ادب فارسی

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی ۹۲۶۲-۲۲۵۱
سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ ، پیاپی ۳۰

ناشر
دانشگاه تهران

بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک اسرارنامه و تذکرةالاولیای عطّار ۱
عبدالرضا سیف و حمیدرضا فهندژ سعدی

«نام‌دهی و طبقه‌بندی» در اشعار سیاسی- اجتماعی فرخی یزدی براساس الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون ۲۱
محمد کیشانی فراهانی و منوچهر اکبری

تطور و تحول فرزندنامه در ادوار ادب فارسی (قرن چهارم تا دوران معاصر) ۴۵
آسیه ذبیح‌نیا عمران

بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری بوف کور با دانشجوی پراگ ۶۳
ابراهیم رنجبر

تیغ تهمورث ۸۱
بهزاد اتونی

ترسیم نظام گفتمان تعلیمی در چند متن روایی منظوم ۱۰۳
فضل‌الله خدادادی

سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی (بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری) ۱۲۱
سعید رحیمی و علیرضا امامی

گزارش یک ربایش (حلّ رسالةالقدس و غلطات‌السّالکین روزبهان به وسیلهٔ قطب‌الدّین محمّد جامی در حدیقةالحقیقه) ۱۴۱
همایون شکری

از اسطورهٔ فرّ تا انرژی کیهانی در شاهنامهٔ فردوسی ۱۶۳
زهرا جلیلی، عبدالله وائق عباسی و محمدامیر مشهدی

بررسی و تحلیل کارکرد رنگ در شعر پایداری افغانستان براساس نظریهٔ ماکس لوشر؛ مطالعهٔ موردی اشعار خلیل‌الله خلیلی ۱۸۷
شفیع‌الله سالک، مهسا رون و سیدعلی قاسم‌زاده

واکاوی مقولهٔ مکان در سه داستان شاهنامه بنا بر نظریهٔ ذهنیت اسطوره‌ایِ لوی-برول ۲۱۱
آرمان فاتح دولت‌آبادی، حبیب‌الله عباسی و عفت نقابی

بررسی اندیشه‌های ایرانشهری به عنوان مؤلّفهٔ سبک فکری در گرشاسپ‌نامه ۲۳۱
سیدمحمد فتح‌الله‌زاده و میرجلیل اکرمی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب فارسی

(مجلّهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: چاپی: ۹۲۶۲ـ۲۲۵۱، الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۳۰

ناشر: دانشگاه تهران

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: عبدالرّضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: منوچهر اکبری (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریّه

علی‌محمد پشتدار
استاد دانشگاه پیام نور تهران

حبیب‌الله عباسی
استاد دانشگاه خوارزمی

علی‌محمد مؤذنی
استاد دانشگاه تهران

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

علیرضا نبی‌لو
استاد دانشگاه قم

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه تهران

عبدالله واثق عباسی
استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

سیدمحمد منصور
دانشیار دانشگاه تهران

عباسعلی وفایی
استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

کارشناس: کمال سحاب اسدی ضمیر

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، ضلع شمالی، اتاق ۲۰۷، دفتر مجلّات

نشانی رایانامهٔ مجلّه: Jperlit@ut.ac.ir **تلفن:** ۶۶۹۷۱۱۷۰-۰۲۱

مجلّهٔ **ادب فارسی**، براساس ابلاغیّهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۵۵۸۵۲ مورّخ ۹۰/۴/۲۱ کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، درجهٔ **علمی** دارد.

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

نشریّهٔ ادب فارسی در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (Isc) به نشانی www.isc.gov.ir ، اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.sid.ir ، پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی www.Ulrichs internationals directory و آکادمیا به نشانی www.academia.edu نمایه می‌شود.

راهنمای نویسندگان ادب فارسی

دوفصلنامهٔ ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی (علمی-پژوهشی) در حوزهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی زبان فارسی است. این نشریّه مقالاتی در این زمینه‌ها منتشر می‌کند:

تحقیقات در زمینهٔ ادبیّات کهن و معاصر فارسی در سراسر حوزهٔ نفوذ این زبان؛ نقد و تصحیح متون فارسی؛ تاریخ ادبیّات و سبک‌شناسی؛ دستور زبان؛ مسائل زبان‌شناختی؛ ادبیّات عامّهٔ فارسی؛ و تحقیقات در زمینهٔ آموزش زبان فارسی.

شرایط پذیرش مقالات

۱. ویژگی‌های کلّی

- مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده/ نویسندگان باشد و در آن، نکته‌هایی تازه طرح و شرح شده باشد؛
- حفظ امانت در نقل اقوال و نظریّات دیگران ضروری است و باید با ارجاع دقیق به منابعِ معتبر همراه باشد؛
- مقاله نباید در نشریّه‌ای دیگر منتشر یا هم‌زمان به نشریّه‌ای دیگر فرستاده شده باشد؛
- چاپ مقاله مشروط به تأیید نهاییِ هیئت تحریریّهٔ نشریّه است؛
- گواهی پذیرش مقاله، پس از تأیید سردبیر، به صفحهٔ شخصیِ نویسنده در سامانه فرستاده خواهد شد؛
- مسئولیّت مطالب و محتوای مقاله برعهدهٔ نویسنده است؛
- نشریّه در ویرایش ادبی و فنّی مقاله، برطبق موازین علمی، آزاد است؛
- حجم مقاله نباید بیش از ۸۰۰۰ واژه باشد (بدون چکیدهٔ انگلیسی)؛
- نام و نام خانوادگی و مرتبهٔ علمی و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل و رشتهٔ تحصیلیِ نویسنده/ نویسندگان و همچنین، رایانامهٔ دانشگاهیِ نویسندهٔ مسئول و شمارهٔ تلفن همراهِ او حتماً در سامانهٔ نشریّه قید شود؛
- نویسندگان مقاله نباید بیش از سه نفر باشند؛
- مشخّصات همهٔ نویسندگان باید در برگهٔ موجود در سامانه درج و همچنین صورت کامل‌ترِ آن، به این شرح، در فایلی جداگانه در سامانه بارگذاری شود:

ـ سِمَت نویسنده یا نویسندگانی که عضو هیئت علمی هستند (اعمّ از استادیار، دانشیار یا استاد)، و نیز گروه درسی و دانشگاه محلّ تدریسِ آنان باید مشخّص شود؛ وگرنه از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکرِ رشته و دانشگاه محلّ تحصیل استفاده شود؛

- ارسال مقاله صرفاً از طریق سامانهٔ ادب فارسی به نشانیِ https://jpl.ut.ac.ir امکان‌پذیر است؛

● مقالات دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری و نیز دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد باید با نظارت مؤثّر یکی از اعضای هیئت علمیِ دارای دکتریِ تخصّصی یا یک دانش‌آموختهٔ دکتری، تألیف و نام او نیز جزء اسامیِ نویسندگان قید شود.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» در گواهیِ پذیرش براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

۲. اجزای مقاله

● عنوان مقاله باید گویا و بیانگر محتوای آن باشد؛

● چکیدهٔ فارسی: شامل ۲۰۰-۲۵۰ کلمه در آغاز مقاله (با اندازهٔ قلم ۱۱) و چکیدهٔ انگلیسی در پایانِ مقاله بعد از فهرست منابع پایانیِ مقاله (با همان تعداد کلمه و با اندازهٔ قلم ۱۰) دربردارندهٔ نگاهی کلّی به مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها باشد؛

● واژه‌های کلیدی: در انتهای دو چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (شامل ۵ تا ۷ واژهٔ تخصّصیِ مرتبط با موضوع مقاله و مذکور در چکیده) می‌آید؛

● مقدمه: باید شامل «بیان مسئله»، «هدف پژوهش» و «پیشینهٔ پژوهش»، «پرسش‌ها و فرضیّه‌های پژوهشی» و دیگر اطّلاعات مرتبط باشد (کلیهٔ مواردِ بیان مسئله، هدف، پیشینه، پرسش و فرضیه و... زیر عنوان مقدمه قرار می‌گیرند و نیازی به عنوان‌بندی جداگانه و شماره‌گذاری برای آنها نیست)؛

● پیکرهٔ اصلیِ مقاله: باید مبانیِ نظری، بحث و استدلال و تحلیل و تقسیم‌بندی‌های محتوایی را دربرداشته باشد؛

● نتیجه: باید دربردارندهٔ یافته‌های منطقی و مفیدِ برآمده از پژوهش‌های مقاله باشد؛

● پی‌نوشت: شامل توضیحات طولانیِ ضروری است که پس از نتیجه می‌آید؛

● منابع: در پایانِ مقاله باید برمبنای شیوه‌نامهٔ نشریّه تنظیم شود.

ویژگی‌های ویرایشی و نگارشی

به‌منظورِ تسریع در آماده‌سازی و ویرایش مقالات، توجّه به نکات ذیل اکیداً توصیه می‌شود:

● رعایت زبان فارسیِ معیار و نثر علمی و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلّفانه؛

● رعایت رسم‌الخطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی براساسِ دستور خطّ فارسی و مطابقت املاییِ واژه‌ها با فرهنگ املاییِ خطّ فارسی (تألیف علی‌اشرف صادقی و زهرا زندی مقدّم)؛

● استفادهٔ به دور از از افراط و تفریط از معادل‌های مصوّب فرهنگستان برای واژه‌های بیگانه براساسِ آنچه در وبگاه فرهنگستان آمده است؛

● ویراسته و پیراسته‌بودن مقاله به‌لحاظِ ادبی و فنّی و حروف‌نگاری؛ ازجمله رعایت فاصله و نیم‌فاصله (با گرفتن هم‌زمان کلیدهای کنترل+شیفت+۲) در میان کلمات و گذاشتن تشدیدها و همزه‌ها و حرکت‌گذاریِ لازم و به دور از افراط.

شیوهٔ تنظیم متن

● عنوان اصلی مقاله با قلم ۱۸ سیاه (IR Lotus (Bold و عناوین فرعیِ داخل متن با قلم ۱۳ سیاه تنظیم شود (قلم مورد نظر مجله را می‌توانید در گوگل بیابید و دانلود کنید و در پوشهٔ فونت‌های کامپیوتر خود قرار دهید)؛

● متن مقاله با قلم ۱۳ IR Lotus در محیط واژه‌پرداز (Word) تنظیم شود؛

● عبارات لاتین درون‌متنی با قلم ۱۰ Times New Roman تنظیم شوند و درون پرانتز در مقابل واژه قرار گیرند؛

● فاصلهٔ میان سطرهای متن مقاله ۱ سانتی‌متر در نظر گرفته شود؛

● ابتدای هر بند (پاراگراف) با نیم‌سانتی‌متر تورفتگی شروع شود. البتّه سطر نخستِ زیرِ هر عنوان نباید تورفتگی داشته باشد؛

● حاشیهٔ متن مقاله از بالای صفحه باید چهارونیم و از پایین سه‌ونیم سانتی‌متر و از راست و چپ، هریک، چهارونیم سانتی‌متر باشد؛

● اندازهٔ قلم چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع پایانی، ارجاعات درون‌متنی و نیز عبارات توضیحی (که بین دو کمان قرار می‌گیرند)، نقل قول‌های مستقیمِ مستقل از متن، شعرها (شامل ابیات و تک‌مصراع‌ها)، تاریخ‌های ولادت و وفات یا دورهٔ حکومت و ... (که بین دو کمان قرار می‌گیرند) و نیز محتویات جداول و نمودارها و توضیحات مربوط به آنها و همچنین توضیحات تصاویر قلم ۱۱ IR Lotus در نظر گرفته شود؛

● برای متمایز کردن واژه‌ها یا عباراتی که به هر دلیل بر آن‌ها تأکید می‌شود، از قلم ۱۰ سیاه (Bold) استفاده شود. در چنین مواردی، استفاده از گیومه یا حروف کج/ مایل (ایرانیک/ ایتالیک) صحیح نیست؛

● نقل قول‌های مستقیم طولانیِ مستقلّ از متن (بیش از دو سطر) در بندی جداگانه و با تورفتگیِ یک‌سانتی‌متر از دو طرف و با قلم ۱۱ IR Lotus تنظیم شود (این‌گونه نقل قول‌ها در گیومه قرار نمی‌گیرند)؛

● بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

● از افراط در درج پی‌نوشت پرهیز شود؛

- شمارهٔ پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایانِ مقاله باید دنباله‌دار (مسلسل) باشد (تاکید می‌شود برای شمارهٔ پی-نوشت-ها به هیچ وجه از ابزار Refrence در واژه‌پردازِ Word استفاده نکنید؛ بلکه آنها را به‌صورت دستی تایپ کنید و با ابزار «superscript» که به شکل ایکس به توان ۲ در برگهٔ «home» واژه‌پرداز وجود دارد، عدد تایپ-شده را کوچک کنید و در گوشهٔ بالای متن قراردهید؛ به-طوری-که درست مانند شمارهٔ ارجاع با استفاده از ابزار رفرنس می-شود)؛

- برابر لاتینِ اسامی خاصّ و برخی اصطلاحات کوتاه علمی (لاتین و فارسی)، درون پرانتز در مقابل واژه بیاید (با فونت تایمز نیو رومن ۱۰)

- چنانچه در نگارش مقاله از منابع مالیِ سازمان‌ها یا نهادهای خاصّی استفاده شده است، در پی‌نوشت باید به این مطلب اشاره شود.

- همهٔ جداول، نمودارها و تصاویر باید شمارهٔ پیاپی داشته باشد؛

- در واج‌نویسیِ داده‌های مربوط به زبان یا گویش‌های ناآشنا، از قلم Doulus Sil IPA استفاده شود؛

- اشعار باید درون جدول تنظیم شود (بدین‌ترتیب که با استفاده از ابزار table در محیط word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصراع اوّل را درون ستون اوّل و مصراع دوم را درون ستون سوم قرارمی‌دهید. ستون وسط نیز برای فاصلهٔ بین دو مصراع در نظر گرفته می‌شود. سپس نشانگر را در انتهای هر مصراع قرارمی‌دهید و هم‌زمان کلیدهای shift و enter را می‌زنید تا مصراع کشیده شود؛ بدین‌صورت انتهای همهٔ مصراع‌ها در یک راستا قرارمی‌گیرند. ارجاع ابیات را نیز در زیر آخرین مصراع قرار می‌دهید و نه در روبه‌روی آن)؛

- برای عناوین کتاب‌ها و دانشنامه‌ها و نشریّات، که در متن و ارجاعات درون‌متنی و منابع آمده است، از حروف کج/ مایل استفاده می‌شود، امّا عناوین مقاله‌ها داخل گیومه (« ») قرار می‌گیرد.

شیوهٔ ارجاع به منابع

۱. ارجاع درون‌متنی

- ارجاعات درون‌متنی بین دو کمان و بدین‌صورت تنظیم شود: (نام خانوادگیِ نویسنده، ویرگول، سال، دونقطهٔ بیانی، شمارهٔ جلد [چنانچه اثر جلدهای متعدّد داشته باشد بدون ذکر حرف ج]، بک‌اسلش، شمارهٔ صفحه بدون ذکر حرف ص)، مثال: (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۴۵/۲-۴۷) یا (زرّین‌کوب، ۱۳۶۴: ۴۴).

- در ارجاعات درون‌متنی، چنانچه دقیقاً به همان منبع پیشین،یعنی همان نویسنده امّا به صفحه‌ای دیگر، ارجاع داده شود؛ یعنی بین دو ارجاع، منبع جدیدی ذکر نشده باشد، به‌جای تکرار نام آن منبع، از کلمهٔ «همان» استفاده می‌شود: (همان: ۴۹)؛ و اگر ارجاع به همان منبع و همان صفحه باشد، درج «همان» کفایت می‌کند: (همان)؛ امّا چنانچه بلافاصله به اثرِ دیگری از همان نویسنده ارجاع داده شود، به جای شهرت نویسنده از «همو» استفاده می‌شود (همو، ۱۳۶۸: ۳۲)؛

- در ارجاع درون‌متنی به منابع غیر فارسی (لاتین) نیز دقیقاً به‌شیوهٔ منابع فارسی عمل می‌شود، با این تفاوت که به‌جای «همان» از «ibid» و به‌جای «همو» از «id» استفاده می‌شود.

● چنانچه از مؤلّفی دو یا چند اثر در یک سال منتشر شده باشد، با قید الف، ب و... در کنار سال از یکدیگر تفکیک می‌شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۶۸الف: ۴۵) و (زرین‌کوب، ۱۳۶۸ب: ۳۲).

۲. فهرست منابع

● در فهرست منابع، فهرست مقالات و دیگر آثار از فهرست کتاب‌ها تفکیک نمی‌شود؛

● اطّلاعات کتاب‌شناختی منابع فارسی و عربی (کتاب/ اثر تألیفی، اثر ترجمه‌شده، مقاله، پایان‌نامه، نسخ خطّی و اسناد، دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات، و وبگاه‌های اینترنتی) و لاتین (با تفکیک منابع لاتین) به‌ترتیبِ حروف الفبا در پایان مقاله و به این صورت تنظیم می‌شود:

کتاب: نام خانوادگیِ نویسنده، نام نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، جلد با قید حرف ج، نوبت چاپ با قید حرف چ، محل نشر، نام ناشر. مثال:

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، پلّه‌پلّه تا ملاقات خدا (دربارهٔ زندگی‌ـ اندیشه و سلوک مولانا جلال‌الدّین رومی)، چ ۵، تهران، علمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۱)، امثال و حکم، ج ۳، چ ۵، تهران، امیرکبیر.

- نوبت چاپ اگر اول باشد، نیازی به ذکر آن نیست؛

- در ذکر نام مؤلّفان قدیمی، نام مشهور آنان و آنچه روی جلد کتاب یا صفحهٔ عنوان آمده، معیار است؛

- اگر نویسنده نامعلوم باشد، عنوان کتاب در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود؛

- اگر مؤلّفی دو یا چند اثر داشته باشد، در تنظیم فهرست آثارِ او، ضمن رعایت ترتیب الفبایی نام کتاب‌ها، با درج الف، ب و... در کنار سال، از یکدیگر تفکیک می‌شوند:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲الف)، آینه‌های ناگهان، تهران، افق.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۲ب)، دستورزبان عشق، تهران، مروارید.

- از سیاه (بولد) کردن یا قراردادنِ نام عنوان کتاب‌ها و رساله‌های دکتری در گیومه پرهیز شود؛ اما عنوان مقالات و پایان‌نامه‌های ارشد درون گیومه قرار می‌گیرد؛

- عنوان فرعیِ کتاب در درون کمان و با قلم راست (غیر مایل) ذکر می‌شود؛

- در نام ناشر، کلمهٔ «ناشر» یا «انتشارات» ذکر نمی‌شود؛ مگر در باب ناشرانی که کلمات مزبور جزء نام آنهاست، مانند «نشر مرکز» یا «نشر نی»؛

- در صورت نامعلوم‌بودن ناشر و محلّ و تاریخ نشر، به‌ترتیب از «بی‌نا»، «بی‌جا» و «بی‌تا» استفاده می‌شود.

اثر ترجمه شده: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام کتاب به‌صورتِ مایل، نام و نام خانوادگی مترجم، محلّ انتشار، نام ناشر. مثال:

برلین، آیزایا (۱۳۸۷)، ریشه‌های رومانتیسم، ترجمهٔ عبداللّه کوثری، تهران، ماهی.

مقاله: نام خانوادگیِ نویسنده، نام کوچک نویسنده (سال)، نام مقاله درون گیومه، نام نشریّه به‌صورتِ مایل، دورهٔ نشریّه، شمارهٔ پیاپی (با نشانهٔ اختصاریِ «ش»)، فصل نشر، شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله. مثال:

فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، «تعامل مولانا جلال‌الدّین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیّه»، زبان و ادبیّات فارسی، سال ۲۱، ش ۷۴، بهار، ۴۹-۶۸.

- اگر تعداد نویسندگان مقاله دو نفر باشد، ابتدا نام خانوادگی مؤلّفِ اوّل و سپس ویرگول و نام مؤلّفِ اوّل می‌آید و دربابِ نویسندهٔ دوم ابتدا نام و سپس نام خانوادگی مؤلّف ذکر می‌شود؛ مثال: کریمی، احمد و علی محمّدی ...

- اگر تعداد نویسندگان مقاله بیش از دو نفر باشد، ذکر نام نویسندهٔ اوّل کافی است و پس از آن، در مقالات فارسی عبارتِ «و همکاران» و در مقالات انگلیسی عبارتِ «et al» می‌آید؛

پایان‌نامه/ رساله: نام خانوادگیِ دانشجو، نام کوچک دانشجو (سال)، عنوان پایان‌نامهٔ ارشد درون گیومه و رسالهٔ دکتری ایتالیک، نام و نام خانوادگیِ استاد راهنما و ذکر عبارت «به‌راهنماییِ» قبل از آن، مقطع تحصیلی، نام دانشگاه. مثال:

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۶)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، به‌راهنماییِ محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.

نسخ خطّی و اسناد: نام مشهور مؤلّف (سال کتابت نسخه)، عنوان کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی (با حروف مایل)، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، این موارد ذکر می‌شود: عنوان سند، شمارهٔ طبقه‌بندی و دسترسی، نام بایگانی؛

- در ارجاع به میکروفیلم‌ها، افزون بر مشخّصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری نیز لازم است؛

- چنانچه نام نویسندهٔ نسخهٔ خطّی نامشخّص باشد، عنوان سند در آغاز قرار می‌گیرد و ایتالیک می‌شود.

دانشنامه‌ها و مجموعه‌مقالات: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مدخل یا مقاله (درون گیومه)، عنوان دانشنامه یا مجموعه‌مقالات (با حروف کج/ مایل)، نام سرپرست یا گردآورنده یا سرویراستار، شمارهٔ جلد، محلّ نشر، ناشر، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مدخل یا مقاله.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگیِ مؤلّف، نام کوچک مؤلّف (سال)، عنوان مقاله یا نوشته (داخل گیومه)، نام وبگاه، نشانی الکترونیکیِ آن، تاریخ درج مطلب در وبگاه (ماه و روز).

- ارجاع به مطالب اینترنتی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب در آن زمینه موجود نباشد.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک اسرارنامه و تذکرةالاولیای عطّار.....۱
عبدالرضا سیف و حمیدرضا فهندژ سعدی

«نام‌دهی و طبقه‌بندی» در اشعار سیاسی-اجتماعی فرخی یزدی براساس الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون.....۲۱
محمد کیشانی فراهانی و منوچهر اکبری

تطور و تحول فرزندنامه در ادوار ادب فارسی (قرن چهارم تا دوران معاصر).....۴۵
آسیه ذبیح نیا عمران

بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری بوف کور با دانشجوی پراگ.....۶۳
ابراهیم رنجبر

تیغ تهمورث.....۸۱
بهزاد آتونی

ترسیم نظام گفتمان تعلیمی در چند متن روایی منظوم.....۱۰۳
فضل‌الله خدادادی

سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی (بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری).....۱۲۱
سعید رحیمی و علیرضا امامی

گزارش یک ربایش (حلّ *رسالةالقدس* و *غلطات‌السّالکین* روزبهان به‌وسیلهٔ قطب‌الدّین‌محمّد جامی در *حدیقةالحقیقه*).....۱۴۱
همایون شکری

از اسطورهٔ فرّ تا انرژی کیهانی در شاهنامهٔ فردوسی.....۱۶۳
زهرا جلیلی، عبدالله واثق عباسی و محمدامیر مشهدی

بررسی و تحلیل کارکرد رنگ در شعر پایداری افغانستان براساس نظریهٔ ماکس لوشر؛ مطالعهٔ موردی اشعار خلیل‌الله خلیلی.....۱۸۷
شفیع‌الله سالک، مهسا رون و سیدعلی قاسم‌زاده

واکاوی مقولهٔ مکان در سه داستان *شاهنامه* بنا بر نظریهٔ ذهنیت اسطوره‌ایِ لوی-برول.....۲۱۱
آرمان فاتح دولت‌آبادی، حبیب‌الله عباسی و عفت نقابی

بررسی اندیشه‌های ایرانشهری به عنوان مؤلّفهٔ سبک فکری در *گرشاسپ‌نامه*.....۲۳۱
سیدمحمد فتح‌اله‌زاده و میرجلیل اکرمی

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

A Study and Comparison of Common Anecdotes in Attar's *Asrarnameh* and *Tazkirat al-Awliya*

Abdoreza Seyf[1] Hamidreza Fahandezhsaadi[2]✉

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: seif@ut.ac.ir

2. Corresponding Author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.. E-mail: hamidreza.saadi@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 1-20)

Article history:

Received:
15 November 2022

Received in revised form:
8 February 2023

Accepted:
13 March 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

One of the most common techniques in the works of Persian language poets is to turn prose stories into poetry, especially mystical stories and sayings. In this regard, Attar Neishaburi has a prominent position among poets. In order to create his valuable masnavis, Attar took a lot of inspiration from *Tazkirat al-Awliya*, which is apparently the result of his studies in the sources of Sufism during his youth. One of these masnavis is called *Asrarnameh*. *Asrarnameh* is the shortest masnavi of Attar Neishaburi. This Masnavi in the latest critical edition has eighteen sections and a total of 3307 verses. *Tazkirat al-Awliya* contains stories and sayings of ninety-seven of the most prominent Islamic ascetics and mystics. The *Tazkira al-Awliyai* that we have today consists of two parts, the first part of which has been attributed to Attar Neishaburi from the past until now, and the second part of which, according to the majority of researchers, cannot be from Attar and is probably added by anonymous authors or scribes. This article is an attempt to explain the commonalities of the content of *Tazkirat al-Awliya* and masnavis of Attar Neishabouri, which has specially reread and adapted the common anecdotes of *Asrarnameh* and *Tazkirat al-Awliya*. The authors studied and compared the two recent works with the motivation to better understand how the masterpieces of the Persian language were created; With the aim of providing quantitative and qualitative statistics of the details of the comparative examples and after giving an introduction about these two books, they have shown that Attâr took at least fifteen anecdotes from *Tazkirat Al-Awliyâ* to create *Asrârnâmeh* and regardless of minor additions and deletions, he has been faithful to the core of the narrative in most cases. Most of the anecdotes are related to Bayazid Bastami. The anecdotes under study are used to simplify and express mystical concepts such as demand (Talab), poverty (Faghr) bad ending (Sou al-'Aghebat), consent (Reza), sacrifice ('Isar), unworldliness (Tark-e Ta'alloghat-e maddi), self-purification (Tahzib-e Nafs) and unity of being (Vahdat-e Vojoud). Among them, "unity of being" is the most repeated. Studying the biographies of the characters in these stories, such as Bayazid, Shibli, and Abulhasan Bornouzi, shows that in the cases that Attar took from Tazkirat al-Awliya, he was more interested in the stories of mystics who were inclined to Sokr. We also found that in the majority of these fifteen anecdotes that Attar arranged, he was faithful to the text of Tazkirat al-Awliya and preserved the core of the anecdotes with full skill and elegance. The minor additions and deletions that he included in the verse forms were only to maintain brevity, prosodic limitations and literary attractiveness enhancement or explanation and interpretation of the text.

Keywords: *Tazkirat al-Awliyâ*, *Asrârnâmeh*, Common Anecdotes, Masnavis of Attâr, Adaptation.

Cite this article: Seyf, Abdoreza and Hamidreza Fahandezhsaadi (2023), "Examining and Comparing Common Stories of Attar's Asrarnameh and Tazkira al-Awliya", *Persian Literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 1-20, 10.22059/jpl.2023.350951.2121

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک *اسرارنامه* و *تذکرةالاولیای* عطّار

عبدالرضا سیف[۱] | حمیدرضا فهندژ سعدی[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: seif@ut.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: hamidreza.saadi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱-۲۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

یکی از شگردهای پُربسامد در آثار شاعران زبان فارسی، به نظم کشیدن حکایات منثور، به خصوص داستان‌ها و اقوال حکیمانه و صوفیانه است. در این امر، عطار نیشابوری جایگاه برجسته‌ای میان شعرای فارسی دارد. عطار جهت خلق مثنوی‌های ارزشمند خود، از *تذکرةالاولیاء* که ظاهراً حاصل مطالعات دوران جوانی او در منابع تصوف به شمار می‌آید، الهام بسیار گرفته است. این مقاله کوششی است در راستای تبیین اشتراکات محتوایی *تذکرةالاولیاء* و مثنوی‌های عطار نیشابوری، که به‌طور ویژه، به بازخوانی و تطبیقِ حکایت‌های مشترک *اسرارنامه* و *تذکرةالاولیاء* پرداخته است. نویسندگان با انگیزهٔ درک هرچه بهتر این مطلب که شاهکارهای زبان فارسی چگونه پدید آمده‌اند، دو اثر اخیر را به مطالعه و مقایسه گرفتند. هدف این بوده است که آماری کمّی و کیفی از جزئیات نمونه‌های تطبیقی به دست دهند و پس از این که مقدّمه‌ای در معرفی این دو کتاب آورده‌اند، نشان داده‌اند که عطار برای پرداختن *اسرارنامه*، دست‌کم پانزده حکایت از *تذکرةالاولیاء* برگرفته است و صرف‌نظر از حذف و اضافات جزئی، در غالب موارد به هستهٔ روایات وفادار بوده است. بیشترین حکایات در پیوند با نام بایزید بسطامی است. حکایات مورد مطالعه، برای ساده‌سازی و بیان مفاهیم عرفانیی چون «طلب»، «فقر»، «سوءالعاقبه»، «رضا»، «ایثار»، «ترک تعلقات»، «تهذیب نفس» و «وحدت وجود» به کار رفته اند که در میان آن‌ها، «وحدتِ وجود» بیشترین تکرار را دارد.

کلیدواژه‌ها: *تذکرةالاولیاء*، *اسرارنامه*، حکایات مشترک، مثنوی‌های عطار، اقتباس.

استناد: سیف، عبدالرضا و حمیدرضا فهندژ سعدی (۱۴۰۱)، «بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک اسرارنامه و تذکرةالاولیای عطّار»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۲۰-۱. 10.22059/jpl.2023.350951.2121

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
CC BY NC

۱. مقدمه

یکی از آثار جاودانه و مسلّم‌الصدور عطار نیشابوری، منظومهٔ *اسرارنامه* است که کوتاه‌ترین مثنوی این شاعر عارف‌پیشه به شمار می‌آید. *اسرارنامه* در بحر لطیف و روان هزج سروده شده است که ابیات آن به طور دقیق، جانشین و تداعی‌گر ارکان «مفاعیلن مفاعیلن فعولن / مفاعیل» است و از این حیث یاد شاهکارهایی مانند *ویس و رامین* گرگانی و *خسرو و شیرین* نظامی و *الهی‌نامهٔ* خود عطار را به ذهن منتقل می‌سازد. این مثنوی در آخرین چاپ انتقادی، دارای هجده مقاله و در مجموع ۳۳۰۷ بیت است. بعضی پژوهشگران برآنند که *اسرارنامه*، بر خلاف دیگر مثنویات عطار، دارای پیرنگ کلانی نیست و «در این منظومه عطار بر خلاف سایر مثنوی‌هایش حکایت‌های کوتاه فرعی را در ضمن یک حکایت جامع نیاورده بلکه آن‌ها را به صورت مقاله‌ها و خطابه‌های جداگانه تنظیم کرده است که هریک شامل حکایت‌ها و تمثیل‌هایی است و از این نظر، بی‌شباهت به *حدیقه الحقیقهٔ* سنایی و *مخزن الاسرار* نظامی نیست» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۰۵). هم‌چنین شماری دیگر از صاحب‌نظران معتقدند که *اسرارنامه* احتمالاً نخستین تجربه و یا جزو اوّلین تجربیات شعری عطار است و خبر از دوران جوانیِ شاعر می‌دهد و این‌که عطار در جایی از این مثنوی خود را شصت‌ساله معرفی می‌کند، ظاهراً حاصل تجدید نظر شاعر در دوران‌های بعدی است و یا الحاقی کاتبان نُسَخ (← زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۷۰). شاعر در خلال ابیات این منظومه احساس‌های گوناگونی را بیان می‌کند و می‌کوشد تا «طرحی فراگیر از جهان‌بینی عرفانی خویش ارائه کند و با بیان رمزی خود از زبان قهرمانان داستان‌های خویش که در میدان پهناوری از حیات انسانی و جانوری جریان دارد؛ مسائلی را که همیشه مبتلابهِ انسان بوده و هست و خواهد بود ارائه کند؛ از الهیات به معنی اخص تا مسائل معرفت‌شناسی و عقل و عشق تا حقیقت بهشت و دوزخ و حقیقت مرگ و زندگی» (عطار، ۱۳۹۸: مقدّمه *بیست‌ونه*). زرین‌کوب جدای از نظر اخیر می‌اندیشد و بر آن است که «بر خلاف مثنوی‌های دیگر اسراری که درین منظومه مطرح می‌کند به هیچ سوال خاصی پاسخ نمی‌دهد و تمام آن سوز و درد و توبه و آمادگی برای سلوک روحانی است می‌تواند قرینه‌ای دیگر بر تازه‌کاری شاعر در نظم این گونه مثنوی باشد (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۷۰).

عطار برای تدوین و ارائهٔ آرا و اندیشه‌های خود در مثنوی‌های *اسرارنامه*، *الاهی‌نامه*، *مصیبت‌نامه* و *منطق‌الطیر* از منابعِ متقدّم تصوف بسیار بهره برده است. در این میان، شاید مهم‌ترین منبعی که وی همواره پیش چشم داشته و از آن، ایده‌ها و مضامین گوناگون اقتباس کرده است، دیگراثر خودش، یعنی کتاب ارجمند *تذکرةالاولیاء* باشد.

تذکرةالاولیاء در ذکر احوال و مقامات نود و هفت تن از برجسته‌ترین زاهدان و عارفان اسلامی تدوین شده است. *تذکرةالاولیایی* که امروزه در اختیار داریم، از دو بخش تشکیل گردیده که بخش نخست آن، از دیرباز به عطار نیشابوری منسوب بوده است و بخش دوم آن، بنا بر نظر غالب محققان، نمی‌تواند از عطار باشد و به احتمال قریب به یقین، الحاق مولّف یا مولّفانی گمنام باشد.گسترهٔ تاریخی صاحب‌ترجمان این کتاب، از قرن اول هجری آغاز می‌شود و به نیمهٔ نخست قرن پنجم هجری خاتمه می‌یابد. به بیانی دیگر، از لحاظ تاریخی (و نه ترتیب کتاب) نخستین

مشایخ، اویس قرنی متوفی به سالِ ۳۶ق است و آخرین ایشان ابوسعید ابوالخیر درگذشتهٔ سال ۴۴۰ق.

در *تذکرةالاولیاء*، حدود هزار حکایت و بیش از ۲۸۶۰ قول از گفته‌های مشایخ آمده است (فروزانفر، ۱۳۳۹: ۸۸) که از این میان، عطار حدود پانزده حکایت را برای نظم و درج در *اسرارنامه* برگزیده است. در این مقاله به بررسی و مقایسهٔ اجمالی حکایات مشترک این دو شاهکار می‌پردازیم.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

صنعتی‌نیا بخشی از کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی‌های عطار* را به بررسی منابع *اسرارنامه* اختصاص داده و تنها به سه حکایت مشترک *تذکرةالاولیاء* و *اسرارنامه* اشاره کرده است (۱۳۶۹: ۱۰۵- ۱۲۷). روضاتیان و مدنی (۱۳۹۶) به بررسی بینامتنیتی از حکایات مشترک بخش نخست *تذکرةالاولیاء* و *اسرارنامه* پرداخته‌اند و شانزده حکایت مشترک میان *اسرارنامه* و بخش اول *تذکرةالاولیاء* شناسایی و استخراج کرده‌اند که ظاهراً این آمار دقیق نیست و می‌توان دو تا چهار حکایت دیگر را بدان افزود. از جمله حکایت بایزید و مقدّم داشتن سگ در راه (← عطار، ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۴۸ و ۱۳۹۷: ۳۶۶) و پاسخ یحیی بن معاذ در قیامت، به این پرسش که «چه آورده‌ای؟» (← همان، ۱۳۹۱: ۳۲۶-۳۲۷ و ۱۳۹۷: ۴۴۵). حیدری و پیرحیاتی (۱۴۰۰) نیز به بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک مثنوی‌های عطار و *تذکرةالاولیاء* بر پایهٔ نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت پرداخته‌اند که متأسفانه به سبب آمارهای خطایی که دربارهٔ تعداد حکایات مشترک این دو اثر به دست داده‌اند، این مقاله تا حدود زیادی، و حداقل از لحاظ آماری، از اعتبار ساقط است. نویسندگان مقالهٔ اخیر تعداد حکایات مشترک *اسرارنامه* و *تذکرةالاولیاء* را تنها سه حکایت دانسته‌اند که به نظر می‌رسد در این عدد، به آمار صنعتی‌نیا (۱۳۶۹) تکیه کرده‌اند؛ حال‌آن‌که در دو اثر اخیر، «حداقل» پانزده حکایت مشترک وجود دارد. در چکیدهٔ مقالهٔ پیش‌گفته نوشته‌اند که «از میان مثنوی‌های عطار، بیشترین درصد حکایت‌های مشترک با *تذکرةالاولیاء* به ترتیب در *منطق‌الطیر*، *الهی‌نامه*، *مصیبت‌نامه* و *اسرارنامه* مشاهده شد» (حیدری و پیرحیاتی، ۱۴۰۰: ۱)؛ اما در جدول‌هایی که در متن مقاله ارائه کرده‌اند، درصد بیشترین حکایات مشترک مثنوی‌های عطار با *تذکرةالاولیاء* را به ترتیب: *مصیبت‌نامه* (۱۸ حکایت)، *الاهی‌نامه* (۱۷ حکایت)، *منطق‌الطیر* (۱۳ حکایت) و *اسرارنامه* (۳ حکایت) دانسته‌اند و به این صورت متن مقاله، چکیده‌اش را نقض می‌کند. گفتنی است که بر اساس بررسی‌های نگارندگان مقالهٔ حاضر، بیشترین حکایات مشترک مثنوی‌های عطار با *تذکرةالاولیاء* به ترتیب: *مصیبت‌نامه* (۳۵ حکایت)، *الهی‌نامه* (حدود ۳۰ حکایت)، *منطق‌الطیر* (۲۴ حکایت) و *اسرارنامه* (۱۵ حکایت) است و این احتمال نیز وجود دارد که در بازخوانی‌های مجدد، این ارقام اندکی افزونی گیرد. در هر حال، چنان‌که مشاهده می‌شود، آمار اخیر با آماری که در مقالهٔ حیدری و پیرحیاتی (۱۴۰۰) آمده است فاصلهٔ نسبتاً زیادی دارد؛ با وجود این‌که معیار بررسی نویسندگان مذکور، هر دو بخش *تذکرةالاولیاء* بوده است. شایان ذکر است که نگارندگان مقالهٔ حاضر، تمام

حکایات مشترک مثنوی‌های عطار و *تذکرةالاولیاء* را استخراج نموده و در حال بررسی و مقایسهٔ آنها هستند و به زودی هر یک را در جستاری مستقل به جامعهٔ ادبی ارائه خواهند کرد.

۲-۲. هدف و ضرورتِ پژوهش

بررسی زبان مشترک *تذکرةالاولیاء* و منظومه‌های عطار به ویژه *اسرارنامه* از جهات بسیاری ضروری و سودمند است؛ از جمله آشنایی با شیوه‌های اقتباس بزرگان از دیگر آثار خود، سیر و تکامل شاهکارهای زبان فارسی، بررسی و نقد مآخذ حکایت‌های منظوم و نحوهٔ شکل‌گیری آن‌ها و هم‌چنین کمک به بحث درازدامن انتساب دو بخش *تذکرةالاولیاء* به عطار. استاد شفیعی‌کدکنی در ضرورت چنین پژوهشی می‌نویسد: «رابطهٔ *تذکرةالاولیاء* با آثار منظوم و مسلّم‌الصّدور عطار، می‌تواند در یک پژوهش درازدامن از چشم اندازه‌های گوناگون به سامانی خوش و دلپذیر برسد» (عطار، ۱۳۹۸: مقدمه/ شصت‌وچهار). بررسی هرچه بیشتر *اسرارنامه*، همچنین می‌تواند در روشن‌سازی روابط *اسرارنامه* با آثار مولانا نیز موثّر باشد؛ زیرا بر پایهٔ نقل بعضی از تذکره‌نویسان، عطار نسخه‌ای از این کتاب را به مولانا، آن‌گاه که خردسال بوده، هدیه داده بوده است (دولتشاه، ۱۳۸۲: ۱۹۳؛ جامی، ۱۳۸۶: ۴۶۱).

پرسش‌هایی که نگارندگان را به این پژوهش ترغیب نموده است، عبارتند از: عطار در نظم *اسرارنامه* چه تعداد حکایت از *تذکرةالاولیاء* برداشت کرده است؟ این حکایات بیشتر مربوط به کدام‌یک از مشایخ صوفیه است؟ مضمونِ غالب این حکایات چیست؟ و مهم‌تر از همه این که عطار تا چه میزان نسبت به هستهٔ حکایات برداشتی وفادار بوده است؟

گفتنی است که حکایات بخش اول و دوم *تذکرةالاولیاء* بعضاً در اولیانامه‌های قبل روزگار عطّار مانند *طبقات‌الصوفیهٔ* سلمی، *حلیة‌الاولیاء* ابونعیم اصفهانی، بخش رجال *رسالهٔ قشیریه*، *کشف‌المحجوب* هجویری و ... هم آمده و عطار نیز برای تدوین *تذکرةالاولیاء* از آن‌ها استفاده کرده است؛ با این حال مبنای ما در این نوشته، خود *تذکرةالاولیاء* است و می‌خواهیم بدانیم که روند کار عطار برای نظم *اسرارنامه* و اقتباس از تذکره، به خصوص بخش اول تذکره، چگونه بوده است. قصد نگارندگان تنها بررسی و مقایسهٔ حکایات مشترک *تذکرةالاولیاء* و *اسرارنامه* بوده است و بی‌تردید پرداختن به همهٔ مضامین و جزئیات مشترک *اسرارنامه* و *تذکرةالاولیاء* از حد این مقاله بیرون است و مجال دیگر و گسترده‌تری را می‌طلبد.

برای این پژوهش از آخرین چاپ انتقادی *اسرارنامه* (۱۳۸۶) و *تذکرةالاولیاء* (۱۳۹۸) تصحیح شفیعی‌کدکنی بهره بردیم و پس از مطالعهٔ دقیق این دو متن، کوشیدیم تا همهٔ حکایات مشترک را استخراج، و با روشی تطبیقی توصیفی، نتایجی کاربردی را به دست دهیم؛ ضمن این که متن حکایات مورد مطالعه را به صورت کامل آورده‌ایم تا خوانندگان محترم خود به قضاوت نهایی بنشینند.

۲. بررسی و مقایسه

برای ورود به بررسی و مقایسهٔ حکایات مورد نظر، شایسته است که ابتدا آمار و عنوانی از این حکایات مشترک را به همراهِ ارجاع دقیق به این دومتن بیاوریم تا خوانندگان دورنمایی بهتر از محتوا و جزئیات حکایات داشته باشند:

تعداد	موضوع حکایت	*اسرارنامه*	*تذکرةالاولیاء*
۱	سوال ازخرقانی دربارهٔ کیستیِ فقیر	ص ۱۷۱	ص ۷۶۹
۲	شبلی و یافتن جُمجُمه در بادیه به همراه اصحاب	ص ۱۲۵	ص ۶۷۶
۳	عرش از زمین یا زمینیان نشان خدا را می‌جوید (شهود بایزید)	ص ۱۷۳	ص ۱۸۳
۴	پرسشِ زنی از همسر حاتم اصم	ص ۲۱۳	ص ۳۰۲
۵	سخن نوری به جنید درباره حالات حضور و غیبت خود	ص ۱۸۳	ص ۴۸۷
۶	ابوعلی دقاق و مطایبهٔ او با درویش ژنده‌پوش که از عقلای مجانین بود.	ص ۲۱۵	ص ۷۰۴
۷	نصرآبادی و معاملهٔ چهل حج پیاده با قُرصی نان برای سیر کردن سگ گرسنه	ص ۱۴۷	ص ۸۵۲
۸	ابراهیم شیبانی و آرزوی شصت‌ساله خوردن گوشت	ص ۱۳۰	ص ۷۷۶
۹	به خواب دیدن حلاّج با سر بریده، در حالی که جامی به دست دارد.	ص ۱۱۶	ص ۶۴۷
۱۰	نخوابیدن احمد حرب در شب و روز، و پرسش از علت آن	ص ۲۱۷	ص ۲۹۶
۱۱	بایزید و سیر شهودی نودهزارساله او و درخواست او از خداوند	ص ۱۵۲	ص ۲۰۰
۱۲	سخن ابوسعید ابوالخیر که جهان پُر از بایزید است	ص ۱۵۷	ص ۱۶۱
۱۳	سوال شخصی از بایزید درباره چیستی عرش	ص ۱۵۸	ص ۱۹۸
۱۴	تمثیل دهان‌آلودگی عرش به سبب طلب حقیقت و خداوند (شهود بایزید)	ص ۱۷۳	ص ۱۸۳
۱۵	دندان‌درد یکی از مشایخ و صبر کردن او در برابر خداوند	ص ۱۹۷	ص ۴۴۲

صورت‌های منظومی که از *اسرارنامه* آورده‌ایم از لحاظ ساختار به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ یک دسته حکایاتی را تشکیل می‌دهد که طبعاً ساختار داستانی دارند و دستهٔ دیگر اقوال یا کلمات قصار مشایخ را شامل می‌شوند که فرم داستانی ندارند و «تنها طرحی از یک قصه یا روایتی از قول عارفی بزرگ است و این حکایات طرح‌گونه در نهایت زیبایی و ایجاز، در چند بیت بیان شده است» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵). در این پانزده صورت منظوم، سه – چهار مورد از نوع دوم وجود دارد که عطار برای تأئید یا تأکید مطلبی به نظم کشیده و به تمثیلات و حکایات خویش افزوده است؛ مانند موارد ۱، ۳ و ۱۴ در جدول فوق.

یکی از ویژگی‌های سبکی عطار در منظوم کردن حکایات عرفا در *اسرارنامه* این است که از شخصیت اصلی حکایات نام نمی‌برد و غالباً از آنان با تعبیر«عزیزی»، «پیری» و مانند این‌ها یاد می‌کند. این امر، چند دلیل عمده می‌تواند داشته باشد؛ از جمله این‌که وزن نام آن شیخ یا عارف در شکل مورد نظری که شاعر از آن حکایت در ذهن شکل داده بوده است جای نمی‌گرفته است. دیگر دلیل، شهرت حکایات مشایخ بزرگی چون بایزید و شبلی و خرقانی نزد ادیبان و صوفیان عصر عطار است که شاعر را از تصریح نام آنان بی‌نیاز می‌کرده است و مخاطب با اندک کوشش ذهنی به نام صاحب ترجمان یا راوی راه می‌برده است. سبب دیگر، می‌تواند هنری کردن متن و

برانگیختن حسِّ کنجکاوی مخاطب باشد. در ادامه، شیوه‌های عطار در اشاره به مشایخ را مرور می‌کنیم:

حکایت ۱: دریای پُرنور (ابوالحسن خرقانی)؛ حکایت ۲: شبلی؛ حکایت ۳: عزیزی (بایزید بسطامی)؛ حکایت ۴: زن پارسا (همسر حاتم اصمّ)؛ حکایت ۵: عزیزی (ابوالحسن نوری)؛ حکایت ۶: یکی (ابوعلی دقاق)؛ حکایت ۷: توکّل‌کرده (ابوالقاسم نصرآبادی)؛ حکایت ۸: عزیزی (ابراهیم شیبانی)؛ حکایت ۹: حلّاج؛ حکایت ۱۰: پیری (احمد حرب)؛ حکایت ۱۱: خورشید اسلام (بایزید بسطامی)؛ حکایت ۱۲: شیخ مهنه (ابوسعید ابوالخیر)؛ حکایت ۱۳: بایزید؛ حکایت ۱۴: وصف حالات عرش است؛ حکایت ۱۵: پیری (ناشناس).

چنان‌که مشاهده می‌شود، شاعر در سه مورد، لفظ «عزیزی» و در دو مورد «پیری» آورده است. در سه موضع، صریحاً به نام مشایخی چون شبلی و حلاج و بایزید اشاره کرده است. در پنج مورد، از ترکیبات وصفی مانند «دریای پُرنور»، «توکّل‌کرده»، «خورشید اسلام»، «شیخ مهنه» و «زن پارسا» استفاده کرده است. در یک مورد، لفظ «یکی» آمده است و در یک موضع هم که «وصف عرش» است.

اکنون حکایات مشترک *تذکرةالاولیاء* و *اسرارنامه* را به همان ترتیبی که در جدول فوق ارائه شد، بازخوانی و بررسی می‌کنیم. برای هر حکایت، ابتدا درآمدی کوتاه ارائه کرده‌ایم و بعد از آن، متن منظوم *اسرارنامه*، و صورت منثور آن را عیناً از *تذکرةالاولیاء* می‌آوریم و به مقایسهٔ اجمالی آن‌ها پرداخته‌ایم.

حکایت اول: در دو بیت زیر، عطّار یکی از اقوال مشهورِ ابوالحسن خرقانی (متوفی ۴۲۵ق) را به مناسبت سخن از «فقیر» و «فقر» در مقالهٔ نُهم *اسرارنامه* به نظم در آورده است. خرقانی معتقد است که فقیر آن است که در فقر خود سیاه‌دل باشد. خود خرقانی در توضیح این تعریف گفته است که یعنی «تا پس از رنگ سیاه، رنگی دیگر نبُود»، که این توضیح در صورت منظوم نیامده است.

چنین گفته‌ست آن دریای پرنور — که خاکِ او به خرقان است مستور
که در عالم فقیر آن است کامل — که اندر فقر خود باشد سیه‌دل
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۱)

[به خرقانی] گفتند نشان فقیر چیست؟ گفت آن که سیه‌دل بود. گفتند معنی این چگونه بود؟ گفت: تا پس از رنگ سیاه رنگی دیگر نبود» (عطار، ۱۳۹۸: ۷۶۹).

چنان‌که مشاهده می‌شود، عطار نام «خرقانی را در شکل منظوم نیاورده است و به جای آن، مصراع دوم بیت اول را به صورت حشو ملیح گنجانده است که در حکم «الکنایة ابلغُ من التصریح» است و خود قرینه‌ای است برای راه بردن به هویت شخصیت اصلی حکایت. در روایت *تذکرة الاولیاء*، یک پرسش و پاسخ دیگری هم در انتهای عبارت آمده است که شاعر آن را در *اسرارنامه* نیاورده است؛ یعنی دو گزاره «گفتند معنی این چگونه بود؟ گفت تا پس از سیاه رنگی دیگر نبود». این‌گونه پاسخ ها در واقع تفسیر مشایخ بر کلام خودشان است در *تذکرةالاولیاء* نمونه‌هایی دارد اما فراوان نیست و غالباً در حکایات منظوم از قلم عطار افتاده است. همچنین

صورت سوال پرسشگر در *اسرارنامه* به نظم نیامده است. از سویی نیز، عبارت «اندر فقر خود» که در مصرع چهارم هست، در متن تذکره وجود ندارد. لازم به ذکر است در *تذکرةالاولیاء*، تصحیح استاد شفیعی‌کدکنی، کلمه «فقیر» به صورت «فقر» ضبط شده است که با توجّه به پاسخ خرقانی در جملهٔ «آن که سیه‌دل بود»، معلوم می‌شود که مرجع «آن‌که» کلمه «فقیر» است نه «فقر». علاوه بر این، در روایت *اسرارنامه* نیز «فقیر» ضبط شده است که نشان می‌دهد این کلمه در اصل همان «فقیر» است.

حکایت دوم: در حکایت زیر با یکی از پُربسامدترین مضامین سیر و سلوک، یعنی «لزوم دست شستن از دنیا و آخرت برای رسیدن به حقیقت»، روبه‌رو هستیم که عطار آن را با مهارت تمام و تصویرسازی مناسب در مقالهٔ چهارم به رشتهٔ نظم درآورده است. فضایی بسیار پویا، به ویژه در بیت دوم، گویی نماهنگی زنده را پیش چشم خواننده قرار داده است: جمجمهٔ انسانی در بستر خاک بیابان یا کوه افتاده و از وزش بادی که در منافذ آن جریان دارد، به ناله درآمده است. در بیت سوم، به همراه یک واج‌آرایی زیبا از «گ»، باز تصویری تازه از همان جمجمهٔ واژگون به دست می‌دهد که بر آن «خَسِرَالدُّنیا وَ الآخِرَه» نوشته شده است:

شنیدم من که شبلی با گروهی — همی شد در بیابان تا به کوهی
به ره در، کاسه سر دید پرباد — که از باد وزان می‌کرد فریاد
گرفت آن کاسه سرگشته گشته — بَرو دید ای عجب خطّی نبشته
که بنگر کین سر مردی‌ست پُرغم — که او دنیا زیان کرد آخرت هم
چو شبلی آن خط آشفته برخواند — بزد یک نعره و آشفته درماند
به یاران گفت این سر در چنین راه — سر مردی‌ست از مردانِ درگاه
که هر کو درنبازد هر دو عالم — نگردد در حریم وصل محرم

(عطار، ۱۳۹۶: ۱۲۵-۱۲۶)

«ازو می‌آید که یک روز با اصحاب در بادیه کلّه سری دید برو نوشته خسرالدنیا و الاخره. شبلی در شور شد و گفت: بعزةالله که این سر، سر نبیی یا ولیی است. گفتند به چه برهان همی‌گویی؟ گفت در راه او تا دنیا و آخرت زیان نکنی بدو نَرِسی» (عطار، ۱۳۹۸: ۶۷۶).

در صورت منظوم، به جای کلمهٔ «بادیه»، در مصراع دوم بیت اول، کلمهٔ «بیابان» و «کوه» آمده است. مصراع دوم بیت دوم در حکایتِ منثور نیست و در آن‌جا چنین توصیفی دربارهٔ کاسهٔ سر نیامده است که پُرباد باشد و به سبب جریان باد به ناله و فریاد درآمده باشد. مصراع نخست بیت چهارم نیز چنین است. روی کاسهٔ سر تنها نوشته بوده: «که او دنیا زیان کرد آخرت هم»، و عبارت «بنگر کین مردی ست پُرغم» روی آن نوشته نشده بوده است و افزودهٔ عطّار است. در بیت پنجم، به جای جملهٔ «درشور شد»، دوعبارت متوالی «بزد یک نعره و آشفته درماند» را آورده است. در بیت ششم، شاعر سوگند «بعزه الله» را حذف کرده است و به جای «نبی یا ولی» ترکیب «مردان درگاه» را آورده است. چنان‌که ملاحظه می‌شود، پرسش یاران شبلی: «به چه برهان همی گویی؟» که در متن *تذکرةالاولیاء* آمده است، در *اسرارنامه* حذف شده است. در بیت آخر هم به جای «بدو نَرِسی» که به صیغه مخاطب است و مفهومی عام دارد، عبارت «نگردد در حریم وصل محرم» آمده است.

حکایت سوم: در حکایت سوم، مفهوم «طلب» به صورت بسیار کوتاه و دقیقی بیان شده است که به عقیدهٔ صوفیه در دل همه موجود دارد در تمام ذرات هستی سریان دارد (← سجادی، ۱۳۷۰: ۵۵۳). این حکایت مربوط به یکی از شهودهای بایزید و گفت و گوی او با عرش است که صورت کامل آن در *تذکرةالاولیاء* آمده و در مقالهٔ نُهم *اسرارنامه* منظوم شده است:

عزیـزی گفـت از عـرش دل‌افـروز — خطـاب آیـد بـه خـاک تیـره هـر روز
کـه آخـر از خـدا آن‌جـا خبـر چیسـت — خبر دِه زان‌که نتوان بی‌خبـر زیسـت؟
(عطار، ۱۳۹۶: ۱۷۳)

عطار مفهوم دو بیت فوق را از یکی از حکایات بایزیدِ بسطامی الهام گرفته است:

> نقل است که یک شب بر سر دو انگشت نشسته بود از نماز خفتن تا نماز صبحگاه و خادمی که داشت آن حال مشاهده می‌کرد و خون از چشم بایزید بر خاک می‌ریخت و آن خادم در تعجب مانده. چون روز دیگر بود، خادم ازو پرسید که شیخا عظیم کاری بود دوش که غرقاب آن بودی؟ ما را از آن نصیبی کن. بایزید گفت اوّل قدم برفتم به عرش رفتم. عرش را دیدم چون گرگی تهی شکم و لب‌آلوده. گفتم عرش به تو نشانی می‌دهند که الرحمن علی العرش استوی. بیار تا چه داری؟ عرش گفت چه جای این حدیث است ما را به دل تو نیز نشانی می‌دهند که انا عند المنکسرة قلوبهم. اگر آسمانیان‌اند از زمینیان می‌جویند و اگر زمینیان‌اند از آسمانیان طلب می‌کنند. اگر پیر است از جوان می‌جوید و اگر جوان است از پیر می‌جوید و اگر زاهد است از خراباتی می‌طلبد. اگر خراباتی است از زاهد می‌جوید (عطار، ۱۳۹۸: ۱۸۳).

همان‌گونه که پیداست شاعر تنها بخش کوچکی از روایت تذکره را به نظم درآورده است که در واقع هسته و پیام اصلی حکایت نیز در همان گزاره کوتاه نهفته است. راوی حکایت «بایزید بسطامی» است که تجربهٔ شهودی شب قبل را برای خادم خویش توصیف می‌کند. نام «بایزید» در *اسرارنامه* به صورت «عزیزی» یاد شده است. در روایت تذکره سخنی از «خطاب هر روزه عرش به خاک تیره» و نیز پرسش «از خدا آنجا خبر چیست؟» و خواهش عرش از زمین که «خبر ده زان‌که نتوان بی‌خبر زیست» وجود ندارد. در واقع عطار مضمون بخش «عرش گفت چه جای این حدیث است» تا آخر روایت بایزید «اگر خراباتی است از زاهد می‌جوید» را درهم فشرده و در دو بیت خلاصه و منظوم کرده است. عطار بخش دیگری از همین روایت را نیز در ضمن یک تمثیل بیان کرده است که در ادامهٔ همین مقاله بدان اشاره خواهد شد.

حکایت چهارم: حکایت زیر در مقالهٔ شانزدهم *اسرارنامه* آمده است و در اصل مربوط به حاتم اصمّ (متوفی ۲۳۷ق) و همسرش است که عطار بخشی از آن را منظوم و درآن مقام توکّل را به شکلی ملموس و دلپذیر به تصویر است؛ توکّلی که خود یکی از مهم‌ترین اصول زاهدان نخستین به شمار می‌آید. توکّل «در اصطلاح سالکان واگذاری امور است بر مالک علی‌الاطلاق» (سجادی، ۱۳۷۰: ۲۷۲).

زنـی بـد پارسـا شـویش سـفر کـرد — نَـه شـویی و نـه برگـی داشـت درخـورد
یکـی گفـتش بـه تنهـایی و خـواری — نَه نانی و نَـه روزی، چـون مـی‌گـذاری؟
زنـش گفتـا کـه تنهـا نیسـتم مـن — کـه انـدر قربـت مـولی‌سـتم مـن
مرا بی‌شـوی روزی بـه شـود راسـت — که روزی‌خواره شـد، روزی‌ده اینجاسـت
(عطار، ۱۳۹۶: ۲۱۳)

نقل است که زن وی {زن حاتم اصم) در صحبت او چنان پرداخته شده بود که یک روز زن را گفت به غزا میروم تا چهارماه. نفقه چند خواهی تا بِنَهم زن گفت چندانی که در زندگانیم بخواهی نهاد گفت زندگانی به من نیست گفت روزی هم به تو نیست. حاتم گفت احسنت! پس چون حاتم برفت زنی از عیال او پرسید که حاتم تو را چه نهاده است؟ گفت حاتم روزی‌خواره بود. روزی‌ده اینجاست نشده است (عطار، ۱۳۹۸: ۳۰۲).

قسمت نخست حکایت در *تذکرةالاولیاء* که جواب و سوالی میان حاتم و همسرش انجام می‌شود، به‌کل از نظم شاعر افتاده است. قسمت سوال زن پرسشگر از همسر حاتم هم به کل تغییر یافته و شاعر گزاره کوچک «حاتم تو را چه نهاده است؟» را تبدیل به بیت «یکی گفتش به تنهایی و خواری/ نه نانی نه زری چون می‌گذاری» کرده است که تا جنبهٔ احساسی حکایت و مخاطب را عمق ببخشد. صورت بیت سوم در تذکره نیامده است و افزودهٔ عطار است. مصراع نخست بیت چهارم هم برافزوده عطار است: «مرا بی‌شوی روزی به شود راست» که بیانگر آموزه توکّل و اهمیّت آن در آداب و سلوک زاهدان قرون دوم و سوم از جمله حاتم اصم است. منظور از «روزی‌خواره» و «روزی‌ده» در بیت دوم بیت چهارم، به ترتیب، «حاتم» و «خدا» است.

حکایت پنجم: شاعر در دو بیت زیر، از حکایات ابوالحسن نوری، عارف پُر شور و وجد قرن سوم بهره جسته است و مفهوم حضور و غیبت، و یا فنا و بقا را در کوتاه‌ترین الفاظ بیان کرده است. حضور و غیبت از جملهٔ احوال سیر و سلوک بوده که پیوسته مایه تغییر و تلوّن احوال مریدان و مشایخ می‌شده است. «حضور مقابل غیبت... در اصطلاح عرفا و متصوفه، غیبت از خلق و حضور عندالحق است» (سجادی، ۱۳۷۰: ۳۲۱). این حکایت در مقالت یازدهم *اسرارنامه* آمده است:

عزیزی گفت من عمری در این کار — به فقد و وجد در، بودم گرفتار
چو پنهان می‌شدم من خود نبودم — چو پیدا می‌شدم «بود»م چه سودم
(عطار، ۱۳۹۶: ۱۸۳)

نقل است که یک روز جنید بر نوری شد. او پیش او به تظلّم در خاک افتاد و گفت: حرب من سخت شده است و طاقت من طاق آمده. سی سال است چون پدید می‌آید من گم می‌شوم و چون من پدید می‌آیم او غایب می‌شود و حضور من در غیبت اوست و حضور او در غیبت من. هرچند زاری می‌کنم می‌گوید امّا انا و امّا انت و الّا فلا نجمع ابداً یا من باشم یا تو و اگر نه هرگز دو به هم جمع نخواهد شد. جنید اصحاب را گفت بنگرید کسی را که درمانده است و محو و ممتحن و متحیّر خدای است. پس جنید گفت چنان باید که اگر در پرده باشد با تو و اگر آشکارا شود به تو، تو تو نباشی، خود همه او بود (عطار، ۱۳۹۸: ۴۸۷).

چنان‌که پیداست عطار تنها بخشی از متن تذکره را منظوم ساخته است که ما آن را باخط زیرین مشخص کرده‌ایم. خود نوری این «حال» را که ظاهراً بسیار تحت تاثیر آن بوده و از آن شکایت می‌کرده، به نظم عربی درآورده بوده است: «شرّقنی غرّبنی اخرجنی من وطنی/ اذا تغیّبتُ بَدا، و ان بَدا، غیّبنی» (عطار، ۱۳۹۶: مقدمه/۴۲۳). در روایت *اسرارنامه* بخش عمده و مهمی از حکایت، از جمله آمدن جنید نزد نوری، پاسخ یا الهام غیبی (امّا انا و امّا انت و الّا فلا نجمع ابداً) و نیز توصیه و راهکار جنید در پایان حکایت، حذف شده است.

حکایت فوق در محدودهٔ دو بیت و به صورت بسیار کوتاه بیان شده است. دربارهٔ کمیّت این‌گونه حکایات باید یادآور شد که «همان‌گونه که قصه‌های عطار از جهت طرح و موضوع متفاوت است، از حیث تفصیل و اختصار نیز یک‌سان نیست. در منظومه‌های عطار داستان‌هایی بسیار مفصّل نیز آمده است... که نشان‌دهندهٔ قدرت او در آفرینش هنری و ابداع داستان است و حتی با اصول و دقایقی که در داستان‌نویسی امروز مطرح شده قابل سنجش و تطبیق است. در این داستان‌ها نظم منطقی حوادث، بیان علت و معلول و صحنه‌آرایی و قدرت توصیف نمودار هنر عطار در داستان‌پردازی است» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵).

حکایت ششم: در حکایت زیر، از مقالهٔ شانزدهم *اسرارنامه*، که دو شخصیت آن ابوعلی دقاق (متوفی ۴۰۵ق) و ابوالحسن برنوذی است، چنین درمی‌یابیم که در میان صوفیه، دست‌کم گرفتن و تحقیر مشایخ ژنده‌پوش و عقلای مجانین، مذموم و ناپسند بوده است حتی اگر به صورت مطایبه و از طرفِ مشایخ برجسته‌ای مانند ابوعلی دقاق صورت می‌گرفته است:

درآمد آن فقیر از خانقاهی — نهاده بر سر از ژنده کلاهی
یکی گفتش به طیبت ای خردمند — کلاه ار می‌فروشی، قیمتش چند؟
جواب این بود آن درویش دین را — به کلِّ کون نفروشم من این را
بسی خلقم خریدارِ کلاهند — به کلِّ کون از من می‌بخواهند
بنفروشم که دانم بهتر ارزد — که یک نخ زو، دو گیتی گوهر ارزد
چه دانی تو که من در سر چه دارم — چو من خود بی‌سرم افسر چه دارم

(عطار، ۱۳۹۶: ۲۰۵)

گویند که یک روز استاد نشسته بود مرقعی نو زیبا پوشیده . در عهد او شیخ ابوالحسن برنوذی یکی از عقلای مجانین بود. از در خانقاه درآمد. پوستین پاره‌ای پوشیده آلوده به هر نوعی. استاد به طیبت گفت و در مرقعه خویش نگریست که ابوالحسن به چند خریده‌ای این پوستین پاره؟ یعنی هیچ نیست. بوالحسن نعره‌ای بزد و گفت بوعلی رعنایی مکن که این پوستین به همه دنیا خریده‌ام و به همه بهشت نفروشم. استاد سر در پیش افکند و زار بگریست و چنین گویند که هرگز دیگر با هیچ درویش طیبت نکرد (عطار، ۱۳۹۶: ۷۰۴).

داستان فوق مربوط است به ابوعلی دقاق (متوفی ۴۰۵) و طیبتی است که وی با یکی از عقلای مجانین به نام ابوالحسن برنوذی می‌کند. در متن منظوم از این دو شخصیت نامی برده نشده است. همچنین در *اسرارنامه* به جای «پوستین پاره»، «کلاه» و به جای «بهشت»، «دو کون» آمده است. وصف پوستین پاره چرکین و پشیمانی و گریستن ابوعلی دقاق که از نتایج مهم این حکایت است در نظم عطار نیامده است. در ضمن الگوی این رفتار یعنی شوخی با فقرا و جواب قاطع آنان و در نتیجه پشیمانی و شرمساری مشایخ، در مقامات عرفا سابقه‌ای دیرینه دارد (برای نمونه ← عطار، ۱۳۹۸: ۲۰۸).

حکایت هفتم: در نُه بیت بعدی که در مقالت هفتم آمده است، با مضمونِ «ترحّم مشایخ نسبت به حیوانات» مواجه‌ایم و نیز تأکید بر این مطلب که در راه سلوک، اعمال عبادی هرچقدر هم که کثیر باشد، مشایخ و مریدان نباید بدان‌ها فریفته می‌شده‌اند. «معاملهٔ عبادات چندین ساله در ازای چیزی اندک» یکی از الگوهای مکرّر در مقامات صوفیه است.

توکّـــل کـــــرده‌ای کاراوفتـــــاده / بـــه جـــای آورد چـــل حـــج پیـــاده
مگـــر در حـــج آخـــر بـــاخبر بـــود / گـذر کـردش بـه خـاطر ایـن خطـر زود
کـــه چـــل حـــج پیـــاده کـــرده‌ام مـــن / بـــه انصـــافی بســـی خـــون خـــورده‌ام مـــن
چو دید آن عجب در خود مرد برخاست / منـــادی کـــرد در مکـــه چـــپ و راســـت
کـــه چـــل حـــجّ پیـــاده ایـــن ســـتم کـــار / بـــه نـــانی مـــی‌فروشـــد کـــو خریـــدار؟
فروخـت آخـر بـه نـانی و بـه سـگ داد / یکـی پیـر از پسـش در رفـت چـون بـاد
زدش محکـــم قفـــایی و بـــدو گفـــت / کـه ای خـر ایـن زمـان چـون خـر فروخفـت
تـو گـر چـل حـج بـه نـانی مـی‌فروشـی / قـــوی مـــی‌آیـــدت چنـــدین چـــه جوشـــی
کـــه آدم هشـــت جنـــت جملـــه پرنـــور / بـــه دو گنـــدم بـــداد از پـــیش مـــن دور

(عطار، ۱۳۹۶: ۱۴۷)

ازو می‌آید که چهل حج بر توکل کرده بود. یک روز می‌رفت در مکه سگی دید تشنه و گرسنه و ضعیف شده و شیخ هیچ نداشت. آواز داد که می‌خرد چهل حج به یکتا نان؟ یکی از وی بخرید و گواه برگرفت. شیخ آن گِرده نان بدان سگ داد. صاحب واقعه‌ای کار دیده از گوشه‌ای آن بدید درآمد و شیخ را مشتی بزد محکم و گفت ای احمق پنداشتی که کاری کرده‌ای که چهل حج به یکتا نان بدادی و پدرت هشت بهشت به دو گندم بفروخت که درین یک نان از آن دانه‌ها هزاران بیش باشد. شیخ که این بشنید به گوشه‌ای رفت و سر درکشید (عطار، ۱۳۹۶: ۸۵۲)

حکایتی که گذشت مربوط به ابوالقاسم نصرآبادی (متوفی ۳۶۷ق) است که از او در *اسرارنامه* با ترکیبِ «توکّل کرده‌ای» یاد شده است. از مصراع اول بیت دوم تا بیت نخست بیت چهارم، افزوده عطار است. در این چند بیت تصریح شده است که نصرآبادی به سبب گزاردن چهل حج پیاده، در دل خویش عُجبی احساس می‌کند و برای تنبیهِ نفس، چهل حج خود را می‌فروشد. چنین معاملاتی در حکایات صوفیه نمونه‌های فراوانی دارد (برای نمونه ← عطار، ۱۳۹۸: ۲۲۲ و ۳۱۶). امّا در روایت تذکره سخنی از احساس عُجب و تنبیهِ نفس، بدین شکل نیست و نصرآبادی از آن جا که بر سگ ضعیف و گرسنه، دل می‌سوزاند چهل حج پیاده خویش را به حراج یک قرص نان می‌گذارد. مصراع دوم بیت هفت که آن پیر، به نصرآبادی دشنام می‌گوید نیز در *تذکرةالاولیاء* نیامده است. امّا از سویی دیگر، پایان حکایت تذکره که پیر می‌گوید «در یک نان از آن دانه‌ها هزاران بیش باشد ... تا پایان» که تکمله سخن اوست، در *اسرارنامه* به نظم نیامده است. گفتنی است که بیت آخر روایت *اسرارنامه*، خواننده را به یاد بیت مشهور حافظ می‌اندازد: «پدرم روضهٔ جنّت به دو گندم بفروخت / من چرا باغ جهان را به جویی نفروشم» (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۸۰).

حکایت هشتم: در حکایت هشتم، ماجرای ریاضت نفس طولانی‌مدّتِ ابراهیم شیبانی (متوفی ۳۰۷ق) را می‌خوانیم که شصت‌سالی از تناول گوشت امتناع می‌ورزد تا این‌که واقعه‌ای برای او روی می‌دهد و متنبّه‌تر از گذشته می‌شود. این حکایت در مقالهٔ چهارم *اسرارنامه* به نظم آمده است؛ جایی که در آن از مفهوم عرفانیِ «حجاب»، ترک تعلّقات، تزکیهٔ نفس و.... بیان شده است. اینک حکایت شیبانی:

عزیـزی بُـد کـه تـا شـد شصـت سـاله / هـوای گوشـت بـودش یـک نوالـه
اگرچـــه دســـت مـــی‌دادش ولـــیکن / نبـــود از نفـــسِ نـــامعلوم ایمـــن
مگـــر روزی شـــنید از دور بـــویی / روان شـد نفـس را از دیـده جـویی

که چون شد شصت سال از بهرِ الله / ازین بریان مرا یک لقمه‌ای خواه
دلش بر نفس خود می‌سوخت برخاست / که تا بوکش تواند لقمه‌ای خواست
روان شد بر پی آن بوی بسیار / ز زندان بوی می‌آمد پدیدار
بزد در تا در زندان گشادند / یکی را داغ بر ران می‌نهادند
ز داغش بوی بریان می‌برآمد / وزان غم نفس را جان می‌برآمد
چو پیر آن دید بیخود گشت در حال / چو مرغی می‌زد اندر ره پر و بال
زبان بگشاد کای نفس زبون‌گیر / اگر بریانت می‌باید کنون گیر
ز دوری بوی بریانی شنیدی / چو بریانی بدیدی در رمیدی

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۳۰)

[ابراهیم شیبانی] گفت شصت سال بود تا نفسم لقمه‌ای گوشت بریان آرزو می‌کرد و نمی‌دادمش. یک روز ضعفی عظیم غالب شد و کاردش به استخوان رسید و بوی گوشت پدید آمد. نفسم فریاد گرفت و بسی زاری کرد که برخیز و ازین گوشت از برای خدای اگر وقت آمده است لقمه‌ای بخواه. برخاستم بر اثر بوی گوشت برفتم و آن بوی از زندان همی آمد چون در رفتم یکی را دیدم که داغش می‌کردند و او فریاد می‌کرد و بوی گوشت بریان برخاسته. نفس را گفتم هلا بستان گوشت بریان. نفسم بترسید و تن زد و به سلامت ماندن قانع شد (عطار، ۱۳۹۸: ۷۷۶).

چنان‌که مشاهده می‌شود در متن *تذکرةالاولیاء* آمده که شصت سال هوس خوردن گوشت داشته و نمی‌خورده است؛ پس این حکایت مربوط به دوران کهنسالی شیبانی است. اما در بیت اول *اسرارنامه* این مطلب به گونه‌ای بیان شده است که گویی ابراهیم شیبانی از ابتدای عمر گوشت نمی‌خورده است و به سن شصت‌سالگی، نفس از او گوشت خواسته است: «عزیزی بد که تا شد شصت سالش». اگر شیبانی از بیست‌سالگی سیر و سلوک و ترک گوشت آغاز کرده باشد، ماجرای فوق مربوط به هشتادسالگی اوست. از دیگر اقوال به جای مانده شیبانی هم معلوم می‌شود که وی عمری دراز یافته است. شیبانی در جایی دیگر گفته است: «هشتاد سال است که به شهوت خویش هیچ چیز نخورده‌ام» (عطار، ۱۳۹۸: ۷۷۵). شاعر، در صورت منظوم، از شیبانی، یک بار با لفظ «عزیزی» یاد کرده است و یک بار با لفظ «پیر». مضمونِ بیت دوم و بیت آخر *اسرارنامه* در روایت *تذکرةالاولیاء* نیامده است و از سویی دیگر، مفهوم بیت دوم، مصرع دوم بیت دوم، بیت پنجم، مصرع اوّل بیت هفتم، مصرع دوم بیت هشتم، و بیت نُهم و همچنین بیت یازدهم در متن تذکره نیامده است. از سویی دو عبارتِ «یک روز ضعفی عظیم غالب شد و کاردش به استخوان رسید و بوی گوشت پدید آمد» و «نفسم بترسید و تن زد و به سلامت ماندن قانع شد» در متن تذکره آمده است اما در *اسرارنامه* دیده نمی‌شود. در میان این حکایات پانزده‌گانه، شاعر بیشترین افزوده‌ها را در همین حکایت اعمال کرده است که البته به هستهٔ حکایت هیچ آسیبی وارد نکرده است.

حکایت نُهم: عطار در حکایت بعدی از مقالهٔ سوم *اسرارنامه*، به بیان تجربه‌ای از یک خواب می‌پردازد. دست شستن از تعیّنات و تعلّقات دنیوی، مرگ نفس و فنای وجود فانی در حقیقت کُل،

غایت منظور رهروان است و بی‌آن، امکان وصول به حق وجود ندارد. جلوه‌ای از این معنی را در خواب زیر می‌خوانیم:

به شب حلاج را دیدند در خواب — بُریده سر به کف با جام جُلّاب
بدو گفتند چونی سَربُریده — بگو تا چیست این جام گزیده
چنین گفت او که سلطان نکونام — به دست سربریده می‌دهد جام
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۱۶)

کسی دیگر به خواب دید او را [حلّاج را] که در قیامت ایستاده، جامی پر بر دست گرفته، و سر به تن نه. گفت: گفتم این چیست؟ گفت او جام بر دست سربریدگان می‌نهد (عطار، ۱۳۹۸: ۶۴۷).

عطار تمام حکایت فوق را به نظم درآورده است. در بیت اوّل، ترکیب «جام پُر» را تبدیل به «جام جلّاب» کرده است. سوالی که در متن *تذکرةالاولیاء* «گفتم این چیست؟» تبدیل به دو سوال از سوی خواب‌بین شده است: «بدو گفتند چونی سر بریده؟ / بگو تا چیست این جام گزیده؟». در بیت آخر «سلطان نکونام» هم اشاره به حق تعالی دارد که به جای ضمیر «او» آمده است.

حکایت دهم: عطار در مقالهٔ چهاردهم *اسرارنامه*، احمد حرب، زاهد برجستهٔ قرن دوم و سوم را در حالی توصیف می‌کند که به سبب خوف از «سوءالعاقبه»، متحمّل بی‌خوابی‌های مفرط گشته است. موضوع مقالهٔ چهاردهم، بر اساس آغازیهٔ آن، پرهیز از غفلت و غنیمت شمردن اوقات عمر از برای عبادات و ریاضات است. صوفیه بر آن بودند آن‌چه فرجام آدمی را رقم می‌زند، حکم ازلی یا به قول حافظ «نصیبهٔ ازل» است (← حافظ، ۱۳۶۲: ۵۰) و اعمال عبادی و ریاضت‌های بسیار لزوماً در عاقبت به‌خیری سالک دخیل نیست، به همین سبب همواره از عاقبت سوء یا همان بدفرجامی در هراس بوده‌اند. اینک حکایت *اسرارنامه*:

شنودم من که پیری بود کامل — نه چون پیران دیگر مانده غافل
نه شب خفتی و نه روز آرمیدی — به روز و شب کسش خفته ندیدی
کسی پرسید کای پیر دلفروز — چرا هرگز نه شب خفتی و نه روز؟
بدو گفتا نخسبد مرد دانا — بهشت و دوزخش در شیب و بالا
یکی پیوسته می‌تابند در شیب — دگر را می‌دهند آرایش و زیب
میان خلد و دوزخ در زمانه — چگونه خوابم آید در میانه؟
نیاورده‌ست کس خطی به نامم — که تا من زین دو جا اهل کدامم
دلی پر تف و جانی پر تب و تاب — چگونه یابد آخر چشم من خواب
چو دل پرتف و جان پرتاب می‌شد — نگوساری من در خواب باشد
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۷)

نقل است که هرگز احمد حرب در عمر خود شب نخفت و سر باز ننهاد گفتند: خواجه! آخر چرا یک لحظه نخفتی؟ گفت کسی را که بهشت از بالا می‌آرایند و دوزخ از شیب می‌تابند و او نداند که از اهل این است یا از اهل آن، در میان چنین دو جایگاه چگونه خواب آیدش؟ (عطار، ۱۳۹۸: ۲۹۶).

در *اسرارنامه* به نام «احمد حرب» اشاره‌ای نشده و به جای آن «پیر کامل» آمده است. مصراع دوم بیت، بیت پنجم و نیز دو بیت آخر برافزوده عطار است. همچنین در روایت *تذکرةالاولیاء* آمده است که احمد حرب «در عمر خود شب نخفت»، اما چنان‌که مشاهده می‌شود در *اسرارنامه*

«روز» را هم بدان افزوده و مطلب به گونه‌ای بیان شده که گویی احمد حرب هرگز نمی‌خوابیده است و این البته اغراق شاعرانه است.

حکایت یازدهم: شاعر در حکایت دیگری، در مقالت هشتم *اسرارنامه* بخشی از ماجرای معراج بایزید و سیر شهودی نود هزار سالهٔ او را برای القای مسئله وحدت وجود و یگانگی یا پیوند انسان کامل با حق تعالی، به رشتهٔ نظم کشیده است:

چنین گفته است آن خورشید اسلام — که طالع شد ز برج خاک بسطام
که من ببریده‌ام در گاه و بی‌گاه — سه‌باره سی‌هزاران‌سال در راه
چو ره دادند بر عرش مجیدم — هم آن‌جا پیش آمد بایزیدم
ندا کردم که یارب پرده بردار — ز پرده بایزید آمد پدیدار

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۲)

گفت چون به وحدانیت رسیدم و آن اوّل بود که به توحید نگریستم، سال‌ها در آن وادی به قدم افهام بدویدم تا مرغی گشتم چشم او از یگانگی پر او از همیشگی در هوای بی‌چگونگی می‌پریدم. چون از مخلوقات غایب گشتم گفتم به خالق رسیدم. پس سر از وادی ربوبیت برآوردم. کأسی بیاشامیدم که هرگز تا ابد از تشنگی ذکر او سیراب نگشتم. پس هزار سال دیگر در وحدانیت پریدم. چون سی‌هزارسال به سر آمد سی هزار سال دیگر در الوهیت او بپریدم. چون شصت هزار سال به سرآمد سی هزار سال دیگر در فردانیت او بپریدم. چون نود هزار سال به سر آمد از پوست بیامدم و بایزید را دیدم و آن هر چه دیدم همه من بودم. پس چهار هزار بادیه ببریدم و به نهایت رسیدم و چون بنگریستم خود را در بدایت درجه انبیاء دیدم. پس چندانی در آن بی‌نهایتی بپریدم که گفتم بالای این هرگز کسی نرسیده باشد و برتر از این مقام ممکن نیست. چون نیک نگاه کردم سر خود بر کعب یکی نبی دیدم. پس معلومم شد که نهایت حال اولیاء بدایت احوال انبیاست و نهایت انبیاء را غایت نیست (عطار، ۱۳۹۸: ۲۰۰–۲۰۱).

چنان‌که پیداست در روایت منظوم *اسرارنامه* نامی از بایزید نیامده است و به جای آن «خورشید بسطام» آمده است، اما با قرینه «خاک بسطام» و نیز وجود همین حکایت در *تذکرةالاولیاء*، ذکر بایزید، معلوم می‌شود که منظور، بایزید است. مصراع دوم بیت دوم، در واقع فشرده چند گزاره عطار در روایت تذکره است که با خط زیرین، آنها را مشخّص کرده‌ایم. مصرع دوّم بیت اول و بیت سوم، حاصل ذوق عطار است. در *تذکرةالاولیاء*، درخواست «یا رب پرده بردار!» نیامده است و عبارت «از پوست بیامدم» در تذکره به صورت «پرده بردار» تعبیر شده است. حال آن‌که بایزید پس از طی مدارج معنوی خود به این نتیجه می‌رسد که در جایگاه انسان کامل همه چیز در وجود او نهادینه است. ناگفته نگذاریم که عطار، عبارت «از پوست برآمدن» را از حکایت دیگری از *تذکرةالاولیاء* برداشت کرده است: «[بایزید] گفت: از بایزیدی بیرون آمدم چون مار از پوست. بنگریستم عشق و عاشق و معشوق یکی دیدم که در عالم توحید، همه یکی توان دید» (عطار، ۱۳۹۸: ۱۸۵). بدین صورت، در حکایت فوق از *اسرارنامه*، نمونه‌ای از تلفیق‌های شگرف عطار از حکایات منثور را مشاهده می‌کنیم.

حکایت دوازدهم: دو بیت زیر مربوط است به سخنی از ابوسعید ابوالخیر است که در هنگام زیارت تربت بایزید بسطامی بر زبان آورده بوده است. این ابیات ذیل مقالت هشتم به چشم می‌خورد که مفهوم وحدت وجود و اتحاد در فضای آن مقالت حاکم است:

چنین گفته‌ست شیخِ مهنه یک روز — که یک تن بین جهان و دیده بردوز
زمین پُربایزید است آسمان هم — ولی او گم شده‌ست اندر میان هم
(عطار، ۱۳۹۶: ۱۵۷)

شیخ بوسعید بوالخیر گوید رضی الله عنه که هژده هزار عالم پر از بایزید می‌بینم و بایزید را در میان نمی‌بینم (عطار، ۱۳۹۸: ۱۶۱).

شیخ مهنه همان «ابوسعید ابوالخیر» است که نامش در این موضع از *اسرارنامه* به‌صراحت برده نشده است. مصراع دوم بیت نخست «یک تن بین جهان و دیده بَردوز»، در متن *تذکرةالاولیاء* نیست و شاعر با مهارت تمام، عبارت «بایزید را در میان نمی‌بینم» را بدل به «او گم شده‌ست اندر میان» کرده است. گفتنی است در *تذکرةالاولیاء*، ذکر خرقانی هم شبیه به این حکایت وجود دارد:

[خرقانی] گفت مرا چون پاره‌ای خاک جمع کردند پس بادی به انبوه درآمد و هفت آسمان و زمین از من پُر کرد و من خود ناپدید (عطار، ۱۳۹۸: ۷۲۹).

حکایت سیزدهم: در ابیات زیر که شخصیت اصلی آن بایزید است، مجدداً مفهوم وحدت وجود و اتحاد انسان کامل با تمام ذرات عالم، به زبان و توصیفی دیگر مطرح شده است. این ابیات، ذیل مقالهٔ هشتم آمده است. آغازیهٔ این مقاله از «درد» و «مرگ نفس» (موتوا قبلَ اَن تَموتوا) سخن می‌گوید. «درد» در کلام طایفهٔ صوفیان، عبارت است از «حالت شوق و نیروی جستجوی امور معنوی و روحانی و ذوقی است» (عطار، ۱۳۹۸: تعلیقات/۱۱۴۴) در واقع درد و مرگِ نفس، پیش‌زمینه‌ای است برای غایت سلوک که همان انسانِ کامل و اتحاد او با هستی:

یکی از بایزید این شیوه درخواست — که هر چیزی که پنهان است و پیداست
ز عرش و فرش و کونین این همه چیست؟ — همه گفتا منم چون مُردَم از زیست
هرآن‌گه این نهاد از هم فرو شد — هم این عالم هم آن عالم فرو شد
نماند هیچ اگر تو می‌نمانی — که تو هم این جهان هم آن جهانی
از آن‌گه باز کین عالم نهادند — بنا بر قالب آدم نهادند
نهادی بوالعجب داری تو در اصل — پلاسی کرده اندر اطلسی وصل
اگر صد قرن می‌گردی چو پرگار — نیاید وصل‌گاهِ تو پدیدار
اگر بر آسمان گر بر زمینی — جز این چیزی که می‌بینی پدیدار
دگر در جوهرت چشمی شود باز — در عالم بر تو افشانند از آغاز
در آن ساعت که آن چشم آیدت پیش — دو عالم در تو گم گردد تو در خویش
تویی آن جوهری گر می‌ندانی — که برتر زین جهان و آن جهانی
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۸-۱۵۹)

کسی ازو {بایزید} سوال کرد که شیخا عرش چیست؟ گفت منم. گفت لوح چیست؟ گفت منم. گفت قلم چیست؟ گفت منم. و گفت می‌گویند که خدای را بندگانند به دل جبرئیل و میکائیل و اسرافیل و عزرائیل. گفت هر چهار منم. گفت گویند که خدای را هفت مردان‌اند گفت هر هفت

منم. گفت گویند که خدای را بندگانند به دل ابراهیم و موسی و عیسی و محمد علیهم السلام گفت آن همه منم. مرد خاموش شد. بلی هر که در حق محو بود و به حقیقت هرچه هست همه حق است. اگر آن کس به نور حق همه خویش بیند (عطار، ۱۳۹۸: ۱۹۸).

در این حکایت عطار تمام سوالات پرسشگر و جواب بایزید را در دو بیت نخست خلاصه و منظوم کرده است و از معدود مواردی است که شاعر، نام شخصیت اصلی حکایت یعنی «بایزید» را عیناً آورده است. بنا بر این ابیات ۳ تا ۱۱ تفسیری است که خود عطار بر کلام بایزید افزوده است. اگر قرار باشد دقیق‌تر بررسی کنیم باید بگوییم که عطار پرسش درباره «بندگانی به دل جبرئیل و میکائیل ... و دل ابراهیم و موسی و... » را انداخته است. همین‌طور آن‌جای روایت که «مرد خاموش می‌شد». قسمت آخر روایت تذکره یعنی «بلی هرکه در حق محو بود ... الخ» نیز تفسیر تاکیدی خود عطار یا دیگر مشایخ، بر کلام بایزید است که در تذکره نقل شده است اما جزوِ اصل حکایت نیست. در این باره لازم به یادآوری است که عطار حکایاتی را که از تذکره گرفته در غالب موارد با تغییراتی اندک به نظم آورده است. اما گاه در میان این داستان‌ها از خود تفسیری را به گونه‌ای ماهرانه گنجانده است که در نگاه نخست، به هیچ وجه معلوم نیست؛ مانند حکایت فوق که آن را بررسی کردیم. در واقع «عطار در داستان‌سرایی به مقتضای حال و مقام توجه داشته و در جایی که مطلب محتاج شرح و تفسیر بوده، سخنش به تفصیل گراییده است و در مواردی که نیاز به شرح و تفصیل نبوده در نهایت ایجاز و اختصار سخن گفته است» (صنعتی‌نیا، ۱۳۶۹: ۱۵).

حکایت چهاردهم: پیش از این، یکی از حکایت‌های مشترک *اسرارنامه* و تذکره را بررسی کردیم که در آن بایزید بسطامی با «عرش» گفت و گویی دارد و گفتیم بخش اندکی از همان حکایت را، در جای دیگری از *اسرارنامه* به نظم درآورده است که البته باز هم بیان‌گر مسئلهٔ «طلب» است که به باور صوفیان، در تمام ذرات هستی سریان دارد. بخش مورد نظر ما بیت آخر از ابیات زیر است که ذیل مقالت نُهم به نظم درآمده‌اند. مقالت نهم با ابیاتی در مذمت دنیا و «تسلیم» و «طلب» آغاز شده است و ابیاتی که خواهیم خواند تأکید و توضیحی بر همین دو مفهوم است:

ببین چندین طلب کار دگرگون — زفان ببریده و سر داده بیرون
چه گویم چون زفانِ این ندارم — دلم خون گشت جانِ این ندارم
ملک گرچه بسی بر بوک بشتافت — لباسِ سوک یافت از دردِ نایافت
چه گر کوه این حقیقت را کمر بست — بریخت آخر که بادش بود در دست
چو دریا هرکه زین‌جا قطره‌ای بُرد — ز رنجِ تشنگی هم خشک‌لب مُرد
اگر خورشید گویم با رُخی زرد — شود در لوش هرشب هم بدین درد
اگر ماه است می‌بینی که هر ماه — سپر بنداز از حیرت درین راه
زمین خود خاک بر سر دارد از غم — فلک سرگشته در افسوس و ماتم
دهان‌آلوده عرش و در شکم هیچ — گرفته لوح‌لوح از سر، قلم هیچ

(عطار، ۱۳۹۴: ۱۷۳)

نقل است که یک شب بر سر دو انگشت نشسته بود از نماز خفتن تا نماز صبحگاه و خادمی که داشت آن حال مشاهده می‌کرد و خون از چشم بایزید بر خاک می‌ریخت و آن خادم در تعجب مانده. چون روز دیگر بود، خادم ازو پرسید که شیخا عظیم کاری بود دوش که غرقاب آن بودی. ما را از آن نصیبی کن. بایزید گفت اوّل قدم برفتم به عرش رفتم. عرش را دیدم چون گرگی تهی شکم و لب‌آلوده. گفتم عرش به تو نشانی می‌دهند که الرحمن علی العرش استوی. بیار تا چه داری؟ عرش گفت چه جای این حدیث است ما را به دل تو نیز نشانی می‌دهند که انا عند المنکسرة قلوبهم. اگر آسمانیان‌اند از زمینیان می‌جویند و اگر زمینیان‌اند از آسمانیان طلب می‌کنند. اگر پیر است از جوان می‌جوید و اگر جوان است از پیر می‌جوید و اگر زاهد است از خراباتی می‌طلبد. اگر خراباتی است از زاهد می‌جوید (عطار، ۱۳۹۸: ۱۸۳).

حکایت پانزدهم: گاه عطار در *اسرارنامه*، گاه، از بعضی از روایات تذکره الهام گرفته است و با مهارت تمام، در آن دست به تغییراتی زده است. در حکایت زیر، شاعر ظاهراً از ماجرایی در ذکر جنید بغدادی الگو گرفته است. این حکایت در مقالهٔ چهاردهم آمده است و محتوای آن، با ابتدای مقالت که به مسئلهٔ غفلت سالک اشاره دارد، متفاوت است:

شنودم من که پیری را مقرب — به سختی دردِ دندان خاست یک شب
فغان می‌کرد تا وقتِ سحرگاه — یکی هاتف زفان بگشاد ناگاه
که یک امشب نداری سر به بالین — چرا بر حق زنی تشنیع چندین؟
دگر شب پیر از شرم خداوند — به خاموشی زفان آورد در بند
از آن دردش جگر می‌سوخت در بر — ولی افکنده بود از شرمِ حق سر
یکی هاتف دگر ره داد آواز — که «با یزدان صبوری می‌کنی ساز؟»

(عطار، ۱۳۹۴: ۱۹۷)

نقل است که یک روز {جنید} برِ درویشی دَررفت که بیمار بود. آن درویش می‌نالید. جنید گفت: از چه می‌نالی؟درویش دَم درکشید. جنید گفت: این صبر با که می‌کنی؟ درویش فریاد دَرگرفت (عطار، ۱۳۹۸: ۴۴۲).

چنان‌که مشاهده می‌شود، هستهٔ هر دو حکایت یکی است: عارفی با دردِ جسمانی دست و پنجه نرم می‌کند و به تبَعِ آن، شروع به ناله و فغان می‌کند و آن‌گاه که با اعتراض عارفی یا هاتفی غیبی مواجه می‌شود، به همین سبب سکوت و صبر برمی‌گزیند و دوباره با این اعتراض رو به رو می‌شود که در مقابل خداوند نمی‌توان و نباید صبر پیشه کرد. پیام حکایت به طور خلاصه تسلیم تام در مواجهه با تقدیر و قضای الهی است که الگوهای مشابه فراوانی در قصص صوفیان دارد. به حکایت زیر از شبلی دقت بفرمایید:

از او {شبلی} می‌آید که یک روز طهارت کرده عزم مسجد کرد. به سرّش ندا کردند که «طهارتِ آن داری که بدین گستاخی در خانهٔ ما خواهی آمد؟» این بشنید و بازگشت. ندا آمد که «از درگاه ما بازمی‌گردی؟ کجا خواهی شد؟» نعره‌ای درگرفت. ندا آمد که «بر ما تشنیع می‌زنی؟» برای بیستاد و خاموش شد. ندا آمد که «دعوی تحمّل و صبر می‌کنی؟» گفت: «المستغاثُ منک الیک» (عطار، ۱۳۹۸: ۶۷۵).

۳. نتیجه

این پژوهش نشان داد که عطار برای پروراندن اندیشه‌های خود در *اسرارنامه*، پانزده حکایت را از *تذکرةالاولیاء* برگرفته و به نظم درآورده است. در این حکایات، بیشتر نام بایزید بسطامی عارف بزرگ قرن سوم به چشم می‌آید. در این حکایات مضامین و یا مفاهیم عرفانیی از قبیل «کیستیِ فقیر»، «طلب»، «ترک تعلقات»، «توکّل»، «حضور و غیبت»، «تفضیل فقر بر غنا»، «ناچیز بودن عبادات در برابر عظمت الهی»، «تهذیب و تأدیب نفس»، « ایثار یا فنای وجودِ فانی در راه حق»، «ترس از سوءالعاقبه» و «وحدت وجود و اتحاد انسان کامل با همهٔ هستی»مطرح شده است که مورد اخیر، در میان حکایات بررسی‌شده، بیشترین تکرار را دارا است. بررسی احوال و مقامات شخصیت‌های این حکایات، مانند بایزید و شبلی و ابوالحسن برنوذی، نشان می‌دهد که عطار در مواردی که از تذکره اخذ کرده، بیشتر مایل به حکایات اهل سکر بوده است که مهمترین ویژگی آنان، ترک تعلقات ظاهری و باطنی و روی آوردن تام به حق‌تعالی بوده است. هم‌چنین دریافتیم که عطار در غالب این حکایات پانزده‌گانه که به نظم درآورده، به متن *تذکرةالاولیاء* وفادار بوده و هستهٔ حکایات را با مهارت و ظرافت تمام حفظ کرده است و کاست و افزودهای ناچیزی که در صورت‌های منظوم لحاظ نموده، تنها جهت حفظ ایجاز، ضرورت و محدودیت‌های وزنی، و ارتقای ادبیّت، و یا توضیح و تفسیر متن بوده است. عطار در دیگر مثنوی خود، *مصیبت نامه*، به این مطلب اشاره دارد که برای نظم و شعر، از آن‌جا که وزن و ردیف و قافیه در آن مبنا است، احتمال تغییر یا کاست و افزودهایی وجود دارد و این امر نزد خردمندان عیب به شمار نمی‌آید:

شعر گفتن چون ز راهِ وزن خاست — وز ردیف و قافیه افتاد راست
گر بود اندک تفاوت نقل را — کژ نیاید مردِ صاحب‌عقل را
(عطار، ۱۳۸۶: ۴۵۰)

منابع

جامی، عبدالرحمن (۱۳۸۶)، *نفحات‌الانس*، تصحیح محمود عابدی، تهران، سخن.

حافظ (۱۳۶۲)، *دیوان*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چ ۲، تهران، خوارزمی.

حیدری، علی و زهرا پیرحیاتی (۱۴۰۰)، «بررسی *تذکرة الاولیاء* و مثنوی‌های عطار بر اساس نظریه بیش متنیت ژنت»، پژوهش‌های ادب عرفانی، ش ۴۷، ۹۳ –۱۱۰.

دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲)، *تذکرة الشعرا*، تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر.

روضاتیان، مریم و فاطمه‌السادات مدنی (۱۳۹۶)، «بررسیِ بینامتنیِ حکایاتِ مشترکِ *تذکرة الاولیاء* و *منطق‌الطیرِ* عطار نیشابوری» *ادبِ فارسی*، سال ۷، ش ۱، ۱–۷.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *صدای بالِ سیمرغ*، سخن، تهران.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۰)، *فرهنگِ اصطلاحات و تعبیراتِ عرفانی*، تهران، طهوری.

صنعتی‌نیا، فاطمه (۱۳۶۹)، *مآخذِ قصص و تمثیلاتِ مثنوی‌های عطارِ نیشابوری*، تهران، زوّار.

عطار نیشابوری (۱۳۹۴)، *اسرارنامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *الاهی‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، *تذکرة الاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، چ ۲۳، تهران، زوار.
ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، *تذکرةالاولیاء*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۵، تهران، سخن.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ ۳، تهران، سخن.
ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۴۰-۱۳۳۹)، *شرح احوال و نقد و تحلیلِ آثارِ شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*، تهران، انجمن آثار ملّی.

References

Attar Neyshabouri, F. (2015). *Asrar-nameh*. (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Attar Neyshabouri, F. (2007). *Ilahi-nameh*. (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Attar Neyshabouri, F. (2012). Tazkirat al-Awliya (M. Este'lami, Ed.). Shokhan. Tehran. (in Persian)

Attar Neyshabouri, F. (2019). *Tazkirat al-Awliya*. (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Attar Neyshabouri, F. (2007). *Mosibat-nameh*. (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Attar Neyshabouri, F. (2018). *Mantegh al-Tayr*. (M. R. Shafiee Kadkani, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Dowlatshah Samarqandi. (2003). *Tazkirat al-Sho'ara*. (Browne. E. G, Ed.). Asatir. Tehran. (in Persian)

Forouzanfar, B. (1960-1961). Biography and criticism and analysis of the works of Sheikh Faridoddin Mohammad Attar Neishaburi. Anjoman-e Asar-e Melli. Tehran. (in Persian)

Jami Abd ol rahman. (2007). *Nafahat ol-ons*. (M. 'Abedi, Ed.). Sokhan. Tehran. (in Persian)

Hafez, Sh. (1983). *Divan*.(P. Natele Khanlari, Ed.). Kharazmi. Tehran.

Hedari, A. & Pirhayati, Z. (2022). A Study of Attar's Tazkirat al-Awliya and Mathnawis based on Genet's Hypertext Theory. Journal of Research on Mystical Literature, 15(2). 93-110, doi.org/10.22108/jpll.2021.125690.1538. (in Persian)

Rowzatiyân, M. & Madani, F. (2017). A Study on Intertextuality of Common Anecdotes in Attar's Tazkerat al-Awlia and Mantiq al-Tayr. Journal of Prsian Literature, 7(1). 95-112. 10.22059/jpl.2017.222871.801. (in Persian)

Sajjadi, S. J. (1991). *Dictionary of mystic terms and interpretations*. Tahouri. Tehran. (in Persian)

San'atiniya, F. (1990). *Sources of stories and allegories of Masnavis of Attar of Nishaburi*. Zavvar. Tehran. (in Persian)

Zarrinkoub, A. (1999). *The Sound of Simorgh's Wings*, {*Seday-e Bal-e Simorgh*}. Sokhan. Tehran. (in Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Nomination and Categorization in the Social-Political Poems of Farrokhi Yazdi Based on the Model of Van Leeuwen's Social Agents

Mohammad Kishanifarahani [1] **Manoochehr Akbari** [2]✉

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: m.kishani@ut.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: makbari@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 21-44)

Article history:

Received:
31 August 2022

Received in revised form:
26 December 2022

Accepted:
22 January 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The literature of the constitutional era is a mixture of socio-political conditions of the society. Poets and writers present their poems or writings to the audience based on the events of the day, either as critic, advocate or opponent. The literature study of this era is of paramount importance aligned with social and political changes to get basic texture reading, and is an excellent source for analysis and investigation in the field of sociological-semantic studies. Farrokhi Yazdi is one of the poets of turbulent times of constitutional era who dedicated his poetic talent to the service of social goals and concerns and his poems are full of social and folky themes. Diversity of social and national concepts in Farrokhi Yazdi's poems require an analysis of its discourse with a society-oriented perspective. Discourse criticism according to Van Leeuwen's model is helpful in better understanding the ideology and value system governing the poems' text, as well as understanding Farrokhi Yazdi's intellectual and social views in the constitutional era. The result of this research is not only the linguistic interpretation of Farrokhi Yazdi's poems, but also the interpretation of the society in which this freedom-loving poet lived and struggled with its crises and difficulties. In this research, it is assumed that social-political poems of Farrokhi Yazdi contain discourse-oriented components that can be analyzed and examined by Van Leeuwen's model. This study is done in order to discover the position of social agents and how they are depicted in the poems of Farrokhi Yazdi.In Van Leeuwen's model, the text is not examined from the perspective of formalism, but rather the impact of social issues on the text. In this model, each text expresses the social intellectual views or the specific class of the writer or poet. The degree of utilization of power sources has a direct effect on the openness and concealment of the text in such a way that the greater access to power sources, the franker and more transparent the text and the social agents are displayed in an active manner, and the lower access to power sources, the image of social agents is more covered Although, in Van Leeuwen's approach, sociological components are preferred over linguistic, but the analyst is still bound to use linguistic components. This is because the foundations of social functions are in language and words are linked with meaning. The current research has taken advantages of the application of nomination and categorization in the discourse approach of Van Leeuwen's social agents. This research seeks to show the result of using these two components in Farrokhi Yazdi's poems and rereading them in his social-political thought system. Based on this, in the first step, verses that have social-political contexts were selected. In the following, discussed components were marked in every verse and the application rate and statistic of the components were determined. The result of the study show that Farrokhi has paid much attention to deliver social matters indirectly and in a hidden way due to the asphyxiation and mutes of the era. Highest frequency based on the numbers of occurrences respectively, is assigned to the components of negative appraisement, classification, nomination and functionalization.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Social Agents,Van Leeuwen, Nomination, Categorization, Farrokhi Yazdi.

Cite this article: Kishanifarahani, Mohammad and Manoochehr Akbari (2023), "Nomination and Categorization in the Social-Political Poems of Farrokhi Yazdi Based on the Model of Van Leeuwen's Social Agents", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 21-44, 10.22059/jpl.2023.347065.2097

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

«نام‌دهی و طبقه‌بندی» در اشعار سیاسی-اجتماعی فرخی یزدی براساس الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون

محمد کیشانی فراهانی[۱] | منوچهر اکبری[۲] ✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: m.kishani@ut.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: makbari@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۲۱-۴۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

ادبیات عصر مشروطه با مسائل سیاسی و اجتماعی حاکم بر فضای جامعه آمیختگی شدیدی دارد. شاعران و نویسندگان بر مبنای رویدادهای روز در مقام منتقد، طرفدار یا مخالف وقایع، اشعار و نوشته‌هایشان را به مخاطبان خود عرضه می‌کنند. بررسی ادبیات این روزگار همسو با تحولات اجتماعی و سیاسی این دوره برای دریافت خوانشی بافت مبنا حائز اهمیت است و منبع مناسبی برای تحلیل و بررسی در حوزهٔ مطالعات جامعه‌شناختی ـ معنایی محسوب می‌شود. فرخی یزدی از جمله شاعران دوران پرهیاهوی مشروطه است که ذوق و طبع شاعرانه خود را در خدمت اهداف و دغدغه‌های اجتماعی زمانهٔ خود قرار داده و سروده‌هایش سرشار از مضامین اجتماعی و مردمی است. تعدد مفاهیم اجتماعی و میهنی در اشعار فرخی یزدی، تحلیلی گفتمان‌کاوانه با نگاهی جامعه‌محور را می‌طلبد. بر این اساس پژوهش حاضر از کاربرد مؤلفه‌های «نام‌دهی و طبقه‌بندی» در رویکرد گفتمانی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون بهره گرفته است. این پژوهش در پی نشان دادن برآیند استفاده از این دو مؤلفه در اشعار فرخی یزدی و بازخوانی آنها در نظام اندیشهٔ سیاسی- اجتماعی اوست. بر این مبنا در گام اول ابیاتی که دارای زمینه‌های سیاسی-اجتماعی است، انتخاب شدند؛ در ادامه مؤلفه‌های مورد بحث در هر بیت مشخص گردید و میزان کاربست و بسامد آماری مؤلفه‌ها معین گشت. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که فرخی متناسب با شرایط خفقان عصر خود بیشتر به مؤلفه‌های پوشیده‌گویی توجه داشته است و بیشترین بسامد براساس تعداد رخداد به ترتیب به مؤلفه‌های ارزش‌گذاری منفی، هویت‌نمایی مقوله‌ای، نام‌دهی و کارکردنمایی تعلق می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، کارگزاران اجتماعی، ون‌لیوون ، نام‌دهی و طبقه‌بندی، فرخی یزدی.

استناد: کیشانی فراهانی، محمد و منوچهر اکبری (۱۴۰۱)، «*نام‌دهی و طبقه‌بندی* در اشعار سیاسی- اجتماعی فرخی یزدی براساس الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۲۱-۴۴. 10.22059/jpl.2023.347065.2097

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

CC BY NC

۱. مقدمه

ادبیات دورهٔ مشروطه نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیات ایران محسوب می‌شود. در عصر مشروطه تغییرات بنیادینی در ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به وجود آمد. ادبیات نیز به عنوان بخشی از نهاد فرهنگی جامعه در این دوره، دچار تغییر و تحولاتی اساسی شد. مهم‌ترین شاخصهٔ ادبیات عصر مشروطه، توجه شاعران و نویسندگان به اوضاع و احوال جامعه و بازنمایی شرایط سیاسی و اجتماعی در متون آن روزگار است. تعدد عناصر اجتماعی و سیاسی در اشعار شاعران مشروطه سبب شد تا مقالهٔ حاضر در پی موضوعی میان‌رشته‌ای با تکیه بر مباحث جامعه‌شناختی-معنایی در اشعار فرخی یزدی برآید و به تحلیلی گفتمان‌کاوانه با نگاهی جامعه‌محور برای درک بهتر ویژگی‌های ادبیات این دوره بپردازد. دوره‌ای که «هم از نظر اجتماعی و هم از نظر ادبی یکی از پیچ‌های مهم تاریخی و نقطهٔ عطف بسیاری از تحولات اجتماعی و ادبی امروز است» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۲۹۴).

مطالعهٔ زبان و صورت بیان شاعران دورهٔ مشروطه، تنها از طریق تحلیل آن‌ها در بستر جامعه و شکل ارتباط ادیبان با مخاطب و همچنین اصحاب قدرت میسر است. ادبیات دورهٔ مشروطه از نظر مباحث بلاغی و زیبایی‌شناسی شاید بضاعت کمتری نسبت به دوره‌های قبل داشته باشد اما از نظر پرداختن به مباحث اجتماعی و سیاسی، غنی و پُربار است. «ادب و شعر مشروطیت برخلاف دیگر ادوار ادبی زبان فارسی حاصل یک دگرگونی بنیادی است، عامل تغییرات در ساختمان اجتماعی عصر مشروطیت عاملی است همه جانبه و محسوس» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۷).

شعر مشروطه آینهٔ تمام‌نمای جامعه، زندگی مردم و مبارزه بوده است. در دورهٔ مشروطه، شعر مخاطب فراوانی به خود جذب کرده بود، از بی‌سواد و با سواد گرفته تا کوچه بازاری و فرهنگی. شاید بتوان گفت عصر مشروطه تنها دوره‌ای باشد که مردم سراغ سروده‌های جدید شاعران را می‌گرفته‌اند. علت این مسئله را می‌توان در واقع‌گویی و بیان اتفاقات جامعه توسط شاعران جستجو کرد. به عبارتی شعر دورهٔ مشروطه، خاستگاهش مردم و موضوعش مسائل روز و لحظه لحظهٔ زندگی اجتماعی است. «شعر دورهٔ مشروطیت از لحاظ نقد مسائل اجتماعی و تاریخی ایران نه مقدم دارد و نه تالی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸ :۶۵). در دورهٔ مشروطه، شاعران همگام با مردم مبارزه می‌کردند و با شعرهایشان که نمایانگر انقلاب بود راه را بر آنها نشان می‌دادند. همین امر باعث شد بیش از هر دورهٔ دیگری به مردم نزدیک و وابسته باشند. «خلف‌ترین شاعران این دوره آنانی هستند که به مقتضیات سیاسی و اجتماعی و ضرورت‌های تاریخی زمان خود پاسخ مناسب داده‌اند شاعرانی چون اشرف‌الدین حسینی، عشقی، عارف قزوینی، فرخی یزدی و لاهوتی از این زمره‌اند» (آجودانی، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

فرخی یزدی یکی از پیشگامان تغییر در عصر مشروطیت است. «او نخستین مبلغ معنای سیاسی و اقتصادی عدالت در شعر فارسی است. مفهومی که در غزل او با مضامین همیشگی شعر مشروطه همسرایی دارد» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۴۲۶). فرخی در اشعار خود به بررسی و نمایش مهم‌ترین مسائل سیاسی- اجتماعی روزگارش پرداخته است. «اکثر اشعار فرخی دارای مضامین زنده و

نیشداری است دربارهٔ وضع حکومت ایران، اولیای دولت، نمایندگان مجلس و نخست وزیرانی که دایم در حال تغییر و تحول‌اند» (آرین‌پور، ۱۳۷۵: ۳ /۵۰۸).

دیوان اشعار فرخی یزدی مملو از اشعار سیاسی اجتماعی است که نمایانگر روزگاری پر فراز و نشیب است. «مجموعهٔ اشعار فرخی ترانهٔ آزادی و برادری، پیکار با بیگانه‌پرستی و نادرستی و اعتراض شدید بر ضد تمام سازمان‌های سیاسی اجتماعی است که سیاست‌های استعماری امپریالیسم را بر دوش ملت‌ها تحمیل کرده‌اند» (همان). فرخی قسمت اعظم اشعار خود را در خدمت مردم فقیر جامعه قرار داده است. «در پهنهٔ سیاست مبارزهٔ فرخی اصولی‌تر و حساب شده‌تر است. رفتار او براساس منافع توده‌های فقیر و براساس اصل حاکمیت ملت است» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۴۳۳). مبارزه با استبداد، تلاش برای آزادی و توجه به طبقهٔ کارگر و دهقان از جمله بن‌مایه‌های اشعار اوست.فرخی را باید شاعر آزادی نامید. او که «سختی‌ها و تلخی‌های زندگی او حد و حسابی ندارد در صحبت از آزادی به هیچ وجه لاف نمی زند و گزاف نمی بافد» (آژند، ۱۳۸۴: ۹۰).

گرایش فرخی به بیان مشکلات و سختی‌های طبقهٔ فرودست تنها بخاطر دهقان‌زاده بودن و برخاستن از میان قشر ضعیف جامعه نیست بلکه اندیشه‌های سوسیالیستی علت اصلی حمایت او از طبقات فقیر جامعه است که به صورت نام‌دهی کارگر و دهقان، بیان تقابل طبقهٔ فرودست و طبقهٔ مرفه و پرداختن به عدالت و برابری نمایان می‌شود. فرخی: «از نخستین کسان بود که فرهنگ لغات پرولتری را در آثارش جولان داد و کوشید کلیات مکتب سوسیالیسم را در غزل‌هایش به زبانی ساده تعلیم و تبلیغ کند» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۸).

با اینکه عصر مشروطه عصر غزل گویی در مفهوم کلاسیک آن نیست اما فرخی این قالب شعری را برای بیان مضامین اجتماعی–سیاسی به کار می‌برد. در واقع بخش قابل توجهی از اشعار فرخی غزلیات سیاسی اوست. غزل سیاسی فرخی ساختاری متفاوت دارد، به صورتی که در ابتدا «غزل را با یکی دو بیت عاشقانه آغاز و سپس اندیشه‌ها و دیدگاه‌های سیاسی خود را بیان می‌کند» (صبور، ۱۳۸۲:۱۳۰). فرخی در غزل به آمیزش سنت غنایی با محتوای سیاسی اجتماعی می‌پردازد و از عهده کار چنان برمی‌آید که در سرودن غزل سیاسی او را شاخص می‌کند. «فرخی یزدی در این عصر غزل سیاسی را در عالی‌ترین طرز سروده و در این کار توانسته جان سیاسی و سیمای انقلابی تازه‌ای به غزل فارسی بدهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۰۷).

براساس مطالب گفته شده، نقد گفتمان‌شناسانه مطابق الگوی ون لیوون در فهم هرچه بهتر ایدئولوژی و نظام ارزشی حاکم بر متن اشعار و همچنین شناخت دیدگاه‌های فکری و اجتماعی فرخی یزدی در عصر مشروطه یاری‌گر است. آنچه از این پژوهش حاصل می‌شود تنها تفسیر زبان‌شناختی اشعار فرخی یزدی نیست، بلکه تفسیر جامعه‌ای است که این شاعر آزادی‌خواه در آن زندگی و با بحران‌ها و دشواری‌های آن دست و پنجه نرم کرده است.

در این پژوهش فرض بر آن است که اشعار سیاسی–اجتماعی فرخی یزدی حاوی مؤلفه‌های گفتمان‌مداری است که به وسیلهٔ الگوی ون‌لیوون[1] قابل تحلیل و بررسی است. این بررسی به

1.Van Leeuwen

منظور کشف جایگاه کارگزاران اجتماعی و چگونگی به تصویر کشیده شدن آنها در اشعار فرخی یزدی انجام می‌شود.

دو پرسش اصلی که چارچوب این مقاله را تشکیل می‌دهند عبارت‌اند از:

۱. فرخی یزدی برای بیان ایدئولوژی خود چگونه از مؤلفهٔ نام‌دهی استفاده کرده است؟

۲ .کاربست مؤلفه طبقه‌بندی در اشعار سیاسی– اجتماعی فرخی یزدی با چه نگرشی بوده است؟

به منظور یافتن پاسخ این دو پرسش، از الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون بهره گرفته شده است. این الگو دربردارندهٔ چارچوبی است که بوسیلهٔ آن می‌توان کارگزاران اجتماعی و عملکرد آنها در ساختار جامعه را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. در این پژوهش از دو روش کمی و کیفی استفاده شده است. ابتدا اشعار فرخی یزدی به دقت مطالعه و ابیاتی که دارای زمینه‌های سیاسی– اجتماعی بودند، تفکیک و دسته‌بندی گردید؛ سپس براساس الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون به تحلیل و بررسی ابیات برای یافتن مؤلفه‌های جامعه‌شناختی– معنایی پرداخته شد.

تحقیقات متنوعی در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی با توجه به الگوی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون انجام شده است از جمله:

۱.«شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در گفتمان فارسی: تحلیل توجیهی گفتمان با عنایت به مؤلفه‌های جامعه‌شناختی– معنایی»، حیدری تبریزی و رزمجو (۱۳۸۴). این مقاله که کوششی برای تعریف و تبیین شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در گفتمان فارسی محسوب می‌شود به تجزیه و تحلیل بخشی از روزنامهٔ ایران پرداخته است. نتایج به دست آمده نشان دهندهٔ آن است که مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی قابل کشف و تبیین است و این مؤلفه‌ها در مقایسه با تظاهرات زبان‌شناختی تصویر واضح‌تری از متن ارائه می‌دهند.

۲.«شیوه‌های بازنمایی کارگزاران اجتماعی در نشریات دورهٔ مشروطه از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با عنایت به مؤلفه‌های گفتمان‌مدار جامعه‌شناختی - معنایی»، پهلوان نژاد و همکاران (۱۳۸۸). در این پژوهش ۴۱ شماره از نشریات سال‌های آغازین دورهٔ مشروطه بررسی شده‌اند. نتایج به دست آمده گویای این مطلب است که همه متون مورد پژوهش کم و بیش از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی بهره برده‌اند اما میزان کاربست این مؤلفه‌ها مطابق با نوع نگرش سیاسی و اجتماعی گردانندگان نشریات متفاوت است.

۳. «بررسی رباعیات خیام از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی گفتمان‌مدار»، لطف‌الله یارمحمدی و مریم شریف (۱۳۹۳). نویسندگان این مقاله با بررسی کمی و کیفی چهل رباعی از رباعیات خیام به این نتیجه دست یافته‌اند که مؤلفهٔ اظهار در مقایسه با مؤلفهٔ حذف از فراوانی قابل‌توجهی برخوردار است و بسامد بالای مؤلفهٔ اظهار در ساختار رباعیات خیام نشانگر گرایش خیام به صراحت لهجه و استفاده از لحن بی‌پروا در بیان حقایق است.

۴. «تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در اشعار سیاسی ملک‌الشعرای بهار از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی»، جلال رحیمیان، سمیه جوکار (۱۳۹۴). نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که بهار برای

بازنمایی صاحبان قدرت و فعالان سیاسی از مؤلفه‌های صریح بهره برده و دیدگاه خود را در مورد کارگزاران اجتماعی با به‌کارگیری مؤلفهٔ ارزش‌گذاری بیان کرده است. همچنین بسامد اندک مؤلفه‌های پوشیده‌گویی شاهد دیگری است بر صراحت بهار در بازنمایی کارگزاران اجتماعی.

۵. «نام‌دهی و طبقه‌بندی کنشگران اجتماعی در داستان «آل» بر اساس الگوی ون‌لیوون»، خسرو غلامعلی‌زاده و همکاران (۱۳۹۶). نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که در این داستان بازنمایی کنشگران هدفمند و در جهت کنترل دیدگاه‌های اجتماعی است. نویسنده با استفاده از مؤلفه‌های نام‌دهی و طبقه‌بندی دیدگاه خود را به شیوه‌ای پوشیده بیان کرده و ستم جامعه نسبت به زن را به تصویر کشیده است. ارزش‌گذاری مردان ایل مثبت و ارزش‌گذاری زنان با توجه به موقعیت اجتماعی حاکم بر متن سیال است.

۶.«مؤلفه‌های جامعه‌شناختی داستان بهرام گور و شنگل هند در شاهنامهٔ فردوسی براساس الگوی گفتمان‌شناسی انتقادی ون‌لیوون»، حسین صادقی و همکاران (۱۳۹۷). نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که فردوسی در این داستان با بسامد بالا از مؤلفه‌های جامعه شناختی–معنایی مطابق با الگوی پژوهش استفاده کرده است؛ که نشانگر جریان قدرت و ایدئولوژی در لایه‌های زیرین متن و نقش آن در میزان صراحت و پوشیدگی کارگزاران و کارکردهای آنان است.

۷.«بازنمایی کنش‌گران اجتماعی داستان آب بید با بهره‌گیری از الگوی جامعه‌شناختی–معنایی ون‌لیوون»، حمیدرضا اکبری و شجاع تفکری (۱۳۹۸). نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد با بررسی مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار در داستان بید می‌توان به دیدگاه‌های فکری، اجتماعی و ایدئولوژی نویسنده و تأثیر این دیدگاه‌ها بر چیدمان گفتمان او پی برد. بهمن‌بیگی با بهره‌گیری از مؤلّفهٔ نمادین‌شدگی، کنشگران مربوط به آموزش عشایری را در قالب افرادی تأثیرگذار در جامعهٔ عشایری بازنمایی کرده است.

۸.«تحلیل انتقادی گفتمان دو اثر طنزآمیز *دیوان خروس لاری* از ابوالقاسم حالت و *مجموعهٔ آثار محمدعلی افراشته* براساس الگوی ون‌لیوون»، مهرناز عسگری و همکاران (۱۳۹۸). نتایج به دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد، هر دو طنزپرداز به پوشیده‌گویی تمایل بیشتری دارند اما محمدعلی افراشته برخلاف ابوالقاسم حالت با نام‌دهی کارگزارانی که بر مسند قدرت قرار دارند و همچنین انتقاد از ارکان اصلی قدرت بر صراحت کلام خود افزوده است. ابوالقاسم حالت نیز با کاربرد بیشتر عامل نامشخص‌سازی کلام خود را پوشیده‌تر کرده است.

۹. «تحلیل انتقادی گفتمان آثار دورهٔ پس از انقلاب اسلامی چهار طنزپرداز زن براساس الگوی ون‌لیوون (رباب تمدن، آذردخت بهرامی، رؤیا صدر و نسیم عرب‌امیری)» فاضلی، مهبود و عسگری مهرناز (۱۴۰۱). این مقاله به بررسی آثار شاخص طنزپردازان زن پرداخته است. نتایج حاصل از این پژوهش بیانگر این مطلب است که طنزپردازان زن با محافظه‌کاری در حوزهٔ طنز سیاسی به پوشیده‌گویی تمایل دارند.

بررسی پژوهش‌های فوق نشانگر این مطلب است که تاکنون اشعار فرخی یزدی با الگوی بازنمایی کارگزاران اجتماعی ون‌لیوون مورد پژوهش قرار نگرفته است. در مقالهٔ حاضر به بررسی این موضوع پرداخته خواهد شد.

۲. چارچوب نظری پژوهش

برای گفتمان تعاریف متعددی ارائه شده است. از دیدگاه ریچاردز گفتمان «اصطلاحی است عام برای نمونه‌های کاربردی زبان یعنی زبانی که برای برقراری ارتباط تولید شده است (Richards & Weber, 1985: 84). یارمحمدی گفتمان را «تلازم گفته با کارکردهای اجتماعی و معنایی» دانسته است (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۴۳). یاورسکی و کاپلان گفتمان را اینگونه تعریف می‌کنند: «کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و زبانی که بازتاب‌دهندهٔ نظم اجتماعی است» (Jaworski & Coupland, 1999: 3). در واقع گفتمان بررسی زبان فراتر از جمله است به منظور یافتن کارکردهای سیاسی–اجتماعی موجود در متن. میلز اذعان می‌کند که: «مطالعهٔ گفتمان صرفا تحلیل پاره‌گفتارها و گزاره‌ها نیست بلکه به ساختارها و قواعد گفتمان نیز می‌پردازد» (میلز، ۱۳۹۶: ۷).

اصطلاح «تحلیل گفتمان» برای اولین بار توسط زلیگ هریس (Zellig Harris) در سال ۱۹۵۲م. به عنوان روشی برای تحلیل یک گفتار و یا نوشتار پیوسته معرفی شد. «تحلیل گفتمان در زبان فارسی به سخن‌کاوی، تحلیل کلام و تحلیل گفتار نیز ترجمه شده است» (یحیایی ایله‌ای، ۱۳۹۰: ۵۸). در تحلیل گفتمان پژوهش‌گر به دنبال یافتن جلوه‌های قدرت و ایدئولوژی در متن است و پاسخ این سوال که چرا از بین مؤلفه‌های موجود، فقط مؤلفه‌های خاصی به‌کار رفته‌اند. یاورسکی و کاپلان تحلیل گفتمان را «فراتر رفتن از صورت‌های قابل رؤیت زبان و رسیدن به زمینه‌های اجتماعی و کشف رابطهٔ متقابل زبان و فرایندهای اجتماعی» می‌دانند (Jaworski & Coupland, 1999: 47).

تحلیل گفتمان «چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی است که در ارتباط با عوامل درون زبانی (زمینهٔ متن) و عوامل برون زبانی (زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی و ارتباطی و موقعیتی) به بررسی می پردازد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸).

تحلیل گفتمان انتقادی با بررسی متن در سطح تبیین یعنی سطحی فراتر از توصیف صرف تصویری واضح‌تر از متن ارائه می‌دهد. خاستگاه فلسفی تحلیل گفتمان انتقادی نظریات میشل فوکو، فروید و مارکس است. در تحلیل گفتمان انتقادی زبان به عنوان «عملی اجتماعی در ارتباط با ایدئولوژی، قدرت، تاریخ و جامعه مطالعه می‌شود» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۸). این نوع تحلیل در پی کشف رابطه بین ساختارهای زبانی و دیدگاه‌های مختلف فرهنگی اجتماعی است. تحلیل‌گران گفتمان انتقادی «رویکرد خود را انتقادی می‌نامند؛ زیرا معتقدند زبان عامل تولید و حفظ نابرابری‌های اجتماعی است و وظیفهٔ آنها کشف این نابرابری‌ها و رفع آنها از طریق افزایش هشیاری مردم است» (سلطانی، ۱۳۹۷: ۳۲). قدرت و ایدئولوژی از مفاهیم اصلی و کلیدی در تحلیل گفتمان انتقادی هستند که به عنوان عناصری مهم در بررسی زمینه‌های اجتماعی زبان تلقی

می‌شوند. تحلیل گفتمان انتقادی علاوه بر تحلیل قدرت، به بررسی اثرات نابرابری‌های اجتماعی حاصل از قدرت‌ورزی قدرتمندان می‌پردازد.

در حوزهٔ تحلیل گفتمان انتقادی «هر متن متشکل از دولایهٔ زیرین و زبرین است و وظیفهٔ زبان‌شناس، کشف، تبیین و توجیه لایهٔ زیرین متن است» (داوری اردکانی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۵). به منظور کشف لایه‌های زیرین متن رویکردهای متفاوتی در این حوزهٔ مطالعاتی هستند که عبارت‌اند از: رویکرد جامعه‌شناختی فرکلاف، رویکرد اجتماعی–تاریخی وداک، رویکرد مطالعات اجتماعی–شناختی ون‌دایک، رویکرد سیاسی–اجتماعی لاکلا و موفه، رویکرد نشانه‌شناسی–اجتماعی هاج و کرس و رویکرد جامعه‌شناختی–معنایی ون‌لیوون.

با وجود تفاوت‌های رویکردی، همه دیدگاه‌ها اتفاق نظر دارند که «در تحلیل متن، از توصیف زبان باید فراتر رفت تا بتوان به تبیین دست یافت و نشان داد که چگونه ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و نابرابری‌ها در زبان خلق و در زبان منعکس شده‌اند» (پنیکوک، ۱۳۷۸: ۱۲۸). الگوی ون‌لیوون یکی از الگوهای کاربردی در زمینهٔ تحلیل گفتمان انتقادی است. در این الگو، ون‌لیوون «با پرداختن به مؤلفه‌های جامعه‌شناختی– معنایی نهفته در دل مؤلفه‌های زبان‌شناختی، به معرفی و تصویرسازی فعالان اجتماعی می‌پردازد» (یارمحمدی، ۱۳۸۵: ۶۲).

در الگوی ون‌لیوون، متن از منظر صورت‌گرایی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه تأثیر مسائل اجتماعی بر متن مورد نظر است. در این الگو هر متن بیانگر دیدگاه‌های فکری اجتماعی و یا طبقهٔ خاص نویسنده یا شاعر است. میزان بهره‌بری از منابع قدرت در صراحت و پوشیدگی متن تاثیر مستقیمی دارد به گونه‌ای که هرچه میزان دسترسی به منابع قدرت بیشتر باشد متن صریح‌تر و شفاف‌تر است و کارگزاران اجتماعی به شیوهٔ فعال نمایش داده می‌شوند و هرچه میزان دسترسی به منابع قدرت کمتر باشد تصویر کارگزاران اجتماعی پوشیده‌تر است.

با اینکه در رویکرد ون لیوون مؤلفه‌های جامعه‌شناختی نسبت به مؤلفه‌های زبان‌شناختی ارجحیت و برتری دارد؛ اما همچنان تحلیل‌گر ناگزیر است از مؤلفه‌های زبان‌شناختی استفاده کند؛ به این دلیل که پایه‌های کارکردهای اجتماعی در زبان است و کلام با معنا گره‌خورده و پیوند دارد.

ون‌لیوون با بیان این استدلال که «بین شاخص‌های زبان‌شناختی و نقش آن‌ها، همیشه رابطهٔ صددرصد مستقیم وجود ندارد و لازم است از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی در تحلیل گفتمان بهره برد» (شریف و یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۶۹)؛ تکیهٔ الگوی خود را به جای معانی صرف متن بر شیوه‌های تولید و دریافت متن قرار می‌دهد. بر این اساس در الگوی او، عوامل ایدئولوژیکی و جامعه‌شناختی که در سوی دیگر متن قرار دارند علاوه بر توصیفات زبان‌شناختی و معنایی در تولید و درک متن موثر هستند.

ساختار الگوی ون لیوون از سه بخش تشکیل می‌شود: ۱. کارگزار یا کنشگر اجتماعی: به افرادی که در یک رویداد، کنش و یا گفتمان مشارکت و حضور دارند کارگزار گفته می‌شود. این کارگزاران بر اساس اهداف تولیدکنندهٔ متن می‌توانند در متن حضور داشته باشند و یا به دلایلی چون منافع تولیدکنندگان از متن حذف شوند؛ ۲. کنش یا عمل: در هر گفتمانی یک عمل یا

کنشی صورت می‌گیرد که کارگزاران در آن عمل یا فعالیت حضور دارند؛ ۳. واکنش: این عمل به معنای پاسخ و یا عکس‌العملی است که کارگزاران و شرکت‌کنندگان در برابر فعالیت‌ها و یا عمل سایر حاضران در گفتمان از خود نشان می‌دهند. بنابراین از ترکیب سه مفهوم بالا یعنی اعمال کارگزار، کنش و واکنش یک کردار اجتماعی شکل می‌گیرد.

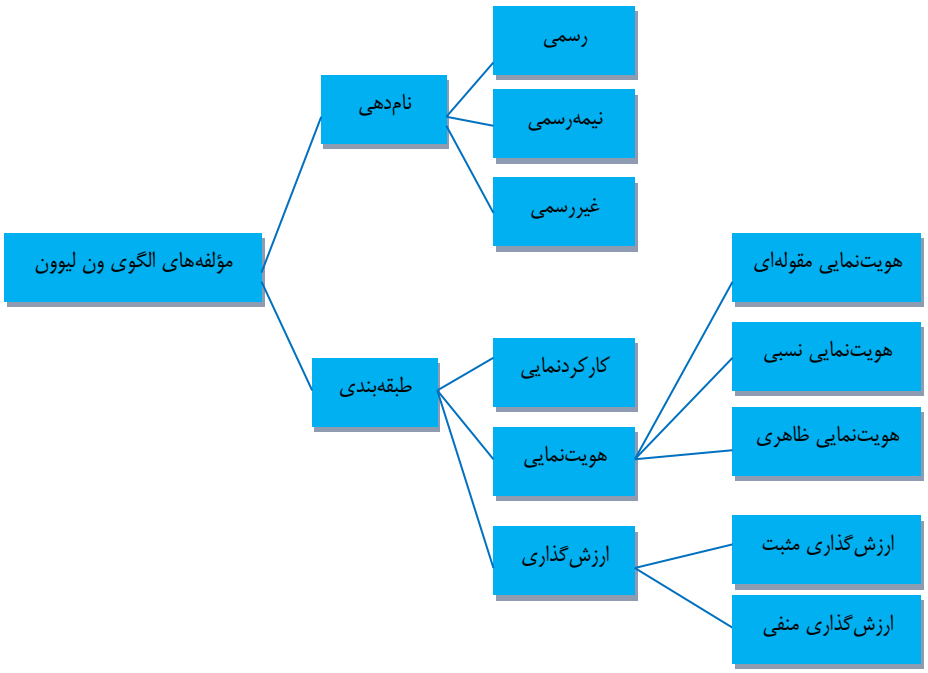
در چارچوب الگوی ون‌لیوون ساختارهای گفتمان‌مدار به عنوان بازتاب‌دهندهٔ مجموعه‌ای از عقاید، برداشت‌ها و ارزش‌های جاری در یک جامعه یا بخشی از آن لحاظ می‌شوند و ساختارهای گفتمان‌مدار اساسی‌ترین نقش در طرح، بیان و بازشناخت منظور و ارادهٔ نهفته در پس متن را دارا هستند. از نگاه ون‌لیوون «ساختارهای گفتمان‌مدار ریشه در دیدگاه اجتماعی-فرهنگی مؤلف، مترجم، گوینده یا سرایندهٔ متن دارند» (صاحبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۷). مؤلفه‌های گفتمان‌مدار ارائه شده در الگوی ون‌لیوون به دو دسته کلی صریح و پوشیده تقسیم می‌شود و هرکدام از این دو نوع، زیرمجموعه‌های خاص خود را دارند.

مؤلفه‌های گفتمان‌مدار صریح عبارت‌اند از: ۱. فعال‌سازی، ۲. مشخص‌سازی، ۳. تفکیک‌کردن، ۴. پیوندزدن؛ ۵. نام‌دهی و ۶. نوع ارجاعی.

مؤلفه‌های گفتمان‌مدار پوشیده عبارت‌اند از: ۱. حذف، ۲. جنس ارجاعی، ۳. منفعل‌سازی، ۴. نامشخص‌سازی، ۵. انتزاعی‌کردن، ۶. طبقه‌بندی (Van Leeuwen, 1996: 110).

مبنای این پژوهش تحلیل و بررسی مؤلفهٔ نام‌دهی از مؤلفهٔ‌های گفتمان مدار صریح و مؤلفهٔ طبقه‌بندی از مؤلفهٔ‌های گفتمان‌مدار پوشیده است.

۲-۱. معرفی مؤلفه‌های گفتمان‌مدار الگوی ون‌لیوون



۲-۱-۱. نام‌دهی (Nomination)

کارگزاران اجتماعی در مؤلفهٔ نام‌دهی مطابق هویت منحصر به فرد خود بازنمایی می‌شوند که با به‌کارگیری اسم خاص صورت می‌گیرد. نام‌دهی خود زیرمجموعه‌هایی دارد که شامل سه دسته ذیل می‌شود:

– «نام‌دهی رسمی» که در آن نام‌خانوادگی به همراه الفاظ محترمانه به‌کار می‌رود مثل: آقای میرزایی.

– «نام‌دهی نیمه‌رسمی» که در این حالت تنها نام و نام‌خانوادگی افراد بیان می‌شود مثل: علی میرزایی.

– «نام‌دهی غیررسمی» که در این حالت نام کارگزار اجتماعی به تنهایی ذکر می‌شود مثل: علی.

عنوان‌دهی (Titulation) شکل دیگری از نام‌دهی است که به دو روش لقب‌دهی (Honorification) و پیوندجویی (Affiliation) انجام می‌شود. در لقب‌دهی عناوین رسمی و رتبه‌های شغلی و علمی همراه اسم خاص استفاده می‌شود مانند: استاد کرمی و دکتر احمدی. در پیوندجویی نسبت‌های فامیلی لحاظ می‌شود و کارگزار مطابق ارتباط نسبی‌اش نمایش داده می‌شود مانند: دایی علی، عمو حسن.

الف) نمونه‌های نام‌دهی

* به روزگار رضا هر که را که من دیدم هزار مرتبه فریاد نارضایی زد
(فرخی یزدی، ۱۳۶۰: ۱۳۳)

منظور رضاشاه پهلوی، بنیان‌گذار سلسلهٔ پهلوی است. در این شعر فرخی به دوران سلطنت رضاشاه که برای منتقدان سیاسی و روزنامه‌نگاران آزادی‌خواه دورانی پراضطراب و همراه با سانسور بود اشاره می‌کند. فرخی در این بیت با بکاربردن نام رضا نگاهی همراه با تحقیر و تمسخر نسبت به رضاشاه دارد.

* نصرت‌الدوله در فنای وطن در اروپا کند تلاش بین
(همان: ۱۹۴)

منظور میرزا نصرت‌الدوله وزیر عدلیه و سپس وزیرخارجه است که در عقد قرارداد ۱۹۱۹نقش مهمی داشت. فرخی در قطعه‌ای کوبنده او را به وطن‌فروشی متهم می‌کند و دلال فروش وطن می‌نامد. فرخی نصرت‌الدوله را کاسهٔ داغ‌تر از آش خطاب می‌کند که سعی دارد وطن را تقدیم انگلیس کند. نام‌دهی نصرت‌الدوله بدون القاب و عناوین بیانگر صراحت فرخی نسبت به اوست.

* منصور که در عدلیه قادر شده است دیر آمده زود از مصادر شده است
(همان: ۲۱۷)

منظور منصورالسلطنهٔ عدل، کفیل وزارت دادگستری وقت است. او که از حامیان سیاست‌های استعماری انگلستان در ایران بود، از انتقادات فرخی مصون نماند.«عدالت‌خانهٔ منصوری»،«منصورالسلطنه»،«عدالت‌خانه» از جمله سرمقالاتی بود که فرخی علیه منصور در

روزنامه طوفان نوشت. نام‌دهی منصورالسلطنه تلاشی است برای آشکار کردن خیانت او و همچنین آگاه‌کردن مردم نسبت به خیانت نمایندگان ملت و صاحبان قدرت.

* در مدرسه درس می‌دهی رنگارنگ ای بوقلمون مگر مدرس شده‌ای
(همان: ۲۵۹)

فرخی به دلیل تمایلات سوسیالیستی و اختلاف بر سر برخی مسائل مهم سیاسی با مدرس در مقالات و اشعاری به طور غیرمستقیم به نکوهش او پرداخته و از برخی رفتارهایش انتقاد کرده است. در این بیت نام سید حسن مدرس به صورت صریح و بدون ذکر لقب همراه با تمسخر ذکر شده است.

* پرد ز افق بر چرخ، فواره خون هر روز تا غوطه زند خورشید، از خون خیابانی
(همان: ۲۰۶)

منظور شیخ محمد خیابانی، از فعالان سیاسی در دورهٔ انقلاب مشروطهٔ ایران است. فرخی در روزنامهٔ طوفان (س ۱، ش ۳، ۱۳۱۱/۶/۱۲) به مناسبت نخستین سال شهادت محمد خیابانی در سرمقاله‌ای به شرح احوال، مبارزات و نیز بزرگداشت وی می‌پردازد و این شعر را در بالای سرمقاله قرار می‌دهد. فرخی به جهت احترام و نگاه مثبتی که نسبت به خیابانی داشته است از وی به نیکی یاد می‌کند.

* وستال پی دفاع دل یکدله کرد پس پیش وزیر و شه ز طوفان گله کرد
(همان: ۲۳۳)

منظور وست داهل سوئدی رئیس شهبانی دورهٔ مشروطیت است. وی یکی از افراد شهربانی سوئد بود که برای اصلاح نظمیهٔ ایران استخدام شد. فرخی در این شعر به نکوهش عوامل خارجی و نارضایتی از دخالت آنها در امور کشور می‌پردازد.

* با این همه عیب بهتر از مستوفی بی شبهه در این محیط پیدا نکنید
(همان: ۲۲۹)

* رسم و ره مستوفی اگر خوب نبود نزد همه کس این همه محبوب نبود
(همان: ۲۳۲)

منظور میرزاحسن مستوفی الممالک است که نخست ویز و نماینده مجلس بود. در این ابیات فرخی از مستوفی الممالک دفاع می کند و با ذکر نام مستوفی نگرش مثبت خود را نسبت به او نشان می‌دهد و به دفاع از اقدامات او می‌پردازد.

* آن دولت انگلیس را بود وثوق این سلطنت هنود را هست قوام
(همان: ۲۴۶)

منظور از وثوق، میرزا حسن‌خان وثوق‌الدوله است که بعدها نام خانوادگی وثوق را برای خود برگزید. وی نخست‌وزیر ایران و از دولتمردان تأثیرگذار اواخر دورهٔ قاجار بود. قرارداد ننگین استعماری ۱۹۱۹ در دوران نخست وزیری وثوق‌الدوله بین دو دولت ایران و انگلیس به امضا رسید. منظور از قوام، احمد قوام ملقب به قوام‌السلطنه است که سیاستمدار ایرانی پایان دوران قاجار و روزگار پهلوی بود. در این بیت فرخی یزدی نگاهی منفی نسبت به وثوق‌الدوله و

قوام‌السلطنه دارد و آنها را مورد اعتماد دولت‌های بیگانه و عامل بدبختی مردم ایران می‌داند. کاربرد نام‌دهی در این بیت به گونه ای است که از معنای لفظی وثوق و قوام نیز استفاده ادبی شده است.

* حربهٔ وحشت و ترور، کشت چو میرزاده را سال شهادتش بخوان عشقی قرن بیستم
(همان: ۲۵۳)

منظور، میرزاده عشقی، شاعر، روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس ایرانی دورهٔ مشروطیت و مدیر نشریهٔ قرن بیستم است. فرخی به مناسبت قتل میرزاده، شاعر آزادی‌خواه و برای بزرگداشت این شاعر وطن‌پرست این ماده تاریخ را سروده است. ذکر نام عشقی و ثبت این ماده تاریخ نمایشگر محبتی است که فرخی نسبت به عشقی داشته است. اینکه فرخی نامی از عامل قتل عشقی نمی‌برد را می‌توان دلیلی بر شرایط بد سیاسی اجتماعی و خفقان عصر دانست.

* می‌خواست خون ز کشور دارا رود چو جوی دستی که تیغ کید به جانوسیار داد
(همان: ۱۱۷)

* خونریزی ضحاک در این ملک فزون گشت کو کاوه که چرمی به سر چوب نماید
(همان: ۱۳۲)

* لطمهٔ ضحاک استبداد ما را خسته کرد با درفش کاویان روزی فریدون می‌شویم
(همان: ۱۶۰)

* لیک گویم گر به قانون مجری قانون شوی بهمن و کیخسرو و جمشید و افریدون شوی
(همان: ۱۸۹)

فرخی با استفاده از نمادهای اساطیری و ملی سعی دارد خودکامگی سیاستمداران را آشکار کند استفاده از این شخصیت‌ها ابزاری در جهت مبارزات استعماری و برانگیختن مردم علیه وطن‌فروشان و خائنان است. فرخی به گونه‌ای تیپیکال از چهره‌های اساطیری بهره می‌گیرد؛ به این معنی که شخصیت‌های دارای وجهه مثبت مثل جمشید، کاوه و فریدون چهره‌هایی آرمانی و مثبت در جهت تصویرسازی آزادی و عدالت هستند و شخصیت‌های منفی مثل ضحاک و جانوسیار نمادی از استعمارگران و متجاوزان و وطن‌فروشان به شمار می‌آیند. فرخی به سبب شرایط خفقان عصر خود از نام‌دهی شخصیت‌های حکومتی کمتر استفاده می‌کند، در عوض با ذکر شخصیت‌های اساطیری به شکلی غیر مستقیم دیدگاه خود را دربارهٔ صاحبان قدرت بیان می‌کند.

ب) نمونه‌های عنوان‌دهی و پیوندجویی

* شاه و دربار و وزارت عز و جاه و ملک و مال هیچ چیزی نیست کاندر قبضهٔ اشراف نیست
(فرخی یزدی، ۱۳۶۰: ۱۰۹)

* خسرو کشور ما تا بود این شیرین کار لاله‌سان دیدهٔ مردم همه گلگون باشد
(همان: ۱۱۸)

* عـذر تقـــــصیر همی‌خواهـد و گویـد مـأمور کـــاین جنایت حسب‌الامر همـــایون باشـد
(همان: ۱۱۹)

* لایـــق شـــاه بـــود قصـــر نـــه هـــر زنـــدانی حـاکم جامعـه گـر ملـت و قـانون باشـد
(همان: ۱۱۹)

در این ابیات طنزآلود، فرخی به استهزای رضاشاه و حکومت او پرداختـه، در نگـاه اول ممکـن اسـت فاقـد محتوای اجتماعی تصور شود، ولی با توجه به بافت شعری و به کار بردن کلماتی چون شیرین کار و قصر که هم یادآور کاخ و هم یادآور زندان قصـر اسـت، اشاره ضمنی سیاسی- اجتماعی فرخی بهتر درک می‌شود. کاربرد عنوان‌دهی به جای نام‌دهی در این ابیات به نوعی از صراحت لهجه فرخی می‌کاهد در واقع فرخی با عنوان‌دهی از رضاشاه به عنوان بالاترین مقام کشور یاد می‌کند و ناتوانی و بی‌کفایتی او را با بیانی طنزگونه به نمایش می‌گذارد.

* لرد کـرزن عصـــــــــبانی شـده اســـــت داخـــل مرثیـــه‌خوانی شـــده اســـت
(همان: ۱۹۶)

منظور لرد کرزن وزیر خارجه وقت انگلستان است. فرخی در این شعر که با تمسخر همراه است به موضوع لغو قرارداد شوم وثوق‌الدوله می‌پردازد. قرارداد استعماری که با تلاش وطن‌دوستان و آزادی‌خواهان ایران زمین ملغی شد و باعث عصبانیت لرد کرزن و مجلس انگلیس گشت. در این شعر فرخی از لرد کرزن می‌خواهد دست از استعمار ایران بکشد.

* دهقـــــان پســـر کارگـــــری کهنـه لبـاس آمد پی دعوتـــم ز شـــب رفتـه دو پـاس
(همان: ۲۴۲)

فرخـــی خـــود دهقـــان‌زاده اســـت و در اشـــعار خود به این امر افتخار می‌کند. در این شعر فرخی تصویر پسر دهقان را با توصیف ظاهری همراه کرده است که به خوبی وضع بد و ناگوار زندگی توده‌های زحمت‌کش را نشان می‌دهد. در واقع فرخی با کاربرد این پیوندجویی به نوعی به ساختار طبقاتی جامعه اشاره دارد که فرزند دهقان در جامعه روزگار فرخی دارای سرنوشتی مشترک با پدر خود است و در فقر و نداری و سختی زندگی می‌کند.

* از قـــوام و بســـتگانش دیـــپلم بایـــد گرفـــت در خیانـــت داد هـــر کـــس امتحـــان فتنـــه را
(همان: ۸۳)

در این شعر فرخی خائن بودن کارگزاران و اقوامشان را بیان می‌کند و قوام‌السلطنه را خائن و دزد می‌نامد که برای نابودی ایران تلاش می‌کند. فرخی در سرمقاله‌ای تحت عنوان «خانوادهٔ خیانت» خائن بودن قوام و اقوامش را بی‌پروا اظهار می‌نماید. کاربرد پیوندجویی در بیت مذکور در واقع بیانگر وجود ارتباطات نسبی در بین صاحبان قدرت است؛ به این معنا که نمایندگان و وکلای ملت براساس شایستگی و توانمندی‌ها انتخاب نشدند، بلکه وجود روابط خویشاندی عامل مهم در انتخابشان بوده است.

۲-۱-۲. طبقه‌بندی (Categorization)

در طبقه‌بندی، کارگزاران اجتماعی با توجه به هویت اجتماعی و نقش‌هایی که با کارگزاران دیگر سهیم هستند بازنمایی می‌شوند؛ نه براساس هویت و ویژگی‌های شخصی و منحصربه‌فرد. شیوهٔ طبقه‌بندی خود به سه زیرمجموعهٔ: کارکردنمایی، هویت‌نمایی و ارزش‌گذاری تقسیم می‌شود.

الف) کارکردنمایی (Functionalization)

در این شیوه بازنمایی کارگزاران اجتماعی بر اساس نوع فعالیت و شغلی که دارند، صورت می‌گیرد مانند: چوپان، رعیت، آهنگر و وکیل. استفاده از کارکردنمایی در یک متن یا متون خاص یک دوره می‌تواند نمایانگر وضع اقتصادی و معیشتی مردم آن دوره باشد.

فرخی برای انتقاد از رجال دولتی و سیاسی از اسامی خاص به میزان اندک استفاده کرده است و بیشتر با اشاره به سمت افراد چون وکیل، وزیر، کارفرما، سردار سپه، لیدر و سرمایه‌دار به انتقاد از صاحبان قدرت پرداخته است.

نمونه‌های کارکردنمایی

* دارهـــا چون شد بپا با دست کین بالا کشـــــید بر سر آن دارها ســـــالارها، ســـــــــــردارها
(فرخی یزدی، ۱۳۶۰: ۸۴)

فرخی در این شعر، نمایندگان مجلس را به مارهایی سمی و خطرناک تشبیه می‌کند و معتقد است این‌گونه افراد باید به دست مردم به دار مجازات آویخته شوند و در پی آن‌ها سردارها و سالارها که همان دولتمردان فاسد هستند باید از میان بروند تا کشور رنگ آسایش به خود ببیند و آرام شود.

* در ایـن وکیـل و وزیـر ای خـــدا اثـر نکنـد فغـــــان صبـــــحدم و نالهٔ شبـــــانه مـا
(همان: ۸۸)

فرخی از مجلس فرمایشی انتقاد مـی‌کند. مجلسی کـه حکومت نمایندگانش را بـر مـردم تحمیل کرده است. این نـمایندگان در مواقع در اندیشهٔ مردم و رفع مشکلات ملّت نیستند. آنها در قانون شکنی و خیانت گوی سبقت را از دیگـران ربـوده‌انـد با این وجود نمایندهٔ قانون شده‌اند و بیش از آنکه به فکر مردم باشند به منفعت خود می‌اندیشند. برخی نمایندگان و وزرا، عامل ایجاد قراردادهایی شدند که منافع ملی کشور را به خطر انداخت و این موضوع باعث انتقاد شدید شاعران و نویسندگان از جمله فرخی گردید.

* حق دهقان را اگر مـلاک، مالک گشـــــــــته است از کفـش بی آفت تأخیـــر می‌بایـد گرفـت
(همان: ۹۳)

* دسـت دهقـان را بـه داس خونچکـان خـواهی رسـاند کارفـــرما را اسیر کارگـــــر خـواهی نمـود
(همان: ۱۴۲)

* شـوریده دل بـه ســـــینه بعنـــوان کارگـــــــــر شوریـــد و گفـت جان من و جـان کـارگر
(همان: ۱۴۹)

هنر واقعی فرخی در به تصویر کشیدن دهقانان و کارگران و همچنین نمایش تضادهای زندگی اجتماعی آنهاست. فرخی مـدافع حق کـارگران، دهقانان و رنجبران است و در اشعارش به

حمایت از انسان‌های مظلوم می‌پردازد. تقابل دهقان و ملاک، دهقان و کارفرما در این ابیات نشانگر ساختار طبقاتی غیرعادلانه‌ای است که در عصر فرخی حاکم بوده است. در واقع فرخی با در کنارهم قرار دادن این دو کارکرد اوضاع سخت زندگی طبقه کارگر و دهقان را به تصویر می‌کشد و عامل اصلی بدبختی طبقهٔ فرودست را حق‌خوری ملاکان و کارفرمایان می‌داند.

* از عـــــدل اگر وکیـــــــل توصیـــف کند روزنامه‌نگـــــــــار مـدح و تعریـــف کنـد
(همان: ۲۲۶)

فضای عصر مشروطه و دورهٔ رضاخان فضای تاریک و سنگینی است؛ اظهار خشنودی و رضایت اجباری، از وظایف افراد شمرده می‌شـد و روزنامـه‌های زمان، همه وظیفه داشتند که نسبت به شاه ابراز خشنودی کنند. فرخی در این شعر به توصیف وکلا و روزنامه‌نگران پرداخته است. وکیل که باید مجری عدالت و خواهان عدالت باشد تنها به توصیف آن می‌پردازد و روزنامه‌نگار که وظیفه‌اش بیان دقیق و صادقانه خبرها و همچنین نقد رفتار وکلای ملت است تنها حق مدح و تعریف از رفتار فریبکارانه صاحبان قدرت را دارد.

* ز لیـدرهای جمعیـت ندیـدم غیـر خودخـواهی از آن بـا جبـر کـردم اختیـار اقـدام فـردی را
(همان: ۱۱۳)

* امتحـان داد بـه هنگـام عمـل لیـدر حـزب که به عنـوان خـودی محـرم بیگانـه ماسـت
(همان: ۲۲۱)

فرخی تمایلی به حزب گرایی ندارد. او در این ابیات نظر خود را نسبت به رهبران احزاب بیان می‌کند. آنها را مبارزانی نالایق می‌نامد که سرسپرده و محرم بیگانگان هستند.

* بـود اگـر جامعـه بیـدار در ایـن دار خـراب جـای سـردار سـپه جـز بـه سـر دار نبـود
(همان: ۱۴۵)

فرخی در این بیت به سرزنش جامعه به علت پذیرش رضاخان به عنوان سردار سپه می‌پردازد. او فریب ظاهرسازی رضاخان را نمی‌خورد و در جریان مبارزه با سردار سپه، در برابر حکومت مقتدر از اقتدار ملت سخن می‌گوید.

ب) هویت‌نمایی (Identification)

هویت‌نمایی،خود دارای سه زیرشاخه است: در حالت اول که هویت‌نمایی مقوله‌ای نامیده می‌شود کارگزاران اجتماعی مطابق قراردادهای فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی، جنسیتی و طبیعی بازنمایی می‌شوند مانند: کافران، مادران، ایرانیان، اهل اصفهان.

۱. نمونه‌های هویت‌نمایی مقوله‌ای

* اهل کرمان همـه آســـــــوده و فـارغ ز بـلا کس بر ایشان نکند ظـــلم چه پنـــهان چه مـلا
(فرخی یزدی، ۱۳۶۰: ۲۰۰)

در این شعر فرخی به طعنه می‌گوید که دوران ظلم و ستم تمام شده است و خبری از دخالت کشورهای بیگانه نیست و شاهد این مدعا را به طعنه و تمسخر آسودگی و آرامش اهل کرمان می‌داند که دیگر به آنها ظلم و ستم نمی‌شود.

* ای وطـــــن پرور ایرانی با مسلک و هـوش هـــــان مکـــن جـــــوش و خـــــروش
(همان: ۱۹۱)

* اجنبـی گـر بـه مثـل می‌دهـدت سـاغر نـوش نـــــوش نـــــیش اســـــت منـــــوش
(همان: ۱۹۱)

فرخی بیگانه را دشمن کشور می‌داند و همین موضوع را در شعری که هنگام مهاجرت به موصل سروده، بیان می‌کند. او به مردم وطن‌دوست نصیحت می‌کند که فریب بیگانه را نخورند و همیشه آمادهٔ ضربه دشمن باشند و بارها با بیان این جمله که «اجنبی، اجنبی است» به مردم وطن‌پرست هشدار می‌دهد.

* ملـل از سـرخی خـون روی سـفیدند ولیـک هـیچ ملـت بـه سـیه بختـی ایرانـی نیسـت
(همان: ۱۱۰)

* بـــا آن کـــه بـــه روی گـــنج منـــزل دارد بـــدبخت و فقیرتـــر ز ایرانـــی نیســـت
(همان: ۲۱۱)

* ملـل از سـرخی خـون روی سـفیدند ولیـک هـیچ ملـت بـه سـیه بختـی ایرانـی نیسـت
(همان: ۱۱۰)

* در مـــرز عجـــم ذلـــت ایرانـــی بـــین در ملـــک عـــرب محـــو مســـلمانی بـــین
(همان: ۲۵۳)

فرخی در این ابیات از ویرانی مملکت و بدبختی مردم ایران می‌نالد و بی‌کفایتی حاکمان و نمایندگان، تجاوز کشورهای بیگانه و نادانی مردم را عامل سیه‌بختی ایرانیان می‌داند؛ مردمی که روی گنج منزل دارند، اما فقیر و بیچاره اند.

حالت دوم براساس روابط نسبی است که هویت‌نمایی نسبی نام دارد. در این حالت بازنمایی کارگزاران اجتماعی متناسب با روابط خویشاوندی و دوستی صورت می‌گیرد مانند: اجداد ما، برادران شما، عموهایشان.

۲. نمونه‌های هویت‌نمایی نسبی

* عید نوروزی کـه از بیـداد ضحـاکی عزاسـت هر که شـادی می کنـد از دودهٔ جمشید نیست
(همان: ۱۰۶)

*ای دودهٔ تهمـــورث دل یکدلـــه بایـــد کـــرد یـــک سلســـله دیـــوان را در سلســـله بایـــد کـــرد
(همان: ۲۳)

*ای دودهٔ جـــم قیـــام یکبـــاره کنیـــد بیچـــارگی عمـــوم را چـــاره کنیـــد
(همان: ۲۳۰)

* ز انتخـاب چـو کـاری نمـی رود از پـیش بـه پـور کـاوه بگـو فکـر انقـلاب کنـد
(همان: ۴۴ ۱)

*همتـــی ای ملـــت ســـلالهٔ قـــارن غیرتـــی ای مـــردم نبیـــرهٔ کشـــواد
(همان: ۲۰۳)

*مـــا زادهٔ کیقبـــاد و کیکاووســـیم جـــان باختگـــان وطـــن سیروســـیم

(همان: ۲۴۵)

گاهی فرخی برای بیان انتقاد از اوضاع زمانه هویت‌نمایی نسبی را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که ایرانی بودن و گذشته درخشان ایرانی را به خاطر می‌آورد. در واقع فرخی به مؤلفه‌های ملی میهنی توجه خاصی دارد تا از این طریق شور و هیجان لازم برای مقابله با ظلم و استبداد را در مخاطب ایجاد کند.

حالت سوم هویت‌نمایی ظاهری است که متناسب با خصوصیات جسمی و ظاهری کارگزاران اجتماعی صورت می‌گیرد مانند: فرق شکسته، کلاه نمدی و پیرهن چاک.

۳. نمونه‌های هویت‌نمایی ظاهری

* پیکر عریان دهقان را در ایران یاد نارد آنکه در پاریس بوسد روی سیمین پیکران را
(همان: ۸۴)

از نظر فرخی، جسم زار و عریان دهقان ایرانی هرگز در ذهن تن‌پروران عیاشی که برای بوسیدن روی زیبارویان فرنگی به اروپا می‌روند مجسم نمی‌شود به همین دلیل فرخی آرزو می‌کند که روزی کارگران انتقام خود را از این تن‌پروران بگیرند. توصیف پیکر عریان دهقان نمونه‌ای است از هویت‌نمایی ظاهری که فرخی آن را دست‌مایهٔ نگرش منفی نسبت به تن‌پروران قرار داده است.

* آنکه لرزد همچو مرغ نیم بسمل صبح و شام در زمستان پیکر عریان دهقان است و بس
(همان: ۱۵۲)

* با پای برهنه راضی از دست و چکش با فرق شکسته شاکر از بازو و داس
(همان: ۲۴۲)

فرخی در این ابیات به توصیف وضع اسفناک کارگران و دهقانان می‌پردازد. این مسئله که در کشور کسی نیست تا به داد مردم مظلوم و فقیر برسد برای فرخی بسیار دردناک است. فرخی عامل این شرایط را کسانی می‌داند که دسترنج کارگران و دهقانان را بدون هیچ‌گونه تلاشی می‌گیرند. این ابیات بیانگر توجه عمیق فرخی به قشر کارگر و دهقان است.

ج) ارزش‌گذاری (Appraisement):

در این حالت بازنمایی کارگزاران اجتماعی با استفاده از اصطلاحات تقابلی و مطابق با ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی به دو شکل منفی و مثبت انجام می‌شود. استفاده از صفات منفی و مثبت برای ارزش‌گذاری کارگزاران اجتماعی می‌تواند نمایانگر دیدگاه شاعر و جامعه نسبت به طبقه‌ای خاص باشد؛ مانند وطن‌پرست، دزدان شرف و اهرمن‌خو.

۱. نمونه‌های ارزش‌گذاری منفی

* یکدسته منفعت‌جو، با مشتی اهرمن‌خو با هم قرار دادند، بر بی‌قراری ما
(فرخی یزدی، ۱۳۶۰: ۷۸)

* آه اگر با این هیـــاهو بـاز نشـــــــناسیم مـا یکــه تـــاز مفســـــدت‌جو، قهرمان فتنــه را
(همان: ۸۳)

* ای کاهن خودپرســـــــت، معبـود تـو کیسـت وی خائــن شــوم پســت، مقصود تو کیــست
(همان: ۲۱۶)

در این ابیات فرخی از کسانی انتقاد می‌کند که برای کسب سود خود به مردم ظلم روا می‌دارند و حاصل دسترنج‌شان را عادلانه تقسیم نمی‌کنند. کسانی که برای آرامش و قرار خود، آسایش و راحتی مردم را به اضطراب و افسردگی تبدیل می‌کنند. خیانت، منفعت‌طلبی، فسادانگیزی، خودپرستی و پستی از جمله صفاتی است که فرخی برای توصیف چهره‌های منفی عصر خود به کار می‌برد.

* آن خودسر مرتجـــــع که دلـــها خـون کـرد پامـــــال هــوای نفـــــس خـود قانـون کـرد
(همان: ۲۲۲)

فرخی در این بیت خوشحالی خود را از سقوط دولت قوام السلطنه ابراز می‌کند. فرخی قوام را خودسرِ مرتجع می‌نامد که برای امیال شخصی قانون‌شکنی می‌کند. اینکه فرخی از ارزش‌گذاری منفی به جای نام‌دهی از قوام استفاده کرده است از صراحت او کاسته و بیان او را پوشیده کرده است.

* اگـر خـدای بـه مـن فرصـتی دهـد، یـک روز کشـــــم ز مـــــرتجعین انتقـــــام آزادی
(همان: ۱۸۱)

* چـــون مـــرتجعین آلـــت نیرنـــگ شـــدند آزادی و ارتجـــــاع در جنـــــگ شـــــدند
(همان: ۲۲۶)

در دوران مشـروطه اصـطلاح مرتجـع رواج یافتـه بـود. مرتجعین هرچند به ظاهر دیکتاتوری را نفی می‌کردند و حتی با آن مبـارزه مـی‌نمودنـد اما طرفـدار نظـام استبداد و سلطه بودند. فرخی نسبت به مرتجعین نگاهی منفی همراه با انتقاد دارد زیرا با اینکه هدف مرتجعین حفظ اسلام بود ولی از روی سادگی فریب خوردند و نه تنها به اسلام بلکه به وطن ضربه زدند.

* ای سســت عقیــده، ســخت شــادی دیگــر خرســـــند ز رأی اعتمـــــادی دیگـــــر
(همان: ۲۴۰)

فرخی در این رباعی که به مناسبت استعفای مشیرالدوله و روی کارآمدن دولت قوام سروده به قوام گوشزد می‌کند که به سبب گرفتن رای اعتماد خوشحالی نکند و مثل برادرش در پی آماده سازی قراردادی برای وطن‌فروشی نباشد. فرخی در این بیت قوام را سست عقیده می‌نامد که اعتقادی به وطن‌پرستی ندارد.

* ایــن پــول کــه صــاحبان القــاب خورنــد خـون دل ماسـت چـون مـی نـاب خورنـد
(همان: ۲۳۰)

فرخی زبان ملت بود و نمی‌توانست در برابر سوء استفاده صاحبان القاب که همان نمایندگان ملت بودند ساکت باشد. کسانی که حاصل زحمت یک ملت را به راحتی می‌خورند بدون اینکه کاری برای مردم انجام داده باشند.

۲. نمونه‌های ارزش‌گذاری مثبت

* با اشک روان تـــودۀ زحمتـــــکش دنیـا در دامـــن صد پاره خود در ثمـین ریخـت (همان: ۹۹)

*غیـر خـون آبـروی تـودۀ زحمـتکش نیسـت بـر هـم زن خاکسـتر ایـن آتـش نیسـت (همان: ۱۱۵)

*تبریـــک صـــمیمانۀ خـــود را طوفـــان تقـــدیم کنـــد بـــه تـــودۀ زحمـــتکش (همان: ۲۴۳)

* ز دود آه ستمـــــدیدگـــان سوختـــــه دل بحیـــــرتم که چـرا این بنـــا نمی‌سوزد (همان: ۱۴۴)

فرخی در شعرش توجه فراوانی به تـودۀ زحمـتکـش و آسـیب‌پـذیر جامعـه دارد و حمایت از طبقـۀ رنجبـر و فرودسـت جامعـه را وظیفۀ خود می‌داند. در جـای‌جـای اشعار او توصـیفات بـسیاری از فقـر و تنگدستی و غم و اندوه مردم ایران به چشم می‌خورد. ترسـیم چهـرۀ درد کـشیدۀ مـردم و افـشای ظلم و سـتم طبقـۀ مرفـه، در جای جای شعر فرخی مشهود است.

* ملت نجیـــب ایران، خوانـده بـا یقـین و ایمـان شاعـر سخن‌شـناسم، سائـس وطن‌پرسـتم (همان: ۱۶۷)

* ای وطـــن‌پرور ایرانـی اسلام‌پرســـت همتی زآنکه وطـن رفـت چو اسلام ز دست (همان: ۱۹۱)

از نظرگاه فرخی وطن‌پرستی یک خصلت مهم و کلیدی تلقی می‌شود. او مردم ایران را ملتی نجیب می‌داند که عشق به وطن و وطن‌پرستی در وجودشان نهفته است و هرگاه می‌خواهد برای بیداری مردم شعری بسراید یا مطلبی بیان کند، با صفاتی چون وطن‌پرستی و وطن‌پروری آنها را فرامی‌خواند.

۲-۲. تحلیل کمی مؤلفه‌های نام‌دهی و طبقه‌بندی

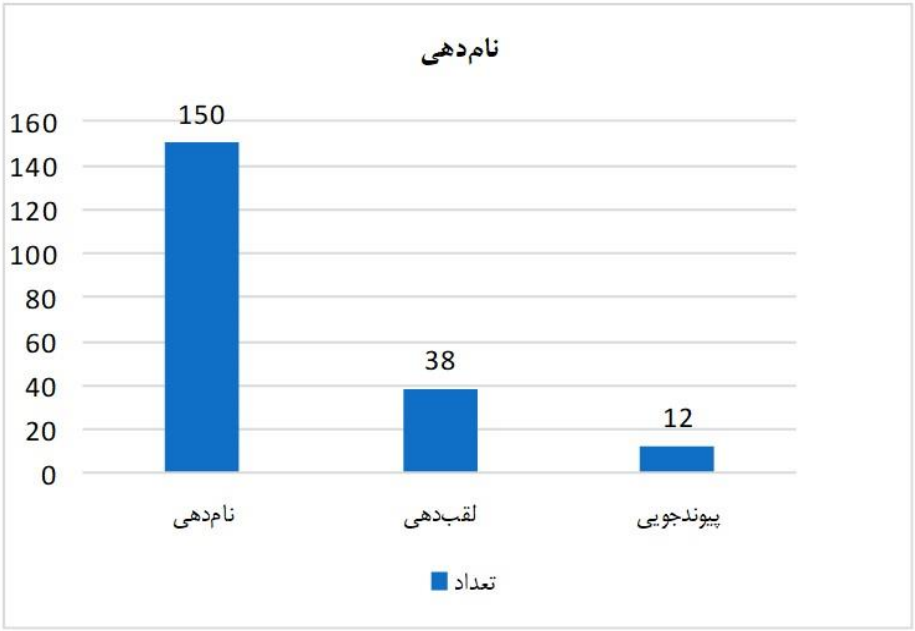
طبق الگوی مورد بحث برخی ازمؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی صریح هستند و برخی پوشیده. نام‌دهی جزو مؤلفه‌های صریح‌گویی است و طبقه‌بندی جز مؤلفه‌های پوشیده‌گویی. فرمول مورد استفاده برای نمایش درصد به‌کارگیری مؤلفه‌های این پژوهش بدین صورت است:

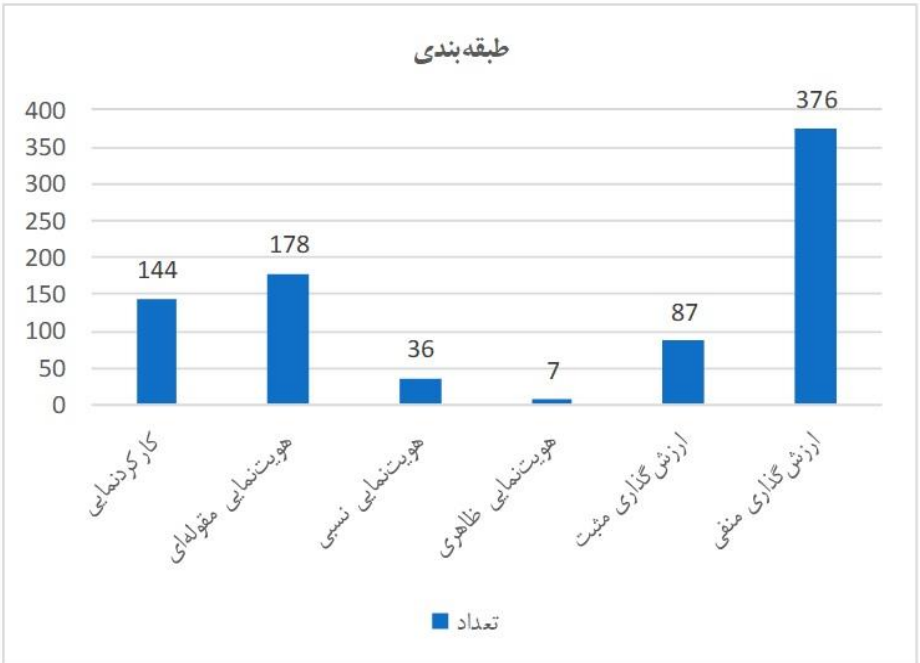
میزان ارجاعات پوشیده/ صریح = ۱۰۰*مجموع ارجاعات پوشیده/صریح / کل ارجاعات(پوشیده و صریح)

			مؤلفه‌ها	تعداد رخداد	درصد
ذکر	صریح	نام‌دهی	نام‌دهی	۱۵۰	۱۴.۵۹٪
			لقب‌دهی	۳۸	۳.۶۹٪
			پیوندجویی	۱۲	۱.۱۶٪
			کارکردنمایی	۱۴۴	۱۴٪

	پوشیده	طبقه‌بندی	هویت‌نمایی مقوله‌ای	۱۷۸	۱۷.۳۱٪
			هویت‌نمایی نسبی	۳۶	۳.۵٪
			هویت‌نمایی ظاهری	۷	۱.۶۸٪
			ارزش‌گذاری مثبت	۸۷	۸.۴۶٪
			ارزش‌گذاری منفی	۳۷۶	۳۶.۵۷٪

تحلیل داده‌های مربوط به مؤلفه‌های صریح و پوشیده نشان می‌دهد که بیشترین بسامد رخداد به ترتیب به مؤلفه‌های ارزش‌گذاری منفی، هویت‌نمایی مقوله‌ای، نام‌دهی و کارکردنمایی تعلق دارد و در مقابل کمترین بسامد رخداد به ترتیب به مؤلفه‌های هویت‌نمایی نسبی، پیوندجویی و هویت‌نمایی ظاهری اختصاص دارد. به طور کلی، مؤلفه‌های صریح ۲۰۰ مرتبه و مؤلفه‌های پوشیده ۸۲۸ مرتبه به کار رفته‌اند. در مجموع ۸۱٪ از مؤلفه‌های موجود در اشعار سیاسی–اجتماعی فرخی را مؤلفه‌های پوشیده و ۱۹٪ را مؤلفه‌های صریح تشکیل می‌دهند.





۳. نتیجه

نام‌دهی سران و بزرگان حکومتی با لحنی کنایه‌آمیز و همراه با ارزش‌گذاری منفی نمایان‌گر این موضوع است که فرخی دل‌خوشی از سران حکومت نداشته است. به سبب تأثیر حضور مردم در انقلاب مشروطه و جایگاه کانونی آنها در این عصر نوع نگاه فرخی می‌تواند بیانگر این دیدگاه باشد که شاعران در این دوره باورها و ذهنیت مردم را در اشعار خود منعکس می‌کنند و در عین حال به افکار و دیدگاه‌های مردم جهت می‌دهند.

در بررسی کارکرد طبقه‌بندی این موضوع دانسته می‌شود که در زیرمؤلفه کارکردنمایی، دو شغل کارگر و دهقان بیشترین بسامد را داشته است که بیانگر نگاه اجتماعی شاعر به قشر ضعیف و تودهٔ مردم عصر خود بوده است. در زیر مؤلفهٔ هویت‌نمایی، هویت‌نمایی مقوله‌ای بیشترین کاربرد را داشته و فرخی در ارزش‌گذاری منفی از صفاتی چون: منفعت‌جو، مفسدت‌جو، خائن و ... استفاده کرده است. ارزش‌گذاری مثبت نسبت به ارزش‌گذاری منفی کاربست اندکی داشته است که بیانگر اوضاع بد جامعه و نگاه منفی به طبقهٔ حاکم است. این‌گونه ارزش‌گذاری علاوه بر اینکه نمایانگر نظرگاه فرخی دربارهٔ جامعه است تأثیر به‌سزایی در آگاه ساختن مردم زمانه داشته است.

در نهایت با بررسی مؤلفه‌های نام‌دهی و طبقه‌بندی و میزان و نوع کاربرد این دو مؤلفه این نتیجه به دست می‌آید که استفاده از این دو مؤلفه در اشعار سیاسی–اجتماعی فرخی متأثر از نظرگاه اجتماعی این شاعر مردمی و واکنشی خاص نسبت به اوضاع زمانه بوده است. همچنین آشکار می‌شود هنگامی که شاعر می‌خواهد کارگزاران اجتماعی را با مشکلات مشترک نمایش دهد، از کارکردنمایی استفاده می‌کند و در مقابل، هنگامی که از نام‌دهی استفاده می‌کند، صاحبان قدرت و مسببان اوضاع بد جامعه را مورد خطاب قرار می‌دهد. دولتمردان، اربابان، مالکان، نمایندگان و درباریان، کارگزارانی هستند که در شعر فرخی مورد انتقاد قرارگرفته‌اند.

نوع ارزش‌گذاری به کار رفته در اشعار این شاعر، بیشتر ارزش‌گذاری منفی است که نسبت به طبقهٔ مرفه و قدرتمند جامعه بیان شده است. فرخی یزدی در اشعارش از مؤلفه‌های گفتمان‌مدار ارزش‌گذاری و هویت‌نمایی مقوله‌ای، بیشترین بهره را برده است؛ بنابراین، تمایل فرخی بر این است که انتقادات خود را در لفافه و بدون مقابلهٔ مستقیم ذکر کند و جانب احتیاط را رعایت نماید. وی متناسب با وضعیت اجتماعی عصر و خفقان سیاسی حاکم بر جامعه کمتر از مؤلفهٔ‌های صریح استفاده کرده است و اشعار خود را برای آگاه کردن مردم از شرایط روزگار و بیدار کردن آنها سروده است و فساد و بی لیاقتی طبقهٔ قدرتمند را به نمایش گذاشته است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد با اینکه فرخی یزدی به پوشیده‌گویی تمایل بیشتری دارد و ارزش‌گذاری منفی بیشترین بسامد را در اشعار او داراست اما با انتقاد از ارکان اصلی قدرت چون شاه، روحانیون و دربار مقداری به صراحت کلام خود افزوده است.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵)، *از صبا تا نیما*، ج۳، چ ۶، تهران، زوار.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *تجدد ادبی در دوره مشروطه* ، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۴)، *یا مرگ یا تجدد*، تهران، فصل کتاب.
آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران، علمی و فرهنگی.
اکبری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۹۸)، «بازنمایی کنش‌گران اجتماعی داستان آب بید با بهره‌گیری از الگوی جامعه‌شناختی – معنایی ون‌لیوون»، *مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران*، سال ۷، ش ۲۵، ۱۷–۳۳.
امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳)، *سنت و نوآوری در شعر معاصر*، تهران، علمی و فرهنگی.
پنیکوک، الستر (۱۳۷۸)، «گفتمان‌های قیاس‌ناپذیر»، ترجمهٔ سیدعلی‌اصغر سلطانی، *علوم سیاسی*، سال اول، ش ۴، ۱۱۸–۱۵۷.
پهلوان‌نژاد، محمدرضا و همکاران (۱۳۸۸)، «شیوه‌های بازنمایی کارگزاران اجتماعی در نشریات دورهٔ مشروطه از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با عنایت به مؤلفه‌های گفتمان‌مدار جامعه‌شناختی – معنایی»، *زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان*، سال ۱۲، ش ۱۲۷، ۵۱–۷۳.
داوری اردکانی، رضا و همکاران (۱۳۹۱)، *زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*، تهران، هرمس.
رحیمیان، جلال و سمیه جوکار (۱۳۹۴)، «تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در اشعار سیاسی ملک‌الشعرا بهار از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی»، *شعرپژوهی* (بوستان ادب)، سال۷، ش ۲۴، ۱۱۱– ۱۳۴.
حیدری تبریزی، حسین و سیدآیت‌الله رزمجو (۱۳۸۴)، «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در گفتمان فارسی: تحلیل توجیهی گفتمان با عنایت به مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی* (تبریز)، ش ۱۹۵، ص ۱–۴۸.
سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۹)، *چهار شاعر آزادی*، تهران، نگاه.
سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۹۷)، *قدرت، گفتمان، زبان*، تهران، نشر نی.
شریف، مریم و لطف‌الله یارمحمدی (۱۳۹۳)، «بررسی رباعیات خیام از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی–معنایی گفتمان‌مدار»، *شعرپژوهی* (بوستان ادب)، سال ۶، ش ۲، ۶۷–۸۲ .
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن.
ـــــــــــ (۱۳۹۸)، *با چراغ و آینه*، تهران، سخن.
صاحبی، سیامک و همکاران (۱۳۸۹)، «بررسی و نقد روایی *گلستان* بر اساس نظریهٔ تحلیل انتقادی گفتمان»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۶، ۱۰۹–۱۳۳.
صادقی، حسین و همکاران (۱۳۹۷)، «مؤلفه‌های جامعه‌شناختی داستان بهرام گور و شنگل هند در *شاهنامهٔ* فردوسی براساس الگوی گفتمان‌شناسی انتقادی ون‌لیوون»، *مطالعات شبه قاره*، سال ۱۰، ش ۳۴، ۱۶۷–۱۹۰.
صبور، داریوش (۱۳۸۲)، *بر کران بی‌کران* (نگاهی به شعر فارسی معاصر)، تهران، سخن.
عسگری، مهرناز و همکاران (۱۳۹۸)، «تحلیل انتقادی گفتمان دو اثر طنزآمیز *دیوان خروس لاری* از ابوالقاسم حالت و *مجموعهٔ آثار محمدعلی افراشته* براساس الگوی ون‌لیوون»، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۶، ش ۶۴، ۸۸–۵۷.
غلامعلی‌زاده، خسرو و همکاران (۱۳۹۶)، «نام‌دهی و طبقه‌بندی کنشگران اجتماعی در داستان *آل* براساس الگوی ون‌لیوون»، *جستارهای زبانی*، ش ۷، ۷۱–۸۹.
فاضلی، مهبود و مهرناز عسگری (۱۴۰۱)، «تحلیل انتقادی گفتمان آثار دورهٔ پس از انقلاب اسلامی چهار طنزپرداز زن براساس الگوی ون‌لیوون (رباب تمدن، آذردخت بهرامی، رؤیا صدر و نسیم عرب‌امیری)» زن در فرهنگ و هنر، ش ۱، ۱–۲۵.
فرخی یزدی، محمد (۱۳۶۰)، *دیوان*، چاپ حسین مکی، تهران، بنیاد نشر کتاب.
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و همکاران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

میلز، سارا (۱۳۹۶)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، هزاره سوم.
یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران، هرمس.
ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، *ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی*، تهران، هرمس.
یحیایی ایله‌ای، احمد (۱۳۹۰)، «تحلیل گفتمان چیست؟»، *تحقیقات روابط عمومی*، س۱۰، ش۶۰، ۵۸-۶۴.

References

Aghagolzadeh, F. (2007). *Critical Discourse Analysis*. Tehran. Elmi Farhangi (In Persian)

Ajudani, M. (2005). *Death or Modernity*. Tehran. Fasle Ketab Publication .(In Persian)

Akbari, H. et al. (2019) " The Representation of Social Sctors in The Story of Ab-Bid Based on Van Leeuwen's Socio-Semantic Model".*Journal of Western Iranian Language and Dialects.* 7(25). pp. 17-33. Doi: 10.22126/JLW.1970.1070. (In Persian)

Aminpour, Q. (2013). *Tradition and Innovation in Contemporary Poetry*.Tehran. Elmi Farhangi. (In Persian)

Arianpour, Y. (1996). *from Saba to Nima*. vol. 3. edition 6. Tehran. Zovar. (In Persian)

Asgari M, et al. (2019). "Critical Discourse Analysis of Two Satirical Works "Book of Poems of Khoroose Lari" by Abolghasem Halat and "The Collection of Works of MohammadAli Afrashteh" Based on Van Leeuwen's Model. *Literary Research.*6 (64) 57-88. (In Persian)

Azhand, Y. (2004). *Literary Modernity in the Constitutional Period*. Tehran. Humanities Research and Development Institute.(In Persian)

Davari Ardakani, R. et al. (2011). *Metaphorical Language and Conceptual Metaphors*.

Tehran, Hermes. (In Persian)

Fairclough, N (2000). *Critical Discourse Analysis*, Translated by Shayeste Piran.F et al. Tehran. Center of Research and Development Media. (In Persian)

Farrokhi Yazdi, Mohammad (1981). *Book of Poems*. Makki,H. Tehran. Bonyade Nashre Ketab. (In Persian)

Fazeli, M & Asgari,M. (2022)" Critical Discourse Analysis of the Works of the Post-Islamic Revolution Period by Four Female Satirists (Robab Tamadon, Azardokht Bahrami, Roya Sadr, and Nasim Arab Amiri) Based on Van Leeuwen Model*". Woman in Culture and Arts.* 14(1). 1-25. doi: 10.22059/jwica. 2022.333415.1714. (In Persian)

Gholamalizadeh, K. et al (2018). "The Nomination and Categorization of Social Actors in "Al" Based on Van Leewen's Model". *Language Related Research*. vol (7) pp:71-89. (In Persian)

Heydari Tabrizi, H. & Razmjoo, A. (2005), "Methods of Depicting Social Agents in Persian Discourse: a Descriptive Analysis of Discourse with Regard to Socio-Cognitive and Semiotic Components", *Journal of Faculty of Literature and Human Sciences (Tabriz)*. vol. 195. 1-34. (In Persian)

Jaworski, Adam & Nikolas Coupland (1999), *The Discourse Reader*، London and New York: Routledge.

Mills, S (2017), *Discourse*, Translated by Mohammadi,F. Zanjan. Hezareh Sevvom. (In Persian)

Pahlavannejad, M et al.(2009). "The Representation Methods of Social Actors in the Journals of the Conditional Era Critical Discourse Analaysis Based on the Socio-semantic Features", *Specialized Journal of Linguistics and Khorasans Dialects*, 12(127). 51- 73 . (In Persian)

Pennycock, E. (1999). "Incommensurable Discourses". Translated by Soltani, A. *Political Sciences*. 1(4). 118-157 .(In Persian)

Rahimian, J. & Jokar, S (2014). "A Representation of Social Actors in Bahar Critical Poems Based on Critical Discourse Analysis Approach". *Poetry Studies (Bostan Adab)*. 7(24). pp. 111-134. Doi: 10.22099/JBA.2015.2576. (In Persian)

Richards. J. J. Platt and H. Weber (1985), *Longman Dictionary Of Applied Linguistics Harlow*: Longman.

Sabour, D. (2003). *Bar Karane Bi Karan.* Tehran.Sokhon. (In Persian)

Sadeghi, H et al. (2017), " Socio Featuresin the Story of Bahram-e Goor and Shangol-e Hend in the Ferdowsi's Shahnameh (According to Van Leeuwen Critical Discourse Pattern)", *Subcontinent Studies*, 10 (34), 167-190 . doi:0.22111/jsr.2018.4069. (In Persian)

Sahebi, S. et al. (2010). "Critical Study of the Validity of Golestan Based on the Theory of Critical Discourse Analysis", Scientific *Research of Persian Language and Literature* . Vol. 16. Pp109-133.. (In Persian)

Sepanlu, M. (1990). *Four Poets of Freedom*. Tehran. Negah. (In Persian)

Shafiei Kadkani, MR. (2000), *Persian Poetry Periods from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*, Tehran, Sokhon. (In Persian)

——— (2019*), Ba Cheragh va Ayeneh*, Tehran, Sokhon. (In Persian)

Sharif, M. & Yarmohammadi, L (2013). "A Critical Discourse Analysis of Khayam's Quatrains with References to Socio-semantic Discursive Features", *Poetry Research (Bostan Adab)*, 6(2). pp. 67-82. Doi: 10.22099/jba.2014.1952. (In Persian)

Soltani. A. (2004). *Power, Discourse and Language*. ٦th edition. Tehran: Ney. (In Persian)

Van Leeuwen, Theo (1996), *The Representation Of Social Actors*; Edited by Carmen Rosa Caldas-Coulthard & Malcom Coulthard; *Texts and Practices: Readings in CDA* ; First Published, Londen: Routledge. 1996

Yarmohammadi, L (2004). *Current and Critical Discurse Studies*. Tehran. Hermes. (In Persian)

——— (2006*). Communication From The Perspective of Critical Discourse*. Tehran. Hermes. (In Persian)

Yahyaei eilaei, A (2018), "What is discourse analysis?". Public Relations Research. 10(60) 64-58. (In Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Origin and Development of Authors'ook to His Child in the Literary History of Persian (from 4th Century A.H. to Contemporary Period)

Asieh Zabihnia Emran

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: zabihnia@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 45 -61)

Article history:

Received:
25 October 2022

Received in revised form:
21 December 2022

Accepted:
30 January 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Introduction: In the history of Persian literature, poets and writers used to dedicate part of their works to educate their child which attested to the importance of children's education by means of literary text. Authors' book to his child forms the text in literary corpus though embedded in text, yet conveys an independent meaning. Though these books of authors' to his child find no special mention in texts but are visible in a text at the beginning or the end of the book. Books of authors' to his child are often found in the lyrical poems of Sabk-i Iraqi. Men of letters have inculcated moral values in their son and help them to overcome human vices. The purpose of the research is to trace the works of authors' book to his son in the annals of Persian literarture since 4th Century A.H. to the present day. It seeks to have the practical dimension of training and up bringing in the comtemporary period. **Methodology:**The research method in this article is descriptive and contains analysis. This research is applied with a purpose to generalize and use for education and child-upbringing indicators in the present era. Since the purpose of this study is to identify the components of optimal education embedded in text, the basis of this work is to develop concepts and contents of advising child by using qualitative data. These ideas have been developed from the works of the poets of lyrical poems. They have seen, heard, and experienced what they have imbeded in their writings. The poets of the lyrical poems portray to their children the truths of all classes of society in attractive and pleasing manners and convey it to the audience in the form of maxim and advice .The present study encompasess nine lyrical poems including Leily and Majnun of Nizami, Leily and Majnun, Hasht Behesht (Eighth Heaven) and Duval Rani-Khizr Khan of Amīr Khusrau , Leily and Majnun, Yousef-Zuleikha and Salaman-Absal of Jami, Salman Savoji Divan, and Yousef-Zuleikha of Masoud Ghomi. Indices of individual and social moral development have been selectively extracted and compiled from the core of child-advising poetry of romantic poets. **Results and Discussion:** Books of authors' to his child are often found in the form of lyrical poems of Sabk-i Iraqi. Nezami Ganjawi dedicated 36 couplets in Laili wa Majnoon to his son Muhammad, Amir Khusro Dehlvi in Daval Rani and Khezr Khan dedicated 224 couplets to his son Mubarak and in Majnoon wa Laili dedicated 157 couplets to his son Khezr. Salman Savji in Firaq Nama dedicated 93 couplets to his adopted son Sultan Owais and Jami in Yusuf wa Zuleikha dedicated 99 couplets and in Laili wa Majnoon 32 couplets and in Salaman o Absal dedicated 11 couplets to his son Ziyauddin. Khwaja Masood Qummi who was a poet in the second half of the 9th century A.H. in his poem Yusuf and Zuleikha dedicated 143 couplets to his Ghiyasuddin Muhammad in which poets' children are addressed in poetry. Poets and writers have encouraged their son to imbibe ethical virtues and shun human vices. Only Amir Khusro in his lyrical composition Hasht Behesht has advised his daughter Afeefeh in 76 couplets. **Conclusion:** In all the nine given romantic poems of this article, the individual moral refinement, as well as the teachings related to science and friendship, secrecy, social relations, etc., have been highlighted and this theme is a knack of the poets of romantic poems for expressing their thoughts.

Keywords: Child-Advising, Romantic Poems, Maxim .ethics.

Cite this article: Zabihnia Emran, Asieh (2023), "Origin and Development of Authors'ook to His Child in the Literary History of Persian (from 4th Century A.H. to Contemporary Period)", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 45-61, https://doi.org/10.22059/jpl.2023.350407.2117

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

تطور و تحول فرزندنامه در ادوار ادب فارسی
(قرن چهارم تا دوران معاصر)

آسیه ذبیح نیا عمران

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور. تهران. ایران. رایانامه: zabihnia@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۴۵-۶۱)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

در ادوار نظم و نثر فارسی، شاعران و نویسندگان، بخشی از کلام خود را به اندرز به فرزند اختصاص می‌دادند که این امر دال بر اهمیت و توجه به تعلیمِ فرزند متون ادبی است. فرزندنامه‌ها، نامه‌های خصوصی در بطن متن آثار ادبی هستند که در عین پیوستگی با متن، معنای مستقلی دارند. این فرزندنامه‌ها جای خاصی در متن ندارند، گاهی در بخش آغازین و گاهی در خِتام آمده‌اند. فرزندنامه‌ها بیشتر در منظومه‌های غنایی سبک عراقی مورد توجه قرار گرفته‌اند تا جایی که نظامی گنجوی، در *لیلی و مجنون* در۳۶ بیت، پسر خود محمد، امیرخسرو دهلوی، در *دولرانی و خضرخان* در ۲۲۴ بیت، پسرخود «مبارک»، در *مجنون و لیلی* در ۱۵۷ بیت، پسرخود «خضر»، سلمان ساوجی، در *فراق نامه*، در ۹۳ بیت، فرزندخوانده خود «سلطان اویس» و جامی در *یوسف و زلیخا* ر ۹۹ بیت، در *لیلی و مجنون* در ۳۲ بیت و در *سلامان و ابسال*، فرزند خود ضیاءالدین را در ۱۱ بیت و خواجه مسعود قمی در منظومه *یوسف و زلیخا* پسرخود غیاث‌الدین محمد را در ۱۴۳ بیت مورد خطاب قرار داده‌اند. شاعران و نویسندگان فرزندان خود را به فضایل اخلاقی تحریض و تشویق و از رذایل و منهیات نهی کرده‌اند، تنها امیرخسرو در منظومهٔ غنایی *هشت بهشت*، دختر خود عفیفه را در ۷۶ بیت نصیحت می‌کند. مقالهٔ حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که بیشترین مضمون فرزندنامه‌سرایی در متون ادبی چیست؟ یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که مضامین همهٔ فرزندنامه‌ها توجه به اخلاق فردی است.

کلیدواژه‌ها: فرزندنامه، تنبه و عبرت، سبک ادبی، پندنامه، اخلاق.

استناد: ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۴۰۱)، «تطور و تحول فرزندنامه در ادوار ادب فارسی (قرن چهارم تا دوران معاصر)»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۴۵-۶۱.
https://doi.org/10.22059/jpl.2023.350407.2117

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

فرزندنامه‌نویسی در میان شاعران و نویسندگان ایران جایگاه والایی دارد و بسیاری از آنان، فرزندنامه را وسیله‌ای برای تعلیم و تعالی قرار داده‌اند. سابقهٔ اندرزنامه نویسی به ادبیات دورهٔ ایران پیش از اسلام می‌رسد. بخشی از متون عهد ساسانیان مانند «پندنامگ»، «اندرزنامگ»، «شایست» و «ناشایست» بود و بیان پند و ثبت اندرز در آن دوران، سنتی رایج بود به‌طوری‌که از سر این رواج، منصبی با عنوان «اندرز بُد» به وجود آمده‌بود (رجایی، ۱۳۷۲: ۱۸). کتاب ششم دینکرت، اندرزهای آذرباد مهرسپندان، یادگار بزرگمهر، اندرز اوشنردانا، اندرزدانایان به مزدیسنان، اندرز خسروقبادان، اندرز پوریوتکشان، اندرز دستوران به بهدینان، اندرز بهزاد فرخ پیروز، آراء دینِ بِه مزدیسنان و دادِستان مینوی خرد، از جملهٔ رساله‌ها و کُتُب پهلوی هستند که دربردارندهٔ اندرزهای دینی، حکمی و تجربی آن دوران‌اند (ریپکا، ۱۳۸۱: ۶۶). افزون برآن، «دسته‌ای دیگر از اندرزنامه‌ها نظیر عهود و وصایا، کارنامج‌ها، آیین نامه‌ها و تاج نامه‌ها وجود داشتند که حاوی وصایا و پندهایی در حوزهٔ کشورداری بودند» (تفضلی، ۱۳۸۹: ۲۱۴). سنت اندرزگویی و اندرزنویسی با آغاز دورهٔ اسلامی، به این دوران انتقال یافت و به سیر خود ادامه داد ... اغلب متون مهم پهلوی که حاوی مطالب تاریخی، ادبی، حکمی، پند، عهود و مسائل علمی بودند در طول سه قرن اول هجری به این زبان ترجمه شدند (صفا، ۱۳۷۸: ۱۳۳/۱). در قرن چهارم و پنجم بسیاری از ایرانیان به خط و زبان پهلوی آشنایی داشتند ... و در همین دوره رساله‌هایی از پهلوی مانند: ایاتکار زریران، کارنامهٔ اردشیر، داستان بهرام‌گور» به فارسی ترجمه شدند (کریستین سن، ۱۳۶۸: ۹۲). در میان بسیاری از اندرزنامه‌ها، فرزندنامه‌ها یکی از نمونه‌های شاخص در ادبیات فارسی هستند، زیرا تعلیم و تربیت یکی از اهداف اصلی و نخستین انسان‌ها به ویژه شاعران و ادبا بوده، از این‌رو بزرگان ادب را بر آن داشته‌است تا در ضمن آثار خود به این مهم بپردازند و فرزندان خود را در مسیر سعادت و رستگاری رهنمون سازند و زمینهٔ رشد اخلاقی و تربیتی آن‌ها را فراهم آورند. در نتیجه، آثاری را خلق نموده‌اند که تعلیم و تربیت فرزند در بطن آن قرار دارد و به‌طور صریح و بی‌پرده فرزند را به ارزش‌های اخلاقی رهنمون می‌سازند.

مقالهٔ حاضر در بطن مباحث به این سؤال پاسخ می‌دهد که در فرزندنامه‌های سبک‌های زبان فارسی، کدام قسم از مضامین اندرزی مورد تأیید است؟

۱-۱. روش و قلمرو تحقیق

روش تحقیق در مقالهٔ حاضر، توصیفی و به شیوهٔ تحلیل محتواست. این پژوهش از نظر هدف، کاربردی است؛ زیرا می‌توان از نتایج آن الگوبرداری کرد و به‌عنوان شاخص‌های تعلیمی و تربیت فرزند در دوران کنونی بهره جُست. از آنجا که هدف این پژوهش، شناسایی مؤلفه‌های تعلیم و تربیت مطلوب در بطن فرزندنامه‌هاست. مبنای کار اینست که از دلِ داده‌های کیفی، مفاهیم و مؤلفه‌های فرزندنامه استخراج شود. این اندیشه‌ها، حاصلِ دیده‌ها، شنیده‌ها، تجربیاتِ گران‌بها شاعران و نویسندگان آثار ادبی است. شاعران و نویسندگان در کلامی جذّاب و دلنشین حقایقی مربوط به تمامی طبقاتِ جامعه را به فرزند خویش به تصویر می‌کشند و آن را در قالبِ نامهٔ پند و

حکمت به مخاطب منتقل می‌کنند. قلمرو تحقیق حاضر ادوار زبان فارسی از سبک خراسانی تا عهد معاصر است شاخصه‌های رشد اخلاقی فردی و اجتماعی به صورت گزینشی از میان بطن فرزندنامه‌ها استخراج و تدوین شده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون دربارهٔ فرزندنامه در سبک‌های ادبی فارسی پژوهش نشده، اما نسخه خطی منتشرشده دربارهٔ «اندرز به فرزند» عبارت است از مقاله‌ای با عنوان «*وصایای وفا؛ فرزندنامه‌ای ناشناخته متعلق به دورهٔ قاجار*» در معرفی نسخهٔ خطی دوران قاجار که جلیلی جشن آبادی، در سال ۱۳۹۸ در پژوهش‌نامهٔ *نسخه‌شناسی نظم و نثر* منتشر کرده است. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که وصایای وفا مناسب با اقتضای حال فرزندش است و نویسنده با آگاهی از مقولهٔ مخاطب‌شناسی و بهره از شگردهایی چون انتقال تجربه، تشبیه، توصیف و لحن‌های مناسب با مقام سخن، کوشیده است تا در فرزندش تأثیر گذارد.

۲. بررسی فرزندنامه‌ها در سبک‌های ادبی فارسی

۲-۱. فرزندنامه در سبک خراسانی

سبک خراسانی از اواسط سدهٔ سوم تا پایان سدهٔ پنجم هجری در خراسان بزرگ و سیستان رواج داشته است. بهره‌گیری مستقیم فرزندنامه‌های این عهد از منابع اندرزنامه‌ای پیش از اسلام، ضمن حفظ و تدوام عناصر میراث عظیم اندرزنویسی و اندرزگویی پیشینیان، موجب اختلاط آن میراث با آموزه‌های اخلاقی اسلامی و در نهایت باروری ادبیات اندرزی در تاریخ ادبیات فارسی شده است.

۲-۱-۱. فرزندنامهٔ اخوینی بخاری

اخوینی (سده چهارم هجری)، کتاب *هدایة‌المتعلمین* را برای فرزندش نوشت. او در مقدمه کتاب این موضوع را ذکر می‌کند: «اکنون تو کی فرزند منی اندرخواستی از من کتابی به باب بجشکی سبک و آسان تا تو را خاصه از من یاذکار بوذ و دیکر مردمان را فایده بوذ» (اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: مقدمه/هشت– نه). وی به فرزندش توصیه می‌کند که علم بیاموزد و به متضای حال سخن بگوید.

۲-۱-۲. فرزندنامهٔ عنصرالمعالی

قابوس‌نامه (قرن پنجم هجری) اثر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر است. وی فرزند خود «گیلان‌شاه» را در یک مقدمه و ۴۴ باب در مسائل دینی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، اقتصادی، علمی و فنی و تجارب عملی اندرز می‌دهد (← عنصرالمعالی، ۱۳۸۶: ۶۵). *قابوس‌نامه* به سبب داشتن موضوعات متنوع، مجموعه‌ای ارزشمند در شناخت اوضاع و احوال دینی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، علمی و ادبی دوران نویسنده است و چنان اهمیت دارد که از آن به عنوان «مجموعهٔ تمدن اسلامی قبل از مغول» یاد شده است (← بهار، ۱۳۷۳: ۱۱۴/۲). تنوع

موضوعات و ابعاد تربیتی *قابوس‌نامه* به حدی است که به شیوه‌های متعدد می‌توان آرای تربیتی عنصرالمعالی را بر اساس آن طبقه‌بندی و معرفی کرد.

۲-۱-۳. فرزندنامهٔ غزالی

امام محمد غزالی (سده پنجم هجری)، رسالهٔ *ایهاالولد* (۵۰۵ ق) را در پاسخ به پرسش‌های یکی از شاگردانش، که غزالی او را در این رساله «فرزند» خطاب می‌کند، نگاشته است. این رساله مجموعه‌ای از پندها و دستورهای غزالی است که در آن راه و روش درست زندگی کردن را می‌آموزد. وی درس‌ها و پندهای اخلاقی و عرفانی مشحون از کلام وحی را در متن این رسالهٔ اندرزی به او ارزانی می‌دارد (← غزالی، ۱۳۶۴: ۴۲-۴۶).

۲-۲. فرزندنامه در سبک عراقی

سبک عراقی که از اواخر قرن ششم تا قرن نهم هجری رواج و ادامه داشته‌است. رواج تصوف و عرفان در این عهد و گرایش شاعران عارف به اندرز موجب پیدایی فرزندنامه‌های بسیاری در سبک عراقی شد. عرفان و تصوف از جریان‌های بسیار تأثیرگذار بر شکل‌گیری و تداوم ادبیات تعلیمی است، هرچند که تعداد اندکی از فرزندنامه‌های سبک عراقی از شاعران و نویسندگانی است که عارف نیستند.

۲-۲-۱. فررزندنامهٔ جمال‌الدین عبدالرزاق

جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی (سده ششم هجری) در اشعار خود ضمن پند و اندرز به فرزندش کمال‌الدین، انصاف و عدالت او را ستوده و حُسن او را علم و از جنس مردم بودن وصف کرده‌است (جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۳۸۶- ۴۲۰). برای مثال: وی به فرزند خود احترام به خویشان و پدر و مادر را یادآوری می‌کند:

بشنو از من نصیحتی که ترا — کار هردو جهان شود نظام
بد نخواهی که باشدت — هرگز بد مکن خاصه با اولوالارحام
حق مادر نگه دار و ترس — زاید و ذوالجلال والاکرم نبود
کانکه با پدر ومادر بد کرد — نبود جز همیشه دشمن کام

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۴۲۰)

۲-۲-۲. فرزندنامه‌سرایی در *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی

لیلی و مجنون نظامی از شاهکارهای منظومه‌پردازی عاشقانه در ادب فارسی است که بارها مورد تتبع و تقلید دیگر شاعران قرار گرفته است. داستان عشق و سرگشتگی و جنون قیس را شاعران زیادی روایت کرده‌اند که معروف‌ترین آن سرودهٔ نظامی در قرن ششم است. او در ۴۷۰۰ بیت این منظومه را سرود. وجه خاص حکیم نظامی به حکمت و پند و اندرز در بطن داستان‌های عاشقانه، چه از جهت تنوع مضامین حکمی و چه از نظر تعداد ابیات اختصاص یافته به این مطلب بی‌نظیر است. او برای بیان مفاهیم تعلیمی از داستان و حکایت، جهت دفع ملال مستمع استفاده می‌کند و شیوه پند و اندرز غیرمستقیم است. نظامی گنجوی در *لیلی و مجنون* به فرزند خود «محمد» در ۳۶ بیت پند می‌دهد. وی به پسر خود انذار می‌دهد که اکنون وقت بازی نیست. غافل مباش و در

پی کسب علم و هنر باش. در جایی که باید بزرگ باشی، فرزند نظامی بودن فایده‌ای ندارد، پس سعی کن مثل شیر سپه‌شکن باشی و فرزند خصلت‌ها و صفات خویش. اگر دنبال دولت و بزرگی هستی، باید اسباب آن را فراهم کرده، از دست ندهی. هنگام سخن گفتن از خدا بترس و همواره تقوای الهی را در نظر داشته باش. به دنبال شغلی باش که از آن خجل نباشی. خودشناسی پیشه کن و طبیبِ درد و رنج مردم باش.

ای چارده ساله قرةالعین — بالغ نظر علوم کونین ...
غافل منشین نه وقت بازی‌است — وقت هنر است و سرفرازی‌است
دانش طلب و بزرگی آموز — تا به نگرند روزت از روز
نام و نسبت به خردسالی است — نسل از شجر بزرگ خالی‌است
جایی که بزرگ بایدت بود — فرزندی من ندارت سود
چون شیر به خود سپه‌شکن باش — فرزند خصال خویشتن باش
دولت طلبی سبب نگه دار — با خلق خدا ادب نگه دار ...
آنجا که فسانه‌ای سکالی — از ترس خدا مباش خالی
وان شغل طلب ز روی حالت — کز کرده نباشدت خجالت ...
در جدول این خط قیاسی — می‌کوش به خویشتن‌شناسی
تشریح نهاد خود درآموز — کاین معرفتی است خاطرافروز ...
می‌باش طبیب عیسوی‌هش — اما نه طبیب آدمی‌کش

(نظامی: ۱۳۸۴: ۴۲)

۲-۲-۳. فرزندنامه‌سرایی درمنظومه‌های غنایی امیرخسرو دهلوی

امیرخسرو دهلوی از عارفان و شاعران نامدار پارسی‌گوی هندوستان، در نیمهٔ دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری است. این شاعر نامدار بخش عمدهٔ زندگی خود را در خدمت سلاطین مختلف روزگارش گذراند، با این حال، دست ارادتی که به «شیخ نظام‌الدین محمد بن احمد دهلوی، مشهور به نظام اولیاء (متوفی ۷۲۵ ق) داد و تربیتی که از او یافت، در حوزهٔ تصوف نیز به او مقام و مرتبهٔ ویژه‌ای بخشید و تلألؤ آموزه‌های حکمی و عرفانی در اشعار وی کاملاً آشکاراست» (اخگر حیدرآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۱). امیرخسرو در سرودن مثنوی‌های عاشقانه دنباله‌رو نظامی گنجوی است. امیرخسرو دهلوی پنج پسر به نام‌های محمّد، مسعود، خضر، مبارک و حاجی؛ و دو دختر به نام‌های میمونه و عفیفه داشت که دو پسرش، محمّد و حاجی، در روزگار زندگی شاعر درگذشتند. او در اغلب منظومه‌های غنایی می‌کوشد تا با فرزندنامه‌سرایی به پند و اندرز فرزندان خود بپردازد. فرزندنامه‌های امیرخسرو مفصل‌اند و در حکم تدبیر منزل و سیاست مُدُن به شمار می‌روند.

الف) فرزندنامه‌سرایی در منظومهٔ *مجنون و لیلی* امیرخسرو

مجنون و لیلی، سومین منظومهٔ امیرخسرو و یکی از بهترین منظومه‌هایی است که تحت تأثیر *لیلی و مجنون* نظامی سروده شده است. امیرخسرو در بطن منظومهٔ *مجنون و لیلی* در ۱۵۷ بیت پسرخود «خضر» را اندرز می‌دهد؛ برای نمونه، به فرزندش سفارش می‌کند که با هنرمندان پیوند بگیر و از بی‌هنران احتراز کن:

پیوند هنر طلب چو مردان — وز بی‌هنران عنان بگردان ...

و آن راســـت بـــه اوج آســـمان ســـر　　کـــز جـــوهر علـــم یافـــت افســـر
(امیرخسرو، ۱۹۶۴: ۴۹)

ب) فرزندنامه‌سرایی در منظومه *دولرانی و خضرخان* امیرخسرو

امیرخسرو در منظومهٔ غنایی *دولرانی و خضرخان* در ۲۲۴ بیت زبان به نصیحت فرزند خود «مبارک» می‌گشاید و او را به فضائل اخلاقی دعوت می‌کند. این فرزندنامه، مفصل‌ترین شعر اندرزی در متن منظومه‌های عاشقانه فارسی در خطاب به فرزند است که به‌تنهایی در حکم کتابی اندرزی مستقل قابل بحث و بررسی است؛ برای نمونه، امیرخسرو به پسرش توصیه می‌کند که با کوشش، بستگان را رهایی دهد و مرهم خستگان باشد، در زندگی نرم‌خویی پیشه سازد، با ادب باشد و با افراد بدخوی مدارا کند:

رهـــــایی ده بکوشـــــش بســـــته‌ای را　　بـه مـرهم پـرورش کُـن خسـته‌ای را ...
چـــو آبـــی بـــاش لطـــف از حـــد فـــزونش　　همـــه راحـــت ز بیـــرون و درونـــش ...
ادب شـرط اسـت اگـر فرزنـد شـوخ اسـت　　سـگِ دیوانـه را دارو کلـوخ اسـت ...
مکـــن بـــدخوی را بـــا خـــویش گســـتاخ　　ســتورِ بــد کهــش ریــزی زنــد شــاخ
(همان، ۱۹۱۷: ۲۹۲)

ج) فرزندنامه‌سرایی در منظومهٔ *هشت بهشت* امیرخسرو

یکی از مثنوی‌های امیرخسرو که به تقلید از *هفت پیکر* نظامی سروده منظومهٔ *هشت بهشت* است. او در منظومهٔ *هشت بهشت*، در ۷۶ بیت، زبان به نصیحت دختر خود «عفیفه» می‌گشاید و او را به پاکی و تقوا، خداپرستی و پارسایی دعوت می‌کند. برای نمونه، امیرخسرو به دخترش تذکر می‌دهد که هرگز «در» خانهٔ خویش را بر روی هیچ مرد غریبه‌ای باز نکند؛ هرچند که کوبندهٔ در حضرت خضر نبی باشد:

راهِ در گـــم کـــن از درون ســـرای　　ور مثـــل خضـــر در زنـــد مگشـــای
(همان، ۱۹۷۲: ۳۹)

د) فرزندنامه‌سرایی در منظومهٔ *قران سعدین*

امیرخسرو در مثنوی *قران سعدین* به فرزند خود اندرز می‌دهد که به جوانی و ثروت تفاخر مکن. در مقابل گناه زیردستان خود خشمگین مباش؛ زیرا عفو و بخشش، برتر از تنبیه و مجازات است. دشمنان خود را ضعیف تصور نکن. رعایت حال مردم، عدالت و دادگری را سرلوحهٔ برنامهٔ خود قرار ده و ... . به نمونهٔ زیر توجه کنید:

داد نخســـتش بـــه دعـــای پنـــاه　　کـــایزدت از حادثـــه دارد نگـــاه
ریخـــت پـــس آن‌گـــاه بـــه مهـــر تمـــام　　داروی تلخـــش ز نصـــیحت بـــه کـــام
کـــای پســـر! از ملـــک و جـــوانی منـــاز　　نـــاز بـــدو کـــن کـــه شـــد او بی‌نیـــاز ...
(همان، ۱۳۶۲: ۱۷۱)

۲-۲-۴. فرزندنامهٔ نزاری قهستانی

دستورنامه، اثر نزاری قهستانی (نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم و آغاز سدهٔ هشتم هجری) است. وی این منظومه را در سال ۷۱۰ق در ۵۷۶ بیت سروده است. این اثر در مجموع پندنامه‌ای در چگونگی آداب

معاشرت از زبان نزاری برای فرزندانش است. به نمونهٔ زیرتوجه فرمایید که در آن نزاری فرزند را از دوستی با ناجنس برحذر می‌دارد:

مکن تا توانی به ناجنس میل — منه خانه بنیاد بر راه سیل
ز جاهل بترس این مثل هم خوش است — که در زیر خاکسترش آتش است
به صابون بشوی از فرومایه دست — وز آن که الفتش با فرومایه هست
(نزاری، ۱۳۷۱: ۲۲۷)

۲-۲-۵. فرزندنامه‌سرایی در *فراق‌نامهٔ* سلمان ساوجی

سلمان ساوجی از شاعران قرن هشتم هجری است. وی تربیت سلطان اویس ایلخانی را به درخواست دلشادخاتون بر عهده داشت و پس از به سلطنت رسیدن او، از خاصان دربارش بود. سلطان اویس در حکم پسرخواندهٔ سلمان بود. سلمان ساوجی در ۹۳ بیت، در مثنوی عاشقانهٔ *فراق‌نامه* زبان به اندرز وی می‌گشاید. *فراق‌نامه* به تقلید از *لیلی و مجنون* نظامی سروده شد. «*فراق‌نامه*، برای خاطر سلطان اویس ساخته شده است» (سلمان ساوجی، ۱۳۶۷: مقدمه/۲۳). سلمان به «اویس» توصیه می‌کند که سرمایهٔ عمر و جوانی را غنیمت دارد و قناعت پیشه سازد؛ به‌گونه‌ای زندگی کند که نام نیک برجای نهد، غم زر را نخورد، دل به این زندگی نبندد و از «آز» پرهیزکند؛ زیرا مرگ در پی اوست و باید از خواب غفلت بیدار شود:

جوانی و فرزانه و هوشیار — اوان جوانی غنیمت شمار ...
اگر در قناعت گریزد کسی — نباید شدش بر در هر خسی ...
چنان زی که نام تو روز حساب — نویسند با راستان در کتاب
کسی کو به غم حاصل آرد زری — غم زر خورد او و زر دیگری
تو نعمت کجا گرد می‌آوری — کجا می‌بری چون تو غم می‌خوری؟
برین زندگی هیچ بنیاد نیست — جز از پاره‌ای خاک بر باد نیست ...
کسی کو در آز بندد فرو — گشایند درهای جنت برو
دلت مست آزاست، هشیار باش — به خواب غرور است، بیدار باش ...
(همان: ۵۷)

۲-۲-۶. فرزندنامهٔ جامی

عبدالرحمن جامی، شاعر و عارف ایرانی قرن نهم و نظیره گوی مشهور عهد تیموری و اوایل عصر صفوی است. وی مثنوی‌های پنج‌گانهٔ خود (*لیلی و مجنون*، *شیرین و خسرو*، *هفت منظر*، *تمرنامه* یا *تیمورنامه*، *شاهنامه*) را به تقلید از خمسهٔ نظامی (*مخزن الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت پیکر*، *اسکندرنامه*) سرود.

الف) فرزندنامه‌سرایی در *لیلی و مجنون* جامی

جامی داستان *لیلی و مجنون* را در *هفت اورنگ*، در ۲۲ بخش روایت می‌کند که بسیار خلاصه‌تر از نسخهٔ نظامی است. او در *لیلی و مجنون*، در ۳۲ بیت فرزند خود را اندرز می‌دهد؛ برای مثال، او از فرزند خود می‌خواهد که در کسب کمال جهد کند و هرگز در علم‌آموزی قانع نباشد:

در کسب کمال بایدت جهد / در به طلبی به سر بری عهد
گرداب طلب وسیع دور است / دریای علوم دور غور است
قانع نشوی به هر چه یابی / از خوب به خوب‌تر شتابی
لیکن مکش از فراخ درسی / خط بر ورق خدای ترسی
(جامی، ۱۳۸۵: ۵۹)

ب) فرزندنامه‌سرایی در *یوسف و زلیخای* جامی

جامی در انتهای داستان *یوسف و زلیخا* در ۹۹ بیت فرزند خود، ضیاءالدین یوسف را اندرز می‌دهد. این منظومه با پندنامهٔ وی به پایان می‌رسد؛ برای مثال، او به فرزند خود انذار می‌دهد که از خوش‌پوشی و خوش‌خواری پرهیز کند:

به خوش‌پوشی و خوش‌خواری مکن خوی / بتاب از راحت پشت و شکم روی
غرض از جامه دفع حر و برد است / ندارد میل زینت هر که مرد است
(همان، ۱۳۹۳: ۷۳)

ج) فرزندنامه‌سرایی در منظومه غنایی- تمثیلی سلامان و ابسال جامی

داستان «سلامان و ابسال» در دومین اورنگ از *هفت اورنگ* آمده است. جامی در این منظومهٔ غنایی، تمثیلی و عرفانی ابیاتی در ستایش فرزندآوری می‌سراید:

هیچ نعمت بهتر از فرزند نیست / جز به جان فرزند را پیوند نیست
حاصل از فرزند گردد کام مرد / زنده از فرزند ماند نام مرد
چشم تو تا زنده ای روشن به اوست / خاک تو چون مرده ای گلشن به اوست
دستت او گیرد اگر افتی ز پای / پایت او باشد اگر مانی به جای
پشت تو از پشتیش گردد قوی / عمرت از دیدار او یابد نوی
اوست بران در صف هیجا چو تیغ / تیرباران بر سر اعدا چو میغ
(همان، ۱۳۷۳: ۳۲۶)

د) فرزندنامه در مثنوی *تحفة الاحرار* جامی

جامی در انتهای مثنوی *تحفة الاحرار* (هدیه آزادگان) برای فرزند خود، ضیاءالدین یوسف، پندنامه‌ای نگاشته که در آن از جوانی خود یاد کرده است.

ه) کتاب *بهارستان*، فرزندنامه جامی

جامی کتاب *بهارستان* را برای فرزندش، ضیاءالدین یوسف که به آموختن مقدمات کلام عرب و اندوختن قواعد فنون ادب اشتغال داشت، نوشت (← جامی، ۱۳۷۸: ۴۲)؛ برای مثال، او در ضمن حکایتی، خوش‌خُلقی را توصیه و در مقابل، ترش‌رویی را نکوهش می‌کند: «از حضرت رسالت (علیه افضل الصلوات و اکمل التحیات) آرند که (فرموده‌ست) که مؤمن مزاح‌کن و شیرین‌سخن باشد و منافق ترش‌رو و گره بر ابرو» (همان: ۴۲).

۲-۲-۷. فرزندنامه‌سرایی در *یوسف و زلیخای* خواجه مسعود قمی

خواجه مسعود قمی (متوفی ۸۹۰ ق) شاعر ایرانی اهل قم بود. مسعود قمی، *یوسف و زلیخا* را با پندنامه‌ای به فرزند پنج‌سالهٔ خود، غیاث‌الدین محمد خاتمه می‌دهد. او از پسرش می‌خواهد که با مردم نادرست همنشینی نکند:

با مردم نادرست منشین جایی که نه جای تُست منشین
(قمی، ۱۳۶۹: ۲۱۶)

۲-۲-۸. فرزندنامهٔ میبدی

میرحسین میبدی (قرن نهم هجری)، *دو رسالهٔ* اندرزی خویش را به نظم و نثر، خطاب به پسرش، «معین‌الدین» نوشته است (← میبدی، ۱۳۹۲: ۱-۵۰). بیشترین توجه میبدی در باب زندگی نهی از هوای نفسانی است؛ زیرا منشاء همهٔ ناپاکی‌ها به شمار می‌رود و انسان را به بدی‌ها می‌کشاند. همچنین رویکرد میبدی در این زمینه، دیدگاهی معنوی به انسان و جهان است:

صفتی نیست بهتر از عفت که از او یافت بار دل خفت
پارسایی شعار اهل دل است که هرکه ناپارسا بود، خجل است
(همان: ۳۷)

۲-۳. فرزندنامه‌ها در عهد قاجار

شاعران و نویسندگان زمان قاجار به فرزندنامه توجه نشان داده‌اند که اصلی‌ترین انگیزهٔ آنان از ذکر مضامین اخلاقی در متن فرزندنامه، تنبه و عبرت است. تمامی فرزندنامه‌ها موضوع‌محور هستند و اغلب حول مضامینی همچون سلوک فردی، رفتار اجتماعی، عدل و جور، تزویر و... خلاصه می‌شوند و همگی به مثابهٔ حکمت عملی و آداب زندگی هستند.

۲-۳-۱. فرزندنامه در *منشآت* قائم‌مقام

منشآت قائم مقام فراهانی محتوی چند رساله و نامه‌های دوستانه و عهدنامه‌ها و وقف‌نامه‌هاست که به اهتمام شاهزاده فرهادمیرزا در ۱۲۴۲ق در تهران منتشر شد. قائم‌مقام، در *منشآت*، نامه‌هایی به فرزند خود، «رضا قلی» نوشته است. وی در نامهٔ شمارهٔ ۶۹ خطاب به پسرش انذار می‌دهد که «پسرم، نور بصرم، من از تو غافل نیستم، تو چرا از خود غافلی؟ گشتِ باغ و سر راغ شیوهٔ درویشان است ... هرگاه درین ایام جوانی که بهار زندگانی است، دل صنوبری را به نور معرفت زنده کردی، مَردی؛ والا به جهالت مُردی ...» (قائم‌مقام، ۱۳۳۷: ۲۹).

۲-۳-۲. فرزندنامهٔ امیرنظام گروسی

پندنامهٔ *یحیویه* از حسنعلی‌خان امیرنظام گروسی، صاحب منصب نظامی، دیپلمات، سیاستمدار، ادیب و اندیشمند عصر ناصری، نمونهٔ پندنامه‌نویسی در این دوره است (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۱۶۸/۱). امیرنظام گروسی در پندنامهٔ *یحیویه* (۱۲۷۰ق) به مناسبت تربیت فرزند خود اندیشه‌ها و افکارش را نمایان کرده است. نویسنده در این پندنامه یادآوری می‌کند تعلیم و تربیت فرزندش که در این زمان، در سن دوازده‌سالگی بوده، مهم‌ترین انگیزهٔ نگارش و تدوین آن است (گروسی، ۱۳۶۳: ۴۰)؛

برای مثال، وی به فرزندش سفارش می‌کند که «از مکر دشمن ایمن مباش و شرایط حزم و آگاهی را از دست مده» (همان: ۴۴).

۲-۳-۳. فرزندنامهٔ طالبوف

احمد (*سفینهٔ طالبی*) اثر عبدالرحیم طالبوف، در سال ۱۳۱۱ و ۱۳۱۲ق در استانبول منتشر شد. ساختار کتاب مبتنی بر گفت‌وشنود است. نویسنده با فرزند خیالی خود، احمد، دربارهٔ موضوعات علمی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی گفتگو می‌کند. کتاب *احمد* یکی از اولین کتب تربیتی برای نوجوانان در زبان فارسی به حساب می‌آید (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲۴). طالبوف در کتاب *احمد* یا *سفینهٔ طالبی*، خانواده‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن چهار فرزند تحت سرپرستی پدر که همان راوی کتاب است، زندگی می‌کنند. فرزند ارشد خانواده، محمود است؛ اما قهرمان اصلی این کتاب، احمد پسر هفت‌سالهٔ خانواده است که در سنّ ورود به مکتب قرار دارد؛ اما پدر با ناشایسته دانستن معلم‌های مکتب، قصد ندارد تا سه سال دیگر، احمد را به مکتب‌خانه بفرستد. این کتاب در هجده صحبت نگاشته شده است که در هر صحبت، احمد سؤالات خود را از پدر در زمینه‌های گوناگون علمی می‌پرسد و پدر ضمن پاسخ‌گویی به این سؤالات، در هر جایی که فرصت می‌یابد، از عقب‌ماندگی ایران نسبت به سایر ملل شکایت می‌کند و مسائل انتقادی مورد نظر خود را مطرح می‌کند. این کتاب متأثر از *امیل* روسو است که طالبوف قصد داشته «احمد مشرقی و امیل مغربی را تطبیق نماید» (طالبوف، ۱۳۹۴: ۴۶).

۲-۳-۴. فرزندنامهٔ ایرج میرزا

ایرج میرزا، از شاعران ایرانی در عصر مشروطیت (اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی) بود. وی در مثنوی ۷۲ بیتی به فرزندش «خسرو» اندرز می‌دهد و نصیحت می‌کند. سحرخیز بودن، پرهیز از تنبلی، تأکید بر نظافت و پوشیدن لباس زیبا در مجلس و اجتماع، احترام به پدر و مادر، رعایت ادب، رعایت آداب سخندانی و تأکید بر راست‌گفتاری و دوری از دروغ، رعایت آداب و رسوم اجتماعی (دوری از پرخوری، رعایت ادب در هنگام غذاخوردن و خمیازه نکشیدن در حضور جمع و ...) ازجملهٔ این نصایح است:

از مـــال جهـــان ز کهنـــه و نـــو دارم پســـری بـــه نـــام خســـرو ...
هـــان ای پســـر عزیـــز دلبنـــد بشـــنو ز پـــدر نصـــیحتی چنـــد ...
می‌بـــاش بـــه عمـــر خـــود ســـحرخیز وز خـــواب ســـحرگهان بپرهیـــز ...

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۴۵)

۲-۴. فرزندنامه در دوران معاصر

فرزندنامه در عهد معاصر مورد توجه شاعران و نویسندگان زبان فارسی قرار گرفته است. این فرزندنامه‌ها مشتمل بر حِکَم و پند و دستورهای اخلاقی هستند؛ هرچند که فرزندنامه‌ها خصوصی است، اما قابل تسری به همهٔ افراد بشر است و می‌تواند مفید همگان واقع شود، زیرا فرزندنامه متنی است که با هدف آموزش دانش و مهارت خاص، یا ارائهٔ اندرزهای اخلاقی، اجتماعی، دینی، برای فرزندان سروده یا نوشته می‌شود.

۲-۴-۱. فرزندنامهٔ خانلری

نامهٔ پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۲-۱۳۶۹ش) خطاب به پسر سه‌سالهٔ خود، «آرمان»، پاسخ به سؤالی است که این فرزند قرار است در آینده از پدر بپرسد: چرا مرا به خارج از ایران نفرستادی؟ نامهٔ مزبور ابتدا در مجلهٔ *سخن* و سپس با حذف بخش‌هایی، در کتاب فارسی دبیرستان انتشار یافت و علاوه بر آنکه برای دانش‌آموزانی که آن را می‌خواندند، سرمشق درست‌نویسی بود، به آنان درس وطن‌دوستی نیز می‌آموخت؛ برای مثال: وی از فرزندش چنین می‌خواهد: «مردانه بکوشی و با این دشمنِ درون که فساد است، به جنگ برخیزی. اگر در این پیکار فیروز شدی، دشمنِ بیرون، کاری از پیش نخواهد برد» (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۳۳۵).

۲-۴-۲. فرزندنامهٔ اعتمادزاده

محمود اعتمادزاده، به‌آذین (۱۲۹۳- ۱۳۸۵ش) به پسر خود، «زرتشت»، نامه‌هایی نوشته که با عنوان *نامه‌هایی به پسر* منتشر شده است. در این نامه‌ها بیشتر آداب و رسوم اجتماعی مورد نظر نویسنده بوده است (← اعتمادزاده، ۱۳۸۲: ۱-۵۶).

۲-۴-۳. فرزندنامهٔ اسلامی ندوشن

محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۰۳- ۱۴۰۱ش) در *نامه به فرزندان* به پسرانش، «رامین» و «مهران» اندرز می‌دهد؛ برای مثال، موضوعی که وی در پندنامهٔ خود به فرزندانش توصیه می‌کند «انتخاب» است: «هنر زندگی‌کردن، هنر بسیار ظریفی است و رکن اولیه و عمدهٔ آن انتخاب است؛ یعنی بهترین‌ها را برگزینید ...؛ پس هیچ‌گاه انتخاب را فراموش نکنید» (اسلامی ندوشن، ۱۳۹۴: ۳).

۲-۴-۴. فرزندنامهٔ شاملو

امید آفتابی من، کتابی شامل نامه‌های احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹ش) به کوچک‌ترین پسرش، «سامان» است؛ نامه‌هایی که برای نخستین بار تصویر شاملوی پدر را پیش روی مخاطبانش قرار می‌دهد:

> جز این آرزو ندارم که حالت خوب و فکرت راحت و اعصابت آرام باشد. در کارت توفیق حاصل کنی و پشتیبان روحی پدرت باشی و می‌دانی که درباره‌ات چه عقیده و چه قضاوتی دارد در عین حال دلم می‌خواهد واقعاً دنیا را بشناسی و با چشم باز و عقل سلیم در مسائل نگاه کنی و در حالی که جسماً و روحاً جوانی خود را حفظ می‌کنی و از زندگی کوتاهی که آدمی‌زاد در این چهار صباح عمر خود دارد لذت می‌بری و هر ساعت زندگیت را غنیمتی بازیافته تلقی می‌کنی. از لحاظ فکر و معرفت هر ساعت پیرتر و جهاندیده‌تر بشوی. دلم می‌تپد و آرزو دارم که به این خواست من لبیک بگویی و بکوشی که این جور باشد (شاملو، ۱۳۹۴: ۱۲).

۲-۴-۵. فرزندنامهٔ شریعتی

شریعتی (۱۳۱۲-۱۳۵۶ش) در *نامه‌ای به پسرم* به پسر سیزده‌ساله‌اش، «احسان» اندرز می‌دهد. مهم‌ترین توصیهٔ وی به پسرش این است: «و تو پسرم، اگر نمی‌خواهی به دست هیچ دیکتاتوری گرفتار شوی، فقط یک کار بکن: بخوان و بخوان و بخوان!» (شریعتی، ۱۳۵۸: ۳۰).

۳. نتیجه

شاعران و نویسندگان در ادوار زبان فارسی سخنان حکمت‌آمیز خود را به شکل اندرز که غالباً کوتاه و مؤجز، ولی دارای مفاهیم اخلاقی والایی بودند، در متن فرزندنامه بیان می‌کردند. اصلی‌ترین علت و انگیزهٔ انعکاس این امر، تنبه و عبرت است. فرزندنامه در ادوار سبک فارسی وجود داشته؛ هرچند در سبک عراقی و بعد از بازگشت ادبی، حتی در دوران معاصر، رونق چشمگیری داشته است. شاعران و نویسندگان فرزندنامه می‌کوشند تا اخلاق فردی و اجتماعی را تعلیم دهند.

شایان ذکر است که این شیوه در منظومه‌های غنایی شاعران عارف به اوج می‌رسد. براساس مباحث مطرح‌شده دربارهٔ فرزندنامه‌ها در این مقاله، در نُه منظومهٔ عاشقانهٔ سبک عراقی، به تهذیب اخلاقی فردی و نیز به تعالیم مربوط به علم‌آموزی و دوست‌یابی، رازداری، روابط اجتماعی و ... توجه شده است؛ و این درون‌مایه شگرد خاص صاحبان منظومه‌های عاشقانه در بیان اندیشه است.

نخستین بار نظامی گنجوی، فرزندنامه‌سرایی را در بطن منظومهٔ عاشقانه *لیلی و مجنون* گنجانده است و مقلدان و نظیره‌سرایان خمسه این رویه را همچون مختصهٔ سبکی در آثار خود دنبال کردند و در این زمینه، از کلام نظامی متأثر بودند. تمامی این فرزندنامه‌ها، دارای استقلال معنایی از متن منظومهٔ عاشقانه هستند و همچون وصله‌ای به طراز و سجاف منظومهٔ غنایی پیوسته‌اند. حتی می‌توان تمامی این فرزندنامه‌ها را در حکم کتابی مستقل به شمار آورد.

براساس جدول شمارهٔ ۱ مضمون مشترک تمامی فرزندنامه‌های منظومه‌های غنایی مورد بحث در این پژوهش، علم آموزی، بینایی و دانایی است.

جدول شماره ۱: مضامین فرزندنامه‌سرایی در منظومه‌های غنایی

نام منظومه غنایی	مضمون فرزندنامه	تعداد ابیات
***لیلی و مجنون* نظامی**	غافل نبودن، در پی کسب هنر بودن، خداترس بودن، دنبال شغل خوب بودن، در هرشغلی کامل بودن، کم گفتن، علم آموختن.	۳۶
***مجنون و لیلی* امیرخسرو**	اهل هنربودن، تلاش مداوم، احترازاز مدح، درویش نوازی، نیک نامی، والاهمتی، بینایی، پارسایی.	۱۵۷
***دولرانی و خضرخان* امیرخسرو**	با ادب بودن، نرمخو بودن، مدارا کردن، دل نبستن به دنیا، صادف دلی، صلح طلبی، ترک هواپرستی، اهل دانش بودن، پاک بودن، طلب رزق حلال، قانع بودن، بخشش به بیچارگان.	۲۲۴
***هشت بهشت* امیرخسرو**	پاکی، حفظ اموال، گوشه نشینی، وفا.	۷۶
***فراق‌نامه* سلمان ساوجی**	ترک آز، قانع بودن، نیک نامی، دل نبستن به دنیا، بینایی.	۹۳
***یوسف و زلیخای* جامی**	علم آموزی، ترک خوش پوشی، ترک خوش خواری، میانه روی در بخشش به دیگران، تک شغل بودن، رازداری، عزلت گزینی، دوری از منصب، ترک نخوت، احتراز از وعده دروغین.	۹۹
***لیلی و مجنون* جامی**	کسب کمال، علم آموزی، تحصیل در علوم دینی، دل به دنیا نبستن.	۳۲
***سلامان و ابسال* جامی**	در ستایش فرزند و اهمیت داشتن فرزند در زندگی و فرزندآوری.	۱۱
***یوسف و زلیخای* خواجه مسعود قمی**	ترک همنشینی با بدان، احتراز از باده نوشی، دانایی، بینایی.	۱۴۳

از وجوه افتراقِ منظومه‌های بررسی شده باید گفت که فقط امیرخسرو در *هشت بهشت* دختر خود، عفیفه را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ با وجودی که درون‌مایهٔ منظومه هشت بهشت، پیمان‌شکنی زنان و تظاهر آنان به ستر و صلاح است، ولی وی هرجا که شرایط را مناسب دیده است، شروع به اندرز دخترش می‌کند. مضمون اندرز عبارت‌است از: بازنکردن درخانه برروی غریبه ها، بستن پنجره بروری خود، محافظت از اموال شوهر، ترک معاشرت با مردم، لزوم وفای به شوهر، رازداری، گوش ندادن به موسیقی.

از دیگر وجوه افتراقِ منظومه‌های غنایی بحث شده در متنِ مقاله، جنس مخاطب است که در *لیلی و مجنون* نظامی، *مجنون و لیلی* و *دولرانی و خضرخان* امیرخسرو، *فراق نامه* سلمان ساوجی، *یوسف و زلیخای*، *لیلی و مجنون* و *سلامان و ابسال* جامی، *یوسف و زلیخای* خواجه مسعودقمی، فرزندپسر مورد خطاب قرار می‌گیرد، در حالی که در *هشت بهشت* فقط جنس دختر مدّنظراست.

در مجموع، بیشتر مباحث اندرزی که در فرزندنامه‌ها آمده است، به ترتیب، *پندنامه* امیرخسرو دهلوی به فرزندش و خواجه مسعود قمی از سایر فرزندنامه‌ها مفصل‌ترند.

جدول شماره۲: تعداد فرزندنامه در ادوار ادب فارسی (مورد بحث مقاله)

سبک خراسانی	سبک عراقی	عهد قاجار	عهد معاصر
۳ فرزندنامه	۱۵ فرزندنامه	۴ فرزندنامه	۵ فرزندنامه

براساس جدول فوق، بسامدِ فرزندنامه در سبک عراقی بیش از دیگر ادوار ادبی است، از آنجایی که اغلب فرزندنامه‌های سبک عراقی اثر شاعران و نویسندگانِ عارف است، این امر دال بر اهمیت و توجه صوفیه به تعلیم و تربیت است. از دید بررسی محتوایی در باب فرزندنامه‌ها، می‌توان گفت که تحول معنایی در آنها مشاهده نمی‌شود و اغلب شاعران و نویسندگان، فرزندان خود را به شجاعت، صبر، انصاف و محبت به هم‌نوع، کمک به نیازمندان، صرفه‌جویی، ساده‌زیستی، عدالت اجتماعی و همچنین ایجاد روحیهٔ دوستی سفارش کرده‌اند.

بر اساس بررسی‌ها، در عهد صفویه فرزندنامه‌ای مشاهده نشد. در سیر تحول و تطور فرزندنامه‌ها، باید اذعان کرد تفاوت چندانی در مضامین فرزندنامه‌ها مشاهده نمی‌شود و اغلب آنها به علم‌آموزی سفارش می‌کنند، جز فرزندنامهٔ ایرج میرزا که برای نخستین بار بهداشت شخصی را مدّ نظر قرار می‌دهد و بر انجام آن تأکید می‌ورزد.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۷)، *از صبا تا نیما*، تهران، زوار.

اخگر حیدرآبادی، میرزا قاسم‌علی (۱۳۸۵)، *مجموعه رسایل عرفانی*، تهران، دانشگاه تهران.

اخوینی بخاری (۱۳۷۱)، *هدایة المتعلمین فی الطب*، چاپ جلال متینی، مشهد، دانشگاه فردوسی.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۹۴)، *نامه به فرزندان*، تهران، یزدان.

اعتمادزاده، محمود (۱۳۸۲)، *نامه‌های به‌آذین به پسرش*، تهران، پژوهش دادار.

امیرخسرو دهلوی (۱۹۷۲)، *هشت بهشت*، چاپ جعفر افتخار، مسکو، دانش.

ـــــــــــ (۱۹۶۴)، *مجنون و لیلی*، چاپ طاهراحمداوغلی محرم اوف، مسکو، دانش.
ـــــــــــ (۱۹۱۷)، *دولرانی خضرخان*، دهلی، چاپ رشیداحمد انصاری.
ـــــــــــ (۱۳۶۲)، *خمسه*، چاپ امیراحمد اشرفی، تهران، شقایق.
ایرج میرزا (۱۳۵۳)، *دیوان اشعار*، تصحیح محمّدجعفر محجوب، تهران، زوّار.
بهار، محمدتقی (۱۳۷۳)، *سبک‌شناسی*، چ ۷، تهران، امیرکبیر.
تفضلی، احمد (۱۳۸۹)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن.
جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۳)، *سلامان و ابسال*، چاپ محمد روشن، تهران، اساطیر.
ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *بهارستان*، چاپ اسماعیل حاکمی، تهران، اطلاعات.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *مثنوی هفت اورنگ*، چاپ مرتضی مدرس گیلانی، تهران، اهورا.
ـــــــــــ (۱۳۹۳)، *یوسف و زلیخا*، چاپ نادر وزین‌پور، تهران، امیرکبیر.
جلیلی جشن‌آبادی، صبا (۱۳۹۸)، «*وصایای وفا*؛ فرزندنامه‌ای ناشناخته متعلق به دورهٔ قاجار»، *نسخه‌شناسی نظم و نثر*، دوره ۴، ش ۱۱، ۱–۲۸.
جمال‌الدین اصفهانی (۱۳۶۲)، *دیوان*، تهران، سنائی.
رجایی، فرهنگ (۱۳۷۲)، *تحول اندیشهٔ سیاسی در شرق باستان*، تهران، قومس.
ریپکا، یان (۱۳۸۱)، *تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه*، ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران، علمی و فرهنگی.
سلمان ساوجی (۱۳۶۷)، *دیوان*، چاپ تقی تفضلی، تهران، صفی‌علیشاه.
شاملو، احمد (۱۳۹۴)، *امید آفتابی من*، تهران، چشمه.
شریعتی، علی (۱۳۵۸)، *نامه‌ای به پسرم*، تهران، شهادت.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات* (از آغاز عهد اسلامی تا دورهٔ سلجوقیان)، ج ۱، تهران، فردوس.
طالبوف، عبدالرحیم ابوطالب (۱۳۹۴)، *احمد*، تهران، علمی و فرهنگی.
عنصرالمعالی (۱۳۸۶)، *قابوس‌نامه*، غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.
غزالی، امام محمد (۱۳۶۴)، *ایها الولد*، ترجمهٔ باقر غباری، تهران، جهاد دانشگاهی.
قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (۱۳۳۷)، *منشآت قائم‌مقام*، چاپ جهانگیر قائم‌مقامی، تهران، ابن‌سینا.
قمی، خواجه مسعود (۱۳۶۹)، *یوسف و زلیخا و شمس و قمر*، چاپ سیدعلی آل داود، تهران، آفرینش.
کریستین سن، آرتور (۱۳۶۸)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، چ ۶، تهران، دنیای کتاب.
گروسی، امیرنظام (۱۳۶۳)، *پندنامهٔ یحیویه*، چاپ منوچهر سعید وزیری، تهران، نقره.
میبدی، میرحسین (۱۳۹۲)، *دو رساله*، چاپ محمدحسین رافی، یزد، سیدعلی‌زاده.
میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران، نشر چشمه.
ناتل خانلری، پرویز(۱۳۹۲)، *نامه‌های خانلری به پسرش آرمان*، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۹۴، ویژه‌نامه خانلری، شهریورماه، ۳۳۲–۳۳۵.
نزاری قهستانی، سعدالدین (۱۳۷۱)، *دیوان*، به اهتمام مظاهر مصفا، تهران، علمی.
نظامی گنجوی(۱۳۸۴)، *کلیات خمسه*، تهران، امیرکبیر.

References

Akhgar Heidarabadi, M. G. A.(2006), Collection of Mystical Essays, Tehran,University of Tehran. (In Persian)
Arinpour, Yahya (1978), From Saba to Nima, Tehran, Zovar. (In Persian)
Amir Khosrow (1917), *Duval Rani-Khizr Khan*, with introduction to Urdu language. Delhi, Edited by Rashid Ahmad Ansari. (In Persian)
Amir Khosrow(1964), Majnun o Leily, Scientific and Critical Text and Introduction by Tahir Ahmadoghli Muharramov. Moscow, Danesh Publishing House. (In Persian)

Amir Khosrow(1972), Hasht Behesht, edited by Jafar Iftikhar Moscow, Danesh Publishing House. (In Persian)

Amir Khosrow(1983), Khamsa-e-Khusrau. Edited by Amir Ahmad Ashrafi, Tehran, Shaghayegh. (In Persian)

Akhvini Bukhari, A.(1965), Hedāyat Al-Mota Allemin Fi'l-Tebb (by Jalal Matini), Mashhad, Mashhad University. (In Persian)

Bahar, M. T. (1994). Stylistics. 7th edition, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Christian Sen, A. (1999), Iran during the Sassanids, Translated by Rashid Yasami, 6th edition, Tehran, Dunyai Kitab. (In Persian)

Etemadzadeh, M.(2003), Letter of Beh-Azin to his son, Tehran, Dadar Research Publication. (In Persian)

Ghaem Magham-e Farahani, M. A.(1958), Manshaat Ghaem Magham, by Jahangir Ghaem Magham. Tehran, Ibn-e Sina. (In Persian)

Ghazali, I. M. (1985), Letter to a Disciple (Ayyuha'l-Walad). translated by Baqer Ghobari. first edition. Tehran, Jihad-e Daneshgahi. (In Persian)

Grossi, Amir Nizam (1984), Pendnama Yahiviah, printed by Manouchehr Saeed Vaziri, Tehran, silver. (In Persian)

Iraj M.(1974) Poems Divan. Edited by Mohammad Jafar Mahjoub. Tehran: Zovvar. (In Persian)

Islami Nodooshan, M. A.(2015), Letter to Children, Tehran, Yazdan Publications. (In Persian)

Jalili Jashnabadi, S. (2019), The Wills of Vafa. An unknown letter to the childn belonging to Qajar Period. Journal of Poetry and Prose, Volume 4. No. 11, pp. 1-28. (In Persian)

Jami, A.(1994), Salaman and Absal, Edited by Mohammad Roshan, Tehran, Asatir Publications. (In Persian)

Jami, A.(1999), Baharestan. Edited by Esmaeil Hakemi, Tehran, Ettelaat. (In Persian)

Jami, A.(2006), Haft Awrang Mathnavi. Edited by Morteza Modarrs Guilani. Tehran, Ahoura. (In Persian)

Jami, A.(2014), Yousef and Zuleikha, Edited by Nader Vazinpour, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)

Jamaluddin Isfahani, M.(1983), Divan-e Jamaluddin Abdul Razzaq, Tehran, Sanai. (In Persian

Meybodi, M. H.(2013) Doresaleh, by Mohammad Hossein Rafi, Yazd, Seyed Alizadeh Publication. (In Persian)

Mira Abdini, H. (1998), One hundred years of Iran's story writing, Tehran, Cheshme Publishing House. (In Persian)

Natel-Khanlari, P.(2013), Khanlari's letters to his son Arman, Bukhara Magazine. No. 94. Exclusive Letter of Khanlari. pp. 332-335. (In Persian)

Nizami, G.(2005), Manuscript of Khamsah, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)

Nizari Quhistani, S.(1992), Critical text of the Divan of the sage Nizari Quhistani, by Mazaher Musafa. Tehran: Elmi. (In Persian)

Onsor-al-Ma'āli, K.(2009), Selection of Qabusnamah, by Gholamhossein Yousefi, Tehran و Sepehr Printing House. (In Persian)

Qomi, M.(1990), Yousef and Zuleikha; Shams and Qamar, by Seyed Ali Al-e-Davood, Tehran, Afarinesh. (In Persian)

Rajaei, F. (1993), Evolution of political thought in the ancient East. Tehran, Qoms. (In Persian)

Ripka, J. (2002), History of Iranian literature from ancient times to Qajar period, Translated by Isa Shahabi, Tehran, scientific and cultural. (In Persian)

Safa, Z.(1999), The History of Literature in Iran, Tehran, Ferdowsi Publication. (In Persian)

Savoji, S.(1988), Divan-e Salman Savoji by Taghi Tafazli, Tehran, Safi-Alishah. (In Persian)

Shamloo, A. (2015), Omid-e Aftabiye Man, Tehran, Cheshmeh. (In Persian)

Shariati, A.(1979), A letter to my son, Tehran: Shahadat Publication. (In Persian)

Talbof. A. A.(2015), Ahmad, Elmi-O-Farhangi Publication. (In Persian)

Tafzali, Ahmed (2009). History of Iranian literature before Islam, By the efforts of Jale Amouzgar, Tehran, Sokhon Publications. (In Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

An Analysis of the Similarities and Commonalities of *Boof-e Koor's* (*The Blind Owl*) Structure with the *Student of Prague*

Ebrahim Ranjbar

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: ranjbare@tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 63-80)

Article history:

Received:
18 October 2022

Received in revised form:
19 December 2022

Accepted:
16 January 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The Blind Owl is an artistic text with a psychological background. The novel has been written using the technique of Transposition. This technique has a long history in Europe, especially in the works of Hoffmann and Maupassant. Sadegh Hedayat, the author of the novel, has been influenced by the literary and artistic works, as well as the theories of the western psychoanalysts, such as Ewers, Freud, Jung, etc. One of the goals of psychoanalysis is to reveal important psychological aspects buried in the unconscious. One of the theories proposed in psychoanalysis is that "double" is one of the buried belongings of the human psyche, and some people can see the double of their psyche. In Freud's psychology, human natural passions become important as the unconscious becomes important. As a result, the artists and writers influenced by Freud choose the psyche's freedom and its tendency to deviate from the norm as the subject of their work. The world of The Blind Owl's characters is overfilled with romantic perspectives and emotional feelings. In this novel, the influence of psychological perspective of "shading" and the tradition of focusing on the "double" in the world of narrative literature is observed more than any other perspectives. All the characters in the novel are in fact shadings or doubles of the protagonist. The representation of the characters in different personas has caused the development of the novel, the structuring of its world, and the complexity of its language. One of the works with which The Blind Owl has the most commonalities and similarities is the screenplay of The Student of Prague written by Hannes Heinz Ewers, whom Otto Rank has called the modern Hoffmann. Ewers wrote the screenplay of The Student of Prague in the genre of horror, adapting the works of his predecessors, including Goethe's play Faust, some of Hoffmann's stories, etc. The screenplay was premiered in Germany in 1913, reformed in 1926, and voiced in 1935. The purpose of this article is to find the commonalities and similarities between these two works. To this end, a methodology of comparison has been applied: comparing the structures, the procedural development, the use of instruments and symbols, the role of the characters, the relationship of the characters with the protagonist, and the messages of the works. The results of the study indicate that the commonalities and similarities between The Blind Owl and The Student of Prague are more highlighted than the other works compared with The Blind Owl so far. These commonalities and similarities are conveniently seen in the elements mentioned in the methodology. Among the similarities in the area of content, the following can be mentioned: man's destiny is subject to his emotions and his emotions are subject to chance; the ultimate value of life is unique to the supreme lover to whom everything must be sacrificed; a double could be more original than the real one.

Keywords: The *Blind Owl*, Hedayat, *Student of Prague*, Ewers.

Cite this article: Ranjbar, Ebrahim (2023), "An Analysis of the Similarities and Commonalities of *Boof-e Koor's* (The *Blind Owl*) Structure with the *Student of Prague*", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 63-80, 10.22059/jpl.2023.350094.2115

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶

https://jpl.ut.ac.ir/

انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری *بوف کور* با *دانشجوی پراگ*

ابراهیم رنجبر

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ranjbare@tabrizu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (ص ۶۳-۸۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

بوف کور یک متن هنری با موضوع روان‌شناختی است. جهان‌بینی رمانتیک و شور عاطفی فضای دنیای شخصیت‌های این رمان را پر کرده است. بدون تردید، هدایت در نوشتن آن از آثار ادبی و هنری و نظریات روان‌کاوانهٔ غربی از جمله فروید و یونگ متأثر شده است. در این رمان تاثیر نظریهٔ روان‌شناختی «سایه» و سنت «همزادنویسی» در عالم ادب روایی بیش از دیگر نظریات است. همهٔ شخصیت‌های این رمان در حقیقت یک نفر و به عبارت دیگر سایه‌ها یا همزادانی از قهرمان هستند و خودنمایی شخصیت‌ها در پرسوناهای متفاوت موجب شکل‌گیری رمان، ساخته شدن دنیای آن و پیچیدگی زبان آن شده‌است. یکی از آثاری که بوف کور بیش از همه با آن اشتراکات و تشابهاتی دارد، فیلم‌نامه *دانشجوی پراگ* نوشتهٔ اِورس است. این فیلم‌نامه در سال ۱۹۱۳ در آلمان به نمایش درآمد و در سال‌های ۱۹۲۶ بازسازی مجدد و در سال ۱۹۳۵ صداگذاری شد. هدف این نوشته یافتن مشترکات و تشابهات این دو اثر است. روش بررسی مطابقه دادن ساختار، مراحل شکل‌گیری، استفاده از ابزارها و نمادها، نقش‌های شخصیت‌ها، روابط شخصیت‌ها با قهرمان و پیام این دو اثر است. نتیجهٔ بررسی نشان می‌دهد که مشترکات و تشابهات بوف کور با این اثر بیش از دیگر آثاری است که تا حال با بوف کور مقایسه شده‌اند و این مشترکات در زمینه‌هایی که در روش بررسی برشمردیم، دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: *بوف کور*، هدایت، *دانشجوی پراگ*، اورس.

استناد: رنجبر، ابراهیم (۱۴۰۱)، «بررسی تشابهات و مشترکات ساختاری *بوف کور* با *دانشجوی پراگ*»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۶۳-۸۰.
10.22059/jpl.2023.350094.2115

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

اورس[1] (۱۸۷۱–۱۹۴۳م) شاعر، هنرپیشه، فیلسوف و نویسندهٔ داستان‌های فانتزی و ترسناک بود. او در سال ۱۹۱۳ فیلم‌نامهٔ *دانشجوی پراگ*[2] را با ژانر وحشت و با اقتباس از آثار پیشینیان از جمله نمایشنامهٔ *فاوست*[3] نوشتهٔ گوته (۱۸۳۲–۱۷۴۹م)، برخی از داستان‌های هوفمان (۱۷۷۶–۱۸۲۲م)، *تصویر دوریان گری*[4] نوشتهٔ وایلد[5] (۱۸۵۴–۱۹۰۰م) و ... نوشت. وجه مشترک همهٔ این آثار توجه به امیال و استفاده از همزاد به عنوان شخصیت داستانی است. این فیلم‌نامه در زمان کوتاهی به شهرت رسید. زمان و مکان فیلم، دانشگاه پراگ سال ۱۸۲۰ را نشان می‌دهد. این فیلم در سال ۱۹۱۳ به کارگردانی پاول وگنر[6] (۱۹۴۸–۱۸۷۴م) و استلان رای[7] (۱۹۱۴–۱۸۸۰م) به صورت صامت ساخته شد و در برلین به نمایش درآمد. در سال ۱۹۲۶ با ویرایشی جدید بازسازی شد و به روی پرده رفت و در سال ۱۹۳۵ صداگذاری شد. هدایت آثار همزادنویسان از جمله هوفمان، موپاسان، پو و ... را در پاریس خوانده و فیلم *دانشجوی پراگ* را دیده بود (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۰۸ و ۲۵۸م)؛ اما *بوف کور* از نظر ساختار و جزئیات، بیش از همه با *دانشجوی پراگ* تشابهات و مشترکات دارد. هدایت از سال ۱۹۲۷/۱۳۰۶ تا سال ۱۳۰۹ش /۱۹۳۰م در پاریس بود؛ در ایامی که در اروپا در سه دههٔ نخستین قرن بیستم دانش روان‌کاوی بر روان‌شناسی جهان سلطه داشت و ادبیات و هنر به سوی آن گرایش پیدا کرده بود؛ طوری که سوررئالیست‌های آن زمان یافته‌های روان‌کاوی را محور جست‌وجوها و تجارب هنری خود قرار داده بودند و هدایت با این بخش از ادبیات مدرن و نیز رمانتیسم آلمانی و انگلیسی آشنا بود[8] (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۶۴) و بوف کور را پس از این آشنایی در همان جا نوشت (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۱۱ و ۱۳۵). «هدف روان‌کاوی آشکارساختن موضوعات روانی مهم و دفن‌شده در ناخودآگاه است» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۳). یکی از نتایج توجه به روان‌کاوی احیا شدن همزادنویسی[9] است که در آلمان با هوفمان آغاز شده بود. یکی از مصداق‌های احیای همزادنویسی فیلم *دانشجوی پراگ* است و «شکی نیست که اورس که او را هوفمان مدرن می‌نامند، ایدهٔ فیلمش را از پیشینیان و استادان ادبیات خود الهام گرفته‌است» (همان: ۴۱) و هدایت در نوشتن بوف کور از آن متأثّر شده‌است.

تعدادی از محققان از جمله حیدری (۱۳۶۸: ۶۳۲)، رضی و بهرامی (۱۳۸۵: ۱۰۴) و اسدی (۱۳۹۴: ۱۰)، همگی با استناد به نوشتهٔ فرزانه (۱۳۸۵: ۲۵۸) نوشته‌اند که هدایت، فیلم *دانشجوی پراگ* را دیده بوده است. در تلخیصی که پژمان (۱۳۹۱) از فیلم *دانشجوی پراگ* منتشر کرده دو نکته وجود

1 . Hannes Heinz Ewers
2 . Der Student von Prag
3 . Faust
4 . The Picture of Dorian Gray
5 . Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde
6 . Paul Wegener
7 . Stellan Rye

۸. برای آشنایی با تعدادی از این آثار ← فرزانه، ۱۳۸۵: ۳۲–۷۰.

۹. «همزادنویسی» تعبیر فصیحی نیست اما تعبیری بهتر از این نیافتم؛ منظور این است که شخصیت یا شخصیت‌هایی به صورت نسخه‌ای از راوی یا قهرمان به صورت همزاد در رمان نقش بازی می‌کنند.

دارد: یکی این که دختر اثیری در *بوف کور* مانند لیداشکا در *دانشجوی پراگ* «ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جود» (پژمان: ۱۳۹۱: ۷۸)؛ دوم این که این باورِ طرح شده در *دانشجوی پراگ*، یعنی «گذشتهٔ هر مرد به طور جدایی ناپذیری جزء اوست و جدا کردن آن از او تبدیل به بدختی او می‌شود»، در *بوف کور* به این شکل تبلور یافته است که جغد یا بوف کور (نماد شومی) نمادی از گذشتهٔ راوی است (همان: ۸۳ و ۸۸). غیر از این‌ها، تا حال در مورد اشتراکات این اثر با فیلم *دانشجوی پراگ* اثری منتشر نشده است، در حالی که بوف کور با این اثر بیش از دیگر آثاری که تاکنون با بوف کور مقایسه شده‌اند، مشترکات و تشابهات دارد. مشترکات معمولا از این طرق ایجاد می‌شوند: «نقل‌قول‌های صریح و ناصریح ... تکرار و تغییر ویژگی‌های شکلی و مضمونی، [استفاده از] گنجینهٔ سنت‌های زبانی و ادبی» (ایرمز، ۱۳۸۴: ۳۸۲). علاوه بر این، ممکن است اثری با پرداختن به موضوع یک اثر به آن اثر شباهت پیدا کند و «متون از طریق شباهت یا تفاوت با متون پیشین شکل می‌گیرند و متون پیشین را به یاد می‌آورند» (← سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۶۸) و همهٔ این‌ها میان *دانشجوی پراگ* و *بوف کور* صادق‌اند. بی‌سبب نیست که برخی *بوف کور* را «در شمار شاهکارهای ادبیات جهان محسوب» کرده‌اند (غیاثی، ۱۳۷۷: ۵۳) و هیچ شاهکاری بدون نبوغ خالق اثر و تجارب و الگوهای پیشین خلق نمی‌شود (← شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۵ و ۲۰۲) و خود هدایت نه تنها اقتباس و تأثر را بلکه حتی نفس تقلید را نفی نکرده، می‌گوید: «همه تقلید می‌کنند. من هم تقلید می‌کنم. تقلید عیب نیست. دزدی و چاپیدن عیب است» (فرزانه، ۱۳۸۵: ۱۰۴). با این همه در بررسی شباهت‌ها و اشتراکات و تاثیر و تاثرهای محتمل بین دو اثر، غرض این نیست که آن دو اثر در تمام اصول اندیشه، انگیزه‌ها، اهداف و جزئیات آثار مشابهت داشته باشند؛ بلکه وجود شباهت حتی در دو مورد مانند موضوع و مضمون یا تکنیک یا فضا یا امثال این‌ها، مجوزی است برای بررسی اشتراکات بین دو اثر. مسئلهٔ اصلی این مقاله یافتن میزان تشابهات و اشتراکات این دو اثر است با این هدف که میزان و نوع و مصداق‌های اشتراکات و تشابهات تبیین شوند. در بین این دو اثر نه تنها در موضوع تشابه وجود دارد بلکه در مراحل تکوین، سازه‌ها، ابزارهای لازم برای تحقق کنش‌ها، تکنیک روایت، فضا، مکان و دیگر جزئیات به قدری شباهت هست که تأثّر هدایت از این فیلم را مسلم می‌دارد و در این مقاله به اهمّ آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۲. همزاد[۱۰]

ذو وجوه بودن انسان و بُعد ناشناختهٔ او مجوز تفسیرهای زیادی را به عام و خاص داده است. یکی از این تفسیرها باور به وجود «همزاد» است که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف هم در جوامع بدوی،[۱۱] هم در مطالعات روای‌کاوان و هم در آثار نویسندگان در شکل‌ها و تعبیرات گوناگون خود را نشان داده است. از جمله در انجیل متّی موجودی برای آزمایش حضرت عیسی از او می‌خواهد که او را سجده کند ولی حضرت عیسی او را می‌راند (متّی، ۱۳۶۴: ۵). این موجود در

10 . Double

۱۱. دربارهٔ اعتقاد به همزاد در میان اقوام بدوی ← رنک، ۱۴۰۰.

ترجمهٔ فارسی انجیل به «شیطان» تعبیر شده و داستایوسکی آن را «روح عاقل وحشتناک و روح مخرب» نامیده است (داستایوسکی، ۱۳۶۸: ۴۲۰/۱). این درخواست شیطان را که همراه با تطمیع به بخشش‌های کلان است، می‌توان به خرید روح تعبیر کرد، یعنی همان چیزی که ظرفیت تعبیر شدن به همزاد (تجزیه شدن انسان به دو یا چند صورت) را دارد. در اساطیر رم باستان معنی واقعی همزاد را می‌توان دید. طبق این اساطیر ژنی‌ها[۱۲] موجوداتی مستقل و قایم به ذات بودند که نه تنها برای هر فرد بلکه برای هر مکان و شخصیت اجتماعی و اخلاقی (جامعه و ...) نیز وجود داشتند و معرف وجود روحی و معنوی آن‌ها بودند. ژنی‌ها در همان موقع که انسان یا اشیای وابسته به آن‌ها متولد می‌شدند، به دنیا می‌آمدند و وظیفهٔ اصلی آن‌ها نگهبانی و مراقبت افراد و اشیا در زندگی بود. در توالد و تناسل افراد نقش اسرارآمیزی به عهده داشتند (گریمال، بی‌تا: ۳۳۲/۱).

در فرهنگ اعراب قبل از اسلام مشابه ژنی‌های اساطیر رم باستان دیده می‌شود. به آن «روح پنهان» یا «جن» می‌گفتند و معتقد بودند که هر شاعری جنی دارد که شعر را به او تلقین می‌کند[۱۳] (حمیده، ۱۹۵۶: ۵۳). شاعران ایرانی از جمله ناصر خسرو، خاقانی، نظامی، حافظ و ... نیز مدعی دریافت الهام از این روح پنهان با عناوین تابعه، هاتف و سروش شده‌اند.[۱۴]

برخی از اروپاییان، قرن بیستم را قرن آزادی امیال و سخن کلاگس[۱۵](می‌خواهم پس هستم) را سند آن معرفی می‌کنند و معتقدند که «بنیاد روان‌شناسی فرویدی بر شورهای فطری بی‌شعور است» (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۱۲-۱۳)؛ لذا در اوایل قرن بیستم امیال و غرایز خارج از دایرهٔ حاکمیت عقل در وجود انسان اهمیت دارند و بر فکر و عمل او حکم می‌رانند. نظریات روان‌کاوان از جمله فروید[۱۶] (۱۸۵۶-۱۹۳۹م) و یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱م) برای اعتقاد به وجود نیرو یا روحی پنهان در وجود

12. Genii / Genies

۱۳. جاحظ عناوین، مراتب و انواع جنّ‌ها را دسته بندی کرده است (←جاحظ، ۱۹۴۹: ۱۹۰/۶-۱۹۵).

۱٤. از جمله:

بازیگری‌است این فلک گردان — امروز کرد تابعه تلقینم
(ناصرخسرو، ۱۳۷۲: ۲۷۰)

صبح چون جیب آسمان بگشاد — هاتف صبحدم زبان بگشاد
(خاقانی، ۱۳۶۸: ۷۵۹)

هاتف خلوت به من آواز داد — وام چنان کن که توان باز داد
(نظامی، ۱۳۷۲: ۲۵۲)

به جز ثنای جلالش مساز ورد ضمیر — که هست گوش دلش محرم پیام سروش
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۸۴)

15. Klages

۱٦. فروید نوشته است که در ۱۸۶۹ شوالیه سباستین در شهر فلورانس ناگهان احساس اندوه بی‌سابقه کرده، از خانه بیرون رفت تا در کنار رودخانه، پسرعمویش را ببیند؛ اما به جای او برادر خودش را دیده است. وقتی که برادرش به چند قدمی او رسید، ناپدید شد و به جای او پسرعمویش ظاهر شد. این حادثه زمانی بود که برادرش در هنگ‌کنگ در حال احتضار بود و برادرش را طلب می‌کرد (فروید و همکاران، ۱۳۵۶: ۲۰۷-۲۰۹). همچنین فروید نوشته است که دختری به نام «روزا کولچوف» با چشم

برخی از انسان‌ها مجوز صادر کرده‌است که از آن با تعابیر متعددی یاد شده است؛ از جمله «همزاد». باورِ «همزاد عقیده‌ای قدیمی برخاسته از سنت‌های مردمی و الهام‌بخش نویسندگان متفکر و خلاق بوده است ... و [در ادبیات] از مفاهیم غالبی بوده که تاثیرات آن‌ها در طول زمان اثبات شده‌اند» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۴)؛ اما نظریات این دو روان‌کاو زمینهٔ احیا و توسعهٔ همزادباوری را فراهم کرد. این دو روان‌کاو به وجود انسان چند وجه قایل‌اند. یونگ انسان را دارای «من» یا خودآگاه،[۱۷] ناخودآگاه فردی،[۱۸] ناخودآگاه همگانی یا کهن‌الگو،[۱۹] ماسک،[۲۰] جنبه‌های مردی و زنی[۲۱] و خود[۲۲] می‌داند (ذبیحی، ۱۳۷۷: ۲-۵ و فوردهام، ۱۳۷۴: ۹۳). فروید از ضمیر خودآگاه با ضمیر «من» و از ضمیر ناخودآگاه با ضمیر «او» تعبیر می‌کند. این دو ضمیر همیشه با هم در جنگ‌اند. حضور یکی دیگری را پس می‌زند. می‌توان این نظریات را مبنایی برای تعبیر روابط همزادها دانست (← فروید، ۱۳۴۲: ۸۷). از نظر فروید گذشتهٔ انسان در زندگی و حال او مؤثر است (← باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۷) و از نظر اصحاب فروید انسان معلول امکانات فطری است و محرک همهٔ فعالیت‌های پیچیدهٔ انسان در غریزه یا فطرت او نهفته است. سیر شهوت و تحول عقده‌هایی که در جریان آن پدید می‌آیند، عامل مقوم شخصیت انسان هستند و عوامل خارجی قادر به نفی فطرت نیستند (همان: ۱۳).

ریبوت[۲۳] (۱۸۳۹-۱۹۱۶م)، روان‌شناس فرانسوی، بحث همزاد را به عنوان شکاف روانی بررسی کرده است (← رنک، ۱۴۰۰: ۶۳-۶۴). به هر تقدیر باور همزاد که ریشه در اساطیر و روان‌کاوی دارد، «در ادبیات رمانتیک بسیار محبوب و متداول بوده است» (همان: ۴۱) و ده‌ها اثر ادبی و هنری در قالب شعر، داستان کوتاه، رمان و فیلم با همین موضوع در قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم زمانی که هدایت در اروپا زندگی می‌کرد (۱۹۳۰-۱۹۲۵) به شهرت رسیدند. رمان *همزاد*[۲۴] (۱۸۴۶) اثر داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱م) را هم باید به آثار اروپاییان افزود. علاوه بر این، در آغاز سدهٔ بیستم فرانسه مرکز معالجات امراض روحی بود و فروید یکی از مهم‌ترین علل بیماری روانی را سلطهٔ ناخودآگاه بر خودآگاه می‌دانست (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۶، ۱۴ و ۱۶) و اکثر کسانی که در موضوع همزاد اثر هنری خلق کردند، کمابیش روان رنجوری داشتند.[۲۵]

بسته، با لمس انگشتان می‌توانست روزنامه بخواند و رنگ‌ها را تشخیص دهد و دختر دیگری پشت سرش را می‌دید (برای افرادی شبیه این‌ها رک. فروید و همکاران، ۱۳۵۶: ۲۰۰)

17. Ego
18. Personal Unconscious
19. Archetypes
20. Persona
21. Anima, Animus
22. Self
23 . Theodule Armand Ribot
24. Der Doppelganger

۲۵. رنک همزادنویسی را از مفاهیم غالب ادبیات دههٔ دوم قرن بیستم معرفی می‌کند (۱۴۰۰: ۳۴).

همزاد، با چندین ماهیت و نمود در آثار روان‌شناسی و ادبی مطرح شده است؛ از جمله در رمان *همزاد*، عین‌انگاری شده و وجود ثانی شخصیت اصلی به حساب آمده است؛ در *فاوست*[۲۶] (۱۳۷۶) اثر گوته، و در *اورلیا*[۲۷] (۱۴۰۰) اثر نروال[۲۸] (۱۸۰۸-۱۸۵۵م) به صورت روح؛ در فیلم *دانشجوی پراگ* (۱۹۱۳) و در داستان *انعکاس گم‌شده* (۱۸۱۴) اثر هوفمان به صورت تصویر آینه‌ای (←رنک، ۱۴۰۰: ۴۲ و پترهبل و همکاران، ۱۳۹۴)؛ در *تصویر دوریان گری* (۱۳۶۳) نوشتهٔ وایلد به صورت تصویر نقاشی؛ در داستان کوتاه *روح*[۲۹] نوشتهٔ موپاسان[۳۰] (۱۸۵۰-۱۸۹۳م) به صورت زن؛ و در کتاب *روان‌کاوی برای همه* (فروید: ۱۳۴۲) به صورت ضمیر ناخوآگاه تجلی کرده است.

نویسندگان با انگیزه‌ها، اهداف، جهان‌بینی‌ها، شرایط روانی و علایق متعدد با همزاد اثر ساخته‌اند؛ لذا بحث در مورد علل همزادنویسی کاری مطول است، اما اگر فقط به این دو اثر (*دانشجوی پراگ* و *بوف کور*) دقت کنیم، می‌توانیم علل استفاده از همزاد را بدین شرح خلاصه کنیم: ۱. علاقهٔ نویسنده به ورود به موضوعی که وجه غالب ادبیات و هنر یک دوره است؛[۳۱] ۲. علاقهٔ نویسنده به ارائهٔ ویژگی‌های روانی خود به زبانی غیر مستقیم؛ ۳. استفاده از نظریات روان‌شناختی در عالم هنر؛ ۴. ارائهٔ دنیای رازآلودی که به باور نویسنده از چشم دیگران دور است؛ ۵. علاقه به خلق دنیای ایده‌آل برای رفتن به جنگ دنیای واقعی که برای نویسنده دل‌آزار است.

۳. معرفی *بوف کور* و *دانشجوی پراگ*

۳-۱. خلاصهٔ *بوف کور*

بوف کور به ظاهر دو فصل دارد: فصل اول به حقیقت شرح آرمان‌ها و آرزوهای دور، ولی به‌ظاهر وصف ماجراهای روانی راوی در فضایی وهمی است. راوی در کنار شهر باستانی «ری» در خانه‌ای متروک تنهاست. به نقاشی روی قلمدان اشتغال دارد و همواره یک صحنه را نقش می‌زند: پیرمردی در زیر درخت سروی در یک طرف جوی و دختری اثیری با لباس بلند سیاه که در طرف دیگر جوی خم شده و قصد دارد که یک شاخه گل نیلوفر آبی به او بدهد، ولی جوی آب فاصلهٔ غریبی بین آن دو انداخته‌است. روزی راوی برای آوردن شرابی کهنه به مهمانش که عمویش نیز هست، به پستوی خانه‌اش می‌رود و بر دیوار پستوی خانه‌اش پنجرهٔ کوچکی می‌بیند که تا آن لحظات هرگز بر آن دیوار نبوده و بعد از آن لحظات عجیب نیز ناپدید می‌شود. از آن پنجره در پشت خانه‌اش صحنهٔ تکراری نقش قلمدان خود را به عین می‌بیند و عاشق دختر اثیری می‌شود. دختری که راوی را کاملاً می‌شناسد. راوی پس از تحمل مشقت‌های زیاد در لحظهٔ کامیابی از او، او را مرده می‌یابد. آن‌گاه جسد او را با گزلیک پاره‌پاره می‌کند و برای دفن او، از

26- Faust
27. Aurelia
28. Gérard de Nerval
29 . Ghost
30. Gay de Maupassant
۳۱. هدایت میل داشت که بوف‌کور به «زبان فرنگی» ترجمه شود (فرزانه، ۱۳۸۵: ۸۴).

کنار خانه‌های متروک و درختان و جوی‌ها و چمن‌ها و دره‌ها می‌گذرد تا در مکانی خالی از هر چیزی او را دفن کند. پس از دفن او با درد سنگین احساسِ تنهایی به دنیای دیگری پرتاب می‌شود. در این دنیا با دختر عمهٔ خود ازدواج می‌کند، ولی همهٔ اهالی این دنیا را با وجود ظواهر متفاوتشان عین هم می‌بیند و از همه ترسان و گریزان است. می‌توان همهٔ آنان را سایه‌های شرور دختر اثیری یا راوی دانست. در این «دنیای پست درنده» همهٔ سایه‌ها یک جا جمع می‌شوند و به شکل سایهٔ راوی درمی‌آیند «که جلو روشنایی پیه‌سوزی روی دیوار خم شده» و نوشته‌های او را «به دقت می‌خواند و می‌بلعد» (هدایت: ۱۳۵۶: ۱۱) و مانع رهایی او از تنهایی شود. راوی زن خود را «لکاته» می‌خواند و توهّم دارد که تمام مردان شهر که همه مثل هم‌اند، «رجاله»اند و با زن او رابطه دارند. بدین ترتیب، تنهایی و درد راوی‌ای که معروض بدترین اهانت، یعنی بی‌غیرتی است، روزبه‌روز بدتر می‌شود تا این که سرانجام، لکاته را می‌کشد و خود را در آینه به صورت پیرمرد خنزرپنزری می‌بیند که پیوسته جلوی خانهٔ راوی بساط کهنه‌فروشی پهن می‌کند.

۳-۲. خلاصهٔ *دانشجوی پراگ*

مطابق تقویم داستان، در سال ۱۸۲۰ قهرمان داستان، «بالدین»، دانشجوی دانشگاه پراگ، جوانی لاابالی، اما شمشیربازی ماهر است. در پایان یک محفل شبانه با کدورت خاطر از دوستانش و رقاصه‌ای به نام «لیداشکا» جدا می‌شود. روز بعد مردی بداندیش به نام «اسکاپینلی» او را به جنگل می‌برد و او در جنگل، «مارگیت»، دختر یک اشراف‌زاده را از غرق شدن نجات می‌دهد و به همین سبب به کاخ پدر او راه می‌یابد و این دو، عاشق هم می‌شوند؛ در حالی که مارگیت نامزد پسرعموی خویش است. او به سبب فقر، سرافکنده از مارگیت جدا می‌شود و در اتاق محقر اجاره‌ای خود پس از مدتی تمرین شمشیربازی در جلو یک آینهٔ بزرگ، احساس یأس می‌کند. در همین لحظه اسکاپینلی پیدا شده به او پول کافی پیشنهاد می‌کند تا در مقابل آن، چیزی از اتاق او بردارد. او می‌داند که در اتاق خود چیز ارزشمندی ندارد و با احساس پیروزی این معامله را قبول می‌کند و با ناباوری می‌بیند که اسکاپینلی تصویر او را از آینه برداشت و تصویر به دنبال او به راه افتاد و رفت. او از این معامله متحیر می‌شود. با این همه، با احساس سربلندی به پیش مارگیت می‌رود، ولی آمدن ناگهانی نامزد مارگیت موجب ناتمام ماندن معاشقهٔ آن دو می‌شود. او بر روی دستمال مارگیت که روی زمین انداخته بود، یادداشتی نوشته از او دعوت می‌کند که روز بعد در یک گورستان با هم ملاقات کنند. لیداشکا که پنهانی ناظر ملاقات آن دو بوده، مثل سایه و به ظاهر در قالب یک دختر گل‌فروش در همه جا او را تعقیب می‌کند و پس از آن به تعقیب مارگیت پرداخته، از محتوای یادداشت مطلع می‌شود. عصر روز بعد، هنگام رفتن مارگیت به گورستان برای ملاقات با بالدین، مثل سایه او را تعقیب می‌کند. در گورستان دورافتاده آن دو زیر نور مهتاب قدم می‌زنند. لحظه‌ای که بالدین می‌خواهد عشق خود به مارگیت را ابراز کند، تصویر بالدین خود را به آن دو نشان می‌دهد. مارگیت از ترس می‌گریزد و بالدین بیهوده تلاش می‌کند که تصویر یا شبح را بگیرد ولی تصویر به سرعت ناپدید می‌شود.

در این مدت لیداشکا این رابطه را به نامزد مارگیت خبر می‌دهد و او بالدین را به دوئل دعوت می‌کند. پدر مارگیت یا همان عموی نامزد مارگیت، از بالدین می‌خواهد که به او آسیب نزند و بالدین می‌پذیرد، ولی پیش از اقدام بالدین، تصویر آینه‌ای‌اش نامزد مارگیت را می‌کشد. بالدین احساس تنهایی درمان‌ناپذیر می‌کند. در تنهایی، تصویر خود را می‌بیند که لیداشکا بیهوده قصد دلربایی آن را دارد. شبی از راهی که لیداشکا رفته بود، به پیش مارگیت می‌رود. خود را گریان به پای او می‌اندازد و مارگیت او را می‌بخشد، ولی در همان لحظات اول دیدار متوجه می‌شود که بالدین سایه (تصویر) ندارد. علت را می‌پرسد و بالدین سرافکنده می‌شود. همان دم تصویر نیشخندزنان جلوی در ظاهر می‌شود و مارگیت به اغما می‌رود. بالدین از ترس می‌گریزد و تصویر مانند سایه‌ای هولناک تعقیبش می‌کند. پس از گذر از خیابان‌ها و کوچه‌ها و جَستن از سر دیوارها و نهرها و عبور از میان چمن‌زارها و جنگل‌ها، سرانجام به کالسکه‌ای می‌رسد و از کالسکه‌چی می‌خواهد که تند براند. بعد از طی‌کردن مسیری طولانی با سرعت زیاد بالدین اطمینان حاصل می‌کند که نجات یافته است. پایین می‌آید و هنگامی که می‌خواهد کرایه را بپردازد، کالسکه‌چی را عین تصویر خود می‌بیند. دیونه‌وار می‌گریزد، ولی نمی‌تواند از تصویر خود فاصله بگیرد. می‌خواهد وارد خانه‌ای شده، در را به روی او ببندد. با قصد خود کشی هفت‌تیری را آماده کرده، نوشتن آرزوهایش را آغاز می‌کند. در همین آغاز کار، تصویرش ظاهر می‌شود و او بی‌اختیار تصویر را با گلوله می‌زند و تصویر ناپدید می‌شود. به گمان رهایی یافتن، خنده سرمی‌دهد. آینه‌ای را که مدت‌ها پیش در پارچه‌ای پیچیده بود، برمی‌دارد و خود را در آینه می‌بیند و درمی‌یابد که تصویرش برگشته است؛ اما بلافاصله در سمت چپ قفسهٔ سینهٔ خود درد شدیدی را احساس می‌کند، متوجه لباس خون‌آلود خود می‌شود و می‌بیند که گلوله به سینهٔ خودش خورده‌است. جسد مرده‌اش روی زمین می‌افتد. اسکاپینلی برای پاره کردن قرارداد در کنار جسد ظاهر می‌شود. صحنهٔ آخر فیلم، قبر بالدین را در کنار نهری، زیر سایهٔ بید مجنون بزرگی نشان می‌دهد. تصویر (همزاد) با همدم همیشگی‌اش، یعنی پرندهٔ سیاه عجیبی (کلاغ سیاه) روی سنگ قبر وی نشسته است.[۳۲]

۴. بررسی شباهت‌های *دانشجوی پراگ* با *بوف کور* در سازه‌های داستان

۴-۱. عشق و توهم تنهایی در هر دو اثر

در هر دو اثر، سعادت انسان در همین زندگی دنیوی خلاصه شده است. سرنوشت انسان تابع عواطف او و عواطف او تابع تصادف است. بزرگ‌ترین حادثهٔ هر دو اثر پیدا شدن عشقی ناگهانی و ناکام است که به توهم تنهایی عاشق (قهرمان) منجر می‌شود. در اینجا توهم تنهایی با تنهایی متفاوت است. تنهایی امری اجتماعی اما توهم تنهایی امری عاطفی و فکری است. این توهم تنهایی منبع حوادث و محرک قهرمان برای حرکت به سوی حوادث است. در توهم تنهایی صاحب توهم خود را تیره‌بخت، مطرود، مذموم و درمانده احساس می‌کند. در دانشجوی پراگ

۳۲. برای این تلخیص ← پژمان، ۱۳۹۱: ۷۵-۸۸؛ فیلم *Der Student Von Prag*؛ رنک، ۱۴۰۰: ۳۸-۳۴ و Kracauer, 1996: 28-53.

علت توهم تنهاییِ قهرمان جدا شدن او از یک معشوق اشراف‌زاده است. در بوف کور علت تنهایی قهرمان نرسیدن به معشوقی است که در دنیای آرمانی او جا دارد. در این دو اثر همهٔ حوادث از همین توهم آغاز می‌شوند. این توهم به قدری نیرومند و بر محیط صاحب توهم، موثر است که محیط به آن واکنش نشان می‌دهد و راه پرخطری را به روی صاحب توهم باز می‌کند و این یکی از خصوصیات ادبیات رمانتیک و سوررئالیستی است. در دانشجوی پراگ توهم تنهایی معلول فقر و احساس حقارتی است که از آن حاصل می‌شود؛ زیرا قهرمان طبقهٔ اجتماعی خود را دون طبقهٔ اجتماعی معشوق می‌داند. در بوف کور معلول این تفکر است که معشوق از جنس فرشتگان است و عاشق شأن وصال او را ندارد. تفاوت هدایت با اورس و سبب عمق بوف کور این است که هدایت این توهم تنهایی را از حوزهٔ محاسبات اجتماعی به حوزهٔ نیازهای عاطفی و فکری سوق داده است. بدین جهت در دانشجوی پراگ قهرمان با فروش اصل همزادنمای خود تا آستانهٔ رسیدن به آرزوها پیش می‌رود ولی قهرمان بوف کور به قدری تنهاست که از چنین معامله‌ای هم نصیب نمی‌برد.

در اکثر آثار همزادنویسان، بزرگ‌ترین مطلوب یک زن است؛ زنی از جنس برتر مثل زن اثیری که در بوف کور معرفی شده‌است یا زنی از یک طبقهٔ برتر مثل کنتس که در دانشجوی پراگ وجود دارد. از جمله موپاسان که از همزادنویسان بود و بیماری روانی هم داشت، اعتراف کرده‌است که «بیش از هر چیز زن‌ها کاری می‌کردند که من تنهاییم را حس کنم، بعد از هر دیدار احساس تنهایی من بیشتر می‌شود» (رنک، ۱۴۰۰: ۸۱). این تجربه را، هم در دانشجوی پراگ می‌بینیم هم در بوف کور. در هر دو اثر بعد از عارض شدن توهم تنهایی وجود قهرمان تبدیل می‌شود به میدانی برای جنگ غرایز حفظ کنندهٔ حیات با عوامل نابودکنندهٔ هستی انسان. غرایز محافظ حیاتِ عاشقانه خلاصه شده‌اند در قوای حسی‌ای[۳۳] که جنس مخالف را طلب می‌کنند؛ لذا طالب (عاشق) با تمام وجود وابسته به مطلوب (معشوق) است. وقتی که عاشق لطف خالص را درنمی‌یابد، مرگ حادث می‌شود.

> تا زمان فروید روان‌شناسان ... پدیده‌های فکری را ارادی و نتیجهٔ ضمیر خودآگاه می‌پنداشتند ... و به ضمیر ناخودآگاه در انسان معتقد نبودند ... [با وجود این می‌دانستند که] باید در پس حصار قانون علیت، نیرویی مرموز و ناشناخته وجود داشته‌باشد تا ... اعمال غیر ارادی را هدایت کند (فروید، ۱۳۴۲: ۳۷).

فروید ضمیر ناخودآگاه را معرفی کرد و در حقیقت قانون علیت را به هم زد. در این دو اثر قانون علیت مطرود است. در دانشجوی پراگ قانون علیت با انتزاع همزاد از قهرمان و بی‌سایه (در حقیقت بی‌روح) شدن او ولی در بوف کور با مرگ ظاهری دختر اثیری و مرگ حقیقی قهرمان، یعنی محبوس شدن در حصار توهم تنهایی تجلی کرده‌است.

33 . Libido

۴-۲. وجود چشم برتر در هر دو اثر

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دو اثر باور به وجود چشم برتر در وجود قهرمان است و برای بیان امری یا معرفی شیئی غیرعادی به ندرت از «احساس کردم» استفاده شده‌است. در اکثر موارد آنچه موجب تشخیص همزاد یا تصویر آینه‌ای می‌شود، چشم است. از این توان به چشم برتر تعبیر می‌کنیم. در دانشجوی پراگ قهرمان و موجود شروری که همزادِ او را می‌خرد، قادر به دیدن سایه هستند ولی یکی از شخصیت‌ها، مارگیت، فقط فقدان تصویر آینه‌ای (همزاد) را تشخیص می‌دهد. در بوف کور فقط قهرمان می‌تواند دختر اثیری را ببیند و جز او کسی این چشم را ندارد لذا راوی یا قهرمان، همهٔ کسانی را که در اطراف او هستند، یکی، و آن یکی را سایه یا همزاد یا نسخهٔ دیگر خود می‌بیند حال آن که خود نیز سایه‌ای از دختر اثیری است.

۴-۳. وجود موجود برتر در هر دو اثر

در هر دو اثر یک معشوق برتر یا خارق‌العاده هست که شایستگی آن را دارد که قهرمان برای وصال او خود را فدا می‌کند. در *دانشجوی پراگ* مارگیت، معشوق قهرمان، یک نجیب‌زاده (از طبقهٔ کنت‌ها)ست. قهرمان برحسب تصادف و در حقیقت با هدایت ناملموس یک ضد قهرمان، با او آشنا می‌شود و از شهرت و ثروت او و فقر و درماندگی خود، گرفتار توهم تنهایی می‌شود و همین امر منشأ حوادث بعدی می‌شود. هدایت در *بوف کور* اشرافیت اجتماعی را به اشرافیت جنسی بدل کرده؛ یعنی معشوق یک دختر اثیری و قایم‌مقام یک فرشته است. همان‌طور که توهم تنهایی اجتماعی قهرمان در *دانشجوی پراگ*، در *بوف کور* به تنهایی عاطفی و فکری بدل می‌شود، اشرافیت اجتماعی و اقتصادی معشوق *دانشجوی پراگ* به اشرافیت جنسی و نوعی *بوف کور* بدل می‌شود و این یکی از دلایل برتری *بوف کور* بر *دانشجوی پراگ* است.

۴-۴. وجود کسی که اشراف بر ضمایر دارد

در هر دو اثر، انسان بیرون از حصار محاسبات عقلانی است. محرک‌های غریزی جای محرک‌های عقلانی را گرفته‌اند. انسان بدون تبعیت از عقل توان بازگشت از گذشته به حال را پیدا می‌کند. کما این که «ایدهٔ اصلی *دانشجوی پراگ* این است که گذشتهٔ انسان همیشه با اوست. راهی برای فرار از آن نیست و به محض تلاش برای گریز از آن، به سرنوشتش بدل می‌شود» (رنک، ۱۴۰۰: ۳۸) و در *بوف کور* غریزه بر عقل چنان حاکم است که نخستین ثمر آن خودمحوری است و جز خود همه چیز را پست می‌داند (باب‌الحوایجی، ۱۳۴۷: ۱۴)؛ در نتیجه یکی از جنبه‌هایی که در انسان نمایش داده شده و این دو اثر در تکنیک خود در آن اشتراک دارند، وجود شخصیتی است که بر ضمیر قهرمان اشراف دارد؛ چنان‌که گویی ضمیر ناخودآگاه یا همزاد یا نیمهٔ دیگر یا گذشتهٔ قهرمان یا به نحوی همزاد چندم اوست. در *دانشجوی پراگ* مردی به نام اسکاپینلی بر ضمیر قهرمان اشراف دارد و هرجا که قهرمان درمانده می‌شود، در همان‌جا ظاهر می‌شود و به ظاهر به او کمک می‌کند، ولی در حقیقت او را به درماندگی می‌کشد تا جایی که دست به خودکشی می‌زند. در این اثر، او به ظاهر تصویر قهرمان را از او می‌خرد تا او را به

معشوقش برساند، ولی در حقیقت اصل و «خود» او را از او سلخ می‌کند و همین امر موجب مرگ قهرمان می‌شود. در *بوف کور* جایی که قهرمان برای دفن دختر اثیری به درماندگی می‌رسد، پیرمردی ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند تا او را در جایی از قبل شناخته‌شده دفن کند که در حقیقت دفن اصل و «خود» قهرمان است.

۴-۵. وجود یک رقاص و یک مزاحم عشقی در هر دو اثر

در *دانشجوی پراگ* رقاصی هست به نام «لیداشکا» که در محفلی قهرمان و معاشران لاابالی او را سرخوش می‌کند، در پردهٔ دیگر به جای سایهٔ معشوق عمل می‌کند و می‌خواهد اصل خود *(معشوق)* را از عاشق دور کند. در *بوف کور* هم رقاصی هست که مادر راوی اوست. موجب مرگ پدر یا عموی راوی می‌شود. هم عشق را تولید می‌کند، هم آن را به هم می‌زند. در صحنه‌های دیگر به شخصیت‌های زن و مرد داستان صورت‌گردانی می‌کند و اسباب مرگ عاشق (قهرمان) را یعنی شراب خاصی را به یادگار به او می‌گذارد. تفاوت در این است که در *بوف کور* رقاص سیمایی رمزآلود دارد و بدین جهت بوف کور مرموز، و همین امر موجب برتری آن بر *دانشجوی پراگ* می‌شود.

علاوه بر رقاص، شخصیتی وجود دارد که کارش مزاحمت در روابط عاشق با معشوق است. در دانشجوی پراگ این رقیب پسرعمو و نامزد مارگیت، معشوق قهرمان است. و همچنین علاوه بر او، زنی به نام لیداشکا (معاشر محافل خوش‌گذرانی قهرمان) و سایهٔ معشوق او، راز عشق مارگیت به قهرمان، را افشا می‌کند[۳۴] (رنک، ۱۴۰۰: ۳۶) و موجب کشته‌شدن او می‌شود. در *بوف کور* چند رابطهٔ عاشقانه وجود دارد و هیچ‌یک بدون مزاحم یا رقیب نیست. عمو و پدر قهرمان عاشق یک زن هستند. در دنیای وهمی قهرمان همهٔ اهل شهر با زن او رابطه دارند.

۴-۶. شباهت در مکان

در *دانشجوی پراگ* زمینهٔ قتل در یک جنگل پیدا می‌شود. همزاد قهرمان رقیب عشقی او را می‌کشد و همین امر موجب نابودی قهرمان می‌شود. قهرمان را در کنار نهری زیر سایهٔ بید مجنون بزرگی[۳۵] دفن می‌کنند و همزاد با همدم دایمی خود، کلاغ سیاه، روی قبر او می‌نشیند. در بوف کور مشابه همین صحنه دیده‌می‌شود که در محلی که به اندازهٔ محل دفن قهرمان

---

۳٤. در اکثر آثار همزادنویسان چنین مزاحمی وجود دارد. در شعر آنا (Anna) سرودهٔ لنائو (Nikolaus Lenau، ۱۸۰۲-۱۸۵۰) پیرزنی جادوگر دختر زیبایی را از هفت بچه‌ای که باید بزاید، خلاص می‌کند و او سایه‌اش را از دست می‌دهد و در نتیجه طرد می‌شود، ولی به کمک یک زاهد سایهٔ آن هفت بچه را می‌بیند و با خدا آشتی می‌کند و سایه‌اش را بازمی‌یابد (رنک، ۱۴۰۰: ۴۵). در داستان انعکاس (فانتزی) گم‌شده نوشتهٔ هوفمان «دکتر داپرتوتو» (Dapertutto) موجب قربانی شدن زن و پسر قهرمان می‌شود، ولی به وعده‌ای که می‌دهد عمل نمی‌کند و نمی‌تواند روح قهرمان را به او برگرداند (رنک، ۱۴۰۰: ۴۲).

۳۵. در زبان فرانسه بید مجنون گونه‌ای از درخت بید است که با نام علمی «Salix Babylonica» شناخته می‌شود. این درخت برگ‌هایی پهن و پراکنده دارد که اصالت آن به چین و قفقاز برمی‌گردد. در منابع آزاد نماد درد و اندوه و عشق نافرجام و آزادگی است (Verneuil, 1897: 164).

دانشجوی پراگ خلوت و دور از مردم است، دختر اثیری در زیر درخت سرو[۳۶] کنار نهر دفن می‌شود. در اینجا مهم‌تر از نمادهای بید مجنون و سرو و نهر، تنهایی و دور از همه بودن مدفون و مدفن است.

۴-۷. «کالسکه‌چی» و «سایهٔ قهرمان» در هر دو اثر

یکی از صحنه‌ها و ابزارهایی که بوی تقلید هدایت از *دانشجوی پراگ* را می‌دهد، استفاده از کالسکه و صورت‌گردانی[۳۷] سایه به کالسکه‌چی است. در دانشجوی پراگ قهرمان برای فرار از سایهٔ خود با یک کالسکه می‌گریزد ولی وقتی که به خانهٔ خود می‌رسد، می‌بیند که کالسکه‌چی سایهٔ او بوده است. در بوف کور نیز کالسکه‌چی کسی جز یکی از سایه‌های قهرمان نیست. تفاوتی که بوف کور را مرموز کرده است، تاکیدهای مکرر به بسته شدن دو اسب لاغر سیاه به کالسکه است که آن‌ها هم عین هم‌اند و خالی از رمز نیستند.

۴-۸. «آینه»، ابزاری برای نمایش حقیقت در هر دو اثر

یکی از صحنه‌هایی که بوی گرته‌برداری می‌دهد، دیدن حقیقت در آینه است. در *دانشجوی پراگ* قهرمان برای رهایی از شر اتمام‌ناپذیر همزاد خود، آن را با گلوله می‌زند و تصور می‌کند که او نابود شد. بعد از آن بدون دلیل خود را در آینه می‌بیند و متوجه می‌شود که درست در همان نقطه‌ای که بر بدن همزاد گلوله زده‌است، در بدن خود احساس درد می‌کند و خود را زخمی می‌یابد و با همان زخم می‌میرد. در *بوف کور* بعد از این که قهرمان زن خود، لکاته را می‌کشد، بدون دلیل به آینه می‌نگرد و می‌بیند که به صورت پیرمرد خنزرپنزری درآمده است؛ یعنی اصل خود را از دست داده و به سایه‌اش تبدیل شده است.

در هر دو اثر برای استفاده از آینه هیچ دلیل و زمینه‌ای داستانی وجود ندارد. آینه بهانه‌ای است برای نشان دادن صورت‌گردانی و تحول ناگهانی بی‌سبب. علاوه بر این وسیله‌ای است برای سوررئالیستی بودن اثر. اگر در خارج از این آثار، به کارکرد آینه توجه کنیم، «در آلمان تابویی مبنی بر نگذاشتن جسد در مقابل آینه یا ندیدن جسد در آینه وجود دارد؛ زیرا در این صورت دو پیکر دیده می‌شود و دومی وقوع مرگ دیگری را خبر می‌دهد. بر اساس خرافهٔ دالماسی که بین مردم اُلدنبورگ نیز یافت می‌شود، تا زمانی که جسد در خانه است، هر کس خود را در آینه بیند، می‌میرد» (رنک، ۱۴۰۰: ۱۱۲-۱۱۳).

این پندار در بلژیک، انگلستان، اسکاتلند، ماداگاسکار و در میان یهودیان کریمه نیز صادق است. استدلال این است که روح نجات دهندهٔ انعکاس یافته در آینه می‌تواند توسط روح شخص مرده که در خانه است، دزدیده شود (همان) . هدایت داستان کوتاه «آینهٔ شکسته» را به همین منظور نوشته و در آن نشان داده است که یک دختر فرانسوی شکستن آینه‌اش را موجب

---

۳۶. در ادبیات فارسی «سرو» نماد آزادگی و معشوق و ایرانیگری است که هر سه از موارد علاقهٔ هدایت بوده‌اند.

37. Transposition

تیره‌بختی و جدایی از دوست خود می‌داند و با همین تفکر خودکشی می‌کند (← هدایت، ۱۳۴۳: ۱۰۱-۹۱).

۴-۹. وجود یک پرنده در هر دو اثر

همزاد قهرمان *دانشجوی پراگ* با کلاغ سیاه عجیبی روی قبر قهرمان می‌نشیند (رنک، ۱۴۰۰: ۳۸) و در رمان *بوف کور*، یک پرنده به نام بوف کور مثل سایه‌ای همزاد قهرمان به حساب می‌آید و نوشته‌های او را می‌بلعد؛ همان بوف کوری که همزاد قهرمانِ دارندهٔ چشم برتر است.

۴-۱۰. جابه‌جایی اصل با سایه و صورت گردانی شخصیت‌ها

در اینجا غرض از صورت‌گردانی این است که یک شخصیت در صورت یک یا چند شخصیت دیگر ظاهر می‌شود؛ اما نویسنده به روش‌های مختلف از جمله ایجاد اشتراک در صفت یا فعلی مهم یا با نمایش در آینه مخاطب را متوجه یکی بودن آن شخصیت‌ها و اشتراک آنان در یک ماهیت می‌کند؛ مثلا شخصیتی به نام لیداشکا، رقاصه‌ای که گاهی در محفل دوستان قهرمان موجب سرخوشی آنان می‌شود، می‌تواند به صورت دختری گل‌فروش قهرمان را تعقیب کند، و به صورتی دیگر معشوق او را رصد کرده از او برای نامزد او جاسوسی کند. بدین ترتیب او در حکم سایهٔ معشوق قهرمان یعنی مارگیت است و بالاخره موجب مرگ نامزد مارگیت و بعد از آن عامل مرگ قهرمان می‌شود.

در *بوف کور* صورت‌گردانی مکرر و خیلی گسترده‌تر است و هدایت به روش‌های مختلف نشان داده است که همهٔ شخصیت‌ها سایه‌های هم و در حقیقت یکی هستند و بوف کور با تکنیک صورت‌گردانی نوشته شده‌است.

۴-۱۱. ضعف پی‌رنگ بر اثر بی‌توجهی به منطق و عقلانیت در هر دو اثر

در هر دو اثر قوانین منطقی، اصل علیت و اصول عقلانی که جزء لوازم پی‌رنگ محسوب می‌شوند، کنار نهاده شده‌اند. آزادی شور عاطفی و غرایز و عواطف، حوادث بدون مقدمه و دلیل، درهم ریختن نظم زمان تقویمی، کنش‌های بی‌سبب، توصیف‌های بی‌مقدمه و خصالی از این قبیل، باعث شده‌اند که پی‌رنگ پر از شکستگی و انحنا باشد. نمونه‌ای از ادعاهای بی‌اساس و درهم‌ریختگی زمان را در متن می‌بینیم:

> مثل این که من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش، همه به نظر من آشنا می‌آید. مثل این که روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده ... آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند، که رابطهٔ مرموزی بین آن‌ها وجود داشته‌است؟ (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۵-۱۴).

نمونهٔ آزادی شور عاطفی را در *دانشجوی پراگ* در کنش‌های مارگیت می‌بینیم. مارگیت با دیدن قهرمان چنان جذب او می‌شود که گویا نیمهٔ گم‌شدهٔ او بوده است و بعد از دیدن او همه کس در نظر او بی‌ارزش می‌شوند. به روابط زناشویی و خواست و ارادهٔ خانوادهٔ خود پشت پا

می‌زند و به اخلاق فرهنگی جامعه بی‌اعتنایی می‌کند و همه چیز را فدای هیجان و آشنایی ازلی خود با قهرمان می‌کند.

۵. نتیجه

فیلم‌نامهٔ *دانشجوی پراگ* و رمان *بوف کور* (با یک‌ونیم دهه فاصله از هم) به زمانی تعلق دارند که در آن هنوز سلول و ژن شناخته نشده‌اند. دانش روان‌کاوی که مراحل مقدماتی خود را طی می‌کند، هنوز از باورهای جوامع ابتدایی بهره می‌جوید. اعتقاد به وجود همزاد در آثار روایی و علمی مطرح می‌شود. مقدمات جنگ جهانی اول و وقوع آن متفکران را به بازاندیشی در مورد جایگاه انسان برانگیخته است. طبیعی است که شرایط تاریخی و فکری یک دوره ممکن است باعث تشابهات و اشتراکات آثار متعلق به آن دوره شود و این امر در دانشجوی پراگ و بوف کور هم صادق است اما تشابهات و اشتراکات این دو اثر فراتر از این‌هاست و به احتمال زیاد هدایت برای نوشتن بوف کور از دانشجوی پراگ متاثّر شده‌است زیرا در این دو اثر تشابهات و اشتراکاتی وجود دارند که از حد توارد بسیار بیشترند. در اینجا به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

هدایت برای کسب علوم نوین به اروپا فرستاده شد؛ ولی او معارف نوین را نه در علوم تجربی، بلکه در هنر و ادب روایی جست. در آثار علمی (روان‌کاوی) و ادبی و هنری از جمله در آثار متعلق به حوزهٔ همزادباوری و اعتقاد به وجود سایهٔ انسان، با نظریاتی آشنا شد که در ادب فارسی سابقه نداشت. علاوه بر این، این گونه آثار از جمله دانشجوی پراگ با روح حساس، بی‌پروا و خاص هدایت سازگاری بیشتری داشتند و برای او جذاب‌تر بودند. همچنین این آثار در اروپا جایگاه نسبتا بلند کسب کرده‌بودند. عواملی از این قبیل باعث شدند که هدایت بوف کور را بنویسد تا هم به ندای درون خود پاسخ دهد، هم در ادب نوین فارسی گامی بردارد.

در این دو اثر شور عاطفی و جذابیت غریزی و آزادی طبیعی حاصل از آن، بر دانایی علمی و تبعیت از سنن و قوانین فرهنگی و اجتماعی مرجَّح است. انسانِ مبتلا به علیت‌گرایی‌ها و سخت‌گیری‌های علمی، راه سعادت خود را در شورانگیزی و آزادی عاطفه، و روشن‌ترین راه شورانگیزی را در عاشقی می‌بیند و این دنیای روشن را در اثر هنری به معاصران خود نشان می‌دهد تا از توهّم تنهایی که هنرمند خود را گرفتار آن می‌بیند و آن را به جامعه تعمیم می‌دهد، رها شود. انسان پرشور می‌تواند با ورود به دنیای روشنِ آزادِ عاطفی به بینشی برسد که در دنیایِ علمِ علت‌اندیش راهی به سوی آن نیست. پرشورها می‌توانند با چشم خارق‌العاده‌ای که از عشق و شور عاطفی برایشان حاصل می‌شود، معشوق تحسین‌برانگیز پیدا کنند تا دنیای تاریک واقعی از وجود او روشن شود. با این همه راه زندگی، حتی برای پرشورها و آزادگان هم هموار نیست و همواره کسانی هستند که زندگی دیگران را تلخ می‌کنند. در زندگی واقعی راه روشنی وجود ندارد لذا عیش گوارا و سعادت بی‌نقص از دسترس انسان خارج است و انسان‌ها در هر صورت و سیرتی که باشند، در تحمل اجتناب‌ناپذیر ناکامی‌ها و تلخی‌های زندگی مشترکات ازلی و سرنوشت مشابه دارند و حتی گاهی عین هم‌اند. بدین جهت در هر دو اثر سایه‌های شخصیت‌ها گاهی به جای

اصل آنان نقش ایفا می‌کنند و یک ماهیت در چند صورت متجلی می‌شود. در مبانی نظری، این‌ها اهمّ تشابهات و مشترکات بوف کور با *دانشجوی پراگ* است.

منابع

انجیل (۱۳۶۴)، چ۲، تهران، آفتاب عدالت.

اسدی، علیرضا (۱۳۹۴)، «نقش تشبیه در خلق فضای بوف‌کور»، *نقد ادبی*، سال ۸، ش ۳۲، ۷-۲۸.

ایبرمز، ام. اچ. (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ ۲، تهران، رهنما.

باب‌الحوایجی، نصرالله (۱۳۴۷)، *فروید چه می‌گوید*، چ ۲، تهران، دریا.

پتر هبل، یوهان و همکاران (۱۳۹۴)، *گم‌شدن تصویر در آینه*، ترجمهٔ علی عبداللهی، تهران، نقش و نگار.

پژمان، عباس (۱۳۹۱)، *من و بوف‌کور*، تهران، نگاه.

جاحظ، عمرو (۱۹۴۹)، *الحیوان*، شرح عبدالسلام محمد هارون، ج ۶، چ ۲،مصر، مکتبهٔ و مطبعهٔ مصطفی البابی.

حافظ، محمد (۱۳۶۹)، *دیوان غزلیات*، چاپ محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار .

حمیده، عبدالرزاق (۱۹۵۶)، *شیاطین الشعرا*، چ ۲،مصر، مکتبهٔ الانجلو المصریهٔ .

حیدری، غلام (۱۳۶۸)، «صادق هدایت و سینما»، *چیستا*، سال ۷، ش ۶۵، ۶۳۲-۶۴۱

خاقانی، بدیل (۱۳۶۸)، *دیوان*، چاپ ضیاءالدین سجادی، چ ۳، تهران، زوار.

داستایوسکی، فئودور (۱۳۶۸)، *برادران کارامازوف*، ترجمهٔ رامین مستقیم، ج ۱، تهران، گلشایی.

ذبیحی، مرتضی (۱۳۷۷)، *همزاد در ادبیات فارسی*، چ ۲، قم، نگین .

رضی، احمد و مسعود بهرامی (۱۳۸۵)، «زمینه‌ها و عوامل نومیدی صادق هدایت»، *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۳، ش ۱۱، ۹۳-۱۱۲.

رنک، اتو (۱۴۰۰)، *همزاد (مطالعه‌ای روان‌کاوانه)*، ترجمهٔ سبا مقدم، تهران، افکار جدید .

ـــــــــــ (۱۳۸۴)، «همزاد به مثابهٔ خود نامیرا»، ترجمهٔ مهشید تاج، *ارغنون*، سال ۲۱، ش ۲۶-۲۷، بهار و تابستان، ۱۹۷-۲۳۴ .

سخنور، جلال و سعید سبزیان (۱۳۸۷)، «بینامتنیت در رمان‌های پیتر اکروید»، *پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی*، سال ۸، ش ۵۸، تابستان، ۶۵-۷۸.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، چ ۳، تهران، سخن.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰)، *صادق هدایت و هراس از مرگ*، تهران، مرکز.

غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷)، *تاویل بوف‌کور (قصه زندگی)*، تهران، نیلوفر.

فرزانه، م. ف. (۱۳۸۵)، *آشنایی با صادق هدایت*، چ ۶، تهران، مرکز.

فروید، زیگموند (۱۳۴۲)، *روان کاوی برای همه*، ترجمه و مقدمه به قلم هاشم رضی، تهران، کاوه.

ـــــــــــ و همکاران (۱۳۵۶)، *روان‌شناسی عمومی (دنیای ناشناخته)*، ترجمهٔ ناصر مقتدری، تهران، عین‌اللهی.

فوردهام، فریدا (۱۳۷۴)، *مقدمه‌ای بر روان شناسی یونگ*، ترجمهٔ حسین یعقوب‌پور، تهران، اوج.

گریمال، پیر (بی‌تا.)، *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، ج ۱، تهران، دانشگاه تهران.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۷۶)، *فاوست*، ترجمه م. ا. به‌آذین، تهران، نیلوفر.

ناصرخسرو (۱۳۷۲)، *دیوان*، چاپ مجتبی مینوی، چ۳ ، تهران، دنیای کتاب.

نروال، ژرار (۱۴۰۰)، اورلیا، ترجمهٔ شعیا موسوی، چ۳، تهران، مهرگان خرد.

نظامی ، الیاس (۱۳۷۲)، *مخزن الاسرار*، چاپ برات زنجانی، چ ۳، تهران، دانشگاه تهران .

وایلد، اسکار (۱۳۶۳)، *تصویر دوریان گری*، ترجمهٔ رضا مشایخی (فرهاد)، چ ۲، تهران، کمانگیر.
هدایت، صادق (۱۳۵۶)، *بوف کور*، تهران، جاویدان.
ـــــــــــ (۱۳۴۳)، *سه قطره خون*، چ۶ ، تهران، کتاب‌های پرستو .

References

Abrams, M. H. (2005). *A glossary of literary terms*. S. Sabzian (Trans.), 2nd Ed., Tehran: Rahnoma. (in Persian)

Asadi, A. R. (2016). Function of Simile in Creating the Atmosphere in the Blind Owl. Journal of Literary Criticism (LCQ), 8 (32), 7-27. doi: 20.1001.1.20080360.1394.8.32.7.4. (In Persian)

Bible (1985). 2nd Ed., Tehran: Aftab –e Adalat. (in Persian)

Babolhavayeji, N. (1968). *What does Freud say*. 2nd Ed., Tehran: Darya. (in Persian)

Dostoevski, F. M. (1989). *Bratia Karamazovy (Brothers Karmazov)*. R. Mostaqim (Trans.), (vo. 1), Tehran: Golshayi. (in Persian)

Ewers, H. H. (1913), *Der Student von Prag*, Berlin, N. P.

Farzaneh, M. (2006). *Rencontres avec Sadegh Hedayat (Meetings with Sadegh Hedayat)*. 6th Ed., Tehran: Markaz. (in Persian)

Fordham, F. (1995). *An Introduction to Jung's Psychology*. H. Ya'qoubpour (Trans.), Tehran: Awj (Owj). (in Persian)

Freud, S. (1963). *Zur Psychopathologie des Alltagslebens (Psychopathology of everyday life)*. H. Razi (Trans.), Tehran: Kaveh. (in Persian)

——— (1977). *Psychology for everyone (unknown world)*. N. Moqtaderi (Trans.), Tehran: Eynollahi (Aynollahi). (in Persian)

Ghyasi, M. T. (1998). *the interpretation of Blind owl (life story)*. Tehran: Niloufar. (in Persian)

Goethe, J. W. V. (1997). *Faust*. M. A. Beh'azin (Trans.), Tehran: Niloufar. (in Persian)

Grimal, P. (N. D.). *Dictionnaire de la Mithologie Grecque et Romaine (glossary of Greek and Roman mythology)*. A. Behmanesh (Trans.), vo. 1, Tehran: University of Tehran press. (in Persian)

Hafez, M. (1990). *Colletion of lyric poem (Divan –e Ghazlyyat)*. M. Qazvini & Q. Ghani (Editors), Tehran: Zavvar. (in Persian)

Hamideh, A. (1956). *Fairies of poets*. 2nd Ed., Mesr (Egypt): Maktabat -al Anjello –al Mesryya. (in Arabic)

Hedayat, S. (1977). *Blind Owl*. Tehran: Javidan. (in Persian)

——— (1964). *Three Drops of Blood*. 6th Ed., Tehran: Ketabha-ye Parastou. (in Persian)

Heydari, Gh. (1989). *Sadegh Hedayat and cinema*. Journal of Tchissta, 7(65), 632-641. doi: No doi. (In Persian)

Jahez, A. (1949). *Alhayavan*. (vo. 6), M. Haroun (Expositor), 2nd Ed., Mesr (Egypt): Maktabat va Matba'at Mostafa Albabi. (in Arabic)

Kracauer, S. (1996). *A Psychological History of the German Film*. Copyright by Princeton University, Hardback Print Edition.

Khaqani, B. (1989). *Colletion of poem (Divan)*. Z. Sajjadi (Editor), Tehran: Zavvar. (in Persian)

Naser –e Khosrov (1997). *Colletion of poem (Divan)*. 3rd Ed., Tehran: Donya –ye ketab. (in Persian)

Nerval, G. (2021). *Aurelia*. Sh. Mousavi (Trans.), 3rd Ed., Tehran: Mehrgan –e Kherad. (in Persian)

Nezami, E. (1993). *The treasure of secrets*. 3rd Ed., Tehran: University of Tehran press. (in Persian)

Pejman, A. (2012). *Me and the blind owl*. Tehran: Negah. (in Persian)

Peter Hebel, J. & partners, (2015). *Die Geschichte Vom Verlornen Spiegelbilde (The Tale of the Lost Mirror Image)*. A. Abdollahi (Trans.), Tehran: Naqsh va Nrgar. (in Persian)

Rank, O. (2021). *The Double; a Psychonalytic Study*. S. Moqaddam (Trans.), Tehran: Afkar –e Jadid. (in Persian)

——— (2005). The Double as Immortal self. M. Taj (Trans.), Journal of Organon, NO. 26-27, 197-234. doi: No doi. (In Persian)

Razi, A., & Bahrami, M. (2006). Origins and Causes of Sadegg Hedayat's Despair. Journal of Literari Research, 3(11), 93-112. doi:No doi. (In Persian)

Sanʹati, M. (2001). *Sadegh Hedayat and Fear of Death*. Tehran: Markaz. (in Persian)

Shafiʹi Kadkani, M. R. (2012). *The resurrection of the word*. 3rd Ed., Tehran: Sokhan. (in Persian)

Sokhanvar, J., & Sabzyan, S. (2008). Intertextuality in Novels by Peter Ackroyd. Journal of Literature and Humanities, No. 58, 131-144. doi: No doi. (In Persian)

Verneuil, M. P. (1897). *Dictionnaire des Symboles (Emblemes et Attributs)*. Paris, Librairies Renouard.

Wilde, O. F. O. (1984). *The Picture of Dorian Gray*. R. Mashayekhi (Trans.), 2nd Ed., Tehran: Kamangir. (in Persian)

Zabihi, M. (1998). *Double in Persian literature*. 2nd Ed., Qom: Negin. (in Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Tahmoureth's Blade

Behzad Atooni

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Ayatollah Boroujerdi, Boroujerd, Iran.
E-mail: behzad.atooni@abru.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 81-102)

Article history:

Received:
25 December 2022

Received in revised form:
8 February 2023

Accepted:
1 March 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

One of the common themes in the legends and epics of the world is the allocation of amazing weapons for the heroes ,that the common feature of them is the difference and distinction they have with ordinary weapons. Although in the original heroic poems such as Shah-nameh, Garshasb-nameh, Bahman-nameh and Kush-nameh, we are faced with a handful of these amazing weapons of heroes, but instead, in the scrolls of the Shah-nameh, later Pahlavani poems and Persian folk epic-adventure stories, there are a lot of such weapons that we are faced with them, arising from the structure of such stories; A structure that one of its characteristics is modeling the stories of the Shahnameh, heroic poems and religious-historical sources, and building new narratives and references; In other words, the requirement of the structure of such texts is to model from several examples of martial weapons mentioned in the Shah-nameh or other authentic heroic texts and to create a large number of new weapons and war tools. Although some of these weapons expressed in Naqali scrolls and long folk tales have their roots in ancient sources such as Avesta and Ferdowsi's Shahnameh, but many of them are created by the minds of storytellers and narrators. One of the most famous and prominent weapons in the Naqali scrolls and long folk tales is "Tahmoureth's blade". This blade, which is made and prepared by the creative mind of the narrators and storytellers, is a magical blade that only the Rostam family uses, and if we see very few examples of it in the hands of other fighters, they are the fighters who their actions were influenced by Rostam's stories. The importance of the present research is that the author deals with the mythological roots of Temmorth's blade, and examines its formation in scrolls and folk tales based on the common discourse in mythological and heroic literature. This research, which was carried out in a descriptive-analytical method and by using first-rate mythological, historical and epic sources, comes to the conclusion that the reason for the attribution of the anti sorcerer's blade to Tahmoureth is three mythological events: first, his being among the first kings; Second, Having a weapon, which is called "Zinavand" in mythological and Pahlavi texts.; And third, the anti-demonic function of Thammorth in Avesta, Pahlavi, epic and historical texts, which has caused him to be nicknamed "Divband". In addition, this blade, due to the "phenomenon of transmission", (which is one of the most important common topics in mythology and history, and by means of it, the features and characteristics of a mythological or historical character, for reasons such as similarity, proximity, kinship, companionship, substitution and synchrony, is transferred to another person), has also been attributed to kings or prophets such as Kiyoumarth, Jamshid and Suleiman, and has three important functions in narrative and folk texts, which are: killing Invulnerable demonic creatures; Killing Divan and dragons, invalidating the magic of witches.

Keywords: Amazing weapon; Tahmoureth's blade; Tahmoureth; Rostam; Narrative texts.

Cite this article: Atooni, Behzad (2023), "Tahmoureth's Blade", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 81-102, https://doi.org/10.22059/jpl.2023.355391.2152

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

تیغ تهمورث

بهزاد اَتونی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آیت‌الله بروجردی، بروجرد، ایران. رایانامه: behzad.atooni@abru.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۸۱-۱۰۲)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶

چکیده

یکی از موضوعات رایج در اساطیر و حماسه‌های جهان، اختصاص رزم‌افزارهایی شگفت برای پهلوانان است، که وجهِ مشترک همگیِ آن‌ها، تفاوت و تمایزی است که با رزم‌افزارهای معمولی دارند. گرچه در منظومه‌های پهلوانیِ اصیلی چون *شاهنامه*، *گرشاسب‌نامه*، *بهمن‌نامه* و *کوش‌نامه*، با تعداد انگشت‌شماری از این رزم‌افزارهای شگفت پهلوانان روبه‌رو هستیم، ولی در عوض، در طومارهای نقالی *شاهنامه*، منظومه‌های پهلوانی متأخّر و قصه‌های حماسی-ماجراجویانهٔ عامیانهٔ فارسی، با انبوهی از این‌دست رزم‌افزارها مواجه‌ایم که معروف‌ترین و شاخص‌ترینِ آن‌ها، «تیغ تهمورث» است. این تیغ که ساخته و پرداختهٔ ذهن خلّاق نقالان و قصه‌پردازان است، تیغی است سِحرگشا که فقط خاندان رستم از آن بهره می‌جویند، و اگر هم نمونه‌های بسیار معدودی از آن را در دست پهلوانان دیگر می‌بینیم، آنان، پهلوانانی هستند که ساخت‌وپرداخت کردار و خویش‌کاری‌هایشان، تحت تأثیر قصه‌های رستم بوده است. اهمیت پژوهش پیشِ رو در آن است که نگارنده، به ریشه‌شناسی اساطیری تیغ تهمورث می‌پردازد و شکل‌گیری آن را در طومارهای نقالی و قصه‌های عامیانه، براساس گفتمان رایج در ادب اساطیری و پهلوانی بررسی می‌کند. این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع درجه اول اساطیری، تاریخی و حماسی صورت پذیرفته است، بدین نتیجه می‌رسد که علت انتساب تیغ سِحرگشا به تهمورث، سه رخداد اساطیری منتسب به او، یعنی: پیشدادی بودن، زیناوند بودن و نبرد با دیوان و جادوان است. ضمناً این تیغ که به علت «پدیدهٔ انتقال»، به کیومرث، جمشید و سلیمان[ع] نیز منتسب شده است، سه کارکردِ مهم را در متون نقالی و عامیانه بر عهده دارد؛ این سه کارکرد عبارت‌اند از: روئین‌تن‌کشی، جادوکشی و باطل‌السحر بودن.

کلیدواژه‌ها: رزم‌افزار شگفت، تیغ تهمورث، تهمورث، رستم، متون نقالی.

استناد: اتونی، بهزاد (۱۴۰۱)، «تیغِ تهمورث»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۸۱-۱۰۲. https://doi.org/10.22059/jpl.2023.355391.2152

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در اساطیر و حماسه‌های کهن بسیاری از ملل جهان، از رزم‌افزارها و ادواتِ جنگی شگفت و خارق‌العاده‌ای نام برده شده است که متعلق به یکی از ایزدان یا پهلوانان نامی است: گرز گاوسرِ فریدون (*یشتها*، ۱۳۷۷: ۳۵۰/۲ و *سودگرنامه*، ۱۳۹۹: ۸۳)؛ گرزِ مهر (*یشتها*، ۱۳۷۷: ۴۷۷/۱)؛ گرز گرشاسب (*یسنا*، ۱۳۸۷: ۱۶۲/۱؛ فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۲۸؛ *زند وهومن یسن*، ۲۵۳۷: ۶۸؛ و *روایات پهلوی*، ۱۳۶۷: ۲۹–۳۰)؛ واجرای ایندرا (ایونس، ۱۳۸۱: ۱۸)؛ زره رامای هندی (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۶۷۸)؛ نیزه‌ای سه‌ساخ موسوم به پیناکا، کمانی موسوم به آجاگاوا، و گرزی موسوم به کاتوانگا، که همگی متعلق به شیوا است (ایونس، ۱۳۸۱: ۷۴)؛ چکش تور– خدایِ اسکاندیناویِ آسمان– موسوم به میولینر (دیویدسون، ۱۳۸۵: ۹۴–۹۳ و پیج، ۱۳۸۴: ۲۸۱/۱)؛ سپر نوما، پادشاه نیمه‌افسانه‌ای روم (گاردنر، ۱۳۸۵: ۴۹) و کمان ادیسیوس یونانی (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۵۷) فقط تعداد اندکی از آن‌ها هستند. وجه مشترک همهٔ این رزم‌افزارها، تفاوت و تمایزی است که با رزم‌افزارهای معمولی دیگر پهلوانان و جنگجویان دارند؛ به‌گونه‌ای که یا بسیار سنگین و گران‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۳: ۱۹ و ۱۳۸۶الف: ۳۱–۴۱)؛ یا ابزار فراطبیعی خدایان‌اند (قائمی، ۱۳۹۱: ۱۰۱–۱۰۲)؛ یا جادوکش و جادوشکن هستند؛ یا ظاهری متمایز از سلاح‌های معمولی دارند (آیدنلو، ۱۳۸۶ب: ۱۲۴–۱۲۳)؛ و یا نشکننده و آسیب‌ناپذیرند (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۵۷).

در حماسهٔ ملی ایرانیان، *شاهنامهٔ* فردوسی، با تعداد انگشت‌شماری از این‌گونه رزم‌افزارها و ادوات جنگیِ منتسب به پهلوانانِ نامی، که کارکردی خارق‌العاده و شگفت دارند، روبه‌رو هستیم، که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به گرز گاوسر فریدون، گرز سام (که بعدها به رستم می‌رسد)، زره سیاوش و ببرِ بیانِ رستم اشاره کرد.

در فرآیند انتقال حماسه به ادبیات عامه، که در انواعی چون طومارهای نقالی، منظومه‌های پهلوانیِ متأخّر، و حتی بعضی قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی متبلور شده و ظهور یافته است، ناگهان با انبوهی از این‌گونه سلاح‌ها و ادوات جنگی روبه‌رو می‌شویم که نمونه‌هایی چون شمشیر سحرگشای سام (زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۰۲۸ و ۱۱۳۸؛ و صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۳۳۶)، طبل گرشاسب (همان: ۸۲–۸۰)، سبزخیمهٔ تُن‌کابن دیو (همان: ۲۰۴)، هفت دانه لعل طهمورثی که پهلوان بر بازو می‌بندد و خاصیت ضدِّ جادو دارد (*شاهنامهٔ هفت لشکر*، ۱۴۰۰: ۱۵۷ و ۱۳۹)، تیغ نریمانی، (*هفت لشکر*، ۱۳۷۷: ۱۲۵)، کرنای جمشید، شیرقلاب دیو سفید، کمند سام، یکّه‌آویز سهراب، زره گرشاسب (همان: ۵۴۲)، سپرِ زخم‌ناپذیر گرشاسب (آیدنلو، ۱۳۹۶: ۱۷)، سنج کیامرثی، طبل افلاطونی، کرنای طهمورثی، هفت پیراهن یوسف، خفتان یوشع نبی، زره تنگ‌حلقهٔ داوودی، ساعدبند و زانوبند حضرت اسماعیل، ترکش اسحاق نبی (منوچهرخان حکیم، ۱۳۸۸: ۵۰۱ و ۵۰۸)، خودِ هودِ نبی، موزهٔ صالح، کمربند اسحاق (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۱)، زره جمشید (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۲۷۵) و شمشیر سیصد و چهارده منیِ رستم (*زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۴۱۶) فقط تعدادی از آنهاست.

این نمونه‌های انبوه و فراوان، برآمده از ساختارِ قصه‌های بلند عامیانه و طومارهای نقالی است؛ ساختاری که یکی از ویژگی‌های آن، الگوبرداری از داستان‌های *شاهنامه*، منظومه‌های پهلوانی و منابع دینی–تاریخی، و ساختن روایات و اشارات جدید است (← آیدنلو، ۱۳۹۰الف: ۹–۸)؛ به‌عبارت دیگر، اقتضای ساختار این‌گونه متون این است که از آن چندنمونه رزم‌افزار منقول در

شاهنامه یا دیگر متون پهلوانیِ اصیل، الگوبرداری نموده و تعداد فراوانی سلاح و ابزار جنگیِ جدید خلق نمایند. هرچند بعضی از این ابزارهای جنگیِ بیان شده در طومارهای نقالی و قصه‌های بلند عامیانه، مانند کرنای طهمورثی، طبل اسکندر و نفیر جمشید، ریشه در منابع کهنی چون *اوستا* و *شاهنامهٔ* فردوسی دارند (← همان، ۱۳۹۰ب: ۱۳۶–۱۳۸) ولی بسیاری از آن‌ها ساخته و پرداختهٔ ذهن قصه‌سرایان و نقالان‌اند که به دو گونه ایجاد شده‌اند: یا بی‌هیچ سابقهٔ اسطوره‌ای–تاریخی، ابزار و رزم‌افزاری جنگی به یکی از شاهان، پهلوانان و پیامبران منتسب شده است؛ یا این‌گونه ابزارها، بدون هیچ‌گونه خاصیت شگفت‌انگیزی، سابقه‌ای اساطیری، دینی و تاریخی داشته‌اند، ولی بعدها قصه‌سرایان و نقالان، خواصی جادویی و عجیب برای آن‌ها در نظر گرفته‌اند.

تیغ تهمورث که در طومارهای نقالی گاهی با عناوین و اسامی‌ای چون «خنجر تهمورثی»، «شمشیر تهمورثی»، «بِگدهٔ تهمورثی» و «عقرب تهمورثی» از آن یاد شده است، یکی از معروف‌ترین رزم‌افزارهای منقول در طومارهای نقالی *شاهنامه*، منظومه‌های پهلوانی متأخر که ساختاری طومارگونه دارند، و بعضی قصه‌های بلندِ عامیانه است؛ به‌گونه‌ای که تقریباً در بیشتر این متون، سلاحی راهبردی برای پهلوانان به شمار می‌آید. در هیچ‌یک از متون اوستایی، پهلوی، منابع تاریخی و منظومه‌های پهلوانی اصیل پارسی، اشاره‌ای به تیغ تهمورث نشده است و به نظر می‌رسد سابقهٔ آن، پیشتر از قرن نهم و دهم، هم‌زمان با رواج گستردهٔ نقالی در ایران نباشد.

گرچه پایان اوجِ روایی منظومه‌ها و داستان‌های پهلوانی در ایران، اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم است، ولی با رواجِ گستردهٔ نَقل و نقالی در دوران صفوی (و شاید کمی قبل‌تر از آن)، گویی جانی تازه به ادب پهلوانی دمیده می‌شود. در این دوران، به مقتضای زمان، شاهد تغییر و تحولات گسترده‌ای در مضامین و عناصر داستان‌های پهلوانی هستیم؛ به‌گونه‌ای که بن‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، رویدادها و عناصرِ جدیدی وارد ادبیات پهلوانی و حماسی می‌شود. تیغِ تهمورث که یکی از همین عناصر تازه‌وارد است، علی‌رغم اینکه مابازایی اساطیری ندارد و در منظومه‌های پهلوانیِ اصیلِ پارسی نمونه‌ای برای آن نمی‌توان یافت، ولی ساخت و پرداختِ آن، بر اساس منطق اساطیری–حماسی بنا نهاده شده است. مسألهٔ اصلی این پژوهش، ریشه‌شناسی اساطیری تیغ تهمورث و شکل‌گیری آن در طومارهای نقالی و قصه‌های عامیانه، براساس گفتمان رایج در ادب اساطیری و پهلوانی است.

۱-۱. سؤالات و روش تحقیق

پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسش‌هاست:

۱. تیغ تهمورث که عنصری نوظهور در ادب پهلوانی است، بر چه منطق اساطیری‌ای شکل گرفته است؟

۲. چرا از بین خاندان‌های پهلوانی، فقط پهلوانانِ خاندانِ رستم هستند که وارث این تیغ معرفی شده‌اند؟

۳. بر چه منطقی، تیغ تهمورث به جمشید و سلیمان نیز منتسب شده است؟

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای و به‌کارگیری منابع درجهٔ اول ادبی صورت پذیرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رزم‌افزارهای شگفتِ پهلوانان، چندین پژوهشِ مستقل صورت پذیرفته است که از جمله مهم‌ترینِ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. «گرز نیای رستم» (۱۳۵۴) از سرکاراتی، که به پیشینهٔ اساطیری–حماسی گرزوَری گرشاسب و سام می‌پردازد و بر این اساس، چند بیت از *شاهنامهٔ* چاپ مسکو را که دربارهٔ زیناوندیِ رستم با گرز سام است، تصحیح می‌کند.

۲. «زین‌ابزار گرز» (۱۳۴۵) از پورداود که دربارهٔ سابقهٔ استفاده از گرز توسط برخی ایزدان و پهلوانان ایرانی است.

۳. «سلاح آیینی اژدهاکشی» (۱۳۹۹) از قصرالدشتی و قلعه‌خانی که به سلاح آیینی اژدهاکشیِ پهلوانان ایرانی، یعنی گرز، و علت گاوشکلی آن می‌پردازد.

۴. «گرز گاوسر فریدون و منشاء آن» (۱۳۹۲) از جعفری دهقی و پوراحمد که دربارهٔ ریشه‌شناسی این گرز در اساطیر هندی (به‌ویژه، اساطیرِ دورهٔ ودایی) و ایرانی است.

۵– «اسطورهٔ نبرد مهر و گاوِ نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاوسر» (۱۳۹۱) از قائمی که به نمادِ گاوسری گرز فریدون و پیش‌زمینهٔ مهری اسطورهٔ گاو می‌پردازد.

۶– «ذوالفقار، از تاریخ تا افسانه (ویژگی‌های داستان ذوالفقار در فرهنگ و ادب عامه)» (۱۳۸۶ب) از آیدنلو که به دگرگونی‌های عامه‌پسندانه و افسانه‌ای ذوالفقار حضرت علی[ع] اختصاص دارد.

با وجود همهٔ این پژوهش‌ها و پژوهش‌هایِ دیگر از این‌دست، تا به‌حال هیچ‌گونه تحقیقی دربارهٔ «تیغ تهمورث» صورت نپذیرفته است و این مقاله، برای نخستین بار به این موضوع می‌پردازد.

۲. چرا تیغ تهمورث؟

در بیشتر متونِ نقالی و منظومه‌های پهلوانی متأخر، تقریباً هر کجا سخن از شمشیر یا خنجری جادویی است که پهلوان به‌وسیلهٔ آن، دیوان، جادوان و اژدهایان را از پای درمی‌آورد، منتسب به تهمورث دیوبند است. این، در حالی است که در هیچ یک از متون اوستایی و پهلوی، و حتی منابع تاریخی و حماسی پس از اسلام، ذکری از تیغِ تهمورث به میان نیامده است و او، دارندهٔ «تیغ» معرفی نشده است. در شاهنامهٔ فردوسی نیز، تنها رزم‌افزاری که برای تهمورث برشمرده شده است، «گرز» است که به‌وسیلهٔ آن، سپاه دیوان را در هم می‌شکند و موجب شکست آنان می‌گردد:

به فرّ جهاندار بستش میان — به گردن برآورد گرز گران [...]
از ایشان دو بهره به افسون ببست — دگرشان به گرز گران کرد پست
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۳۷/۱)

با خواندنِ متون نقالی و منظومه‌های پهلوانی متأخر، نخستین سؤالی که به ذهن متبادر می‌شود این است که چرا نقالان و قصه‌سازان، بی‌هیچ سابقهٔ اساطیری و حماسی، تیغ جادوشکن پهلوانان را به **تهمورث** منتسب کرده‌اند؟

به عقیدهٔ نگارنده، برای پاسخ به این سؤال، نخست باید به این پرسش مقدّر پاسخ داد که چرا این تیغ، به شاهی پیشدادی منتسب است؟ و پس از آن، به بررسی این موضوع پرداخت که چرا از بینِ شاهان پیشدادی، تهمورث، نامزد این تیغِ سحرگشا شده است؟

در نزد بسیاری از اقوام و ملل، نفوس مردگان، دارای نیروی «مانایی»[1] است (الیاده، ۱۳۸۹: ۴۰ و ۳۸) و شاید امروزه نیز به همین دلیل است که مردم وقتی دچار گرفتاری می‌شوند، بر سرِ مزار درگذشتگان خود می‌روند و از آنان یاری می‌طلبند (اتونی بهروز و بهزاد، ۱۴۰۱: ۱۸). این باورِ کهن و جهانی، تقریباً در تمامِ داستان‌های پهلوانی و قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی کاربردی فراگیر دارد؛ به‌گونه‌ای که قهرمان این‌گونه داستان‌ها، چه با رفتن به گور/ دخمهٔ مردگان و چه با دیدنِ آنان در عالم رؤیا و خواب، از نیروی شگفت‌انگیز مانایی آنان بهره می‌جویند. در داستان‌های پهلوانی و قصه‌های بلند عامیانه، بیشتر مردگانی که یاری‌رسانِ قهرمان داستان به شمار می‌آیند، شاهان و پهلوانان پیشدادی یا پیامبران نخستین‌اند که با دادنِ رزم‌افزاری جادویی، شیئی رازناک، گنجی بی‌پایان، پندی کارساز، راهکاری گره‌گشا و دادنِ خبری از آینده، قهرمان داستان را مدد می‌رسانند. با بررسی این‌گونه متون و کثرت یاری‌رسانی نخستین‌ها (شاهان و پهلوانانِ پیشدادی یا پیامبران نخستین) به قهرمانان قصه، می‌توان به اهمیت و قدرت مانایی و جادوییِ این‌گونه افراد در ناخودآگاه جمعیِ مردم پی برد؛ به‌گونه‌ای که هر کس یا هر چیز به زمان آغازین و نخستین نزدیک‌تر باشد، از قدرت مینویی و مانایی، و بالطبع اثربخشی بیشتری برخوردار است. شاید به همین دلیل است که در قصه‌های عامیانه و طومارهای نقالی، تهمورث، به‌عنوان شاهی پیشدادی، صاحب تیغی جادویی دانسته شده است که آن را برای پهلوانان اهریمن‌ستیز به ارث گذاشته، تا یاریگر آنان در راهِ سحرگشایی و اهریمن‌کشی باشد.

پرسش دیگری که می‌توان طرح کرد این است که چرا از میان آن چند تن پادشاه پیشدادی، تهمورث، دارندهٔ این تیغ دانسته شده است؟ احتمالاً، علّتِ انتساب «تیغ جادویی» به تهمورث، به لقب زیناوندی او در اساطیر کهن بازمی‌گردد. کهن‌ترین منبعی که از تهمورث یاد کرده است، رام یشت (فقرات ۱۱-۱۳) و زامیاد یشت (فقرات ۲۸-۲۹) است که به او لقب زیناوند داده‌اند (*یشتها*، ۱۳۷۷: ۱۴۷/۲و ۳۳۵). در کتاب *دینکرد هفتم* نیز از او با عنوانِ «تهمورس زیناوند» یاد شده است (۱۳۸۹: ۲۰۰). در منابعِ پس از اسلام نیز بارها نام تهمورث با همین صفت یا صفاتی چون «زیباوند»، «ریباوند» و «دیباوند» آمده است (← *مجمل التواریخ و القصص*، ۱۳۸۹: ۲۴؛ ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۲۸؛ حمزه اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۰؛ بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۴۵؛ مستوفی، ۱۳۶۴: ۷۹ و خواندمیر، ۱۳۸۰: ۱۷۷) که احتمالاً همگی آن‌ها، تصحیفی از واژهٔ «زیناوند» باشند. حتی نکتهٔ قابل تأمل اینجاست که با وجودِ این‌که در متون حماسی و تاریخی پس از اسلام، تهمورث با صفت «دیوبند» آمده، ولی در منابع اوستایی یا

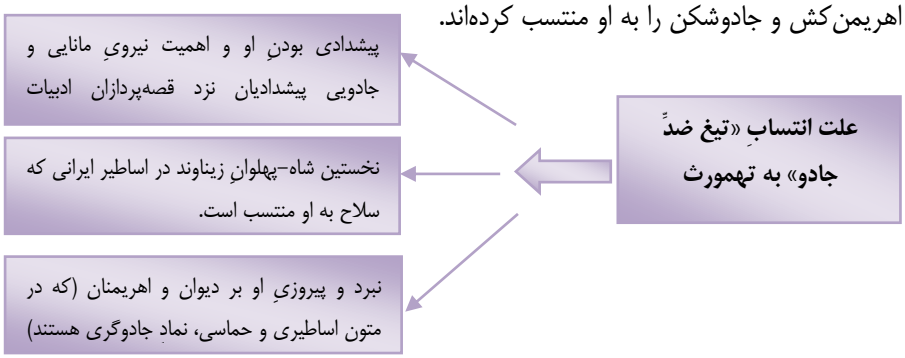
۱. «مانا» اصطلاحی است که مردم ملانزی برای هر چیز که قدرت اسرارآمیز و فعّالی دارد به کار می‌بردند (الیاده، ۱۳۸۹: ۳۸).

پهلوی، هیچ‌کجا، چنین لقبی برای تهمورث ذکر نشده است؛ که این فرضیه به ذهن متبادر می‌شود که دیوبند نیز تحریفی از زیناوند باشد (← *مجمل التواریخ و القصص*، ۱۳۸۹: ۲۴).

سیر تصحیف واژهٔ زیناوند به دیوبند

نکتهٔ قابل تأملِ دیگر اینجاست که با وجود این‌که در متون تاریخیِ پس از اسلام، ساخت سلاح و شمشیر به جمشید نسبت داده شده است (← بلعمی، ۱۳۸۶: ۱۷۷، ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۳۰، طبری، ۱۳۷۵: ۷۶، بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۴۵، ثعالبی، ۱۳۶۸: ۱۴، مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۷ و ابن‌اثیر، ۱۳۸۳: ۶۸)؛ ولی در هیچ‌یک از متون اوستایی یا پهلوی، که اتفاقاً یکی از بیشترین توصیفات پادشاهان پیشدادی در این متون، دربارهٔ اوست، به سلاح‌سازی و سلاح‌ورزی او اشاره نشده است. به عقیدهٔ نگارنده، با توجه به اصالت منابع اوستایی و پهلوی، و دخل و تصرفاتی که در منابعِ پس از اسلام دربارهٔ شخصیت‌های اساطیری و تاریخی صورت پذیرفته است، این فرضیه قابل طرح است که از میان شاهان پیشدادی، فقط تهمورث است که با سلاح و شمشیر در ارتباط است و انتساب صنعت اسلحه‌سازی و ساخت شمشیر به جمشید، از جمله مواردی است که در ذیل پدیدهٔ «انتقال کارکردها» می‌گنجد؛ انتقال کارکردهای تهمورث به جمشید. درحقیقت، یکی از رایج‌ترین پدیده‌های تاریخ‌نگاری، پدیدهٔ انتقال کارکردهاست که در آن، کارکرد یا شرح حال فردی را به علت شباهت، نزدیکی، خویشاوندی، هم‌زمانی، همنشینی و جانشینی به فردِ دیگر، به او منتسب می‌کنند؛ که رایج‌ترین آن، پدیدهٔ انتقالی است که بین جمشید و سلیمان صورت پذیرفته است. از آنجا که پدیدهٔ انتقال کارکردهای تهمورث به دیگر شاهان پیشدادی، بالاخص جمشید، یکی از رایج‌ترین موضوعات منقول در تواریخ و قصه‌هاست؛ از این‌روی، این موضوع در ادامهٔ بحث، در ذیل عنوانی مستقل بررسی خواهد شد.

نکتهٔ دیگری که در انتساب «تیغی جادوکش» به تهمورث باید مورد توجه قرار گیرد، کارکرد ضدِّ اهریمنی تهمورث در متون اوستایی، پهلوی، حماسی و تاریخی است. از آنجا که در همهٔ این متون، از نبرد تهمورث با دیوان، اهریمنان و جادوان یاد شده است (← *یشتها*، ۱۳۷۷: ۳۳۵/۲؛ دینکرد هفتم، ۱۳۸۹: ۲۰۰–۲۰۱؛ ثعالبی، ۱۳۶۸: ۱۱؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ۵۰۰؛ فردوسی، ۱۳۶۶: ۳۶/۱–۳۷؛ ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۱۰؛ بلعمی، ۱۳۸۶: ۱۷۷؛ گردیزی، ۱۳۶۳: ۳۱ و طبری، ۱۳۷۵: ۷۵) و شاید در همهٔ پادشاهان ایرانی بتوان او را نمونهٔ برترِ ستیز با دیوان و جادوان دانست؛ از این‌روی، قصه‌پردازان و نقالان، تیغ اهریمن‌کش و جادوشکن را به او منتسب کرده‌اند.



۳. وارثان تیغِ تهمورث

در متون پهلوانی، تنها خاندانی که دارندهٔ این تیغ سحرگشا دانسته شده است، خاندان رستم است. برخی از این خاندان مانند سام، زال و جهانگیر، آن را از طلسم بیرون آورده‌اند (← به ترتیب: *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۴۳۴؛ *زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۸۴۹–۹۲۵ و صداقت‌نژاد ، ۱۳۹۵: ۸۱۷–۸۲۹)؛ برخی مانند گرشاسب و زال پس از پای نهادن به مقبرهٔ تهمورث، خنجر باطل‌السحر را به عنوان پای‌مزد از تهمورث دریافت کرده‌اند (زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۶۱ و *تهمتن‌نامه*، ۱۳۹۸: ۱۷۴–۱۷۸)؛ برخی چون تورگ/طورگ و گرشاسب، آن را به ارث برده‌اند (برای تورگ ← *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۲۲ و زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۹۹؛ و برای گرشاسب ← *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۲۸)، و برخی نیز چون رستم و آذربرزین، بدون ذکر چگونگی به‌دست آوردن آن، دارندهٔ تیغ تهمورث دانسته شده‌اند (←*هفت لشکر*، ۱۳۷۷: ۸۲؛ انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ۱۱۵/۱، سعیدی؛ ۱۳۹۹: ۳۴۱/۱، ۴۳۳، ۴۵۵، ۴۶۰ و ۶۵۲؛ *شاهنامهٔ هفت لشکر*، ۱۴۰۰: ۱۷۶ و *رستم‌نامهٔ نقالان*، ۱۳۹۸: ۱۴۹، ۱۷۵، ۲۵۲ و ۲۸۷).

آنچه در وهلهٔ نخست در این داستان‌ها قابل تأمل می‌نماید، این است که چرا از بینِ خاندان‌های وارثِ شاهی، فقط خاندان رستم، دارنده و وارث این تیغ دانسته شده است؟ به عقیدهٔ نگارنده، پاسخ این پرسش، به نوعِ پادشاهی تهمورث و برخی پادشاهانِ پیشدادی بازمی‌گردد. آنان، برخلاف پادشاهان بَعدتر، «شاه–پهلوان» بودند؛ یعنی هم وظیفهٔ شاهی را بر عهده داشتند و هم به‌واسطهٔ نبردِ تن‌به‌تنشان با دیوان و اهریمنان، وظیفهٔ پهلوانی را. شاید به همین دلیل است که در این دوران، شاهد نام و کار هیچ پهلوانی نیستیم و این خویش‌کاری را شاهان و شاهزادگانی چون کیومرث، سیامک، هوشنگ و تهمورث، در نبرد با دیوان و اهریمنان، خود به‌تنهایی انجام می‌دهند.

بر اساس شاهنامهٔ فردوسی، دورهٔ گذار از «شاه–پهلوانی»، به شاهی و پهلوانی، در زمان فریدون رخ می‌دهد؛ زیرا هرچند فریدون، خود، شاه–پهلوان است و نقش پهلوانیِ او را به آشکارگی در نبردش با ضحاک می‌بینیم، ولی در عین حال، شاهدِ ظهورِ پهلوانانی چون کاوه، قارن و قباد نیز هستیم (← فردوسی، ۱۳۶۶: ۲۱/۱–۱۶۰). پس از مرگ فریدون و جانشینی منوچهر، خویش‌کاری شاهی و پهلوانی، به‌طور کامل از هم جدا می‌شوند و هر یک، وظیفهٔ خود را بر عهده دارند. با ذکر این مقدمه، می‌توان بر آن بود که با ورود به دورهٔ پهلوانیِ *شاهنامه* و انتقال از «شاه–پهلوانی» به شاهی و پهلوانی، مرده‌ریگ **شاهیِ** «شاه–پهلوان» باید در خاندان شاهی ادامه یابد و مرده‌ریگ **پهلوانیِ** «شاه–پهلوان»، در بین خاندان پهلوانان. از آنجا که تیغ تهمورث، منتسب به بُعد پهلوانی تهمورث (به عنوانِ یک شاه–پهلوان) است؛ از این‌روی، به ارث ماندنِ آن در خاندان رستم، به عنوان مهم‌ترین خاندان پهلوانی ایران، به‌درستی صورت پذیرفته است. هرچند در *شاهنامه*، نمی‌توان هیچ‌گونه ارتباط نَسبی یا سببی بین تهمورث و خاندان رستم یافت، ولی در برخی روایت‌ها و طومارهای نقالی *شاهنامه*، این ابهام برطرف شده و پیوندی نسبی میان آنان در نظر گرفته شده است. در این روایت‌ها آمده است، تهمورث را دو پسر بود: یکی بلیان و دیگری جمشید؛ که اولی از زعیمه بنت کیام و دیگری از مهینه‌بانو، دختر هومِ عابد به دنیا آمده بودند. تهمورث، مقام

شاهی را به جمشید بخشید و مقام پهلوانی را به بلیان و به او وصیت کرد: تو و اولادانت در حفظ مقام سلطنت بکوشید، ولی سلطنت نکنید (زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۹۲-۱۱۳ و سعیدی ، ۱۳۹۹: ۱/۱). براساس طومارهای نقالی، بلیان، جدّ بزرگ خاندان رستم است و می‌توان بر آن بود که بنا بر سنّت حماسی، جنبهٔ پهلوانی تهمورث از طریق او به خاندان رستم رسیده است. در یکی دیگر از طومارهای نقالی به‌جای بلیان، از اترت به عنوان اولاد تهمورث یاد شده است (*مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۴۷-۴۶) که چندان تفاوتی در اصلِ ماجرای پیوند نَسَبی رستم با تهمورث نمی‌کند. درحقیقت، جدایِ از این‌که هر یک از پهلوانان خاندان رستم چگونه به تیغ تهمورث دست یافته‌اند، از یک منظرِ کلّی، می‌توان ارث‌بَریِ تیغ سحرگشای تهمورثی را توسط این خاندان از تهمورث دیوبند، به‌واسطهٔ پیوند نَسبی‌ای که میانشان است، توجیه نمود.

خاندان رستم علاوه بر پدر، یعنی بلیان/اترت، که با تهمورث در پیوند است، بنا بر برخی طومارهای نقالی، از طریق مادر نیز منتسب به خاندان پیشدادی است؛ بدین‌طریق که فریدون (که به چند واسطه، از فرزندان تهمورث به شمار می‌آید) دختر خود را به گورنگ، پدرِ تورک/طورگ (از اجداد رستم) و بنا بر روایتی دیگر به شَم، پدرِ گرشاسب، می‌دهد (← سعیدی، ۱۳۹۹: ۷۶/۱ و *مشکین‌نامه*، ۱۳۸۶: ۳۲).[۲]

در قصه‌های بلند عامیانه، حمزه نیز دارندهٔ خنجر تهمورثی/بِگدهٔ[۳] تهمورثی است (مشهدی باقر بازاری، ۱۴۰۱: ۱۵۱ و ۲۹۹). هرچند نسبتی بین او و خاندان رستم (به عنوان وارثان تیغ تهمورثی) نیست، ولی به نظر می‌رسد از آنجا که او، نسخه‌بدلی از رستم است و بسیاری از اعمال و کارهایش مانند: جلوگیری از باج و خراج دادن پدرش به شاه یمن، در سنین کودکی، که یادآور داستان رستم و کک کهزاد است (← *قصهٔ حمزه*، ۱۳۴۷: ۵۳-۴۳)، نبرد با ببر بیان (همان: ۷۵)، درمان مسمومیتش با شاه‌مهره و شیر توسط اقلیمون حکیم، که شبیه به درمان رستم توسط زال و سیمای زاهد است (← همان: ۱۴۷-۱۴۸، زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۵۷۷ و سعیدی، ۱۳۹۹: ۴۳۰/۱)، به دست آوردن گرز سام نریمان (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۱۸۱)، بُرده شدنش به هوا توسط ارّه‌نیش‌دیو و مخیّر شدنش که به کوه زده شود یا به دریا ، و انتخاب او کوه را، تا به‌واسطهٔ باژگونه‌کاری دیو، در دریا انداخته شود (شبیه به قصهٔ رستم و اکوان دیو) (همان: ۲۳۵)، اژدهاکشی (همان: ۳۷۲)، نبرد با نوه‌اش، قاسم خاوری، درحالی که یکدیگر را نمی‌شناسند (شبیه به داستان نبرد رستم و برزو) (همان: ۴۱۹)، و ... به تقلید از داستان‌های رستم ساخته و پرداخته شده است؛ از این‌روی، او نیز صاحب تیغ تهمورث دانسته شده است.

۴. مهم‌ترین کارکردهای تیغ تهمورث

۴-۱. روئین‌تن‌کُشی

در اساطیر و حماسه‌های کهن، روئین‌تنی در بیشتر موارد، صفت پهلوانانی از تبار خدایان یا نظرکردگان نیروهای مینوی است (←خالقی مطلق، ۱۳۶۶: ۲۰۰-۲۰۴ و بهرامی، ۱۳۸۵: ۸۸-۱۳۷)؛ این در حالی است

۲. در *گرشاسب‌نامه* نیز گرشاسب، از نوادگانِ تور، پسرِ جمشید است (← اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۴).
۳. کارد پهن و بزرگ، ساطور.

که در متون پهلوانی پارسی و قصه‌های بلند عامیانه‌ای که مضمونی حماسی–ماجراجویانه دارند، و بیشتر آن‌ها متونی متأخر به شمار می‌آیند، به غیر از اسفندیار و جمشید،[۴] همگیِ روئین‌تنان، موجوداتی زیان‌بار و اهریمنی‌اند. این موجودات یا حیواناتی عجیب‌الخلقه چون ببر بیان و مار جوشایند (به ترتیب← *هفت منظومهٔ حماسی*، ۱۳۹۴: ۲۶۶–۲۷۲، مرزبان فارسی، ۱۳۹۹: ۴۴)، یا دیوانی اهریمنی چون عفریت‌دیو، افلاکِ روئین‌تن، هزبر بلاد و مکوکال‌دیوند (به ترتیب ← *زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۳۰۰، ۴۹۲ و ۵۰۲؛ زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۱۸۸ و *طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۲۸۷) و یا ضدِّ قهرمانانی انسانی چون زادشم (پورِ افراسیاب)، قاموس (یکی از شش سردار تورانی در نبرد با ایرانیان در زمانِ پادشاهی نوذر)، جزایر عاد، شمامه‌جادو، پسران حبیب عطار و سر برهنهٔ تبسی‌اند، که بیشتر آنان یا جادوگرند یا توسط جادوگران، حربه‌بند شده‌اند (به ترتیب ← *زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۷۹۱–۸۲۳؛ صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۰؛ منوچهرخان حکیم، ۱۳۸۸: ۴، ۳۰ و ۳۷۱؛ طرسوسی، ۱۳۸۰: ۴۱۸/۱ و *قصهٔ حمزه*، ۱۳۴۷: ۳۵۲).

در برخی طومارهای نقالی *شاهنامه* و منظومه‌های پهلوانیِ متأخر، تنها سلاحی که می‌توان با آن، موجوداتِ زیان‌بارِ روئین‌تن را از پای درآورد، تیغ تهمورث است. در منظومهٔ *زال و مقاتل‌دیو*، با دیوی روئین‌تن به نام «مقاتل‌دیو» روبه‌رو هستیم که هیچ حربه‌ای بر او کارگر نیست. زال، پس از رفتن به قصری زرین، لوحی سنگی را می‌بیند که بر روی آن، از زبان تهمورث دیوبند نوشته شده است: چارهٔ کشتن مقاتل‌دیوِ روئین‌تن، به‌کارگیری تیغ زرّینی است که برای تو به یادگار گذاشته‌ام. زال پس از بیرون آوردن آن شمشیر زرین، به نبرد مقاتل‌دیو می‌رود و در آن نبرد:

[زال] بکردش به طهمورث او آفرین — برآورد شمشیر از روی کین
بزد بر کمربندِ آن نابکار — به دو نیمه کردش به‌سانِ خیار
(*نهمتن‌نامه*، ۱۳۹۸: ۱۷۴–۱۸۱)

در یکی از طومارهای نقالی، جادوگری به نام «زاغ» در لشکر بهمن حضور دارد که با زابلیان ستیز می‌کند. پهلوانان زابلی به علت این‌که زاغِ جادو خود را طلسم‌بند کرده و هیچ سلاحی بر او کارگر نیست، از نبرد با او ناتوان‌اند؛ از این‌روی، زال از سیمرغ یاری می‌طلبد و سیمرغ به او می‌گوید: فقط با خنجر تهمورث که در طلسم جمشید است و جهانگیر، پور رستم، باید آن را از طلسم بیرون آورد، می‌توان زاغ را کشت (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۸۱۷–۸۲۹).

در زرّین‌قبانامه شاهد تکرار همین مضمون هستیم. در این منظومه، این‌بار با پیری جادوگر روبه‌روییم که هیچ اسلحه‌ای بر او کارگر نیست؛ پس سیمرغ به زال می‌گوید تنها حربه‌ای که او را از پای درمی‌آورد، تیغ تهمورث است که اکنون در طلسمی در زیر کوه کمهران است (*زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۹۶۴). در طوماری نقالی نیز یکی از نوادگان دیو سفید به نام «گلوبنددیو»، روئین‌تن است و این‌بار، آذربرزین با «عقرب تهمورثی» موفق می‌شود سر از تن او جدا کند (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۹۱۰–۹۰۶).

۴. دربارهٔ روئین‌تنی جمشید ← زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۵۲.

۴-۲. باطل‌السِحر

از آنجا که تهمورثِ دیوبند، به‌واسطهٔ نبردش با دیوان و جادوان، بارزترین چهرهٔ ضدٍّ اهریمنیِ متون اساطیری و حماسی ایرانی است،[۵] از این‌روی، ابزار منتسب به او نیز در متون نقالی و ادبیات عامه، در راستایِ همین خویش‌کاری، برعلیه جادوان به‌کار گرفته می‌شود. در طومارهای نقالی *شاهنامه* بارها به بازوبندی منتسب به تهمورث که «هفت دانه لعل» بر آن است و خاصیت ضدٍّ جادو دارد، اشاره شده است:[۶]

> – سام چون هفت دانه لعلِ طهمورث در بازو داشت، جادویی بر وی کار نمی‌کرد (*طومار نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۱: ۲۹۱).
>
> – هر چند آن پلید لعین [= ژنده جادو]، افسون خواند بر پهلوان [= سام]، هیچ اثری نکرد و از برکت هفت دانه لعل طهمورثی که در بازو داشت، سحر و جادو بر او کارگر نشد (*شاهنامهٔ هفت لشکر*، ۱۴۰۰: ۱۵۷).
>
> – [گرشاسب] لوحی دید از زبرجد که با خطوط برجسته بر آن نقش کرده‌اند ... : صفایِ مقدمت، یک جفت بازوبند و خنجرِ من که هر دو باطل‌السحر است بردار و چون نزد تو باشد، سحر ساحران عالم بر تو اثر نکند (زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۶۱).

علاوه بر این بازوبندِ لعل‌نگار، برای تیغِ تهمورث نیز خاصیت سحرگشایی و باطل‌السحری در نظر گرفته‌اند. در یکی از طومارها، آذربرزین می‌گوید:

> ... و عقرب طهمورثی تیغ من، سحرگشاست و تنها حربه‌ای است که به دیوان و ساحران کار می‌کند (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۹۰۶)،

و در طومار دیگری، تهمورث دیوبند بر لوحی زبرجد نوشته است:

> صفای قدمت، یک جفت بازوبند و خنجر من که هر دو باطل‌السحر است بردار! (زریری اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۶۱).

در *سام‌نامه* نیز، آن‌گاه که سام، رویاروی «لجلاج جادو» می‌ایستد و با شمشیر تهمورثی قصد نبرد با او را دارد، می‌گوید:

> همین تیغ از بهر جادوکشان رسانید بر من شهِ راستان
> (*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۴۶۵)

در یکی از طومارهای نقالی نیز، رستم در خان چهارم، با تیغ تهمورثی، زن جادو را می‌کشد:

> رستم، خنجر تهمورثی را کشید و آن زشت‌روی را به دو نیم کرد که دنیا، تیره و تار شد؛ گویا زمین و زمان به هم ریخت (سعیدی ، ۱۳۹۹: ۴۵۵/۱).

شاید به‌خاطرِ همین خاصیت ضدٍّ جادویی و اهریمن‌ستیزیِ تیغِ تهمورث است که در یکی از قصه‌های بلند عامیانه، این تیغ در کنار رزم‌افزارهایی که منتسب به پیامبران است ذکر شده است: امیر فرمود تا صندوق سلاح او را حاضر کردند ... اول هفت پیراهن یوسف را که از حریر بود پوشید، بعد از آن، خفتانِ یوشعِ نبی را در بر کرد و در بالایِ خفتان، زره تنگ‌حلقهٔ داوودی را در

---

۵. پیش‌تر در انتهایِ بخشِ «چرا تیغ تهمورث؟» بدان اشاره کردیم.

۶. دربارهٔ گوهر به بازو بستنِ پهلوانان و خاصیت ضد جادویی آن ← آیدنلو، ۱۳۸۹: ۱۲-۱۶.

برکرد. ساعدبند و زانوبند و هفت هیکل حضرت اسمعیل را حمایل گردانید، کمر کیانی را بسته، خنجر طهمورثی در بالای کمر زده، ترکش اسحاق نبی را بسته ... (منوچهرخان حکیم، ۱۳۸۸: ۵۰۸).

۴-۳. دیوکُشی

از کهن‌ترین منبعی که نام تهمورث در آن آمده، یعنی *یشتها*، تا منابع پهلوی و تاریخیِ پس از اسلام، همگی به اتفاق، به شکست دیوان توسط تهمورث اشاره کرده‌اند. این روایات نبرد تهمورث با دیوان، در منابع تاریخی و حماسی پس از اسلام با طول و تفصیل بیشتری بیان شده و تقریباً در همگیِ این منابع، از لقب دیوبند برای او استفاده شده است. به‌واسطهٔ همین دیوبندیِ تهمورث است که در متون متأخر پهلوانی و نقالی، یکی از کارکردهای تیغ تهمورث، «دیوکشی» است؛ برای نمونه، با آنکه در شاهنامهٔ فردوسی، در نبرد رستم با دیو سپید، هیچ‌گونه اشاره‌ای به تیغ تهمورث نشده است، ولی نقالان و قصه‌پردازان ترجیح داده‌اند که رستم با خنجر تهمورث، دیو سپید را از پای درآورد:

> [رستم] با لَختِ گرشاسبی یک پایِ آن عفریت را قطع کرد. دیو سفید با تهمتن درآویخت، هر چه سحر کرد اثر نکرد ...، رستم با خنجر طهمورثِ دیوبند، تهیگاه دیو را شکافت؛ او را به درک فرستاد» (*اثر نقالی شاهنامه*، ۱۳۹۸: ۱۳۹).[۷]

در منظومهٔ *زال و مقاتل‌دیو*، و روایت نقالی‌ای که ظاهراً از روی این منظومه، ساخته و پرداخته شده است، زال، مقاتل‌دیو را با تیغ تهمورث می‌کشد (← *تهمتن‌نامه*، ۱۳۹۸: ۱۸۱ و محجوب، ۱۳۸۶: ۱۱۰۶-۱۱۱۱) و آذربرزین نیز در یکی از طومارهای نقالی، با عقرب تهمورثی، سر از تن گلوبنددیو جدا می‌کند (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۹۱۰).

در یکی از قصه‌های بلند عامیانه نیز، آن‌زمان که اسکندر در سرزمینِ مهکال، اسیر دیوان است و در مقابله با آنان درمانده شده است، پیری یاریگر به نزد پوران‌دخت می‌آید و سلاح تهمورث دیوبند را به او می‌دهد (← طرسوسی، ۱۳۷۴: ۴۶۲/۲-۴۶۳).

گرچه بین دیو و اژدها تفاوت‌هایی بنیادین وجود دارد، ولی اگر به واسطهٔ برخی اشتراکات کارکردی و ظاهریِ آن دو، با مسامحه به آن بنگریم، کارکرد دیوکشی تیغ تهمورث، به اژدهاکشی نیز سریان می‌یابد و در این طومارها شاهد آن هستیم که پهلوانان، اژدها را نیز با تیغ تهمورث می‌کشند. یک نکتهٔ قابل توجه در یکی از طومارهای نقالی این است که آخرین کشتن و خون‌ریزی در بخش پهلوانی *شاهنامه*، یعنی داستان بهمن نیز، توسط تیغِ تهمورث صورت می‌پذیرد؛ آنجا که آذربرزین، هم‌زمان، گردن اژدها و سرِ بهمن را با عقرب تهمورثی جدا می‌کند:

> در همان هنگام که [اژدها]، بهمن را در قاب دهان داشت، آذربرزین خود را به او رسانید و با استفاده از فرصت، با یک بُرش عقرب طهمورثی، گردن اژدها را همراهِ سرِ بهمن از پیکر جدا کرد و با یک ضربه، هم به سوگندش که هیچ‌گاه شمشیر بر روی بهمن نکشد، وفا کرد و هم ایران را از ظلم ظالمی قهّار رهایی بخشید و هم قاتل پدر و جدش را به کیفر رسانید (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۹۵۷).

---

۷. همچنین برای نمونه‌های دیگر ← سعیدی، ۱۳۹۹: ۴۶۰/۱ و *شاهنامهٔ هفت لشکر*، ۱۴۰۰: ۲۷۲-۲۷۳

۵. پدیدهٔ «انتقالِ کارکرد» در داستان‌هایِ «تیغِ تهمورث»

یکی از مهم‌ترین موضوعاتِ رایج در اساطیر و تواریخ، پدیدهٔ «انتقالِ صفات و کارکردهای شخصیت‌ها»[۸] است؛ بدین‌معنی که خویش‌کاری‌ها و صفات یک شخصیت اسطوره‌ای یا تاریخی، به عللی چون شباهت، نزدیکی، خویشاوندی، همنشینی، جانشینی و هم‌زمانیِ شخصی دیگر با او، به آن شخص دوم انتقال می‌یابد؛ برای نمونه، بینِ جمشید و کیخسرو (← مرتضوی، ۱۳۸۴: ۲۰۸، آیدنلو ۱۳۸۳: ۲۴–۵ و آیدنلو، ۱۳۹۸: ۵۱–۲۳)، جمشید و سلیمان (← قائمی، ۱۳۹۳: ۱۲۲، پاشایی، ۱۳۸۸: ۵۴–۵۹)، مسیح و سیاوش (← آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹–۴۴)، کیخسرو و کوروش (← خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۱۵۸–۱۷۰)، دیاکو و کیکاوس (همان، ۱۳۸۱: ۲۵۳–۲۵۴) و ...، در برخی خویش‌کاری‌ها و صفات، شاهد پدیدهٔ انتقال کارکرد هستیم. در داستان‌هایِ مربوط به تیغ تهمورث نیز بارها این انتقال کارکرد شخصیت‌ها صورت می‌پذیرد؛ به‌گونه‌ای که گاهی این تیغ به جمشید، گاهی به سلیمان و گاهی نیز به کیومرث منتسب می‌شود.

شاخص‌ترین چهرهٔ اساطیری‌ای که پدیدهٔ انتقالِ صفات و کارکردها، بین او و تهمورث صورت پذیرفته، «جمشید» است. در بیشتر منابع، جمشید، برادر و جانشین تهمورث است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۱۴۹، طبری، ۱۳۷۵: ۷۶؛ بلعمی، ۱۳۸۶: ۱۷۷؛ مسعودی، ۱۳۸۲: ۲۱۸؛ ابن مسکویه، ۱۳۶۹: ۵۷ و ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۱۰) و در منابعی معدود، پسر او (← فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۱/۱؛ خواندمیر، ۱۳۸۰: ۱۷۸/۱ و مستوفی، ۱۳۶۴: ۸۱). این خویشی و جانشینی سبب شده است که برخی صفات و کارکردهای این دو، به یکدیگر انتقال یابند؛ برای نمونه، کارکرد «زیناوندیِ» تهمورث و ارتباطش با سلاح (که در کهن‌ترین منابع بدان اشاره شده است)، بعدها در متون تاریخی و حماسی پس از اسلام به جمشید انتقال یافته و او، مبدع و سازندهٔ سلاح معرفی شده است[۹] و بالعکس، صفت «زیبایی» که در *اوستا*، از بینِ پادشاهان پیشدادی فقط برای جمشید آمده (← *وندیداد*، ۱۳۸۵: ۲۰۹/۱ و ۲۰۴، ۲۰۳)، بعدها در کتاب پهلوی *مینوی خرد*، برای تهمورث ذکر شده است؛ درحالی که هیچ منبعی به زیبایی تهمورث اشاره نکرده است (← *مینوی خرد*، ۱۳۵۴: ۴۳). نمونهٔ دیگر پدیدهٔ انتقال بین جمشید و تهمورث، ماجرای «بدعت بت‌پرستی» است. بنا بر برخی منابع، بت‌پرستی در زمانِ تهمورث آغاز شد؛ بدین‌طریق که: «وبایی عظیم پدید آمد. پس هر کس را عزیزی کناری می‌شد، صورتی می‌ساخت مانند او تا پدیدارِ او خرسند می‌گشت. پس این معنی عادت و مستمر شد» (ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۲۹ و نیز ← *مجمل‌التواریخ و القصص*، ۱۳۸۹: ۸۹)؛ این درحالی است که مرشد عباس زریری در طومار نقالی خود، بدعت بت‌پرستی را به دوران جمشید منتسب می‌دارد (۱۳۹۶: ۱۲۲–۱۲۳). این‌گونه «پدیدهٔ انتقال» بین تهمورث و جمشید باعث شده است که در طومارهای نقالی، گاهی محلِ نگهداری تیغ تهمورث، به‌جای دفینه یا طلسم تهمورث، در طلسمِ جمشید دانسته شود؛ و حتی بالاتر از آن، این تیغ، به جمشید منتسب گردد. برای نمونه، در یکی از طومارهای نقالی، جهانگیر، پسر رستم، برای به دست آوردنِ خنجر تهمورث به طلسم جمشید می‌رود

۸. این نام‌گذاری، از نویسندهٔ این جستار است.

۹. در همین مقاله، در بخشِ «چرا تیغِ تهمورث؟» بدان پرداختیم.

(صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۸۱۷–۸۲۹) و در یکی از قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی، مختار، یار و همراهِ سیّدجنید، تیغ تهمورث را در گنج جمشید می‌یابد (طرسوسی، ۱۳۸۰: ۲۷۵–۲۷۷). در منظومهٔ *سام‌نامه* نیز وقتی سام، پای در طلسم جمشید می‌نهد، با کالبد بی‌جان تهمورث که بر تختی فیروزه‌رنگ قرار گرفته و شمشیری در کنار اوست، مواجه می‌شود. بر روی لوحی زرین که آنجاست، از زبان تهمورث نوشته شده است:

..... که از توست این نغز تیغِ پرند
ببند و ز دیوان، جهان پاک کن تن عادیان را از این چاک کن
(*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۴۲۳)

نکتهٔ قابل تأمل اینجاست که در ادامهٔ داستان، از این شمشیر سحرگشای تهمورث، با عنوان تیغ جمشید یاد می‌شود:

بزد دست بر تیغِ جمشید شاه کزو خون فشاندی به خورشید و ماه
(همان: ۴۳۷)

به دست آوریدست شمشیر جم دل مـــــرگ از تیـــــزی وی دژم
(همان: ۴۵۶)

ظاهراً همین پدیدهٔ انتقال باعث گردیده در طوماری نقالی که به تقلید از منظومهٔ پهلوانیِ *زال و مقاتل دیو* نوشته شده است، زال برای کشتنِ دیوی روئین‌تن، تیغِ جمشید را از طلسم جمشید بیرون آورد و با آن، دیو را بکشد (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۱۰۶–۱۱۱۱)، درحالی که در منظومهٔ *زال و مقاتل دیو*، سلاحی را که زال از طلسمِ جمشید بیرون می‌آورد، نه تیغ جمشید، بلکه شمشیر زرین و سحرگشای تهمورث است (*نهمتن‌نامه*، ۱۳۹۸: ۱۷۴–۱۸۱).

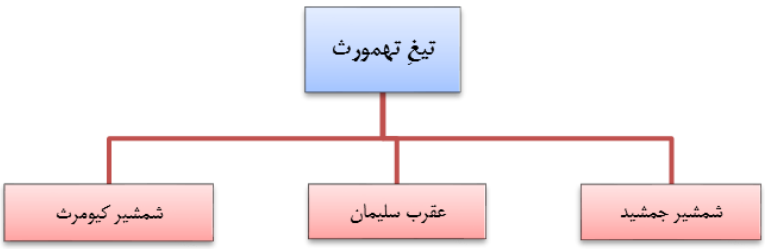
گاهی داستان‌سرایان، در پدیدهٔ انتقال، پا را از این هم فراتر نهاده‌اند و طلسم جمشید و تیغ جمشیدی را که خود، انتقالی از طلسم و تیغِ تهمورث است، به سلیمان[ع] منتسب کرده‌اند. علت این انتقال، همسانی‌ای است که برخی ایرانیان بین جمشید و سلیمان دانسته‌اند (← دینوری، بی‌تا: ۶۵۲؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ۴۷۴ و ثعالبی، ۱۳۶۸: ۱۳). در یکی از طومارهای نقالی *شاهنامه*، نقال/ کاتب، نقلِ رفتنِ جهانگیر به «طلسم جمشید» و آوردنِ خنجر تهمورث از آنجا را می‌کند، ولی در ادامهٔ داستان، ناگهان به‌جای طلسم جمشید، از «طلسم گلریز سلیمان» نام می‌برد:

> فرزند! سیمرغ فرموده است که تنها کسی که می‌تواند علاجِ جادوان را بنماید، جهانگیر است که باید ابتدا، طلسم سلیمان را بشکند و سلاح سحرگشای طهمورث دیوبند را از طلسم بیرون آورد و فقط به‌وسیلهٔ آن سلاح است که می‌توان شرّ «زاغ» و جادوگران را از سر مردم دفع کرد.
> (صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۸۲۵)

در *حمزه‌نامهٔ* قهوه‌خانه‌ای نیز حمزهٔ صاحبقران با «عقرب سلیمانی» که پیش‌تر، از آن با عنوان لمعهٔ لامعه یاد شده بود (مشهدی باقر بازاری، ۱۴۰۱: ۳۶۹)، سمندوی‌دیوِ هزاردست را به دو نیم می‌کند (همان: ۴۶۱) که به عقیدهٔ نگارنده، می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که همان تیغ تهمورثی/جمشیدی است که به عقرب سلیمانی تغییر یافته است؛ زیرا در طومارهای نقالی، واژهٔ

عقرب، برای تیغ تهمورث به کار رفته است نه شمشیر سلیمان؛[۱۰] همچنین تنها شمشیر سحرگشایی که در طومارهای نقالی و قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی از آن یاد شده است، شمشیر سحرگشای تهمورث/جمشید است که بعدها به پهلوانانی چون گرشاسب و سام و رستم و ... رسیده است. از آنجا که در قصه‌های بلند عامیانه (به‌خصوص قصه‌ای چون قصهٔ امیرحمزه که شخصیت اصلی آن، عرب است) عناصر دینی، ظهور و بروز بیشتری می‌یابند و اندک‌اندک جایِ عناصر ملی را می‌گیرند، از این‌روی، به نظر می‌رسد بنا بر همسان‌انگاری سلیمان و جمشید، «عقرب سلیمانی»، دینی‌شدهٔ «شمشیر جمشید» است، و شمشیر جمشید نیز بنا بر پدیدهٔ انتقال، تغییریافتهٔ «عقرب تهمورثی».

در *روایات داراب هرمزدیارد*، روایتی کهن، احتمالاً از مأخذی پهلوی، دربارهٔ سواری‌گرفتنِ تهمورث از ابلیس و ترسِ او در هنگام فرود آمدن از البرز و برملاساختنِ این راز توسط زن تهمورث و استفادهٔ ابلیس از این ضعفِ تهمورث و انداختن و کشتن او آمده است (داراب هرمزدیارد، بی‌تا، ۲۱۱–۲۱۵) که در *آثارالباقیهٔ* ابوریحان، این روایت (بنا بر پدیدهٔ انتقال) به کیومرث نسبت داده شده است (بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۴۰–۱۴۱). این سابقهٔ انتقال کارکرد/صفتِ تهمورث به کیومرث را نیز در یکی از منظومه‌های پهلوانی متأخر، راجع به تیغ تهمورث شاهدیم. در این منظومه، سیمرغ به زال می‌گوید: «شماس یزدان‌پرست»، پیری است جادوگر که هیچ اسلحه‌ای بر او کارگر نیست مگر تیغ تهمورث دیوبند که اکنون در طلسمی است که در زیرِ کوه کمهران، توسط تهمورث بسته شده است. در ادامهٔ داستان، شبی کیومرث به خواب زال می‌آید و به او می‌گوید: یک دست اسلحه از من، نسل به نسل به تهمورث رسیده است و اکنون آن اسلحه توسط تهمورث، در طلسم گذاشته شده است که با آن می‌توان شمّاس یزدان‌پرست را از پای درآورد (*زرین‌قبانامه*، ۱۳۹۳: ۹۱۴–۸۹۴). درحقیقت، در این داستان، ابتدا سخن از تیغ تهمورث است ولی بعد از آن، تیغِ سحرگشای تهمورث، از آنِ کیومرث دانسته می‌شود.



پدیدهٔ انتقال در تیغِ تهمورث

۱۰. برای نمونه ← صداقت‌نژاد، ۱۳۹۵: ۹۰۶ و ۹۰۸.

۶. نتیجه

هر چند تیغ تهمورث، که یکی از رایج‌ترین رزم‌افزارهای شگرف در متون نقالی و قصه‌های بلند عامیانه است، مابازایی اساطیری ندارد و در حماسه‌های اصیل پارسی و منابعِ تاریخی نیز سخنی از آن به میان نیامده است، ولی ساخت و پرداخت آن، بر اساس منطق اساطیری–حماسی بنا نهاده شده است. درحقیقت، از آنجا که در یک سنّت اساطیری، هر چیز یا هر کس که به زمانِ نخستین و آغازین نزدیک‌تر باشد، از قدرت مانایی و جادوییِ بیشتری برخوردار است؛ از این‌روی، تیغ سحرگشای رایج در قصه‌های عامیانه، به یک شاهِ پیشدادی، که همان تهمورث است، نسبت داده شده است؛ شاهی که در متون اوستایی و پهلوی، ملقّب به زیناوند است و خود، نماد اعلای مبارزه با دیوان و اهریمنان جادوکیش است.

تیغ تهمورث که مهم‌ترین کارکردهایش، کشتن جادوان، روئین‌تنانِ اهریمنی و دیوان است، در سنّت‌های نقالی، فقط به پهلوانان خاندان رستم اختصاص دارد که علّت آن، ارث‌بَریِ این خاندان از جنبهٔ پهلوانی تهمورث است. گرچه در حماسه‌های اصیلِ پارسی، هیچ‌گونه پیوند نسبی میان خاندان رستم و تهمورث نیست، ولی از آنجا که در متون نقالی *شاهنامه*، جدّ اعلایِ خاندان رستم، «بلیان»، پسر تهمورث انگاشته شده است، پس جای شگفتی نیست که این تیغ، به دست پهلوانان این خاندان باشد. اگر هم در قصه‌های ماجراجویانه–حماسی بلند فارسی، معدود پهلوانانی را می‌بینیم که دارای تیغ سِحرگشای تهمورث‌اند، اینان، پهلوانانی هستند که بسیاری از اعمال و خویش‌کاری‌هایشان، برگرفته از داستان‌ها و پهلوانی‌های رستم است و از آن‌ها الگوبرداری شده است.

در متون نقالی و قصه‌های بلندِ عامیانه، این تیغ، گاهی به کیومرث، جمشید و سلیمان[ع] نیز منتسب شده است که علت آن، پدیدهٔ انتقالِ صفات و کارکردهای شخصیت‌هاست؛ بدین معنی که به عللی چون شباهت، نزدیکی، خویشاوندی، همنشینی، جانشینی و هم‌زمانی این شخصیت‌ها با یکدیگر، مالکیت تیغ تهمورث به آن‌ها نیز انتقال یافته است.

منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۳)، «جام کیخسرو و جمشید»، *نامهٔ پارسی*، ش ۳۵، ۵–۲۴.

ـــــــــــ (۱۳۸۶الف)، «رزم‌افزار موروثی و سنگین پهلوان در سنّت حماسی ایران»، *شاهنامه‌پژوهی* (دفتر دوم)، با نظارت محمدرضا راشد محصل، مشهد، آهنگ قلم، ۳۰–۴۹ .

ـــــــــــ (۱۳۸۶ب)، «ذوالفقار، از تاریخ تا افسانه (ویژگی‌های داستانی ذوالفقار در فرهنگ و ادب ایران)»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دوره ۱، ش ۳، ۱۱۵–۱۴۲.

ـــــــــــ(۱۳۸۸)، «سیاوش، مسیح[ع] و کیخسرو (مقایسه‌ای تطبیقی)»، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، ش ۲۳، ۹–۴۴.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل چند رسم پهلوانی در متون حماسی»، *مطالعات داستانی*، ش ۲، پیاپی ۱، ۵–۳۶.

ـــــــــــ(۱۳۹۰الف)، «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی»، *بوستان ادب*، سال سوم، ش ۱، پیاپی ۷، ۱–۲۷.

ـــــــــــ (۱۳۹۰ب)، «چهار ترکیب فوت‌شده از فرهنگ‌ها در *شاهنامه*»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش ۴، ۱۳۳–۱۴۵.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، «مشابهات حماسهٔ ارمنی دلاوران ساسون و *شاهنامه*»، *جستارهای ادبی*، سال ۴۷، ش ۱۸۵، ۱–۴۱.

ـــــــــــــ (۱۳۹۶)، «چند نکته و بن‌مایهٔ داستانیِ حماسی- اساطیری در یک طومار نقالیِ کهنِ ترکی»، *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، سال ۱۳، ش ۱، پیاپی ۲۳، ۲۸-۱۳.
ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، «چند نکته، سند و آگاهی تازه دربارهٔ جام جمشید و کیخسرو»، *مطالعات فرهنگ و هنر آسیا*، سال ۱، ش ۱، ۲۳-۵۱.
ابن اثیر (۱۳۸۳)، *تاریخ کامل*، ترجمهٔ سیدمحمدحسین روحانی، ج ۱، تهران، اساطیر.
ابن‌مسکویه، ابوعلی (۱۳۶۹)، *تجارب الامم*، ترجمهٔ ابوالقاسم امامی، تهران، سروش.
ابن بلخی (۱۳۸۵)، *فارس‌نامه*، چاپ گای لیسترانج و رینولد آلن نیکلسون، تهران، اساطیر.
اتونی، بهروز و بهزاد اتونی (۱۴۰۱)، «خویش و تجلی انواع نمادهای آن در *شاهنامهٔ نقالان*»، *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، دوره ۲۳، ش ۵۵، ۱-۲۳.
اسدی طوسی (۱۳۸۹)، *گرشاسب‌نامه*، چاپ حبیب یغمایی، تهران، دنیای کتاب.
الیاده، میرچا (۱۳۸۹)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.
انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۶۹)، *فردوسی‌نامه*، ج ۱، تهران، علمی.
ایونس، ورونیکا (۱۳۸۱)، *اساطیر هند*، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
بلعمی، ابوعلی (۱۳۸۶)، *تاریخ بلعمی*، چاپ ملک‌الشعرای بهار و محمد پروین گنابادی، تهران، هرمس.
بهرامی، ایرج (۱۳۸۵)، *روئین‌تنی و جاودانگی در اساطیر*، تهران، زوّار و ورجاوند.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۶)، *آثارالباقیه*، ترجمهٔ اکبر داناپرست، تهران، امیرکبیر.
پاشایی، محمدرضا (۱۳۸۸)، «مقایسهٔ جمشید جم با سلیمان پیامبر»، *آفتاب اسرار*، سال ۳، ش ۱۰، ۵۴-۵۹.
پورداود، ابراهیم (۱۳۴۵)، «زین‌ابزار گرز»، *بررسی‌های تاریخی*، ش ۵ و ۶، ۱۹-۳۱.
پیچ، ر.ی (۱۳۸۴)، *اساطیر اسکاندیناوی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
تهمتن‌نامه (۱۳۹۸)، *زال و مقاتل دیو*؛ چاپ رضا غفوری، تهران، انتشارات دکتر محمود افشار و علمی و فرهنگی.
ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۳۶۸)، *تاریخ ثعالبی*، ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران، نقره.
جعفری دهقی، محمود و مجید پوراحمد (۱۳۹۲)، «گرز گاوسرِ فریدون و منشاء آن»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۳، ش ۲. پیاپی ۲، ۳۹-۵۷.
حمزهٔ اصفهانی (۱۳۴۶)، *تاریخ پیامبران و شاهان*، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۶)، «ببر بیان (روئین‌تنی و گونه‌های آن)»، *ایران‌نامه*، ش ۲۲، ۲۰۰-۲۲۷.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *حماسه؛ پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *سخن‌های دیرینه*، به کوشش علی دهباشی، تهران، افکار.
ـــــــــــــ (۱۳۷۴)، «کیخسرو و کوروش»، *ایران‌شناسی*، سال ۷، ش ۲۵، ۱۵۸-۱۷۰.
خواندمیر (۱۳۸۰)، *تاریخ حبیب‌السیر*، چاپ محمد دبیرسیاقی، ج ۱، تهران، خیام.
داراب هرمزدیارد (بی‌تا)، *روایات داراب هرمزدیارد*، چاپ رستم اونوالا، بمبئی، بی‌نا.
دینکرد *هفتم* (۱۳۸۹)، چاپ محمدتقی راشد محصل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
دینوری، ابن قتیبه (بی‌تا)، *المعارف*، چاپ ثروت عکاشه، قم، دارالمعارف.
دیویدسون، ه.ر. الیس (۱۳۸۵)، *اساطیر اسکاندیناوی*، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
رستم‌نامهٔ نقالان (۱۳۹۸)، چاپ محمدجعفر یاحقی و فاطمه ماه‌وان، تهران، سخن.
روایت پهلوی (۱۳۶۷)، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
روزنبرگ، دونا (۱۳۷۹)، *اساطیر جهان (داستان‌ها و حماسه‌ها)*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، اساطیر.
زریری اصفهانی، عباس (۱۳۹۶)، *شاهنامهٔ نقالان*، ویرایش جلیل دوست‌خواه، ۵ ج، تهران، ققنوس.
زرین‌قبانامه (۱۳۹۳)، چاپ سجاد آیدنلو، تهران، سخن.
زند وهومن یسن (۲۵۳۷)، چاپ صادق هدایت، تهران، جاویدان.
سام‌نامه (۱۳۹۲)، چاپ وحید رویانی، تهران، میراث مکتوب.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۴)، «گرز نیای رستم»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز*، سال ۲۷، ش ۱۱۵، ۳۳۳–۳۳۸.
سعیدی، سیدمصطفی (۱۳۹۹)، *طومار شاهنامه*، ج ۱، تهران، خوش‌نگار.
سودگرنامه (۱۳۹۹)، ترجمهٔ پورچیستا گشتاسبی اردکانی، تهران، روزآمد.
شاهنامهٔ هفت لشکر (۱۴۰۰)، چاپ محمد جعفری قنواتی و زهرا محمدحسنی صغری، تهران، خاموش.
صداقت‌نژاد، جمشید (۱۳۹۵)، *طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی* تهران، دنیای کتاب.
طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵)، *تاریخ طبری*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، اساطیر.
طرسوسی، ابوطاهر (۱۳۸۰)، *ابومسلم‌نامه*، چاپ حسین اسماعیلی، ج ۱، تهران، معین، قطره و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
طرسوسی، ابوطاهرمحمد (۱۳۷۴)، *داراب‌نامه*، چاپ ذبیح‌الله صفا، تهران، علمی– فرهنگی.
طومار نقالی شاهنامه (۱۳۹۱)، چاپ سجاد آیدنلو، تهران، به‌نگار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶)، *شاهنامه*، چاپ جلال خالقی مطلق، ج ۱، نیویورک. بایبلوثیکا پرشیک.
فرنبغ‌دادگی (۱۳۸۵)، بندهش، گزاردهٔ مهرداد بهار، تهران، توس.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۳)، «بررسی متن‌شناختی جایگاه سلیمان[ع] در روند تکوین حماسه‌های ایرانی»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دوره ۶، ش ۴، ۱۳۶–۱۱۷.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، «اسطورهٔ نبرد مهر و گاو نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاوسر»، *ادب‌پژوهی*، ش ۲۱، ۸۹–۱۱۰.
قصرالدشتی، علی‌فرزانه و گلناز قلعه‌خانی (۱۳۹۹)، «سلاح آیینیِ اژدهاکشی»، *ادبیات پهلوانی*، سال چهارم، ش ۷، ۱۸۷–۲۰۰.
قصهٔ حمزه (۱۳۴۷)، چاپ جعفر شعار، تهران، دانشگاه تهران.
گاردنر، ج.ف (۱۳۸۵)، *اسطوره‌های رومی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.
گردیزی، ابوسعیدعبدالحی (۱۳۶۳)، *تاریخ گردیزی*، چاپ عبدالحی حبیبی، تهران، دنیای کتاب.
مبارکشاه، محمد بن منصور (۱۳۴۶)، *آداب الحرب و الشجاعه*، چاپ احمد سهیلی خوانساری، تهران، شرکت نسبی اقبال و شرکاء.
مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۸۹)، چاپ ملک‌الشعرای بهار، تهران، اساطیر.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *ادبیات عامه ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، چشمه.
مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، *مکتب حافظ*، تبریز، ستوده.
مرزبان فارسی، رفیع‌الدین (۱۳۹۹)، *فرامرزنامهٔ کوچک*، چاپ ابوالفضل خطیبی و رضا غفوری، تهران، سخن.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۴)، *تاریخ گزیده*، چاپ عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر.
مسعودی، علی بن الحسین (۱۳۸۲)، *مروج‌الذهب*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، علمی و فرهنگی.
مشهدی باقر بازاری (۱۴۰۱)، *افسانهٔ قهوه‌خانه*، چاپ معصومه طالبی، تهران، خاموش.
مشکین‌نامه (۱۳۸۶)، طومار نقالی حسین بابا مشکین، چاپ داود فتحعلی‌بیگی، تهران، نمایش.
مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۴)، *آفرینش و تاریخ*، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگه.
منوچهرخان حیکم (۱۳۸۸)، *اسکندرنامه*، چاپ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، سخن.
مینوی خرد (۱۳۵۴)، ترجمهٔ احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
نثر نقالی شاهنامه (۱۳۹۸)، چاپ رضا غفوری، تهران، آرون.
وندیداد (۱۳۸۵)، ترجمه و پژوهش هاشم رضی، ج ۱، تهران، بهجت.
هفت لشکر (۱۳۷۷)، چاپ مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
هفت منظومه حماسی (۱۳۹۴)، «ببر بیان»، چاپ رضا غفوری، تهران، میراث مکتوب.
یسنا (۱۳۸۷)، تفسیر و تألیف ابراهیم پورداود، ج ۱، تهران، اساطیر.
یشتها (۱۳۷۷)، تفسیر و تألیف ابراهیم پورداود، ج ۲، تهران، اساطیر.

Reference

Asadi Toosi, (2010), *Garshasab-Nameh*, Habib Yaghmayi, Tehran, World of Books. (In Persian)

Atooni B& Behzad Atooni ,(2022), Self and the use of its various symbols in the Shahnameh of storytellers, *Kavosh-nameh*, Volume 23, Issue 54, 1-23. (In Persian)

Aydenloo S. (2004). "Cup of Jamshid and Keyxosro", *Persian letter*, 35, 5-24. (In Persian)

——— (2007 A), "Inherited and heavy weapon of warrior in Iran's epic tradition", Shahnameh study (2nd book), under the supervision of Mohammad Reza Rashed Mohassel, Mashhad, Ahang Qalam, 30-49. (In Persian)

——— (2007 B), "Dholfagâr, From History to Legend (Fictional Features of Dholfagâr in Iranian Culture and Literature)", *research on Mystical literature*, Volume 1, Issue 3, 115-142. (In Persian)

——— (2009), "Siavash, Jesus Christ and Keikhosrow (A Comparative Study)", *Literary Research*, 23, 9-44. (In Persian)

——— (2010), "Survey and Analysis of Some Heroic Customs in Epic Texts", *Narrative studies*, 2, 5-36. (In Persian)

——— (2011 A), "Features of Scrolls and Tales of Naqqâli (Narration)", *Journal of poetry study*, Volume 3, Issue 1 - Serial Number 1, 1-27.

——— (2011 B), Four deceased combinations of dictaonary in Shahnameh", *Namah Farhangistan*, 4, 133-145. (In Persian)

——— (2014), "The Armenian Epic (Heroś of Sâson) and Shâhnâme", *New literary studies*, 185, 1-41. (In Persian)

——— (2017), "A few epic mythical points and motifs in an old Turkish scroll:, *Epic literature*, Volume 13, Issue 1 - Serial Number 23 , 13-28. (In Persian)

——— (2019), "A few points, documents and the new knowledge about the Cup of Jamshid and Keyxosro", *Asian culture and art studies*, 1, 23-51. (In Persian)

Bahrami I, (2006), *invulnerability and immortality in mythology*, Tehran, Zavar & Verjavand. (In Persian)

Balami A, (2007), *Balami History*, published by Malek al-Shoari Bahar & Mohammad Parvin Gonabadi, Tehran, Hermes. (In Persian)

Biruni A, (2007), *Asar al-Baqiyeh*, translated by Akbar Danaparast, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)

Darab Hormozd-yar, (No date), *Narrations of Darab Hormozdyard*, Rostam Onwala Press, Bombay. (In Persian)

Davidson H.R, (2006), *Scandinavian mythology*, translated by Mohammad Hossein Bajelan Farrokhi, Tehran, Asatir. (In Persian)

Dinvari, Ibne Qotaybe, (No date), *Al-Maaref*, serwat Okasheh, Qom, Dar al-Maaref. (In Persian)

Ebne Balkhi, (2006), *Fars-nameh*, Edited by Guy Listrange and Reynolds Allen Nicholso, Tehran, Asatir. (In Persian)

Eliade M, (2010), *Treatise on the history of religions*, translated by Jalal Sattari, Tehran, Soroush. (In Persian)

Enjavi Shirazi A ,(1990), *Ferdowsinamah*, Tehran, Scientific (Elmi). (In Persian)

Eyons V, (2002*), Mythology of India*, translated by Mohammad Hossein Bajelan Farrokhi, Tehran, Mythology. (In Persian)

Faranbaq Dadegi, (2006), *Bondahesh*, With the effort of Mehrdad Bahar, Tehran, Tous. (In Persian)

Ferdowsi A, (1987). *Shah- nameh*. Edited by Jalal khaleghi motlaq. New york, .Bibliotheca Persic. (In Persian)

Gardner J.F, (2006), Roman Myths, translated by Abbas Mokhber, Tehran, Center. (In Persian)

Gardizi A, (1984), Gardizi History, published by Abdul Hai Habibi, Tehran, World of Books. (In Persian)

Hamze Esfahani, (1967), *History of Prophets and Kings*, translated by Jafar Shaar, Tehran, Farhang Iran Foundation. (In Persian)

Ibn-e Asir (2004), *complete history*, translated by Seyyed Mohammad Hossein Rouhani, vol. 1, Tehran, Asatir. (In Persian)

Ibn-e Moskouyeh A (1990), *Tajareb ol-omam*, translated by Abul Qasem Emami, Tehran, Soroush. (In Persian)

Jaa'fari Dehaqi M & Pourahmad M, (2013), "Fereydūn's Bull-Headed Mace and its Origin", *Persian literary*, Volume 3, Issue 2 , 39-57. (In Persian)

Khaleqi Motlaq J, (1987), "Babre Biyan (invulnerability and its types)", *Iran-nameh*, Vol. 22, 200-227. (In Persian)

——— (2007), *Epic, comparative phenomenology of heroic poetry*, Tehran, Great Islamic Encyclopedia Center. (In Persian)

——— (2002), *Ancient words*, by Ali Dehbashi, Tehran, Afkar. (In Persian)

——— (1995), "Keykhosrow and Cyrus", *Iranology*, Year 7, Vol. 25, 158-170. (In Persian)

Khandmir, (2001),*Habib al-Siar history*, published by Mohammad Dabir-siyaghi, vol. 1, Tehran, Khayyam. (In Persian)

Maghdasi M,(1995), Creation and History, translated by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Tehran, Agh. (In Persian)

Mahjoub M.J, (2007), Popular Literature of Iran, by Hasan Zolfaqari, Tehran, Cheshme. (In Persian)

Manouchehrkhan Hakim, (2009), Eskandar-nameh, Edited by Alireza Zakavati qaragozlou, Tehran, Sokhn. (In Persian)

Marzban Farsi R, (2020), *small Faramarz-name*, Edited by Abolfazl Khatibi & Reza Ghafouri, Tehran, Sokhon. (In Persian)

Mashhadi Baqer Bazari, (2022), *Coffee shop legend*, published by Masoumeh Talebi, Tehran, Khamoush. (In Persian)

Masoudi A, (2003), *Morouj al-Zahab*, translated by Abolqasem Payandeh, Tehran, Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian)

Minoye Kherad, (1975), translated by Ahmad Tafazoli, Tehran, Farhang Iran Foundation. (In Persian)

Mobarakshah M,(1967), Adab al-Harb va al-Shoja'ah, Ahmad Soheili Khansari, Tehran, Eqbal. (In Persian)

Mojmal al-Tawarikh va al-Qesas, (2010), Edited by Malk o-sshoara Bahar, Tehran, Asatir. (In Persian)

Mortazavi M, (2005), Hafez School, Tabriz, Sotoude. (In Persian)
Moshkin-nameh, (2007), Hossein Baba Meshkin's Naqali scroll, With the effort of Davoud Fath Ali Beygi, Tehran, Show (Namayesh). (In Persian)
Mostofi H, (1967), *Selected history*, published by Abdul Hossein Navaei, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)
Naqqali prose of the Shah-nameh, (2019), Edited by Reza qafouri. Tehran, Aroun. (In Persian)
Pahlavi narrative, (1988), translated by Mahshid Mirfakhrai, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research. (In Persian)
Pashaei M, (2009), "Comparison of Jamshid Jam with Suleiman the Prophet", *Aftab Asrar*, Year 3, Issue 10, 54-59. (In Persian)
Pitch R Y, (2005), *Scandinavian Mythology*, translated by Abbas Mokhber, Tehran, Markaz. (In Persian)
Pordawood I, (1966), "Weapon mace", *historical reviews*, Vol. 5 and 6, 19-31. (In Persian)
Qaemi F, (2014), "The textual criticism of the Sulayman position and her role in the evolution of the iranian epic", *Textoal criticism of Persian literature* ,Volume 6, Issue 4 - Serial Number 4, 136-117. (In Persian)
———— (2012), "A Mythological Study of the Battle between Mithra and the Initial Cow and Its Relation to the Symbolic Bull-shaped Mace", *literature study*, Volume 6, Issue 21 - Serial Number 21, 89-110. (In Persian)
Qasrodashti A, & Qal'eKhani G, (2020), "The Ritual Weapon of Killing Dragons in Persian Epics", Heroic literature, 7, 187-200. (In Persian)
Rosenberg D, (2000), *Myths of the world(stories and epics)*, translated by Abdul Hossein Sharifian, Tehran, Asatir. (In Persian)
Rostam-nameh Naghalan, (2019), Edited by Mohammad Jaafar Yahaghi and Fatemeh Mahvan, Tehran, Sokhn. (In Persian)
Saalabi A M, (1989), *Saalabi History*, translated by Mohammad Fazaeli, Tehran, silver(Noghreh). (In Persian)
Saidi M,. (2006), *Shahname scroll*, Tehran, Xosh Negar. (In Persian)
Sam-nameh, (2018). Edited by V. Royani, Tehran, Written Heritage Publication. (In Persian)
Sarkarati B, (1975), "The mace of Rostam's fathers", *Tabriz literature* college publication, year 27, no. 115, 333-338. (In Persian)
Sedaqat Nezhād J,(2016), *Old shāh-Nāmeh Scroll*, Tehran, Book World . (In Persian)
Seven armies, (1998).,Edited by Mehran .Afshar & Mahdi Madayeni, Tehran, Institute of Humanities. (In Persian)
Seven epic poems, (2015), "Babre Biyan", Edited by Reza Ghafouri, Tehran, Written Heritage Publishing Institute. (In Persian)
Seventh Dinkard, (2010), published by Mohammad Taghi Rashed Mohassel, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian)
Shah-nameh Haft Lashkar, (2021), edited by Mohammad Jafari Qanawati & Zahra Mohammad Hosna Soqari, Tehran, khamoush. (In Persian)
Shahnameh storytelling scroll, (2012), Edited By Sajjad Aydenloo, Tehran,Behangar. (In Persian)

Soudgarnameh, (2020), translated by Purchista Ghoshtasbi Ardakani, Tehran, Roozamad. (In Persian)

Tabari M, (1996), *Tabari history*. Translated by Abolqasem Payandeh, Tehran, Asatir. (In Persian)

Tahamtan-nameh (2019), " Zal and Maqatel demon"; Published by Reza Qafouri, Tehran, Dr. Mahmoud Afshar and Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Tarsousi, Abou Taher,(2001), *Abu Muslim-nameh*, Edited by Hoseyn Esmaili, Tehran, Moin-Qatreh- French Iranian Studies Association. (In Persian)

Tarsousi A, (1977), *Darab –Nameh*. With the effort of Zabihollah Safa, Tehran, Scientific-cultural. (In Persian)

The story of Hamzah, (1968), Edited by Jafar Shoar, Tehran, Tehran University Press. (In Persian)

Vandidad, (2006), With the effort of Hashem Razi. 2 volumes, Tehran, Behjat. (In Persian)

Yashtha, (1998), Translated and explained by Ebahim pour Dawoud, Tehran, Asatir. (In Persian)

Yasna, (1999), Translated and explained by Ebahim pour Dawoud, Tehran, Asatir. (In Persian)

Zand Vahoman Yasn, (1978), by Sadegh Hedayat, Tehran, Javidan. (In Persian)

Zariri Isfahani A, (2017), *shahnāme Naqalan*, With the Effort of Jalil Dustkhah, (Vol. 5), Tehran, qoqnous. (In Persian)

Zarrin Qaba-nameh, (2014). Edited by Sajjad Aidenloo, Tehran, Sokhan. (In Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Delineation of Didactic Discourse System in Several Persian Narrative Texts

Fazlollah Khodadadi

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 103-119)

Article history:

Received:
31 July 2022

Received in revised form:
18 December 2022

Accepted:
16 January 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Since a long time, one of the basic pillars of the narrative literature of Persian verse has been its didactic and moral pillar. So that most of the narrative texts of our poems have a didactic tone. When we talk about didactic literature in verse, it means that one "I" conveys an idea to another in the form of a narrative text, and in the narrative literature of verse, it is the "story" that is the container of this container. This introduction shows a general structure of narrative literature, which is drawn based on the general mission and moral message hidden in these works, but the deep structure of these narratives, which includes the discourse that governs them and has multiple narrative aspects, is due to the existence of a methodical process. It informs in a context-oriented, artistic and creative manner. The texts of Persian narrative-didactic poems play an important role in our lives with the help of stories.On the surface, it may seem that there is no difference in the narrative structure of Persian narrative texts that have an educational motive, and the claim of the creators of these works was to create a narrative text with the intention of conveying a moral message to the audience. These works show that the process of producing meaning in each of these works is based on discourse patterns and unique structural systems; So that each text has a distinct discourse system. Also, the function of the story as a container in these works has many aspects, which can only be achieved by studying the deep structure of the discourse. Accordingly, in the present research, we intend to explain the structural system of several of these works by going through the structure of poetic narratives, so that at the end of the research, we will witness the drawing of the discourse system in each of these works. The results of the current research, which have been provided in a descriptive-analytical way, show that four types of discourse systems: "a system of stepwise development of a message with a high frequency emphasis on a theme", "narrative Chinese introduction and distributive expression of a message", "message development with a tone" There is an address to the motive of persuading the audience" and "Ethical Discourse System of Davarani - Parateti" in Persian didactic texts.

Keywords: Discourse, Structural System, Depth of Structure, Message, Audience.

Cite this article: Khodadadi, Fazlollah (2023), "Delineation of Didactic Discourse System in Several Persian Narrative Texts*Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 103-119, 10.22059/jpl.2023.346443.2082

© The Author(s).
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

University of Tehran Prees

ترسیم نظام گفتمان تعلیمی در چند متن روایی منظوم

فضل‌الله خدادادی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران. رایانامه: khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۰۳-۱۱۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

شاید در ظاهر چنین به نظر برسد که در روساخت روایی متن‌های روایی منظوم فارسی که انگیزه‌ای تعلیمی دارند تفاوتی دیده نمی‌شود و هدف خالقان این آثار ایجاد متنی روایی به قصد انتقال پیامی اخلاقی به مخاطب بوده است، اما تعمق در ژرف ساخت گفتمان در این آثار نشان می‌دهد که فرآیند تولید معنا در هریک از این آثار مبتنی بر الگوهای گفتمانی و نظام‌های ساختاری منحصربه‌فرد است؛ به طوری که هر متن دارای یک نظام گفتمانی متمایز است. همچنین کارکرد قصه به‌عنوان ظرف در این آثار وجوه متعددی دارد که تنها بامطالعهٔ ژرف‌ساخت گفتمان می‌توان به این تمایزها دست یافت. بر همین اساس در پژوهش حاضر برآنیم تا با عبور از روساخت روایت‌های منظوم به تبیین نظام ساختاری چندی از این آثار بپردازیم به طوری که انتهای پژوهش شاهد ترسیم نظام گفتمانی در هریک از این آثار باشیم. نتایج پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی فراهم آمده است نشان می‌دهد که چهار گونه نظام گفتمانی: «نظام رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه»، «مقدمه‌چینی روایی و بیان توزیعی پیام»، «توسعهٔ پیام با لحنی خطابی به انگیزه اقناع مخاطب» و« نظام گفتمان اخلاقی دَوَرانی - مناسبتی» در متون منظوم تعلیمی فارسی وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، نظام ساختاری،ژرف‌ساخت، پیام، مخاطب.

استناد: خدادادی، فضل‌الله (۱۴۰۱)، «ترسیم نظام گفتمان تعلیمی در چند متن روایی منظوم»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۰۳-۱۱۹.
10.22059/jpl.2023.346443.2082

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

از دیرباز یکی از ارکان اساسی ادبیات روایی منظوم فارسی، رکن تعلیمی و اخلاقی آن بوده است. به طوری که اکثر متون روایی منظوم ما صبغه‌ای تعلیمی داشته‌اند. وقتی سخن از ادبیات تعلیمی منظوم به میان می‌آید، یعنی یک «من» در قالب یک متن روایی به انتقال اندیشه‌ای به دیگری می‌پردازد و در ادبیات روایی منظوم، این «داستان» است که مظروف این ظرف است. این مقدمه نشان‌دهندهٔ یک روساخت کلی از ادبیات روایی است که بر اساس رسالت کلی و پیام اخلاقی نهفته در این آثار ترسیم‌شده است، اما ژرف‌ساخت این روایت‌ها که شامل گفتمان حاکم بر آن‌ها و دارای وجوه روایی متعدد است، از وجود فرآیندی روشمند، بافت‌مدار، هنری و خلاقانه خبر می‌دهد. متن‌های منظوم روایی- تعلیمی فارسی به مدد قصه نقش مهمی در زندگی ما ایفا می‌کنند. به گفتهٔ دبلیومِیِر[1]: «قصه در شناخت، احساسات، هویت و نهایتاً در کنش ما نقش‌های مهمی بازی می‌کند» (۱۳۹۹: ۹۹). این قصه‌ها در ژرف‌ساخت روایت‌های منظوم نقش‌ها، شکل‌گیری، پرورش و انتقال معنا را در بستر نظام‌های گفتمانی متعدد بر عهده دارند و در هر متن از یک ساختار (دستور زبان روایی) تشکیل شده‌اند.

> تزوتان تودوروف معتقد است همهٔ داستان‌ها از واحدهای دستوری تشکیل یافته‌اند و آنچه از دیدگاه وی ضرورت دارد، نحوِ روایت یا چگونگی ترکیب عناصر دستوری گوناگون یک داستان است. وی معتقد است که با اعمال‌کردن الگویی دستوری به روایت، می‌توان لانگ (دستور زبان/ ساختار) روایت را کشف کرد (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۴).

در این پژوهش پس از غور در ژرف‌ساخت روایی قصه‌های تعلیمی در *بوستان*، الهی‌نامه، مثنوی و *شاهنامه* به ساختارهای متعدد با مضمون تعلیمی دست‌یافتیم، بنابراین داعیهٔ پژوهش حاضر ترسیم نظام‌های گفتمانی مختلف در روایت‌های تعلیمی با تکیه‌بر این آثار است، لذا سؤال اساسی‌ای که پیکره پژوهش بر آن بنا شده است، این‌گونه مطرح می‌شود: نظام‌های گفتمانی حاکم بر ژرف‌ساخت متون روایی منظوم فارسی به چند نوع تقسیم می‌شود و چگونه قابل ترسیم است؟

پژوهش پیش رو به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است و جامعهٔ آماری آن چهار اثر منظوم روایی فارسی شامل *الهی‌نامهٔ* عطار، *بوستان* سعدی، *شاهنامه* فردوسی و *مثنوی معنوی* مولاناست.

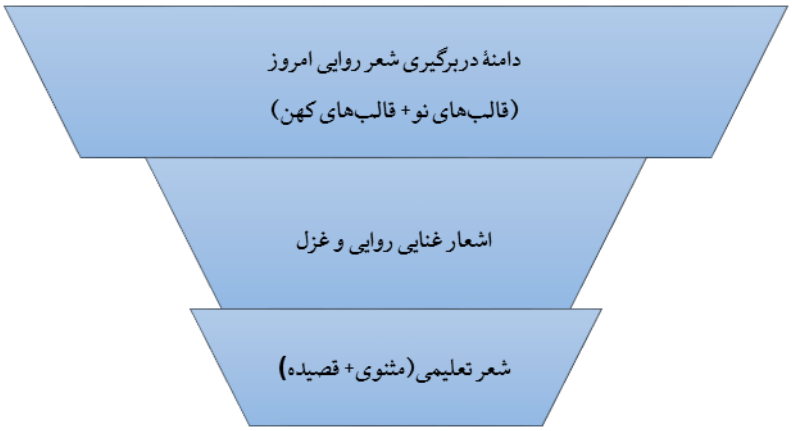
در باب پیشینه پژوهش نیز می‌توان گفت: پژوهش‌های بی‌شماری با تکیه بر نظریه‌های ساختارگرایی با تمرکز بر متون تعلیمی منظوم فارسی به چاپ رسیده است که هریک در تلاش بوده‌اند از منظری مختلف به ظرافت‌های ساختاری این متون بپردازند؛ برای مثال علی محمدی و آرزو بهاروند در مقاله‌ای تحت عنوان «پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی» (۱۳۹۰)، به واکاوی انواع پایان و چگونگی آن در گونه‌های مختلف متون تعلیمی در ژانرهای مختلف پرداخته‌اند. همچنین علیرضا محمدی کله‌سر در پژوهشی با عنوان «الگوهای روایی در حکایت‌های تعلیمی»

1. Dabelue Meyer

(۱۳۹۴)، به بررسی ساختار و الگوهای پرکاربرد در ادبیات تعلیمی منثور فارسی پرداخته است و در نتیجه‌گیری دو الگوی پرکاربردِ سرپیچی از قانون و مجازات کنشگر و الگوی پیروی از قانون و پاداش کنشگر را در ادبیات تعلیمی منثور فارسی ترسیم می‌کند. بهرام خشنودی و همکاران در پژوهشی با عنوان «بررسی ساختار حکایت در *بهارستان* جامی بر اساس بوطیقای ساختارگرای تزوتان تودورف» (۱۳۹۴)، به بررسی کاتالیزورها، سازه‌ها و دیگر مؤلفه‌های روایی در حکایت‌های *بهارستان* جامی پرداخته‌اند و در انتها این حکایت‌ها را از دیدگاه تزوتان تودورف[۲] حکایت‌هایی با ساختار سست و ضعیف دانسته‌اند. از پیشینهٔ پژوهش چنین برمی‌آید که تنها پژوهش‌هایی در حوزهٔ واکاوی ساختار حکایت‌های منثور تعلیمی فارسی بر اساس نظریه‌های غربی انجام گرفته است و پژوهشی که با رویکردی جدید و نظریه‌های بومی به واکاوی ساختار روایت‌های منظوم تعلیمی فارسی بپردازد، تاکنون انجام نشده است، بر همین اساس انجام این پژوهش را لازم شمردیم.

۲. دوره‌های شعر تعلیمی روایی فارسی

هرگاه سخن از شعر روایی به میان می‌آید، بی‌شک یکی از ارکان اصلی آن، شعر تعلیمی فارسی است. شعر تعلیمی در کنار شعر حماسی و غنایی، بنیان ادبیات منظوم فارسی را شکل داده است. بنیان شعر روایی فارسی بیشتر بر اشعار تعلیمی نهاده شده است، ولی امروزه شعر فارسی دامنهٔ دربرگیری فراوانی دارد. حال اگر از کلیت شعر روایی امروزی به گذشته برگردیم، ساختار حجمی آن چون مثلثی وارونه است که دامنهٔ دربرگیری امروزی آن، با اضافه‌شدن شعر معاصر و وجوه آن، فراوانی بسیاری دارد و در رأس آن به‌عنوان نقطهٔ آغازین، شعر روایی تعلیمی وجود دارد:



شکل ۱. دوره‌های شعر روایی فارسی

ترسیم مثلث فوق برای سیر زمانی و دایرهٔ دربرگیری متون شعر روایی فارسی، علاوه بر مسئلهٔ کرونولوژیک (زمانی)، به انگیزهٔ دیگری نیز ترسیم‌شده است و غرض نگارنده این است که نشان دهد هر چه از راس هرم وارونه به دوران معاصر می‌رسیم، علاوه برافزوده شدن به انواع قالب‌های روایی در شعر فارسی، نظریه‌ها و اسلوب‌هایی که جهت بررسی ساختار روایی این

2 . Tzutan Todorova

گونه‌ها ارائه‌شده نیز افزایشی بوده است. به‌عنوان‌مثال در باب سازه‌های ساختاری شعر غنایی و شعر معاصر ابزارهای سنجه‌ای فراوان زبانی، ساختاری، معنایی و ... در اختیار است، اما شعر تعلیمی روایی کهن از این ابزارها بی‌نصیب بوده است و واکاوی مکانیکی آن با نظریه‌های جدید اظهار لطفی نمی‌کند، بر همین اساس می‌طلبد تا ضمن ترسیم الگوهای ساختاری و نظام‌های گفتمانی حاکم بر این اشعار، دستور زبان روایت (بوطیقا) هریک از آثار موردمطالعه نیز تبیین گردد.

اشعار روایی تعلیمی کهن در ادبیات فارسی، اگرچه بر الگوی واحدی تأکیددارند و غرض از ایجاد این شعر، انتقال پیامی از یک گوینده به شنونده است، اما غور در لایه‌های زیرین این متون نشان می‌دهد که انتقال پیام از متنی به متن دیگر با نظام گفتمانی متفاوتی انجام‌شده است. اگر بپذیریم که «هنر محصول همبستگی دنیای ذهنی و ساختار حسی و حاصل پیوند عمیق میان بینش و قالب است» (لینت ولت، ۱۳۹۸: ۱). متن‌های منظوم روایی فارسی را می‌توان محصول هنر نگارندهٔ آن‌ها دانست؛ چراکه بین دنیای ذهنی و قالب شکل‌گرفتهٔ ادبی در این آثار ارتباط برقرار است و کشف این ارتباط، می‌تواند بسیاری از سازه‌های روایی- ساختاری این آثار را برملا کند، نکته‌ای که در مطالعات ساختاری متون نیز بر آن تأکید فراوانی شده است؛چراکه «رابطهٔ میان کارکرد و عنصر فرمال از جنبهٔ تحول، مسئله‌ای کاملاً نامکشوف را برملا می‌کند» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۴۳). حال با این مقدمات برآنیم تا به بررسی نظام‌های گفتمانی حاکم بر روایت‌های منظوم تعلیمی بپردازیم.

۳. نظام‌های گفتمانی حاکم بر روایت‌های تعلیمی منظوم

۳-۱. نظام رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه

یکی از نظام‌های گفتمانی حاکم بر ادبیات تعلیمی منظوم روایی، نظام «نظام رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه» است. این نظام ساختاری را به دو دلیل به این عنوان نام نهاده‌ایم: یکی وجود بن‌مایه‌ای خاص در سراسر این نظام و دیگر تأکید حکایت بر وجود و بسامد بالای پراکندگی این بن‌مایه در بطن نظام ساختاری است. در بین ساختار گفتمانی، منظور از بن‌مایه «یک تصویر، یک رویداد، یا یک کهن‌الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی شناختی اثر می‌افزاید» (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۲). همچنین می‌توان گفت: «بن‌مایه، به عنصر رایجی اطلاق می‌گردد که از طریق تکرار در متن معنایی خاص می‌یابد» (همان: ۱۰). و منظور از بسامد، به قول ژرار ژنت[3]: «روابط مبتنی بر تکرار است ... مانند خورشید که هرروز صبح طلوع می‌کند» (ژنت، ۱۴۰۰: ۱۵۳). رولان بارت[4] بسامد را تکرار چندین‌بارهٔ یک داستان، اتفاق، بن‌مایه، تصویر و گفتمان منحصربه‌فرد دانسته است که دارای جنبه‌های مثبت و منفی در روایت است و ظرافت‌های ساختاری، معنایی، اجتماعی و روان‌شناختی مختلفی در پسِ آن وجود دارد (← بارت و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶). با این مقدمات تا حدودی منظور نگارنده از نام‌گذاری این نظام گفتمانی روشن می‌گردد، اما برای ترسیم ساختار این نظام و صحه گذاشتن بر ادعاها و اثبات آن‌ها، لازم است تا

3. Gerard Genet
4. Roland Barthes

نمونه‌ای از متن تعلیمی با این ساختار مورد واکاوی قرار داده شود. پس از غور در نظام روایی تعلیمی در ادبیات فارسی، به این نتیجه رسیدیم که ساختار اکثر حکایت‌های تعلیمی در کتاب *الهی‌نامه* اثر عطار نیشابوری از این‌گونه است. حکایت «شبلی و نانوا» به‌عنوان نمونه‌ای از حکایت‌های این کتاب بررسی شد و ساختار نظام گفتمانی آن را احتمالاً به‌صورت زیر تبیین نمودیم.

گفتیم که در نظام گفتمانی «رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه»، نگارنده بر یک بن‌مایهٔ خاص در سراسر داستان تأکید دارد، به‌گونه‌ای که در تمام متن بسامد و پراکندگی این بن‌مایه به چشم می‌خورد. در داستان شبلی و نانوا، بن‌مایهٔ «ریا» در تمام متن وجود دارد و عطار نیز هم در شالوده و اساس داستان و هم در موقعیت‌های زبانی مختلف در گفتمان کنشگر نانوا به تکرار این عنصر پرداخته است. داستان در متن الهی‌نامه چنین است:

مگر بودست جایی نانوایی — که بشنید او ز شبلی ماجرایی
بسی بشنیده بود آوازهٔ او — ندیده بود روی تازهٔ او
بسی در شوق او بنشسته بودی — که او را عاشقی پیوسته بودی
نبود او عاشقش از روی دیدن — ولیکن عاشقش بود از شنیدن
مگر یک روز شبلی گرمگاهی — درآمد گرم رو از دور جایی
برِ آن نانوا شد تا خیر داشت — وز آن دکان او یک گرده برداشت
کشید از دست او آن نانوا نان — که ندهم مر تو را ای بی‌نوا نان
ندادش نان و شبلی زو گذر کرد — کسی زآن ماجرا او را خبر کرد
که او شبلیست گر تو سازگاری — چرا یک گرده را زو بازداری؟
دوید آن نانوا ره تا بیابان — از آن تشویر پشت دست خایان
به صد زاری به‌پای او درافتاد — بهر ساعت به دستی دیگر افتاد
بسی عذرش نمود و کرد اعزاز — که تا آن را تدارک چون کند باز
چو در ره دید شبلی گفتش آنگاه — که گر خواهی که آن برخیزد از راه
برو فردا و دعوت ساز ما را — بیک ره مجمعی کن آشکارا
برفت آن نانوا القصّه حالی — فرو آراست قصری سخت عالی
یکی دعوت به زیبایی چنان کرد — که صد دینارِ زر در خرجِ آن کرد
نچندان کرد هر چیزی تکلّف — که کس را می‌رسید آنجا تصرّف
ز هر نوعی بسی کس را خبر کرد — که شبلی سوی ما خواهد گذر کرد
به آخر چون همه برخوان نشستند — دعا چون گفت شبلی بازگشتند
عزیزی بود بس شوریده‌حالی — ز شبلی کرد آن ساعت سؤالی
که نه خوبی شناسم من نه زشتی — بگو تا دوزخی کیست و بهشتی
جوابی داد شبلی آن اخی را — که گر خواهی که بینی دوزخی را
نگه کن سوی صاحب دعوت ما — که دعوت ساخت بهر شهرت ما
نداد او گرده‌ای بهر خدا را — ولیکن داد صد دینار ما را
کشید از بهر شبلی صد غرامت — به‌حق یک گرده ندهد تا قیامت
که گر یک گرده دادی بی درشتی — نبودی دوزخی بودی بهشتی
کنون گر دوزخی خواهی نگه کن — همه آبش همه نانش سیه کن
خدا را گر پرستی تو به اخلاص — بکن جهدی که گردی از ریا خاص

(عطار، ۱۳۸۹: ۹۷)

۳-۲. تحلیل نظام ساختاری داستان

در این حکایت با نانوایی مواجه‌ایم که شبلی را ندیده و فقط برحسب تعریفی که از خصوصیات وی شنیده، عاشق شبلی بوده است (چهار بیت اول حکایت). از نوع متن و ژانر آن برمی‌آید که نانوا باید عاشق رفتار و گفتار و سجایای نیک شبلی بوده باشد، چون متن عاشقانه‌ای نیست که بگوییم عاشق چهره و رخسار معشوقی شده است. با این اوصاف وقتی این نانوا عاشق شبلی و رفتار وی است، باید اعمال و رفتار چنین انسانی که حداقل آن دستگیری از بینوایان است را نیز سرلوحهٔ کار خود داشته باشد، اما اتفاقی که در روایت رخ می‌دهد این است که شبلی خود بر دکان نانوا می‌رود و با لباسی مندرس نانی برداشته بیرون می‌آید، اما نانوا آن نان را از او می‌ستاند و پس از اینکه نانوا باخبر می‌شود که او شبلی بوده است از کارش پشیمان می‌شود! درحالی‌که فردی وقتی ادعا می‌کند که عاشق شبلی است، حداقل باید سخاوتمند باشد (وجود بن‌مایه ریا در نانوا).

مگـــر یـــک روز شـــبلی گرمگـــاهی — درآمـــــد گـــــرم رو از دور جـــــایی
بـــرِ آن نـــانوا شـــد تـــا خیـــر داشـــت — وز آن دکـــان او یـــک گـــرده برداشـــت
کشـــید از دســـت او آن نـــانوا نـــان — کـــه نـــدهم مـــر تـــو را ای بی‌نـــوا نـــان
نـــدادش نـــان و شـــبلی زو گـــذر کـــرد — کســـی زآن مـــاجرا او را خبـــر کـــرد
کـــه او شبلیســـت گـــر تـــو ســـازگاری — چـــرا یـــک گـــرده را زو بـــازداری؟
دویـــد آن نـــانوا ره تـــا بیابـــان — از آن تشـــویر پشـــت دســـت خایـــان

(عطـار، ۱۳۸۹: ۹۶)

گفتیم که در نظام گفتمانی تأکید بسامدی بن‌مایه، یک بن‌مایه از ابتدای روایت در داستان مادام تکرار می‌شود و این تکرار ممکن است به‌صورت تکرار لفظی یک مقوله یا بن‌مایه‌ای در کل کلام باشد. در این حکایت از چهار بیت اول برمی‌آید که نانوا عاشق شبلیست، اما درواقع ریا می‌کند و عاشق او نیست! (وجود ریا در رفتار نانوا) چون اگر عاشق شبلی بود از بیچاره،که همان شبلی‌است، نانی را دریغ نمی‌کرد. از این گذشته، بعد از آنکه از طریق همسایگان از وجود شبلی آگاه شد، چرا تصور نکرد که دیدار او با شبلی باعث شرمساری‌اش خواهد شد و به دنبالش دوید؟! (وجود ریا در رفتار نانوا). در ادامهٔ روایت بازهم اپیزودهایی وجود دارد که بر وجود بن‌مایهٔ ریا در روایت تأکید می‌کند. وقتی نانوا به شبلی می‌رسد و انواع کرنش‌ها به نشانهٔ عذرخواهی را انجام می‌دهد، چون شبلی از او درخواست می‌کند که در مهمانی‌ای آشکارا به شبلی و دیگران غذا دهد، آن شخص قبول می‌کند و هیچ سؤالی مبنی بر دلیل این مهمانی، آشکارگی آن و انگیزه شبلی نمی‌پرسد و این درخواست را ابزاری برای نشان دادن خود به دیگران و تجمل‌گرایی به انگیزهٔ ریا قرار می‌دهد (وجود ریا در نانوا):

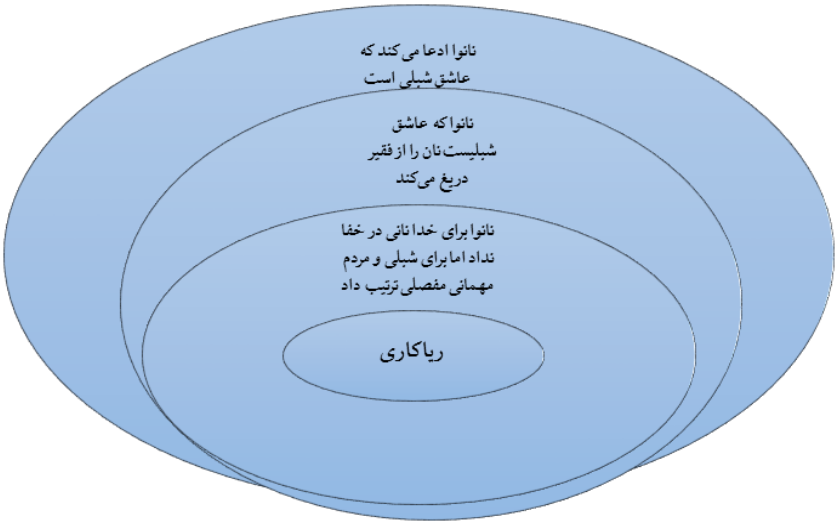
دویـــد آن نـــانوا ره تـــا بیابـــان — از آن تشـــویر پشـــت دســـت خایـــان
بـــه صـــد زاری بـــه‌پای او درافتـــاد — بهـــر ســـاعت بـــه دســـتی دیگـــر افتـــاد
بســـی عـــذرش نمـــود و کـــرد اعـــزاز — کـــه تـــا آن را تـــدارک چـــون کنـــد بـــاز
چـــو در ره دیـــد شـــبلی گفـــتش آنگـــاه — کـــه گـــر خـــواهی کـــه آن برخیـــزد از راه
بـــرو فـــردا و دعـــوت ســـاز مـــا را — بـــه یـــک ره مجمعـــی کـــن آشـــکارا

برفـــت آن نـــانوا القصّـــه حـــالی / فـرو آراسـت قصـری سـخت عـالی
یکـی دعـوت بـه زیبـایی چنـان کـرد / کـه صـد دینـارِ زر در خـرجِ آن کـرد
نچنـــدان کـــرد هـــر چیـــزی تکلّـــف / کـه کـس را می‌رسـید آنجـا تصـرّف
ز هـر نـوعی بسـی کـس را خبـر کـرد / که شبلی سـوی مـا خواهـد گـذر کـرد
(عطار، ۱۳۸۹: ۹۷)

در انتهای گفتمان بازهم ضمن تأکید بر وجود این بن‌مایه، فضایی فراهم می‌شود که عطار به‌طور آشکار از وجود بن‌مایهٔ «ریا» سخن می‌گوید و بن‌مایه را به‌صورت لفظی بیان می‌کند. پس از شکل‌گیری مهمانی ریاکارانه توسط نانوا، شوریده‌ای از شبلی در باب اهل جهنم و بهشت سؤالی می‌پرسد و جواب شبلی به این سؤال تأکیدی بر وجود بن‌مایهٔ ریا در شخص نانوا و انتقال پیامی به مخاطب در باب دوری از این رذیلت زشت است.

جـــوابی داد شـــبلی آن اخـــی را / که گر خـواهی کـه بینـی دوزخـی را
نگـه کـن سـوی صـاحب دعـوت مـا / کـه دعـوت سـاخت بهـر شـهرت مـا
نـــداد او گـــرده‌ای بهـــر خـــدا را / ولـــیکن داد صـــد دینـــار مـــا را
کشـید از بهـر شـبلی صـد غرامـت / بـه‌حق یـک گـرده ندهـد تـا قیامـت
که گر یـک گـرده دادی بـی درشـتی / نبـــودی دوزخـــی بـــودی بهشـــتی
کنون گر دوزخـی خـواهی نگـه کـن / همـه آبـش همـه نـانش سـیه کـن
خـدا را گـر پرسـتی تـو بـه اخـلاص / بکن جهدی که گـردی از ریـا خـاص
(همان)

پس از بررسی داستان فوق به‌عنوان نمونه‌ای از ساختار نظام گفتمان رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه، مشخص شد که پراکندگی یک بن‌مایه در کل روایت مشاهده می‌شود و مادام بر آن تأکید می‌گردد و هر چه از سطح روایت به عمق آن می‌رویم، بن‌مایه به شکل آشکارتری خود را نشان می‌دهد و بارزتر می‌گردد تا اینکه به‌صورت لفظی بیان می‌گردد: ساختار روایت در این نظام گفتمانی به شکل زیر قابل ترسیم است:



شکل۲. ساختار نظام گفتمانی رشد پلکانی پیام با تأکید پربسامد یک بن‌مایه

۳-۳. نظام گفتمانی مقدمه‌چینی روایی و بیان توزیعی پیام

در این نظام گفتمانی در ادبیات روایی منظوم فارسی با ساختاری پله کانی مواجه‌ایم. به این شرح که ابتدا قصه‌ای نقل می‌گردد که از تعلیق و کشش روایی جذابی برخوردار است، در ابتدا مخاطب فکر می‌کند با داستانی صرفاً سرگرم‌کننده مواجه است، تا اینکه هر چه خوانش قصه را ادامه می‌دهد، به معنا نزدیک‌تر می‌شود، به‌طوری‌که در انتهای روایت به‌صورت انفجاری در چند بیت کل معنا و پیام روایت به شکلی تجمیعی بیان می‌شود.

به عبارت ساده‌تر، می‌توان گفت در این روش نگارنده از متن روایی به‌عنوان ابزاری برای بیان مقصود و منظور خود استفاده می‌کند و پس از آماده‌کردن ذهن مخاطب، پیام فشرده‌شده‌ای را که قبلاً مقدمات آن را فراهم کرده بود، در اختیار وی می‌گذارد. در این نظام گفتمانی، با گفتمانی مواجه‌ایم که از دو بخش روساخت و ژرف‌ساخت تشکیل‌شده است. رولان بارت این گفتمان‌ها را دارای دو سطح می‌داند: «یک سطح داستان (بحث) شامل منطق کنش‌ها، و نحو شخصیت‌ها، دوم: سطح گفتمان، شامل: زمان‌ها، جنبه‌ها، و حالت‌های روایت» (بارت و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۶). در این نظام گفتمانی برای درک معنا باید به هر دو سطح نظر داشت، زیرا نگارنده با مقدمه‌چینی و کنار هم نهادن شخصیت‌ها، وقایع، حالات و ارتباط بین آن‌ها فضایی درخور خلق معنا ایجاد می‌کند، لذا برای درک پیام نهفته در متن باید ارتباط کلیت عناصر در دو سطح یادشده را در نظر گرفت و به همین دلیل، در این نظام گفتمانی با توزیع پلکانی معنا به‌صورت طبقه‌ای مواجه‌ایم.

> تردیدی نیست که روایت سلسله مراتبی از موارد است. فهمیدن یک روایت صرفاً دنبال کردن بسط داستان نیست، بلکه همچنین آگاهی از ساختمان آن به‌صورت طبقه‌ها و ترسیم رشته‌های افقی روایت بر محور عمودی نهفته در آن نیز هست. خواندن یا شنیدن روایت تنها حرکت از واژه‌ای به واژهٔ دیگر نیست، بلکه همچنین گذر از سطحی به سطح دیگر نیز هست (همان: ۲۷).

مولانا در *مثنوی معنوی* این نظام گفتمانی را بسیار به کاربرده است؛ مثلاً در داستان «طوطی و بقال» شاهد یک روساخت داستانی و یک گفتمان روایی (زیرساخت) هستیم:

بود بقالی و وی را طوطی‌ای — خوش‌نوایی سبز و گویا طوطی‌ای
بر دکان بودی نگهبان دکان — نکته گفتی با همه سوداگران
در خطاب آدمی ناطق بدی — در نوای طوطیان حاذق بدی
خواجه روزی سوی خانه رفته بود — بر دکان طوطی نگهبانی نمود
گربه‌ای برجست ناگه بر دکان — بهر موشی طوطیک از بیم جان
جست از سوی دکان سویی گریخت — شیشه‌های روغن گل را بریخت
از سوی خانه بیامد خواجه‌اش — بر دکان بنشست فارغ خواجه‌وش
دید پرروغن دکان و جامه چرب — بر سرش زد گشت طوطی کل ز ضرب
روزکی چندی سخن کوتاه کرد — مرد بقال از ندامت آه کرد
ریش برمی‌کند و می‌گفت ای دریغ — کافتاب نعمتم شد زیر میغ
دست من بشکسته بودی آن زمان — که زدم من بر سر آن خوش‌زبان
هدیه‌ها می‌داد هر درویش را — تا بیابد نطق مرغ خویش را
بعد سه روز و سه شب حیران و زار — بر دکان بنشسته بد نومیدوار

می‌نمود آن مرغ را هر گون نهفت تا که باشد اندر آید او بگفت
جولقیی سر برهنه می‌گذشت با سر بی‌مو چو پشت طاس و طشت
آمد اندر گفت طوطی آن زمان بانگ بر درویش زد چون عاقلان
کز چه ای کل باکلان آمیختی تو مگر از شیشه روغن ریختی
از قیاسش خنده آمد خلق را کو چو خود پنداشت صاحب دلق را
کار پاکان را قیاس از خود مگیر گر چه ماند در نبشتن شیر و شیر
جمله عالم زین سبب گمراه شد کم کسی ز ابدال حق آگاه شد
همسری با انبیا برداشتند اولیا را همچو خود پنداشتند ...
(۱۳۹۲: ۴۳۷)

در این داستان، اگر کسی با ساختار *مثنوی معنوی* و معانی نهفته در پس قصص آن آشنایی نداشته باشد، با یک داستان روایی جذاب و قصه‌ای دلکش مواجه است، اما ناگهان این بیت به‌صورت انفجاری پیامی را آشکار می کند که کل روایت در اختیار آن بوده است:

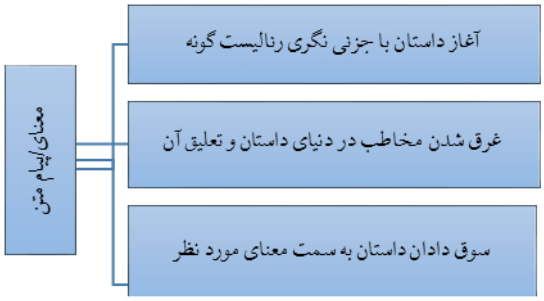
از قیاسش خنده آمد خلق را کو چو خود پنداشت صاحب دلق را
کار پاکان را قیاس از خود مگیر گرچه باشد در نبشتن شیر شیر

یعنی کل روایت برای این شکل‌گرفته است که این پیام (پرهیز از قیاس) را به مخاطب منتقل کند. در تشریح نظام گفتمانی این روایت، همان‌گونه که نقل کردیم، با رشد پلکانی معنا در دو محور افقی و عمودی در روایت روبرو هستیم. در محور عمودی کلام، بقالی طوطی‌ای گران‌بها دارد که باعث رونق کارش شده، روزی در غیاب بقال گربه‌ای وارد مغازه می‌شود، طوطی می‌ترسد، روغن‌ها را می‌ریزد، با ضربه‌ای که از دست بقال به سرش می‌خورد کاکلش می‌ریزد، از سخن گفتن امتناع می‌کند، قلندری از کوچه عبور می‌کند و طوطی قلندر والامقام را که با ریاضت به جایگاهی رفیع رسیده با خود در یک موضع می‌بیند! مولانا وارد شده و پیام روایت را بیان می‌کند. اما در محور افقی با یک نخ ارتباطی بین داستان و گفتمان منجر به پیام مواجه‌ایم. فرض کنید مولانا در یک بیت در مجموعه‌ای که ابیات تعلیمی مولانا نام می‌داشت، این بیت را درج می‌کرد:

کار پاکان را قیاس از خود مگیر گر چه باشد در نبشتن شیر و شیر

اگرچه معنای بیت مشخص است، اما از آن عذوبت و دل‌نشینی که در متن روایی (داستان طوطی و بقال) و در ارتباط با سایر سطوح گفتمانی برخوردار است، در این تک‌بیت ندارد و این به دلیل شبکه‌های ارتباطی روساخت و ژرف‌ساخت این نظام گفتمانی است که به‌صورت پلکانی باعث خلق و توزیع معنا در کلامی روایی شده است. ارتباط محور افقی روایت به‌تدریج حوادث را به سمتی می‌برد که منجر به ایجاد معنا می‌شود. در بخش منطق کنش‌ها، مولانا با ترفند روایت گریی، قصه را به سمت تولید معنا سوق می‌دهد و ورود و خروج گفتمان به نحوی است که نقش برجسته‌ای در توزیع معنا بر عهده دارد. در گفتمان‌های تعلیمی عمدتاً و در این نظام گفتمانی خصوصاً، زمان و مکان، رنگ می‌بازد و این دو عنصر در سایهٔ عناصر برجسته‌ای چون شخصیت، فضا و پیام گم می‌شوند. مخاطب هیچ توجهی به زمان و مکان رخدادها ندارد و صرفاً قصه را با

تکیه بر حوادث شبه واقعی دنبال می‌کند. در این ساختار به‌زعم ابوت[5]: «روایت رخدادهای مختلف را در یک جریان ثابت و به شکلی واقعی به مخاطب عرضه می‌کند» (آبوت، ۱۳۹۷: ۲۹۵).



شکل۳. نظام گفتمانی مقدمه‌چینی روایی و بیان توزیعی پیام

این ارتباط در حکایت «تملق بر وفای خرس» نیز دیده می‌شود. در این داستان مولانا در ابتدا به‌صورت پلکانی در روساخت روایت از نجات خرسی که در دهن اژدها گرفتارشده و پیرمردی او را نجات می‌دهد، سخن می‌گوید و قصه را به جلو می‌برد تا جایی که مرد خفته است و خرس نگهبان او شده، خرس می‌خواهد مگسی را از صورت مرد فراری دهد، آسیاسنگی بر صورت مرد می‌کوبد و مرگ مرد را رقم می‌زند. در اینجاست که مولانا واردشده و در بیتی انفجاری معنای روایت را پس از رشد پلکانی بیان می‌کند:

مهـر ابلـه مهـر خـرس آمـد یقـین کـین او مهرسـت و مهـر اوسـت کـین
(مولانا، ۱۳۹۲: ۲۳۷)

سیر تولید معنا در نظام گفتمانی مقدمه‌چینی روایی و بیان توزیعی برحسب بررسی دو داستان از مثنوی معنوی نشان می‌دهد که در این نظام ساختاری واحدهایی به‌ظاهر بی‌ارتباط بامعنای خلق‌شده در روایت وجود دارند، اما این سرابی گول زننده است و یک نخ ارتباطی بین واحدهای داستان بامعنای روایت وجود دارد. از منظری دیگر می‌توان گفت سیر ارتباطی واحدهای داستانی و گفتمانی در این نظام همانند نشانه‌های معنی‌دار در زندگی روزمره است. وقتی کسی در انگشت دوم دست چپش حلقه‌ای انگشتری می‌اندازد، ما به‌محض دیدن این حلقه پی به یک معنا می‌بریم: «فرد متأهل است». اما تعمق در تولید این معنا به‌واسطهٔ این نشانه، نیازمند یک سیر روایی و واحدهایی به‌هم‌پیوسته است که نشان می‌دهد فرد طی یک فرآیند به این نشانه مزین شده است و درواقع این نشانه به شکلی بسیار فشرده، هم‌سطح همان بیت انفجاری در دو داستان بررسی‌شده از مثنوی است که معنای روایت را در فرآیندی پلکانی بیان می‌کند. بنابراین توزیع معنا در گفتمان مقدمه‌چینی روایی، پلکانی، تدریجی و فشرده است.

5 . Abbott

۳-۴. نظام گفتمانی توسعهٔ پیام با لحنی خطابی باانگیزه اقناعی

در *بوستان* سعدی نظام گفتمان تعلیمی از نوع خلق پیام با لحنی خطابی و به‌قصد اقناع مخاطب است. در این گفتمان وجه خطاب به مخاطب برجستگی دارد و ترغیب مخاطب به تلاش برای همانند شدن باشخصیت خوب داستان یا متجلی کردن پیام داستان در وجود خود، از ویژگی‌های بارز این گفتمان است. در این گفتمان شاهد زایش معانی متعدد از داستانی کوچک هستیم به این صورت که پس از اتمام روایت رگه‌های معنایی متعددی از آن درک می‌شود و نگارندهٔ داستان (سعدی) گاه یک بن‌مایهٔ خاص و گاه چندین بن‌مایهٔ متعدد را بسط و توسعه می‌دهد و انگیزهٔ وی اقناع مخاطب و صحه گذاشتن بر معنا/ معانی کلام است؛ برای مثال، در حکایت زیر از *بوستان* سعدی با چنین نظام گفتمانی‌ای مواجه می‌شویم که در آن سعدی پیام‌هایی متعدد در پسِ حکایتی کوچک را توسعه می‌دهد تا مخاطب را اقناع کند:

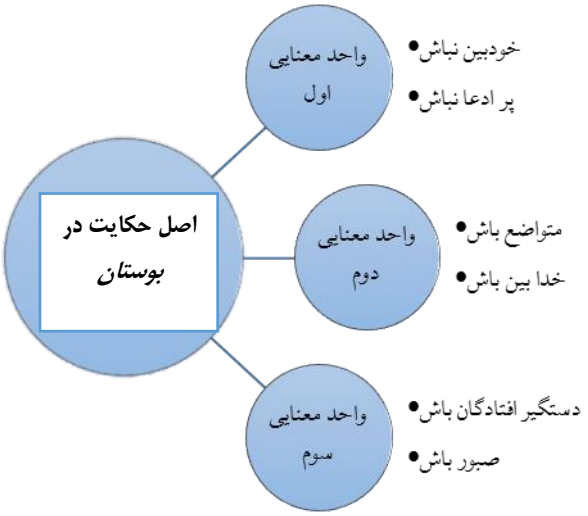
شنیدم که وقتی سحرگاه عید — ز گرمابه آمد برون بایزید
یکی طشت خاکسترش بی‌خبر — فروریختند از سرایی به سر
همی گفت شولیده دستار و موی — کف دست شکرانه مالان به روی
که ای نفس من درخور آتشم — به خاکستری روی در هم کشم؟
بزرگان نکردند در خود نگاه — خدابینی از خویشتن‌بینی مخواه
بزرگی به ناموس و گفتار نیست — بلندی به دعوی و پندار نیست
تواضع سر رفعت افرازدت — تکبر به خاک اندر اندازدت
به گردن فتد سرکش تندخوی — بلندیت باید بلندی مجوی
ز مغرور دنیا ره دین مجوی — خدابینی از خویشتن‌بینی مجوی
گرت جاه باید مکن چون خسان — به چشم حقارت نگه در کسان

(سعدی، ۱۳۸۶: ۹۳)

در این گفتمان اصل قصه همان چهار بیت اول است، اما زایش معنا بسیار توسعه‌یافته و وسیع است و سعدی کلام نخستین (داستان اصلی) را چنان غنی آورده است که مجال تعدد معناهای فراوان در پس آن وجود داشته باشد. علی عباسی معتقد است:

> زمانی که با یک متن ادبی روبه‌رو می‌شویم؛ آنچه دارای اهمیت است، این نیست که این متن قطعاً چه معنایی دارد؛ بلکه به‌عنوان خواننده متن به دنبال سازوکار معینی، به دنبال مکانیسم تولید معنا در این متن هستیم، یعنی این‌که می‌خواهیم نشان دهیم که چگونه این متن کار می‌کند؟ چگونه با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند، چگونه این متن سعی می‌کند به نشانه‌هایی که درونش است مدلول ببخشد؟ این نشانه‌ها چطور کنار هم قرارگرفته‌اند؟ (عباسی، ۱۳۹۳: ۲۶).

در این الگوی گفتمانی نیز در پی کشف عناصر و نشانه‌های دخیل در تولید معنا در این حکایت از *بوستان* هستم. عناصر و اسباب‌های غنای داستان اصلی عبارت‌اند از: وجود شخصیتی بزرگ چون بایزید که طاووس عارفان است، زمان (صبح روز عید و پوشیدن لباس‌های فاخر) که علتی بر خشم گرفتن می‌توانست باشد، چه هر کس نازک‌تر آرایش کند بیشتر بشکند و بیشتر خشم گیرد، اما بایزید خشم نگرفت، بایزید با آن همه بزرگی وقتی خود را لایق آتش دوزخ می‌داند، بندگان دیگر چه گویند؟ بنابراین وجود این عناصر در متن باعث غنای آن و چندلایه شدن معانی شده است به‌طوری‌که در این گفتمان با تکیه‌بر این نمونهٔ متنی با چنین ساختاری مواجه‌ایم:



شکل۳. نظام گفتمانی توسعهٔ پیام با لحنی خطابی باانگیزه اقناعی

همان‌گونه که از ساختار ترسیمی گفتمان برمی‌آید، حکایت اصلی اگرچه کوتاه (چهار بیت) است، اما تعدد معنایی و بسط گفتمان معنایی به انگیزه اقناع و مجاب سازی مخاطب از اهداف سعدی در این گفتمان است. همچنین در حکایت زیر از *بوستان* سعدی شاهد زایش معنا در یک گفتمان روایی کوچک هستیم.

یکی در بیابان سگی تشنه یافت — برون از رمق در حیاتش نیافت
کله دلو کرد آن پسندیده کیش — چو حبل اندر آن بست دستار خویش
به خدمت میان بست و بازو گشاد — سگ ناتوان را دمی آب داد
خبر داد پیغمبر از حال مرد — که داور گناهان از او عفو کرد
الا گر جفا کردی اندیشه کن — وفا پیش گیر و کرم پیشه کن
یکی با سگی نیکویی گم نکرد — کجا گم شود خیر با نیک‌مرد؟
کرم کن چنان کت برآید ز دست — جهانبان در خیر بر کس نبست
به قنطار زر بخش کردن ز گنج — نباشد چو قیراطی از دست رنج
برد هرکسی بار در خورد زور — گران است پای ملخ پیش مور

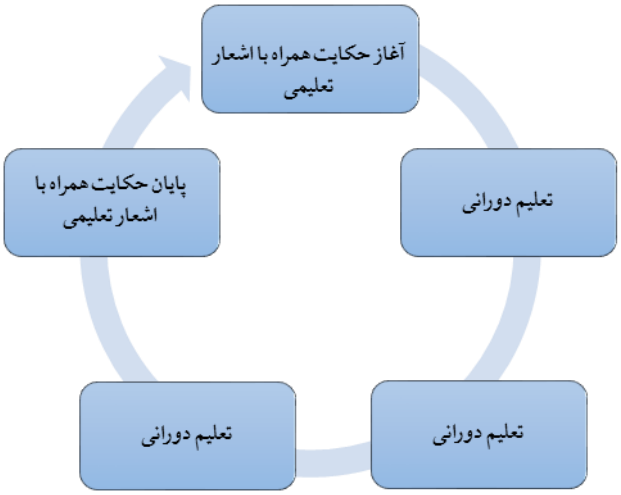
(سعدی، ۱۳۸۶: ۶۳)

در این نظام گفتمانی شاهد یک حکایت در هستهٔ متن (سه بیت اول) هستیم، سپس دنباله‌های روایت شکل می‌گیرد، منظور از دنباله‌های روایت «همان پیرامتن است که ژنت آن را ابداع کرده و به انواع مطالبی اشاره دارد که متن ادبی را در برمی‌گیرند» (تامس، ۱۴۰۰: ۲۰۴). در گفتمان *بوستان* سعدی وقتی حکایت تمام می‌شود، پیرامتنی، ولو در حد دو بیت، در پسِ آن شکل می‌گیرد که به توسعهٔ پیام منجر شده و غرض از ایجاد آن اقناع بیشتر مخاطب است. در این حکایت نیز وقتی از هسته (آب دادن به سگی که در بیابان است) عبور می‌کنیم، پیرامتنی در دنبالهٔ روایت شکل می‌گیرد که واحدهای معنایی متعددی چون بخشیده‌شدن گناهان، ترک جفا، وفاداری، خیراندیشی، به اندازهٔ توان‌بخشیدن، ذکر لذت بخشش از دسترنج و ... در آن بیان شده است. بر همین اساس می‌توان نظام گفتمان روایی در *بوستان* را از نوع نظام گفتمانی توسعهٔ پیام با لحنی خطابی باانگیزه اقناعی دانست.

۳-۵. نظام گفتمان اخلاقی دَوَرانی-مناسبتی

در شاهنامهٔ فردوسی نظام گفتمان اخلاقی از نوع دَوَرانی-مناسبتی است. به این صورت که هم در حین متن شاهد طرح نکات تعلیمی هستیم و هم در پایان قصه‌ها (معمولاً قصه‌هایی که کسی کشته می‌شود) فردوسی از مضامین چون: بی‌اعتباری دنیا، فراگیر بودن مرگ، حرص و آز آدمی، غرور، جاه‌طلبی و ... سخن می‌گوید. نظام گفتمان در *شاهنامه* فردوسی را به این دلیل دَوَرانی-مناسبتی نام نهاده‌ایم که «با خواندن *شاهنامه* می‌توان از صفات و خصوصیات اخلاقی-فرهنگی، فکری، مذهبی و ... جامعهٔ ایرانی آگاه شد ... همچنین تنوع تعالیم دینی نیز در *شاهنامه* جایگاه خاص و پررنگی دارد، تا جایی که از نگاه عالمان مذهبی، فضای *شاهنامه*، فضایی مذهبی و دینی است» (خلیلی جهان‌تیغ و دهرامی، ۱۳۹۰: ۴۵و ۴۷).

علاوه بر این چون در سراسر متن پیام‌های تعلیمی در گردش است و اعمال و افکار شخصیت‌های منفی و مثبت، سخن راوی، ساختار داستان‌ها و فضای حاکم بر متن به این سیر دورانی بن‌مایه‌های اخلاقی افزوده است، می‌توان *شاهنامه* را دارای نظام گفتمان اخلاقی دورانی-مناسبتی دانست. صفت مناسبتی ازاین‌جهت بر این گفتمان افزوده‌شده است که معمولاً فردوسی در آغاز و پایان داستان‌ها به مناسبت‌های مختلفی که در گفتمان بروز می‌کند، مثل مرگ، حرص، جاه‌طلبی، غرور و ... ابیاتی با صبغهٔ تعلیمی می‌سراید. با این مقدمات، می‌توان ساختار نظام گفتمان اخلاقی دَورانی- مناسبتی را این‌گونه ترسیم کرد:



شکل۴.ساختار گفتمان اخلاقی دَوَرانی – مناسبتی

برای مثال در داستان رستم و سهراب، رستم اسفندیار، داستان سیاوش و...با چنین ساختاری روبرو هستیم. فردوسی در آغاز کلام به شیوهٔ براعت استهلال، نکاتی اخلاقی هم‌راستا با واقعهٔ داستان نقل می‌کند، در متن داستان نیز به انحای مختلفی نکات اخلاقی را مطرح می‌کند و در انتها نیز داستان را با پندهای اخلاقی مناسبتی به اتمام می‌رساند. به‌عنوان نمونه در داستان

«زاده‌شدن زال» شاهد نظام گفتمان اخلاقی دَوَرانی- مناسبتی هستیم. در آغاز این داستان فردوسی بابیتی تعلیمی و هشدارآمیز خطاب به خواننده می‌گوید:

نگـه کـن کـه مـر سـام را روزگـار چه بازی نمـود ای پسـر هـوش دار
(فردوسی، ۱۳۹۲: ۲۳۷)

معنا و بافت کلام علاوه بر تعلیم، جنبهٔ تحذیر نیز دارد، یعنی ممکن است برای هر انسانی چنین اتفاقی (فرزند ناقص) بیفتد. و فردوسی داستان را با تعلیم آغاز کرده است. در متن داستان نیز شاهد دَوَران نکات اخلاقی هستیم. به‌عنوان‌مثال وقتی دایه برای مژده دادن به سام جهت اینکه خداوند فرزندی به او داده است، نزد سام می‌رود به او می‌گوید:

بـدین بخششـت کـرد بایـد پسـند مکـن جانـت نسـپاس و دل را نژنـد
(همان: ۲۳۷)

همچنین در جای دیگری از داستان، هنگامی‌که سام در خواب از زنده‌بودن زال آگاه می‌شود و این خبر به حقیقت می‌پیوندد، اطرافیان سام شروع به سرزنشش می‌کنند و می‌گویند:

هـر آن‌کـس کـه بودنـد پیـر و جـوان زبـان برگشـادند بـر پهلـوان
که هر کـو بـه یـزدان شـود ناسـپاس نباشـد بـه هـر کـار نیکـی شـناس...
کـه یزدآن‌کسـی را کـه دارد نگـاه ز گرمـا و سـرما نگـردد تبـاه
(همان)

همچنین در جای دیگری از *شاهنامه*، آنجا که ایرج به دست برادران کشته می‌شود، فردوسی پس از کشته شدن ایرج، مرگ او را ناشی از حسد، کینه و خشم انسانی می‌داند و خطاب به روزگار و مخاطب با ابیاتی اخلاقی می‌گوید:

جهانـا بپـروردی‌اش در کنـار وز آن پـس نـدادی بـه جـان زینهـار
نهـانی نـدانم تـو را دوسـت کیسـت؟ بـدین آشـکارت بایـد گریسـت
توای نیـز بـه خیـره خیـر گشـته مـرد ز بهـر جهـان دل پـر از داغ و درد
چو شاهان بـه کینه‌کشـی خیـره خیـر از ایـن دو سـتمکاره انـدازه‌گیر
(همان)

با این توضیحات آشکار شد که ساختار نظام تعلیمی در *شاهنامه* فردوسی از نوع دورانی-مناسبتی است، یعنی هم در متن گفتمان شاهد ابیاتی اخلاقی هستیم و هم به مناسبت‌های مختلف در آغاز و پایان روایت‌ها شاهد تعلیم هستیم.

۴. نتیجه

در این پژوهش به مطالعه و بررسی نظام‌های گفتمانی حاکم بر چندی از متون منظوم با صبغهٔ تعلیمی پرداختیم و نتایج ذیل حاصل شد: دستاورد اول پژوهش حاضر، این است که اگرچه رسالت کلیهٔ متن‌های تعلیمی، اعم از منظوم و منثور، انتقال پیامی به مخاطب در قالب یک متن است، اما هر متن روایی منظوم دارای نظام گفتمان منحصربه‌فردی است که تنها با غور در لایه‌های زیرین متن و گفتمان‌شناسی روایت، می‌توان به آن نائل شد؛ دستاورد دوم، پژوهش حاضر این است که اگرچه کلیهٔ متون منظوم روایی بررسی‌شده در این پژوهش از قصه به‌عنوان

ظرفی برای انتقال پیام به مخاطب مدد گرفته‌اند، اما کاربست قصه در این گفتمان‌ها از نظر حجم، رسالت قصه، واقعیت یا تخیل، میزان نقش قصه در انتقال پیام، شخصیت‌پردازی و ... با یکدیگر متفاوت است و وجود همین تمایزها باعث شده تا دستور زبان روایت (بوطیقا) در هر گفتمان با دیگری متفاوت باشد؛ دستاورد دیگر پژوهش حاضر، این است که در *مثنوی معنوی* تولید پیام پلکانی و در بیتی انفجاری نمود می‌یابد، در *الهی‌نامه*، شاعر بن‌مایه‌ای را در کل متن با بسامدی زیاد مادام تکرار می‌کند، سعدی در *بوستان* به قصد اقناع مخاطب بن‌مایه را بسط می‌دهد و فردوسی به دو روش دورانی و مناسبتی نکات اخلاقی‌ای را مطرح می‌کند و هر ساختار در نظام روایی دارای عنوان و اصول ساختاری است.

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پور آذر و نیما اشرفی، تهران،اطراف.

بارت، رولان و همکاران (۱۴۰۰)، *درآمدی به روایت‌شناسی*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران، هرمس.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌زاده، تهران، نیلوفر.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۸)، «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ابزارها»، *نقد ادبی*، سال ۱، ش ۵، ۷-۴۰.

تامس، برانون (۱۴۰۰)، *روایت-مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، مروارید.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، *نظریهٔ ادبیات-متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، ترجمهٔ عاطفه عباسی، تهران، دات.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم و مهدی دهرامی (۱۳۹۰)،«ادبیات تعلیمی و تربیتی در *شاهنامه* فردوسی»، *ادبیات تعلیمی*، سال ۳، ش ۱۱، ۴۱-۵۸.

دبلیومیر، فریدریک (۱۳۹۹)، *روایت و کنش جمعی*، ترجمهٔ الهام شوشتری زاده، تهران، اطراف.

لینت ولت، ژپ (۱۳۹۸)، *ابعاد روایت‌پردازی، مضمون، ایدئولوژی، هویت*، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران، علمی فرهنگی.

ژنت، ژرار (۱۴۰۰)، *گفتمان حکایت-جستاری در تبیین روش*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران، نیلوفر.

خشنودی، بهرام و دیگران. (۱۳۹۴)، «بررسی ساختار روایت در حکایت‌های بهارستان جامی براساس بوطیقای ساختارگرای تزوتان تودوروف»، متن شناسی ادب فارسی، ش ، ۱۰۱-۱۲۰.

سعدی (۱۳۸۶)، *بوستان*، چاپ غلام‌حسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

عباسی، علی (۱۳۹۳)،«پژوهشی بر چگونگی زایش معنا از خلال ساختار روایی در بیگانه اثر آلبرکامو»، *مطالعات زبان و ترجمه*، سال ۳، ش ۳، ۲۵-۳۹.

عطار، شیخ فرید الدین. (۱۳۸۹)، *الهی‌نامه*، چاپ محمد رضا شفیعی کدکنی تهران، امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۲)، *شاهنامه*، چاپ نیکلسون، تهران، الهام.

مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۹۲)، *مثنوی معنوی*، چاپ کریم زمانی، تهران، امیرکبیر.

محمدی علی و بهاروند، آرزو.(۱۳۹۰)، «پایان بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ش ۱۱، ۱۱۱-۱۳۴.

محمدی کله سر، علیرضا. (۱۳۹۴)، « الگوهای روایی در حکایت های تعلیمی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ش ۲۷، ۱۸۳-۲۱۱.

References

Abbott, H. (2017), *Narrative Literacy*Tehran: Atraf press. (InPersian)

Barrett, Rolan. (2022), *An introduction to narratology*, Tehran: Hermes press. (InPersian)

Bresler, CH. (2007), *An introduction to the theories and methods of literary criticism*, Tehran: Nilufar press. (InPersian)

Parsanseb, M. (2008), "*Banmayeh: Definitions, Types, Functions and Tools*", Literary Review, Year 1, Issue 5, 40-7.

Tamas, B. (2022), *Narrative-fundamental concepts and methods of analysis*, Tehran: Marwarid press. (InPersian)

Todorov, T. (2012), *Theory of Literature - Texts of Russian Formalists*, Tehran: dot press. (InPersian)

Khalili Jahantigh, M. (2013), "*Educational and Educational Literature in Ferdowsi's Shahnameh*", Educational Literature, Year 3, No. 11, 41-58.

W Mir. F. (2019), *Narrative and collective action*, Tehran: Atraf press. (InPersian)

Lint Velt, Jh. (2018), *dimensions of narration, theme, ideology, identity*, Tehran: Scientific and Cultural press. (InPersian)

Genet, G. (2022), Anecdotal-Questionary Discourse in Explaining the Method, Tehran, Nilufar press. (InPersian)

Khushodi, B. (2014), "*Investigation of the narrative structure in Jami's Baharestan anecdotes based on Tzutan Todorov's structuralist book*", Textology of Persian Literature, No. 3, 101-120.

Saadi, M. (2008), Bostan, Tehran, Kharazmi press. (InPersian)

Abbasi, A. (2013), "*A study on how to generate meaning through the narrative structure in Albercamo's The Stranger*", Language and Translation Studies, Year 3, Issue 3, 25-39.

Attar. F. (2010), *Elahinameh*, Tehran, Amirkabir press. (InPersian)

Ferdowsi, A. (2013), *Shahnameh*, Tehran, Elham press. (InPersian)

Maulana, JH. (2012), *Masnavi Manavi*, Tehran, Amir Kabir press. (InPersian)

Mohammadi, A & Baharond, A. (2016), "*Ending in the story with the approach of educational literature*", Research Journal of Educational Literature, No. 11, pp. 111-134.

Mohammadi Kalesar, A. (2014), "*Narrative patterns in educational anecdotes*", Research Journal of Educational Literature, No. 27, pp. 183-211.

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style
(A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif)

Saeed Rahimi [1]✉ **Alireza Emami** [2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Language and Linguistics Center, Sharif University of Technology, Tehran, Iran. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: aremami@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 121-139)

Article history:

Received:
14 November 2022

Received in revised form:
24 December 2022

Accepted:
5 February 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Motifs are one of the most important structural and unifying elements in artistic and literary works. In the field of literature, motifs are among the important elements of many texts, both poetry and fiction, as recurring stylistic elements. Of course, there are differences in the definition and role of motifs in poetry and fiction, and in this research, motifs are considered in their poetic function. In the history of Persian poetry, from the beginning, poets have used various motifs; For example, "candle and butterfly" and "flower and nightingale" are among the oldest motifs of Persian poetry. Some poets are more related to the use of motifs, and some have a special relationship with one or more specific motifs. With a more detailed study of the poetry of the Safavid period, known as Indian style poetry, we find that the use of motifs in the works of most of the poets of this period has a high frequency and significance. In addition to using this literary element a lot, the poets of this era also made some changes in the motifs in order to differentiate between their poems and the tradition of Persian poetry. One of the most important of these poets is Saeb Tabrizi, a poet of the 17th century and one of the most famous poets of the Indian style. He has a great tendency to thematize through the use of poetic motifs. Apart from that, the other characteristic of his poetry is the changes he makes in the meanings of the themes compared to their common and conventional meanings in the previous poems. In Persian literary research, these symbolic meanings are referred to as associations. In the present research, an attempt has been made to examine the evolution of poetic themes from a new perspective by matching the concept of the term association with the term motivation in the works of Gérard Genette, a contemporary French theoretician. In the end, by basing the theme of cypress and lunar/cuckoo in Saeb Tabrizi's sonnets, it has been concluded that one of the characteristics of Saeb's individual style and on a more general level, his period style is that his great desire to create new and original motivations for Poetic themes have caused a feature that was called "fluidity of motifs" in the present research. In many cases, this feature has led to the abstraction of multiple and sometimes chaotic and contradictory motivations for a single motif. In fact, the fluidity of the motifs can be seen as the excess of thematization and unbridled imaginations in the poetry of the period in question and a reaction to the possible loss that the poets of this period felt when looking at the great poets before them.

Keywords: Key Words: Persian Poetry, Indian Style, Saeb Tabrizi, Motif, Association, Motivation.

ırticle: Rahimi, Saeed and Alireza Emami (2023), "Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style (A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif)", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 121-139, 10.22059/jpl.2023.351034.2123

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی
(بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری)

سعید رحیمی [۱]✉ | **علیرضا امامی** [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز زبان‌ها و زبان‌شناسی، دانشگاه صنعتی شریف، تهران، ایران. رایانامه: s_rahimi@sharif.edu
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه:aremami@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۲۱-۱۳۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶

چکیده

بن‌مایه‌ها یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ساختاری و وحدت‌بخش آثار هنری هستند. در حوزهٔ ادبیات نیز، بن‌مایه‌ها به‌عنوان عناصر تکرارشوندهٔ سبک‌ساز، ازجملهٔ عناصر مهم بسیاری از متون، اعم از شعر و داستان، هستند. با مطالعهٔ دقیق‌تر شعر دورهٔ صفویه، موسوم به شعر سبک هندی، درمی‌یابیم که کاربرد بن‌مایه‌ها بسامد بالا و معنی‌داری یافته است. شاعران این دوران علاوه‌بر استفادهٔ فراوان از این عنصر ادبی، در جهت ایجاد تمایز بین سخن خود و سنّت شعر فارسی، تغییراتی را نیز در بن‌مایه‌ها ایجاد کردند. یکی از مهم‌ترین این شاعران، صائب تبریزی، شاعر سدهٔ یازدهم، است. وی تمایل زیادی به مضمون‌پردازی ازطریق کاربرد بن‌مایه‌های شعری دارد. جدا از آن، آنچه دیگر شاخصهٔ شعر او را رقم می‌زند، تغییراتی است که در دلالت بن‌مایه‌ها به نسبت شعر پیش از خود ایجاد می‌کند. در تحقیقات ادبی فارسی، از این دلالت‌های بن‌مایه‌ها با عنوان تداعی یاد شده است. در تحقیق حاضر کوشش شده است، با تطبیق مفهوم اصطلاح تداعی با اصطلاح انگیزش در آثار ژرار ژنت، نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی، تحول بن‌مایه‌های شعری از دیدگاهی جدید بررسی شود. درنهایت با مبنا قرار دادن بن‌مایهٔ سرو و قمری/ فاخته، در غزلیات صائب تبریزی، این نتیجه حاصل شده است که یکی از ویژگی‌های سبک فردی صائب و در سطحی کلی‌تر، سبک دوره‌ای وی این است که تمایل فراوان ایشان به خلق انگیزش‌های جدید و بدیع برای بن‌مایه‌های شعری، سبب ویژگی‌ای شده است که در تحقیق حاضر «سیالیت بن‌مایه‌ها» نامیده شد. این ویژگی در موارد بسیار باعث شده است، انگیزش‌های متعدد و گاه آشفته و متناقض برای بن‌مایه‌ای واحد انتزاع شود. درواقع می‌توان سیالیت بن‌مایه‌ها را روی دیگر افراط در مضمون‌پردازی و تخیل‌های مهارگسیخته در شعر دورهٔ مورد نظر دانست و واکنشی به فقدانی احتمالی که شاعران این دوره در نگاه به شاعران بزرگ پیش از خویش احساس می‌کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، سبک هندی، صائب تبریزی، بن‌مایه، تداعی، انگیزش.

استناد: رحیمی، سعید و علیرضا امامی (۱۴۰۱)، «سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی (بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری)»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۲۱-۱۳۹. 10.22059/jpl.2023.351034.2123

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
CC BY NC

۱. مقدمه

اهل تحقیق عموماً برآنند که شعر فارسی در سدهٔ نهم در قیاس با سده‌های پیش از خود فروغ کم‌تری دارد. در شعر این سده، جهان‌نگری‌های بدیع و الگوهای زیباشناختی خلاقانه کمتر دیده می‌شود. فضای کلی شعر این دوره دچار نوعی تکرار و تصنع می‌شود. اما با طلوع سدهٔ دهم، پرتوهای نوآورانه‌ای در شعر فارسی تابانده می‌شود که درنهایت منجربه شکل‌گیری سبکی شاخص می‌شود که شاعران آن روزگار، خود از آن با تعابیری چون طرز تازه و طرز نو یاد کرده‌اند و ما امروزه بیشتر عنوان سبک هندی بر آن می‌نهیم.

در منابع گوناگون به مهم‌ترین ویژگی‌های شعر این دوره پرداخته شده است. نازک‌خیالی، بسامد بالای صنایعی چون تشخیص و مدّعامَثَل (اسلوب معادله)، مضمون‌آفرینی و مضمون‌زدگی، تصویرهای انتزاعی و تجریدی، گرایش به حکمت عامیانه، ضعف تألیف، سستی زبان شعر و دور شدن برخی شاعران از زبان فصیح ادبی و برخی دیگر، از جملهٔ مشخصات سبک شعر این دوره است.

اما یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های شعر این دوره، بسامد بالای بهره‌گیری از انواع بن‌مایه‌های شعری است که در بررسی سبک شعر هندی کمتر بدان توجه و بر آن تأکید شده است. کاربرد این بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی گاه جنبه‌ای متمایز از کل سنت شعر فارسی می‌یابد. شاعرانی چون صائب تبریزی (۱۰۰۶؟ـ۱۰۸۶؟ق)، نظیری نیشابوری (درگذشته به ۱۰۲۱ق)، کلیم کاشانی (درگذشته به ۱۰۶۱؟ق) و بیدل دهلوی (۱۰۵۴ـ۱۱۳۳ق) از جملهٔ سخنوران نامی این دوران هستند که گرایش بیشتری به کاربرد بن‌مایه‌ها و برقراری تناسبات گوناگون در سخن خود دارند. اگر در تحلیلی آماری، میزان تکرار هرکدام از بن‌مایه‌ها در سنت شعر فارسی از آغاز تا پایان سدهٔ دوازدهم (پایان سبک هندی) استخراج شود، می‌توان دریافت که بهره‌گیری از این عناصر شعری، چگونه تبدیل به شاخصه‌ای محوری و اساسی در شعر عموم شاعران سبک هندی شده است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

اصطلاح «موتیف» که متداول‌ترین برابر آن در زبان فارسی «بن‌مایه» است، ابتدا در حوزهٔ موسیقی کاربرد یافت؛ در اشاره به عنصری که به‌شیوهٔ معنی‌داری تکرار می‌شود. چنان‌که در *دایرةالمعارف فارسی* ذیل مدخل موتیف آمده است: «در موسیقی یک تم یا ملودی کوتاه، یا بخشی از یک تم، که از نظر ساختمان فواصل، و وزن دارای خصوصیت بارز باشد و در صورت تکرار توجه شنونده را به خود جلب کند» (مصاحب، ۱۳۸۱: ۲۸۸۵). در این منبع معنای دیگری برای موتیف ذکر نشده است و مدخلی نیز با عنوان بن‌مایه وجود ندارد.

در تعریف و تبیین این اصطلاح پژوهش‌هایی جداگانه نیز انجام یافته است. از جمله، مقاله‌های «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...» (پارسانسب، ۱۳۸۸) و «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟» (تقوی‌ودهقان،۱۳۸۸). امروزه اصطلاح موتیف در نقد ادبیات داستانی و روایت‌شناسی رونق و رواج بیشتری دارد؛ ازاین‌رو، در دو پژوهش یادشده، به تبیین و تعریف این اصطلاح در حوزهٔ ادبیات داستانی پرداخته‌اند.

پاینده نیز این اصطلاح را در حوزهٔ نقد ادبیات داستانی به کار برده و آن را این‌گونه تعریف کرده است:

> بن‌مایه در داستان کوتاه به هر عنصر وحدت‌دهنده‌ای اطلاق می‌شود که اجزاء یا عناصر داستان را به نحوی به یکدیگر پیوند می‌دهد و درون‌مایه (یا تم) داستان را تقویت می‌کند. اصطلاح موتیف در اصل از موسیقی گرفته شده است و به معنای ملودی‌ای است که در یک قطعهٔ موسیقی پیاپی تکرار می‌شود. در داستان کوتاه بن‌مایه می‌تواند یک شخصیت کهن‌الگویی یا رویداد یا ایماژ یا نماد یا وضعیت یا شیء یا حتی عبارت (ترکیب چند واژه) باشد که راوی به نحوی دلالتمند و به دفعات به آن اشاره‌ای می‌کند (۱۳۸۹: ۱۶۵/۲).

آنچه از این تعریف شامل ادبیات منظوم می‌شود، خاصیت تکرارشوندگی بن‌مایه به عنوان عنصری سبک‌ساز است.

کتاب *شاعر آینه‌ها* از قدیم‌ترین منابعی است که در آن به بن‌مایه‌های شعری به‌عنوان عنصری سبک‌ساز پرداخته شده است. مؤلف این کتاب در تعریف بن‌مایه می‌گوید: «شمع و پروانه یا گل و بلبل و آنچه تصویر و شبکهٔ تداعی در پیرامون این‌گونه عناصر در شعر باشد، یک موتیو[1] یا یک تم[2] است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۰). چنان‌که دیده می‌شود مؤلف در تعریف این اصطلاح درنگ چندانی ننموده و به تعریفی گذرا بر پایهٔ ذکر مصداق بسنده کرده است.

کتاب طرز تازه، پژوهش دیگری است که در آن به بن‌مایه‌ها به‌عنوان عناصر سبک‌ساز شعری توجه شده است. در این کتاب اصطلاح موتیف این‌گونه تعریف شده است:

> موتیف عبارت است از یک فکر، موضوع یا درون‌مایه‌ای که در قالب کلمات و عبارات، تصاویر خیال، اشخاص، اعمال، مکان‌ها و ... در درون یک اثر هنری نمود پیدا می‌کند. تکرار این عنصر یا الگوی معین، تأثیر مسلط اثر هنری را به وجود می‌آورد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۸۵).

با این تعریف، هر چیزی که در اثری هنری بیان، تصویر یا مجسم شود یک موتیف یا بن‌مایه انگاشته می‌شود.

۲. مفاهیم نظری

۲-۱. بن‌مایه و تعریف آن

ویژگی‌ای که تقریباً در تمامی تعاریف بن‌مایه مشترک است، خاصیت تکرار و بسامد است. اما پرسش مهم این است که آیا هر عنصر تکراری در یک اثر هنری، بن‌مایه شمرده می‌شود؟ طبعاً پاسخ خیر است؛ چراکه این تکرار باید معنادار باشد و نقش و کارکردی در ساختاربخشی به اثر داشته باشد.

هدف در این تحقیق به دست دادن تعریفی از بن‌مایه نیست که شامل همهٔ هنرها، همچون موسیقی، نمایش، نقاشی، معماری و ادبیات، همچنین شاخه‌های گوناگون ادبی همچون شعر،

1. Motive (motif?)
2 . theme

داستان، نمایشنامه و غیره باشد؛ بماند که حصول چنین تعریف جامع و مانعی اساساً غیرممکن می‌نماید.

بر اساس مطالب بیان شده، در این پژوهش چنین تعریفی از بن‌مایه مبنا قرار خواهد گرفت: عنصری تکرارشونده در یک متن یا مجموعه‌ای از متون که کارکردی سبکی دارد.

۲-۲. تداعی یا انگیزش

بن‌مایه‌های شعری، حامل معنایی قراردادی، برساخته و شاعرانه هستند که معمولاً در تحقیقات فارسی از آن با اصطلاح «تداعی» یاد می‌کنند. درواقع می‌توان گفت، تداعی معنایی است که یک مؤلف از عناصر موجود در یک بن‌مایه یا هر عنصر هنری دیگری انتزاع می‌کند. نزدیک‌ترین معادل این اصطلاح در نقد ادبی غیر فارسی، در آراء ژرار ژنت (۱۹۳۰- ۲۰۱۸م)،[۱] اصطلاح «motivation» است (Genette: 1982: 449-458) که آن را «انگیزش» ترجمه کرده‌اند. در این تحقیق نیز از اصطلاح انگیزش به جای تداعی استفاده خواهد شد؛ مثلاً یکی از انگیزش‌های بن‌مایهٔ «حباب» ناپایداری یا یکی از انگیزش‌های بن‌مایهٔ «خضر»، عمر دراز است.

۲-۳. انگیزش در نظریهٔ ادبی ژنت

نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی، ژرار ژنت، در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی فارسی بیشتر به‌واسطهٔ نظریاتش در حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا شناخته شده است. درعین‌حال وی در چند اثر خود[۳] به تعاملات بین متون با رویکردی ساختارگرایانه پرداخته و در تبیین خود از اقسام این تعاملات، نظریه‌ای به نام «ترامتنیت»[۴] تدوین کرده است. وی در کتاب *الواح بازنوشتنی*[۵] برای توصیف دقیق روابط بینامتنی، پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند دسته‌بندی و تمام این مناسبات را تحت عنوان کلّی ترامتنیّت جمع‌بندی نمود.

ژنت در توصیف معنایی که یک مؤلف از عناصر موجود در یک بن‌مایه یا هر عنصر هنری دیگری انتزاع می‌کند، اصطلاح «انگیزش» را به کار می‌برد. به نظر می‌رسد این اصطلاح، معنایی نزدیک به «تداعی» در اصطلاح‌شناسی تحقیقات سنّتی ایرانی داشته‌باشد؛ ازاین‌رو در این تحقیق، این دو اصطلاح به یک معنی به کار برده‌می‌شود؛ تداعی به عنوان اصطلاحی که در تحقیقات ایرانی سابقه دارد و انگیزش به عنوان اصطلاحی در چارچوب آراء ژنت.

---

۳. از جمله آثار مهم ژنت در حوزهٔ تعاملات بینامتنی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

Gerard Genette (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University.

Gerard Genette (1992), *The Architext: An Introduction*. Translated by Jane E. Lewin. University of California.

Gerard Genette (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska.

4. transtextuality

5. Palimpsests

از نظر ژنت جایگزینی یک انگیزش یکی از فرآیندهای اصلی «دگرگون‌سازی معنایی»[۶] است. این فرآیند شامل سه وجه است که وجه سوم درواقع حاصل و نتیجهٔ دو وجه دیگر است:

نخستین وجه، مثبت است. به معنای ذکر کردن انگیزشی در «رومتن»[۷] که «زیرمتن»[۸] فاقد آن انگیزش است یا دست‌کم اشاره‌ای به آن نکرده‌است، وی این فرایند را «انگیزش‌افزایی»[۹] نامیده است.

دومین وجه، منحصراً منفی است که شامل حذف یا زدودن انگیزش موجود در متن اصلی (زیرمتن) است. این نوع انگیزش را ژنت «انگیزش‌زدایی»[۱۰] می‌نامد.

سومین وجه انگیزش را فرآیند جایگزینی کامل یک انگیزش در زیرمتن با انگیزشی جدید در رومتن می‌داند که نوعی حرکت دوگانه و مجموع دو فرآیند انگیزش‌زدایی و بازانگیزش است و آن را «ترانگیزش»[۱۱]می‌نامد.

۳. سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی

آنچه در سنّت شعر فارسی، در تغییر کاربرد بن‌مایه‌ها نزد شاعران در زمان‌ها و سبک‌های گوناگون دیده می‌شود، با فرآیند ترانگیزش قابل تطبیق است؛ برای مثال، یکی از بن‌مایه‌های تلمیحی شعر فارسی، خضر و عمر دراز است. انگیزش رایج این بن‌مایه در شعر پیش از سبک هندی این است که درازی عمر خضر، امری مثبت و مایهٔ برتری او بر سایر آدمیان است؛ چنان‌که در نمونه‌های زیر دیده می‌شود:

چون خضر عمر جاودان یابم — گر خورم آب چشمه‌سار لبت
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۹: ۱۶۶)

ز رکنابـاد مـا صـد لـوحش‌الله — کـه عمـر خضـر می‌بخشـد زلالـش
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۶۴)

اما در شعر سبک هندی، انگیزش یا انگیزش‌های جدیدی، جای انگیزش پیشین را می‌گیرد. چنان‌که در نمونه‌های زیر، درازی عمر خضر دیگر ویژگی‌ای نیک و ستودنی نیست بلکه مایهٔ خسران و اسباب زیان اوست یا به بیان دیگر بعد سنّتی و اولیهٔ بن‌مایهٔ خضر که می‌توانیم آن را انگیزش اولیهٔ این بن‌مایه بشماریم، در شعر صائب با انگیزش جدیدی جایگزین شده‌است:

حاصل عمر ابد از نم چشم است و بس — چشمه غلط کرده است خضر بیابان او
(نظیری نیشابوری، ۱۳۸۶: ۴۱۹)

مـا از ایـن هسـتی ده‌روزه بـه جـان آمـده‌ایم — وای بـر خضـر کـه زنـدانی عمـر ابـد اسـت
(صائب، ۱۳۷۱: ۷۱۸/۲)

6. semantic transformation
7. hypertext
8. Hypotext
9. remotivation
10. Demotivation
11. transmotivation

من به این سرگشتگی صائب به منزل چون رسم　　در بیابانی که چندین خضر سرگردان شـده اسـت
(همان: ۵۷۸)

فرآیند تراانگیزش درمورد این بن‌مایه این‌گونه است که انگیزش رایج برای بن‌مایهٔ مذکور در شعر صائب جای خود را به انگیزشی جدید داده است؛ به این صورت که خضر نه‌تنها مایهٔ دستگیری دیگر رهروان سرگشته نیست؛ بلکه در مسیر خویش دچار حیرانی و سرگشتگی و درماندگی است.

در شعر پیش از سبک هندی، بن‌مایه‌های شعری عموماً انگیزش‌های ثابت و محدودی داشتند. این فرایند تراانگیزش از دیگر وجوه تمایز شعر سبک هندی با سنت شعر فارسی است و بسیاری از شاعران این دوران تمایل دارند که بن‌مایه‌های شعری سنتی را با انگیزش‌ها و نگرش‌های جدیدتر و درنتیجه متنوع‌تری به کار ببرند. این رویکرد، به نوعی یک موضع‌گیری اودیپی نسبت به بزرگان و استادان متقدم شعر فارسی است و شاعران سبک هندی تلاش می‌کنند تداعی‌ها/انگیزش‌های رایج و معهود را از بن‌مایه‌ها بزدایند و با جایگزین کردن تداعی‌ها/انگیزش‌های جدید، مهر نوآوری و خلاقیت خود را بر عناصر موجود در سنت شعر گذشتگان بزنند.

انگارهٔ اصلی این پژوهش این است که تمایل شاعران سبک هندی به نوآوری در کاربرد بن‌مایه‌ها، در بسیاری موارد موجب نوعی سیالیت در معانی و انگیزش‌های بن‌مایه‌های شعر فارسی شده است؛ یعنی صرف بازنگری و اصرار بر داشتن رویکرد خلاقانه، سبب خلق و انتزاع تداعی‌هایی شده است که اصل در آنها صرفاً متفاوت و متمایز بودن است. این رویکرد موجب نوعی سیالیت و گاه تناقض در کاربرد بن‌مایه‌های شعری، نزد شاعران سبک هندی شده است.

مشابه این وضعیت را در شعر این دوران، در استفادهٔ شاعران غزل‌پرداز سبک هندی از عنصر قافیه می‌توان دید. به‌صورتی‌که شاعر نه‌تنها ابایی از تکرار قافیه ندارد، بلکه توانایی شاعری را در خلق مضمون‌های متعدد در ابیاتی با قافیه‌های یکسان می‌جوید.

برآیند این نگاه به شعر و سخن‌پردازی را می‌توان حرکت از لفظ به معنی دانست. وضعیتی که بیش از هر چیز، بیانگر روح کلی حاکم بر شعر سبک هندی است و شعر این دوره را متمایز از سنت شعری پیش از خود می‌کند. شاید بدین سبب است که برخی ادبا و صاحب‌نظران تاریخ ادبیات فارسی، شعر این دوره را فترت‌زده و سست‌مایه می‌شمارند.[۱۲]

بدین‌گونه خلاقیت شاعرانه نه در ظرافت پیوند دادن بین یک فرم ادبی و یک دلالت عموماً واحد که در خلق دلالت‌های جدید برای یک فرم، به هر قیمتی است. یعنی اگر یک فرم ادبی را «الف» و دلالت آن فرم را «ب» بگیریم، شاعران برجستهٔ پیش از سبک هندی، تلاش در برقراری نسبتی خلاقانه بین «الف» و «ب» داشته‌اند. درحالی‌که شاعران صاحب‌نام سبک هندی،

۱۲. «... از تمام یک *دیوان* مثل طالب آملی و صائب تبریزی و وحید قزوینی و حتی از *دیوان* مولانا جامی، جز صورت‌سازی‌ها و عشق‌های سطحی ... چیزی دستگیرتان نمی‌شود» (بهار، ۱۳۸۲: ۲/ ۱۳۸ و نیز ← بهار، ۱۳۴۹: ۱۶۳/۳ و آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ۴۱۶).

در تلاش بوده‌اند تا میان مضامینی همچون «پ»، «ت»، «ث» با یک فرم سنّتی همچون «الف» نسبت‌های جدیدی برقرار کنند. این امر درنهایت منجربه خصوصیتی می‌شود که ما آن را سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی می‌نامیم. وضعیتی که باعث می‌شود یک بن‌مایه محمل تداعی‌های متنوع و گاه ناسازگار و متناقض شود.

از جملهٔ ویژگی‌های شعر سبک هندی که محققان بدان اشاره کرده‌اند، توجه افراطی به مضمون‌آفرینی است. توجهی که خود بیانگر فقدان یا ندرت معنا در شعر این دوره است.

> صرف توجه به مضمون‌سازی، گاه کار را به جایی رسانده که در یک غزل مضامین متناقض خلق می‌شود... توجه صرف به خلق مضمون تازه باعث شده شعر کلیم و دیگر شعرای این عهد فاقد ایده و اندیشهٔ فراگیر باشد. مضامین و تصاویر متنوع و گاه بسیار زیبایی را می‌توان در شعر آنان یافت که از میل سیری‌ناپذیر شاعر به یافتن معنی بیگانه حاصل می‌شود. این تصاویر و مشامین غریب و زیبا فاقد آن ایده و اندیشهٔ فراگیری است که محصول جهان‌بینی و نوع نگرش شاعر به انسان و هستی باشد تا بتواند مضامین سرگردان شاعر را جهت دهد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۸).

می‌توان گفت، خصیصهٔ مضمون‌یابی نزد شاعران سبک هندی، در سطح شعری، مهم‌ترین عامل در سیالیت معنایی بن‌مایه‌های شعری این دوره شده است. گویی شاعر سبک هندی، با بهره‌گیری از برخی بن‌مایه‌های رایج در سنت شعری پیش از خود، حلقهٔ اتصال خود را به سنت حفظ می‌کند، اما با تغییر دلالت این عناصر شعری، فاصلهٔ خود را از سنت آشکار کرده، نسبت جدیدی با آن برقرار می‌کند. افراط در این گرایش سبب خلق برخی تعابیر و تصاویر بی‌پایه و معلق شده است که بیشتر صورت نوعی تفنن و بازی شعری دارد تا خلق مضامین و معانی بدیع. شعر صائب تبریزی از این نظر خصیصه‌نما است. از این رو در این تحقیق، یکی از بن‌مایه‌های کهن شعر فارسی که در شعر صائب مبنای ذوق‌ورزی‌های فراوان شده است، به عنوان نمونه، بررسی شده است.

۴. بن‌مایهٔ «سرو» و «قمری»

شاعران پارسی‌گوی از کهن‌ترین ایام، سعی در آراستن سخن خود به نام گلها/ گیاهان/ درختان و پرندگان داشته‌اند. بن‌مایهٔ «گل» و «بلبل» که به‌نوعی نماد شعر فارسی است، محصول همین توجه و علاقه است.

«سرو» و «قمری» نیز یکی از بن‌مایه‌های کهن شعر فارسی است که در دفتر و دیوان‌های گوناگون، از شاهنامه تا اشعار شاعران سبک هندی، سابقهٔ کاربرد دارد. قمری پرنده‌ایست شبیه به کبوتر و کمی کوچک‌تر از آن که گاه با نام فاخته و گاه با نام‌هایی چون کوکو، یاکریم و چند نام محلی دیگر شناخته می‌شود. در متون ادبی نام‌های قمری، فاخته و کوکو کاربرد بیشتر دارد. در برخی مراجع، قمری و فاخته، دو پرنده انگاشته شده‌اند و تفاوت‌های جزئی با هم دارند. چنان‌که از شاهد زیر برداشت می‌شود که قمری و فاخته دو پرندهٔ متمایز هستند:

فاخته بر سروبن هر شب دعا گوید تو را و آفرین گوید تو را هر روز قمری بر چنار
(معزی، ۱۳۱۸: ۲۵۳)

همچنین در ابیات زیر از قصیدهٔ «منطق‌الطیر» خاقانی شروانی (۵۹۵-۵۲۰ق)، شاعر وصف قمری و فاخته را در دو بیت متفاوت ذکر می‌کند:

فاخته گفت از نخست مدح شکوفه که نحل سازد از آن برگ تلخ مایهٔ شیرین لعاب
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۴۲)

قمری گفتا ز گل مملکت سرو به کاندک بادی کند گنبد گل را خراب
(همان: ۴۳)

که این احتمال را در نظر می‌آورد که این دو نام بر دو پرندهٔ متفاوت دلالت دارد. به‌هرروی، از آنجا که خویشکاری این دو نام در نسبت با سرو، در اکثر موارد یکی است و به‌طورکلی در سنت شعر فارسی تفاوت معنی‌داری نداشته نقش پرنده‌ای واحد را در همنشینی با سرو ایفا می‌کنند، قمری و فاخته دو نام متفاوت برای پرنده‌ای یکسان در نظر گرفته می‌شود.

بن‌مایهٔ سرو و قمری ظاهراً به‌موازات گل و بلبل و برای تکمیل آن ساخته شده است. بلبل عاشق روی گل است و قمری عاشق قامت سرو؛ چراکه سرو رویی ندارد و گل قامتی. این بن‌مایه که در آغاز ظاهراً برگرفته از مصداقی طبیعی (آشیان ساختن قمری بر سر سرو) بوده است و به‌مرور و با آمیختن با دیگر عناصر موجود در شعر فارسی، شامل تلمیحات، بن‌مایه‌ها، تصاویر و ... شبکه‌ای پیچیده و انتزاعی ساخته که چندان ربطی به خاستگاه طبیعی آن ندارد و صرفاً برخاسته از روابط موجود و مناسبات کلیشه‌شده در سنّت شعر فارسی است؛ مثلاً در برخی نمونه‌ها، به‌واسطهٔ طوقدار بودن قمری، شاعر التزام و انتزاع شکل دایره و حلقه را می‌کند و به‌واسطهٔ ظاهر درخت سرو، انتزاع و التزام شکل خطی عمودی:

قمریانی که در این دایره بینا بودند عمر خود جمله به آن سرو چمن بخشیدند
(صائب، ۱۳۷۱: ۱۶۹۸/۴)

یکی هزار شد از قمریان رعونت سرو الف چو نقطه بیابد یکی هزار شود
(همان: ۱۹۱۴)

جهد از طوق قمری سرو چون تیر از کمان بیرون به هر گلشن که گردد جلوه‌گر سرو روان تو
(همان: ۳۱۵۹/۶)

چنان‌که گفته شد، در کهن‌ترین شاهدها، اشاره به نشیمن و آوازخوانی قمری/ فاخته بر شاخ سرو شده است؛ چنان‌که در بیت زیر از رودکی سمرقندی:

فاخته بر سرو شاه‌رود برآورد زخمه فروهشت زندواف به طنبور
(به نقل از رادویانی، ۱۹۴۹: ۷۶)

و این بیت از فردوسی:

همی رفت برسان قمری ز سرو بیامد برادرش تازان به مرو
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۷۰/۹)

و شاهد زیر، سرودهٔ فرخی سیستانی:

همی تا چو قمری بنالد ز سرو نوا برکشد بلبل از نارون
(فرخی، ۱۳۷۱: ۳۱۰)

در این شاهدها و نمونه‌هایی که از نظر زمانی نزدیک به آنها هستند، این بن‌مایه، ساختاری ساده و طبیعی دارد: خواندن قمری بر شاخ سرو. اما با گذشت زمان، این همنشینی ابعاد تازه‌تری نیز می‌یابد؛ از جمله عشق قمری به سرو، چنان‌که در بیت زیر:

قمری نالان که عاشق بود بر بـالای سـرو　　در سـر او کـرد آخـر خان‌ومـان خویشـتن
(خجندی، ۱۳۳۷: ۳۰۰)

مضمون عشق قمری به سرو، نقشی مهم در تطور این بن‌مایه، از بن‌مایه‌ای ساده و طبیعی، به بن‌مایه‌ای با ابعاد ذهنی و انتزاعی بسیار در شعر سبک هندی دارد. چنان‌که مثلاً در نمونهٔ زیر از سروده‌های نظیری نیشابوری:

در همـتم چـو سـرو بـه آزادگـی مثـل　　قمری نیم که طـوق بـه گـردن درآورم
(نظیری نیشابوری، ۱۳۸۹: ۳۹۸)

سرو و قمری که تا پیش از این، همنشینی ساده‌ای بود که صرفاً سرو را نشیمن قمری می‌خواند، در این بیت، با افزوده شدن انگیزش‌های دیگری مثل آزادگی سرو و طوق داشتن قمری ترکیب پیچیده‌تری می‌سازد. یعنی تلاش برای پیدا کردن مفاهیمی ثانوی که بتوان آن را حمل بر یک همنشینی سادهٔ قدیم کرد. گویی این همنشینی ساده، مقصود شاعر را برآورده نمی‌کند و ظرافت بیشتر، در جست‌وجوی نسبتی جدید میان این دو عنصر شعری است.
یا در نمونهٔ زیر، سرودهٔ وحشی بافقی:

منم زین طوق چون قمری فغان‌سـاز　　بـه یـاد قـدت ای سـرو سـرافراز
(وحشی بافقی، ۲۵۳۵: ۴۶۹)

سرو در کنار قمری نه به‌عنوان عنصری طبیعی، بلکه به‌عنوان عنصری استعاری آمده و از آن سو، عاشق نیز چون قمری پنداشته شده است. بدین‌گونه، شاعر مفهومی جدید را بر یک همنشینی قدیم افزوده و تناسبی تازه برقرار کرده است. در بیت زیر:

حسن را رعنائی از اقبال عاشق تـازه شـد　　نـام سـرو از نالـهٔ قمـری بلنـدآوازه شـد
(اشرف مازندرانی، ۱۳۷۳: ۳۲۶)

شاعر با آمیختن بن‌مایهٔ سرو و قمری با بن‌مایه‌ای دیگر (حسن و عشق)، انگیزش متعارف و مرسوم آن را که همان خانه داشتن قمری بر شاخ سرو یا عاشق بودن قمری بر سرو است، زدوده و انگیزش جدیدی برای این بن‌مایه خلق کرده است: بلندآوازگی سرو در مقام معشوق زیبا به دلیل نالهٔ قمری در مقام عاشق. چنان‌که دیده می‌شود، مدعای «بلندآوازگی سرو» به زبان منتقدان شعر همان دوره، «طرف وقوع» ندارد. استعاره‌ای ذهنی و انتزاعی است که موجب سیالیت بن‌مایهٔ مورد نظر شده است.

می‌بینیم که در شعر سبک هندی اولاً توجه به بن‌مایه‌های شعری فراوانی معناداری یافته است و از دیگر سو، بن‌مایه‌ها مبنای مضمون‌تراشی‌های گوناگون شاعران شده، در موارد بسیار انگیزش و معنای متعارف و سنتی خود را از از دست داده و انگیزش جدیدی یافته‌اند.

۵. بن‌مایهٔ سرو و قمری در شعر صائب

صائب تبریزی به دلیل کمیت بالای اشعار و هم به دلیل دلبستگی فراوان به بازی با بن‌مایه‌های شعری، بیش از هر شاعر دیگری در تاریخ ادبیات فارسی، سرو و قمری را دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌ها و بازی‌های شاعرانه قرار داده است و به همین نسبت، ویژگی سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر او بیش از دیگر شاعران بازتاب دارد.

بن‌مایهٔ قمری/ فاخته و سرو در مجموعهٔ اشعار او حدود سیصد بار آمده است. این میزان استفاده، بیانگر علاقهٔ صائب به این بن‌مایهٔ به‌خصوص است. از این میان، او حدود شصت انگیزش جدید از این بن‌مایه انتزاع کرده است؛ به این صورت که اولاً، چنان‌که سبک شخصی و دوره‌ای اوست، تمایل بسیار به برقراری شبکه‌های گوناگون تناسب، در پیرامون این بن‌مایه دارد؛ مثلاً به تناسب سرو و قمری، از تعبیرهایی چون «آزاد» برای سرو و «طوق» برای قمری بهره گرفته، آزادی سرو را دربرابر بندگی قمری می‌نشاند. یا از تعابیر دیگری چون صدای «کوکو»، «رنگ خاکستری»، «بی‌وفایی» و بسیاری موارد دیگر در تناسب با قمری بهره جسته و از آن طرف تعابیری چون«پای در گل بودن»، «راستی»، «بالندگی» و مواردی دیگر را در تناسب با سرو به کار برده است.

دیگر اینکه با استفاده از ظرفیت تناسبات شبکه‌ای پیرامون سرو و قمری، آن را دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌های فراوان و گاه متناقض قرار داده و از این طریق انگیزش‌های فراوان و جدیدی پیرامون این بن‌مایهٔ واحد تنیده است.

در ادامه فهرست ۵۸ انگیزش گوناگون که در مجموعهٔ اشعار صائب از بن‌مایهٔ سرو و قمری انتزاع شده است، آمده است. گفتنی است که این موارد بنا به احصاء این پژوهش جمع‌آوری و دسته‌بندی شده‌اند و ممکن است با احصاء یا تفسیرهای دیگر، آمار دیگری حاصل شود.

۱. طوق قمری همچون زنّاری بر پای سرو است:

حسن سرکش کافر از جوش هواداران شود　　دارد از هر طوق قمری سرو زناری جدا
(صائب، ۱۳۷۱: ۹/۱)

۲. طوق قمری همچون حلقه‌ای بر گوش سرو آزاده است:

حلقه‌ها در گوش سرو از طوق قمری می‌کشد　　گر به گلشن ره فتد سرو خرامان تو را
(همان: ۱۷)

۳. طوق قمری اسباب گرفتاری (بندگی) اوست:

سرو از فریاد قمری ترک رعنایی نکرد　　نیست از حال گرفتاران خبر آزاد را
(همان: ۲۷)

چنان‌که در موارد ۲ و ۳ دیده می‌شود، شاعر سبک هندی، به‌واسطهٔ دلبستگی فراوان به برقرای نسبت‌های متعدد در شعر، بن‌مایه‌ای ساده را به انواع نسبت‌ها، همچون آزادگی سرو و طوق داشتن قمری، پیوند می‌دهد. از سوی دیگر می‌بینیم که چگونه یک بن‌مایهٔ ثابت محمل انگیزش‌ها و مفهوم‌های متعدد و گاه متناقض می‌شود. گاه همچون مورد ۲ سرو خاصیت بندگی می‌یابد و گاه چون مورد ۳، قمری.

۴. قمری به‌واسطهٔ رنگ کبود خود، چون خاکستری بر سر سرو است:

سرو از قمری به سر صد مشت خاکستر فشاند تـا بـه سـنبل راه دادی شـانهٔ شمشـاد را
(همان: ۲۸)

۵. طوق قمری برای سرو جلوه‌ای مثبت می‌یابد و همچون «کمند وحدت» دیده می‌شود:

طوق قمری سرو بستان را کمند وحدت است نیســت از زنجیــر پــروا مــردم آزاد را
(همان)

۶. سرو از طوق قمری همچون دامی برای به دست آوردن یار بهره می‌جوید:

می‌کند از طوق قمری دام‌ها در خـاک، سـرو تا به دام آرد مگر آن سرو خوش‌رفتـار را
(همان: ۳۱)

۷. برای توجیه (حسن‌تعلیل) بالندگی سرو، قمری را همچون مرید او می‌انگارد:

سرو صائب از هجوم قمریان بالد بـه خـویش از مریـدان بـاد نخـوت می‌فزایـد پیـر را
(همان: ۳۶)

۸. طوق قمری، همچون حلقهٔ فتراک است برای سرو:

داروگیر حسن از عشق است در هرجا که هست طوق قمری حلقهٔ فتـراک باشـد سـرو را
(همان: ۹۷)

۹. طوق قمری چون نعلی برای سرو است:

گذارد سرو را از طوق قمری نعل در آتش به هر گلشن که آن سرو سهی‌بالا شود پیدا
(همان: ۱۶۴)

۱۰. طوق قمری دیدهٔ حیران سرو است:

ز طوق قمریان می‌شد سراپا دیدهٔ حیـران اگر می‌دید سرو بوستان آن قد رعنـا را
(همان: ۱۷۰)

۱۱. طوق قمری چون کمان و قامت سرو چون تیر است:

کمان می‌کرد طوق قمریان را قد چون تیـرش اگر می‌دید سرو بوسـتان آن سـرو قامـت را
(همان: ۱۸۱)

۱۲. قمری به‌واسطهٔ طوق، سر خود را بر فتراک سرو آویخته است:

ننازد چون به بخت سبز خود قمری در این گلشن؟ که بر فتراک سرو از طوق می‌بندد سر خود را
(همان: ۱۸۳)

۱۳. سرو از خجلت، سر در زیر پر قمری دارد:

سر از خجلت ز زیر بال قمری برنمـی‌آرد مگر دیده است سرو بوستان آن قد مـوزون را؟
(همان: ۲۱۲)

۱۴. طوق قمری چون آغوش تنگی برای سرو است:

گرچه چون قمری ز کوکو نعل وارون می‌زنیم قد کشیدن‌های سرو از تنگی آغوش ماست
(همان: ۴۸۳/۲)

انگیزش سوارشده بر این موتیف هیچ‌گونه منطق شعری یا طبیعی ندارد: قدکشیدن سرو بدین سبب است که قمری او را تنگ در آغوش گرفته و با کوکو گفتن نعل وارون می‌زند.

۱۵. طوق قمری آغوشی عاشقانه است که موجب بالیدن سرو می‌شود:

حسن را آغـوش عاشـق پلـهٔ نشوونماسـت　　از فشار طوق قمری سـرو بالیـدن گرفـت
(همان: ۶۹۶)

۱۶. طوق قمری زیور سرو است:

حسن بالادست را آرایشی چون عشق نیسـت　　طوق قمری سرو را بهتر ز خلخال زر است
(همان: ۴۹۲)

۱۷. دلدادگی قمری به سرو «پاس غلط» است:

قمـری از پـاس غلـط دل برنمـی‌دارد ز سـرو　　ورنـه از سـرو سـهی آن قـد رعنـا بهتـر اسـت
(همان: ۴۹۸)

چنان‌که می‌بینیم صرف مضمون‌سازی و ایجاد نسبت‌های جدید سبب دگرگون کردن کامل انگیزش سنتی این بن‌مایه و جایگزین کردن آن انگیزش با انگیزش‌ای کاملاً عکس است. عشق قمری به سرو فعلی اشتباه و غلط شمرده شده است.

۱۸. طوق قمری چون چشمی است که حسود سرو است:

چشم بـد بسـیار دارد در کمـین آزادگـی　　طوق قمری سرو را چشم حسود دیگر اسـت
(همان: ۵۰۰)

اوج سیالیت یک بن‌مایه را در این تعبیر می‌توان دید. قمری نه‌تنها دلدادهٔ سرو نیست؛ بلکه همچون چشمی حسود برای سرو است. الزام به خلق مضمون تازه سبب شده است که شاعر طوق قمری را تنها به دلیل گردی آن همچون چشمی مجسم کند و از آنجا که آزادگی بدخواهان بسیار دارد و سرو نیز آزاده است، پس طوق قمری چشمی بد برای آزادگی سرو است.

۱۹. طوق قمری همچون آغوشی گستاخ است:

هم‌چو طوق قمریان آغوش ما گستاخ نیست　　جلوه‌ای از دور از آن سرو روان ما را بس است
(همان: ۵۰۵)

۲۰. نوای قمری طعنه‌ای بر بی‌حاصلی سرو است:

طعنهٔ بی‌حاصلی بر سرو ای قمری مـزن　　برگ سبزی ارمغان مردم موزون بـس اسـت
(همان: ۵۰۹)

باید پرسیدن دلیل اینکه قمری طعنهٔ بی‌حاصلی به سرو می‌زند چیست؟ سیالیت بن‌مایه در این است که قمری‌ای که اینجا طعنه‌زن سرو است، جای دیگر عاشق و دلدادهٔ اوست. دیگر اینکه مصداق مردم موزون چه کسانی هستند و ربط برگ سبز به مردم موزون چیست؟ جز اینکه شاعر دو تعبیر موزون بودن سرو، که این هم خود تعبیری ذهنی و انتزاعی است، و برگ سبز داشتن آن را مبنا قرار داده است برای ساختن چنین حکمی که مصداق مشخصی ندارد.

۲۱. قمری نه عاشق سرو، که مهاجمی است که دوش سرو آزاده را گرانبار می‌کند:

از هجوم قمریان بر سـرو می‌سـوزد دلـم　　دوش آزادان به زیر بار دیدن مشکل است
(همان: ۵۲۵)

۲۲. قمری سر در زیر بال دارد؛ چراکه بر او سخت است که سرو را همسایهٔ خار و خس ببیند:

برنیارد سر ز زیر بال اگر قمری رواست سرو را با خاروخس هم‌دوش دیدن مشکل است
(همان: ۵۲۶)

۲۳. طوق قمری همچون خمیازه‌ای است:

همچو طوق قمری از سرو سهی در بوستان قسمت ما زان قد رعنا همین خمیازه‌ای است
(همان: ۵۹۸)

۲۴. قمری دلباخته و عاشق سرو است:

در بهارستان یکرنگی شراب و خون یکیست بلبل و گل سرو و قمری لیلی و مجنون یکیست
(همان: ۶۰۱)

انگیزش بن‌مایهٔ سرو و قمری در این بیت همان انگیزش قدیم در سنت شعر فارسی و همردیف گل و بلبل و لیلی و مجنون است.

۲۵. قمری مایهٔ سنگین‌باری سرو است:

سرو را خم کرد بار آشیان قمریان بار خود نتوان به دوش مردم آزاده بست
(همان: ۶۰۹)

۲۶. طوق قمری، حلقهٔ بیرون در سرو آزاده است و نتواند که موجب گرانباری او شود:

طوق قمری حلقهٔ بیرون در شد سرو را گردن آزادگان بار سلاسل برنداشت
(همان: ۶۶۷)

۲۷. قمری نقش پای سرو است:

قمریی بر لوح خاک از نقش پایش نقش بست سرو من هر جا که با آن قامت موزون گذشت
(همان: ۶۷۶)

صرف رعایت نسبت باعث سرودن این بیت است. چون معشوق سرو است، پس نقش پایش هم تواند قمری بودن.

۲۸. قمری مشت خاکستری بر کف سرو است:

گر نمی‌خواهد که در پای تو ریزد رنگ عشق سرو از قمری به کف چون مشت خاکستر گرفت؟
(همان: ۶۹۳)

قمری چون مشت خاکستری بر کف سرو است و سرو می‌خواهد این مشت خاکستر را به‌عنوان رنگ عشق در پای معشوق بریزد. خاکستر اشاره به رنگ خاکستری قمری دارد. اما ربط آن با عشق نامشخص است.

۲۹. سرو تیغ زهرداده‌ای دارد که طوق قمری خط امانی دربرابر آن است:

حذر نمی‌کنم از تیغ زهردادهٔ سرو که طوق عشق چو قمری خط امان من است
(همان: ۸۵۲)

بر اساس مضمون‌سازی صورت‌گرفته در این بیت، مناسبت سرو و قمری نه عشق که نوعی دشمنی و تخاصم است.

۳۰. قمری شوخ‌چشمی است که چشمش به جلوهٔ سرو است:

چشم قدح به جلوهٔ مینای باده است　　این شوخ‌چشم قمری سرو پیاده است
(همان: ۹۶۸)

۳۱. قمری همچون تعویذی برای سرو است:

نیل چشم زخم باشد حسن را خط امان　　از هجوم قمری ای سرو خرامان سر مپیچ
(همان: ۱۱۱۶)

۳۲. سرو پای در گل است و قمری نباید حاجت خود نزد او برد:

وای بر آن‌کس که چون قمری در این بستان‌سرا　　حاجت خود پیش سرو پای در گل می‌برد
(همان: ۱۱۵۰/۳)

۳۳. طوق قمری خلخال پای سرو است:

حسن را آرایشی چون چشم پاک عشق نیست　　طوق قمری سرو را مستغنی از خلخال کرد
(همان: ۱۱۶۸)

۳۴. طوق قمری حلقهٔ غلامی در گوش سرو است در برابر یار:

در گلستانی که شمشاد تو آید در خرام　　بهر سرو از طوق قمری حلقهٔ گوش آورد
(همان: ۱۱۷۵)

۳۵. قمری همچون چشم حیران سرو است در برابر یار:

سروها از طوق قمری سربه‌سر گردیده چشم　　دست بر دل محو شمشاد خرامان تواند
(همان: ۱۲۱۳)

۳۶. سرو موزون است؛ همچون مصرعی که قمری بهر سرودن آن سوز دل بسیار کشیده و جامه خاکستری کرده است:

جامهٔ خاکستری از سوز دل پوشیده‌اند　　قمریان تا مصرعی چون سرو موزون کرده‌اند
(همان: ۱۲۲۱)

۳۷. کوکوی قمری نعل وارون و به مثابهٔ ردگم‌کنی است؛ چراکه او سرو را زیر پر خود دارد:

سرو را هرچند آورده‌ست زیر بال‌وپر　　هم‌چنان قمری ز کوکو نعل وارون می‌زند
(همان: ۱۲۳۰)

۳۸. طوق قمری دیده‌بان سرو است:

حسن سرکش را دعای جوشنی چون عشق نیست　　طوق قمری دیده‌بان سرو روان را بس بود
(همان: ۱۲۸۳)

۳۹. طوق قمری انگشتر پای سرو است:

حسن زندانی بود در حلقهٔ فرمان عشق　　طوق قمری سرو را انگشتر پا می‌شود
(همان: ۱۳۱۳)

۴۰. سرو عاشق قمری است:

در میان عاشقان من بی‌نصیب افتاده‌ام　　ورنه قمری سرو را در زیر بال‌وپر کشید
(همان: ۱۳۵۲)

می‌بینیم که این انگیزش کاملاً عکس انگیزش سنتی از بن‌مایهٔ سرو و قمری است. یعنی به‌جای اینکه قمری عاشق سرو باشد، سرو عاشق قمری است. صرف مضمون‌سازی و حرکت از لفظ به سوی معنی باعث چنین برداشتی از این بن‌مایه شده است.

۴۱. طوق قمری حصار و زندان سرو است:

ز طوق قمریان گردد حصاری سرو از خجلت به هر گلشن که آن شمشادبالا جلوه‌گر گردد
(همان: ۱۳۷۴)

۴۲. طوق قمری زنجیری بر پای سرو است:

تماشای خرام او جنون می‌آورد، ترسم که طوق قمریان زنجیر بر سرو چمن گردد
(همان: ۱۳۷۹)

۴۳. قمری کمر خدمت است بر میان سرو دربرابر یار:

چو احرام تماشای چمن آن سیم‌بر بندد ز طوق خود به خدمت سرو را قمری کمر بندد
(همان: ۱۱۱۶)

۴۴. طوق قمری نشان بندگی او دربرابر سرو است:

ز طوق بندگی راه نفس شد تنگ بر قمری همان سرو از رعونت دست تمکین بر کمر دارد
(همان: ۱۴۱۷)

۴۵. طوق قمری زناری بر کمر یار است:

مرا بیگانه کرد از دین و ایمان سروبالایی که طوق قمریان را بر کمر زنار می‌سازد
(همان: ۱۴۶۲)

این بن‌مایه در بیت حاضر در سست‌ترین شکل خود آمده است. معشوق چگونه از طوق قمریان زنار می‌سازد؟ صرف ایجاد تناسب بین سرو و قمری هدف شاعر بوده است.

۴۶. سرو همچون معشوق پابرجایی است که خلاص از عشق او برای قمری میسر نیست:

بنای عشق محکم گردد از معشوق پابرجا کجا قمری خلاص از سرو پادرگل تواند شد
(همان: ۱۴۸۹)

۴۷. رنگ خاکستری قمری، زنگ از قامت سرو نمی‌زداید:

دل نفس بیهده سوزد به صفاکاری جسم زنگ از سرو به خاکستر قمری نرود
(همان: ۱۷۳۰/۴)

۴۸. طوق قمری رکابی است که سرو پای در آن می‌دارد:

آن شاخ گل همانا خواهد به باغ آمد کز طوق قمریان سرو پا در رکاب دارد
(همان: ۲۱۴۳)

۴۹. قمری حلقهٔ زه است برای سرو چون خدنگ:

حلقهٔ زه‌گیر شد قد خدنگ سرو را طوق قمری ز انفعال قامت موزون یار
(همان: ۲۱۹۴/۵)

۵۰. رعنایی و کشیده قامت بودن سرقمری باری بر دوش سرو آزاده است:

بـــر دل آزادگـــان هرگـــز نمی‌گـــردم گـــران همچو قمری بـار دوش سـرو بسـتان نیسـتم
(همان: ۵۳۳۷)

۵۱. دراصل سرو گرفتار قمری است، اما قمری را به‌واسطهٔ طوقش گرفتار می‌بیند:

عبث از طوق قمـری نعـل وارون می‌زنـد هـر دم به صد دل سرو پیش او گرفتار است مـی‌دانم
(همان: ۵۵۹۴)

۵۲. طوق قمری برای سرو، حصار عافیت است:

حصار عافیت شد طوق قمری سروبستان را مکن پهلو تهی ای سرو بالا از کنار مـن
(همان: ۳۰۲۶/۶)

۵۳. طوق قمری، چشم سرو است که با دیدن معشوق شاعر حیرت‌زده گشته است:

چشم حیرت وام می‌گیرد ز طـوق قمریـان سرو در وقـت خـرام قامـت دلجـوی تـو
(همان: ۳۱۴۶)

۵۴. کوکوی قمری در پای سرو، نعرهٔ بی‌خودانهٔ اوست:

بی‌خودان از جستجو در وصل فارغ نیستند قمری از حیرت همان کوکو زند در پـای سـرو
(همان: ۳۱۴۹)

۵۵. قمریان مایهٔ استغنای سرو هستند؛ همچون پری که مایهٔ شتاب تیر است:

تیر را از بال و پر بی‌رحمـی افـزون می‌شـود از هجوم قمریان افـزود اسـتغنای سـرو
(همان)

۵۶. قمری همچو خاکستری برای زدودن رنگ کدورت از سرو است:

چرا زنگ کدورت از تو دارد سـرو در خـاطر؟ ز خاکستر اگر آیینه گردد روشن ای قمـری
(همان: ۳۲۹۷)

۵۷. طوق قمری زرهی زیر قبای سرو است:

ز بس اندیشه سرو از قامت آن دلربا دارد ز طـوق قمریـان دایـم زره زیـر قبـا دارد
(همان: ۱۴۱۴/۳)

۶. نتیجه

در نگاهی کلی، بسیاری از ابعاد زیبایی‌شناختی شعر سبک هندی را می‌توان واکنشی به سنّت شعر فارسی قبل از آن دانست و از این رهگذر اقسام تعاملات شاعران این دوره را با متون متقدم تبیین نمود. یکی از وجوه شاخص تمایز شعر سبک هندی از شعر پیش از آن، میزان و چگونگی کاربرد بن‌مایه‌های شعری است. در تحقیق حاضر، دیده شد که اقبال شاعران سبک هندی، به‌ویژه صائب تبریزی، به کاربرد بن‌مایه‌های شعری به‌سبب بسامد بالا، از جملهٔ عناصر سبک‌ساز شعر ایشان است. دیگر اینکه تمایل این شاعران به دستکاری بن‌مایه‌های سنّتی در راستای نوآوری‌های شاعرانهٔ خویش مشهود است. ایشان از طریق تغییر در تداعی یا انگیزش بن‌مایه‌های سنتی، آنها را به شیوه‌ای جدید عرضه می‌کنند و به این صورت، نقش خلاقانهٔ خود را در تطور شعر فارسی جست‌وجو می‌کنند. افراط در این گرایش، در کنار توجه فراوان به مضمون‌سازی، که

از شاخصه‌های مهم شاعران سبک هندی است، سبب شده است که گاه این تداعی‌ها یا انگیزش‌های جدید از یک بن‌مایهٔ واحد، تنوع و تکثر بسیار پیدا کند و در مواردی منجر به انتزاع دلالت‌های متناقض و یا متضاد از آن بن‌مایهٔ واحد شود. در تحقیق حاضر از این وضعیت به «سیالیت بن‌مایه‌ها» در شعر سبک هندی و به‌ویژه صائب تبریزی تعبیر شد. این ویژگی را می‌توان یکی از شاخصه‌های معنایی در شعر سبک هندی به شمار آورد. در ادامه جهت تبیین این ویژگی، بن‌مایهٔ سرو/ فاخته و قمری، به‌عنوان نمونه، در مجموعهٔ غزلیات صائب تبریزی بررسی شد. وی حدود ۳۰۰ بار از این بن‌مایه بهره برده و در این میان حدود ۶۰ انگیزش یا تداعی گوناگون از این بن‌مایهٔ واحد انتزاع نموده است که گواهی است بر ویژگی سیالیت بن‌مایه‌ها در دستگاه شعری وی. این رویکرد را می‌توان در باب دیگر بن‌مایه‌های شعر صائب و سبک هندی مبنا قرار داد و از این رهگذر تصویر دقیق‌تری از تغییر ذائقهٔ شعری در دوران مورد بحث ارائه نمود.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیک (۱۳۳۷)، *آتشکدهٔ آذر*، چاپ سیدجعفر شهیدی، تهران، نشر کتاب.

اشرف مازندرانی (۱۳۷۳)، *دیوان*، چاپ سید محمدحسن سیدان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

امیر معزی (۱۳۱۸). *دیوان*، چاپ عباس اقبال آشتیانی، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

بهار، محمدتقی (۱۳۴۹)، *سبک‌شناسی*، ج ۳، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، ج ۲، تهران، علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، ج ۲، تهران، نیلوفر.

تقوی، محمد و دهقان، الهام (۱۳۸۸). *موتیف چیست و چگونه شکل می گیرد؟*. نقد ادبی، ش ۲ (۸) ، ۳۱-۷.

حافظ (۱۳۶۲)، *دیوان*، چاپ پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.

پارسانسب، محمّد (۱۳۸۸)، «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ... »، *نقد ادبی*، ش ۲ (۵)، ۷-۴۰.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، *طرز تازه*، تهران، سخن.

خاقانی (۱۳۷۳)، *دیوان*، چاپ ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.

خجندی، کمال‌الدین مسعود (۱۳۳۷)، *دیوان*، چاپ عزیز دولت‌آبادی، تبریز، کتابفروشی تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، *شاعر آینه‌ها*، تهران، آگاه.

صائب تبریزی (۱۳۷۱)، *دیوان*، چاپ محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی.

فرخی سیستانی (۱۳۷۱)، *دیوان*، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.

فردوسی (۱۳۸۴)، *شاهنامه*، چاپ آ. برتلس و سعید حمیدیان، ج ۹، تهران، قطره.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۱۳۹۹)، *دیوان (غزلیات و رباعیات)*، چاپ محمدرضا ضیاء، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف فارسی*، تهران، امیر کبیر.

نظیری نیشابوری (۱۳۸۹)، *دیوان*، چاپ محمدرضا طاهری، تهران، نگاه.

وحشی بافقی (۲۵۳۵)، *دیوان*، چاپ حسین نخعی، تهران، امیرکبیر.

References

Azar bigdeli, Lotf-Ali Beg (1958), *Atashkadeh-ye Azar*, Edited by Seyyed Jafar Shahidi, Tehran, Nasher-e Ketab. (In Persian)

Ashraf-e Mazandarani (1994), *Divan*, Edited by Mohammad-hassan Seyyedan,Teran, Dr. Mahmoud Afshar Foundation. (In Persian)

Mu'izzī (1939), *Divan*, Edited by Abbas Eqbal Ashtiani, Islamiye Bookstore. (In Persian)

Bahar, Mohammad-Taqi (1970), Stylistics, Vol. 3, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

——— (2003), *Bahar And Persian Litrrature*, by Mohammad Golbon, Vol. 2, Tehran, Elmi- Farhangi. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2009), *Short Story in Iran*, Tehran, Niloufar. (In Persian)

Parsa-Nasab, Mohammad (2009), Motif: definitions, types, functions, etc, *Journal of Literary Criticism*, 2 (5), 7-40. (In Persian)

Hāfez (1983), *Divan*, Edited by Parviz Natel Khanlari, Tehran, Kharazmi. (In Persian)

Taqavi, Mohammad & Dehghan, Elham (2009), What is a motif and how is it formed?, *Journal of Literary Criticism*, 2 (8), 7-31. (In Persian)

Genette, Gerard (1982), Palimpsestes: La literature au second degre. Paris, Seuil.

Hassanpour-Alashti, Hussain (2005), *Tarz-e Taze*, Tehran, Sokhan. (In Persian)

Khāqānī (1994), *Divan*, Edited by Ziaeddin Sajjadi, Tehran, Zavvar. (In Persian)

Khojandi, Kamaleddin Masoud (1958) *Divan*, Aziz Dowlat-Abadi, Tabriz, Tehran Bookstore. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza (1987), *Shaer- e Ayenaha*, Tehran, Agāh. (In Persian)

Sāeb Tabrizi (1992). *Divan*, Edited by Mohammad Qahraman. Tehran, Elmi-Farhangi. (In Persian)

Farrukhi Sistani (1992), *Divan*, Edited by Mohammad Dabir-Siaqi, Tehran, Zavvar. (In Persian)

Ferdowsi (2005), *Shahnameh*, Edited by Bertels & Hamidian, Vol. 9, Tehran, Qatreh. (In Persian)

Kamaleddin- Esmaeel Isfahani (2020) *Divan* (Ghazals & Rubaiat), Edited by Mohammad-reza Zia, Tehran, Dr. Mahmoud Afshar Foundation. (In Persian)

Mosaheb, Gholamhossein (2002), *The Persian Encyclopedia*, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Naziri Nishabouri (2010), Divan, Edited by Mohammad-reza Taheri, Tehran, Negāh. (In Persian)

Vahshi Bafqi (1976), Edited by Divan, Hussain Nakhaei, Tehran, (In Persian)

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

University of Tehran Prees

Report a Plagiarism

(Plagiarism of Risal al-Quds and Ghalatat al-Salekin by Qutb al-Din Jami in Hadiqa al-Haqiqah)

Homayon Shekari

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: homaion83@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article
(P 141-162)

Article history:

Received:
1 October 2022

Received in revised form:
10 February 2023

Accepted:
13 March 2023

Published online:
15 March 2023

Keywords:

ABSTRACT

The purpose of writing this article is to report the different aspects of plagiarism. This plagiarism happened in the sixth century (A.H.) in the city of Torbat Jam in northeastern Iran. There, the successor and grandson of Sheikh Ahmad Jami, Qutb al-Din Muhammad Jami, stole two books from Rozbahan Baghli Shirazi (*Rasala al-Quds* and *Ghalatat al-Salekin*). Qutb al-Din Muhammad Jami was known among mystics and scholars of that time, and he was considered a mystical writer. Rozbahan lived before Qutbuddin. He is a great mystic. A mystic who has written more than fifty books. His books are taken all over Iran. It seems that Qutb al-Din was unaware of this issue. Qutb al-Din has included two books of Rozbahan in one volume and presented them to the audience under the name of *Hadiqah al-Haqiyah*. To start the work, it was necessary to determine who the books were written by. I have provided a lot of evidence to identify which author each book belongs to. In this article, I have determined with what tricks Qutb al-Din did this plagiarism. In order to hide his plagiarism, he asked the scholars of his time to confirm the authenticity of his writings. I have examined these confirmations from another point of view. I have also determined which manuscripts of Rozbahan's books he had access to. For this purpose, I have compared the manuscripts of the books. Qutb al-Din stole Rozbahan's books but did not agree with all his opinions. In the investigation of this plagiarism, I have examined the difference in the views of these two people. These differences can be called ideological differences.

This article is done by descriptive analytical method.

Examining and comparing Roozbahan's books with Qutb al-Din Muhammad's *Hudiq al-Haqiq* shows that he stole Rozbahan's *Risal al-Quds* and *Ghalatat al-Salekin*, with minor changes, and presented them in his own name. The concern of convincing the audience has caused Qutb al-Din to change some signs of dependency of Rozbahan's books and remove others in a process that we have called the process of personalization. The most important characteristics of personalization of the text are: removing Rozbahan's rejection, modifying some of his views, extensive quoting of poems attributed to Sheikh Jam's family, adding the text of Sheikh Jam's treatises and adding personal views; In addition, in order to stay away from the disciples' question, he has asked the elders approved by Sheikh Jam's family to confirm that the text of *Hadiqa al-Haqiyah* is in accordance with Mustafa's Shariah; But now we know that Qutb al-Din, in this way, sought to prove the dependence of this work on himself and remove the accusation of plagiarism. The issue of including the poems of Sheikh Jam and his family in Hadiqah is also one of the issues to consider. By comparing the poems in the treatises and Hadiqa, it became clear that Qutb al-Din did not follow the trust in attributing poems and attributed other people's poems to Sheikh Ahmad Jam. Based on this, the attribution of the poems to the narrators claimed by Qutb al-Din is seriously doubtful.

Some changes applied in the course of this plagiarism have gone beyond a simple difference and can be called an ideological difference. Differences in topics such as al-Tabas, unity, hearing, the expression of mystical experiences and the issue of vision are among these ideological differences. The revelation of this plagirismalso helps to examine the etymology of Rozbahan treatises. In this way, by examining the degree of correspondence between the versions of *Risal al-Quds* and *Ghalatat al-Salekin* with Hadiqa al-Haqiqah, we can approach the original version of Rozbahan's treatises. In the review of the versions, it was found that version "A", which was written in 817-822 A.H., is the closest version to the versions of *Hadiqa al-Haqiqah* and the closest version to the version approved by Rozbahan.

Plagiarism, Rozbahan, Qoutb al-Din Mohammad Jami, Risala al-Quds, Ghalatat al-Salekin, Hadiqa al-Haqiqah.

Cite this article: Shekari, Homayon (2023), "Report a Plagiarism (Plagiarism of Risal al-Quds and Ghalatat al-Salekin by Qutb al-Din Jami in Hadiqa al-Haqiqah)", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 141-162, 10.22059/jpl.2023.349307.2105

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

گزارش یک رباش

(حلّ *رسالة‌القدس* و *غلطات‌السّالکین* روزبهان به‌وسیلهٔ قطب‌الدّین‌محمّد جامی در *حدیقة‌الحقیقه*)

همایون شکری
گروه دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: homaion83@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۶۲-۱۴۱)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

در پژوهش حاضر به‌روش تحلیلی-توصیفی، برای نخستین بار، مهم‌ترین جنبه‌های یک رباش ادبی بررسی شده است؛ با این توضیح که قطب‌الدّین محمّد جامی، نوه و جانشین شیخ احمد جام، دو رسالهٔ روزبهان (*رسالة‌القدس* و *غلطات‌السّالکین*) را ربوده و از ترکیب این دو اثر، کتاب *حدیقة‌الحقیقه* را ساخته است. در این پژوهش، ابتدا، به فرآیند شخصی‌سازی رباش ادبی قطب‌الدّین پرداخته‌ایم و جنبه‌های مختلف این فرآیند را بررسی کرده‌ایم. قطب‌الدّین از بزرگان مورد تأیید خاندان شیخ جام خواسته است که تأیید کنند که محتوای حدیقه با شریعت مصطفوی مطابقت دارد. ما پس از نقد دیدگاه‌هایی که پیش از این به چرایی این درخواست پرداخته‌اند، امکان دیگری را در بازخوانی نیّت اصلی قطب‌الدّین مطرح کرده‌ایم. یکی از مهم‌ترین و چالش‌برانگیزترین مسائل در مقایسهٔ دو رسالهٔ روزبهان و اثر قطب‌الدّین، بررسی اختلاف دیدگاه‌های ایشان است. با بررسی و مقایسهٔ آثار، مشخّص شد که این دو عارف در موضوعاتی متعدد دیدگاه‌های متفاوتی دارند. این امر موجبات تغییر ایدئولوژیک متن رساله‌های روزبهان را فراهم آورده است. در پژوهش حاضر به برخی از تغییرات ایدئولوژیک این رباش ادبی نیز پرداخته‌ایم. با وجود اینکه رباش ادبی محرز است، باید گفت که نسخه‌های حدیقه می‌تواند در تصحیح رساله‌های روزبهان مورد استفاده و استناد قرار بگیرد؛ بنا بر این ما کوشیده‌ایم مشخّص کنیم نزدیک‌ترین نسخه به نسخهٔ مورد استفادهٔ قطب‌الدّین کدام نسخه بوده است.

کلیدواژه‌ها: انتحال، رباش ادبی، روزبهان، قطب‌الدّین محمّد جامی، *رسالة‌القدس*، غلطات‌السّالکین، *حدیقة‌الحقیقه*.

استناد: شکری، همایون (۱۴۰۱)، «گزارش یک رباش (حلّ *رسالة‌القدس* و غلطات‌السّالکین روزبهان به‌وسیلهٔ قطب‌الدّین‌محمّد جامی در *حدیقة‌الحقیقه*)»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۴۱-۱۶۲. 10.22059/jpl.2023.349307.2105

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
CC BY NC

۱. مقدمه

کتاب‌های *رسالةالقدس* و *غلطات‌السّالکین* آثاری ویژه و مهمّ در میان آثار روزبهان هستند. او در *غلطات‌السّالکین*، به گستردگی، به آفات سلوک پرداخته است. این امر در میان صوفیّه کم‌سابقه بوده است. احتوای این رساله بر انحراف‌های اخلاقی و طریقتی، این اثر را در جایگاهی ویژه در میان آثار صوفیان می‌نشاند. اگر از انتقادهای پراکنده در دیگر متون بگذریم، می‌توان گفت در زبان فارسی این اثر بی‌نظیر است.

روزبهان در دوازده فصل *رسالةالقدس* به شرح اصطلاحات رایج در میان صوفیّه پرداخته است. در سبب نظم این کتاب ماجرایی نقل شده است که یادآوری آن با موضوع این پژوهش بی‌ارتباط نیست. طبق آنچه روزبهان در مقدّمهٔ *رسالةالقدس* آورده است، بازرگانی به نام «ابوالفرج» او را از استدعای نوشته‌ای دربارهٔ عشق از طرف یاران خراسان، برادران ماوراءالنّهر و مشایخ ترکستان آگاه می‌کند. روزبهان با نوشتن *رسالةالقدس* بدین استدعا پاسخ می‌گوید (روزبهان، ۱۳۵۱: ۷). بدین ترتیب، این رساله و به احتمال، چند اثر دیگر، از جمله *غلطات‌السّالکین*، به آن دیار رفته است و در میان طالبان دست‌به‌دست می‌شده است.

دربارهٔ ارتباط ابوالفرج و خاندان شیخ جام اطلاعاتی در دسترس نیست؛ همچنین ما نمی‌دانیم رساله‌های روزبهان چگونه و در چه زمانی در دسترس اعضای خاندان شیخ جام قرار گرفته است. آنچه می‌توان به طور قطع گفت این است که قطب‌الدّین محمّد بن مطهّر بن احمد جام نامقی، نوه و جانشین شیخ، به دو رسالهٔ روزبهان دسترسی داشته است. او این دو رساله را «بر سر روضهٔ او [شیخ احمد جام] در شهور سنهٔ احدی و اربعین و ستّمائه (۶۴۱ق)» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۷) جمع کرده است و تحت یک عنوان و به نام خود عرضه کرده است. انگیزهٔ او از فراهم آوردن این کتاب کسب جاودانگی است: «امید داریم که چون در این کتاب نظر کنند ما را به دعای خیر یاد دارند تا ما در میان ایشان مرده نباشیم» (همان: ۹). او که خود را صاحب «غیرت دین» معرّفی می‌کند، مطالب کتاب را برآمده از سماع وعظ پدر، عمو و همچنین مطالعهٔ آثار شیخ جام و مشایخ و پیران دیگر می‌داند (همان: ۸). در هر حال، این اثر در میان خاندان شیخ بسیار مورد توجّه بوده است. پژوهشگران نیز در اهمّیّت این کتاب متّفق هستند. موحّد در اهمّیّت این کتاب می‌نویسد: «از جهت احتوا بر عقاید و سخنان شیخ جام که خواننده را با طرز فکر و اصولی که در خانقاه او مورد نظر بوده آشنا می‌سازد» (همان، ۱۳۴۳: ۱۷). قطب‌الدّین برای این اقدام تمامی نشانه‌های وابستگی اثر به روزبهان را زدوده است. او طیّ فرآیند شخصی‌سازی در این رمایش ادبی، شعرهایی را که منتسب به اعضای خاندان شیخ است، به متن افزوده است. پژوهشگران وجود این اشعار را یکی از وجوه اهمّیّت این کتاب می‌دانند. قطب‌الدّین در برخی مواضع، به نوشته‌های شیخ رجوع کرده و از آثار او چندخطّی را نقل کرده است. علاوه‌براین، بسیاری از واژگان و ترکیب‌ها را تغییر داده است و نحو جملاتی را دگرگون ساخته است. با این حال پس از مقایسهٔ آثار، انتحال ادبی او آشکار می‌شود.

حدیقةالحقیقه تاکنون دوبار چاپ شده است و در هیچ‌کدام از این دو چاپ به احتمال انتحال این اثر اشاره نشده است. در دیگر پژوهش‌های پیرامون این دو اثر نیز به این مسئله اشاره نشده است. در پژوهش حاضر، برای نخستین بار، جنبه‌های مختلف این ربایش ادبی بررسی شده است. برای بررسی این مسئله ابتدا لازم بود صحّت انتساب آثار به نویسندگان بررسی شود؛ سپس مهم‌ترین مؤلّفه‌های فرآیند شخصی‌سازی این سرقت ادبی بررسی شده است. پس از آن، برای پرهیز از اطالهٔ کلام، در یک جدول تمامی فصل‌های آثار با یکدیگر مقایسه شده است. همچنین کوشیده‌ایم برای یافتن نزدیک‌ترین نسخه به نسخهٔ مورد استفادهٔ قطب‌الدّین نخستین گام را برداریم. ماجرای تقریظ‌های متعدد *حدیقه* و درستی انتساب چند شعر در *حدیقةالحقیقه* را نیز بررسی کرده‌ایم. در پایان از چند اختلاف ایدئولوژیک میان روزبهان و قطب‌الدّین سخن گفته‌ایم.

۲. بررسی صحّت انتساب آثار

پیش از هر چیز، باید در اثبات صحّت انتساب این آثار به نویسندگان آن سخن گفت؛ زیرا تشکیک در بازخواندن این آثار به نویسندگان آن، محتمل‌ترین واکنش در برابر ادعای انتحال قطب‌الدّین است. سخن را با *رسالةالقدس* آغاز کنیم. *رسالةالقدس* را باید از آثار مسلّم روزبهان به شمار آورد؛ زیرا نشانه‌های زیادی برای اثبات این انتساب در دسترس است. نخست آنکه روزبهان در *عبهرالعاشقین* به این اثر خود اشاره کرده است: «اصناف وجد در *رسالةالقدس* گفته‌ام» (۱۳۸۳: ۱۱۷). اشارهٔ او ناظر است به فصل هشتم *رسالةالقدس* که در آنجا به وجد و اقسام آن پرداخته است (← روزبهان، ۱۳۵۱: ۵۵). دیگر قرینهٔ درخور توجّه، اشارهٔ ملاعلیجان،[۱] شارح *عبهرالعاشقین*، است. حاشیه‌نویس *عبهرالعاشقین* هنگام شرح «نظام معرفت» جملاتی را از *رسالةالقدس* روزبهان نقل می‌کند:

> چنانچه حضرت شیخ – رضی‌الله عنه– در *رسالةالقدس* می‌فرماید که «صدمات قدّوسی چون متجلّی شود به جان اهل معرفت، حلاوت جمال از مرد بستاند تا نه عاشق رعنا باشد که موحّد استوار باشد که مبادی عشق اقتضاء بندگی کند و عظمت توحید خدایی اقتضا کند» (همان: ۱۵۰).

می‌بینیم که حاشیه‌نویس *عبهرالعاشقین* نیز، آشکارا، *رسالةالقدس* را از آن روزبهان می‌داند؛ افزون بر این، باید گفت که عین این مطلب در *رسالةالقدس* موجود است (← روزبهان، ۱۳۵۱: ۱۵). این امر نشان‌دهندهٔ آن است که حاشیه‌نویس همان متنی را در دست داشته است که امروزه در دسترس ماست؛ بنا بر این قرینه، احتمال اینکه متن *رسالةالقدس* با متنی که امروزه در دسترس است متفاوت بوده باشد، منتفی است. علاوه بر اینها، نویسندگان شرح احوال شیخ نیز که از نوادگان او بودند، *رسالةالقدس* را از آن شیخ می‌دانسته‌اند (شرف‌الدّین ابراهیم، ۱۳۴۷: ۱۹؛ عبداللطیف، ۱۳۴۷: ۳۴۱).

افزون بر این، شواهد درون‌متنی زیادی را می‌توان برشمرد که مؤیّد درستی انتساب این آثار به روزبهان باشد. برای پرهیز از طولانی شدن سخن، به ذکر یک مورد بسنده می‌کنیم. نخست

---

۱. نام این شارح تنها در عبهرالعاشقین چاپ نوربخش آمده است و هیچ اطلاعاتی از او در دست نیست.

باید گفت که روزبهان «را در عشق زبانی دیگر است» (روزبهان، ۱۳۸۹: ۳۲۷). عملکرد او در نام‌گذاری تجربه‌های عرفانی با دیگران متفاوت است. تا جایی که می‌توان برای اصطلاحات وضع شدهٔ او واژه‌نامه‌ای مستقلّ ترتیب داد. یکی از اصطلاحات ویژهٔ او، «التباس» است. از دید روزبهان در التباس «حقّ به لباس هستی» درمی‌آید (شکری و دیگران: ۱۳۹۹: ۱۴۸). این اصطلاح، با این معنای ویژه، تنها در آثار روزبهان به کار رفته است؛ بنا بر این، می‌توان گفت که به کار رفتن واژهٔ التباس نشان‌دهندهٔ این است که آن اثر یا از آن روزبهان است یا وابسته به دستگاه فکری و اعتقادی او (← روزبهان: ۱۳۵۱: ۴۱- ۴۲، ۴۶ و ...).

غلطات‌السّالکین را نیز باید از آثار مسلّم روزبهان دانست؛ زیرا در اغلب منابع کهن و متأخّری که فهرست آثار روزبهان در آنها درج است، به این اثر او اشاره شده است (←جنید شیرازی، ۱۳۶۶: ۲۴۵؛ عبداللطیف، ۱۳۴۷: ۳۴۲ و آریا، ۱۳۶۳: ۶۹). به نظر می‌رسد قول ماسینیون مبنی بر اینکه نسخهٔ ملّی پاریس (به شمارهٔ ۱۸۵۱) با عنوان رسالهٔ *النکات*، همان *غلطات‌السّالکین* است، درست نیست (← روزبهان، ۱۳۸۳: ۷۶). برای ردّ این ادعا باید گفت که در هیچ یک از فهرست آثار روزبهان، چنین نامی در میان آثار روزبهان ذکر نشده است. نکتهٔ دیگر این است که بر اساس آنچه کربن در مقدّمهٔ فرانسوی *عبهرالعاشقین* از آغاز و انجامهٔ این اثر ذکر کرده است، این اثر، رساله‌ای مستقلّ است و هیچ ارتباطی میان آن و رسالهٔ *غلطات‌السّالکین* نیست (← همان: ۹۰)؛ بنا بر این، نوشتهٔ ماسینیون و ... دربارهٔ نسخهٔ پاریس از درجهٔ اعتبار ساقط است.

دربارهٔ *حدیقةالحقیقه* هم باید گفت که شواهد متعددی در دست است که بازخواندن این اثر به قطب‌الدّین محمّد را اثبات می‌کند. نخست آنکه اشارهٔ خود قطب‌الدّین در مقدّمهٔ *حدیقه* مؤیّد این انتساب است (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۶). گذشته از این، در آثاری که به خاندان شیخ جام پرداخته‌اند، به قطب‌الدّین و تنها اثر او، که همان *حدیقةالحقیقه* است، اشاره شده است (←بوزجانی، ۱۳۹۶: ۱۳۸). نامه‌هایی نیز در دست است که در آن به مقام عرفانی قطب‌الدّین و ارزشمندی اثر او اشاره شده است. این نامه‌ها پشتوانه‌ای دیگر در درستی انتساب این اثر به قطب‌الدّین است (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۲۳۳ – ۲۴۲). خواندن ابیات زیر از برهان‌الدّین باخرزی، گویای نگاه معاصران به قطب‌الدّین و اثر اوست:

لَقَـد صَـنَّفَ القُطب‌الهُمـام حـدیقـةً — و تَصـنیفه فـاقَ التَّصـانیف کلّهـا
فَاَضـمَر آثـارَالطَّریقَـة ضِـمنَها — و اَظهَـرَ اسـرارالحقیقـة حَلَّهـا

۳. فرآیند شخصی‌سازی متن در سرقت ادبی

بحثی که در اینجا مطرح می‌شود حاصل تأمّل در سازوکار ربایش رساله‌های روزبهان توسط قطب‌الدّین است. هرچند این موارد محدود به شیوه‌ها و سازوکار سرقت ادبی در متون مورد بررسی این پژوهش است، امّا این موارد قابل تعمیم به باقی سرقت‌های ادبی نیز هست و به گمان ما جای این مبحث در مطالعاتی که دربارهٔ سرقت‌های ادبی انجام می‌شود، خالی است. منظور از فرآیند شخصی‌سازی متن، فرآیندی است که سارق ادبی طیّ آن، ابتدا، تمامی نشانه‌های وابستگی متن مبدأ به نویسندهٔ اصلی متن را در متن نهایی پاک‌سازی می‌کند؛ سپس برای اغنای ذهن مخاطب و باورپذیرکردن

بازبستن متن به خود، مطالبی را به متن می‌افزاید. این فرآیند در هر سرقت ادبی، می‌تواند به شکل‌های گوناگونی انجام شود. با بررسی گستردهٔ گونه‌های فرآیند شخصی‌سازی، شاهد روش‌های گوناگونی از این فرآیند خواهیم بود. با جمع‌آوری و تحلیل این مصداق‌ها کلیّاتی منسجم از گونه‌های فرآیند شخصی‌سازی متن در سرقت‌های ادبی به دست می‌آید. در این پژوهش به یکی از سرقت‌های ادبی پرداخته‌ایم و طیّ آن الگوی اوّلیّهٔ بررسی فرآیند شخصی‌سازی را به دست داده‌ایم. با این امید که این بررسی‌ها منجربه کشف دیگر فرآیندهای شخصی‌سازی در سرقت‌های ادبی شود.

- حذف ردّ روزبهان: نخستین چیزی که در مقایسهٔ متن روزبهان و قطب‌الدّین به چشم می‌خورد، این است که قطب‌الدّین بر آن بوده است که ردّ آرا و باورهای عرفانی ویژهٔ روزبهان را پاک کند. هر چند این اقدام او تا حدّی ناشیانه بوده است و از عهدهٔ پاک‌کردن همهٔ نشانه‌ها و خلق متنی نو برنیامده است، امّا تلاش او در این مسیر غیرقابل انکار است. اشاره به همهٔ مصداق‌های این تلاش ضروری به نظر نمی‌رسد؛ امّا برای روشن‌شدن بیشتر این قضیّه به یکی از این موارد می‌پردازیم. قطب‌الدّین به نسخه یا نسخه‌هایی از متن رساله‌های روزبهان دسترسی داشته است و با توجّه به اشارهٔ روزبهان به چرایی نگارش *رسالةالقدس* (← روزبهان، ۱۳۵۱: ۷)، به خوبی از روند خلق این اثر آگاه بوده است. او می‌دانسته است که روزبهان به خواهش ابوالفرج این اثر را نوشته است. واضح است که حفظ این قسمت از متن موجب ایجاد سؤال‌هایی در ذهن شاگردان، پیروان و خویشان او می‌شده است؛ زیرا خوانندگان با خواندن این ماجرا در *حدیقه* به دنبال یافتن ردّ ابوالفرج و خواهش او از قطب‌الدّین در حافظهٔ خود برخواهند آمد و نیافتن سابقه و ردّ او سؤال‌های متعددی را برخواهد انگیخت؛ بنا بر این، او ترجیح داده است تمامی این ماجرا را حذف کند. حذف ماجرای خلق *رسالةالقدس* دَرِ سؤال‌های مخاطبان را بسته نگاه خواهد داشت و یکی از نشانه‌های وابستگی اثر به فردی غیر از قطب‌الدّین را پاک خواهد کرد.

- تعدیل برخی مواضع روزبهان: قطب‌الدّین به خوبی می‌دانسته است که در مسیر شخصی‌سازی متن ربوده شده، باید برخی آموزه‌های موجود در رساله‌ها را تعدیل کند؛ زیرا در خاندان شیخ جام نسبت به پذیرش برخی آموزه‌های عرفانی سخت‌گیری می‌شد و در مقابل، روزبهان دیدگاه‌های عرفانی افرادی چون حلّاج و... را پذیرفته و در شرح شطحیّات ایشان کتاب نوشته است. در نتیجه تقریب و تطبیق آموزه‌های عرفانی روزبهان با سنّت عرفانی شیخ جام، بدون تعدیل برخی دیدگاه‌های روزبهان میسّر نمی‌شده است. برای نمونه می‌توان به این مورد اشاره کرد:

> و چون در آن رسی بعد از صحو و محو و جودت به هر ذرّه‌ای اناالحقّ گوید؛ امّا حیات که بحر بقاست، در آن فانی باید بود ... (همان: ۱۷-۱۸).
>
> چون اینجا رسی بعد از صحو و محو و جودت بهرهٔ حیات باقی یابد که بحر بقاست، لکن در آن فانی باید بود (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۳۴).

می‌بینیم که قطب‌الدّین نقل عبارت «اناالحقّ» حلّاج را جایز نمی‌دانسته است؛ بنا بر این، آن عبارت را حذف کرده، به جای آن «بهرهٔ حیات باقی» گذاشته است. با توجّه به ضبط یکسان نسخه‌های *رسالةالقدس*، این تغییر حاصل تلاش قطب‌الدّین برای تعدیل دیدگاه‌های روزبهان است. در جایی دیگر قطب‌الدّین (همان: ۳۳) عبارت «سرخیل عاشقان» را که روزبهان (۱۳۵۱: ۱۶)

پیش از نقل عبارتی از پیامبرص آورده بود، حذف کرده است. گویی قطب‌الدّین، برخلاف روزبهان، خوش نمی‌داشته است که این‌گونه به پیامبرص اشاره کند یا شاید او به این مخاطبه باور نداشته است. پیداست که این شیوهٔ برخورد با متن روزبهان ناشی از بیگانگی مفاهیم مطرح شده از سوی روزبهان در نزد قطب‌الدّین است. قطب‌الدّین با تغییرهایی از این دست در پی تعدیل برخی دیدگاه‌های روزبهان و هماهنگ کردن کتاب با دیدگاه‌های شخصی خویش بوده است.

-استشهاد به شعرهایی منتسب به خاندان شیخ جام: از آنجایی که دغدغهٔ اغنای ذهن مخاطب لحظه‌ای قطب‌الدّین را رها نمی‌کند، برای هر چه شخصی‌کردن متن، بیت‌های فراوانی را در متن گنجانده است. از آنجایی که این ابیات به متن روزبهان افزوده شده است، یافتن ارتباط منطقی این ابیات با متن، در بسیاری از مواضع، بسیار دشوار است. قطب‌الدّین اغلب این بیت‌ها را به خاندان شیخ جام منسوب کرده است (۱۳۹۰: سی‌وهفت). این در حالی است که با توجّه به سابقهٔ انتحال قطب‌الدّین، اعتماد به او جایز نیست و ما او را در این امر صحیح‌الرّوایت نمی‌دانیم. در همین مقاله به ردّ انتساب برخی از این اشعار پرداخته‌ایم و به ضرورت بررسی مستقلّ صحّت انتساب اشعار به گویندگان آن در *حدیقه* اشاره کرده‌ایم. آنچه در اینجا قابل یادآوری است، این است که قطب‌الدّین با گنجاندن این اشعار در دل رساله‌های روزبهان در پی شخصی‌ساختن متن بوده است. او با بالابردن حجم اشعار منتسب به خاندان شیخ جام، به مخاطب این‌گونه القا می‌کند که *حدیقةالحقیقه* اثری است برآمده از سنّت عرفانی شیخ جام. در حالی که بسیاری از آموزه‌های عرفانی روزبهان با سنّت عرفانی شیخ جام و خاندان او متفاوت است. در این میان، قطب‌الدّین برای باورمندکردن مخاطبان خود و کمرنگ‌کردن بیگانگی این آموزه‌ها دست به دامن انتساب اشعاری به شیخ احمد جام و خاندان او شده است که در صحّت انتساب آنها تردیدهایی جدّی وارد است.

-بهره‌بردن از متن آثار شیخ جام: قطب‌الدّین در ادامهٔ فرآیند شخصی‌سازی متن، به نقل مطالبی از شیخ جام روی آورده است. این عمل او در اثبات وابستگی این اثر به سنّت عرفانی شیخ جام بسیار مؤثّر است؛ زیرا آموزه‌های عرفانی روزبهان با آموزه‌های عرفانی شیخ احمد جام تفاوت‌هایی دارد. قطب‌الدّین با همهٔ آموزه‌های روزبهان هم‌رأی نبوده است و در برخی مواضع، گفته‌های روزبهان را یا حذف کرده یا تغییر داده است؛ امّا در برخی مواضع حفظ دیدگاه روزبهان را جایز شمرده است؛ لکن برای موجّه جلوه‌دادن این آموزه‌های عرفانی غریب که منافی آشکار سنّت عرفانی خاندان شیخ نبوده است، چاره‌ای اندیشیده است و گفته‌ها و نوشته‌های شیخ احمد جام را، به اعزاز و اکرام، در لابه‌لای سخن روزبهان گنجانده است تا از غربت این سخنان بکاهد و در میان مریدان به بدعت در سنّت شیخ متّهم نشود. نمونهٔ این امر را می‌توان «فی بیان الاحوال و الحالات» جست؛ آنجا که صحبت از «حالةالاخصّ» است. در اینجا قطب‌الدّین ابتدا، سخنان روزبهان را با اندکی تعدیل و تغییر آورده است (۱۳۹۰: ۱۲۵)؛ امّا گویی این تعدیل و تغییر متن اصلی او را قانع نکرده است؛ بنا بر این یک متن و یک شعر از شیخ و یک شعر از شهاب‌الدّین به متن افزوده است. در قدم نخست ابیاتی را از شهاب‌الدّین اسماعیل، فرزند کوچک شیخ، نقل کرده

است که یافتن ارتباط آن ابیات با متن با دشواری فراوانی همراه خواهد بود. پس از آن قطب‌الدّین مطلبی از *انس‌التّائبین* نقل کرده است (همان: ۱۲۶–۱۲۸). این مطلب که به نسبت باقی متن‌های منقول از شیخ طولانی‌تر است، برآمده از تلاش قطب‌الدّین برای توجیه آرای مطرح شده دربارهٔ حالةالاخصّ است. خود روزبهان از ادامهٔ سخن پرهیز کرده است و می‌نویسد: «هشتصدهزار از این رموز سروران راست که این صرف مبادی احوال ایشان است و آن در گفت نیاید که اگر درآید شهر شرع ویران گردد» (۱۳۵۱: ۳۱). او در پایان سخن خود، ابیاتی از حلّاج نقل می‌کند که در حدیقه نیامده است. قطب‌الدّین سخن روزبهان دربارهٔ حالةالاخصّ را از کتاب حذف نکرده است؛ امّا از بیم خوانندگان می‌نویسد: «این قدر را توقع داریم و امید واثق است که بر ما نگیرند» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۱۲۶). نقل سخنان روزبهان شاید نشانهٔ آن باشد که قطب‌الدّین در نهان با این مطلب هم‌دل بوده است و این مطلب را مخالف با سنّت عرفانی شیخ نمی‌دیده است یا شاید نشانه‌ای باشد از تغییر مواضع خاندان شیخ در یک موضوع خاصّ؛ بنا بر این به تعدیل و تغییر مطلب روی آورده است؛ امّا این نیز او را راضی نکرده است و در ادامه مطلبی طولانی از شیخ احمد نقل کرده است تا ذهن مخاطبان را اغنا کند و از سرزنش اطرافیان در امان بماند.

–افزودن دیدگاه‌های شخصی: ابراز نظرهای شخصی یکی از برجسته‌ترین و قابل توجّه‌ترین کارهای قطب‌الدّین در تکمیل فرآیند شخصی‌سازی سرقت ادبی خود است. دلایل زیادی می‌تواند محرّک او در این اقدام باشد؛ امّا با توجّه به ربایش رساله‌های روزبهان، باید به دنبال انگیزهٔ اصلی و قوی‌ترین محرّک او بود. به گمان ما قطب‌الدّین با این اقدام در پی تکمیل مصادرهٔ متن به نفع خود بوده است. او در پی آن بوده است که آموزه‌های این متن را، تا آنجا که ممکن است، به افکار عرفانی خود و خاندان خویش نزدیک کند. از آنجایی که دغدغهٔ باورپذیری انتساب *حدیقه* لحظه‌ای قطب‌الدّین را رها نکرده است، او کوشیده است شمّه‌ای از گفتارهای خود را نیز به متن بیفزاید و بدین طریق، میان گفتار و نوشتار خود هماهنگی‌هایی پدید آورده است. خلق این هماهنگی‌ها، به تبع، عامل کم‌رنگ شدن عناصری است که در سنّت عرفانی خاندان شیخ جام بی‌سابقه یا کم‌سابقه بوده است. قطب‌الدّین در مقدّمهٔ کتاب، باب سوم (فی بیان علم الشّریعة) و پایان باب چهاردهم (فی بیان تهذیب الطریق و آفاته...)، جدای از آموزه‌های روزبهان، در موضوعات مختلف اعتقادات شخصی خود را نیز نوشته است. مقدّمهٔ *حدیقه* از ردّ آموزه‌های روزبهان خالی نیست. می‌توان پس از مشخّص‌کردن نوشته‌های وام‌گرفته از روزبهان، قسمت‌های باقی‌مانده را از آن قطب‌الدّین دانست. شاید حجم این بخش اندک باشد، امّا حاوی آگاهی‌های ارزشمندی دربارهٔ زمان، مکان، نیّت و شیوهٔ کار نویسنده است (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۷–۸). همچنین در این مقدّمه با برخی از مواضع عرفانی قطب‌الدّین، از قبیل جایگاه پیر، وضع عمومی سالکان هم‌روزگار او، وظایف سالک، آداب صحبت و...، آشنا می‌شویم (همان: ۱۲–۲۲). باب سوم، محلّی برای بروز عمیق‌ترین اختلاف میان روزبهان و قطب‌الدّین است. این باب برافزودهٔ قطب‌الدّین است. بیگانگی این باب با رساله‌های روزبهان از عنوان آن پیداست؛ در حالی که عنوان اغلب باب‌ها «فی بیان علم...» است، در پیشانی این باب این عنوان آمده است: «فی بیان‌الدّین و الایمان و

الاسلام و شرایع الایمان» (قطب‌الدّین، ۱۳۴۳: ۴۴ و ۱۳۹۰: ۵۲). گذشته از این، در این باب با تقسیم‌بندی معمول علوم در نزد روزبهان به سه قسم عام، خاصّ و خاص‌الخاصّ، که در حدیقه نیز حفظ شده است، مواجه نیستیم. این باب چهارده فصل دارد که تنها در یک فصل آن تقسم‌بندی سه‌گانه رعایت شده است. این امر از اهمّیّت این باب نمی‌کاهد؛ زیرا قطب‌الدّین در این باب چکیدهٔ دیدگاه‌های خود را دربارهٔ وضع شریعت در طریقت نوشته است و از این جهت این باب،حائز اهمّیّت است. قسمت عمدهٔ باب چهاردهم *حدیقة‌الحقیقه*، در واقع، انتحال رسالهٔ *غلطات‌السّالکین* روزبهان است. این بخش نیز از دیگر مؤلّفه‌های فرآیند شخصی‌سازی مصون نبوده است؛ امّا آنچه قابل توجّه است این است که قطب‌الدّین از لغزش‌گاه‌های دیگری پرده بر می‌دارد. اشارهٔ او به مواردی افزون بر اشارات روزبهان دربارهٔ لغزش‌های مسیر سلوک، بیان‌گر مسائلی مهمّ در راه مطالعهٔ آسیب‌شناسانهٔ سنّت‌های جاری در میان سالکان در سده‌های پنجم و ششم است.

با توجّه به آنچه نوشته شد، باید گفت که دیدگاه‌های مستقلّ قطب‌الدّین در این بخش‌ها ابراز شده است؛ ابراز دیدگاهی که نه به قصد نوشتن متنی مستقلّ، بلکه با هدف تکمیل فرآیند شخصی‌سازی متن.

۴. مقایسهٔ فصل‌های *رسالة‌القدس* و *غلطات‌السّالکین* روزبهان و *حدیقة‌الحقیقه*

قطب‌الدّین فصل‌های *رسالة‌القدس* را با همان عنوان‌ها حفظ کرده است؛ امّا میان کار او با روزبهان، دست‌کم، دو تفاوت عمده مشاهده می‌شود. یکی آنکه *حدیقهٔ* قطب‌الدّین یک فصل، اضافه دارد. فصلی با عنوان «فی بیان علم الشریعة»، که روایت‌گر عقاید فقهی اوست و می‌توان حدس زد که او برای کم‌کردن احتمال مخالفت مریدان با محتوای دیگر فصل‌ها، این فصل را به اثر خود افزوده است. در میانهٔ فصول کتاب نیز این تلاش دیده می‌شود. این افزوده‌ها گاه عامل اضافه‌شدن یک یا چند زیرعنوان شده است. برای نمونه، او هنگام سخن‌گفتن دربارهٔ سماع، در فصل ششم، کوشیده است که با اضافه‌کردن روایتی از شیخ احمد جام نامقی (۵۳۶ق) جواز سماع را اثبات کند. دیگر تفاوت در فصل‌بندی فصول *حدیقة‌الحقیقه* قطب‌الدّین با رساله‌های روزبهان این است که او مطالبی را که روزبهان بدون عنوان خاصّی در فصول مختلف مطرح می‌کرده است، در زیرعنوان‌هایی که اغلب وام گرفته از کلام روزبهان هستند، تفکیک کرده است. علاوه بر این دو نکته، باید گفت که قطب‌الدّین رسالهٔ مستقلّ *غلطات‌السّالکین* روزبهان را در انتهای کتاب خود و در فصلی جداگانه با عنوان «فی بیان تهذیب‌الطّریق و آفاته و کیفیّات غلطاته» آورده است. نصیری جامی این فصل را «یکی از غنی‌ترین منابع شناخت انحطاطات نظام خانقاهی عصر مؤلّف» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: سی‌وشش) می‌داند. این سخن، سخن درستی است؛ امّا ثبت و ضبط این انحطاط‌ها را مدیون روزبهان هستیم نه قطب‌الدّین محمّد.

ذکر یک نکته در اینجا ضروری است و آن اینکه پس از بررسی عنوان فصول و زیرعنوان‌ها روشن می‌شود که فصل‌بندی *حدیقه*، به کلّی، تحت تأثیر رساله‌های روزبهان است و اثری از خلّاقیّت در آن به چشم نمی‌خورد. با توجّه به این نکته باید گفت اینکه برخی این فصل‌بندی را

متأثّر از خواجه عبدالله انصاری (۴۸۱ق) می‌دانند (همان: سی‌وهفت)، درست به نظر نمی‌رسد. برای روشن شدن ابعاد همانندی‌های آثار، در جدول زیر تمامی فصل‌ها با یکدیگر مقایسه شده‌اند:

جدول ۱. مقایسهٔ عنوان، زیرعنوان و ترتیب فصل‌ها

رساله‌های روزبهان			*حدیقة‌الحقیقه* قطب‌الدّین محمّد		
نام رساله	شمارهٔ فصل	عنوان فصل	زیرعنوان	شمارهٔ فصل	عنوان فصل	زیرعنوان‌ها
رسالة‌القدس	۱	فی بیان حقیقت التوحید	توحید عام توحید خاص توحید خاص‌الخاص	۱	فی بیان علم التوحید	عام خاص اخص
	۲	فی بیان المعرفة	قسم عام قسم خاص قسم خاص‌الخاص	۲	فی بیان علم المعرفة	معرفةالعام معرفةالخاص معرفةالخاص
	۳	فی بیان الحالات	حال عام حال خاص حال خاص‌الخاص	۷	فی بیان الاحوال و الحالات	حالةالعام حالةالخاص حالةالاخص
	۴	فی بیان المعاملات (توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا)	عام، خاص و خاص‌الخاص	۹	فی بیان علم المعاملات (توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا)	عام، خاص و اخص
	۵	فی بیان المکاشفات و المشاهدات	عام، خاص و خاص‌الخاص	۸	فی بیان علم المکاشفات و المشاهدات	العام، الخاص و الأخص
	۶	فی بیان الخطاب	عام، خاص و خاص‌الخاص	۴	فی بیان علم الخطاب	عام، خاص و اخص
	۷	فی بیان السماع	عام، خاص و خاص‌الخاص	۶	فی بیان علم السماع	فی قواعد السماع سماع العام، سماع الخاص، سماع الأخص، فی حقیقة السماع و فی جواز السماع
	۸	فی بیان الوجد	عام، خاص و خاص‌الخاص	۵	فی بیان علم الوجد	فی حقیقة الوجد، فی وجد العام، فی وجد الخاص و فی وجد الأخص
	۹	فی بیان معرفة الارواح	عام، خاص و	۱۰	فی بیان معرفة الارواح	فی حقیقة الروح، فی صفة الروح

			خاص الخاص			(عام، خاص و اخص) و فی الأعتذار
	۱۰	فی معرفة القلب	عام، خاص و خاص الخاص	۱۲	فی بیان معرفة القلب	فی معرفة القلب و کیفیتة من حیث الصّورة، فی اسامی القلب و معانیها، فی خصال القلب، فی سلطنة القلب، فی حدیث النفس فی القلب، فی الذّکر و التّفکر، فی کیفیّة التّفکّر و فی صفة القلب
	۱۱	فی بیان معرفة العقل	غریزی، الهامی، مجازی، حقیقی. عام، خاص و خاص الخاص	۱۱	فی بیان معرفة العقل	فی کیفیة العقل، فی صفة العقل الغریزی، فی صفة العقل الالهامی، فی بیان عقل الادراکی و فی بیان عقل الحقیقی. عام، خاص و اخص
	۱۲	فی معرفة النفس	امّاره، لوّامه، مطمئنّه. عام، خاص و خاص الخاص.	۱۳	فی بیان معرفة النفس	فی حق*یقة* النفس، فی صفة النفس و اخلاقه، فی افعال النفس. عام، خاص و اخص.
	*	*	*	۳	فی بیان علم الشریعة	و هو ثلثة عشر فصول[۲]
غلطات‌السّالکین	*	*	کفر نفس، کفر عقل، کفر دل، کفر روح، غلط در اصول، فروع و منازل.	۱۴	فی بیان تهذیب الطریق و آفاته و کیفیّات غلطاته	فی مغالطات الاصول، فی مغالطات الفروع، فی مغالطات المنازل، فی ذکر حالات الاولیاء و مقاماتهم و سیرهم و کراماتهم فی سیر المأذون

۵. قطب‌الدّین محمّد به کدام نسخهٔ *رسالةالقدس* و *غلطات‌السّالکین* دسترسی داشته است؟

روشن کردن این مسئله که قطب‌الدّین به کدام نسخه از میان نسخ مختلف آثار روزبهان دسترسی داشته است، کار دشواری است؛ امّا براساس نسخه‌هایی که در اختیار مصحّحین محترم بوده است، می‌توان به نزدیک‌ترین نسخه پی برد. با توجّه به گستردگی کار و اینکه محدودکردن دامنهٔ کار بر نتایج، اثر محسوسی نداشت، مقایسه را در چهار فصل ابتدایی از دوازده فصل متن چاپ

۲. چون این فصل در *رسالةالقدس* نیست، از ذکر عنوان‌های فرعی آن خودداری شد.

شدهٔ *رسالةالقدس* با متن *حدیقةالحقیقه* محدود کردیم تا هم به هدف خود رسیده باشیم، هم از گسترش کم‌فایدهٔ دامنهٔ مقایسهٔ آثار کاسته باشیم. واضح است که بررسی نسخه‌های خطّی رساله‌های روزبهان و مقایسهٔ آنها با متن *حدیقه* نتایج دقیق‌تری به دست خواهد داد؛ امّا بر اهل فنّ آشکار است که این اقدام کاری است بسیار پیچیده، پرهزینه و زمان‌بر. به گمان ما نتیجهٔ حاصل شده از مقایسهٔ پژوهش حاضر نه‌تنها ارزشمند است، بلکه می‌تواند راه را برای دیگر پژوهشگران هموار کند. کم‌ترین فایدهٔ بحث حاضر این است که ما در نهایت متوجّه نسخه‌ای می‌شویم که، به احتمال، نزدیک‌ترین نسخه به نسخهٔ ارسال شده از سوی روزبهان به عارفان ترکستان است؛ یا اینکه به نسخه‌ای دست می‌یابیم که از نسخهٔ مورد تأیید روزبهان استنساخ شده است.

این نخستین گام است. پس از آن، با بررسی و جمع‌بندی شباهت‌ها و تفاوت‌های دیگر نسخه‌های خطّی رساله‌های روزبهان، می‌توان مادرنسخهٔ *رسالةالقدس* و *غلطات‌السّالکین* یا اعضای بازماندهٔ مادرنسخهٔ آنها را معرّفی کرد و برای تصحیح این رساله‌ها به آن/آنها بیش از دیگر نسخه‌ها اعتماد کرد. درست است که اکنون می‌دانیم *حدیقه* یک اثر مستقل نیست، امّا باید یادآور شد که در راه تصحیح رساله‌های روزبهان، نسخه‌های *حدیقه*، می‌تواند بسیار راه‌گشا باشد؛ زیرا این نسخه‌ها، به ویژه نسخهٔ موزهٔ بریتانیا که در ۷۰۶ق کتابت شده است، از کهن‌ترین تحریرهای دو رسالهٔ روزبهان به شمار می‌آید. در این مقایسه، اختلاف نسخه‌بدل‌های موجود در پاورقی *رسالةالقدس* با متن و نسخه‌بدل‌های *حدیقه* مقایسه شد. واضح است که اختلاف نسخ *رسالةالقدس* مورد توجّه ما بوده است و مواردی که ضبط نسخه‌های *رسالةالقدس* یکسان بود و متن *حدیقه* و *رساله* اختلاف داشت، که از قضا این اختلافات پرشمار هم بود، مورد بررسی قرار نگرفته است؛ زیرا این اختلاف‌ها را حاصل فرآیند شخصی‌سازی قطب‌الدّین و اعمال سلیقهٔ او می‌دانیم. طیّ بررسی این چهار فصل، ۵۲ مورد اختلاف نسخه شناسایی شد. در این میان، ضبط‌های نسخهٔ «الف» بیش از دیگر نسخه‌ها با متن و نسخه‌بدل‌های *حدیقه* هماهنگ بود. این نسخه قدیم‌ترین نسخهٔ *رسالةالقدس* است که به خودی خود می‌تواند عامل برتری آن بر دیگر نسخه‌ها باشد. یافته‌های ما نیز نشان می‌دهد که این نسخه، بیش از دیگر نسخه‌ها با نسخه‌ای قدیمی که در دست قطب‌الدّین بوده است، هماهنگ است و این را می‌توان یکی از عوامل برتری این نسخه دانست؛ بنا بر این یافته‌ها، باید گفت که نسخهٔ «الفِ» *رسالةالقدس* با درصد شباهت بسیار بالا، نزدیک‌ترین نسخه به نسخه‌ای است که قطب‌الدّین در اختیار داشته است. در جدول زیر اطلاعات مختصر نسخه‌شناسی و درصد هم‌خوانی نسخه‌ها را می‌بینید:

جدول ۲ – مقایسهٔ هم‌خوانی نسخه‌های خطّی رساله‌های روزبهان با متن *حدیقه*

توضیحات	***نسخه‌های رسالةالقدس و غلطات‌السّالکین***			
نشانهٔ اختصاری نسخه	**الف**	**ب**	**ج**	**د**
تاریخ کتابت	۸۱۷ – ۸۲۲	۸۷۷	؟	۸۳۱
کتابخانهٔ محلّ نگهداری	نعمت‌اللّهی	ملّی پاریس	نعمت‌اللّهی	نعمت‌اللّهی
درصد مشابهت	۶۲.۲۶٪	۴۷.۱۶٪	۴۷.۱۶٪	۳۵.۸۴٪

۶. ماجرای نامه‌ها

پیش از این نوشتیم که در *فرائد غیاثی* (اهل، ۱۳۵۶: ۴۷۱/۲) و پایان نسخه‌های خطّی *حدیقه* چهار تقریظ آمده است که در آنها هم انتساب این کتاب به قطب‌الدّین تأیید شده است، هم گفته شده است که مطالب مندرج در آن مطابق با شریعت و سنّت عرفانی شیخ احمد جام است (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۲۳۴ – ۲۴۲). از نوشتهٔ قطب‌الدّین این‌گونه برمی‌آید که هدف او از این درخواست، تأیید مطابقت متن *حدیقه* با شرع مصطفوی است (← مؤذّنی و ندیمی هرندی، ۱۳۹۰: ۵۸)؛ امّا بنا بر گفتهٔ مصحّح کتاب، نصیری جامی، قطب‌الدّین برای برحذر ماندن از مشغلهٔ مریدان و اعضای خاندان شیخ، نسخه‌های *حدیقه* را برای بزرگان مورد تأیید خود و اطرافیانش فرستاده است تا صحّت مندرجات متن را تأیید کنند (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۲۳۳). بر ما مشخّص نیست که آیا برخی از خوانندگان *حدیقه*، به سرقتی بودن این اثر پی‌برده بوده‌اند یا نه؛ امّا در هر حال امروزه هیچ اطلاعی از آن مخالفت‌ها و ردّ و انکارها در دست نیست. نباید از نظر دور داشت که ممکن است این تدبیر پس از مشاهدهٔ مخالفت‌ها اتّخاذ شده باشد. هر چند از دید موحّد نظر نویسندگان این نامه «از باب گزاف متداول در میان متقدّمان است که نویسندهٔ *حدیقه* را افضل علمای عالم و نوشتهٔ او را بهترین کتب اوّلین و آخرین می‌خواندند» (همان، ۱۳۴۳: ۱۹)، با این حال، با توجّه به آنچه امروز به دست ما رسیده است، باید گفت که قطب‌الدّین به هدف خود رسیده و نویسندگان چهار تقریظ موجود، برهان‌الدّین محمّد بایزیدی باخرزی، مولانا مشرف یزدی، ابوعبدالله بدرالدّین طالقانی و محمود هروی، او و اثرش را درخور ستایش دیده‌اند.

تا زمانی که قضیّهٔ رباعی قطب‌الدّین مطرح نبوده است، این استدلال که او برای «پرهیز از آسیب‌ها و چالش‌انگیزی‌های فکری عصر و نیز تبیین استناد و مرتبهٔ معرفتی اثر» (همان: ۲۳۴) از بزرگان خواسته است که داوری خود دربارهٔ *حدیقه* را بنگارند، مورد پذیرش بود. با توجّه به آنچه در نامه‌ها می‌خوانیم، این مسئله مورد توجّه نویسندگان آن نامه‌ها نیز بوده است (← همان: ۲۳۵)؛ امّا اکنون که رباعی ادبی قطب‌الدّین آشکار شده است، جای آن است که شقّی دیگر در بازخوانی نیّت مؤلّف مطرح شود. بدین ترتیب که هدف قطب‌الدّین از این درخواست، در مرحلهٔ اوّل، به دست آوردن دلایلی بوده است که او را از اتّهام سرقت رساله‌های روزبهان مبرّا کند؛ زیرا رساله‌های روزبهان، پیش از این به ترکستان فرستاده شده بود و چه بسا نسخه‌هایی از آن در خراسان موجود بوده است. با توجّه به این امر، به نظر می‌رسد دغدغهٔ اصلی قطب‌الدّین، نه فرونشاندن مشغلهٔ احتمالی مریدان، بلکه رفع اتّهام انتحال بوده است.

۷. انتساب دروغین شعرها در *حدیقة‌الحقیقه*

مصحّحان *حدیقه* هنگام برشمردن وجوه اهمیّت این اثر، به اتّفاق، به احتوای *حدیقه* بر اشعار شیخ احمد جام و خاندان او اشاره کرده‌اند (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: سی‌وهشت و ۱۳۴۳: ۱۶). بر همین اساس است که *حدیقه* را «مستندترین و نزدیک‌ترین یادگار و سند از ارزش‌های ادبی خاندان ژنده‌پیل» می‌دانند (همان، ۱۳۹۰: سی‌و نه). روی هم رفته ۵۶۰ بیت فارسی در *حدیقه* موجود است که از این تعداد ۴۲۴ بیت به خاندان شیخ احمد جام نسبت داده شده است (همان). در مقابل، در *رسالة‌القدس*

۳۱ بیت آمده است که از این تعداد ۱۳ بیت به زبان فارسی است و ۱۸ بیت به زبان عربی. در *غلطات‌السّالکین* هیچ شعری نقل نشده است. ۷ بیت از شعرهای فارسی منقول در *رسالة‌القدس* روزبهان از سنایی (۵۴۵ هق) است (← روزبهان، ۱۳۵۱: ۴۹، ۴۵ و ۷۴). ۶ بیت دیگر شامل سه رباعی است که همگی فاقد نام گوینده‌اند. این رباعی‌ها همگی در *حدیقة‌الحقیقه* نیز آمده است؛ با این تفاوت که در *حدیقه* در دو مورد به نام گوینده اشاره شده است.

اینکه الهی سیمابی در *منازل‌القلوب* یکی از رباعی‌ها را به روزبهان نسبت می‌دهد و آریا به استناد گفتهٔ او آن رباعی را در شمار رباعی‌های روزبهان گنجانده است (← آریا، ۱۳۶۳: ۱۴۹)، درست به نظر نمی‌رسد:

> امّا غرض **شیخ** معلوم است ... چنان‌که در رباعی **فرمود**، قدّس سرّه:
>
> عشق آمد جان و دل فراجانان داد معشوقه به جان خویش ما را جان داد
>
> در این مقام سالک روح اضافی را دید و واصل شد. فافهم!
>
> زین گونه پیام‌ها که او پنهان داد یک ذرّه به صد هزار جان نتوان داد
>
> (سیمابی الهی، ۱۳۴۷: ۴۲۰)

این رباعی در *مرصادالعباد* نجم رازی نیز، به همین صورت، آمده است (← رازی، ۱۳۸۹: ۲۲۴). با توجّه به اینکه تحریر نخستین این کتاب در ۶۱۸ق آماده شده است و بنا بر گفتهٔ مصحّح کتاب، نجم رازی اغلب آثار عرفانی مهمّ پیشین و همچنین آثار روزبهان را مطالعه کرده بوده است (← همان: ۷۱)، می‌توان احتمال داد که این رباعی از طریق *رسالة‌القدس* به نجم رازی رسیده باشد. آنچه این احتمال را تقویت می‌کند، این است که به گفتهٔ محمّدامین ریاحی در مقدمهٔ *مرصادالعباد*، این رباعی، در *کشف‌الأسرار* میبدی نیز آمده است (← همان : ۶۱۷)؛ امّا میان آنچه در *رسالة‌القدس* و *مرصادالعباد* آمده است با آنچه در *کشف‌الأسرار* آمده است، تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد و این تفاوت‌ها روایت‌گر نزدیکی دو متن *رسالة‌القدس* و *مرصادالعباد* است. با تذکّر این نکته که ممکن است متنی دیگر منشأ این رباعی بوده باشد که امروزه ما از آن بی‌خبر هستیم، این سخن به آن معنی نیست که ما *کشف‌الأسرار* را از دایرهٔ مطالعهٔ نجم رازی خارج کرده‌ایم. واضح است که داوری ما برمبنای شباهت‌های متن کتاب‌هاست. از آنچه نوشته شد دو نکته حاصل می‌شود: یکی آنکه، برخلاف گفتهٔ الهی سیمابی، رباعی پیشین از روزبهان نیست؛ یا دست‌کم باید پذیرفت که شکل اولیّهٔ این رباعی پیش از روزبهان در کتب عرفانی موجود بوده است. دوم اینکه بازخواندن آن به شیخ جام نیز درست نیست؛ زیرا در هیچ‌کدام از آثار مسلّم شیخ، این رباعی نیامده است. هرچند دیوان منسوب به شیخ جام از درجهٔ اعتبار و اعتماد ساقط است (مؤیّد، ۱۳۶۹: ۶۴۲) و ارجاع به آن ارج و اعتباری ندارد، امّا یادآوری این نکته خالی از فایده نیست که در آن متن نیز این رباعی نیامده است؛ بنا بر این، در حال حاضر این رباعی را باید در شمار رباعی‌های سرگردان دانست و بازخواندن آن به این دو گوینده درست نیست.

ماجرای این رباعی سرگردان به اینجا ختم نمی‌شود. با انتساب این رباعی به شیخ احمد جام، قضیّهٔ سرایندهٔ این رباعی پیچیده‌تر می‌شود. قطب‌الدّین این رباعی را دوبار نقل می‌کند و در هر دوجا آن را از سروده‌های «شیخ‌الاسلام، قدوة‌السّالکین... **احمد**» معرّفی می‌کند (۱۳۹۰: ۳۵ و ۱۳۲).

دربارهٔ محلّ نقل این رباعی نیز باید گفت که در یکی از مواضع، رباعی درست در محلّی نقل شده است (← همان: ۱۳۲) که روزبهان آن را نقل کرده بوده است (۱۳۵۱: ۴۴)؛ یعنی در فصل «فی بیان المکاشفة و المشاهدة» و در موضع دیگر، این رباعی تنها در *حدیقه* آمده است؛ بدین ترتیب جای هیچ‌گونه تردیدی باقی نمی‌ماند که قطب‌الدّین علاوه بر جعل کتاب به نام خود، از جعل شعرهایی به نام شیخ احمد جام و به احتمال، سایر اعضای خاندان شیخ جام نیز اجتناب نمی‌کرده است؛ بنا بر این، بررسی مجدّد درستی انتساب اشعار به گویندگان در *حدیقه* ضروری به نظر می‌رسد. این ضرورت از آنجا ناشی می‌شود که پژوهشگران، آگاهی‌های موجود در حدیقه را قطعی و قابل اطمینان شمرده‌اند و آن را مبنای داوری خود قرار داده‌اند و این امر سرچشمهٔ داوری‌های نادرست بسیاری بوده است. در این میان، پژوهشگرانی چون محمّدعلی موحّد با اعتماد به قطب‌الدّین، نه‌تنها این رباعی را در شمار اشعار مسلّم‌الصدور شیخ تلقّی کرده‌اند، بلکه *حدیقه* را تنها منبع موثّق و اصیل اشعار شیخ دانسته‌اند و بر همین مبنا، در قضاوت دربارهٔ شعر شیخ احمد جام با استناد به این رباعی، شعرهای شیخ را خالی از ذوق و حال نمی‌بینند (قطب‌الدّین، ۱۳۴۳: ۱۹).

در جایی دیگر قطب‌الدّین در فصل «فی بیان الوجد»، رباعی دیگری را نقل می‌کند (۱۳۹۰: ۹۹) که پیش از او روزبهان آن را در *رسالةالقدس* نقل کرده بود (۱۳۵۱: ۶۱):

یارم ز خرابات برآمد سرمست — همرنگ لب خویش می لعل به دست
گفتم: صنما من از تو کی خواهم رست؟ — گفتا: نرهد هر آن که در ما پیوست[۳]

این رباعی در قسمت «رباعیّات» *دیوان* مجعولی که به شیخ احمد جام (۱۳۷۷: ۴۵۴) منسوب است و همچنین در قسمت «غزلیّات» (!) احمد جام در *تذکرهٔ ریاض‌العارفین* (هدایت، ۱۳۴۴: ۳۹) نیز آمده است. بررسی رابطهٔ این دو اثر می‌تواند اطلاعات خوبی دربارهٔ چگونگی گردآوری اشعار شیخ در اختیار ما بگذارد؛ امّا چون این مهمّ در حوصلهٔ این پژوهش نیست از آن می‌گذریم. حضور این رباعی در دو منبع فوق شایان توجّه است؛ امّا نباید صرف حضور آن، بنا را بر این گذاشت که سرایندهٔ این رباعی شیخ احمد جام است. نکتهٔ قابل تأمّل این است که نسخه‌های کهنی از *دیوان شیخ احمد جام* در دسترس نیست؛ بنا بر این، اعتماد کردن بدان نه‌تنها خالی از اشکال نیست، بلکه برخلاف منش محققانه و روش علمی در تحقیقات ادبی است (← شیخ احمد جام، ۱۳۷۷: ۱۲). مضاف بر این، لازم به یادآوری است که حشمت مؤیّد منکر انتساب این *دیوان* به شیخ جام است (مؤید، ۱۳۶۹: ۶۴۲). به نظر می‌رسد جامع دیوان احمد جام، به اعتبار *حدیقةالحقیقه* این رباعی را در شمار اشعار شیخ گنجانده باشد. از طرفی دیگر به نظر می‌رسد نقل این رباعی در *ریاض‌العارفین* نیز حاصل اعتماد هدایت به قطب‌الدّین است؛ زیرا در هیچ جای دیگری این شعر به نام شیخ

۳. بیت دوم در *رسالةالقدس* اینگونه آمده است:

گفتم: صنما که خواهد از دست تو رست؟ — گفتا: نرهد هر آن که به ما درپیوست
(روزبهان، ۱۳۵۱: ۶۱)

نیامده است. بدین ترتیب قطب‌الدّین رباعی موجود در *رسالةالقدس* را پس از نقل گفتاری از *أنس‌التائبین* شیخ احمد جام (ر.ک: شیخ احمد جام، ۱۳۶۸: ۲۰۵) آورده و با وجود اینکه این رباعی در *أنس‌التائبین* شیخ نیامده است، دیگران به اعتبار نقل آن در *حدیقه*، آن را در شمار سرودهای شیخ احمد جام قرار داده‌اند. به نظر می‌رسد این رباعی یا از سروده‌های روزبهان است که قطب‌الدّین با آگاهی از این موضوع، از انتساب آن به خود صرف نظر کرده، یا در شمار رباعی‌های سرگردانی بوده است که به گمان خوانندگان اثر قطب‌الدّین، از جمله جامع *دیوان* شیخ و هدایت، انتساب آن به احمد جام مناقشه‌برانگیز نخواهد شد. شاید این خوانندگان از منبع اصلی آن، یعنی *رسالةالقدس*، مطّلع نبوده‌اند.

قطب‌الدّین بر آن است که گویندهٔ تمام شعرهایی را که بیت یا ابیاتی از آنها در *حدیقه* نقل شده است، معرّفی کند (۱۳۹۰: ۴۸). با این حال، از آوردن نام روزبهان پرهیز کرده است. این پرهیز او می‌تواند حاصل کوشش او برای پاک‌کردن همهٔ نشانه‌هایی است که می‌توانسته است خوانندهٔ جستجوگر را به سمت روزبهان و آثار او بکشاند؛ علاوه بر این، ممکن است در میان خاندان شیخ احمد جام و مریدان او، عناد یا مخالفتی با آرای عرفانی روزبهان بوده که قطب‌الدّین را بر آن داشته است که همهٔ نشانه‌های وابستگی این اثر به روزبهان را از *حدیقه* پاک کند. او برای نقل رباعی دیگری که در *رسالةالقدس* آمده است چاره‌ای دیگر اندیشیده است و آن را سرودهٔ «بزرگی از مشایخ کبار» معرّفی کرده است. میان ضبط کتاب *حدیقةالحقیقه* و *رسالةالقدس* (روزبهان، ۱۳۵۱: ۲۷) تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد که بدان نمی‌پردازیم؛ امّا اشاره به «بزرگی از مشایخ کبار» هم می‌تواند روایت‌گر نگاه قطب‌الدّین به مقام عرفانی روزبهان باشد، هم نشان دهندهٔ آن است که او از هویّت نویسندهٔ کتاب آگاه بوده است و به احتمال، روزبهان را سرایندهٔ این رباعی می‌دانسته است و برای حذف نام و ردّ او این صفت را برگزیده است تا خوانندگان را از جستجوی نام گوینده باز دارد. در موردی دیگر او ابیاتی را به سنایی نسبت داده است که در هیچ‌کدام از متون منسوب به او موجود نیست (← قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۱۸۶). با توجّه با آنچه نوشته شد، اکنون می‌دانیم که *حدیقةالحقیقه* متن معتبری برای جستجوی شعرهای نویافتهٔ سنایی نیست.

مسئلهٔ انتساب بیت‌ها به گویندگان در *حدیقه*، مسئله‌ای بسیار مهمّ است و بررسی تمامی این انتساب‌ها ضروری به نظر می‌رسد. اکنون می‌دانیم که کارکرد قطب‌الدّین در بسیاری از این انتساب‌ها سوال‌برانگیز است. بنابر آنچه گفته شد، باید در پذیرش این گزاره که *حدیقه* سند ارزشمندی در بررسی میراثِ ادبِ منظومِ خاندانِ شیخِ جام است، تجدید نظر کرد؛ زیرا با بررسی این سه رباعی، مشخّص شد که او نه‌تنها کتاب دیگران را به خود بسته است، بلکه گشاده‌دستانه شعرهای دیگران را نیز به شیخ احمد جام نسبت داده است. او راوی صادقی نیست و نمی‌توان به او اعتماد کرد.

۸. تغییرات ایدئولوژیک

استخراج و تبیین نظام ایدئولوژیک حاکم برخاندان شیخ جام، امری بسیار دشوار است. این دشواری ناشی از آن است که آثار شیخ جام و وابستگان به خاندان او «همواره، مورد بازبینی و تحوّلات ایدئولوژیک بوده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۴۱). این تغییرات توسط خود افراد خاندان

اعمال می‌شده است تا خاندان شیخ جام از تغییرات سیاسی و اجتماعی متضرّر نگردد؛ بنا بر این، تا جایی که ممکن است باید به دخل و تصرّف ایدئولوژیک متون وابسته به خاندان شیخ جام پرداخت. تمایل به هماهنگ‌سازی متن به ایدئولوژی و سنّت حاکم بر خاندان شیخ جام در قطب‌الدّین نیز مشاهده می‌شود؛ با این تفاوت که او متنی از متون خاندان شیخ را مورد بازبینی قرار نداده است؛ بلکه برخی معتقدات روزبهان را دگرگون کرده است. دو عامل می‌تواند انگیزهٔ قطب‌الدّین در اعمال این تغییرات باشد. یکی آنکه او می‌خواسته است دیدگاه‌های خاصّ روزبهان را حذف کند. از این حذف، دو بهره حاصل می‌شده است؛ هم در تکمیل حذف ردّ روزبهان به او یاری می‌رسانده است، هم در تکمیل پروژهٔ شخصی‌سازی متن. دیگر آنکه در جریان این تغییرات، برخی معتقدات عرفانی روزبهان که با معتقدات عرفانی شیخ احمد جام و خاندان او هماهنگ نبوده است از کتاب حذف می‌شده است و این حذف‌ها و تغییرها او را از مشغلهٔ مریدان و خویشان ایمن می‌کرده است. با وجود اینکه همهٔ این تغییرات قابل طرح و بررسی هستند، امّا پرداختن به همهٔ این تغییرات در حوصلهٔ این پژوهش نیست؛ بنا بر این، به چند نمونه از مهم‌ترین این تغییرات می‌پردازیم:

– حذف اصطلاح «التباس»: پیش از این گفته شد که التباس از اصطلاحات ویژهٔ منظومهٔ عرفانی روزبهان است. او در *رسالةالقدس* ۹ بار و در *غلطات‌السّالکین* ۲ بار از واژهٔ التباس استفاده کرده است. از مجموع این موارد تنها ۴ مورد در *حدیقه* باقی مانده است. به نظر می‌رسد ستردن گستردهٔ التباس تصادفی نباشد و قطب‌الدّین با آگاهی از نیّت روزبهان، از به کار بردن این واژه، تا حدّ ممکن، پرهیز کرده است. در مواردی نیز که این واژه سترده نشده است، یا برداشت معنای معتاد این واژه محتمل بوده است؛ چنانکه نصیری جامی، مصحّح کتاب، توضیح داده است که «التباس: اشتباه و در هم آمیختگی... گویا مؤلّف مفهوماً **الباس** (پوشاندن) را نیز در نظر داشته است» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۲۹۰)؛ یا اگر معنای اصطلاحی آن مدّنظر بوده است، قطب‌الدّین آن را به دیگران نسبت داده است. روزبهان پس از شرح منزل اوّل توحید خاصّ الخاصّ، دربارهٔ آن می‌نویسد که «و این مقام را مقام التباس در عشق نام کرده‌ایم» (۱۳۵۱: ۱۵). قطب‌الدّین برای هماهنگ‌سازی رأی روزبهان و سنّت حاکم بر خانقاه شیخ احمد، ابتدا توضیحات روزبهان را حذف کرده است و سپس چند بیت منتسب به شیخ را آورده، در نهایت برای گریز از سرزنش احتمالی اطرافیان، امور مطرح شده را به دیگران نسبت داده است: «این مقام را **التباس فی العشق** خوانند» (۱۳۹۰: ۳۲). با این کار هم توانسته است جانب شخصی‌سازی متن را مراعات کند و هم جانب احتیاط را نگاه داشته است. مهم‌تر از این موارد این است که قطب‌الدّین در راستای اعمال تغییرات ایدئولوژیک رساله‌های روزبهان، یکی از مشخّصه‌های بارز عرفان روزبهان را بسیار کمرنگ کرده است.

– حذف اشاره‌های روزبهان دربارهٔ اتّحاد: از ستردن مفهوم اتّحاد در حدیقه این‌گونه برمی‌آید که قطب‌الدّین با این نظریّهٔ حلّاج که مورد پذیرش روزبهان نیز بوده است (← ماسینیون، ۱۳۷۴: ۵۴)، همراه و همساز نبوده و تا آنجا که ممکن بوده، اشاره‌های صریح روزبهان را از متن رساله‌ها

زدوده است و متن را متناسب با دیدگاه خود تغییر داده است. حذف ۱۰ مورد از ۱۴ مورد استفاده از واژهٔ اتّحاد، بیان‌گر این است که قطب‌الدّین در پی کم‌اهمّیّت جلوه‌دادن این دیدگاه بوده است. گویی قطب‌الدّین روا نمی‌دانسته است که در مجموعهٔ خاندان شیخ احمد این دست سخنان و اندیشه‌ها رواج پیدا کند: «هر که بداند محقّق شود و از سرّ اتّحاد بیرون شود که شرط اتّحاد چنان است که عارف از تخت مقدوری بیرون شود و به قدرت حقّ تعالی قادر گردد» (روزبهان، ۱۳۵۱: ۱۶-۱۵) یا «سیر اهل آن قرب از ذات به ذات است که تجرید در آن کمال است و اتّحاد شرط آن مقام است» (همان: ۱۸)؛ به همین دلیل، این قطعه و چندین قطعهٔ دیگر را که در آن سخن از نظریّهٔ اتّحاد بوده است، حذف کرده است.

-اختلاف در بیان تجربه‌های عرفانی: از روزگار ظهور عرفان در میان مسلمانان، عارفان در مسئلهٔ جواز بیان تجربه‌های عرفانی با یکدیگر اختلاف داشته‌اند. گروهی بیان تجربه‌های عرفانی را روا نمی‌دانسته‌اند و گروهی دیگر بر بیان آشکار تجربه‌های عرفانی اصرار داشته‌اند. این اختلاف موجب تغییراتی ایدئولوژیک در انتحال قطب‌الدّین شده است. جدال پنهان قطب‌الدّین با روزبهان نمونه‌ای مینیاتوری از یک جدال عظیم است؛ همچنین نشان‌دهندهٔ آن است که این جدال تا روزگار این دو همچنان حلّ‌نشده باقی مانده بوده است. روزبهان در شمار کسانی است که از بیان تجربه‌های عرفانی دفاع می‌کند. *کشف‌الأسرار* (۱۳۹۳) روزبهان مؤیّد این نکته است که او در بیان تجربه‌های روحانی و عرفانی خود بی‌پروا بوده است. او در *رسالةالقدس* از این سیره و روش دفاع می‌کند:

> آن‌که گوید جاهل است و آن‌که نگوید معطل است. خاموشی پارسایی است. اگر نگوید ناتمام است و اگر بگوید تمام است. اگر نگوید از عقل نگوید و آن خوف است و اگر بگوید از انبساط بگوید و آن بسط است. آنکه نگفت زندهٔ صورت آمد و آن‌که بگفت زندهٔ معنی آمد. گفتن از جرأت است و آن تمامی است. ناگفتن از جبانی است و آن از ناتمامی (روزبهان، ۱۳۵۱: ۲۷).

روزبهان گویندگان را سخی می‌داند و مخالفان بیان تجربه‌های عرفانی را بخیل (همان: ۴۹)؛ امّا دیدگاه قطب‌الدّین با روزبهان متفاوت است. قطب‌الدّین برخلاف روزبهان، بیان تجربه‌های عرفانی را روا نمی‌داند. بر همین اساس، او گفته‌های روزبهان را تغییر داده است و دیدگاهی را برخلاف آنچه روزبهان ابراز کرده بود، عرضه می‌کند و می‌نویسد: «امّا قومی که در بحر معرفت غرقه گردند ناپروای هر دو کون گردند و بساط گفت‌وگوی درنوردند و اسرارْ نهفته دارند و به زبان سخن‌گفتن نیارند که: من عَرَفَ اللهَ کلَّ لِسانهُ» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۴۸). و در جایی دیگر، با تغییر گفتهٔ روزبهان (۱۳۵۱: ۴۸)، می‌نویسد:

> واجب است در هشیاری بر هشیاران که چون دانند و توانند نگویند و لازم است در مستی بر مستان که چون دانند و توانند از سر مستی گویند. برهد آن‌که نگوید؛ نرهد آن‌که بگوید و اگر مأذون نیست و بگوید از فضولی بود و کار بی‌فرمان کرده بود؛ فضولی را ادب لازم بود و هر که اسرار پادشاه بی‌فرمان او آشکار کند مستوجب سیاست یا عقوبت بلیغ گردد (قطب‌الدین، ۱۳۹۰: ۹۰).

با دقّت در این گفته‌ها روشن می‌شود که قطب‌الدّین برای شخصی‌سازی متن و هماهنگ ساختن آن با عقاید پذیرفته‌شده و رایج در میان خانقاه شیخ، متن رساله‌های روزبهان را دگرگون

ساخته است. بنا برآنچه گفته شد، باید شیخ احمد جام و خاندان او را در شمار کسانی جای داد که مخالف ابراز تجربه‌های عرفانی هستند.

-اختلاف دربارهٔ سماع: فریتز مایر[۴] و مؤیّد، بر آن‌اند که شیخ احمد به شدّت با سماع مخالف بوده است (← قطب‌الدّین، ۱۳۴۳: ۱۷). با سابقه‌ای که از خاندان شیخ در دست است، آنها نیز با تأسّی به او نمی‌توانسته‌اند با سماع موافق باشند. برخلاف آنچه از سنّت خاندان شیخ در دست داریم، در *حدیقه* فصلی به سماع اختصاص داده شده است و در آن با احتیاط تمام سماع را برای افرادی خاصّ جایز شمرده شده است. بر اساس همین فصل است که محمّدعلی موحّد ارزیابی مؤیّد و مایر را صحیح نمی‌داند و معتقد است که برخلاف آنچه مشهور است، شیخ احمد و به تبع او، اعقاب او سماع صوفیانه را پذیرفته‌اند (همان: ۱۸)؛ امّا بهتر آن است که مطالب *حدیقه* را به حساب شیخ احمد و اعقاب او نگذاریم؛ بلکه آن را نشانه‌ای از تغییر دیدگاه بازماندگان او بدانیم. البتّه این تغییر دیدگاه با احتیاط بسیار زیادی همراه است؛ تا جایی که قطب‌الدّین، در بخشی جداگانه، سعی کرده است در جواز سماع سخن بگوید و برای اغنای ذهن مخاطبان، آن را با ذکر روایت‌هایی از شیخ احمد و باقی اعضای خاندان او، شرح کند. اینکه قطب‌الدّین تصمیم گرفته است فصل «فی بیان السماع» از *رسالة‌القدس* را حذف نکند، نشانه‌ای است از اینکه خاندان شیخ در تحریم سماع تجدید نظر کرده‌اند و حساسیّت‌های اوّلیّه دربارهٔ آن کاهش یافته است؛ امّا کیفیّت سخن‌راندن دربارهٔ سماع در نزد دو نویسنده متفاوت است. درست است که شاکلهٔ اصلی سخن قطب‌الدّین در سماع از روزبهان ستانده شده است، امّا سخن قطب‌الدّین با روزبهان تفاوت‌هایی دارد. روزبهان، بی‌پروا و به گسترگی، از سماع و اثرات نیک آن بر سالک نوشته است. در مقابل، قطب‌الدّین با احتیاط تمام، از گونه‌های مختلفی از سماع سخن گفته است. از آنجایی که پدیدهٔ سماع در خاندان شیخ پدیده‌ای نو است، هدف او از این کار این است که گونهٔ مُجاز سماع را از گونه‌های غیرمجاز تفکیک کند. او ذیل عنوان‌های روزبهان، عنوان‌های فرعی دیگری را مطرح کرده است. در حالی که روزبهان از هیچ محدودیّتی در سماع سخن نگفته است، در نزد قطب‌الدّین دایرهٔ گونه‌های مجاز بسیار تنگ است. این نکته بیان‌گر این حقیقت است که دیدگاه این دو عارف بسیار متفاوت است. همین تفاوت موجب شده است که قطب‌الدّین نه‌تنها نقل هیجان‌های قلمی روزبهان را جایز نشمارد، بلکه با احتیاط بسیار زیاد، در وضع جواز سماع، سخت‌گیرانه ظاهر شود. با توجّه به همین سخت‌گیری‌ها، برخی از پژوهشگران در انتساب حکایت‌هایی دربارهٔ همراهی قطب‌الدّین با چند فرد مشغول به سماع تردید کرده‌اند (مؤذّنی و ندیمی هرندی، ۱۳۹۰: ۶۱). بدین ترتیب در فصلی که دربارهٔ سماع است، دیدگاه‌های روزبهان به نفع قطب‌الدّین و خاندان شیخ جام تغییر یافته است.

-اختلاف در مسئلهٔ رؤیت: مسئلهٔ رؤیت مسئله‌ای مهمّ، پیچیده و گسترده در عالم اسلام است. ما قصد نداریم در این بخش به آن بپردازیم. هدف از مطرح کردن این سخن یادآوری این نکته

4 . Fritz Meier

است که در جریان انتحال *غلطات‌السّالکین* شاهد بروز یک تغییر ایدئولوژیک دیگر هستیم که بیان‌گر اختلاف دیدگاه دو عارف در مسئلهٔ رؤیت است. روزبهان هنگام برشمردن لغزش‌های سالک به مسئلهٔ رؤیت نیز پرداخته است. در میان لغزش‌هایی که در این مورد رخ می‌دهد او به مسئلهٔ رؤیت به چشم سر اشاره کرده است. در نزد روزبهان رؤیت به چشم سر «در دنیا مستحیل نیست و لکن سنّت بر این رفته است» (۱۳۵۱: ۹۴). او دیدار به چشم سر را غیرممکن نمی‌داند؛ امّا باز می‌گوید که در سنّت دینی پذیرش این مسئله محلّ تأمّل است. قطب‌الدّین این دیدگاه را نمی‌پذیرد. او هنگام نقل این سخنان، مخالفت خود را با تغییر فعل «نیست» به «است» و حذف جملهٔ بعدی آن نشان داده است: «جماعتی از ایشان دعوی رؤیت کنند در دنیا به چشم سر و آن در دنیا مستحیل است» (قطب‌الدّین، ۱۳۹۰: ۲۰۶). تغییر این فعل، بیان‌گر یک تغییر ایدئولوژیک دیگر است. این اختلاف موجب شده است که قطب‌الدّین دیدگاه روزبهان را دگرگون کند و به کلّی، دیدار چشم ظاهر را منکر شود. این تغییر نیز در راستای شخصی‌سازی متن و هماهنگ‌سازی متن با دیدگاه حاکم بر خاندان شیخ است.

۹. نتیجه

بررسی و مقایسهٔ رساله‌های روزبهان با *حدیقة‌الحقیقه* قطب‌الدّین محمّد گویای آن است که او، *رسالة‌القدس* و *غلطات‌السّالکین* روزبهان را، با تغییراتی اندک، ربوده و به نام خود عرضه کرده است. دغدغهٔ اغنای مخاطب، قطب‌الدّین را بر آن داشته است که طیّ یک فرآیند که ما آن را فرآیند شخصی‌سازی خوانده‌ایم، برخی مشخّصه‌های وابستگی رساله‌های روزبهان را دگرگون کند و برخی دیگر را حذف کند. مهم‌ترین مؤلّفه‌های شخصی‌سازی متن از این قرارند: حذف ردّ روزبهان، تعدیل برخی دیدگاه‌های او، نقل گستردهٔ شعرهای منتسب به خاندان شیخ جام، افزودن متن رساله‌های شیخ جام و اضافه‌کردن دیدگاه‌های شخصی؛ علاوه بر این، او در ظاهر برای دورماندن از مشغلهٔ مریدان، از بزرگان مورد تأیید خاندان شیخ جام، خواسته است که اذعان کنند که متن با شرع مصطفوی مطابقت دارد؛ امّا اکنون می‌دانیم که قطب‌الدّین بدین واسطه، در پی اثبات وابستگی این اثر به خود و رفع اتّهام انتحال بوده است. مسألهٔ درج اشعار شیخ جام و خاندان او در *حدیقه* نیز از مسائل قابل تأمّل است. با تطبیق اشعار موجود در رساله‌ها و *حدیقه* روشن شد که قطب‌الدّین در انتساب اشعار امانت را رعایت نکرده است و شعر دیگران را به شیخ احمد جام منتسب کرده است؛ بنا بر این صحّت انتساب شعرها به گویندگان مورد ادعای قطب‌الدّین مورد تردید جدّی است. برخی تغییرات اعمال شده در جریان این رابیش ادبی از یک اختلاف ساده گذشته است و می‌توان آنها را اختلاف ایدئولوژیک خواند. اختلاف در مباحثی همچون التباس، اتّحاد، سماع، بیان تجربه‌های عرفانی و مسئلهٔ رؤیت از جملهٔ این اختلاف‌های ایدئولوژیک است. آشکارشدن این رابیش ادبی به بررسی نسخه‌شناسی رساله‌های روزبهان نیز کمک می‌کند. بدین ترتیب که با بررسی میزان مطابقت نسخه‌های *رسالة‌القدس* و *غلطات‌السّالکین* با *حدیقة‌الحقیقه* می‌توان به نسخهٔ اصیل رساله‌های روزبهان نزدیک شد. در بررسی نسخه‌ها، مشخّص شد که

نسخهٔ «الف» که در تاریخ ۸۱۷–۸۲۲ هـق کتابت شده است، نزدیک‌ترین نسخه به نسخه‌های *حدیقةالحقیقه* است و نزدیک‌ترین نسخه به نسخهٔ مورد تأیید روزبهان.

منابع

آریا، غلامعلی (۱۳۶۳)، *شرح احوال و آثار و مجموعهٔ اشعار به‌دست آمدهٔ شیخ شطاح روزبهان فسایی (بقلی شیرازی)*، تهران، روزبهان.

اهل، جلال‌الدّین یوسف (۱۳۵۶)، *فرائد غیاثی*، چاپ حشمت مؤیّد، ج ۲، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

بوزجانی، درویش‌علی (۱۳۹۶)، *روضةالریاحین*، چاپ حسن نصیری جامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رازی، نجم‌الدین (۱۳۸۹)، *مرصادالعباد*، چاپ محمّدامین ریاحی، چ ۱۴، تهران، علمی و فرهنگی.

جنید شیرازی، معین‌الدّین ابوالقاسم (۱۳۶۶)، *شدُّالدزار فی حطّ الوزار عن زوّار المزار*، چاپ محمّد قزوینی، تهران، نوید.

روزبهان بقلی شیرازی (۱۳۵۱)، *رسالةالقدس و غلطات‌السّالکین*، چاپ جواد نوربخش، تهران، خانقاه نعمت‌اللّهی.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *شرح شطحیّات*، چاپ هانری کربن، چ ۶، تهران، طهوری.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *عبهرالعاشقین*، چاپ هنری کربن و محمّد معین، چ ۴، تهران، منوچهری.

ـــــــــــ (۱۳۹۳)، *کشف‌الاسرار و مکاشفات‌الانوار*، ترجمهٔ محمّد خواجوی، تهران، مولی.

سیمابی الهی، عبدالله (۱۳۴۷)، *منازل القلوب*، چاپ منوچهر دانش‌پژوه، تهران، انجمن آثار ملّی.

شرف‌الدّین ابراهیم (۱۳۴۷)، *تحفةالعرفان فی ذکر سیّد الأقطاب روزبهان*، چاپ منوچهر دانش‌پژوه، تهران، انجمن آثار ملّی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۳)، *درویش ستیهنده*، تهران، سخن.

شکری، همایون؛ ابراهیم رحیمی زنگنه و وحید مبارک (۱۳۹۹)، «تأثیر اندیشه‌های نوافلاطونی، در باب **بهره‌مندی** و **صدور**، بر وضع اصطلاح **التباس** در اندیشهٔ روزبهان بقلی شیرازی»، *حکمت معاصر*، سال ۱۱، ش ۲، ۱۳۳–۱۵۶.

شیخ احمد جام (۱۳۶۸)، *انس‌التائبین*، چاپ علی فاضل، تهران، توس.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، *دیوان شیخ احمد جام*، چاپ احمد کرمی، چ ۲، تهران، نشر ما.

قطب‌الدّین محمّد جامی (۱۳۹۰)، *حدیقةالحقیقه*، چاپ حسن نصیری جامی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـــــــــــ (۱۳۴۳)، *حدیقةالحقیقه*، چاپ محمّدعلی موحّد، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

عبداللطیف بن صدرالدّین (۱۳۴۷)، *روح‌الجّنان فی سیرة الشیخ روزبهان*، چاپ منوچهر دانش‌پژوه، تهران:، انجمن آثار ملّی.

ماسینیون، لویی (۱۳۷۴)، *عرفان حلّاج*، ترجمهٔ سیّدضیاءالدّین دهشیری، تهران، جامی.

مؤذّنی، محمّد و محمود ندیمی هرندی (۱۳۹۰)، «اطّلاعاتی دربارهٔ قطب‌الدّین محمّد بن مطهّر بن احمد جام (ژنده‌پیل) همراه با نقد بخشی از مقدّمهٔ مصحّح چاپ جدید *حدیقةالحقیقه*»، ادب فارسی، ش ۷، ۴۵–۶۶.

مؤیّد، حشمت (۱۳۶۹)، «دیوان شیخ احمدجام (ژنده پیل)»، *ایران‌شناسی*، ش ۷، ۶۴۲ – ۶۴۸.

هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۴۴)، *ریاض‌العارفین*، چاپ مهرعلی گرگانی، تهران، کتاب‌فروشی محمودی.

References

Arya, Gholam Ali, (1984), *biography, works and collection of poems obtained by Sheikh Shatah Roozbahan Fasaei (Baghli Shirazi)*, Tehran, Roozbahan.

Ahl, Jalaluddin Yusuf, (1977), *Faraed Ghiasi*, Heshmat Moayed Publishing House, Volume 2, Tehran, Farhang Iran Foundation.

Bozjani, Darvish Ali, (2017), *Rozada al-Riyahin*, Hasan Nasiri Jami Publishing House, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Razi, Najmuddin, (2010), *Mursad al-Ebad*, Mohammadmin Riahi Press, Ch 14, Tehran, scientific and cultural.

Junaid Shirazi, Moin al-Din Abul Qasim, (1987), *Shadd al-Eazar Fi Hatt al-Awazar Zowar Al-Mazar*, Mohammad Qazvini, Tehran, Navid.

Rozbahan Baghli Shirazi, (1972), *Risal al-Quds and Ghalatat al-Salekin*, Javad Nurbakhsh, Tehran, Khanqah Nematullahi.

_____ (2010), *Sharh al-shathiat*. Edited and introduced by Henry Carbone. Translation of the introduction by Mohammad Ali Amir Moazi. Sixth edition. Tehran: Tahori.

_____ (2004), *Abar al-Ashqin*, Karbon and Mohammad Moin Art Print, Ch 4, Tehran, Manouchehri.

_____ (2014), *Kashf al-Asrar and Makashfat al-Anwar*, translated by Mohammad Khajawi, Tehran, Moli.

Simabi Elahi, Abdullah, (1968), *Manazel al-Qulob*, Manouchehr Daneshpajoh Press, Tehran, National Art Association.

Sharaf al-Din Ibrahim ibn Sadr al-Din Abi Mohammad Rozbahan Secondi, (1968), *Tohfa al-Irfan fi Zikr Sayyed al-Aqtab Rozbahan*, Daneshpajoh Press, Tehran, Anjoman Asar Meli.

Shafi'i Kodkani, Mohammadreza, (2014), *Darvish Satihande*, Tehran, Sokhon.

Shekari, Homayon, Ebrahim Rahimi Zanganeh and Vahid Mubarak (2020), "The Impact of Neo-Platonic Ideas about “Participation” and “Emanation” on Rūzbahān Baqlī Shīrazī’s Notion of “Iltibās”", Contemporary Wisdom, Year 11, Vol. 2, pp. 133-156.

Sheikh Ahmad Jam, (1989), *Anis al-Taibin*, Ali Fazel Publishing House, Tehran, Tus.

_____ (1998), *Diwan Sheikh Ahmad Jam*, Ahmad Karmi Publishing House, Ch 2, Tehran, Ma.

Qutb al-Din Mohammad Jami, (2011), *Hadiqa al-Haqiqah*, Hassan Nasiri Jami Publishing House, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

_____ (1964), *Hadiqa al-Haqiqah*, Mohammad Ali Mohad Press, Tehran, Book Translation and Publishing Company.

Abd al-Latif bin Sadr al-Din Abi Mohammad Rozbehan al-Thani, (1968), *Rooh al-Jannan fi Siret al-Sheikh Rozbehan*, Manouchehr Daneshpajoh, Tehran: National Art Association.

Massignon, Louis, (1995), *Irfan Hallaj*, translated by Seyyedziad-Din Dashiri, Tehran, Jami.

Mu'azni, Muhammad and Mahmoud Nadimi Harandi (2013), "Information about Qutb al-Din Muhammad bin Motahar bin Ahmad Jam (Zhande Pil) along with a criticism of part of the preface of the revised edition of the new Hadiqa al-Haqiqah", Adab Farsi, Vol. 7, 45-66.

Moayed, Heshmat (1990), "Diwan of Sheikh Ahmadjam (Zhande Pil)", Iranology, Vol. 7, 642-648.

Hedayat, Reza Qalikhan (1965), *Riaz Al-Arafin*, Mehr Ali Gorgani Press, Tehran, Mahmoudi Bookstore.

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

From the Myth of Farr to Cosmic Energy in Ferdowsi's *Shahnameh*

Zahra Jalili[1] Abdollah Vacegh Abbasi[2]✉ Mohammadamir Mashhadi[3]

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: Jaliliii@pgs.usb.ac.ir
2. Corresponding Author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: vaceghabbasi@lihu.usb.ac.ir
3. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 163 -185)

Article history:

Received:
19 August 2022

Received in revised form:
28 November 2022

Accepted:
3 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Due to the fact that most of the works written in the field of "farr" are focused on its literal meaning, its derivatives and mythological manifestations, and also because the concept of "Farr" in our time is the basis of many topics of modern physics, including luminous aura, energy chakras and it is energy therapy, in the review of Ferdowsi's *Shahnameh*, the historical roots of "Farr" and its various forms are less mentioned in connection with the manifestations of cosmic energy. The authors, looking at the concept of "Farr" and its characteristics, with a descriptive-analytical method and a library approach They have investigated the metamorphosis of "Farr" and its connection with cosmic energies, how it has appeared in today's world issues and what are its main sources? What are the types and interpretations of "Farr" and today's manifestations, and what is the reflection of "Farr" in Ferdowsi's *Shahnameh*. This article aims to investigate the material and spiritual forms and incarnations of "farr" and its connection with cosmic energy, and to analyze and investigate its transfer from the Mehri religion to the Avesta and then from Ferdowsi's *Shahnameh* to the present age. Some of the researches that have been written in connection with the theoretical foundations of this article in the field of cosmic energy include books on traditional cosmology and modern science, the quantum ideas of Rumi, the quantum world, research in Iranian mythology, Yashta, Farrah Ezadi in the ancient Iranian monarchy. and the article "Farah, this magical and heavenly force". The conducted research shows that human beings are surrounded by a subtle energy called aura of energy. In the past, this subtle energy, especially in the area of the head chakra, was known as "farr", and it is the most important discipline that connects humans to the beyond; At first, the donors of the "farr" were Mehr and Apam Nepat, and "farr" belonged to the sun and water, but after Zoroastrianism came into use, Ahura Mazda became the donors of the "farr" and fire became its main element. In the *Shahnameh*, "farr" is the main pillar and the fundamental element and in its incarnations it is transformed into an alive creature or objects and manifests itself in the form of strength and talent in the form of beauty, wisdom and power or mysterious objects. The appearance of the "farr" in Mehri religion, Avesta and *Shahnameh* is a luminous aura, and the appearance of the "farr" has been attributed to tangible signs and forms, for example, in the Avesta, it is the bird of Verghan and Ghorm, and... after that in the *Shahnameh*, it is called Simorgh, Homa, A deer, a horse, a Jahanbin Cup, a ring, etc., and also the effect that this energy had on the head chakra and made the aura of energy around the head brighter, they called Shamse, Crown, Dastar, Dihim, etc. as well as the effect that this energy had on the head chakra and made the aura of energy around the head more luminous, were like Shamse, Taj, Dastar, Dihim, etc., of course, in the *Shahnameh*, "Farr" is a divine gift, and sometimes it shines in the form of light from the faces of kings, etc., and sometimes it is manifested in the form of a divine thought in finding secrets and breaking magic.

Keywords: Cosmic Energy, Furnace, Aura of Energy, Ferdowsi's *Shahnameh*.

Cite this article: Jalili, Zahra; Abdollah Vacegh Abbasi and Mohammadamir Mashhadi (2023), "From the Myth of Farr to Cosmic Energy in Ferdowsi's *Shahnameh*", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 163-185, 10.22059/jpl.2022.346885.2085

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

از اسطورهٔ فرّ تا انرژی کیهانی در *شاهنامهٔ* فردوسی

زهرا جلیلی [۱] | عبدالله واثق عباسی✉[۲] | محمدامیر مشهدی [۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: Jaliliii@pgs.usb.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیتان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: vaceghabbasi@lihu.usb.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (ص ۱۶۳-۱۸۵)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

سرتاسر *شاهنامه* جدال *تجسم حماسی* اهورامزدا و اهریمن یا خیر و شر و نبرد روشنایی و تاریکی است. شالودهٔ اصلی *شاهنامه* را فرّ و مبارزات فرهمندان با اهریمنان تشکیل می‌دهد. فرّ از نمادهای پرکاربرد و کلیدی در اساطیر ایران است که به مرور به صورتی گسترده در فرهنگ و حماسهٔ ملی ایران بازتاب یافته است. با توجه به اینکه اغلب مقالات نگارش یافته در زمینهٔ فرّ معطوف به معنی لفظی، مشتقات و نمودهای اساطیری آن می‌باشد که فرّ را موهبتی از سوی اهورامزدا دانسته‌اند و نیز از آنجا که مفهوم فرّ در روزگار ما اساس بسیاری از مباحث فیزیک نوین از جمله هالهٔ نورانی، چاکراهای انرژی و انرژی درمانی است، ریشه‌یابی اشکال گوناگون فرّ و پیوند آنها با تجلیات انرژی کیهانی در *شاهنامه فردوسی* مورد تحلیل و واکاوی قرار نگرفته، این مقاله بر آن است تا به بررسی گونه‌ها و تجسم‌های مادی و معنوی فرّ و ارتباط آن با انرژی کیهانی در *شاهنامه فردوسی* بپردازد و با نگاهی انتقادی و روش تحلیلی-توصیفی و رویکرد کتابخانه‌ای انتقال سیر تاریخی فرّ از آیین مهری به *اوستا* و سپس از *شاهنامهٔ فردوسی* تا عصر حاضر را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: انرژی کیهانی، فرّ، نور، هالهٔ انرژی، فیزیک کوانتوم، *شاهنامه* فردوسی.

استناد: جلیلی، زهرا؛ عبدالله واثق عباسی و محمدامیر مشهدی (۱۴۰۱)، «از اسطوره فرّ تا انرژی کیهانی در *شاهنامه* فردوسی»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۸۵-۱۶۳. 10.22059/jpl.2022.346885.2085

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

CC BY NC

۱. مقدمه

در زندگی انسان انرژی از مهم‌ترین مباحث مطرح شده است که با جهان و طبیعت پیرامون آن ارتباط تنگاتنگی داشته، در ایران دوران اساطیری نیز به نوعی همین نگرش مطرح بوده است و انسان موجودی جدای از طبیعت و کیهان تلقی نمی‌شده و انسان‌ها ارتباط خود را با طبیعت در قالب انرژی‌های ماورایی همچون خدایان و امشاسپندان و فرّ حفظ می‌کرده‌اند. «... فرض بر این بود که نوعی هارمونی، نظم مقدس و چارچوب عقلانی بر جهان حاکم است که انسان باید در حفظ این نظم بکوشد» (رضایی‌راد، ۱۳۸۹: ۱۳۶). پیروی از نظم کیهانی موجب تعادل در نظم طبیعت و موجب سعادت انسان بوده، در این زمینه انسان ناگزیر به بررسی اساطیر و پیوند آن با دوران زندگی خویش شده است.

> شناختن اساطیر تبیین دنیا و نحوهٔ وجود او در جهان را عرضه می‌دارد؛ شناختن اساطیر، همانا پی‌بردن به راز اصل و ریشهٔ همه چیز است. به بیانی دیگر، نه تنها چگونگی به وجود آمدن اشیاء دانسته می‌شود، بلکه معلوم می‌گردد آنها را در کجا باید یافت و چگونه زمانی که ناپدید شده‌اند را می‌توان دوباره پدیدار کرد (الیاده، ۱۳۹۲: ۲۲).

در این میان، یکی از مباحث اصلی در دنیای اساطیر که آن را حتی به دنیای امروز ما مرتبط ساخته، شکلی از این انرژی مانا به نام **فرّ** است؛ اعتقاد به **فرّه** به جامعهٔ کهن ایرانیان باستان مربوط است. «فرّه نیروی رابط جهان انسان و جهان خدایان است. انسان یا قبیله‌ای که وظایف خویش را دربارهٔ خود و جهان پیرامون به درستی انجام دهد، انتظار دارد ایزدان یا مظاهر طبیعت، در مقابل او را یاری دهند»(بهار، ۱۳۸۹: ۱۵۷).

در دوران معاصر نیز آگاهی کیهانی با استدلال‌های عقلانی در پی اثبات این مطلب است که «هرذره‌ای که درونش را بشکافیم، تحرکی در آن می‌بینیم، که موجب به حرکت در آوردن ذرّات درون آن شده است و این همان انرژی کیهانی است» (اسکندردوست، ۱۳۹۸: ۶۲). کلیه ذرات عالم از یک انرژی کل ساطع می‌شوند که فیثاغورث نیز آن را به شکل آتش جاودان بیان کرده‌است. انرژی جوهری یعنی انرژی واحد و خلاقی که نسبت به انرژی‌های حادث، مستقل است و وجودش وابسته به ماده و جسم دیگری نیست. نورالانوار سهروردی نیز همان انرژی قدیم و خلاق فلسفهٔ امروز است. انرژی جوهری، معادل انرژی قدیم و ازلی است که هر سه موجب پدید آمدن انرژی‌های حادث، نسبی و علّی هستند.

اهورامزدا در فرهنگ ایران باستان نیز نمود و مظهر یک چنین نور و انرژی جاودانی است؛ از نمودهای دیگر این انرژی، فرّ است. فرّ عموماً با نور و فروغ و قدرت‌های مافوق بشری همراه است که می‌توان آن را در مبحث انرژی‌های کیهانی و اشکال گذشته آن مورد ارزیابی قرار داد تا بین علم و ادبیات که از دیدگاه بسیاری، دو سویهٔ جدا از هم تلقی شده و به ظاهر متعارض‌اند، پلی برقرار گردد؛ همچنین گرچه بسیاری فرّ را موهبتی از سوی اهورامزدا می‌دانند، اما اسناد و شواهد تاریخی نشان می‌دهد که فرّ مربوط به دوران قبل از زرتشت و اهورامزداست؛ در بسیاری از پژوهش‌های انجام شده تنها به *اوستا* اکتفا شده، از این رو مقالهٔ حاضر بر آن است تا قسمت‌های مغفول ماندهٔ این زنجیره را به طور خلاصه تا به امروز بازکاوی کند.

نگارندگان با نگاه به مفهوم فرّه و ویژگی‌های آن، به روش تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای به بررسی دگردیسی فرّ و ارتباط آن با انرژی‌های کیهانی پرداخته‌اند که چگونه در مباحث به روز دنیا نمود یافته‌است.

این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است: سرچشمه‌های اصلی فرّ چیست؟ گونه‌ها و پیکرگردانی‌های فرّ کدام است؟ پیوند فرّ با انرژی کیهانی چیست، نمودهای امروزی آن کدام است و بازتاب آن در *شاهنامه فردوسی* چگونه است؟

فرّه نوعی انرژی کیهانی است که ابتدا در آیین مهری مطرح شده است و اولین فرهمندان مشی و مشیانه و صاحبان و بخشندگان فرّ، مهر و اپم‌نپات بودند که بعدها در آیین زردشت، اهورامزدا بخشایندهٔ فرّ معرفی شد. فرّه در گذشته به شکل نور، درخشش، هالهٔ نور، شمسه و... نمود داشته و گاه در *شاهنامه* به شکل پرنده یا حیوان و یا در قالب اشیاء جادویی جلوه کرده است. بین فرّ و انرژی کیهانی ارتباط تنگاتنگی است؛ می‌توان فرّ را گونه‌ای از انرژی کیهانی قلمداد کرد که جلوهٔ اساطیری به خود گرفته است و از نمودهای اثبات شده علمی آن در عصر حاضر جسم نوری یا هالهٔ انرژی است که در ارتباط مستقیم باچاکراهای انرژی بدن انسان می‌باشد و در انرژی درمانی نیز مورد بحث است؛ در ایران باستان نیز این هالهٔ انرژی بازتاب ویژه داشته و اطراف سر قدیسان و پادشاهان به وفور دیده می‌شود و تاج پادشاهی نیز از اشکال ظاهری این انرژی است که آن را نشانهٔ فرّ ایزدی می‌دانسته‌اند و همچنین فرّ در شاهنامه نیز از مباحث کلیدی است که از اشکال گوناگونی برخوردار است.

برخی از پژوهش‌هایی که در پیوند با مبانی نظری مقاله حاضر در زمینهٔ انرژی کیهانی می‌باشد، عبارت‌اند از کتاب‌های: *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید* (۱۳۸۹) از بوکهارت تیتوس، *اندیشه‌های کوانتومی مولانا* (۱۳۸۴) از محسن فرشاد، *اصول فیزیک* (۱۳۹۸) از میلاد اسکندردوست، *جهان کوانتومی* (۱۳۹۳) از برایان کاکس و جف فورشاو، *آموزش انرژی درمانی: آشنایی با نیروهای شفابخش انسان* (۱۳۷۸) از رضا رامز و همایون خرم و مقالهٔ «تأملی در هستی‌شناسی نظم کیهانی در تفکر پیشامدرن با تکیه بر نقش کانونی هرم بزرگ هستی» (۱۳۹۵) از مجتبی اعتمادی‌نیا.

در زمینهٔ فرّ نیز مقالات و کتاب‌های متعددی نگارش یافته است. از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با رویکرد متنی، می‌توان به کتاب‌های: *پژوهشی در اساطیر ایران* (۱۳۸۹) از مهرداد بهار و *یشت‌ها* (۱۳۷۷) از ابراهیم پورداوود اشاره کرد که مبانی نظری فرّه را به‌طور کامل بیان کرده‌اند. در کتاب *فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان* (۱۳۸۳) ابوالعلا سودآور نمودهای تصویری فرّ از قبیل قوچ، شمسه، نیلوفر و ... را از میان کتیبه‌ها و متون ادب فارسی جستجو نموده و سپس به بررسی سیر تحول این نمادها پرداخته است. علیقلی اعتمادمقدم در کتاب *فرّ در شاهنامه* (۱۳۵۰) و بهروز ثروتیان در کتاب *بررسی فرّ در شاهنامه فردوسی* (۱۳۵۰) نمودهای بسیاری از فرّ را در *شاهنامه* شناسایی کرده‌اند.

از میان مقالات متعدد منتشر شده دربارهٔ فرّه به موارد ذیل اشاره می‌شود: گلفام شریفی در مقالهٔ «تحول معنای واژه فرّه در متن‌های اوستایی و پهلوی» (۱۳۸۶) و فرزاد قائمی در مقالهٔ

«تحلیل انسان شناختی اسطورهٔ فرّ و کارکردهای آن در شاهنامه و اساطیر» (۱۳۹۰) به توصیف مفهوم فرّ از منظر روان‌شناسی تحلیلی و خویشکاری‌های فرّه، پرداخته‌اند.

فاطمه ماهوان و همکاران در مقالهٔ «بررسی نمادهای تصویری فرّ (با تأکید بر نگاره‌های شاهنامه)» (۱۳۹۴) به بررسی نمادهای فرّ در منابع تصویری همت گماشته‌اند و سپس نمودهای فرّ را در سه نقش مایهٔ نور، پرنده و سریر بیان کرده‌اند که در بحث نور، هالهٔ نورانی و ارتباط آن با فرّه به روشنی نشان داده شده است.

ژاله آموزگار در مقالهٔ «فرّه، این نیروی جادویی و آسمانی» (۱۳۷۴) که در نوع خود بی‌نظیر است؛ دیدگاه‌های مختلف در خصوص فرّه، به لحاظ مفهوم، ریشه‌شناسی، ماهیت فرّ و جنبه‌های ماورائی آن را در اندیشه‌های اساطیری بررسی کرده است.

کتاب‌ها و مقالات بسیاری دربارهٔ اسطورهٔ فرّ و انواع آن به رشته تحریر درآمده، که دارای ماهیت توصیفی هستند، اما هیچ‌کدام پیوند فرّ و انرژی کیهانی در *شاهنامه فردوسی* را مورد تحلیل و واکاوی قرار نداده و سؤالاتی که دغدغه این پژوهش است، پاسخ داده نشده است.

۲. سابقهٔ انرژی کیهانی در ادب فارسی

بین دیدگاه‌های فیزیک جدید و توصیفِ واقعیت از سوی عرفان و فلسفه شرقی تشابه‌هایی وجود دارد؛ فیزیک جدید، جهان ماده و صورت را در قالب رشتهٔ به هم بافته‌ای از روابط انرژی که همه چیز را در برگرفته است، توصیف می‌کند. عرفان شرق نیز در اصل، همین دیدگاه را دارد، که جهان از یک زندگی یا نیروی معنوی تشکیل شده و کل تقسیم ناپذیری است، اما بدون نتیجهٔ آزمایشگاهی، بلکه با مراقبت درونی به آن دست یافته است.

در نظریه تکامل گرایی بیان شده: «هیچ چیز از چیز دیگر نمی‌تواند به وجود آید، مگر آنکه از قبل در درون آن نهفته باشد» (کاکس و فورشاو، ۱۳۹۳: ۳۴)؛ بدین سبب هرآنچه از یک دانه یا بذر حاصل می‌شود، باید از خود همان بذر باشد. هر نوع در محدوده طبیعی که مطابق سنخ خودش است، رشد کرده و ثمراتی تولید می‌کند. نظریهٔ تکامل‌گرایی کوششی است برای سیر تکوین که تا حد زیادی فوق حسی است. «بشر خود صرفاً نمودار یک مرحله میانی در تکامل است که از ارگانیسم تک سلولی آغاز می‌شود و به نوعی به هستی فراگیر کیهانیِ متحد با خدا می‌انجامد» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۵۶).

انرژی در عالم جاری است از ابتدای آفرینش تاکنون:

> تازه شدنی که آئین حلول سال نو، نوروز، متحقق می‌سازد، در اصل تجدید و تکرار تکوین عالم است و این اساطیر آفرینش کیهان مربوط به اصل‌اند که به یاد مردمان می‌آورند چگونه کیهان پدید آمد. این نوکردن تجدید خلقتی است که برطبق الگوی تکوین و آفرینش عالم، صورت می‌گیرد (الیاده، ۱۳۹۲: ۵۰).

انسان‌ها در هر مذهب و مکتبی همواره از وجود این انرژی حیاتی آگاه بوده و آن را به اسامی مختلفی نامیده‌اند. در ایران باستان به شکل **فرّ** نمود داشته و در نزد صوفیان این نیرو به **برکت** شناخته می‌شود؛ مسیحیان آن را **آیت** می‌نامند، از طرفی پژوهشگران روسی این انرژی را به نام

پلاسمای حیاتی می‌شناسند. همهٔ این اسامی اشاره به انرژی بنیادین هستی دارد که همه‌چیز را شکل داده است (← رامز و خرم، ۱۳۷۸: ۱۶-۱۷).

در عرفان آریایی و اسلامی کالبدهایی نظیر «هورقلیا یا کالبد عنصری، نوری، مثالی، عقلی و روحانی» آورده شده که همه ارتباط مستقیم انسان با میدان انرژی حیاتی را ثابت می‌کند. بدن اثیری همچنین به عنوان عامل اصلی در دورآگاهی و فرابینی معرفی شده است. با توجه به این اصل بزرگ کیهانی است که مولانا به زیبایی می‌سراید:

گر ترا از غیب چشمی باز شد — با تو ذرات جهان همراز شد...
جملهٔ ذرات عالم در نهان — با تو می‌گویند روزان و شبان
ما سمیعیم و بصیریم و هشیم — با شما نامحرمان ما خامشیم
(مولوی، ۱۳۸۲: ۲۳۴/۳)

در این ابیات مولانا به زیبایی و رسایی هرچه تمام‌تر اشاره به ذرات تشکیل‌دهندهٔ جهان داشته که تمام آنها گویا و هوشیاراند که خود نمونهٔ بارزی از شعور ذاتی ذرات عالم است. این ابیات رسا تصدیق بارزی از آشنایی ایرانیان در گذشته نسبت به انرژی و شعور ذاتی اشیاء است.

۳. بحث اصلی

فراروان‌شناسان براین باورند که انسان به وسیلهٔ بدن بیوپلاسمایی خود با جهان هستی در ارتباط است و تحت تأثیر کُرات، میدان‌های مغناطیسی، فصول، گردش‌ماه، طوفان‌ها، بادهای‌شدید، نور، رنگ، صدا و... قرار دارد و وقتی تغییری در محیط حاصل می‌شود، طنین و تموجی در انرژی حیات انسان ایجاد می‌کند.

یکی از این انرژی‌هایی که در طول تاریخ بر زندگی انسان‌ها تأثیر بسزایی داشته و از آیین‌هایِ قدیم و اساطیر ما سرچشمه می‌گیرد **فرّ** است که به واسطهٔ آنچه یونگ آن را **حافظهٔ قومی** می‌داند، سینه به سینه انتقال پیدا کرده است. بنابراین، شعر و ادب فارسی، به‌ویژه *شاهنامه فردوسی*، می‌تواند راهنمایی برای شناخت فرّ و مظاهر آن در ادوار مختلف تاریخ باشد.

۳-۱. فرّ یا فرّه چیست؟

با توجه به این که واژهٔ «**فرّه**» از ادرکات ذهنی بسیار معروف ایرانی است، در زبان پهلوی به صورت **فرّ**[1] یا **خوَرَّه**[2] و در اوستا به شکل **خوَرنه**[3] و از ریشهٔ **ور**[4] به معنی به دست آوردن، دریافتن و خوردن آمده است (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۲۱۲). پورداوود معتقد است، «**خورنگهه**» در *اوستا* به معنی خلاصه و زبده آتش است که معادل فارسی این واژه **خرّه** یا **فرّ** است (پورداوود، ۱۳۷۷: ۵۱۰/۱). در واقع فرّه نیرویی سحر و جادو یا قدرت آتشین و درخشان طبیعت بوده‌است (رضی، ۱۳۸۱: ۱۶۷/۱). تعابیری همانند درخشش، شکوه، شوکت، شکوه پرفروغ، آتش فوق طبیعی و هالهٔ

1 . farr
2 . Xwarah
3. Xvaranah
4 . var

نور، از آن مستفاد می‌شود و نیرویی است که موجود را به مبدأ هستی و یا وجود کل پیوند می‌دهد (کربن، ۱۳۹۱: ۱۷۰/۲-۱۷۱).

فرّ مفهومی اساطیری در فرهنگ ایرانی است برخی از مشتقاتی که با این واژه آمده، عبارتند از: فرّه، فرّهی، فراهت، فرّمند، فرهمند، فرهومند، خرّه، خوره، خورنه، فرّخ، خره‌مند، خرهناک و... است و مهم‌ترین واژگان ملازم فرّ: اورنگ، اورند، بُرز، وَرج، بَغ و وخش محسوب می‌شوند.

فرّه با ستارگان و روشنان فلکی، اهورامزدا، امشاسپندان و ایزدان، ارتباط دارد و به مفهوم نیروی حیات‌بخش و خلاق، با آب‌های دریای فراخکرت و رودخانه هیرمند و هوم مرتبط است. فرّ «به معنای حالت بالقوه و نطفه‌ای و جنینی دارد که دوشن‌گیمن در آن عناصر مایع آتشین و تخم حیات، یعنی عناصری از فیزیولوژی ابتدایی را که در یونان و روم و هند نیز رایج بوده‌اند، بازشناخته است» (نیولی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۰۶-۱۰۷). فرّه وظیفه شخصی (خویشکاری) را به انسان محول می‌کند و در نقش حلقهٔ واسط میان مینو (عالم نور و معنی) و گیتی (عالم ظلمت و ماده) است.

پیشینهٔ پیدایش فرّه در ایران باستان

ابتدا باید بیان داشت، فرّ در قالب گیاه پیکری شامل مشی و مشیانه می‌شد، چنان‌که زادسپرم «در خلقت نخستین جفت بشر می‌گوید که پس از خلق مشی و مشیانه، فرّه میان ایشان برآمد تا از گیاه پیکری به مردم پیکری درآمدند» (قائمی، ۱۳۹۰: ۱۱۷). در آیین مهری بخشایندهٔ فرّ، **اپم نپات** و **مهر** بودند و عنصر مقدس آن **آب** بود و پس از انتقال به آیین زرتشت **اهورامزدا** بخشاینده فرّ گردید و مهر و اپم نپات به دلیل قدمت و دیرینگی، زیردست اهورامزدا قرار گرفتند و نمود فرّ و تقدس آن بیشتر به **آتش** منتقل گشت. شواهد تاریخی و باستانی گویای قدرتمندی این دو اسطوره است که در آیین زردشت نتوانستند آنها را از بین ببرند و با جایگزین کردن امشاسپندان و ایزدان سعی در کمرنگ نشان دادن مهر و اپم نپات کردند و آناهیتا را جایگزین اپم نپات نمودند (ابوالعلاسودآور در کتاب *فرّه ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان* به طور کامل توضیح داده است.) و در اوستا اپم نپات را فرزند آناهیتا نشان دادند:

> مهر به عنوان ایزدِ خورشید، بخشایندهٔ فرّ بود در مدت روز، و اَپم‌نَپات به‌عنوان ایزد آب‌ها، پاسدارِ فرّ بود به هنگام شب. به عبارتی دیگر، نمایندهٔ دو نیمه از یک مدارِ واحد بودند، مداری که با طلوع خورشید در آسمان شروع می‌شد و با فُرورفتنش به قعر دریاها بسته می‌شد و اما نهضت زردشت باعث شد که ما بین ایزدان، اهورامزدا به بالاترین مقام نائل شود و بر مِهر و اَپم‌نَپات تفوق پیدا کند. معذلک، بغیر از اهورامزدا، این دو ایزد تنها خدایانی بودند که در *اوستا* کماکان به صفت «اهورا» یعنی سرور موصوف شدند» (دوست‌خواه،۱۳۸۵: ۹۳۶/۲).

به واسطهٔ برابری در مقام و مسئولیت و همچنین به مناسبت باوری که اقوام هند و اروپایی داشتند این دو ایزد نسبت به فرّ دو عاملِ مکمل شدند. ایزد فرّه، به ایزد مهر و ایزد برز (اپام‌نپات) نیز وابسته بود. در مهریشت فرّه به عنوان آتش سوزان آمده و نیز چنین تفسیر کرده‌اند که «فرّ همچون مایع سیال با طبیعتی آتش‌گونه است که تخمهٔ زندگی را در موجودات بارور می‌کند» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۳۳). فرّ با نیروهایی که ایزدان دارند، متفاوت است و این اختلاف در آن است که فرّ

با همهٔ شکوهمندی و تأثیر و قدرتی که دارد، موهبتی ثابت و همیشگی نیست و با خطا یا گناه از فرد گرفته می‌شود.

۳-۲. انرژی کیهانی چیست؟

ابتدا انرژی را می‌توان به صورت ساده «**نیروی عمومی حیات**» معرفی کرد؛ قانون بقای انرژی بیان می‌کند: «انرژی نه از بین می‌رود و نه تولید می‌شود، بلکه از صورتی به صورت دیگر تبدیل می‌گردد» (اسکندردوست، ۱۳۹۸: ۱۳). حوزهٔ انرژی انسان تجلی انرژی کیهانی است که در آن ماده و انرژی به هم تبدیل می‌شوند. اگر انرژی خلاق، زنده و هوشمندانه است، پس ماده هم متحرک، زنده و آگاه است. انسان اگر در یک جهان مرده می‌زیست هرگز نمی‌توانست زنده باشد، چون یک موجود زنده هرگز نمی‌تواند در یک محیط مرده به حیات خود ادامه دهد. انسان از طریق انرژی روحی خود با کل عالم هستی مرتبط می‌شود.

انسان از طریق بدن اختری خود در ارتباط دائم با میدان الکترومغناطیس حیاتی کیهان است. این میدان طبیعتاً با از میان رفتن ماده‌ای که آن را دارا بوده از بین نخواهد رفت؛ چون میدان الکترومغناطیس جاودانی است. مجموعهٔ تمامی میدان‌های بیومغناطیسی بدن، تشکیل یک میدان بیومغناطیسی تجمع یافتهٔ بزرگ را می‌دهد که بدن انسان را احاطه کرده، **هاله**[5] یا بیوپلاسما نامیده می‌شود؛ هاله: «انرژی‌های لطیف که در اطراف بدن همهٔ موجودات اعم از زنده و غیرزنده، است» (کاکس و فورشاو، ۱۳۹۳: ۸). بدن اثیری انسان به طور مستقیم با هالهٔ اثیری که در واقع نیروی الکترومغناطیس هرذره است، در ارتباط می‌باشد و چون انسان بخش جدایی‌ناپذیر از کیهان است، قسمتی از حیات آن به طور فشرده در انسان قرار دارد. این انرژی، **جسم اثیری**، **فانتوم** یا **شبح** نیز گفته می‌شود که چون هاله‌ای گرداگرد بدن را پوشانده است و به صورت نور یا بخار یا ابر ویژه‌ای که از بدن متصاعد شود، انرژی حیات را در کانال‌های معینی درون این لایه‌ها می‌چرخاند. «در کالبد هر انسان، انرژی حیات توسط شبکهٔ گسترده‌ای به نام **چاکرا**[6]ها که ایستگاه‌های تقویت‌کننده و هدایت‌کننده انرژی هستند و درونِ کانال‌های انرژی که **نادی**[7] نامیده شده، به جریان درمی‌آید» (فرشاد، ۱۳۸۴: ۴۹۰). محققان توانسته‌اند با دستگاه تشعشع‌یاب، انرژی هالهٔ نورانی را ردیابی کنند.

با توجه به تحقیق دانشمندان معاصر، بدن بیوپلاسمی همان کالبد اختری یا اثیری، یا قالب اثیری، قالب مثالی، روح، بدن نوری، پیکر برزخی، بدن دوم، همزاد نفس، هورقلیا و انرژی روحی است که به صورت نوعی انرژی ناشناخته طبق قانون بقای انرژی، پس از متلاشی شدن بدن فیزیکی، در فضای اثیری باقی می‌ماند.

5 . Aura
6 . chakra
7 . nadi

۳-۳. انرژی کیهانی و پیوند آن با فرّ

با توجه به مباحث علمی اثبات شده، هالهٔ نورانی گرد سر افراد توجیه علمی داشته و صرفاً نتیجهٔ توهمات انسان نبوده، یکی از نمودهای این نور در دوران باستان فرّ است که دارای جلوه‌های متفاوتی است؛ در شاهنامه هرگاه از شاه فرهمند سخن به میان می‌آید، صاحب آن دارای نورانیت خاص و زیبایی و قدرت‌های مافوق بشری است. بزرگترین پیام آوران طبیعت سه عنصر رنگ، نور و صوت‌اند و در دنیا همه چیز در حال حرکت به سوی مرکز نور است.

۳-۳-۱. ارتباط نور و فرّه

حرکت پویای انسان یا هر موجود دیگری به سمت نور، تکامل و دست یافتن به آگاهی کیهانی است.

> میدان جاذبهٔ هر سیاره باید در امواج الکترومغناطیس سیاره نهفته باشد، به همین دلیل شدت نور و چگالی انرژی دارای آن چنان نیروی مغناطیسی است که هر ذره و موجود را به خود جذب می‌کند و هرچیز به سمت مرکز نور کشیده می‌شود. (اسکندردوست، ۱۳۹۸: ۸۳)

حرکت به سوی نور از یک طرف فیزیکی و از سوی دیگر عرفانی و متافیزیکی است. این نور متافیزیکی و عرفانی و قابل مقایسه با نورالانوار فلسفهٔ اشراق سهروردیست. نور مظهر و نماد آگاهی و شعور است، بنابراین رفتن به سوی نور به معنی رسیدن به آگاهی است. سهروردی معتقد است نور سرچشمه وحدت در کل هستی است.

> نورالانوار یا نور مطلق همان وجود مطلق است و تمام موجودات، وجود خود را از این منبع کسب کرده‌اند و جهان هستی چیزی جز مراتب و درجات گوناگون روشنایی و تاریکی نیست. به همین دلیل سلسلهٔ مراتب موجودات بستگی به درجهٔ نزدیکی آن‌ها با نورالانوار دارد، یعنی به میزان درجهٔ اشراق و نوری که از نورالانوار به آن‌ها می‌رسد (حلبی، ۱۳۷۸: ۹۲).

در دوران باستان انرژی کیهانی را به شکل نور و آتش و نیروهای ماورایی می‌شناختند:

> نور فیض دهنده و تابنده از عالم بالا بر نفوس فاضله که به آنان نیروی درخشش می‌بخشد... این نور را به پهلوی خُرّه [فرّا] گویند و چنان‌که زردشت گفته است، خُرّه نوری است که از ذات پروردگار می‌درخشد (رضی، ۱۳۷۹: ۵۰).

در واقع، «فرّ عنصری است که نفس با آن جهان نور را، که از جنس خودش است، درک می‌کند» (کربن، ۱۳۸۷: ۶۰).

۳-۳-۲. ارتباط هالهٔ انرژی و فرّ

فَرَّه (خْوَرِنه)، برابر با همان روان نوری، یا به تعبیر عرفا و متصوفه، جسم نوری یا هالهٔ روشن که در اروپا از آن به **آئورا**[8] نیز یاد کرده‌اند. در فلسفهٔ ودایی، از این جسم، تعبیر به جسم شمسی شده، و البته این جزء جسم سماوی است که مراد از آن فلک‌الافلاک است و این جسم نوری همچون قالب و پیراهنی است که بدن را می‌پوشاند؛ **رضی** جسم نوری را این‌گونه بیان می‌کند:

> جسم عقلی در هاله و شعاع و نوری بسته شده و جسم نوری قنداقهٔ جسم عقلی شده... روان اعلی یا جسم نوریِ وی چون یک هاله‌ای از روشنی و نور، آن را در خود گیرد، هالهٔ نور عبارت

8 . Aura

> از همین جسم نوری و یا هالهٔ آتشین بوده است، این هاله بیشتر گرد سر است، علتش این است که مراکز تجلّی این انوار عُلوی در مغز انسان است (رضی، ۱۳۷۹: ۳۴۱-۳۴۰).

در علم ثابت شده چاکرای سر از مهم‌ترین چاکراهای بدن است و از همهٔ چاکراها انرژی بیشتری دارد و درخشش و نور آن نیز بیشتر است، چاکرای سر با علامت گل نیلوفر با گلبرگ‌های باز نشان داده شده که نمود کامل بودن انرژی حیاتی بدن است و فرد در این شرایط در سلامت کامل جسمی و روانی است. گل نیلوفر در باستان نماد اپمنپات می‌باشد که بخشایندهٔ فرّ است و گل نیلوفر باز، نماد فرّ کامل است که در ایران باستان کاربرد فراوان داشته و در عصر حاضر در مبحث یوگا از این نماد استفاده می‌شود و با بحث انرژی کیهانی مطابقت دارد.

نور، آتش، خورشید و دایره چهار نماد شکل‌دهندهٔ هالهٔ تقدس معرفی شده‌اند. درواقع، ارتباطی بنیادین بین این نمادها وجود دارد و دو ویژگی مشترک دراین چهار نماد که روشنایی و شکل دایره می‌باشد، از نمودهای عینی فرّه است.

تعابیر گوناگون هالهٔ نوری عبارت‌اند از: انرژی الهی، نور ساطع از تقدس، فرّ، دایره شکوهمند، فضیلت، صدور قوه حیاتی موجود در سر، نور متعالی معرفت، قدرت، نبوغ و... به این ترتیب، می‌توان دریافت که هالهٔ نور در اساس، چه در مورد انسان‌ها و چه ایزدان، همواره با نیروهای فوق طبیعی و سماوی در ارتباط بوده است.

هالهٔ نورانی یا فرّ برای حضور و قابلیت ادراک، نیاز به کالبدهای ملموس پیدا می‌کند. نور، آتش، خورشید، چلیپا، حلقه اقتدار، دایره، سیمرغ، شاهین، گل لوتوس (نیلوفر) و ... از نمادهای فرّ می‌باشند. اکثر این نمادها در ارتباط با آسمان و گردش زمان و کیهان هستند و به عالم ماورا اشاره دارند. آموزگار این‌گونه بیان کرده است:

> ایزدمهر را با هاله‌ای از نور مجسم می‌کنند و آن هاله را نشانه‌ای از فرّه می‌دانند. افسانه‌های فراوانی دربارهٔ قهرمانان یا مادرانشان هست که در زمان تولد، نوری از آنان می‌تابد همچون داستان تولد زرتشت و بودا و حضرت محمد و... . همچنین هاله‌ای از نور که ایزدان و... بر دور سر دارند نمادی از فرّه است که در بیشتر ادیان نیز دیده می‌شود (آموزگار، ۱۳۷۴: ۱۵۵).

۳-۳-۳. ارتباط دایره و فرّ

فرّ به شکل حلقهٔ نورانی مدوری در اطراف سر نمایشگر حرکتی نامتناهی و جادوانه است که آرامش ایجاد می‌کند. «دایره سمبل روح است و افلاطون نیز روح را مانند یک کره وصف کرده است» (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۹۴). دایره نمادی برای خدای متعال، افلاک گردنده می‌باشد و همچنین دلالت بر ابدیت، درونگرایی، آرامش روحانی، حرکت جاودانه، تکرار و تبدیل روز و شب، خیر و شر و جنبه‌های روحانی دارد و درنهایت، دایرهٔ لوتوس یا نیلوفرآبی (نماد اپمنپات) از مظاهر فرّ است؛ از دیدگاه یونگ، مرکز ماندالا با کاسه نیلوفرآبی مطابقت می‌کند؛ یعنی با مسند و محل ولادت خدایان که آن را پادما می‌گویند (← بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۶۳). نسفی درخصوص دایره چنین می‌گوید: «هر که دایره تمام کرد، عالم صغیر را تمام کرد، و به‌نهایت مقام انسانی رسید و انسان کامل شد و درعالم کبیرنایب و خلیفه خدا گشت» (نسفی، ۱۳۶۲: ۳۶۱). در زمینهٔ *شاهنامه* نیز قائمی این‌گونه بیان می‌کند:

> آنچه در مرکز ابزارهایی مثل جام، حلقه (انگشتری)، دستارچه و حتی گردنبند وجود دارد، به فرد فرهمندی که آن را در اختیار دارد نیروی فراطبیعی اعطا می‌کند، کهن الگوی دایره است که با دارا بودن مفهوم کیهانی، ناخودآگاه فرد را در مسیر اتصال به تمامیت کیهانی فرایند فردیت و تعالی روانی یاری کرده‌است (قائمی، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

مرکز جغرافیای اساطیری، **خورنه**، یکی از نمودهای دایره است که سلسله کیانیان، دین زرتشت، سروش‌ها و کوه البرز که کوه اساطیری و محور جهان است، همه درآنجا قرار دارند. «خورنه به ایرانویچ نیز معروف است ... رسوخ به درون خورنه یعنی اتصال به مرکز وجود و عالم درون» (شایگان، ۱۳۸۱: ۱۹۴-۱۹۵). کوه رمز مرکز جهان بودن است، یعنی رهایی از زمان و اتصال به محور جهان که همگی به معنی بازگشت به اصل خود است. اسطورهٔ البرز بعدها در ادب فارسی با نام **قاف** نیز شناخته شد.

> کوه البرز که نماد و رمز «مرکز خلقت» است نقش بارزی در اسطوره‌های شاهنامه دارد. هبوط انسان بر کوه البرز (اسطوره کیومرث) و عروج او به عالم ملکوت (اسطوره کیخسرو) و الطاف الهی در این بازگشت (اسطوره زال) رمز وحدت وجود است (هاشمی، ۱۳۸۴: ۱۹۵).

۳-۳-۴. فرّ و خورشید

خورشید نماد جاودانگی است. نقش دایره نیز که نشان کرهٔ خورشید است، تقریباً در تمامی فرهنگ‌های باستانی نماد بی‌مرگی و ازلیت است. «نیروی خورشید را خاستگاه هالهٔ نورانی پنداشته‌اند و به همین سبب نیز آن را درشمار نشانه‌های ایزدان خورشیدی قرار داده‌اند» (ظریف‌کار، ۱۳۸۸: ۱۳۷). در *مهریشت* می‌خوانیم که «دورسر مهر را هاله‌ای زرین فراگرفته و بر فراز کوه هرا (هرائیتی یا البرز) می‌درخشد و از آنجا سرزمین آریایی را نظاره می‌کند» (ورمازرن، ۱۳۸۰: ۹۴). همچنین خورشید را دانای فلک دانسته‌اند، تاجایی که خورشید، هوش (خودآگاهی) جهان نامیده شده است (← الیاده، ۱۳۹۲: ۱۱۵- ۱۱۶)

> درواقع تاج پادشاهان که نمادی خورشیدی است برمهم‌ترین چاکرای بدن قرار می‌گیرد و خورشید درون و بیرون را به‌هم پیوند می‌زند. وقتی چاکرای تاج به‌اندازه کافی فعال شده باشد، هستهٔ داخلی متشکل از دوازده گلبرگ آن، گشوده و مانند تاج طلایی یا نیلوفرطلایی به سمت بالا می‌آید تا انرژی روحانی را دریافت کند و یک هاله دور سر تشکیل می‌شود. تاج خار مسیح، همان هالهٔ خورشیدی است که به صورت مادی خود را نشان می‌دهد (غراب، ۱۳۸۴: ۲۵۱).

۳-۳-۵. نمود فرّ و انرژی ماورائی

فرّ، در قالب نور، پرنده، حیوان، اشیاء ماوائی، اکتشافات و... نمود یافته است (← ماهوان و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۰). این نقش‌مایه‌ها هریک دارای نمودهای مختلفی هستند و نقش‌مایهٔ نور، نمادهای هالهٔ نور، شمسه، تاج، دیهیم، کلاه، دستار و... را شامل می‌شود؛ وجه شاخص آن نورانیت است و شکل هندسی آن، برمبنای کهن الگوی دایره بر گرد سر است. نقش‌مایهٔ پرنده در برگیرندهٔ سیمرغ، هما، شاهین، عقاب و... است؛ هریک نماد اوج و آسمانی بودن‌اند. نقش‌مایهٔ حیوان در برگیرنده قوچ/غرم، اسب، آهو و... است و اشیاء ماورائی همانند تخت‌شاهی، انگشتری، جام جهان‌بین و ... از نمادهای فرّهمندی‌اند و همگی دارای نیروهای ماورائی هستند و اکتشافات همچون کشف آتش، آهن و ... را شامل می‌شوند.

۴. تحلیل فرّه در *شاهنامه*

برای شناسایی زندگی ایرانیان باستان راهی جز بررسی کتاب‌ها و آثار باقیمانده از گذشتگان، نیست. یکی از بزرگ‌ترین این سرچشمه‌ها، *شاهنامهٔ فردوسی* است.

> اساطیر ایرانی به زبان نمادین، گزارش سه چرخه حیات آدمی هستند و تداوم حیات انسان را در قالب تغییر فصول و مرگ و رویش گیاهان، نشان می‌دهند. سه شخصیت نمادین (جمشید، ضحاک، فریدون) سه آهنگ فصول سال (تابستان، زمستان، بهار) و سه شخصیت (کاووس، سیاوش و کیخسرو) مرگ و رویش گیاهان را به نمایش می‌گذارند (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

مبارزه قهرمانان فرهمند و شکل گرفتن معجزه‌آسا و غیرمنتظره حوادث دو رکن اساسی *شاهنامه* را تشکیل می‌دهد؛ *شاهنامه* لبریز از معجزات فرّ است، چه آنجایی که واژگان مربوط به فرّ صریح به کار برده شده و یا زمانی که حضور آشکار ندارد و جنبهٔ نمادین و بازنمایی شده دارد.

فرّه و انواع آن در اندیشهٔ فردوسی و *شاهنامه*

از واژهٔ فرّ بارها در *شاهنامه* استفاده شده است. فردوسی معنای واحدی برای این واژه به کار نبرده است؛ بلکه معانی گوناگونی از جمله: فروغ، نور، فرهنگ، دانش، آبرو، زیبایی، شادابی، بزرگی، شکوه، هوش، زور بازو ، قدرت پهلوانی و ... که به برخی از آن‌ها در ذیل اشاره می‌شود:

۴-۱. فرّ و خورشید

خورشید، نمودار خودآگاهی، ارادت، واقعیت، کار، کوشش و گرایش روان به قدرت‌طلبی، عظمت‌خواهی، رفعت و بلندپروازی است (ستاری، ۱۳۷۶: ۶۴). از تجسم‌های ملموس فرّ، تشبیه آن به خورشید است، فرّ که در زبان اوستایی **خورنه** تلفظ می‌شد مشتق از ریشه هند و اروپایی[9] است، بعضی آن را خور به معنی خورشید تلقی کرده و از آن پس فرّ وابسته به خورشید گردید. (← سودآور، ۱۳۸۳: ۱۳۷) فردوسی در بسیاری موارد فرهمندی شاه را به خورشید تشبیه کرده است:

بیاراست کاووس خورشید فر — به دیبای رومی یکی مهد زر
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۸۹/۲)

جهانجوی با فرّ جمشید بود — بکردار تابنده خورشید بود
(همان: ۶۲/۱)

فردوسی در داستان زال و رودابه، خورشید را فرّ گیتی نامیده:

سر میژه کردند هردو پر آب — زبان برگشادند بر آفتاب
که ای فرّ گیتی یکی لخت نیز — یکایک بیایست پردخت نیز
(همان: ۲۱۰)

۴-۲. فرّ و نور

شاید بتوان فرّه ایزدی را با آن‌چه در فراروان‌شناسی از آن با نام **اورا** [آئورا] یاد می‌کنند سنجید و درپیوست. اورا، هاله اثیری است؛ نوری است تابان که چهره و پیکر مردمان را درمیان گرفته

9 . SPHEL

است... نهان‌گرایان برآنند که اگر کسی بتواند در سایه رنج‌ها و ورزش‌هایی ویژه، آن‌چه را که آنان چشم سوم می‌نامند، در نهان خویش بگشاید، می‌تواند با نهان‌بینی، هالهٔ اثیری را برگرد کسان آشکارا بیند (کزازی، ۱۳۸۰: ۱۷۷).

فرّ به صورت روشنی و انوار الاهی از همان آغاز، به خواست خداوند، به کسانی که لایق‌اند، می‌پیوندد. در داستان کیخسرو این فرّ از کودکی به کیخسرو پیوسته است:

فریدون گُردَست گویی به جای — به فَرّ و به چهر و به دست و به پای
بر ایوان چُنو کس نبیند نگار — بدو تازه شد فَرّه شهریار
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۳۶۶/۲)

هنگامی که فرّ با روشنی همراه می‌شود، جهان همه در سیطرهٔ شاه فرهمند است:

جهانی سراسر شد او را رهی — که با روشنی بود و با فرهی
(همان: ۴۴۷)

زمانی که شاه براساس خویشکاری خود عمل نکند، فرّه او گسسته شده و باعث تیره روزی می‌شود:

به جمشید بر تیره‌گون گشت روز — همی کاست آن فرّ گیتی فروز
(همان: ۴۵/۱)

الف) هالهٔ انرژی

فرّ گاهی از چهره و قیافه و گاهی از سخن و کارها نمایان است، گاه به صورت هاله‌ای نورانی بر گرد شاهان تجلی می‌کند، به‌گونه‌ای که حتی اطراف خود را نورانی می‌کرده، در داستان کیخسرو آمده است:

نماند ز خوبی به گیتی به کس — تو گفتی که برگاه ماهست و بس
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۳۶۶/۲)

دربارهٔ کیومرث می‌خوانیم:

همی تافت زو فرّ شاهنشهی — چو ماه دو هفته ز سرو سهی
(همان: ۲۲/۱)

پاک شدن طهمورث سبب تابش فرّه اوست:

چُن آن شاه پالوده گشت از بدی — بتابید ازو فرّه ایزدی
(همان: ۳۶)

گاهی فرّه به صورت هاله‌ای از چهره شخص قابل رؤیت می‌شود؛ برای مثال هنگامی که در توران زمین گیو در جست‌وجوی کیخسرو، او را در کنار چشمه می‌بیند:

ز بالای او فرّه ایزدی — پدید آمد و رایت بخردی ...
به دل گفت گیو: این جز از شاه نیست — چُنین چهره جز درخور گاه نیست
(همان: ۴۲۳/۲)

ب) دیهیم/ دستار/دستارچه

دیهیم در پهلوی **دِدِم** یا **دهِم** نام داشت و به زبان امروزی «دیهیم» گفته می‌شود. آنچه در دست دارند، اعم از دستار و دیهیم و تاج، نماد قدرت و فرمانروایی است.

معنای لغوی دستارچه می‌تواند به معنی آورندهٔ پیروزی باشد، که همانا خاصیت فرّ است؛ خاصه این که نگارش **دست** و **خرّه** یعنی فرّ، در پهلوی به هزوارش است و یکسان است. بعد از پیروزی اعراب، عمامه‌شان به مثابهٔ نمادی از فرّ دیده شد و دستار خوانده شد (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۷).

از جلوه‌های فرّه در *شاهنامه* که نمود ظاهری دارد و در ارتباط با نور و چاکرا می‌باشد می‌توان به دیهیم و دستار اشاره کرد:

به جان و سر شاه توران سپاه به فرّ و به دیهیم کاووس شاه
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۳۳۷/۲)

ایرانیان پس از شاه نوذر خواهان شاهی بیدار بخت بودند:

که باشد برو فرّه ایزدی بتابد ز دیهیم او بخردی
(همان: ۳۲۳/۱)

ج) تاج و کلاه

از دیگر نمادهای فرّه ایزدی، تاج و کلاه است؛ در *شاهنامه* وقتی سیاوش به بلخ می‌رود، نامه‌ای به نزدیک کیکاووس می‌فرستد و می‌نویسد:

کنون تا به جیحون سپاه من است جهان زیر فرّ کلاه من است...
همیشه به پیروزی و فرهی کلاه بزرگی و تاج مهی
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۴۶/۲)

در داستان کیخسرو سخن از تاجی است که افروخته می‌شود و صاحب روشنی است، که خود اشاره به انرژی کیهانی است:

از اندیشهٔ بد بپرداز دل برافروز تاج و برافراز دل
(همان: ۳۶۶)

بهترین نمونه برای فرّهمندی تاج در *شاهنامه*، داستان بهرام گور است، آنجا که بهرام برای به دست آوردن پادشاهی، باید تاج را از میان شیران برباید:

ببردند شیران جنگی کشان کشنده شد از بیم چون بیهشان
ببستند بر پایه‌ی تخت عاج نهادند بر گوشهٔ عاج تاج...
(همان: ۴۱۰/۶)

«شکل مدور تاج، به دایرهٔ نورانی دور سر قدیسان و به هالهٔ نور شباهت دارد؛ گویا نمود عینی هالهٔ نور، به صورت تاج نمود یافته است» (ماهوان و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۸).

۴-۳. نقش‌مایهٔ پرنده (سیمرغ، هما، شاهین و عقاب و...)

الف) سیمرغ

موجود بالدار و پرنده‌ای با نیروهایی ماوراء انسانی است و ویژگی‌هایی همچون نیرومندی و نیروبخشی و حراستگری و شفابخشی و طبابت و رازدانی از مختصات وجودی اوست. این مرغ اساطیری سمت روحانی مهمی داشته که انعکاس آن به خوبی در اوستا آشکار است. بعدها سئنه (نام روحانی مذکور) را به معنی لغوی خود نام مرغ گرفتند و جنبهٔ پزشکی او را در *اوستا* به

درختی که آشیانهٔ مرغ سئنه است و در *خداینامه* و *شاهنامه* به خود سیمرغ دادند (دهخدا، ۱۳۷۷: سیمرغ).

پرّ سیمرغ متضمن فرّ ایزدی است و برخورداری از فرّ است که به آن تأثیر معجزه‌آسا می‌بخشد، این پر با خاصیت اساطیری و ماورائی چندین بار در *شاهنامه* به کار برده شده؛ ابتدا سیمرغ آن را در حضور سام به زال داد و همچنین هنگام تولد رستم و در نبرد رستم با اسفندیار نیز حضور پررنگ دارد. زمانی که سام برای بازگرداندن زال پیش سیمرغ می‌رود، سیمرغ به او می‌گوید:

ابا خویشتن بر یکی پرّ من همیشه همی باش در فرّ من ...
بر آتش برافکن یکی پرّ من ببینی هم اندر زمان فرّ من
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۱۷۲/۱)

ب) هما، شاهین، عقاب

در *اوستا*، فرّ به صورت مرغ وارغن ظاهر می‌شود؛ اما در دوره‌های بعد پرندگان آسمانی نظیر هما، شاهین و عقاب نمودهای فرّ شاهانه هستند که تجسم فراطبیعی و شکل استحاله یافتهٔ آن در اسطوره سیمرغ است. از منظر یونگ نماد پرنده، مناسب‌ترین نماد تعالی است؛ این نماد نمایندهٔ ماهیت عجیب شهود است که از طریق یک واسطه عمل می‌کند (← یونگ، ۱۳۹۰: ۱۴۹). در *شاهنامه* در داستان گشتاسپ آمده:

بپوشید زربفت رومی قبای ز تاج اندر آویخت فرّ [پرّ] همای
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۱۲/۵)

نشاندن هما بربازوی شاه، تصویر آن برتاج و تخت و حتی پرّ همای برجامهٔ شاهی، همگی نشانه‌ای از فرّه بخشی این پرنده بوده است؛ همچنین در عصر حاضر به تدریج اسطوره فرّ با اسطورهٔ همای درآمیخته و سایهٔ همای جایگزین فرّ شده است.

۴-۴. نقش‌نمای حیوان

در *اوستا* غرم/ قوچ شاخ دار، یکی از نمادهای فرّه است، در *شاهنامه* نیز فرهٔ اردشیر به شکل قوچی است:

به دستور گفت آن زمان اردوان که این غرم- باری- چرا شد روان
چنین داد پاسخ که آن فرّ اوست به شاهی و نیک اختری پرّ اوست
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۱۵۴/۶)

در هفت‌خان رستم نیز غرمی که رستم را به سوی چشمه راهنمایی می‌کند، از نمادهای فرهٔ ایزدی است:

همانگه یکی غرم فربی سرین بپیمود پیش سپهبد زمین...
به ره بریکی چشمهٔ آب دید که غرم دلارای آنجا رسید
(همان: ۲۴/۲)

از موارد دیگر *شاهنامه* می‌توان به رخش رستم و آهو راهنما در شکارگاه اشاره کرد.

۴-۵. فرّ اشیاء

الف) تخت/ اورند/سریر

در *شاهنامه*، ابزارهایی وجود دارد که نمادی از نیروی فرّ است و این نیروی ماورائی را به شخص در اختیار دارندهٔ آن منتقل می‌کند، از نمودهای آن می‌توان به تخت شاهی اشاره کرد؛ همانند تخت جمشید، تخت طاقدیس و تخت کیکاووس که نشان‌دهندهٔ شوکت و عظمت و شکوهمندی پادشاهان است.

تختی که جمشید، به فرّ کیانی آن را ساخته است و به وسیلهٔ دیوان جابجا می‌شود:

به فرّ کیانی یکی تخت ساخت — چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت
چو خورشید تابان، میان هوا — نشسته بر او شاه فرمان روا
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۴۴/۱)

ب) مهره

گاهی فرّ در قالب سنگ با خاصیت شفابخشی نمود پیدا می‌کند. کیخسرو از جمله فرهمندان است به کمک چنین سنگی که از نیاکانش به ارث برده بود، توانست زخم‌های گستهم را مرهم بخشد:

ز هوشنگ و طهمورث و جمشید — یکی مهره بُد خستگان را امید
ابر بازوی گستهم بربست — بمالید بر خستگی‌هاش دست ...
(همان: ۱۶۴/۴)

این سنگ از جملهٔ اشیاء با انرژی کیهانی و مافوق بشری است و نمود دیگری از فرّ می‌باشد.

ج) جام جهان‌بین

گاه فرّ در پیکر پیاله یا جام جهان‌بین مجسم می‌شود که فرهمندان در زمان آغاز اعتدال ربیعی می‌توانند چشم‌انداز همهٔ جهان را در آن ببینند. این جام سحرآمیز، پیشامدهای ستارگان ثابت و بروج فلکی را نیز بدانان می‌نمایاند (←کوورجی‌کویاجی، ۱۳۷۱: ۴۴- ۴۶). در داستان «بیژن و منیژه» هنگامی که گیو از کیخسرو برای پیدا کردن بیژن کمک می‌خواهد کیخسرو:

یکی جام بر کف نهاده نبید — بدوی اندرون هفت کشور پدید ...
ز ماهی به جام اندرون تا بره — نگاریده پیکر همه یکسره ...
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۳۴۵/۳)

این جام با نیرویی فراطبیعی هرچه در جهان است را برای کیخسرو به نمایش می‌گذارد که این خود جلوهٔ دیگری از انرژی‌های کیهانی است که در این داستان نمود ملموس یافته است.

د) انگشتری

گاهی این انرژی کیهانی اساطیری در قالب انگشتری ظاهر می‌شود. چنان‌که در فرهنگ دینی گم‌شدن انگشتری سلیمان، پادشاهی را از او دور کرد. نگین انگشتری شاهان نوعی فرّ به‌شمار آمده است. «حلقه و انگشتر، نمادی از کمال و در دست داشتن قدرت است» (کریستین‌سن، ۱۳۸۸:

۴۵۸). جمشید از مشهورترین پادشاهان اساطیری است که با سلیمان همسانی دارد و صاحب چنین انگشتری می‌باشد:

که جمشید با فرّ و انگشتری به فرمان او دیو و مرغ و پری ...

(فردوسی،۱۳۹۱: ۶/۲)

این اشیاء ماورائی تنها مختص شاهان نیست و پهلوانانی که فرّی مخصوص به خود دارند نیز از آن برخوردارند از جمله: ببر بیان و کلاه‌خود رستم، زره اسفندیار، گرزه گاوسر سام و ... نمودهایی از فرّ پهلوانی هستند.

۴-۶. فرّ به مثابه هنر و اکتشاف

شاهان فرهمند همچون کیومرث، طهمورث، هوشنگ، جمشید و... به یاری فرّه خویش توانستند دامداری و زراعت را به مردم بیاموزند و به کشفیات متفاوتی دست‌یابند. در *شاهنامه* همواره براین امر تأکید می‌شود که اگر از پادشاهی رسم ماندگاری برجای مانده یا کارشگفتی سرزده، به برکت بهره‌مندی از فرّ کیانی بوده‌است. هوشنگ با فرّی که داشت آتش را کشف کرد و آهن از سنگ خارا بیرون کشید:

نخستین، یکی گوهر آمد به چنگ به آتش از آهن جدا کرد سنگ ...

(همان: ۲۹/۱)

۴-۷. فرّ نیروی راهنما

شاه با فرّ خویش می‌تواند پیشوای دینی شود و مردم را به سوی روشنایی رهبری کند. پیشگویی و الهام و پی‌بردن به رازها با فرّ انجام می‌شود و فرّهی کشور به شاه فرهمند وابسته است؛ از نمودهای زیبای فرّ در آغاز داستان کیخسرو یادشده و فردوسی با جزئیات آن را بیان نموده است:

هنر با نژادست و با گوهرست سه چیزست و هر سه به بند اندرست ...

گهر آنک از فرّ یزدان بود نیازد به بد دست و بد نشنود ...

(همان: ۳/۳-۴)

در اینجا فردوسی بسیار واضح شاه فرهمند را ارزیابی می‌کند و زمانی وی را برازنده تاج و تخت می‌داند که چهار شاخص گهر، نژاد، هنر و خرد را دارا باشد. فرّ در *شاهنامه* همان گوهر است که در تقابل با هنر مطرح می‌شود.

فرّ یزدان موجب آگاهی و دانش‌های انسانی نیز هست، به عنوان مثال سیاوش می‌گوید:

من آگاهی از فرّ یزدان دهم هم از راز چرخ بلند آگهم

(همان: ۳۱۰/۲)

۴-۸. فرّ نیروی طبیعت

در *شاهنامه* رابطهٔ تنگاتنگی بین فرّ و طبیعت وجود دارد مانند داستان سیاوش و کیخسرو، پس از قتل سیاوش هفت سال خشکسالی کشور را فراگرفت و به صراحت بیان شده که بین گسستن فرّ از کاووس و بدبختی ایرانیان ارتباط مستقیم وجود دارد:

ز کـاووس کـه‌ش سـال بفگنـد فـرّ ز درد پسـر گشـت بی‌پـای و پـر
از ایـران پراگنـده شـد رنـگ و بـوی سراسـر بـه ویرانـی آورد روی ...
(همان: ۴۲۵)

پس از بازگشت کیخسرو برکت و بخت و پیروزی به ایران بازمی‌گردد:

جهـان گشـت پرچشـمه و رود آب سـر غمگنـان انـدر آمـد بـه خـواب ...
(همان: ۴/۳)

فرّ در *شاهنامه* نمودهای مختلفی یافته و بسیاری از صورت‌های انتزاعی دوران قبل تبدیل به صورت‌های ملموس و قابل رؤیت گردیده و دیگر تنها نمادهای آن امشاسپندان و ایزدان و آتش و نیروهای دیگر نیست بلکه جلوه‌های ملموس و دیداری بیشتری پیدا کرده است، البته هنوز تجلّی خود در چهره (هاله اطراف سر) و... را نیز حفظ کرده است، در داستان کیخسرو فرّ نمود و حتی شکل ظاهری قابل رؤیت دارد همچون خال یا نشانه سیاهی که بربدن کیخسرو است.

از دیگر نمودهای فرّ و فرهمندی می‌توان به رویین تنی اسفندیار و عبور سیاوش از آتش و... اشاره کرد؛ انواع فرّه در *شاهنامه* پای از محدودهٔ انواع فرّ در *اوستا* فراتر نهاده و مفهوم گسترده‌تری یافته‌است و شامل فرّه شاهی، فرّه ایزدی، فرّه موبدی، فرّه پهلوانی، فرّه سخن، فرّه ایرانی، فرّ دبیران، فرّ زنان، فرّ فرزندان، فرّ بیگانگان، فرّ منجمان و خواب‌گزارن و... نیز می‌شود که در این مقاله نمی‌گنجد.

۵. دگردیسی فرّ بعد از اسلام

فرّه این انرژی کیهانی در پیکرگردانی‌های خود به شکل نیرو، موجود زنده یا اشیاء تغییر شکل یافته و در قالب نیرو و استعداد به شکل زیبایی، خرد و قدرت جلوه‌گر شده و در قالب اشیاء با خاصیت ماورائی نیز پدیدار گردیده است. فرّ در دورهٔ اسلامی، متأثر از مفاهیم قرآن، دگردیسی یافته و بامفاهیم اسماء و صفات خداوند در قرآن، توانسته است در پرتو خود مفهوم باستانی **فرهٔ ایزدی** را استحاله کند. به تصریح قرآن، خداوند نور آسمان‌ها و زمین است: «اللَّهُ نُورُ السَّمَوَتِ وَالْأَرْضِ» (نور: ۳۵). «**نور**» کلیدواژه و صفت مشترک خداوند در *قرآن* و *اوستا* و حتی آیین مهری است و همچنین به سه شکل آفتاب خسروانی، سجایای اخلاقی و ظل‌الهی مطرح شده است (← معروف و داداشی، ۱۳۹۶: ۱۴۲-۱۴۴). برخی از پژوهشگران برآن‌اند که «مفهوم فرّ به دین‌های سامی نیز راه یافته و در دین یهود عنوان **شخینا** به خود گرفته و در قرآن از آن به **سکینه** تعبیر شده است» (دوستخواه، ۱۳۸۵: ۱۰۱۸ – ۱۰۱۹؛ بهار، ۱۳۸۹: ۱۵۶).

۶. نتیجه

در عصر حاضر تحقیقات انجام شده نشان می‌دهد، انسان را انرژی لطیفی احاطه کرده که از محیط تأثیرپذیر و تأثیرگذار است؛ یکی از جلوه‌های تأثیر انرژی‌های کیهانی، برهالهٔ انرژی و چاکراهای هفت‌گانه انسان است، در گذشته این انرژی لطیف اطراف انسان مخصوصاً در ناحیه چاکرای سر به عنوان فرّ شناخته می‌شد، البته تمام انسان‌ها دارای این انرژی یا فرّ می‌باشند، اما

در بعضی از افراد نمود ویژه پیدا کرده و او را صاحب قدرت‌های ویژه و قابلیت‌های گوناگون کرده‌است.

در اساطیر و حماسه‌های ایران باستان، فرّ پدیدارترین سررشته‌ای است که انسان را به ماوراء وصل می‌کند و این نیروی مینوی تعادل کیهانی را به طبیعت بازمی‌گرداند؛ ابتدا بخشندگان فرّ مهر و اپم نپات بودند و فرّ به خورشید و آب وابستگی داشت، اما پس از روی کار آمدن آیین زردشت اهورامزدا بخشاینده فرّ شد و آتش عنصر اصلی آن گشت و بقیهٔ ایزدان و امشاسپندان در سایهٔ آن قرار گرفتند. در *شاهنامه* نیز رکن اساسی را مبارزات فرّ تشکیل می‌دهد، همچنین در شاهنامه فرّ ابعاد گسترده‌تری گرفته و دارای انواع بیشتری شده است.

از جلوه‌های بارز انرژی کیهانی حرکت به سمت نور است. در اساطیر ایران نور از اهورامزدا و تاریکی متعلق به اهریمن می‌باشد که در *شاهنامه* نیز حرکت به سمت روشنایی است. فرّ در آیین مهری و *اوستا* و *شاهنامه*، هاله‌ای نورانی است که برای صاحب خود سعادت و خوشبختی را به ارمغان می‌آورد. به مرور زمان برای فرّ این انرژی کیهانی، نمودها و صورت‌های ملموس ظاهری قائل شدند از جمله در اوستا مرغ ورغن و غرم و... بعد از آن در شاهنامه به سیمرغ، هما، آهو، اسب، جام جهان‌بین، انگشتری و... را شامل شد و همچنین تأثیری که این انرژی بر روی چاکرای سر داشت، هالهٔ انرژی اطراف سر را نورانی‌تر می‌کرد به شمسه و تاج و دستار و دیهیم و... مانند کردند. در شاهنامه بازنمایی فرّ در اشکال مختلف خورشید، پرنده، حیوان، اشیاء و... نشان می‌دهد که هر قوم تعبیری از این نیروی یاری‌گر داشته‌است.

فرّ در *شاهنامهٔ فردوسی* با همهٔ تجلّیات گوناگون و مظاهر مختلف خود فقط یک صفت تغییرناپذیر دارد و آن اینکه یک موهبت خدایی است که گاهی به صورت نور و فروغ از چهره پادشاهان و... می‌تابد و زمانی به صورت نیرویی فرابشری در بازوان پهلوانان ظاهر می‌شود و گاهی به شکل یک اندیشهٔ خدایی در پیدا کردن رازها و درهم شکستن جادوها جلوه می‌کند که مجلای آن از زیبایی برخوردار است و با مفاهیم عظمت و شکوه نمود می‌یابد.

منابع

قرآن کریم.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، «فرّه، این نیروی جادویی و آسمانی»، *کلک*، ش ۶۸-۷۰، ۳۲-۴۱.

اسکندردوست، میلاد (۱۳۹۸)، *اصول فیزیک*، تهران، دانش.

اعتماد مقدم، علیقلی (۱۳۵۰)، *فرّ در شاهنامه*، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.

اعتمادی‌نیا، مجتبی (۱۳۹۵)، «تأملی در هستی‌شناسی نظم کیهانی در تفکر پیشامدرن با تکیه بر نقش کانونی هرم بزرگ هستی»، *حکمت و فلسفه*، سال۱۲ ، ش ۱، بهار، ۲۵-۴۶.

الیاده، میرچا (۱۳۹۲)، *چشم اندازهای اسطوره*، ترجمهٔجلال ستاری، چ ۳، تهران، توس.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، *اسرار مکنون یک گل*، چ ۲، تهران، فرهنگستان هنر.

بهار، مهرداد (۱۳۸۹)، *پژوهشی در اساطیر ایران باستان*، چ ۸، تهران، آگه.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۹)، *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید*، ترجمهٔ سیدحسن آذرکاه، تهران، حکمت.

پرنیان، موسی و شهرزاد بهمنی (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری *شاهنامه*»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال ۴، ش ۱، بهار، ۹۱-۱۱۰.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، *یشت‌ها*، ج ۱-۲، تهران، اساطیر.
ثروتیان، بهروز (۱۳۵۰)، *بررسی فرّ در شاهنامه فردوسی*، *دانشگاه تبریز*.
حسن‌دوست، محمد (۱۳۹۳)، *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*، تهران، آثار.
حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۸)، *مبانی عرفان و تصوف و احوال عارفان*، تهران، اساطیر.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، چ ۲، تهران، دانشگاه تهران.
دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸۵)، *گزارش و پژوهش اوستا* (کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی)، ج ۲، تهران، مروارید.
رامز، رضا و همایون خرم (۱۳۷۸)، *آموزش انرژی درمانی*(آشنایی با نیروهای شفابخش انسان)، تهران، محسنی.
رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۹)، *مبانی اندیشهٔ سیاسی در خرد مزدایی* (اندیشهٔ سیاسی در ایران پیش از اسلام)، چ ۲، تهران، طرح نو.
رضی، هاشم (۱۳۷۹)، حکمت *خسروانی* (حکمت اشراق و عرفان از زرتشت تا سهروردی)، تهران، بهجت.
ـــــــــــ (۱۳۸۱)، *دانشنامهٔ ایران باستان*، ج ۲، تهران، سخن.
ستاری، جلال (۱۳۷۶)، *رمزاندیشی و هنر قدسی*، تهران، مرکز.
سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، *فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران، میرک.
شایگان، داریوش (۱۳۸۱)، *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*، چ ۵، تهران، امیرکبیر.
شریفی، گلفام (۱۳۸۶)، «تحول معنای واژه **فرّه** در متن‌های اوستایی و پهلوی»، *مطالعات ایرانی*، سال۶، ش۱۱، بهار، ۹۳-۱۰۶.
ظریف‌کار،الهام (۱۳۸۸)، «هاله تداومی برنقش فروهر»، مجموعه *مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی*، تهران، فرهنگستان هنر.
غراب، راحله (۱۳۸۴)، *نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات*، مشهد، محقق.
فردوسی (۱۳۹۱)، *شاهنامه فردوسی*، چاپ جلال خالقی مطلق، چ ۴، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
فرشاد، محسن (۱۳۸۴)، *اندیشه های کوانتومی مولانا*، تهران، علم.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۰)، «تحلیل انسان شناختی اسطورهٔ فرّ و کارکردهای آن در *شاهنامهٔ* فردوسی و اساطیر ایران»، *جستارهای ادبی*، ش۱۷۴، پاییز ۱۱۳-۱۴۸.
کاکس، برایان و جف فورشاو (۱۳۹۳)، *جهان کوانتومی*، ترجمهٔ سیامک عطاریان، تهران، دانش.
کربن، هانری (۱۳۸۷)، *ارض ملکوت از ایران مزدایی تا ایران شیعی: کالبد انسان در روز رستاخیز*، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، تهران، طهوری.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی؛ سهروردی و افلاطونیان پارس*، مقدمه و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، ج ۲، تهران، سوفیا.
کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۸)، *نخستین انسان و نخستین شهریار*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۰)، *از گونه‌ای دیگر*، تهران، مرکز.
کوورجی کویاجی، جهانگیر (۱۳۷۱)، *پژوهش‌هایی در شاهنامه*، گزارش ویرایش جلیل‌دوستخواه، تهران، زنده‌رود.
ماهوان، فاطمه؛ محمدجعفر یاحقی و فرزاد قائمی (۱۳۹۴)، «بررسی نمادهای تصویری فرّ (با تأکید بر نگاره‌های *شاهنامه*)»، *ادب حماسی*، سال ۱۱، ش ۱۹ ، بهار، ۱۱۹-۱۵۷.
معروف، غلامرضا و ایرج داداشی (۱۳۹۶)، «مقوله بندی **فرّه ایزدی** و تکامل آن تحت تأثیر قرآن»، حکمت *معاصر*، سال ۸، ش ۳، پاییز، ۱۳۱ -۱۶۹.
مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۲)، *مثنوی معنوی*، چاپ نیکلسون، ترجمهٔحسن لاهوتی، ج ۳، تهران، هرمس.
نسفی، عزیزالدین (۱۳۶۲)، *کتاب الانسان الکامل*، تصحیح و مقدمه ماریژان موله، تهران، طهوری.
نیولی، گراردو و سعیدانواری و سپیده رضی (۱۳۹۱)، «فرّافرّه »، *هفت آسمان*، ش ۵۳، بهار، ۱۰۱-۱۱۸.
هاشمی، منیرالسادات (۱۳۸۴)، «ارزش‌های رمزی و نمادین البرزکوه در جغرافیای اساطیری *شاهنامه*»، *ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد*، ش۷-۸، پاییز، ۱۹۳-۲۰۲.

ورمازرن، مارتین (۱۳۸۰)، *آیین میترا*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاده، چ۳، تهران، چشمه.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، چ۳، مشهد، آستان قدس رضوی.

References

The Holy Quran.
Amoozgar, Jaleh (1995), "Farrah, this magical and heavenly force", Kalk, Vol. 68-70, 32-41. (In Persian)
Bahar, Mehrdad (2010), A Research in Ancient Iranian Mythology, Ch. 8, Tehran, Agh. (In Persian)
Balkhari Qahi, Hassan (2009), Asrar Maknoon of a Flower, Ch. 2, Tehran, Art Academy. (In Persian)
Burkhart, Titus (2010), Traditional Cosmology and New Science, translated by Seyyed Hasan Azarkah, Tehran, Hikmat. (In Persian)
Christian-Sen, Arthur (2008), The First Man and the First Shahriar, translated by Jale Amouzgar and Ahmad Tafzali, Tehran, Cheshme. (In Persian)
Corbin, Henry (2007), Land of the Kingdom from Madhish Iran to Shiite Iran: The Human Body on the Day of Resurrection, translated by Ziauddin Deshiri, Tehran, Tahuri. (In Persian)
Corbin, Henry (2012), the spiritual and philosophical perspectives of Iranian Islam; Suhravardi and Platonian Pars, introduction and translation, God willing, Rahmati, vol. 2, Tehran, Sofia. (In Persian)
Cox, Brian and Jeff Forshaw (2013), The Quantum Universe, translated by Siamak Attarian, Tehran, Danesh. (In Persian)
Dehkhoda, Ali Akbar (1998), Dictionary, Ch. 2, Tehran, University of Tehran. (In Persian)
Dostkhah, Jalil (2006), report and research of Avesta (the oldest Iranian hymns and texts), vol. 2, Tehran, Marwarid. (In Persian)
Eliade, Mircha (2012), Visions of myth, translated by Jalal Sattari, Ch. 3, Tehran, Tos. (In Persian)
Emetadinia, Mojtabi (2015), "Reflection on the ontology of the cosmic order in pre-modern thinking based on the central role of the great pyramid of existence", Hikmat and Philosophy, 12, Vol. 1, Spring, 25-46. (In Persian)
Eskanderdoost, Milad (2018), Principles of Physics, Tehran, Danesh. (In Persian)
Etemad Moghadam, Aliqli (1971), Farr in *Shahnameh*, Tehran, Ministry of Culture and Arts. (In Persian)
Farshad, Mohsen (2005), Rumi's Quantum Thoughts, Tehran, Alam. (In Persian)
Ferdowsi (2012), Ferdowsi's *Shahnameh*, Jalal Khaleghi Mutlaq Publishing House, Ch 4, Tehran, Center of Big Islamic Encyclopedia. (In Persian)
Gharab, Rahele (2005), the symbol of the sun in culture and literature, Mashhad, Mohaghegh. (In Persian)
Halabi, Ali-Asghar (1999), The Basics of Irfan and Sufism and the Status of Mystics, Tehran, Asatir. (In Persian)
Hashemi, Monir al-Sadat (2004), "The Symbolic and Symbolic Values of Al-Barzkoh in the Mythological Geography of *Shahnameh*", Persian

Literature of Mashhad Azad University, No. 7-8, Fall, 193-202. (In Persian)

Hassandoost, Mohammad (2013), Etymological Culture of Persian Language, Tehran, Works. (In Persian)

Jung, Carl Gustav (1973), Man and His Symbols, translated by Abu Talib Sarmi, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)

Jung, Carl Gustav (2011) Four examples, translated by Parvin Faramarzi, third edition, Mashhad, Astan Quds Razavi. (In Persian)

Kazzazi, Mirjalaluddin (2001), from another species, Tehran, Center. (In Persian)

Kovarji Koyaji, Jahangir (1992), researches in *Shahnameh*, edited by Jalil-Dostkhah, Tehran, Zinda-Roud. (In Persian)

Mahvan, Fatima; Mohammad Jaafar Yahaghi and Farzad Qaemi (2014), "Examination of visual symbols of Farr (with an emphasis on *Shahnameh* paintings)", Adab Hamasi, year 11, issue 19, spring, 157-119. (In Persian)

Marouf, Gholamreza and Iraj Dadashi (2016), "The categorization of Yazidi Farrah and its evolution under the influence of the Qur'an", Contemporary Wisdom, Year 8, Issue 3, Autumn, 169-131. (In Persian)

Molavi (2012), Masnavi Manavi, Nicholson, translated by Hasan Lahoti, vol. 3, Tehran, Hermes. (In Persian)

Nasfi, Azizuddin (1983), Kitab al-Insan al-Kamal, revised and introduced by Marijan Mole, Tehran, Tahuri. (In Persian)

Newly, Gerardo, Saidanwari, and Sepideh Razi (2011), "Farra", Haft Asman, Vol. 53, Spring, 118-101. (In Persian)

Parnian, Musa and Shahrazad Bahmani (2012), "Examining and analyzing the symbols of the mythological part of the *Shahnameh*", Textology of Persian Literature, Year 4, Issue 1, Spring, 110-91. (In Persian)

Pordavoud, Ebrahim (1398), Yashta, Vol. 1-2, Tehran, Asatir. (In Persian)

Qaemi, Farzad (2018), "Anthropological analysis of Farr myth and its functions in Ferdowsi's *Shahnameh* and Iranian mythology", Jastarah adabi, Vol. 174, Fall 113-148. (In Persian)

Ramez, Reza and Homayoun Khorram (2008), Energy Therapy Training (Getting to Know Human Healing Forces), Tehran, Mohseni. (In Persian)

Razi, Hashem (2000), Hikmat Khosravani (The wisdom of enlightenment and mysticism from Zoroaster to Sohrawardi), Tehran, Behjat. (In Persian)

Razi, Hashem (2002), Encyclopaedia of Ancient Iran, Volume 2, Tehran, Sokhn. (In Persian)

Rezaeirad, Mohammad (2009), The Basics of Political Thought in Khrod Maddzi (Political Thought in Pre-Islamic Iran), Ch. 2, Tehran, New Design. (In Persian)

Sarvatian, Behrouz (1971), review of Farr in Ferdowsi's *Shahnameh*, Tabriz University. (In Persian)

Sattari, Jalal (1997), mysticism and sacred art, Tehran, center. (In Persian)

Sharifi, Gulfam (2007), "The evolution of the meaning of Farrah in Avestan and Pahlavi texts", Iranian Studies, Year 6, Issue 11, Spring, 106-93. (In Persian)

Shaygan, Dariush (2002), mental idols and eternal memory, Ch 5, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Sodavar, Abul Alaa (2013), Yazidi religion in ancient Iranian monarchy, Tehran, Mirk. (In Persian)

Vermazern, Martin (2001), Myth of Mitra, translated by Bozor Naderzadeh, Ch3, Tehran, Cheshme. (In Persian)

Zarifkar, Elham (2008), "Aura of Continuity of Forohar's Shine", Collection of Articles of the Second and Third Symposium of Comparative Art, Tehran, Art Academy. (In Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

A Study and Analysis of the Role of Color in the Afghanistanian Resistance Poetry Based on Max Luscher's Theory A Case Study of Khalilullah Khalili's Poetry

Shafiullah Salik[1]✉ **Mahsa Rone** [2] **Seyed Ali Ghasemzadeh** [3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: sh.salik@edu.ikiu.ac.ir
2. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin,, Iran. E-mail: rone@hum.ikiu.ac.ir
3. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 187-210)

Article history:

Received:
28 September 2022

Received in revised form:
10 December 2022

Accepted:
17 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The contemporary Persian literature of Afghanistan, affected by the social and cultural factors of the constitutional revolution and then the 7th Soar coup (7th Ardibehesht), was transformed and became the basis for the formation of different poetic movements. Each of them interpreted poetry based on their idealistic ideas. The poets of these poetic movements have also used colors as a tool to express their political and social goals; especially the poets of the movement of resistance. One of the best movements of contemporary poetry in Afghanistan, have used a range of different colors in expressing their thoughts.Since colors play an important role in reflecting the emotional and spiritual personality of a human being. They have also been considered in the modern psychology and thus, Psychologists can understand the mental states of the composers by considering the quality of the choice of colors in poems. One of the tests that can tell the artist's mental state based on the quality of the use of colors, is Max Luscher's theory of color psychology.This article is looking for a precise and methodical reading of the poetry of Afghanistan resistance based on the theory of Max Luscher, so that it can help us in a comprehensive and accurate understanding of the thoughts and personalities of the poets of this movement and the important reflected elements of their poetry. To introduce the hidden layers of contemporary poetry of Afghanistan and the way of thinking of its contemporary poets.The present study, using the descriptive and analytical method, investigates and analyzes the colors used in the poetry of the first poet of the Afghanistan resistance, Khalilullah Khalili. In this article, Luscher's applied colors and their evocative have been collected first. Then each of them has been classified, analyzed, and studied with the approach of Max Luscher's theory.A case study of Lusher's use of eight colors in Khalilullah Khalili's poems shows that his first choice in his poems is red and black. Red is a symbol of life and death. The symbol of death with burning flames that destroys everything and the symbol of life that pours the passion of love in the heart. The choice of black color next to red in the first choice expresses his displeasure and disgust with the surrounding environment and his protest against the current situation, hatred of aggression, injustice, and the suffocating atmosphere of the society. But the green and blue color in the second choice, which reflects the real situation and the desired goal of affairs, shows his desire for a better life and hope for the future, which requires peace and intimacy. The choice of brown and gray colors in the third step shows that due to social unrest, Khalili expresses his feelings and emotions in a hidden manner, and this issue makes his poetry more mysterious and consequently more artistic. And the choice of yellow and purple in the fourth step shows the poet's desperation, which has led him to take refuge in himself. He hides his natural passion and imaginative nature as much as possible, and this issue has made his poetic language symbolic.As a result, it can be inferred that the abundant use of red and black colors in the first situation shows the poet's tendency towards the concept of the uprising and struggle against aggression, tyranny, and social disorder. The red color in his poems tells about martyrdom and struggle, and he seeks the way out of black color in red color, and therefore all his poems are covered with blood and martyrdom, and it tells about struggle. But also, the frequency of green and blue colors in the second situation which indicates the real situation, manifests the poet's desire for a better life, the end of aggression, tyranny, the creation of deep change and transformation in the society.

Keywords: Afghanistan's contemporary literature, resistance poetry, Khalilullah Khalili, color psychology, Max Loescher.

Cite this article: Salik, Shafiullah; Mahsa Rone and Seyed Ali Ghasemzadeh (2023), "A Study and Analysis of the Role of Color in the Afghanistanian Resistance Poetry Based on Max Luscher's Theory A Case Study of Khalilullah Khalili's Poetry", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 187-210, https://doi.org/10.22059/jpl.2023.355231.2149

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی و تحلیل کارکرد رنگ در شعر پایداری افغانستان براساس نظریهٔ ماکس لوشر؛ مطالعهٔ موردی اشعار خلیل‌الله خلیلی

شفیع‌الله سالک ✉[۱] | مهسا رون[۲] | سیدعلی قاسم‌زاده[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، تهران، ایران. رایانامه: sh.salik@edu.ikiu.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، تهران، ایران. رایانامه: rone@hum.ikiu.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، تهران، ایران. رایانامه: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۸۷-۲۱۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶

چکیده

ادبیات فارسی معاصر افغانستان، متأثّر از عوامل اجتماعی و فرهنگی انقلاب مشروطه و سپس کودتای هفتم ثور (۷اردیبهشت)، متحوّل و زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان‌های متفاوت شعری شد که هریک شعر را برمبنای اندیشه‌های آرمان‌گرایانهٔ خویش تفسیر می‌کردند. شاعران این جریان‌های شعری از رنگ‌ها نیز، به‌عنوان ابزاری برای بیان اهداف سیاسی و اجتماعی خود، بهره برده‌اند؛ به‌ویژه شاعران جریان پایداری، از سرآمدترین جریان‌های شعر معاصر افغانستان، در بیان افکار خود، از طیف‌های مختلف رنگ‌ها استفاده کرده‌اند. رنگ‌ها، به‌سبب نقش مهمشان در بازتاب شخصیت عاطفی و معنوی افراد، در علم روان‌شناسی مدرن نیز موردتوجه قرار گرفته‌اند. یکی از آزمون‌هایی که براساس کیفیت کاربرد رنگ‌ها می‌تواند وضعیت روحی و روانی هنرمند را بازگو کند، نظریهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر است. پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام گرفته و اهمیت آن در این است که مطالعه روشمند شعر پایداری افغانستان می‌تواند ما را با لایه‌های پنهان و نحوهٔ تفکر شاعران این جریان آشنا سازد.بررسی موردی کارکرد هشت رنگ کاربردی لوشر در اشعار خلیل‌الله خلیلی، طلایه‌دار شعر مقاومت و پایداری افغانستان، نشان می‌دهد کاربرد وافر رنگ سرخ و سیاه در وضعیت نخست نشان‌دهندهٔ گرایش شاعر به مفهوم قیام و مبارزه علیه استبداد و نابسامانی‌های اجتماعی است؛ همچنین بسامد رنگ سبز و آبی در وضعیت دوم، که حاکی از وضع واقعی است، تمایل و امید شاعر به زندگیِ بهتر، پایان تجاوز و ایجاد تحوّل عمیق در جامعه را نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر افغانستان، شعر پایداری، خلیل‌الله خلیلی، روان‌شناسی رنگ، ماکس لوشر.

استناد: سالک، شفیع‌الله؛ مهسا رون و سیدعلی قاسم‌زاده (۱۴۰۱)، «بررسی و تحلیل کارکرد رنگ در شعر پایداری افغانستان براساس نظریهٔ ماکس لوشر؛ مطالعهٔ موردی اشعار خلیل‌الله خلیلی»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۸۷-۲۱۰. https://doi.org/10.22059/jpl.2023.355231.2149
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

رنگ‌ها ازآنجاکه در ارتباط حسی با محیط نقشی اساسی ایفا می‌کنند از عوامل مهم شناخت انسان از پیرامونش هستند و در جوامع مختلف به‌عنوان نماد عاطفی، فرهنگی، قومی و ملّی به‌کار رفته‌اند. رنگ‌ها همچنین، به‌عنوان گسترده‌ترین حوزه محسوسات، نشان‌دهندهٔ باورها و خصوصیات نهانی انسان‌ها و مهم‌ترین عنصر هنری در بروز خلاقیت افراد به‌شمار می‌روند.

هر رنگی، در محیطی خاص، می‌تواند یادآور موضوعی باشد و هر قومی نیز بنابر اوضاع اقلیمی خود، ممکن است رنگی را دوست بدارد و از رنگی نفرت داشته‌باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۶۹)؛ مثلاً نزد مسلمانان، سیاه نشانهٔ عزاداری، سرخ رمز شهادت و فداکاری، سفید رنگ شادی و سرور و رنگ لباس حجّاج است. رنگ آبی نیز در نزد عبری‌ها رنگی مقدّس و دارای جایگاهی والاست. در قرون اولیه نیز در چین، هند و اروپا، رنگ زرد مقدّس بوده است و به‌سبب نسبتش با نور خورشید آن را رمز الههٔ خورشید می‌دانستند. بنابراین، در فرهنگ‌های گوناگون، به‌تناسب اعتقادات هر ملّتی دلالت‌های مختلفی از رنگ‌ها پدید آمده که با مقدّسات، اسطوره‌ها، آداب و سنن و تاریخ و جغرافیای آنان مرتبط است (قائمی و صمدی، ۱۳۸۹: ۲۶۴).

رنگ‌ها، به‌سبب نقش مهمشان در بازتاب شخصیت عاطفی و معنوی انسان، در روان‌شناسی جدید، از معیارهای سنجش شخصیت محسوب شده‌اند. یافته‌های علمی نشان داده‌اند که رنگ‌ها تأثیری خاص بر روان افراد دارند و نوع کاربرد آنها نشانگر وضعیت روانی و جسمی فرد است. هنرمندان و به‌ویژه شاعران از رنگ‌ها در خلق تصاویر هنری بسیار بهره برده‌اند. شعر افغانستان، پس‌از جنبش مشروطهٔ سال ۱۲۸۹ش، به‌ویژه دهه دموکراسی (۱۳۴۳-۱۳۵۲ش)، تحوّل اساسی یافت و عوامل اجتماعی و فرهنگی متعدّد همچون آشنایی روشنفکران با ایدئولوژی‌های نو بعد از جنگ جهانی دوم، ترجمهٔ آثار ادبی از زبان‌های ترکی، فرانسوی و انگلیسی، روابط نزدیک با اتّحاد جماهیر شوروی، مهاجرت و آشنایی با آثار ادبی ایران موجب شکل‌گیری جریان‌های متفاوت شعری در افغانستان شد. شاعران جریان‌های مختلف شعری از کاربرد متفاوت رنگ‌ها نیز برای بیان افکار و اندیشه‌های خویش غافل نبودند؛ مثلا شاعران جریان پایداری، از جریان‌های مهم شعر معاصر افغانستان، از عنصر رنگ استفادهٔ وافر برده‌اند. خلیل‌الله خلیلی، از شاعران معروف این جریان، طیفی گسترده از رنگ‌ها را در اشعار خود به‌کار برده که بازتابی از شخصیت و عواطف اوست؛ بنابراین تحلیل میزان و کیفیت کاربرد رنگ‌ها در اشعار او، می‌تواند دریچهٔ تازه برای درک دقیق‌تر شعر پایداری افغانستان بگشاید.

مطالعه در پیشینهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد تاکنون در جریان‌های شعری افغانستان از این منظر پژوهشی انجام نگرفته اما پژوهش‌های فراوانی، برمبنای نظریه روان‌شناسی رنگ، در اشعار شاعران ایرانی انجام گرفته که ازجملهٔ آنهاست:

- «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری» (۱۳۸۲) به‌قلمِ سیدعلی قاسم‌زاده و ناصر نیکوبخت؛

– «روان‌شناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما (براساس روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر)» (۱۳۸۵) به‌قلمِ مهین پناهی؛
– «سه صدا، سه رنگ و سه سبک در شعر قیصر امین‌پور» (۱۳۸۷) نوشته محمود فتوحی؛
– «کاربرد نظریهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر در نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۹) از مهیار علوی‌مقدم و سوسن پورشهرام؛
– «نسبت کاربرد رنگ‌واژه‌ها با روان‌شناسی شخصیت در شعر شاملو» (۱۳۸۹) نوشته ناصر نیکوبخت و سیدعلی قاسم‌زاده؛
– «تحلیل رنگ در اشعار شاملو براساس نظریه ماکس لوشر» (۱۳۹۱) به‌قلمِ مرتضی محسنی و همکاران
– «روان‌شناسی رنگ در اشعار هوشنگ ابتهاج براساس آزمایش ماکس لوشر» (۱۳۹۵) نوشته زهرا فرج‌نژاد فرهنگ

اما همان‌گونه که اشاره شد، تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی روان‌شناسی رنگ در شعر پایداری افغانستان نپرداخته است و در این پژوهش، برآنیم تا کیفیت بازتاب رنگ‌ها در اشعار نخستین شاعر شعر پایداری افغانستان، خلیل‌الله خلیلی را از منظر روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر واکاوی و تحلیل کنیم.

۲. شعر پایداری افغانستان

تحوّلات ادبیات معاصر افغانستان، با کودتای هفتم ثور (اردیبهشت ۱۳۵۷)، شتاب گرفت و به‌ویژه با استقرار نظام کمونیستی وابسته به شوروی که ادبیات را درخدمت سیاست و تبلیغ آرمان‌های چپ می‌دید نوعی ادبیات ایدئولوژیک در افغانستان به‌وجود آمد. کمونیست‌ها، برای تسرّی دادن اندیشهٔ مارکسیستی درسراسر افغانستان، «لازم می‌دیدند تا بر مراکز علمی و فرهنگی تسلّط داشته‌باشند و صاحبان ادب، فرهنگ و هنر را به‌منظور توسعه و پیشبرد این اندیشه بسیج نمایند» (ارجمندی، ۱۳۹۱: ۳۳۰). با مخالفت برخی از شاعران با ایدئولوژی مارکسیستی و شعر سوسیالیستی، جریان شعر مقاومت درکنار جریان‌های مرسومِ شعر دینی و عرفانی، رئالیسم اجتماعی، رمانتیک فردگرا و جامعه‌گرا و... شکل گرفت؛ جریانی که علیه نظام دست‌نشاندهٔ اتّحاد جماهیر شوروی به‌پاخاسته‌بود.

به‌گواهِ تاریخ، در ادبیات ملت‌های بی‌دغدغه و آرام که با فشار دستگاه مستبد حاکم و یا تهاجم بیگانگان مواجه نبوده‌اند، نمی‌توان نشانی از ادبیات مقاومت یافت؛ اما در تاریخ افغانستان هرزمان جامعه ازسوی نیروهای بیرونی و عوامل مستبد داخلی تحت فشار قرار گرفته، ادبیات مقاومت ظهور و بروز یافته است (بصیری، ۱۳۸۸: ۲۳). حاکمیت کمونیست‌ها براساس ایدئولوژی مارکسیستی در قرن بیستم در افغانستان، همراه با رواج اندیشه‌های دین‌ستیزانه، می‌کوشید با تضعیف باورهای ملّی و مذهبی مردم اصالت، هویت و آداب‌ورسوم سرزمینی با پیشینهٔ فرهنگی و تاریخی غنی را بزداید (ارجمندی، ۱۳۹۱: ۳۳۰)؛ بنابراین شکل‌گیری ادبیات پایداری و مقاومت در افغانستان واکنشی به بی‌عدالتی‌ها، خودبینی‌ها و فرافکنی‌های طبقهٔ حاکم بود.

شاعرانی که در داخل کشور از نزدیک شاهد جنایات و کشتار و ویرانی‌ها بودند، محتاطانه این اختناق را در اشعار خود ترسیم و آرزوی پیروزی و رسیدن به صبح روشن آزادی را منعکس می‌کردند؛ بنابراین برخی معتقدند «این‌گونه شعر، برخلاف شعر برون‌مرزی، که با آزادی و صراحت تمام سروده می‌شد، این توفیق اجباری را یافت که پوشیده‌تر، رمزآمیزتر و درنتیجه هنری‌تر باشد» (واصف باختری، ۱۳۷۳: ۸)؛ گروهی از شاعران نیز که نتوانستند، درتقابل با ایدئولوژی کمونیستی و برای دفاع از عقاید اسلامی خویش، در افغانستان بمانند به کشورهای مجاور نظیر ایران و پاکستان یا اروپا و آمریکا مهاجرت کردند و شاخهٔ گسترده از جریان شعر مهاجرت افغانستان در دیگر کشورها شکل گرفت؛ که البته اشعار مقاومتی که در مهاجرت سروده شده «در سطح و تکنیک برتر و بهتر از اشعار مقاومتی هستند که در داخل افغانستان سروده شده‌اند؛ چون شاعران مهاجر هم فرصت کافی برای شعر گفتن دارند و هم از دانش فنی و وسیع شعری برخوردارند و همچنان سایه‌ای دولت بالای سرشان نیست و آزادند» (انوشه و شریعتی، ۱۳۸۲: ۶۴).

«ادبیات مقاومت نوعی از ادبیات متعهد و ملتزم است که ازطرف مردم و پیشروان فکری جامعه دربرابر آنچه حیات مادی و معنوی آنها را تهدید می‌کند به‌وجود می‌آید» (بصیری، ۱۳۸۸: ۲۶). اشعار خلیل‌الله خلیلی بعد از کودتای هفتم ثور، به‌ویژه مستزاد «ای وای وطن، وای وطن، وای وطن وای» و چند قصیده دیگر که در آمریکا سرود، از نخستین نمونه‌های شعر پایداری افغانستان محسوب می‌شود (واصف باختری، ۱۳۷۳: ۷۷). ابوطالب مظفری نیز همچون واصف باختری، باوجودِ انتقادهایی که به زندگی این شاعر قبل‌از کودتای هفتم ثور دارد، اما پس‌از تجاوز نیروهای اشغالگر شوروی خلیلی را طلایه‌دار شعر مقاومت معرفی کرده است (مظفری، ۱۳۷۳: ۸۷). پس از او نیز شاعرانی متعهد و وطن‌دوست همچون عبدالقهّار عاصی، عبدالرحمن پژواک، عبدالسمیع حامد، پرتو نادری و... اشعاری غالباً نمادین و سمبولیک در انتقاد از ظلم و استبداد سرودند و شعر پایداری را به جریانی مهم در شعر معاصر افغانستان بدل ساختند.

۳. نظریهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر

رنگ، در علم روان‌شناسی نوین و در ارزیابی شخصیت انسان، پدیدهٔ قابل‌توجه است. روان‌شناسان، با دقت در کاربرد رنگ‌ها، لایه‌های پنهان شخصیت افراد را بازمی‌شناسند. «یونگ، یکی از بزرگ‌ترین متفکران و روانپزشکان قرن بیستم، به نیروی نمادین رنگ‌ها اعتقاد داشت. او بیمارانش را تشویق می‌کرد که از رنگ‌ها در نقاشی‌هایشان استفاده کنند و پیوندی بین ناخودآگاه و خودآگاهشان برقرار سازند» (سان، ۱۳۷۹: ۵۸).

شخصیت هنری و فکر و احساس هنرمند نیز با دقت در نحوهٔ رنگ‌آمیزی‌ها و فرم آثارش قابل‌شناسایی است (ایتن، ۱۳۶۷: ۷۹). هر اثر هنری، خودآگاه و ناخودآگاه، بیانگر اندیشه، دستگاه فکری و جهان‌بینی آفریننده آن است. شعر نیز برآمده از عواطف و احساسات شاعر و آیینهٔ تمام‌نمای شخصیت و روحیات اوست (قاسم‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

در روان‌شناسی رنگ‌ها، پژوهش‌های متعدّدی انجام شده که از آن میان آزمون رورشاخ[1] و لوشر[2] شهرت و نفوذ جهانی دارند. آزمون ماکس لوشر (۹سپتامبر۱۹۲۳-۲ فوریه ۲۰۱۷)، روان‌درمانگر و استاد دانشگاه سوئیس، برای سنجش وضعیت روانی فرد براساس ترجیح رنگی، مشهور است. او رنگ‌ها را با تمام جزئیات زندگی و حال‌وهوای روانی افراد مرتبط می‌داند؛ زیرا «برخی از رنگ‌ها براثر تشعشعاتی که دارند، نشاط‌انگیز، آرام‌بخش و قرارآفرین‌اند و برخی دیگر تحرک‌بخش و مایهٔ سرزندگی و جنب‌وجوش‌اند و موجب تحریک و تهییج می‌شوند و برخی برعکس انرژی منفی می‌دهند» (شجاعی، ۱۳۹۶: ۷۳). رورشاخ و لوشر رنگ‌های اصلی (آبی، سبز، زرد و قرمز) را موردپسند افراد بهنجار و رنگ‌های فرعی (همچون خاکستری، قهوه‌ای و سیاه) را منتخبِ افراد ناهنجار می‌دانستند و براین‌اساس به تحلیل ویژگی‌های روانی افراد می‌پرداختند (قاسم‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

در آزمایش لوشر هر رنگ مستقلاً و بدون دخالت رنگ‌های دیگر و به‌دور از دید زیبانگرانه بررسی می‌شوند (لوشر، ۱۳۹۹: ۲۸). فرد، ازمیان هشت کارت رنگی، طبق علاقه و تمایلش، به‌ترتیب رنگ‌ها را برمی‌گزیند و رنگ محبوبش را در انتخاب نخست و رنگی را که برای او کم‌اهمیت‌تر است یا از آن بیزاری می‌جوید در جایگاه هشتم قرار می‌دهد. چهار رنگ اصلی لوشر دارای ارجحیت و نشان‌دهندهٔ احتیاجات اولیه روانی‌اند. «در آزمایش فرد دارای سلامت روانی این رنگ‌ها در شروع ردیف رنگ یا حداقل در پنج وضعیت اول قرار می‌گیرند. در غیر این صورت، نشانه نارسایی فیزیولوژی یا روانی است که هرچه به قسمت آخر ردیف رنگ اصلی نزدیک‌تر باشد باید جدی‌تر تلقی شود» (همان: ۵۰). در تست لوشر، چهار رنگ فرعی هم وجود دارد:بنفش (ترکیبی از قرمز و آبی)، قهوه‌ای (آمیزه‌ای از زرد، قرمز و سیاه)، خاکستری (که هیچ رنگی ندارد) و سیاه (که نفی رنگ‌هاست).

آزمون رنگ لوشر در طول بیست سال پس از تدوینش تغییراتی نیز یافته که ازجمله آن جامع شدن تفسیر این آزمون است (لوشر، ۱۳۹۸: ۱۸). در این آزمون هشت کارت انتخاب می‌شوند که پشت هریک عددی نوشته شده است: خاکستری (۰)، آبی (۱)، سبز (۲)، قرمز (۳)، زرد (۴)، بنفش (۵)، قهوه‌ای (۶)، سیاه (۷). کارت‌ها، پس از انتخاب و مرتب شدن، دوبه‌دو گروه‌بندی می‌شوند. دو رنگ از سمت چپ که در اول ردیف قرار می‌گیرند و نشانگر بیشترین علاقه‌اند، با علامت جمع (+)، زوج دوم با ضربدر (x)، زوج سوم با مساوی (=) و زوج چهارم با تفریق (−) طبقه‌بندی می‌شوند. به‌این‌ترتیب، چهار منطقه دوتایی به‌دست می‌آید که هریک شامل دو وضعیتِ ترتیب قرار گرفتن رنگ موردعلاقه در مناطق چهارگانه و تفسیر کارکردی علامت‌هاست که عبارت‌اند از:

۱. منطقهٔ ترجیح شدید یک رنگ، با علامت (+)، نشانگر اهداف مطلوب یا رفتار ناشی از هدف‌های مطلوب و شامل دو وضعیت: وضعیت اول نمایانگر روش اساسی است که شخص برای رسیدن به هدفش انتخاب می‌کند و وضعیت دوم هدف واقعی فرد را نشان می‌دهد.

1 . Rorschach
2 . Luscher

۲. منطقهٔ ترجیح عادی یک رنگ، با علامت (x)، بیانگر وضع موجود یا رفتار مناسب با وضع موجود و نشانگر «وضع واقعی امور» است؛ یعنی وضعیتی که شخص واقعا خود را در آن می‌یابد و این منطقه شامل وضعیت سوم و چهارم است.

۳. منطقهٔ بی‌تفاوتی نسبت به یک رنگ، با علامت مساوی (=)، شامل وضعیت پنجم و ششم و بیانگر صفات بارز تحت محدودیت یا رفتار نامناسب با وضع موجود و حاکی از «بی‌تفاوتی» فرد نسبت به آنهاست.

۴. منطقهٔ بی‌میلی یا انزجار از یک رنگ، با علامت منها (-)، شامل وضعیت هفتم و هشتم و بیانگر صفات بارز مطرود یا سرکوب‌شده، یا صفات بارز مملو از اضطراب و نشانگر نیاز خاص عاری از ضرورت است (ویلز، ۱۳۷۴: ۳۲-۶۴)؛ بنابراین، ترتیب قرارگیری رنگ‌ها، نشان می‌دهد رنگ موردنظر، نشانگر چه کنشی است؛ زیرا گرایش ذهنی به رنگ‌های مختلف، از مطلوب‌ترین تا منفورترین رنگ، بیانگر بازتاب‌های متفاوت روانی است.

طرد یک رنگ اصلی و قرارگیری آن در آخرین یا هشتمین وضعیت نشانه عدم ارضای یکی از نیازهای اولیه شخص و نامطلوب بودن وضعیت موجود برای فرد است. این نارضایتی منبع فشار روحی و موجد محرومیت‌هایی در زندگی شخص شده است (لوشر، ۱۳۹۹: ۵۰)؛ بنابراین این آزمون زوایای ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، ساختار روانی شخص و... را نمایان می‌سازد.

البته از نسبی بودن آزمون لوشر نیز نباید غفلت کرد؛ زیرا انسان موجودی است ناشناخته و متغیر. به‌هرروی این آزمون، با تحلیل شخصیت روانی افراد و توجه به مرکز فشار روحی و جسمی، به روان‌شناس مدد می‌دهد تا کمتر به قضاوت خویش تکیه کند و سادگی و اعتبار این آزمون نیز قابل توجه است (علوی‌مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۹: ۸۵).

۴. رنگ‌های کاربردی لوشر در شعر خلیل‌الله خلیلی و معنا و اهمیت آنها

در این پژوهش، نخست معنا و اهمیت هر هشت رنگ براساس کمّیت و بسامد آن در شعر خلیلی تبیین و سپس عملکرد شاعر در هر گروه رنگی بررسی و تحلیل شده است.

۴-۱. رنگ سرخ (۳)

سرخ رنگ و نماد عشق، نمایانگر نیروی حیات و فعالیت عصبی و غددی، دارای معنای آرزو، اشتیاق وافر و بیدارکنندهٔ احساسات و هیجانات عاشقانه فرد است. قرمز محرک اراده برای پیروزی و ازنظر سمبلیک شبیه خونی است که هنگام پیروزی ریخته می‌شود (لوشر، ۱۳۹۹: ۸۸). این رنگ همچنین نماد فداکاری، شوریدگی و آشوب، خورشید، آتش، قدرت و سلطنت (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲) و دارای طبیعت بسیارمثبت و ازبین‌برنده افکار و احساسات منفی است. شرقی‌ها، مدت‌ها قبل‌از به‌قدرت رسیدن کمونیست‌ها قرمز را رنگ خوش‌شانسی و خوشبختی می‌دانستند. همچنین در روسیه، قبل از آن که قرمز سمبل انقلاب شود، رمز غرور ملّی بود (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۶). در قدیم قرمز رنگ لباس جنگ و سمبل خونی بود که با خشونت ریخته شود (دی و تایلور، ۱۳۸۷:

۱۲). شخصی که رنگ قرمز را در وضعیت اول انتخاب کند، به زندگی پرجنب‌وجوش متمایل و به رهبری، تلاش خلاق، رشد یا فعالیت بسیار خیالبافانه گرایش دارد (لوشر، ۱۳۹۹: ۸۹).

قرمز، در اشعار خلیلی، در وضعیت اول و پرکاربردترین رنگ است و در تصویرسازی و نمادپردازی‌های اشعار او حضوری برجسته دارد:

فرخنده سنگری که به خون سرخ گشته است غیر از تو، ای مبارز رزمنده! جای کیست؟
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۲۵۴)

به‌جای لاله و نسرین ز گل زمین هرات گل مزار به خون سرخ کشتگان آورد
(همان: ۱۱۷)

روزی از خون این ستمکاران سرخ، این خاکدان نخواهد شد؟

آنکه فرمان به خون مردم راند خاکش اندر دهان نخواهد شد؟
(همان: ۱۲۰)

تر به اشک ناتوانان خنجر ظلمش به کف سرخ از خون شهیدان تیغ عریان در بغل
(همان: ۱۶۱)

کنون که خاک وطن سرخ‌گشته است به خون خوشا کسی که بمیرد به حال بی‌خبری
(همان: ۲۱۴)

در شعر خلیلی گل سرخ و برگ سرخ نیز نماد شهید و شهادت است:

بوسد به‌جای هر گل سرخی به نوبهار رخسار کشتگان جفا و ستمگری
(همان: ۲۱۲)

ز هر سرخ برگی به صحن چمن به یاد آیدم کشتگان وطن
(همان: ۶۲۵)

بهاران هر گل‌سرخی کز این صحرا بر آرد سر بود خون سیه روزی، به روی سبز دیبایی
(همان: ۲۳۸)

این شهیدان گل سرخ چمن رحمان‌اند مایهٔ ناز زمین، مفخرت انسان‌اند
(همان: ۵۰۱)

او گاه واژهٔ سرخ را در توصیف فضای پرآشوب و ترس و نابسامانی‌های دوران خود به‌کار برده است:

کشوری سرخ به خون شد ز سیه‌کاری ما هوس قدرت و دربار، همان است که بود
(همان: ۲۷۲)

سبزه‌اش تر شده از گریهٔ فرزند یتیم گل آن سرخ ز خونناب دل بیوه‌زنا
(همان: ۹۰)

چه دختران که به خون سرخ کرده زلف سیاه به جای آنکه بیالایدش به مشک و عبیر
(همان: ۱۴۴)

به خون بیگناهان سرخ، صحن صد چمن بینی میان خار و خارا شاهدان سیم‌تن بینی
(همان: ۴۲۷)

گاه نیز سرخ نماد پرچم کمونیستی و لشکر متجاوز شوروی شده است:

آن کج‌کـــلاه ســـرخ‌لـــوا، دشـــمن بشـــر — تـف بـر فسـانه‌های حقـوق بشـر نکـرد
(همان: ۲۶۴)

آن ســرخ پــرچم از ســر ایــوان شــده نگــون — وان قصـر جـور گشـته چـو خاکسـتر، آفتـاب!
(همان: ۱۰۱)

مسلمان! اینک آمد پرچم سـرخ مسـلمان کُـش — تو بیجا خویش را زین سیل آتش برکران بینی
(همان: ۲۳۴)

در مجموع رنگ سرخ و احمر در شعر خلیلی ۱۴۲۲ بار به‌کار رفته که ۶۱ بارِ آن مستقیم و ۱۳۶۱ بار شاهد تداعی‌گرهای رنگ سرخ هستیم:

جدول شمارهٔ ۱. بسامد رنگ سرخ و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ سرخ و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
سرخ	۲۵	۵	–	–	۲	۷	۱	۱۲
احمر، حمرا	۴	۲	۱	–	–	۲	–	–
گل سرخ، سوری، رز، انار، گلنار	۲	۱	–	–	۱	۲	–	۴
لاله، لاله‌گون، شقایق	۳۰	۱۴	–	۲	۵	۱۷	۶	۱۵
مرجان، یاقوت، لعل، عقیق	۱۳	۶	۳	۲	–	۱	۲	۵
خون، خونین، خوناب، خونبار	۱۰۰	۶۱	۱۶	۱۶	۴۰	۸۸	۲۱	۹۸
شهید، شهادت، بسمل	۱۷	۴	–	۱	۴	۲۰	۱	۱۱
گل،گلگون،گلزار،گلستان، گلشن،	۷۴	۶۷	۲۶	۲۷	۲۸	۷۸	۲۱	۹۰
آتش،آتشین، نار،شعله، اخگر، آذر	۶۹	۳۳	۹	۱۳	۱۶	۲۷	۸	۵۷
شفق، شفق‌گون	۲	۱	–	–	–	–	–	۱
شراب، می، ساغر، باده، جام	۱۰	۱۶	۵	۱۰	۱	۱	–	۲۱
نسرین، نسترن	۸	۲	۲	۱	۲	۴	–	۲
مجموع	۳۵۴	۲۱۲	۶۲	۷۲	۹۹	۲۴۷	۶۰	۳۱۶
مجموع کل	۱۴۲۲							

۴-۲. رنگ سیاه (۷)

سیاه سمبل غم و اندوه، ترس و دلهره، رازداری و ابهام و گاه یادآور شب، اسرار پوشیده، ظلمت، سوگواری، سکوت و مرگ است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۹۶). سیاه تیره‌ترین رنگ، نفی‌کننده خود، پایان زندگی و بیانگر ایده پوچی و نابودی است. این رنگ را بیانگر ترک علاقه، تسلیم یا انصراف نهایی و دارای اثر قوی بر هر رنگی دانسته‌اند (لوشر، ۱۳۹۹: ۹۹). سیاه در قرآن بیشتر در وصف حالات مشرکان آمده و نماد کفر و گمراهی است اما در گروه‌های مذهبی نماد ریاضت و ترک تعلقات مادی نیز هست. سیاه، برخلاف سفید، رنگی بی‌تحرّک و ساکن و مانع هرگونه تحریک روانی و جسمی (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۱) و همچنین تداعی‌گر نیروهای جادویی است (دی و تایلور، ۱۳۸۷: ۱۰).

چنانچه سیاه در نیمهٔ اول این آزمایش قرار گیرد (به‌ویژه در سه وضعیت اول)، منجر به رفتار جبرانی از نوع افراطی می‌گردد. هرکس که سیاه را در وضعیت اول انتخاب کند می‌خواهد همه‌چیز را نفی کند؛ چون احساس می‌کند هیچ‌چیز آنطور که بایدوشاید نیست. این شخص دربرابر سرنوشت رفتاری عجولانه و غیرعاقلانه از خود نشان می‌دهد و اگر در وضعیت دوم باشد، شخص انتخاب‌کننده مایل به نفی هر چیز دیگری است، به شرط اینکه بتواند واجد تمام صفاتی باشد که رنگ موردنظر او در وضعیت اول نشانگر آن است؛ مثلا اگر رنگ قرمز در وضعیت اول و سیاه در وضعیت دوم باشد، که در شعر خلیلی چنین است، می‌توان توقع داشت که ارضای آرزوهای مبالغه‌شده به‌صورت رفتار جبرانی ظاهر می‌شود (لوشر، ۱۳۹۹: ۱۰۰).

دومین رنگ پرکاربرد در شعر خلیلی رنگ سیاه است که به‌طور مستقیم یا در قالب تداعی‌گرها، در تصویرسازی و نمادپردازی به‌کار رفته است:

عقل را پرسیدم از تاریخ آن سال سیاه — گفت: از دور هلالی «سال غمبار وطن»
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۳۵۹)

درآن صحرا سیه‌خیمه است یاآوارگان جمع‌اند؟ — بگویید، ای مسلمانان که آن شهر سیاه کیست
(همان: ۴۶۰)

این دو سه نیروی خطیر سیاه — کرد به هر نوع بشر را تباه
انجمنی ساخت دروغ‌آفرین — خنده به لب، صاعقه در آستین
(همان: ۶۳۲)

از این دو نیروی سیه گیتی شده چون رزمگه — گردد جهان آخر تبه در چنگ این کفتارها
(همان: ۹۴)

به ابرهای سیه بین که مرگ می‌بارد — به‌جای دانهٔ باران به هر در و هر بام
به مادران ستمدیده بین که می‌بینند — گلوی کودکشان زیر تیغ خون‌آشام
(همان: ۱۶۵)

این مار سیه بود سیاست — افسون بزرگی و ریاست
(همان: ۵۸۴)

در دیوان خلیلی این رنگ ۹۰۴ بار به‌کار رفته که ۱۲۹بارِ آن مستقیم و صریح و ۷۷۵بار غیرمستقیم و در قالب تداعی‌گرهاست:

جدول شمارهٔ ۲. بسامد رنگ سیاه و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ سیاه و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
سیاه،سیه، سیاهی، سیه‌فام	۳۰	۱۶	۶	۳	۲۲	۱۳	۱۰	۲۹
ظلمت، ظَلَم، ظلام	۷	۲	۱	–	۶	۴	۲	۳
تار، تاریک، دیجور	۱۰	۲	۱	۵	۳	۹	۶	۱۰
شب، شبگون، شبستان، لیل	۱۲۰	۹۱	۲۲	۱۵	۳۹	۴۰	۲۲	۱۲
شام، شامگاه	۲۹	۲۵	۶	۴	۱۰	۸	۶	۴۶

تیره، تیرگی، خسوف، کسوف	۲۱	۱۱	۱	۲	۱	۷	۴	۱۲
مشک، مشکین، عبیر، عنبر	۱۰	۲	۱	–	۲	۱۴	۱	۱۱
زلف، گیسو، مو	۱۱	۲۲	۵	۱	۹	۷	۲	۱۶
قیر، قیرگون، قیرینه، زغال	۵	۱	۱	–	۱	–	۱	۳
سرمه، توتیا، کافور	۲	۱	۱	۱	–	۱	۱	۲
زاغ، زغن، خفاش، بوم، کلاغ	۶	–	۱	–	۱	۴	۱	۲
مجموع	۲۵۱	۱۷۳	۴۶	۳۱	۹۴	۱۰۷	۵۶	۱۴۶
مجموع کل	۹۰۴							

۴-۳. رنگ سبز (۲)

سبز نماد رشد، احساسات، باززایی، فروپاشی ناشی از مرگ، امید و باروری است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). رنگ سبز، ترکیبی از آبی و زرد، و نشانگر آرامش و امیدواری و آمیزشی از دانش و ایمان است (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۸). در اسلام نیز نماد ایمان و عقیده، توکل و فناپذیری و ابدیت است و سمبل رستاخیز و محشر. اسلام رنگ سبز را ستوده و خداوند در قرآن فرموده است «بهشتی‌ها لباس سبز حریر می‌پوشند» (کهف، آیهٔ۳)؛ پوشش‌های سبزرنگ، سیره و روش خاندان نبوت و امامت نیز بوده است. (خواجه‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۳)

رنگ سبز را رنگ اعتدال، تعقل، تفکر و آرامش خردمندانه نیز دانسته‌اند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۹: ۱۵۷). به‌نظر لوشر کسی که رنگ سبز را انتخاب می‌کند می‌خواهد عقاید خود را به کرسی بنشاند و به اصولی اساسی و تغییرناپذیر باور دارد؛ درنتیجه خود را برتر می‌داند و می‌خواهد به دیگران پندهای اخلاقی دهد و موعظه کند (لوشر، ۱۳۹۹: ۸۵). انتخاب‌کنندگان این رنگ هر دو سوی یک مشکل را می‌بینند و معمولا خیر و شر اخلاقی را به‌شدت رعایت می‌کنند و اصلاحگرانی متمایل به اصلاح وضعیت موجود هستند که به دیگران پند و اندرز اخلاقی می‌دهند (دی و تایلور، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۱). سومین رنگ کاربردی لوشر در اشعار خلیلی رنگ سبز است که در تصویرسازی‌های آن نقشی بسزا ایفا می‌کند:

سرو سرنگون گشته، سبزه تر به خون گشته — بخت واژگون گشته باغبان کابل را
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۲۴۴)

هر سبزه کز این غمکده خیزد به بهار — در دیدهٔ من خلد چو سوزن بی تو
(همان: ۳۰۱)

سبزه‌اش تر شده از گریهٔ فرزند یتیم — گل آن سرخ ز خونناب دل بیوه‌زنا
(همان: ۹۰)

سرو گویی چو عمادی است که آتش زده‌اند — گلبن آن گنبدی سبزی که ز صد جا سوزد
(همان: ۱۱۹)

همیشه دولت سرسبزی شهیدان باد — که گشته‌اند به خون سرخ زیر چرخ کبود
(همان: ۱۲۵)

به سنگر میروی پیراهن گلنار در بر کن — صدای آتشینت را به میدان آتشین تر کن
گره زلف پریشانت به زیر سبزچادر کن — سرود عشق را برخوان، نوای شوق را سر کن
(همان: ۴۲۴)

پرچمش را نصب کرده ملحد اندر مرز بلخ بر فراز گنبد سبز امیر المومنین
(همان: ۴۷۶)

علم‌های سیاه و سبز و گلگون چو شاخ گل دمد از لجهٔ خون
(همان: ۵۴۳)

این رنگ در دیوان اشعار خلیلی «۵۶۳ بار» کاربرد دارد که ۶۴ بار، صریح و ۴۹۹ بار به‌صورت تداعی‌گر رنگ سبز آمده است:

جدول شمارهٔ ۳. بسامد رنگ سبز و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ سبز و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
سبز ، سبزه، سرسبز	۲۷	۴	۳	–	۳	۱۲	۵	۱۰
زمرد، زمردگون	۲	–	–	–	–	–	–	۱
زنگار، زنگاری	۵	–	–	–	–	–	–	۱
اخضر، خضر، خضرا	۸	۴	۴	–	۱	۴	۲	۴
پدرام، خرم	۴	۱	–	۲	۲	۴	–	۸
باغ، حدیقه	۱۷	۱۱	۶	۴	۳	۱۵	۴	۲۳
چمن، مرغزار، فالیز	۱۴	۱۴	۲	۴	۴	۱۱	۵	۲۵
سرو،صنوبر،شمشاد،کاج،ناجو	۱۲	۱۱	–	۱	۳	۱۱	۵	۱۳
بهار، فروردین، ربیع، نوروز	۵۶	۲۲	۱۱	۱۰	۱۳	۳۰	۹	۳۱
بهشت،جنت،خلد،طوبی،فردوس	۸	۳	۶	–	۴	۳	۳	۹
مزرع، مزرعه	–	۲	–	–	–	–	–	۲
نازبو، ضمیران	–	–	۲	–	–	–	–	–
مجموع	۱۵۳	۷۲	۳۴	۲۱	۳۳	۹۰	۳۳	۱۲۷
مجموع کل	۵۶۳							

۴-۴. رنگ آبی (۱)

آبی سمبل حکمت و نمادی از آرامش است و نمایانگر حقیقت، اعتماد، عشق و ایثار، تسلیم و فداکاری و هم‌چنین مظهر ابدیت بی‌انتها و نشانهٔ ارزش‌های پایدار. آبی رنگ روشنی، طراوت و تازگی، آرامش، سکوت و امید است. طبق اصول رنگ‌شناسی موجد حس ارتفاع و عمق در بیننده است؛ ارتفاعی به وسعت آسمان و عمقی به ژرفای دریا. همچنین این رنگ تداعی‌گر آرامش، صلح و راحتی و گشاینده دریچه روح انسان به‌سوی مشکلات و ایجادگر توازن میان شخص و دیگران است (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۳). آبی نماد احساسات دینی، امنیت و پاکی معنوی و کاملا دارای جنبه مثبت است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲) و درون‌گرایی و تمرکز فکر و اندیشه به این رنگ حالت خدایی بخشیده است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۹: ۱۵۴) و نماد آگاهی روحانی و نزدیکی به خداوند نیز هست (باسانو، ۱۳۸۳: ۵۹). به‌سبب تشابه به دریا و آسمان مظهر آرامش و سکون و از حیث سمبلیک یادآور آب آرام، خلق‌وخوی آرام، طبیعت زنانه و روشنی است (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۳). آبی تیره که رنگ آسمان شب است، بی‌حرکتی، آرامش و کاهش فعالیت بدنی را به همراه دارد.

رنگ آبی از نظر روانشناسی به معنای آرامش است و انتخاب کسی است که در یک وضعیت متوازن، هماهنگ و عاری از اضطراب قرار داشته باشد و احساس ثبات و یکپارچگی و امنیت کند؛ لذا رنگ آبی نشان‌دهندهٔ حدوحدودی است که شخص در اطراف خود به‌وجود می‌آورد و نیز یکپارچگی و احساس تعلق را نشان می‌دهد (لوشر، ۱۳۹۹: ۷۹).

آبی جنبه‌های گوناگون روحی را نشان می‌دهد. آبی در فکر و اعماق و انتهای روح نفوذ می‌کند و معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۶).

چهارمین رنگ پرکاربرد در اشعار خلیلی، رنگ آبی است که با نام‌های آبی، کبود، لاجورد و نیلی و همچنین تداعی‌گرهای آن (آب، آسمان و غیره) به‌کار رفته است:

همیشه دولت سرسبزی شهیدان باد — که گشته‌اند به خون سرخ زیر چرخ کبود (خلیلی، ۱۳۸۵: ۱۲۵)

رخش کبود و لبش خشک و دیده‌اش بی نور — دماغ خسته و دل ناتوان و تن لاغر (همان: ۳۳۰)

سلام ملت افغان که می‌شود هر روز — به خون فجایع آن ثبت دفتر ایام

سلام ملت افغان که می‌رسد هر شب — فغان وی به فراز سپهر مینافام (همان: ۱۶۵)

می‌کند شفق گلگون آسمان کابل را — تا کند به خون تصویر داستان کابل را (همان: ۲۴۳)

تا شب بکشند بر رخ خویش — چادر به‌جز آسمان ندارند (همان: ۳۲۶)

مرگ می بارد سحاب از آسمانش جای آب — خون به بار آرد به جای لاله از خاکش زمین (همان: ۴۷۶)

زادگاه مولوی را آب برد — کعبه العشاق را سیلاب برد (همان: ۶۴۱)

آب ما تا کی به زهر آمیخته — سیل آتش بر سر ما ریخته (همان:۶۴۳)

در شعر خلیلی رنگ آبی مجموعاً «۵۰۸ بار» کاربرد دارد که ۲۴ بار آن مستقیم و ۴۴۸ بار با تداعی‌گرهای آن است:

جدول شمارهٔ ۴. بسامد رنگ آبی و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ آبی و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
آبی	۱	–	–	–	–	–	–	–
کبود	۴	–	۳	–	۳	–	–	۱
لاجورد	۱	–	–	–	–	–	–	–
نیلی، نیل‌گون	۵	–	۱	–	–	–	۱	۱
ارزق، مینا، مینافام	۲	–	–	–	۱	–	–	–
فیروزه، فیروزه فام،	–	–	–	–	–	–	–	۷

فیروزه‌گون								
آسمان، آسمانی، سما، مینو	۵۲	۲۵	۱۳	۵	۱۲	۲۱	۱۰	۶۰
آب، آبشار، چشمه، رود، دریا	۵۶	۲۷	۱۳	۱۵	۱۸	۲۶	۹	۷۰
آیینه، شیشه، بلورین، بلورینه	۸	۴	۵	۱	۲	۳	۱	۷
کوثر، زمزم، سلسبیل، آمو	۵	۶	–	۱	۱	–	–	۱
مجموع	۱۳۴	۶۲	۳۵	۲۲	۳۷	۵۰	۲۱	۱۴۷
مجموع کل	۵۰۸							

۴-۵. رنگ قهوه‌ای (۶)

رنگ قهوه‌ای، رنگ خاک، یادآور کالبد و زمین، دارای مفهوم متانت، فروتنی و تنزل، رنگ استحکام، سخت‌کوشی و یاریگری است. این رنگ نماد رویش و تکامل نیز هست (شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۰۰). رنگ قهوه‌ای، به‌دور از خشونت، در جستجوی صلح و محرّک حس قدرت و اطمینان و همچنین موجد حس غم و انزواست. قهوه‌ای معمولا بیانگر طبیعی بودن، زمینی بودن و متفاوت بودن است اما گاهی نشانگر پیچیدگی نیز هست (قاسمی، ۱۳۸۹: ۲۸۳).

اگر قهوه‌ای در منطقهٔ «بی‌تفاوتی» قرار گیرد وضعیت حسی و شرایط جسمانی از اهمیت نابجا برخوردار نخواهدشد. زیرا بدن سالم و کنترل‌شده کمتر توجه صاحب خود را جلب می‌کند اما با داشتن بدن بیمار، رنگ قهوه‌ای شروع به حرکت به‌سوی اولین ردیف‌های رنگ می‌کند که نشان می‌دهد برای ناراحتی جسمانی و ایجاد شرایطی که باعث بهبود این ناراحتی گردد، اهمیت بیشتری قائل شده است (لوشر، ۱۳۹۹: ۹۸).

پنجمین رنگ کاربردی لوشر در اشعار خلیلی رنگ قهوه‌ای است و در اشعار خلیلی صرفاً به‌صورت غیرمستقیم و تداعی‌گر کاربرد دارد:

مبارک عید بر سنگرگزینی — که جان داده به زیر تیغ جلاد
برای حفظ هر خاری در این خاک — سپر کرده تنش چون کوه پولاد
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۴۲۲)

بسا مادر که جان داده میان آتش و آهن — بسا دختر که پرپر سوخته در آشیان بینی
(همان: ۲۳۳)

شود نوشابه زهر ما چو یاد آریم هر لحظه — وطنداری که از خون پر بود جام سفالینش
(همان: ۴۶۳)

این خاک تر به خون شده، ماتم سرای کیست؟ — وین مرغ پرشکسته، دل بینوای کیست؟
آن شاخ ارغوان که خمیده به روی خاک — بر خوابگاه کشتهٔ گلگون قبای کیست؟
(همان: ۲۵۳)

موی سپید مادر شب‌زنده‌دار تو — سوده به خاک تا دل شب در دعای کیست؟
(همان:۲۵۴)

سرها به خاک خفت که تا چند بلهوس — گلگون کنند ساغر عیش از شرابها
(همان: ۹۳)

شهرها ویران شد و ناموس ها برباد رفت — خاک از سیل سرشک و خون مظلومان تر است
(همان: ۱۰۲)

تداعی‌گرهای رنگ قهوه‌ای ۴۰۳ بار به‌کار رفته‌اند که بسامد کاربرد آنها به این صورت است:

جدول شمارهٔ ۵. بسامد رنگ قهوه‌ای و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ قهوه‌ای و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
قهوه ای، قهوه	–	–	–	–	–	–	–	–
پولاد، پولادین، فولاد	۹	۱	–	–	۴	۱	۱	۸
آهن، آهنین	۹	۳	۱	۱	۱	۲	–	۵
سفال، سفالین، گِل	–	–	–	–	–	۱	–	۶
خاک، خاکی	۶۸	۳۸	۱۵	۱۴	۱۳	۵۱	۱۷	۷۶
سیل، سیلاب	۲۲	۴	۲	۲	۶	۵	۲	۱۱
زنگ، زنگ‌آلود، بور	–	–	۱	–	۱	–	–	۲
مجموع	۱۰۸	۴۶	۱۹	۱۷	۲۵	۶۰	۲۰	۱۰۸
مجموع کل	۴۰۳							

۴-۶. رنگ خاکستری (۰)

رنگ خاکستری میان دو نهایت است (سیاه و سفید) و می‌تواند رنگمایه هر رنگ دیگری را نیز دریافت کند. غالبا رنگ خاکستری دال بر احساس گوشه‌نشینی، مسئولیت‌گریزی، ابهام، بی‌تفاوتی، غم و دلتنگی، سکوت و نوعی تشویش و اضطراب است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۸۳). این رنگ خنثی و محصول ترکیب سیاه و سفید از پیرامون خود ماهیت می‌یابد و متعادل و موزون و بی‌تفاوت است. خاکستری با تضادهای شدید و خشن سریعا خو می‌گیرد و با جذب نیروی آنها از قدرت و پختگی رنگ‌ها می‌کاهد. در واقع نه قاطعیت سیاه و نه شفافیت سفید را دارد. خاکستری همه‌چیز را در خود محو می‌کند. سکون خاکستری با سکون سبز که از رنگ‌های زنده است توفیر دارد. علاوه بر این خاکستری همانند رنگ‌های سیاه و سفید، به‌سبب حضور نداشتن در رنگین‌کمان، در زمرهٔ بی‌رنگ‌ها آمده است (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۲).

خاکستری رنگی آزاد از هر محرک یا گرایش روانی و خنثی است؛ «نه عینی است و نه ذهنی، نه اضطراب‌آفرین و نه آرامش‌بخش. و فاقد حیطه و قلمرو بوده و فقط یک مرز است» (لوشر، ۱۳۹۹: ۷۴). به اعتقادِ هرینگ، فیزیولوژیست مشهور، اعصاب چشم همیشه تمایل بیشتری به رنگ خاکستری دارند و فقدان آن موجد ناراحتی است؛ زیرا دیدنش آرام‌کننده است و مانع خستگی اعصاب چشم می‌شود؛ چراکه نه مجبورند با شدت سفیدی مقابله کنند و نه در مواجهه با سیاهی دچار فشار می‌شوند (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۵). خاکستری ششمین رنگ پرکاربرد در اشعار خلیلی است:

آن سـرخ پـرچم از سـر ایـوان شـده نگـون وان قصـر جـور گشـته چـو خاکسـتر، آفتـاب!

(خلیلی، ۱۳۸۵: ۱۰۱)

ماه نو امسال بیند مشت خاکستر به جا — در حریم خانهٔ حق جای قرآن مبین (همان: ۱۹۸)

وطن! آن ابر تیره بر فضایت دود آه کیست؟ — در آن تابوت گلگون سرو قد کجکلاه کیست؟ (همان: ۴۶۰)

ز ابر ما نمی‌بارد به جز سم — ز خاک ما نمی روید به جز غم (همان: ۶۳۷)

از آتش برگ های مصحف — دود است بلند سوی کیوان (همان: ۱۸۲)

این رنگ ۲۹۳ بار در شعر خلیلی به کار رفته که ۱۲بار مستقیم و صریح و ۲۸۱ بار به‌صورت تداعی‌گر کاربرد داشته است:

جدول شمارهٔ ۶. بسامد رنگ خاکستری و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ خاکستری و تداعی‌گر	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
خاکستر، خاکستری	۴	۲	–	–	–	۲	–	۴
ابر	۲۸	۶	۸	۶	۱۰	۹	۱۱	۱۶
سایه	۸	۶	۴	۱	۳	۳	۵	۸
کوه، کوهسار	۲۲	۶	۲	۴	۱۲	۹	۱۱	۴۱
دود، دود اندود	۷	۳	–	۲	۵	۲	۵	۷
غبار، خیره	–	–	–	–	–	۱	–	۱۰
مجموع	۶۹	۲۳	۱۴	۱۳	۳۰	۲۶	۳۲	۸۶
مجموع کل	۲۹۳							

۴-۷. رنگ زرد (۴)

رنگ زرد یادآور شروع دوباره، بهار، امید و آرزوهای شیرین است. گیرایی زمینه طلایی این رنگ دارای انرژی مضاعف و از نظر روان‌شناسی باعث نشاط انسان‌ها می‌شود. زرد از روشن‌ترین رنگ‌ها و مرتبط با فهم و دانایی و نشان دانش و معرفت است. در گنبدهای طلایی مساجد بیزانس، زمینهٔ نقاشی استادان قدیمی، به‌ویژه هالهٔ طلایی که هیکل مقدسین را منور می‌ساخته کاربرد داشته است (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۰).

«زندگانی در فضای زردفام، انسان را بسیار فعال و پرحرارت ساخته و این رنگ، رنگ بیخوابی، بیداری، هیجان، اضطراب و تلاطم فکری است» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۹: ۱۵۱). زرد دارای طعم تند ادراک حسی بوده و هرگز آرام‌وقرار ندارد و برای رسیدن به بلندپروازی‌های خود به محیط بیرونی خود فشار وارد می‌سازد (لوشر، ۱۳۹۹: ۹۲-۹۳). این رنگ هفتمین رنگ کاربردی لوشر در اشعار خلیلی است با این تفاوت که در اشعار وی رنگ زرد بیشتر تداعی‌گر درد، اندوه، ناامیدی و رنج و یادآور چهرهٔ بیمار است:

چـه سـیماهای زرد و زعفـران‌گـون — کـه گـرد غـربتش بـر رخ نشسـته
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۴۳۲)

آن لاله چه دیده که نگون می دمد امروز — وان سبزه چرا زرد و زبون می‌دمد امروز
(همان: ۵۳۱)

نـی طبیبـی تـا شناسـد درد مـا — آه خون‌آلـود و رنـگ زرد مـا
(همان: ۶۱۹)

ز هـر بـرگ زردی در ایـن بوسـتان — بـه یـاد آیـدم چهـرهٔ دوسـتان
(همان: ۶۲۵)

در شهرهای ما همه خون‌آوری و اشک — ایـن‌جـا هزارگونـه زر و گـوهر، آفتـاب!
(همان: ۱۰۰)

این رنگ در شعر خلیلی «۱۶بار» به‌صورت مستقیم و ۱۵۴بار به‌صورت تداعی‌گر کاربرد داشته که بسامد آن این‌گونه است:

جدول شمارهٔ ۷. بسامد رنگ زرد و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ زرد و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
زرد	۲	–	–	۲	۱	۱	۲	۸
زر، زرین، زرنگار،طلا،طلایی	۳۰	۵	۲	۱	۱	۶	۵	۱۳
خزان، میزان	۱۰	۱	۲	–	۲	۸	۲	۹
گنج	–	۱	۳	–	۱	۲	۱	۱
زعفران، زعفرانی، زعفران‌گون	۱	–	۱	–	۲	۲	۱	–
کهربایی	۲	–	–	–	–	–	–	۱
زهر، زهرآلود، سم	۱۲	۴	۵	۱	۱	۷	۲	۵
قناری	–	–	۱	–	–	–	–	–
مجموع	۵۷	۱۱	۱۴	۴	۸	۲۶	۱۳	۳۷
مجموع کل	۱۷۰							

۴-۸. رنگ بنفش (۵)

بنفش ترکیبی از رنگ‌های آبی و قرمز و دارای ویژگی‌های هر دو رنگ است؛ البته تندی قرمز با آرامش و خنکی آبی فروکش کرده و بیننده را به آرامش و رهایی دعوت می‌کند. بنفش را رنگ عرفان و معنویت، عظمت و اقتدار، تفکر، آرامش، الهام‌بخش، تطهیرکننده افکار و احساسات و موجد خیال‌پردازی می‌دانند و گاه نشانهٔ وقار، معنویت، شاهانه بودن، عیش و نعمت، دارایی، اعتبار و نفوذ و گاه هم سوگواری است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۸۲-۸۳). خصوصیات بنفش سردی، انزواطلبی، بی‌طرفی، غم و تسلیم است (خواجه‌پور و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۷). بنفش در دایرهٔ رنگی مبین دینداری است و زمانی که تیره و تاریک گردد اوهام و خرافات را می‌رساند. بنفش سمبل هرج‌ومرج، مرگ، ستایش و عظمت نیز هست (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۹).

انرژی بنفش توجه ما را به روح و روان خود و تقویت خرد معطوف می‌سازد که حاصلش افزایش استعداد و خلاقیت است. در کل بنفش رنگی سرد است اما پوشیدن آن «به فرد، احساساتی چون احترام به خود، وقار و عزت نفس می‌بخشد» (سان، ۱۳۷۹: ۱۳۲). از نظر روان‌شناسی نیز، ارغوانی از طیف‌های رنگ بنفش، تداعی‌کنندهٔ معنویت و آرامش و تقویت‌کنندهٔ افکار است (دی و تایلور، ۱۳۸۷: ۹۰-۹۱).

اگر بنفش در وضعیت هشتم قرار گیرد، به این معناست که آرزوی صمیمیتی عارفانه با فرد دیگری رد یا سرکوب شده است و همین محافظه‌کاری موجب می‌شود تا شخص تمایلی به تعهد عمیق به رابطه (اعم از شخصی یا شغلی) نداشته‌باشد (لوشر، ۱۳۹۹: ۹۶-۹۷).

بنفش در شعر خلیلی کمترین کاربرد را دارد که نمونه‌های آن به قرار ذیل است:

آن شاخ ارغوان که خمیده به روی خاک — بر خوابگاه کشتهٔ گلگون قبای کیست؟ (خلیلی، ۱۳۸۵: ۲۵۳)

رگ خون شهیدان است کز قلب زمین جوشد — اگر در بوستانی شاخه‌های ارغوان بینی (همان: ۲۳۳)

توانگران به ورود تو کرده‌اند به پا — رواق‌های بنفش و سپید و سرخ و کبود (همان: ۱۲۴)

بر خرمن بنفشه نگر لاله‌های سرخ — چون جرقه های آتش، از سبز آبدان (همان: ۱۷۹)

بنفش ۱۴ بار به‌صورت صریح و ۴۶ بار با تداعی‌گرها آمده که بسامد آن چنین است:

جدول شمارهٔ ۸. بسامد رنگ بنفش و تداعی‌گر آن در شعر خلیلی

دیوان اشعار / رنگ بنفش و تداعی‌گر آن	قصیده‌ها	غزل‌ها	قطعه‌ها	رباعی‌ها و دوبیتی‌ها	چهار پاره‌ها	ترکیبات	مسمط‌ها و مستزادها	مثنوی‌ها
بنفش، بنفشه	۶	۱	۱	–	۱	۳	–	۲
ارغوان، ارغوانی	۶	۶	۱	۱	–	۴	۲	۳
سنبل	–	۵	۲	۱	۱	۴	۱	۲
سمن، یاسمن	–	۴	–	۱	–	–	۲	–
مجموع	۱۲	۱۶	۴	۳	۲	۱۱	۵	۷
مجموع کل	۶۰							

۵. گروه بندی و علامت‌گذاری ردیف هشت رنگ

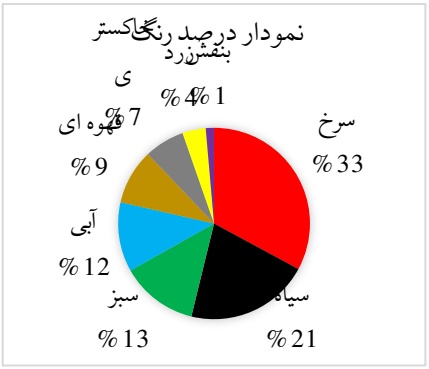
در آزمایش لوشر، نخست هشت رنگ خاکستری (۰)، آبی (۱)، سبز (۲)، سرخ (۳)، زرد (۴)، بنفش (۵)، قهوه‌ای (۶) و سیاه (۷)، برحسب میزان کاربرد و فراوانی، در یک ردیف قرار می‌گیرند و بعد زوج‌زوج و دوتایی گروه‌بندی می‌شوند. دو رنگِ دارایِ ترجیح شدید در مکان نخست و بیانگر «گرایش و تمایل فرد» هستند که آن را برای رسیدن به هدف خود انتخاب کرده است و با علامت (+) مشخص می‌شود. دو رنگ که در مکان دوم قرار می‌گیرند، بیانگر «وضع واقعی و

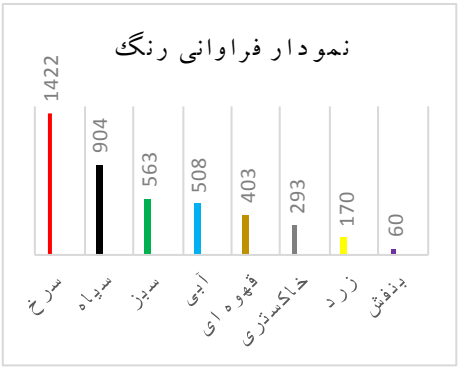
هدف موردنظر» است؛ وضعیتی که شخص واقعا خود را در آن می‌یابد و نمایانگر رفتاری است که زاییده شرایط موجود اوست و با علامت (x) نشان داده می‌شود. دو رنگِ در مکان سوم مبیّن «بی‌اهمیتی و بی‌تفاوتی» شخص نسبت به آنهاست، یعنی صفات خاص این گروه نه رد شده است و نه جنبه دلخواه دارد، بلکه به‌عنوان ذخیره نگهداری شده است و با علامت (=) مشخص می‌شود. و سرانجام دو رنگی که در گروه چهارم قرار می‌گیرند نیز بیانگر «عدم تمایل یا گریز» بوده و به‌عنوان «غیردلخواه» طرد شده‌اند که با علامت (-) نشان داده می‌شود (لوشر، ۱۳۹۹: ۳۲-۳۵).

در ادامه نخست درصد فراوانی کاربرد این رنگ‌ها را در اشعار خلیل‌الله خلیلی مشخص و سپس گروه‌بندی کرده‌ایم:

جدول شمارهٔ ۹. بسامد فراوانی و درصد رنگ‌ها در شعر خلیلی

رنگ	سرخ	سیاه	سبز	آبی	قهوه	خاکستری	زرد	بنفش	مجموع
فراوانی	۱۴۲۲	۹۰۴	۵۶۳	۵۰۸	۴۰۳	۲۹۳	۱۷۰	۶۰	۴۳۲۳
درصد	۳۳	۲۱	۱۳	۱۲	۹	۷	۴	۱	۱۰۰





نمودار شمارهٔ ۱. توزیع فراوانی و درصد رنگ‌ها در شعر خلیلی

هر چند در روش کاربردی ماکس لوشر، فرد آزمون‌دهنده، پس از انتخاب نخست گروه‌های رنگی، باید انتخاب دیگری، با فاصله تقریبی نیم‌ساعت، انجام دهد؛ اما در این پژوهش، به دلیل آن که انتخاب دوم ممکن نیست همان گروه اول دوباره چیده می‌شود و بدین‌ترتیب، چیدمان رنگ‌ها نیز چنین می‌شود:

سرخ (۳)	سیاه (۷)	سبز (۲)	آبی(۱)	قهوه‌ای (۶)	خاکستری (۰)	زرد (۴)	بنفش (۵)
سرخ (۳)	سیاه (۷)	سبز (۲)	آبی(۱)	قهوه‌ای (۶)	خاکستری (۰)	زرد (۴)	بنفش (۵)

با درنظرداشت ترکیب رنگ‌های فوق، چهار زوج عبارت‌اند از:

+۷ +۳	x۱ x۲	=۰ =۶	-۵ -۴

و حال هر زوج جداگانه بررسی و وضعیت و عملکردهای شاعر در هر گروه تحلیل می‌شود:

۶. تحلیل و تفسیر عملکردهای شاعر در هر گروه

۶-۱. تحلیل وضعیت شاعر در گروه نخست: ۳+ ۷+ (سرخ+سیاه)

– سرخ (۳+): فرد «فعال، زنده‌دل و باروحیه است و از فعالیت لذت می‌برد. فعالیت او درجهت کامیابی یا پیروزی هدایت می‌شود و می‌خواهد همیشه زندگی‌اش کامل و سرشار باشد» (لوشر، ۱۳۹۹: ۱۴۶).

– سیاه (۷+): شرایط موجود را برخلاف میل خود و بسیار طاقت‌فرسا می‌بیند اما اجازه نمی‌دهد هیچ‌چیز در افکار او تأثیر منفی بگذارد (همان: ۱۵۳).

– سرخ+سیاه (۷+۳): زوج قرمز–سیاه در گروه اول (گرایش و تمایل)، یعنی شخص برای جبران ازدست‌داده‌های خود به فعالیت شدید می‌پردازد و حس می‌کند قادر است خود را از آزاردهنده‌ها برهاند (همان: ۱۴۸) و از سرکوب این احساس هم می‌رنجد. این تحریکات سرکوب‌شده ممکن است غیرارادی و برانگیخته غلیان کند (همان: ۱۵۴).

۶-۲. تحلیل وضعیت شاعر در گروه دوم: x۲ x۱ (سبز+ آبی)

– سبز (x۲): فرد با پافشاری بر خواسته‌هایش خود را محق می‌داند و می‌کوشد موقعیتش را ثابت و حفظ کند (همان: ۱۵۹).

– آبی (x۱): فرد در روابطش آرام و با کمترین ناراحتی عمل می‌کند و با دوستان و نزدیکان خود احساس راحتی و آسایش می‌کند (همان: ۱۵۸).

– سبزx آبی (۱x۲): لوشر زوج سبز ـ آبی در گروه دوم را به این معنا می‌داند: شخص منظم و مرتب و دوراندیش، تأئید طلب و نیازمند احترام، همدردی، شناسایی و درک ازسوی نزدیکانش است (همان: ۱۵۹).

۶-۳. تحلیل وضعیت شاعر در گروه سوم: ۶=۰= (قهوه‌ای+خاکستری)

– قهوه‌ای (۶=): نیازی برآورده‌نشده به دوستی و معاشرت با کسانی دارد که همچون او معیارهای عالی داشته‌باشند؛ بنابراین با افراد هم‌سطح و هم‌فکر خود دوستی و صمیمیت دارد و از افراد عادی کناره‌گیری می‌کند و خواستار احترام از جانب دیگران است (لوشر، ۱۳۹۹: ۲۲۰).

– خاکستری (۰=): «مایل به مشارکت در کارها و همکاری با دیگران است اما برای کاستن از اضطرابش می‌کوشد تا دربرابر کشمکش‌های درونی و اختلالات روحی از خودش دفاع کند» (همان: ۱۶۹).

– قهوه‌ای = خاکستری (۶=۰): از دیدگاه لوشر زوج قهوه‌ای–خاکستری در گروه سوم (بی‌اهمیتی و بی‌تفاوتی) مبیّن تمایل شخص به بروز احساسات و هیجاناتش و زندگی همراه با عشق و علاقه است اما می‌کوشد تا از تضاد دوری کند و به او احترام بگذارند (همان: ۱۷۰–۱۷۹).

۶-۴. تحلیل وضعیت شاعر در گروه آخر: ۴- ۵- (زرد+بنفش)

- زرد (۴-): ناامیدی موجب اضطراب شخص و آرزوهای برآورده‌نشده باعث تردید و نگرانی‌اش می‌شود. او نیازمند حس آرامش و امنیت است، اما می‌ترسد که نادیده گرفته شود یا موقعیت و اعتبار خودش را ازدست بدهد. این تردید به آینده بهتر و طرز تلقی منفی به‌سوی درخواست‌های مبالغه‌آمیز و رد هرگونه سازش منطقی می‌رود و به بدبینی ناشی از اضطراب و ترس می‌انجامد (لوشر، ۱۳۹۹: ۲۰۷).

- بنفش (۵-): از خوش‌سلیقگی، دلپذیر و حساس بودن لذت می‌برد، اما منتقد نیز هست و کنترلی شدید بر روابط عاطفی او حاکم است. صرفا به‌شرط خلوص نیت کامل به دیگران اعتماد می‌کند و البته دارای تحلیل منطقی است (همان: ۲۱۴).

- زرد–بنفش (۵-۴): اگر زوج زرد ـ بنفش در وضعیت آخر (عدم تمایل یا گریز) قرار گیرد، به این معناست که یأس و ناامیدی شخص به کناره گیری از دیگران و انزوا منجر شده است. او با سرکوب شوروشوق درونی خود می ترسد که با عملی کردن خواسته‌هایش اختیار ازکف بدهد. به‌سبب احساس فریب‌خوردگی، به تنهایی پناه می‌برد تا از خود مراقبت کند. به محرّک‌ها حساس و محتاط است تا به اطمینان برسد؛ مراقبتی که به آسانی به بدگمانی و بی‌اعتمادی تبدیل می‌شود. در واقع مارگزیده‌ای است که از هر ریسمانی می‌ترسد (همان: ۲۱۱).

۷. نتیجه

طبق نظریهٔ ماکس لوشر، رنگی که در انتخاب اول قرار می‌گیرد نمایانگر هنجارها و ناهنجارهای ذهن شاعر است. انتخاب نخست خلیلی در اشعارش «رنگ سرخ و سیاه» است. سرخ نماد مرگ و زندگی است. انتخاب سیاه در کنار سرخ، در وضعیت اول، بیانگر کشمکش‌های درونی، ناخشنودی و انزجار شاعر از محیط، اعتراض به اوضاع، تنفر از تجاوز، بی‌عدالتی و فضای اختناق‌آور جامعه است. رنگ سرخ در اشعار خلیلی حکایت از شهادت، قیام و مبارزه دارد. او راه برون‌رفت از رنگ سیاه را در رنگ سرخ می‌جوید و اشعارش پوشیده از خون، شهید و شهادت و دعوت به قیام است؛ اما رنگ سبز و آبی در وضعیت دوم (وضع واقعی و هدف موردنظر) تمایل او به زندگی بهتر و اصلاح وضعیت جامعه را نشان می‌دهد و حاکی از علاقه و شور او برای ایجاد تغییرات عمیق اجتماعی است. آبی در کنار سبز نیز از آرامش و امید به آینده حکایت دارد.

انتخاب رنگ قهوه‌ای، رنگ فاقد شور زندگی و قدرت تأثیر فعال، و رنگ نه تیره و نه روشنِ خاکستری، رنگی خنثی و آزاد از هر محرک روانی، در وضعیت سوم (وضعیت بی‌اهمیتی و بی‌تفاوتی)، نشان می‌دهد که خلیلی احساسات و هیجانات خود را چگونه بروز می‌دهد و همین مسأله شعر او را پوشیده‌تر، رمزآمیزتر و درنتیجه هنری‌تر کرده است.

سرانجام انتخاب رنگ زرد و بنفش در وضعیت چهارم بیانگر ناامیدی و انزوای شاعر است. او شوروشوق ذاتی و طبیعت خیال‌پرور خود را حتی‌الامکان پنهان می‌کند و این مسأله زبان شعر او را نمادین کرده است. شاعر محرّک‌ها را بادقت و احتیاط بررسی می‌کند تا نسبت به خلوص آنها مطمئن شود؛ مراقبتی که به بدگمانی و بی‌اعتمادی بدل می‌شود.

در واقع با تحلیل رنگ‌های کاربردی آزمون لوشر در اشعار خلیلی به این نتیجه می‌رسیم هرچند بسامد رنگ قرمز و سیاه در وضعیت اول، که نشانگر فضای تجاوز، استبداد، اختناق و نابسامانی‌های اجتماعی است، در شعر خلیلی، به‌عنوان شاعری واقع‌نگر و همدل و همدرد با مردم، بالاست؛ اما با انتخاب رنگ سبز و آبی در وضعیت دوم، شور زندگی و امید به بهبود وضعیت حاکم در دیدگاهش نمایان می‌شود؛ چون او ناقدی اجتماعی بوده و درپی راهی برای بهبود اوضاع نیز هست.

منابع

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۹)، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، چ ۱۵، تهران، سمت.

ارجمندی، عبدالمجید (۱۳۹۱)، «بررسی تحولات زبان و شعر معاصر فارسی افغانستان»، *مجموعه مقالات همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*، دورهٔ هفتم، ج ۱، ۳۲۲–۳۳۷.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *اسطوره؛ بیان نمادین*، چ ۲، تهران، سروش.

انوشه، حسن و حفیظ‌الله شریعتی (۱۳۸۲)، *افغانستان در غربت*، تهران، نسیم بخارا.

ایتن، جوهانز (۱۳۶۷)، *کتاب رنگ*، ترجمهٔ حسین حلیمی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باسانو، مری (۱۳۸۳)، *شفا با کمک موسیقی و رنگ*، ترجمهٔ آذر عمرانی گرگری، تهران، ارسباران.

بصیری، محمدصادق (۱۳۸۸)، *سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی*، ج ۱،کرمان، دانشگاه شهید باهنر.

پناهی، مهین (۱۳۸۵)، «روان‌شناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما (براساس روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر)»، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ ۳، ش ۱۲ و ۱۳، ۴۹–۸۲.

خلیلی، خلیل الله (۱۳۸۵)، دیوان خلیل الله خلیلی، به کوشش محمد کاظم کاظمی، تهران، عرفان.

خواجه‌پور، میلاد و همکاران (۱۳۹۱)، *رنگ؛ روان‌شناسی زندگی*، تهران، سبزان.

دی، جاناتان و لسلی تایلور (۱۳۸۷)، *روان‌شناسی رنگ (رنگ‌درمانی)*، ترجمهٔ مهدی گنجی، تهران، ساوالان.

سان، هواردو دورتی (۱۳۷۹)، *زندگی با رنگ (روان‌شناسی و درمان با رنگ‌ها)*، ترجمهٔ نغمه صفاریان‌پور، تهران، اساطیر.

شجاعی، حیدر (۱۳۹۶)، *نمادشناسی تطبیقی (۵)*، تهران، شهر پدرام.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۶، تهران، آگاه.

علوی‌مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۹)، «کاربرد نظریهٔ روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر در نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، سال۴۶، ش۲، ۸۴–۹۴.

فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «سه صدا، سه رنگ و سه سبک در شعر قیصر امین‌پور»، *ادب‌پژوهی*، سال ۲، ش ۵، ۱–۳۰.

فرج‌نژاد فرهنگ، زهرا (۱۳۹۵)، «روان‌شناسی رنگ در اشعار هوشنگ ابتهاج براساس آزمایش ماکس لوشر»، *بهارستان سخن*، سال ۱۳، ش ۳۱، ۱۵۵–۱۸۰.

قاسمی، ریحانه (۱۳۸۹)، *رنگ؛ فرمانروای فرهنگ*، قم، دارالعلم.

قاسم‌زاده، سیدعلی و ناصر نیکوبخت (۱۳۸۲)، «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱، ش ۲، ۱۴۵–۱۶۵.

قائمی، مرتضی و مجید صمدی (۱۳۸۹)، «بررسی کاربرد رنگ‌ها در تصویرپردازی محمود درویش از مقاومت فلسطین»، *ادبیات پایداری*، سال ۱، ش ۲، ۲۶۱–۲۸۷.

لوشر، ماکس (۱۳۹۹)، *روان‌شناسی رنگ‌ها*، ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده، چ ۳۲، تهران، لیوسا.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، *روان‌شناسی رنگ‌ها*، ترجمهٔ مانا رامشنی، تهران، ندای معاصر.

محسنی، مرتضی و همکاران (۱۳۹۱)، «تحلیل رنگ در اشعار شاملو براساس نظریه ماکس لوشر»، *ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی*، دانشگاه شهید بهشتی.

مظفری، ابوطالب (۱۳۷۳)، «شاعری جست‌وجوی حقیقت است»، *شعر*، سال ۲، ش۱۴، ۸۲-۸۷.
نیکوبخت، ناصر و سیدعلی قاسم‌زاده (۱۳۸۹)، «نسبت کاربرد رنگ‌واژه‌ها با روان‌شناسی شخصیت در شعر شاملو»، *پرنیان سخن* (مقالات پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی)، ۲۲۳۹-۲۲۱۸.
واصف باختری، محمدشاه (۱۳۷۳)، «دیروز، امروز و فردای شعر افغانستان»، *شعر*، سال ۲، ش ۱۴، ۷۰-۸۱.
ویلز، پاولین (۱۳۷۴)، رنگ‌درمانی، ترجمهٔ مرجان فرجی، تهران، درسا.

References

Alavi Moghadam. M & Purshahram. S. (2010). The theory of Max Luscher's psychology in the analysis of Forough Farrokhzad's poetry. *Persian language and literature researches*. 46(2). 84-94. (In Persian)

Anosha. H & Shariati. H. (2003). *Afghanistan in exile*. Tehran. Nasim Bukhara. (In Persian)

Arjomandi. A.M. (2012). Studying the developments of contemporary Persian language and poetry in Afghanistan. *Proceedings of the conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature*. 7(1). 322-337. (In Persian)

Ayatollahi. H. (2020). *Theoretical foundations of visual arts*. (15th ed). Tehran. Samt. (In Persian)

Bassano. M. (2004). *Healing with music and color*. (A. Gargari, Trans). Tehran. Arsbaran. (In Persian)

Basiri. M.S. (2009). *The analytical course of resistance poetry in Persian literature*. (1st vol). Kerman. Shahid Bahonar University. (In Persian)

Dee. J & Taylor. L. (2008). *Colour therapy*. (M.Ganji, Trans). Tehran. Savalan. (In Persian)

Esmailpur. A.Q. (2008). *Mythology, symbolic expression*. (2nd ed). Tehran. Sorush. (In Persian)

Faraj Nejad Farhang. Z. (2016). Color psychology in Houshang Ebtahaj's poems based on Max Luscher's theory. *Baharestan Sokhan*. 13(31). 155-180. (In Persian)

Fotohi. M. (2008). Three voices, three colors and three styles in Ghaiser Aminpor's poetry. *Literature study*. 2(5). 1-30. (In Persian)

Ghasemi. R. (2010). *Color, ruler of culture*. Qom. Darul Alim. (In Persian)

Ghasimzada. S.A & Nikubakht. N. (2003). Color psychology in Sohrab Sepehri's poems. *Literary research*. 1(2). 145-165. (In Persian)

Ghaimi. M & Samadi. M. (2010). Study the use of colors in Mahmoud Darwish's Imagination of the Palestinian resistance. *Resistance literature*. 1(2). 261-287. (In Persian)

Itten. J. (1988). *Color book*. (H.Halimi, Trans). Tehran. Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)

Khalili. KH. (2006). A collection of poems by Khalilullah Khalili. (K. Kazemi, Collect). Tehran. Mysticism. (In Persian)

Khwajapur. M & et al. (2012). *Color, psychology of life*. Tehran. Sabzan. (In Persian)

Luscher. M. (2020). *The* Luscher Color *Test*. (32nd ed. W. Abizada, Trans). Tehran. Liusa. (In Persian)

Luscher. M. (2019). *The* Luscher Color *Test*. (M. Ramshni, Trans). Tehran. Nidaye Maasir. (In Persian)

Mohseni. M & et al. (2012). Analysis of color in Shamlu's poems based on Max Luscher's theory. *The 6th National Literary Research Conference, Shahid Beheshti University*. (In Persian)

Mozafari. A.T. (1994). Poetry is a search for truth. *Poetry*. 2(14). 82-87. (In Persian)

Nikubakht. N & Ghasimzada. S.A (2010). The relationship between the use of color words and the psychology of personality in Shamlou's poetry. *Parnian Sokhan, Papers of the 5th Persian Language and Literature Research Conference*. 2218-2239. (In Persian)

Panahi. M. (2006). Color psychology in Nima's poem collection based on Max Luscher's color theory. *Literary research*. 3(12,13). 49-82. (In Persian)

Sun. H. D. (2000). *Colour Your Life, Psychology and therapy with colors*. (N. Safarianpor, Trans). Tehran. Asatir. (In Persian)

Shujayei. H. (2017). *Comparative Symbology (5)*. Tehran. Shahre Pedram. (In Persian)

Shafiei Kadkani. M.R. (1996). *Imagination in Persian poetry*. (6th ed). Tehran. Agah. (In Persian)

Wasif Bakhtari. M.SH. (1994). Yesterday, today and tomorrow of Afghanistan poetry. *Poetry*. (2(14). 70-81. (In Persian)

Wills. P. (1995). *Colour Healing Manual*. (M. Faraji, Trans). Tehran. Dorsa. (In Persian)

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Analysis of Concept of Space in Three Stories of *Shāhnāme* According to the Levy-Bruhl's Theory of Mythical Thinking

Arman Fateh Dowlatabadi[1]✉ **Habibollah Abbasi** [2] **Effat Neghabi** [3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: armanfateh@khu.ac.ir
2. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: h.abbasi@khu.ac.ir
3. Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: neghabi@khu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 211-230)

Article history:

Received:
26 April 2022

Received in revised form:
10 December 2022

Accepted:
17 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Ambiguity of space in Shāhnāme is an interesting subject which attracts reader's attention in the mythical and heroic parts of this epic. Irān is one of those ambiguous places which plays important roles in different stories. In three stories of Iraj's enthronement, imprisonment of Kekāavoos and The Great War of Keykhosrow and Afrasiab, Iran plays an important role in the narrative of the story. Also, ambiguity of Irān as a place and its mythical characteristics is eminent in these stories. In these stories, Iran is not just a political unit but according to mythical thought of the creators of these stories is something beyond the logical entities and cannot be limited to what we understand of space. In this study, with the use of desk study and content analysis and emphasis on Lévy-Bruhl's theory of mythical thought we have tried to reach an anthropological reading of these three stories. We have found out that ambiguity of space is rooted in the mythical thinking of the creators of these stories. In these stories, Irān and Iranians are not independent entities but participate in meaning and cause mystic emotions. In other words, Iran and Iranians can be used interchangeably as the context of stories suggest, meaning Iran is Iranians and Iranians are Iran. In Addition, mythical thought considers any threats to the members of a group as a threat to the group as a whole because it perceives the member and the group as one. A member of a group is not just a person but contains the mystical powers of the whole group. So what happens to one member of the group, happens to the group as a whole. If a member is injured, the whole group is considered to be injured. Furthermore, According to this kind of thinking, this perception of group and its members is not paradoxical. So, wars between Iranians and Turanis are something beyond political wars and are an effort to protect Irān and Iranians. In these stories, taking revenge is not simply a political act but is an ethical responsibility of all members of the group in order to protect and preserve the group as a whole. So in these stories that we have analyzed, revenge plays an important role in the narrative of the stories since taking revenge is accepted as an ethical act to save the group in the mythical thinking. Alongside other reasons, our findings show that the ambiguity of space in Shāhnāme can be the product of mythical thinking.

Keywords: Shāhnāme, Ferdowsi, Ambiguity of Space, Mythical Thinking, Lévy-Bruhl.

Cite this article: Fateh Dowlatabadi,Arman, Habibollah Abbasi and Effat Neghabi (2023), "Analysis of Concept of Space in Three Stories of Shahname According to the Levy-Bruhl's Theory of Mythical Thinking", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 211-230, 10.22059/jpl.2022.342175.2053

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

واکاوی مقولهٔ مکان در سه داستان *شاهنامه* بنا بر نظریهٔ ذهنیت اسطوره‌ایِ لوی-برول

آرمان فاتح دولت‌آبادی[۱]✉ | حبیب‌الله عباسی[۲] | عفت نقابی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: armanfateh@khu.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: h.abbasi@khu.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه:neghabi@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۲۱۱-۲۳۰)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

ابهام مکان در شاهنامه موضوعی است که در بخش‌های اساطیری و پهلوانی به چشم می‌آید. ایران از مکان‌هایی است که دارای ابهام است. در سه داستان تاج‌گذاری ایرج، دربندشدنِ کیکاوس در هاماوران و جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب، ایران نقشی برجسته در روایت داستان دارد. همچنین ابهام ایران در این سه داستان و ویژگی‌های اساطیری آن چشم‌گیر است. در این پژوهش کوشیده‌ایم تا با تکیه بر مطالعات کتاب‌خانه‌ای و بهره‌گیری از روش تفسیری-تحلیلی و تأکید بر نظریهٔ ذهنیت اسطوره‌ای لوی-برول به خوانشی انسان‌شناسانه از این سه داستان برسیم. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ابهام مکان نتیجهٔ ذهنیت اسطوره‌ای سازندگان این داستان‌هاست. در این داستان‌ها ایران و ایرانیان مفاهیم مستقل نیستند بلکه مقولاتی آمیخته‌اند که عواطفی را به همراه دارند. ذهنیت اسطوره‌ای تهدید هر عضو گروه را به‌عنوان تهدید تمامیت آن در نظر می‌گیرد چرا که کل و جز را یکی می‌داند و از نظر این ذهنیت، چنین دیدگاهی دارای تناقض نیست. پس جنگ‌های ایرانیان و تورانیان چیزی فراتر از جنگ‌های سیاسی و تلاشی برای نگاهداشت ایران و ایرانیان است. همچنین در داستان‌هایی که در این مقاله تحلیل کرده‌ایم، کین‌ستانی نقشی اساسی در پیشبرد داستان دارد چرا که این رفتار از نظر اخلاق پذیرفته از جانب ذهنیت اسطوره‌ای برای حفظ گروه بایسته است. ابهام مکان در *شاهنامه* علاوه‌بر دلایل گوناگون، نتیجه‌ی ذهنیت اسطوره‌ای سازندگان است.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه*، فردوسی، ابهام مکان، ذهنیت اسطوره‌ای، آمیختگی، لوی-برول.

استناد: فاتح دولت‌آبادی، آرمان؛ حبیب‌الله عباسی و عفت نقابی (۱۴۰۱)، «واکاوی مقولهٔ مکان در سه داستان *شاهنامه* بنابر نظریهٔ ذهنیت اسطوره‌ایِ لوی-برول»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۲۱۱-۲۳۰. 10.22059/jpl.2022.342175.2053

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

شاهنامه متنی حماسی و آکنده از داستان‌های اساطیری کهن ایرانی است. «حماسهٔ ملی ایران آمیزه‌ای است از اسطوره و تاریخ: انبوهی از داستان‌های ایران باستان که بیشترشان سرشت و پیشینهٔ اساطیری دارند» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۷۱). بنیان‌های اساطیری داستان‌های *شاهنامه*، این امکان را فراهم می‌کند که پژوهشگران بتوانند از چشم‌اندازهای گوناگونی به این متن بپردازند و بر اساس رویکردهای خویش قرائت‌های متنوعی از اسطوره‌های این متن پیش بکشند. مقولهٔ مکان از مواردی است که با رویکردهای گوناگون بدان پرداخته شده است.

از میان رویکردهای مختلف، یکی خوانش اسطوره‌شناسانهٔ *شاهنامه* است. پژوهشگران مختلفی از این رویکرد برای تحلیل داستان‌های *شاهنامه* بهره برده‌اند. بااین‌همه، اسطوره‌شناسی مکتب‌های گوناگونی دارد و هر پژوهشگر بر پایهٔ مکتب خویش به ارائهٔ تعریفی از اسطوره دست می‌زند. «تعریف اسطوره به رویکردی وابسته است که پژوهشگر در قبال آن اتخاذ می‌کند» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۲۳). پژوهشگر باید به رویکردی که دارد توجه داشته باشد و از آن آگاهانه در تحلیل داستان‌های *شاهنامه* بهره ببرد. در تحلیل و تفسیر اسطوره‌ها، معرفت‌شناسی و انسان‌شناسی اهمیت ویژه‌ای دارد. شناخت ذهنیتی که اسطوره‌ها را آفریده است، نیازمند رویکردی است که بتواند به چرایی شکل‌گیری اسطوره‌ها و غرابت آن‌ها برای کسانی که معتقد به واقعیت اسطوره‌ها نیستند، تا حد امکان پاسخ دهد.

از میان رویکردهای متفاوت اسطوره‌شناسی، یکی رویکرد انسان‌شناسانه و معرفت‌شناسانهٔ لوسین لوی-برول[1] است. می‌توان از این رویکرد در تحلیل داستان‌های بهره گرفت: «آثار لوی-برول به ما کمک می‌کنند تا کتاب‌هایی مانند ایلیاد و ادیسهٔ هومر، مقدمهٔ ابن خلدون، تاریخ محمد بن جریر طبری، مروج‌الذهب مسعودی، اوستا و *شاهنامه* را بهتر درک و تفسیر کنیم» (موقن، ۱۳۸۹: ۱۴۲). در این پژوهش خواهیم کوشید تا با بهره‌گیری از نظریات این اندیشمند فرانسوی، به مقولهٔ مکان در *شاهنامه* بپردازیم و ویژگی‌های معرفت‌شناختیِ ذهنیتِ خالقانِ این اسطوره‌ها را برشمریم.

شاهنامه‌پژوهان کم و بیش به مقولهٔ مکان در *شاهنامه* پرداخته‌اند؛ از جمله: *حماسهٔ ملی ایران*، نوشتهٔ تئودور نولدکه (۱۳۹۹)؛ *حماسه‌سرایی در ایران* (۱۳۹۰) از ذبیح‌الله صفا و *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی* (۱۳۹۳) اثر سعید حمیدیان. نویسندگان این پژوهش‌ها به مباحث معرفت‌شناختی نپرداخته‌اند و اکثراً به این اکتفا کرده‌اند که به ابهام مکان در *شاهنامه* اشاره کنند.

در *حماسه ملی ایران* می‌خوانیم: «یک نفر شاعر مجاز است که در باب زمان و مکان، نسبتاً آزادانه سخن بگوید» (نولدکه، ۱۳۹۹: ۹۸). نویسنده ابهام مکان در *شاهنامه* را نتیجهٔ آزادی عمل شاعر می‌داند. همچنین در تحلیل این‌که چطور ممکن است تور و سلم با هم به‌آسانی نشست و برخاست داشته باشند، می‌نویسد: «زیرا این دو نمایندهٔ مللی هستند که ایرانیان بیش از هر ملتی

1 . Lucien Lévy-Bruhl

با آن‌ها در زدوخورد بوده‌اند» (همان). باوجوداین، وی مدعی نیست که فقط فردوسی این آزادی عمل را داشته است و برخی از تناقضات و ابهامات را برآمده از منابع فردوسی می‌داند (همان). هرچند نظر نولدکه می‌تواند توجیهی برای جغرافیای متناقض *شاهنامه* ارائه کند اما چرایی این تناقض‌گویی را در ذهنیت فردوسی یا آفرینندگان منابع *شاهنامه* بررسی نمی‌کند.

ذبیح‌الله صفا مانند نولدکه به این بسنده می‌کند که ابهام مکان را یکی از خصایص حماسه بنامد. ایشان بی‌آن‌که چرایی این ابهام را وابکاود، ابهام را ویژگی ذاتی حماسه می‌خواند (صفا، ۱۳۹۰: ۳۲). حمیدیان نیز همانند دو پژوهشگر دیگر، ابهام مکان در *شاهنامه* را برجسته می‌کند و مکان ایران را از نظر جغرافیایی نامشخص می‌خواند (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۳۱). ایشان نیز چون صفا به تبیین چرایی ابهام مکان نمی‌پردازد. سه مقالهٔ علمی–پژوهشی نیز نگاشته شده‌اند که به‌طور اختصاصی مقولهٔ مکان را در *شاهنامه* واکاویده‌اند:

۱. «علل ابهام مکان در *شاهنامه* فردوسی» (۱۳۹۴) از صالحی مازندرانی، ادیم، امامی. نویسندگان این مقاله با تکیه بر رویکردی تاریخی و توجه به سرچشمه‌های *شاهنامه*، علل ابهام مکان را در چند مورد بررسی کرده‌اند: الف) «تنوع منابع» ب) «ابهام زمانی و تأثیر آن بر ابهام مکانی در *شاهنامه*» ج) «ناشناختگی مرزهای جغرافیایی *شاهنامه*» د) «همسان‌نبودن نام مکان‌های *شاهنامه* با نوشته‌های تاریخی و جغرافیایی» هـ) «جابه‌جایی احتمالی ابیات در *شاهنامه*» و) «ازبین‌رفتن و ناشناختگی بعضی از شهرها و مکان‌ها در طول زمان» ز) «تصحیف نام برخی از مکان‌ها» ح) «مکان‌های نمادین» ط) «دگرگونی در هویت قلمروهای حکومتی در بخش‌های سه‌گانهٔ *شاهنامه*» (صالحی مازندرانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۸–۵۲). هرچند که رویکرد تاریخی نویسندگان گره‌هایی از علل ابهام بعضی مکان‌ها در *شاهنامه* می‌گشاید، اما این رویکرد دلایل معرفت‌شناختی ابهام مقولهٔ مکان را در *شاهنامه* تبیین نمی‌کند و نیز به این پرسش پاسخ نمی‌دهد که چه ذهنیتی و به چه دلایلی ابهامات را می‌پذیرد و آن را طبیعی می‌انگارد؟

۲. «بررسی دلایل هم‌بافتی زمان و مکان در *شاهنامه*» (۱۳۹۷) از رضائی. نگارندهٔ این مقاله چهار نوع مفهوم زمان را معرفی می‌کند و این نظر را پیش می‌کشد که زمان فلسفی در *شاهنامه* با مکان همراه است (رضایی، ۱۳۹۷: ۷۱). «این دو واژهٔ هوشمندانه هم‌بافت شده‌اند و این هم‌بافتی متاثر از اندیشه‌ای فلسفی عمیق و کهن است» (همان: ۷۲). در نتیجه از نظر این نویسنده، مکانِ همراه با زمان در *شاهنامه*، برآمده از دیدگاهی فلسفی است. بااین‌همه، رضائی در مقالهٔ خود به تشریح عمیق این دیدگاه نمی‌پردازد. نویسنده تلاش کرده است تا شباهت‌هایی میان نظریه‌های فیلسوفان و دانشمندان با مقولهٔ مکان در *شاهنامه* بیابند. باوجوداین، با خواندن پژوهش ایشان این پرسش پیش می‌آید که آیا اساساً می‌توان نظریات کانت یا انیشتین را در متنی کهن واکاوید؟

۳. «پیوند فضای قدسی اساطیر ایران با مکان حماسی *شاهنامه* فردوسی» (۱۳۹۸) از بشیری زیرمانلو، مظفری تازه‌کندی و نظریانی. نویسندگان این مقاله با بهره‌گیری از نظریات الیاده کوشیده‌اند تا این‌همانی خونیرسِ متون پهلوی و ایران *شاهنامه* فردوسی را اثبات کنند. نویسندگان پس از آن، با ذکر دلایل شرح داده‌اند که همان‌طور که خونیرس مقدس است، ایران

نیز مکانی عادی نیست و قداست دارد (بشیری زیرمانلو و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۸). همچنین این نکتهٔ مهم را نیز آشکار کرده‌اند که مکان خونیرس از اسطوره به حماسه رسیده است و این مکان همان ایران است. تفاوت اساسی پژوهش حاضر با مقالهٔ ذکرشده در رویکرد است. باوجوداین، نتیجه‌گیری نویسندگان مبنی‌بر این‌که مفاهیم اساطیری به حماسه راه می‌یابند، نمایانگر نکته‌ای مهم است و آن این‌که ذهنیت اسطوره‌ساز، از اسطوره‌ها به حماسه نفوذ می‌کند و در آن باقی می‌ماند.

در این پژوهش با روش تفسیری-تحلیلی و بهره‌گیری از رویکرد انسان‌شناسانهٔ لوی-برول به بررسی *شاهنامهٔ* فردوسی پرداخته‌ایم. ابتدا با خواندنِ سه داستان از *شاهنامه* که در آن‌ها مقولهٔ مکان اهمیتی به‌سزا دارند، ویژگی‌های ایران را در این داستان‌ها بررسیده‌ایم. این سه داستان بدین دلیل برگزیده شده‌اند که مقولهٔ ایران در روند شکل‌گیری پیرنگشان نقشی برجسته دارد. سپس با تفسیر این داستان‌ها و به کمک نظریات لوی-برول دربارهٔ ذهنیت ابتدایی، کوشیده‌ایم تا چرایی ابهام مکان را در ذهنیت سازندگان داستان‌های اساطیری *شاهنامه* تحلیل بکنیم.

۲. بحث نظری

متون حماسی با رویکردهای گوناگون اسطوره‌شناسی واکاوی شده‌اند. بااین‌همه، تا به حال تلاشی برای خوانشی انسان‌شناسانه بر پایهٔ نظریهٔ ذهنیت ابتدایی لوی-برول از اسطوره‌های *شاهنامه* صورت نگرفته است. ازآن‌جاکه لوی-برول به بحث‌های معرفت‌شناختی دربارهٔ ذهنیتی پرداخته است که اسطوره‌ها را می‌سازند، این رویکرد می‌تواند راهگشای دریافتی دیگرگون از اسطوره‌ها باشد.

لوسین لوی-برول دانش‌آموختهٔ فلسفه و انسان‌شناس فرانسوی، نظریه‌پرداز ذهنیت انسان‌های اصطلاحاً ابتدایی و یکی از نویسندگان اثرگذار در حوزهٔ انسان‌شناسی است. لوی-برول در تلاش خود برای تشریح رفتارها و اعتقادات انسان‌های ابتدایی، با تکیه بر داده‌های مردم‌نگارانه و تحلیل‌های خویش، نظریهٔ ذهنیت ابتدایی را پیش می‌کشد. همان‌طور که موقن می‌نویسد، می‌توان او را مبدع «علم جامعه‌شناسیِ شناخت» خواند (موقن، ۱۳۸۹: ۹۵). در این پژوهش با استفاده از نظریهٔ وی کوشیده‌ایم تا با چارچوبی مشخص به اسطوره بپردازیم و ذهنیت اسطوره‌ای سازندهٔ داستان‌ها را تحلیل کنیم.

۲-۱. ذهنیت عرفانی[۲] در اسطوره

لوی-برول تمایزی بنیادین میان ذهنیت منطقی-علمی و ذهنیت عرفانی و پیش-منطقی قائل است (موقن، ۱۳۹۹: ۲۱). این انسان‌شناس فرانسوی می‌کوشد تا در نوشته‌های انسان‌شناسانهٔ خود

۲. در این پژوهش عرفانی به معنای متعارف آن در ادبیات فارسی به کار نرفته است. لوی-برول در کتاب *کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده* به این نکته اشاره می‌کند که ناگزیر از استفاده از اصطلاحات موجود برای معانی دیگرگون است. در این پژوهش نیز نگارندگان به ناچار از اصطلاح عرفانی با معنایی اصطلاحی و متفاوت بهره برده‌اند.

علل این تمایز را به نمایش بگذارد و از منظری انسان‌شناسانه ویژگی شناخت‌های متفاوت را برشمرد و تحلیل کند. مهم‌ترین کتاب وی در این حوزه، «*کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌افتاده*» است.

طبق این نظریه، ذهنیت ابتدایی، عرفانی است. «ذهن انسان ابتدایی، شی را به شکل یک انگاره یا بازنمایی تشخیص نمی‌دهد، بلکه برحسب شرایط، بازنمایی شی در فرد ایجاد ترس، امید و حرمت دینی می‌کند» (لوی-برول، ۱۳۹۳: ۹۱). براساس این نظریه «در ذهن انسان ابتدایی، بازنمایی با عناصر دیگر آمیخته است که این عناصر خصلتی عاطفی یا محرک دارند» (همان: ۹۰). به‌عبارتی دیگر، می‌توان گفت در ذهنیت ابتدایی حین رویارویی با یک پدیدار، فقط حواس پنجگانه یا منطق به کار نمی‌افتند و این ذهنیت درگیر بازنمایی‌های جمعی آغشته به احساسات از امور واقع می‌شود. ازهمین‌روی، «تجربهٔ ذهنیت ابتدایی از نظر محتوا، پیچیده‌تر و غنی‌تر از تجربه‌ی ما [انسانِ دارای ذهنیت غربی] است» (Levi-Bruhl, 2018: 60). «ذهنیت عرفانی ذهنیتی است که به نیروها و تأثیرات و اعمالی اعتقاد دارد که گرچه آن‌ها را از طریق حواس نمی‌تواند درک کند اما وجودشان را واقعی می‌پندارد» (لوی-برول، ۱۳۹۳: ۹۲).

موقن، مترجم و شارح آرای لوی-برول، به این نکته اشاره می‌کند که سمت‌گیری ذهنیت انسان ابتدایی تفاوتی اساسی با سمت‌گیری ذهنیت غیرابتدایی دارد (موقن، ۱۳۹۹: ۲۸). این ذهنیت علل واقعی را به سود علل عرفانی رها می‌کند. در ذهنیت ابتدایی «تمام اشیا و تمام مقولات در نظامی از آمیختگی‌های عرفانی» غرق‌اند (Levi-Bruhl, 2018:35). نتیجه این‌که ذهنیت ابتدایی به سراغ پیوندهای عِلّی نمی‌رود، بلکه علت‌ها را به قدرتی عرفانی نسبت می‌دهد (Ibid: 36)؛ مثلاً همان‌گونه که اوانز-پریچارد نیز از قبایل آزاند نقل می‌کند، آزاندها علل واقعی مرگ را درمی‌یابند؛ اما به این علل بسنده نمی‌کنند. نتیجه این‌که پس از مرگ افراد همیشه علت‌هایی جادویی سبب اصلی مرگ قلمداد می‌شوند (Evans-Pritchard, 1976: 25). لوی-برول در کتاب دیگری که با مستندات بیشتری به دقتش افزوده شده است، می‌نویسد: «در جوامع ابتدایی تمایلی همیشگی وجود دارد برای این‌که مسئولیت بیشتر حوادث و رخدادهای ناگوار را به ساحران نسبت بدهند» (Levi-Bruhl, 1935: 157). ساحران دارای قدرت‌هایی انگاشته می‌شوند که اساساً عرفانی هستند؛ برای نمونه، اگر کسی تیر بخورد و بمیرد، تیر را علت واقعی مرگ نمی‌دانند بلکه اثرگذاری آن تیر را نتیجهٔ کنش جادوگران و قدرت‌های عرفانی می‌انگارند. «اعتقاد اقوام ابتدایی به علت اتفاقی نتیجهٔ مستقیم خصلت عرفانی بازنمایی‌های جمعی آنان است. عمل نیروهای فوق‌طبیعی، نخستین داده به ادراک آنان است» (موقن، ۱۳۹۹: ۲۹ و Levi-Bruhl, 2018: 37). پس بازنمایی‌های ذهنیت ابتدایی عرفانی است نه منطقی.

لوی-برول در تبیین پیوند بازنمایی‌های جمعی ذهنیت ابتدایی، به «قانون آمیختگی»[3] اشاره می‌کند که در نظریه‌اش اهمیتی فوق‌العاده دارد (۱۳۹۳: ۱۴۰). بر پایهٔ این قانون «در بازنمایی‌های جمعی ذهنیت ابتدایی موجودات زنده، اشیا و پدیده‌ها و رویدادها می‌توانند هم خودشان باشند و

3 . the Law of Participation

هم چیز دیگری» (همان)؛ مثلاً یک سیب درعین‌این‌که یک میوه است و سیب، می‌تواند یک کلاغ هم باشد. به‌عبارتی دیگر، سیب همان کلاغ است و این دو پدیدار با یکدیگر آمیخته‌اند. از طرفی، آمیختگی به معنای شباهت نیست و از طرف دیگر، معنای این‌همانی نمی‌دهد. «تناقض میان یک و بسیار، این‌همانی و این‌نه‌آنی و مانند این‌ها را ذهنیت ابتدایی نادیده می‌گیرد» (همان).

آمیختگی در این ذهنیت، مسبوق به سنت‌های جمعی است. هرچند که امکان دارد از چشم یک بیگانه با این ذهنیت، آمیختگی‌ها بی‌معنا جلوه کنند، اما ذهنیت ابتدایی به سبب این‌که در جامعه‌ای اصطلاحاً ابتدایی پرورش یافته است، چنین آمیختگی‌هایی را درمی‌یابد و به کار می‌بندد. «در حقیقت تا آن‌جا که بازنمایی‌های ذهنیت ابتدایی به گونهٔ جمعی است، این ذهنیت قوانین مخصوص به خودش را دارد که نخستین و بنیادی‌ترین آن‌ها قانون آمیختگی است» (همان: ۱۴۳).

آن‌طور که لوی-برول می‌گوید، یکی دیگر از ویژگی‌های برجستهٔ چنین ذهنیتی، بی‌توجهی آن به اصل امتناع تناقض است (موقن، ۱۳۹۹: ۲۷). بر اساس این ذهنیت همان‌طور که پیشتر گفته شد، هیچ ایرادی ندارد که یک سیب، درعین‌حال، کلاغ نیز باشد. از نظر منطق پذیرفته نیست که یک شی، شی دیگری نیز باشد اما خاصیت عرفانی ذهنیت ابتدایی این امکان را فراهم می‌کند تا انسان ابتدایی به تناقض‌های منطقی بی‌توجه باشد.

از آن‌چه آمد، می‌توان نتیجه گرفت که انسان ابتدایی ذهنیتی متفاوت دارد. تفاوت ذهنیت به معنای برتری یک ذهنیت بر دیگری نیست، بلکه به این معناست که انسان‌هایی که در جوامع متفاوت بالیده‌اند، ذهنیت‌هایی همسان ندارند و بر اساس ساختارهای اجتماعی حاکم، جهان را با ذهنیتی خاصی ادراک می‌کنند. ادراک انسان ابتدایی اساساً عرفانی است و اشیا برای او فقط آن نیستند که به حواس درمی‌یابند، بلکه هر شی در شبکه‌ای از پیوندهای عرفانی و آمیخته به عواطف ماورایی قرار دارد تا به حدی که این شبکه، به‌طور ازپیشی[4] بر ادراک و حواس اثر می‌گذارند و پیوندهایی را به ادراک انسان ابتدایی تحمیل می‌کنند (ریویر، ۱۳۹۶: ۷۱).

۲-۲. مکان در ذهنیت عرفانی-اسطوره‌ای

مقولهٔ مکان از موضوعات مهمی است که انسان‌شناسان به آن پرداخته‌اند. اگر از منظر منطقی به مقولهٔ مکان بپردازیم، احتمالاً نیازی به تبیین آن نمی‌یابیم. اما همان‌طور که در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و شفاهیات منقول از اقوام ابتدایی شاهد هستیم، مکان همانی نیست که ذهنیت منطقی می‌شناسد. مکان در شبکهٔ بازنمایی‌های جمعی و در پیوندهای عرفانی برآمده از ذهنیت ابتدایی همان مقوله‌ای نیست که در ذهنیت غیرابتدایی تعین می‌یابد.

قانون آمیختگی می‌تواند در تبیین مقولهٔ مکان در ذهنیت ابتدایی سودمند باشد. در چنین ذهنیتی، مکان و شی‌ای که در آن واقع شده است، دچار آمیختگی هستند. «میان مکانی معین، به‌منزلهٔ مکان، با اشیا و یا موجوداتی که در آن‌جا هستند، آمیختگی متناظری وجود دارد» (لوی-برول، ۱۳۹۳: ۱۹۲). به عبارتی دیگر، شی و مکان یکدیگر را تداعی می‌کنند. همین ویژگی ذهنیت

4. a priori

ابتدایی است که در نظریهٔ فریزر به این صورت بیان می‌شود: «چیزهایی که زمانی با هم تماس داشتند، پس از قطع تماس جسمی از دور بر هم اثر می‌کنند» (فریزر، ۱۳۹۹: ۸۷). می‌توان گفتهٔ فریزر را به تعبیر لوی–برول این‌گونه بازنویسی کرد: چیزهایی که در یک مکان بوده‌اند، آمیخته‌اند؛ پس اگر کاری بر روی یکی انجام گیرد، بر دیگری اثر می‌گذارد. یعنی اگر سیب و کلاغی در یک مکان باشند، طبق ذهنیت عرفانی و قانون آمیختگی، چیزی از یکدیگر را دارند و ازهمین‌روی، با انجام کاری بر روی سیب، می‌توان بر روی کلاغ اثر گذاشت.

جوامع انسانی هر کدام مکان‌هایی ویژه و مختص به خود دارند. با توجه به قانون آمیختگی، می‌توانیم بگوییم گروهی از افراد ابتدایی که در مکانی زندگی می‌کنند، با آن مکان آمیختگی دارند. «در ذهنیت پیش‌منطقی این موضوع فهم‌پذیر نیست که گروه می‌تواند جای گروه دیگری را اشغال کند» (لوی–برول، ۱۳۹۳: ۱۹۱). هر گروهی با خاک خود آمیختگی دارد. این آمیختگی پیوندهایی عرفانی میان گروه و خاک ایجاد می‌کند. پس گروهی که به خاکی تعلق دارد، نمی‌تواند به خاک گروهی دیگر تعدی کند. حرمت تعدی به خاک یک گروه، در ذهنیت ابتدایی به دلایل سیاسی نیست بلکه نتیجهٔ اعتقادات جمعی اعضای گروه و پیوندهای عرفانی است. هر گروهی، خاک خود را دارای تقدس و مرکز عالم می‌انگارد (الیاده، ۱۳۹۰: ۲۶)؛ چرا که تعدی به خاک، با توجه به قانون آمیختگی، تعدی به گروه است و نابودی یک سرزمین به معنای نابودی گروه.

در ذهنیت ابتدایی، گروه و اعضا نیز پیوندی عرفانی دارند. آن‌طور که کاسیرر می‌گوید، در بینش اسطوره‌ای «هم در اندیشه و هم در عمل، بی‌تفاوتی واقعی نسبت به فرق میان کل و اجزایش وجود دارد. کل اجزا ندارد و به اجزا تقسیم نمی‌شود؛ جز بی‌واسطه، کل است» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۰۷)؛ یعنی کل و جز آمیختگی دارند. به‌عبارتی دیگر، یکی از اعضای گروه با کلیت گروه آمیخته است. به‌علاوه، از آن‌جا که گروه و خاک آمیخته‌اند و جز و کل نیز همین ویژگی را دارند، می‌توان گفت تک‌تک افراد گروه نیز با خاکی که در آن زندگی می‌کنند، آمیخته‌اند. پس پیوندهای عرفانی محدود به گروه نمی‌شوند بلکه افراد نیز شامل آن می‌شوند. همان‌گونه که آسیب‌رساندن به خاک به معنای تعدی به گروه است، می‌توان برعکس آن را نیز متصور شد.

آمیختگی گروه با خاک تقدس مکان را به همراه دارد. مکان مقدس «فضایی متمایز از فضاهای دیگر است» (Jones, 2005: 7978). این فضای مقدس بزرگ داشته می‌شود و آیین‌های گروهی و دینی در آن برگزار می‌شوند. پیوندهای عرفانی ذهنیت ابتدایی مانع از آن می‌شود که فرد خارج از چنین فضای مقدسی به حیات خود ادامه بدهد. جداافتادنِ فرد یا گروه از خاک خود به معنای ورود به فضاهای ناشناس، نامقدس و بدون پیوندهای عرفانی است و می‌تواند از این نظر مخاطره‌آمیز باشد.

بااین‌همه، جابه‌جایی‌ها ناممکن نیستند. هر گروهی بنا به دلایلی ممکن است مجبور به ترک خاک آشنا شود و در خاکی نو جاگیر شود. چنین جابه‌جایی‌های هرچند محتمل‌اند، اما نیازمند احتیاط‌هایی هستند. به همین خاطر است که ساکن‌شدن در مکانی نو نیازمند برپایی آیین‌های

است که یادآور آفرینش هستند (الیاده، ۱۳۹۰: ۲۴). گروهی که به سرزمینی تازه وارد می‌شود، باید مطابق با بازنمایی‌هایی جمعیِ آشنا، پیوندهای عرفانی جدید با سرزمین ناآشنا برقرار کند.

۳. ایران، مکانی اساطیری

با خواندنِ *شاهنامه‌ی* فردوسی درمی‌یابیم که گاه مکان‌ها دقیق توصیف نشده‌اند و نمی‌توان این مکان‌ها را با مکان‌های واقعی تطبیق داد. نمونهٔ چنین مکان‌های مبهمی را می‌توان در داستان سفر کیکاوس به مازندران و هفت‌خوان رستم پی گرفت. شاهنامه‌پژوهان به موضوع ابهام مکان در سروده‌ی فردوسی پرداخته‌اند. صفا در توضیح ویژگی‌های حماسه می‌نویسد: «دیگر از خصائص منظومهٔ حماسی ابهام مکان و زمان است. اگر به دقت در شاهنامه ... نظر کنیم می‌بینیم در اغلب داستان‌ها اشارات مبهمی به اماکن می‌شود» (صفا، ۱۳۹۰: ۳۲). پژوهشگری دیگر گامی فراتر می‌گذارد: «در مورد کل ایران *شاهنامه* و حدود و ثغور دقیق آن جای پرسش باقی است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۳۱).

سرزمین ایران طبق روایتِ *شاهنامه* مکانی برجسته و مقدس است. نام ایران در طول داستان‌های *شاهنامه* بارها تکرار می‌شود. باوجوداین، در بخش اصطلاحاً اساطیری و پهلوانی *شاهنامه* نمی‌توان مکان جغرافیایی ایران را همیشه دقیقاً مشخص کرد.[۵] به‌علاوه، ایران در داستان‌های گوناگون این دو بخش دلالت‌های عاطفی ویژه‌ای دارد که آن را به مکانی متمایز از دیگر مکان‌ها و سرزمینی مقدس تبدیل می‌کند. مقولهٔ ایران در داستان‌های مختلف بخش اساطیری و پهلوانی، به‌عنوان یک مکان، بیش از این‌که دلالت‌های منطقی داشته باشد، دلالت‌های اساطیری دارد. در این پژوهش دلالت‌های عرفانی ایران در سه داستان واگذاری ایران به ایرج، دربندشدنِ کیکاوس در هاماوران و جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب واکاویده خواهند شد.

۳-۱. معنای واژهٔ ایران در *شاهنامه*

ایران از «اَریً یعنی شریف« (صفا، ۱۳۹۰: ۴۳ و خالقی‌مطلق، ۱۳۹۳: ۱۸۵) در *شاهنامه*، مقوله‌ای بیش از یک سرزمین با مرزهای مشخص است. به نظر می‌رسد این مکان با کسانی که در آن زندگی می‌کنند، آمیختگی دارد. احتمالاً از همین‌روست که «در بیشتر متون پهلوی **ērān** هم‌معنی ایرانیان و هم‌معنی سرزمین ایران را می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۹۶: ۱۳). ایران علاوه‌بر این‌که یک مکان است و «بخشی از ایران، ایران اصلی، پایتخت و مرکز ایران» (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۹: ۴۵) به‌خاطر سمت‌گیری ذهنیت اسطوره‌ای در *شاهنامه* معنای «ایرانیان نژاده» (همان) نیز می‌دهد. در مدخل ایران از کتاب هفت اقلیم نیز می‌خوانیم: «در *شاهنامه* ایران از نگاه جغرافیایی همیشه یک جای معین نیست. گاه باختر ایران، گاه خاور ایران، گاه پایتخت ایران و گاه همهٔ کشور با تیول پهلوانان و یا بی‌تیول آن‌هاست» (اصلانی و پورنقی، ۱۳۹۸: ۳۹).

۵. در این پژوهش قصد ما انکار مفهوم ایران در *شاهنامه* نیست و می‌کوشیم تا با رویکردی مشخص، این مفهوم را نه در کل *شاهنامه*، بلکه در داستان‌هایی مشخص وابکاویم.

ورا کـرد پـدرود و زایـران برفـت سـوی زاولسـتان خرامیـد تفـت
(فردوسی، ۱۳۹۹: ۶۳۰)
کـز ایـران پیـاده نسـازند جنـگ اگـر چـی بـود کـار دشـخوار و تنـگ
(همان: ۴۷۹)

همان‌طور که مثلاً در این دو بیت می‌خوانیم، ایران در بیت نخست به معنای سرزمین ایران به کار رفته و در بیت دوم، این واژه معنای ایرانیان می‌دهد. در فنون بلاغت، معمولاً چنین کاربردی از واژه را مجاز قلمداد می‌کنند و توضیح می‌دهند در چنین بیت‌هایی، به‌کارگیری واژهٔ ایران به‌جای مردم این سرزمین، مجاز مرسل به علاقهٔ حال و محل است (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۳). اما نباید فراموش کرد که فنون بلاغی ریشه در ذهنیت‌هایی کهن دارند و غریب نیست که چنین مجازی اساساً برای ذهنیت ابتدایی فنی زیبایی‌شناسانه نبوده باشد لذا همان‌طور که ذکر شد، مکان و شیِ حاضر در آن، یعنی ایران و ایرانیان، طبق ذهنیت ابتدایی آمیختگی دارند و ایران معنای مردم ایران می‌دهد.

سرزمین‌های دیگر با واژهٔ «نیران» مشخص می‌شوند. نیران همان انیران به معنای غیرایرانی است (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۳: ۱۸۵). نکته در این نام‌گذاری این است که کسانی که در سرزمین‌هایی غیر از ایران زندگی می‌کنند، نه با نام سرزمین خویش، بلکه با نفی تعلقشان به سرزمین ایرانیان، نیرانی و غیرایرانی خوانده می‌شوند. این نفی به این معناست که آن‌ها که در سرزمین‌هایی دیگر زندگی می‌کنند، اعضای گروه‌هایی غیرایرانی‌اند.

انسان ابتدایی ابزار منطقی برای تمایز میان خود و غریبه‌ها نداشت. ازهمین‌روی، معیار ذهنیت ابتدایی برای فاصله‌گذاشتن میان خود و غریبه، نه مرزهای جغرافیایی و سیاسی دقیق، بلکه نظام قرابت بود. نظام قرابت مشخص می‌کرد که «جان و حیات همهٔ اعضای گروه یا جمع خویشاوند محترم و مصون از تعرض بود ... آن‌ها فقط می‌توانستند غریبه‌ها و غیرمنسوبین را ... بکشند» (رید، ۱۳۹۶: ۶۷). همان‌طور که می‌توان دریافت، بیش از این‌که سرزمین یا خاک در نام‌گذاری غیرایرانیان موثر باشد، آمیخته‌نبودنِ آن‌ها با ایران در این نام‌گذاری نقش دارد. نتیجه این‌که سلم و تور، هرچند فرزندان فریدون هستند، اما به سبب بیرون‌رانده‌شدن از ایران و تعلق‌نداشتن به سرزمین مادر، تیره‌ای دیگر انگاشته می‌شوند و به نوعی غریبه‌اند و در سرزمین‌هایی ناآشنا زندگی می‌کنند.

۳-۲. ایران و ایرج

در داستان واگذاری ایران به ایرج، این سرزمین با صفت‌هایی خاص توصیف می‌شود درحالی‌که نام روم و خاور بی‌توصیفی ویژه ذکر می‌شوند. در این داستان، ایران چون قلبی است که می‌تپد و دیگران خواهان دست‌یابی بدان هستند. گویی ایران دارای گوهری مقدس است که سرزمین‌های دیگر فاقد آن هستند. هرچند سرزمین‌های دیگر از نظر جغرافیایی ناپسند خوانده نمی‌شوند، اما فقدان تقدس، سبب شده است که سلم و تور سرزمین‌های خویش را دارای ارزشی برابر با این ندانند. ازهمین‌روی است که برادران از بخش پدر خرسند نیستند و پس از چندی واکنش نشان

می‌دهند؛ هرچند که نمی‌توان حسادت ایشان را به برادرشان نادیده گرفت. تور در پیامی که سوی پدر می‌فرستد، به نکته‌ای مهم دربارهٔ فرمانروایی ایرج در ایران اشاره می‌کند:

یکی تاج بر سر به بالین تو — بدو شاد گشته جهان‌بین تو
نه ما زو به مام و پدر کمتریم — که بر تخت شاهی نه اندرخوریم
(فردوسی، ۱۳۹۹: ۶۴)

تور تلویحاً خود را بی‌تاج و بدون تخت شاهی می‌داند. می‌دانیم که تور «توران‌شه» (همان: ۶۲) است. این‌که او خود را فاقد تخت شاهی می‌خواند، به این معناست که شاهیِ واقعی اَزانِ کسی است که بر تخت ایران تکیه زده باشد. به‌عبارتی دیگر، ایران و شاهی واقعی آمیختگی دارند و محرومیت از اولی، به معنای محرومیت از دیگری است. ایرج قلب جهان، سرزمین مقدس، را در چنگ دارد. آن‌چه فرزندان فریدون می‌گویند، نشانه‌ای از میل آن‌ها به دست‌یابی به مرکز جهان است. تور و سلم شاه سرزمین‌هایی هستند که بر پایهٔ آن‌چه در *شاهنامه* می‌خوانیم، انیران است و کسانی که انیرانی باشند، ایرانی نیستند؛ به‌عبارتی دیگر آن‌ها به گروه ایرانیان تعلق ندارند. سلم و تور بی‌میل‌اند که در انیران زندگی و فرمانروایی کنند چرا که پذیرش این مسئله به معنای ازدست‌دادنِ ایران و جداافتادن از گروه ایرانیان است.

سلم و تور علاوه‌بر این‌که شاهی بر مرکز را از دست داده‌اند، گویی از گروه ایران بیرون رانده شده‌اند. آن‌ها چون با سرزمین‌های دیگر آمیختگی دارند، طبق ذهنیت اسطوره‌ای نمی‌توانند با ایران نیز آمیختگی داشته باشند. طبق *شاهنامه* می‌دانیم که از این نظر، حق با آن‌هاست زیرا در ادامهٔ *شاهنامه*، تورانیان و رومیان دشمنان ایران شمرده می‌شوند. دشمنی تورانیان و رومیان اگرچه به سبب قتل ایرج شعله‌ور می‌شود اما نباید فراموش کرد که بذر این کشتار را فریدون با گزینش خویش می‌کارد.

قتل ایرج از منظر ذهنیت اسطوره‌ای یک قتل سیاسی نیست. به سبب آن‌که ایرج یکی از ایرانیان است، طبق قانون آمیختگی، کل ایران نیز هست. آن‌چه برادران با ایرج می‌کنند، به ایران به‌عنوان یک مقوله‌ی عرفانی نیز گزند می‌رساند. بی‌جهت نیست که پس از مرگ ایرج، تمام ایرانیان به شیون می‌پردازند:

خروشی مغانی و چشمی پر آب — ز هر دام و دد برده آرام و خواب
سراسر همه کشورش مرد و زن — به هر جای کرده یکی انجمن
همه دیده پر آب و دل پر ز خون — نشسته به تیمار مرگ اندرون
(همان: ۷۳)

قتل این شاهزاده به دست برادران هم‌عرض نابودی گروه است. شیون ایرانیان در مرگ ایرج، شیونی بر مرگ گروه است. نتیجه این‌که بزرگ گروه، فریدون، تصمیم می‌گیرد برای بازگرداندنِ نظم و قدرت به ایران، خون براندازندگان نظم را بریزد. چیرگی ارزش‌های گروه سبب می‌شود تا فریدون قتل دو فرزند دیگر را نیز بپذیرد چرا که اگر خون قاتلان ریخته نشود، آرامش به گروه بازنخواهد گشت.

کین‌ستانی در چنین ذهنیتی تنها فرونشاندنِ خشمی کور نیست. این کنش بُعدی اجتماعی نیز دارد. هرچند از دید نظاره‌گری که ذهنیتی این‌چنینی ندارد، پذیرشِ کشتنِ فرزندان به دستور پدر شاید غیرمنطقی و غیراخلاقی بیاید، از نظرگاه اسطوره‌ای چنین کاری اساساً نه تنها پذیرفتنی بلکه یک وظیفه است. اگر آن‌که وظیفهٔ کین‌ستانی دارد، از انجام این کار سر باز بزند، اعضای دیگر گروه را به خطر انداخته است. او از نظر منطق حاکم بر ذهنیت اسطوره‌ای موظف است برای حفاظت از گروه چنین کاری بکند.

پس در داستان ایرج، ما از دو سو شاهد چیرگی ذهنیت اسطوره‌ای هستیم: ۱. پسرانی که به خارج از ایران فرستاده شده‌اند، با توجه به ذهنیت عرفانی، دیگر جزوی از گروه ایران نیستند. آن‌ها مطرودانی‌اند که برای دستیابی به قلب و بازگشت به گروه تقلا می‌کنند؛ ۲. پدری که شاه ایران را برگزیده، در مواجهه با قتل فرزند مجبور می‌شود فرزندان دیگر را نیز به قتل برساند چه آن‌ها با قتل برادر به ایران صدمه زده‌اند. با دقت در این داستان درمی‌یابیم بیش از آن‌که دلالت‌های جغرافیایی ایران برجسته شوند، دلالت‌های عاطفی و عرفانی آن اهمیت می‌یابند. این‌جا ایران لزوماً یک مکان جغرافیایی با جهت‌ها و مرزهای مشخص نیست، بلکه مقوله‌ای آمیخته با شخصی به نام ایرج و برانگیزاننده‌ی عواطف اساطیری است. مرگ ایرج نمی‌تواند بی‌پاسخ بماند چرا که این مرگ، طبق ذهنیت اسطوره‌ای به معنای نابودی ایران و همهٔ ایرانیان است.

۳-۳. ایران در هاماوران

کیکاوس شاه خیره‌سر و گسسته‌خردِ *شاهنامه* سبب حوادث فراوانی می‌شود. او طبق ذهنیت اسطوره‌ای، به‌عنوان شاه ایران، با مکان تحتِ فرمانش آمیخته است. هرچند هرازگاهی به سبب خطاهایش دچار دردسر می‌شود و دیگران را نیز به خطر می‌اندازد، اما تا زمانی که شاه ایران است، نمی‌توان او را فروکشید. تا زمانی که فرّ به همراه شاه باشد، دارای نیروهایی اسطوره‌ای است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. «فرّ کیانی بهرهٔ ناموران و شهریاران و اَشَوَنان می‌شود و از پرتو آن به رستگاری و کامروایی می‌رسند. این فرّ همیشه از آن ایرانیان است» (اوستا، ۱۳۹۲: ۱۰۱۸).

فرّ نیروی مبهمی است که شاه و ایران و ایرانیان را به‌طور ازپیشی به یکدیگر پیوند می‌دهد بی‌آن‌که ایران‌دوستی شاه اثبات شده باشد. این نیرو چون رشته‌ای ناگسستنی است و اگر به هر دلیلی روزی چنین رشته‌ای بگسلد، تمام اجزا از هم می‌پاشند و نابود می‌شوند. به همین خاطر، محافظت از هر جز، به معنای مراقبت از تمامیت این رشته است. یکی از نمونه‌های رفتار خیره‌سرانهٔ کیکاوس، لشکرکشی وی به هاماوران است. از نظرگاه منطقی، می‌توان این رفتار او را دلیلی بر ناشایستگی وی دانست و خواهان پاسخ‌گویی او شد. اما در دیدگاه اسطوره‌ای چنین اتفاقی نمی‌افتد. رفتارهای گسسته‌خردانهٔ کیکاوس سبب نمی‌شود که پهلوانی چون زال یا رستم او را فروبکشد و بر تختش تکیه بزند.

کیکاوس پس از این‌که عاشق دختر شاه هاماوران می‌شود، در دام پدر وی می‌افتد و اسیر می‌شود. اگر قانون آمیختگی را مدنظر داشته باشیم، اسارت کیکاوس به معنای اسارت ایران

است. در داستان نیز می‌خوانیم که همزمان با زندانی‌شدنِ کیکاوس، ایرانیان سرزمین ایران نیز گرفتار بند افراسیاب می‌شوند:

چو بر تخت زرین ندیدند شاه — به جستن گرفتند هر کس کلاه
ز ترکان و از دشت نیزه‌وران — ز هر سو بیامد سپاهی گران...
شکست آمد از ترک بر تازیان — ز بهر فزونی سر آمد زیان
سپاه اندر ایران پراگنده شد — زن و مرد و کودک همه بنده شد
(فردوسی، ۱۳۹۹: ۲۴۲)

با گسستنِ یکی از مهره‌ها و اسارتش، مهره‌های دیگر نیز پراگنده و بنده می‌شوند. اما آن‌چه مهم‌تر از ماجرای اسارت و بندگی است، رفتار رستم در مواجهه با این ماجراست. تعدادی از ایرانیان به سراغ پهلوان می‌روند و از او می‌خواهند چاره‌جویی کند. رستم پس از ابراز ناراحتی و ریختنِ اشک، نکته‌ای می‌گوید که اهمیت بسیار دارد:

چو یابم ز کاوس‌شاه آگهی — کنم شهر ایران ز ترکان تهی
(همان)

رستم نجات ایران را منوط به آگهی‌یافتن از کاوس می‌داند. او نجات کیکاوس را مرجح می‌داند. از دیدگاه منطقی این پرسش پیش می‌آید که آن گاه که ایرانیان بنده شده‌اند و وضعیت سرزمین ایران آشفته است و شاه نیز طبق تجربه، خیره‌سر است، چرا باید رستم نجات شاه را مهم‌تر بداند؟ طبق ذهنیت اسطوره‌ای، شاه و ایرانیان آمیخته‌اند. نجات یکی بدون آزادسازی دیگری ممکن نیست. «جوهر مادی نیرو در سراسر جهان توزیع شده است اما به نظر می‌رسد که در بعضی اشخاص مقتدر مانند جادوگر و کاهن و رئیس قبیله و پهلوان تمرکز یافته است» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۱۷). از آن‌جا که شاه دارای فرّ است، آزادکردنِ او از بند، آزادی ایرانیان را نیز به همراه خواهد داشت اما بالعکس این احتمالاً درست نخواهد بود. آن‌چه رستم می‌کند، از چشم‌انداز ذهنیت اسطوره‌ای رفتاری پذیرفته است. شاه یک نفر نیست بلکه همه است. نجات یکی به معنای نجات همه است. آن‌چه در داستان ایرج دیدیم، این‌جا به شکلی دیگر جریان دارد. آن‌جا برای کین‌ستانی یک نفر، همه بسیج می‌شوند و این‌جا برای رهایی یک نفر. بااین‌همه، این افراد خاص در حقیقت از آن‌جا که با گروه خویش آمیخته‌اند، همه نیز هستند.

طبق داستان می‌دانیم که کیکاوس با وجود تمام خطاهایی که مرتکب شده، همچنان فره‌مند است: «بیاراست کاوس خورشیدفر» (همان: ۲۴۵)؛ پس آن‌چه رستم می‌کند، نگاهداشتِ فرّ ایرانی از طریق نجات شاه ایران/ ایرانیان است.

در حین رویارویی سپاه کیکاوس و افراسیاب، سخنان شاه توران پرمعناست:

چنین گفت کایران دورویه مراست — بباید شنیدن سخن‌های راست
که تور فریدون نیای من‌است — همه شهر ایران سرای من‌است!
(همان: ۲۴۷)

افراسیاب با اشارهٔ مستقیم به تور و ادعای مالکیت بر ایران، تلویحاً نظر تور را بازگو می‌کند. او معتقد است که ایران برای تور بوده است و می‌تواند تخت شاهی را آزانِ خود کند. همان‌طور که

تور خود را ایرانی‌ای می‌دانست که بیرون رانده شده است، شاه توران نیز با این گفته خود را ایرانی می‌داند. هرچند طبق داستان، تورانیان دیگر ایرانی قلمداد نمی‌شوند اما به سبب پیوند ایشان با تور، افراسیاب ایران را سرای خود می‌خواند. از آن‌جا که داستان از زاویهٔ دید ایرانیان نقل می‌شود، این ادعای افراسیاب با شکست تورانیان و گریز شاهشان نفی می‌شود. رستم با بیرون‌آوردنِ کیکاوس از هاماوران، ایران را به ایران بازمی‌گرداند. رستم جهان‌پهلوان ایران است و برای ایران می‌جنگد؛ یعنی برای شاه ایران. ذهنیت اسطوره‌ای این دو را یکی می‌داند.

همان‌طور که از تحلیل این داستان برمی‌آید، می‌توانیم نشانه‌های ذهنیت اسطوره‌ای را آشکار کنیم: ۱. کیکاوس شاهی فره‌مند و دارای نیروهای برجستهٔ عرفانی است. پس با وجود تمام خطاهایش، نمی‌توان وی را از تخت فروکشید. فروکشیدنِ چنین فردی نیازمندِ گسستنِ فرّ از وی است؛ ۲. کیکاوس و ایران با یکدیگر آمیختگی دارند. رستم نجات شاه را اولویت می‌داند چرا که خالی‌کردنِ ایران از انیرانیان بدون حضور کیکاوس نمی‌تواند برای ذهنیت اسطوره‌ای معنایی داشته باشد. همان‌گونه که از پیرنگ داستان نیز درمی‌یابیم، ایران پس از نجات شاهش از بند انیرانیان رها می‌شود.

۳-۴. کیخسرو، شاه آرمانی

نژاد کیخسرو آمیزه‌ای است از ایرانیان و تورانیان. پدرش، سیاوش، از مادری تورانی و کیکاوس زاده می‌شود؛ کیخسرو نیز از فرنگیس تورانی و سیاوش. بااین‌همه، نه سیاوش و نه کیخسرو خود را تورانی نمی‌دانند. آمیختگی این دو با ایران مانع از آن می‌شود که در خاک توران تغییر رویه بدهند. سیاوش باوجوداین‌که از کیکاوس، شاه ایران، به تورانیان پناه می‌برد اما علقه‌هایش با ایران قطع نمی‌شود.

۳-۴-۱. ایران در توران

سیاوش در توران شهری می‌سازد که یادآور ایران است. او در خاکی بیگانه، شهری نو می‌آفریند که متناسب با معیارهای ایرانی است. شاهزادهٔ ایرانی نمی‌تواند در انیران بپاید مگر این‌که در گوشه‌ای از انیران، سرزمینی آشنا خلق کند. از توصیف سیاوش‌گرد در *شاهنامه* درمی‌یابیم که این شهر ویژگی‌هایی دارد که یادآور سرزمین‌های مقدس است:

بیاراست شهری بسان بهشت — به هامون گل و سنبل و لاله کشت
بر ایوان نگارید چندی نگار — ز شاهان و از بزم و از کارزار
نگار سر و تاج کاوس‌شاه — نبشتند با یاره و گرز و گاه
بر تخت او رستم پیلتن — همان زال و گودرز و آن انجمن
(فردوسی، ۱۳۹۹: ۳۶۹)

این شهر مانند بهشت است و یادواره‌های ایرانی بر دیوارهایش نگاشته شده است. سیاوش با خلق این شهر، گویا آیینی بندهشنی برپا می‌دارد و می‌کوشد تا آمیختگی خود را با سرزمین مادر حفظ کند. در ذهنیت اسطوره‌ای، تصویر و شخص آمیختگی دارند. به همین خاطر است که بسیاری از انسان‌شناسان ذکر کرده‌اند که اقوام بدوی نقاشان را از ترسیم چهره‌شان منع می‌کنند.

پس سیاوش با نگاشتن این تصویرها، بزرگان ایران را در شهر نوساخته‌اش حاضر می‌کند و با این کار، ایران را به توران می‌آورد. پیشتر گفته شد که کیکاوس ایران است؛ پهلوانان و بزرگان نیز طبق قانون آمیختگی همین‌طورند. پس تصویر آنان نیز ایران است.

۳-۴-۲. کین‌ستانی و نگاهداشت گروه

کیخسرو نیز چون پدر، هرچند در توران زندگی می‌کند اما خود را انیرانی نمی‌داند. او در نخستین فرصتی که پیش می‌آید، به کمک گیو به ایران می‌گریزد تا در خاکی که با آن آمیختگی دارد، حضور داشته باشد. کیخسرو از افراسیاب، پدربزرگ خویش، آسیب دیده است: شاه توران دستور قتل پدرش را داده و او را آواره کرده است. باوجوداین، کین‌ستانی کیخسرو از پدربزرگ، یک امر شخصی نیست. اگر این کین‌ستانی برآمده از خصومتی شخصی بود، لزومی نداشت که ایرانیان با وی همراهی کنند. اما همان‌طور که در تحلیل داستان فریدون نیز آمد، قتل یکی از اعضای گروه، به معنای نابودی تمامیت آن گروه است. پس بی‌دلیل نیست که تمام ایرانیان همراهی می‌کنند تا افراسیاب را نابود کنند.

در داستان جنگ کیخسرو و افراسیاب گاه این امکان پیش می‌آید که بدون جنگ و خونریزی مشکلات برطرف شوند اما ایرانیان کوتاه نمی‌آیند. آن‌چه افراسیاب کرده فقط یک قتل سیاسی نیست که بتوان با برقراری روابط سیاسی مشکلات را حل کرد. قتل سیاوش در امتداد قتل ایرج، رفتاری است که بنیان‌های گروه را تهدید می‌کند. پس ایرانیان نمی‌توانند کوتاه بیایند. در این داستان، مرزهای جغرافیایی ایران با خطری جدی روبرو نیستند بلکه آن‌چه بدان تعرض شده است، تمامیت گروه از طریق قتل یکی از اعضای آن گروه است.

جنگ‌های کین‌ستانه‌ی در داستان‌های *شاهنامه*، عنصری اساسی است که روایت را می‌سازند. اگر قتل ایرج، نوذر و سیاوش اتفاق نیفتاده بود، داستان‌ها شکل نمی‌گرفتند. آن‌چه روایت را پیش می‌برد، مقولهٔ اسطوره‌ای ایران است. ایران در روایت داستان‌های که از *شاهنامه* بدان‌ها اشاره شد، بیش از این‌که از نظر جغرافیایی مدنظر باشد، از نظر اسطوره‌ای و پیوندهایش با گروه اهمیت دارد. بخش اسطوره‌ای و پهلوانیِ *شاهنامه* روایت جنگاوری‌های ایرانیان است برای محافظت از گروه. از این نظر، کیخسرو به‌عنوان شاه ایران مهم‌ترین وظیفه را دارد. ایران چون خونیرس مکانی مقدس است (نظریانی، ۱۳۹۸: ۱۸) و شاه باید این مکان مقدس را نگاه دارد.

در داستان جنگ بزرگ، ابهام مکان به شدیدترین حد می‌رسد. کیخسرو در جستجوی شاه توران از آب‌های عموماً ناآرام می‌گذرد. در توصیف سفرهای دریایی کیخسرو می‌توان دید که مکان به دلیل نیروهای عرفانی شاه ویژگی‌های واقعی‌اش را از دست می‌دهد. همچنین کیخسرو در سفرهای دریایی خود با موجودات غریبی روبرو می‌شود که ویژگی‌های واقعی و عینی ندارند. سفرهایی که باید مدت طولانی‌تری به انجام برسند، به دلیل فره‌مندی شاه کوتاه می‌شوند. این کوتاهی اسطوره‌ای مسافت را در هفت خوان رستم و اسفندیار نیز می‌بینیم. آن دو پهلوان نیز به سبب دارابودنِ نیروهای عرفانی می‌توانند مسافت‌های طولانی را در مدت کوتاه‌تری بپیمایند. مکان‌های اساطیری که آن دو پشت سر می‌گذارند، دارای موجوداتی است که نمی‌توانند واقعی

باشند. از نظر ذهنیت غیرابتدایی، امکان ندارد که راهی طولانی بدون به‌کارگیری ابزارهای پیشرفته تا این حد کوتاه شود اما از نظر ذهنیت عرفانی چنین چیزی غرابت ندارد و شخصی چون کیخسرو به‌خاطر فرّه‌مند بودن، می‌تواند قوانین منطقی را بربیندازد. همان‌طور که آمد، چنین تناقضی در ذهنیت غیرابتدایی مسئله‌ساز است اما در ذهنیت اسطوره‌ای نمی‌توان چنین موضوعی را اساساً تناقض قلمداد کرد.

به‌علاوه، ذهنیت اسطوره‌ای وجود موجودات نامعمول را عجیب نمی‌داند. توصیفاتی که از این موجودات می‌شود، از نظر ذهنیت اسطوره‌ای عین واقعیت است. این ذهنیت چنین موجوداتی را نه افسانه‌ای که واقعی می‌داند. موجودات غریب اسطوره‌ای در مکان‌های مبهم بیشتر نمود می‌یابند چرا که این مکان‌های ناشناخته محل مناسبی برای رخ‌دادنِ وقایع ناشناخته‌اند. همان‌طور که پیشتر آمد، ذهنیت اسطوره‌ای با عینیت موجودات کار ندارد. بازنمایی‌های جمعی این ذهنیت سبب سمت‌گیری متفاوت آن می‌شود؛ ازهمین‌روی، ذهنیت اسطوره‌ای موجودات را نه تنها موجوداتی در جهان واقع، بلکه باشندگانی برآمده از دنیای عرفانی می‌داند.

مکان در تسخیر کیخسروست. کیخسرو دارای نیروهای عرفانی چشمگیری است که دیگران فاقد آن هستند. به همین خاطر می‌تواند از مکان‌های غریب بگذرد بی‌آن‌که خطری او را تهدید کند. فرّه‌مندی شاه باعث می‌شود همراهان وی نیز از خطرات در امان باشند. ایرانیان با کیخسرو آمیخته‌اند و نیروهای عرفانی وی به دیگر پهلوانان و شاهزادگان همراهش نیز تسری می‌یابد.

قتل افراسیاب را در پایان جنگ بزرگ کیخسرو نمی‌توان فقط یک کین‌ستانی شخصی دانست. کیخسرو شخصیتی اساطیری و برآمده از ذهنیت اسطوره‌ای است. افراسیاب به‌عنوان یک تورانی یا انیرانی، با دست‌درازی‌های خود به ایرانیان و گاه به سرزمین ایران، تمامیت گروه را به خطر می‌اندازد. آن‌چه کیخسرو با افراسیاب می‌کند، نابودی تهدید دائمی گروه است. کیخسرو با قتل پدربزرگ، ایرانیان و ایران را زنده نگاه می‌دارد.

۳-۴-۳. ناپدیدشدن در کوه اساطیری

شاه آرمانی *شاهنامه* در پایان در کوهی ناپدید می‌شود. این کوه برای دیگران کشنده است اما نیروی عرفانی شاه مانع از آسیب‌دیدنِ او می‌شود. همچنین این کوه، مکانی معمولی نیست. نباید با دیدگاهی منطقی این بخش از داستان را تحلیل کرد. کوه‌ها در اسطوره‌ها مقدس هستند و «در مرکز جهان، کوهستان مقدس واقع است» (الیاده، ۱۳۹۹: ۳۵۱). در اسطوره‌های ایرانی نیز کوه البرز جایگاهی برجسته دارد (کرتیس، ۱۳۹۳: ۱۹). «در وسط زمین کوه تیره که قلهٔ البرز است، قرار دارد و از آن‌جا تا به عرش، پل چینوت کشیده شده که روان‌ها پس از مرگ، در سفر خویش به‌سوی بهشت یا دوزخ باید از آن بگذرند» (هینلز، ۱۳۹۳: ۲۹-۳۰). الیاده می‌نویسد: «چون خلقت عالم از نوعی مرکز آغاز می‌شود، آفرینش انسان فقط ممکن است در همان نقطهٔ واقعی و زنده به اعلا درجه صورت گیرد» (الیاده، ۱۳۹۹: ۳۵۴). پس می‌توان گفت همان‌گونه که خلقت جهان از مرکز آغاز شده و طبق اسطوره‌های ایرانی، البرز مرکز جهان و همچنین مرکز ایران است، درگذشتن از جهان نیز از چکاد همین کوه میسر می‌شود. ازهمین‌روست که کیخسرو به بتان خویش می‌گوید:

سوی داور پـاک خـواهم شـدن نبینم‌همـــــی روی بازآمـــــدن
(فردوسی، ۱۳۹۹: ۹۰۸)

آن‌چه در این کوه بر کیخسرو می‌گذرد، مرگ عینی نیست؛ بلکه رویدادی عرفانی و عبور از جهان و استغراق در دنیای نیروهای عرفانی است. این کوه ویژگی‌هایی دارد که سبب تمایز آن از دیگر کوه‌هاست. هرچند پهلوانان خواهان همراهی با کیخسرو می‌شوند، اما شاه آن‌ها را برحذر می‌دارد؛ چرا که:

بر این ریگ برنگـذرد هـر کسـی مگــر فــرّه و بــرز دارد بســی
(همان: ۹۱۱)

کیخسرو در ادامه بارش برفی را پیشگویی می‌کند که برای دیگران کشنده خواهد بود (همان). باوجوداین، برفی که بر دیگران کارگر است، برای او خطرناک نیست.

هرچند از چشم‌انداز منطقی ناپدیدشدن کیخسرو امری محال است، اما ذهنیت اسطوره‌ای چنین چیزی را محال نمی‌داند. کیخسرو واقعیت و عینیت مکان را برمی‌اندازد و همان‌گونه که خود می‌گوید، از سپنجی‌سرای درمی‌گذرد. ناپدیدشدنِ کیخسرو مبهم باقی می‌ماند، اما ذهنیت اسطوره‌ای چنین ابهامی را می‌پذیرد. شاهی که پدرش شهری چون بهشت بر زمین برپا ساخته است، می‌تواند با گذر از مکان واقعی، به مکانی دیگرگون و ناشناخته بکوچد. تقدس کوه زمینه‌های لازم را برای این گذر فراهم می‌کند. نتیجه این‌که این کوه، دارای ویژگی‌های اسطوره‌ای است و نمی‌توان آن را چون دیگر کوه‌ها دانست.

در داستان جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب و ناپدیدشدنِ کیخسرو، با خصایص ذهنیت اسطوره‌ای روبرو می‌شویم که می‌توان بدین‌سان خلاصه‌شان کرد: ۱. سیاوش، پدر کیخسرو، با ساختنِ شهری در توران و کشیدن چهرهٔ ایرانیان بر دیوارهای آن، ایران را در توران زنده می‌کند. سیاوش به‌عنوان یک ایرانی نمی‌تواند در سرزمینی انیرانی زندگی کند. ذهنیت اسطوره‌ای تصویر و فرد را هم‌هویت می‌داند. پس نقش‌های دیوار به نوعی گروه را در مکانی غریب زنده می‌کنند؛ ۲. کین‌ستانی کیخسرو کنشی در جهت حفظ تمامیت گروه است. در ذهنیت اسطوره‌ای قتل سیاوش همانند قتل ایرج تنها یک رویداد سیاسی نیست بلکه رویدادی اسطوره‌ای است و تمامیت گروه را به خطر می‌اندازد. شاه به‌عنوان شخصی فرّه‌مند و دارای نیروهای عرفانی موظف است با قتل افراسیاب سلامت گروه را حفظ کند؛ ۳. ناپدیدشدنِ کیخسرو در کوه، در تناسب با دیگر قسمت‌های داستان این شاه اسطوره‌ای، نشانگر ذهنیتی است که مکان را چون ذهنیت غیرابتدایی درنمی‌یابد و ویژگی‌ها عرفانی بدان نسبت می‌دهد. کیخسرو با ناپدیدشدن در کوه مقدس، از جهان مادی به جهانی ورای آن می‌رود.

۴. نتیجه

طبق نظریات لوی-برول ذهنیت عرفانی ویژگی‌هایی دارد که آن را از ذهنیت غیرابتدایی متمایز می‌کند. بر ذهنیت عرفانی قانون آمیختگی حاکم است. طبق این قانون مقولات در یکدیگر متداخل‌اند. ذهنیت عرفانی چون ذهنیت منطقی، لااقل در داستان‌ها، نمی‌تواند مفاهیم را مستقلاً

دربیابد. مفهوم و مصداق آمیختگی دارند. همچنین این ذهنیت به اصل امتناع تناقض بی‌توجه است. در نتیجه از نظر این ذهنیت غریب نیست که چیزی هم خودش باشد و هم نباشد. همچنین در این ذهنیت، جغرافیا به معنای منطقی‌اش نقش ندارد و حدود و ثغور مکان‌های جغرافیایی دقیق وصف نمی‌شوند.

با به‌کارگیری نظریات لوی-برول دریافتیم که در داستان‌های واکاویده‌شده، ذهنیت اسطوره‌ای حاکم است. در این داستان‌ها، ایران و ایرانیان مفاهیم مستقل و انتزاعی نیستند بلکه مقولاتی آمیخته‌اند که عواطفی اساطیری را به همراه دارند. دشمنی ایرانیان با تورانیان نه بر سر نزاع‌های جغرافیایی یا سیاسی بلکه برآمده از ذهنیت اسطوره‌ای است. ذهنیت اسطوره‌ای تهدید هر عضو گروه را به‌عنوان تهدید تمامیت آن در نظر می‌گیرد. در نتیجه، جنگ‌های ایرانیان و تورانیان چیزی فراتر از جنگ‌های سیاسی است. همچنین در داستان‌هایی از *شاهنامه* که تحلیل کردیم، کین‌ستانی نقشی اساسی در پیشبرد داستان دارد چرا که این رفتار از نظر اخلاق پذیرفته از جانب ذهنیت اسطوره‌ای برای حفظ گروه بایسته است. همچنین در تحلیل داستان‌ها دیدیم که مکان‌های جغرافیایی در حضور انسان‌های فره‌مند ویژگی‌های واقعی خود را از دست می‌دهند. در پایان می‌توان گفت ابهام مکان در *شاهنامه* هرچند می‌تواند دلایل گوناگونی داشته باشد، اما نباید به ذهنیت اسطوره‌ای و نقشش در ایجاد ابهام مکان بی‌توجه بود.

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۹۰)، *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، طهوری.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۶)، *از گذشته‌های ایران*، تهران، معین.

اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۹۲)، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، مروارید.

بشیری زیرمانلو، حامد و دیگران (۱۳۹۸۹)، «پیوند فضای قدسی اساطیر ایران با مکان حماسی *شاهنامه* فردوسی»، *زبان و ادب فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال ۱۱، ش ۳۸، بهار، ۱-۲۳.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۳)، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران، ناهید.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۹۳)، *سخن‌های دیرینه*، تهران، افکار.

خالی‌مطلق، جلال (۱۳۹۹) *واژه‌نامه شاهنامه*، تهران، سخن.

رضایی، مهدی (۱۳۹۷)، «بررسی دلایل هم‌بافتی زمان و مکان در *شاهنامه*»، *زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*، سال ۷۱، ش۲۳۷، بهار و تابستان، ۵۹-۷۳.

ریویر، کلود (۱۳۹۶)، *درآمدی بر انسان‌شناسی*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران، نی.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۹۳)، *سایه‌های شکارشده*، تهران، طهوری.

صالحی مازندرانی، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۴)، «علل ابهام مکان در *شاهنامه* فردوسی»، *شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز*، سال ۷، شمارهٔ ۳، پاییز، ۳۷-۵۶.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۰)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران، فردوس.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۹)، *شاهنامه*، تهران، سخن.

فریزر، جیمز جرج (۱۳۹۹)، *شاخهٔ زرین*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، آگه.

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳)، *فلسفه صورت‌های سمبلیک؛ اندیشه اسطوره‌ای*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، هرمس.

کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۳)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

لوی-برول، لوسین (۱۳۹۳)، *کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، هرمس.

مختاریان، بهار (۱۳۸۹)، *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*، تهران، آگه.

موقن، یدالله (۱۳۹۹)، *شیوه‌های اندیشیدن*، تهران، نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *لوسین لوی-برول و مسئله ذهنیت‌ها*، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، اهورا.

هینلز، جان (۱۳۹۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.

References

Amuzegar, Jale (2017). From Iran's Past. Tehran: Moeen. (In Persian)

Avesta, The Oldest Iranians Hymns (2013). Translated by Jalil Dostkhah. Tehran: Morvarid. (In Persian)

Bashiri Zirmanlo, H. et al (2019). The Relationship between the Sacred Space in Iranian Myths and Epic Space in Ferdowsi's Shahname. *Persian Language and Literature Quarterly Journal of Islamic Azad Universit- Sanandaj Branch.* 11 (38). 1-23. (In Persian)

Cassirer, Ernst (2014). The Philosophy of Symbolic Forms: Mythical Thought. Translated by Yadollah Moghen. Tehran: Hermes. (In Persian)

Curtis, Vesta Sarkhosh (2014). Persian Myths. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz. (In Persian)

Eliade, Mirca (2011). The Myth of Eternal Return. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Tahuri. (In Persian)

Evans-Pritchard, E. E. (1976), Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande, London, Oxford University.

Ferdowsi, Abolghasem (2020). Shahname.Tehran: Sokhan. (In Persian)

Frazer, James George (2020).The Golden Bough. Translated by Kazem Firouzmand. Tehran: Agah. (In Persian)

Hamidian, Saeed (2014). An Introduction to Ferdowsi's Thought and Art. Tehran: Nahid. (In Persian)

Hinnells, John Russel (2014). Persian Mythology. Translated by Jale Amuzegar and Ahmad Tafazzoli. Tehran: Cheshme. (In Persian)

Homayi, Jalal (2010). Rhetorical Techniques and Figures of Speech. Tehran: Ahura. (In Persian)

Jones, Lyndsay (2005), Encyclopedia of Religion, Detroit, Macmillan Reference USA.

Khaleghi Motlagh, Jalal (2014). Ancient Words. Tehran: Afkar. (In Persian)

Khaleghi Motlagh, Jalal (2020). A Dictionary of Shahname. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Levy-Bruh, Lucien (2014). Primitive Mentality. Translated by Yadollah Moghen. Tehran: Hermes. (In Persian)

Levy-Bruhl, Lucien (1935), Primitives and the Supernatural, New York, E. P. Dutton & Co., INC.

Levy-Bruhl, Lucien (2018), Primitive Mentality, New York, Routledge.

Moghen, Yadollah (2010). Lucien Levy-Bruhl and the Question of Mentalities. Tehran: Daftare Pajooheshhaye Farhangi. (In Persian)

Moghen, Yadollah (2020). Ways of Thinking. Tehran: Niloofar. (In Persian)

Mokhtarian, Bahar (2010). An Introduction to the Mythical Structure of Shahname. Tehran: Agah. (In Persian)

Noldeke, Theodor (2020). Das Iranische Nationalepos. Translated by Bozorg Alavi. Tehran: Negahe Moaser. (In Persian)

Reed, Evelyn (2017). Woman's Evolution: From Matriarchal Clan to Patriarchal Family. Translated by Mahmoud Enayat. Tehran: Hashemi. (In Persian)

Rezayi, Mahdi (2018). The Investigation of Collocation of Time and Space in Shahname. *Journal of Persian Language and Literature.* 71 (237). 59-73. 20.1001.1.22517979.1397.71.237.5.8. (In Persian)

Riviere, Claude (2017). Introduction to Anthropology. Translated by Naser Fakouhi. Tehran: Ney.

Safa, Zabihollah (2011). Epics in Iran. Tehran: Ferdows. (In Persian)

Salehi Mazandarani, M et al (2015). The Shahnameh of Ferdowsi on ambiguity of location. *Journal of Poetry Studies.* 7 (3). 38-56. Doi: 10.22099/jba.2015.2584. (In Persian)

Sarkarati, Bahman (2014). Hunted Shadows. Tehran: Tahuri.

University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Examining Iranshahri's Thoughts as a Component of Intellectual Style in Gershasp Nameh

Seyed Mohammd Fathollahzade[1]✉ Mir Jalil Akrami[2]

1.Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: m.fathollahzadeh@cfu.ac.ir

2.Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: m-akrami@tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 231-254)

Article history:

Received:
18 December 2022

Received in revised form:
8 February 2023

Accepted:
22 February 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Iranians were the people who lived in the land of Great Iran in ancient times, in their social relations with each other and with the neighboring countries and with the people of the world of those days, they had wars, peaces and reconciliations, friendships and relationships. This behavior and their relationships and belief, which is history as the preserver and guardian of the documents of the past, has been preserved for the future generation. The ancient Iranians, for whom Ardeshir Sasanian used the word Iranshahri for the first time, had thoughts and ideas to express their opinions, beliefs in establishing relations with others, in the manner and ritual of governance and statecraft. Historians, poets and writers have been influenced by these ideas. Especially the poets of the 4th and 5th century were more influenced by it in their epic works, one of them is the famous Iranian poet Asadi Toosi. Asadi Tusi's Gershasp Nameh is the most important heroic and epic text after the Shahnameh. Although its subject is wars and heroic performances, it contains important and effective elements in the formation process of Iranshahri's ideas. Various topics and elements that have happened throughout history in the thoughts of ancient Iranians and the long-standing beliefs of Iranian citizens in their daily lives have a prominent appearance. The purpose of this research is to identify and analyze the intellectual foundations of Iranshahri as one of the coordinates in the intellectual level of this valuable work. Now this question is raised, what were Iranshahri's beliefs and thoughts in this book? And what has been reflected? In order to answer the questions in this research, which is analytical-descriptive and based on library studies, topics and elements such as "minorism, theology and religious orientation, Shah Armani, reconciliation and friendship, pact, oath, prophecy, catacombs, magic , fate and destiny" which was one of the main intellectual bases of Iranians and ancient Iranians, based on "Gershasp Name" and reference to "Shahnameh", "Bahman Nameh", "Barzonameh", "Faramarznameh", "Bano Ghassab Nameh" and "Detailed Court" has been examined and analyzed. By studying and examining Gershasep's epistles and epic poems in the Khorasani style, we can conclude that there are few parts of his poems that are not influenced by Iranshahri's ideas. Garshasp, the book of Esdi Toosi, travels, stories, wars, and performances, which are the result of the presence of Gershasp, the mythical warrior of Iran. Events have taken place in it, and there have been effective elements and phenomena, and beliefs that the people of Iran have fully believed in. In this work, the literary master has shown himself in the best way and these themes and elements in Asadi's book have been manifested as the second and best literary work of Khorasani style. And compared to the works of other epic poets of this style, it has been reflected in the best way.

Keywords: Iranshahri's thoughts, Gershasp Nameh, Shahnameh, epic, Khorasani style.

Cite this article: Fathollahzade, Seyed Mohammd and Mir Jalil Akrami (2023), "Examining Iranshahri's Thoughts as a Component of Intellectual Style in Gershasp Nameh", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 231-254, https://doi.org/10.22059/jpl.2023.352202.2127

© The Author(s).
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی اندیشه‌های ایرانشهری به عنوان مؤلّفهٔ سبک فکری در *گرشاسپ‌نامه*

سیدمحمد فتح‌اله‌زاده ✉ [۱] | **میرجلیل اکرمی** [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: m.fathollahzadeh@cfu.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: m-akrami@tabrizu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (ص ۲۳۱-۲۵۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶

چکیده

گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی مهم‌ترین متون پهلوانی و حماسی پس از *شاهنامه* است. اگرچه موضوع آن جنگ‌ها و هنرنمایی‌های پهلوانی است، ولی عناصر مهم و اثرگذار در فرآیند شکل گیری اندیشه‌های ایرانشهری درآن نهفته است. غرض از تحقیق حاضر شناسایی و تحلیل مبانی فکری ایرانشهری به عنوان یکی از مختصات در سطح فکری این اثر ارزشمند است. حال این سؤال مطرح است که باورها و اندیشه‌های ایرانشهری در این کتاب چگونه بوده؟ و چه انعکاسی داشته است؟ برای پاسخ به سؤالات در این پژوهش که به روش تحلیلی- توصیفی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است، موضوعات و عناصری چون «خردوخردگرایی، خداشناسی و دین‌مداری، شاه آرمانی، آشتی و دوستی، پیمان، سوگند، پیشگویی، دخمه‌ها، جادو، بخت و سرنوشت» که از عمده‌ترین مبانی فکری ایرانشهری‌ها و ایرانیان باستان بوده است، بر اساس *گرشاسپ‌نامه* و استشهاد به *شاهنامه*، *بهمن‌نامه*، *برزونامه*، فرامرزنامه، *بانوگشسپ‌نامه* و *دیوان* دقیقی بررسی و تحلیل شده است. با مطالعه و بررسی *گرشاسپ‌نامه* و منظومه‌های حماسی سبک خراسانی نتیجه می‌گیریم که کمتر بخشی از اشعار او را می‌توان یافت که تحت تأثیر اندیشه‌های ایرانشهری نباشد. و این موضوعات و عناصر در *گرشاسپ‌نامهٔ اسدی* به عنوان دومین و برترین اثر ادبی سبک خراسانی متجلی شده است. و نسبت به آثار دیگر شاعران حماسه‌سرای این سبک به بهترین شکل انعکاس داشته است.

کلیدواژه‌ها: اندیشه‌های ایرانشهری، *گرشاسپ‌نامه*، *شاهنامه*، حماسی، سبک خراسانی.

استناد: فتح‌اله‌زاده، سیدمحمد و میرجلیل اکرمی (۱۴۰۱)، «بررسی اندیشه‌های ایرانشهری به عنوان مؤلفهٔ سبک فکری در گرشاسپ‌نامه»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۲۳۱-۲۵۴. https://doi.org/10.22059/jpl.2023.352202.2127

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدّمه

گرشاسپ‌نامه اسدی، اثر ماندگار ایرانی اصیل در کنار و همراه *شاهنامهٔ* فردوسی که اندیشه‌ها، آیین‌ها و فرهنگ‌های ایران باستان را در خود نگاه داشته است. این کتاب ارزشمند پس از *شاهنامه* دومین کتاب حماسی سبک خراسانی است، که مبانی فکری ایرانیان روزگاران دیرینه را نقل نموده است.

اندیشه‌های ایرانشهری عنوانی است که برای بیان عقاید، اندیشه‌ها، نوع، شیوهٔحکومت، باورها، آیین‌ها، آداب و رسوم مردم ایران زمین پیش از اسلام، به کار رفته است، موضوعات و عناصر مختلف اندیشه‌های ایرانشهری در برخی کتاب‌های سبک خراسانی از جمله *شاهنامه* مورد بررسی قرار گرفته است، اما در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی که از امّهات کتب سبک خراسانی است و به قول صاحب‌نظران زبان و ادبیات فارسی، اثر بزرگ حماسی بعد از *شاهنامه* است (← صفا، ۱۳۶۹: ۲۸۳ و ۱۳۶۶: ۴۰۵/۲؛ فروزانفر، ۱۳۵۸: ۴۴۲-۴۵۲ و طباطبایی، ۱۳۶۹: ۳۲۷-۳۳۵)، تحقیق و پژوهشی صورت نپذیرفته است.

پرسش این است که اندیشه‌های ایرانشهری در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی چه انعکاسی داشته است؟ بازخورد این اندیشه‌ها در لایه و سطح فکری این اثر حماسی سبک خراسانی تا چه حدّی است؟

ما در این پژوهش با بررسی *گرشاسپ‌نامه* و ارایهٔ نمونه‌هایی از اندیشه‌های ایرانشهری اثرگذار در مبانی فکری این شاعر حماسه‌پرداز، با ذکر شواهد شعری از آثار شعرای مشهور این سبک، قسمت‌هایی از اندیشه‌های ایرانشهری را تحلیل و تبیین کرده‌ایم.

اسدی طوسی یکی از بزرگ‌ترین و پرکارترین و موفّق‌ترین شاعران تأثیرگذار و سبک‌آفرین در ادبیات فارسی ایران در دوره‌های مختلف است. به همین جهت شناخت عمیق‌تر سطح فکری سبک وی در تحقیقات سبک‌شناسی حائز اهمیت است. تاکنون صاحب‌نظران تحقیقات بسیاری دربارهٔ *گرشاسپ‌نامه* انجام داده‌اند؛ از جمله زهرا کاظمی‌پور، در مقالهٔ «آیین کشورداری در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی» (۱۳۹۴) به حکمت علمی و آیین کشور داری با استناد به آیات و احادیث پرداخته است. مرتضی جعفری، در مقالهٔ «بررسی روایت و تصویرگری در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی» (۱۳۹۲) به روایت‌ها و تصویرگری‌ها و توصیف صحنه‌های رزمی نگاه موشکافانه و دقیق داشته است. مهدخت پورخالقی چترودی و همکاران در مقالهٔ «کردارشناسی گرشاسپ در گذار از اسطوره به حماسه و تاریخ» (۱۳۸۹) نام، صفات و تبارنامهٔ کردارهای پهلوانی گرشاسپ را در کتاب‌های *تاریخ بیهقی*، *تاریخ سیستان*، *مجمل التواریخ* و *القصص* و *تاریخ مازندران* بررسی کرده‌اند. و ده‌ها مقالهٔ دیگر که در هیچ‌کدام از آنها تصریحی بر اندیشه‌های ایرانشهری وجود ندارد.

بر اساس شواهد استخراج‌شده از *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی و منظومه‌های حماسی سبک خراسانی، موضوعات مختلفی از اندیشه‌های ایرانشهری همچون «خرد و خرد گرایی»، «خداشناسی و

دین‌مداری»، «شاه آرمانی»، «آشتی و دوستی»، «پیمان»، «سوگند» «پیش‌گویی»، «دخمه‌ها»، «جادو»، «بخت و سرنوشت» بررسی و تحلیل شده است.

۲. خرد و خردگرایی

«خرد» در زبان پهلوی «xrat» (خِرَت) خرد، عقل، دانایی، هوش (فره‌وشی، ۱۳۸۱: ۱۹۹ و ۱۳۸۶: ۶۲۷) و به شکل و به معنی «xrad، dāxāgih» نیز آمده است (مکنزی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). در *اوستا* «خرتو» (xratu) به معنی«هوشیاری، دانایی، خرد، خردمندی» بوده است (بهرامی، ۱۳۶۹: ۴۱۵/۱).

خرد و خردمندی و خردگرایی در اندیشه‌های ایرانشهری اساس جهان آفرینش است. کتب پهلوی منعکس‌کنندهٔ باورها و ایده‌های دیرینهٔ زرتشتی هستند. اهورامزدا خردمندی خود را چنین معرفی می‌کند: «منم دانش و آگاهی، منم خرد، منم خردمند، منم دانایی، منم دانا» (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۲۷۲/۱) .

در *اوستا* و فارسی میانه از دو نوع خرد سخن به میان آمده است: اولی«آسن خرد»، خرد غریزی و فطری و ذاتی، خرد والا و عالی؛ دیگری، «کوشو سرود خرد» که خرد اکتسابی است (فاضلی، ۱۳۸۳: ۱۸۹). در همین کتاب در *خرده اوستا* می‌خوانیم: «خرد فطری و سرشته در ذات و شنیده شده به گوش (اکتسابی) را که موهبت و بخشش اهورامزداست، می‌ستایم» (رضی، ۱۳۸۴: ۵۱۴). در «دینکرد ششم»، خرد و معانی و صفات وسیع آن؛ همچون دانایی، دانش، فرهنگ، فرزانگی، نظام جامع دینی اورمزد را تشکیل می‌دهند (میرفخرایی، ۱۳۹۲: ۲۰۹-۲۹۲).

شاعران سبک خراسانی در اشعار خود از اندیشه‌های اهورایی و زرتشتی بی‌نصیب نمانده و در باب خرد و خردمندی و خردگرایی در اشعار خود داد سخن گفته‌اند:

خرد در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی که انعکاس اندیشه‌های ایرانشهری در سبک خراسانی است، نخستین آفریدهٔ یزدان است:

ز دانا دگرسان شنیدم درست — که یزدان خرد آفرید از نخست
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۳۴)

اسدی طوسی در جایی از زبان فریدون، شهریار ایرانشهری، یکی از ویژگی‌های پادشاه را بهره‌مندی از خرد می‌داند و می‌گوید: خرد تاج شهریار است:

خرد افسرش باشد و دادگاه — هش ورای دستور و دانش سپاه
(همان: ۳۳۰)

فردوسی در ستایش خرد چنین می‌گوید:

نخست آفرینش خرد را شناس — نگهبان جانست و آن سه پاس
که تارای یزدان به جای آورم — خرد را بدین رهنمای آورم
(۱۳۷۳: ۱۴/۱)

خرد و خردمندی و خردگرایی در *شاهنامهٔ* فردوسی بیش از ۱۰۰ بار در رویدادها و حوادث مختلف آمده است (رواقی: ۱۳۹۰: ۸۷۷/۱-۸۸۷). در *بهمن‌نامه* نیز آمده است کسی که از خرد مایه بسیار داشته باشد، در برابر خواست خداوند مقاومت نمی‌کند:

نکوشید با خواست یزدان کسی که اندر خرد مایه دارد بسی
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۳۱)

ابن یعقوب عظمت و ارزش خردگرایی را از زبان رستم در خطابش به سهراب چنین تبیین می‌کند:

مگر مادرت روشنایی دهد تو را با خرد آشنایی دهد
(۱۳۸۴: ۱۲۷)

در *فرامرزنامه* (سرودهٔ یک شاعر ناشناس) ستایش خرد این‌گونه آمده است:

خرد شاخ میوه سخن‌های نغز همان بار گفتار پاکیزه‌مغز
(۱۳۸۲: ۱۶۱)

در *بانوگشسپ‌نامه*، یکی دیگر از آثار سبک خراسانی نیز، دربارهٔ خرد و خردگرایی چنین سروده شده است:

خرد با همه خرده دانی که بود نیارست هیچ از دهانش گشود
(کراچی، ۱۳۹۳: ۱۱۸)

در *گرشاسپ‌نامه* به خرد بیش از ۳۰ بار در موقعیت‌ها و مناسبت‌های گوناگون اشاره شده است (← اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۳-۴۷۱).

۳. خداشناسی و دین‌مداری

خداجویی یکی از نیازهای اساسی فطری انسان‌هاست، در اندیشهٔ ایرانشهری‌ها خداوند آفرینندهٔ نظام هستی است، ایرانیان از معدود اقوامی هستند که در تاریخ در برابر بت‌ها سر تعظیم فرود نیاورده و آن‌ها را نپرستیده‌اند. در ایران باستان، ایرانیان خداوندی را می‌پرستیدند که از دیگر خدایان متعدد بزرگ‌تر و برتر بود. کلمان هوار[1] در این مورد می‌نویسد: «اهورامزدا» که از خدایان دیگر بزرگ‌تر است، در رأس جهان قرار دارد و اوست که زمین و آسمان را آفرید (هوار، ۱۳۶۳: ۷۷). پیام سادهٔ *ویسپرد* نهایت مرز عبادت و خداشناسی از دیدگاه مردمی ساده و پاکدل است و یک مزداپرست از صمیم دل و صفای باطن ستایش می‌کند و بدین ترتیب شاعرانه خداوند را سپاس می‌گزارد (رضی، ۱۳۸۴: ۳۰۲). در *گاهان* قسمت یسنه هات ۴۴ آمده است:

ای مزدا اهوره، این را از تو می‌پرسم، مرا به‌درستی پاسخ‌گوی: چگونه دین خود را بپالایم و ...
(دوستخواه: ۱۳۷۰: ۴۶/۱).

نیایش‌های ایرانیان باستان که در *اوستا* آمده است، نیایش‌هایی هستند سرشار از بیانی شاعرانه و توأم با احساسات و عواطف. این‌گونه نیایش‌ها راهی زیبا و کوتاه برای نزدیکی به خداوند است. در «مهر نیایش» ایزد این‌گونه ستایش شده است:

من می‌ستایم- می‌ستایم آن ایزد فرازین پایگاه گرفته را؛ با همهٔ جان و نیرو می‌ستایم آن نیرومندترین و سودرسان‌ترین ایزد را با آیین‌های دین، با سرودهای دل‌انگیز از خاسته که بهترین گفتارهای آیینی به هم آمیخته ... (رضی، ۱۳۵۸: ۲۶)

1. Kalman Hovar (Clement imbaut Huart)

هرچند ادیان در نزد ایرانیان متعدد است، اما از مبانی فکری ایرانیان باستان و از اندیشه‌های ایرانشهری‌ها در میان خدایان متعدد، خداوند آفریدهٔ گیتی، ایزد توانا و دانایی بی‌انباز و مطلق که برترین است، پیش از آن (روزگار ایرانی‌ها) بوده و خواهد شد. اسدی طوسی چنین خداوندی را این‌گونه می‌ستاید:

سپاس از خدا ایزد رهنمای — که از کاف و نون کرد گیتی بپای
یکی کش نه آز و نه انباز بود — نه انجام باشد نه آغاز بود
(۱۳۵۴: ۱)

قهرمانان *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی، بندگان ستایشگر خدایی هستند که همه چیز از اوست و در اختیار اوست؛ قهرمانانی که رخ به خاک می‌مالند و از خدای خویش پیروزی می‌خواهند و بعد از پیروزی نیز پیشانی بر خاک می‌گذارند و خدای خود را سپاس می‌گویند. «گرشاسپ» در رزم با اژدها خداوند را چنین ستایش می‌کند:

بغلتید پیش گروگر به خاک — همی‌گفت کای داد فرمای پاک
ز تست این توان من از زور نیست — که بی‌تو مرا زور یک مور نیست
(همان: ۶۰)

یا هنگامی که گرشاسپ جزیرهٔ «رامنی» و شگفتی‌ها و عجایب آنجا را می‌بینید، خدا را به یاد می‌آورد و به نیایش می‌پردازد:

سپهبد فروماند خیره به جای — همی‌گفت ای پاک و برتر خدای
به هر کار بینا و دانا توی — به هر آفرینش توانا توی
همیدون نیایش کنان گشت باز — همی‌گشت با هر که بُد سرفراز
(همان: ۱۵۴)

و نیز نیایش گرشاسپ در دیدن عجایب (← همان: ۴۵۶). اسدی در *گرشاسپ‌نامه* در ستایش دین گوید:

دل از دین نشاید که ویران بود — که ویران زمین جای دیوان بود
نگه‌دار دین آشکار و نهان — که دین است بنیاد هر دو جهان
(همان: ۳)

فردوسی هم در *شاهنامه* یزدان‌پرستی ایرانی‌ها را این‌گونه توصیف می‌کند:

به نام خداوند جان و خرد — کزین برتر اندیشه برنگذرد
نیابد بدو نیز اندیشه راه — که او برتر از نام و از جایگاه
(۱۳۷۳: ۱۲/۱)

شایان ذکر است که نیایش پروردگار در *شاهنامهٔ* فردوسی بیشتر از سایر منظومه‌های حماسی سبک خراسانی و از جمله *گرشاسپ‌نامه* است. و اما دقیقی طوسی، در *دیوان* خود از زبان زرتشت چنین نقل می‌کند:

جهان‌آفرین گفت بپذیر دین — نگه کن بر این آسمان و زمین
(۱۳۶۸: ۵۰)

در *بهمن‌نامه*، بهمن اسفندیار، خود و نیاکان و پادشاهان ایرانشهری را پاکیزه‌دین معرفی می‌کند:

همه دان چنین تا به تهماسب زو نیاکان من نامداران گو
همه شهریاران ایران‌زمین همه نیک‌نامان پاکیزه‌دین
(ابن ابی‌اخیر، ۱۳۷۰: ۵۳۴)

در جایی دیگر سرایندهٔ *بهمن‌نامه* از زبان بهمن، شاه ایرانی، چنین می‌آورد:

ز یزدان سپاس و بدویم پناه که او دادمان این بزرگی و جاه
(همان: ۲۰)

در حماسهٔ *برزونامه* مادر برزو، همسر سهراب، خداوند را این چنین نیایش می‌کند:

همی‌گفت: کای کردگار جهان خداوند دارندهٔ آسمان
ز دست سپهدار فیروزگر نسوزی دلم را به مرگ پسر
نیایش کنان پیش یزدان پاک ستاده دشت برروی خاک
(ابن یعقوب، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

نیایش و یاری‌خواهی از خداوند و صفات ایزدی در *گرشاسپ‌نامه* بیش از ۳۵ مورد است (← اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱-۴۸۰). همچنین می‌توان گفت نیایش، خداشناسی و دین‌محوری بعد از *شاهنامه*، در *گرشاسپ‌نامه* بیشتر از دیگر منظومه‌های حماسی سبک خراسانی است.

۴. شاه آرمانی

سنت و آیین دیرینهٔ ایرانشهری‌ها هیچ‌گاه خالی از اندیشهٔ شاه آرمانی نبوده است. شاه آرمانی در مبانی فکری ایرانیان در ذهن استعلایی آنها که به شکل اسطوره بوده، جایگاه ویژه‌ای داشت. در اساطیر ایرانی، ایرانیان همانند دیگر ملت‌ها شاه و خاندانش را «ایزدتبار» می‌پندارند. در ادیان آسیایی آمده است: «انسان نخستین شاه و خاندانش را دارای نژاد خدایی و تجسم خدایان بر زمین می‌دانست» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۷۷). به همین لحاظ، می‌توان گفت گرشاسپ به برتری پادشاه بر دیگر انسان‌ها و در قرار گرفتن اوج هرم طبقاتی جانشینی او از سوی ایزد معتقد است.

اطاعت بی‌چون‌وچرای گرشاسپ از ضحاک ماردوش را از نقاط ضعف گرشاسپ در مقام یک پهلوان ایرانی برشمرده‌اند (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۵۲). گرشاسپ اطاعت از شاه را فرمان‌برداری از خداوند می‌داند:

بر ما چه برگشتن از شاه خویش چه برگشتن از راه یزدان و کیش
(همان: ۹۹)

در *گرشاسپ‌نامه*، شاه تقدیس می‌شود و شاه سایهٔ کردگار است:

بود پادشا سایهٔ کردگار بی او پادشاهی نیاید به کار
(همان: ۶۶)

شاه در مبانی فکری ایرانی‌ها جانشین اهورامزداست و از برکت وجود اهورا سرزمین ایران در آبادان و خرم است. در همین منظومهٔ حماسی، ایمان درونی گرشاسپ به فرّهٔ ایزدی آشکار است. گرشاسپ پهلوان ایرانشهری اگر با دستور ضحاک به جنگ اژدها می‌رود و یا برای از بین بردن

دشمن پادشاه هندوستان راهی آن دیار می‌شود (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۵۲-۱۲۷)، پس از پیروزی فریدون بر ضحاک ماردوش، به شهریار ایرانشهری نامه می‌نویسد و او را دارای فرّ ایزدی می‌داند و به او درود می‌فرستد:

دگر آفرین کرد بر شاه نو — که بادش بلند افسر و گاه نو
خدیو زمانه کی فرّ مند — گشایندهٔ گیتی و ضحاک‌بند
شه خاور و خسرو و باختر — کیومرثی تخم و جمشید فرّ
(همان: ۴۱۷)

البته در دیگر منظومه‌های حماسی *شاهنامه*، حماسهٔ *برزونامه*، *بهمن‌نامه*، *فرامرزنامه* و *بانوگشسپ‌نامه*، شاه آرمانی برترین و بهترین مفهوم در مبانی فکری سرایندگان این آثار سبک خراسانی است که منعکس کنندهٔ اندیشه‌های ایرانشهری است.

فردوسی خوشی و خرمی و آرامش جهانی را از وجود شاه می‌داند؛ شاه آرمانی را بدین‌گونه توصیف می‌کند:

جهان را دل از شاه خندان بود — که بر مهر او فرّ یزدان بود
چنان دان که آرام گیتیست شاه — چو نیکی کنی او دهد پایگاه
(۱۳۷۳: ۱۴۳/۸)

در *بهمن‌نامه* هنگامی که بهمن شهریار ایران به تخت شاهی می‌نشیند، چنین می‌گوید:

چنین گفت بهمن که این تاج و تخت — نباید مگر مردم نیکبخت
بدان را نباشد ز ما جز بدی — نتابد بدو فرّهٔ ایزدی
هر آنکو که پیچد ز فرمان من — و گر بشکند نیز پیمان من
چنان دان که آزرم او خوار شد — به بادافره ما گرفتار شد
(ابن ابی الخیر، ۱۳۷۰: ۲۰-۱۹)

رستم در نصیحت پسرش فرامرز در سفر به هندوستان (به دستور کیکاووس) شاه آرمانی را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

به گیتی کسی کو بود تاج ور — چو خورشید باید همه نور و فر
دهد نور نزدیک را نور خویش — نه هر کس که نزدیکتر پور خویش
(*فرامرزنامه*، ۱۳۸۲: ۶۴)

در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی«شاه آرمانی» به عنوان مفهوم بنیادین اندیشهٔ ایرانشهری حدودا ۱۰ بار تکرار شده است.

با دقّت در این منظومه‌های حماسی دریافت می‌شود که حماسه‌سرایان، به‌ویژه اسدی طوسی، به اصل آرمان‌شاهی در اندیشه‌های ایرانشهری پایبند بوده‌اند.

۵. آشتی و دوستی

«آشتی [از پهلوی آشتیه] دوستی از نو کردن، ترک جنگ، سازش» (دهخدا، ۱۳۲۵: آشتی). آشتی و دوستی به عنوان مهم‌ترین و بهترین کنش‌های پیوسته و مثبت در مقابل کنش‌ها و رفتارهای ناپیوسته و منفی که همان ستیزه‌جویی و جنگ‌طلبی است، شگفت‌انگیزترین و تأثیرگذارترین

پدیده‌های اجتماعی بشر است. آشتی و سازش و دوستی از فضایل اخلاقی است که در مقابل جنگ و خشونت که از رذایل اخلاقی در اندیشه‌های ایرانشهری به شمار می‌رود، ستوده شده است.

در *اوستا* در همهٔ بخش‌ها سخن از صلح و دوستی است و مسالمت و مدارا با دیگران سفارش شده است. پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک شعار سنجیده و تحسین‌شدهٔ «زرتشت» بود.

> در *اوستا* فرشتهٔ مهر در بین ایرانیان عهد کهن در دوره‌های مختلف به عنوان فرشتهٔ آشتی و دوستی و نزدیک‌کنندهٔ انسان‌ها به یکدیگر و همچنین صلح و جنگ و از همه مهم‌تر فرشتهٔ دانش و روشنی‌دهنده به خرد انسان شناخته شده است (عباسیان، ۱۳۸۵: ۲۱۴).

«اثرط» پسرش، گرشاسپ را پند می‌دهد که هنگام آشتی، جنگ و خون‌ریزی را شروع نکند:

چو بود آشتی نو میاغاز جنگ　　پس شیر رفته میندار سنگ
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۳۷)

گرشاسپ بعد از شکست پادشاه قیروان به بزرگان و زینهاریان امان می‌دهد و با آن‌ها از درآشتی در می‌آید:

بزاری بزرگان آن بوم و شهر　　برفتند نزد سپهبد دو بهر
سپهبد به جان ایمنی دادشان　　سوی خانه دلخوش فرستادشان
(همان: ۳۰۰- ۳۰۱)

همچنین سالار قیروان را که با پیشنهاد صلح و دوستی پیش او آمده، می‌پذیرد و پادشاهی قیروان را به او می‌بخشد (همان: ۲۹۶). گرشاسپ می‌گوید: دشمن آواره را دنبال مکن و در پی جنگ و کشتن او مباش (همان: ۳۶۰).

در *قابوس‌نامه*، امیر عنصرالمعالی به پسرش می‌گوید: «امّا بخون ناحق دلیر مباش ... الّاخون صعلوکان و دزدان» (۱۳۶۸: ۹۹). در جای‌جای *شاهنامه* نیز به این اندیشهٔ ایرانشهری اشاره شده است:

همه آشتی گردد این جنگ ما　　بر این رزمگه، کردن آهنگ ما
مرا ز آشتی سودمندی بود　　خردمند را تاج‌بندی بود
(فردوسی، ۲۲:۱۳۷۳)

بانوگشسپ، پهلوان زن ایرانی، پس از پیروزی به دشمن آواره امان می‌دهد:

جهان‌جوی بانوی چین بر جبین　　بگفتا مرا با شما نیست کین
سر از زیر تیغ من آسان برید　　تنش را برشاه توران برید
(کراچی، ۱۳۹۳: ۱۳۴)

در پند گرشاسپ به نریمان، به نپذیرفتن مصالحه در هر موقعیتی و یا با هر کسی سفارش شده است:

ز بد خواه در آشتی ساختن　　بترس از شبیخون و از تاختن
نگه کن کمینش بگاه ستیز　　هم از بازگشتنش گاه گریز
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۳۵۹)

اسدی طوسی از صلح و آشتی و دوستی به اندازهٔ *شاهنامه* و *بهمن‌نامه* سخن نگفته است. در *گرشاسپ‌نامه* آشتی و دوستی در موقعیّت‌ها و به صورت پند و اندرز حدوداً ۱۲ مورد به کار رفته است (← همان: ۱-۴۸۰).

۶. پیمان

«پیمان» در زبان پهلوان «Pataman» و ایران باستان از «Pati-mana» از «na» (پیمودن و اندازه گرفتن) است (بارتولمه، ۱۳۸۳: ۱۶۵). مفهوم عهد و پیمان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم سنت فکری ایرانشهری است. در کتاب *گزیده‌های زاد سپرم*، پیمان به معنی اندازه و حدّ آمده است (بهار، ۱۳۵۱: ۳۸۰). در *اوستا* بخش «یشتها» قسمت عمدهٔ «مهریشت دهم» به پیمان و سرزنش پیمان‌شکنی و دروغ‌گویی و در خیانت در پیمان اختصاص یافته است (رضی، ۱۳۸۴: ۳۷۵-۳۸۵). در *دینکرد*، پیمان (همان، ۱۳۸۱: ۱۲۹۳/۳) و در بخش «میثر، مهر» عهد و پیمان و احکام آن آمده است (همان ۱۹۹۸/۴- ۲۰۰۹ و مکنزی، ۱۳۸۳: ۲۴۱). در *خرده اوستا* یک فصل به نام «پیمان دین» است (شهمردان، ۱۳۸۸: ۵۵-۵۶).

شاعران سبک خراسانی به پیمان، به عنوان عاملی ارزشمند برای حفظ تعادل در نظام سیاسی نگریسته‌اند. در اندیشه‌های ایرانشهری، از دوران پیش از اسلام عهد و پیمان دارای جایگاهی مهم بوده است. اسدی طوسی در *گرشاسپ‌نامه* گفتار، رفتار و منش و کنش شهریاران و پهلوانان ایرانشهری را به تصویر می‌کشد و در ذکر دستور فریدون به کاوه چنین می‌گوید:

که راند بدان مرز فرمان او　　دل هر کس آرد به پیمان او
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۳۲۹)

در جای دیگر گرشاسپ سپاهیانش را به محترم شمردن پیمان با نریمان فرمان می‌دهد:

شمارید پیمانش پیمان من　　که فرمان او هست فرمان من
(همان: ۴۶۲)

فریدون نریمان را از شکستن پیمان بر حذر می دارد: (← همان: ۳۳۵). در جای‌جای این کتاب ارزشمندی پیمان، به عنوان سطح فکری ایرانشهری در موقعیت‌های مناسب و متناسب آمده است؛ از جمله در پیمان ازدواج شاه‌جمشید با دختر کورنگ (همان: ۳۶)؛ تحسین گرشاسپ از قباد، یکی از کارگزاران فریدون‌شاه، به خاطر وفاداری به پیمان (همان: ۳۸۳-۳۸۴)؛ گرشاسپ کسی را که از خدا نترسد، پیمان او را بی‌ارزش می‌داند (همان: ۱۶)؛ پیمان خواستن پادشاه روم از گرشاسپ هنگام خواستگاری از دختر او (همان: ۲۲۷) و پیمان دوستی خواستن بهو، پادشاه سرندیب و شاه کابل، از گرشاسپ بعد از شکست (همان: ۹۵ و ۲۵۶).

دیگر شاعران حماسه‌سرای سبک خراسانی هم واکنش خود را به پیمان که در سطح فکری ایرانیان باستان جای انداخته، نشان داده‌اند. در *شاهنامه* در رخدادهای مختلف از پیمان و پایبندی و وفاداری ایرانشهری سخن گفته شده است:

چنانم که با شاه گفتم نخست　　بدین مایه نشکست عهد درست

تو شاهی و ما سر به سر کهتریم ز پیمان و فرمان تو نگذریم
(فردوسی: ۱۳۷۳: ۴۱۸/۵)

در حماسهٔ *برزونامه* رستم از عهد و پیمان خود به خسروشهریار ایران یاد می‌کند:

در آن سان که پیمان بکردم نخست سپردم به شه هر دو آن درست
(ابن یعقوب: ۱۳۸۴: ۶۳)

بانوگشسپ بستن عهد با هماورد خود را برای پدرش بازگو می‌کند:

کنون شرط کردیم فردا پگاه بکوشیم با دشمن کینه‌خواه
(کراچی، ۱۳۹۳: ۹۴)

دقیقی طوسی از پیمان‌شکنی پادشاهان کشورهای دوست ایران (بعد از رفتار گشتاسب با اسفندیار) سخن به میان می‌آورد:

به هر جا که شهریاران بدند از آن کار گشتاسب آگه شدند
بگشتند یک سرز فرمان شاه به هم برشکستند پیمان شاه
(۱۳۶۸: ۹۱)

در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی حدوداً ۱۰ بار به عهد و پیمان اشاره شده است. اسدی به‌خوبی توانسته مضامین اخلاقی را که برگرفته از اندیشه‌های ایرانشهری است در *گرشاسپ‌نامه* بگنجاند.

۷. سوگند

«سوگند» از «سوکنت»[۲] گویا از مصدر «سوچ»[۳] که به معنی سوختن و روشن شدن آمده است، از همین بنیان است (پورداوود، ۱۳۲۱: ۲۸۸).

> در عهد باستان عمل سوگند خوردن یا سوگند دادن را که بایستی در حضور موبدان صورت پذیرد، «وَر» می‌گفته‌اند و باید سوگندخوار دست در آتش کند یا انگشتان را در آب جوشیده یا روغن گداخته فروبرد (بهار، ۱۳۲۱: ۲۱۱).

سوگند در نزد ایرانیان و اندیشه‌های ایرانشهری از مقدّس‌ترین مفاهیم است. کنش و واکنش ایرانی‌ها نسبت به سوگند در کتاب‌های‌حماسهٔ ملی و مذهبی چون *آیاتکار زریران*، *اندرزنامه‌های پهلوی*، *اوستا*، *یشتها*- *وندیداد*- *ویسپرد* و *دینکرت‌ها* آمده است.

شعرای حماسه‌سرای سبک خراسانی با تأثیرپذیری از این افکار قابل ستایش ایرانشهری‌ها، احساسات و عواطف خود را ابراز می‌کنند؛ مثلاً گرشاسپ در یاری کردن پدرش سوگند می‌خورد:

ز بس خشم و کین کرد سوگند یاد که بدهم من امشب بدین جنگ داد
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۹)

اثرط پسرش را به پاسداشت از سوگند توصیه می‌کند (همان: ۲۶۶). گرشاسپ در پاسخ سوگند «بهو»، پادشاه سرندیب، می‌گوید:

کسی کو نترسد ز یزدان پاک مر او را ز سوگند و پیمان چه باک

2. saokexta
3. Saoc

کنون کت ز گرز مـن آمـد نهیـب گرفتـــی ز ســـوگند راه فریـــب
(همان: ۹۴)

دختر کورنگ، پادشاه زابل و جمشید (از اجداد گرشاسپ) در آیـین ازدواج بـرای اثبـات وفـاداری سوگند یاد می‌کنند (همان: ۳۶).

در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی، یکی از سنّت‌های ایرانی، سوگند به پدیده‌های عالم آفـرینش اسـت. اسدی طوسی به تقدّس «آتش» در اندیشه‌های ایرانیان باستان اشاره می‌کند:

بـه دارنـده کـاین آتـش تیزپـوی دوانـد همـی‌گـردان تیـره گـوی
(همان: ۳۵)

پدیده‌های عالم هستی که اسدی طوسی سوگند به آن‌ها را در اشعار خود آورده است، از ایـن قرارند:

– گوهر چهار (چهار گوهر یا چهار گهر):

بـدین چهـره انگیـز گـوهر چهـار بدین هفـت رخشـنده و هفـت تـار
(همان: ۲۴۳)

«گوهر چهار» کنایه از عناصر چهارگانهٔ آب، خاک، باد و آتش است (عفیفی، ۱۳۷۳: ۶۰۱/۱). در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی سوگند، یکی از معتقدات دینی و فلسفی ایرانیان بوده است:

سـتاره شـمر شـد دژم روی گفـت به دارنده‌ی دارای بی یار و جفـت
بـدین چهـره انگیـز گـوهر چهـار بدین هفت رخشـنده و هفـت تـار
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۴۳)

– هفت تار و هفت رخشنده:

بـدین چهـره انگیـز گـوهر چهـار بدین هفـت رخشـنده و هفـت تـار
(همان: ۲۴۳)

در این بیت «هفت تار» کنایه از هفت فلک است که به آن سوگند یاد شده اسـت و «هفـت رخشنده» کنایه از سیارات هفت‌گانه است (عفیفی، ۱۳۷۳: ۲۶۲۷/۲ و ۲۶۶۲).

– چرخ و زمین

گرشاسپ در جنگ با شاه هندوان سوگند یاد می‌کند که داد جنگ را بدهد (حق جنگ، یعنی کشتن و ... را به جا آورد):

بـه چـرخ و زمـین کـرد سـوگند یـاد که امروز بـدهم در ایـن جنـگ داد
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۰۴)

چرخ یکی دیگر از صفات و یا اسامی آسمان است و گاهی با صـفت‌هـای بسـیار دیگـر کنایـه از آسمان و فلک است. (مصفی، ۱۳۶۶: ۱۸۰).

فردوسی سوگند خواستن کیکاووس از نوه‌اش کیخسرو را چنین نقل می‌کند:

بگـویم کـه بنیـاد سـوگند چیسـت خـرد را و جـان را بنـد چیسـت
بگـویی بـه دادار خورشـید و مـاه به تیغ و به مهر و به تخت و کلاه
بـه بـرز و بـه نیـک اختـر ایـزدی که هرگز نپیچی بـه سـوی بـدی
(فردوسی، ۱۳۹۴: ۴۵۴/۱)

بهمن، شهریار ایرانشهری، به برزین آذر، پسر فرامرز، در کناره‌گیری از تاج و تخت سوگند می‌خورد:

خورم با تو امروز سوگند سخت که بیزار گردم من از تاج و تخت
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۶۴)

دقیقی طوسی، پیشروی شعر حماسی سبک خراسانی، از سوگند خوردن گشتاسپ به اسفندیار این چنین یاد می‌کند:

به دین خدا ای گو اسفندیار به جان زریر آن نبرد سوار
که آید فرود او کنون در بهشت که من سوی لهراسپ نامه نوشت
(۱۳۶۸: ۷۶)

سوگندها در *گرشاسپ‌نامه* بیش از ۲۰ مورد به کار رفته است (← اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱-۴۸۰). سوگند به پدیده‌های طبیعی، در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی بیشتر از *شاهنامه* است. سوگند *گرشاسپ‌نامه* با *بهمن‌نامه* مشابه است و از دیگر منظومه‌های سبک خراسانی بسامد بیشتری دارد.

۸. پیشگویی

«پیشگویی»، شبه علم (علم مکنونه) سخن گفتن و پیش‌بینی کردن و خبر دادن از امور مکتوم دربارهٔ اتفاقات آیندهٔ نزدیک یا دور است که امکان وقوع داشته یا نداشته باشد.

> پیشگویی نوعی ژانر ادبی، اساطیری و حماسی است که در سبک مذهبی، از جمله کتب مذهبی زرتشتی، مثل *بهمن‌یشت* که قرن اول قبل از مسیح نوشته شده است، دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۹۶: ۱۰۶)

ایرانیان باستان مانند دیگر اقوام، ملت‌هایی بودند که دربارهٔ آینده و رویدادها به پیشگویی و غیب‌گویی می‌پرداختند. پیشگویی ایرانیان به کمک علم ستاره‌شناسی یا اختر دینی و اختربینی بود. در کتاب *فرهنگنامهٔ خدایان* آمده است:

> غیب‌گویی در بین‌النهرین کاربرد گسترده‌ای داشت و بر پایه این تفکر بود که آینده تا حدی از پیش مقدّر شده است (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۱۱۶).

در ایران از عصر سلوکیان بدین‌سو، پیوسته با امر تنجیم و پیشگویی روبه‌رو بوده‌ایم (بهار، ۱۳۸۱: ۴۳۳). رساله یا کتاب پهلوی *زند بهمن‌یشت* یا همان *زند وهومن‌یسن* و تفسیر آن مربوط به آینده‌نگری و پیشگویی است (رضی، ۱۳۸۱: ۸۵۳/۲). کتاب حماسی پهلوی *ایاتکار زریران* دربارهٔ پیشگویی‌های جاماسپ از جنگ گشتاسپ با ارجاسپ چینی است (ماهیار نوابی، ۱۳۷۴: ۵۳-۷۶). همچنین کتاب *جاماسپ‌نامک* که یک رسالهٔ پهلوی است، موضوع آن، پرسش‌های گشتاسپ و پاسخ‌های جاماسپ و پیشگویی‌های او دربارهٔ آیندهٔ جهان، به‌ویژه موعودهای مزدیسنان است (رضی، ۱۳۸۱: ۱۲۸۶/۳).

انواع و اشکال این عمل یا رفتار اسطوره‌ای در بیشتر منظومه‌های حماسی سبک خراسانی نمود داشته است. به زعم ایرانشهری‌ها ستارگان، ماه و خورشید و افلاک آسمان، به عنوان نیروهای فوق طبیعی نقش اساسی در سرنوشت و اقبال و بخت انسانی داشتند. جهانگیر کوروجی کویاجی، استاد دانشکدهٔ کلکته، در این مورد می‌گوید:

یقیناً در باور دینی ایرانیان جنبه‌های مهمی هست که آن را سزاوار نام «دین نجومی» می‌کند؛ مثلاً می‌توان با اطمینان ادعا کرد که «مهرآیین» عظیم‌ترین کیش نجومی است که جهان شاهد آن بوده است (دوست‌خواه، ۱۳۷۱: ۱۲).

در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی همانند *شاهنامه*، پیشگویی‌ها، متعدد و دارای محتوا و ژانر ادبی است. پیشگویی‌های گرشاسپ را به نُه دستهٔ راوی دانا، حکیم، موبد، برهمن، ستارهٔ شمری، شهریاران، خاندان شهریاران، پهلوانان، افراد عادی، رجز، و گمان تقسیم کرده‌اند (درّی و نورقائدزاده، ۱۳۹۳: ۵۱)؛ اما محتوای پیشگویی‌ها در *شاهنامه* بیشتر از *گرشاسپ‌نامه* است؛ به طوری‌که آن را به ۱۳ دسته تقسیم کرده‌اند (میرزا نیکنام، ۱۳۸۱: ۵۳).

در *گرشاسپ‌نامه* اسدی، راوی دانا (۱۳۵۴: ۳۶۴)؛ حکیم، موبد، برهمن (همان: ۲۴۴)؛ ستاره‌شمر (ستاره‌شناس) و شاه (همان: ۳۱ و ۴۱)؛ گرشاسپ، طورگ پسر شیدسپ جدّ گرشاسپ (همان: ۵۳) افراد عادی (همان: ۲۵۲) و سواران ایرانشهری (همان: ۶۰) پیشگویی‌کنندگان هستند.

دایهٔ دختر شاه زابلستان به او می‌گوید که بخت و طالع او را دیده است و خداوند به او پسری خواهد داد:

از او خواهدت داد یزدان پسر نشان داده‌ام ز اخترت سر بسر
(همان: ۳۱)

و دختر به گرشاسپ می‌گوید:

نمودست رازت به من سر بسر که باشد مرا از توشه یک پسر
(همان: ۳۴)

برهمن از آیندهٔ گرشاسپ به او خبر می‌دهد (← همان: ۲۴۴). در *شاهنامه* پیشگویی‌های متعددی وجود دارد که یکی از آنها پیشگویی ستاره‌شناسان و ستاره‌شمرهاست:

مرا گفته بود این ستاره‌شناس که امروز تا شب گذشته سه پاس
ز شمشیر گردان چو ابر سیاه همی خون فشاند به آوردگاه
(فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۳۶/۴)

در *دیوان* دقیقی طوسی، پیشگویی جاماسپ مشهورتر است که بعدها به *شاهنامه* و *بهمن‌نامه* نیز راه یافته است:

بخواند او گرانمایه جاماسپ را کجا رهنمون بود گشتاسپ را
ستاره‌شناس و گران‌مایه بود ابا او به دانش کراپایه بود
(دقیقی ، ۱۳۶۸: ۶۲)

در *بهمن‌نامه* جاماسپ با توسّل به علم نجوم بهمن را از عاقبت کارش آگاه می‌سازد:

بیامد دگر روز اختر گرفت ز گردون شماری به نودر گرفت
شود روزگار تو شاها به سر به دست یکی سهمگین جانور
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۹۲)

پیشگویی در *گرشاسپ‌نامه* از جهت شخص پیشگویی‌کننده و یا محتوا و نوع ادبی، به عنوان عنصری از اندیشه‌های ایرانشهری حدوداً ۱۶۱ به کار رفته است (← اسدی، ۱۳۵۴: ۱-۴۸۰).

۹. دخمه‌ها

کلمهٔ «دخمه» در *اوستا* «دخم» و در پهلوی «دخمک»، به معنی داغ‌گاه است؛ یعنی محلی که مردگان را می‌سوزانند (دهخدا، ۱۳۳۴: دخمه). «دخمه» در زبان پهلوی «Daxmak» (فره‌وشی، ۱۳۸۱: ۲۲۵) و «daxmag» (مکنزی، ۱۳۸۳: ۲۳۹) و در *اوستا* «daxma» (بهرامی، ۲/۱۳۶۹: ۶۸۶) بوده است. دخمه محلی بوده است که مانند گور، قبر که اجساد را برای در امان ماندن از لاشه‌خواران در آنجا می‌نهادند. دخمه در *وندیداد* به معنای گور و قبر و جایی سرپوشیده است که جسد را در آن قرار می‌دادند (رضی، ۱۳۸۱: ۹۵۳/۲).

قبل از زرتشتیان، در ایران باستان و در پیش از تاریخ در بین‌النهرین دخمه‌ها با جواهرات و گوهرها تزئین می‌شده است؛ این کار برای پادشاهان، پهلوانان، مردان دینی و عموم مردم نسبت به موقعیت آن‌ها متفاوت انجام می‌شده است. در این مورد بلک جرمی[۴] و آنتونی گرین[۵] می‌گویند:

> ارزش و میزان تزئینات انجام‌شده در ساختمان قبور، به طور قابل توجهی بسته به زمان و مکان، متفاوت می‌باشد و در برخی دوره‌ها موقعیت اجتماعی افراد هم دخالت داشته است (۱۳۸۳: ۱۰۵).

دخمه در اندیشه‌ها و باورها، آداب و رسوم و فرهنگ ایرانشهری، جایگاه مذهبی ویژه داشته است. این مبانی فکری بعد از ظهور اسلام در ایران، شاعران حماسه‌سرای سبک خراسانی را متأثر کرده است. در *گرشاسپ‌نامه* دخمه‌ها محل ذخیره و دفن زیورآلات و جواهرات هستند. گرشاسپ در سفرهای خود بعد از پیروزی بر دشمنان، از دخمه‌ها بازدید می‌کند و اولین دخمه‌ای که به آن برمی‌خورد، ستودان سیامک بوده است:

چنین گفت کاین حصن جایی نکوست — ستودان فرّخ سیامک دروست
پدید آمد ایوانی از جزع پاک — چو چرخ شب ز گوهر تابناک
بلورینه تختی در او شاهوار — بتی بر وی از زرّ گوهر نگار
ز یا قوت لوحی گرفته به دست — بر آن خفته سر افکنده پست
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۷۸– ۱۷۹)

دقیقی طوسی نورانی‌شدن دخمه‌ها را پس از پذیرش دین زرتشتی به‌واسطهٔ گشتاسپ، پادشاهان ایرانی می‌داند:

همه سوی شاه زمین آمدند — ببستند کشتی به دین آمدند
پر از نور مینو ببد دخمه‌ها — وز آلودگی پاک شد تخمه‌ها
(۱۳۶۸: ۵۱)

فردوسی در آیین دخمه کردن فریدون به دست منوچهر چنین می‌سراید:

به آیین شاهان یکی دخمه کرد — چه از زرّ سرخ و چه از لاژورد
در دخمه بستند بر شهریار — شد آن ارجمند از جهان زار و خوار
(۱۳۷۳: ۱۳۴/۱)

4 . Black Jeremy
5 . Anthony Green

در *بهمن‌نامه* آمده است که بهمن از دخمه‌های شخصیت‌های درگذشته معروف دیدار می‌کند:

بفرمود تا نو گرفتند ساز — مر آن دخمه را تازه کردند باز
نگهبان بدان دخمه اندرنشاند — بسی زرّ و گوهر بدیشان فشاند
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۴۲۵-۴۳۵)

فرامرز و بیژن به دخمه‌ای وارد می‌شوند و به نامه‌هایی از جمشید و ضحاک همراه با گنج و زر و گوهر برمی‌خورند:

حقیقت نوشته بد و سودمند — ز ضحاک زی پهلوان بلند
ز جمشید زین سان بسی بود گنج — رها کن مرا در سرای سپنج
(*فرامرزنامه*، ۱۳۸۲: ۷۷ و ۸۳)

گرشاسپ در ادامهٔ سفرهای خود از مقبره‌های رازآلود شاهان اساطیری دیدن می‌کند. در *گرشاسپ‌نامه* اسدی نسبت به دیگر منظومه‌های سبک خراسانی به جزئیات بیشتری از دخمه‌ها اشاره شده است. اسدی فقط به ۲ مورد دخمه، ستودان سیامک و حصار و طلسم طهمورث اشاره کرده است (← اسدی، ۱۳۵۴: ۱۷۸-۱۸۲).

۱۰. جادو

«جادو» واژهٔ «یاتو» که در قسمت‌های مختلف *اوستا*، جز گات‌ها، بسیار دیده می‌شود. این کلمه در پهلوی «یاتوکیه» (جادوئی) و یاتوک (جادو) شده است. یاتو در *اوستا* به همان معنی است که امروزه در فارسی از کلمه جادو اراده می‌کنیم. در *اوستا* به شدت تمام بر ضد آن سخن رفته و از گناهان بزرگ شمرده شده است (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۲۲۹).

در *اوستا* جادو از دستهٔ اهریمن و دیوان هستند و همه‌جا از آن‌ها به بدی یاد شده است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۸۳). دربارهٔ بدکرداری اهریمن و دیوان و روی‌آوردن آن‌ها به جادو و جادوگری در *بندهش* چنین آمده است:

[اهریمن] به [سلاح] دین جادوئی مردمان را به دوستی خویش و نادوستی هرمزد انگیزد تا دین هرمزد هلند و آن اهریمن ورزند (بهار، ۱۳۸۱: ۱۶۶).

از زبان اهورا گوید:

اهریمن را آئین بدتری و دین جادوگری و سلاح دروغ و کنش نهان خیمی است (همان: ۱۶۹).

در *سروش یشت‌هادخت*، اهورامزدا به زرتشت می‌گوید:

برای دفع بلا و بیماری و دور راندن دیوان و پری‌ها و اعمال و کرداریا پیرو پری و جادو و جادوگران و همه کینه وران دعا بخواند (رضی، ۱۳۸۱: ۵۳۷/۱).

جادو و مظاهر آن به عنوان یکی از سنت‌های اجتماعی ایرانشهری از مسایل مهم و پربسامد آثار حماسی و اسطوره‌ای است. در اساطیر «مزدیسنا» جادو امری نکوهیده به شمار می‌آمد و نسبت به جادوگری نگرش منفی وجود دارد. «ضحاک» که در *شاهنامه*، منشأ جادوگری است (← فردوسی، ۱۳۷۳: ۶۱/۱) در *گرشاسپ‌نامه* هم حضور جادوگرانه دارد. او از جادوگران می‌خواهد با کارهای شگفت و شگرف گرشاسپ را بترسانند و شجاعت او را بیازمایند:

بفرمود تا از شگفتی بسی — نمودند گرشاسپ را هر کسی
ز تاریکی و آتش و باد و ابر — ز غول و دژم دیو و ز شیر و ببر

نشـد هـیچ از آن کنـد گـرد دلیـر گذشت از میان همچـو غرنـده شـیر
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۵۶)

چینیان هم برای فرار از شکست در مقابل گرشاسپ به جادو روی می‌آورند:

بُـد از خیلشـان جـاودان بـی‌شـمار گرفتـه بـی‌انـدازه پرّنـده مـار
بـه افسـونگری بـر سـر تیـغ کـوه شـدند از پـس پشـت ایـران گـروه
همـی مـار کردنـد پـرّان رهـا نمودنـد از ابرانـدرون اژهـا
تگـرگ آوردیدنـد بـا بـاد سـخت پـس از بـاد سـرما درّد درخـت
(همان: ۳۹۵)

البته نگرشی منفی ایرانشهری‌ها بـه جـادو و مظـاهر آن فقـط در *گرشاسـپ‌نامه* و *شـاهنامه* نیست، بلکه همین دیدگاه مشابه، نسبت به این موضوع در منظومه‌های حماسی دیگر نیـز وجـود دارد. ایران‌شاه بن ابی‌الخیر در *بهمن‌نامه* به جادوگری به عنوان ابزار دست دشمن و صفتی منفی اشاره می‌کند:

به جاماسـب گفـت ایـن فریبنـده مـرد در چـاره و جـادویی بـاز کـرد
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱۹۶)

از نگاه سرایندهٔ *فرامرزنامه* جادو و جادوگری صفتی زشت و منفی اسـت. او آن را از کارهـای دیوها می‌داند:

هـر آن کـس کـه بـر دیـو گـردد سـوار نـدانم کـه چـون باشـد انجـام کـار
کـه دانـد کـه ایـن جـادوی جنـگ‌جـوی کجـا رفـت و بیـژن چـه سـازد بـدوی
(*فرامرزنامه*، ۱۳۸۲: ۸۱)

ابن یعقوب هم نیرنگ و افسون را از جادوگری می‌داند.

بـه نیرنـگ و افسـون او شـد رهـا جهـان جویـاین بچـهٔ اژدهـا
(ابن یعقوب، ۱۳۸۴: ۱۲۳)
فرامـرز گفـت ای سـر انجمـن سـر سـروران گـرد لشـگر شـکن
ز بنـد مـن ایـن بچـهٔ اژدهـا بـه افسـون و نیرنـگ آن شـد رهـا
(همان: ۱۳۰)

در *دیوان* دقیقی طوسی بارها از جادو و جادوگری سخن به میان آمده است، کارهای چینیـان را همانند *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی جادو و جادوگری و پادشاه آنها را جادونژاد دانسته است:

دبیـرش مـر آن نامـه را برگشـاد بخوانـدش بـر آن شـاه جـادو نـژاد
(۱۳۶۸: ۵۹)

فردوسی، جادو و جادوگری را در موقعیـت‌هـای مختلـف بـه کـار بـرده اسـت و نسـبت بـه *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی اشتیاق بیشتری به استفاده از جادو و جادوگری دارد:

چنـان بـد کـه ضـحاک جـادو پرسـت از ایـران بـه جـان تـو یازیـد دسـت
(۱۳۷۳: ۶۰/۱)

همـــه جـــادوان جـــادوی ســـاختند همـــی در هـــوا آتـــش انداختنـــد
(همان: ۳۶۴/۸)

در *گرشاسپ‌نامه* جادو و جادوگری در شکل‌ها و موقعیت‌های متفاوتی حضور دارند مکان‌هـا و زمان‌های جادویی همچون جزیره‌های جادویی (جزیرهٔ اسـرارآمیز، عجیـب، مـوران، واق‌واق)، کوه‌هـای جادویی (کوه با خاصیت تشخیص، متحرک)، بت‌خانه‌های جادویی (بت‌خانه‌ای با خروس آوازخـوان، بت‌خانـهٔ جادویی سوبهار) و جادوگران، حدوداً ۴۰ بار استفاده شده است (← اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱-۴۸۰).

۱۱. بخت و سرنوشت

«بخت»: بخش، قسمت، بهره، دولت، اقبال، اختر، طالع سعد، کوکب شانس (دهخـدا، ۱۳۸۵: بخـت). در آیین زروانی و در اسطوره‌های ایرانی بخت و سرنوشت از مهم‌ترین اعتقادات ایرانشهری بـوده است. در تقدیر آفرینش عالم هستی در *بندهش* آمده است: «سپهر را از زمان آفرید که تن زروان درنگ خدای و تقدیر ایزدی است» (بهار، ۱۳۸۱: ۷۱)».

تقدیرگرایی (فاتالیسم) که نوعی جبرگرایی است، در اندیشه‌های ایرانیان باستان وجـود داشـته است. شعرای ایرانی در سبک خراسانی نیز تحت تأثیر این اندیشهٔ فلسفی قرار داشته‌اند و در ادوار بعدی نیز شاعران سبک عراقی و هندی از آن متأثر شـده‌انـد. بخـت و سرنوشـت از مهـم‌تـرین ویژگی‌های ادبیات حماسی ایرانی است. اعتقاد بـه تقـدیرگرایی (فاتالیسـم) در *گرشاسـپ‌نامـه* نیـز مشهود است:

بـــه تقـــدیر یـــزدان شـــده کـــارگر چـــو زنجیـــر پیوســـته در یکـــدگر
چهارنـــد لـــیکن همـــی زیـــن چهـــار نگـــار آیـــد از گونـــه گـــون صـــدهزار
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۷)
ز دو روی پیشســـت پیکـــار ســـخت بکوشـــیم تـــا مـــرا یـــار بخـــت
(همان: ۳۹۰)
دلیـــران ایـــران یکـــی رزم ســـخت بکردنـــد و اختـــر نبـــد یـــار و بخـــت
(همان: ۲۷۹)

فردوسی در آفرینش عالم می‌گوید:

گیـــا رســـت بـــا چنـــد گونـــه درخـــت بـــه زیـــر انـــدر آمـــد سرانشـــان ز بخـــت
(۱۳۷۳: ۱۵/۱)

در *شاهنامه* دلیل مرگ دقیقی را بخت برگشتگی او عنوان می‌کند:

یکـــا یـــک از او بخـــت برگشـــته شـــد بـــه دســـت یکـــی بنـــده بـــر کشـــته شـــد
(همان: ۲۲)

فردوسی از زبان فرمانده سپاه ایران در جنگ اعراب و ایرانیان می‌نویسد:

کـــه تـــا مـــن شـــدم پهلـــوان از میـــان چنـــین تیـــره شـــد بخـــت ساســـانیان
(همان: ۳۲۰)

در نبرد بین بهمن و فرامرز نیز سرنوشت وارد عمل می‌شود؛ بادی شدید (دبور) و گرد و خاک موجب شکست و پراکندگی سپاه بهمن می‌شود (← ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۶۱-۲۶۰). در کتاب *بهمن‌نامه* وقتی برزین آذرسپاه دشمن را می‌بیند از بخت برگشتگی و بدبختی می‌گوید:

همی‌گفت شد بخت با من درشت　　نه نیروی پای و نه نیروی پشت
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۴۶۸)

فرامرز در غار، نامه‌ای از نوشزادبن جمشید می‌بیند که بر روی آن چنین نوشته شده است:

منه دل بر این روزگار درشت　　که او بشکند مهره بند و پشت
(*فرامرزنامه*، ۱۳۸۳: ۸۸)

در کتاب *بانوگشسپ‌نامه* بخت و سرنوشت در پیروزی و شکست پهلوانان نقش بسزایی دارد:

چو بشیند بانو بخندید سخت　　بدو گفت که ای ترک برگشته بخت
ترا بخت برگشت از این آمدن　　ره بازگشتن نخواهد بدن
(کراچی، ۱۳۹۳: ۷۹-۸۰)

در حماسهٔ *برزونامه* تقدیر از سوی پروردگار رقم می‌خورد:

نشاید تقدیر یزدان گذشت　　به تدبیر و تدبیر یکسان گذشت
(ابن یعقوب، ۱۳۸۴: ۳۲)

در همین کتاب، فرامرز کشتن ترک‌ها را از بخت خوش شاه زمین (کیخسرو) می‌داند:

به بخت سرافراز شاه زمین　　بسی جستم از لشکر ترک کین
(همان: ۹۹)

دقیقی طوسی از نخستین سرایندگان شعر حماسی هم (وقتی‌که به دستور گشتاسپ، پسرش اسفندیار را در دژ گنبدان زندانی می‌کنند) از بخت برگشتگی او می‌گوید:

مراورا بر آنجا ببستند سخت　　ز تختش بیفگند و برگشت بخت
(۱۳۶۸: ۲)

در *گرشاسپ‌نامه*؛ بخت، تقدیر، سرنوشت و مفاهیم آن بیش از ۱۰ بار به کار رفته است، اسدی طوسی عقاید خود را از سرنوشت به عنوان یکی از ویژگی‌های منظومهٔ حماسی بر زبان می‌آورد و سرنوشت را از سوی یزدان، چرخش روزگار می‌داند (← اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱-۴۸۰).

۱۲. نتیجه

در این جستار در بررسی و تحلیل عناصر و موضوعات در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی به این سوال که دیدگاه و نظر اسدی طوسی در سطح فکری و معانی اندیشه‌های ایرانشهری چه بوده است؟ و این عناصر و موضوعات به عنوان عوامل اثرگذار در روند شکل‌گیری *گرشاسپ‌نامه* چه تأثیر داشته است؟ می توان نتیجه گرفت که: اسدی طوسی در *گرشاسپ‌نامه* متأثر از اندیشه‌های ایرانشهری در لایه‌های‌فکری سبک خراسانی در خرد و خردگرایی، آن را برترین خواسته و بهین گوهر برای انسان‌ها می‌داند و اندرزنامه‌هایی از *اوستا* را به شکل شعر درمی‌آورد. در نیایش خداوند و در دین‌مداری حکیمانه، خداجویی و پرستش خداوند یگانه را که از نخستین روزگاران

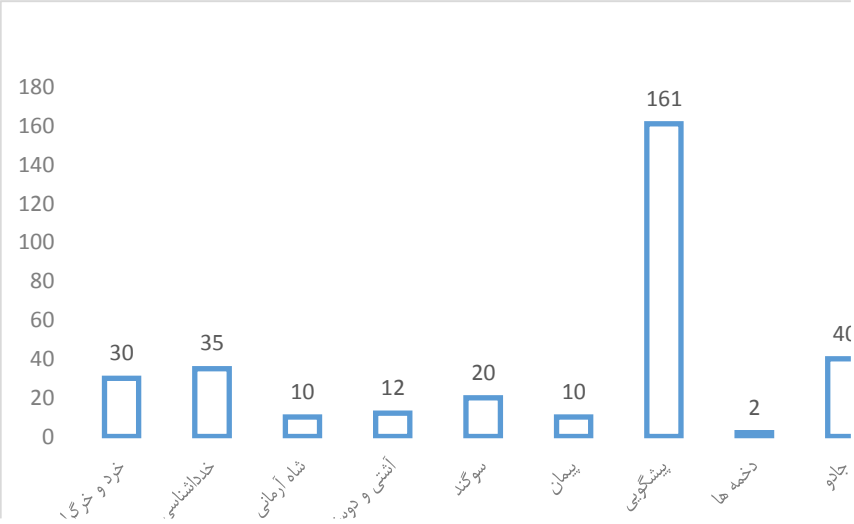
شکل‌گیری تمدن بشری اخلاق و کرداری پسندیده و همراه با باورها و اعتقادها و اندیشه‌های ایرانشهری‌ها بوده است، منعکس می‌سازد.

در شاه آرمانی، تقدیس شاه و فرمان‌برداری از او را واجب و لازم‌الاجرا می‌داند و فرهنگ و آیین اهورایی را در شعرهای‌خود می‌آورد.

آشتی و دوستی را به عنوان خواسته و آرمان و امیال درونی و باطنی ایرانشهری‌ها در داستان‌های فانتزی و سفرنامه‌های کوچک که حالت پند و اندرز دارد، بیان می‌نماید.

از پیمان و سوگند به عنوان یکی از تعهدهای اخلاقی و مبانی فکری ایرانیان باستان سخن می‌گوید، افراد مورد خطاب را به حفظ ارزش‌های آن دعوت می‌نماید و نظر خود را مبنی بر ناشایستگی صفات انسانی در پیمان‌شکنان به صراحت بیان می‌نماید. وقتی‌که سخن از پیشگویی‌های شاعرانه به میان می‌آید پیشگویی‌های متعددی که نمادها و نمودهای فراوانی دارد؛ در شعر خود می‌گنجاند. دخمه‌ها و مردگان را همان‌طوری‌که قبل از تاریخ در بین‌النهرین با جواهرات و گوهرهای تزیین شده و در اندیشه‌های ایرانشهری‌ها بوده در مقبره سیامک می‌آورد. منظور وی پند و اندرز و اشاره به مبانی فکری ایرانی‌های باستان و انعکاس آن در سبک خراسانی قرن پنجم است. در جادو و جادوگرایی ضمن این که نگاه خوش‌بینانه به جادو ندارد و آن را از کردارها و رفتارهای زشت انسان‌ها می‌داند و دیدگاه منفی ایرانشهری‌ها را نسبت به آن بیان می‌نماید. آن را با هدف ایجاد شگفتی در خواننده و عجیب جلوه دادن جادو در سفرهای گرشاسپ و تحریک و تهییج اذهان علیه جادو می‌آورد. از بخت و سرنوشت سخن می‌گوید و خواسته و ناخواسته در بیان این موارد، تحت تأثیر باورهای زروانی ایرانیان باستان و ایرانشهری‌ها قرار می‌گیرد و اندیشه‌های آن‌ها را در شعر خود انعکاس می‌دهد.

در نگاهی کلی، می‌توان گفت *گرشاسپ‌نامه* آینهٔ تمام‌نمای اندیشه‌های ایرانشهری در مبانی فکری سبک خراسانی است.



نمودار بسامد عناصر و موضوعات در *گرشاسپ‌نامه*

منابع

ابن ابی‌الخیر (۱۳۷۰)، *بهمن‌نامه*، چاپ رحیم عفیفی، تهران، علمی و فرهنگی.

ابن یعقوب (۱۳۸۴)، *حماسهٔ برزونامه*، چاپ علی محمدی، تهران، دانشگاه بوعلی‌سینا.

اسدی طوسی (۱۳۵۴)، *گرشاسپ‌نامه*، چاپ حبیب یغمایی، تهران، بروخیم.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۱)، *دانش‌نامهٔ مزدیسنا*، چ ۳، تهران، مرکز.

بارتولمه، کریستیان (۱۳۸۳)، *فرهنگ ایران باستان*، تهران، اساطیر.

بلک، جرمی و آنتونی گرین (۱۳۸۳)، *فرهنگ‌نامه خدایان دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان*، ترجمهٔ پیمان متینی، تهران، امیر کبیر.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *ادیان آسیایی*، تهران، چشمه.

ـــــــــــ (۱۳۸۱)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، چ ۴، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۵۱)، *واژه‌نامهٔ گزیده‌های زادسپرم*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

بهار، ملک‌الشعرا (۱۳۲۱)، «سوگند در ادبیات فارسی»، *مهر*، سال ۷، ش ۴، ۲۰۷-۲۰۹.

بهرامی، احسان (۱۳۶۹)، *فرهنگ واژه‌های اوستایی*، ج ۲، تهران، بلخ.

پورخالقی چترودی، مهدخت و همکاران (۱۳۸۹)، «کردارشناسی گرشاسپ در گذار از اسطوره به حماسه و تاریخ»، *جستارهای نوین ادبی*، سال ۴۳، ش ۱۷۱، ۴۳-۶۶.

پورداود، (۱۳۲۱)، «سوگند»، *مهر*، سال ۷، ش ۵ و ۶، ۲۸۷-۲۸۸.

جعفری، مرتضی (۱۳۹۲)، «بررسی روایت و تصویرگری در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی»، *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ش ۲، ۵۸-۷۴.

دری، نجمه و محمد نورقائدزاده خمیری (۱۳۹۳)، «پیشگویی در *گرشاسپ‌نامه* اسدی طوسی»، *مطالعات ایرانی*، سال ۱۳، ش ۲۶، ۴۷-۶۳.

دقیقی طوسی (۱۳۶۸)، *دیوان*، چاپ محمدجواد شریعت، تهران، اساطیر.

دوست‌خواه، جلیل (۱۳۷۰)، *اوستا کهن‌ترین سرودهای ایرانیان*، ج ۱، تهران، مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۷۱)، *پژوهش‌هایی در شاهنامه از جهانگیر کوروجی کویاجی*، اصفهان، زنده رود.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، *فرهنگ متوسط دهخدا*، زیر نظر سیدجعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.

ـــــــــــ (۱۳۳۴)، *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین، سیدجعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.

رضی، هاشم (۱۳۸۴)، *اوستا؛ کهن‌ترین گنجینهٔ مکتوب ایران باستان*، تهران، بهجت.

ـــــــــــ (۱۳۸۱)، *دانشنامهٔ ایران باستان؛ عصر اوستایی تا پایان دوران ساسانی*، ج ۲ و ۳، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۵۸)، *نیایش‌ها*، تهران، سازمان فروهر.

رواقی، علی (۱۳۹۰)، *فرهنگ‌نامهٔ شاهنامه*، ج ۱، تهران، فرهنگستان هنر.

شمسیا، سیروس (۱۳۹۶)، *شاهنامه‌ها*، تهران، هرمس.

شهمردان، رشید ، (۱۳۸۸)، *خرده اوستا* (برگردان دین دبیره)، بازنگری و هماهنگی با دین دبیره: موبد مهربان، گزارش فارسی: رستم وحیدی، تهران، فروهر.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۱، چ ۷، تهران، فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۶۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران، امیرکبیر.

طباطبایی، محیط (۱۳۶۹)، *فردوسی و شاهنامه*، تهران، امیرکبیر.

عباسیان، احمد (۱۳۸۵)، *فلسفه و آیین زرتشت*، تهران، ثالث.

ـــــــــــ (۱۳۷۴)، *اساطیر و فرهنگ در نوشته‌های پهلوی ایران*، تهران، توس.

عفیفی، رحیم (۱۳۷۳)، *فرهنگ‌نامهٔ شعری*، ج ۱ و ۲، تهران، سروش.

عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر (۱۳۶۸) *قابوس‌نامه*، چاپ غلامحسین یوسفی، چ ۵، تهران، علمی و فرهنگی.

فاضلی، محمدتقی (۱۳۸۳)، *بررسی «های» ۲۲ تا ۲۷ یسنا*، تهران، فروهر.
فرامرزنامه (۱۳۸۲)، چاپ مجید سرمدی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
فردوسی (۱۳۷۳)، *شاهنامه*، چاپ سعید حمیدیان، ج ۱، ۴، ۵، ۸ و ۹، تهران، قطره.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، *شاهنامه*، ج ۱، چاپ جلال خالقی مطلق، تهران، سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۸)، *سخن و سخنوران*، تهران، خوارزمی.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۸۱)، *فرهنگ فارسی به پهلوی*، چ ۳، تهران، دانشگاه تهران.
ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *فرهنگ زبان پهلوی*، چ ۵، تهران، دانشگاه تهران.
کاظمی‌پور، زهرا (۱۳۹۴)، «آیین کشورداری در *گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی طوسی»، *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۴، ۱۳۷-۱۶۱.
کراچی، روح‌انگیز (۱۳۹۳)، *بانوگشسب‌نامه*، چ ۲، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ماهیار نوابی، یحیی (۱۳۷۴)، *یادگار زریران*، تهران، اساطیر.
مکنزی، دیوید نیل (۱۳۸۳)، *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، چ ۳، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مصفی، ابوالفضل (۱۳۶۶)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، چ ۲، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
میرزانیکنام، حسین و محمدرضا صرفی (۱۳۸۱)، «پیشگویی در *شاهنامهٔ* فردوسی»، *مطالعات ایرانی*، سال اول، ش ۲، ۱۵۳-۱۷۲.
میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۲)، *بررسی دینکرد ششم*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
هوار، کلمان (۱۳۶۳)، *ایران و تمدن ایرانی*، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.

References

Abbasian, Ahmad (2005) Zoroastrian philosophy and religion, Tehran, third.
Afifi, Rahim (1373) Dictionary of poetry, 3 volumes, first edition, Tehran-Soroush.
Afifi, Rahim, (1374), Mythology and Culture in Pahlavi Writings of Iran, first edition, Tehran, Tos Publications.
Asadi Tousi, Hakim Abunasr, Ali Ibn Ahmad, (1354), Gershasp Nameh, by Habib Yaghmai, first edition, Tehran, Brokhim Library.
Bahar, Malek al-Shaara (1321) "Oath in Persian literature" Mehr magazine, 7th year, number 4, December 1321, Tehran, p. 209.
Bartolmeh, Christian, (2013) Culture of Ancient Iran, Tehran, Asatir Publishing House.
Bahar, Mehrdad (1351) Glossary of excerpts from Zadsparm, first edition, Tehran, Farhang Iran Foundation Publications.
Bahar Mehrdad (1381) research in Iranian mythology, 4th edition, Tehran
Bahar, Mehrdad (1375), Asian Religions, first edition, Tehran: Cheshme Publishing House.
Bahrami, Ehsan, (1369) Dictionary of Avestan words, 4 volumes, second volume, first edition, Tehran, Balkh publishing house.
Diwan Dahqi Tousi (1368) Diwan Dahqi Tousi, edited by: Mohammad Javad Shariat, first edition, Tehran, Asatir Publications.
Dostkhah, Jalil, (1370) Avesta, the oldest hymns of Iranians, first volume, first edition, Tehran, Marwarid Publications.
Dostkhah, Jalil, (1371) Researches in Shahnameh by Jahangir Koroji Koyaji, first edition, Isfahan, Zinda Roud.

Dehkhoda, Ali Akbar (1325) and (1334) Dictionary of Dehkhoda, 2 and 22 of 50 volumes under the supervision of Mohammad Moin, Seyyed Jafar Shahidi, Tehran, University of Tehran.

Dehkhoda, Ali Akbar (1385) Dehkhoda Middle School, volume 1 of 2 volumes under the supervision of Seyyed Jafar Shahidi, Tehran, University of Tehran.

Derri Najmeh (2013) and Noor Quaidzadeh Khamiri Mohammad "Prophecy in Garshasp Nameh Asdi Toosi" Journal of Iranian Studies 13th year, number 26, Payir and Winter 2013-Kerman, p. 47.

Farah Vashi, Bahram (1380) Persian culture in Pahlavi, third edition, Tehran, University of Tehran.

Farah Vashi, Bahram (2016) Pahlavi Language Culture, 5th edition, Tehran, University of Tehran.

Fazli, Mohammad Taqi, (2013) Review of "Hai" from 22 to 27 of Yesna, first edition of Tehran, Forohar Publications.

Forozanfar, Badie Al Zaman (1358) Sokhon and Sokhronan, first edition, Tehran, Kharazmi Publications.

Ferdowsi, Abulqasem, (2014) Shahnameh, 4 volumes, edited by: Jalal Khaleghi Motlaq, first edition, Tehran- Sokhon Publications.

Ferdowsi, Abulqasem, (1373) Shahnameh, 4 volumes, under the supervision of Saeed Hamidian, 1st edition, Tehran, Qatre Publishing.

Hovar Kalman, (1363) Iran and Iranian Civilization, translated by Hassan Anoushe, first edition, Tehran, Amir Kabir Publications.

Ibn Abi al-Khair, Iranshah (1370) Bahman Nameh, edited by Rahim Afifi, first edition, Tehran, Scientific and Cultural Publications.

Ibn Iskandar, the element of al-Maali Kikavus bin Iskandar bin Qaboos bin and Shamgir bin Ziyar (1368) Qaboos Nameh, edited by Gholamhossein Yousefi, fifth edition, Tehran. Scientific and cultural publications.

Ibn Yaqub, Ata (1384), the saga of Barzounamah, by the efforts of Ali Mohammadi, first edition, Tehran, Bo Ali Sina University Press.

Jafari Morteza (2012) "Examination of narration and imagery in Asadi Tousi's Garshasp Nameh", Literary and Rhetorical Research Quarterly, first year, second issue, summer 2012, Tehran, pp. 58-74.

Jeremy Black (1383) and Anthony Green, Dictionary of Ancient Mesopotamian Gods and Symbols, translated by Peyman Metini, first edition, Tehran, Amir Kabir.

Karachi, Ruhobani (2013), Bano Ghasheb Nameh, second edition, Tehran, Humanities and Cultural Studies Research Institute.

Kazemipour Zahra (2014), "Ayin Kishoredari in Garshasp Nameh Asadi Toosi", a specialized quarterly for the analysis and criticism of Persian language and literature texts, number 24, summer 2014, Tehran, pp. 137-161.

Kezazi, Mir Jalaluddin (1387-1389) Ancient Letter, 9 volumes, Tehran, side.

Mahyar Nawabi, Yahya (1374) Yadgar Zariran, first edition, Tehran, Asatir Publishing House.

Mackenzie, David Neil (1383) Pahlavi language small dictionary, translated by Mahshid Mir Fakhraei, third edition, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Mosafi, Abolfazl, (1366), dictionary of astronomical terms, second edition, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research.

Mir Fakhraei, Mahshid (2012) Review, Dinkord 6th, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Mirza Niknam, Hossein and Sarfi Mohammadreza (2011) "Prophecy in Ferdowsi's Shahnameh", Journal of Iranian Studies, first year, second issue, autumn 2011, Kerman, pp. 153-154.

Oshidari, Jahangir, (1371), Encyclopaedia of Mazd Yesna, 3rd edition, Tehran, Center Publishing.

Pordawood, (1321) "Sogand" Mehr magazine, year 7, numbers 6 and 5, Bahman and Esfand 1321, p. 288.

Pour Khaleghi Chatroudi, Rasho Mohsal Mohammad Reza, Taqvi Naqib and Tabasi Hamid. (1389) "Characteristics in the transition from myth to epic and history" Literary Essays (Former Literature and Humanities), Year 43, No. 171 (No. 4), Mashhad, pp. 43-66.

Rashid Shahmardan, Iran Shahmardan, (1388) Churd Avesta (reversal of Din Dabeera) revision and coordination with Din Dabeera Mobad Mehraban Mobad Khoda Rad Mobad Diniyar Firouz Giri, Persian report of Ki Khosro Mobad Shah Faridoon Vahidi, Tehran, Forohar Publications.

Razi, Hashem (1358), Prayers, Tehran, Forohar Publishing Organization.

Razi, Hashem (1384) Avesta, the oldest written treasure of ancient Iran, Hashem, first edition, Tehran, Behjat Publications.

Razi, Hashem (1381) Encyclopaedia of ancient Iran, Avesta era to the end of the Sassanid era, 5 volumes, first edition, Tehran, Sokhn publications.

Rawaqi, Ali, (2010) Shahnameh dictionary, 2 volumes, first edition, Tehran, art academy

Sarmadi, Majid (1382) Faramaraznameh, author unknown, first edition, Tehran, Association of Cultural Artifacts and Prominences.

Shamsia, Siros (1396), Shahnameh, first edition, Tehran, Hermes.

Safa, Zabihullah (1369) Epic writing in Iran, first edition of Tehran, Amir Kabir Publications.

Safa, Zabihullah (1366) History of Literature in Iran, 7th edition, Tehran, Ferdous Publications.

Tabatabai, Mohit (1369) Ferdowsi and Shahnameh, first edition, Tehran, Amir Kabir.

TABLE OF CONTENTS

A Study and Comparison of Common Anecdotes in Attar's Asrarnameh and Tazkirat al-Awliya 1
Abdoreza Seyf and Hamidreza Fahandezhsaadi

Nomination and Categorization in the Social-Political Poems of Farrokhi Yazdi Based on the Model of Van Leeuwen's Social Agents 21
Mohammad Kishanifarahani and Manoochehr Akbari

Origin and Development of Authors'ook to His Child in the Literary History of Persian (from 4th Century A.H. to Contemporary Period) 45
Asieh Zabihnia Emran

An Analysis of the Similarities and Commonalities of Boof-e Koor's (The Blind Owl) Structure with the Student of Prague 63
Ebrahim Ranjbar

Tahmoureth's Blade 81
Behzad Atooni

Delineation of Didactic Discourse System in Several Persian Narrative Texts 103
Fazlollah Khodadadi

Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style (A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif) 121
Saeed Rahimi and Alireza Emami

Report a Plagiarism (Plagiarism of Risal al-Quds and Ghalatat al-Salekin by Qutb al-Din Jami in Hadiqa al-Haqiqah) 141
Homayon Shekari

From the Myth of Farr to Cosmic Energy in Ferdowsi's Shahnameh 163
Zahra Jalili, Abdollah Vacegh Abbasi and Mohammadamir Mashhadi

A Study and Analysis of the Role of Color in the Afghanistanian Resistance Poetry Based on Max Luscher's Theory A Case Study of Khalilullah Khalili's Poetry 187
Shafiullah Salik, Mahsa Rone and Seyed Ali Ghasemzadeh

Analysis of Concept of Space in Three Stories of Shāhnāme According to the Levy-Bruhl's Theory of Mythical Thinking 211
Arman Fateh Dowlatabadi, Habibollah Abbasi and Effat Neghabi

Examining Iranshahri's Thoughts as a Component of Intellectual Style in Gershasp Nameh 231
Seyed Mohammd Fathollahzade and Mir Jalil Akrami

Persian Literature

(The former Journal of Faculty of Literature and Humanities)

Print ISSN: 2251-9262

Online ISSN: 2676-4113

Vol. 12, No. 2, Autumn and Winter 2022-2023, (30)

Publisher: University of Tehran

License Holder: Faculty of Literature & Humanities

Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor in University of Tehran)

Editor in chief: Manoochehr Akbari (Professor in University of Tehran)

Editarial Bord

Alimohammad Poshtdar	Professor in Payame Noor University
Hakime Dabiran	Professor in in kharazmi University
Homeyra Zomorrodi	Professor in University of Tehran
Abdoreza Seyf	Professor in University of Tehran
Habibolah Abbasi	Professor in kharazmi University
Mahmoud Fazilat	Professor in University of Tehran
Fateme Modaresi	Professor in Urmia University
Sayyed Mohammad Mansuoor	Associate Professor in University of Tehran
Ali Mohammad Moazeni	Professor in University of Tehran
Alireza Nabilu	Professor in University of Qom
Abdolah Vasegh Abbasi	Professor in University of Sistan and Baluchistan
Abbasali Vafaee	Professor in Allameh TabaTabaee University

Executive Expert & Editor: kamal Sahab Asadi zamir

Address: Room 207, Journals Office, First Floor, Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Inghelab St., Tehran.

Phone: +9821- 61113684

Email: Jperlit@ut.ac.ir **Web Site**: https://jpl.ut.ac.ir

Indexing

www.Ulrich's international periodicals directory **(**Jornal,magazine)

www.isc.gov.ir

www.academia.edu

www.sid.ir

According to Notice No 3/11/55852 dated 12/07/2011 issued by Supervisory Commission of Estate Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Rsearches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Persian Literature.**

Tehran University, Faculty of Literature & Humanities All rights reserved.

Persian Literature

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

ISSN:2251-9262
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023

A Study and Comparison of Common Anecdotes in Attar's *Asrarnameh* and *Tazkirat al-Awliya* 1
Abdoreza Seyf and Hamidreza Fahandezhsaadi

Nomination and Categorization in the Social-Political Poems of Farrokhi Yazdi Based on the Model of Van Leeuwen's Social Agents / Mohammad Kishanifarahani and Manoochehr Akbari 21

Origin and Development of Authors'ook to His Child in the Literary History of Persian (from 4th Century A.H. to Contemporary Period) / Asieh Zabihnia Emran 45

An Analysis of the Similarities and Commonalities of *Boof-e Koors* (The Blind Owl) Structure with the *Student of Prague* / Ebrahim Ranjbar 63

Tahmoureth's Blade 81
Behzad Atooni

Delineation of Didactic Discourse System in Several Persian Narrative Texts 103
Fazlollah Khodadadi

Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style (A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif) 121
Saeed Rahimi and Alireza Emami

Report a Plagiarism (Plagiarism of *Risal al-Quds* and *Ghalatat al-Salekin* by Qutb al-Din Jami in *Hadiqa al-Haqiqah*) / Homayon Shekari 141

From the Myth of Farr to Cosmic Energy in Ferdowsi's *Shāhnāme* 163
Zahra Jalili, Abdollah Vacegh Abbasi and Mohammadamir Mashhadi

A Study and Analysis of the Role of Color in the Afghanistanian Resistance Poetry Based on Max Luscher's Theory A Case Study of Khalilullah Khalili's Poetry / Shafiullah Salik, Mahsa Rone and Seyed Ali Ghasemzadeh 187

Analysis of Concept of Space in Three Stories of *Shāhnāme* According to the Levy-Bruhl's Theory of Mythical Thinking / Arman Fateh Dowlatabadi, Habibollah Abbasi and Effat Neghabi 211

Examining Iranshahri's Thoughts as a Component of Intellectual Style in *Gershasp Nameh* 231
Seyed Mohammd Fathollahzade and Mir Jalil Akrami