱۷-۲ تغییر شکل همایون T^{2}: همایون برای آزمودن میزان زور و مردانگی همای، چهره‌اش را می‌پوشاند و خود را «هام» معرفی می‌کند.

مرا هام خوانند جنگ آوران همه سرفرازان و کد آوران
(همان، ۳۸۶)

۱۸- کار سخت M: «کار و مأموریت دشوار به قهرمان داده می‌شود.» (پراپ،۱۳۸۶: ۱۲۶) همای با ورود به زرینه دژ با دریای آتش روبرو می‌شود.

جهان دید از آتش به جوش آمده ز تابش فلک در خروش آمده ...
(خواجو، ۳۲۷)

۱۹- دست یابی به‌وسیله سحر آمیز F: «پراپ می‌گوید چیزهایی که یاد می‌کنیم همه می‌توانند به‌عنوان یک عامل جادویی عمل کنند: ۱) جانوران، ۲) اشیایی مانند سنگ آتشزنه یا انگشتری۳) اشیایی که دارای خواص جادویی هستند۴) صفات و توانایی‌هایی که مستقیماً به قهرمان داده می‌شود." (پراپ،۱۳۸۶: ۹۴)

۱۹-۱ دریافت عامل جادویی F: همای با گفتن اسم اعظم از دریای آتش می‌گذرد.

«موضوع تأثیر نام یزدان در باطل کردن سحر ساحران در حماسه‌های ملّی ایران سابقه دارد ایرانیان چون به جادو گرفتار می‌شدند به نام یزدان و یاری او بر آن فایق می‌شدند».
(صفا، ۱۳۷۴: ۳۲۸)

خدا را به اسماء اعظم بخواند عنان برزد و اسب سر کش براند
در آتش جهاند ادهم دستکش گذر کرد از آتش سیاوخش وش
(خواجو، ۳۲۷)

۱۹-۲ دریافت هدیهٔ مادی[۱] f: سمن رخ سلاح و اسبی به همای می‌دهد:

از آن پس ملک را مه خوش بیاورد دستی سلاح تمام
خرامدگر باد پایی چو ابر بهار نوندی زمین کوب و دریا گذار
(همان، ۳۶۹)

۲۰- مبارزه[۱] H: درگیری و نبرد بین قهرمان و شریر کشمکش نامیده‌می‌شود.
(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۰۹)

۲۰-۱ نبرد و درگیری با زند جادو[۱] H: همای با زند جادوگر در فضایی باز می‌جنگد.

پدید آمد از دامن کوهسار یکی دیو پتیاره مانند قار...
چنان زد بران پیل پیکر پلنگ که از سهم تیرش فرو ریخت چنگ
(خواجو،۳۲۸)

۲۰-۲ نبرد همای با همایون:

به هم در فتادند چون پیل مست یکی و تیغ و دیگر کمندی به دست
(همان، ۳۸۷)

۲۰-۳ نبرد همای با فغفور چین[۱] H:

بر آورد از پیل و از شاه گرد بزد شه رخ و شاه را مات کرد
(همان، ۴۲۹)

۲۱- کارکرد پیروزی[۱] I:

۲۱-۱ پیروزی همای در نبرد با زند جادو[۱] I: با یاری خداوند همای بر زند جادو غلبه می‌کند.

بزد بر کمرگاه زند نژند سر ودست و دوشش به‌صحرا فکند
(همان،۳۲۸)

۲۱-۲ پیروزی همای در نبرد با همایون:

به کردار برق از تکاور بجست سرش را زتن خواست ببرید پست
(همان، ۳۸۸)

۲۱-۳ پیروزی همای بر فغفور چین و کشتن وی:

بیازید چنـگ و بغـل بـر گشـود به خنجر سرش را زتن در ربود
(همان، ۴۲۹)

۲۲- انجام کار سخت یا حل کردن مسئله دشوارN:

۲۲-۱ عبور از آتش: همای خداوند را به اسم اعظم خواند و از دل آتش عبور کرد:

خدا را به اسماء اعظم بخواند عنان برزد و اسب سر کش براند
در آتش جهاند ادهم دستکش گذر کرد از آتش سیاوخش وش
(خواجو، ۳۲۷)

۲۲-۲ گشودن گنج کیخسرو[۱]f: همای با شکستن طلسم‌ها گنج کیخسرو را به‌دست می‌آورد.

چوبر خواندی این لوح سیمین تمام زما بر تو بادا درود و سلام...
بیازید بازو و بگشود دست در و قفل و زندان بهم در شکست
(همان، ۳۳۲)

۲۲-۳ آزاد کردن اسیر[۱۰]k: همای، پری‌زاد دختر عموی همایون را، از اسارت آزاد می‌کند:

به گیسو فرو بسته در پای تخت برو سایه افکنده زرین درخت...
(همان، ۳۳۰)

۲۲-۴ شکستن طلسم [۸]k: «یکی از طلسم هایی که زند جادو بر پا کرده بود نقشی به شکل شیر بود که همای هنگام جست‌وجوی زر و سیم با آن روبرو می‌شود. سروش از طلسم بودن آن نقش به همای خبر می‌دهد.» (قدمیاری،۱۳۹۲: ۲۳۳)

کمین کرده بر در یک نرّه شیر ز بالای که رخ نهاده به زیر...
شهنشه بغرید و بگشود دست به زخم عمودش بهم در شکست
(خواجو، ۳۲۹)

۲۳- کارکرد رفع شرّ K: مصیبت آغاز قصّه التیام می‌پذیرد.

(پراپ، ۱۳۸۶ : ۱۱۲)

۲۳-۱ رفع شرّ زند جادوK^5: همای با کشتن زند جادو، گنج زیادی به دست می آورد.

چو شد گنج زیرینه دز بر گشاد جهان را بشد گنج قارون ز یاد

(همان، ۳۳۴)

۲۳-۲ رفع کمبود پادشاه منوشنگ k^6: فقدان بی‌فرزندی منوشنگ با تولّد همای، رفع‌می‌شود.

از ین چار مادر و زان نه پدر یکی طفلش آمد قضا را پسر

(همان، ۲۸۵)

۲۴- کارکرد بازگشت↓: بازگشت عموماً به همان صورت‌هایی تحقّق می‌پذیرد که رسیدن و درآمدن قهرمان به صحنه قصّه است. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۱۷)

۲۴-۱ بازگشت همای: همای پس از ازدواج با شنیدن خبر مرگ پدرش به شام برمی‌گردد:

به روزی نکو شاه شاهان دهر به فال همایون در آمد به شهر...
برآمدبه تخت منوشنگ شاه برافراخت از چرخ اطلس کلاه

(خواجو، ۴۵۶)

۲۵- کارکرد ادّعای قهرمان دروغین L: «قهرمان دروغین ادّعای بی‌پایه می‌کند».

(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۲۵)

همایون ادّعای پهلوانی کرده و می‌گوید: اگر همای، مثل اسفندیار و اسکندر باشد قدرت مقابله با وی را ندارد.

من آن شیر گیر پلنگ افکنم که چنگال در شیر گردون زن...
گر اسفندیاری ور اسکندری هم اکنون ز دستم کجا جان بری...

(خواجو، ۳۸۶)

۲۶- کارکرد رسوایی قهرمان دروغین(EX):

۲۶-۱ همای، همایون (که خود را هام معرفی کرده است) را بر زمین می‌زند و می‌خواهد سر از تنش جدا کند که همایون کلاهخود را از سرش برمی‌دارد و همایون شناسایی می‌شود. ادّعاهای دروغین همایون فاش می‌شود و وی شناسایی و رسوا می‌شود.

بخندید و گفت ای شه پاک دین همایون منم دخت فغفور چین
اگر زانک این با همایون کنی ندانم که با دیگران چون کنی
(همان، ۳۸۸)

۲۶-۲ کارکرد افشاگری Ex: با پیدا کردن و رها ساختن همایون از زندان وزیر، ادّعای دروغ فغفور چین آشکار می‌شود.

علم بر سر حفره بفراشتند سر روزن حفره برداشتند
چو دیدند در قعر آن تیره چاه پری چهره ای همچو تابنده ماه
(همان، ۴۲۶)

۲۷- کارکرد تعقیب[۲]Pr: «تعقیب‌کنندگان شخص گناهکار را طلب می‌کنند».
(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۱۸)

لشکریان به تعقیب همای و همایون می‌آیند.

همه گرد بتخانه لشکر گرفت نفیر تبیره جهان بر گرفت
(خواجو، ۳۹۰)

۲۸- کارکرد نجات و رهایی قهرمان از دست تعقیب‌کنندگانRs:

۲۸-۱ همای تیری به طرف لشکریان می‌اندازد وقتی آنها بر روی تیر نام همای را می‌بینند وی را می‌شناسند و همای و همایون از دست تعقیب‌کننده‌ها نجات می‌یابند:

چو از دور دیدند فر همای فتادند در زیر پر همای
(همای، ۳۹۱)

۲۹- کارکرد مجازاتU: «شریر یا قهرمان دروغین مجازات می‌شوند».
(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۲)

۲۹-۱ فغفور چین پس از آشکارشدن ادّعای دروغش مجازات می‌شود و به سزای عملش می‌رسد.

اگر زانک بد کرد فغفور دید ز تیغم چشید آنچه باید چشید...

(خواجو، ۴۳۳)

۳۰- عروسی**W: قهرمان ازدواج کرده و بر تخت پادشاهی می‌نشیند.

۳۰-۱ همای پس از کشتن فغفور چین با همایون ازدواج می‌کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند.

پس آنگه گرفتش بلورینه دست به رسم ملوک عجم عقد بست

(همان، ۴۴۲)

اگر کارکردهای داستان همای و همایون با سی و یک کارکرد پراپ، مقایسه شود بدون در نظر گرفتن کارکردهای تکراری از سی و یک کارکرد پراپ، سی کارکرد در داستان همای و همایون وجود دارد.

جدول شمارهٔ ۲- خویشکاری‌های استخراج شده از همای و همایون

شماره	خویشکاری	شماره	خویشکاری	شماره	خویشکاری
۱	βغیبت	۱۱	↑عزیمت	۲۱	Iپیروزی
۲	δفدغن	۱۲	Dاولین بخشنده	۲۲	Nانجام کار سخت
۳	γسرپیچی	۱۳	Eواکنش قهرمان	۲۳	Kرفع شرّ
۴	εخبرگیری	۱۴	انتقال به سرزمین Gدیگر	۲۴	↓بازگشت
۵	ζخبردهی	۱۵	رسیدن به صورت Oناشناس	۲۵	ادعای قهرمان دروغین L
۶	ηنیرنگ	۱۶	Qشناسایی	۲۶	E_Xفشاگری
۷	همکاری θناخواسته	۱۷	Tتغییر شکل	۲۷	Prتعقیب
۸	یا aکمبود Aشرّ	۱۸	Mکار سخت	۲۸	R ینجات
۹	Bمیانجیگری	۱۹	دست یابی به وسیلهٔ Fسحر آمیز	۲۹	Uمجازات
۱۰	Cمقابلهٔ آغازین	۲۰	Hمبارزه	۳۰	Wعروسی

همسانگردی:

در داستان همای و همایون مواردی است که به نظر می‌رسد برخی از کارکردها تکرار شده است که این موارد از همسانگردی خویشکاری‌ها محسوب می‌شود.

مراد پراپ از همسانگردی «مواردی است که یک خویشکاری واحد، معنای ریخت‌شناسی دوگانه‌ای دارد». (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۴۵) به‌عنوان مثال:

۱- پری نقش میانجی (B) دارد که همای کمبود و فقدان را از طریق وی درمی‌یابد. پری از همای می‌خواهد که با دیده باطن (امر $\gamma^{۲}$) در تصویر دختر فغفور چین بنگرد و چون با وسوسه‌های خود همای را در نقض نهی پدرش ترغیب‌می‌کند به نوعی در ایجاد شرارت و افسون‌کردن ($A^{۱۱}$) همای و مجبور کردن او به ازدواج ($A^{۱۶}$) با همایون نقش دارد.

۲- شکستن طلسم نقش شیر توسط همای معنای ریخت‌شناسی دوگانه‌ای دارد یعنی همای همزمان با کارکرد رفع شر ($k^{۸}$) کار سخت نیز (N) انجام می‌دهد.

سروش با مطلع‌کردن همای از طلسم بودن آن نقش، همای را از ماجرا باخبر کرده (آگاهانیدن §) و با میانجیگری (B) به وی کمک می‌کند و به او سفارش می‌کند هوشیار باشد (امر $\gamma^{۲}$).

۳- پیروزی همای بر زند جادو معنای ریخت‌شناسی دوگانه دارد که هم زمان بر حریف غلبه‌می‌کند ($I^{۱}$) و با کشتن وی رفع‌شرّ ($K^{۵}$) و کار سخت (N) را نیز با موفقیت انجام می‌دهد.

۴- همای با آزاد کردن پری‌زاد از زندان زند جادو، اسیری را آزاد کرده ($k^{۱۰}$) و با شکستن طلسم این کار سخت (N) را با موفقیّت انجام می‌دهد.

۵- همایون پس از طرد کردن همای پشیمان‌می‌شود و به دنبال وی می‌رود و برای آزمودن همای سؤالاتی می‌پرسد. همایون بخشنده‌ای است که همای را می‌آزماید (D) و با تغییر قیافه و نیرنگ (η) از او پرس‌وجو می‌کند(ε) و

لاف‌زنی و ادّعای پهلوانی می‌کند (L).

۶- همای وقتی به ملاقات همایون می‌رود باغبانی از او سؤال می‌کند که کیست و چرا بدان‌جا آمده است، همای با او درگیر می‌شود. باغبان از همای خبرگیری کرده (ε) و با امر و نهی (γ) به او به نوعی در ایجاد شرارت (A) و تهدید همای دست دارد.

نتیجه

در این نوشتار سعی شد کارکردهای سی و یک گانه پراپ، با منظومهٔ همای و همایون تطبیق داده شود و نتایج آن با نتایج کار پراپ مقایسه شود. با مقایسهٔ جدول خویشکاری‌های همای و همایون (جدول شمارهٔ۱) با الگوی پراپ (جدول شمارهٔ ۱) مشخص می‌شود:

- از سی و یک کارکرد پراپ، سی کارکرد در داستان همای و همایون وجود دارد و به غیر از کارکرد نشان گذاشتن و داغ کردن بقیه کارکردها مطابق با الگوی پراپ است. پراپ اشاره کرده است که هیچ‌گاه قصّه‌ای یافت نمی‌شود که این سی و یک خویشکاری تماماً در آن به‌کار رفته باشد. این سی کارکرد عناصر ثابت و پایدار قصهٔ همای و همایون را تشکیل می‌دهند و سازه‌های بنیادی این اثر محسوب می‌شوند.

- در توالی کارکردها جابجایی اندک با الگوی پراپ دیده می‌شود. طبق الگوی پراپ کارکردهای؛ رسیدن به‌صورت ناشناس، شناسایی قهرمان و تغییر شکل بعد از کارکردهای مبارزه و پیروزی است امّا در داستان همای و همایون این کارکردها بعد از مبارزه و پیروزی است.

در الگوی پراپ کارکردهای تعقیب و نجات قهرمان بعد از کارکرد بازگشت است امّا در داستان همای و همایون بعد از رسوایی قهرمان دروغین و قبل از مجازات وی است.

در نگاهی کلی می‌توان نتیجه گرفت توالی کارکردها تا شمارهٔ ۱۳ کاملاً با الگوی پراپ مطابقت داشته امّا از شمارهٔ ۱۴ به بعد توالی کارکردها با اندکی

جابجایی با الگوی پیشنهادی پراپ آمده است.

طبق توضیح پراپ این جابجایی‌ها توالی خویشکاری‌ها را نقض‌نمی‌کند و توالی جدید به وجود نمی‌آورد.

– در برخی کارکردها همسانگردی مشهود است یعنی یک کارکرد معنی ریخت‌شناسی دوگانه دارد و یک شخصیّت همزمان دو یا سه عمل را با هم انجام می‌دهد.

– طبق الگوی پراپ؛ قصّه با غیبت قهرمان داستان آغاز می‌شود، با نادیده گرفتن نهی و نقض‌ها زمینه برای ایجاد شرارت فراهم می‌شود، با مبارزه و درگیری قهرمان با شریر و ضد قهرمان ادامه می‌یابد و در نهایت با مجازات شریر و عروسی و رسیدن قهرمان به پادشاهی خاتمه می‌یابد. همین توالی کارکردها در داستان همای و همایون مشهود است و ساختار کلی داستان همای و همایون نیز با این توالی مطابقت دارد.

بنابراین یافته‌های پژوهش بیانگر این است که داستان همای و همایون با الگوی پیشنهادی پراپ مطابقت دارد.

فهرست منابع

۱. اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا، چاپ اوّل.

۲. اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات**، تهران: اگه، چاپ دوّم.

۳. برتنس، هانس، (۱۳۸۳)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، ۲۸۸ص.

۴. پراپ، ولادیمیر، (۱۳۸۶)، **ریخت‌شناسی قصّه پریان**، تهران: ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، توس،چاپ دوّم.

۵. تسلیمی، علی، (۱۳۸۸)، نقد ادبی؛ **نظریه‌های ادبی و کاربرد آن در ادبیّات فارسی**، تهران: کتاب آمه

۶. جلالی‌پور، بهرام،(۱۳۹۱)، **ریخت شناسی قصه‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه فردوسی بر اساس روش ولادیمیر پراپ**، تهران: انتشارات افراز، چاپ اول، ۱۹۹ص.

۷. خدیش، پگاه، (۱۳۸۷)، **ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اوّل.۶۴۶ص.

۸. خواجوی کرمانی، (۱۳۷۰)، **خمسه خواجوی کرمانی**، کرمان: به تصحیح سعید نیازکرمانی، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان، چاپ اوّل،۷۶۰ص.

۹. رضازاده، شفق، (۱۳۶۹)، **تاریخ ادبیّات ایران**، تهران: انتشارات آهنگ، چاپ اول.

۱۰. صفا، ذبیح الله، (۱۳۷۲)، **تاریخ ادبیّات ایران**، جلد ۴/۳/۲، تهران: انتشارات فردوسی.

۱۱. سبحانی، توفیق، (۱۳۷۹)، **تاریخ ادبیّات۲**، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور،۲۰۰ص.

۱۲. سلدن، رامان و ویتسون، پیتر، (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: انتشارات طرح نو.

۱۳. هارلند، ریچارد،(۱۳۸۵)، **پیش درآمدی تاریخی بر مطالعه نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**، تهران: گروه مترجمان زیر نظر شاپور جورکش، چاپ دوّم، نشر چشمه.

۱۴. ریپکا، یان، (۱۳۸۳)، **تاریخ ادبیّات ایران**، با ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: انتشارات سخن.

فهرست مقالات

۱۵. آذر، عباس و پور سیّد، سیّده معصومه، ۱۳۹۰، «**ریخت‌شناسی گنبد سرخ در هفت پیکر نظامی**»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و سبک‌شناسی، (علمی- پژوهشی)، ش۴، ص ۳۰-۹

۱۶. ذوالفقاری، حسن، ۱۳۸۹،**ریخت‌شناسی افسانهٔ «گل بکاولی»**، فصل‌نامهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال دوم، شمارهٔ ۱،ص۶۲-۴۹.

۱۷. بیات، سعیدرضا و همکاران، ۱۳۷۷، «**ریخت‌شناسی و ریشه‌شناسی**»، کتاب ماه (هنر)، ش۲، ص۱۴-۱۲.

۱۸. خانفی، عباس و فیضی گنجین، جعفر، ۱۳۸۶، «**تجزیه و تحلیل قصّه سمک عیار بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ**»، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، ص۵۱-۳۳.

۱۹. روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محّمد، ۱۳۹۰، **بررسی«قصّه دیوان در شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه ریخت شناسانه ولادیمیر پراپ»**، پژوهشنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال سوم، شماره ۱، ص ۱۲۲-۱۰۵.

۲۰. عبّاسی، سکینه، ۱۳۸۹، «**نقد و بررسی قصّهٔ گنبد سفید**»، (بر اساس قصّهٔ هفتم منظومهٔ هفت‌پیکر حکیم نظامی‌گنجوی)، فصلنامهٔ کاوش‌نامه، سال یازدهم، شمارهٔ۲۰، ص ۲۲۴-۲۰۳.

۲۱. قافله‌باشی، سیداسماعیل و بهروز، سیّده زیبا، ۱۳۸۶، «**نقد ریخت‌شناسی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیاء**» فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره ۱۸، ص ۱۴۰-۱۱۷.

۲۲. قدمیاری، کرمعلی، ۱۳۹۲، «**کارکرد عناصر فانتزی در منظومهٔ همای و همایون**»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شمارهٔ بیستم، صص۲۳۸-۲۱۷.

۲۳. یوسفی نیکو، عبدالمجید، ۱۳۸۹، «**ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سورآبادی**»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی کاوش‌نامه، سال یازدهم، شماره ۲۱، ص۱۴۱-۱۱.

تحلیل دلایل مرگ بونصر مشکان، رئیس دیوان رسالت در دوران سلطان مسعود غزنوی

سیدعلی‌محمد سجادی

استاد بازنشستهٔ دانشگاه شهیدبهشتی تهران و عضو هیئت علمی مدعو دانشگاه آزاد اسلامی رودهن

مهدی ماحوزی

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن

مجیر مددی[1]

دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی رودهن

(تاریخ دریافت: ؟/؟/۹۵ تاریخ پذیرش: ؟/؟/۹۵)

چکیده

یکی از روی‌دادهایی که در کتاب تاریخ بیهقی، پرسش‌هایی را برای خوانندهٔ کنجکاو پدید می‌آورد مرگ بونصر مشکان، رئیس دیوان رسالت در دوران سلطنت مسعود غزنوی است. در منابع مختلف تاریخی و ادبی، به‌طور صریح به دلیل اصلی مرگ بونصر مشکان اشاره‌ای نشده است. برخی مرگِ او را ناشی از توطئهٔ سلطان مسعود علیه او می‌دانند. هر چند بیهقی با روایت‌های مختلفی دربارهٔ مرگِ استادِ خویش روبه‌روست اما از بیان نظرِ خود در این زمینه سر باز می‌زند. به راستی مرگ بونصر مشکان چگونه رخ داده است؟ آیا او قربانی توطئهٔ مسعود غزنوی و اطرافیان او گشته‌است؟ یا عوامل دیگری او را به‌سوی درهٔ عمیقِ مرگ سوق داده‌است؟

نگارنده در این مقاله در پی آن است تا عواملی را که موجب مرگ بونصر مشکان شده است، تحلیل و بررسی کند. نتیجه بیانگر این است که علت مرگ بونصر بیش از آنکه طبیعی باشد، مرگ اجتماعی و گفتمانی بوده است. البته ناگفته پیداست که این مقاله تنها آغازی در بررسی یک روی‌دادِ تاریخی است که قطعاً این جست‌وجو در این گفتار به پایان نمی‌رسد.

واژه‌های کلیدی: بونصر مشکان، مسعود غزنوی، مرگ، تاریخ بیهقی.

---

[1] Mojir.Madadi@gmail.com

۱- درآمد

مرگ را شاید بتوان مهمترین مفهوم زندگی بشر از نظر معنایی تلقی کرد. مفهومی که عنصر زندگی در برابر آن تعریف و تحدید می‌گردد. این مفهوم و عناصر وابسته به آن جزیی جدایی‌ناپذیر از تاریخ ذهنیّت بشری می‌باشد. مفهومی که علی‌رغم ابهام همیشگی و تاریخیِ آن، معنابخش و یا معناساز بخش عمده‌ای از زندگی فردی، خانوادگی، اجتماعی و سیاسی انسان می‌باشد.

در هر حال، مرگ یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های بشر از دیرباز تاکنون بوده است و آدمیان همواره با توجه به نگرش دینی و عقیدتی خود به گونه‌های مختلف به آن نگریسته‌اند. درست است که همهٔ انسان‌ها زمانی با این حقیقت مهم روبه‌رو می‌شوند اما به نظر بسیاری از صاحب‌نظران، عوامل مختلف اجتماعی، اخلاقی و فیزیکی، انسان را به مرگ نزدیک و یا دور می‌سازد. برخی از دانشمندان حوزهٔ انسان‌شناسی، انسان را «موجودی فرومایه و منحط» نامیده و گروهی از روان‌پزشکان نیز ذهن یا روحِ بشر را «بیمار و رنجور» معرفی کرده‌اند. (فروید، ۱۳۸۸: ۱۴۵) خاستگاه این ارزیابی‌ها مشاهدهٔ شرارت‌ها و جنایت‌های جامعهٔ بشری شامل رفتار و کردار افراد و اشخاص حقیقی است که از رنگ‌باختگی اخلاقیات و فقدان اصول زندگی اجتماعی حکایت دارند و نتیجهٔ وحشتناک آنها، احساس مرگ‌آور فشارهای روانی و اجتماعی بر آدمیان است (باقری‌خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۶۹). با نگاهی به کتاب‌های تاریخی ملاحظه می‌شود که بسیاری از اشخاص، به‌ویژه افرادی که از نظر سیاسی و اجتماعی دارای شهرت و آوازه‌ای هستند، با چنین مسأله‌ای درگیر بودند و در واقع بیش از آن که مرگ، آنان را به‌صورت طبیعی از بین برده باشد؛ شرایط اضطراری و اجتماعی زمانه آنان را به مرگ نزدیک کرده بود. از همین روست که علت اصلی و نهایی دربارهٔ مرگِ این افراد معمولاً تیره مانده و در کتاب‌ها به‌صورت روایت‌های مختلف تعبیر شده است.

از جملهٔ این شخصیّت‌های مهم بونصر مشکان؛ رئیس دیوان رسالت در دوران سلطنت مسعود غزنوی است که در منابع مختلف تاریخی و ادبی، به‌طور صریح به دلیل اصلی مرگ او اشاره‌ای نشده است. برخی مرگ او را ناشی از توطئهٔ سلطان مسعود علیه او می‌دانند و برخی مرگ او را طبیعی نشان می‌دهند. اما مهم‌ترین اثر دربارهٔ این موضوع بیان بیهقی،

شاگرد او، در کتاب تاریخ بیهقی است که ضمن اشاره به روایت‌های گوناگون دربارهٔ مرگ استاد خویش، به گونه‌ای واضح و علنی از مرگ او سخن نمی‌گوید و در واقع از بیان نظر خود در این زمینه سر باز می‌زند. نگارندگان در این جستار سعی کرده‌اند تا عواملی را که موجب مرگ بونصر مشکان شده است، مورد تحلیل و واکاوی قرار دهند.

۱-۱ سؤالات پژوهش

مهم‌ترین سؤالاتی که در این پژوهش در پی پاسخ به آنیم عبارتند از: به راستی مرگ بونصر مشکان چگونه رخ داده است؟ آیا او قربانی توطئهٔ مسعود غزنوی و اطرافیان او گشته است؟ یا عوامل دیگری او را به سوی درهٔ عمیق مرگ سوق داده است؟

۱-۲ فرضیهٔ پژوهش

مهم‌ترین فرضیه‌ای که این پژوهش در پی اثبات آن است، این است که علّت مرگ بونصر بیش از آنکه طبیعی باشد، مرگ اجتماعی و گفتمانی بوده است.

۱-۳ پیشینهٔ پژوهش

در باب پیشینهٔ این بحث، موضوعی با این رویکرد دربارهٔ مرگ بونصر مشکان انجام نگرفته است؛ اما برخی از پژوهش‌گران در آثارشان گاهی به مرگ او اشاره‌ای داشته‌اند:

زرقانی (۱۳۷۷)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل داستان مرگ بونصر مشکان در تاریخ بیهقی» اشاره‌ای به مرگ مشکوک بونصر کرده است. نگارنده در این اثر بیش از آن‌که به مرگ بونصر اشاره کند به هنر داستان‌نویسی بیهقی در این ماجرا چون: طرح داستان، تنهٔ اصلی، فضا و... پرداخته است و در پایان نتیجه‌گرفته این ماجرا از منظر اصول داستان‌نویسی اثر زیبا و عمیقی است.

هژبر (۱۳۷۸)، در مقالهٔ «سیمای بونصر مشکان» به معرفی بونصر پرداخته است. نگارنده در این اثر بیش‌تر به تحلیل کفایت، نبوغ، استادی و دوراندیشی بونصر پرداخته و تنها اشاره‌ای مختصر به مرگ او داشته است.

اسعدی (۱۳۸۶)، در مقاله‌ای با عنوان «طنین مرگ در تاریخ بیهقی» نگاهی به مرگ و انواع مختلف آن در تاریخ بیهقی داشته است. نگارنده در آن تنها اشاره‌ای به مرگ بونصر

کرده و آن را از نوع مرگ مفاجاه و نامعلوم فرض کرده و به شرح و تحلیل آن نپرداخته است.

۱-۴ روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله از نوع توصیفی- تحلیلی است و واحد آن، نوشته‌های مربوط به بونصر مشکان در کتاب تاریخ بیهقی است.

۲- چارچوب نظری

۲-۱ مرگ

واژهٔ مرگ هم‌چون واژهٔ زندگی مفهومی روشن دارد؛ اما در آن سوی این مفهوم روشن، چیزی است که شاید هرگز برای کسی درست و دقیق آشکار نباشد. مرگ در زبان عربی با عنوان‌های موت، اجل، فوت و... آمده است و پژوهش‌گران تعاریف مختلفی برای آن ارائه کرده‌اند؛ از جمله این که «مرگ فرایندی طبیعی در جهت نظم طبیعی هستی می‌باشد و در جهت بی‌نظمی و آنتروپی سلولی حرکت می‌کند، نیرویی که هم‌چون جاذبهٔ زمین تمایل دارد رابطه و پیوستگی و ارتباط ارگانیک عناصر تشکیل دهندهٔ سلولی را بهم بریزد و در این نگاه حیات عملاً نوعی استثنا و واقعیّتی خلاف قوانین هستی تلقی می‌شود که برای حفظ آن نیاز به صرف انرژی می‌باشد (Lissa, 2006: 23). در تعریف دیگری آمده است: «مرگ به‌عنوان تغییر کامل شرایط موجود زنده یا از دست دادن برگشت‌ناپذیر کارکردهای اساسی تعریف شده است و یا مرگ را از دست دادن برگشت‌ناپذیر ظرفیّت رابطهٔ متقابل با جامعه عنوان کرده‌اند» (کرمی، ۱۳۸۱: ۷۹). از این رو، تحقق حقیقی مرگ به دو عامل اصلی وابسته است: اول ایست برگشت‌ناپذیر دستگاه گردش خون و تنفس و دوم ایست برگشت‌ناپذیر تمام کارکردها و عمل‌کردهای مغز (همان: ۸۱).

در قرآن کریم نیز از مرگ با عنوان «توفّی» یاد شده است: «الله یتوفی الانفس حین موتها» (۴۲/۳۹) و در فرهنگ‌ها معانی متعددی برای آن ذکر کرده‌اند، نظیر: ۱- مردن، به رحمت ایزدی پیوستن ۲- حق خود را به تمامی گرفتن ۳- به سرآمدن مدت ۴- چیزی را کامل کردن (مسعود، ۱۳۷۶: ذیل توفّی). مرگ به این معنا امری وجودی است که انسان از مرتبه‌ای از

وجود به مرتبه‌ای دیگر تحول و تطور پیدا می‌کند. همان‌طوری که مرگ امری وجودی است طرفین آن؛ یعنی دنیا و آخرت یا به تعبیر دیگر باطن و ظاهر، نیز امری وجودی است. شخص با مرگ از ساحت ظاهری وجود به ساحت باطنی عالم منتقل می‌شود. مرگ نیستی نسبی است و در مقایسه با روح، تولد حیات جدید است. بنابراین موت بالذات بر بدن بالعرض بر نفس عرض می‌شود (آشتیانی، ۱۳۸۹: ۲۵).

۲-۲ انواع مرگ

در آثار فلسفی و کلامی اسلامی و نیز در میان صاحب‌نظران، مرگ به انواع مختلف و گاه متفاوتی تقسیم شده است؛ مرگ ارادی و مرگ اضطراری (سبزواری، ۱۳۸۵: ۴۳۰)، مرگ طبیعی و مرگ ارادی (کاشفی، ۱۳۹۰: ۱۲۴)، مرگ حتمی و مرگ غیر حتمی (طاهری، ۱۳۸۱: ۱۹۶)، مرگ طبیعی، مرگ ارادی و مرگ اجتماعی (صنعتی، ۱۳۸۸: ۲) و... با نگاهی به تعریف مطرح شده در آثار فوق ملاحظه می‌شود اسامی متفاوت ولی مصادیق تقریباً یکی هستند. در این جا ما مرگ را به دو نوع اصلی مرگ اضطراری و مرگ اجتماعی دسته‌بندی می‌کنیم.

۲-۲-۱ مرگ اضطراری

مرگ اضطراری مرگی است که به اجبار و اضطرار، تعلق نفس به بدن قطع می‌شود. خواه منشأ این اضطرار نفس باشد خواه بدن. مرگ اضطراری خود به دو قسم می‌شود: مرگ اخترامی و مرگ طبیعی. مرگ اخترامی که به آن «اجل معلّق» گویند؛ عبارت است از خاموش شدن حرارت غریزی به‌وسیلهٔ عوارض و آفات ناگهانی. در این نوع مرگ، بدن به واسطهٔ عامل ناگهانی و خارجی به گونه‌ای فاسد می‌شود که قابلیّت تدبیر و تعلق نفس را از دست می‌دهد. قسم دیگر مرگ‌اضطراری‌در مقابل موت اخترامی، «مرگ طبیعی» است‌که تعریف‌های متفاوت از آن ارائه شده‌است. علت آن تفاوت مبانی و نظرات گوناگون فلسفی، طبی، کلامی، اخلاقی و... به این مسأله است. اما به‌طور کلی می‌توان گفت در مرگ طبیعی نفس در اثر تحول جوهری و نیل به کمال ویژهٔ خود، تصرف در بدن را رها می‌کند.(شه‌گلی، ۱۳۹۱: ۹۹)

۲-۲-۲ مرگ اجتماعی

منظور از مرگ اجتماعی عواملی است که سبب می‌شود انسان‌ها مرگ را به خود نزدیک ببینند و یا آرزوی مرگِ خود کنند. عواملی چون درد و رنج، خواری، بخل، دسیسهٔ دشمنان

در مرگ اجتماعی تأثیرگذارند. نیز مرگ اجتماعی، زمانی رخ می‌دهد که افراد در انزوا رها شوند و از شبکه‌های اجتماعی آن‌گونه که خودشان تمایل دارند، محروم باشند. پس مرگ در مفهوم اجتماعی در برگیرندهٔ تمام مصادیقی است که زندگی اجتماعی انسان را به مخاطره می‌اندازد. نویسندهٔ فرهنگ اصلاحات فلسفی آورده است؛ «گاهی مرگ به چیزی اطلاق می‌شود که در مقابل عقل و ایمان قرار دارد و یا چیزی که تضعیف‌کنندهٔ طبیعت است و موافق آن نیست؛ مثل ترس و اندوه؛ و احوال سخت از قبیل فقر، خواری، گناه و پیری» (صلیبا، ۱۳۶۶: ذیل موت).

بنابراین، می‌توان مرگ اجتماعی را این‌چنین تعریف کرد: مرگ اجتماعی عبارت از هر آن چیزی است که با تحمیل کردن یا تحمیل شدنش بر انسان، دوام زندگی را از بین می‌برد و هستی را برای او غیر قابل تحمل می‌گرداند تا آن جا که نه تنها فرد به مرگ اضطراری تن می‌دهد، بلکه در مواردی، مرگ اضطراری را بر مرگ اجتماعی برتر می‌نهد. این مرگ از انگیزه‌ها یا تدابیر سوء اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... برمی‌خیزد. (باقری خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۸۳)

۲-۳ بونصر مشکان

شیخ‌الحمید ابونصر بن مشکان، صاحب دیوان رسایل محمود و مسعود غزنوی بود و ابوالفضل بیهقی شاگرد او بوده است. از ابتدای زندگی بونصر اطلاعی در دست نیست. از گفته‌های بیهقی بر می‌آید که او مدّت سی سال در دربار غزنوی به شغل دیوانی مشغول بوده و نامه‌های درباری به دست او نوشته می‌شده است. بی‌تردید کارآیی زیادِ بونصر مشکان موجب گردید که در دو دورهٔ محمود و مسعود، رئیس دیوان رسالت و سرپرست دبیرانِ دو سلطان غزنوی باشد. تسلط بونصر بر امور دیوان رسالت و درک امور سیاسی در جای‌جای کتاب تاریخ بیهقی آشکار است. از این جهت در بسیاری از مسائل حکومتی و تصمیم‌های مهم، نقش پر رنگِ او به خوبی دیده می‌شود.

از ویژگی‌های بونصر مشکان که او را از بسیاری از خطرات و توطئه‌ها بر کنار داشته است، دوراندیشی اوست. در دورهٔ مسعود غزنوی که بسیاری از درباریان قربانی انتقام‌جویی و کینهٔ مسعود گشته‌اند، بونصر با مصلحت‌اندیشی خود را به سلامت داشته

است. او که می‌دانسته است پس از مدّتی کوتاه، مسعود جای محمّد را خواهد گرفت، با درایت جانب مسعود را نگاه داشت.

ویژگی مهم دیگر که قطعاً در تحکیم جایگاه بونصر در دربار غزنوی تأثیر داشته است، محافظه‌کاری‌های اوست. او فراز و فرودهای بسیاری از وابستگانِ به درگاه سلطان را به چشم خویش دیده است و شاهد برکناری وزیران و درباریان و آزار و حبس ایشان بوده است. بنابراین در امور حکومتی راه میانه‌روی و محافظه‌کاری را در پیش می‌گیرد. در تاریخ بیهقی سخنی از مادرِ بونصر مشکان آمده است که نشان می‌دهد مادرِ بونصر نیز در سیاست نگاهی هوشمندانه داشته است. هنگامی‌که سلطان محمود نسبت به وزیر خویش، احمد حسن میمندی بدگمان می‌گردد و با او به دشمنی می‌پردازد، مادرِ بونصر به فرزند چنین می‌گوید:

«ای پسر چون سلطان کسی را وزارت داد اگرچه دوست دارد آن کس را در هفته‌ایی دشمن گیرد، از آن جهت که همبازِ او شود در مُلک، و پادشاهی به انبازی نتوان کرد».

(بیهقی، ۱۳۹۲، ۱/ ۳۲۴)

سیاستِ برکنار بودن از درگاه و به دعاگویی مشغول بودن، ناشی از محافظه‌کاری بونصر مشکان است که آن را به پدریانی[۱] که هم‌چنان از مسعود بیم دارند، می‌آموزد. بیش‌تر کسانی که در دامِ توطئه گرفتار آمده‌اند از بونصر راه‌جویی می‌خواهند و او با دل‌سوزی ایشان را هدایت می‌کند و مسیر رهایی از دام و توطئه‌ها را به آنان می‌نماید. از جملهٔ این افراد آلتون تاش[۲]، خوارزم‌شاه است که بونصر به او توصیه می‌کند که برای رهایی از انتقامِ مسعود، از سیاست کناره‌گیری کند و این‌گونه نشان دهد که قصد دارد باقی عمر را در کنار گورِ سلطان محمود به سر برد. بونصر که اخلاق کسانی چون بوسهل زوزنی[۳] و دیگر بدخواهان و کینه‌ورزان را به خوبی می‌شناسد، با زیرکی تمام بهانه‌ای به دست ایشان نمی‌دهد. حتی دو جاسوسی[۴] که مسعود پنهانی در دیوان رسالت می‌گمارد، نمی‌توانند از رئیس دیوان رسالت هیچ نوع کج‌روی و خطایی بیابند. با این اوصاف بونصر از تملق و چاپلوسی نسبت به سلطان به دور است و بی‌هیچ هراسی اندیشهٔ درستِ خویش را باز می‌نماید و تصمیم‌های نابه‌جای درباریان را به سلطان گوشزد می‌کند.

بونصر در برابر روی‌دادهای مملکتی نگاهی هوش‌مندانه دارد. توانایی تجزیه و تحلیل حوادث از ویژگی‌های بارز اوست. اگرچه خودسری‌های مسعود موجب می‌گردد تا در برخی مواقع در برابر تصمیم‌های نادرستِ مسعود سکوت کند، اما پافشاری مسعود در نظرخواهی از او نشان می‌دهد که بونصر تا چه اندازه بر امور سیاسی و حکومتی اشراف دارد. سخن آلتون تاش، خوارزم شاه به بونصر دربارهٔ بدگمانی امیرمسعود نسبت به وی، آن جا که می‌گوید: «و من دانم که تو این دریافته باشی» (همان: ۸۰) نیز تردیدِ احمدحسن میمندی، زمانی که برای وزارت انتخاب می‌گردد و به بونصر چنین می‌گوید: «امّا اینجا وزرا بسیار می‌بینم و دانم که بر تو پوشیده نیست» (همان: ۱۴۰) نشان می‌دهد تا چه اندازه بونصر بر امور سیاسی و حکومتی تسلط دارد.

در تاریخ بیهقی می‌توان نگاه دل‌سوزانهٔ بونصر را نسبت به اوضاع مملکت مشاهده نمود. بسیاری از وقایعِ ناگوار در دستگاه حکومت، او را غمگین و افسرده می‌سازد. اعدام حسنکِ وزیر موجب می‌گردد از خوردن و آشامیدن باز ایستد و شکست سپاهِ امیر مسعود در برابر ترکمانان به حدی او را غمگین می‌سازد که به سلطان می‌گوید: «دلِ بنده پر زحیر است و خواستمی که مرده بودمی تا این روز ندیدمی» (همان: ۴۸۴). پندهای بونصر مشکان به سلطان مسعود در تاریخ بیهقی فراوان است. اما مسعود تنها شنوندهٔ این پندهاست و لجاجت و خودسری‌هایش مانع از به‌کار گرفتن این نصایح می‌شود. هنگامی‌که رابطهٔ امیرمسعود با وزیر احمدِعبدالصمد[۵] تیره می‌گردد، بونصرمسعود را پند می‌دهد و از وزیر جانب‌داری می‌کند. او در نصیحتِ خود به مسعود، نتیجهٔ نابه‌سامانی‌ها را به رفتار نادرستِ او باز می‌گرداند:

«گفتم زندگانی خداوند دراز باد، مهمّات را نباید گذاشت که انبار شود، و خوار گرفتنِ کارها این دل مشغولی آورده است. یک چند دست از طرب کوتاه باید کرد و تن به کار داد و با وزیر رای زد». (همان: ۴۷۵)

رازداری و صداقتِ بونصر تا جایی است که چون خواجه احمدحسن میمندی برای وزارت انتخاب می‌گردد، خواهان آن است تا بونصر نیز در میانِ کارِ او باشد. امیرمسعود نیز به او اعتماد کامل دارد و زمانی‌که بونصر می‌خواهد که سلطان او را از سرپرستی دیوان

رسالت معاف دارد و به او اجازه دهد در درگاه، دعاگوی باشد و حضور طاهرِ دبیر را برای دیوان کافی می‌داند، امیرمسعود به او چنین می‌گوید:

«من تو را شناسم و طاهر را نشناسم، به دیوان باید رفت که مهمّاتِ ملک بسیار است و می‌باید که چون تو ده تن استی و نیست، و جز تو را نداریم». (همان: ۵۶)

بی‌تردید از عوامل مهمی که بونصر را از توطئهٔ دشمنان در امان داشت، همراهی سلطان مسعود بود که به بدخواهان مجال بدگویی و کینه‌ورزی در حقِ بونصر را نمی‌داد.

بیهقی در توصیف شخصیّت‌ها، دیدگاهی منصفانه دارد. اگرچه حقِ استادی که بونصر مشکان بر گردنِ بیهقی داشته است در تصویری که بیهقی از شخصیّت او نشان می‌دهد تأثیر داشته، اما این امر مانع از این نشده است که او به برخی از ویژگی‌های ناپسندِ بونصر، هم‌چون لجاجت و مال‌دوستی اشاره ننماید. بیهقی از استادِ خویش به‌عنوان یگانهٔ روزگار یاد می‌کند، اما در کنار آن به انقباض و خصلتِ درشتی او نیز اشاره‌ای دارد. بیهقی هنگامی‌که از برتری بونصر نسبت به طاهرِ دبیر در نگارش فرمان‌های حکومتی سخن می‌گوید، از این ویژگیِ بونصر خبر می‌دهد:

«و پس از آن میان هر دو ملاطفات و مکاتبات پیوسته گشت، به هم نشستند و شراب خوردند، که استادم در چنین ابواب یگانهٔ روزگار بود با انقباضِ تمام که داشت، علیه رحمةُاللهِ و رِضوانُه». (همان: ۱۳۷)

بونصر با داشتن چنین خصلت‌هایی هرگز دست به خون کس نیالود و با آن کسانی که با ظلم و ستم در کشتن دیگران تلاش می‌کردند، همراهی و موافقت نمی‌کرد.

(مهدوی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۱۷۸)

بیهقی در دسترسی به بسیاری از سندهای مهم حکومتی مرهون بونصر مشکان است. سال‌ها ارتباطِ تنگاتنگ با بونصر موجب گردید که بسیاری از سندهای عهدنامه‌ها و مواضعه‌ها را در اختیار داشته باشد. هم‌چنین بسیاری از حوادثِ دربار را از بونصر شنیده، آن‌ها را در کتاب خویش آورده است:

«و این اخبار بدین مشبعی که می‌برانم از آن است که در آن روزگار معتمد بودم و چنین احوال کس از دبیران واقف نبودی مگر استادم بونصر...». (بیهقی، ۱۳۹۲، ۱/ ۵۶۰)

۳- دلایل مرگ بونصر مشکان

یکی از مهم‌ترین موضوعات در تاریخ بیهقی موضوع مرگ و به‌ویژه مرگ اشخاص مهم و بزرگ است. گفتنی است که در این اثر حتّی در یک مورد از متولد شدن یک فرد سخن به میان نیامد. اما خبر درگذشت افراد، بسیار است و بسیاری از پیش‌آمدها و ماجراها با این امر رقم می‌خورد. «علاقهٔ بیهقی به ذکر خبرِ مرگ اشخاص، از دو منظر قابل تأمل است؛ یکی از جهت نقشی که افراد به‌عنوان مهره‌های حاضر در صحنهٔ بازی تاریخ به عهده دارند که خروج آن‌ها از این صحنه باید به اطلاع دیگران برسد؛ دیگر از جهت به وجود آمدن حس عبرت‌آموزی در خواننده». (اسعدی، ۱۳۸۶: ۸)

یکی از مهم‌ترین مرگ‌ها در تاریخ بیهقی مرگ‌های ویژه و حساس و مسایل پیرامون آن است؛ در این گونه موارد از درگذشت افرادی سخن می‌رود که مرگ آنان از حساسیّت ویژه‌ای برخوردار است و غالباً مرگ آنان به گونه‌ای مشکوک و تیره توصیف می‌شود. یکی از مهم‌ترینِ این اشخاص بونصر مشکان است. بیهقی چون به توصیف مرگ استادِ خویش می‌رسد چنین می‌گوید:

«و اوستادم را اَجل نزدیک رسیده بود، درین روزگار سخنانی می‌رفت بر لفظِ وی ناپسندیده که خردمندان آن نمی‌پسندیدند». (بیهقی، ۱۳۹۲: ۶۰۴)

آن‌چه بیهقی از آن سخن می‌گوید اندیشهٔ شکست و تنهایی و در نهایت مرگ است که به جانِ بونصر مشکان افتاده است. البته همهٔ این‌ها از روشن رایی اوست که آینده را بس تیره و تار می‌بیند و از این جهت است که مرگ را در عزّت و بزرگی با آغوش باز می‌پذیرد اما تابِ مردن در خواری و ذلّت را ندارد.

هم‌چنان که پیش از این گذشت، نوعی از مرگ‌ها، مرگ اجتماعی است که عوامل مختلف اجتماعی، رفتاری و گفتمانی، شرایطی را ایجاب می‌کند که دیگر عرصهٔ زندگی دنیایی را بر انسان تنگ و بسته می‌کند و انسان را به چنگال مرگ نزدیک می‌سازد، عواملی چون یأس و ناامیدی، بدبینی، رنج و آشفتگی، ذلت و خواری، بندگی و بردگی، بخل و فقر و... با نگاهی به داستان مرگ بونصر در تاریخ بیهقی به بسیاری از عوامل روبه‌رو می‌شویم که در ادامه به بیان آن‌ها می‌پردازیم.

۳-۱ رنج و آشفتگی

رنج در لغت به معنی «سختی ناشی از کار و کوشش» است. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل رنج) گروهی از جامعه‌شناسان، رنج و آشفتگی و ناامیدی را اسباب ایستایی و بی‌معنایی زندگی دانسته (تامسون، ۱۳۸۷: ۵۳) و بر این عقیده‌اند که تجربهٔ رنج «نظر ما را دربارهٔ نظم معنی‌دار جهان دچار تردید می‌سازد». (همیلتون، ۱۳۷۷: ۲۷۶)

در داستان مرگ بونصر نیز چنین موضوعی مشاهده می‌شود. درست است که نزدیکی به دربار علی‌رغم منافع زیاد، رنج و آشفتگی‌های زیادی به همراه دارد و بونصر از آغاز مقام وزارتِ خود با چنین مشکلاتی مواجه بود، اما این رنج و آشفتگی در زمان مرگِ او به شدت بیش‌تر شده بود. داستان زیر بیانگر چنین موضوعی است؛ زمانی‌که بیهقی به اتفاقِ بونصر از گورستانی می‌گذشت، بونصر در آن جایگاه می‌ایستد و اندکی به تأمل فرومی‌رود. نزدیکِ شهر بوسهل زوزنی به ایشان می‌پیوندد و چون سرایِ بوسهل بر راه بود، ایشان را به خانه دعوت می‌کند. بونصر نمی‌پذیرد اما به اصرارِ بوسهل در خانهٔ وی فرود می‌آید. بوسهل میهمان را بس آشفته و اندیشمند می‌یابد:

«بوسهل گفت سخت بی‌نشاطی، کاری نیفتاده است. گفت ازین حال‌ها می‌اندیشم که در میانِ آنیم، که کاری بسته می‌بینم چنان که به هیچ‌گونه اندیشه فراز این بیرون نشود، و می‌ترسم و گویی بدان می‌نگرم که ما را هزیمتی افتد در بیابانی، چنان که کس به کس نرسد و آنجا بی‌غلام و بی‌یار مانم و جان بر خیره بشود و چیزی باید دید که هرگز ندیده‌ام. امروز که از عرضِ لشکر بازگشتم و به گورستانی بگذشتم دو گور دیدم پاکیزه و به گچ کرده، ساعتی تمنّی کردم که کاشکی من چون ایشان بودمی در عِزّ تا ذُلّ نباید دید، که طاقت آن ندارم». (بیهقی، ۱۳۹۲: ۶۰۴)

بیهقی اشاره می‌کند که پس از این به مدّت چهل روز بونصر وفات می‌یابد و پس از هفت ماه حادثهٔ دندانقان و آن شکست بزرگ روی می‌دهد. در آن زمان بوسهل زوزنی در حقِ بونصر مشکان چنین می‌گوید:

«و ما از هرات برفتیم و پس از هفت ماه به دندانقان مرو آن هزیمت و حادثه‌ی بزرگ افتاد و چندین ناکامی‌ها دیدیم و بوسهل در راه چند بار مرا گفت: سبحان الله العظیم! چه روشن رای مردی بود بونصر مشکان! گفتی این روز را می‌دید که ما در آنیم». (همان: ۶۰۵)

آن‌چه بونصر از ناامیدی‌ها در مجلسِ بوسهل زوزنی گفته بود را به گوش امیرمسعود می‌رسانند:

«چون از لفظِ صاحب دیوان رسالت چنین سخنان به مخالفان رسانند، و وی خردمندترِ ارکانِ دولت است، بسیار خلل افتد و ایشان را دلیری افزاید». (همان: ۶۰۵)

امیرمسعود نسبت به بونصر خشمگین می‌گردد. اما در ظاهر حقِ بزرگی او را نگاه می‌دارد. این که بونصر در مجلسِ بوسهل زوزنی، که خود به سخن‌چینی و دو به هم زنی شُهره است، چنین سخنانی بر زبان می‌آورد جای شگفتی است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که شدّت رنج و آشفتگی و خشم، او را به دردِ دل و شکایت وا داشته است. ضمن آن که نباید از تأثیرِ شراب در بیان آن چه در نهان‌گاهِ دل است غافل بود.

ملاحظه می‌شود که بونصر در اواخر عمرِ خود چگونه با رنج و آشفتگی پیچیده‌ای دست در گریبان بود و او نیز هم‌چون بسیاری از دردمندان تاریخ، از سر دردمندی، به مرگ نزدیک شد.

۳-۱-۲ ذلّت و خواری

یکی دیگر از عواملی که سبب فشار بر روی انسان می‌شود، ذلّت و خواری است. به عبارت دیگر، خواری یکی از بیماری‌ها و آسیب‌های اجتماعی است که انسان آن را با مرگ و نابودی برابر می‌نهد، به‌ویژه اگر این انسان شخص بزرگی چون بونصر باشد که مدت‌های مدید به‌عنوان رئیس بر زیردستان امیری می‌کند.

با نگاهی به تاریخ بیهقی چنین مسأله‌ای به گونه‌ای واضح نمود دارد. عامل مهمی که موجب آزردگی بونصر مشکان از امیرمسعود و نیز خشم مسعود نسبت به بونصر می‌گردد، پیش‌نهادِ بوالحسن عبدالجلیل، از افراد بلند پایه در دستگاه حکومتِ مسعود است. بوالحسن به امیرمسعود می‌گوید که چون جهتِ سپاهیان به مرکبان بیش‌تری نیاز است، باید از تازیکان اسب و اَستر گفت. بیهقی معتقد است که هدف او از این پیش‌نهاد خدمت‌گزاری

نبوده است، بلکه به خاطر دشمنی با بونصر مشکان چنین کاری در پیش گرفت. زیرا بدخویی و پایداری بونصر را در برابر چنین خواسته‌ای می‌شناخت و می‌دانست که بازتاب رفتارِ بونصر، خشم امیر را نسبت به او بیش‌تر خواهد ساخت. «پی‌گیری زندگی ابوالحسن نشان می‌دهد که او به دیوان رسالت چشم داشت و شاید گمان می‌کرد که پس از ابونصر مشکان راهِ صاحبدیوانی برای او هموار می‌گردد». (مهدوی، ۱۳۸۸، ۱/۵۵-۵۴)

بیهقی می‌گوید که بوالحسن‌عبدالجلیل با این کار می‌خواسته است تا دلِ امیر را بر بونصر مشکان گران‌تر کند. این که بیهقی صفت گران‌تر را به کار می‌برد نشان می‌دهد که از پیش رابطهٔ مسعود با بونصر تیره بوده است. هرچند پس از مرگِ بونصر مشکان، امیرمسعود، بوالحسن‌عبدالجلیل را دشنام می‌دهد اما چندی نمی‌گذرد که ریاست نیشابور را به او واگذار می‌کند.

مسعود پیشنهادِ بوالحسن‌عبدالجلیل را می‌پذیرد و او در نسخه‌ای نام همهٔ بزرگانِ تازیک را که باید از ایشان اسب و استر گرفت، ذکر می‌نماید. همگان در ظاهر به این درخواست تن می‌دهند و چیزی نمی‌گویند اما بونصر خشمگین می‌شود:

«چون کارِ بونصر بدان منزلت رسید که به گفتارِ چون بوالحسن ایدونی بر وی ستوری نویسند، زندان و خواری و درویشی و مرگ بر وی خوش شد». (بیهقی، ۱۳۹۲، ۱/ ۶۱۱)

بونصر در حالت خشم به بوالعلاء طبیب، از پزشکانِ سلطان مسعود، پیام می‌دهد تا آن را به امیر برساند:

«بنده پیر گشت و این اندک مایه تجمُّلی که دارد خدمت راست، و چون بدین حاجت آمد فرمان خداوند را باشد، کدام قلعت فرماید تا بنده آنجا رود و بنشیند». (همان: ۶۱۱)

بوالعلای طبیب به خاطر دوستیِ قدیم با بونصر از این کار سر باز می‌زند و ناصواب بودن چنین پیامی را به او متذکّر می‌شود و می‌گوید این سلطان دیگر مانند گذشته نیست و به دنبال بهانه‌ای می‌گردد و اگر سخنِ ناهموار دربارهٔ تو بگوید من طاقت شنیدن ندارم. بونصر از روی لجاجت، در نامه‌ای فهرستِ اموال خود را شرح می‌دهد و آن را برای امیرمسعود می‌فرستد. او از غلامی که مأمور رساندن این پیام می‌شود، پیمان می‌گیرد تا در وقت مناسبی آن را به امیر برساند. بیهقی بر آن است که بونصر هرگز در عمرِ خویش این سبکی نکرده بود:

«و بر آغاجی پیغام را شتاب می‌کرد تا به ضرورت برسانید وقتی که امیر در خشم بود از اخبارِ دردکننده که برسید. بعد از آن آغاجی از پیش سلطان بیرون آمد و مرا بخواند و گفت خواجهٔ عمید را بگوی که رسانیدم و گفت عفو کردم وی را ازین، و به خوشی گفت، تا دل مشغول ندارد. و رقعت به من باز داد و پوشیده گفت استادت را مگوی، که غمناک شود. امیر رقعت بینداخت و سخت در خشم شد و گفت گناه نه بونصر راست، ما راست که سیصد هزار دینار که وقیعت کرده‌اند بگذاشته‌ایم». (همان: ۶۱۱)

تدبیرِ شایستهٔ آغاجی در تحریف و گردانیدنِ پاسخِ مسعود، از چشم تیزبینِ بونصر پنهان نمی‌ماند. او می‌داند پاسخی که خادم آورده است، سخنِ امیر مسعود نیست. او از بیهقی می‌خواهد که حقِ هم‌نشینی و هم نمکیِ دیرینه را نگاه دارد و پاسخ سلطان را به حقیقت باز گوید تا او نیز در نتیجه و پیامد این کار بیندیشد. بیهقی ناگزیر سخنان آغاجی را بیان می‌کند و خشمِ بونصر به خاطر این ذلّت و خواری دوباره شعله‌ور می‌گردد:

«دانستم و همچنین چشم داشتم. خاک بر سرِ آن خاکسار که خدمت پادشاهان کند، که با ایشان وفا و حرمت و رحمت نیست. من دل بر همهٔ بلاها خوش کردم و به گفتارِ چون بوالحسنی چیز ندهم». (همان: ۶۱۲)

بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که بونصر با آن مقام والای خود در اواخر زندگی به چه ذلّت و خواری دچار می‌شود و خود را برای همهٔ بلاها از جمله مرگ آماده می‌سازد. در واقع مفهوم ذلّت و خواری را نیز با مفهوم مرگ می‌توان باز تعریف نمود. ذلّت و خواری که به عبارتی؛ شرایط نامطلوبِ وابسته به بُعدی روانی- روحی بشر است را می‌توان نوعی نزدیکی به مرگ و عیان شدن اصالت نداشتن حیات در مقابل مرگ تعریف کرد. به عبارت دیگر، ذلت و خواری را نوعی یادآوری مرگ و نابودی و نقطهٔ انتهایی حیات نیز می‌توان دانست.

۳-۳ غم و اندوه

غم و اندوه یکی دیگر از بیماری‌های فردی و اجتماعی است که انسان را به مرگ نزدیک می‌سازد. غم در واقع نوعی احساس است که در نتیجهٔ از دست دادن توانایی ایجاد می‌شود. غم معمولاً با کم شدن انرژی و انزوا همراه است. وجود احساس غم در افراد یک امر طبیعی است اما افزایش این احساسات همراه با تنش‌ها و عوامل استرس‌آور می‌تواند تبدیل به افسردگی

شود، به شکلی که فرد افسرده روزها و هفته‌ها دارای یک احساس غمگینی مستمر و ناخوشایند است که این احساس موجب اختلال در روابط اجتماعی می‌شود.

یکی دیگر از عواملی که در مرگ بونصر دخیل است، غم و اندوه ناشی از برخورد افراد به ویژه شاه با او بوده است؛ اندوهی که سبب پناه بردن بونصر به شراب و مرگ طبیعی و اضطراری او شده است. بیهقی پس از وقایع فوق از غمگینی و نگرانی بونصر خبر می‌دهد. روزی بوسعید بَغلانی، که نائبِ بونصر مشکان در شغلِ صاحب بریدی هرات بود، او را به باغچهٔ خویش دعوت می‌نماید:

«در میانه بوسعید گفت: این باغچهٔ بنده در نیم فرسنگی شهر خوش ایستاده است. خداوند نشاط کند که فردا آنجا آید. گفت: نیک آمد. بوسعید بازگشت تا کار سازد و ما نیز بازگشتیم». (همان: ۶۱۲)

فردای آن روز بونصر همراه ابوالحسن دلشاد[۶] و بونصرِ طیفور[۷] و دیگران به باغِ بوسعید بَغلانی می‌رود و بیهقی به دلیل آن که نوبتِ او بود، به دیوان می‌نشیند. روز دیگر بونصر به درگاه می‌رود. بیهقی مرگ او را این‌گونه توصیف می‌کند:

«و پس از بار به دیوان شد، و روز سخت سرد بود و در صفّهٔ باغِ عدنانی در بیغوله بنشست. بادی به نیرو می‌رفت. پس پیشِ امیر رفت و پنج و شش نامه عرض کرد و به صفّه باز آمد و جواب‌ها فرمود و فرو شد، یک ساعت لقوه و فالج و سکته افتاد وی را، روز آدینه بود، امیر را آگاه کردند، گفت نباید که بونصر حیله می‌آرد تا با من به سفر نیاید؟ بوالقاسم کثیر[۸] و بوسهلِ زوزنی گفتند بونصر نه از آن مردان باشد که چنین کند. امیر، بوالعلا را گفت تا آنجا رود و خبری بیارد. بوالعلا آمد- و مرد افتاده بود- چیزها که نگاه می‌بایست کرد نگاه کرد و نومید برفت و امیر را گفت: زندگانیِ خداوند دراز باد، بونصر رفت و بونصر دیگر طلب باید کرد. امیر آوازی داد با درد و گفت چه می‌گویی؟ گفت این است که بنده گفت. و در یک روز و یک ساعت سه علّتِ صعب افتاد که از یکی از آن بنتوان جَست، و جان در خزانهٔ ایزد است تعالی، اگر جان بماند نیم تن از کار بشود. امیر گفت: دریغ بونصر! و برخاست... آن روز ماند و آن شب، دیگر روز سپری شد، رحمةالله علیه». (همان: ۶۱۳- ۶۱۲)

علائمی که بوالعلای طبیب از آن سخن می‌گوید نشان می‌دهد که بونصر دچار سکتهٔ مغزی شده است. از کلام بیهقی برمی‌آید که بونصر در مهمانی بوسعید بَغلانی، شرابِ کدو بسیار می‌نوشد و کشمش و انگورِ فراوان می‌خورد. امیرمسعود که عامل مرگِ بونصر را بوسعید بَغلانی می‌داند، از او پنج هزار دینار به عنوان تاوانِ این کار می‌ستاند.

دعوت بوسعید بَغلانی از بونصر درست در زمانی انجام می‌گیرد که بونصر از سلطان رنجیده و به سختی آزرده خاطر شده است و بیهقی نیز به غمناک بودن او اشاره دارد. به احتمالِ فراوان بوسعید بَغلانی این اندوه را در چهرهٔ بونصر دیده است و از آن جا که نائبِ او در هرات بوده، خواسته است تا با دعوت کردنِ بونصر، اندکی از اندوهِ او بکاهد.

کارآیی بونصر مشکان در دستگاه حکومت، بر امیرمسعود پوشیده نبوده است. اما او بسیاری از کسانی را که به او خدمت نموده‌اند، فرو گرفت و با حبس و تبعید مجازات کرد. آیا بونصر مشکان را نمی‌توان قربانی خشمِ مسعود و شتاب در انجام دادن اعمال نابخردانه دانست؟ آیا مسعود با دریافت پنج هزار دینار از بوسعید بَغلانی، قصدِ آن دارد که توطئهٔ خود را در پشت پرده مخفی دارد؟ نکته این جاست که اگر مسعود می‌خواست بونصر را نابود سازد، سال‌ها پیش که بونصر فرمان سرکش بودنِ مسعود را انشا کرد و همهٔ شرایط سرّی بودن آن نامه‌ها را به جا آورد تا به دست خلیفه و سرانِ لشکر برسد، این کار را انجام می‌داد. اما آن زمان به‌طور کامل جانبِ بونصر را گرفت و بدگویی مخالفانِ او را نادیده گرفت.

این حادثه روی دیگری نیز دارد و آن است که به راستی شراب فراوان که از سرِ دل‌سوزیِ میزبان به این میهمانِ دل شکسته داده شد، او را به ورطهٔ نیستی کشانده است و امیرمسعود از سرِ خشم و به خاطر از دست دادن شخصی بی‌نظیر در درگاهِ خویش، بوسعید بَغلانی را این‌گونه مجازات می‌کند.

در تاریخ بیهقی، از جمله کسانی که گفته شده است در اثر زیاده‌روی در نوشیدنِ شراب، در جوانی جان خویش را از دست داده است، بوسعیدِ محمودِ طاهر، خزانه‌دارِ مسعود غزنوی است. بیهقی از او با عنوان جوانی که خردِ پیران دارد نام می‌برد. جالب آن است که بونصر مشکان که با این جوان دوستی نزدیک داشت برای او آینده‌ای درخشان پیش‌بینی

می‌کند اما به شرطِ آن که از زیاده‌روی در نوشیدنِ شراب دست بردارد: «حالِ این جوان برین جمله بنماند اگر عمر یابد و دست از شرابِ پیوسته که بیشتر بر ریق می‌خورد بدارد».(همان:۵۱۸)

اما بیهقی با این نظر استادِ خویش و آن چه دیگران می‌گویند هم داستان نیست و معتقد است که بوسعید محمودِ طاهر به اجلِ خویش بمرد و چون روزگارِ او سر آمد دارِ فانی را وداع گفت. بیهقی بر این عقیده است که چون مدّت زمان زندگی سر آید، حتی عسل نیز می‌تواند آدمی را بکشد.

بیهقی روز مرگِ بونصر را روزی بسیار سرد همراه با بادهای شدید توصیف می‌کند و بونصر که شبِ گذشته شراب فراوان نوشیده است در صفّهٔ باغ عدنانی می‌نشیند. باید دانست که سن و سالی از او گذشته است و فشار کارهای درباری و آشفتگی‌های فکری می‌توانسته است تأثیر بدی بر سلامت او بگذارد. باید نگرانی و تشویشِ از دست دادن مال و ثروت را که سخت به آن‌ها وابسته بوده است نیز بر این عوامل بیفزاییم. از سخن بیهقی نمی‌توان به‌طور قاطع به دلیلِ مرگ بونصر مشکان دست یافت. اما طرز قلم و زیرکی او در بیان مطالب، مرگِ بونصر را شک برانگیز می‌سازد:

«و از هرگونه روایت‌ها کردند مرگِ او را، مرا با آن کار نیست، ایزد عزَّ ذکره تواند دانست، که همه رفته‌اند، من باری بر قلم چیزی رانم که خردمندان طعنی نکنند. من از آن دیگران ندانم. اعتقادِ من باری آن است که مُلکِ روی زمین نخواهم با تَبعتِ آزاری بزرگ، تا به خون چه رسد». (همان: ۶۱۳)

نتیجه

در تاریخ بیهقی، حضور بونصر مشکان همه جا آشکار است. او کسی است که با درایت و هوشیاریِ خویش توانسته است در دوران توطئه‌ها و انتقام‌جویی‌ها به سن پیری گام بگذارد. اما در این ایّام به جای رسیدن به آرامش و امنیت، با کوهی از دشواری‌ها روبروست. از سویی باید در برابر تصمیم‌های بی‌خردانه‌ی مسعود غزنوی بایستد و از جانبی دیگر توطئه‌های بزرگانِ دولت را علیه یکدیگر بی‌اثر سازد. گویی مشکلات از هر سو او را فرا گرفته است. او چون در گشودن گرهی پیروز می‌گردد، در پسِ آن گره‌های دیگر خودنمایی می‌کنند. هجوم ترکمانان به خراسان و درگیری‌های داخلی میان حاکمان و درباریان و ضعفِ امیرمسعود در ادارهٔ حکومت، همه، آینده‌ای بس تیره را برای کشور نشان می‌دهد و از این جهت است که بونصر در رویای خویش، خود را در بیابان بی‌یار و یاور، سرگردان و آواره می‌بیند. این نابه‌سامانی‌ها روح او را می‌آزارد و موجب می‌گردد که بارها آرزوی مرگ کند.

واقعهٔ گرفتن اسب از تازیکان که به فرمان امیرمسعود و به تحریک بوالحسن‌عبدالجلیل صورت گرفت، در این میان بر خشم و ناراحتی بونصر می‌افزاید. چرا که این بار او هدف توطئه‌ای دیگر قرار گرفته است. او چون دیگران به راحتی در برابر چنین خواسته‌ای سر فرود نمی‌آورد، چرا که با فریب‌کاری‌های درباریان کاملاً آشنایی دارد و می‌داند که این‌گونه پیش‌نهادها از قصد و غرضی خالی نیست. قصد و غرضی که سبب خواری بونصر و هدایت او به سوی مرگ می‌شود.

بیهقی بارها از رنج‌های بونصر مشکان سخن گفته است. بخش بزرگی از این ناراحتی‌ها به شیوهٔ حکم‌رانی و لجاجت‌های امیرمسعود باز می‌گردد و بخش دیگر آن از رفتار ناپسندِ اطرافیان و کارگزاران حکومت ناشی می‌شود. «سی سال تمام محنت بکشید که یک روز دل خوش ندید». (همان: ۶۱۴) بیهقی با اندوهِ استادش به خوبی آشناست و از این جهت است که می‌توان تراوش خشم او را نسبت به سلطان مسعود، در قلم و میان نوشته‌هایش دریافت. در ورای کلامِ او درباره‌ی مرگ بونصر مشکان، همهٔ اتهام‌ها به امیرمسعود و درباریان باز می‌گردد. او خواهان آن است که به همگان بگوید که به راستی سلطان مسعود با اعمال و رفتارِ خویش، موجباتِ مرگ بونصر مشکان را فراهم کرده است.

پی‌نوشت

۱- گماشتگان یا کسان پدر. اصطلاحی در دربار غزنویان که در آن گماشتگان و خواص دوران سلطان محمود را خواهند. در مقابل مسعودیان که خاصان و طرفداران سلطان مسعودند. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل پدریان)

۲- نام حاجب سلطان محمود غزنوی که پس از فتح خوارزم و قلع و قمع مأمونیان به فرمان سلطان، حکومت و امارت خوارزم داشت و به عهد مسعود در ۴۲۳ در جنگ با علی تکین کشته شد.

۳- بوسهل از امرای زمان محمود غزنوی بود که به دستور محمود در قلعه‌ی غزنین محبوس شد و چون مسعود به سوی غزنین حرکت کرد در دامغان به او پیوست و وزیرگونه به رتق و فتق امور پرداخت. چون مسعود، وزارت به احمد بن حسن داد زوزنی را به تصدّی دیوان عرض گماشت. ولی پس از چندی به سبب خیانت‌های پیاپی معزول گردید. اموال او را مصادره و خود او را زندانی کردند و بعدها مسعود، او را بر سر کار آورد.

۴- منظور از این دو جاسوس عبدالله اسفراینی و ابوالفتح حاتمی هستند.

۵- او وزیر سلطان مسعود پس از مرگ احمد میمندی بود که تا پایان حکومت مسعود مقام وزارت او را بر عهده داشت. نیز دو سال در زمان مودودبن‌مسعود نیز مقام وزارت داشت تا این که بر اثر سعایت امرا به زندان افتاد و به خاطر بدرفتاری‌هایی که در زندان با او داشتند، درگذشت. (مهدوی، ۱۳۸۸، ۲۴/۱)

۶- بوالحسن دلشاد، دیوان‌سالار زمان مسعود غزنوی و از دبیران او بود. (همان: ۴۸)

۷- از بزرگان دیلم که با مسعود غزنوی همراه شد. او با ابوالفضل بیهقی و بونصر مشکان دوست بود و او را در گفتارهای محرمانهٔ خود شرکت می‌دادند. (همان: ۱۷۳)

۸- بوالقاسم کثیر، دیوان‌سالار بلند پایهٔ محمود و مسعود غزنوی بود. (همان: ۱۴۶)

فهرست منابع

۱. **قرآن کریم**

۲. آشتیانی، سیدجلال‌الدین (۱۳۸۹)، **شرح بر زادالمسافر**، چاپ پنجم، قم: بوستان کتاب.

۳. اسعدی، مریم‌السعادت (۱۳۸۶)، «**طنین مرگ در تاریخ بیهقی**»، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال ۶، شماره ۲۰، زمستان ۸۶، صص: ۷-۲۴.

۴. باقری خلیلی، علی‌اکبر (۱۳۸۹). «**تحلیل مرگ اجتماعی در اشعار نیما یوشیج**»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، چاپ اول، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران، صص: ۱۷۷-۲۰۱.

۵. بیهقی. ابوالفضل (۱۳۹۲)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح محمدجعفر یاحقّی و مهدی سیّدی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

۶. سبزواری، ملاهادی(۱۳۸۵)، **شرح الاسماء**، تحقیق نجفقلی حبیبی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۷. شه‌گلی، احمد (۱۳۹۱)، «**علت مرگ از دیدگاه ابن‌سینا و ملاصدرا**»، مجله آینه معرفت، تابستان ۹۱، شماره ۳۱، صص: ۹۷-۱۱۸.

۸. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲)، **فرهنگ لغت**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۹. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۷۷)، «**تحلیل داستان مرگ بونصر مشکان در تاریخ بیهقی**»، مجله‌ی ادبیات داستانی، زمستان ۷۷، شماره ۴۹، صص: ۵۲-۵۶.

۱۰. صلیبا، جمیل (۱۳۶۶)، **فرهنگ فلسفی**، ترجمهٔ منوچهر صانعی، چاپ اول، بی‌جا: انتشارات حکمت.

۱۱. صنعتی، محمد (۱۳۸۸)، «**درآمدی بر مرگ در اندیشه‌ی غرب**»، مرگ (مجموعه مقالات)، ارغنون، ش۲۶ و ۲۷، تهران: ازمان چاپ و انتشارات، صص: ۱-۱۵.

۱۲. طاهری، حبیب‌الله (۱۳۸۱)، **سیری در جهان پس از مرگ**، چاپ سوم، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۱۳. فروید، زیگموند (۱۳۸۸)، «**اندیشه‌هایی درخور ایام جنگ و مرگ**»، ترجمه حسین پاینده، مرگ (مجموعه مقالات)، ارغنون، ش۲۶ و ۲۷، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، صص: ۱۴۵-۱۷۴.

۱۴. کاشفی، محمدرضا (۱۳۹۰)، «**حقیقت مرگ**»، مجلهٔ مکاتبه و اندیشه، تابستان ۹۰، شماره ۳۹، ص: ۱۲۳-۱۳۸.

۱۵. کرمی، خدابخش (۱۳۸۱)، **اوتازی، مرگ آسان و راحت**، چاپ اول، تهران: دفتر نشر معارف.

۱۶. مسعود، جبران (۱۳۷۶)، **الرائد**، ترجمهٔ رضا انزابی‌نژاد، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۷. مهدوی، سیروس (۱۳۸۸)، رجال بیهقی، جلد اول، تهران: نشر رسانش.

۱۸. هژیر، منیرالسادات (۱۳۷۸)، «**سیمای بونصر مشکان**»، مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، تابستان ۷۸، شماره ۵۱، صص: ۳۱-۳۷.

۱۹. همیلتون، ملکلم (۱۳۷۷)، **جامعه‌شناسی دین**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ اول، تهران: موسسه‌ی فرهنگی انتشاراتی تبیان.

20. - Lizza, John P (2006), Persons, Humanity, and the Definition of Death, London: The Johns Hopkins University Press.

در مکتب عارفانهٔ سهروردی

(راز و رمزهای عقل سرخ)

دکتر مجتبی گلی[1]

عضو هیئت علمی تمام وقت سازمان سماء- سازمان سما(وابسته به دانشگاه آزاد اسلامی) - واحد مشهد

(تاریخ دریافت: ۹۵/۴/۴ تاریخ پذیرش: ۹۵/۴/۴)

چکیده

اکثر آثار سهروردی به‌صورت عرفانی-اساطیری و با زبانی رمزآلود نوشته‌شده‌اند تا علاوه بر زیبایی و جذابیت بیشتر، موجبات کتمان اسرار را در بستر مناسب‌تری فراهم‌سازند. یکی از این آثار زیبا، رسالهٔ ***عقل سرخ*** *می‌باشد که در قالب مناظرهٔ عارفانه و به شیوهٔ داستان در داستان به رشتهٔ تحریر کشیده‌شده‌است. این رساله در عین کمیت، حاوی گسترده‌ترین اسرار نورشناسی، معاد، خردمداری، پیرشناسی، نهج سلوک عارفانه و عاشقانه، تفسیر برخی از آیات قرآن، خودشناسی، باستان‌گرایی، و راه رسیدن به سرچشمهٔ حیات ازلی است. آشنایی با این رمز و رازهای زیبا و پیچیده، فهم آثار عارفانی چون سهروردی را بهتر و بیشتر ممکن می‌سازد.*

واژه‌های کلیدی: قرآن، عقل سرخ، شیخ اشراق (شهاب‌الدین سهروردی)، عرفان، ایران باستان..

[1] deargoli@gmail.com

مقدّمه

آثار سهروردی از رمزپردازی بالایی برخوردار است؛ آن‌چنان که می‌توان مجموعه آثار سهروردی را دُرج اسرار الهی نامید. این رمزپردازی غالباً از نبوغ سهروردی در بیان مفاهیم قرآنی و مضامین الهی سرچشمه گرفته و در حوزهٔ عرفان اسلامی تجلی‌یافته‌است. برخی از پژوهشگران، دلیل این رمزپردازی آثار سهروردی را زیبایی کلام، افزایش بلاغت، تهییج مریدان، و کتمان اسرار دانسته‌اند. (رک. مرتضوی، ۱۳۵۱: ۱-۳۴۰؛ و نیز، سیدعرب، ۱۳۷۸: ۴۰)

در معرفی و بیان رمز و رازهای دینی و قرآنی، توجه شیخ اشراق به قصه‌پردازی مشهود است؛ آن‌چنان‌که وی در پیمانهٔ یک یا چند قصهٔ نمادین، دنیایی از معانی مرموز الهی و آسمانی را متجلی می‌سازد. از این‌رو، در واکاوی آثار حکایت‌گونهٔ این شخصیت ممتاز دنیای اسلام، باید از قشری نگری پرهیز کرده و به درون‌مایه‌های غنیِ معانی و مفاهیم، توجه‌کنیم:

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است معنی اندر وی بسان دانه‌ای است
دانهٔ معنی بگیرد مـــرد عقـل ننگرد پیمـــانه را گر گشت نقل

(مولوی، ۱۳۸۸: ج۸۸۳/۲)

اگرچه هر اثر سهروردی به‌تنهایی دنیایی از مفاهیم و مضامین والای قرآن، احادیث، دین، اسلام، عرفان، هنر و ادبیّات است، اما معمولاً نمی‌توان آثار سهروردی را گزینش کرده و قائل به رجحان جامع و مانع یک اثر بر دیگری شد؛ چون دریایی از مفاهیم فرابشریِ پیوسته و وابسته در سراسر این آثار عرفانی سریان دارد. بررسی مستقل هر اثر وی –همراه با عنایت به سایر آثارش– تنها به منظور واکاوی عمیق‌تر و دقیق‌تر آن اثر بوده و جنبهٔ انتخاب بهتر یا بهترین را ندارد. یکی از زیباترین آثار شیخ مقتول، **عقل سرخ** نام دارد که نمادی از خود سهروردی و روح بلند وی به‌شمار می‌رود:

در قرن‌های قرن، یک تن با **عقل سرخ** خویش حق‌گوی و حق‌پرست چو حلاج می‌شود. (حمید مصدق، ۱۳۹۱: ۶۲۰)

عقل سرخ [1] بسان اکثر آثار سهروردی، از قالب مناظره برای اثبات بهتر کلام، ایجاد صمیمیت بین نویسنده و مخاطب، ساده و روایی‌شدن داستان و ایجاد جذابیت بیشتر

بهره‌جسته است. در این رسالهٔ زیبا، ابتدا سه پرسش و پاسخ بین دوست سهروردی و خود سهروردی مطرح شده و پس از آن سی و دو پرسش و پاسخ بین انسان با عقل سرخ(=روح انسان) بیان می‌شود. این امر از بالا بودن میزان مناظره در این اثر حکایت دارد. رسالهٔ عقل سرخ، ابتدا از ارتباط لسانی و قلبی ارواح عالم قدس [۲] با یکدیگر سخن گفته و سپس به چرایی وجود بشر در عالم فانی و چگونگی راه بازگشت به سرای جاویدان می‌پردازد. شروع داستان با این پرسش است: «دوستی از دوستان عزیز مرا سؤال کرد که مرغان زبان یکدیگر دانند؟ گفتم بلی دانند.» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۲۲۶/۳) گویا سهروردی می‌خواهد در این رساله از منطق‌الطّیر سلیمانی (قرآن کریم، ۱۳۷۳: نمل۱۶/۲۷) و زبان مرغان الهی (=ارواح انسان‌ها در عالم الست) سخن بگوید. از این‌رو، عقل سرخ، دنیایی از تأملات عاشقانه و عارفانه برای کشف روح گم‌گشتهٔ بشر است؛ تلاشی در جهت رسیدن به رمزگشایی خویشتنِ خویش در عالم نور و معرفت است. ذکرشده که رسالهٔ عقل سرخ، یکی از رمزی‌ترین و معتبرترین رسائل تمثیلی سهروردی بوده و ظاهراً یکی از چند رساله‌ای‌است که خلاصهٔ نظریات شخصی و آراء واقعی شیخ اشراق را در بردارد. (مرتضوی، ۱۳۵۱: ۹-۳۱۸) از این‌رو، در هنگام مطالعهٔ این رساله (و سایر آثار رمزی شیخ اشراق) بایستی این رمز و رازهای تمثیلی و غیرمستقیم، دقیق و درست واکاوی شوند تا افقی درست از اندیشه‌های این پیر فرزانه فرادید آید.

در رسالهٔ عقل سرخ، قصهٔ سرگذشت آدمی از نخستین منزل تا فرجامین منزلگه در دنیای دنی بیان‌می‌شود. (اصغری و همکار، ۱۳۹۱: ۱۳۶) در این سرگذشت گذرا و تدریجی، توجه شیخ اشراق به نقطه نظرات الهی و دینی چشمگیر بوده و در سراسر رسالهٔ مذکور به‌آسانی قابل تمیز است. به عبارتی دیگر، سهروردی، روح و ذهنی جستجوگر در مفاهیم عرفانی و آسمانی داشته، و مقولهٔ توجه به قرآن در آثار وی از اهمیت بالایی برخوردار است. در دیباچهٔ این رساله آمده است: «حمد باد ملکی را که هر دو جهان در تصرف اوست.» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۲۶) در کلام الهی آمده است: «هر چه در زمین و آسمان‌هاست همه به تسبیح و ستایش خدای مشغول‌اند. و او مقتدر و حکیم است؛ آن خدایی که آسمان‌ها و زمین همه ملک اوست.» (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ آیات۱و۲) سهروردی در ادامه می‌گوید:

«بود هر که بود از بود او بود و هستی هر که هست از هستی اوست. بودن هر که باشد از بودن او باشد.» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۲۶) در معجزهٔ آسمانی پیامبر(ص) نیز آمده است: «خلق را زنده می‌گرداند و باز می‌میراند و اوست که بر همه چیز تواناست.» (قرآن‌کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۲و۳) ذکر نور الهی و جدایی آن از کافران و نیز راه‌یابی با نور حق در بهشت در این سوره (همان: ۱۲ و ۲۸) که می‌تواند به نورانی بودن عقل سرخ (سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۲۸) و جدایی آن از ناپاکان اشاره داشته‌باشد. همچنین، زمین پس از مرگ (=خزان) توسط خداوند دیگر بار زنده‌می‌شود (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۱۷) آن‌گونه که زخم تیغ بلارک (=مرگ) عمومی بوده و بهاری تازه برای روح عارفان و عاشقان حقیقی پس از آن شروع-می‌شود. (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۳۸) در سورهٔ حدید از بهشت و نعمات آن سخن گفته‌شده (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۱۲،۱۹ و ۲۱) و شیخ اشراق نیز در رسالهٔ عقل سرخ از بهشت و درخت طوبی سخن به میان آورده‌است. (سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۳۲) در این سوره آمده که بین دوزخیان و اهل بهشت فاصله و حصاری است (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۱۳) سهروردی نیز به جدایی ظلمات و سیاهی از چشمهٔ حیات و خضرصفتان اشاره شده‌است.
(سهروردی، ۱۳۸۸:۳/ ۲۳۷)

انسان سالک، در عقل سرخ در پی آن است که خضر شده و از کوه قاف بگذرد و سرانجام به سرچشمهٔ زندگانی برسد. (همان: ۲۳۸) در این سوره نیز به بازگشت امور عالم به سوی خداوند اشاره شده است. (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۵) همهٔ اینها شواهدی است که نشان می‌دهد شیخ اشراق در رسالهٔ **عقل سرخ**، تا حد زیادی تعدادی از آیات سورهٔ حدید و رمز و رازهای آن را مورد عنایت قرار داده است. البته ناگفته نماند که اهمیت سورهٔ حدید –مخصوصاً آیات ابتدایی آن– در میزان توجه بالای سهروردی به آن بی‌تأثیر نیست. طوری‌که گفته شده، سورهٔ حدید از سوره‌هایی است که احتمال وجود **اسم اعظم** درآن وجود دارد. پیامبر اکرم(ص) به برادبن‌عازب فرمود: اگر می‌خواهی خداوند را به اسم اعظمش بخوانی، ده آیهٔ اول سورهٔ حدید و آیات آخر سورهٔ حشر را بخوان. (متقی، ۱۴۱۹ق.: / ۳۹۴) به‌علاوه، به آیات برخی از سوره‌های دیگر قرآن نیز در رسالهٔ **عقل سرخ** اشاره‌شده-است؛ مثلاً در این رساله آمده است: «در ابتدای حالت چون مصور به حقیقت خواست که

به نیت مرا پدید کند مرا در صورت بازی **آفرید**.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۶) که تا حدودی اشاره به تعبیر قرآنی «کن فیکون» –نیت خواستن و آفریدن روح انسان به شکل بازشکاری با نفخهٔ الهی– دارد. قرآن کریم در آیات متعددی به عبارت «کن فیکون» اشارت رانده است؛ (رک. قرآن کریم، ۱۳۷۳: بقره۱۱۷/۲؛ آل‌عمران۴۷/۳ و۵۹؛ انعام۷۳/۶؛ نحل۴۰/۱۶؛ مریم۳۵/۱۹؛ یس۸۲/۳۶؛ غافر۱۸/۴۰) سهروردی به هبوط و اسارت انسان به شکل قضا و قدر و نیز دام و دانه اشاره‌کرده است: «روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر بازگسترانیدند و دانهٔ ارادت در آنجا تعبیه کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند، پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند.» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۷–۲۲۶) که می‌تواند تا حدی به داستان هبوط حضرت آدم(ع) (قرآن کریم، ۱۳۷۳: بقره۳۶/۲؛ نیز، رک. گلی آیسک، ۱۳۹۲: ۱/ ۷–۶۶) اشاره داشته‌باشد.

مراحل هفت‌گانهٔ سیر و سلوک عارفانه در آغاز رسالهٔ عقل سرخ به شکل خاصی بیان‌شده‌اند. این مراحل، در منطق‌الطّیر عطار بدین شکل ذکر شده است:

هست وادیّ طلب آغاز کار — وادی عشق‌است از آن پس بی‌کنار
پس سیم وادی‌است آنِ معرفت — پس چهارم وادی استغنا صفت
هست پنجم وادی توحید پاک — پس ششم وادیّ حیرت صعبناک
هفتمین وادیّ فقر است و فنا — بعد از این روی روش نبود تورا
در کشش افتی، روش گم گرددت — گر بود یک قطره قُلزُم گرددت

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

سهروردی با استفاده از رمزهای عرفانی، از آفریده شدن انسان و جستجوی پیرامون خویش (=طلب)، الفت در عالم الست و دانهٔ ارادت (=عشق)، آشنایی با ولایت دیگر (=معرفت)، بی‌نیازی از چشم ظاهری در ولایت دیگر (=استغناء)، احساس وحدت وجود علی‌رغم داشتن ده حس جدید و چهار طبع مختلف (=توحید)، رسیدن به عالم تحیر (=حیرت) و محو آدمی در ولایت تازه برای رسیدن به طیران (=فقر و فنا) در ابتدای رسالهٔ **عقل سرخ** سخن گفته است. (رک. سهروردی، ۱۳۸۸:۳/ ۷–۲۲۶) می‌توان به راحتی دانست که

این **سلوک عرفانی**، بهترین سرآغاز برای ورود به بحث اصلی یعنی راز رهایی از عالم ماده و پرواز در ملکوت لایزالی به‌شمار می‌رود؛ اگرچه می‌توان آن را در سراسر این رساله و سایر رساله‌های شیخ اشراق[۳] نیز دنبال کرد. در ادامه به ذکر سایر راز و رمزهای رسالهٔ **عقل سرخ**، به صورت بیان جملات رساله و شرح آن پرداخته می‌شود:

«در ابتدای حالت چون مصور به حقیقت خواست که به نیت مرا پدید کند مرا در صورت بازی آفرید.» (همان: ۲۲۶)

ابتدای حالت: آغاز آفرینش در عالم الست

مصور: خدا

خواست و نیت مصور: ارادهٔ کن فیکون

باز: نماد روح انسان و طیران آن در عالم قدس و ملکوت/ باز عالم معنا/ رمزی از خود سهروردی (شکارکنندهٔ سالکان راه)/ نفس ناطقه

که ای بلندنظر شاهباز سدره نشین نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است
مرا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر ندانمت که در این دامگه چه افتاده‌است

(حافظ، ۱۳۷۰: ۳۷)

«در آن ولایت که من بودم دیگر بازان بودند. ما با یکدیگر سخن گفتیم و شنیدیم و سخن یکدیگر فهم می‌کردیم.» (سهروردی، ۱۳۸۸:۳/ ۲۲۶)

آن ولایت: عالم قدس و ملکوت، فردوس برین

من ملک‌بودم‌و فردوس‌برین‌جایم بود آدم آورد در این دیر خراب آبادم

(حافظ، ۱۳۷۰: ۳۱۷)

دیگر بازان: ارواح سایر انسان‌ها

سخن گفتن و شنیدن و فهم آن: انس و الفت بین ارواح در عالم الست و ملکوت

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

(همان: ۱۶)

«دوستی از دوستان عزیز... گفت: آن گه حال بدین مقام چگونه رسید؟»

(سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۶)

حال: توقف ناپایدار روح سالک در عالم ذر

بگفت احوال ما برق جهان است دمی پیدا و دیگر دم نهان است
گهی بر طارم اعلی نشینیم گهی بر پشت پای خود نبینیم

(سعدی، ۱۳۷۸: ۲-۱۶۱)

مقام: هبوط انسان و توقف روح وی در این دنیا

«روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر باز گسترانیدند و دانهٔ ارادت در آن جا تعبیه‌کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند. پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند.»
(سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۷)

ولایت دیگر: این جهان/دامگه، عالم ماده و هیولا

آری، مرغ باغ ملکوت را به دام و دانه نمی‌گیرند.

به حسن خلق توان کرد صید اهل نظر به دام و دانه نگیرند مرغ دانا را

(حافظ، ۱۳۷۰: ۴)

«آن گه هر دو چشم من بردوختند و چهار بند مختلف نهادند و ده کس را بر من موکل کردند؛ پنج را روی سوی من و پشت بیرون، و پنج را پشت سوی من و روی بیرون.»
(سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۷)

چشم: عقل نظری

چهاربند: طبایع چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش)/ اخلاط چهارگانه (صفرا، سودا، خون و بلغم)

ده موکل: ده حس ظاهر و باطن؛ شامل پنج حس درونی (حس مشترک، خیال، واهمه، حافظه و متصرفه) و پنج حس بیرونی[۴] (بویایی، شنوایی، چشایی، بینایی و پساوایی)

هشت خلد از هفت چرخ و شش جهات از پنج حس چار ارکان از سه ارواح و دو کون از یک خدا

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۲)

«چون مدتی بر این آمد قدری چشم من باز گشودند... تا هر روز به تدریج قدری چشم من زیادت باز می‌کردند... تا عاقبت تمام چشم من باز کردند و جهان را بدین صفت که هست به من نمودند.» (سهروردی، ۱۳۸۸:۳/ ۲۲۷)

این امر، به روش تربیت و اهلی کردن باز شکاری در قدیم اشاره دارد: وقتی که باز را از بیشه صید می کردند، برای تربیت آن، اول دو چشم او را با سوزنی و نخی باریک می‌دوختند و در جای تاریکی نگهداری می‌کردند و سپس به تربیت او می‌پرداختند.
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۶:۱/ ۱۶۰)

«روزی این موکلان را از خود غافل یافتم. گفتم به از این فرصت نخواهم یافتن، به گوشه‌ای فروخزیدم و هم چنان با بند، لنگان روی سوی صحرا نهادم.»
(سهروردی، ۱۳۸۸: ۳/ ۸-۲۲۷)

روز غفلت موکلان: زمانِ آزادی از قیود دنیایی (البته نوعی زمان ازلی و نامشخص یا همان زمان غیرخطی)

فرصت: وقت برای عارفان الهی

گوشه: زاویهٔ عبادت درویشان و عرفا (نظیر جیب مراقبت)

لنگیدن: نشانهٔ وابستگی به عالم ماده و دوری از طیران کامل روح

صحرا: عالم خلقت و ماده/ مقدمهٔ رسیدن به دنیای کشف و شهود/ دنیای فرشته‌شناسی و فراآگاهی/ دریچهٔ عالم علوی/ غربت دنیایی روی سوی صحرا نهادن: نشانهٔ توبه/ کشف باب و فرج در کار فروبستهٔ دنیایی/ رمزی از هبوط

«در آن صحرا شخصی را دیدم... چون در آن شخص نگریستم محاسن و رنگ و روی وی سرخ بود. پنداشتم که جوان است گفتم ای جوان از کجا می‌آیی؟ گفت ای فرزند! این خطاب به خطاست، من اولین فرزند آفرینشم، تو مرا جوان همی خوانی؟ گفتم از چه سبب محاسنت سپید نگشته‌است؟ گفت محاسن من سپید است و من پیری نورانیم[5] . اما آن کس که تو را در این دام اسیر گردانید... مدتهاست تا مرا در چاه سیاه انداخت. این رنگ من که سرخ می‌بینی از آن است، اگر نه من سپیدم و نورانی. و هر سپیدی که نور بازو تعلق دارد چون با سیاه آمیخته‌شود سرخ نماید.» (همان: ۲۲۸)

ظاهراً دلیل نامیده شدن این رساله به عقل سرخ، به خاطر همین ملاقات سالک مبتدی با پیر نورانی (=عقل سرخ) است که به سبب گرفتاری این پیر در عالم ظلمت، رنگش به سرخی و هیأتش به جوانی متمایل است. می‌توان‌گفت که نوعی رنگ‌پردازی اشراقی با نگاهی رمزآلود در این قسمت کتاب به‌چشم‌می‌خورد.

پیر نورانی/ عقل سرخ: عقل اول/ عقل ازلی/ عقل دهم/ جبرئیل یا فرشتهٔ راهنما[۶]/ نشانهٔ عقل فعال یا نور خداوندی در عالم آفرینش[۷]/ روح سهروردی/ رب‌النوع انسانی

چاه سیاه: چاه طبیعت/ جهان مادی/ مغرب ظلمانی/ قسمت تاریک وجود/ عالم کون و فساد

چون همی‌دانی که قرآن را رسن خواندست پس تو در چاه طبیعت چند باشی با وسن

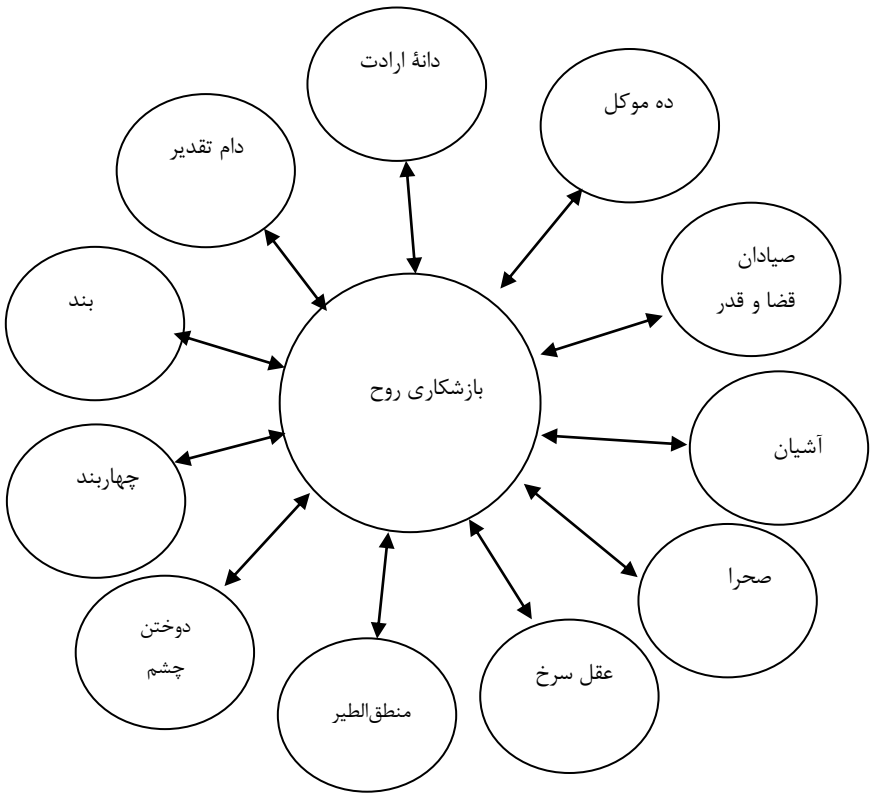
(سنایی، ۱۳۸۸: ۴۸۸)

از اینجا به بعد است که سالک مشکل خویش را با پیر جهان‌بین در میان می‌گذارد تا به راز رهایی از قفس تن و زندان ظلمانی جهان دست یابد:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۴۳)

در ادامه، در جدول شمارهٔ یک ارتباط کلان نماد **باز شکاری روح** با سایر نمادها ارایه شده‌است تا محوریت و ارتباط این کلان نماد با سایر اجزای وابسته بهتر و آسان‌تر مشخص‌شود.



جدول شمارهٔ ۱- ارتباط کلان نماد باز شکاری روح با سایر نمادها

«پس گفتم ای پیر! از کجا می‌آیی؟ گفت از پس کوه قاف که مقام من آن‌جاست و آشیان تو نیز آن جایگه بود اما تو فراموش‌کرده‌ای. گفتم این جایگه چه می‌کردی؟ گفت من سیاحم، پیوسته گرد جهان گردم و عجایب‌ها بینم.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۳۰-۲۲۹)

کوه قاف: عالم علوی/ مشرق نورانی/ عالم ارواح/ وجود انسان کامل/ رمزی از افلاک

فراموش‌کردن جایگه: نشانهٔ نسیان آدمی از آخرت و خویشتنِ خویش (**اَلَّذینَ اتَّخَذُوا دینَهُمْ لَهْواً وَ لَعِباً وَغَرَّتْهُمُ الْحَیاةُ الدُّنْیا فَالْیَوْمَ نَنْساهُمْ کَما نَسُوا لِقاءَ یَوْمِهِمْ هذا..**؛ (قرآن‌کریم، ۱۳۷۳: اعراف/۷ ۵۱)

سیاح‌بودن: رمزی از آزاد بودن روح والای انسان در عالم شهود و ملکوت/ اشاره به الگوی سفر به ماورای هستی در طی داستان

«گفتم از عجایب‌ها در جهان چه دیدی؟ گفت هفت چیز: اول کوه قاف که در ولایت ماست، دوم گوهر شب‌افروز، سیم درخت طوبی، چهارم دوازده کارگاه، پنجم زره داوودی، ششم تیغ بلارک، هفتم چشمهٔ زندگانی.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۹)

هفت: نشانهٔ تقدس این عدد در قرآن و فرهنگ باستان؛ و توجه سهروردی به آن.
(رک. حسینی‌شکرایی، ۱۳۹۰: ۱۷۱ تا ۱۸۶)

ولایت پیر: عالم مشاهدهٔ انوار ازلی/ ماورای هستی/ ولایت‌عشق و عرفان/ اقلیم عقل کل

گوهر شب‌افروز: ماه/ رمزی از دل/ رب‌النوع نفس ناطقه در وجود آدمی بسان باز شکاری/ بخش روشن ضمیر

درخت طوبی: خورشید/ معرفت، عقل و بینایی/ رمزی از آسمان چهارم

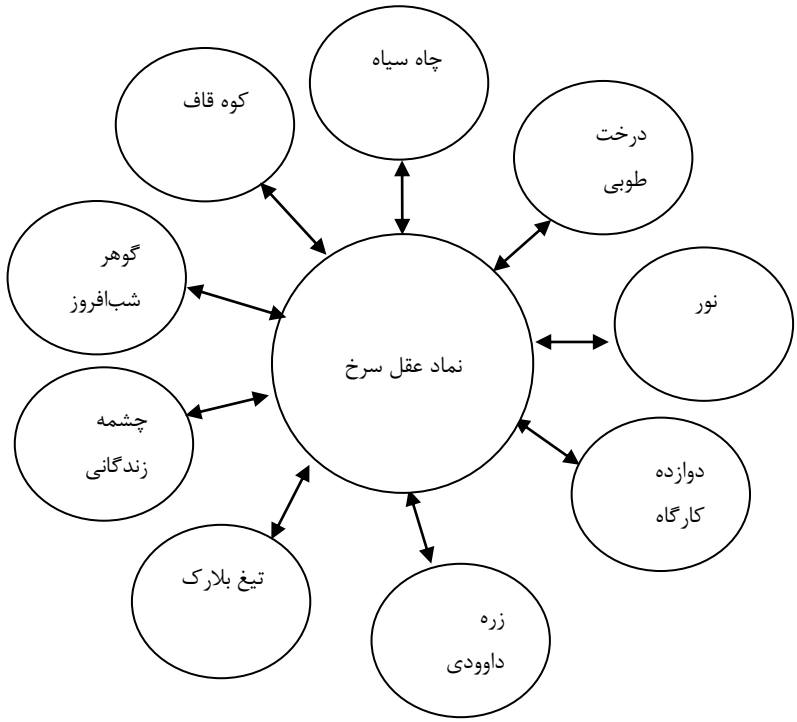
دوازده کارگاه: دوازده برج/ رمز تدبیر جسمانی و عقلانی/ کارگاه آفرینش

زره داوودی: جسم و پیکر آدمی/ محدودکنندهٔ روح/ نشانهٔ اتصال با دنیای مادی

تیغ بلارک: مرگ و عزرائیل/ گسستن از دنیای مادی/ فارغ شدن از جهان (مخالف تیغ عشق)

چشمهٔ زندگانی: حیات ابدی/ دست یابی به ملکوت/ تجلی‌خانهٔ انوار الهی/ رسیدن به هستی مطلق

در ادامه، در جدول شمارهٔ دو ارتباط کلان نماد **عقل سرخ** با سایر نمادها ارائه‌شده‌است تا محوریت و ارتباط این کلان نماد با سایر اجزای وابسته بهتر و آسان‌تر مشخص‌شود.



جدول شمارهٔ دو- ارتباط کلان نماد عقل سرخ با سایر نمادها

«کوه قاف... یازده کوه است و تو چون از بند خلاص یابی آن جایگه خواهی‌رفت زیرا که تو را از آن‌جا آورده‌اند و هر چیزی که هست عاقبت با شکل اول رود. پرسیدم که بدان‌جا راه چگونه برم؟ گفت راه دشوار است، اول دو کوه در پیش است هم از کوه قاف، یکی گرم‌سیر است و دیگری سردسیر و حرارات و برودت آن مقام را حدی نباشد. گفتم: سهلست بدین کوه که گرم‌سیر است زمستان بگذرم و بدان کوه... به تابستان. گفت: خطا کردی هوای آن ولایت در هیچ فصل بنگردد.» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۲۲۹/۳)

یازده کوه: یازده فلک (قاف)

خلاصی از بند: رهایی از ماده و جسم/ رهاشدن از زندان تن

آن‌جایگه: محضر الهی/ عالم قیامت و تجلی حق

عاقبت بدان‌جا رفتن: اشاره به «کل شیء یرجع الی اصله»[۸]

(مرتبط با قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۵۷/ ۵)

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش
(مولوی، ۱۳۸۸: ۵۴/۱)

در رسالهٔ **عقل سرخ**، تم (زمینهٔ فراگیر) می‌تواند «غربت» باشد، که طی رساله به صراحت یا رمز دربارهٔ این دورافتادگی از اصل سخن گفته‌می‌شود و تمام اشارات به جهان هستی و بازشناساندن آن‌ها، برای بیان مراتب دورافتادگی یا موانع رسیدن به موطن اصلی خویش است. (شاپوری، ۱۳۷۶: ۸۴)

رفتن به شکل اول: رجعت روح/ معاد روحانی/ قوس صعودی

راه: راه سیر و سلوک/ راه رسیدن به اصل/ عقبات سلوک به سوی منبع لایزال احدی

دو کوه: فلک اثیر و زمهریر/ گرمی و سردی مزاج/ خواستن و نخواستن/ دو پهلوی آدمی/ نشانهٔ مسیر سیر و سلوک

در ضمن، تدبیر خطای سالک در گذشتن از تنگنای خطر مشهود است.

«چندان‌که رَوی باز به مقام اول توانی رسیدن، چنان‌که پرگار... چندان‌که گردد باز بدان‌جا رسد که اول از آن‌جا رفته‌باشد.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۹)

اشاره به عالم تسلسل و تحیر/ سرگردانی سالک در دایرهٔ روزگار/ رمزی از رجوع به اصل: **هوالاول والاخر والظاهر والباطن و هو بکل شیء علیم** (قرآن کریم، ۱۳۷۳: حدید۳/۵۷)

چه‌کند کز پی دوران نرود چون پرگار هر که در دایرهٔ گردش ایام افتاد
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۱۱)

«گفتم این کوه‌ها را سوراخ توان‌کردن و از سوراخ بیرون‌رفتن؟ گفت سوراخ هم ممکن‌نیست، اما آن‌کس که استعداد دارد بی‌آن که سوراخ کند به لحظه‌ای تواند گذشتن هم‌چون روغن بلسان که اگر کف دست، برابر آفتاب بداری تا گرم‌شود و روغن بلسان قطره‌ای بر کف چکانی از پشت دست بدرآید به خاصیتی که در وی است. پس اگر تو نیز خاصیت‌گذشتن از آن کوه حاصل‌کنی به لمحه‌ای از هر دو کوه بگذری. گفتم آن خاصیت چگونه توان‌حاصل‌کردن؟ گفت در میان سخن بگویم اگر فهم‌کنی.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/۲۳۰)

استعداد: لزوم داشتن آمادگی معنوی و ازلی/ اهلیت چیزی را کسب کردن

از کوه به لحظه‌ای گذشتن: گذشتن از مراحل سلوک با عنایت مراد/ رمزی از طی‌الارض عارفان حقیقی از طریق کنترل نفس و غسل در چشمهٔ زندگانی

روغن بلسان: رمز طی طریق/ رمز خضر

کف دست: فلک اثیر و زمهریر/ رمزی از مسیر سلوک

آفتاب: نور معرفت الهی/ لطف ازلی/ عنایت پیر راه‌بین/ معشوق ازلی و ابدی/ باطن امور/ حقیقت محونشدنی/ عظمت حق

لمحه: کسب جذبهٔ حق/ فیض لطف الهی

در مناظره بین موران و موری متصرف، نزاع بر سر این است که **ژاله** زمینی است یا دریایی؟ در این میان مور متصرف بر صبر و اصل کشش هر چیز به سوی منبع خویش تأکید می‌کند. سرانجام با گرم‌شدن **آفتاب**[۹] ژاله به سوی اصل آسمانی خود صعودمی‌کند و موران متوجه اشتباه خود می‌شوند. (رک. همان: ۵-۲۹۴) در این جا روغن بلسان مانند ژاله بوده که هر دو در برابر آفتاب معرفت به اصل خویش برمی‌گردند؛ با این تفاوت که روغن بلسان پس از عبور از کف دست به سوی زمین، و ژاله به سوی آسمان می‌رود. در این میان، جستجوی راه نادرست و باطل توسط مرید، در گذر از مراحل سلوک باز هم به چشم‌می‌خورد.

در میان سخن مطلبی را گفتن: اشاره به این دارد که کلام الهی، سرّی و نهانی بوده و کشف آن با تدبیر درست، معرفت وجودی، و عنایت حق ممکن است. در این راه، نباید به ماندن در یک مقام و مرحله رضایت داد. (اشاره به چشمهٔ زندگانی در انتهای رسالهٔ **عقل سرخ**)

«گفتم آن [=درخت طوبی] را هیچ میوه بود؟ گفت هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش تو است همه از ثمرهٔ او است... گفتم میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلق‌دارد؟ گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد، بامداد سیمرغ از آشیانهٔ خود بدر آید و پر بر زمین گستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین.» (همان: ۲۳۲)

ارتباط جالبی بین درخت طوبی و درخت هوم سپید یا گوکرن درخت(Gaokarana) و ذکر سیمرغ بر روی آن در متون پهلوی دیده‌می‌شود؛ گفته شده که آشیان سیمرغ بر روی

درخت دورکنندهٔ غمِ بسیار تخمه[۱۰] و در میان دریای فراخکرد است. و هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید. و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود. (تفضلی، ۱۳۹۱: ۷۰)

سیمرغ: خورشید و طلوع/ ظهور انسان کامل بر جهان هستی و بارور کردن میوهٔ وجود سالکان/ روز و روشنائی/ مظهر عقل

به علاوه، این جهان سایه و مثالی از عالم بالا به شمار می‌رود. در ادامه، سهروردی، ضمن ارائهٔ شیوهٔ داستان در داستان می‌گوید: «پیر را گفتم شنیدم که زال را سیمرغ پرورد و رستم، اسفندیار را به یاری سیمرغ کُشت[۱۱] گفت چون زال از مادر در وجود آمد رنگ موی و رنگ روی سپید داشت. پدرش سام بفرمود که وی را به صحرا اندازند.»

(سهروردی، ۱۳۸۸:۳/ ۲۳۳)

باستان‌گرایی[۱۲] و توجه به مبانی حماسه و عرفان در رسالهٔ **عقل سرخ** مشهود بوده و از علاقهٔ شیخ‌اشراق به حکمت خسروانی و ادبیّات حماسی و عرفانی ایران باستان حکایت می‌کند. برخی از پژوهش‌گران بر این باورند که شیخ اشراق نخستین کسی است که با تلاش و خلاقیت، پیوندی جاودانه میان اساطیر حماسی و اساطیر عرفانی به‌وجود آورده‌است. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۵۷)

زال: بازِ عالم خلقت/ روح و نور[۱۳]/ مرشد و دلیل راه/ هبوط روح و نفس از عالم نور به جهان ظلمت/ رمزی از تلاقی خورشید و ماه

تولد زال: هبوط روح به جهان

سپیدی رنگ مو و روی زال: نشانهٔ پیوند وی با عالم انوار و ارواح

سیمرغ: رمز مهر/ تجلی خدا/ روز و مشرق/ نشانهٔ خورشید و نور/ عقل اول/ عقل کل یا نورالانوار

رستم: روح یا نفس ناطقه (بسان گوهر شب‌افروز و باز شکاری)/ رمز نور و روشنائی وجود/ سالک/ رمزی از اهورامزدا/ همسان سیمرغ

اسفندیار: نفس اماره/ رمز طغیان و سرکشی وجود[۱۴]/ رمز تاریکی باطن (که در هنگام مرگ و فنا، تازه در حال وصول به نور الهی است)/ رمزی از اهریمن/ دگردیسی نفس به روح

مادر زال: چهار عنصر یا امهات اربعه

سام: افلاک یا آباء سبعه/ «منکر هبوط روح»[۱۵]

نبرد رستم و اسفندیار: نبرد نور و ظلمت/ نبرد مهر و ماه/ نبرد روز و شب/ جهاد بین روح و نفس

مرگ اسفندیار: نابودی تعلقات مادی/ مقدمه‌ای برای دست‌یابی به عالم شهود و آگاهی با فنا شدن در نور حق/ صعود روح

سپیدی زال: همسان عقل سرخ که در اصل سپید است.

«چون شب در آمد و سیمرغ از آن صحرا منهزم شد، آهویی بر سر زال آمد و پستان در دهان زال نهاد. چون زال شیر بخورد خود را بر سر زال بخوابانید... سیمرغ گفت [دلیل حمایت من از زال این بود که] زال در نظر طوبی به‌دنیا آمد، ما نگذاشتیم که هلاک‌شود.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۳۳)

شب: تاریکی نفس (در تضاد با روز به‌عنوان روشنایی عقل)

منهزم‌شدن سیمرغ از صحرا: نشانهٔ فرارسیدن شب و ظلمت

آهو: ماه/ وجود پیر روشن ضمیر/ نفس کل/ روح حیوانی/ طبیعت ماده و حیات‌بخش

پستان: رمز نور و لطف الهی در تاریکی‌های راه سلوک حق

شیر: معرفت الهی

به‌دنیا آمدن زال در نظر طوبی: نشانهٔ مهرپرستی زال (هم طوبی و هم خورشید هر دو در آسمان چهارم قرار دارد.)

«[زال] رستم را از برابر سیمرغ در میدان فرستاد. اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن. چون نزدیک رسید پرتو سیمرغ بر جوشن و آئینه افتاد... چشمش خیره‌شد، هیچ نمی‌دید. توهّم کرد و پنداشت که زخمی به هر دو چشم رسید... پنداری آن دو پاره گز که حکایت‌کنند دو پر سیمرغ بود.» (همان: ۲۳۴)

پرتو سیمرغ: رمزی از فره‌ی ایزدی/ نور قدسی

رستم و سیمرغ: مهر در کنار خورشید

خیره شدن چشمان اسفندیار: محو حق شدن/ رسیدن به عالم تحیر

زخم چشمان: بسته‌شدن چشمان دنیوی

دو پاره گز/ دو پر سیمرغ: رمزی از نور یا شعاع خورشید ازلی/ نشانهٔ نجات‌بخشی و تدبیر/ همسان دو پر جبرئیل

«هر زمان سیمرغی از درخت طوبی به زمین آید و این که در زمین بود منعدم شود، معاً معاً.»[۱۶] (همان: ۲۳۴)

منعدم‌شدن سیمرغ: مرگ و تولد هر روزهٔ خورشید در مغرب و مشرق عالم (بسان ققنوس در منطق‌الطّیر)[۱۷]

«زیر همهٔ کارگاه‌ها مزرعه‌ای اساس افکندند و عاملی آن مزرعه هم به استاد هفتم دادند و بر آن قرار دادند که از کسوت دیبای استاد چهارم پیوسته نیمچه‌ای براتی بدین استاد هفتم دهند.» (همان: ۲۳۵)

مزرعه: کرهٔ زمین/ اقلیم خاکی

استاد هفتم: ماه (ماه در کار زمین مؤثر است.)

استادان هفت‌گانه: سیارات هفت‌گانه (قمر، عطارد، زهره، خورشید، مریخ، مشتری و زحل.

کسوت دیبای استاد چهارم: نور عالم افروز خورشید

نیمچهٔ براتی: نور کسبی ماه از خورشید/ رمزی از کسب نور از مبدأ اول

«[استاد] گفت: در ولایت ما جلادی است، آن تیغ در دست وی است و معین است که هر زرهی که چند مدت وفا کند، چون مدت به آخر رسد آن جلاد تیغ بلارک چنان زند که جملهٔ حلقه‌ها از یکدیگر جداافتد.» (همان: ۲۳۶)

جلاد: عزرائیل/ عامل انفصال آدمی از حیات مادی

معین‌بودن زمان: علم الساعه/ اشاره به زمان مرگ و آگاهی از آن که نزد پروردگار است: يَسْأَلُونَکَ عَنْ‌السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّی. (قرآن کریم، ۱۳۷۳: أعراف۱۸۷/۷)؛ يَسْأَلُکَ النَّاسُ عَنْ‌السَّاعَةِ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ اللَّه. (همان: أحزاب۶۳/۳۳)

حلقه‌های زره: طبایع پیوستهٔ بدن/ نشانهٔ اجزای جسم

«[پیر] گفت چشمهٔ زندگانی به‌دست آور و از آن چشمه آب بر سر ریز تا این زره بر تن تو بریزد.» (سهروردی، ۳:۱۳۸۸/۲۳۷)

آب: نور حق/ نشانهٔ لطف خدا و زندگی ابدی/علم و معرفت حقیقی/ وسعت‌دهندهٔ روح

ریختن زره بر تن: ریختن تعلقات دنیایی/ رمز مرگ

«گفتم: ای پیر! این چشمهٔ زندگانی کجاست؟ گفت: در ظلمات، اگر آن می‌طلبی خضروار پای‌افزار در پای کن و راه توکل پیش گیر... گفتم: راه از کدام جانب است؟ گفت: از هر طرف که روی، اگر راه روی راه بری. گفتم: نشان ظلمات چیست؟ گفت: سیاهی و تو خود در ظلماتی، اما تو نمی‌دانی.» (همان: ۲۳۷)

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن ظلمات‌است بترس از خطر تاریکی
(حافظ، ۱۳۷۰: ۴۸۸)

بودن چشمهٔ زندگانی در ظلمات: نوعی متناقض‌نما یا پارادوکس لطیف عرفانی (وجود نور و معرفت در دل تاریکی و گمراهی)

در ظلمات‌بودن و بی‌خبری از آن: نوعی جهل مرکب

از هر طرف رفتن و رسیدن: رمزی از رسیدن به خدا به عدد نفوس خلائق/ رمزی از گستردگی قبلهٔ عشق در تمام آفاق: وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ. (قرآن کریم، ۱۳۷۳: بقرهٔ۱۱۵/۲)

به عبارتی، در مسیر رسیدن به درگاه دوست و گذر از ظلمت دل و دنیا، دو امر مهم عبارت است از توکل و همراهی با پیر راهنما:

تکیه برتقوا و دانش‌در طریقت کافری است راهرو گر صد هنر دارد توکل بایدش
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۷۶)

برای رسیدن، کافی است حرکت به سوی او از اعماق وجود خواسته‌شود:

گر مرد رهی میان خون باید رفت وز پای فتاده سرنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس خود راه بگویدت چون باید رفت

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۹: ۱۶۸)[۱۸]

«مدعی چشمهٔ زندگانی در تاریکی بسیار سرگردانی‌بکشد. اگر اهل آن چشمه بود، به - عاقبت بعد از تاریکی روشنائی بیند. پس او را پی آن روشنائی نباید گرفتن[۱۹] که آن روشنایی نوری است از آسمان بر سرچشمهٔ زندگانی.» (سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۸-۲۳۷)

اهل‌بودن: نشانهٔ استعداد سالک و آمادگی معنوی وی (البته با عنایت حق)

رسیدن به روشنایی بعد از تاریکی: رسیدن به نور معرفت و چشمهٔ حیات بعد از گذر از ظلمات؛ اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنْ‌الظُّلُمَاتِ إِلَى‌النُّور. (قرآن کریم، ۱۳۷۳: بقره۲/۲۵۷). این ترکیب نور و ظلمت در رسالهٔ **آواز پر جبرئیل** نیز آمده‌است: جبرئیل را دو پر است؛ یکی راست و آن نور محض است... و پری‌است چپ، پاره‌ای نشان تاریکی بر او.

(سهروردی، ۱۳۸۸ :۳/ ۲۲۰)

لذا می‌توان رسیدن به روشنایی بعد از تاریکی را گذر از بال ظلمانی به بال روحانی وجود دانست که در طی آن مغرب و مشرق جان مورد عنایت و واکاوی قرار می‌گیرد. هم‌چنین، خود عقل سرخ نیز تا حدودی رمزی از این دو پر جبرئیل به شمار می‌رود که در نوسان بین نور و تاریکی قرار دارد.

نتیجه

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، دایرةالمعارف بزرگ رمزگرایی اشراقی بوده و آثار وی مقدمه‌ای بر عرفان خاورزمین و ادبیات قرآنی محسوب می‌شود. سهروردی با استفاده از رمزهای عرفانی–اسطوره‌ای و با کمک‌گرفتن از الگوی مناظره، از آفریده‌شدن انسان و گذر وی از دشواری‌های راه سلوک در رسالهٔ **عقل سرخ** سخن‌می‌گوید. در این اثر ارزنده، برخی از آیات قرآن –مخصوصاً آیات نخستین سورهٔ حدید–، نور الهی در وجود انسانی و تمامی عناصر طبیعت، رجعت به اصل، عقل‌محوری، لزوم پیروی از پیر راه‌بین، گذر از مراحل سیر و سلوک عاشقانه و عارفانه، کشف درون، توجه به ایران باستان و حکمت خسروانی مورد عنایت شیخ اشراق قرار گرفته‌است. در این رساله، سالک پس از هبوط از عالم علوی، ضمن ملاقات با فرشتهٔ نفسِ خویش، به جستجو در آفاق روح پرداخته و در پس پرده‌های ظلمانی وجود، به کشف اشراقی نائل‌می‌شود. این شهود عارفانه، راه‌گشای رسیدن به ماورای هستیِ تاریک است؛ جایی غریب که در آن امتزاج نور و ظلمت دیده‌می‌شود. در یک سوی این قلمروی جدید، رنگ و بوی نور بر تارک **عقل سرخ** تابیده، و در سوی دیگر، فقدان نور الهی موجب تاریکی جانِ جان شده‌است. کلید ره‌یابی به عالم شهود در همین نکته خلاصه‌می‌شود؛ تمایز درست نور و تاریکی در قلمروی روح و جسم به مدد انفاس عیسوی؛ و امتداد دادن این بارقهٔ الهی برای رسیدن به سرچشمهٔ حیات ازلی. گویا سهروردی، خود همان **عقل سرخ** است که راه نیل به آرمان‌شهر کشف و شهود آسمانی را –در قالب الفاظ ماندگار– فراروی دلدادگان عشق و عرفان قرار داده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱- مشخصات اثر فوق عبارتند از:
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن‌حبش (۱۳۸۸)؛ **مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق** (۴ج)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم، جلد سوم، صص ۲۲۶ تا ۲۳۹.

۲- إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ الْأَرْوَاحَ قَبْلَ الْأَبْدَانِ بِأَلْفَيْ عَامٍ. (مجلسی، ۱۴۰۳ق./ج۲۴: ۱۲۷).

۳- برای نمونه، مراحل سیر و سلوک عارفانه در رساله **مؤنس العشاق** سهروردی نیز مورد واکاوی قرارگرفته است؛ رک: (گلی آیسک و همکار، ۱۳۹۲).

۴- شیخ اشراق، شهود و مکاشفه را به صورت شنیدن، دیدن، بوییدن، لمس کردن، خوردن و چشیدن می‌داند. (حیدری نوری، ۱۳۹۱: ۱۲۸) لذا این پنج حس بیرونی رمزی برای رسیدن به شهود عالم الهی نیز به شمار می‌روند.

۵- حیدری نوری، رضا، ۱۳۹۱، «**تجارب مینوی در نظام فکری سهروردی**»، الهیات تطبیقی(علمی-پژوهشی)، س۳، ش۷، ۱۶صفحه (از ص۱۱۵ تا ص۱۳۰)، ص۱۲۸.

۶- لازم به یادآوری است که نظام نوری فلسفه‌ی سهروردی، با اصالت ماهیت و اعتباریت وجود سامان داده شده‌است. (رک: اسماعیلی، ۱۳۹۰: ۲۹) به همین خاطر است که **نور**، و **ماهیت وجود** در نگاه سهروردی و مخصوصاً در رساله **عقل سرخ** از آمیختگی بالایی برخوردار است.

۷- فرشته در آثار سهروردی به صورت پیری ظاهر می‌شود که مرشد و راهنمای سالک است و از جوانی جاودان برخوردار است. این پیرِ جوان مثال بارز فرشته‌ای است که در همه تمثیل‌های عرفانی سهروردی، سالک با وی دیدار دارد. (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۹۰).

۸- اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِهِ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ. (قرآن کریم، ۱۳۷۳: نور۳۵/۲۴)

۹- ان الی ربک المنتهی (قرآن کریم، ۱۳۷۳: نجم۵۳/ ۴۳) الیه یصعد الکلم‌الطیب و العمل‌الصالح یرفعه (قرآن کریم، ۱۳۷۳: فاطر۱۱/۳۵) شیخ اشراق در این خصوص در رساله **لغت موران** می‌گوید: «هر کسی را زی جهت اصل خویش کششی باشد و به لحوق معدن و منبع خود شوقی بود.» (سهروردی، ۱۳۸۸/ج۳: ۲۹۵)

۱۰- از دیدگاه سهروردی، خورشید یا هورخش ظاهرترین و بزرگ‌ترین آیت خداوند است، علامه است و فاعل به امر حق تعالی است. بیش‌ترین احتمال برای حضور گسترده و توأم با احترام برای خورشید در آثار وی، به باور این حکیم درباره‌ی نور معطوف‌می‌شود. در واقع، «نور» محوری‌ترین بحث فلسفه‌ی شیخ بوده و ملهم از آیات قرآن به نظر می‌رسد. (خسروی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

۱۱- خسروی، حسین، ۱۳۸۸، «**نگاهی به نماد خورشید در تمثیلات سهروردی**»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س۵، ش۱۵، ۲۴صفحه (از ص۸۳ تا ص۱۰۶)، ص۱۰۳.

۱۲- در پهلوی: ونِ جُدبیشِ وَس تخمگ.

۱۳- در خصوص تأویل داستان رستم و اسفندیار از دید سهروردی، رک.(طاهری، ۱۳۸۳؛ و نیز: صابر، ۱۳۷۸).

۱۴- دربارهٔ نمادشناسی ایران باستان در رسائل فارسی شیخ اشراق، رک. (اسدپور، ۱۳۸۹).

۱۵- زال مثل باز قهرمان داستان، رمز روحی است که به صحرای عالم افکنده‌می‌شود، یا نوری است که اسیر ظلمت می‌شود. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۵)

۱۶- سهروردی، در رساله **الواح عمادی** و در لوح چهارم، ثنویت را از ابداعات پدر اسفندیار، گشتاسب، می‌داند و این امر در پردازش شخصیت آسیب‌پذیر اسفندیار در رساله **عقل سرخ** بی‌تأثیر نیست. (سهروردی، ۱۳۸۸/ج۳: ۱۸۵)

۱۷- در این خصوص، رک. (همدانی، ۱۳۸: ۲-۱۵۱)

۱۸- کل یوم هو فی شأن (قرآن کریم، ۱۳۷۳: الرحمن ۲۹/۵۵).

۱۹- برای کسب اطلاعات بیشتر، رک.(عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۶-۱۷۵).

۲۰- مختارنامه، باب هشدهم(=هجدهم)، رباعی۷۱۶.

۲۱- گفته‌شده که در جغرافیای عرفانی سهروردی هر مرحله نسبت به دیگری مشرق و مغرب است. هر گامی که سالک به پیش برمی‌دارد به همان نسبت از غرب دورشده و به شرق نزدیک‌تر می‌شود. (عباسی‌داکانی، ۱۳۷۷: ۹۸) لذا سهروردی، سالک را از دنبال‌کردن روشنائی سابق منع‌می‌کند.

فهرست منابع

۱. **قرآن کریم** (۱۳۷۳)؛ ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم، دارالقرآن‌الکریم.

۲. اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۶)؛ **فرهنگ بازیافته‌های ادبی از متون پیشین** (۲ج)، مشهد: سخن‌گستر و معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، چاپ اول، جلد اول.

۳. اسماعیلی، مسعود، (۱۳۹۰)، «**مفاهیم فلسفی از دیدگاه سهروردی**»، پژوهش‌های فلسفی-کلامی، شماره پیاپی ۵۰، ۸۷صفحه (از ص۵ تا ص۳۲)، ص۲۹.

۴. اسدپور، رضا، (۱۳۸۹)، «**نمادشناخت ایران باستان در رسائل فارسی سهروردی**»، پژوهش‌نامهٔ ادیان، س۴، ش۷، ۳۰صفحه (از ص۱ تا ص۳۰).

۵. اصغری، فاطمه؛ کمالی‌زاده، طاهره، ۱۳۹۱، «**هرمنوتیک سهروردی**»، معرفت فلسفی، س۹، ش۳، ۲۶صفحه (از ص۱۲۵ تا ص۱۵۰)، ص۱۳۶.

۶. پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب پارسی**، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.

۷. تفضلی، احمد(مترجم)، (۱۳۹۱)، **مینوی خرد**، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: توس، چاپ پنجم.

۸. حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمّد (۱۳۷۰)؛ **دیوان حافظ** [قزوینی – غنی]، به تصحیح و تحقیق موحد زاده، منصور، تهران، پژوهش، چاپ اول.

۹. حسینی‌شکرایی، احترام‌السادات (۱۳۹۰)؛ **نقش اعداد از باستان تا کنون**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.

۱۰. خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۸)؛ **دیوان اشعار خاقانی شروانی**، مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات سیدضیاءالدین سجادی، تهران: زوار، چاپ نهم.

۱۱. سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۷۸)؛ **گلستان**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه، چاپ بیست و یکم.

۱۲. سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۸۸)؛ **دیوان حکیم سنائی غزنوی**، به سعی و اهتمام محمد تقی مدرس رضوی تهران: سنایی، چاپ هفتم.

۱۳. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن‌حبش (۱۳۸۸)؛ **مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق** (۴ج)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم، جلد سوم.

۱۴. سیدعرب، حسن (۱۳۷۸)؛ منتخبی **از مقالات فارسی دربارهٔ شیخ اشراق**، تهران: نشر شفیعی، چاپ اول.

۱۵. شاپوری، سعید (۱۳۷۶)، «**جنبه‌های داستانی رساله عقل سرخ**»، ادبیات داستانی، ش۴۲، ۶صفحه (از ص۸۲ تا ص۸۷)، ص۸۴.

۱۶. شایگان، داریوش، (۱۳۷۱)، «**هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**»، ایران‌نامه، ش۳۸، ۱۷صفحه (از ص۲۸۰ تا ص۲۹۶)، ص۲۹۰.

۱۷. صابر، فرهاد، (۱۳۷۸)، «**قرائت عرفانی اسطورهٔ حماسی اسفندیار از منظر شیخ‌اشراق**»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۲۸، ۶صفحه (از ص۴۸ تا ص۵۳).

۱۸. طاهری، قدرت‌الله، (۱۳۸۳)، «**بازتاب تفکر یونانی، ایرانی و اسلامی در تأویل سهروردی از داستان رستم و اسفندیار**»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، دوره جدید، ش۳، ۱۶صفحه (از ص۱۷ تا ۳۲).

۱۹. عباسی‌داکانی، پرویز،(۱۳۷۷)، «**قربت شرقی و غربت غربی/ شرحی بر غربت غربی شهاب‌الدین سهروردی(۱)**»، نامه فلسفه، ش۴، ۴۴صفحه (از ص۸۴ تا ص۱۲۷)، ص۹۸.

۲۰. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸۸)؛ **منطق‌الطّیر**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن، چاپ پنجم.

۲۱. ----------، ۱۳۸۹، **مختارنامه، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی**، تهران: سخن، چاپ چهارم.

۲۲. گلی آیسک، مجتبی؛ بیرانوند، لیدا،(۱۳۹۲)، «**پیوند عشق و عرفان در مؤنس‌العشاق سهروردی**»، قم: کنگرهٔ بین‌المللی فرهنگ و اندیشهٔ دینی. (ش گواهی: ۱۰۱۰۳۵۱۱۳۲۳).

۲۳. گلی آیسک، مجتبی (۱۳۹۲)؛ **فرهنگ نمادشناسی پرندگان در شعر عرفانی** (۲ج)، مشهد: سخن‌گستر و معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، چاپ اول، جلد اول.

۲۴. متقی، علی‌بن‌حسام‌الدین، (۱۴۱۹ق.)، **کنزالعمال فی سنن‌الاقوال والافعال**(۱۶ج؛ در هشت مجلد)، تصحیح محمود عمر دمیاطی، بیروت: دارالکتب العلمیه، چاپ اول، جلد پنجم.

۲۵. مجلسی، محمدباقربن محمدتقی، (۱۴۰۳ق.)، **بحارالانوار (الجامعه لدرر اخبار الائمه‌الاطهار)**، ۱۱۰ج، بیروت: الوفاء، چاپ اول، جلد بیست و چهارم.

۲۶. مرتضوی، منوچهر، (۱۳۵۱)، «**نظری به آثار و شیوهٔ شیخ اشراق**»، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی تبریز، ش۱۰۳، ۳۳صفحه (از ص۳۰۹ تا ص۳۴۱)، صص۹-۳۱۸ و ۱-۳۴۰.

۲۷. مصدق، حمید (۱۳۹۱)؛ **مجموعه اشعار**، تهران: نگاه، چاپ دوازدهم.

۲۸. مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد (۱۳۸۸)؛ **شرح جامع مثنوی معنوی** (۷ج)، شرح از کریم زمانی، تهران: اطلاعات، چاپ بیست و سوم، جلد اول و دوم.

۲۹. همدانی، امید، ۱۳۸۸، «**حماسه، اسطوره و تجربهٔ عرفانی؛ خوانش سهروردی از شاهنامه**»، نقد ادبی، س۲، ش۷، ۲۶صفحه (از ص۱۳۷ تا ص۱۶۲)، صص۲-۱۵۱.

روان‌شناسی زبان و زبان‌شناسی روان
در داستان رستم و سهراب

دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
علی روحبخش مبصّری
دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی-غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
(تاریخ دریافت: ؟/؟/۹۵ تاریخ پذیرش: ؟/؟/۹۵)

چکیده

هر اثر ادبی، در پهنهٔ زبان شکل می‌گیرد و زبان، شبکه‌ای از نشانه‌هاست که دلالت‌های متفاوتی دارد. در واقع اثر ادبی در متن اتّفاق می‌افتد ولی حوزهٔ دلالت‌های آن در کنشی با خارج از متن رخ می‌دهد. حوزه‌هایی از جنس فلسفه، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و .... هر واژه‌ای در متن، از یک‌سو با جهان بیرون و از سوی دیگر با ذهن انسان در کنش است. واژه‌ها گاه آن‌چنان تنیده شده با ذهن هستند که ضمیر ناخودآگاه انسان می‌شوند و ناخودآگاهِ انسان، دغدغهٔ علومی چون روان‌شناسی و زبان‌شناسی و در یک کلام، دغدغه فلسفهٔ زیبایی‌شناسی است.جایگاهی که می‌توان در آن ناخودآگاه را تبیین کرد، بررسیِ نتیجهٔ کنش و واکنشِ زبان و ذهن است. به‌همین علّت زبان‌شناسی با رویکرد روان‌شناسی می‌تواند سهم مهمی در شناساندن یک اثر ادبی به جامعه و حتّی شناساندن اثر ادبی به خودِ نویسنده و مؤلّفِ آن‌را داشته باشد. مهم‌ترین دستاورد این پژوهش، بررسی و نقد لغزش‌های‌زبانی در داستان رستم و سهرابِ حکیم ابوالقاسم‌فردوسی است که به این بهانه، برخی از ایمان‌های قلبی و سرخوردگی‌های اجتماعی این شاعر فرزانه و محجوبِ ایران‌زمین، نمایان می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: حکیم ابوالقاسم فردوسی، رستم و سهراب، زبان و ذهن، روان‌شناسی شخصیّت، نقد ادبی.

مقدّمه

«بیهوده است از کسی که خیال ندارد در اندیشیدن خود بازنگری کند، بخواهیم که در نوشتن خود چنین کند». (بارت، ۱۳۸۹: ۴۴)

شاهنامهٔ حکیم‌ابوالقاسم‌فردوسی، حصاری از کوهسارِ ادب، به گرد تمدّن و فرهنگ ایران‌زمین کشیده‌است و مردمانِ امروزِ این سرزمین، وامدارِ قلّه‌های بلند و دامنه‌های سترگِ اندیشه‌های این بزرگ‌مرد ایرانیِ تاریخِ ادبیّات و هنر جهان هستند. هر چند که بعضی از بزرگواران قدرناشناس گفته‌اند و می‌گویند که : چقدر فردوسی؟ چقدر شاهنامه؟ نبشِ قبرکردن بس است! امّا به گمان نگارنده، فردوسی و نامهٔباستان‌اش هنوز هم در وطن خویش مهجور و غریب مانده‌اند و چه گواهی روشن‌تر از همین حرف‌ها که بدون تحقیق در متون گذشته می‌گویند: «بس است»؟

من از بیگانگان دیگر ننالم که با من هرچه کرد آن آشنا کرد

(حافظ، ۱۳۷۲: ۸۷)

نکتهٔ اندوه برانگیز این است که خودِ فردوسی نیز، امیدی به ارزش‌گذاریِ جامعه بر گنج‌اش و وفای این اثر ارزشمند به او و زندگی‌اش را نداشته است:

و دیگر که گنجم وفادار نیست همین رنج را کس خریدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۱۴/۱)

و همین درد به ظاهر همیشگی و به باطن خانه‌برانداز، ما را بر آن داشته است که کنکاشی دوباره در حیطهٔ نقد کنیم تا شاید دریچه‌ای باز شود برای جلوگیری از انسداد رگ‌هایِ ادبیّات؛ چه آن‌جا که پهلو به زبان‌شناسی دارد و چه آن‌جا که سر در دامن روان‌شناسی می‌گیرد. به هر روی داستان رستم و سهراب شاید نمودی نمادین از زندگیِ شخصیِ فردوسی داشته باشد.

نقد یا روایت‌شناسی؟

همیشه مرز باریکی بین نقد و روایت‌شناسی (بوطیقا) وجود دارد. روایت‌شناسی در معنای روشن‌گری یا شرحِ‌متن، همیشه با خطر توهین به شعور مخاطب یا خطر کاهش و تقلیل متن (و از بین بردن زیبایی هرمنوتیکی اثر) روبروست.

امّا خطر نقد کدام است؟ آیا می‌توان ادبیّاتِ‌کهنِ‌ملّتی را به چالشِ نقد نو کشید؟(منظور معنای‌لغوی آن است نه مکتب نقد نو(۱))

اثری ملّی- میهنی با رنگ و بوی حماسه، که نه تنها قرار است بیان کننده تمامیّت فرهنگی یک ملّت باشد، بلکه حماسه‌ای ملّی(۲) است.

آیا این حماسهٔ ملّی ایران، خطر چندگونگی برداشت و تفسیر را می‌پذیرد؟ حماسه‌ای که بازگو کنندهٔ تاریخِ اسطوره‌ها و پهلوانان و دربردارندهٔ آداب و رسوم ما ایرانی‌هاست، اگر با نگاهی امروزی سنجیده شود (نقد نو)، شاید منجر به ناهنجار دانستن فرهنگِ یک ملّت گردد؟ آیا نقد نو می‌تواند ما را به درونهٔ این شاهکار ادبی آن‌چنان برساند که به‌کار امروزمان آید و خطرهای شمرده شده آسیبی به این گنج ادبی وارد نکند؟

این‌ها پرسش‌هایی است که نگارنده را به سوی نقد روان‌شناسانهٔ آثار کلاسیک ادب‌پارسی کشانده است. یکی از جنبه‌های نقد، می‌تواند همان راهی را برود که جنبه‌ای از روایت‌شناسی می‌رود، یعنی توضیح؛ امّا با یک فرق: نقد را می توان نظر شخصی ناقد دانست ولی روایت‌شناسی، بیشتر از دیدگاه یک دانای‌کل حس می‌شود.

از دید نگارنده، رهیافت درست به یک اثر ادبی، تنها با نقدی خالی از نگاه‌های قومی- قبیله‌ای و مبتنی بر روایت‌شناسی محقّق می‌گردد.

موضوع هر اثری می‌تواند آمیزه‌ای از رنج‌ها و شادی‌ها و تاریخ سیاسی- اجتماعی یک قوم باشد امّا موضوع نقد، تنها و تنها، اثر است.در واقع بین موضوعِ نقد و اثرهنری تفاوتی وجود دارد. البتّه این گفته نباید به جایی ختم شود که جامعه‌شناسیِ‌اثر یا روان‌شناسیِ آن بی‌اهمّیّت جلوه داده شود.

پرسش این‌جاست که اگر اثری، در برابر تیغِ نقادان، رد گردد و فاقد ارزش‌های هنری شمرده شود، آن اثر مطرود و فاقد ارزش هنری است؟ جواب بنده این است که: یک نویسنده، همیشه نسبت به واقعیّتی که آن را می‌زید، زبانی که آن‌را نفس می‌کشد و به مردمی که لمس‌شان می‌کند، تعهّد دارد، و هیچ تعهّدی نسبت به حقیقتی که ناقد در متن او می‌پسندد یا نمی‌پسندد، ندارد. و چه حقیقتی بالاتر از واقعیّتِ سخنی که دو قرن سکوت را از سر گذرانیده است؟!

امّا، مگر نه این است که کار مهم نقد، بررسی اعتبار یک اثر ادبی با توجّه به شبکه‌ای از نشانه‌هاست؟ پس جایگاه این‌گونه نقد، درآثار ادب کلاسیک کجاست؟ بهتر بپرسیم: آیا می‌توان ادبیّات کلاسیک را به چالش نقد نو کشید؟

باید اعتراف کرد که بزرگ‌ترین و معتبرترین ناقد، زمان است. زمان است که مشخّص می‌کند کدام اثر، ارزش و اعتبار کلاسیک شدن را دارد و نسبت به تعهّد خود درست عمل کرده است و کدام اثر نه.

در این شرایط، نقش نقد نو و یا هر نقد دیگری، باز نمایاندن این‌گونه آثار به خودشان است. به بیان ساده‌تر، نقد، این‌گونه آثار را بررسی می‌کند و در برابر چراییِ ماندگاری‌شان قرار می‌دهد. در کنار این، ناقد هم‌چون کاشف معدنِ اسرار، چراغ قوّه به‌دست پیش می‌رود و درونهٔ اثر را برابر درونهٔ عمل نویسنده‌اش می‌گیرد.

این‌جاست که از نقد به روایت‌شناسی می‌رسیم. امّا نه از دید دانای‌کل، بلکه از نگاه یک خوانندهٔ جدّی که می‌تواند دیدگاه‌اش درست باشد یا نباشد. این پژوهش بررسی کوتاه و تیتروار از روان‌شناسی‌زبانی و زبان‌شناسی‌روانی در شاهنامه به‌ویژه داستان پر آب چشمِ پهلوان قصّه‌هاست.

رستم‌وسهراب داستانی است سراسر اندوه و آه:

یکی داستان است پر آبِ چشم دلِ نازک از رستم آید به خشم

(فردوسی، ۱۳۸۴ :۱۰۳)

امّا چگونه اندوهی است که «دلِ‌نازک از رستم آید به خشم»؟ و جالب آن‌که شاعر نمی‌گوید: «دل هرکه از رستم آید به خشم»! پس این داستان، چکامه‌ای است که سرایندهٔ آن پیشاپیش از دسته‌ای خاص از مردم عذرخواهی کرده است: نازک‌دلان.

هم‌چنین داستانی است بر پایه مبارزهٔ انسان با خود، آن‌جا که انسانی چون رستم، باید انتخاب کند، بین رسالتِ بر دوش‌اش، که همانا حفاظت از مرزهای سرزمین‌اش ـ ایران ـ است و نمایاندن خود به فرزندش ـ سهراب ـ که خون ایرانی در رگ‌هایش دویده است. در واقع آن‌جاست که فردوسی‌بزرگ باید انتخاب کند، بین خدمت به فرهنگ و ادبیّات ایران‌زمین(یعنی ادامهٔ راه سخت سرایش شاهنامه با تمام تنگناهای مادی و معنوی) و یا خدمت به خانواده‌اش برای فراهم کردن زندگی‌ای عادی و دور از هیاهوی. شاید بر این عقیده باشید که به گونهٔ دیگری نیز می‌توان رستم و سهراب را تعبیر کرد؟

به عنوان نمونه؛ هم‌نِهشت شدن زندگی رستم و سهراب با فردوسی و فرزندش و رنجی که در برابر رنجی دیگر قرار گرفته است و انتخاب فردوسی، دلِ هر نازک‌دلی را از وی می‌رنجاند.

«جاودانگی اثر از آن نیست که یک معنای یگانه را به انسان‌های گوناگون می‌قبولاند، بلکه از آن‌روست که الهام‌بخش معناهای گوناگون به انسان‌های یگانه است»

(بارت، ۱۳۸۹: ۱۴)

امّا جدال‌هایِ حماسیِ این داستان از گلاویز شدن دو پهلوان آغاز نمی‌گردد؛ بلکه از ابتدای داستان جدالِ سختی بین شاعر و قضا و قدر در می‌گیرد:

اگر تندبادی برآید ز کُنج به خاک افگند نارسیده تُرُنج
ستمگاره خوانیمش، ار دادگر هنرمند گوییمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست، بیداد چیست؟ ز داد این‌همه بانگ و فریاد چیست؟

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۱۷/۲)

«نارسیده تُرُنج» لغزشِ زبانیِ دیگری است که در چند بیتِ ابتداییِ این داستان به چشم می‌خورد. سخن از مرگ است امّا نه مرگ سراینده یا قهرمان داستان؛ سخن از نارسیده تُرُنج

است.گویی فردوسیِ‌محجوب در دل‌داری دادن به خویش نیز پشت عناصر داستانی‌اش پنهان می‌شود. او که مانند رستمِ‌دستان تمام زندگی‌اش را پای حفاظت از مرزهای فرهنگِ‌ایرانی گذاشته است حال به داستانی رسیده، پُر آب چشم. شاید اندوه این بیت اکنون بیشتر احساس گردد که:

و دیگر که گنجم وفادار نیست همین رنج را کس خریدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴/۱)

نکتهٔ دیگری که قابل تأمّل است و مهر تأییدی می‌زند بر دردِدل محجوبانهٔ فردوسی آن‌جاست که می‌سراید:

ستمگاره خوانیمش، ار دادگر؟ هنرمند گوییمش ار بی‌هنر

(همان : ۱۱۷/۲)

پرسش این است که دلالت‌های مصرع اوّل و دوم به چیست؟ پر واضح است که در مصرع اوّل «تندبادی که از کنج برمی‌آید» محل جدال است که آیا دادگر است یا ستم‌کار؟ این تندباد را می‌توان مرگ دانست ولی عاملِ این مرگ، رستم است که فرزندش را می‌کُشد. پرسش فردوسی این است که او را ستم‌کاره بدانیم و « دل نازک از رستم آید به خشم» یا او را منجی ایران بدانیم و عدل‌گستر؟

غمی شد دل نامداران همه که رستم شبان بود و ایشان رمه

(همان : ۱۴۷/۲)

به واقع این پرسشی است که ذهن فردوسی را به خود مشغول کرده بود، به‌همین علّت بی‌درنگ پرسش‌بعدی را مطرح می‌کند که به ظنِّ نگارنده، حوزهٔ دلالت این پرسش، مستقیماً، زندگی خود او را هدف قرار داده است:«هنرمند خوانیمش ار بی‌هنر؟» این‌که فردوسی گمان می‌کرد که در زندگی‌عادیِ خود شکست خورده‌است و عمر مادیّ و معنوی‌اش را پای کتابی گذاشته که: کَس خریدار نیست.این موضوع وی را به شدّت می‌آزرد. آیا خود را برای سرایش کتابی به عظمت تاریخ و فرهنگ یک ملّت هنرمند بداند یا خود را بی‌هنر بپندارد چرا که نتوانسته زندگی‌ای شایسته برای خود و خانواده‌اش فراهم

کند و چه‌بسا که خود را همان تندبادی می‌دیده که نارسیده تُرُنج‌اش را به خاک افکنده است.

لزوم نقد روان‌شناسانه

بی‌گمان خالق یک اثر ادبی، برای خلق آن، از محیط واقعیِ کاغذ و مرکّب، بیرون می‌آید و حقیقت‌های زیادی را با واژه‌ها برای خویش تداعی می‌کند.

رابطهٔ بین واژه و حقیقتی که بر آن دلالت دارد، رابطهٔ دال و مدلولی است ولی این نکته را نباید نادیده گرفت که مدلول، خود نقش دال را برای ذهن مخاطب بازی می‌کند:

«تمایز میان دال و مدلول از نوع جوهر یا ماده نمی‌تواند باشد یعنی دال، مادی باشد و مدلول معنوی، یا یکی احساس شدنی باشد و دیگری فهمیدنی. تفاوت و افتراق میان آن‌ها صرفاً نقشی است؛ یعنی اگرچه قرار است دال بر چیزی دلالت کند، امّا مدلول نیز، به نوبهٔ خود، نقش دال پیدا می‌کند؛ درست به همان ترتیبی که برای یافتن معنی یک واژه به فرهنگ لغت نگاه می‌کنیم و در برابر آن واژهٔ دیگری می‌بینیم که خود مدخل دیگری در همین فرهنگ لغت است». (کالر، ۱۳۹۰: ۱۴۷)

به عنوان نمونه نویسنده برای مفهوم ذهنی خود واژهٔ «نارسیده تُرُنج» را انتخاب می‌کند ولی از آن‌جا که همین ترکیب بر حقیقتی از زندگی نویسنده دلالت می‌کند،خود نقش دال را می‌گیرد و دیگر مدلول نیست(توجّه شود که هر دو عمل ذهنی است). در واقع اثر، تمام جنبه‌های حاکم بر روابط انسانی را به همراه دارد. این محیط یا پهنه، هم می‌تواند درونی باشد و هم بیرونی و گاه هر دو محیط را شامل می‌شود ولی رویکرد و فعل و انفعال هر دو عمل بیرونی و درونی در ذهن(چه ذهنِ‌نویسنده و چه ذهنِ مخاطب) صورت می‌پذیرد.

برای لزوم نقد روانشناسانه همین بس که «اگر ادبیّات جزو علوم انسانی است به یک اعتبار به سبب آن است که محصول ذهن آدمی است و چه علمی برای مطالعه ذهن آدمی و فرآورده‌های آن شایسته‌تر از روان‌شناسی؟» (شمیسا، ۱۳۸۵ : ۲۵۱)

۱- روان‌شناسی رفتاری و رفتارشناسی روانی

«در نظر فروید و پیروان او، شاعران و نویسندگان در حکم بیماران عصبی (Neurotic) هستند و اثر آن‌ها در حقیقت گزارشی از بیماری آنان است.» (همان: ۲۵۳)

برای توضیح بیشتر منظورمان از دو واژهٔ روان‌شناسی‌رفتاری و رفتارشناسی‌روانی باید چند اصطلاح را پیش از هر چیز توضیح داد:

۱-۱ شبکهٔ غالبِ برون‌متنی

سلسله نشانه‌هایی را می‌نامیم که بیرون از متن در ارتباط و تنازعِ تنگاتنگ با هم هستند و نمود آن‌ها در متن عینی است. به‌عنوان نمونه می‌توان همان آغاز داستانِ رستم‌وسهراب را در نظر گرفت:

یکی داستان است پُر آبِ چشم دلِ نازک از رستم آید به خشم

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ج۱۹۹/۲)و(فردوسی، ۱۳۸۴ :۱۰۳)

این کلام نشان دهندهٔ شبکهٔ غالبِ برون‌متنی در فرهنگِ آن دوران می‌باشد که البتّه در این دوران هم قابل لمس است. در واقع فرهنگِ عاطفیِ غالب در ایرانِ آن دوران، تقبیح نمودنِ فرزندکُشی یا خویشاوند کُشی بوده است؛ فارغ از این موضوع که می‌دانیم در آن دوران، کُشتن و کُشته‌شدن امری عادی بوده است ولی قیدِ «دلِ نازک» بر ما روشن می‌سازد که چنین فرهنگی در بین عامهٔ مردم رواج نداشته است چرا که در غیر این‌صورت نیازی به آوردنِ این قید در شعر نبود. امّا این‌که در زمان شکل‌گیری چنین افسانه‌هایی (داستان‌هایی) چنینِ فرهنگی وجود داشته یا خیر، فعلاً، بر ما پوشیده است. ولی پاسخ به این ابهام را نیز، به کمک نقد روان‌شناسانه خواهیم داد. چنین خطّفکری را که بیان‌گر روابط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمانِ اثر باشد، شبکهٔ غالبِ برون‌متنی، نامیده‌ایم.

از نمونه‌های دیگر آن می‌توان به این ابیات اشاره کرد:

غمی بُد دلش، ساز نخچیر کرد کمر بست و ترکش پر از تیر کرد

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱۹/۲)

انسانی که اندوهگین است برای رفع دلتنگی و غمگینی عزم به‌شکار می‌کرد.

چو بریان شد از هم بکند و بخَورد ز مغزْ استخوانش برآورد گرد
(همان)

نحوهٔ نمایندن پهلوانی و زور و بازوی پهلوان داستان در نوعِ خوردن با آوردن واژه‌هایی مثل «بکَند» و «از استخوان گَرد برآوردن» تصویر شده است که گویی از نشانه‌های مهم پهلوانی است.جالب این‌جاست که این فرهنگ هم‌چنان رگه‌هایی از خود را در بطن جامعهٔ امروزیِ ما حفظ کرده است.

لازم به‌ذکر است که شبکه غالبِ برون‌متنی، به‌واسطهٔ این‌که بر هر فرد، تأثیر خاصّ خود را می‌گذارد می‌تواند در بعضی از نگرش‌ها متغیّر باشد. به بیان دیگر، شاید در همان دورانِ فردوسی (یا حتّی همین دورانی که ما زندگی می‌کنیم) فردی باشد که عمل فرزندکُشی را با این استدلال که هدف وسیله را توجیه می‌کند، تحسین کند و بلعکس، فردی باشد که هیچ هدفی را بالاتر از حفظ جان‌فرزند (یا انسان) تحت هر شرایطی نداند.

در چنین نمونه‌هایی به موضوع دیگری برمی‌خوریم که بنده آن‌را، شبکهٔ غالب درون‌متنی، نامیده‌ام.

۱–۲ شبکهٔ غالب درون‌متنی

شبکهٔ غالبِ درون‌متنی شامل پارامترهای زیادی است. چون یک طرف این شبکه، ذهن انسان با پیچیدگی‌های فراوان‌اش است و طرف دیگر آن، جهان‌بینی و آراء نویسندهٔ اثر است که ریشه در شبکهٔ غالبِ برون‌متنی دارد. پس اگر بخواهیم تعریف درستی از شبکهٔ غالبِ درون‌متنی بدهیم باید چنین بگوئیم که دانشِ‌ادبی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و روانیِ مسلّط بر فرد را شبکهٔ غالبِ درون‌متنی می‌نامیم.

به این‌ترتیب در یک جمع‌بندی، شبکهٔ غالب برون‌متنی، جنبه‌های گوناگون دارد. مانند مسائل اجتماعی، سیاسی و روابط حاکم بر آن‌ها. یعنی روابط فرد با اجتماع و اجتماع با فرد به همراه تأثیرهای آن‌ها بر هم.

نکتهٔ جالب در بررسی شبکهٔدرونی یک متن (که منجر به بررسی مسائل روان‌شناسی هم می‌گردد) این است که در آن ردّپایی از رفتارهای اجتماعی دیده می‌شود. یعنی رابطه اجتماعی فرد با خودش و اثرش.

نکته ملموس‌تر این‌که، در شبکهٔ برون‌متنی هم ردّپایی از رفتارهای ذهنی دیده می‌شود که به ترتیب ،رفتارشناسیِ روانی (بررسی رفتارهای اجتماعی، سیاسی، عاطفی و ... در بطن متن) و روان‌شناسیِ رفتاری(بررسی رفتارهای اجتماعی، سیاسی، عاطفی و ... در بیرون از متن) می‌نامیم.

در واقع قصد نگارندهٔ این سطور این است که رابطه‌ای بین شبکهٔ غالبِ درون‌متنی با شبکهٔ غالبِ برون‌متنی برقرار سازد به همان اعتبار که همه معتقدیم زبان، یک شبکه است، که محصور و محدود به بررسی زبان‌شناسانه نیست و به همین علّت، سوسور از آن به علم نشانه‌شناسی تعبیر می‌کند. (ن.ک. کالر، ۱۳۸۸ :۳۷۳)

پس در فرآیند نقد، اگر تنها جنبهٔ برون‌متنی را در نظر بگیریم، نقد ناکارآمدی ارائه شده است و اگر تنها درونِ‌متن را بررسی کنیم باز هم به همین‌گونه، خطا رخ داده است.

در واقع با بررسی این دو شبکه پی به رابطهٔ عمیق روان‌شناسی و جامعه‌شناسی می‌بریم و از رهاورد این رابطه، ادبیّات را درک می‌کنیم.

از آن‌جا که یکی از نقاط برجسته و پر رنگ در شاهنامه، شخصیّت‌های زمینی آن است (ذات اساطیری شخصیّت‌های شاهنامه محدود به بعضی از رفتارهای سازشی‌ست که البتّه درون‌مایهٔ اخلاقی به خود گرفته که باز هم اشاره‌ای به زمینی بودن تیپ‌های پرداخته شده در شاهنامه است) بررسی روان‌شناسانه این کارکترها با آن‌چه در علم روان‌شناسی عصر جدید موجود است نه‌تنها کاری بیهوده نیست بلکه خلاء آن به شدّت در گونه‌های نقد ادبی نمایان است.امّا رفتار سازشی چیست؟

۲- رفتار سازشی و رفتار بیانی

آن‌چه به‌عنوان روان‌شناسی رفتاری و رفتارشناسی روانی معرفی کردیم در تعریف روان‌شناسانی چون آبراهام‌هارولد مازلو (Abraham Harold Maslow) به‌ترتیب رفتارِسازشی و رفتارِبیانی معرفی گردیده است.

«رفتارسازشی، همیشه دارای سایق‌ها (سوق‌دهنده‌ها)، نیازها، اهداف، نیّات، کنش‌ها و مقاصد است .... رفتاربیانی عموماً، نابرانگیخته است (یعنی این‌که، گرچه برای رفتارِبیانی عوامل تعیین‌کننده بسیاری وجود دارد، امّا لازم نیست که ارضای نیاز یکی از آن عوامل باشد) چنین رفتاری صرفاً حالتی از اُرگانیزم را می‌نمایاند» (مازلو، ۱۳۷۵ : ۱۹۱)

در واقع فردوسی در شاهنامه ترکیبی از رفتارهای‌سازشی (در داستان‌هایش) و رفتاربیانی (در زبان شعری‌اش) را به نمایش گذاشته است. به‌یقین این نگاه، از نگرش او به درونهٔ جامعه و رفتار انسان‌های پیرامون زندگی‌اش حاصل شده است.

گوشه‌ای از سخن، پهلو به نظر کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) دارد، آن‌جا که او معتقد به شخصیّت دو بعدی انسان دارد یعنی انسان‌های درون‌گرا و انسان‌های برون‌گرا: «وقتی توجّه به امور و اشیاء خارج چنان شدید باشد که افعال ارادی و سایر اعمال انسانی آدمی صرفاً معلول مناسبات و امور و عوامل بیرونی باشد و نه حاصل ارزیابی ذهنی، این حالت، برون‌گرایی خوانده می‌شود. برعکس شخص درون‌گرا، غالباً متوجّه عوامل درونی و ذهنی است و زیر نفوذ این عوامل قرار دارد. تردیدی نیست که او شرایط و اوضاع و احوال بیرونی را می‌بیند، امّا عوامل و عناصر ذهنی در او برتری و مزیّت دارند و حاکم بر اموال و رفتار او هستند» (نقل از کریمی، ۱۳۷۸ : ۸۵)

در این که فردوسی بزرگ، انسانی درون‌گرا بوده است، هیچ تردیدی وجود ندارد. به گواه اثر سترگ و پهناور او که بی‌وقفه خود را مشغول آن ساخته است تا از جلوه‌های زشتِ زندگی، دوری گزیند:

به رفتن مگر بهتر آیدْت جای چو آرام گیری به دیگر سرای

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۱۸/۲)

گرفتند و بردند پویان به شهر همی هر یک از رخش جستند بهر
(همان: ۱۲۰/۲)

و در چنین قومی چگونه می‌توان زیست؟ چگونه می‌توان اجتماعی بود و از درون‌گرایی گریخت؟و این ننگ، نه برای رستم و نه برای سراینده‌اش قابل تحمّل نبوده است و این نجابتِ ایرانی است که چنین ستمی را، بر اسب روا نمی‌دارد چه رسد به انسان:

چه گویند گردان که اسپش که بُرد؟ تهمتن بدانجا بخفت؟ ار بمُرد؟
کنون رفت باید به بیچارگی به غم دل سپردن به یکبارگی
(همان)

جالب این‌که تهمینهٔ تورانی برای به‌دست آوردن دل رستمِ ایرانی، از مشخّصه‌هایی سخن می‌راند که تا چندی پیش از مهم‌ترین مؤلّفه‌های فرهنگِ ایرانی برای انتخاب همسر بود:

به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست چو من زیر چرخ بلند اندکی‌ست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا نه هرگز کس آواز شنیدی مرا
(همان : ۱۲۲/۲)

امّا گوشهٔ دیگری از سخن، پهلو به نظر زیگموند فروید (Sigmund Freud) دارد، آن‌جا که وجود هر فرد را دو نفر دیده است: «هر انسانی حداقل دو نفر است، نه یک نفر و لذا، ما دو خواننده و دو نویسنده داریم». (نقل از شمیسا، ۱۳۸۵ : ۲۵۹)

که هر کدام دو وجه دارند: وجه خودآگاه و وجه ناخودآگاه. خودآگاهِ نویسنده واقعیّت را می‌نویسد و ناخودآگاهِ نویسنده، واژه‌ها را مطابق میل عوض می‌کند (لغزش زبانی). به‌همین علّت نگارنده معتقد است که به قسمت‌هایی از شاهنامه که فردوسی، نزدیکیِ ویژه‌ای بین داستان و زندگی خود دیده است، بیشتر پرداخت شده و به همین اعتبار، زیباترین قسمت‌های شاهنامه نیز، همین قسمت‌ها هستند. مانند داستان رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و رستم و سیاوَخْش و البتّه بیژن و منیژه. ازطرفی مخاطب هم، با خودآگاهِ خود شروع به خواندن می‌کند ولی در میان‌راه، تصویری، ناخودآگاه‌اش را بیدار می‌سازد و

خواننده را با خود به خوابِ زندگیِ گذشته‌اش می‌برد، گویی که دیگر داستان را نمی‌خواند بلکه زندگی می‌کند، آن‌چنان‌که ما امروزه پای فیلم‌ها می‌نشینیم.

نیما یوشیج نیز به همین‌گونه موضوع را هدف رفته بود: «آن چیزی که در زمینهٔ افکار ماست، در ذوق و سلیقه و نظرهای شعری ما نیز هست». (یوشیج، ۱۳۷۵ : ۲۱)

پرسش بسیار مهم این‌جاست که چرا روان‌شناسی در آثار کوچک‌تر نمی‌تواند گفتار را به‌عنوان ابزارِ عینی‌کردنِ ذهنیّات به‌کار گیرد؟ زیرا صداقت نویسندهٔ آن نسبت به رفتارها و کارکردهای ذهنی‌اش نسبت به خود و جهان خود، بر ما پوشیده است. به هر حال به قول نیما یوشیج: «هرچه به اوج‌اش برسد، شعر می شود.» (همان، ۲۴)

در واقع شاهنامهٔ فردوسی مجموعهٔ گفتارهایی است که اگر از آن حذف شود، شاهنامه را مانند غذایی بی‌نمک و طعم خواهیم یافت آن‌چنان که ترجمه‌هایِ منثورِ شاهنامه چنین است. ارزش این گفتارها (که اساس روان‌شناسی است) به اندازه‌ای بالاست که دکتر سرامی دربارهٔ آن چنین می‌نویسد: «منطق داستان‌ها و روند همین گفتارهاست که به تجلّی در می‌آید و با همین ابزار ساده است که فردوسی میتوس (اندیشه اسطوره‌ای) را به لوگوس (رفتار منطقی و معقول) دگرگون می‌کند» (سرامی، ۱۳۸۸ : ۱۹۶)

پرسش دیگر این‌که چگونه می‌توانیم از این گفتارها به روانِ‌فرد و شبکهٔ غالب درون‌متنی و برون‌متنی دست یافت؟ پاسخ بسیار ساده است. هر فردی از زندگی‌اش تصویرهایی را به همراه دارد. این تصویرها، روزی، در مکانی خاص و بدون اراده، خود را نشان می‌دهند.

در واقع همان که در زبان‌شناسی‌سوسور، مشهور به تصوّرصدایی (Sound Image) است و همین تصوّرصدایی، تصوّرمعنایی (Semantic Image) را ایجاد می‌کند که رابطهٔ ذهنی دال و مدلول را بر ناقد نمایان می‌سازد.(۳)

در روان‌شناسی فروید، این موضوع را مرتبط به ناخودآگاه فرد می‌دانند:

«فروید دریافته بود که بیمار روانی، ناخودآگاه، گاهی به‌جای واژه‌ای از واژهٔ دیگری استفاده می‌کند و مثلاً به‌جای واژهٔ مادر، لفظ خدمت‌کار را به‌کار می‌برد که مبیّن مسأله‌ای روحی است. به نظر او تمایلات واپس‌زده شده در ناخودآگاه، گاهی خود را به صورت لغزش‌های زبانی یا رفتاری نشان می‌دهند.» (شمیسا، ۱۳۸۵ : ۲۵۴)

این‌جاست که نزدیکی زبان‌شناسی و روان‌شناسی بهتر درک می‌گردد.آن‌چه را که در روان‌شناسی به لغزش‌زبانی می‌شناسند در زبان‌شناسی به دست‌کاری در محورجانشینی (Paradigmatic) شهرت دارد. البتّه با یک تفاوت:

در روان‌شناسی این‌گونه انحرافات از زبان واقعی (Deformation of Reality) انحراف‌هایی ناآگاهانه معرفی شده‌اند. برای همین موضوع زبان‌شناسان تعبیر (Deviation from the Norm) را به جای (Deformation of Reality) که یک انحراف خواسته و آگاهانه است به‌کار می‌برند زیرا معتقدند که همیشه این لغزش ناآگاهانه نیست و گاه دست‌کاری در واژگان آگاهانه صورت می‌پذیرد. این تقابل بین زبان‌شناسی و روان‌شناسی در بیان کافکا هم روشن است آن‌گاه که می‌گوید:

«روان‌شناسی بس است» (ن. ک. شمیسا، ۱۳۸۵ : ۲۵۱)

امّا باید پذیرفت که دست‌کاری در محور عمودی کلمات، انحرافی ناخواسته در زبان است(Deformation of Reality)) ولی آن‌گاه که بجای واژهٔ «مادر» واژهٔ «خدمت‌کار» انتخاب می‌شود، از تداعی‌معنایی است که در خودآگاه نویسنده شکل می‌گیرد و بین رسیدن واژه از ناخودآگاه به خودآگاه نویسنده، چنان فاصلهٔ کمی است که چنین پنداشته می‌شود که این دست‌کاری آگاهانه بوده است.پس بُعد انتخاب واژه‌ها ناآگاهانه است ولی نوع دلالت معنا بر انتخاب واژه‌ها کاملاً آگاهانه است. به بیان دیگر بخش آگاهانه آن‌جاست که معنای مادر در ذهن فرد برابر است با انسانی زحمت‌کش که مزد رنجی که می‌کشد نگاه‌های هرزه یا ترحّم‌انگیز دیگران است و بخش ناخودآگاهِ آن انتخاب واژهٔ خدمت‌کار بجای واژهٔ مادر است.

از این دست انحرافات در شاهنامه(در این‌جا رستم و سهراب) بسیار است:

چو خشم آورم، شاه کاوس کیست؟ چرا دست یازد به من؟ طوس کیست
که آزاد زادم، نه من بنده‌ام یکی بندهٔ آفریننده‌ام

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۴۷/۲)

چه کاوس پیشم، چه یک‌مشت خاک چرا دارم از خشم کاوس باک؟
مرا زندگانی نه اندر خورست نه از دیگرانم هنر کمتر است

(همان : ۱۵۰/۲)

جنس شکوه در چهار بیت بالا، فراتر از سرایش یک داستان است. لغزش‌های زبانیِ فردوسیِ محجوب چنان با آهِدل وی از اوضاع زندگی‌اش آمیخته است که مشکل می‌توان رستم را از فردوسی جدا دانست و یا ادّعا کرد که فردوسی تنها یک ناظم است نه یک شاعر.

۳- مدلول‌های رفتار سازشی و بیانی

«رفتار سازشی اختصاصاً به‌عنوان کوششی برای تغییر دادن جهان به وجود می‌آید. از سوی دیگر رفتار بیانی اغلب تأثیری بر محیط ندارد» (مازلو، ۱۳۷۵ : ۱۹۷)

این نکته مهم، شاید اساسی‌ترین موضوع شکل‌گیری شعر (هنر) باشد. در واقع شاعر به‌واسطهٔ این‌که دست‌اش از رفتار سازشی (ایجاد تغییر محسوس) کوتاه است رو به بیان (ایجاد تغییر لفظی یا واژه‌ای) می‌آورد که هم لجام گسیخته‌تر است و هم این‌که هنرمند می‌تواند هر تغییری را که نمی‌تواند در دنیای واقعی ایجاد کند در جهانِ نوشته‌هایش به انجام رساند، که این خود گونه‌ای رفتار روان‌نژندانه است.

رستم و سهرابِ فردوسی از این منظر، اعتراض وسیعی به اوضاع سیاسی ـ اجتماعی و به‌ویژه فرهنگیِ عصر خود دارد. نمونه‌هایی که در بالا آمده‌اند، گواه این ادّعا هستند، هرچند دامنهٔ این آتش برای اسطوره‌سازِ ایرانی وسیع‌تر از آن است که با واژه‌ها خاموش شود:

تهمتن برآشفت با شهریار که چندین مدار آتش اندر میان؟
همه کارت از یکدگر بَترست ترا شهریاری نه اندر خوَرست
تو سهراب را زنده بر دار کن برآشوب و بدخواه را خوار کن
چنین تاج بر تارک بی‌بها بسی بهتر اندر دم اژدها
تو اندر جهان خود ز من زنده‌ای به کینه چرا دل بیاکنده‌ای

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۴۶/۲)

۴- روان‌شناسی رفتاری در رستم و سهراب

همان‌طور که بیان شد، روان‌شناسی‌رفتاری، آن دسته از رفتارهای سازشی است که در قالب کردار نمایان می‌گردد. به‌عنوان نمونه در شخصیّت‌های داستان رستم و سهراب (به‌ویژه دو شخصیّت اوّلِ داستان) به‌وضوح دیده می‌شود. این رفتارها، گاه در قالب اعتراض‌های فردوسی به فرهنگِ جامعهٔ خود (یا پیش از خود) نهادینه و پرداخته شده است. شاید اوج آن در این چند بیت نمایان باشد:

جهانا شگفتا که کردار تست — هم از تو شکسته، هم از تو درست
از این دو یکی را نجنبید مهر — خرد دور بُد، مهر ننمود چهر
همی بچّه را باز داند ستور — چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنجِ آز — یکی دشمنی را ز فرزند باز

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۲/ ۱۷۱-۱۷۲)

فردوسی بزرگ، با این شکوه پرده از یک واقعیّتِ روانی برمی‌دارد. واقعیّتی هولناک که برای او قابل پذیرش نیست. و امّا پرسش: مگر نه این است که فردوسی چراییِ به دنبالِ پدر گشتنِ سهراب را پرداخته است و مگر نه این است که هم او، دلیلِ رستم را برای معرّفی نکردن خود ملّی- میهنی می‌داند؛ پس چگونه از این‌که مهر این دو بر هم نجنبید اظهار تعجّب می‌کند؟ پاسخ روشن است: فردوسی این رفتار سازشی را نمی‌پسندد.

اعتراض او این است که آیا رسیدن به هدف با هر وسیله‌ای (مانند روش خویشاوندکُشی) خردمندانه است؟ این روان‌کاویِ‌رفتاری بر عهدهٔ دو شخصیّت اصلیِ داستان (رستم و سهراب) است. پرسش دیگر این‌جاست که این فرهنگِ روانیِ جامعه، که فردوسی به آن معترض است به عصر خودِ او برمی‌گردد یا به عصر پیش از خود؟ باز هم پاسخ روشن است. جدا از این‌که این خویشاوندکُشی هنوز هم فرهنگِ غالبِ روانی ماست (ابزارش عوض شده است) بلکه در اثر دیگری که در همان دوران نوشته شده است (تاریخ بیهقی) این موضوع دیده می‌شود که پدر برای پسر و پسر برای پدر جاسوس می‌گمارد، بی آن‌که یک لحظه مهرشان برهم بجنبد. پس شکایتِ فردوسی (که جنبهٔ جامعه‌شناسی هم

دارد) موضوعی است که در عصر خود، از آن رنج برده است و بنابراین از نظر او وجود اضطراب و ناامنی در جامعه، ریشه در این نگرش هدف‌گرا دارد. شاید تمدّن امروزهٔ ایران نیز، نیاز به بازنگری در ریشه‌های فرهنگی خود را بیش از پیش احساس می‌کند.

نمونهٔ دیگر این روان‌شناسی‌رفتاری برخورد رستم با شاه‌کاووس است که تا حدودی بررسی شد؛ امّا قبل از پرداختن به درگیری این دو، موضوعی مهم‌تر که می‌توان آن‌را نقطهٔ عطف رفتاریِ داستان برشمرد مورد بررسی قرار می‌دهیم و آن عکس‌العمل دور از انتظار رستم است وقتی‌که خبر حملهٔ نوجوانِ خیره‌سرِ تورانی را به مرزهای ایران می‌شنود:

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند — بخندید از آن کار و خیره بماند(الف)
که مانندهٔ سام گرد از مِهان — سُواری پدید آمد اندر جهان
از آزادگان این نباشد شِگِفت — ز ترکان چُنین یاد نتوان گرفت
من از دُخت شاه سِمنگان(ب) یکی — پسر دارم و باشد او کودکی(ی)
هنوز آن گرامی(و) نداند که چنگ — توان باز کردن به هنگام جنگ
بباشیم یک روز و دم برزنیم — یکی بر لب خشک نم برزنیم(ج)
وزانپس گراییم نزدیک شاه — به گُردان ایران نماییم راه(د)

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۲/ ۱۴۳–۱۴۴)

لغزش‌های زبانی‌ای که در گفت‌وگوی رستم با گیو آمده است، در ابتدا قابل درک نیست. رستمی که تا کنون از شاهنامه فهمیده شده، از سویی، پهلوانی‌ست که تهدید مرزهای ایران را (به‌ویژه از جانب تورانیان) برنمی‌تابید، و از سوی دیگر ارادت او به شاهان ایران، به‌ویژه کی‌کاووس، بر مخاطبِ او پوشیده نیست. حال این لغزش‌های زبانی را بررسی می‌کنیم:

■ *(الف) خندیدنِ* رستم از شنیدن خبر حمله تورانیان در ظاهر این‌گونه وانمود می‌شود که به علّت بچّه بودنِ مهاجمِ تورانی است، ولی بی‌درنگ در کنار این کنشِ‌رفتاری (خنده از روی تمسخر) واژه *خیره‌بماند* می‌آید که نشان از تعجّبِ اوست که این شگفت‌زدگی ابتدا

با یک پرسش همراه است: از ترکان چنین پهلوانی دور از ذهن است! یا تورانیان کجا و مانندهٔسام کجا!

■ *(ب)* پس در واقع او دچار شک شده است و این شک (ظاهراً) به‌یقین تبدیل می‌شود آن‌گاه که از خاطرش دخترِ شاهِ سمنگان می‌گذرد و فرزندی که از او دارد.

■ *(ج)* این‌جاست که رفتار رستم درک می‌شود وقتی‌که فرستاده را دعوت به شادخواری می‌کند، گویی هیچ اتّفاقی نیافتاده است هرچند که در باطن، دست‌ودلِ‌رستم به این نبرد نمی‌رفت. بعد از آن فردوسیِ شاعر با زیرکیِ خاص (با کمک لغزش زبانی) موضع رستم را نسبت به این جنگ نمایان می‌سازد و همان است که رستم می‌گوید:

■ *(د)* بعد از این شادخواری به ایران می‌رویم تا به گردان راه و رسم جنگیدن با مهاجم را آموزش دهیم! آن هم با لحن نرم «نماییم راه» در حالی‌که مخاطب از رستم انتظار قاطعیّت بیشتری در بیان مقابله با مهاجم تورانی دارد.

■ *(و)*،*(ی)* از این واژه‌ها می‌توان اطمینان پیدا کرد که رستم فرزند خود را شناخته است آن‌جا که ابتدا او را کودکی بیش نمی‌شمارد تا بتواند از سهراب رفع اتهام کند و بعد با به‌کارگیری لفظ مثبتِ *گرامی* برای فرزندش حساب او را از تورانیان جدا می‌کند. او سهراب را شناخته‌است و وانمود می‌کند که آن *گرامی* پسر راه و رسم نبرد نمی‌داند و دهان‌اش بوی‌شیر می‌دهد. با این حال رستم برای اطمینان بیشتر، به‌گونه‌ای ناشناس و پنهانی از خیمه‌گاه سهراب سَرَک می‌کشد.

پس رستم سعی می‌کند که فرستاده را متوجّه این شکّ و تردید خود نکند. این نحوه پرداخت داستان در زمینه روان‌شناسی‌رفتاری به آن اندازه درست و دقیق انجام شده است که گویی، روان‌شناسی ماهر، قلم به‌دست، درونه‌های رفتاراجتماعی را می‌نویسد. این‌گونه رفتارشناسی‌ها و کدهای ظریف، همان طعم شاهنامه است که تنها، استاد سخن، فردوسی بزرگ از عهدهٔ آن برمی‌آمد. از این دست رفتارها و شخصیّت‌پردازی‌ها در جای‌جای شاهنامه و به‌ویژه رستم و سهراب نمایان است.

روان‌شناسی‌روانیِ شخصیّت‌ها در برخورد رستم و کی‌کاووس به اوج خود می‌رسد، آن‌گاه که کی‌کاووس رو به دیگران می‌کند و خشمگین به رستم می‌تازد:

که رستم که باشد که فرمان من کند سست و پیچد ز پیمان من
بگیر و ببر زنده بر دار کن و زو نیز با من مگردان سَخُن
ز گفتار او، گیو را دل بخست که بردی به رستم بدان‌گونه دست؟

(فردوسی ، ۱۳۸۶ : ۱۴۶/۲)

این‌که کاووس رو به گیو سخن می‌گوید و حتّی رغبت نمی‌کند که چشم در چشمِ رستم اندازد، توهینی بزرگ برای پهلوانی چون رستم است که هیچ چیز برای او ارزشمندتر از آبرو و نام و ننگ نیست.و باز هم ردّپایی پررنگ از روان‌شناسی‌رفتاری دیده می‌شود. ضربهٔ نهایی این توهین آن‌گاه می‌خورد که کاووس رو به طوس (که در برابر رستم هیچ نام و اعتباری ندارد) با لحنی تحقیرآمیز فرمان می‌دهد که دست رستم را بگیرد و بر دارش کند.

بفرمود پس طوس را، شهریار که رو هر دو را زنده بر کن به دار
خود از جای بر خاست کاوس کی برافروخت بر سان آتش ز نی

(همان)

مگر در نمایش‌نامه چه نوشته می‌شود که در این خطوط نیست؟ به گونه‌ای پرداخت شده است که مخاطب را برای دیدن عکس‌العمل رستم بی‌تاب می‌کند. به همان اندازه که انتظار کارگر شدن تیر در بدن اسفندیار روئین دور از ذهن است، انتظار چنین توهینی به رستمِ‌نام و ننگ نیز شگفت‌انگیز است. جالب‌تر این‌که طوس مأمور بر دار کردن رستم شود و بعد هم کاووس بی‌آن‌که منتظر پاسخ بماند از جای برمی‌خیزد. این همان رفتار سازشی‌ای است که نگارنده نام روان‌شناسی‌رفتاری را بر آن می‌نهد.

و بعد هم عکس‌العمل ترغیبی رستم:

بزد تند، یک دست بر دست طوس — تو گفتی ز پیل ژیان یافت کوس
من آن رستم زال نام آورم — که از چون تو شَه خم نگیرد سرم
تو اندر جهان خود ز من زنده‌ای — به کینه چرا دل پراکنده‌ای
چو خشم آورم شاه کاوس کیست؟ — چرا دست یازد به من؟طوس کیست؟
چه کاوس پیشم چه یک مشت خاک — چرا دارم از خشم کاوس باک؟
سوی تخت شاهی نکردم نگاه — نگه‌داشتم رسم و آئین و راه
اگر من پذیرفتمی تاج و تخت — نبودی ترا این بزرگی و بخت

(فردوسی، ۱۳۸۴ : ۱۰۹)

اگر این صحنه‌ای از نمایش یا یک فیلم بود، به‌حتم، تماشاگر از شدّت برانگیختگی، به وجد می‌آمد و برای نقش اول فیلم دست می‌زد. این همان معنای عکس‌العمل ترغیبی است.آنگاه که پیام به سوی شنونده است. هرچند نقش زبان در این‌جا جدا از نقش ترغیبی، نقش همدلی را نیز دارد.

این پردازش دقیق که می‌تواند حسّ برتری‌جوییِ مخاطب را برانگیزد، پردازشی روان‌شناسانه است که به‌واسطهٔ دقیق بودن حکیم فردوسی در رفتار انسان‌ها و تعمّق در ارتباط رفتاری شخصیّت‌ها در چالش‌های گوناگون آن‌ها با هم، و هم‌چنین هم‌نِهشت‌سازی زندگی خود با زندگی شخصیّت‌هایِ اساطیری ـ زمینیِ شاهنامه تحقّق یافته است.

موضوع دیگری که در این مناظره دیده می‌شود یکی از شاخصه‌های رشد شخصیّتی است که فروید به آن اشاره می‌کند و آن هم مکانیسم دفاعی *درون‌فکنی* (Introjection) است به این معنا که شخص موفّقیّت‌های دیگران را (به حق یا به ناحق) به خود نسبت داده یا آن‌ها را از آنِ خود می‌داند. (ن. ک. کریمی، ۱۳۷۸ : ۷۱ – ۷۲)

البتّه مکانیسم‌های دفاعی از نظر فروید در ۱۲ سرفصل دسته‌بندی شده‌اند که در بین آن‌ها، مکانیسمِ دفاعیِ درون‌فکنی بیشترین سهم را در شاهنامه دارد. این مکانیسم که ظاهراً خصلت شخصِ فردوسی‌بزرگ نیز به نظر می‌رسد در جای‌جای شاهنامه به‌وضوح دیده می‌شود.

به‌عنوان نمونه در همین چند بیت پیشین، مکانیسم‌های دفاعی رستم در برابر کاووس درون‌فکنی‌ست، آن‌گاه که می‌گوید:

تو اندر جهان خود ز من زنده‌ای — به کینه چرا دل پراکنده‌ای؟
نشاندم بدین تخت، من کیقباد — چه کاوس دانم چه خشم‌اش چه باد
دگر کیقبادم ز البرز کوه — به‌زاری فتاده میان گروه
نیاوردمی من به ایران زمین — نبستی کمربند و شمشیر کین
ترا این بزرگی نبودی و کام — که گویی سخن‌ها به دستان سام
اگر من پذیرفتمی تاج و تخت — نبودی ترا این بزرگی و بخت

(فردوسی، ۱۳۸۴ : ۱۰۹)

نکته جالب این‌که در داستان رستم و اسفندیار، رستم کشتنِ فرزند خود به‌جهت حفظِ پادشاهی کاووس را به رخ اسفندیار می‌کشد:

همی از پیِ شاه فرزند را — بکُشتم، دلِیر خردمند را
که گُردی چو سهراب هرگز نبود — به زور و به مردی و رزم‌آزمود!

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۳۴۸/۵)

در این مقابله، اسفندیار نیز دچار همین درون‌فکنی است و بزرگی رستم را از خاندان خود می‌داند و جایگاه رستم را به اندازهٔ مگسی گِرد شیرینی پایین می‌آورد:

تو دانی که پیش نیاگانِ من — بزرگان بیدار و پاکان من
پرستنده بودی تو خود با نیا — نجویم همی زین سخُن کیمیا
تو شاهی ز شاهانِ من یافتی — چو در بندگی تیز بشتافتی!

(همان: ۳۵۰)

رستم در برابر این توهین و تمسخری که اسفندیار نسبت به زال روا می‌دارد چنین پاسخ می‌دهد که:

نیاکانت را پادشاهی ز ماست وگرنه کسی نام ایشان نخواست
قباد گزین را ز البرز کوه من آوردم اندر میان گروه

(فردوسی، ۱۳۸۴ : ۳۲۴)

و به همین روی رستم پس از شمردن تک‌تکِ هفت‌خان خود:

جهاندارکاوس خود بسته بود زِ رنج و زِ تیمار دل خسته بود
به ایران بُد افراسیاب آن زمان جهان پُر ز درد از بَدِ بدگمان
بیاوردم از بند کاوس را همان گیو و گودرز و هم طوس را

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۳۵۳/۵-۳۵۴)

می‌توان مکانیسم درون‌فکنی را از بارزه‌های فرهنگی ایرانیانِ آن دوران (و شاید نیز این دروان) دانست. حکیم ابوالقاسم‌فردوسی نیز به واسطهٔ رنج‌هایی که بر او تحمیل شده بود از این قاعده مستثنا نبود:

چو بر باد دادند رنج مرا نبد حاصلی سی و پنج مرا
کنون عمر نزدیک هفتاد شد امیدم به یک‌باره بر باد شد
بسی رنج بردم بدین سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی

(همان: ۴۸۷/۸)

در واقع این سند، خود، گواه دیگری است که فشارهای سیاسی – اجتماعی و فرهنگی بر شخصی مانند فردوسی آن‌چنان زیاد بوده که او را درون‌گرا کرده و تنها راهِ رسیدن به آرامش را در شمردن دستاوردهای‌اش می‌جسته است:

چو این نامور نامه آمد به بُن ز من روی کشور شود پُر سخُن
هرآن کس که دارد هُش و رای‌و دین پس از مرگ بر من کند آفِرین
نمیرم ازین پس که من زنده‌ام که تخم سخُن را پراگنده‌ام

(فردوسی، ۱۳۸۴ : ۵۴۸)

و این واقعیّت دردناک و بافت پوسیدهٔ فرهنگی که قهرمان مرده را ارج می‌نهد، هم‌چنان جزیی از فرهنگ ما ایرانیان است و ثمرهٔ چنین فرهنگی، چیزی جز انزوای بزرگانی چون فردوسی نیست.

امّا نکتهٔ دیگر، فصل مشترک تمام درگیری‌ها در داستان‌های شاهنامه است(که تا به امروز نیز این فرهنگ در بین همهٔ مردمان‌جهان دیده می‌شود) و آن، هدف‌رفتن حیثیّت و آبروی طرفین درگیری‌هاست. روان‌شناسان به این‌گونه کشمکش‌ها، کشمکش‌های تهدیدآمیز می‌گویند وعامل آن‌را درونی‌ترین جنبهٔ تهدید می‌نامند:

«البتّه باید از درونی‌ترین جنبه‌های تهدید، یعنی محرومیّت مستقیم، یا ناکام ماندن، یا به خطر افتادن نیازهای اساسی – [مانند] تحقیر، طرد، انزوا، فقدان حیثیّت، فقدان قدرت – نیز سخن گوییم که همه مستقیماً تهدیدآمیز به‌شمار می‌روند» (مازلو، ۱۳۷۵ : ۱۶۷)

موضوعی که ریشهٔ به‌وجود آمدن این‌گونه کنش‌ها در آدمی می‌گردد و از نظرآلفرد آدلر (Alfred Adler) انگیزهٔ زندگی‌ست، اصل برتری‌جویی (Superiority Principle) نام می‌گیرد:

«آدلر آدمی را در درجهٔ اوّل موجودی پرخاشجو معرفی کرد. پس از چندی این نظر را نیز تغییر داد و قدرت‌طلبی را جایگزین پرخاشگری کرد. امّا سرانجام برتری‌جویی را اصیل‌ترین انگیزهٔ زندگی دانست و برتری‌جویی در اساس از عقدهٔ حقارت (Inferiority Complex) سرچشمه می‌گیرد». (کریمی، ۱۳۷۸ : ۹۳ – ۹۴)

عقدهٔ حقارت در نظر آدلر از لحظه تولّد شکل نمی‌گیرد بلکه با ضعف‌های انسان که می‌تواند از لحظهٔ کودکی در انسان رشد کند، همراه است. برای پوشاندن این حقارت، انسان به کارهای زیادی دست می‌زند که به نظر، حالتی از پرخاشگری است ولی در اصل همان حسّ‌برتری‌جویی‌ست.

همین حس در نظر دیگر روان‌شناسان مانند اریک فروم (Erich Fromm) هم جایگاه پررنگی دارد.

اریک‌فروم این اقتدارطلبی را راهی برای بازیابی امنیّت می‌داند. که نتیجهٔ آن تحت هر شرایطی فاجعه‌بار است و این دو نتیجه را دارد: ۱ – خودآزاری (Masochism)
۲– دیگرآزاری (Sadism). (ن. ک. همان: ۱۰۶)

به گواه سایه سنگین جنگ و خونریزی در شاهنامه و هم‌چنین بررسیِ تحلیلیِ تاریخ ایران، (و حتّی جهان) می‌توان نتیجه‌ای گرفت که خوشایند فرهنگ نیست. حسّ برتری‌جویی در ما انسان‌ها، همیشه مانعِ‌بزرگی برای استقرار آرامش و امنیّت بوده و تا آن‌جا پیش می‌رود که، مهر و محبّت‌خونی و خویشاوندی را نیز، زیر پا می‌گذارد و نتیجهٔ فاجعه باری چون هم‌نوع‌کُشی (و در مرتبه‌ای بدتر، خویشاوندکُشی) را به‌بار می‌آورد. شاید این حرف حکیم فردوسی اکنون، بیشتر از پیش درک گردد که:

از این دو، یکی را نجنبید مهر خرد دور بد، مهر ننمود چهر
همی بچه را باز داند ستور چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنجِ آز یکی دشمنی را ز فرزند باز

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۲/ ۱۷۱–۱۷۲)

پس رستم و سهراب بعد دیگری نیز دارد: فردوسی، رستمِ دَستان‌داستان‌های خویش را هدف گرفت تا شخصیّت خاکستریِ ما انسان‌ها را یادآور شود. او به رستمِ خود، خرده می‌گیرد « دل نازک از رستم آید به خشم».

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، دوگانگی برخورد رستم در برابر شنیدن خبر تجاوز به مرزهای ایران توسّط بچّه‌ای به مانند سام از تورانیان، شک را به یقین تبدیل می‌کند که رستم، فرزند خود را شناخته است. امّا چرا این موضوع را انکار می‌کند؟ از این پرسش به رفتارشناسی‌روانی می‌رسیم.

۵- رفتارشناسی روانی در رستم و سهراب

گفتیم که در یک اثر ادبی، دو شبکهٔ غالب وجود دارد. شبکهٔ غالبِ برون‌متنی که هم پهلو به روان‌شناسی دارد هم جامعه‌شناسی. امّا شبکهٔ غالبِ درون‌متنی بیشتر از این‌که به رفتارِسازشی تبدیل شود، در رفتارِ بیانی باقی می‌ماند و بیشترین لغزشِ‌زبانی در این قسمت

اتّفاق می‌افتد که مستقیم با آن‌چه در ذهن انسان می‌گذرد، ارتباط دارد. به‌عنوان نمونه در فیلمی سینمایی، یکی از شخصیّت‌های داستان در انتهای فیلم می‌گوید: «اگر میوه بود، پرتقال‌خونی بود» و او با این لغزشِ‌زبانی، حسّ‌خود را از زندگی بیان می‌کند.

نکتهٔ مهمی که در رفتارشناسی‌روانی حائز اهمّیّت است، کشمکش‌هایی است که درون شخص در جریان است و بیان این کشمکش‌ها در همان انحراف از معیار و هنجارگریزی‌های زبانی رخ می‌نمایاند. به‌عنوان نمونه، لغزش‌های‌زبانی در مورد نحوهٔ غذا خوردن رستم، بیان‌گر یک حالت روانی است. در واقع فردوسی، حالت پرخاشگری و جنگ طلبانهٔ رستم را چنین به تصویر می‌کشد:

یکی نرّه گوری بزد بر درخت که در چنگ او پر مرغی نَسَخت
چو بریان شد از هم بکند و بخَورد ز مغز استخوانش برآورد گرد

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۱۹/۲)

به‌کار بردن ترکیب‌هایی هم‌چون، از هم کندنِ‌گوشتِ گورخر (به‌جای تکه‌کردن)، زدن‌اش بر درخت (به‌جای سیخ‌کردن)، گَرد برآوردنِ از استخوان (به‌جای خالی‌کردن‌استخوان) بسامد کارهای رستم را افزایش می‌دهد به‌گونه‌ای که شخصیّت انسانی که پرخاشگر است و رفتاری عصبی دارد را بر ما نمایان می‌سازد.

البتّه نکته‌ای که نباید فراموش شود، فرهنگ اقلیمیِ انسان‌هاست. با این‌همه، آدمیان در هر کجای جهان که باشند اهداف یکسانی را دنبال می‌کنند ولی رفتارهای سازشی آن‌ها، برای رسیدن به هدف، بسیار متفاوت است:

«افراد بشر، بیش از آن که در ابتدا تصوّر می‌شود، به هم شبیه هستند. اهداف به خودی خود کلّی‌تر از راه‌هایی هستند که برای دست‌یابی به آن اهداف مورد استفاده قرار می‌گیرند. زیرا این راه‌ها در فرهنگی خاص و از نظر جغرافیایی در محدودهٔ همان فرهنگ تعیین می‌شوند.» (مازلو، ۱۳۷۵ : ۵۵)

به‌عنوان مثال، اگر در جایی، حرف‌تان را با زور به کرسی نشاندید، نشانهٔ قدرتِ شما محسوب می‌شود و عزّت‌نفس ایجاد می‌کند ولی در جایی دیگر، اگر برای حرف‌تان، منطق

و دلیل محکم داشته باشید، قدرتمند محسوب می‌شوید و عزّت‌نفس دارید. رفتارها فرق می‌کند ولی هدف یکسان است.

نمونه‌ای دیگر از شبکهٔ غالب درون‌متنی (رفتارشناسی روانی) آن‌گاه شکل می‌گیرد که رستم از خواب بیدار شده است و رخش را نمی‌یابد. کشمکش‌های ذهنی رستم به مخاطب عرضه می‌گردد به‌گونه‌ای که از ارزش رخش در دید رستم (در ذهن او) نمایان می‌گردد (به گونه‌ای که هیچ‌کدام از شخصیّت‌های داستانی به‌غیر از رستم و مخاطبان‌اش از این کشمکش آگاه نیستند).

غمی گشت چون بارگی را نیافت سراسیمه سوی سِمنگان شتافت
همی گفت کاکنون پیاده نوان کجا پویم از ننگ تیره روان؟
چه گویند گردان که اسپ‌اش که بُرد تهمتن بدان‌جا بخُفت؟ ار بمُرد؟

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۱۸/۲)

در علم روان‌شناسی، کشمکش‌ها به دو دستهٔ تهدیدآمیز و غیرتهدیدآمیز تقسیم شده‌اند.
(ن.ک. مازلو، ۱۳۷۵: ۱۶۲)

این کشمکشی که رستم با خود دارد، گونه‌ای کشمکش ذهنی‌ست که هدف در خطر نیست (یعنی رفتن آبرو) ولی وسیله‌ای که باعث به‌خطر افتادن هدف است (یعنی رخش) در خطر است. پاسخ به این‌گونه تهدیدها سخت نیست: پیِ وسیله رفتن برای محقّق شدن یا ایمن‌ماندن هدف.

امّا نکته‌ای که مخاطب را در این راه غافل‌گیر می‌کند این که چگونه می‌شود رستمِ نام و ننگ که در جدال با اسفندیار این‌گونه درگیرِخود است:

که رستم ز دست جوانی بخَست به زاول شد و دست او را ببست
همان نام من بازگردد به ننگ نماند ز من در جهان بوی و رنگ
وُ گر کشته آید به دشت نبرد شود نزد شاهان مرا روی زرد
که او شهریاری جوان را بکشت بدان کو سخُن گفت با او درشت
به من بر پس از مرگ نفرین بود همان نام من نیز بی دین بود!

(فردوسی ، ۱۳۸۶ : ۳۶۱/۵)

با قول و اعتبار کسانی که دشمنی آن‌ها با ایرانیان بر کسی پوشیده نیست، دست از وسیله و هدف می‌کشد و آسوده خیال شروع به شادخواری و بزم می‌کند؟ پاسخ این پرسش ساده را علم روان‌شناسی می‌دهد:

محرّکی قوی‌تر بر رستم چیره شده است. امّا آن محرّک چه می‌توانست باشد؟ دختری زیباروی از پهنهٔ سِمنگان. باید اعتراف کنیم که شاهِ سمنگان به استقبال رستم نرفته است. بلکه همان تهمینهٔ زیباروی بر پهلوانِ ایرانی عارض گشته است:

«هنگامی‌که تهمینه نیم‌شب به خوابگاه رستم می‌رود، درباره خود به رستم می‌گوید: «به رشک هزبر و پلنگان منم» پیش از آن هنگامی که رستم به شهر سمنگان نزدیک می‌گردد و پدر تهمینه، شاه‌سمنگان، به پیش‌باز او می‌رود، در بسیاری از دست‌نویس‌ها آمده است: «خبر زو به شیر و پلنگان رسید» اگر میان این دو «لت» ارتباطی باشد- که آشکارا چنین است- پس شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که آن کس هم که پذیرهٔ رستم می‌رود، در اصل همان تهمینه بوده است و نه پدر او». (خالقی مطلق، ۹۴:۱۳۷۲)

امّا این کشمکش ذهنی، آن‌جایی به اوج خود می‌رسد که رستم باید انتخاب کند. انتخاب بین رفتن به جنگ سهراب (و کشتن او) یا ننگی که از مقابله نکردن با مهاجم خارجی بر او تحمیل می‌گردد. درگیری کاووس با رستم به‌گونه‌ای، بهانه‌ای دست رستم داد تا با زیرکی، هم به جنگ پسر نرود و هم از ننگ و بی‌آبرویی، مبرّا گردد. در این‌جا نقش دیگران که خطر را احساس می‌کردند پُر رنگ می‌شود. مکالمه‌هایی که گودرز با کاووس (از طرفی) و گودرز با رستم (از طرفی دیگر) انجام می‌دهد مُهر تأئیدی است بر تسلّط فردوسی این دیریابندهٔ زمان بازنگشتنی بر روان آدمی.گودرزِ زیرک در پیش‌گاه کاووس، شهریار را فردی خردورز می‌داند که باید تدبیر کند (همان حرف‌هایی که کاووس دوست می‌دارد که بشنود) و در پیش‌گاه رستم، کاووس را بی‌خرد می‌شمارد و رستم را تنها پهلوان ایران و امید ایرانیان معرّفی می‌کند (همان سخن‌هایی که رستم دوست می‌دارد تا بشنود) در واقع گودرز نمادی از انسان مکّار و متفکّر و زیرک نشان داده می‌شود:

گودرز به کاووس

خرد باید اندر سر شهریار که تیزی و تندی نیاید به کار!
(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۴۹/۲)

گودرز به رستم

تو دانی که کاوس را مغز نیست به تیزی سخُن گفتن‌اش نغز نیست
که شاه دلیران و گردن کشان نماند ز من در جهان بوی و رنگ
(هدف گرفتن ترس رستم از نام‌ونگ)

که چون رستم از وی بترسد به جنگ مرا و ترا نیست جای درنگ
چنین بر شده نام ات اندر جهان بدین باز گشتن مگردان نهان
و دیگر که تنگ اندر آمد سپاه مکن تیره بر خیره این تاج و گاه
(هدف گرفتن عِرق ملّی - میهنی رستم)

که ننگ ست بر ما ز توران زمین پسنده نباشد بر پاک دین
(همان)

گودرز ابتدا کاووس را بی‌مغز خواند و بعد حرف از طعنه‌های پهلوانان زد و پس از آن رستم را جری کرد به جنگ با مهاجم (که اگر جنگ نکند او را ترسو می‌خوانند) آن‌گاه حرف از نام و اعتبار رستم در میانِ ایرانیان آورد و ضربهٔ پایانی او، به باد رفتنِ خاکِ ایران به‌دست تورانیان (که بالاترین ننگ برای رستم و خاندان نریمانیان محسوب می‌گردید) بود. دیگر رستم به لحاظ روانی خلع سلاح شده.

او دیگر بهانه‌ای برای نجنگیدن ندارد.

این دیگر کشمکشی تهدیدآمیز بود. کشمکشی که از نگاه روان‌شناسان بیماری‌زا است. پرسشی که همیشه برای شخصِ نگارنده در برابر این برداشت، که رستم فرزندش را شناخت و کُشت، وجود داشت این بود که: اگر چنین است آن‌همه زاری و فغان بر سر نَعشِ فرزند چه بود؟ پیِ نوش‌دارو رفتن پس از قتل، پارادوکسی بزرگ است:

«در این‌گونه کشمکش‌های تهدیدآمیز، باز هم مسألهٔ انتخاب مطرح است، امّا انتخاب بین دو هدف متفاوت، که هر دو به طور حیاتی، ضروری هستند، انجام می‌گیرد. در این‌جا

واکنش انتخاب معمولاً کشمکش را فرو نمی‌نشاند، زیرا تصمیم‌گیری به‌معنی صرف‌نظر کردن از چیزی‌ست که تقریباً به اندازه آن‌چه که انتخاب می‌شود، ضروری است. صرف‌نظر کردن از یک هدفِ‌ضروری یا ارضای ضروری نیاز، تهدیدآمیز به‌شمار می‌آید. و حتّی پس از آن‌که انتخاب انجام شده باشد اثرات تهدید تداوم می‌یابد. در یک‌کلام این‌گونه انتخاب می‌تواند سرانجام فقط به‌ناکام گذاردن نیاز اساسی منجر گردد و این بیماری‌زا است.»

(مازلو، ۱۳۷۵ : ۱۶۴)

اگر تندبادی برآید ز کُنج به خاک افکند نارسیده تُرُنج
ستمگاره خوانیمش، ار دادگر هنرمند گوییمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست، بیداد چیست؟ ز داد این‌همه بانگ و فریاد چیست؟

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۱۱۷/۲)

نتیجه

روان‌شناسی‌زبانی، در آثار ادبی بزرگ (به‌ویژه آثار داستانی – روایی) جایگاه ارزشمند و گاه حیاتی دارد. به‌گونه‌ای که پرداختِ درست (خودآگاه) و صادقانه (ناخودآگاه) آن در همراه کردن مخاطب و کلاسیک شدن اثر، بسیار مؤثّر است.

از طرفی نگاه روان‌شناسانه به آثار ادبی (از دیدگاه ناقدان، آن‌جا که حرف از ناخودآگاه نویسنده است) می‌تواند به کشف برخی از درونه‌های ژرف نویسنده، کمک شایانی کند، به‌یقین که این درونه‌ها خبر از رویدادهای فرهنگیِ جامعه می‌دهند که در هیچ کتاب تاریخی بیان نشده است. در واقع از این نقطه‌نظر، می‌توان پاسخ آن‌هایی‌که ادبیّات را تکرار مکرّراتِ تاریخ می‌دانند، داد.

از جهتی دیگر، برخورد جامعه‌شناسی و روان‌شناسی در ادبیّات نمایان می‌گردد که از این دیدگاه هم، می‌توان به فرهنگ‌روانی و اجتماعی جامعه پی‌برد. پس نقد جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه اثر پیش از آن‌که در پیِ ارزشِ ادبی اثر باشد، در پیِ شناساندن اثر، به‌جامعه و جامعه‌به اثر است.

آن‌چه را که نگارنده روان‌شناسی‌زبانی و زبان‌شناسی‌روانی می‌داند، این موضوع را نشانه رفته‌است که دنباله‌ای از رفتارهای‌زبانی انسان در یک جامعه را می‌توان نشانه‌ای از شبکهٔ غالب‌روانی بر آن جامعه پنداشت و با این آگاهی، آن‌چه‌را که آفت فرهنگ به‌شمار می‌رود، ریشه‌یابی و درمان کرد. این همان نقطه‌ای است که سودبخشیِ ادبیّات برای زندگی امروزه نمایان می‌گردد و ادبیّات را از سبد کالاهای‌لوکس بیرون می‌کشد.

رستم و سهرابِ فردوسی، بیان‌گر حقایقی تلخ از فرهنگ ایران‌زمین (و در دید گسترده‌تر، فرهنگ بشریّت) است. حقایقی که هنوز هم با آن‌ها دست‌به‌گریبانیم و در واقع شبکه‌غالب‌روانیِ جامعهٔ ما شده است.

روان‌شناسی‌زبانی رستم و سهراب تنها یک سخن با ما دارد: حسِّ برتری‌جویی و ترس از بدنام شدن انسان‌ها به اندازه‌ای بالاست که مِهر – این جان‌مایه و نگهدارندهٔ هستی – را در ژرف‌ترین جایگاهِ انسانی – اندیشه – کور می‌کند. این روان‌شناسی‌زبانی است که ما را از دردی آگاه می‌سازد که در فردوسی نهادینه شده بود و جان آن بزرگ مرد شریف را تا پایانِ عمرِ پُربارش، آزرد:

کسی کو خرد را ندارد ز پیش — دلش گردد از کرده خویش، ریش
هشیوار، دیوانه خواند ورا — همان خویش، بیگانه دارد ورا
سه‌پاس تو چشم‌است و گوش‌و زبان — کزین سه، رسد نیک و بد، بی‌گمان
خرد را و جان را که داند ستود؟ — وگر من ستایم، که یارد شنود؟
حکیما! چوکس نیست، گفتن چه — از این پس بگو، کافرینش چه بود؟

(فردوسی، ۱۳۸۶ : ۴/۱–۵)

پی‌نوشت

۱. «نقد نو (New Criticism) یعنی فقط متن و لاغیر! معنی باید از خود متن به‌دست آید و به‌معلومات خارج از متن تمسّک نجست. به‌عبارتی دیگر محتوا در فرم متجلّی می‌شود... یکی از اصطلاحات نقد نو اصطلاح (Auto telic) است یعنی خودبسنده... هدف منتقدان‌نو به‌طور کلّی این بود که نقد را از تأثّرنگاری و احساس‌گرایی منتقدان غیر حرفه‌ای برهانند و نقد ادبی را از تحقیقات ادبی و تاریخی بپیرایند و نظامی برای بررسی شعر به‌وجود آورند که به موجب آن ابیات در وهلهٔ نخست فقط ادبیّات تلقی شود نه موضوعات دیگر».(شمیسا،۱۳۸۵ : ۲۲۷–۲۲۸)

پر واضح است که ادبیّات نمی‌تواند با بیرون از خود بی‌ارتباط باشد زیرا اوّلین واکنش‌های هنری، واکنش‌های حسّی است. تا از درخت، درکی نداشته باشم، هیچ‌گاه جنگل‌نگاهت را سبز نمی‌یابم یا، تا مفهوم آب شدن را ندیده باشیم نمی‌توان ساعت را روی درخت خواباند یا آب‌کرد.چه بپسندند و چه نه، بررسی و نقد، جنبه‌های گوناگونی دارد و یکی از آن جنبه‌ها پیوند ناگسستنی ادبیّات با جهان پیرامون‌اش است. شاید باز به این پرسش باید برگشت که هدف از شعر گفتن چیست؟ با این حال منکر نقش پر رنگ ساخت در ادبیّات که سطحی بالاتر از زبان روزمرّه را ارائه می‌کند نیستیم و نگارنده بسیار بر درستیِ این موضوع اصرار دارد.

۲. «حماسهٔ ملّی ایران، غیر از حماسهٔ ایرانی است. مقصود از حماسه ملّی ایران، حماسه ملی و قومی و اساطیری و تاریخی ایرانیان است. ولی منظور از حماسه ایرانی، حماسه‌ای‌ست که به ایران تعلّق دارد، نه قوم و ملّت دیگر» (رستگار فسائی، ۱۳۸۶ : ۴۶)

۳. «فرض کنید ما بخواهیم واژهٔ *رود* را تلفّظ کنیم. آواهای تولیدی ما به هنگام تلفّظ این واژه با یک‌دیگر تفاوت خواهد داشت...با این حال ما هر بار همین واژه را تلفّظ می‌کنیم؛ یعنی خودمان حس می‌کنیم که واژهٔ *رود* را تلفّظ کرده‌ایم و مخاطب‌مان نیز همین مطلب را درمی‌یابد...ولی اگر تفاوت به حدّی برسد که رود با واحدهای دیگری مثل *زود*، *سود*، *کور* و ... اشتباه شود، آن وقت دیگر نمی‌توانیم مدّعی شویم که واژه *رود* را تلفّظ کرده‌ایم...پس ما دو *رود* داریم؛ یکی آن‌چه زنجیره‌ای از اصوات است و ... دومی آن‌چه در قالب نظام زبان مطرح می‌شود و در رابطهٔ متقابل با واحدهای دیگر این نظام است. سوسور این *رود* دوم را *تصوّر صوتی*(Sound Image) ما از *رود* اوّل می‌داند و آن‌را دال(Signifier) می‌نامد.حال به سراغ *رود* در جهان خارج می‌رویم.آبی در مسیری خاص در جریان است؛ از جایی سرچشمه می‌گیرد و به جایی می‌ریزد.ولی در جهان خارج نیز هیچ رودی مثل رودهای دیگر نیست. یکی به رود دیگری می‌ریزد و آن یکی به دریا می‌ریزد؛ یکی پر آب‌تر است و آن یکی کم‌آب،...ولی ما تمامی این‌ها را *رود* می‌نامیم... ما در نظام زبان فارسی، مفهومی از تمامی این آب‌های جاری داریم که با مفهوم *چشمه*، *جویبار*، و غیره در رابطهٔ متقابل است و این *مفهوم*(Concept) دقیقاً همانی نیست که در جهان خارج و به مثابه *مصداق*(Referent) وجود دارد، بلکه پدیده‌ای ذهنی است که به نظام زبان تعلّق دارد. سوسور این پدیدهٔ ذهنی را *مدلول*(Signified) می‌نامد. پس دال صوت نیست و مدلول نیز چیزی نیست که در جهان خارج وجود دارد، بلکه هر دو این‌ها پدیدهای ذهنی به‌شمار می‌روند». (صفوی، ۱۳۹۰ : ۲۳/۲–۲۴)

فهرست منابع

۱. بارت، رولان (۱۳۸۹) **نقد و حقیقت**، ترجمه‌شیرین‌دخت‌دقیقیان،تهران،نشرمرکز،چاپ‌پنجم.

۲.حافظ،خواجه‌شمس‌الدّین‌محمّد(۱۳۷۲)، **دیوان**، به‌تصحیح علّامه محمّد غزوینی و قاسم‌غنی، با مقدّمه حسین الهی‌قمشه‌ای، تهران، نشر محمّد، چاپ یازدهم.

۳. خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، **گل رنجهای کهن**، تهران، نشر مرکز، چاپ اوّل.

۴.رستگار فسائی، منصور (۱۳۸۶)، **حماسه رستم و سهراب**، شیراز، نشر جامی، چاپ هفتم.

۵.سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸)، **از رنگ گل تا رنج خار**، تهران، نشر علمی و فرهنگی، چاپ نخست.

۶.شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، **نقد ادبی**، ویرایش دوم، تهران، نشر میترا، چاپ اول.

۷.صفوی، کورش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، ۲ج، تهران، نشرسوره مهر، چاپ سوم.

۸.فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۶)، **شاهنامه**، ۱۳ج، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اوّل.

۹.ـــــــ ، ـــــــ (۱۳۸۴)، **شاهنامه**، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ چهاردهم.

۱۰. کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، **فردینان‌دوسوسور**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، نشرهرمس، چاپ سوم.

۱۱. ـــــــ (۱۳۸۸)، **بوطیقای‌ساختگرا**، ترجمهٔ کورش‌صفوی، تهران، نشرمینوی‌خرد، چاپ‌اوّل.

۱۲. کریمی، یوسف (۱۳۷۸) **روانشناسی شخصیّت**، تهران، نشر ویرایش، چاپ پنجم.

۱۳. مازلو، آبراهام هارولد (۱۳۷۵)، **انگیزش و شخصیّت**، ترجمه احمد رضوانی، مشهد، نشر آستان قدس رضوی، چاپ چهارم.

۱۴. یوشیج، نیما (۱۳۷۵)، **تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر**، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ سوم.

ارزش بلاغی و زیباشناسی صفت

احمد حسین‌پور سرکاریزی[۱]

دانشجوی دورهٔ دکترای تخصصی زبان و ادبیّات فارسی

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۵/۳/۱)

چکیده

در این مقاله صفت و نقش‌های آن با توجّه به اصول و قوانین دستور زبان فارسی، مورد بررسی قرار گرفته و به توصیف و معرّفی ارزش آن از دیدگاه بلاغی پرداخته شده است و در این رابطه با نگرش به راه‌های زیباسازی و چگونگی شاعرانه نمودن آن در سبک اشعار حماسی، غنایی، تعلیمی و اخلاقی و آنچه وابسته به آن است تکیه گردیده و ضمن آوردن واژه‌ها و صفات شاعرانه مورد توجّه قرار گرفته و توضیحات لازم پیرامون آن داده شده است و بر این مبنا کارکرد صفت از نظر منطقی و دستوری در کلام تخصیص و خاص کردن موصوف مطالبی آورده شده و برای نشان دادن موضوع و فهم بهتر آن شواهدی از شاعران مختلف ذکر گردیده و به آن استناد شده است. بنابر این آنچه مورد بحث می‌باشد نگاهی نو با رویکردی جدید پیرامون صفت است تا از این منظر مخاطب، مفاهیم متناسب با آنچه مورد نیاز وی می‌باشد از این مقولهٔ دستوری دریافت نماید.

واژه‌های کلیدی: صفت شاعرانه، ارزش بلاغی، شعر، شخصیّت بخشی، تخصیص

۱

مقدّمه

یکی از راه‌های زیبایی آفرینی و شاعرانه نمودن سخن، آوردن واژه‌ها و صفات شاعرانه و زیبایی است که هر سخنور سحر آفرینی به شیوه‌ای خاص، به این کار دست می‌یازد و با کمک عناصر شاعرانه با چیره دستی تمام بر جذّابیّت کلام خود برای بر سر ذوق آوردن مخاطب خویش و تحت تأثیر قرار دادن وی بر آن می‌افزاید.

همان‌طور که می‌دانیم صفت یکی از مقوله‌های دستور زبان فارسی است و کار آن از نظر منطقی و دستوری در کلام تخصیص، خاص کردن موصوف است؛ بدین معنی که صفت و نقش‌های آن، موصوفِ عام را خاص می‌کنند؛ مثلاً «شمشاد» عام است ولی «شمشاد خوش خرام» خاصّ است. «کتاب» عام است و «کتاب سفید»، «کتاب من » خاص هستند. این نقش صفت است در زبان به طور عام؛ ولی این عنصر در شعر و ادبیّات نقش‌های دیگری هم دارد؛ زیرا شاعر و نویسندهٔ زبردست تنها به نقش زبان شناسی و منطقی اکتفا نمی‌کند، بلکه او از نقشِ دیگرِ آن که آفرینش زیبایی در کلام است نیز بهره می‌گیرد. البتّه همهٔ صفت‌هایی که شاعران به‌کار می‌برند شاعرانه نیستند بلکه بسیاری از آنها همان نقش عادی و حتّی فروتر از عادی را بازی می‌کنند. موضوع بحث ما در این جا بیشتر جنبه‌های بلاغی صفات است و گر نه جای بحث دربارهٔ جنبه‌های منطقی و برهانی و غیر شاعرانهٔ صفت، در دستور زبان و منطق است که ما در حال حاضر به آن کاری نداریم و کار ما صرفاً پژوهش در بارهٔ صفت‌های شاعرانه و یا به عبارت دیگر جنبه‌ها و ارزش‌های بلاغی و زیبا شناسی صفت است.

گفتیم نقش زبان‌شناسی و منطقی صفت، تخصیص است؛ امّا تخصیص که معنی عامی دارد و در عالم ادبیّات این معنی به دست سخن آفرین چیره دست تأثیر و جذّابیّت و رنگ و بویی خاص به خود می‌گیرد که در کلام معمولی به چشم نمی‌خورد ولی مزایایی در کلام ایجاد می‌کند، از قبیلِ ابداع، شخصیّت بخشی، توصیف، تجسّم، حیرت‌آفرینی، همبستگی شاعرانه، ایجاز، خیال انگیزی، تشبیه و بسیاری از ریزه کاری‌های شاعرانهٔ دیگر.

ممکن است یک صفت واحد هم سبب تجسّم و هم موجب شخصیّت‌بخشی و نیز باعث خیال‌انگیزی شود. بنابراین، این موارد را به دقّت نمی‌توان از هم جدا کرد و شاعرانه‌ترین صفات، آنهایی هستند که چند نقش از نقش‌های یاد شده را ایفا می‌کنند.

۱ – ۱ بیان مسأله

از آن جا که شعر زبان فرا هنجار است، لذا شاعران و سخنوران ، نیازمند اصطلاحات و کلماتی هستند تا با آنچه در عالم خیال آنان نقش می‌بندد و به مرحلهٔ کشف و شهود می‌رسد، تعابیر و اوصافی نو خلق نمایند و به آفرینش ترکیبات بدیع ادبی دست بزنند تا اندیشه‌های نوظهور خود را در لباسی تازه و فاخر، هستی ببخشند و از این رهگذر در کالبد بی‌جان آنها روح تازه و لطیفی بدمند؛ زیرا اوصاف و صفت‌های تازه با رویکرد زیبایی‌آفرینی، ارزش سخن آنان را دو چندان می‌کند و روح لطیف مخاطب را با جهانی ماورایی و زیبا که جاودانگی را با خود به همراه دارد پیوند می‌دهد. پوشیده نیست که اگر به واژه‌ها و ترکیب‌های عادی و اصول و قواعد و همچنین داشته‌های موجود و بالفعل زبان معمولی اکتفا کند؛ ماحصل دنیایی که در آن می‌اندیشد دیگر برای مخاطبین بدیع نبوده و جذّابیّت خاصّ خود را نخواهد داشت چون با این تفسیر دنیایش عینی است و با چشم ظاهر کاملاً مشهود است و حاصل ادراک و دریافت او هرگز چیزی به غیر از دنیای مادّی و شهودی نخواهد بود. بنابر این شاعر و یا نویسنده بنا به ضرورت ناگزیر است واژه‌های زبان را همچون موم نرم و دست مایهٔ اندیشهٔ ذهن خلاّق خود قرار دهد و آنها را پویایی بخشد و با نوآفرینی و تکوین صفت‌ها و ترکیبات جدید بر غنای زبان خویش بیفزاید تا از این رهگذر بیشترین تأثیر را بر مخاطب خود القا نماید؛ که در نتیجه تفحّص و جستجو در این مقوله ذهن نویسندهٔ ادبی را با سؤالاتی از این دست مواجه می‌نماید.

– آیا می‌توان در گسترهٔ زبان و ادبیّات فارسی از دیدگاه زیبایی‌شناسی و میزان هنریّت به بررسی نقش صفت و شاعرانه بودن آن پرداخت؟

– آیا جذّابیّت سخن و شاعرانه بودن کلام برای مخاطب، لذّت‌بخش و تأثیرگذار است؟

– آیا در تفحّص پیرامون آثار ادبیِ زبان فارسی می‌توان به خصایص و برجستگی‌های نو و جذّاب دست یافت؟

۱– ۲ ضرورت و اهمیّت تحقیق

در جهان امروز، پیشرفتِ بی وقفه و سرسام‌آور علوم و فنون گوناگون، دگرگونی‌ها و تحوّلات گسترده و دامنه‌دارِ شگرفی در گسترهٔ تحقیقات علمی به‌وجود آورده است که حاصل آن پدید آمدن شاخه‌ها و شعبات مختلف علوم است؛ با این نگاه، توجّه به تحقیقات سازمان یافته و توسعهٔ پایدار، به منظور پیشرفت هر چه بهتر و رشد روز افزون علوم در هر زمینه‌ای به موازات گسترش ارتباطات بینِ ملل مختلف جهان، از ضروریّات است که بدون تردید این کار نیاز به تعامل و همفکریِ هدفمندی دارد تا با همسویی افکار، نتایجی ارزشمند حاصل گردد. از این رو محَقَّق شدن این امر تنها با ایجاد بستری مناسب و فضایی صمیمی و همگانی میسّر خواهد بود؛ که در نتیجهٔ پرداختن به تمام علوم و شاخه‌های آن امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد؛ با این تفسیر از آن جا که پژوهش به معنی عامّ آن هرگز حوزهٔ خاصّی را نمی‌شناسد، لذا باید بپذیریم که علوم انسانی و به تبعِ آن ادبیّات همانند سایر علوم از این امر مستثنی نبوده و به نوبهٔ خود نیاز به غور و تفحّص دارد.

۱ – ۳ پیشینهٔ تحقیق

تا آن جایی که نگارندهٔ این مقاله می‌داند و بر آن واقف است، تا کنون کسی دربارهٔ ارزش بلاغی صفت و شاعرانه بودن آن در زبان فارسی هیچ گونه تحقیقات گسترده و مبسوطی بصورت مستقل انجام نداده است و تنها آقای دکتر خسرو فرشید ورد با وارد شدن به این حوزه دو مقاله در این باره تحت عناوین «صفات ادبی و شاعرانه در دیوان حافظ» و «صفات ادبی و شاعرانه در دیوان حافظ و مقایسه آن با کار شاعران دیگر ایران و جهان» به رشتهٔ تحریر درآورده و از این رهگذر آن را مورد بررسی قرار داده که به نوبهٔ خود هر چند مختص و محدود به اشعار حافظ است ولی کار ارزشمندی در گسترهٔ زبان شعر و ادبیّات فارسی به شمار می‌رود، که در این راستا اهمیّت آن بر کسی پوشیده نیست. امّا آنچه قابل ذکر می باشد این است که در این پژوهش با بسط بیشتری به این مقوله پرداخته شده و از شاعرانه‌های سخنوران ادب فارسی خوشه چینی و استفاده شده است. اینک به اختصار هر یک را شرح می‌دهیم.

اصل مقاله

۱- صفت برای توصیف: توصیف هم ممکن است در موارد غیرشاعرانه و غیرادبی بیاید؛ مانند: دیوار بلند، درخت کوتاه؛ که ما به آن کاری نداریم و هم در موارد شاعرانه و ادبی. در این حالت ممکن است چند گونه به‌کار رود: زیباسازی، تجسّم، اغراق، زشت نمایی و ...

زیباسازی: «کبک خوش‌خرام»

*ای‌کبک **خوش‌خرام** کجا می‌روی بایست غرّه مشو که گربهٔ زاهد نماز کرد*

(دیوان حافظ، ۱۰۴)

زشت نمایی: «مردمان دیوسار»

دیو با مردم نیامیزد مترس بل بترس از مردمان دیو سار

(کلّیّات سعدی/۷۲۵)

اغراق و تجسّم و تشبیه: «زبان آتشین»

*میان گریه می‌خندم که‌چون شمع‌اندرین مجلس **زبان آتشینم** هست لیکن در نمی‌گیرد*

(دیوان حافظ/ص۱۱۶)

از مواردی که زیباسازی و اغراق از راه توصیف تقویت می‌شود و به حدّ اعلا می‌رسد تنسیق الصّفات یعنی پی در پی آوردن چند صفت برای موصوفی واحد است. مثال:

*خداوند **بخشندهٔ دستگیر کریم خطابخش پوزش‌پذیر***

(بوستان سعدی/۱۹)

شفیعٌ مطاعٌ نبیٌّ کریم قسیمٌ جسیمٌ نسیمٌ وَسیم

(کلّیّات سعدی/۲۹)

دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر که کریم است و رحیم است و غفوراست و ودود

(دیوان غزلیّات سعدی/۹۶۶)

تیز رو و تیز دَو و تیز گام خوش روش و خوش پرش و خوش خرام

(مثنوی هفت اورنگ/۴۳۱)

*به گودرز گفت ای **جهان پهلوان دلیر** و **سرافراز** و **روشن‌روان***
(شاهنامه:جلد۲/۲۴۱)

۲- شخصیّت‌بخشی به وسیلهٔ صفات: یکی از نقش‌های شاعرانهٔ صفت، جان دادن و شخصیّت بخشیدن به بی‌جان‌هاست. مانند: چرخ بازیگر، لالهٔ خونین کفن، لالهٔ شهید، اشک غمّاز، اشک پرده‌در، راز سر به مهر، بادهٔ مست، چرخ کوژپشت، دل هرزه گرد، دل دیوانه، ابر گریان، گل خندان، نسیم عطر گردان، نسیم گره گشا، غنچهٔ خندان و ...

***لالهٔ خونین‌کفن** ازجخاک سرآورده برون خاک مسطورهٔ قلب بشر آورده برون*
(ملک‌الشّعرای‌بهار/۱۰۴۶)

*ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود این **راز سر به مهر** به عالم سمر شود*
(دیوان حافظ/۱۷۵)

***اشک غمّاض** من ار سرخ بر آمد چه‌عجب خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که‌نیست*
(همان/۵۸)

*با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که **شهیدان** که اند این همه **خونین کفنان***
(همان/ص ۳۰۰)

*تا دل **هرزه گرد** من رفت به چین زلف او زین سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند*
(همان/ص۱۴۸)

***شراب ارغوانی** را گلاب اندر قدح ریزیم **نسیم عطر گردان** را شکر در مجمر اندازیم*
(همان/ص ۲۹۱)

۳ - خلق صفات تازه: هر صفت متداولی اگر دلنشین باشد نوعی ابداع شاعرانه است تا چه رسد به صفات شورآفرین تازه که لطفشان در حدّ اعلا است. مانند: سرو صنوبر خرام، دل هرزه گرد، تن پیلوار سپهدار سهراب، نیزه به دست، سپاهی گران، بد پیشه، شاد دل، گرسیوز رزم‌ساز، شیدوش شیر اوژن رزم‌ساز، خم خسروی پا، صبح افسانه فام، گل خوش نسیم، بارهٔ تیز تک، بارهٔ گام زن، گُرد نخجیر جوی، مام سیه پستان، کمر بر میان، مردم پراکنده روز، زلف آشفته، صراحی در دست، صبح ملمّع نقاب و ...

*سواران **گرسیوز رزم ساز** برفتند با نیزه‌های دراز*
(شاهنامه/جلد۲/ص۱۸۲)

چو بهرام و رهّام گردن‌فراز چو ***شیدوش شیر اوژن رزم ساز***
(همان/ص۷۲)

دریغ آن رخ و برز و بالای اوی رکاب و ***خم خسروی پای*** او
(همان/ص۲۱۹)

از خون دل طفلان سرخاب رخ آمیزد این زال سپید ابرو وین ***مام سیه پستان***
(دیوان خاقانی/ص۳۶۰)

زد نفس سر به مهر ***صبح ملّمع*** نقاب خیمهٔ روحانیان کرد معنبر طناب
(همان/ص۴۱)

زلف‌آشفته و خوی‌کرده وخندان لب ومست پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی دردست
(دیوان حافظ/ص۲۱)

۴- صفت آوری برای ایجاد همبستگی شاعرانه: گاهی شاعر صفتی می‌سازد یا به‌کار می‌برد تا با کلمات دیگر همبستگی شاعرانه ایجاد کند. مراد از ایجاد همبستگی شاعرانه، ایجاد آرایش‌های ادبی است از قبیل: مراعات نظیر، تضاد، ایهام، تشبیه و ... که در این مقوله حافظ استادی زبردست و ماهر است. به این مثال توجّه کنید.

چندان بود کرشمه و ناز سهی قدان کآید به جلوه ***سرو صنوبر خرام*** ما
(همان/ص۹)

صفت " صنوبر خرام " را شاعر برای آن ساخته و در این بیت آورده است که " صنوبر " با " سهی قد " و " سرو " تناسب دارد و با آنها مراعات نظیر تشکیل می‌دهد و از طرفی صنوبر مشبهٌ‌به است برای قد معشوق. بنابراین با آوردن این صفت هم تشبه به‌وجود آورده است و هم مراعات نظیر.

۵- صفت‌آوری و تجسّم: یکی از فواید آوردن صفت در سخن، تجسّم کردن صحنه‌ها و به دست دادن تصویر دقیق اشیاء و امور است. یکی از بهترین و برجسته‌ترین نمونه‌های این گونه تجسّم‌ها این بیت حافظ است.

زلف‌آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی‌دردست
(همان/ص۲۱)

یا این بیت منوچهری دامغانی:

ز صحرا سیل‌ها برخاست هر سو ***دراز آهنگ*** *و پیچان زمین کن*

(دیوان منوچهری/ص۸۷)

۶- صفت‌آوری و تشبیه: یعنی از صفات تشبیه می‌سازند و سبب زیبایی و تأثیر کلام می‌شوند. این گونه صفات را صفات تشبیهی می‌گویند. مانند: **تن پیلوار**، یعنی تن مثل پیل و دل صنوبری، یعنی دل مانند صنوبر در مثال‌های زیر:

دل صنوبریم *همچو بید لرزان است زحسرت قد و بالای چون صنوبر دوست*

(دیوان حافظ/ص۴۹)

تن پیلوارش *چو این گفته شد شد از تشنگی سست و آشفته شد*

(شاهنامه،جلد۵ :۲۵۸)

صفات تشبیهی یکی از شاعرانه‌ترین اقسام صفاتند، زیرا هم ایجاز دارند و هم دارای تمام خواصّ تشبیه هستند؛ یعنی بر اغراق یا توصیف یا تجسّم یا بسیاری از مسایل دیگر هم دلالت می‌کنند.

۷- صفت‌آوری و ایجاز: صفت اگر مشتقّ – مرکّب باشد، ایجاد ایجاز می‌کند؛ زیرا هر صفت مفردی معادل گروهی است که از خود آن صفت بلندتر است؛ و این یکی از مزایای شعرسازی با این‌گونه صفات است. مثلاً صفات زیر همواره کوتاه‌تر از معادل‌های آنهاست.

صنوبر خرام: آن کسی که مانند صنوبر می‌خرامد، صنوبر خرامنده.

پیلوار: مثل پیل، چیزی که مانند پیل است.

خوش‌خرام: کسی که زیبا می‌خرامد، کسی که زیبا راه می‌رود.

صفات سبک‌ساز

صفات سبک‌ساز در هر دوره و سبکی و در شعر هر صاحب سبکی با دوره‌ها و سبک‌های دیگر تفاوت دارد.

۱- صفات شاعرانه در سبک حماسی: در شعر حماسی صفات و قیدهایی می‌آید که مناسب حال و هوای حماسه و جنگ است، این‌گونه صفت‌ها عبارتند از: جنگاور، رزم‌آور،

سرافراز، گردن‌کش، سرکش، نامدار، جنگ‌آزمای، رزمجو، کمربسته، سرنگون، سرنگونساز، زره‌دار، خسرونژاد، تکاور، تاجدار، پرخاشجو، شمشیرزن، تیغ‌زن، باد پا، عنان‌دار، سخت سخت، پیلوار، شاهوار، نخجیر جوی، لشکرپناه، هماورد، هم نبرد، جنگی‌دمان، چمنده، تاجور و ...

در شاهنامه صفات مرکّب و گروه‌های وصفی هست که جنبهٔ طراوت و تازگی آنها بیشتر است و شاید اختصاص به فردوسی داشته باشد؛ از آن جمله است: میان بسته، بسته میان، کمر بسته، کمر بستهٔ رزم و کین، کمر بر میان، رزم آزمای، کمند افکن، نستوه، شیر اوژن، خسرو آرای، پرخاشخر، نیزه‌ور، عنان پیچ.

اینک نمونه های شعری از شاهنامه:

به جز پیلتن رستم شیر مرد ندارم به گیتی کسی ***هم نبرد***
(شاهنامه/جلد۲/ص۲۵۶)

تکاور ز درد اندر آمد به سر بیفتاد از او شاه پرخاشخر
(همان/ص۲۳۱)

نشسته به زابل یل ***پیلتن گرفته جهان ترک شمشیر زن***
(همان/ص۲۳۸)

چو رستم پدر باشد و من پسر نماند به گیتی کسی ***تاجور***
(همان/ص۴۴)

نخواهم که با او به صحرا بود ***هماورد*** *اگر کوه خارا بود*
(همان/ص۵۳)

بیاورد آن چرمهٔ ***باد پای*** *که در روز روشن بدو بود رای*
(همان/ص۹۶)

چو سهراب ***شیر اوژن*** *او را بدید بخندید و لب را به دندان گزید*
(همان/ص۴۹)

بیامد که جوید ز ایران نبرد سر ***هم نبرد*** *اندر آرد به گرد*
(شاهنامه/جلد۳/ص۶۱)

بیامد بسان هژبر دمان به کین سیاوخش ***بسته میان***
(همان/ص۲۳۷)

۲- صفات شاعرانه در شعر عاشقانه و غنایی: از این صفت‌ها در شعر سعدی، حافظ، مولوی و نظامی بسیار به چشم می‌خورد، که نمونه‌های آن چنین است:

دلبر، دلکش، دلاویز، دیوانه، رندانه، عشوه‌گر، صورتگر، بالا بلند، سرو قد، سهی قد، گلرخ، شاه نشین، راه نشین، دلفریب، نازنین، شبگرد، دلستان، دلنشین، خوش‌خرام، خندان لب، آشفته مو، کمان ابر، سلسله مو، زنجیر مو، لاله‌گون، مهوش، پریوش، جانفزا، زهره جبین، مه‌جبین، خورشید رخ، ماه سیما، خورشید سیما، سیمین بناگوش، آهو چشم، آفتاب رخ، شراب آلوده، خواب آلوده، تر دامن، و ...

*باز آی و بر چشمم نشین ای **دلستان نازنین** کاشوب و فریاد از زمین بر آسمانم می‌رود*
(دیوان غزلیّات سعدی/ص۳۹۴)

***صورتگر** دیبای چین گو صورت رویش ببین یا صورتی بر کش چنین یا توبه کن صورتگری*
(همان/ص۷۹۱)

*خیز و در کاسهٔ سر آب **طربناک** انداز پیش‌تر ز آن که شود کاسهٔ سر خاک انداز*
*چشم **آلوده نظر** از رخ جانان دور است بر رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز*
(دیوان حافظ/ص۲۰۴)

یا رب آن شاه وَش ماه‌رخ زهره جبین دُرّ یکتای که و گوهر یکدانهٔ کیست
(همان/ص۵۳)

*دوش رفتم به در میکده **خواب آلوده** خرقه **تردامن** و سجّاده **شراب آلوده***
(همان/ص۳۲۸)

*تاب بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشک سای تو **پردهٔ غنچه** می‌درد خندهٔ دلگشای تو*
(همان/ص۳۱۸)

*دلا چو غنچه شکایت ز کار بسته مکن که باد صبح نسیم **گره گشا** آورد*
(همان/ص۱۱۲)

*ببرد از من قرار و طاقت و هوش بت سنگین دل **سیمین بناگوش***
(همان/ص۲۱۸)

***بالا بلند** عشوه گر نقش باز من کوتاه کرد قصّهٔ زهد دراز من*
(همان/ص۳۱۰)

هر که چو *لاله* ***کاسه گردان*** *شد* *زین جفا رخ به خون بشوید باز*
(همان/ص۲۰۳)

روز و شب خوابم نمی آید به چشم ***غم پرست*** *بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع*
(همان/ص۲۲۷)

چنگ خمیده قامت *می خواندت به عشرت* *بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد*
(همان/ص۹۸)

دل گشاده *دار چون جام شراب* ***سر گرفته*** *چند چون خمّ دنی*
(همان/ص۳۷۳)

شوخ ***آهو چشم*** *من چون روی در صحرا کند* *بهر صید از تیر مژگان رخنه در دل ها کند*
(دیوان فیض کاشانی/ص۳۳۸)

۳- صفت شاعرانه در شعر تعلیمی و اخلاقی: بدیهی است که این نوع صفت‌ها با آنهایی‌که در شعر عاشقانه و حماسی و عرفانی و مدحی می‌آیند، تفاوت دارند. اکنون برخی از این گونه صفات که از بوستان سعدی استخراج شده است عبارتند از: حقیقت‌شناس، نیک‌بخت، نکو سیرت، نکو روی، نگون‌بخت، جفا کار، نیک مرد، فرومایه، دون همّت، جوانمرد، فرومانده، سنگدل، تنگ‌دل، بداندیش، صاحب‌نظر، خاکزاد، پاکزاد، خویشتن‌بین، تن‌پرور، جهان دیده، دوربین، ناحق‌پرست، خود نمای، ملک‌زاده، سیه کار، سیاه بخت، بخت یار، بدآموز، بدبخت، تهیدست، پریشان حال، آزرده دل، باریک‌بین، تیزبین و ...

گر آنها که می‌گفتی کردمی ***نکو سیرت*** *و پارسا بودمی*
(بوستان سعدی/ص۱۸۴)

شغال ***نگون بخت*** *را شیر خورد* *بماند آنچه روبه از آن سیر خورد*
(همان/ص۸۸)

درون ***فرومانده‌گان*** *شاد کن ز روز فرومانده‌گی یاد کن*
(همان/ص۷۹)

سیاه اندرون باشد و ***سنگدل*** *که خواهد که مردی شود تنگدل*
(همان/ص۸۷)

جهان دیده ای *گفتش ای بلهوس* *تو را خود غم خویشتن بود و بس*
(همان/ص۱۷۶)

*بدزدید بقّال از او نیم دانگ بر آورد دزد **سیه کار** بانگ*
(همان/ص ۱۶۱)

*یکی گربه در خانهٔ زال بود که **بر گشته ایّام** و بد حال بود*
(همان/ص ۱۴۹)

برخی از صفات شاعرانهٔ تازه و بدیع بوستان و گلستان که ظاهراً به نظر می‌رسد ساختهٔ ذهن خلّاق خود سعدی باشند، عبارتند از: فرّخ تبار، فرخنده کیش، شوریده رنگ، گندم نمای، فراموش عهد، مردانه‌رو، روی در مخلوق، پشت بر قبله و ...

*شنیدم که دارای **فرّخ تبار** زلشکر جدا ماند روز شکار*
(همان/ص ۵۳)

*دوان آمدش گلّه بانی به پیش به دل گفت دارای **فرخنده‌کیش***
(همان/ص ۵۳)

*در این حال درویش **شوریده رنگ** که شیری در آمد شغالی به چنگ*
(همان/ص ۸۸)

*به بازار گندم‌فروشان گرای که این جو فروشی است **گندم‌نمای***
(همان/ص ۸۳)

*چو بیچاره شد پیشش آورد مهد که ای پست مهر **فراموش عهد***
(همان/ص ۱۷۲)

*یکی سیرت نیک‌مردان شنو اگر نیک‌بختی و **مردانه‌رو***
(همان/ص ۸۷)

اکنون با توجّه به این که بحث دربارهٔ ارزش بلاغی صفت است، صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) از لحاظ دستوری به خصوص " صفت " مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف) تشبیه

ارکان تشبه از لحاظ دستوری ممکن است صفت باشد.

۱- ادات تشبیه: ادات تشبیه از لحاظ دستوری ممکن است در شمار کلمات گوناگون (حرف اضافه، پیوند، اسم، صفت، فعل، قید و پسوند) باشد. چون بحث ما مربوط به صفت است فقط آن را شرح می‌دهیم.

صفت: کلمهٔ " شبیه " که از ادات تشبیه است، گاهی در جمله کار صفت را می‌کند، ولی صفتی که مکمّل فعل ناقص است. مانند: " روی او به گل شبیه است".

" مشبّهٌ به " بلافاصله بعد از ادات تشبیه می‌آید. بنابراین وقتی این ادات اسم یا صفت یا گروه، حرف اضافه‌ای باشد " مشبّهٌ به " به‌صورت مضافٌ الیه یا متمّم آنهاست.

۲- مشبّه و مشبّهٌ به: مشبّه و مشبّهٌ به هر دو معمولاً از لحاظ دستوری از یک جنس هستند؛ یعنی هر دو معمولاً اسم یا فعل هستند. صفت و صورت قیدی که به چیزی تشبیه شود در فارسی مشاهده نشده است.

۳- وجه شبه: وجه‌شبه از نظر دستوری ممکن است این امور باشد: صفت، فعل، جمله، متمّم قیدی و ...

مثال برای صفت: چهرهٔ او چون برگ گل لطیف است.

*همچو گلبرگ طری هست وجود تو **لطیف** همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش*
(دیوان حافظ/ص۲۲۲)

*هوا گشت چون روی زنگی **سیاه** ز کشته ندیدند و بر دشت راه*
(شاهنامه/ج۳/ص۹۸)

ب) استعاره

استعارهٔ حقیقیّه (مصرّحه) از نظر دستوری: استعارهٔ حقیقیّه مانند هر مشبهٌبه دیگر، بیشتر اسم یا گروه اسمی است؛ ولی فعل، صفت و جمله نیز گاهی استعاره می‌شوند. می‌دانیم که استعارهٔ حقیقیّه دو نوع است.

۱- استعارهٔ اصلیّه (اسم یا گروه اسمی است)

۲- استعارهٔ تبعیّه: اگر استعاره صفت یا فعل یا کلمه‌ای غیر از اسم باشد؛ استعارهٔ تبعیّه نامیده می‌شود. ضمناً دو صفت را نمی‌توان به هم تشبیه کرد، امّا یک صفت را می‌توان استعاره برای صفت دیگر قرار داد. مانند: تلخ، سیاه و شکسته که در گروه‌های " غم تلخ"، "فقر سیاه"، "دل شکسته" به ترتیب به معنی ناراحت‌کننده، شدید و غمگین است. و همچنین مانند: تاریک، روشن و سیاه؛ که این موضوع در ابیات زیر به ترتیب به معنی غمگین، امیدوار و نومید آمده است.

سکندر بیامد بدان بارگاه دو لب پر ز خنده دل از **غم سیاه**
(شاهنامه/جلد۵/ص۸۷)

یکی لشکر نامور سی هزار **دلیر** و **خردمند** و **گُرد** و **سوار**
(شاهنامه/جلد۳/ص۲۶۷)

فرستادم اینک به نزدیک تو که **روشن** کند جان **تاریک** تو
(همان/ ص۲۶۷)

استعـارهٔ مکنیّه: آنچه استعـارهٔ مکنیّه می‌شود اسم یا گروه اسمـی است که در جمله مانند سایر اسم‌ها به‌کار می‌رود. جمله، صفت، فعل و کلمات دیگری که استعارهٔ مکنیّه شونـد مشـاهده نشده است. (خسرو فرشید ورد،۱۳۷۳ :۴۷۱تا۴۲۷)

پ) کنایه: «گاهی کلمه یا ترکیبی معنی نهادهٔ خود را دارد و صفتی است که موصوف خود را وصف یا تعریف منطقی می‌کند و این صفات گاهی خاصّ است.»
(بهروز ثروتیان،۱۳۶۹: ۱۱۵)

به‌عنوان مثال در بیشتر مناجات‌های شاعران، صفات ذات یکتا به جای اسم جلال به‌کار می‌رود:

*ای **به ازل بوده** و نابوده ما وی **به ابد زنده** و فرسوده ما*
(کلّیّات خمسه نظامی/ص۱۴)

به ازل بوده، به ابد زنده

*ارغنون ساز **فلک** رهزن اهل هنر است چون از این قصّه ننالیم و چرا نخروشیم*
(دیوان حافظ/ص۲۹۲)

ارغنون ساز فلک: زهره

سواران ترکان بسی دیده‌ام **عنان‌پیچ** زین‌گونه نشنیده‌ام
(شاهنامه/جلد۲/ص۵۳)

***عنان دار** چون او ندیده است کس تو گفتی که سام سوار است و بس*
(همان/ص۵۳)

عنان‌پیچ، عنان‌دار: سوار کار و تازندهٔ توانا (میر جلال‌الدّین،کزّازی،۱۳۸۱:۱۶۳)

ت) مجاز با علاقهٔ صفت و موصوف: صفت جانشین موصوف محذوف می‌شود، یعنی موصوف را حذف می‌کنند و صفت را به جای آن به‌کار می‌برند. مثلاً مصطفی به معنی برگزیده که در اصل صفت به پیامبر اسلام (محمّد مصطفی) است به‌عنوان اسم او به‌کار می‌رود. (سیروس شمیسا،۱۳۷۶: ۲۶)

صفت در علم معانی

مسندٌالیه یا صفت اشاره: در کلام ادبی گاهی مسندٌالیه یا مسند را با صفت‌های اشارهٔ "این" و "آن" می‌آورند. در این‌صورت مسندٌالیه یا مسند معرفه می‌شود؛ مثلاً اگر در سبک عادی می‌گوییم "آن مرد گفت" مخاطب می‌پرسد "کدام مرد؟" حال آن که در ادبیّات انتظار بر آن است که مسندٌالیه یا مسندِ همراه صفت اشاره را معرفه (شناخته شده) بپنداریم. (سیروس شمیسا،۱۳۸۶: ۹۹)

مثال:

آن ***سفر کرده*** *که صد غافله دل همره اوست* *هرکجا هست خدایا به سلامت دارش*
(دیوان حافظ/ص۲۱۵)

خیز تا بر کلک ***آن نقّاش*** *جان افشان کنیم* *کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت*
(همان/ص ۶۱)

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر **آن تقصیرها** *زآن سوی او چندان وفا زین سوی‌تو چندین جفا*
(کلّیات شمس/ص ۵۰)

مسندٌالیه همراه با صفت‌های مبهم (سیروس شمیسا،۱۳۸۶:۱۰۳)

یکی از صفت‌های مبهم "هر" است که افادهٔ شمول می‌کند و در مواقع زیر به‌کار می‌رود:

۱ – در هنگام حکم کلّی و ایراد قوانین علمی (هر فلزّی در حرارت منبسط می‌شود؛ هرکه بامش بیش برفش بیشتر)

۲ – در هنگام اغراق و ادّعا

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد *در خرابات بگویید که هشیار کجاست*
(دیوان حافظ/ص۱۶)

۳ – در هنگام پند و اندرز:

هر *آن* کس که *اندیشهٔ بد کند* به فرجام بد با تن خود کند
(شاهنامه/جلد۶/ص۸۱)

دیگر از صفت‌های مبهم "بعضی" یا "برخی" است که در موارد زیر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۱ – قصد معرّفی نکردن مسندٌالیه باشد. مانند: "بعضی از افراد عقیده دارند که . . . "

۲ – تکیه روی مسند باشد نه مسندٌالیه. مانند: "بعضی عقیده دارند که . . . "

نتیجه

صفت در زبان فارسی نقش‌های مختلفی دارد که هر کدام با همراهی و قرار گرفتن در کنار اسم و یا با مقدّم و مؤخر شدن آن، زیبایی خاصّی به اسم می‌بخشند و صحنه‌هایی زیبا در ذهن مخاطب می‌آفرینند. به عبارت دیگر صفت‌ها دارای ارزش بلاغی هستند که با آوردن آن موجب آراسته شدن و شیوایی جمله و یا شعر می‌شود که شاعر و یا نویسنده با ترکیب کلمات و واژه‌ها صفت هایی را به‌وجود می‌آورد که این صفت‌ها می‌توانند از نظر بلاغت ارزش و برجستگی خاصّی داشته باشند و رویکرد آن به‌کار بردن صفات دقیق و بلیغ است که در نهایتِ شیوایی از شگردهای بلاغی برای تحت تأثیرگذاشتن مخاطبین خود به نمایش بگذارد. بنابراین می‌توان آفرینش بلاغی صفات را از جمله مهمترین و بارزترین ویژگی‌هایی به‌شمار آورد که از ضمیر ناخود آگاه شاعر سرچشمه می‌گیرد و حاصل بیان ما فیالضّمیر وی است که در حقیقت الهامی که بر ذهن او وارد می‌شود به مدد واژه‌ها و ترکیبات به عینیّت در می‌آید.

فهرست منـــابع

۱– بهار، ملک‌الشّعرا (۱۳۸۲) – **دیوان اشعار** – انتشارات نگاه – تهران.

۲ – ثروتیان ، بهروز (۱۳۶۹)– **بیان در شعر فارسی** – انتشارات برگ – تهران.

۳ – جامی خراسانی، نورالدّین‌عبدالرّحمان‌بن‌احمد (۱۳۶۸) – **مثنوی هفت اورنگ** – به تصحیح مدرّس گیلانی، مرتضی – انتشارات سعدی – تهران.

۴ – حافظ، خواجه شمس‌الدّین‌محمّد (۱۳۶۷) – **دیوان شعر**– به تصحیح غنی و قزوینی– انتشارات فروغ– تهران.

۵ – خاقانی شروانی، افضل‌الدّین (۱۳۶۸) – **دیوان شعر** – به کوشش سجّادی، ضیاالدّین – انتشارات زوّار – تهران.

۶ – سعدی شیرازی، مصلح الدّین (۱۳۷۱) – **دیوان غزلیّات** – به تصحیح خطیب رهبر، خلیل – انتشارات مهتاب – تهران.

۷– سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین (۱۳۶۳) – **بوستان** – به تصحیح یوسفی، غلامحسین – انتشارات خوارزمی – تهران.

۸ – سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین(۱۳۶۹) – **کلّیّات** – به اهتمام فروغی، محمّدعلی – انتشارات امیرکبیر – تهران.

۹ – شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) – **بیان و معانی** – انتشارات فردوسی – تهران.

۱۰ – شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) – **معانی** – نشر میترا – تهران.

۱۱ – فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) – **شاهنامه** – به تصحیح مول ، ژول – (دوره ۸ جلدی) – انتشارات سپهر – تهران.

۱۲ – فرشید ورد، خسرو (۱۳۷۳) – **در بارهٔ ادبیّات و نقد ادبی** – انتشارات سپهر

۱۳ – فیض کاشانی، ملّامحسن (۱۳۷۳) – **دیوان شعر** – به تصحیح شفیعی، سیّدعلی – انتشارات چکامه – تهران.

۱۴ – کزّازی، میر جلال‌الدّین (۱۳۸۱) – **زیبا شناسی سخن پارسی «بیان»** – نشر مرکز – تهران.

۱۵ – منوچهری دامغانی، احمد (۱۳۳۸) – **دیوان شعر** – به کوشش دبیر سیاقی ، محمّد – انتشارات زوّار – تهران.

۱۶ – مولوی رومی، مولاناجلال‌الدّین (۱۳۶۷) – **کلّیّات شمس تبریزی** – به قلم فروزانفر، بدیع‌الزّمان – انتشارات امیرکبیر – تهران.

۱۷ – نظامی گنجوی، جمال الدّین ابومحمّد الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۶۶) – **کلّیّات خمسه**– انتشارات امیرکبیر – تهران.

اسطورهٔ سیاوش در شعر معاصر فارسی

دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
دکتر حمیدرضا نویدی‌مهر[1]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
(تاریخ دریافت: ۹۴/۴/؟ تاریخ پذیرش: ۹۵/۴/؟)

چکیده

اساطیر ریشه در باورها و اعتقادهای بشر دارند و با جلوه‌ها و جنبه‌های گوناگون زندگی او پیوند یافته‌اند. از این‌رو، می‌توانند موضوع پژوهش‌هایی ژرف در آثار هنری و ادبی قرار گیرند و رخدادهای تاریخی و اجتماعی و حتی سیاسی روزگاران بسیار دور را پدیدار سازند. با بهره‌گیری از اساطیر می‌توان رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و روانی ملت‌ها را تجزیه و تحلیل کرد. اسطوره‌ها محدود به زمان و مکان نیستند؛ بی‌کرانه و ناپیدایند و تبلور خرد جمعی در جوامع به شمار می‌روند. اسطوره در کنار افسانه، حماسه و فرهنگ، یکی از عناصر شکل دهندهٔ فرهنگ و هویت قومی و ملی جوامع است. شاعران معاصر، اساطیر را هم‌سو با جهت‌گیری‌های فکری و سیاسی و اجتماعی خویش برگزیدند و آن‌ها را به نوعی امروزی کردند. آنان اسطوره‌هایی را برگزیدند تا بهتر بتوانند به مدد آن‌ها موقعیت حیات اکثریت جامعه را تحکیم ببخشند. شاعران معاصر از جنبه‌های مختلف به اسطورهٔ سیاوش پرداخته‌اند و کارکردهای گوناگونی را ـ اعم از سیاسی، اجتماعی، عاطفی و.....ـ در مضمون‌سازی‌های خود مدنظر قرار داده‌اند. در پژوهش حاضر با نگرشی تحلیلی، به تبیین جایگاه و کارکرد اسطوره سیاوش در شعر معاصر پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، کارکرد اساطیر، شعر و اسطوره، اسطورهٔ سیاوش، سیاوش در شعر معاصر.

---

[1] navidimehr94@gmail.com

مقدّمه

مهرداد بهار در تعریف اسطوره می‌گوید: «اسطوره واژه‌ای است معرب از یونانی "Historia" به معنای جستجو، آگاهی و داستان از مصدر "Historian" به معنای بررسی کردن و شرح دادن. واژهٔ اروپایی برابر آن "myth" در انگلیسی به معنای شرح، خبر و قصه گرفته شده است.» (بهار، ۱۳۶۲ : بیست و دو)

اساطیر ریشه در باورها و اعتقادهای بشر دارند و با جلوه‌ها و جنبه‌های گوناگون زندگی او پیوند یافته‌اند. از این رو، اسطوره‌ها می‌توانند موضوع پژوهش‌هایی ژرف در آثار هنری و ادبی قرار گیرند و رخدادهای تاریخی و اجتماعی و حتی سیاسی روزگارانِ بسیار دور را پدیدار سازند. بی‌جهت نیست اگر گفته می‌شود با مطالعه اساطیر می‌توان، تاریخ، تمدن، فرهنگ، اندیشه و سیر پیشرفت ملت‌ها را شناخت. در مطالعات جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ... نیز شناخت و مطالعهٔ اساطیر گره‌گشاست و در پرتو پژوهش‌های اسطوره‌شناسی به نتایجی سودمند می‌توان دست یافت. «باورها و سنت‌های باستانی را می‌توان از درون اسطوره‌ها بیرون کشید. چه بسا مطالعهٔ اساطیر ما را با گوشه‌هایی از آداب و الگوهای کهن که هنوز در ما زنده است و کارکرد دارد، آشنا سازد. پس با بهره‌گیری از اساطیر می‌توان رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و روانی ملت‌ها را تجزیه و تحلیل کرد.»(اسماعیل‌پور، ۱۶:۱۳۹۱)

«میرچاالیاده» در بیان کارکردهای اساطیر به نفوذ الگوهای اساطیری در لایه‌های پنهان و آشکار زندگی آدمی اشاره می‌کند و مهم‌ترین کارکرد اسطوره را «کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همهٔ آیین‌ها و فعالیت‌های معنادار آدمی؛ از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت، هنر و زندگی می‌داند.» (الیاده، ۱۷:۱۳۶۲)

اساطیر سازنده و آورندهٔ مشخصی ندارند و در طول زمان به دست نسل‌های پیاپی از یک قوم و در کورهٔ تجربیات مکرر همان قوم به‌تدریج شکل گرفته‌اند و تکامل یافته‌اند. اسطوره‌ها محدد به زمان و مکان نیستند؛ بی‌کرانه و ناپیدایند و تبلور خرد جمعی در جوامع به شمار می‌روند؛ «خردی که در دیرپایی از مرز تاریخ فراتر می‌رود و چنان دست‌نیافتنی است که گذشته‌های دور آدمی؛ چندان بی‌کرانه است که روان آدمی؛ و از همین‌رو، نیرویی

ناشناخته دارد که می‌تواند مردمان را برانگیزد، بی‌آن که خود بدانند و آنان را به‌سویی سوق دهد که خود نمی‌شناسند و به کارهایی گمارد که خود نمی‌توانند توجیه کنند.»
(حق‌شناس، ۱۳۷۰:۱۳۲)

«پیرگریمال» اسطوره را عنصری می‌داند که فرهنگ و هویت قومی و ملی جوامع را شکل می‌دهد و به نظریه‌های اسطوره‌شناسان در تعریف آن اشاره می‌کند. به باور وی، اسطوره در کنار افسانه، حماسه و فرهنگ، یکی از عناصر شکل دهندهٔ فرهنگ و هویت قومی و ملی جوامع است. (ر.ک. پیرگریمال، *اساطیر یونان و روم*، ترجمه احمد بهمنش، ص۱۲).

برخی اسطوره‌پژوهان اسطوره را دین تمدن‌هان اولیه و دوران پیش از گسترش ادیان توحیدی می‌دانند. آن‌ها اساطیر را بیان شفاهی تاریخ مقدس می‌دانند و بر این موضوع تأکید می‌ورزند که اساطیر را تنها در هیأت پدیده‌های مذهبی می‌توان درک کرد نه ادبی، روان‌شناختی، اجتماعی و .... «میرچاه الیاده» پژوهشگر آمریکایی از طرفداران این نظریه است.

دسته‌ای دیگر از محققان به جنبه‌های بیولوژیکی، روان‌شناختی، تاریخی و ادبی اسطوره، تأثیر الگوهای اساطیری در فلسفه، ادبیات، نمایش، موسیقی و حتی سینما توجه دارند که از برجسته‌ترین آن‌ها «یونگ» روان‌شناس سوئیسی است.

به هر روی، مطالعهٔ اساطیر در بازشناخت خاطرات قومی و اندیشه‌های ازلی مردمانی که در گذشته‌های دور می‌زیسته‌اند، بسیار مؤثر است و زوایای تاریک و ناشناخته‌ای از نهاد و روان پیشینیان را می‌نمایاند. با این نگرش می‌توان پذیرفت که اسطوره‌شناسی دانشی است که به یاری آن می‌توان پاره‌هایی از فرهنگ ناشناخته و گمشدهٔ آدمی را در روزگاران گذشته بازیافت. «باورها و اندیشه‌های کهن در اسطوره هنوز به گونه‌ای زنده‌اند و در بافت اندیشه‌ای و ساختار روانی ما کارایی و کارسازی دارند. بنیادها و نهادهایی که در اسطوره به آن‌ها بازمی‌خوریم، با همه دیرینگی، منش، نهاد و ناخودآگاهی ما را می‌سازند. ما با بررسی و کاوش در اسطوره‌ها، گذشته از روشن ساختن بخش‌های تاریک تاریخ، می‌توانیم به بخش‌های تاریک از نهاد و روان خود دست یابیم.» (کزازی، ۱۳۷۲:۲۰۱)

اساطیر در دنیای امروز

«کارل گوستاو یونگ» در کتاب *انسان امروزی در جستجوی روح خود* به نقش اساطیر و کهن الگوها در تکامل و شکل‌گیری و بازشناسی هویت انسان پرداخته است. وی در جایگاه یک روان‌شناس تلاش دارد این حقیقت پنهان را آشکار سازد که انسان امروز در بحران هویت به سر می‌برد و یکی از راه‌های برون رفت از این بحران را شناخت و دریافت اسطوره‌های نوین می‌داند تا بتواند از منابع روحی تازه سیراب شود و نیروهای خلاق خود را تازه کند.(ر.ک. یونگ، *انسان امروزی در جستجوی روح خود*، آستان قدس رضوی ـ به‌نشر:۱۳۹۰)

«جهان نوین تهی از اسطوره است ... بیماری و دردهای جامعه‌های نوین را به درستی می‌توان به نبود اسطورهٔ مناسب در آن‌ها نسبت داد». (الیاده، ۲۴:۱۳۷۴)

بشر از دیرباز در جستجوی کهن الگوها به سر می‌برده است و کردارهای ایزدان و قهرمانان اساطیری را همواره سرمشق خود قرار داده است. در دنیای امروز، اگرچه کهن الگوها و ایزدان و قهرمانان اساطیری به برجستگی روزگاران پیشین در فضای زندگی افراد حضور ندارند، به طور کامل فراموش نشده‌اند «بلکه در ژرفای انسان، در خیال‌ها و رؤیاهایش، در پوششی از کهن الگوها می‌زید و در هنرهایی که انسان می‌آفریند بازتاب می‌یابد، آن گونه که شعر شاعران، نقاشی‌ها، رمان‌ها و ... بن مایه‌های اسطوره‌ای را بر ما آشکار می‌دارد. البته این نمودها به گونه‌ای نمادین و رازآلود هستند که گاه دریافت آن‌ها نیاز به شناختی ژرف از اسطوره‌های گذشتهٔ یک جامعه و ملت دارد.» (واحددوست، ۹۳:۱۳۸۱)

کارکرد اساطیر در شعر نو

«شعر بر قامت اسطوره لباس نوآیین می‌پوشاند و بدان شکوه و جاذبه می‌بخشد و در برابر، اسطوره به گسترش معنوی و رسائی و رسالت شعر مدد می‌رساند. به طور کلی، کیفیت تلقی شعر از اساطیر و چگونگی رویارویی و یا هم‌قدمی این دو، در ادب، رابطهٔ مستقیم با نحوهٔ نگرش شاعر به محیط بیرون و شیوهٔ واکنش او در برابر زندگی داشته است. یعنی همیشه ضرورت‌های محیط بوده که تکلیف شاعر را در برابر نوع اسطوره‌ها و زمینهٔ کاربرد آن معیّن کرده است.» (یاحقی، ۷۹۴:۱۳۵۲)

در پهنهٔ ادب فارسی، اساطیر از دیرباز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند؛ اما هیچ‌گاه کارکردهای مختلف آن‌ها و ابعاد هنری و جنبه‌های مفهومی‌شان تحلیل و بررسی نشده است. در ادب معاصر فارسی موازی با تحولات اجتماعی و سیاسی و به تبع آن مفهومی جامعه، تغییرات بنیادین در پیکرهٔ شعر راه یافت. شاعران در فضایی سیاسی و اجتماعی قرار گرفتند که زاویهٔ دید آن‌ها را تغییر داد و تلقی‌شان را نسبت به مسائل و از آن جمله اساطیر به نحو چشمگیری متحول ساخت. شعر زبان بیان مصائب و مشکلات زندگی و ابزار انعکاس رخدادها و حوادث جاری در اجتماع گردید و شاعران، اساطیر را هم‌سو با جهت‌گیری‌های فکری و سیاسی و اجتماعی خویش برگزیدند و آن‌ها را به نوعی امروزی کردند. شاعران معاصر اسطوره‌هایی را برگزیدند تا بهتر بتوانند به مدد آن‌ها موقعیت حیات اکثریت جامعه را تحکیم ببخشند و هم از این روست که بسیاری از اساطیر برگرفته از داستان‌های غنایی، تغییر ماهیت دادند و یا اساطیر جدیدی جایگزین آن‌ها شدند. شاعران معاصر به اسطوره‌ها دیدی متفاوت از گذشته دارند و کررکردهای جدیدی را در آن‌ها بازکاوی می‌کنند. در پهنهٔ شعر اجتماعی معاصر دیگر قهرمانان داستان‌های حماسی با همان پیشینهٔ قدیم چندان به کار نمی‌آیند و شاعر در جستجوی خلق هویتی جدید و متفاوت برای آن‌هاست؛ هویتی که با مقتضیات و الزام‌های اجتماعی روزگار شاعر تناسب و همخوانی داشته باشد و ذهنیتی جدید بیافریند. با این همه، شعر معاصر رشته‌های پیوند خویش را با ادبیات کهن نگسسته است، بلکه باید گفت «شعر معاصر ما از بسیاری جهات فرزند راستین شعر قدیم است که با برخورداری معتدل از زمینه‌های ادب مغرب زمین، هیچ‌گاه تکیه‌گاه هزار سال شعر دری و پشتوانهٔ عظیم ۲۵ قرن تداوم فرهنگی را از یاد نبرده و همواره در لحظه‌های حساس، از آن دَم زده است.» (همان، ۷۹۶)

بسیاری از اسطوره‌ها در شعر معاصر از فرهنگ ملی و تاریخ باستانی قوم ایرانی گرفته شده‌اند. از این رو، با سرشت خواننده آشنا نیستند زیرا ما با این اساطیر، چه از طریق مطالعه در بنیادهای فرهنگی و چه از طریق داستان‌ها و روایات شفاهی، مأنوس و دمخور هستیم. از همین روست که بسیاری از چهره‌ها و عناصر اساطیری و حماسی که در شعر معاصر معانی نمادین نوین و بی‌سابقه به خود می‌گیرند، همچنان برای ما آشنا هستند و

غریب و ناشناس جلوه نمی‌کنند. تغییرات کارکردی و مفهومی‌ای که اسطورهٔ رستم، شغاد، زال و ... در شعر معاصر یافته‌اند، از آن جمله است.

پیشینهٔ اساطیری سیاوش در شعر معاصر

نام سیاوش در اوستا «سیّاوَرْشن» است که از دو بخش تشکیل یافته است: «سیّاو» به معنای سیاه و «اَرْشَن» به معنای مرد و نر و روی هم به معنای «دارندهٔ اسب سیاه» است. گویا این نام به سبب اسب نامدار سیاوش، شبرنگ بهزاد، به او داده شده است. در زبان پهلوی این نام «سیاوخَشْن» بوده است و با گذشت زمان به «سیاوش» دگرگونی یافته است و امروزه سیاووش و سیاوُش هم تلفظ و نوشته می‌شود. (ر.ک. کزازی، *نامه باستان*: ۳ / ۱۹۰)

«طبق روایت‌های مندرج در اوستا، «کی‌سیاوش» دلیر و زیبا پدر کیخسرو بود و به خیانت به دست افراسیاب تورانی کشته شد و کیخسرو کینِ او باز گرفت. همین اشارت مختصر منشأ روایات مختلفی شد که چون به عهد ساسانی و اوایل عهد اسلامی رسید، داستان دلکش زیبایی را پدید آورد که در حماسهٔ ملی ما مقام مهمی دارد.»(صفا، ۵۱۲:۱۳۸۷)

در بینش اساطیری، چنانچه کسی به ناحق کشته شود به هیأتی متفاوت به جهان باز می‌گردد و به زندگی ادامه می‌دهد. در اساطیر ایرانی چون اهریمن انسان نخستین (گیومرث) را می‌کشد، نطفهٔ او بر خاک می‌ریزد. زمین آن را نگه می‌دارد و پس از چهل سال گیاهی چون دو شاخهٔ ریواس از آن می‌روید که نسل آدمیان از آن گیاه پدید می‌آید. بدین‌سان، آدمی از برکت زمین و گیاهان زندگی از سر می‌گیرد تا نبرد میان خیر و شر و زشتی و زیبایی تداوم داشته باشد.

«سیاوش نمادی بازمانده از اسطوره‌ها و آیین‌های خدایان گیاهی شمرده شده است. در این آیین‌ها و اسطوره‌ها، بغ‌بانوی زمین پسری یا دلداری دارد که خدای گیاهی است و به دست او کشته می‌شود. این مادر یا دلباخته، به آهنگ بازآوردن جوانِ کشته شده به زندگانی، راه به جهان مردگان می‌برد و هنگامی که او را به جهان زندگان باز می‌آورد، بهاران فراز می‌آید و این جهان شکفته و زیبا می‌شود.»(بهار، ۵۱:۱۳۶۲)

منوچهر آتشی با آگاهی از این موضوع و سرگذشت اساطیری، در دفتر شعری چه *تلخ است این سیب* سروده است:

از تخمهٔ گیاهِ سیاووشانیم/ از خاک خونین بر می‌خیزیم و/ عطر بدوی عصمت داریم/ و بذر خویش را/ هر سال در ردای خاکستر/ از فصل برف می‌گذرانیم و/ به آب‌های بانو بر می‌گردیم/ اینک/ بر آب‌های تاریک می‌رانیم/ تا آذرخشی از نو/ ما را کنار نطفهٔ آتش بگذارد.

(آتشی، ۱۳۹۰: ۷۶۶)

در اساطیر ایران سیاوش نماد یا خدای نباتی است، زیرا با مرگ او از خون وی گیاهی می‌روید. بنا بر روایت‌های اساطیری، سیاوش کشته می‌شود اما وقتی خونش بر خاک ریخته می‌شود، محو نمی‌شود بلکه از محل آن گیاهی می‌روید که به «پر سیاوشان» معروف است؛ گیاهی که هر چقدر بریده شود دوباره می‌روید و حیات دوباره و جانی بازیافته می‌یابد. این گیاه نشان زندگی پس از مرگ و مداومت حیات سیاوش است.

محمدرضا شفیعی‌کدکنی در *کوچه باغ‌های نیشابور* به این پیشینه گیاهی اسطوره سیاوش اشاره زیبایی دارد:

موج‌موج خزر از سوک سیه پوشانند/ بیشه دلگیر و گیاهان همه خاموشانند/ بنگر آن جامه کبودان افق، صبحدمان/ روح باغ‌اند کزین گونه سیه پوشانند/ چه بهاری است، خدا را، که در این دشت ملال، لاله‌ها آینهٔ خون سیاووشانند.

(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸:۳۰۱)

فروغ فرخزاد نیز در تنها اشاره اساطیری اشعار خود، به‌تلویح به این موضوع اشاره کرده است:

من سردم است و می‌دانم/ که از تمام اوهام سرخ یک شقایق وحشی/ جز چند قطره خون/ چیزی به جا نخواهد ماند.

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۱۱۴)

«نکتهٔ چشمگیر و پیوند با خدای نباتی این است که «حاجی فیروز» که در عید نوروز ظاهر می‌شود و صورت خود را سیاه می‌کند، بازماندهٔ آیین بازگشت خدای شهید شوندهٔ نباتی است که از زیر زمین به روی زمین می‌آید و چون از جهان مردگان برمی‌گردد، سیاه چهره است. شخصیت سیاوش در افسانه‌های ما برابر است با این خدای شهید شونده.

سیاوش شهید می‌شود و از خون او گیاه می‌روید و کیخسرو در واقع نماد بازگشت سیاوش به این جهان است». (واحددوست، ۱۳۸۷:۱۸۸)

در شاهنامه پس از مرگ سیاوش روزی کیخسرو و فرزندانش همراه با مادر به سیاوشگرد می‌رود و می‌بیند که از خاکی که خون سیاوش بر آن ریخته است، درختی تناور و همیشه سبز بررُسته و بر برگ‌های آن، چهرهٔ سیاوش نقش گرفته است و در دی ماه، چنان که گویی بهاران است، خرم و شاداب و شکفته می‌ماند و پرستشگاه گرامی سوگواران شده است و هر کس که برای سیاوش می‌خواسته است گریست، به زیر آن درختِ بلندِ همواره برومند می‌رفته است. گریستن بر سیاوش از آن پس آیینی فراگیر و پایدار شده است که در آن، کاروان‌های اندوه در سراسر ایران زمین سامان داده می‌شود و سوگواران نوحه‌خوان، همراه با نمادها و نشانه‌های کهن، در شهرها و روستاها به راه می‌افتند. «آیین سوگ سیاوش در سده‌های نخستین قمری هنوز در ایران برگزار می‌شده است و نوحه‌هایی که در «همهٔ ولایت‌ها معروف» بوده است و قوّالان آن را «گریستن مغان» می‌خوانده‌اند».

(فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۰:۵۶۲)

این مفاهیم در سروده‌های دیگر شاعران معاصر نیز نمودی بارز به خود گرفته است. حمید مصدق در سروده‌ای با عنوان «اسطورهٔ سیاوش» که آن را به اسماعیل فصیح تقدیم کرده ، آورده است:

از خون سرخ‌فام سیاووشِ بی‌گناه/ در پای نونهالی/ از جام چند قطره فروریخت/ بُن‌مایهٔ درخت تناور شد/ کاین باغ و راغ را/ از برگ و بار خویش/ چنین زیب و فرّ دهد/ اسطوره‌ای است خون سیاووشِ بی‌گناه/ کز آنچه رفته است و نرفته زیاد کس/ بر تو خبر دهد.

(مصدق، ۱۳۹۱: ۶۲۱)

حسین منزوی هم در غزل خویش پیشینهٔ گیاهی اسطورهٔ سیاوش را آورده است:

این داستان که از خون، گل بیرون دمد خوش است، اما
خوش‌تر که سر برون آرد، خون از گل سیاووشم
من با طنین خود، بخشی از خاطرات تاریخم

بگذار تا کند تقویم از یاد خود فراموشم
مرگ از شکوه استغنا، با من چگونه برتابد؟
با من که شوکرانم را، با دست خویش می‌نوشم.

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۸۰)

سوگِ اندوه‌فزای سیاوش و مرگ مظلومانه‌اش چون زخمی التیام‌ناپذیر روح تاریخ ایران قدیم را در بر گرفت. «پرسیاوشان» این خاطرهٔ تلخ را به نشانهٔ یک اعتراض که در ضمیر اساطیر زنده نگه داشت و مردم همه ساله، سوگ این شاهزادهٔ معصوم را برپا می‌داشتند. در کتاب *تاریخ بخارا* آمده است: «مردم بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست، چنان که در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوّالان آن را «گریستن مغان» خوانند و این سخن، زیادت از سه هزار سال است. پس این حصار (حصار بخارا) را بدین روایت، وی «سیاوش» بنا کرده است.» (همان، ۶۶)

نصرت رحمانی در دفتر شعری *پیاله دورِ دگر زد* این مضمون را مورد توجه قرار داده‌است:

دستان تو در سخاوت پاییزی/ پرپر شده‌اند/ چشمان تو اعتبار یلدای شبان/ از خون سیاوشان چنین تر شده‌اند/ شمشیر مروّت تو در پشت/ انگشت ندامت تو بر لب.

(رحمانی، ۱۳۸۹: ۵۴۲)

سرگذشت داستانی سیاوش در شاهنامه و بازتاب آن در شعر معاصر

روایت فردوسی از سیاوش در شاهنامه با آنچه دربارهٔ او در روایت‌های اوستا و پهلوی آمده بسیار شبیه است؛ جز این‌که در اوستا از سیاوش به‌عنوان کوی (کی) سیاوش و دارندهٔ مقام شاهی نام برده شده‌است ولی در شاهنامه او شاهزاده‌ای است که ناجوانمردانه به فرمان افراسیاب کشته و سر از بدنش جدامی‌شود. (ر.ک. *شاهنامه‌پژوهی*، دفتر نخست، ص ۳۱ به بعد)

شاعران معاصر از جنبه‌های مختلف به سرگذشت داستانی سیاوش بر اساس آنچه در شاهنامه آمده است، پرداخته‌اند و کارکردهای گوناگونی را در آفرینش‌های شعری ـ اعم از کارکردهای سیاسی، اجتماعی، عاطفی و ... ـ مدنظر قرار داده‌اند که در پژوهش حاضر با نگرشی تحلیلی به آن‌ها پرداخته می‌شود:

۱- پاکی و نجابت سیاوش

سیاوش در شاهنامه پاک‌ترین و نیکوخوی‌ترین چهره است و توجه زیادی را به خود معطوف می‌کند. پایبندی به اصول جوانمردی و خصال پهلوانی، وفای به عهد و پرهیز از پیمان‌شکنی، دوری از لغزش و گناه، دلیری و شجاعت، فرزانگی و والا مقامی و بسیاری ویژگی‌های دیگر از او شخصیتی ساخته است که بسیار مورد احترام و محبوب است. سیاوش نمادی است از انسانِ با اخلاق و کمال‌طلب که دیو نفس در وجودش اسیر گشته و حاضر نیست پاکی و نیک‌جانی را به هیچ بهایی هدر بدهد. همین برجستگی‌های رفتاری اوست که حتی شاهنامه‌پژوهان معاصر را بر آن داشته است که در شرح خوبی‌ها و فضایل او داد سخن بدهند. از آن جمله زنده‌یاد استاد دکتر غلامحسین یوسفی است که در مقالهٔ عالمانهٔ «چهره‌ای معصوم و روشن در شاهنامه» در ترسیم سیمای این شاهزادهٔ ایرانی به نیکی سخن رانده و می‌نویسد: «در شاهنامهٔ فردوسی چهرهٔ سیاوش به روشنی و پاکی ممتاز است. شاید بتوان گفت هیچ یک از قهرمانان شاهنامه به اندازهٔ او همدلی و همدردی ما را برنمی‌انگیزد. در سرتاسر سرگذشت سیاوش تا روزی که ناجوانمردانه او را می‌کشند، هاله‌ای از شرم و آهستگی، عفاف و مردانگی سیمای او را در برگرفته است و نظرها را به سوی خود می‌کشد. (یوسفی، ۷۹:۲۵۳۶)

در شعر معاصر به این ویژگی شخصیتی و رفتاری سیاوش پرداخته شده است.

هوشنگ ابتهاج سروده است:

بیا ساقی آن می که چون بنگریم
ز خون سیاووش یاد آوریم
به من دِه که داغ دلم تازه شد
سرِ دردمندم پرآوازه شد
از آتش گذشتند با جانِ پاک
که پاکان از آتش ندارند باک
ولیکن بدی چون کند داوری

ز نیکان همان تشت خون آوری
ستم بود آن خون فرو ریختن
سزای ستمکاره آویختن.

(ابتهاج،۱۳۸۸: ۳۰۶)

سیمین بهبهانی در دفتر شعری *تازه‌ها* در همانندسازی خود با سیاوش، سروده است:

آیات مصحف عشقم
کس خواندنم نتواند
وان کس که مدّعی‌ام شد
غیر از دروغ نخواند
چونان سیاوش پاکم
از دود و شعله چه باکم؟
آتش به رخت سفیدم
خاکستری نفشاند.

(بهبهانی،۱۳۹۱:۱۱۳۶)

حسین منزوی در بین شاعران معاصر بیشترین اشاره را به سرگذشت سیاوش از حیث ویژگی پاک‌نهادی و نجابت او داشته است:

نظر با من مباز این سان، مپیچ این سان به پرهیزم
که تابم نیست تا با وسوسه‌های تو بستیزم
لبت زین سان که بی‌پروا به مهمانیم می‌خوانند
سیاوش نیز اگر باشم، ز کف رفته‌ست پرهیزم
به این آرامش غمناک عادت کرده‌ام دیگر
به اغوایی از این گونه به طغیان بر میانگیزم.

(منزوی:۱۳۹۱:۵۴۵)

وی در سروده‌ای دیگر به موضوع خویشتنداری و پرهیز اخلاقی سیاوش چنین اشاره

کرده است:

تصویر ماه، جلوه دهد قاب برکه را
چون صورتت که آیینه از وی منقّش است
ناچار، رام وسوسه‌های تو می‌شود
پرهیز اگر ز یوسف، اگر از سیاوش است.

(همان،۳۳۷)

در غزلی دیگر، سیاوش را قهرمان آزمون پاکی شمرده است که سربلند از آتش مکر و فن گذشته است:

ای عشق! دوری، آری تا برکهٔ زلالت
باید ز درّه‌های لای و لجن گذشتن
در امتحان پاکی، باید که چون سیاوش
از آتشی خروشان، از مکر و فن گذشتن
آزادسرو باشی حتی اگر، اسیری
خوش باد چون نسیمی از هر چمن گذشتن.

(همان، ۳۳۰)

منزوی در سروده‌ای دیگر، با کنار هم قرار دادن «یوسف» و «سیاوش»، قصهٔ ستیز با نفس و پرهیز آنان را در شعر خویش، به کار گرفته است:

به سینه می‌زندم سر، دلی که کرده هوایت
دلی که کرده هوای کرشمه‌های صدایت
نه یوسفم نه سیاوش، به نفس کشتن و پرهیز
که آورد دلم ای دوست! تاب وسوسه‌هایت
تو را ز جرگهٔ انبوه خاطرات قدیمی
برون کشیده‌ام و دل نهاده‌ام به صفایت.

(همان، ۲۰۰)

سیدعلی صالحی نیز با استناد به این ویژگی سیاوش، اسطوره آرمانی خویش را توصیف کرده است:

پس او را/ که مردامردی از تبار سیاوش ما بود،/ پس اورا،/ سردار کبیر کلمات را/ کامیابی‌اش برسان!/ چرا که او/ دستی چیره بر حضور زیان و/ زلزله دارد.

(صالحی،۱۳۸۷:۴۳)

۲- گذر از آتش

آتش به‌عنوان یکی از زیباترین و مفیدترین پدیده‌های طبیعت، از دیرباز توجه اقوام مختلف را به خود جلب نموده و در فرهنگ‌ها و ادیان گوناگون، اهمیت و جلوهٔ خاصی پیدا کرده است. این اهمیت تا بدان جا گسترش یافته است که در بینش اساطیری بشر، منشأ آن خدایی و آسمانی پنداشته شده و مقام و مرتبهٔ پرستش به خود گرفته و کارکردهای اسطوره‌ای گسترده‌ای پیدا کرده است. یکی از این کارکردها، قضاوت میان نیکی و بدی، پاکی و گناه بوده است.

گذر از آتش، از حوادث مهم سرگذشت سیاوش در شاهنامه است که محور اصلی داستان نیز قرار گرفته است. پس از ترفندهای سودابه برای بدنام کردن سیاوش، کاووس با موبدان مشورت می‌کند و آنان می‌گویند که تنها چاره، آزمون ایزدی است و گذشتن سیاوش از آتش. هیزم بسیاری را در دشت فراهم می‌آورند و کوهی از آتش برمی‌افروزند. سیاوش پوشیده در جامه‌ای سپید و برنشسته بر اسب سیاه رنگ خویش، از میان خرمن‌های آتش می‌گذرد بی‌آن که کمترین آسیب و گزندی به او وارد شود.

(ر.ک.خالقی مطلق، *شاهنامه*، ج ۲ ، ص ۲۳۰ به بعد)

در داستان سیاوش در شاهنامه، نمودی هنرمندانه از کارکرد اسطوره‌ای آتش به‌کار گرفته شده است؛ نمودی که در تاریخ ادب فارسی، به‌ویژه شعر معاصر، فراوان مورد اشاره قرار گرفته و مضامین برجسته‌ای از آن تولد یافته‌است.

شفیعی‌کدکنی در سروده‌ای با عنوان «معجزه»، به تغییر ماهیت دادن هنجارها و از میان رفتن ارزش‌ها با استفاده از رخداد زندگی سیاوش اشاره دارد:

خدایا! / زین شگفتی‌ها / دلم خون شد، دلم خون شد: /
سیاووشی در آتش رفت و / زان سو / خوک بیرون شد.

(شفیعی کدکنی، ۹۷:۱۳۸۸)

منوچهر آتشی نیز به‌خوبی از اسطورهٔ سیاوش و ماجرای عبور او از آتش برای مبارزه و ستیز با بدخواهان خویش بهره گرفته است:

فلق / به حاشیهٔ بیداری سواری می‌گذرد که / اگر نبینی‌اش نخواهی شنید: / از حریقی به حریقی دیگر می‌تازم و / سیاوشانی‌م از پی / که آزمون را / عصمت از این ورطه می‌برند و رو به / تشت طلا تاخت می‌کنند.

(آتشی، ۸۴۱:۱۳۹۰)

وی در دفتر شعری *چه تلخ است این سیب* مفاهیمی چون «شرف» را به این سرگذشت اساطیری پیوند زده است:

چخماق‌ها / هر بار آتش زائیدند/ آتش برای شب، برای زمستان/ آتش برای عبور/
عبوری که/ معنا کند شرف را/ و/ تقدیر تشت طلا را...

(همان،۸۳۳)

هوشنگ ابتهاج در *سیاه مشق* در چالشی که با بدخواهان خویش دارد، به این موضوع اشاره کرده است:

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بدخواهان
دلی در آتش افکندم، سیاووشی بر آوردم
چراغ دیده روشن کن که من چون سایه شب تا روز
ز خاکسترنشینِ سینه آتش وام می‌کردم.

(ابتهاج، ۲۳۷:۱۳۸۸)

حمید مصدّق در عاشقانه‌های خود، به این مضمون اشاره کرده است:

با پای خویش ز آتش عشق تو بگذرم / خویش آزمای خویشم و روح سیاوشم /
بستی میان به قتلم و جرمم همین که من / با خامهٔ خیال خود آن موی می‌کشم.
(مصدق، ۱۳۹۱:۴۵۷)

وی در سروده‌ای دیگر به نام «آتش» که آن را به دکتر ضیاء خسروشاهی تقدیم کرده است، با بهره‌گیری از ردیف «آتش» در شعر، چالش درونی خویش را با خصم، چنین آشکار نموده است:

گفتم که خصم بر من، تهمت به ناروا بست
این نکته در جوابم آمد خطاب از آتش:
بگذر تو چون سیاوش با جانِ پاکِ بی‌غش
با عشق آن پری‌وش، چونان شهاب از آتش ...
عشق آتش است و سوزد سر تا به پای عاشق
عاشق کجا گریزد با اضطراب از آتش؟

(همان، ۷۱۲)

نصرت رحمانی در دفتر شعری *پیاله دورِ دگر زد* رویکردی عاشقانه از اسطوره سیاوش و حادثهٔ گذر از آتش او برگزیده است:

باید گذر کنم / معصوم و پاک‌تر ز سیاوش / از شعله‌زار جنگل مژگانت /
اما دریغ و درد / کس با من این نگفت / کز نی‌نی سیاهِ دو چشمت حذر کنم.
(رحمانی، ۱۳۸۹:۶۱۰)

محمدعلی بهمنی نیز چون نصرت رحمانی از دریچه‌ای عاشقانه به ماجرا نگریسته است:

سیاوش‌وار بیرون آمدم از امتحان گرچه
دلِ سودابه سان‌ات هر چه آتش بود با خود داشت
مرا با برکه‌ام بگذار، دریا ارمغان تو
بگو جوی حقیری آرزوی رود با خود داشت.

(بهمنی، ۱۳۹۰:۴۴۷)

حسین منزوی در دل‌سروده‌های خویش، به‌خوبی از عهدهٔ مضمون‌سازی با این موضوع برآمده است:

تا نگذری از خویش چون ز آتش که سیاوش
با عالمی از آب هم آلوده‌ای ای دل!
تا شعله‌ور از عشق نباشی، به دَم سرد
هر بار به جز درد نیفزوده‌ای، ای دل

(منزوی، ۴۹۷:۱۳۹۱)

۳- ماجرای مرگ ناجوانمردانه و خونِ به‌ناحق ریختهٔ سیاوش

از دیگر حوادث زندگی سیاوش که در شعر معاصر فارسی دستمایهٔ شاعران در طرح مضامین اجتماعی قرار گرفته است، ماجرای مرگ ناجوانمردانه و خونِ به‌ناحق ریختهٔ اوست.

سیاوش پس از اختلاف نظر با کاووس در جنگ با تورانیان، تصمیم می‌گیرد از مقام خویش کناره بگیرد و در گوشه‌ای در جهان به زندگی انزواگرایانه ادامه دهد. از این رو، از افراسیاب می‌خواهد اجازه دهد تا از توران زمین گذر کند و به سرزمینی دور راه پوید تا از آزار پدر و نامادری‌اش (سودابه) به دور باشد.

(ر.ک. خالقی مطلق، *شاهنامه*، ج ۲، ص ۲۷۳ ، بیت ۱۰۸۹ به بعد)

افراسیاب به نیکی و مهر، سیاوش را پذیرا می‌شود و در حقّ او نیکی بسیار به جای می‌آورد و دخترش فرنگیس را به ازدواج او در می‌آورد. پس از چندی سیاوش شهر «سیاوشگرد» را در توران زمین بنا می‌سازد که شهری است با شکوه و بهشت آیین. گرسیوز، برادر افراسیاب، با مشاهدهٔ «سیاوشگرد» و محبوبیت سیاوش و طرفداران بی‌شمارش، بر او رشک می‌برد و نقشهٔ نابودی‌اش را می‌کشد و می‌کوشد تا افراسیاب را نسبت به سیاوش بدبین کند. سرانجام پیروز می‌شود و بدگمانی پادشاه توران را برمی‌انگیزد. افراسیاب، با غافلگیری همراه با سپاهی انبوه به سوی سیاوش می‌آید و فرمان می‌دهد تا به او و هزار دلاور ایرانیِ همراه او حمله‌ور شوند. ایرانیان دلیرانه به نبرد برمی‌خیزند و یکایک کشته می‌شوند. سیاوش نیز بدون مقاومت و بی‌آن که شمشیر به روی

سپاهیان توران بکشد، تسلیم و دستگیر می‌شود. یکی از سرداران تورانی به نام «گروی‌زره» دست‌های او را از پشت می‌بندد و پالهنگ بر گردنش می‌اندازد و نزد افراسیاب می‌برد. افراسیاب با سنگدلی و قساوت قلب فرمان می‌دهد تا با خنجر سر از تن سیاوش جدا کنند.(ر.ک. همان، ص ۳۵۰ ، بیت ۲۱۸۰-۲۱۸۷)

اندرز و خواهش سپاهیان و نزدیکان افراسیاب و به‌ویژه فرنگیس همسر سیاوش بر افراسیاب تأثیر نمی‌گذارد و او مصمم به کشتن شاهزادهٔ ایرانی است. سرانجام، سیاوش را به دشت می‌برند. «گروی‌زره» خنجری آبگون و برّنده را از گرسیوز دریافت می‌کند و سیاوش را موی‌کشان می‌برد و بر خاک می‌افکند و ناجوانمردانه سر از تنش جدا می‌کند.
(ر.ک. همان، ص ۳۵۰ به بعد)

این سرگذشت اساطیری و داستانی بیشترین کاربرد را در سروده‌های شاعران معاصر به خود اختصاص داده است. احمد شاملو در دفتر شعری *ابراهیم در آتش* رویکردی سیاسی ـ اجتماعی را از اسطورهٔ سیاوش و ماجرای قتل او در سرودهٔ خود انعکاس داده و به نوعی، استبداد سیاسی و خفقان اجتماعیِ عصر پهلوی دوم را به مدد آن به تصویر کشیده است:

من کلام آخرین را / بر زبان جاری کردم / همچون خون بی‌منطق قربانی / بر مذبح/ یا همچون «خون سیاوش» / خون هر روزِ آفتابی که هنوز بر نیامده است / که هنوز دیری به طلوعش مانده است / یا که خود هرگز بر نیاید.

(شاملو، ۴۲:۱۳۷۱)

محمدرضا شفیعی‌کدکنی در *شبخوانی*، تصویری دیگر از اختناق سیاسی دوران قبل از انقلاب و اسارت دلیران و مبارزان ملی را با اشاره‌ای معنادار به سرگذشت بیژن، سیاوش و افراسیاب ارائه داده است:

هر گوشه‌ای از این حصار پیر / صد بیژنِ آزاده در بند است / «خون سیاوش» جوان در ساغرِ افراسیاب پیر / می‌جوشد / خونی که با هر قطره‌اش / صد صبح پیوند است.

(شفیعی‌کدکنی، ۱۲۵:۱۳۸۶)

در دفتر *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* نیز شاعر در سفر ذهنی خود به «قرونی که زمان برده ز یاد»، سوگ سیاوش را در همهمهٔ کاشی‌های «مزگت پیر» به گوش جان می‌شنود:

این چه حزنی است که در همهمهٔ کاشی‌هاست؟ / جامهٔ سوکِ سیاووش به تن پوشیده است / این طنینی که سرایند خموشی‌ها، / از عمق فراموشی‌ها / و به گوش آید از این‌گونه، به تکرار مرا ...

(همان، ۱۸:۱۳۸۸)

هوشنگ ابتهاج در *سیاه مشق* متفاوت‌تر به «خون سیاوش» پرداخته است و نگاهی نیمه‌عارفانه به آن دارد:

میِ جوش می‌زند به دلِ خُم، بیا ببین
یادی اگر ز خون سیاووش می‌کنی
گر گوش می‌کنی، سخنِ خوش بگویمت
بهتر ز گوهری که تو در گوش می‌کنی

(ابتهاج، ۲۰۸:۱۳۸۸)

فریدون مشیری که در بین شاعران معاصر زبان شعری‌اش از مایه‌های عاطفی و احساسی بیشتری برخوردار است، در *لحظه‌ها و احساس* بغض فروخورده و درد درونی خویش را با به‌کارگیری اسطورهٔ سیاوش و تعبیر «خون سیاوش» به خواننده انتقال داده است؛ گویا این درد درونی نشأت گرفته از اوضاع اجتماعی است:

ببین در آینهٔ روزگار نقش بلا / که شد ز خون سیاووش، جام جم لبریز /
چگونه درد شکیبایی‌اش نیازارد / دلی که هست به هر جا ز درد، لبریز.

(مشیری، ۵۰۳:۱۳۸۸)

سیاوش کسرایی در دفتر شعری *از خون سیاوش* در سروده‌ای به نام «جهان پهلوان» که برای غلامرضا تختی سروده است، حاکمیت ظلم و ستم سیاسی و نابرابری‌های اجتماعی را به بوتهٔ نقد کشیده است و قهرمان حماسه ملی ایران «رستم» را وجهه‌ای استعاره‌ای بخشیده، بر او خُرده می‌گیرد که چرا یاد خون سیاوش نیست:

سیاووش‌ها کشت افراسیاب / ولیکن تکانی نخورد آب از آب /
دریغا ز رستم که در جوش نیست / مگر یاد خونِ سیاووش نیست؟

(کسرایی، ۱۶۴:۱۳۸۸)

حسین منزوی، غزل‌سرای برجسته، در زبان گیرای غزل خویش، کارکرد اجتماعی برای «خون سیاوش» در نظر گرفته است و از جامعه‌ای شکایت دارد که به هیچ آزاده‌ای فرصت و جرأت خطرکردن و به‌میدان‌آمدن نمی‌دهد. وی در فاصله سال‌های ۵۲ تا پیروزی انقلاب اسلامی، فضای سیاسی جامعه را چنین به تصویر کشیده است:

دانسته بس پدر، دلِ فرزند بر درید
کاری که هیچ تهمتنی با پسر نکرد
شد تشت پر ز «خون سیاووش‌ها»، ولی
یک تن به پایمردی اینان خطر نکرد
چون موریانه، بیشهٔ ما را ز ریشه خورد
کاری که کرد تفرقه با ما، تبر نکرد.

(منزوی، ۴۴۷:۱۳۹۱)

وی در غزلی دیگر، هراس اجتماعی جامعه عصر خود را با همین دستمایه آشکار نموده است:

با چه نامی؟ از کدامی؟ از کجایی؟ ای هراس!
ای هراسِ نانجیب، ناکجایِ ناشناس!...
تا نبینم و نبویم و نگویمت به کس
خون صد سیاوشم گشوده از رگ حواس.

(همان، ۵۱۲)

سیمین بهبهانی در دفتر شعری *خطی ز سرعت و آتش* با بهره‌گیری از استعارهٔ «شب» در بیان تاریکی‌های سیاسی و اجتماعی، با «خون سیاوش» مضمون‌سازی کرده است. اشاره به گرسیوز و سرشت ناپاک او در سرودهٔ وی قابل توجه است:

شب نشسته با کینه‌ها/ در کمینگه سینه‌ها .../ صد مغاک خامش در او /
خون صد سیاوش در او / با سرشت گرسیوزی / وه چه نابکاری کند!

(بهبهانی، ۵۵۸:۱۳۹۱)

نادر نادرپور در *سرمهٔ خورشید* خون درون خویش را به «خون سیاوش» مانند کرده است و با بهره‌گیری از نوعی تشبیه تفضیل که وجه هنری متمایزی دارد، تصویر شعری‌اش را ارائه می‌کند:

گر یک نظر به جوش درون من افکنی
کی اعتنا به خون سیاووش می‌کنی؟
ای ماه! رخ مپوش که چون شب، دل مرا
در سوکِ هجر خویش، سیه‌پوش می‌کنی.

(نادرپور، ۳۵۴:۱۳۸۲)

سیدعلی صالحی در زبان شعریِ مستقلی که ارائه داده است، در چند جا به «گلوی سیاوش» و ماجرای مرگ ناجوانمردانهٔ او اشاره دارد و سویه‌های اجتماعی و عاطفی شعرش را به آن پیوند زده است:

هشدار! / که نبض شعله در اخطار خاکستر، / تاریک‌ترین تسلیم آتش است. /
سرِ آن دارم که نمیرم، / نمیرم تا گلوی سیاوش را / هم به ترانهٔ معجزتی ببوسم، /
چرا که عشق، همزاد آرامش من است ... .

(صالحی، ۱۴۳:۱۳۸۷)

در جایی دیگر، در دفتر شعری *عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهریور* سروده است:

در انجام ترانه‌ای که تاراج تبسم تو بود، / گلوی بریده بر یال‌های آسمان سوده‌ام /
آه ای نخاع گیج! گهوارهٔ من، گردونهٔ پرشتابِ سیاوش است، /
پس تو از طنین کدام تیغِ بی‌غلاف/ تغزل تاریک مرا زمزمه می‌کنی؟

(همان، ۲۲۰)

منوچهر آتشی نیز که مایهٔ حماسی شعرش بیش از شاعران هم عصرش به چشم می‌آید، به اسطورهٔ سیاوش و خونِ به‌ناحق ریختهٔ او پرداخته است. در دفتر شعری *خلیج و خزر* با رویکردی سیاسی و مبارزاتی، سرِ بریدهٔ میرزا کوچک‌خان را به سرِ از تن جدا شدهٔ سیاوش مانند می‌کند:

... آن روزِ سردِ برفیِ طالش / وقتی سرِ بریدهٔ کوچک‌خان / بار یشِ خیسِ خون / در توبره‌ای حقیر راهیِ تهران شد / تا زهرخند زند / ــ در سینی طلا / (مثلِ سر سیاوش) –/ بر باور و «رضا» ی دلِ قاتل / من، در خیال، در بصره / نعش سترگ «میر مهّنا» را دیدم.

(آتشی، ۱۳۹۰:۱۱۱۲)

در دفتر *غزل غزل‌های سورنا* شاعر با افزودن نام‌های دیگر شخصیت‌های داستان سیاوش، کارکرد اجتماعی این اسطوره را گسترش می‌بخشد و «فرنگیس» و «گرسیوز» را در امتداد مسیر اجتماعی شعرش قرار می‌دهد:

اکنون بگو / سرِ کدام سیاووش / از تشت طلای پر خون / به افق‌های دور می‌نگرد / به فرود خونین از اسب سیاه / و فرنگیس / تقدیر ناباورانهٔ خود را / در قوطیِ کوچک زهری می‌جوید / که از گریبان گرسیوز افتاده بود.

(همان، ص ۱۷۰۱)

آتشی در دفتر شعری *بازگشت به درون سنگ* با ذکر نام «دارا» و «سیاوش» و سرگذشت همانند آنان، تاریخ را با اسطوره در می‌آمیزد و میان آن‌ها پیوند برقرار می‌سازد:

شب آخرین پرسش افسانه: / «گردن دارا کجا بریده شد؟ /
جواب افعیِ سبک شده از کین: همان جا! که تنِ سیاووش سبک شد از سر /
و بر تنش شد سنگین / کلاهخود و جوشن اسکندر / و رو به قبلهٔ «آتن» دراز کشید/و «آتنه» خواب خشایار دید.

(همان، ص ۱۹۴۷)

نتیجه

در دنیای امروز، اگرچه کهن الگوها و ایزدان و قهرمانان اساطیری به برجستگی روزگاران پیشین در فضای زندگی افراد حضور ندارند، به‌طور کامل فراموش نشده‌اند. در شعر معاصر فارسی موازی با تحولات اجتماعی و سیاسی و به تبع آن مفهومی جامعه، تغییرات بنیادین در پیکرهٔ شعر راه یافت. شاعران در فضایی سیاسی و اجتماعی قرار گرفتند که زاویهٔ دید آن‌ها را تغییر داد و تلقی‌شان را نسبت به مسائل و از آن جمله اساطیر به نحو چشمگیری متحول ساخت. شاعران، اساطیر را هم‌سو با جهت‌گیری‌های فکری و سیاسی و اجتماعی خویش برگزیدند و آن‌ها را به نوعی امروزی کردند.

شاعران معاصر از جنبه‌های مختلف به اسطورهٔ سیاوش پرداخته‌اند. و کارکردهای گوناگونی را ـ اعم از سیاسی، اجتماعی، عاطفی و....ـ در مضمون‌سازی‌های خود مدنظر قرار داده‌اند. در شعر معاصر فارسی، از چهار زاویه به اسطوره سیاوش نگریسته شده و متناسب با سرگذشت اساطیری او، مضامین اجتماعی، سیاسی و بعضاً عاشقانه مطرح گردیده است. این چهار زاویه عبارتند از:

ـ پیشینهٔ اساطیری سیاوش در اوستا و متون اساطیری کهن

ـ پاک‌طینتی، متانت و نجابت انسانی سیاوش

ـ ماجرای عبور ابراهیم‌وار سیاوش از آتش

ـ مرگ ناجوانمردانه و خونِ به‌ناحق ریختهٔ سیاوش.

فهرست منابع

۱. آتشی، منوچهر(۱۳۹۰). *مجموعه اشعار(ج ۱ و ۲)*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۲. ابتهاج، هوشنگ(۱۳۸۸). *راهی و آهی(منتخب هفت دفتر شعر)*، چاپ چهارم، تهران: سخن.
۳. اسماعیل پور، ابوالقاسم(۱۳۹۱). *اسطوره، بیان نمادین*، چاپ سوم، تهران: سروش.
۴. الیاده، میرچاه (۱۳۷۴). *اسطوره، رویا، راز*، ترجمهٔ رویا منجم، چاپ اول، تهران: فکر روز.
۵. ــــــــــــ(۱۳۶۲). *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: توس.
۶. بهار، مهرداد (۱۳۶۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*، چاپ سوم، تهران: فکر روز.
۷. ــــــــــــ(۱۳۶۲). *مقدمه ای بر اساطیر ایران*، چاپ دوم، تهران: توس.
۸. بهبهانی، سیمین(۱۳۹۱). *مجموعه اشعار*، چاپ پنجم، تهران: نگاه.
۹. بهمنی، محمد علی(۱۳۹۰). *مجموعه اشعار*، چاپ اول، تهران: نگاه.
۱۰. پیرنیا، حسن(۱۳۸۸). *عصر اساطیری تاریخ ایران*، به کوشش سیروس ایزدی، چاپ سوم، تهران: هیرمند.
۱۱. حق‌شناس، علی‌محمد(۱۳۷۰). *مقالات ادبی ـ زبانشناختی*، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۱۲. خالقی‌مطلق، جلال(۱۳۸۹). *شاهنامه فردوسی(دفتر دوم)*،چاپ سوم، تهران: مرکزدائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۱۳. راشد محصل، محمدرضا(۱۳۸۵). *شاهنامه پژوهی(دفتر نخست)*، چاپ اول، مشهد: فرهنگسرای فردوسی.
۱۴. رحمانی، نصرت(۱۳۸۹). *مجموعه اشعار*، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۱۵. شاملو، احمد(۱۳۷۱). *ابراهیم در آتش*، چاپ ششم، تهران: زمانه.
۱۶. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۶). *هزارهٔ دوم آهوی کوهی(منتخب‌پنج‌دفتر شعر)*، چاپ‌پنجم،تهران: سخن.
۱۷. ــــــــــــــــ(۱۳۸۸). *آیینه‌ای برای صداها(منتخب‌هفت دفتر شعر)*، چاپ هشتم، تهران: سخن.
۱۸. صالحی، سیدعلی(۱۳۸۷). *مجموعه اشعار(دفتر اول و دوم)*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۱۹. صفا، ذبیح الله(۱۳۸۷). *حماسه‌سرایی در ایران*، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
۲۰. فرخزاد، فروغ(۱۳۶۸). *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، چاپ هفتم، تهران: مروارید.
۲۱. فرهنگستان زبان و ادب فارسی(۱۳۹۰). *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۲۲. کزازی، میرجلال‌الدین(۱۳۷۲). *رویا، حماسه، اسطوره*، چاپ اول، تهران: مرکز.

۲۳. ـــــــــــــــــــ(۱۳۹۰). *نامه باستان(ج۳)*، چاپ سوم، تهران: سمت.
۲۴. کسرایی، سیاوش(۱۳۸۸). *از خون سیاوش(منتخب سیزده دفتر شعر)*، چاپ پنجم، تهران: سخن.
۲۵. گریمال، پیر(۲۵۳۶). *اساطیر یونان و روم(ج ۱ و ۲)*، ترجمهٔ احمد بهمنش، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۲۶. مختاری، محمد(۱۳۷۹). *حماسه در رمز و راز ملی*، چاپ اول، تهران: توس.
۲۷. مشیری، فریدون(۱۳۸۸). *زیبای جاودانه(منتخب دوازده دفتر شعر)*، چاپ نهم، تهران: سخن.
۲۸. مصدق، حمید(۱۳۹۱). *مجموعه اشعار*، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.
۲۹. منزوی، حسین(۱۳۹۱). *مجموعه اشعار*، چاپ سوم، تهران: نگاه.
۳۰. نادرپور، نادر(۱۳۸۲). *مجموعه اشعار*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۳۱. واحددوست، مهوش(۱۳۸۱). *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*، چاپ اول، تهران: سروش.
۳۲. ـــــــــــــــــــ(۱۳۸۷). *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*، چاپ دوم، تهران: سروش.
۳۳. یاحقی، محمد جعفر(۱۳۵۲). «اسطوره در شعر امروز ایران»، مجله دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال دوازدهم، شمارهٔ چهارم،ص ۷۸۲ـ ۸۰۹.
۳۴. یوسفی، غلامحسین(۲۵۳۶). *برگ‌هایی در آغوش باد(ج۱)*، چاپ اول، تهران: توس.
۳۵. یونگ، کارل گوستاو(۱۳۹۰). *انسان امروزی در جستجوی روح خود*، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی(به‌نشر).