واحد تهران جنوب

شماره استاندارد بین المللی : ۴۴۲۰-۲۰۰۸

فصلنامهٔ (علمی)

ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی

دانشگاه آزاد اسلامی

- تحلیل جایگاه جهرم در *شاهنامهٔ* فردوسی در مقایسه با تواریخ اسلامی، فرهنگ و روایات محلی
  فاطمه تسلیم جهرمی
- تحلیل منظومهٔ *مانلی* نیمایوشیج بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ
  ناهید تیرانداز ــ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق ــ عبدالحسین فرزاد
- تحلیل ترامتنیّت حکایت‌های برگزیدهٔ *اسرارنامه*
  زینب رضاپور ــ مریم زمانی
- زبان عرفانی در مثنوی معنوی مولوی
  افسانه سعادتی ــ پروین گلی‌زاده ــ مختار ابراهیمی
- تحلیل رفتار شخصیّت‌های اصلی داستان «زال و رودابه» بر اساس الگوی «سفر قهرمان»
  محسن شفیعی بافتی ــ محمود مدبّری ــ نجمه حسینی سروری
- وجوه طنز در شخصیت ابوسعید ابی‌الخیر با تکیه بر *اسرارالتّوحید* و حالات و سخنان ابوسعید
  محمدرضا موحّدی ــ مسعود معظمی گودرزی
- اساطیر فرجام‌شناسی نوین فضایی در رمان‌های علمی ـ تخیلی آرتور کلارک
  روحیه نظیری‌پور ــ مریم سلطان‌بیاد
- تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسهٔ گوراوغلی ترکمن
  عبدالله واثق عباسی ــ بایرام مراد مرادی
- تحلیل استعاره‌های مفهومی «عشق» در حکایت شیخ صنعان
  امید وحدانی‌فر ــ صفورا انتظاری
- تحلیل ابیات و روایات دفتر اول مثنوی بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم
  عالیه یوسف‌فام ــ معصومه کاظمی‌نژاد

دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تهران جنوب
معاونت پژوهشی

شماره شصت و هشتم - پائیز ۱۴۰۱

فصلنامهٔ (علمی)
ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
دانشگاه آزاد اسلامی

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران جنوب

مدیر مسؤول: دکتر سهیلا موسوی سیرجانی

هیأت تحریریه: دکتر ابوالقاسم اسماعیل پورمطلق (دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر ابوالقاسم رادفر (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، دکتر علی‌محمد سجّادی (دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر قدمعلی سرّامی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان)، دکترعطا محمد رادمنش (دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد)، دکتر عبدالحسین فرزاد (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، دکتر مهدی ماحوزی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن)، دکتر سرور مولایی (دانشگاه الزهرا)

هیأت تحریریه بین‌المللی: ماسیمو لئونه - ایرو تاراستی

سردبیر: دکتر امیربانو کریمی

مدیر داخلی: فاطمه عبدی

ویراستار و نسخه پرداز: فاطمه عبدی - دکتر محمدامین محمدپور

ویراستار انگلیسی: میترا راغب - دکترلادن مدیر

مترجم: ناصر زعفرانچی

حروف چینی و صفحه آرایی: فاطمه عبدی

طراح جلد: روشنک درخشانی - مانا لبافی

چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی

نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، نبش آذرشهر، پلاک ۲۲۳، طبقه ۷

کدپستی: ۱۵۸۴۷۱۵۴۱۴ **تلفن و نمابر:** ۸۸۸۳۰۰۲۳

پست الکترونیکی (E-mail): jmmlq @ azad.ac.ir

پایگاه اینترنتی: www.jmmlq.azad.ac.ir

شمارهٔ پروانهٔ انتشار: ۱۲۴/۶۱۳

شاپا: ۴۴۲۰-۲۰۰۸

شاپا الکترونیکی: ۰۸۹۹-۲۲۵۲

شمارهٔ مجوز سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی: ۸۷/۱۲۹۷۵ مورخ ۸۳/۷/۱۲، کمیسیون بررسی وتأیید مجله‌های دانشگاه آزاد اسلامی

دریافت درجه علمی - پژوهشی: سی‌امین و سی و یکمین جلسه مورخ ۸۵/۱۲/۳ کمیسیون بررسی وتأیید مجله‌های دانشگاه آزاد اسلامی

دریافت درجه علمی - پژوهشی: جلسه کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور مورخ ۸۷/۱۲/۲۱ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

نمایه شدن در مرکز استنادی علوم جهان اسلام (ISC) و مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) و دارا بودن ضریب تاثیر (IF) نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آنها آزاد است.

2252-0899

بسم‌الله‌الرّحمن‌الرّحیـــــم

هست کلید در گنج حکیم

فصلنامهٔ
علمی
ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی

دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد تهران جنوب
معاونت پژوهشی

شمارهٔ ٦٨ ـ پاییز ١٤٠١

شروط پذیرش مقاله

۱. مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده یا نویسندگان بوده، قبلاً منتشر نشده، و همزمان برای نشریهٔ دیگری فرستاده نشده باشد.

۲. مقالات به صورت الکترونیکی دریافت می‌شوند. لطفاً به سامانه نشریات دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، به نشانی http://jmmlq.azad.ac.ir. مراجعه و پس از ثبت‌نام در سامانه، مقاله را ارسال نمایید. برای این منظور طی مراحل زیر لازم است:

- پر کردن فرم ثبت نام و ورود به وبگاه با نام کاربری اختصاصی؛
- ورود به صفحه شخصی؛
- پر کردن فرم ارسال مقاله و اطلاعات و مشخصات مربوط؛
- پس از طی مراحل لازم (مندرج در منوی سمت راست «صفحه ارسال مقاله») فایل مقاله را بارگذاری نمایید؛ از نوشتن نام نویسنده/نویسندگان در فایل اصلی مقاله یا در چکیده انگلیسی خودداری کنید. همچنین فایل مشخصات و نشانی نویسندگان (شامل نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، رتبه علمی، تلفن، نشانی پستی و ایمیل آنها) را در فایلی جداگانه بارگذاری کنید. (مسئولیت مقاله و ترتیب نام نویسندگان برعهده شخص مکاتبه کننده است.)
- در پایان پس از تکمیل ارسال مقاله کد پیگیری را یادداشت نمایید.

۲. مقاله باید در محیط برنامه Word2013، با مشخصات صفحه (A4)، با فاصلهٔ ۳ سانتی‌متر از هر طرف، و فاصله خطوط ۱/۵ سانتی متر، با قلم b lotus ۱۴تایپ شده باشد.

۳. باتوجه به تخصصی شدن مجله، تنها مقالات با موضوع «ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی»، پذیرفته می‌شوند.

۴. مقالاتی که تنها به نقد کتاب می‌پردازند، پذیرفته نخواهند شد.

۶. برای جلوگیری از تکرار مطالب، پربار کردن هرچه بیشتر مفهوم مقالات و بهره‌جستن از نکات شاخص مقالات مندرج در این فصلنامه، و همچنین ذکر آن در فهرست منابع، خواهشمند است پیش از نگارش به دو نشانی www.ISC.gov.ir و www.ricest.ac.ir مراجعه فرمایید.

* پذیرش مقاله برای چاپ، بعد از دریافت نظر داوران، به نویسنده یا نویسندگان اعلام خواهد شد.

نحوهٔ تدوین مقاله

مقالات نباید از ۲۵ صفحه یا ۷۵۰۰کلمه بیشتر باشند. در تهیهٔ مقاله، رعایت عناوین و نکات زیر ضروری است:

الف) متن مقاله باید به ترتیب شامل عنوان، چکیدهٔ مقاله، کلیدواژه‌ها، مقدمه، بحث و نتیجه‌گیری، فهرست منابع (که باید طبق بند «**ی**» این راهنما تنظیم شود)، و چکیدهٔ انگلیسی باشد.

ب) عنوان باید حداکثر در ۲۰ کلمه و گویای محتوای نوشتار باشد.

ج) چکیده باید حداکثر در ۲۰۰ کلمه نوشته شود و بیانگر مسأله، روش و نتایج پژوهش باشد.

د) واژه‌های کلیدی؛ شامل حداکثر ۵ واژه است که موضوع پژوهش عمدتا دربارهٔ آنها است.

هـ) مقدمه شامل بیان مسأله، هدف‌ها، ماهیت و چگونگی (روش) پژوهش، و پیشینهٔ پژوهش است. (پیشینه از بحث نظری جداست، و شامل معرفی و نقد اهم کارهای پژوهشی مرتبط با موضوع است؛ منابع پیشینه باید در کتابنامه نیز درج شوند)

و) پس از مبحث اصلی (متن مقاله)، باید نتیجه به‌دست آمده از پژوهش نگاشته شود.

ز) چکیدهٔ انگلیسی باید ترجمه دقیق متن چکیده فارسی باشد که روی صفحه‌ای جداگانه تایپ شده باشد و به ترتیب شامل عنوان مقاله، متن و کلیدواژه‌ها باشد.

ح) از نوشتن نامها و اصطلاحات غیرفارسی داخل متن مقاله حتی‌الامکان بپرهیزید و از برابرنهادهای رایج استفاده کنید و نام یا اصطلاح اصلی را در پاورقی بیاورید.

ط) ارجاعات مربوط به مأخذ و منبع مورداستفادهٔ نویسنده (نویسندگان) در پایان نقل‌قول در متن به این ترتیب ذکر شود: (نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، سال نشر اثر: شمارهٔ صفحه یا صفحه‌های نقل‌شده)؛ مثال: (خانلری ۱۳۷۳: ۱۲۶)

– ارجاع‌دهی به متن *مثنوی* به این صورت بیاید: (نام نویسنده، سال چاپ/ شماره دفتر/ شماره بیت) =(مولوی ۲۱۲/۲/۱۳۷۴)؛ ارجاع به *شاهنامه* فردوسی به مانند سایر منابع باشد. (نام نویسنده، سال چاپ اثر، شماره جلد: شماره صفحه)

–اگر کتابی فاقد نویسنده است، در ارجاع دهی بجای نام نویسنده، نام کتاب به‌صورت ایتالیک بیاید. (*مینوی خرد* ۱۳۸۱: ۱۲۲)

–اگر اثری دارای دو نویسنده است به این شکل بیاید:

(مهاجر و نبوی ۱۳۷۶: ۲۵)

–اگر اثری بیش از دو نویسنده دارد، به این صورت ذکر شود:

(حق‌شناس و همکاران ۱۳۸۹: ۲۵)

–اگر از نویسنده‌ای به دو اثر یا بیشتر که در یک سال چاپ شده‌اند، ارجاع داده شده است، آنها را با افزودن الف و ب و ج تفکیک نمایید. مثال: (زرّین کوب ۱۳۷۵ الف: ۱۵۶)

ی) کتابنامه به ترتیب الفبایی حروف اول نام خانوادگی نویسنده (کتاب، در مواردی که نویسنده مشخص نیست) با اطلاعات کامل کتاب‌شناختی و با رعایت نشانه‌گذاری (به شکل زیر) تنظیم شود:

در مورد کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. سال نشر اثر. *نام کامل کتاب*. ترجمه/تصحیح (اگر ترجمه یا تصحیح است). ج (شمارهٔ جلد، اگر بیش از یک جلد است). چ (شمارهٔ چاپ). محل نشر: نام ناشر.

اگر کتابی فاقد نویسنده باشد، به این شیوه در فهرست منابع تنظیم شود:

نام کتاب. سال نشر اثر. نام مترجم یا مصحح. ج (شمارهٔ جلد، اگر بیش از یک جلد است). چ (شمارهٔ چاپ). محل نشر: نام ناشر.

در مورد مقاله: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. تاریخ انتشار. «نام مقاله»، *نام مجله*، س (سال چاپ). ش (شمارهٔ چاپ)، صص (شماره صفحات مقاله از منبع آن).

ک) برگرداندن فهرست منابع به لاتین ضروری است.

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، نبش آذرشهر، پلاک ۲۲۳، طبقه ۷، کد پستی: ۱۵۸۴۷۱۵۴۱۴.
تلفن: ۸۸۸۳۰۰۲۳؛ دورنگار: ۸۸۸۳۰۰۲۳؛ پست الکترونیکی (E-Mail):Jmmlq@azad.ac.ir

شیوه‌نامه آوانگاری و ترجمه منابع

درج اطلاعات منابع به ترتیب:

۱.نام اشهر نویسنده یا نام خانوادگی؛ ۲. نام کوچک؛ ۳. سال تألیف ابتدا به میلادی و بعد از آن به شمسی. تاریخ شمسی آثار چاپ شده در ایران باید ابتدا به تاریخ میلادی برگردانده شود؛ ۴. نام کتاب به صورت ایتالیک آورده می‌شود. اگر کتاب ترجمه باشد ابتدا نام فارسی آن آوانگاری شده سپس نام اصلی کتاب به زبان مبدأ ترجمه و در پرانتز آورده می‌شود؛ ۵. اگر کتاب به کوشش یا به ترجمه شخص دیگری باشد نام او آورده می‌شود؛ ۶. اطلاعات مربوط به چندمین چاپ؛ ۷. شهر محل چاپ ۸. عنوان کامل ناشر. نمونه:

Graham. Allen. (2010/1389SH). *Beynāmatnīyat (Intertextuality)*. Tr. by Payām yazdānjū. 3rd ed. Tehrān: Markaz.

اختصارات استفاده شده در منابع پایانی:

Tr. by ترجمه
n.d. بی‌تا (بدون تاریخ)
Explained by توضیح
Selected by انتخاب
With the Effort of به کوشش
With the Effort. Edition and Explanation by به اهتمام، تصحیح و تحشیه
Ed. by به تصحیح
2nd ed. ویراست دوم
4th ed. ویراست چهارم
Collected by انتخاب
MA Thesis پایان‌نامه کارشناسی ارشد
3rd Vol. جلد سوم
Available at: قابل دسترسی در (برای سایت‌ها)
Advisor: زیر نظر
Introduction by مقدمه
SH شمسی
AH قمری

نکات آوانگاری:

-در آوانگاری تنها آوای حروفی که تلفظ می‌شوند، ضبط می‌شود مثلاً: خویش = xš ī
-در آوانگاری برای هر آوا یک نشان برگزیده شده است مثلاً برای ش به جای sh از š استفاده می‌شود.
-برای مصوت‌های مرکب دو نشان استفاد می‌شود: خسرو= xosrow

-برای حروفی که آوای آن یکسان است یک حرف به کار برده می‌شود مثلاً برای ص، س، ث از s استفاده می‌شود.
-ای کوتاه پیش از یای متحرک با i نشان داده می‌شود. miyān

برخی از علائم مورد استفاده در آوانگاری:

فتحه = a
کسره = e
ضمه = o
آ = ā
او = ū
ای = ī
ای کوتاه = i
ضمه + و = ow
ء ، ع = ’
چ = č
خ = x
ژ = ž
ش = š
غ و ق = q
و = v
ی = y

نکات کاربردی:

-برای اطمینان از صحت نام اشهر نویسندگان و چگونگی ارجاع به آنها می‌توان از جست و جو در سایت کتابخانه ملی ایران بهره برد.
-استفاده از دانشنامه‌ها نیز می‌تواند برای این منظور مفید فایده باشد.
-برای نام نویسندگانی که ازآنها اثری به فارسی ترجمه شده است بهتر است نام اصلی نویسنده گذاشته شود. سایت کتابخانه ملی ایران معمولاً اطلاعات کتابشناسی کاملی از جمله نام اصلی نویسنده و عنوان اصلی کتاب دارد.
- نام نویسندگان، شهر محل چاپ و در بیشتر مواقع عنوان ناشر نیاز به آوانگاری ندارد. برای به دست آوردن املای این موارد می‌توان از تارنمای ناشران و صفحه ویکی‌پدیای نویسندگان استفاده کرد.
- بسیاری از مجلات علمی-پژوهشی دارای عنوان لاتین هستند که می‌توان آن را از تارنمای این مجلات به دست آورد. مجلاتی که عنوان لاتین ندارند، آوانگاری می‌شوند.
- در حالت عادی تنها نام کتاب و عنوان مقاله‌ها آوانگاری می‌شوند.

نامه به سردبیر و تعهدنامه چاپ مقاله

اینجانب:

نویسندهٔ مسئول مقاله:

گواهی و تعهد می‌نمایم که:

- این مقاله قبلاً در هیچ نشریه‌ای اعم از داخلی یا خارجی چاپ نشده است.
- این مقاله صرفاً جهت بررسی و چاپ به **فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی** ارسال شده است و تا هنگام پایان بررسی و داوری مقاله و اعلام نظر نهایی فصلنامه، مقاله به مجله دیگری ارسال نخواهد شد.
- در جریان اجرای این تحقیق و تهیه مقاله کلیه قوانین کشوری و اصول اخلاق حرفه‌ای مرتبط با موضوع تحقیق از جمله رعایت حقوق آزمودنی‌ها، سازمانها و نهادها و نیز مولفین و مصنفین رعایت شده است.
- این مقاله در نتیجه فعالیت‌های تحقیقاتی اینجانب و همکارانی که به ترتیب در زیر قید می شوند، تهیه و تحریر شده است و حقوق کلیه افرادی که به نحوی در اجرای این تحقیق مشارکت و همکاری داشته‌اند رعایت شده است.

نام و نام خانوادگی نویسنده اول	تاریخ
نام و نام خانوادگی نویسنده دوم	تاریخ
نام و نام خانوادگی نویسنده سوم	تاریخ

(تمامی مجلات علمی ـ پژوهشی کشور بر اساس آیین‌نامه نشریات علمی شماره ۱۱/۲۵۶۸۵ مورخ ۱۳۹۸ /۲/۹ وزارت علوم به مجلات علمی تغییر نام داده‌اند.)

فرم تعارض منافع

فرم تعارض منافع، توافق نامه‌ای است که نویسنده (گان) یک مقاله اعلام می‌کنند که در رابطه با انتشار مقاله ارائه شده به طور کامل از اخلاق نشر، از جمله سرقت ادبی، سوء رفتار، جعل داده‌ها و یا ارسال و انتشار دوگانه، پرهیز نموده‌اند و منافعی تجاری در این راستا وجود ندارد و نویسندگان در قبال ارائه اثر خود وجهی دریافت ننموده‌اند. فرم تعارض منافع به خوانندگان اثر نشان می‌دهد که متن مقاله چگونه توسط نویسندگان تهیه و ارائه شده است. نویسنده مسئول از جانب سایر نویسندگان این فرم را تایید می‌نماید و اصالت محتوای آن را اعلام می‌نماید. نویسنده مسئول هم چنین اعلام می‌دارد که این اثر قبلا در جای دیگری منتشر نشده و همزمان به نشریه دیگری ارائه نگردیده است. همچنین کلیه حقوق استفاده از محتوا، جداول، تصاویر و ... به ناشر محول گردیده است.

آدرس الکترونیکی:	نام نویسنده مسئول :
تلفن:	وابستگی سازمانی:
آیا نویسندگان یا موسسه مربوطه وجهی از یک شخص ثالث (دولتی، تجاری، بنیاد خصوصی و غیره) برای هر بخشی از مقاله ارائه شده (شامل کمک‌های مالی، نظارت بر داده‌ها، طراحی مطالعه، آماده‌سازی اثر، تجزیه و تحلیل آماری و ...) دریافت نموده است؟	
بلی ☐	خیر ☐
آیا نویسندگان هرگونه اختراعی که در حال انجام، داوری و یا ثبت شده، مربوط به این اثر را در حال انجام دارند؟	
بلی ☐	خیر ☐
آیا طرق دسترسی دیگری وجود دارد که خوانندگان بتوانند که اطلاعات اضافی اثر مذکور را از نویسندگان مقاله دریافت نمایند؟	
بلی ☐	خیر ☐
آیا جنبه‌ای از این اثر مرتبط با حیوانات آزمایشی یا بیماری های خاص انسانی است که نیاز به اعلام و تایید اخلاق نشر باشد؟	
بلی ☐	خیر ☐
نام نویسنده مسئول:	تاریخ:

فهرست

تحلیل جایگاه جهرم در *شاهنامهٔ* فردوسی در مقایسه با تواریخ اسلامی، فرهنگ و روایات محلی/ فاطمه تسلیم جهرمی.....۱۳

تحلیل *منظومهٔ مانلی* نیمایوشیج بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ/ ناهید تیرانداز ـ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق ـ عبدالحسین فرزاد.....۴۱

تحلیل ترامتنیّت حکایت‌های برگزیدهٔ *اسرارنامه* / زینب رضاپور ـ مریم زمانی.....۶۹

زبان عرفانی در *مثنوی معنوی* مولوی/ افسانه سعادتی ـ پروین گلی‌زاده ـ مختار ابراهیمی.....۸۹

تحلیل رفتار شخصیّت‌های اصلی داستان «زال و رودابه» بر اساس الگوی «سفر قهرمان»/ محسن شفیعی بافتی ـ محمود مدبّری ـ نجمه حسینی سروری.....۱۱۷

وجوه طنز در شخصیت ابوسعید ابی‌الخیر با تکیه بر *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید/ محمدرضا موحّدی ـ مسعود معظمی گودرزی.....۱۷۵

اساطیر فرجام‌شناسی نوین فضایی در رمان‌های علمی ـ تخیلی آرتور کلارک/ روحیه نظیری‌پور ـ مریم سلطان‌بیاد.....۲۰۱

تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسهٔ گوراوغلی ترکمن/ عبدالله واثق عباسی ـ بایرام مراد مرادی.....۱۴۵

تحلیل استعاره‌های مفهومی «عشق» در حکایت شیخ صنعان/ امید وحدانی‌فر ـ صفورا انتظاری.....۲۳۳

تحلیل ابیات و روایات دفتر اول *مثنوی* بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم/ عالیه یوسف‌فام ـ معصومه کاظمی‌نژاد.....۲۶۳

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۸ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۳ تا ۴۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.694459

تحلیل جایگاه جهرم در *شاهنامهٔ* فردوسی در مقایسه با تواریخ اسلامی، فرهنگ و روایات محلی

فاطمه تسلیم جهرمی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم

چکیده

در *شاهنامهٔ* فردوسی و به‌ویژه در بخش تاریخی آن، اسامی مکان‌ها و نام‌جای‌های بسیاری از جمله شهر جهرم آمده است. بنای شهر جهرم در سرزمین پارس را به چهره‌هایی اسطوره‌ای چون بهمن پسر اسفندیار نسبت داده‌اند؛ قهرمانانی چون: بُناک، مهرک نوشزاد و دختر مهرک، بهرام گور و باربُد، از چهره‌های معروف شهر جهرم در *شاهنامه*، روایات عامیانه و برخی تواریخ اولیه اسلامی هستند. نام جهرم در نسخ مختلف *شاهنامه* بین ۸ تا ۱۷بار تکرار شده و محل وقوع برخی از اتفاقات مهم این حماسهٔ ملی است. هدف از پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی، تأیید اصیل‌بودن نام جهرم در *شاهنامه* و تحلیل جایگاه استراتژیک و نظامی در گذشتهٔ تاریخی و اساطیری آن است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، وجود قوای نظامی، وجود قلعه‌ها و ولیعهدنشینی این شهر از دلایل تکرار نام آن در *شاهنامه* است. روایات ملی و شخصیت‌های *شاهنامه* در فرهنگ محلی جهرم به صورت نامگذاری بر اماکن جغرافیایی چون: قلعهٔ مهرک و شاپورآباد، بازآفرینی روایات *شاهنامه*، نام‌های خانوادگی و... حفظ شده‌اند. باقی‌ماندن نام‌ها یا شهرت‌های خانوادگی مرتبط با پهلوانان و خاندان شاهی در *شاهنامه*، بناها و نام‌جای‌ها به نام شاهان و پهلوانان از دیگر نشانه‌های تاریخ حماسی این شهر در روزگار حاضر است. داده‌های محلی این مقاله نیز به کمک پژوهش‌های میدانی جمع‌آوری شده است.

کلیدواژه: جهرم، *شاهنامه*، فردوسی، حماسه، اسطوره.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

Email: taslim@jahromu.ac.ir

از حیدرعلی میمنه، عضو هیئت عملی گروه معارف اسلامی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جهرم برای معرفی و تذکر یک منبع باستانی دربارهٔ جهرم تقدیر و تشکر می‌شود.

مقدمه

توسعهٔ شهرها نشانهٔ رشد شهروندان آن است و در ساخت فرهنگ نقش بسزایی دارد. جامعه‌شناسان، جغرافی‌دانان، اسطوره‌شناسان، جهانگردان، تاریخ‌نگاران و... به شهرها و کشورها از منظر فرهنگی نیز می‌نگرند. در بسیاری از متون ادبی اطلاعاتی دربارهٔ شهرهای گوناگون داده می‌شود که از نظر اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و ادبی برای شناخت پیشینهٔ آن شهر بااهمیت است.

جَهرُم یا جَهرَم، در جنوب شرقی شیراز، نام یکی از شهرهای کهن ایران در استان فارس است که نام آن در متون تاریخی و ادبی فارسی و عربی به مناسبت‌های گوناگون آمده است. جغرافی‌نویسان عرب، ولایات فارس را به دو منطقه تقسیم کرده‌اند: منطقهٔ گرم که آن را جروم و منطقهٔ سرد که آن را صرود می‌خواندند؛ این دو منطقه را خط فرضی که از خاور تا باختر امتداد داشت، از یکدیگر جدا می‌کرد. حمدالله مستوفی نیز در قرن هفتم این دو اصطلاح را به همین معنی کار برده است. (ر.ک. لسترنج ۱۳۶۴: ۲۶۸؛ ضمیمهٔ *فارسنامه* ابن‌بلخی ۱۳۷۴: ۴۰۵)

این شهر در متون تاریخی و جغرافیایی گذشته به دلیل فرش‌ها و زیراندازهایی موسوم به جهرمیه، خرمای شاهانی، عطر تارونه یا طلعانه، قلعهٔ خورشه و برخی شخصیت‌ها در روایات ملی، شهره بوده است. به دلیل فقدان اسناد و آثار مکتوب، بخش بسیاری از تاریخ پیش از اسلام و تمدن کهن جهرم در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، اما با توجه به آثار جغرافیایی و شواهد تاریخی موجود، از جمله آثار شهر قدیم، بناها و آثار ادبی و اشاره مورخین صدر اسلام به اوضاع این شهر در عصر ساسانیان، می‌توان تصویری کلی از این شهر به دست داد.

فردوسی به‌ویژه در دورهٔ تاریخی *شاهنامه*، از شهرها و سازه‌های شهری بسیاری نام می‌برد، اما یادکرد برخی از این شهرها به لحاظ تکرار، اشخاص و ویژگی‌هایی که برای آن نام برده، شایستهٔ توجه است. برای نمونه جهرم در *شاهنامه*، محلی خشک و گرم، محل اقامت شاهزادگان، با مردمان شجاع، بخشنده و سرداران و حاکمانی چون بناک، مهرک، نوازندگانی چون باربد و... توصیف شده است. در

متون کهن ادبی و تاریخی مانند: *کارنامهٔ اردشیربابکان*، *تاریخ طبری*، *تاریخ بلعمی*، *شاهنامهٔ عربی فتح بندار رازی*، *تاریخ کامل ابن‌اثیر*، *نزهةالقلوب* از حمدالله مستوفی و... نیز نام شهر جهرم به دلیل محصولات، شاهان و شخصیت‌های متنفذ، حوادث و... آمده است. جلال طوفان دربارهٔ تکرار زیاد نام جهرم در متون کهن می‌نویسد: «چنین به نظر می‌رسد که جهرم در دوران قبل از اسلام دارای اهمیت مخصوصی بوده و یکی از شهرهای معتبر فارس به شمار می‌رفته است و حتی اشتهار آن در داستان‌های قدیم ایران به حدی بوده است که در سرگذشت‌های اسکندر و دارا نیز نامی از این شهر به میان آمده است.» (طوفان ۱۳۸۰ :۴۳)

شاعر فقید جهرمی، حسین حقایق(۱۳۷۸ـ۱۳۱۵) نیز در *جهرم*، منظومه‌ای دربارهٔ تاریخ اساطیری این شهر با استفاده از ابیات *شاهنامهٔ* فردوسی، به بحر متقارب، سروده است. این *مثنوی* دربارهٔ حوادث کهن و معرفی برخی شخصیت‌های تاریخ‌ساز جهرم از دوران کیانیان تا سلسلهٔ ساسانیان و با بهره‌گیری از روایات عامیانه و شفاهی جهرمی دربارهٔ تاریخ اساطیری این شهر است. (ر.ک. حقایق ۱۳۷۵: ۱۱۴)

معروفترین داستان‌هایی که در نسخه‌های گوناگون *شاهنامه* در جهرم، به عنوان نام‌جای، رخ می‌دهد، داستان شکست دارا از اسکندر و حضور اسکندر در جهرم، داستان بناک، مهرک نوش‌زاد و دخت مهرک در داستان اردشیر بابکان، روایت لشکر بهرام گور و منذر در جهرم، داستان ورهرام و لنبک آبکش جهرمی، داستان باربد جهرمی و داستان به تخت‌نشستن فرخزاد است. برخی از این داستان‌ها مانند: داستان ورهرام و لنبک آبکش جهرمی و داستان به شاهی رسیدن بهرام در جهرم، در تمام نسخه‌های *شاهنامه* یاد نشده است. بیشترین داستانی که در *شاهنامه* از جهرم یاد شده، سرگذشت اردشیر بابکان و فرمانروایان جهرم چون بناک، مهرک و دختر مهرک است. صحنهٔ کردار اردشیر در روایات ملی در مقام شاهی که با شمشیر مملکت خود را کسب کرده، فارس و کرمان است.

برای نخستین بار، نام جهرم در بخش تاریخی *شاهنامهٔ* فردوسی آمده است. در *شاهنامهٔ* تصحیح جلال خالقی مطلق، ۱۳بار، در *شاهنامهٔ* چاپ مسکو به تصحیح برتلس[1] و عثمانف[2]، به کوشش سعید حمیدیان، ۸بار و در *نامهٔ باستان* از جلال‌الدین کزازی ۱۳بار نام جهرم آمده است. در *شاهنامهٔ* نسخهٔ ژول موهل[3]، نام جهرم ۱۷بار در داستان‌های گوناگون یاد شده است. با این همه، فریدون جنیدی، بیشتر ابیاتی را که دربارهٔ جهرم در *شاهنامه* آمده، به جز سه بیت مربوط به داستان اردشیر و مهرک نوشزاد، الحاقی می‌داند. (۱۳۸۸: ۳۰) اینکه نام جهرم در کدام جایگاه در *شاهنامه* درست یا نادرست است نیاز به پژوهش بیشتری دارد و باید این داستان‌ها و نشانه‌های آن را در تاریخ، جغرافیا، متون ادبی و روایات محلی، جست‌وجو و تحلیل کرد.

اهمیت و ضرورت پژوهش

این پژوهش برای نخستین بار به تحلیل جایگاه و صحت اصالت نام جهرم در *شاهنامه* با توجه به شبهه‌های برخی شاهنامه‌پژوهان پرداخته است و در کنار آن، اهمیت اساطیری، تاریخی و جغرافیایی آن را با بررسی تواریخ اولیهٔ اسلامی و فرهنگ عامه و روایات محلی نشان داده است.

روش و سؤال پژوهش

روش این تحقیق به صورت توصیفی ـ تحلیلی است که علاوه بر استفاده از منابع کتابخانه‌ای، از فرهنگ شفاهی مردم نیز استفاده شده است. *شاهنامه* به کوشش و

1. Berthels
2. Osmanow
3. Jules Mohl

تصحیح جلال خالقی مطلق، مبنای ابیات این پژوهش است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

الف) از شهر جهرم با چه ویژگی‌هایی در *شاهنامه* یاد شده است؟

ب) آیا روایات *شاهنامهٔ* فردوسی دربارهٔ جهرم با سایر متون کهن و فرهنگ محلی نیز پیوندی دارد؟

ج) آیا چهره‌های اساطیری منسوب به جهرم در *شاهنامهٔ* فردوسی را با سایر کتب تاریخی و روایات عامیانه می‌توان تطبیق داد؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بررسی جایگاه جهرم در *شاهنامه* و ارزیابی آن در تواریخ و ادبیات محلی، تاکنون پژوهشی انجام نشده است، اما به موضوع تاریخ جهرم، طوفان (۱۳۸۱)، در *شهرستان جهرم* و صداقت‌کیش (۱۳۸۹)، در *جهرم در پویهٔ تاریخ*، پژوهش‌هایی صورت داده‌اند. دربارهٔ جغرافیای جهرم نیز اطهری (۱۳۹۳)، در *جهرم زیباشهر فارس* پژوهش کرده است. مقالاتی که دربارهٔ تأثیر شهرها در متون ادبی نوشته شده‌اند و به نوعی بیانگر اهمیت تاریخ شهرها در متون ادبی هستند و از نظر موضوع با این مقاله همانندی دارند. از جملهٔ ماهیار (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «تبریز، شعشعهٔ عرش، فرّ فردوسی» بیتی از مولوی را دربارهٔ تبریز در سه بخش با تکیه بر روایات و آثار عالمان دین و مورخان، کندوکاو کرده است. فروزش (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «مازندران در سفرنامه‌ها و متون جغرافیایی عصر قاجار»، تصویری از ناگفته‌های جغرافیای تاریخی مازندران عصر قاجار، با تکیه بر سفرنامه‌ها و متون جغرافیایی که از نویسندگان خارجی برجامانده، ارائه کرده است. پورشعبانیان و مرتضایی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «اهمیت بهره‌گیری از متون جغرافیای تاریخی و سفرنامه‌ها برای شناخت جایگاه شهر همدان در دوران اسلامی»، با استناد به متون جغرافیایی و تاریخی، حیات شهر همدان را ارزیابی و با بررسی دلایل جغرافیای طبیعی و بافت کهن شهری، شاخص تداوم حیات این شهر کهن را نمایان

کند. سروقدی (۱۳۷۴)، در مقاله‌ای با عنوان «شهر قم در سفرنامه‌ها و متون تاریخی» به بازنمایی این شهر از دیدگاه سفرنامه‌نگاران داخلی و خارجی و متون تاریخی این دوره پرداخته است. زارع حسینی و ابهری مارشک (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «چهره سیستان در آینهٔ باورها و اساطیر زرتشتی» به ارتباط سرزمین سیستان با سکاها و کیانیان اشاره کرده‌اند؛ از آنجا که این سرزمین زادگاه پیام‌آور دین زرتشتی است، مهد گسترش و تبلیغ این دین و محل ظهور منجیان پایان جهان نیز بوده است. گودرزی و همکاران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «بررسی و تحلیل تجلّی زمان و مکان مقدّس اساطیری در عرفان» ضمن تعریف و تبیین وجوه تشابه و تفاوت اسطوره و آیین و عرفان، تجلّی و تأثیر و ردّپای محسوس و نامحسوس زمان و مکان مقدّس اساطیری و آیین‌های مربوط به هر یک را در برگزیده نثر عرفانی فارسی تا قرن هفتم هجری قمری تحلیل کرده‌اند.

بحث اصلی

داراب پشوتن سنجانا وقتی متن پهلوی *کارنامهٔ اردشیر بابکان* را در بمبئی به همراه ترجمهٔ انگلیسی و گجراتی آن در سال ۱۸۹۶م منتشر کرد، برای نخستین بار واژهٔ زَرهَم[1] را در این کتاب، جهرم ترجمه کرد. یکی از سیّاحان اروپایی به نام هانس کریستف تویفل نیز که در قرن یازدهم از جهرم می‌گذشت، نام این شهر را به صورت زَرُم[2] و فیگوئرا[3]، دیگر جهانگرد اروپایی هم به صورت جرون، ثبت و ضبط کرده‌اند. (صداقت‌کیش ۱۳۸۹: ۶۱)

جنیدی در پیشگفتار *شاهنامه* بر این باور است که نام جهرم به عنوان نام‌جای و یکی از شهرهای کهن فارس در *وندیداد* به صورت چَخْرَ و چَخرِم آمده است (ر.ک. ۱۳۸۷: ۱۲۴)، در حالی که دارمستر به نقل از مورّخان مسلمان، چخر یا چرغ، را نام دو شهر ایرانی یکی در خراسان و یکی در غزنین معرفی می‌کند. (ر.ک. ۱۳۸۴:

1. Zarham
2. Zarum
3. Figueira

۷۲ـ۷۰) *فرهنگ ولف* نیز که فهرست کلمات *شاهنامه* را جمع‌آوری کرده، نام شهر جهرم را به صورت چَهرَم یا جَهرَم[1] ثبت کرده است. (ولف۱۹۳۵: ۲۸۲)

دربارهٔ وجه تسمیهٔ جهرم نظرات گوناگونی بیان شده که به باور بیشتر پژوهشگران، گَهرم یا جَهرم به معنای جای گرم است؛ (ر.ک. نوبان ۱۳۷۶: ۱۷۳) به آن جَروم نیز گفته‌اند و جغرافی‌نویسان مسلمان از دیرباز جنوب فارس را جروم یا گرمسیرات می‌نامیدند. به عبارت دیگر گهرم، جهرم، جروم، جرون، همگی یک معنا و مفهوم دارند که نشان می‌دهد عنوان عمومی مناطق گرمسیر جنوب فارس تا ساحل خلیج فارس برگرفته از نام کهن شهر جهرم بوده است. در *تاریخ شاهی قراختائیان* که مربوط به حدود هفتصد سال پیش است، مناطق ایلود و فتویه یا بستک فعلی از نواحی ولایت جروم و گرمسیرات قید شده است. (ر.ک. تاریخ شاهی قراختائیان ۱۳۵۵: ۲۹۲) بیشتر سفرنامه‌نویسانی مانند: فیگوئرا، شاردن[2] و... که در دو قرن دهم تا دوازدهم و دورهٔ صفویه از جهرم عبور کرده‌اند نیز نام این شهر به صورت گَروم، جَروم و جَرون ضبط کرده‌اند. به نظر می‌رسد که این روایت شفاهی که نام جهرم برگرفته از زرهم یا گهرم یا کهرم، پهلوان ایرانی که مأمور ساخت این شهر برای شاه ایران بوده نیز روایتی عامیانه است که برای آن مستندی که نشان‌دهندهٔ ارتباط این دو باشد، یافت نشده است.

ساخت شهر جهرم را به بهمن پسر اسفندیار (ابن‌بلخی۱۳۷۴: ۱۵۵؛ مجدی ۱۳۶۲: ۷۹۵) یا همای چهرزاد نسبت داده‌اند. در قرن سوم در نخستین کتب جغرافیا به زبان عربی از جهرم به عنوان شهری در کورهٔ داربگرد یا از رستاق‌های دارابگرد نام برده شده است. (ابن‌خرداذبه۱۳۷۱ : ۴۶؛ ابن‌فقیه ۱۴۱۶ق: ۲۰۳) استخری نیز در قرن چهارم، ناحیهٔ جَهرَم را در کورهٔ دارابگرد و شهر آن را جهرم ذکر کرده است. (۱۳۷۳: ۱۰۷) روی یک سکهٔ دورهٔ قباد ساسانی، که محل ضرب آن جهرم بوده، نام داگروم نوشته

1. Čahram
2. Jean Chardin

شده است. به نوشتهٔ پژوهشگران، سکه‌های به نام داگروم با علامت اختصاریDA متعلق به ضرابخانهٔ جهرم در کوره یا ولایت دارابگرد است. (ر.ک. دریایی ۱۳۸۱: ۴۶و۴۵) همچنین زیرانداز و گستردنی‌های معروف به جهرمیهٔ این شهر به اندازه‌ای شهرت داشته است که در دوران عباسیان یکی از اقلام خراج آن به دارالخلافهٔ بغداد، بیست هزار خروار جهرمیه بوده (خطیب بغدادی ۱۴۱۷ق، ج ۱ :۱۱۸) و در متون ادبی مانند *دیوان شیخ البسه* و هجویات عربی نیز از این محصول جهرم یاد شده است.

فرهنگ جهرم و ارتباط آن ادبیات حماسی و اساطیری

در فرهنگ محلی جهرم نیز نشانه‌های بسیاری از ارتباط این شهر با حماسه و اساطیر می‌توان یافت، از نام‌های خانوادگی مرتبط با اساطیر و حماسه مانند نام‌های: شاهیان، پورشاهیان و پشنگ یا نام‌های بسیار کهن فارسی مانند: بیواره و و پاپله به عنوان شهرت خانوادگی تا نام‌جای‌ها و شاه‌نشین‌های گوناگون مانند: شاپورآباد، قلعه‌های فراوان و مستحکم باستانی چون قلعهٔ گبری و قلعهٔ خورشه تا اقامت اقوام سلحشوری مانند دیلمیان و کردان در جهرم که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

نام‌جای‌های اساطیری و حماسی در جهرم

اسناد و آثار باستانی گویای سکونت در جهرم در زمان‌های پیش از تاریخ و پارینه‌سنگی است. (ر.ک. واندنبرگ ۱۳۴۸: ۱۹ و۴۷) ویلیام سامنر، مسئول مؤسسهٔ آمریکایی مطالعات ایران در تهران در سال ۱۳۴۸ه.ش در بررسی نزدیک جهرم در استان فارس در لبهٔ مرکزی فلات، محوطه‌های پارینه‌سنگی بسیاری را شناسایی و حدود ۵۸۳ قطعه دست‌افزار را گردآوری کرد. (ر.ک. وحدتی‌نسب و آریامنش ۱۳۹۴:

۲۳۸) رنگین‌نگاره‌های کشف‌شده در دل کوه‌های شهرستان جهرم نیز از نشانه‌های گذشته‌های کهن و حماسی این شهر است. این رنگین‌نگاره‌ها، نقاشی‌های کهنی هستند که در چند مرحله و با رنگ‌های سیاه، قرمز و نارنجی بر روی سنگ‌ها و دیوارهٔ غارها آفریده شده‌اند. به هر روی، شهرنشینی جهرم در دورهٔ ساسانیان اوج می‌گیرد و به روایات ملی راه می‌یابد. (ر.ک. صداقت‌کیش ۱۳۸۹: ۲۹) آثار تاریخی به جا مانده از آن دوران مانند: چهارطاق‌ها، آتشکده، پل و سدهای زمان ساسانی، قلاع موسوم به گبری و همچنین سکونت بزرگانی مانند: باربد و جاماسب حکیم در این محدوده، بیانگر اهمیت این منطقه در دوران ساسانی و نشانگر آن است که جهرم همواره مورد توجه حاکمان و روایات شفاهی ایرانیان بوده و نقش تأثیرگذاری در پارس داشته است.

در کتب ادبی مانند *شاهنامه* نیز از جهرم و سرداری اهل این شهر به نام بناک، (فردوسی ۱۳۸۴، ج۷: ۱۳۲) در دورهٔ ساسانی نام برده شده که تصویرگر تاریخ اساطیری این شهر است. می‌دانیم که منابع فردوسی برای سرودن *شاهنامه*، *خدای‌نامه‌ها* و روایات شفاهی و عامیانه بوده است. طبق روایت *شاهنامه*، جایی که بناک به خدمت اردشیر می‌رسد آتشکدهٔ آذر رام‌خرّاد در پارس بوده است. (همانجا) به نظر می‌رسد روایت *کارنامه اردشیر بابکان* و *شاهنامه* را در خصوص محل این آتشکده می‌توان تطبیق داد و چند فرضیه را در این زمینه مطرح کرد. امروزه بنایی کهن به نام قدمگاه در جهرم وجود دارد که آتشکده دانسته می‌شود. علاوه بر آن در بخش سیمکان شهرستان جهرم که در متون تاریخی و جغرافیایی گذشته از توابع اردشیرخوره یادشده است، آتشکده‌هایی وجود دارد که به نظر می‌رسد همان آتشکده‌های ذکر شده در *شاهنامه و کارنامهٔ اردشیربابکان* باشد؛ به‌ویژه که می‌دانیم مسیر جهرم به طرف شهر گور و استخر در دورهٔ ساسانی، از همین راه بوده است. آتشکده‌های بسیاری در این جادهٔ عهد ساسانی، بین فیروزآباد و دارابگرد، ضمن کاوش‌های واندنبرگ در زمستان سال۱۳۳۸ه.ش در اطراف جهرم یافته شده است. مصطفوی می‌نویسد:

«[از سیمکان] جادهٔ دیگری از عهد ساسانی، از فیروزآباد به طرف فسا و دارابگرد می‌رفت. در طول این جاده، هنوز بقایای ابنیهٔ عهد ساسانی مانند چارطاقی‌های کراته [کراده]، زاغ و ظهرشیر [از توابع کردیان]، برپاست. در پایین کوه میمند، واقع در شمال‌شرقی فیروزآباد، راهی در حاشیهٔ رودخانه به جانب آبادی دشت دال [از توابع سیمکان] می‌رود که در کنار رود قره‌آقاچ واقع است و از آنجا به طرف جهرم و فسا ادامه می‌یابد. نزدیک دشت دال، ویرانه‌های پل قدیمی بر روی رود مذکور دیده می‌شود و بقایای ابنیهٔ دیگری از عهد ساسانیان نیز در همان محل پایدار است. این راه، همان راهی است که در عهد ساسانی، وسیلهٔ ارتباط شهرهای دارابگرد و فسا به فیروزآباد بود. امروزه در روی نقشهٔ ناحیهٔ فیروزآباد، راه مزبور به نام «آتشگاه» ذکر گردیده و در روزگار قدیم، آتشکده‌های متعددی هم در طول مسیر آن برپا بوده است. بر روی همان نقشه، نام «تنگ آتشگاه» در شمال کوشک سرتنگ [از توابع سیمکان] ذکر شده است.» (ر.ک. مصطفوی ۱۳۸۲: ۴۹۱ـ۴۸۹ و۱۰۶)

روایات *شاهنامه* دربارهٔ برخی چهره‌های مرتبط با جهرم در کتب و تواریخ کهن نیز آمده است؛ برای نمونه آمدن سرگذشت باربد، بناک، مهرک نوشزاد و دخترش در متون پهلوی مانند *کارنامهٔ اردشیر بابکان* و تواریخ آغازین اسلامی مانند *تاریخ طبری*، *تاریخ بلعمی*، *تاریخ کامل* و... . با گذشت قرن‌ها هنوز ردپاهایی در فرهنگ عامیانه، تاریخ و جغرافیای این شهرستان می‌توان یافت که بیانگر ارتباط این شهر با اساطیر، حماسه و خاندان‌های شاهی و پهلوانی است. یکی از نشانه‌های این ارتباط، اسامی برخی مناطق جغرافیایی، اعم از شهر و روستاها، بناها و... در جهرم است که به اسامی شاهان اساطیری و داستان‌های ملی اشاره دارد؛ مانند شاپورآباد، آبادشاپور، خسروآباد، تل خسرو، شاه‌نشین، گود شیربند یا شیرگیر، قلعهٔ مهرک، صحرای شهدا، قلعهٔ گبری، قلعهٔ تبر، آسمانگرد و... . اسفریز، نام محله‌ای از جهرم است که ابدال واژهٔ اسپریس به معنی میدان اسب‌دوانی است. (ر.ک. طوفان ۱۳۸۱: ۹) هنوز نام میدان‌های کوچک نظامی و اسب‌دوانی که لَرْد خوانده می‌شدند، مانند: لردِ میر، لردِ خواجه، لردِ اسفریز و... در شهر جهرم رواج دارد. پشت نام بیشتر این

مکان‌ها، اغلب داستان یا روایتی محلی و حماسی وجود دارد یا گفته می‌شود بناهایی مانند قدمگاه و چارطاق سیمکان در جهرم نیز در اصل آتشکده یا رصدخانه بوده‌اند. (طوفان ۱۳۸۱: ۸۵؛ مصطفوی ۱۳۴۳: ۱۰۷) نام چشمه‌ها، کوه‌های و دره‌های این شهرستان نیز با اساطیر پیوستگی دارد: راه‌رو رستم، چال‌دیو، غار چهل‌دختران که یکی از معابد آناهیتا شمرده می‌شد و... . بقایای پنج کیلومتر سنگ‌فرش جادهٔ ادویه هنوز در جنوب جهرم دیده می‌شود که بیانگر امنیت این شهر برای گذر قافله‌های تجاری و البته با همراهی قراولان جهرمی بوده است. نکتهٔ شایستهٔ توجه دیگر در بناهای جهرم، نقش شیر و به‌ویژه شیرهای سنگی است. شیر در فرهنگ ایرانی، نماد شجاعت، جوانمردی و خاندان شاهی است. این شیرهای سنگی از گذشته‌های دور بر سر در بناها، ورودی برخی اماکن و حتی قبرستان‌های جهرم وجود داشت و در بالای مقابر شجاعان، پهلوانان و دلاوران نصب می‌شدند و به تناسب موقعیت فرد، شیر به صورت ایستاده یا نشسته، تراشیده و نصب می‌شد. هنوز تعدادی از این شیرهای سنگی بر سر قبور کهن جهرم مانند قبرستان روستای جرمشت سیمکان وجود دارد. یکی از شیرهای سنگی نیز در موزهٔ جهرم وجود دارد که بر مقبرهٔ فردی به نام پهلوان جعفر، فرزند محمدرضاخان نصب بوده که پایهٔ سنگی آن اکنون از بین رفته است.[۱]

شهرت‌های خانوادگی کهن

شهرت بسیاری از خانواده یا خاندان‌های قدیم جهرم، که امروزه به نام خانوادگی تبدیل شده است نیز بوی کهنگی و قدمت می‌دهد و به نوعی بیانگر ارتباط این شهر با شاهان، حماسه و اسطوره است. فراوانی و گوناگونی این اسامی حماسی در شهری ۱۵۰هزار نفره که اغلب خاندان‌های آن بومی و اصیل هستند، قابل تأمل و بررسی است؛ به‌ویژه که می‌دانیم نام‌های خانوادگی بیشتراز شهرت آن خاندان

گرفته می‌شد. برای نمونه بیش از ۳۵ نام خانوادگی منتسب به شاه: شاهیان، شهرزاد، شهریارزاده، شهریاری، شاهی، شاه‌جمالی، پورشاهیان، شاهین، کیانی، کیانیان، امیرزاده، امیری، میری، تاجی، تاجگردان، دیهیمی و... در جهرم وجود دارد یا نام‌های خانوادگی که با حوزهٔ جنگاوری ارتباط دارند، مانند: ارتیشدار، ژوبین، جنگجو، جنگی، جوشن، جوشنگ، دلیری، دلیری‌نسب، زره‌پوش، پهلوان‌پور، بهادری، دلاوری، دیوبند، دیوافکن، دیولاخ، دیودل، دیوجان، دیباوند، شیرزادگان، شیرزادی، شجاعی، پورشجاع و... . نام‌های منتسب به شاهان و پهلوانان اساطیری: بابکان، گشتاسپی، برزوفرد، رستمی، سهرابی، هوشنگی، فرشیدنیا، قبادی، فرامرزی، پورزال و پشنگه یا نام‌های خانوادگی که برگرفته از مناسبات درباری هستند، مانند: فتح اعظم، جهان‌مهین، آریابد، آریامنش و... . همچنین فراوانی و گوناگونی نام‌های کهن فارسی با حروف پ، ژ، و، گ فارسی، مانند: بیواره، دژآهنگ، پاپله، پاد، پاریاو، پازارگاد، پاسته، پاس، پالهنگ، پاویز، پدرام، دیشن، شنجرفی و... که نوع آن‌ها و و دسته‌بندی و وابستگی آن‌ها به گذشته، از نظر تاریخ و جامعه‌شناسی اساطیری، شایستهٔ تأمل و توجه است.

بیشترین یادکرد از جهرم در *شاهنامه* به عنوان نام‌جای نیز در پیوند با سرگذشت اردشیر بابکان است. نام خانوادگی «بابکان» هنوز در جهرم وجود دارد؛ همچنین نام‌های خانوادگی کهنی مانند بویه، دیالمه، دیلمی، چوبینه و چوبین. در ادامه به پیوستگی آن‌ها با تاریخ اساطیری جهرم پرداخته شده است.

در دوران ناامنی‌های پایان قاجار و آغاز پهلوی اول در جهرم «کشیک‌چیان گاهی با خواندن اشعار *شاهنامه*، مخالفین خود را دعوت به جنگ می‌کردند.» (طوفان ۱۳۸۱: ۳۵) استفاده از عناصر حماسی، مانند تفاخر به تفنگ‌داری و شجاعت در ترانه‌های عامیانه و نشان‌دادن دلاوری و شجاعت با استفاده از عناصر حماسی از ویژگی‌های رایج در فرهنگ شفاهی جهرم در گذشته بوده است.

جهرم، قلعهٔ گنج‌های هخامنشی

بانی شهر جهرم را پادشاه اسطوره‌ای، بهمن پسر اسفندیار یا همای چهرزاد دانسته‌اند (ر.ک. ابن‌بلخی ۱۳۶۳: ۵۴؛ حمدالله مستوفی ۱۳۸۱: ۱۸۲؛ مجدی ۱۳۶۲: ۷۹۵) که برخی مآخذ مانند *مجمل التواریخ*، او را معادل پادشاه تاریخی اردشیر اول، شاه هخامنشی معرفی کرده‌اند. (ر.ک. *مجمل التواریخ*، بی‌تا: ۳۰) اردشیر یکم، معروف به اردشیر درازدست، پسر خشایارشا، پنجمین پادشاه هخامنشی بود. در منابع ایران پس از اسلام، نام بهمن بیشتر با لقب اردشیر همراه است؛ (ر.ک. طبری ۱۳۶۲ :۴۸۳؛ ابن‌بلخی ۱۳۸۵ :۵۲) حمزهٔ اصفهانی، بهمن را کی‌اردشیر می‌نامد. (ر.ک. ۱۳۴۶: ۳۷) بهمن از نظر تاریخی شباهت‌هایی به اردشیر یکم و دوم هخامنشی نیز دارد که این احتمال را پیش می‌آورد شخصیت بهمن تلفیقی آگاهانه از شخصیت‌های اردشیر یکم و دوم هخامنشی از جانب مورخان پسین ساسانی باشد. (ر.ک. دریایی۱۳۹۲ :۱۲۷) جالب آنکه لقب پرکاربرد بهمن در منابع اسلامی، درازدست است (ر.ک. حمزه اصفهانی۱۳۴۶: ۳۷) که می‌تواند بیانگر یکی‌شدن شخصیت بهمن و اردشیر در منابع تاریخی پس از اسلام باشد. شمیسا بر این باور است که داستان داریوش، گشتاسب، اسفندیار و بهمن در اساطیر، تواریخ و *شاهنامه* با هم ادغام شده‌اند. (ر.ک. ۱۳۹۶: ۴۳)

فردوسی در *شاهنامه*، قبل از داستان‌های ساسانیان که در آن به تکرار از جهرم نام برده، در دورهٔ پهلوانی از جهرم نام می‌برد و محمدتقی‌خان حکیم می‌نویسد: «[جهرم] پیش از اردشیر بابکان، معمور بوده... و جهرم و پسا و دارابگرد قبل از شیراز، آباد بوده.» (۱۳۶۶: ۵۳۶) نخستین بار در پادشاهی دارای داراب، ضمن داستان‌های جنگ دارا با اسکندر از جهرم به عنوان نام‌جای یاد می‌شود. به گفتهٔ فردوسی، زمانی که اسکندر مقدونی به ایران حمله می‌کند و ایرانیان را شکست می‌دهد، دارا، شاه هخامنشی، به جهرم پناه می‌برد و از آنجا به پایتخت خود؛ یعنی شهر استخر می‌رود. مسعودی در تاریخ خود، داریوش دوم، فرزند اردشیر اول را دارای بن بهمن اسفندیار معرفی می‌کند (۱۳۸۲، ج۱: ۲۲۶) و طبری نیز داریوش دوم

را پسر بهمن اسفندیار دانسته است. (طبری ۱۳۶۲: ۴۸۳) حمزه اصفهانی نیز ضمن یکی‌شمردن کی اردشیر با بهمن، دارا را فرزند بهمن ارشیر معرفی می‌کند. دارا پسری نیز همنام خود دارد که در دورهٔ وی اسکندر به ایران حمله می‌کند. (حمزه اصفهانی ۱۳۴۶: ۳۹) بنا روایات *شاهنامه* پس از دومین شکست داریوش از اسکندر مقدونی، بزرگان جهرم به استقبال دارا می‌روند در حالی که خود عزادار عزیزان بسیاری بودند که در این جنگ از دست داده بودند:

جهان‌دار دارا به جهرم رسید — که آنجا بدی گنج‌ها را کلید
همه مهتران پیشواز آمدند — پر از درد و گرم و گداز آمدند
خروشان پدر چون پسر را ندید — پسر همچنین چون پدر را ندید
همه شهر ایران پر از ناله بود — به چشم اندران آب چون ژاله بود
ز جهرم بیامد به شهر صطخر — که آزادگان را بدان بود فخر

(فردوسی ۱۳۹۳، ج۲ : ۲۵۲)

در این روایت فردوسی از جهرم چند نکته جلب توجه می‌کند: یادکرد جهرم به عنوان کلید گنج‌ها، مهترانی که در جهرم داغ پدر و فرزند دیده‌اند به پیشواز دارا می‌آیند و به طور کلی چرایی حضور دارا در جهرم است.

در روایت *شاهنامه*، جهرم محل کلید گنج‌ها دانسته شده، اما در روایات تاریخی و ملی نکته‌ای دیده نشد؛ اما روایات شفاهی و عامیانهٔ جهرمی می‌گویند که جهرم محل دفن «گنج کی‌قباد» یا «گنج کی‌خسرو» است. این گنج‌ها هنوز مدفون است و حتی در برخی نسخ خطی و البته تأییدنشده، جهرم را محل دفینه‌ها دانسته‌اند. بنابراین می‌توان پنداشت که دارا برای تجهیز و مرمت سپاه خود به جهرم می‌آید. سکه‌های ضرب جهرم متعلق به دوران ساسانی (ر.ک. دریایی ۱۳۸۱: ۴۵ و ۴۶) این نظر را تأیید می‌کند. همچنین نشانه‌هایی از ضرب سکه در جهرم در کتب تاریخی و موزه‌ها وجود دارد. نام‌گذاری برخی اماکن جغرافیای این شهرستان مانند: «اُ گنجی»؛ یعنی چشمه گنجی نیز یکی از روایت‌های عامیانه در این زمینه است.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ حضور دارا پس از شکست از اسکندر در جهرم در ابیات *شاهنامه* این است که به احتمال این شهر در زمان دارا، دژی نظامی و امن بوده که

پادشاه به آنجا پناه برده و از آنجا به پایتخت رفته است. قلعه‌های گوناگون ساسانی و دژهای دور از دسترس کهن در اطراف جهرم مانند: قلعهٔ تبر، وجود سه قلعه به نام قلعهٔ گبری در جهرم، قلعهٔ مهرک، قلعهٔ خورشید، قلعهٔ نرگسی و سایر قلاع اطراف شهر نشان می‌دهد که این شهر در دوران گذشته، اهمیت نظامی و استراتژیک نیز داشته است. بیشتر این قلعه‌های جهرم بر روی قلل مرتفع این شهر که گرداگرد آن دره‌های بسیار عمیق احاطه شده، بنا شده‌اند و آثاری از شالودهٔ بنا و حلقه‌های چاه آن امروزه به جا مانده است. اهالی جهرم، ساکنان این دژهای قبل از اسلام را «انسان گبری» می‌نامند و بقایای استخوان‌ها و استودان‌های آن‌ها هنوز وجود دارد. با این همه بقایای قلعه، به نظر می‌رسد که در دوران پیش از اسلام، مجموع قلاع روی هم یا یکی از آن‌ها، جهرم خوانده می‌شده است. بعدها پس از حملهٔ اعراب و از هم پاشیدن ساسانیان، آبادی‌های یادشده متروک و شهر در محل کنونی که چندان فاصله‌ای با قلاع یادشده ندارد، بنا شده است. (ر.ک. کرمی ۱۳۸۱: ۷۱و۷۰) تا روزگار پهلوی نیز درون شهر جهرم، قلعه‌هایی چون قلعهٔ کلوان وجود داشت.

از نوشته مستوفی در *نزهت القلوب* هم برمی‌آید که جهرم در بین شهرهای فارس از موقعیت ویژه نظامی برخوردار بوده و به صورت دژی مستحکم در آخرین موضع حفاظتی حکومت‌ها قرار داشته است. او برای تأیید گفته خود به وجود قلعه‌های خورشه که بقایای آن هنوز در دامنهٔ کوه‌های جهرم باقی است، استناد می‌کند. (ر.ک. حمدالله مستوفی ۱۳۸۱: ۱۸۲) وقایع مربوط به قلعهٔ خورشه یا تبر در منطقهٔ کردیان جهرم به عنوان پناهگاه شورشیان علیه حکومت در دوران حکام اموی، سلجوقی و قاجار در کتاب‌های تاریخی به تکرار آمده است. علاوه بر اهمیت راهبردی، وجود اماکن جغرافیایی و دژهای نظامی، حضور سلحشوران، جنگاوران و سپاهیان در جهرم کهن، از دیگر نکاتی است که از فرهنگ شفاهی جهرم برداشت می‌شود و ردپای آن را در تاریخ نیز می‌توان جست. در فرهنگ، تاریخ، اشعار عامیانه و روایات شفاهی محلی، از جنگاوری، سربازی، تفنگچی‌بودن و اسلحه‌داری و... جهرمی‌ها سخن بسیار رفته است. ادامهٔ سلحشوری ساکنان جهرم را تا اوایل

دورهٔ پهلوی در مشاغل حفاظت و نگهبانی نیز می‌توان دنبال کرد، آنجا که تفنگچیان جهرمی به عنوان قراول و محافظ در محلات شهر حاضر بودند، کاروان‌های تجاری را از بندرعباس تا جهرم، لار، شیراز و اصفهان و بالعکس یا در مسیر جادهٔ ادویه همراهی می‌کردند (ر.ک. طوفان ۱۳۸۱: ۷۰) یا اینکه به عنوان نیروی نظامی در رویدادهای سیاسی فارس مثلاً دورهٔ مشروطه، نقش پررنگی داشتند. (ر.ک. نیّرشیرازی ۱۳۸۲: ۱۱۳) وجود برخی رویدادهای تاریخی، مانند پناه‌بردن شورشیان و البته فتح قلعهٔ خورشه یا قلعهٔ تبر در جهرم در سه دورهٔ اموی، سلجوقی و قاجار نیز نشان می‌دهد نیروی ثابت نظامی برای دفاع در برابر این یاغیان در شهر جهرم وجود داشته است. در کتاب‌های تاریخ اولیهٔ اسلامی نیز به وجود سپاهیان ثابت در فارس در قبل از اسلام اشاره شده است، برای نمونه *تاریخ بلعمی* دربارهٔ پادشاهی اردشیر بابکان می‌نویسد: اردشیر «به هر شهری از پارس، سپاه بنشاند، چندان که بسنده بود.» (بلعمی ۱۳۵۳، ج۲: ۸۷۹)

کردان جهرم

برخی روایات تاریخی از حضور طوایف کرد و دیلم که به جنگاوری شهره و در ادوار گوناگون از سپاهیان بوده‌اند، در ولایت پارس و جهرم اشاره دارد. در *کارنامهٔ اردشیر بابکان* از حضور کردان و دیلیمیان در سپاه اردشیر سخن گفته شده است. (ر.ک. فره‌وشی ۱۳۸۱: ۴۹) ابن‌بلخی در قرن ششم می‌نویسد: «و چندان شوکت کی لشکر فارس را بودی از این کردان بودی، کی سخت بسیار بودند [با اسباب] و سلاح و چهارپایان و در عهد اسلام همه در جنگ‌ها کشته شدند و در جهان آواره ماندند و هیچ کس از آن کردان نماند.» (۱۳۷۴: ۴۹۵) او در ادامه می‌گوید کردانی که هم‌اکنون در پارس ساکن هستند، جماعتی هستند که عضدالدوله دیلمی، آن‌ها را از حدود اصفهان آورده است. (ر.ک. همانجا)

اهمیت نظامی شهر جهرم را در سکونت طوایف کرد در این شهر در متون کهن نیز می‌توان یافت، به طوری که نام یکی از بخش‌های مهم و کهن شهر جهرم، کردیان نامیده شده است. البته منظور از کرد در اینجا به معنای قومیت کرد نیست. نفیسی بر این باور است کرد به معنی پیشه و شغل است که بیشتر با کوچ، خیمه و چراگاه مرتبط است. (ر.ک. نفیسی ۱۳۶۱: ۱۰) ریچارد فرای نیز این نظر را تأیید کرده و *تاریخ ایران کمبریج* نیز کرد را در *شاهنامه* و *کارنامهٔ اردشیر بابکان* به عنوان اقوام ماد در جنوب فارس معرفی کرده است. (ر.ک. یارشاطر ۱۳۸۰، ج۲: ۷۸۰) از آنجا که این اقوام شجاع بودند، یکی از خاستگاه‌های کُرد را برگرفته از کلمهٔ گُرد به معنای پهلوان دانسته‌اند که نشانه‌های اصل کلمه هنوز در کلمهٔ گردان، سرگرد، گردویه یا کردویه وجود دارد. (ر.ک. رضایی ۱۳۸۳: ۲۴۶) بنا به تصریح *کردان فارس و کرمان*، تعدادی از طوایف کرد در ادوار گوناگون در بخش کردیان جهرم ساکن بوده‌اند. استخری و مسعودی، از چهار رُم یا طایفهٔ کرد در زمان ساسانیان در فارس نام می‌برند که رُم کاریان در جهرم و لار ساکن بوده‌اند. (ر.ک. صداقت‌کیش ۱۳۸۱: ۵۳ـ۴۶) در *شاهنامه و کارنامهٔ اردشیر بابکان*، یکی از جنگ‌های اردشیر نیز با طوایف کرد و کردان‌شاه است. از این روایات برمی‌آید که کردهای فارس در زمان اشکانیان به اندازه‌ای قدرتمند بوده‌اند که با پادشاه جوان و نیرومندی چون اردشیر مقاومت می‌کرده‌اند. (ر.ک. یاسمی، بی‌تا: ۱۶۷) در *تاریخ طبری*، اردوان اشکانی برای تحقیر اردشیر ساسانی، او را کُرد و کُردزاده؛ یعنی چادرنشین می‌نامد. (ر.ک. طبری ۱۳۶۲، ج۲: ۵۹۳) *تاریخ بیهق* نیز زیر عنوان ذکر مضاف و منسوب هر شهری، فارس را میهن اصلی کردان معرفی می‌کند. (ر.ک. بیهقی ۱۳۴۸ :۲۸) یاسمی نیز در ذکر تاریخ قوم کرد، پس از آوردن شواهد و نقل‌قول‌های تاریخی، اردشیر بابکان را کرد می‌داند. (بی‌تا: ۱۷۲) صداقت‌کیش در *کردان پارس و کرمان*، با بررسی کتب تاریخی و روایت‌های پهلوی، نژاد بهرام چوبین[۲] نیز کُرد و از منطقه کُردیان جهرم می‌داند و از خواهر وی با نام کُردویه و برادر وی به نام کُردی یاد کرده است. به باور او، کُردویه ساکن یا اهل خفر از توابع جهرم و همسر اردشیر بابکان بوده است.[۳] (ر.ک. ۱۳۸۱: ۲۱) از

این زن با نام گردیه در *شاهنامهٔ* فردوسی یاد شده است. به روایت *شاهنامه*، شاپور، پسر اردشیر بابکان با دختر مهرک جهرمی ازدواج می‌کند. در تاریخ *سنی ملوک الارض والانبیاء*، همسر شاپور اول نیز «کردزاده» نامیده شده که پنهانی با دختر مهرک در جهرم ازدواج می‌کند. (ر.ک. حمزه اصفهانی ۱۳۴۶: ۴۷) به استناد این موارد می‌توان گفت طوایف کوچ‌نشین یا بقایای اقوام ماد که در زمان ساسانیان و آغاز اسلام در جهرم می‌زیسته‌اند، به نام کُرد، شهره بوده‌اند.

رستگارفسایی در حاشیهٔ *فارسنامهٔ* ابن‌بلخی می‌نویسد که در ابتدای ظهور اسلام و اواخر دورهٔ ساسانیان در منطقهٔ جهرم، قوم کُرد زندگی می‌کرده و کُرد به معنی کوچ‌رو و عشایر است. این مردم آنقدر سخت‌کوش بوده‌اند که شاهان ساسانی، ولیعهدان خود را برای آموزش مهارت‌های زندگی مانند: سوارکاری، تیراندازی، شکار و زندگی در شرایط سخت مخفیانه به درون این قوم می‌فرستاده‌اند تا تربیت شده و برای پادشاهی آماده شوند. این امر به نوعی مؤید ولیعهدنشینی جهرم است، به خصوص که طبق روایات *شاهنامه*، شاپور، ولیعهد اردشیر، در همین جهرم با دختر مهرک آشنا می‌شود و این آشنایی به ازدواج می‌انجامد.

دیلمیان جهرم

به روایت *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، دیلمیان در نبرد اردشیر با اردوان پنجم، آخرین شاه اشکانی در سپاه ساسانیان حضور داشتند. (ر.ک. فره‌وشی ۱۳۸۱: ۱۶) قوم دیلم از اقوام کهن ایرانی بوده‌اند و «قبل از اسلام هرگز در فرمان شاهان ایران نبودند، بلکه به عنوان سرباز با اجرت خدمت می‌کردند. قوم دیلم در دورهٔ اسلامی غالباً به سربازی و سلحشوری معروف بوده‌اند، و به سبب قوت چالاکی خویش مخصوصاً در خدمات نگهبانی و زندانبانی وارد می‌شده‌اند.» (دهخدا ۱۳۷۷، ج۸: ذیل واژه «دیلم»)

قبل و بعد از اسلام در جهرم، طوایف دیلمان و بویه نیز ساکن بودند و هنوز خانواده‌های بسیار قدیمی در شهر جهرم به‌ویژه در محلات غربی و گازران، نسب

خود را به دیلمیان می‌رسانند. (اشراق ۱۳۶۹: ۴) کتب خطی به خط دو تن از خوش‌نویسان دیلمی جهرمی به نام‌های جلال‌الدین دیلمی و احمد دیلمی جهرمی[۴] در کتابخانه مجلس و آیت‌الله مرعشی وجود دارد که نشان می‌دهد در گذشته دیلمان در جهرم حاضر بوده‌اند. حضور این افراد را در جهرم نشانه‌ای دیگر بر شهرت سلحشوری اهالی جهرم در گذشته می‌توان گرفت و شاید به همین علت بوده که بنا به روایات *شاهنامه*، دارا برای تجدید سپاه به جهرم می‌آید. این قوم پس از اسلام نیز در فارس بوده‌اند، آن‌گونه که *تجارب‌الامم* نوشته، عضدالدوله دیلمی سپاهی نیرومند از آنان به سوی کرانهٔ هرمز و نواحی کرمان فرستاد. (ابن‌مسکویه ۱۳۷۶: ۳۶۲)

در گویش محلی غرب شهر جهرم، اصطلاح «گرفتن رَگِ دیلمی» کنایه از لجاجت، پای‌فشاری و اصرار بر خواستهٔ خود است. ضمن اینکه «دِیْلَمی حرف‌زدن» به نوعی لهجهٔ خاص جهرمی مخصوص نواحی غرب جهرم به‌ویژه محلهٔ گازران که یکی از نشستگاه‌های کهن دیلمیان جهرم بوده، اشاره دارد. مختصات بدنی دیلمیان جهرم چون مجعدبودن موی، سیاه‌چرده بودن، قدرت بدنی و و تنومندی نیز با مختصات یادشده از دیلمیان قدیم در متون کهن مطابقت دارد. (اشراق ۱۳۶۹: ۶) «بویه» که نام که طایفه‌ای از دیلمیان است، «دیالمه» جمع مکسر دیلمُ، «چوبین» و «چوبینه» به عنوان نام خانوادگی هنوز در جهرم وجود دارد.

ولیعهدنشینی جهرم

در داستان نبرد دارا با اسکندر در *شاهنامه* گفته می‌شود دارا پس از شکست از اسکندر به جهرم که کلید گنج‌ها در آن بوده، پناه می‌برد. نزدیکی جهرم به پایتخت و البته ولیعهدنشینی آن دلیلی دیگری است که می‌توان برای حضور شاهانی چون دارا و اسکندر در این شهر آورد، امری که در پادشاهی فرخزاد در دورهٔ ساسانیان به آن در *شاهنامه* و ابن بلخی نیز در *فارسنامه* به آن اشاره دارند:

ز جهرم فرخزاد را خواندند بدان تخت شاهیش بنشاندند
چو بر تخت بنشست کرد آفرین ز نیکی دهش بر جهان آفرین
(فردوسی ۱۳۹۳، ج۸: ۳۰۹)

ابن‌بلخی نیز در *فارسنامه* از ولیعهدنشینی جهرم یاد کرده است: «چون پارس... رحمه‌الله علیهم بود، این جهرم را در جمله مواجب به ولیعهد نهاده بودند چنان که هر کسی ولیعهد شدی، جهرم او را بودی.» (۱۳۷۴: ۳۱۷)

البته «کلید گنج‌ها دانستن» جهرم در *شاهنامه* به نوعی بیانگر وجود خزاین شاهی در این شهر نیز است. فرخزاد ساسانی با هویت تاریخی، سکه‌هایی نیز در جهرم ضرب کرده که موجود است. موضوع دیگری که درستی محل گنج بودن جهرم را در *شاهنامه* تقویت می‌کند، اهمیت اقتصادی جهرم، وجود ضرابخانه و البته کشف سکه‌های ضرب شدهٔ این شهر در نه‌دورهٔ تاریخی است. (ر.ک. طوفان به نقل از واکنر ۱۳۸۱: ۶)

اهمیت جهرم از نظر ولیعهدنشینی از *شاهنامهٔ* فردوسی نیز پیداست؛ بعد از اینکه اردشیر بابکان بر پارس مستقر می‌شود به توصیهٔ بناک، سردار جهرمی، با دختر اردوان اشکانی، ازدواج می‌کند و از این ازدواج، شاپور زاده می‌شود. طبق سنن ساسانی، شاهزادگان در پایتخت نمی‌زیستند و به نظر می‌رسد برای شاپور نیز همین اتفاق رخ داده و به دیگر شهر آبادان پارس؛ یعنی جهرم فرستاده شده است. به روایت *شاهنامه و کارنامه*، مهرک نوشزاد از جهرم، خزاین و گنج‌های اردشیر بابکان غارت می‌کند و در نبرد با او کشته می‌شود. در *شاهنامه* اردشیر دستور کشتن خاندان مهرک و غارت خانمان او را می‌دهد، اما دختر مهرک به یاری بزرگی از هواداران پدر از مهلکه می‌گریزد و در دهی در اطراف، پنهانی بزرگ می‌شود. طی رویدادهایی، دختر مهرک پنهان از چشم اردشیر بابکان، همسر شاپور پسر اردشیر می‌شود و از ازدواج این دو، هرمز، پادشاه بعدی ایران، زاده می‌شود. حتی اگر نپذیریم که محل اقامت شاپور به عنوان ولیعهد در جهرم بوده، طبق روایت *شاهنامه* محل زندگی او با منزلگاه دختر مهرک نزدیک بوده که شاپور می‌توانسته به آنجا رفت‌وآمد کند. با توجه به نام‌گذاری کهن یکی از بخش‌های جهرم به کردیان و

کردزاده خواندن دختر مهرک در *تاریخ حمزهٔ اصفهانی*، شاید این دختر در کردیان که فاصلهٔ اندکی با جهرم دارد، پنهان شده بوده و از آنجا که این منطقه در گذشته حالت بیشه و جنگلی داشته است، شکار رفتن شاپور در آنجا محتمل است. امروزه نام دو آبادی در فاصله ۴۰کیلومتری جهرم، آبادشاپور و شاپورآباد از توابع شهرستان خفر است که به گفتهٔ یاقوت حموی و استخری از توابع اردشیرخوره بوده است. در مسیر بین شهر فیروزآباد امروز تا جهرم نیز تَنگی وجود دارد که به تنگ مهرک معروف است و بنا به روایات عامیانه، همانجایی است که اردشیر، مهرک را گردن زده است. این امر وقتی جالب توجه می‌شود که بدانیم در فاصلهٔ ۴۵کیلومتری از شمال غربی جهرم در محدوده‌ای بین جهرم و سروستان نیز مجموعهٔ بزرگ کاخ اردشیر بابکان قرار دارد. از دیگر سو به روایت *شاهنامه*، دارا از راه جهرم به سمت استخر یا تخت جمشید می‌رود که به گونه‌ای تأییدکنندهٔ هویت جادهٔ تاریخی کهن آتشگاه است که از جهرم به سمت استخر می‌رفته است.

در ادامهٔ داستان دارا در *شاهنامه* می‌بینیم که اسکندر پس از شکست دارا و پادشاهی بر ایران، پس از اینکه از آسیب و حملهٔ سایر ملت‌ها آسوده دل می‌شود، عزم زیارت کعبه می‌کند و از راه جهرم و فارس به ایران می‌آید:

سکندر بیامد به سوی حرم گروهی از او شاد و بهری دژم...
پس آمد سکندر سوی قادسی جهانگیر تا جهرم پارسی
(فردوسی ۱۳۹۳، ج۲: ۲۹۰)

با توجه به روایت *شاهنامه*، به نظر می‌رسد شهر جهرم از دوران هخامنشی دست‌کم در روایات ملی جایگاه ویژه یا موقعیت استراتژیکی داشته است که علاوه بر پادشاه شکست‌خورده؛ یعنی دارا، پادشاه پیروز؛ یعنی اسکندر نیز به آن سفر می‌کند. در دورهٔ ساسانی نیز این اهمیت از طریق نسب شاهی ادامه می‌یابد. در *کارنامهٔ اردشیر بابکان و شاهنامه*، اردشیر بابکان از نسل دارا یا داریوش سوم دانسته شده است. (هدایت ۱۳۴۲ :۱۷۰؛ فردوسی ۱۳۹۳، ج۶: ۱۳۹) و پسر اردشیر به توصیهٔ بناک، سردار جهرمی با دخت مهرک جهرمی ازدواج می‌کند.

نتیجه

تاریخ بر پایهٔ جغرافیا شکل می‌گیرد و این مطالعه و بررسی متون ادبی و جغرافیایی را به منظور فهم هر چه دقیق‌تر مسائل سیاسی و اجتماعی امری لازم و اجتناب‌ناپذیر می‌کند. گاهی اطلاعات ظریف، دقیق و جزئی بسیاری درباره مسائل اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و حتی سیاسی در آثار ادبی دیده می‌شوند که در سایر منابع تاریخی و جغرافیای هیچ اثری از آن‌ها نیست. یکی از این روایات دربارهٔ جهرم است. نام برخی چهره‌های تاریخی در *شاهنامه* آمده، اما این رجال تاریخی به صورت رجال اساطیری یا افسانه‌ای مطرح شده‌اند و در ماجراهای تاریخی نیز تغییراتی رخ داده است. مندرجات *شاهنامه* در بخش تاریخی کم‌وبیش با آنچه مورخان مسلمان چون طبری و مسعودی نوشته‌اند، مطابقت دارد. روایاتی از جهرم و چهره‌های جهرمی که در *شاهنامه* آمده، آمیخته‌ای از اسطوره و تاریخ است که کمابیش با روایات محلی و عامیانهٔ جهرم تطبیق دارد و نشانه‌هایی از آن را در روایات شفاهی، فرهنگ و باورهای عامیانهٔ مردم جهرم می‌توان دید. نام جهرم در *شاهنامه* تصحیح خالقی‌مطلق، ۱۳بار به ترتیب دو بار در داستان دارا، یک بار در داستان اسکندر، سه بار در دورهٔ اشکانیان در پایان داستان اردوان و نبرد با اردشیر، یک بار در پادشاهی اردشیر، سه بار در پادشاهی اردشیر بزه‌گر، یک بار در داستان شیرویه و یک بار در داستان فرخزاد، یاد شده است. در برخی نسخ *شاهنامه* فردوسی هشت بار در چهار دورهٔ کیانیان و ساسانیان تکرار شده است؛ هرچند در برخی نسخه‌های *شاهنامه* تا هفده بار هم نام جهرم آورده شده است و برخی محققان نظیر جنیدی آن را الحاقی دانسته‌اند. در تمام روایاتی که نام جهرم در *شاهنامه* آمده، این شهر سرزمینی گرم، با مردمانی شجاع، بخشنده و آزاده توصیف شده و در چند جا به عنوان شهری آباد، دارای خزاین و به عنوان مرکز اقامت شاهزادگان و امرا، سخن رفته است.

با توجه به ابیات *شاهنامه*، دارا در هنگام شکست از اسکندر به جهرم پناه می‌برد. از این ابیات به اهمیت نظامی جهرم از نظر قلعه‌های استراتژیک، اهمیت اقتصادی

به دلیل ضرب سکه، محل زندگی ولیعهدبودن و حضور مردمان شجاع از طوایف دیلم و کرد برای سپاهیگری نشانه‌هایی را در تاریخ و فرهنگ عامیانهٔ مردم جهرم می‌توان یافت.

بیشترین یادکرد از جهرم در *شاهنامه* دورهٔ آغاز قیام و پادشاهی اردشیر بابکان است که با یادکرد سردارانی چون بناک و فرمانروایانی چون مهرک انوشزاد و دختر مهرک در این شهر است. این روایات ملی در فرهنگ عامیانهٔ جهرم مردم جهرم به صورت نامگذاری بر اماکن جغرافیایی چون قلعهٔ مهرک و شاپورآباد یا بازآفرینی روایات *شاهنامه* یا نام‌های خانوادگی و... حفظ شده‌اند.

دو نفر از ولیعهدان ساسانی که به شاهی می‌رسند با جهرم نسبتی داشته‌اند، هرمز ساسانی نوهٔ مهرک نوشزاد است که بر جهرم فرمانروایی می‌کرده است و شاپور، شاه ساسانی و پدر هرمز نیز با دختر مهرک جهرمی ازدواج می‌کند که به توصیهٔ بناک جهرمی انجام می‌شود. نشستگاه فرحزاد ساسانی در زمان ولایت‌عهدی نیز به روایت *شاهنامه*، جهرم بوده است. به نظر می‌رسد بناک و مهرک هر دو از ملوک طوایف در جهرم بوده‌اند که اردشیر بابکان در ابتدای حکومت خود با ایشان پیمان می‌بندد، چنانکه در تواریخ نخستین اسلامی چون *سنی ملوک الارض والانبیا* نیز به موضوع پیمان بستن اردشیر با ملوک طوایف اطراف اشاراتی شده است.

پی‌نوشت

۱) بر روی این پایه، تاریخ وفات پهلوان در صفر ۱۲۸۸ه.ق نوشته شده بوده است. در سال ۱۳۳۷ه.ش که اطراف مسجد جامع در محلهٔ سنان جهرم محوطه‌سازی می‌شود، این شیر به همراه شیر سنگی دیگر در کنار آب‌نمای پارک مسجد نصب می‌شود.

۲) شرف‌خان بدلیسی موّرخ قرن دهم در کتاب شرفنامه یا تاریخ مفصل کُردستان در مورد تاریخچهٔ کُرد می‌گوید: «لفظ کُرد تعبیر از شجاعت است، چرا که اکثر شجاعان روزگار و پهلوانان نامدار از این طایفه برخاسته‌اند» و سپس نتیجه‌گیری می‌کند کُرد به معنی مرد جنگی دلیر؛ مرد شمشیرزن و مرد دلاور است. واژهٔ کرد در دوره پس از ورود اعراب به ایران و در متون عربی

به معنای مردمان کوچ‌نشین و عشایر و رمه گردان انتقال یافت و از بار معنایی قدیمی و باستانی خود خارج شد. ریچارد فرای بر این باور است عنوان فراگیر و عامیانهٔ کرد که در بسیاری از کتاب‌های عربی و حتی پهلوی چون کارنامه اردشیر بابکان، دیده می‌شود، نامی است که فراگیرندهٔ همه کوچ‌گران و چادرنشینان بوده است.

۳) بهرام چوبین، رئیس و فرماندهٔ خاندان مهران بود و آل‌بویه نسب خود را به بهرام چوبین می‌رساندند. صداقت‌کیش نظراتی مبنی بر ارتباط بهرام چوبین، به عنوان کردان ساکن جهرم مطرح می‌کند. همچنین قراین تاریخی بر سکونت دیلیمیان که بویه یکی از طوایف آن بود، نیز در جهرم وجود دارد.

۴) جلال‌الدین دیلمی جهرمی در قرن دهم قمری می‌زیسته و از آثارش می‌توان به خطاطی *روضة الصفاء فی سیرة الانبیاء و الملوک و الخلفاء*، اثر محمدبن خاوند شاه در سال ۹۳۴ه.ق، ۹۰۶ه.ش اشاره کرد که یک نسخهٔ آن در کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی موجود است. همچنین کتاب عربی *تبصرة المتعلمین فی احکام الدین* اثر علامهٔ حلی به خط اسماعیل‌بن علاءالدین دیلمی جهرمی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ (۵۳۹۶ ـ عربی) موجود است که در ۱۶ جمادی‌الاولی ۹۶۱ه.ق، ۹۳۲ه.ش نوشته شده است.

کتابنامه

اطهری، علی. ۱۳۹۳. *جهرم؛ زیباشهر فارس*. بونیز: جهرم.

ابن‌بلخی. ۱۳۷۴. *فارسنامه*. تصحیح لسترنج و آلن نیکلسون، تصحیح منصور رستگار فسایی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ابن‌مسکویه، احمد بن محمد.۱۳۷۶. *تجارب‌الامم*. ترجمهٔ علینقی منزوی. ۶ج. تهران: توس.

اخباری همدانی، ابوبکر شهاب‌الدین(ابن‌فقیه). ۱۴۱۶ق، *اخبارالبلدان*. ج۳۵. بیروت: عالم‌الکتب.

استخری، ابواسحاق ابراهیم.۱۳۷۳. *ممالک و مسالک*، ترجمهٔ محمد بن اسعدبن عبدالله تستری، به کوشش ایرج افشار، تهران: موقوفات محمود افشار یزدی.

اشراق، کریم. ۱۳۶۹. *شاخه‌های گل*؛ تبارنامه خاندان اشراق. جزوهٔ تایپی. لاهه.

اصفهانی، حمزه‌بن الحسن. ۱۳۴۶. *سنی الملوک الارض و الانبیاء*(تاریخ پیامبران و شاهان). ترجمه جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

بدلیسی، امیرشرف‌خان. ۱۳۶۴. *شرفنامه*(تاریخ مفصل کُردستان). به کوشش محمد محمدی‌لو عباسی، تهران: علمی.
بلعمی، ابوالفضل. ۱۳۵۳. *تاریخ بلعمی*. تصحیح محمدتقی بهار به کوشش محمد پروین گنابادی. ج۲. تهران: زوّار.
تاریخ شاهان قراختائیان. ۱۳۵۳. تصحیح محمدابراهیم باستانی پاریزی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
زندهومن یشت و کارنامهٔ اردشیر پاپکان. ۱۳۱۸. ترجمه صادق هدایت. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
بیهقی، ابوالحسن‌بن زید. ۱۳۴۸. *تاریخ بیهق*. تصحیح احمد بهمنیار. تهران: کتابفروشی فروغی.
پورشعبانیان، زهرا و محمد مرتضایی. ۱۴۰۰. «اهمیت بهره‌گیری از متون جغرافیای تاریخی و سفرنامه‌ها برای شناخت جایگاه شهر همدان در دوران اسلامی». پژوهش در آموزش تاریخ. س۲. ش ۵، صص۲۳ـ۷.
جنیدی، فریدون. ۱۳۸۸. «نیمی از *شاهنامه* سرودهٔ فردوسی نیست[۲]». مصاحبه‌کننده: حسین جاوید. ماهنامهٔ *فردوسی*. تیرماه. ش۷۸. صص۳۹ـ۲۶.
حافظ ابرو، عبدالله‌بن لطف‌الله. ۱۳۷۸.*جغرافیای حافظ ابرو*. ج۲. تصحیح محمدصادق سجادی. تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.
حمدالله مستوفی.۱۳۸۱. *نزهه‌القلوب*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، قزوین: حدیث امروز.
خطیب بغدادی، احمدبن علی .۱۴۱۷ق. *تاریخ بغداد*، ج۲۴. بیروت: دارالکتب العلمیه.
دارمسستر، جیمز. ۱۳۸۴. *وندیداد*. ترجمهٔ موسی جوان. چ۲. تهران: دنیای کتاب.
دهخدا، علی اکبر.(۱۳۷۷). *لغتنامه*. ج ۸. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامه دانشگاه تهران.
دریایی، تورج. ۱۳۸۱. *سقوط ساسانیان*. ترجمه منصوره اتحادیه و فرحناز امیرخانی. چ۲. تهران: تاریخ ایران.
ـــــــــــ . ۱۳۸۷. *شاهنشاهی ساسانی*. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. چ۴. تهران: ققنوس.
زارع حسینی، سیده فاطمه و وحیده ابهری مارشک. ۱۳۹۹. « چهره سیستان در آینه باورها و اساطیر زرتشتی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۶۱. صص ۱۹۴ـ۱۶۳.
سروقدی، محمدجعفر.۱۳۷۴. «شهر قم در سفرنامه‌ها و متون تاریخی». وقف میراث جاودان. ش۱۰. صص ۱۴۸–۱۴۰.
شاردن، ژان. بی‌تا. *میکروفیلم ترجمهٔ سفرنامهٔ شاردن*. مسودهٔ مترجم، مترجم سیدمحمد. ش۴۵۳۵. تهران: کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، بخش دیجیتال.
شمیسا، سیروس. ۱۳۹۶. *شاه‌نامه‌ها*. تهران: هرمس.

صداقت‌کیش، جمشید. ۱۳۸۹. *جهرم در پویهٔ تاریخ*، شیراز: فرهنگ پارس؛ بنیاد فارس‌شناسی.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۱. *کردان پارس و کرمان*، تهران: صلاح‌الدین ایوبی.
طبری، محمدبن‌جریر. ۱۳۶۲. *تاریخ الرسل والملوک*، ترجمه ابوالقاسم پاینده. ج۲. چ ۲. تهران: اساطیر.
طوفان، جلال. ۱۳۸۰. *شهرستان جهرم*. چ۳. شیراز: کوشامهر.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۴. *شاهنامه*، به تصحیح سعید حمیدیان. ج۴. تهران: قطره.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۷. *شاهنامه*. به تصحیح فریدون جنیدی. ج۶. تهران: بنیاد نیشابور؛ بلخ.
ـــــــــــــــ . ۱۳۹۳. *شاهنامه*. به تصحیح جلال خالقی مطلق. ج۲. تهران: سخن.
فره‌وشی، بهرام. ۱۳۸۱. *فرهنگ فارسی به پهلوی*. چ۳. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
فروزش، سینا. ۱۳۸۹. «مازندران در سفرنامه‌ها و متون جغرافیایی عصر قاجار». *مسکویه*. س۵. ش۱۳. صص۱۰۲ـ۷۵.
کارنامه اردشیر بابکان. ۱۳۵۴. با متن پهلوی، آوانویسی، ترجمهٔ فارسی و واژه‌نامه، تصحیح بهرام فره‌وشی. تهران: دانشگاه تهران.
ـــــــــــــــ . ۱۳۶۹. تصحیح محمدجواد مشکور. تهران: دنیای کتاب.
کریستین سن، آرتور امانوئل. ۱۳۵۱. *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: ابن‌سینا.
گودرزی، کوروش، محسن حسینی مؤخر و محمدرضا روزبه. ۱۳۹۵. «بررسی و تحلیل تجلّی زمان و مکان مقدّس اساطیری در عرفان (با توجّه به متون برگزیده، نثر عرفانی فارسی تا قرن هفتم هجری)». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نهران جنوب. س۱۲. ش۴۵. صص۲۴۸ـ۲۱۷.
لسترنج، گای. ۱۳۶۴. *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمه محمود عرفان، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
ماهیار، عباس. ۱۳۸۸. «تبریز، شعشعهٔ عرش، فرّ فردوسی (تحلیل یک بیت از *مثنوی* مولوی)». نشریه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. س۱۷. ش۶۶. صص۱۸ـ۹.
مجدی، محمد الحسینی.۱۳۶۲. *زینت‌المجالس*. تهران: سنایی.
مجمل التواریخ و القصص.۱۳۱۸. تصحیح محمدتقی بهار. تهران: کلاله خاور.
مسعودی، علی‌بن‌الحسین. ۱۳۸۲. *مروّج‌الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. ج۲. چ۷. تهران: علمی و فرهنگی.

مصطفوی، محمدتقی. ۱۳۴۳. *اقلیم پارس*. تهران: انجمن آثار ملی.
نوبان، مهرالزمان. ۱۳۷۶. *نام مکان‌های جغرافیایی در بستر زمان*، تهران: ما.
نیّرشیرازی، عبدالرسول.۱۳۸۲، *تحفهٔ نیّر*، با تصحیح و توضیح محمدیوسف نیّری. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
واندنبرگ، لویی. ۱۳۴۸، *باستان‌شناسی ایران باستان*. ترجمه عیسی بهنام. تهران: دانشگاه تهران.
وحدتی‌نسب، حامد و شاهین آریامنش. ۱۳۹۴، *باستان‌شناسی پارینه‌سنگی ایران*. تهران: پژوهشگاه فرهنگی و گردشگری.
یارشاطر، احسان. ۱۳۸۰. *تاریخ ایران؛ از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان* (از مجموعه کمبریج). گردآورنده جان بویل. ترجمهٔ حسن انوشه. قسمت اول و دوم. تهران: امیرکبیر.
یاسمی، رشید. بی‌تا. *کرد و پیوستگی‌های نژادی و تاریخی او*. تهران: ابن‌سینا.

English Sources

Wolff, Frit .1935, *ossar zu Firdosis Schahname*, Berlin: Gedruckt in der Reichsdruckerei.

References

Axbārī Hamedānī, Abū Bakr Šahābo al-ddīn (Ebne Faqīh). (1995/1416AH). *Axbāro al-boldān*. 35th Vol. Beyrūt: Alamo al-kotob.

Bal'amī, Abo al-fazl. (1974/1353SH). *Tārīxe Bal'amī* (*History of Bal'ami*). Ed. by Mohammad Taqī Bahār. With the Effort of Mohammad Parvīn Gonābādī. 2nd Vol. Tehrān: Zavvār.

Bayhaqī, Abo al-hasan Ebne Zayd. (1969/1348SH). *Tārīxe Beyhaq* (*History of Bayhaqi*). Ed. by Ahmad Bahman-yār. Tehrān: Ketāb-forūšī-ye Forūqī.

Bina. (Bita). *Majma'o al-tavārīx va al-qesas* (*a collection of histories and stories*). Ed. by Mohammad Taqī Bahār. Tehrān: Kalāleh Xāvar.

Bina. (1976/1355SH). *Tārīxe Šāhāne Qarāxtā'īyān* (*History of the Qarakhtaean Kings*). Ed. by Mohammad Ebrāhīm Bāstānī Pārīzī. Tehrān: Iranian Culture Foundation.

Chardin, Jean. Bita. *Mīkro-fīlme Tarjome-ye Safar-nāme-ye Chardin*. Mosavade-ye Motarjem. Tr. by Seyyed Mohammad. No. 4535. Tehrān: Central Library and Document Center of Tehran University, Digital Department.

Christensen, Arthur Emanuel. (1972/1351SH). *Īrān dar Zamāne Sāsānīyān* (*Iran during the Sassanids*). Tr. by Rašīd Yāsemī. Tehrān: Ebne Sīnā.

Darmster, James. (2005/1384SH). *Vandīdād* (*Vandidad*). Tr. by Mūsā Javān. 2nd ed. Tehrān: Book World.

Daryāyī, Tūraj, (2002/1381SH). *Soqūte Sāsānīyān* (*The Fall of the Sassanids*). Tr. by Mansūreh Etehādīyeh and Farahnāz Amīr-xānī. 2nd ed. Tehrān: Publication of Iranian History.

Daryāyī, Tūraj. (2008/1387SH). *Šāhan-šāhī-ye Sāsānī* (*Sasanid Empire*). Tr. by Mortezā Sāqeb-far. 4th ed. Tehrān: Qoqnūs.

Ebne Balxī. (1995/1374SH). *Fārs-nāmeh*. Ed. by Guy Le Strange and Reynold Alleyne Nicholson. Ed. by Mansūr Rastegār Fasāyī. Tehrān: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Estaxrī, Abū Eshāq Ebrāhīm. (1994/1373SH). *Mamālek va Masālek*. Tr. by Mohammad Ebne As'ad Ebne Abdo al-llāh Testarī. With the Effort of Īraj Afšār. Tehrān: Endowments of Dr. Mohmūd Afšār Yazdī.

Ešrāq, Karīm. (1990/13689SH). *Šāxehā-ye Gol*: *Tabār-nāme-ye Xāndāne Ešrāq*. Jozve Tāypī. Lāhe.

Farah-vašī, Bahrām. (2002/1381SH). *Farhange Fārsī be Pahlavī* (*Persian to Pahlavi Culture*). 3rd ed. Tehrān: Tehran University Printing and Publishing Institute.

Ferdowsī, Abo al-qāsem. (2005/1384SH). *Šāh-nāmeh*. Ed. by Sa'īd Hamīdīyān. 4th ed. Tehrān: Qatreh.
Hamdo al-llāh Mostowfī. (2002/1381SH). *Nozhato al-qolūb*. Ed. by Mohammad Dabīr Sīyāqī. Qazvīn: Hadīse Emrūz.
Joneydī, Fereydūn. (2009/1388SH). "*Nīmī az Šāh-nāme Sorūde-ye Ferdowsī Nīst* (*2*)" ("*Half of the Shahnameh is not a poem by Ferdowsi (2)*"). Interviewer: Hoseyn Jāvīd, Ferdowsi Monthly. July. No. 78. Pp. 26-39.
Kār-nāme Ardešīre Bābakān. (1975/1354SH). Bā Matne Pahlavī, Āvā-nevīsī. Persian translation and glossary, corrected by Bahrām Farah-vašī. Tehrān: University of Tehran.
Kār-nāme Ardešīre Bābakān. (1980/1369SH). Ed. by Mohammad-javād Maškūr. Tehrān: Donyā-ye Ketāb.
Le Strange, Guy. (1985/1364SH). *Joqrāfīyā-ye Tārīxī-ye Sarzamīnhā-ye Xelāfate Šarqī* (*The lands of the eastern caliphate*). Tr. by Mahmūd Erfān. Tehrān: Book Publishing and Translation Company.
Majdī, Mohammado al-Hoseynī. (1983/1362SH). *Zīnato al-Majāles*. Tehrān: Sanāyī.
Mas'ūdī, Alī Ebne al-Hoseyn. (2003/1382SH). *Moravvejo al-zahab* (*The Promoter of Gold*). Tr. by Abo al-qāsem Pāyande. 2nd Vol. 7th ed. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Mostafavī, Mohammad-taqī. (1964/1343SH). *Eqlīme Pārs* (*Pars Climate*). Tehrān: Anjomane Āsāre Mellī.
Nayyer-šīrāzī, Abdo al-rasūl. (2003/1382SH). *Tohfe-ye Nayyer* (*The Gift of Neyr*). With the Eddition and explanation of Mohammad Yūsef Neyyerī. Šīrāz: Persian Studies Foundation.
Nowbān, Mehro al-zamān. (1997/1376SH). *Nāme Makānhā-ye Joqrāfīyā-yī dar Bastare Zamān* (*Letter of Geographical Locations in the Bed of Time*). Tehrān: Mā.
Šamīsā, Sīrūs. (2017/1396SH). *Šāhe-nāmehā*. Tehrān: Hermes.
Sedāqat-kīš, Jamšīd. (2010/1389SH). *Jahrom dar Pūye-ye Tārīx* (*Jahrom in the Pouyeh of History*). Šīrāz: Farhange Pārs; Persian Studies Foundation.
Sedāqat-kīš, Jamšīd. (20021381SH). *Kordāne Pārs va Kermān* (*Kordan Pars and Kerman*). Tehrān: Salāho al-ddīn Ayyūbī.
Tabarī, Mohammad Ebne Jarīr. (1983/1362SH). *Tārīxo al-rosol va al-molūk* (*History of the Messenger and the Kings*). Tr. by Abo al-qāsem Pāyande. 2nd Vol. 2nd ed. Tehrān: Asātīr.
Tūfān, Jallāl. (2001/1380SH). *Šahrestāne Jahrom* (*Jahrom city*). 3rd ed. Šīrāz: Kūšā-mehr.

Vahdatī-nasab, Hāmed and Ārīyā-maneš, Šāhīn. (2015/1394SH). *Bāstān-šenāsī-ye Pārīne Sangī-ye Īrān* (*Paleolithic Archeology of Iran*). Tehrān: Cultural and Tourism Research Institute.
Vandenberghe, Louis. (1969/1348SH). *Bāstān-šenāsī-ye Īrāne Bāstān* (*Archeology of Ancient Iran*). Tr. by Īsā Behnām. Tehrān: University of Tehran.
Yarshater, Ehsan. (2001/1380SH). *Tārīxe Īrān: az Solūkīyān tā Forū-pāšī-ye Dowlate Sāsānīyān* (*az Majmū'e Kambrīdj*) (*History of Iran; From the Seleucids to the Collapse of the Sassanid State (from the Cambridge Collection)*). compiled by John Boyle. Tr. by Hasan Anūšeh. 1st and 2nd Vol. Tehrān: Amīr-kabīr.
Yāsemī, Rašīd. (Bita). *Kord va Peyvastegīhā-ye Nežādī va Tārīxī-ye Ū* (*Kurds and His Racial and Historical Connections*). Tehrān: Ebne Sīnā.
Xatīb Baqdādī, Ahmad Ebne Alī. (1996/1417AH). *Tārīxe Baqdād* (*History of Baghdad*). 24th Vol. Beyrūt: Dāro al-Kotobe al-'elmīye.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۸ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۴۳ تا ۶۹) علمی ـ پژوهشی
DOI:dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2021.1927282.2745

تحلیل *منظومهٔ مانلی* نیمایوشیج بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ

ناهید تیرانداز*ـ ابوالقاسم اسماعیل‌پورمطلقـ عبدالحسین فرزاد*****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران ـ استاد فرهنگ و زبان های باستانی، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران ـ دانشیار گروه ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

چکیده

این پژوهش به تحلیل *منظومهٔ مانلی* نیمایوشیج بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ می‌پردازد. نقد کهن‌الگویی (اسطوره‌ای)، از رویکردهای نوین در حوزهٔ نقد ادبی معاصر است که با دیدگاه روان‌شناسانه به اسطوره‌ها، ماهیت کهن‌الگوها را کشف می‌کند و نقش آن‌ها را در آثار ادبی نشان می‌دهد. از این رو بحث اسطوره و کهن‌الگو در ادبیات معاصر(شعر)، به نوعی با بحث روان‌شناسی (بر پایهٔ نظر یونگ) گره خورده است. در این منظومه، مانلی نمودی از اسطوره‌قهرمان است که طی یک سفر درون‌شناختی، با گذر از «من» به «خود»، موفق به «فردیت‌یابی» می‌شود، و در سایهٔ این دگرگونی از دیگران ممتاز می‌گردد؛ همچنین کردار مانلی با مراحلی از الگوی قهرمان شامل کاوش و نوآموزی تطبیق داده می‌شود. کهن‌الگوهای مرگ و باززایی، پیر دانا و نماد آب، در ارتباط با اسطوره‌قهرمان در *منظومهٔ مانلی* معنا می‌یابند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مانلی شخصیت اصلی منظومه، فردی از طبقهٔ فروتر جامعه است که با تدابیر پیر دانا در این سفر، به شناخت درستی از خویش می‌رسد و هماهنگ با طبیعت، به دامن جامعه باز می‌گردد.

کلیدواژه: اسطوره، نیما، مانلی، نقد کهن‌الگویی، یونگ.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: nahidtirandaz20@gmail.com
**Email: esmailpour2@yahoo.com
***Email: abdolhoseinFarzad@gmail.com

مقدمه

نقد کهن‌الگویی (اسطوره‌ای) با بهره گرفتن از مباحث اسطوره‌شناسی، انسان‌شناسی و روان‌شناسی به‌ویژه نظریهٔ یونگ، نه فقط از رابطهٔ ادبیات و هنر با سرشت بشری پرده برمی‌دارد، بلکه راه‌گشای دست‌یابی به واکنش‌های برجسته و همگانی بشر است. این نوع نقد که با رویکرد روانشناسانه به مطالعهٔ اسطوره‌ها و نمادها می‌پردازد، افزون بر آشکار کردن ارتباط نزدیک اسطوره و کهن‌الگو در ادبیات و شعر، «با طرح مطالبی در باب ناخودآگاه شخصی و جمعی، صور مثالی و امثال این در آثار ادبی، به نقد ادبی عمق و نوعی جنبهٔ پیشگویانه و رازآمیز بخشیده است.» (شمیسا ۱۳۸۳: ۲۱۷) اساطیر به دلیل ماهیت جمعی و مشترک خود، یک قوم و یا ملت را به رفتارهای درونی و معنوی خود پیوند می‌زنند. از سویی کهن‌الگو، طرح کلی رفتارها و تجربه‌های تکرارشوندهٔ بشری است که از ناخودآگاه عمومی او مایه می‌گیرد و در اسطوره خود را آشکار می‌کند. بنابر وجود اسطوره در شعر معاصر (نیما)، قابلیت و ظرفیت این نوع شعر را برای تحلیل کهن‌الگویی افزایش می‌دهد. شعر *مانلی* سرودهٔ نیمایوشیج نیز چنین است. نیمایوشیج از شاعران معاصر ایران است که اسطوره و نماد به‌ویژه نمادهای برگرفته از طبیعت در اشعار وی به فراوانی یافت می‌شود. اگر چه این اسطوره‌ها در بیان حالات گوناگون شخصی، اجتماعی و تاریخی، بازتاب گسترده‌تری دارند، اما نیما با بهره گرفتن از اسطوره‌ها و نمادهای طبیعی در برخی از اشعار خویش، به طرح مسائل درونی انسان می‌پردازد؛ زیرا شعر نیما «بازتاب هماهنگی کم‌نظیری میان خودآگاه و ناخودآگاه اوست.» (مختاری ۱۳۹۲: ۲۰۸) بنابراین، اسطوره‌پردازی نیما در قالب طبیعت‌گرایانه، در تعدادی از اشعار او (... ری را و مانلی)، گاه به شکل متفاوتی در ارتباط با لایه‌های ژرفِ روان انسان قرار می‌گیرند. نیما، مانلی را محصول یک وجدان عالی می‌دانست که با تعمق دربارهٔ انسان و زندگی، شکل گرفته است. اهمیت جایگاه انسان به‌ویژه انسان‌های ستمدیده از دید نیما، سبب شده است که او قهرمان این منظومه و سایر منظومه‌هایش را از بین مردم عادی و فقیر برگزیند. با توجه به جایگاه نیما در شعر

معاصر و اهمیت *منظومهٔ مانلی* برای شاعر، این پژوهش به تحلیل این منظومه بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ می‌پردازد. در این مقاله کردار مانلی با مراحلی از کهن‌الگوی قهرمان شامل کاوش و نوآموزی تطبیق داده می‌شود و کهن‌الگوهای مرگ و تولد دوباره و پیر دانا، و نماد کهن‌الگویی آب (دریا)، که با سفر مانلی در این شعر در ارتباط هستند، بررسی و تحلیل می‌شود. در این بررسی سفر قهرمان و کردار او با واقعیت زندگی شخصی و اجتماعی او تطابق داده شده است. یونگ و کمبل نیز بر این باور بوده‌اند که سفر قهرمان تنها مختص قصه‌ها نیست و کاربرد آن در زندگی شخصی و اجتماعی انسان گسترده است. هدف از انجام این پژوهش، معرفی ابعاد ناشناختهٔ *منظومهٔ مانلی* از طریق نقد کهن‌الگویی آن و کاربرد این شیوه در تحلیل چنین اشعاری در آثار نیما و دیگر شاعران معاصر است که به لحاظ ادبی اهمیت دارد.

اهمیت و ضرورت پژوهش

اهمیت *منظومهٔ مانلی* و شیوهٔ بیان روایی او در این شعر، چشم‌انداز نوینی را برای تحلیل آن بر پایهٔ نظریه‌های جدید به روی ما می‌گشاید که به لحاظ نقد ادبی دارای اهمیت است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی سعی در تطبیق اسطوره‌ها و نمادهای موجود در شعر مانلی با کهن‌الگوهای یونگ است و در ادامه به شیوهٔ استنتاجی، داده‌ها، توصیف و تحلیل می‌شوند. ابزار گردآوری اطلاعات در این پژوهش، منابع و اسناد کتابخانه‌ای است. این پژوهش بر آن است که به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

الف) آیا کهن‌الگوهای موجود در *منظومهٔ مانلی* با کهن‌الگوهای یونگ قابل تطبیق است؟

ب) آیا کردار و رفتار مانلی در این منظومه، به تمام و کمال با الگوی سفر قهرمان مطابقت دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های ارزشمندی دربارهٔ *منظومهٔ مانلی* صورت گرفته است. مقاله‌ها و آثاری که این شعر را از زوایای گوناگون مطالعه و بررسی کرده‌اند. فلکی (۱۳۷۳)، در *نگاهی به شعر نیمایوشیج* به تحلیل بخش‌های مختلف این منظومه پرداخته است. حمیدیان (۱۳۸۳)، در *داستان دگردیسی* به شرح و روایت ساده‌ای از شعر مانلی پرداخته است. امامی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «بررسی و تحلیل *منظومهٔ مانلی* بر اساس سفر قهرمان جوزف‌کمبل» مراحل هفت گانهٔ سفر قهرمان شامل دعوت به سفر، رد دعوت، راهنما، آستانه، آزمون، پاداش و بازگشت را بر اساس الگوی جوزف کمبل بررسی کرده‌اند. محمدی (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «پری‌پیکر دریایی آنیمای آرمانی نیما در *منظومهٔ مانلی*» به تحلیل کهن‌الگوی آنیما بسنده کرده و به کارکردهای مثبت و منفی آن در این منظومه پرداخته است. جمشیدیان (۱۳۸۵)، در مقالهٔ «بانوی بادگون، بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری»، به تحلیل آنیما و ارتباط آن با عناصر طبیعی باد، آب و گیاه پرداخته و به همسانی شاعر (سهراب) با آنیما اشاره کرده است. آیتی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «بررسی نشانه ـ معناشناختی شعر «مانلی» نیمایوشیج»، به بررسی فرایند گفتمانی شعر مانلی در ابعاد حسی، ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی پرداخته و چگونگی تولید جریان معنا و نیز بستری که موجب سیالیت نشانه و معنا در گفتمان نیما شده را بررسی کرده

است. ذوالفقاری (۱۳۸۲)، در مقالهٔ «تحلیل ساختار و محتوا در *منظومهٔ مانلی*»، این منظومه را از منظر عناصر داستانی مانند زاویهٔ دید، پرداخت شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی توصیف کرده است. قنبری عبدالملکی (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایی شعر مانلی نیمایوشیج»، از دیدگاه ساختارگرایانهٔ ولادیمیر پراپ آن را بررسی کرده است و الگوی روایی و کنش‌های قهرمانان را بررسی کرده است. صارمی (۱۳۸۴)، در مقالهٔ «*منظومهٔ مانلی* و داستان اوراشیما»، اجزا و بخش‌های مختلف منظومه را شرح داده و ضمن مقایسهٔ آن با داستان اوراشیمای یوشی، ویژگی‌های هر کدام را بیان کرده، اما تا کنون پژوهشی مستقل در بارهٔ *منظومهٔ مانلی* بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ انجام نشده است.

مبانی نظری

نقد کهن‌الگویی یکی از روش‌های نوین در حوزهٔ نقد ادبی معاصر است که با رویکرد روان‌کاوانه به بررسی نمادها و اسطوره‌ها می‌پردازد و نقش و ماهیت آن‌ها را در آثار ادبی آشکار می‌کند. رویکردهای گوناگون به اسطوره‌ها در قرن نوزدهم، باعث پیدایش نظریه‌های نوین اسطوره‌شناختی شد که از آن جمله، دیدگاه روان‌شناختی (روان‌کاوی) به اسطوره است؛ زیرا «رابطه‌ای تنگاتنگ میان نقد اسطوره‌ای و رویکرد روان‌شناختی به چشم می‌خورد، هر دو به انگیزه‌های زیربنایی رفتار بشری مربوط هستند. (ر.ک. گورین و همکاران ۱۳۹۴: ۱۷۲) با این تفاوت که در رویکرد روان‌شناختی، از دیدگاه یونگ بهره می‌گیرند، اما در نقد اسطوره‌ای افزون بر آن از مباحث انسان‌شناسی، تاریخ و مذهب نیز یاری می‌جویند؛ یعنی کاربرد نظریهٔ «یونگ» در تحلیل ادبی بیشتر به رویکرد روان‌شناختی نزدیک است تا به رویکرد اسطوره‌ای. از طرفی «نقد مبتنی بر آراء یونگ را از آنجا که بیشتر حول

محور آرکی‌تایپ‌هاست نقد صور مثالی نامیده‌اند که با مباحث مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی همراه است و شخصیت‌ها و حوادث داستانی را به اساطیر و صور مثالی مربوط می‌کند... .» (شمیسا ۱۳۸۳: ۲۲۸) از دیدگاه یونگ این صور مثالی یا انگاره‌ها «جهان‌شمول و در میان همهٔ انسان‌ها مشترک بودند. یونگ به ناخودآگاه جمعی عقیده داشت که به موجب آن هر انسانی دارای نوعی عنصر ناخودآگاه است که در رؤیاها و اسطوره بازتاب می‌یابد. متن رؤیا و اسطوره‌های ما در ناخودآگاه جمعی حضور دارد. و یونگ حروف و نویسه‌های آن را کهن‌الگو می‌نامد.» (ر.ک. بیرلین ۱۳۸۶: ۳۸۸-۳۷۷) بنابراین، کهن‌الگوها از مفاهیم کلیدی یونگ هستند که در روان‌شناسی تحلیلی اهمیت زیادی دارند، به طوری که یونگ نکات زیادی دربارهٔ آن‌ها بازگو کرده است. «کهن‌الگوها تیپ‌های شخصیتی یا رویدادهای نمادینی هستند که در اسطوره‌های متعلق به فرهنگ‌های گوناگون به تکرار ظاهر می‌شوند و رفتار مشابهی دارند...» (مخبر ۱۳۹۶: ۷۹) کهن‌الگوها میراث گذشتهٔ زندگانی پیشینیان ما هستند که مدام در ادبیات و هنر تکرار می‌شوند و نمادها و اسطوره‌های موجود در متن آثار ادبی در تطبیق با آن‌ها قرار می‌گیرد. «این درون‌مایه‌های تکراری در ادبیات از قبیل جست‌وجو و سفر دشوار، سفر به زیر زمین، صعود به آسمان... نمونه‌های ازلی هستند.» (میرصادقی ۱۳۸۸: ۳۳۱) تعداد کهن‌الگوها زیاد است که از جمله می‌توان به پدیده‌های طبیعی، شخصیت‌های انسانی، چهره‌های فوق بشری و قهرمانان افسانه‌ای اشاره کرد.

بحث اصلی

منظومهٔ مانلی از موفق‌ترین سروده‌های روایی و نمادین نیمایوشیج شاعر معاصر ایران، داستان یک ماهیگیر به نام «مانلی» است که در یک شب مهتابی با قایق خود

برای صید به دریا می‌رود، اما ناگهان دریا توفانی می‌شود و این تغییر وضعیت باعث ترس و اضطراب او می‌شود و به خاطر این اتفاق، خودش را سرزنش می‌کند. در این حال، ناگهان موجودی زیبارو به نام پری، پیش چشمانش ظاهر می‌شود که مانلی از دیدن او جا می‌خورد و زبانش بند می‌آید. اما فوری به خود می‌آید و از اینکه وارد حیطهٔ اختیارات او شده است، از او پوزش می‌خواهد، اما پری با گفتار نرم و دلپذیر، از مانلی دل‌جویی می‌کند و او را به سوی دریا می‌خواند. مانلی که شگفت‌زده شده است، دعوتش را نمی‌پذیرد. پری ضمن گفت‌وگوی طولانی با مانلی، عاقبت او را متقاعد می‌کند و در یک هم‌آغوشی، در دریا غوطه‌ور می‌شوند. در ادامه به بررسی و تحلیل کهن‌الگوهای سفر قهرمان، ولادت دوباره و پیر دانا، و نماد کهن‌الگویی آب (دریا) پرداخته می‌شود.

الگوی قهرمان

یکی از بُن‌مایه‌های مُثلی در بیش‌تر قصه‌های جهان، کهن‌الگوی «قهرمان» (استحاله و رستگاری) است که به طور معمول از سه مرحلهٔ کاوش، نوآموزی و فدایی ایثارگر تشکیل شده است. کهن‌الگوی قهرمان در همهٔ قصه‌ها با ویژگی‌های همانندی مانند ولادت ناشناخته، رفتار و کردار خارق عادت و رشد و بلوغ زودرس شناخته می‌شوند. در این منظومه، مانلی نمودی از کهن‌الگوی قهرمان است که با توجه به ویژگی‌های شخصیتی‌اش، مراحلی از سفر اسطوره‌ای را که باعث تحول او می‌شود، تجربه می‌کند و به خودشناسی و یا به اصطلاح یونگ به «فردیت‌یابی» که مفهومِ محوری روان‌شناسی تحلیلی است، دست می‌یابد. «فرایندی که به موجب آن سویه‌های متضاد وجود آدمی از جمله خودآگاه و ناخودآگاه به وحدت می‌رسند، ضمن آنکه استقلال نسبی خود را نیز حفظ می‌کنند. یونگ فردیت‌یابی را فرایند

اصلی تحول انسان می‌داند.» (مخبر ۱۳۹۶: ۹۰) بنابراین، مانلی شاهزاده‌ای نیست که در جست‌وجوی پدر خویش تن به سفر داده باشد و کردار او با فدایی ایثارگر ـ که در آن قهرمان جان خود را برای باروری سرزمین فدا می‌کند ـ تطبیق ندارد. به هر حال تمامی مراحل الگوی قهرمان ارائه شده توسط اسطوره‌شناسان را نمی‌توان در جزئیات برای اشعار و آثار ادبی در نظر گرفت.

کاوش

نخستین مرحلهٔ سفر اسطوره‌ای قهرمان در همهٔ قصه‌ها کاوش است. به این معنی که یک حادثه یا یک ندای درونی، فرد را به سوی خود می‌خواند که این، آغازگر دگرگونی و تحول است. در این صورت، شرایط اولیهٔ تغییر و تحول در فرد مورد نظر پدید آمده است.

«من همین دانم کان مولا مرد/ راه می‌بُرد به دریای گران آن شب نیز/ هم‌چنانی که به شب‌های دگر/ واندر امید که صیدیش به دام/ ناو می‌راند به دریا آرام.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۲۲)

از دید نیما، مانلی یک مولامرد یا سرور است که معتقد به کار و تلاش و گذران زندگی از این راه است. این ویژگی باعث شده که او برای انجام یک مأموریت درون‌شناختی برگزیده شود. بنابراین، مانلی حتی به اختیار خود تن به کاوش نمی‌دهد. آنچه مانلی را به سوی دریا فرا می‌خواند، یکی شور عشق و خاطرهٔ معشوقی خیالی است، که به شکل آوازی عامیانه به این مضمون بر زبان او جاری می‌شود:

«آی رعنا، رعنا!/ تن آهو رعنا!/ چشم جادو رعنا!/ آی رعنا، رعنا!» (همان: ۵۲۳)

دیگر، میل او به سوی کار و کوشش برای به دست آوردن رزق و روزی است؛ زیرا مانلی باور دارد که باید در این زندگی پر از حادثه، خود یاور خود باشد. «کس نه تیمار مرا خواهد داشت./ در پر از کشمکش این زندگی حادثه بار،/ (گرچه گویند نه) هرکس تنهاست./ آن که می‌دارد تیمار مرا، کار من است.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۲۵)

البته هر چند شکل کلیشه‌وار کاوش در تمامی داستان‌ها در قالب سفر برای جنگ با غول‌ها یا حل معماهای بی پاسخ است که قهرمان قصه برای نجات مملکتش به آن تن می‌دهد، اما دایرهٔ اعمال قهرمانی و گستردگی آن، به عوامل گوناگونی از جمله شخصیت قهرمان و دیدگاه فکری او نیز بستگی دارد و حتی در زندگی روزمرهٔ ما نیز وجود دارد؛ زیرا سفر برای خودشناسی و به ظهور رساندن توانایی‌های پنهان وجودی که شامل همهٔ انسان‌ها می‌شود، بسیار مهم‌تر از جنگ با اژدها و دیو است. از طرفی «کشمکش‌های این زندگی حادثه بار» که شخص در زندگی روزمره با آن‌ها روبه‌رو است، کم از غول و اژدها نیستند. همان‌گونه که حرص یا «آز»، منحوس‌ترین دیوها به شمار می‌آید. به طور معمول سفر قهرمان در همهٔ قصه‌ها، به ظاهر یک هدف را که نجات یک فرد یا یک سرزمین است، دنبال می‌کند، اما در پشت این هدف‌های مادی، یک هدف معنوی بزرگ نیز نهفته است. برای نمونه در نمایشنامهٔ هملت «هدف ظاهری کاوش ظلمانی او، حل معمای مرگ پدر است، اما این کاوش او را به اعماق هزار توهای اسرار حیات و سرنوشت بشر می‌کشاند. تک‌گویی‌های او بیشتر متوجه معمای زندگی و خویشتن اوست.» (گورین ۱۳۹۴: ۱۸۹) به این ترتیب مانلی، قهرمان این داستان، نیز جهت کسب رزق و روزی روانهٔ دریا می‌شود؛ زیرا با اینکه او از زندگی ملالت‌بار خود خسته و بیزار است، به جای چاره‌جویی، باز هم سخت‌کوشی در کار را اولویت زندگی و راه نجات خود قرار داده است، اما انگار نیرویی ورای فرایندهای خودآگاه (من) که حس

کنجکاوی او را برای ادامهٔ پیشروی در دریا بر می‌انگیزد، معیارهای معمول را نیز بر هم می‌زند.

«به عقیده یونگ، روان آدمی از سه بخش یا نظام تشکیل شده که در کنش متقابل با یکدیگر قرار دارند. او این نظام‌ها را با اصطلاحات من، ناخودآگاه شخصی، و ناخودآگاه جمعی مشخص می‌کند. من یا خودآگاه، دریافتی است که شخص از خودش دارد: حس هویت یگانه، خاطرات، و درکی که از ساختمان جسمی و ذهنی خود دارد. ناخودآگاه شخصی، حاوی خاطرات از یاد رفته و تجربیات شخصی سرکوب‌شده توسط خودآگاه است و کارکرد اصلی اسطوره، شناخت ناخودآگاه و ایجاد امکان برقراری ارتباط با آن است. بخش سوم که به دیدگاه او از روان تشخصی ویژه می‌بخشد، ناخودآگاه جمعی است. از دیدگاه یونگ ناخودآگاه گنجی نهفته در اعماق روان آدمی است که خودآگاه باید به جست‌وجوی آن بر آید، به درون آن سفر کند و با ره‌آوردهایی ارزشمند باز گردد...» (مخبر ۱۳۹۶: ۹۲ـ۷۶)

اما شناخت نداشتن دقیق فرد از خود و توانایی‌های درونی خود، سبب می‌شود که تمام آرزوهایی که در طول زندگی او فرصت تحقق نیافته‌اند، به فراموشی سپرده شود و در اسطوره‌ها و رؤیاها خود را آشکار کند. بنابراین، یک تلنگر برای بیداری مانلی کفایت می‌کند تا او به این درک از خود برسد که در سایهٔ خویشتن‌شناسی و هم‌سویگی با طبیعت می‌تواند موقعیت کنونی خود را تغییر دهد و به زندگانی بهتری که شایستگی آن را دارد، دست یابد؛ زیرا

«اینکه آدمی در درون خود احساس خلاء می‌کند، اینکه افسرده است، و اینکه نیروی محرکه‌اش از کارآیی فرو افتاده است، یک امر ذاتی برای او نیست، بلکه نتیجهٔ آن است که نتوانسته از زندگی بهره‌مند شود. شعر نیما، خود تصویر و بیان این مسأله است که زندگی انسان در قلمرو ضرورت، به معنای تراژدی است. و این خود به معنای کار تحمیلی و بر خلاف میل خویشتن است. به معنی محدود کردن زندگی در چارچوبی است که به هیچ وجه با خواست‌های انسان سازگار نیست. حال آن‌که جهش به قلمرو آزادی بیانگر آن است که انسان می‌تواند زندگی‌اش را موافق

آرزوهایش شکل دهد و این نشانه‌ای است از پایان موقعیت تراژیک در زندگی او.» (مختاری ۱۳۹۲: ۲۳۰)

به هر حال درک مانلی از موقعیت خود در این جهان که در واقع جهش از قلمرو «ضرورت» به قلمرو «آزادی» است، او را وارد مرحلهٔ تازه‌ای از زندگی می‌کند.

نوآموزی

مهم‌ترین بخش سفر قهرمان، مرحلهٔ نوآموزی است.

«این مرحله از سه بخش «رهسپاری»، «دگرگونی و استحاله» و «رجعت» تشکیل یافته و مانند مرحلهٔ کاوش، گونه‌ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است. قهرمان یک سلسله وظایف و مقدرات شکنجه‌آور را برای گذر از مرحلهٔ بی‌خبری و خامی آغاز می‌کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل گشتن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود، می‌انجامد.» (گورین و همکاران ۱۳۹۴: ۱۷۹)

بنابراین قهرمان برای تکمیل نوآموزی، باید هر یک از بخش‌های سه‌گانهٔ آن را از سر بگذراند. آیین‌های مختلف نوآموزی، به نوعی یادآور «ریاضت» کشیدن در مشرب عرفان و تصوف است که سالک در راه سیر و سلوک باید از زندگی معمول خود دست بکشد. به هر حال در اینجا نیز یک سلسله حوادث غیر منتظره و ناخوشایند، مانند توفانی شدن دریای سر کش و بیمناکی از رفتن و آمدن موج‌ها و... از همان آغاز راه مانلی را سدّ می‌کنند به طوری‌که او حاضر است به اندک «مگرم اسلکی آید به رسن، یا چکاوی در دام؟» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۳۸)، راضی شود و باز گردد. اما این اتفاق نمی‌افتد.

رهسپاری

حرکت و رهسپاری، همان جدایی یا عزیمت است. «این جدایی بازتاب نمادین جدا شدن نوزاد از مادر است و طی آن قهرمان احساس ترس می‌کند.» (مخبر ۱۳۹۶:

۲۴۵) عزیمت، بیشتر در شب اتفاق می‌افتد و قهرمان در حرکت نمادین خود از تاریکی به سمت نور، حس اضطراب را تجربه می‌کند. همان‌گونه که لحظهٔ دردناک جدایی نوزاد از بطن مادر نیز همراه با حس گریه است. «اما ساختار و چیزی از مفهوم معنوی این ماجرا را می‌توان در آیین‌های بلوغ یا آشناسازی جوامع قبیله‌ای اولیه دید که در آن کودک مجبور می‌شود کودکی خود را کنار بگذارد و بالغ شود.» (کمبل ۱۳۷۷: ۱۹۰) به هر حال حسّ دل کندن از زندگی روزمره و وابستگی‌های آن، چندان کار ساده‌ای نیست. و فرد تا از وابستگی‌های زندگی کنونی آزاد نشود، شایستگی ورود به درجهٔ والاتری از هستی و حیات را به دست نمی‌آورد، اما از یک‌سو، دل‌بستگی مانلی به زن و زندگی، که او را مجبور به ادامهٔ این وضع کرده و از سوی دیگر، سطح اندیشه و آگاهی مانلی، اجازهٔ تفکیک امور را به او نمی‌دهند. بنابراین، اگرچه او تفاوت بین توانگر و ناتوان را حس می‌کند و آن را بر زبان جاری می‌کند، اما متوجه چیزهایی که از او گرفته شده است، نیست و تنها راه‌کار عملی را برای پُر کردن این شکاف، کار و تلاش می‌داند. از این‌رو، برای عزیمت و رهسپاری نیاز به یک تلنگر دارد.

«او ز رفت آمدن موج به جان شوریده،/ آمد اندیشه به کارش باریک/ وای من، بر من زار!/ در دل این شب تاریک نگهبانم کیست؟/ آن‌چه درمان مرا دارد در کارم چیست؟/ روشنای چه امیدیم در این‌جا ره داد!/ من ویران شدهٔ کاهل کار،/ به کجا خواهم رفت؟/ از کجا خواهم جست؟» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۲۴و۵۲۳)

به این ترتیب، اگرچه ذهنیت او در قالب ابیات فوق مانند ریسمانی است که مانلی را به عقب می‌کشد، اما کار و تلاشی که او را تسخیر کرده و از او یک مولامرد ساخته، تلنگر ناچیزی است که او را به سمت دریا سوق می‌دهد.

«از پس این گفتار،/ با تکان دادن پاروش به دست،/ به دل موج روان داد شکست؛/ وز بر موج روان رفت به هر زحمت کرده تمکین،/ در سر او هم اندیشه‌اش این:/ من به راه خود باید بروم...» (همان: ۵۲۵)

در این مرحله، قهرمان با جدایی از من کودکانه‌اش، یک تجربهٔ درون‌شناختی را پشت سر می‌گذارد. جدایی یا عزیمت، شامل بخش‌های دیگری مانند دعوت، پذیرش یا رد دعوت، امداد و گذر از آستانه است.

دعوت

دعوت به سفر به صورت‌های گوناگونی رخ می‌دهد. گاه پیکی می‌آید و این دعوت را ابلاغ می‌کند و یا یک حادثه قهرمان را به این سمت سوق می‌دهد. به دنبال حضور پیک و ابلاغ دعوت، انسان دچار نوعی بحران یا کنجکاوی می‌شود و میل دارد ماجرا را دنبال کند. می‌توان گفت زمان بیداری فرد فرا رسیده است. (ر.ک. مخبر ۱۳۹۶: ۲۴۶) در این شعر تصور مانلی از شب و پدیده‌های طبیعی پیرامون آن، به قدری دل‌چسب است که او را «هم‌چنانی که به شب‌های دگر» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۲۲)، برای راه بردن به دریای گران مصمم می‌کند؛ زیرا آرامش شب خلوتی که با چهره‌پردازی ماه، درنگ باد و خاموشی دریا تؤام است، هر کسی را جذب خود می‌کند. به طوری که حتی توفانی شدن دریا و تغییر ناگهانی شرایط محیطی، که باعث ترس و اضطراب مانلی شده است، نمی‌تواند او را از ادامهٔ سفر باز دارد. افزون بر این، ندایی درونی او را به سوی خود می‌خواند و این اندیشه که باید به راه خود بروم.

«و به او مردی می‌گوید: خامش: مانلی باش. مرو!/ دل دریاست خموشانه به کار و شیداست/ آن دل‌آرا تنهاست./ ای همه مانده در آب و گل خود،/ اندکی نیز برای

دل خود/ فکر با همت والایی کن.../ از چه در دائره‌ای زندانی/ وانگهت این همه سرگردانی/ همچو حیوان ز پی آب و علف/ پس چه چیز آدمیان راست هدف؟/ پی خود باش و به خود بند نظر./ روزگار از خود این گونه مبر.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۵۰و ۵۴۹)

پذیرش یا رد دعوت

گاه اتفاق می‌افتد که قهرمان دوست ندارد از زندگی معمول خود کناره بگیرد. بنا بر این ترس و اضطرابی که در این‌جا مانلی را به چون و چرا و پرسش و چالش با خویش می‌کشاند، او را در ترک زندگی کنونی خود و گذشتن از دل‌خوشی‌های اندک آن، دچار تردید می‌کند. به طوری که تصمیم او در قالب ابیات زیر، نوعی رد دعوت به نظر می‌رسد.

«به که نزدیکی گیرم سوی رود آبی آرام آرام؛/ مگرم اسلکی آید به رسن،/ یا چکاوی در دام؟» (همان: ۵۲۵)

اما ذهنیت بعدی مانلی و خط بطلانی که بر آن تصمیم می‌کشد، نشان‌دهندهٔ پذیرش دعوت است.

«من به راه خود باید بروم،/ کس نه تیمار مرا خواهد داشت./ من نمی‌خواهم درمانم اسیر./ صبح وقتی که هوا روشن شد،/ هرکسی خواهد دانست و به جا خواهد آورد مرا،/ که در این پهنه‌ور آب،/ به چه ره رفتم و از بهر چه‌ام بود عذاب؟» (همانجا)

امداد

امداد همان کمک ماوراء طبیعی است. از آنجا که با توجه به فضای قصه و مکان سفر، قهرمان باید از یک ورطهٔ پر خطر مانند یک جنگل تاریک، بیابانی خشک و گرم یا دریایی پهناور و پر ماجرا بگذرد، به طور معمول موجودی در شکل کبوتر،

حیوان و... که نقش راهنما و حامی دارد، سر راه او سبز می‌شود. بنابراین، «پری» که نمود منجی ـ راهنما و آنیمای مانلی در این منظومه است، در حالی که او همپای خیال خوش و ناشناختهٔ خود به دریا ناو می‌راند و آواز می‌خواند، پیش چشم‌اش ظاهر می‌شود. «در بر چشمش ناگاهی دیدار نمود،/دل‌فریبندهٔ دریای نهان.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۲۷) به نظر یونگ «آنیما... کهن‌الگویی است که از طریق آن شخص با ناخودآگاه جمعی ارتباط برقرار می‌کند و تماس با آن بسیار مهم است...» (مخبر ۱۳۹۶: ۸۴) بنا بر این در بیشتر قصه‌ها هنگامی که قهرمان با تردید بر سر دو راهی سرنوشت ایستاده است، این منجی به یاری او می‌شتابد و ضمن پرسش‌هایی چند، او را که در چالش با خویش قرار گرفته است، به خود می‌آورد.

«گفت با او: به تن آورده همه زحمت ره را هموار،/ مرد! این‌جا به چه سودی و چه کار؟/ در دل این شب سنگین که در او،/ گرد مهتابش دُردی به تک مینایی‌ست؟.../ مرد را هیچ نه یارای سخن،/ بیم آورد نخست. گشت باریک ز بیم.../ دل‌نوازندهٔ دریا به نگاهی که در او برد بخواند، همه اندیشهٔ او با دل جفت.../ نرم با او به سخن آمد و گفت: «چه خیالی کج در بارهٔ من؟/ و این چه بی‌جان هراس، .../ زهره بنمای ای مرد، وز ره خویش مگرد.../ بینوا ماهیگیر!/ ز کجا می‌آیی؟/ به کجا می‌پایی؟.../ من نه آنم که توام پنداری./ من ترا هستم یاری ده تو... » (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۳۰-۵۲۷)

یونگ در چهار صورت مثالی نوشته است پیر قصه‌های پریان به منظور برانگیختن «خویشتن‌شناسی» و تحریک قوای اخلاقی می‌پرسد: چه کسی؟ چرا؟ از کجا؟ به کجا؟» (فرضی ۱۳۹۱: ۱۴)

گذر از آستانه

در این بخش قهرمان باید از موانعی که در مرز گذر از دانسته‌ها به سوی ناشناخته‌ها راه او را سدّ کرده‌اند، بگذرد. گاه این موانع به صورت دیو، هیولا، تاریکی محض یا دریایی هراسناک است. گاه نیز مانند این شعر دلبستگی‌های مادی سدّ راه قهرمان، در گذر از آستانه است. بنابراین مانلی، قهرمان این داستان نیز باید در دل این شب

تیره و تار، با وجود دریایی خودکامه که هر لحظه ممکن است بر او خشم آورد ـ همچون گوری که شیطان نیز در دل خود از آن بیم دارد ـ از دل تاریکی‌ها گذر کند؛ یعنی او باید در من کودکانه‌اش فانی شود تا به خود دیگری دست یابد.

دگرگونی و استحاله

در این مرحله که تا حدودی شبیه «تشرف» در الگوی کمبل است، قهرمان باید آزمون‌های گوناگونی را از سر بگذراند تا استحقاق پاداش را بیابد.

آزمون

در این بخش از سفر، قهرمان با سویه‌های تاریک درون‌اش روبرو می‌شود و ضمن شناختن نقاط ضعف خود و نبرد با آن‌ها، نقاط قوت خود را نیز تقویت کند. «سفری دراز با آزمون‌های فراوان در پیش است. این آزمایش‌های دشوار به این منظور طراحی می‌شوند که معلوم شود قهرمان واقعاً قهرمان است یا نه. آیا او مرد این میدان هست؟ می‌تواند بر مخاطرات فائق آید؟» (ر.ک. کمبل ۱۳۷۷: ۱۹۲) اما آزمون‌هایی که مانلی قهرمان این منظومه باید پشت سر بگذارد، یکی فاصله گرفتن از من کودکانه و دیگر، چشم پوشی از زن و فرزند، و مبارزه با دیگر دغدغه‌های زندگی مادی است؛ زیرا اگرچه در گفت‌وگو با پری معترف است که:

«یکسره روی جهان هست سیه در نظرم،/ نایدم چیزی در چشم سفید،/ کز سفیدی تو یا غیر تو من نام برم.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۳۸)

اما نازپروردهٔ دریای نهان متوجهٔ ریاکاری مانلی با خود شده است؛ زیرا می‌داند مانلی دل‌بستهٔ زن و زندگی زمینی خویش است. به هر حال قهرمان برای دست

یافتن به خودشناسی و معنویتی فرا سوی این جهان، باید از زن به عنوان موجودی وسوسه‌گر، بگذرد. اما بخشی از این آزمون نیز واکنش مانلی در برابر از دست دادن مال و دارایی اوست. بنا بر این پری مُدام مانلی را با درخواست خوراک، پیراهن و... از او، محک می‌زند.

«نیست جز در خورش خاکی طبع./ گر خورانی به من ای مرد، نخست،/ زانچه در سفرهٔ تو است.../ آن‌چه ره توشهٔ او بود و خورش کردن از آن هم خود او را در خور/ آن پری‌رو را داد.../ نازنین پیکر دریایی گفتش: «اما/ من سودا زده را جای در آب/ شوق دیدار توآورد بر آب.../ اگر از لطف تو پیراهن تو/ تن من می‌پوشید؟/ طوق‌وار از بر سر کرد به در/ مرد الیجهٔ کهنش از تن و او را دادش...» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۵۷ و ۵۵۸)

به این ترتیب مانلی با گذشتن از تعلقات، در این آزمون پیروز می‌شود.

پاداش

در این مرحله، قهرمان باید از تضادها و تقابل‌هایی که وجود او را احاطه کرده است، رهایی یابد، تا از دستاورد نهایی سفر بهره‌مند شود. به هر حال مانلی نیز، ضمن غلبه بر تردیدها، و آزاد شدن از بند تعلقات، در سفر به ناخودآگاه به مرکزیتی که لازمهٔ یگانگی قوای وجودی اوست، دست می‌یابد و به خودشناسی (فردیت‌یابی) می‌رسد. این حس رهاشدگی و سبکی که در سفر از خودآگاه به ناخودآگاه نصیب قهرمان می‌شود، یک تجربهٔ درون‌شناختی است، که زمینهٔ تحول و دگرگونی را در او فراهم می‌کند و در پذیرش مسئولیت‌های فردی و اجتماعی به یاری او می‌شتابد. البته پاداشی که از سوی پری به مانلی پیشنهاد می‌شود، ظاهراً با توجه به شرایط و موقعیت او، به شکل «گل مرجان یا پنجهٔ مروارید» است؛ زیرا «از دیدگاه یونگ ناخودآگاه گنجی نهفته در اعماق روان آدمی است که خودآگاه باید به جست‌وجوی آن برآید، به درون آن سفر کند و با رهاوردهایی ارزش‌مند

باز گردد.» (مخبر ۱۳۹۶: ۹۲) نفس دریایی چنان مانلی را مست کرده که آن مسکین به تمنای دگرگونی پابست شده است. «خود کهن‌الگوی اصلی، کهن‌الگوی تحقق استعدادهای نهفته و انسجام شخصیت. این کهن‌الگو، که نماد آن غالباً ماندالا یا دایرهٔ جادویی است، تمامیت روانی است که همهٔ زندگی به سوی آن حرکت می‌کند. در حقیقت، می‌توان استنباط کرد که سفر از «من» به «خود» دایره‌وار است، و شامل هبوط به ظلمت سایه و صعود به سوی نور «خود» است.» (کوپ ۱۳۹۰: ۱۴۵) به هر حال موج‌های دایره مانندی که پس از غوطه‌ور شدن مانلی در آب، در سطح آب ظاهر می‌شوند، به نوعی نشان‌دهندهٔ یک حرکت تکاملی به سمت وحدت است. از طرفی دایره تداعی‌گر «چرخ» است. «چرخ از وقتی که... اختراع شد، همواره با سرنوشت و سرگذشت بشر دمساز بوده است...» (بوکور ۱۳۷۶: ۸۸ و ۸۹) به طور کلی تمام حرکت‌های تکاملی بشر دایره‌وار است.

بازگشت

آخرین مرحلهٔ سفر قهرمان بازگشت (رجعت) است. اگرچه چندان هم ساده نیست؛ زیرا «شما جهانی را که در آن هستید ترک می‌کنید و به اعماق زمین یا آسمان یا فاصله‌ای دور می‌روید. در آنجا به چیزی می‌رسید که در دنیای قبلی آگاهی‌تان گُم شده بود. سپس این مسئله پیش می‌آید که آن راز را با خود نگاه دارید و بگذارید جهان هم‌چنان در خواب بماند. یا با آن بازگردید، و سعی کنید در جریان بازگشتِ دوباره به دنیای اجتماعی آن را حفظ کنید.» (کمبل ۱۳۷۷: ۱۹۶) به هر حال مانلی که سفر نمادین خود را شبانه آغاز کرده بود، هنگام روز، بازگشت. بنا بر این نزدیک صبح بود که خود را بر سر ساحل دید، اما گاه مشکلاتی پیش می‌آید که بازگشت خیلی خوشایند نیست؛ زیرا «نخستین مشکل قهرمان در راه بازگشت، پذیرش هیاهوی مبتذل زندگی روزمره است و این که چرا باید به چنین جهانی پا گذارد.»

(مخبر ۱۳۹۶: ۲۵۲) همان‌طور که مانلی نیز در این فکر است که چگونه باید با مردم جامعه روبه‌رو شود.

«چه سخن باید با خلق به جان مرده مرا؟/ بایدم در همهٔ عمر چشید،/ مزهٔ شربت هر زهری را،/ پر ملامت ز ملامت‌هاشان،/ که به من خواهد از هر که رسید...» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۶۸)

از این رو، با این که ده به چشمش نزدیک می‌شود، لیکن راه را گُم کرده است. چون قدری گیج است و نمی‌تواند خود را با وضعیت تازه وفق بدهد. با اینکه برخلاف شب‌های دیگر تمامی اجزای طبیعت (نیلوفر و خروس و...) با او همدل و همزبان شده‌اند تا زودتر به خانه برسد، باز راه را گُم کرده است. انگار تمام این اتفاقات از او فرد دیگری ساخته است تا از گذشته بریده، و به آینده پیوند بخورد. بنا بر این «و او همان بود به جا تر که به دریای گران گردد باز.» زیرا همه چیز به چشمش دریایی است. در نهایت مانلی ضمن این سفر درون‌شناختی خود را با جامعه و جهان طبیعت پیوند می‌دهد و شکل بهتری از زندگی را تجربه می‌کند.

مرگ و تولد دوباره

یکی از بزرگترین آمال و آرزوهای بشر که همواره در پی کشف و جست‌وجوی آن است، اندیشهٔ بی‌مرگی و هستی جاودانه است. جست‌وجوی آب حیات و چشمهٔ زندگانی و شستشوی تن در آن، نوعی تلاش برای بقا و جاودانگی است. در *منظومهٔ مانلی*، جلوه‌ای از این جاودانگی، با «غوطه‌ور شدن در دریا» به نمایش گذاشته می‌شود. تمامی پدیده‌های عالم هستی به نوعی مرگ و باززایی را تجربه می‌کنند. همان گونه که ماه نیز با دگرگونی‌های برگشت‌پذیر خود در یک بازهٔ زمانی ۲۸ روزه، مرگ و تولد دوباره را به نمایش می‌گذارد. به این ترتیب:

«هریک از صور هستی، از هر سنخ که باشد، به صرف این که هست و می‌پاید، به ناچار توان خود را از دست داده فرسوده می‌شود و برای ترمیم توان و قوت خود، لازم است ولو برای یک لحظه هم شده دوباره به نامتعین ازلی بپیوندد و به وحدتی که از آن صادر شده باز پس سپرده شود؛ به عبارت دیگر باید به «آشوب» ازلی (در سطح کیهانی)، ... به عنصر آب (در مراسم غسل تعمید در مورد انسان و غرق قارهٔ اطلس در مورد تاریخ و الی آخر) بپیوندد.» (الیاده ۱۳۹۳: ۹۹و۹۸)

بهترین نمونه در این‌باره، مرگ هر سالهٔ طبیعت در فصل زمستان و رویش دوبارهٔ آن در آغاز فصل بهار است. گاه چشمه‌ها، رودها، دریاچه‌ها و دریاها نیز در راستای تحقق فلسفهٔ مرگ و حیات دوباره، خشک و کویری شده و سپس به یک‌باره از جای دیگری از دل زمین سر بر می‌آورند، اما ولادت مجدد از دیدگاه یونگ از دریافت حواس دور است، زیرا حقیقتی روانی است که غیر مستقیم و از طریق احکام شخصی به انسان انتقال می‌یابد. نمونه‌ای از مرگ و زندگی دوباره در اسطوره‌های سامی، به صورت نمادین «رفتن به درون شکم ماهی» و در اسطوره‌های ایرانی به شکل عبور از آتش در داستان سیاوش، بازتاب یافته است. اما برترین جلوهٔ مرگ و ولادت مجدد، تحول و دگرگونی معنوی و درونی است. مردن در صورت خام فعلی، و زنده شدن در صورت جدید یک فرد بالغ و با تجربه، که بتواند زندگی خویش را طوری تغییر دهد که با طبیعت و جهان یگانه و هماهنگ گردد. چیزی که در این شعر، مانلی با غوطه خوردن در آب، آن را تجربه می‌کند.

پیر دانا

در این منظومه، پری نمود پیر دانا، و منجی مانلی است که در سختی‌های راه یاری ده و امداد رسان اوست.

«در جهانی که به قول تو/ به خون دل خود باید زیست./ من ترا هستم یاری ده تو.» (یوشیج ۱۳۹۳: ۵۳۰)

پیر دانا یکی از مهم‌ترین چهره‌های کهن‌الگویی‌ست که به اعتقاد یونگ در رؤیاها به صورت زنی فریبنده یا جادوگر ظاهر می‌شود. همان‌طور که در این منظومه نیز در شکل یک موجود خیالی و زیبا مانند «پری» ظاهر می‌شود که ارتباط آن با دریا نیز آشکار است. همچنین، پری «موجودی است موهوم، افسانه‌ای و زیبا و دل‌پذیر. چنان‌که از روایات کهن بر می‌آید، پری وجودی است لطیف و بسیار زیبا که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و با زیبایی فوق‌العاده‌اش آدمی را می‌فریبد...» (یاحقی ۱۳۹۴: ۲۴۴) از این روست، که مانلی نیز آن را چون «شمع افروخته از سر تا پای» می‌بیند. «این موجودات نماد کشش‌های یاری دهنده‌ای هستند که از ژرفای ناخودآگاه می‌آیند و به نوعی ما را راهبری می‌کنند.» (یونگ ۱۳۷۸: ۲۶۸) البته پری در این شعر، نمود آنیمای مانلی نیز هست. «آنیما (روح زنانهٔ مرد)؛ در رؤیاها و تخیلات و آثار هنری به صورت معشوق و عاشق رؤیایی رخ می‌نماید... » (شمیسا ۱۳۷۹: ۲۵۴) همان‌گونه که در شعر غنایی نیز، پری یک موجود جادویی با آفرینشی اهریمنی است، که در این صورت نماد جنبهٔ منفی آنیماست. اما این باور در دوره‌های گوناگون شعر فارسی تغییر می‌کند. برای نمونه «پری از دورهٔ باستان و میانه که به ادبیات فارسی رسیده، از موجودی شرور و منفی به موجودی مثبت و نیکوکار تغییر ماهیت داده است.» (محمودپور ۱۳۹۶: ۱) بنا بر این، گرایش نیما به تثبیت این ذهنیت در بارهٔ هویت پری در باور عامه، سبب شده است که مانلی نیز آن را به صورت معشوق آرمانی (آنیما) و موجودی مهربان که یاری ده اوست، ببیند. افزون بر این، پری مظهر توانایی‌های درونی مانلی است، که به او جرأت و جسارت می‌دهد تا از شرّ نمود من که شخصیت او را تضعیف کرده است، آزاد شود و به شناخت «خود» نائل شود. به هر حال «پری، صاحب جادو، نماد قدرت‌های خارق‌العادهٔ روح، و یا ظرفیت‌های طرارانهٔ تخیل است. شاید پری نشانهٔ قدرت‌های انسان در ساختن ذهنی برنامه‌هایی است که نتوانسته عیناً به تحقق برساند. پریان در تکامل تدریجی روان آدمی قرار گرفته‌اند یا به عبارت دیگر، پریان،

آرزوهای سر کوفتهٔ ما را بر آورده می‌کنند.» (ر.ک. شوالیه و گربران ۱۳۷۸: ۲۱۸) زیرا به باور یونگ از ژرفای ناخودآگاه می‌آیند.

کهن‌الگوی آب

آب، یکی از نمادهای کهن‌الگویی است که در این منظومه با سفر قهرمان ارتباط تنگاتنگ دارد. آب نمود آفرینندگی و حیات و طبق گفتهٔ یونگ «متداول‌ترین نماد ناخودآگاه، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا، باروری و رشد است.» (گورین و همکاران ۱۳۹۴: ۱۷۴) آب پاک‌کننده است و چیزی که از آب بیرون می‌آید آن چیزی نیست که در آب فرو رفته است. «آب به علت اینکه هر شکل و صورتی را از هم می‌پاشد و هر تاریخ و سرگذشتی را مضمحل می‌کند، دارای قدرت تطهیر و تجدید حیات و نوزایی است؛ زیرا آن‌چه در آب فرو می‌رود، «می‌میرد» و آن‌که از آب سر بر می‌آورد چون کودکی بی گناه و «بی سرگذشت» است که می‌تواند گیرندهٔ وحی و الهام باشد...» (الیاده ۱۳۸۹: ۱۹۴-۱۸۹) به باور دلاشو «اشخاص کهنسال، نومید یا خسته‌ای که در آب غوطه‌ور می‌شوند و جوان و زیبا گشته از آن بیرون می‌آیند، تصویری دیگر از رستاخیز رقم می‌زنند» (فرضی ۱۳۹۱: ۶) اما اهمیت کهن‌الگوی آب در ارتباط با سفر سمبلیک مانلی، قهرمان این منظومه که به شکل گذار شبانه از دریا نمود یافته است، در واقع نوعی سفر درون‌شناختی از سطح خودآگاه به ساحت ناخودآگاه است که ضمن آن، مانلی با گذر از موقعیت خام کنونی، نوعی مرگ نمادین را تجربه می‌کند تا شایستگی ورود به مرحلهٔ تازه‌ای از زندگی را به دست آورد. بنا بر این با غوطه خوردن مانلی در آب، هویت پیشین او فانی شده و انسان دیگری که به نوعی دگرگون و متحول شده است، ولادت می‌یابد. از طرفی، دریا به خاطر گستردگی، رازآمیزی، عمق و ژرفا، نمادی از حیطهٔ ناخودآگاه و دنیای ناشناخته‌هاست که مانلی با کمک پری که در این منظومه نماد

پیر فرزانه و یاری‌ده اوست، به اعماق آن سفر می‌کند و در بازگشت به دامان جامعه، انسان توانمندی می‌شود.

نتیجه

نگارنده پس از تحلیل *منظومهٔ مانلی* بر پایهٔ نقد کهن‌الگویی یونگ، به این نتیجه دست یافته است که در این شعر، مانلی نمودی از اسطورهٔ قهرمان است که رفتار و کردار او با مراحلی از الگوی قهرمان شامل کاوش، نوآموزی (رهسپاری، دگرگونی و بازگشت) تطبیق دارد. او برای تحقق رؤیاها و آرزوهای خود، ضمن یک سفر درون‌شناختی، از راهنمایی‌های پیر خردمند، که در این شعر پری نماد آن است، بهره‌مند می‌شود. بنابراین مانلی به صورت سمبلیک، شبانه از آب عبور می‌کند و در ژرفنای تاریک دریا غوطه‌ور می‌شود و سپس در روشنایی روز که نمادی از بیداری و آگاهی اندیشه است، بازمی‌گردد. او با فرو رفتن در آب و بیرون آمدن از آن، مرگ و ولادت نمادین را تجربه می‌کند و با از سر گذراندن این تجربه، از من کودکانه‌اش جدا می‌شود و به مرحله‌ای از بلوغ و پختگی یا خودشناسی که به اعتقاد یونگ «فردیت یابی» گفته شده است، دست می‌یابد. مانلی در نتیجهٔ این سفر روان‌شناختی، عاقبت درک درستی از جایگاه خود در جامعه و جهان، پیدا می‌کند و برای تغییر آن و رسیدن به ارزش‌های انسانی از طریق هماهنگی با طبیعت، و ساختن صورت انسانی از آن، در سایهٔ عشق و آگاهی تلاش می‌کند.

کتابنامه

آیتی، اکرم. ۱۳۹۲. «بررسی نشانه ـ معنا شناختی شعر «مانلی» نیمایوشیج». *مجلهٔ شعر پژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز*. ش۴. صص۱۶ـ۱.

امامی، نصرالله ، منوچهر تشکری، محمدرضا صالحی مازندرانی و آسیه کشاورز مویدی. ۱۳۹۴. «بررسی و تحلیل منظومهٔ «مانلی» نیمایوشیج بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل». *بوستان ادب دانشگاه شیراز*. ش۴. صص۲۰ـ۱.

الیاده، میرچا. ۱۳۹۳. *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چ۴. تهران: طهوری.

بوکور، دومونیک. ۱۳۷۶. *رمزهای زنده‌جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

بیرلین، ج. ف. ۱۳۸۶. *اسطوره‌های موازی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

جمشیدیان، همایون. ۱۳۸۵. «بانوی بادگون (بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری)». *پژوهش‌های ادبی*. ش۱۳و۱۲. صص۹۸ـ۸۳.

حمیدیان، سعید. ۱۳۸۳. *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج)*. تهران: نیلوفر.

دلاشو، لوفلر. ۱۳۶۶. *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

ذوالفقاری، محسن. ۱۳۸۲. «تحلیل ساختار و محتوا در *منظومهٔ مانلی*». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)*. ش۳۵و۳۴. صص۲۲۲ـ۱۹۹.

شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳. *نقد ادبی*. چ۴. تهران: فردوس.

ـــــــــــ . ۱۳۷۹. *بیان و معانی*. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۷۸. *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج۱. تهران: جیحون.

صارمی، سهیلا. ۱۳۸۴. «*منظومهٔ مانلی* و داستان اوراشیما». *فصلنامهٔ فلسفی، عرفانی و ادبی (اشراق)*. ش۳و۲. صص۳۱۸ـ۳۰۵.

فرضی، حمیدرضا. ۱۳۹۱. «نقد کهن‌الگویی شعر قصهٔ شهر سنگستان مهدی اخوان‌ثالث». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۲۸. صص۱۳۴ـ۱۱۴.

فلکی، محمود. ۱۳۷۳. *نگاهی به شعر نیمایوشیج*. تهران: مروارید.

قنبری عبدالملکی، رضا. ۱۳۹۴. «تحلیل ساختار روایی شعر مانلی نیمایوشیج». *مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی*. صص۲۸۴ـ۲۶۹.

کمبل، جوزف. ۱۳۷۷. *قدرت اسطوره*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۲. تهران: مرکز.

کوپ، لارنس. ۱۳۹۰. *اسطوره*. ترجمه محمد دهقانی. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

گورین، ویلفرد و ارل لیبر و جان ویلینگهام. ۱۳۹۴. *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. چ۵. تهران: اطلاعات.

محمدی، الناز. ۱۳۹۱. «پری پیکر دریایی آنیمای آرمانی نیما در *منظومهٔ مانلی*». *ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی دانشگاه شهید بهشتی*. صص۲۵ـ۱.

محمودپور، لقمان. ۱۳۹۶. «مقایسهٔ ماهیت پری در ایران باستان با ماهیت آن در ادبیات فارسی». مجله *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. ش۱۷. صص۲۱۷ـ۲۰۵.
مخبر، عباس. ۱۳۹۶. *مبانی اسطوره‌شناسی*. تهران: مرکز.
مختاری، محمد. ۱۳۹۲. *انسان در شعر معاصر*. چ۴. تهران: توس.
میرصادقی، میمنت. ۱۳۸۸. *واژه نامهٔ هنر شاعری*. چ۴. تهران: مهناز.
یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۹۴. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. چ۵. تهران: فرهنگ معاصر.
یوشیج، نیما. ۱۳۹۳. *مجموعه کامل اشعار*. گردآوری سیروس طاهباز. چ۱۳. تهران: نگاه.
یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۸. *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چ۲. تهران: جامی.

References

Āyatī, Akram. (2013/1392SH). "*Barrasī-ye Nešane-ma'nā-šenāxtī-ye Še're "Mānelī" Nīmā Yūšīj*". *Journal of Poetry Research (Bostan Adab) of Shiraz University*. No. 4. Pp. 1-16.

Beaucorps, Monique de. (1997/1376SH). *Ramzhā–ye Zende-ye Jān* (*Les symboles vivants*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Markaz.

Bierlein, J. F. (2007/1386SH). *Ōstūrehā-ye Movāzī* (*Parallel myths*). Tr. by Abbās Moxber. Tehrān: Markaz.

Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. (1999/1378SH). *Farhange Namādhā* (*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). Tr. by Sūdābe Fazāyelī. 1st Vol. Tehrān: Jeyhūn.

Campbell, Joseph. (2001/1380SH). *Qodrate Ōstūre* (*The power of myth*). Tr. by Abbās Moxber. 2nd ed. Tehrān: Markaz.

Coupe, Laurence. (2011/1390SH). *Ōstūre* (*Myth*). Tr. by Mohammad Dehqānī. 2nd ed. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Delachaus, Marguerite. Loeffler (1986/1366SH). *Zabāne Ramzī-ye Qessehā-ye Parī-vār* (*Le symbolisme des contes de fees*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Tūs.

Eliade, Mircea. (2014/1393SH). *Ōstūre-ye Bāz-gašte Jāvedāne* (*The myth of the eternal return, or, cosmas and history*). Tr. by Bahman Sarkārātī. 4th ed. Tehrān: Tahūrī.

Emāmī, Nasro al-llāh and Manūžehr Tašakkorī and Mohammad-rezā Māzandarānī & Āsīye Kešāvarz Mo'ayyedī. (2015/1394SH). "*Barrasī va Tahlīle Manzūme-ye "Mānelī" Nīmā Yūšīj bar Asāse Olgū-ye Safare Qahramāne Joseph Campbell*". *Magazine Bostan Adab of Shiraz University*. No. 4. Pp. 1-20.

Falakī, Mahmūd. (1994/1373SH). *Negāhī be Še're Nīmā Yūšīj*. Tehrān: Morvārīd.

Farzī, Hamīd-rezā. (2012/1391SH). "*Naqde Kohan Ōlgūyī-ye Še're Qesse-ye Šahre Sangestāne Mahdī Axavān Sāles*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No 28. Pp. 114-134.

Guerin, Wilfred and Earle Labor & Jan Willingham. (2015/1394SH). *Rāh-namā-ye Rūy-kardhā-ye Naqde Adabī* (*A handbook of critical approaches to literature*). Tr. by Zahrā Mīhan-xāh. 5th ed. Tehrān: Ettelā'āt.

Hamīdīyān, Sa'īd. (2004/1383SH). *Dāstāne Degar-dīsī* (*Ravande Degar-gūnīhā-ye Še're Nīmā Yūšīj*). Tehrān: Nīlūfar.

Jamšīdīyān, Homāyūn. (2006/1385SH). "*Bānū-ye Bād-gūn* (*Barrasī va Tahlīle Ānīmā dar Se're Sohrāb Sepehrī*)". *Literary Research Quarterly*. No. 12 and 13. Pp. 83-98.

Jung, Carl Gustav. (1999/1378SH). *Ensān va Sambolhā-yaš* (*Man and his symbols*). Tr. by Mahmūd Soltānī-ye. 2nd ed. Tehrān: Jāmī.
Qanbarī Abdo al-malekī, Rezā. (2015/1394SH). "*Tahlīle Sāxtāre Revāyī-ye Še're Mānelī-ye Nīmā Yūšīj*". *Collection of articles of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature of Mohaghegh Ardabili University*. Pp. 269-284.
Mahmūd-pūr, Loqmān. (2017/1396SH). "*Moqāyese-ye Māhīyate Parī dar Īrāne Bāstān bā Māhīyate ān dar Adabīyāte Fārsī". Journal of Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Bahonar University, Kerman*. No. 17. Pp. 205-217.
Mohammadī, Elnāz. (2012/1391SH). "*Parī-ye Paykar Daryayī-ye Ānīmā-ye Ārmānī-ye Nīmā dar Manzūme-ye Mānelī*". *The 6th national literary research conference of Shahid Beheshti University*. Pp. 1-25.
Mīrsādeqī, Meymanat. (2009/1388SH). *Vāže-nāme-ye Honare Šā'erī* (*Farhange Tafsīlī-ye Estelāhāte Fanne Še'r va Sabkhā va Maktabhā-ye ān*). 4th ed. Tehrān: Mahnāz.
Moxber, Abbās. (2017/1396SH). *Mabānī-ye Ōstūre Šenāsī*. Tehrān: Markaz.
Moxtārī, Mohammad. (2013/1392SH). *Ensān dar Še're Mo'āser*. 4th ed. Tehrān: Tūs.
Šamīsā, Sīrūs. (2000/1379SH). *Bayān va Ma'ānī*. Tehrān: Mītrā.
Šamīsā, Sīrūs. (2004/1383SH). *Naqde Adabī*. 4th ed. Tehrān: Ferdows.
Sāremī, Soheylā. (2005/1384SH). "*Manzūme-ye Mānelī va Dāstāne Ūrāšīmā*". *Philosophical, Mystical and Literary Quarterly (Eshraq)*. No. 2 and 3. Pp. 305-318.
Yāhaqqī, Mohammad-ja'far. (2015/1394SH). *Farhange Asātīr va Dāstān-vārehā dar Adabīyāte Fārsī*. 5th ed. Tehrān: Farhange Mo'āser.
Yūšīj, Nīmā. (2014/1393SH). *Majmū'e Kāmele Aš'ār*. Compiled by Sīrūs Tāh-bāz. 13th ed. Tehrān: Negāh.
Zolfaqārī, Mohsen. (2003/1382SH). "*Tahlīle Sāxtār va Mohtavā dar Manzūme-ye Mānelī*". *Journal of Faculty of Literature and Human Sciences (Isfahan University)*. No. 34 and 35. Pp. 199-222.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۸ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۷۱ تا ۹۹) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.694065

تحلیل ترامتنیّت حکایت‌های برگزیدهٔ *اسرارنامه*

زینب رضاپور[*] ـ مریم زمانی[**]

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران ـ دانش‌آموختهٔ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

چکیده

یکی از راه‌های شناخت دقیق متون، بررسی تعامل بین آن‌ها است و ترامتنیّت یکی از رویکردهای خوانش متن است که به روشی نظام‌مند، روابط بین متون را نشان می‌دهد. بیشتر حکایت‌های *اسرارنامه*، ریشه در آثار پیش از آن دارد ولی شیوهٔ تغییر و بازتولید آن بسیار سنجیده و هدف‌مند بوده است. در این پژوهش به روش تحلیلی- تطبیقی بر اساس نظریهٔ ترامتنیّت ژرار ژنت، به بررسی میزان و چگونگی ارتباط *اسرارنامه* با زیرمتن‌های آن پرداخته‌ایم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بهره‌گیری عطّار از زیرمتن‌ها به شکل ارتباط بینامتنی از نوع صریح و ضمنی و به منظور اعتباربخشی به روایت و تأیید مطلب صورت گرفته است. بیش‌ترین نوع رابطهٔ ترامتنی *اسرارنامه* با زیرمتن‌های آن، از نوع زبرمتنی و از نوع همان‌گونگی و تراگونگی به روش گشتار کمّی و کاربردی است . فرایندهایی چون گشتار انگیزه، گشتار ارزش، گشتار کیفی، فزون‌سازی، انبساط، برش و تلخیص متن سبب تغییر گفتمان حکایات، برجسته‌کردن مطلب، افزودن عناصر داستانی و خارج کردن متن از حالت گزارشی به گونهٔ روایی، ارزش‌کاهی یا ارزش‌گذاری شخصیّت‌های حکایات و متناسب‌کردن اهداف در روایت عطّار شده است. فرامتنیّت در *اسرارنامه* از نوع تفسیری است و در تبیین دیدگاه‌های عرفانی عطّار، بسط بن‌مایه و نمادین کردن حکایاتی که در مآخذ *اسرارنامه* به صورت سطحی و تک معنا نقل‌شده‌اند، موثّر بوده است.

کلیدواژه: عطّار نیشابوری، *اسرارنامه*، ژرار ژنت، ترامتنیّت، گشتار.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

[*]Email: z.rezapour@scu.ac.ir (نویسنده مسئول)

[**]Email Maryam.zamani5639@gmail.com

این مقاله، مستخرج از پایان‌نامه‌ای است که به طور گسترده به تحلیل روابط ترامتنی چهل و دو حکایت قابل بررسی از *اسرارنامه* با زیرمتن‌های آن‌ها پرداخته است. به دلیل محدودیت حجم مقاله، تحلیل چند حکایت برای نمونه آورده شد و در نتیجه‌گیری خلاصه‌ای از نتایج تحلیل همهٔ حکایت‌ها ارائه شده است.

مقدمه

ارتباط و گفتگو میان هر متن و متون پیش از خود، از دیرباز نقش مهمی در خلق متون جدید داشته است. در هر دوره‌ای، ویژگی‌های زبانی، اندیشه‌های گذشتگان، متون گوناگون و سنّت‌های فرهنگی و ادبی، گنجینه‌ای بوده که شاعران یا نویسندگان با بهره گرفتن از آن‌ها اثر خود را غنا بخشیده‌اند. *اسرارنامهٔ* عطّار نیز دربردارندهٔ مجموعه حکایت‌هایی است که به صورت‌های گوناگون در آثار پیش از آن آمده است. عطّار در این اثر، تنها به نقل حکایت‌هایی که از پیش موجود بوده است نمی‌پردازد، بلکه با توجّه به اهداف عرفانی خود، مطالبی از آن را برمی‌گزیند و شکل‌های تازه‌ای از حکایت پیشین را پدید می‌آورد. در این پژوهش با استفاده از نظریهٔ ترامتنیّت ژرار ژنت که یک نظریهٔ کامل در یافتن تمامی جنبه‌های یک رابطهٔ بینامتنی است، تعاملات ترامتنی *اسرارنامه* را با زیرمتن‌های آن بررسی کرده‌ایم.

نظریهٔ ترامتنیّت از رویکردهای جدید در نقد و تحلیل متن، ارزش‌افزایی و فهم و دریافت بهتر متن است که هدف آن آشکار نمودن هویت واقعی اثر است، به گونه‌ای که روشن می‌کند یک اثر تا چه اندازه از زیرمتن‌های خود تأثیر پذیرفته و در آن‌ها دخل و تصرّف و نوآوری داشته و یا مفاهیم و مضامین جدیدی را بر زیرمتن‌ها افزوده است. ژرار ژنت از نظریه‌پردازانی است که در حوزهٔ مطالعات بینامتنی، سهم قابل توجّهی دارد و روابط میان متن‌ها را در ابعادی گسترده‌تر از نظریه‌پردازان دیگر این حوزه، بررسی کرده است. بر اساس ترامتنیّت، هر متن را می‌توان با توجّه به متون دیگر بازخوانی و روابط بین آن‌ها را کشف کرد. از همین‌رو تحلیل ترامتنی متون و نتیجه‌ای که از آن به‌دست می‌آید، راه‌کاری دقیق و روش‌مند برای نقد آثار ادبی است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

بررسی روابط ترامتنی حکایت‌های *اسرارنامه* با مآخذ آن‌ها علاوه بر اینکه برای نقد و بررسی علمی‌تر آثار عطّار، راه‌گشا است، جایگاه عطّار را در حکایت‌پردازی عرفانی و

اشراف او بر ظرایف و دقایق بهره‌گیری از زیرمتن‌ها و اِعمال تغییرات در راستای مقاصد خود بیش از پیش آشکار می‌کند؛ به گونه‌ای که می‌توان آثار او را محملی مناسب برای واکاوی نظریه‌های مدرن غربی و بومی‌سازی آن‌ها دانست. هم‌چنین دقّت و تعمّق در مشترکات و اختلافات حکایت‌ها با مآخذ آن‌ها، فهم *اسرارنامهٔ* عطّار و انتقال مفاهیم آن را برای مخاطب ساده‌تر می‌کند.

روش و سؤال پژوهش

در این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی، حکایاتی از *اسرارنامه* و مآخذ آن‌ها، بنا بر نظریهٔ ترامتنیّت ژرار ژنت، نوع ارتباط و شیوهٔ تعامل عطّار با زیرمتن‌های گوناگون، چگونگی انطباق زیرمتن‌ها با اهداف عرفانی او و گشتارهایی که در این راستا پدید آمده‌اند، بررسی می‌شوند. همچنین پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها است:

الف) چه روابط ترامتنی میان حکایت‌های *اسرارنامه* با زیرمتن‌های آن‌ها قابل توصیف است؟

ب) عطّار چه گشتارهایی در حکایت‌های مأخذ ایجاد کرده و دلایل این دگرگونی‌ها چیست؟

ج) کدام زیرمتن‌ها نقش بیش‌تری در حکایت‌های *اسرارنامه* داشته‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تأثیرپذیری عطّار از منابع پیش از خود، صنعتی‌نیا (۱۳۶۹)، در بخشی از *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطّار نیشابوری*، منابع تعدادی از حکایت‌های *اسرارنامه* را معرّفی کرده و به طور مختصر و کلّی از تفاوت آن‌ها را با هم بیان کرده است. فاطمی (۱۳۸۶)، در پایان‌نامهٔ «تحلیل ساختاری و محتوایی حکایت‌های *اسرارنامهٔ* عطار» به تحلیل ریخت‌شناسی حکایات *اسرارنامه* و بررسی الگوهای جامع حکایات آن به لحاظ

روایی، شخصیتی و کنش داستانی پرداخته و به این نتیجه رسیده که حکایات *اسرارنامه* شامل موضوعات مذهبی، عرفانی و اخلاقی است که عطار آن‌ها را اغلب به صورت غیرصریح بیان کرده است. روضاتیان و مدنی (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی بینامتنی حکایات مشترک *تذکرةالاولیا* و *منطق‌الطیر* عطّار نیشابوری» برای دریافت مناسبات حکایات مشترک *تذکرةالاولیا* و *منطق‌الطیر*، روابط بینامتنی این دو اثر را بر اساس بینامتنیّت ژنت کاویده‌اند. نصراصفهانی و فاطمی (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «بررسی روایت‌شناسی حکایت‌های *اسرارنامهٔ* عطّار» به تحلیل روایت‌های عطار بر اساس دیدگاه‌های زبان‌شناسان پرداخته و شیوهٔ روایی عطّار را مستقیم و خطی دانسته‌اند. اسماعیلی (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «تأثیر *اسرارنامه* بر *گلشن راز* شبستری بر اساس نظریهٔ بینامتنیّت» هر سه نوع بینامتنیّت ژنتی را در تأثیرپذیری شبستری از *اسرارنامهٔ* عطّار مطرح می‌داند. جلیلی و مشهور (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «تحلیل حکایات *اسرارنامه*، بر پایهٔ نظریهٔ کانون روایت (درونی و بیرونی) ژنت» به بررسی شگردهای روایی عطّار در *اسرارنامه* بر اساس مبادی روایت‌شناسی ژرار ژنت پرداخته‌اند. قاسمی‌فرد و سیّدی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «بررسی و تحلیل کارکردهای اخلاقی تمثیل در *اسرارنامهٔ* عطّار نیشابوری» تمثیل‌ها را در عینیت‌بخشی به مسائل انتزاعیِ اخلاقی اثرگذار دانسته‌اند. خدادادی و سمیع‌زاده (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «ساختار چندگانهٔ روایت در *اسرارنامهٔ* عطار» ساختارهای پیرنگ در *اسرارنامه* را بررسی کرده‌اند. پیرحیاتی و حیدری (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «بررسی *تذکرةالأولیا* و مثنوی‌های عطّار بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیّت ژنت» به بررسی مناسبات بین حکایات مشترک مثنوی‌های عطّار و کتاب *تذکرةالأولیا* بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت پرداخته‌اند. حسن‌زادهٔ نیّری و خیراندیش (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «بینامتنیّت در مثنوی‌های عطار نیشابوری با *حدیقهٔ* سنایی» بر اساس نظریه ژرار ژنت، روابط بینامتنی آشکار، پنهان و ضمنی را در برخی حکایات مثنوی‌های عطار با *حدیقهٔ* سنایی بررسی کرده‌اند امّا تاکنون پژوهشی بر پایهٔ ترامتنیّت ژرار ژنت در رابطه با حکایات اسرارنامه و مآخذ گوناگون آن انجام نگرفته است و خوانش ترامتنی این اثر، شیوه‌ای نو در تحلیل و بررسی آن به شمار می‌رود.

مبانی نظری

اصطلاح بینامتنیّت[1] را نخستین بار ژولیا کریستوا[2] در اواخر دههٔ شصت، برای هر گونه ارتباط بین متن‌های گوناگون مطرح کرد. (ر.ک. مکاریک ۱۳۸۵: ۷۲) اندیشمندانِ زیادی در باب بینامتنیّت با عنوان‌های گوناگون بحث کرده‌اند و در این میان، نظریهٔ ژرار ژنت[3] بسیار گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تر از دیگران است. ژنت هر رابطه‌ای را که یک متن می‌تواند با غیر خود داشته باشد، ترامتنیّت[4] نام نهاد و به پنج دستهٔ مشخص‌تر تقسیم کرد. نخستین گونهٔ آن را بینامتنیّت نامید که متفاوت با بینامتنیّت کریستوایی است و ابعاد محدودتری دارد. پیرامتنیّت[5]، فرامتنیّت[6]، سرمتنیّت[7] و زبرمتنیّت[8]، دیگر گونه‌های ترامتنیّت هستند.

در این پژوهش، سه گونهٔ بینامتنیّت، فرامتنیّت و زبرمتنیّت که به رابطهٔ میان دو متن می‌پردازند، مورد توجّه بوده‌اند و دو گونهٔ دیگر که به رابطهٔ یک متن با متن‌گونه (سرمتنیّت) و رابطهٔ یک متن با شبه‌متن‌های آن (پیرامتنیّت) می‌پردازند، قابلیّت تطبیق با تحقیق حاضر را نداشتند.

بحث اصلی

بینامتنیّت

بینامتنیّت از دیدگاه ژنت رابطهٔ دو متن بر اساس هم‌حضوری است؛ به عبارت دیگر، هر گاه بخشی از یک متن (متن۱) در متن دیگری (متن۲) حضور داشته باشد، رابطهٔ این دو، رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود. (ر.ک. نامورمطلق ۱۳۸۶: ۸۷) این هم‌حضوری به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱. بینامتنیّت صریح و اعلام شده: که در آن مؤلف در نظر ندارد مرجع خود را پنهان کند؛ ۲. بینامتنیّت غیرصریح و پنهان شده: مؤلف قسمتی از متن دیگر را طوری در متن خود می‌آورد که گویی می‌خواهد آن را به خود منسوب کند؛ ۳. بینامتنیّت

1. Intertextuality
2. Julia Kristeva
3. Gerard Genette
4. Transtextuality
5. Paratextuality
6. Metatextuality
7. Arcitextuality
8. Hypertextuality

ضمنی: مؤلف قصد پنهان کردن مرجع خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را در متن خود به کار می‌برد که به واسطهٔ آن‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد. (نامورمطلق ۱۳۸۶: ۸۹و۸۸)

فرامتنیّت

ژنت سومین دسته از مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن را فرامتنی می‌نامد. این مناسبات تفسیری و تأویلی هستند که متنی را به متن دیگر وابسته می‌سازند. (ر.ک. احمدی ۱۳۸۴: ۳۲۰) وی بر این باور بود که «فرامتنیّت یک متن مفروض را با متن دیگر متحد می‌کند؛ به گونه‌ای که این متن مفروض، بدون اجباری به نقل کردن (بدون فراخواندن) و در واقع گاه حتی بدون نام بردن از آن متن دیگر سخن می‌گوید.» (آلن ۱۳۸۵: ۱۴۹) ژنت فرامتنیّت را شامل دو نوع رابطهٔ انتقادی و تفسیری می‌داند.

زبرمتنیّت (بیش‌متنیّت)

زبرمتنیّت به رابطهٔ متنی متأخّر (زیرمتن)[1] با متنی متقدّم (زبرمتن)[2] می‌پردازد. این رابطه، نه تفسیری و تأویلی است و نه نقل‌قول؛ بلکه به گونه‌ای تکرار زیرمتن است. (احمدی ۱۳۸۴: ۳۲۱) زبرمتنیّت به برگرفتگی و تأثیر کلّی و الهام‌بخشی متون می‌پردازد. ژنت ارتباط میان متن‌ها را در زبرمتنیّت به دو دستهٔ همان‌گونگی[3](تقلید) و تراگونگی[4](تغییر) تقسیم کرده است. (ر.ک. نامورمطلق ۱۳۹۱: ۱۴۲)

الف) همان‌گونگی (تقلید): همان‌گونگی، برگرفتن یک متن از متن دیگر است بدون این که قصد تغییر و دگرگونی در آن مطرح باشد. در این نوع رابطه، مؤلّف قصد دارد متن نخست را در وضعیت جدید حفظ کند. (ر.ک. نامورمطلق ۱۳۸۶: ۹۶)

ب) تراگونگی (تغییر): در رابطهٔ تراگونگی، زبرمتن حاصل دگرگونی‌های اساسی در زیرمتن است. فرایند دگرگونی متون برای آفرینش اثر جدید را «گشتار» می‌گویند که به

1. Hypotext
2. Hypertext
3. Imitation
4. Transformation

دو نوع گشتار کمّی[1] و گشتار کاربردی[2] تقسیم می‌شوند. گشتار کمّی، دگرگونی در حجم زبرمتن نسبت به زیرمتن است که با کاهش یا افزایش متن رخ می‌دهد (نامورمطلق ۱۳۸۶: ۹۶) و به دو شکل نمود می‌یابد: گشتار کمّی کاهش و گشتار کمّی افزایش. گشتار کمّی کاهش می‌تواند به سه شیوه انجام شود: ۱. برش متن[3]: (حذف در زمینهٔ مضمون و محتوا)؛ ۲. تراش متن[4]: (حذف برای مقاصد سبکی و زیبایی‌شناختی)؛ ۳. کاهش یا تلخیص متن[5]: (اعمال هم‌زمان برش و تراش). گشتار کمّی افزایش به سه شیوهٔ انبساط[6] (افزودگی مضمون)، گسترش[7] (افزودگی سبکی و زیبایی‌شناختی) و فزون‌سازی[8] (اعمال هم‌زمان انبساط و گسترش) شکل می‌گیرد. (ر.ک. ژنت ۱۹۹۷: ۲۲۹)

علاوه بر تغییرات کمّی، گاهی متن زیرین به وسیلهٔ ایجاد تغییرات در حوزهٔ مضمون و محتوا، ایجاد می‌شود که گشتار کاربردی نامیده می‌شود و به سه گونهٔ گشتار ارزش[9]،گشتار انگیزه[10] وگشتار کیفی[11] تقسیم می‌شود. (همان: ۳۰۹) در گشتار انگیزه، نویسنده، متن خود را از متون فرهنگی پیش از خود می‌گیرد و آن را با انگیزهٔ شخصی یا بافت فرهنگی حاکم بر جامعهٔ خود هم‌سو می‌کند. (ر.ک. عرب‌یوسف‌آبادی و همکاران ۱۳۹۲: ۱۳۵) گشتار انگیزه در سه حالت انجام می‌گیرد: ۱. مطرح کردن انگیزهٔ زیرمتن؛ ۲. بی‌انگیزه کردن یا حذف انگیزهٔ اصلی زیرمتن؛ ۳. دگرانگیزه‌ای یا جایگزینی انگیزهٔ زیرمتن. (ر.ک. پورنامداریان و بامشکی ۱۳۸۸: ۶) گشتار ارزش نیز شامل سه شیوه می‌شود: ۱. ارزش‌گذاری مکرّر[12]؛ ۲. ارزش‌کاهی[13]؛ ۳. جایگزینی و دگرارزشی[14]. گشتار کیفی، دگرگونی در شیوهٔ ارائه و نمایش زبرمتن است که به دو نوع گشتار کیفی درونی[15]، (دگرگونی در کارکرد درونی و شیوهٔ روایت‌گری) و گشتار بیناکیفیتی[16]، (تغییر در شیوهٔ ارائه و بازنمایی اثر) تقسیم می‌شود. (ر.ک. صافی و همکاران ۱۳۹۵: ۲۱)

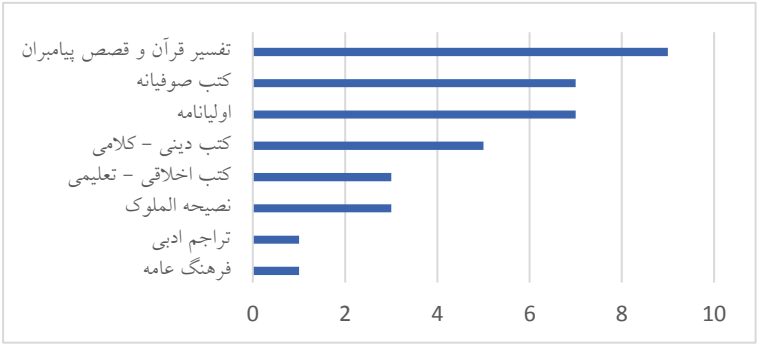
---

1. Quantitative transformation
2. Pragmatic transformation
3. excision
4. Concision
5. digest
6. Extension
7. Expansion
8. Amplification
9. Transvaluation
10. transmotivation
11. Transmodalization
12. Revaluation
13. Devaluation
14. Transvaluation
15. Intermodalization
16. Intelmodalization

به تراگونگی می‌توان از منظرهای متفاوتی نگریست. یکی از گونه‌های مهم در تراگونگی، جای‌گشت یا جابه‌جایی است که به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. منثور کردن منظوم یا منظوم کردن منثور که از انواع رایج تکثیر متنی تلقّی می‌شود، در گونهٔ جای‌گشت قرار می‌گیرند. (ر.ک. نامورمطلق ۱۳۹۱: ۱۵۰)

بررسی روابط ترامتنی چند حکایت از *اسرارنامه* با مآخذ آن‌ها

عطّار در *اسرارنامه*، از منابع مختلف با موضوع‌های گوناگون بهره برده ولی در این میان بیشتر از کتاب‌های «*قرآن*، تفاسیر آن و قصص پیامبران»، «کتاب‌های صوفیانه» و «اولیانامه‌ها» تأثیر پذیرفته است. در ادامه، روابط ترامتنی چند حکایت از *اسرارنامه* با مأخذ آن‌ها را بررسی و تحلیل کرده‌ایم.



نمودار ۱: فراوانی موضوعی زیرمتن‌های حکایت‌های *اسرارنامه*

حکایت نظام‌الملک و صوفی

نظام‌الملک چون در صدر بنشست — درآمد صوفیی با رکوه در دست
بدو گفت ای وزیر آصف آثار — مرا این رکوه پر زر کن به یک بار
اشارت کرد آن دستور عالی — که تا پر زر کنند آن رکوه حالی
گشادند آن دم از دُرجی یکی در — کـه تا در رکوه کردند اندکی زر
نه آن رکوه تهی بستد نه شد دور — ستُه در دست او درمانده دستور

به ده بار دگر زر کرد بیشش — چو رکوه پر نبد می‌بود پیشش
به آخر رکوه پر زر کرد او را — ز پیش خود فراتر کرد او را
چو صوفی زر ستد در حالت افتاد — به نزدیک نظام آمد باستاد
نثارش کرد بر سر رکوهٔ زر — چو شد رکوه تهی افکند بر در
بدو گفتا نشستم روزگاری — که تا فرق تو را آرم نثاری
چو اندر خورد تو چیزی ندیدم — ز تو بر تو فشاندم وارمیدم
ز تو زر هم برای تو پذیرم — ز تو گیرم زر و بر تو نگیرم

(عطّار ۱۳۹۲: ۱۱۴)

مأخذ این حکایت، روایتی در *روح‌الأرواح* سمعانی است. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی۱۳۹۲ : ۳۱۳)

حکایت *روح‌الأرواح* بدون هیچ‌گونه شاخ و برگی، اصل داستان را روایت کرده و بیانگر این است که یاری خواستن مخلوق از مخلوق چون یاری خواستن زندانی از زندانی است و باید دل، جز در فضل خداوند، نبست. در *اسرارنامه*، حکایت نخست از مقالهٔ دوم است که در دوازده بیت، بیان شده و از نظر ساختار و محتوا بر روایت پیشین خود برتری داستانی دارد. عطار با هدف بیان مقاصد عرفانی، دخل و تصرّفی جدّی در روایت زیرمتن ایجاد کرده و به صورت نمادین، رابطهٔ عاشقانهٔ خداوند و بنده را در رابطهٔ نظام‌الملک و صوفی شبیه‌سازی کرده است تا نکته‌ای عرفانی در باب عشق را به مخاطب ارائه کند؛ زیرا «خمیرمایهٔ قصه‌های عطار عشق است، عشق الهی که موجودات خاکی را تا ورای عالم ماده عروج می‌دهد و موجب اتصال و پیوستن به حق می‌شود.» (صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۶) بر این اساس، عطار با ایجاد گشتار در محتوا، این معنا را یادآور می‌شود که دل را در عشق، باید به دریا زد و از این دریا گوهرهایی از معانی را به درآورد و به عنوان ره‌آورد، نثار خداوند کرد.

زبرمتنیّت: عطّار، تغییراتی در حکایت زیرمتن ایجاد کرده که حجم آن را افزایش داده است. در روابط زبرمتنی، زیرمتن‌ها با پذیرفتن تغییراتی، مبنای شکل‌گرفتن متن‌های نو می‌شوند. شخصیّت‌های سیف‌الدوله و اعرابی در *روح‌الأرواح*، با گشتاری ارزشی در روایت عطّار، به ترتیب به نظام‌الملک و صوفی تغییر یافته‌اند. در باب این تغییر باید گفت عطار در گزینش قهرمانان داستانش درایت ویژه‌ای دارد و شخصیّت‌های داستانی را با

توجّه به مقتضای کلام برمی‌گزینند. اگر موضوع سخن او نکات و مراتب عرفانی باشد، حکایت را به اقوال و حالات عرفا و مشایخ اختصاص می‌دهد و اگر شور و دلدادگی یا ایثار و جوانمردی و غیره باشد، حکایت را به شخصیت‌هایی متناسب با آن نسبت می‌دهد و در این راستا نیز به واقعیّت تاریخی اشخاص و تطبیق سرگذشت آن‌ها با تاریخ بی‌توجّه است. (ر.ک. صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۶) نام شخصیّت‌ها در شناخت ویژگی و خصوصیات آن‌ها مؤثّر است و کاربرد نام‌های خاص و عام از همان ابتدا تصویر مشخصی از حالات و کردار آن‌ها در ذهن مخاطب، ایجاد می‌کند. منظور از نظام‌الملک، وزیر معروف عصر سلجوقی است که پیوند نیکویی با صوفیان خراسان داشت و پشتیبانی‌ها و کمک‌های او، چه از روی خواست قلبی و چه از روی سیاست‌مداری و بهره‌گیری از آنان، در رشد تصوف تأثیرگذار بوده است. (ر.ک. مایر ۱۳۷۸: ۳۸۲) عطّار با آوردن نام نظام‌الملک (که نمادی برای خداوند است) و صوفی در حکایتش، رابطهٔ نیکوی آن‌ها را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. او از این طریق به طور ضمنی فضای محبت‌آمیز و صمیمیت میان بنده و خداوند را نشان می‌دهد و سبب تأثیرگذاری بیش‌تر در خواننده می‌شود.

روایت *روح‌الأرواح* ساده‌تر و با شتاب بیش‌تری بیان شده است و به نقل جزئیات داستان توجه چندانی ندارد. عطّار با کاستن و افزودن کنش‌هایی صحنهٔ آغازین حکایت را دگرگون کرده است. در زیرمتن *روح‌الأرواح*، سیف‌الدوله برای ابیاتی که اعرابی در وصف او می‌خواند، دستور می‌دهد که توبرهٔ او را پر زر کنند. در روایت *اسرارنامه*، صوفی با رکوه‌ای در دست وارد می‌شود و می‌خواهد که آن را پر زر کنند. حذف محتوا بیشتر رهاورد تعارض یک متن با هنجارهای اعتقادی، سیاسی، اجتماعی و اخلاقی است (نامورمطلق ۱۳۸۴: ۱۰) و بر این اساس، عطّار، با گشتار کمّی برش، صحنهٔ شعر خواندن را از روایت خود حذف می‌کند؛ زیرا عطّار، خود نیز با مدح شاهان میانه‌ای ندارد.

عطّار در گزینش واژگان بسیار دقیق عمل کرده است. در این‌گونه روایت‌ها عناصر غیر روایی یا عرفانیِ زیرمتن نظیر شخصیت‌های تاریخی و یا حوادث تاریخی و یا برخی نشانه‌های غیر عرفانی، حذف و یا کم‌رنگ می‌شوند و به جای آن نشانه‌هایی از حوزهٔ تصوف وارد روایت می‌گردد. (ر.ک. پارسانسب ۱۳۹۴: ۹۳) عطّار عناصر و نشانه‌هایی مانند

«صوفی» به جای «اعرابی»، «رکوه» به جای «توبره»، «نظام‌الملک» (به سبب بُعد حمایتی او نسبت به صوفیان) به جای «سیف‌الدوله» را از حوزهٔ عرفان انتخاب کرده است. او صوفی را در حالی که رکوه‌ای در دست دارد توصیف می‌کند و به کاربردن این وسیله که از ابزار صوفیانه است در فضاسازی و ایجاد حال و هوای عرفانی به فضای حکایت، نقش دارد. عطّار با گشتار انبساط و افزودن نکات و ظرایف هنری، روایت زیرمتن را بسط می‌دهد. او، نظام‌الملک را که نمادی برای خداوند است، «آصف آثار» می‌خواند. انتخاب صفات هنگام توصیف، ضمن اینکه نشان‌دهندهٔ حسن اعتقاد راوی به این شخصیت است، در ارزشمند نشان دادن او هم کارکرد یافته است. نسبت دادن صفت به شخصیت، مطابق با دیدگاه ارزشی عطّار است و در واقع شگردی است که هدف آن هم‌سو کردن دیدگاه خواننده با راوی و شکل‌دهی به فهم مخاطب است. قید «حالی» در مصرع «که تا پر زر کنند این رکوه حالی» نشان‌دهندهٔ بخشندگی و حسن خلق نظام‌الملک است و در برجسته کردن فضل او نقش دارد. او واژه‌ها و عبارت‌های معمولی را به گونه‌ای به کار می‌برد که نوع خاصی از تفکّر را تثبیت کند.

عطّار، از طریق گفتگو، موضوع اصلی حکایت را طرح می‌کند؛ «در روایت‌های عرفانی گفتگو از عناصر ساختاری روایت به شمار می‌رود... و از ضرورت‌های داستانی در روند تکوین روایت، مایه‌ور است.» (ر.ک. پارسانسب ۱۳۹۴: ۹۲) از جمله کارکردهای گفتگو را می‌توان در اطلاع‌رسانی به خواننده، علنی کردن تنش‌های عاطفی و پیش‌برد پیرنگ دانست. (ر.ک. کنی ۱۳۸۰: ۱۴۲) او با افزودن کنش‌های جزئی به حکایت به وسیلهٔ گشتار افزایشی گسترش، میزان واقعیت‌نمایی آن را بیش‌تر کرده و بر جذابیت آن می‌افزاید. با بیان «به ده بار دگر زر کرد پیشش» و اشاره به تعداد دفعات پر کردن رکوه، بخشندگی نظام‌الملک را برجسته کرده است و با بیان عبارت «در حالت افتاد» به معنای به وجد آمدن، واکنش صوفی را هنگام گرفتن زر نشان می‌دهد. توصیف جزئیِ چنین اموری سبب واقعیت‌نمایی و افزوده شدن جنبهٔ داستانی و نمایشی حکایت می‌شود. یک طرح مطلوب از وحدت هنری برخوردار است و همهٔ اجزا با کلیت داستان مرتبط هستند و هر یک در القای مفهوم و مقصود کلی داستان نقشی ایفا می‌کنند. (ر.ک. پرین ۱۳۸۷: ۴۱)

بیت «بدو گفتا نشستم روزگاری/ که تا فرق تو را آرم نثاری» در ارزشمند نشان دادن شخصیّت مقابل مؤثّر است. عطّار، با بیان دقیق رویداد و بسنده نکردن به کلیات، سبب همراهی بیش‌تر مخاطب می‌شود. در روایت روح‌الارواح، سیف‌الدوله پس از استماع شعر اعرابی، بی‌درنگ توبرهٔ او را از زر پر می‌کند ولی عطار، پر کردن ظرف صوفی را در چند مرحله و به صورت تدریجی توصیف کرده و این افزودگی و بسط مضمونی، نوعی ظرافت و تعلیق و غافل‌گیری را در کلام عطار به دنبال داشته است؛ زیرا مخاطب، ابتدا بر طمع صوفی و زیاده‌خواهی او گمان می‌برد، اما در نهایت، کنشِ صوفی، مخاطب را شگفت‌زده می‌کند و این غافل‌گیری، التذاذ هنری را برای او به ارمغان می‌آورد. این که صوفی به کمتر از رکوهٔ آکنده از زر راضی نمی‌شود و در نهایت نیز همهٔ آن زر را نثار نظام‌الملک می‌کند، از باب گرامی‌داشت مقام والای محبوب و القای این نکته است که در راه دوست، باید بهترین و کامل‌ترین دارایی را نثار کرد و به اندک متاعی خرسند نبود. همچنین عطار با افزودن مصراع «ز تو زر هم برای تو پذیرم» این عقیدهٔ عرفانی را القا می‌کند که عاشق، همهٔ دارایی و وجود خود را از معشوق و برای معشوق می‌خواهد.

تکرار هدف‌مند ضمیر «تو» در دو بیت آخر حکایت، علاوه بر نشان دادن صمیمیت، برای افزودن بار تأکیدی پیام عطّار به کار رفته است. همچنین جای‌گشت شعرسازی و تبدیل نثر به نظم نیز عاملی برای افزایش سبکی بوده است.

فرامتنیّت: از دیدگاه ژنت، فرامتنیّت زمانی شکل می‌گیرد که یک متن به تأویل و تفسیر متنی دیگر بپردازد. (ر.ک. نامورمطلق ۱۳۸۶: ۹۲) حکایات عطّار، تفسیر او را نیز به دنبال دارند که می‌توانند راهنمای خوبی برای دست‌یابی به نوع خوانش او از حکایات باشند. این تفسیرها، ایدئولوژی و اندیشهٔ او را در خلق حکایت‌ها روشن می‌کنند و در ایجاد لایه‌های جدید معنایی و آشکار کردن دلالت‌های ثانویهٔ متن مؤثّرند. عطّار، برای ممدوحان و اربابان قدرت شعر نمی‌گفت. او بر این باور بود که باید شعر خود را به درگاه خداوند عرضه دارد و نیز کسی که نقدی درخور خداوند ندارد باید از حق بخواهد تا دلش را دریایی پر از معانی کند و آن‌گاه گوهرهای آن دریا را به عنوان ره‌آورد، نثار خداوند کند:

عزیزا چون تو نقدِ آن نداری | که سلطان را نثاری درخور آری
ز حق می‌خواه جانت را معانی | که تا هرچت دهد بر وی فشانی
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۱۵)

حکایت بار امانت الهی

چنین گفت آن عزیزی با دیانت | که تا حق عرضه داده ست این امانت
زمین و آسمان زان در رمیده‌ست | که بار عهدهٔ آن سخت دیده‌ست
تو تنها آمدی تا آن کشی تو | از آن ترسم که خط در جان کشی تو
اگر این است امانت ای همه ننگ | بسی این بِه کشد از تو خری لنگ
اگر بی سَر شوی این سِر بدانی | وگرنه گربه از چَه چند خوانی؟
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۱۶)

مأخذ این حکایت: آیهٔ امانت در سورهٔ احزاب است. (صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۰۶)

عطّار این حکایت را در مقالهٔ سوم و در قالب پنج بیت با تک‌گویی بیان کرده است و به این موضوع می‌پردازد که پذیرش مسؤلیت الهی، امر آسانی نیست و انسان باید هواهای نفسانی را کنار گذارد تا بتواند حقّ این امانت الهی را ادا کند.

بینامتنیّت: این حکایت، به طور ضمنی، به آیهٔ ۷۲ سورهٔ احزاب تلمیح دارد. تلمیح، پنهان‌ترین نوع بینامتنیّت است و نقش خواننده در دریافت آن، بسیار زیاد است. عرضه کردن امانت و رمیدن آسمان و زمین از بار عهدهٔ آن قرینه‌هایی برای ارجاع مخاطب به اصل منبع هستند. عطّار، برای به تصویر کشیدن فکر و اندیشهٔ خود از آیات الهی بهره می‌گیرد. این گفتگوی بینامتنی با *قرآن* موجب غنای زبان روایت و افزایش تأثیرگذاری کلام در مخاطب می‌شود.

زبرمتنیّت: عطّار بن‌مایهٔ موجود در آیه را اخذ کرده و با وارد کردن عناصر داستانی، ساختاری روایت‌گونه به آن بخشیده است. او «در بسیاری از موارد، مضمون آیه‌ای از *قرآن کریم* را مبنای حکایتی قرار داده و گاه بر اساس حدیثی داستانی پرداخته است.» (صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۲) در ادبیات تعلیمی، استفادهٔ زیاد از حکایت در مقام تمثیل به دلیل

خاصیت اقناعی و تأثیرگذاری بسیار زیاد آن است. (ر.ک. بامشکی ۱۳۹۳: ۲۴) عطّار مفاهیم بسیاری را در جهت تکمیل و بسط گفتمان عرفانی حکایت به آن می‌افزاید که در زیرمتن آن دیده نمی‌شود. صوفیان، به وابستگان به نظام خانقاه «عزیز» می‌گفته‌اند. «آن» نیز در آن عزیزی، اشاره به نوعی عهد ذهنی است. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۳۱۷) بر این اساس، عطّار با گشتار کمّی افزایش، شخصیّت «عزیزی با دیانت» را به عنوان آگاه‌کننده و فرستندهٔ پیام به حکایت خود افزوده است. او با این گشتار، به بافت متن خود بُعد عرفانی بخشیده و با نقل کلام از زبان «عزیزی با دیانت» در ابتدای حکایت، متن خود را مستند و مستدل کرده است تا پذیرش پند و اندرز را برای مخاطب راحت‌تر کند؛ زیرا یکی از راه‌های جلب اعتماد روایت‌شنو، انتخاب راوی‌های داستانی از میان شخصیت‌های مطمئن و دارای وجههٔ مثبت مانند دانا، حکیم، صادق، صوفی و صاحب بیان است. (ر.ک. بامشکی ۱۳۹۳: ۲۱۵)

عطّار برای بیان مقاصد تعلیمی و عرفانی خود، از طریق گشتار کمّیِ انبساط، مطالبی را بر مضمون آیه افزوده است و پس از اشاره به موضوع امانت، روی سخنِ گوینده را متوجّه روایت‌شنو می‌کند و به نصیحت و ملامت او می‌پردازد. «در موضوعاتی که نشان‌دهندهٔ مقام و مرتبهٔ معنوی، عرفانی و اخلاقی است، راوی خود را از روایت‌شنو جدا می‌داند و خود را بالاتر و صاحب درجات والا می‌داند.» (همان: ۲۳۷) او انسانی که تعریف درستی از حمل بار امانت الهی ندارد و آن را بهره‌مندی از حیات مادّی می‌داند، به «خری لنگ» تشبیه می‌کند. این حیوان در عالم واقع، به ضعف و ناتوانی، معروف است به همین دلیل عطّار، انسان را در ناتوانی در حمل بار امانت الهی به آن تشبیه می‌کند و ضمن تحقیر مخاطب با این تشبیه، موضوع را برای خواننده، بهتر قابل درک می‌کند. عطّار با گشتار کمّی فزون‌سازی، شگردهای ادبی را مانند جناس بین «کشی در معنی حمل کردن» و «کشی در معنی رسم کردن»، «سَر» و «سِر» و تکرار واژهٔ «تو» و نیز کنایهٔ «گربه از چَه ندانستن» را که بیان‌گر نهایت حماقت و نادانی است، برای زینت بخشیدن به کلام و افزایش تأثیر آن به کار برده است.

فرامتنیّت: فرامتن‌های تفسیری عطّار گاه پیش از بیان حکایت و گاه پس از آن تعبیه شده‌اند. وی در تفسیر حکایت، مفاهیمی را متناسب با خواست و دانش و مشرب فکری خویش بر آن می‌افزاید و از این طریق، نگاه مخاطب را نیز سمت و سو می‌بخشد. عطّار با ذکر ضرب‌المثل «رستم را رَخش می‌تواند ببرد» هر کسی را شایستهٔ حمل بار امانت الهی نمی‌داند. او از طریق فرامتن تفسیری، آیهٔ امانت را در راستای گفتمان تصوف قرار داده و شرط اساسی پذیرش و عمل به امانت الهی را فنا شدن در راه حقّ می‌داند و بیان می‌کند که با فنای وجودی انسان در ذات خداوند و ترک انانیت است که او می‌تواند به سرّ الهی آگاهی پیدا کند و از عهدهٔ بار امانت الهی به خوبی برآید. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۳۲)

اگر صد راه گیری ابجد از سر — میانِ هیچ و لایی مانده بر در
تو می‌گویی که مَردِ مَرد رُستم — برو کز رخش آید کارِ رستم!...
چنان در اسم او کن جسم پنهان — که می‌گردد الف در بسم پنهان
چو جسمت رفت جان را کن مصفا — برآی از جان و گم شو در مسمّا
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۱۶)

حکایت کور و مفلوج

یکی مفلوج بوده‌ست و یکی کور — از آن هر دو یکی مفلس، دگر عور
نمی‌یارست شد مفلوج بی‌پای — نه ره می‌برد کورِ مانده بر جای
مگر مفلوج شد بر گردن کور — که این یک چشم داشت و آن دگر زور
به دزدی برگرفتند، این دو تن، راه — به شب در، دزدیی کردند ناگاه
چو شد آن دزدیِ ایشان پدیدار — شدند آن هر دو تن آخر گرفتار
از آن مفلوج برکندند دیده — شد آن کورِ سبک‌پی، پی بریده
چو کار ایشان به هم بر می‌نهادند — در آن دامِ بلا با هم فتادند
(همان: ۱۲۲و۱۲۱)

مآخذ حکایت: شفیعی‌کدکنی در تعلیقات *اسرارنامه*، این تمثیل را بسیار قدیمی و ریشهٔ آن را در ادبیّات باستانی هند دانسته‌است. در متون فارسی و عربی نیز به صورت‌های

گوناگون آن را نقل کرده‌اند و از آثاری که احتمال می‌رود عطّار به آن‌ها نظر داشته، می‌توان به *قصص‌الأنبیاء* نیشابوری و *کشف‌الأسرار* میبدی اشاره کرد. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۳۲۸)

نیشابوری در شرح هجرت حضرت مریم(س) و میبدی در تفسیر آیهٔ **۵۰** سورهٔ مؤمنون، داستان نابینا و مفلوج را آورده است. (ر.ک. نیشابوری ۱۳۸۲: ۳۷۱؛ میبدی ۱۳۸۲، ج۲: ۴۳۹) در *اسرارنامه*، هفتمین حکایت از مقالهٔ سوم است که عطّار با آوردن داستانی نمادین و سمبلیک از دو شخصیّت کور و مفلوج، در پی بیان این نکته است که جان و تن آدمی با هم‌دیگر وابستگی‌های ناگسستنی دارند. عطّار جان و تن را دو روی یک سکه می‌بیند که هر کدام گناهی انجام دهند در آتش عذابی مشترک کیفر می‌بینند و بالعکس.

زیرمتنیّت: عطّار این حکایت را به اقتضای هدف خود به شیوهٔ تازه‌ای به نظم کشیده است. هر دو حکایتِ زیرمتن به صورت نقل‌قول ذکر شده و میبدی این روایت را به نقل از وهب‌بن‌منبّه آورده است. این نوع آغاز، بر واقعی بودن و همانندی آن‌ها با روایات تاریخی دلالت دارد. مخاطب این روایت‌ها به سبب معرّفی راوی از همان ابتدا خود را با روایتی تاریخی یا نیمه‌تاریخی مواجه می‌بیند که به اطلاع‌رسانی و ارائهٔ گزارش، بیش از جذب مخاطب و جلب همدلی او توجّه دارد و همین موضوع، سبب فاصله گرفتن روایت از داستان و نزدیک‌تر شدن آن به تاریخ می‌گردد. (ر.ک. پارسانسب ۱۳۹۴: ۱۲۴) حکایت عطّار، به صورت مستقیم از زبان راوی (عطّار) نقل می‌شود که تأثیر بیش‌تری بر خواننده دارد و پندها را برای مخاطب راحت‌تر می‌کند. او «با قرار دادن کور و مفلوج در کنار هم که یکی چشم دیگری می‌شود و آن یکی پای او به خلق طنز موقعیت دست می‌یابد. در نگاه اول، حکایت کمیک به نظر می‌رسد اما با سرانجام تلخی که برای آن دو پیش می‌آید حکایت به سمت طنز تلخ به پیش می‌رود.» (ر.ک. تاج‌بخش و صادق ۱۳۹۴: ۴۲)

انگیزهٔ دزدی در روایت‌های زیرمتن، حرص و طمع و در روایت *اسرارنامه*، با ایجاد گشتار انگیزه، فقر و تنگ‌دستی است. عطار به سبب قحطی‌ها و خشکسالی‌هایی که در روزگارش پیش آمده با مصایب فقر و گرسنگی آشنا بوده است و بر این اساس، در حکایات او فقر و گرسنگی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. (ر.ک. صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۶)

در زیرمتن *قصص‌الأنبیاء* و *کشف‌الأسرار*، راوی در پی جذب مخاطب نیست بلکه به دنبال ارائهٔ گزارش خویش است. در این دو زیرمتن، هدف قصّه‌پرداز، نشان دادن مصداقی از معجزات حضرت عیسی(ع) بوده است و از روایات ایشان یک معنای مشخص برمی‌آید. به عبارت دیگر، دو روایت زیرمتن، یک لایه و تک معنایند و بر اثبات قدرت معنوی حضرت عیسی(ع) تأکید دارند. روایت عطّار، مبتنی بر آموزه‌های عرفان است. باورهای عرفانی عامل دگرگونی معناست و این دگرگونی سبب افزایش معنی از نوع انبساط (افزایش در مضمون) شده است. هدف عطّار از نقل حکایت، بیان پیوستگی جسم و روح است و برای اثبات اندیشهٔ خود این روایت را برمی‌گزیند. شخصیّت‌های حکایت در هر دو روایتِ زیرمتن، دهقان، مریم(س)، عیسی(ع)، مُقعَد و نابینا هستند. در حکایت عطّار با دو شخصیّت کور و مفلوج مواجه هستیم. عطّار با گشتار کمّی برش و حذف تمامی جزئیات و حواشی که در اصل حکایت زائد به نظر می‌رسند و نقشی در انتقال پیام روایت او ایفا نمی‌کنند، توجه مخاطب را بر مضمون اصلی حکایت متمرکز کرده و سخن خود را به گونه‌ای روشن‌تر و دقیق‌تر به خواننده القا می‌کند. توجه به اصل حادثه و خاتمه دادن به داستان به محض حاصل شدن زمینه برای القای مقصودِ مورد نظر، از ویژگی‌های حکایت‌پردازی اوست.

در روایت *قصص‌الأنبیاء*، راوی، شخصیّت دهقان را با توصیف او معرفی می‌کند. در روایت عطّار، نامی از این شخصیت برده نمی‌شود. عطّار با حذف شخصیّت‌های فرعی از طریق گشتار کمّی کاهش، توجه مخاطب را به اهمّیّت بخش دیگر حکایت جلب می‌کند. او با گشتار کمّی افزایش، به توصیف شخصیت کور و مفلوج پرداخته است که در روایت‌های زیرمتن، توصیفی راجع به این دو شخصیت وجود ندارد.

مکان داستان در روایت *کشف‌الأسرار* مصر و در روایت عطّار مبهم است. ذکر مکان واقعی برای داستان، متن را به گزارش تاریخی نزدیک می‌کند. در روایات نیشابوری و میبدی، تلاش نگارندگان معطوف بر ارائهٔ گزارش تاریخی و واقعی است و چون باورپذیری روایت در نزد مخاطب برای ایشان در اولویت است، از ذکر نام راوی و زمان و مکان و هرآنچه بر اعتبار روایت و اعتماد مخاطب بیفزاید، ابایی ندارند ولی در متن

ادبی که روایت به صورت تمثیلی در خدمت اندیشهٔ شاعر قرار می‌گیرد، اصل، القای پیامِ مورد نظر شاعر و لذت ادبی است و بنابراین اغلب با حذف اشارات تاریخی و عناصر واقعی از روایت و یا فرضی بودن این موارد مواجه هستیم. همچنین عطّار با گشتار فزون‌سازی، از طریق جناس بین واژه‌های «کور»، «عور» و «زور» و تناسب لفظی بین «سبک‌پی» و «پی‌بریده» بر جذّابیت روایت خود افزوده است.

پایان‌بندی حکایت عطّار به دلیل تفاوت گفتمان آن با زیرمتن‌ها، متفاوت است. در *اسرارنامه*، پایان حکایت، مجازات کردن خطاکاران است. عطّار در بحث اصلی خویش، قبل از بیان حکایت، گرفتاری جان و تن را نتیجهٔ همراهی و معاونت آن دو با هم می‌داند که در صورت ارتکاب جرم، وبالش گریبان هر دوی آن‌ها را خواهد گرفت. بر این اساس، برای مطابقت و تناسب بیش‌تر حکایت با کلام خود، از طریق گشتار کمّی انبساط، عقوبت کردن مفلوج و کور را بر حکایت افزوده است. این پایان‌بندی رقّت‌انگیز، از یک‌سو غافل‌گیری مخاطب را در پی دارد و از سوی دیگر، بیان صریح مجازات کور و مفلوج در روایت عطار برای القای اندیشهٔ تعلیمی شاعر مبنی بر حتمی بودن مکافات دیدن جسم و روح انسان پس از ارتکاب گناهان ضروری بوده است، اما در روایات نیشابوری و میبدی، ذکر مجازات آن دو در انتقال پیام روایت نقشی نداشته و از این سبب نیز بدان پرداخته نشده است. بیت آخر در روایت عطّار، مخاطب را به پذیرش اشتباه شخصیت‌های حکایت و دیدگاه مطرح شدهٔ عطّار هدایت می‌کند.

فرامتنیّت: عطّار به تفسیر حکایت در جهت تفکّرات عرفانی خود می‌پردازد که بر نوع نگاه و برداشت‌های او از روایت زیرمتن مبتنی است. او با گشتارهایی که در روایت زیرمتن انجام می‌دهد، زمینه را برای ارائهٔ تفسیری هم‌سو با اندیشه‌اش فراهم می‌کند. عطّار، در ابیاتی که قبل از شروع حکایت به عنوان پیش‌زمینه آورده است بر این نکته تأکید دارد که باید جان و تن را به نور اسرار الهی روشن کنیم؛ زیرا گرفتاری این دو، حاصل عمل مشترک آن‌هاست:

«تن و جان را منوّر کن به اسرار وگرنه جان و تن گردد گرفتار
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۲۱)

وی جان و تن انسان را ملازم یک‌دیگر می‌داند و به این نکته اشاره می‌کند که جان و تن انسان باید در یک مسیر و برای یک هدف گام بردارند تا دچار گرفتاری نشوند:

چو جان رویی و تن رویی، دو رویند — اگر اندر عذابند از دو سویند
چو محجوبند ایشان در عذابند — میان آتش سوزان خرابند
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۲۲)

حکایت حیرانی ابوسعید ابوالخیر

سخن بشنو ز سلطان طریقت — سپه‌سالار دین شاهِ حقیقت
به هر جزوی هزاران کُل علی‌الحق — به کُل محبوبِ حق معشوقِ مطلق
شگرفی کافتابِ این ولایت — درو می‌تابد از برجِ هدایت
سلیمان سخن در *منطق‌الطیر* — که این کس بوسعید است ابن‌بوالخیر
چنین گفت او که در هر کار و هر حال — نشانِ پی همی‌جستم بسی سال
چو دیدم آنچ جُستم گم شدم من — همی چون قطره در قُلزُم شدم من
کنون گم گشته‌ام در پردهٔ راز — نیابد گم‌شده گم‌کرده را باز
(همان: ۱۵۳)

مآخذ حکایت: مأخذ این حکایت را مقامات ابوسعید و *اسرارالتوحید* دانسته‌اند. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۳۷۹؛ صنعتی‌نیا ۱۳۶۹: ۱۱۸)

این حکایت سوم از مقالهٔ هشتم *اسرارنامه* است که در آن توحید، مفهومی ویژه دارد. مضمون دو روایت زیرمتن در روایت عطّار همان‌گونگی شده است. بر اساس روایات زیرمتن و *اسرارنامه*، ابوسعید سی سال در همه حال، معبود را می‌جوید و پس از وصال حقّ، در او گم می‌شود زیرا به مرحلهٔ فنا رسیده و در این مقام، همه اوست و نشانی از عبد (گم‌شده) باقی نمی‌ماند تا از گم‌کرده (معشوق) خبر دهد. «بوسعید همچون عطار که یقین و فنا را ملازم توحید می‌داند، در ادامه نیز دل به فنای خود دارد تا از جانب خداوند نوری پدید آمد و ظلمت هستی او را ناچیز کرد.» (حسنی و درودگریان ۱۴۰۱: ۱۴۶)

بینامتنیّت: عطّار با بینامتنیّت صریح و آشکار از نوع ارجاع به نام بوسعید، مرجع متن خود را معرّفی و به این وسیله، کلام خود را مستند کرده است. او جایگاه ویژه‌ای برای عارفان و صوفیان قائل است و از این رابطهٔ بینامتنی، برای مقبولیت بیش‌تر سخن خود بهره می‌گیرد.

زیرمتنیّت: عطّار با گشتار کمّی افزایش، حکایت خود را از نظر حجمی گسترده‌تر از روایت‌های زیرمتن کرده و نخستین بیت روایت او با دعوت روایت‌شنو به شنیدن روایت آغاز شده است. او با گشتار فزون‌سازی و از طریق شخصیت‌پردازی مستقیم و معرفی آشکار و صریح این عارف برجسته، ویژگی‌ها و مراتب عالی ابوسعید را به مخاطب می‌شناساند و صفاتی همچون سلطان طریقت، سپه‌سالار دین، شاه حقیقت، محبوب حق و معشوق مطلق و سلیمانِ سخن در *منطق‌الطیر* را برای او برمی‌شمارد. از آنجا که ابوسعید در بین علمای دین و برخی مشایخ تصوف، مخالفان و معاندان زیادی داشت، عطار از طریق این مناقب عالی، مهر تأییدی بر مقام والای ابوسعید می‌زند و ارادت و اعتقاد تام خود را در باب وی ابراز می‌دارد. چنان‌که بنا بر برخی اقوال، نسب معنوی عطّار به ابوسعیدابوالخیر، عارف بزرگ قرن پنجم می‌رسد (ر.ک. فروزانفر۱۳۴۰: ۳۳؛ شفیعی‌کدکنی۱۳۶۶: ۶۰) ضمن اینکه عطّار، با به‌کارگیری سجع، قافیه و تلمیح در ابتدای نام هر یک از اولیاء، توجّه خواننده را به آرا و اقوال ایشان جلب می‌کند و با ارزش‌گذاری مکرّر، جایگاه آن شخص را نزد خواننده، اعتلا می‌بخشد. همچنین از آنجا که محتوای اصلی حکایت، بر فنای بوسعید و گم شدن او در معشوق، دلالت دارد، برشمردن صفاتی مانند محبوب حق، معشوق مطلق و نظایر آن برای ابوسعید، در حکم مقدمه‌چینی و براعت استهلالی است که پیشاپیش مخاطب را برای دریافت مفهوم سخن ابوسعید آماده می‌کند؛ زیرا «مقام معشوقی حق پس از مقام و مرتبهٔ عاشقی حاصل می‌گردد. آن که عشق به حق را چنان که شرط عاشقی است به کمال می‌رساند، از خویش فانی می‌شود و آن‌گاه معشوق و محبوب حقّ می‌گردد.» (پورنامداریان۱۳۷۷: ۱۱) همچنین عطار با افزودن عنصر تشبیه به روایت‌های زیرمتن در مصرع «همی چون قطره در قلزم شدم من» و

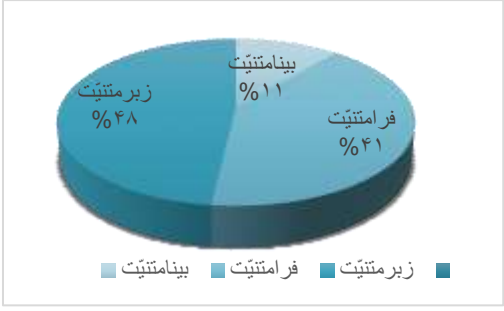
«کنون گم گشته‌ام در پردهٔ راز»، ارزش روایی، زیبایی و تأثیرگذاری حکایت خود را بیش‌تر کرده است. تشبیه به عنوان یکی از مهم‌ترین شیوه‌های تصویرسازی در شعر و نثر و به‌ویژه در زبان عرفانی، برای بیان مفاهیم انتزاعی و آسان‌یاب کردن آن‌ها بسیار مورد توجه بوده است. یکی از مهم‌ترین وجوه امتیاز این حکایت عطار نسبت به زیرمتن‌ها، تفهیم مطلب از طریق تشبیه و تمثیل است. نکتهٔ مهم دیگر در باب این تشبیه، استفاده از تقابل‌هاست؛ «زیرا در عرفان، بسیاری از مفاهیم، مصداق بیرونی ندارند و به کارگیری تقابل‌ها سبب می‌شود درک و دریافت آن‌ها آسان‌تر گردد.» (چهری و همکاران ۱۳۹۲: ۱۵۵) تقابل دریا (قلزم) با واژگانی مانند قطره و شبنم و... از تقابل‌های ادبی پرکاربرد در اشعار عطار است و دریا به عنوان نمادی برای بیان مفاهیمی چون توحید، فنا و عشق در شعر عطار مورد توجّه قرار می‌گیرد. (ر.ک. روحانی و عنایتی ۱۳۹۵: ۲۱۶) وقتی قطرهٔ ناچیز وجود آدمی به دریای بیکرانهٔ هستی حق می‌پیوندد، هستی او به هستی الهی تبدیل می‌شود و برای همیشه از ماسوی‌الله فارغ و مستغنی است. عرفان یعنی حرکت و تکاپو و در هستی‌شناسی عطار، سراسر عالم جوشان و پویان به سوی حق روانند. (ایرانمنش ۱۴۰۰: ۸۴) «قطره» و «قلزم» علاوه بر القای بار معنایی مورد نظر شاعر و اشارهٔ ضمنی به مفهوم وحدت قطره و دریا و بازگشت به اصل خویش، به دلیل تکرار واج «ق» موسیقی و آهنگی خاص را در کلام ایجاد کرده‌اند. عطار در *منطق‌الطیر* نیز در بیان مقام فقر و فنا، از تقابل قطره و قلزم استفاده کرده و از گم کردن راه و رسم سلوک توسط عبد و کشش و جذبهٔ حق در این مقام سخن گفته است. (ر.ک. عطار۱۳۸۳: ۳۸۰)

وجه تمایز دیگر حکایت عطار با روایات زیرمتن، در بیت پایانی مشاهده می‌شود که شاعر با تکرار واژهٔ گم در «گم گشته‌ام»، «گم گشته» و «گم کرده»، ضمن القای هرچه بیشتر مفهوم فنا و گم‌شدن در معشوق، بر موسیقی درونی و تأثیر سخن خود افزوده است.

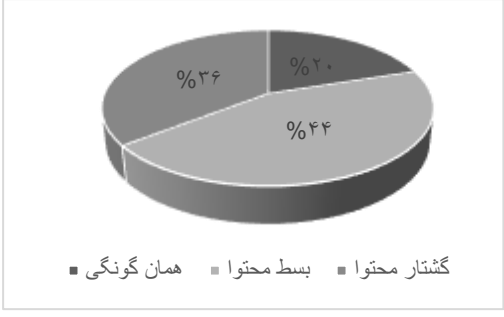
فرامتنیّت: عطّار به دنبال این حکایت، در ابیاتی تفسیری به بیان عظمت بُعد حقیقی انسان و ستایش آن می‌پردازد و بر این باور است این جنبهٔ متعالی از وجود انسان، با کنار رفتن

انانیّت و نفسانیات رخ می‌نماید و در این صورت، حضور در برابر خویش مقارن است با حضور در برابر حقّ. «عطّار که این مطالب را به دنبال وصف ابوسعید می‌آورد، ظاهراً عقیده دارد که ابوسعید از آن مردانی است که به این مقام دیدار و شناخت منِ خویش نائل آمده است.» (پورنامداریان ۱۳۷۷: ۲۰) در تفسیر او کسی که بدون اراده، به حقّ، حاضر باشد و از خلق، غایب، بی‌گمان در این راه چون خدنگی راست از سوی تیرانداز (خداوند) به سوی مقصود می‌رود:

کسی کو در حضور افتاد بی خواست — درین ره چون خدنگی می‌رود راست
تو دایم در حضور خویشتن کوش — دمی حاضر به دو گیتی بمفروش
(عطّار ۱۳۹۲: ۱۵۴)



نمودار۲. فراوانی گونه‌های روابط ترامتنی حکایت‌ها



نمودار۳. فراوانی گشتارها در مضمون زیرمتن‌ها

نتیجه

اسرارنامه با تعداد قابل توّجهی از متون پیش از خود، تعامل دارد و روابط ترامتنی حکایت‌ها با زیرمتن‌های آن در سه گونهٔ بینامتنیّت، فرامتنیّت و زبرمتنیّت، قابل طبقه‌بندی است. حکایت‌های *اسرارنامه*، به دو شیوهٔ بینامتنیّت صریح و آشکار از نوع نقل قول و ارجاع و بینامتنیّت ضمنی از نوع تلمیح، با زیرمتن‌های خود رابطه برقرار کرده است. بینامتنیّت صریح و آشکار بیشتر در حکایت‌های مربوط به سخنان و کرامات اولیاء و عرفا دیده می‌شود.

بیش‌ترین نوع رابطهٔ ترامتنی *اسرارنامه* با زیرمتن‌های آن، از نوع زبرمتنی است. عطّار بر اساس مقاصد خود و ظرفیّت حکایت‌ها آن‌ها را بسط و گسترش می‌دهد یا با کاهش و ایجاز نقل می‌کند. در زمینهٔ گشتار کمّی افزایشی مواردی نظیر کاربرد آرایه‌های ادبی، تفصیل جزئیات، تفهیم مطالب، ایجاد لحن طنز با استفاده از تعریض‌های زبانی و غافل‌گیری‌های کلامی و رفتاری شخصیت‌های حکایت‌ها، گفتگوسازی و توصیف، به عطّار کمک کرده‌اند تا حکایت را مطابق زبان و شیوهٔ خاص خویش پردازش کند. جای‌گشت شعرسازی و مقیّد بودن شاعر به وزن و قافیه، عامل دیگری است که در طولانی شدن حکایت‌های *اسرارنامه* مؤثر بوده است. در زمینهٔ گشتار کمّی کاهشی نیز عطّار بسیاری از شخصیّت‌هایی که در پیش‌برد رویدادهای حکایت‌ها، نقشی ایفا نمی‌کنند، از روایت خود حذف کرده است. او از آوردن حکایت‌ها، هدف تاریخی ندارد و این منظور را با حذف راوی و یا اشارات تاریخی و نیز حذف نام شخصیت‌ها و مکان‌ها که با دادن رنگ خاص به حکایت، معنی و مفهوم آن را محدود می‌کند، نشان می‌دهد. هم‌چنین عطّار برخی رویدادها که بیان آن‌ها را لازم نمی‌داند یا با عقاید و هنجارهای او در تعارض است، با اعمال گشتار کمّی برش، از حکایت خود حذف می‌کند. در زمینهٔ گشتار کاربردی در حکایت‌های *اسرارنامه*، شخصیّت‌ها متناسب با نظام اعتقادی عطّار، ارزش‌کاهی یا ارزش‌گذاری مکرّر شده‌اند. عطّار، در برخی حکایات، به غنی کردن شخصیّت‌های حکایت با یک نقش مهم‌تر و جذّاب‌تر در مقایسه با آن چه در زیرمتن وجود داشته است، می‌پردازد و گاه از طریق گشتار انگیزه، نیّات و مقاصد

شخصیّت‌های زیرمتن را متناسب با روایت خود یا دغدغه‌هایش پردازش می‌کند. دگرگونی‌های عطّار در روایت‌های زیرمتن، علاوه بر اجزا و ارکان روایت، در گفتمان آن نیز مؤثّر است. او با خارج کردن روایت زیرمتن از بافت اصلی، آن را در خدمت گفتمان عرفانی درمی‌آورد و از این طریق، مفاهیم مورد نظر خود را به مخاطب منتقل می‌کند. در زمینهٔ گشتار کیفی، عطّار، روایت‌هایی از زیرمتن را که به صورت گزارش و بی‌بهره از عناصر داستانی و اجزای روایی بودند با افزودن عناصر داستانی به روایت زیرمتن، از صورت یک گزارش صِرف بیرون آورده است. یکی دیگر از گشتارهایی که در زمینهٔ شخصیّت برای فراگیر جلوه دادن آن اعمال می‌کند، مبدّل ساختن شخصیّت معرفه در زیرمتن به هویتی عام و ناشناس در زبرمتنِ *اسرارنامه* است. عطّار با به‌کارگیری شیوهٔ نمایشی در شخصیّت‌پردازی از طریق کنش و توجّه به احساسات آن‌ها، ابعاد نمایشی حکایت‌ها را در زبرمتن *اسرارنامه* بیشتر کرده است که در حیطهٔ گشتار کیفی می‌گنجد. هدف شاعر از این گشتارها بیان اندیشه‌های عارفانه، تعلیم عقاید و باورهای خویش، تأیید مفاهیم عرفانی و تثبیت آن‌ها در ذهن خواننده است. فرامتنیّت در *اسرارنامه* از نوع تفسیری است و در تغییر گفتمان حکایات، بسط بن‌مایه و نمادین کردن حکایاتی که در مآخذ *اسرارنامه* به صورت سطحی و تک معنا نقل شده‌اند، موثّر بوده است. این فرامتن‌های تفسیری در *اسرارنامه*، دیدگاه‌های عرفانی عطّار را نشان می‌دهد.

کتابنامه

آلن، گراهام. ۱۳۸۵. *بینامتنیّت*. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. ۱۳۸۴. *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اسماعیلی، اصغر. ۱۳۹۴. «تأثیر اسرارنامهٔ عطّار بر گلشن راز شبستری بر اساس نظریهٔ بینامتنیّت». *مطالعات عرفانی*. ش ۲۱. صص ۳۴ـ۵.

ایرانمنش، زهرا. ۱۴۰۰. «بررسی طرح‌واره‌ها در کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیای عطار نیشابوری». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش ۶۴. صص ۷۸ـ۶۹.

بامشکی، سمیرا. ۱۳۹۳. *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

پارسانسب، محمّد. ۱۳۹۴. *جستارهایی در قصّه‌شناسی*. تهران: چشمه.
پرین، لارنس. ۱۳۸۷. *تأمّلی دیگر در باب داستان*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: سورهٔ مهر.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۷۷. «ابوسعید ابوالخیر از نگاه عطّار». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. ش ۲۰. صص ۵–۲۸.
پورنامداریان، تقی و سمیرا بامشکی. ۱۳۸۸. «مقایسهٔ داستان‌های مشترک *مثنوی* و *منطق‌الطیر* با رویکرد روایت‌شناسی ساخت‌گرا». *جستارهای نوین ادبی*. ش ۲. صص ۱–۲۶.
پیرحیاتی، زهرا و علی حیدری. ۱۴۰۰. «بررسی *تذکرةالاولیاء* و مثنوی‌های عطّار بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. ش ۱. صص ۱۸ـ۱.
تاج‌بخش، پروین و صادق، آمنه. ۱۳۹۴. «شگردهای طنزساز در *اسرارنامه*». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. ش ۳. صص ۵۸ـ۳۷.
جلیلی، رضا و پروین‌دخت مشهور. ۱۳۹۷. «تحلیل حکایات *اسرارنامه* بر پایهٔ نظریهٔ کانون روایت (درونی و بیرونی) ژنت». *مطالعات انتقادی ادبیات*. ش ۸. صص ۱۷ـ۱.
چهری، طاهره، غلامرضا سالمیان و سهیل یاری. ۱۳۹۲. «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. ش ۲. صص ۱۵۸ـ۱۴۱.
حسن‌زادهٔ نیری، محمدحسن و گلسا خیراندیش. ۱۴۰۰. «بینامتنیّت در مثنوی‌های عطّار نیشابوری با *حدیقهٔ* سنایی». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ۹. صص ۱۳۴ـ۱۱۳.
حسنی، مسعود و فرهاد درودگریان. ۱۴۰۱. «بازنمایی گذار عرفانی ابوسعید ابوالخیر در چارچوب نظریهٔ مناسک‌گذار». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش ۶۶. صص ۱۵۴ـ۱۲۳.
خدادادی، فضل‌الله و رضا سمیع‌زاده. ۱۳۹۸. «ساختار چندگانهٔ روایت در اسرارنامهٔ عطّار». *مطالعات عرفانی*. ش ۳۰. صص ۱۰۲ـ۸۱
روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی. ۱۳۹۵. «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری». *زبان و ادبیات فارسی*. ش ۸۱ صص ۲۲۱ـ۲۰۱.
روضاتیان، مریم و فاطمه‌السادات مدنی. ۱۳۹۶. «بررسی بینامتنی حکایات مشترک *تذکرةالاولیاء* و *منطق‌الطیر* عطّار نیشابوری». *ادب فارسی*. ش ۱. صص ۱۱۲ـ۹۵.
صافی، حامد، مهدخت پورخالقی، فرزاد قائمی و سمیرا بامشکی. ۱۳۹۵. «بررسی داستان کیومرث در *شاهنامه* و تواریخ عربی متأثر از *سیرالملوک‌ها* بر اساس فزون‌متنیّت ژرار ژنت». *متن‌شناسی ادب فارسی*. ش ۲۹. صص ۳۴ـ۱۷.
صنعتی‌نیا، فاطمه. ۱۳۶۹. *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطّار نیشابوری*. چ ۱. تهران: زوار.

عرب یوسف‌آبادی، فائزه و زهرا اختیاری و جواد مرتضایی و سمیرا بامشکی. ۱۳۹۲. «ترامتنیّت در مقامات حمیدی». *پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی*. ش ۱. صص ۱۳۹ـ۱۲۱.

عطّار نیشابوری، فریدالدین. ۱۳۹۲. *اسرارنامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۸۳. *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

فاطمی، مرضیه‌سادات. ۱۳۸۶. «تحلیل ساختاری و محتوایی حکایت‌های *اسرارنامهٔ* عطار». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشگاه قم.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۴۰. *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار*. تهران: دهخدا.

قاسمی‌فرد، حسین و سید حسین سیدی. ۱۳۹۷. «بررسی و تحلیل کارکردهای اخلاقی تمثیل در *اسرارنامهٔ* عطّار نیشابوری». *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. ش ۱۰. صص ۶۶ـ۴۴.

کِنی، دیبلو. ۱۳۸۰. *چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم؟*. ترجمهٔ مهرداد ترابی و محمد حنیف. تهران: زیبا.

مایر، فریتس. ۱۳۷۸. *ابوسعید ابوالخیر: حقیقت و افسانه*. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۵. *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: آگه

میبدی، رشیدالدین ابوالفضل. ۱۳۸۲. *کشف‌الأسرار و عدةالأبرار*. به کوشش علی‌اصغر حکمت. ج ۲. تهران: ابن‌سینا.

نامورمطلق، بهمن. ۱۳۹۱. *بینامتنیّت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۸۶. «ترامتنیّت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. ش ۵۶. صص ۹۸ـ ۸۳

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۱. «گونه‌شناسی بیش‌متنی». *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ش ۳۸. صص ۱۵۲ـ۱۳۹.

نصر اصفهانی، محمدرضا و مرضیه‌السادات فاطمی. ۱۳۹۰. «بررسی روایت‌شناسی حکایت‌های *اسرارنامهٔ عطّار*». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*. ش ۲۳. صص ۱۳۴ـ۱۱۳.

نیشابوری، ابواسحاق. ۱۳۸۲. *قصص‌الأنبیاء*. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران: علمی و فرهنگی.

English Sources

Genette, G. 1997. *Palmpsests: Literature in Second Degree*.Trans: Channa Newman and Calude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

References

Ahmadī, Bābak. (2005/1384SH). *Sāxtār va Ta'vīle Matn*. Tehrān: Markaz.

Allen, Graham. (2006/1385SH). *Beynā-matnīyat*. (*Intertextuality*). Tr. by Peymān Yazdān-jū. Tehrān: Markaz.

Arab Yūsef Ābādī, Fā'eze and Zahrā Extīyārī and Javād Mortezāyī & Samīrā Bāmeškī. (2013/1392SH). "*Tarā-matnīyat dar Maqāmāte Hamidī*". *journal of Language and comparative Literature*. No. 1. Pp. 121-139.

Attār Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (2013/1392SH). *Asrār-nāmeh*. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. Tehrān: Soxan.

Attār Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (2004/1383SH). *Manteqo al-tteyr*. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. Tehrān: Soxan.

Bāmeškī, Samīrā. (2014/1393SH). *Revāyat-šenāsī-ye Dāstānha-ye Masnavī*. Tehrān: Hermes.

Čehrī, Tāhereh and Qolām-rezā Sālemīyān & Soheyl Yārī. (2013/1392SH). "*Tahlīle Tāqābolhā va Tazādhā-ye Vāžegānī dar Še're Sanāyī*". *Researches on Mystical Literature (gowhar-guya)*. No. 2. Pp. 141-158.

Esmā'īlī, Asqar. (2015/1394SH). "*Ta'sīre Asrār-nāmeh-ye Attār bar Golšane Rāze Šabestarī bar Asāse Nazarīye-ye Beynā-matnīyat*". *Mysticism Studies*. No. 21. Pp. 5-34.

Fātemī, Marzīyeh Sādāt. (2007/1386SH). "*Tahlīle Sāxtārī va Mohtavāyī-ye Hakāyathā-ye Asrār-nāmeh-ye Attār*". *MA Thesis*. University of Qom.

Forūzān-far, Badī'o al-zamān. (1961/1340SH). *Šarhe Ahvāl va Naqd va Tahlīle Āsāre Šeyx Farīdo al-ddīn Attār Neyšābūrī*. Tehrān: Deh-xodā.

Hasan-zāde Nayyerī, Mohammad-hasan and Golsā Xeyr-andīš. (2021/1400SH). "*Baynā-matnīyat dar Masnavīhā-ye Attāre Neyšābūrī bā Hadīqe-ye Sanāyī*". *Literary Text Research*. No. 9. Pp. 113-134.

Hasanī, Mas'ūd and Farhād Dorūd-garīyān. (2022/1401SH). "*Bāz-namāyī-ye Gozāre Erfānī-ye Abū Sa'īd Abo al–xeyr dar Čārčūbe Nazarīye-ye Manāseke Gozār*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 66. Pp. 123-154.

Īrān-maneš, Zahrā. (2021/1400SH). "*Barrasī-ye Tarh-vārehā dar Kašfo al-mahjūb va Tazkerato al-owlīyā-ye Attāre Neyšabūrī*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 64. Pp. 69-78.

Jalīlī, Rezā and Parvīn-doxt Mašhūr. (2018/1397SH). "*Tahlīle Hekāyāte Asrār-nāmeh bar Pāye-ye Nazarīye-ye Kānūne Revāyat*

(*Darūnī va Bīrūnī*) *Genette*". *Critical studies of Literature*. No. 8. Pp. 1-17.
Kenney, William Patrick. (2001/1385SH). *Čegūne Adabīyāte Dāstānī rā Tahlīl Konīm?* (*How to Analyze Fiction*?). Tr. by Mehr-dād Torābī and Mohammad Hanīf. Tehrān: Zībā
Makaryk, Irena Rima. (2009/1385SH). *Dāneš-nāme-ye Nazarīyehā-ye Adabī-ye Mo'āser* (*Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*). Tr. by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavī. Tahrān: Āgāh.
Meier, Fritz. (1999/1378SH). *Abū Sa'īd Abo al-xeyr: Haqīqat va Afsāne* (*wirklichkeit und Legende/AbuSaid-i Abul-Hayr*). Tr. by Mehr-āfāqe Bāy-būrdī. Advisor: Nasro al-llāh Pūr-javādī. Tehrān: Markaze Našre Dāneš-gāhī.
Meybodī, Rašīdo al-ddīn Abo al-fazl. (2003/1382SH). *Kašfo al-asrār va Oddato al-abrār*. With the Effort of Alī-asqar Hekmat. 2nd Vol. Tahrān: Ebne Sīnā.
Nāmvar Motlaq, Bahman. (2013/1391SH). *Beynā-matnīyat az Sāxtār-garāyī tā Pasā-modernīsm*. Tehrān: Soxan.
Nāmvar Motlaq, Bahman. (2013/1391SH). "*Gūne Šenāsī-ye Bīš-matnī*". *Journal of Literary Resarch*. No. 38. Pp. 139-152.
Nāmvar Motlaq, Bahman. (2007/1386SH). "*Tarā-matnīyat Motāle'e-ye Ravābete Yek Matn bā Dīgar Matnhā*". *Research Journal of Human Sciences*. No. 56. Pp. 83-98.
Nasre Esfahānī, Mohammad-rezā and Marzīyeh al-sādāt Fātemī. (2011/1390SH). "*Barrasī-ye Ravāyāt-šenāsī-ye Hekāyathā-ye Asrār-nāme-ye Attār*". *Persian language and literature exploration magazine*. No. 23. Pp. 113-134.
Neyšābūrī, Abū Eshāq. (2003/1382SH). *Qessaso al-anbīyā*. With the Effort of Habīb Yaqmāyī. Tahrān: Elmī va Farhangī.
Pārsā-nasab, Mohammad. (2015/1394SH). *Jastārhā-yī dar Qesse-šenāsī*. Tehrān: Češmeh.
Perrine, Laurence. (2008/1387SH). *Ta'ammolī Dīgar dar Bābe Dāstān* (*Story and Stroctur*e). Tr. by Mohsen Soleymānī. Tehrān: Sūre Mehr.
Pīr-hayātī, Zahrā and Alī Heydarī. (2021/1400SH). "*Barrasī-ye Tazkerato al-owlīyā va Masnavīhā-ye Attār bar Asāse Nazarīye-ye Bīš-matnīyate Gérard Genette*". *Mystical Literature Research Journal (Gohar Goya)*. No.1. Pp. 1-18.
Pūr-nāmdārīyān, Taqī. (1998/1377SH). "*Abū Sa'īd Abo al-xeyr az Negāhe Attār*". *Journal of Faculty of Literature and Human Sciences, Tarbiat Moalem University*. No. 20. Pp. 5-28.
Pūr-nāmdārīyān, Taqī and Bāmeškī, Samīrā. (2009/1388SH). "*Moqāyese-ye Dāstānhā-ye Moštarake Masnavī va Manteqo al-tteyr bā*

Rūy-karde Revāyat-šenāsī-ye Sāxt-garā". *Magazine of new literary essays*. No. 2. Pp. 1-26.
Qāsemī-fard, Hoseyn and Seyyed Hoseyn Seyyedī. (2018/1397SH). "*Barrasī va Tahlīle Kār-kardhā-ye Axlāqī-ye Tamsīl dar Asrār-nāme-ye Attār Neyšābūrī*". *Jornal of Reserch Allegory in persian Language and Literature*. No. 10. Pp. 44-66.
Rowhānī, Mas'ūd and Mohammad Enāyatī Qādī-kalāyī. (2016/1395SH). "*Taqābolhā-ye Dogāne dar Qazalīyāte Attāre Neyšabūrī*". *Half-Yearly Persian Language and Literature*. No. 81. Pp. 201-221.
Rowzātīyān, Maryam and Fāteme Sādāt Madanī. (2017/1396SH). "*Barrasī-ye Beynā-matnī-ye Hekāyāte Moštarake Tazkerato al-owlīyā va Manteqo al-teyre Attār Nayšābūrī*". *Persian literature magazine*. No. 1. Pp. 95-112.
Sāfī, Hāmed and Mah-doxt Pūr-xāleqī and Farzād Qā'emī & Samīrā Bāmeškī. (2016/1395SH)."*Barrasī-ye Dāstāne Kīyūmars dar Šāhnāme va Tavārīxe Arabī-ye Mota'aser az Seyaro al-molūkhā bar Asāse Fozūn-matnīyat Gérard Genette*". *Journal of Persian Literature Textology*. No. 29. Pp. 17-34.
San'atī-nīyā, Fātemeh. (1990/1369SH). *Ma'āxeze Qessas va Tamsīlāte Masnavīhā-ye Attāre Nayšabūrī*. 1st ed. Tehrān: Zavvār.
Tāj-baxš, Parvīn and Sādeq, Āmene. (2015/1394SH). "*Šeqerdhā-ye Tanz-sāz dar Asrār-nāmeh*". *Journal of literary and rhetorical research*. No. 3. Pp. 37-58.
Xodā-dādī, Fazlo al-llāh and Rezā Samī'-zādeh. (2019/1398SH). "*Sāxtāre Čand-gāne-ye Revāyat dar Asrār-nāme-ye Attār*". *Mysticism studies*. No. 30. Pp. 81-102.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عـرفانـی و اسطوره‌شنـاختی
س ۱۸ ـ ش ۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱(از صفحه ۱۰۱ تا ۱۲۹) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.1927375.2750

زبان عرفانی در *مثنوی معنوی* مولوی

افسانه سعادتی [*] ـ پروین گلی زاده [**] ـ مختار ابراهیمی [***]

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز ـ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

بیان تجارب عرفانی، همواره یکی از مهم‌ترین مباحث در دیدگاه عرفا بوده است. بررسی جنبه‌های پدیداری این تجارب، بیرون از زبان امکان‌پذیر نیست. این در حالی است که زبان نیز در تبیین تجربه‌های عرفانی نارساست و به همین سبب عارفان، به شکل‌های هنری و ادبی زبان روی آورده‌اند، نماد و تمثیل دو شکل هنری از جمله شکل‌های هنری زبان است. این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی در پی بررسی و تحلیل چگونگی به کارگیری تمثیل و نماد جهت آشکار کردن تجربه‌های عرفانی مولوی در *مثنوی* است. مولوی در راستای به کارگیری تمثیل با در نظر گرفتن تنگناهای زبان بشری کوشیده است تا با زبان ویژه خویش، راه را بر تأویل‌های عرفانی برای خود و مخاطب بگشاید. آنچه در فهم زبان *مثنوی* اهمیت دارد، شناخت زبان نمادگرا در فضای گستردهٔ این اثر است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مولوی با آگاهی از ظرفیت‌های کلامی، به زبان عرفانی خود پویایی داده است. توجّه به زبان و کاستی‌های آن، معناگرایی، تکرار واژگان ویژه و تمرکز بر اندیشه‌ای واحد، آگاهی ازتجربه‌های عرفانی در عینِ بیان‌ناپذیری آن‌ها و ادراک مخاطبان از جمله عوامل مؤثر در درک زبان عرفانی *مثنوی معنوی* است.

کلیدواژه: *مثنوی معنوی*، زبان عرفانی، تمثیل، نماد، تجربهٔ عرفانی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

[*]Email: Afsaneh_saadati@yahoo.com
[**]Email: P-golizadeh@scu.ac.ir(نویسندهٔ مسئول)
[***]Email: m.ebrahimi@scu.ac.ir

مقدمه

انسان از راه زبان با این جهان پیوند برقرار کرده است. در زبان معمول که مهم‌ترین کارکردش، ارتباط است، به سهولت می‌توان اندیشه‌های معمولی را بیان کرد که به جهان مادی تعلّق داشته است. اما این زبان از بیان دقایق عاطفی، اندیشه‌ها و تجربه‌های غیر مادی ناتوان است. پژوهش حاضر تجلیّات تجربهٔ عرفانی را کندوکاو می‌کند. هر عارفی، مرزهای جهان معنوی خویش را با مرزهای زبان هنری‌اش مرتبط می‌سازد، بنابراین مخاطب تا به ژرفای این زبان نرسد، نمی‌تواند از تجربه‌های او آگاهی بیابد.

این تجربهٔ عرفانی که از زیست متفاوت بر می‌آید، شاعران و عارفان را از دیگر آدمیان و پیرو آن، زبان‌شان را از زبان‌های دیگر متمایز ساخته است. از دید ویتگنشتاین[1] «نحوه‌های معیشتی» که خود شامل تمام اندیشه‌هاست، مستلزم زبان‌های گوناگون است. بنابراین زبان عرفان با زبان فلسفه و علم تجربی، متمایز است. (ر.ک. علی‌زمانی ۱۳۷۵: ۱۷۴)

عرفان، زبان دیگری دارد و آن، زبان رمزی است. عرفا در تبیین عرفان که منجر به تأویل نیز شده است، از قوهٔ خیال بهره گرفته‌اند و همین پیوند خیال با مفاهیم عالی قدسی است که کلام آنان را «زیبافسون» ساخته و جان مخاطب را به فراسوی کلام برده و در نتیجه، موجب التذاذ هنری شده است و به این خاطر است که برخی پژوهش‌گران، عرفان را به «نگاه هنری و جمال‌شناسانه» نسبت به الهیات و دین تعریف کرده‌اند. (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴: ۱۵) برخی از فلاسفه، تجارب دینی را به انواع متعددی تقسیم کرده‌اند و تجربهٔ عرفانی را یکی از اقسام تجربهٔ دینی دانسته‌اند، برای نمونه، دیویس، تجربهٔ عرفانی را یکی از اقسام تجربهٔ دینی دانسته است، این نظر دیویس را بسیاری از فلاسفهٔ دین پذیرفته و تجارب عرفانی را مهم‌ترین نوع

1. Wittgenstein

تجارب دینی دانسته‌اند. برخی دیگر نیز تجارب دینی را به دو قسم عرفانی و مینوی تقسیم کرده و تجارب عرفانی را زیرمجموعهٔ تجارب دینی دانسته‌اند. (ر.ک. قائمی‌نیا ۱۳۸۱: ۳۰-۱۰) نسبت تجارب عرفانی با تجارب دینی از لحاظ منطقی، عموم و خصوص من وجه است. به بیان دیگر که تجارب دینی از تجارب عرفانی وسیع‌تر هستند، برخی تجارب عرفانی، دینی هستند و برخی دینی نیستند. با این تفاسیر زبان عارفان از جنس زبان وحی و هنر است و از این رو، وحی و عرفان و هنر با یکدیگر خویشاوند شده‌اند. مولوی بر آن است که زبان عارفان همچون «خم عسلی» است و گفتار عارف، حکایت از آن دارد که او، خورندهٔ نور وحی بوده است:

هر که باشد قوت او نور جلال — چون نزاید از لبش سحر حلال
هر که چون زنبور وحی استش نفل — چون نباشد خانهٔ او پر عسل
(مولوی ۱۳۸۷: ۲۹۲۴/۶ و۲۹۲۵)

با پیدایش عرفان و دریافت حقایق باطنی، زبان اشارت در برابر زبان عبارت به شیوهٔ پرکاربردتری به وجود آمد و درک صحیح آرای عرفانی که از زبان اشارت بهره برده‌اند، منوط به تأویل و تفسیر دقیق این زبان شد. «عارف به عنوان نتیجه‌ای از فرآیند فرهنگ‌گیری عقلانی در معنای وسیع کلمه، جهانی از مفاهیم، اشکال، نمادها و ارزش‌ها را به تجربه‌ای وارد می‌کند که در نهایت و واقعا وجود دارد، مفاهیمی که نه تنها به تجربه، رنگی خاص بلکه به آن نیز شکل می‌دهد.» (کتز ۱۳۸۳: ۷۶) بر همین اساس است که در نگاه اغلب فلاسفهٔ دین[1]، واژگان در تجربهٔ عرفانی، تنها برای این استخدام می‌شوند که سمتی را نشان دهند که خواننده در تجربهٔ شخصی خود باید به آن سو بنگرد. (ر.ک. پراودفوت ۱۳۸۳: ۲۵) به این ترتیب درمی‌یابیم که زبان نمادین و تمثیلی، مناسب‌ترین زبان برای بیان تجربه‌های عرفانی و یافته‌های قلبی است. پل نویا، جریان شکل‌گیری زبان نمادین را نوعی حرکت از

1. Philosophers of religion

تمثیل به سمت نماد در متون عرفانی می‌داند. تمثیل، بیرونی و نماد، درونی است. «تمثیل‌ها، توصیفاتی هستند که صوفی به مدد آن‌ها می‌کوشد تا به عناصر و تجربه‌ای که در آن زیسته است، هیأتی ملموس ببخشد. این تجربه از آنِ خود اوست، اما ممکن است از آنِ دیگران هم باشد و این نکته، معنی خارجیت تمثیل است.» (نویا ۱۳۷۳: ۲۶۷)

تمثیل به عنوان نوعی از استدلال، پایهٔ تبیین و تعلیم (حرکت از فرامتن به متن) و نماد (حرکت از متن به فرامتن) پایهٔ تأویل در *مثنوی* قرار گرفته است. مولوی، تأویل و تمثیل را آزادانه در آثارش به کار می‌برد و مخاطب این طرح را در هر جایی از آثارش به سهولت می‌تواند مشاهده کند. او با آگاهی از این ظرفیت زبانی، توانسته عرفان خود را از اصطلاح‌زدگی برهاند، گفتنی است که تجربه‌های روحانی او هم شفاف و زنده و به دور از اوهام بوده که نیازی به کاربرد چنین اصطلاحات دشوار را نداشته است. اگرچه تعلیمی بودن *مثنوی*، متن مولوی را از آن کیفیت ویژهٔ عرفانی دور کرده و در نتیجه به زبان، وجهی استدلالی و استنادی بخشیده است، اما مانع از آن نشده که مولوی در روبه‌رو شدن با هیجانات روحی و عاطفی خود در باب حقایق الهی آن هم به زبان نمادین سخن نگوید؛ رمز در دید او، نقطهٔ تلاقی غیب و شهادت یا حلق و خلق قلمداد می‌شود و اشاره‌ای دلالت‌گر بر آنچه معرفت حقیقی دارد. مولوی در *مثنوی* «از پی تعلیم آن بسته دهن» از زبان رمزی و مورد علاقهٔ خویش به دور می‌افتد تا دیگران بتوانند علوم گوناگون را از او یاد بگیرند. خلق و حلق در نظر او «محجوب و کثیف» و «تنگ و ضعیف» است. لقمهٔ باز از آن صعوه نیست و شرح نکات در منظر زندانیان، پیامدی جز حزن و غبن ندارد، از آن‌رو ترجیح می‌دهد این مطالب را در مجمع روحانیان مطرح سازد. مولوی، راه رهایی از این تنگنا را «آب و روغن کردنی» می‌داند؛ یعنی گشودن منطقی که درک‌ها از قشر آن تازه شود. او زمانی که دم خوشی برایش دست می‌دهد،

خود را بر کنار بامی تصور می‌کند که باید ترسان ترسان در آن گام بردارد. شاید از این رو است که دیگران، مولوی را «خاموش پرگفتار» یا «ناطق اخرس» می‌نامند.

من ز شیرینی نشستم روترش　　من ز پری سخن باشم، خمش
(مولوی ۱۳۸۷: ۱۷۶۱/۱)

هر چند که نطق، برای تعلیم لازم است، اما «صد خموشِ خوش نفس» دست بر لب شاعر می‌زنند؛ یعنی که بس، ولی او، نامه را باید برای تعلیم بخواند و حرف را برای تفهیم به زبان درآورد. هنگامی که دمگه او دمگه شاعر را می‌سوزاند، مولوی چاره‌ای جز سکوت‌پیشگی ندارد.

اهمیت و ضرورت پژوهش

از آنجا که نماد و تمثیل، دو وجه از وجوه زبان عرفانی مولوی است و شناخت این دو شکل هنری زبان در *مثنوی* در درک و دریافت جهان تجربه‌های عرفانی بسیار مهم است، بررسی و تحلیل *مثنوی* معنوی ضرورتی انکار ناپذیر است. نکتهٔ دیگر در این راستا، شناخت چگونگی پرورش نماد و تمثیل در *مثنوی معنوی* است که به دریافت درست‌تر متن‌های عرفانی دیگر نیز یاری می‌رساند، از این‌رو پژوهش حاضر می‌تواند پایه‌ای و ضروری به شمار آید. در *مثنوی*، برخی خویشکاری‌های عرفانی نظیر سکوت‌پیشگی دلالت بر احوال عرفانی مولوی دارد، افزون بر این، مولانا در نظام نشانه‌شناختی عرفانی خود، دستگاهی رمزی و نمادین دارد که او به یاری آن به احوال عرفانی نائل آمده و مخاطبان را از همین راه به چنین نظامی متصل ساخته است. این رمزگان دارای دو بُعد است؛ یکی کلام ظاهر مولوی است و دیگر تجربه‌های او که در نهان کلام او حضور دارند. واکاوی این دو محمل، هم می‌توان تجربه‌های عرفانی را در حیطهٔ آگاهی مخاطب قرار داد و هم نشان داد که خود مولانا از همین راه به تجربهٔ عرفانی رسیده است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش تحلیلی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. مولوی برای بیان تجارب عالی و محض عرفانی خود از چه زبانی بهره گرفته است؟

۲. چگونه معنویت *مثنوی* می‌تواند معطوف به تجارب عرفانی مولوی باشد؟

۳. چرا نماد و تمثیل در *مثنوی* این ظرفیت را دارا هستند که نماینده امور معنوی باشند؟

پیشینهٔ پژوهش

ویلیام جیمز (شرق‌شناس فرانسوی) و استیس در میان پژوهش‌گران غربی از نخستین کسانی بودند که به تفصیل دربارهٔ زبان عرفان بحث کرده‌اند. در ایران نیز برومند(۱۳۷۰)، در *زبان تصوف*، فولادی (۱۳۸۷)، در *زبان عرفان* و شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۲)، در *درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی (زبان شعر در نثر صوفیه)* عرفان و زبان ویژهٔ آن را کاویده‌اند. قنبری (۱۳۸۴)، در *مصاف تندباد* و همو (۱۳۷۹)، در مقالهٔ « نطق بی‌بیان (بررسی تجربه‌های عرفانی مولوی در *مثنوی*)» به انواع تجارب آفاقی و انفسی مولانا پرداخته و بر آن بوده که تجارب مولوی، دلایل گوناگونی داشته که زیست دینی مولوی، نقش مهمی را در این میان داشته است. تاجدینی (۱۳۸۶)، در مقالهٔ «زبان عرفانی در اندیشهٔ مولانا» بر آن است که زبان عرفانی با عالم کشف و شهود، نسبت دارد. تقوی(۱۳۸۴)، نیز در مقالهٔ «زبان در زبان مولوی» بر آن است که مولوی برای زبان، کارکردی دو گانه در نظر گرفته است: یکی کاشف اندیشه و جان و دیگری پرده‌پوش اسرار و حقایق درون که این نظرِ متناقض‌نما، ناشی از تجربه های خود مولانا بوده است. سلطانی و پورعظیمی (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «بیان ناپذیری تجربهٔ عرفانی با نظر به آرای مولانا در باب

«صورت» و «معنا»» به تناقض صورت و معنی در آثار مولانا پرداخته‌اند. رحیمی زنگنه (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «بیان‌ناپذیری تجربه‌های عرفانی از نگاه مولوی» چهار مانع موضوع، متکلم، کلام، و مستمع را در این باره برشمرده است. رئوف و حسن‌زاده (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «تجربهٔ عرفانی مولانا از عناصر طبیعی و مظاهر فرهنگی» تجارب عمده مولوی در آثارش را منحصر به سه حوزهٔ «تجربه عرفانی ذات الهی، حقیقت انسانی و عمل روحانی» دانسته و بر آنند که این تجارب از سه سطح توحید، انسان‌شناسی و عمل برگرفته شده‌اند. گراوند (۱۳۹۱)، نیز در مقالهٔ «زبان و مسائل پیرامون آن در *مثنوی معنوی*» سرچشمهٔ اصلی زبان را از منظر مولوی، معنا دانسته است. نویسندگان پژوهش حاضر برآنند که در زبان پر از معنا، امکان سخن گفتن از حقایق لطیف عرفانی میسر است. پژوهش‌های ذکر شده اگرچه راه‌گشای پژوهش دربارهٔ زبان عرفانی در تأملات مولوی هستند، اما هیچ‌کدام به صورت مستقل و منسجم به بررسی همه جانبهٔ فضای اندیشگی عرفانی مولوی ـ که تلفیق تجربه و زبان است ـ نپرداخته‌اند.

نماد در عرفان

نماد در میان عرفا، جایگاه ویژه‌ای داشته است به گونه‌ای که برای نمونه در ایران از زمان اسلام تا به امروز، بیشترین آثار عرفانی با دیدگاهی نمادین پدید آمده‌اند. مکتب خراسان، بیشترین رمزگرایی و رمزپردازی‌ها را در میان مکاتب عرفانی دارد تا جایی که از جهت گوناگونی رمزها و کاربرد آن‌ها در شعر عرفانی همانند ندارد. (ر.ک. فولادی ۱۳۸۷: ۴۳۹) نمادگرایی در سروده‌های مولوی، در مسیر شکوفایی و بالندگی بوده است. نخستین شاعر عارفی که الگوی مولوی قرار گرفت و به زبان رمز گرایش یافت، سنائی، حکیم پرده‌ای بود، اما نکتهٔ قابل توجه در مورد

رمزپردازی در میان عرفا، آن است که زبان ایشان، همیشه دارای نوعی سخت‌فهمی بوده و دلیل این امر در نوع بیان مفاهیم در نزد ایشان بوده است.

عرفا، همواره عقل را ناکارآمد دانسته و عشق را بر آن ترجیح داده‌اند. عقل از طریق استدلال، درصدد است تا به شناخت حقایق الهی برسد. حال آنکه محدودهٔ معرفت عقل، شناخت ظاهر است، اما در عشق صوفیانه، قلب (دل، روح)، آلت معرفت باطنی و وسیلهٔ کشف معارف الهی و غیبی است. مولانا با واژهٔ مثال، معنی درونی و معنوی را یادآور شده است: او بر این باور است که معارفی که از طریق دل و نه حواس و عقل به دست می‌آید، بیانش جز از طریق مثال ممکن نیست.

«چون آن سخن را مثال گویند، معقول نماید و چون معقول گردد، محسوس شود... پس معلوم شد که جمله نامعقولات به مثل، معقول و محسوس گردد... و مثال به مثل بماند هم چنان‌که عارف، گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان می‌گوید، چه ماند خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت الا این مثال است که بی‌این، عقل، آن معنی را تصور و ادراک نتواند کردن.» (مولوی ۱۳۸۱: ۱۶۶)

در این عبارات، مثال، معادلی برای رمز به شمار می‌رود. او در مثنوی، مثال‌آوردن را تنها سزاوار حق تعالی و بندگان صالحش دانسته و گفته است:

آن مثل آوردن آن حضرتست که به علم سرّ و جهر، او آیتست

(مولوی ۱۳۸۷: ۲۸۷۵/۳)

فهم کامل رمز به سبب ابهام ذاتی که در آن پنهان است، میسر نیست، ضمن اینکه، درک معانی رمزی نیز برحسب افهام گوناگون است. از سوی دیگر، از آنجایی که زبان، پدیده‌ای اجتماعی و تجارب عارف، شخصی و فردی است، کلام شخصی‌شده برای بیان تجربه‌ها کم می‌آورد و از دریچهٔ عادت بی‌معنا می‌شود، بنابراین خواننده دست به تأویل می‌زند و یا حتی خود شاعر، شعرش را تأویل می‌کند. بنابراین، تأویل در شعر عرفانی، امری ناگزیر است تا خواننده بتواند با متن تعامل برقرار کند و از سوی دیگر با مؤلف همدلی کند. در این راستا، هر کوششی که از جانب عقل

برای تأویل نماد صورت پذیرد ـ که زبان ظاهری است ـ نتیجه‌ای دربرنخواهد داشت و مناسب‌ترین راه انتقال این معارف، نه از طریق عقل و یا الفاظ نمادین بلکه هم‌آهنگی قلوب است.

مولوی و زبان عرفانی

«زبان دیگر» (زبان دوم) یا «زبان سبز» از ابداعات عارفان برای بیان الهامات و تجارب عالی و بنیادین است. مولوی نیز در *مثنوی* غیر از زبان معهود در میان بشر از صدها زبان پنهانی سخن می‌گوید که آن را «زبان محرمی» نامیده است. (ر.ک. مولوی ۱۲۰۸/۱/۱۳۸۷) شاید بتوان گفت «منطق سلیمانی»، گویاترین اصطلاحی باشد که او پیرامون زبان خصوصی و در این باره مطرح ساخته است. (همان/۸۵۸/۴–۸۵۱) زبان مرغان در *مثنوی*، مظهر زبان غیب (وحیانی) است؛ چرا که خاستگاه آسمانی دارد. از این‌رو، شناخت و ادراک زبان مرغان، تنها بهره و نصیب کسی است که به طور مستقیم با سرچشمهٔ وحی و «علم لدنّی» در ارتباط است. استفاده از زبان مرغان که نوعی «حکمت دلی» است از حکمت یونانی و فلسفی به دور است که بر پایهٔ منطق و براهین عقلی است. منطق و براهین، قادر به معرفت و تصور امور معنوی نیست. از سوی دیگر نیز دانستن زبان مرغان؛ یعنی آشنایی با ارواح آدمیان و شناختن استعدادهای آنان و با هر یک متناسب فهم و استعداد او سخن گفتن، علمی است که ویژهٔ «سلیمان لسین» یا هر انسان دیگری است که با تحقق اصل الهی در وجود خود به مرتبه ولی کامل و پیر رسیده است و می‌داند که چگونه هر سالکی را ارشاد کند. صفت «لسین» با صفت «صد زبان» به معنی کسی که «آشنا به حقایق پنهان در همهٔ نام‌ها و صور بیان است» قابل‌قیاس است. در تفکر عرفانی، سلیمان در مقام عقل یا انسان کامل، «زبان مرغان را می‌داند و جمله با وی در

سخنان‌اند، زبان همه را فهم می‌کند و حکمت خدا را در همه جا می‌یابد.» (نسفی ۱۳۷۷: ۱۵۲) مولوی در جای دیگری از *مثنوی*، زبان عرفانی را به طور پوشیده، «زبان اضطرار» نامیده است:

همچو چغزیم اندر آب از گفت الم — وز خموشی اختناق است و سقم
گر نگوییم آشتی را نور نیست — ور بگوییم آن سخن دستور نیست
(مولوی ۴۳۸۸/۶/۱۳۸۷و۴۳۸۷)

به نظر می‌رسد منشأ چنین اصطلاحی، متوجه تجارب عرفانی باشد که عارف با آن روبه‌رو بوده است.

تجربه‌های عرفانی

به گشوده‌شدن دریچه‌های عالم معنی بر دل صوفی و رسیدن به حقیقت، در اصطلاح، تجربهٔ عرفانی گفته می‌شود. تجربه در اینجا به معنی لغوی آن؛ یعنی آزمودن نیست بلکه بیشتر در معنی احساس، شهود و ادراکی خاص یا رخدادی در درون به کار می‌رود. (ر.ک. تقوی ۱۳۸۷: ۱۱۵) این تجربه، گاهی مقدم بر زبان است (شطح) و گاهی زبان، پیشاهنگ تجربه است (نماد و تمثیل) و گاه هم احساس و اندیشه، پیشاهنگ تجربه واقع شده است (تلفیق اندیشه و الهام). جیمز، چهار ویژگی برای تجارب عرفانی بیان می‌کند. دو ویژگی اولی، عبارت هستند از: توصیف‌ناپذیری و کیفیت معرفتی. از این چهار ویژگی، دو ویژگی اولی و دو خصوصیت دیگر ثانوی هستند. دو ویژگی اولی، در هر حالت روحانی یافت می‌شوند و جیمز آن را حالت عرفانی می‌داند. دو ویژگی ثانوی که قطعیت کمتری دارند، اما در بیشتر تجارب عرفانی یافت می‌شوند، گذرا و انفعالی هستند. (ر.ک. جیمز ۱۳۹۱: ۴۲۳و۴۲۲)

وصف‌ناپذیری

روشن‌ترین نشانه‌ای که جیمز برای حالات عرفانی به دست می‌دهد، وصف‌ناپذیری آن‌هاست. (ر.ک. جیمز ۱۳۶۷: ۶۲) تجربهٔ عرفانی نه تنها امری غیرمنطقی است بلکه عطاکردنی است و به همین علت، دستور زبان خاصی ندارد. (ر.ک. مولوی ۱۳۸۲، ج ۱: ۵۵۱) که بخواهیم با استفاده از آن، این تجربه را توصیف کنیم. (ر.ک. ضرابی‌ها ۱۳۸۴: ۱۲) بنابراین تنها در صورتی می‌توان درکی از حالت عرفانی داشت که به طور شخصی، واجد آن باشیم. هدفی که ویلیام جیمز از طرح ویژگی توصیف‌ناپذیری دنبال می‌کند، اثبات این نتیجه است که تجارب عرفانی را از طریق مفاهیم نمی‌توان به دست آورد و تنها راه کسب معرفت نسبت به تجارب عرفانی، معرفت مستقیم و مباشر است. (ر.ک. جیمز ۱۳۶۷: ۶۲)

> «باید پذیرفت که مفاهیم اخلاقی و دینی غیرقابل‌تبدیل به مفاهیم تجربی هستند به همین دلیل هر اظهاری دال بر ارزش اخلاقی و دینی، مانند قضایای تجربی تحت حکم مشاهده نیست بلکه به وسیلهٔ شهود عقلانی سرّی و مرموز اداره می‌شوند. آنچه برای فردی به سبب ادراک مستقیم و شهود درونی قطعی و یقینی است برای دیگران ممکن است مشکوک و یا حتی کاذب باشد، از این رو اظهارات دینی و عرفانی غیر قابل تحقیق و اثبات هستند. اکنون می‌توانیم دریابیم که چرا امکان ندارد، ملاکی پیدا کنیم که بر حسب آن بتوان صحت احکام اخلاقی، دینی و عرفانی را تعیین کنیم؟ این عدم امکان از این جهت است که آن‌ها، اصلاً دارای صحت و اعتبار عینی و خارجی نیستند. اگر جمله‌ای هیچ خبری را ندهد، معنی ندارد که سؤال کنیم که صادق است یا کاذب. این احکام، چیزی را بیان نمی‌دارد، آن‌ها ابراز احساسات هستند و از این رو داخل در مقولهٔ صدق و کذب نمی‌شود.» (مایر ۱۳۸۲: ۱۴۷)

عوامل توصیف‌ناپذیری

اگر در عرفان غرب و عرفان اسلامی دقت شود، دیده می‌شود که اهل عرفان بر این نکته همواره اصرار ورزیده‌اند که حالات درونی، قابل توصیف و بیان نیستند، اما دلیل این اصرار چیست؟ دیویس، چهار عامل را در این رابطه مطرح می‌کند:

الف. مبالغه شعری: در بسیاری از موارد، شاهد عباراتی از قبیل تجربه در قالب واژه‌ها درنمی‌آیند یا خوشی وصف‌ناپذیر یا عشق غیرقابل توصیف هستیم.

عقل در شرحش چو خر در گل بخفت — شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رو متاب
(مولوی ۱۱۵/۱/۱۳۸۷و ۱۱۶)

این گونه تعابیر، ناظر به شدت و عظمت این نوع تجارب هستند. به بیان دیگر، گویندهٔ این عبارات، با بیانی اغراق‌آمیز بر عظمت حالات خود تأکید می‌ورزد:

چونش گویا یافت ذوالقرنین گفت — چونکه کوه قاف درّ نطق سفت
کای سخن‌گوی خبیر رازدان — از صفات حق بکن با من بیان
گفت رو کاو وصف از آن هایل‌تر است — که بیان بر وی تواند برد دست
یا قلم را زهره باشد که به سر — بر نویسد بر صحایف زان خبر
(همان/۴/۳۷۳۵-۳۷۳۲)

ب. معرفت متّصل: دلیل دیگر، این است که برای فهم عواطف باید آن را به تجربهٔ خویش در آورد، ناعارفان، نابینایند و احوال عرفانی را نمی‌توان به آنان منتقل کرد. از سوی دیگر، تجارب را نمی‌توان با توصیف بیانی به دیگران منتقل کرد. معرفت بی‌واسطه، منحصر به تجارب عرفانی نیست و تمامی انواع تجارب را از حالات روحی متعالی تا تجارب ساده دربرمی‌گیرد.

ج. متعالی بودن: گاهی الهامات عرفانی و تجارب درونی، چنان بنیادی‌اند که بیان کردن آن‌ها، ناممکن است. هر قدر مطلب، بلند و متعالی‌تر باشد، به همان نسبت ابزار زبان با مشکلات جدی‌تری مواجه می‌شود. همین امر، خاستگاه پیدایش زبان نمادین است.

د. تنزیه توصیفی: برخی بر این باورند که مراد از توصیف‌ناپذیری تجارب عرفانی، نهی از توصیف آن‌هاست. (ر.ک. فعالی ۱۳۸۷: ۳۹۹ـ۳۹۵)

بیان‌ناپذیری

در بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی، همهٔ عرفا خبره هستند. آنان بر این باورند که زبان برای بیان ژرفای یافته‌های عرفانی، نارسا و بی‌فایده است.

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم
(مولوی ۱۷۳۱/۱/۱۳۸۷)

صاحبان تجربه بر این معتقدند که آنچه را به تجربه در می‌یابند، ناگفتنی است. عرفا، مدام بر این مطلب تأکید می‌ورزند که احوالشان فراتر از فهم بوده و به قالب بیان و وصف نمی‌آید. در اینجا، این پرسش پیش می‌آید که چرا عرفا نمی‌توانند تجارب خویش را به زبان بیاورند؟ کاربرد زبان چه مشکلی دارد که اهل تجربه آن را احساس کرده‌اند و خود را از توصیف ناتوان می‌بینند؟ در خصوص بیان‌ناپذیری یافته‌های عرفانی، شاید بتوان گفت این موارد ادامهٔ علل چهارگانه‌ای است که دیویس مطرح کرده است. (ر.ک. فعالی ۱۳۸۷: ۴۰۴ـ۴۰۱)

الف. نظریه عواطف: برخی بر این باور هستند که احساسات در قیاس با تعقل و به طور کلی عشق در سنجش با عقل، دو ویژگی متمایز دارد:

> «یکی این که ترکیب عواطف نامشخص، مبهم و فرار است، برخلاف اندیشه‌ها که حدود مشخصی دارند. دیگر آن که عواطف از افکار عمیق‌تر هستند و هر چه عمق امور انسانی بیشتر باشد، بیان آن‌ها دشوارتر است. مجموعه این دو ویژگی سبب می‌شود تا احساسات در قالب واژگان درنیایند. برخی پژوهش‌گران دینی، تجارب عرفانی را از سنخ احساسات نمی‌دانند بلکه عنصر اصلی آن‌ها «معرفت و ادراک» در نظر می‌گیرند. البته شور و حال همراه و در پی شهودهای عرفانی پدید می‌آید، اما با آن وحدت ماهوی ندارد.» (جیمز[1] ۱۹۸۵: ۳۰۲)

عرفا هریک بر خصیصهٔ بیان‌ناپذیری، به عنوان ویژگی مشترک عرفان در هر مکتب و فرهنگی تأکید ورزیده‌اند. حالات عرفانی، نوعی معرفت هستند و امر عاطفی نیستند و سنت عظیم عرفانی، حاکی از آن است که مشکل بیان‌ناپذیری، به طور صرف یک مشکل احساسی نیست، بلکه یک معضل بزرگ منطقی است. به هر

1. James

روی با توجه به انتقادهای وارد بر این نظریه، نمی‌توان این دیدگاه را به تنهایی، به عنوان معیاری جهت توصیف‌ناپذیری کامل مقوله‌های عرفانی معرفی کرد.

ب. نظریهٔ نابینایی معنوی: برخی بر این باورند که ناممکن‌بودن انتقال تجارب به کسی که فاقد آن است، مانند ناممکن‌بودن شناساندن رنگ به کورمادرزاد یا کوررنگ است:

گر به تازی گوید او ور پارسی　　گوش و هوشی کو که در فهمش رسی؟
بادهٔ او در خور هر هوش نیست　　حلقهٔ او، سخرهٔ هر گوش نیست
(مولوی ۱۹۱۵/۵/۱۳۸۷و۱۹۱۴)

مولانا به طور معمول، اهل قال را کوران دست به عصا توصیف کرده که مادام باید محتاطانه قدم بردارند، مبادا که سرنگون شوند. آنان، دارای چشم حسّ‌بین هستند، حال آن که به گفتهٔ مولانا، خداوند دیدهٔ حسّ‌بین را اعمی خوانده است:

دیدهٔ حس را خدا اعماش خواند　　بت پرستش خواند و ضدّ ماش خواند
(همان/۱۶۰۸/۲)

به باور مولانا، دیدهٔ حسّ‌بین، خوشه‌چین و گدای چشم باطنی است، بنابراین در برابر آن پست و بی‌ارزش است. (ر.ک. همان/۵۱/۲-۴۹)

پس دو چشم روشن ای صاحب نظر　　مر ترا صد مادرست و صد پدر
خاصه چشم دل که آن هفتاد توست　　وین دو چشم حسّ که خوشه چین اوست
(همان/۳۳۸/۴ و۳۳۷)

فلاسفه نیز به همین دلیل، یعنی نابینایی باید دست به عصا راه بروند. آنان، این عصا را که به گفته مولوی گاهی عصای حزم و استدلال و گاهی عصای تقلیدست، لرزان‌لرزان به دست می‌گیرند تا در فراز و نشیب راه معرفت نیفتند، گرچه که طبع و خوی کوران، افتادن و راه گم کردن است. به همین دلیل، مولانا بر آن است که چشم بینا (باطنی) بر چشم نابینا (حسّی) برتری دارد:

چشم بینا بهتر از سیصد عصا　　چشم بشناسد گهر را از حصا
(همان/۳۷۸۴/۶)

به طور کلی، عقل، وسیله‌ای برای دیدن است، به شرط آنکه با نور عشق همراه باشد، به همین جهت در عرفان شهودی، عقلا و پیروان مکتب مشاء و حتّی کسانی چون ابو علی سینا را به نابینا تشبیه کرده‌اند. (ر.ک. طغیانی ۱۳۸۱: ذیل بیت عقل در کوی عشق نابیناست...) مولانا در تعریض به جماعت کوران، به‌صورت نمادین داستان «خاریدن روستایی در تاریکی شیر را به ظنّ آن که گاو است» مطرح کرده است. عارفان احساس می‌کنند که با زبان عادی از بیان یافته‌های خود برای نابینایان باطنی عاجز هستند، بنابراین می‌توان گفت یکی از علل بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی در واقع مربوط به مخاطبان دانست (ر.ک. مولوی ۲۷۶۲/۱/۱۳۸۷ و ۲۷۶۳؛ همو۷۵۹/۶/۱۳/۳)

ج. نظریهٔ دشواری بیان: بررسی پاره‌ای مدراک عرفانی، این اعتقاد را مطرح می‌سازد که دست‌کم، مراد برخی از عارفان از بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی، سختی بیان حالات درونی است. عرفا چون هم واجد آگاهی عرفانی هستند، می‌توانند میان این دو نوع آگاهی، مقایسه‌ای صورت بدهند. آنها بعد از این سنجش و تفاوت آن دو، بیان حالات عرفانی را بسیار دشوار دیده‌اند.

گر بگویم قیمت این ممتنع — من بسوزم هم بسوزد مستمع
مجملش گفتم نکردم زآن بیان — ور نه هم افهام سوزد هم زبان
(همان/۱۰۰۶/۶)

از این‌رو، یافته‌های معنوی را غیرقابل توصیف تلقی کرده‌اند. این نظریه، مانند یکی از دیدگاه‌هایی است که دیویس مطرح کرده است: ادعای اصلی نظر اخیر، این است که بیان تجربه‌های عرفانی دشوار است، از این رو، بیان‌ناپذیر تلقی می‌کنیم. بر اساس این نظریه، عارف به جای «صعوبت بیان» از عنوان «بیان‌ناپذیر» استفاده کرده است. البته بر این نظریه نیز انتقادهایی روا داشته‌اند از جمله، اینکه اگر صعوبت بیان در حدی بود که عارفان را از بیان باز می‌داشت، باید هیچ عارفی هیچ سخنی نمی‌گفت و هیچ کتابی نمی‌نوشت، حال آنکه در عرفان شرق، غرب و اسلام، شاهد هزاران کتاب و نوشتهٔ عرفانی هستیم که بسیاری از آن‌ها بیانی از تجربه‌ای عرفانی است. اگر شاعر یا عارفی، ناخودآگاه شعری را بسراید یا مطلبی را به نگارش

درآورد در روند سرودن و یا نوشتن، بسیاری از معانی از ناخودآگاه صاحب اثر تراوش کرده است و براثر همنشینی کلمات با یکدیگر، به صورت یک متن چند معنایی عرضه می‌شود. پورنامداریان می‌پذیرد که گاه شاعر یا عارف، معانی ویژه را در ذهن دارد، اما همهٔ آن را پنهان می‌کند. زبان و بیان در اینجا، جنبهٔ تمثیلی دارد، در حالی که در قسم اول، بیان رمزی و سمبلیک است. (ر.ک. پورنامداریان ۱۳۶۴: ۱۵) با همهٔ این تفاسیر، باید گفت که آفرینش نماد، به طور صرف ناشی از تجارب غیرارادی و زاییدهٔ ناخودآگاه نیست، بلکه دسته‌ای از نمادها در موقعیت‌های خودآگاه پدید آمده‌اند. به عبارت بهتر، هر تجربهٔ غیرارادی، زبان نمادین دارد، اما هر رمزی و هر بیان سمبولیکی، مستلزم موقعیت غیرارادی نیست.

معناگرایی عرفا

پدیده‌های گوناگون عالم در ترسیم عرفا، هر یک چهره‌ای از حقیقت یگانهٔ هستی را بازتاب می‌دهند و نمودی از عظمت خداوند محسوب می‌شوند. سخن گفتن از معنا، فراتر از ادراک حواس ظاهری است و کسانی به این عالم راه می‌یابند که افزون بر علوم استدلالی و تفکر به تزکیهٔ نفس بپردازند و به قول سهراب نزدیک «انبساط» باشند. (ر.ک. سپهری ۱۳۷۲: ۴۲۸) درست در همین زمان است که اشراقات قدسی بر قلب و جان ایشان سرازیر می‌شود و آنان از طریق حکمت الهی به تأویل می‌رسند. مقدمهٔ چنین سیری، دیدن عالم صورت در رمزهایی است که خداوند، آدمی را به تأمل در باب آن‌ها دعوت کرده است. به اعتقاد مولوی، کسی که دارای نورِحالی نباشد، نیازمند تأویل است:

پس چو از تسبیح یادت می‌دهد — آن دلالت همچو گفتن می‌بود
این بود تأویل اهل اعتزال — وان آن کس کاو ندارد نور حال
(مولوی ۱۰۲۷/۳/۱۳۸۷و۱۰۲۶)

با وجود این مطلب، مولوی به تأویل، میل واشتیاق دارد. دلیل بسامد بالای تأویل در اشعارش، شخصیّت متکثر و چندگانهٔ اوست. هیچ شخص جزم‌اندیشی نمی‌تواند به کار تأویل بپردازد:

گر خدا دادی مرا پانصد دهان — گفتمی شرح تو ای جان و جهان
یک دهان دارم من آن هم منکسر — در خجالت از تو ای دانای سر
منکسرتر خود نباشم از عدم — کز دهانش آمدستند این امم
صدهزار آثار غیبی منتظر — کز عدم بیرون جهد با لطف و بر
(مولوی ۴۲۱۴/۵/۱۳۸۷ـ۴۲۱۱)

سخن مولوی آن قدر متکثّر و چندجانبه می‌شود که هر خواننده‌ای می‌تواند حال خویش را در آن سخن بیابند. این مطلب از آنجا سرچشمه می‌گیرد که بیشتر کلمات مولوی در حالت سکر، واگویه شده است و شاید به همین دلیل؛ یعنی ارتباط با ناآگاه و احوال روحی‌اش، بیان او بعد تأویلی و رمزی یافته است:

چونکه مستم کرده‌ای حدّم مزن — شرع مستان را نبیند حد زدن
چون شوم هشیار آن‌گاهم بزن — که نخواهم گشت خود هشیار من
هر که از جام تو خورد ای ذوالمنن — تا ابد رست از هش و از حد زدن
(همان/۴۲۰۴/۵-۴۲۰۲)

حقیقت آن است که به گفتهٔ خود مولوی، تأویل، آدمی را گرم و پرامید می‌کند. (همان/۳۱۲۵/۵-۳۱۲۷) نکات نغزی که در لابه‌لای کلام مولوی قرار گرفته نیازمند تأویل است. اگر نکته‌ای از تیررس شرح به دور مانده باشد به طور حتم شاعر در تنگنا قرارگرفته و از این رو از شرح آن تن زده است:

وام‌دار شرح این نکته شدم — مهلتم ده معسرم زان تن زدم
(همان/۲۱۳۹/۳)

دلبستگی مولوی به تأویل موجب می‌شود تا بیان او، دارای پراکندگی معنایی و ساختاری تو در تو باشد. حضور معانی غیبی و تکرار واژه‌های با مسّما، دو عاملی

است که موجب ایجاد ظرفیت‌های بی‌نهایت در کلام مولوی شده است. (ر.ک. مولوی ۱۳۸۷: ۷۱/۱–۸۷) در سیبستان حضرت مولوی که از رازناکی و تقدّس برخوردار است؛ معنا، همچون سیب‌هایی در لابه‌لای ابر غلیظ حروف و کلمات پنهان شده است که از آن سیب‌ها نیز چیزی جز بو (اثر) به دست انسان نمی‌رسد. مولوی در دو حکایت «مژده دادن بایزید از ...» و «آن مداح که از جهت ناموس شکر ممدوح می‌کرد و ...» به ارتباط توأمان رازناکی و بویناکی معانی غیبی اشاره دارد:

تا به بینی نایدت از غیب بو　　غیر بینی هیچ می‌بینی بگو
(مولوی ۳۷۷۴/۱/۱۳۸۷)

وجود نداشتن امکان سخن‌گفتن از امور بدیع عرفانی، مولوی را به دامان بلاغت سکوت‌واره نیز کشانده است. عبارت‌سوزی و خاموش ماندن، بالاترین نوع بیان است. خموشی در کلام مولوی تا جایی است که به گفتهٔ شیمل، برخی آن را تخلص اصلی او به شمار آورده‌اند. (ر.ک. شیمل ۱۳۶۹: ۷۱)

هر خموشی که ملولت می‌کند　　نعره‌های عشق آن سو می‌زند
تو همی‌گویی عجب خامش چراست؟　　او همی‌گوید عجب گوشش کجاست؟
(مولوی ۴۶۲۴_۴۶۲۵/۶//۱۳۸۷)

آراء مولوی در این خصوص یادآور سخنان ویتگنشتاین است که می‌گوید: «تا وقتی شخص نتواند به طور معناداری از خدا صحبت کند باید سکوت کند.» (گیسلر ۱۳۹۱: ۴۱۹)

بعد از آن در سرّ موسی حق نهفت　　رازهایی کان نمی‌آید به گفت
بر دل موسی سخن‌ها ریختند　　دیدن و گفتن به هم آمیختند
بعد از این گر شرح گویم ابلهی است　　زانکه شرح این ورای آگهی است
ور بگویم عقل‌ها را برکند　　ورنویسم بس قلم‌ها بشکند
(مولوی ۱۷۷۲_۱۷۷۶/۲/۱۳۸۷)

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، «معنا به سان جویی است که واژه را احاطه کرده است.» (ر.ک. دباغ ۱۳۸۷: ۴۷) مولوی بر این باور است که الفاظ رابطهٔ ذاتی با مدلول‌های خود ندارند. لفظ، همانند آشیانه و معنا، همانند پرنده است، همان‌گونه که جسم انسان، مانند جوی و روح مانند آبی است که در آن جوی جریان دارد. روح در جریان دائمی است، در حالی که فرد هنوز تصور می‌کند که اشیاء راکد است. مولانا بر آن است که هر چند رابطهٔ لفظ و معنا، قراردادی است، ولی امری ثابت و راکد نیست بلکه معنا، مانند روحی است که در بدن، استمرار دائمی و در لفظ جریان دارد. مولوی، معنا را به پرنده‌ای تشبیه می‌کند که دارای روح است و لفظ را همچون آشیانه‌ای می‌داند که فاقد روح است. لفظ، مانند جسم، محدود و جامد است، اما معنا، مانند روح در آن جریان دارد. (ر.ک. مولوی ۱۳۸۷/۲/۳۲۹۳ـ۳۲۹۱) «در واقع مولوی، رابطهٔ لفظ با معنا را در ارتباط با متن می‌داند، یعنی لفظ در ارتباط با بافت به معنای وسیع کلمه برای شنونده و خواننده معنا پیدا می‌کند.» (نصری ۱۳۸۱: ۲۹؛ ر.ک. مارتین ۱۳۸۹: ۱۷۷) او گاهی سخنی را بر زبان جاری می‌سازد که افزون بر مراد او، مطالب دیگری از کلامش فهمیده می‌شود. از این رو در نظرگاه مولوی، گاه لفظ نمی‌تواند مراد گوینده را نشان بدهد و از همین جاست که از «قحطی معنا»[1] سخن می‌گوید. شاید بتوان به تعبیر دیگر، قحطی معنا را «سایه‌های معنایی سخن» دانست که دلالتی‌ست که از مجموعهٔ الفاظ و حالت متکلم و فضای القای کلام ناشی می‌شود. (ر.ک. هادونی ۱۳۷۷: ۱۰۸) واژهٔ معنا که مولوی بارها از آن استفاده کرده است، چیزی جز ما فی‌الضمیر گوینده نیست. گوینده می‌خواهد مطالبی را که بر ذهن و اندیشهٔ او می‌گذرد در قالب الفاظ بیاورد، اما چون از یک سو، ظرفیت الفاظ برای بیان اندیشه‌های گوینده، محدود است و از سوی دیگر، او بنا دارد تا مطالب خود را بیان کند، بنابراین ناگزیر است تا از الفاظ موجود بهره گیرد. در این گونه موارد، الفاظ نمی‌توانند حالات درونی گوینده را بیان کنند. از

همین جاست که مولوی از محدود بودن لفظ در نشان‌دادن معنا سخن می‌گوید. به سخن دیگر، «کمال معنی در کلبهٔ کلمه فرود نیاید.» (سنایی ۱۳۶۲: ۱۰۸) در واقع، آنچه که مراد مولوی است، معنای عرفی الفاظ نیست بلکه ویژگی‌های مدلول الفاظ است:

عالم و عادل همه معناست و بس　　کس نیابی در مکان و پیش و پس
(مولوی ۱۰۲۶/۱/۱۳۸۷)

او همواره بر این نکته تأکید می‌کند که اگر انسان بخواهد حالات روحی خود را ـ به‌ویژه آن هنگام که با خدا راز و نیاز می‌کند ـ بیان کند، هرگز لفظی پیدا نخواهد کرد تا بتواند آنچه را که در درون دارد در قالب آن بریزد. از همین جاست که می‌گوید:

چند از این الفاظ و اضمار و مجاز　　سوز خواهم سوز با آن سوز ساز
آتشی از عشق در جان برفروز　　سر به سر فکر و عبارت را بسوز
(همان/۱۷۶۲/۲)

مقصود مولوی آن نیست که عبارات به کلی زاید هستند بلکه عدم توانایی آن‌ها را در بیان دقیق احوالات درونی انسان‌ها را یادآور می‌شود. با این همه، آدمیان همواره باید مراقب باشند که به معانی دقیق الفاظ و کاربرد صحیح آن توجه داشته باشند:

اشتباهی هست لفظی در میان　　لیک خود کو آسمان تا ریسمان؟
اشتراک لفظ دایم رهزن است　　اشتراک گبر و مؤمن در تن است
(همان /۶۴۹/۶و۶۴۸)

گرچه وصف بیداری دل به گمان مولوی در هزاران *مثنوی* گنجانیده نمی‌شود و تا هنگامی که آدمی از حس بیرون نیامده باشد در برابر تصاویر غیبی، اعجم است. با وجود این، لب به سخن می‌گشاید و واژه‌های شعر خود را با تکرار و طی چند مرحله از پایین‌ترین سطح دلالت به بالاترین سطح دلالت می‌برد و تبدیل به نماد می‌کند. این تأویل، بازگرداندن نشانه‌ها به عالم معناست که نمایندهٔ اشیاء و زبان

هستند. (ر.ک. محمدی ۱۳۸۷: ۳۱) او برای تأثیر بر ذهن مخاطب و به اندیشه واداشتن او و برجسته‌سازی معنای نهفته در آن و القای احساسات درونی خود به مخاطب از تکرار بهره برده است. «تکرار، مهم‌ترین عامل القای فکر است.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۱: ۱۶۶) شکوه الفاظ و هماهنگی آن با معناست که شنونده را تکان می‌دهد و تمرکز یافتن بر اندیشهٔ واحد و ارائهٔ آشکار آن از گذر تکرار بر جان، تأثیری شگرف و عمیق می‌گذارد.

نتیجه

ساحت و یا بعد عرفانی یک متن تأثیر گرفته از زبان آن است و زبان عرفانی متن در راستای بیان تجارب عرفانی به وجود آمده است. از این‌رو لایهٔ زبانی متن هیچ گاه از لایهٔ معنایی آن فاصله نمی‌گیرد و رسیدن به هر یک از این دو لایه به معنای دست یافتن به لایهٔ دیگری است. عارفان در بیان تجارب خویش از ظرفیت‌های موجود زبانی، به‌ویژه شکل‌های کارآمد در حوزهٔ متون عرفانی، بهره برده‌اند. تمثیل و نماد که بیش‌تر در جهت تأویل مورد توجه قرار گرفته است، موجب شکل‌گیری رویکردی هنری به مسایل عرفانی شده است. سکوت نیز به عنوان بلندترین بیان در این راستا در عارفانی مانند مولوی به کار گرفته شده است تا در پناه آن به درد و رنج ناشی از این تجارب پایان دهند. عارفان بر این باورند که می‌توان به درجه‌ای نائل شد که در آن خودآگاهی نسبت به اعیان خارجی از بین برود. عارفان برای رسیدن به مقام اشراق، سلوک یا مجموعه‌ای از روش‌ها را پیش می‌نهند که به یاری آن‌ها، عامدانه تجربه‌های پیشین را «فراموش» می‌کنند یا کنار می‌گذارند. مولوی با آگاهی از چنین ظرفیت‌های کلامی، ضمن محفوظ‌داشتن زبان عرفانی خود از اصطلاح‌زدگی، پویایی ویژه‌ای به آن بخشیده است. زبان و ناکارآمدی آن، گرایش به معناگرایی، تکرار الفاظ شکوهمند و روح‌انگیز و متمرکز شدن بر اندیشه‌ای

واحد، تجارب عرفانی و بیان‌ناپذیری آن و ادراک مخاطبان و کوردلی آنان از جمله عوامل مؤثر در متمایز ساختن بیان معنوی *مثنوی* از دیگر نصوص عرفانی است.

پی‌نوشت

۱) برای نمونه می‌توان از انواع شبکهٔ رمزی در *مثنوی* یاد کرد: ۱. شبکهٔ رمزی کیهانی یا نوری؛ خورشید در این شبکه، رمزی از خداوند است؛ (ر. ک سعادتی و همکاران ۱۳۹۷: ۱۰۰) ۲. شبکهٔ رمزی جانوری؛ در این شبکه، اژدها (مولوی۹۷۱/۳/۱۳۸۷، ۲۵۵۰/۱۰۵۳)، موش (همان/۳۲۸۴/۲)، سگ (همان/۱/۲،۴۷۷/۲۸۸۹/۶/۴۸۷۳، ۱۰۶) گاو (همان/۱۴۵۰/۲، ۲۸۶۸/۵)، خر (همان/۱۳۹۴/۵) خفاش (همان/۱۰۶/۳) رمزی از نفس و بیانی است که بارها در آثار مولوی و از جمله *مثنوی* تکرار شده است؛ ۳. شبکهٔ رمزی مدنی؛ در این شبکه، شاه یا سلطان، رمز خداوند است. مولوی در سه قصهٔ اعرابی درویش و ماجرای زن او، باز و کمپیرزن و ایاز و حجره داشتن او ... به توسعه معنایی این واژه پرداخته و شاهان حقیقی در سرتاسر *مثنوی* در منشور تصویری و در بلاغتی زنجیروار(خدا، پیامبران و اولیاء الله، انسان کامل، عارفان، حسام الدین چلپی و...) مجال حضور یافته‌اند.

راه همواست و زیرش دام‌ها — قحط معنی در میان نام‌ها
لفظ‌ها و نام‌ها چون دام‌هاست — لفظ شیرین ریگ آب عمر ماست
(همان /۱۰۶۲/۱_۱۰۶۱)

کتابنامه

آیر، آلفرد. ۱۳۳۶. *زبان، حقیقت و منطق*. ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر. تهران: دانشگاه صنعتی شریف.
اوپانیشاد. ۱۳۶۱. ترجمهٔ محمد دارالشکوه. تهران: علمی.
برومند سعید، جواد. ۱۳۷۰. *زبان تصوف*. تهران: پاژنگ.
پراودفوت، وین. ۱۳۸۳. تجربهٔ دینی. ترجمهٔ عباس یزدانی. تهران: طه.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۶۴. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان‌های عرفانی، فلسفی ابن سینا و سهروردی*. تهران: علمی و فرهنگی.

تاج‌دینی، علی.۱۳۸۶. «زبان عرفانی در اندیشهٔ مولانا». *مولوی‌پژوهی*. ش۳۸. صص۱۳۶ـ۸۹.
تقوی، محمد.۱۳۸۷. «بحثی در نسبت تجربه‌های دینی، عرفانی و هنری». *گوهر گویا*. ش۵. صص ۱۱۳-۱۳۴.
ـــــــــــ . ۱۳۸۴. «زبان در زبان مولانا». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*. ش۴. صص۱۱۳ـ۱۳۴.
جیمز، ویلیام. ۱۳۹۱. *تنوع تجربه دینی*. ترجمهٔ حسین کیانی. چ۱. تهران: حکمت.
دباغ، سروش. ۱۳۸۷. *سکوت و معنا. جستارهایی در فلسفه ویتگنشتاین*. تهران: صراط.
رئوف، حمیدرضا و حسن‌زاده، مهدی.۱۳۹۶. «تجربهٔ عرفانی مولانا از عناصر طبیعی و مظاهر فرهنگی». *پژوهشنامهٔ ادیان*. ش۲۲. صص۱۲۵ـ۱۰۷.
رحیمی زنگنه، ابراهیم. ۱۳۹۳. «بیان‌ناپذیری تجربه‌های عرفانی از نگاه مولوی». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. ش۱. صص۲۹ـ۱۷.
ریتر، هلموت.۱۳۷۷. *دریای جان، سیری در آراء و عقاید شیخ فریدالدین عطار نیشابوری*. ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بابیردی. تهران: الهدی.
زرین‌کوب، عبدالحسین.۱۳۶۲. *ارزش میراث صوفیه*. چ۵. تهران: امیرکبیر.
سپهری، سهراب.۱۳۷۲. *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
سعادتی، افسانه و همکاران. ۱۳۹۷. «نمادشناسی خورشید در مثنوی». *مجلهٔ نقد ادبی و بلاغت*. ش۲. صص۱۱۴ـ۹۵.
سنایی، ابو المجد مجدودبن آدم. ۱۳۶۲. *مکاتیب*. تصحیح نذیر احمد. تهران: کتاب فرزان.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۸۴. دفتر روشنایی، از میراث عرفانی بایزید بسطامی. چ۲. تهران: سخن.
ـــــــــــــــــــــــ . ۱۳۹۱. *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
ـــــــــــــــــــــــ . ۱۳۹۲. درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی (زبان شعر در نثر صوفیه)، تهران: سخن.
سلطانی، منظر و سعید پورعظیمی. ۱۳۹۳. «بیان‌ناپذیری تجربهٔ عرفانی با نظر به آرای مولانا در باب «صورت» و «معنا»». *مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۳۴. صص۱۵۹ـ۱۳۱.

شیمل، آن‌ماری. ۱۳۶۹. «مولانا و استعارهٔ عشق». ترجمهٔ حسن لاهوتی. کیهان اندیشه. ش ۳۰. صص ۹۴ـ۶۳.

ضرابی‌ها، محمدابراهیم. ۱۳۸۴. *زبان عرفان، تحلیلی بر کاربرد زبان در میان دریافت‌های عرفانی*. تهران: بینادل.

طغیانی، اسحاق. ۱۳۸۱. *شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی*. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

علی‌زمانی، امیر عباس. ۱۳۷۵. *زبان دین*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

فعالی، محمد تقی. ۱۳۸۷. تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ عرفانی. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

فولادی، علیرضا.۱۳۸۷. *زبان عرفان*. قم: فراگفت.

قائمی‌نیا، علیرضا.۱۳۸۱. *تجربهٔ دینی و گوهر دین*. تهران: دفتر تبلیغات اسلامی.

قنبری، بخش‌علی. ۱۳۷۹. *در مصاف تندباد (تجربه‌های عرفانی مولوی)*. تهران: برصات.

ـــــــــ . ۱۳۸۴. «نطق بی‌بیان (بررسی تجربه‌های عرفانی مولوی در مثنوی)». *مجلهٔ اسلام‌پژوهی*. ش ۱. صص ۱۰۶ـ۸۱.

کتز، استیون. ۱۳۸۳. *زبان، معرفت‌شناسی و عرفان، در ساخت‌گرایی*، سنت و عرفان. ترجمهٔ و تحقیق سیدعطا انزلی. قم: انجمن معارف اسلامی ایران.

گراوند، سعید. ۱۳۹۱. «زبان و مسائل پیرامون آن در *مثنوی معنوی*». *مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۲۷. صص۱۰۴ـ۸۷.

گیسلر، نورمن. ۱۳۹۱. فلسفهٔ دین، ترجمهٔ حمید رضا آیت اللهی. تهران: حکمت.

مایر، فریتیس. ۱۳۸۲. بهاء ولد، زندگی و عرفان او. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مارتین، دیوید. ۱۳۸۹. هنر و تجربهٔ دینی: زبان امر قدسی. ترجمهٔ مجید داوودی، تهران: سوره مهر.

محمدی آسیابادی، علی. ۱۳۸۷. *هرمنوتیک و نمادپردازی*. تهران: سخن.

مولوی، جلال الدین محمد بن محمد.۱۳۸۷. *مثنوی*. تهران: محمد.

ـــــــــ .۱۳۸۱. *فیه مافیه*. به کوشش زینب یزدانی. تهران: عطار.

ـــــــــ . ۱۳۸۲. *کلیات شمس تبریزی*. تهران: طلایه.

نسفی، عزیزالدین. ۱۳۷۷. *الانسان الکامل*. تصحیح مارژیران موله. تهران: طهوری.

نصری، عبدالله. ۱۳۸۱. *هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین*. تهران: مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه.

نویا، پل. ۱۳۷۳. تفسیر قرآنی و زبان عرفانی. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. چ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

هادونی تهرانی، مهدی. ۱۳۷۷. مبانی کلام اجتهاد. بی‌جا: بی‌نا.

English sources

James,William, 1985, the varieties of religious experience, Cambridge Harvard university press.

Reference

Alawī Moqaddam, Mahyār. (1965/1385SH). "*Gozarī bar Ma'nā-šenāsī-ye Fahme Matn*". *Journal of Iranian Studies. Kerman Shahid Bahonar University*. No. 9. Pp. 133-150.
Alī-zamānī, Amīr-abbās. (1956/1375SH). *Zabāne Dīn*. Qom: Daftare Tablīqāte Eslāmī.
Annemarie Schimmel. (1950/1369SH). "*Mowlānā va Este'āre-ye Ešq*". Tr. by Hasan Lāhūtī. *Kihan Andisheh magazine*. No.30. Pp. 63-94.
Ayer, A. J. (Alfred Jules). (1957/1336SH). *Zabān, Hāqīqāt vā Mānteq* (*Language truth and logic*). Tr. by Mānūžehr Bozorg-mehr. Tehrān: Dāneš-gāhe San'atī Šarīf.
Baqlī Šīrāzī, Šeyx Rūzbahān. (1965/1344SH). *Šarhe Šathīyāt*. Šāmele Goftārhā-ye Šūr-angīz va Ramzī-ye Sūfīyān. Ed. by Henry Corbin. 3rd ed. Tehrān: Tahūrī.
Borūmand, Sa'īd, Javād. (1991/1370SH). *Zabāne Tasavvof*. Tahrān: Pāžang.
Burckhardt, Titus. (1997/1376SH). *Madxalī bar Osūl va Raveše Honare Dīnī, Mabānī-ye Honare Dīnī*. Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Daftare Motāle'āte Honar Dīnī.
Dabbāq, Sorūš. (1967/1387SH). *Sokūt va Ma'nā. Jastārhā-yī dar Falsafe-ye Vītgeneštāyn*. Tehrān: Serāt.
Espagnat, Bernard d'. (1978/1398SH). *Fīzīk va Falsafe* (*On physics and philosophy*). Tr. by Rasūl Roknī-zāde. Tehrān: Qoqnūs.
Fa'āllī, Mohammad Taqī. (1967/1387SH). *Tajrobe-ye Dīnī va Mokāšefe-ye Erfānī*. Tehrān: Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization.
Fūlādī, Alī-rezā. (1967/1387SH). *Zabāne Erfān*. Qom: Farā-goft.
Geisler, Norman L. (1971/1391SH). *Falsafe-ye Dīn* (*Philosophy of religion*). Tr. by Hamīd-rezā Āyato al-llāhī. Tehrān: Hekmat.
Garāvand, Sa'īd. (1971/1391SH)."*Zabān va Masā'ele Pīrāmūne Ān dar Masnavī-ye Ma'navī*". Quarterly *Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 27. Pp. 87-104.
Guenon, Rene. (1937/1356SH). *Sonnat va Nā-xod-āgāhī. Majmū'e Maqālāte, Ostūre va Ramz*. Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Sorūš.
Hādūnī Tehrānī, Mehdī. (1958/1377SH). *Mabānī-ye Kalāme Ejtehād*. N. p. n. d.
James, William. (1971/1391SH). *Tanavo'e Tajrobe-ye Dīnī*. Tr. by Hoseyn Kīyānī. 1ST ed. Tehrān: Hekmat.

Katz, Steven Douglas. (1964/1383SH). *Zabān, Ma'refat-šenāsī va Erfān, dar Sāxt-gerāyī, Sonnat va Erfān*. Translation and research by Seyyed Atā Anzalī. Qom: Anjomane Ma'ārefe Eslāmī-ye Īrān.
Martin, F. David. (1969/1389SH). *Honar va Tajrobe-ye Dīnī: Zabān Amre Qodsī* (*Art and the religious experience: the "language" of the sacred*). Tr. by Majīd Dāvūdī. Tehrān: Sūre Mehr.
Meier, Fritz. (1963/1382SH). *Bahā' Valad, Zendegī va Erfāne ou*. Tr. by Maryam Mošaref. Tehrān: Našre Dāneš-gāhī.
Mohammadī Āsīyā-bādī, Alī. (1697/1387SH). *Hermenotīk va Nemād-pardāzī*. Tehrān: Soxan.
Mowlavī, Jalālo al-addīn Mohammad. (1962/1381SH). *Fīhe Mā Fīh*. With the Effort of Zeynab Yazdānī. Tehrān: Attār.
Mowlavī, Jalālo al-addīn Mohammad. (1963/1382SH). *Kolīyāte Šamse Tabrīzī*. Tehrān: Talāye.
Mowlavī, Jalālo al-addīn Mohammad. (1967/1387SH). *Masnavī*. Tehrān: Mohammad.
Nasafī, Azīzo al-ddīn. (1958/1377SH). *al-ensān al-kāmel*. Ed. by Marijan Mole . Tehrān: Tahūrī.
Nasrī, Abdo al-llāh. (1962/1381SH). *Hermenotīk, Qerā'at-pazīrī-ye Matn va Manteqe Fahme Dīn*. Tehrān: Aftab Tehseh Center for Studies and Publications.
Nicholson, Reynold Alleyne. (1947/1366SH). *Orafā-ye Eslām*. Tr. by Māh-doxt Homāyī. Tehrān: Homā.
Nwyia, Paul. (1954/1373SH). *Tafsīre Qorānī va Zabāne Erfānī*. Tr. by Esmā'īl Sa'ādat. 1st ed. Tehrān: Markaze Našre Dāneš-gāhī.
Opānīšād. (1982/1361SH). Tr. by Mohammad Dārā-šokūh. Tehrān: Elmī.
Proudfoot, Wayne, Viyan. (2004/1383SH). *Tajrobe-ye Dīnī* (*Religious exprience*). Tr. by Abbās Yazdānī. Tehrān: Tāhā.
Pūr-nām-dārīyān, Taqī. (1985/1364SH). *Ramz va Dāstānhā-ye Ramzī dar Adabe Fārsī. Tahlīlī az Dāstānhā-ye Erfānī, Falsafī-ye Ebne Sīnā*. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Qanbarī, Baxš-alī. (1960/1379SH). *dar Masāfe Tond-bād* (*Tajrobehā-ye Erfānī-ye Mowlavī*). Tehrān: Barsāt.
Qanbarī, Baxš-alī. (1964/1384SH). "*Notqe bī-bayān* (*Barrasī-ye Tajrobehā-ye Erfānī-ye Mowlavī dar Masnavī*)". *Islamic studies magazine*. No. 1. Pp. 81-106.
Qā'emī-nīyā, Alī-rezā. (1962/1381SH). *Tajrobe-ye Dīnī va Gowhare Dīn*. Tehrān: Islamic Propagation Office.
Ra'ūf, Hamīd-rezā va Hasan-zāde. Mehdī. (1976/1396SH). "*Tajrobe-ye Erfānī-ye Mowlānā az Anāsore Tabī'ī va Mazāhere Farhangī*". *Adian Research Magazine*. No. 22. Pp. 107-125.

Rahīmī Zanganeh, Ebrāhīm. (1973/1393SH). "*Bayān-nā-pazīrī-ye Tajrobehā-ye Erfānī az Negāhe Mowlavī*". *Research journal of literary criticism and rhetoric*. No. 1. Pp. 17-29.
Ritter, Hellmut. (1958/1377SH). *Daryā-ye Jān, Seyrī dar Ārā va Aqāyede Šeyx Farīdo al-ddīn Attāre Neyšābūrī*. Tr. by Abbās Zaryāb Xoyī va Mehr-āfāqe Bābīrdī. Tehrān: al-hodā.
Sanāyīe, Abo al-majd Majdūd Ebne Ādam. (1943/1362SH). *Makātīb*. Ed. by Nazīr Ahmad. Tehrān: Farzān.
Sattārī, Jallāl. (1953/1372SH). *Madxalī bar Ramz-šenāsī-ye Erfānī*. Tehān: Markaz.
Sattārī, Jallāl. (1957/1376SH). *Ramz-andīšī va Honare Qodsī*. Tehrān: Markaz.
Sa'ādatī, Afsāne and Others. (1977/1397SH). "*Namād-šenāsī-ye Xoršīd dar Masnavī*". *Journal of literary criticism and rhetoric*. No. 2. Pp. 95-114.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (1964/1384SH). *Daftare Rowšanāyī, az Mīrāse Erfānī-ye Bāyazīde Bastāmī*. 2nd ed.Tehrān: Soxan.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (1965/1385SH). *Dar-āmadī be Sabk-šenāsī-ye Negāhe Erfānī* (*Zabāne Še'r dar Nasre Sūfīye*). Tehrān: Soxan.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (1971/1391SH). *Rastāxīze Kalamāt*. Tehrān: Soxan.
Sepehrī, Sohrāb. (1953/1372SH). *Hašt Ketāb*. Tehān: Tahūrī.
Soltānī, Manzar va Pūr-azīmī, Sa'īd. (1973/1393SH). "*Bonyān-nā-pazīrī-ye Tajrobe-ye Erfānī bā Nazar be Ārāye Mowlānā dar Bābe "Sūrat" va "Ma'nā". Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 34. Pp. 131-159.
Stace, Walter Terence. (2009/1388SH). *Erfān va Falsafe* (*Mysticism and philosophy*). Tr. by Bahā'o al-ddīn Xorram-šāhī. Tehrān: Sorūš.
Stace, Walter Terence. (1969/1348 SH). *Falsafe-ye Hegel* (*The philosophy of Hegel*). Tr.by Hamīd Enāyat. Tehrān: Amīr-kabīr.
Tājo al-ddīnī, Alī. (2007/1386SH). "*Zabāne Erfānī dar Andīše-ye Mowlānā*". *Mowlavī-pažūhī*. No. 38. Pp. 89-136.
Taqavī, Mohammad. (2008/1387SH). "*Bahsi dar Nesbate Tajrobehā-ye Dīnī, Erfānī va Honarī*". *Gohar Goya magazine*. No. 5. Pp. 113-134.
Taqavī, Mohammad. (2005/1384SH). "*Zabān dar Zabāne Mowlānā*". *Journal of the School of Literature and Human Sciences*. No. 4. Pp. 113-134.

Toqyānī, Eshāq. (1961/1381SH). *Šarhe Moškelāte Hadīqe Sanāyī*. Esfahīn: Našre Dāneš-gāhī-ye Esfahān.
Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1943/1362SH). *Arzeše Mīrāse Sūfīye*. 5th ed. Tehrān: Amīr-kabīr.
Zarābīhā, Mohammad Ebrāhīm. (1964/1384SH). *Zabāne Erfān, Tahlīlī bar Kārborde Zabān dar Mīyāne Daryāfthā-ye Erfānī*. Tehrān: Bīnā Del.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۳۱ تا ۱۵۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.694063

تحلیل رفتار شخصیّت‌های اصلی داستان « زال و رودابه» بر اساس الگوی «سفر قهرمان»

محسن شفیعی بافتی*ـ محمود مدبّریـ نجمه حسینی سروری*****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان – استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان– دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

«سفر قهرمان» نظریهٔ مشهور جوزف کمپبل است که با تأثیر از نظرات یونگ و با بهره‌گیری از نظرات ون جنپ بنا نهاده شده است. کمپبل سه مرحلهٔ جدایی، تشرّف و بازگشت را به همراه زیرمجموعه‌هایشان برای الگوی خود در نظر گرفته است. این الگو و الگوهای دیگری که با تأثیر از آن پدید آمده‌اند پایه و مبنای نقد کهن‌الگویی است. در این مقاله داستان «زال و رودابه» شاهنامهٔ فردوسی بر اساس این الگو به روش تحلیلی و توصیفی بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که داستان زال و رودابه، در کلیّات با الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل تطابق دارد اما در جزئیات و زیرمجموعه‌ها با الگوی ذکر شده اختلافاتی دارد. در این داستان مرحلهٔ زیرمجموعهٔ «شکم نهنگ» دیده نمی‌شود، در مرحلهٔ تشرّف «وسوسه‌گری» وجود ندارد که بازدارندهٔ زال از ادامهٔ سفر باشد و در مرحلهٔ بازگشت مورد یا مواردی برای امتناع از بازگشت، فرار جادویی، رسیدن کمک و عبور از آستان بازگشت، دیده نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: زال، رودابه، تشرّف، گذار، سفر قهرمان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: mshafiebafti@ens.uk.ac.ir (نویسنده مسئول)

**Email: modaberi2001@yahoo.com

***Email: n.hosseini@uk.ac.ir

این مقاله برگرفته از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان است.

مقدمه

داستان زال و رودابه یکی از داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی است. این مقاله در پی بررسی این داستان بر اساس الگوی «سفر قهرمان» است. البته بررسی این داستان عاشقانه از قدم نهادن زال در مسیر عشق رودابه آغاز نمی‌شود. از آنجا که زال، چنان‌که در پی بدان پرداخته خواهد شد، در دورهٔ کودکی، مناسک رازآموزی و تشرّف را از سر می‌گذراند و با آگاهی و دانشی حاصل از این تجربه وارد قلمروی جدید که همان عشق به رودابه و ازدواج با اوست می‌شود، برای بررسی این داستان از دیدگاه الگوی «سفر قهرمان» باید سرگذشت زال را در الگوی یک تشرّف‌یافته در نظر گرفت. داستان عاشقانهٔ زال و رودابه را نمی‌توان با ازدواج آن دو پایان‌یافته دانست. زاده‌شدن رستم که بزرگ‌ترین و پررنگ‌ترین پهلوان *شاهنامه* است، حاصل این ازدواج و رابطهٔ عاشقانه است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف اصلی این پژوهش تطابق یا عدم تطابق الگوی سفر شخصیّت‌های اصلی داستان عاشقانهٔ زال و رودابه با الگوی سفر قهرمان کمپبل[1] و بررسی عوامل و عناصر موثّر در سفر شخصیّت‌های اصلی این داستان است. بررسی داستان‌های عاشقانهٔ ایرانی با استفاده از الگوی سفر قهرمان می‌تواند به شناخت موارد تطابق داشتن و تطابق نداشتن این داستان‌ها با این الگو دست یابدو از این راه می‌توان به الگوی ویژهٔ سفر قهرمان داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی دست یافت. بنابراین برای رسیدن به این هدف، ضرورت دارد که چنین بررسی و تحلیلی دربارهٔ برخی داستان‌های عاشقانهٔ فارسی انجام شود.

1. Joseph Campbel

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش تحلیلی ـ توصیفی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:
الف) عوامل و عناصر موثر در داستان عاشقانه زال و رودابه کدام است؟
ب) هر یک از عوامل و عناصر موثر در این داستان، از دیدگاه نظریه «سفر قهرمان» در کدام مرحله و زیرمجموعه قرار می‌گیرد؟

پیشینهٔ پژوهش

در مورد جنبه‌های گوناگون داستان زال و رودابه، پژوهشگران مقالات مختلفی نوشته شده‌اند که هر یک از جنبه‌ای به این داستان پرداخته‌اند. رحیمی و شیردل (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «آیین تشرّف زال، فریدون و کی‌خسرو؛ آیین رازآموزی جادوگران و داروگران» اگرچه به بررسی آیین تشرّف سن بلوغ، از جنبهٔ آیین رازآموزی جادوگران و داروگران پرداخته‌اند، اما این بررسی به سه شخصیّت نامبرده در عنوان مقاله محدود شده و به واکاوی تشرّف زال در نقش قهرمان عاشق نرسیده است. جغتایی و انصاری پویا (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «تحلیل کهن‌الگویی زال و رودابه» نیز به بررسی روان‌شناسانه و واکاوی کهن‌الگوهای این داستان بر اساس نظریات یونگ[1] پرداخته‌اند ولی از جنبه «سفر قهرمان» و تشرّف به این موضوع پرداخته نشده است. عرب‌نژاد و طغیانی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «ریخت‌شناسی داستان‌های عاشقانه *شاهنامه*» بر اساس دیدگاه‌های ولادیمیر پراپ به ریخت‌شناسی این داستان‌ها پرداخته‌اند و تلاش کرده‌اند تا از این طریق به تأثیر گونه حماسه بر عناصر به کار رفته در این داستان‌ها پی ببرند. سلامت‌باویل (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تحلیل اسطورهٔ زال بر اساس نظریات یونگ» به بررسی کلیّت اسطورهٔ زال از دیدگاه نظریات یونگ پرداخته شده است. او پس از شرح مفاهیمی مانند خود، فردیّت و

1. Carl gustav Jung

ناخودآگاه که از مبانی نظری یونگ هستند به بررسی سایه، نقاب، پیر دانا، مادر و قهرمان در اسطوره زال می‌پردازد. این مقاله به بررسی کلیّت اسطورهٔ زال پرداخته و داستان عشق زال و رودابه را به عنوان جزئی از کل اسطوره زال بررسی نکرده است، همچنین این مقاله برپایه دیدگاه‌های یونگ است و نه نظریه سفر قهرمان جوزف کمپبل. طاهری و آقاجانی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «تبیین کهن‌الگوی سفر قهرمان بر اساس آرای یونگ و کمپبل در هفت‌خوان رستم» به بررسی و تطبیق داستان هفت خوان رستم با نظریهٔ کمپبل پرداخته‌اند که اگرچه به هفت خوان رستم می‌پردازند. شیوهٔ عملکرد نویسندگان در بررسی هفت‌خوان و نحوهٔ تطبیق داستان با نظریهٔ کمپبل، راهنمای خوبی برای علاقه‌مندان به نظریهٔ سفر قهرمان است.

بحث

داستان زال و رودابه یکی از زیباترین داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامه* است. زال پس از طی کردن کودکی پر فراز و نشیبش، در راه رسیدن به رودابه نیز با موانعی روبه‌رو می‌شود که این موانع و تلاش او را برای عبور از این موانع، سفری را پدید می‌آورد که می‌تواند بر اساس نظریهٔ سفر قهرمان مورد بررسی قرار گیرد.

سفر قهرمان

یکی از مفاهیم مهم در شناخت اساطیر و نیز در جامعه و مردم‌شناسی، مفهوم «مناسک‌گذار» و آیین‌های تشرّف است. پیشینهٔ تحقیق و بررسی در زمینهٔ مناسک‌گذار، به آغاز قرن بیستم برمی‌گردد. نخستین بار آرنولد ون جنپ[1]، قوم‌شناس و فولکلوریست هلندی‌تبار فرانسوی، به این موضوع پرداخت. «این اصطلاح برای مشخّص‌کردن مراسمی است که عبور یک شخص را از حالتی به

1. Arnold Van Gennep

حالتی یا از پایگاهی به پایگاهی دیگر، فراهم کرده یا همراهی می‌کند.» (پانوف و پرن ۲۳۲:۱۳۶۸) در حقیقت مناسک‌گذار و عبور مثل گذرگاهی است که فرد برای پذیرفته‌شدن در گروهی بلندپایه‌تر، برای رسیدن به افتخاری برتر یا دست‌یافتن به آگاهی و دانشی بیشتر باید از آن عبور کند. آرنولد ون جنپ از سه مرحلهٔ اصلی مناسک گذر با عنوان گسستن، عبور و تجمّع یاد می‌کند. (همانجا) یونگ بر این باور است که «هرچند اسطوره‌ها در جزئیات بسیار متفاوت هستند اما هرچه بیشتر موشکافی کنیم، بیشتر متوجه می‌شویم که ساختارشان بسیار شبیه یکدیگر است. و گرچه توسط گروه‌ها یا افرادی که هیچ‌گونه ارتباط مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند، آفریده شده‌اند، همگی الگویی جهانی و مشابه دارند.» (یونگ ۱۳۸۳: ۱۶۲) جوزف کمپبل با تحلیل توالی اعمال قهرمانان مختلف، نظریهٔ اسطورهٔ یگانه را بنا نهاد. از دید او همهٔ اساطیر داستانی واحد را بیان می‌کنند. (ر.ک. ذبیحی و پیکانی ۱۳۹۵: ۹۳) وی در کتاب معروف خود با عنوان «*قهرمان هزارچهره*» به سه مرحلهٔ عزیمت، تشرّف و بازگشت اشاره می‌کند.

> «مرحلهٔ آغازین یعنی گسستن، به جداشدن قهرمان از موقعیّت پیشین اشاره دارد که گذشتهٔ او را در بر می‌گیرد در مرحلهٔ دوم، فرد با انجام‌دادن طیف وسیعی از رفتارهای آیینی و با کمک نیروهای فوق طبیعی، از زندگی پیشین خود گذر می‌کند و به دنیای جدیدی قدم می‌گذارد. آنچه در پایان بر قهرمان سفر آیینی مسلم می‌شود، حیات تازه‌ای است که فرد با تولّدی دیگرگون به آن دست می‌یابد.» (حسینی و شکیبی ممتاز ۳۳:۱۳۹۳)

کمپبل بر این باور است که اسطوره‌ها و سیر و سلوک قهرمانانی که در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و نیز داستان‌های عامیانه و فولکلوریک نقش‌آفرینی می‌کنند، از یک ساختار و الگوی تا حدودی یکسان پیروی می‌کند. او سه مرحلهٔ اصلی جدایی، تشرّف و بازگشت را هستهٔ اسطورهٔ یگانه می‌داند و برای این سه مرحلهٔ اصلی، زیر مجموعه‌هایی را در نظر می‌گیرد: مرحلهٔ جدایی خود دارای پنج زیرمجموعه است: ۱. دعوت به آغاز سفر؛ ۲.رد دعوت؛ ۳.امدادهای غیبی؛ ۴.عبور از نخستین آستان؛

۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب. مرحلهٔ بعدی یا مرحلهٔ تشرّف، شش زیرمجموعه دارد: ۱. جاده آزمون‌ها؛ ۲. ملاقات با خدابانو؛ ۳. زن به عنوان وسوسه‌گر؛ ۴. آشتی با پدر؛ ۵. خدایگون شدن؛ ۶. برکت نهایی. مرحله بازگشت و پذیرفته شدن در جامعه دارای این زیرمجموعه‌هاست: ۱. امتناع از بازگشت؛ ۲. فرار جادویی؛ ۳.رسیدن کمک از خارج؛ ۴.عبور از آستان بازگشت و بازگشت به دنیای عادی؛ ۵. ارباب دو جهان؛ ۶. دست‌یابی به آزادی در زندگی. (کمپبل ۱۳۹۹: ۴۶ـ۴۵) البته باید به خاطر داشت که اسطورهٔ گذر قهرمان، یک الگوی فراگیر است از این رو ساختار آن بسیار کلی است و به نظر می‌رسد که یک یا چند عنصر از این الگو حذف شده‌باشد (همان: ۴۷)

اما قهرمانی که این الگوی رفتاری و عملکردی برای او تعریف شده است، کیست؟ «قهرمان زن یا مردی است که قادر باشد بر محدودیّت‌های شخصی یا بومی‌اش فایق آید، از آن‌ها عبور کند و به اشکال عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد.» (همان:۳۰) قهرمان در اساطیر و افسانه‌ها بانی و پایه‌گذار عصری تازه، قرنی تازه، شهری تازه و یا شیوه و روش تازه در زندگی است (جهازی ۱۳۹۸: ۱) و کار اصلی او، رسیدن به معرفت و خودآگاهی است که البته باید برای دست‌یابی به آن، مسیر سخت و دشوار و پرآزمونی را طی کند. قهرمان برای رسیدن به پیروزی، از زندگی روزمره و عادّی خود دست می‌کشد و به جنگ شرایط موجود می‌رود، سفری را آغاز می‌کند، به حیطهٔ شگفتی‌های ماوراءالطبیعه وارد و در آنجا با نیروهای شگفت مواجه می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. سرانجام «هنگام بازگشت از این سفر پر راز و رمز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند.» (کمپبل ۱۳۹۹: ۴۰)

عشق یکی از مضامین و مفاهیم عمیق در زندگی بشر است و آثاری با مضمون عشق همیشه و در ادبیات همهٔ ملل جایگاهی قابل توجه به خود اختصاص داده‌اند. با بررسی منظومه‌های عاشقانه فارسی می‌توان دریافت که این قصه‌های عاشقانه که گاه از واقعیت الهام گرفته‌اند، بیشتر دارای نکته‌های ژرف و ریشه‌داری هستند که

آن‌ها را از امور زودگذر ناپایدار برتر می‌کند، گویی صبغه‌ای اساطیری دارند که از قصه‌ای به قصه‌ای دیگر تکرار می‌شوند تا آنجا که می‌توان گفت یک قصه یا یک الگوی عاشقانه است که هربار به زبانی متفاوت روایت می‌شود. (ر.ک. ستاری ۱۳۹۵: ۱۸۸و۱۸۹) پس می‌توان از عشق با عنوان اسطورهٔ عشق یاد کرد و نگاه کمپبل در مبحث «قهرمان در نقش عاشق» نیز تایید کننده این نکته است. (ر.ک. کمپبل ۱۳۹۹: ۳۴۶-۳۴۴) اگر بپذیریم که عشق از الگوی اسطوره‌ای پیروی می‌کند، پس باید بتوانیم سفر قهرمان داستان‌های عاشقانه را برای رسیدن به معشوق و دست‌یافتن به کمالی که در پی آن است، بر اساس سفر قهرمان بررسی کنیم.

زال

نام دیگر زال، «دَستان» است، که «به سبب هوشمندی بسیارش و نیز به سبب رابطه‌اش با سیمرغ که او را با نیروی سحر آمیز خود یاری می‌داده‌است، در ادب فارسی به معانی «ترفند» و «حیله»، هم در مفهوم نیک و هم در مفهوم بدشان، عجین شده‌است.» (امیدسالار ۱۳۹۹: ۴۵۴) دَستانِ سام، بعدها لقب «زال زر» می‌یابد که در لهجهٔ مردم سیستان و زابلستان در معنای «پیرِ بزرگ» است. (همان: ۴۵۱، به نقل از ثعالبی نیشابوری ۱۳۶۸: ۵۲) البته در خصوص لقب «زال زر» نظرات دیگری نیز ارائه شده است. از آن جمله که «زال و زر، دو شکل یک کلمه‌اند و هر دو به معنای پیر هستند و هر دو نیز برای نام‌گذاری افراد به کار رفته‌اند.» (نولدکه ۱۳۹۹: ۱۵۲) سام، پهلوان ایرانی، بعد از مدّت‌ها فرزند نداشتن، صاحب فرزند پسری می‌شود که سپیدموی است. سام که از دیدن فرزند آشفته شده‌است و سپیدی موی او را نشانی از مکر دیو می‌داند، دستور می‌دهد تا فرزند را به کوه ببرند و در آنجا رها کنند تا طعمهٔ جانوران شود. سیمرغ کودک را می‌یابد و نخست با این هدف که او را طعمه کودکانش کند، به لانه خود می‌آورد ولی مهر کودک در دل سیمرغ جای می‌گیرد و سیمرغ، زال را در کنار بچه‌هایش می‌پرورد. پس از مدتی سام که از کردهٔ خود

پشیمان است، در خواب می‌بیند که فرزندش زنده است و به دنبال او می‌رود. (امیدسالار ۱۳۹۹: ۴۵۵) سیمرغ زال را نزد سام می‌آورد و پری از خود به زال می‌دهد تا هرگاه که نیاز به یاری او داشت، آن را در آتش افگند تا سیمرغ حاضر شود.

ابا خویشتن بر یکی پرّ من — همیشه همی باش در فرّ من
که در زیر پرّت بپرورده‌ام — ابا بچّگانت بپرورده‌ام
گرت هیچ سختی به روی آورند — گر از نیک و بد گفت‌وگوی آورند
بر آتش بیفگن یکی پرّ من — ببینی هم اندر زمان فرّمن
(فردوسی ۱۳۹۶، ج ۱: ۱۰۱)

زاده‌شدن زال و طرد او و از همه مهم‌تر پرورش‌یافتن او به دست سیمرغ، شباهت این داستان با افسانهٔ هخامنش را به یاد می‌آورد. «هخامنش، نیای نجیب‌ترین خاندان پارسی را عقابی پرورده‌است.» (نولدکه ۱۳۹۹: ۲۱) مهرداد بهار با اشاره به هم‌زمان‌بودن تقریبی دوره‌های حماسی در هند و ایران بر این باور است که هم‌زمان با شکل‌گیری روایات زال و رستم در ایران، افسانه‌های مرتبط با کریشنا در درّهٔ سند به وجود می‌آید، با توجه به پیوستگی فرهنگی درّهٔ سند با هند و ایران اشتراکات زیادی بین داستان‌ها و روایات حماسی این دو جغرافیا می‌توان دید. کریشنا به هنگام زاده شدن همچون زال از خانه طرد می‌شود. کریشنا وقتی بزرگ می‌شود به قدری زیباست که عشق و علاقهٔ تمام زنان را به خود جلب می‌کند. از دیگر همانندی‌های داستان زال و کریشنا این است که شاهزاده خانمی زیبا، فقط بر اساس شنیده‌ها و بی‌آن‌که کریشنا را ببیند عاشق او می‌شود. داستان عشق رودابه به زال و اعزام کنیزکان و ندیمگان به سوی زال برای دعوت زال به سوی رودابه نیز با داستان عشق شاهزاده خانم هندی که عاشق کریشنا می‌شود و کوشش می‌کند از طریق کنیزکانش برای کریشنا پیغام عاشقانه بفرستد، همانندی دارد. (ر.ک. بهار ۱۳۹۵: ۲۳۸و۲۳۹) این همانندی‌ها نیز خود می‌تواند بار دیگر به ما یادآوری کند که بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌ها از الگویی ثابت و یکسان پیروی می‌کنند و این همان نکته‌ای است که نظریهٔ سفر قهرمان کمپبل بر اساس آن بنا شده است.

زال جوان پس از بازگشت به جامعه، عاشق رودابه دختر مهراب، پادشاه کابل، می‌شود که یکی از اخلاف ضحّاک است و بعد از آن‌که با زحمات فراوان خوشنودی منوچهر شاه را به دست می‌آورد، او را به زنی می‌گیرد و از این ازدواج، رستم پدید می‌آید. (ر.ک. کریستن‌سن ۱۳۹۳: ۱۹۳)

رودابه

اگرچه «زنان در *شاهنامه* مقام مهمی ندارند» (نولدکه ۱۳۹۹: ۹۶) ولی در روایت فردوسی، رودابه از خاص‌ترین زنان *شاهنامه* است. هیچ زنی به اندازه رودابه در داستان‌های *شاهنامه* زنده نمی‌ماند و ماجرای عشق و دلدادگی هیچ زنی به اندازه داستان عاشقانهٔ رودابه به تفصیل نیامده است. (مقدسی ۱۳۹۹: ۴۸۳) بر اساس روایت *شاهنامه*، رودابه دختر مهراب‌شاه کابلی است که به همسری زال در می‌آید. او مادر رستم است. «از رودابه فقط به عنوان مادر رستم یاد می‌شود.» (همان: ۹۷) دربارهٔ معنای لغوی «رودابه» نظرات گوناگونی مطرح شده است. کریستن‌سن، اصل این کلمه را رُت‌آپَت (روذابذ) می‌داند و بر این باور است که نام رُتستَخم (رستم) از نظر جزء نخست با اسم مادرش یکسان است. (ر.ک. کریستن‌سن ۱۳۹۳: ۲۰۳) برخی دیگر، «واژهٔ «آب» را در نام رودابه به معنی درخشش دانسته‌اند که در نام پدرش، مهراب، به معنای «دارندهٔ درخشش خورشید» و در نام سهراب به معنای «درخشش سرخ» نیز مشترک است.» (مقدسی ۱۳۹۹: ۴۸۰و۴۷۹) صورت پهلوی این نام روذابک بوده‌است. نولدکه بر این باوراست که برای فردوسی کاربرد نام رودابه به جای روذابک آسان‌تر بوده است، «زیرا رودابه را می‌توانسته پیش از لغتی که با حرف بی‌صدا شروع می‌شده نیز به کار ببرد» (نولدکه ۱۳۹۹: ۱۵۳) رودابه هم از سوی مادرش، سیندخت، و هم از سوی پدرش، مهراب، نسب به ضحاک می‌برد. مهراب، پدر رودابه، براساس روایت *شاهنامه*، نوهٔ ضحاک است و سیندخت نیز نسب به ضحاک می‌برد (همان: ۴۸۰) و همین امر یکی از گره‌های پیش روی زال برای رسیدن به رودابه است.

تحلیل داستان و عناصر موثر در داستان زال و رودابه بر اساس نظریه «سفر قهرمان»

اگرچه این پژوهش بر داستان عاشقانهٔ زال و رودابه متمرکز است، اما نمی‌توان مسیری را که زال قبل از عاشق شدن به رودابه به عنوان یک تشرّف‌یافته طی کرده است، نادیده گرفت. بنابر این داستان را در دو بخش جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهیم: ۱. تولد زال تا بازگشت نزد پدر؛ ۲.عشق زال و رودابه به یکدیگر.

تولد زال تا بازگرداندن زال به جامعه و نزد پدر

با بررسی بخش نخست داستان زال ـ تولد تا بازگشت نزد پدر ـ می‌توان این نکته را دریافت که زال به دلیل پرورش‌یافتن نزد سیمرغ، به توانایی و نیرویی ویژه دست‌یافته است. الگوی کودک رهاشده را در برخی دیگر از داستان‌های اساطیری و افسانه‌ها و روایات عامیانه با شکلی متفاوت می‌توان یافت.

> «شاید بتوان ژرف‌ساخت بسیاری از اساطیر مربوط به کودک تبعیدشده را آیین سن بلوغ دانست. کودکی به دلایل گوناگون، از سوی خانواده یا جامعه طرد می‌شود، گاه به طور معجزه‌آسایی زنده می‌ماند، مدتی دور از خانواده توسط پدر و مادر تعمیدی یا حیوانی پرورش می‌یابد و سرانجام با گذر از موانع بسیار و در حالی‌که تبدیل به جوانی بالغ شده‌است، به جامعه باز می‌گردد. کودک تبعید شده اغلب به مقامات والایی دست می‌یابد و قدرت بلامنازع جامعه می‌گردد.» (رحیمی و شیردل ۱۳۹۲: ۱۵۷)

با وجود این، به نظر می‌رسد که آیین تشرّف زال (در طی دورهٔ تولد تا بازگشت به جامعه)، فقط آیین سن بلوغ نیست، بلکه آیین رازآموزی جادوگران و داروگران نیز هست. لقب زال، دستان، با جادو در ارتباط است. شکل فراخواندن سیمرغ، توسط زال نیز از نوع رفتارهای جادوگرانه است. قرارگرفتن بر بلندی، نهادن سه مجمر پر آتش، سوزاندن پر و عود و ستایش و بردن نماز، همه یادآور کنش‌های جادوگرانه است. فردوسی خود در گفتگو از داستان اشاره به فسونگری او [زال] دارد: «فسونگر

چو بر تیغ بالا رسید»، و نیز از زبان اسفندیار، زال زر را جادوگر می‌خواند. (ر.ک. اسماعیلی ۱۳۸۹: ۱۹۷)

جدول۱. مراحل گوناگون رازآموزی اولیهٔ زال

	مراحل و زیر مجموعه‌ها	مصداق‌ها در داستان
جدایی		طرد و رانده شدن از سوی پدر
تشرّف	آزمون	قرار گرفتن در برابر مرگ پس از رها شدن در دامنهٔ کوه
	یاریگر	سیمرغ
بازگشت	امتناع از بازگشت	زال مایل به ترک لانه سیمرغ و برگشتن به نزد پدر نیست
	فرار جادویی	سیمرغ، زال جوان را برمی‌گیرد و از فراز کوه به پایین و نزد سام می‌آورد
	یاریگر بازگشت (رسیدن کمک)	سیمرغ
	عبور از آستان	سام بر تن زال قبای پهلوانی می‌پوشاند. پایین آمدن از کوه
	ارباب دو جهان	اعزاز و اکرام زال نزد سپاهیان و منوچهرشاه و سپرده شدن جایگاه سام به زال در غیاب سام

عشق زال و رودابه و ازدواج آن‌ها

زال پس از بازگشت به جامعه، مورد توجه و عنایت پدر قرار می‌گیرد. روزی به هنگام شکار، از یاران و پهلوانان همراهش وصف رودابه را می‌شنود دعوت زال به سفر عاشقانه از اینجا آغاز می‌شود. زال بی‌آن‌که رودابه را ببیند، عاشق او می‌شود:

برآورد مر زال را دل به جوش چنان شد کزو رفت آرام و هوش
(فردوسی ۱۳۹۶، ج۱: ۱۰۷)

مهراب شاه که از آمدن زال به سمت کابل خبردار می‌شود، زال را به کاخ خویش دعوت می‌کند ولی زال نمی‌پذیرد، جز این، زال در ابتدا عشق خود را انکار می‌کند و نگران است که این عشق و دلدادگی موجب ریختن آبروی او شود:

که تا زنده‌ام چرمه جفت من است خم چرخ گردان نهفت من است
عروسم نباید که رعنا شوم به نزد خردمند رسوا شوم
همی‌بود پیچان دل از گفت‌وگوی مگر تیره گرددش از این آب‌روی
(همان: ۱۰۸)

زال در اینجا از پذیرش دعوت به سفر در مسیری عاشقانه سر باز می‌زند. البته اصطلاح «ردّ دعوت» در اینجا به این معنی نیست که داستان با ردّ دعوت زال یا

هر قهرمان دیگر به پایان می‌پذیرد بلکه ردّ دعوت در معنای مقاومت اولیه قهرمان برای پا نهادن در مسیر سفر جدید که در اینجا سفری عاشقانه است، می‌باشد. اگر «ردّ دعوت» را در معنای ظاهری آن ببینیم، داستان باید به پایان برسد و سلوک قهرمان ادامه نیابد. زال تنها قهرمان و مسافر این داستان عاشقانه نیست، بلکه معشوق او، رودابه، نیز با اندکی اختلاف پای در همین سفر می‌گذارد. روزی سیندخت از مهراب شاه دربارهٔ دیدارش با زال می‌پرسد و مهراب دربارهٔ زیبایی، بزرگی و دلاوری زال با همسرش گفتگو می‌کند، رودابه این گفتگو را می‌شنود و به زال دل می‌بندد. دعوت رودابه به سفر در اینجا رخ می‌دهد:

چو بشنید رودابه آن گفت‌وگوی برافروخت و گلنارگون کرد روی
دلش گشت پر آتش از مهر زال از او دور شد رامش و خورد و هال
(فردوسی ۱۳۹۶، ج۱: ۱۰۹)

پرستاران و ندیمه‌های رودابه در جریان عشق رودابه به زال قرار می‌گیرند و او را از این عشق منع می‌کنند. ردّ دعوت برای رودابه در این مرحله رخ می‌دهد، اما رودابه بر پرستاران می‌خروشد و بر کار خویش پای می‌افشرد و به ندای دعوت سفر عاشقانه پاسخ مثبت می‌دهد. همین پرستاران و ندیمه‌ها، در ادامه، نقش یاریگر و مددرسان رودابه را ایفا می‌کنند و زمینه‌ساز مشتعل‌ترشدن آتش عشق زال و دیدار زال و رودابه می‌شوند. ایشان به سمت اردوگاه زال می‌روند و ترتیبی می‌دهند که بتوانند با زال گفتگویی داشته‌باشند و در ضمن این گفتگو رودابه را برای او توصیف می‌کنند. این یاریگران همان کسانی هستند که «ناتوانی اولیهٔ قهرمان را جبران می‌کنند و وی را قادر می‌سازند تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آن‌ها نمی‌تواند انجام دهد به سرانجام برساند.» (یونگ ۱۳۸۳: ۱۶۴) پرستاران و ندیمه‌ها در بازگشت، زال را برای رودابه وصف و اشتیاق او را نیز افزون‌تر می‌کنند. زالِ شیدا، به سمت کاخ رودابه حرکت می‌کند. او منطقهٔ امن خویش را رها می‌کند و به ندای دعوت پاسخ مثبت می‌دهد. «انسان معمولی، راضی به باقی‌ماندن در محدودهٔ تعیین‌شده است و حتی از این بابت به خود می‌بالد.» (کمپبل ۱۳۹۹: ۸۵) اما قهرمان در راستای کشف افق‌ها و دنیاهای جدید و نیز جستجو، محدودهٔ امن خود را رها

می‌کند و پای در سفر می‌گذارد. عبور زال از نخستین آستان، با افکندن کمند بر کنگرهٔ قصررودابه و بالارفتن از آن رخ می‌دهد. «از نظر یونگ، بالا رفتن از هر مکان، به معنای رسیدن به آگاهی است.» (جهازی ۱۳۹۸: ۱۴۵) از معانی سمبلیک کمند «تسخیر و قانون» (جابز ۱۳۹۷: ۳۱۶) است و گویی زال با بهره‌گیری از کمند، در پی تسخیر و تصاحب رودابه است. رودابه هم با افکندن موهای بلند خویش به پایین برای بالاکشیدن زال از نخستین آستان می‌گذرد. مو «نزد بسیاری از اقوام، جایگاه نیروی جسمانی و قدرت درونی است.» (هال ۱۳۹۷: ۲۶۸) همچنین، مو، «دلالت بر دوشیزگی و لااقل ازدواج نکردن زن دارد.» (همان: ۲۶۹) علاوه بر همهٔ این‌ها، مو نماد اشعهٔ خورشید، احترام، اختیار، بزرگی و عزت و قدرت نیز هست. (جابز ۱۳۹۷: ۲۳۷) مو را مظهر قوّهٔ حیات، قدرت، انرژی، نیروی اندیشه و قوای برتر و الهام دانسته‌اند. (ر.ک. کوپر ۱۳۸۰: ۳۵۶) از معانی نمادین موی بلند به «خرد» هم اشاره کرده‌اند و اینکه موی بلند برای زن نماد بکارت است. (همان: ۲۳۸) زال و رودابه، هر دو، با گذر از نخستین آستان، منطقهٔ امن و قرار خویش را رها کرده‌اند و پای در راه جدیدی نهاده‌اند.

زال از موبدان راهنمایی می‌خواهد و ایشان نژاد و تبار رودابه را مانعی بر سر راه این عشق می‌دانند. روبه‌رو شدن با تبار ضحّاکی رودابه هم یکی از آزمون‌های زال است. زال به پدرش، سام، نامه می‌نویسد و از او یاری و اجازه می‌خواهد. سام ابتدا با این ازدواج مخالف است ولی وقتی نظر اخترشناسان را می‌شنود، به این ازدواج رضایت می‌دهد و به این ترتیب، زال با یاری رای و نظر اخترشناسان از آزمون گرفتن رضایت از پدر سربلند بیرون می‌آید. بین زال و رودابه، قاصد و پیام‌رسانی است که ارتباط بین این دو را تسهیل می‌کند اما نقش این قاصد در داستان محدود به همین بخش است، گویی فقط آفریده شده است تا ماجرای افشای عشق رودابه به زال نزد سیندخت منطقی جلوه کند. مهراب از طریق سیندخت در جریان عشق دخترش به زال قرار می‌گیرد، برمی‌آشوبد و قصد خون دخترش را می‌کند. سیندخت با گفتگو و سخن‌آوری مهراب را از این تصمیم بازمی‌دارد. مواجههٔ رودابه با خشم پدر، آزمونی برای اوست و سیندخت او را در این مرحله

یاری می‌دهد. سیندخت در این مرحله در نقش خدابانو ظاهر می‌شود و رودابه را یاری می‌دهد. منوچهرشاه از رابطهٔ عاشقانه زال و رودابه آگاه می‌شود و آن را به صلاح ایران و تخت شاهی نمی‌بیند، پس با این ازدواج مخالفت می‌کند و به سام فرمان می‌دهد که به جنگ مهراب برود و او را بکشد:

به هندوستان آتش اندر فروز — همه کاخ مهراب و کاول بسوز
نباید که او یابد از تو رها — که او ماند از تخمهٔ اژدها
هرآنکس که پیوستهٔ او بوند — بزرگان که دربستهٔ او بوند
سر از تن جدا کن، زمین را بشوی — ز پیوند ضحّاک و خویشان اوی

(فردوسی۱۳۹۶، ج۱: ۱۳۱)

سام، دستور شاه را اطاعت می‌کند و قصد جنگ با مهراب‌شاه کابلی می‌کند. خبر به زال و مهراب می‌رسد. زال از این فرمان شاه و پذیرش فرمان توسط سام ناراحت می‌شود. این‌بار نیز زال در برابر آزمونی دیگر قرار گرفته است، اگر سام به سوی مهراب بتازد زال مجبور است در یکی از دو سوی این جنگ بایستد، سوی منوچهرشاه و پدرش سام یا در سوی خانواده معشوقه‌اش و رودرروی پدر و شاه ایران. زال نزد پدر می‌رود سام را بر آن می‌دارد تا برای این موضوع چاره‌ای بیاندیشد. سام نامه‌ای نزد منوچهر شاه می‌فرستد و خدمات خود به منوچهرشاه و شاهان ایران را به او یادآوری می‌کند و از او می‌خواهد که از تصمیم خویش صرف‌نظر کند و با ازدواج زال و رودابه موافقت کند. سام این بار با نامه‌نگاری خود به یاری زال می‌آید. زال به همراه نامهٔ پدر نزد منوچهرشاه می‌رود. مهراب نیز که از فرمان منوچهرشاه و قصد سام در آگاه می‌شود، خروشان می‌شود و با رودابه و سیندخت عتاب می‌کند و تنها راه انصراف منوچهر و سام از حمله به کابل را در کشتن سیندخت و رودابه می‌بیند. سیندخت، مهراب را متقاعد می‌کند که اجازه دهد تا با پیشکش‌هایی گران‌بها نزد سام برود و او را از حمله به کابل بازدارد. مهراب می‌پذیرد. سخنان سیندخت در سام کارگر می‌افتد. سیندخت سام را به کاخ مهراب دعوت می‌کند. زال نامه پدر را نزد منوچهرشاه می‌برد، محتوای نامه، منوچهرشاه را به فکر فرو می‌برد او با اخترشناسان و موبدان رای می‌زند و ایشان از زاده‌شدن پهلوانی خبر می‌دهند که پشت و پناه ایران خواهد شد. منوچهرشاه با

ازدواج زال و رودابه موافقت می‌کند، ولی زال باید از پس چند آزمون دیگر برآید. موبدان به دستور منوچهر، زال را می‌آزمایند و پرسش‌هایی رمزی از زال می‌پرسند و زال به آن سؤالات با موفقیت پاسخ می‌دهد. روز دیگر زال در تیراندازی و زوبین‌اندازی مورد آزمایش قرار می‌گیرد و پیروز از آزمون بیرون می‌آید. زال، جنگ با یکی از لشکریان را نیز پیروزمندانه پشت سر می‌نهد. منوچهر در نامه‌ای به سام اذن ازدواج زال و رودابه را می‌دهد و جشن ازدواج زال و رودابه برپا می‌شود. «ازدواج، نماد وصلت عاشقانهٔ مرد و زن است... در تحلیل یونگ در دوره‌های تفرّد یا تجمّع شخصیّت، ازدواج نماد آشتی آگاهی با اصالت زنانه یا اصل مردانه است... ازدواج نماد اصل الهی زندگی است،که مرد و زن در این وصلت فقط گیرنده، ابزار و وسایل انتقالی هستند.» (شوالیه و گربران ۱۳۷۹: ۱۲۳و۱۲۱) ازدواج یکی از عناصر مرتبط با رازآموزی در افسانه‌ها و اسطوره‌هاست و نماد توافق، تعامل و اتحاد اضداد دانسته شده است. ازدواج نماد اتحاد معنوی دستیابی به کمال و تمامیّتی است که با اتحاد اضداد چه در زندگی و چه در مرگ، هر شریک، خود را به دیگری تسلیم می‌کند، حاصل می‌شود. (کوپر ۱۳۸۰: ۱۶) سام فرمانروایی لشکر و حکومت سیستان را به زال می‌سپارد و خود دوباره عازم «گرگساران و باختر» می‌شود. زال ارباب دو جهان است. زال با ازدواج با رودابه که تجلّی خدابانو است و در سرزمین دیگری جای دارد و نماد سویهٔ زنانهٔ روح است به تعادل و تکامل می‌رسد. در حقیقت فرآیند فردیّت در داستان با پیوند دو نیمهٔ وجود که نماد اتّحاد خدا و خدابانو است حاصل می‌شود. پیروزی و تشرّف قهرمان در سرزمین دور (سرزمین معنا) سبب می‌شود که در عالم ماده (سرزمین خامی) نیز از پدر پیشی بگیرد و پادشاه دو جهان باشد. (ر.ک. صدری‌زاده و دیگران ۱۳۹۹: ۲۹۶) ازدواج چیرگی کامل قهرمان بر زندگی است و به نوعی بیانگر پیروزی اوست. (ر.ک. کمپبل ۱۳۹۹: ۱۲۸) ازدواج متعهّد شدن به آن چیزی است که قهرمان در واقع هست و با یک ماجرای عشقی زودگذر بسیار متفاوت است. (ر.ک. همو ۱۳۹۸: ۲۹۴) شاید سهل‌انگاری باشد اگر داستان عاشقانهٔ زال و رودابه را با ازدواج این دو پایان یافته بدانیم. رستم، نامدارترین پهلوان *شاهنامه*، حاصل این ازدواج است. زاده‌شدن رستم را می‌توان

برکت نهایی سفر قهرمانانه زال و رودابه در این داستان دانست. برکتی که نه تنها قلمروی سیستان و خانوادهٔ زال را منتفع می‌کند بلکه خیر و برکتش به همه ایرانیان نیز می‌رسد. آن‌قدر زاده‌شدن رستم و عملکرد قهرمانانهٔ او در آینده برای سرنوشت ایرانیان مهم است، که اگر زمینه‌ها و پیشینهٔ اساطیری داستان زال و رودابه را نادیده بگیریم، گویی داستان زال و رودابه در *شاهنامه* آمده است تا فقط زمینه‌ساز تولد رستم باشد و رودابه در *شاهنامه* آمده تا رستم را بزاید. این سخن نولدکه که از رودابه فقط به عنوان مادر رستم یاد می‌شود می‌تواند مؤیّد این نکته باشد. (نولدکه ۱۳۹۹: ۹۷)

جدول۲. مصداق‌ها در داستان

مراحل و زیر مجموعه‌ها		مصداق‌ها در داستان	
		به قهرمانی زال	به قهرمانی رودابه
جدایی/ طرد	دعوت به سفر	شنیدن وصف رودابه از همراهان	شنیدن وصف زال از خلال توصیفات پدر برای مادر
	رد دعوت	رد کردن دعوت مهراب انکار عشق خود	ندیمگان سودابه را از عشق زال پرهیز می‌دهند
	امداد غیبی	ندیمگان رودابه که به دیدار زال می‌روند. سام که با نگارش نامه برای تغییر نظر منوچهرشاه اقدام می‌کند. اخترشماران که نتیجه ازدواج را برای ایران و تخت شاهی ایران مبارک و میمون می‌دانند. یاری سیمرغ در زادن رستم	ندیمگان. سیندخت و دیدار او با سام و تقدیم هدایا برای منصرف کردن سام از حمله به کابل
	عبور از نخستین آستان	بالا رفتن از قصر رودابه و ملاقات با رودابه	ملاقات با زال در قصر رودابه
تشرّف	آزمون	تبار ضحاکی رودابه. مخالفت سام و منوچهرشاه با ازدواج زال و رودابه. آزمون ارزیابی خرد و توانمندی‌های جسمانی شامل: پرسش‌های موبدان، تیراندازی با کمان، زوبین‌اندازی، نبرد با یکی از سپاهیان منوچهرشاه	قصد مهراب برای کشتن رودابه
	برکت نهایی	زاده‌شدن رستم	زاده شدن رستم
بازگشت	ارباب دوجهان	ازدواج با رودابه. در اختیار گرفتن لشکر و فرمانروایی بر سیستان	ازدواج با زال

درون‌مایهٔ عبور از موانع و چالش‌ها و خوان‌ها برای رسیدن به معشوق و ازدواج در بسیاری از داستان‌های عاشقانه دیده می‌شود. قهرمان عاشق باید موانع و آزمون‌هایی را پشت سر بگذارد. اگرچه در داستان زال و رودابه موانعی از قبیل جنگ با دیوان و اژدها و از سر راه برداشن رقیب دیده نمی‌شود ولی وجود موانع مهمی از قبیل مخالفت سام و منوچهرشاه با این ازدواج و آزمون‌های ارزیابی خرد و توانمندی‌های رزمی، چالش‌های پیش‌روی زال در این مسیر هستند.

در بسیاری از داستان‌های عاشقانه، قهرمان قصه برای یافتن همسری شایسته، از شهر و وطن خود بیرون می‌رود و در میان شهر و همشهریان خود به دنبال همسر نمی‌گردد. «این شیوهٔ رفتار ممکن است بازتاب رسم برون‌همسری یا ممنوع بودن اختیار همسر از میان خویشان و مردم خود باشد. (جهازی ۱۳۹۸: ۷۳) زال نیز، اگرچه ناخواسته و بدون قصد قبلی، همسر خود را از سرزمینی غیر از سرزمین خود برمی‌گزیند. او به قصد یافتن همسر از محدودهٔ امن و آرام خویش بیرون نمی‌رود، بلکه فقط در پی تفرّج از سرزمین پدری خود دور و وارد داستانی عاشقانه می‌شود. قدم نهادن در مسیر سفری عاشقانه در برخی از داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامه* از طرحی کلی پیروی می‌کند: مرد ایرانی به سفری می‌رود که این سفر، او را به کشور بیگانه یا مرز آن کشور می‌کشاند. علت این سفر گاهی شکار، گاهی سیاحت و تفرّج، گاهی دعوت یا توطئه و گاه قصد جنگ است. به زنی برمی‌خورد که صاحب جاه و بزرگی است و گاه با این زن در جشن‌گاه یا مهمانی روبرو می‌شود. دعوت عاشقانهٔ زن از مرد از مشخصات رایج داستان است و نیز یک یا چند هادی و میانجی در ایجاد رابطهٔ عروس و داماد دخالت دارند. (ر.ک. مزداپور ۱۳۵۴: ۹۹)

نتیجه

زال و رودابه بدون دیدار و فقط بر اساس شنیده‌ها جذب یکدیگر می‌شوند. این نکته را نمی‌توان به طور صرف برخاسته از شرم و حیای ایرانی دانست. در بسیاری

دیگر از داستان‌های اساطیری و افسانه‌ها چنین نکته‌ای را می‌توان مشاهده کرد، چندان‌که در مورد عشق شاهزاده خانم هندی به کریشنا پیشتر اشاره شد. نکتهٔ جالب دیگر این است که حتی استماع وصف یکدیگر بر حسب اتفاق و بدون قصد قبلی رخ می‌دهد، یعنی طرفین از قبل در پی یافتن همسر برای خویش نبوده‌اند و به صورت اتفاقی در مسیری جدید قرار می‌گیرند. در این داستان، رودابه معشوقی بدون کنش نیست بلکه خود او در پیشبرد روند داستان عاشقانه، به طور فعال نقش دارد و این موضوع نشان از اختیار عمل و آزادی‌های او دارد که البته این آزادی عمل تا اندازه‌ای از محدودیت‌های پدر تاثیر می‌گیرد. روشن شدن جرقّهٔ عشق رودابه در دل زال، در منطقهٔ مرزی بین ایران و توران رخ می‌دهد. عاشق شدن در منطقهٔ مرزی، در چند داستان عاشقانهٔ دیگر *شاهنامه* نیز رخ می‌دهد. به نظر می‌آید مرز نمادی از آستانهٔ عبور از منطقهٔ امن و ورود به سرزمین ناشناخته‌هاست. مرز جغرافیایی نمادی از مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه قهرمان است که قهرمان با عبور از آن سفر خویش را می‌آغازد. زال در طی این سفر عاشقانه رقیبی در معنای کسی که بخواهد در رقابت با زال، رودابه را از آن خود کند ندارد ولی سدّ بزرگی مانند منوچهرشاه را در برابر دارد که گویی رقیب اوست. وجود رقیب یکی از عناصر تکرارشونده در بسیاری از داستان‌های عاشقانه فارسی است. داستان زال و رودابه، در کلیّات با الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل تطابق دارد اما در جزئیات و زیرمجموعه‌ها با الگوی ذکر شده اختلافاتی دارد. عملکرد و رفتار زال و رودابه را در طول داستان عاشقانه‌شان می‌توان در سه بخش کلی جدایی، تشرّف و بازگشت دسته‌بندی کرد، اما مصادیقی روشن برای برخی زیر مجموعه‌های این مراحل چنان‌که کمپبل نوشته است، نمی‌توان یافت. برای نمونه زیرمجموعهٔ شکم نهنگ را در این داستان نمی‌توان تعیین کرد. در مرحلهٔ تشرّف «وسوسه‌گری» که در پی فریب و بازداشتن زال از ادامه مسیر باشد، نمی‌بینیم. در مرحلهٔ بازگشت نیز موردی برای امتناع از بازگشت، فرار جادویی، رسیدن کمک و عبور از آستان بازگشت را نمی‌توان تعیین کرد. بررسی و تحلیل رفتار قهرمانان دیگر داستان‌های عاشقانهٔ ادب

فارسی و قیاس آن‌ها با یکدیگر می‌تواند الگویی مشخص را از رفتار قهرمان داستان‌های عاشقانهٔ فارسی نشان دهد.

کتابنامه

اسماعیلی، حسین. ۱۳۸۹. «*داستان قوم‌شناسی زال*» در «*تن پهلوان و روان خردمند*». به کوشش شاهرخ مسکوب. چ۳. تهران: طرح نو.

امیدسالار، محمود. ۱۳۹۹. «*زال*». در *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*. به کوشش جلال خالقی مطلق و دیگران. به سرپرستی اسماعیل سعادت. ج۱. چ۲. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی با همکاری نشر سخن.

بلوکباشی، علی. ۱۳۷۰. «پدیدارشناسی مناسک تشرّف». *نشر دانش*. ش۶۵، صص۴۵ـ۳۸.

بهار، مهرداد. ۱۳۹۵. «از اسطوره تا تاریخ». چ۹. تهران: چشمه.

پانوف. میشل، پرن. میشل. ۱۳۶۸. *فرهنگ مردم شناسی*. ترجمه اصغر عسگری خانقاه. تهران: ویس.

ثعالبی نیشابوری، ابومنصور عبدالملک. ۱۳۶۸. *تاریخ ثعالبی*. ترجمه محمد فضائلی. تهران.

جابز،گرترود. ۱۳۹۷. *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*. ترجمه محمدرضا بقاپور. چ۲. تهران: اختران.

جقتایی، صادق و محمد انصاری پویا. ۱۳۹۴. «تحلیل کهن الگویی داستان زال و رودابه». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ش۲۴، صص۷۶ـ۵۹.

جهازی، ناهید. ۱۳۹۸. *آیین‌ها و نمادهای تشرّف و رازورزی در افسانه‌های ایرانی*. تهران: بهین.

حسینی، مریم و نسرین شکیبی ممتاز. ۱۳۹۳. «*تحلیل روان‌شناختی دعوت و طلب و نقش آن در آشناسازی و تشرّف قهرمان*». *زبان و ادبیات فارسی*، ش۷۶، صص۵۰ـ۲۷.

ذبیحی، رحمان و پروین پیکانی. ۱۳۹۵. «*تحلیل کهن الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامهٔ طرسوسی بر اساس الگوی جوزف کمپبل*». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب. ش۴۵. صص۱۱۸ـ۹۱.

رحیمی، ابوالقاسم و زهرا شیردل. ۱۳۹۲. «*آیین تشرّف زال، فریدون و کیخسرو؛ آیین رازآموزی جادوگران و داروگران*». *مطالعات ایرانی*. ش۲۴. صص۱۷۴ـ۱۵۳.

ستاری، جلال. ۱۳۹۵. *اسطورهٔ عشق و عاشقی در چند عشق‌نامه فارسی*. چ۲. تهران: میترا.

سلامت‌باویل، لطیفه. ۱۳۹۸. «تحلیل اسطورهٔ زال در *شاهنامه* بر اساس نظریات یونگ». *شفای دل*. ش۳. صص۶۱ـ۳۹.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۷۹. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. چ۱، تهران: جیحون.

صدری‌زاده، نگین، محمود مدبری و محمدرضا صرفی. ۱۳۹۹. «*واکاوی سفر اسطوره‌ای سفر «قهرمان درون» قصهٔ بهرام و گل‌اندام با تکیه بر نظریهٔ جوزف کمپبل، پیرسون وکی‌مار*». *فرهنگ و ادبیات عامه*. ش۳۳، صص۳۰۱ـ۲۷۷.

طاهری، محمد و حمید آقاجانی. ۱۳۹۲. «*تبیین کهن‌الگوی سفر قهرمان بر اساس آرای یونگ و کمپبل در هفت‌خوان رستم*». ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۳۲. صص۱۲۲ـ۱۰۲.

عرب‌نژاد، زینب و اسحاق طغیانی. ۱۳۹۵. «*ریخت‌شناسی داستان‌های عاشقانه شاهنامه*». *متن‌شناسی ادب فارسی*. ش۳۱، صص۳۸ـ۲۳.

کریستن‌سن،آرتور. ۱۳۹۳. *کیانیان*. ترجمه ذبیح الله صفا. چ۸. تهران: علمی و فرهنگی.

کمپبل، جوزف. ۱۳۹۸. *قدرت اسطوره*. ترجمه عباس مخبر. چ۱۵. تهران: مرکز.

ـــــــــــ .۱۳۹۹. *قهرمان هزارچهره*. ترجمه شادی خسروپناه. چ۱۱. مشهد: گل‌آفتاب.

کوپر، جیسی. ۱۳۸۰. *فرهنگ مصوّرنمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

مزداپور، کتایون. ۱۳۵۴. «*نشانه‌های زن‌سروری در چند ازدواج داستانی در شاهنامه*». *فرهنگ و زندگی*. ش۱۹ و ۲۰. صص۱۲۱ـ۹۴.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۹۶. *شاهنامه*. پیرایش جلال خالقی مطلق. تهران: سخن.

مقدسی، مهناز. ۱۳۹۹. *رودابه*. در *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*. به کوشش جلال خالقی مطلق و دیگران. به سرپرستی اسماعیل سعادت. چ۲. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی با همکاری نشر سخن.

نولدکه، تئودور. ۱۳۹۹. *حماسهٔ ملی ایران*. ترجمه بزرگ علوی. تصحیح فرهاد اصلانی. تهران: نگاه معاصر.

هال، جیمز. ۱۳۹۷. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. چ۸. تهران: فرهنگ معاصر.

یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۸۳. *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چ۴. تهران: جامی.

References

Arab-nežād, Zeynab va Toqyānī, Eshāq. (2016/1395SH). "*Rīxt-šenāsī-ye Dāstānhā-ye Āšeqāne-ye Šāh-nāme*". *Journal of Persian Literature Textology*. No. 31. Pp. 23-38.

Bahār, Mehrdād. (2016/1395SH). "*az Ōstoūre tā Tārīx*". 9th ed. Tehrān: Češme.

Boloūk-bāšī Alī. (1991/1370SH). "*Padīdār-šenāsī-ye Manāseke Tašarrof*". *Dāneš*. No 65. Pp. 38-45.

Campbell, Joseph. (2019/1398SH). *Qodrate Ōstoūre* (*the power of myth*). Tr by Abbās Moxber. 15th ed. Tehrān: Markaz.

Campbell, Joseph. (2020/1399SH). *Qahremāne Hezār Čehre* (*The hero with a thousand faces*). Tr by Šādī Xosrow-panāh. 11th ed. Mašhad: Gole Āftāb.

Christensen, Arthur Emanuel. (2014/1393sh). *Kīyānīyān* (*Les kyanides*). Tr. by Zabīho al-llāh Safā. 8th ed. Tehrān: Elmī va Farhanqī.

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (2000/1379SH). *Farhange Nemādhā*. (...*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes*). Tr. by Sūdābe Fazāyelī. 1st ed. Tehrān: Jeyhoūn.

Cooper. J. C. (2001/1380SH). *Farhange Mosavvare Nemādhā-ye Sonnatī*. (*an illustrated encyclopedia of traditional symbols*). Tr. by Malīhe Karbāsīyān. 1st ed. Tehrān: Faršād.

Esmā'īlī, Hoseyn. (2010/1389SH). "*Dāstāne Qowm Šenāsī-ye Zāl*" *dar Tane Pahlawān va Rawāne Xerad-mand*". With the effort of Šāhrox Meskoūb. 3rd ed. Tehrān: Tarhe Now.

Ferdowsī. (2017/1396SH).

Hall, James. (2018/1397SH). *Farhange Negārehī-ye Nemādhā dar Honare Šarq va Qarb* (*Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*).Tr. by Roqayye Behzādī. 8th ed. Tehrān: Farhange Mo'āser.

Hoseynī Maryam and Šakībī Momtāz, Nasrīn. (2014/1393SH) "*Tahlīle Ravān-šenāxtī-ye Da'vat wa Tallab va Naqše ān dar Āšenā-sāzī va Tašarrofe Qahremān*". *Half-Yearly Persian language and literature*. No. 76. Pp. 27-50.

Jahāzī Nāhīd. (2019/1398SH). *Āyīnhā va Nemādhā-ye Tašarrof wa Rāz-warzī dar Afsānehā-ye Īrānī*. Tehrān: Behīn.

Jobes, Gertrude. (2018/1397SH). *Farhange Sambolhā, Asātīr va Folklor* (*Dictionary of mythology, folklore and symbols*). Tr by Mohammad-rezā Baqā-pūr. 2nd ed. Tehrān: Axtarān.

Joqatāyī Sādeq and Ansārī Pōyā Mohammad. (2015/1394SH). "*Tahlīle Kohan Olgūī-ye Dāstāne Zāl va Rūdābe*. *journal of lyrical literature researches*. No. 24. Pp. 59-76.

Jung, C. G. (Carl Gustav). (2004/1383SH). *Ensān va Sambolhā-yaš* (*Man and his symbols*). Tr. by Mahmoūd Soltānī-yeh. 4th ed. Tehrān: Jāmī.

Mazdā-pūr Katāyūn. (1975/1354SH). "*Nešānehā-ye Zan-sarvarī dar Čand Ezdevāje Dāstānī dar Šāh-nāme*". *Culture and life*. No 19&20. Pp. 94-121.
Moqaddasī Mahnāz. (2020/1399SH). *Rūdābe dar Ferdowsī va Šāh-nāme Sarāyī*. With the Effort of Jallāl Xaleqī Motlaq and Others. Advisor Esmā'īl Sa'ādat. 2nd ed. Tehrān: academy of Persian language and literature & soxan publication.
Noldeke Theodor. (2020/1399SH). *Hemāse-ye Mellī-ye Īrān* (*The Iranian national epic, or, the shahnameh*). Tr. by Bozorg Alavī. Ed. by Farhād Aslānī. Tehrān: Negāhe Mo'āser.
Omīd-sālār. Mahmūd. (2020/1399SH). "*Zāl*" *dar Ferdowsī va Šāh-nāme Sarāyī*. With the Effort of Jallāl Xāleqī Motlaq and Others. Advisor Esmā'īl Sa'ādat. 1st Vol. 2nd ed. Tehrān: Academy of Persian language and literature & soxan publication.
Panoff, Michel. Perin, Michel. (1989/1368SH). *Farhange Mardom Šenāsī* (*dictionary of anthropology*). Tr by Asqar Ašgarī Xānqāh. Tehrān: Weys.
Rahīmī Abo al-qāsem and Šīr-del Zahrā. (2013/1392SH). "*Āyīne Tašarrofe Zāl, Fereydūn va Key-xosrow; Āyīne Rāz-āmūzī-ye Jādū-garān wa Dārū-garān*". *Journal of Iranian studies*. No. 24. Pp. 153-174.
Sa'ālebī Neyšābūrī, Abū-mansūr Abdo al-malek. (1989/1368SH). *Tārīxe Sa'ālebī*. Tr. by Mohammad Fazā'elī. Tehrān.
Sadrī-zāde Negīn and Modabberī Mahmūd and Sarfī Mohammad-rezā. (2000/1399SH). "*Vākāvī-ye Safare Ōstūreh-ī-ye Safare "Qahremāne Darūn" Qesse-ye Bahrām va Qol-andām bā Tekye bar Ñazarīye-ye Joseph Campbell, Carol Pearson va keymar*". *Culture and folk literature*. No. 33. Pp. 277-301.
Salāmate Bāvīl, Latīfe. (2019/1398SH). "*Tahlīle Ōstūre-ye Zāl dar Šāh-nāme bar Asāse Nazarīyāte Jung*". *Shafai Del magazine*. No. 3. Pp. 39-61.
Sattārī Jallāl. (2016/1395SH). *Ōstūre-ye Ešq va Āšeqī dar Čand Ešq-nāme-ye Fārsī*. 2nd ed. Tehrān: Mītrā.
Tāherī Mohammad and Āqā-jānī Hamīd. (2013/1392SH). "*Tabyīne Kohan Ōlgūye Safare Qahremān bar Asāse Ārāye Jung va Campbell dar Haft-xāne Rostam*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 32. Pp. 102-122.
Zabīhī Rahmān and Peykānī Parvīn. (2014/1395SH). "*Tahlīle Kohan Ōlgū-ye Safare Qahremān dar Dārāb-nāme-ye Tarsūsī bar Asāse Ōlgūye Joseph Campbell*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 45. Pp. 91-118.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ ـ ش۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۵۳ – ۱۷۴) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.693082

وجوه طنز در شخصیت ابوسعید ابی‌الخیر با تکیه بر *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید

محمدرضا موحّدی*ـ مسعود معظمی گودرزی**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

در این پژوهش به بررسی و تحلیلِ انگیزه‌ها و دلایلِ رفتار و گفتار طنزآمیزِ ابوسعید به عنوان یک شخصیت برجستهٔ عرفانی پرداخته‌ایم و تأثیر ویژگی‌های اخلاقی و عرفانی ابوسعید بر گفتار و رفتار طنازانهٔ او را به روش تحلیل محتوایی بررسی کرده‌ایم. اصلی‌ترین وجه شخصیت طنّاز ابوسعید، بداهه‌گویی و تسلط بر بازی‌های لفظی و کلامی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مهم‌ترین وجوهی که به عنوان پایه و اساس شوخی‌ها و طنازی‌های ابوسعید است در سیزده دسته قرار می‌گیرند. از این میان سه مورد که عبارت هستند از: ۱ـ بداهه‌گویی و بازیهای کلامی ابوسعید؛ ۲ـ طنز موقعیت یا آموزش عملی عرفان با تکیه بر طنز؛ ۳ـ پرهیز از خودخواهی و خودبینی، بیش از ۶۰٪ از مجموعه انگیزه‌ها و دلایل طنّازی ابوسعید را تشکیل می‌دهند. مسأله شوخ‌طبعی ذاتی ابوسعید، اقبال مردم به او به دلیل روحیهٔ طنّاز او و طنز به مثابه آیینهٔ تمام‌نمای ویژگی‌های برجستهٔ عرفانی، اخلاقی و اجتماعی ابوسعید از موضوعات مورد بحث در این پژوهش هستند.

کلیدواژه: طنز، طنّازی، شوخ‌طبعی، ابوسعید، عرفان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: movahedi1345@yahoo.com

**Email: moazami.27@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

ابوسعید ابی‌الخیر (۴۴۰-۳۵۷ه.ق) از بزرگترین عارفان قرن چهارم و پنجم هجری است که جایگاه ارزشمند و قابل اعتنایی در تاریخ عرفان و تصوّف ایران دارد. او را می‌توان یکی از عارفان اهل بسط و خوش‌باشی و نمونهٔ کاملی از عارفان شرق ایران یا مکتب خراسان دانست. شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «آنچه در طول چهار قرنِ نخستینِ تصوّف و عرفان ایرانی ـ که دوران زرّین این پدیدهٔ روحانی و فرهنگی است، یعنی دوران زهد و عشق و ملامت ـ وجود داشته در گفتار و رفتار بوسعید خلاصه و گلچین شده است.» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹، ج۱: ۲۳)

یکی از ویژگی‌های بارز ابوسعید که از خلال حکایاتِ *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان بوسعید قابل درک و دریافت است؛ طنزپردازی و بهتر بگوییم شخصیت طناز ابوسعید است که در دیگر عارفان کمتر دیده می‌شود.

اهمیت و ضرورت پژوهش

اهمیت این پژوهش در این است که بزرگان شریعت و طریقت ما در گذشته و حال، با احتیاط و با در نظر گرفتن شرایط و موقعیت حاضر به شوخی و مطایبه پرداخته‌اند. تعداد قابل توجهی از فقها و علمای دین، این خصوصیت را با تعالیم و آموزه‌های دینی در تقابل و تضاد می‌دانند. اینکه ابوسعید در عصر خود و با وجودِ صوفیانِ اهلِ قبض و گرفتگی و چه بسا سخت‌گیر و کینه‌توز مانند کرّامیان، به طنز و شوخی روی آورده، قابل بحث، بررسی و واکاوی است. البته این تفاوت دیدگاه و رفتار در ابوسعید به طنازی او خلاصه نمی‌شود بلکه در موضوعاتی مانند سماع، اسقاط تکلیف و... نیز وجود دارد که مجالِ دیگری می‌طلبد. هدف اصلی این پژوهش پی بردن به انگیزه‌ها یا وجوه اساسی جنبه‌های طنّازانه رفتار و کردار

ابوسعید در تعامل با شاگردان، اطرافیان و عموم مردم است و بررسی اینکه این نوع برخورد تا چه حد در آموزه‌های عرفانی و اخلاقی او موثر بوده است.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیل محتوایی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:
الف) انگیزه‌ها و دلایلِ رفتار و گفتار طنزآمیزِ ابوسعید به عنوان یک شخصیت برجستهٔ عرفانی چیست؟
ب) تاثیر ویژگی‌های اخلاقی و عرفانی ابوسعید بر گفتار و رفتار طنازانهٔ او چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

مرتبط با این موضوع، پژوهش هایی صورت گرفته است. از جمله فولادی (۱۳۸۶)، در *طنز در زبان عرفان* به مقولهٔ طنز در آثار عرفانی پرداخته و ارتباط آن را با حکایت، هزل، انسان و ... تحلیل و بررسی کرده است. در ادامه نمونه‌هایی از طنز منثور فارسی را در آثاری مانند *کشف‌المحجوب*، *طبقات‌الصوفیه*، *نورالعلوم*، *روح‌الارواح*، *اسرارالتوحید*، *کیمیای سعادت*، *فیه ما فیه*، *مناقب‌العارفین*، *تذکرةالاولیاء*، *مجالس سبعه* و *نفحات‌الانس* آورده و در پایان نیز به برخی اصطلاحات طنزآمیز صوفیه اشاره کرده است. طاهری (۱۳۸۲)، در مقالهٔ «بازی‌های طنزآمیز زبانی ابوسعید در *اسرارالتوحید*» اقسام طنز در *اسرارالتوحید* را به دو گونه طنزهای موقعیتی و طنزهای عبارتی تقسیم کرده است. نویسنده در این مقاله بیان می‌کند که در طنز موقعیتی، طنز حاصل، ارتباطی با زبان ندارد بلکه در تصاویر و تصورات و مفاهیم مبتنی است و فضای قرار گرفتن اشخاص و اشیا در متن حکایت

و چگونگی گفتگو و تعامل آن‌ها با یکدیگر طنز را به وجود می‌آورد، اما طنزهای عبارتی براساس نوعی بازی زبانی شکل می‌گیرد که از طریق تناسب، تضاد و تشابه الفاظ و به شکل آرایه‌هایی نظیر ایجاز، سجع، جناس، محتمل‌الضدین، ایهام، مدح شبیه به ذم و ذم شبیه به مدح و... آفریده می‌شود. *وی* همچنین به چند حکایت از *اسرارالتوحید* اشاره می‌کند و بر این باور است که تعابیر و طنزهای عبارتی *اسرارالتوحید* را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد؛ این تعبیرها حاصل جمع دو سازهٔ ناساز (اجتماع نقیضین)، ایهام در سطح واژگان و یا عبارت کوتاه، تضاد میان واژگان و طنزهایی است که می‌توان آن‌ها را در ردیف جناس قرار داد. سهراب‌نژاد و لیلی (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «مجلس‌گویی ابوسعید ابی‌الخیر در *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان» به موضوعات و مطالبی که ابوسعید در خلال وعظ و مجالس خویش مطرح کرده است، اشاره کرده‌اند. دهرامی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «مشابهت‌های شخصیتی و فکری ابوسعید و حافظ و زمینه‌های اشتراک آن» هر چند به صورت مستقیم به مقولهٔ طنز در دو شخصیت ابوسعید و حافظ اشاره نکرده ولی موضوعات مشابهی مانند ترک تعلقات، وارستگی، خوشدلی و خوشباشی که از شاخصه‌های این دو شخصیت بوده را بررسی کرده است. در هیچ کدام از این پژوهش‌ها به وجوه طنز در شخصیت ابوسعید ابی‌الخیر با تکیه بر *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید پرداخته نشده است.

جایگاه طنز در آثار عرفانی

تعاریف گوناگونی از طنز در فرهنگ‌ها، دایرةالمعارف‌ها و یا توسط پژوهشگران این حوزه ارائه شده است. نقد و بررسی این تعاریف در حیطهٔ اهداف این پژوهش نمی‌باشد.

«در اصطلاح ادبی، نوعی از آثار ادبی است که در برشمردن زشتی‌ها و رذایل فردی یا جمعی و آگاهانیدن مردم از آنها می‌کوشد. و فرق آن با هجو یا هجاء در این است

که طنز در حالی که غالباً با استهزای بسیار و کنایه‌های بی‌شماره همراه است و اغلب از هجاء مؤثرتر است، اما صراحت تعبیرات و مفاهیم هجو را ندارد؛ یعنی اغلب غیرمستقیم و به تعریض و تلویح، عیوب یا نقایص کسی یا جمعی را بازگویی می‌کند.» (حلبی ۱۳۷۷: ۲)

انوری دربارهٔ طنز نوشته است: «هرگاه پدیده‌ای در وضعی یا در جایی غیر از وضع و جای اصلی خود قرار بگیرد، طوری که زیانی به بار نیاید، مایهٔ شوخی و فکاهه می‌گردد. اگر شوخی و فکاهه با بیان همراه شود یعنی به زبان گفته یا نوشته شود به صورت فکاهی یا کمدی درمی‌آید و اگر کسی در بیان شوخی و فکاهه چیزی بیفزاید که جنبهٔ انتقادی داشته باشد طنز به وجود می‌آید.» (۱۳۷۹: ۵۷) جوادی نیز ضمن تعریف هزل، هجو و طنز و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، شیوه‌های طنز را به پنج دسته تقسیم کرده است: ۱ـ کوچک کردن؛ ۲ـ بزرگ کردن؛ ۳ـ تقلید مضحک و کنایهٔ طنزآمیز؛ ۴ـ طعنه با کنایهٔ طنزآمیز؛ ۵ـ نقلِ قولِ مستقیم. (ر.ک. ۱۳۸۴: ۴۸ـ۱۱) آنچه مسلم است این است که هر کلام طنز، خواه شعر باشد یا خواه نثر باید دارای چند ویژگی مهم باشد: ۱ـ خلاف عرفِ معمول و جدی موضوع موردبحث باشد؛۲ـ پیام اجتماعی ـ سیاسی سازنده داشته باشد؛ ۳ـ رویکردی انتقادی و اصلاحی داشته باشد؛ ۴ـ هدف‌دار باشد؛ ۵ـ مرز آن با هرزگی و لودگی کاملاً مشخص و جدا باشد. نیکوبخت در *هجو در شعر فارسی*، بحثی مفصل دربارهٔ تفاوت‌های طنز با هجو و هزل دارد. (ر.ک. ۱۳۸۰: ۹۶و۹۵) فولادی نیز با مقایسهٔ تعاریف مختلف طنز و مقایسهٔ هرکدام، کامل‌ترین تعریف طنز را عبارت از «نوعی خلاف عرفِ مقرون به هزلِ مثبت، با موضوع انسانی، برمبنای تعهد، دارای تأثیر خنده و اندیشهٔ همگام» (۱۳۸۶: ۳۶) در نظر گرفته است.

«اصولاً برای هر نوع سخن، دواعی و انگیزه‌هایی است که شاعر یا نویسنده را به سرودن یا نوشتن وادار می‌کند. حالات مختلف آدمی، اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، حوادث و تحولات اجتماعی، محیط زندگی، ذوق، استعداد و قریحهٔ شاعر

و نویسنده، اخلاق عمومی جامعه، احساس مسئولیت شاعر و نویسنده نسبت به جامعه و عوامل متعدد دیگری از این نوع، همه و همه در نگرش و تراوش ذهن شاعر و نویسنده مؤثرند. در هزل‌گویی نیز عوامل چندی دخیل هستند.» (نیکوبخت ۱۳۸۰: ۸۵و۸۴)

آثار عرفانی به دو دستهٔ منظوم و منثور تقسیم می‌شوند. با دقت در آثار نظم و نثر عرفانی به نظر می‌رسد بسامد طنز و طنزپردازی در اشعار عرفانی بیشتر باشد و چه‌بسا در مواردی این طنز از دایرهٔ عفت، اخلاق و شرع پا را فراتر نهاده و به سمت هزل، هجو و بدگویی نیز پیش رفته است. برای نمونه در اشعار سنایی و مولانا به مواردی برمی‌خوریم که به طور کامل با چهرهٔ عرفانی و شرعی این دو شاعر و عارف نامدار در تناقض و تضاد است. البته دلایل، توجیهات و انگیزه‌های فراوانی که گاهی خود شاعران به این دستاویز و بهانه‌ها متوسل می‌شوند نیز باعث سرودن این اشعار می‌شود. سنایی در جایی از *حدیقةالحقیقه*، هدف از هزل‌گویی را تعلیم می‌داند و می‌گوید:

هزل من هزل نیست تعلیم است　　بیت من بیت نیست اقلیم است
گرچه با هزل، جِدّ چو بیگانه است　　هزلِ من همچو جِد، هم از خانه است
(سنایی ۱۳۶۸: ۷۱۸)

در *مثنوی معنوی* به‌ویژه در دفتر پنجم و ششم حکایات طنز متمایل به هزل نیز دیده می‌شود که برخی از پژوهشگران آن‌ها را ابزار شاعر برای رساندن مطالب و آموزه‌های عرفانی می‌دانند.

«سنایی در این قبیل اشعارِ خود ـ که آنها را قلندریات نام می‌دهند ـ از نام بردن همه شرمگاه‌های آدمی‌زاده از مرد و زن و حواله کردن آنها نسبت به نامردان و ریاکاران و دورویان و بدصفتان و ازجمله صوفیان شکم‌خوارهٔ غلامباره یا رهبران مردم فریب اجتماع هیچ دریغ نورزیده. مولوی نیز همین روش را پیش گرفته، و غیر از اینکه ریاکاری و تعصّب و سخت‌گیری و خامی و کوته‌فکری معصران خود را مانند آینهٔ صافی منعکس می‌کند، گاه مطالب عالی فلسفی و اخلاقی و دینی و عرفانی را با

تمثیل‌هایی که ظاهراً درخورِ عارف کاملی چون او نیست بیان کرده است.» (حلبی ۱۳۷۷: ۲۹)

شاید بتوان گفت که در میان شاعران عارف مسلک، عطار نسبت به دیگران طنز خود را به هزل و بدگویی نیامیخته و کمترین انحراف را از مسیر اخلاق‌مداری دارد. البته اگر حافظ را در زمرهٔ شاعران عارف به حساب بیاوریم، او نیز از این ویژگی برخوردار است. بلندی قدر عطار و رفعت مقام او را در شعر عرفانی و تعلیمی همین دلیل بس است که مولانا جلال‌الدین که خود از قله‌های رفیعِ ادب و عرفانِ اسلامی است و مشام جانش از روایح روح‌بخشِ طبلهٔ عطار معطر شده است او را با این صفات وصف می‌کند که:

من آن ملای رومی‌ام که از نطقم شکر ریزد ولیکن در سخن گفتن، غلام شیخِ عطارم

(ر.ک. رزمجو ۱۳۶۹، ج۲: ۲۴۳)

به طور کلی طنز در میان عارفان اهل بسط حضور و نمودِ بیشتری دارد. برای روشن شدن این مطلب کافی است آثار و احوال یک عارف اهل بسط را با یک عارف اهل قبض مقایسه کنیم تا به این تمایز پی ببریم. برای نمونه در *اسرارالتوحید* که معتبرترین حکایات را دربارهٔ ابوسعید دارد بیش از ۹۰ حکایت با درون‌مایهٔ طنز یافت می‌شود درحالی‌که در تمام آثار عین‌القضات همدانی به سختی می‌توان موضوع یا مطلبی طنزآمیز پیدا کرد. بنابراین اگر بخواهیم سیر تحول و تطور طنز را در آثار عرفانی تحلیل و بررسی کنیم کافی است به آثار عارفان اهل بسط و خوش‌باشی مراجعه کنیم و مضامین و درون‌مایه‌های طنز را در آن‌ها جست‌وجو کنیم. فولادی قائل به دو دسته طنز عرفانی می‌باشد: «طنزهای عرفانی یا اصالتاً موضوع عرفانی دارند یا از منابع غیرعرفانی گرفته شده‌اند و روح عرفانی در آن‌ها دمیده شده است. طنزهای قسم اوّل را تبیینی می‌نامیم، زیرا مستقیماً به تبیین یک مطلب عرفانی می‌پردازند... اما طنزهای قسم اخیر را تأویلی می‌خوانیم چون از رهگذر تأویل به آثار عرفانی راه یافته‌اند.» (۱۳۸۶: ۴۸)

بحث اصلی

دلایل و انگیزه‌های طنزپردازی و شوخ‌طبعی ابوسعید ابی‌الخیر

ابوسعید به اعتبار مقامه‌نویسان و کسانی که از او حکایت و شرحِ‌حال نقل کرده‌اند دارای خصوصیات و ویژگی‌های اخلاقی بوده است که در عارفان پیش از او اگر نگوییم بی‌سابقه، باید بگوییم بسیار کم‌سابقه و نادر بوده است. او برخلاف صوفیان پیش از خود که به وعظ، مجلس‌گویی و سخنرانی بر اساس *قرآن* و احادیث پرداخته‌اند، اهل شعر و سماع و آواز نیز بوده است. در مجلس او زن و مرد و پیر و جوان، بازاری، اشرافی، درویش و غنی حضور می‌یافته‌اند و هریک به فراخور حالِ خود از تعالیمِ او کسبِ فیض می‌کرده‌اند. او سنت رایج مجلس‌گویی را که سابقه‌ای صد ساله داشت را یک باره به یک‌سوی نهاده بود و به جای آیه، *قرآن* و حدیث رسول(ص) شعر می‌خواند و آن هم، گاه شعرهایی که از ادب شفاهی عوام کوچه و بازار گرفته شده بود و عامیانه بود. مانند این ترانه:

من دانگی و نیم داشتم حبه‌ای کم — دو کوزهٔ می خریده‌ام پاره‌ای کم
بر بربط من نه زیر مانده‌ست و نه بم — تا کی گویی «قلندری و غَمِ غم»

(ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶: ۲۵)

به نظر می‌رسد طنزپردازی و شوخ‌طبعی وی نیز در جذب مخاطب و اقبال عامهٔ مردم به حضور در مجلس او بی‌تأثیر نبوده است. برای بررسی و تحلیل بیشتر شوخ‌طبعی و طنازی ابوسعید با تکیه بر مطالب «*اسرارالتوحید*» از محمدبن‌منوّر و «حالات و سخنان» از جمال‌الدین ابوروح دلایل و انگیزه‌هایی بر شمرده‌ایم که در باب هریک توضیحاتی ارائه می‌شود. در واقع می‌توان گفت طنز ابوسعید بازتاب بعضی از خصوصیاتِ اخلاقی و شخصیتی اوست که در قالب شوخ‌طبعی و مطایبه بروز نموده است.

بذله‌گویی، بداهه‌گویی و بازی‌های لفظی

یکی از خصوصیات اخلاقی ابوسعید بداهه‌گویی و بداهه‌پردازی و به کار بردن کلمات در موقعیت‌هایی است که بر جنبهٔ شوخی و طنز گفتاری و رفتاری ابوسعید می‌افزاید. حافظهٔ قوی و ذهن مملو از شعر و سخنان لطیف می‌تواند از عوامل تأثیرگذار در این جنبهٔ اخلاقی او باشد. تعبیراتی مانند «خواجه‌وای حسن» و «قحط خدای» که در خلال حکایاتی از *اسرارالتوحید* آمده است نشان از همین بازی‌های کلامی دارد. براساس بررسی انجام پذیرفته از میان حدود ۱۰۰ حکایت و یا عبارت طنزآمیز که در *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید آمده، ۲۵ مورد آن بیانگر همین قدرت لفاظی و بداهه‌گویی اوست که بیشترین مصادیق طنازی ابوسعید با محوریت لفاظی‌های زبانی و بداهه‌پردازی کلامی است. برای نمونه در جایی از *اسرارالتوحید* می‌خوانیم: «چون شیخ ما قدس‌الله روحه‌العزیز به ولایت نسا رسید، بر کنار شهر دیهی است که آن را اندرمان خوانند، خواست که آنجا منزل کند، پرسید که این دیه را چه گویند؟ گفتند: اندرمان، شیخ ما گفت: اندر نرویم تا اندر نمانیم.» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹، ج۱: ۳۹) در جایی دیگر آمده است:

> «جدم شیخ‌الاسلام ابوسعد رحمة‌الله‌علیه گفت که روزی شیخ ما ابوسعید قدس‌الله روحه العزیز در نیشابور مجلس می‌گفت. دانشمندی فاضل حاضر بود. با خود می‌اندیشید که این سخن که این مرد می‌گوید در هفت‌سُبعِ *قرآن* نیست. شیخ، حالی، روی بدان دانشمند کرد و گفت: ای دانشمند! بر ما پوشیده نیست اندیشهٔ خاطر تو این سخن که ما می‌گوییم در سبع هشتم است!» (همان: ۱۰۲و۱۰۱)

در حکایاتی هم که در ضمن حالات و سخنان ابوسعید آمده، باز هم طنز حاصل از این بداهه‌گویی و زبان‌آوری مشهود است. «گفتند یکی توبه کرده بود و بشکست. گفت: اگر توبه او را بشکسته بودی هرگز او توبه نشکستی.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶: ۲۰۹)

عمل‌گرایی و استفاده از طنز رفتاری در تعلیمات عرفانی

وجه دیگری از طنازی ابوسعید برآمده از ایمان و باور قلبی او به نشان دادن عملی و کاربردی تعالیم عرفانی است. او در مواقعی کوشش نموده است با رفتار و کرداری که گونه‌ای از طنز و شوخی در آن باشد بر تأثیرگذاری آموزه‌های خود بیفزاید. این همان چیزی است که امروزه از آن به طنز موقعیت تعبیر می‌شود و یکی از تأثیرگذارترین انواع طنز در امور مختلف ازجمله تئاتر و سینما است. شاید بتوان گفت این ویژگی اخلاقی ابوسعید بعد از بازی‌های کلامی بیشترین نمود را در شوخی‌های او داشته است، به طوری که از حدود ۱۰۰ مورد طنز استخراج شده از منابع تألیف شده دربارهٔ ابوسعید، تقریباً ۱۹ مورد از همین رفتار و کردار طنزآمیز او مایه گرفته است. محمّدبن منوّر در *اسرارالتوحید* آورده است: «در آن‌وقت که شیخ ما به نیشابور بود کسی کوزه آب به نزدیک وی آورد و گفت: بادی برینجا دم از بهر بیماری. شیخ ما بادی بر آن کوزه دمید و از آن مرد بستد و بخورد. مرد گفت: ای شیخ! چرا چنین کردی؟ شیخ گفت: این باد که درینجا دمیدم در کَون، کسی این شربت جز ما نکشد. اکنون بازایی فردا تا باد شفا دردمم.» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹: ۲۶۷)

و باز هم در همان *اسرارالتوحید* می‌خوانیم:

> «آورده‌اند که روزی شیخ ما قدس‌الله روحه العزیز در مسجد نشسته بود. کاهی بر محاسن مبارک شیخ بود. درویشی دست فرا کرد و آن کاه برگرفت و در مسجد بینداخت. شیخ روی به وی کرد و گفت: ای اخی! نترسی که بدین که کردی حق جل و علا هفت آسمان بر زمین زند و نیست گرداند؟ حقّ تبارک و تعالی این روی که بینی بدین عزیزی فرمود که بر آن خاک مسجد نه که تو این کاه بر محاسن ما روا نداشتی چرا روا داشتی که در خانه خدای بیندازی؟» (همان: ۲۸۰)

شفیعی کدکنی در *چشیدن طعم وقت* که به نوعی برگرفته از همان کتاب *«حالات و سخنان» ابوسعید* تألیف جمال‌الدین ابوروح است نیز این وجه شخصیتی طنازانهٔ ابوسعید را در ضمن حکایتی این‌گونه روایت کرده است:

«و از او می‌آید که یک روز سماعی بود هر چند قوّال جهد کرد، سماع در نگرفت. شیخ خادم را بخواند و عصا بدو داد و گفت: این را بر مثال صورتی کن و بیارای، چنان‌که کسی نداند و چادری درپوش و بر گوشه بام بنه! خادم چنان کرد. درحال نعره آن قوم بر عیّوق رسید و فریاد از همه برآمد و خرقه‌ها در میان افتاد. چون روز به آخر رسید، شیخ گفت: ای خادم! برو و پرده از روی کار برگیر تا صوفیان بدانند نعره بر کجا زده‌اند!» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۶: ۱۷۵)

پرهیز از خودخواهی و هواهای نفسانی

گاهی این ویژگی ذاتی ابوسعید که نفس خویش را هیچ می‌شمرده و همواره از کبر و خودبرتربینی گریزان بوده در رفتار و گفتار طنزآمیز او نیز آشکار می‌شده است. «بوسعید در زندگی خویش این نظریه را تا سرحد کمال عملی کرده و چنانکه می‌دانید، او در سراسر عمر خویش، حتی یک‌بار نیز کلمهٔ «من» را به کار نبرده است و در مکالمات روزمره از خود به «ایشان» تعبیر می‌کرده است و این «ایشانِ» او از غیبت «من» و دوری از عوارض «نفس» خبر می‌دهد.» (محمدبن منور ۱۳۸۹: ۸۷) حدود ۱۸ حکایت و لطیفهٔ نغز نیز در آثار مربوط به ابوسعید از این خصوصیت برجستهٔ اخلاقی او مایه گرفته است:

«خواجه امام مظفر حمدان در نوقان یک روز می‌گفت که «کار ما با شیخ بوسعید همچنان است که پیمانه‌ای ارزن. یک دانه شیخ بوسعید است و باقی من.» مریدی از آنِ شیخ ما ابوسعید آنجا حاضر بود، از سرگرمی برخاست و پای‌افزار کرد و پیش شیخ ما آمد و آنچ از خواجه مظفر حمدان شنوده بود با شیخ حکایت کرد. شیخ گفت خواجه امام مظفر را بگوی که آن یک هم تویی ما هیچ نیستیم.» (همان: ۱۹۲)

و در حکایتی دیگر از *اسرارالتوحید* آمده است:

«روزی شیخ ما قدس‌الله‌روحه العزیز در نیشابور به تعزیتی می‌شد. معرّفان پیش شیخ باز آمدند و خواستند که آواز دهند ـ چنان‌که رسم ایشان بود ـ و القاب برشمرند. چون شیخ را بدیدند فروماندند و ندانستند که چه گویند. از مریدان شیخ پرسیدند که شیخ را چه لقب گوییم؟ شیخ آن فروماندگی دریشان بدید. گفت: در روید و آواز دهید که هیچ‌کس بن هیچ‌کس را راه دهید. معرفان در رفتند و به حکم اشارت شیخ آواز دادند که هیچکس بن هیچکس را راه دهید، همه بزرگان سر برآوردند. شیخ را دیدند که می‌آمد. همه را وقت خوش گشت و بگریستند.» (محمدبن منور ۱۳۸۹:۲۶۵)

و در جایی دیگر نیز آمده است: «نقل است که وقتی به دهی رسید. آنجا زاهدی بود در خود مانده و دماغی پدید کرده شیخ او را به دعوت خواند. او اجابت نکرد، گفت: من زاهدم و سی سال است تا به روزه‌ام و خلق دانند که چنین است. شیخ گفت برو و غربالی کاه بدزد تا از خود برهی.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶: ۱۷۴)

دوری از تکلّف و خودخواهی و پرهیز از «من» گفتن در شخصیت وجودی ابوسعید نه تنها یکی از انگیزه‌ها و دلایل طنزپردازی او بوده است، چه بسا می‌توان این خصیصه را از جمله علت‌های مقبولیت و مردمی بودن او دانست. شاید اگر او مانند برخی زاهدان متکبر و خودبین، از خلق دوری می‌گزید و با آن‌ها کمتر حشر و نشر داشت، آن اقبال و توجه و پایگاه مردمی را که امروز هم از آن به نیکی یاد می‌شود، هرگز نمی‌یافت.

اشراف بر ضمایر و آگاهی از اندیشهٔ دیگران

از جمله کراماتی که به ابوسعید نسبت می‌دهند بحث اشراف بر ضمایر و پی بردن به اندیشهٔ اطرافیان است. این ویژگی سبب می‌شده که با غافلگیر کردن مخاطب و با شگردهایی سرشار از طنز با بیان آنچه در ذهن و ضمیر دیگران است ضمن رقم زدن موقعیتی دور از انتظار، فضا را تلطیف و بانشاط کند. اگر آماری از کرامات ابوسعید در *اسرارالتوحید* بگیریم هشتاد درصد آن‌ها را همین اشراف بر ضمایر و

نوعی خواندن افکار تشکیل می‌دهد. در روزگار حیات بوسعید، هیچ کرامتی جز از این نوع برای او نقل نشده بوده است. آنچه به عنوان خرق عادت و نقض قوانین عام طبیعت است از قبیل فرمان راندن بر شیر و اژدها، برساخته‌های دیگران است به قیاس اینکه وقتی کسی چنین اشرافی بر ضمایر دارد، پس می‌تواند شیر را نیز مورد امر و نهی قرار دهد. تعداد حکایات و سخنان با رنگ و بوی شوخی و طنز که به صراحت بحث اشراف بر ذهن‌ها و ضمایر در آن مطرح است حدود ۶ مورد است. برای نمونه از این نوع مطایبات که در اسرارالتوحید آمده می‌توان به این حکایت بامزه از زبان خواجه حسن مؤدب از مریدان شیخ اشاره کرد:

«روزی بر سبیل امتحان به مجلس شیخ درآمدم و درپیش تخت او بنشستم. جامه‌های فاخر پوشیده و دستاری طبری در سر بسته با دلی پر انکار و داوری. شیخ مجلس می‌گفت. چون مجلس با آخر آورد ازجهت درویشی جامه‌ای خواست هر کسی چیزی می‌دادند. دستاری خواست. مرا در دل افتاد که دستار خویش بدهم. باز گفتم با دل خویش که این دستار مرا از آمل هدیه آورده‌اند و ده دینار نیشابوری قیمت این دستار است. ندهم. دیگربار شیخ حدیث دستار کرد. مرا دیگر باره در دل افتاد که این دستار بدهم باز اندیشه دراز کرد و همان اندیشه اول در دلم آمد. پیری در پهلوی من نشسته بود. سوال کرد که ای شیخ! حق سبحانه و تعالی با بنده سخن می‌گوید؟ شیخ گفت: از بهر دستاری طبری دو بار بیش نگوید. بازانک در پهلوی تست دوبار بگفت که این دستار که در سر داری بدین درویش ده او می‌گوید: ندهم که قیمت این دستار ده دینار است و مرا از آمل هدیه آورده‌اند.» (محمدبن منور ۱۳۸۹: ۶۳و۶۲)

در نمونه دیگری:

«نقل است که، جماعتی از بزرگان نشسته بودند و سخن کرامات شیخ می‌گفتند. بزرگی مریدی را گفت: برو بدو نگر تا او را چون بینی! مرید روان شد. چون نزدیک شیخ رسید، شیخ بر منبر بود و مجلس می‌گفت، چون چشمش بر آن مرد افتاد، گفت مرحبا! آمدی تا به ما فرونگری؟ خود به مات بر می‌باید نگریست! آن مرد به منبر بر دوید و توبه کرد.» (همان: ۱۸۰)

ترک تعلقات، آزاداندیشی و آزادی‌خواهی

آزاداندیشی و رهایی از تعلقات مادی و ظواهر دنیوی از جمله ویژگی‌هایی است که ابوسعید را به کارهایی وامی‌داشته که چه‌بسا مورد شماتت و سرزنش دیگران نیز قرار می‌گرفته است. این تفکر در ابوسعید به گونه‌ای بوده که رفتار او را از سایر عارفان و زاهدان متمایز می‌کرده است. او خود را ملزم به رعایت تام و بی‌کم و کاست برخی امور نمی‌دانسته است چه در امور شرعی و اخلاقی و چه در امور مادی و دنیایی. شفیعی‌کدکنی به نقل از *الفصل فی الملل الاهواء و النحل* تألیف ابومحمد علی‌بن حزم اندلسی آورده است:

«ابن‌حزم اندلسی در زمان حیات او در باب او می‌گوید و هم شنیده‌ایم که به روزگار ما در نیشابور مردی است از صوفیان با کنیهٔ ابوسعید ابوالخیر که گاه جامه پشمینه درمی‌پوشد و زمانی لباس حریر که بر مردان حرام است، گاه در روز هزار رکعت نماز می‌گزارد و زمانی نه نماز واجب می‌گزارد و نه نماز مستحبی و این کفر محض است، پناه بر خدا از این گمراهی!» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹: ۲۳و۲۴)

با بررسی اجمالی به نظر می‌رسد محوریت حدود ۵ داستان و حکایت نقل شده در باب او را همین ویژگی اخلاقی به وجود آورده و در درون‌مایهٔ طنزآمیز آن حکایات ردپای ترک تعلقات، آزاداندیشی و آزادی‌خواهی ابوسعید دیده می‌شود. محمّدبن منوّر مرتبط با همین موضوع موردبحث در *اسرارالتوحید* آورده است:

«آورده‌اند که شیخ ما ابوسعید قدس‌الله روحه العزیز به نیشابور در گرمابه بود، شیخ بومحمد جوینی قدس‌الله روحه العزیز، به سلام شیخ آمده بود به خانقاه. گفتند: شیخ به حمام است. او نیز موافقت کرد. چون درآمد و پیش شیخ بنشست. شیخ گفت: این گرمابه خوش هست؟ گفت: هست. دیگر بار گفت: این گرمابه از چه سبب خوش است؟ گفت: از بهر آنکه شیخ درینجاست. شیخ گفت: بهتر ازین باید گفت: تا شیخ بگوید شیخ ما گفت: از بهر آنک با تو ازاری و سطلی بیش نیست و آن نیز آن تو نیست.» (همان: ۲۱۱)

و در جایی دیگر آمده است: «نقل است که، مستی در بازار می‌رفت، پیش شیخ آمد. مریدان گفتند: شیخ بر وی امر معروف کند! چون بیامد، چیزی آهسته با شیخ بگفت.

شیخ گفت: نه، و برفت. چون به خانقاه باز آمد، از او سؤال کردند که، آن مست چه گفت؟ گفت: ای شیخ! آنچه من در باطن داشتم ،بر صحرا نهادم، تو نهادی؟ گفتم: نه.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶: ۱۶۵)

فراواقعیت یا روایتی اغراق‌آمیز از کرامت

محمدبن منوّر یا جمال‌الدین ابوروح حکایاتی نقل کرده‌اند که بیش از آنچه که به صحت یا سُقم آن بیندیشیم اگرچه نمی‌توان محتوای شوخی‌گونهٔ این داستان‌ها را مربوط به شخصیت طناز ابوسعید دانست ولی همین که با محوریت طنز و در ارتباط با ابوسعید است با تسامح می‌توان آن را در زمرهٔ وجوه طنز در شخصیت و رفتار ابوسعید به حساب آورد. نزدیک ۵ حکایت از منابع مکتوب در باب ابوسعید دارای چنین ویژگی هستند برای نمونه:

«آورده‌اند که یکی از مشایخ در عهد شیخ ما قدس‌الله روحه العزیز با جمعیت متصوفه به غزا رفته بود، به ولایت روم. روزی در آن دارالحرب می‌رفت. ابلیس را دید آنجا. گفت: ای ملعون! اینجا چه می‌کنی که دلت از این جماعت ـ که اینجا هستند ـ فارغ است. گفت: من اینجا بی‌اختیار خویش افتاده‌ام. گفت: چه گونه؟ گفت: به میهنه می‌گذشتم دررفتم شیخ ابوسعید بلخیر از مسجد با سرای می‌شد در راه عطسش آمد مرا اینجا افکند.» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹: ۲۷۵)

صبر و شکیبایی در رویارویی با سختی‌ها و شداید روزگار

شاید برای ما ارتباط طنز و شوخ‌طبعی با سختی‌ها و مشقّات زندگی قدری عجیب و دور از ذهن به نظر برسد. ولی در تحلیل شخصیت عارفی برجسته همچون ابوسعید به مواردی برمی‌خوریم که این روحیهٔ نشاط و طنازی را در مواقع سختی‌ها و مشکلات از خود نشان داده است. داشتن چنین روحیه‌ای در انسان‌های معمولی

جامعه به ندرت یافت می‌شود و همین یکی از ویژگی‌های برجستهٔ آدم‌های بزرگ است.

«آورده‌اند که روزی شیخ ما قدس‌الله روحه‌العزیز در نیشابور به محله‌ای فرو می‌شد و جمع متصوفه، بیش‌از صد و پنجاه کس بازو بهم. ناگاه زنی پاره‌ای خاکستر از بام بینداخت، نادانسته که کسی می‌گذرد. از آن خاکستر بعضی به جامهٔ شیخ رسید. شیخ فارغ بود. و هیچ متأثر نگشت. جمع در اضطراب آمدند و گفتند: سرای باز کنیم و خواستند حرکتی کنند. شیخ ما گفت آرام گیرید کسی که مستوجب آتش بود به خاکستر بازو قناعت کنند، بسیار شکر واجب آید. جمله جمع را وقت خوش گشت و بسیار بگریستند و نعره‌ها زدند.» (محمدبن منور ۱۳۸۹: ۲۰۹)

و در جایی دیگر:

«و گویند که چون آوازه شیخ بسیار شد بزرگی مریدی را بفرستد که برو امتحانش کن که چون یابی! مرید بیامد او را دید در راه، بر درازگوش و خلقی پس‌وپیش او گرفته. سلام گفت و خاری پنهان، چنان‌که کس ندید، در زیر دم خر نهاد. خر شیخ را بینداخت. شیخ گفت: وحده لا شریک له. پس بر خر نشست. آن مرد دیگر باره خاری در زیر دم خر نهاد تا دگرباره بیفکندش. همچنین تا سه بار. چون به‌نزدیک شهر رسیدند، شیخ جوان را گفت: برو و پیرت را بگوی که ما را سه بار بر محک امتحان زدی، آنجاکه اصل کار از آنجا می‌رود، نگاه بایست کرد تا ما را بدیدی! آن مرد در دست‌وپای او افتاد و توبه کرد. (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۶: ۱۸۰)

اغتنام فرصت و خوش‌باشی در لحظه

بارها شنیده‌ایم که ابوسعید را عارف وقتِ خویش نامیده‌اند. این در لحظه زندگی کردن چه‌بسا بر رفتار طنزگونه و گشاده‌رویی او نیز بی‌تأثیر نبوده است. شاید وی به منظور اینکه برای لحظه‌ای حالِ خوشی نصیب اطرافیان کند از انواع شوخی و مطایبه و طنازی‌های کوتاه و لحظه‌ای دریغ نمی‌کرده است. در *اسرارالتوحید* آمده است:

«مریدی از مریدان شیخ سَرسَر خربزه شیرین به کارد برمی‌گرفت و در شکر سوده می‌گردانید و به شیخ می‌داد تا می‌خورد، یکی از منکران این حدیث بر آنجا بگذشت گفت: ای شیخ اینکه این ساعت می‌خوری چه طعم دارد و آن سرخار و گز که در بیابان هفت سال می‌خوردی چه طعم داشت؟ و کدام خوشتر است؟ شیخ ما گفت، قدس‌الله روحه العزیز، که هر دو طعم وقت دارد، یعنی که اگر وقت را صفت بسط بود، آن سر گز و خار خوشتر ازین بود و اگر حالت را صورت قبض باشد که (الله یَقبِضُ و یَبسُط) و آنچ مطلوب است در حجاب، این شکر ناخوش‌تر از آن خار بود.» (محمدبن منوّر ۱۳۸۹: ۳۶)

علاقه به شعر و سماع و ترانه

شعر، سماع و آوازِ خوش به گونه‌ای به زندگی ابوسعید گره خورده بود که حتی به واسطهٔ این علاقه‌مندی، مورد سرزنش زاهدان و عارفان اهل قبض هم‌روزگار خود قرار می‌گرفت. شاید این علاقه‌مندی و چه‌بسا قریحهٔ شعری او یکی از عوامل رفتار طنزآمیز او بوده است. اگرچه اندک شواهدی (حدود ۴ مورد) در خلال آثار مورد پژوهش دربارهٔ ابوسعید یافته می‌شود که نشان از طنز ناشی از این ویژگی باشد ولی به هر حال ارتباط این ویژگی با رفتار طنازانه ابوسعید قابلِ رد و انکار نیست. ماجرای شیفتگی ابوسعید به آواز کنیزک مطربه‌ای که سرانجام به رهایی کنیزک به همت ابوسعید می‌انجامد هرچند که از درون‌مایهٔ طنز برخوردار نیست ولی نشان از نهایت شیفتگی او به آواز خوش و موسیقی است. نمونهٔ این علاقهٔ آمیخته با طنز این حکایت از *اسرارالتوحید* است:

«شیخ ما، قدس‌الله روحه العزیز، یک‌روز در میهنه مجلس می‌گفت. حمزه ازجاهی کاردگر که مرید شیخ ما ابوسعید بود و شیخ را در حق او نظری بود هرچه تمام‌تر، و هر روز که نوبت مجلس شیخ بودی حمزه از ازجاه بیامدی و به مجلس شیخ حاضر شدی، و چون مجلس تمام شدی بازگشتی، این روز، حمزه دیرتر می‌رسید و شیخ را تقاضای او می‌بود، که درویشی عظیم شکسته و گرم‌رو بود. در میانه

مجلس، حمزه دررسید. شیخ روی سوی او کرد و گفت: درآی حمزه! درآی حمزه! درآی حمزه! و این بیت بگفت، بیت:

ازچهره همه خانه منقش کردی وز باده رخانِ ما چو آتش کردی
شادی و نشاط ما یکی شش کردی عیشت خوش بادَ که عیش ما خوش کردی

فریاد از مجلس شیخ برآمد و حالت‌ها رفت.» (محمدبن منور ۱۳۸۹: ۲۲۴)

بی‌پروایی در بیان آراء و اندیشه‌ها

صراحت و جسارت ابوسعید در بیان دیدگاه‌ها و افکارش، گاه ممکن بوده است به آزردگی و رنجشِ خاطر اطرافیانش منجر شود ولی گاهی نحوهٔ بیان آمیخته با شوخی و طنز او از میزان رنجش و تلخی کلام او می‌کاسته است. حدود ۴ مورد از این وجوه طنازی ابوسعید در آثار مرتبط با او وجود دارد که برای نمونه یکی از آن‌ها را بیان می‌کنیم:

«خواجه علی طرسوسی خُسُر شیخ ما بود و در سفره همکاسه شیخ ما بودی. و شیخ آداب و سنن نان خوردن در وی می‌آموختی. یک شب، خواجه علی، کاسه پاکیزه می‌کرد. شیخ گفت: این چیست؟ گویی از شره این بُنِ کاسه فروخواهی برد. دیگر شب چون سفره بنهادند خواجه علی جایی دیگر بنشست. شیخ بر سر سفره گفت: خواجه علی را می‌نبینیم کجاست؟ گفتند: ای شیخ! به پای سفره است. گفت: اینجا باز آی که بار تو ما کشیم به از آن که دیگران.» (همان: ۲۱۷و۲۱۶)

علاوه بر موارد گفته شده، موارد دیگری نیز مانند: مردم‌داری و ارادت به طبقات گوناگون جامعه، پاکی و اخلاص و بی‌ریایی، عدالت‌خواهی و یکسو نگریستن... ؛ البته با بسامد کمتر، می‌تواند به عنوان دلایل و وجوه بروز رفتار طنزآمیز مطرح شود. با دقت در حکایات و عبارات گفته‌شده دربارهٔ ابوسعید حتی می‌توان از یک حکایت به دو یا سه وجه از دلایل و بنیادهای طنز رفتاری ابوسعید پی برد.

به هر روی با دسته‌بندی این دلایل و انگیزه‌هایی که می‌شود از آن به محورهای طنز ابوسعید هم تعبیر کرد جدول آماری فراهم می‌آید که در ذیل آمده است. شایان

ذکر است که این نام‌گذاری‌ها از دیدگاه افراد مختلف، ممکن است دگرگون و دستخوش تغییر شود.

جدول۱. وجوه طنز ابوسعید در *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان

ردیف	وجوه طنز ابوسعید در *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان	بسامد حکایات در دو اثر
۱	بذله‌گویی، بداهه‌گویی و بازیهای لفظی	۲۵
۲	عملگرایی و استفاده از طنز رفتاری در تعلیمات عرفانی	۱۹
۳	پرهیز از خودخواهی و هواهای نفسانی	۱۸
۴	اشراف بر ضمایر و آگاهی از اندیشهٔ دیگران	۶
۵	ترک تعلقات، آزاداندیشی و آزادی‌خواهی	۵
۶	فراواقعیت یا روایتی اغراق‌آمیز از کرامت	۵
۷	صبر و شکیبایی در مواجه با سختی‌ها و شداید روزگار	۵
۸	اغتنام فرصت و خوش‌باشی در لحظه	۴
۹	علاقه به شعر، سماع و ترانه	۴
۱۰	بی‌پروایی در بیان آراء و اندیشه‌ها	۴
۱۱	مردم‌داری و ارادت به طبقات گوناگون جامعه	۲
۱۲	عدالت‌خواهی و یک‌سو نگریستن	۲
۱۳	پاکی و اخلاص و بی‌ریایی	۱
	جمع موارد	۱۰۰

نتیجه

با دقت در آثار موجود دربارهٔ ابوسعید؛ یعنی *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید درمی‌یابیم که تمام شوخی‌ها و طنازی‌های ابوسعید در چهارچوب اصول اخلاقی، شرعی و دینی بوده است و هیچ حکایت و سخنی که برآمده از هزل، هجو و مبتذل‌گویی از طرف ابوسعید باشد در این آثار نیامده است. در حالی‌که حتی عارفان برجسته‌ای همچون سنایی و مولانا نیز از این موضوع جدا نیستند. چه‌بسا این خلوص و تنزیه گفتاری و رفتاری ابوسعید از دلایل اقبال عامه و تاثیرگذاریش در آن روزگار بوده است. با توجه به حدود صد حکایت و لطیفه با درون‌مایه طنز در آثار مورد پژوهش درمی‌یابیم که طنز چه در گفتار و چه در رفتار ابوسعید یکی

از اصلی‌ترین دغدغه‌ها و علاقه‌مندی‌های این شخصیت برجستهٔ عرفانی بوده است. با توجه به انگیزه‌ها و دلایل مختلفی که از طنزآوری او به دست آمده پی می‌بریم که ابوسعید برخلاف عارفان اهل قبض بر این مشخصهٔ کارآمد به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین نکات اثربخش در تعالیم والای عرفانی اصرار و پافشاری کرده است. طنز و شوخی نه تنها یکی از ویژگی‌های شخصیتی و اخلاقی ابوسعید بوده بلکه به منظور پیشبرد تعالیم عرفانی و تأثیرگذاری آموزش عرفانی در مخاطبان کوشیده است از این شیوه کارآمد استفاده کند. به نظر می‌رسد که این روحیه طناز و شوخ بودن تاثیر بالایی در جذب مخاطب و القای بهتر مفاهیم عرفانی از طرف ابوسعید داشته به گونه‌ای که از میان دیگر عارفان هم‌عصر او، اقبال و توجه مردم به او بیشتر بوده است. گفتار و رفتار طنزآمیز ابوسعید با اطرافیان و شاگردانش به‌منزلهٔ آیینه‌ای است که بازتاب دهندهٔ ویژگی‌های برجسته عرفانی، اخلاقی و اجتماعی اوست. اصلی‌ترین دلیل و انگیزه ابوسعید در رفتار و گفتار طنزآمیز بداهه‌گویی و تسلط بر بازی‌های لفظی و کلامی است. حدود یک‌چهارم حکایات با درون‌مایه طنز که در خلال *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان ابوسعید آمده حاکی از این است که لفاظی و بداهه‌گویی و بذله‌گویی ویژگی بارزی است که ابوسعید بیشترین موقعیت‌های طنز را در رفتار و گفتار خود از این نظر رقم زده است. مورد دیگری که بعد از بذله‌گویی و بداهه‌گویی در طنز ابوسعید اهمیت دارد، طنز موقعیت یا همان استفاده از طنز رفتاری عمل‌گرایانه است که در تعلیمات عرفانی کاربرد و تاثیر ویژه‌ای داشته است. این ویژگی اخلاقی ابوسعید بعد از بازی‌های کلامی بیشترین نمود را در گفتار و رفتار طنزآمیز او داشته است به طوری‌که حدود یک‌پنجم حکایاتی را که درون‌مایه طنز دارند از تعالیم اندرزگونه و انگیزه‌های رفتاری و عملی شخصیت ابوسعید مایه می‌گیرد. تواضع و فروتنی ابوسعید و پرهیز از خودخواهی و خودبینی باعث شده است که ابوسعید در اثنای این ویژگی اخلاقی موقعیت‌های رفتاری و گفتاری طنزآمیز رقم بزند که آن هم حدود یک‌پنجم حکایت و لطیفه‌های طنزآمیز ابوسعید را تشکیل می‌دهد. پس می‌توان گفت بیش‌از ۶۰٪ موقعیت‌های کلامی و

رفتاری طنزآمیز ابوسعید برخاسته از سه ویژگی اخلاقی بداهه‌گویی، اصل عملی آموزشی در عرفان و تواضع و پرهیز از خودبینی است.

کتابنامه

انوری، حسن. ۱۳۷۹. *یک قصه بیش نیست*. چ۱. تهران: عابد.

جمال‌الدین ابوروح، لطف‌اللّه بن ابی‌سعید بن ابی‌سعد. ۱۳۹۱. *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۱۰. تهران: سخن.

جوادی، حسن.۱۳۸۴. *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*. چ۱. تهران: کاروان.

حلبی، علی‌اصغر. ۱۳۷۷. *طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*. چ۱. تهران: بهبهانی.

داد، سیما. ۱۳۷۱. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ۱. تهران: مروارید.

دهرامی، محمّد. ۱۳۹۵. «مشابهت‌های شخصیتی و فکری ابوسعید و حافظ و زمینه‌های اشتراک آن»، *کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات*. ری: دانشگاه فرهنگیان.

رزمجو، حسین. ۱۳۶۹. *شعر کهن در ترازوی نقد اخلاق اسلامی*. ج۲، چ۲. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

سنایی، مجدود بن آدم. ۱۳۶۸. *حدیقه‌الحقیقه و طریقه‌الشریعه*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چ۱. تهران: دانشگاه تهران.

سهراب‌نژاد، علی‌حسن و پرویز لیلی. ۱۳۹۶. «مجلس‌گویی ابوسعید ابی‌الخیر در *اسرارالتوحید* و حالات و سخنان»، *نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. بیرجند: دانشگاه بیرجند.

شفیعی‌کدکنی ، محمّدرضا. ۱۳۸۶. *چشیدن طعم وقت*. چ۲. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۷۴. *مفلس کیمیافروش*. چ۲. تهران: سخن.

طاهری، قدرت‌الله. ۱۳۸۲. «بازی‌های طنزآمیز زبانی ابوسعید در *اسرارالتوحید*». *فصلنامه پژوهشهای ادبی*. ش۲. صص۱۲۲ـ۱۰۷.

فولادی، علیرضا. ۱۳۸۶. *طنز در زبان عرفان*. چ۱. قم: فراگفت.

محمدبن منوّر بن ابی‌سعد بن طاهربن ابی‌سعید. ۱۳۸۹. *اسرارالتوحید*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۹. تهران: آگاه.

نیکوبخت، ناصر. ۱۳۸۰. *هجو در شعر فارسی*. چ۱. تهران: دانشگاه تهران.

References

Anvarī, Hasan. (2000/1379SH). *Yek Qesse Bīš Nīst*. 1st ed. Tehrān: Ābed.

Dād, Sīmā. (1992/1371SH). *Farhange Estelāhāte Adabī* (*Dictionary of Literary Terms*). 1st ed. Tehrān: Morvārīd.

Deh-rāmī, Mohammad. (2016/1395SH). "*Mošābehathā-ye Šaxsīyatī va Fekrī-ye abū Sa'īd va Hāfez va Zamīnehā-ye Ešterāke ān*". *International Congress of Language and Literature*. Ray: Farhangian University.

Fūlādī, Alī-rezā. (2007/1386SH). *Tanz dar Zabāne Erfān* (*Humor in the language of mysticism*). 1st ed. Qom: Farā-goft.

Halabī, Alī-asqar. (1998/1377SH). *Tanz va Šūx-tab'ī dar Īrān va Jahāne Eslām* (*Humor and Humor in Iran and the Islamic World*). 1st ed. Tehrān: Behbahānī.

Javādī, Hasan. (2005/1384SH). *Tārīxe Tanz dar Adabīyāte Fārsī* (*History of Humor in Persian Literature*). 1st ed. Tehrān: Kārvān.

Jamālo al-ddīn Lotfo al-llāh ebne abī Sa'īd ebne abī Sa'd. (2012/1391SH). *Hālāt va Soxanāne abū Sa'īd abo al-xeyr* (*Mode and Sayings of Abu Saeed Abu Al-Khair*). Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. 10th ed. Tehrān: Soxan.

Mohammad ebne Monavvar ebne abī Sa'd ebne abī Sa'īd . (2010/1389SH). *Asrāro a-tawhīd*. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. 9th ed. Tehrān: Āgah.

Nīkū-baxt, Nāser. (2001/1380SH). *Hajv dar Še're Fārsī* (*Satire in Persian Poetry*). 1st ed. Tehrān: University of Tehran.

Razm-jū, Hoseyn. (1990/1369SH). *Še're Kohan dar Tarāzūye Nagde Axlāqe Eslāmī* (*Ancient Poetry in the Scale of Critique of Islamic Ethics*). 2nd ed. 2nd Vol. Mašhad: Āstāne Qodse Razavī.

Sanāyī, Majdūd ebne Ādam. (1989/1368SH). *Hadīqato al-haqīqe va Tarīqato al- šarī'e*. Ed. by Mohammad-taqī Modarres Razavī. 1st ed. Tehrān: University of Tehran.

Sohrāb-nežād, Alī-hasan and Parvīz, Leylī. (2017/1396SH). "*Majles-gūyī-ye abū Sa'īd abī al-xeyr dar Asrāro al-towhīd va Hālāt va Soxanān*". *The 9th National Conference on Persian Language and Literature Research*. Bīrjand: Birjand University.

Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (2007/1386SH). *Češīdane Ta'me Vaqt*. 2nd ed. Tehrān: Soxan.

Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (1995/1374SH). *Moflese Kīmīyā-forūš*. 2nd ed. Tehrān: Soxan.

Tāherī, Qodrato al-llāh. (2003/1382SH). "*Bāzīhā-ye Tanz-āmīze Zabānī-ye abū Sa'īd dar Asrāro al-towhīd*" ("*Abu Saeed's humorous language games in Asrar Al-Tawhid*"). *Quarterly Journal of Literary Research*. No. 2. Pp. 107-122.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۷۵ تا ۲۰۲)
DOI: dox.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.690803

علمی ـ پژوهشی

اساطیر فرجام‌شناسی نوین فضایی در رمان‌های علمی ـ تخیلی آرتور کلارک

روحیه نظیری‌پور*ـ مریم سلطان‌بیاد**

استادیار زبان وادبیات انگلیسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی ـ دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران

چکیده

آرتور کلارک به دنبال ارائه یک فرجام‌شناسی نوین فضایی است. تا کنون تحلیل گران فقط به شکل پراکنده و غیر منسجم به ماهیت فرجام‌شناسانه و دینی حضور بیگانه‌ها وخدایان در کنار سفرهای فضایی اشاره کرده‌اند، در این مقاله به تحلیل منسجم کلیت عناصر فرجام‌شناسانه و مقایسه این مفاهیم فرجام‌شناسانه با منشاء آن‌ها پرداخته‌ایم. این عناصر فرجام‌شناسی نوین فضایی، پاسخ‌های اسطوره‌ای، به نیازهای دوران معاصر بر بستر پیش‌فرض‌های فکری مدرنیته هستند. روش کار تحلیلی ـ تطبیقی است. یافته های پژوهش نشان می‌دهد که داستان‌های کلارک مانند داستان چکش خدا، ادیسه فضایی و پایان کودکی یک فرجام‌شناسی به ظاهر نوین را با اسطوره‌هایی پیرامون مفاهیم جاودانگی، رستاخیز و پایان تاریخ بشری ارائه کرده است تا پاسخی به نیازهای فکری بشر معاصر باشد، اما او در این کار همچنان عناصر فرجام‌شناسی گذشته را مورد بهره‌برداری قرار داده است که نشان‌دهنده عدم گسست کامل او از نظام‌های فرجام‌شناسی قبلی و احیای استحاله یافته آن‌هاست.

کلیدواژه: رمان‌های علمی و تخیلی، کلارک، اساطیر، فرجام‌شناسی ، سفرهای فضایی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: rouhieh.naziripour@kiau.ac.ir(نویسنده مسئول)

**Email: msbeyad@ut.ac.ir

مقدمه

با وجود حاکمیت نگاه عقل‌گرایانه مدرنیته و موفقیت‌های رویکرد علمی به جهان و انسان، همچنان انسان معاصر مانند انسان پنج هزار سال پیش در اسطوره گیلگمش به دنبال جاودانگی، پیدا کردن یک موعود و محکمه عدل نهایی است. آثار علمی و تخیلی قرن بیستم و قرن بیست‌ویکم بازتاب این نیاز روحی و بازگشت به اسطوره است. سفرهای فضایی و روبرو شدن با بیگانگان با عنوان خدایان که متعلق به تمدن‌های فرگشت یافته برتر هستند با توجیهات علمی داروینی، خدایان اسطوره‌های گذشته را تداعی می‌کنند. کتاب‌های علمی و تخیلی آرتور کلارک بازتاب دهنده این نیاز بازگشت به اندیشه‌های فرجام‌شناسانه در شکل مدرن علمی و فضایی هستند. هدف این مقاله یافتن این عناصر فرجام‌شناسانه به شکل اسطوره‌ای در آثار کلارک و چگونگی نسخه‌برداری او از مفاهیم فرجام‌شناسی ادیان به روش تحلیلی و مقایسه‌ای‌ست.

اهمیت و ضرورت پژوهش

اهمیت و ضرورت این پژوهش در روشن کردن این موضوع است که الهیات فضایی که امروزه خود را به مخاطب جهانی در سینمای هالیود و رمان‌ها، علمی و نوین می‌نمایاند یک سیستم الهیات نوین نیستند بلکه اسطوره‌هایی هستند که با وام گرفتن عناصری از الهیات به شکل نوین و علمی پدیدار می‌شوند.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی ـ تطبیقی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:
الف) داستان‌های علمی و تخیلی کلارک بازتاب کدام نیاز و مسئله بشر هستند؟

ب) چگونه این مفاهیم در یک مبنای هستی‌شناسانه متفاوت از انسان و جهان ارائه شده‌اند و عناصر فرجام‌شناسانه ادیان را به صورت یک اسطوره استحاله نموده و به ظاهر یک الهیات نوین فضایی ارائه داده‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

مارک رُز (۱۳۷۵)، در مقالهٔ «توجیهی علمی برای رویدادهای متافیزیکی» بر این باور است که بعد از مدت‌ها حاکمیت رئالیزم جزیی‌نگر و روانشناسانه نیاز بشر به رویدادهای شگفت‌انگیز و جادویی در بازگشت به رمانس در رمان‌های علمی و تخیلی معاصر پدیدار می‌شود. او بر این باور است که در بازگشت به رمانس زمینه برای طرح مباحث جدی فلسفی به شکل نمادگرایانه و گرایش‌های تعالی‌گرایانه در جامعه مادی‌گرا فراهم می‌شود. ادوارد جیمز (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «آرمان‌شهر و ضد آرمان‌شهر در آثار علمی تخیلی» بر این باور است که در آثار کلارک این آرمان‌شهر کلاسیک به نفع تکنولوژی و پیشرفت مداوم کنار می‌رود و «آرمان شهرباوری مبتنی بر فناوری» جایگزین می‌شود. او دغدغه الهیون و نویسندگان آثار علمی و تخیلی را به طور مشترک سوال از معنای زندگی بشر و سرنوشت او می‌داند. از نظر برادبری (۱۳۷۵)، در *داستان علمی و تخیلی قبل از میلاد و بعد از ۲۰۰۱*، همهٔ نویسندگان داستان‌های به ظاهر علمی و تخیلی مانند افلاطون فیلسوف و متأله هستند و درباره مشکلات جهان و چگونگی حل آن می‌اندیشند. باربور (۱۳۸۴)، در کتاب *مدل‌ها و پارادایم‌ها در علم و دین*، بر این باور است که همانندی زیادی بین نظریات الهیون و دانشمندان از جهت وابستگی به تمثیل، تخیل، باورهای مشاهده‌گران و مدل‌های جهان‌شمول وجود دارد. قصاع (۱۳۸۰)، در مقالهٔ «درباره ادبیات داستانی: علم و تخیل در ادبیات علمی-تخیلی» بر این باور است که این موارد در مراکزی مانند ناسا جدی گرفته می‌شود و در پیشرفت علم نقش به‌سزایی دارد، هندرسون (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «دین و داستان علمی تخیلی» این گونه ادبی را

بازتاب دهنده جامعه دین‌گریز آمریکا می‌داند و بر این باور است که کلارک در داستان «ستاره و پایان کودکی» دین را خطر بزرگی برای پیشرفت جامعه معرفی نموده است. آوینی (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «ارتباطات فرهنگ تمدن و تکامل و دهکده جهانی» بر این باور است که کلارک در این اثر یافتن پاسخ درست دینی در مورد منشاء عقل بشری را نادیده گرفته و آن را به موجودات فضایی نسبت داده است که از این طریق دچار یک دور تسلسل شده است. این پژوهش‌ها تا حدی با زمینه فرجام‌شناسانه تحقیق پیش رو از لحاظ ارتباط متافیزیک و دنیای معاصر همپوشانی داشته اما به استحاله فرجام شناسی الهیات به شکل اسطوره های نوین در ابعاد ذیل به شکل کامل پرداخته نشده است.

بحث اصلی

عناصر فرجام‌شناسانه دراسطوره‌های فضایی کلارک

از دید بروس، آرتور کلارک از نخستین کسانی است که با جریان پسا ـ انسان‌گرایی از طریق نوشتن داستان‌هایی که دربارهٔ موجوداتی بودند که ترکیبی از فن‌آوری و ارگانیزم زنده بودند، همراه شد. بعد از آن با ورود تکنولوژی شبیه‌سازی و کپی‌برداری داستان‌های زیادی پیرامون موضوعات پسا ـ انسان‌گرایانه تولید شده است. (بروس[1] ۱۸:۲۰۱۷) خیلی از این داستان‌های علمی وتخیلی پسا ـ انسان‌گرایانه نگاهی فرجام‌شناسانه و آخرالزمانی دارند و از موجوداتی ماورای انسان عادی سخن می‌گویند که ترکیبی از تحولات زیست‌شناسی و مهندسی هستند. این موجودات با موجودات دیگری برخورد می‌کنند که از فضا می‌آیند و نقطه عطفی در سرنوشت زمین و ساکنان آن هستند. آن‌ها بیگانه‌هایی هستند که مانند فرشتگان و خدایان سرنوشت بشر را تغییر می‌دهند. فضایی که از آن می‌آیند معادلی شبیه عالم ماوراء،

1. Bruce

آسمان و ملکوت در ادیان است. با این وجود امکاناتی نظیر جاودانگی، نامیرایی و زنده شدن دوباره در این داستان‌ها از طریق یک فن‌آوری پیشرفته و یا تماس با بیگانگان فضایی طرح می‌شود که همگی جهتی فرجام شناسانه و آخرالزمانی در مذاهب دارند.

اسطوره بیگانه‌هایی از فضا در افق فرجام‌شناسی

یکی از موضوعاتی که نقش فرجام‌شناسانه و الهیات‌شناسانه دارد مربوط به اسطوره بیگانه‌هاست که در رمان‌های کلارک مانند *ادیسه فضایی* و *پایان کودکی* از ابعاد گوناگونی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. میشل باردت بر این باور است که تکنولوژی مدرن در عصر ما می‌رود که صاحب الهیات خاص خودش بشود. «در قرن بیستم باید کارهای الهیات‌شناسانه‌ای بوجود بیاید که نه تنها فن آوری را به درون سیستم الهیات ببرند بلکه آن را جزیی از چگونگی ادراک آینده و فرجام شناسی بنمایند.» (بردت[1] ۱۰۲:۲۰۱۵) این افق الهیاتی همچنین مورد تاکید کاویدو[2] قرار گرفته است. او به این امر اشاره می‌کند که مونولیت یا سنگ یکپارچه که به وسیله بیگانگان فرستاده شده دارای تداعی مذهبی لوح حضرت موسی است. (کاویدو۴۳:۲۰۱۰) او همچنین بر این باور است که بیگانه‌ها عوامل خیرخواهی هستند که روند فرگشت بشر را از وضعیت میمون بودن به پسا ـ انسان تسریع می‌کنند. بیگانه‌ها در اثر کلارک، *پایان کودکی*، آن‌چنان‌که دیوید ساموئلسون[3] در نظر می‌گیرد، می‌توانند به خداوند، روح جهانی جامع یا حتی نیروانا مربوط باشند. اربابان بزرگ برای ساموئلسون نمایندگان خداوند به‌نظر می‌آیند. (ساموئلسون۱:۱۹۷۳) مک‌کاردی[4] بر این باور است که بیگانه‌ها در رمان *ادیسه فضایی ۲۰۰۱* کلارک به تمدن بشری که به سفر فضایی دست یافته کمک می‌کنند که به شکل اثیری که ظاهرا ماورای شکل

1. Burdett
2. Cavedo
3. Samuelson
4. McCurdy

مادی است، دربیایند. هر فرهنگ انسانی دارای یک نوع بصیرت از مراتب بالاتر روحانی است که از ابعاد مادی فراتر می‌رود. در موارد زیادی این امر شامل اسطوره رستاخیز می‌شود. اما کلارک راه دیگری را به ما پیشنهاد می‌کند. مراتب بالای روحانی او از طریق سفر فضایی و تکنولوژی بدست می‌آید. (مک‌کاردی ۲۶۵:۲۰۰۶) کلوکا[1] همچنین مانند بیشتر منتقدین دیگر برروی جنبه الهیات شناسانه بیگانگان تاکید دارد. او بر این باور است که آثار کلارک رساله‌هایی فلسفی دربارهٔ جهان فیزیکی و مذهبی نوع انسان است. (کلوکا ۲:۲۰۷) مونولیت یا سنگ یکپارچه با ویژگی‌هایی مربوط به بیگانگان برای او نشانه‌ای از خدا یا یک تمدن فرا زمینی است. اما در فضای علمی معاصر برای این بیگانگان اسطوره‌ای باید توجیه علمی یافت، در غیر این صورت خواننده معاصر با ذهنیت علمی پذیرای این موجودات در رمان‌های علمی ـ تخیلی نمی‌تواند باشد. در نتیجه نویسنده باید به دنبال یک تئوری مورد پذیرش مجامع علمی باشد. این نظریهٔ مقبول عموم، نظریهٔ فرگشت داروین است. با استفاده از این نظریه می‌توان فرض نمود که در سیارات دیگر امکان به وجود آمدن موجودات زنده وجود دارد و این موجودات می‌توانند در یک نسخه دیگرفرگشت داروینی سرعت فرگشتی بیش از انسان هوموساپین را طی کرده باشند و هزاران سال نوری از انسان جلوتر باشند. این امکان در داستان‌های کلارک توجه نئوداروینیست خداناباوری مانند داوکینز را هم جلب کرده که می‌گوید «به احتمال زیاد تمدن‌های بیگانه‌ای هستند که ابرانسان هستند و این برتری در حد خدا گونه است که می‌تواند فوق تصور متالهین و خداشناسان باشد... آن‌ها احتمالا وجودشان را مدیون یک نسخه داروینی فرگشت که احتمالا برای ما ناآشنا است، هستند.» (پریسکو[2] ۲۰۱۳:۲۰۰۶) پریسکوهم مانند داوکینز بر این باور است که این موجودات به عنوان موجودات فرازمینی نتیجه یک روند فرگشت هستند.(همو۲۳۴:۲۰۱۳) او هم مانند داوکینز ایده بیگانگان را به عنوان موجودات

1. Klucka
2. Dawkins cited in Prisco

ماوراء الطبیعه رد می‌کند اما آن‌ها را ابر انسان‌هایی می‌بیند که متعلق به تمدن‌های دیگر از سیارات دیگر هستند که نسخه‌های دیگری از فرگشت را تجربه کرده‌اند. (پریسکو۲۰۱۳: ۲۳۵)

اساطیر فرجام‌شناسانه سفر فضایی

اسطوره دیگر در رمان‌های آرتور کلارک بخصوص در سری *ادیسه‌های فضایی* و *پایان کودکی* که اهمیت فرجام‌شناسانه دارد موضوع مساوی دانستن سفر فضایی با تعالی و صعود روحانی است. ملکوت خداوند و آسمان‌ها که مبنای معنوی و اخلاقی دارند و مربوط به عالم دیگر هستند به نوعی تبدیل به یک فضای فیزیکی دور می‌شوند که در ارتفاع بالایی قرار دارند و این ارتفاع بالا معادل عالم بالا و تعالی متافیزیکی می‌گردد. برای نمونه برت دیویدسون بر این باور است که سفرهای بزرگ رمان‌های علمی و تخیلی همانا اسطوره صعود روحانی آدمی به یک هستی بالاتر است. البته این یک خیال است که مربوط به باور به آمدن یک موعود یا منجی هر هزار سال است که تکرار کننده شور و جذبه مسیحی است. این خیال به همراه تصاویر مرتبط با سفر فضایی است. دیویدسون به نقل از لویس می‌گوید که اکتشافات فضایی قدرت خلق اسطوره را دارند به همین دلیل رقیب شیطانی برای مسیحیت هستند. (دیویدسون[1] ۸۹:۲۰۱۰) شاید بتوان گفت که از این نظر، فن‌آوری فضایی یک نوع ورود به عرصه الهیات است و رقیب الهیات همانا شیطان است. به عبارتی شیطان برای خودش پیروان، آئین و الهیات دیگری ساخته که اسطوره‌ای است و همه را به آن دعوت می‌کند. همان‌طور که ضد مسیح یا دجال این کار را انجام می‌دهد تا پیروانی برای خودش فراهم کند.

از نظر سیمس[2] سفر فضایی تعالی‌بخش و رستگاری‌بخش است. او به نقش فضا در رستگاری در رمان *ادیسه فضایی* ۲۰۰۱ اشاره دارد. (۷۰:۲۰۱۰) مواجهه دیوید

1. Davidson 2. Simes

بومن با بیگانگان در خارج جوّ او را یه یک موجود خداگونه در خارج جو زمین تغییر شکل می‌دهد تا بشریت را نجات دهد. (سیمس۲۰۱۰: ۷) در حقیقت، تولد دوبارهٔ دیوید بومن در *ادیسه فضایی* ۲۰۰۱ استحاله اسطوره‌ای مفهوم رستاخیردر افق پسا ـ انسان‌گرایی است. به نظر می‌رسد هر سیستم الهیات در فرجام‌شناسی خود نیازمند رستاخیز و جاودانگی است و ورود به فضای بالای سر که می‌تواند معادل ملکوت باشد این شرایط را فراهم می‌آورد، اما این بار ورود به ملکوت از طریق اسطوره یک فضاپیما صورت بگیرد.

اسطوره رستاخیز از طریق علم وفن‌آوری

مجموعه داستان‌های *ادیسه فضایی* نوع متفاوتی از رستاخیز را به نمایش می‌گذارند. مک دانالد، رستاخیز از طریق فن‌آوری پیشرفته سجن‌شناسی[1] که علم یخ زدن بدن و بازگردان حیات عادی موجود در زمان دیگر با بازگردان جسم به حرارت طبیعی است را به عنوان یک درون مایهٔ اصلی بررسی کرده است. او بر این باور است که کاربردهای بالقوه در زمینه سجن‌شناسی یا نگهداری در سرما احتمال رستاخیز در آینده را در بر می‌گیرد. با این تکنیک انسان‌ها در یک مفهوم می‌میرند و بعد از بازشدن یخ زنده می‌شوند. او می‌گوید در حال حاضر صدها تن در ایالات متحده در یخ هستند تا در آینده به زندگی بازگردند. راه دیگری که به سوی رستاخیز و زنده شدن دوباره ارائه شده، با فن‌آوری کامپیوتری به وسیله کپی از تمام مغز است. سپس اطلاعات به یک شبکه عصبی مصنوعی یا «برساخت شخصیت»[2] آپلود می‌شود. انسان می‌تواند به عنوان یک ماشین رستاخیز داشته باشد و بالقوه جاودانه ونامیرا بشود. (مک دونالد ۱:۲۰۱۴)

1. cryonics
2. personality construct

انتقال از فرجام‌شناسی انسان محور به اسطوره فرجام‌شناسی ماشین‌محور

در *ادیسه فضایی* شخصیت هال که یک کامپیوتر با احساس انسانی و دارای قابلیت دیدن رویاء است از مرز قراردادی بین انسان و ماشین عبور می‌کند و افقی متفاوت در فرجام‌شناسی پیش رو قرار می‌دهد. در این راستا آرتور کلارک در *خطوط کلی آینده* وجود روح را به عنوان امری ماورای ماده زیر سؤال می‌برد و ادعا می‌کند که ماشین می‌تواند فکر کند و راه‌حل‌های خلاقانه‌ای پیدا کند. (ر.ک.کلارک الف: ۲۰۰۰) اما در آثار کلارک تغییراتی که در این ماشین‌ها حاصل می‌شود می‌تواند مخرب باشد. برای نمونه او ترکیبی از مغز بومن فضانورد و هال کامپیوتر به نام هالمن استفاده می‌کند. اما هالمن به سطح بالاتری از برتری کیهانی یا اشراق آن‌چنان‌که در *پایان کودکی* پیش‌بینی و توجیه شده نمی‌رسد. به این ترتیب ماشین شر تمام امیدهای مربوط به ارتقاء روحانی انسان را به باد می‌دهد.

نتیجه مهم دیگر در برداشتن رابطه متناقض و آشتی ناپذیر بین انسان و ماشین زدودن مفهوم ذات و تعالی است. بدون یک ذات ثابت، هیچ تعالی وجود ندارد زیرا امر جاودانه‌ای خاص فرد وجود ندارد که بتواند بعد از مرگ ادامه یابد. «فرد یک برساخت اتفاقی و قابل تغییر است.» (همان: ۸۰) به بیان دیگر با فنای ذات و هویت، هرچیزی نسبی شده و تعالی امر غیر ممکن است. فناوری پسا ـ انسان‌گرا در درون خود نفی و حذف تعالی را به عنوان یک پیش شرط فرجام شناسی متعالی ادیان دارد و در افق هستی‌شناسی خود که با افق هستی‌شناسی ادیان متفاوت است، از آخرالزمان ووقایع آخرالزمانی به عنوان اموری متعالی و ملکوتی عبور می‌کند، اما در یک بعد هستی‌شناسی متفاوت در رمان‌های علمی ـ تخیلی پسا ـ انسان‌گرا یک نوع فرجام‌شناسی و تعالی مذهبی در چارچوب نوعی فرگشت داروینی تکرار می‌شود.

اساطیر فضایی در باور شخصی کلارک

متیو[1] دیدگاه کلارک دربارهٔ مذهب را رادیکال می داند و می‌نویسد که «او مذهب را یک ویروس در ذهن می‌داند که شر است و دائمی است.» (متیو۲۰۰۴:۶۵) همچنین آرتور کلارک در یک مصاحبه با چری[2] ادعا کرد که «یکی از بزرگترین تراژدی های بشر این است که اخلاق به‌وسیله مذهب به گروگان گرفته شده است.» (چری ۱۹۹۹: ۳۱۷ـ۳۴۳) به نظر می‌رسد که کلارک یک خداناباور متعصب است؛ زیرا او مقرر کرد که در مراسم خاکسپاری او هیچ گونه مراسمی مربوط به هیچ مذهبی انجام نشود. (مجله تایمز۱۹ مارس ۲۰۰۸) در سال ۲۰۰۰ کلارک در یک مصاحبه یک روزنامه سریلانکایی گفت: «من به خدا یا زندگی بعد از مرگ اعتقاد ندارم» (مجله ایلند[3] ۲۰۰۰) و اعلام کرد که یک خداناباور است. کلارک در جای دیگری هم عنوان کرد که «استنلی کوبریک یک یهودی است و من یک خداناباور هستم.» (آجل[4] ۳۰۶:۱۹۷۰) او همچنین خودش را به عنوان یک طرفدار فلسفه تحصلی از سن ده سالگی معرفی نمود و گفت: «*امکان دارد نقش ما در روی این سیاره این نباشد که خدا را بپرستیم بلکه این باشد که او را خلق کنیم* .» (کلارک۱۹۹۹: ۲۵) این اندیشهٔ کلارک در رمان‌های او در کلام شخصیت‌هایی مانند بیگانگان بازتاب یافت. برای نمونه یکی از شخصیت‌های کلارک در رمان *پایان کودکی* می‌گوید که علم می‌تواند تمام پدیده‌ها را به طور کامل توضیح دهد. (همو ۱۸۶:۱۹۸۷) آرتور کلارک در داستان ستاره، شک عمیق خودش را دربارهٔ حقیقت مسیحیت از زبان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌دارد. (همو ۲۳۵:۱۹۷۴) بیگانه‌ها یا موجودات ماوراءالطبیعه برای کلارک در *پایان کودکی* نمایندهٔ یک تمدن بالاتر هستند. آن‌ها علیه تمام مذاهب هستند. کارلن به عنوان یکی از موجودات بیگانه به عنوان یک ارباب بزرگ به نقش علم علیه مذهب اشاره می‌کند و می‌نویسد: «علم می‌تواند مذهب را به‌وسیله نادیده گرفتن آن و همین طور از طریق اثبات خلاف بودن اصولش آن را نابود کند.»

1. Mattew
2. Cherry
3. *The Island*
4. Agel

(کلارک۱۹۸۷:۲۲) از طرف دیگر آرتور کلارک با وجود جبهه گیری‌اش علیه مذاهب به‌ویژه مسیحیت، دیدگاه مثبتی دربارهٔ اسلام دارد. در یک مصاحبه وقتی که مصاحبه‌گر از او پرسید آیا او هیچ ارزشی در مذاهب مختلف می‌بیند یا نه؟ وی پاسخ داد: اسلام تنها مذهبی است که تا حدی برایم جاذبه دارد، اما البته اسلام از منابع دیگری رنگ تأثیر پذیرفته است. سپس مصاحبه‌گر می‌پرسد که چه چیزی شما را به اسلام جذب می نماید؟ و کلارک پاسخ می‌دهد:

«از نظر تاریخی، اسلام تحمل بالایی نسبت به دیدگاه‌های دیگر داشته و به جهان، خرد پرارزشش را در شکل نجوم و جبر ارائه داده است. می‌دانید که اسلام کمک کرد تا تمدن غرب از عصر تاریکی به وسیله حفظ کردن متون کلاسیک و انتقال آن‌ها به غرب نجات یابد. ما از طرف دیگر کتابخانه اسکندریه را به آتش کشیدیم. اگر اسلام دچار مشکل کشتار یکدیگر نشده بود و به فتوحاتش در مورد بقیه اروپا ادامه داده بود ما از یک بربریت مسیحی هزار ساله اجتناب می‌کردیم.» (مجله فری اینکوایری[1])(۱)

او با این نگاه مثبت به اسلام موضوع اصلی رمان *چکش خدا* را مذهب جدیدی به نام کریسلام[2] قرار می‌دهد که ترکیبی از اسلام و مسیحیت است. البته کریسلام، آنچنان‌که یک *ژورنال آفریقایی* مطرح کرده است در نیجریه یک مذهب ترکیبی است که در آن عناصر مسیحیت و اسلام وارد شده‌اند. (ویلیامز[3] ۲۰۱۶:۴) کلارک در رمان *چکش خدا* به کریسلام نقش محوری می‌دهد اما کریسلام او دقیقا کریسلام نیجریه نیست. کریسلام کلارک، مذهب نوظهوری در خلیج فارس است. کلارک در این رمان بیشترین درجه ارادت خود را در میان مذاهب به اسلام به شکلی که خود در نظر دارد، بازتاب می‌دهد، اما با کمی دقت شاید بپذیریم که فرجام‌شناسی این اسلام او هم یک فرجام‌شناسی پسا ـ انسان‌گرا است که نوعی فرجام‌شناسی اسطوره‌ای در زیر لوای علم و فن‌آوری است. بنابراین ضروری است به مقایسه فرجام‌شناسی او با فرجام‌شناسی ادیانی که از آن‌ها سخن می‌گوید، بپردازیم.

---

1. *Free Inquiry*
2. Chrislam
3. Williams

مقایسه و تحلیل الگوی اسطوره‌های فرجام‌شناسانه کلارک با الگوهای اصلی‌شان در مذاهب

الف) فرجام‌شناسی اسطوره‌ای در دنیای مدرن

کلارک در رمان *چکش خدا* مذهب سازمان‌یافته و تمام متعلقاتش را در یک شکل دگرگون‌شده با یک سیمای علمی و منطبق با جوامع قرن بیست و بیست و یکم وارد میدان می‌کند. در این رمان مذهب کریسلام که ترکیب اسلام و مسیحیت است برای همه عناصر بنیادی مذاهب ابراهیمی به خصوص اسلام یک معادل مدرن و منطبق با تکنولوژی مدرن و روابط مدنی امروزی ارائه داده است. خداوند اما در این رمان و رمان‌های دیگر کلارک موجودی است که در کهکشان‌های دور واقع است. البته در کنار این خدا، خدایان دیگری با عنوان بیگانگان هستند که آن‌ها هم از ستاره‌های دیگر از زمین دیدار به عمل می‌آورند. نحوهٔ ارتباط با این خدا یا خدایانی که بسیار دور هستند از طریق امواج رادیویی است که از ستاره‌های دیگر مخابره می‌شود و یک گروه بنیادگرا که از کریسلام انشعاب نموده با عنوان «دوباره متولد شده‌ها» در ماه پایگاه‌های شنود در خلوت‌ترین و بی‌صداترین نقطه‌ها احداث کرده‌اند که از آن طریق این امواج رادیویی را دریافت کرده و سعی می‌نمایند آن‌ها را رمزگشایی نمایند. به این طریق وحی در متن یک فضای فن آوری مدرن دیگر نیاز خاصی به برگزیده شدن و خلوص خاص و غیره ندارد وفن‌آوری واسطه اصلی دریافت پیام الهی می‌شود. پیامبر آن هم، کتابی ارائه می‌دهد که کاملا با تکنولوژی مدرن و علم عصب‌شناسی انطباق دارد. برای نمونه کتاب او، دیجیتال و دارای کپی رایت و نسخه‌های به روز شونده است. افرادی که از این نسخه‌های با کپی رایت استفاده می‌کنند از طریق کلاهک‌هایی که به روی پوست سرشان و سیستم عصبی‌شان وصل است وارد یک فضای شبیه‌سازی شدهٔ مجازی می‌شوند و عوالم دیگر مانند بهشت را از طریق این جریان الکتروشیمیایی در اعصاب و مغزشان تجربه می‌کنند. به این ترتیب بهشت و عوالم ملکوت دیگر نه از طریق ریاضت‌های

ویژه و اطاعت از قوانین و باید و نباید خاص الهی در ادیان بلکه از طریق یک سیستم دیجیتال و الکتروشیمیایی در عصب و مغز قابل تجربه هستند. این گروه انشعاب یافته به ایده آخرالزمان و مداخله آسمان در زمین درهر هزارسال باور دارند و برای اثبات اینکه خداوند گناه‌کاران را مجازات می‌کند از توسل به هیچ اقدام تروریستی ازجمله به خطر انداختن کلّ بشر و کلّ کرهٔ زمین رویگردان نیستند. آن‌ها هنگامی که از امکان برخورد یک سیارک با زمین مطلع می‌شوند، جلوی منحرف کردن آن را بوسیله کشتی فضایی حامل مواد منفجره را می‌گیرند و در آن خرابکاری می‌کنند تا این سیارک که آن را چکش خدا نامیده‌اند به زمین برخورد کند و گناهکاران مجازات شوند. در مقابل این‌ها که آن‌قدر در موعودگرایی و ایده‌های آخرالزمان خود پرشور هستند کریسلام قرار دارد که مذهب مادر است که بسیار معتدل و میانه‌رو است. به این لحاظ اعضای کریسلام «دوباره متولد شده» را شناسایی و دستگیر کرده و تحویل پلیس بین الملل می‌دهد.

مفاهیم الهیات‌شناسانه‌ای مانند خداوند، وحی، پیامبری، کتاب مقدّس، باید و نبایدهای دینی همگی در افق اسطوره‌ای ـ پسا ـ انسان‌گرایی کلارک دچار تغییرات وبازنگری‌های جدی نسبت به ادیان پیشین خود شده است. به همین منوال مفاهیم مربوط به رستاخیز، جهان دیگر و عقوبت اعمال هم در فضای دیگری مطرح می‌شود. کلارک در *ادیسه فضایی ۲۰۰۱* شخصیتی مانند دیوید بومن را وارد سیاره‌ای دیگر که در آن یک خدای بیگانه قرار دارد می‌کند. دیوید بومن در آنجا از وجود قبلی خودش می‌میرد و به عنوان دیوید بومنی دیگر با توانایی‌های خارق‌العاده و غیرزمینی متولد می‌شود. همان‌طور که برخی منتقدین اظهار می‌دارند این می‌تواند یک نوع رستاخیز باشد. به عبارتی یک بدل از رستاخیز باشد. بدل دیگر از رستاخیز انتقال اطلاعات مغز یک انسان و خاطرات او به یک کامپیوتر است که می‌تواند همیشه نسخه برداری شود و در فضا و زمان در کامپیوترهای دیگر ذخیره شود.

همان‌طور که در مباحث تحلیل‌گرانی مانند سیویر، پریسکو و مک دانالد می‌توان دریافت در نهایت تمام این رستاخیزها از طریق روش‌های پایین آوردن حرارت بدن، اسکن زمان و مکان، آپلود کردن خاطرات در یک کامپیوتر و تداوم به صورت تشعشعات کیهانی و برخورد با موجودات فرگشت یافته‌تر فضایی صورت می‌گیرد، اما در هیچ‌کدام این تحلیل‌ها چگونگی رستاخیز به عنوان بازتاب ملکوت اعمال انسانی روی زمین نیست. انسان‌ها و یا ابر انسان ـ ماشین‌ها و امثال آن‌ها دارای چیزی به نام روح نیستند. این روح در ادیان ماقبل مدرنیته روحی است که از عالم بالا به بدن خاکی وارد شده است و رستاخیز این جسم تداوم رستاخیز روح در عالم ملکوت است. به بیان دیگر چگونگی موقعیت جسم رستاخیز یافته در ادیان تجلی چگونگی زیستن این روح در این دنیا و رویکرد آن به جهان هستی است. روحی که درجسم خاکی و دنیای مادی درگیر انتخاب خیر و شرّ بوده، بازتاب انتخابش در آخرت و چگوگی رستاخیز او نشان داده می‌شود. تمام سرنوشت روح در گرو پیمانی است که با خالق خود دارد و میزان وفاداری او به آن پیمان است. در رستاخیز، انسان در معرض قضاوت و داوری الهی قرار می‌گیرد که تا چه حد به مسئولیت و پیمان خود وفا کرده است. تمام پاداش وعقاب بر این مبنا تعیین می‌شود و انسان در یک جایگاه مرکزی در زمین به عنوان نماینده خداوند برروی زمین در مقایسه با موجودات دیگر روی زمین دارای بیشترین بار مسئولیت بوده و بالاترین پاداش و یا کیفر را در رستاخیز تجربه می‌نماید. رستاخیز و یا معاد همانا عودت داده شدن و بازگشت به عالمی است که پیشتر بوده‌ایم. این بازگشت به منشاء و مبدایی است که از آن روزی جدا شده‌ایم. به عبارتی یک نوع حرکت دایره‌ای است، اما در رستاخیز و فرجام‌شناسی رمان‌های علمی ـ تخیلی کلارک و اسطوره‌های علمی آن حرکت از عالم خاک حرکتی دایره‌وار و بازگشت به مبداء نیست. حتی اگر انسان خالقی داشته باشد خالق او یک خدا در میان انبوه خدایان دیگر یا موجودات فرگشت یافته فضایی است و این خدا چندان خدای مهمی در

میان دیگران نیست. او یک خدای قادر مطلق و علیم مطلق نیست. ای بسا خودش هم بسیار در معرض تغییرات و خطر انقراض قرار بگیرد.

خیر و شرّ به معنایی که در ادیان مطرح است در فرجام شناسی کلارک وجود ندارد تا رستاخیز بر مبنای آن تعیین شود. رستاخیز کلارک در فضای انوع فن‌آوری‌ها رقم می‌خورد تا معنویت و رسالت اخلاقی انسان‌ها. با این وجود، انسان در این تلاش هرگز نقش محوری ندارد و می‌تواند به وسیله هر موجود دیگری جایگزین شود، آن چنان که در جنگل و روند فرگشت زیستی هر گونه‌ای می‌تواند جایگزین گونه‌ای دیگر شود؛ در این بین شانس و تصادف نقش مهمی ایفا می‌نماید در جایی که یک خدای قادر مطلق و آگاه که از رگ گردن به انسان نزدیک‌تر است، وجود نداشته باشد.

در روز داوری نهایی خدایان یا بیگانگان که به سطح بالاتری از تمدن دست یافته‌اند، بعد از مدت‌ها به زمین می‌آیند تا ساکنان آن را برمبنای درجه فرگشت‌شان داوری کنند. البته آن‌ها بیشتر به دنبال بهره‌برداری از انسان‌ها و فرزندان آن‌ها هستند. آن‌ها خدای بی‌نیاز مطلق اسلام و ادیان ابراهیمی نیستند بلکه نیاز به استثمار جسم و روان بشر دارند. در رمان *پایان کودکی*، آن‌ها از بدن فرزندان آدمی بهره‌برداری کرده و روان آن‌ها را تحت کنترل خود قرار می‌دهند و سرانجام آنها را ربوده و پدر و مادر آن‌ها و زمین را در معرض زوال و نابودی قرار می‌دهند. در داستان «*تسخیر شده*» (ر.ک. کلارک ۱۹۵۱ ب) هم همین اتفاق می‌افتد و اُمگا[1] که یک بیگانه است بدن قربانی خود را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد و حتی منجر به مرگ او می‌شود. در مورد سیارات دیگر هم شیوهٔ قضاوتشان بر مبنای درجه فرگشت ساکنان آن است. آن‌ها که درجات پایین تر فرگشت را طی کرده‌اند در مقایسه با آن‌ها که سریع‌تر درجات فرگشت را طی می‌کنند حکم به نابودیشان داده می‌شود. به عبارتی نسخه قانون تنازع بقا و بقای اصلح در نسخه داروینی به عنوان اخلاق علمی و یا

1. Omega

ارزش علمی ارائه می‌شود ودر این فرجام‌شناسی به عنوان معادل نسخه ادیان نمایان می‌شود.

ب) اسطوره علمی بیگانگان

کلارک در *پایان کودکی* به شکل ویژه‌ای به نقش بیگانگان می‌پردازد و ترکیب خاصی از فرجام‌شناسی مبتنی بر نظریه تکامل و فرجام‌شناسی کهن ارائه می‌دهد. اما نقش این بیگانگان در این اثر در مقایسه با یک افق دینی ادیان گذشته مبهم است و مقایسه دقیقی شاید نتوان انجام داد. در یک نگاه، آن‌ها به ظاهر مانند فرشتگان می‌آیند تا به ما کمک کنند و ما را به مراحل بالاتر و متعالی‌تری برسانند. اما با نگاهی دوباره و دقیق‌تر لایه‌های پنهانی در وجود آنان آشکار می‌شود و معلوم می‌شود که آن‌ها نیازمند انسان هستند و خواهان استثمار آدمیان می‌باشند. آن‌ها مانند جنیّان در مذاهب گذشته از جسم آدمی استفاده کرده و از احساسات انسان‌ها تغذیه می‌کنند و آدمیان را تسخیر می‌کنند. اما این کار به یک‌باره صورت نمی‌گیرد. آن‌ها مانند موجودات اهریمنی مانند داستان شیطان، آدم و حوا و صدها داستان مشابه یک دفعه بر انسان مسلط نمی‌شوند بلکه مانند همانند داستان سِفر پیدایش ابتدا با نقاب خیرخواهی وارد می‌شوند و به‌تدریج با فریب و نیرنگ بر آدمی مسلط می‌شوند؛ گاهی در نهادهای بین‌المللی دارای وجه اخلاقی و صلح‌دوستانه مانند سازمان ملل متحد مستقر می‌شوند و گاهی در شخصی‌ترین روابط انسان‌ها مثل روابط جنسی آنان داخل و طبق آیات *قرآنی* در اموال و اولاد آنان شریک می‌شوند. در هر صورت با تمام جذابیت‌هایی که آنان در رمان‌های کلارک دارند و کنجکاوی علمی را بر می‌انگیزند، در نهایت در یک جمع‌بندی به‌نظر می‌رسد جنبه‌های منفی و مخرب در این موجودات بیش از جنبه‌های مثبت آنان است. شاید در یک کلام بتوان گفت که آنان دشمن انسان‌ها هستند مانند معادل‌شان در ادیان ماقبل مدرنیته که تحت عنوان شیاطین طرح می‌شوند. در واقع کلارک این جمع‌بندی را ارائه

نمی‌دهد و بیشتر خواننده را در فضای کنجکاوی علمی و جاذبه فن‌آوری برتر و قدرت‌های خارق العاده فرگشتی معلق نگاه می‌دارد. این فضای علمی و جذابیت خوش‌بینانه آن به قدری غالب است که ذهن به یک جمع‌بندی کلی نقادانه از ماهیت عملکرد بیگانگان هدایت نمی‌شود. در بسیاری از موارد بیگانه‌ها آمده‌اند که در یک روند فرگشتی انتخاب اصلح را انجام بدهند و تکلیف آن‌ها که باید بقا پیدا کنند و آن‌ها که باید نابود شوند، تعیین کنند. اعمال فریب‌کارانه و مخرب آنان فقط در راستای یک قانون طبیعی تنازع بقا و انتخاب اصلح توجیه می‌شود.

این جنبه‌های متضاد خیرخواهانه و شرورانه مورد توجه منتقدین مختلفی قرار گرفته و توجیهات مختلفی برای آن در نظر گرفته‌اند. به عنوان مثال مشابه کلوکا، لوی نیز بر این باور است که بیگانگان نمایندگان تمدن‌هایی دیگر از سیارات دیگر هستند که درجه بالاتری را در مسیر فرگشت پیموده‌اند. لوی بر این باور است که بیگانگان یا گروه هجوم کنندگان در اثر «*تسخیر شده*» (ر.ک. کلارک۱۹۵۱ ب) کلارک، از کهشکشانی دیگر می‌آیند و پستانداران را انتخاب می‌کنند تا روند فرگشت را تسریع کنند و یک تمدن بالاتر بسازند. بیگانه به عنوان یک «انگل فکری» (لوی[1] ۱۹۷۴:۴۰) اگرچه به عنوان قهرمان پدیدار می‌شود خواهان نابودی مرد است. در داستان *انگل* (ر.ک. کلارک۱۹۵۳) فکر شخصیت اصلی داستان؛ یعنی «روی[2]» خوانده می‌شود و به وسیله یک موجود بیگانه شرور به نام اُمگا هدایت می‌شود. اُمگا او را به سمت حساسیت‌های احساسی و جنسی می‌برد و بعد از اینکه «روی» خودکشی می‌کند او به دنبال قربانی دیگری می‌رود. (لوی۱۹۷۴:۴۳)

این جنبه همچنین در *فرشته نگهبان* دیده می‌شود که بعد از آن بخش اول پایان کودکی می‌شود. در این داستان یک نژاد از اربابان بزرگ به عنوان بیگانگان به ظاهر تلاش می‌کنند که از جنگ روی زمین جلوگیری نمایند و یک مدینهٔ فاضله به وجود بیاورند. آن‌ها دیده نمی‌شوند، اما دبیر کل سازمان ملل کشف می‌نمایند که آن‌ها شیاطینی با بال‌های خفاش و سُم و دُم هستند. (همان: ۴۷) بر طبق نظر لوی

1. Levy 2. Roy

بیگانگان از «یک تمدن بسیار پیشرفته هستند که برای کلارک جادویی بنظر می‌رسد و در واقع خدایان هستند. کلارک می‌گوید اگر ما موجودات برتری را بیابیم که ما را به راه درست هدایت نمایند، ما از کودکی نوعمان به بلوغ می‌رسیم و همه چیز بهتر خواهد شد.» (لوی۱۹۷۴: ۴۴)

لوی بر این باور است که داستان *پایان کودکی* موفق است؛ زیرا در آن یک دانشمند، هم کشیش و هم جادوگر است. مردم به او به عنوان یک خدا و یا یک پیامبر باور دارند. انسان در قلب خودش غیر منطقی و اسطوره باور است، بنابر این او حتی در دوران مدرن در جستجوی یک توضیح جادویی برای وقایع است. (ر.ک. همان: ۴۹) بچه‌های گریگسون که دیگر انسان محسوب نمی‌شوند به یک صعود تله پاتیک دست یافته و آماده هستند که با آن‌ها ارتباط برقرار شود و با «اَبَر ذهن کیهانی» به عنوان رئیس بیگانگان که «اربابان بزرگ» هستند و آنان در خدمت او هستند، متحد شود. بچه‌های گریگسون که جدا از مردم دیگر پرورش یافته‌اند به نقطه‌ای می‌رسند که می‌توانند جسم و ماده را ترک کنند و به تودهٔ «اَبَر ذهن کیهانی» بپیوندند. لوی بر این باور است که این موضوع یک لحن آخرالزمانی دارد. (ر.ک. همان: ۵۱) در این شرایط به نظر طبیعی می‌آید اگر موجودات کمتر پیشرفته در زمین به آسمان نگاه کنند تا یک منجی که متعلق به تمدن بسیار پیشرفته‌تر است برای نجاتشان بیاید. طبق نظر لوی نخستین مسیحیان به آسمان نگاه می‌کردند و خیره می‌شدند تا عیسی مسیح بیاید و روی ابرها ظاهر شود. این تا حدی شبیه فضای کارهای کلارک مانند *نگهبان* و پایان کودکی است که احساس انتظار برای یک موعود را برای خواننده ایجاد می کند. (همان: ۴۴)

در یک نگاه کلی لوی تمام این جنبه‌های منفی را در راستای اخلاق فرگشتی و اخلاق زیستی می‌بیند و عناصر جادویی در آثار کلارک را ناشی از گرایش انسان به اسطوره می‌داند تا پدیده‌های فیزیکی را که درک نمی‌کند را به آن‌ها بعد ماورائی بدهد. در این نگاه منشاء ایده مربوط به موعود و منجی به یک جریان فیزیکی برمی‌گردد که همانا ورود موجودات فرگشت‌یافته از سیارات دیگر به زمین است.

به عبارتی لوی ما را به نوعی فرجام‌شناسی فرگشتی در افق پسا ـ انسان‌گرایی رهنمون می‌شود.

اما سدهی که بر روی ماهیت و نیت بیگانگان پژوهش می‌کند نگاه دیگری دارد و منتقد علم‌زدگی کلارک است. او بر این باور است که به نظر می‌رسد که بیگانگان برای کمک به انسان‌ها و استقرار صلح، عدالت و رفاه آمده‌اند. برای کلارک مذهب امری معتبر و قابل اتکاء نیست و به راحتی می‌تواند به وسیله علم رد شود و یا مورد بی‌توجهی قرار گیرد. در نتیجه مردم به بیگانه‌ها با حس تحسین و از موضع پائین می‌نگرند؛ زیرا آن‌ها از سیارات دیگر آمده‌اند و اسلحه‌های پیشرفته‌تر دارند و به‌نظر می‌رسد حامی مردم باشند. (سدهی ۴۹:۲۰۱۵) اما با این وجود منظور واقعی اربابان بیگانه، نابود کردن انسانها است. سدهی به نقل از ولز[1] می‌گوید «یکی از عوامل آخرالزمانی در آینده می‌تواند حمله بیگانگان باشد.» (همانجا)

سدهی خوشبینی کلارک را که بر این باور است که علم می‌تواند هر چیزی را توضیح بدهد، زیر سوال می‌برد. وی معتقد است که به دلیل اینکه انسان‌ها ایمان‌شان را به هرچیزی از دست داده‌اند، آن‌ها باید به یک چیزی بچسبند که بتواند تمام وقایع و پدیده‌ها را که در لحظه و هرجایی رخ می‌دهد را توضیح بدهد و علم آن چیزی است که انسان‌ها به آن می‌چسبند. به نظر سدهی انسان‌ها از قدرت عقلانی‌شان استفاده نکردند و به اربابان اجازه دادند که «برای آن‌ها تصمیم بگیرند. در نتیجه زمین بوسیله اربابان نابود شد و زمین بدون انسان دیگر دارای معنایی نیست.» (همان: ۹۵)

به نظر می‌رسد که سدهی برخلاف دیدگاه لوی خودِ علم را یک اسطوره می‌داند. به عبارتی علم خودش تبدیل به یک مذهب شده و مانع نگاه عقلانی انسان در دفاع از موقعیت و منافع خودش گشته است. به این ترتیب از دیدگاه سدهی می‌توان به این نتیجه رسید که افق‌های فرجام‌شناسی پسا ـ انسان‌گرایی هم خودشان

1. Wells

افق‌هایی اسطوره‌ای و احیاگر اسطوره‌های باستان هستند هر چند مدعی عبور از آن‌ها باشند.

از طرف دیگر کسانی هستند که بر این باور هستند که تمام این تحولات عظیم در داستان کلارک یک مرز اساسی با مذاهب در مورد مفاهیم روحانی و رسیدن به خلوص در نگاه‌های آخرالزمانی مذاهب دارد. برای نمونه هرمان بر این باور است که کلارک دارای دیدگاه انتقادی درباره یک اسطوره مثبت آخرالزمان است که به شکل رویایی به ما هوموساپین‌ها[1] وعده می‌دهد که ما به شکل ستودنی با یک چالش فرگشتی روبه‌رو خواهیم شد و بازماندگان فاجعه بزرگ حداقل به یک هماهنگی خواهد رسید و معنایی در زندگی خواهند یافت. هرمان مانند کلارک بر این باور است که افق رسیدن به خلوص و پاک‌سازی روحی بعد از یک فاجعه ایده غیرمنطقی و خام‌اندیشانه است. (هرمان[2] ۸۳:۲۰۱۵) اما این فاجعه‌های آخرالزمانی در افق روند فرگشتی جریانات، یک روند مثبت را طی می‌کنند. برای نمونه کلیتون بر این باور است که «رمان‌های علمی ـ تخیلی مانند *پایان کودکی* کلارک ۱۹۵۳ در بارهٔ امکان تغییر شکل انسان نگاه قویا مثبتی دارند. این آثار مانند بسیاری از آثار دیگر نگاهشان به روزی است که انسان‌ها کودکی را پشت سر بگذارند و تبدیل به چیزی بیش از انسان شوند.» (کلیتون[3] ۲۰۱۳: ۳۱۹) استورگیون[4] به نحو عمده، فرگشت را امری روانشناسانه می‌داند. تله‌پاتی یکی از این علائم فرگشت روانشناسی است که در پایان کودکی کلارک رخ می‌دهد. او انسان را یکی از آخرین هوموساپین‌ها می‌داند که منجر به تولد جانشینان آینده‌اش که از لحاظ روانشناسی و فکری فرگشت یافته‌اند، شده است. برای کلارک تمام این کودکان که از لحاظ روانشناختی فرگشت یافته‌اند، سیاره را مصرف خواهند کرد و به عنوان موجودات بدون بدن به فضا خواهند رفت و به یک اَبَرذهن کیهانی خواهند پیوست که نقش یک خدای بیگانه که فرگشت موجودات فرا زمینی را هدایت و رهبری خواهند نمود. (همان: ۳۲۵)

1. Homosapien
2. Hermann
3. Clayton
4. Sturgeon

ج) فرجام‌شناسی و هستی‌شناسی

شاید بتوان گفت که نگاه بیشتر این منتقدین به بیگانه‌ها در آثار کلارک و دیگر آثار ادبی پسا ـ انسان‌گرایانه ناشی از یک پس زمینه هستی‌شناسی متفاوت از ادیان است، زیرا ادیان ماقبل مدرنیته به یک منشاء واحد برای کل جهان هستی و موجودات آن قائل هستند که این منشاء واحد انسان را در روی زمین مسئول از لحاظ باید و نبایدهای اخلاقی قرار داده. این مسئولیت با اخلاق زیستی داروینی و اخلاق تنازع بقا تفاوت‌های بنیادی دارد. در ادیان گذشته انسان یک نقش محوری و بی‌بدیل را روی زمین ایفا می‌نماید که ماورای موقعیت حیوانات است. او در یک عهد الست قبل از ورود به این عالم و قبل از ورود به قالب فیزیکی پیمانی را با رب خودش داشته و هم از لحاظ فطرت و هم به لحاظ پیامبران، و هم وحی و کتاب در قبال اطاعت از خداوند مورد سوال واقع خواهد شد. در نگاه ادیان به جای اخلاق زیستی و تنازع بقای فیزیکی رعایت مرزهای الهی مثل ده فرمان مبنای بقای انسان به شکل نیک و یا بقای او به شکل بد خواهد بود. به عبارتی در نگاه ادیان برای انسان به طور خاص نابودی در کار نیست و فقط گذار از یک شکل زندگی به شکل دیگر زندگی رخ می‌دهد. بقا و جاودانگی تضمین شده است. تنها دغدغه و تنازع بر سر نوع زندگی و نوع بقاست. این نوع بقا قوانینی متقاوت از قوانین جنگ قدرت و تلاش برای بقای فیزیکی در جنگل از نگاه داروینی دارد. در تفکر ادیان بقای نیک گاهی تنها با پذیرش فنا و نابودی فیزیکی رخ می‌دهد و گاهی بقای فیزیکی باعث بقای شقاوتمندانه و شرّ ابدی می‌شود. برای نمونه تن دادن به فنای فیزیکی در مقابل ظلم و یا یک شیوه غیر اخلاقی زندگی می‌تواند باعث حیات و بقایی از نوع بالاتر گردد، اما در تفکر کلارک و تحلیل‌گران آثار او که درون پارادایم فلسفه تحصلی و هستی‌شناسی مربوط به آن به جهان می‌نگرند فنا و بقا فقط در محدوده قوانین ماده و انرژی تحقق می‌پذیرد. به این دلیل با وجود

آنکه چارچوب فرجام‌شناسانه این رمان‌ها و تحلیل‌گران آنان بسیار به چارچوب فرجام‌شناسی ادیان ما قبل مدرنیته شباهت دارد، کارکرد و نتایج آن‌ها از لحاظ هستی‌شناسی بسیار متفاوت است.

د) مدرنیته و احیای اساطیر

شاید بتوان گفت که مدرنیته که با اومانیزم و رنسانس آغاز شد ما را با جهانی روبه‌رو کرد که خدای قادر مطلق و دانای مطلق مذاهب قبل مدرنیته در آن دیگر حضور لحظه به لحظه نداشت و انسان در تعامل با یک جهان عظیم فیزیکی به حال خودش رها شده بود. این جهان عظیم فیزیکی با گسترش اکتشافات فضایی بزرگ‌تر و بزرگ‌تر شد و شاید جای الوهیت را گرفت. در نتیجه انسان به شکل خود مختار نوعی از فرجام‌شناسی را به وجود آورد که بدون حضور آن خدای قادر مطلق، دانای مطلق و حاضر مطلق بود. شاید بتوان گفت که این نوع فرجام‌گرایی نتیجه همان انسان‌گرایی مدرنیته از قرن شانزدهم است که انسان را محور هستی قرار داد. حالا انسان در متن یک نسخه فرگشت داروینی در دنیایی از شانس و تصادف در کنار انواع و اقسام فن آوری نوین خود را در معرض افق‌های نهایی یا فرجام‌هایی قرار می‌دهد که ترکیبی از پیش‌بینی‌های علمی و آرزوها و تخیلاتی است که بر محدودیت‌های زمان و مکان غلبه می‌کند و زمان‌ها و مسافت‌های چندین ملیون ساله نوری را معادل ابدیت و جاودانگی فرض می‌کند. آرزوی جاودانگی و فرجام‌های ادیان ما قبل مدرنیته مثل یک نیاز غیر قابل گریز دوباره در او به این شکل سربرمی‌آورد. این بار او با ایمان به قدرت ماشین و فن‌آوری، رستاخیز و جاودانگی را به گمان خود تضمین می‌کند.

نتیجه

در آثار کلارک مفاهیم خداوند، وحی و کتاب در کنار روز داوری، رستاخیز و جاودانگی همگی در یک فضای علمی احیاء شده‌اند، اما با توجه به تحولات فکری و علمی دوران مدرنیته که بر بستر عصر خرد و روشنگری رشد نمود. امروز بعد از این همه تلاش برای حذف متافیزیک دوباره متافیزیک به شکل نسخه‌هایی اسطوره‌ای و استحاله‌گر ادیان گذشته برگشته است. پسا ـ انسان‌گرایی که خود بر بستر پایه های مدرنیته مانند عقلانیت، تجربه گرایی، حس‌گرایی، آزمایش علمی پدیده ها و اندازه پذیر نمودن افکار و احساسات در روانشناسی فردی و اجتماعی رشد نموده است به یک‌باره تمام عناصر ما قبل مدرنیته را به گفتمان علم برمی‌گرداند و حتی علم را در پهلوی جادو می‌نشاند. شباهت علم وجادو سخنی است که کلارک بیان کرده و داوکینز نئوداروینیست آن را تکرار کرده و به آن ارجاع داده است. در اینجا به نظر می‌رسد که متافیزیک به فیزیک تغییر می‌یابد. ملکوت هم جایی در فضا و در میان سیارات است. آسمان هم همین آسمان فیزیکی است که فرشته‌ها یا بیگانگان از آنجا به میان اهل زمین فرود می‌آیند. مناسک دینی با فن‌آوری نوین مانند شنود وحی از ایستگاه فضایی و کتاب دیجیتال که در سیستم عصبی و مغز بهشت را شبیه‌سازی می‌کند در کنار باید و نبایدهای دینی که در داستان *چکش خدا* بسیار قابل انعطاف شده‌اند همگی با علم مدرن، زیست‌شناسی مدرن و زندگی مدنی مدرن در انطباق هستند. به نظر می‌رسد، رمان‌های علمی و تخیلی در کنار محصولات هالیوود احیاء اسطوره‌گونه این عناصر فرجام‌شناسانه را نمایندگی می‌کنند و کوشش می‌کنند مفاهیمی بسیار نوین با بهره‌مندی از علوم فضایی ارائه دهند درحالی‌که تمام عناصر ادیان ماقبل مدرنیته به شکل دگرگون شده‌ای در آن‌ها با یک مبنای هستی‌شناسی متفاوت احیاء شده است. این احیاء می‌تواند بیانگر ناکافی بودن مدرنیته در پاسخ‌گویی به نیازهای انسان معاصر باشد. به نظر می‌رسد انسان دارای ابعادی است که در محدوده حس‌گرایی سنتی، و فلسفه تحصلی قابل توضیح نیست و این امر سبب شده که پسا ـ انسان‌گرایی دوباره به

نگرش‌های فرجام‌شناسانه به صورت اسطوره‌ای بازگشت داشته باشد هر چند مبانی هستی‌شناسی آن با هستی‌شناسی ادیان تفاوت بنیادی دارد.

پی‌نوشت

۱) ر.ک. http://www.islamscifi.com qtd. From *Free Inquiry*

کتابنامه

الیاده، میرچا. ۱۳۹۳. *اسطوره و واقعیّت*. ترجمهٔ مانی صالحی علامّه. چ۲. تهران: پارسه.

ـــــــــــ . ۱۳۸۸. *مقدّس و نامقدّس*. ترجمهٔ بهزاد سالکی. چ۲. تهران: علمی فرهنگی.

باجلان فرّخی، محمدحسین.۱۳۹۲. *در قلمرو انسان‌شناسی*. چ۲. تهران: افکار.

بهار، مهرداد. ۱۳۷۶. *از اسطوره تا تاریخ*. چ۳. تهران: چشمه.

بهرامی‌رهنما، خدیجه. ۱۳۹۹. «باورهای‌عامّه در رمان درخت انجیر معابد». *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامّه*. س۸. ش۳۳. صص۵۵ـ۳۱.

تاواراتانی، ناهوکو. ۱۳۸۶. *ادبیّات تطبیقی ما رو کاج*. چ۲. تهران: بهجت.

ترقّی، گُلی. ۱۳۸۴. *جایی دیگر*. چ۳. تهران: نیلوفر.

توکّلی مقدّم، صفیّه. ۱۳۹۶. «تحلیل ساختاری زمان در رمان درخت انجیر معابد با تأکید بر نظریّهٔ ژنت». *فنون ادبی*. س۹. ش۲. صص۳۲-۱۷.

جابز، گرترود.۱۳۹۷. *فرهنگ اساطیر و فولکلور*. ترجمهٔ محمدرضا بقاپور. چ۲. تهران: اختران.

جبّاره ناصرو، عظیم. ۱۳۹۹. «تبیین و تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری در قصّهٔ درخت زندگی». *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامّه*. س۸. ش۳۱. صص۱۱۹ـ۹۷.

ج.ف. بیرلین. ۱۳۹۴. *اسطوره‌های موازی*. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چ۵. تهران: مرکز.

چنگیزی، علی.۱۳۹۱. *کاج‌های مورّب*. چ۱.تهران: چشمه.

حافظ شیرازی.۱۳۸۲. *دیوان*. چ۲. تهران: خدمات فرهنگی کرمان.

خیّام نیشابوری. ۱۳۷۴. *رباعیات*. چ۵. تهران: فخر رازی.

دوبوکور، مونیک.۱۳۹۴. *رمزهای زنده‌جان*. ترجمهٔ جلال ستّاری. چ۵. تهران: مرکز.

دهقان‌پور، پیمان. ۱۳۸۹. *بازتاب اسطوره و افسانه در آثار داستانی عبّاس معروفی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بوعلی‌سینا همدان.

سلیمانی، بلقیس.۱۳۷۱. «ردپای اسطوره دررمان». *مجلهٔ ادبستان فرهنگ و هنر*. ش۳۳. صص۴۱ـ۴۰.

شریفی، محمّد.۱۳۹۳. *باغ اناری*. چ۵. تهران: نون.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۶. *فرهنگ نمادها*. ج۴. ترجمهٔ سودابه فضایلی. چ۲. تهران: جیحون.

ضابطی‌جهرمی، احمد. ۱۳۸۹. *پژوهش‌هایی در شناخت ایران*. چ۱. تهران: نی.

عادل‌زاده، پروانه و کامران پاشایی فخری. ۱۳۹۴. «بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی». *فصلنامهٔ بهار ادب*. س۸. ش۱. صص ۳۷۴-۳۶۱.

عباسی شنبه‌بازاری، فاطمه.۱۳۹۱. *نمادشناسی اسطوره‌های آثار محمّد محمّدعلی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه گیلان.

کزّازی، میرجلال‌الدّین.۱۳۹۳. *رویا، حماسه، اسطوره*. چ۷. تهران: مرکز.

گرانت، مایکل و جان هیزل.۱۳۹۰. *فرهنگ اساطیرکلاسیک یونان و روم*. چ۲. تهران: ماهی.

محمود، احمد. ۱۳۷۹. *درخت انجیر معابد*. ج۱و۲. چ ۱. تهران: معین.

نظامی‌گنجوی. ۱۳۸۴. *خسروشیرین*. چ۳. تهران: ققنوس.

وارنر، رکس. ۱۳۸۹. *دانشنامهٔ اساطیر جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. چ۴. تهران: اسطوره.

هاشمی، محدثه و زینب نوروزی. ۱۳۹۳. «عناصر شگرف در رمان *درخت انجیر معابد*». *فصلنامهٔ کاوش‌نامه*. س۱۵. ش۲۹. صص۶ـ۳ و۴۱.

یگانه، عفّت. ۱۳۸۹. *تحلیل عناصر و مؤلفه‌های اسطوره‌ای در ادبیّات داستانی، با تأکید بر آثار عباس معروفی، حسن بنی عامر و ....* پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه پیام نور تهران.

English Sources

Ajasa, A. A., and O. A. Solomon (2013),"Contemporary Multi Religious and Peaceful Coexistence of Islam in Nigeria's State." *African Journal for the Psychological Study of Social Issues* 16.2: 56-62.

Bruce, Clarke (2017), Introduction. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Ed. Bruce Clarke and Manuela Rossini. Cambridge, United Kingdom: Cambridge UP, N. page.

Burdett, Michael (2015), *Eschatology and the Technological Future***.** New York: Rutledge, Web. http://www.azquotes.com/author/2936-Arthur_C_Clarke
Cavedo, Keith (2010), "Alien Encounters and the Alien/human Dichotomy in Stanley Kubrick's 2001, a Space Odyssey and Andrei Tarkovsky's Solaris." Diss. U of South Florida.
Clarke, Arthur C. (1951A), "The Sentinel". US: Avon Periodicals.
Clarke, Arthur C. (1951B), "Possessed" London: NP.
Clarke, Arthur C. (1953) "Parasite" In *Avon Science Fiction and Reader*. New York: Stratford Novels.
Clarke, Arthur C. (1974: 235-240) "The Star" From The Nine Billion Names of God: The Best Short Stories of Arthur C. Clarke. 1967: rpt. NY: Signet/NAL.
Clarke, Arthur C. (1979), *The Fountains of Paradise.* New York: Warner Books.
Clarke, Arthur C. (1982), 2010: Odyssey. NP. Two Turtleback Books.
Clarke, Arthur C. (1987A), 2061: Odyssey Three, New York: Random house.
Clarke, Arthur C. (1987B), *Childhood's End*. London: Del Ray.
Clarke, Arthur C. (1998), *3001: The Final Odyssey*. New York: Ballantine.
Clarke, Arthur C. (1999), "Clarke 'Credo': *1999* (www.Clarkefoundation.org)
(http://www.islamscifi.com qtd. From *Free Inquiry*).
Clarke, Arthur C. (2000A) *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. London: Indigo.
Clarke, Arthur C. (2000 B), *2001: A Space Odyssey*. New York: Roc.
Clarke, Arthur C., (2000C) http://www.island.lk/2000/12/20/midwee01.html Midweek Review, Retrieved February 11, 2009.
Clarke, Arthur C., (2012) *The Hammer of God.* the electronic edition. New York: Rosetta Books.
Clayton, J. (2013), "The Ridicule of Time: Science Fiction, Bioethics, and the Posthuman." *American Literary History* 25.2: 317-43.
Cherry, Matt (1999), *"*God, Science, and Delusion: A Chat with Arthur C. Clarke*". Free Inquiry*. ***19*** *(2).* Amherst, New York: Council for Secular Humanism. Retrieved 16 April 2008.
Davis, Stephen T. (1998), "Eschatology." *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward Craig. Vol. 3. London: Rutledge.
Davidson, Brett Innes (2010), "Selves and Spaces in Science Fiction." Diss. Victoria U of Wellington.
Herman, Martin (2015), *A History of Fear British Apocalyptic Fiction, 1895-2011*. Berlin: Epubli GmbH, Print.
Klucka, Štěpán (2017), *The Message of Arthur C. Clarke's 2001: A Space Odyssey and its Contribution to the Development of Science*

Fiction. Diss. University of South Bohemia in České Budějovice, Faculty of Education, Department of English. Web.
Levy, Michael Marc (1974), "Apocalypse and Apotheosis in the Fiction of Arthur C. Clarke." Diss. Ohio State U.
Lewis, Scott M. (2004), *What Are They Saying about New Testament Apocalyptic?* New York: Paulist.
Matthew, Teague (19 Aug. 2004), "From the Archives: A Day With Arthur C. Clarke." *Popular Science*. N.P., Web. 5 Nov. 2018. <https://www.popsci.com/scitech/article/2004-08/archives-day-arthur-c-clarke>.
McCurdy, Howard E. (2006), *Vision and Leadership The View from Science Fiction*. Public Integrity, summer 2006, vol.8, no.3, pp.257-270.
McDonald, Glenn (12 Mar. 2014), "Not Dead Yet! 'Resurrection' in Science and Fiction." *Seeker*. Seeker, Web. 29 Sept. 2018. <https://www.seeker.com/not-dead-yet-resurrection-in-science-and-fiction-1768377634.html>.
More, Max, and Natasha Vita-More (2015), *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Chichester: Wiley-Blackwell.
Prisco, Giulio (2013), "Transcendent Engineering." *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Ed. Max More and Natasha Vita-More. New York: Wiley-Blackwell, 234-40.
Samuelson, David N (1973), "Childhood's End: A Median Stage of Adolescence?" *Science Fiction Studies* 1: n. pagت. Web. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/1/samuelson1art.htm>.
Sedehi, Kamelia Talebian, and Hardev Kaur (2015), "Aliens' Arrival and the End of the World — An Apocalyptic Reading of Childhood's End." *Theory and Practice in Language Studies* 5.5 (2015): 947.
Simes, Peter A. (2010), "Literature in the Age of Science: Technology and Scientists in the Mid-Twentieth Century Works of Isaac Asimov, John Barth, Arthur C. Clarke, Thomas Pynchon, and Kurt Vonnegut." Diss. U of North Texas.
Sivier, David (29 Aug. 2018), "The Age of Infantilism: A Response to Brookesmith." *MAGONIA*. N.P., n.d. Web. <http://magonia.haaan.com/2009/infantilism/>.
"TIME Quotes of the Day". *Time*. 19 March 2008.
Wells, Willard (2009), *Apocalypse When?: Calculating How Long the Human Race Will Survive*. Berlin: Springer.
Williams, Corey L. (2016), "Interreligious Encounter in a West African City: A Study of Multiple Religious Belonging and Identity among the Yorùbá of Ogbómòsó, Nigeria." Diss. U of Edinburgh.

References

Āvīnī, Mortezā. (2005/1383SH). "*Ertebātāte Farhange Tamaddon va Takāmol va Deh-kade-ye Jahānī*". *Correspondence and Thought Journal*. No. 18. Pp. 33-58.

Barbour, Ian G. (2006/1384SH). "*Modelhā va Pārādāymhā dar Elm va Dīn*" ("*Issues in science and religion*"). *Journal of Mimd*. Tr. by Pīrūz Fotūr-čī. No. 2 1&22. Pp. 145-192.

Brādbery, Rey. (1997/1375 SH). "*Dāstāne Elmī-Taxayyolī Qabl az Mīlād va Ba'd az 2001*". *Journal of fiction literature*. No. 39. Pp. 184-188.

Henderson, Farah and Farhād Sāsānī. (2005/1383SH). "*Dīn va Dāstān Elmī Taxayyolī*". *Farabi magazine*. No. 53. Pp. 371-380.

James, Edward. (2005/1383SH). "*Ārmān Šahr va Zede Ārmān Šahr dar Āsāre Elmī Taxayyolī*". Tr. by Bābak Mazlūmī. *Art and Architecture Journal: Farabi*. No. 53. Pp. 351-360.

Karīmī, Abbās. (2009/1387SH). "*Dāstānhā-ye Elmī Taxayyolī va C. Clarke*". *Ketābe Māhe Ōlūm va Fonūn.* No. 101. Pp. 6-7.

Qasā, Mohammad. (2002/1380SH). "*Darbāre-ye Adabīyāte Dāstānī: Elm va Taxayyol dar Adabīyāte Elmī- Taxayyolī*". *Journal of fiction literature*. No. 54. Pp. 53-61.

Rose, Mark. (1998/1375SH). "*Towjīhī Elmī Barāye Rūy-dādhā-ye Metāfīzīkī*". Tr. by Mehdī Afšar. *Journal of fiction literature*. No. 39. Pp. 144-147.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۰۳ تا ۲۳۰) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.690418

تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسهٔ گوراوغلی ترکمن

عبدالله واثق عباسی*ـ بایرام‌مراد مرادی**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان ـ دانشجوی دکتری دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان

چکیده

حماسهٔ گوراوغلی ترکمن از جمله آثاری است که ردّ پای اساطیر کهن در آن وجود دارد. از آنجا که آثار حماسی، پیوندی ناگسستنی با اساطیر دارند، واکاوی درون‌مایه‌های اساطیری در این اثر، دور از ذهن نیست. اساطیر در بطن و متن حماسه قرار دارند و این امر ناشی از باور و فرهنگ یک قوم به آیینی ویژه است. در این مقاله بن‌مایه‌های اساطیری در حماسهٔ گوراوغلی ترکمن با روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازتاب بن‌مایه‌های اساطیری کهن از جمله اسطورهٔ تولد عجیب پهلوان (از گور بیرون آمدن)، راهنما یا پیر دانا، نبرد با اژدها (اژدهاکشی)، فیل‌اوژنی، گذر از آب به همراه اسب، اسب دریایی گوراوغلی (قیرآت)، وجود پریان و جادو در این حماسه چشم‌گیر است.

کلیدواژه: اسطوره، حماسه، جادو، قوم ترکمن، گوراوغلی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: vacegh40@yahoo.com

**Email: moradi.bairam@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

پیوند بین اسطوره و حماسه بر کسی پوشیده نیست. اسطوره که در متن حماسه قرار دارد، در حقیقت ناشی از باور و فرهنگ یک قوم به آیینی ویژه است و «گونه‌ای از بازگویی است که با آیین، بستگی خاصی دارد و برداشت مشترک ذهن دسته‌جمعی و شاید ناآگاهانهٔ گروهی از مردمان را منعکس می‌کند.» (سرکاراتی ۱۳۸۵: ۲۱۳) این اساطیر و آیین‌ها با ایجاد وحدت میان انسان و جهان آدمی را با آن عوالم غریب پیوند می‌دهند و این کلامی است غیر از زبان معمول قوم و معانی آن با زبان عموم مردم تفاوت دارد، بنابراین دارای تجربه و ادراکی جز تجربه و ادراک عالم محسوسات و معقولات است. (ر.ک. ستاری ۱۳۷۲: ۶۰) در نتیجه نگاه دقیق و موشکافانه به شناخت هر چه بیش‌تر آن‌ها کمک می‌کند و چون اساطیر همان کشف راز اصل و ریشهٔ همه چیز است، جدای از پی بردن به «چگونگی به وجود آمدن اشیاء، معلوم می‌گردد آن‌ها را در کجا باید یافت و چگونه زمانی ناپدید شده‌اند.» (الیاده ۱۳۸۶: ۲۲) پس گره‌خوردگی سرنوشت انسان و ناخودآگاه او با اسطوره نمایان می‌شود و اسطوره حقیقتِ خودِ ماست، حقیقتی که می‌تواند سرنوشت‌ساز باشد و این برای هر بعدی از زندگی خصوصی انسان مصداق دارد به‌ویژه در لحظات سرنوشت‌ساز انتخاب قهرمانانی که انسان می‌ستاید، خودبه‌خود اسطوره‌ای را به دنبال دارند. داستان گوراوغلی از جمله آثاری است که زبانزد قوم ترکمن است. گوراوغلی با رشادت‌ها و دلاوری‌های خود در برابر حکام ظالم، موجب آفرینش حماسه‌ای بزرگ در میان اقوام ترکمن شده است.

«با مطالعهٔ تاریخ افسانه‌ای و حماسه‌ای ملل ترک زبان و حتی ارامنه و گرجستانی‌ها که از اثر بقایای قلعهٔ گوراوغلی در آنجا سخن می‌رود، می‌توان متوجه شد که شخصیت حماسی گوراوغلی با روح ملت‌های ترک زبان و ملل مجاور آنان عجین

گشته است و به همین جهت این قهرمان افسانه‌ای را در حوزهٔ جغرافیایی آسیای مرکزی قفقاز و آسیای صغیر با شهرت کامل می‌شناسند.» (سارلی ۱۳۸۹: مقدمه)

لحن حماسی و اسطوره‌ای نیز در جای‌جای حماسهٔ گوراوغلی خودنمایی می‌کند؛ چه اینکه اغلب اسطوره‌های به وجود آمده، منشأ افسانه‌ای دارند و کم‌کم جنبهٔ اساطیری و حماسی آن‌ها بر جنبهٔ افسانه‌ای غلبه یافته است. چنانکه داشتن روحیهٔ انترناسیونالیستی و آکنده بودن از روح میهن‌پرستی، قهرمانی، برادری، مهمان‌نوازی و خصایص نیک انسانی، جنبه‌های حماسی همه‌گیری و توده‌پسند کوراوغلو را تقویت کرده و خودِ این ویژگی‌ها دلیلی برای اثبات حماسی بودن داستان گوروغلی است. (ر.ک. رئیس‌نیا ۱۳۶۶: ۳۲۰)

اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به اینکه پژوهشی در زمینه‌ی اساطیری حماسهٔ گوراوغلی انجام نشده است، ضرورت هرچه بیش‌تر انجام پژوهش حاضر آشکار می‌شود. این مقاله نخستین پژوهشی است که در زمینهٔ بن مایه‌های اسطوره در این حماسه صورت گرفته است.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه به مطالعات کتابخانه‌ای با هدف شناخت بیش‌تر منظومهٔ حماسی گوراوغلی و نیز بررسی بن‌مایه‌های اساطیری آن، انجام شده است. این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

الف) آیا در حماسهٔ گوراوغلی ترکمن، بُن‌مایه‌های اساطیری نمود دارد؟

ب) مهم‌ترین درون‌مایه‌های اساطیری حماسه‌ی گوراوغلی چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ شناساندن داستان حماسی گوراوغلی، پژوهش‌های اندکی انجام شده است که به آن‌ها اشاره می‌شود. سارلی (۱۳۹۰)، در *تاریخ ترکمنستان* و اونق (۱۳۸۱)، در *حماسهٔ گوراوغلی*، اشاراتی به این اثر حماسی و اسطوره‌ای کرده‌اند. قویم (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تأثیر *شاهنامهٔ* فردوسی در ایجاد داستان حماسی ترکی گوراوغلی» و فخری (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی حماسهٔ کوراوغلو در اقوام آذربایجان، ترکمن و ترکیه» آن را از جنبهٔ مطرح شده در مقاله بررسی کرده‌اند. در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسهٔ گوراوغلی ترکمن پرداخته نشده است.

بحث اصلی

حماسهٔ گوراوغلی

گوراوغلی به معنای «از گور متولدشده»، قهرمان اسطوره‌ای قوم ترکمن، از اقوام کهن آسیایی است؛ قومی که «از شش هزار سال پیش در قسمت انتهای منطقه‌ی شمالی سواحل دریاچهٔ اشیق گل، در کنار سیر دریا و رود جیحون اقامت داشته‌اند.» (سارلی ۱۳۹۰: ۹) در مورد شخصیت گوراوغلی، سارلی بر این باور است که او «شخصیتی حماسی در بین ترکمن‌ها و کمابیش همهٔ ترکان دارد. او مظهر عدالت‌خواهی و فداکاری برای حراست از حقوق محرومان و ستمدیدگان است و سروده‌های عاشقانه و مردمی او موجب دلگرمی توده‌های بینوا بود.» (همو۱۳۸۷: ۲۷) او در روند اجتماعی خود، عمل و زور را در مقابله با ناملایمات با هم به کار می‌برد. او می‌تواند فکر کند، مردم‌دار باشد و با ظالمان درگیر شود. از حماسهٔ گوراوغلی نسخه‌های متفاوتی در میان اقوام ترک‌زبان با تغییرات و اختلافات جزئی و کلی وجود دارد. اما بنا بر شفاهی بودن و نقل سینه‌به‌سینهٔ آن در بین ترکان

آذربایجان کوراوغلو، در بین ازبک‌ها گوراوغلو و در میان ترکمن‌ها گوراوغلی نامیده می‌شود. چگونگی پیدایش و ظهور گوراوغلوی ترکان ازبک، بسیار شبیه به گوراوغلی ترکمن‌هاست. رئیس‌نیا (۱۳۶۶)، بر مبنای *کوراوغلو در افسانه و تاریخ*، این داستان را شامل سیزده مجلس می‌داند که عبارت هستند از: ۱. پیدایش گوراورغلی؛ ۲. ازدواج گوراورغلی؛ ۳. انتقام گرفتن از عرب ریحان؛ ۴. آوردن عوض؛ ۵. نجات عوض؛ ۶. ازدواج عوض؛ ۷. عرب‌ریحان؛ ۸. چهل هزارها؛ ۹. قهر کودن عِوَض؛ ۱۰. بازی قیرآت؛ ۱۱. خرمن دالی؛ ۱۲. گوراورغلی و بزیرگان (بازرگان)؛ ۱۳. مرگ گوراورغلی.

اونق، در *حماسهٔ گوراوغلی* (۱۳۸۱)، پژوهش خود را طبق دست‌نوشته‌ها، کتاب‌های چاپی، روایات شفاهی و مکتوب گردآوری کرده است. از نگاه وی، این داستان شامل ده مجلس به شرح زیر است: ۱.پیدایش گوراورغلی؛ ۲. ازدواج گوراورغلی؛ ۳. انتقام گرفتن از عرب‌ریحان؛ ۴. آوردن هِوَزجان؛ ۵. نجات هِوَزجان؛ ۶. ازدواج هوزجان؛ ۷. چهل هزارها؛ ۸. گوراوغلی و عجوزهٔ جادوگر؛ ۹. گوراورغلی و بَزِرگن (بازرگان)؛ ۱۰. مرگ گوراورغلی. (ر.ک. فخری ۱۳۹۵: ۳۵)

در مورد محل پیدایش و تولد گوراوغلی نظریات گوناگونی وجود دارد. از جمله اراز محمد سارلی می‌گوید:

> «دربارهٔ شکل‌گیری داستان گوراوغلی روایت‌های زیادی وجود دارد و ابیات این داستان نیز در بین ترک‌زبانان با اندکی تفاوت، مشابه هم ذکر گردیده است. برخی پژوهش‌گران قدمت این داستان را به دورهٔ پیش از اسلام نسبت می‌دهند و این داستان را یادگار دوران نبردهای گوگ Gog ترک‌های غربی با ساسانیان می‌دانند؛ بنابراین منشأ ظهور گوراوغلی در سرزمینی است که به دیرینهٔ تاریخی ترکمن‌ها مربوط می‌شود.» (سارلی ۱۳۸۹: ۲۵)

دانشمند دیگری به نام الکساندر خودزکو[1] او را از طایفه‌ای به نام «تکه» می‌داند که در زمان شاه عباس صفوی در خراسان به دنیا آمده و بعدها به آذربایجان ایران کوچیده و در دژی به نام «چندی‌بئل» واقع در درهٔ سلماس راهزنی می‌کرده است.

1. Alexander Khodzko

فاروق سومر، اما با این نظریه مخالف است و بر این باور است که گوراوغلی یک ترک آناتولی است و داستان گوراوغلی نیز ابتدا در ترکیه شکل گرفته و بعد به ایران و در نهایت به ترکمنستان نفوذ کرده است. پژوهش‌گر دیگری به نام بدخشان محل زندگی گوراوغلی در فاصلهٔ بین نیل‌کوه و روستای دهنه از توابع بخش کلالهٔ می‌داند. در این منطقه، تپه‌ای کم ارتفاع و غیرمسکونی که از قدیم‌الایام به «چاندی‌بیل» معروف بوده است، وجود دارد و بر طبق روایات عامیانه، اسب معروف گوراوغلی به نام قیرآت این فاصله را از کوه نیل تا چاندی‌بیل را پرواز کرده و حتی جای پای اسب نیز در دامنهٔ تپه به جای مانده است. به هر روی بنا به نظر امید کافتانجی اوغلو به نقل از اونق، جوهرهٔ تلاش، شخصیت و آرمان گوراوغلی مهم است و نه تاریخ ولادت یا زاده‌شدن و بالیدن گوراوغلی. (ر.ک. اونق ۱۳۸۱: ۵)

بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسهٔ گوراوغلی

تولد گوراوغلی

فرآیند چگونگی تولد قهرمان، نخستین مرحله در اغلب داستان‌های حماسی است و از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای به شمار می‌رود. رانک[1] در *اسطورهٔ تولد قهرمان* بر آن است که قهرمانان از والدینی برجسته متولد می‌شوند و در مواردی نیز شاهزاده هستند. همچنین بیان می‌کند که قهرمان گاهی به وسیلهٔ حیوانات نجات می‌یابد و گاهی نیز از والدینی فرودست و از طبقات پایین‌تر (مانند چوپان‌ها) پرورش می‌یابد. در مواردی حیوان ماده یا زنی گمنام به آن‌ها شیر می‌دهد. (ر.ک. رانک ۲۰۱۱: ۶۱) تولد عجیب گوراوغلی نیز به همین صورت است که پس از ظاهر شدن از گور، توسط بز ماده‌ای به دور از چشم دیگران، شیر می‌خورد و تغذیه می‌شود و مجدد به درون گور بازمی‌گردد:

1. Rank

«دیدم که آن بز یک راست به کنار یکی از قبرها رفت و همانجا ایستاد. کمی بعد هم بچه کوچکی از توی قبر بیرون آمد، از شیر بز خورد و دوباره داخل قبر شد. کمی آنجا ماندم. بعد متوجه شدم که آن بچه هر وقت احساس می‌کند کسی دور و برش نیست، از قبر بیرون می‌آید، ولی همین که متوجه کسی می‌شود، زود به داخل قبر برمی‌گردد. گنجیم‌بیگ ابتدا این حرف‌ها را باور نکرد، ولی وقتی صداقت چوپان را دید، خوشحال شد و گفت: همسر برادر من سرِ زا از دنیا رفته. شاید بچه بعد از مرگ او، توی قبر به دنیا آمده باشد.» (اونق ۱۳۸۸: ۱۷)

طبق باورهای بی‌شماری، زنان هرگاه به اماکنی معین نظیر صخره، درخت یا رودی نزدیک می‌شدند، باردار می‌گردیدند. صرف‌نظر از شرایط این کودک، جان‌ها، خواه جان‌های نیاکان بودند و خواه غیر آن، یک چیز مسلم بود؛ آن‌ها برای تناسخ یافتن خود در جایی، شکافی یا سوراخی در برکه یا جنگلی انتظار می‌کشیدند، پس نوعی از زندگی جنینی را در زهدان مادر واقعی خود؛ یعنی زمین می‌گذراندند، اینجا بود که کودکان از آنجا می‌آمدند. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۲: ۱۶۰)

«بز به بالای قبری آمد و صدا کرد. چیزی نامعلوم از گور خارج شد؛ درحالی‌که تمام بدنش پر از مو بود. آن موجود به صورت چهار دست‌وپا آمد و به زیر پستان‌های بز رفت و بز هم مشغول شیر دادن شد. گنجیم‌بیگ به همراه چوپان نزدیک‌تر شدند و با دقت نگریستند و دیدند که آن موجود شبیه فرزند آدمیان است. گنجیم‌بیگ گفت: وقتی زن داداشم آدی‌بیگ فوت کرد، بچه‌اش را به دنیا نیاورد و در حالت حاملگی از دنیا رفت و پابه‌ماه هم بود و این، قبرِ زن داداشم است. در این بین، بز از شیر دادن فارغ شد و به سمت گله بازگشت و کودک هم به درون قبر فرو خزید و یقین دانست که این کودک، فرزند برادرش آدی‌بیگ سلطان است.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۱۲)

در افسانه‌ها و آثار اسطوره‌ای ترکمن، زمان و مکان معلوم نیست، سفر قهرمانان به ناکجاآباد است. این ویژگی را در بسیاری از افسانه‌ها و آثار اسطوره‌ای دیگر ملل هم می‌توان یافت؛ برای نمونه «گیل گامش» به «دیلمون» می‌رود، اما کسی نمی‌داند دیلمون کجاست. می‌گویند گوراوغلی از «گوری» بیرون آمد اما کسی نمی‌داند این گور یا گورستان کجاست؟ نکته جالب توجه آن است که داستان و روند تکاملِ نمایش در حماسهٔ گوراوغلی دیده می‌شود و در آن، اساطیر خود را به صورت

نمایش معرفی می‌کنند. گوسفندی هر روز به گورستان می‌رود. موجودی پشمی از گور بیرون می‌آید و از پستان گوسفند شیر می‌خورد. بدین ترتیب کارکرد اجتماعی و اساطیری گوراوغلی شروع می‌شود. در حقیقت، بیشتر قهرمانان اسطوره‌ای در چارچوب الگویی که به آن عمل می‌کنند، از کودکی با جدایی ناگزیر از پدر و مادر خود مواجه می‌شوند؛ (ر.ک. حسینی و شکیبی ممتاز ۱۳۹۳: ۹۸) زیرا این قهرمانان، آن‌گونه که جوزف کمپبل[1] در *قهرمان هزارچهره* بدان می‌پردازد از بدو تولد در درون خویش دارای نیروی خودبه‌خود خلاق جهان طبیعی هستند و از لحظهٔ تولد و کل زندگی او به صورت نمایشی باشکوه از معجزات تصویر می‌شود (ر.ک. کمپبل ۱۳۸۹: ۳۲۴) تولد گوراوغلی ترکمن نیز بدون اینکه پدر و مادر خود را ببیند، به طرز شگفت‌انگیزی روی می‌دهد و با هر بار بیرون آمدن از گور و شیر خوردن و بازگشت مجدد او به گور، اسطورهٔ تولدش را از بطن زمین نمادین کرده است؛ آن‌گونه که در بسیاری از زبان‌ها، انسان «زمین‌زاده» نامیده می‌شود. باوری به آن که نوزادان از ژرفای زمین از غارها، شکاف‌ها و نیز مرداب‌ها و رودخانه‌ها متولد می‌شوند. هرکدام از این رستنگاه‌ها که در آرای کمپبل و در سیر قهرمان او «شکم نهنگ» نام دارد، در حقیقت موقعیتی برای تولد دوبارهٔ او از رحم نمادین جهان فراهم می‌آورد. (ر.ک. یونگ ۱۳۶۸: ۹۰) بنابراین تولد قهرمان در باورهای اسطوره‌ای و با توجه به آرای میرچا الیاده[2] و جوزف کمپبل، تولدی نمادین از بطن زمین است که بر میل بشر جهت بازگشت دوباره به «زهدان نخستین» تاکید می‌کند و آرزوی اتحاد او با «مادر اعظم» را محقق می‌سازد. (ر.ک. حسینی و شکیبی ممتاز ۱۳۹۳: ۹۷) آن‌چنان‌که مادر گوراوغلی بدون اینکه فرزند خود را به دنیا آورد، در حالت آبستن از دنیا رفت و این می‌رود نمادی از بازگشت انسان به خاک است. نوستالژی بازگشت به زمین و اسطورهٔ پیدایش، یک همبستگی رازآلود با محل، آن قدر ریشه‌دار بوده که تا به امروز در سنت و باورهای عامیانه، ادامهٔ حیات داده است. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۲: ۱۶۱)

1. Joseph Campbell
2. Mircea Eliade

باور اسطوره‌ای اقوام ترکمن در مورد روح مُرده و همراه بودن آن در زندگی بازماندگان و ترس از اینکه مرده برخی از هم‌بستگانش را از روی مهر و محبت به سمت خود می‌کشاند، قابل توجه است. (ر.ک. محمودی ۱۳۹۳: ۲۱۰و۲۰۹) شاید یکی از دلایلی که گوراوغلی در گور به دنیا آمده است همین باشد که مادرش را زود به خاک سپرده‌اند و گوراوغلی بعد از آن، سر از زمین برآورده باشد.

راهنما (پیر دانا)

از مهم‌ترین اسطوره‌های شخصیت، اسطورهٔ راهنما (پیر دانا) است. به نظر یونگ[1] پیر دانا در رؤیاها در هیئت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظهور پیدا می‌کند. تا با تأملی از سر بصیرت با فکری بکر و به عبارتی، کنشی روحی بتواند قهرمان را از مخمصه برهاند، اما چون به دلایل درونی و بیرونی خود قهرمان توانایی انجام آن را ندارد، معرفت مورد نیاز برای جبران کمبود به صورت فکری مجسّم؛ یعنی در قالب همین پیر و یاری‌دهنده جلوه‌گر می‌شود. (ر.ک. یونگ ۱۳۶۸: ۱۸۸) در داستان حماسی گوراوغلی، حضرت علی(ع) و دیگر اولیاء، پیر و راهنمای او هستند و خواسته‌های او را برآورده می‌کنند.

«اسب گوراوغلی یک روز فرار کرد و گوراوغلی به دنبال اسب به صحرا رفت. پدربزرگش به وی گفت چون اسب تو از نژاد اسبان دریایی است، حتماً پیرها و اولیای خدا برای پیدا کردنش به تو کمک خواهند کرد. وقتی گوراوغلی از جستجوی اسب خسته شد، به مکانی رسید که پیران و اولیا آنجا حضور داشتند و گوراوغلی در همان مکان زیر درختی در خستگی تمام به خواب رفت. علی(ع) که مراد و پیر اصلی گوراوغلی بود، به دوستان خود گفت: که او گوراوغلی، پسر جیغه‌لی‌بیگ، است. دنبال اسبش آمده و از خستگی خوابش برده است. علی(ع) دعایی کرد و اسب گوراوغلی را فراخواند. بلافاصله اسب در آنجا حاضر شد و گوراوغلی را از جستجوی اسب، آسوده خاطر کرد. علی(ع) و یاران او وقتی اسب را حاضر کردند،

1. Young

به گوراوغلی لباس یک سوارکار واقعی ترکمن و به اسبش نیز زین و یراق مناسبی اهدا کردند. بعد از اهدای لباس و زین و یراق، از گوراوغلی پرسیدند که تو می‌خواهی کشاورز باشی یا اینکه سوداگر و یا یک مبارز. گوراوغلی گفت: من می‌خواهم یک مبارز باشم و برای این هدف، سه خواسته دارم که از شما می‌خواهم برایم مهیا کنید. اول اینکه به من و اسبم ۱۲۰ سال عمر بدهید، دوم اینکه اگر من در نبردی از چهل نقطه زخم بردارم، نامیرا باشم و سوم اینکه به من ۴۰ زبان دنیا را یاد بدهید تا اگر گرفتار دشمن شدم، زبانشان را متوجه شوم. علی(ع) و پیران، سه مرتبه دعا کردند و خواسته‌های او را برآورده کردند و از نظرها غایب شدند.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۴۰)

یاری جستن از اولیاء و انبیاء به هنگام سختی‌ها، ریشه در باورهای مذهبی افراد دارد که با توسل به آن‌ها مشکلات پیش آمده حل‌وفصل می‌شود. در گذشته نیز پرستش الهه و خدایان متعدد در میان اقوام و ملل گوناگون وجود داشته که جنبهٔ اساطیری به خود گرفته است.

اسب دریایی گوراوغلی

در داستان‌ها گاهی اسب‌ها از دل آب، زاده می‌شوند چنانچه «اسب، محرم راز آب‌ها و بارورکننده است و مسیر زیرزمینی آب‌ها را می‌شناسد. این امر روشن می‌سازد چگونه از اروپا تا خاور دور، نعمت بیرون جوشیدن چشمه‌ها به ضربات اسب نسبت داده می‌شود.» (ر.ک. شوالیه و گربران ۱۳۷۸: ۱۵۱) پیوند اسطورهٔ اسب با آب در میان اقوام ترکمن از قداست خاصی برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که آن را از مهم‌ترین عناصر اسطوره‌شناختی می‌دانند. چنین اسب‌هایی بنا بر باور عمومی، از نریان‌های دریایی زاده شده بودند. (ر.ک. رئیس‌نیا ۱۳۶۶: ۲۰۰و۱۹۹) اسب اسطوره‌ای گوراوغلی به نام «قیرآت» نیز از نژاد اسبان دریایی است و ترکمن‌ها او را بزرگ‌ترین قهرمان حماسه‌های خود می‌دانند. تولد اسب دریایی گوراوغلی به این صورت است که

«روزی از روزها هونکار، جیغه‌لی‌بیگ را به دربار خود فراخواند و از او خواست تا بهترین اسب را برای او پرورش دهد. او نیز فرمان پادشاه هونکار را اطاعت نموده و در گوشه و کنار جهان دنبال اسب‌های نژاده به راه افتاد تا برای پادشاه تربیت کند و مدت تقریباً سه ماه به دنبال اسب به سرزمین عربستان سفر کرد. جیغه‌لی‌بیگ بعد از اینکه نتوانست اسب مناسبی را در گوشه و کنار برای هونکار پیدا کند، روزی هنگام عصر در کنار ساحل مشغول خواندن نماز عصر شد.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۲۱)

بعد از اینکه از نماز فارغ شد، غرق در فکر بود که ناگهان موجی بلند از وسط آب‌ها برخاست و سپس اسب سفید زیبایی از میان آب بیرون آمد و به طرف مادیان‌هایی رفت که کنار دریا به چرا مشغول بودند. یکی از مادیان‌ها شیهه‌ای کشید و از دیگر مادیان‌ها جدا شد و با اسب دریایی جفت‌گیری نمود و اسب سفید دریایی، همان‌طور که رفته بود، بازآمد و به دریا زد و ناپدید شد. جیغه‌لی‌بیگ که با حیرت به این صحنه نگاه می‌کرد، ناگهان به خود آمد و گفت: «وصف اسب دریایی را شنیده بودم، اما فکر نمی‌کردم که حقیقت داشته باشد.» (ر.ک. اونق ۱۳۸۱: ۲۸) جیغه‌لی‌بیگ آن مادیان را زیر نظر گرفت تا زمانی که کرّه‌اش به دنیا آمد و او آن اسب و کرّه را به عنوان نتیجهٔ کار به هونکار تحویل داد. کرّه بسیار ضعیف و نحیف بود و وقتی که آن را به هونکار پیشکش کرد، از جیغه‌لی‌بیگ ناراحت شد که بعد از این همه فرصتی که به تو دادم، این کرّه اسب را برای من آوردی و مرا به تمسخر گرفتی و او را از دربار خود بیرون راند و بعد از آن نیز به سعایت وزیر و درباریان فرمان قتل او صادر شد. جیغه‌لی‌بیگ که از این ماجرا مطلع شد، به همراه گوراوغلی نوجوان و گلندام به سمت سرزمین مادری؛ یعنی چاندی‌بیل فرار کرد. عرب‌ریحان وقتی از قلندرها شنید که زنی به نام گلندام از آنان پذیرایی می‌کند، برای پیدا کردن گلندام به سمت چاندی‌بیل حرکت کرد و در نزدیکی‌های چاندی‌بیل اسب او که از نژاد دریایی بود، شیهه‌ای بلند کشید. گلندام گفت: من آن اسب را می‌شناسم و متعلق به عرب‌ریحان است. او آمده تا مرا با خود ببرد. اگر می‌توانی مادیانت را با او جفت کن؛ زیرا اسب این مرد، از نژاد اسبان دریایی است.

گوراوغلی در مسیر عرب‌ریحان قرار گرفت و در قبال دادن آدرس گلندام، او را برای جفت‌گیری متقاعد کرد. بعد از نه ماه کرّه‌ای به دنیا آمد که دقیقاً مانند کرّه‌ای بود که جیغه‌لی‌بیگ برای هونکار برده بود. چهل روز کرّه اسب متولد شده را در زیرزمین بدون اینکه اشعه‌ای نور بخورد، پرورش داد و در نهایت قیرآت معروف بعد از تحمل این چلّه‌ها اسبی راهوار و تُندسیر از نژادی دریایی گشت که تا زمان مرگ گوراوغلی یار و یاور و همراه او شد. (ر.ک. دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۳۶ـ۳۲)

در فرهنگ و آیین قوم ترکمن، اسب جزء جدایی‌ناپذیر زندگی آن‌هاست و در آداب، آیین‌ها و مراسم آن‌ها نقشی محوری دارد. باورهای ژرف ترکمن‌ها نسبت به این حیوان، انکارناپذیر است؛ به عنوان نمونه، اسب را در شرایط خاصی، خوش‌یُمن و با شگون و حامل پیام شادی می‌دانند. اسطورهٔ اسب در شعر شاعران ترکمن، در افسانه‌های شفاهی و نیز ضرب‌المثل‌های آنان به طور چشم‌گیری بازتاب یافته است. ترکمن‌ها به ضرب‌المثلی باور دارند که می‌گوید: «آت آدامینگ قاناتی دیر»؛ یعنی اسب بال و پر انسان است که این خود نشان از اهمیت اسب در میان آن‌هاست؛ نگاه خاص قوم ترکمن به اسب، نشان از حضور پر رنگ این حیوان در فرهنگ ترکمن و نیز حکایت از اهمیت و جایگاه خاص آن در میان این قوم دارد.

گذر گوراوغلی با اسب خود از آب

در بسیاری از متون حماسی ایرانی، گذر از آب‌ها به وسیلهٔ اسب انجام می‌شده، اما در ادبیات عامیانه، گذشتن شاهزاده همراه با اسب توجیه‌پذیر نبوده است؛ به همین علت شاهزاده سوار بر کشتی از دریا گذر می‌نماید. این بن‌مایه از اساطیر کهن ایرانی تا شکافته شدن نیل در برابر موسی(ع) و تا کرامات نسبت داده شده به برخی عرفای اسلامی چون سجاده بر آب گستردن و راه رفتن بر روی آب مرتب تکرار می‌شود و در همهٔ این روایات، این موارد نمادهایی از ولادت نو و رسیدن به مرحله‌ای بالاتر از زندگی هستند. آزمون گذر از آب، از نمودهای کهن‌الگوی مرگ

و تولدی دوباره است که در طی آن «منِ» انسان که در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه هبوط کرده، با گذر از مرحلهٔ دشوار نمادین، ظهور یا تولدی دوباره را در قالب بازگشتی کمال‌یافته به خودآگاهی تجربه می‌کند. (ر.ک. قائمی و دیگران ۱۳۸۸: ۶۱)

در داستان گوراوغلی سه مرتبه عبور از رودخانه وجود دارد؛ یکی برای گرفتن انتقام از عرب‌ریحان، دوم برای اثبات جوان‌مردی خود و سوم هم برای آوردن قیرآت از نیشابور که به گفتهٔ آغایونس‌پری به این دلیل است که چون گوراوغلی، اسبش را با زحمت اندک به دست آورده بود، می‌بایست بهای آن را با رنج و سختی بپردازد.

«در زمانِ کودکی گوراوغلی، عرب‌ریحان، زن عمویش را که به مثابه مادر اوست، با زور با خود به عربستان می‌برد که خود در آنجا حاکم است. برای گوراوغلی این اتفاق ننگ بزرگی است بنابراین گوراوغلی به تنهایی راهی عربستان می‌شود و در این رفت و برگشت، از رودخانهٔ پر آب «عَرازچای» عبور می‌کند و با گذر از آن در طول دوران قهرمانی که سه بار این اتفاق می‌افتد، زن عموی خود را از دست عرب‌ریحان نجات می‌دهد. گوراوغلی با عبور از رودخانه نشان می‌دهد که تحمل سرزنش اطرافیان را ندارد و در مبارزه و انتقام گرفتن تواناست.(دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۱۰۸)

در اسطوره‌ها مشاهده می‌شود که قهرمان داستان در مسیر مبارزات و دلاوری‌های خود از رود یا دریایی عبور می‌کند. به باور مهرداد بهار، گذر از آب در اساطیر از اهمیت خاصی برخوردار است. اغلب قهرمانان قبل از دستیابی به موفقیتی بزرگ، از آب می‌گذرند. این مطلب شاید در اصل بر این پایه استوار باشد که با هر بار گذر از آب، تولدی رخ می‌دهد؛ چراکه آب با زهدان مادر مرتبط است و هر تولد تازه‌ای، پاکی تقدس و قدرت تازه‌ای دارد. (ر.ک. بهار۱۳۸۶: ۲۶۰) و پیدایش اسطوره‌هایی چون خدایان دریاها و ایزدان طوفان و صاعقه، پریان دریایی، اژدهایان و... را سبب شده است. (ر.ک. رستگار فسایی ۱۳۸۳: ۱۲۴) همچنین گذر از آب، از آزمون‌های رایج اقوام مختلف و به عنوان «وَر» مورد استفاده بوده است. (ر.ک. رسمی

۱۳۹۵: ۶۷) و با گذر قهرمان از آب، حقانیّت او مشخص و در بین قوم تثبیت می‌شده است. گوراوغلی باید آزموده شود و آن زمانی است که اسبش قیرآت، توسط حاکم نیشابور دزدیده شده و رهایی آن در گرو عبور از رودخانه است:

«قیرآت، اسب گوراوغلی، توسط شاه‌اما ظلمان به دستور حاکم نیشابور دزدیده می‌شود. برگرداندن قیرآت از نیشابور کار بسیار دشواری است، گوراوغلی باید از رودخانهٔ پرآبی عبور کند تا بتواند به این هدف دست یابد و نجات اسبش مدت یک سال زمان می‌برد. در اوّلین مرحله، گوراوغلی با گذر از آب، با رودخانهٔ بزرگی روبه‌رو می‌شود؛ رودخانهٔ پرآبی که با دیدن آن افسوس می‌خورد که اگر قیرآت با او بود، مطمئناً با یک پرش از رودخانه عبور می‌کرد. با تلاش زیاد از آب رودخانه عبور می‌کند و پس از یک سال می‌تواند قیرآت را نجات دهد.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۳۹۹)

گوراوغلی برای انجام رویدادهایی که پیش رو دارد، باید آزمونی را پشت سر نهد و سرافراز از آن بیرون آید. در این آزمون‌ها یا عبور از آب برای او مطرح است یا مواجهه با زن جادو و یا مبارزه‌ای سخت و یا گرفتن انتقام. در یکی از مراحل گوراوغلی جهت رسیدن به یار دیرینهٔ خود و گرفتن انتقام از استادکار شیروانی باید آزمون پس دهد تا دلاوری او ثابت شود: «او خواستار دختری به نام «خرمن دالی» است که برای وصال او باید به شهر شیروان برود و بر حاکم غلبه کند. در این مسیر باید از رودخانه‌های پرآب عبور کند و این کار را با کمک قیرآت انجام داده و به هدفش می‌رسد و در نهایت با عبور دوباره از آب، به سرزمین خودش بازمی‌گردد.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۵۲۳)

در این داستان، وجود رودخانهٔ پرآب و عبور از آن به سادگی برای گوروا‌غلی اتفاق می‌افتد، اما حریفان و دشمنان او هیچ‌گاه نتوانسته‌اند از آب و رود عبور نمایند و بدان دست یابند؛ به‌گونه‌ای که گویا رود و آب مانعی برای رسیدن به هدف نیستند و یاریگر او هستند.

جادو

جادو یکی از برجسته‌ترین عناصر بنیادین جهان‌بینی اسطوره‌ای است و عبارت است از «ایجاد رابطه با خدایان یا ضد خدایان و به دست آوردن لطف آن‌ها برای خود؛ و قهر برای شخص متخاصم.» (بهار ۱۳۸۶: ۵۷۷) در داستان حماسی گوراوغلی، جادو نقشی اساسی دارد و در موارد خاص یاریگر قهرمان است. برای نمونه زمانی که می‌خواهد به آغایونس پری برسد، مشتی خاک که بر آن ورد و دعایی توسط پیر گوراوغلی خوانده شده است، سبب کشته شدن اژدها و نجات آغایونس پری می‌شود.

«پیر گوراوغلی به او می‌گوید: آغایونس پری توسط یک اژدها نگهبانی می‌شود و از او محافظت می‌کند. اگر چنان‌چه با او روبه‌رو شدی، با او مبارزه کن و اگر پیروز نشدی، چارهٔ کار این است که طلسم و جادوی او را توسط مشتی خاک از بین ببری؛ بنابراین دعایی خواند و روی مشتی خاک فوت کرد و آن را به گوراوغلی داد تا به وسیلهٔ آن اژدها را از بین ببرد و بدین طریق با کشتن اژدها می‌تواند به آغایونس دست پیدا کند.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۷۳)

این‌گونه داستان‌هایی را که قهرمان برای به دست آوردن دُختی، باید دلاوری‌ها بورزد و پهلوانی‌ها نشان دهد، در مکتب نقد اسطوره‌شناختی ژرفا، داستان‌های مادینه روانی (آنیما) نام نهاده‌اند که در آن، قهرمان نمادی از «منِ» خودآگاهی است که برای رویکرد و در نتیجه شناخت عنصر مادینهٔ روانش می‌بایست با نیروهای اهریمنی درون ناخودآگاهی بستیزد و نبرد بیازماید. (ر.ک. آتونی ۱۳۹۰: ۲۴۷) از دیگر مواردی که جادوگران در حماسهٔ گوراوغلی نقش دارند، زمانی‌ست که گوراوغلی در مقابل دشمنان خود؛ یعنی سپاهیان هونکار قرار می‌گیرد که شامل عیّاران، واقع‌باشان، حاضرگویان، لای‌خورها و جادوگران هستند:

«لای‌خورها در سپاه هونکار قیافه عجیبی داشتند، قامت آن‌ها در بلندی به مانند مناره، سر آن‌ها مانند گنبد ساختمان‌ها و دهان آن‌ها همچون اجاق فراخ و گشاد، دندان آن‌ها مانند بیل‌های پنج عباسی و ریش آن‌ها مانند درخت بیدی که وارونه کرده باشند، ترسناک و خوف‌انگیز بود. در جنگی که به سرکردگی مصطفی‌بگ برای

گروگان‌گیری عِوَض‌خان، پسرخواندهٔ گوراوغلی، آمده بودند. جادوگران و دعاگویان در کارشان موفق بودند و اسب و شمشیر و نیزهٔ گوراوغلی و حتی یارانش نمی‌توانستند کاری از پیش ببرند و مصطفی‌بگ، عوض‌جان را با کمند اسیر می‌کند و با خود به سرزمین هونکار می‌برد. گوراوغلی این آشفتگی و مستأصل ماندن خود و ابزار و یارانش را در دعا و جادوی جادوگران سپاه مصطفی‌بگ می‌داند. (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۲۱۷و۲۱۶)

در قسمتی دیگر از داستان گوراوغلی، پیرزنی جادوگر وارد صحنهٔ داستان می‌شود و آن زمانی است که گوراوغلی در سپاه دشمن با حاکم نیشابور در جنگ است و چون حاکم نیشابور از جنگ با او به ستوه می‌آید، برای کسی که بتواند گوراوغلی را از اسبش قیرآت جدا کنند، جایزه تعیین می‌کند و زنی جادوگر به نام «شاه‌ماما ظلمان» داوطلب این کار می‌شود که سخنگوی و عیّار و جادوگر است او این وظیفه را به عهده می‌گیرد و در قبال آن، مقدار زیادی پاداش و جواهرات می‌خواهد. گوراوغلی با دیدن ظاهر پیرزن متعجب می‌شود؛ زیرا که دهانش مانند اجاقِ کورهٔ آهنگران، دندان‌هایش به اندازهٔ بیلچه، رگ‌های غبغب زیر گلویش همانند کپرهای نگهداری اسبان پر از پشه، موهایش سفید زال همانند موهای دم اسب سفید، زمخت و بدقیافه و چشم‌هایش همانند کوره و تنورهٔ آهنگری، کج و معوج و پیچ‌وتاب خورده بود. در برخورد اول، پیرزن جادوگر (شاه‌ماما ظالمان) با مظلوم‌نمایی گوراوغلی را فریب می‌دهد و با او به سمت چاندی‌بیل حرکت می‌کند. آغایونس که از جنس پریان است، با دیدن پیرزن جادو متوجه می‌شود که آن پیرزن، آدم خوبی نیست و به گوراوغلی می‌فهماند که دیر یا زود، این پیرزنِ جادوگر، بلایی یا بر سر من و تو و یا بر سر قیرآت می‌آورد.» (ر.ک. دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۳۸۸ـ۳۸۶)

به باور برخی پژوهشگران، ظاهر شدن زن جادو بر پهلوانان اساطیری، در حقیقت بازتاب امیال و آرزوهای سرکوب شدهٔ آن‌هاست. زن جادوگر در گروه آن دسته از پریان و زیان‌کارانی است که برای فریفتن مردان ظاهر می‌شوند و دارای خوی و منشی مبهم و تاریک هستند (ر.ک. رحمانی و دیگران ۱۳۹۳: ۴۳) در داستان‌های حماسی به طور معمول نیروهای ایزدی یا همان نیروهای ماورایی در قهرمانان وجود دارد

که می‌تواند در طول داستان یاریگر قهرمان باشند. در این قسمت از داستان حماسی گوراوغلی، آغاپونس‌پری در نقش نیروی یاریگر ظاهر می‌شود که مانع او برای فریفته شدن در برابر شاه‌ماماظلمان شود، اما گورواغلی با بی‌توجهی به این نیرو و این خواستهٔ آغایونس پری، اسیر وسوسه‌های زن جادوگر شده و او را به جمع پریان راه می‌دهد و در نهایت شکست می‌خورد. در اینجا نیروی جادوگری شاه‌ماماظلمان بر نیروی ماورایی و فرّهی گوراوغلی غلبه دارد.

فیل‌اوژنی

فیل از جمله حیوانات عظیم‌الجثه‌ای است که در منظومه‌های حماسی ایران و در ارتباط با پهلوانان نقش پر رنگی دارد؛ چنان‌چه مبارزهٔ پهلوان با فیل، نمودی از بن‌مایهٔ اسطوره‌ای حماسی است. البته بازتاب این عمل را تنها در *شهریارنامه* و در ضمنِ دلاوری‌های شهریار مشاهده می‌کنیم. (ر.ک. مختاری غزنوی ۱۳۵۸: ۹۲) و این دلاورهای پهلوان با فیل و یا موجودات اساطیری، نوعی آزمون برای او محسوب می‌شده است که نمونه‌های آن در میان پهلوانان *شاهنامه* و دیگر منظومه‌های حماسی ایران مشاهده می‌شود؛ از جمله پهلوانان خاندان گرشاسب هر یک به شیوه‌ای با کشتن اژدها، شیر، گرگ، فیل و... این آزمون پهلوانی را پشت سر گذاشته‌اند. بازتاب این دلاوری‌ها در منظومه‌های حماسی و گاه در روایات عامیانه به چشم می‌خورد. (ر.ک. شامیان ساروکلائی و رضایی اول ۱۳۸۹: ۹۶) طبق اساطیر کهن، نخستین بار فریدون این حیوان را رام کرد و به عنوان مرکب در اختیار گرفت. (ر.ک. عبداللهی ۱۳۸۱، ج ۲: ۶۹۷) رنگ فیل نیز با جنبهٔ اهورایی و اهریمنی آن در ارتباط است؛ چنانچه در اساطیر، رنگ سفید نشان از جنبهٔ تقدس و اهورایی و رنگ سیاه آن با جنبهٔ اهریمنی و جایگاه آن در سپاه دشمن است. در *شاهنامه* آن زمان که برزو به نیرنگ مادر از زندان رستم فرار می‌کند، در رویارویی دوباره برابر رستم

به او می‌گوید که تو را می‌کشم و بر پیل سیاه می‌نشانم. به نظر می‌رسد که این بیان بازماندهٔ همان تفکر اهریمنی بودن فیل است. (ر.ک. رضایی اول و استاجی ۱۳۹۸: ۱۴۴)

ز ببر بیانت بسازم کفن — به خنجر سرت را ببرم ز تن
ببندم دو دستت به خمّ کمند — به پیل سیاهت ببندم به بند
(کوسج ۱۳۸۷: ۱۴۳، ب ۲۱۶۳ و ۲۱۶۲)

همچنین در روایات آمده است که رستم نخستین نبرد زندگی خود را با پیل سپید می‌کند و آن را از پای درمی‌آورد. (ر.ک. قلی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۵۹و۱۵۸) رستم از همان کودکی، جنگاوری قوی است. نخستین عمل پهلوانی رستم، هنگامی که هنوز کودکی بیش نیست، با کشتن پیل سپید شروع می‌شود. پیل بزرگ زال از بن رها می‌گردد و چون بیم آن است که کسانی را هلاک کند و هیچ کس را یارای برابری با او نیست، رستم گرز نیای سام را بر می‌دارد و بر سر او می‌کوبد و او را از پا در می‌آورد. (ر.ک. اسلامی ندوشن ۱۳۴۹: ۲۹۵) ماجرای فیل‌اوژنی رستم در *شاهنامه*، آن‌گونه که اشاره شد در کودکی او روی می‌دهد رستم گرزی بر فرق پیل کوبید و پیل را از پای درآورد و بر زمین افکند و سپس به خوابگاه خود باز آمد.

همی رفت تازان سوی ژنده پیل — خروشنده مانند دریای نیل
چو پیل دمنده مر او را بدید — به کردار کوهی برِ او دوید
برآورد خرطوم پیل ژیان — بدان تا به پهلو رساند زیان
تهمتن یکی گرز زد بر سرش — که خم گشت بالای کُه پیکرش
بلرزید بر خود کُه بیستون — به زخمی بیفتاد خوار و زبون
(فردوسی ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۷۷ـ۲۷۵)

در حماسهٔ گوراوغلی ترکمن نیز نبرد گوراوغلی با فیل وجود دارد و دلاوری‌های این پهلوان در برابر فیل را نشان می‌دهد:

«جیغه‌لی‌بیگ به گوراوغلی می‌گوید: در اصفهان تیر و کمانی وجود دارد که در اختیار عبدالله قلندر است و هر کس قدرت کشیدن کمان را داشته باشد و زه کمان را بدان بیندازد، تیراندازی کند و در تیراندازی بتواند تیر کمان را از هفت فیل عبور دهد، تیر و کمان متعلق به آن شخص خواهد بود. گوراوغلی در اصفهان این کار را انجام می‌دهد و تیری از کمان به پرواز درمی‌آورد و از هفت فیل عبور می‌دهد و فیل‌ها به کناری می‌افتند و از بین می‌روند.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۴۷)

اسطورهٔ نبرد با فیل و فیل‌اوژنی که با فرهنگ ایرانیان باستان تنیده شده است، با گذر زمان، این موجود اساطیری در جنگ‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و در خدمت ایرانیان است؛ چنانکه «در کارنامهٔ اردشیر بابکان، پیل سپید نشانهٔ قدرت و پادشاهی است.» (قلی‌زاده ۱۳۸۷: ۱۵۸)

آنگونه که در داستان گوراوغلی هم آمده، نبرد با پیل آزمون دیگری است که گوراوغلی با آن روبه‌رو می‌شود و باید بتواند قدرت جنگاوری خود را در این آزمون نشان دهد و سرانجام از این نبرد پیروز و سربلند بیرون می‌آید.

نبرد با اژدها (اژدهاکشی)

اژدها از آن دسته عناصر اساطیری است که در همهٔ افسانه‌ها نمود داشته و خودنمایی کرده است. «رویارویی پهلوان و اژدها یک زمینهٔ اساطیری جهانی است، نوعی نمودگار ذهنی است؛ پندارـ نگاره‌ای است دیرین که در ژرفای تاریک نفس آدمی، زاده می‌شود، می‌میرد تا دوباره زاده شود و چون بت عیّار به شکل دگر درآید.» (سرکاراتی ۱۳۸۵: ۲۳۷) اسطورهٔ اژدهاکشی طبق دیدگاه برخی اسطوره‌شناسان، نمودار اساطیری قوای طبیعت است و قهرمان نماد ایزد خورشید خواهد بود و اژدها، نمادی از شب یا یخبندان زمستانی یا آسمان ابرآلود و کشته شدن اژدها به وسیلهٔ قهرمان، بیان رسیدن فصل بهار و غلبهٔ خورشید بر شب و زمستان است. (ر.ک. همان: ۲۴۷) البته بن‌مایهٔ اسطوره‌ای دیگری در بطن بن‌مایهٔ اژدهاکشی وجود دارد و آن، بن‌مایهٔ کشتن اژدها و ازدواج با دختر است. (ر.ک. رحیمی و دیگران ۱۳۹۹: ۱۰۳) چنانچه اسطورهٔ نبرد با اژدها در مجلس دوم حماسهٔ گوراوغلی این‌گونه است که: «آغایونس‌پری دختر جهان‌شاه است. گوراوغلی او را در خواب می‌بیند. او هم گوراوغلی را در خواب دیده بود و با کشتن دیو آن دو به هم می‌رسند.» (سارلی ۱۳۸۸: ۵) دربارهٔ ماجرای ازدواج گوراوغلی با آغایونس‌پری این چنین آمده است که:

«وقتی‌که گوراوغلی به قصر آغایونس پری رسید، اژدهایی بزرگ را دید که جلوی دروازهٔ قصر چنبر زده و خوابیده است. با رسیدن گوراوغلی اژدها مانع ورود گوراوغلی شد. گوراوغلی در وصف اژدها به همراه دوتارش غزلی خواند، اما موفق نشد او را کنار بزند تا اینکه اژدها برای بلعیدن گوراوغلی و اسبش به طرف او حمله‌ور شد که ناگهان گواوغلی به یاد آن مشت خاکی افتاد که پیرش به او داده بود. بلافاصله آن را از لباسش بیرون آورد و در دهان اژدها انداخت. اژدها در یک لحظه به شکل تکه چوبی خشک، پودر و خاکستر شد و به گوشه‌ای افتاد.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷: ۷۴)

اسطورهٔ اژدها در ایران نمود شیطان مرگ‌آور و شریر و در ایران باستان، نماد قهرمان بوده است. (ر.ک. کویاجی ۱۳۷۸: ۲۵۴و۲۵۰) به باور یکی از پژوهشگران، در اسطوره‌های ایرانی پیروزی قهرمانان وابسته به کشتن اژدهاست که از مشخصات اساطیر آریایی‌ست که پهلوان در یکی از ماجراهای خود با اژدها روبه‌رو شده و به پیکار می‌پردازد. (ر.ک. خزایی و فربود ۱۳۸۲: ۱۴) بنابراین رویارویی گوراوغلی ترکمن با اژدها و پیروزی او در این نبرد نیز جزئی از حماسه‌های پهلوانی به شمار می‌رود. در حماسهٔ گوروغلی همانند بسیاری از قصه‌های فولکوریک ایرانی که قهرمان نجات‌بخش و یا شاه قصه، اژدها را از طریق حیله‌ای و یا کشمکش و مبارزه با گرز و شمشیر و... می‌کشد، گوروغلی نیز با مشتی خاک افسون‌شده، اژدها را می‌فریبد و با ریختن آن در دهان اژدها، معشوق خود را به دست می‌آورد و این همان جنگ با اژدها برای رسیدن به شاه‌دخت و دنبالهٔ ماجرایی عاشقانه است که در بسیاری از اساطیر ایرانی وجود دارد.

وجود پریان

لوفر دلاشو[1] برای پریان چند خویشکاری قائل می‌شود که یکی از آن‌ها به این‌گونه است که پریان بخشندهٔ مال و خواسته، نمایشگر رمزی راهنما و آموزگاری است

1. Luffer Dalashu

که نظرکردگان خود را یاری می‌دهند تا در ناخودآگاهی خویش که سرچشمهٔ معارف تمامی‌ناپذیر است، نفوذ کنند (ر.ک. لوفر دلاشو ۱۳۸۶: ۲۴۷و۲۴۶) پریان به طور معمول بر روی کوه‌ها، نزدیک گودال‌ها و سیلاب‌ها و یا در اعماق جنگل‌ها، نزدیک غارها یا در کنار رودخانه‌ها و چشمه‌ها هستند و نمادی از قدرت خارق‌العادهٔ روح و تخیل هستند که در تکامل تدریجی روان آدمی قرار گرفته‌اند و از تطابق با واقعیت آغاز شده و تا پذیرش خود در چارچوب شخصی ختم می‌شوند. (ر.ک. شوالیه و گربران ۱۳۸۴: ۲۲۱ـ۲۱۸) در داستان حماسی گوراوغلی، پریان نقش پررنگی دارند و جدای از اینکه گوراوغلی به راهنمای پیر خود، پریزادی را به همسری برمی‌گزیند، ۳۶۰ پری دیگر نیز با آغایونس پری (همسر گوراوغلی) همراهی می‌کنند و به او یاری می‌رسانند:

«روزی گوراوغلی خوابیده بود و موقع سحر پیرمردی با ردای سفیدی که از دست پری‌زادی گرفته بود، به خواب او آمد و وارد میخانهٔ گوراوغلی شد و به او گفت: این پری جفت توست او در کوه قاف زندگی می‌کند و نام پدرش جهان پادشاه و اسم خود پری نیز آغایونس است. تو باید جفت خود را پیدا کنی و با او ازدواج کنی و آن‌گونه که آغایونس به خواب تو آمده تو هم در خواب آغایونس آمده‌ای. آغایونس پری از خوابی که دیده بود، متحیر و حیران بود، به همین سبب، ۳۶۰ پری را به گِرد خود فراخوانده بود تا به او دلداری دهند؛ زیرا او خواب آدمیزاد را دیده بود و آدمیزاد برایش ناآشنا بود. گوراوغلی بعد از کشتن اژدها به کاخ آغایونس وارد می‌شود و پری‌زادان خدمتکار را می‌بیند که ۳۶۰ نفر بودند. پیرزنی خدمتکار که از پرستاران آغایونس بود، به وی گفت: من لازم می‌دانم موضوعی را به تو بگویم و آن اینکه جنسیت پری‌زادان از آتش و انسان و آدمی از خاک است، برای همین بهتر است تا قبل از اینکه کار خاصی انجام بدهی، به این موضوع فکر کنی و از جنس خودت برای خودت همسر پیدا کنی نه از جنس پریان.» (دوردی قاضی ۱۳۸۷ :۷۶)

پری در ادبیات فارسی به معانی گوناگون به کار رفته است (ر.ک. محمودپور ۱۳۹۶: ۲۱۵) و وجوه خویشکاری مختلفی را دربر می‌گیرد، در حماسهٔ گوراوغلی نیز دارای نقش پررنگی است؛ به گونه‌ای که می‌توان آن را از مهم‌ترین عناصر اسطوره‌ای و حماسی در این داستان قلمداد کرد. نوع و جنس پریان به کار رفته در این داستان

همان است که در قرآن کریم از آن به «جن» تعبیر شده است و از جنس آتش هستند: «و خَلَقَ الجانَّ مِن مارِجٍ مِن نارٍ» (۱۵/۵۵) و ازدواج گوراوغلی که از جنس آدمی است با آغایونس که از جنس پریان است، شکل می‌گیرد. البته پریان راهبر، گوراوغلی را در مورد این ازدواج راهنمایی می‌کنند که چون جنس او از جنس پریان نیست، قبل از هر اقدامی، عواقب این ازدواج را درنظر بگیرد. پریان بر خلاف آنچه در برخی اساطیر چهرهٔ زشت و اهریمنی دارند، در حماسهٔ گوراوغلی از زیبایی توصیف ناپذیری برخوردارند و به نیک‌کرداری و زیبارویی معروفند. خویشکاری آغا یونس‌پری در حماسه گوراوغلی در موضوعاتی همچون همراهی با قهرمان داستان، ازدواج با او و همچنین محافظت از قلعه در زمان غیبت گوراوغلی نمود پیدا می‌کند. نکته برجسته اینکه در بیشتر حماسه‌های ملل، پریان دارای خویشکاری زاد و ولد و فرزندآوری هستند اما پری در حماسه گوراوغلی فرزندآوری ندارد.

نتیجه

گوراوغلی، قهرمان اسطوره‌ای قوم ترکمن از اقوام کهن آسیایی است که داستان حماسی او سینه به سینه و نسل به نسل به صورت شفاهی در میان قوم ترکمن و دیگر ترک‌زبانان تا به امروز رسیده و گوراوغلی به سبب رشادت‌ها و دلاوری‌های خود در برابر حکام جور، محبوبیّت خاصی پیدا کرده است. نتایج پژوهش دربارهٔ بن‌مایه‌های اساطیری حماسهٔ گوراوغلی، نشان‌دهندهٔ ردّ پای اساطیر کهن در آن است. تولد عجیب قهرمان که از گور زاده می‌شود و با هر بار بیرون آمدن از گور و شیر خوردن و بازگشت مجدد او به گور، اسطورهٔ تولد را از بطن زمین نمادین کرده است. اسطورهٔ پیر دانا در داستان گوراوغلی که حضرت علی(ع) است، در موارد خاص یاریگر اوست و او را از گرفتاری می‌رهاند و نیز خواسته‌هایش را برآورده می‌سازد. این نوع اسطوره به باورهای مذهبی و اساطیری پرستش الهه‌ها و

خدایان نیز اشاره دارد که امروزه نیز در میان اقوام و ملل گوناگون رواج دارد. وجود اسب دریایی نژاد گوراوغلی به نام «قیرآت»، اسطوره‌ای است که در میان اقوام ترک و ترکمن که این باور را در میان آن‌ها شکل داده که خداوند به واسطهٔ بخشیدن این‌گونه اسب‌ها به آن‌ها، بر ملل و اقوام دیگر ترجیح داده شده‌اند. اسطورهٔ گذر کردن گوراوغلی از آب به همراه اسب دریایی افسانه‌ای خود، نماد تولدی نوین است. جادو در داستان گوراوغلی نقش پررنگی دارد. مبارزهٔ گوراوغلی با فیل (فیل‌اوژنی) نمودی از بن‌مایهٔ اسطوره‌ای و حماسی است. بن‌مایهٔ اسطوره‌ای اژدها از پربسامدترین بن‌مایه‌ها در داستان‌های حماسی است که در این داستان وجود دارد. وجود پری که اسطورهٔ دیگری در داستان حماسی گوراوغلی است، از دیگر زمینه‌های اساطیری آن است.

کتابنامه

قرآن کریم.

آتونی، بهروز. ۱۳۹۰. «جادو زیرساختی بنیادین در جهان‌بینی اسطوره‌ای». *فصلنامهٔ کاوش‌نامه*. ش۲۲. صص۲۵۰ـ۲۳۱.

اسلامی ندوشن، غلامحسین. ۱۳۴۹. *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. چ۲. تهران: ابن‌سینا.

الیاده، میرچا. ۱۳۸۲. *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمهٔ رؤیا منجم. چ۳. تهران: علم.

ـــــــــ . ۱۳۸۶. *چشم‌اندازهای اسطوره*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

اونق، عبدالرحمان. ۱۳۸۱. *حماسهٔ گوراوغلی*. مجموعهٔ ۲جلدی. چ۱. تهران: بنفشه.

بهار، مهرداد. ۱۳۸۶. *از اسطوره تا تاریخ*. گردآوری ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. چ۵. تهران: چشمه.

سارلی، اراز محمد. ۱۳۸۹. *گوراوغلی*. گرگان: مختومقلی فراغی.

حسینی، مریم و نسرین شکیبی ممتاز. ۱۳۹۳. «اسطورهٔ تولد قهرمان». *ادب پژوهی*. ش۲۹. صص۱۱۶ـ۹۷.

خزایی، محمد و فرنیاز فربود. ۱۳۸۲. «بررسی تصویر نماد سیمرغ». *هنر معماری ـ هنر تجسمی*. ش۲۰. صص۱۴ـ۴.

دوردی قاضی، مراد. ۱۳۸۷. *گوراوغلی دسسانی*. مشهد: گل نشر.
رحمانی، اکرم، علیرضا اقدامی معافی و رضا اقدامی معافی. ۱۳۹۳. «نیروهای متافیزیک (مابعدالطبیعه) در *شاهنامهٔ* فردوسی». *بهارستان سخن*. ش۲۶. صص۵۴ـ۳۳.
رحیمی، مهدی و دیگران. ۱۳۹۹. «بررسی بن‌مایه‌های اساطیری در افسانهٔ سیستانی نهنگ بور و شهزاده». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۸. صص۱۲۵ـ۹۳.
رستگار فسایی، منصور.۱۳۸۳. *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات ایرانی.
رسمی، سکینه و عاتکه رسمی. ۱۳۹۵. «بررسی تطبیقی نقش اسطورهٔ «آب» در داستان کوراوغلو با *شاهنامهٔ* فردوسی و روایات شفاهی آن». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*. ش۲. صص۷۷ـ۵۱.
رضایی اول، مریم و ابراهیم استاجی. ۱۳۹۸. «فیل و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای ـ حماسی و آیینی آن در منظومه‌های حماسی ایران». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۵. صص۱۶۶ـ۱۴۱.
رئیس‌نیا، رحیم. ۱۳۶۶. *کوراوغلو در افسانه و تاریخ*. تبریز: نیما.
سارلی، اراز محمد. ۱۳۹۰. *تاریخ ترکمنستان*. چ۳. تهران: وزارت امور خارجه.
ـــــــــــــ . ۱۳۸۹. *گوراوغلی*. چ۲. گرگان: مختومقلی فراغی.
سارلی، سونا. ۱۳۸۸. *مشاهیر زنان ترکمن*. گرگان: مختومقلی فراغی.
ستاری، جلال. ۱۳۷۲. *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. چ۱، تهران: مرکز.
سرکاراتی، بهمن. ۱۳۸۵. *سایه‌های شکارشده (گزیده مقالات فارسی)*. تهران: طهوری.
شامیان ساروکلائی، اکبر و مریم رضایی اول. ۱۳۸۹. «شیر در منظومه‌های حماسی ایران». *پژوهش‌های ادبی*. ش۳۰و۲۹. صص۱۱۰ـ۹۱.
شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۷۸. *فرهنگ نمادها*. ج۱. ترجمهٔ سودابه فضایی. تهران: جیحون.
ـــــــــــــ . ۱۳۸۴. *فرهنگ نمادها*. ج۲. ترجمهٔ سودابه فضایی. تهران: جیحون.
عبداللهی، منیژه. ۱۳۸۱. *فرهنگنامهٔ جانوران در ادب فارسی*. ج۲. تهران: پژوهنده.
فخری، آزاده. ۱۳۹۵. «بررسی تطبیقی حماسهٔ کوراوغلو در اقوام آذربایجان، ترکمن و ترکیه». *فصلنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. ش۴۷. صص۴۹ـ۲۷.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۶۶. *شاهنامه فردوسی*: طبع انتقادی *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق، به کوشش احسان یارشاطر. نیویورک: مزدا.

قائمی، فرزاد، ابوالقاسم قوام و محمد جعفر یاحقی. ۱۳۸۸. «تحلیل نقش نمادین اسطورهٔ آب و نمودهای آن در *شاهنامهٔ* فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای». *جستارهای ادبی*. ش۱۶۵. صص۶۸ـ۴۷.

قلی‌زاده، خسرو. ۱۳۸۷. *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی*. چ۱. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

عبدالقویم قویم .۱۳۹۸. «تأثیر *شاهنامهٔ* فردوسی در ایجاد داستان حماسی ترکی گوراوغلی». *همایش بین‌المللی شاهنامه در گذرگاه جاده ابریشم*. مشهد.

کمپبل، جوزف. ۱۳۸۹. *قهرمان هزارچهره*. ترجمهٔ شادی خسروپناه، تهران: گل آفتاب.

کوسج، شمس‌الدین محمد. ۱۳۸۷. *برزونامه [بخش کهن]*. تصحیح اکبر نحوی، تهران: میراث مکتوب.

کویاجی، جی. سی. ۱۳۷۸. *مانندگی اسطوره‌های ایران و چین*. ترجمهٔ کوشیار کریمی طاهری. تهران: نواندیش.

لوفر، دلاشو. ۱۳۸۶. *زبان رمزی قصه‌های پری‌وار*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

محمودپور، لقمان. ۱۳۹۶. «مقایسهٔ ماهیّت پری در ایران باستان با ماهیّت آن در ادبیّات فارسی». *ادبیّات تطبیقی* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. ش۱۷. صص۲۲۵ـ۲۰۷.

محمودی، محمدعلی و کمال‌الدین آرخی. ۱۳۹۳. «نقد اسطوره‌شناختی نمایشنامهٔ «دلی بای و آهو»، اثر عباس معروفی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۳۵. صص۳۰۲ـ۲۷۹.

مختاری غزنوی، عثمان. ۱۳۵۸. *شهریارنامه*. به اهتمام غلامحسین بیگدلی. تهران: بی‌نا.

یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۶۸. *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

English source

Rank, Otto (2011). The myth of birth of the hero (A psychological interpretation of mythology) martion publishing.

References

Abdo al-llāhī, Manīžeh. (2002/1381SH). *Farhang-nāme-ye Jānevarān dar Adabe Fārsī* (*Dictionary of Animals in Persian Literature*). 2nd Vol. Tehrān: Pažūhande.

Abdo al-qavīme Qavīm. (2019/1398SH). "*Ta'sīre Šāh-nāme Ferdowsī dar Ījāde Dāstāne Hemāsī-ye Torkī-ye Gūr-oqlī*". *Paper in the International Shahnameh Conference at the Crossing of the Silk Road*. Mašhad.

Ātonī, Behrūz. (2011/1390SH). "*Jādū Zīr-sāxtī Bonyādīn dar Jahān-bīnī-ye Ōstūreh-ī*" ("*Fundamental Infrastructure Magic in Mythical Worldview*"). *Kavoshnameh Scientific-Research Quarterly*. No. 22. Pp. 231-250.

Bahār, Mehrdād. (2007/1386SH). *az Ōstūre tā Tārīx* (*From Myth to History*). *Compiled by Abo al-qāsem Esmā'īl-pūr*. 5th ed. Tehrān: Češme.

Campbell, Joseph. (2010/1389SH). *Qahremāne Hezār Čehre* (*The hero with a thousand faces*). Tr. by Šādī Xosrow-panāh. Tehrān: Gole Āftāb.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (1999/1378SH). *Farhange Namādhā (Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). 1st Vol. Tr. by Sūdābe Fazāyī. Tehrān: Jeyhūn.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (2005/1384SH). *Farhange Namādhā* (*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). 2nd Vol. Tr. by Sūdābe Fazāyī. Tehrān: Jeyhūn.

Coyajee, Joehangir Coorerjee. (1999/1378SH). *Mānandegī-ye Ōstūrehā-ye Īrān va Čīn* (*Cults and legends of ancient Iran and China*). Tr. by Kūšyār Karīmī Tāherī. Tehrān: Now-andīš.

Eslāmī Nadūšan, Qolām-hoseyn. (1970/1349SH). *Zendegī va Marge Pahlevānān dar Šāh-nāme* (*Life and death of heroes in Shahnameh*). 2nd ed. Tehrān: Ebne Sīnā.

Eliade, Mircea. (2003/1382SH). *Ōstūre, Rowyā, Rāz* (*Myths, Dreams, Mystries*). Tr. by Rowyā Monajjem. Tehrān: Elm.

Eliade, Mircea. (2007/1386SH). *Češm-andāzhā-ye Ōstūre* (*Mythical Perspectives*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Tūs.

Faxrī, Āzādeh. (2016/1395SH). "*Barrasī-ye Tatbīqī-ye Hemāse-ye Kūr-oqlū dar Aqvāme Āzarbāyejān, Torkaman va Torkīye*" ("*Comparative study of Kuraoglu's epic in the ethnic groups of Azerbaijan, Turkmen and Turkey*"). *Quarterly Journal of Iranian Culture*. No. 47. Pp. 27-49.

Ferdowsī, Abo al-qāsem. (1987/1366SH). *Šāh-nāme Ferdowsī: Tab'e Enteqādī-ye Šāh-nāme*" "*Ferdowsi's Shahnameh: The Critical Nature of the Shahnameh*". Corrected (The Glory of the Absolute Creator). Ed. by Jallāl Xāleqī Motlaq. With the Effort of Ehsān Yār-šāter). New York.

Gūr-oqlī Dassānī. (2008/1387SH). *Qāzī, Morād Dardī* (*Judge*). Mašhad: Gole Našr.
Holy Qor'ān.
Hoseynī, Maryam and Nasrīn Šakībī Momtāz. (2014/1393SH). "*Ōstūre Towlīde Qahremān*" ("*The Myth of the Birth of a Hero*"). *Literary Research*. No. 29. Pp. 97-116.
Jung, C. G. (Carl Gustav). (1989/1368SH). *Čahār Sūrate Mesālī* (*Four archetypes: mother, rebirth, spirit, Trickster*). Tr. by Parvīn Farāmarzī. Mašhad: Āstāne Qodse Razavī.
Kāftānčī Ōqlū, Ōmīd. (1979/1357SH). *Dāstānhā-ye Kūr-oqlū*. Estānbol.
Kūsj, Šamso al-ddīn Mohammad. (2008/1387SH). *Borzū-nāme* (*Baxše Kohan*). Ed. by Akbar Nahvī. Tehrān: Mīrāse Maktūb.
Loeffler-Delachaus, Marguerite. (2007/1386SH). *Zabāne Ramzī-ye Qessehā-ye Parī-vār* (*The coded language of fairy tales*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Tūs.
Mahmūd-pūr, Loqmān. (2017/1396SH). "*Moqāyese-ye Māhīyate Parī dar Īrāne Bāstān bā Māhīyyate Ān dar Adabīyyāte Fārsī*" ("*Comparison of the nature of fairy in ancient Iran with its nature in Persian literature*"). *Journal of Comparative Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman*. No. 17. Pp. 207-225.
Mahmūdī, Mohammad-alī and Kamālo al-ddīn Ārxī. (2014/1393SH). "*Naqde Ōstūre-šenāxtī-ye Namāyeš-nāme-ye "Delī Bāy va Āhū", Asare Abbāse Ma'rūfī*" ("*The Mythological Critique of the Play" by Deli Bai and Deer "by Abbas Maroufi*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 35. Pp. 279-302.
Moxtārī Qaznavī, Osmān. (1979/1358SH). *Šahrīyār-nāmeh*. With the Effort of Qolām-hoseyn Bīgdelī. Tehrān: Bina.
Onaq, Abdo al-rahmān. (2002/1381SH). *Hemāse-ye Gūr-oqlū* (*The Epic of Goraugli*). 1st and 2nd Vol. 1st ed. Tehrān: Banafše.
Qā'emī, Farzād & Abo al-qāsem Qavām and Mohammad Ja'far Yāhaqī. (2009/1388SH). "*Tahlīle Naqše Namādīne Ōstūre-ye Āb va Nemūdhā-ye Ān dar Šāh-nāme-ye Ferdowsī bar-asāse Raveše Naqde Ōstūreh-ī*" ("*Analysis of the symbolic role of water myth and its manifestations in Ferdowsi Shahnameh based on the method of myth critique*"). *Literary Essays*. No. 165. Pp. 68-47.
Qolī-zādeh, Xosrow. (2008/1387SH). *Farhange Asātīre Īrānī bar Pāye Motūne Pahlavī* (*Culture of Iranian Mythology Based on Pahlavi Texts*. 1st ed. Tehrān: Parseh Book Translation and Publishing Company.
Rahmānī, Akram & Aqdāmī Mo'āfī Alī-rezā and Rezā Aqdāmī Mo'āfī. (2014/1393SH). "*Nīrūhā-ye Metāfīzīk (Mā-ba'do al-tabī'e) dar Šāh-nāme Ferdowsī*" ("*Metaphysical Forces (Metaphysics) in*

Ferdowsi's Shahnameh"). *Baharestan Sokhan* (*Persian Literature*). No. 26. Pp. 33-54.
Rahīmī, Seyyed Mehdī and Others. (2020/1399SH). "*Barrasī-ye Bon-māye-hā-ye Asātīrī dar Afsāne Sīstānī-ye Nahange Būr va Šahzāde*" ("*A Study of Mythological Principles in the Sistani Legend of the Blue Whale and the Prince*"). *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 58. Pp. 93-125.
Ra'īs-nīyā, Rahīm. (1987/1366SH). *Kūr Ōqlū dar Afsāne va Tārīx* (*Kuraoglu in Myth and History*). Tabrīz: Nīmā.
Rasmī, Sakīne and Āteke Rasmī. (2016/1395SH). "*Barrasī-ye Tatbīqī-ye Naqše Ōstūre "Āb" dar Dāstāne Kūr Ōqlū bā Šāh-nāme-ye Ferdowsī va Revāyāte Šafāhī-ye Ān*". *Ancient Persian Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies*. No. 2. Pp. 51-77.
Rastegār Fasāyī, Mansūr. (2004/1383SH). *Peykar-gardānī dar Asātīr* (*Sculpture in mythology*). Tehrān: Institute of Humanities and Iranian Studies.
Rezāyī Avval & Maryam and Ebrāhīm Estājī. (2019/1398SH). "*Fīl va Bon-māyehā-ye Ōstūreh-ī Hemāsī va Āyīnī-ye Ān dar Manzūmehā-ye Hemāsī-ye Īrān*" ("*Elephant and its mythical-epic and ritual themes in Iranian epic poems*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 55. Pp. 141-166.
Sārly, Ārāz Mohammad. (2010/1389SH). *Gūr-oqlī*. Gorgān: Maxtūm-qolī Farāqī.
Sārly, Ārāz Mohammad. (2010/1389SH). *Gūr-oqlī*. 2nd ed. Gorgān: Maxtūm-qolī Farāqī.
Sārly, Ārāz Mohammad. (2011/1390SH). *Tārīxe Torkamanestān*. 3rd ed. Tehrān: Vezārate Ōmūre Xāreje.
Sārly, Sonā . (2009/1388SH). *Mašāhīre Zanāne Torkaman*. Gorgān: Maxtūm-qolī Farāqī.
Sattārī, Jallāl. (1993/1372SH). *Madxalī bar Ramz-šenāsī-ye Erfānī*. 1st ed. Tehrān: Markaz.
Sarkārātī, Bahman. (2006/1385SH). *Sāyehā-ye Šekār Šode* (*Gozīde Maqālāte Fārsī*) (*Hunted shadows (excerpts from Persian articles)*). Tehrān: Tahūrī.
Šāmīyān Sārokalā'ī, Akbar and Maryam Rezā'ī Avval. (2010/1389SH). "*Šīr dar Manzūmehā-ye Hemāsī-ye Īrān*" ("*Lion in Iranian epic poems*"). *Literary Research*. No. 29 and 30. Pp. 91-110.
Xazāyī, Mohammad and Farnīyāz Farbod. (2003/1382SH). "*Barrasī-ye Tasvīre Namāde Sīmorq*" ("*Study of the image of the symbol of Simorgh*"). *Architectural Art-Visual Art*. No. 20. Pp. 4-14.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۳۱ تا ۲۶۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.693081

تحلیل استعاره‌های مفهومی «عشق» در حکایت شیخ صنعان

امید وحدانی‌فر*ـ صفورا انتظاری**

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران ـ دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیّات روایی، دانشگاه کوثر، بجنورد، ایران

چکیده

در این پژوهش رویکرد زبان‌شناختی استعارهٔ مفهومی عشق در حکایت شیخ صنعان *منطق‌الطیر* عطار را با توجّه به نظریّهٔ لیکاف و جانسون بررسی کرده‌ایم. به این منظور حکایت ذکر شده را به سه دورهٔ شریعت، طریقت و حقیقت تقسیم کرده‌ایم و برای درک مفاهیم انتزاعی عشق به تبیین نگاشت‌های مورد نظر در هر دوره به روش تحلیلی ـ تطبیقی پرداخته‌ایم و نمونه‌هایی از ابیات حکایت مورد بحث را بر اساس استعارهٔ مفهومی عشق مورد بررسی قرار داده‌ایم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که عطّار برای بازنمایی عشق در حکایت شیخ صنعان از انواع استعاره‌های مفهومی بهره برده است. استعاره‌های خرد به کار رفته در روساخت این حکایت دارای زیرساختی پایه‌ای به نام «عشق عرفانی» هستند که آن‌ها را انسجام می‌بخشند. کلان‌استعاره‌های موجود در این حکایت نیز از نظر بسامدی در سه دسته استعارهٔ هستی‌شناختی، استعارهٔ جهتی، استعارهٔ ساختاری قرار می‌گیرند. توجّه به استعاره‌های موجود در حکایت ذکر شده، نشان می‌دهد که استعارهٔ کلان «خداوند عشق است» به عنوان مرکزی‌ترین استعاره است و تمام استعاره‌های خرد در تکامل این کلان‌استعاره به کار رفته‌اند.

کلیدواژه: استعارهٔ مفهومی، عطّار، شیخ صنعان، عشق، عرفان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: o.vahdanifar@gmail.com (نویسنده مسئول)

**Email: entezarisafoora@gmail.com

مقدمه

زبان یکی از مهم‌ترین ابزارهای برقراری ارتباط میان موجودات است که در این بین انسان‌ها از آن به صورت واژه‌های کلامی استفاده می‌کنند. شناخت زبان و مفاهیم هر جامعه ما را در شناخت عقاید، آداب و سنن آن یاری می‌رساند. یکی از ابزارهای شناخت جوامع انسانی، بررسی و تحلیل استعاره‌های موجود در زبان آن‌ها است. از این‌رو یکی از تأثیرگذارترین دستاوردهای زبانشناسی جدید، طرح اندیشهٔ استعاره‌های مفهومی است. از منظر کلاسیک، استعاره از زبان قابل تفکیک و در حقیقت آرایه‌ای است که می‌توان آن را برای به دست آوردن تأثیرات ویژه و از پیش‌اندیشیده به زبان وارد کرد. این تأثیرات به زبان یاری می‌رساند تا به هدف نهایی خود؛ یعنی آشکار کردن واقعیّت جهانی که بدون تغییر در پشت آن قرار دارد، برسد. (ر.ک. هاوکس ۱۳۷۷: ۱۳۵) با کاربست این نوع استعاره، دیدگاه اندیشگانی آن جامعه، بازتاب می‌یابد که برگرفته از شالودهٔ فکری و هویت فردی افراد آن اجتماع است. نظام ادراکی انسان دارای سرشتی استعاری است که به شکل ناخودآگاه و غیرارادی در زندگی روزمرهٔ انسان به کار گرفته می‌شود. برای نخستین‌بار:

> «جرج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ نظریهٔ بلاغیون سنّتی در ارتباط با استعاره را به چالش کشیدند. آن‌ها با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، دیدگاه تازه‌ای در ارتباط با استعاره، مطرح کردند. تحقیقات لیکاف و جانسون ثابت کرد که کاربردهای استعاره محدود به حوزهٔ مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نمی‌باشد، بلکه استعاره نقشی مهم در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در اصل یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند.» (هاشمی ۱۳۸۹: ۱۲۱)

در زبان‌شناسی، درک و فهم یک ایده یا یک حوزهٔ مفهومی بر اساس ایده یا حوزهٔ مفهومی دیگر می‌باشد. (ر.ک. کووچش ۲۰۱۰: ۱۷) این نظریه علاوه بر زبان، شیوهٔ درک

ما از مقولات انتزاعی جهان نیز بر اساس استعاره می‌داند. در نتیجه استعاره، فرایندی ذهنی و شناختی به حساب می‌آید. در این نظریه حوزهٔ مفاهیم پیچیده بر اساس حوزهٔ مفاهیم ملموس و قابل فهم درک می‌شود. به معنای دیگر «استعاره‌های مفهومی، تجربه‌های فرد در حوزه‌های مشخّص و ملموس را به کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌هایی که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند، درک کند.» (لیکاف۱۹۸۰: ۱۲۴) کمی بعد از رونق و شکوفایی پژوهش‌های زبانشناختی دربارهٔ استعاره‌های مفهومی، زبانشناسان به مطالعهٔ ساخت استعاره‌ها در حوزه‌های عاطفی مانند: خشم و ترس، شادی، عشق، غم و... علاقه نشان دادند که در این زمینه می‌توان به آثار گوناگون کووچش اشاره کرد. (ر.ک. عبّاسی ۱۳۹۷:۱۲۰)

اهمیت و ضرورت پژوهش

بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، عشق عارفانه و صوفیانه در حکایت «شیخ صنعان» *منطق‌الطیر* مورد بررسی قرار می‌گیرد. هدف از این بررسی یافتن استعاره‌های معمول و متداول عرفانی، عاشقانه و صوفیانهٔ این داستان است.

سؤال و روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی ـ توصیفی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:
الف) دیدگاه اندیشگانی عطار در حکایت «شیخ صنعان» نسبت به عشق چگونه است؟
ب) بر اساس هستومندهای متن کدام خرده‌استعاره‌ها، کلان‌استعارهٔ مکتوب را موجب شده‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون بررسی‌های گوناگونی در روایت شیخ صنعان انجام شده که در این جستار به چند نمونه اشاره می‌شود: آتش‌سودا (۱۳۹۱)، در «تحلیل رمزشناختی داستان شیخ صنعان» به بررسی رمزشناختی داستان شیخ صنعان *منطق‌الطیر* عطار پرداخته و نمادهای آن را با توجه به روایت متون مقدّس از خلقت آدم و حوا و هبوط آن دو از بهشت به زمین تحلیل کرده و داستان ذکر شده را بر این اساس که ارائهٔ تصویری عاشقانه از سرگذشت انسان است، واکاوی کرده است. رسولی و کیومرثی (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در حکایت شیخ صنعان عطار و نمایش‌نامهٔ فانتزی شیخ صنعان محمّدحسین میمندی‌نژاد» مفهوم عشق را از دیدگاه رابرت استرنبرگ بررسی کرده‌اند. افراخته و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله «دلایل بلاغی ذکر نهاد در داستان شیخ صنعان از دیدگاه علم معانی» اغراض بلاغی و ذکر نهاد را در حکایت شیخ صنعان مطالعه کرده‌اند. رضاپور (۱۳۹۸)، در «نقد و تحلیل الگوی تفسیری هاروت و ماروت در داستان شیخ صنعان با تکیه بر نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژانت» با تکیه به نشانه‌های موجود در دو داستان ذکر شده، روایت هاروت و ماروت را یکی از پیش‌متن‌های اصلی و الهام‌بخش عطار در داستان شیخ صنعان قلمداد کرده و رابطهٔ بیش‌متنیّت را در آن حاکم دانسته‌اند. حسنی و همکاران (۱۴۰۰)، در «نقد اسطوره‌شناختی حکایت شیخ صنعان در *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری بر مبنای نظریّهٔ مناسک گذار» با بررسی میزان مطابقت ساختار اسطوره‌ای مناسک گذار با سیر و سلوک صوفیانهٔ شیخ صنعان در *منطق‌الطیر* عطار و با تأکید بر ماهیّت آئینی تصوّف ضمن تأویل روان‌کاوانهٔ هر یک از مراحل گذر عرفانی شیخ صنعان نشان داده‌اند که ساختار روایی حکایت با الگوی چهار مرحله‌ای نظریهٔ مناسک گذار هم‌خوانی دارد. داودی‌مقدم (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل نشانه‌ها» به عناصر رمزی و

هنجارگریزی‌های نمادین موجود در حکایت مورد بحث پرداخته و نتیجه گرفته که عطار در حوزهٔ کاربرد نشانه‌های تقابلی و تکرار تضادها در بافتی ماهرانه و هدف‌مند، بسیار توانا و صاحب سبک است. فهیمی نجم (۱۳۹۲)، در پایان‌نامهٔ «بررسی جلوه‌های عاشق و معشوق در داستان شیخ صنعان با ترجمان‌الاشواق ابن عربی » بازتاب حقیقت و مجاز و رمزگونه بودن این دو اثر عرفانی را در آن دو مشخّص کرده است. مهرابی (۱۴۰۰)، در «استعاره‌های مفهومی در حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا از *منطق‌الطیر* عطار و ارزیابی ترجمهٔ انگلیسی آن از دیدگاه زبانشناسی شناختی ـ فرهنگی» به تبیین فرهنگی و روان‌شناختی استعارهٔ مفهومی پرداخته و نحوهٔ ترجمهٔ این استعاره را در متن ترجمه شدهٔ این حکایت بررسی کرده و نتیجه گرفته است که مفاهیم فرهنگی در زبان مقصد کار ترجمه را دشوار می‌کند. در هیچ کدام از این پژوهش‌ها به تحلیل استعاره‌های مفهومی «عشق» در حکایت شیخ صنعان پرداخته نشده است.

مبانی نظری

استعاره

بشر برای به دست آوردن آگاهی و درک پدیده‌های جهان همواره از نمادهای زبانی بهره برده است که این نمادها از درون خود جامعه نشأت می‌گیرد تا انسان به درک پدیده‌های هستی‌شناختی و مفاهیم انتزاعی و غیرملموس در ورای طبیعت آن پی ببرد. از جمله ابزارهای مناسب برای رسیدن به این مفاهیم انتزاعی، استعاره‌ها هستند. استعاره‌ها اغلب از طریق حالت‌ها و یا از طریق ابزارهای ارتباطی غیر از زبان منتقل می‌شوند. به عنوان نمونه در *شاهنامهٔ* فردوسی استعاره همواره در کنار

نقش ادبی که ایفا می‌کند، منتقل کنندهٔ مفاهیم گوناگون نیز هست. شاید نخستین برخورد با زیباترین استعارهٔ *شاهنامه* را بتوان این بیت از فردوسی دانست:

اگر تندبادی برآید ز کنج به خاک افکند نارسیده تُرُنج

(فردوسی۱۳۶۶:۱۱۷)

ارسطو در کتاب‌های *بوطیقا* و *ریطوریقا* اینگونه بیان داشته که «استعاره عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر.» (هاوکس ۱۲:۱۳۷۷) پس از ارسطو نیز، اندیشمندان دیگری دیدگاه‌های گوناگونی ارائه کرده‌اند که از آن جمله می‌توان به سیسرون، گوئینتیلانوس و ریتوریکا اَدهِرنیوم اشاره کرد. در رشته‌های گوناگونی همانند روان‌شناسی، فلسفه، الهیات و... از استعاره سخن گفته شده و هر کدام استعاره را بر حسب توصیفات علم مربوط بیان کرده‌اند که تعریف هر کدام در حوزهٔ درک و شناخت آن علم است، اما لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، استعاره را از دیدگاه سنّتی را به چالش کشیدند. استعاره از دیدگاه سنّتی آرایه‌ای ادبی، تزئینی و حاشیه‌ای است، اما لیکاف و جانسون تعریف متفاوتی از استعاره به کار بستند؛ آن دو استعاره را درک و تجربهٔ چیزی بر اساس چیز دیگر دانستند. در این دیدگاه شناختی، زبان دارای ساختار مفهومی ویژه‌ای است. که شامل دو حوزهٔ مفهومی مبدأ و مقصد است. در استعارهٔ مفهومی مفاهیم انتزاعی و پیچیده و غیرملموس را به وسیلهٔ حوزهٔ معنایی ملموس و عینی بیان می‌کنند تا حوزهٔ پیچیده و انتزاعی درک‌پذیر و ملموس شود. (ر.ک. کووچش ۲۰۰۲: ۲۴ـ۱۶) لیکاف و جانسون در *استعاره‌هایی که باور داریم* بیان داشته‌اند که «استعاره صرفاً به زبان تعلّق ندارد و در انحصار واژه‌ها نیست. وقتی می‌گوییم، نظام مفهومی انسان به شکل استعاری ساخت‌بندی و تعریف شده، درواقع به همین نکته اشاره می‌کنیم. ما واقعاً می‌توانیم استعاره‌ها را به مثابهٔ الفاظ زبانی در نظر بگیریم؛ زیرا استعاره‌ها در نظام مفهومی هر فرد جای دارند.» (۲۶:۱۳۹۶) استعارهٔ مفهومی به سه دسته تقسیم می‌شود: استعارهٔ جهتی، استعارهٔ ساختاری و استعارهٔ هستی‌شناختی.

استعارهٔ جهتی شامل آن دسته از استعاره‌ها است که اغلب با جهت‌های فضایی همانند بالا و پایین و یا درون و بیرون در ارتباط هستند. در این گونه استعاره‌ها یک نظام از مفاهیم با کمک جهت‌های فضایی در قالب نظام مفهومی دیگری ارائه داده می‌شوند. همانند آنکه در بیان تواضع می‌گوییم: همهٔ بندگان روی بر خاک نهادند. لیکاف و جانسون در *«استعاره‌هایی که باور داریم»* برای معرّفی این استعاره به بیان تجربهٔ فیزیکی و فرهنگی مؤثّر در نوع این استعاره پرداخته‌اند و تجربه‌های فرهنگی هر ملّت را در نوع استعارهٔ جهتی آنان مؤثّر دانسته‌اند. (ر.ک. ۱۳۹۶:۳۸)

استعارهٔ ساختاری در واقع چیزی فراتر از اندازهٔ جهت‌های استعارهٔ جهتی و یا هستی‌شناختی است. در این نوع از استعاره‌ها به مباحثی می‌پردازیم که در مجموع یا آن‌ها را به طور مستقیم تجربه کرده‌ایم و یا با تجربیّات ما در ارتباط هستند. لیکاف و جانسون اساس این استعاره را ساماندهی یک مفهوم در چارچوب مفهوم دیگر می‌دانند. همانند آنکه بگوییم: زمان منبع است. زمان امری قابل ارزیابی است و می‌توان آن را سنجید و آن را به مثابهٔ اهداف گوناگون در نظر بگیریم. (ر.ک. همان: ۱۱۷) تفاوت استعارهٔ ساختاری با استعارهٔ جهتی و هستی‌شناختی در این است که «در استعاره‌های جهتی و هستی‌شناختی عمدهٔ استعاره‌سازی ما بر اساس شباهت میان تجربیاتی است که از اشیاء فیزیکی و جسم‌مان داریم و درواقع پایه‌های تجربی حسّی‌سازی و مفهومی کردن تا حدود زیادی روشن است؛ در حالی که در استعاره‌های ساختاری ما بر پایهٔ تجربیّات و ادراکات فرهنگی و اجتماعی دست به مفهومی‌سازی می‌زنیم.» (هاشمی ۱۳۹۴: ۵۳و۵۲) استعارهٔ هستی‌شناختی، برخورد انسان با محیط پیرامون و کسب تجربه از این برخورد، طرح اولیهٔ این نوع استعاره را می‌سازد. درواقع در این نوع استعاره بسیاری از مفاهیم، پدیده‌ها، رخدادها در قالب مفاهیمی ملموس و تجربه شده برای انسان بیان می‌شود. برای نمونه زمانی که مولانا می‌گوید: «شادی غم‌سوز تویی» (مولوی ۱۳۸۶: ۱۵۶)، مفهوم شادی را با کمک ویژگی‌های آتش همانند گرمابخشی و روشنایی بیان می‌کند. همچنین جان‌بخشی نیز در حوزهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی بررسی می‌شود؛ زیرا «جان‌بخشی

زمانی رخ می‌دهد که به یک موجود بی‌جان و غیر انسان، ویژگی جاندار و انسان بدهیم، مانند جملهٔ «زندگی مرا به بازی گرفت» که در آن زندگی، به عنوان یک مفهوم انتزاعی برای فهم بهتر، انسان فرض شده است.» (توفیقی و همکاران ۱۳۹۵: ۱۳۰)

از نظر لیکاف استعارهٔ مفهومی مجموعه‌ای از نگاشت‌های صورت گرفته بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد است و بین آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و باعث درک ویژگی‌های حوزهٔ مفهومی مقصد در قالب ویژگی‌های حوزهٔ مفهومی ملموس و آشنای مبدأ می‌شود. حوزه‌های مبدأ و مقصد، مطابق با نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، انسان برای درک هر مفهوم از مفاهیمی که از پیش درک کرده استفاده می‌کند. ساز و کار استعاره بدین گونه است که امری انتزاعی در قلمرو هدف یا همان «حوزهٔ مبدأ» قرار گرفته که به وسیلهٔ مفهومی عینی یا همان «حوزهٔ مقصد» درک می‌شود. درواقع آن حوزهٔ مقصد به دلیل ساختارمند بودن و حسّی بودن مفاهیم آن قابل درک‌تر می‌شود. استعارهٔ مفهومی حاصل تعامل این دو حوزه است که تصویرسازی را به وجود می‌آورد و می‌تواند شامل هر نوع از تجربیات حسی و انسانی باشد. لیکاف و جانسون برای طرح این مبحث از عنوانی به اسم «نگاشت» استفاده می‌کنند که درواقع همان ارتباطی است که میان این دو حوزه شکل گرفته است. لیکاف بر این باور است که استعاره، منتقل کنندهٔ ساختار، روابط داخلی، منطق الگوی شناختی و کانون معنای اصلی حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد است. بر این مبنا استعارهٔ مفهومی دارای سه رکن اصلی نگاشت، حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد است. نگاشت، مفهوم اصلی در استعاره‌های مفهومی و روشن کنندهٔ ارتباطی نزدیک بین مجموعهٔ مفاهیم ذهنی و مفاهیم عینی است. (گرادی ۲۰۰۷: ۱۹۰) که گزاره یا انطباق نیز نامیده می‌شود. حوزهٔ مبدأ، مجموعه‌ای با مفاهیم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر و حوزهٔ مقصد، مجموعه‌ای با مفاهیم عینی‌تر و ملموس‌تر است. (ر.ک. کووچش ۲۰۰۰: ۴) در اصل مفاهیم انتزاعی در حوزهٔ نظام مفهومی انسان با کمک گرفتن از مفاهیم عینی سازمان‌دهی می‌شود، براین اساس، زبان مشخص می‌کند که در ذهن خود مفاهیم عینی را چگونه درک و بیان کنیم.

بحث اصلی

از قرن ششم تا هشتم هجری به علت وجود بحث‌های جدید در عرفان از جمله بحث تجلّی و مستقل شدن عرفانِ عاشقانه از عابدانه، جنبه‌های دیگری از صفات و افعال انسانی مانند زیبایی، جلوه‌گری، آرایش کردن و... در آثار عرفانی به میان آمده است. (ر.ک. هاشمی ۱۳۹۴: ۵۷) بنابراین از آن زمان به بعد عشق جزئی مهم و جدانشدنی احوال و مقامات تصوّف شده است و آثار بسیاری در ارتباط با عشق صوفیانه سخن به میان آورده‌اند. *منطق‌الطیر* عطار نیز یکی از همان رساله‌ها است که در آن عشقِ عارفانه به تصویر کشیده شده است. عطار نیشابوری در آثار گوناگونش به‌ویژه در *مختارنامه* و *منطق‌الطیر* به تدوین نظامی نمادین منسجم پرداخته که از رهگذر همین نظام نمادین در میان شاعرانِ عارف، صاحبِ سبکی ویژه شده است. عطار در هر کدام از باب‌ها، شیء نمادین را در مرکز توجه خود قرار می‌دهد و حوزهٔ مفهوم‌سازی و وصف را می‌گستراند تا آن شیء به یک رمز عمیق بدل شود. شمع، گل، اجزاء بدن معشوق، زلف، چشم، قد، لب و... عوامل طبیعی چون باد و باران، دریا، خاک، ابر، شبنم و... از نمادهای مطرح در آثار عطار هستند. (ر.ک. فتوحی ۱۳۸۵: ۲۳۰) با توجه به این که عرفا بر این باورند که عشق در مسیری دایره‌ای حرکت می‌کند و این عشق از دو قوسِ صعود و نزول شکل یافته که در قوس نزول جریان عشق از پروردگار به خلق صورت می‌گیرد؛ یعنی وحدت به کثرت و در این سیر، خداوند عاشق است و مخلوق، معشوق و در قوس صعودی عکس این جریان در پیش است و عشق می‌خواهد تا به اصل خویش بازگردد، خلق عاشق است و پروردگار معشوق اوست، یعنی کثرت به وحدت. (هاشمی ۱۳۹۴ :۲۱۲) بنابراین، در این سیرِ عاشقانه، عشق در مسیری دوّار در حرکت می‌باشد. گاهی خلق عاشق است و خداوند معشوق و گاهی خداوند عاشق است و خلق معشوق.

با توجه به مطالب بالا، در این میان به بررسی و تحلیل یکی از حکایت‌های *منطق‌الطیر* عطار (شیخ صنعان و دختر ترسا) می‌پردازیم که در آن عشق خداوند به بنده (وحدت به کثرت) و عشق بنده به خداوند (کثرت به وحدت) موج می‌زند. با تأکید بر این که برای دریافت معانی و مفاهیم انتزاعی حوزهٔ مبدأ در استعاره‌های مفهومی هستومند و مادّه، حوزهٔ ملموس مواد به گونه‌ای نگاشت می‌شود تا حوزهٔ انتزاعی‌تر آن؛ یعنی حوزهٔ مقصد، بهتر و راحت‌تر درک شود، بنابراین دست به استخراج نگاشت‌های مرکزی و کلان‌استعاره‌ها در داستان شیخ صنعان زده‌ایم تا با دیدگاه اندیشگانی این عارف به مقصود نهایی در روایتش پی ببریم. برای این منظور ابتدا داستان را بر اساس شخصیّت شیخ به سه مرحلهٔ ۱. زاهد بودن؛ ۲. عاشق بودن؛ ۳. عارف بودن، تقسیم‌بندی می‌کنیم و تمام استعاره‌های زاهدانه، عاشقانه و عارفانهٔ مربوط به هر منزل را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در ادامه با کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی برای هر کلان‌استعاره جدولی از خرده‌استعاره‌ها طرح کرده‌ایم که در ستون نخست، استعاره‌های خرد، در ستون دوم ساخت‌های استعاری و در ستون سوم، نمونهٔ شعری و شمارهٔ مربوط به ابیات در کنار بیت مربوط به آن ذکر شده است. با توجه به کلیت داستان شیخ صنعان، پیوند و انسجام ابیات در محور عمودی در هر بخش از این روایت، کلان‌استعاره‌های اصلی را شکل می‌دهد که هر چند کلان-استعاره، یک استعارهٔ کلّی‌تر را پدید می‌آورد. این کلان‌استعاره‌ها که محور داستان را تشکیل می‌دهند، دور یک حقیقت می‌چرخند. با توجه به سه سطح استعاره؛ یعنی سطح زبانی، سطح مفهومی و سطح پردازشی، کلان‌استعارهٔ مرکزی هر بخش و محور کلّی داستان مشخص می‌شود.

در آغازِ داستان، مبدأ شخصِ شیخ است که با مقاصد و تعمیم معنایی زهد، کرامت، پیرِ عهد، حج، صوم، صلوه، سنت، ریاضت، علم، عمل، شفا و... پیوند می‌خورد و سپس در تعامل با یکدیگر پیرامون نگاشت مرکزی «شیخ شریعت است» می‌چرخند. در نگاشت‌های جزئی، شیخ، مردی زاهد و دین‌دار بوده و تمامی اصول

و فروع دین را کامل به جای می‌آورد، هم مرد علم است و هم عمل، اهل مکاشفه و فرایض دینی است. از تمامی پیشوایان گذشته سبقت می‌گیرد و در کرامات و مقامات بسیار رشد کرده و مریدان فراوان دارد. این ویژگی‌ها شیخ را در مرکز نگاشت قرار می‌دهد و قطعی بودن معنایی «شیخ زاهد است»، «کمال است»، «مقتدا است»، در مفهوم مرکزی صورت می‌گیرد. او عبد و عبید خداوند است و ارتباط عابد و معبود و نسبت بنده و خدا شکل می‌گیرد. حضور کلان‌استعارهٔ «شیخ شریعت است»، یکی از باورهای اصلی و رایج در فرهنگ اسلامی است. برای رسیدن به حقیقت معنا در عرفان عاشقانه، زهد و شریعت سرآغاز سیر و سلوک عارفانه است و از شروط رسیدن به شهود می‌باشد و در مقابل این وجه، وجهی از عشق قرار می‌گیرد که مفهوم شیخی را تقدّس‌زدایی می‌کند و مفهوم عاشقی در مقابل شیخی نگاشته می‌شود. در سطح پردازشی داستان نگاشت کلی یا کلان‌استعارهٔ «شیخ شریعت است» صورت می‌گیرد.

جدول۱: شیخ شریعت است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
شیخی زهد است. (پیرعهد، کمال، حرم، مرید، ریاضت، عمل، علم، کشف، اسرار)	دینداری و مراد و پیشوا بودن	شیخ صنعان پیرعهد خویش بود درکمال از هرچه گویم بیش بود (۱)
شیخ معنوی است.(صلوة، صوم، سنت)	دینداری	خود صلوهٔ و صوم بی‌حد داشت او هیچ سنت را فرونگذاشت او (۶)
شیخ شفا است. (بیماری، سستی، تن‌درستی، دم)	شافی بودن	هر که بیماری و سستی یافتی از دم او تندرستی یافتی (۹)
زهد منزل است. (سرای، جای)	منزلت زهد	چون مرید شیخ بازآمد به جای بود از شیخش تهی خلوت سرای (۲۷۳)
مریدی ریاضت است. (نیاسودن، ریاضت، روز، شب)	تهذیب و روح پروری	هر مریدی کان او بود ای عجب می‌نیاسود از ریاضت روز و شب (۳)
شیخ ظاهر است. (تصنیف، حفظ، یادداشت، تاختن)	توجه به ظاهر عبادت	قرب صد تصنیف در دین یاد داشت حفظ *قرآن* را بسی استاد داشت (۱۷۶)

سلوک با رؤیا آغاز می‌شود، شیخ خواب‌نما شده و رابطهٔ مرید و مرادی آغاز می‌شود. بخش دوم، سفر شیخ به سوی دیار معشوق، سفر از کعبه به روم است. در عرفان شرقی، «کعبه» نماد نور و روشنایی و قداست و پاکی و روم نماد کفر، تاریکی

و گمراهی است. جهت حرکتی استعارهٔ مفهومی بالا و برتر بودن مبدأ؛ یعنی کعبه به سوی روم؛ یعنی پایین و پست بودن مقصد است. پَس‌روی مریدان و شیخ و سقوط مقام شیخی در ابتدای امر نشان‌دهندهٔ معشوقی حقیر در مکانی فرودست است و نگاشت «روم حقارت است»، در این استعاره تبیین می‌شود. تمام تعمیم‌های معنایی سجده، زاری، مستی، بت، زنار، غارت، زبون، سگان، اوفتادن، چاه، دشوار، دراز، اقصا، سفر، ره، راه، دراز، ابر، باران، کفن، کافور، درد، خون دل، دم سرد، خرف، آتش و... در شکل‌گیری کلان استعارهٔ «عشقِ زمینی فلاکت است»، نقش دارند. در این میان، تناقض‌ها نمایان می‌شوند و قطعی نبودن معنا شکل می‌گیرد و بر اساس آن نقش و کارکرد نگاشت‌ها پیرامون خوار و حضیض شدن شیخ در این سفر پررنگ می‌شود. در این راستا دیدگاه اندیشگانی عطار و عرفان آن دوره به بی‌اثر بودن زهد و عبادت در صورت توجه به ظاهر آن بیان می‌شود، اما لازمهٔ رسیدن به معشوق الهی همانا زهد و عبادت است که زاهد در آغاز این شناخت و از طریق دین وارد مقولهٔ خداشناسی می‌شود و سپس به واسطهٔ زبان صوفیانه‌اش حقیقت را به زیباترین شکل بیان می‌کند. در واقع دختر ترسا عشقی مجازی است برای نیل به معشوق حقیقی. سالک در این وادی دچار رنجش و درد بسیار می‌شود. «درد» واژه‌ای است که هیچ‌گاه از زبان عطار نمی‌افتد و بارها در روایتش از آن با زبان سالک سخن به میان می‌آورد. هجر و سختی، رنج سفر، حقارت و پستی، حزن و اندوه، انتظار و بی‌قراری، سوختن دل و... تمام این عبارات، دردی عمیق در دل سالک به همراه می‌آورد تا مهم‌ترین رکن طریقت و مشکل‌ترین وادی را با بیانی استعاری به تصویر بکشد. دردمندی در عرفان عطار شالودهٔ زندگانی عارف است. دردِ عشق و فراق، موجب پالایش روح می‌شود تا مسیر را برای ورود حق به قلبش آماده کند و در راه عرفان صبر، بردباری و پایداری، لازمهٔ رسیدن به حقّ است. همان‌طور که در *قرآن کریم* نیز به آن اشاره شده است. «لَن تَستَطِیعَ معی صبراً»

(کهف/ ۶۷) «سَتَجِدُنِی إن شاءاللهُ صابراً» (کهف/ ۶۹) از منظر عطار، خداوند در تمامی مراحل سلوک، از اسفل تا اعلا حضور دارد تا به عارف قوام وجودی بخشد و او را به سمت خود هدایت کند. با توجه به این مرحله تمامی ساخت‌های استعاری خواری، پستی، تضرع، زاری، اندوه، حزن، زوال عقل، حقارت، کفر، اسارت، گمراهی و... خرده‌استعاره‌های (عشق خاری است، سفر است، پستی است، ذلّت است، ناکامی است، حسرت است، غارتگر است، درد است و...) را به ذهن متبادر می کنند که در پیشبرد کلان‌استعاره و نگاشت مرکزی یک هدف را دنبال می‌کنند و آن ذلّت و خوار شدن عاشق است و این سفر حضیض مقدمه‌ای است برای سفری والا و استعارهٔ کلان «عشق زمینی فلاکت است»، به ذهن می‌رسد که در جدول زیر به آن اشاره می‌شود:

جدول۲: عشق زمینی فلاکت است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق ذلت است. (سگان، دمساز، زبون)	خواری و پستی	شیخ خلوت ساز کوی یار شد با سگان کوی او دمساز شد (۱۱۹)
کفر غارتگر است. (ایمان، ترسا، غارت، زلف، ریخت)	گمراهی	عشق دختر کرده غارت جان او کفر ریخت از زلف بر ایمان او (۴۶)
عشق تمنا است. (ناز، نیاز، ساز)	تضرع	یا دلم ده باز یا با من بساز در نیاز من نگر چندیت مناز (۱۳۰)
عشق اندوه است. (ابر، باران، بارش، چشم)	تضرع و زاری	همچو باران ابر می‌بارم ز چشم زانکه بی‌تو چشم این دارم ز چشم (۱۳۷)
عشق حسرت است. (خون دل خوردن)	اندوه و حزن	از دلم جز خون دل حاصل نماند خون دل تا کی خورم چون دل نماند (۱۴۰)
عشق نادانی است. (عقل، هوش، خاموش، لاف، غفلت، نوباوه)	زوال عقل	ذرهٔ عقلش نماند و هوش هم درکشید آن جایگه خاموش هم
عشق پیر است. (کفن، کافور، دم سرد، خرف)	حقارت و خواری ناتوانی	چون دمت سردست دمسازی مکن پیر گشتی قصد دل بازی مکن (۱۵۳)
عشق کفر است. (حلقهٔ زنار، خرقه، آتش)	کافر شدن	شیخ چون در حلقهٔ زنار شد خرقه آتش در زد و در کار شد (۲۰۳)
عشق رسوایی است. (زفان، خلق، زلف، حلقه، فکند)	اسارت و تسلط معشوق	زلف او چون حلقه در حلقش فکند در زفان جملهٔ خلقش فکند (۲۶۲)

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق سد است. (بستن، راه، موی ایمان)	مانع بودن	موی ترسایی به یک مویش ببست راه بر ایمان به صد سویش ببست (۲۷۶)
عشق ذلت است. (سگان، دمساز، زبون)	خواری و پستی	شیخ خلوت ساز کوی یار شد با سگان کوی او دمساز شد (۱۱۹)
کفر غارتگر است. (ایمان، ترسا، غارت، زلف، ریخت)	گمراهی	عشق دختر کرده غارت جان او کفر ریخت از زلف بر ایمان او (۴۶)
عشق تمنا است. (ناز، نیاز، ساز)	تضرع	یا دلم ده باز یا با من بساز در نیاز من نگر چندیت مناز (۱۳۰)
عشق اندوه است. (ابر، باران، بارش، چشم)	تضرع و زاری	همچو باران ابر می‌بارم ز چشم زانکه بی تو چشم این دارم ز چشم (۱۳۷)
عشق حسرت است. (خون دل، خوردن)	اندوه و حزن	از دلم جز خون دل حاصل نماند خون دل تا کی خورم چون دل نماند (۱۴۰)
عشق نادانی است. (عقل، هوش، خاموش، لاف، غفلت، نوباوه)	زوال عقل	ذرهٔ عقلش نماند و هوش هم درکشید آن جایگه خاموش هم
عشق پیر است. (کفن، کافور، دم سرد، خرف)	حقارت و خواری ناتوانی	چون دمت سردست دمسازی مکن پیر گشتی قصد دل بازی مکن (۱۵۳)
عشق کفر است. (حلقهٔ زنار، خرقه، آتش)	کافر شدن	شیخ چون در حلقهٔ زنار شد خرقه آتش در زد و در کار شد (۲۰۳)
عشق رسوایی است. (زفان، خلق، زلف، حلقه، فکند)	اسارت و تسلط معشوق	زلف او چون حلقه در حلقش فکند در زفان جملهٔ خلقش فکند (۲۶۲)
عشق سد است. (بستن، راه، موی ایمان)	مانع بودن	موی ترسایی به یک مویش ببست راه بر ایمان به صد سویش ببست (۲۷۶)

در بالا، نگاشت‌های جزئی عشق «ذلت است»، «غارتگر است»، «اندوه است»، «نادانی است»، «کفر است»، «پیر است» و... به نگاشت مرکزی «عشق زمینی فلاکت است» پیوند می‌خورد. از آنجا که «کشش و کوشش» دو مفهوم اساسی و مرکزی در حوزهٔ عرفان و تصوّف است. بسیاری از صوفیان نامی و تأثیرگذار، در عرفان در مسیر و طی سلوک عرفانی اصالت را به «کوشش» و درواقع مجاهده و تلاش سالک و مرید دانسته‌اند و «جذبه» را از فرعیات آن به حساب آورده‌اند. عطار بر این باور است که سالک بایستی در مسیر عرفان به طور مداوم تلاشگر و پویان باشد تا با مجاهده و کوشش در جذبهٔ الهی تن شوید و تا پایان عمر این تلاش و

کشف و شهود ادامه داشته باشد و هیچ‌گاه سالک از تکاپو باز نماند. (ر.ک. شریفی ۱۳۸۹: ۸۰) شیخ صنعان نیز در مسیر کشش و جذبه، مدام در تکاپو است. او تا پایان راه در حال کشف و شهود است و برای رسیدن به جذبهٔ حقّ همت عالی‌اش را به کار می‌بندد تا به کمال مطلوبش برسد و در نهایت به آستان متعال نائل می‌شود. جمال و زیبایی، دلبری، طنازی و... از ساخت‌های استعاری هستند که در پیدایش جذبه و کشش معشوق و استعارهٔ کلان «عشق طناز است»، نقش دارند.

جدول۳. عشق طناز است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
معشوق ماه است. (ماه، طاق، چشم، سیمین، بت، نگار، زیبا)	زیبایی معشوق	ابرویش برماه طاقی بسته بود مردمی برطاق او بنشسته بود (۳۲)
عشق آتش است.(روی، زلف، تاب،آتش پاره، آب دار)	جوانی و زیبایی و درخشندگی	روی او در زیر زلف تاب دار بود آتش پارهٔ بس آب دار (۳۴)
عشق دزد است. (دیو، راهزن، می‌زند، چُست، راه.)	دلبری	گفت گر دیوی که راهم می زند گو بزن چون چست و زیبا می‌زند (۹۸)
عشق نیکو است. (میزبان، جمال، مجلس)	زیبایی و جمال	شیخ الحق مجلسی بس تازه دید میزبان را حسن بی‌اندازه دید (۱۶۸)

همّت سالک برای رسیدن به کمال مطلوب با درد و سختی فراوان همراه است. دردی که گاه خوشایند است و منجر به نابودی و از بین رفتن انانیّت و آلایندگی‌ها و پالایندگی روح او می‌شود. در ظاهر امر شیخ صنعان به انحطاط می‌رود و ناتوان، بی‌یار و یاور، تنها، محتاج، سرگردان می‌شود، اما در اصل معشوق مجازی واسطه‌ای است برای آماده‌سازی قلب سالک تا با رذالت‌ها و ذلّت‌هایش، وجودش را بی‌وجود کرده و روح او را صیقل دهد. تمام ساخت‌های استعاری مربوط به آن، سقوط و نزول عشق مجازی را بیان می‌کند. عشقی که با تمام دنیوی بودنش، شیخ را وادار به دست شستن از آخرت و رفتن به بهشت می‌کند و او را درمانده و طردشدهٔ پیروانش قرار می‌دهد. عشق «سلطان است»، «صیاد است»، «نهنگ است»، «نابودگر است»، «بندگی است»، «درد است»، «بیماری است»، «انسان قدرتمند است»، با در

بر گرفتن واژه‌های دام، بند، صیاد، کشنده، درد، جنگ، اطاعت، ناله، استعارهٔ کلان «عشق نابودگر است»، پدید می‌آید و عاشق در عشق حقیقی نسبت به مجازی شور و شعفی در جهت مثبت دارد. در استعارهٔ جهتی «عشق بالاست» از نابودی تن و خودِ من بودنش لذّت می‌برد تا خود بی‌دلش را با عشق یکدل کند. جهت نابودی او از عشق زمینی به عشق ملکوتی تغییر می‌یابد و از پستی به بلندی می‌رسد.

جدول٤: عشق نابودگر است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق دام است. (زلف، زنّار، جان، دلبر، فتنه، طاق، سر، پا)	اسارت عاشق	هرکه دل در زلف آن دلدار بست از خیال زلف او زنّار بست (۲۷)
عشق صیاد است. (صید، جان، دشنه، سوزن، چاه، چیره، سرنگون، خون، اوفتادی، بند، تیغ، سرانداز‌ی)	فنا کنندگی	مردم چشمش چو کردی مردمی صید کردی جان صد صد آدمی (۳۳)
عشق آتش است. (سودا، دل، دود، آتش، نابود، شمع، سوختن)	فناکنندگی	هرچه بودش سر به سرنابود شد زآتش سودا دلش چون دود شد (۴۵)
عشق بند است. (فکند، جان، طاق، بند، حلقه)	در دام انداختن عاشق	چون نظر بر روی عشاق او فکند جان به دست غمزه با طاق او فکند (۳۱)
معشوق دریاست. (غرق، خون، اوفتاده، چاه، سرنگون، موج، بحر)	فنا کنندگی	صد هزاران دل چو یوسف غرق خون اوفتاده در چه او سرنگون (۳۹)
عشق چاه است. (چاه، یوسف، اوفتاد،	نابودگری	یوسف توفیق در چاه اوفتاد عقبهٔ دشوار در کار اوفتاد (۱۴)
عشق ظلمات است. (شب، تاریک، کفر، سیاه، گناه، نهان)	فنا کنندگی	چون شب تاریک در شعر سیاه شد نهان کفر در زیر گناه (۵۶)
عشق نهنگ است.	فنا کنندگی	شیخ چون افتاد در کام نهنگ جمله زو بگریختند از نام و ننگ (۲۹۱)
عشق صیاد است. (راه، تیر، خذلان، زد، حلق، حلقه)	فنا شدگی	آن دگر گفتش که دیوت راه زد تیر خذلان بر دلت ناگاه زد (۹۷)
عشق ویرانی است. (صبر، رفت، درد، کار، زاری، ناله، خون)	فنا شدن	رفت عقل و رفت صبر و رفت یار این چه عشقست این چه دردست این چه کار (۸۳)
عشق دزد است. (شبیخون، شب، بگذرد، دزد)	ویران کردن	هر دم از شب صد شبیخون بگذرد می‌ندانم روز خود چون بگذرد (۶۶)
عاشق تسلیم است. (فکند، آتش، گردن، ناتوان)	تسلیم حق	گفت این آتش چو حق در من فکند من به خود نتوانم از گردن فکند (۱۱۲)
عشق جان بازی است. (کمین، جان، بازی، فشاندن، بریدن)	جان‌فشانی	هر شبی بر جان کمین سازی کنم بر سر کوی تو جان بازی کنم (۱۴۳)

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق فنا است. (آتش،برد)	نابود گری	آتش عشق آب کار او ببرد زلف ترسا روزگار او ببرد (۳۱)
اشک خون است. (سیل، مژه، خونین)	شوق فنا	آتشی از شوق در جانش فتاد سیل خونین سوی مژگانش فتاد (۱۷۴)
حق قادر و قهاراست. (بحر، جوش، بپوش)	طلب آمرزش	بحر قهاریت را بنشان ز جوش می‌ندانستم، خطا کردم بپوش (۳۷۳)
عشق مرگ است. (ابر، پا، دست، سر، دویدن، خون)	حیرت و شگفتی	همچو ابر غرقه در خون می‌دوید پای داده از دست بر پی می‌دوید (۳۶۸)

عشق در سلوک عرفانی تجارت با خداست و نگاشت‌های به دست آمده در حکایت شیخ صنعان این موضوع را تایید می‌کند. سالک در معامله با حق بهترین سودها نصیبش می‌شود. در آیهٔ «إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ» (توبه/۱۱۱) همانا خدای سبحان جان پاک و مال پاکیزهٔ مؤمنان را می‌گیرد و در برابر آن بهشت و تقرب خود را می‌دهد و این تجارت همان تجارت پرسود و منفعت به شمار می‌رود، پروردگار نیز به آن اشاره دارد. زمانی که شیخ ایمانش را با دختر ترسا مبادله می‌کند، عشق همچون داد و ستدی پدیدار می‌شود. نتیجهٔ معاملهٔ شیخ با معشوق زمینی، سوزاندن خرقه و *قرآن* و ترسا شدن او است. کلان استعارهٔ «عشق شراب است»، در معامله با دختر ترسا پدیدار می‌شود. شراب در شریعت، ام‌الخبائث است؛ عقل را زایل و تباه و انسان را گمراه می‌کند. همان‌طور که شیخ نیز با نوشیدن شراب، هر چهار شرط دختر ترسا را عملی می‌کند. منطق شیخ، شاکله و مظاهر مقدّس دین‌داری را به نقد می‌کشد و معنای آن را در راه عشق دگرگون می‌کند، اما شراب حقیقت، پاک است و مست نمی‌کند، عقل و دل را تباه نمی‌کند و سالک را حال خوش می‌بخشد. مفهوم مرکزی «عشق شراب است»، در هر دو عشق پدید می‌آید، اما جهت‌های استعاری کلان در هر دو متفاوت است. شراب زمینی نزول است و شراب آسمانی صعود. سالک زمانی که با خدا معامله می‌کند، نور ایمان در قلب او مانند آتشی، انانیّت و خود وجودی‌اش را می‌سوزاند تا در برابر روحی پاک،

عشق خود را به او عرضه دارد. در اینجا با هستومندهای خرید، فروش، نرخ، کیسه، سود، عرضه و... به نگاشت مرکزی «عشق تجارت است»، دست می‌یابیم.

جدول۵: عشق تجارت است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق معامله است. (نرخ، ارزان، دادن)	جان‌فشانی	روی بر خاک درت جان می‌دهم جان به نرخ خاک ارزان می‌دهم (۱۴۴)
شرع تجارت است. (کفر، اسلام، سود، زیان)	خطرپذیری در عشق	در ره عشق تو هر چم بود شد کفر و اسلام و زیان و سود شد
اسلام کالاست. (عرضه، اسلام)	دعوت به حق	شیخ بر وی عرضهٔ اسلام کرد غلغلی در جملهٔ یاران فتاد (۳۹۲)

زمانی که ترسا برقع برمی‌گیرد، مفهوم شیخی و زاهدی او متزلزل می‌شود. بنابراین، ترسا شدن را به مسلمانی ترجیح می‌دهد. از ایمان، تقدّس‌زدایی می‌شود و با بازی گرفتن مفهوم ریاضت، اصل نظری وجود خود را مبتنی بر عاشقی می‌داند. او در این شوریدگی و انتظار مفاهیم، غسل و درد مسلمانی و ایمان و... را مستحیل می‌کند و مفهوم اعتکاف را با خلوت‌گزینی در کوی یار و دمساز شدن با سگان واسازی می‌کند و تب و تاب و بی‌قراری و شوریدگی، ناصبوری و انتظار و سوختن و سرگردانی و... را در استعارهٔ کلان «عشق انتظار است»، بازتاب می‌دهد.

جدول٦: عشق انتظار است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
انتظار سوختن است. (غوغا، طاقت، سوختن، سودا، زاری، صبر)	بی‌قراری	می‌بسوزم امشب از سودای عشق می‌ندارم طاقت غوغای عشق (۷۴)
عشق انتظار است. (قرب، صبر، بی‌دل، بی‌جان)	منتظر بودن عاشق	قرب ماهی روز و شب در کوی او صبر کرد از آفتاب روی او (۱۲۱)

بیماری، درد عشقی حاصل از همان انتظار است و مرحلهٔ آماده‌سازی سالک برای پرتاب به سکوی فراتر، ضعف و درد و ناله حاصل هجران است و نتیجهٔ هجران، بیماری سالک. در نتیجه تمام نگاشت‌های ذکر شده سبب پدید آمدن کلان‌استعارهٔ «عشق بیماری است» شده‌اند.

جدول۷: عشق بیماری است

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق درد است.(درد، دل، بی‌قرار)	شورانگیزی	در دلش دردی پدید آمد عجب بی‌قرارش کرد آن درد از طلب (۳۶۲)

رنج راه همان سیر و سلوک عارفانه است و لازمهٔ رسیدن به حقّ. در شیخ صنعان مفهوم سفر در اصطلاحات استعاری ساخت‌بندی شده است که نگاشت‌های عالم، راه، ره، یافت و... نگاشت مرکزی «عشق سفر است» را موجب می‌شود که نگاشت‌های جزئی یا خرده‌استعاره‌های مربوط به آن عشق «راه است»، «گمراهی است»، «معشوق راهزن است»، «عاشق دوان است»، «عشق ناشناخته است» با ویژگی یاریگری، بلندی و ناشناخته بودن عشق در پیوند بوده و تعابیر زبانی استعاری راه، روان، دوان، مقصد، راهزن، گمراه... در اتصال با آن شکل گرفته‌اند. در این مرحله سطح پردازشی و کلان استعارهٔ «عشق طریقت است»، صورت می‌گیرد.

در حوزهٔ شناخت، نور به عنوان مفهومی ملموس کاربرد ویژه‌ای دارد که استفاده از این استعاره در عرفان ریشه در عرفان پیش از اسلام و همچنین فرهنگ اسلامی دارد. نور و روشنایی در تقابل با ظلمت و تاریکی فراخوانده می‌شود. (ر.ک. بهنام ۱۳۸۹: ۹۵) نور نیز در عشق و بی‌نیازی معشوق حقیقت محض است که قلمروهای صبح، آفتاب، ماه، هادی،... در برابر ظلمت، تاریکی، سایه و دیو... مطرح شده‌اند. همهٔ تناقض‌های معنایی مثبت و منفی در عشق، تجلّی وجود در برابر عدم است. روشنایی در مقابل تاریکی و در نتیجه ساخت کلان‌استعارهٔ «عشق نور است» پدید می‌آید، این استعاره بر پایهٔ قلمرو مبدأ نور شکل می‌گیرد که حس بینایی یکی از لازمه‌های آن است و در واقع «شناخت بصری است».

جدول۸: عشق نور است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق آفتاب است. (آفتاب، سایه)	راهنما	آفتابی، از تو دوری چون کنم سایه‌ام، بی تو صبوری چون کنم (۱۴۶)
عشق هادی است. (خواب، آفتاب، کنار)	هدایت‌گری	دید از آن پس دختر ترسا به خواب

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
		کاوفتادی در کنارش آفتاب (۳۵۵)
معشوق نور است. (نور، آفتای، درآمد، دل)	هدایت‌گری و نفوذ	چون درآمد دختر ترسا ز خواب نور می‌داد از دلش چون آفتاب (۳۶۱)

نور در عرفان هادی، راهنما و آفتاب است و حضور خدا مانند نور در انسان بازتاب می‌یابد و نگاشت معروف «خداوند از رگ گردن بر شما نزدیک‌تر است»، از ابیات عطار دریافت می‌شود. عشق و جذبه به صورت عنایت خداوند در قلب دختر ترسا حضور می‌یابد و عارف را بدون رنج و زحمت یا اندکی جهد به وصال می‌رساند و یا در مسیر سلوک می‌اندازد. حدیث «القلب بیت الرّب» (ر.ک. فروزانفر ۱۳۷۹: ۶۲) نیز به این مضمون واقف است. درواقع «عارف حقّ را در بردارد» (ر.ک. ابن عربی ۱۳۸۳: ۱۹۶و۱۹۷) «نعره‌زدن» نیز از واژه‌های پر کاربرد در عرفان است. عطار می‌خواهد ظرف سالک در دریافت حجم حضور نور حقیقت، در قلب او را تصویرسازی کند. در نتیجه کوچکی ظرف سالک در مقابل بزرگی خالق و لبریز شدن پیمانه از حجم حضورِ نور، موجب فهم «انا الحقّ» و بیداری و آگاهی مرید، تولّدی دوباره و گریه‌ای نعره‌وار می‌شود و خرده استعارهٔ «نور نعره است» از این نگاشت پدید می‌آید که حاصل پیروی از استعارهٔ کلان «عشق نور است»، می‌باشد.خرده‌نگاشت‌های کاربردی عشق «سوزان است»، «آتش است»، «معشوق هادی است»، «حقّ آفتاب است»، «عشق زر است»، از واژه‌های روشنایی، آتش و سوزانندگی، نور، آفتاب، زر، بهره گرفته‌اند.

در نهایت سالک با قلبی روشن و دلی پالوده، قدم در آخرین منزل، یعنی حقیقت می‌گذارد. عشق در راه حقیقت، عشقی متعالی است. او در مسیر کشف و شهود به درجات بالای عرفان دست یافته، خوک‌بانی را رها کرده و زنّار را که نشان از حلقهٔ اسارت اوست، بازمی‌کند، ناقوس را بر زمین می‌اندازد و با شکستن شیشهٔ سالوس، شیشهٔ تزویر و ریا را خرد می‌کند و کلان‌استعارهٔ «عشق نابودی است» که مرکزیت یافتهٔ زنّار، ناقوس، سالوس، خوک، ترسا، سیاه، دیو، اژدها، گبر، کلاه، چاه، قیر، قار، غبار و... رها می‌کند و انسانی کامل از شکستن منیّتش متولد می‌شود. با احتساب

خرده‌استعارهٔ «مرید شفاعت است»، دوستان شیخ یاریگرانی هستند که با تضرّع و مویه و تذهیبِ چهل شبِ، پاسخ جانان را دریافت می‌کنند. شیخ به واسطهٔ مصطفی(ص)، پیامبر مهربانی و نمایندهٔ رحمت ازلی، از بند فلاکت رهایی می‌یابد و نگاشت «پیامبر رحمت است»، از عاشقانه ـ عارفانهٔ عطار، برداشت می‌شود. شیخ از خاک به افلاک و از طریقت به حقیقت می‌رسد.

سالک هیچ‌گاه از توبه و امید به عنایت معشوق دست نمی‌کشد تا خرده‌نگاشت «عشق امید است» وارد عرصه می‌شود، با تحمل سختی‌ها نسبت به رحمانیت حقّ، امیدوارتر می‌شود. او پاک‌باز است و جز توجه محض به محبوبش به چیز دیگر نمی‌اندیشد. سالک توانمند است و آن‌گاه که مورد عنایت حق قرار می‌گیرد، عزّت می‌یابد، به شادمانی درونی می‌رسد و تحقق رضای باطنی فراهم می‌شود. سپس خرده‌نگاشت «عشق شادی است» در او تبلور می‌یابد. تن از خود و خودی‌ها می‌شوید و خویشتن را نادیده می‌انگارد تا به کمال می‌رسد. تمام استعاره‌های خردِ «توبه آگاهی است»، «سالک آب است»، «عشق شور است» و... او را از شیخ به عارف مستحیل می‌کند. تسلیم محض معشوق می‌شود، درد و رنج را تحمّل می‌کند و بعد از پاک‌سازی جان و روح، نور خدا بر دل صیقل یافتهٔ او می‌تابد و سالک را با خود یکی می‌کند. استعارهٔ کلان «عشق نور است» او را «می‌میراند قبل از آنکه بمیرد» و در واقع عشقی شورانگیز بر او غلبه می‌یابد و تمامش تمنّا شده تا با استعارهٔ خرد «عشق وصال است»؛ به نگاشت مرکزی «عشق نابودگر است»، دست یابد. اما نابودگری در سیر حقیقت همان «حیّ و قیّوم» و جنبهٔ مثبت در عشق عرفانی است. در هر دو، مبدأ یکی است، اما مقاصد متفاوت و مرکزی‌ترین استعارهٔ جهتی در «عشق مجازی پایین است» و «عشق حقیقی بالاست» حاکم می‌شود و نتیجهٔ عشق «شورانگیز است»، «تمناست»، «وصال است»، «نابودگر است»، «جنون است»، «شراب است»، در عشق عرفانی به کلان استعارهٔ «عشق عرفانی متعالی است»، می‌رسد و در سطح پردازشی «عشق حقیقت است»، پدید می‌آید.

جدول۹: عشق عرفانی متعالی است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق رهایی است. (انداخته، پرداخته،گسسته، فکنده، چاک)	تهذیب نفس	هم کلاه گبرکی انداخته هم ز ترسایی دلی پرداخته (۳۳۵)
عشق نور است. (میغ، خورشید، پرده، باز)	روشنگری معشوق	شیخ را گفتند ای بی‌پرده راز میغ شد در پیش خورشید تو باز (۳۴۶)
عشق شور است. (ناله، خوش، سرگشته، روی)	طلب و شوریدگی	عاجز و سرگشته می‌نالید خوش روی خود در خاک می‌مالید خوش (۳۷۰)
سالک آب است. (عیان، باران، موج، اشک)	روشنگری	چون شد آن بت روی از اهل عیان اشک باران موج زن شد در میان (۳۹۳)
عشق شادی است. (ذوق، ایمان، بی‌قرار، دل، بی غم، گرد)	شعفناکی	شد دلش از ذوق ایمان بی قرار غم درآمد گرد او بی‌غمگسار (۳۹۵)
عشق رجعت است. (باد، عالم، رفت، می‌رویم)	رجعت‌پذیری	جمله چون بادی ز عالم می‌رویم رفت او و ما همه هم می‌رویم (۴۰۱)

استعارهٔ مفهومی «عشق درد است»، محصول رنج، تب، ناله، زاری، زردی، بیماری و... هجران سالک است و مقدمه‌ای است برای تقرّب به درگاه حقّ و استعارهٔ کلان «عشق رحمان است». «تقرب جستن به حقّ خود عامل قرب الهی است.» (ابن نعیم اصفهانی ۱۳۵۸، ج ۳۹۱:۹) همان‌گونه که خداوند می‌فرماید: «رحمت و نعمت من بدیشان زودتر از آن رسد که طاعت ایشان به حضرت من.» (غزالی ۱۳۶۱: ۱۹۵و۱۹۶)

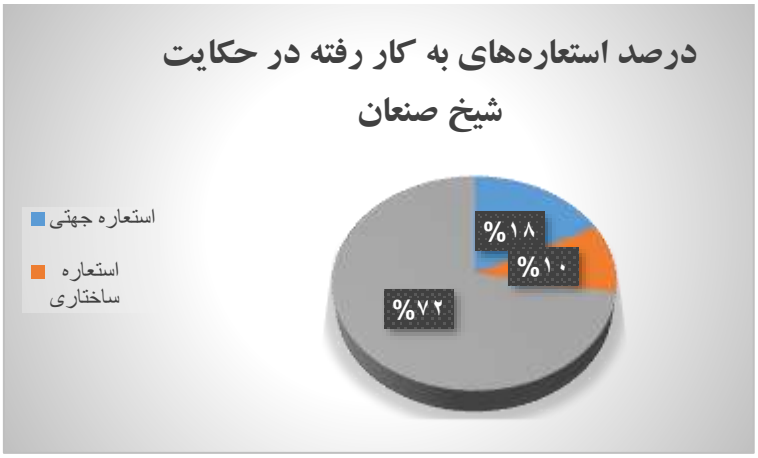
جدول۱۰: عشق رحمان است.

خرده‌استعاره‌ها	ساخت‌های استعاری	نمونهٔ شعری
عشق توبه است. (خاک، حق، تظلم، باز داد، تضرع)	توبه کردن	لازم درگاه حق باشیم ما در تظلم خاک می‌پاشیم ما (۳۰۶)
سالک شفاعت است. (حق، زاری، معتکف)	شفیع بودن معشوق	بر در حق هر یکی را صد هزار گه شفاعت گاه زاری بود کار (۳۰۹)
تضرع جوشش است. (جوش، تضرع)	کارآمدی توبه	از تضرع کردن آن قوم پاک در فلک افتاد جوشی صعب ناک (۳۱۲)
رحمت باران است. (شبنم، منتشر، غبار)	مهربانی	کردم از بهر شفاعت شبنمی منتشر بر روزگار او همی (۳۲۷)
عشق دریاست. (بحر، احسان، موج)	بخشندگی معشوق	بحر احسان چون درآید موج زن محو گرداند گناه مرد و زن (۳۲۹)
توبه آتش است. (تف، توبه)	تأثیر توبه	تو یقین می‌دان که صد عالم گناه از تف یک توبه برخیزد ز راه (۳۲۸)
عشق پاکی است. (غسل، حجاز، خرقه، سوی، حجاز)	توبه و بازگشت	شیخ غسلی کرد و شد در خرقه باز رفت با اصحاب خود سوی حجاز (۳۵۴)
عشق بخشنده است. (بازگرد، همدم، همساز، باز)	پذیرفتن توبه	باز گرد و پیش آن بت باز شو بابت خود همدم و همساز شو (۳۷۸)

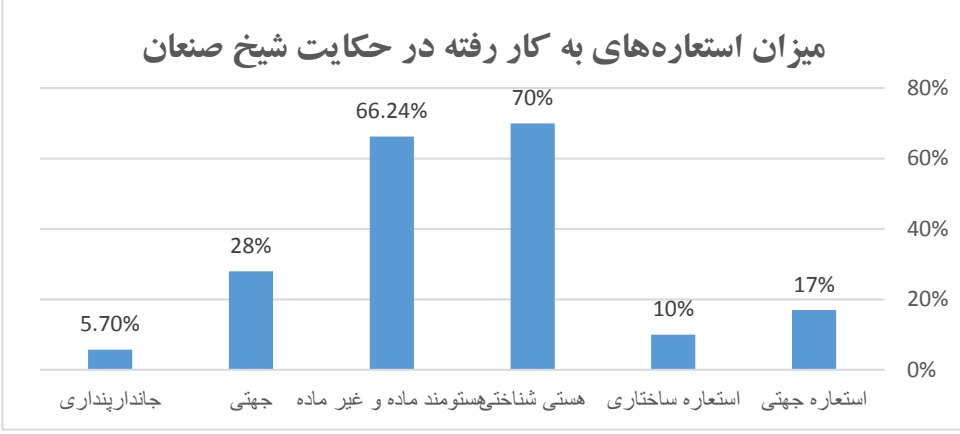
«با نظر به آیهٔ «اِن اللهَ بالنّاس لرووفٌ رحیم» (بقره/۱۴۳) رحمان مهربان است بر همهٔ خلق گرویده و ناگرویده و رحیم، مهربان است خاصّه بر مؤمنان از روی هدایت و توفیق طاعت در دنیا و بهشت و رؤیت در عقبی.» (میبدی ۱۳۳۱، ج۱ :۸و۷) سالک به مرحمت پروردگار همواره نظر داشته و در این وادی از آن بهره‌مند می‌شود. در داستان شیخ صنعان، رحمت پیامبر از فیض الهی پرتو گرفته و در پرتو رحمت و هدایت پیامبر است که شیخ به معراج می‌رسد. حضرت محمد(ص) مظهر صفت رحمانیت است و هدایتگری جزئی از اوست و نگاشت‌های مربوط به ایشان از جمله؛ شستن، شبنم، منتشر و... خرده‌استعارهٔ «رحمت باران است» را به وجود می‌آورند که رحمت و مهربانی رسول، همچون باران بر سر رهروی طریقت می‌بارد. توبه شیخ را تطهیر می‌دهد و گناهان او را می‌سوزاند و خرده‌استعارهٔ «توبه آتش است»، به ذهن می‌رسد. رحمت توبه است که با اتصال به این رحمت دعوت فرمود: «تُوبُوا إِلَی اللّهِ جَمیعًا» (نور/۳۱) وقتی رحمت رحیمیه به طور یکسان بر قلب‌ها بتابد، چشم‌های بصیرت را بینا می‌کند و در نتیجه آنچه از دل‌ها مخفی بوده با این تجلّی درمی‌یابند که حقّ آن‌ها را از قلوب دیگر که کور شده‌اند، ویژه گردانیده است. (ر.ک. ابن‌عربی ۱۳۸۳: ۹۸) کلان‌استعارهٔ «حقّ رحمان است»، از طریق خرده‌استعاره‌های «معشوق دریاست»، «عشق باران است»، «حقّ دریاست»، «توبه آگاهی است»، به یاری واژه‌های، دریا، موج، باران، ابر، توبه، غسل، به وجود می‌آید. سرانجام پس از طی مراحل سلوک، معشوق، عاشق را در بر می‌گیرد و نگاشت مرکزی «إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَیْهِ رَاجِعُونَ» (بقره:۱۵۶)، در آخرین منزل به ذهن می‌رسد. به این ترتیب مراحل سلوک عارف پایان می‌پذیرد و از عدم به وجود می‌رسد.

قطره‌ای بود او در این بحر مجاز سوی دریای حقیقت رفت باز
(عطار ۱۳۸۸: ۴۰۵/۵۸)

شیخ صنعان حکایتی از نگاه عابدانه مبتنی بر اندیشه‌های زاهدانه است که به خوبی توانسته افکار و ادراکات خود را از طریق مواد و هستومندهای مادّه عنوان کند. بافت عمودی ابیات به صورتی منسجم و هماهنگ در یک جهت با یکدیگر در ارتباط و دارای فشاری ثابت و انسجامی یکدست هستند و از آنجایی که عطار متعلق به قرن۷و۶ هجری است و در این قرون اساس نگاه عرفان و تصوّف رابطه‌ای عاشقانه ـ عارفانه با معشوق بوده است، در این اثر عاشقانهٔ عرفانی در رابطهٔ خدا و بنده موج می‌زند و اکثر نگاشت‌ها مربوط به زیبایی، جلوه‌گری، طنازی و دلبری خداوند است که با قهر دلبرانهٔ خود دل سالک را به درد می‌آورد و او را در این سفر عشق به فنای وجود می‌رساند تا از نیست، هست شده و عدم در کنار معشوق وجود شود. بنابراین، طرح‌وارهٔ بنیادین و ایدوئولوژی شاعر آشکار می‌شود که پیام خود را از طریق هستومندهای موجود در زبانش به مخاطب انتقال می‌دهد. با توجه به شرایط جغرافیایی و فیزیکی، استعاره‌ها در شیخ صنعان همچون دیگر شاعران خراسانی، مربوط به گیاه، آفتاب، باد، دریا، ابر، باران و... است که با هستومندهای طبیعی، عشق و محبت را مفهوم‌سازی و تداعی می‌کند. حکایت شیخ صنعان اندیشهٔ عرفای آن دوره و درواقع نظریهٔ کثرت به وحدت می‌باشد. عطار با شالوده‌شکنی در ساختار داستان و با تبیین در استحالهٔ شیخ به عارف، تکملهٔ انسان از نقص به کمال را طی می‌کند. این کشف و شهود آشکار کنندهٔ سیر شریعت ـ طریقت ـ حقیقت در عرفان عاشقانه است. در واقع «صحبت از مواقف سه گانهٔ عشق است؛ تعاشق، تقلیب و اتّحاد.» (اسپرهم ۱۳۹۵: ۶) نتیجه بحث در قالب نمودار در زیر رسم شده است:



نمودار۱. نمودار دایره‌ای درصد استعاره‌های به کار رفته در حکایت شیخ صنعان



نمودار۲: نمودار میله‌ای درصد استعاره‌های به کار رفته در حکایت شیخ صنعان

نتیجه

از نگاه عطار «عشق» عنصری کلیدی و اصلی در شکل‌گیری حکایت شیخ صنعان به حساب می‌آید. در این حکایت، عطّار خدا را در مرکزِ عاشقانه‌هایش نهاده است. ازاین‌رو کارکردهای مفاهیم عشق عرفانی و عشق زمینی با نظریهٔ استعاره‌های

مفهومی هستومند و مادّه بررسی شده و نتایج حاصل از آن تبیین سه کلان‌استعارهٔ زیرساختی و اصلی در عرفان است که شامل «عشق شریعت است»، «عشق طریقت است» و «عشق حقیقت است»، می‌باشد که بر پایهٔ آن، استعاره‌های کلان «عشق سفر است»، «عشق نور است»، «عشق قادر است»، «عشق رحمان است»، «عشق جنگ است»، «عشق تجارت است»، «عشق بندگی است»، «عشق انتظار است» و «عشق خوراک است» صورت می‌گیرد. حاصل بررسی‌های انجام شده در حوزهٔ استعاره‌های مفهومی موجود در حکایت ذکر شده نشان می‌دهد که استعارهٔ «هستی ـ شناختی» با ۷۲درصد، بیشترین بسامد را دارد و سپس به ترتیب استعاره‌های «جهتی» با ۱۸درصد و «ساختاری» با ۱۰درصد قرار می‌گیرند. عطّار در این حکایت، ۱۴۰هستومند مادّه از جمله: آفتاب، آتش، نهنگ، دریا، خرقه، زلف، دیو، پیر، دختر، موج، بحر، خاک، ابجد، لوح، مصطفی، شراب، کیسه، قرآن، باده، جام، گیسو، گوش، گردن، ابر، جامه، کلاه و... را در پدیدآوردن داستان به کار برده است. بر این اساس و طبق مطالعات صورت گرفته استفاده از قلمروهای حسّ منفی مانند جنگ، نابودی، بیماری، مبیّن سختی‌ها و رنجش‌های راه عشق است که سالک با گذر از سختی‌ها و تهذیب نفس به سماوات و ذات الوهیّت پروردگار دست می‌یابد. در این حالت مرید و مراد یکی می‌شوند و بزرگ‌ترین کلان‌استعارهٔ هستی یعنی «عشق پروردگار است» به وجود می‌آید که همان نظریهٔ «کثرت به وحدت» در تکملهٔ وجود انسان است.

کتابنامه

قرآن کریم.

آتش‌سودا، محمدعلی. ۱۳۹۱. «تحلیل رمزشناختی داستان شیخ صنعان». *شعرپژوهی*. ش۱۲. صص۲۲-۱.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. ۱۳۸۳. *التجلیات*. ترجمهٔ محمد حسین دهقانی فیروزآبادی. تهران: صحیفهٔ معرفت.

ـــــــــــــــ . ۱۳۸۵. *شرح نقش الفصوص*. تهران: خورشید باران.

ابن نعیم اصفهانی، احمدبن عبدالله. ۱۳۸۵. *حلیه الاولیاء و طبقات الاصفیاء*. ج۹. قاهره: دارالفکر.

اسپرهم، داود. ۱۳۹۵. «مفهوم (تقلیب عشق کبیره) در متون صوفیه (با تأکید بر آثار مولانا)». *مطالعات عرفانی*. ش۲۳. صص۳۸ـ۵.

افراخته، اللهیار، فاطمه مدرسی و بهمن نضهت. ۱۳۹۸. «دلایل بلاغی ذکر نهاد در داستان شیخ صنعان از دیدگاه علم معانی به استاد عبدالحسین زرین‌کوب». *فنون ادبی*. ش۳. صص۶۸ـ۴۷.

بهنام، مینا. ۱۳۸۹. «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس». *نقد ادبی*. ش۱۰. صص۱۱۴ـ۹۱.

توفیقی، حسن، علی تسنیمی و مهیار علوی‌مقدم. ۱۳۹۵. «واکاوی الگوهای نظام‌مند استعاری و صورت‌های بلاغی؛ مطالعهٔ موردی شعر رودکی». *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*. صص۱۴۲ـ۱۲۵.

حسنی، مسعود، فرهاد درودگریان، علی پدرام میرزایی و ایوب مرادی. ۱۴۰۰. «نقد اسطوره‌شناختی حکایت شیخ صنعان در منطق‌الطیر عطار نیشابوری بر مبنای نظریه مناسک‌گذار». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۶۲. صص۱۷۷ـ۱۴۷.

داودی‌مقدم، فریده. ۱۳۸۸. «سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل نشانه‌ها». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ش۳. صص۸۰ـ۶۳.

رسولی، محمدرضا و کیومرثی، پریسا. ۱۳۹۸. «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در حکایت «شیخ صنعان» عطار و نمایشنامهٔ فانتزی شیخ صنعان محمدحسین میمندی‌نژاد». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۴. صص۱۳۳ـ۱۰۹.

رضاپور، زینب. ۱۳۹۸. «نقد وتحلیل الگوی تفسیری هاروت و ماروت در داستان شیخ صنعان با تکیه بر نظریهٔ ژرار ژانت». *ادبیات عرفانی*. ش۲۱. صص۲۰۳ـ۱۷۷.

شریفی، محمد و مهدی شریفیان. ۱۳۸۹. «کشش و کوشش در آثار عطار نیشابوری». *عرفانیات در ادب فارسی*. ش۴. صص۹۳ـ۸۰.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۷۹. *احادیث و قصص مثنوی*. ترجمهٔ حسین داوودی. تهران: امیرکبیر.

عبّاسی، زهرا. ۱۳۹۷. «استعاره مفهومی عشق و خوشه های معنایی مرتبط با آن در تذکرةالاولیای عطار». *پژوهش‌های ادب فارسی (گوهر گویا)*. ش۲. صص۱۴۶ـ۱۱۷.

عطار، فریدالدّین. ۱۳۸۸. *منطق‌الطیر*. تصحیح محمد رضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

غزالی، ابوحامدمحمد. ۱۳۶۱. *احیاء علوم الدین*.ج۴. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی، محمود. ۱۳۸۵. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۳. *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۶۶. *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. نیویورک.

فهیمی نجم، طاهره. ۱۳۹۲. *بررسی جلوه‌های عاشق و معشوق در داستان شیخ صنعان با ترجمان‌الاشواق ابن عربی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

لیکاف، جرج و مارک جانسون. ۱۳۹۶. *استعاره‌هایی که باور داریم*. برگردان راحله گندمکار. تهران: علمی.

مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳۸۶. کلیات دیوان شمس تبریزی. تهران: صدای معاصر.

مهرابی، معصومه. ۱۴۰۰. «استعاره‌های مفهومی در حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا از *منطق‌الطیر* عطار و ارزیابی ترجمهٔ انگلیسی آن از دیدگاه زبانشناسی شناختی ـ فرهنگی». *نهمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی*. صص۱۹ـ۱.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. ۱۳۳۱. *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*. ج۱. تهران: مطبهٔ مجلس.

هاشمی، زهره. ۱۳۸۹. «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *ادب‌پژوهی*. ش۱۲. صص۱۳۹ـ۱۱۹.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۴. *عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره: نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانیِ منثور بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی*. تهران: علمی.

هاوکس، ترنس. ۱۳۷۷. *استعاره*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

English source

Kovecoses,Z. (2000). Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human feeling. Cambridge: Cambridge University Press.

Kovecses, Z. (2002). Metaphor: A Practical Introduction. Oxford and New York

: Oxford University Press.

Kovecoses,Z.(2010). Metaphor: A Practical Introduction. Oxford and New York: Oxford University Press.

Grady, J.E. (2007). "Metaphor", in The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, ed. Dirk Geeraerts and Hubert Guyckens, Oxford: Oxford University Press.
Lakaff, G. & Jonson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.
Croft,William & D. Allan Cruse (2004). Cognitive Linguistics. London: Cambridge University Press.
Lakaff, G. (1998). "The cotemporary Theory of Metaphor" In: Ortony, A. Metaphor and Thought. Second Edithon: Cambridge University Prees, PP.202-252.
Lakaff,George & Jahnson, Mark (2003). *Metaphors We Live by,* Chicago and London, The University of Chicago Press.

References

Abbāsī, Zahrā. (2019/1397SH). "*Este'āre Mafhūmī-ye Ešq va Xūšehā-ye Ma'nāyī Mortabet bā ān dar Tazkerato al-owlīyā-ye Attār". Journal of Persian Literature Research (Gohar Goya)*. No. 2. Pp. 117-146.

Attār, Farīdo al-ddīn. (2010/1388SH). *Manteqo al-teyr* (*The logic of the bird*). Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. Tehrān: Soxan.

Ātaše-sowdā, Mohammad-alī. (2013/1391SH). "*Tahlīle Ramz-šenāxtī-ye Dāstāne Šeyx San'ān*" ("Cryptographic analysis of the story of Sheikh Sanan"). *Journal of Poetry Studies*. 12th ed. Pp. 1-22.

Behnām, Mīnā. (2011/1389SH). "Este'āre-ye Mafhūmī-ye Nūr dar Dīvāne Šams" ("Conceptual metaphor of light in the Divan of Shams"). Literary Criticism. No. 10. Pp. 91-114.

Dāvūdī-moqaddam, Farīde. (2010/1388SH). "*Sabk-šenāsī-ye Hekāyate Šeyx San'ān az Dīd-gāhe Taqābole Nešānehā*". *Journal of Persian Poetry and Prose Stylology* (*Bahar Adeb*). No. 3. Pp. 63-80.

Ebne Arabī, Mohyīo al-ddīn. (2005/1383SH). *al-tajallīyāt* (*Manifestations*). Tr. by Mohammad Hoseyn Dehqānī Fīrūz-ābādī. Tehrān: Sahīfe-ye Ma'refat.

ebne Arabī, Mohyīo al-ddīn. (2007/1385SH). *Šarhe Naqšo al-fosūs*. Tehrān: Xoršīd Bārān.

ebne Na'īm Esfahānī, Ahmad ebne abdo al-llāh. (2007/1385SH). *Hellīyato al-owlīyā va Tabaqāto al-asfīyā* (*The solution of the saints and the classes of the sages*). 9th Vol. Qāhereh: dāro al-fekr.

Esparham, Dāvūd. (2017/1395SH). "*Mafhūme (Taqlībe Ešqe Kabīr) dar Motūne Sūfīye* (*bā Ta'kīd bar Āsāre Mowlānā*)". *Journal of mystical studies*. No. 23. Pp. 5-38.

Fahīmī, Najm, Tāhere. (2014/1392SH). *Barrasī-ye Jelvehā-ye Āšeq va Ma'šūq dar Dāstāne Šeyx San'ān bā Tarjomāno al-ašvāq ebne Arabī. Master's thesis. Islamic Azad University, Central Tehran branch*.

Farāxteh, Allāh-yār and Fāteme Modarresī & Bahman Nozhat. (2020/1398SH). "*Dalāyele Balāqī-ye Zekre Nahād dar Dāstāne Šeyx San'ān az Dīd-gāhe Elme Ma'ānī be Ostād abdo al-hoseyne Zarrīn-kūb*" ("*Rhetorical reasons mentioned in the story of Sheikh Sanan from the perspective of semantics to Professor Abdolhossein Zarrinkoob*"). *Literary techniques*. No. 3. Pp. 47-68.

Ferdowsī, abo al-qāsem. (1987/1366SH). *Šāh-nāme*. Ed. by Jallāl Xāleqī Motlaq. New York.

Forūzān-far, Badī'o al-zamān. (2001/1379SH). *Ahādīs va Qesase Masnavī* (*Hadiths and stories of Masnavi*). Tr. by Hoseyn, Dāvūdī. Tehrān: Amīr-kabīr.
Fotūhī, Mahmūd. (2007/1385SH). *Belāqate Tasvīr* (*Image rhetoric*). Tehrān: Soxan.
Fotūhī, Mahmūd. (2015/1393SH). *Sabk-šenāsī: Nazarīyehā, Rūy-kardhā va Ravešhā* (*Stylistics: Theories, approaches and methods*). Tehrān: Soxan.
Hāšemī, Zohre. (2016/1394SH). *Ešqe Sūfīyāne dar Āyīne-ye Este'āre: Nezāmhā-ye Este'ārī-ye Ešq dar Motūne Erfānī-ye Mansūr Bar-asāse Nazarīye-ye Este'āre-ye Šenāxtī* (*Sufi love in the mirror of metaphor: metaphorical systems of love in prose mystical texts based on the theory of cognitive metaphor*). Tehrān: Elmī.
Hāšemī, Zohre. (2011/1389SH). "*Nazarīye-ye Este'āre-ye Mafhūmī az Dīd-gāhe George Lakoff va Mark Johnson*" ("*Conceptual Metaphor Theory from the Viewpoint of Lycoff and Johnson*"). *Literature Research*. No. 12. Pp. 119- 139.
Hasanī, Mas'ūd and Farhād Dard-garīyān & Alī Pedrām Mīrzāyī. (2022/1400SH). "*Nagde Ōstūre-šenāxtī-ye Hekāyate Šeyx San'ān dar Manteqo al-tteyre Attāre Neyšābūrī bar Mabnāye Nazarīye-ye Manāsek-gozār*" ("*Critical Mythological Critique of Sheikh Sanan's Story in Attar Neyshabouri Al-Tair Zone Based on Ritual Theory*"). *Mystical and Mythological Literature*. No. 62. Pp. 147-177.
Hawkes, Terence. (1998/1377SH) *Este'āre* (*Mataphor*). Tr. by Farzāne Tāherī. Tehrān: Markaz.
Holy Qor'ān.
Lakoff, George and Johnson, Mark. (2018/1396SH). *Este'ārehā-yī ke Bāvar Dārīm* (*Metaphors we live by*). Tr. by Rāhele Gandom-kār. Tehrān: Elmī.
Mehrābī, Ma'sūme. (2021/1400SH). "*Este'ārehā-ye Mafhūmī dar Hekāyate Šeyx San'ān ba Doxtare Tarsā az Manteqo al-tteyre Attār va Arzyābī-ye Tarjome-ye Engelīsī-ye ān az Dīd-gāhe Zabān-šenāsī-ye Šenāxtī- Farhangī*". *The 9th National Literary Textual Research Conference*. Pp. 1-19.
Meybodī, abo al-fazl Rašīdo al-ddīn. (1955/1331SH). *Kašfo al-asrār va Oddato al-abrār*. 1st ed. Tehrān: Matbe-ye Majles.
Mowlavī, Jallālo al-ddīn Mohammad. (2008/1386SH). *Kollīyāte Dīvāne Šamse Tabrīzī*. Tehrān: Sedā-ye Mo'āser.

Qazālī, Abū Hāmed Mohammad. (1983/1361SH). *Ehyā'e Ōlūmo al-ddīn* (*Revival of the sciences of religion)*. 4th Vol. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Rasūlī, Mohammad-rezā and Kīyūmarsī, Parīsā. (2011/1389SH). "*Barrasī-ye Mafhūme Ešq az Dīd-gāhe Robert Sternberg dar Hekāyate "Šeyx San'ān" Attār va Namāyeš-nāme-ye Fāntezī-ye Šeyx San'ān Mohammad-hoseyn Meymandī-nežād*" ("*Study of the concept of love from the point of view of Robert Sternberg in Attar's story" Sheikh Sanan "and Sheikh Sanan Mohammad Hossein Meymandinejad's fantasy play*"). *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 54. Pp. 109-133.

Rezā-pūr, Zeynab. (2020/1398SH). "*Naqd va Tahlīle Ōlgū-ye Tahlīlī Tafsīrī-ye Hārūt va Mārūt dar Dāstāne Šeyx San'ān bā Tekye bar Nazarīye-ye Gerard Genette*" ("*Critique and analysis of the interpretive model of Harut and Marut in the story of Sheikh Sanan based on the theory of Gerard Janet*"). *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 21. Pp. 177-203.

Šarīfī, Mohammad and Šarīfīyān, Mehdī. (2011/1389SH). "*Kešeš va Kūšeš dar Āsāre Attāre Neyšābūrī*" ("*Stretch and effort in the works of Attar Neyshabouri*"). *Mysticism in Persian Literature*. No. 4. Pp. 80-93.

Towfīqī, Hasan, Alī Tasnīmī & Mahyār Alavī Moqaddam. (2017/1395SH)." *Vā-kāvī-ye Ōlgūhā-ye Nezām-mande Este'ārī va Sūrathā-ye Balāqī: Motāle'e-ye Moredī-ye Še're Rūdakī*". *Journal of Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Pp. 125-142.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۸ ـ پاییز ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۶۳-۲۹۱) علمی ـ پژوهشی
DOI:dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.1945922.2922

تحلیل ابیات و روایات دفتر اول مثنوی بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم

عالیه یوسف‌فام* ـ معصومه کاظمی‌نژاد**

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی ـ دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد تهران مرکزی

چکیده

بدخوانی خلاق نظریه‌ای‌ست که هارولد بلوم آن را بر مبنای بینامتنیّت؛ یعنی روابط میان متون و تأثیرپذیری آثار ادبی از یکدیگر مطرح کرده است. بر این اساس، همواره کشاکشی میان شاعران و نویسندگان جدید با گذشتگان وجود دارد. بلوم در مهمترین اثر خود به نام «اضطراب تأثیر» بر رابطه دوسویه اما ستیزه‌جویانهٔ مؤلفان جدید با مؤلفان گذشته تأکید کرده است. شاعران و نویسندگان جدید برای رهایی از دلهرهٔ تأثیرپذیریِ متون گذشته با بدخوانی خلاق به روش‌هایی برای خلق آثار جدید دست می‌زنند و با این کار می‌کوشند تا خود را از پیشینیان برتر بدانند. در این پژوهش دگرگونی‌هایی را که مولوی به منظور رهایی از اضطراب تأثیرپذیری آثار پیشین، اعمال کرده است و نسبت‌های بدخوانی خلاق بلوم در *مثنوی* را به شیوهٔ تحلیلی ـ تطبیقی بررسی می‌کنیم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که روش خلاقانهٔ مولوی در آفرینش داستان‌ها و حکایات و برای رها کردن خود از تأثیر متون گذشته، مصداق بدخوانی خلاقانه‌ای است که بلوم مطرح می‌کند و به این منظور از شگردهای گوناگونی مانند تداعی، ایجاد مضامین تعلیمی و دینی و حکمی، تغییر در عناصر داستان و فرافکنی بهره برده است.

کلیدواژه: مولوی، مثنوی، بینامتنیّت، هارولد بلوم ، بدخوانی خلاق.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵

*Email: daliehyf@gmail.com
**Email: Mk1n1358@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

اضطراب تأثیر[1] عنوان مهم‌ترین کتاب هارولد بلوم[2] است که در سال ۱۹۷۳ منتشر شد. او در دو نظریهٔ بدخوانی خلاق[3] و اضطراب تأثیر، به تحلیل ساز و کارهای تأثیر شاعرانه می‌پردازد. براساس این نظریه، آفرینش هر اثر جدید نیازمند خروج از هنجار متون نافذ پیشین و خوانش خلاقانهٔ آثار برجستهٔ گذشته است. مقصود بلوم از کلمهٔ کلیدی اضطراب در عنوان کتابش این است که شاعران متأخر همواره نگران قرار گرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و براین مبنا تأثیرپذیری از گذشتگان را بار فلج کننده‌ای می‌دانند و در مقابل این تأثیرپذیری تلاش ستیزه‌جویانه در پیش می‌گیرند. نویسندهٔ توانا در بدخوانی خلاقی که در واکنش به متون پیشین دارد، دست به خودآفرینی‌های شاعرانه می‌زند و در این راستا هر چیزی چه به صورت آشکار یا پنهان و چه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه می‌تواند در شکل‌گیری این بدخوانی نقش داشته باشد. از شیوه‌های بدخوانی خلاق می‌توان روش‌هایی را نام برد که نویسندگان برای فرار از اضطراب تأثیر متون مبدأ به کار می‌گیرند. از نظر بلوم مهمترین عامل خَلق آثار ادبی به‌ویژه شعر، رابطهٔ میان متون است. او بر این باور است که متون جدید بر پایهٔ متون گذشته خلق می‌شوند و از این نظر رویکردی بینامتنی دارد. مولوی نیز با به کارگیری شیوه‌هایی به بدخوانی خلاق دست زده و حکایات جدیدی را برمبنای حکایات پیشین بازسازی کرده است. «در *مثنوی* تقریباً به همهٔ روایات و حکایات، به اقتضای مقصود مولانا بازسازی می‌شود و اگر جزئی از یک حکایت با مفاهیم ارشادی سخن مولانا جور نباشد، آن را تغییر می‌دهد.» (استعلامی۱۳۶۹:۷۸) دلیل این کار آن است که مولانا به قصه فقط به عنوان یک وسیله نگاه می‌کند و آن را ظرفی می‌داند که دانه‌های معنی را با آن پیمانه می‌کنند و به خواستاران می‌دهند.

1. Anxiety of Influence
2. Harold Bloom
3. Misprisoin

اهمیت و ضرورت پژوهش

این پژوهش با تأکید بر رویکرد نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر، به بررسی ابیات و روایات دفتر اول *مثنوی* می‌پردازد که نگاهی کاونده به تأثیرپذیری مولوی از آثار گذشته و چگونگی خلق درون‌مایه‌های جدید در داستان‌ها دارد و از لحاظ شگردهای بدخوانی که مولوی در خلق حکایات درپیش گرفته، دارای اهمیت است.

روش و سؤال پژوهش

این مقاله به روش تحلیلی ـ تطبیقی با تأکید بر رویکرد نظریه بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:
الف) مولوی برای نوآوری روایات دفتر اول *مثنوی* در برابر متون مبدأ، از چه شیوه‌هایی مطابق نظریهٔ بدخوانی خلاق استفاده کرده است؟
ب) از منظر مؤلفه‌های بدخوانی خلاق، روایت‌های دفتر اول *مثنوی* در برابر روایت‌های آثار مبدأ چه موقعیتی دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

در باب نظریهٔ بدخوانی خلاق و اضطراب تأثیر، پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است. از جمله طاهری و فرخی(۱۳۹۲)، در مقالهٔ «رابطه نیما با سعدی بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» بدخوانی شعر سعدی توسط نیما را آگاهانه و یکباره نمی‌دانند، بلکه وابسته به جریانی می‌دانند که در آغاز دورهٔ تجدد در ایران شکل گرفته است و در آن سعدی آماج نقدها و ستیزهای برخی شاعران ونویسندگان و منتقدان قرار گرفته است، در نتیجه نیما از آن سود جسته و آزادانه

شکل و محتوای شعر سعدی را که تا آن زمان معیار زیبایی و فصاحت بود مورد تردید و نقد قرار داده و به واسطه آن تخریب، بنای جدید خود را که شعر نو بود بنیان نهاده است. مدرس‌زاده (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» به بررسی چگونگی تأثیرپذیری سنایی از قصیدهٔ ابر فرخی پرداخته و این که سنایی توفیق یافته است خود را از سایهٔ تأثیرپذیری قصیدهٔ ابر فرخی بیرون بیاورد به سبب توجه به قرآن کریم دانسته‌اند. همو (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر» با نگاهی به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم کوشیده است هنرورزی های پروین اعتصامی در بیرون آمدن از سایهٔ اضطراب تأثیر پیش از او را نشان دهد. احمدی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم» بیان می‌کنند که شاعران معاصر برای دست یافتن به هویتی مستقل نسبت به گذشتگان خویش، به شیوه‌های گوناگون به بدخوانی خلاقانهٔ متون گذشته پرداخته‌اند وگرایش به اسطوره به دلایل مختلف، از جملهٔ این بدخوانی‌های خلاقانه بوده است و از میان شاعران معاصر، شاملو به دلیل هنرمندی و هوشیاری خاصی که داشته است با بدخوانی خلاق توانسته است به هویتی مستقل در شعر معاصر دست یابد. نعنافروش و همکاران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تأثیرپذیری از نویسندگان پیشین در شاهکارهای نثرفارسی با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم» به بررسی شگردهای رهایی از اضطراب تأثیر در متون نثر فارسی پرداخته‌اند. اکبری گندمانی و کمالی بانیانی (۱۳۹۸)، در دو پژوهش «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی حکایات مولانا (درویش صاحب کرامات)» و«نقش تداعی در ساخت یابی خلاقانهٔ حکایت شیخ احمد خضرویه و گریه کردن کودک حلوا فروش» در حکایت اول به بررسی این که چگونه کارکردهای تعلیمی منجر به ساخت‌یابی حکایت تازهٔ *مثنوی* نسبت به حکایات مبدأ شده‌اند و همچنین به چگونگی تأثیر تداعی بر روند بدخوانی خلاق مولانا در حکایت دوم پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر، تنها مباحثی که در رابطه با تداعی و تعلیمات مولوی از منظر بدخوانی

خلّاق است با مقالات ذکر شده، همپوشانی دارد و تاکنون پژوهش مستقلی در دفتر اول *مثنوی* برمبنای نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم از نظر مؤلفه‌های مختلفی که در این مقاله بررسی شده، صورت نگرفته است.

مبانی نظری

بینامتنیّت و بدخوانی خلاق

بینامتنیّت نظریه‌ای است مبتنی بر اینکه هیچ متنی متکی به خود و مستقل نیست و همه متون وامدار متن‌های پیش از خود هستند. ژولیا کریستوا[1] طراح اولیهٔ این نظریه برمبنای آراء باختین[2] است و بزرگانی چون رولان بارت[3] و رولان ژنی[4] و ریفارتر[5] در تکمیل آن نقش به سزایی دارند. هارولد بلوم نویسنده و ناقد آمریکایی(۱۹۳۰م) نظریهٔ بدخوانی خلّاق را براساس بینامتنیّت مطرح کرد. او بر این باور است که شاعر یا نویسندهٔ معاصر و یا دیرآمده برای کاهش و یا از بین بردن اضطراب خود از تأثیر پذیریِ گذشتگان به بدخوانی و دگر خوانی متون پیشین دست می‌زند و با پیروی از نسبت‌های بدخوانی خلاق از میزان تأثیر گذشتگان می‌کاهد. او در نظریهٔ خود از آراء فروید[6] بهره جسته است. بر این اساس هرگونه تلاشی که از سوی نویسنده یا شاعر پسر ـ به تعبیر بلوم ـ برای دور کردن اثر خود از تأثیر نویسنده پدر انجام بگیرد، بدخوانی تعبیر می‌شود. بدخوانی خلاق نتیجهٔ تلاش ستیزه‌جویانهٔ شاعر جوان برای رسیدن به هویتی مستقل در برابر نویسندهٔ پیشین است. راه رهایی از اضطراب و دلهره، رهایی از هر نوع تأثیر وفرم ومعنا و همین‌طور تلاش برای ساختارشکنی و حتی جنگ با معنا می باشد.
بلوم سه گذرگاه شعری (شامل شش میزانِ بازنگرانه) را مطرح می‌کند و بر این باور است که نویسنده باید از آن‌ها بگذرد تا به بدخوانی خلاق و در نهایت برتری

1. Julia Kristeva
2. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
3. Rulan Barthes
4. Ruland Jeni
5. Michael Rifarter
6. Sigmund Freud

و والایی نسبت به گذشتگان برسد. این سه مرحله عبارت هستند از ۱ـ مرحلهٔ تدافعی/عقب نشینی که طی آن نویسنده با انحراف لجوجانه از تأثیر شاعر متقدم دست به آفرینش مجازهای جبرانی می زند و سطوح ما قبل را در هم می‌شکند؛ ۲ـ مرحلهٔ الوهیت‌زدایی که در آن شاعر بر این باور است که نسبت به شاعر گذشته بلند مرتبه‌تر است پس با دوباره به هم چسباندنِ سطوح به خلق سطحی جدید می‌پردازد؛ ۳ـ در مرحلهٔ سوم که بلوم آن را بازگشت مرده می‌نامد، شاعرِ گذشته در دیدگاه شاعرِ جوان نیست نمی‌شود، بلکه بازمی‌گردد اما در مقام شاعرِ جوانِ شاعرِ جوان.

مثنوی مولانا اثری فرازمانی است که قابلیت خوانش با نظریات جدید را دارد و راوی در ضمن پیشبرد روایت، اطلاعاتی درباره شخصیت‌ها، زمان و مکان به دست می‌دهد. (شیبانی‌اقدم ۱۱۷:۱۳۹۸)

در این پژوهش به بررسی داستان‌هایی از دفتر اول *مثنوی* می‌پردازیم تا شگردها و نحوهٔ بدخوانی مولانا در داستان‌ها مشخص شود. به این منظور، ابتدا شش قصه از دفتر اول انتخاب کرده سپس با ذکر نمونه‌هایی از ابیات از منظر بدخوانی خلاق و چگونگی رفع اضطراب تأثیر مورد بررسی قرار داده تا مشخص شود شگردهای مولوی در خلق داستان جدید بر این اساس چگونه است. از آنجا که شیوه‌های بدخوانی گوناگون است کوشش شده تا جایی که ممکن است مؤلفه‌ها در داستان‌های مختلف، متفاوت باشند.

برخی از شگردهای مولوی در بدخوانی خلاق

تداعی

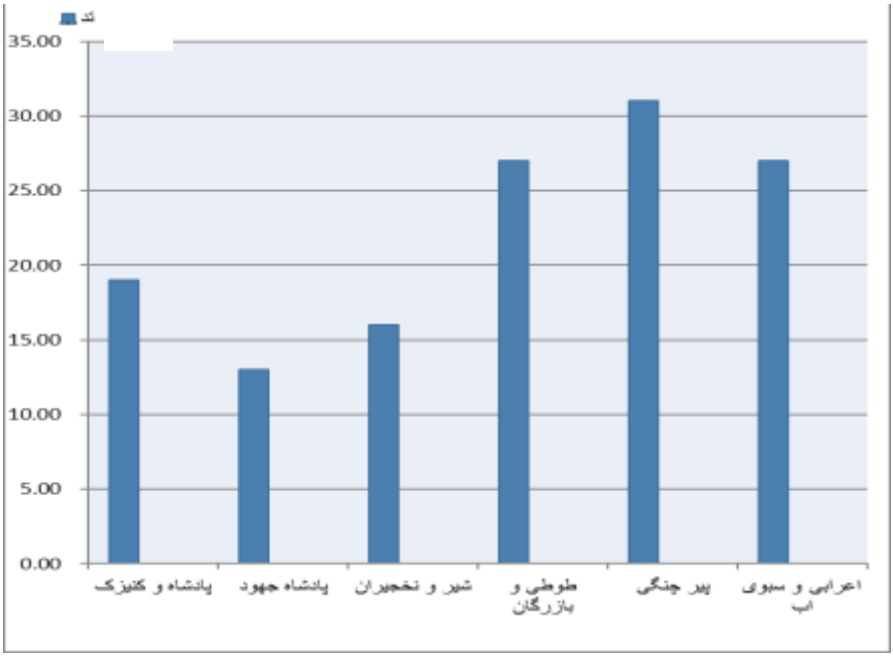
تداعی و تغییر در شیوهٔ پرداختن به موضوع از شگردهای بدخوانی هستند. یکی از آشکارترین ویژگی مؤثر بر شاعران هنگام سرودن شعر، تداعی است که به صورت غیر ارادی به ذهن می‌رسد و میان خاطره‌ها، درون‌مایه‌ها، تصاویر ذهنی ارتباط

برقرار می‌کند. از آنجا که تخطی و خروج از هنجار متون پیشین و خوانش خلاقانهٔ آن‌ها در خلق هر اثر ادبی جدید ضروری است، عنصر تداعی در بازسازی و ساخت آثار ادبی و به‌ویژه رهایی از اضطراب تأثیر پیشینیان نقش مهمی دارد. تداعی در ادبیات و روان‌شناسی کاربرد دارد. همبستگی ذهنی بین دو یا چند تصور یا خاطره، به گونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک دیگری شود سبب تداعی می‌شود. (ر.ک. استلی برس ۲۵۷:۱۳۸۷)

میدان جولان تداعی، از آغاز تا انجام *مثنوی* است و به شکل‌های گوناگونی نمایان می‌شود. در مواردی آگاهانه است و راوی در حقیقت دست به تداعی می‌زند. گاه تداعی حالتی نیمه‌آگاه یا ناآگاه دارد و به شیوهٔ بدیهه پدیدار می‌شود و به بهانه‌های مختلف مانند حضور یک کلمه، همانندی بخشی از قصه با پاره‌ای از قصه دیگر، رخدادی در مجلس، هراس راوی از برداشت نادرست مخاطب از بخشی از روایت و...گاه جریان تداعیها سیل‌آسا می‌شود و گاه به قلمرو تک‌گویی درونی یا فراواقع‌گرایی نزدیک می‌شود. بخش عمدهٔ تفاوت قصه‌های *مثنوی* با روایت‌های دیگران از همان قصه‌ها که دربسیاری موارد مأخذِ مولانا بوده است، در گسست و پیوست‌های پی‌درپی روایت است. مولانا هر لحظه قصه را به راهنمایی تداعی، رها می‌کند و در لحظه‌ای دیگر به آن بازمی‌گردد. در حالی که در متون دیگر، قصه در یک چارچوب بسته روایت می‌شود و پیش و پس قصه، درون‌مایه یا به تعبیر قدما فائده و غرض ونکتهٔ آن بیان می‌شود. (ر.ک. توکلی۱۳۹۴: ۳۴۵) تأثیرهای وسیع تداعی را می‌توان در مرحله تدافعی/عقب نشینی (انحراف یا خمش) و تغییر روند پیرنگ داستان مشاهده نمود، به این شکل که مولوی با پرداختن به این تداعی‌ها، درحقیقت مکانیسم تأثیر گذشتگان را در هم می‌شکند و این‌گونه بلندمرتبه‌تر از شاعر و نویسنده پیشین نمایان می‌شود.

تداعی از نمونه بدخوانی‌هایی‌ست که آمار بالایی را به خود اختصاص داده است. در نمودار۱ تعداد تداعی‌هایی که در هر یک از حکایات و در خلال داستان به طور

خودآگاه یا ناخودآگاه به ذهن مولوی رسیده، آمده است در صورتی که این آمار در داستان‌ها و حکایات مبدأ صفر است.



نمودار۱: انحراف یا خمش بر اساس تداعی‌های شش داستان

در داستان «پادشاه و کنیزک» تداعی‌های مختلف از کلماتی چون خیال، عشق، راز، شمس، ادب و بی‌ادبی سبب طولانی‌تر شدن داستان می‌شوند. برای نمونه در بیت ۶۹ کلمه خیال باعث تداعی شده و مولوی چند بیت به توضیح در مورد خیال پرداخته است:

دید شخصی فاضل، پرمایه‌یی — آفتابی در میان سایه‌یی
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست، بر شکل خیال
نیست وش باشد خیال اندر روان — تو جهانی بر خیالی بین، روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان — و ز خیالی فخرشان و ننگشان
آن خیالاتی که دام اولیاست — عکس مه رویان بُستان خداست
آن خیالی که شه اندر خواب دید — در رخ مهمان همی آمد پدید

(مولوی ۷۳/۱/۱۳۹۴)

مولوی در ابیات زیر تصریح می‌کند که آن شاه نسبت به حکیم الهی نهایت ادب را رعایت می‌کند و برای این موضوع احترام خلیفهٔ دوم عُمَر نسبت به پیامبر به ذهن او متبادر می‌شود:

ای مرا تو مصطفی من چون عُمَر از برای خدمتت بندم کمر
(مولوی ۷۷/۱/۱۳۹۴)

آمدن کلمهٔ ادب و پس از آن بی‌ادبی سبب تداعی داستان موسی و بلافاصله تداعی داستان عیسی شده است:

از خدا جوییم توفیق ادب بی ادب محروم گشت از لطف رب
بی ادب تنها نه خود را داشت بد بلکه آتش در همه آفاق زد
مائده از آسمان در می‌رسید بی صداع و بی فروخت و بی خرید
در میان قوم موسی چند کس بی ادب، گفتند: کو سیر و عدس
منقطع شد نان و خوان ازآسمان ماند رنج زرع و بیل و داسمان
باز عیسی چون شفاعت کرد حقّ خوان فرستاد و غنیمت بر طبق
باز گستاخان ادب بگذاشتند چون گدایان زلّه ها برداشتند
لابه کرده عیسی ایشان را که این دائم است و کم نگردد از زمین
بدگمانی کردن و مهرآوری کفر باشد پیش خوان مهتری
(همان/۸۵/۱)

در داستان «حکایت آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت» عنصر تداعی علاوه بر ایجاد مباحث گوناگون دینی و تعلیمی از جمله جبر و حسد و یک‌رنگی و...، موجب خلق چند داستان درونی و تمثیل‌های مختلف می‌شود. در ابتدای داستان هنگامی که مولوی پادشاه را دارای صفت دوبینی می‌داند و او را احول می‌خواند؛ داستان آن شاگرد احول و استاد برایش تداعی می‌شود و به تعریف آن در چند بیت می‌پردازد:

شاهِ اَحوَل کرد در راه خدا آن دو دمسازِ خدایی را جُدا
گفت استاد احولی را، کاندرآ رَو برون آر از وثاق آن شیشه را
گفت احول زآن دو شیشه من کدام پیشِ تو آرم؟ بکن شرح تمام
گفت استاد آن دو شیشه نیست رَو احولی بگذار و افزون بین مشو
گفت: ای اُستا مرا طعنه مزن گفت استا: زآن دو، یک را در شکن

شیشه یک بود و به چشمش دو نمود — چون شکست او، شیشه را دیگر نبود
چون یکی بشکست، هر دو شد زچَشم — مَرد، اَحوَل گردد از مَیلان و خشم
خشم و شهوت، مرد را احول کند — زِاستقامت، روح را مُبدَل کند
(مولوی ۳۳۳/۱/۱۳۹۴)

از دیگر داستان‌هایی که بر اثر تداعی کلمات به ذهن مولوی متبادر شده و به بیان آن می پردازد، «کژماندن دهان آن کس که نام پیامبر را با تمسخر خواند» به دنبال بحث حقیر دیدن دیگران در ابیات پیش است. آغاز بیانِ حکایت پادشاه جهود دیگر نیز تداعی‌گر بت نفس، مار، اژدها، آهن و سنگ، شَرار، سیاهابه و چشمهٔ پرآب می‌شود و این‌گونه با تداعی یک کلمه، کلمات دیگر به طور ناخودآگاه به ذهن مولوی آمده و تعریف داستان را به تأخیر می‌اندازد:

مادرِ بت‌ها بتِ نفس شماست — آهن و سنگ است نفس و بت شرار
آهنَ و سنگ است نفس و بت شرار — آن شرار از آب می‌گیرد قرار
سنگ وآهن زآب کی ساکن شود؟ — آدمی با این دو کی ایمن شود؟
بُت سیاهابه است اندر کوزه‌یی — نفس، مر آب سیه را چشمه‌یی
آن بُت مَنحوت چون سیلِ سیا — نفسِ بتگر چشمه پُر آب ورا
(همان/۱/۷۷۷)

علاوه بر داستان‌های درونی که عنوان دارند، قصه‌های *قرآنی* نیز به صورت کوتاه و در جای خود بیان می‌شوند. تداعی‌ها در داستان‌های دیگر *مثنوی* نیز در خور تأمل است.

تغییر در شیوه پرداختن به موضوع

از دیگر شگردهای بدخوانی مبتکرانهٔ شاعر یا نویسنده ،تغییر در شیوهٔ پرداختن به موضوع است. در این شیوه شاعر موضوع غالب در شعر را انتخاب کرده ولی با

دخل و تصرف در شیوهٔ پردازشِ آن قصد خودآفرینی و بازسازی خلاقانهٔ متون گذشته را دارد.

تغییر شخصیت‌ها و مکان وقوع قصه

داستان معروف پیر چنگی، یکی از داستان‌هایی است که تفاوت‌های زیادی با مآخذ خود دارد و از منظر بدخوانی خلاقِ هارولد بلوم قابل بررسی است. به نوشتهٔ فروزانفر مأخذ این داستان حکایتی در *اسرار التوحید* و همچنین *مصیبت نامهٔ* عطار است. از تغییرات چشمگیری که مولوی در خلق قصه پیرچنگی بر مبنای مأخذ داده است تغییر شخصیت‌ها و مکان قصه است.

جدول ۱: تغییر شخصیت‌ها و مکان قصه

	مثنوی	*مصیبت نامه*	*اسرارالتوحید*
شخصیت‌ها	پیرچنگی، عُمر	پیررباب زن، بوسعید	پیرطنبورزن، بوسعید، حسن مؤدب
مکان	گورستان یثرب	مسجدی خراب	گورستان حیره

زرین‌کوب در بارهٔ آن می‌نویسد:

«درست است که قصه به احتمال قوی باید از آنچه در *مصیبت نامهٔ* عطار در باب شیخ ابوسعید میهنه و پیر رَبابی آمده است اخذ شده باشد، اما مولانا ظاهراً به عمد آن را به دوران عمر خطّاب خلیفهٔ ثانی منسوب داشته است و در اجزای قصه هم تصرف‌هایی چند کرده است تا ضمن تبیین سرِّ قصه و الزام نفی خودی تا حدی نیز احوال مطرب و قوّال را که وجد و سماع صوفیه وجود آن‌ها را الزام می‌کند قابل دفاع فرنماید و آن‌ها را به استناد رفتار تسامح‌آمیزی که این خلیفهٔ محتسب خویِ متعصب در حقّ پیر چنگی به جای آورد، در درگاه حق احیاناً مقبول و در نزدِ متشرعه تا اندازه یی مستوجب عنایت نشان دهد. انتساب پیر چنگی به شهر مدینه هم تاحدی بدان سبب بوده باشد که این شهر در دوران بعد از خلفای راشدین، چنانکه از بعضی روایات ابوالفرج اصفهانی در کتاب *الاغانی* برمی‌آید، به موسیقی و غنا توجه خاص نشان می‌داده است و گه‌گاه مطربان و نوازندگان معروف در آنجا به شهرت و نوا می‌رسیده‌اند.» (زرین کوب ۴۲۷:۱۳۹۸)

در دو روایت *مصیبت نامه* و *اسرار التوحید*، شخصیت شیخ ابوسعید ابوالخیر است که تسامح و آسان‌گیری از ویژگی‌های بارز اوست و نسبت به ادیان دیگر و انسان‌ها

بسیار سهل‌گیر هست. همان‌طور که ذکر شد مولوی با انتخاب عمَر که بر خلاف ابو سعید در امر دین و اجرای احکام شرعی سخت‌گیر و متعصب است، نوعی تقابل میان او و پیر چنگی به وجود آورده است که باعث جذابیت داستان شده است. همچنین:

«حواله کردن مزد چنگ‌نوازی و ابریشم بها به بیت المال عام که مخصوص مصالح کلی مسلمانان است، می‌تواند اشاره به این باشد که هرگاه موسیقی برای خدا به کار رود آن نیز یکی از وجوه مصلحت کلی است. برخلاف نظر آن کسان که صرفِ مال را در راه سماع جایز نمی‌دانستند و بر صوفیان زبان به طعن و انکار می‌گشودند.» (طاهرخانی ۱۳۸۶:۱۳)

از طرفی عمر در این داستان مأمور حق است تا به پیر چنگی هدیهٔ خداوند را عطا کند.اما در برخورد با پیر چنگی در خویش دغدغه‌هایی می‌آفریند که:

پیر چنگی کی بُود خاص خدا حبّذا ای سرّ پنهان حبّذا
(مولوی ۲۱۷۲/۱/۱۳۹۴)

در ادامه شخصیت عمَر را به عنوان یک مرد «کامل» و پیر واصل می بینیم که «آیینهٔ اسرار حقّ»می‌شود و بعضی از رموز عرفان و اسرار عشق الهی را با پیر چنگی در میان می‌گذارد. (ر.ک. خیرآبادی ۱۳۸۴: ۱۷۳)

راه فانی گشته راهی دیگرست زآنکه هشیاری گناهی دیگرست
هست هشیاری زِ یادِ ما مضی ماضی و مستقبلت پرده خدا
(مولوی ۲۲۰۱/۱/۱۳۹۴)

پیر چنگی نیز برخلاف دو داستان دیگر به مقام بالای نفی خودی و فنای فی الله می‌رسد. به این شکل مولانا با تصرفات گسترده در اصل داستان که چند مورد از آن‌ها ذکر شد، داستانی طولانی خلق کرده و با تغییر شخصیت‌ها و مکان وقوع قصه قصد دارد هرگونه تقلید از آثارگذشته را در اثر خود بزداید (مرحله تطهیر یا ریاضت). در حقیقت او با نادرست خواندن شاعرانه، تغییرات تازه‌ای را در جهان متن ایجاد کرده و این‌گونه از مسیر شاعر و نویسندهٔ پیشگام منحرف شده و راه جدیدی را برای خلق پیدا کرده است.

عناصر داستان

از آنجا که *مثنوی* کتابی است شامل حکایت و داستان‌های مختلف، مولوی برای بیان افکار و اندیشه‌های خود از قالب قصه و داستان استفاده کرده است و بسیاری از بدخوانی‌های انجام شده در ساختار داستان و عناصر آن از جمله شخصیت پردازی و گفتگو شکل گرفته است.

شخصیت‌پردازی و گفتگو

داستان اعرابی و خلیفه از داستان‌های بلند دفتر اول *مثنوی* است که حدود ۸۰۰بیت را با احتساب داستان‌های درونی و بیان مسائل تعلیمی و دینی به خود اختصاص داده است. این داستان نیز همانند داستان‌های قبل، از جنبه‌های مختلفِ نظریهٔ بدخوانی بلوم قابل بررسی است که به چند مورد از آن‌ها می‌پردازیم. فروزانفر در *احادیث و قصص مثنوی* مأخذ این قصه را حکایتی از *مصیبت نامهٔ* عطار ذکر کرده و پس از نقل روایت عطار می‌نویسد: محمد عوفی در *جوامع الحکایات* (باب اول از قسم دوم) این حکایت را به طرزی شبیه به گفتهٔ عطار آورده است. (ر.ک. ۱۰۲:۱۳۸۱) در این داستان، ساختارشکنی برجستهٔ مولوی نسبت به مأخذ، اضافه کردن شخصیت زن و ایجاد گفتگوهای طولانی میان او و اعرابی و افزودن به کنش و جذابیت داستان است. می‌توان گفت مولوی با شخصیت‌پردازی و گفتگوهای فراوان با عبور از مرحله تقدّس‌زدایی وارد گذرگاه طلب می‌شود و با این نوآوری‌ها هرگونه نشانهٔ تقلید را از اثر خود می‌زداید.

همان‌طور که بلوم می‌گوید شعرا مانند پسرانی که توسط پدر سرکوب می‌شوند با دلواپسی در سایهٔ شاعر «نیرومندی» زندگی می‌کنند که مقدم بر آن‌ها بوده است و هر شعر بخصوصی را می‌توان کوششی به منظور رهایی از این «دلواپسی نفوذ» از طریق قالب‌ریزی مجدد و منظم یکی از اشعار پیشین تعبیر کرد. شاعر، اسیر در

شبکه رقابت اُدیپی با «پیشرو» اخته‌کنندهٔ خویش، در پی آن است که با ورود به آن از درون وجابه‌جاکردن، قالب‌ریزی دوباره وتجدیدنظر در شعر شاعر پیشین، این نیروی سنگین را خلع سلاح کند و فضایی برای اصالت تخیل خویش باز کند. (ر.ک. ایگلتون ۲۵۲:۱۳۹۹)

مولوی در این داستان با اضافه کردن شخصیت زن که در هیچ یک از دو مأخذ ذکر شده وجود ندارد، داستان خود را به طور کلی از دو داستان دیگر جدا کرده و دوباره به قالب‌ریزی و خلق آن پرداخته است.

«نقش زن در این داستان بسیار گیرا و پر کشش است و سخنان درست و به قاعدهٔ او ـ هرچند که در آغاز با واکنش مخالف مرد روبروست ـ سرانجام سبب می‌شود، اعرابی برای رسیدن به یک زندگی بهتر ـ در صورت داستان زندگی مادی و در ژرفای آن حیات معنوی ـ بادیه را به قصد بغداد ترک کند و کوزه آب گندیدهٔ خویش را برای خلیفه ارمغان برد و به بضاعت ناچیز خویش و غنای خلیفه ـ که در داستان نمادی از خداوند است ـ واقف گردد ودر برگشت از جهت معنوی آگاه و از جهت مادی گرانبار باشد.» (خیرآبادی ۲۳۷:۱۳۸۴)

در حکایت عوفی مانند عطار، شخصیت مأمون به شیوهٔ مستقیم و با عبارت «آثار کرم او به اقطاع و ارباع عالم برسید» معرفی می‌شود و در انتها نیز با این جملات شرم و کرم خلیفه را نشان می‌دهد: «گفت: زیرا که اگر گامی چند بیشتر رفتی وآب فرات بدیدی از تحفهٔ خود شرم داشتی و من شرم دارم که کسی به خدمت من تحفه‌ای به امید آورد وشرم زده و خجل بازگردد. زهی حیا و کرم که جهانی کرم در زیر رکاب این حیا می‌رود،» (فروزانفر ۱۳۸۱: ۱۰۱) اما مولوی با دو روش مستقیم و غیر مستقیم وگسترده‌تر، به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد. او با آوردن شخصیت زن در داستان و ایجاد کُنش وگفتگوهای طولانی میان مرد و زن، افکار و عقایدی را که در نظر دارد در طول حکایت بیان می‌کند. شخصیت‌ها اغلب نمایندهٔ دوطرز فکر مخالف هستند و هر کدام هستی و حقیقت و انسان را از دریچهٔ چشم خود می‌بینند. در این داستان زن از همان آغاز گفتگو می‌نماید که تنها در اندیشهٔ مال و

معاش نیکوست و از فقر و تنگدستی دلتنگ و نالان است و مرد در اندیشهٔ آن جهان و نمایندهٔ قناعت و صبر بر فقر است. (ر.ک. پورنامداریان ۳۲۷:۱۳۹۹)

مولوی در ابتدای داستان و به طور مستقیم به معرفی شخصیت خلیفه می‌پردازد:

یک خلیفه بود در ایام پیش — کرده حاتم را غلام جود خویش
رایتِ اکرام و داد افراشته — فقر و حاجت از جهان برداشته
بحر و کان از بخششش صاف آمده — داد او از قاف تا قاف آمده
در جهانِ خاک، ابر و آب بود — مظهرِ بخشایشِ وهّاب بود
از عطائش بحر و کان در زلزله — سوی جودش، قافله بر قافله
قبلهٔ حاجت در و دروازه‌اش — رفته در عالم به جود، آوازه‌اش
هم عجم، هم روم، هم تُرک و عرب — مانده از جود و سخائش در عجب
آب حیوان بود و دریای کرم — زنده گشته هم عرب زو، هم عجم
(مولوی۲۲۵۱/۱/۱۳۹۴)

معرفی شخصیت زن، توصیف به شیوه غیر مستقیم است به طوری که با خواندن ابیات، خواننده پی می‌برد که با زنی کج خلق روبه‌رو است که به خاطر ناداری شوهرش با او در ستیز است:

یک شب اعرابی زنی مر شوی را — گفت و ازحد برد گفت‌وگوی را
کین همه فقر و جفا ما می‌کشیم — جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم
نانمان نی، نان خورشمان درد ورشک — کوزه‌مان نه، آبمان از دیده اشک
(همان/۲۲۵۴/۱)

زن تمام افتخار عرب را علاوه بر جنگاوری بخشش و سفرهٔ باز و مهمان‌نوازی می‌داند، با این حال موقعیت خود را اینگونه وصف می کند:

مر عرب را فخر غزوست و عطا — در عرب تو، همچو اندر خط، خطا
چه غزا؟ ما بی غزا خود کشته‌ایم — ما به شمشیر عدم، سرگشته‌ایم
چه عطا؟ ما بر گدایی می‌تنیم — مر مگس را در هوا رگ می‌زنیم
گر کسی مهمان رسد گر من منم — شب بخُسبد، قصد دلق او کنم
(همان/۲۲۶۳/۱)

با این توصیفات، تصویری از زندگی مرد و زن اعرابی به خواننده ارائه می‌شود. در ادامه مرد شخصیتی معرفی می‌شود که از بار مسئولیت شانه خالی می‌کند و با

الفاظی چون الفقرُ فخری گویا زن را فریب می‌دهد و از او می‌خواهد شکرگزار باشد:

شوی گفتش چند جویی دخل و کشت — خود چه ماند از عمر؟ افزونتر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد — زآنکه هر دو همچو سیلی بگذرد
خواه صاف و خواه سیل تیره رو — چون نمی‌پاید دمی از وی مگو
(مولوی۱۳۹۴/۱/۲۲۹۰)

گفت: ای زن تو زنی یا بوالحزَن؟ — فقر، فخرست و مرا بر سر مزن
(همان/۱/۲۳۴۲)

علاوه بر اینها مولانا شخصیت خلیفه را نیز تغییر داده است. گونه‌ای بی‌اعتنایی به هویت تاریخی شخصیت‌ها و فضا و موقعیت داستان در *مثنوی* دیده می‌شود. ضرب‌آهنگ کیمیاکار *مثنوی*، شخصیت و موقعیت داستانی را پیوسته به سوی چشم‌اندازی ازلی و ابدی سوق می‌دهد و آن‌ها را از زمان روایی عادی و موقعیت و شخصیت آشنا و معمول فراتر می‌برد. (ر.ک. توکلی ۱۳۹۴:۵۶۶) در حکایت عوفی و همچنین روایت عطار از مأمون نام برده شده است، در صورتی که مولوی نامی از خلیفه و حتی زمان و مکان داستان نمی‌برد و با عبارت «یک خلیفه بود در ایام پیش» گویا به او شخصیت فرازمانی و فرامکانی می‌دهد و به این شکل داستان می‌تواند به همهٔ خلیفه‌ها در تمام زمان‌ها و مکان‌ها گسترش یابد. این نکره بیان کردن شخصیت خلیفه هم می‌تواند یکی از ترفندهایی باشد که مولوی جهت رفع اضطراب تأثیر دو روایت قبل در پیش گرفته و بدین شکل بدخوانی خلاقانه‌ای انجام داده است. از نکته‌های قابل توجه دیگر «دقت و توجه مولوی به روانشناسی شخصیت‌ها و توصیف احوال درونی آنان به اقتضای موقعیت و مقام آنان و به خصوص تأثیر این مقام و موقعیت و احوال مختلف بر شیوهٔ سخن گفتن آنان است.» (پورنامداریان ۱۳۹۹:۳۴۰) دعوای زن و شوهر اعرابی نمونهٔ کامل و زنده‌ای از دعوای زن و شوهری است که هر کدام زندگی را از دریچهٔ چشم خود می‌بینند. دعوای میان آن‌ها اگرچه جنگ دو نیروی متضاد در طبیعت هستی آدمی است، اما دعوایی واقعی میان مرد و زن با دو اخلاق متضاد در زندگی واقعی و بیرون از

سرشت انسان نیز هست. مولوی داستان‌ها را غالباً با نگاهی واقع‌بینانه به زندگی واقعی آغاز می‌کند و بسط می‌دهد و در فرصت‌های مناسب که در خلال داستان پیش می‌آید آن را تأویل به واقعه‌ای درونی در هستی انسان و قوت‌ها و قابلیت‌های مثبت و منفی او می‌کند تا امکان بهره‌برداری از آن برای بیان جهان‌بینی عرفانی فراهم آید. (پورنامداریان ۱۳۹۹: ۳۴۶)

مولانا در معرفی شخصیت‌ها جدای از توصیف مستقیم و غیر مستقیم، از عنصر گفتگو نیز بهره جسته است. محور بسیاری از داستان‌های *مثنوی* بر پایهٔ گفتگو است. در هر داستانی خواه کوتاه یا بلند، وظیفهٔ گفتگو این است که شخصیت داستان را چنان که هست به خواننده ارائه کند. (ر.ک. یونسی ۳۵۵:۱۳۹۹)

عنصر گفتگو در داستان از مهمترین عناصر است که اگر به خوبی به آن پرداخته شود می‌تواند کنش داستان را جلو ببرد، شخصیت‌ها را معرفی کند و همچنین به پیرنگ کمک کند. این عنصر در داستان اعرابی و خلیفه به طور بارزی وجود دارد که علاوه بر بیان اندیشه‌های مورد نظر مولوی، به معرفی شخصیت‌ها و منزلت اجتماعی آن‌ها می پردازد، چنانکه بیت زیر حاکی از آن است که مرد و زن اعرابی از پایگاه و منزلت پایین اجتماعی هستند:

چون قدم با میر و با بَگ می زنی — چون ملخ را در هوا رگ می‌زنی؟
با سگان از استخوان در چالشی — چون نِیی اِشکم تهی، در نالشی
(مولوی۲۳۲۵/۱/۱۳۹۴)

نکتهٔ برجسته و بارز در حکایت *مثنوی* این است که ابیات بسیاری به گفتگوی میان زن و مرد اختصاص داده شده است، در حالی‌که در دو حکایت مبدأ تنها چند گفتگوی کوتاه میان مأمون و اعرابی شکل گرفته است:

گفت: «آوردستم از خلد برین — هدیه‌ای بهر امیر المؤمنین
گفت «چیست آن تحفه‌ای نیکوسرشت؟» — گفت: «ماءالجنه، آبی از بهشت»
این بگفت و مُشک پیش آورد باز — در زمان مأمون به جای آورد راز
چون چشید آن آب گرم بوی‌ناک — گفت «احسنت اینت زیبا آب پاک
هست این آب بهشت، اکنون بخواه — تا چه می باید ترا از پادشاه؟»

گفت «هستم از زمینی شوره‌دار — آب او تلخ و هوای او غبار
هم طراوت برده از خاکش سموم — هم شده از تفت سنگ او چو موم»
(عطار نیشابوری ۱۳۸۸:۴۶۱)

در ادامه مأمون از اعرابی می‌خواهد پس از گرفتن زر به وطن خود بازگردد؛ یک گفتگوی کوتاه هم بین سائل و مأمون انجام گرفته است و حکایت عوفی نیز به همین منوال است:

گفت «بستان زر بشرط آن که راه — پیش گیری زود هم زین جایگاه
بی توقف باز گردی، این زمان — زانکه نیست اینجا ترا بودن امان.»
زر ستد آن مرد و، حالی، بازگشت — با خلیفه سایلی همراز گشت
گفت «برگوی ای امیر المؤمنین — کز چه تعجیلش همی‌کردی چنین؟»
گفت «اگر او پیشتر رفتی ز راه — آب دیدی در فرات این جایگاه
از زلال او شدی حالی خجل — بازگشتی از برِ ما تنگ دل»
(همانجا)

اما روایت مولوی در حدود ۲۰گفتگو میان زن و مرد اعرابی دارد که طول ابیات نیز بسیار وسیع‌تر از دو مأخذ است. از آنجا که شاعر نه تنها به ساختار خود حکایت، بلکه به شخصیت‌های داستان نیز نگاهی به مثابهٔ موضوع شناخت دارد، گفتگوهای اضافه شده در حکایت مولوی، در جهت رفع اضطراب تأثیر دو حکایت مبدأ، دارای اطناب هستند. این اطناب در گفتگوها باعث گسترش پیرنگ می‌شود. (ر.ک. اکبری گندمانی و کمالی بانیانی ۱۳۹۸:۱۰۵) از طرفی با افزودن این گفتگوها مولوی فرصتی برای بیان اندیشه‌های تعلیمی و برخی مسائل اعتقادی در اختیار دارد.

فرافکنی

داستان نخجیران و شیر یکی از آموزنده‌ترین داستان‌های *مثنوی*، به صورت تمثیل است که بنا به تصریح مولوی از *کلیله و دمنه* اقتباس شده است. این قصه در *مثنوی* حدود ۴۹۰بیت دارد که تنها ۳۱بیت از آن به روایت اصلی اختصاص دارد که آن هم بدون نظم منطقی در میان کل ابیات پراکنده شده است. این داستان نیز از جمله

حکایاتی است که می‌توان از جهات مختلف نظریهٔ بدخوانی آن را تأویل کرد. هرچند که مولوی آن را برای بیان توکل و ترک جهد گفتن نخجیران نقل می‌کند اما ابیاتی از قصه نمایانگر نگاه روانکاوانهٔ مولوی به انسان و تعامل او با دیگران است.

قصه‌گویی در *مثنوی* در بسیاری موارد چندان برجسته می‌شود که مستقل از اندیشهٔ قبلی یا بعدی، خود توصیف روان‌شناختی انسان‌ها را به عهده می‌گیرد و برانگیزندهٔ اندیشه‌های دیگر می‌شود. مولوی در انتهای این قصه به روشنی به مسئلهٔ فرافکنی می‌پردازد و بیان می‌کند که انسان صفت‌هایی را که نمی‌تواند در خود ببیند به دیگران نسبت می‌دهد. فرافکنی امری ناخودآگاه است که فرد، زشتی رفتار خود را به دیگران نسبت می دهد بدونِ اینکه خود به کاری که می‌کند آگاه باشد. در این دیدگاه شیر می‌تواند نماد انسانی باشد که اعمال و رفتار خود را به دیگران فرافکنی می‌کند:

شیر خود را دید در چَه وز غلو خویش را نشناخت آن دم از عدو
عکس خود را از عدوّ خویش دید لاجَرَم بر خویش شمشیری کشید
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۳۱۸)

مولوی در بیت زیر به صراحت حدیث پیامبر را نقل می‌کند که مؤمنان آیینه یکدیگرند:

مؤمنان آیینه یکدیگرند این خبر می از پیمبر آورند
پیش چشمت داشتی شیشه کبود زآن سبب، عالَم کبودت می‌نمود
گرنه کوری این کبودی دان ز خویش خویش را بد گو مگو کس را تو بیش
(همان/۱/۱۳۳۰)

او می‌گوید انسان‌ها در چاه اعمال خود می‌افتند و درحقیقت آن چاه را به دست خود می‌کَنند:

در فتاد اندر چهی کو کنده بود زآنکه ظلمش در سَرش آینده بود
چاهِ مُظلم گشت ظلم ظالمان اینچنین گفتند جمله عالمان

هر که ظالم‌تر، چَهَش با هول‌تر — عدل فرموده ست: بتَّررا بتر
ای که تو از ظلم چاهی می‌کَنی — از برای خویش، دامی می‌کُنی
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۳۱۱)

همچنین در جایی دیگر می‌گوید:

ای بسا ظلمی که بینی در کَسان — خویِ تو باشد در ایشان، ای فلان
اندر ایشان تافته هستی تو — از نفاق و ظلم و بد مستی تو
آن تویی وآن زخم بر خود می‌زنی — بر خود آن ساعت، تو لعنت می‌کنی
در خود آن بد را نمی‌بینی عِیان — ورنه دشمن بوده‌ای خود را به جان
حمله بر خود می‌کُنی ای ساده مرد — همچو آن شیری که بر خود حمله کرد
چون به قعر خوی خود اندر رسی — پس بدانی کز تو بود آن ناکسی
شیر را در قعر پیدا شد که بود — نقشِ او، آن کِش دگر کس می‌نمود
هر که دندان ضعیفی می‌کَنَد — کارِ آن شیرِ غلط بین می‌کُند
ای بدیده عکس بَد بر روی عَم — بد نه عمّ است، آن توی، از خود مَرَم
(همان/۱/۱۳۲۷)

از نگاه مولانا شیر نماد انسان است که حواس واقعی خود را تعطیل کرده و با خشم، دلیل گرسنگی خود را در جایی دیگر می جوید. اگر انسان قبل از فرافکنی، در خود تأمل کند و سررشتهٔ امور را نزد خود بجوید،کمتر آسیب می بیند و در چاه خشم و اشتباهات خود و همچنین فریب دیگران نمی‌افتد. بدین صورت مولوی داستانی را که به گفتهٔ خود از *کلیله و دمنه* اقتباس کرده است با این درونمایه می‌آمیزد.در *کلیله و دمنه* داستان برای بیان غرور و اینکه قدرت به تنهایی نمی‌تواند رمز موفقیت باشد بیان می‌شود و سخنی در باب فرافکنی به میان نمی‌آید. درنتیجه می‌توان گفت نگاه روانشناسانهٔ مولوی و بیان مسئلهٔ فرافکنی باعث از بین بردن بار الهام از داستان پیشین شده و درنهایت خودوالایی شاعر را نسبت به نویسندهٔ پیشگام در بر دارد.

صنعت التفات

یکی از شگردهای بدخوانی خلّاق توسط مولوی، استفاده از صنایع لفظی یا بدیعی است. از جملهٔ این صنایع می‌توان به صنعت التفات اشاره کرد. التفات از دیرباز در ادب فارسی و به‌ویژه شعر مورد توجه بوده است و در کتاب‌های بلاغت فارسی طرح شده است. آن را رفتنِ گوینده از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه تعریف کرده‌اند. (ر.ک. توکلی ۸۵:۱۳۹۴)

«التفات در اصل به معنی چپ و راست نگریستن و روی برگرداندن به سوی کسی یا چیزی است و در اصطلاح بدیع آن را دو نوع تعریف کرده اند: ۱.قسم اول آنکه در سخن از غیبت به خطاب یا بر عکس از خطاب به غیبت منتقل شوند. ۲.قسم دوم آنکه سخن را تمام کنند، آن‌گاه جمله یا مصرع و بیتی بیاورند که خود مستقل باشد، اما با سخن قبل مربوط شود و موجب حسن کلام گردد.» (همایی ۳۲۳:۱۳۹۱)

آنچه در خوانش داستان طوطی و بازرگان *مثنوی* جلب نظر می‌کند استفادهٔ مولوی از این فن در چند جای داستان است که به زیبایی قصهٔ او افزوده است. مولوی این داستان را با نگاه به روایت ابوالفتوح و به احتمال قوی‌تر حکایت عطار در *اسرارنامه* سروده است، اما تغییراتی که با مهارت در بیان قصه داده است نوعی بدخوانی خلّاق را نسبت به متون پیش از خود به وجود آورده است. از زیباترین نمونه‌های التفات، لحظه‌هایی هستند که مولوی یا شخصیت داستان متوجه خدا می‌شوند و بی هیچ تمهید خاصی اسلوب خطابی نیایش را به کار می‌گیرند. (ر.ک. توکلی ۸۸:۱۳۹۴) در همان ابتدای داستان که طوطی در حال دادن پیغام خود به بازرگان برای طوطیان بود، اولین نیایش این داستان را شاهد هستیم:

ای حریفان بت موزون خود — من قدح‌ها می‌خورم پُر خون خود
یک قدح می نوش کن بر یاد من — گر همی‌خواهی که بدهی دادِ من
یا به یاد این فتادهٔ خاک بیز — چونکه خوردی، جرعه‌یی بر خاک ریز
ای عجب آن عهد و آن سوگند کو — وعده‌های آن لب چون قند کو
گر فراق بنده از بد بندگی است — گر تو با بد، بد کنی پس فرق چیست
ای بدی که تو کنی در خشم و چنگ — با طرب تر از سماع و بانگ چنگ

ای جفای تو ز دولت خوبتر — و انتقام تو، ز جان محبوبتر
نار تو اینست نورت چون بوَد — ماتم این تا خود که سورت چون بود؟
(مولوی۱۵۶۷/۱/۱۳۹۴)

ابیات زیر نیز از این نمونه هستند:

کز کرشم غمزهٔ غمّازه‌ای — بر دلم بنهاد داغی تازه‌ای
من حلالش کردم ار خونم بریخت — من همی‌گفتم حلال، او می‌گریخت
چون گریزانی ز ناله خاکیان — غم چه ریزی بر دل غمناکیان؟
ای که هرصبحی که از مَشرق بتافت — همچو چشمه مُشرِقت در جوش یافت
چون بهانه دادی این شیدات را؟ — ای بها، نه شکّر لب‌هات را
ای جهان کهنه را تو جان نو — از تن بی‌جان و دل، افغان شنو
(همان/۱۸۰۱/۱)

همین مسئله در قسمتی با عنوان تفسیر ماشاءَاللهُ کانَ نیز تکرار می‌شود و مولوی کلامش را از غایب به مخاطب تغییر می‌دهد و به مناجات با خدا می‌پردازد:

این همه گفتیم لیک اندر بسیچ — بی عنایات خدا هیچیم هیچ
بی عنایات حق و خاصان حق — گر ملک باشد، سیاهستش ورق
ای خدا، ای فضل تو حاجت روا — با تو یاد هیچ کس نبود روا
این قدر ارشاد، تو بخشیده‌ای — تا بدین بس، عیب ما پوشیده‌ای
قطره‌ای دانش که بخشیدی ز پیش — متّصل گردان به دریاهای خویش
قطرهٔ علم است اندر جان من — وارهانش از هوا وز خاک تن
پیش ازآن کین خاک‌ها خسفش کند — پیش از آن کین بادها نَسفش کند
گرچه چون نسفش کند تو قادری — کش از ایشان واستانی، واخری
قطره‌ای کو در هوا شد یا بریخت — از خزینه قدرت تو کی گریخت؟
گر درآید در عدم یا صد عدم — چون بخوانیش، او کند از سر، قدم
صد هزاران ضدّ، ضد را می‌کُشد — بازشان حکم تو بیرون می‌کشد
از عدم‌ها سوی هستی هر زمان — هست یا رب کاروان در کاروان
خاصه هر شب جمله افکار عقول — نیست گردد غرق در بحر نُغول
(همان/۱۸۹۰/۱)

همچنین در یکی از مهمترین لحظه های داستان، شیوهٔ دیگری از این صنعت را شاهد هستیم. هنگامی‌که طوطی می‌میرد و بازرگان که به شدت تحت تأثیر قرار گرفته است با حسرت، حال خود را بیان می‌کند، اما در این میان راوی سخن را از طوطی برگرفته و رو به زبان می‌کند و به سرزنش او می‌پردازد:

گر سلیمان را چنین مرغی بُدی — کی خود او مشغول آن مرغان شدی
ای دریغا مرغ، کارزان یافتم — زود، روی از روی او برتافتم
ای زبان، تو بس زیانی مر مرا — چون تویی گویا چه گویم من تو را؟
ای زبان هم آتش و هم خِرمنی — چند این آتش در این خرمن زنی؟
(مولوی۱۳۹۴/۱/۱۷۹۰)

این چند بُرِش(قسمت) از داستان طوطی و بازرگان است که شامل صنعت التفات و مناجات مولوی با پروردگار و یا صحبت با مخاطبین است که در داستان *تفسیر ابوالفتوح* و همچنین روایت عطار در *اسرار نامه* اثری از آن دیده نمی‌شود و راوی تنها حکایتی را بازگو می‌کند.

بیان موضوعات تعلیمی و اخلاقی

مثنوی از جمله کتاب‌هایی است که حکایات آن نسبت به منابع، دخل و تصرفات بسیاری دیده است. یکی از اهداف مولوی در ایجاد این دخل و تصرفات، بیان موضوعات حکمی و تعلیم مسائل اخلاقی و تربیتی می باشد. از آن جمله داستان پادشاه و جهود است که مولوی در طول بیان حکایت، مسائل مهم عرفانی و اخلاقی را بر شمرده است که در حکایت مأخذ چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. در این قسمت به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

الف) خشم و تعصب: مولانا در این داستان بیان می‌کند که پادشاه و وزیر مظهر تعصب در دین هستند. این تعصب و تقلیدست که وزیر را وامی دارد تا در راه

آیین خویش ـ یا درواقع در راه مبارزه با آن چه غیر از دین و آیین خود اوست ـ گوش و بینی خود را از دست بدهد و سرانجام دست به خودکشی هم بزند و به این گونه به خاطر تعصّب کوری که دربارهٔ دین موسی دارد، در دین عیسی اختلاف و تفرقه بیندازد و مثل پادشاه خویش این قدر نداند که موسی و عیسی با هم اختلاف ندارند؛ هردو رهنمایان حقّ بوده‌اند وآن چه جهودان را به دشمنی با آیین عیسی وا می‌دارد تعصب خودپرستانهٔ خود آن‌ها است. (زرین‌کوب ۷۵:۱۳۸۴) این تعصب نتیجه اَحوَل بودن پادشاه است که موسی و عیسی را جدا از یکدیگر می‌داند و این دوبینی او را به کوری تعصب واداشته است:

شاهِ اَحوَل کرد در راه خدا　　آن دو دمساز خدایی را جدا
(مولوی۳۲۶/۱/۱۳۹۴)

خشم و شهوت، مرد را احول کند　　زاستقامت، روح را مُبدل کند
(همان/۳۳۳/۱)

شاه از حِقدِ جُهودانه چنان　　گشت احول، کِالاَمان یا ربّ اَمان
صد هزاران مؤمن مظلوم کشت　　که پناهم دین موسی را و پشت
(همان/۳۳۷/۱)

پادشاه و وزیر، در ظاهر تسلیم احکام و آداب شریعت هستند اما در باطن چشم دلشان به سبب تعصب در دین کور است.

ب) حسادت: یکی دیگر از آموزه‌های مولوی در این داستان، مذمت حسد است. او علاوه بر تعصب وکوردلی، حسادت را یکی دیگر از دلایلی می‌داند که وزیر گرفتار آن است و سبب می‌شود تا عدهٔ زیادی از مسیحیان را در دام تفرقه و جدایی و جنگ بیندازد:

آن وزیرک از حسد بودش نژاد　　تا به باطل، گوش و بینی داد باد
بر امید آنکه از نیش حسد　　زهر او در جان مسکینان رسد

هر کسی کو از حسد بینی کَنَد　　خویشتن بی گوش و بی بینی کُند
(مولوی۴۴۰/۱/۱۳۹۴)

مولوی انسان حسود را از یاران شیطان می‌داند و بیان می‌کند که خانهٔ دل که گنجینه اسرار الهی است باید از هرگونه پلیدی پاک باشد، حسد نیز یکی از پلیدی‌هایی است که جسم و روح انسان را سیاه و تباه می‌کند:

ور حسد گیرد تو را در ره گلو　　در حسد ابلیس را باشد غُلو
کو ز آدم ننگ دارد از حسد　　با سعادت جنگ دارد از حسد
عَقبه‌یی زین صَعب‌تر در راه نیست　　ای خُنُک آن کِش حسد همراه نیست
این جسد، خانهٔ حسد آمد، بدان　　کز حسد آلوده باشد خاندان
گر جسد خانهٔ حسد باشد، ولیک　　آن جسد را پاک کرد الله، نیک
طَهِّراً بیتی بیان پاکی است　　گنج نور است، اَر طلسمش خاکی است
چون کُنی بر بی حسد مکر و حسد　　ز آن حسد، دل را سیاهی‌ها رسد
خاک شو مردان حق را زیر پا　　خاک بر سر کن حسد را همچو ما
(همان/۴۳۶/۱)

نتیجه

بدخوانی خلاق شاخه‌ای از بینامتنیّت است که برمبنای آن هر متن از متون پیشین خود تأثیر می‌پذیرد و طبق آراء بلوم شاعران متأخر وامدار شاعران متقدم هستند. بدخوانی خلاق با داشتن مؤلفه‌هایی نشان می‌دهد که چگونه یک شاعر یا نویسنده می‌تواند با روش‌های مختلف و استفاده ازخلاقیت، در متون پیش از خود دگرگونی ایجاد کند. *مثنوی* نیز از این موضوع جدا نیست و مولوی در غالب قصه‌هایش دخل و تصرفاتی داشته به طوری‌که ظاهر وصورت قصه‌های *مثنوی* با مآخذ آن قصه‌ها در متونِ ماقبل تفاوت‌های چشم‌گیری دارد. مولوی با شگردهای مختلف و به گونه‌های متنوع و هنرمندانه حکایات و داستان متون پیشین را آن‌گونه که خود خواسته است و در راستای اهداف خود تغییر داده و با مواردی مانند فرافکنی،

تداعی، بیان مضامین تعلیمی، تغییر در عناصر داستان و صنعت التفات، بدخوانی کرده است.

کتابنامه

آلن، گراهام. ۱۳۸۵. *بینامتنیّت*. ترجمه پیام یزدانجو. چ۳. تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. ۱۳۶۹. *مثنوی*. چ۲. تهران: زوار.

استُلی برس، الیور و بولک، آلن. ۱۳۸۷. *فرهنگ اندیشه نو*. ترجمه گروه مترجمان. چ۳. تهران: مازیار.

اکبری گندمانی، مهرداد و مهدی رضا کمالی بانیانی. ۱۳۹۸. «نقش کارکردهای تعلیمی در ساخت‌یابی *حکایات مولانا (درویش صاحب کرامات)*». *پژوهش در مسائل تعلیم و تربیت اسلامی*. ش۴۴. صص ۱۱۰ـ۸۷.

امیر احمدی، ابوالقاسم، علی عشقی سردهی، ابراهیم استاجی و احمد یزدی. ۱۳۹۴. «نقد دگرخوانی‌های خلاقانهٔ اساطیر در شعر احمد شاملو بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ش۲. صص۷۷ـ۵۷.

ایگلتون، تری. ۱۳۹۹. *پیش درآمدی برنظریهٔ ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ۱۱. تهران: مرکز.

بلوم، هارولد. ۱۳۹۶. *نبوغ سیمای پنجاه نابغه سخن*. ترجمه محبوبه مهاجر. چ۲. تهران.

بی‌نیاز، فتح الله. ۱۳۹۴. *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چ۶. تهران: افراز.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۹۹. *در سایه آفتاب*. چ۵. تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا. ۱۳۹۴. *از اشارت‌های دریا*. چ۳. تهران: مروارید.

خیرآبادی، عباس. ۱۳۸۴. *ظرف آب زندگی*. چ۱. مشهد: پاژ.

زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۴. *نردبان شکسته*.چ۲. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۸. *بحر در کوزه*. چ۱۷. تهران: علمی.

زمانی، کریم. ۱۳۹۴ .*شرح جامع مثنوی معنوی*. چ۴۶.تهران: اطلاعات.

شیبانی اقدم، اشرف و زینب حاج ابو کهکی و محمدعلی گذشتی. ۱۳۹۸. «دنیاهای محتمل در ساختار روایی *مثنوی معنوی* (داستان دژ هوش ربا)». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۷. صص۱۲۲ـ۹۵.

طاهر خانی آقایی، علی. ۱۳۸۶. «نگاهی دوباره به پیر چنگی». *مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی. ش۸۱. صص۱۳ـ۱۰.*

طاهری، قدرت‌الله و سودابه فرخی. ۱۳۹۲. «رابطه نیما با سعدی بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم». *پژوهش‌های ادبی*. ش۴۲. صص ۸۰ـ۵۳.

عطار نیشابوری، فرید الدین. ۱۳۸۸. *مصیبت‌نامه*.تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۵. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع الزمان. ۱۳۸۱. *احادیث و قصص مثنوی*.ترجمه حسین داودی. چ۲. تهران: امیرکبیر.

قزوینی، محمد. ۱۳۹۱. *چهارمقاله*. به اهتمام دکتر محمد معین. چ۹. تهران: جامی.

مدرس زاده، عبدالرضا. ۱۳۹۴. «رویکرد قرآنی سنایی به قصیدهٔ ابر فرخی سیستانی با نگاهی به نظریهٔ بدخوانی خلاق هارولد بلوم». *پژوهش‌های ادبی*. ش۲. صص۱۱۶ـ۹۷.

ـــــــــــــــــــ . ۱۳۹۵. «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر». *ادبیات تعلیمی*. ش۲۹. صص ۱۲۰ـ۹۱.

محمدبن منور. ۱۳۹۳. *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چ۱۱. تهران: آگه.

مکاریک، ایرناریما. ۱۳۹۸. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۶. تهران: آگه.

منشی، ابوالمعالی نصرالله. ۱۳۹۸. *ترجمه کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی. چ۴۵. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی. ۱۳۹۷. *اقبالنامه نظامی گنجوی*. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.

همایی، جلال الدین. ۱۳۹۱. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ۳۲. تهران: هما.

یونسی، ابراهیم. ۱۳۹۹. *هنر داستان نویسی*. چ۱۶. تهران: نگاه.

Refrencese

Akbarī Gandomānī, Mehrdād and Kamālī Bānīyānī, Mahdī Rezā. (2019/1398SH). "*Naqše Kār-kardhā-ye Ta'līmī dar Sāxt-yābī-ye Hekāyāte Mowlānā* (*Darvīše Sāheb Kerāmāt*)". *Journal of research in Islamic education issues*. No. 44. Pp. 87-110.

Allen, Graham. (2006/1385SH). *Beynā-matnīyat* (*Intertextuality*). Tr. by Payām Yazdān-jū. 3rd ed. Tehrān: Markaz.

Amīr-ahmadī, abo al-qāsem and Alī Ešqī Sardehī and Ebrāhīm Estājī & Ahmad Yazdī. (2015/1394SH). "*Naqde Degar-xānīhā-ye Xallāqāne-ye Asātīr dar Še're Ahmad Šāmlū bar Asāse Nazarīye-ye Bad-xānī-ye Xallāqe Harold Bloomfield*". *Research Journal of Literary Criticism and Stylology*. No.2. Pp. 57-77.

Attāre Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (2009/1388SH). *Mosībat Nāme*. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī kadkanī. 5th ed. Tehrān: Soxan.

Bloom, Harold. (2017/1396SH). *Nobūqe Sīmāye Panjāh Nābeqe-ye Soxan*. Tr. by Mahbūbe Mohājer. 2nd ed. Tehrān: Hermes.

Bī-nīyāz, Fatho al-llāh. (2015/1394SH). *Dar-āmadī bar Dāstān-nevīsī va Ravāyat-šenāsī*. Tehrān: Afrāz.

Eagleton, Terry. (2020/1399SH). *Pīš Dar-āmadī bar Nazarīye-ye Adabī*. Tr. by Abbās Moxber. Tehrān: Markaz.

Este'lāmī, Mohammad. (1990/1369SH). *Masnavī*. 2nd ed. Tehrān: Zavvār.

Forūzān-far, Badi'o al-zamān. (2002/1381SH). *Ahādīs va Qesase Masnavī*. Tr. by Hoseyn Dāvūdī. 2nd ed. Tehrān: Amīr-kabīr.

Homāyī. Jalālo al-ddīn. (2012/1391SH). *Fonūne Belāqat va Sanā'āte Adabī*. 22th ed. Tehrān: Homā.

Makaryk, Irena Rima. (2019/1398SH). *Dāneš-nāme-ye Nazarīyehā-ye Adabī-ye M'āser* (*Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*). Tr. by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavī. 6th ed. Tehrān: Āgah.

Modarres-zāde, abdo al-rezā. (2015/1394SH). "*Rūy-karde Qorānī-ye Sanāyī be Qasīde Abre Farroxī Sīstānī bā Negāhī be Nazarīye bad-xānī-ye Xallāqe Harold H Bloomfield*". *Journal of literary research*. No. 2. Pp. 97- 116.

Modarres-zāde, abdo al-rezā. (2016/1395SH). "*Zanānegī-ye Adabe Ta'līmī, Rahanande-ye Parvīn az Ezterābe Ta'līmī*". No. 29. Pp. 91-120.

Mohammad ebne Monavvar. (2014/1393SH). *Asrāro al-towhīd fī Maqāmāte Šeyx abī Sa'īd.* Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. 11th ed. Tehrān: Āgah.

Monšī, abo al-ma'ālī Nasro al-llāh. (2019/1398SH). *Tarjome Kelīle va Demne*. Ed. by Mojtabā Mīnavī. 45th ed. Tehrān: Amīr-kabīr.

Nezāmī Ganjavī. (2018/1397SH). *Eqbāl-nāme Nezāmī Ganjavī*. Ed. by Dr. Barāt Zanjānī. Tehrān: University of Tehran.
Pūr-nām-dārīyān, Taqī. (2020/1399SH). *dar Sāye-ye Āftāb*. 5th ed. Tehrān: Soxan.
Qazvīnī, Mohammad. (2012/1391SH). *Čahār Maqāle*. with the Effort of Dr. Mohammad Mo'īn. 9th ed. Tehrān: Jāmī.
Šeybānī Aqdam, Ašraf and Zeynab Hāj abū Kahkī & Mohammad-alī Gozaštī. (2019/1398SH). "*Donyāhā-ye Mohtamal dar Sāxtāre Revāyī Masnavī-ye Ma'navī (Dāstāne Dež Hūš Rebā)*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 57. Pp. 95-122.
Stally Brass, Oliver. Bullock, Alan. (2008/1387SH). *Farhange Andīše-ye Now*. Tr. by Gorūhe Motarjemān. Tehrān: Māzīyār.
Tāher-xānī Āqāyī, Alī. (2007/1386SH). "*Negāhī Dobāre be Pīre Čangī*". *Persian language and literature development magazine*. No. 81. Pp. 10-13.
Tāherī, Qodrato al-llāh and Sūdābe Farroxī. (2013/1392SH). "*Rābete-ye Nīmā bā Sa'dī bar-asāse Nazarīye Ezterābe Ta'sīre Harold H Bloomfield*". *Journal of literary research*. No. 42. Pp. 53-80.
Tavakkolī, Hamīd-rezā. (2015/1394SH). *az Ešārathā-ye Daryā*. 3rd ed. Tehrān: Morvārīd.
Xeyr-ābādī, Abbās. (2005/1384SH). *Zarfe Ābe Zendegī*. 1st ed. Mašhad: Pāž.
Yūnesī, Ebrāhīm. (2020/1399). *Honare Dāstān Nevīsī*. 16th ed. Tehrān: Negāh.
Zamānī, Karīm. (2015/1394SH). *Šarhe Jāme'e Masnavī-ye Ma'navī*. 46th ed. Tehrān: Ettelā'āt.
Zarrīn-kūb, abdo al-hoseyn. (2019/1398SH). *Bahr dar Kūze*. 17th ed. Tehrān: Elmī.
Zarrīn-kūb, abdo al-hoseyn. (2005/1384SH). *Nardebāne Šekaste*. 2nd ed. Tehrān: Soxan.

In the Name of God

Mytho-Mystic Literature

Quarterly Journal

Islamic Azad University-South Tehrān Branch
Deputy of Research

No. 68 , Autumn 2022

Guidelines for Article Submission

1. Article should be research oriented, the result of authors/s own work and should not has been published, nor should it has been simultaneously sent for publication in other journals.
2. Submission of article will be done only via following web site: http://jmmlq.azad.ac.ir.
It is necessary for author to do as follows:
- Filling the form of registration
- Signing in with his/her own account
- Filling the form of article submission
- Uploading the article

Please do not write the name of author/authors in the main article and English abstract. Write full names, affiliations, postal addresses, emails and telephone numbers of author/authors in a separate file and upload it.
- At the end and after uploading the article, you will receive a tracking code. (The corresponding author is responsible for communication with the journal during the manuscript submission, peer review, and publication process, and typically ensures that all the journal's administrative requirements are properly completed.)
3. The article should be written in Microsoft Office Word 2013; paper: A4; margins: (left and right) 3 cm, (top and bottom) 1.5 cm; font: B Lotous
4. The scope of the journal is limited to "mystical and mythological literature".
5. Book reviews are not accepted.
The letter of acceptance is issued to the author(s) after final approving by referees.
6. To avoid repeating the subject and to enrich the articles of the journal, before writing the article please refer to these websites:
www.ISC.gov.ir
www.ricest.ac.ir

Guidelines for Preparing an Article

The length of article should not exceed 7500 words (25 pages).
For preparing the article, it is necessary to note the following:
a. The article should include title, abstract, keywords, preface, conclusion, references and English abstract.
b. The title of article should be informative and does not exceed 20 words.
c. The abstract does not exceed 200 words and should state the purpose of the research, the principal results and major conclusions
d. The keywords do not exceed 5words and describe the main subject of the article.
e. The introduction includes the problem statement, objectives, method of research and background of the research. (The background of research includes the introduction and review of pervious researches. The resources of previous researches should be cited in bibliography.)
f. The English abstract, including title, text and keywords, should be submitted in a separate file. The length of abstract should not exceed 200 words.
g. Do not write non-Persian names and idioms in the main text of article. Cite them in the footnote.
h. References in the article should be same as following pattern: The name of the author/s, date, page/s. The example: (Khanlari 1373:126)
- References to *Masnavi Manavai* should be same as following pattern: The name of the author, the date, book volume, the number of verse. The example: (Mulavi 1374, 2, 212).
-References to *Shāhnāmeh* should be like other books: The name of the author, date, volume, page/s.
- If the author of a book is unknown, it should be referred to the name of book. The name of book should be italicized. The example: (*Minooye Kherad* 1381, 122).
-If a book has two authors, follow this format: (Mohājer and Nabavi 1376:25)
-If a book has several authors, follow this format: (Haghshenās et al 1389:25)
-If an author has two works published in the same year, the reference should show the date of the first followed by an "a" and the date of the second followed by a "b." The example: (Zarrinkoob 1375a: 156)
j. The bibliography is put into alphabetical order according to the surnames of the authors.

- For a book, the pattern is as follows: the surname(s) and name(s) of the author(s), the date, title of the book, the name of editor or translator, the place of publication, the name of publisher.
If the author of a book is unknown, the pattern is as follows: the title of the book, the date, the name of editor or translator, the place of publication, the name of publisher.
-For an article, the pattern is as follows: the surname(s) and name(s) of the author(s), the date, title of the article, the name of the journal, the volume number and the first and last pages.
- The bibliography should be translated to English.

The address: No. 223, North Iranshahr Ave, Azarshahr Ave. Tehrān, Iran.
Postal Code: 1584715414
The Journal of Mytho-Mystic Literature
Tel: (+9821) 88830023
/Fax.: (+9821) 88830023
Email: Jmmlq@azad.ac.ir
Website: http://jmmlq.azad.ac.ir

According to the by-law no. 11/25685 dated 29/4/2019 of Islamic Republic of Iran Ministry of Sciences, Research and Technology, all "the journals with scientific-research rank" have been renamed "the journals with scientific rank".

CONTENTS

The Place of Jahorm in *Shāhnāmeh*, Islamic Historical Books and the Local Folklore, A Comparative Analysis/……..……..9
Fātemeh Taslim Jahromi
The Poem of Manley: An Analysis Based on Jung's Archetypal Criticism/……...……...…….……...…….10
Nāhid Tirandāz; Aboulqāsem Esmāilpour Motladq; Abdolhosein Farzād
Hypertextuality in the Selected Anecdotes of *Asrar Nama*; An Analysis/……..……..……..11
Zeinab Rezāpour; Maryam Zamāni
Mystical Language in Rumi's *Masnavi Manavi*/…….12
Afsāneh Saādati; Parvin Golizādeh; Mokhtār Ebrāhimi
The Behavior of the Main Characters in the Story of "Zāl and Rudāba"; An Analysis Based on the Joseph Campbell's Theory of Hero's Journey/……..…13
Mohsen Shafie Bāfti; Mahmood Modaberi; Najmeh Hosseini Sarvari
Humorous Features of Abu Said Abul-Khayr; An Analysis Based on Asrār al-Tawhid and His States and Words/…….14
Mohammadrezā Movahedi; Masood Moazami Ghodarzi
The Mythology of Modern Spatial Eschatology in Arthur Clarke's Science-Fictions/……...…….....15
Rouhieh Naziripour; Maryam Soltān Beyād
Mythological Themes of the Turkmen Koroghlu Epic/……..……...….16
Abdolāh Vacegh Abbāsi; Bāirām-Morād Morādi
The Conceptual Metaphor of Love in the Story of Sheikh Sanān/…….17
Omid vahdānifar; Safoorā Entezāri
The Analysis of the Verses and Narrations of the First Book of Masnavi Manavi Based on Harold Bloom's Theory of Creative Misprision/……18
Āliye Yusef-fām; Masume Kāzemi Nezhād

Abstracts of Articles in English

The Place of Jahorm in *Shāhnāmeh*, Islamic Historical Books and the Local Folklore, A Comparative Analysis

Fātemeh Taslim Jahromi
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, Jahrom University

In Ferdowsi's *Shāhnāmeh*, many geographical and place names, including the city of Jahorm, are mentioned. The construction of Jahrom in the land of Pars has been attributed to mythological figures such as Bahman, the son of Esfandiar. In *Shāhnāmeh*, folk tales and some early Islamic historical books, the names of heroes such as Bonāk, Mihrak Noushzād, Bahrām Gur and Bārbod appear as famous faces of Jahrom. In the various manuscripts of *Shāhnāmeh*, the name of Jahorm is repeated between 8 and 17 times, and it is the place where some important events took place. The aim of the present research, by using descriptive-analytical method, is to analyze the strategic and military position of Jahrom in its historical and mythological past. According to the findings of the research, the presence of military forces, the existence of castles and the residence of crown prince in the city are among the reasons that caused the repetition of the name Jahorm in the *Shāhnāmeh*. By naming geographical places such as: the castle of Mihrak and Shāpurābād after prominent characters of *Shāhnāmeh*, these names have been preserved in the local culture of Jahrom. The existence of names and family titles related to heroes and royal families, the existence of place names and buildings named after kings and heroes indicate the epic history of the city. Some data of the research has been collected with the help of field research.

Keywords: Ferdowsi, *Shāhnāmeh*, Jahrom, Epic, Myth.

Email: taslim@jahromu.ac.ir

Received: 2022/06/19
Accepted: 2022/07/06

The Poem of *Manley*: An Analysis Based on Jung's Archetypal Criticism

[*]Nāhid Tirandāz
Ph. D. Candidate of Persian Language and Literature, IAU, Science & Research Branch
[**]Aboulqāsem Esmāilpour Motladq
The Associate Professor of Ancient Culture and Languages, Shahid Beheshti University
[***]Abdolhosein Farzād
The Associated Professor of Persian Language and Literature, IHCS

This research deals with the analysis of *Manely*, a long poem composed by Nima Yooshij, based on Jung's archetypal criticism. Archetypal (mythological) criticism is one of the new approaches in contemporary literary criticism, which engages the archetypes with a psychological perspective on myths and shows their role in literary works. On this basis, in contemporary literature (poetry), myth and archetype are somehow tied to psychology (based on the theory of Jung). In the poem, Manley refers to a mythological hero who, through an introspective journey, by passing from "ego" to "self", achieves "individuality", and by this transformation, he becomes distinguished from others. Also, Manely's actions can be adapted to some the stages of archetype of hero, including exploration and learning. In *Manley*, the archetypes of death and rebirth, the wise old man and water gain meaning in connection with the myth of the hero. The findings of the research show that Manley, the main character of the story, is a person who came from the lower class of the society and with the help of the wise old man, attains a true self-knowledge and returns to the society in harmony with nature.

Keywords: Myth, *Manely,* Nima Yooshij, Carl Jung, Archetypal Criticism.

[*]Email: nahidtirandaz20@gmail.com
[**]Email: esmailpour2@yahoo.com
[***]Email: abdolhoseinFarzad@gmail.com

Received: 2022/04/10
Accepted: 2022/07/06

Hypertextuality in the Selected Anecdotes of *Asrar Nama*; An Analysis

[*]**Zeinab Rezāpour**
The Assistant professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
[**]**Maryam Zamāni**
MA in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

Examining the interaction between texts is one of the ways to know texts accurately; hypertextuality is an approach to text reading that shows relationships between texts in a systematic way. Most of the anecdotes of *Asrar Nama* (composed by Attār of Nishapur) have their roots in previous works, but they have been changed and reproduced in this book very thoughtfully and purposefully. By using analytical-comparative method and based on Gérard Genette's theory of hypertextuality, the present article attempts to investigate the relationship between the *Asrar Nama* and its subtexts. The findings of the research show that Attar uses subtexts in the form of explicit and implicit intertextual relationship in order to validate the narrative and confirm the content. The most type of hypertextual relationship between *Asrar Nama* and its subtexts is trigonomy or homogeneity in a quantitative transformation and pragmatic transformation methods. Processes such as transformation of motivation, transformation of value, qualitative transformation, amplification, expansion, cutting and summarizing the text lead to change the discourse of the stories, to highlight the content, to add fictional elements, to turn the text from a report mode into a narrative mode, to devalue or value the characters of the anecdotes and to adjust the goals in the Attār's narration. Hypertextuality in *Asrar Nama* is interpretive; it has played an effective role in explaining Attar's mystical views, expanding the themes, and symbolizing the anecdotes that are monosemantically and superficially narrated in the sources of *Asrar Nama*.

Keywords: Attār of Nishapur, *Asrar Nama*, Gérard Genette, Hypertextuality, Transformation.

[*]Email: Email: z.rezapour@scu.ac.ir
[**]Email: Maryam.zamani5639@gmail.com

Received: 2022/06/17
Accepted: 2022/07/06

Mystical Language in Rumi's *Masnavi Manavi*

[*]Afsāneh Saādati
Ph.D. in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
[**]Parvin Golizādeh
The Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
[***]Mokhtār Ebrāhimi
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

One of the most important topics among mystics has always been the expression of mystical experiences. It is not possible to study the phenomenological aspects of these experiences outside of language. But language is insufficient in explaining mystical experiences, and for this reason mystics have turned to artistic and literary forms of language. Symbol and allegory are two forms of artistic language. By using analytical method, the present research investigates the question of how Jalāl-al Din Rumi used allegory and symbols to reveal his mystical experiences in *Masnavi Manavi*. Considering the limitations of human language, Rumi has tried to open the way to mystical interpretations for himself and the audience with his special language. To understand the language of *Masnavi*, it is important to know its symbolic language. The findings of the research show that Rumi has given dynamism to his mystical language by using his own verbal capacities. Attention to language and its defects, semantics, repetition of special words and focusing on a single thought, awareness of mystical experiences with regard to their inexpressibility and the level of understanding of audience are among the effective factors in the mystical language of *Masnavi*.

Keywords: *Masnavi Manavi*, Mystical Language, Allegory, Symbol, Mystical Experience.

[*]Email: Afsaneh_saadati@yahoo.com
[**]Email: P-golizadeh@scu.ac.ir
[***]Email m.ebrahimi@scu.ac.ir

Received: 2022/04/22
Accepted: 2022/07/06

The Behavior of the Main Characters in the Story of "Zāl and Rudāba"; An Analysis Based on the Joseph Campbell's Theory of Hero's Journey

[*]Mohsen Shafie Bāfti
Ph. D. Candidate of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman
[**]Mahmood Modaberi
The Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman
[***]Najmeh Hosseini Sarvari
The Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman

"The hero's journey", Joseph Campbell's famous theory, is influenced by Jung's ideas and based on Arnold van Gennep's ideas. Campbell has considered the three-phase pattern (separation, transition, and return) along with their subsets as his model. This pattern, along with other patterns that have emerged from it, is the basis of the archetypal criticism. In the present article, by using analytical-descriptive method, the story of "Zāl and Rudāba" of *Shāhnāmeh* is analyzed based on this pattern. The findings of the research show that the story is generally consistent with Campbell's hero's journey pattern, but its details and subcategories have differences with the pattern. In the story, the stage of the "belly of the whale" is not seen; There is no "temptation" in the stage of transition to prevent Zāl from continuing the journey; and in the stage of return, refusal of the return, magic flight, and crossing of the return threshold are not seen.

Keywords: Zāl, Rudāba, The Hero`s Journey, Separation, Transition, Return**.**

[*]Email: mshafiebafti@ens.uk.ac.ir
[**]Email: modaberi2001@yahoo.com
[***]Email: n.hosseini@uk.ac.ir

Received: 2022/05/03
Accepted2022/07/06

Humorous Features of Abu Said Abul-Khayr; An Analysis Based on *Asrār al-Tawhid* and His States and Words

[*]Mohammadrezā Movahedi
The Associated Professor of Persian Language and Literature, Qom University
[**]Masood Moazami Ghodarzi
Ph. D. Candidate of Persian Language and Literature, Qom University

In the present article, we have investigated and analyzed motivations and reasons for satirical speech and humorous behavior of Abu Said Abul-Khayr, a prominent mystical figure; and by using the method of content analysis, we have studied the effect of his moral and mystical characteristics on his satirical speech and humorous behavior. The main aspect of Abu Said's humorous personality is his improvisation and his dominance over verbal games. The findings of the research show that the most important aspects of Abu Said's satires can be analyzed in thirteen categories. The three cases of 1. improvisation and dominance over verbal games, 2. humor of the situation or practical teaching of mysticism based on humor 3. avoiding selfishness and egoism, constitute more than 60% of his satirical motives. The topics discussed in this research are as follows: Abu Said's inherent sense of humor; the issue of people liking him because of his humor; humor as a marker of his mystical, moral, and social characteristics.

Keywords: Humor, Character, Abu Said Abul-Khayr, *Asrār al-Tawhid*, Mysticism.

[*]Email: movahedi1345@yahoo.com
[**]Email: moazami.27@gmail.com

Received: 2022/06/04
Accepted: 2022/07/06

The Mythology of Modern Spatial Eschatology in Arthur Clarke's Science-Fictions

[*]Rouhieh Naziripour
The Assistant Professor of English Language and Literature, IAU, Karaj Branch
[**]Maryam Soltān Beyād
The Associate Professor of English Language and Literature, University of Tehran

Arthur C. Clarke seeks to present a new spatial eschatology. Until now, the analysts have only pointed out in a scattered and inconsistent way the eschatological and religious nature of the presence of aliens and gods along with space travels. In the present article, we have coherently analyzed the eschatological elements and compared them with their origin in the stories of Clarke. These elements of modern spatial eschatology are mythological answers to the needs of the contemporary era, based on the intellectual assumptions of modernity. The method used in the article is analytical– comparative. The findings of the research show that Clarke's stories, such as *The Hammer of God*, *2001: A Space Odyssey* and *Childhood's End*, present a seemingly new eschatology along with myths about immortality, resurrection and the end of human history, in order to respond to the intellectual needs of contemporary mankind. But Clarke still uses the elements of the past ecclesiology, which shows that he has not completely broken with the previous eschatological systems and indicates that he has revived these systems in a transformed form.

Keywords: Science Fiction, Arthur C. Clarke, Aliens, Eschatology, Space Travels.

[*]Email: rouhieh.naziripour@kiau.ac.ir
[**]Email: msbeyad@ut.ac.ir

Received: 2022/05/17
Accepted: 2022/07/06

Mythological Themes of the Turkmen Koroghlu Epic

[*]**Abdolāh Vacegh Abbāsi**
The Associated Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan
[**]**Bāirām-Morād Morādi**
Ph D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan

The Epic of Koroghlu belongs to the Turkmen people and is one of the works that have traces of ancient mythology in it. Epic works have an unbreakable link with mythology, so the analysis of mythological themes in these works helps to understand them better. At the heart of epics are myths, and this is due to the belief and culture of a people in a special ritual. In the present article, the mythological themes in the Turkmen Koroghlu epic are studied by using descriptive-analytical method. The findings of the research show that the reflection of ancient mythological themes, including the strange birth of the hero (coming out of the grave), the presence of a guide or wise old man, the battle with the dragon (dragon slaying), crossing water with a horse, the presence of a winged horse called Gyrat, and the presence of fairies and magic, in the epic is remarkable.

Keywords: Myth, Epic, Turkmen, Koroghlu.

[*]Email: vacegh40@yahoo.com
[**]Email: moradi.bairam@gmail.com

Received: 2022/05/10
Accepted: 2022/07/06

The Conceptual Metaphor of Love in the Story of Sheikh Sanān

[*]Omid vahdānifar
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Bojnord
[**]Safoorā Entezāri
MA in Narrative Literature, Kosar University of Bojnord

In the present research, with a linguistic approach, we examine the conceptual metaphor of love in the story of Sheikh Sanān from the mystical book of Attār of Nishapur, *Mantiq-ut-Tayr*, taking into account the theory of George Lakoff and Mark Johnson. For this purpose, we have divided the story into three periods of sharia (law), tariqat (mystical way) and truth, and in order to understand the abstract concepts of love, we have analyzed all three periods by using analytical-comparative method. Also, based on the conceptual metaphor of love, some examples of the verses of the story have been examined. The findings of the research show that Attār has used various conceptual metaphors to represent love in the story of Sheikh Sanān. The micro-metaphors used in the surface structure of the story have a basic substructure called "mystical love" that gives them coherence. In terms of frequency, the macro-metaphors of the story are placed in three categories: ontological, orientational and structural metaphors. If we pay attention to the metaphors in the story, it becomes clear that the macro-metaphor "God is love" is the most central metaphor and all micro-metaphors have played a role in the evolution of this macro-metaphor.

Keywords: Conceptual Metaphor, Sheikh Sanān, Attār of Nishapur, Love, Mysticism.

[*]Email: o.vahdanifar@gmail.com
[**]Email: entezarisafoora@gmail.com

Received: 2022/06/06
Accepted: 2022/07/06

The Analysis of the Verses and Narrations of the First Book of *Masnavi Manavi* Based on Harold Bloom's Theory of Creative Misprision

[*]Āliye Yusef-fām
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, IAU, Central Tehran Branch
[**]Masume Kāzemi Nezhād
MA in Persian Language and Literature, IAU, Central Tehran Branch

Creative misprision is a theory proposed by Harold Bloom based on intertextuality and the relationships between literary texts and their influence on each other. The theory posits that there is always a conflict between poets and writers of the past and the succeeding ones. In his most important work, *The Anxiety of Influence*, Bloom emphasizes the two-way but hostile relationship between new writers and past ones. To get rid of the anxiety of influence of the past texts, poets and writers use methods through creative misprision to create new works in an attempt to show their own superiority to their predecessors. In the present research, we analyze the transformations that Jalāl al-Din Rūmi has applied in order to get rid of the anxiety of the influence of past texts , and to study the role of Bloom's creative misprision in *Masnavi* by using analytical-comparative method. The findings show that Rumi's creative method in the creation of stories and anecdotes to get rid of the influence of past texts is an instance of the creative misprision. For this purpose, he has employed a variety of techniques such as association, using educational, religious and philosophical themes, changing the elements of the stories, and symbolism.

Keywords: Jalāl al-Din Rūmi, *Masnavi Manavi*, Intertextuality, Harold Bloom, Creative Misprision.

[*]Email: daliehyf@gmail.com
[**]Email: Mk1n1358@gmail.com

Received: 2022/05/08
Accepted: 2022/07/06

Mytho - Mystic Literature
Quarterly Journal

Journal of Islamic Azad University

Licensed to: Islamic Azad University- South Tehran Branch

Director manager: Dr. Soheilā Mousavi Sirjani

Editorial Board:

Abolqāsem Esmāilpoor Motlaq, Abolqāsem Rādfar, Alimohammad Sajjādi, Qadamali Sarrāmi, Atamohammad Radmanesh, Abdolhossein Farzād, Sarvar Molāee, Mahdi Māhoozi

International Editorial Board: Leone Massimo, Eero Tarasti

Editor -in -Chief: Dr. Amir bānou Karimi
Executive Manager: Fatemeh Abdi

Mytho-Mystic Literature is a quarterly Journal published by Islamic Azad University- SouthTehran Branch. The journal aims to contribute to research on the Iranian Mythology and Islamic Mysticism .

Adress : Islamic Azad University - SouthTehran Branch.
7th Floor , No.223, Iranshahr St.,Zip Code:1584715414 , Tehran, Iran
Tel :+ 9821 88830023
Fax:+ 9821 88830023
E-mail : jmmlq@azad.ac.ir
http: //jmmlq.azad.ac.ir

Islamic Azad University
South Tehran Branch

No. 68 - Autumn 2022

ISSN: 2008 - 4420

Mytho - Mystic Literature

Quarterly Journal

Journal of Islamic Azad University

No. 68 - Autumn 2022

Islamic Azad University
South Tehran Branch
Deputy of Research