واحد تهران جنوب

شماره استاندارد بین المللی : ۴۴۲۰-۲۰۰۸

فصلنامهٔ (علمی)

ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی

دانشگاه آزاد اسلامی

- تأثیرپذیری سیّدمحمّد مکّی حسینی از اندیشه‌های عین القضات همدانی، با تکیه بر آراء معرفت‌شناسی در *بحرالمعانی* و *تمهیدات*
  کاظم اصغری ـ سمیّه خادمی
- نقد و تحلیلِ تمثیل‌های تصویری، در رسالهٔ *مقامات‌القلوبِ* ابوالحسین نوری با تکیه بر نظریه‌هایِ پژوهشی پُل نویا
  منیژه پولادی ـ امیرحسین همتی ـ عطامحمد رادمنش
- تحلیل و تطبیق «*منطق‌الطیر*» عطار نیشابوری و رمان «کتاب سیاه» از اورهان پاموک
  سمیرا جمالی قطلو ـ ناصر علیزاده ـ آرش مشفقی
- بررسی تطبیقی رقص سماع در طریقهٔ قادریه و کَنَک در هندوئیسم
  آزاده رحمانی ـ جمشید جلالی شیجانی ـ محمودرضا اسفندیار
- تقریرهای صوفیه از اسقاط تکلیف شرعی در طایفهٔ عقلاءالمجانین (با تأکید بر دیدگاه ابن‌عربی و عین القضات همدانی)
  علی رحیمی ـ هاتف سیاه‌کوهیان ـ جمشید صدری
- اسطورهٔ آفرینش شیطان و بازتاب آن در ادبیات فرانسه و ایران (واکاوی موردی: آنتوان قدیس و افسانهٔ سریویلی)
  مهدی شریفیان ـ احمد وفایی بصیر
- تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریهٔ میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینهٔ منقوش
  یعقوب طالبی ـ بهمن نامور مطلق
- بررسی تحلیلی پیوند ضحاک ماردوش با نهوشه
  علی‌فرزانه قصرالدشتی ـ محمودرضایی دشت‌ارژنه ـ فرخ حاجیانی
- مطالعه مقایسه‌ای ساختارهای ماهوی اسطوره، در جهان سنّت و پس از ظهور مدرنیته (بر اساس آرای اسطوره‌شناسان سده بیستم)
  مهسا مختاری ـ نیما ولی‌بیگ ـ مرجان خان‌محمدی
- تو این چوب را خوارمایه مدار (نظریه‌ای در باب ایزدان و دیگر نیروهای ماورایی یاریگر رستم در نبرد با اسفندیار)
  حسینَ میرزا نیک‌نام

دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تهران جنوب
معاونت پژوهشی

شماره شصت و هفتم - تابستان ۱۴۰۱

فصلنامهٔ (علمی)
ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی
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 دانشگاه‌آزاد اسلامی : ۸۷/۱۲۹۷۵ مورخ ۸۳/۷/۱۲، کمیسیون بررسی وتأیید مجله‌های دانشگاه آزاد اسلامی

دریافت درجه علمی - پژوهشی : سی‌امین و سی ویکمین 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 ٦٧ ـ تابستان 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:

ـ برای اطمینان از صحت نام اشهر نویسندگان و چگونگی ارجاع به آن‌ها می‌توان از جست و جو در سایت کتابخانه ملی ایران بهره برد.
ـ 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.
ـ 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.
ـ 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.
ـ 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 مؤلفین 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

تأثیرپذیری سیّدمحمّد مکّی حسینی از اندیشه‌های عین القضات همدانی، با تکیه بر آراء معرفت‌شناسی در *بحرالمعانی* و *تمهیدات* / کاظم اصغری ـ سمیّه خادمی.....۱۳
نقد و تحلیلِ تمثیل‌های تصویری، در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* ابوالحسین نوری با تکیه بر نظریه‌های پژوهشی پُل نویا/ منیژه پولادی ـ امیرحسین همتی ـ عطامحمد رادمنش.....۴۳
تحلیل و تطبیق «*منطق‌الطیر*» عطار نیشابوری و رمان «*کتاب سیاه*» از اورهان پاموک/ سمیرا جمالی قطلو ـ ناصر علیزاده ـ آرش مشفقی.....۷۳
بررسی تطبیقی رقص سماع در طریقه قادریه و کَتَک در هندوئیسم/ آزاده رحمانی ـ جمشید جلالی شیجانی ـ محمودرضا اسفندیار.....۹۹
تقریرهای صوفیه از اسقاط تکلیف شرعی در طایفه عقلاءالمجانین (با تأکید بر دیدگاه ابن‌عربی و عین القضات همدانی)/ علی رحیمی ـ هاتف سیاه‌کوهیان ـ جمشید صدری.....۱۲۷
اسطورهٔ آفرینش شیطان و بازتاب آن در ادبیات فرانسه و ایران (واکاوی موردی: آنتوان قدیس و افسانهٔ سریویلی)/ مهدی شریفیان ـ احمد وفایی بصیر.....۱۵۱
تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریهٔ میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینه منقوش/ یعقوب طالبی ـ بهمن نامور مطلق.....۱۷۳
بررسی تحلیلی پیوند ضحاک ماردوش با نهوشه/ علی فرزانه قصرالدشتی ـ محمود رضایی دشت‌ارژنه ـ فرخ حاجیانی.....۲۰۳
مطالعه مقایسه‌ای ساختارهای ماهوی اسطوره، در جهان سنّت و پس از ظهور مدرنیته (بر اساس آرای اسطوره‌شناسان سده بیستم)/ مهسا مختاری ـ نیما ولی‌بیگ ـ مرجان خان‌محمدی.....۲۲۵
تو این چوب را خوارمایه مدار (نظریه‌ای در باب ایزدان و دیگر نیروهای ماورایی یاریگرِ رستم در نبرد با اسفندیار)/ حسین‌میرزا نیک‌نام ۲۵۱

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۷ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۳ تا ۴۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.690419

تأثیرپذیری سیّدمحمّد مکّی حسینی از اندیشه‌های عین القضات همدانی، با تکیه بر آراء معرفت‌شناسی در *بحرالمعانی* و *تمهیدات*

کاظم اصغری*ـ سمیّه خادمی**

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان ـ استادیار ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

سیّدمحمّد مکّی در *بحرالمعانی*، توجه قابل تأمّلی به مباحث معرفت‌شناسی داشته است. هدف این پژوهش، تبیین آراء معرفت‌شناسی سیّدمحمّد مکّی و بررسی تأثیرپذیری او از *تمهیدات* عین القضات است. نوشتار حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه به منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سید محمد مکی، در مباحث معرفتی، نه تنها در محتوا، بلکه در الفاظ و عبارات، متأثر از اندیشه‌های عین القضات همدانی بوده است. هر دو عارف، میان علم ظاهری و علم باطنی، تمیز قائل شده‌اند و علم باطنی را همان معرفت الهی دانسته‌اند که عارفان به واسطهٔ درجهٔ ایمان و یقینی که دارند، از آن برخوردار می‌شوند. انسان می‌تواند از طریق شناخت خویش و شناخت محمد (ص)، به معرفت الهی، دست یابد. البته معرفت به ذات الهی ممکن نیست و تنها می‌توان نسبت به اسماء و صفات و افعال الهی، به معرفت رسید. آنان از وجود ضرورت حجاب سخن گفته‌اند و بر این باور هستند که این حُجب به صورت کامل برطرف نمی‌شود. همچنین معارف الهی به دلایلی از جمله محتوا، محدودیت‌های بشریت و شریعت، عدم درک مخاطب و مسئله رازداری، بیان‌ناپذیر هستند. این مباحث در نامه‌های سیّدمحمّد، به تفصیل بیشتری نسبت به *تمهیدات* آمده است.

کلیدواژه: معرفت‌شناسی، سیّدمحمّد مکّی حسینی، *بحرالمعانی*، عین القضات همدانی، *تمهیدات*.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: kaazemasghary@gmail.com
**Email: S.Khademi@azaruniv.ac.ir(نویسنده مسئول)

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان است.

مقدمه

سیّدمحمّدبن نصیرالدین جعفر مکّی حسینی، از مشایخ قرن نهم هجری، در شبه قارهٔ هند است. او با وجود اینکه پدرش در دستگاه حکومتی محمّدبن تغلق امیر جعفر کار می‌کرد، اما از آن چشم پوشید و به سلک صوفیان درآمد. مکّی حسینی، به دست شیخ نصیرالدین محمود اَوَدهی (۶۷۵ـ۷۵۷ق)، معروف به چراغ دهلی، به حلقهٔ مریدان طریقهٔ چشتیه گام نهاد. شیخ نصیرالدین، پیش از آنکه وفات کند، به محمّد حسینی رخصت داد که به سایر نقاط جهان اسلام سفر کند. سیّدمحمّد، به مناطقی از جمله هانسی، غزنه، خراسان، فلسطین، دمشق، عراق، مکه، مدینه، مصر و بلخ، رفت و در بازگشت به هند، به تمام شهرهای مهم شمال و جنوب هند سفر کرد. (ر.ک. رضوی ۱۳۸۰، ج۱: ۲۹۵ و ۲۹۶) تا اینکه به گفته خودش: «ناگاه پریشانی زلف در پریشانی حال ما زد. پریشان گردانید، در قال درآورد.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۸۸) بر همین اساس، او سی و شش نامهٔ عرفانی را برای یکی از مریدانش، به نام ملک محمود، به نگارش در می‌آورد و آن را *بحرالمعانی* نام می‌نهد. (همان: ۸) اثر *بحرالمعانی*، نه تنها دارای اندیشه‌های عمیق و ژرف عرفانی است، بلکه اطلاعات مهمی دربارهٔ عارفان و صوفیان قرن نهم هجری، به‌ویژه مشایخ چشتیه شبه قارهٔ هند، در اختیار خوانندگان و پژوهشگران قرار می‌دهد. چنانکه در وصف این اثر ارزشمند آمده است که: «بسیاری از حقایق توحید و اسرار معرفت در آن بیان شده است.» (محدث دهلوی ۱۳۸۳: ۲۷۳)

عارفان فرقهٔ چشتیه در هند، توجه ویژه‌ای به اندیشه‌های عرفانی خواجه عبدالله انصاری (۳۹۶ـ۴۸۱ق)، احمد غزالی (۴۵۵ـ۵۲۰ق) و عین القضات همدانی (۴۹۲ـ۵۲۵ق) داشته‌اند. چنانکه به نظر می‌رسد خواجه عبدالله انصاری با ابواحمد چِشتی (درگذشت ۳۵۵ق) که از بنیان‌گذاران این فرقه محسوب می‌شود، ارتباط داشته است. (ر.ک. انصاری ۱۳۶۲: ۲۲) خواجه معین‌الدّین حسن سجزی چِشتی، پیرو

شیخ شهاب الدّین عمر سهروردی (۵۳۹ـ۶۳۲ق)، مؤلّف *عوارف المعارف* بود که این اثر با آموزه‌های احمد غزالی همخوانی دارد. ارتباط میان معین‌الدّین حسن سجزی و شیخ شهاب‌الدّین، راه آوردن نوشته‌های صوفیان ایرانی، مانند عین القضات، سهروردی و برادران غزالی را به هندوستان آسان‌تر می‌کرد. (ر.ک. متین‌پاپن ۱۳۹۰: ۱۹۷) گواه این سخن، شرحی است که سیّدمحمّد گیسودارز که از مشایخ فرقهٔ چشتیهٔ هند است، بر *تمهیدات* عین القضات همدانی نگاشته است. بنابر نظر محمّدسرور مولایی، مکّی حسینی با آنکه در هیچ یک از سی و شش نامهٔ عرفانی خویش، نامی از عین القضات و آثار او نبرده است، اما حضور و ظهور عین القضات، به‌ویژه در نامه‌هایی از *بحرالمعانی* که بخش‌هایی از *تمهیدات* او را در بردارد، چنان روشن و آشکار است که هیچ تردیدی باقی نمی‌ماند که نویسنده سخت دلبستهٔ عین القضات و آثار اوست، تا آنجاکه بسیاری از تعبیرها و ترکیب‌ها و رباعیّات و اشعار به کار رفته در نامه‌ها و *تمهیدات* عین آن آثار است و آن اشعار و رباعیات نقل شده است. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: مقدمه ۱۵) یکی از مباحث عرفانی که در *بحرالمعانی* و *تمهیدات* بازتاب گسترده‌ای داشته است، موضوع معرفت‌شناسی است. بنابر نظر عارفان، «برای ایجاد رابطه نیک با خداوند، نیاز به علم و معرفت است. معرفت به خداوند، اسماء و صفات او و نیز معرفت حقیقی به خلق خدا، محبّت را در دل صوفی ایجاد می‌کند و این محبّت، صوفی را به عمل وا می‌دارد.» (شجاری ۱۳۸۹: ۴۲)

اهمیت و ضرورت پژوهش

بحرالمعانی یکی از آثار ارزشمند عرفانی شبه قارهٔ هند است که تاکنون محتوای بررسی نشده است. سیّدمحمّد مکّی، از سی و شش نامه عرفانی خویش، بخش زیادی از جمله نامه‌های چهارم، سیزدهم تا هفدهم، بیستم تا بیست و چهارم و سی

و دوم را به مباحث معرفت‌شناسی اختصاص داده و از جهتی نیز، در نگارش این اثر، متأثر از *تمهیدات* عین القضات همدانی بوده است. بنابراین بررسی آراء معرفتی مکّی حسینی و تاثیرپذیری او از عین القضات دارای اهمیت است.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:
۱ـ چه مباحث معرفت‌شناسی در اثر *بحرالمعانی* بیان شده است؟
۲ـ آیا سیّد محمّد مکّی، در تألیف *بحرالمعانی*، متأثر از *تمهیدات* عین القضات همدانی بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در زمینهٔ اندیشه‌های معرفت‌شناسی عارفان به نگارش درآمده است. از جمله رمضانی (۱۳۸۱)، در مقالهٔ «معرفت‌شناسی عرفانی»، به بیان رویکردها دربارهٔ فاعل‌شناسی، واقعیت عالم و امکان معرفت، تفاوت معرفت و علم، تعریف معرفت‌شناسی عرفانی، مراتب و درجات معرفت عرفانی و همچنین چگونگی رهیافت و چگونگی دستیابی به معرفت، پرداخته است. فولادی (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «درآمدی به معرفت‌شناسی جدید عرفان»، در سه بخش با عناوین عرفان و علم، عرفان و منطق و عرفان و دین، به بررسی نظریه‌های معرفت‌شناختی جدید دربارهٔ عرفان پرداخته است و جریان شکل‌گیری معرفت عرفانی را با توجه به معرفت‌های علمی، منطقی و دینی مورد بررسی قرار داده است. حاجیان‌نژاد (۱۳۸۳)، در مقالهٔ «معرفت از نظر عین القضات همدانی»، به تبیین اندیشه‌های عین القضات همدانی در رابطه با معرفت‌شناسی پرداخته است و در زمینهٔ کسب معرفت،

ابزارهایی مانند عقل، علم، طور وراء عقل و بصیرت را تحلیل کرده است. شجاری (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «معرفت از دیدگاه عین القضات»، مباحثی مانند معرفت و تفاوت آن با علم، ابزار کسب علم و معرفت، نسبت عقل و طور ورای عقل، رابطه معرفت و سعادت، رابطه سعادت آدمی با شناخت خداوند و شناخت دل را از نظر عین القضات همدانی بیان کرده است. کمالی‌زاده (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «معرفت عرفانی در آرای عین القضات همدانی»، به مباحثی معرفتی عین القضات توجه داشته است. امیری (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «معرفت‌شناسی عین القضات همدانی در نسبت حکمت، شریعت و عرفان»، به تبیین معنای حکمت و شریعت پرداخته و همچنین معرفت‌شناسی و راه‌های وصول به آن را از نظر عین القضات همدانی، بیان کرده است. شاهمرادی و سعیدی‌مقدم (۱۳۹۴)، در مقالهٔ «بررسی تأثیرپذیری عین القضات همدانی از آرای مهم حسین‌بن منصور حلاج»، به تأثیر پذیری عین القضات از برخی آرای حلاج مانند دفاع از ابلیس، اتحاد عاشق و معشوق، ترک فرائض دینی، تصویر و خیال، پرداخته‌اند. یوسفی‌پور کرمانی (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «تأملی در اندیشه‌های عین القضات همدانی»، برخی از باورهای عرفانی عین القضات مانند شطحیات، حادث بودن عالم، نبوت و ولایت و دفاع از حلاج را بررسی و تحلیل کرده است و اتهاماتی که به عین القضات نسبت داده‌اند را دستاویزی برای قتل او به شمار آورده است. افکوسی پاقعله و همکاران (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «معرفت‌شناسی عرفانی با تاکید بر آرای سهروردی عارف»، به بررسی اقسام معرفت، محل معرفت، ابزار کسب معرفت و مراحل رسیدن به معرفت، از نگاه سهروردی پرداخته‌اند. در رابطه با پژوهش‌های مرتبط با *بحرالمعانی* باید گفت که فاطمه‌حسینی (۱۳۸۴)، در مقالهٔ «نگاهی به *بحرالعمانی* سیّدمحمّد حسینی»، به طور اجمالی به موضوع تعدادی از نامه‌های *بحرالمعانی* پرداخته است. در پژوهش حاضر، تنها مباحثی که در رابطه با اندیشه‌های عین القضات درباره معرفت‌شناسی است، با مقالات ذکر شده،

همپوشانی دارد و تاکنون هیچ‌گونه پژوهشی دربارهٔ تبیین آراء معرفت‌شناسی سیّدمحمّد مکّی و بررسی تأثیرپذیری او از *تمهیدات*، صورت نگرفته است.

بحث و بررسی

حقیقت معرفت و اقسام آن

تعریف مطلق معرفت، نه شدنی‌ست و نه نیازی به آن هست، چرا که امری وجدانی و بدیهی در نظر گرفته می‌شود و تعریف آن نیازمند دور و تسلسل است. عارفان و صوفیان در کتب خود، گاه معرفت را به معنای عام مطرح کرده و برای آن اقسامی ذکر کرده‌اند که معرفت عرفانی قسمی از آن است و گاهی آن را به همان معنای خاصّ عرفانی به کار برده‌اند و از علم متمایز کرده‌اند. (ر.ک. جهانگیری ۱۳۷۵: ۱۸۴) برای نمونه خواجه عبدالله انصاری و ابن‌عربی (۵۶۰ـ۶۳۸ق) میان علم و معرفت تمیز قائل شده‌اند. (ر.ک. شیروانی ۱۳۷۹: ۲۹۹؛ ابن‌عربی ۱۳۹۲، ج۲: ۲۹۸) اما برخی عارفان دیگر، مانند عبدالکریم قشیری (۳۷۴ ـ۴۶۵ق)، علم و معرفت را به یک معنا گرفته‌اند. (ر.ک. قشیری ۱۳۹۱: ۵۶۴) البته مشخص است منظور قشیری از علم، همان علم لدّنی و موهبتی از جانب خداوند است که خداوند بر قلب سالکان راستین خویش که در جهت شناخت او سلوک می‌کنند، می‌بخشد. چنانکه عین القضات همدانی نیز، معارف الهی را علوم لدّنی دانسته است. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۸۷، ج۳: مقدّمه ۲۵۴)

سیّدمحمّد مکّی حسینی، در *بحرالمعانی* توجّه ویژه‌ای به مباحث معرفت‌شناسی دارد و از سی و شش نامهٔ عرفانی خویش، نامهٔ چهارم را «المکتوب الرّابع فی المعرفه»، نام نهاده است. او معرفت و عرفان را وصول به مشاهده می‌داند. بنابر نظر او، عارفان از طریق مشاهدهٔ قلبی «رسیده‌اند به موجودی که او منزّه است از کل و کل محتاج است بدو و این معنی وصول به مشاهده است.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۶۹)

سیّدمحمّد، علم را اعمّ از معرفت دانسته و برای آن اقسامی در نظر گرفته است. از نظر او، معرفت از جهت متعلّق و موضوع بر سه نوع است: الف) معرفت ذات، که گفتنی نیست؛ ب) معرفت صفات، که از معرفت نفس حضرت محمّد(ص)، حاصل می‌شود؛ ج) معرفت افعال، که از معرفت نفس حاصل می‌شود. (همان: ۳۳و۳۲) عین القضات نیز از چنین تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای در رابطه با اقسام معرفت نام برده است، و بر این باور است که معرفت به افعال خدا، نتیجهٔ معرفت نفس است و هرچه معرفت نفس انسان کامل‌تر باشد، معرفت افعال خدا هم کامل‌تر است. معرفت صفات خداوند زمانی ممکن است که معرفت نفس حضرت محمّد(ص) به دست آمده باشد. شرح معرفت ذات الهی، جز با زبان رمز حرام است. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۸۸و۸۷)

سیّدمحمّد مکّی با استناد به حدیثی از پیامبر(ص)، علم معرفت را نافع‌ترین گنج و با استناد به آیه‌ای از *قرآن*، آن را رزق حسن می‌داند: «خواجهٔ عالم علیه‌السلام فرموده است: لاأَنْفَعُ کَنْز مِنَ العِلم، ای علم المعرفت؛ یعنی نیست گنجی نافع‌تر از گنج علم معرفت، ... و مَن رَزَقْناهُ مِنّا رِزْقاً[1] حَسَنا ای برادر رزق حسن همین علم معرفت است.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۳) مکّی حسینی، یقین را همراه با مراتب آن، از اقسام و درجات بالای معرفت دانسته است. (همان: ۷۵) یقین یکی از مقامات عرفانی است که دارای سه مرتبه علم‌الیقین، عین‌الیقین و حقّ‌الیقین است. (ر.ک. انصاری ۱۳۸۸: ۲۷) مکّی حسینی در تقسیم‌بندی مراتب یقین و توضیح آن، عباراتی بسیار همانند عبارات عین القضات دارد، چنانکه در مکتوب نهم گفته است: «شکر گفتن دیگر است و دیدن دیگر است و چشیدن دیگر و شدن دیگر. یعنی عاشق بودن لیلی دیگر است و نام بردن لیلی دیگر است و لیلی شدن دیگر است.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۷۵) عین القضات نیز در تمهید ششم، چنین گفته است: «انگبین و شکر بزبان گفتن دیگر باشد و به چشم دیدن دیگر باشد، و خوردن و چشیدن دیگر. عاشق بودن لیلی دیگر است و نام بردن لیلی دیگر و قصهٔ مجنون بر وی خواندن و شنیدن دیگر.» (عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۱۴۸) از نظر سیّدمحمّد، عرفا از لحاظ درجات

یقین، یکی نیستند، برخی از عرفا اهل علم‌الیقین، برخی عین‌الیقین و برخی اهل حقّ‌الیقین هستند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۰۲و۳۷) عین القضات حقّ‌الیقین را بالاترین مرتبهٔ یقین می‌داند که بالاترین علم است. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۱۰۱و۷۸) از سخنان سیّد محمّد و عین القضات، می‌توان نتیجه گرفت که عارفان در هر مرتبه‌ای از یقین باشند، به همان اندازه صاحب معرفت هستند. کسی که اهل حقّ الیقین است، معرفت بیشتری نسبت به کسانی که در مراتب عین‌الیقین و علم‌الیقین هستند، دارد. حقّ الیقین هم با خودشناسی و معرفت به پیامبر(ص) شروع می‌شود و به خدا شناسی، در مرتبه اسماء و افعال، ختم می‌شود.

تقسیم‌بندی علم و رابطه آن با معرفت

سیّد محمّد مکّی، تقسیم‌بندی‌های قابل تأمّلی دربارهٔ علم و رابطه آن با معرفت، مطرح کرده است، که همانندی زیادی با اندیشه‌های عین القضات همدانی دارد:

۱ـ بنابر آنچه سیّد محمّد در *بحر المعانی* گفته است، گروهی را در زمین جابلقا و سابلقا[۲] مشاهده کرده که میان آن‌ها چهار علم هیمیا، ریمیا، کیمیا و سیمیا رایج بوده است. او در وصف جابلقا و سابلقا می‌گوید که این زمین شب ندارد و همیشه روز است. مسلمانان در آنجا چهار وقت نماز می‌خوانند. سیّد محمّد، علم کیمیا و سیما را مشهور می‌داند و نیازی نمی‌بیند دربارهٔ آن توضیح دهد، اما در رابطهٔ با علم هیمیا می‌گوید آن است که سالکان، اسمی از اسمای حضرت صمدیت را، چند سال مواظبت به شروط کثیر می‌نمایند. وقتی که آشنای آن اسم شوند، پس می‌توانند به مجرد خواندن آن اسم، از قالب خود برون بیایند و به قالب مرده وارد شوند و حرکت کنند و دوباره در قالب خود بروند. علم ریمیا هم اسمی از اسمای اعظم است که سالکان به مواظبت و به شروط کثیر، مرده را از این طریق، زنده می‌کنند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۶۶) این علم‌ها، در واقع همان علم باطنی و معرفت است

که عارفان نسبت به اسماء الهی پیدا می‌کنند و از این طریق می‌توانند به اسماء و اوصاف خداوند، آراسته گردند و به اذن الهی، در عالم دخل و تصرّف کنند. این اوصاف اولیاء و انسان‌های کامل است که به مقام قرب فرائض و قرب نوافل رسیده‌اند.

۲ـ مکّی حسینی در مکتوب هشتم، از دو علم برّ و بحر نام برده است: «العلم علمان علم البرّ و علم البحر.» علم برّ، متعلق به علمای ظاهر و علم بشری است و علم بحر، علم الهی است که اهل ظواهر از تفهیم علم حق قاصر هستند. (همان: ۶۵) چنانکه عین القضات همدانی نیز در تمهید اول، با تأویل آیهٔ ۴۱ سورهٔ روم و آیهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره، علم بشری را به علم خشکی تعبیر می‌کند که محدود است و علم الهی را به علم دریا تعبیر کرده که بی‌نهایت است: «ظَهَر الفسادُ فی البرّ و البحر[۳]. هرچه آموختهٔ خلق باشد برّ و برّی باشد و هرچه آموختهٔ خدا باشد که الرحمنُ عَلَّم القرآن.[۴] بحر و برّی باشد و بحر نهایت ندارد ولایُحیطون بشیءٍ مِنْ علمه.»[۵] (عین القضات ۱۳۹۷: ۳۳و۳۲)

۳ـ سیّدمحمّد، در مکتوب بیست و سوم، علم را به علم لسانی و قلبی تقسیم می‌کند: «العلم علمان علم بالقلب و علم باللسان.» علمای ظاهر را اهل علم لسانی می‌داند که به علم زبانی قناعت کرده‌اند و از علم قلب جهان دور مانده‌اند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۱۹) او در واقع توجه‌ای به علوم ظاهری و زبانی ندارد و کسانی را که از حقایق علوم دینی که معرفت دقایق اسرار کتاب و سنّت است، دوری کرده‌اند، مورد سرزنش قرار می‌دهد. (همان: ۲۵۷) در آثار عارفان و صوفیان طعنه‌های بسیاری می‌بینیم که نثار ارباب علوم رسمی و ظاهری کرده‌اند. (ر.ک. زرین‌کوب ۱۳۴۴: ۱۸۸) عین القضات همدانی نیز چنین تقسیم‌بندی دربارهٔ علوم دارد و از علم زبانی و قلبی نام برده است و علمای ظاهر را اهل علم زبانی می‌داند. به نظر می‌رسد عین

القضات، تمام علوم عقلی و نقلی را علم ظاهری و زبانی به حساب آورده و فقط معرفت و علم لدنی را علم حقیقی دانسته است. (ر.ک. عین القضات ۱۳۹۷: ۲۰۶)

همان‌طور که عین القضات، به علم ظاهر وقعی نمی‌نهد و در *تمهیدات*، به تکرار به علمای ظاهر طعنه می‌زند و با عناوین تحقیرآمیز گوناگون از آنان یاد می‌کند. (همان: ۲۵۰و۲۰۶) مکّی حسینی نیز، بسیار از علمای ظاهر می‌نالد و از آنان با تعبیرات گوناگونی نام می‌برد و صفات مختلفی را به آنان نسبت می‌دهد. گاه از آنان تعبیر به علمای نادان می‌کند که قلب ندارند و از علم دقیقی برخوردار نیستند، از مشاهده بهره‌ای نبرده‌اند و اهل رؤیت و ذوق نیستند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۵۰و۳۹،۴۸) به نظر او، علمای ظاهر از اسرار علوم بی‌بهره‌اند و فایده‌ای از علم خود ندیده‌اند و علم را برای دنیا و نان و نام خواسته‌اند و در نتیجه عمر خود را در راه قیل و قال ضایع کرده‌اند. (همان: ۲۵۶) او اهل ظواهر را مرده می‌داند که شنوایی و فهم ندارند. (همان: ۱۲۶) آن‌ها از ظرفیت اندکی برخوردارند و معدهٔ آنان، مانند معدهٔ شیرخواران است و نمی‌توانند از شراب الهی که از معرفت آن مست شوند، بنوشند. (همان: ۱۶۸و ۱۶۹) سرانجام این که علمای ظاهر، از صحبت و انس و همنشینی الهی محروم هستند و دلخوش به عادات خود هستند و «به چند رکعات و اوراد عادتی ـ که همه علامت بی‌سعادتی است ـ خود را واصل و متواصل پنداشته‌اند.» (همان: ۲۲۴)

۴ـ مکّی حسینی در مکتوب شانزدهم، اهل عرفان را سه نوع می‌داند، در نوع اول، عرفان را به معنای عامّ علم می‌گیرد: «یک نوع آنانند که معرفت علمی دارند.» نیک پیداست که منظور از معرفت علمی، همان علم درسی و مدرسه‌ای است. در ادامه، عرفان را به همان معنای علم باطنی و معرفت به کار برده است و می‌گوید:

> «دوم نوع آنانند که معرفت کشفی دارند و شهود و صفات ایشان را حاصل است و افلاک در این نوع متصرّف است و سیم نوع آنانند که معرفت مشاهدهٔالعیانی دارند و این مقام مر اهل افراد راست و افلاک در ایشان تصرّفی ندارد، بکله ایشان متحقّق

افلاک‌اند. یعنی از عرش تا ثری متحقّق‌اند و متحقّق آن باشد که این همه را در طفیل خود بیند و در وحدت درآورد.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۵۴)

بنابراین می‌توان گفت که سیّدمحمّد و عین القضات، به صورت کلی به دو نوع علم قائل هستند: الف) علم ظاهری، بشری و زبانی که در نزد آن‌ها ارزش خاصی ندارد؛ ب) علم باطنی، الهی یا لدنی که در نزد آنان نیکو است. علم باطنی، همان معرفت است که مخصوص سالکان راستین است و عارفان به تناسب ظرفیت، درجه ایمان و یقین، فضل و عنایت حضرت حقّ، می‌توانند از آن بهره‌مند شوند.

نهایت معرفت

در رابطه با اینکه عارفان تا چه اندازه می‌توانند به معارف الهی دست یابند و نهایت این معرفت چیست، مکّی حسینی تعبیرهای قابل تأملی در این رابطه دارد که تأثیرپذیری او از اندیشه‌های عین القضات همدانی در این زمینه مشهود است. از جملهٔ می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱ـ نهایت معرفت، معرفت خود است و منظور از خود، حضرت محمّد(ص) است؛ بنابراین شناخت خود؛ یعنی شناخت محمّد(ص)، و شناخت محمّد(ص)، به معنی شناخت خداوند است. (همان: ۲۹و۲۸) در اندیشهٔ عین القضات، حضرت محمّد(ص) جایگاه ویژه‌ای دارد، و بر این باور است که: «انتها و اتصال جملهٔ سالکان بنور مصطفی است.» (۱۳۹۷: ۲۹۲)

۲ـ غایت و نهایت معرفت، دیدار پروردگار است: «منتهی را پرده و آئینه جز پردهٔ کبریای عظمت خدای تعالی دیگر نباشد.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۵۶) از نظر عین القضات نیز، انسان در معرفت می‌تواند به جایی برسد که عرش باعظمت را در ذرّه‌ای ببیند: «چون زمین فنا و قالب بزمین بقا و دل مبدل شود مرد را بجایی رساند که عرش مجید را در ذره‌ای بیند.» (۱۳۹۷: ۸۰)

۳- به نظر مکّی حسینی، نهایت معرفت، رسیدن عارف به فقر ذاتی و پایان خود است: «کسی که در کمال معرفت، مستغرق است او کمال عاجز است؛ یعنی حضرت جلّ و علا کمال غنی است و ما کمال فقریم. یعنی فقر کمال ما آئینهٔ غنای کمال اوست.» (۱۳۹۷: ۳۰) سیّدمحمّد، نهایت معرفت را آن می‌داند که به جایی برسی که تمام وجودت عین معرفت شود و دیگر نه عارفی بشناسی و نه معروفی: «حضرت جلّ و علا چندان معرفت خود ترا دهد که در آن معرفت نه عارف شناسی و نه معروف را ... معرفت و ادراک آن باشد که همگی عارف را بخورد یعنی خود معرفت شود.» (همان: ۲۹) این «همان فقر معرفت است که آیینهٔ کمال الهی است.» (همان: ۳۰) چنانکه در این زمینه می‌گوید: «چون [به] ابتدای مقام معرفت رسی از شراب معرفت مست گردی و چون به کمال معرفت رسی، به نهایت انتهای خود آیی.» (همان: ۲۸) عین القضات نیز تعبیری همانند دارد و بر این باور است که معرفت واقعی و حقیقی آن است که عارف در آن مقام، حتّی از خود معرفت نیز آگاه نباشد. به این ترتیب، معرفت از نظر او، استغراق و فنا در حقیقت است. به تعبیر او، «معرفت و ادراک آن باشد که همگی عارف را بخورد تا عارف ادراک نتواند کرد که مُدْرِک است یا نه.» (عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۸۵) چنانکه: «هیچ از عارف نمانده باشد و معرفت نیز محو شده باشد، و همه معروف باشد.» (همان: ۸۹) نهایت معرفت از نظر عین القضات این است که انسان به جایی برسد که ازل و ابد را در حرف الف ببیند. (ر.ک. همان: ۳۳۳) حرف الف، رمز وحدتی است که در هستی وجود دارد و عارف بر اثر بینش معرفتی که دارد، به فقر ذاتی خویش پی می‌برد و به مقام فنای فی الله و بقای بالله می‌رسد.

۴- مکّی حسینی بالاترین معرفت و رؤیت را از آنِ پیامبر(ص) می‌داند و «مقام رؤیت الله که خواجهٔ عالم دارد علیه السّلام هیچ پیغامبری را نیست.» (۱۳۹۷: ۱۲۰) مقام لاهوت بالاترین مقامی است که یک عارف می‌تواند به آن دست یابد. عارفی که در مقام لاهوت به مرحلهٔ اثبات برسد، از اخبار و آثار تمام هستی باخبر می‌شود.

(ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۵۹) با وجود آنچه که سیّدمحمّد، دربارهٔ غایت معرفت بیان کرده است، در آخر باید گفت که مفهوم نهایت امری نسبی است، چنانکه خود او می‌گوید که: «وصالم را نهایتی و غایتی نیست.» (همان: ۱۷۴)

شرایط و راه‌های رسیدن به معرفت

کسب معرفت نسبت به خداوند، از اهداف غایی عارفان به شمار می‌آید. بنابر آنچه در کتب عرفانی نقل شده است، راه رسیدن به خدا بیش از آن است که بتوان بیان کرد و بنا بر نقلی معروف، به عدد انفاس یا نفوس خلایق است،[۶] ولی مکّی حسینی آن‌ها را در سه راه کلّی خلاصه کرده است: ۱ـ راه ارباب معامله: این راه عوام مسلمانان است و آنان را از عذاب می‌رهاند، ولی به حقیقت واصل نمی‌شوند؛ ۲ـ راه اصحاب مجاهده و ابرار و نیکان امّت: در راه دوم، واصل کم‌تر است؛ ۳ـ راه سایران حضرت صمدیّت: در راه سوم که بهترین راه است، بیشترین واصلان را داریم. البتّه «راه‌های طالبان درگاه حضرت صمدیّت جلّت قدرته به جناب بارگاه احدیّت بیشتر از آن است که آن را ممکن بیان نیست که أَلطُرُقُ إِلَی اللهِ بِعَدَدِ الخَلایِق.» (همان: ۲۴۶) مکّی حسینی بر این باور است که خداشناسی و رسیدن به خدا، واجب عینی است. (همان: ۵۲) ایشان راه‌های مهمی در این زمینه بیان کرده که با عین القضات در این باره هم‌نظر است:

۱ـ خودشناسی: خودشناسی، مقدمهٔ معرفت به خداست و مکّی حسینی و عین القضات نیز بر این امر تأکید دارند. چنانکه عین القضات گفته است: «ای عزیز بزرگوار گوش دار. خبر مَن عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّه را که پرسیده‌ای احوال مختلف نمی‌گذارد که ترتیب کتابت حاصل آید، امّا چه کنم واللّهُ غالِبٌ علی أمره.» (۱۳۹۷: ۸۳) مکّی حسینی نیز در تعبیری همانند می‌گوید: «غرض صحیفه مبنی بر آن که قال علی کرَّمَ اللهُ وجهَهُ: مَنْ عَرَف نَفْسَه فَقَدْ عَرَف ربَّه. ای برادر، هر چند

می‌خواهم که به ترتیب مکتوب کتابت کنم، احوال شوریده دارم، نمی‌توانم.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۸)

۲ـ شناخت خدا با خدا: بنابر نظر سیّد محمّد، شناخت حقیقی خدا، شناخت خدا با خداست: «سرور اولیا علی مرتضی کرّم الله وجهه را ببین که از حقیقت شناخت چه می‌گوید که عَرَفْتُ ربِّی بِربِّی.» (همان: ۱۰۷) خدای متعال خود را با خود تماشا می‌کند. آیینه بهانه است و همه چیز خود اوست و خود را در خود می‌بیند. (ر.ک. همان: ۱۶۰)

۳ـ معرفت به حضرت محمّد(ص): مکّی حسینی راه معرفت الله را، محمّدشناسی می‌داند، چرا که او آینه‌دار اسما و صفات حضرت حقّ است و جمال الهی جز در آیینهٔ صفات حضرت محمّد(ص) ظاهر نمی‌شود. او حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ»، را به «مَن عَرَفَ نَفْسَ مُحمّد» تفسیر کرده است، به این معنی که هر کس حضرت محمّد(ص) را بشناسد، خدا را شناخته است. (همان: ۱۲) چنانکه عین القضات نیز بر این باور است که انسان با شناخت خود به شناخت حضرت محمّد(ص) نایل می‌شود و به واسطهٔ شناخت حضرت محمّد(ص)، خدا را می‌شناسد؛ یعنی خود را آینهٔ حضرت محمّد(ص) قرار می‌دهد و حضرت محمّد(ص) را آینهٔ حق قرار می‌دهد. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۲۸۰و۸۶) عین القضات، حضرت محمّد(ص) را آیینهٔ تمام نمای خداوند می‌داند که به واسطهٔ او می‌تون نسبت به حقّ تعالی معرفت حاصل کرد. (ر.ک. حمزئیان و خادمی ۱۳۹۵: ۵۱) در رابطه با اینکه آیا حضرت محمّد(ص) هم باید خدا را در آینهٔ خود ببیند؟ سیّدمحمّد پاسخ می‌دهد که دیگران خدا را در آیینهٔ حضرت محمّد(ص) می‌بینند، ولی ایشان باید خدا را بدون خودش ببیند وگرنه دچار شرک می‌شود و این مخصوص ایشان است. اگر کسی از انبیاء(ع) و اولیاء بخواهند خدا را بدون حضرت محمّد(ص) رؤیت کنند، جوابشان «لَنْ تَرانِی» است.[۷] (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۲)

۴ـ عشق: سیّد محمّد بر این باور است که راه و واسطهٔ رسیدن به خدا، جز عشق نیست. (همان: ۵۲) در واقع عشق، شاهراه حقیقت و معرفت است. عشق مقدمهٔ

رسیدن به خداست است و کسی که عاشق نباشد، هیچ نسبتی با معرفت الهی ندارد. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۱۲۶) عشق این مزیّت مهم را دارد که موجب محرمیّت می‌شود و حجاب‌های دو جهان را از پیش دیدگان انسان بر می‌دارد و سبب معرفت می‌شود. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۶۱ و ۶۲) عین القضات نیز محرمیّت را یکی از راه‌های کسب معرفت دانسته است. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۹۷: ۲۲۱)

۵ ـ معرفت دل: یکی از راه‌های شناخت خداوند، خالی کردن دل از نفسانیّات و جای گرفتن حق در قلب است: «راه حضرت صمدیّت جلّ و عَلا در دل مؤمن است و آن یک قدم است که دَعِ نَفْسَکَ و تَعال.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۲۵) عین القضات نیز بر معرفت دل تاکید دارد و می‌گوید: «تو خود هنوز دل خود را ندیده‌ای جان را کی دیده باشی؟! و چون جان را ندیده باشی خدا را چگونه دیده باشی.» (۱۳۹۷: ۱۶۸) به عبارت دیگر، «طریق الله تعالی در آسمان‌ها و در زمین‌ها نیست، بلکه در عرض و بهشت نیز نیست، اما طریق الله در توست که وَ فِی أَنْفُسِکُم أَفَلاتُبْصِرُون.»[۸] (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۸۷) در واقع انسان از راه عبودیّت، به آینه‌وش کردن دل و نفس خود می‌پردازد و این به آیینگی تمام صفات خدا منتهی می‌شود. کسی که در بندگی به کمال برسد، هر چه را خدا دارد، او نیز دارد. (همان: ۷۳) سیّدمحمّد، در مکتوبات پنجم، هفتم و بیست‌ودوم و به صورت پراکنده در نامه‌های دیگر، از جایگاه عقل و قلب، در رابطه با کسب معرفت سخن گفته است. ایشان در معرفت حضرت حق، توجه‌ای به عقل ندارد و بر این باور است که عقل در اقلیم عشق، کاره‌ای نیست و اهل صحو جز قطره‌ای از عقل بهره‌مند نیستند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۵۳) از نظر او: «جنون عشق بر همه عقل‌ها افزون است.» (همان: ۵۲) چنانکه عین القضات نیز بر این باور است که برای شناخت خدا باید از عقل فراتر رفت و «رفتن بطواف کعبه، از عقل خطاست.» (۱۳۹۷: ۵۵) و عقل به معرفت الهی نمی‌رسد. (همان: ۲۷۸) سیّد محمّد، مذهب اختلاط را که دینداری ظاهری، تقلیدی و تعصّبی است و با انواع نفسانیّات درآمیخته است، مناسب با عقل می‌داند: «مذهب اختلاط دایرهٔ عقل است.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۶۲) از نظر مکّی حسینی، قلب محلّ اسرار است و در صدر (سینه) قرار دارد. (همان: ۲۱۱) عین القضات نیز

در مورد جایگاه قلب بر این باور است که قلب انسان، همه چیز او در راه کسب حقیقت است. (ر.ک.عین القضات ۱۳۹۷: ۵۴) سیّد محمّد، قلب مؤمن را راه شناخت خدا و عرش الهی می‌داند: «راه حضرت صمدیّت جلّ و علا در دل مؤمن است ... قَلبُ المؤمِن عَرش الله.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۹) چنانکه عین القضات نیز به پیروی از حدیث قدسی«لایَسَعُنی أرْضی وَ لا سَمائی وَ لکِنْ یَسَعُنی قَلْبُ عَبْدی الْمُؤمِن.» (۱۳۹۷: ۵۵و۵۴) بر این باور است که قلب آدمی آنقدر وسعت دارد که می‌تواند جایگاه رحمان باشد. (ر.ک. همان: ۱۶۲و۱۶۱) مکّی حسینی، دل را همه کارهٔ انسان می‌داند. انسان باید صاحب دل شد، چرا که دل نظرگاه خداست. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۹) همان‌گونه که عین القضات بر این باور است که «لوح محفوظ، دل مؤمنانست.» (۱۳۹۷: ۱۶۱) سیّدمحمّد نیز، دل مؤمن را لوح محفوظ و عرش رحمان دانسته است: «لوح محفوظ، دل مؤمن است ... عرش مجید، محیط جملهٔ مخلوقات است، اما دل، محیط عرش است.» (۱۳۹۷: ۴۰) بنابراین مکّی حسینی و عین القضات، بر این باور هستند که قلبی که از عشق الهی سرشار است، می‌تواند طعم معرفت حق را بچشد.

حجاب‌ها، مانعی برای معرفت

عارفان مسلمان با استناد به حدیثی از پیامبر(ص) که فرموده است: «اِنَّ لِلّه سَبْعینَ ألف حِجابٍ مِن نُورٍ و ظلمةٍ لَو کَشَفَها لَأحْرَقَتْ سُبُحات وَجهِهِ ما أدرَکَهُ بَصَرُهُ مِن خَلقِه.» (مجلسی ۱۴۰۴ق، ج۵۵: ۴۵) از وجود حجاب‌ها و انواع آن صحبت کرده‌اند. (ر.ک. هجویری ۱۳۷۵: ۵؛ نجم‌الدین رازی ۱۳۷۹: ۳۱۰) این حجاب‌ها، مانع معرفت الهی می‌شوند. بنابرنظر عارفان، حجاب عبارت است از نقش‌پذیری صور وجودی در قلب که مانع قبول تجلّی حق می‌شود. (ر.ک. جرجانی ۱۳۰۶ق: ۳۷) حجاب پرده و سدّی است که بین طالب و قاصد و مطلوب و مقصود قرار می‌گیرد. (ر.ک. سرّاج طوسی ۱۹۱۴م: ۳۵۲) اندیشه‌های سیّدمحمّد در رابطه با حجاب، بسیار نزدیک به آرای

عین القضات همدانی در *تمهیدات* است. عین القضات، حجاب‌ها و موانع معرفت الهی را به طور کلی به دو دسته تقسیم کرده است: الف) حجاب‌های نورانی، مانند نماز، روزه، صدقه، تسبیح و... ، که ویژهٔ خواص است؛ ب) حجاب‌های ظلمانی، مانند شهوت، غضب، حقد، حسد، کبر، حب مال، ریا و... که به عوام تعلق دارد. (ر.ک. عین القضات ۱۳۹۷: ۱۲۸) محمّد مکّی نیز، تقسیم‌بندی همانند عین القضات دارد و همچنین، حجابِ خواصّ را صفات الهی دانسته است. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۵۵) مکّی حسینی بر این باور است که حجاب‌ها به تناسب اشخاص، متفاوت است. این حجاب‌ها برای بعضی مانع و مایهٔ طرد است، چون اهلیّت ندارد و برای بعضی دیگر موجب تلاش و مجاهده است تا در رفع آن بکوشند و محرمیّت یابند. (همان: ۵۸) عین القضات و مکّی حسینی، در رابطه با ضرورت وجود حجاب، سخن گفته‌اند و در مواردی نیز اشتراک نظر دارند:

۱ـ بنابرنظر عین القضات سالک باید به تدریج آمادهٔ دیدار شود و دیدارش باید مداومت داشته باشد و گرنه از شدّت انوار تجلّی الهی می‌سوزد. معشوق ازلی را بدون این موانع که از جهتی حجاب هستند و از جهتی آینه، نمی‌توان دید. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۱۲۸) بنابراین «بی آیینه، معشوق دیدن محالست و در پرده دیدن ضرورت باشد.» (همان: ۱۲۹) سیّد محمّد نیز بر این باور است که آفتاب حقیقت بهتر است که از ورای حُجب، بر جان سالک بتابد وگرنه او را می‌سوزاند. سالک با وجود حُجب است که بهره‌ای از آفتاب حقیقت دارد. وانگهی وجود حجاب‌ها و مجاهدهٔ سالک برای رفع آن‌ها، دیدهٔ او را پخته‌تر می‌کند تا کم‌کم محرم دیدار شود. همچنین حجاب، شوق عاشق را زیادتر می‌کند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۳۷)

۲ـ از نظر عین القضات، خودِ انسان یکی از موانع معرفت الله است و انسان مادامی که با خود و در خود است، جز خود را نمی‌یابد، باید از خود گذر کند تا خدا را یابد: «محجوبان او را بخود جویند، لاجرم خود را بینند و خدا را گم کرده باشند.» (۱۳۹۷: ۳۰۷) عین القضات با نقل این عبارت «أَلبَشَرِیَّةُ ضِدُّ الرُّبوبِیَّةِ فَمَن احْتَجَبَ

بِالبَشَرِیَّةِ فاتَتْهُ الرُّبوبِیَّةُ»، در چند جا تاکید دارد که بشریّت یکی از موانع معرفت و دریافت اسرار و جلوه‌های ربوبی است. (ر.ک. عین القضات ۱۳۹۷: ۲۸۸و۱۲۴،۳۶) مکّی حسینی نیز وجود خود آدمی را بزرگ‌ترین حجاب می‌داند و می‌گوید: «در این راه، همین تویی تو، حجاب اعظم است.» (۱۳۹۷: ۲۶۹)

۳ـ مکّی حسینی از جمله حجاب عوام را، توقّف در حور و قصور و برخورداری‌های بهشت می‌داند. بنابر نظر او، اهل وصال ذات الله، هیج حجابی ندارند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۱۶)

۴ـ از دیگر موانع معرفت، غفلت غافلان است. غافلان همان کسانی هستند که اهل عشق نیستند و از طریق عشق غافل هستند. (ر.ک. همان: ۵۹و۵۸) عین القضات نیز بر این باور است هر کسی که لایق عشق نباشد و از آن غافلان باشد، لیاقت معرفت و عشق الهی را نیز ندارد. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۱۳۴)

در رابطه با اینکه آیا این حجاب‌ها به طور کامل برطرف می‌شوند یا خیر، سیّدمحمّد مکّی بر این باور است که معرفت خداوند، مراحلی دارد و باید موانع و پرده‌های بسیاری را پشت سر نهاد. از جمله پردهٔ ربوبیّت، پردهٔ الهیّت، پردهٔ عزّت و پردهٔ کبریا. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۴) اما در نهایت میان حضرت حقّ و سالک در هر حال حدّاقل حجاب کبریا هست و بنابراین از نظر او از حجاب، گزیری نیست. حتّی سالک منتهی هم پرده و حجاب دارد. (همان: ۵۶) بهرهٔ انسان از معرفت الهی، جز تجلّیات نیست و در این میان، بهرهٔ برخی از انسان‌ها تجلّیات جمالی و بهرهٔ برخی دیگر، تجلّیات جلالی است. (همان: ۶۸) بنابر نظر او، از یک واسطه و حجاب، گریزی نیست و این حجاب، همان است که طالب حقیقت، باید خدا را همواره به واسطهٔ آیینهٔ وجود حضرت محمّد(ص) ببیند. چراکه «آفتاب أللهُ نُورُ السَّموات وَ الأرْض بی آیینهٔ محمد رسول الله صلّی الله علیه و سلّم دیدن، دیده بسوزد.» (همان: ۵۵) عین القضات نیز در *تمهیدات* با نقل روایاتی، به این مطلب تأکید دارد که رفع کامل حجاب‌ها میان خداوند و مخلوقات، از جمله حضرت

جبرئیل، که از فرشتگان مقرّب درگاه الهی است، غیر ممکن است. شیخ همدانی می‌گوید آیا نشنیده ای که رسول الله(ص) از جبرئیل پرسید: «آیا پروردگارم را دیده‌ای»؟ و جبرئیل پاسخ داد: «میان من و او هفتاد هزار حائل از نور است که اگر به آنها نزدیک شوم، می‌سوزم.» (عین القضات۱۳۹۷: ۱۲۹) عین القضات در تفسیر آیهٔ ۵۲ سورهٔ مریم که خداوند در وصف حضرت موسی(ع) فرموده است: «وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا» و بر این باور است که بر فراز عرش، هفتاد حائل از نور و ظلمت است و حضرت موسی(ع)، نفس خویش را آن‌قدر پاکیزه کرد تا آن‌که همه این حجاب‌ها را به جز یک حجاب، پشت سر گذاشت. عین القضات با تأویلی که دربارهٔ آیات دیگر به کار می‌برد، از یک حجاب باقی مانده بین حضرت موسی(ع) و خداوند، سخن می‌گوید. او در ابتدا با بیان آیهٔ ۱۴۳ سورهٔ اعراف: «قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ»، که حضرت موسی(ع)، از خداوند درخواست رؤیت کرده است و سپس با بیان آیهٔ ۳۰ سورهٔ قصص: «فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِن شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»، بر این باور است که این درخت، همان نور حضرت محمّد(ص) است که حضرت موسی(ع)، به واسطهٔ آن، خداوند را می‌دید و صدایش را می‌شنید. (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۲۹) از نظر عین القضات، برای رؤیت حقّ تعالی به واسطه‌ای به نام آیینهٔ نیاز است تا جمال خداوند برای انسان، در آن بازتاب یابد و این آیینه، وجود حضرت محمّد(ص)، به عنوان نخستین مخلوق خداوند است که تمامی صفات الهی در او تجلّی یافته است. (ر.ک. حمزئیان و خادمی ۱۳۹۵: ۵۱) محمّد مکّی و عین القضات، هر دو سر این موضوع توافق نظر دارند که رفع حجاب بین عارف و خداوند به صورت کامل امکان پذیر نیست؛ زیرا اسماء و صفات الهی، همان حجاب‌های خاص هستند و عارفان از طریق معرفت به این اسماء و صفات، که در قالب تجلیات برای آنان ظاهر شده است، به معرفت الهی دست می‌یابند و اگر حجاب‌های خاص برطرف شود، احدیت ذات الهی

آشکار می‌شود و هیچ کس تاب و توان شهود آن را نخواهد داشت. هر دو عارف، به نقش مهم حضرت محمّد(ص) به عنوان انسان کاملی که همهٔ اسماء الهی در وجودش تجلّی یافته است، توجه دارند و بر این باور هستند که در نهایت خداوند را می‌توان از طریق نور محمّدی، شهود کرد.

زبان و بیان معرفت

یکی از مباحث مهم در زمینه معرفت‌شناسی، وجود محدودیت‌های است که عارفان در زمینه بیان و انتقال این معارف، با آن روبرو هستند. عارفان ادعا می‌کنند معرفتی که در نتیجه شهود و احوالاتشان برای آن‌ها روی داده، ناگفتنی است و به کسوت الفاظ درنمی‌آید. صفات و عباراتی نظیر «بیان‌ناپذیری» و «ناگفتنی»، «فراتر از بیان»، در آثار عرفای سراسر جهان فراوان است. (استیس ۱۳۶۷: ۷۴) در *بحرالمعانی* نیز این مسئله بازتاب یافته و سیّدمحمّد مکّی حسینی، با وجود اینکه به وسیله رمز، مقداری از اسرار الهی را بیان کرده است، اما تاکید دارد که این معارف بی‌حرف و بی‌صورت هستند: «پس ای محبوب، هر چه در قلم می‌رود از این علم که بی‌حرف و بی‌صوت بود، با حرف و صوت نقش به قلم می‌پذیرد.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۸۰) اندیشه‌های ایشان در زمینه علل بیان‌ناپذیری معارف الهی در چهار محور به شرح زیر است:

۱ـ محتوا: از نظر سیّدمحمّد، محتوای برخی معارف قابل بیان نیستند. او بر این باور است که حقایق عرفانی، گفتنی یا نوشتنی نیست و «دیده می‌باید که بیند و کلام سُبْحَانِی و أَنَا الحَق را گوش باید که بشنود.» (همان: ۹۶) همان‌گونه که ابن‌سینا (۴۲۸ـ۳۷۰ ق) در نمط نهم *اشارات و تنبیهات*، به این مسئله پرداخته و بر این باور است هر کسی بخواهد به معرفت دست پیدا کند، باید اهل مشاهده و سیر و سلوک شود و از واصلان عین باشد نه از سامعان آثار، زیرا این تجارب با گفت‌وشنود، قابل بیان و ادراک نیست. (ر.ک. ابن‌سینا ۱۳۹۱: ۲۶۴) بنابراین تنها راه درک آن، تجربه

شخصی است. از جمله معارفی که مکّی حسینی از نظر محتوا، بیان‌ناپذیر تجربه شخصی می‌داند، عبارتند از:

الف) معرفت ذات و لاهوت: بنابر نظر سیّدمحمّد، معرفت به ذات الهی و عالم لاهوت، در بیان نمی‌گنجد و به عبارات درنمی‌آید و اینها جزء اسرار ذات حقّ است. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۳۴ـ۳۲) عین القضات نیز شرح معرفت ذات الهی را جز با زبان رمز، حرام می‌داند. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۸۸و۸۷)

ب) درجات وجودی حضرت محمّد(ص): با توجه به اینکه حضرت محمّد (ص) جایگاه ویژه‌ای در اندیشهٔ مکّی حسینی دارد و او را جزء کاملان و واصلان الهی می‌داند که اسماء و صفات حضرت حقّ، در وجودش تجلی یافته است، بنابراین بر این باور است که بیان درجات وجودی حضرت محمّد(ص) کاری دشوار است و فقط قلب کاملان آن را درک می‌کند. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۳)

ج) عشق: عشق یکی از حالاتی‌ست که عارفان در وصف آن به تکلّف افتاده‌اند. چنانکه عین القضات بر این باور است که عشق الهی را نمی‌توان بیان و تعبیر کرد. معشوق هر لحظه به رنگ و جلوه‌ای دیگر است و فهم نیز گداخته می‌شود و زبان نیز بریده می‌شود، پس چگونه می‌توان از عشق تعبیری معقول و متعارف داشت. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۱۴۳و۱۴۲) سیّدمحمّد نیز با عین القضات هم‌نظر است و عشق را حقیقتی بی‌تعبیر و بیان دانسته است و جز از طریق رمز و مثال نمی‌توان دربارهٔ آن چیزی گفت. (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۷۲) بنابراین از عشق الله که عشق اکبر است هیچ نشانی نمی‌توان داد. (همان: ۶۹)

۲ـ محدودیت بشریّت و شریعت: بشریت و شریعت یکی از عللی است که سبب می‌شود عارف زبان به سخن نگشاید. همان‌طور که عین القضات همدانی شریعت را مانع و نگهبانی بر سر راه سخن گفتن از ذات پروردگار دانسته است. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۲۳۰) مکّی حسینی نیز بر این باور است بشریّت و شریعت نمی‌گذارد که مطلق کعبهٔ ربوبیّت را بیان کند. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۲۷) بشریّت که ظاهر انسان و شریعت که

ظاهر دین است، همانند حجاب‌هایی عمل می‌کنند که اجازه بیان معرفت را به عارف نمی‌دهند. (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۳۷)

۳- مخاطب: یکی از عواملی که سبب می‌شود عارفان لب به سخن نگشایند، به عدم درک مخاطبین آن‌ها برمی‌گردد. استیس از این مطلب تحت عنوان نابینایی معنویی، نام می‌برد. (ر.ک. استیس ۱۳۶۷: ۲۹۵) به گفتهٔ عین القضات، برخی مخاطبان مختصر همّت و کم طاقت و کم ظرفیت هستند، بنابراین نمی‌توان با آن‌ها از مشاهدات و حقایق سخن گفت. غیرت الهی هم مانع این کار می‌شود. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۳۲۵) سیّدمحمّد مکّی نیز بر این باور است که به خاطر ناتمامی ناتمامان است که عارف در حدّ ظرفیت بشریّت و حدود شریعت و ظاهر دین مطلب می‌نویسد. او می‌گوید حقایق و معارف را برای علمای ظاهر و رهزن که «مثل طفل راهند، بیان شرح نمی‌توانم گفت.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۹) بنابر گفتهٔ او: «از سبب ناتمامی ناتمامان، قلم را بر حوصله بشریت و شریعت می‌رانم.» (همان: ۵۴) سیّدمحمّد، مبتدیان را محرم معارف الهی نمی‌داند؛ زیرا دین و دنیا هنوز حجاب آنان است و در دو جهان محجوب هستند و هنوز عشق‌شان شکوفا نگشته، بنابراین لایق این نیستند که اسرار عشق با آن‌ها در میان نهاده شود. (ر.ک. همان: ۶۱)

٤ـ رازداری: عارفان بر رازداری معارفی که برایشان آشکار گشته است تاکید دارند و بر این باور هستند که نباید آن را برای نامحرمان و نااهلان بازگو کنند. چنانکه عین القضات بر خودش خُرده گرفته است و همان مقداری که از معارف الهی افشاء کرده است را یک نوع گناه و کفر تلقی می‌کند. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۲۶۵) مکّی حسینی نیز از کسانی است که بر این باور است عارف باید اسرار و معارف الهی را حفظ کند. او به مخاطب نامه‌هایش گوشزد می‌کند که: «شراب کلمات ما را مخفی بنوشی و هیچ مخروشی و از محرومان و محجوبان بپوشی و هیچ اهل ظواهر را ـ که محجوب حقیقت هستند ـ اطلاع کلمات ما ایشان را مکن که معده‌های ایشان احتمال نکند.» (مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۰۲) بنابر نظر او «اهل ظواهر را معده نیست و معدهٔ ایشان به مثل معدهٔ شیرخواران است ... هر گاه نقلیات را احتمال ندارند، پس

شراب خالص را کی دانند که چه می‌گویم.» (ر.ک. مکّی حسینی ۱۳۹۷: ۱۶۹و۱۶۸) عین القضات نیز چنین باوری دارد و توصیه می‌کند که با مردم به اندازه فهمشان باید سخن گفت. او بیان می‌کند که به نوزاد شیرخواره، برّهٔ بریان و حلوی شکر نمی‌دهند؛ زیرا معدهٔ او قدرت هضمش را ندارد. (ر.ک. ۱۳۹۷: ۳۱و۳۰) بنابراین هر کسی محرم معارف الهی نیست و معدهٔ نامحرمان، مانند معدهٔ طفل شیرخوار است که توانایی نوشیدن شیر را دارد و نوشیدن شراب و برّهٔ بریان، برای آنان سودمند نیست. این افراد، معارف الهی را درک نمی‌کنند، پس بهتر است که سالکان نسبت به اسرار الهی، رازداری پیشه کنند. همگی این دلایل، سبب گشته که زبان عرفانی هر دو شیخ، رازآلود باشد و اندیشه‌های آنان به دام هر صیادی نیفتد.

نتیجه

بحرالمعانی در زمرهٔ یکی از بهترین آثار کلاسیک عرفانی محسوب می‌شود که مباحث بسیار مهم عرفانی، از جمله موضوع معرفت‌شناسی در آن مطرح شده است. سیّدمحمّد مکّی، با استناد به آیات و روایات و همچنین با بهره‌گیری از اندیشه‌های عارفان دیگر، به بیان آراء معرفتی خویش پرداخته است. آنچه که در *بحرالمعانی* بسیار مشهود است، توجه سیّدمحمّد در نگارش این اثر، به *تمهیدات* عین القضات همدانی است. تأثیرپذیری *بحرالمعانی* از *تمهیدات*، تنها به محتوای آن محدود نمی‌شود، بلکه در مواردی، عبارات و الفاظ، بسیار شبیه به یکدیگر هستند. تفاوت خاصی میان آراء معرفتی سیّدمحمّد و عین القضات، دیده نمی‌شود. فقط اینکه مباحث عرفانی در نامه‌های سیّدمحمّد، با تفصیل بیشتری نسبت به *تمهیدات*، به نگارش درآمده است. این میزان از شباهت، دلیل خوبی برای مطرح کردن این نظریه است که *تمهیدات* عین القضات، در اختیار سیّدمحمّد مکّی بوده و آن را با دقت مطالعه کرده است. با توجه به اینکه سیّدمحمّد، به مناطق بسیاری سفر کرده و با مشایخ زیادی دیدار داشته است، این امر طبیعی به نظر می‌رسد که آوازهٔ، عارف

شهیری همچون عین القضات به گوش او رسیده و تحت تأثیر اندیشه‌های شیخ همدانی قرار گرفته باشد. البته این نکته شایان ذکر است که با وجود این همه دلبستگی سیّدمحمّد به عین القضات، هیچ‌گونه نامی از او در اثر خویش، به میان نیاورده است. بازتاب اندیشه‌های عین القضات همدانی، حاکی از اهمیت و اعتبار این عارف ایرانی، در میان مشایخ چشتیهٔ شبه قارهٔ هند، و به طور ویژه در اثر *بحرالمعانی* است. ورود اندیشه‌های عرفانی عین القضات به شبه قارهٔ هند و میزان تأثیرپذیری مشایخ چشتیه از آن، می‌تواند باب جدیدی از تفکر میان فرهنگی در میان ایران و شبه قارهٔ هند باشد. بنابراین بررسی جایگاه عین القضات و راه‌یابی آموزه‌های او به شبه قارهٔ هند، دارای اهمیت است.

پی‌نوشت

(۱) اشاره به بخشی از آیهٔ ۷۵ سورهٔ نحل.

(۲) جابُلسا و جابُلقا، نام دو شهر تمثیلی است که در روایات، کتب عرفانی و فلسفی ذکر شده است، چنانکه گفته شده جابلسا شهری در مشرق است که هزار دروازه دارد و در هر دروازه، هزار نگهبان موکل وجود دارد. جابلقا نیز در غرب واقع است و هزار دروازه دارد و در هر دروازه، هزار نگهبان هست. (ر.ک. سجادی ۱۳۸۹: ۲۷۹)

(۳) سورهٔ روم، آیهٔ ۴۱.

(۴) سورهٔ الرّحمن، آیات۲و۱.

(۵) سورهٔ بقره، آیهٔ ۲۵۵.

(۶) «الطرق إلی الله بعدد أنفاس الخلائق.» (کبری ۱۴۲۶ق: ۹۰)

(۷) سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۴۳.

(۸) سورهٔ ذاریات، آیهٔ۲۱.

کتابنامه

قرآن کریم.
ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله. ۱۳۹۱. *اشارات و تنبیهات «نمط نهم»*. شرح خواجه نصیرالدین طوسی. ترجمه و شرح حسن حسن‌زاده آملی. چ۱. قم: آیت اشراق.
ابن‌عربی، محمدبن علی. ۱۳۹۲ق. *الفتوحات المکّیه*. ج۲. چ۱. بیروت: دار الصادر.
استیس، والتر. ۱۳۶۷. *عرفان و فلسفه*. ترجمهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی. چ۳. تهران: سروش.
افکوسی پاقلعه، صدیقه، هاشم گلستانی و حسین واعظ. ۱۳۹۹. «معرفت‌شناسی عرفانی با تأکید بر آرای سهروردی عارف». *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. ش ۵۵. صص ۲۲۲ـ۱۹۵.
امیری، سمیه. ۱۳۹۹. «معرفت‌شناسی عین القضات همدانی در نسبت میان حکمت، شریعت و عرفان». *فصلنامهٔ علمی پژوهش‌های علم و دین*. ش۲. صص ۴۴ـ۲۳.
انصاری، خواجه عبدالله‌بن محمد. ۱۳۶۲. *طبقات الصّوفیه*. به کوشش محمّد سرور مولایی. چ۱. تهران: توس.
ـــــــــــــــــــ . ۱۳۸۸. *صد میدان*. به اهتمام قاسم انصاری. چ۷. تهران: طهوری.
جرجانی، سیّدشریف. ۱۳۰۶ق. *التعریفات*. چ۱. بیروت: دارالسرور.
جهانگیری، محسن ۱۳۷۵. *محیی الدّین ابن‌عربی چهرهٔ برجسته عرفان اسلامی*. چ۴. تهران: دانشگاه تهران.
حاجیان‌نژاد، علیرضا. ۱۳۸۳. «معرفت از نظر عین القضات همدانی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه تهران. ش ۱۶۹و۱۶۸. صص ۶۰ـ۴۱.
حمزئیان، عظیم و سمیه خادمی. ۱۳۹۵. «بررسی کاربرد آینه در آثار عین القضات همدانی و مولوی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و* اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۴۳. صص ۸۴ـ۴۳.
رضوی، اطهر عباس. ۱۳۸۰. *تاریخ تصوّف در هند*. ترجمهٔ منصور معتمدی. چ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
رمضانی، رضا. ۱۳۸۱. «معرفت شناسی عرفانی». *مجلهٔ قبسات*. ش۲۴. صص ۳۹ـ۱۵.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۴۴. *ارزش میراث صوفیه*. چ۱. تهران: آریا.
سجادی، سیّدجعفر. ۱۳۸۹. *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. چ۹. تهران: طهوری.
سراج طوسی، ابونصر. ۱۹۱۴م. *اللّمع فی التصوف*. به کوشش رینولد آلین نیکلسون. چ۱. لیدن: مطبعه بریل.

شاهمرادی، امید و محمّد سعیدی مقدم. ۱۳۹۴. «بررسی تأثیرپذیری عین القضات همدانی از آرای مهم حسین‌بن منصور حلاج». *مجموعهٔ مقاله‌های دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی*. صص ۷۶ـ۶۹.

شجاری، مرتضی. ۱۳۸۹. «معرفت از دیدگاه عین القضات». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۶. ش۲۰. صص ۶۸ـ۴۱.

شیروانی، علی. ۱۳۷۹. *شرح منازل السّایرین*. چ۲. تهران: الزّهراء.

عین القضات همدانی، عبدالله‌بن محمّدبن علی‌بن میانجی. ۱۳۸۷. *نامه‌های عین القضات همدانی*. مقدّمه و تصحیح علینقی منزوی. ج۳. چ۲. تهران: اساطیر.

ـــــــــــــــــــــــــ . ۱۳۹۷. *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. به کوشش زهرا عسلی. چ۱. تهران: لوح فکر.

فاطمه حسینی، بلقیس. ۱۳۸۴. «نگاهی به *بحرالعمانی* سیّد محمّد حسینی». *مجلهٔ قند پارسی*. ش۳۱. صص ۴۴ـ۳۱.

فولادی، علیرضا. ۱۳۸۳. «درآمدی به معرفت شناسی جدید عرفان». *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۳. صص ۱۲۴ـ۱۰۹.

قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم‌بن هوازن. ۱۳۹۱. *رسالهٔ قشیریّه*. چ۳. تهران: زوّار.

کبری، نجم‌الدین. ۱۴۲۶ق. *فوائح الجمال و فواتح الجلال*. تصحیح یوسف زیدان. چ۱. مصر: دار السعاد الصباح.

کمالی زاده، طاهره. ۱۳۹۰. «معرفت عرفانی در آرای عین القضات همدانی». *مجله ادیان و عرفان*. ش۲. صص ۸۴ـ۶۱.

متین پاپن، فیروزه. ۱۳۹۰. «عین القضات همدانی چون برقی درخشید و ستاره‌ای جاودانه بر جا ماند». *مجلهٔ ایران‌نامه*. ش۲و۱. صص ۲۰۸ـ۱۹۱.

مجلسی، محمّدباقر. ۱۴۰۴ق. *بحارالانوار*. ج۵۵. چ۴. بیروت: مؤسسة الوفاء.

محدث دهلوی، عبدالحق. ۱۳۸۳. *اخبار الاخبار فی اسرر الابرار*. تصحیح علیم اشرف خان. چ۱. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

مکّی حسینی، محمّدبن نصیرالدین جعفر. ۱۳۹۷. *بحرالمعانی (مجموعه نامه‌های عرفانی)*. مقدمه و تصحیح محمّد سرور مولایی. چ۱. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نجم‌الدین رازی، عبدالله‌بن محمد. ۱۳۷۹. *مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد*. به کوشش محمد امین ریاحی. چ۸. تهران: علمی فرهنگی.

هجویری، علی‌بن عثمان. ۱۳۷۵. *کشف المحجوب*. به تصحیح ژوکوفسکی و والنتین آلکسی یریچ. چ۴. تهران: طهوری.
یوسفی‌پور کرمانی، پوران. ۱۳۸۸. «تأملی در اندیشه‌های عین القضات همدانی». *فصلنامهٔ ادبیات فارسی*. ش. صص ۲۳ـ۱.

References

Afkūsī Pā-qal'eh, Sedīqe and Golestānī Hāšem & Vā'ez Hoseyn. (2020/1399SH). "*Ma'refat-šenāsī-ye Erfānī bā Ta'kīd bar Ārāye Sohrevardī-ye Āref*" "*Mystical epistemology with emphasis on Sahrurdi Aref's views*". *Comparative Literature Studies*. No. 55. Pp. 195-222.

Amīrī, Somayyeh. (2021/1399SH). "*Ma'refat-šenāsī-ye Eyno al-qozāte Hamedānī dar Nesbate Mīyāne Hekmat, Šarī'at va Erfān*" ("*Epistemology from the perspective of Ayn al-Quzat Hamadānī in the relationship between wisdom, law and mysticism*"). *Science and Religion Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)*. No 2. Pp. 23-44.

Ansārī, Xājeh Abdo al-llāh Ebne Mohammad. (2009/1388SH). *Sad Meydān* (*One Hundred Squares*). With the effort of Qāsem Ansārī. 7th ed. Tehrān: Tahūrī.

Ansārī, Xājeh Abdo al-llāh Ebne Mohammad. (1983/1362SH). *Tabaqāto al-sūfīye* (*Sophies' Stages*). With the effort of Mohammad Sarvar Mowlāyī. 1st ed. Tehrān: Tūs.

Ayno al-qozāt Hamedānī, Abdo al-llāh Ebne Mohammad Ebne Alī Ebne Mīyānjī. (2008/1387SH). *Nāmehā-ye Eyno al-qozāte Hamedānī* (*The Letters of Ayn al-Ghuzāt Hamedāni*). *Introduction and correction by alī-naqī Monzavī*. 3rd Vol. Tehrān: Asātīr.

Ayno al-qozāt Hamedānī, Abdo al-llāh Ebne Mohammad Ebne Alī Ebne Mīyānjī. (2018/1397SH). *Tamhīdāt*. Ed. by Afīf Asīrān. With the Effort of Zahrā Asalī. Tehrān: Lohe Fekr.

Ebne Sīnā, Hoseyn Ebne Abdo al-llāh. (2012/1391SH). *Ešārāt va Tanbīhāt* (*The Book of Directives and Remarks*). Explaned by Xājeh Nasīro al-ddīn Tūsī. Translated and descripted by Hasan Hasan-zādeh Āmolī. 1st ed. Qom: Āyāt Ešrāq.

Ebne Arabī, Mohammad Ebne Alī. (1972/1392AH). *al-fotūḥāto al-makkīyye* (*The Meccan Revelations*). 1st ed and 2nd ed Vol. Beyrūt: Dāro al-sāder.

Fātemeh Hoseynī, Belqeys. (2005/1384SH). "*Negāhī be Bahro al-'amānī Seyyed Mohammad Hoseynī*" ("*a view on Bahr al—— Ma'ānī, Seyyed Mohammad Hosseinī*"). *The Journal of Qande Parsi.* No. 31. Pp. 31-44.

Fūlādī, Alī-rezā. (2004/1383SH). "*Dar-āmadī be Ma'refat-šenāsī-ye Jadīde Erfān*" ("*A study on new epistemology mysticism*"). *Quarterly Pizhuhish-i Zaban va Adabiyyat-i Farsi*. No. 3. Pp. 109-124.

Hājīyān-nežād, Alī-rezā. (2004/1383SH). "*Ma'refat az Nazare Eyno al-qozāte Hamedānī*" "*Gnostic in the view of Ain al-Ghozat Hamedani*". *The journal of Literature and Human Science faculty of University of Tehran*. 168th and 169th Year. Pp. 41-60.

Hamze'īyān, Azīm and Somayyeh Xādemī. (2016/1395SH). "*Barrasī-ye Kārborde Āyene dar Āsāre Eyno al-qazāte Hamedānī va Mowlavī*" ("*Function of Mirror in the Works of Mawlavi and Ayn al-Quzat Hamadani: A Comparative Study*). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 43. Pp. 43-84.

Hojwīrī, Alī Ebne Osmān. (2008/1375SH). *Kašfo al-mahjūb* (*Revelation of the Veiled*). Ed. by. Zhoukovskii, Valentin Alekseevich. 4th ed. Tehrān: Tahūrī.

Holy Qor'ān. (1981/1360SH). Tr. by Mahdī Elāhī Qomšeh-ī. 1st ed. Tehrān: Sāzemāne Tablīqāte Eslāmī.

Jahān-gīrī, Mohsen. (1996/1375SH). *Mohyīo al-ddīn Ebne Arabī: Čehre-ye Bar-jaste-ye Erfāne Eslāmī* (*Brilliant face of Islamic Mysticism*). 4th ed. Tehrān: University of Tehran.

Jorjānī, Seyyed Šarīf. (1889/1306AH). *al-ta'rīfāt*. 1st ed. Beyrūt: Dāro al-sorūr.

Kamālī-zādeh, Tāhereh. (2011/1390SH). "*Ma'refate Erfānī dar Ārā-ye Eyno al-qazāte Hamedānī*" ("*Mystical Gnostic in the thoughts of Ayn al-Ghuzāt Hamedāni*"). *Adyān va Erfān*. No. 2. Pp. 61-84.

Kobrā, Najmo al-ddīn. (2005/1384SH). *Favā'eho al-jamāl va Favāteho al-jallāl*. Ed. by Yūsef Zeydān. 1st ed. Mesr: Daro al-sa'īd al-sabāh.

Majlesī, Mohammad Bāqer. (1984/1362H). *Behāro al-anvār* (*Seas of Lights*). 55th Vol. 4th ed. Beyrūt: Vafā.

Makkī Hoseynī, Mohammad Ebne Nasīro al-ddīn Ja'far. (2018/1397SH). *Bahro al-ma'ānī* (*Majmū'e Nāmehā-ye Erfānī*) (*A Collection of Mystic Letters*). Introduction and correction by Mohammad Sarwar Mowlāyī. Tehrān: Farhangestāne Zabān va Adabe Fārsī.

Matīn Pāpen, Fīrūzeh. (2011/1390SH). "*Eyno al-qozāt Hamedānī Čon Barqī Deraxšīd va Setāreh-ī Jāvedāne bar Jā Mānd*" ("*Eyno al-qozāt Hamedānī shines as snow and remains as an eternal star*"). *Iran - nameh Journal*. 1st and 2nd Vol. Pp. 191-208.

Mohaddes Dehlavī, Abdo al-haq. (2005/1383SH). *Axbāro al-axbār fī Asrāro al-abrār* (*The News of News on the Secretes of the Pious*). Ed. by Alīm Ašraf Xān. 1st ed. Tehrān: Anjomane Āsār va Mafāxere Farhangī.

Najmo al-ddīn Rāzī, Abdo al-llāh Ebne Mohammad. (2001/1379SH). *Mersādo al-ebād Men al-mabda elā al-mo'ād* (*The Path of God's Bondsmen from Origin to Return*). With the effort of Mohammad Amīn Rīyāhī. 8th ed. Tehrān: Elmī Farhangī.

Qošīrī, Abo al-qāsem Abdo al-karīm Ebne Hawāzen. (2012/1391SH). *Resāle-ye Qošīrī-ye*. 3rd ed. Tehrān: Zavvār.

Ramezānī, Rezā. (2002/1381). "*Ma'refat-šenāsī-ye Erfānī*" ("*Mystical epistemology*"). *Magazine of Qabsat*. No. 24. Pp. 15-39.
Razavī, Athar Abbās. (2002/1380SH). *Tārīxe Tasavvof dar Hend* (*The Sophy History in India*). Tr. by Mansūr Mo'tamedī. 1st ed. Tehrān: university publication center.
Šāh-morādī, Omīd and Mohammad Sa'īdī Moqaddam, (2015/1394SH). "*Barrasī-ye Ta'sīr-pazīrī-ye Eyno al-qozāte Hamedānī az Ārāye Mohemme Hoseyn Ebne Mansūre Hallāj*" ("*Investigating the susceptibility of Ayn al-Ghuzāt Hamedāni to the thoughts of Hossein Ibn Mansour Hallāj*"). *Collection of Papers in the Tenth International Conference for The Promotion of Persian Language and Literature of University of Mohaghegh Ardabili*. Pp. 69-76.
Šajārī, Mortezā. (2010/1389SH). "*Ma'refat az Dīd-gāhe Eyno al-qozāt*" ("*Gnostic in the views of Ayn al-Ghuzāt*"). *Quarterly Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. 6th Year. No. 20 . Pp. 41-68.
Sajjādī, Seyyed Ja'far. (2010/1389SH). *Farhange Estelāhāt va Ta'bīrāte Erfānī* (*A Glossary of Islamic Mysticism*). 9th ed. Tehrān: Tahūrī .
Serāj Tūsī, Abū Nasr. (1914/1293SH). *al-loma fī al-tasavvof* (*the Galaxy in the view of Sophies*). With the effort of Reynold Alleyne Nicholson. 1st ed. Leiden: Braille.
Šīrvānī, Alī. (2000/1379SH). *Šarhe Manāzelo al-sāyerīn* (*Describing the others' Houses*). 2nd ed. Tehrān: al-zzahrā.
Stace, Walter Terence. (1988/1367SH). *Erfāno Falsafe* (*Mysticism and philosophy*). Tr. by Bahā'o al-ddīn Xorram-šāhī. 3rd ed. Tehrān: Sorūš.
Yūsefī-pūr Kermānī, Pūrān. (2009/1388SH.). "*Ta'ammolī dar Andīšehā-ye Eyno al-qozāte Hamedānī*" ("*Pondering upon the thoughts of Ayn al-Ghuzāt Hamedāni*"). *Quarterly of Persian Literature*. No. 13 . Pp.1-23.
Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1965/1344SH). *Arzeše Mīrāse Sūfīye* (*The Value of Sophies' Heritage*). 1st ed. Tehrān: Ārīyā.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۷ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۴۳ تا ۷۲) علمی ـ پژوهشی
DOI:dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689681

نقد و تحلیلِ تمثیل‌های تصویری، در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* ِ ابوالحسین نوری با تکیه بر نظریه‌های پژوهشی پُل نویا

منیژه پولادی*ـ امیرحسین همتیـ عطامحمد رادمنش*****

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد،ایران ـ دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران ـ استاد مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.

چکیده

در عرفان، بیشتر از مسائلی بیان‌ناپذیر و غیرمحسوس سخن به میان می‌آید که اهل طریقت با آن در ارتباط هستند. در متون عرفانی، مؤلّف با به کارگیری زبان ارجاعی از امکانات ادبی زبان از جمله «تمثیل» استفاده می‌کند تا به تبیین مفاهیم انتزاعی بپردازد. عمده‌ترین هدف تمثیل‌ها تعلیم سالک برای طی مراحل سلوک و شوق رسیدن به کمال است. بازیابی تمثیل‌ها در متون عرفانی یکی از راه‌های دستیابی به آموزه‌ها و اصول مورد نظر عرفاست. کاربست زبان تمثیلی در عرفان، به «ابوالحسین نوری» منسوب است. در پژوهش حاضر ضمن اشاره‌ای کوتاه به مباحث مربوط به پیشینه و کارکرد تمثیل، با استفاده از شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی اطلاعات و منابع کتابخانه‌ای، محتوا و درونمایهٔ رسالهٔ «مقامات‌القلوب» و گونه‌های تمثیل از قبیل تمثیل‌های قرآنی، استعاره و تشبیهات تمثیلی، با تکیه بر نظریه‌های پژوهشی «پُل نویا» از منظر مبانی نظری، بازیابی و تحلیل شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مقامات و اصول مورد نظر اهل طریقت، در انتزاعی‌ترین شکل خود، در این رساله جای گرفته‌اند. تمثیل غیر روایی تصویر معنا، به همراه استعاره، تشبیهات و اضافه‌های تمثیلی، از پربسامدترین نوع تمثیل در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* هستند.

کلیدواژه: ابوالحسین نوری، *رسالهٔ مقامات‌القلوب*، زبان تمثیلی، تمثیلِ غیر روایی، تمثیلِ تصویر معنا.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: manije.pooladi@yahoo.com
**Email: hematiamir80@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
***Email: Ataradmanesh1394@gmail.com

مقدمه

متون عرفانی از نظر محتوا، بیشتر آثاری هستند که شیوهٔ سلوک عرفانی و دقایق آن برای رسیدن به معرفت الهی را بیان می‌کنند. آنچه در این متون مطرح می‌شود در سه حوزهٔ کلی قرار دارد: دسته‌ای از این مباحث با مسائل نظری و اصول عقاید ارتباط دارند. بخشی دیگر، مربوط به مکاشفات و حالات روحی عارفان هستند. بخش سوم، بیان راهکارهای عملی برای سلوک است. این راهکارها آموزه‌هایی در توکل، توبه، خلوت، خلوص و... را شامل می‌شوند. نگاه عارف به کل هستی، نگاهی سلسله مراتبی است. عارف، نظام هستی را در قالب ساختاری مخروطی از حقّ تا خَلق می‌بیند و کاربرد تصویر برای بیان این نگاه ساختاربین، یک ضرورت است؛ زیرا اندیشه‌های عارفانه، غیرمحسوس و درونی، با زبانِ تمثیل و تصویر در زیباترین شکل تصویر می‌گردند.

مطالعهٔ متون عرفانی، یکی از راه‌های آشنایی با توانایی‌های گوناگون زبان از جمله تمثیل است. پژوهش و بررسی این متون، نشان دهندهٔ این واقعیت است که تمثیل یکی از پرکاربردترین فنون بیان در ادبیات عرفانی‌ست. سابقهٔ کاربرد تمثیل در متون دینی و تفسیری به روزگاران کهن بازمی‌گردد. در *اوستا* و *انجیل*، نمونه‌هایی از کاربرد تمثیل، برای بیان مؤثّر اندیشه به کار رفته است. (ر.ک. *لوقا* ۱۸۶۵: ۳۸) اهل عرفان با الگو گرفتن از این توانایی زبانی، برای رسیدن به اهدف خود مبنی بر تبیین و القای بهتر معانی عرفانی، از تمثیل، تشبیه، رمز، حکایت و استعاره به عنوان ابزاری که می‌توانستند ضمن زیبایی بخشیدن به مقولات عرفانی، گزاره‌های ذهنی پیچیده و اصطلاحات پیچیده عرفانی را به تصاویر عینی و قابل درک تبدیل نمایند، بهره گرفته‌اند.

«عرفا و نویسندگان حوزهٔ عرفان، تمثیل را بدون در نظر گرفتن شکل ظاهر و قالب متن به کار می‌گیرند و بدیهی است که از تصاویری استفاده می‌کنند که برای مردم زمان ملموس باشد. از این رو می‌توان تمثیل‌ها را با توجه به رابطهٔ بین مثال و

ممثول، آیینه‌ای قابل اعتماد برای انعکاس واقعیت‌های اجتماعی دانست.» (بهبهانی ۵۱:۱۳۸۷)

اهمیت و ضرورت پژوهش

ضرورت و اهمیت این پژوهش از این جهت است که *رسالهٔ مقامات‌القلوب* از نظر وجود تمثیل‌های فراوان به‌کار رفته در آن، به عنوانِ کتابی که هم زمان با دوران شکوفایی عرفان و تصوّف تألیف شده است، می‌تواند به عنوان سرچشمهٔ زبان تمثیلی و یکی از مآخذ مهم معرفی شود، ضمن اینکه رسالهٔ مذکور، متعلق به مؤلفی نامدار است که پدید آوردن زبان تمثیلی در عرفان منسوب به اوست. از این‌رو به ثبت مهم‌ترین مقامات و آموزه‌های عرفانی و ارائهٔ آن‌ها در بیانی غیرمعمول، در هیئت عالی‌ترین تصویرهای تمثیلی از سوی ابوالحسین نوری به عنوان الگویی اثرگذار و درخور توجه در شیوهٔ کاربرد این توانایی زبانی و پیرو آن، القای مفاهیم عقلی و انتزاعی سلوک در اقوال و آثار عارفان سده‌های بعد می‌پردازیم. در این پژوهش به منظور بازنمایی انواع تمثیل‌های به کار رفته در رساله و همچنین معیّن ساختن اغراض ثانویهٔ مؤلف، نخست محتوای رسالهٔ «*مقامات‌القلوب*» به‌شیوهٔ تحلیل اطلاعات منابع کتابخانه‌ای و مُنطبق با نظریه‌های پژوهشی «پُل نویا» از منظر مبانی نظری را مورد بررسی قرار می‌دهیم و سپس گونه‌های پر بسآمد تمثیل و اغراض ثانویهٔ مؤلف از نظر کاربرد این صنعت و تناسب موضوعی در آن می‌پردازیم.

روش و سؤال پژوهش

عرفان و باورهای عرفانی، با اموری برهان ناپذیر همراه هستند که در چهارچوب استدلال‌های برهانی مطرح نمی‌شوند. این تجربیات معرفتی، به واسطهٔ دیریابی و بیان‌ناپذیر بودن، لازم است تا برای انتقال به جامهٔ لفظ و تصویر درآیند. نزد اهل

معرفت، قصه‌ها و تمثیل‌های عرفانی، از جایگاهی ویژه برخوردارند تمثیل‌ها مقدمهٔ واقعی شناخت و راه ورود به معرفت محسوب می‌شوند. مأخذ این تمثیل‌ها را می‌توان در کتاب‌های اهل عرفان یا در اقوال مشایخ جست‌وجو کرد. در هر پژوهشی، یافتن مأخذ، منشاء، زمان پدید آمدن و شناخت پدید آورندهٔ آن از اهمیتی فراوان برخوردار است. نظر به این که رسالهٔ «*مقامات‌القلوب*» اثری تمثیلی و عرفانی، از مؤلفی نام‌آور است که در بین اهل عرفان به عنوان آغازگر زبان تمثیلی شناخته می‌شود. مهم‌ترین مسئلهٔ این پژوهش، دست‌یابی به نوع نگرش ابوالحسین نوری به مقولهٔ تمثیل در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* و همچنین بررسی و نقد و تحلیل انواع تمثیل‌های به کاررفته در آن است. پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات است:

۱ـ نوع نگرش ابوالحسین نوری به مقولهٔ تمثیل در بیان تجربیات روحی و اصول مورد نظر اهل طریقت در «*رسالهٔ مقامات القلوب*» چگونه است؟

۲ـ گونه‌های تمثیل و پربسآمدترین انواع آن در «*رسالهٔ مقامات القلوب*» چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ مفاهیم اساسیِ مرتبط با این مقاله، تاکنون پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است. از آن میان می‌توان به *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی* از پل نویا (۱۳۷۳) اشاره کرد. پُل نویا دراین کتاب، ضمن تأکید بر تأثیرگذاری زبان *قرآن*، تجربهٔ عرفانی را در تفسیر عرفانی *قرآن*، اصل و مبنا قرار می‌دهد و بر این باور است که رشد زبانی عارفان در مراحل بعدی برای بیان این تجربه‌ها به طور مستقل به کار رفته است. مجد (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «جایگاه و آثار ابوالحسین نوری در عرفان» ضمن معرفی ابوالحسین نوری و بیان مبانی اعتقادی و فکری او به گردآوری روایات منقول او پرداخته و در بخش آثار با معرفی مجمل بخش‌های *رسالهٔ مقامات*

القلوب، شیوهٔ ورود زبان تمثیلی به ادبیات عرفانی را بیان کرده است. این مقاله با پژوهش حاضر، در بخش روشن کردن افکار و معرفی بخش‌های «*رسالهٔ مقامات القلوب*» دارای بخش‌های مشترک است. واعظ و همکاران (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «نگاهی به کاربرد تمثیل شجرهٔ طیبه در بازنمودِ اصطلاحات عرفان و تصوف» مصادیق شجرهٔ طیبه در متون عرفانی و از جمله *رسالهٔ مقامات القلوب*، به عنوان کهن‌ترین منبعی که دربردارندهٔ این تمثیل بوده، بررسی شده است. همانندی این دو مقاله، در توصیف تمثیل شجرهٔ طیبه در مفهوم معرفت است. اکبری و علینژاد (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «جلوه‌های تصویری اندیشه‌های نسفی در *رسالهٔ انسان کامل*»، تمثیلات تشبیهی، با تصویرهای محوری، «درخت، نور و ظلمت» را مورد بازیابی قرار داده‌اند. عابدی و همکاران (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی منازل سلوک عرفانی در تصوّف اسلامی و عرفانِ یهود مرکاوا و قبالا» به توصیف قصر و تالارهای مرکاوایی و قبالایی در این رساله پرداخته شده است. این توصیفات در مقالهٔ عابدی با تصویرهای تمثیلی و ذهنی ابوالحسین نوری از دژها و هفت‌مقام تصوف، در پردهٔ هشتم رسالهٔ نوری در یک طراز قرار دارند. این رساله تقلیدی محض از *رسالهٔ مقامات القلوب* نوری است. سلمانی و خیاطیان (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «بررسی عوامل زمینه‌ساز معنا در نگرش ابوالحسین نوری و ویکتور فرانکل» در دو اثر *انسان در جستجوی معنا* و رسالهٔ *مقامات القلوب* نقش محوری معنا در آراء فرانکل و نوری را مقایسه کرده‌اند. هر چند به طور عام آثار عرفانی گوناگون از این دیدگاه ویژه بررسی شده‌اند و به طور ویژه شخصیت ابوالحسین نوری و آثار ایشان نیز محور اصلی بسیاری از پژوهش‌های عرفانی بوده است، اما آنچه این پژوهش را از سایر پژوهش‌ها متمایز می‌سازد آن است که تاکنون رسالهٔ «*مقامات القلوب*» از نظر نقد و تحلیل تمثیل‌های تصویری مورد پژوهش قرار نگرفته است که در این جستار به آن می‌پردازیم.

بحث اصلی

تمثیل و کاربرد آن در زبان عرفان

تمثیل را یکی از پرکاربردترین عناصرِ زبانی و یکی از عوامل زیبایی‌آفرین در کتب آسمانی، متون تعلیمی و عرفانی به‌ویژه تفسیری برشمرده‌اند. در علم بیان، «تمثیل» در لغت به معنی شبیه، مانند، قصّه، قول مشهور و در اصطلاح، تشبیه حقایق عقلی به امور حسّی و قابل لمس است. علمای بلاغت، تمثیل را ذیل صنعت تشبیه بررسی کرده بر اهمیت بی‌نظیر آن در روشن کردن مطالب پیچیده تأکید داشته‌اند. سکاکی «تمثیل» را زیر صنعت تشبیه آورده است و می‌افزاید «اگر در تشبیه، وجه شبه، صفت غیر حقیقی باشد و مشبه و مشبهٌ‌به دارای چندین وجه‌شبه باشند که از امور مختلف انتزاع شده باشد آن را تشبیه تمثیل گویند.» (۱۹۷۳: ۱۵۸) شمیسا می‌نویسد: «در تشبیه تمثیل، مشبه، امری معقول و مرکب است که برای تقریر و اثبات آن، مشبه‌بهی محسوس و مرکب ذکر می‌شود.» (۱۱۰:۱۳۷۸) هاشمی تشبیه تمثیل، بلیغ‌تر از دیگر انواع تشبیه می‌داند؛ زیرا در چهارچوب تفصیلی آن نیاز به دقت نظر است. (ر.ک. هاشمی ۲۳:۱۳۸۳) جرجانی نیز با هدف اثبات اعجاز *قرآن* از منظر شیوه‌های بلاغی، مباحثی مهم در مورد تشبیهِ تمثیل و استعارهٔ تمثیلی مطرح کرده است. وی اولین کسی است که به تفصیل از تمثیل سخن گفته است. از دیدگاه او هر تمثیلی تشبیه است، اما هر تشبیهی تمثیل نخواهد بود. او تشبیه را دو گونه می‌داند: ۱ـ تشبیه غیر تمثیلی یا تشبیه عام که وجه‌شبه آشکار است و نیازی به تأویل نیست؛۲ـ تشبیه تمثیلی یا تشبیه خاص که وجه‌شبهِ آن آشکار نیست و نیاز به تأویل دارد. «تشبیهی که وجه‌شبه آن بدون تأویل درک شود تمثیل نیست.» (جرجانی ۱۳۶۸: ۹۵)

جرجانی تفاوت تشبیه و تمثیل را به صورت زیر بیان کرده است:

الف) وجه شبه در تمثیل عقلی و در تشبیه حسی است.

ب) وجه شبه در تمثیل، نیاز به تأویل دارد، اما در تشبیه بدون تأویل درک می‌شود.

ج) وجه شبه تمثیل، منتزع از امور گوناگون است و اگر مفرد بود تأویلی است، اما وجه شبه در تشبیه به طور مستقیم به مشبهٌ‌به برمی‌گردد. (جرجانی ۱۳۶۱: ۵۷ـ۵۳)

دیدگاه جرجانی، نظری است که تمثیل را استعاره‌ای گسترده می‌داند و از آنجاکه زیربنا و پایهٔ هر استعاره‌ای، تشبیه است، پس اساس تمثیل نیز تشبیه خواهد بود، اما تمثیل با تشبیه تمثیلی یکی نیست. در توضیح استعارهٔ تمثیلی و پیوندی که با تشبیهِ تمثیل دارد نیز می‌توان گفت، گاه ساختار و زیربنای استعارهٔ تمثیلی را تشبیهِ تمثیل تشکیل می‌دهد به بیانی دیگر، استعارهٔ تمثیلی نوعی از استعارهٔ مصرحه است که در آن، مشبه محذوف که شکلی انتزاعی از امور گوناگون است، به مشبهٌ‌به مذکور، که آن نیز شکلی از امور گوناگون و بیشتر از امثال رایج است، تشبیه می‌شود. در حالی که به جهت مبالغه، ادعای دخول مشبه در جنسِ مشبه‌به می‌شود و جامع آن نیز مرکب و برگرفته از امور گوناگون است و قرینهٔ آن همیشه حالیه است. عبدالقاهر در مورد استعارهٔ تمثیلی، به روشنی به تمثیلِ بالاستعاره اشاره کرده و آن را تمثیلی که مجاز است و همانند استعاره آورده می‌شود، معرفی کرده است. آنچه از کتاب دلائل الاعجاز و اسرار البلاغهٔ جرجانی برداشت می‌شود این است که استعارهٔ تمثیلیه از نظر ایشان چند ویژگی دارد. نخست اینکه جمله‌ای است که در غیر معنی اصلی خود با علاقهٔ مشابهت به کار رفته باشد. دوم اینکه او بر مرکب بودن مشبه‌به تأکید دارد و سوم اینکه مشبه محذوف باشد و سرانجام اینکه وجه‌شبه صورتی باشد که از امور گوناگون برگرفته شده باشد.

با تأمّل در تعاریف مطرح شده و نگرش تصویرهای تمثیلی در متون ادبی و مذهبی، زیباترین نوعِ بیان و استدلال به روشِ تمثیلی را در قرآن می‌یابیم. قصّه‌ها، آیات و مَثَل‌های *قرآنی* سراسر رمز و تمثیل هستند. برای دستیابی به اسرار و رموز این آیات، ناگزیر از ورود به حیطهٔ تفسیر، تأویل و مصداق‌یابی هستیم. ورودِ زبان در ساحت و شکل‌های مختلف به حوزه‌های تفسیر و تأویل، حلقهٔ اتصال زبان عرفان و زبان دین به‌ویژه *قرآن* است. بیشتر مفاهیمی که در عرفان و متون عرفانی به میان می‌آید از نوع مفاهیمی است که با استدلال‌های عقلی، راهی به درکشان نیست. به همین سبب است که هجویری گوید: «چیزی که حقیقت آن اندر عقول ثبات نیابد، زبان از آن چگونه عبارت کند.» (۱۳۸۴: ۴۸۹) عرفا از رهگذرِ فرزانگی و

معرفتی که در مسیرِ متعالی به آن دست یافته بودند، میل به خاموشی داشتند، اما به واسطهٔ رسالتی که در راهنمایی انسان‌ها برای خود قائل بودند سخن می‌گفتند و می‌کوشیدند علاوه بر رفتار و مشی خود، زبان نیز یاریگر انتقالِ معرفت و تجربیات مورد نظرشان باشد. «آنان برای بیان و انتقال این تجربیات که سنخی خاص از معانی هستند واژگانِ عام را وارد حوزهٔ تخصصی خود کرده با تعریف و تبیین ویژگی‌هایی که از آنَ کلمات داشته‌اند آن‌ها را به «اصطلاحات» خاص عرفان و تصوف تبدیل می‌کردند.» (تبریزی ۱۳۷۷: ۸۴) زبان تصویر با پیچیدگی‌های خاص خود، همراه با زبان «اشارت» با بهره‌گیری از عنصر «رمز»، «نماد» و «تمثیل» محرمان اسرار الهی را به سوی دستیابی به مفاهیم پیچیده عرفانی رهنمون می‌شود و نااهلان را از دستیابی به این رموز بی نصیب می‌گرداند. کاربرد تمثیل در متون عرفانی بسامد بالایی دارد، زیرا عرفا ناگزیرند از زبان تمثیل برای ملموس کردن قضایای ذهنی و داستانی کردن آن‌ها برای القای بهتر معانی بهره بگیرند. (ر.ک. جعفری ۱۳۵۷: ۲۲۳) نمونهٔ اعلای تصویرهای تمثیلی در متون عرفانی، در *مثنوی معنوی* جلوه‌گر است. مولوی با بهره‌گیری از امکانات طبیعت و نظایر آن، طریقهٔ سلوک را به سالکان و حتی افراد عامی می‌آموزد. (ر.ک. طهماسبی و بدرلو ۱۳۵۹: ۲۰۷)

ابوالحسین نوری و پرداخت به افکار او

بر اساس شرحی که در *طبقات الصوفیهٔ* سلمی آمده، ابوالحسین نوری از مشایخ طبقهٔ دومِ اهل طریقت در قرن سوم است. او از اقران و دوستان حلاج و جنید و از تأثیرگذارترین عرفای مکتب تصوّف بغداد بود. خانواده‌اش خراسانی بودند، اما به قول سُلمی نوری «بغدادی المنشاء الموالد» است. در زمینهٔ کاربرد زبانِ عرفان، از ابتدا بین «نوری» و دیگران اختلاف نظرهایی وجود داشت. از آن جمله اختلاف او با غلام خلیل حنبل بر سر ماهیت زبان دینی است. «برای حنبلی، سخن گفتن از خدا جز بدان گونه که او در قرآن از خود سخن گفته است جایز نیست.» (ر.ک. نوری ۸۲:۱۳۸۶) بینِ نوری و چنین طرز تفکری نمی‌توانست تفاهمی حاصل شود،

زیرا در نظر اهل تصوّف سخن خدا را نه تنها در قرآن، بلکه در تجربهٔ شخصی نیز می‌توان شنید. به باور «نوری» مقامات اهل عرفان دارای اشکال گوناگون است. این دیدگاه مبین این موضوع است که زبان آنان نیز یک وجهی، ثابت و بدون دگرگونی نیست؛ بلکه پیوسته در تحول است تا بتواند همهٔ گوناگونی تجربیات را به طور دقیق عنوان کند. (نوری ۸۲:۱۳۸۶)

در یک دسته‌بندی کلی، سه مسألهٔ عمدهٔ «مکتب ایثار»، «زبان تمثیلی» و «سماع به کمال رسیده» معرفی‌کننده شخصیت نوری هستند. از میان این موارد، آنچه موضوع محوری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد زبان تمثیلی و چگونگی ایجاد و کاربرد آن در رسالهٔ «*مقامات‌القلوب*» است. در امور معرفتی هر چند نمی‌توان مقطع ویژه‌ای را نقطهٔ آغاز و پایان یک دگرگونی دانست، اما تاثیرگذارترین عامل می‌تواند نقطهٔ شروع آن در نظر گرفته شود. در سیرِ تاریخ تصوّف، ابوالحسین نوری را پدید آورندهٔ زبان تمثیلی دانسته‌اند. این نقشی است که به‌ویژه «نویا» برآن تأکید می‌کند و *رسالهٔ مقامات‌القلوب* را تأییدی بر نظر خویش می‌داند و در مورد آن می‌نویسد: «رسالهٔ نوری، در حقیقت، شعر منثوری است که حقایق تجربهٔ روحانی را به شکل تمثیلی و با هدفی آشکارا تعلیمی بیان می‌کند.» (۲۷۲:۱۳۷۳)

نقشی که نوری در پدیداری زبان عرفانی ایجاد کرده از مهم‌ترین جلوه‌های برجستهٔ کارهای او به ویژه در ایجاد زبان تمثیلی در عرفان است. «پُل نویا»[۱] یکی از افرادی است که از آغاز تفسیر قرآن تا رسیدن به زبان تمثیلیِ نوری، در این زمینه پژوهش‌های گسترده‌ای انجام داده است. نویا در کتاب *تفسیر قرآن و زبان عرفانی* به نقش زبان و مفاهیم قرآنی در شکل‌گیری زبان تجربه محور عارفان مسلمان پرداخته است. او بر این باور است که: «زبان قرآنی در عرفان و تصوف اسلامی جذب شده است و نظام مفاهیمی را می‌سازد که صوفی آن‌ها را برای تبین تجربهٔ خود (و نه تفسیر *قرآن*) به کار می‌گیرد. در واقع زبان قرآن زبان تفسیر تجربهٔ شخصی عارف می‌شود و نظام مفاهیم مربوط به مقامات و منازل سلوک را شکل می‌دهد.» (نویا ۱۳۷۳: ۲۷) پل نویا در جستجوی یافتن منشاء واژه‌های عرفانی در گام

نخست «تفسیر کبیر» از «مقاتل بن سلیمان» را بررسی می‌کند و به این نتیجهٔ می‌رسد که هر چند مقاتل آغاز کنندهٔ حرکتی است که به خلق واژه‌های قرآنی تصوف رسیده است، اما محرک اصلی در ایجاد و ظهور واژه‌های عرفانی، امام جعفر صادق(ع) است. از نظر او روش تفسیری منتسب به امام صادق(ع) دیگر نه قرائت *قرآن*، بلکه قرائت تجربهٔ درونی در تفسیر نویی از قرآن است. (نویا ۱۳۷۲: ۱۳۲)

یک قرن بعد، حکیم ترمذی به گسترش این معنی پرداخت و در دسته‌بندی الفاظِ عرفانی، تجربه‌های مذهبی را به‌طور کامل وارد این حوزه کرد. پس از او در قرن سوم، ابوالحسین نوری واژه‌های عرفانی را با زبانی تمثیلی به میدان مفاهیم عرفانی کشاند. در پایان قرن سوم، استقلال زبان عرفانی به اوج خود دست یافت و با ایجاد زبان خاص و اصیل، زبان قرآن را در نظام پیشرفته‌ای به کار بست. پل نویا این زبان را به «اصالت تجربه» و «علم تجربه» تعبیر می‌کند و نمونهٔ بارز آن را در آثار ابوسعید خراز (پایان قرن سوم) می‌یابد. پس از آن زبان تمثیلی و نمادهای بدیع در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* نوری (۲۹۵ق) و آثار نفّری (نیمهٔ دوم قرن چهارم) مورد توجه قرار می‌گیرد. (همان: ۳۲۱)

رسالهٔ مقامات‌القلوب

«*مقامات القلوب*» رساله‌ای تمثیلی با هدف تعلیمی است. «*مقامات‌القلوب*» در اصطلاح به معنی لحظاتی که تجربهٔ درونی و معنوی، نه بر مبنای مفاهیم انتزاعی، بلکه در قالب استعاره‌هایی که از طریق اشاره به ذهن خواننده القا شده است، تحلیل می‌شوند. این رساله در حقیقت شعری منثور است که مقامات سلوک، آموزه‌های عرفانی و حقایق تجربهٔ روحانی را با روح شاعرانه، رمز، کنایه، تشبیه، استعاره و تمثیل بیان می‌کند. به همین دلیل متنِ این کتاب، نمایی زیبا از بیست پرده یا تابلو از مفاهیم بنیادین سلوک عرفانی را در قابی از تصویرهای تمثیلی و تشبیهی، به اضافهٔ یک مقدمهٔ کلّی همراه با مراحل و مقامات عروج قلب به نمایش می‌گذارد. تا قبل از کشف رسالهٔ «*مقامات‌القلوب*» ابوالحسین نوری را فقط از راهِ حکایات و

اقوالی که در کتاب‌هایی نظیرِ *تذکرةالاولیا* آمده بود، می‌شناختند، هر چند در «*التعرّف*» آمده است که «نوری یکی از کسانی است که به‌طور اشاره دربارهٔ تصوف کتاب نوشته است.» (کلابادی ۲۵:۱۳۷۱) ولی تا مدت‌ها امکان دسترسی به این کتاب ممکن نبوده و نتوانسته‌اند از آن نشانی بیابند، اما با توجه به اشاره‌ای که کلابادی به وجود این کتاب داشته است وقتی از کشفِ رساله‌ای از نوری تحت عنوان «*مقامات‌القلوب*» در یک جُنگِ خطیِ کتابخانهٔ نافذ پاشا، در استانبول سخن به میان آمد، وجود چنین نسخه‌ای تعجب برانگیز نبود. «نوری رسالهٔ خود را با سلسله تعاریفی آغاز می‌کند که به عناصر پایهٔ روانشناسی *قرآن* مربوط است. سپس بیست پرده یا تابلو می‌آید که در آن‌ها سبک تمثیلی بر گفتار منطقی غلبه دارد. این تمثیل‌ها ذیل سه عنوان اصلی گروه‌بندی می‌شود: تمثیل‌های «آب، آتش و درخت.» (نویا ۱۳۷۳: ۲۷۶) آنچه در «*مقامات القلوب*» مشهود است وابستگی گستردهٔ آن به زبان قرآنی است؛ یعنی زبان صوفیه هنوز به استقلال مفاهیم دست نیافته و حضور لغات، استعاره و تصاویر قرآنی در زبان آنان بسیار پر رنگ است.

نوری در روشن کردن مسیر تحول و تکامل زبان تمثیلی، بر محوریت تجربه‌های عرفانی به عنوان منشاء اساسی ادراکات و تبین‌های صوفیان تکیه دارد و آن‌ها را در قالب تصویرهای تمثیلی و محسوس در سخنان، حکایات و نوشته‌هایش عرضه می‌کند. تصویرپردازی او بر پایهٔ «تشبیه» بنا شده، اما از نظر ساختار ادبی تمثیل‌ها، ذکر این نکته قابل توجه است که تمثیل‌های او در این رساله هنوز به طور کامل پرورش نیافته‌اند، زیرا در آن زمان زبان تمثیلی برای بیان مفاهیم عرفانی مراحل ابتدایی را طی می‌کند و تکامل آن نیازمند زمان است تا در قرن‌های بعد، در دست عارفانی چون عطار و مولوی به زبانی پر رمز و راز تبدیل شود.

در اصالت این رساله نکتهٔ حائز اهمیت آن است که طرز فکر شاعرانه، بیان اشارت‌آمیز و پاره‌ای سخنان منسوب به او آمده است. اقوال نوری در *رسالهٔ مقامات*، عقاید او را در باب قلب و عوالم مربوط به آن تا حدی بیان می‌کنند. آنچه در صحت انتساب همهٔ رساله به ابوالحسین نوری تا حدی موجب اشکال می‌شود آن

است که در کتاب سُلمی یک بخش از عبارات او به ابوعثمان حیری منسوب شده است. به علاوه ذکر یک کلام منسوب به شاه‌بن شجاع کرمانی در موضوع دیگر آن عجیب می‌نماید. انتساب تعدادی دیگر از جملات این رساله به دیگران موجب شده است تا عده‌ای، این موضوع را بهانه قرار دهند و رسالهٔ «*مقامات القلوب*» را فاقد اصالت بدانند، حال آنکه این موضوع نمی‌تواند اصالت این رساله و تعلق داشتن آن به نوری را زیر سؤال ببرد و به عنوان دلیلی قاطع ارائه شود، زیرا نسبت دادن مطلبی به افراد گوناگون در متون عرفانی، امری بی سابقه نیست. ماجرای «انداختن زر در آب به جنید و نوری، از این دست مطالب است. (ر.ک. زرین‌کوب ۱۳۷۹: ۱۲۷)

تحلیل تمثیل‌ها در *رسالهٔ مقامات‌القلوب*

در تحلیل تمثیل‌های *رسالهٔ مقامات‌القلوب*، ابتدا توضیح مختصری از شکل و ارکان تمثیل بیان می‌شود و سپس نمونه‌های آن در این رساله بررسی خواهد شد. در متون عرفانی، شکل تمثیل‌ها به سه دستهٔ «غیر روایی»، «نیمه روایی» و «روایی» هستند. در بخش غیرروایی، با دوشاخهٔ «اسلوب معادله» و «تمثیلِ تصویر و معنا» روبه‌رو می‌شویم. در بخش «نیمه روایی» با «تمثیل رمز گشوده» و در بخش «روایی» با «تمثیل اندیشه و حکایت» روبه‌رو هستیم.

الف) تمثیلات غیر روایی

۱ـ «اسلوب معادله»: در این نوع تمثیل، در یک‌سو، اندیشه‌ای و در سوی دیگر تصویری معادلِ آن قرار دارد. در واقع، تصویر برای بیان مؤکّد و مؤثّر یک معنا به کار می‌رود بخش‌های مختلف مقامات‌القلوب، انواع تمثیل‌های غیر روایی را در برمی‌گیرند. مؤید این کلام، در پردهٔ سوم این رساله آشکار است، با کاربست آیات *قرآن*، اندیشه‌ای در برابر تصویر معادل آن قرار گرفته است. «ختم الله علی قلوبهم، ام علی قلوب اقفالها (محمد/۲۴).» (نوری ۱۳۸۶: ۹۹)

۲ ـ «تمثیل تصویر ـ معنا»: شکل‌گیری معنا در متون عرفانی، فرایندی پیچیده را در «تمثیل تصویرـ معنا»، «تمثیل رمز گشوده» و «تمثیلِ اندیشه» که همراه با زبان استعاری هستند، در بردارد. تمثیل «تصویر ـ معنا» نامی‌ست برای اشاره به شکلی دیگر از اسلوب معادله که در آن ترکیبی از اجزاءِ اندیشه و تصویر در کنار هم برای بیان معانی واحد به کار می‌روند. پردهٔ شانزده رساله، گویاترین نمونهٔ این تمثیل است. در آن اندیشه‌هایی ذهنی و معقول در کنار تصویرهایی عینی و ملموس قرار گرفته‌اند و در گزاره‌ای ذهنی، قلب مؤمن به خانه‌ای تشبیه شده است. (ر.ک. نوری ۱۳۸۶: ۱۱۳) ویژگی بارز «تمثیل تصویر ـ معنا» ساختار آن است که از دو بخش اندیشه و تصویر مرکب با زبانی استعاری تشکیل شده است. تصویر مرکب از چند جزء اسلوب معادله با به‌کارگیری استعاره و آوردن اضافات تشبیهی شکل می‌گیرد. مهم‌ترین کارکردهای «تمثیل تصویر ـ معنا» در نثر نوری آن است که خواننده را به معنای ضمنی و مفهومی ملموس نزدیک می‌کند و موجبِ تأکید بر اندیشهٔ مورد نظر او می‌شود. این نوع تمثیل در هشتمین پردهٔ رساله نمودِ یافته و در آن از «هفت دژ قلب» و باروهای آن به شکلی عینی و غیرمعقول رونمایی شده است. (همان: ۱۰۳)

ب) تمثیلات نیمه روایی

در بخش نیمه روایی، با «تمثیل رمز گشوده» روبه‌رو هستیم. تمثیل رمز گشوده، با کاربرد اضافات تشبیهی و استعاری، با ساخت ترکیب و تعبیراتی چون «باران بلا، رعد جدایی و نظایر آن» همراه شده تا مفاهیم انتزاعی و معقول، ملموس و عینی گردند و پیام اصلی در ساختار نحوی جملات بی پرده نمایان شوند. در واقع «تمثیل رمز گشوده» همانند «تشبیه تمثیل» است ولی در آن اثری از روایت و داستان نیست، جنبهٔ تشبیهی آن غالب و محسوس‌تر است و «وجه‌شبه» آن نیاز به تأویل دارد. در آخرین پردهٔ رساله، تشبیه باران به «رحمت و بلا» از نمونهٔ تمثیلات نیمه روایی است. (ر.ک. نوری ۱۳۸۶: ۱۱۷)

ج) تمثیلات روایی

این تمثیل‌ها دارای ساختاری روایی مانند تمثیل اندیشه، حکایت و روایت هستند. در تمثیل اندیشه اگر بیان اندیشهٔ عرفانی را بیان نوعی تجربهٔ شهودی بدانیم، بدیهی است که جنس این شهود از تصویر است که در قالب واژگان و تصاویر مادی، هستی می‌یابد. در این تمثیل، مشبه و مشبه‌به یکی هستند و نویسنده از ساختار روایی و فضاسازی تصاویر زنده یعنی ساختن فضایی خیالی با زبان استعاری برای بیان اندیشهٔ مورد نظر بهره برده است. در پردهٔ هفتم رساله، روایت تمثیلی سخن گفتن خداوند با حضرت موسی، از ساختار روایی و تصاویر پویا برخوردار است. (نوری ۱۳۸۶: ۱۰۲)

ارکان تمثیل

مراد از ارکان تمثیل، عناصری از متن است که نقشِ کلیدی دارند و معنای تمثیل حول آن‌ها شکل می‌گیرد به عبارت ساده‌تر، در این‌جا، مَثَل یا مشبهٌ‌به تمثیل، مورد نظر است. اگر در تمثیلی، دریا، مشبه‌به باشد، رکن تمثیل در نظر گرفته می‌شود. در کتب عرفانی، در اغلب موارد ترکیبات تشبیهی و تمثیلی، ارکان اولیهٔ تمثیل به حساب می‌آیند. نمونهٔ این ارکان در *رسالهٔ مقامات القلوب*، چنین نمود می‌یابد که در پردهٔ اول، هفتم و شانزدهم، دل به خانه تشبیه شده و به‌عنوان یکی از ارکان تمثیل، خوشه‌های مرتبط را در برگرفته است. (همان: ۱۱۳) در تحلیل ارکان، تمثیل‌ها از حیث حوزه‌های معنایی در هشت دستهٔ «مکان»، «امهات اربعه»، «جانوران»، «گیاهان»، «انسان»، «آسمان»، «اشیاء» و «عناصرغیر مادی» طبقه‌بندی شده‌اند در این طبقه‌بندی اساس هر دسته، اصالت عناصر است. به‌طور مثال «باد» در طبقهٔ «امهات اربعه» و «مومن» و «دل» در حوزهٔ معنایی «انسان» قرار می‌گیرند. در بازیابی تمثیل‌ها پس از تشریح انواع تمثیل و ارکان آن‌ها به تحلیل ساختاری و بازیابی شگردهای

تصویری در *رسالهٔ مقامات‌القلوب* پرداخته شده است. چنان‌که ذکر شد، محتوای این رساله از بیست پرده یا تابلو تشکیل شده است که در آن‌ها سبک تمثیلی برجسته‌تر از گفتارِ منطقی است و برآن تسلط دارد، ضمن اینکه وابستگی به زبان قرآنی و تمثیل‌های قرآنی در متن رساله به طور کامل قابل مشاهده است. اساس ذهنیت تصویری و فرآیندِ بیان نوری در این رساله متشکل است از تابلو و پرده‌هایی با موضوع واحد که به بیان سلسله مراتب خلقت، داستان آفرینش انسان و سیر او تا رسیدن به کمال می‌پردازد. نوری در هر پرده به گونه‌ای متفاوت، اما مرتبط این موضوع را به تصویر کشیده است. هر یک از این بخش‌ها به طور جداگانه از این منظر تحلیل و بررسی شده‌اند.

پردهٔ اول

در پردهٔ اول، با بیانی تمثیلی، داستان خلقت انسان به تصویر کشیده شده است و با ارائهٔ تصویر «خانه» و «دل» به همراه خوشه‌های تصویری مرتبط با آن از جمله «تخت، فرش، پُشتی، در، قندیل، روغن، چراغ، کلید، نگهبان» توصیف شده است. نوری در این بخش استعاره‌هایی می‌آورد که بعضی از آن‌ها در پرده‌های بعد بسط داده می‌شوند. استعاره‌های «درختی که ریشه در قلب مؤمن دارد»، «باغی که آب از نهر فضل الهی می‌نوشد» و «چراغی که خانه را به نور تقوا روشن می‌کند» از جملهٔ آن‌ها هستند. او با کاربست تمثیل‌های غیر روایی تصویر ـ معنا که با اضافات تشبیهی و استعاری در هم تنیده شده‌اند و مشبه آن‌ها امری انتزاعی و عقلی و مشبه‌به محسوس و غیرانتزاعی است به تصویرسازی پرداخته است. نسیمِ کرم، ابرِ فضل، تختِ توحید، فرشِ رضا، نهالِ معرفت، پشتی‌های شریعت، بوستانِ رحمت، ریاحینِ ستایش، دریایِ هدایت، جویبارِ فضل، قندیل‌های فضل، روغنِ پالودگی، چراغِ تقوا از جملهٔ این تشبیهاتِ تمثیلی هستند. (ر.ک. نوری ۱۳۸۶: ۹۷)

پردهٔ دوم و سوم

از جمله ابتکارات نوری در این رساله، بهره‌گیری از آیات *قرآنی* است. در پردهٔ دوم تصویر غالب، برگرفته از «تمثیل‌های قرآنی» است. نوری در این بخش با ذکر آیاتی از قرآن، از مواهب وگنج‌هایی یاد می‌کند که خداوند در دلِ مومنان جای داده است. چنان که گشادگی را در آیهٔ ۲۲ سورهٔ الزُّمَر نشان می‌دهد «أَفَمَن شَرحَ اللهُ صَدرهِ للاسلام فَهُوَ علی نور» مراد از گشادگی، این است که انسان توانایی پذیرش معرفت خداوند را دارد، در حالی‌که آسمان و زمین از پذیرش آن سرباز زدند.

پردهٔ سوم رساله نیز اختصاص دارد به آیات تمثیلی در بیان. آنچه خداوند با دل دشمنان انجام می‌دهد تا جایی‌که انکارش کنند آیاتِ «یشف صدورُهُم قومُ مومنین» (توبه/۱۴) و «وَ قالوا قُلُوبَنا غُلفٌ» (بقره/۸۸) و آیهٔ «وَ مَن یُرِد اَن یُضِلَّهُ یَجعَل صِدرَهُ ضَیّقاً حَرَجًا» (انعام/۱۲۵) از جملهٔ این آیات هستند. سپس برای تفهیم معنا از دو مفهوم فیزیکی و محسوس نور و ظلمت استفاده می‌کند. اگرچه به کاربردن نور و ظلمت در روشنائی و تاریکی درون از سنخ تشبیه معقول بر محسوس می‌باشد ولی تشبیه ایمان و کفر به نور و ظلمت درونی به طور مستقیم از قبیل تشبیه معقول بر معقولی است که به جهت مشابهت آن با نور و ظلمت محسوس، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پردهٔ چهارم و پنجم

در پردهٔ چهارم، جایگاه و درجات دل‌های عارفان مشخص شده و با تشبیه دل به «ویرانه، خانه، خزانه» تفاوت مقام و منزلت قلوب عاصیان، مطیعان و مخلصان از نظر اهل عرفان بیان شده است.

در پردهٔ پنجم، دل عارف به بوستانی برتر و با عظمت‌تر از بهشت تشبیه شده است. در این دو بخش نیز حضور تمثیل تصویر و غیر روایی برای تأکید معنا،

اندیشه و تصاویر مرکب با زبان استعاری همراه با مشبه انتزاعی به مشبهٌ‌به عقلی و محسوس اضافه شده تا مفاهیم عقلانی، شکلی عینی و محسوس بیابند.

پردهٔ ششم

در پردهٔ ششم، با استفاده از تصاویر قرآنی، مخاطب را به رمز مکان و موضوع قلب ارجاع می‌دهد و در قالب استعاره‌های تمثیلی قرآنی با هدف واداشتن مخاطب به تجزیه و تحلیل مفهوم مورد نظر آیه، کوششی در تأثیرگذاری هر چه بیشتر مفاهیم به قصد عبرت آموزی دارد. به قلب اشاره می‌کند «از پایین، به وفاداری، از بالا، به رضای الهی، از چشم، به گریه، از چپ، به آرزوها، از روبه‌رو، به دیدار و از پشت سر، به جاودانگی.» (ر.ک. نویا۱۳۷۳: ۲۸۴) «یُشیرُ بِقَلبِهِ مِن تَحتِهِ اِلی الوقاء وَ مِن فوقوهه الی الرضاء و من عینه الی البکاء و من یسارهِ الی المنی و من قُواهِهِ الی اِلقاءِ وَ مِن وَرائِه اِلی البَقاءِ.» (همانجا) بعید نیست مراد نوری از سخن مقابلهٔ مؤمنان با رفتار شیطان بوده که بر ایشان از پیش و از پس و راست و چپ می‌تازد. (ر.ک. همانجا)

پردهٔ هفتم

در این بخش، نوری با بهره‌گیری از داستان حضرت موسی(ع)، به تبیین دیدگاهِ خود و بیان مفاهیم بنیادین عرفان پرداخته و این داستان را دستمایهٔ خَلق تصویری نو می‌سازد و به رمزگشایی از رموز بزرگ طبیعی چون: امهات اربعه، آسمان، زمین، خورشید، ماه، ستاره، ابر، باد، باران می‌پردازد. شگرد تصویری غالب در این پرده از نوع تمثیل روایی حکایت بر پایهٔ تشبیه تمثیلی از نوع معقول به محسوس با هدف تفهیم چهار اصطلاح عمیق و ریشه‌دارِ تاریخ عرفان؛ یعنی تخلّی، تحلّی، تجلّی و فناست. او با نگاهی تمثیلی و اشاره به این حکایت، بار دیگر به استعارهٔ

دل و خانه باز می‌گردد و با کاربست تمثیل تصویر ـ معنا، در هیئت اضافات تشبیهی نظیرِ میدانِ حب، آفتابِ شوق، ماهِ محبت، چشمه‌های واردات، ابرِ تفکر، بادِ توفیق، بارانِ فضل و نظایر آن، مفاهیمِ انتزاعی را در تابلویی مصور و ملموس، چون جاری ساختن جویباری از دقایق علم ازلیت و برآوردن ستارگانی از واردات در شب تاریک دل ارائه می‌دهد. (ر.ک. نوری ۱۳۸۶: ۱۰۳)

پردهٔ هشتم

در پردهٔ هشتم، از «هفت دژِ قلب» و باروهای آن به شکلی عینی و غیرمعقول رونمایی می‌شود. فضیلت‌های باطنی انسان به دژهایی فولادین تشبیه شده که انسان در حریم آن‌ها از پلیدی و هواهای شیطانی در امان می‌ماند. در آیهٔ ۴۲ سورهٔ حجر آمده «اِنَّ عِبادی لیَسَ لَکَ عَلیَهِم سُلطانٌ» (تو را ای شیطان بر بندگان من تسلطی نیست). نوری در توصیف دل از دو نوع تمثیل بهره گرفته است. در نوع اول با تشبیه تمثیل، شیطان و اعمال نفسانی را به سگی مانند کرده که به طور دائم به تحریک انسان مشغول است. در نوع دوم، با کاربست اضافات تشبیهی و مشبه انتزاعی با تأکید بر لزوم تطهیر و سرپیچی از هوای نفس، پایبندی بر معارف، عمل به فرایض و تقوای درون، خشیت و خوف خداوند را به دژهایی مانند کرده که مانع از حضور رذایل و پلیدی‌های اخلاقی و نفسانی می‌شود و زمینهٔ تابش انوار الهی فراهم و به مقام تجلی، قرب و فنا واصل می‌شود تا جایی که جز خدای را نبیند و از حضور محبوب بهره‌مند شود. نوری برای محسوس کردن هر یک از این منازل و مراحل با استعانت از تمثیلِ تشبیه و کاربست واژهٔ دژ، در ترکیبات اضافات تشبیهی و مشبه انتزاعی چون دژِ معرفت، دژِ ایمان، دژِ اخلاص و نظایر آن، این مبحث عرفانی را محسوس و عینی ساخته است.

پردهٔ نهم

در این بخش به مدد بهره‌گیری از تمثیل تصویر ـ معنا با کاربست عینی‌ترین تصاویر در صدد نمایاندن وجههٔ مثبت آتش‌های درونی آدمی است. در این پرده نقش و اهمیت مقام‌هایی روشن می‌شود که در طی طریق از اصلی‌ترین ابزار جهت رفع موانع و طی منازل سلوک در سیر الی‌الله است. با زبانه کشیدن شعله‌های آتشِ خوف در وجود آدمی، لذت‌های مادی و دنیوی می‌سوزند و نادیده انگاشته می‌شوند تا فاصله‌های بین عبد و معبود زدوده شود و عبد به رضا و وصال حقّ نایل آید. مفاهیم انتزاعی این بخش در دو رکن مشبه معنا و مشبّه‌به تصویر در کاربست اضافات تشبیهی، رمز گشایی و تحلیل شده است.

پردهٔ دهم

پردهٔ دهم، بازگشتی دوباره به استعارهٔ باغ و دل است. توصیه به پرهیز از توجه به نفس و دنیا و ماسوی‌الله، از رایج‌ترین تعالیم صوفیانه است. توجه و عمل به این تعالیم بذر وفاداری، حیا و امید را در دل پرورش می‌دهد و او را به سمت و سوی نور الهی هدایت می‌کند در ترکیب‌های باغِ دل، باغِ جفا، باغ آلاء و نعماء، تمثیل‌های غیر روایی اندیشه و تصویر، همراه با زبان استعاری و اضافات تشبیهی که وجه‌شبه آن‌ها به تأویل نیاز دارد، دیده می‌شود. هدف از این کار محسوس و عینی کردن تجربیات روحانی و دانسته‌های معقول است.

پردهٔ یازدهم و دوازدهم

بین اندیشه‌های ذهنی خود در این بخش رساله با نظر به مفاهیم آیه ۳۵ سورهٔ نور از تمثیل‌های قرآنی بهره برده است. این آیه به دلیل اهمیت و به‌ویژه ساختار رمزی و نمادین آن بازتابی گسترده در متون عرفانی دارد و عرفای بسیاری کوشش در رمزگشایی مفاهیم باطنی آن داشته‌اند. در این بخش به اقتضای محتوای آن

تمثیل‌های نور و تصاویر مرتبط با آن از بسآمدی بالا برخوردارند. مهم‌ترین نکتهٔ قابل توجه در این بخش برابر قرار دادنِ نور و ظلمت و مراتب آن‌هاست. او کوشش کرده است با تأویل آیه و ایجاد تصویرهای تمثیلی مفاهیم نامشخص و غیرمحسوس را به محسوس‌ترین شکل ممکن معنا بخشد. در این پرده‌ها از دو نوع تمثیل بهره‌گرفته شده است. در نوع اول به منظور مصوّر ساختن ظهور و تجلی «وجود مطلق» از تمثیل‌های تصویری ـ تشبیهی نورِ معرفت، نورِ عقل و نورِ علم بهره می‌برد و لازمهٔ رسیدن به دریایِ نور و درک و دریافت آن‌ها را قرار گرفتن در برابر ظلمت و تاریکی معرفی می‌کند. در نوع دوم، سخن خود را به تمثیل‌های قرآنی چون «مَثَلِ نُورِه کَمِشکوةٍ فیهَا المِصباحُ» در (نور/۳۵) مستند کرده است.

پردهٔ سیزدهم

سیزدهمین پرده، بی‌گمان غنی‌ترین پردهٔ این رساله است؛ زیرا مؤلف گاهی از استعاره‌ها فراتر رفته تا به رمزهای حقیقی برسد. او سیر عرفانی را به خاطر گذر از سه دریای ربوبیت، مهیمنیت و الوهیت می‌داند. سالک با تکیه برمنازل و مقامات عرفانی، دریای ربوبیت را طی کرده و در سیری تدریجی و تکاملی در ساحل امن انس الهی لنگر می‌اندازد، سپس با گذر بر پُلِ شوق و انابت به دریای مهیمنیت رسیده و در سومین مسیرسلوک، خود را به امواج معرفت دریای حق سپرده و به دریای الوهیت دست می‌یابد. در اینجا آنچه تجربیات شهودی و روحانی عارف را برای ما محسوس و باور پذیر می‌سازد نشاندن مفاهیم انتزاعی در قاب تصاویر مادی و زبانی است. تمثیلات غیر روایی با اضافات تشبیهی در کنار هم، تصویرهای مرکبی ساخته‌اند و مشبهی روحانی و عقلانی به مشبه‌به، دریایِ مهیمنیّت، دریایِ لاهوتیّت، دریای ربوبیت، بحرِ فکر، بادِ منت، پُلِ شوق، پُل محبت، پُلِ توبه، بادِ الفت، موجِ کرامت، چراغِ معرفت، نورِ معرفت و امثالِ آن اضافه شده است تا مفاهیم مبهم را به صورتی حسی و روشن بیان کند.

پردهٔ چهاردهم

آنچه در پردهٔ چهاردهم، هفدهم و هجدهم رساله مورد تأکید و توجه قرارگرفته است در مفهوم کلی «استعارهٔ مفهومی درخت» است که انسان در طی مراتب کمال به او مانند شده است. کاربرد وسیع استعارهٔ «درخت» به همراه خوشه‌های تصویری مرتبط با آن (دانه، بیخ، ساقه، شاخه، میوه) نظام تصویری این بخشِ رساله را شکل داده است. در تحلیل این بخش از رساله می‌توان یکی از دلایل گستردگی کاربرد تصویر درخت را در هستی یابی و سیر تکاملی آن، در این رساله جستجو کرد. سیر رشد درخت از ابتدایی‌ترین مرحله از دانه تا میوه، نزدیک‌ترین و ملموس‌ترین تصویر را از هستی یافتن، رشد و تعالی انسان و رسیدن به کمال را به دست می‌دهد. تصویر تمثیلی درخت تنها تصویر در قاب این رساله نیست، اما به دلیل تکرار و ساختمند بودن آن موجب برجستگی این تصویر در متن رساله شده است. به گونه‌ای که به نظام فکری مؤلف ساختاری منسجم بخشیده و زبان تمثیلی او را شکل می‌دهد.

تمثیلات تشبیهی این بخش در کل رساله دارای بسامد بالایی هستند. درختِ معرفت، بارانِ کرامت، آبِ سعادت، میوهِ مناجات، آبِ رحمت، علمِ عبرت، آبِ محبت، ثمرهٔ ذکر، آبِ توبه، میوهِ خدمت، میوهِ علم، میوهِ ذکر، تصاویری هستند که از نوعِ نیمه روایی اندیشه و تصویر که به همراه با اضافات تشبیهی به آن پرداخته است.

پردهٔ پانزدهم و شانزدهم

در پردهٔ پانزدهم و شانزدهم بار دیگر به استعارهٔ خانه رجوع می‌شود و با استفاده از تصاویر انتزاعی خواننده را به رمز مکان ارجاع می‌دهد و اصول و مفاهیمی بنیادین را که لازمهٔ تحول باطنی است، با زبان تمثیل بیان می‌کند.

در عرفان اسلامی کامل‌ترین راه شناخت حق و حقیقت قلب و فؤاد است. ارزش انسان در پرداختن به دل و صاحبدل بودن اوست. ارباب قلوب می‌دانند که قلب در مقام سلوک مصداق واقعی «عرش رحمان» می‌گردد، از این روی، رمزگشایی از این مخزن‌الاسرار، شاه کلید فهم و درک اصولی و بنیادین ادب عرفانی و عرفان قرآنی در حوزهٔ نظر و نشان‌دهندهٔ مظاهر حق و رسیدن به مرتبه شهود در مقام عمل است.

اهل عرفان، دل را دارای چهار پرده دانسته‌اند. صدر، قلب، فؤاد و شغاف. هر یک از این چهار پرده، خاصیتی دارد و حق به آن‌ها نظری دارد. با نظر الهی به هریک از این مقام‌ها قلب مظهر انوار الهی می‌گردد و با توبه نمودن از راه ضلالت به سوی مقصد اصلی خویش روی می‌آورد، در وادی طلب قدم می‌گذارد و در دلش فقط دوستی پروردگار متعال باقی می‌ماند.

تبیین این مفاهیم مبهم در زبان نوری در قالب تمثیلات غیر روایی همراه با اندیشه و تصویر منجر به خَلق تابلویی تأثیر گذار شده که در ترسیم آن از تشبیه و اضافات تشبیهی تمثیلی هم‌چون درِ عبرت، درِ فکرت، پردهٔ توبه، پردهٔ ذکر، پردهٔ حب، زبانِ حمد، زبانِ شکر، زبانِ شکایت، جلالِ هیبت، خشوعِ طاعت، ترکِ معصیت، خوفِ عاقبت، شاهِ یقین، وزیرِ خوف، وزیرِ رجاء، بهره برده است.

پردهٔ هفدهم

در پردهٔ هفدهم «درختِ معرفت» مصداق روشن شجرهٔ طیبه است. نوری به زبانِ تمثیل و تشبیه و با استناد به واژه‌های موجود در آیاتِ تمثیلی *قرآن*، ویژگی و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن را بر شمرده است. در سورهٔ ابراهیم، آیهٔ ۲۴ «أَ لَمْ تَرَ کَیْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً کَلِمَةً طَیِّبَةً کَشَجَرَةٍ طَیِّبَةٍ أَصْلُها ثابِتٌ وَ فَرْعُها فِی السَّماءِ» درختِ طیبه به توحید، نبوت و ولایت اشاره دارد و پیامبر و اهلِ بیت از مصادیق روشن آن هستند. اهل عرفان، نطفه را «دانه» و جسم و روح را «درخت» و اقوال، احوال و افعال نیک او را «میوه» دانسته‌اند. اگر حاصل این درخت نیک شود آن را

شجرهٔ طیبه می‌نامند. انسان، میوهٔ درخت آفرینش است و همهٔ مراتب انسانی، بالقوه در او موجود است. در سایهٔ تربیت پیر، مراتب ذاتی و نهفتهٔ او چون دانه‌ای فرصت رشد و ظهور می‌یابد. در این پرده «معرفت» به درختی با هفت شاخه تشبیه شده و ثمرات آن میوهٔ عبرت، علم، شوق، توبه، زهد، امانت و دیدار هستند که در قالب تشبیهات و اضافات تمثیلی با هدف ملموس کردن این مفاهیم انتزاعی در مفهوم آیهٔ مورد نظر پرداخته است.

پردهٔ هجدهم

پردهٔ هجدهم نیز ویژهٔ اصطلاح تمثیل درخت با نام «درختِ آز و هوس» در معنای منفی است. این تمثیل مصداق «شجرهٔ خبیثه» در *قرآن* است. درخت ملعونه به هر چیزی که ثمرهٔ شر، شرک و ناپاکی داشته باشد، گفته می‌شود. در *قرآن* افراد خبیث و شرور به درختانی با ثمره‌ای آفت‌زده، مانند شده‌اند. نوری با استناد به آیات *قرآن* در کاربست تمثیل نیمه روایی از نوع تصویر معنا، خوشه‌های تصویری درخت آز را تهدید و مانعی برای وصول به حق می‌داند. به طور کلی اندیشه‌های بنیادینی که نوری آن را با تکیه بر تصویر «درختِ خبیثه» و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن به مخاطب ارائه داده است، در کلمات و ترکیب‌های «درختِ هوا، میوهٔ آز، غیبت، کینه، شبهه و میوهٔ حسرت» خلاصه می‌شود. شگرد غالب نوری در این بخش نیز، تفهیم مفاهیم عقلانی و غیرمحسوس با کاربست تمثیلات غیر روایی با استفاده از اضافات تشبیهی و تمثیل تشبیه است. (ر.ک. نوری ۱۳۸۶: ۱۱۳)

پردهٔ نوزدهم

توصیه به پرهیز از پیروی از نفس و دنیا و ماسوی‌الله، از رایج‌ترین تعالیم صوفیان است. این بخش نیز با وصف بستان‌های دل عارف به زبان تمثیل به تعدادی از مقامات سلوک اشاره دارد. قلب، نه تنها نماد عشق و محبت است که سرچشمه و

معدن هر خیر و شر، منبع معرفت و مرکز حرص و حسد نیز می‌باشد. قلب مومن بستانی مفتوح است که چراغ آن هرگز خاموش نمی‌شود. اگر قلب مبتلا به قساوت نباشد، خیر و شر در مقابله با گناه مانع غلبهٔ آن می‌شوند. در قرآن آمده است: «چرا وقتی بلای ما به آن‌ها رسید توبه و تضرع نکردند؟ قلوب آنها قساوت یافته و شیطان کردار زشت را در نظرشان زیبا نموده است.» (انعام/۴۳) نوری برای تبیین نکته‌های ناب و مهم اعتقادی و اخلاقی در قالب تشبیه و تمثیل، تعدادی از آن‌ها را به بوستانی تشبیه کرده که در قلب مؤمن جای دارند. «بوستانِ توحید، طریقت، رضا، یقین، تواضع، حلم، سخاوت، اخلاص و علم» از جمله مقاماتی هستند که به زبان تشبیه تمثیل بیان شده‌اند. سپس نوری به مبحث توبه اشاره کرده و در زبان تشبیه تمثیلی، شرک و نفاق را به خاری مانند کرده که به پردهٔ توبه پوشیده می‌شوند و با ذکر الهی به نیکی‌ها آراسته و با همهٔ وجود عاشق خدا می‌شود، به‌طوری که جز عشق خداوند، به چیزی نمی‌اندیشند.

پردهٔ بیستم

در آخرین بخش رساله با بهره‌مندی از استعارهٔ مفهومی ـ تمثیلی باران، یکی از مفاهیم عقلی و پیچیدهٔ عرفانی که رحمت الهی است، به تصویر کشیده شده و با زبانی تمثیلی، مفهوم آن را با شرح انواع شیوه‌های تمثیل عینی و قابل درک نموده است. در این بخش ابعاد گوناگون رحمت الهی، برجسته و تبیین شده است. نوری با استناد به آیهٔ ۵۰ سورهٔ روم «فَانظُر اِلی آثارِ رَحْمَةِ اللهِ کَیْفَ یُحْیِ الأَرضَ بَعْدَ مَوْتِها» در زبان استعاره‌های قرآنی به این موضوع اشاره کرده است. رحمتی که صوفیه و عرفا از لفظ «باران» اراده می‌کنند، رحمتی باطنی است که بر دل مؤمنان و سالکان فرود می‌آید. این معنی ابتدا در تفاسیر عرفانی قرآن از جمله قدیمی‌ترین آن‌ها؛ یعنی «تفسیر ابن‌عطا» آمده و در حقایق التفسیر ابوعبدالرحمن سلمی نیز درج

گردیده است. در تفسیر میبدی نیز «ماء» به باران و به رحمت الهی، که بر قلب مؤمن نازل می‌شود ترجمه شده است. (ر.ک. میبدی ۱۳۵۷: ۱۵۶)

در آخرین پردهٔ رساله نیز نوری از قابلیت زبان تمثیلی بهره برده و با تشبیه باران به «رحمت و بلا» به ساختی تشبیهی ـ تمثیلی دست زده است که جنبهٔ تشبیهی آن غالب‌تر است و وجه‌شبه آن‌ها به تأویل نیاز دارد. «بارانِ رحمت، باران کرامت، رعدِ هیبت، نسیم آسایش» و «بارانِ بلا، رعدِ جدایی، برقِ بغض، بارانِ عداوت و بادِ حجاب» از جمله تشبیهاتِ تمثیلی در شیوهٔ نیمه روایی و تمثیلِ رمز گشوده هستند که مفاهیم انتزاعی عرفانی را با کاربرد اضافات تشبیهی نشان داده است.

با تحلیل ارکان تمثیل در این رساله روشن شد که حوزهٔ معنایی «عناصر غیر مادی» با «۶۸ مورد» دسته گسترده‌ای از ارکان تمثیل را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره ۱: ارکان تمثیل در *رسالهٔ مقامات القلوب*

ردیف	حوزهٔ معنایی	عناصر
۱	مکان	خانه، بوستان، دریا، جویبار، زمین، میدان، چشمه، باغ، دژ، بحر، پُل، بستان.
۲	امهات اربعه	نسیم، آتش، باد.
۳	گیاهان	نهال، ریشه، شاخه، درختان، درخت.
۴	انسان	دل، مؤمن، قلب، دوستی، شاه، حجاب.
۵	آسمان	ابر، قندیل، ماه، آفتاب، باران، رعد، برق، باران.
۶	اشیاء	تخت، فرش، پُشتی، دَر، روغن، چراغ، مُهر.
۷	عناصرغیر مادی	نسیم، کرم، شرک، نفاق، فضل، یقین، توکل، اخلاص، خوف، رجا، محبت، رضا، معرفت، تقوا، شریعت، نور، رحمت، هدایت، پالودگی، تقوا، شوق، حُب، واردات، فکر، دقایق، نفس، طاعت، مناجات، بار، علم، ازلیت، شوق، جفا، نعمت، حال، حلال، حلم، آلاء، نعماء، منت، مهیمنیت، توبه، لاهوتیت، الفت، معرفت، ذکر، پرده، حُب، یقین، هوی و هوس، کرامت، جلالت، توحید، عقل، طریقت، اخلاص، تواضع، سبیل، بلاء، هیبت، شوق، آسایش، حجاب، گسستگی، سخاوت، دشمنی، کینه

نتیجه

از بررسی *رسالهٔ مقامات‌القلوب* به این نتیجه رسیدیم که مؤلف از فرایند تصویرگری و تمثیل‌سازی آگاهی کامل داشته و آن را خلاقانه به کار گرفته است. او با تکیه بر کارکرد این‌گونه ترکیبات درون ساختار نحوی جملات مطلب خود را ملموس، دقیق و تأثیرگذار بیان کرده است. یکی از رازهای زیبایی نثر *مقامات‌القلوب* این است که مؤلف از زبانِ تمثیلی و تشبیهی، چون ابزاری برای بیان دانسته‌های عرفانی و تجربیات روحی خود در راستای تبین مفاهیم معقول و غیرمحسوس بهره گرفته است. به همین جهت گاه کلام خود را به تصویرهایی زیبا هم‌چون مشبهٌ‌به «آتش» در ترکیب‌های «آتشِ خوف»، «آتشِ محبت»، «آتشِ معرفت»، «آتشِ شوق» آراسته کرده و گاه از تصاویرِ گوناگون تشبیهی و تمثیلی برای بیان اندیشهٔ واحد بهره‌گرفته است. در نهایت می‌توان گفت سبک نوری در این رساله مبتنی بر خودآگاهی، اندیشه و عقلانیت است. از این جهت تصاویری که او به کار گرفته از سطح «تشبیه» فراتر می‌رود و در قالب «تمثیل» که در بستر عقلانیت و خودآگاهی‌ست خود را نمایان می‌سازند. با بررسی انواع تمثیل، ویژگی، ساختار و کارکرد آن‌ها در بیست پردهٔ *رسالهٔ مقامات‌القلوب* می‌توان گفت که اوج خودآگاهی او در این رساله، تمثیلات غیر روایی و تشبیهات تمثیلی است که تصویر غالب بر ساختار رساله و اندیشه‌های مؤلف است. نوری در تصویرسازی خود از عناصری ملموس و آشنا هم‌چون مفاهیم و آیات قرآنی، نور، ظلمت، درخت، خانه، دل، نفس و نظایر آن بهره برده است. این تصاویر به‌گونه‌ای شکل یافته ارائه شده‌اند که درک آن‌ها چندان پیچیده و مبهم نیست. با تحلیل این تصاویر، مفاهیم پنهان تصاویر آشکار می‌شود و دنیای درونی و ذهنی نویسنده در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت

(۱) پل نویا از روی شیوهٔ عملی کاربرد زبان در آثار عرفانی و اشارات، به تبیین زبان عبارت و اشارت می‌پردازد: «در زبان عرفانی دو نوع زبان است: زبان عبارت و زبان اشارت. زبان عبارت زبانی است روشن و زبان اشارت القای معانی است بدون گفتن آن‌ها در حقیقت زبان اشارهٔ آن‌ها

زبانی است در مرتبهٔ بلند رمز (نماد) و فقط به همین سبب است که جنبهٔ باطنی یافته است.» (نویا ۵:۱۳۷۳)

کتابنامه

قرآن کریم.

اکبری، منوچهر و مریم علینژاد. ۱۳۹۶.«جلوه‌های تصویری اندیشه‌های عرفانی عزیزالدین نسفی در رسالهٔ انسان کامل». *فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب).* ش۱. صص ۱۸۴ـ۱۶۹.

بهبهانی، مرضیه. ۱۳۸۷. «تمثیل،آیینهٔ اجتماع سیری در تمثیل‌های عرفانی در آثار عطار و مولانا». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۱۳. صص۷۶ـ۴۳.

تبریزی، شمس. ۱۳۷۷. *مقالات شمس*. تصحیح محمد علی موحد. چ۲. تهران: خوارزمی.

جرجانی، عبدالقاهر. ۱۳۶۱. *اسرار البلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. چ۱. تهران: دانشگاه

ـــــــــــــــ . ۱۳۶۸. *دلایل الاعجاز فی القرآن*. ترجمهٔ محمد رادمنش. تهران: آستان قدس رضوی.

جعفری، محمد تقی. ۱۳۵۷. *مولوی و جهان‌بینی‌ها*. چ۱. تهران: بعثت.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۹. *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیر کبیر.

سکاکی، یوسف‌بن ابی بکر. ۱۹۷۳. *مفتاح العلوم*. بیروت: المکتبهٔ العلمیه الجدیده.

سلمانی، یاسمن و قدرت الله خیاطیان. ۱۳۹۸. «بررسی عوامل زمینه‌ساز معنا در نگرش ابوالحسین نوری و ویکتورفرانکل». *ادیان و عرفان*. ش۱. صص ۸۹ـ۶۹.

شمیسا، سیروس. ۱۳۷۸. *بیان*. تهران: فردوسی.

طهماسبی فرهاد و شهین ایامی بدرلو. ۱۳۹۵. «بازتاب تمثیلی نفس اماره در *مثنوی مولوی*». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۴۲، صص ۲۰۷ـ۱۸۳.

عابدی، محمدرضا و همکاران. ۱۳۹۷. «بررسی تطبیقی منازلِ سلوک عرفانی در تصوّف اسلامی و عرفانِ یهود مرکاوا و قبالا». *الهیات تطبیقی*. ش ۱۹. صص ۶۶ـ۴۹.

کلابادی، ابوبکر محمد. ۱۳۷۱. *التعرف لمذهب اهل تصوف*. به کوشش محمدجواد شریعت. چ۱. تهران: اساطیر.

لوقا، یوحنا. ۱۸۶۵م. *انجیل متی. الترجمات العربیهٔ الحدثه الکتاب المقدس*. ترجمهٔ فان دایک. بیروت: الکنیسهٔ القبطیهٔ الاردو کسیهٔ.

میبدی، محمد. ۱۳۵۷. *کشف الاسرار و عدهٔالابرار*. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. چ۹. تهران: امیرکبیر.

مجد، امید. ۱۳۸۹. «جایگاه و آثار ابوالحسین نوری در عرفان». *نثر پژوهی ادب فارسی*. ش۲۷. صص ۳۰۴ـ۲۸۳.

نوری، ابوالحسین. ۱۳۸۶. *رسالهٔ مقامات‌القلوب*. تصیح پُل نویا. ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: پژوهشگاه علوم.

نویا، پُل. ۱۳۷۳. *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. چ۱. تهران: دانشگاه تهران.

واعظ، سعید و همکاران. ۱۳۹۳. «نگاهی به کاربرد تمثیلِ شجرهٔ طیبه در بازنمود اصطلاحات عرفان و تصوف با مصادیق کلمهٔ طیبه». *فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ش۲. صص ۳۶۶ـ۳۴۷.

هجویری، ابوالحسن. ۱۳۸۴. *کشف المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. چ۲. تهران: سروش

هاشمی، احمد. ۱۳۸۳. جواهر البلاغه. چ۲. تهران: موسسهٔ صادق.

References

Ābedī, Mohammad-rezā and others. (2018/1397SH). "*Barrasī-ye Tatbīqī-ye Manāzele Solūke Erfānī dar Tasavvofe Eslāmī va Erfāne Yahūd. Merkāvā va Qabālā*" ("*A Comparative Study of the Houses of Mystical Behavior in Islamic Sufism and the Mysticism of Merkava and Judaism*"). *Journal of Comparative Theology*. No. 19. Pp. 49-66.

Akbarī, Manūčehrī and Maryam Alī-nežād. (2017/1396SH). "*Jelvehā-ye Tasvīrī-ye Andīšehā-ye Erfānī-ye Azīzo al-ddīn Nasafī dar Resāle-ye Ensāne Kāmel*" ("*Visual effects of Aziz al-Din Nasafi's mystical thoughts in the treatise of the perfect man*"). *Persian Quarterly Journal of Stylistics, Poetry and Prose (Spring of Literature)*. No.1. Pp. 169.184.

Behbahānī, Marzīyeh. (2008/1387SH). "*Tamsīl, Āyīne-ye Ejtemā'e Seyrī dar Tamsīlhā-ye Erfānī dar Āsāre Attār va Mowlānā*" ("*Allegory, the mirror of the Siri community in mystical allegories in the works of Attar and Rumi*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 13. P. 51.

Hāšemī, Ahmad. (2004/1383SH). *Jawāhero al-balāqeh*. 2nd ed. Tehrān: Sādeq.

Hojvīrī, Abo al-hasan. (2005/1384SH). *Kašfo al-mahjūb* (*Discover the Unseen*). Ed. by Mahmūd Ābedī. 2nd ed. Tehrān: Sorūš.

Holy Qor'ān.

Ja'farī, Mohammad Taqī. (1978/1357SH). *Mowlavī va Jahān-bīnīhā* (*Rumi and Worldviews*). 1st ed. Tehrān: Be'sat.

Jorjānī, Abdo al-qāher. (1982/1361SH). *Asrāro al-balāqeh*. Tr. by Jallīl Tajlīl. 1st ed. Tehrān: University of Tehran.

Jorjānī, Abdo al-qāher. (1989/1368SH). *Dalāyelo E'Jāz fī al-qorān* (*Reasons for Miracles in the Qur'an*). Tr. by Mohammad Rād-maneš. Tehrān: Āstāne Qodse Razavī.

Kalābādī, Abu-bakr Mohammad. (1992/1371SH). *al-ta'arrof Lemazhabe Ahle Tasavvof* (*Introduction to the Sufi religion*). With the Effort of Dr. Mohammad Javād Šarī'at. 1st ed. Tehrān: Asātīr.

Lūqā, Yūhanā (Luke, John). (1865/1244SH). *Enjīle Matā* (*The Gospel of Matthew*). *al-tarjomāto al-'arabīye al-hadso al-ketābe al-moqaddas*. Tr. by Fān Dāyk (Cornelius Van Allen Van Dyck). Beyrūt: al-kanīse-ye al-qebti-ye al-ordū Kasīyat.

Majd, Omīd. (2010/1389SH). "*Jāy-gāh va Āsāre Abo al-hoseyne Nūrī dar Erfān*" ("*The place and works of Abolhossein Nouri in mysticism*"). *Journal of Prose Studies of Persian Literature*. No. 27. Pp. 283-304.

Meybodī, Mohammad. (1978/1357SH). *Kašfo al-asrār va Oddato al-abrār*. Tehrān: Asqar Hekmat.

Nūrī, Abo al-hoseyn. (2007/1386SH). *Resāle-ye Maqāmāto al-qolūb* (*The Handbook of the Authorities of the Hearts*). Ed. by Paul Nwyia. Tr. by Alī-rezā Zekāvatī Qarāgazlū. Tehrān: Science Research Institute.

Nwyia, Paul. (1994/1373SH). *Tafsīre Qorānī va Zabāne Erfānī* (*Quranic Interpretation and Mystical Language*). Tr. by Esmā'īl Sa'ādat. 1st ed. Tehrān: University of Tehran.

Sakākī, Yūsof Ebne Abī Bakr. (1973/1352SH). *Meftāho al-'olūm* (*The Key to Science*). Beyrūt: al-maktabato al-'elmīyato al-jadīdat.

Salmānī, Yāsaman and Qodrato al-llāh Xayātīyān. (2019/1398SH). "*Barrasī-ye Avāmele Zamīne-sāze Ma'nā dar Negareše Abo al-hoseyne Nūrī va Viktor Emil Frankl*" ("*Study of the underlying factors of meaning in the attitude of Abolhossein Nouri and Victor Frankl*"). *Journal of Religions and Mysti*cism. No .1. Pp. 69-89

Šamīsā, Sīrūs. (1999/1378SH). *Bayān*. Tehrān: Ferdowsī.

Tabrīzī, Šams. (1998/1377SH). *Maqālāte Šams* (*Shams Articles*). Ed. by Mohammad Alī Movahhed. 2nd ed. Tehrān: Xārazmī.

Tahmāsebī and Badr-lū Ayyāmī. (2016/1395SH). "*Bāz-tābe Tamsīlī-ye Nafse Ammāre dar Masnavī-ye Mowlavī*" ("*Allegorical Reflection of Nafs Amara in Rumi's Masnavi*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 42. Pp. 183-207.

Vā'ez, Sa'īd and others. (2014/1393SH). "*Negāhī be Kārborde Tamsīle Šajare-ye Tayyebe dar Bāz-nemūde Estelāhāte Erfān va Tasavvof bā Masādīqe Kalame-ye Tayyebe*" ("*A look at the use of allegory of Tayyeba tree in the representation of the terms of mysticism and Sufism with examples of the word Taybeh*"). *Persian Quarterly Journal of Poetry and Prose (Bahar Adab)*. No. 2. Pp. 347-366.

Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (2000/1379SH). *Jostejū dar Tasavvofe Īrān* (*Search in Iranian Sufism*). Tehrān: Amīr-kabīr.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ـ ش۶۷ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۷۳ تا ۹۷) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.691129

تحلیل و تطبیق «*منطق‌الطیر*» عطار نیشابوری و رمان «*کتاب سیاه*» از اورهان پاموک

سمیرا جمالی قطلو* ـ ناصر علیزاده ـ آرش مشفقی*****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بناب، بناب، ایران ـ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران ـ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بناب، بناب، ایران

چکیده

اورهان پاموک، داستان‌نویس صاحب‌نام ترکیه، برخی آثار خود را تحت تأثیر ادبیات ایران و مطابق الگوهای موجود در شاهکارهای ادب کلاسیک فارسی خلق کرده است. «*کتاب سیاه*» یکی از رمان‌های پاموک است که در آن، شیوه‌های نوین و مدرن داستان‌نویسی در غرب، با قصه‌ها و حکایات کهن ادبیات شرق، از جمله ادب فارسی، نزدیکی و خویشاوندی یافته است. پاموک در این رمان، توجه ویژه‌ای به عطار نیشابوری و منظومهٔ «*منطق‌الطیر*» نشان داده و تلاش نموده است کار خود را با الگوی نمادین موجود در «*منطق‌الطیر*» مطابقت دهد. او از «*منطق‌الطیر*» به صورت پشتوانه‌ای محتوایی و ساختاری بهره برده و با ایجاد موقعیت‌های داستانی ویژه، در صدد بازنمایی وادی‌های طریقت در متن رمان خود برآمده است. این گفتار، با روش تحلیلی ـ تطبیقی، شیوهٔ بهره‌مندی پاموک از اندیشه‌های عطار و چگونگی تأثیرپذیری او از «منطق‌الطیر» را بررسی کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد ظرفیت‌های عرفانی، تمثیلی و داستانی منظومهٔ «*منطق‌الطیر*» و رمان «*کتاب سیاه*» از جهات مختلف همانندی دارد. در این رمان، ضمن بازنمایی معنایی مفاهیم عرفانی «منطق‌الطیر»، اشاراتی مستقیم به قصه‌های «*منطق‌الطیر*» و فرازهایی از داستان سفر مرغان به کوه قاف، به چشم می‌خورد؛ همچنین ذکر برخی نام‌ها به روشنی نشان می‌دهد که وجه بینامتنی ژرف و فراگیری میان رمان «*کتاب سیاه*» و «*منطق‌الطیر*» وجود دارد.

کلیدواژه: اورهان پاموک، *کتاب سیاه*، عطار نیشابوری، *منطق‌الطیر*، سیمرغ.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: samira.jamali1358@gmail.com
**Email: nasser.alizadeh@gmail.com (نویسنده مسئول)
***Email Moshfeghi.arash@gmail.com

این مقاله برگرفته از رساله دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب است.

مقدمه

اورهان پاموک نویسندهٔ ترک‌زبان معاصر و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۲۰۰۶ است. پاموک در آثارش کوشیده است تا تفسیری خاص از تقابل فرهنگی میان شرق و غرب به دست دهد. او به معرفی فرهنگ و ادبیات شرقی پرداخته و همواره خواسته است فرهنگ و هنر و ادبیات شرقی را در آثارش نشان دهد تا از این طریق با بحران هویت موجود در جامعهٔ ترکیه مقابله کند. پاموک در این راستا ادبیات فارسی را به عنوان یکی از نشانه‌های ارزشمند فرهنگ و تمدن شرق مطرح ساخته و از شاهکارهای ادب فارسی به گونه‌های گوناگون بهره برده است.

داستان‌های پاموک با وجود گستردگی موضوعات محتوایی، دارای درون‌مایه‌های سمبولیک و به طور همزمان، دارای ویژگی‌های عرفانی، اساطیری، تاریخی و جهان‌بینی برآمده از میراث‌های هنری و ادبی شرق است. اندیشه‌های بزرگانی چون مولانا و عطار بیش از دیگران مورد اقبال پاموک قرار گرفته و دست‌مایهٔ آفرینش رمان «*کتاب سیاه*» است. پاموک در این رمان، افزون بر مولانا، به اندیشه‌ها و احوال عطار نیشابوری و منظومهٔ «*منطق‌الطیر*» توجه ویژه‌ای نشان داده و به طرزی خلاقانه از قابلیت‌های این اثر بهره‌مند شده است. پاموک در رمان «*کتاب سیاه*» طبق الگوی منطق‌الطیر، سفری درونی را برای درک و کشف حقیقت، تدارک دیده و شخصیت اصلی داستانش را در مسیر این سفر قرار داده است. این سفر همانند سفری است که مرغان در *منطق‌الطیر* آغاز می‌کنند و به سمت قاف برای یافتن سیمرغ می‌روند. این پژوهش، ضمن بررسی همانندی روایی رمان *کتاب سیاه* با *منطق‌الطیر*، در جستجوی این است که کدام یک از مضامین عرفانی و کدام یک از وادی‌های عشق در منطق‌الطیر بیشتر روی اندیشهٔ پاموک تأثیر داشته است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

رمان «*کتاب سیاه*» یکی از آثار اورهان پاموک است که از جهاتی، وامدار ظرفیت‌های داستانی و عرفانی و میراث شاخص ادبیات فارسی است. بهره‌مندی اورهان پاموک از ادبیات

کلاسیک فارسی، در نوع خود، رویکردی با اهمیت و اثرگذار است که توانسته ضمن معرفی شاهکارهای ادب فارسی به غیر ایرانیان، ظرفیت‌های فکری، تاریخی، فلسفی، عرفانی، اساطیری و نیز داستانی و روایی این آثار را کشف و بر جهانیان معلوم کند. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و بررسی چگونگی بهره‌مندی پاموک از ظرفیت‌های «*منطق‌الطیر*» عطار نیشابوری است. این امر که با وجود گذشت قرن‌ها از نگارش «*منطق‌الطیر*» نویسنده‌ای ترک زبان از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های آن برای تبیین مباحث خودشناسی و هستی‌شناسی بهره برده و مورد استقبال مجامع ادبی جهان قرار گرفته، دارای اهمیت است. پژوهش حاضر میزان درک و دریافت پاموک و چگونگی تبلور این دریافت‌ها را از مفاهیم عمیق «*منطق‌الطیر*» در رمان مورد بررسی قرار داده است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به صورت تحلیل محتوایی و با مطالعهٔ رمان «kara kitap» با زبان اصلی همچنین ترجمه‌های فارسی آقایان غریب و حسینی و متن کامل «*منطق‌الطیر*» تصحیح انزابی‌نژاد و قره‌بگلو به شیوهٔ کتابخانه‌ای صورت پذیرفته و در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱. شیوهٔ بهره‌مندی پاموک از اندیشه‌های عطار و چگونگی تأثیرپذیری او از «*منطق‌الطیر*» چگونه است؟

۲. روش و هدف اوهان پاموک از بازآفرینی «*منطق‌الطیر*» چه بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

پیش از این پژوهش‌هایی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را از جهاتی با این پژوهش مرتبط دانست. از جمله پرتوی‌راد و شهبا (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی ظرفیت‌های نمایشی و مقایسهٔ تطبیقی اقتباس‌های داخلی و خارجی از *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری»، کیفیت اقتباس‌هایی که از *منطق‌الطیر* در آثار نمایشی صورت گرفته است، بررسی شده است. زارعی و اردلان (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان عنوان «روایت تضاد و سنت و تجدد با نگاهی به «*نام من سرخ*» اثر اورهان پاموک»، ارتباط بینامتنی و نیز بین رشته‌ای

میان نقاشی و ادبیات و تحول تاریخی و دگرگونی‌های فرهنگی کشور ترکیه را در گذار از سنت به تجدد، تحلیل و بررسی کرده‌اند. نظامی‌زاده و اسماعیلیان (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر جلوه‌های روایی ادب پارسی در «*نام من سرخ*» اورهان پاموک با تأکید بر بینامتنیت و ترانسپوزیسیون ژنت» روابط بینامتنی که در «*نام من سرخ*» وجود دارد و در راستای آن، تأثیر متون ادب فارسی بر تکوین ساختار و محتوای رمان «*نام من سرخ*» بررسی کرده‌اند. ابراهیمی و محمودی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی ـ ترامتنی تأثیر *کتاب‌نگاره‌های هرات* بر اورهان پاموک با تأکید بر *خسروشیرین* نظامی و *رمان نام من سرخ*» به روایت پاموک دربارهٔ نگارگری و پیوند آن با نگاره‌های مکتب هرات پرداخته‌اند و با بهره‌گیری از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت بازتاب‌های *نگاره‌های مکتب هرات* را در رمان پاموک نشان داده‌اند، اما تا کنون پژوهشی مستقل که به طور مستقیم به ارتباط محتوایی رمان «*کتاب سیاه*» با «*منطق‌الطیر*» صورت نگرفته است.

بحث اصلی

اورهان پاموک نویسندهٔ ترک‌زبان معاصر و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات در سال ۲۰۰۶ است. پاموک در آثارش تلاش داشته تا تفسیری ویژه از تقابل فرهنگی میان شرق و غرب به دست دهد. او درصدد معرفی فرهنگ و ادبیات شرقی برآمده و همواره خواسته برتری و اصالت فرهنگ و هنر و ادبیات شرقی را نشان دهد تا از این طریق با بحران هویت موجود در جامعهٔ ترکیه مقابله کند. پاموک در این راستا ادبیات فارسی را به عنوان یکی از نشانه‌های ارزشمند فرهنگ و تمدن شرق مطرح ساخته و از شاهکارهای ادب فارسی به شیوه‌های گوناگون بهره برده است.

عطار نیشابوری

عطار نیشابوری، عارف و شاعری صاحب‌نام است که از او با عنوان «مشهور ناشناخته» یاد شده است؛ (ر.ک. استعلامی ۱۳۹۲: ۱۸) زیرا اطلاعات دقیق و قابل استنادی از احوال او در دست

نیست. (ر.ک. حلبی ۱۳۸۵: ۴۶۷) «عبدالرحمان جامی»، «قدیم‌ترین کس از متصوفه [است] که به زندگی عطار اشاره کرده است.» (صفا ۱۳۶۸: ۸۶۰) «جامی در «*نفحات‌الانس*» از زبان مولانا نقل کرده که «نور منصور [منصور حلاج] بعد از صد و پنجاه سال بر روح فریدالدین عطار تجلی کرد و مربی او شد.» (جامی ۱۳۶۶: ۵۵۹) این واقعه، گویا سبب گردیده عطار دچار «تغییر حال و انقلاب درونی» و بنیادی شود. (ر.ک. ملکی ۱۳۶۱: ۱۴) و از شیوهٔ زندگی پیشین و پیشهٔ عطاری کناره بگیرد و «سالک جادهٔ حقیقت و ساکن سجادهٔ طریقت» (عوفی ۱۳۶۱: ۳۳۷) شود. عطار، عارفی تأثیرگذار در تکوین اندیشهٔ عرفانی و در هدایت عرفای پس از خود بوده و در تکامل طریقت و حل مشکلات و کشف دقایق آن، توفیق داشته است. او در «کشف بسیاری از رموز و رفع بسیاری از حُجُب این راه بی‌زینهار [تصوف و طریقت] موفق شده است.» (انزابی‌نژاد و قره‌بگلو ۱۳۸۴: ۱۶) به این خاطر عطار را در جایگاه «فرد اکمل محققان عالم عرفان» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۲: ۵۴۲) قرار داده‌اند. آثار گوناگونی از عطار به جا مانده است که دارای زبانی ساده در حد زبان محاوره یا همان زبان مردم عادی کوچه و بازار است (ر.ک. شمیسا ۱۳۷۲: ۱۳) که همراه با ذوق و ظرافتی بی‌مانند هستند. (ر.ک. زرین‌کوب ۱۳۴۶: ۱۸۷) از این‌روی، عطار همواره مورد توجه و اقبال صوفیان و عُرفا و نیز مردمان عادی قرار گرفته است.

منطق‌الطیر

منطق‌الطیر از جهاتی، شاخص‌ترین اثر عطار است که خودِ عطار، آن را «مقامات طیور» می‌خواند. (ر.ک. شمیسا ۱۳۷۲: ۱۲) این منظومه که «یک نوع حماسهٔ عرفانی» نامیده شده (ر.ک. زرین‌کوب ۱۳۵۵: ۱۶۴)، روایتی از سیر و سلوک و تعلیم صوفیانه و گزارشی از سفر رمزی و روحانی پرندگان است. در این منظومه، عطار، مراتب سلوک را با بهره‌گیری از خلاقیت خویش و با بیانی تمثیلی گزارش کرده است. افزون بر اعتبار عرفانی *منطق‌الطیر* و اهمیت آن در نگاه متصوفه، این اثر دارای مجموعه‌ای از «لطیف‌ترین الفاظ فارسی... و شیواترین تخیلات شاعرانه است.» (گوهرین ۱۳۷۹: ۱۸) از این‌روی، یکی از مشهورترین آثار عرفانی

جهان اسلام نام گرفته (ر.ک. شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۸: ۲۸) و مورد اقبال مردمان کشورهای دیگر بوده و به زبان‌های بسیاری ترجمه شده است.

سیمرغ

منطق‌الطیر، روایت سفری رمزی و روحانی جمعی از پرندگان به سوی سیمرغ است. جمعی از مرغان با راهنمایی هُدهُد به پرواز در می‌آیند و به سمت کوه قاف حرکت می‌کنند. از جمع مرغان، تعدادی در میانهٔ راه به خاطر وجود موانع و دشواری‌های مسیر، از سفر به سمت قاف سرباز می‌زنند و تعدادی نیز به حرکت خود ادامه می‌دهند. سرانجام سیمرغ با تحمل دشواری‌های مراحل گوناگون، به کوه قاف می‌رسند و پس از جست‌وجو، سیمرغ را نمی‌یابند و در نهایت درمی‌یابند که سیمرغی وجود نداشته است و آن‌ها به خطا تصور کرده‌اند که سیمرغ در بلندای کوه قاف حضور دارد. مرغان با قدری تأمل به این حقیقت می‌رسند که کسی جز خود آن‌ها که در مجموع سیمرغ هستند، سیمرغ نمی‌تواند باشد. عطار در *منطق‌الطیر*، هر یک از این سیمرغ را نمادی از سالکانی ترسیم کرده که توانسته‌اند هفت وادی دشوار طریقت را طی کنند. هفت وادی یا هفت مرحله از مراحل سلوک، «طلب»، «عشق»، «معرفت»، «استغنا»، «توحید»، «حیرت»، «فقر» و «فنا» هستند که عطار در روایت تمثیلی خود، آن را به تصویر کشیده است.

رمان «*کتاب سیاه*»

رمان «*کتاب سیاه*» یکی از رمان‌های متفاوت و نامتعارف و «یکی از کتاب‌های محبوب و پرخوانندهٔ ترکیه» (دهباشی ۱۳۸۵: ۴۹۴) به شمار می‌آید. «*کتاب سیاه*» رمانی خانوادگی، پلیسی و جنایی است و دارای روایتی جامعه‌شناسانه و دارای ابعاد فلسفی و عرفانی است؛ زیرا تفسیر و روایتی از تضاد هویتی، شامل هویت فردی و هویت جمعی و ملی را در کنار ویژگی‌های انسانی به دست می‌دهد که در آن، وضعیت تاریخی شهر استانبول و ابعاد

مردم‌شناختی و فلسفی زندگی مردمان آن، در طول تاریخ بیان می‌شود. از این‌روی «یکی از تکان‌دهنده‌ترین و حیرت‌آورترین رمان‌های دنیا» (دوبلگ ۱۳۸۵: ۵۰۰) و نیز «مهم‌ترین اثر پاموک» لقب گرفته است. (همانجا) در مواردی به واسطهٔ رویکردهای ویژه‌ای که نویسنده داشته، این رمان به یک کار پژوهشی همانند شده است. پاموک در این رمان، تلاش نموده با ارجاعات و اشاراتی که لزوما واقعی نیستند، بلکه گاهی واقعی و گاهی تخیلی هستند، خواننده را به اندیشه در تاریخ شهر کهن‌سال استانبول وادارد و مخاطب خود را با بهره‌گیری از نشانه‌ها، اشارات، ارجاعات و اسامی مستعار، به دنیایی ببرد که دارای اعتبار تاریخی و مردم‌شناختی و فلسفی است. با این وجود اندیشه‌های برآمده از ادبیات عرفانی در ادبیات کلاسیک فارسی پیوند دارد. در این رمان، شیوه‌های نوین و مدرن داستان‌نویسی در غرب با قصه‌ها و حکایات کهن و ادبیات شرق از جمله ادب فارسی، نزدیکی و خویشاوندی پیدا کرده است. پاموک با استفاده از روایات تو در تو و پیچ در پیچ و شگردهای ویژه‌ای که به کار بسته، گذشته را به اکنون پیوند داده و میان خیال و واقعیت، هماهنگی پدید آورده است.

خلاصهٔ رمان

رمان «*کتاب سیاه*»، ماجرای جوانی به نام «غالب» است. کودکی و نوجوانی «غالب» به همراه پدربزرگ و مادربزرگش و سایر افراد خانوادهٔ پدری در یک آپارتمان در محلهٔ «نیشان‌تاشی» استانبول سپری شده است. «غالب» بزرگ می‌شود و به شغل وکالت می‌پردازد. او با دخترعمویش رویا ازدواج می‌کند. «رویا» پس از مدتی زندگی با «غالب»، روزی به طور ناگهانی خانه را ترک کرده و ناپدید می‌شود. پس از آن «غالب» در شهر به دنبال همسرش می‌گردد. «غالب» پس از جست‌وجوی فراوان متوجه می‌شود که «جلال سالک» برادر ناتنی «رویا» که یک روزنامه‌نگار است، نیز ناپدید شده است. با شنیدن این خبر، «غالب» به این نتیجه می‌رسد که هر دو نفر؛ یعنی «جلال» و «رویا» با هم در جایی از شهر استانبول پنهان شده‌اند. این تصور، سبب می‌شود تا «غالب» وارد آپارتمان شخصی «جلال» شود و به

یادداشت‌ها و دست‌نوشته‌های «جلال» دست پیدا کند. «غالب» به خواندن نوشته‌های «جلال» می‌پردازد و این کار، زمینهٔ کُنشی ذهنی برای او می‌شود. به این صورت که «جلال» وارد دنیای ذهنی «غالب» می‌شود و «غالب» خود را جانشین هویت «جلال» می‌سازد. با تأثیر از این رویداد ذهنی، «غالب»، لباس‌های «جلال» را می‌پوشد، در رختخواب «جلال» می‌خوابد، نامه‌ها و تماس‌های تلفنی «جلال» را به جای او پاسخ می‌دهد و به جای «جلال» برای دفتر روزنامه مطلب می‌نویسد و می‌فرستد. «غالب» به هنگام خواندن یادداشت‌های «جلال» به یادکردهایی از برخی منابع ادب فارسی از «*منطق‌الطیر*» و «*مثنوی مولوی*» برمی‌خورد...

دادائیسم و بینامتنیت

«*کتاب سیاه*» را به دلایلی می‌توان اثری دادائیستی به شمار آورد؛ زیرا در آن، اشیا، اندیشه‌ها و خیالات متفاوت و گاه متضاد در کنار هم قرار گرفته است. این ویژگی با یک مولفهٔ مهم در دادائیسم؛ یعنی «آرایش اشیا و واژه‌های نامربوط به طور تصادفی» (کادن ۱۳۸۶: ۱۰۸) منطبق است. از سوی دیگر، پاموک گاهی مباحث و مسائل ناهمگون را در موازات هم، طوری طرح نموده است که خواننده بدون تأویل و تفسیری نمادین قادر به فهم آن نخواهد بود. این ویژگی نیز تا اندازه‌ای «غرابت و بی‌معنایی» (شمیسا ۱۳۹۱: ۱۶۳) موجود در آثار دادائیستی را تداعی می‌کند. دیگر مولفهٔ دادائیسم که در کار پاموک به چشم می‌خورد، ساختارشکنی و دوری از کلیشه و قراردادهای پذیرفته‌شده در روایت، و برهم‌زدن منطق داستانی است. همان رویکردی که دادائیست‌ها از آن با عنوان «طغیان بر ضد هنر و ادبیات» (سیّدحسینی ۱۳۸۷: ۷۴۹) یاد می‌کنند. افزون بر این، پاموک به موازین و اصول قانونی و عُرفی جامعهٔ خویش در موارد زیادی از هنجارهای تعیین‌شده خارج می‌شود. او به سبک دادائیست‌ها می‌کوشد تا «نظم و قاعده‌مندی بورژوازی عصر خود را زیر سؤال ببرد. (ر.ک. ثروت ۱۳۸۵: ۲۲۶) پاموک در جهت تحقق این امر، به انتقاد و استهزا ارزش‌های جوامع سرمایه‌داری و نشانه‌های گوناگون زندگی مدرن و شهری پرداخته است. یکی دیگر از ویژگی‌های دادائیسم؛ یعنی طنز ستیزه‌جویانه یا

به سخره گرفتن برخی ارزش‌های اجتماعی در آثار او نیز وجود دارد. افزون بر دادائیسم، جنبه‌های گوناگونی از پست‌مدرنیسم را می‌توان در رمان «*کتاب سیاه*» یافت. در این میان، مولفهٔ بینامتنی که راهِ ورود متن یا متونی از گذشته را به عنوان یکی از عناصر ساختاری و شکل دهندهٔ داستان هموار می‌کند، (ر.ک. هاچن ۱۳۸۷: ۲۷۴) شاخص‌ترین وجه پست‌مدرنیستی در رمان «*کتاب سیاه*» به شمار می‌آید. این ویژگی، نتیجهٔ توجهی است که پاموک به عنوان یک شخصیت چند بعدی به آثار متعلق به نویسندگان و شاعران جهان از جمله ادب فارسی دارد. (ر.ک. سیّدحسینی ۱۳۸۵: ۵۰۴) افزون بر آن، برایندِ توجهی است که پاموک به میراث‌های فکری و فلسفی و عرفانی و نیز روایات کلان و غیر کلانِ مربوط به این حوزه‌ها دارد. این رویکرد، جنبه‌های از بینامتنی در رمان «*کتاب سیاه*» پدید آورده که شامل روایت، فضا و شخصیت‌هایی ویژه در این رمان است. پاموک برخوردی ویژه با متون پیش از خود، از جمله متون عرفانی دارد و به شیوهٔ آثار پست مدرن که در آن‌ها «روابط درونی پیچیده» وجود دارد، (نوذری ۱۳۸۰: ۷۱۶) به ترکیب و تلفیقی پیچیده و درهم‌تنیده از مباحثی متفاوت و نامتعارف دست زده است. بُعد دیگری از نمودِ بینامتنیت در رمان «*کتاب سیاه*» تلاش پاموک برای بازنمایی آثار دیگران، شامل آثار کلاسیک و امروزی و به طور کلی میراث‌های ادبی جهان است. او در این رویکرد به قاعدهٔ معینی پای‌بند نبوده و هر جا و هر گونه که خواسته و توانسته، آزادانه از آثار دیگران بهره‌مند شده است و به بیان خودش در رمان‌هایش «هر چیزی می‌تواند وجود داشته باشد... هر چیزی که به هر شکل ممکن به ذهن بشر می‌رسد.» (حاجی‌بگوویچ ۱۳۹۶: ۸۷) پاموک رمان «*کتاب سیاه*» را با همین رویه و بر اساس همین الگو خلق کرده است.

بحث و بررسی

جست‌وجویی که «غالب»، شخصیت اصلی داستان، برای یافتن همسر ناپدید شدهٔ خود «رویا» آغاز می‌کند، سرآغاز جست‌وجویی دیگر برای او می‌شود. به این صورت که نیافتن همسرش سبب می‌شود تا «غالب» به جست‌وجوی «جلال» پسرعموی خود که نویسنده و

روزنامه‌نگار است، بپردازد تا از او مشورت و راهنمایی بگیرد. بعد از مدتی «غالب» درمی‌یابد که «جلال» نیز ناپدید شده است. «غالب» پس از گذر از حوادثی، به خانه‌ای که «جلال» در آن به صورت پنهانی سکونت می‌کرده است، راه می‌یابد. پاموک حضور «غالب» را در خانهٔ «جلال» به فرصت و موقعیتی داستانی برای تغییر هویت و دگرگونی درونی «غالب» بدل می‌کند. «غالب» در خلوت این خانه و در غیاب حضور «جلال»، فرصت می‌یابد تا نوشته‌ها و یادداشت‌های «جلال» را که دارای نکات و مفاهیم عرفانی گوناگون از جمله استنباطات «جلال» از کتب عرفانی مانند مثنوی و *منطق‌الطیر* است، بخواند و درک کند تا بتواند ماهیت ذهن و اندیشهٔ خود را به طور بنیادی دگرگون ببیند. بدین ترتیب «جلال» نقش مرشد یا مرادی غایب را برای «غالب» ایفا می‌کند.

راوی داستان در این بخش از رمان به معرفی یکی از نوشته‌های «جلال» که توسط «غالب» خوانده می‌شود، می‌پردازد و چندوچون آن را این‌گونه روایت می‌کند:

> «در واقع فضای نوشتهٔ جلال، الهامی از وادی اسرار عطار بود و لحن و ادای کلامش اقتباسی از کتب منسوب به منصور حلاج که رمزوارش هنوز به وضوح بر کسی واضح نشده است. قصه‌هایی که در نوشتهٔ جلال از زبان هر غریبه و آشنا در کمک رسیدن به شمس برای مولوی حکایت می‌شدند، به شدت به قصه‌هایی که از زبان تک تک شخصیت‌های کتاب عطار برای رسیدن به سیمرغ روایت می‌شدند، شبیه بودند.» (پاموک ۱۳۹۸: ۳۱۹و۳۱۸)

از این دست توصیف‌ها که می‌توان آنها را «بینامتنیت حتمی» تلقی نمود، در متن رمان «*کتاب سیاه*» بسیار دیده می‌شود. منظور از بینامتنیت حتمی «همان «بینامتنیت اجباری» است که بینامتنیتی غیر قابل حذف، یا [غیر قابل] انکار» (نامور مطلق ۱۳۹۴: ۲۲۸) توصیف شده و می‌شود. در نوشته‌های «جلال» که «غالب» به آن‌ها دست یافته است، «جلال» برداشت ویژهٔ خود را از احوال عطار و عُرفای دیگر، نظیر «مولانا» و «شمس» و «حلاج»، مکتوب کرده و «غالب» با خواندن آن‌ها درمی‌یابد که نوشته‌های «جلال»، نوشته‌هایی پر رمز و راز هستند و خاستگاهی در عوالم و اندیشه‌های عارفان نامی ایرانی دارند. بنابراین، درک مفاهیم موجود در این یادداشت‌ها، بدون آشنایی با رموز عرفانی که در آثار عارفان و اقوال آن‌ها موجود است، میسر نخواهد بود. پاموک از این موقعیت داستانی بهره می‌برد تا هستهٔ تفکر عرفانی را که بیشتر عارفانِ شناخته‌شده، دارای آن هستند، چیزی یگانه نشان دهد و بر قرابت میان

اندیشه‌های عارفان بزرگ ایرانی؛ یعنی عطار، مولانا. حلاج و شمس تأکید نماید و انگیزه‌های آنان را برای گام نهادن در طریق عرفان، به صورت امری واحد نشان دهد.

مفاهیم عرفانی برگرفته از منطق‌الطیر

خودِ دیگر

«غالب» در خانهٔ «جلال» موقعیت و فرصت مناسبی برای مطالعهٔ یادداشت‌های «جلال» می‌یابد. «غالب» با خواندن هر دست‌نوشتهٔ «جلال» به شناخت تازه‌ای از «جلال» ـ که پیش‌تر هم او را می‌شناخته ـ دست می‌یابد. «غالب» در هنگام خواندن نوشته‌های «جلال»، به طور ناخودآگاه، شیفتهٔ افکار و اندیشه‌های «جلال» می‌شود که همگی برآمده از تأمل او در منابع عرفانی است. شناخت تازه‌ای که «غالب» بر اساس نوشته‌های «جلال» از او پیدا می‌کند، در او انگیزه و اشتیاقی برای دگرگون شدن به وجود می‌آورد. اشتیاقی که به طوری غیر ارادی «غالب» را وامی‌دارد تا در جهت تغییر هویت خویش و تبدیل شدن به کسی جز خود، یا به خودی دیگر، تلاش کند. این اشتیاق و انگیزه برای تغییر درونی در «غالب»، گونه‌ای الگوپذیری «پاموک» از «*منطق‌الطیر*» است؛ زیرا تداعی‌گر شوق و انگیزهٔ آغازین مرغان در نخستین بخش «*منطق‌الطیر*» برای رسیدن به «سیمرغ» است.

این واقعه در «*منطق‌الطیر*»، زمانی رخ می‌دهد که «هُدهُد» به توصیف «سیمرغ» می‌پردازد و مرغان را از حال و کردار «سیمرغ» باخبر می‌سازد. «هُدهُد» پس از سخن‌گفتن دربارهٔ خویش و اینکه در طی طریق، تجارب بسیار دارد، سخن را به سیمرغ می‌رساند، یعنی به تنها مرغی که شایستهٔ شهریاری بر مرغان عالم است و در وصف سیمرغ می‌گوید:

جان فشانید و قدم در ره نهید — پای‌کوبان سر بدان درگه نهید
هست ما را پادشاهی بی‌خلاف — در پس کوهی که هست آن کوه، قاف
نام او سیمرغ و سلطان طیور — او به ما نزدیک و ما زو دور دور
در حریم عزت است، آرام او — نیست حد هر زفانی، نام او
صد هزاران پرده دارد بیش‌تر — هم ز نور است، هم ز ظلمت پیش در

در دو عالم نیست کس را زهره‌ای — تا تواند یافت از وی بهره‌ای
دایما او پادشاه مطلق است — در کمال عزّ خود، مستغرق است
او به سر ناید ز خود آن‌جا که اوست — کی رسد علم و خرد، آن‌جا که اوست...
در کمالش آفرینش ره نیافت — دانش از پی رفت و بینش ره نیافت...
گر نشان یابیم از او کاری بود — ورنه بی او زیستن، عاری بود...
جملهٔ مرغان شدند آن جایگاه — بی‌قرار از عزت آن پادشاه
شوق او در جان ایشان کار کرد — هر یکی، بی‌صبری بسیار کرد
عزم کردند و در پیش آمدند — عاشق او، دشمن خویش آمدند

(عطار ۱۳۸۴: ۵۲و۵۱)

این فراز از داستان *منطق‌الطیر* به عنوان سرآغاز ماجرا و نقطهٔ عطفی که وقایع بعدی را رقم می‌زند، دارای اهمیت است. مرغان با شنیدن سخنان هُدهُد، انگیزه می‌یابند تا به جست‌وجوی سیمرغ بپردازند و در مسیر طلب او حرکت کنند. حرکتی که در نهایت به یگانگی با هویت سیمرغ به عنوان نماد حقیقت می‌انجامد. مرغان بدون آنکه از پیش بدانند یا خود بتوانند پیش‌بینی کنند، در نهایت، هویت‌شان با سیمرغ یگانه می‌شود. پاموک به بازنمایی این واقعه، با نشان‌دادن اشتیاق «غالب» برای شناخت بیش‌تر «جلال» و در نهایت یکی‌شدن او با «جلال» می‌پردازد. در این داستان، هر یک از نوشته‌های جلال به عنوان عاملی که می‌تواند شناسایی ابعادی از باطن «جلال» را برای غالب، میسر سازد، اهمیت می‌یابد و نقش‌آفرینی می‌کند. در واقع، این نوشته‌ها هم موجب دگرگونی باطنی «غالب» می‌شوند و هم «غالب» را به دنیای «جلال» نزدیک می‌سازند و در فرجام کار، تمام فاصله‌های ذهنی و روحی موجود میان «غالب» و «جلال» را از میان برمی‌دارند و زمینه‌ای فراهم می‌کنند تا «غالب» هویت پیشین خویش را از دست دهد و با «جلال» یکی و یگانه شود. «[غالب] با خواندن آن نوشته‌ها تعریفش از جلال کلاً عوض شده بود و این انگار که خود او را هم داشت عوض می‌کرد، تا دیروز او با همهٔ توانش جلو همهٔ دنیا ایستاده و حتی به قیمت عوض کردنش هم که شده، مصرانه می‌خواست همهٔ راز و رمزش را کشف کند، اما امروز چیزی که داشت عوض می‌شد، خودِ او بود، نه دنیا.» (پاموک ۱۳۹۸: ۳۲۴) یا در جای دیگری از رمان آمده است:

«... هر نوشته‌ای که از جلال می‌خواند، نه تنها تعریف و تصورش از جلال، بلکه حتی شکل و شمایل اسباب و اثاثیهٔ آن خانه به نظرش عوض می‌شدند و لاجرم به این نتیجه می‌رسید که

هرآن‌چه در آن خانه هست، با هر آن‌چه در ذهنش، خصوصاً در رابطه با جلال رابطه‌ای متقابل دارد... یعنی هر چی شناخت او از جلال عمیق‌تر می‌شد، اشاره‌ها و نشانه‌ها... رفته‌رفته از عمق بیش‌تری برخوردار می‌شدند.» (پاموک ۱۳۹۸: ۳۰۶ـ۳۰۳)

به این ترتیب می‌شود دریافت که قصد و هدف اصلی پاموک از خلق این موقعیت داستانی؛ یعنی ایجاد فضا و مجالی که سبب می‌شود «غالب» در خانهٔ «جلال» حضور یابد، پدید آمدنِ بستر و زمینه‌ای برای نزدیک شدن «غالب» به اندیشه‌های «جلال» از طریق خواندنِ دست‌نوشته‌های او و در پی آن، تبدیل شدن او به «خودی دیگر» است. این امر به واسطهٔ بازتاب اندیشهٔ عارفانی مانند عطار و دیگران در دست‌نوشته‌های «جلال» محقق می‌شود. «غالب» پیش از آن؛ یعنی قبل از آنکه در آن روز خاص، وارد خانهٔ «جلال» شود، نظر مطلوبی دربارهٔ «جلال» نداشته و حتی نوشته‌های «جلال» را به درستی و تمامی نخوانده بود، اما وقتی پا به خانهٔ «جلال» می‌گذارد و پس از آنکه در فضای زندگی او قرار می‌گیرد و شروع به خواندن نوشته‌هایش می‌کند، تغییری غریب را در احوال و نگرش خود احساس می‌کند. تغییری که همانند دگرگونی حال مرغان «*منطق‌الطیر*» پس از شنیدن وصف سیمرغ است. این تغییر به درونِ «غالب»، محدود نمی‌ماند و فضای پیرامون او را نیز در برمی‌گیرد. او فضای خانه را نیز دگرگون‌شده می‌بیند. به روایت راوی داستان: «هرچه از نوشته‌های جلال بیش‌تر و بیش‌تر می‌خواند، هرچه از حاشیه‌ها می‌کَند، و به آن اصل کاری نزدیک می‌شد، حُزن غربیی، جای حُسن قضیه [را می‌گرفت]... و تلخی حقیقتی که هنوز به وضوح برایش روشن نشده... ، سراسر وجودش را فرا می‌گرفت.» (پاموک ۱۳۹۸: ۳۰۵) حقیقتی که وجود «غالب» را فرا می‌گیرد، چیزی است که او در آغاز به دنبال آن نبود. او در پی همسر گمشده‌اش بود، ولی این جست‌وجو، «غالب» را با حقیقتی بسیار بزرگ‌تر و عمیق‌تر روبه‌رو نمود. او همانند مرغانی شد که در *منطق‌الطیر* در طلب سیمرغ بودند، اما در نهایت به حقیقتی بسیار بزرگ‌تر و مهم‌تر از سیمرغ، یعنی به «خودِ» حقیقی یا «خویشتن خویش» رسیدند.

عطار در بخش انتهایی *منطق‌الطیر*، دگرگونی حال مرغان را پس از آنکه به چنین حقیقتی دست یافتند، این گونه وصف کرده است:

چون نگه کردند آن سی‌مرغِ زار — در خط آن رقعهٔ پُر اعتبار
هر چه ایشان کرده بودند آن همه — بود کرده نقش تا پایان همه...

جان آن مرغان ز تشویر و حیا شد فنای محض و تن شد توتیا
چون شدند از کلّ کل، پاک آن همه یافتند از نور حضرت، جان، همه
باز از سر بندهٔ نوجان شدند باز از نوعی دگر، حیران شدند
کرده و ناکردهٔ دیرینه‌شان پاک گشت و محو شد از سینه‌شان
آفتاب قربت از پیشان بتافت جمله را از پرتو آن جان بتافت
هم ز عکس روی سیمرغ جهان چهرهٔ سیمرغ دیدند آن زمان
چون نگه کردند آن سیمرغ زود بی‌شک این سی‌مرغ، آن سیمرغ بود
در تحیر، جمله سرگردان شدند می‌ندانستند این یا آن شدند
خویش را دیدند سیمرغ تمام بود خود سیمرغ، سی‌مرغِ تمام
(عطار ۱۳۸۴: ۲۱۲و۲۱۱)

در واقع مرغان عکس خود را دیده و متوجه می‌شوند که این سی‌مرغ، همان سیمرغ آرمانیشان است. در رمان آمده است: «دیگر شک نداشت که وقتش رسیده، وقتش رسیده که جلوی آینه بایستد و از راز و رمز چهره‌اش کشف رمز کند، یعنی حداقل امتحانش کند. در همین فکرها بود که ناگهان بی‌اختیار از جایش بلند شد و رفت توالت و ایستاد جلوی آینهٔ قدی جلال و زل زد به سر و صورتش.» (پاموک ۱۳۹۸: ۴۱۷) بنابراین می‌توان دریافت که پاموک دراین‌باره، به آن‌چه در *منطق‌الطیر* آمده است، نظر داشته و حتی با اشاره‌ای، تمثیل آینه و دیده‌شدن عکس مرغان در آینه را نیز یادآوری کرده است و به این ترتیب الگوی به فنارسیدگیِ مرغان یا کمال یافتگی آنان را دستمایهٔ دگرگونی و تکامل آدم شخصیت اصلی داستانش یعنی «غالب» نموده است. پاموک «غالب» را در جایگاهی قرار می‌دهد که پس از گذار از مراحلی که آن‌ها را می‌توان بازنمایی وادی‌هایی در نظر گرفت که مرغان *منطق‌الطیر* طی کرده‌اند، به جایگاه سی‌مرغی که در نهایت به مقام «سیمرغ» رسیده‌اند، همانند است.

نقل حکایت

اورهان پاموک تفکیک و تفاوتی میان اندیشهٔ عرفای بزرگ از جمله عطار، مولوی، شمس و حلاج قائل نیست و همهٔ این افراد را جدای از تفاوت‌هایی که در اندیشه و شیوهٔ طی طریق

داشته‌اند، سالک یک مسیر و دارای هدفی واحد و مشترک معرفی می‌کند. پاموک در اغلب موارد، نام عطار را در کنار مولانا قرار می‌دهد و به یک شیوه از عطار و مولانا سخن می‌گوید، گویی هر دو از هر جهت، نظیر یکدیگر و فراتر از این، یکی بوده‌اند.

پاموک در فرازی از رمان «*کتاب سیاه*»؛ یعنی جایی که «غالب»، مشغول خواندن نوشته‌های جلال است و پیش‌تر نیز از آن سخن گفته شد، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا راوی داستان از قصه‌هایی که جلال از بزرگان عرفان شنیده و آن‌ها را روایت کرده است، سخن بگوید. در این فراز، مطلبی نقل می‌شود که سند و اعتبار تاریخی ندارد. راوی مدعی است:

> «قصه‌هایی که در نوشتهٔ جلال از زبان هر غریبه و آشنا در کمک رسیدن به شمس روایت می‌شدند، به شدت به قصه‌هایی که از زبان تک تک شخصیت‌های کتاب عطار برای رسیدن به سیمرغ، روایت می‌شدند، شبیه بودند و حس و حالی هم که در اوج یأس و نومیدی از نرسیدن به شمس، در میخانه‌ای از دورافتاده‌ترین کوچه پس‌کوچه‌های شام، از دید جلال به مولوی دست می‌داد، به شدت به حس‌وحالی که در توصیف فنای مطلق در قلهٔ قاف از زبان سی‌مرغ که خود، سیمرغ شده بودند، بیان می‌شدند.» (پاموک ۱۳۹۸: ۳۱۹و۳۱۸)

به نظر راوی، قصه‌هایی را که جلال در یادداشت‌هایش آورده است، همانندی زیادی به قصه‌های موجود در *منطق‌الطیر* دارند. مقصود او قصه‌هایی است که عطار از زبان شخصیت‌های داستان؛ یعنی مرغانِ «*منطق‌الطیر*» بیان می‌کند. به بیان دیگر، حکایاتی که خوانندگان *منطق‌الطیر* در مسیر جست‌وجوی سیمرغ، از زبان مرغان می‌شنوند. حال آنکه در *منطق‌الطیر* چنین نمونه‌ای نمی‌توان یافت. در این منظومه، هیچ قصه‌ای را مرغان تعریف یا روایت نمی‌کنند. روند کار عطار در آن، به گونه‌ای است مرغان با «هُدهُد» که حکم راهنما و مرشدِ گروهِ مرغان را دارد، سخن می‌گویند و طی سخنانشان گاهی از رفتار و اقوال هُدهُد اشکال و خُرده می‌گیرند یا دربارهٔ مسائل مرتبط با طلبِ سیمرغ و موضوعات گوناگونی که در مسیر یا فرجام سفر ممکن است روی دهد، پرسش می‌کنند. هُدهُد هم به شیوه‌ای حکیمانه و در مقام یک مرشد و مرادِ جهان‌دیده و حقیقت‌شناس به آن‌ها پاسخ می‌دهد و در خلال پاسخ‌هایش اسرار و رموزی از حقیقت و طریقت را با آن‌ها باز می‌گوید.

هُدهُد شیوهٔ راهنمایی کردن و بیان آموزه‌های عرفانی را با بهره‌گیری از استدلال و استنتاج مناسب و مؤثر به خوبی می‌داند و به همین علت می‌تواند مرغانی را که خُرده می‌گیرند یا به هر شکلی، قصد توقف و اخلال در سفر مرغان را دارند، قانع کند و آن‌ها را خاموش سازد. در پی هریک از مباحثات هُدهُد، عطار چندین قصه و حکایات آورده است که محتوا و پیام این حکایات در راستای موضوع مورد بحث، میان هُدهُد و مرغی که از او سؤال پرسیده است، شکل می‌گیرد و نیز در جهت اثبات نظر و سخنان هُدهُد است. از این حکایات یا قصه‌ها، که با الگوی آموزش عرفانی شکل گرفته‌اند، در *منطق‌الطیر* بسیار آمده است. در واقع راوی این قصه‌ها، برخلاف آنچه مدعای رمان است، هیچ مرغی نیست و خودِ عطار به عنوان راوی «سوم شخص» این حکایات را روایت می‌کند.

در این موارد، بعد از سخنان هُدهُد، عطار به روایت چند قصه می‌پردازد. او این حکایات را در جهت اقناع مرغ مخاطب، یعنی مرغی که از هُدهُد پرسش کرده است، روایت می‌کند و این، وجهی از ماجراست، اما وجه دیگر آن، احساس ضرورت عطار برای بهره‌گیری از زبان قصه و حکایت برای بیان ملموس احوال و اسراری از طریقت و عرفان است، احوال و اسرار و دقایقی که خود به آن‌ها آگاهی یافته و می‌خواهد همگان و به طور ویژه، اهل طریقت از آن آگاهی یابند. بنابراین مخاطب اصلی این حکایات، مرغان یعنی مخاطب یا مخاطبان «درون‌متنی» نیستند که به طور مستقیم مورد خطاب قرارمی‌گیرند، بلکه خوانندگان کتاب *منطق‌الطیر*، یعنی مخاطبان برون‌متنی هستند که عطار یا هر شاعر دیگری به هنگام شعر سرودن، حضور آن‌ها را به «صورت ناخودآگاه» متصور می‌شود. (ر.ک. پورنامداریان ۱۳۸۴: ۳۴) می‌توان چنین پنداشت که پاموک با بخش ذکر شده از *منطق‌الطیر* و قصه‌های آن، آشنایی داشته و با این واسطه، آگاهانه یا ناخودآگاه از آن به عنوان مایه در این بخش از رمان خود، سود برده است. چنانکه بیان شد، محور عباراتی که در رمان آمده است و چگونگی طلب معشوق، توسط عاشق و نیز اتحاد عاشق و معشوق و قصه‌های مربوط به این موضوع را جلال در یادداشت‌هایش تکرار کرده است.

این موضوع با محتوای نمونه‌هایی که از *منطق‌الطیر* آورده شده، شامل ابیاتی که از زبان هُدهُد بیان گردیده و حکایاتی که پس از آن آمده است، مناسبت و مطابقت دارد. این حکایات یا به تعبیر پاموک، قصه‌های *منطق‌الطیر* دربارهٔ «اتحاد عاشق و معشوق یا «یابنده و جوینده»، دارای پنج حکایت است که به نظر می‌رسد منظور پاموک از قصه‌هایی که «جلال» نوشته است، همین حکایات باشند. یکی از مهم‌ترین حکایات این بخش که پاموک نیز به آن توجه داشته حکایت حلاج است :

چون شد آن حلاج بر دار، آن زمان — جز اناالحقّ می‌نرفتش بر زفان
چون زفان او همی نشناختند — چار دست و پای او انداختند
زرد شد چون خون بریخت از وی، بسی — سرخ کی ماند در این حالت کسی
زود درمالید آن خورشید راه — دست برّیده به روی همچو ماه
گفت چون گلگونهٔ مرد است خون — روی خود گلگونه برکردم کنون
تا نباشم زرد در چشم کسی — سرخ‌رویی باشدم اینجا بسی
هرکه را من زرد آیم در نظر — ظن برد اینجا بترسیدم مگر
چون مرا از ترس یک سر موی نیست — جز چنین گلگونه اینجا روی نیست
مرد خونی چون نهد سر سوی دار — شیرمردیش آن زمان آید به کار
چون جهانم حلقهٔ میمی بود — کی چنین جایی مرا بیمی بود
هرکه را با اژدهای هفت‌سر — در تموز افتاد دایم خواب و خور
این چنین بازیش بسیار اوفتد — کمترین چیزش سرِ دار اوفتد

(عطار ۱۳۸۴: ۱۲۲)

«پاموک» با استفاده از شخصیت شجاع و فاش‌گویِ «حلاج» علاوه بر تشریح مفاهیم عرفانی مانند «اتحاد عاشق و معشوق»، با همان روشی که عطار از شخصیت «حلاج» بهره برده، سخن فاشی را در رمانش برملا کرده و همانند «عطار»، محتاطانه از آن گذشته است. برای نمونه اشاراتی این‌چنین: «... با انحنای به کار رفته در آثار منسوب یا مربوط به منصور حلاج یک‌بار دیگر اثبات کند که هر آنچه به شرق مربوط می‌شود بسیار بسیار غنی‌تر و عمیق‌تر از همتای غربی خودش است.» (پاموک ۱۳۹۸: ۴۱۵) پاموک در سخنرانی‌ها و سایر آثارش به طور ضمنی

به غنای شرق و اصالت هرآنچه برآمده از هنر و اندیشهٔ شرقی است، معترف است. اما در نظر گرفتن محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی و فرهنگی همانند عطار او را مجاب می‌کند، جانب احتیاط را رعایت کرده و از این مفهوم به سرعت بگذرد و مانند عطار به اشاره‌ای از جانب حلاج بسنده کرده است.

پاموک و *منطق‌الطیر*

پاموک در پایانِ شاهدی که از متن رمان «*کتاب سیاه*» آمده است، از حس و حالی که در توصیف فنای مطلق در قلهٔ قاف از زبان «سی‌مرغ» که «سیمرغ» شده بودند، سخن گفته است. چنین توصیفی از زبان مرغان در *منطق‌الطیر*، بر خلاف مدعای رمان، جز چند بیت موجود نیست. بخش عمدهٔ آن، توصیفی است که عطار از زبان خود در باب «فقر» و «فنا» به عنوان مرحله و مرتبهٔ نهایی طریقت آورده است. تردیدی نیست که پاموک بر اساس ترجمه یا ترجمه‌هایی که از *منطق‌الطیر* در دست داشته یا آنچه دربارهٔ این بخش از *منطق‌الطیر*، از دیگران شنیده، این عبارات را در رمان جای داده است. او تصور کرده هر «سی‌مرغ» که توفیق رسیدن به قاف را داشته‌اند، به طور جداگانه از حال و وجد خویش در مرتبهٔ فنا سخنی گفته و توصیفی از چگونگی حضور خویش در این مرحله از طریقت به دست داده‌اند، اما آنچه در *منطق‌الطیر* در باب «فنا» آمده، طبق الگویی است که عطار از ابتدای کتاب خود، آن را رعایت نموده است. عطار مراحل هفت‌گانهٔ سلوک و به تعبیر خودِ عطار، «وادی‌های سلوک» را تعیین نموده است. او در خلال داستان *منطق‌الطیر*، نخست به معرفی این وادی‌ها به عنوان مقامات و مراحل سلوک پرداخته است. او در ابتدای بحث، دربارهٔ هر وادی، دیباچه‌ای تدارک دیده و در آن به طور مختصر، چند و چون ورود و حضور سالک را در آن وادی بیان کرده است. همچنین، آنچه را سالک در هر یک از وادی‌ها تجربه خواهد کرد و حالاتی که به او دست خواهد داد، تبیین و تشریح کرده و سپس به روایتِ حکایاتی پرداخته است که به صورت منطقی با وادی مورد وصف، ارتباط می‌یابند.

«وادی فقر و فنا» وادی پایانی در *منطق‌الطیر* است که در رمان پاموک از آن به عنوان «فنای مطلق» سخن گفته شده است؛ یعنی مرحله‌ای که به بیان نویسنده، مرغان «سیمرغ شده» به توصیف حس و حال خود می‌پردازند. او در ابتدا به روال پیشین، گزارش و توصیفی از آن‌چه برای سالک در وادی فنا روی خواهد داد، به دست می‌دهد، سپس چندین حکایت مرتبط با فنا را روایت می‌کند. آن‌چه راوی (عطار) دربارهٔ وجد و حال مرغان پس از رسیدن به قاف، بیان می‌کند، حدود پنجاه بیت است که در این میان، تنها چند بیت از زبان مرغان نقل می‌شود، آن هم هنگامی که در پرتو «برق استغنا» قرار گرفته و همگی خود را «حیران» می‌یابند، باقی به تمامی سخنان و توصیفات راوی از احوال است. ابیات زیر از این بخش، از زبان مرغان نقل شده است:

«برق استغنا همی‌افروختی — صدجهان در یک زمان می‌سوختی
صدهزاران آفتاب معتبر — صدهزاران ماه و انجُم بیش‌تر
جمع می‌دیدند حیران آمده — همچو ذره پای‌کوبان آمده
جمله گفتند ای عجب چون آفتاب — ذره‌ای محو است پیش این جناب
کی پدید آییم ما این جایگاه — ای دریغا رنج برده ما به راه
دل به کُل از خویشتن برداشتیم — نیست زان دست اینکه ما پنداشتیم
هست اینجا صد فلک یک ذره خاک — ما اگر باشیم و گرنه زان چه باک
آن همه مرغان چو بیدل ماندند — همچو مرغی نیم‌بسمل ماندند...
جمله گفتند آمدیم این جایگاه — تا بود سیمرغ ما را پادشاه...
گفت آن چاووش کای سرگشتگان — همچو گل در خون دل آغشتگان...
از شما آخر چه خیزد جز زحیر — بازپس گردید ای مشتی حقیر
زان سخن هریک چنان نومید شد — کان زمان چون مردهٔ جاوید شد
جمله گفتند این معظم پادشاه — گر دهد ما را به خواری سر به راه؟
زو کسی را خواریی هرگز بود؟ — ور بود زو خواریی، آن عِز بود»

(عطار ۱۳۸۴: ۲۰۹و۲۰۸)

از نشانه‌ها و فحوای کلی رمان «*کتاب سیاه*» می‌توان دریافت که پاموک شناختی کلی از *منطق‌الطیر* دارد و به نوعی شیفتهٔ این کتاب عرفانی نیز هست، اما این شناخت و شیفتگی بر اساس خواندن متن اصلی و کامل *منطق‌الطیر* به دست نیامده است؛ زیرا پاموک فارسی

نمی‌داند. آنچه در دسترس پاموک بوده لست، چنانچه پیش‌تر نیز گفته شد، ترجمه‌های گوناگونی‌ست که در هر یک از آن‌ها بخش‌هایی از *منطق‌الطیر* به زبان ترکی ترجمه شده است. از سویی دیگر، پاموک به عنوان یک رمان‌نویس تعهدی به آوردن عین متون اقتباسی ندارد بنابراین وجود تفاوت‌هایی از این دست، میان متن اصلی *منطق‌الطیر* و برداشت و اقتباس پاموک از آن، امری بدیهی است.

نتیجه

رمان «*کتاب سیاه*» حاصل بهره‌مندی خلاقانهٔ اورهان پاموک از میراث‌های ادب فارسی، از جمله اندیشه‌های عطار نیشابوری و «*منطق‌الطیر*» است. پاموک در بخش‌هایی از این رمان، با کشف ظرفیت‌های فکری و داستانی و تمثیلی «*منطق‌الطیر*» درصدد برآمده است تا داستانی مبتنی بر قابلیت‌های روایی و عرفانی *منطق‌الطیر* خلق کند. این رویکرد، خاستگاه ظهور اندیشه، ماجرا، دیالوگ، روایت، فضا و شخصیت یا شخصیت‌هایی ویژه در رمان «*کتاب سیاه*» شده است. پاموک در ابعاد گسترده و گوناگونی از «*منطق‌الطیر*» بهره برده و به گونه‌های مختلف، وجوهِ محتوایی و ساختاری «*منطق‌الطیر*» را دست‌مایهٔ کار خویش نموده است. بهره‌مندی پاموک، دارای وجوه پنهان و آشکار است، وجه آشکار در حد برداشت و اقتباسی معلوم از *منطق‌الطیر* است. در پژوهش حاضر با تأمل در برخی قراین و درک نشانه‌هایی در وجوه آشکار و پنهان در متن رمان مسلم گردید که پاموک در رمان «*کتاب سیاه*» با نوعی شیفتگی به اندیشه‌های عطار و به شکلی فراگیر و سیال، میان ظرفیت‌های عرفانی، تمثیلی و داستانی منظومهٔ «*منطق‌الطیر*» و هنجار داستانی خویش نسبت ایجاد کرده است. او توفیق یافته شخصیت اصلی داستان خود را در قالب نمادین از «مرغان *منطق‌الطیر*» بازآفرینی نماید. همچنین با ایجاد موقعیت‌های داستانی مناسب، بازنمایی وادی‌های طریقت را در متن داستانش محقق سازد؛ اما پاموک مهم‌ترین وجه عرفانی «*منطق‌الطیر*» را که جستجویی پرشور و معنوی برای یافتن و اتحاد با معشوق غیرمادی و پیوند الهی است، نادیده گرفته است و برخلاف «*منطق‌الطیر*» معشوق در رمان نقشی کمرنگ و کم اهمیت دارد.

کتابنامه

ابراهیمی، مرضیه و فتانه محمودی. ۱۳۹۷. «*بررسی تطبیقی ـ ترامتنی تأثیر کتاب‌نگاره‌های هرات بر اورهان پاموک با تأکید بر خسروشیرین نظامی و رمان نام من سرخ*». مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان. ش۱. صص۳۴ـ۵.

استعلامی، محمد. ۱۳۹۲. *تذکرةالاولیا*. چ۲۴. تهران: زوار.

انزابی‌نژاد، رضا و سعیدالله قره‌بگلو. ۱۳۸۴. *عطار نیشابوری، منطق‌الطیر*. چ ۱. تبریز: آیدین.

پاموک، اورهان. ۱۳۹۸. *کتاب سیاه*. ترجمهٔ عین‌له غریب. چ۳. تهران: جهان نو.

ـــــــــــ . ۱۳۹۹. *کتاب سیاه*. ترجمهٔ صالح حسینی. چ ۱. تهران: ناهید.

پرتوی‌راد، طیبه و محمد شهبا. ۱۳۹۴. «*واکاوی ظرفیت‌های نمایشی و مقایسهٔ تطبیقی اقتباس‌های داخلی و خارجی از منطق‌الطیر عطار نیشابوری*». متن‌شناسی ادب فارسی. دانشگاه اصفهان. ش۲. صص۴۴ـ۳۳.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۴. *در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*. چ۳. تهران: سخن.

ثروت، منصور. ۱۳۸۵. *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. چ ۱. تهران: سخن.

جامی، عبدالرحمان‌بن احمد. ۱۳۶۶. *نفحات‌الانس*. تصحیح مهدی توحیدپور. چ۲. تهران: سعدی.

حاجی بگوویچ، دارمین. ۱۳۹۶. *اسرار کتاب سیاه*. ترجمه عین الله غریب. چ ۱. تهران: چشمه.

حلبی، علی‌اصغر. ۱۳۸۵. *مبانی عرفان و احوال عارفان*. چ۳. تهران: اساطیر.

دوبلگ، کریستوفر. ۱۳۸۵. «پاموک و نگاه کردن در آینه». *دو ماهنامه بخارا*. ش۹. ص۵۰۰.

دهباشی، علی. ۱۳۸۵. «اورهان پاموک نویسنده‌ای پست‌مدرن». *دو ماهنامه بخارا*. ش۹. ص۴۹۴.

زارعی، اسدالله و اسماعیل بنی اردلان. ۱۳۹۶. «روایت تضاد و سنت و تجدد با نگاهی به «نام من سرخ» اثر اورهان پاموک». فصلنامه «*پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*». ش۲. صص۲۱ـ۱.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۴۶. *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. چ ۱. تهران: علمی.

ـــــــــــ . ۱۳۵۵. *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها*. چ۲. تهران: جاویدان.

سیّدحسینی، رضا. ۱۳۸۵. «چند نکتهٔ گفتنی دربارهٔ پاموک». *دو ماهنامهٔ بخارا*. ش۹. ص۵۰۴.

ـــــــــــ . ۱۳۸۷. *مکتب‌های ادبی*. ج۲. چ۱۴. تهران: نگاه

شمیسا، سیروس. ۱۳۷۲. *منطق‌الطیر عطار*. چ ۱. تهران: دانشگاه پیام نور.

ـــــــــــ . ۱۳۹۱. *مکتب‌های ادبی*. چ ۱. تهران: قطره.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۹۲. *زبان شعر در نثر صوفیه درآمدی به سبک‌شناسی نگاهِ عرفانی*. چ ۱. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۹۸. *تذکرةالاولیا عطار نیشابوری*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. ج ۱. چ ۱. تهران: سخن.

صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۶۸. تاریخ ادبیات در ایران. ج۹و۶و۳و ۱. تهران: فردوس.

عوفی، محمد. ۱۳۶۱. *تذکرهٔ لباب‌الالباب*. چ ۱. تهران: فخررازی.

ملکی، حسین. ۱۳۶۱. *دیوان عطار نیشابوری*. چ ۱. تهران: چکامه.

کادن، جی. ای. ۱۳۸۶. *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. چ ۲. تهران: شادگان.

گوهرین، صادق. ۱۳۷۹. *منطق‌الطیر*. چ ۱۶. تهران: علمی فرهنگی.

نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۴. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نظامی‌زاده، مهرگان و ام البنین اسماعیلیان. ۱۳۹۹. «تاثیر جلوه‌های روایی ادب پارسی در «نام من سرخ» اورهان پاموک با تأکید بر بینامتنیت و ترانسپوزیسیون ژنت». *مجله روایت‌شناسی*. ش۸ صص۴۲۷ـ۴۰۳.

نوذری، حسینعلی. ۱۳۸۰. *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. چ ۲. تهران: نقش جهان.

هاچن، لیندا. ۱۳۸۷. *بینامتنیت، هجو، و گفتمان‌های تاریخ*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: مرکز.

References

Anzābī Nežād, Rezā and Qara-baglū, Saīdo al-llāh. (2005/1384SH). *Attār Neyšābūrī. Manteqo al-tteyr*. Tabrīz: Āydīn.

Cuddon, John Anthony. (2007/1386SH). *Farhange Adabīyāt va Naqd* (*Dictionary of Literature and its Criticism*). Tr. by Kāzem Fīrūz-mand. 2nd ed. Tehrān: Šādegān.

De Bellaigue, Christopher. (2006/1385SH). "*Pāmūk va Negāh Kardan dar Āyene*" ("*Pamuk and Looking at the mirror*"). *Bukhara bi-monthly*. No. 9. P. 500.

Dehbāšī, Alī. (2006/1385SH). "*Orhan Pamuk Nevīsandeh-ī Post-modern*" "*Urhan Pamuk a postmodernist author*". *Bukhara bi-monthly*. No. 9. P. 494.

Ebrāhīmī, Marzīye and Fattāne Mahmūdī. (2018/1397SH). "*Barrasī-ye Tatbīqī- Tarā-matnī-ye Ta'sīre Ketābe Negārehā-ye Harāt bar Orhan Pamuk bā Ta'kīd bar Xosro Šīrīne Nezāmī va Rommāne Nāme Man Sorx*". *Journal of Contemporary World Literature Research*. No. 1. Pp. 5-34.

Este'lāmī, Mohammad. (2013/1392SH). *Tazkerato al-owlīyā*. 24th ed. Tehrān: Zavvār.

Gowharīn, Seyyed Sādeq. (2000/1379SH). *Manteqo al-teyr*. 16th ed. Tehrān: Elmī Farhangī.

Hadzibegovic, Darmin. (2017/1396SH). *Asrāre Ketābe Sīyāh* (*Black Book Secrets*). Tr. by Eyno al-llāh Qarīb. 1st ed. Tehrān: Češmeh.

Halabī, Alī-asqar. (2006/1385SH). *Mabānī-ye Erfān va Ahvāle Ārefān* (*Fundamentals of Mysticism and the state of Mystics*). 3rd ed. Tehrān: Asātīr.

Hutcheon, Linda. (2008/1387SH). *Beynā-matnīyat, Hajv va Goftemānhā-ye Tārīx* (*intertextuality, Satire and Discources of History". Post-modern, report, critistic points of view*). Tr. by Payām Yazdān-jū. 2nd ed. Tehrān: Markaz.

Jāmī Abdo al-rahmān Ebne Ahmad. (1987/1366SH). *Nafahāto al-ons*. Ed. by Mahdī Towhīd-pūr. 2nd ed. Tehrān: Sa'dī.

Malekī, Hoseyn. (1982/1361SH). *Dīvāne Attāre Neyšābūrī* (*Collection of Poems from Attar Nishaboori*). 1st ed. Tehrān: Čakāme.

Nāmvar Motlaq, Bahman. (2015/1394SH). *Dar-āmadī bar Beynā-matnīyat*: *Nazarīyehā va Kārbordhā* (*An Introduction to intertextuality: teories and Applications*). Tehrān: Soxan.

Nezāmī-zāde, Mehrgān and Omo al-banīn Esmā'īlīyān. (2020/1399SH). "*Ta'sīre Jelvehā-ye Revāyī-ye Adabe Pārsī dar "Nāme*

man Sorx" Orhan Pamuk bā T'kīd bar Beynā-matnīyat va Terāns-pozīsīyone Ženet". *Journal of Narratology*. No. 8. Pp. 403- 427.
Nowzarī, Hoseyn-alī. (2001/1380SH). *Post-modernīte va Post-modernīsm, Ta'ārīf, Nazarīyehā va Kārbasthā* (*Postmodernism and Postmodernity, Definitions-Theories and Applications*). 2nd ed. Tehrān: Naqše Jahān.
Pamuk, Orhan. (2019/1398SH). *Ketābe Sīyāh* (*Kara kitap*). Tr. by Eyno al-llāh Qarīb. 3rd ed. Tehrān: Jahāne Now.
Pamuk, Orhan. (2020/1399SH). *Ketābe Sīyāh* (*Kara kitap*). Tr. by Nāhīd.
Partovī-rād, Tayyebe and Mohammad Šahbā. (2015/1394SH). "*Vākāvī-ye Zarfīyathā-ye Namāyešī va Moqāyese-ye Tatbīqī-ye Eqtebāshā-ye Dāxelī va Xārejī az Manteqo al-tteyre Neyšābūrī*". *Journal of Persian Literature*. University of Esfahan. No. 2. Pp. 33-44.
Pūr-nām-dārīyān, Taqī. (2005/1384SH). Dar Sāye Āftāb, Še're Fārsī va Sāxt Šekanī dar Še're Mowlavī. 3rd ed. Tehrān: Saxan.
Servat, Mansūr. (2006/1385SH). *Āšnāyī bā Maktabhā-ye Adabī*. 1st ed. Tehrān: Soxan.
Seyyed hoseynī, Rezā. (2006/1385SH). "*Čand Nokte-ye Goftanī Darbāre-ye Pamuk*" "*Tips to say about Pamuk*". *Bukhara bi-monthly*. No. 9. P. 504.
Seyyed hoseynī, Rezā. (2008/1382SH). *Maktabhā-ye Adabī* (*literary schools*). 2nd Vol. 14th ed. Tehrān: Negāh.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (2019/1398SH). Tazkerato al-owlīyā-ye Attāre Neyšābūrī. Ed. by Mohammad-rezā Šafī'ī Kadkanī. 1st Vol. 1st ed. Tehrān: Soxan.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (2013/1392SH). *Zabāne Še'r dar Nasre Sūfīye dar-āmadī be Sabk-šenāsī-ye Negāhe Erfānī* (*Poems Language in Sofi Prose (An Introduction to the Stylistics-Mystical View)*). 1st ed. Tehrān: Soxan.
Šamīsā, Sīrūs. (2012/1391SH). *Maktabhā-ye Adabī* (*Literary Schools*). 1st ed. Tehrān: Qatreh.
Šamīsā, Sīrūs. (1993/1372SH). *Manteqo al-tteyre Attār*. 1st ed. Tehrān: Payam Noor university.
Ūfī, Mohammad. (1982/1361SH). Tazkare-ye Lebābo al-albāb. 1st ed. Tehrān: Faxre Rāzī.
Zabīho al-llāh, Safā. (1989/1368SH). *Tārīxe Adabīyāt dar Īrān* (*Iranian Literature History*). 1st & 2nd & 3rd & 6th and 9th Vols. Tehrān: Ferdows.
Zāre'ī, Asado al-llāh and Esmā'īl Banī Ardalān. (2017/1396SH). "*Ravāyate Tazād va Sonnat va Tajaddod bā Negāhī be "Nāme man*

Sorx'' Asare Orhan Pamuk". *Quarterly Journal of Comparative Literature Research*. No. 2. Pp. 1-21.
Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1967/1346SH). *Še're bī Dorūq, Še're bī Neqāb* (*Poetry without lies- poetry without masks*). 1st ed. Tehrān: Elmī.
Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1976/1355SH). *Yāddāšthā va Andīšehā* (*Notes and thoughts*). 2nd ed. Tehrān: Jāvīdān.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عـرفانـی و اسطوره‌شنـاختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱(از صفحه ۹۹ تا ۱۲۵) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689684

بررسی تطبیقی رقص سماع در طریقه قادریه و کَتَک در هندوئیسم

آزاده رحمانی[*] ـ جمشید جلالی شیجانی[**] ـ محمودرضا اسفندیار[***]

دانشجوی دکتری، گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران ـ دانشیار گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران، ایران ـ دانشیار گروه ادیان و عرفان،واحد یادگار امام خمینی(ره)،شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران

چکیده

آیین سَماع در طریقت قادریه و کَتَک در هندوئیسم از شناخته شده‌ترین رقص‌ها هستند. این آیین‌ها که آمیخته با باورهای مذهبی هستند، رقصیدن را یکی از راه‌های برقراری ارتباط با کائنات می‌دانند. رقص‌های آیینی علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی در صورت‌های حرکتی، دارای مفاهیم عرفانی، دینی و روایی هستند که درطول زمان تکامل پیدا کرده است. در طریقت قادریه عارف در طی سماع برای برقراری ارتباط با عالمی دیگر می‌کوشد. این مقاله به روش مطالعهٔ تحلیلی ـ تطبیقی به بیان همانندی‌ها و تفاوت‌های این دو آیین و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر و کـشف روابط زمـانی و مکـانیِ آن‌ها در فرهنگ صوفیسم و هندوئیسم در طول تاریخ می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می دهد که با وجود تفاوت‌های آیینی و دینی، ساختارهای مشترکی در دو رقص سماع و کتک وجود دارند. رقص کَتَک، در معابد هندوئیسم مانند سماع ریشه در نیایش آفریـدگار دارد و در برخی از ابعاد صورت و محتوا با آن همانند است. در مورد تأثیرپذیری‌های کتک از سماع قادریه به نظر می‌رسد که کتک در هند، در دوران سلاطین دهلی و امپراتوران مغول، به واسطهٔ ارتباطات فرهنگی بین اسلام و هندوئیسم، دگرگونی هایی پیدا کرده است.

کلیدواژه: هندوئیسم، طریقت قادریه، رقص، سماع، کَتَک.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

[*]Email: rahmane.a110@gmail.com

[**]Email: jalalishey@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

[***]Email: mresfandiar@gmail.com

این مقاله برگرفته از رساله دکتری گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی است.

مقدمه

سماع یکی از بحث برانگیزترین موضوعات عرفانی است و از دیرباز میان مخالفان و موافقان آن بحث‌های فراوانی بوده و هست. موضوع سماع در تاریخ تصوف از دو نظر مورد بررسی و قابل توجه بوده است: نخست آنکه سماع از موضوعاتی است که عده‌ای از علما با آن مخالفت کرده و در جهت مخالفتشان کتاب‌ها و رساله‌های فراوان نوشته‌اند، در حالی که سماع به عنوان یکی از ارکان اصلی و اساسی اصول تصوف و طریقت مطرح بوده و افراد بی‌شماری را به خود جذب کرده است. رقص سماع در عرفان و تصوف دریافتی جدید از حال روحانی است و در گذر زمان به صورت آیینی نظام‌مند و هدف‌دار در میان طریقه‌هایی مانند قادریه مورد توجه بسیار قرار گرفته است. در هندوستان رقص اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا رقصیدن را بهترین راه برای برقراری ارتباط با خدایان می‌دانند. تمامی نهادهای رسمی آموزش و حفظ میراث هنری در هند نیز رقص‌های بومی و ملی را بخشی از میراث فرهنگی و مذهبی خود در نظر می‌گیرند. رقص‌های هندی، بخش‌های پیچیده‌ای از مفاهیم را به‌صورت موزون و آهنگین نشان می‌دهد، رقص کَتَک نیز که در رواقع از رقص‌های کلاسیک و سنتی ایرانی، افغانی و آسیای میانه است از رقص صوفیانه در طول تاریخ تأثیر پذیرفته است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

این مقاله به بیان همانندی‌ها و تفاوت‌های سماع در طریقت قادریه و رقص کَتَک در هندوئیسم پرداخته است و تأثیرگذاری سماع بر رقص کتک را بیان کرده است. نویسندگان در این پژوهش می‌کوشند تا رقص‌های آیینی همچون کَتَک و سماع را

در ادوار زمانی و مکانی متفاوت و با وجود شکل‌های متفاوتشان، دارای معنا و هدفی واحد نشان دهند.

سؤال و روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای و به صورت توصیفی ـ تحلیلی گرفته است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

۱) آیا رقص‌های آیینی مانند کَتَک و سماع، در ادوار زمانی و مکانی متفاوت و با وجود اشکال گوناگون، دارای معنا و هدفی واحد هستند؟

۲) آیا این رقص‌ها تجسم بخشیدن به امری متعالی را در نظر دارند؟

۳) همانندی‌ها و تفاوت‌های سماع در طریقت قادریه و کتک در هندویسم چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده تا به حال پژوهش مستقلی دربارهٔ موضوع مقاله حاضر انجام نشده است. گوشبر (۱۳۹۲)، در پایان نامه «بررسی کارکردهای رقص سماع در طریقه قادریه» به نقش تصوف در فرهنگ اعتقادی و زندگی مردم کردستان اشاره کرده و سماع قادریه را دارای کارکردهای گوناگون اجتماعی و دینی دانسته است. نوروزی‌طلب و عادلوند (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع» نشان داده‌اند که رقص‌های آیینی مانند رقص شیوا و رقص سماع در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و با وجود صورت‌های متفاوت، بیانگر حقیقتی واحد هستند. حقیقتی که محتوای آن صورت‌های رمزی، نشانه‌ای و اشاره‌ای است و در نهایت محتوایی معرفتی و متعالی دارند. چادها و دیگران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «مطالعهٔ

تطبیقی اجرای آیینی کَتَک و سماع مولویه از منظر تاریخی» به بررسی اهمیت سماع و اجراهای آیینی پرداخته‌اند و همچنین میزان همانندی‌ها و تأثیرپذیری این دو آیین از هم را بررسی کرده‌اند. هاشمی (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی تأثیر کلاسیک سنتی کتک در شبه‌قاره» به بررسی ریشه‌ای و تاریخی کتک در شبه‌قارهٔ هند پرداخته است.

بحث اصلی

سماع در طریقهٔ قادریه

سَماع، به معنی شنیدن، رقص، سرور و وجد است. (ر.ک. حاکمی ۱۳۸۴: ۱۰) سماع در طریقت سلسلهٔ قادریه رواج بسیار دارد. در سکینةالاولیا آمده است که سماع شنیدن سرود است و وجد شادی کردن و رقصیدن. (داراشکوه ۵۶:۱۳۳۵) عزیز احمد دربارهٔ این موضوع می‌نویسد: «قادریان با سماع به ویژه سماع همراه با ساز و سرود مخالف بودند ولی عده‌ای از آنان این کار را انجام می‌دادند.» (۱۳۷۶: ۹۹) عبدالقادر گیلانی وجد و سماع را ابزاری تحریک کننده می‌داند که تأثیرش در دل‌های عاشقان و عارفان دیده می‌شود. (ر.ک. ۱۳۸۵: ۱۲) طریقت قادریه، طریقتی است که اصل و مبنای برنامه‌هایش بر پایهٔ پیروی از قرآن و سنت و احادیث نبوی است و انجام مراسم مذهبی و مناجات و مراسم ذکر را که در نهایت به سماع ختم می‌شود، در همین راستا می‌داند، اهل طریقت و سلوک هیچ عملی را انجام نمی‌دهند مگر اینکه در کتاب خدا یا سنت پیامبر اکرم (ص) به آن اشاره‌ای شده باشد و مجوزی برای آن داشته باشند. (ر.ک. کسنزانی ۱۳۸۱: ۳۵۶) سماع هرچند در میان افراد ظاهربین مورد مناقشه است، اما یکی از مسائل پایه‌ای در طریقت محسوب می‌شود، زیرا مایهٔ سرزندگی دل‌هاست و نمونهٔ عشق و ذوق به وصال محبوب؛ یعنی خدای پاک و والا، رسولش و اولیا و مشایخ بزرگوار است که خود وسیلهٔ رسیدن به حقّ هستند. از آموزه‌های دراویش طریقت قادریه سکر است. در مورد سکر می‌توان گفت که

آن نشان حضور پروردگار است و موجب شادمانی می‌شود و عبادت‌کنندگان پروردگار را به خود از همه‌چیز نزدیک‌تر می‌بینند. سکر با امید و انس به اسماء الهی رحمانیت، عشق، جمال، لطف در ارتباط است (ر.ک. چیتیک ۱۳۸۲: ۶۳)

مناسک گذار در سماع قادریه

مراسم ذکر قادریه به نوعی ویژگی‌های یک مناسک گذار را داراست؛ چراکه درویش قادری در حالت سماع از جایگاه قبلی خود خارج می‌شود و با حرکت‌های جهشی و حرکات سر، خود را از تعلقات رها می‌کند و روح خود را به پرواز در می‌آورد. اصطلاح گذر یا گذار، در واقع گذشتن و عبور کردن از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر از مسائل فرهنگی است که با آیین و رسوم به‌خصوصی همراه می‌شود. این رسوم باعث تغییرات اجتماعی و رفتاری یک فرد می‌شود. (ر.ک. حجتی ۱۳۹۰: ۲۶) میرچا الیاده می‌نویسد: «مناسک گذار درواقع نوعی از مراسم عبادی ست که مرحله‌ای از زندگی یک فرد را به تصویر می‌کشد. این عبور و گذشتن با مراحلی همراه است، ازجمله آزمون‌هایی که در سرنوشت بیولوژی فرد مهم و تأثیرگذار است و شامل تمام گروه‌های اجتماعی و سنی می‌شود.» (۱۳۹۲: ۳۷)

نحوهٔ رسیدن درویش قادری به سماع

سماع یکی از مهم‌ترین اصول تربیتی طریقت قادریه به‌شمار می‌آید. در واقع این آیین شاخص‌ترین آیین درویشی قادریه است. سماع قادری‌ها، وقار، متانت، خلوص و بی نیازی انسانی را نمایان می‌کند. درویش قادری سماع را وسیله‌ای برای رهایی و گریز می‌داند و بر این باور است که به سبب سماع از دلبستگی آب، گل و تعلق ماده آزاد می‌شود. سماع قادریه دارای ابزارهای کلامی و غیر کلامی

است. شعر از مهم‌ترین ابزارهای کلامی سماع و حرکت و وجد نیز از ابزارهای مهم غیرکلامی سماع است. (ر.ک. بروینسن[1] ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) میان سماع و وجد ارتباطی بسیار نزدیک وجود دارد و به نوعی می‌توان وجد را یکی از حالت سماع دانست. با این‌حال برخی از متصوّفان آن‌ها را جدا از هم در نظر گرفته‌اند. برای نمونه خواجه عبدالله انصاری در میدان هشتاد و نه، وجد را به سه قسمت تقسیم کرده است. (ر.ک. انصاری ۱۳۹۷: ۲۵۷) امام غزالی نیز اصل هشتم در رکن دوم *کیمیای سعادت* را به آداب سماع و وجد اختصاص داده و این مبحث را به چهار باب تقسیم کرده است. (ر.ک. ۱۳۷۹:۳۷۰)

ارکان سماع در طریقت قادریه

سماع در طریقت قادریه دارای ارکان مهمی است. مهم‌ترین این ارکان: شیخ، ذکر، زمان، موسیقی، آوا، اشعار، حرکت، وجد، و غیره هستند. ابزارهای کلامی (ذکر، تلاوت *قرآن*، آوا) و ابزارهای غیرکلامی (حرکت و وجد) در این مراسم به وضوح قابل مشاهده هستند. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) زمان مراسم سماع و ذکر در روز سه‌شنبه یا جمعه هر هفته است، به این علت که معراج پیامبر(ص) را مصادف با روز سه‌شنبه می‌دانند. در این شب حکایت معراج خوانده می‌شود و درویش قادری به دنبال صعود و ارتقاء معنوی خود است. جمعه نیز به این دلیل که از شب‌های مبارک است انتخاب شده است. با توجه به مشاهدات قوم‌نگارانه، رقص‌های مذهبی به طور معمول شب‌هنگام انجام می‌گیرد. شواهد زبان‌شناسانه نشان می‌دهند که «برای نمونه در عهد عتیق مراسم مذهبی و فستیوال را Hag می‌نامند که در نیمهٔ ماه قمری که ماه کامل در آسمان است اجرا می‌شود.» (کوهن[2] ۱۹۹۳: ۲۰ـ۳)

1. Van Bruinessen
2. Cohen

ذکر در سماع

عبدالقادر گیلانی در اهمیت ذکر در سماع قادریه می‌نویسد:

«ذکر دارای مراتب جلی و خفی است. ابتدا ذکر زبانی است و سپس باید از ذکر نفسانی، قلبی، سرّی، خفی و در نهایت ذکر خفی‌الخفی نام برد. ذکر زبانی مانند این است که حروف بر زبان جاری می‌شود و قلب به یاد ذکر خدا می‌افتد، ولی در ذکر قلبی قدرت و شوکت الهی را در ضمیر خود می‌بیند، در ذکر روحی می‌توان تجلیات صفات الهی را یافت و در ذکر سرّی به مکاشفهٔ اسرار الهی دست یافت. در ذکر خفی آدمی انوار جمال الهی را دنبال می‌کند و در ذکر خفی‌الخفی به حقّ‌الیقین توان رسید و کسی بر این مقام آگاه نیست جز پروردگار متعال.» (گیلانی ۱۳۸۱: ۸۱)

موسیقی در سماع

این مراسم با مقام «حی الله» که یک ریتم چهار ضربی است شروع می‌شود. نوازندگان می‌نوازند و اشعاری می‌خوانند. اجرای این ذکر با خم شدن طولانی به پایین و به صورت کشیده «حی الله» گفتن و «الله» هنگام بالا آمدن است. «حی» در حلق به صورت گنگ و «الله» به صورت روشن ادا می‌شود. سپس ریتم پنج ضربی «حی یا قیوم» نواخته می‌شود، خلیفه اذکار را می‌خواند و حلقهٔ ذکر تکرار می‌کند. سپس نوبت به ریتم دو ضربی دائم می‌رسد، اجرای این ذکر با حرکات پی‌درپی و سریع سر به پایین و بالاست. سپس (بروپشت) به معنی جلو و عقب اجرا می‌شود. با گفتن «حی، الله، الله، حی الله». در این مرحله ذکر به درجهٔ شور و جذبه می‌رسد و سماع‌کننده با هر ضرب قوی یا در اصطلاح سرضرب آن مقام سر خود را به پایین خم می‌کند و بعد به بالا می‌آورد. به اشارهٔ شیخ به نوازندگان، ذکر پایان می‌یابد. دعا و فاتحه‌ای خوانده می‌شود و سپس با ذکر «لا اله الّا الله» و صلوات بر حضرت محمد(ص) پایان ذکر اعلام می‌شود. دراویش که به طور مداوم نام «الله»

را تکرار می‌کنند، پس از ادای چند صلوات می‌نشینند. این‌چنین مجلس با مصاحفهٔ دراویش به پایان می‌رسد. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) نواختن نی در مراسم سماع صورتی است از صوراسرافیل که در روز قیامت، جان در کالبد مردگان دمیده و آن‌ها را زنده می‌کند. (ر.ک. تفضلی ۱۳۷۵: ۱۱۳) از دیگر موارد مربوط به این سماع می‌توان به این مسئله اشاره کرد که بعد از پایان نی نوازی با ضربه‌هایی کوتاه و مقطع که بر طبل‌ها نواخته می‌شود، شیخ و پیروان او هم‌زمان دو کف دست را بر زمین می‌کوبند و زمین را می‌بوسند و از جای بلند می‌شوند. این ضربه‌های نواخته شده بر طبل‌ها نمایشی از به وجود آمدن هستی است. درویش در این میان نقش مرده‌ای را دارد که با شنیدن صدای صور اسرافیل از جای برمی‌خیزد، کوبیدن دست‌ها بر زمین نمادی از زنده شدن مردگان است. (ر.ک. فریدلندر ۱۱۹:۱۳۸۲)

شعر

کاربرد شعر در این قسمت از مراسم چشم‌گیر و جالب توجه است، این اشعار با صدایی سوزناک که حاکی از عشق وافر است، ادا می‌شوند و اگر این اشعار گیرا باشد، به طوری که نوازندگان را سر شوق آورد باز هم نوازندگان حلقهٔ ذکر را برای سماع بعدی تشکیل می‌دهند. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰)

تقسیم‌بندی حرکات سماع قادریه

اصلی‌ترین ویژگی سماع، حرکت است. حرکت نشان‌گر تحولات درونی سماع‌گر و نیز تعالی و تحول درویش از مرحلهٔ دانی به مرحلهٔ عالی است. در این مراسم جان درویش به مقصد بالا حرکت می‌کند و روح به پرنده‌ای همانند می‌شود که قصد دارد خود را از قفس برهاند، او از جایگاه قبلی خود خارج می‌شود و با

حرکت‌های جهشی بدن و حرکات سر خود را از تعلقات رها می‌کند و روح خود را به پرواز در می‌آورد. شوالیه و گربران از زبان داگلای کلونز می‌نویسند: «صوت و حرکت از مؤلفه‌های اساسی آیین‌های اجرایی صوفیان است که مراسم سماع، موسیقی و حرکات موزون بدن را به هم پیوند می‌زند.» (۱۳۸۸: ۱۸) نوای دف و ته‌پل و شمشال و صدای دلنشین ذکرکننده‌ها تکیه و خانقاه را پر می‌کند، به‌طوری‌که جز این صداهای دلنشین صدایی به گوش نمی‌رسد. اهل سماع گیسوان خود را باز کرده و سرهایشان را با توجه به نوعی مقامی که در حال نواختن است، تکان می‌دهند. برای حرکت در سماع سه علامت ذکر کرده‌اند: غیبت از خود، برجستن و بانگ کردن. در سماع حالتی برای درویشان ایجاد می‌شود که سبب می‌گردد که از ظاهر به باطن توجه کنند. نکته‌ای که در این سماع اهمیت دارد، وجود حرکت و سکون است و به ظاهر این خود یک حالت متضاد است ولی در واقع در سماع، سماع‌گر با وجود حرکت به سکون و آرامش نمی‌تواند رسید جز در سایهٔ آن حرکات و تحولات درونی. (ر.ک. گوهرین ۱۳۸۰: ۳۳۶ – ۳۳۲)

فرم رقص در مناسک قادریه

نوع و فرم رقص دراویش قادری دایره است که اصلی‌ترین گونهٔ سازماندهی فضایی یک رقص است. در ذکر جمعی قادریه، هر درویش در شرایط و فاصله‌ای برابر با شیخ در مرکز و دیگر دراویش در کنار خود قرار دارد. در حلقهٔ ذکر، دراویش کنار همدیگر می‌ایستند و گاه نیز دست هم را می‌گیرند. این عمل باعث اتحاد و هماهنگی در حرکات است. به باور لانگ[1]، بیشتر رقص‌های دایره‌ای با فعالیتی جادویی و اجتماعی مرتبط است، دنیای بیرون با دایره‌ای بسته توسط رقص‌کنندگان محدود می‌شود و از ورود نیروهای بیگانه به درون آن جلوگیری به عمل می‌آید. اتحاد و هماهنگی در حرکات همگی رقص‌کنندگان کمک می‌کند تا با استناد به

1. Lings

فرم رقص دایره‌ای، جهان پیرامون را در زمان اجرای رقص دور نگه دارند. (ر.ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۸) انجام حرکات موزون می‌تواند هوشیاری فرد را بکاهد و او را به حالت خلسه ببرد. خلسه‌ای که از رقص حاصل می‌شود اگر در یک چارچوب منسجم و منظم انجام بگیرد خود سبب هیپنوتیزم می‌شود. (لانگ۱۹۷۵: ۹۶) «رقص یک ماهیت بالذّات ندارد بلکه متعلق به حوزهٔ تحلیلی گسترده‌تری از کنش‌های مذهبی و مناسک است. جامعه، رقص را خلق می‌کند و این جامعه است که ما باید آن را بفهمیم.» (شارما[1] ۱۹۸۷: ۱۳۴)

حالات دست و سر در سماع قادریه

حرکات بدن دراویش قادریه در هنگام سماع یک ویژگی منحصربه فرد دارد. الگو و ریتم سماع قادریه بر طبق مقام‌های خانقاهی و اصیل دف است و بنا به نوع ریتم به ساده و ترکیبی تغییر می‌کند. به عنوان مثال در شاخهٔ سوله‌ای (که مرکز آن در روستای دولاب در شهرستان سنندج است)، دراویش به طور معمول دست‌های هم را نمی‌گیرند و به حالت آزاد می‌گذارند یا اینکه دست‌های خود را روی هم قرار می‌دهند. در شاخهٔ طالبانی دراویش دستان یکدیگر را می‌گیرند. حالات سر در این شاخه از طریقت متناسب با ریتم و نوع مقام تغییر می‌کند. شروع سماع با مقام چهار ضربی «حی الله» است. درویش با گفتن حی و با سر ضرب اول سر خود را به طور کامل خم می‌کند و ادامهٔ حرکت مقام را با گردن انجام می‌دهد. مقام بعدی «حی یا قیوم» است که یک ریتم لنگ و پنج ضربی است. سر دو بار به‌طور کامل پایین می‌رود؛ زیرا این مقام دارای دو سر ضرب است. مقام بعدی، مقام دو ضربی پیوسته است. این ریتم همان‌طور که از اسمش پیداست، به طور متوالی و پشت سر هم اجرا می‌شود و در هر سر ضرب درویش سر خود را به پایین خم می‌کند. مقام

1. Sharma

بعدی مقام چهار ضربی «حی حی حی الله» یا «الله الله حی الله» است که درویش در هنگام اجرای این مقام از اقطاب و بزرگان طریقت مدد می‌گیرد و در سر ضرب‌ها سر خود را به حرکت در می‌آورد و مقام دو ضربی قوسی است. طولانی‌ترین و پرشورترین ریتم سماع قادریه با نواختن این ریتم همراه است. (گوشبر ۴۲:۱۳۹۲)

جهت حرکت مناسک سماع قادریه

گارفینکل می‌نویسد:

«جهت حرکت در رقص‌های دایره‌ای در سرتاسر جهان خلاف جهت عقربه‌های ساعت است. او بر این باور است که این موضوع به‌خاطر قدم زدن است. مردم با پای راست که نسبت به پای چپ قوی‌تر است شروع به حرکت می کنند. دراویش قادریه هم به دور شیخ حلقه می‌زنند و درحالی‌که اذکاری را بر زبان جاری می‌کنند، با حرکاتی بسیار کند که به چشم نمی‌آید خلاف جهت حرکت عقربه‌های ساعت حرکت می‌کنند. البته در موقع ذکر اصلی سماع که سرها درحال تکان خوردن است، دراویش ساکن هستند و اغلب شیخی که در وسط قرار دارد این حرکات را انجام می‌دهد.» (۲۰۱۱: ۲۸۷ـ۲۹۵)

کارکردهای ده‌گانه‌ای را برای تمام رقص‌ها در تمامی ادوار تعریف کرده است که از میان آن‌ها چند کارکرد به‌وضوح در مناسک قادریه به چشم می‌خورد. این کارکردها عبارتند از: سماع وسیله‌ای برای ارتباط با خدا و پرستش مذهبی، بیانگر قدرت فیزیکی، آفرینش در اجتماع، یک فرم آزاد سازی فیزیکی و احساسی است. این آیین از طریق خالی کردن انرژی باعث تزکیهٔ نفس می‌شود و درضمن راهی برای بیان ملیت و وفاداری به طایفه و قوم است. (ر.ک. حاجی‌محمدی ۱۳۹۰: ۱۳۳ـ۱۲۴) رقص‌های مذهبی برای آماده کردن افراد و گروه‌ها در راه رسیدن به حالات خاص دینی به کار می‌روند. کارکرد این رقص‌ها شامل تغییر و تحول در مراسم ورود به

دین، درمان، پیشگیری و حفظ قدرت اجتماعی است. (هانا[1] ۱۹۷۹:۲۰۷) مراسم سماع در طریقت قادریه دارای کارکردهای مختلف اجتماعی، دینی و مناسکی است. این آیین می‌تواند برای درویش سماع کننده کارکردهای درونی و بیرونی داشته باشد. کارکردهای درونی منظور حالت‌هایی هستند که درویش در وقت سماع یا بعد از آن در خود مشاهده می‌کند، مانند تزکیهٔ نفس، رهایی از غرور، رهایی از قیود اجتماعی، احوالات (توبه، تقرب، محبت، خوف، رجاء، شوق، مشاهده، یقین) و از کارکردهای بیرونی آن می‌توان به یک‌دلی، تقویت همبستگی گروهی و ارزش‌های بنیادین و روحیهٔ جمعی اشاره کرد. (ر.ک. راهگانی ۱۳۷۷: ۳۰) موسیقی و شعر در کنار هم یک رابطهٔ پنهان و نیرومند را با درویش به وجود می‌آورند که این رابطه نوعی آرامش عرفانی در ذهن و درون درویش پدید می‌آورد. ریتم‌های دف و ضرباتی که بر آن نواخته می‌شود سبب ایجاد حرکت در سالک می‌شود و این حرکت نیز سبب سماع و حالت شور و وجد در سالک می‌گردد. موسیقی و شعر بخش جدایی ناپذیر مراسم ذکر دراویش قادری‌ست. (همانجا) ذوق ترنم و ذوق سماع سنت پیامبر(ص) است که حدود آن مشخص است و ارتباطی با خواندن و نواختن لهویات ندارد. در «*بهجة‌الاسرار*» نقل شده است که «محمد شمس‌الدین مولتانی در مورد سماع تا چه اندازه تحت تأثیر ایدئولوژی هندوستان در طریقهٔ قادریه واقع شده است. می‌توان گفت که وی عاشق سماع بود و به مدت سه روز با شور و شوق فراوان از عبدالقادر گیلانی تجلیل می‌کرد.» (احمد ۱۳۷۶: ۱۹۹) در این زمینه می‌توان به سخن دارالشکوه اشاره کرد:

> «اکثر مشایخ الی ماشاءالله سماع و نغمه و آواز خوش کرده‌اند چون حضرت سیدالطایفه شیخ جنید، و حضرت غوث‌الثقلین شیخ محی‌الدین عبدالقادر جیلانی و جمعی از متقدمین و حضرت میانجو و حضرت شیخ من ملّاشاه، اما در سلسلهٔ قادریه و طریقهٔ میانجو رقص و وجد نکنند و جمعی از اکابر چون امام‌العارفین ذوالنون مصری و اوتادالموحدین در وجد از عالم برفتند وآنان که برای هوی و هوس و تماشای اهل مجلس وجد کنند، چون شیخان دهلی که به جهت وجد و

1. Hanna

رقص از دهلی به لاهور آیند و برقصند و اگر کسی مانع آید دلگیر شوند، بر آن‌ها حرام محض است.» (۱۳۳۵: ۷۸و۷۷)

میان‌میر، سماع می‌کرد و ترانه‌های هندی را می‌فهمید و می‌پسندید. اگر قوالی می‌آمد، آواز سماعش را گوش می‌کرد ولی خودش هیچ‌وقت قوال دعوت نمی‌کرد یا این‌طور نبود که قوال همیشه در حضورش باشد. در پیروی از شریعت خیلی محکم بود و هیچ‌وقت نمی‌رقصید. هرگاه با شنیدن سماع حالت جذبه به ایشان دست می‌داد چهره‌اش نورانی می‌شد و موهای ریشش سیخ می‌شد ولی چنان وقاری داشت که نه دستش را بلند می‌کرد و نه حرکتی به بدنش می‌داد. تمام اصحاب آن حضرت سماع می‌نمودند ولی از وجد و رقص اجتناب می‌کردند. در زمان حضرت میان‌میر شیوخ دهلی برای رقص و وجد از دهلی به لاهور می‌آمدند و در مجالس رقص شرکت می‌کردند، ایشان از این روش متنفر بود و این کار را حرام می‌شمرد. (ر.ک. قادری ۱۹۸۶: ۵۶) در سیر و سلوک سالک دچار احوالاتی می‌شود که به واسطهٔ این احوالات راه رسیدن به حقیقت برایش روشن می‌شود. (ر.ک. تفضلی ۱۳۷۵: ۱۳۸). عزیز احمد می‌نویسد: فرقهٔ قادریه عمدتاً با سماع مخالف بودند ولی بعضی از فرق قادریه آن را انجام می‌دادند. عبدالقادر گیلانی وجد و سماع را ابزار محرک می‌دانست که تأثیرش در دل‌های عاشقان و عارفان مشاهده می‌شود. پیروان مکتب قادری قائل به سماع و وجد هستند و شادی جسم را سبب پاکی روح می‌دانند. می‌توان بیان کرد که یوگی‌های هندی تأثیر زیادی بر پیروان این طریقه داشته‌اند، به صورتی‌که در هنگام ذکر و سماع اعمال ویژه‌ای انجام می‌دادند. (ر.ک. ابن‌سعد ۱۴۱۰: ۱۱۰) پیروان این طریقه، درک حقیقت و روشنی روان و رسیدن و پیوستن به خداوندگار را در قیل و قال و سماع می‌دانند. (ر.ک. برویین سن ۱۳۹۷: ۳۳۶) افراد با شروع سماع به دور خود می‌چرخند، این چرخش که گروهی برگزار می‌شود در جنبشی موزون، سر را به دوران می‌اندازد و به تدریج آنان را از خود بی‌خود نموده و در خلسه و آرامشی رویایی فرو می‌برد. (ر.ک. مدرسی چهاردهی ۱۳۸۵: ۲۶۵)

تاریخچهٔ رقص کَتَک (کاتاک) در آیین هندویی

اصطلاح کاتاک[1] ریشه در اصطلاح ودایی «کاتا» دارد که به معنی داستان، گفتگو و داستان سنتی است. (شاه[2] ۲۰۰۶: ۴۵) رقص کتک که به چرخش‌های طولانی‌اش مشهور است، یکی از هفت شاخهٔ هنرهای کلاسیک بر شمرده می‌شود که دارای قدمتی تا قرن پنجم پیش از میلاد است. در هند این‌گونه مطرح است که این رقص به‌دلیل چرخش‌های طولانی‌اش شبیه چرخش‌های سماع قادریه است. (بنهام[3] ۱۹۹۵: ۵۲۵) کَتَک یکی از رقص‌های کلاسیک ـ سنتی ده‌گانهٔ اصلی در شبه قارهٔ هند است. این رقص در واقع از رقص‌های کلاسیک و سنتی ایرانی، افغانی، آسیای میانه و رقص صوفیانه در طول تاریخ تأثیر گرفته است. ریشهٔ این کلمه به شکل سنتی در حقیقت از واژه کاتاکار[4] که در سانسکریت و هندی به معنای داستان‌گو و قصه‌گوست، گرفته شده است. آن‌ها در واقع شاعران و قصه‌گویان دوره‌گردی بودند که در دوران باستان در شمال هند از شهری به شهری و از روستایی به روستایی می‌رفتند و داستان‌های عاشقانه و حماسی برای مردم تعریف می‌کردند. در واقع این رقص، داستان‌های حماسی و افسانه‌ای هندی دوران باستان را با حرکات و اشارات ویژه، موسیقی و آواز که با تئاترهای یونان باستان نیز همانندی دارد، به نمایش می گذارد. رقص کَتَک به‌ویژه در دربارهای پادشاهان شمال هند طرفداران بسیار داشته و اجرا می‌شده است. شکل ساده شدهٔ کتک را می‌توان در تئاترهای روستایی هند به نام باوایی[5] که دربارهٔ داستان‌های الهه‌ها و ایزد بانوان هندو در دوران قرون وسطا اجرا می‌شده است، یافت. کتک دارای سه مکتب یا گرانای[6] به طور کامل جدا از یکدیگر است، که در واقع متعلق به شهرهایی‌ست که در آن‌ها

1. Kathak
2. Shah
3. Banham
4. Kathakar
5. Bhavai
6. Gharana

رشد و نمو کرده‌اند، یعنی بنارس در ایالت اوترپرادش و جیپور در ایالت راجستان. سبک و روش رقص کَتَک در واقع بر مبنای حرکات موزون پاست که با ریتم موسیقی هندی و زنگ‌های کوچک ویژه‌ای که بر روی پارچه‌ای دوخته شده است و رقصنده بر پای خود می‌بندد و به آن گونگورو[1] گفته می‌شود، پایه‌گذاری شده است. رقصنده باید با این زنگ‌ها آهنگی موزون و زیبا ایجاد کند که با ریتم موسیقی هماهنگی داشته باشد. درکتک پاها و نیم‌تنهٔ بالایی باید صاف و کشیده بوده و رقصنده با حرکات موزون دست‌ها، بازوها و بالاتنه و همچنین تغییر حالات صورت، خم و راست شدن و چرخش‌های زیبا، داستان مورد نظر را برای حضار بیان کند. مکاتب گوناگون کتک هر کدام روی موضوع و مورد ویژه‌ای از حرکات تمرکز کرده‌اند. برای نمونه مکتب لکنهو بر روی حرکات و اشارات و مکتب جی‌پور بر روی حرکات خاص پاها. این هنر منحصربه‌فرد در شبه‌قارهٔ هند به هنر سنتی شفاهی مشهور است؛ زیرا با زبان و تمرینات از نسلی به نسل دیگر منتقل، حفظ و نگهداری شده است. (میسی[2] ۱۹۹۹:۱۴۵)

بر طبق نظر تاریخ‌شناسان حوزهٔ تئاتر و هنرهای نمایشی هند مدارکی دال بر وجود کَتَک در حدود قرن پنجم پیش از میلاد در شبه قاره هند مشاهده شده است. قدیمی‌ترین کتابی که دربارهٔ این آیین صحبت کرده، «ناتیا شاسترا»[3] است که حکیم بهارت[4] آن را نوشته است. این کتاب شرح بسیار مفصلی دربارهٔ حالات، حرکات و اشاراتی که یک رقصندهٔ کلاسیک باید آن‌ها را یاد بگیرد و نیز روش صحیح اجرای آن را به طورکامل در ۲۶ بخش بیان کرده است. همچنین دربارهٔ روش‌های راه رفتن و خرامیدن، اصول اولیهٔ رقص و احساسات انسانی و اینکه چگونه یک رقصنده باید این احساسات را به حضار و بینندگان نشان داده و آن‌ها را تحت تأثیر

1. Ghungroo
2. Massey
3. NatyaShastra
4. Bharata

قرار دهد، بحث می‌کند. کَتَک با چرخش‌های خیره‌کننده و سریع و تند حرکات پا که با گونگورو یا زنگ‌های بزرگ، پیچیدگی خاصی پیدا می‌کند و با آمیختن رقص‌های سنتی ایرانی و آسیای مرکزی جلوه‌ای خاص و جدید یافت و سبکی نو را از مخلوط بنیادهای هندی مانند حرکات ویژهٔ پا و حرکاتی از رقص‌های وارداتی به‌وجود آورد که تاکنون نیز ادامه دارد. کَتَک در دربار گورکانیان هند مقام و موقعیتی خاص پیدا کرد و بسیاری از رقصندگان هندو و مسلمان راهی دربار ایشان شده تا بخت خود را بیازمایند و مقام و موقعیت بالایی کسب کنند. پس از سقوط سلطنت گورکانیان هند و با سلطهٔ انگلیسی‌ها بر شبه‌قارهٔ هند کلیهٔ رقص‌های کلاسیک و سنتی هندی از رونق افتاد و بریتانیایی‌ها شروع به ترویج فرهنگ و زبان خویش و از جمله رقص‌های غربی در جامعهٔ هند کردند. در راستای جایگزینی رقص کَتَک، به‌جای توضیح و تشریح حماسه‌های کهن هند و داستان‌های عاشقانه، عامیانه و رایج در جامعهٔ هند، داستان‌های انگلیسی و مسیحی نشان داده شد. (میسی ۱۹۹۹:۱۴۵) برخی از پژوهشگران کاتاکالی را زیر مجموعهٔ رقص‌های سنتی هندی طبقه‌بندی می‌کنند ولی در مقایسه با رقص‌های سنتی هندی، کاتاکالی ویژگی‌هایی نمایشی دارد و بسیاری از پژوهشگران آن را نمایش می‌دانند نه رقص. درحقیقت استفاده از عبارت «رقص» برای کاتاکالی به اعتبار حرکت‌های موزونی است که در خدمت اجرای نمایشی قرار می‌گیرند، ولی این حرکت‌ها از رقص غنایی سنتی هندی بسیار دورند و هر حرکت برای مخاطب مفهومی ویژه دارد. اصلی‌ترین معیار که اشاره به کهنسال بودن یک رقص می‌کند، در واقع بر این مبناست که اصول اولیهٔ ذکر شده در رسالهٔ «*ناتیاشاسترا*» در آن منعکس شده باشد. تمامی رقص‌های کلاسیک هند، درواقع نمایش‌های آهنگین و رقصانی هستند که همگی روایت‌گرند و از تاریخ و پیشینهٔ بسیار دیرینه‌ای برخوردارند. رقصندگان در این رقص‌های باستانی، داستان خدایان، اسطوره‌ها، حماسه‌ها و یا افسانه‌های خود را با حرکات بدن گوناگون و دست و صورت روایت می‌کنند. این حرکات بسیار نمادین و

پیچیده هستند و درواقع درک واقعیت نمادین آن برای افراد ناآشنا در بسیاری از مواقع غیرممکن است. نظریات گوناگونی دربارهٔ دسته‌بندی رقص‌های کلاسیک وجود دارد و برخی نهادهای پژوهشی و هنری در هند شمار این رقص‌ها را یازده، ده، هشت و در برخی موارد شش، برمی‌شمارند. در برخی موارد مفهوم رقص کلاسیک هندی، اصطلاحی کلی برای مجموعه هنرهای نمایشی و موسیقیایی هند به شمار می‌آید. رقص‌های کلاسیک در شکل اصلی خود در معابد هندو و در هنگام مراسم مذهبی و عبادی به نام آگاما نارتانام[1] اجرا می‌شوند. برطبق داده‌های آورده شده در رسالهٔ کهن «ناتیاشاسترا»، تمامی رقص‌های اجرا شده در معابد مارجی[2] نام دارند و عملکرد اصلی آن‌ها آزاد کردن و سبک کردن روح انسان است. این رقص‌ها در قصرهای سلطنتی نیز به همراه موسیقی کلاسیک هندی به نام کارناتاکام[3] اجرا می‌شوند. در سنت‌های هندی برای میهمان‌نواز بودن، شانزده اصل مهم وجود دارد که یکی از آن‌ها هدیه دادن شادی و احساسات زیبای انسانی در قالب موسیقی و رقص است. در واقع نواختن موسیقی و اجرای رقص یکی از ابزارهای مهمان‌نوازی به شمار می‌آمده است. در برخی از رسالات کهن، رقص را نوعی ریاضت (به معنای ورزش) برای ایجاد سلامتی در بدن انسان توصیف کرده‌اند. در این زمینه بارها اشاره شده است که کوباندن کف پا به عنوان پایانهٔ عصبی بدن، نوعی ماساژ موزون و حساب شده است که سلامت بدن رقصنده را تضمین می‌کند. (کوتری[4] ۱۹۸۸: ۲۰۵) لباس‌هایی با دامن‌های بلند به تن رقاصان است که به هنگام چرخش مانند لباس درویشان مانند یک چترِ باز به هوا بلند می‌شود. وجود قوالی نیز در هر دو و خواندن آواز و نـواختن ساز کوبه‌ای (دف در سماع و طبل در کَتَک) نیز ازجمله مشترکات آن دو است. کَتَک که آیینی هندویی است، وارد دربارهـای پادشـاهان مـسلمان هند، سلاطین دهلی و امپراتوران گورکانی شد

1. Agama Nartanam
2. Margi
3. Carnatakam
4. Kothari

و همیشه در بزم‌ها اجرا می‌شد. از جمله موارد مشترک میان این دو می‌توان از استفاده از لباس‌هایی با دامن‌های بلند، قوالی، سازهای کوبه‌ای شامل دف در سماع و طبل در کتک نام برد. (نارایان[1] ۲۰۰۷: ۳۰) در این رقص، چرخش در یک محور مشخص که سم نام دارد، به پایان رسد. همانندی که در کلمهٔ سم و سماع مشاهده می‌شود، به این خاطر است که در این آیین در ابتدا چرخش‌های طولانی در مراسم آیینی وجود نداشته است و مشخص هم نیست که توسط چه کسانی به مراسم اضافه شده است، ولی می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که این چرخش، تأثیرپذیر از چرخش‌های سماع باشد. (نارایان ۲۰۰۷: ۳۰) نویسندگان و هنرمندان در هیچ منبعی به تأثیرپذیری فنون کتک از سماع و همچنین به تأثیرپذیری چرخش‌های پیایی کتک از سماع که بخش مهم کتک است، اشاره‌ای نکرده‌اند و به نظر می‌رسد به دلایل تعصبات ملی و میهنی باشد. (دیوی[2] ۲۰۰۲: ۱۶۶) از جمله تفاوت‌های دیگری که می‌توان در این دو آیین به آن‌ها اشاره کرد، شیوهٔ اجراهای آیینی آن‌هاست. در سبک لکنهو و مسلمانی به دلیل توجه رقاصان روی مفاهیم پیچیده‌تر برای ارائه به مخاطبینی که با این زبان آشنا نبودند، از تشبیهات و استعارات تکنیک ابهینیا استفاده کرده‌اند، اما سبک جی‌پور تأکید بیشتری بر حرکات پا و معلق بودن در فضا دارد. (واتاسیان[3] ۱۹۸۲: ۱۴۵) با ورود کتک به دربار و توجه پادشاهان وقت به آن، رقصندگان بسیاری به شکل موروثی در خانواده‌های هنرمند تربیت شدند. کاتاک رقصی روایت‌گر است و به معنای «روایت‌گری تاریخی» است. داستان‌های بخش روایی رقص کاتاک، شامل روایات موجود در کتاب «بهاگواد گیتا»[4] و صحنه‌های عاشقانهٔ حیات ایزد کریشنا و همسرش رادها و یا برگرفته از دیگر اسطوره‌های هندی است. این رقص یکی از مهم‌ترین رقص‌های دراماتیک و کلاسیک هندی به شمار می‌آید و خاستگاه اصلی آن مناطق شمالی هند است. جهان‌بینی مذهبی نهفته

1. Narayan
2. Devi
3. Vatsyayan
4. Bhagavad Gita

در شکل‌گیری این رقص متأثر از دو مذهب اسلام و هندو بوده است و وجه دراماتیک آن در دورهٔ اسلامی شاخه‌های بسیاری پیدا کرده است. (دیوی ۱۹۸۴: ۱۰۲) نزد هندوها رقص توالی موزونی است که از زمان و مکان زاییده شده است و این دو اساس تجلی و تَعَیّن را می‌سازند. (ر.ک. پاشایی ۱۳۷۶: ۱۰۶) با مطالعهٔ منابع هندویی به نظر می‌رسد که آفرینش از نوای طبلی برخاسته است که نمایانگر صوت است و اشاره‌ای به وحی الهی دارد. در مورد اهمیت صدای طبل می‌توان اشاره کرد که آن مظهر و نمادی از خدایان و مکاشفه است، مانند طبل شیوا که نشان از آفرینش اولیه است. (ر.ک. کوپر ۱۳۷۹: ۲۵۲) رقص در تاریخ هند در واقع نوعی پرستش است و تعظیم و تکریم خدایان را با زیبایی خاصی نشان می‌دهد. در نظر یک هندو این رقص‌ها برای نمایش تن نیست. دورانت می‌نویسد: «رقص در هندوییزم روشی معنوی و همراه با یوگا و تمرکز فکر و حبس نفس است و یک نوع عبادت مذهبی برای تکریم ایزدان می‌باشد.» (دورانت ۱۳۷۰: ۸۵۲) حلقه از چند لحاظ با نماد دایره در مفهوم ابدیت، تداوم، الوهیت و زندگی همانندی دارد. (ر.ک. کوپر ۱۳۷۹: ۴)

پوشاک رقصندهٔ کَتَک (کاتاک)

در واقع پوشاک رقص کَتَک به دو گروه پوشاک هندوها و مسلمانان تقسیم می‌شود. پوشاک زن هندو شامل ساری[1] که به همراه چولی[2] یا لباسی است که زیر ساری پوشیده می‌شود و جواهراتی که سرتا پای او را می‌پوشاند و در آخر یک خال سرخ که به آن بیندی[3] گفته می‌شود، در وسط پیشانی قرار می‌گیرد. دومین شکل یک دامن بلند و بسیار گشاد است که با گلدوزی‌ها و سنگ‌دوزی‌های زیبا آراسته شده است و با یک چولی و یک شال بلند و نازک پوشیده می‌شود و همراه آن جواهرات

1. Sari
2. Choli
3. Bindi

زیبا نیز پیرایهٔ رقصنده است. پوشاک رقصندهٔ زن مسلمان شامل یک پیراهن است که دامن بلند و گشاد آن تا زیر زانو یا پایین‌تر می‌رسد که باید زیر آن شلوار سنتی تنگ و چسبان چوری دار[1] پوشیده شود و در بالای این پیراهن نیم‌تنه‌ای زیبا با آستین‌های بلند و تنگ به‌همراه شالی نازک که سر رقصنده را می‌پوشاند و دارای جواهرات زیبا است. پوشاک رقصندهٔ مرد هندو یک دوتی[2] یا لنگی بلند و گشاد از ابریشم بود که از بالای ناف تا پایین پا را در بالا نیم‌تنه‌ای نازک که به همراه برخی جواهرات بر گردن و بازوی رقصنده می‌پوشاند. لازم به ذکر است که تمامی رقص‌های کلاسیک هند باید بدون کفش یا دمپایی و پا برهنه اجرا شوند. (دیوی ۱۹۸۴: ۱۲۰)

سازهای موسیقی کَتَک (کاتاک)

گروه سازهای موسیقی بسته به تعداد نوازندهٔ کاتاک متفاوت است، از دو تا دوازده ساز کلاسیک هندی یا بیشتر که در نسخه‌هایی نیز با نوآوری‌های مصنوعی همراه است. (دسکاتنر[3] ۲۰۱۰: ۱۲۱) از متداول‌ترین سازهایی که با کاتاک همراه است طبلا[4] است که با ریتم پاهای رقصنده، هماهنگ می‌شود و سایر ابزارها برای افزودن اثر، عمق و ساختار در اجرای کاتاک استفاده می‌شود. (واکر[5] ۲۰۱۶: ۱۲۱) طبلا در واقع دو طبل کوچک و بزرگ است که بر روی زمین قرار گرفته و نواخته می‌شود. ساز دیگر سارنگی[6] است که نوعی کمانچهٔ هندی است و آهنگ‌های ظریفی را می‌توان با آن اجرا نمود و برای هماهنگ کردن رقص پاهای رقصنده تنظیم می‌شود.

1. Jaipur
2. Dhoti
3. Descutner
4. Tabal
5. Walker
6. Sarangi

هارمونیوم[1] نوعی ارگ کوچک دستی است که بر روی زمین قرار گرفته و نواخته می‌شود. منجیرا[2] سِنج دستی کوچک است که ریتم موسیقی یا تال[3] را نگه می‌دارد. (بنهام ۱۹۹۵: ۵۲۵ـ۵۲۲)

نتیجه

این پژوهش نشان می‌دهد که با وجود تفاوت‌های ظاهری آیینی و دینی و کیش‌های متفاوت، ساختارهای مشترکی در دو رقص سماع و کتک وجود دارد. بررسی همانندی‌ها حاکی ازآن است که یک مطلوب واحد، اساس تمامی کشش‌ها و کوشش‌های بشر برای درک و توصیف و محسوس کردن حقیقتی واحد و معنوی است که به جهان صورت و معنی بخشیده است. در مورد تأثیرپذیری‌های کتک از سماع قادریه به نظر می‌رسد که کتک در هند، در دوران سلاطین دهلی و امپراتوران مغول، به واسطهٔ ارتباطات فرهنگی بین اسلام و هندوئیسم، تغییراتی پیدا کرده است. هنگامی‌که سخن از اسلام در دربارهای مسلمان هند به میان می‌آید، ذهن ناخودآگاه به سمت صوفی‌گری می‌رود، چراکه در تاریخ آمده است که اغلب شاهان مسلمان هند صوفی بوده یا به صوفی‌گری علاقه‌مند بوده‌اند و در دربارهای خود مجالس سماع برپا کرده‌اند. به دلیل علاقهٔ شاهان مسلمان به صوفی‌گری سماع قادریه در کاخ‌های سلاطین به اجرا در می‌آمد. به تدریج رقص کتک با تأثیر از این سنت صوفیانه، دگرگون شده است. این دگرگونی شامل وارد شدن کلام اشعار و افسانه‌های هندویی و حماسه‌های ایزدان به اشعار صوفیانه و عرفانی که به زبان فارسی بودند، پوشیدن لباس‌های پوشیده‌تر به پیروی از رکن حفظ حجاب در اسلام، اجرای موسیقیِ قوالی و سبک موسیقیِ هندوستانی و به طور خاص تغییر

1. Harmonium
2. Manjira
3. Tale

در حرکات بدن بود. چرخ زدن‌های پیاپی درویشان بر حول محور یک پا و نگه داشتن یکی از دست‌ها در بالای سر با کف دست رو به آسمان و گاه بر روی سر و کلاه و دست دیگر بالا آمده به صورت افقی تا سرحد شانه با کف دست رو به پایین، در اجرای آیینی کتک نیز به شکلی همانند با سماع وجود دارد. اجرای آیینی کتک به چرخش‌های بسیار طولانی معروف است. این چرخش‌های طولانی همانند چرخش‌های سماع است. لباس‌هایی با دامن‌های بلند به تن اجراکنندگان آن است که هنگام چرخش مانند لباس درویشان همانند یک چترِ باز به هوا بلند می‌شود. به حضور قوّال در هر دو آیین و خواندن آواز و نـواختن ساز کوبه‌ای (دف در سماع و طبل در کتک) نیز می‌توان اشاره کرد. حلقه از چند لحاظ با نماد دایره در مفهوم ابدیت، تداوم، الوهیت و زندگی شباهت دارد. طبل نماد صدا، آواز آغازین، حقیقت الهی و مکاشفه و مظهر همهٔ ایزدان است و در رقص‌های خلسه‌آور مورد استفاده قرار می‌گیرد. با بررسی تطبیقی و تحلیل محتواییِ رقصِ سماع و رقصِ کتک، می‌توان همبستگی معنوی را که ساختار اصلی اندیشهٔ بشر در تمام نمودهای فرهنگی و هنری و آیینی و مذهبی است، نشان داد.

کتابنامه

ابن‌سعد، محمدبن سعد. ۱۴۱۰. *طبقات الکبری*. الجزء اول. بیروت: دارالعلمیه.

احمد، عزیز. ۱۳۷۶. *تاریخ تفکر اسلامی در هند*. ترجمه نقی لطفی. تهران: علمی و فرهنگی.

الیاده، میرچا. ۱۳۹۲. *آیین‌ها و نمادهای تشرف*. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

انصاری، عبدالله .۱۳۹۷. *شرح رسالهٔ صد میدان*. تهران: آیت اشراق.

برویین‌سن، مارتین. ۱۳۹۷. «*هویت قومی کردها در ترکیه*». فصلنامهٔ تاریخ نو. ترجمه مهدی سجادی. س۸. ش۲۵. صص۳۳۸ـ۳۳۶.

پاشایی، جاوید. ۱۳۷۶. «*صدای ستاره، سکوت درختان*». فصلنامهٔ کلک. س۹. ش۸۹. صص ۱۱۰ـ۱۰۶.

تفضلی، ابوالقاسم. ۱۳۷۵. *سماع درویشان در تربت مولانا*. تهران: فاخته.

چادها، پینکی و دیگران. ۱۳۹۵. «*مطالعهٔ تطبیقی اجرای آیینی کَتک و سماع مولویه از منظر تاریخی*». فصلنامهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی. انجمن ایرانی تاریخ. س۸. ش۳۰. صص۱۱۳ـ۱۰۲.

چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۲. *درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی*. تهران: حکمت.

حاجی محمدی، محمد. ۱۳۹۰. *مطالعه و تحلیل نقش‌مایه‌های تصویری رقص در ایران پیش از تاریخ*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکدهٔ هنر، ادیان و تمدن‌ها. دانشگاه اصفهان.

حاکمی، اسماعیل. ۱۳۸۴. سماع در تصوف. تهران: دانشگاه تهران.

داراشکوه، محمد. ۱۳۳۵. *سکینةالاولیا*، به کوشش تاراچند و محمدرضا جلالی نائینی. تهران: مؤسسهٔ مطبوعات علمی.

دورانت، ویل. ۱۳۷۰. *تاریخ تمدن، مشر ق زمین گاهوارهٔ تمدن*. ترجمهٔ احمد آرام و دیگران. تهران: علمی فرهنگی.

دورینگ، ژان. ۱۳۸۳. *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: توس.

راهگانی، روح انگیز. ۱۳۷۷. *تاریخ موسیقی ایران*.تهران: پیشرو.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۸. *فرهنگ نمادها*. ج۳. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

غزالی طوسی، محمد. ۱۳۷۹. *کیمیای سعادت*. ج۱. تصحیح احمد آرام، تهران: کتابخانه مرکزی.

فریدلندر، ایرا. ۱۳۸۲. *مولانا و چرخ درویشان*. ترجمه شکوفه کاوانی، تهران: زریاب.

قادری پهلواروی، هلال احمد. ۱۹۸۶. *سوانح حضرت مولانا سیّدشاه محمد امان‌الله قادری پهلواروی*. ج ۱. پتنه: بی‌جا.

کسنزانی، محمد. ۱۳۸۱. *تصوف*. ترجمهٔ سیف‌الله مدرس گرجی و محمد صدیق کلاهچی. سنندج: بی‌نا.

کوپر، جی.سی. ۱۳۷۹. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

گارفینکل، هارولد. ۲۰۱۱.مطالعه زمینه‌های روتین فعالیت‌های روزمره در مطالعه تئوری جامع روش سنتی به پست مدرنیسم . ترجمه محسن ثلاثی. تهران: علمی.

گیلانی، عبدالقادر. ۱۳۸۵. *سر الاسرار*. ترجمه مسلم زمانی و کریم زمانی. تهران: نی.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۸. *فیوضات ربانی*. ترجمه عباس اطمینانی. سنندج: بی‌نا.

گوهرین، سیّدصادق. ۱۳۸۲. *شرح اصلاحات تصوف*. ج۷. تهران: زوار.
گوشبر، حمیدرضا. ۱۳۹۲. بررسی کارکرهای رقص سماع در طریقت قادریه. اصفهان: دانشکده هنر.
مدرسی چهاردهی، نورالدین. ۱۳۸۵. *سلسله‌های صوفیه در ایران*. تهران: علمی و فرهنگی.
نوروزی‌طلب، علیرضا و پدیده عادلوند. ۱۳۹۳. «*مطالعهٔ تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع*». فصلنامهٔ باغ نظر. س۱۱. ش۲۸. صص۲۶۰ـ۲۵۸.
هاشمی، علیرضا. ۱۳۹۶. «بررسی تاثیر کلاسیک سنتی کتک در شبه قاره». تهران: فصلنامه فرهنگ مردم. س۸. ش۱۴. صص۱۱۱ـ۱۰۷.

English sources

Banham, Martin.1995. *The Cambridge Guide to Theatre.* Cambridge University Press.
Cohen, M.E. 1993 .the cultic calendars of the Arts.continuum.London: NewYork.
Descutner, Janet. 2010. *Asian Dance*. Infobase.
Devi, Amala. 1984. *Danse de l'Inde: le Kathak*. In *Danser,* numéro. Edition SPER. Paris.
Devi, Ragini. 2002. *Dance Dialects of India*. Delhi: Motilal Banarasidass.
Eliade,M.Vol4. *Movement in Stills: The Dance and Life of Kumudin, Mapin Publishing*, Gp Pty Ltd: Illustrated edition.
Hanna.j, L. 1979. *Toward a cross.cultural conc eptualization of dance and some correlate considerations.* Inj, blacking and j.w kealinohomoku (Eds). The performing aets .music and davce hague: mouton.
Kothari, Sunil. 1989. Kathak Indian Classical Dance Art, Abhinav Publication.
Lings, martin, 1975. *What is Sufis*? London: George ALLEN and unwin ltd.
Massey, Regina. 1999. *Indian, sKathak dance, Past, Present and future.* Abhinav.
Narayan, Shovana. 2007. *The Sterling Book of Indian Classical Dances.* UK, U.S.A and India: Sterling.
Sharma, Arvind. 1987 .Ecstasy. *In The Encyclopod of Religion*.
Underhill, Evelyn. 1955 .*Mysticism, in the Encyclopod of Religion*. (Ed).M.Eliade. London. : .CreateSpace.

Van Bruinessen, Martin. 1988. ((*The Kurds and Islam))*. Area Studies Project. Tokyo. JapN.
Vatsyayan, Kapila. 1982. *Dance in Indian painting*. New Delhi: Abinav.
Walker, Margaret E. 2016. *India's Kathak Dance in Historical Perspective*. Routledge.

References

Ebne Sa'd, Mohammad Ebne Sa'd. (1990/1410AH). *Tabaqāto al-kobrā* (*Classes of the Great*). 1st Vol. Beyrūt: Daro al-elmīye.

Ahmad, Azīz. (1997/1376SH). *Tārīxe Tafakkore Eslāmī dar Hend* (*History of Islamic Thought in India*). Tr. by Naqī Lotfī. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Ansārī, Abdo al-llāh. (2018/1397SH). *Šarhe Resāle-ye Sad Meydān* (*Description of the treatise of Sad Maidan*). Tehrān: Āyato al-ešrāq.

Bruinessen, Martin Van. (2018/1397SH). *Hovīyate Qowmī-ye Kordhā dar Torkīye* (*Ethnic Identity of Kurds in Turkey*). *Quarterly Journal of Modern History*. Tr. by Mehdī Sajjādī. 8th Year. No. 25. p. 336.

Chadhas, Pinki and others. (2016/1395SH). "*Motāle'e Tatbīqī-ye Ejrāye Āyīnī-ye Kotak , Samā'e Mowlavīye az Manzare Tārīxī*" ("*A Comparative Study of the Ritual Performance of the Beating and Listening of Rumi from a Historical Perspective*"). *Quarterly Journal of Cultural History Studies*. 8th Year. No. 30. Pp. 102-103.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (2009/1388SH). *Farhange Namādhā* (*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). 3nd ed. Tehrān: Jeyhūn.

Chittick, William C. (2003/1382SH). *Dar-āmadī bar Tasavvof va Erfāne Eslāmī* (*An Introduction to Sufism and Islamic Mysticism*). Tehrān: Hekmat.

Cooper, Jean C. (2000/1379SH). *Farhange Mosavvare Namādhā-ye Sonnatī* (*Cultural illustrated culture of traditional symbols*). Tr. by Malīhe Karbāsīyān. Tehrān. Faršād.

Dārāšokūh, Mohammad. (1952/1335SH). *Sakīneh al-owlīyā. With the Effort of Dr. Tārāčand and Mohammad-rezā Jallālī Nā'īnī*. Tehrān: Scientific Press Institute.

Durant, William James. (1993/1370SH). *Tārīxe Tamaddon, Mašreq Zamīn Gāhvāre Tamaddon* (*History of civilization, east of the cradle of civilization*). Tr. by Ahmad Ārām and others. Tehrān: Elmī va Farhangī.

During, Jean . (2004/1383SH). *Sonnat va Tahavvol dar Mūsīqī-qe Īrānī* (*Tradition and Evolution in Iranian Music*). Tr. by Sūdābeh Fazā'elī. Tehrān: Tūs.

Eliade, Mircea. (2013/1392SH). *Āyīnhā va Namādhā-ye Tašarrof* (*Rites and symbols of initiation the miste ries of Birth and Rebirth*). Tr. by Mānī Sālehī Allāmeh. Tehrān: Nīlūfar.

Friedlander, Ira. (2003/1382SH). *Mowlānā va Čarxe Darvīšān* (*The whirling dervishes, being an account of the sufi order known as the mevlevis…*). Tr. be Šokūfe Kāvānī. Tehrān: Zaryāb.

Hājī Mohammadī, Mohammad. (2011/1390SH). *Motāle'e va Tahlīle Naqš-māyehā-ye Tasvīrī-ye Raqs dar Īrāne Pīš az Tārīx* (*Hand study and analysis of the visual motifs of dance in prehistoric Iran*). *Master*

Thesis in Art Research. Faculty of Religions and Civilizations, University of Isfahan.
Hākemī, Esmā'īl. (2005/1384SH). *Samā dar Tasavvof* (*Listening in Sufism*). Tehrān: University of Tehran.
Hāšemī, Alī-rezā. (2017/1396SH). "*Barrasī-ye Ta'sīre Kelāsīke Sonnatī-ye Kotak dar Šebhe Qāre*" ("*A Study of the Traditional Classical Impact of Beating on the Subcontinent*"). Tehrān: People Culture Quarterly. 8th Year. No. 14. p. 107.
Kasenzānī, Mohammad .(2002/1381SH). *Tasavvof* (*Sufism*). Tr. by Seyfo al-llāh Modarres Gorjī and Mohammad Sedīq Kolāh-čī. Sanandaj: Bija.
Gīlānī, Abdo al-qāder. (2006/1385SH). *Sero al-asrār*. Tr. by Moslem Zamānī and Karīm Zamānī. Tehrān: Ney.
Gīlānī, Abdo al-qāder. (2009/1388SH). *Foyūzāte Rabbānī*. Tr. by Abbās Etmīnānī. Sanandaj: Bija.
Gowharīn, Seyyed Sādeq. (2003/1382SH). *Šarhe Estelāhāte Tasavvof* (*Description of Sufi terms*). 7th Vol. Tehrān: Zavvār.
Gūšbor, Hamīd-rezā. (2013/1392SH). *Barrasī-ye Kār-kerdhā-ye Raqse Samā dar Tarīqate Qāderīye*. Esfahan: art University.
Modarresī Čahār-dehī, Nūro al-ddīn. (2006/1385SH). *Selselehā-ye Sūfīye dar Īrān* (*Sufi dynasties in Iran*). Tehrān: Elmī va Farhangī.
Nowrūzī-talab, Alī-rezā and Padīdeh Ādel-vand. (2014/1393SH). "*Motāle'e-ye Tatbīqī-ye Raqse Šīvā va Raqse Samā*" ("*Comparative study of Shiva dance and Sama dance*"). *Bāqe Nazar scientific research quarterly*. 11th Year. No. 28. P. 258.
Pāšāyī, Jāvīd. (1997/1376SH). "*Sedā-ye Setāre, Sokūte Deraxtān*" (*The sound of the star, the silence of the trees*). *Kelk Quarterly*. 9th Year. No. 89. p. 106.
Qāderī Pahlavārūy, Helāl Ahmad. (1986/1365SH). *Savānehe Hazrate Mowlānā Seyyed Šāh Mohammad Amāno al-llāh Qāderī Pahlavārūy*. 1st Vol. Bija.
Qazālī Tūsī, Mohammad. (2000/1379SH). *Kīmīyā-ye Sa'ādat* (*Alchemy of Happiness*). 1st Vol. Ed. by Ahmad Ārām. Tehrān: Central Library.
Rāh-gānī, Rūh-angīz. (1998/1377SH). *Tārīxe Mūsīqī-ye Īrān*. Tehrān: Pīšrow.
Tafazzalī, Abo al-qāsem. (1996/1375SH). *Samā'e Darvīšān dar Torbate Mowlānā* (*Hearing of dervishes in Maulana Torbat*). Tehrān: Fāxteh.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۲۷ تا ۱۵۰) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/10.30495/MMLQ.2022.689682

تقریرهای صوفیه از اسقاط تکلیف شرعی در طایفه عقلاءالمجانین با تأکید بر دیدگاه ابن‌عربی و عین القضات همدانی

علی رحیمی*ـ هاتف سیاه‌کوهیانـ جمشید صدری*****

دانشجوی دکتری تخصصی گروه ادیان وعرفان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تاکستان، تاکستان، ایران ـ استادیار گروه ادیان وعرفان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تاکستان، تاکستان، ایران ـ دانشیار گروه ادیان وعرفان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تاکستان، تاکستان، ایران

چکیده

در متون عرفانی اسقاط تکالیف شرعی عقلاءالمجانین از جمله موضوعات پربسامدی است که با تقریرهای گوناگونی بیان شده است. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی به روشن کردن رهیافت‌های نظری صوفیه در رواداشت اسقاط تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین و بازشناسی عوامل این اسقاط از نظر آن‌ها پرداخته است. بر این اساس مقاله حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که در انسان‌شناسی عرفانی صوفیه مخاطب تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین کدام قوه است و آیا با زوال عقل متعارف، قوه دیگری در آن‌ها محل تکلیف شرعی می‌گردد؟ همچنین با توجه به برخورداری عقلاءالمجانین از نوعی عقل، آیا می‌توان آن‌ها را مانند سایر عقلا مکلّف به انجام تکالیف شرعی دانست؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رهیافت اصلی صوفیه در این باب، اعتقاد به معذوریت عقلاءالمجانین به واسطه غلبه حال بر آن‌ها و برخورداری آن‌ها از حالات سُکر صوفیانه در اثر دریافت واردات غیبی است. در برخی از تقریرهای صوفیانه زوال عقل و پیرو آن سقوط تکالیف شرعی از عقلاءالمجانین موهبتی از سوی خدا برای آن‌ها در نظر گرفته شده است و برخی از صوفیه سکر باطنی آن‌ها را به منزله نماز دائم آن‌ها دانسته‌اند. هدف از این پژوهش بازشناسی علل عدم التزام عقلاءالمجانین به تکالیف شرعی از منظر صوفیه به‌ویژه ابن‌عربی و عین القضات است.

کلیدواژه‌ها: عقلاءالمجانین، تکلیف شرعی، تصوف اسلامی، غلبه حال، ابن‌عربی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: mohsan.mohsani@ tiau.ac.ir
**Email: siyahkoohiyan@tiau.ac.ir (نویسنده مسئول)
***Email: Jamshid.sadri@tiau.ac.ir

این مقاله برگرفته ازرساله دکتری ادیان وعرفان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تاکستان است.

مقدمه

تکالیف شرعی مجانین، به عنوان یکی از مصادیق «نفوس ناقصه» از موضوعات مهم در مباحث کلامی و فقهی محسوب می‌شود. این مسئله در متون دینی و روایی ذیل دو مفهوم «رُفع‌القلم» و «مستضعفین» مطرح شده و شامل مباحث دامنه‌دار است. (ر.ک. کهریزی و منصوری ۱۳۹۹: ۱۰۶ـ۸۹) در تاریخ تصوف اسلامی طرح فرضیه اسقاط تکالیف شرعی از سوی برخی صوفیه (ر.ک. مظاهری۱۳۸۰: ۵۳۸ـ۵۲۵) موجب تشدید تقابل گفتمان‌های متنازع تاریخی میان موافقان و مخالفان تصوف شده و تصوف را به عنوان گفتمانی شریعت‌ستیز در برابر متشرعه دچار چالش کرده است. یکی از رهیافت‌های سنتی صوفیه در تبیین فرضیه اسقاط تکالیف، معذوریت خواص صوفیه بواسطه برخورداری از حالات بی‌خودی و سُکر به هنگام غلبات وجد آن‌هاست که اشتداد چنین حالاتی بیش از همه در گروه عقلاءالمجانین دیده می‌شود. در متون عرفانی بحث از ساقط شدن تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین از بسامد فراوانی برخوردار است و بزرگان صوفیه تبیین‌های مختلفی دربارهٔ این موضوع بیان کرده‌اند. پرسشی که زمینه‌ساز نگارش این مقاله شده، آن است که در انسان‌شناسی عرفانی صوفیه، روایی سقوط تکالیف شرعی از طایفه عقلاءالمجانین به کدام عوامل باز می‌گردد؟ آیا با زوال قوه عقل در این طایفه، می‌توان قوه فراعقلانی دیگری را در آن‌ها مخاطب و محل تکالیف شرعی دانست؟ همچنین با توجه به سویه عقل در شخصیت عقلاءالمجانین، آیا می‌توان آن‌ها را همچون عقلای دیگر مکلف به انجام تکالیف شرعی دانست؟ از سوی دیگر با توجه به سویه جنون در شخصیت عقلاءالمجانین، در صورت مبادرت آن‌ها به انجام تکالیف شرعی، التزام آن‌ها به شریعت چه تفاوتی با التزام عامه مکلفین خواهد داشت؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف اصلی این مقاله بررسی اسقاط تکالیف شرعی عقلاءالمجانین از منظر عرفانی در متون صوفیه، و بازشناسی علل شریعت‌گریزی عقلاءالمجانین و عدم التزام آنها

به تکالیف شرعی در تصوف اسلامی با تاکید بر دیدگاه ابن‌عربی است که با روش توصیفی انجام گرفته است. برون‌ده این جستار روشن شدن پارادایم فکری عارفان مسلمان به‌ویژه ابن‌عربی در فهم و تقسیم شریعت در دو لایه ظاهری و باطنی و اهمیت لایه درونی شریعت در زیست صوفیانه از دیدگاه باطن‌گرای آن‌هاست.

سؤال و روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی متون اصلی نثر صوفیه مورد بررسی قرار گرفته است و در پی یافتن پاسخ این پرسش‌هاست:

۱) در انسان‌شناسی عرفانی صوفیه، روایی سقوط تکالیف شرعی از طایفه عقلاءالمجانین به کدام عوامل باز می‌گردد؟

۲) آیا با زوال قوه عقل در این طایفه، می‌توان قوه فراعقلانی دیگری را در آن‌ها مخاطب و محل تکالیف شرعی دانست؟

۳) با توجه به سویه عقل در شخصیت عقلاءالمجانین، آیا می‌توان آن‌ها را همچون عقلای دیگر مکلف به انجام تکالیف شرعی دانست؟

۴) با توجه به سویه جنون در شخصیت عقلاءالمجانین، در صورت مبادرت آن‌ها به انجام تکالیف شرعی، التزام آن‌ها به شریعت چه تفاوتی با التزام عامه مکلفین خواهد داشت؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع اسقاط تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین از منظر صوفیه پژوهش مستقلی که به طور ویژه به این موضوع پرداخته باشد، وجود ندارد. با این حال از

میان پژوهش های گوناگونی که درباره عقلاءالمجانین انجام گرفته است، در نوشته‌های هلموت ریتر (۱۳۷۷)، و پورجوادی (۱۳۷۲)، در *بوی جان* مطالب پراکنده‌ای وجود دارد. مظاهری (۱۳۸۰)، در مقاله «اسقاط تکلیف در عرفان اسلامی» ضمن پرداختن به مفاهیم فرق و جمع در تصوف، حالات سکر صوفیانه را دلیل اسقاط تکالیف شرعی در خواص صوفیه دانسته است و در بخش کوتاهی از مقاله دیدگاه عین القضات همدانی را دربارهٔ معذوریت صوفیه از انجام تکالیف شرعی در حال سکر و جنون صوفیانه را بیان کرده است. پورجوادی (۱۳۶۶)، در مقاله «تحلیلی از مفاهیم عقل و جنون در عقلاء مجانین» بر اساس نظر ابن‌خلدون درباره وجود عقل نظری و فقدان عقل عملی در عقلاءالمجانین، مقام ولایت آن‌ها را ناشی از وجود عقل نظری در آن‌ها و اسقاط تکالیف شرعی را ناشی از فقدان عقل عملی در آن‌ها دانسته است. همو (۱۳۷۴)، همچنین در بخشی از *عین القضات و استادان او* به تبیین دیدگاه عین القضات همدانی دربارهٔ اسقاط تکالیف شرعی در هنگام غلبات وجد و سکر صوفیانه پرداخته و صاحبان چنان احوالی را از التزام به فرایض شرعی معذور دانسته است. آقاحسینی (۱۳۷۷)، در مقاله «نقد و تحلیل دیدگاه‌هایی درباره عقلاء مجانین» در بخش‌های کوتاهی به دیدگاه‌های ابن‌جوزی و ابن‌خلدون درباره اسقاط تکالیف شرعی از عقلای مجانین اشاره کرده است. اقبالی‌فر (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «ثبوت و سقوط تکالیف شرعی از منظر عرفان اسلامی» با اشاره به مؤلفه‌های عرفان حقیقی و تکلیف‌محور به تبیین همگرایی عرفان و شریعت در جهت ثبوت تکالیف شرعی پرداخته و در اثبات این مدعا نمونه‌هایی از سیره و سخنان بزرگان صوفیه را بیان کرده و نتیجه گرفته است که عرفا همانند فقها بر این باورند که ثبوت حکم شرعی بر هر انسان مکلفی چه عارف و چه غیر عارف از ضروریات دین مبین اسلام محسوب می‌شود. آقانوری (۱۳۸۱) در مقاله «تصوف و شریعت» ضمن بررسی نوع دیدگاه و میزان پای‌بندی بزرگان تصوف به تکالیف شرعی به موضوع سقوط تکالیف شرعی از منظر صوفیه و توجیه آن‌ها در این باره پرداخته و با ارائه نمونه‌هایی از چالش محدثان و فقیهان با برخی

از آموزه‌های صوفیه، عدول صوفیه از شریعت و اسقاط تکالیف شرعی را ناشی از عوالم ناهشیار باطنی و بکارگیری زبان شطح در بیان تجارب عرفانی توسط آن‌ها و غیر قابل سنجش با موازین عالم هشیاری دانسته است. آقانوری (۱۳۸۲)، در مقاله دیگری با عنوان «سقوط تکالیف شرعی از دیدگاه عارفان» درباره مدعای گروهی از متصوفه دربارهٔ این که تکالیف شرعی در مرحلهٔ نهایی سیر و سلوک از عارفان ساقط می‌شود، به بحث می‌پردازد و ضمن بررسی جایگاه و اهمیت شریعت در سیره و سخنان عارفان نتیجه می‌گیرد که شریعت از نظر عرفا وسیله کمال سالک بوده و از طریقت تفکیک ناپذیر است و در مقام فنای عرفانی، تکلیف اگرچه در ساحت صورت متوجه شخص نمی‌شود، اما در ساحت معنا متوجه اوست. دربارهٔ سقوط تکلیف شرعی از طایفه عقلاءالمجانین از منظر صوفیه، مقاله‌ای نگاشته نشده است و تنها سیاه‌کوهیان (۱۳۹۱)، در مقاله «عقلاءالمجانین و اطوار و کیفیت جنون آن‌ها در فتوحات مکیه ابن‌عربی» در اشاراتی کوتاه این موضوع را از دیدگاه ابن‌عربی بررسی کرده است. همانطور که ملاحظه می‌شود آثار یاد شده اگرچه به سویه‌های عرفانی و اجتماعی شخصیت عقلاءالمجانین پرداخته اما هیچ یک از آن‌ها به بررسی سقوط تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین از منظر عرفانی نپرداخته‌اند و مقاله حاضر نخستین تحقیقی است که این موضوع را به طور مستقل در متون اصلی نثر صوفیه با تأکید بر آثار ابن‌عربی و عین القضات همدانی بررسی می‌کند.

بحث اصلی

عقلاءالمجانین در تصوّف اسلامی

عقلای مجانین در ادبیات عرفانی با نام‌های مختلفی مانند «مغلوبان»، «بهالیل» و «مجانینُ الحقّ» خوانده شده و گروهی این طایفه را «دیوانهٔ عاقل» یا «عابد مبتدع» نام نهاده‌اند. (ر.ک. غنی ۱۳۷۵: ۱۸۷) ابوالقاسم نیشابوری در *عقلاءالمجانین* ضمن

معرفی تعداد قابل توجهی از این طایفه، به طور مفصّل به تعریف جنون و اقسام و معانی گوناگون آن پرداخته است. (ر.ک. نیشابوری ۱۹۸۷: ۳۴۵ـ۳۹) ابن‌جوزی در بخش‌های گوناگونی از *صفه‌الصفوه* با تأثیرپذیری از ابوالقاسم نیشابوری به احوال و اقوال عقلای مجانین پرداخته و آن‌ها را در شمار اولیاء الهی و برگزیدگان دین دانسته است. (ر.ک. ۱۴۰۶ق، ج۲: ۲۹۳ـ۲۸۸؛ همو ج۳: ۱۲۳ـ۱۲۰؛ همو ج۴: ۴۵ـ۳۳) عطّار نیشابوری، در ادبیات عرفانی فارسی، با تفصیل در شخصیت‌پردازی عقلاءالمجانین در مثنوی‌های خود به‌ویژه *مصیبت‌نامه*، بیشترین حکایت‌ها را دربارهٔ این طایفه بیان کرده (ر.ک. سیاه‌کوهیان ۱۳۸۸: ۷۵۸ـ۷۶؛ رحیمی ۱۳۸۷: ۲۳۰ـ۲۲۵) و هیچ یک از آثار منظوم فارسی به اندازه مثنوی‌های او به این موضوع نپرداخته است. (زرین‌کوب ۱۳۸۰: ۲۱) مولانا در چند حکایت *مثنوی* (ر.ک. سیاه‌کوهیان ۱۳۸۸: ۱۵۵ـ۱۲۴) این طایفه را اولیاء مستور دانسته و آن‌ها را از جهت ناشناختگی در میان خلق، «شاهان بی‌نشان» لقب داده است. (مولوی ۱۳۷۵، د۲: ۱۴۰۵ـ۱۳۸۹) عین القضات همدانی این طایفه را سالکان راه نامسلوک و «مغلوبان و متحیران» و «دیوانگان جمال معشوق» نام نهاده، رفتارهای غریب آن‌ها را ناشی از غلبه حال بر آن‌ها می‌داند. (۱۳۷۳، د۱: ۷۴؛ همو د۲: ۳۴؛ همو د۳: ۳۵۲ـ۴) ابن‌عربی به اعتبار نام «بُهلول» عقلای مجانین را «بهالیل» نامیده و القابی مانند «اصحاب عقول بلاعقول» و «الرّجال من اهل‌الله» را دربارهٔ آن‌ها به کار برده و جنون این طایفه را با وحی نبوی مقایسه کرده و تفاوت آن دو را ناشی از تفاوت ماهیت و کیفیت وارادات غیبی بر پیامبران و عقلاءالمجانین دانسته است. (ر.ک. ۱۹۷۵: ۲۵۰ـ۲۴۷)

در تصوف اسلامی گروهی از این طایفه از پیشگامان قافله مجذوبان تلّقی شده (زرین‌کوب ۱۳۶۹: ۳۹) و گروه دیگر که از نظر لاابالی‌گری با احوال کلبیّون در یونان باستان مقایسه شده به جریان قلندریّه و به‌ویژه ملامتیّه در خراسان منتسب شده‌اند. (غنی ۱۳۷۵: ۱۸۷) این گروه که عامدانه خود را در نظر خلق دیوانه می‌نمودند، در

باطن به طور کامل پیرو شریعت بوده‌اند، اما چون از جاه‌طلبی و اشتهار به نیک‌نامی می‌گریختند، با ترک آداب و سنن ظاهری، در صدد نفی خودپرستی بودند. هجویری دلیل ملامت‌جویی این گروه را دوری از آفت عجب و تکبر می‌داند: «این غیرت حقّ باشد که دوستان خود را از ملاحظه غیر نگاه دارد تا چشم کس بر جمال حال ایشان نیفتد و از رؤیت ایشان مر ایشان را نگاه دارد تا جمال خود نبینند و به خود مُعجب نشوند و به آفت عُجب و تکبّر اندر نیفتند پس خلق را بر ایشان گماشتند تا زبان ملامت بر ایشان دراز کردند.» (۱۳۸۰: ۶۹)

بزرگان صوفیه در عقلاءالمجانین یا به چشم اهل ملامت نگریسته و یا آن‌ها را مجذوبانی دانسته که در غلبات حُبّ الهی مقهور گشته‌اند (زرین‌کوب ۱۳۶۹: ۳۹) و در هر دو حال دربارهٔ آن‌ها همواره با تکریم و احترام سخن گفته‌اند. برای نمونه سهل‌بن عبدالله تستری عقلای مجانین را «خلیفتان انبیاء» خوانده که نباید به چشم تحقیر در آن‌ها نگریست؛ (عطار نیشابوری ۱۹۰۵م، ج۱: ۲۶۰) ابوسعید ابوالخیر احترام ویژه‌ای برای این طایفه قائل بوده و افرادی از این طایفه همانند معشوق طوسی (ر.ک. محمّدبن منور ۱۳۶۶: ۵۸و۵۷؛ عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۱: ۶۳) و لقمان سرخسی (ر.ک. محمّدبن منور ۱۳۶۶: ۱۹۹و۲۴ـ۵؛ عطار نیشابوری ۱۹۰۵م، ج۲: ۳۲۴) را سخت ستوده است. احمد غزالی و شیخ محمد حموی در تعظیم مقام معشوق طوسی گفته‌اند، اگرچه او نماز نمی‌خواند، اما روز رستاخیز صدیقان دریغ آن خورند که کاش از خاکی بودند که وی بر آن پای نهاده است. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۱: ۶۳، جامی ۱۸۵۸: ۳۵۰) از مشاهیر این طایفه که در متون متقدّم صوفیه ذکر احوالشان حاکی از نوعی شریعت‌گریزی است، می‌توان از ابوحامد دوستان (ر.ک. مستملی بخاری ۱۳۶۳، ج۲: ۶۶۲)، معشوق طوسی (ر.ک. محمّدبن منور ۱۳۶۶: ۵۸و۵۷)، لقمان سرخسی (ر.ک. محمّدبن منور ۱۳۶۶: ۲۵و۲۴) و شبلی (ر.ک. غزّالی ۱۳۸۶، ج۴: ۶۰۸و۱۲۶؛ قشیری ۱۳۷۴: ۸۶؛ سراج ۱۹۴۴: ۵۰؛ هجویری ۱۳۸۰: ۱۹۷ـ۱۹۰؛ نیشابوری ۱۹۰۵م، ج۲: ۱۶۳؛ انصاری هروی ۱۳۶۲: ۳۹) نام برد.

عقلاءالمجانین و تکالیف شرعی

در متون صوفیه خودداری عقلاءالمجانین از انجام تکالیف شرعی نه به عنوان شریعت‌ستیزی یا بی‌مبالاتی آن‌ها نسبت به آداب شرع، بلکه به عنوان احوالی ناشی از دریافت واردات غیبی، و غلبه آن احوال بر آن‌ها در نظر گرفته شده است. مستملی بخاری سقوط تکالیف شرعی را هنگام غلبه حال جایز و شخص را در آن حال معذور می‌داند: «چون بنده را این حال پدید آید در اسبابی که شرعی است، مغلوب گردد و او را در آن تقصیر افتد و ادب‌ها که در شریعت نگاه باید داشتن نتواند نگاه داشتن. لکن بی‌قصد چیزها بر او رود که اگر آن به قصد کردی معاتب و ملام گشتی. اما چون در حال غلبه کند معذور باشد.» (مستملی بخاری ۱۳۶۳، ج۴: ۱۴۷۰) عین القضات همدانی ترک تکالیف شرعی را برای عقلاءالمجانین از آن جهت روا می‌دارد که واردی عظیم عقل آن‌ها را ربوده است و آن‌ها در فقدان قوه عقل نمی‌توانند به تکالیف شرعی خود از قبیل نماز و روزه عمل کنند؛ زیرا تنها چیزی که در انسان محل تکلیف است، عقل است که در این طایفه بواسطه تجلّی صفتی قاهر از صفات حق زایل شده است. (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۱: ۷۴؛ همو ج۲: ۳۴۰) ابن‌عربی در همین زمینه بر این باور است که خدا با تجلی ناگهانی‌اش بر عقلاءالمجانین عقل آن‌ها را می‌برد و نزد خود محبوس می‌کند و بدین‌سان انجام تکالیف شرعی از آن‌ها ساقط می‌شود، او خروج عقلاءالمجانین از ساحت عقل و غلبه حال بر آن‌ها را دلیل اصلی خروج آن‌ها از عالم انسانیت و ساقط شدن تکالیف شرعی از آن‌ها می‌داند. (ر.ک. ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۴۸) شبیه چنین دیدگاهی در *مثنوی معنوی* نیز دیده می‌شود، آنجا که مولانا همسو با ابن‌عربی عاقلان حقیقی را کسانی می‌داند که عقل خود را به سوی عقل‌آفرین می‌فرستند و با آنکه در ظاهر ابله و دیوانه به نظر می‌رسند، اما در باطن واله شهود حق و سرشار از اسرار الهی می‌شوند. (ر.ک. مولوی ۱۳۷۵ د۴: ۱۴۲۸–۱۴۱۹) از نظر ابن‌عربی عقلاءالمجانین اگرچه به حکم

شریعت از انجام تکالیف شرعی فارغند و در تمام عمر مبادرتی به اعمال شرعی ندارند، اما نزد خدا مانند کسانی که آن اعمال را انجام داده‌اند، از پاداش آن اعمال برخوردار می‌شوند، دادن این پاداش به آن‌ها از آن جهت است که خدا خود عقل آن‌ها را بُرده و آن‌ها را از انجام اعمال شرعی ناتوان ساخته است و از همین روی پاداش آن اعمال را برای آن‌ها در نظر می‌گیرد. دادن این‌گونه ثواب که ناظر به نیت است، مانند آن است که کسی با وضو به بستر خواب برود و نیّت کند که نیمه شب از خواب برخیزد و نماز نافله اقامه کند، اما خدا اراده کند که او تا پگاه در خواب بماند و روحش را هنگام خواب در نزد خود نگه دارد، در این حال خداوند ثواب آن کس را که نماز شب گزارده است، برای او می‌نویسد؛ زیرا خدا خود خواسته است با نگه داشتن روح او نزد خود، او را از گزاردن نماز باز دارد. روح عقلاءالمجانین نیز به همین نحو به ارادهٔ حقّ، از آن‌ها ستانده می‌شود و چون محل تکلیف در انسان روح آدمی است و آنها فاقد روح گشته‌اند، پس انجام تکالیف نیز از آن‌ها ساقط می‌شود. (ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۵۰) عین القضات در قولی متفاوت با ابن‌عربی محل تکلیف در آدمی را عقل می‌داند و نه روح (ر.ک. عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۲: ۳۳۹ـ۴۰) به نظر می‌رسد چنین اختلاف نظری فقط ناشی از اختلاف در تعبیر باشد و از دیدگاه هر دوی آن‌ها فقدان عقل یا فقدان روح منجر به اسقاط تکلیف شرعی از آنان می‌شود.

برخی از متون صوفیه زوال عقل و پیرو آن سقوط تکالیف شرعی را در عقلاءالمجانین تفضّلی از سوی خدا برای بندگان ویژه او دانسته‌اند، همان‌طور که محمّدبن منور در *اسرار التوحید* زوال عقل لقمان سرخسی و ساقط شدن تکالیف شرعی را از او پاداشی می‌داند که خدا پس از مجاهدت‌های بسیار به او می‌بخشد و او را از زحمت بندگی می‌رهاند:

«لقمان از عقلای مجانین بوده است و در ابتدا مجاهدت‌های بسیار داشته و معاملتی به احتیاط، ناگاه کشفی ببودش که عقلش بشد. چنانکه شیخ گفت: در ابتدا لقمان

مردی مجتهد با ورع بود. بعد از آن جنونی در وی پدید آمد و از آن ترتیب بیفتاد. گفتند ای لقمان آن چه بود و این چیست؟ گفت هر چند بندگی بیش می‌کردم بیش می‌بایست. درماندم و گفتم: الهی! پادشاهان را چون بنده پیر شود آزادش کنند، تو پادشاهی عزیزی، در بندگی تو پیر گشتم، آزادم گردان. گفت ندایی شنیدم که لقمان آزادت کردم. و نشان آزادی این بود که عقل از وی برگرفت. شیخ ما بسیار گفته است که لقمان آزاد کردهٔ خداست از امر و نهی.» (محمّدبن منور ۱۳۶۶: ۲۵و۲۴)

عطار در *منطق‌الطیر* در تقریری صوفیانه از این حکایت، عقل و تکلیف شرعی را از مصادیق ماسوی‌الله و بازدارنده وحدت بنده با حقّ دانسته و بر این باور است که عارف برای آزادی از غیر حق باید آن‌ها را ترک کند. در روایت عطار خدا در پاسخ تقاضای لقمان به او می‌گوید اگر می‌خواهی از غیر حقّ آزاد شوی، باید عقل و تکلیف را ترک کنی و لقمان که تنها طالب حقّ است، آن دو را رها کرده در جنون خویش پای‌کوبان دست می‌زند، زیرا بندگی و آزادی هر دو در او محو شده‌اند و او با حقّ یگانه گشته است:

گفت الهی پس ترا خواهم مدام — عقل و تکلیفم نباید والسّلام
پس ز تکلیف و ز عقل آمد برون — پای‌کوبان دست می‌زد در جنون
گفت اکنون می‌ندانم کیستم — بنده باری نیستم پس چیستم
بندگی شد محو آزادی نماند — ذرّه‌ای در دل غم و شادی نماند
بی‌صفت گشتم، نگشتم بی‌صفت — عارفم امّا ندارم معرفت
من ندانم تو منی یا من تویی — محو گشتم در تو و گُم شد دویی

(عطار نیشابوری ۱۳۷۴: ۲۰۹)

سقوط تکالیف شرعی در عقلاءالمجانین از نظر عین القضات همدانی

عین القضات همدانی جنون عقلاءالمجانین را ناشی از مشاهده جمال معشوق، و افتادن دل آن‌ها در کمند محبت الهی می‌داند که به طور ناگهانی و غافلگیر کننده

برای آن‌ها رخ می‌دهد. از نظر او غلبه حال بر این طایفه چنان شدید و در هم کوبنده است که منجر به از بین رفتن تمامی تکالیف شرعی در شخص می‌شود:

«چون طالبی را که در طلب دُرست بود، خواهند که راه وا خود نمایند، کمند جمالی از فتراک دوستی از دوستان او یعنی خدا، واگشایند و به راه غیب درآیند و در درون دل او زدن گیرند که «القارعة ما القارعة (قارعه/۱) اگر گوید من یدُقُّ الباب؟ گویند «استجیبوا الله» (انفال/۲۴) و «ما ادراک ما القارعه» (قارعه/۲) آدمی بیچاره اینجا وجود نماند؛ یومَ یکون الناس کالفراش المبثوت» (قارعه/۴) ... کوه اینجا پاره گردد، «لو انزلنا هذا القرآن علی جبلٍ لرأیتَه خاشعاً مُتصدعاً مِن خشیة الله» (حشر / ۲۱) «و تکون الجبال کالعهن المنفوش» (قارعه/۴) آری چنین بود! گفت چه بود؟ گفت :«إنَّ الملوک اذا دخلوا قریة افسدوها و جعلوا أعزّه اهلها اذله و کذلک یفعلون» (نمل/۲۴) پس اینجا بیچاره را اگر وا خود ندهند، دیوانهٔ جمال معشوق بماند. آنها که نماز نمی‌خوانند و روزه نمی‌دارند، علت این بود و تو از ایشان بی‌خبر. مصطفا ـ صلعم ـ از ایشان خبر وا داده است، اما تو خفته‌ای مرا چه تاوان که تو را دیده نیست؟ فیظُنون أنّهم مجانین و ما هم بمجانین، و لکنَّ القومَ نظروا بعُیون قلوبهم إلی امرٍ أذهب عنهم عقولهم. آن مدبر مخذول را بگو که بر ایشان منکر است: آخر دانی که محل تکلیف عقل است و مصطفا ـ صلعم ـ گفت: أذهب عنهم عقولهم. تکلیف کجا بماند؟ و چون تکلیف نیست نماز کی کند و روزه که دارد؟» (عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۲: ۳۴۰ـ۳۳۹)

این توصیفات نشان می‌دهد که عین القضات با آنکه عقلاءالمجانین را دیوانگان جمال معشوق می‌نامد، استحاله باطنی آن‌ها را ناشی از شهود جلال حقّ می‌داند. او با اشاره به آیاتی که روز قیامت را توصیف می‌کنند، قلب عقلاءالمجانین را ناتوان از تحمل ضربات سهمگین وارادات غیبی می‌داند، از نظر او قلب آن‌ها در اثر مهابت واردات غیبی همانند کوهی که در زمان نزول *قرآن* یا روز رستاخیز متلاشی می‌شود، از هم پاشیده می‌شود. او بر این باور است اگر این مغلوبان از طرف غیب به حال نخستین خود باز گردانده نشوند، به طور دائم دیوانه جمال و جلال معشوق

می‌مانند. در این حال تکالیف شرعی مانند روزه و نماز از آن‌ها ساقط می‌شود و توقع انجام چنین اعمالی از آن‌ها انتظاری بی‌جا است؛ زیرا محل تکلیف در آن‌ها عقل است که بر اثر رؤیت قلبی آن‌ها از بین رفته است و علت اینکه آن‌ها که نماز نمی‌خوانند و روزه نمی‌دارند، همین زوال عقل ناشی از شهود غیب است. عین القضات می‌گوید:

«آنجا که تنّین قهر ازل دهان باز کرده و همه ملک و ملکوت را فرو بلعد، فتوای مفتیان کار نکند. اگر در عشق حدیث را مجال بودی، کار آسان بودی، [اما] آنجا که فرمان خدای تعالی کار نکند، فتوی آنجا چه کند؟ آنجا قلم تکلیف برخاست از عاشق؛ فرمان آنجا کی بود؟ عقل آدمی است که منزل امر و نهی خدایست، چون آفتاب عشق برآید، ستاره عقل محو شود.» (عین القضات همدانی ۱۳۷۷، ج۲: ۲۱۹و۲۱۸)

او بر این باور است تکالیف شرعی متوجه قالب و بشریت فرد است و آنگاه که قالب و بشریتی بر جای نباشد، همه آن‌ها از شخص ساقط می‌شود:

«بدانکه هر مذهب که هست، آنگاه مقرّر وی ثابت باشد که قالب و بشریّت بر جای باشد که حکم خطاب و تکلیف بر قالب است، و مرد و بشریّت در میان باشد، اما کسی که قالب را باز گذاشته باشد و بشریّت افکنده باشد و از خود بیرون آمده باشد تکلیف و حکم خطاب برخیزد و حکم جان و دل قایم شود. کفر و ایمان بر قالب تعلّق دارد. آن‌کس که «تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْض» او را کشف شده باشد، قلم امر و تکلیف از او برداشته شود «لیس علی الخراب خراج» و احوال باطن در زیر تکلیف و امر و نهی نیاید.» (عین القضات همدانی ۱۳۷۳: ۳۵۱)

امتناع عقلاءالمجانین از ورود به حریم شریعت

بزرگترین مانع عقلاءالمجانین از ورود به حریم شریعت، سیطره احوالی نظیر شرم از حق، خوف و سُکر بر باطن آن‌هاست که سبب پیدایش انفعال صوفیانه در آن‌ها

می‌شود. طرد تکالیف شرعی بواسطه این احوال باطنی برای عامه چندان قابل درک نیست، اما امتناع عقلاءالمجانین از ورود به ساحت شریعت نزد خود آن‌ها مراعات ادب در پیشگاه حق محسوب می‌شود. ابن‌جوزی از شبلی نقل می‌کند که روزی کنار مسجدی دیوانه‌ای دیدم که برهنه ایستاده و پیوسته می‌گفت: من دیوانه خدایم. گفتم چرا خود را نمی‌پوشانی و درون مسجد نمی‌آیی تا نماز بگزاری؟ گفت: به من می‌گویند به دیدار ما بیا و حقّ بندگی ادا کن، اما حال باطنی من آن حق را از من ساقط کرده است، باری اگر خدا از حال من ابایی ندارد، من از حضور در پیشگاه او شرم می‌کنم. (ر.ک. ۱۴۰۶ق، ج۲: ۲۹۲) مستملی بخاری دربارهٔ اینکه شخص مغلوب هنگام غلبه حال، نمی‌تواند وارد حریم شریعت شود، از پیری مغلوب در مرو به نام «ابوحامد دوستان» یاد می‌کند که به خاطر تعظیم شریعت نمی‌توانسته است نماز بگزارد: «حال این ابوحامد به آخر چنان گشت که از نماز بماند نه از بهر ترک شریعت را و لکن تعظیم خداوند تعالی را که بر دل وی غالب گشت تا چون طهارت کردی و روی به قبله آوردی، دست برداشتی و خواستی که تکبیر کند گفتی الله، پیش از آنکه اکبر گفتی بی‌هوش گشتی و بیفتادی.» (۱۳۶۳، ج۲: ۶۶۲) مستملی بخاری چنین حالی را در او ناشی از تعظیم شریعت می‌داند: «این از تعظیم افتاده بود ورا نه از بهر خوارداشت شریعت را.» (همان:۲۹۲)

گاهی اجتناب عقلاءالمجانین از به جای آوردن فرائض شرعی بخاطر استغراق باطن آن‌ها در حقّ است. عین القضات همدانی دربارهٔ اجتناب معشوق طوسی از نماز گزاردن می‌نویسد: «محمد معشوق مردی بود که هرگز نماز نکردی. یک روز او را به قهر گفتند: نماز کُن! چون در نماز شد و گفت: الله اکبر، خون از وی جدا شد. گفت: من می‌گویم حایضم و شما باور نمی‌کنید.» (۱۳۷۷، ج۱: ۶۲) عین القضات در تبیین رفتار معشوق طوسی بر این باور است که از آنجا که وی به نماز باطنی مشغول بوده، نماز ظاهری را حائلی میان خود و حقّ می‌دانسته است:

«پنداری الذین هم صلواتهم دائمون» آن بود که علی‌الدّوام می‌جنبند پس الانبیاء یُصلّون فی قبورهم چیست؟ .... جوانمردا محمّد معشوق نماز نکردی، [با اینحال]

از خواجه محمد حموی و از خواجه احمد غزّالی شنیدم که روز قیامت صدّیقان را این تمنّا بود که کاشکی از خاک بودندی که محمد معشوق روزی قدم بر آن نهاده بودی.» (عین القضات۱۳۷۷، ج۱: ۶۲)

داشتن عذر استحاضه برای یک مرد در این حکایت، بیانی دیگر از اشتداد حالت مغلوبیت و بی‌اختیاری در عقلاءالمجانین است. در این حالت شخص مانند فردی منفعل و معذور است که ناچار باید شریعت را ترک کند. برجسته کردن این عذر شرعی زنانه به عنوان آشکارترین دلیل در ترک نماز، بیانگر آن است که انجام تکالیف شرعی با حالت مغلوبیت در آن‌ها قابل جمع نیست و عقلای مجانین که در اوج انفعال و انکسار صوفیانه هستند، در خود مانعی اجتناب‌ناپذیر برای انجام چنین کارهایی احساس می‌کنند. در این حکایت همان‌طور که ملاحظه می‌شود معشوق طوسی علاوه بر آنکه مردانگی خود از دست داده، در مقام زن بودن هم نازل‌ترین حالت زنانه ـ عذر زنانه از انجام تکلیف شرعی ـ را در خود احساس می‌کند. این انفعال و فقدان اختیار بیانگر همان وضعیتی است که ابن‌عربی آن را حیات حیوانی بدون تدبیر و فکر در عقلاءالمجانین و پیرو آن خروج آن‌ها از عالم انسانیّت می‌داند. (ر.ک. ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۴۸) پورجوادی در خصوص این که چرا معشوق طوسی در این حکایت خود را در جای زنان قرار داده و نسبت زنانگی به خود بسته، بر این باور است که او با این رفتار مغلوبیت خود را در برابر حق نشان داده است، زیرا زنان مغلوب مردان هستند. (ر.ک. ۱۳۷۴: ۹۲) در اینجا نیز حائض‌شدن نمادین معشوق طوسی، بیانگر انفعال صوفیانه او، و مقتضی جدایی او از حق، و ترک شریعت است.

از دیدگاه صوفیه عقلاءالمجانین با آنکه در عالم ظاهر از پرداختن به تکالیف موقوت شرعی خودداری می‌کنند، اما در باطن خود مشغول عبادت و نماز دائم هستند، عین القضات همدانی بر این باور است نماز دائم عقلاءالمجانین، در ظاهر اعمال آن‌ها پدیدار نمی‌شود، بلکه سکر باطنی این طائفه نماز دائم آن‌هاست. او در تأیید این مدعا که ترک نماز ظاهری از سوی عقلاءالمجانین، نافی نماز باطنی آن‌ها

نیست، به این حدیث استناد می‌کند که «الانبیاء یصلّون فی قبورهم» (ر.ک. عین القضات ۱۳۷۷، ج۱: ۶۲) و بر این باور است همان‌طور که نمازگزاردن انبیاء در قبورشان، فراتر از جنبش ظاهری، و از جنس احوال است، نماز باطنی و دائم عقلاءالمجانین نیز از سنخ نماز انبیاء در قبورشان است، چرا که آنان نیز به مرتبه اماته نفس رسیده‌اند.

نماز گزاردن عقلاءالمجانین در گزارش ابن‌عربی

با آنکه از نظر ابن‌عربی تکالیف شرعی از عقلاءالمجانین ساقط شده است، با این حال او در *فتوحات مکیه* از نماز گزاردن برخی از این طایفه گزارش می‌دهد و می‌گوید گاهی اوقات بعضی از آن‌ها در حال نمازگزاردن دیده است. توصیفات ابن‌عربی در این باره نشان می‌دهد که نماز گزاردن عقلاءالمجانین در عالم بی‌خبری و بی‌خودی رخ می‌داده و با نماز گزاردن عامه مردم تفاوت شناختی دارد. ابن‌عربی نماز گزاردن یکی از عقلاءالمجانین را که همیشه در مسجد به سر می‌برده و نمازهایش را به موقع می‌گزارده است، چنین توصیف می‌کند:

> «وقتی دیدم او نماز می‌خواند، به او گفتم: می‌بینم که نماز می‌خوانی پاسخ داد: نه، به خدا سوگند می‌بینم که اوست مرا از جای بلند می‌کند و برجای می‌نشاند و من نمی‌دانم که او می‌خواهد با من چه کند؟ از او پرسیدم: آیا در این نمازی که می‌خوانی، برای گزاردن آنچه خدا بر تو واجب ساخته، نیّت هم می‌کنی؟ پاسخ داد نیّت چگونه چیزی است؟ گفتم: قصد قربت به خدا بواسطه این اعمال. پس خندید و گفت: من می‌گویم او را می‌بینم که مرا برپای می‌دارد و می‌نشاند پس من چگونه نیّت نزدیک‌شدن به کسی را کنم که با من است؟ من پیوسته او را می‌بینم و او هرگز از من غایب نیست.» (ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۴۹)

ابن‌عربی بنابر اظهاراتش در *فتوحات مکیه*، خود برخی اوقات چنین حالاتی از بی‌خودی عقلاءالمجانین را در حین نمازهایش از سر گذرانده است. او می‌گوید گاهی نمازهایش را در حالی که امام جماعت بوده در حال بی‌خبری اقامه کرده

است و بعدها در حالت هشیاری از گزارش دیگران فهمیده است که تمامی ارکان، افعال و اقوال نماز را از قرائت تا رکوع و سجود بدون خطا به جای آورده است؛ در حالی که در تمام آن مدّت از هیچ یک از آن افعال و احوال خبر نداشته و نمی‌دانسته بر او و اطرافیانش چه می‌گذرد. او در آن حال بواسطهٔ شهودی که بر او غالب شده از خود غایب بوده است و دیگران بعدها به او خبر داده‌اند که زمانی که وقت نماز شده، او اقامه نماز کرده و جماعت به او اقتداء کرده‌اند. ابن‌عربی درباره وضعیت خود در آن حال بی‌خبری می‌گوید رفتارهای من در آن لحظات، مانند حرکات کسی بود که در خواب بدون آگاهی و شعور کارهایی از او سر می‌زند، او می‌گوید من پس از بازگشت به حالت عادی فهمیدم که در آن لحظات خدا مرا از خطا مصون داشته اوست و بر من زبان گناه روان نساخته است، همان گونه که با شبلی در حال جذبه چنین کرده بود و او را در اوقات نماز به حال خود باز گردانده بود. ابن‌عربی با مقایسه حال خود با شبلی می‌گوید نمی‌دانم که آیا شبلی در حال نمازگزاردن بازگشت به حال خود را درک می‌کرد یا حالش مانند حال بی‌خبری من بوده است؟ زمانی که حالت بی‌خبری شبلی را در نماز به جنید خبر دادند، گفت: «سپاس خدایی را که لسان خطا و گناه را [در آن حال بی‌خبری] بر او روان نساخت.» (ر.ک. ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۵۰) از سخن ابن‌عربی چنین بر می‌آید که بازگشت عقلاءالمجانین به حال طبیعی خود در زمان انجام تکالیف شرعی، مانند بازگشت و هشیاری پیامبران پس از نزول وحی نیست؛ زیرا پیامبران در حین وحی و پس از آن، به هشیاری خود و محفوظ بودنشان از طرف خدا آگاهی و شعور دارند. (ر.ک. همان: ۲۴۷) درحالی که عقلاءالمجانین از بازگشت عقل خود در وقت نماز گزاردن، به طور کامل ناآگاه و بی‌خبرند و حتی ممکن است در آن حالت بی‌خبری رفتارهایی خارج از حدود شرع نیز از آن‌ها پدید آید، مگر آنکه خداوند آن‌ها را حفظ کرده باشد. بنابر دیدگاه ابن‌عربی به هنگام غلبه حال، خداوند گفتار و رفتار دسته‌ای از عقلاءالمجانین را از خطا و گناه محفوظ می‌دارد، اما دسته دیگری نیز وجود دارند که صدور خطا از آن‌ها در آن حالت بی‌خبری محتمل است و

ابن‌عربی دربارهٔ آن‌ها چیزی نمی‌گوید. در هر صورت مطابق بیان ابن‌عربی چه از آن‌ها خطایی صادر شود و چه نشود، آنها در هر دو صورت، در هنگام به جای آوردن احکام شرعی بدون آگاهی و اختیارند.

تجربه شخصی ابن‌عربی از بی‌خبری خود در حال نماز

ابن‌عربی حال خود را در برخی اوقات از سنخ احوال عقلاءالمجانین دانسته و بی‌خبری و فنای اراده خود را در حال نماز این گونه توصیف می‌کند: گاهی که در حال غیبت از خویش به سر می‌بردم، خود را در نوری فراگیر و تابشی بزرگ در عرش می‌دیدم. در این حال بی‌آنکه حرکتی از خود داشته باشم، ذاتم را به نماز وادار می‌کردند و من در حالی که از نفس خود جدا بودم، آن را برابر عرش می‌دیدم که در حال رکوع و سجود است و می‌دانستم که آن نفس که رکوع و سجود می‌کند من هستم، همان‌گونه که انسان خود را در خواب ببیند. در آن حال احساس می‌کردم که ناصیه من به دست حقّ است و من اختیاری از خود ندارم. درک من از نفسم در آن حال مرا متحیر می‌کرد، از یک طرف می‌دانستم که آن نفس غیر از من چیز دیگری نیست و از طرف دیگر او غیر از من بود، در این احوال بود که من به معنای مکلِّف و تکلیف و مکلَّف پی می‌بردم. (ر.ک. ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۵۰) بر اساس اظهارات ابن‌عربی زمانی که برخی از عقلاءالمجانین در این دنیا در حالت بی‌خبری (و به واسطه عوامل غیبی) با جسم خود نماز می‌گزارند، نفس آن‌ها نیز در عرش به اراده خدا به اقامه نماز مشغول می‌شود. این که نماز جسمانی عقلاءالمجانین در دنیا پیرو آن نماز روحانی در عرش است یا بالعکس، در این باره در سخن ابن‌عربی تصریحی دیده نمی‌شود، ولی به هر حال این دو گونه نماز در تجربه عرفانی وی باهم تقارن ذاتی و زمانی دارند. دریافت ابن‌عربی از حالت فقدان اختیار در هنگام اقامه نماز و این احساس که دست حق ذات او را به نماز وا می‌دارد، تجربه عمیق عرفانی است که در آن اندماج سه مفهوم مکلِّف و تکلیف و مکلَّف در همدیگر، و وحدت بنده

با حق تحقق می‌یابد. ابن‌عربی در این گونه نماز ـ به عنوان نمونه‌ای از نماز غیرمتعارف عقلاءالمجانین ـ فراتر از تجربه «خلع بدن» جدایی از نفس را مطرح می‌کند، او در این شهود عرفانی وحدت و با این وجود تمایز میان خود و نفس خویش را در می‌یابد و در نهایت به درک وحدت خدا (مکلِّف)، بنده (مکلَّف) و عبادت (تکلیف) نایل می‌شود. (ر.ک. ابن‌عربی ۱۹۷۵: ۲۵۰) گزارش ابن‌عربی نشان می‌دهد که ظهور این عوالم برای او در زمان نمازگزاردن موقتی و ناپایدار بوده است، در حالی که اظهارات او درباره دسته‌ای از عقلاءالمجانین نشان می‌دهد که نماز آن‌ها همواره با چنین تجربه‌هایی همراه بوده است. بر اساس نظریه ابن‌عربی در خصوص میزان تاثیر واردات غیبی بر نفس دریافت‌کننده بر اساس بزرگی و کوچکی وارد، شهود باطنی ابن‌عربی در هنگام اقامه نماز ـ به مثابه یک وارد غیبی ـ بزرگتر از نفس او بوده، اما حکم این وارد بر نفس او دائم نبوده است، در حالی که حکم چنین واردی بر نفس عقلای مجانین، دائمی بوده است (همان: ۲۴۹) و از همین روی آن دسته از عقلای مجانین که با دخالت عوامل غیبی به نماز ظاهری و جسمانی واداشته می‌شوند، بنابر دیدگاه او در تمام این نمازها استشعاری به خود و افعال خود ندارند و از همین روی در چنین مواقعی آن‌ها به معنای واقعی کلمه فاعلیتی در انجام تکالیف شرعی ندارند و تحت تصرف خدا مشغول عبادت می‌شوند.

نتیجه

مطابق متون صوفیه دلیل اصلی خودداری عقلاءالمجانین از انجام تکالیف شرعی، دریافت واردات غیبی و استغراق باطن آن‌ها در شهود حق است. بزرگان صوفیه همچون عین القضات همدانی و ابن‌عربی در انسان‌شناسی عرفانی خود محل و مخاطب تکالیف شرعی را در انسان عقل آدمی می‌دانند و از آنجا که بر این باورند که واردی عظیم قوه عقل را از طایفه عقلاءالمجانین ربوده است، ترک تکالیف

شرعی مانند نماز و روزه را برای آن‌ها روا می‌دارند. رفتارهایی که از عقلای مجانین در متون صوفیه گزارش شده است، نشان می‌دهد که آن‌ها با اشراف به احوال باطنی خود وارد حریم شریعت نمی‌شوند و امتناع خود از ادای تکالیف شرعی را نوعی مراعات ادب در پیشگاه حضرت حق می‌دانند. در برخی موارد اجتناب عقلاءالمجانین از به جای آوردن فرائض شرعی بخاطر تعارض ذاتی احوال باطنی آن‌ها با اعمال ظاهری شرعی است. در برخی از تقریرهای صوفیانه زوال عقل و پیرو آن سقوط تکالیف شرعی از عقلاءالمجانین همانند موهبت و تفضّلی از سوی خدا برای بندگان خاص در نظر گرفته شده است. از دیدگاه صوفیه عقلاءالمجانین با آنکه در عالم ظاهر از پرداختن به تکالیف موقوت شرعی خودداری می‌کنند، اما سکر باطنی این طائفه به منزله عبادت و نماز دائم آن‌هاست. بر اساس دیدگاه ابن‌عربی انجام تکالیف شرعی از سوی برخی از عقلاءالمجانین با انجام آن تکالیف توسط عامه مردم از نظر شناختی متفاوت است، زیرا آنها چنین عباداتی را در حالت بی‌خبری و بی‌خودی انجام می‌دهند و هیچ گونه درکی به خود و اعمال خود و محیط اطرافشان ندارند و حتی ممکن است در آن حالت رفتارهایی خارج از حدود شرع نیز از آنان پدید می‌آید، مگر آنکه خداوند آن‌ها را حفظ کرده باشد. ابن‌عربی نماز گزاردن عقلاءالمجانین را در حالت بی‌خبری شبیه تجربه خلع بدن می‌داند و بر این باور است زمانی که آن‌ها در حالت بی‌خبری و با دخالت عوامل غیبی به اقامه نماز جسمانی در این دنیا می‌پردازند، نفس آن‌ها نیز در فرایند جدایی از بدن، در عرش به نماز روحانی می‌پردازد.

کتابنامه

قرآن کریم.

آقاحسینی، حسین. ۱۳۷۷. «نقد و تحلیل دیدگاه‌هایی درباره عقلاء مجانین». *فصلنامه نثر پژوهی ادب فارسی*. دانشکده ادبیات دانشگاه کرمان. ش۴. صص۱۷ـ۱.

آقانوری، علی. ۱۳۸۱. «تصوف و شریعت». *فصلنامه هفت آسمان*. قم. ش ۱۶. صص ۲۶۶-۲۳۳.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۲. «سقوط تکالیف شرعی از دیدگاه عارفان». *مجموعه مقالات کنگره اندیشه های اخلاقی ـ عرفانی امام خمینی*. صص ۵۸-۱۱
ابن‌الجوزی، ابوالفرج. ۱۴۰۶ق. *صفه‌الصفوه*. به کوشش محمود فاخوری. چ۳. بیروت: دارالمعرفه.
ابن‌عربی، محی‌الدین. ۱۹۷۵. *الفتوحات المکیّه*. ج ۱. چ ۱. بیروت: دارالصادر.
اقبالی‌فر، حمید. ۱۳۹۵. رساله دکتری با عنوان «ثبوت و سقوط تکالیف شرعی از منظر عرفان اسلامی». به راهنمایی علی امینی‌نژاد. دانشگاه باقرالعلوم قم.
انصاری هروی، خواجه عبدالله. ۱۳۶۲. *طبقات الصوفیه*. تصحیح محمدسرور مولایی. چ ۱. تهران: توس.
پورجوادی، نصرالله. ۱۳۶۶. «تحلیلی از مفاهیم عقل و جنون در «عقلاء مجانین». مجله *معارف*. س ۴. ش ۱۱. صص ۲۲۲ـ۱۹۲.
ـــــــــــــــ . ۱۳۷۲. *بوی جان*. چ ۱. تهران: مرکز نشردانشگاهی.
ـــــــــــــــ . ۱۳۷۴. *عین‌القضات و استادان او*. چ ۱. تهران: اساطیر.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۲. *دیدار با سیمرغ* . چ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
حسین‌آبادی، مریم و محمود الهام‌بخش. ۱۳۸۵. «دیوانگان سخنگویان جناح معترض جامعه در عصر عطار». فصلنامه *کاوش‌نامه*. ش ۱۳، صص ۷۳ـ۵۴.
حسینی طهرانی، سیّدمحمد حسین. ۱۴۲۹ق. *روح مجرد*. چ۹. مشهد: علامه طباطبایی.
جامی، نورالدّین عبدالرحمن. ۱۸۵۸م. *نفحات‌الانس*. چ ۱. کلکته: لیسی.
رحیمی، فاطمه. ۱۳۸۷. «جنون الهی و ظرائف توحید مجذوبان الهی از دیدگاه عطار نیشابوری». *فصلنامه عرفان اسلامی*. ش۱۸. صص ۲۵۶ـ۲۲۲.
ریتر، هلموت. ۱۳۷۷. *دریای جان*. ترجمه عباس زریاب خویی. ج ۱. چ ۱. تهران: .الهدی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۹. *دنباله جستجو در تصوف*. چ۴. تهران: امیر کبیر.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۰. *صدای بال سیمرغ*. چ۵. تهران: سخن.
سراج طوسی، ابونصر. ۱۹۴۴. *اللمع فی التصوف*. چ ۱. لیدن: نیکلسون.
سیاه‌کوهیان، هاتف. ۱۳۸۸. «جنون الهی در تصوف و ادبیات عرفانی». *فصلنامه عرفان اسلامی*. دانشگاه زنجان. ش ۲۱. صص ۹۶ـ۶۸.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۸. «دیوانه‌نمایی و دیوانه‌نماها در *مثنوی معنوی*». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۱۵. صص ۱۵۶ـ۱۲۳.

سیاه‌کوهیان، هاتف. ۱۳۹۱. «عقلاءالمجانین و اطوار و کیفیت جنون آنها در *فتوحات مکیه* ابن‌عربی». فصلنامه *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۲۹. صص۳۵ـ۱۲.

عطار نیشابوری، فریدالدین. ۱۹۰۵م. *تذکرةالاولیاء*. به تصحیح رینولد نیکلسون. ج۲و۱. چ۳. لیدن: لیدن.

ـــــــــــــــــ . ۱۳۷۴. *منطق‌الطیر*. تصحیح سیّدصادق گوهرین. چ۱۱. تهران: علمی و فرهنگی.

عین‌القضات همدانی. ۱۳۷۳. *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. چ۴. تهران: منوچهری.

ـــــــــــــــــ . ۱۳۷۷. *نامه‌ها*. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. ج۳و۲و۱. چ۳. تهران: اساطیر.

غزّالی، ابوحامد محمد. ۱۳۸۶. *احیاء علوم‌الدین*. ترجمه محمد خوارزمی. چ۵. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

غنی، قاسم. ۱۳۷۵. *تاریخ تصوف در اسلام*. ج۲. چ۷. تهران: زوار.

قشیری، ابوالقاسم. ۱۳۷۴. *رساله قُشیریه*. ترجمه بدیع‌الزمان فروزانفر. چ۶. تهران: علمی و فرهنگی.

کاظمی‌فر، معین. ۱۳۹۲. «کارکرد سیاسی و اجتماعی دیوانگان دانا بر پایه حکایات مثنوی‌های عطار». *فصلنامه ادب پژوهی*. ش۲۴. صص۴۶ـ۲۷.

کهریزی، زهرا و عباسعلی منصوری. ۱۳۹۹. «فرجام نفوس ناقصه از منظر آیات و روایات». *معرفت کلامی*. ش۲. صص ۸۹-۱۰۶.

مدرسی، فاطمه. ۱۳۸۶. «شطح عارف و گستاخی دیوانه در مثنوی‌های عطار». *فصلنامه نامه فرهنگستان*. ش۳، صص۱۰۶ـ۸۴.

محمّدبن منور میهنی. ۱۳۶۶. *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید ابوالخیر*. تصحیح شفیعی کدکنی. چ۱. تهران: آگاه.

مستملی بخاری، اسماعیل. ۱۳۶۳. *شرح‌التعرف لمذهب‌التصوف*. ج ۲ و ۴. چ۱. تهران: اساطیر.

مظاهری، عبدالرضا. ۱۳۸۰. «اسقاط تکلیف در عرفان اسلامی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. دانشگاه تهران. ش۱۶۰. صص۵۳۸ـ۵۲۵.

مولوی، جلال‌الدین. ۱۳۷۵. *مثنوی معنوی*. تصحیح نیکلسون. چ۱. تهران: ناهید.

مکّی، ابوطالب. ۱۹۹۵م. *قوت‌القلوب فی معامله‌المحبوب*. به کوشش سعید نسیب مکارم. چ۱. بیروت: دارالکتب العلمیه.

نیشابوری، ابوالقاسم. ۱۹۷۸. *عقلاءالمجانین*. تصحیح عمرالاسعد. چ۱. بیروت: دارالنفائس.

هجویری، علی‌بن عثمان. ۱۳۸۰. *کشف‌المحجوب*. تصحیح ژوکوفسکی. چ۷. تهران: طهوری.

References

Ansārī Heravī, Xājeh Abdo al-llāh. (1983/1362SH). *Ṭabaqāto al-sūfiye*. Ed. by Mohammad Sarvar Mowlāyī. Tehrān: Tūs.

Āqā-hoseynī, Hoseyn. (1998/1378SH). "*Naqd va Tahlīle Dīd-gāhhā-yī Darbāre-ye Oqalā'e Majānīn*" ("*Critique and Analysis of Views on Wise madmen*"). *Scientific Journal of the Faculty of Literature, Kerman University*. No. 1. Pp. 1-17.

Aṭṭār Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (1995/1374SH). *Manṭeqo al-tteyr*. Ed. by Seyyed Sādeq Gowharīn. 11th ed. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Aṭṭār Neyšābūrī, Farīdo al-ddīn. (1905/1269SH). *Tazkerato al-owlīyā*. Ed. by Reynold Nicholson. 1st and 2nd Vol. 3rd ed. Leiden: Leiden.

Ayno al-qozāt hamedānī. (1998/1377SH). *Nāmehā*. With the Effort of Alī-naqī Monzavī and Afīf Asīrān. 1st and 2nd & 3rd Vol. 3rd ed Tehrān: Asātīr .

Ayno al-qozāt hamedānī. (1995/1373SH). *Tamhīdā*t. Ed. by Afīf Asīrān. 4th ed. Tehrān: Manūčehrī.

Ebne al-Jowzī, Abo al-Faraj. (1986/1406AH). *Safato al-Safwah*. With the Effort of Mahmūd Fāxūrī. 3rd ed. Beyrūt: Daro al-ma'refat.

Ebne al-'arabī, Moḥyīo al-ddīn .(1975/1354AH). *al-Fotūhāto al-makkīyyeh*. 1st Vol. 1st ed. Beyrūt: Dāro al-sāder.

Hojwīrī, Alī Ebne Osmān. (2002/1380SH). *Kašfo al-maḥjūb*. Ed. by Zhukovsky. 7th ed. Tehrān: Tahūrī.

Holy Qor'ān.

Hoseyn-ābādī, Maryam and Mahmūd Elhām-baxš. (2006/1385SH). "*Dīvānegān Soxan-gūyāne Jenāhe Mo'tareze Jāme'e dar Asre Attār*" ("*Madmen as Speakers of the Protesting Faction of the Society in the Age of Attar*"). *Kavosh-nameh Quarterly*. No. 13. Pp. 54-73.

Hoseynī Tehrānī, Seyyed Mohammad Hoseyn. (2008/1429AH). *Rūhe Mojarrad* (*separated soul*). 9th ed. Mašhad: Allāmeh Tabātabāyī.

Jāmī, Nūro al-ddīn Abdo al-rahmān. (1858/1275AH). *Nafahāto al-ons*. 1st ed. Kalkate: Līsī.

Kahrīzī, Zahrā and Abbās-alī Mansūrī. (2020/1399SH). "*Farjāme Nofūse Nāqese az Manzare Āyāt va Revāyāt*" ("*The end of imperfect souls in the Qur'an and hadiths*"). *Theological Knowledge Quarterly Journal*. No. 2. Pp. 89-106.

Kāzemī-far, Mo'īn. (2012/1392SH). "*Kār-karde Sīyāsī va Ejtemā'ī-ye Dīvānegāne Dānā bar Pāye-ye Hekāyāte Masnavīhā-ye Attār*" ("*Political and Social Function of Wise Madmen Based on the Stories of Attar's Masnavi*"). *Research Literature Quarterly*. No. 24. Pp. 27-46.

Makkī, Abū Ṭāleb. (1995/1415AH). *Qūto al-qolūb fī Mo'āmelato al-maḥbūb*. With the Effort of Sa'īd Nasīb Makārem. Beyrūt: Dāro al-kotobe al-'elmīyeh.

Mazāherī, Abdo al-rezā. (2001/1380SH). "*Asqāte Taklīf dar Erfāne Eslāmī*" ("*Abolition of duty in Islamic mysticism*"). *Journal of the*

Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran. No. 160. Pp. 525-538.
Modarresī, Fāteme. (2007/1386SH). "*Šarhe Āref va Gostāxī-ye Dīvāne dar Masnavīhā-ye Attār*". *Academy Quarterly*. No.3. Pp. 84-106.
Mohammad Ebne Monawware Mīhanī. (1987/1366SH). *Asrāro al-tawḥīd fī Maqāmāte Šeyx Abū Sa'īd Abo al-xeyr*. Ed. by Šafi'ī Kadkanī. 1st ed. Tehrān: Āgāh.
Mostamalī Boxārī, Esmā'īl. (1984/1363SH). *Šarho al-ta'arrof lemazhab al-tasawwof*. 4th Vol. 1st ed. Tehrān: Asātīr.
Mowlavī, Jalālo al-ddīn. (1996/1375SH). *Masnavī-ye Ma'navī*. Ed. by Nicholson. 1st ed. Tehrān: Nāhīd.
Neyšabūrī, Abo al-Qāsem. (1978/1398AH). *Oqalā'o al-majānīn*. Ed. by Omaro al-as'ad. 1st ed. Beyrūt: Dāro al-nafā'es.
Pūr-javādī, Nasro al-llāh. (1993/1372SH). *Būye- Jān*. 1st ed. Tehrān: Markaze Našre Dāneš-gāhī.
Pūr-javādī, Nasro al-llāh. (1995/1374SH). *Eyno al-qozāt va Ostādāne Ū* (*Ayn al-Qudat and his masters*). 1st ed. Tehrān: Asātīr.
Pūr-javādī, Nasro al-llāh. (1987/1366SH). "*Tahlīlī az Mafāhīme Aql va Jonūn dar "Oqalā'o al-majānīn*"" ("*An Analysis of the Concepts of Wisdom and Madness in the Wise madmen*". *Journal of Ma'āref*. 4th Year. No. 11. Pp. 192-222.
Pūr-nām-dārīyān, Taqī. (2003/1382SH). *Dīdār bā Sīmorq* (*Meeting with Phoenix*). Tehrān: Institute of Humanities and Cultural Studies.
Qanī, Qāsem. (1996/1375SH). *Tārīxe Tasavvof dar Eslām* (*History of Sufism in Islam*). 2nd Vol. 7th ed. Tehrān: Zavvār.
Qazzālī, Abū Hāmed Mohammad. (2007/1386SH). *Eḥyā'e Olūmo al-ddīn*. Tr. by Mohammad Xārazmī. 5th ed. Tehrān: Bonyāde Farhange Īrān.
Qošīrī, Abo al-qāsem. (1995/1374SH). *Resāle-ye Qošīrīye*. Tr. by Badī'o al-zamān Forūzān-far. 6th ed. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Rahīmī, Fāteme. (2008/1387SH). "*Jonūne Elāhī va Zarā'efe Towhīde Majzūbāne Elāhī az Dīd-gāhe Attāre Neyšābūrī*" ("*Divine madness and the subtleties of monotheism in the divine madmen from the perspective of Attar Neyshabouri*"). *Erfan Quarterly Journal*. No. 18. Pp. 222-256.
Ritter, Hellmut. (1998/1377SH). *Daryā-ye Jān* (*Das meer der seele*). Tr. by Abbās Zaryāb Xoyī. Tehrān: al-hodā.
Serāj Tūsī, Abū Nasr. (1944/1363AH). *al-loma fī al-tasawwof*. 1st ed. Leiden: Nicholson.
Sīyāh-kūhīyān, Hātef. (2009/1388SH). "*Dīvāne-namāyī va Dīvāne-namāhā dar Masnavī-ye Ma'navī*" ("*Fictitious madness and lunatics in Masnavi-ye-M'anavi*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 5. Pp. 123-156.
Sīyāh-kūhīyān, Hātef. (2009/1388SH). "*Jonūne Elāhī dar Tasavvof va Adabīyāte Erfānī*" ("*Divine Madness in Sufism and Mystical Literature*"). *Erfan Quarterly Journal*. No. 21. Pp. 68-96.

Sīyāh-kūhīyān, Hātef. (2012/1391SH). "*Oqalā'o al-majānīn va Atvār va Keyfīyate Jonūne Ānhā dar Fotūhāte Makkīye-ye Ebne Arabī*" ("*The wise madmen and the quality of their madness in the Al-Fūtūhat al-Makkiyyah of Ibn al-'Arabī*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 29. Pp. 12-35.

Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1990/1369SH). *Donbāle Jostejū dar Tasavvof* (*Continuation of the discussion in Islamic Sufism*). 4th ed. Tehrān: Amīr Kabīr.

Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1988/1367SH). *Jostejū dar Tasavvof* (*Discussion in Islamic Sufism*). 5th ed. Tehrān: Amīr Kabīr.

Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (2001/1380SH). *Sedāye Bāle Sīmorq* (*The sound of Simorgh wings*). 5th ed. Tehrān: Soxan.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۵۱ تا ۱۷۶) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.690996

اسطورهٔ آفرینش شیطان و بازتاب آن در ادبیات فرانسه و ایران (واکاوی موردی: آنتوان قدیس و افسانهٔ سریویلی)

مهدی شریفیان*ـ احمد وفایی بصیر**

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا واحد همدان، ایران ـ دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، ایران

چکیده

اسطوره، داستان کهنی است که زمانی در نزد اقوام باستانی، حقیقت در نظر گرفته شده و امروزه جنبهٔ داستانی دارد. فلوبر، در داستان «آنتوان قدیس» از اسطوره‌های ایران باستان به شکل موثری سود جسته و در آن به ویژه علاقهٔ خود به مضمون مواجههٔ انسان با شیطان را نشان داده است. نیما یوشیج، نیز در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» به اسطوره‌پردازی پرداخته است. او محتوای مواجههٔ انسان با شیطان را از فرهنگ گذشته، به ویژه از آنتوان قدیس برگرفته و در آن دخل و تصرف کرده است. شیطان در هر دو منظومه، دارای نقش اساطیری است و کارکردی اجتماعی دارد. در این پژوهش با شیوهٔ تحلیلی–تطبیقی، مضامین مشترک اسطوره‌ای موجود بین خانهٔ سریویلی و داستان آنتوان قدیس، بر اساس اسطورهٔ آفرینش شیطان بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نیما در سرودن خانهٔ سریویلی به طور کامل زیر تاثیر داستان آنتوان قدیس، اثر گوستاو فلوبر است.

کلیدواژه: شیطان، سریویلی، آنتوان قدیس، نیما، فلوبر.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: drmehdisharifian@gmail.com (نویسنده مسئول)
**Email: a.vafaeibasir@yahoo.com

مقدمه

پیر برونل[1] استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه پاریس می‌نویسد: «پژوهشگر ادبیات تطبیقی به صداهای دیگر گوش می‌دهد یا بهتر بگوییم به صداهای دیگران.» (۱۹۹۸: ۱۳۴) صدای اسطوره نیز یکی از این صداهاست. اسطوره واقعیتی فرهنگی و بسیار پیچیده است؛ چراکه «اسطوره از کهن‌ترین باورهای بشر است که دربرگیرندهٔ فرهنگ، اندیشه و تمدن جوامع انسانی است.» (هینلز ۱۳۷۴: ۲۳) در ارتباط با تعریف اسطوره، دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. گروهی اسطوره را «معرب واژهٔ یونانی هیستوریا[2] به معنی تاریخ،» (ستاری ۱۳۷۶: ۹) و برخی دیگر نیز «اسطوره را مرتبط با دو واژهٔ داستان»[3] و تاریخ[4] می‌دانند.» (کزازی ۱۳۸۶: ۲ و شمیسا ۱۳۸۳ : ۸۶) در حقیقت می‌توان گفت اسطوره[5] بیانی است که ریشه در حقیقت و تاریخ دارد. این واژه هنوز در معنی رایج و مرسوم آن؛ یعنی قصه و افسانه نیز به کار می‌رود. نخستین بار افلاطون از اسطوره سخن گفته است، با این بیان که: «اسطوره هنری است ذاتی شعر و پیوسته به آن، یعنی حوزه‌های آن دو بر هم می‌افتند.» (کرینی ۱۳۷۹: ۳) برونل اسطوره‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: «دستهٔ نخست، اسطوره‌های ادبی حاصل از اساطیر باستان. به این مفهوم که ادبیات، داستان‌هایی را در خود می پروراند که ریشهٔ اسطوره‌ای دارند و بیشتر در ادبیات غرب از اسطوره‌های یونانی و انجیلی اقتباس شده‌اند. از اورفه تا الکترا و از یوناس تا اسطورهٔ شیطان، دستهٔ دیگر اسطوره‌های ادبی عصر نو هستند. مانند چهره‌های ادبی اسطوره‌ای که در چند قرن اخیر در غرب شکل گرفته‌اند. نظیر اسطوره‌های تریستان، ایزو، فاوست و دون ژوان.» (۱۹۹۸: ۳۴)

از جانب دیگر ادبیات در افسانه‌هایی که اسطوره در اختیارش می‌گذارد از «یک‌سو مضمون‌هایی می‌یابد که می‌تواند آن‌ها را به دلخواه تغییر دهد و حتی از اسطوره‌ای

1. Pierre Brunel
2. Historia
3. Story
4. History
5. Mythology

به اسطوره‌ای دیگر بپیوندد و از سویی دیگر به نمونه‌ها و شخصیت‌هایی که برایش حکم کهن الگو یا الگوی نخستین را دارد، همچون الگوی خدایان و قهرمانان دست یابد. با بررسی داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و اشعار متفاوت، می‌توان یک الگوی پایه برای آن‌ها در نظر گرفت که در هر نوشته‌ای ظهور می‌کند، در اسطوره همچون ادبیات شاهد یک ساختار پایه با اشکالی مختلف هستیم که همگی از آن پایهٔ واحد منشعب شده‌اند.» (ژان دو واری[1] ۱۹۵۸: ۱۲)

این پژوهشگر، منشاء همهٔ اسطوره‌ها و ادبیات را در یک تصویر کلی قهرمان و تلاش نویسنده در قهرمان پروری می‌بیند: «الگویی که از یک تصویر اولیهٔ قهرمان برمی‌خیزد و در اسطوره، قصه، حماسه و رمان شکل می گیرد.» (کهنمویی ۱۳۸۴: ۱۸۶) البته این تنها وجه اشتراک ادبیات و اسطوره نیست. عامل دیگر این نزدیکی، مسالهٔ انتقال متنی(۱) و بینامتنی(۲) است؛ یعنی ارتباطی که هر متن با متون پیشین دارد که ژرار ژنت در «*الواح باز نوشتی*» به آن اشاره می‌کند. گوستاو فلوبر نویسندهٔ برجستهٔ فرانسوی که او را نخستین رمان‌نویس مدرن فرانسه می‌دانند، در داستان آنتوان قدیس از بسیاری از چهره‌های اسطوره‌ای ایران زمین بهره جسته است. استناد به فرهنگ اسطوره‌ای کهن فارسی از دو جهت برای فلوبر سودمند بود، در مرحلهٔ نخست این کار، فرهنگ اسطوره‌ای سبب می‌شد تا اثرش از غنای بیشتری برخوردار شود، چه در عصر فلوبر، یکی از ارزشمندترین معیارها برای سنجش رمان، میزان پژوهش‌هایی بود که نویسنده برای نگارش اثر انجام می‌داد. از سوی دیگر، این روش سبب می‌شد تا «داستان از وجههٔ غریب برخوردار شود. غریب بودن یا همان «اگزوتیسم» از رمانتیسم به بعد به صورت جدی و به عنوان یکی از ارزش‌های برجسته وارد صحنهٔ ادبیات فرانسه شد.» (حسین‌زاده ۱۳۸۴: ۶۸) شیطان در ادیان و مذاهب گوناگون، چهره‌ای استثنایی دارد. به طور کلی در برخی افسانه‌های

1. Jean de vries

اساطیری، «شیاطین همان جن‌های ناپیدا و ایزدان اسرارآمیز و با نفوذ ماورای جهان هستند که اعمالشان می‌تواند اثر نیک یا بد بر رفتار مردم داشته باشد.» (اسمیت ۱۳۸۴: ۲۶۶) دربارهٔ شیطان در درازنای تاریخ نظریات گوناگونی بیان شده است، اما در همهٔ این نظرها، او سمبل پلیدی و شر است که از همیشه تا جاودان انسان را وسوسه می‌کند و او را می فریبد. گویی عطشی ناپیدا کران در اغفال آدمیان دارد. در پژوهش حاضر با مقایسهٔ داستان آنتوان قدیس اثر فلوبر با خانهٔ سریویلی نیما، راه را برای شناخت بهتر اسطوره‌های ایرانی به‌ویژه اسطورهٔ آفرینش شیطان هموارتر کرده‌ایم، از این‌رو ابتدا با استفاده از شیوهٔ تطبیق مضمونی و با بهره‌گیری از دو روش توصیفی و تحلیلی، رد پای اهریمن در باورهای مذهبی و اسطوره‌ای، بیان شده است و سپس با شناسایی یک الگوی اولیه و تکرار شونده در بینش آریایی و رد پای آن در ادبیات فرانسه و ایران، به ویژگی‌های شیطان به عنوان نماد «شر و پلیدی» در مواجهه با انسان در هر دو اثر اشاره شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد با توجه به آشنایی کامل نیما با ادبیات فرانسه، بسیاری از جنبه‌های تمثیلی او در خانهٔ سریویلی، از فلوبر در داستان آنتوان قدیس تاثیر گرفته است و تا حدود زیادی از آن «گرته‌برداری» شده است که از این نظر برای نیما پژوهان می‌تواند جالب باشد. هدف از نگارش مقالهٔ پیش رو نشان دادن نقش ادبیات تطبیقی در ایجاد خلاقیت‌های ادبی‌ست.

اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف از این پژوهش بررسی مضامین مشترک اسطوره‌ای موجود بین خانهٔ سریویلی و داستان *آنتوان قدیس* بر اساس اسطورهٔ آفرینش شیطان است. این گونه تحقیقات

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی میان ملل ضرورت دارد و اهمیت تأثیر پذیری‌های ادبی را نشان می‌دهد.

روش و سؤال پژوهش

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، به این دو سؤال اساسی پاسخ می‌دهد:
۱. آیا *آنتوان قدیس* اثر گوستاو فلوبر از اساطیر ایرانی تأثیر پذیرفته است؟
۲. آیا نیما یوشیج در سرودن خانهٔ سریویلی تحت تأثیر رمان *آنتوان قدیس* بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

نیما یوشیج، بنیان‌گزار شعر مدرن فارسی است و همواره آثار او مورد توجه ناقدان ادبی بوده است و تا کنون مقالات زیادی در بررسی و تحلیل شعر او به چاپ رسیده است. از جمله شمسی و محمدی (۱۳۸۹)، در مقالهٔ «نظریهٔ توصیف نیما در منظومهٔ سریویلی او» به توصیف و تحلیل این منظومه پرداخته‌اند. نویسندگان، انواع توصیف‌های بیانی و کارکردهای توصیف را در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که «توصیف در این منظومه بیشتر ابژکتیو[1] (عینی) است تا سوبژکتیو[2] (ذهنی). حسن‌لی (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «وای بر من، پلی برای خانهٔ سریویلی» (بررسی ساختمان شعر «وای برمن» و پیوند آن با شعر «خانهٔ سریویلی نیما») از روی همانندی‌های بنیادین این دو سروده، «خانهٔ سریویلی» را بازآفرینی و بازسرایی «وای برمن» در نظر گرفته است. محمدی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «بازخوانی اسطوره و سمبل شیطان در خانهٔ سریویلی»، یورش شیطان به خانهٔ «سریویلی» را

1. Objective 2. Subjective

توصیف کرده است و چگونگی مواجههٔ شاعر با ابلیس را بیان کرده است. حسین‌زاده (۱۳۸۴)، در *اسطوره‌های ایرانی در ادبیات فرانسه*، تمامی اسطوره‌های ایرانی مورد استفادهٔ فلوبر را توضیح داده، اما تاکنون پژوهشی در زمینهٔ مورد بحث انجام نشده است.

بحث اصلی

بیشتر اساطیر از مذاهب باستانی جدایی ناپذیرند. آن‌ها آیین‌ها را غنا می‌بخشند و در نهایت عنصر شر را با آنچه مقدس است می‌آمیزند. شیطان از جملهٔ این اساطیر است. «در لغت‌نامهٔ «معین» این واژه به معنای «کذاب، نمّام، اهریمن، دیو، نافرمان و ابلیس» آمده است.» (۱۳۷۱، ذیل واژه «شیطان») شیطان در همهٔ ادیان الهی و غیر الهی ویژگی‌های مشترک و بسیار نزدیک به هم دارد. در مذهب بودا،

> «شیطان (مایا) جهت امتحان، مانند یک مربی بدآموز بر بودا ظاهر می‌شود و می‌کوشد تا او را بفریبد. روزی بودا برای کسب الهامات غیبی زیر درخت معرفت راه نجات را درک می‌کند و شیطان بر او ظاهر می‌شود و می‌کوشد با سخنان فریبنده، بودا را که سالکی به سوی نجات و معرفت است به زندگی خاکی بازگرداند، اما عزم بودا سست نمی‌شود و به جنگی سخت با مایا می‌پردازد و سرانجام پیروز می‌شود تا جهانیان را پند دهد.» (فرهنگ‌خواه ۱۳۵۴: ۱۰۷؛ محمدی ۱۳۹۲: ۲۳)

در دین زرتشتی، شیطان معادل«انگره‌مینو» یا اهریمن است.

> «او در جایگاه شرارت مقیم است و در مغاکی در تاریکی بی پایان در شمال ایران که بر حسب سنت، جایگاه دیوان است، اقامت دارد. نادانی و زیان رسانی و بی‌نظمی از ویژگی‌های اوست. او می‌تواند صورت ظاهریش را عوض کند و به شکل چلپاسه و مار یا مرد جوانی ظاهر شود. هدف او همیشه نابود کردن آفرینش اورمزد است و مرگ و بیماری و زشتی و خشم و قساوت و دروغ و فریب را به وجود می‌آورد. بدن او پر از کژدم و سایر آفریدگان زیان کار است، به طوری که اگر آن را بدرّند همهٔ جهان پر از این جانوران می‌شود، اما در نهایت در پایان جهان

او با وجود همهٔ کوشش‌هایش شکست می‌خورد و نابود می‌شود.» (ر.ک. هینلز ۱۳۷۴: ۸۲ـ۸۰؛ محمدی ۱۳۹۲: ۲۶)

در دین یهود، برای نخستین بار شیطان به شکل مار در تورات ظاهر می‌شود. «مار از جمله حیوانات صحراست که خداوند آفریده بود، حیله‌ساز تر.» (تورات/سفر آفرینش/باب سوم/بند ۱) از همین جاست که یهودیان، مارها و جانوران درنده و «تمام موجودات وحشی بیابان را در«زمرهٔ شیاطین و خدایان اهریمنی محسوب می‌کرده‌اند و آن‌ها را «سرافیم» یعنی خدایان سوزنده لقب می‌دادند.» (بایرناس ۱۳۸۶: ۴۸۶) در *قرآن* هم این شیطان است که «آدم و حوا را فریب می‌دهد تا از میوهٔ ممنوعه (سیب) یا درخت معرفت بخورد و از بهشت رانده شود. در اسطوره‌های ایرانی نیز اهریمن در شکل مار به زمین یورش می‌آورد و پلیدی و تاریکی را در زمین حکم‌فرما می‌کند.» (آموزگار ۱۳۷۴: ۴۳) در دین مسیحیت، از شیطان با عناوینی مانند «ابلیس و دیو «*انجیل*، متی۹: ۳۳)، دروغگو، قاتل، شیر غران و دشمن» (همان، متی ۵: ۸) و حتی اژدها یاد می‌شود.» شیطان در «*انجیل*» نیز مانند دیگر مذاهب، مورد تکفیر قرار گرفته است. او حتی از نظر شکل ظاهری هم بسیار بدمنظر توصیف شده است و دارای شاخ و هزاران سر و چشم و لب و دهان و... است. (ر.ک. فرهنگ‌خواه ۱۳۵۴: ۱۰۳ـ۱۰۰) در دین اسلام، بارها شیطان در *قرآن* «عدو مبین»، «رجیم» و «مرید» خوانده شده است و علت رانده شدن شیطان از درگاه حقّ، سرکشی او در مقابل امر خدا و سجده نکردن بر آدم و پس از آن وسوسهٔ آدم و حوا به خوردن میوهٔ ممنوعه و هبوط آن‌ها به زمین شده است. (ر.ک. بقره/۳۶؛ آل‌عمران/۳۶؛ حجر/۳۴و۱۷؛ نحل/۹۸؛ تکریر/۲۵؛ حج/۳؛ صافات/۷) شیطان «در *قرآن* ۷۰بار به صورت مفرد و هجده بار به صورت جمع آمده است.» (قرشی ۱۳۵۴، ج۴: ۳۲) و چنین صفاتی مانند «رجیم مطرود (از درگاه خداوند)، مرید (سرکش و ظالم و به دور از هرگونه خیر و سعادت)، وسواس (خطور افکار زشت در درون و نجوای آراسته و آهسته)، عدو (دشمن)، مضل (گمراه کننده)، خنّاس (نهان و پنهان در وجود آدمی).» برای شیطان ذکر کرده‌اند. (ر.ک. برهانیان ۱۳۸۶: ۲۱و۲۰) میرسلطانی در

کتاب خویش علاوه بر این صفات، اوصاف دیگری برای شیطان آورده است که عبارت هستند از: «عزازیل، حارث، صاغر، مذئوم ، مدموره، مذموم و عفریت.» (۱۳۸۵: ۱۴ به نقل از محمدی ۱۳۹۸: ۳۴) البته دایرهٔ نفوذ و سلطهٔ شیطان و نیروهای اهریمنی، تنها وسوسه کردن و دعوت است. از این نظر، شیطان «بدی‌ها» را در چشم و دل انسان می‌آراید و کم‌کم او را شیفتهٔ پیروی از خود کرده و گام‌به‌گام او را در ورطهٔ «شهوات و نفسانیات» فرو می‌برد و همین پیروی و اعتماد، آدمی را در ورطهٔ گمراهی می‌برد و از رستگاری باز می دارد.

شیطان، در تمامی باورها و مذاهب، مانند یونان، روم، هند، چین، ژاپن، مصر و... چهره‌ای منفور و البته مخرب دارد. در مصر باستان «خدایی به نام «ست[1]» وجود داشته که بدکار و سوزان بوده و با پنجاه نفر از شیاطین به بدکاری مشغول بوده و بحران‌های حاصل از طغیان رود نیل و گرما و سرمای صحرا و بادهای موسمی و مرگ طبیعت از جانب او بوده است.» (مبلغی آبادانی ۱۳۷۶، ج۱: ۱۰۶) در چین باستان هم خدایی «موذی وجود داشته که در اطراف منازل آدمیان پراکنده بوده و در اماکن خالی و متروکه و تاریکی و جنگل‌ها و... متعرض افراد می‌شده است و گاهی به شکل جانوران و حیوانات درنده نمود می‌یافته است.» (بهار ۱۳۷۴: ۹۷) در منابع مقدس سرخ‌پوستان و بومیان آفریقا نیز «شیطان حضوری آشکار دارد و چه بسا مراسم خاصی برای او و یا بر ضد او برگزار می‌شده است.» (شیخ لو وند ۱۳۸۶: ۱۴۶) در ادبیات نوین غرب، در *بهشت گمشده* اثر جان میلتون (۱۶۷۴–۱۶۰۸)، شیطان در هیأتی بزرگ‌تر از آدمی تجسم یافته است که با سپاهیانش به ملائکهٔ آسمانی یورش می‌برد. دانته در *کمدی الهی*، با ترکیب پست حیوانات به شیطان شکل و هیات انسانی داده است. در *فاوست* گوته، «شیطان به نام «مفیستوفلس» در پست‌ترین شکل مانند سگ تا عالی ترین ومتمدن‌ترین شکل امروزی خود مانند یک اشراف زاده حضور دارد.» (۱۳۶۳: ۱۰۴) بسیاری از ناقدان فلوبر بر این باور هستند که *وسوسهٔ آنتوان قدیس*، از *فاوست* گوته، گرته‌برداری شده است. در داستان‌های معاصر فارسی، شیطان به شکل مار

1. Set/Seti

در داستان کوتاه «مهرهٔ مار» اثر م.به آذین و به شکل پادشاه و فتنه‌گر در داستان بلند «*یکلیا و تنهایی او*» اثر تقی مدرسی و «ملکوت» اثر بهرام بیضایی دیده می‌شود. (ر.ک. طغیانی و چهار دولی ۱۳۹۳: ۲۲۶ـ۲۲۳)

اسطورهٔ شیطان در «خانهٔ سریویلی»

برخی از شعرهای نیما، می‌بایست به صورت کتابی جداگانه، مورد نقد و بررسی و تحلیل زبانی و محتوایی قرار گیرد. «نخستین این‌ها «خانهٔ سریویلی» است.» (آتشی ۱۳۸۲: ۱۱۳) این منظومه بیشتر به شکل روایت یک داستان کوتاه در کالبد شعر است که در خرداد ۱۳۱۹ سروده شده است. «سریویلی»، شاعری است آزاده که به همراه زن و سگش در دهکده‌ای خوش آب و هوا در ناحیهٔ جنگلی در آرامش و آسایش کامل زندگی می‌کند، اما در شبی طوفانی و دهشتناک، شیطان به پشت خانهٔ او آمده و امان می‌خواهد. سریویلی بیم‌ناک است و مایل نیست آن موجود مطرود و محرک کثیف را به خلوت خود راه دهد. بنابراین میان آن دو جدالی طولانی و دیریاب در می‌گیرد، اما سرانجام شیطان به خانهٔ سریویلی شاعر وارد می‌شود و در بستری از موی و ناخن کنده شدهٔ خود در دهلیز خانهٔ او می‌خوابد. سریویلی، غمگین و ناامید، احساس می‌کند آخرین شب حیات اوست و او صبح فردا را نخواهد دید... شیطان می‌خواهد او را احاطه کند، اما سریویلی کوشش می‌کند با ترفندهای گوناگون، گریبان خود را از دست او رها سازد، ولی در نهایت این خانهٔ سریویلی است که ویران می‌شود... و او برای همیشه غمگین می‌ماند. (ر.ک. نیما یوشیج ۱۳۸۹: ۲۴۳؛ ر.ک. حسن‌لی ۱۳۹۰: ۱۳۹) جالب اینجا است که پایان روایت «خانهٔ سریویلی» در منظومهٔ نیما در مقایسه با در آمد منثور آن، ناتمام می‌ماند؛ زیرا در شعر، از بازسازی خانهٔ شاعر به همت «پرندگان» خبری نیست. (ر.ک. حسن‌لی ۱۳۹۰: ۱۳۹) شیطان در این مجموعه از دیدگاه اسطوره‌ای «شر مطلق» و موجودی پلید و پلشت است. در اساطیر ایرانیان، به‌ویژه آیین زرتشت، اهریمن، میان دره و مغاکی در

تاریکی بی‌پایان شمال ایران اقامت دارد. جالب اینجاست که مکان داستان «خانهٔ سریویلی» نیز شمال ایران و سریویلی نیز شاعر بومی شمالی است. شعر با این مقدمه آغاز می‌شود: «ساکنین دره‌های سردسیر کوهساران شمال/ آن زمان در حال آرامش/ زندگی شان بود.» (نیما ۱۳۸۹: ۳۶۳) و «سریویلی، آن یگانه شاعر بومی هم/ کرده خو، با زندگی روستایی در وثاق خود/ زندگی می‌کرد.» (همان: ۲۴۴)

زمانی که «شیطان» برای دست‌یابی به سریویلی، به سراغ خانه‌اش می‌رود، شب است، شبی سنگین: «لیک پیش آمد، چنین افتاد در آمد این/ که شبی سنگین/ آمدش بر پشت در/ مانده در ره حیله‌جویی/ تا به جایی از پلیدی‌های خاکی زشت تر بنیاد و رویی/ تیرگی را بود در آن شب مهابت حیرت افزا.../ از شبی این سان نه پاسی رفته.» (همان: ۲۴۶) واژگانی مانند: حیله‌جو، حیله‌اندوز، پس دیوار، پشت در، شبی سنگین و سکوت این شب سنگین، به تمامی دشمنی شیطان را بسیار برجسته کرده است. در شبی اینگونه تاریک، شاعر برای راه ندادن شیطان به خانهٔ خود مقاومت می‌کند و ترفندها و تدبیرهای گوناگون به کار می‌بندد، اما تدبیرهای او کارساز نمی‌افتد. در منظومهٔ «خانهٔ سریویلی» گفت‌وگوهای جدال‌آمیز شیطان و سریویلی نزدیک به ۵۰۰ سطر از شعر را در برگرفته است. در طول این ستیز توان سوز، شیطان در پی فریب شاعر، برای نفوذ به سرای اوست و سریویلی شاعر، با پایداری بسیار و تدبیرهای گوناگون، تلاش می‌کند فریب شیطان را نخورد، اما در پایان، شیطان به سرای او راه می‌یابد. (ر.ک. حسن‌لی ۱۳۹۰: ۱۴۱) و «با همه این حرف‌ها ، آن حیله‌پرداز/ به سرای سریویلی اندر آمد/ این یگانه آرزوی مزور بود.» (نیما ۱۳۸۹: ۲۷۱) در شعر سریویلی، بارها واژهٔ مطرود به جای شیطان به کار رفته است. از آن جمله: «آن زمان کز پس دیوار، آن مطرود / دیده بر راه جواب سریویلی بود...» (همان: ۲۴۸) و هنگامی هم که شیطان به خانهٔ او داخل می‌شود، وضعیت خانه را چنین توصیف می‌کند:

«از شبی این سان نه پاسی رفته/ ز ابرها برخاست غوغاها/ آسمان شد خشمگین گونه به ناگاهان/ و زمین سنگین و پر طوفان/ بادِ چست و چابک و توفنده بر اسبش

سوار آمد/ هم چنان دیوانگان تازنده سوی کوهسار آمد. در همین دم سیل و باران ناگهان جستند از کمین‌گه شان/ و نه چیزی رفته بود از این که چنان غرّنده اژدرها/ گشت غرّان رودِ وحشت زا/ کرد آغازِ سرِ خود هر زمان بر سنگ کوبیدن/ از میان دره‌ها سنگ و درخت و خاک روبیدن/ وز ره صدها دل‌آرا دیه‌ها بام و در و دیوارها کندن.» (نیما ۱۳۸۹: ۳۶۶)

شیطان با دست‌یابی به خانهٔ شاعر به گونه‌ای شگفت‌انگیز، اجزایی از اندام انسانی را پشت دیوار در می‌چیند. او در خانهٔ سریویلی، ناخن‌های دراز خود را با دندانش می‌کند و همچون خنجر در پس در می‌کارد: «با سر دندان خود برید ناخن‌های خون آلود/ همچو خنجرها/ از پس درها/ کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا.» (همان: ۲۷۱) در پایان منظومه هم شیطان موهای تنش را می‌کند و بستری برای خویش فراهم می‌کند: «خفت تا آن دم که صبح تابناک آمد/ پس برون شد از سرای من/ لیک ناخن های دست و پای و موهای تن او/ مارها گشتند در سراسر...» (همان: ۲۰۴)

توصیفاتی که نیما از شیطان می‌آورد بسیار هراسناک و هول‌انگیز است و در چندین‌جا صفاتی برای او می‌آورد که با شیطان اسطوره‌ای *آنتوان قدیس* اثر فلوبر همانندی دارد:

«آن مزور کرد با در آشنا چنگال و ناخن‌های خون‌آلود/ پس به چنگال و به ناخن کرد آغاز خراشیدن.» (همان: ۳۶۶) «سریویلی گفت: خرسندم/ لیک پیش خود از آن مکار وحشتناک می‌خندم.» (همان: ۳۶۷) «سریویلی از ره سوراخ‌های در به هوش خود توانست/ بشناسد آن بدانگیز جهان را/ در سرشت تیره او خواند فکرت‌های سنگین زیان را/ وای بر من!!/ جنس مطرودی زیان‌آور/ می‌نماید مهر با من.» (همان: ۳۶۸) «با همه این ها که بنمودی/ ای سریویلی!/ تو نکوکاری. نکوکاران/ از پی درمان بیماران/ بار هر سختی کشیده/ روی بس منفور دیده...» (همان: ۳۷۲)

منظور از منفور خود شیطان است و همچنان سریویلی را وسوسه می‌کند:

«سریویلی خنده‌ای سرد و پر از معنی بدو بنمود/ بر رخ آن حیله‌جوی فتنه در نگشود.» (همان: ۳۷۳) «گفت آن مطرود/ هم از این‌رو بود/ که به سوی تو/ روی

آوردم.» (نیما ۱۳۸۹: ۳۷۵) «لیک آن مطرود/ تیرگی ننمود/ وز سخن های سریویلی نشد از جا/ بلکه تا دل زو به دست آرد/ با صدای عاجزانه تر بشد گویا.» (همان: ۳۸۰و۳۷۹) «گفت با خود آن مزور در بن لب/ چه از این بهتر در این شب/ که جهان می‌لرزد از طوفان/ من تو را از راه دیگر رام دارم و پس از آنی/ کز نگاه مکر بارش نزهت و رنگ و صفای خانه او را/ خوب تر حس کرد/ و آرزوی کاوشی در آن/ در دل او بیش تر پرورد/ ساخت ز آب بینی و از عطسه‌های سرد/ ریزش باران و طوفان را قوی‌تر.» (همان: ۳۸۴) «سریویلی با خود گفت/ حیله‌جو را بین/ لحظه‌ای با این دورویه مردمان بنشین.» (همان: ۳۸۶) «حیله‌پرداز مزور گفت: من گرفتم راست باشد این سراسر گفته‌های تلخ.» (همان: ۳۸۹) «ای سریویلی! به تو من باز می‌گویم/ تو یگانه شاعر شوریده این روزگارانی/ نام تو در این جهان/ از ره این جنگل گمنام بانگی بس عجب خواهد درافکندن/ شعر را رتبت بسی والاست.» (همان: ۳۸۹) شیطان با تمجید از سریویلی میخواهد او را رام کند و بفریبد. البته این سخنان، تسکینی برای دل غم‌زدهٔ شاعر هم هست و امید به آینده‌ای روشن به وضوح در آن مشاهده می شود و شیطان نوید مانایی و جاودانی شاعر و اشعارش سر می‌دهد: «لاجرم آن حیله پرور خواست/ از ره ترساندن از آزار تنهایی/ سریویلی را بدارد رام و دارد از ره آن کار خود را راست...» (همان: ۳۹۱) «سریویلی حرف او ببرید/ با خطاب «تو مزور هستی» او را گفت: اینک سهو دیگر.» (همان: ۳۹۲) «آن مزور که خبر بودش ز جمله ماجرا/ گفت از بهر چرا.» (همان: ۳۹۴) «شیطان: حرف‌های تو مرا افسرده می‌دارد/ مثل این که ابر دیگر/ همراه این ابر می‌بارد/ بعد از این من در جلوی روشنی تکریم دیگر بایدم کردن/ پای در این تیرگی آهسته بر روی زمین خواهم نهادن/ حسرتم هر دم فزاید که چرا منفور تو هستم/ مایه اندوه تازه در میان آن همه اندوه‌های دور تو هستم/ سعی خواهم داشت تا خویم دگر باشد/ می‌کنم پنهان به موهای درازم شاخم ار باشد.» (نیما ۱۳۸۹: ۳۹۶) در آیین مسیح شیطان، شاخ دار توصیف شده است. «با همه این حرف ها آن حیله‌پرداز/ به سرای سریویلی اندر آمد/ این یگانه آرزوی آن مزور بود/ با سر دندان خود برّید ناخن‌های

خون‌آلود/ هم چو خنجرها/ از پس درها/ کاشت آن‌ها را به سطح آن نهانی جا/ وز برای آن که بیگانه نیابد ره به آن خانه/ کرد پشت در به سنگ و با کلوخ ها همه مسدود/ پس برای آنکه در آن تنگنا دهلیز خوابد/ کند موهای تنش را/ و چنان که بود در خور بستری را از برای خود فراهم ساخت.» (نیما ۱۳۸۹: ۴۰۰) «روی هم می‌چید شاخه های سوزان را/ وز ره دودی که برمی خاست ز آن‌ها/ نقش آن مطرود حیله‌جوی را می‌دید/ آن مزور میهمان پر خطر را خوب می‌پایید/ چون به بانگ باد و باران گوش می‌داد/ به نظر می‌آمدش کان فتنهٔ آزار مردم دوست/ هست در کار سخن گفتن.» (همان: ۴۰۱) در پایان، شاعر در آرزوی آسودگی‌ست، اما این آرزویی دست نیافتنی است:

«آرزو می کرد یک ساعت فراغت را / در کنار رودخانهٔ «اوز» بنشسته / با پری رویان به قلعه‌های گوناگون بپیوسته..../ خاطرهٔ آن چنان روزان / در مقام یاد کردن بود آسان / گر نه خود را در عذاب مشکلات تازه‌تر می‌دید.» (همان: ۲۷۲)

شیطان/ اهریمن در داستان *آنتوان قدیس*

فلوبر را به عنوان «رمان‌نویس رمان‌نویسان» ستایش کرده‌اند. اگر رمان در اروپا بدل به گونه‌ای هنرمندانه شده است به خاطر تلاش فلوبر بوده است. او برای داستان‌های خود نه تنها در زندگی دیگران که در زندگی خود نیز کندوکاو می‌کرد. (ر.ک. بارگاس یوسا ۱۳۸۶: ۱۱۷) او در نیمهٔ سپتامبر ۱۸۴۹ متن نخستین *وسوسهٔ آنتوان قدیس* را در جمع دوستانش در خانهٔ خود «کرواسه» منتشر کرد. و بعد از چند نوبت ویرایش و نگارش، سرانجام آن را در سال ۱۸۷۴، منتشر کرد. در این داستان، اسطورهٔ اصلی نه انسان است نه شیطان. اسطورهٔ اصلی در حقیقت مواجههٔ انسان و شیطان است. به این ترتیب که فلوبر در وهلهٔ نخست به انسان به‌ویژه انسان زاهد، به دیدهٔ زمین بکری می‌نگرد که قابلیت باروری دارد و شیطان از سوی دیگر نماد پلیدی و پلشتی

است. ممکن است این شبهه ایجاد شود که به شیطان یا انسان نمی‌توان به دیدهٔ اسطوره نگریست، اما باید یادآور شد که براساس تعریف، هرگاه مضمونی، شخصیتی، یا مکانی آن اندازه جذابیت داشته باشد که ادیبان فرهنگ‌های مختلف، پرداخت‌های گوناگون از آن ارایه دهند، به آن مضمون یا شخصیت یا مکان می‌توان از دیدگاه اسطوره‌ای نگریست. اینگونه نگرش به مواجههٔ انسان و شیطان به عنوان نماد خوبی و بدی مضمونی‌ست که از پیشینه‌ای کهن برخوردار است. پیشینه‌ای که نه تنها در کتب ادیان الهی و غیر الهی، بلکه در ادبیات نیز مورد توجه بسیاری از فرهنگ‌ها قرار گرفته است. نمونهٔ این چنین پرداختی را می‌توان در ادبیات ایران در داستان «برصیصای عابد» از مجموعه داستان‌های *منطق‌الطیر* عطار مشاهده کرد. در این داستان نیز درست همچون وسوسهٔ آنتوان قدیس، زاهدی تصمیم می‌گیرد تا در دیری معتکف شود. شیطان به شکل انسان در می‌آید و دو برادر را وا می‌دارد تا خواهر خود را برای انجام مراسم مذهبی به دیری که زاهد در آن گوشه‌نشین شده است، بفرستند. دختر از زاهد باردار می‌شود. زاهد از ترس آبروریزی دختر و کودکش را به قتل می‌رساند و به برادرانش می‌گوید که دختر گریخته است، اما شیطان دیگر بار بر دو برادر ظاهر می‌شود و آنان را از حقیقت ماجرا مطلع می‌کند. برادران به دیر حمله‌ور می‌شوند، زاهد را دستگیر و او را وا می‌دارند تا قبر دختر را به آن‌ها نشان دهد. در داستان «هفت پیکر» نظامی گنجوی نیز به حکایت «مردی به نام ماهان» بر می‌خوریم که زیبایی خیره‌کننده‌ای دارد و تاجر موفقی است و در مصر زندگی می‌کند. ـ انتونیوس، قهرمان داستان فلوبر نیز در سرزمین طیبهٔ مصر زندگی می‌کند ـ روزی به دعوت دوستانش به باغی می‌رود. شخصی نزد او می‌آید و خود را فرستادهٔ شریک تجاریش معرفی می‌کند و از او می‌خواهد همراه او برود. مرد کوره‌راهی برمی‌گزیند تا آنجا که پس از اندکی راهپیمایی، ماهان دیگر نمی‌تواند تشخیص دهد، کجاست. شب فرا می‌رسد. ماهان از خستگی زیاد در گوشه‌ای به خواب می‌رود. صبح، هنگامی که چشم می‌گشاید، خود را در سرزمینی ناشناس باز

می‌یابد و به غاری پناه می‌برد. مرد و زنی در برابرش ظاهر می‌شوند و به او پیشنهاد کمک می‌کنند. ماهان آن دو را دنبال می‌کند، اما پس از اندکی در می‌یابد که آن دو در حقیقت دو غولند که در نظر دارند او را گمراه کنند .تکرار «شب» و حوادثی که در طول داستان، هنگام شب برای ماهان روی می‌دهد، همانندی زیادی با شبی دارد که شیطان به سراغ سریویلی برای فریب او می‌رود. در طی داستان بعد از حوادثی عجیب و غریب، خضر به کمک او می‌آید. (در داستان *آنتوان قدیس*، مسیح به کمک او می‌آید.) هنگامی که ماهان چشم می گشاید، خود را در همان باغی می‌بیند که سفرش به سرزمین عجایب از آنجا شروع شد. ماهان به نشانهٔ تشکر از لطفی که خداوند به او داشته است، از آن پس «آبی پوش» می‌شود. می‌بینیم که مضمون رویارویی شیطان در این داستان مانند داستان *آنتوان قدیس* است. انسان برای آنکه به کمال برسد باید از آزمون‌هایی سربلند بیرون بیاید. آزمون‌هایی نظیر اطمینان و عدم اطمینان به آنچه در برابر دیدگانش ظاهر می‌شود. تسلیم خواسته‌های نفسانی شدن، تسلیم زیبایی فریبندهٔ زن شدن و مواردی از این دست که در هر دو داستان به یک شیوه به آن پرداخته شده است. اما این تنها شباهت نیست. در توصیفاتی که فلوبر از لحاظ «کرونوتوتیک» یا فضا ـ زمان ارائه می‌دهد، همانندی‌های حیرت‌آوری بین این داستان و داستان ماهان وجود دارد. توصیف غول‌ها و دیوها، به جز پاره‌ای موارد، کم و بیش یکسان است. پرداختن به چنین مواجهه‌ای به عنوان مضمونی اسطوره‌ای نه تنها جنبهٔ ملی ندارد، بلکه تا حدودی در دو فرهنگ مختلف ایران و فرانسه، آن هم توسط دو نویسنده، با اختلاف چند قرن، مورد استفاده قرار گرفته است. (ر.ک. شریفیان ۱۳۹۶: ۱۰۰) اما در وسوسهٔ آنتوان قدیس، تنها شیطان نیست که از طریق پرداختی اسطوره‌ای مورد توجه فلوبر واقع شده است. فلوبر از بسیاری از چهره‌های اسطوره‌ای یا چهره‌هایی که در ایران زمین با مضمونی اسطوره‌ای مطرح هستند، استفاده کرده است. در داستان «*آنتونیوس قدیس*» برای مراقبه و دوری از مردم به صحرای طیبه رفته است. شیطان پیش او می‌رود و

وسوسه‌اش می‌کند تا این مرد خدا را از دین خارج کند. این رمان مفهوم خیر و شر را مقابل هم قرار داده و آنتونیوس مقدس را دچار جدالی درونی کرده است. در داستان *آنتوان قدیس* شیطان این گونه توصیف می‌شود:

«در دم، پرهیبی بزرگ، شکیل‌تر از سایه‌ای طبیعی که برحاشیه‌اش سایه‌هایی دیگر کنگره‌وار شکل گرفته‌اند، بر زمین نقش می‌بندد. شیطان است که آرنجش را بر سقف تکیه داده و در زیر دو بالش، همچون خفّاش عظیمی در حال شیردادن بچه‌هایش، هفت گناه کبیره را حمل می‌کند، سرهایشان در حال شکلک در آوردن و چهره‌هایشان محو و مبهم. آنتونیوس که همچنان چشم‌ها را بسته نگاه داشته است از این بی‌عملی لذت می برد و دست و پایش را بر حصیر دراز می کند.» (فلوبر ۱۳۸۴: ۴۳)

آنتونیوس در آغاز داستان اینگونه معرفی می‌شود:

«در سرزمین طیّبه Thebaide یا Tiva یکی از سه بخش مصر باستان، نخستین زاهدان ترسا در دشت‌های غربی این سرزمین گوشه‌نشینی اختیار کردند. فراز یک کوه، بر قطعه زمین هموار و مدور، به شکل نیم قرص ماه، که سنگ‌هایی درشت در میانش گرفته است. آن عقب کلبهٔ زاهد است. از گل و نی بوریا، با سقفی مسطّح و بدون در. داخل کلبه، کوزه‌ای گلی و قرصی نان سیاه به چشم می‌خورد، در وسط، بر رحلی چوبین، کتابی بزرگ روی زمین، اینجا و آنجا، رشته‌های کنف، دو سه حصیر، سبدی و چاقویی. در ده قدمی کلبه، صلیبی بلند بر زمین نشانده‌اند و در آن سوی تکّه زمین هموار، خرما بنی کهنسال و تابیده بر پرتگاه خمیده است. دیوارهٔ کوه صاف است و رود نیل گویی دریاچه‌ای را پای پرتگاه حفر کرده است. آنتونیوس قدّیس که ریشی بلند و موهایی بلند دارد و ردایی از پوست بز بر تن، چهار زانو نشسته است و حصیر می‌بافد. خورشید که از نظر پنهان می‌شود، آنتونیوس آهی بلند می‌کشد و دیده در افق می‌گوید: باز هم یک روز! یک روز دیگر هم گذشت!» (همان: ۲۲)

در اساطیر، شیطان همواره منبع شرّ معرفی شده است. مطابق تعالیم و اساطیر زروانی، اهریمن و اهورا مزدا هر دو فرزندان دو قلوی خدای زروان یا خدای زمان هستند و اهریمن از شک و تردید و این خدا پدید آمده است. (ر.ک. زنر ۱۳۷۴:

۱۰۹و۱۰۸) در اساطیر یونانی بنا بر آثار هومر، *ایلیاد و اودیسه* و نوشته‌های هزیود و اووید، اهریمن در قالب موجوداتی مانند «سیرن‌ها»، «سیکوپها»، «گورونها»، «ساتیرها» و برخی از «سنتورها» که همگی به گمراهی انسان و دشمنی با او مشغول هستند، ظاهر می‌شود. (ر.ک. همیلتون ۱۳۷۶: ۵۶) در *انجیل* از شیطان با عناوینی مانند «ابلیس»، «دیو» (*انجیل*، متی۹: ۳۳) «دروغگو»، «قاتل»، «شیر غران»، «دشمن.» (همان، ج۵: ۸) و حتّی اژدها. (همان، فصل ۱۳و۱۲) نام برده شده است. در داستان وسوسهٔ آنتوان قدّیس به این اغواگری شیطان با سه حربهٔ غذا، طلا وخانهٔ مجلّل که هرسه نماد دنیا طلبی‌ست، این گونه اشاره شده است:

«همان‌طور که چشمان از حدقه در آمده‌اش را بر غذاها می‌گرداند، غذاهای دیگری برهم تلنبار می‌شود و هرمی را شکل می‌دهد که گوشه‌هایش فرو می‌ریزد. شراب‌ها جاری می‌شود، ماهیان دُم دُم می‌زنند، خون درون خورش‌ها به جوش می‌آید، گوشت میوه‌ها همچون لب‌های عاشق پیش می‌آیند و میز تا سینه‌اش بالا می‌کشد. آنتونیوس خم می‌شود. عجب! یک جام! حتماً مسافری آن را گم کرده ممکن نیست! طلاست! بله همه‌اش طلاست! با چنین جواهری می‌شود حتی زن امپراتور را هم تصاحب کرد!... اسکندر، دمتریوس، بطلمیوس، قیصر! هیچ کدامشان این همه ثروت نداشتند. هیچ چیزی غیر ممکن نیست! دوران رنج و مشقّت به سررسید! نورش چشم‌هایم را خیره کرده! وای، قلبم سرشار است! چه قدر خوب! بله! بله! باز هم! هیچ‌گاه کافی نخواهد بود! هر چقدرش را به دریا بریزم باز هم برایم باقی خواهد ماند! چرا از دستش بدهم؟ همه را نگه می‌دارم و به هیچ کس هم چیزی نخواهم گفت، می دهم در صخره اتاقی برایم حفر کنند که از درون با صفحات برنزی فرش شده باشد... و به آنجا خواهم رفت تا ببینم چگونه تودهٔ طلا در زیر فشار پاشنه‌هایم فرو می رود، دست‌هایم را باز و در تلّ طلا فرو خواهم کرد، آن گونه که در کیسه‌های غلّه. دلم می‌خواهد این طلاها را به صورتم بسایم؛ دلم می‌خواهد رویش دراز بکشم! مشعل را رها می‌کند تا تلّ طلا را در آغوش کشد و با سینه بر زمین می‌افتد. از جا برمی‌خیزد. جای طلاها خالی بود. چکار کردم؟ اگر همین لحظه مرده بودم جایم در دوزخ بود. دوزخی بی‌بازگشت.» (ر.ک. فلوبر ۱۳۸۴: ۴۸ـ۴۶)

در *قرآن کریم* بارها شیطان «عدّو مبین»، «رجیم» و «مرید» خوانده شده است. به نصّ صریح این کتاب مقدّس، علت رانده شدن شیطان از درگاه حق سرکشی او در مقابل امر خدا و سجده نکردن بر آدم بود و پس از آن، این موجود شریر آدم و حوّا را به خوردن میوهٔ ممنوعه واداشت و آن‌ها با فریب او، از امر حق سر باز زدند و به زمین هبوط کردند. (ر.ک. بقره/۳۶؛ آل عمران/۳۶؛ حجر/۳۴و۱۷؛ نحل/۹۸، تکویر/۲۵؛ حج/۳؛ صافات/۷)

مکر زنان که از حربه‌های بی‌بدیل شیطان در وسوسهٔ مردان است، اینگونه آنتوان را وسوسه می‌کند:

«پس زن شهوانی می‌خواهی که فربه باشد، با صدایی خش‌دار و گیسوانی آتشین رنگ و اندامی پر قوس و قعر؟ آنتونیوس به رغم میلش، به چشم‌های ملکه نگاه می‌کند. تمام آن زن‌هایی را که تا به حال دیده‌ای، از آن دختر خیابانی گرفته که در پرتو فانوس آواز می‌خواند، تا آن پاتریسینی که از فراز کجاوه‌اش گل سرخ پرپر می‌کرد، تمام اندام‌هایی که تا به حال تنها لحظه‌ای رویتشان کرده‌ای، تمام خیال‌های اوست، همه را از من بخواه! من نه یک زن، که دنیایی هستم! کافی است لباس‌هایم بسُرد تا در وجودم به رشته‌ای از رمز و رازها دست یابی! دندان‌های آنتونیوس به هم می‌خورد. انگشت اگر بر شانه‌ام می‌نهادی آتش در رگ‌هایت می‌دوید. کوچک‌ترین نقطهٔ بدنم را تصاحب می‌کردی چنان وجدی نصیبت می‌شد که لذّتش از تصاحب یک امپراتوری فزون‌تر بود. لب‌هایت را پیش آر! بوسه‌هایم طعم میوه‌ای را دارد که در جانت آب خواهد شد! وای! اگر می‌دانستی چگونه در گیسوانم گم توانی شد، سینه‌ام را استشمام توانی کرد، از اندامم مبهوت توانی شد و سوخته از نی نی چشمانم، میان بازوانم و در گردابی از... آنتونیوس بر خود صلیب می‌کشد.» (فلوبر ۱۳۸۴: ۱۱۰)

شیطان در اسطوره‌های ایرانی نیز قاتل و خون‌ریز است. اهریمن در سه هزارهٔ دوم خود با بانگ «جهی»، دیو زن پتیاره، از بی‌هوشی خود بر می‌خیزد و به جهان یورش می‌برد و «گاو یکتا» و «کیومرث» را به قتل می‌رساند. (ر.ک. زاد سپرم ۱۳۶۶: ۶و۵) کیومرث سی سال به آرامش زندگی کرد، اما در اثر گزند اهریمن دچار مرگ شد

و از جهان رفت. (ر.ک. یاحقی ۱۳۶۹: ۳۷۱) در وسوسهٔ آنتوان قدّیس، شیطان با این ویژگی‌ها توصیف می‌شود، که در منظومهٔ خانهٔ سریویلی نیما نیز بازتاب یافته است:

«سایهٔ شاخ‌های شیطان بار دیگر ظاهر می شود.» (نیما ۱۳۸۴: ۶۱) «موجودی سم‌دار آشکار می‌شود. آنتونیوس پشیمان می‌شود، اما دیگر دیر شده است، شیطان او را بر شاخ‌هایش افکنده و بلند کرده است.» (همان:۲۳۰)

در جایی دیگر شیطان به شکل پرنده‌ای بزرگ بر آنتونیوس ظاهر می‌شود:

«شیطان اندک اندک بال‌هایش را گسترده و اکنون دیگر تمام فضا را پوشانده است. آنتونیوس دیگر چیزی نمی‌بیند. سست می‌شود.» (فلوبر ۱۳۸۴: ۲۳۸)

بنا بر برخی متون عرفانی، ترس ابلیس و رانده شدنش از درگاه عبودیّت به دلیل سجده نکردن نبود. سجده صورت امر بود. علت طرد و رجم او بی‌ادبی او در مقابل ساحت حقّ بود. ابلیس بی‌اذن خداوند به کالبد آدمی وارد شد و خفایای جسم او را دید و نتوانست به دل او که جایگاه حق است، وارد شود. (ر.ک. نجم‌الدّین رازی ۱۳۷۷: ۸۸) در دفتر دوم *مثنوی*، شیطان را در هیأت خیرخواهی می‌بینیم که برای از راه به در کردن معاویه، او را برای نماز صبح بیدار می‌کند. (ر.ک. مولوی ۱۳۸۷: ۲۲۹) در داستان وسوسهٔ آنتوان قدّیس هم این خیرخواهی شیطان که به شکل انسان بر آنتونیوس ظاهر شده است، دیده می‌شود. شیخ محمود شبستری در *گلشن‌راز* از مسلمان شدن شیطان به دست پیامبر(ص) سخن می‌گوید و او را «کلب معلم» می‌خواند. (ر.ک. لاهیجی ۱۳۷۸: ۲۲۷)

اساطیر و حکایات دینی و عرفانی دربارهٔ شیطان در آثار ادبی ایران و جهان نیز بسیار بازتاب یافته‌اند. در برخی از افسانه‌ها و قصّه‌ها، خود شیطان حضور دارد یا موجوداتی که به شکلی با او ارتباط دارند. مانند دیو، جن، پری، عفریّت، و غول. وجود این گونه موجودات در آثاری مانند *هزار و یک شب*، «روایتی از اسطوره را در نقاب داستان به تصویر می‌کشد که بیانگر تمایلات ریشه‌دار و عمیق انسان در

تمامی اعصار است.» (حسینی و پورشعبان ۱۳۹۱: ۱۲۲) در داستان ضحاک در *شاهنامه*، ابلیس به چهار هیات «نیک خواه»، «قاتل»، «خوالیگر» و «پزشک» ظاهر می‌شود. (ر.ک. فردوسی ۱۳۸۷، ج ۱: ۷۵ـ۵۱) در وسوسهٔ آنتوان قدّیس و خانهٔ سریویلی همین به هیأت انسان در آمدن شیطان و مواجهه او با آنتونیوس و سریویلی شاعر، پیرنگ داستان را به وجود آورده است. در پایان هر دو داستان، شخصیت‌های اصلی (سریویلی و آنتونیوس) در نهایت خود را در برابر وسوسه‌ها یا کژاندیشی‌ها ناتوان می‌بینند، با این تفاوت که آنتوان که از وسوسه‌های گوناگون و آزمون‌های بی‌شمار خسته و فرسوده است از خداوند طلب یاری می‌کند و مسیح پیامبر به کمکش می‌شتابد، ولی در منظومهٔ نیما، سریویلی شاعر ـ که خود نیماست ـ «غمگین و افسرده» در سودای نبردی دیگر رها می‌شود.

نتیجه

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، فلوبر که از او به عنوان نخستین رمان‌نویس مدرن فرانسه یاد می‌شود، در داستان *وسوسهٔ آنتوان قدیس* از بسیاری از چهره‌های اسطوره‌ای و حماسی ایرانی سود جسته که «شیطان» و مواجههٔ او با انسان از برجستگی بیشتری برخوردار است. در این رمان، شیطان، الگوی بدی و پلشتی در نظر گرفته می‌شود. الگویی که می‌کوشد تا بذر فتنه و نفاق و کژی را در وجود انسان بگسترد. این گونه نگرش به مواجههٔ انسان و شیطان به عنوان نماد خوبی و بدی مضمونی‌ست که از پیشینه‌ای کهن برخوردار است. بی‌تردید، چهرهٔ شیطان در تمامی ادیان و مذاهب و اساطیر، منفی و پست و پلشت است. منظومهٔ سریویلی نیما نیز به مانند داستان آنتوان قدیس، داستان نبرد انسان با شیطان است. اگرچه شیطان به خانهٔ سریویلی راه می‌یابد، اما پیروزی نهایی از آن انسان است. توصیفات نیما از شیطان، با ویژگی‌های اهریمن در تمام ادیان و به طور ویژه آیین زرتشتی

نزدیکی دارد. فلوبر از اساطیر ایرانی تأثیر گرفته است و نیما نیز که مسلط به زبان فرانسه است، به نظر می‌رسد از رمان آنتوان قدیس اثر فلوبر تاثیر گرفته باشد. زبان هر دو کتاب تمثیلی و استعاری است. نیما رویکرد اجتماعی پررنگ‌تری نسبت به فلوبر در پرداخت اسطورهٔ شیطان دارد.

پی‌نوشت

(۱)Transtextualite (متنیت)، به عنوان رویکرد نویدبخشی برای مطالعه و تصریح که یکی از ویژگی‌های محصولی و فرایند ترجمه است. (شریفیان ۱۳۹۶: ۱۸ به نقل از ژرار ژنت، ۱۹۸۲: ۷)

(۲) Intertextualite (بینامتنیت)، شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر که می‌تواند شامل استقراض و دگردیسی متنی دیگر توسط مولف یا ارجاع دادن خواننده به متنی دیگر باشد. (همانجا)

کتابنامه

قرآن کریم

انجیل

آتشی، منوچهر. ۱۳۸۲. *نیما را باز هم بخوانیم: خیال روزهای روشن*، تهران: آمیتیس.

اسمیت، ژوئل. ۱۳۸۴. *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: فرهنگ معاصر و روزبهان.

بارگاس یوسا، ماریو. ۱۳۸۶. *عیش مدام*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: نیلوفر.

بایرناس، جان. ۱۳۸۶. *تاریخ جامع ادیان*. ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت. تهران: علمی و فرهنگی.

برهانیان، عبدالحسین.۱۳۸۶. «راه‌های نفوذ شیطان در انسان از دیدگاه *قرآن*». *مجلهٔ مربیان*. ش۲۴، صص۳۵ـ۱۹.

بهار، مهرداد. ۱۳۷۴. *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.

پارسا، شمسی. محمدی، عباسقلی. ۱۳۸۹. «نظریهٔ توصیف نیما در منظومهٔ سریویلی او». *فصلنامه کاوش‌نامه*، ش۲۱، صص۱۶۷–۱۸۹.

حسن‌لی ، کاووس. ۱۳۹۰. «وای بر من، پلی برای خانهٔ سریویلی» (بررسی ساختمان شعر «وای برمن» و پیوند آن با شعر «خانهٔ سریویلی نیما»). *مجلهٔ بوستان ادب*. ش۱. صص۱۴۵ـ۱۲۵.
حسین‌زاده، آذین. ۱۳۸۴. *اسطوره‌های ایرانی در ادبیات فرانسه*. تهران: سمت.
حسینی، مریم و پورشعبان، سارا. ۱۳۹۱. «اسطوره‌های ترکیبی پیکرگردانی در هزار ویک شب». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۲۹. صص ۱۰۰ـ۸۹.
زاد سپرم. ۱۳۶۶. *گزیده زاد اسپرم*. ترجمهٔ محمدتقی راشد محصل. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
زنر، آرسی. ۱۳۷۴. *تعالیم مغان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
ستاری، جلال.۱۳۷۶. *اسطوره در جهان امروز*. تهران: مرکز.
شریفیان ، مهدی. ۱۳۹۶. *بررسی جایگاه اسطوره‌های ایرانی به ویژه اسطورهٔ آفرینش مانوی در داستان آنتوان قدیس اثر گوستاو فلوبر*. همدان: چنار.
شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳. *بیان و معانی*. تهران: فردوس.
شیخ‌لو وند، فاطمه. ۱۳۸۶. «ابلیس شخصیت مرموز از دیدگاه چند اثر کلاسیک ایران و اروپا». *مجلهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد*. ش۹. صص ۱۶۱ـ۱۳۹.
طغیانی، اسحاق و چهاردولی، محمد. ۱۳۹۳. «تبلور شیطان اسطوره‌ای در ملکوت بهرام صادقی». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۳۶. صص ۵۱ـ۲۳.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
فلوبر، گوستاو. ۱۳۸۴. *داستان وسوسهٔ آنتوان قدیس*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: چشمه.
فرهنگ‌خواه، محمدرسول. ۱۳۵۴. *شیطان در ادبیات و ادیان*. تهران: شر عطایی.
قرشی، سیّدعلی‌اکبر. ۱۳۵۴. *قاموس قرآن*. ج ۴. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
کزازی، میرجلال‌الدین. ۱۳۸۶. *رویا حماسه اسطوره*. تهران: نشر مرکز.
کهنمویی پور، ژاله. ۱۳۸۴. *اسطوره در عصر نو*. تهران: سمت .
کرینی، شارل. ۱۳۷۹. *ریشه و پایهٔ اسطوره‌شناسی*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
گوته، یوهان. ۱۳۶۳. *فاوست*. ترجمهٔ ایرج علی آبادی. تهران: آگاه.
لاهیجی، شمس الدین محمد. ۱۳۷۸. *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*. تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوار.
مبلغی‌آبادانی، عبدالله. ۱۳۷۶. *تاریخ ادیان جهان و مذاهب*. ج۱. قم: نشر منطق (سینا).

محمدی ، الناز. ۱۳۹۲. «بازخوانی اسطوره و سمبل شیطان در خانهٔ سریویلی». *هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی*. صص۴۹ـ۳۴.
معین، محمد. ۱۳۷۱. *فرهنگ فارسی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
میرسلطانی، سیّدمحمد. ۱۳۸۵. *جایگاه شیطان*. قم: فخر دین.
مولوی، محمد. ۱۳۸۷. *فیه مافیه*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.
نجم‌الدین رازی. ۱۳۷۷. *مرصاد العباد*. به کوشش محمد امین ریاحی. تهران: علمی.
همیلتون، ادیت. ۱۳۷۶. *سیری در اساطیر ایران و روم*. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.
هینلز، جان راسل. ۱۳۷۴. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
یاحقی ، محمدجعفر. ۱۳۶۹. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها*. تهران: سروش.
یوشیج، نیما. ۱۳۸۹. *مجموعه کامل اشعار*. گردآوری سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

English source

Brunel,P, Dictionnaire(1998) des mythes Litteraires, Monaco, Du, Roche.
jeande,C.G (1958): flying sources: Amodern Myth of things seen in the sky, trans.R.F.c.Huld , Princeton,U P.

Reference

Holy Qor'ān.
Ātašī, Manūčehr. (2003/1382SH). *Nīmā rā Bāz ham Bexānīm: Xīyāle Rūzhā-ye Rowšan* (*Let's read Nima again: the dream of bright days*). Tehrān: Āmītīs.
Bahār, Mehrdād. (1995/1374SH). *Pažūhešī dar Asātīre Īrān*. Tehrān: Āgāh.
Borhānīyān, Abdo al-hoseyn. (2007/1386SH). "*Rāhhā-ye Nofūze Šeytān dar Ensān az Dīdgāhe Qorān*" ("*Ways of Satan's influence on human beings from the perspective of the Qur'an*"). *Coach Magazine* .No. 24. Pp. 19-35.
Boyer Noss, John. (2007/1386SH). *Tārīxe Jāme'e Adyān* (*Comprehensive history of religions*). Tr. by Alī-asqar Hekmat. Tehrān: Elmī va Farhangī.
Carini, Charles. (2000/1379SH). *Rīše va Pāye-ye Ostūre-šenāsī* (*The roots and basis of mythology*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Markaz.
Gothe, Johann Wolfgang Von. (1984/1363SH). *Fāst* (*Faust*). Tr. by Īraj Alī Ābādī. Tehrān: Āgāh.
Farhang-xāh, Mohammad-rasūl. (1975/1354SH). *Šeytān dar Adabīyāt va Adyān* (*Satan in Literature and Religions*). Tehrān: Atāyī.
Ferdowsī, Abo al-qāsem. (2008/1387SH). *Šāh-nāmeh*. With the Effort of Sa'īd Hamīdīyān. Tehrān: Qatre.
Flaubert, Gustave. (2005/1384SH). *Dāstāne Vasvase-ye Āntovāne Qeddīs* (*The story of the temptation of Saint Antoine*). Tr. by Āzīn Hoseyn-zādeh. Tehrān: Češmeh.
Hamilton, Edith. (1397/1376SH). *Seyrī dar Asātīre Īrān va Rom* (*Mythology: Timeless tales of Gods and Heroes*). Tr. by Abdo al-hoseyn Šarīfīyān. Tehrān: Asātīr.
Hassan lī, kāvūs . (2011/1390SH). "*Vāy bar man, Polī Barāye Xāne-ye Sarīvīlī*" (*Barrasī-ye Sāxtemāne Še're "Vāy bar Man" va Peyvande Ān bā Še're "Xāne-ye Sarīvīlī-ye Nīmā*") ("*Woe to me, a bridge to the house of Serivili*"). *Bustan Adab Magazine*. No. 1. Pp 125-145.
Hinnells, John Russell. (1395/1374SH). *Šenāxte Asātīre Īrān* (*Persian mythology*). Tr. by Žāleh Āmūzegār and Ahmad Tafazzolī. Tehrān: Češme.
Hoseyn-zādeh, Āzīn. (2005/1384SH). *Ostūrehā-ye Īrānī dar Adabīyāte Farānse* (*Persian Myths in French Literature*). Tehrān: Samt.
Hoseynī, Maryam and Pūr-ša'bān, Sārā. (2012/1391SH). "*Ostūrehā-ye Tarkībī-ye Peykar-gardānī dar Hezāro Yek Šab*" ("*Combined myths of*

sculpture in a thousand and one nights"). *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No 29. Pp. 89-100.
Kahnamūyī-pūr, Žāleh. (2005/1384SH). *Ostūre dar Asre Now* (*Myth in the New Age*). Tehrān: Samt.
Kazāzī, Mīr Jalālo al-ddīn. (2007/1386SH). *Rowyā Hemāse Ostūre* (*Dream Epic of Myth*). Tehrān: Markaz.
Ketāb Moqaddas. (1993/1372SH). 2nd ed. Tehrān: Farīd.
Lāhījī, Šamso al-ddīn Mohammad. (1399/1378SH). *Mafātīho al-e'jāz fī Šarhe Golšane Rāz* (*The keys of miracles in the description of Golshan Raz*). Ed. by Mohammad Rezā Barzegar Xāleqī va Effat Karbāsī. Tehrān: Zavaār.
Mīr-soltānī, Seyyed Mohammad. (2006/1385SH). *Jāy-gāhe Šeytān* (*The place of the devil*). Qom: Faxre Dīn.
Mobaleqī Ābādānī, Abdo al-llāh. (1397/1376SH). *Tārīxe Adyāne Jahān va Mazāheb*. 1st Vol. Qom: Manteq (Sīnā).
Mohammadī, Elnāz. (2013/1392SH). "*Bāz-xānī-ye Ostūre va Sambole Šeytān dar Xāne-ye Sarīvīlī*" ("*Reading the myth and the symbol of the devil in Saravili's house*"). *The 8th International Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature*. (C.D). Pp. 34-49.
Mo'īn, Mohammad. (1392/1371SH). *Farhange Fārsī*. 2nd Vol. Tehrān: Amīr-kabīr.
Mowlavī, Mohammad. (2008/1387SH). Fīhe mā Fīh. Ed. by Badī'o al-zamāne Forūzān-far. Tehrān: Negāh.
Najmo al-ddīn Rāzī. (1398/1377SH). *Mersādo al-'ebād*. With the Effort of Mohammad Amīn Rīyāhī. Tehrān: Elmī.
Pārsā. Šamsī and Mohammadī, Abbās-qolī. (2010/1389SH). "*Nazarīye-ye Towsīfe Nīmā dar Manzūme-ye Sarīvīlī-ye Ū*". *Exploration Quarterly*. Pp. 167- 189.
Qarašī, Seyyed Alī-akbar. (1975/1354SH). *Qāmūse Qorān* (*Quran Dictionary*). 4th Vol. Tehrān: Dāro al-kotobe Eslāmīye.
Šamīsā, Sīrūs. (2005/1384SH). *Bayān va Ma'ānī* (*Expression and Meanings*). Tehrān: Ferdows.
Šarīfīyān , Mahdī . (2017/1396SH). *Barrasī-ye Jāy-gāhe Ostūrehā-ye Īrānī be Vīže Ostūre-ye Āfarīneše Mānavī dar Dāstāne Āntovāne Qeddīs Asare Gustave Flaubert* (*Investigating the place of Iranian myths, especially the myth of Manichaean creation in the story of Saint Antoine by Gustave Flaubert*). Hamedān: Čenār.

Sattārī Jallāl. (1997/1376SH). *Ostūre dar Jahāne Emrūz*. Tahrān: Markaz.

Schmidt, Joel. (2005/1384SH). *Farhange Asātīre Yūnān va Rom* (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*). Tr. by Šahlā Barādarān Xosro-šāhī. Tehrān: Našre Farhange Mo'āser va Rūzbehān.

Šeyx-lū Vand, Fātema. (2007/1386SH). "*Eblīse Šaxsīyate Marmūz az Dīdgāhe Čand Asare Kelāsīke Īrān va Orūpā*" ("*The Devil is a Mysterious Person from the Perspective of Some Classical Works in Iran and Europe*"). *Journal of Persian Literature, Mashhad Azad University*. No. 9. Pp. 139-161.

Toqyānī, Eshāq and Čahār-dūlī, Mohammad. (2014/1393SH). "*Tabalvore Šeytāne Ostūreh-ī dar Malakūte Bahrāme Sādeqī*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 36. Pp. 23- 51.

Vargas Llosa, M. (Mario). (2007/1386SH). *Eyše Modām* (*The perpetual orgy: Flaubert and Madame Bovary*). Tr. by Abdo al-llāh Kowsarī. Tehrān: Nīlūfar.

Yāhaqī, Mohammad Ja'far. (1990/1369SH). *Farhange Asātīr va Dāstān-vārehā* (*Culture of Myths and Stories*). Tehrān: Sorūš.

Yūšīj, Nīmā. (2010/1389SH). *Majmū'e-ye Kāmele Aš'ār* (*Complete collection of poems*). Collected by Sīrūs Tāhbāz. Tehrān: Negāh.

Zadsparam. (1987/1366SH). *Gozīde Zadsparam* (*selections of Zadsparam*). Tr. by Mohammad Taqī Rāšed Mohassel. Tehrān: Cultural Studies and Research.

Zaehner, Robert Charles.(1995/1374SH). *Ta'ālīme Moqān* (*The teachings of the Magi: a compendium of Zoroastrian beliefs*). Tr. by Fereydūn Badreh-ī. Tehrān: Tūs.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۷۷ تا ۲۰۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689680

تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریهٔ میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینه منقوش

یعقوب طالبی*ـ بهمن نامور مطلق**

دانش‌آموخته دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز ـ دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

یکی از رویکردهای مهم در نقد ادبی معاصر، رویکرد کهن الگویی است. مهم‌ترین نظریه‌پرداز نقد کهن‌الگویی، نورتروپ فرای، بر آن است که کهن‌الگوهای اسطوره‌ای، در انواع متون ادبی پدیدار می‌شوند و در جهان ادبی، چهار میتوس بنیادین که برابر با چهار فصل، در چرخهٔ جهان طبیعت هستند، چهار ژانر اصلی در ادبیات؛ یعنی کمدی (بهار)، رُمانس (تابستان)، تراژدی (پاییز) و طنز (زمستان) را دربرمی‌گیرند. بنا به نظریهٔ فرای، کانون تراژدی، قهرمانی است که در حیات خود شش مرحله را از معصومیت نخستین تا سقوط فرجامین طی می‌کند و در نهایت با قربانی شدنش، تعادل و آرامش بر محیط حاکم می‌شود. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی به بررسی نقوش کاسه‌ای مینایی متعلق به دوران ایلخانی پرداخته و این داستان بهرام و آزاده را مطابق روایت شاهنامهٔ فردوسی به تصویر کشیده است. هدف این پژوهش و نتیجه تحلیل این نقوش بر مبنای نقد کهن‌الگویی نورتروپ فرای نشان می‌دهد که روایت تصویری مذکور در قالب میتوس پاییز و ژانر تراژدی شکل گرفته است تا پیام سیاسی و اجتماعی ویژه‌ای را در قالب این داستان تصویری و ادبی به مخاطبانش، چه در دوران پیش از اسلام و چه پس از آن منتقل کند.

کلیدواژه: سفال مینایی، نقد کهن‌الگویی، بهرام و آزاده، میتوس پاییز، ژانر تراژدی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: y.talebi@tabriziau.ac.ir

**Email: bnmotlagh@yahoo.fr (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

سفال مینایی یا سفال با نقاشی روی لعاب در قرن هفتم، هم‌زمان با سفال‌های لعاب یک‌رنگ در شهرهای مهم مانند نیشابور، ری، ساوه، کاشان، سلطان‌آباد، تخت سلیمان و سلطانیه رایج شده است. شیوهٔ سفال‌گری با تزئین مینایی که «روش پخت با حرارت کم» هم نامیده شده است، یکی از دشوارترین مراحل ساخت در صنعت سفالگری است. در این شیوه به دو یا چندین بار حرارت و هر بار با درجهٔ متفاوت نیاز است. بدین صورت که ابتدا ظرف را با لعاب پوشانده و به کوره می‌برند، سپس آن را از کوره بیرون آورده و روی آن نقاشی کشیده و تزئین می‌کنند که بیشتر این نقاشی‌ها به صورت مینیاتور است. دوباره ظرف در کوره، در معرض پخت دوم با حرارت کمتر از ۶۰۰ درجهٔ سانتی‌گراد قرار می‌گیرد تا تزئین آن ثابت شود. (رفیعی ۱۳۷۷: ۵۸) بعضی از سفالینه‌های مینایی به علت اینکه لعاب‌های آن در درجات پخت متفاوتی قرار داشته‌اند، چندین بار لعاب خورده و دوباره در کوره قرار می‌گرفته‌اند. به گفتهٔ آرتور لین، ظرف به طور مستمر بین نقاش و کوره در حرکت بوده است. (رفیعی ۱۳۷۷: ۵۸)

تزئینات سفالینه‌های مینایی در عصر ایلخانی بیشتر نشان‌دهندهٔ مجالسی مانند شکار شاهان، داستان‌های عاشقانه، رامشگران و نوازندگان بوده و به نظر می رسد در نقوش آن‌ها از *شاهنامه* فردوسی الهام گرفته شده باشد. از میان داستان‌های عاشقانه، داستان بهرام گور و آزاده بیش از هر نقش دیگری دیده می‌شود. (ر.ک. کریمی و کیانی ۱۳۶۴: ۵۹) این توضیحات اهمیت بسیار زیاد سفالینه‌های مینایی را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که تصاویر نقش‌شده بر این سفالینه‌ها، جایگاه ویژه‌ای بین هنرمندان و سفارش‌دهندگان این آثار هنری داشته است. توجه به تصاویر موجود در آثار هنری برگرفته از آثار ادبی می‌تواند به‌عنوان شیوه‌ای برای شناخت معنای آن اثر در نظر گرفته شود؛ زیرا تصاویری که به صورت پر تکرار در آثار گوناگون به کار رفته‌اند، به دلیل تکرار در تجربهٔ ادبی بشر، از لحاظ معناشناسی اهمیت ویژه‌ای یافته‌اند اما از نظر نورتروپ فرای، نکتهٔ مهم، در توجه

به تصاویر تکرارشوندهٔ آثار گوناگون، این است که آثار ادبی هر اندازه که به‌واسطهٔ محتوایشان با زندگی، جامعه و طبیعت پیوند داشته باشند، باز هم طرح اصلی خود را از آثار دیگر می‌گیرند.

نگارنده بدین منظور سفالینه‌ای منحصربه‌فرد و کمتر شناخته‌شده از دورهٔ ایلخانی را از موزهٔ تخصصی ایلخانی مراغه انتخاب نموده است تا در کنار تحقیق در نقوش به کار رفته و نقد اسطوره‌شناختی تصاویر آن، بتواند خود سفال را به‌عنوان یکی از آثار ارزشمند سفالی مینایی معرفی کند.

کاسهٔ سفالین مینایی موزهٔ مراغه با نقش بهرام و آزاده با رنگ‌های گوناگونی تصویر شده که طرح‌های بسیار زیبای نقش را جلوه‌ای دوچندان داده است. در این کاسهٔ سفالی مینایی نقش بهرام و آزاده بر روی شتر تصویر شده و نقش دیگری از آزاده نیز در زیر پای شتر تصویر گردیده است و سایر تصاویر که به طور یکرنگ در زمینه نقش شده‌اند، همگی تک‌رنگ و به صورت برجسته کار شده است که نمونه‌های آن کمتر دیده شده است. (تصویر شماره ۱)

تصویر شماره۱: کاسه مینایی منقوش به داستان بهرام و آزاده

داستان بهرام و آزاده از جمله داستان‌ها و مضامین پرتکرار در تاریخ ادبیات و هنر ایران است که بر ظروف گوناگونی از دوره‌های گوناگون نقش شده است. داستان دلدادگی بهرام پنجم به دختری رومی به نام آزاده برای هنرمندان چنان جذاب بود و به چنان مفاهیم مهمی دلالت داشت که حتی در عصر ساسانی نیز نقش بهرام و آزاده بر بشقاب‌های نقره ثبت و در قاب‌های گچی زینت‌بخش کوشک‌های شاهی شد و در دورهٔ فردوسی در سدهٔ چهارم هجری نیز که سراسر

ایران از داستان‌های عصر ساسانی لبریز بود، لولیان نغمه‌خوان و مطربان گرم‌پنجه این داستان‌ها و از جمله داستان بهرام و آزاده را می‌خواندند و می‌نواختند. به روایت *شاهنامه*، آزاده را که یک کنیز رومی بود منذربن نعمان، حاکم یمن، به بهرام پیشکش کرد. مهارت آزاده در نواختن چنگ و زیبایی‌اش موجب شد که در میان کنیزان حرم این شاهزادهٔ ساسانی از موقعیتی ویژه برخوردار شود و همیشه همراه و در کنار شاهزاده باشد. در یکی از روزها بهرام و آزاده سوار بر شتری برای شکار از کاخ خارج می‌شوند و در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. آزاده چنگ می‌نوازد و بهرام سرمست از نغمهٔ چنگ، در پی آهوان گریزپا می‌تازد و از آزاده می‌پرسد که کدام آهو را شکار کند؟ آزاده آزمون سختی را به شاهزاده پیشنهاد می‌کند و به او می‌گوید که شکار سادهٔ آهو کار دشواری نیست و اگر می‌تواند با پرتاب تیر، شاخی بر سر آهوی ماده‌ای بکارد و شاخ‌های آهوی نری را بردارد و در نهایت، پای آهویی را به گوشش بدوزد. بهرام با مهارت فوق‌العادهٔ خود از عهدهٔ این کار برمی‌آید، اما از خواستهٔ گستاخانهٔ آزاده برمی‌آشوبد و با وجود علاقه‌اش به آزاده، او را از پشت شتر بر زمین می‌اندازد و در زیر پای حیوان لگدکوب می‌کند و این واقعیت تاریخی را یادآور می‌شود که در جهان‌بینی پادشاهان، مقام فرمانروایی و حرمت خدشه‌ناپذیر آن از مقام احساس فردی و دوست‌داشتن بالاتر است و هیچ‌کس نباید خود را مجاز به گستاخی به مقام شاهان بداند یا از قهر شاهان در امان بپندارد. در نهایت آزاده جان می‌بازد و بهرام بر پیکر به‌خون‌نشستهٔ معشوق می‌نگرد و با خود عهد می‌کند که دیگر هیچ‌گاه کنیزی را با خود به شکار نبرد.

در این پژوهش با دست‌مایه قرار دادن سفالینه‌ای مینایی متعلق به موزهٔ تخصصی ایلخانی مراغه که منقوش به تصاویر داستان بهرام و آزاده است، با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ نظریهٔ میتوس از های نورتروپ فرای و نقد کهن‌الگویی، نشان داده خواهد شد که ساختار حکایت بهرام و آزاده که صحنه‌هایی از آن در کاسهٔ مینایی منقوش، بازنمایی و در متن‌های ادبی به تفصیل بازگوشده است، به تعبیر نورتروپ فرای، با میتوس پاییز (ژانر تراژدی) هم‌خوانی و سازگاری دارد و

به نظر می‌رسد که در پردازش ساختار این حکایت از این کهن‌الگوی فراگیر، بهره گرفته شده است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

بخش مهمی از تاریخ هنر و ادبیات این کشور با ذوق هنرمندان بر روی آثار صناعی از جمله سفالینه ها، ظروف فلزی و تزیینات وابسته به معماری نقش بسته شده‌اند که متاسفانه در تحلیل محتوایی این آثار بر مبنای نظریه اسطوره‌شناسان کمتر مورد توجه قرار گرفته است. شناسایی، معرفی و بررسی آن‌ها در کنار تحلیل متون ادبی ضروری است، به این خاطر که برگرفته از منابع دست اول و بازتاب دهندهٔ هنرمندانه از متون ادبی هستند و دیگر اینکه بخش مهمی از یک روایت ادبی در یک تصویر بر روی کاسه ای سفالین گرد آمده که این موضوع گنجایش بررسی و تحلیل دارد. هدف این پژوهش نیز در کنار معرفی یک سفال ارزشمند مینایی شناخته نشده از دل گنجینه موزه ایلخانی مراغه، جلب توجه پژوهشگران به بخش عظیمی از منابع تاریخی و شاهکارهای هنری این سرزمین است که با مبانی نظری اسطوره‌شناختی پژوهشگران تحلیل می‌شود و و بررسی آن نشان می‌دهد که چگونه نظریه نورتروپ فرای می‌تواند در تحلیل نقوش یک اثر سفالین به مانند یک متن ادبی به کار آید. با توجه به کاربرد و رواج گسترده داستان بهرام و آزاده در آثار گوناگون تصویری، بررسی و تعیین سرشت، الگوها و کارکرد این داستان تصویری و ادبی بر مبنای کارآمدترین رویکرد نقد ادبی، بایسته و ضروری است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی، میدانی و کتابخانه‌ای در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱) این داستان پرآوازه از چه الگوها و بن‌مایه‌هایی تأثیر پذیرفته و هدف از شکل‌گیری و پردازش آن در قالب آثار ادبی و هنری گوناگون چه بوده است؟
۲) سفارش‌دهندگان این آثار، چه قصد و آرمانی از تولید و تکثیر این آثار داشتند؟
۳) شخصیت‌های داستان چه ویژگی‌هایی دارند و چه سیری در طول داستان طی می‌کنند و از سرنوشت و سرگذشت آنان چه نتیجه‌ای برای بیننده حاصل می‌شود و چه تأثیری بر مخاطب می‌گذارد؟

پس از شناسایی سفال مینایی مربوط به دورهٔ ایلخانی در موزهٔ ایلخانی شهرستان مراغه که منقوش به داستان بهرام و آزاده است و تعیین مطابقت صحنه‌های آن با روایت فردوسی از این داستان، با توجه به ساختار و پیرنگ داستان، نقد کهن‌الگویی آن بر اساس رویکرد نورتروپ فرای کارآمدترین روش دانسته شد و با آزمودن صحنه‌های نقاشی و پی‌رفت‌های این داستان با میتوس‌ها و ژانرهای پیشنهادی فرای و ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی که برای هر یک از آن‌ها برشمرده است، سازگاری و نقدپذیری این داستان با میتوس پاییز و ژانر تراژدی تعیین و استنتاج گردید.

پیشینهٔ پژوهش

نقد کهن‌الگویی با تکیه بر نظریهٔ میتوس‌های فرای، رویکردی مورد توجه پژوهشگران به‌ویژه در نقد آثار کلاسیک بوده است که مضامینی کهن و پرتکرار دارند. بااین‌حال، سهم تحلیل آثار هنری با این رویکرد بسیار کمتر از تحلیل آثار ادبی بوده است؛ زیرا که فرای در تحلیل‌های خود اساساً بر آثار ادبی تمرکز داشته است. ازجمله و برای نمونه اسدی و معقولی (۱۴۰۰)، در مقاله «فصول چهارگانه در *شاهنامه* نگاری بر اساس نظریه میتوس نورتروپ فرای» برخی تصاویر و نگاره‌های *شاهنامه* را براساس نظریه میتوس نورتروپ فرای شناسایی و تحلیل نموده اند که در بخشی از آن به کلیات میتوس پاییز و کارکرد آن در جنگ

پرداخته‌اند که البته روایت مطروحه در آن صرفا در سه مرحله از شش مرحله تراژدی را سیر می‌کند و از آن فراتر نمی‌رود که در این سه مرحله با پژوهش حاضر همپوشانی‌هایی دارد و در تحلیل نگاره سیاوش از *شاهنامه* شاملو به میتوس پاییز فرای اشاره شده است، سام خانبانی و ملک‌پایین (۱۳۹۱)، در مقاله «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در *کلیله و دمنه* بر پایه نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای» با مروری کلی بر داستان‌های *کلیله و دمنه*، داستان و حکایت شیر و گاو، آن را بر اساس نظریهٔ فرای بررسی و تحلیل کرده‌اند؛ ایرانی و بیگلری (۱۳۹۲)، در مقاله «بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایهٔ نظریه میتوس ترازدی فرای» را؛ بهنام‌فر و ملک‌پایین (۱۳۹۲)، در مقاله «خوانش اسطوره‌ای حکایت کشتن بهرام اژده‌ها را و گنج یافتن در *هفت‌پیکر* نظامی» را؛ و معارف‌وند و فولادی (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریه میتوس تراژدی فرای» داستان سیاوش را بر این مبنا تحلیل کرده‌اند. فارغ از مباحث صرف ادبی، ندا حاج‌نوروزی (۱۳۹۱)، در مقاله «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتراپ فرای» به بررسی تصاویر سمبولیک داستان سیاوش بر اساس نظریات فرای پرداخته است. نویسنده تصاویر سمبولیکی که به منزله صور پیام‌رسان با معنای روایت سیاوش در نظام اجتماعی ارتباط دارند، بررسی کرده و سپس تصاویر مهم این داستان را بر اساس اصل جابه‌جایی فرای در دو سطح اسطوره‌ای و داستانی مورد توجه قرار داده است، به طوری که سیر معنایی این تصویرها را از سطح اسطوره‌ای تا سطح داستانی مشخص کرده و طبق یک نظام معنایی خاص، آن‌ها را به سه دنیای بهشتی، دوزخی و قیاسی مرتبط دانسته است.

تمامی پژوهش های انجام یافته در این حوزه با پژوهش حاضر صرفا از منظر مبانی تحلیل که آن نیز نظریه میتوس نورتروپ فرای می‌باشد، همپوشانی دارد، در حالیکه پژوهش حاضر از شیوهٔ مذکور برای تحلیل و بررسی داستان مصور بهرام و آزاده در کاسه‌ای مینایی از دورهٔ ایلخانی بر اساس نظریهٔ میتوس‌های نورتروپ فرای

استفاده نموده است که پیشینه‌ای ندارد و این رویکرد در تحلیل آثار هنری و بصری هنوز مورد توجه قرار نگرفته و امید است این پژوهش راهگشای نقدها و تحلیل‌های بعدی و افزون‌ترِ آثار هنری بر اساس این رویکرد کارآمد باشد.

مبانی نظری

نقد کهن‌الگویی با پژوهش‌های کارل گوستاو یونگ[1] آغاز می‌شود. یونگ با مطالعهٔ کتاب *شاخهٔ زرین* جیمز فریزر به همانندی موجود میان اسطوره‌های ملل گوناگون جهان پی برد. با توجه به اینکه در گذشته امکان ارتباط نزدیک میان قارّه‌ها وجود نداشته است، یونگ به نخستین و بنیادی‌ترین نظریهٔ خود دست یافت که همان «ناخودآگاه جمعی» بود. منظور از ناخودآگاه جمعی این است که ذهن انسان به‌شیوه‌ای ناخودآگاه، در هر شرایط مکانی و زمانی‌ای یک نوع تصویر یا اندیشه خلق می‌کند که همان «کهن‌الگو» است. به گفتهٔ دیگر، این ناخودآگاه جمعی است که کهن‌الگوها را به وجود می‌آورد و چون ناخودآگاه بشرْ همگانی است، پس میان کهن‌الگوهای ملل و تمدن‌های گوناگون همانندی بسیاری وجود دارد. (مقدادی۱۳۹۳: ۴۹۶) نقد کهن‌الگویی توجّه خود را بر عناصر عام، تکراری و قراردادی در ادبیات متمرکز می‌کند؛ عناصری که نمی‌توان آن‌ها را در چارچوب سنت یا تأثیرات تاریخی توضیح داد. نقد کهن‌الگوییْ هر اثر ادبی را به‌منزلهٔ بخشی از کل ادبیات بررسی می‌کند. اصل بنیادین نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها (تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی، درون‌مایه‌های نوعی و دیگر پدیده‌های نوعی ادبیات) در همهٔ آثار ادبی حضور دارند و به‌این‌ترتیب شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباط متقابل اثر فراهم می‌آورد. (مکاریک ۱۳۸۵: ۴۰۱)

پژوهشگران اسطوره‌گرایی همچون نورتروپ فرای، انواع ادبی و پیرنگِ plot بسیاری از متن‌های به ظاهر واقع‌گرا و پیچیده را تکرار صورت‌های بنیادین

1. Carl Gustav Jung

اسطوره‌ای یا همان کهن‌الگوها می‌دانند. فرای در *کالبدشکافی نقد* (۱۹۵۷)، با بسط رویکرد کهن‌الگویی ـ که آن را با تفسیر گونه‌شناختی *کتاب مقدس* و مفهوم تخیل در نوشته‌های شاعر و نقاشی به نام ویلیام بلیک[1] (۱۸۲۷–۱۷۵۷) درآمیخته بود ـ کوشیده است در مبانی سنتی نظریهٔ ادبی و عمل نقد ادبی به‌طور بنیادین و جامع بازنگری کند. فرای بر آن است که کلیّت آثار ادبی یک «خودبسندگی ادبی جهانی» را تشکیل می‌دهند که آن را تخیل انسان طی اعصار متمادی آفریده است تا جهان غریب و بی‌تفاوت طبیعت را در قالب صورت‌های کهن‌الگویی بگنجاند و در خدمت برآوردنِ خواست‌ها و نیازهای همیشگی انسان درآورد. بنابراین در این جهان ادبیْ چهار میتوسِ بنیادین (انواع پیرنگ یا اصل‌های سازمان‌دهندهٔ ساختاری) که برابر چهار فصل در چرخهٔ جهان طبیعت است، چهار ژانرِ اصلیِ کمدی (بهار)، رُمانس (تابستان)، تراژدی (پاییز) و طنز (زمستان) را دربر می‌گیرند.

به عقیدهٔ فرای، در ادبیات چهار مقوله وجود دارد که فراخ‌دامن‌تر یا از نظر منطقی، مقدم بر انواع ادبی‌اند و عبارت‌اند از: مقولات رمانسی، کمیک، تراژیک و تهکمی. فرای این چهار عنصر ماقبل انواع ادبی را در روایات مکتوب، میتوس یا پیرنگ عمومی نامیده است. این میتوس‌ها دو جفت متضاد را تشکیل می‌دهند. تراژدی و کمیک به جای اینکه درهم بیامیزند، با هم تضاد دارند. رمانس و طنز نیز چنین هستند. (فرای ۱۳۹۱: ۱۹۶و۱۹۵)

فرای در «*کالبد شکافی نقد*» خود تصویری فهم‌پذیر از اسطوره‌هایی که ما با آن‌ها زندگی می‌کنیم، به دست می‌دهد. این کتاب طرحی از پیرنگ‌ها، شخصیت‌ها، انواع ادبی، سنت‌ها، درون‌مایه‌ها، استعاره‌ها و انواع زبان ارائه می‌کند که به ادعای فرای، همهٔ آثار ادبیات غرب و جز آن را زیر الگویی منسجم درمی‌آورد. به عقیدهٔ فرای، تفکر اسطوره‌ای را نمی‌توان نادیده گرفت؛ زیرا این تفکر چارچوب همهٔ اندیشه‌ورزی‌های دیگر بشری را تشکیل می‌دهد. (ر.ک. مقدادی ۱۳۹۳: ۳۲۸) نظریهٔ اسطوره‌ها، سومین مقالهٔ *کالبدشکافی نقد*، مهم‌ترین مقالهٔ فرای در زمینهٔ نقد

1. William Blake

اسطوره‌ای است. نظریهٔ روایت اسطوره‌ای (میتوس) هستهٔ اصلی رویکرد کهن‌الگویی اوست. بر پایهٔ این نظریه، صورت‌های روایی (ژانرها[1]) در ادبیات به چهار دسته (کمدی، رمانس، تراژدی، طنز) تقسیم و هریک از آن‌ها با یکی از فصل‌های سال (بهار، تابستان، پاییز، زمستان) شناسایی می‌شوند. این چهار عنصر همان روایت‌های اسطوره‌ای (میتوس‌ها) یا انواع پیرنگ ادبی هستند. فرای برای اثبات این نظریه، با نگرشی اسطوره‌ای در پی برقراری رابطه میان ساختار طبیعی جهان و ادبیات مغرب‌زمین است تا از این راه به انگاره‌ای دست بیابد که بتواند انواع ادبی را تفسیر کند، ازاین‌رو او به جست‌وجوی کهن‌الگوهایی می‌پردازد که در ساختار هستی به صورت‌های گوناگون به فراوانی وجود دارند. فرای در پژوهش خود به کهن‌الگویی دست می‌یابد که در فرهنگ عامه به آن چرخِ زمان یا دورِ روزگار می‌گویند. چرخه‌ای که پایان آن، آغاز آن است. همهٔ تصاویر نمادین دربرگیرندهٔ چهار مرحلهٔ بنیادین در تکوین این حرکت دَوَرانی هستند که از آن جمله: چهار فصل سال، چهار وقت روز، چهار مرحلهٔ چرخهٔ آب در طبیعت، چهار مرحلهٔ عمر و... هستند. چنین است که آثار ادبی با یک یا چند مرحله از این مراحل مرتبط هستند، برای نمونه، *سرزمین بایر* تامس الیوت (۱۹۶۵–۱۸۸۸) پر از تصاویر نمادین دو مرحلهٔ پایانی است. بدین ترتیب فرای چهار روایت اسطوره‌ای (میتوس) را در قالب یک دور شناسایی می‌کند و ضمن بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و ویژگی‌های ساختاری هریک از آن‌ها، کهن‌الگویی را به‌عنوان درون‌مایهٔ اصلی هریک معرّفی می‌کند: در کمدی، کشف یا وقوف؛ در رمانس، کشمکش؛ در تراژدی، فاجعه؛ و در آیرونی، طنز، نبرد قهرمان و اعمال قهرمانانه دنیای اثر به هرج‌ومرج کشیده شود. (ر.ک. مقدادی ۱۳۹۳: ۳۳۰،۳۳۵،۴۷۸)

نیمهٔ بالایی دور طبیعی دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمهٔ پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است. پس سیر اسطوره‌ای چهار گونهٔ اصلی دارد: در محدودهٔ رمانس، در محدودهٔ تجربه، پایین و بالا. سیر فُروسو، سیر تراژیک است و

1. Genres

چرخ سرنوشت از دنیای معصومیت فرومی‌افتد و به سمت نقص تراژیک و از نقص تراژیک به سمت فاجعه می‌رود. سیر فراسو، سیر کمیک است. سیر از گره‌های کور به پایان خوش و فرض مبنی بر معصومیت. سپسین که در آن هرکسی مادام‌العمر به‌خوبی و خوشی زندگی می‌کند. اما تراژدی ـ که گونهٔ ادبی میتوس پاییز را تشکیل می‌دهد ـ بنا به تعریف ارسطو، عبارت است از تقلید (محاکات) یک عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن به شیوه‌ای مطبوع و دل‌نشین شود، تقلید به صورت روایت (نقالی) نباشد و در صحنهٔ نمایش به عمل درآید و وقایع باید حس دلسوزی و ترس را برانگیزد تا تزکیهٔ catharsis این عواطف را موجب شود. (ارسطو ۱۳۳۷: ۶۸و۶۷) به گفتهٔ ارسطو، موضوع تقلید اعمال آدمی است و آدمیان نیز به ناچار اخلاق و افکاری ویژه خود دارند و از همین نظر است که به اعمال آدمیان صفاتی را نسبت می‌دهیم. پس بنا بر ترتیب طبیعی امور، برای اعمال آدمیان این دو علت موجود است: اخلاق و افکار، سعادت و تیره‌بختی آدمیان در زندگی نتیجهٔ طبیعی کردارهای ایشان است. (ر.ک. ارسطو ۱۳۳۷: ۷۰ـ۶۹) تراژدی همیشه تداعی‌گر مرگی دلخراش در پایان تلاشی سخت است که قهرمانی را به یاد می‌آورد که در سراسر روایت در پی فهمیدن یک راز، گرفتن انتقام یا رسیدن به هدفی ویژه است، ولی در نهایت با فاجعه روبه‌رو می‌شود و از این کار باز می‌ماند یا اینکه به انجام رسانیدن مأموریتش به قیمت جانش تمام می‌شود و مخاطب را با دنیایی از دلسوزی ترحم‌آمیز رها می‌کند. تراژدی الگوهای بنیادی و عناصر اساسی خود را بر مبنای عقلانیت پایه می‌نهد. فعالیت و جدال قهرمان در برابر سرنوشت در نهایت منجر به مرگ و نابودی خواهد شد. این مرگ ماورای مرگ یک انسان معمولی است و نوعی از سقوط را نشان می‌دهد که تداعی‌گر مفهوم تزکیه یا کاتارسیس ارسطو است. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۰و۸۹) در این میان، طبیعت نقشی مهم و ارزشمند در فرایند شکل‌گیری تراژدی دارد. بیان اهمیت طبیعت در بافت تراژدی بدین معنی نیست که کل تراژدی به نیروی سرنوشت وابسته است و فرایند تراژیک ممکن است از ابتدا با هامارتیا

hamartia روبه‌رو نباشد. قهرمان تراژدی اختیار والایی دارد و قادر به انجام کارهایی است که شاید از ما برنیاید، ولی همچنان این پیوند میان مخاطب و قهرمان حفظ می‌شود. به بیان دیگر موقعیت نژادی و خانوادگی قهرمان که به طور معمول بسیار بالاتر از سطح مخاطب است، نمی‌تواند مانع هم‌ذات‌پنداری شود. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۱)

به نوشتهٔ پل ریکور[1] (۱۳۸۳: ۸۳و۸۲)، تراژدی بازنمود کنش والایی است که تا پایان آن ادامه می‌یابد. کامل بودن مشخصه‌ای نیست که بتوان از آن چشم پوشید؛ زیرا پایان کنش، نیک‌بختی یا بدبختی است و کیفیت اخلاقی منش‌ها موجّه بودن این یا آن راه را بنا می‌نهد. بنابراین، کنش هنگامی به نقطهٔ پایان می‌رسد که نیک‌بختی یا بدبختی پدید آورد. نخستین ناهماهنگی تراژدی حوادث ترسناک و ترحم‌انگیز است. این حوادث مهم‌ترین تهدید بر انسجام پیرنگ هستند. اما پدیدهٔ مرکزی کنش تراژیک، دگرگونی است. در تراژدی، دگرگونی از نیک‌بختی به بدبختی روی می‌دهد، اما جهت آن ممکن است برعکس باشد: تراژدی از این امکان استفاده نمی‌کند و این بی‌شک به سبب نقش حوادث ترسناک یا ترحم‌انگیز است. همین دگرگونی است که به زمان نیاز دارد و ادامه کار را تنظیم می‌کند. هنر ترکیب کردن عبارت است از هماهنگ جلوه دادن این ناهماهنگی. امر ناهماهنگ در زندگی واقعی هماهنگی را از میان می‌برد، اما در هنر تراژدی چنین نیست. (همان: ۸۶) ریکور می‌نویسد که ترحم‌انگیز و ترسناک ویژگی‌هایی هستند که با تغییراتِ بسیار نامنتظر در تقدیر و متمایل به بدبختی ارتباط تنگانگی دارند. تلاش بر این است که همین رویدادهای ناهماهنگ از طریق پیرنگ ضروری و محتمل شوند و این گونه است که پیرنگ آن رویداد را پاک و حتی پالوده می‌کند. پیرنگ با گنجاندن امر ناهماهنگ در هماهنگ می‌تواند امر عاطفی را در امر فهم‌پذیر بگنجاند. (همان: ۸۷) ریکور بر این باور است که امر ترحم‌انگیز و ترسناک بدان سبب با تراژدی درمی‌آمیزد که این هیجان‌ها دارای پایهٔ عقلانی ویژه خود هستند که در عوض

1. Paul Ricoeur

معیاری برای کیفیت تراژیک هر تغییر سرنوشت است. هیجان‌های دخیل در تراژدی ایجاب می‌کنند که قهرمان ماجرا به سبب خطایی که نه در شمار عیب و نه بدسگالی‌ست، از دست یافتن به کمال در نظام فضیلت و عدالت بازبماند. بدین ترتیب، حتی تشخیص خطای تراژیک به کمک کیفیت عاطفیِ ترحّم و ترس و درکِ آنچه انسانی است صورت می‌گیرد.

عمل داستانی در تراژدی دارای کیفیتی است که دو عاطفهٔ رقّت و ترس را در تماشاگر یا خواننده برمی‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سبب پالایش و تزکیهٔ روان انسان از مزاحمت آن‌ها می‌شود. به این ترتیب، تراژدی با فراهم کردن شرایط تخلیه و پالایش روانی (کاتارسیس) برای تماشاگر یا خواننده، به‌جای ناامیدی، تأثیری مثبت بر او می‌نهد. بنا به دیدگاه ارسطو، قهرمان تراژدی باید دارای ویژگی‌هایی باشد که سقوط او به مؤثرترین حد ممکن، دو عاطفهٔ ترس و رقت را در تماشاگر یا خواننده برانگیزد. به این منظور، قهرمان تراژدی انسانی است بهتر و برتر از انسان‌های عادی و دارای شایستگی و محبوبیت و فطرتی آمیخته از نیکی و بدی. دلیل سقوط چنین انسانی از سعادت به نگون‌بختی، وجود همان بدی‌های اندکی است که از آن به نقیصهٔ تراژیک تعبیر شده است و به خطای تصمیم‌گیری قهرمان تراژدی منجر می‌شود. (ر.ک. داد ۱۳۸۵: ۱۲۳) در تراژدی تمام‌عیار، شخصیت‌های اصلی از حیطهٔ رؤیا آزاد می‌شوند، منتها این آزادی با این وجود محدود شدن هم هست و دلیلش این است که نظم طبیعت در کار است. تراژدی هراندازه هم آکنده از روح و جادوگر و پری و هاتف غیبی باشد، درنهایت قهرمان تراژدی به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند از تنگنا برهد. (ر.ک. فرای ۱۳۹۱: ۲۴۹)

بحث اصلی

بنا به دیدگاه فرای، میتوس پاییز (پیرنگِ گونهٔ ادبی تراژدی) حرکت از جهان آرمانی به‌سوی جهانی واقعی است که ویژگی آن فقدان و شکست و سقوط و فاجعه است.

این میتوس، گویای گذار از ناپختگی و معصومیت به‌سوی تجربه و خودآگاهی است و شش مرحله دارد. (ر.ک. فرای ۱۳۹۱: ۲۶۸-۲۶۴؛ نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۰۰-۳۰۳) فرای در تعریف میتوس آن را عنصری فراتر از انواع ادبی می‌داند. بنابراین، میتوس عنصر اولیه و کلی‌تر نسبت به اسطوره است و اسطوره‌ها در تقسیم‌بندی‌های میتوس قرار می‌گیرند. (اسدی و معقولی ۱۴۰۰: ۲۲) در ادامه نشان داده خواهد شد که ساختار حکایت بهرام و آزاده به خوبی در قالب این شش مرحلهٔ میتوس پاییز قابل بازشناسی و تحلیل است. از آنجا که صحنه‌های نقش‌شده بر کاسهٔ مینایی تنها بخشی از داستان بهرام و آزاده را بازنمایی می‌کند در اینجا برای تکمیل پیرنگ روایت و بازشناسی همهٔ مراحل آن، ناگزیر به بهره‌گیری و یاری‌گیری از روایت‌های ادبی این حکایت هستیم.

البته آنچه که کشتن آزاده به عنوان کنیز توسط بهرام شاهزاده ساسانی را در قالب تراژدی قرار می‌دهد نقش و جایگاه ویژه آزاده است که در زمان کشته شدن کنیزکی ساده در کنار دیگر کنیزکان درباری نیست که یکی از دو کنیزک رومی زیباروی و هنرمند است که بهرام از میان چهل کنیزک معرفی شده توسط منذر برگزیده و باز آن کنیزک چنگ نواز گزیده بهرام از میان آن دو است.

«بیاورد رومی کنیزک چهل — همه از در کام و آرام دل
دو بگزید بهرام زان گلرخان — که در پوستشان عاج بود استخوان
از آن دو ستاره یکی چنگ‌زن — دگر لاله رخ چون سهیل یمن
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

و دوم اینکه آزاده یار همراه و همیشگی بهرام است و بهرام دلباخته آزاده که دلش با او آرام بود و جایگاه آزاده را تا مقام معشوق بالا می دانست.

دلارام او بود و هم کام اوی — همیشه به لب داشتی نام اوی
رکابش دو زرین دو سیمین بدی — همان هر یکی گوهر آگین بدی
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

از دیگر سو، داستان بهرام و آزاده همپای دیگر قهرمانان عشق در ادبیات ایران مانند

شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون و همای و همایون و دیگران به تکرار آمده و نقش این داستان بر ظروف طلایی و نقره‌ای دوره ساسانی و سفالین دوره اسلامی، نقشی پر رنگ در میان اساطیر عشق ایران یافته است. پس بنابراین کشته شدن آزاده توسط بهرام نه قتل یک کنیز که کشته شدن معشوقی مظلوم و معصوم به دست عاشق است که طی یک خشمی آنی یا اجباری مصلحتی رخ می‌دهد و یکی از تراژدی‌های ادبیات ایران محسوب می گردد.

۱. دوران معصومیت: قهرمان یا شخصیت اصلی دارای مقام و منزلتی والاست. او به طور معمول در خانواده‌ای با جایگاه اجتماعی بالا متولد شده و معصومیت و شجاعت دو خصیصهٔ اصلی شخصیت اوست. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۲)

به روایت *شاهنامهٔ* فردوسی ـ که صحنه‌های منقوش بر کاسهٔ مینایی برگرفته از آن است ـ آزاده کنیزی رومی‌تبار بود که در شبستان مُنذر (فرمانروای یمن) به سر می‌برد. او دختری جوان، آزرمگین، زیبا و ساده‌دل بود که به‌جز شبستان منذر جای دیگری را ندیده بود.

به بالا به کردار سرو سهی — همه کام و زیبایی و فرّهی
کجا نام آن رومی آزاده بود — که رنگ رخانش به می داده بود
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

۲. از دست رفتن تدریجی معصومیت: در این مرحله قهرمان دورهٔ جوانی خویش را می‌گذراند، یعنی همان دورهٔ معصومیت و بی‌تجربگی که قهرمان را برای رویارویی با چهره‌ای نوین از جهان اطرافش مهیا می‌سازد. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۲) قهرمان از دنیای آرام و زندگی معمولی و سادهٔ خود خارج می‌شود و به دنیایی که برای او جدید و ناشناخته و آکنده از شور و هیجان است، گام می‌نهد.

منذر آزادهٔ هنرمند و زیبا را به خواست و گزینش شاهزاده بهرام (گور) ـ که خواهان یکی دو زن برای آرامش‌جستن و فرزندآوردن بود ـ به نزد او می‌فرستد. آزاده برای نخستین بار به دنیای پیچیدهٔ پادشاهان ساسانی پا می‌گذارد که سازمان

و سازوکار و تشریفات ویژهٔ خود را دارد. از جمله مراسم شکار و چوگان:

دو بگزید بهرام زان گل‌رخان — که در پوستشان عاج بود استخوان
بخندید بهرام و کرد آفرین — رخش گشت همچون بدخشی نگین
جز از گوی و میدان نبودیش کار — گهی زخم چوگان و گاهی شکار
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

۳. توفیق قهرمان: حال تراژدی محتوای اصلی خود را می‌نمایاند و قهرمان سفر خویش را در سیر داستان آغاز می‌کند. در این مرحله قهرمان دنیای جدیدی را که بدان راه یافته، می‌آزماید و به پیروزی و کامیابی دست می‌یابد.

آزاده به کنیز محبوب و همیشه‌همراه بهرام در مراسم گوناگون شاهانه (شکار، چوگان، بزم و سور) تبدیل می‌شود. چنانکه بهرام بر پشت شتر خود، برای آزاده زینی آراسته به دیبا، با رکاب‌های سیمین و گوهرآگین آماده کرده بود. (تصویر شماره ۲)

دل‌آرامِ او بود و همکام اوی — همیشه به لب داشتی نام اوی
به روز شکارش هیون خواستی — که پشتش به دیبا بیاراستی
فروهشته زو چار بودی رکیب — همی‌تاختی در فراز و نشیب
رکیبش دو زرّین، دو سیمین بدی — همان هر یکی گوهرآگین بدی
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۴)

تصویر شماره۲: صحنه همراهی آزاده با بهرام در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

٤. سقوط قهرمان: فضای کنایه و تحکّم بر فضای تراژدی سایه می‌اندازد. او به دلیل غرور و غفلتی که نقیصهٔ اوست، به مسیری وارد می‌شود که به سقوط او

می‌انجامد. قهرمان در این مرحله از مرز معصومیت می‌گذرد.

در یکی از آیین‌های شکار شاهانه که آزاده همراه و هم‌نشین بهرام بر شتر او بود، کاری شگرف و ناممکن از بهرام می‌خواهد، اینکه با پرتاب تیر، دو شاخ بر سر آهویی ماده برآورد، شاخ‌های آهوی نری را بردارد و پا و گوش و سر آهویی را به هم بدوزد!

چنین گفت آزاده کی شیرمرد — بدآهو نجویند مردان نبرد
تو آن ماده را نرّه گردان به تیر — شود ماده از تیر تو نرّه‌پیر
و زان پس هیون را برانگیز تیز — چو آهو ز چنگ تو گیرد گریز
کمان‌مهره انداز تا گوش خویش — نهد همچنان خوار بر دوش خویش
همان که ز مهره بخاردش گوش — بدآزار پایش برآرد به دوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز — چو خواهی که خوانمت گیتی‌فروز

(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۴ و ۳۷۵)

تصویر شماره۳: صحنه تیر خوردن شکار در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

۵. قربانی شدن: در این مرحله قهرمان تراژدی به دلیل نقص خود، قربانی سرنوشت می‌شود و فاجعه‌ای رخ می‌دهد که به طور معمول برابر مرگ اوست.

شخصیت بهرام در تاریخ ادبیات همواره شخصیتی پر رمز و راز به شمار آمده است. گذشته از نام اسطوره‌ای بهرام و پیوند او با باورهای کیهانی، اعمال و رفتار نقل شده از بهرام جایگاه ویژه‌ای برای او ساخته است، بهرام با دلیری و چیره‌دستی از عهدهٔ خواستهٔ شگرف و چه‌بسا ناممکن آزاده برمی‌آید. (ر.ک. رفایی و قبادی ۱۳۹۸:

۱۰۶) (تصویر شماره ۳) اما آزاده را از پشت شتر به زمین می‌افکند و در زیر پای حیوان به کشتن می‌دهد؛ زیرا اگر از پسِ این کار مردافکن برنمی‌آمد، نزد رقیبان و دوستان و دشمنانش خوار و سرافکنده می‌شد و به ناتوانی و ناسزاواری انگشت‌نما می‌گشت و ولایت‌عهدی و پادشاه شدنش در معرض تهدید و تردید قرار می‌گرفت. آزاده ازسر غرور و غفلتش از شاهزاده بهرام چیزی می‌خواهد که به‌منزلهٔ تجاوز از حد و حدود خود و زیر سؤال بردن توانمندی و شایستگی پادشاهی بهرام (در اینجا: شکار و کمانداری) است. در اینجاست که آزاده با تقدیر شوم خویش رویارو می‌شود و قربانی نقص خود می‌گردد. او، به تعبیر فرای، به سرنوشتش که برابر با مرگ اوست، آگاه می‌شود. (تصویر شماره ۴)

کمان را به زه کرد بهرام گور — برانگیخت از دشتِ آرمیده شور
هم آن‌گه چون آهو شد اندر گریز — سپهبد سُروهای آن نرّه تیز،
به تیر دو پیکان ز سر برگرفت — کنیزک بدو ماند اندر شگفت
هم اندر زمان نرّه چون ماده گشت — سرش زان سروی سیه ساده گشت
همان در سروگاه ماده دو تیر — بزد همچنان مرد نخچیرگیر
دو پیکان به جای سرو در سرش — به خون اندرون لعل گشته برش
هیون را سوی جفت دیگر بتاخت — به خم کمانْ مهره در مهره ساخت
به گوش یکی آهوی اندر فگند — پسند آمد و بود جای پسند
بخارید گوش آهوی اندر زمان — به تیر اندرون راند جادو کمان
سر و گوش و پایش به پیکان بدوخت — بر آن آهو آزاده را دل بسوخت
بزد دست بهرام و او را ز زین — نگونسار بر زد به روی زمین
هیون از بر ماه چهره براند — بر و دست و چنگش به خون درنشاند
چنین گفت کای بی‌خرد چنگ‌زن — چه بایست جستن به من بر شکن؟
اگر کُند بودی گشاد برم — از این زخم ننگی شدی گوهرم

(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۵ و ۳۷۶)

تصویر شماره ٤: صحنه افتادن آزاده زیر پای شتر در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

با دقیق شدن در جزییات نقوش سفال، غروری که بیان شد، مشاهده نمی‌شود. در متن ادبی *شاهنامه* نیز در هیچ بیتی آشکارا از غرور آزاده سخنی به میان نمی‌آید. با تحلیلی گذرا بر روند اوج گیری آزاده از نقش یک کنزیک تا معشوقی همراه شاهزاده و چالش در جملات رد و بدل شده، غرور آزاده را که در دل این داستان نهفته است، می‌توان دریافت.

همانگونه که بیان شد، آزاده از میان کنیزکانی چند برای فرزندآوری و آرام بخشی به بهرام عرضه می‌گردد ولی زیبایی و هنرمندی آزاده در نواختن چنگ و همراهی مداوم او با بهرام، مقام او را تا معشوقی شاهزاده بالا می‌آورد. همچنین بهره‌مندی از الطاف و مواهب درباری بسیار همانگونه که در متن ادبی آمده است مانند زینی گوهرین و رکابی سیمین و بسیاری دیگر که می‌توانند دلیلی بر ایجاد غرور در آزاده باشند. دیگر اینکه جسارت آزاده در به آزمون کشیدن شاهزاده برآمده از غروری نهفته در دل اوست که به خود جرات می دهد تا بهرام را به آزمونی سخت بیازماید که همین غرور منجر به کوتاهی و فراموشی گذشت ناپذیر او می‌گردد.

٦. حیرت و هراس و آرامش: فاجعه روی می‌دهد و شوکی عمیق بر مخاطب وارد می‌شود و جهانی دوزخی رخ می‌نماید. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۳و۹۲) در این مرحله که با حیرت و هول و هراس آغاز می‌شود، خواننده یا بیننده به فاجعهٔ رخ‌داده افسوس می‌خورد و به نقش چاره‌ناپذیر سرنوشت در پیش‌آمد این وضع پی می‌برد و از اینکه خود به این سرنوشت و فرجام دچار نشده است، به آرامش روحی

می‌رسد. سرانجام اوضاع به حالت آرام نخستینی که پیش از وقوع تراژدی حاکم بود، بازمی‌گردد.

آزاده جان خود را از دست داده است و بهرام با خود عهد می‌کند که دیگر هیچ کنیزی را به شکار نبرد. اکنون با وقفه‌ای کوتاه اوضاع به دوران پیش از حضور آزاده بازگشته است و بهرام بدون همراهی کنیزکان، با شکوه تمام به نخچیرگری‌ها و هنرنمایی‌های خود ادامه می‌دهد.

چون او زیر پای هیون در بمرد — به نخچیر ازآن‌پس کنیزک نبرد
دگر هفته با لشکر سرفراز — به نخچیرگه رفت با یوز و باز
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۶)

به این ترتیب میتوس و پیرنگ حکایت بهرام و آزاده تکمیل می‌شود. میتوسی که حکایتگر داستان کنیزی نوازنده و ساده است که به دنیای پر جلال و جبروت پادشاهی ساسانی راه می‌یابد و نزد شاهزاده بهرام به جایگاهی والا و ویژه دست می‌یابد، اما به دلیل غرور و فراموشی ـ که نقص تراژیک اوست ـ از حد و حدود خویش درمی‌گذرد و حقانیت و صلاحیت پادشاهی بهرام را به خطر می‌اندازد و در نتیجه به تاوان این خطا جان خویش را از دست می‌دهد. درنهایت، خوانندهٔ متن یا بینندهٔ صحنه با پی بردن به اینکه غرور و غفلت موجب وقوع فاجعه و سقوط و هلاک انسان می‌شود، ضمن دلسوزی برای آزاده که قربانی سرنوشتی نحس شد و با هراس از امکان وقوع چنین فاجعه‌ای برای هر کس دیگری، از اینکه خود دچار چنین سرنوشت شومی نشده است، به آرامش روحی می‌رسد. در تراژدی‌ها روابط قدرت موجب مرگ روابط عاشقانه می‌شود. هر جا روابط قدرت شدت می‌گیرد، روابط عاشقانه تضعیف می‌شود و اگر هم عشقی وجود دارد، عشق به معنای واقعی نیست. عشق به قدرتمند، عشق به عشق نیست، بلکه عشق به قدرت است. چنین عشقی اغلب به بردگی و مریدی می‌انجامد، همهٔ روابط دیگر را محو می‌کند. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۸: ۲۱۹)

نتیجه

نظریهٔ میتوس پاییز فرای، گویای ویژگی‌های جهان‌شمولی است که بر مبنای مطالعهٔ ساختار و عناصر تراژدی‌های بزرگ به دست آمده است. کانون تراژدی از نظر فرای، قهرمانان و کردار آنان است. قهرمان داستان از آغاز تا فرجام داستان شش مرحله را پشت سر می‌نهد: ۱. مرحلهٔ برتری و والایی قهرمان به دلیل شهامت و معصومیت او؛ ۲. آغاز غرور و غفلت قهرمان و ازدست‌دادن تدریجی معصومیت؛ ۳. توفیق قهرمان و دستیابی به کامیابی؛ ۴. سقوط قهرمان به دلیل غرور و کوتاهی اخلاقی‌اش؛ ۵. آگاهی قهرمان به سرنوشت فاجعه‌بار خویش و قربانی شدنش؛ ۶. فروکشی آشوب برپاشده در نتیجهٔ نقص تراژیک قهرمان و برقراری دگربارهٔ توازن و آرامش.

ساختار داستان بهرام و آزاده، چنانکه صحنه‌هایی از آن بر کاسهٔ مینایی متعلق به دوران ایلخانی تصویر شده و در شاهنامهٔ فردوسی و دیگر متن‌های ادبی به تفصیل توصیف شده است، گویای ماهیت تراژیک این روایت و بهره‌گیری از کهن‌الگویی فراگیر است که در قالب ساختار و پیرنگی که نورتروپ فرای آن را «میتوس پاییز» نامیده، پرداخته و بازنموده شده است. مضمون اصلی این تراژدی از دست رفتن معصومیت براثر درآمیختن با جهان واقعی بیرونی و آزمودن آن و مرگ مقدر ناشی از تجاوز سبک‌سرانه به حریم‌ها و حدودهاست. در اینجا قهرمان ـ که مغرور و غافل است ـ بازیچه و قربانی سرنوشتی ازپیش‌معین می‌شود. با مرگ او، اوضاعی که براثر نقص تراژیک و فاجعه‌بارش دچار آشفتگی شده است، به حالت آرام نخستین بازمی‌گردد. وجود رابطهٔ فرادستی و فرودستی در این روایت انکارناپذیر است؛ زیرا در یک‌سو شاه قدرتمند و صاحب اختیارات کامل قرار دارد و در سوی دیگر یک زن هنرمند که گاهی از او با نام کنیزک یا معشوقهٔ شاه یاد می‌شود. رابطه به شکلی است که شاه با کوچک‌ترین انتقاد می‌تواند دستور مرگ آن زن را صادر

کند. صاحبان قدرت در مناسبات خویش چیزی جز تعریف و تمجید نمی‌پسندند. اغلب هوشمندترینِ آنان خود را انتقادپذیر معرفی می‌کنند، اما در باطن جز تملق و چاپلوسی چیزی آن‌ها را راضی نمی‌کند. آنان که به هر دلیلی یکباره بر اریکهٔ قدرت جای می‌گیرند یا آنان که نتوانسته‌اند فرایند جامعه‌پذیری را به خوبی سپری کنند، در معرض غرور و خودخواهی و در نهایت تندخویی در شرایط غیرمنتظره هستند. بنابراین، بهرام مانند تمام حکمرانان مستبد اگر چیزی جز تعریف و تمجید بشنود، مستعد تبدیل به یک هیولاست. یکباره چنان هیجان و عصبانیت آنان را در برمی‌گیرد که ناخواسته دست به کارهایی ناهنجار و حتی جنایت می‌زنند. پاسخی که آزاده به بهرام می‌دهد، گرچه گستاخانه قلمداد می‌شود، مستحق مرگ نیست. در پایانِ تراژدی با آنکه خواننده یا تماشاگر از مرگ قربانی متأثر می‌شود، با انتساب وضعیتِ پیش آمده به سرنوشت، کینه‌ای از ضدقهرمان داستان به دل نمی‌گیرد و با دانستن اینکه با وفاداری به قوانین و اصول که در اینجا حفظ حرمت و منزلت مقام پادشاهی هست به چنان سرنوشتی دچار نشده است و نخواهد شد، به آرامش روحی دست می‌یابد. این همان پیامی است که سفارش‌دهندگان سلطنتی آثار هنری منقوش به صحنه‌هایی از این داستان، قصد انتقال آن را به مخاطبان خود، از نخبگان سیاسی گرفته تا سایر قشرهای جامعه داشتند.

کتابنامه

اسدی، ساناز و نادیا معقولی. ۱۴۰۰. «شناسایی و تحلیل فصول چهارگانه در شاهنامه‌نگاری بر اساس نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای». فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. س۱۷. ش ۶۳. صص۴۲ـ۱۳.

ارسطو. ۱۳۳۷. *هنر شاعری*. ترجمه فتح الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر و اندیشه.

ایرانی، محمّد، و سمیّه بیگلری. ۱۳۹۲. «بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود برپایهٔ نظریهٔ

میتوس تراژدی فرای». مجله ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان. ش۲۶. صص۱۴۵ـ۱۱۹.
بهنام‌فر، محمد و مصطفی ملک‌پایین. ۱۳۹۲. «خوانش اسطوره‌ای حکایت کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن در هفت‌پیکر». پژوهش‌های ادبی. ش۴۰. صص۶۲ـ۳۹.
حاج‌نوروزی، ندا. ۱۳۹۱. «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای». تاریخ ادبیات. ش۷۲، صص۸۶ـ۷۱.
داد، سیما. ۱۳۸۵. فرهنگ اصطلاحات ادبی. چ۳. تهران: مروارید.
رفایی قدیمی مشهد، رضا و حسینعلی قبادی. ۱۳۹۸. «کیخسرو و بهرام (خوانش بینامتنی *شاهنامه* و *هفت‌پیکر* از منظر شخصیت پردازی اسطوره‌گونهٔ کیخسرو و بهرام گور)». فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۵۶. صص۱۳۰ـ۱۰۳.
رفیعی، لیلا. ۱۳۷۷. *سفال ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: یساولی.
ریکور، پل. ۱۳۸۳. *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۱. تهران: گام نو.
سام خانیانی، علی‌اکبر و مصطفی ملک‌پائین. ۱۳۹۱. «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای». زبان و ادب فارسی. ش۲۲۶. صص۴۷ـ۲۲.
فرای، نورتروپ. ۱۳۹۱. «تحلیل نقد». ترجمهٔ صالح حسینی. چ۲. تهران: نیلوفر.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار. ج۶. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کریمی، فاطمه و محمدیوسف کیانی.۱۳۶۴. *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
گربانیه، برنارد. ۱۳۸۳. *هنر نمایشنامه‌نویسی*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: قطره.
معارف‌وند، معصومه و محمد فولادی. ۱۳۹۸. «بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریه «میتوس تراژدی» فرای». علوم ادبی. ش۱۶. صص۳۳۶ـ۳۰۹.
مقدادی، بهرام.۱۳۹۳. *دانشنامهٔ نقد ادبی: از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.
مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۵. دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر.ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۳. *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*. تبریز: موغام.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۸. *اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی*. تهران: سخن.

English sources

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (7 ed.). Boston: Heinle & Heinle.

References

Arastū. (1958/1337SH). "Honare Šā'ery" (The Art of Poetry). Tr. by Fatho al-lāhe Mojtabāyī. Tehrān: Bongāhe Našr va Andīše.

Asadī, Sānāz and Nādīyā Ma'qūlī. (2021/1400SH). "Šenāsāyī va Tahlīle Fosūle Čahār-gāne dar Šāh-nāme-negārī bar Asāse Nazarīye-ye Mitos Northrop Frye". Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch. 17th Year. No. 63. Pp. 13-42.

Behnām-far, Mohammad and Malek-pāyīn, Mostafā. (2013/1392SH). "Xāneše Ostūreh-ī-ye Hekāyate Koštane Bahrām Eždehā rā va Ganj Yāftan dar Haft Peykar" (The Mythical Reading of the Story of the Killing of Bahram the Dragon and Finding Treasure in Haft Peykar). Literary Research. No. 40. Pp. 39-62.

Dād, Simā. (2006/1385SH). "Farhange Estelāhāte Adabī" (Dictionary of Literary Terms). 3rd ed. Tehrān: Morvārīd.

Ferdowsī, Abo al-qāsem. (2007/1386SH). "Šāh-nāmeh". With the Effort of Jalāl Xāleqī Motlaq va Mahmūd Omīd Sālār. 6th Vol. Tehrān: Markaze Dā'erato al-ma'ārefe Bozorge Eslāmī.

Frye, Northrop. (2012/1391SH). "Tahlīle Naqd" (Critical Anatomy Analysis of Criticism). Tr. by Sāleh Hoseynī .2nd ed. Tehrān: Nīlūfar.

Hāj Nowrūzī, Nedā. (2012/1391SH). "Tahlīle Tasāvīre Dāstāne Sīyāvaš bar Asāse Nazarīyāte Northrop Frye" (Stādy of Sīāvashs Story Bbased on Northrop Fry Theories). history of literature. No. 72. Pp. 71-86.

Īrānī Mohammad and Bīglarī, Somayye. (2013/1392SH). "Barrasī va Tahlīle do Terāžedī-ye Sohrāb va Forūd bar Pāye-ye Nazarīye-ye Mitos Terāžedī-ye Frye" ("Study and Analysis of the two Tragedies of Sohrāb and Foroūd based on the Theory of the Mythos of Fry Tragedy"). Journal of Literary Research, University of Guilan. No. 26. Pp. 119-145.

Grebanier, Bernard D. N. (2004/1383SH). "Honare Nemāyeš-nāme-nevīsī" (The art of Playwriting). Tr. by Ebrāhīm Yūnesī. Tehrān: Qatre.

Karīmī, Fāteme and Mohammad Yūsof Kīyānī. (1985/1364SH). "Honare Sofāl-garī-ye Dowre-ye Eslāmī-ye Īrān" (The Art of Pottery in the Islamic Period of Iran). Tehrān: Markaze Bāstān-šenāsī-ye Īrān.

Ma'āref-vand, Ma'sūme and Fūlādī, Mohammad. (2019/1398SH) "Barrasī va Tahlīle Trāžedī-ye Sīyāvaš bar Mabnā-ye Nazarīye-ye Mitūs Terāžedy Frye" (Study and Analysis of Siavash Tragedy Based on Fry's Theory of Mythic Tragedy). Literary Sciences. 1398th Year. No. 16. Pp. 309-336.

Meqdādī, Bahrām. (2014/1393SH). "Dāneš-nāme-ye Naqde Adabī: Az Aflātūn tā be Emrūz" (Encyclopedia of Literary Criticism: From Plato to the Present). Tehrān: Češme.
Makaryk, Irena Rima. (2006/1385SH). Dāneš-nāme-ye Nazarīye-hā-ye Adabī-ye Mo'āser (Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms). Tr. by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavī. 2nd ed. Tehrān: Āgah.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2014/1393SH). "Ostūre va Ostūre-šenāsī Nazde Northrop Frye: az Kālbod-šenāsī-ye Naqd tā Ramze Kol" (Myth and Mythology in Northrop Frye). Tabrīz: Mūqām.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2019/1398SH). "Ostūre-kāvī-ye Ešq dar Farhange Īrānī" (The Myth Mining of Love in Iranian Culture) .Tehrān: Soxan.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2013/1392SH). "Dar-āmadī bar Ostūre-šenāsī" (An Introduction to Mythology). Tehrān. Soxan.
Refāyī Qadīmy Mašhad, Rezā and Hoseyn-qolī Qobādī. (2019/1398SH). "Key-xosrow va Bahrām (Xāneše Beynā-matnī-ye Šāh-nāme va Haft Peykar az Manzare Šaxsīyat Pardāzī-ye Arastū-gūne-ye Key-xosrow va Bahrāme Gūr). Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch. No. 56. Pp. 103-130.
Rafī'ī, Leylā. (1998/1377SH). "Sofāle Īrān az Āqāz tā Asre Hāzer" (Iranian Pottery From the Beginning to the Present). Tehrān: Yasāvolī.
Ricoeur, Paul. (2004/1383SH). "Zamān va Hekāyat" (Time in literature). Tr. by Mahšīd Now-nahālī. 1st Vol. Tehrān: Gāme Now.
Sām Xānīyānī, Alī-akbar and Malek-pāyīn, Mostafā. (2012/139SH). "Tahlīle Asātīrī-ye Hekāyate Šīr va Gāv dar Kelīle va Demne bar Pāyeye Nazarīye-ye Jung va Northrop Frye" (Mythological Analysis of the Atory of the Lion and the Cow in Kelileh and Demneh Based on the Theory of Jung and Northrop Fry). Journal of Persian Language and Literature. No. 226. Pp. 22-47.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۰۳ تا ۲۲۴) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689685

بررسی تحلیلی پیوند ضحاک ماردوش با نهوشه

علی فرزانه قصرالدشتی* ـ محمود رضایی دشت‌ارژنه ـ فرخ حاجیانی*****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش حماسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران ـ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران ـ دانشیار فرهنگ و زبان ایران باستان دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

چکیده

حماسه‌ها و اساطیر ایران و هند به دلیل ریشه‌های مشترک، همسانی‌های بسیاری دارند. یکی از شخصیت‌های حماسه‌های ایرانی که خویشکاری‌های او در هند بسیار تکرار شده، ضحاک است. پژوهش‌گران ویشوه‌روپه را به دلیل سه‌سر بودن و وریتره را به دلیل ارتباط با خشکسالی هم‌سان هندی ضحاک می‌دانند، اما داستان گناه ایندرا و رسیدن حکومت او به نهوشه همسانی‌های بسیاری با داستان گناه جمشید و رسیدن ضحاک به پادشاهی دارد. در روایت‌های هند و ایرانی ایندرا و جمشید از نمونهٔ گناه‌کارانی هستند که فرهٔ خود را از دست می‌دهند، اما ضحاک و نهوشه به عنوان جانشینان ایشان، پس از انجام بزه‌هایی همسان چون چشم‌داشت به همسران پادشاه پیشین، خوارداشت روحانیون و ایجاد بدعت در دین و اجتماع، خود از پادشاهی خلع شده و در مکان‌هایی که جهان زیرین هستند، اسیر می‌شوند. در این جستار به بررسی تحلیلی و تطبیقی اشتراکات این داستان‌ها در شاهنامه، مهابهارت و دیگر روایت‌های هند و ایرانی پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بر خلاف نظر بسیاری از پژوهش‌گران که ضحاک را با ویشوه‌روپه یا وریتره تطبیق می‌دهند، در روایت‌های هندی نهوشه تطابق بیشتری با ضحاک دارد.

کلیدواژه: *شاهنامه*، جمشید، ضحاک، مهابهارت، نهوشه.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: alifarzaneqd@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

**Email: mrezaei@shirazu.ac.ir

***Email: f.hajiyani@rose.shirazu.ac.ir

این مقاله برگرفته از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش حماسی دانشگاه شیراز است.

مقدمه

همانندی‌های قومی ایران و هند در گذشتهٔ دور و همچنین ارتباط گستردهٔ این دو قوم در طول تاریخ، سبب همانندی‌های فرهنگی، اساطیری، عقیدتی، ادبی و... بین دو ملت شده است. یکی از قبایل مهمی که هند و اروپاییان آغازین را ترک گفتند و از مسیر شرقی دریای خزر مهاجرت کردند، شعبهٔ شرقی این قوم یعنی قوم هند و آریایی، نیای مشترک هندیان و ایرانیان بود. این قبیله که پس از گذر از سمت شرقی دریای خزر از هم جدا شده و در مسیرهای دوگانه به مهاجرت خود ادامه دادند، (ر.ک. راوندی ۱۳۶۲، ج۱: ۱۶۵) شامل سه قوم بزرگ بودند: نخست سکاها که اقوام شمالی و بیابان‌گرد بودند، دوم ایرانیان که قبیلهٔ مرکزی گروه شرقی بودند و در آخر هندیان که قبیلهٔ جنوبی شاخهٔ شرقی بودند و به دره‌های سند و پنچاب مهاجرت کردند. (ر.ک. عبدلی‌فرد ۱۳۹۵: ۳۳۵) خاطرات مشترک این دو قوم به شکل گسترده‌ای در زبان، باورها، اساطیر، ساختار اجتماعی و دیگر جنبه‌های زندگی آن‌ها پس از جدایی باقی مانده است. یکی از نمونه‌های این مقوله، همانندی‌های بین حماسه‌های هند و ایران است. *شاهنامه* و *مهابهارت* به عنوان دو حماسه بزرگ این دو قوم دارای اساطیر این اقوام و همانندی‌های بسیاری است که بیشتر این همانندی‌ها برآمده از یگانگی قومی، اساطیری و اعتقادی هند و ایران و بازماندهٔ اساطیر و باورهای زمانی‌ست که این دو ملت با هم زندگی می‌کردند.

ضحاک به عنوان یکی از اسطوره‌ای‌ترین و قدیمی‌ترین شخصیت‌های حماسه‌های ایران خویشکاری‌های متفاوتی دارد که می‌توان نمونهٔ بسیاری از آن‌ها را در اساطیر و حماسه‌های هندی یافت. پژوهش‌گران به همسانی ویشوه‌روپه[1] و ضحاک اعتقاد دارند. دومزیل کشته شدن ویشوه‌روپه را به دست ایندرا، الگوی «نبرد پر پیامد ایزد یا قهرمان با هماوردی برخوردار از صورت سه‌گانه» توصیف

1. Viŝvarupa

می‌کند. (ر.ک. دومزیل ۱۳۸۳الف: ۲۷) همچنین با ارجاع به منابع متأخر مرگ ویشوه‌روپه را با کمک و یا به دست تریته‌آپتیه[1] می‌داند که از جنگ‌افزارهای پدر آگاه بود و به ترغیب ایندرا ویشوه‌روپه را کشت. (همان: ۳۰) از آنجا که آپتیه‌ها کارکردی پالایش‌گونه دارند، دومزیل طرح الگو را چنان می‌داند که قهرمان طبقهٔ دوم (جنگ‌جو) به جای آن‌که ویشوه‌روپه را ـ‌که زندگی و قدرت ایزدان را تهدید می‌کند‌ـ خود بکشد، این کار را به تریته‌آپتیه می‌سپارد و در واقع گناه را به او منتقل می‌کند و لکهٔ ننگ و نشانه‌های شوم بزه را از خود می‌زداید. آپتیه‌ها نیز با انجام اعمال آیینی این ننگ را از خود دور می‌کنند. (همان: ۴۹) این موضوع که مورد استقبال بسیاری از پژوهش‌گران ایرانی قرار گرفته است مورد تردید است. در بیشتر متون اساطیری هند کشتن ویشوه‌روپه به ایندرا نسبت داده شده است. پژوهش‌گران غربی نسبت کشتن او را به تریته‌آپیته بر اساس دو سرود از ترجمهٔ انگلیسی *ریگ‌ودا* می‌دانند. نخست ماندلای دوم، سرود ۱۱، بند ۱۹ که وست بر این باور است تریته‌آپتیه همراه ایندرا و قاتل وریتره[2]، برادر ویشوه‌روپه می‌باشد. (وست۲۰۰۷ :۲۶۰) که در *ریگ‌ودا* گاهی با ویشوه‌روپه برابر و سه سر خوانده شده است. در حالی که جلالی نائینی بر این باور است در ترجمهٔ درست، ایندرا «برای دوستی تریته‌آپیته»، وریتره را و به تقویت او وله[3] را می‌کشد، نه به همراهی یا به دست او. (*گزیده‌های ریگ‌ودا*، ۱۳۸۵: ۲۴۸ و ۳۵۱) مورد دوم ماندالای دهم است که در آن اشاره شده است که تریته به اصرار ایندرا دشمن سه‌سر او را می‌کشد. (ریگ‌ودا ۲۰۲۰: ۸ـ۱) از سوی دیگر باید اشاره کرد در مکدونل (۱۹۱۷) که منبع پژوهش‌گران ایرانی بوده است، به کشته شدن ویشوه‌روپه به دست تریته‌آپتیه به طور مستقیم اشاره نشده است. ذکرگو نیز به عنوان یکی از برجسته‌ترین پژوهش‌گران خدایان هند، دربارهٔ تریته‌آپتیه و چند خدای فرعی دیگر می‌نویسد: «در حد اشارات جزئی تحت بخش

1. Trita_ Âptya
2. Vṛtra
3. Vala

خدایان ودایی فضای میانه در متون ذکر گردیده است.» (ذکرگو ۱۳۷۷: ۲۰۵) همچنین باید ذکر کرد که در *وداها* به دلیل تبدیل ایندرا به خدایی مهم و بزرگ از گناهان او یاد نشده است. (ر.ک. دومزیل ۱۳۸۳الف: ۹۴) به نظر می‌رسد که انتقال گناه کشتن ویشوه‌روپه به تریته‌آپتیه در یک روایت منحصر به همین دلیل بوده باشد که بعضی از مؤلفان *وداها* سعی در پاک کردن گناهان ایندرا داشته‌اند. چنانکه در بعضی از متون دیگر مذهبی، کشتن وریتره را به کریشنا نسبت داده‌اند. (ر.ک. ه ۱۳۹۴: ۲۰۸) با توجه به این موارد می‌توان هم‌سانی ویشوه‌روپه و ضحاک را مورد تردید قرار داد. از سوی دیگر باید اشاره کرد که در طرح داستان گناه جمشید و ایندرا و همچنین ضحاک و نهوشه[1] به عنوان جانشینان ایشان، هم‌سانی‌های بسیار مهمی دیده می‌شود. در این جستاری کوشش شده است با بررسی تحلیلی-تطبیقی داستان گناه جمشید و ایندرا طرحی از هم‌سانی خویشکاری‌ها و توصیفات جانشینان ایشان ارائه شود. مفهوم گناه مهم‌ترین همانندی‌های این دو داستان است که به آن خواهیم پرداخت، اما اشتراکات اسطورهٔ جمشید و ایندرا دربارهٔ جانشینان ایشان، یعنی نهوشه و ضحاک نیز ادامه می‌یابد، به گونه‌ای که می‌توان این دو روایت را برگرفته از یک طرح واحد دانست.

اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف اصلی این پژوهش بررسی پیوند ضحاک با اساطیر و حماسه‌های هندی است که می‌توان مهم‌ترین شکل این پیوند را در داستان جانشینی ضحاک و نهوشه بر جایگاه شخصیت‌هایی بزه‌کار دانست، در این طرح اسطوره‌ای، خویشکاری، سرنوشت و سرانجام جانشینان، هم‌سان بوده و می‌توان آن را طرحی از یک اسطورهٔ مشترک دانست. ضحاک شخصیتی اسطوره‌ای است که به واسطهٔ عناصر متفاوت با

1. Nahuŝa

اسطوره‌های بومی فلات ایران، بین‌النهرین و هند پیوند می‌خورد. بسیاری از پژوهش‌گران بر این باورند که اسطورهٔ ضحاک ریشه در یکی از این اساطیر دارد و گاهی او را با اساطیر بومی و بین‌النهرینی پیوند می‌زنند. (ر. ک. قائمی ۱۳۹۴: ۶۲ و مظفری و زارعی ۱۳۹۲: ۱۰۳) این دسته از نظریات غیر قابل انکار است. از سوی دیگر می‌توان گفت که طرح پیوند ضحاک با ویشوه‌روپه و وریتره مورد تردید است. این پژوهش با بررسی دیگر پیوندهای اسطورهٔ ضحاک با اساطیر هندی، علاوه بر ارائهٔ طرحی از این پیوندها و همچنین هم‌سانی‌های ضحاک و نهوشه، نشان می‌دهد که حتی در صورت اصالت ایرانی (بومیان فلات ایران) یا بین‌النهرینی ضحاک، اساطیر قوم هند و ایرانی تأثیر بسیاری بر روایت‌های اسطوره‌ای و حماسی مرتبط با او داشته است.

سؤال و روش پژوهش

۱) نخست این که آیا اسطورهٔ ضحاک با اساطیر هندی ارتباط دارد یا به کل اسطوره‌ای بومی و یا بین‌النهرینی است؟

۲) عناصری که در اسطورهٔ ضحاک وجود دارد، با خویشکاری‌های او مرتبط است یا صفات او؟

۳) با توجه به خویشکاری‌های ضحاک در هند، کدام شخصیت اسطوره‌ای با او ارتباط بیشتری دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

پیش‌تر بررسی‌هایی در تطبیق شخصیت ضحاک با شخصیت‌های اساطیری و حماسی هندی انجام شده است. دومزیل (۱۳۸۳الف) در بخشی از پژوهش خود

به نام *سرنوشت جنگ‌جو* همسانی‌هایی میان فریدون و تریته‌آپتیه اشاره کرده و ضحاک را همسان ایرانی ویشوه‌روپه، برهمن سه سر هندی می‌داند. یارشاطر (۱۳۳۱)، در جستاری با نام «ایندرا» به هم‌سانی وریتره و ضحاک به واسطهٔ ارتباط هر دو با خشک‌سالی اشاره می‌کند. مهاجرانی (۱۳۶۹)، در مقاله «اسطورهٔ ضحاک» به هم‌سانی ضحاک و ویشوه‌روپه اشاره کرده است. مختاریان (۱۳۷۷)، در مقالهٔ «اسطورهٔ فریدون و ضحاک» ویشوه‌روپه و وریتره را تکرار اسطورهٔ ضحاک می‌داند. رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «بازتاب نمادین آب در گسترهٔ اساطیر» به تقابل ویشوه‌روپه و ایندرا و همچنین راون و رام به عنوان تقابل‌های خشکی و باروری اشاره کرده است. ادهم (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی اهریمنان خشکی در *شاهنامه* فردوسی و حماسهٔ رامایانا»، ضحاک را با راون هندی تطبیق داده و نمودهای ربودن زنان و خشکسالی را در این دو شخصیت بررسی کرده است. جلالیان چالشتری (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «از توشتر[1] ودایی تا مرداس *شاهنامه*» به بررسی کارکردهای همسان توشتر، پدر ویشوه‌روپه و مرداس و کاوه پرداخته است که رد پای همسانی ویشوه‌روپه و ضحاک در آن وجود دارد. چنانکه پیش‌تر هم اشاره شد، این پژوهش‌ها باور به هم‌سانی ضحاک با ویشوه‌روپه و وریتره دارند و شخصیت نهوشه در پژوهش‌های ایرانی پرداخته نشده است.

بحث اصلی

شخصیت ضحاک پیوند بسیاری با اساطیر هندی دارد و این موضوع فقط به هم‌سانی کارکردهای او با شخصیت‌های اساطیری و حماسی هند ختم نمی‌شود، بلکه این پیوند را می‌توان در شخصیت‌های مرتبط با او و حتی لقب او دید. برای

1. Tvâštar

نمونه سرکاراتی، پیتئون[1] که در *اوستا* لقب «پری‌دوست» دارد و یکی از دشمنان گرشاسب به شمار می‌آید، (ر. ک. *یشت‌ها* ۱۳۷۷، ج۲: ۳۳۸) خود لقب گندهروه‌ها[2]، گروهی از فرشتگان هندی است که در *شاهنامه* به صورت کندور یا گندرو، وزیر ضحاک درآمده است و در *اوستا* دیو گندروه[3] است، چرا که در هند نیز گندروه‌ها با آپسارها یا پریان همراه هستند. (ر.ک. سرکاراتی ۱۳۹۳: ۱۱۲) کسان دیگری نیز به همسانی گندروه ایرانی و گندهروان هندی باور دارند. (ر. ک. قلی‌زاده ۱۳۹۲: ۳۵۵) همچنین دربارهٔ لقب «بیوراسب» باید گفت این احتمال وجود دارد که این واژه به معنی «داشتن گندهروه‌های بسیار و ریاست بر ایشان» باشد؛ چراکه یکی از معانی واژه گندهروه اسب است (ر.ک. جلالی نائینی ۱۳۶۳: ۴۱۳) که در بسیاری مواقع گندهروه‌ها اسب ـ انسان توصیف می‌شوند. (دومزیل ۱۳۸۴: ۳۹) از سوی دیگر داشتن گله‌ای با ده‌هزار اسب برای یکی از مهم‌ترین نمودهای خشکسالی *شاهنامه* چندان منطقی نمی‌نماید و شاید منظور از اسب، همان گندهروه‌ها باشند که نمود اسب‌مانند دارند و یکی از ایشان وزیر ضحاک است. با توجه به این موارد می‌توان گفت ضحاک یکی از شخصیت‌های حماسی ایران است که روایت‌های همانند داستان‌های او در هند نیز شهرت داشته است، اما یکی از مهم‌ترین همانندی‌های ضحاک با روایت‌های هندی در داستان جمشید و ایندرا است. در این داستان شاهد همانندی‌های بسیاری در شخصیت‌های جمشید و ایندرا و همچنین ضحاک و نهوشه هستیم که هدف اصلی این پژوهش است.

گناه ایندرا و جمشید و دور شدن فره

دربارهٔ گناه ایندرا در *وداها* سخنی به میان نیامده، اما در *مهابهارت* به عنوان یکی از

1. Pîteona
2. Gandaharavas
3. Gandarewa

اصیل‌ترین منابع اساطیری هند، چندین مورد گناه به ایندرا نسبت داده شده است. این موضوع روشن‌کننده آن است که روایت‌های گناهان ایندرا اصیل بوده و نویسندگان مذهبی آن را از کتب دینی حذف کرده‌اند. بر اساس متن *مهابهارت*، ایندرا سه گناه می‌کند: کشتن برهمن سه‌سر، پیمان شکنی و دیگری زنا.

مهم‌ترین گناه ایندرا کشتن ویشوه‌روپه و پیمان شکنی با وریتره‌سوره[1] است. دربارهٔ کشته‌شدن ویشوه‌روپه به دست ایندرا دو روایت در *مهابهارت* آمده که روایت کامل‌تر را می‌آوریم. مطابق روایت دفتر پنجم، ویشوه‌روپه برهمنی است که سه سر داشت و با یکی ودا می‌خواند، با یکی مردم را می‌ترسانید و با دیگری خوراک می‌خورد. او همیشه عبادت می‌کرد و ایندرا از این ترسید که جای او را در میان خدایان بگیرد. پس به او صاعقه زد و یک سر او ببرید و سپس از تکشای[2] درودگر خواست تا دو سر دیگر او را هم برید. از آن سری که ودا می‌خواند گنجشکان زرد بیرون آمدند، از سری که ببا آن مردم را می‌ترسانید دراج‌ها و از سری که خوراک می‌خورد گنجشکان خانگی بیرن آمدند. (ر.ک. *مهابهارت* ۱۳۵۸، ج ۱: ۴۶۳) گناه دوم ایندرا بدون فاصله بعد این اقدام روی می‌دهد. توشتر پدر ویشوه‌روپه مجلسی آیینی می‌سازد و از آتش هوم فرزندی به نام وریتره‌سوره حاصل می‌شود تا انتقام ویشوه‌روپه را از ایندرا بگیرد. او برای انتقام به آسمان شد و بر ایندرا غالب آمد و او را بلعید. دیوتاها خمیازه را بر دهان وریتره‌سوره گماشتند تا ایندرا از آن بیرون آمد و دوباره با او جنگید، اما باز مغلوب شد. ایندرا ترسیده و همراه دیوتاها به کوه ماندراکالا Mandraĉala می‌رود. دیوتاها به حکم ویشنو نزد وریتره‌سوره رفته و او را به صلح خواندند. وریتره‌سوره شرط کرد تا دیوتاها دعا کنند که هیچ چیز از خشک چون چوب و آهن، تر چون آب، در روز و شب نتواند او را بکشد. این چنین میان آن‌ها صلح شد تا روزی وریتره‌سوره بر کنارهٔ دریا بود و غروب

1. Vṛtrasura 2. Takŝâ

نزدیک شده بود. ایندرا با خود گمان برد که اکنون نه روز است و نه شب، با کف دریا که نه خشک است و نه تر او را بکشم. پس کوهی کف دریا بر سر او زد و او را بکشت. «چون برتراسر (وریتره‌سوره) را اندر (ایندرا) بکشت دیوتها خوشحال شدند، اما در بشرهٔ اندر آن فروغ نماند و به تقریب اینکه حیله کرده و پیمان شکسته و برهمنی را کشت کم قوت شد.» (*مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۱) او به دلیل همین گناهان فرمان‌روایی آسمان را از دست می دهد.

در روایت دفتر دوازدهم، چند تفاوت جزئی دیده می‌شود. ویشوه‌روپه پس از کوشش ایندرا در بر هم زدن عبادات او، قصد جنگ با دیوتاها دارد، پس دیوتاها به راهنمایی برهما استخوان ددهیچ[1] برهمن را گرفته، ویشوه‌کارما[2] سلاحی از آن ساخت و ایندرا بدین سلاح ویشوه‌روپه را کشت. توشتر برای انتقام، فرزندی پدید آورد که او هم با همین سلاح ایندرا کشته شد. (همان، ج۳: ۵۳۰) در *مهابهارت* جز کشتن برهمن و مهردروجی گناهی دیگر به ایندرا نسبت داده شده که فساد با زن برهمن است. (*مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۴: ۲۰۱)

آنچه در این روایت‌ها اهمیت دارد، گناه ایندرا و «دور شدن فروغ از بشرهٔ» او است. این اتفاق برای جمشید نیز تکرار می‌شود. در روایت‌های ایرانی از جمشید به عنوان یک گناه‌کار یاد می‌شود و گناه او یاد دادن خوردن گوشت گاو به مردمان یا دروغ و تکبر است. (ر.ک. هینلز ۱۳۸۵: ۱۰۱) بر اساس روایت *شاهنامه* جمشید پس از ایجاد تمدن و سامان‌دهی اجتماعی، دچار غرور شده و فرهٔ ایزدی از او جدا می‌شود:

چنین گفت با سالخورده مهان — که جز خویشتن را ندانم جهان
هنر در جهان از من آمد پدید — چو من نامور تخت شاهی ندید...
بزرگی و دیهیم و شاهی مراست — که‌گوید که‌جز من‌کسی پادشاست

1. Dadhiĉi 2. Viŝvakârma

چو این گفته شد فر یزدان ازوی بگشت‌و جهان‌شد پر از گفت‌وگوی
(فردوسی ۱۳۸۶، ج۱: ۴۵)

همچنین در آغاز داستان جمشید، به دو فرهٔ او اشاره شده است:

«منم گفت با فرهٔ ایزدی همم شهریاری، همم موبدی»
(همان: ۴۱)

روایت *شاهنامه* یکی از اصیل‌ترین روایت‌های گناه جمشید است، البته اشارات روایت فردوسی گذرا است و نیاز است تا به متون پیش‌تر رجوع کنیم تا بحث گناه و جزای جمشید روشن‌تر شود. بنا بر متن *یشت‌ها* گناه جمشید دروغ است و پس از دروغ، فر به شکل مرغ وارغنه[1] آشکارا از او بیرون رفت، اما به این گناه سه بار فر از او جدا می‌شود. نخستین بار مهر فر او را می‌گیرد، دوم بار فریدون و آخرین بار گرشاسب. (ر.ک. *یشت‌ها* ۱۳۷۷، ج۲: ۳۳۶) این تنها علت و جزای ذکر شده برای جمشید نیست. نیبرگ با تفسیر یسن، گناه او را در باورهای زرتشتی، آموزش خوردن گوشت گاو ذکر کرده است و البته اشاره می‌کند که بعدتر آیین‌های قربانی گاو در جشن‌های زرتشتی به پیرو آیین‌های هوم شکل می‌گیرد. (ر.ک. نیبرگ ۱۳۸۳: ۸۸) یاد دادن خوردن گوشت در فقرهٔ هشتم *اهنودگات* به عنوان گناه جمشید آمده است (ر.ک. *اوستا* ۱۳۸۵: ۱۴۳)، اما متون زرتشتی جای دیگری این مورد را گناه جمشید در نظر نگرفته‌اند. در کتاب *روایت پهلوی* نیز گناه جمشید دروغ است و به جزای آن فره از او دور می‌شود. در این کتاب، دروغ او نیز ذکر شده است: «گفت که آب را من آفریدم، زمین را من آفریدم، گوسفند را من آفریدم، آدمیان را من آفریدم، همهٔ آفریدگان گیتی را من آفریدم. چنین دروغ گفت که این را رها کن که او (اورمزد) آفریده است.» (روایت پهلوی ۱۳۶۷: ۴۲) در این کتاب نکتهٔ مهم دیگری ذکر شده است. بنا بر متن *روایت پهلوی* نه تنها جمشید خوردن گوشت را به آدمیان نیاموخت، بلکه برای این که آدمیان گوسفند نکشند و آن را با فیل‌های دیوان

1. VârəYn

مبادله نکنند، به جنگ دیوان رفت و ایشان را شکست داد. این کتاب مهم‌ترین نیکی جمشید را ممنوع کردن کشتن گوسفند می‌خواند. (ر.ک. روایت پهلوی ۱۳۶۷: ۴۳) لازم به ذکر است بعضی پژوهش‌گران بر اساس تحلیل متون سانسکریت و پهلوی، علت نامیرایی را در دوران جم، که کارکردی مثبت است، به خوردن گوشت نسبت می‌دهند. (ر.ک. جعفری دهقی و دشتبان ۱۳۹۲: ۴۹) رضی گناه جمشید را نپذیرفتن دین می‌خواند، (۱۳۸۴: ۱۶۵) که در واقع همان رفتن به راه دیوان و دروغ اوست. در روایت *مینوی‌خرد* گناه جمشید و کیکاووس گرایش به اهریمنان است. در این کتاب آمده که ایشان بی‌مرگ آفریده شده بودند و به جزای این گناه میرا شدند. (ر.ک. *مینوی‌خرد* ۱۳۸۵: ۳۲)

از سوی دیگر مباحثی حول محور دور شدن فرّه از جمشید مطرح شده است، از جملهٔ جدا شدن سه فرّه به دفعات و یا چیستی سه فرّه. کسانی چون دارمستتر و دومزیل به تفصیل به این مفاهیم پرداخته‌اند. (ر.ک. کریستین‌سن ۱۳۸۹: ۳۵۳؛ دومزیل ۱۳۸۳ب: ۷۰) هدف ما از این پژوهش روشن کردن چیستی گناه جمشید و فره‌های دور شده از او نیست، گناه او هر چه بوده باشد نتیجهٔ آن دور شدن فره است. چیزی که دربارهٔ ایندرا نیز روی می‌دهد.

فرار جمشید و ایندرا و به پادشاهی رسیدن ضحاک و نهوشه

ایندرا پس از کشتن ویشوه‌روپه و وریتره‌سوره و از دست دادن فروغ خود، کم قوت شده و از شرم بی‌فروغی و بی‌قوتی حکومت آسمان را وانهاده و در میان حوض آبی در نزدیکی کوه سومیر[1] پنهان می‌شود. (ر.ک. *مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۲) ایندرا از خدایان آورندهٔ باران است، همچنین حاصل‌خیزی دشت‌ها، رشد دانه‌ها و

1. Suméru

محصول درختان به او وابسته است. (ر.ک. ذکرگو ۱۳۹۴: ۲۵۶) به همین دلیل پس از پنهان شدن او باران و حاصل‌خیزی از میان رفته و خرابی‌ها در عالم رخ می‌دهد.(۱) دیوتاها از این رخداد سراسیمه شده و پس از مشورت، نهوشه را از ولایتی به نام گده‌مکتیسر Godamaktisar می‌آورد و به جانشینی ایندرا می‌گمارند.

بنا بر روایت *شاهنامه*، پس از فرار فرّه از جمشید و گم شدن او، هرج و مرج و اختلافات داخلی سراسر ایران را فرامی‌گیرد، پس سواران ایران رو به ضحاک آورده و او را به شاهی می‌گزینند:

سواران ایران همه شاه‌جوی نهادند یکسر به ضحاک روی
به شاهی برو آفرین خواندند ورا شاه ایران زمین خواندند
مر آن اژدهافش بیامد چو باد به ایران زمین تاج بر سر نهاد»
(فردوسی ۱۳۸۶، ج۱: ۵۱)

همچنین جمشید پس از ارتکاب گناهان همراه با جمگ، خواهر خود از انجمن ضحاک، آدمیان و پریان گریخته و به دریاچهٔ زره می‌رود: «ایشان را در دوزخ جست‌وجو کردند، ندیدند، ایشان را در میان مردمان، آب، زمین و گوسفند و میان گیاه در کوه در صحرا جست‌وجو کردند ندیدند. پس اهریمن گفت که چنین می‌اندیشم که جم در دریاچهٔ زره همی‌رود.» (*روایت پهلوی* ۱۳۶۷: ۷)

در این روایت سه موضوع همسان است: نخست از دست رفتن فره، دیگر رفتن پادشاه پیشین به قعر دریاچه و در نهایت برگزیدن پادشاهی از سرزمینی دیگر.

گناه نخست جانشینان، برگرفتن همسر شاه پیشین

اولین اقدام ضحاک پس از رسیدن به پادشاهی، برگرفتن خواهران جم یا به عبارتی همسران او از شبستان است:

دو پاکیزه از خانهٔ جمشید برون آوریدند لرزان چو بید

که جمشید را هر دو خواهر بدند | سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز | دگر پاک‌دامن به نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان | بدان اژدهافش سپردندشان
(فردوسی ۱۳۸۶، ج۱: ۵۵)

نهوشه نیز پس از رسیدن به حکومت آسمان به ایندرانی[1]، همسر ایندرا متمایل شد و گفت: «چون هر کسی که حاکم و متصرف ولایت اندر (ایندرا) می‌شود، اندر لقب می‌یابد. حالا من اندر شده‌ام، این زن چرا پیش من نمی‌آید؟» (*مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۳) ایندرانی از این نظر خیانت در هراس شده، گریخته و به برهسپتی[2] که ستارهٔ مشتری و خدای نیایش است، پناه می‌برد.

گناه دوم، تسلط قهرآمیز بر روحانیون و خوارداشت ایشان

ایندرانی برای دور نگه داشتن نهوشه از خود شرط می‌گذارد که نهوشه باید بر محفه‌ای نشسته و کسانی که تا کنون محفه برنداشته‌اند، آن را حمل کنند و نزد او ببرند تا او را بپذیرد. هدف ایندرانی از این شرط آن بود که نهوشه از انجام آن برنیاید، اما نهوشه این شرط را پذیرفته و محفه‌ای ساخته و برهمنان را به برداشتن محفه وادار می‌کند. این تسلط قهرآمیز او بر برهمنان از سوی دیگر خدایان به عنوان گناه یاد می‌شود. (ر.ک. *مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۷) این شکل گناه نیز در روایت ضحاک دیده می‌شود.

یکی از کردارهای گناه‌آلود ضحاک در *شاهنامه* نیز تسلط قهرآمیز او بر موبدان است. ضحاک شبی به خواب سه پهلوان را دیده که خردترین آن‌ها گرزی گاوسار بر ضحاک زده و او را به بند می‌کشد. او برای تعبیر خواب خود موبدان را می‌خواند

1. Indrani 2. Brhaspati

تا خواب او را تعبیر کنند. گفتار او با موبدان از این جهت مهم است که نشانهٔ برخورد قهرآلود ضحاک با موبدان و خوارداشت ایشان است:

گر این راز با من بباید گشاد و گر سر به خواری بباید نهاد...
که گر زنده‌تان دار باید بسود و گر بودنی‌ها بباید نمود
(فردوسی ۱۳۸۶، ج۱: ۶۰)

همچنین زمانی که کاوه علیه ضحاک قیام می‌کند، شاه موبدان را فراخوانده تا محضری در تأیید سلطنت او بنویسند. موبدان نیز از ترس او بدین کار همداستان می‌شوند. (ر.ک. همان: ۶۷) این لحن و رفتار ضحاک نشان تسلط او بر موبدان، استفادهٔ ابزاری از ایشان و خوارداشت آن‌هاست.

گناه سوم، بدعت در نظم و دین

یکی دیگر از اقدامات مهم روزگار ضحاک بر هم زدن نظم جامعه و طبقات است. چنانکه فریدون پس از غلبه بر ضحاک در صدد نظم دوبارهٔ جامعه برمی‌آید و می‌گوید:

سپاهی نباید که با پیشه‌ور به یک روی جویند هر دو هنر
یکی کارورز و یکی گرزدار سزاوار هرکس پدید است کار
(همان: ۸۳)

بر هم زدن نظم طبقاتی اجتماع مانند بدعت در دین، یکی از مصادیق گناه است. دومزیل درباره مفهوم راستی و دروغ در باورهای هند و اروپایی می‌نویسد: «راست آن است که با نظم و ترتیب سازگاری دارد، چه کیهانی باشد، چه اجتماعی و چه اخلاقی... دروغ گفتن، بازنشناختن یا دیگرگون کردن این نظم و ترتیب است.» (۱۳۸۳ب: ۷۷) بنابراین ضحاک با دیگرگون کردن نظم جامعه به یکی از بزرگ‌ترین گناهان؛ یعنی دروغ دست می‌یازد و این گناه؛ سبب سرنگونی او می‌شود.

سومین گناه نهوشه در *مهابهارت* نیز دروغ و کوشش در بدعت در دین است. «زمانی که برهمنان محفهٔ نهوشه را برداشتند، از ایشان پرسید «سخنان ودا راست است یا دروغ؟» برهمنان گفتند راست است، اما او همه *وداها* را ساختگی و دروغ خواند و به این علت دروغگو و گناه‌کار شد.» (*مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۷) همچنین دروغ خواندن دین شکلی از بدعت در آن است.

جزای گنه‌کارانِ جانشین گنه‌کار

همگونی دیگری که در روایت ضحاک و نهوشه دیده می‌شود، بسته شدن ایشان در غار و زیر زمین است که نمادهای مشترکی به شمار می‌آیند. بنا بر روایت *شاهنامه*، فریدون پس از غلبه بر ضحاک او را نمی‌کشد، بلکه به دماوند می‌برد:

به کوه اندرون جای تنگش گزید — نگه کرد غاری بنش ناپدید
بیاورد مسمارهای گران — به جایی که مغزش نبود، اندر آن
فرو برد و بستش بدان کوه باز — بدان تا بماند به سختی دراز
(فردوسی ۱۳۸۶، ج۱: ۸۴)

غارها گاهی نماد سکونت‌گاه‌های زیر زمین و جهان مردگان است (ر.ک. الیاده ۱۳۹۷: ۵۰) و گاه به عنوان دروازه‌های جهان زیرین به شمار می‌روند. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۸: ۳۲۰) کارکرد غار در این روایت نیز با همین نماد مرتبط است، در واقع فریدون ضحاک را در سکونت‌گاه‌های زیرزمینی به بند می‌کشد. مفهوم به بند کشیدن افراد در جهان زیرین الگویی جهانی است و در اساطیر دیگر نیز نمونه‌هایی دارد. برای نمونه اورانوس[1] گروهی از خدایان موسوم به سیکلوپ‌ها[2] را که فرزندان خود او بودند، به دلیل شورش بر پدر، در تارتاروس[3]، ژرف‌ترین جای جهان زیرین به بند می‌کشد. (ر.ک. دیکسون کندی ۱۳۹۰: ۲۷۴) در اساطیر بین‌النهرین به بند شدن خدایان حاصل‌خیزی در جهان زیرین موضوعی تکرار شونده است

1. Urânos
2. Cyclopes
3. Târtârus

(ر.ک. گری ۱۳۹۰: ۵۳) و برای نمونه در اساطیر سومری تموز در جهان زیرین به بند کشیده می‌شود. (ر.ک. هنری‌هوک ۱۳۹۱: ۲۰)

نهوشه نیز به جزای سه گناه خود فره را از دست داده و از حکومت آسمان برکنار می‌شود. آگاستیا[1] که همان ستارهٔ سهیل است، دعا می‌کند تا نهوشه مسخ شده به صورت ماری درآمده و برای ده هزار سال به زیر زمین رود. (ر.ک. *مهابهارت* ۱۳۵۸، ج۱: ۴۶۷) همچنین در *مهابهارت* به اژدها شدن نهوشه در این زمان اشاره شده (همان: ۳۵۹) که این موضوع نشانه‌ای دیگر در کارکرد همگون ضحاک و نهوشه است.

نتیجه

یکی از همانندی‌های *شاهنامه* و *مهابهارت*، همسانی شخصیت‌های نهوشه و ضحاک در تقابل با ایندرا و جمشید است. پیش‌تر از این به دلیل سه سر بودن ویشوه‌روپه و ارتباط وریتره‌سوره با خشک‌سالی، پژوهش‌ها بیشتر حول محور همانندی‌های این دو با ضحاک صورت گرفته است، اما در این روایت نهوشه شخصیتی نزدیک‌تر به ضحاک دارد در این اسطوره شش وجه مشترک دیده می‌شود که عبارت هستند از: ۱) نشستن بزه‌کار بر مسند بزه‌کاری دیگر؛ ۲) رفتن پادشاه پیشین به اعماق دریاچه؛ ۳) تمایل جهان‌داران نو به همسر جهان‌دار پیشین در گناه اول؛ ۴) بی‌احترامی به روحانیون و تسلط قهرآمیز بر ایشان به عنوان گناه دوم؛ ۵) بدعت در ساختار اجتماعی و دین به عنوان گناه نهایی؛ ۶) از دست دادن جهان‌داری و بسته شدن در زیر زمین. بنابراین این طرح را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: یکی از نیکان دست به گناهی می‌زند و از جهان‌داری برکنار می‌شود و به اعماق آب‌ها می‌گریزد. پیروان او، دیگری را بر مسند قدرت می‌نشانند، اما او نیز بزه‌کاری دیگر است و سه گناه می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها بدعت و دروغ است. این بزه‌کار به دست کسی

1. Agâstyâ

دیگر از حکومت برکنار می‌شود، اما کشته نمی‌شود، بلکه در زیر زمین به بند کشیده می‌شود.

کتابنامه

ادهم، نیما. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی اهریمنان خشکی در شاهنامه فردوسی و حماسهٔ رامایانا»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی* دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۳۲. صص۱۸ـ۱.

الیاده، میرچا. ۱۳۸۸. *شمنیسم؛ فنون خلسهٔ کهن*. ترجمهٔ محمد کاظم مهاجری. چ ۲. تهران: ادیان.

ـــــــــــ . ۱۳۹۰. *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چ ۳. تهران: طهوری.

ـــــــــــ . ۱۳۹۷. *خدای ناپدید شونده*. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. چ ۱. تهران: نیلوفر.

اوستا. ۱۳۸۵. ترجمهٔ ابراهیم پورداوود. چ ۱. تهران: دنیای کتاب.

جعفری دهقی، محمود و دشتبان، زهرا. ۱۳۹۲. «بررسی سرانجام جمشید، پادشاه اساطیری در مآخذ گوناگون»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*، ش۳۱. صص۵۴ـ۳۹.

جلالی نائینی، محمدرضا. ۱۳۶۳. توضیحات پنچاکیانه. ترجمهٔ مصطفی خالقداد، چ۱. تهران: اقبال.

جلالیان چالشتری، محمدحسن. ۱۳۹۳. «از توشتر ودایی تا مرداس شاهنامه»، *ایران‌شناسی*. ش۲. صص۳۲ـ۱۳.

دومزیل، ژرژ. ۱۳۸۳الف. *سرنوشت جنگ‌جو*. ترجمهٔ شیرین مختاریان و مهدی باقی. چ۱. تهران: قصه.

ـــــــــــ . ۱۳۸۳ب. *سرنوشت شهریار*. ترجمهٔ شیرین مختاریان و مهدی باقی. چ۱. تهران: قصه.

ـــــــــــ . ۱۳۸۴. *بررسی اسطورهٔ کاووس در اساطیر ایرانی و هندی*. ترجمهٔ شیرین مختاریان و مهدی باقی. چ۱. تهران: قصه.

دیکسون‌کندی، مایک. ۱۳۹۰. *دانشنامهٔ اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. چ۲. تهران: طهوری.

ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۷۷. *اسرار اساطیر هند*. چ۱. تهران: فکر روز.

ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۹۴. *اسطوره‌شناسی و هنر هند*. چ۱. تهران: فرهنگستان هنر.
راوندی، مرتضی. ۱۳۶۲. *تاریخ اجتماعی ایران*. چ۱. تهران: امیرکبیر.
رضایی دشت‌ارژنه، محمود. ۱۳۸۸. «بازتاب نمادین آب در گسترهٔ اساطیر». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۱۶. صص۱۳۸ـ۱۱۱.
رضی، هاشم. ۱۳۸۴. *متون شرقی و سنتی زرتشتی*. چ۱. تهران: بهجت.
روایت پهلوی. ۱۳۶۷. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی. چ۱. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
سرکاراتی، بهمن. ۱۳۹۳. *سایه‌های شکار شده*. چ۳. تهران: طهوری.
عبدلی‌فرد، فریدون. ۱۳۹۵. *قوم‌های ایرانی پیش از آریاییان و آریاییان*. چ ۱. تهران: هیرمند.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. چ۱. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
قائمی، فرزاد. ۱۳۹۴. «تحلیل تطبیقی اسطورهٔ ضحاک ماردوش»، *پژوهش‌نامه ادب حماسی*. ش۱۹. صص۶۵ـ۲۷.
قلی‌زاده، خسرو. ۱۳۹۲. *فرهنگ اساطیر ایرانی*. چ۳. تهران: پارسه.
کریستین‌سن، آرتور. ۱۳۸۹. *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چ۴. تهران: چشمه.
گزیده‌های ریگ‌ودا. ۱۳۸۵. ترجمهٔ محمدرضا جلالی نائینی. چ۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
گری، جان. ۱۳۹۰. *اساطیر خاور نزدیک*. ترجمهٔ باجلام فرخی. چ۲. تهران: اساطیر.
مختاریان، بهار. ۱۳۷۷. «اسطورهٔ فریدون و ضحاک». *مجلهٔ ایران‌شناسی*. س۱. ش۲. صص۳۷۱ـ۳۶۰.
مظفری، علی‌رضا و علی‌اصغر زارعی. ۱۳۹۲. «ضحاک و بین‌النهرین». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۳۳. صص۱۱۵ـ۸۵.
مهابهارت. ۱۳۵۸. ترجمهٔ نقیب‌خان. تصحیح محمدرضا جلالی نائینی. چ۱. تهران: طهوری.
مهاجرانی، عطاءالله. ۱۳۶۹. «اسطورهٔ ضحاک». *ادبستان*. ش۱۲. صص۶۵ـ۶۲.
مینوی‌خرد. ۱۳۸۵. ترجمهٔ احمد تفضلی. چ۴. تهران: توس.
نیبرگ، هنریک ساموئل. ۱۳۸۳. *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. چ۱. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

هنری‌هوک، ساموئل. ۱۳۹۱. *اساطیر خاورمیانه*. ترجمهٔ علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. چ۴. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

هینلز، جان‌راسل. ۱۳۸۵. *اساطیر ایران*. ترجمهٔ باجلان فرخی. چ۱. تهران: اساطیر

یارشاطر، احسان. ۱۳۳۱. «ایندرا». *یغما*. ش۴۶. صص۱۳ـ۲.

یشت‌ها. ۱۳۷۷. ترجمهٔ ابراهیم پورداوود. چ۱. تهران: اساطیر.

English sources

Macdonell, Arthur A. (1917). *A Vedic Reader for Students*. London and O.P. Oxford University Press.

Rig Veda. (2020). Translated by R. T. H. Griffith. Retrieved from https://en.wikisource.org/wiki/The_Rig_Veda

West, M. L. *Indo_ European Poetry and Myth*. New York, U. S. Oxford University Press.

References

Abdolī-fard, Fereydūn. (2016/1395SH). *Qowmhā-ye Īrānī-ye Pīš az Ārīyāyīyān va Ārīyāyīyān*. 1st ed. Tehrān: Hīrmand.

Adham, Nīmā. (2013/1392SH). "*Barrasī-ye Tatbīqī-ye Ahrīmanāne Xoškī dar Šah-nāme-ye Ferdowsī va Hemāse-ye Rāmāyānā*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 32. Pp.1-18.

Avestā. (20061385SH). Tr. by Ebrāhīm Pūr-dāvūd. 1st ed. Tehrān: Donyā-ye Ketāb.

Christensen, Arthur. (2010/1389SH). *Nemūnehā-ye Noxostīne Ensān va Noxostīne Šahrīyār dar Tārīxe Afsānehī-ye Īrānīyān* (*Les Types du Premier Homme et du Premier Roi Dans I'historie Legendaire des Iraniens*). Tr. by Žāle Āmūzegār and Ahmad Tafazzolī. 4th ed. Tehrān: Češme.

Dixon-Kennedy, Mike. (2011/1390SH). *Dāneš-nāme-ye Asātīre Yūnān va Rom* (*Encyclopedia of Greco-Roma Mythology*). Tr. by Roqayyeh Behzādī. 2nd ed. Tehrān: Tahūrī.

Dumezil, Georges. (2005/1384SH). *Barrasī-ye Ostūre-ye Kāwūs dar Asātīre Īrānī va Hendī* (*The Plight of a Sorcerer*). Tr. by Šīrīn Moxtārīyān and Mahdī Bāqī. 1st ed. Tehrān: Qesse.

Dumezil, Georges. (2004/1383SH). *Sarnevešte Jang-jū* (*The Desting of the Warrior*). Tr. by Šīrīn Moxtārīyān and Mahdī Bāqī. 1st ed. Tehrān: Qesse.

Dumezil, Georges. (2004/1383SH). *Sarnevešte Šahrīyār* (*The Desting of a King*). Tr. by Šīrīn Moxtārīyān and Mahdī Bāqī. 1st ed. Tehrān: Qesse.

Eliade, Mircea. (2009/1388SH). *Šomanīsm: Fonūne Xalse-ye Kohan* (*Shamanism, Archaic Teqniques of Ecstasy*). Tr. by Mohammad Kāzem Mohājerī. 2nd ed. Tehrān: Adyān.

Eliade, Mircea. (2011/1390SH). *Ostūre-ye Bāzgašte Jāvedāne* (*The Myth of Eternal Return*).Tr. by Bahman Sarkārātī. 3rd ed. Tehrān: Tahūrī.

Eliade, Mircea. (2018/1397SH). *Xodā-ye Nāpadīd Šavande* (*The Vanishing God*). Tr. by Mānī Sālehī Allāme. 1st ed. Tehrān: Nīlūfar.

Fā'ezī, Farzād. (2015/1394SH). "*Tahlīle Tatbīqī-ye Ostūre-ye Zahhāke Mār-dūš*". *Journal of Epic Literature*. No. 19. Pp. 27-65.

Ferdowsī, Abo al-qāsem. (2007/1386SH). *Šāh-nāme*. Ed. by Jallāl Xāleqī Motlaq. 1st ed. Tehrān: Markaze Dāyerato al-ma'ārefe Bozorge Eslāmī.

Gray, John. (2011/1390SH). *Asātīre Xāvare Nazdīk* (*Near Eastern mythology*).Tr. by Bajelān Farroxī. 2nd ed. Tehrān: Asātīr.

Gozīdehā-ye Rīg-vedā. (2006/1385SH). Tr. by Mohammad-rezā Jalāllī Nā'īnī. 1st ed. Tehrān: Vezārate Farhang va Eršāde Eslāmī.

Hooke, Samuel Henry. (2012/1391SH). *Asātīre Xāvare-mīyāne* (*Middle Eastern mythology*). Tr. by Alī-asqar Bahrāmī and Farangīs Mazdā-pūr. 4th ed. Tehrān: Rowšangarān va Motāle'āte Zanān.

Hinnells, John R. (2006/1385SH). *Asātīre Īrān*. Tr. by Bājlān Farroxī. 1st ed. Tehrān: Asātīr.
Ja'farī Dahaqī, Mahmūd and Zahrā Daštbān. (2013/1392SH). "*Barrasī-ye Sar-anjāme Jamšīd, Pādešāhe Asātīrī dar Ma'āxeze Gūnāgūn*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 31. Pp. 39-54.
Jallālī Na'īnī, Mohammad-rezā. (1984/1363SH). *Pančā-kīyānā*. Tr. by Mostafā Xaleq-dād 1st ed. Tehrān: Eqbāl.
Jallālīyān Čāleštarī, Mohammad-hasan. (2014/1393SH). "*az Tūštar Vedāyī tā Mardāse Šāh-nāme*". *Irān-šenāsī*. No. 2. Pp. 13-32.
Moxtārīyān, Bahār. (1998/1377SH). "*Ostūre-ye Fereydūn va Zahhāk*". *Journal of Iranian Studies*. 1st Year. No. 2. Pp. 360-371.
Mozaffarī, Alī-rezā and Zāre'ī, Alī-asqar. (2013/1392SH). "*Zahhak va Beyno al-nahreyn*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 33. Pp. 87-115.
Mahābehārāt. (1979/1358SH). Tr. by Naqīb-xān. Ed. by Mohammad-rezā Jallālī Na'īnī. 1st ed. Tehrān: Tahūrī.
Mohājerānī, Atā'o al-llāh. (1990/1369SH). "*Ostūre-ye Zahhak*". *Adabestān*. No. 12. Pp 62-65.
Mīnū-ye Xerad. (2006/1385SH). Tr. by Ahmad Tafazzolī. 4th ed. Tehrān. Tūs.
Nyberg, Henrik Samuel. (2004/1383SH). *Dīnhā-ye Īrāne Bāstān* (*Die Religionen des alten Iran*).Tr. by Seyfo al-ddīn Najm-ābādī. 1st ed. Kermān: Shahid Bahonar University.
Qolī-zāde, Xosrow. (2013/1392SH). *Farhange Asātīrī-ye Īrānī*. 3rd ed. Tehrān: Pārse.
Rāvandī, Mortezā. (1983/1362SH). *Tārīxe Ejtemā'ī-ye Īrān*. 1st ed. Tehrān: Amīr-kabīr.
Ravāyate Pahlavī. (1988/1367SH). Tr. by Mahšīd Mīr-faxrāyī. 1st ed. Tehrān: Motāle'āt va Tahqīqāte Farhangī.
Razī, Hāšem. (2005/1384SH). *Motūne Šarqī va Sonnatī-ye Zartoštī*. 1st ed. Tehrān: Bahjat.
Rezāyī Dašt-aržane, Mahmūd. (2009/1388SH). "*Bāztābe Namādīne Āb dar Gostare-ye Asātīr*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 16. Pp. 111-138.
Sarkārātī, Bahman. (2014/1393SH). *Sāyehā-ye Šekār Šode*. 3rd ed. Tehrān. Tahūrī.
Yār-šāter, Ehsān. (1952/1331SH). "*Indrā*", *Yaqmā*. No. 46. Pp. 2-13.
Yašthā. (1998/1377SH). Tr. by Ebrāhīm Pūr-dāvūd. 1st ed. Tehrān: Asātīr.
Zekr-gū, Amīr-hoseyn. (1998/1377SH). *Asrāre Asātīre Hend*. 1st ed. Tehrān: Fekre Rūz.
Zekr-gū, Amīr-hoseyn. (2015/1394SH). *Ostūre-šenāsī va Honare Hend*. 1st ed. Tehrān: Farhangestāne Hon

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۸ ـ ش۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۲۵ تا ۲۵۰) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.1943657.2911

مطالعه مقایسه‌ای ساختارهای ماهوی اسطوره، در جهان سنت و پس از ظهور مدرنیته (بر اساس آرای اسطوره‌شناسان سده بیستم)

مهسا مختاری*ـ نیما ولی‌بیگـ مرجان خان‌محمدی*****

مربی، گروه معماری و شهرسازی، دانشگاه پیام نور، صندوق پستی ۳۶۹۷-۱۹۳۹۵، تهران، ایران ـ استادیار گروه مرمت بنا و احیاء بافت‌های تاریخی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران ـ استادیار گروه معماری، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران

چکیده

مدرنیته با تفکر علمی، خردگرایی و خاطره‌زدایی بر نگرش اساطیری تاثیر ویژه‌ای گذاشت. در این پژوهش به تحلیل اثر ورود مدرنیته بر مفاهیم ساختاری ـ شناختی اسطوره بر اساس آرای اسطوره‌شناسان مطرح قرن بیستم و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی و به روش مقایسه‌ای پرداخته می‌شود. در متن پیش رو جنبه دینی، تاریخی، هنری و ادبی، زمانی و مکانی، فلسفی، علمی و ... اسطوره‌ها قبل از ظهور مدرنیته و پس از آن، با هدف ایجاد شناخت از اثرات ورود مدرنیته، مقایسه شده است و چگونگی و چرایی تفاوت‌ها و همانندی‌ها در مفاهیم ساختاری ـ شناختی اسطوره در قبل و بعد از ظهور مدرنیته مورد تحلیل قرار گرفته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد تغییر در نگرش در مفاهیم ساختاری اسطوره مانند مفاهیم زمانی، مکانی، علمی و فلسفی و ... در آغاز مدرنیته، باعث کمرنگ‌شدن نقش اسطوره‌ها در شروع مدرنیته شده است. با این حال پس از افول مدرنیته نگاه علمی با گسترش خود توانست نگرش اساطیری را نیز در خود بگنجاند.

کلیدواژه: اندیشه‌های مدرن، اسطوره، سنّت، اسطوره‌شناسان قرن بیستم، مدرنیته.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: mokhtari.payamenoor@gmail.com (نویسنده مسئول)

**Email: n.valibeig@aui.ac.ir

***Email: khanmohamadi.marjan@gmail.com

مقدمه

تجدد یا مدرنیته بر خلاف سنت به مفهوم نو شدن، عوض شدن و جدید شدن است. ورود مدرنیته به جوامع غربی با پیدایش انسان‌گرایی[1] و خردگرایی[2] باعث تحولات عمیقی در جوامع غربی شده است که ناگزیر اسطوره‌ها هم از این دگرگونی‌ها جدا نبوده‌اند. اسطوره‌ها در ابتدای مدرنیته و قبل از ظهور مکاتب نوین اسطوره‌شناسی، بی‌معنی قلمداد می‌شدند، درحالی‌که انسان باستانی، اسطوره را سرگذشتی راستین می‌پنداشت. داریوش شایگان در تعریف اسطوره می‌نویسد: «اسطوره تاریخ مقدسی است که حکایت از راز آفرینش می‌کند و منشأ ازلی هر پندار و کرداری است که در زمان آغاز اساطیری یک‌بار برای همیشه به وقوع پیوسته و از آن پس به صورت نمونه درآمده است.» (شایگان ۱۳۸۰: ۱۰۳)

پیدایش علم اسطوره‌شناسی به ۲۰۰ سال قبل بازمی‌گردد. در قرن نوزدهم اسطوره را خیال‌بافی شاعرانه به شمار آوردند. در زبان مرسوم تا قرن نوزدهم، به هر آنچه با واقعیت تضاد داشت، اسطوره گفته می‌شد. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۱: ۲۳) از قرن نوزدهم میلادی به بعد اسطوره را جدی تلقی می‌کردند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۱۹۵) با ظهور مدرنیته[3] جایگاه اسطوره‌ها به کلی دگرگون شد. مدرنیسم با نظریهٔ نسبیت و عدم قطعیت در مقابل جهان اسطوره و یقین ایستاد. اسطوره نوعی باور است و باور حقیقت محض، در حالی‌که دنیای مدرن با ظهور فلسفه کانت[4] و دکارت[5]، در پی زیر سؤال بردن هر حقیقتی است. طرفداران مدرنیته مدعی هستند که روزگار اسطوره در تمدن غربی به سر آمده و یقین علمی جانشین آن شده است. (ر.ک. ضمیران ۱۳۷۹: ۲۳و۲۴)

1. Humanism
2. Rationalism
3. Modernity
4. Immanuel Kant
5. René Descartes

در عصر مدرن به قول بیکن[1] دانش، قدرت شناخته می‌شود و به باور دکارت انسان فرمانروا و مالک جهان می‌شود. این نهضت در جهت دنیوی کردن عالم یعنی زدودن آن از سرآغاز روحی و تمثیلی آن و بی‌روح ساختن طبیعت و افسون‌زدایی و به طبع آن اسطوره‌زدایی و کاستن از آدمی به تمایلات و غرایزش پیش رفته است. مشرق زمین به جز ژاپن از این روند کمتر تأثیر گرفته‌اند. گسستگی از مبدأ و خاطره قومی و ازلی و اساطیری در حکم بی‌ریشگی و در نتیجه بیگانگی و معلق ماندن روی ورطه نیستی است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۳۷ـ۱۵) انسان در دیدگاه مدرن از اسطوره روی برمی‌گرداند، چراکه در این دوره پیشرفت نکردن انسان‌ها در دنیای سنتی را به باورهای اساطیری و دور بودن از علم و منطق نسبت می‌دهند.

پس از افول تدریجی تفکرات مدرن در قرن بیستم، اسطوره‌شناسی وارد مرحله جدیدی می‌شود که می‌توان در این دوره از نظریات ساختارگرایی[2] لوی استروس[3]، دیدگاه کارکردگرایی[4] مالینوسکی[5]، دیدگاه روانکاوی فروید[6] و یونگ[7] که برخاسته از تفسیر اسطوره‌ها در سایه رؤیا و آرزوهای اقوام و ملت‌های گوناگون و کشف آرکی‌تایپ‌ها یا کهن‌الگوها یا صور ازلی است، نام برد. در نیمه دوم قرن بیستم میرچا الیاده[8] بر پایه نگرش پدیدارشناسانه، اسطوره را با نگاه دینی و قدسی تحلیل کرد. همچنین ارنست کاسیرر[9] و پل ریکور[10]، با نگرش فلسفی به بررسی نمادپردازانه و انتزاعی و پیوند اسطوره با زبان پرداختند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۵۱) به علت گستردگی صاحب‌نظران در این پژوهش تنها آرای نظریه‌پردازان مطرح اسطوره‌شناسی در قرن بیستم میلادی که تجربه دنیای پس از مدرن را داشته‌اند به عنوان مرجع ارزیابی با هدف بررسی تأثیر مدرنیته بر مفاهیم شناختی اساطیری، قرارگرفته‌اند. از آرای پژوهشگران این حوزه چنین بر می‌آید که مخالفت مدرنیته با اسطوره هر چند به حذف بسیاری از جنبه‌های نفوذ اسطوره‌ها در جهان

1. Francis Bacon
2. Structuralism
3. Claude Lévi-Strauss
4. Functionalism
5. Bronisław Malinowski
6. Sigmund Freud
7. Carl Gustav Jung
8. Mircea Eliade
9. Ernst Alfred Cassirer
10. Paul Ricoeur

نوین انجامید ولی به طور کلی و در همه قلمروها نتوانست سبب محو شدن کامل آن‌ها شود و پس از افول مدرنیته گرایش‌های دوباره‌ای جهت زنده کردن باورهای اسطوره‌ای در ملل گوناگون شکل گرفت.

اهمیت و ضرورت پژوهش

گسترهٔ اسطوره‌شناسی عرصه‌ای برای دسته‌بندی ساختارهای شناختی اسطوره در جهان سنت و پس از ظهور مدرن است که همانندی‌ها و تفاوت‌های نگرش گوناگون به آن را آشکار می‌سازد. تاکنون مقایسه‌ای جهت دسته‌بندی نگرش به اسطوره در جهان سنت و جهان پس از ورود مدرنیته به منظور بررسی نحوه تأثیر ورود مدرنیته انجام نشده است. تحلیل همانندی‌ها و تفاوت‌ها میان این ساختارها می‌تواند جنبه‌های گوناگون تأثیرپذیری اساطیر از دگرگونی‌های مدرن در جهان سنت و پس از مدرنیته را مشخص سازد، بنابراین با انجام این پژوهش جنبه‌های گوناگون اثر ورود اندیشه‌های مدرن غربی بر کم‌رنگ شدن اسطوره‌ها آشکار می‌شود و علت بازگشت دوباره به اساطیر بعد از مدرنیته مشخص و ریشه‌های این دگرگونی آشکارتر می‌شود.

سؤال و روش پژوهش

در این مقاله به منظور تحلیل اثر ورود مدرنیته بر اساطیر ملل گوناگون، ویژگی‌های ساختاری و شناختی اسطوره‌ها قبل و بعد از مدرنیته مقایسه خواهد شد. بدین منظور تأثیر ورود مدرنیته بر ویژگی‌های ساختاری اساطیر در دوازده قلمرو گوناگون سنجیده می‌شود. زمان و مکان، آزادی، خاطره، علم و فلسفه، قانون علیت و ... این قلمروها را تشکیل می‌دهد. این قلمروها با مطالعه پیشینهٔ تحقیق و بررسی آثار اسطوره‌شناسان قرن بیستم گردآوری شده است. این پژوهش به روش علّی مقایسه‌ای و به شیوه تحلیلی ـ توصیفی و از مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی انجام

شده است. روش مطالعه علّی ـ مقایسه‌ای راهکاری برای چگونگی و چرایی تفاوت‌های نگرش به اسطوره در سنّت و پس از مدرن در گستره اسطوره‌شناسی با رویکرد زوال اسطوره‌ها با وجود همانندی‌ها، ارائه می‌دهد. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱) همانندی‌ها و تفاوت‌هایی که در ساختارهای شناختی اسطوره‌ها، قبل و بعد از ظهور مدرنیته پدید آمده است، چیست؟

۲) ورود اندیشه‌های مدرن به جوامع غربی در چه قلمروهایی بر ساختارهای شناختی اسطوره اثر گذاشته است؟

۳) ورود اندیشه‌های مدرن در جوامع غربی بر هر یک از ساختارهای شناختی اسطوره چگونه تأثیر گذاشته است؟

پیشینه پژوهش

تأثیر ورود مدرنیته بر اسطوره‌ها توسط پژوهشگران گوناگونی بیان شده است. میرچیا الیاده (۱۳۸۱)، در *اسطوره، رؤیا، راز*، در زمینهٔ تأثیر مدرنیته بر اسطوره‌های ملل در مقایسه با جهان سنّت، جهان نوین را خالی از اسطوره می‌داند، حتی مشکلات و دردهای جوامع مدرن را به نبود اسطوره متناسب مربوط می‌داند. گلدمن (۱۳۸۷)، در *فلسفه روشنگری* بیان می‌کند که انسان روشنفکر دوران مدرن، اسطوره‌ها را زاییده‌ای از وهم، تخیل و غیرحقیقی به شمار می‌آورد به همین دلیل از آن فاصله می‌گیرد. تا جایی که اسطوره در لغت‌نامه تاریخی پی‌یر بل[1] به معنی پوچی آورده شده است. علمی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «میرچا الیاده و انسان‌شناسی» به مباحث انسان‌شناسی الیاده پرداخته و اثر مدرنیته بر انسان مدرن را با سه جنبه هبوط از بهشت، سکولاریزاسیون و هبوط به تاریخ مورد تحلیل قرار داده است. زروانی و عبداللهی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «الیاده و نقد کلامی شخصیت انسان مدرن» علت زوال اسطوره در ورود مدرنیته را قبول نداشتن اندیشه‌های اسطوره‌ای که همان

1. Pierre Bayle

باور به ماورالطبیعه است، دانسته‌اند. قاسم‌زاده و قبادی (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر» افراط در اسطوره‌زدایی در دوران مدرن زمینه بازگشت غرب به اسطوره‌ها در پسامدرن به خصوص در ادبیات و رمان‌نویسی دانسته‌اند. در این پژوهش عواملی مانند بازگشت به معنویت، بازنگری در واقعیت، تلاش برای رهایی از زمان مادی، تکثرگرایی و تغییر در ذائقه زیباشناختی را دلیل بازگشت دوباره به اسطوره در ادبیات و رمان‌نویسی می‌دانند.

بحث اصلی

با بررسی پژوهش‌های مرتبط به تأثیر مدرنیته بر اسطوره می‌توان نتیجه گرفت که اسطوره‌ها همچنان در جهان ما زنده هستند. ریکور می‌گوید: «انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند شکل ظاهری‌اش را بپذیرد، اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید بدان برخوردی انتقادی داشته باشیم.» (ریکور ۱۳۷۳: ۱۰۱) بنابراین اسطوره‌ها به پایان نرسیده‌اند و در جهان امروز وجود دارند. از نگاه بارت[1] حتی در جوامع مدرن هم اسطوره‌ها نفوذ کرده‌اند چراکه ذهن انسان امروزی به طرز شگفت‌انگیزی توانایی ساخت اسطوره از رخدادهای روزمره را دارد. (ر.ک. ۱۳۸۶: ۱۴) همین‌طور الیاده در رابطه با نفوذ اسطوره‌ها در جهان مدرن می‌نویسد: برای نمونه جامعه بدون طبقه مارکس ریشه در اسطوره عصر طلایی دارد و یا نمونه دیگر اسطوره سوسیالیست ملی در آلمان است. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۱: ۲۵ و ۲۶) اسماعیل‌پور مطلق همچنین در رابطه با حضور اسطوره‌ها در جهان مدرن می‌نویسد که برخی آیین‌ها در جوامع امروز مانند اسطوره نوزایی و آیین‌های سال نو از اسطوره‌ها سرچشمه گرفته‌اند، بنابراین جهان مدرن، جهانی بدون اسطوره‌ها نیست. برای نمونه بعضی از شخصیت‌های سیاسی صورت اساطیری می‌گیرند. ایده ابر انسان که ناجی و نگهدارنده جهان خواهد بود، در جهان معاصر زنده است و حتی

1. Roland Barthes

در بازی‌های کامپیوتری هم به شکلی مطرح شده است. سبک‌های هنری نوین چون رئالیسم جادویی[1]، سورئالیسم[2]، اکسپرسیونیسم[3] و پست‌مدرنیسم[4] از جمله نهضت‌هایی‌ست که خواهان باززنده‌سازی اسطوره‌ها در جهان مدرن هستند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۷۲-۷۴) جهان کنونی ما با اسطوره پیوند خورده است، این پژوهش به منظور تحلیل اثر ورود مدرنیته بر اسطوره‌های ملل مختلف به روش علّی ـ مقایسه‌ای به واکاوی تأثیر مدرنیته در دوازده قلمرو از ویژگی‌های ساختاری اسطوره می‌پردازد. این بخش‌ها شامل تاریخ، زمان، مکان، هویت، دین و عرفان، آزادی، خاطره، فلسفه، علم، قانون علیت، هنر و ادبیات و شخصیت‌پردازی هستند.

تاریخ

اسطوره، بخش مهمی از فرهنگ بشری قبل از ورود به مرحله دانش در تاریخ زندگی انسانی‌ست. قبل از پیدایش دانش، انسان اساطیری می‌اندیشید. در واقع در طول تاریخ فرهنگ‌های مهم بشر زیر تأثیر اسطوره بوده‌اند و با آن طلوع کرده‌اند. (ر.ک. بهار ۱۳۷۳: ۲۰۵ و ۲۰۶) انسان سنتی خود را به عنوان موجودی تاریخی نمی‌پذیرد در نتیجه می‌توان گفت نظام‌های باستانی تاریخ ستیزند. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۴: ۹۶) در واقع باید گفت که تاریخ و اسطوره را با مرز مشخصی از یکدیگر نمی‌توان جدا کرد. (ر.ک. زرین‌کوب ۱۳۵۴: ۳۸) به اسطوره تاریخ قبل از تاریخ گفته می‌شود که روشن می‌کند قبل از تاریخ مکتوب شده چه حوادثی ممکن است روی داده باشد. به عبارتی شاید بتوان گفت گذشته، حال و آینده توسط اسطوره‌ها به هم پیوند می‌خورند. (ر.ک. برلین ۱۳۸۶: ۹) از نظر لوی استروس، ایستایی اسطوره با تاریخ خطی تضاد دارد ولی کارکرد تاریخ همانند اسطوره است. (ر.ک. ۱۳۸۰: ۴۸ـ۳۷) در عصر مدرن تاریخ، به جای اسطوره قرار گرفته است. با این حال او بیان می‌کند شاید بتوان فاصله میان اسطوره و تاریخ را با بررسی تاریخ‌هایی که مرتبط با اسطوره

1. Magical Realism
2. Surrealism
3. Expressionism
4. postmodernism

و در واقع ادامه‌دهنده آن هستند، حذف کرد. (ر.ک. استروس ۱۳۷۶: ۵۵) الیاده با توجه به آیین‌های سال نو بر این باور است که انسان جامعه سنتی هر ساله تاریخ را برمی‌اندازد، چراکه نمی‌تواند تاریخ را برتابد. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۴: ۶۸ـ۴۲) برای انسان مدرن فرصتی که انسان سنتی در هر آیین نوروزی برای نو شدن داشته است را هیچ‌یک از مکاتب فلسفی تاریخ‌گرا نمی‌تواند فراهم کنند و بنابراین قادر نیستند از او در برابر ترس ناشی از تاریخ‌گرایی حفاظت کنند. (ر.ک. همان: ۱۶۳)

زمان

اسطوره با تاریخ آفاقی ارتباطی ندارد. زمان آن زمان بی‌زمانی است و قابل برگشت است و این برگشت‌پذیری ویژگی ذاتی اسطوره است، بنابراین اسطوره‌ها به طور مداوم تکرار می‌شوند. (ر.ک. ستاری: ۱۳۷۶: ۷) انسان عصر جدید خود را حاصل جریانی تاریخی فرض می‌کند و سیر تاریخ و جریان زمان را بازگشت ناپذیر می‌داند، اما انسان‌های سنتی به تاریخ قدسی، مینوی و به زمان دایره‌وار تکرارپذیر و قابل‌تجدید باور دارند. از نظر آن‌ها جهان هر سال نو می‌شد. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۲۳ـ۲۹)

زمان در ادیان سنتی جهان به پنج صورت آمده است. تنها یکی از آن‌ها زمانی افقی‌ست و ساخت خطی دارد و نقطه آغازش رویدادی تاریخی است. مانند سنت یهود و مسیحیت. این نوع زمان گرایش به تاریخ دارد و بیهوده نیست که مفهوم تاریخ و تاریخ‌پرستی از دین مسیحیت برخاسته است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۱۴۳) شاید بتوان گفت که مسیحیت مذهب انسان متجدد است. از این‌رو است که مسیحیت آیین انسان مهبوط به شمار می‌رود، برای این‌که انسان متجدد، یک‌باره به تاریخ گرویده سرنوشت خود را به‌طور چاره‌ناپذیری با تاریخ و پیشرفت پیوند داده است و برای او تاریخ و پیشرفت عین هبوط است، هبوطی که به راندگی نهایی و همیشگی انسان از بهشت و نمونه‌های ازلی و اساطیری دلالت می‌کند. (ر.ک. الیاده

۱۳۸۴: ۱۶۶) اسماعیل‌پور مطلق هم با تأیید نظر الیاده می‌نویسد: انسان اولیه که به اسطوره باور داشت در زمان آغازین و ازلی، آسمان و زمین را از یکدیگر جدا نمی‌پنداشت. زمینی کردن مظاهر بهشتی و آسمانی و دنیوی شدن اعمال انسان در مدرنیته سبب شده است که او از بام بهشت پایین بیاید و به نمودهای زمینی چنگ بزند. فرود اساطیری انسان هنگامی شروع شد که او از جایگاه زمان مقدس بی‌زمانی و غیرتاریخی جدا شد و ریشه حقیقی خود را فراموش کرد. یکی از دلیل‌های پریشانی انسان در عصر مدرن همین اسطوره‌زدایی و خردگرایی محض است. (ر.ک. ۱۳۹۱: ۲۴)

مکان

اسطوره زمان و مکان ندارد. انسان با اسطوره و اجرای آیین‌ها و مراسم، زمان زمینی را به فراموشی می‌سپارد و به جهان فرازمینی بازمی‌گردد. مکان اساطیری هم ریشه ازلی دارد. معابد بهشتی و مقدس هستند. مقدس بودن مکان در اسطوره‌های سرزمین‌های گوناگون نشان داده شده است. برای مثال در اسطوره‌های ایرانی دماوند و کوه البرز به عنوان مرکز گیتی معرفی شده است. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۲۹ـ۲۳)

کوه‌هایی مقدّس هستند که در مرکز جهان قرار دارند و چراکه در آنجا آسمان و زمین به همدیگر پیوند می‌خورند و با بیان هم‌ریشگی کوه‌های مقدّس با بناهای خاص، صورت اسطوره‌ای به ساخته انسان‌ها می‌دهد. (ر.ک. فلامکی: ۱۳۸۱: ۲۱۰) الیاده نمادهای مرکز را در ارتباط با معماری را به‌گونه زیر خلاصه می‌کند: ۱) کوه مقدّس؛ ۲) هر معبد و کاخ و هر شهر مقدّس؛ ۳) شهر و حرم مقدّس. (ر.ک. ۱۳۸۴: ۲۶) برخلاف جوامع مدرن در اساطیر، مکان تنها کیفی است و کمی نیست. مجموع کلیت جهان و هستی بر اساس نمونه‌ای بنا شده که این الگو هم در مقیاس بزرگ یعنی در مقیاس کیهانی و هم در مقیاس کوچک می‌تواند ظاهر شود. برای نمونه

الگوی محراب، بازتاب دهندهٔ الگوی معبد، معبد بازتاب دهندهٔ الگوی شهر، شهر بازتاب دهندهٔ الگوی کشور و کشور بازتاب دهندهٔ الگوی کیهان است. در همه قسمت‌های مکان اسطوره‌ای یک الگوی ازلی بازتاب یافته است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۱۱۲)

هویت

«اسطوره همانند چسبی است که جوامع را به هم می‌چسباند و مبنای هویت جوامع و قبایل است.» (بیرلین ۱۳۸۶: ۱۰) بر اساس یک دیدگاه مسئله هویت، متعلق به دوران مدرن است که از اروپا شروع شد و در حدود قرن نوزدهم به مشرق زمین گسترش یافت. بر اساس این نگرش هویت مسئله‌ای تاریخی نیست و متعلق به دوران جدید است. بنابراین اساطیر نقش زیادی در آن ندارند. (ر.ک. اشرف ۱۳۸۳: ۱۴۵) در نگرش بعدی اساطیر یکی از عوامل مؤثر بر هویت به شمار می‌روند؛ زیرا وابسته به فرهنگ، جامعه و تاریخ است. (ر.ک. رجایی ۱۳۸۳ :۱۴)

دین و عرفان و باورهای دینی

اسطوره‌ها مانند دین و دانش و دارایی معنوی انسان‌های اولیه هستند که ریشه در فلسفه و دین دارند و از قوانین علمی دنیای مدرن پیروی نمی‌کنند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۱۴) اسطوره قسمت مهم و جدایی‌ناپذیری از قوانین اخلاقی‌ست. قواعد زندگی همیشه درستی خود را از ریشه داشتن در اساطیر و در زمان‌های بعد از ظهور دین گرفته است. اسطوره طرحی از باورهای انسانی‌ست. (ر.ک. برلین ۱۳۸۶: ۱۱) «اساطیر سرنخ‌هایی برای امکانات معنوی زندگی بشرند.» (کمبل[1] ۱۳۷۷: ۲۳) فرجام و نهایت هر دین به شکل اسطوره معینی پدیدار می‌گردد. (ستاری ۱۳۷۶: ۱۸)

1. Joseph Campbell John

س۱۸ ـ ش۶۷ـ تابستان ۱۴۰۱ ـــ\n\n«آگوست کنت» فیلسوف فرانسوی قرن نوزدهم، جریان دگرگونی‌های فلسفی انسان را در سه بخش طبقه‌بندی می‌کند: ۱ـ ربانی؛ ۲ـ فلسفی؛ ۳ـ تحققی یا علمی. بخش اول نخستین منشأ یکی‌شدن دین با اسطوره به حساب می‌آید. (ر.ک. همتی ۱۳۷۵: ۱۰۰) دین از زمان‌های قدیم، ادراک و فهم از ماورای طبیعت را شامل می‌شده و به همین خاطر انسان نخستین در جست‌وجوی خدا است. (ر.ک. جلالی نائینی ۱۳۸۶: ۷) ماکس مولر نیز هراس از شرایط و مشکلات موجود در طبیعت، قوه محرکه اصلی احساس نیاز به اسطوره و دین می‌داند. (ر.ک. فاطمی ۱۳۷۶: ۱۵) از نگاه الیاده زندگی با اسطوره، تجربه‌ای معنوی و دینی است. (ر.ک. الیاده ۱۳۶۲ :۲۷) ماکس وبر نیز بر این باور است که در دوران‌های گوناگون تاریخی با تکیه دین به شناخت و تبدیل آن به دین عقیدتی از بعد جادویی و عرفانی آن کاسته شده است. (ر.ک. همتی ۱۳۷۵ :۱۴۸) در طول تاریخ اندیشه و باورهای قدسی اسطوره‌ای جای خود را با ادیان عوض می‌کند. در حوزه علوم انسانی عرفان و اسطوره دو مقوله جدا نیستند بلکه عرفان را می‌توان کامل‌کننده و ادامه اساطیر خدایان دانست. (ر.ک. مظفری ۱۳۸۸: ۱۴۹) همگرایی مقوله‌هایی مانند اسطوره و عرفان در دو بعد قابلیت تأویل، زبان نمادین، اصول شناخت، مقدس بودن و کیفیت زمان و مکان، دین‌گرایی و سنت‌شکنی آشکار است. (ر.ک. امینی و نصوریان سرخگریه ۱۳۹۰: ۱۵) همین‌طور یونگ ضمیر ناخودآگاه جمعی و اساطیر را در بین همه انسان‌ها مشترک می‌داند و می‌گوید دین مانند یک تجربه معنوی و قدسی است که مرتبط با ناخودآگاه جمعی‌ست. معنای دین را باید در اتصال به اسطوره یافت. (ر.ک. خواجه‌گیر و همکاران ۱۳۹۹: ۱۱۱) الیاده با اعتقاد به همسویی دین و اسطوره بیان می‌کند در عصر مدرن که دوران پسا مسیحی نامیده می‌شود جهان به سمت سکولاریسم پیش رفته است، در قرن بیستم بشر هوشمند خود را انسان مذهبی نمی‌داند و به صورت جایگزین تفکر غیرماورایی را قبول کرده است. بشری که به مذهب باور ندارد ماورا را نفی می‌کند و به نسبیت باور دارد. انسان غیرمذهبی خود را تنها فاعل و عامل در تاریخ تصور می‌کند و باور ماورایی را رد می‌کند و خویش را به دست خود می‌سازد. با

تقدس‌زدایی از جهان، کمال را در خود می‌بیند و تصور می‌کند با کشتن آخرین خدا آزادی حقیقی را درک خواهد کرد. (ر.ک. اتو ۱۳۹۸: ۱۴)

آزادی

در دوران سنت هر سال افراد این آزادی را داشتند که زندگی پالوده با امکانات دست‌نخورده و جدیدی را شروع کنند. انسان در جوامع سنتی آزاد بوده که دیگر آنچه بوده نباشد و سرنوشت خود را عوض کند و تلاش دوباره‌ای به کار بگیرد که از دام زمانه رها شود. انسان باستانی می‌تواند خود را از انسان مدرن خلاق‌تر به حساب آورد. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۴: ۱۶۲و۱۶۱) چراکه در جوامع سنتی انسان آزاد بود که جهان نامطلوب و سرنوشت خودش را به صورت ادواری تغییر دهد و دست به بازآفرینی جمعی بزند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۷۳) الیاده بر این باور است که از زمانی که تاریخ به صورت خطی درآمده و با اسطوره‌های مثالی و ازلی بیگانه‌تر، آزادی انسان هم کمتر شده است؛ (ر.ک. الیاده ۱۳۸۴: ۱۶۱) زیرا انسان در جوامع سنتی در همه داستان‌های اساطیری از خوشبختی و آزادی برخوردار بوده است که به دلیل هبوط اساطیری از دست رفته است. (ر.ک. همو ۱۳۸۱: ۵۸) شایگان هم با نظری همانند با الیاده در رابطه با محدود شدن آزادی انسان پس از دوران مدرن، جایی که امکان رشد اندیشه شهودی و اسطوره‌ای نیست، آزادی در درون انسان را محدود شده می‌داند. آزادی تنها اعتراض به بی‌عدالتی‌های اجتماعی نیست، بلکه آزادی می‌تواند مانند فرجی چون شکفتن گلی جادویی در بامداد ظهور اساطیری هند یا نزول رحمت الهی در جهان اسلام باشد. مسئله‌ای که جوامع سنتی شرقی به یمن جادوی بینش اساطیری همواره با خود همراه دارد، اما انسان مدرن با افزودن به دانش خود، بینش و دیدگاه خود را محدودتر می‌کند و به قول شاعر، بال‌های غول‌آسای علم جلوی پرواز او را می‌گیرد. زندگی انسان‌ها با باور به نابودی خدایان

و کنار گذاشتن ارزش‌های ماورایی نتیجه‌ای مانند آنچه در جوامع غربی روی داده است، در پی دارد. چیزی که در جوامع ما به صورت باورهای ساده انگارانه به آینده علم و خوش‌بینی نسبت به آن همچنان جریان دارد. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۳۵ـ۳۳)

خاطره

فرانسیس بیکن بت‌های ذهنی را همان چیزی می‌داند که مانند آن در خاطره قوم‌های تمدن‌های سنتی آسیایی وجود داشته است. تفکر مدرن با حذف بت‌های ذهنی و در واقع با بت‌شکنی شروع می‌شود، بنابراین یکی از نمادهای جدید اندیشه غربی همان خاطره‌زدایی‌ست که به تفکر تجربی و عینی باور دارد. این دگرگونی در تمدن‌های آسیایی روی نمی‌دهد، به این دلیل که در تفکرات معنوی آسیایی جدایی بین روح و جسم و علم شهودی و علم عملی و دین و فلسفه جایی ندارد و این دوگانگی بنیاد تفکر غربی است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۳۷) بیکن در اندیشه مدرن خواستار ریشه‌کنی خاطره در ذهن آدمی است. حکمت فیاض و جاودانه آدمی از خاطره که همان مخزن صور اساطیری است، سرچشمه می‌گیرد. بیکن به زدودن خاطره؛ یعنی زمینی‌کردن اندیشه اساطیری و افسون‌زدایی از جهان باور دارد. به نظر او بت‌های ذهنی ریشه در سنت دارد و سنت نیز از خاطره‌های جمعی گرفته شده است که انسان را با وقایع ازلی اساطیری مرتبط می‌سازد. باورهای سنتی از بت‌های ذهنی سرچشمه می‌گیرند و سنت خاطره‌ای جمعی دارد و فرد را به وقایع ازلی و اساطیری پیوند می‌دهد. بدون تردید نظریه بت‌های ذهنی بیکن جنبه منفی و انتقادی دارد. هدف بیکن انتقاد بر ضد حاکمیت مکتب مدرسی و حکومت معنوی کلیسا است که بر پایه خدامحوری قرار داشته است. داریوش شایگان برخلاف بیکن جنبه مثبت این بت‌ها را بیان می‌کند و می‌نویسد که در هیچ زمانی در شرق، جنبش‌هایی مانند رنسانس و روشنگری روی نداده است و در نتیجه خاطره‌زدایی

همانند با آنچه در غرب روی داده است، تحقق نیافته است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۳۸ـ۵۵)

فلسفه

فلسفه از اسطوره برگرفته می‌شود به همین دلیل اسطوره را مادر فلسفه می‌دانند. نماینده تفکر کهن هر تمدنی، اسطوره‌ها هستند. اندیشه‌های اساطیری اگر با فلسفه ارزیابی شوند خام و ساده به نظر می‌رسند. (ر.ک. بختیاری ۱۳۹۰: ۲۰۲) نخستین بار جدایی تاریخ و اندیشه فلسفی با نفی تفکر اساطیری از سرزمین یونان آغاز شد. فلاسفه یونان هیچ پیوندی بین فلسفه و اسطوره قائل نمی‌شدند. شکاف بین اسطوره و عقل ادامه داشت تا اینکه در دوره کنونی، ارنست کاسیرر، فیلسوف آلمانی ارتباطی پیونددهندهٔ بین اسطوره و عقل یافت. به نظر کاسیرر اسطوره‌ها و واژگان همزادانی هستند که توسط انسان در اولین لحظه‌های خلقت زاده شدند. انسان تجربه‌های خویش را به وسیله تصویرهای اسطوره‌ای روشن و مجزا ما قبل از تفکر منطقی حفظ می‌کرد. (ر.ک. کاسیرر ۱۳۸۷: ۲۵ـ۱۸) در قرن بیستم سه تفکر اساسی موجود در فلسفه معاصر یعنی رابطه جهان و انسان، لزوم هستی‌شناسی و نیز رجوع دوباره به ریشه‌ها، چگونگی ارتباط و پیوند بین اسطوره و فلسفه را دگرگون می‌کند و آن را به‌گونه‌ای ساماندهی می‌کند که ادبیات پسامدرن از اسطوره با تناقض‌ها و ابهام‌هایش ناآگاهانه تأثیر می‌پذیرد. (ر.ک. آزاد ۱۳۸۴: ۲۲)

علم

اسطوره اولین تلاش‌های بشر برای درک رویدادهاست و به همین دلیل آن را جد علم می‌خوانند. (ر.ک. برلین ۱۳۸۶: ۹) شکاف و فاصله زیادی بین اسطوره و علم

وجود دارد. سرعت دگرگونی‌های علمی بسیار زیاد است ولی اندیشه‌های مردم به همان سرعت دگرگون نمی‌شود و به همین دلیل اندیشه‌های مردم از یافته‌های علمی عقب‌تر است. (ر.ک. ستاری ۱۳۷۶: ۲۶) در جهان مدرن، علم و تاریخ‌مندی، اسطوره را کم‌رنگ و بی‌اعتبار می‌کند. (همان: ۷)

شکاف اصلی بین علم و باورهای اسطوره‌ای در سده‌های هفدهم و هجدهم آشکار می‌شود. در دوران نیوتن، بیکن، دکارت و دیگران، لازم بود علم برای استدلال علیه اندیشه‌های اسطوره‌ای این فاصله را به وجود آورد. اندیشهٔ غالب این بود که علم برای ادامه راه خود باید جهان حسی را کنار بگذارد و جهان واقعی را بر مبنای ریاضیات بنا سازد چراکه جهان حسی، موهوم به حساب می‌آمد. با این حال لوی استروس می‌گوید که علم معاصر تمایل دارد این فاصله و شکاف بین علم و اسطوره را کم کند. در علم امروزی داده‌های حسی، همانند امور حقیقی، به‌طور فزاینده‌ای در حال پیوستن دوباره به تبیین علمی هستند. به نظر استروس این امکان وجود دارد که علم دوباره اسطوره‌ها را به درون خود بپذیرد. (ر.ک. ۱۳۷۶: ۵و۴)

ارنست کاسیرر در *اسطوره دولت*، جانشینی اسطوره به جای علم را در دنیای امروزی مطرح می‌کند و بر این باور است که در جایی که عقل و خرد کمرنگ شود مردم تسلیم اسطوره‌ها خواهند شد و به مرحله‌ای می‌رسند که به اندیشه‌های جوامع بدوی نزدیک می‌شوند. انسان امروزی تا زمانی به علم متکی است که دانش او برای کارهایش راهگشا باشد ولی در زمان استیصال و مجهول بودن آینده دوباره دست به دامن اسطوره‌ها می‌شود. (ر.ک. کاسیرر ۱۳۷۷: ۲۰۵ـ۱۱۰) علاوه بر این او در *صورت‌های سمبلیک*، شناخت اسطوره‌ای و علمی را با هم مقایسه می‌کند و می‌نویسد: شناخت علمی تلاش می‌کند عناصر را به طور جداگانه و ناپیوسته بررسی کند، ولی شهود اسطوره‌ای در آخر کار به ارتباطات عناصر می‌پردازد و مرز روشنی بین جزء و کل در نظر نمی‌گیرد و جزء عین کل است نه نماینده آن. (ر.ک.

کاسیرر ۱۳۹۳: ۲۰۱) لوی استروس در تائید نظر کاسیرر، نگاه اسطوره‌ها را کل‌نگر و هدف آن‌ها درک جهان از طریق آسان‌ترین راه می‌داند، اما با توجه به نظر دکارت، تفکر علمی برای حل مسئله از طریق تجزیه عناصر به بخش‌های کوچک‌تر عمل می‌کند. در دوران حاضر انسان‌ها با بهره‌گیری از علم قادر به تسلط بر طبیعت هستند اما اسطوره چنین ویژگی را دارا نیست. (ر.ک. لوی استروس ۱۳۸۰: ۲۶ـ۱۴)

قانون علیت

انسان نخستین هر رویداد شر و نیکی را به نفوذ نیروهای سحرآمیز و مرموز نسبت می‌داد، اما برای انسان دوران مدرن، رابطه علیت واقع در زمان و متمکن در بعد است، انسان اولیه فقط معلول را در نظر می‌گرفت و موجودات مرموز را علت وقایع به شمار می‌آورد و واسطه‌ای بین علت پر رمز و راز و معلول آشکار در نظر نمی‌گرفت. به نظر یونگ نمی‌توان ذهن انسان اولیه را منطقی یا غیرمنطقی دانست چراکه آن‌ها مانند ما زندگی نمی‌کردند. اموری که برای آن‌ها عادی و تجربه زندگی بود برای ما مرموز و غیرعادی است. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۱۲۹) تفاوت شناخت علمی و اسطوره‌ای از نظر علّی بودن شناخت علمی و علّی نبودن شناخت اسطوره‌ای نیست، بلکه آگاهی ما از حقایق جهان و هستی محصول این تفاوت است. (ر.ک. بهار ۱۳۷۳: ۲۰۶و۲۰۵) شایگان نیز در رابطه با قانون علیت در جهان مدرن تأکید می‌کند که از زمان نیوتن تا اوایل قرن بیستم، تصور می‌شد که قوانین علمی محکمی، حاکم است، اما به‌یک‌باره به علت کشف فیزیک کوانتیک توسط ماکس پلانک متحول شد و اصل عدم قطعیت هایزنبرگ و قانون نسبیت انشتاین پایه‌های فیزیک کلاسیک را سست کرد. این اصل با تفکر اساطیری می‌تواند مرتبط باشد؛ زیرا به همان صورت که جهان ریز هسته‌ها از قوانین به روش استدلالی پیروی نمی‌کند،

وقایع اساطیری هم می‌توانند قوانین خود را داشته باشند. (ر.ک. شایگان ۱۳۸۰: ۱۳۴ـ۱۳۶)

هنر و ادبیات

اسطوره، ابتدایی‌ترین شکل ادبیات است که به طور معمول به شکل ادبیات شفاهی است. (ر.ک. برلین ۱۳۸۶: ۹) در آغاز *شاهنامه* فردوسی، مقدمهٔ آثار نظامی و سرآغاز *منطق‌الطیر* عطار اشاراتی به بنیان‌های اساطیری و آغاز خلقت کرده‌اند. (ر.ک. زمردی ۱۳۸۲: ۱۲) آثاری مانند *شاهنامه* فردوسی تا *ایلیاد و ادیسه* هومر، *منطق‌الطیر* و *گیل‌گمش* بن‌مایه اسطوره‌ای دارند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۱۵) به جای اسطوره، در عصر مدرن، رمان، حماسه و قصه‌های عامیانه جایگزین شده است. به نوعی عصیان و مقاومت در برابر تاریخ و زمان تاریخی در متون ادبی مدرن دیده می‌شود. (همان: ۶۱) شاعر هنرمند جهان را چنان توصیف می‌کند که به نظر می‌رسد در زمان آفرینش جهان حضور داشته است و هم‌دوره با نخستین روزهای خلقت بوده است و گویا زمان تاریخی وجود ندارد. به طورکلی انسان در هر خواندنی در زمان معاصر وارد زمان و عالم دیگری می‌شود. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۱: ۳۵) در واقع آنچه ادبیات امروزی و اساطیر را به هم پیوند می‌دهد مسئله رهایی از زمان است. به دلیل این تمایل به بی‌زمانی در انسان، می‌توان گفت انسان مدرن در بعضی موارد رفتارهای اساطیری خود را حفظ کرده است. بسیاری از رمان‌های پس از مدرنیته ساختار اساطیری دارند (ر.ک. الیاده ۱۳۹۲: ۹۹ـ۱۰۲) مانند آثار *بوف کور* هدایت و هم‌چنین سهراب سپهری وقتی که از تقدّس آب، زمان، مکان، نیلوفر، نور، آب و سفر به آرمان‌شهر صحبت می‌کند، جنبه اساطیری دارند. (ر.ک. اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۱۵) آثار سورئالیستی، رمان‌های روانکاوانه، اکسپرسیونیستی، پست‌مدرنیسم و رئالیسم جادویی از جنبه اساطیری تحلیل می‌شوند. در هنر معاصر بن‌مایه‌های اساطیری نقش مهمی در آثار پیکاسو، کاندینسکی و سالوادور دالی دارند. گونه‌ای

تفکر اسطوره‌ای و رجعت به ناخودآگاه در سورئالیسم بیان می‌شود. (اسماعیل‌پور مطلق ۱۳۹۱: ۶۱ـ۱۵)

شخصیت‌پردازی

در دوران متأخرتر حماسه جای اسطوره را می‌گیرد. برای نمونه ضحاک در حماسه، شاهی ظالم است اما در اسطوره اژدهایی سه سر با سه پوزه و شش چشم است. زمانی که اسطوره به حماسه تغییر می‌یابد شخصیت ازلی اسطوره به شخصیت محدود ملی حماسی مبدل می‌گردد که با توانایی کمتر با دشمنان می‌جنگد. (ر.ک. اسماعیل‌پور ۱۳۹۱: ۱۸و۱۷) در زمان حاضر و پس از رنسانس و در آغاز مدرنیته حماسه هم به کنار می‌رود و به جای آن رمانس و آثار ادبی کلاسیک پدید می‌آید. برای نمونه به جای ایلیاد و ادیسه، دن‌کیشوت خلق می‌گردد. (همان: ۶۱) علاوه بر این شخصیت‌های مجلات مصور همان تلقی نوین از قهرمانان فرهنگ‌عامه یا اساطیری را نشان می‌دهند. در تحلیل نهایی شخصیت اسطوره‌ای به نام سوپرمن (ابرمرد)، می‌توان گفت که این شخصیت تمایلات و آرزوهای نهفته انسان مدرن برای تبدیل به یک شخصیت قهرمان را دارد. داستان‌های جنایی و کارآگاهی مدرن هم پیکار بین نیکی و بدی (تجسم امروزی از شیطان و ارواح شریر) را به ذهن انسان می‌آورند. (ر.ک. الیاده ۱۳۹۲: ۹۹ـ۹۶)

نتیجه

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اسطوره‌ها تحت تأثیر ظهور مدرنیته قرار گرفته‌اند. در جدول۱ نتیجه مقایسه علی بین ساختارهای ماهوی اسطوره در سنت و پس از ظهور مدرنیته آمده است. این مقایسه در موضوعات باورهای دینی،

س۱۸ ـ ش۶۷ـ تابستان ۱۴۰۱ ـــ

شخصیت‌پردازی، تاریخ، هنر، زمان، مکان، قانون علیت، علم و خاطره و بر اساس آرای اسطوره‌شناسان قرن بیستم صورت گرفته است. در ابتدای ظهور مدرنیته تلاش برای اسطوره‌زدایی و خاطره‌زدایی در جوامع غربی صورت گرفته و تا حدی شرق هم از این مقوله تأثیر پذیرفته ولی این نگرش نتوانسته است به طور کلی به از میان رفتن اسطوره‌ها منجر شود و در دوره پست‌مدرن گرایش‌های دوباره‌ای به اسطوره‌ها به وجود آمده؛ چراکه پس از مدرنیته نگاه خردگرا و علم باور به جهان بالاخره توانسته است جنبه‌های حسی و ماورایی جهان را هم در خود بگنجاند.

جدول ۱: جدول مقایسه علی تأثیر ورود اندیشه‌های مدرن بر ساختارهای ماهوی اسطوره در جهان سنّت و پس از ظهور مدرنیته بر اساس آرای اسطوره‌شناسان قرن بیستم

ساختارهای ماهوی اسطوره	سنت	پس از ظهور مدرنیته
تاریخ	انسان عصر کهن به تاریخ قدسی، مینوی و به زمان دایره‌ای تکرارپذیر و تجدید شدنی باور داشت که هر سال نو می‌شد. این نگرش را در آیین نوروز می‌توان یافت.	انسان دوران مدرن خود را در سیر یک جریان تاریخی می‌داند جریان تاریخ و گذر زمان را بازگشت‌ناپذیر می‌داند.
زمان	در اسطوره زمان تاریخی نیست بلکه در آن زمان بی‌زمانی، ازلی و ابدی جریان دارد.	زمان برای انسان مدرن به صورت خطی و غیرقابل‌بازگشت است
مکان	مکان در اسطوره کیفی است. فضا و مکان و افلاک و کل هستی بر پایه نمونه‌ای ساخته شده که این طرح هم در معیار بزرگ کیهانی و هم در معیار کوچک ظاهر می‌شود.	مکان در زمان مدرن هم کیفی و هم کمی است.
هویت	اسطوره‌ها عامل هویت‌بخش قبایل و جوامع و مجموعه انسان‌های عصر سنت هستند.	مدرنیته با هویت تاریخی به مقابله پرداخت ولی کم‌کم گرایش‌های تاریخی پس از مدرنیته دوباره اسطوره را تبدیل به عنصری هویت‌بخش کرد.
دین و عرفان و باورهای دینی	باورهای دینی انسان‌های نخستین از اسطوره آغاز می‌گردد.	در زمان متأخرتر اسطوره به گونه ادیان شکل می‌یابد که پس از آن غرب با نوعی دین‌ستیزی و حذف ماورالطبیعه در زندگی انسانی به همراه باورهای اساطیری روبرو شد.

آزادی	آزادی حقیقی همان آزادی انسان سنتی در رهایی از گذشته خود در هر آیین سال نو و امکانی برای نو شدن است.	آزادی درونی انسان در جهان مدرن در غرب به علت جدایی از جهان ماورایی دچار تنگنا می‌شود. چیزی که در مشرق کمتر روی می‌دهد.
خاطره	سنت خاطره‌ای جمعی دارد که ارتباط‌دهنده انسان با وقایعی‌ست که در زمان ازلی اساطیری روی داده است.	مدرنیته با دنیوی کردن تفکر اساطیری و افسون‌زدایی از عالم در تلاش برای خاطره‌زدایی و در نتیجه اسطوره‌زدایی بود. بااین‌حال جهان پس از مدرنیته شاهد بازگشت به اسطوره‌هاست.
فلسفه	اسطوره مادر فلسفه است.	تفکر فلسفی تا قبل از سد اخیر نفی کنندهٔ اسطوره بود.
علم و دانش	اسطوره جد علم و بخشی مهم از تمدن بشری پیش از ورود به مرحله علم و دانش است.	تفکر علمی با شروع مدرنیته با خردگرایی و خاطره‌زدایی مخالف تفکر اساطیری است ولی کم‌کم احتمال می‌رود دانش جدید ظرفیت پذیرش اسطوره‌ها را پیدا کند.
قانون علیت	انسان اولیه فقط معلول را در نظر می‌گرفت و موجودات مرموز را علت وقایع به شمار می‌آورد و واسطه‌ای بین علت پر رمز و راز و معلول آشکار در نظر نمی‌گرفت	برای انسان عصر مدرن رابطه علت و معلول واقع در زمان و متمکن در بعد است.
شخصیت‌پردازی	شخصیت‌های اساطیری طبیعی نیستند بلکه الهام گرفته از طبیعت هستند و در واقع فرا طبیعی هستند.	حماسه در دوران اخیر جای اسطوره را می‌گیرد. در زمان حاضر و پس از رنسانس حماسه هم به کنار می‌رود و به جای آن رمانس و آثار ادبی کلاسیک پدید می‌آید. علاوه بر این در دوران معاصر شخصیت‌های اسطوره‌ای نوین مانند سوپرمن و ... جای شخصیت‌های اسطوره‌ای سنتی را در جهان مدرن می‌گیرند
هنر و ادبیات	اسطوره ادبیات شفاهی یک ملت است. بسیاری از آثار هنری و ادبی جهان جنبه اساطیری دارند مانند *شاهنامه* فردوسی تا *ایلیاد و ادیسه* هومر، *منطق‌الطیر* و *گیل‌وگمش*.	در عصر مدرن، رمان، حماسه و قصه‌های عامیانه جایگزین اسطوره شده است. با وجود اسطوره‌زدایی در ابتدای مدرنیته بار دیگر در آثار معاصر مانند آثار سورئالیستی، اکسپرسیونیستی، رمان‌های روانکاوانه، رئالیسم جادویی و پست‌مدرنیسم اسطوره وارد شد. هم‌چنین در آثار پیکاسو، سالوادور دالی و کاندینسکی بن‌مایه‌های اساطیری نقش مهمی دارند.

کتابنامه

آزاد، راضیه. ۱۳۸۴. «اسطوره و ادبیات پسامدرن». *پژوهش‌های ادبی*. ش۷. صص۲۴ـ۷.

اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم. ۱۳۹۱. *اسطوره بیان نمادین*. چ۳. تهران: سروش.

اشرف، احمد. ۱۳۸۳. *بحران هویت ملی و قومی در ایران:* هویت *ملیت قومیت (مجموعه مقالات)*. به کوشش حمید احمدی. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات علوم انسانی.

الیاده، میرچا. ۱۳۸۴. *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری.

ـــــــــــ .۱۳۶۲. چشم*اندازهای اسطوره*، جلال ستاری. تهران: توس.

ـــــــــــ . ۱۳۸۱. *اسطوره، رؤیا، راز*، ترجمه رؤیا منجم. تهران: علم.

ـــــــــــ . ۱۳۹۲. *نمادپردازی، امر قدسی و هنرها*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

اتو، واتر اف. ۱۳۹۸. *دیونیسوس اسطوره و آیین*. ترجمه عبدالحسین عادل زاده. نشر الکترونیکی.

امینی، سادینا و حسین نصوریان سرخگریه. ۱۳۹۰. «همگرایی اسطوره و عرفان». *اندیشه های ادبی*. ش۹. صص۳۰ـ۱۵.

بارت، رولان. ۱۳۸۶. *اسطوره، امروز*. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. چ۴. تهران: مرکز

بختیاری، مهدی. ۱۳۹۰. «اسطوره‌های موازی»، *اندیشه‌های ادبی*. ش۸. صص۲۱۵ـ۱۹۹.

بهار، مهرداد. ۱۳۷۳. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر نو

بلوک‌باشی، علی. ۱۳۷۹. «اسطوره در اندیشه و بیان اسطوره‌شناسان برجسته جهان». *کتاب ماه*. ش۲۶و۲۵. صص۲۵ـ۲۳.

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

جلالی نائینی، محمدرضا. ۱۳۸۶. *گزیده سرودهای ریگ ودا: قدیم‌ترین سند زنده مذهب و جامعه هندو*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

خواجه‌گیر، علیرضا و سوسن ایزدی دستنایی و پروین فروزنده. ۱۳۹۹. «رابطه متقابل دین و اسطوره در پدیدارشناسی دینی الیاده و روانشناسی تحلیلی یونگ». *الهیات تطبیقی*. ش۲۳. صص۱۲۶ـ۱۱۱.

رجایی، فرهنگ.۱۳۸۳. مشکله هویت *ایرانیان امروز: ایفای نقش در عصر یک تمدن و چند فرهنگ*. تهران: نی.

ریکور، پل. ۱۳۷۳. *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی. چ۱. تهران: مرکز.

زروانی، مجتبی و لیلا عبداللهی. ۱۳۹۸. «الیاده و نقد کلامی شخصیت انسان مدرن»، *اندیشه نوین دینی*. ش۵۶. صص۱۱۴ـ۹۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۵۴. *تاریخ در ترازو*. تهران: امیرکبیر.

زمردی، حمیرا. ۱۳۸۲. *نگرش تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر*. تهران: زوار.

شایگان، داریوش. ۱۳۸۰. *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.

علمی، قربان. ۱۳۹۵. «میرچا الیاده و انسان‌شناسی». *انسان پژوهی دینی*. ش۳۶. صص۲۹ـ۵.

فلامکی، محمدمنصور. ۱۳۸۱. *ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری*. تهران: فضا.

قاسم‌زاده، علی و حسینعلی قبادی. ۱۳۹۱. «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر». *ادب پژوهی*. ش۲۱. صص۶۶ـ۳۱.

قائمی، علی. ۱۳۵۸. *اسلام و مدرنیسم*. قم: ارشاد.

ضمیران، محمد. ۱۳۷۹. *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.

کاسیرر، ارنست. ۱۳۷۷. *اسطوره دولت*. ترجمه یدالله موقن. تهران: هرمس.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۷. *زبان و اسطوره*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۳. *فلسفه صورت‌های سمبلیک جلد دوم اندیشه اسطوره‌ای*. ترجمه یدالله موقن. تهران: هرمس.

کمبل، جوزف. ۱۳۷۷. *قدرت اسطوره (گفت‌وگو با بیل موریز)*. ترجمه عباس مخبر. چ۱. تهران: سعدی.

کوپ، لارنس. ۱۳۸۴. *اسطوره*، ترجمه محمد دهقانی. تهران: علمی و فرهنگی.

گلدمن، لوسین. ۱۳۸۷. *فلسفه روشنگری*، ترجمه شیوا کاویانی. تهران: اختران.

لوی استروس، کلود. ۱۳۷۶. *اسطوره و معنا «گفت‌وگوهایی با لوی استروس»*، ترجمه شهرام خسروی، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ. ۱۳۸۰. *اسطوره و تفکر مدرن*، ترجمه فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد. تهران: نشر پژوهش.

مظفری، علیرضا. ۱۳۸۸. «کارکرد مشترک اسطوره و عرفان». *ادبیات عرفانی*. ش۱. صص۱۶۶ـ۱۴۹.

همتی، همایون. ۱۳۷۵. *دین‌شناسی تطبیقی و عرفان*. تهران: آوای نور.

References

Amīnī, Sādīnā and Hoseyn Nasūrīyān Sorx-garīyeh. (2011/1390SH). "*Ham-gerāyī-ye Ostūre va Erfān*". *Literary Thoughts*, Autumn. No. 9. Pp. 15- 30.

Ašraf, Ahmad. (2004/1383SH). *Bohrāne Hovīyyate Mellī va Qowmī dar Īrān: Hovīyyate Mellīyate Qowmīyat* (*Majmū'e Maqālāt*). With the Effort of Hamīd Ahmadī. Tehrān: Mo'asese-ye Tahqīqāte Olūme Ensānī.

Āzād Rāzīyeh. (2005/1384SH). *Ostūre va Adabīyāte Post-modern*. *Pažūhešhā-ye Adabī*. No. 7. Pp. 7- 24.

Bahār, Mehr-dād. (1994/1373SH). *Jastārī Čand dar Farhange Īrān*. Tehrān: Fekre Now.

Barthes, Roland. (2007/1386SH). *Ostūre, Emrūz* (*Mythologies*). Tr. by Šīrīn-doxt Daqīqīyān. 4th ed. Tehrān: Markaz.

Baxtīyīrī, Mahdī. (2011/1390SH). "*Ostūrehā-ye Movāzī*". *Literary Thoughts*. No. 8. Summer. Pp. 199- 215.

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

Bolūk-bāšī, Alī. (2000/1379SH). "*Ostūre dar Andīše va Bayāne Ostūre-šenāsāne Barjaste-ye Jahān*". *Ketāb Māh*. No. 25 & 26. Pp. 23- 25.

Campbell, Joseph. (1998/1377SH). *Qodrate Ostūre* (*Gofto Gū bā Bill D. Moyers*) (*The Power of Myth*). Tr. by Abbās Moxber. 1st ed. Tehrān: sa'dī.

Cassirer, Ernst Alfred. (2014/1393SH). *Falsafe Sūrathā-ye Sambolīk Jelde Dovvome Andīše Ostūreh-ī* (*The Philosophy Symbolic Forms*). Tr. by Yado al-llāh Movaqan. Tehrān: Hermes.

Cassirer, Ernst Alfred. (1998/1377SH). *Ostūre Dowlat* (*The Myth of the State*). Tr. by Yado al-llāh Movaqan. Tehrān: Hermes.

Cassirer, Ernst Alfred. (2008/1387SH). *Zabān va Ostūre* (*Language and Myth*). Tr. by Mohsen Salāsī. Tehrān: Morvārīd.

Coupe, Laurence. (2005/1384SH). *Ostūre* (*Myth*). Tr. by Mohammad Dehqānī. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Eliade, Mircea. (2005/1384SH). *Ostūre-ye Bāzgašte Jāvedāne* (*Mythe de l'éternel retour*). Tr. by Bahman Sarkārātī. Tehrān: Tahūrī.

Eliade, Mircea. (2002/1381Sh). *Ostūre, Rowyā, Rāz* (*Myths, Dreams, Mystries*). Tr. by Ro'yā Monajjem. Tehrān: Elm.

Eliade, Mircea. (1983/1362SH). *Češm-andāzhā-ye Ostūre* (*Aspects du mythe*). Tr. by Jallāl Sattārī. Tehrān: Tūs.

Eliade, Mircea. (2013/1392SH). *Nemād-pardāzī, Amre Qodsī va Honarhā* (*Symbolism, the sacred, and the arts*). Tr. by Mānī Sālehī Allāme. Tehrān: Nīlūfar.
Elmī, Qorbān. (2016/1395SH). "*Mircea Eliade va Ensān-šenāsī*". *Ensān Pažūhī-ye Dīnī*. No. 36. Pp. 5- 29.
Esmā'īl-pūr, Abo al-qāsem. (2012/1391SH). *Ostūre Bayāne Nemādī*n. 3rd ed. Tehrān: Sorūš.
Falāmakī, Mohammad Mansūr. (2002/1381SH). *Rīšehā va Gerāyešhā-ye Nazarī-ye Me'mārī*. Tehrān: Fazā.
Goldmann, Lucien. (2008/1387SH). *Falsafe Rowšan-garī* (*The Philosophy of the Enlightenment*). Tr. by Šīvā Kāvīyānī. Tehrān: Axtarān.
Hemmatī, Homāyūn. (1996/1375SH). *Dīn-šenāsī-ye Tatbīqī va Erfān*. Tehrān: Āvāye nūr.
Jallālī Nā'īnī, Mohamad-rezā. (2007/1386SH). *Gozīde Sorūdhā-ye Rīg Vedā: Qadīm-tarīn Sanade Zende Mazhab va Jāme'e Hendū* (Selected hymns of RG-VEDA: the most ancient literary creation of Hindus). Tehrān: Vezārate Farhang va Eršāde Eslāmī.
Levi-Strauss, Claude. (1997/1376SH). *Ostūre va Ma'nā* "*Gofto Gūhā-yī bā Levi-Strauss*" (*Myth and Meaning*). Tr. by. Šahrām Xowsravī. Tehrān: Markaz.
Levi-Strauss, Claude. (2001/1380SH). *Ostūre va Tafakkore Modern* (*Myth and Meaning*). Tr. by Fāzel Lārījānī and Alī Jahān-pūlād. Tehrān: Pažūheš.
Mozafarī, Alī-rezā. (2009/1388SH). "*Kār-karde Moštarake Ostūre va Erfān*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 1. Pp. 149-166.
Otto, Walter F. (2019/1398SH). *Dīyūnīsos Ostūre va Āyīn* (*Dionysus: Myth and Cult*). Tr. by Abdo al-hoseyn Ādel-zāde. Published electronically.
Qā'emī, Alī. (1979/1358). *Eslām va Modernīsm*. Qom: Eršād.
Qāsem-zāde, Alī and Hoseyn-alī Qobādī. (2012/1391SH). "*Dalāyele Gerāyeše Rommān-nevīsāne Pasā-modernīte be Ehyāye Asātīr*". *Adab Pažūhī*. No. 21. Pp. 33- 61.
Rajāyī, Farhang. (2004/1383SH). *Moškele Hovīyyate Īrānīyāne Emrūz: Īfāye Naqš dar Asre Yek Tamaddon va Čand Farhang*. Tehrān: Ney.
Ricœur, Paul. (1994/1373SH). *Zendegī dar Donyāye Matn* (*La Vie dans le monde du texte*). Tr. by Bābak Ahmadī. 1st ed. Tehrān: Markaz.
Šāygān, Dāryūš. (2001/1380SH). *Bothā-ye Zehnī va Xātere Azalī*. Tehrān: Amīr-kabīr.

Xāje-gīr, Alī-rezā & Sūsan Īzadī Dast-nāyī & Parvīn Forūzande. (2020/1399SH). "*Rābete-ye Moteqābele Dīn va Ostūre dar Padīdār-šenāsī-ye Dīnī-ye Eliade va Ravān-šenāsī-ye Tahlīlī-ye Jung*". *Elāhīyāte Tatbīqī*. No. 23. Pp. 111- 126.
Zamīrān, Mohammad. (2000/1379SH). *Gozār az Jahāne Ostūre be Falsafe*. Tehrān: Hermes.
Zarrīn-kūb, Abdo al-hoseyn. (1975/1354SH). *Tārīx dar Tarāzū*. Tehrān: Amīr-kabīr.
Zarvānī, Mojtabā and Leylā Abdo al-llāhī. (2019/1398SH). "*Eliade va Naqde Kalāmī-ye Šaxsīyate Ensāne Modern*". *Andīše Novīne Dīnī*. No. 56. Pp. 97- 114.
Zomorrodī, Homeyrā. (2003/1382SH). *Negareše Tatbīqī-ye Adyān va Asātīr dar Šah-nāme-ye Ferdowsī, Xamse Nezāmī va Manteqo al-teyr*. Tehrān: Zavvār.

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۲۵۱ تا ۲۸۱) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.1943283.2908

تو این چوب را خوارمایه مدار (نظریه‌ای در باب ایزدان و دیگر نیروهای ماورایی یاریگرِ رستم در نبرد با اسفندیار)

حسین‌میرزا نیک‌نام
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان

چکیده

آنچه اسفندیار را در نخستین روز نبرد بر رستم غلبه می‌دهد نه زور بازو، که نیروی ماورایی رویین‌تنی است؛ موهبتی که از سوی اهورامزدا، قوی‌ترین ایزد آیین زرتشتی به او عطا شده است و رستم برای غلبه بر آن، ناچار است ایزدان و نیروهای ماورایی کوچک‌تر را به یاری بخواند تا مجموع این نیروها، بر نیروی رویین‌تنی اسفندیار غلبه کند. چون در حماسه‌های ملی ایران ایزدان حضور مستقیم ندارند، ناگزیر باید به نشانه‌ها و شواهد جنبی توجه شود. در شاهنامه، نشانه‌های متنی متعددی دال بر حضور گستردهٔ نیروهای ماورایی، اعم از ایزد، دیو، پری و ... وجود دارد که رستم از آنها یاری می‌خواهد و سبب می‌شود نیروی ماورایی رستم بر نیروی ماورایی رویین‌تنی اسفندیار غلبه کند و او را از پای درآورد. در این مقاله شواهد متنی و بین متنی حضور این نیروهای ماورایی و یاری‌خواهی رستم از این نیروها توصیف و تحلیل شده‌اند؛ و حاصل تحلیل، دریافت و تأیید این نکته است که مجموعه‌ای از نیروهای ماوراءالطبیعی در نبرد انجامین به یاری رستم آمده‌اند و این امر سبب تعادل در نیروهای ماوراءالطبیعی دو طرف، و پیروزی رستم بر اسفندیار گردیده است. این پژوهش، از دستهٔ پژوهش‌های کیفی است و بر اساس «تحلیل متن» صورت گرفته است.

کلیدواژه: حماسه، *شاهنامه*، رستم و اسفندیار، ایزدان یاریگر، نیروهای ماوراءالطبیعه.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

Email: niknam@hormozgan.ac.ir

مقدمه

یکی از پیچیده‌ترین داستان‌های شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار است؛ دو شخصیت محبوب ایرانی، رودرروی هم قرار می‌گیرند و محبوب‌ترین پهلوان ایرانی، رستم، به جنگی ناخواسته کشیده می‌شود که از هر سو برای او جز زیان چیزی در برندارد و تن به بند نمی‌دهد:

مگر بند کز بند عاری بود　　شکستی بود زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با بند کس　　که روشن روانم برینست و بس
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۴۹)

اگر بگذارد اسفندیار او را بکشد با کشته شدنش شهر زابل ویران می‌شود:

و گر من شوم کشته بر دست اوی　　نماند به زاولستان رنگ و بوی
(همان: ۲۶۷)

چنانکه فرمان اصلی و پنهان گشتاسب نیز همین بوده است و اسفندیار پیش از مرگ بدان اعتراف می‌کند:

مرا گفت رو سیستان را بسوز　　نخواهم کزین پس بود نیمروز
(همان: ۳۱۰)

و اگر اسفندیار را بکشد:

درین گیتیش شوربختی بود　　وگر بگذرد رنج و سختی بود
(همان: ۲۹۸)

و رستم آنگونه که از او انتظار می‌رود گزینهٔ آخر را برمی‌گزیند، اما اسفندیار، بنابر منابع زرتشتی، با واسطهٔ حضرت زرتشت از سوی قوی‌ترین ایزد دین بهی، اهورامزدا، رویین‌تن گشته است: «زردشت به او گفت که آرزوی تو را درخواست کردم. زردشت فرمود درون برپا دارند و در آن درون، می، گل، شیر و انار بگذارند...اسفندیار دانهٔ انار یَشت شده را خورد و رویین‌تن گشت.»[(۱)] (آموزگار و تفضلی (متن *زراتشت‌نامه*) ۱۳۷۰: ۱۸۵) زرتشت بهرام پژدو این بخش *زراتشت‌نامه* را اینگونه به نظم درآورده است:

زراتشت فرمود یشتن درون — چو شد سوی برهان دین رهنمون
نهادند بر آن درون چار چیز — می و بوی و شیر و یکی نار نیز ...
وزان پس بدادش به اسفندیار — ازان یشتهٔ خویش یک دانه نار
بخورد و تنش گشت چون سنگ و روی — نبد کارگر هیچ زخمی بروی
ازین گون اندر سخن هوش دار — که بودست رویین‌تن اسفندیار
(فردوسی ۱۳۷۶: ج۶: ۷۷)

غلبه بر چنان نیروی ماوراءالطبیعی با زور تن ممکن نیست، پس رستم نیز باید نیرویی ماوراءالطبیعی برای خویش بیابد که با نیروی ماورایی اسفندیار برابر یا از آن برتر باشد، حال که نیروی ماورایی اسفندیار از سوی قوی‌ترین ایزد دین بهی پشتیبانی می‌شود. رستم ناگزیر است چند نیروی ماورایی کوچک‌تر را به یاری بخواند که مجموع آن‌ها بر نیروی ماوراءالطبیعی اسفندیار غلبه کند. رزم رستم و اسفندیار در زمانه‌ای صورت می‌گیرد که اگر چه دین زرتشتی با حمایت گشتاسپ در ایران گسترده شده است اما خدایان، دین‌ها و عقاید دیگر هنوز در بین ایرانیان رواج دارد و ایران سرزمین دین‌هایی است که در کنار دین زرتشتی باقی مانده است (ر.ک. نیبرگ ۱۳۸۳: ۲۵) و رستم برای غلبه بر اسفندیار از این ایزدان و نیروها یاری می‌خواهد، ایزدان و نیروهایی که برخی از آن‌ها حتی در همان دین بهی نیز ستوده شده، اما برخی از آن‌ها رد شده و از سوی حضرت زرتشت به مغاک دیو بودن رانده شده‌اند.

اهمیت و ضرورت پژوهش

در اساطیر، رویین‌تنی موهبتی است که از سوی خدایان به برخی افراد اعطا می‌شود. در داستان رستم و اسفندیار، رستم بر اسفندیارِ رویین‌تن غلبه می‌کند. هدف پژوهش دریافت چگونگی انجام این امر و ضرورت شناسایی عواملی است که سبب تحقق این پیروزی شده‌اند. با توجه به نقش خدایان در حماسه‌ها و ژرف‌ساخت اسطوره‌ای حماسه‌های کهن و روشن نبودن حضور خدایان در

شاهنامه، در بخش‌های گوناگونی از *شاهنامه* یافتن نشانه‌هایی از حضور خدایان که بنا به دلایلی جای آن‌ها در حماسه‌های ملی ایران خالی است، ضروری می‌نماید. این پژوهش بنا به این ضرورت، این موضوع را در داستان رستم و اسفندیار بازنموده است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی در پی یافتن پاسخ به این پرسش‌ها است:
۱) پیروزی رستمِ غیرِ رویین‌تن بر اسفندیار رویین‌تن چگونه روی داده است؟
۲) آیا عواملی سبب از بین رفتن رویین‌تنی اسفندیار گشته‌اند یا نیروهایی ماوراءالطبیعی به یاری رستم آمده و موازنهٔ قدرت را به سود او تغییر داده‌اند تا شکست اسفندیار به دست رستم پدید آید؟
۳) این نیروهای ماورایی که رستم را یاری کرده‌اند، کدامند و چه پیشینه‌ای در اساطیر و باور ایرانی دارند؟

پیشینهٔ تحقیق

داستان رستم و سهراب از جنبه‌های گوناگون در کتب و مقالات گوناگون مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. شمیسا (۱۳۷۶)، در *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*، اسلامی ندوشن (۱۳۷۲)، در *داستان داستان‌ها*، آیدنلو (۱۳۹۹)، در *راز رویین‌تنی اسفندیار*، مسکوب (۱۳۴۲)، در *مقدمه‌ای بر داستان رستم و اسفندیار* و امینی‌پور و محجوب (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی آیین شمنی و سایر جادوها در داستان رستم اسفندیار»، نبی‌لو (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «بررسی داستان رستم و اسفندیار بر مبنای دیدگاه کلود برمون»، مجتبی میرمیران (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «تحلیل کهن الگویی داستان رستم و اسفندیار» و... داستان رستم و سهراب از

جنبه‌های گوناگون بررسی کرده‌اند، اما هیچکدام از این آثار به طور مستقیم به موضوع مورد پژوهش در این جستار نپرداخته‌اند.

بحث اصلی

نیروهای ماورایی یاریگر رستم

اسفندیار نیروی ماوراءالطبیعی رویین‌تنی خود را از مزدا، قوی‌ترین ایزد آیین زرتشتی گرفته است. غلبه بر نیرویی آن ممکن نیست مگر این که چندین ایزد و نیروی ماورایی کوچک‌تر را با هم به یاری خواست تا مجموع این نیروها، بر نیروی موهبت شده از سوی اهورامزدا غلبه کنند. از این‌رو رستم از تعدادی از ایزدان آریایی و نیروهای ماوراءالطبیعی یاری می‌خواهد تا گرد آمدن مجموع نیروهای آن‌ها او را بر اسفندیار غلبه دهد. از آنجا که ایزدان در حماسه‌های ملی ایرانی حضور مستقیم ندارند باید این حضور را در شواهد و نشانه‌های جنبی یافت. آنچه از بررسی *شاهنامه* به دست آمد یاریگری ایزدان و نیروهایی ماوراءالطبیعی‌ست که در زیر به آن‌ها می‌پردازیم.

هوم

پیوند ایزد هوم با خاندان رستم، پیوندی کهن است. در *اوستا* نخستین کسی که از هوم نوشابه می‌گیرد، پدر جمشید است و هوم او را بدین سبب می‌ستاید. جمشید جد نهم رستم است (رستم، زال، سام، نریمان، گرشاسپ) (ر.ک. فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۵۷و۲۵۶)، (اترت(اطرط)، شم، طورک، شیدسپ، تور، جمشید) (اسدی طوسی۱۳۵۴: ۴۹ـ۴۲)

«زرتشت بدو گفت: درود بر هوم! ای هوم! کدامین کس نخستین بار در میان مردمان جهان استومند، از تو نوشابه برگرفت؟ کدام پاداش بدو داده شد و کدام بهروزی

بدو رسید؟ آنگاه هوم اَشَوَنِ دوردارندهٔ مرگ، مرا پاسخ گفت: نخستین بار...، «وَینگهان» از من نوشابه برگرفت و این پاداش بدو داده شد و این بهروزی بدو رسید که او را پسری زاده شد: «جمشید» خوب رمه، آن فره‌مندترین مردمان،... » (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۱۳۷و۱۳۶)

سومین شخصی که از هوم نوشابه برمی‌گیرد، «اترت»، ششمین جد رستم است:

«ای هوم! کدامین کس، سومین بار در میان مردمان جهان استومند، از تو نوشابه برگرفت؟...آنگاه هوم اشون دوردارندهٔ مرگ مرا پاسخ گفت: سومین بار...، «اترت» – تواناترین [مرد خاندان سام] از من نوشابه برگرفت و این پاداش بدو رسید که او را دو پسر زاده شدند: «ناورواخشیه» و «گرشاسپ»؛ یکمین داوری دادگذار و دومین، جوانی زبردست و گیسور و گرزبردار... » (همان: ۱۳۸)

هوم در اصل گیاهی است که از ماهیت آن آگاهی نداریم و به تعبیر بندهشن در عمق دریای فراخکرد رسته است: «گوید به دین که هوم سپید که گوکرن درخت خوانند، در دریای فراخکرد، بدان دریای ژرف رُسته است...» (*بندهشن* ۱۳۹۵: ۱۰۰) این هوم تبدیل به ایزدی گشته که «پیروزی بخشی» و «زوربخشی» از بارزترین خویشکاری‌های او است: «هوم دلیرانی را که در پیکار اسپ می‌تازند، زور و نیرو می‌بخشد.» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۱۴۱) و نیز «هر کسی که هوم را بستاید پیروز می‌شود.» (همان: ۱۴۵) و از این‌رو، برای پیروزی خواهی به درگاه او نیایش می‌شود: «چنان کن که من پیروزمند و در جنگ شکست‌دهنده بر این زمین درآیم و درهم‌شکنندهٔ ستیزه و شکست‌دهندهٔ دروج باشم.» (همان: ۱۴۱) هوم تجسمی مادی نیز دارد که همان افشره یا نوشابهٔ مستی‌افزای هوم است که در *اوستا* و دیگر متون زرتشتی مکرر از او نام برده شده است: «نیز کمترین فشردهٔ هوم، ستایش هوم، نیز کمترین نوشابهٔ هوم، کشتن هزار دیو را بس است.» (همان: ۱۴۵) و نیز «آری همهٔ می‌های دیگر را خشم خونین درفش همراه است، اما می هوم رامشِ اشه در پی دارد و سرخوشی آن [تن] را سبک سازد.» (همانجا)

بین هوم و سیمرغ نیز ارتباطی هست، همان‌گونه که هوم در عمق دریای فراخکرد است (ر.ک. *بندهشن* ۱۳۹۵: ۱۰۰) سیمرغ نیز در دریای فراخکرد زندگی

می‌کند: «ای رشن اشون! اگر تو در بر بالای درختی باشی که آشیانهٔ سیمرغ در آن است و در میان دریای فراخ کرت برپاست...» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۴۰۰)

همانگونه که از متن *اوستا* گزارش شد و نیز شواهد گوناگون متون زرتشتی نشان می‌دهد، این نوشابهٔ هوم، مستی‌افزا نیز بوده است و از این رو به نظر می‌آید به مرور زمان «شراب و آیین‌های مربوط به آن، جانشین هوم و آیین‌های مربوط به آن» (شمیسا ۱۳۷۶: ۳۸) شده است و به نظر می‌رسد ستایش درازآهنگ «می» در متون زرتشتی از همین‌رو است. (ر.ک. *مینوی‌خرد* ۱۳۵۴: ۳۴ـ۳۲)

با توجه به عدم حضور مستقیم ایزدان در *شاهنامه* و جستجوی ناگزیر اشارات کوچک و دگرگونی یافته ایزدان، به نظر می‌رسد مراحلی که در زیر می‌آید، نشانِ یاری‌خواهی رستم از ایزد هوم باشد.

رستم پس از اینکه با راهنمایی سیمرغ چوب گز را می‌برد:

«چو ببرید رستم تن شاخ گز بیامد ز دریا بایوان و رز»
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۸)

نیز هنگامی که سیمرغ رستم را برای کشتن اسفندیار راهنمایی می‌کند به رستم می‌گوید:

«بزه کن کمان را و این چوب گز بدین‌گونه پرورده در آب رز»
(همان: ۲۹۹)

و در توصیف تیر زدن رستم و به اسفندیار:

«کمان را بزه کرد و آن تیر گز که پیکانش را داده بد آب رز»
(همان: ۳۰۴)

در بیت نخست بیان می‌شود که رستم به رز می‌رود و در دو بیت بعد یک بار گفته می‌شود که چوب گز در آب رز پرورده شده است و بار دوم می‌گوید پیکان به آب رز پرورده شده است. با توجه به اینکه شراب و متعلقات آن جایگزین هوم و متعلقات آن شده است، می‌توان رفتن رستم به «رز» را نمودی از رفتن رستم به نیایشگاه ایزد هوم، پروردن چوب گز را به آب رز، نیایش کردن رستم به ایزد هوم (چنانکه آمد، پهلوانان برای پیروزی، ایزد هوم را نیایش می‌کنند) و بیان دوبارهٔ آب

زر در هنگام پرتاب تیر، نمود حضور ایزد هوم در هنگام کشته شده اسفندیار باشد. پیوستگی منظم این بیان (رفتن رستم به نیایشگاه، نیایش رستم، حضور هوم برای یاری رسانده به رستم) نیز تایید کننده همین نظر می‌تواند باشد.

ناهید

ناهید ایزدی است که اهورامزدا از زرتشت می‌خواهد ناهید را به خواست او بستاید: «ای سپیتمان زرتشت! اردویسور آناهیتا را... به خواست من بستای!» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۲۹۷) ناهید اگر چه ایزد آب‌های روان شیرین است اما ایزدی بسیار نیرومند است. او گردونه‌ای دارد که «چهار اسب نر بزرگ سپید» (همان: ۳۰۰) «از باد و باران و ابر و تگرگ» (همان: ۱۲۰) آن را می‌کشند. ناهید ایزد پیروزی‌بخش است و برای پیروزی باید برای او پیشکش آورد. اگر بپذیرد، پیروزی نصیب پیشکش آورنده خواهد شد، همان‌گونه که هوشنگ، جمشید، گرشاسپ و ... پیشکش می‌آورند و پذیرفته می‌شود و ناهید آنان را پیروزی می‌بخشد و اگر نپذیرد، پیروز نخواهند شد، چنان که آژی‌دهاک و افراسیاب و ... پیشکش‌هایشان پذیرفته نمی‌شود و ناهید به آنان پیروزی نمی‌بخشد. (همان: ۳۱۹-۳۰۱) بهار در باب قدرتمندی و پیروزی‌بخشی او می‌نویسد: «سَرَسوَتی در درهٔ سند و اناهیتا در ایران، الهگانی بس قدرتمندند. جنگاوری، ازدواج و باروری خویشکاری‌های بزرگ ایشان است ... او یاور انسان‌ها است.» (۱۳۹۱: ۳۹۵) این ویژگی ناهید سبب شده است ناهید چه پیش از زردشت و چه پس از او، نزد ایرانیان به‌ویژه پادشاهان و پهلوانان محبوب شود و برای او معابد باشکوه بسازند، به گونه‌ای که «تنها «آنطیوکوس»[۲] از روپوش‌های طلای معبد «آناهیتا» معادل چهار میلیون و ربع لیره استرلینگ سکه زده بود.» (هرتسفلد ۱۳۵۴: ۵۰) و برای او تندیس‌ها برافرازند و او را گاه هم‌پایهٔ اهورامزدا ستایش کنند. «دو پادشاه دیگر یعنی «اگزرسس» (خشایارشاه) دوم و سوم برخلاف،[۳] نام «میترا» و «آناهیتا» را با نام «اهورامزدا» ردیف کرده‌اند. «اگزرسس

دوم» خود مجسمه‌های «آناهیتا» را در شهرهای پایتخت سلطنتی خویش برافراشته بود.» (هرتسفلد ۱۳۵۴: ۷۶) این التفات به ناهید را در پسوند «آب» در نام چند تن از خاندان رستم نیز می‌بینیم: مهراب، رودابه، و سهراب. (ر.ک. عطایی ۱۳۷۲: ۲۰۰)

معابد ناهید همواره در کنار آب شیرین ساخته می‌شده است، همان‌گونه که در *اوستا* نیز خانهٔ او در کنار دریاچه‌های شیرین قرار دارد: «اوست دارندهٔ هزار دریاچه و هزار رود...در کرانهٔ هر یک از این دریاچه‌ها، خانه‌ای خوش‌ساخت با یک‌صد پنجرهٔ درخشان ...» (۱۳۸۵، ج۱: ۳۱۶) از این رو می‌بینیم که سه معبد بزرگ ناهید؛ یعنی معبدهای تخت سلیمان، کنگاور و بیشاپور هر سه در کنار آب بنا شده‌اند. (ر.ک. پورمند ۱۳۸۹: ۴۷ـ۳۶) این که رستم بسیاری مواقع برای خواستن پیروزی از خداوند به کنار آب می‌رود درواقع، رفتن به معبد آناهیتا و پیشکش بردن و نیایش کردن آن است چنان که در آبان پشت دیگر بزرگان ایرانی و انیرانی چنین کرده‌اند. در داستان رستم و سهراب، رستم پس از شکست از سهراب:

خرامان بشد سوی آب روان — چنان چون شده بازیابد روان
بخورد آب و روی و سر و تن بشست — بپیش جهان‌آفرین شد نخست
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۲: ۲۳۶)

در داستان رستم و اسفندیار نیز می‌توان نمود این یاری‌خواهی را یافت. سیمرغ او را به کنار «آب» می‌برد و برای او راهی به درون آب نشان می‌دهد. از ویژگی معابد ناهید احاطه شدن با آب است، نشانی از رفتن به معبد و ورود به آن:

چو آمد بنزدیک دریا فراز — فرود آمد آن مرغ گردنفراز
به رستم نمود انگهی راه خشک — همی آمد از باد او بوی مشک
(همان: ۲۹۸)

نیز در آغاز داستان، هنگامی که بهمن با زال روبرو می‌شود از زال می‌خواهد که او را به شکارگاهی که رستم رفته است رهنمون باشد و زال:

گزین کرد مردی که دانست راه — فرستاد با او به نخجیرگاه
همی‌رفت پیش اندرون رهنمون — جهاندیده‌ای نام او شیرخون
(همان: ۲۳۶)

در *شاهنامه* موارد گوناگون از حضور مؤثر افراد وجود دارد بی آنکه نام آنان آمده باشد، حال کمی عجیب می‌نماید راهنمایی که در تمام *شاهنامه* تنها دو بیت با او ارتباط دارد با نام مشخص شده باشد، آن هم به گونه‌ای که گویی بیت دوم تنها برای این در متن آمده است که نام «شیرخون» ذکر شود. این امر این احتمال را تقویت می‌کند که «شیرخون» نام محلی باشد که رستم به آنجا رفته است و به مرور زمان که معنای «شیر» و «شیرخون» از زبان دری محو شده است، نام مکان به شخصی که راهنمایی رفتن به آن مکان را به عهده گرفته اطلاق شده باشد.

می‌دانیم که یکی از معانی «خان» و «خون» در فارسی میانه «چشمه» است و هنوز این واژه را در نام اماکن بسیاری می‌بینیم که در کنار رود یا چشمه هستند؛ مانند سرخون، خون‌سرخ، خونسار، خونج، خونجان و ... . محتمل می‌نماید که «شیرخون» به معنای چشمهٔ شیرین نام محلی بوده است و از آنجا که آب روان شیرین تن آناهیتا است: «اوست که در بزرگی، هم‌چندِ همهٔ آبهای روی زمین است.» (*اوستا* ۱۳۸۵: ج۱: ۳۱۶) می‌تواند این شیرخون، نیایشگاهی از نیایشگاه‌های آناهیتا باشد که رستم برای نیایش به آنجا رفته است.

پیوندی دیگر نیز بین رستم و ناهید دیده می‌شود. رستم لباسی به نام «ببربیان» دارد که در همهٔ زرم‌ها می‌پوشد و هرگز با آن زخمی برنداشته است، از سویی «بَبَر» نام حیوانی است که ناهید لباسی از پوستین آن دربردارد: «اردویسور آناهیتا جامه‌ای از پوست بَبَر پوشیده است.» (همان: ۳۲۱) محتمل است که «بَبَر»[۴] در گذر زمان تبدیل به «ببر» گشته و جامه‌ای برای رستم شده باشد که او را در برابر هر سلاحی ـ جز آنگاه که پای نیروهای ایزدی در میان باشد مانند نبرد او با اسفندیار ـ حفظ می‌کند و نگهبان تن اوست:

«چو شد روز رستم بپوشید گبر نگهبان تن کرد بر گبر ببر»

(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۷۸)

بر اساس آنچه در *شاهنامه* آمده است خود «ببر بیان» نیز به رستم نیرویی ماورایی می‌دهد:

«یکی جامه دارد ز چرم پلنگ بپوشد بر و اندر آید به جنگ
همی نام ببر بیان خواندش ز خفتان و جوشن فزون داندش
نسوزد در آتش نه در آب تر شود چون بپوشد برآیدش پر»
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۴: ۲۰۰)

خورشید

خورشیدپرستی، اگر کیش تمامی بشریت در دوران کهن نبوده باشد ـ آن گونه که برخی بر این باور هستند ـ کم از این نیست که در آسیا، اروپا و مصر بسیار رایج بوده است. (ر.ک. الیاده ۱۳۸۹: ۱۳۳) در دوران کهن نیاکان هندو ایرانیان پیش از جدایی از هم، میترا یا مهرایزد را ستایش می‌کردند (ر.ک. کومن[1] ۱۳۸۳: ۲۳) و میترا در هند با جفت خود ورونه دیده می‌شود و هر دو تجلی نور آسمانی هستند. (ر.ک. اولانسی[2] ۱۳۸۵: ۱۸) و در ایران نیز مهرایزد در صف خدایان روشنایی و دستیار مزدا است و آن گونه که مارتین ورمازرن می‌گوید: «کاملاً واضح است که میترا همان خدای روشنایی است که در هند به خورشید تشبیه شده است.» (ورمازرن[3] ۱۳۹۳: ۱۷) مغان باستان نیز میترا را خداوند نور و روشنایی می‌دانستند (ر.ک. کومن ۱۳۸۳: ۱۳۰) که خورشید نمود آشکار آن بود، اگر چه خورشید، خود ایزدی مستقل است اما این دو همواره با هم و همراه تداعی می‌شوند. برابر اساطیر، «نخستین ایزدی که با میترا به زورآزمایی پرداخت خورشید بود و چون در این نبرد و هماوردی پیروز شد به ناچار با خورشید پیمان همکاری بست و در ازای این پیمان از نشان دوستی برخوردار شد.» (همان: ۱۳۴) این همراهی خورشید با مهر سبب می‌شود همراه با گسترش آیین مهر که تا حدود زیادی تمام جهان آن روزگاران را درمی‌نوردد (ر.ک. ورمازرن ۱۳۹۳: ۳۹ـ۳۶) پرستش خورشید نیز گستردگی بیش از پیش بیابد. چنان که

1. Franz Cumont
2. David Uiansey
3. Maarten Jozef Vvermaseren

از شواهد برمی‌آید، آیین مهری گسترهٔ زمانی وسیعی را دربرگرفته است، نخستین مدرک مکتوبی که از این آیین داریم لوحه‌های گلی مربوط به پیمان هیتی‌ها و همسایگانشان در چهارده قرن پیش از میلاد و آخرین مدرک مربوط به میترا در غرب مربوط به سدهٔ پنجم میلادی‌ست. در *شاهنامه* ابیات گوناگونی در تأیید مهری بودن خاندان رستم، یا دست کم ستایش مهر دیده می‌شود، در آیین میترا، جنگاوران در شامگاه پیش از نبرد مراسم ستایش به جا می‌آوردند. (ر.ک. کومن ۱۳۸۳: ۳۲) و در داستان بیژن و منیژه می‌بینیم که رستم پیش از اقدام برای رهایی آنان، به سوی خورشید دست می‌یازد و به روشنی او را داور دادگر می‌خواند:

«پرآژنگ رخ سوی خورشید کرد — دلی پر ز درد و سری پر ز گرد
همی گفت کای داور دادگر — تو دادی مرا هوش و زور و هنر»
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۱۷۱)

زال نیز برابر سنتِ مهریِ نیایشِ شبِ پیش از نبرد، شبِ پیش از نبردِ رستم و اسفندیار نیایش می‌کند:

«همی گفت کای داور کردگار — بگردان تو از ما بد روزگار
برین گونه تا خور برآمد ز کوه — نیامد زبانش ز گفتن ستوه»
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۷۷)

از دیگر نشانه‌های پیوند خاندان رستم با خورشید، نماد شیر بر سر درفش رستم است:

درفش پدید اژدهاپیکر است — بر آن نیزه بر شیر زرین سر است
(همان، ج۲: ۲۱۴)

علاوه بر آن که برج شیر (اسد) خانهٔ خورشید است، در آیین مهری مقام شیر، مقام کسی است که چهارمین مرحله از مراحل هفتگانه سلوک را پشت سر گذاشته است. (ر.ک. اولانسی ۱۳۸۵: ۲۳) خود میترا هم همواره مشهور به جنگاوری و پرخاشجویی بوده است (ر.ک. ورمازرن ۱۳۹۳: ۳۵) و این با خاندان رستم که همهٔ نیاکان او پهلوانان و جنگاوران بوده‌اند بسیار همخوانی دارد و شاید از همین روست که رستم سوگند به خورشید را با سوگند به شمشیر و نبرد همراه می‌کند:

بجان و سر شاه سوگند خورد بخورشید و شمشیر و دشت نبرد
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۸۵)

رستم در لحظاتی پیش از تیر زدن به چشم اسفندیار او را سوگند می‌دهد که از نبرد منصرف شود، این سوگند را نخست به باورهای خود (خورشید و ماه) و پس از آن به باورهای اسفندیار مقید می‌کند:

بخورشید و ماه و باستا و زند که دل را نرانی به راه گزند
(همان: ۳۰۲)

و این یاری‌خواهی از ایزد مهر ـ یا خورشید ـ امری است که اسفندیار نیز بر آن صحه می‌گذارد:

شنیدم که دستان جادوپرست بهنگام یازد به خورشید دست
(همان: ۳۰۰)

ذکر این نکته نیز ضروری است که سیمرغ را ـ که یاریگر اصلی رستم در نبرد با اسفندیار است ـ نیز نمادی از خورشید دانسته‌اند. (ر.ک. عطایی ۱۳۷۲: ۷۷)

گرشاسپ، پری، سام

گرشاسپ در اوستا پهلوان اژدهاکشی است که سه اژدهای مردم اوبار را می‌کشد:

«آن که آژدهای شاخدار را بکشت، آن اسب اَوبارِ مردَاوبار را، آن زهرآلودِ زردرنگ را که زهر زردگونش به بلندای نیزه‌ای روان بود ... آن که «گَندَرِو»یِ زرین‌پاشنه را کشت که پوزه گشاده، به تباه کردنِ جهانِ استومندِ اَشَه برخاسته بود ... آن که «سناویذک» را کشت، آن شاخدار سنگین‌دست را که در انجمن می‌گفت: من هنوز نابرنایم. بدان هنگام که برنا شوم، زمین را و چرخ را گردونهٔ [خویش] کنم...»
(*اوستا* ۱۳۸۵: ج۱: ۴۹۲و۴۹۱)

در *شاهنامه*، شخصیت گرشاسپ به سام داده شده و اوست که این سه اژدها را کشته است (ر.ک. فردوسی ۱۳۷۶، ج۱: ۲۰۴ـ۲۰۲؛ همو ج۶: ۲۵۷) تا جایی که سرکاراتی در همهٔ منظومه‌های حماسی ایران، گرشاسپ را همان سام دانسته است. (ر.ک.

۱۳۷۸: ۲۸۶ـ۲۵۱) از سویی می‌دانیم که گرشاسپ با پری ازدواج کرده است: «هفتمین سرزمین و کشور نیکی که من ـ اهورامزدا ـ آفریدم «وئَه کِرتَه»یِ بدسایه بود. پس آنگاه اهریمن همه تن مرگ بیامد و به پتیارگی، پری «خنَثَی‌تی» را بیافرید که گرشاسپ با او پیوستم.» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۲: ۶۶۱) اگر بپذیریم که شخصیت گرشاسپ *اوستا* به سام در *شاهنامه* منتقل شده است، ازدواج گرشاسپ با پری نیز می‌تواند ازدواج سام با پری شده باشد و شاید زال، حاصل این ازدواج بوده باشد. سرکاراتی دربارهٔ ازدواج سام با پری می‌نویسد: «به طور قطع تصادفی نیست که نام دختر پادشاه چین که زن سام می‌شود پریدخت آمده است ... و نیز [در *سام‌نامه*] از فریفتگی پری دیگری به سام به تفصیل سخن رفته است.» (۱۳۷۸: ۱۰) پیوند خاندان رستم با پری منحصر به سام نیست، فرامرز با دختر شاه پریان ازدواج می‌کند و از او صاحب پسری به نام سام می‌شود. (ر.ک. *فرامرزنامهٔ بزرگ* ۱۳۹۴: ۳۶۶ـ۲۹۰) رستم نیز در داستان‌های مردمی با پری ازدواج می‌کند و از او صاحب پسری به نام نریمان می‌شود. (ر.ک. آیدنلو ۱۳۸۸: ۶۹) حتی «دربارهٔ تهمینه، مادر سهراب نیز حدس زده شده که شاید در نخستین صورت داستان رستم و سهراب، یک پری بوده است.» (همان: ۴۷) اما پریان (یا پریکاها) که از آن‌ها سخن رفت، پیش از آیین زردشت ایزدانی بوده‌اند که سال نیک و محصول خوب بار می‌آورده‌اند و باروری می‌بخشیده‌اند. (ر.ک. سرکاراتی ۱۳۷۸: ۱۶) و حتی احتمال می‌رود تجسم «مام ـ ایزد بزرگ بوده باشد که ستایش و آیین او در روزگار باستان از کناره‌های مدیترانه گرفته تا بین‌النهرین و درهٔ سند میان مردمان آریایی و سامی و انیرانی گسترده بود.» (همان: ۲۳) این ایزدان آریایی، مانند بسیاری دیگر از ایزدان، توسط حضرت زرتشت به دایرهٔ دیوان که آن نیز پیش از این نام دسته‌ای از خدایان بود، رانده شدند. در ادامه دربارهٔ تبدیل ایزدان به دیوان در آیین زرتشت سخن خواهیم گفت. با این مقدمات

(پیوند خاندان رستم با پری و ایزد بودن پریان) یاریگری پریان به رستم ـ چه زال و سیمرغ را مرتبط با این پیوند بدانیم و چه ندانیم ـ امری محتمل به نظر می‌رسد.

زال

زال انسان شگفت‌انگیزی است، شکل ظاهری، خرد، ارتباط با سیمرغ، پیشگویی‌ها و... از او انسانی ماورایی ساخته است، حتی در حماسه‌ها نشانی از مرگ او نمی‌یابیم ـ جز در بهمن نامه که او و پشوتنِ نامیرا هر دو می‌میرند و این به نظر می‌رسد افروزدهٔ ایرانشاه بن ابی‌الخیر باشد ـ اگر این امر را بپذیریم که چون در حماسه‌های ایرانی به صراحت قهرمان را فرزند ایزدان ذکر نکرده‌اند (ر.ک. شمیسا ۱۳۷۶: ۷۶) می‌باید ایزدزادگی قهرمانان را در نشانه‌های جنبی جست‌وجو کرد و می‌توان از این نشانه‌ها در زندگی و شخصیت زال یافت.

در دوران کهن، تصور انسان‌خدا یا انسانی که نیروی خدایی یا فوق طبیعی دارد رایج بوده است. (ر.ک. فریزر ۱۳۸۲: ۱۳۲) اما چنانکه در بخش قبل بیان شد، این انسان‌خداها یا ایزدزادگان از حماسه‌های ملی ما حذف شده‌اند و از این رو باید به دنبال یافتن نشانه‌های دربارهٔ این موضوع باشیم. سرکاراتی زال را نمود زروان خدای اولیهٔ دانسته که در اثر جابه‌جایی اسطوره شکل گرفته است. (ر.ک. ۱۳۷۸: ۲۱۷) در هنگام تولد نیز گویی مردم تنها در ایزدی یا اهریمنی بودن او دچار خطا می‌شوند و او را اهریمنی می‌پندارند و باید فرصتی بیابند تا بین آن دو (ایزدی یا اهریمنی بودن) تمایز قائل شوند و این نکته را بیابند. (ر.ک. مختاری ۱۳۷۹: ۹۳) اما در اصل ماورایی بودن او شکی ندارند. رشد و پرورش او در محیطی ماورایی و غیر بشری صورت می‌گیرد و سپس هویت و ماهیت مقدّس و فوق بشریش آشکار می‌شود (همان: ۵۲) و این امر سبب می‌شود سام، منوچهر و دیگران او را بپذیرند و محترم بدارند.

چنانکه گفته شد، می‌نماید که سام با یک پری ازدواج کرده باشد، با توجه به حذف حضور مستقیم ایزدان از حماسه‌های ملی، به نظر می‌رسد که زال حاصل این پیوند بوده باشد که به سبب حذف ایزدزادگان از حماسه، تبدیل به فرزند انسان گشته است اما ویژگی‌های ایزدزادگی را داراست، حتی پرورش او نیز به دست سیمرغ است که شاید بشود او را نمود همان پریِ همسر سام در نظر گرفت. از این رو است که پس از جهان‌پهلوان شدن زال، تا زمان بر سر کار آمدن خاندان لهراسپی هیچ شاهی به جز با تأیید «فر» داشتن او از طرف زال به شاهی نمی‌رسد. برای نمونه طوس و گستهم. به شاهی رسیدن لهراسپ هم اگر چه در ابتدا مورد تأیید او نبود اما سرانجام آن را تأیید می‌کند (ر.ک. فردوسی ۱۳۷۶، ج۵: ۴۰۸) و نیز رابطه فرزندوارش با سیمرغ که بارها در *شاهنامه* دیده می‌شود. نشانه‌های ماورایی بودن زال به تکرار در *شاهنامه* آمده است که به ذکر نمونه‌هایی از داستان رستم و اسفندیار که یاریگری او را به رستم نیز نشان می‌دهد، می‌پردازیم. زال سیمرغ را به یاری رستم فرامی‌خواند:

یکی چاره دانم من این را گزین — که سیمرغ را یار خوانم بر این
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۴)

همچنین اسفندیار در اشاره به ماورایی بودن زال و یاریگری او به رستم می‌گوید:

شنیدم که دستان جادوپرست — بهنگام یازد به خورشید دست
چو خشم آرد از جادوان بگذرد — برابر نکردم پس این با خرد
(همان: ۳۰۰)

و نیز:

ز نیرنگ زالی بدین سان درست — وگر نه که پایت همی گور جست
(همان: ۳۰۱)

و در هنگام مرگ می‌گوید:

فسون‌ها و نیرنگ‌ها زال ساخت — که اورند و بند جهان او شناخت
(همان: ۳۰۷)

از سویی دیگر به نظر می‌رسد زال یا زر با «زرمان» که دیو پیری است نیز ارتباط واژگانی دارد و می‌دانیم که دیوان نیز خدایان آریایی هستند که حضرت زرتشت آنان را از دایرهٔ ایزدان خارج کرد. در بندهشن آمده است: «زَرمان آن دیو است که (کسان را) بَددَم کند که (آن را) پیری خوانند.» (*بندهشن* ۱۳۹۵: ۱۲۱)

اسفندیار زرتشتی در سخن با رستم، زال را دیوزاد ـ برابر با ایزدزادهٔ آریایی ـ می‌خواند و می‌گوید من از بخردان شنیده‌ام:

«که دستان بدگوهر دیوزاد به گیتی فزونی ندارد نژاد»
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۵۵)

چنانکه از متن داستان به طور کامل مشخص و بی‌نیاز از ذکر شاهد است، پیروزی رستم بر اسفندیار بدون یاریگری زال ممکن نبوده است. زالی که پیوندی عمیق با نیروهای ماورایی دارد.

سیمرغ

سیمرغ که در *اوستا* به صورت «سَئِنَ» و در پهلوی «سین مرو»؛ یعنی مرغ سین (پورداوود، بی‌تا: ۵۷۵) آمده، مرغی اهورایی است که در بالای درختی به نام بیش‌دانه یا «همه را درمان‌بخش» (مسکوب ۱۳۴۲: ۸۰) در دریای فراخکرت لانه دارد: «ای رَشنِ اَشَوَن! اگر تو بر بالای درختی باشی که آشیانهٔ سیمرغ در آن است و در میان دریای فراخ کرت برپاست ـ درختی که دربردارندهٔ داروهای نیک و داروهای کارگر است و پزشک همگان خوانندش» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۴۰۰) درختی که سیمرغ بر فراز آن لانه دارد، درختی است که همهٔ بیماری‌ها را شفا می‌دهد (کریستن‌سن ۱۳۵۵: ۱۰۰) درمان شدن رستم و رخش به دست سیمرغ صورت می‌گیرد. سیمرغ در اوستا به بزرگی نیز یاد شده است: «بهرام اهورا آفریده را می‌ستاییم. بشود که پیروزی و فر [بهرام]، این خانه و گلهٔ گاوان را فراگیرد، همان سان که «سیمرغ» و ابرِ بارور کوه‌ها را فرامی‌گیرد.» (*اوستا* ۱۳۸۵، ج۱: ۴۳۹) در *زند وهمن یسن*، سیمرغ از چنان نیرویی

برخوردار است که وقتی نیروهای شر به دریای فراخکرد وارد می‌شوند، سیمرغ با بانگی آنان را سست می‌کند: «آن دیوان و دروجان به دریا شوند، سین‌مرغ بانگ کند و سست بباشند.» (*زند وهمن یسن* ۱۳۴۴: ۷۴) رستگار فسایی، در *شاهنامه* سیمرغ را از سویی به همراه سروش و فره‌مندان از تجلیات خیر مطلق می‌داند. (ر.ک. ۱۳۸۳: ۵۰) و از سویی نیز او را توتم خانوادگی رستم می‌داند که مانند هر توتم دیگری از فرزندان خود حمایت می‌کند. (همان: ۵۴ به نقل از کاسیرر ۱۳۶۰: ۱۲۰) و او را دارای چند چهرهٔ ایزدی در پشت چهرهٔ یک پرنده می‌داند: پزشک و درمانگر است، راز غیبی کشتن اسفندیار را بازمی‌نماید و توتمی مادینه برای خاندان زال است (همان: ۵۷) شمیسا با استناد به بیت:

شنیدم که دستان جادوپرست به هنگام یازد به خورشید دست
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۳۰۰)

بر این باور است که در این بیت سیمرغ و خورشید یکسان گرفته شده‌اند. (ر.ک. شمیسا ۱۳۷۶: ۳۲) با توجه به آنچه در قبل بیان شد، چه سیمرغ را خورشید بدانیم، چه مرغی ایزدی با نیروی درمانگری و یاریگری، چه نمادی از ایزد سروش (ر.ک. رستگارفسایی ۱۳۸۳: ۵۴) و چه توتم خاندان رستم، در هر حال موجودی است ماورایی با نیرویی ماورایی که در این نبرد یاریگری اصلی رستم را به عهده دارد و حتی درخواست حضور او توسط زال نیز «انگار نوعی مراسم دینی است که به جا می‌آورد.» (مختاری ۱۳۷۹: ۷۹)

از ایوان سه مجمر پر آتش ببرد برفتند با او سه هشیار گرد...
ز مجمر یکی آتشی برفروخت ببالای آن پر لختی بسوخت...
بشد پیش با عود زال از فراز ستودش فراوان و بردش نماز
بپیشش سه مجمر پر از بوی کرد ز خون جگر بر دو رخ جوی کرد
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۴)

فضایی نیز که در *شاهنامه* از حضور سیمرغ و راهنمایی کردن رستم تصویر می‌شود فضایی وهمناک و غیر طبیعی است (ر.ک. امینی‌پور ۱۳۹۶: ۱۱۵) رستم را با خود تا کنار آب می‌برد، گویی مهی فضا را دربرگرفته است یا مکان تازه‌ای است که رستم

با آن آشنایی ندارد. به خاطر داشته باشیم که ملاقات زال و رستم با سیمرغ در نزدیکی زابل بوده است و انتظار می‌رود رستم آنجا را به خوبی بشناسد، رستم نمی‌تواند راه خشک میان آب را ببیند یا اینکه این راه وجود ندارد و لحظاتی بعد با نیروی ماورایی سیمرغ به وجود می‌آید؛ زیرا سیمرغ از میان آب به رستم راه خشکی را می‌نمایاند، راهی که بادش بوی خوش بهشتی دارد:

چو آمد به نزدیک دریا فراز فرود آمد آن مرغ گردنفراز
برستم نمود آن زمان راه خشک همی آمد از باد او بوی مشک
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۸)

نکتهٔ آخر این که با توجه به روشن نبودن وجود خدایان در شاهنامه و آنچه در باب ازدواج سام با پری (با یادآوری ایزد بودن پریان) و ارتباط آن با زال بیان شد، می‌توان پرستاری و حمایت سیمرغ از زال را نمودی از نقش پری در جایگاه مادر در نظر گرفت، به این صورت که در غیاب پری در *شاهنامه*، نقش مادرانهٔ او به سیمرغ انتقال یافته است و سیمرغ مانند یک مادر به حمایت زال و سپس خاندان او پرداخته است.

گز

دربارهٔ تقدّس درخت و حتی یکسانی درخت با خدای خورشید سخن بسیار گفته شده است. (ر.ک. فریزر ۱۳۸۲: ۱۸۰ـ۱۵۱) سیروس شمیسا نیز در *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار* به طور کامل به درخت گز و مردم گزپرست پرداخته است. آنچه در این بخش مورد نظر است، بازنمودن ماورایی بودن چوب گزی است که اسفندیار با آن کشته می‌شود. چنانکه گفته شد درخت گز مورد نظر، در محیطی غیرمعمول قرار دارد، در راهی میان آب که از باد آن بوی مشک می‌آید:

برستم نمود آن زمان راه خشک همی آمد از باد او بوی مشک
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۸)

و در انتهای راه خشک، گزی که چوب آن خوارمایه نیست:

گزی دید بر خاک سر بر هوا نشست از برش مرغ فرمانروا
بدو گفت شاخی گزین راست‌تر سرش برترین و تنش کاست‌تر
بدان گز بود هوش اسفندیار تو این چوب را خوارمایه مدار
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۸)

سیمرغ اشاره می‌کند که اگر چه تو باید تیر را به سمت چشم اسفندیار بگیری اما این چوب را زمانه به چشم اسفندیار خواهد زد:

زمانه برد راست آنرا بچشم بدانگه که باشد دلت پر ز خشم
(همان: ۲۹۹)

ماورایی بودن این چوب گز چنان مشهود است که نه تنها اسفندیار با دیدن آن متوجه این موضوع می‌شود بلکه می‌داند که پشوتن هم با دیدن آن، متوجه این امر خواهد شد، چوب گز را به پشوتن نشان می‌دهد و می‌گوید:

بمردی مرا پور دستان نکشت نگه کن بدین گز که دارم بمشت
بدین چوب شد روزگارم به سر ز سیمرغ وز رستم چاره‌گر
(همان: ۳۰۷)

و رستم نیز این امر را تایید می‌کند و به پشوتن می‌گوید:

همانست کز گز بهانه منم وزین تیرگی در فسانه منم
(همان: ۳۰۸)

خشم

می‌دانیم که در نزد آریایی‌ها دو گروه خدای خیر وجود داشته‌اند: اهوره‌ها و دئیوه‌ها. (بهار ۱۳۹۱: ۳۹۷) در گذر زمان و به وجود آمدن فاصله بین اقوام هندو ایرانی، این دو گروه از خدایان راه متفاوتی پیش گرفتند، در هند اسوره‌ها یا اهوره‌ها به خدایان بد و دئیوه‌ها به خدایان خوب تبدیل شدند و برعکس در ایران، اهوره‌ها خدایان خوب و دئیوه‌ها خدایان بد شدند. (ر.ک. کریستین‌سن ۱۳۵۵: ۲و۱) در این روند تغییر، دیوها نخست خدایانی هستند که پشتیبان بیگانگان هستند، سپس به خدایان دشمن

تبدیل می‌شوند و سرانجام مفهوم امروزی دیو را پیدا می‌کنند. (ر.ک. آموزگار ۱۳۸۱: ۱۳) ظهور حضرت زرتشت و آیین او، دئیوه‌ها را چنان اهریمنی و زیانکار می‌کند که حتی از پهنهٔ زمین نیز گریزان و در دل زمین پنهان می‌شوند. (ر.ک. کریستن‌سن ۱۳۵۵: ۱۴) یکی از این دئوه‌ها که نزد ایرانیان از مقام ایزدی به دیوی نزول کرده است «خشم» است. خشم (در پهلوی xēšm و در *اوستا* aēšma) در لغت به معنی شتابان و در *اوستا* دیوی شده است که بدکرداران به او روی می‌آورند و پرهیزکاران به از میان بردن آن می‌کوشند. (بهار ۱۳۹۱: ۹۶) دیوی قوی که در اوستا با صفت خونین‌درفش (ر.ک. اوستا ۱۳۸۵، ج۲: ۸۷۴) آمده است و اوست که کاووس را می‌کشد (ر.ک. سودگرنسک ۱۳۹۹: ۸۹) و ارجاسپ را به جنگ گشتاسپ و دشمن‌داری زرتشت برمی‌انگیزد. (ر.ک. *کتاب هشتم دینکرد* ۱۳۹۹: ۵۶) از سویی *تاریخ سیستان* سبب اصلی نبرد رستم و اسفندیار را نیز همان چیزی می‌داند که ارجاسپ برای آن با گشتاسپ جنگید؛ یعنی برگشتن از دین پدران و پذیرفتن آیین زرتشتی «و پیکار که میان رستم و اسفندیار افتاد سبب آن بود که چون زرتشت بیرون آمد و دین مزدیسنان بیرون آورد رستم آن را منکر شد و نپذیرفت.» (شمیسا ۱۳۷۶: ۲۱، به نقل از *تاریخ سیستان* ۱۳۶۶: ۳۳)

در داستان رستم و اسفندیار ابیاتی وجود دارد که به نظر می‌رسد به یاری‌خواهی رستم از دیو خشم و یاریگری او دلالت می‌کند، امری که در جهان باستان رایج بوده است (ر.ک. بهار ۱۳۹۱: ۳۴۸) و این البته به معنی دیوپرست بودن رستم نیست. سیمرغ وقتی راز چوب گز و کشتن اسفندیار را به رستم می‌گوید از او می‌خواهد هنگام روبرو شدن با اسفندیار، از او فزونی نجوید و از درِ کاستی دربیاید و پوزش بسیار کند، لازمهٔ این امر داشتن آرامش و دور بودن از خشم است:

اگر با من اکنون تو پیمان کنی — سر از جنگ جستن پشیمان کنی
نجویی فزونی به اسفندیار — گه کوشش و جستن کارزار
پس آنگه یکی چاره سازم ترا — بخورشید سربرفرازم ترا

(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۷)

اما سیمرغ از رستم می‌خواهد که هنگام رها کردن تیر خشم بگیرد و هرگاه آدمی خشم می‌گیرد دیو خشم آنجا حاضر است. به نظر می‌رسد سیمرغ از رستم می‌خواهد برای غلبهٔ قطعی بر اسفندیار «خشم خونین درفش» را نیز به یاری بخواند:

زمانه برد راست آنرا به چشم بدانگه که باشد دلت پر ز خشم
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۲۹۹)

و خشم گرفتن رستم در لحظاتی پیش از پرتاب کردن تیر را نیز *شاهنامه* نشان می‌دهد:

به تندی بپاسخ گو نامدار چنین گفت کای پرهنر شهریار
(همان: ۳۰۳)

در ابیات پس از تیر خوردن اسفندیار نیز این خشم رستم را می‌توان دریافت:

چنین گفت رستم به اسفندیار که آوردی آن تخم زفتی ببار
تو آنی که گفتی که رویین‌تنم بلند آسمان بر زمین برزنم...
(همان: ۳۰۵)

با توجه به آنچه در باب برانگیخته شدن ارجاسپ و رستم به وسیلهٔ دیو خشم برای نبرد با گشتاسپ گفته شد، یاری‌خواهی رستم از خشم به توصیهٔ سیمرغ و یاریگری او به رستم با توجه به نمونه ابیات، محتمل می‌نماید.

جادو

در داستان رستم و اسفندیار، اسفندیار سه بار از استفاده از جادو بر ضد خود سخن می‌گوید، هنگامی که در سپیده‌دم روز دوم نبرد رستم و رخش را تندرست می‌یابد به پشوتن می‌گوید:

شنیدم که دستان جادوپرست بهنگام یازد به خورشید دست
چو خشم آرد از جادوان بگذرد برابر نکردم پس این با خرد
(همان: ۳۰۰)

و نیز در نسخه بدلی از چاپ مسکو خطاب به رستم می‌گوید:

کنون رفتی و جادویی ساختی بدین سان سوی رزم من تاختی
(فردوسی ۱۳۷۶، ج۶: ۳۰۱)

نشانی که از استفاده از جادو بر ضد اسفندیار داریم آنجایی است که سیمرغ برای ساخت تیر گز به رستم می‌گوید:

بر آتش مرین چوب را راست کن نگه کن یکی نغز پیکان کهن
(همان: ۲۹۸)

استفاده از لوازم کهنه یکی از روش‌های رایج در جادو و طلسمات است، شاملو در *کتاب کوچه* آورده است: «در میان بعضی کشاورزان سنتی رسم است که برای دفع آفات و چشم‌زخم، بعضی دعاگونه‌ها و اوراد افسون‌آمیز و جادوگونه را لای پارچهٔ کهنه می‌پیچند و در اطراف مزرعه نصب می‌کنند.» (شاملو ۱۳۹۰، ج۱۱: ۵۴) نیز در «*مجمع الدعوات الکبیر*» به تکرار به این موضوع اشاره شده است: «یحسب یوم الاحد بعدد الثآلیل حبات من قماش و تلف فی قطعه قماش قدیمه و...» (العلایی ۲۰۰۷: ۳۲) همچنین هدایت در *نیرنگستان*: «هنگامی که عروس را به خانهٔ داماد می‌برند ... برای سفیدبختی یک لنگه کفش کهنهٔ عروس را در درشکه پهلویش می‌گذارند.» (هدایت ۱۳۴۲: ۱۲۳) قرار دادن پیکان کهنه در تیر گزی که قرار است مرگ اسفندیار را در پی داشته باشد نشان از کاری جادوی است که برای یاری رساندن به رستم در غلبه کردن به اسفندیار و کشتن او به کار گرفته شده است.

نتیجه

اسفندیار از شخصیت‌های مقدّس آیین زرتشتی که با کمک حضرت زرتشت از سوی اهورامزدا رویین‌تن شده است. اگر چه اسفندیار پهلوان زورمندی است اما همراهی نیروی ماوراءالطبیعیِ رویین‌تنی با او سبب شده است رستم در نخستین روز نبرد با او شکست بخورد. شکست رستم از اسفندیار نه غلبهٔ زورمندی او بر

رستم، که از یاریگری نیرویی ماورایی رویین‌تنی اسفندیار ناشی شده است. در این حالت دیگر زورمندی و نیایش برای زورِ بیشتر ـ آنگونه که در نبرد با سهراب انجام شد ـ برای رستم سودمند نخواهد بود. آن چه رستم برای پیروزی بر اسفندیار نیاز دارد نیرو یا نیروهایی است ماوراءالطبیعی که بتوانند با نیروی ماوراءالطبیعی رویین‌تنی مقابله کند و آن را درهم بشکنند. رویین‌تنی اسفندیار موهبتی است که از سوی اهورامزدا، قوی‌ترین ایزد آیین زرتشتی به او عطا شده است و رستم برای غلبه آن، ناچار است چندین ایزد ضعیف‌تر و نیروهای ماورایی کوچک‌تر را به یاری بخواند تا مجموع این نیروها، بر نیروی ماورایی رویین‌تنی اسفندیار غلبه کند و بتواند او را از پای درآورد.

چون در حماسه‌های ملی ایرانی، ایزدان حضور مستقیم ندارند، ناگزیر باید برای پی بردن به یاری‌خواهی رستم از ایزدان و دیگر نیروهای ماورایی، به نشانه‌ها و شواهد جنبی توجه شود. در سفیدخوانی و نگاه به شواهد بین متنی، این نیروهای ماورایی را یاریگر رستم می‌بینیم: ایزد هوم که از ایزدان پیروزی‌بخش آریایی است و جنگاوران یاری‌خواه را پیروزی می‌بخشد، آناهیتا که پهلوانان ایرانی و انیرانی برای پیروزی از او یاری می‌خواهند، خورشید و ایزد مهر که رستم بارها او را به یاری می‌خواهد، زال با توانایی‌های ماوراءالطبیعی که داراست و احتمال ایزدزادگی که این توانایی را قوت بیشتری می‌بخشد، سیمرغ که می‌تواند هم مرغ سئن اوستا باشد، هم نمود پریِ همسر سام (همان گرشاسپ اوستایی) و هم نمود ایزدی آریایی که در این داستان به صورت مرغی درآمده است، چوب گزی ماورایی که اسفندیار تا آن را می‌بیند می‌داند که چوب گزی عادی نیست و غیر عادی بودنش چنان مشهود است که با نشان دادنش به پشوتن، حتی پشوتن نیز آن را درمی‌یابد، دیو خشم که از خدایان آریایی بوده است که بعد به خدایان بد تبدیل می‌شوند و سپس به وسیلهٔ زرتشت منفور و مطرود می‌شوند و در آخر، نیروی ماورایی، جادو است که اسفندیار بارها بر استفادهٔ رستم از آن تأکید می‌کند. جمع شدن تمام این نیروها

به پشتیبانی رستم سبب می‌شود نیروی ماورایی رستم بر نیروی ماورایی رویین‌تنی که مزدا به اسفندیار داده است غلبه کند و او را از پای درآورد.

پی‌نوشت

(۱) در باب چگونگی رویین‌تنی اسفندیار روایات متفاوتی هست. (ر.ک. آیدنلو: ۱۳۹۹)
(۲) نام چند تن از شاهان سلوکی است. نویسنده و مترجم محترم مشخص نکرده‌اند منظور کدام آنطیوکوس است. به نظر می‌رسد ششمین شاه سلوکی، ملقب به آنطیوکوس کبیر (۱۸۷ق.م) باشد.
(۳) بر خلافِ داریوش، خشایارشاه اول و اردشیر.
(۴) دربارهٔ بَبَر، مقالات گوناگونی نوشته شده است که می‌توان به مقالهٔ «ببر بیان (روئین‌تنی و گون‌های آن)» از جلال خالقی مطلق (۱۳۶۷ـ۱۳۶۶) که قسمت نخست در زمستان ۱۳۶۶ و قسمت دوم، بهار ۱۳۶۷ به چاپ رسیده است و «ببر بیان» از محمود امیدسالار (۱۳۶۲) اشاره کرد.

کتابنامه

آموزگار، ژاله و احمد تفضلی. ۱۳۷۰. *اسطورهٔ زندگی زرتشت*. بابل: کتابسرای بابل.
آموزگار، ژاله. ۱۳۸۱. *تاریخ اساطیری ایران*. چ۵، تهران: سمت.
آیدنلو، سجاد. ۱۳۸۸. *از اسطوره تا حماسه*. تهران: سخن.
ـــــــــــ . ۱۳۹۹. *راز رویین‌تنی اسفندیار*. تهران: محمود افشار.
اسدی طوسی، حکیم ابونصر علی‌بن احمد. ۱۳۵۴. *گرشاسپ‌نامه*. به اهتمام حبیب یغمایی. چ۲. تهران: طهوری.
اسلامی ندوشن، محمدعلی. ۱۳۷۲. *داستان داستان‌ها*. چ۴. تهران: آثار.
امیدسالار، محمود. ۱۳۶۲. «ببر بیان». *نشریهٔ ایران‌نامه*. س۳، صص۴۵۸ـ۴۴۷.
امینی‌پور، مریم و محجوب، احمد. ۱۳۹۶. «بررسی آیین شمنی و سایر جادوها در داستان رستم اسفندیار». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۴۷. صص۱۳۷ـ۹۹.
العلایی، ابن‌غیاث‌الدین محمد عبدالمطلب. ۲۰۰۷م. *مجمع الدعواه الکبیر*. چ۳. بیروت: دارالارشاد.

الیاده، میرچا. ۱۳۸۹. *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۴. تهران: سروش.
اوستا. ۱۳۸۵. ج۱ و ۲، پژوهش جلیل دوستخواه. چ۱۰. تهران: مروارید.
اولانسی، دیوید. ۱۳۸۵. *پژوهشی نو در میترا پرستی*. ترجمهٔ و تحقیق مریم امینی. چ۱۰. تهران: چشمه.
بندهشن. ۱۳۹۵. فرنبغ دادگی. گزارنده مهرداد بهار. چ۵. تهران: توس.
بهار، مهرداد. ۱۳۹۱. *پژوهشی در اساطیر ایران*. نهم. ویراست سوم. تهران: آگه.
پورداوود، ابراهیم. بی‌تا. *ادبیات مزدیسنا یشتها*. بی‌جا: انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و ایران لیگ.
پورمند، حسن‌علی و محمود طاووسی. ۱۳۸۹. «ایزدبانوی آب آناهیتا». *کتاب ماه هنر*. ش. ۱۴۳صص۴۷ـ۳۶.
خالقی مطلق، جلال. ۱۳۶۶. «ببر بیان (روئین‌تنی و گون‌های آن)». *مجلهٔ ایران‌نامه*. ش۲۲. صص۲۰۷ـ۲۰۰.
ــــــــــــــ . ۱۳۶۷. «ببر بیان (روئین‌تنی و گون‌های آن)». *مجلهٔ ایران‌نامه*. ش۲۳. صص۴۱۶ـ۳۸۲.
رستگار فسایی، منصور. ۱۳۸۳. *پیکرگردانی در اساطیر*. چ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
زند وهمن یشت.۱۳۴۴. گزارش صادق هدایت. چ۴. تهران: پرستو.
سرکاراتی، بهمن.۱۳۷۸. *سایه‌های شکارشده*. چ۱. تهران: قطره.
سودگر نسک از کتاب نهم دینکرد. ۱۳۹۹. پژوهشگر و سرایندهٔ اشعار پورچیستا گشتاسبی اردکانی. چ۱ تهران: روزآمد.
شاملو، احمد.۱۳۹۰. *کتاب کوچه*. با همکاری آیدا سرکیسیان. چ۳. تهران: مازیار.
شمیسا، سیروس. ۱۳۷۶. *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*. چ۱. تهران: میترا.
عطایی، امید.۱۳۷۲. *نبرد خدایان*. چ۱. تهران: عطائی.
فرامرزنامه بزرگ.۱۳۹۴. سراینده ناشناس. به کوشش ماریولین فان زوتفن و ابوالفضل خطیبی. تهران: سخن.
فردوسی، ابوالقاسم.۱۳۷۶. *شاهنامه*. متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان. چ۴. تهران: قطره.
فریزر، جیمزجورج.۱۳۸۲. *شاخهٔ زرین*. ویرایش و مقدمه رابرت فریزر. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چ۷. تهران: آگاه.

کتاب هشتم دینکرد ۱۳۹۹. آوانویسی ترجمهٔ یادداشت و واژه‌نامه محسن نظری فارسانی. چ۲. تهران: فروهر.

کریستن‌سن، آرتور ۱۳۵۵. *آفرینش زیانکار در روایات ایرانی*. ترجمهٔ احمد طباطبایی. تهران: دانشگاه تهران.

کومن، فرانتس. ۱۳۸۳. *آیین پر رمز و راز میترایی*. مترجم و پژوهش هاشم رضی. چ۲. تهران: بهجت.

مختاری، محمد. ۱۳۷۹. *اسطورهٔ زال*. چ۲. تهران: توس.

مسکوب، شاهرخ ۱۳۴۲. *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*. تهران: امیرکبیر.

میرمیران، سیّدمجتبی و انوشه مرادی. ۱۳۹۱. «تحلیل الگویی داستان رستم و اسفندیار». *فصلنامه مطالعات داستانی*. ش۲. صص۱۰۹ـ۹۵.

مینوی خرد. ۱۳۵۴. ترجمهٔ احمد تفضلی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

نیبرگ، هنریک ساموئل. ۱۳۸۳. *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. چ۱. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

نبی‌لو، علیرضا. ۱۳۹۱. «بررسی داستان رستم و اسفندیار بر مبنای دیدگاه کلود برمون». *فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی*. ش۴. صص۵۲ـ۳۳.

ورمازرن، مارتین. ۱۳۹۳. *آیین میترا*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد. چ۸. تهران: چشمه.

هدایت، صادق. ۱۳۴۲. *نیرنگستان*. چ۳. تهران: امیرکبیر.

هرتسفلد، ارنست. ۱۳۵۴. *تاریخ باستانی ایران بر بنیاد باستانشناسی*. ترجمهٔ علی اصغر حکمت. بی‌جا: انجمن آثار ملی.

References

Al-alāyī, Ebne Qīyāso al-ddīn Mohammad Abdo al-mottalleb. (1428/2007AH). *Majma'o al-dawā'o al-kabīr*. 3rd ed. Beyrūt: Dāro al-eršād.

Amīnī-pūr, Maryam and Mahjūb, Ahmad. (2017/1396SH). "*Barrasī-ye Āyīne Šamnī va Sāyere Jādūhā dar Dāstāne Rostame Esfandīyār*" ("*Study of shamanism and other spells in the story of Rostam Esfandiar*"). *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No 47. Pp. 99-137.

Āmūzegār, Žāleh. (2002/1381SH). *Tārīxe Asātīrī-ye Īrān* (*Mythical history of Iran*).5th ed. Tehrān: Samt.

Āmūzegār, Žāleh and Tafazzolī, Ahmad. (1991/1370SH). *Ostūre-ye Zendegī-ye Zartošt* (*The myth of the life of Zoroaster*). Bābol: Ketāb-xāne-ye Bābol.

Asadī Tūsī, Hakīm Abū Nasr Alī Ebne Ahmad. (1975/1354SH). *Garšāsp-nāmeh*. With the Effort of Habīb Yaqmāyī. 2nd ed. Tehrān: Ketāb-xāne-ye Tahūrī.

Atāyī, Omīd. (1993/1372SH). *Nabarde Xodāyān* (*Battle of the Gods*). 1st ed. Tehrān: Atāyī.

Āydenlū, Sajjād. (2009/1388SH). *az Ostūre tā Hemāse* (*From myth to epic*).Tehrān: Soxan.

Āydenlū, Sajjād. (2020/1399SH). *Rāze Rūyīn-tanī-ye Esfandīyār* (*The secret of Esfandiar's routine*). Tehrān: Mahmūd Afšār.

Avestā. (2006/1383SH). *Pažūheše Jalīle Dūst-xāh* (*Report and research of Jalil Dostkhah*). 1st and 2nd Vol. Tehrān: Morvārīd.

Bahār, Mehrdād. (2012/1391SH). *Pažūhešī dar Asātīre Īrān* (*Research in Iranian mythology*). 3rd ed. Tehrān: Āgah.

Bondahešn. (2016/1395SH). Faranbaq Dādegī. Reporter Mehrdād Bahār. 5th ed. Tehrān: Tūs.

Christensen, Arthur. (1976/1355SH). *Āfarīneše Zīyān-kār dar Revāyāte Īrānī* (*ESSAI SURLA DEMONOLOGIE IRANIENNE*). Tr. by Ahmad Tabātabāyī. Tehrān: University of Tehran.

Cumont, Franz Valery Marie. (2006/1383SH). *Āyīne Por Ramz va Rāze Mītrāyī* (*The Mysterious and Righteous Rite of Mithraism*). Translated and researched by Hāšem Razī. 2nd ed. Tehrān: Behjat.

Eliade, Mircea. (2010/1389SH). *Resāle dar Tārīxe Adyān* (*Treatise on the History of Religions*). Tr. by Jallāl Sattārī. 4th ed. Tehrān: Sorūš.

Eslāmī, Nadūšan. Mohammad-alī. (1993/1372SH). Dāstāne Dāstānhā. 4th ed. Tehrān: Āsār.

Farāmarz-nāmeh Bozorg. (2015/1394SH). *Sorāyande Nā-šenās* (*Anonymous Poet*). With the Effort of Marjolijn van Zutphen and Abo al-fazl Xatībī. Tehrān: Soxan.
Ferdowsī, Abo al-qāsem. (1997/1376SH). *Šāh-nāmeh*. Critical text from the Moscow edition. With the Effort of and Advisor of Dr. Sa'īd Hamīdīyān. 4th ed. Tehrān: Qatre.
Frazer, James George. (2005/1382SH). *Šāxe-ye Zarrīn* (*Golden branch*). Edited and Introduced by Robert Frazer. Tr. by Kāzem Fīrūz-mand. 7th ed. Tehrān: Āgāh.
Hedāyat, Sādeq. (1963/1342SH). *Neyrangestān*. 3rd ed. Tehrān: Amīr-kabīr.
Hertzfeld, Ernest Emile. (1975/1354SH). *Tārīxe Bāstānī-ye Īrān dar Bonyāde Bāstān-šenāsī* (*Ancient history of Iran based on archeology*). Tr. by Alī Asqar Hekmat. Bija. Publications of the National Works Association.
Khaleghi Motlagh, Jalal. 1987. "The Tiger of Expression (Routine and its Species)" Iranian Journal, Volume 22, pp.
_____ . 1988. "Tiger of Expression (Routine and its Species)" Irannameh Magazine, Vol. 23, pp. 382-416.
Moxtārī, Mohammad. (2000/1379SH). *Ostūre-ye Zāl* (*The myth of Zal*). 2nd ed. Tehrān: Tūs.
Meskūb, Šāh-rox. (1963/1342SH). *Moqadameh-ī bar Rostam va Esfandīyār* (*Introduction to to Rostam and Esfandiar*). Tehrān: Amīr-Kabīr.
Mīrmīrān, Seyyed Mojtabā and Morādī, Anūšeh. (2012/1391SH). "*Tahlīle Olgūyī-ye Dāstāne Rostam va Esfandīyār*" ("*Model Analysis of the Story of Rostam and Esfandiar*"). *Quarterly Journal of Fiction Studies*. No. 2. Pp. 95-109.
Mīnūye Xerad. (1975/1354SH). Tr. by Ahmad Tafazzolī. Tehrān: Iran Culture Foundation Publishing.
Nyberg, Henrik Samuel. (2006/1383SH). *Dīnhā-ye Īrāne Bāstān* (*Religions of Ancient Iran*). Tr. by Seyfo al-ddīn Najm-ābādī. 1st ed. Kermān: Shahid Bahonar University of Kerman.
Nabī-lū, Alī-rezā. (2012/1391SH). "*Barrasī-ye Dāstāne Rostam va Esfandīyār bar Mabnāye Dīd-gāhe Claude Bremond*" ("*Study of the story of Rostam and Esfandiar based on the view of Claude Bremond*"). *Textbook of Persian literature*. No. 4 Pp. 33-52.
Omidsalar, Mahmoud 1362. "Tiger of Expression". Iranian Journal, Volume 3, pp. 447-458.

Pūr-dāvūd, Ebrāhīm. Bita. *Adabīyāte Mazdīsnā Yašthā* (*Mazdisna Literature, Yashtha*). Bija: Publications of the Iranian Zoroastrian Association of Mumbai and Iran League.
Pūr-mand, Hasan-alī and Tāvūsī, Mahmūd. (2010/1389SH). "*Īzad Bānū-ye Ābe Ānāhītā*", Ketāb Māhe Honar "*The Goddess of Water Anahita*", Book of the Month of Art. No. 143. Pp. 36-47.
Rastegār Fasāyī, Mansūr. (2006/1383SH). *Peykar-gardānī dar Asātīr* (*Configuration in mythology*). 1st ed. Tehrān: Institute of Humanities and Cultural Studies.
Sarkārātī, Bahman. (1999/1378SH). *Sāyehā-ye Šekār Šode* (*Hunted shadows*). 1st ed. Tehrān: Qatre.
Sūd-gar Nask from the ninth book of Din-kard. Researcher and poet of poems by Pūr-čīstā Goštāsbī-ye Ardakānī. 1st ed. Tehrān: Rūz-āmad.
Šamīsā, Sīrūs. (1997/1376SH). *Tarhe Aslī-ye Dāstāne Rostam va Esfandīyār* (*The main plot of the story of Rostam and Esfandiar*). 1st ed. Tehrān: Mītrā.
Šāmlū, Ahmad. (2011/1390SH). *Ketābe Kūče* (*Alley book*). In partnership with Āydā Sar-kīsīyān. 3rd ed. Tehrān: Māzīyār.
The eighth book of Dinkord. (2020/1399SH). Transliteration, translation, notes and glossary Mohsen Nazarī Fārsānī. 2nd ed. Tehrān: Forūhar.
Ulansey, David. (2008/1385SH). *Pažūhešī Now dar Mītrā-parastī* (*The origins of the Mithraic mysteries: cosmology and salvation in the* ...). Translated and researched by Maryam Amīnī. 10th ed. Tehrān: Češmeh.
Vermaseren, Maarten Jozef. (2014/1393SH). *Āyīne Mītrā* (*Mithra Ce Dieu mysterieux*). Tr. by Bozorg Nāder-zād. 8th ed. Tehrān: Češme.
Zand Vahman Yašt. (1965/1344SH). *Gozāreše Sādeq Hedāyat* (*Sadegh Hedayat Report*). 4th ed. Tehrān: Parastū.

In the Name of God

Mytho-Mystic Literature

Quarterly Journal

Islamic Azad University-South Tehrān Branch
Deputy of Research

No. 67 , Summer2022

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 Influence of Ayn al-Quzat Hamadani on Mohammad Nassir-a-din Makki Hosseini, Regarding Their Epistemological Views in *Tamhīdāt* and *Bahr al-Maani*/……...……..9
Kāzem Asghary Somayyeh Khādemi
Allegorical Images in Maghamat al-Gholoob; An Analysis Based on the Views of Paul Nwyia/……...……10
Manizheh Poolādi; Amir Hossein Hemmati; Atā Mohmmad Rādmanesh
Attār of Nishapur's *Mantiq-u-Tayr* and Orhan Pamuk's *The Black Book*: A Comparative Study/……...……11
Samirā Jamāli Qotlu; Nāser Alizādeh; Ārash Moshfeghi
The Ritual of Sacrifice of Animals in the Persian Poetry-Narrative Texts; An Analysis Based on Theories of Sacrifice/ 12
Āzādeh Rahmāni; Jamshid Jalāli Sheyjāni; Mahmoodrezā Esfandiyār
The Wise Fools (Uqalā al-Majānin) and Sufis; A Study Based on the Views of Ibn Arabi and Ayn al-Quzat/……13
Ali Rahimi; Hātef Siyāhkoohiyān; Jamshid Sadri
The Myth of the Creation of the Devil in French and Iranian Literatures; A Case Study: *The Temptation of Saint Anthony* and *Serivili's House*/……..14
Mehdi Sharifiān; Ahmad Vafāei Basir
Mythological Analysis of the Story of Bahram & Azadeh Based on Northrope Frye's Theory of Mythos of Fall; The Case of Study: Enameled Ceramics of Ilkhanid Period/……15
Yaqoob Tālebi; Bahman Nāmvar Motlaq
Zahhak the Snake Shoulder and Nahusha; A Comparative Analysis/…….16
Ali Farzāneh Qasrodashti; Mahmood Rezaei Dasht-arzhaneh; Farrokh Hājiyāni
The Essential Structures of Myth in the Ages of Tradition and Modernity; A Comparative Study Based on the Views of Twentieth Century Mythologists/……..……...….17
Mahsā Mokhtāri Nimā Valibeig; Marjān Khānmohammadi
The Role of Supernatural Forces in the Battle of Rostam and Esfandiyār/…18
Hossein Mirzāniknām

Abstracts of Articles in English

The Influence of Ayn al-Quzat Hamadani on Mohammad Nassir-a-din Makki Hosseini, Regarding Their Epistemological Views in *Tamhīdāt* and *Bahr al-Maani*

[*]Kāzem Asghary
M.A Candidate of Religions and Mysticism, AzarbaijanShahid Madani University
[**]Somayeh Khādemi
The Assistant Professor of Religions and Mysticism, AzarbaijanShahid Madani University

Mohammad Nassir-a-din Makki Hosseini in his book *Bahr al-Maani* (The Sea of Meanings) pays considerable attention to epistemological issues. The purpose of the present article is to explain his the epistemological views and to examine the influence of Ayn al-Quzat Hamadani's *Tamhīdāt* on his ideas. This study has been done by using descriptive-analytical method and based on library resources. The findings show that Mohammad Makki not only in content, but also in words and phrases, has been influenced by the epistemological views of Ayn al-Quzat. Both mystics have distinguished between inward knowledge and outward knowledge, and have considered outward knowledge as the divine knowledge that mystics receive it due to their degree of unshakable faith in God. According to both of them, man can attain divine knowledge through self-knowledge and the knowing of the prophet Muhammad; but knowing the divine essence is not possible and one can only know about divine names, attributes and acts. They speak of the existence of an obstacle (hejab) in knowing God and believe that this obstacle will not be completely removed; and for some reasons such as content, human limitations and religious limitations, the inability of the audience to understand the concepts and the issue of confidentiality, the divine teachings are inexpressible. These topics are covered in more detail in *Bahr al-Maani* than in *Tamhīdāt*.

Keywords: Epistemology, Mohammad Nassir-a-din Makki Hosseini, *Bahr al-Maani*, Ayn al-Quzat Hamadani, *Tamhīdāt*.

---

[*]Email: kaazemasghary@gmail.com
[**]Email: S.Khademi@azaruniv.ac.ir

Received: 2022/03/03
Accepted: 2022/04/04

Allegorical Images in *Maghamat al-Gholoob*; An Analysis Based on the Views of Paul Nwyia

[*]Manizheh Poolādi
Ph D. Candidate of Persian Language and Literature, IAU, Shahrekord Branch
[**]Amir Hossein Hemmati
The Associated Professor of Persian Language and Literature, IAU, Shahrekord Branch
[***]Atā Mohmmad Rādmanesh
The Visiting Professor of Persian Language and Literature at IAU, Shahrekord Branch

In mystical texts, abstract concepts are explained by using the referential language and literary possibilities of language, such as allegory. The main purpose of allegory is to teach the holy traveler (sālek) to go through the stages of mystical journey (suluk) and to reach perfection. The use of allegorical language in mysticism is attributed to Abul-Hassan Nouri. After briefly referring to the background and function of allegory, in the present study, by using the method of analyzing of information and the library resources, the content and theme of *Maghamat al-Gholoob* (Authorities of Hearts), by Abul-Hassan Nouri, have been studied and types of allegory such as Quranic allegories, metaphors and allegorical similes have been analyzed based on the views of Paul Nwyia. The findings show that the mysticial stations and principles, in their most abstract form, are presented in this treatise. Non-narrative allegory, along with metaphor, allegories, and allegorical additions, are among the most frequent types of allegory in *Maghamat al-Gholoob*.

Keywords: Abul-Hassan Nouri, *Maghamat al-Gholoob*, Allegorical Language, Non-Narrative Allegory, Allegorical Images.

[*]Email: manije.pooladi@yahoo.com
[**]Email: hematiamir80@yahoo.com
[***]Email: Ataradmanesh1394@gmail.com

Received: 2022/01/09
Accepted: 2022/04/04

Attār of Nishapur's *Mantiq-u-Tayr* and Orhan Pamuk's *The Black Book*: A Comparative Study

[*]**Samirā Jamāli Qotlu**
Ph D. Candidate of Persian Language and Literature, IAU, Bonab Branch
[**]**Nāser Alizādeh**
The Professor of Persian Language and Literature, Azarbaijan University of Shahid Madani
[***]**Ārash Moshfeghi**
The Assistant Professor of Persian Language and Literature, IAU, Bonab Branch

Orhan Pamuk, the well-known Turkish novelist, has created some of his works under the influence of Iranian literature and in accordance with the patterns found in the masterpieces of classical Persian literature. In *The Black Book*, one of Pamuk's novels, modern Western storytelling methods are combined with ancient stories and anecdotes of Eastern literature, including Persian literature. In the novel, Pamuk has paid special attention to Attār of Nishapur's *Mantiq-u-Tayr* and has tried to match his work with the symbolic patterns in *Mantiq-u-Tayr*. He has taken advantage of the content of *Mantiq-u-Tayr* and used it as a structural support for his work, and by creating special narrative situations, he has tried to represent the mystical paths in his novel. The present article, by analytical-comparative method, examines the way Pamuk benefits from Attar's ideas and how he was influenced by the *Mantiq-u-Tayr*. The findings show that the mystical, allegorical and narrative capacities of *Mantiq-u-Tayr* and *The Black Book* are similar in different ways. In his novel, Pamuk provides a semantic representation of the mystical concepts of *Mantiq-u-Tayr*, and refers directly to its stories, especially the story of the birds' journey to Mount Qaf; also, the mention of some common proper names in both books clearly shows that there is a deep intertextual relationship between the two works.

Keywords: Orhan Pamuk, *The Black Book*, Attār of Nishapur, *Mantiq-u-Tayr*, Simorgh.

[*]Email: samira.jamali1358@gmail.com
[**]Email: nasser.alizadeh@gmail.com
[***]Email: Moshfeghi.arash@gmail.com

Received: 2022/03/10
Accepted: 2022/04/04

Sama and Kathak: A Comparative Study

[*]**Āzādeh Rahmāni**
The Ph D. Candidate of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch
[**]**Jamshid Jalāli Sheyjāni**
The Associated Professor of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch
[***]**Mahmoodrezā Esfandiyār**
The Associated Professor of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch

Sama in Qadiriyya (the Sufi path) and Kathak in Hinduism are the most well-known dances. Both are intertwined with religious beliefs and consider dancing as one of the ways to communicate with spiritual world. In addition to the aesthetic aspects, ritual dances have mystical, religious and narrative meanings that have evolved over time. According to the views of Qadiriyya sect, the mystic tries to communicate with the supernatural world during the Sama. Using the analytical-comparative method, the present article describes the similarities and differences between the two types of dances and shows the influence of Qadiriyya and Hinduism on each other on this issue. The findings show that despite the ritual and religious differences, there are common structures in the two dances. Kathak dance, as performed in Hindu temples, is rooted in the worship of the Creator and in some aspects of form and content is similar to Sama. Kathak seems to have been influenced by the Qadiriyya's Sama and underwent changes during the reigns of the Delhi kings and the Mongol emperors, through cultural ties between Islam and Hinduism.

Keywords: Hinduism, Qaderiyya, Dance, Sama, Kathak.

[*]Email: rahmane.a110@gmail.com
[**]Email: jalalishey@gmail.com
[***]Email: mresfandiar@gmail.com

Received: 2022/02/05
Accepted: 2022/04/04

The Wise Fools (Uqalā al-Majānin) and Sufis; A Study Based on the Views of Ibn Arabi and Ayn al-Quzat

[*]**Ali Rahimi**
The Ph D. Candidate of Religions and Mysticim, IAU, Takestan Branch
[**]**Hātef Siyāhkoohiyān**
The Assistant Professor of Religions and Mysticim, IAU, Takestan Branch
[***]**Jamshid Sadri**
The Associated Professor of Religions and Mysticim, IAU, Takestan Branch

In mystical texts, the abrogation of Islamic Laws by wise fools (Uqalā al-majānin) is one of the most frequent issues that has been interpreted in various ways. By using descriptive- analytic method, the present article attempts to explain the theoretical approaches of Sufis about the abrogation of the Islamic Laws by wise fools and to recognize the causes of it from their point of view. An attempt is made to answer these questions: In mystical anthropology, which human faculty is related to Islamic Laws? If the intellectual faculty declines, is there any other faculty related to these Laws? Considering the fact that the wise fools have a kind of intellect, can they be considered as obligated to enforce Islamic Laws like other wise men? The findings of the study show that the Sufis believe that the wise fools receive Divine inspirations and experience a state of intoxication and these spiritual modes justify According to some Sufi theories, the decline of intellect and their behavior. consequently the abrogation of Islamic Laws is a gift from God; and some Sufis consider the intoxication state of a wise fool as constant praying. The aim of the research is to study the reasons for the abrogation of Islamic Laws by wise fools from the point of view of Sufis, especially Ibn Arabi and Ayn al-Quzat Hamadani.

Keywords: Wise Fools (Uqalā al-majānin), Islamic Laws, Islamic Mysticism, Sufism, Divine Inspirations, Intoxication, Ibn Arabi, Ayn al-Quzat Hamadani.

[*]Email: mohsan.mohsani@ tiau.ac.ir
[**]Email: : siyahkoohiyan@tiau.ac.ir
[***]Jamshid.sadri@tiau.ac.ir

Received: 2022/02/09
Accepted: 2022/04/04

The Myth of the Creation of the Devil in French and Iranian Literatures; A Case Study: *The Temptation of Saint Anthony* and *Serivili's House*

[*]Mehdi Sharifiān
The Professor of Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University
[**]Ahmad Vafāei Basir
Ph D. in Persian Language and Literature, IAU, Roodehen Branch

Myth is a kind of story that the ancient people once considered to be true, but today, the emphasis is on its narrative aspect. In the story of *The Temptation of Saint Anthony*, Gustave Flaubert has made effective use of the myths of ancient Iran, and has shown his interest in the theme of encountering of man and the devil. In the poem of *Serivili's House*, Nima Yooshij has also made mythopoeia. In this poem, based on his past culture, he has dealt with the encountering of man and the devil and has intervened in it. The devil has a mythological role in both works and plays a social function. The present research, by using analytical-comparative method, examines the common themes of the myths in *The Temptation of Saint Anthony* and *Serivili's House* based on the story of the creation of the devil. The findings show that Nima Yooshij is completely influenced by Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* in composing *Serivili's House*.

Keywords: Gustave Flaubert, *The Temptation of Saint Anthony*, Nima Yooshij, *Serivili's House*, The Devil.

[*]Email: drmehdisharifian@gmail.com
[**]Email: a.vafaeibasir@yahoo.com

Received: 2022/02/10
Accepted: 2022/04/04

Mythological Analysis of the Story of Bahram & Azadeh Based on Northrope Frye's Theory of Mythos of Fall; The Case of Study: Enameled Ceramics of Ilkhanid Period

[*]Yaqoob Tālebi
Ph. D. in Islamic Arts, Tabriz Islamic Arts University
[**]Bahman Nāmvar Motlaq
The Associated Professor of French Language and Literature, Shahid Beheshti University

One of the main approaches in contemporary literary criticism is the archetypal approach. Northrop Frye, The foremost theorist of archetypal criticism, argues that the mythological archetypes appear in a variety of literary texts and the corresponding genres for the four seasons are as follows: The mythos of spring: comedy; The mythos of summer: romance; The mythos of fall: tragedy; The mythos of winter: irony. Frye believes the tragedy focuses on a single hero who passes through the six phases - from innocence to falling - in his/her life and finally calm prevails in the atmosphere. The present article, by a descriptive and analytical approach, attempts to study the motifs of enameled ceramics of Ilkhanid period based on Northrope Frye's theory of archetypal criticism. These motifs depict scenes from the story of Bahram & Azadeh (as narrated in *Shāhnāmeh*). The results show that the visual narrative of the story is based on the form of the mythos of fall and the genre of tragedy and convey a special political and social message to its audience.

Keywords: Enameled Ceramics, Archetypal Criticism, Bahram & Azadeh, The Mythos of Fall, Tragedy.

[*]Email y.talebi@tabriziau.ac.ir
[**]Email: bnmotlagh@yahoo.fr

Received: 2021/12/26
Accepted: 2022/04/04

Zahhak the Snake Shoulder and Nahusha; A Comparative Analysis

[*]**Ali Farzāneh Qasrodashti**
Ph D. Candidate of Persian Language and Literature, Shiraz University
[**]**Mahmood Rezaei Dasht-arzhaneh**
The Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University
[***]**Farrokh Hājiyāni**
The Associate Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University

Due to their common roots, the epics and myths of Iran and India are very similar. Zahhak the snake shoulder is one of the characters of Iranian epics, whose functions are also seen among the epic characters of India. Vishvarupa because of having three heads and Vritra because of his connection to drought are epic characters that scholars consider them to be the Indian counterpart of Zahhak. Also, the story of Indra's sin and the transfer of his power to Nahusha has many similarities with the story of Jamshid's sin and accession of Zahhak to the kingdom. In Indo_Iranian narratives, Indra and Jamshid are examples of sinners who lose their Farr (glory and splendor). But Zahhak and Nahusha, as their successors, after committing similar crimes such as trying to seize the former king's wives, humiliating the clergy and supporting heresy in religion and society, are deposed and taken captive in places like the underworld. In the present article, the commonalities of these stories in *Shāhnāmeh*, *Mahabharat* and other Indo-Iranian narratives are compared and analyzed. The findings show that, contrary to the opinion of many scholars who compare Zahhak with Vishvarupa and Vritra, in Indian narratives, Nahusha is more consistent with Zahhak.

Keywords: *Shāhnāmeh*, Jamshid, Zahhak, *Mahabharat*, Nahusha.

[*]Email: alifarzaneqd@gmail.com
[**]Email: mrezaei@shirazu.ac.ir
[***]Email: f.hajiyani@rose.shirazu.ac.ir

Received: 2022/02/11
Accepted: 2022/04/04

The Essential Structures of Myth in the Ages of Tradition and Modernity; A Comparative Study Based on the Views of Twentieth Century Mythologists

[*]**Mahsā Mokhtāri**
The Lecturer of Architecture and Urban Planning, Payame Noor University
[**]**Nimā Valibeig**
The Assistant Professor of Conservation & Restoration of Historic Building and Sites, Art University of Isfahan
[***]**Marjān Khānmohammadi**
The Assistant Professor of Architecture, IAU, Arak Branch

Modernity has influenced the mythological attitude through scientific thinking and rationalism. Based on the views of prominent mythologists of the twentieth century and by using library sources and comparative method, in the present research, the impact of modernity on the structural-cognitive concepts of myth is analyzed. In order to understand the effects of modernity, the religious, historical, artistic, literary, temporal and spatial, philosophical and scientific aspects of myths in the period before the emergence of modernity and after its emergence have been compared. Also, differences and similarities in the structural-cognitive concepts of myths before and after the advent of modernity have been analyzed. The findings show that at the beginning of modernity, changes in attitudes in the structural concepts of myth, such as temporal, spatial, scientific and philosophical concepts have diminished the role of myths. However, after the decline of modernity, the scientific attitude with its expansion was able to include the mythological attitude.

Keywords: Modern Ideas, Myth, Tradition, The Mythologists of the Twentieth Century, Modernity.

[*]Email: : mokhtari.payamenoor@gmail.com
[**]Email: n.valibeig@aui.ac.ir
[***]khanmohamadi.marjan@gmail.com

Received: 2022/02/09
Accepted: 2022/04/04

The Role of Supernatural Forces in the Battle of Rostam and Esfandiyār

Hossein Mirzāniknām
The Assistant professor of Persian language and Literature, University of Hormozgan

On the first day of the battle, Esfandiyār overcomes Rustam with the power of invulnerability, a divine power, and not by use of muscle. This is a blessing given by Ahura Mazda, the strongest god of Zoroastrianism. Rustam has to ask the gods and smaller supernatural forces to help him to overcome Esfandiyār's invulnerability. In *Shāhnāmeh*, there are numerous signs of the widespread presence of supernatural forces, including gods, demon, fairy, and Rustam calls them to overcome Esfandiyār. The present article attempts to analyze textual and inter-textual evidences of the role of supernatural forces and Rostam's help from them. The results show that a group of supernatural forces came to Rostam's aid in the last battle, and this caused a balance in the supernatural forces on both sides and led to Rostam's victory over Esfandiyār. The research is a qualitative one based on text analysis.

Keywords: Epics, *Shāhnāmeh*, Rostam and Esfandiyār, Helping Gods, Supernatural Forces.

*Email: niknam@hormozgan.ac.ir

Received: 2022/02/08
Accepted: 2022/04/04

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:+ 982188830023
E-mail : jmmlq@azad.ac.ir
http: //jmmlq.azad.ac.ir

Islamic Azad University
South Tehran Branch

No. 67 - Summer 2022

ISSN: 2008 - 4420

Mytho - Mystic Literature

Quarterly Journal

Journal of Islamic Azad University

No. 67 - Summer 2022

Islamic Azad University
South Tehran Branch
Deputy of Research