

صلى الله عليه وسلم

مقاله‌های این مجله در پایگاه (ISC) مرکز منطقه‌ای
اطلاع‌رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و
و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و
مجله «نمایه» قابل دسترسی است.

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه
علمی - پژوهشی گردیده است.

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده
سر دبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حکیمه دبیران	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکویخت	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر رستگار فسایی، آقای دکتر سارلی، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر فتوحی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر نجفداری، آقای دکتر نجومیان، آقای دکتر نیک منش، آقای دکتر یاحقی

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟: ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

..... ۹	سیاوش مسیح (ع) و کیخسرو (مقایسه‌ای تطبیقی)
	(سجاد آیدنلو)
..... ۴۵	تحلیل روایت‌شناسانه داستان گنبد پیروژه هفت پیکر
	(سمیرا بامشکی - بهاره پژومندداد)
..... ۶۷	دریافت مفهوم جان در غزلیات شمس
	(دکتر محمدبرزگر خالقی - کلثوم قربانی جویباری)
..... ۸۹	شعر کودکانه و پیدایش زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان
	(دکتر علی محمد حق‌شناس لاری - دکتر فردوس آفاگلزاده - دکتر عالی‌ه کرد زعفرانلو کامبوزیا - فاطمه علوی)
..... ۱۰۹	سهراب سپهری، اندیشه‌ای عادت‌ستیز، شعری هنجارگریز؛ بررسی سه دفتر شعر «صدای پای آب، مسافر و حجم سبز»
	(دکتر مسعود روحانی - محمد فیاضی)
..... ۱۲۷	گشتاسب، هوتوس / کتابیون از اوستا تا شاهنامه
	(دکتر رضا ستاری - مرضیه حقیقی - زهرا مقدسی)
..... ۱۴۷	نگاهی به کتاب تاریخی - ادبی «تاج المآثر» و احوال و زندگانی نویسنده آن
	(دکتر سید مهدی نوریان - دکتر جمشید مظاهری (سروشیار) - علیرضا شادآرام - مهدی فاموری)
..... ۱۷۲	چکیده انگلیسی

سیاوش، مسیح(ع) و کیخسرو (مقایسه‌ای تطبیقی)

سجاد آیدنلو

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ارومیه

چکیده

در متون تاریخی و ادبی معتبر، که بسیاری از پیامبران سامی با شهریاران و یلان تاریخ ملّی پهلوانی ایران معاصر یا همسان پنداشته شده‌اند، نام حضرت عیسی(ع) در میان پیامبران مورد مقایسه و اختلاط دیده نمی‌شود و این با توجه به درآمیختگی سرگذشت و شخصیت مسیح(ع) با عناصر و بنمایه‌ای گوناگون داستانی (اساطیری، حماسی و عامیانه) - که طبعاً زمینه مناسبی را برای این معاصرت یا یکسان‌انگاری یاد شده فراهم می‌آورد - تا حدودی سزاوار تأمل و پرسش است. از بررسی روایات تاریخی - داستانی حضرت عیسی(ع) و مقایسه آن با اخبار اساطیری، حماسی و عامیانه مربوط به سیاوش و کیخسرو در منابع ایرانی، شانزده همانندی جزئی و کلی میان سیاوش و مسیح(ع) و بیست مشابهت توجه برانگیز دیگر بین کیخسرو و مسیح(ع) به دست می‌آید که به لحاظ نوع و شمار بسیار جالب است. در این مقاله با بررسی و توضیح لازم هر یک از این موارد، این نتیجه حاصل شده است که احتمالاً پراشتراکترین و قابل تطبیق‌ترین کسان روایات سامی و ایرانی، حضرت عیسی(ع) و سیاوش و کیخسرو است؛ چنانکه گویی زندگی و سیمای این سه تن در قالب الگویی واحد و براساس ویژگیها، مضامین و باورهای مشترکی پرداخته شده است.

کلید واژه: مسیح(ع)، سیاوش، کیخسرو، شاهنامه، انجیل.

همسان‌انگاری، مقایسه یا هم عصر بودن شخصیت‌های حماسی - اساطیری ایران (شهریاران و یلان) با پیامبران سامی یکی از ویژگی‌های سنت تاریخ‌نگاری ایران دوره اسلامی است که بحث درباره علل و همه نمونه‌های این موضوع در شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و مآخذ تاریخی و ادبی معتبر، خود نیازمند مقاله جداگانه دیگری است اما براساس یک بررسی اجمالی می‌توان گفت که در مهمترین منابع تاریخی، پیامبرانی چون آدم(ع)، اخنوخ/ ادریس(ع)، نوح(ع)، سلیمان(ع)، هود(ع)، ابراهیم(ع)، یونس(ع)، خضر(ع)، موسی(ع)، یوسف(ع)، یوشع بن نون(ع)، داوود(ع)، الیاس(ع)، و دانیال(ع) با گیومرث، هوشنگ، تهمورث، جمشید، ضحاک، فریدون، منوچهر، کیکاووس، سیاوش، کیخسرو، لهراسپ، گشتاسپ و بهمن، همروزگار یا یکسان پنداشته شده‌اند (رک: صدیقیان، ۱۳۷۵: ص ۳۲-۳۴، ۵۶، ۷۳، ۱۲۳-۱۲۵، ۱۸۹-۱۹۱، ۲۳۶-۲۳۸، ۲۷۸-۲۸۱؛ میرعابدینی و صدیقیان، ۱۳۸۶: ص ۲۸، ۲۹، ۹۰، ۹۱، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۹ و ۳۵۰).

چنانکه ملاحظه می‌شود از انبیای اولوالعزم غیر از پیامبر اسلام(ص) - که به دلیل شأن و احترام قدسی ایشان نزد مورخان مسلمان و نیز نزدیکی زمان زندگیشان به عصر تألیف برخی از متون تاریخی با هیچ یک از کسان تاریخ ملی - پهلوانی ایران مشابه یا معاصر دانسته نشده‌اند - فقط نام حضرت عیسی(ع) در این فهرست دیده نمی‌شود و این، نکته درخور تأمل و پرسش برانگیزی است؛ زیرا در باورها و سنت‌های ترسایی، سرگذشت، شخصیت و ویژگی‌های مسیح(ع) چنان با روایات، الگوها و بنمایه‌های اساطیری و افسانه‌ای و بعضی معتقدات عامیانه درآمیخته (در این باره، رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۲۱۴-۲۲۵؛ کمبل، ۱۳۸۶: ص ۲۶۰، ۴۷۴-۴۷۶؛ هوک، ۱۳۷۲: ص ۲۳۸-۲۵۳؛ رابرتسون، ۱۹۱۷: ص ۲۲۲-۲۰۷؛ مانگازارین، ۱۹۰۹: ص ۷۵-۶۹) که نه تنها حضرت عیسی(ع) بهترین نمونه تبدیل یک شخصیت تاریخی به سیمایی اساطیری معرفی شده (رک: سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۹۵، زیرنویس ۳۸) بلکه شماری از محققان و متفکران را به سوی این فرضیه افراطی نیز کشانده است که در وجود تاریخی این پیامبر تردید کنند و به رد و نقد درونمایه انجلیهای چهارگانه بپردازند (رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۱۷۱-۲۰۲؛ بولتمان، ۱۳۸۰: ص ۲۴؛ رابرتسون، ۱۹۱۷: ص ۲۴؛ بودی و ادی، ۲۰۰۷: ص ۱۰۶؛ رابرتسون، ۱۹۴۶: ص ۹۹-۴۱؛ مانگازارین، ۱۹۰۹: ص ۷۵-۲۵).

پیداست که شخصیت و سرگذشتی این چنین داستانی و اسطوره‌آمیز می‌توانست دستاویزی برای مقایسه و حتی اختلاط حضرت عیسی(ع) با برخی از اشخاص

حماسی - اساطیری ایران باشد؛ اما همان گونه که اشاره شد تا جایی که نگارنده جستجو کرده است هیچ یک از مورخان و متون تاریخی و ادبی به مشابهت یا همسانی مسیح(ع) و شاهان و پهلوانان ملی ایران توجه نکرده‌اند. یک دلیل احتمالی این موضوع شاید تاریخی/ واقعی‌تر بودن زمان زندگی حضرت عیسی(ع) در مقایسه با عصر زندگی دیگر پیامبران بوده است؛ بدین معنی که زادن و ظهور مسیح(ع) را هم هنگام با پادشاهی شاپور بن اشکان در ایران دانسته‌اند (برای نمونه، رک: طبری، ۱۳۸۴: ص ۹۷) و چون هیچ یک از شاهان و یلان داستانی ایران - که با سایر انبیا مقایسه شده‌اند - در روزگار اشکانیان نمی‌زیسته‌اند، مورخان بنابر همین ملاحظه تاریخی و منطقی (!) در پی درآمیختن یا معاصر کردن عیسی(ع) با آنها برنیاخته‌اند.

به هر روی، دلیل این بی‌توجهی هرچه باشد امروز که هر دو دسته از روایات تاریخی و داستانی مربوط به حضرت عیسی(ع) را بررسی، و با داستانهای حماسی - اساطیری و عامیانه ایران مقایسه می‌کنیم، مشترکات و همانندیهای بسیاری میان این پیامبر و سیاوش و فرزندش، کیخسرو یافته می‌شود که از نظر مطالعات تطبیقی حماسی - تاریخی بسیار جالب توجه است. در مآخذ تاریخی، سیاوش به سبب گذشتن از آتش با حضرت ابراهیم(ع) یکی تصور گردیده (رک: مجمل‌التواریخ، ۱۳۸۳: ص ۳۸) و داستان عشق‌وزی سودابه بر او نیز با روایت یوسف(ع) و زلیخا مقایسه شده است (رک: ثعالی، ۱۳۷۲: ص ۱۲۰؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ص ۵۰۶). کیخسرو هم معاصر حضرت سلیمان(ع) (رک: مجمل‌التواریخ، ۱۳۸۳: ص ۴۷؛ دینوری، ۱۳۸۴: ص ۴۵) و در باورهای مردمی همان حضرت خضر(ع) دانسته شده است (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ص ۱۶۸)؛ ولی این مقایسات و اختلاطها تنها با در نظر داشتن یک یا چند ویژگی از سرگذشت سیاوش و کیخسرو صورت گرفته است در حالی که سنجش دقیق و کامل همه اخبار (رسمی و عامیانه) مربوط به این دو شخصیت با احوال واقعی و افسانه‌ای حضرت عیسی(ع)، مواردی از همانندیهای کلی و جزئی میان آنها را آشکار می‌کند که به جرأت می‌توان ادعا کرد سیاوش و مسیح(ع) و نیز کیخسرو و مسیح(ع) پراشتراکترین و قابل تطبیق‌ترین اشخاص روایات سامی و ایران هستند و این دو نمونه را احتمالاً باید مقدم بر شناخته شده‌ترین مورد مقایسه و اختلاط یعنی جمشید و سلیمان(ع) دانست.

پیش از پرداختن به مصادیق این همانندیها، یادآوری دو نکته مهم لازم است: نخست اینکه هر چند برخی از پژوهشگران به موضوع تأثیرگذاری اساطیر، آیینها و

باورهای ایرانی بر معتقدات و روایات مسیحی اشاره کرده و نمونه‌هایی از این نفوذ و تأثیر را نیز نشان داده‌اند (برای نمونه، رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۳۲۵ و ۴۷۹؛ سرکاراتی، ۱۳۷۸ الف: ص ۶۸؛ هینلز، ۱۹۶۹: ۱۸۵-۱۶۱) نگارنده در این گفتار هیچ اصراری در الگوگیریِ بعضی از ویژگی‌های داستانی و اسطوره‌مانند سرگذشت و شخصیت حضرت عیسی (ع) از روایات ایرانی سیاوش و کیخسرو ندارد و این مشابهات را فقط در حوزه مشترکات عام اساطیری، داستانی و عامیانه و از دیدگاه تطبیق و مقایسه طرح و بررسی می‌کند. گرچه ممکن است مطابق با نظریه یاد شده، شماری از این موارد محتملاً از داستانها و منابع ایرانی گرفته شده باشد که البته در تعیین دقیقِ مصادیقِ این اقتباس احتمالی هم هرگز نمی‌توان رأی قطعی صادر کرد.

نکته دوم هم اینکه در مقایسه بین مسیح (ع) با سیاوش و کیخسرو، افزون بر اخبار تاریخی درباره حضرت عیسی (ع) به ناگزیر با مطالب و گزارشهای داستانی (اساطیری، افسانه‌ای و عامیانه) نیز رویارو خواهیم شد و بی‌گمان علت بعضی از این همانندیها همین جنبه داستانی سرگذشت مسیح (ع) و احتمالاً بهره‌گیری از پاره‌ای الگوها و مضامین مشترک حماسی و اساطیری برای پرداخت چهره مثالی و مردم‌پسند اوست.

سیاوش و مسیح

۱. ایزدگونیِ مادران

در باورهای مسیحی، حضرت مریم (ع) معمولاً به نام «مادر- خدا» خوانده می‌شود (رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۱۴۶ و ۱۴۷؛ ویور، ۱۳۸۱: ص ۴۹۵) و به دلیل ویژگی‌های دیگری نظیر دوشیزگی هنگام زادن مسیح (ع)، معصومیت از گناه نخستین، عروج جسمانی و روحانی، واسطگی میان آدمیان و خداوند و پسرش و نیز دعا و نیایش برای عیسی (ع) در مجموع سیمایی ایزدین و الهه مانند دارد (رک: دایره المعارف کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ص ۴۰۴-۴۱۰). افزون بر این، شماری از پژوهندگان اسطوره و آیین او را با زن ایزدان باروری و زاینده‌گی بویژه ایزیس / ایزوت- بغ بانوی نامدار مصری که پس از مرگ شوهرش، اوزیریس به جادو از او آبستن می‌شود و حورس / هورس را می‌زاید (رک: ایونس، ۱۳۸۵: ص ۸۱-۹۲) مقایسه کرده و الگوی باستانیِ مریم (ع) را همین ایزد بانوی مصری دانسته‌اند (برای نمونه، رک: الیاده، ۱۳۶۲: ص ۱۷۴؛ فرای، ۱۳۷۹: ص ۹۰؛ فریزر، ۱۳۸۶: ص ۴۳۵؛ کمبل، ۱۳۸۶: ص ۲۶۴ و ۲۶۶) که نشان‌دهنده جانب دیگری از سرشت بغاۀ مادر عیسی (ع)

است.

از سوی دیگر حضور شتابناک، بینام و مبهم‌گونه مادر سیاوش در شاهنامه و به طور کلی روایات ملی پهلوانی ایران موجب طرح فرضیاتی دربارهٔ هویت او شده است که از این میان، دو فرضیه او را زنی ایزدگونه و مینوی معرفی کرده‌اند که می‌تواند وجه اشتراک و مبنای مقایسهٔ او با حضرت مریم(ع) باشد. به نظر دکتر دوستخواه، مادر سیاوش، کهن الگوی دوشیزگان زایندهٔ سوشیانه‌های زرتشتی است. دخترانی که بی داشتن همسر و تنها با آب تنی در دریاچهٔ مقدس هامون (کیانسه) از تخمه یا فر زرتشت بار می‌گیرند و موعودهای سه گانه را می‌زایند (رک: دوستخواه، ۱۳۸۰: ص ۱۸۱-۲۲۳). نگارنده نیز این احتمال را مطرح کرده که شاید مادر سیاوش در اصل اساطیری خویش، «پری» در مفهوم باستانی و پیش زرتشتی این موجودات اساطیری بوده است که بعدها در ساختار روایت حماسی و بنابر دگرگونیهای اسطوره در حماسه به صورت دختری از نژاد گرسیوز در آمده است (رک: آیدنلو، ۱۳۸۴: ص ۲۷-۴۶). پریان- چنانکه دکتر سرکاراتی با دریافتی هوشمندانه نشان داده است (رک: سرکاراتی، ۱۳۷۸: ب: ص ۱-۲۵) در باورها و داستانهای کهن «زن ایزدان» باروری و زاینده‌گی بودند که خویشکاری مهم آنها دلربایی از شهریاران و یلان و ازدواج با آنها و سپس زادن فرزند بوده است. جالب اینکه همان گونه که در طول تاریخ مسیحیت گاهی حضرت مریم(ع) در مقام مادر- ایزدی دوشیزه و مقدس مورد پرستش گروهی از مسیحیان بوده است (رک: زیبایی‌نژاد، ۱۳۸۲: ص ۲۶ و ۳۱-۳۳؛ ستاری، ۱۳۶۸: ص ۱۴۹ و ۱۵۰)، ظاهراً پریان را نیز- که طبق فرضیهٔ نگارنده مادر سیاوش هم از آنها بوده- قوم- قبیله‌ای به نام پریکانی (از ساکنان مادستان) گرامی می‌داشتند و می‌پرستیدند (رک: ملک‌زاده، ۱۳۸۱: ص ۱۵۴ و ۱۷۸).

حضرت مریم(ع) براساس تصریح انجیل (رک: کتاب مقدس ۱۳۸۳: بخش عهد جدید)، ص ۳، ۱۱۷ و ۱۱۸) و قرآن کریم (مریم/ ۱۶-۲۲) در **دوشیزگی** و از دم یزدانی- به واسطهٔ جبرئیل- آبستن می‌شود. مادر سیاوش هم در فرضیهٔ دکتر دوستخواه الگوی باستانی دوشیزگانی است که در عین **باکرگی** بادر می‌شوند. زادن ایزد، پهلوان، پادشاه یا شخصیتی مقدس از ایزدانویی باکره یا مادری دوشیزه و الهه سرشت یکی از بنمایه‌های روایات اساطیری و آیینی است که در سرگذشت ایزد مهر، روموس و رومولوس (اسطوره‌های روم)، پیر اهل حق و... نیز دیده می‌شود (رک: رضی، ۱۳۸۱: ص ۲۷۱، ۳۰۲ و ۳۱۴).

۲. خدا انگاری سرشت و شخصیت آنها

اعتقاد به الوهیت حضرت عیسی (ع) و پیکرینگی او در قالب بشری پس از تولد یکی از پندارهای تاریخ تفکر مسیحی است که پیشینه آن به انجیل (انجیل یوحنا، باب اول، آیه ۱۴؛ باب چهاردهم، آیات ۸-۱۱) و نامه‌های پولس / پاولوس حواری می‌رسد (رک: کتاب مقدس ۱۳۸۳: (بخش عهد جدید) ص ۱۸۸، ۲۲۶ و ۴۰۸؛ دایره المعارف کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ص ۵۱۴-۵۱۸؛ لین، ۱۳۸۰: ص ۵۰-۶۰ و ۹۲-۱۰۸). سیاوش نیز در فرضیه‌ای که گویا نخستین بار از سوی محققان روسی (رک: بهار، ۱۳۷۴: ص ۶۲ و ۶۳، یادداشت ۵۷) و سپس در ایران توسط دکتر اسلامی ندوشن (رک: اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۲۳۶، یادداشت ۱۲۷) و مرحوم دکتر مهرداد بهار- با تفصیل و تأکیدی بیش از دیگران- مطرح گردیده در اصل اساطیری خویش از ایزدان گیاهی دانسته شده است.

شادروان دکتر بهار با در نظر داشتن برخی عناصر و اجزای داستان سیاوش مانند دل باختن سودابه بر او، در آتش رفتن سیاوش، رفتن او به توران و ازدواج با فرنگیس، کشته شدن و رستن گیاه از خون او، و از سوی دیگر بررسی روایات ایزدانی چون اتیس، ادونیس، ازیریس و به ویژه دُموزی / تموز به این نتیجه رسیده که سیاوش هم در سرشت اساطیری / باستانی خود، خدای نباتی یا نمادی از او بوده است که به سان همانندان دیگرش کشته و دوباره زنده می‌شود یا باز می‌گردد/ رستاخیز می‌کند (رک: بهار، ۱۳۷۴: ص ۴۴-۴۸؛ همان، ۱۳۷۴ الف: ص ۹۳-۹۷؛ همان، ۱۳۷۵: ص ۴۲۷-۴۳۰؛ همان، ۱۳۸۴: ص ۲۶۴-۲۷۲). بنابر این فرضیه، سیاوش نیز همچون مسیح (ع) ایزدی است که در روایت حماسی (شاهنامه) در هیأت انسانی تجسد یافته است. غیر از نظریه معروف خدای گیاهی، یکی از پژوهشگران با اشاره به مقام ایزدی سیاوش در آسیای مرکزی، نشانه‌هایی از خدایان خورشیدی و نرینگی را هم در سرشت اساطیری او تشخیص داده (رک: حصوری، ۱۳۷۸: ص ۲۹-۶۱) که گواه دیگری بر ماهیت ایزدین سیاوش در انگاره‌های باستانی است. علاوه بر این فرضیات و گمانها در شاهنامه هم قراینی ذکر شده که به احتمال بسیار، بازمانده‌ای از شخصیت فرابشری، مینوی و خداگونه سیاوش است. از جمله تصریح خود او بر آفریده شدن از فرّ یزدان و پرورش در سایه مهر و عنایت خداوند و آگاهی بخشی از فرّ الهی (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۲۲/ بیت ۲۹۱؛ همان: ص ۳۱۰/ بیت ۱۶۱۷).

نکته بسیار جالب در بررسی سیمای ایزدینه حضرت عیسی (ع) این است که بخشی از

سرگذشت تاریخی - افسانه‌ای او در پایان کارش با ساختار داستانی بنمایه ایزدان گیاهی شهید شونده و بازآینده هماهنگی دارد و بودن موضوعاتی نظیر کشته شدن مسیح(ع)، رویدن گل شقایق از خون او (درباره این موضوع «دنباله همین مقاله» و بازگشت پس از تصلیب باعث شده است که بعضی از محققان او را خدایان نباتی - بویژه ادونیس که از خون او هم شقایق می‌روید و جشن مرگ و رجعت او در سوریه در همان فصل عید پاک ترسایان برگزار می‌شد - مقایسه کنند(رک: الباده، ۱۳۷۸: ص ۱۱۵ و ۱۱۶؛ زرین کوب، ۱۳۷۵: ص ۲۰۰؛ فرای، ۱۳۷۹: ص ۱۰۷ و ۱۸۷؛ فریزر، ۱۳۸۶: ص ۳۹۵ و ۴۱۰ و ۴۱۲؛ هندرسن، ۱۳۸۳: ص ۲۱ و ۲۲).

قرینه قابل توجه دیگر درباره رابطه عیسی(ع) با ایزدان گیاهی، آراستن درخت کاج در جشن شب زادن او (کریسمس) است که هر چند مطابق با متداولترین گزارش در این باره شاید از بقایای آیین باستانی درخت پرستی است (رک: تیل، ۱۸۲۲: ص ۱۷۰)، همان‌گونه که یونگ نیز توجه کرده (رک: یونگ، ۱۳۵۲: ص ۱۲۰) محتملاً یک معنای نمادین و اساطیری آن - گرچه به صورت ناخودآگاه - ناظر بر ارتباط مذکور (مسیح(ع) و خدایان نباتی) یا حداقل تصویری این چنین درباره او بوده است و از همین روی شاید «کاج» را نماد خود حضرت عیسی(ع) و حضور وی در آیینهای آن شب می‌دانستند. دلایل موید این حدس پیشنهادی یکی این است که در آداب مرگ و سوگواری ایتس - از خدایان گیاهی - در روم، درخت «کاج» را به نماد او به معبد می‌بردند (رک: بهار، ۱۳۷۵: ص ۴۲۹)؛ یعنی در اینجا هم «کاج» با ایزد نباتی مرتبط است. ثانیاً: دیونیزوس که هم خدای باده است و با تاک پیوند دارد و هم از ایزدان نباتی است که مانند نظایر دیگرش کشته می‌شود و باز می‌گردد، باز با «کاج» رابطه دارد (رک: فریزر، ۱۳۸۶: ص ۴۴۴ و ۴۴۵). می‌دانیم که مسیح(ع) نیز در مراسم شام آخر، «باده» را خون خویش می‌خواند (رک: کتاب مقدس ۱۳۸۳: بخش عهد جدید، ص ۶۳) و در برخی نگاره‌های ترسایی از پیکرش «تاک» رسته است (رک: عرب، ۱۳۷۷: ص ۴۹).

با توجه به این فرضیه، مهمترین وجه اشتراک سرشت ایزدین سیاوش و مسیح(ع)، رابطه یا همسان پنداری این دو با خدایان گیاهی شهید شونده و بازآینده است.

۳. ازلیت آفرینش و نخستین انسان بودن

در انجیل یوحنا (باب هشتم، آیات ۵۶-۵۸) از زبان خود حضرت عیسی(ع) آمده است که «ابراهیم پدر شما بسیار خواهشمند بود که روزم را ببیند. پس دید و خوشوقتی کرد.

پس یهودیان به او گفتند که تو هنوز پنجاه سال نداری و ابراهیم را دیده‌ای؟ عیسی به آنها گفت که بدرستی من به شما راست می‌گویم که پیشتر از آنکه ابراهیم شد، من هستم» (کتاب مقدس ۱۳۸۳: (بخش عهد جدید)، ص ۲۱۱). اشارهٔ مسیح(ع) بر بودن او پیش از حضرت ابراهیم(ع) یا به تعبیری دیگر، تقدّم آفرینش وی بر زمان زادن و حضور جسمانی او در این جهان، مبنای پیدایش یکی از مسائل مهم مسیحیت‌شناسی به نام «ازلیت عیسی(ع)» بوده است. براساس این موضوع/اعتقاد- که یک بار دیگر از زبان خود او در انجیل (یوحنا، باب هفدهم، آیه ۵) (رک: کتاب مقدس: (بخش عهد جدید)، ص ۲۳۲) و ظاهراً به صورت «تجلیات قدیمی شخصی که در اسرائیل سلطنت خواهد داشت»، در تورات (کتاب میکاه، فصل پنجم، آیه ۲) (رک: کتاب مقدس: (بخش عهد عتیق)، ص ۱۶۱۳) آمده- حضرت عیسی(ع) نمونهٔ ازلی نخستین انسان روایات و باورهای ترسایی است.

نظیر این انگاره دربارهٔ سیاوش هم هست؛ بدین صورت که نخستین بار دکتر سرکاراتی در اشاره‌ای بسیار کوتاه او را «نمونهٔ دیگری از مرد نخستین» روایات ایرانی معرفی کرده و با گیومرث سنجیده است (رک: سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۱۰۸). سپس دکتر خالقی مطلق با نشان دادن قراینی مانند مشترکات سیاوش با گیومرث و جمشید (دیگر نمونه‌های نخستین انسان ایرانی) این فرضیه را با تفصیل بیشتری مطرح کرده است (رک: خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۹۹-۱۰۴؛ همو، ۱۳۸۰: ص ۵۸۳). با اینکه دو تن از پژوهشگران دلایل عرضه شده برای این نظریه را «بسنده» ندانسته‌اند (رک: کریستن سن، ۱۳۷۷: ص سیزده، زیرنویس ۲ مترجمان) در شاهنامه اشاراتی وجود دارد که نمی‌توان به سادگی و شتاب‌زده از آنها گذشت؛ از جمله اینکه سیاوش در پاسخ این پرسش سودابه که:

نگویی مرا تا نژاد تو چیست؟ که بر چهر تو فرّ چهر پری است

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۲۰/ بیت ۲۵۷)

می‌گوید:

مرا آفریننده از فرّ خویش پیرورد و بنشانند در پرّ خویش

تو این راز مگشای و با کس مگوی مرا جز نهفتن سخن نیست روی

(همان: ص ۲۲۲/ بیت ۲۹۱ و ۲۹۲)

«پرورش سیاوش از فرّ یزدان» بویژه بالیدن او در سایهٔ ایزدی (جوار قرب خداوند) و تأکید بر «راز» بودن این موضوع گواهی بر این گمان است که شاید سیاوش نیز در

اصل اساطیری و گزارشهای کهنتر روایات ملی، همچون مسیح(ع) بی میانجی گری پدر از فر/ دم ایزدی آفریده شده و سپس قالب بشری یافته بوده است. همان گونه که سیاوش با برخی نمونه های اولین انسان روایات ایرانی همانندیهایی دارد و با آنها مقایسه شده است، مسیح(ع) نیز با نخستین نمونه بشر سامی، حضرت آدم(ع) مشابه شمرده شده است. به فرموده قرآن کریم «انَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ» (آل عمران / ۵۹).

۴. خردمندی و دانایی در نوجوانی

به گزارش انجیل لوقا (باب دوم، آیات ۴۲-۴۷) مسیح(ع) در دوازده سالگی به چنان پایه ای از دانش و خرد می رسد که در اورشلیم میان معلمان می نشیند و «از آنها می شنود و پرسش می نماید و همگی آنانی که از او می شنیدند از ذهن و جوابهایش متحیر می بودند» (کتاب مقدس: (بخش عهد جدید، ص ۱۲۲). سیاوش هم که کودکی و نوجوانی خویش را در سیستان و به دایگی رستم گذرانده است در پی هنرآموزیهای تهمتن در همان اندک سالی بی همتاست و:

بدان اندکی سال و چندان خرد که گفتی روانش خرد پرورد

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۰۹/ بیت ۱۱۲)

تیزهوشی و دانش اندوزی شخصیت های نامدار دینی، تاریخی و داستانی در خردسالی یا نوجوانی از مضامین مکرر روایات زندگی آنهاست.

۵. مهربانی و نیک سگالی

حضرت عیسی(ع) آن گونه که آموزه ها و توصیه های او (مثلاً: دوست داشتن، رحیم بودن، بدون عوض عاریت دادن، پرهیز از انتقام جویی و...) برمی آید (رک: کتاب مقدس: (بخش عهد جدید، ص ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۴ و ۱۴۵)، پیامبری است که بنیان اخلاقی رسالت خویش را بر دو اصل مهر و گذشت استوار کرده (رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۳۸۷) و از همین روی است که در انجیل یوحنا (باب اول، آیه ۱۴) با صفت « پر از مهربانی و راستی» توصیف شده است (رک: کتاب مقدس، ص ۱۸۸). سیاوش نیز از این دیدگاه به تعبیر درست یکی از محققان «مسیحای شاهنامه» است (رک: حمیدیان، ۱۳۷۲: ص ۲۹۴) و کردارهایی چون: دوری جستن از اغوای سودابه، درگذشتن از گناه سودابه و درخواست

از کاووس برای بخشودن او، نگهداشت پیمان با افراسیاب و جان باختن بر سر عهد و... چنان چهره معصوم و مقدسی به او داده که در فارسنامه با صفت «روحانی» نامیده (رک: ابن بلخی، ۱۳۶۳: ص ۴۱) و در روایات شفاهی/ مردمی به «پیامبر صفتی» وصف شده است (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۲۴۹).

۶. از سر گذراندن آزمون

مسیح(ع) پس از غسل تعمید به بیابان برده می شود تا ابلیس او را امتحان کند و از سه آزمون/ فریب ابلیس یعنی گرسنگی چهل روزه و خودداری از دعا برای نان شدن سنگها، نپردن از کنگره معبد برای تجربه این موضوع که خداوند او را زنده نگه می دارد یا نه و سجده نکردن در برابر ابلیس به منظور دستیابی به نعمات دنیوی، سربلند بیرون می آید و پس از آن فرشتگان در پیشگاه وی خدمت می کنند (رک: کتاب مقدس، ص ۶ و ۷). سیاوش هم بعد از آزمونهایی به کام می رسد و گوهر خویش را می نماید. او همین که از زابلستان به دربار پدر می آید، کاووس:

چنین هفت سالش همی آزمود به هر کار جز پاک زاده نبود

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۱۰/ بیت ۱۲۸)

پس از این آزمونهای هفت ساله (بسنجید با چهل روز امتحان مسیح(ع)) است که کاووس کمر زرین و منشور فرمانروایی ناحیه ای (کورستان) را به او می بخشد. دومین و مهترین آزمون (ور) سیاوش گذشتن از درون آتش برای اثبات راستی سخن و پاک دامنی خود است که باز سرافرازانه از عهده اش برمی آید.

۷. باره ویژه آماده و از پیش تعیین شده

مسیح(ع) هنگامی که به همراه یارانش به نزدیکی اورشلیم می رسد از دو تن از حواریان می خواهد که به روستایی که پیش روی آنهاست بروند و خری و کره آن- یا بنابر روایت دو انجیل مرقس (باب یازدهم، آیات ۲-۷) و لوقا (باب نوزدهم، آیه ۳۰) فقط کره ای- را که در آن ده بسته شده است بیاورند. «پس آن شاگردان رفته چنان چه عیسی به ایشان فرموده عمل نمودند و ماده الاغ و کره را آوردند و رختهای خود را بر آن گسترده و او را بر آن نشانیدند» (انجیل متی، باب بیست و یکم، آیات ۱، ۲، ۶ و ۷) (کتاب مقدس، ص ۴۷ و نیز ص ۹۹ و ۱۷۱). از گزارش انجلیها چنین استنباط می شود که چهارپای

ویژه و مورد نظر حضرت عیسی(ع) از پیش آماده و منتظر آمدن و سوار شدن اوست. در یکی از دست نویسه‌های شاهنامه (واتیکان ۸۴۸ هـ. ق) هم چند بیت آمده که مطابق آنها اسبی که سیاوش سوار بر آن از آتش آزمون می‌گذرد از جانب خداوند با زین و افسار، آماده و منتظر آمدن شاهزاده است و سیاوش پس از نیایش آن را می‌یابد و سوار می‌شود:

سیاوش سوی چشمه‌ای شد نخست	سر و تن بدان آب روشن بشست
نیایش کنان پیش یزدان پاک	نهاده دو رخساره بر تیره خاک
چو برداشت از خاک تاریک سر	یکی تازی ای دید با زین زر
بر آن چشمه بر، ایستاده زدور	توگفتی سرشته است یکسر ز نور
یکی هاتف از کوه آواز داد	که بنشین بر این اسب و دل شاد دار
سیاوش برو نام یزدان بخواند	نشست از بر اسب و زانجا براند

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۳۴ و ۲۳۵/ زیرنویس ۳۹)

اینکه ستور مخصوص پیامبر، شهریار، پهلوان و... از پیش برای او آماده شده و چشم انتظار آمدن و سوار شدن وی است، محتملاً یکی از بنمایه‌های آیینی - داستانی است که مشهورترین نمونه آن در روایات ایرانی، «کیخسرو و شبرنگ بهزاد سیاوش» است که در بخش مشابهات کیخسرو و مسیح(ع) از آن سخن خواهد رفت. صورت دیگری از این مضمون در باورهای عامیانه اسلامی، یکی اسب زین شده‌ای بوده که ظاهراً گروهی از مسلمانان معتقد به ظهور پیامبر اسلام(ص) بر لب چاهی برای ایشان آماده نگه می‌داشتند و منتظر بودند که پیامبر بیایند و بر آن سوار شوند (رک: معدن‌کن، ۱۳۷۸: ص ۲۸۹). گویا این بیت از قصیده کنزالرکاز خاقانی نیز درباره همین عمل آیینی است:

بر در مرقد سلطان هدی زابلق چرخ
مرکب داشته را ناله هر شنوند

(خاقانی، ۱۳۷۸: ص ۱۰۳)

نمونه دیگر اسبی بوده است که منتظران ظهور امام زمان(عج) هر شب پس از نماز مغرب به در سرداب یا مسجد خاصی - که بازآمدن حضرت مهدی(ع) را از آنجا می‌دانستند - می‌بردند و با بانگ و نوا خواستار ظهور ایشان می‌شدند. این آیین ویژه، که گزارشهای مکتوب آن مستند بر آثاری چون سفرنامه ابن بطوطه و مقدمه ابن خلدون است (رک: ابن بطوطه، ۱۳۵۹: ۱/ ص ۲۳۹؛ ابن خلدون، ۱۳۶۹: ۱/ ص ۳۸۱) در دوره صفویه به صورت آماده نگهداشتن دو اسب بر در کاخ پادشاهان این سلسله اجرا می‌شده است و

حافظ شناسان در پسِ بیت زیر از حافظ هم اشاره‌ای بدان یافته‌اند (رک: خرمشاهی، ۱۳۷۳: ص ۱۰۰ و ۱۰۱).

به پیش خیل خیالش کشیدم / بلق چشم بدان امید که آن شهسوار باز آید
 (حافظ، ۱۳۸۷: ص ۲۱۹)

مشابه این آیین به گزارش ناصر خسرو در بین مردم شهر لحسا رایج بوده است و آنها که معتقد به بازگشت و ظهور فرمانروای شهر خویش، ابوسعید بودند، اسبی با طوق و افسار بر گور او نگه می‌داشتند «که تا چون ابوسعید برخیزد بر آن اسب نشینند» (ناصر خسرو، ۱۳۷۲: ص ۱۰۶).

نگارنده حدس می‌زند که با جستجوی دقیق در داستانهای پهلوانی و عامیانه ایرانی و غیرایرانی باز می‌توان شواهدی - هر چند با روایت‌های تا حدودی متفاوت - برای بنمایه «بارۀ ویژه آماده، تعیین شده و منتظر» یافت.

۸. ارتباط با شهری آسمانی

در مکاشفات یوحنا پس از مغلوب شدن ابلیس و آغاز هزار سال سلطنت مسیح (ع) و پیروانش از شهر اورشلیم نو یاد می‌شود که «از جانب خدا از آسمان نازل می‌شد و آراسته شده بود چون عروسی» و حضرت عیسی (ع) در این شهر ساکن می‌شود (رک: کتاب مقدس، ص ۵۲۹ و ۵۳۱). سیاوش نیز در متون پهلوی، شهری می‌سازد که به نوشته کتاب روایت پهلوی در آسمان و بر سر دیوان ساخته شده بوده است و بعدها کیخسرو آن را بر زمین فرومی‌آورد (رک: روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۶۴).

کنگ دژ سیاوش گرد و اورشلیم نو غیر از مینوی و آسمانی بودن، چند همانندی درخور توجه دیگر نیز دارد؛ از جمله اینکه: هر دو بسیار زیبا و آراسته است. اورشلیم نو «طول و عرضش مساوی است» (کتاب مقدس، ۵۳۰) و سیاوش گرد نیز «دراز و پهنش سی بار سی» (فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۴/۳۰۹ زیرنویس)؛ حصار اورشلیم نو دوازده پایه دارد که هر پایه آن مرصع به یکی از احجار کریمه است (رک: کتاب مقدس، ۵۳۰) و کنگ دژ هفت دیوار که هریک از آنها از جنس ویژه‌ای (زرین، سیمین، یاقوتی و...) است (رک: روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۶۴؛ فرنبرگ دادگی، ۱۳۶۹: ص ۱۳۸)؛ اورشلیم دارای دوازده دروازه است (رک: کتاب مقدس، ص ۵۳۰) و بندهش (همان، ص ۱۳۸) از پانزده در کنگ دژ یاد کرده است و سرانجام اینکه سیاوش هم به سان مسیح (ع) در آسمان شهر خویش زندگی می‌کند.

۹. ویژگی درمان بخشی

یکی از معجزات معروف حضرت عیسی(ع) که هم در قرآن کریم (آل عمران/ ۴۹) و هم در انجیل (مثلاً انجیل متی، باب چهارم، آیات ۲۳ و ۲۴) (رک: کتاب مقدس، ص ۷ و ۸) به آن اشاره شده، شفابخشی به بیماران گوناگون است. این ویژگی در سرگذشت سیاوش به گیاهی که از خون او رُسته، نسبت داده شده است و طبق بیتی برافزوده در شاهنامه:

بسی فایده خلق را هست ازوی که هست آن گیاه/صلش از خون اوی

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۸/ زیرنویس ۳)

احتمالاً یکی از فواید این گیاه برای مردم جنبه دارویی آن است و این نکته‌ای است که در گزارشهای نقالی و شفاهی - عامیانه از رویدن گیاه (خون سیاوشان/ برگ سیاوش/ پر سیاوش) از خون سیاوش هم به آن تصریح شده است (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۲۶۰؛ سعیدی و هاشمی، ۱۳۸۱: ص ۵۹۹ و ۶۰۰). رابطه دیگری که میان سیاوش و موضوع درمان دیده می‌شود این است که در کنگ دژ ساخته او بیماری وجود نداشته است: نبینی بدان شهر، بیمار کس (فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۲/ ۳۰۹ زیرنویس).

۱۰. پیش آگاهی از کشته شدن/ شهادت

مسیح(ع)، همان گونه که چند بار در انجیل تکرار شده است از کشته شدن/ شهادت خویش در اورشلیم آگاه است و از پیش، آن را به حواریانش اعلام می‌کند (رک: کتاب مقدس، ص ۳۷، ۳۸ و ۶۲-۶۴). سیاوش نیز که به گفته خود از راز چرخ بلند آگاهی دارد و سخن از فرزندان می‌گوید، سالها پیش از کشته شدنش به دست افراسیاب این موضوع را بر پیران آشکار می‌کند (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۱۰ و ۳۱۱/ ابیات ۱۶۲۱ و ۱۶۲۲) و اندکی قبل از فاجعه نیز پس از خوابی که می‌بیند به همسرش فریگیس خبر می‌دهد که به زودی «ببرند بر بی گنه بر سرم».

۱۱. بی دفاع تسلیم شدن

هنگامی که یهودا/ یهودا با گروهی از کاهنان برای گرفتن مسیح(ع) می‌آیند، یکی از یاران عیسی(ع) به زخم تیغ، گوش غلام یکی از کاهنان را می‌برد اما پیامبر او را از ستیزه و مقاومت باز می‌دارد و با اعلام اینکه می‌تواند از خداوند بخواهد که بیش از دوازده دسته از فرشتگان را به یاری او بفرستد، بی دفاع دست به بند می‌دهد (رک: کتاب

مقدس، ص ۶۴ و ۶۵). در شاهنامه نیز ایرانیان همراه سیاوش با دیدن لشکر افراسیاب از او می‌خواهند که به آنها اجازه نبرد بدهد ولی سیاوش با این کار مخالفت می‌کند و پس از کشته شدن یارانش، خود او هم آرام و بدون هیچ واکنشی در برابر تورانیان، زخمی و گرفتار می‌شود (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۴۸-۳۵۰/ ابیات ۲۱۶۳-۲۱۶۵ و ۲۱۷۸-۲۱۸۱).

۱۲. آزار و خوارداشت به هنگام کشتن/ شهید کردن آنها

به روایت انجیل، دشمنان عیسی (ع) پیش از بر دار کردن او با پوشاندن جامه‌ای سرخ رنگ، گذاشتن تاجی از خار، خدو انداختن، نی و بر سر کوفتن و جملات تعریض‌آمیز به تحقیر، تمسخر و آزار وی می‌پردازند (رک: کتاب مقدس، ص ۶۸). دژخیمان تورانی هم دو دست سیاوش را از پشت می‌بندند؛ بر گردنش پالهنک می‌نهند و او را پیاده و کشان می‌برند. گروهی زره نیز موی او را می‌گیرد و می‌کشد و سرش را در تشت زرین می‌برد (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۰/ بیت ۲۱۸۲ و ۲۱۶۴؛ ص ۳۵۶/ بیت ۲۲۶۸؛ ص ۳۵۷/ بیت ۲۲۸۴) که می‌تواند نمادی از خوارداشت شاهزاده باشد (رک: سرامی، ۱۳۷۳: ص ۹۷۸).

۱۳. کشته شدن/ شهادت در جوانی

در روایت شاهنامه، سیاوش در اوج برنایی کشته می‌شود و با توجه به تاریخ زادن (۴ ق.م) و عروج/ تصلیب مسیح (ع) (سال ۳۰ یا ۳۳ م) (رک: ویور، ۱۳۸۱: ص ۷۰) او نیز هنگام عروج/ شهادت همچون سیاوش جوان (۳۴ یا ۳۷ ساله) بوده است.

۱۴. آشفتنگی طبیعت پس از کشته شدن/ شهادت آنها

پس از به صلیب کشیده شدن حضرت عیسی (ع)، ظلمتی سه ساعته زمین را فرا می‌گیرد و سپس پرده هیکل (معبد) به دو نیم می‌شود و زمین دچار زلزله می‌گردد و سنگها می‌شکافد (رک: کتاب مقدس، ص ۶۸ و ۶۹). زمانی هم که سیاوش را سر می‌برند:

یکی باد با تیره گردی سیاه برآمد بپوشید خورشید و ماه
 کسی یک‌گر را ندیدند روی گرفتند نفرین همه برگروی

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۸/ بیت ۲۲۸۶ و ۲۲۸۷)^{۱۶}

به نظر یکی از شاهنامه‌پژوهان این بخش از داستان سیاوش نشانه‌دهنده الگوگیری روایت شاهزاده ایرانی از ماجراهای حضرت مسیح (ع) است (رک: حمیدیان، ۱۳۷۲: ص

(۲۹۴)؛ اما چون سوگواری طبیعت و نیز جانوران به صورتهای گوناگون مانند زمین لرزه، برخاستن باد تیره و طوفان، به گوش رسیدن بانگ سهمگین، تاریکی خورشید، باریدن باران، زاری و نخچیران و مرغان، خشک شدن دریا و... در گزارشهای مرگ یا کشته شدن شخصیت‌های دیگری (امام حسین(ع)، مانی، گرشناسپ، خورشید شاه و...) هم دیده می‌شود، پیشنهاد نگارنده این است که آن را یکی از بنمایه‌های داستانی سوگواری بدانیم که بر پاکی، معصومیت، اهمیت مقام و مظلومیت کسی دلالت دارد که طبیعت و جانوران در عزای او واکنش نشان می‌دهند(رک: آیدنلو، ۱۳۸۷: ص ۱۷۰-۱۷۴). جالب اینکه این مضمون به گونه‌ای دیگر (آشفته‌گی عوامل طبیعت در برابر آزار یکی از مقدسان) در سرگذشت یکی از روحانیان ترسا نیز آمده است که چون او را هنگام عبور از رود دجله از زورق بیرون می‌رانند، هوا طوفانی می‌شود و با بازگرداندن او آرام می‌گیرد (رک: نفیسی، ۱۳۸۳: ص ۱۴۱).

۱۵. رویدن گل و گیاه از خون آنها

در داستان کشته شدن سیاوش، برخی نسخه‌های شاهنامه چند بیت - البته با اختلافهایی اندک- در ضبط آورده‌اند که بر پایه آنها پس از ریختن خون شاهزاده بی‌گناه بر خاک:

به ساعت گیاهی برآمد زخون
از آنجا که کردند آن خون نگون
گیا را دهم من کنونت نشان
که خوانی همی خون (فر) سیاوشان

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۸/ زیرنویس ۳)

این دو بیت - و بیت‌های پیش و پس آن- گرچه در اینجا الحاقی است، موضوع آن روایت اصیلی است و علاوه بر اینکه سابقه اشاره بدان به قبل از نظم شاهنامه می‌رسد در جای دیگری از خود شاهنامه- و این بار به عنوان سروده اصلی فردوسی- آمده است:

زخاکی که خون سیاوش بخورد
به ابر اندر آمد یکی سبزد نرد

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۷۵/ بیت ۲۵۱۳)

طبق معتقدات مسیحی قرون وسطی نیز از خون حضرت عیسی(ع) بر روی چوب صلیب، گل شقایق می‌روید (رک: هال، ۱۳۸۳: ص ۲۹۶) و در یکی از افسانه‌های متأخر- و به نظر الیاده بر ساخته- ترسایی از جامه‌های همسر پیلایس، که به «خون» مسیح(ع) آغشته است، بوته رز سر بر می‌آورد (رک: الیاده، ۱۳۷۶: ص ۲۷۵) که روایت دیگری برای رستن گیاه از خون عیسی(ع) است.

رویدن گل، گیاه و درخت از خون انسان یکی از نمونه‌های بنمایه اساطیری «رستن گیاه از انسان» است که در روایات ایرانی، یونانی، چینی، روسی، فینیقی و... انواع مختلف و پرمونه‌ای دارد (رک: آیدنلو، ۱۳۸۴ الف: ص ۱۱۳-۱۱۷). در دو شاهد مورد بحث (سیاوش و مسیح(ع)) رویدن گل و گیاه از خون آدمی براساس این نظر الیاده قابل بررسی است که اگر زندگانی انسان و در پی آن، امکان ظهور خلّاقیت‌هایش به دلیل کشته شدن و رویدادی ناگهانی پایان یابد به صورتی دیگر از جمله رُستن گل و گیاه ادامه می‌یابد (رک: الیاده، ۱۳۷۶: ص ۲۸۸). همچنین باید توجه داشت که انتساب این مضمون اساطیری به سرگذشت داستانی حضرت عیسی(ع) می‌تواند یکی از قراین مهم فرضیه همسان‌پنداری یا مقایسه او با ایزدان گیاهی باشد که پیشتر اشاره شد. این نکته در بررسی شخصیت اساطیری سیاوش هم صادق است.

۱۶. سوگواری

به دلیل شخصیت قدسی و بی‌گناهی سیاوش، سوگواری بر او و آیینهای آن از سنتهای دیرین تاریخ، روایات و معتقدات ایرانی است. از نظر داستانی و به گزارش شاهنامه، فریگیس و بندگان ایوان سیاوش پیش و پس از کشته شدن او موی می‌برند و فغان برمی‌آورند (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۳-۳۵۵ / بیت ۲۲۳۵-۲۲۶۱؛ ص ۳۵۹ / بیت ۲۲۹۶-۲۳۰۰) و اهمیت سوگ او به اندازه‌ای است که محلّ گیاهی / درختی که از خون او رسته، اقامتگاه گروهی از عزاداران همیشگی اوست:

کسی کز سیاوش بپاید گریست به زیر درخت بلندش بزیست

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۷۶ / بیت ۲۵۱۶)

سوگ سیاوش به متن داستان منحصر نیست و نرشی و کاشغری، گزارشهایی تاریخی از مراسم عزا و قربانی مردمان بخارا و زرتشتیان بر سر گور سیاوش - که می‌پنداشتند در نزدیکی بخاراست - آورده‌اند (رک: کاشغری، ۱۳۸۴: ص ۵۰۲ و ۵۰۳؛ نرشی، ۱۳۵۱: ص ۳۲ و ۳۳؛ و نیز، رک: یارشاطر، ۱۳۶۷: ص ۱۳۰-۱۳۵). بنابر قرآینی، آیینهای عزای سیاوش تا روزگار معاصر هم در بعضی مناطق ایران بازمانده و یا اینکه بر شیوه و سنن سوگواری آنها تأثیر گذاشته بوده است (رک: حصوری، ۱۳۷۸: ص ۱۰۸-۱۱۶؛ هدایت، ۱۳۸۵: ص ۲۰۹).

برای مسیح(ع) هم زمانی که او را به تپّه جُلجُتا می‌برند تا به صلیب بکشند، مردمان بسیاری سینه می‌زنند و می‌گیرند و طبعاً این اندوه پس از شهادت او نیز ادامه دارد (رک: کتاب مقدس، ص ۱۸۲ و ۱۸۳). در قصص الانبیا به گریه بسیار حضرت مریم(ع) بر فرزندش اشاره شده (رک: نیشابوری، ۱۳۴۰: ص ۳۸۳ و ۳۸۴) که با زاری فریگیس بر سیاوش قابل مقایسه است و فریزر گزارشی از آیین یکشنبه صلیب در کلیساهای یونانی به دست داده است که در آن با تشییع و به خاک سپردن پیکره‌ای مومین از مسیح(ع)، مراسم گریه و ماتمسرایبی در محیطی کاملاً حزن آلود برپا می‌شده و تا نیمه شب روز بعد (دوشنبه) طول می‌کشیده است (رک: فریزر، ۱۳۸۶: ص ۳۹۴ و ۳۹۵). این رسم را نیز از آنجا که سالها پس از تصلیب عیسی(ع) برگزار می‌شده است، می‌توان با آیینهای سوگ سیاوش در تاریخ بخارا و دیوان لغات الترك مقایسه کرد.

مستوفی در گزارش احوال حضرت عیسی(ع) نوشته است که بیشتر مردم، درختی را که مسیح(ع) بر آن به صلیب کشیده شد، «نظر بر آنکه عیسی از او به آسمان رفت قبله ساختند» (مستوفی، ۱۳۸۱: ص ۵۸) و این مشابه تقدس درخت / گیاه روییده از خون سیاوش نزد سوگواران مقیم در زیر آن است که به تعبیر فردوسی «پرستشگه سوگواری بُدی» (فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۷۵ / بیت ۲۵۱۵).

کیخسرو و مسیح(ع)

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد به رغم همانندیهای بسیاری که میان کیخسرو و حضرت عیسی(ع) وجود دارد، هیچ یک از مآخذ تاریخی و ادبی گذشته به این موضوع نپرداخته‌اند و تا جایی که نگارنده بررسی کرده است تا پیش از این گفتار فقط یکی از محققان به مواردی از این همانندیها به کوتاهی توجه کرده است (رک: شمیس، ۱۳۷۷: ص ۶۴ و ۶۷). کیخسرو و فرزند نامبردار سیاوش و نمود دیگری از پدر و ادامه حیات اوست و از نظر منش و کنش یکی از شخصیت‌های آرمانی روایات ملی-پهلوانی ایران شمرده می‌شود. شاید بخشی از همانندیهای فراوان او با مسیح(ع) از همین معنویت و سیاوش زادگی / گونگی برخاسته باشد.

۱. تقدم آفرینش و حضور بر زمان زادن جسمانی

آن‌گونه که آفرینش و حضور حضرت عیسی(ع) در باورهای ترسایی پیش از تولد این

جهانی او بوده است (رک: مورد شماره ۳ از مشابهات سیاوش و مسیح(ع))، کیخسرو و نیز بنابر گزارش کتاب نهم دینکرد سالها پیش از زادن جسمانی آفریده شده و فروهر او به هنگام فروافتادن نیایش کاووس از آسمان، ایزد نریوسنگ را از تباه کردن او منع می‌کند (رک: کویاجی، ۱۳۸۰: ص ۴۳۷).

۲. نامگذاری پیش از به دنیا آمدن

نام کودکی که حضرت مریم(ع) خواهد زاد، پیش از تولد او تعیین، و از سوی جبرئیل به مادرش اعلام می‌شود. «او را عیسی نامیدند و همان نام است که قبل از تقررش در رحم، ملک به آن نامش خواند» (انجیل لوقا، باب دوم، آیه ۲۱؛ کتاب مقدس، ص ۱۲۱). سیاوش نیز هنگام وداع با فریگیس از او می‌خواهد که نام فرزندش را که از این پس زاده می‌شود، کیخسرو بگذارد (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۴۵/ بیت ۲۱۱۹ و ۲۱۲۰).

۳. برپایی جشن زادروز

معروفترین آیین امروزی مسیحیان، جشن شب کریسمس است که به مناسبت زادن حضرت عیسی(ع) برگزار می‌شود (رک: جونز، ۱۹۹۵: ص ۱۱۱-۱۰۹) و در منابع معتبر تاریخی هم از آن جزو عیدهای ترسایان یاد شده است (رک: گردیزی، ۱۳۸۴: ص ۳۲۷ و ۳۴۰). در شاهنامه نیز سیاوش به خواب پیران می‌آید و شب تولد فرزندش را «جشن» و «سور» می‌خواند:

که روزی نوآیین و جشنی نو است شب سور آزاده کیخسرو است
(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۶۵/ بیت ۲۳۷۳)

در سنت زرتشتی، روز ششم (خرداد) فروردین ماه (نوروز بزرگ)، جشن شاه کیخسرو نامیده می‌شود و گویا هنوز برخی از زرتشتیان آن را با آداب ویژه‌ای برپا می‌کنند (رک: رضی، ۱۳۸۴: ص ۳۴۲؛ مزادپور، ۱۳۸۳: ص ۱۳۷). از بیتی در روایات داراب هرمزدیار روشن می‌شود که جشن شاه کیخسرو در ششم فروردین به مناسبت زادن او بوده است:

شب جشن خردادی پاک و راد که کیخسرو از پاک مادر بزاد
(روایات داراب هرمزدیار، ۱۳۱۸: ۲/ ص ۱۷۳)

۴. کوشش پادشاه برای کشتن آنها در خردسالی

هرودیس / هیروдіس، پادشاه همروزگار مسیح(ع) پس از زدن او در پی کشتنش برمی‌آید. یوسف، شوهر حضرت مریم(ع) با دیدن فرشته‌ای در خواب، همسر و نوزاد خویش را به مصر می‌گریزند اما از این سو به فرمان شهریار بیدادگر، همهٔ کودکان دوساله و کوچکتر را در بیت لحم و شهرهای پیرامون می‌کشند (رک: کتاب مقدس، ص ۴). افراسیاب هم پس از کشتن سیاوش دستور می‌دهد تا فریگیس را چوب زنند و کودکی را که از سیاوش در نهان دارد، سقط کنند (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۵۹/ بیت ۲۳۰۵ و ۲۳۰۶) که البته این کار انجام نمی‌شود ولی پس از زادن کیخسرو برای اینکه او از نژادش آگاه نشود، کودک را نزد شبانان می‌فرستد (گونهٔ دیگری از طرد نوزاد و قصد نابودی او) (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۶۷/ ابیات ۲۴۰۶ و ۲۴۰۷) و پس از گذشت تقریباً ده سال از پرورش کیخسرو در میان شبانان هنوز بر آن است که:

و گر هیچ خوی بد آرد پدید به سان پدر سر بیاید برید

(همان: ص ۳۷۱/ بیت ۲۴۵۶)

در روایات نقالی افراسیاب - مانند هرودیس / هیروдіس - فرمان کشتن کیخسرو نوزاد را صادر می‌کند و طفل به تدبیر پیران رهایی می‌یابد (رک: سعیدی و هاشمی، ۱۳۸۱: ص ۶۰۱ و ۶۰۲).

اینکه شهریار جبار معمولاً به دلیل آگاهی بخشی پیشگویان در اندیشهٔ کشتن نوزادی است که در آینده فرمانروایی ستمگرانهٔ او را به خطر خواهد انداخت از بنمایه‌های داستانی روایات ایرانی و سامی است و نمونه‌های دیگر آن در سرگذشت فریدون، کوروش، حضرت ابراهیم(ع) و حضرت موسی(ع) دیده می‌شود. گونه/ گزارش دیگری از این مضمون، طرد کودک نوزاد و پرورش او از سوی اشخاص دیگر (جز از پدر و مادر) یا جانوران است. تقریباً در همهٔ روایات گوناگون این بنمایه (کوشش برای نابودی نوزاد یا راندن او) کودک زنده می‌ماند و در بزرگسالی به مقام شاهی، پیامبری یا قدیسی می‌رسد.

۵. ارتباط با شبانان

در شب زادن مسیح(ع)، فرشته‌ای بر شبانانی نازل می‌شود که در نزدیکی مکان تولد او مشغول نگهبانی از رمة‌های خویش بودند و مژدهٔ به دنیا آمدن نجات دهندهٔ ایزدی را به

آنها می‌دهد و نشانیهایش را می‌گوید. چوپانان برای دیدن نوزاد به بیت لحم می‌روند و با دیدن او خداوند را ستایش می‌کنند (رک: کتاب مقدس، ص ۱۲۰ و ۱۲۱). کیخسرو هم با شبانان ارتباط دارد و چنانکه گفته شد او را به فرمان افراسیاب به نزد چوپانان کوه قُلا می‌فرستند و شاهزاده ایران تا حدود ده سالگی در میان آنها می‌ماند و می‌بالد (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۶۸/ ابیات ۲۴۱۵، ۲۴۱۶ و ۲۴۱۸). نقش و حضور شبانان در زایش و پرورش ایزدان، شاهان و مقدسان مضمونی است که در روایات هندی، چینی، رومی و میترایی نیز شواهدی دارد. (رک: رضی، ۱۳۸۱: ص ۳۰۱ و ۳۰۲).

۶. باره ویژه آماده

همچون مسیح(ع) و سیاوش، اسب مخصوص کیخسرو نیز آماده و منتظر اوست و این همان شیرنگ بهزاد سیاوش است که به سفارش صاحبش پس از کشته شدن سیاوش، رام هیچ کس نمی‌شود و منتظر آمدن کیخسروست. کیخسرو و گیو به رهنمونی فریگیس به مرغزاری که شیرنگ بهزاد در آنجاست، می‌روند و اسب را می‌یابند (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۴۲۶ و ۴۲۷/ ابیات ۱۱۴-۱۳۰). اگر در آن چند بیت الحاقی در بخش گذشتن سیاوش از آتش (← مورد شماره ۷ از همانندی‌های سیاوش و مسیح(ع)) باره آماده یزدانی، همان اسب نامدار و مخصوص سیاوش باشد، این مضمون (آمادگی و انتظار ستور ویژه) دوبار به شیرنگ بهزاد نسبت داده شده است.

نکته دیگر اینکه پس از کشته شدن سیاوش هیچ کس بر شیرنگ بهزاد ننشسته است تا اینکه کیخسرو او را می‌یابد. بنابر اشاره‌ای در انجیل لوقا (باب نوزدهم، آیه ۳۰)، حضرت عیسی(ع) هم یارانش را برای آوردن کره خر آماده‌ای می‌فرستد که «هیچ کس گاهی بر او ننشسته است» (کتاب مقدس، ص ۱۷۱). این از آن روی است که ستور ویژه و برتر پهلوان، پادشاه یا پیامبر را فقط باید خود او بیابد، بگیرد و سوار شود.

۷. غوطه‌وری و تن‌شویی در آب

حضرت عیسی(ع) پس از غسل تعمید به دست یحیی(ع) از تأیید یزدانی برخوردار می‌شود و نشانه‌های دیگری از نبوت و مقام معنوی او آشکار می‌گردد (رک: کتاب مقدس، ص ۱۲۴ و ۱۲۵). کیخسرو نیز پس از فرو رفتن در آب جیحون و عبور از آن (صورت و نمود دیگری از غوطه‌وری در آب) است که به ایران می‌رسد (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص

۴۴۷ و ۴۴۸/ بیت ۴۰۴-۴۲۱) و بر تخت شهریاری می‌نشیند. همچنین مطابق با بعضی روایات اسلامی، مسیح(ع) پیش از عروج به آسمان در چمشه‌ای تن می‌شوید (رک: زیبایی‌نژاد، ۱۳۸۲: ص ۷۴). این کار قبل از غیبت/ عروج رازناک کیخسرو هم دیده می‌شود:

چو بهری زتیره شب اندر چمید کی نامور پیش چشمه خمید
بدان آب روشن سر و تن بشست همی خواند اندر نهان زند و است

(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۶۷/ بیت ۳۰۴۴ و ۳۰۴۵)

غسل در آب یا گذشتن از میان آن در رمزپردازیه‌های اساطیری و آیینی نشان تجدید حیات است (رک: الیاده، ۱۳۷۶: ص ۱۸۹ و ۱۹۴-۱۹۷) و بر همین اساس در شماری از روایت‌های اساطیری، حماسی و دینی، کسانی پس از تن‌شویی یا عبور از دریا و رود به کامکاری معنوی یا دنیوی می‌رسند.

۸. از سرگذراندن آزمون

کیخسرو نیز مانند سیاوش و مسیح(ع) برای نشان دادن شایستگی‌های خویش باید آزموده شود و به همین منظور به دژ بهمن لشکر می‌کشد و با فر الهی، این حصار اهریمنی را که پیشتر از او فریبرز کاووس و توس از عهده فتح آن برنیامده‌اند، می‌گشاید و جانشین کاووس می‌شود (رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۴۶۳-۴۶۹/ ابیات ۶۱۱-۶۹۴).

۹. تقدس و فره‌مندی

کیخسرو هم بسان پدرش و حضرت عیسی(ع)، فرشته خوی و نیکوکار است. درباره مقام و شخصیت معنوی او در روایات ایرانی این اشاره مجمل التواریخ کافی است که «پارسیان گویند پیغمبری مرسل بوده است» (مجمل التواریخ، ۱۳۸۳: ص ۲۹).

۱۰. ویژگی درمان‌بخشی

قدرت و توان شفابخشی مسیحاوش، که در سرگذشت سیاوش به گیاه رسته از خون او منتقل شده است، درباره کیخسرو به صورت مهره درمانگر بازو و نوعی خویشکاری پزشکی وی دیده می‌شود. به گزارش شاهنامه:

زهوشنگ و طهمورث و جمشید یکی مهره بد خستگان را امید
رسیده به میراث نزدیک شاه به بازوش بر، داشتی سال و ماه

(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۱۶۴/ بیت ۲۴۹۹ و ۲۵۰۰)

کیخسرو این مهره را به بازوی گسته‌م زخمی می‌بندد و «بمالید بر خستگپه‌اش دست» و «ز هر گونه افسون بروبر بخواند». در نتیجه، خستگی پهلوان ایرانی در دو هفته بهبود می‌یابد (رک: فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۱۶۴/ بیت ۲۵۰۱-۲۵۰۷). دست مالیدن و افسون خواندن کیخسرو بر زخم‌های گسته‌م، یادآور مسیح‌ای شفا دهنده‌ای است که با پسودن سر و پیکر بیماران آنها را درمان می‌کند.

۱۱. جام ویژه

جام جهان‌نما و مخصوص کیخسرو که به یاری آن جای زندانی شدن بیژن را می‌یابد (رک: فردوسی، ۱۳۷۱: ص ۳۴۴-۳۴۶/ ابیات ۵۴۰-۵۷۱) در کنار جام‌جم/ جمشید، مشهورترین جام ویژه فرهنگ و ادب ایران است. در فرهنگ ترسایی و ادبیات غرب نیز جام مقدس مسیح (ع) Holly/ Saint Graal این گونه است.

درباره منشأ و سبب اهمیت این جام دو روایت در سنت‌های مسیحی وجود دارد. در برخی، این همان جامی است که حضرت عیسی (ع) در مراسم شام آخر به دست دارد و حواریانش را به نوشیدن از آن سفارش می‌کند (رک: کتاب مقدس، ص ۶۳) و در گزارشی دیگر، جامی است که ژوزف چند قطره از خون مسیح (ع) را پس از تصلیب او در آن جمع می‌کند. گاهی نیز این دو جام یکی پنداشته شده است (رک: نامور مطلق، ۱۳۸۳: ص ۲۰۹-۲۱۳؛ Jones, ۱۹۹۵: pp. ۲۰۷-۲۰۸).

غیر از اشتراک کیخسرو و مسیح (ع) در انتساب جام ویژه نامدار به آنها، میان این دو جام نیز همانندی‌هایی دیده می‌شود که بسیار جالب توجه است؛ از جمله: ۱. جنس هر دو جام از احجار کریمه است. جام کیخسرو طبق اشاراتی در بهمن‌نامه و عجایب المخلوقات از یاقوت سرخ و لعل ساخته شده است (رک: ایرانشاه بین ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ص ۴۳۴/ بیت ۷۳۹۴؛ طوسی، ۱۳۸۲: ص ۳۵۹ و ۳۶۰). بنابر روایتی، جام مسیح (ع) هم از جنس زمرد یا الماس بوده است (رک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲/ ص ۴۰۵؛ Jones, ۱۹۹۵: p. ۲۰۷). ۲. هر دو منشأ آسمانی دارند. جام خسرو در عجایب المخلوقات از آسمان فرو می‌آید (رک: همان) جام عیسی (ع) نیز در گزارش‌هایی از زمرد یا الماسی که از پیشانی یا تاج لوسیفر (شیطان، زهره) بر زمین می‌افتد - یا پس از هبوط لوسیفر بر زمین - ساخته می‌شود (رک: شمیسا، ۱۳۷۷: ص ۶۲). در روایت ولفرام ون اشنباخ (از قرن ۱۳ م به زبان آلمانی) گرال از جنس سنگی است که از آسمانها فرو افتاده (رک: نامور مطلق، ۱۳۸۳: ص

۲۱۱). ۳. جام مسیح(ع) در یکی از داستانهای ترسای در دست فرشته‌ای نگهداری می‌شود (رک: هال، ۱۳۸۳: ص ۱۲۷) و جام کیخسرو را هم طبق یکی از روایات شفاهی/مردمی، ملکی از دست او می‌گیرد (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۲۸۳). ۴. در سنتهای مسیحی جام مقدس (گزال) از سوی نگهبانانی محافظت می‌شود. مطابق روایتی در شرف‌نامه، جام کیخسرو - و همچنین تخت او - در دژ سریر است و ملک زاده‌ای از نژاد کیخسرو «نگه دارد آن جام و آن گاه او» (رک: نظامی، ۱۳۷۸: ص ۱۰۶۵). ۵. جام عیسی(ع) پس از زوال معنویت نگهبانان آن ناپدید می‌شود و جستجوی آن یکی از مضامین داستانهای مسیحی - اروپایی است (رک: شمیسا، ۱۳۷۷: ص ۶۱؛ نامور مطلق، ۱۳۸۳: ص ۲۱۰-۲۱۳).

در روایات شفاهی - مردمی شاهنامه هم جام جهان‌نمای کیخسرو در پایان شهریاری او به نوعی ناپدید می‌شود (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۲۷۶، ۲۷۹، ۲۸۱ و ۲۸۳). ۶. از جام مقدس مسیح(ع) در ادبیات اروپایی تفسیرها و تعبیر مختلفی به دست داده شده است (رک: ستّاری، ۱۳۸۶: ص ۶۸-۸۰، ۱۲۶-۱۲۹، ۱۶۱ و ۱۶۲) و چنانکه می‌دانیم جام کیخسرو نیز پس از شاهنامه در ادب عرفانی ایران کاربرد رمزی گسترده‌ای یافته و غالباً به نماد دل به کار رفته است (رک: یاحقی، ۱۳۸۶: ص ۴۷۴).

۱۲. تجرّد

در روایات اسلامی و ادب فارسی، حضرت عیسی(ع)، مجرّد و گریزان از معاشرت زنان توصیف شده است (رک: آریان، ۱۳۷۸: ص ۱۰۹ و ۱۲۱؛ زیبایی‌نژاد، ۱۳۸۲: ص ۶۷). کیخسرو نیز بی‌همسر و فرزند است و تنها چهار کنیزک خورشید روی دارد که در پایان پادشاهی خویش با آنها بدورد می‌کند (رک: فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۶۲ و ۳۶۳/ بیت ۲۹۷۲-۲۹۸۷). در مروج الذهب تصریح شده است که «کیخسرو فرزند نداشت» (مسعودی، ۱۳۷۴: ص ۳۲ و نیز -مجمّل التواریخ، ۱۳۸۳: ص ۲۹).

۱۳. آرام کردن طوفان و آشفته‌گی دریا

به گزارش انجیل (مثلاً: انجیل متی، باب هشتم، آیات ۲۴-۲۷) هنگامی که حضرت عیسی(ع) و یارانش سوار بر کشتی هستند، دریا طوفانی می‌شود و همراهان وی می‌ترسند. مسیح(ع) «برخاست باده‌ها و دریا را منع فرموده، آرام کامل پیدا شد و آن اشخاص تعجب کرده گفتند این چه نوع بشری است که باده‌ها و امواج دریا او را اطاعت می‌کنند»

(کتاب مقدس، ص ۱۷). در شاهنامه نیز کیخسرو پیش از عبور از دریای زره که همواره طوفان خیز و آشفته است به درگاه خداوند نیایش می‌کند و از تأثیر دعای او و بخت و فرش در مدت هفت ماه، کمترین باد و بلایی در آن دریای ژرف - که بخشی از آن فمّ الاسد و غرق گاه کشتیهاست - پیش نمی‌آید (رک: فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۲۹۶-۲۹۸/ ابیات ۱۹۶۹-۱۹۹۰). نمونه‌ای دیگر از آرام گرفتن و بی‌خطر شدن عناصر طبیعت (آب خروشان) در برابر انسان مینوی (کیخسرو) به سلامت گذشتن او از رود پر آب جیحون است که پیشتر اشاره شد.

۱۴. کشتن یکی از نمودهای اهریمن

مهمترین خویشکاری این جهانی کیخسرو، کشتن افراسیاب است که یکی از نمودهای اهریمن و صورت دگرگون شده دیو و اژدهاست (رک: آیدنلو، ۱۳۸۲: ۷-۳۶). در روایات مسیحی و اسلامی نیز دجال (anti-Christ) موجودی اهریمنی و شگفت است که در پایان جهان به دست حضرت عیسی (ع) کشته یا با ظهور او نابود می‌شود (رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۲۹۶ و ۲۶۷؛ مبدی، ۱۳۵۷: ۲/ ص ۱۴۳؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ص ۳۸۷؛ Algar, ۱۹۹۳: pp. ۶۰۳-۶۰۴).

۱۵. وداع با یاران

حضرت عیسی (ع) پیش از گرفتار شدن به خیانت یهودا/ یهوداه با حواریان وداع می‌کند و در کنار اندرز و آشکار کردن بعضی سخنان یادآور می‌شود که «حالا که به نزد آن کسی که مرا فرستاده است می‌روم... اندک مدتی شما مرا نمی‌بینید و باز اندکی دیگر مرا خواهید دید» (کتاب مقدس، ص ۲۳۰). کیخسرو هم پیش از رفتن به کوه محلّ غیبت/ عروج خویش با ایرانیان وداع می‌کند و آنها را اندرز می‌دهد (رک: فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۴۹-۳۵۲ بیت ۲۷۸۶-۲۸۴۵؛ ص ۳۶۱-۳۶۵/ بیت ۲۹۵۹-۳۰۰۷) و نزد چهار کنیز خود اشاره می‌کند که:

نبینید جاوید از این پس مرا کمزین خاک بیدادگر بس مرا
سوی داور پاک خواهم شدن نبینم همی روی باز آمدن
(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۶۲/ بیت ۲۹۷۶ و ۲۹۷۷)

در اینجا «رفتن سوی یزدان» و «از این پس ندیدن یاران او را» دقیقاً مشابه سخنان

حضرت عیسی(ع) است.

۱۶. عروج به آسمان

در باورهای اسلامی و برپایه نصّ روشن قرآن کریم، حضرت عیسی(ع) به خواست و قدرت خداوند زنده به آسمان صعود می‌کند (رک: آل عمران/ ۵۵؛ نسا/ ۱۵۷ و ۱۵۸). موضوع عروج آسمانی مسیح(ع) به گونه و روایتی دیگر در اناجیل و کتاب اعمال حواریان هم آمده است. مطابق این متون، عیسی(ع) سه یا چهار روز بعد از تصلیب نزد یارانش می‌آید و با آنها سخن می‌گوید. سپس از ایشان جدا و به آسمان بلند می‌شود/ عروج می‌کند (رک: کتاب مقدس، ص ۱۱۵، ۱۸۶ و ۱۸۷ و ۲۴۴). کیخسرو هم پس از دست شستن از شاهی به کوهی می‌رود و در آنجا از چشم همراهانش غایب می‌شود. از اشارات سروش (در خواب به کیخسرو) و خود وی چنین برمی‌آید که او نیز مانند مسیح(ع) زنده به آسمان عروج می‌کند و همان گونه که عیسی(ع) به نوشته انجیل «بر دست راست خدا بنشست» (کتاب مقدس، ص ۱۱۵). خسرو هم به گفته سروش:

به همسایگی داور پاک، جای بیایی، بدین تیرگی در میای

(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۳۶/ بیت ۲۵۹۴)

شبهات دیگر این است که عروج کیخسرو و مسیح(ع) از بالای کوه صورت می‌گیرد (رک: فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۶۷/ بیت ۳۰۵۲؛ کتاب مقدس، ص ۲۴۴؛ هاکس، ۱۳۸۳: ص ۷۴۶).

۱۷. گرامیداشت شب عروج

بلعمی نوشته است: «ترسان امروز آن شب را بزرگ دارند که عیسی آن شب از آسمان فرود آمد. باز آن شب بامدادش به آسمان برشد و آن شب را عید دارند و بدان شب بویها کنند و بسیار دود کنند اندر خانه خویش و کلیساها» (بلعمی، ۱۳۸۵: ص ۵۴۸). در باورهای مزدیسنی نیز یکی از دلایل اینکه روز ششم فروردین ماه گرامیتر و برتر از روزهای دیگر شمرده می‌شود، این است که «در ماه فروردین روز خرداد کیخسرو سیاوشان با شکوه به گرودمان شد» (متنهای پهلوی، ۱۳۸۲: ص ۱۱۷ و ۱۱۸). بر این اساس روز عروج کیخسرو هم مبارک و جشن/ عیدگونه است.

۱۸. بی‌مرگی

همان‌گونه که مسیح(ع) پس از عروج، زنده و ساکن آسمانهاست تا روز رستاخیز فرا برسد و بازگردد، کیخسرو نیز بنابر منابع پهلوی جزو جاویدانان است (رک: کریستن سن، ۱۳۶۸: ص ۲۲۰-۲۲۳) و تا روز تن پسین (معاد) زنده خواهد بود. در روایات شفاهی - مردمی هم کیخسرو در غاری که ناپدید شده تا روز قیامت زنده است و مردم معتقدند کسانی نیز توانسته‌اند او را در غارش ببینند (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۲۶۶-۲۷۰، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۶).

۱۹. همانندیهای با ایزد مهر (میترا) و خورشید

یکی از موضوعات مهم و معروف در مطالعات تطبیقی/مقایسه‌ای مربوط به زندگی حضرت عیسی(ع)، همانندیهای گوناگون او را ایزد مهر (میترا) و خورشید است. بعضی از این مشابهات و موارد قابل مقایسه عبارت است از: مهر و مسیح(ع) از مادر باکرده زاده می‌شوند؛ روز زادن هر دو یکی است؛ در تولد هر دو چوپانان حضور دارند؛ مکان زادن هر دو غاری است؛ صفت هر دو «نجات‌بخش» است؛ لقب «تاجور» و «پسر خدا» دارند؛ پیش از عروج بزمی برپا می‌کنند و با یاران هم سفره می‌شوند؛ هر دو به آسمان عروج می‌کنند؛ مسیح(ع) و خورشید در آسمان هم خانه‌اند؛ هنگام تصلیب عیسی(ع) خورشیده تیره می‌شود؛ بازگشت مسیح(ع) برابر است با واقع شدن خورشید در موقعیت اعتدال بهاری و... (رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۴۷۵؛ رضی، ۱۳۸۱: ص ۱۱۰، ۲۷۱، ۲۹۶، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۱۴، ۳۹۷، ۴۰۷، ۵۱۹، ۵۳۷، ۵۳۸ و ۶۶۳؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ص ۱۱۵-۱۲۴، ۱۳۰ و ۱۳۱؛ مقدم، ۱۳۵۷: ص ۷۳ و ۹۹-۱۰۲؛ pp. ۳۵-۳۶، Mangasarian, ۱۹۰۹).

کیخسرو نیز با مهر/میترا مرتبط است و یکی از محققان او را جانشین و نمود این ایزد دانسته است (رک: شمیسا، ۱۳۷۶: ص ۱۰۱ و ۱۰۲). دکتر سرکاراتی هم با آوردن ابیات توصیف کیخسرو در کنار چشمه - زمانی که گیو او را می‌بیند و می‌یابد - نوشته است که این وصف شاهنامه، «آدمی را به یاد مهر می‌اندازد» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۱۰۹).

۲۰. خویشکاری رستاخیزی

مسیح(ع) بنابر قولی از خود وی در انجیل (لوقا، باب بیست و یکم، آیه ۲۷) و بیانیه اعترافی - اعتقادی مسیحیان در روز رستاخیز حضور و نقش خواهد داشت (رک: کتاب

مقدس، ص ۱۷۶ و ۵۲۷؛ آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۲۴؛ راشد محصل، ۱۳۸۱: ص ۱۱۳-۱۴۰). کیخسرو نیز در متون پهلوی به همراه سوشیانس از رستاخیزگران سنت زرتشتی است (رک: روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۶۰؛ کریستن سن، ۱۳۶۸: ص ۱۳۵؛ مزداپور، ۱۳۰: ص ۴۱۸؛ مینوی خرد، ۱۳۸۵: ص ۴۶ و ۴۷). افزون بر کلیت حضور و خویشکاری معادی، کیخسرو و مسیح(ع) هر دو در روز رستاخیز سواره‌اند. کیخسرو ایزد وای/ باد را می‌گیرد و به پیکر شتر درمی‌آورد و بر او سوار می‌شود (رک: کریستن سن، ۱۳۶۸: ص ۱۳۵؛ مزداپور، ۱۳۸۰: ص ۴۱۸) و عیسی(ع) نیز سوار بر اسب سفیدی ظهور می‌کند (رک: کتاب مقدس، ص ۵۲۷). بر پایه روایات و معتقدات اسلامی، حضرت عیسی(ع) پشت سر امام زمان(ع) نماز می‌گزارد و در کشتن دجال به ایشان یاری می‌رساند (رک: ابن خلدون، ۱۳۶۹: ۱/ ص ۶۰۷ و ۶۰۸؛ خواند امیر، ۱۳۸۰: ۱/ ص ۱۴۸؛ راشد محصل، ۱۳۸۱: ص ۲۳۵؛ میدی، ۱۳۵۷: ۲/ ص ۱۴۳؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ص ۳۸۷). کیخسرو هم در باورهای عامیانه و داستانهای شفاهی ایرانی تا قیام حضرت مهدی(عج) زنده است و در آن روز در رکاب ایشان خواهد بود (رک: انجوی، ۱۳۶۹: ۲/ ص ۱۶۰، ۲۵۹، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۹۶ و ۲۹۷). به تصریح مکاشفات یوحنا (باب بیستم، آیات ۴ و ۵) مسیح(ع) با شهیدان آیین خویش در آخرالزمان هزار سال فرمانروایی می‌کنند (رک: کتاب مقدس، ص ۵۲۸). کیخسرو هم در هزاره هوشیدری و پس از دیدار و سخن گفتن با سوشیانس «پنجاه و هفت سال... پادشاه هفت کشور شود» (روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۶۰).

نتیجه‌گیری

به استناد مواردی که از همانندیهای دور و نزدیک و جزئی و کلی میان سیاوش و کیخسرو با حضرت عیسی(ع) ذکر و بررسی شد، می‌توان گفت که اگر مؤلفان منابع معتبر تاریخی می‌خواستند طبق شیوه اختلاط یا همسان‌انگاری اشخاص ایرانی و سامی با دقت کامل - و نه توجه محدود به یک یا چند همانندی - معادلی برای این دو شخصیت حماسی - اساطیری ایران در بین کسان سامی بیابند، آن شخص نمی‌توانست کسی جز حضرت مسیح(ع) باشد.

نکته دیگر اینکه غالب شخصیت‌های مینوی و مقدس، ویژگیها و منش مشترکی دارند و اگر متعلق به حوزه اسطوره و حماسه باشند با زندگانی تاریخی آنها با افسانه و داستان درآمیزد (نظیر امام علی(ع) و حضرت مسیح(ع)) الگوها، انگاره‌ها و ویژگیهای داستانی یا غیرداستانی مشابهی که برخاسته از تصورات همگانی و بعضاً ناخودآگاه نوع

بشر است به آنها نسبت داده می‌شود. این است که سیاوش و کیخسرو حماسه و روایات عامیانه با مسیح(ع) تاریخی - داستانی چندین همانندی توجه برانگیز دارد؛ گویی که انسان در هر زمان، زبان و مکان کسان مطلوب و محترم خویش را در قالب سیما و ویژگی‌های کلی مشابهی می‌خواسته و می‌پسندیده است.

پی‌نوشت

۱. اسطوره‌ای شدن/ کردن اشخاص تاریخی - بویژه شخصیت‌های دینی، مذهبی و مقدس - نزد پیروان و ارادتمندان آنها تقریباً ویژگی یا پسند مشترک بشری است. در باورهای ایرانی مثل اعلای این گرایش/ ویژگی، سیمای حضرت علی(ع) است.
۲. برای دیدن نمونه‌ای از پژوهش‌های معاصران درباره مقایسه و همانندی‌های سیاوش و حضرت یوسف(ع)، رک: قبادی، حسینعلی. آیین آینه (سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایران و ادبیات فارسی)، تهران، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس ۱۳۸۶، ص ۲۱۸-۲۲۵.
۳. در حاشیه همانندیابی میان مادر سیاوش - بر پایه فرضیات موجود درباره کیستی او - و مادر مسیح(ع) این نکته را هم باید خاطر نشان کرد که نوترپ فرای در یک تحلیل استعاری - اساطیری نوشته است: «صحنه بسیار رایج در نقاشی‌های قرون وسطی... یعنی تاجگذاری عذرا به دست پسرش، تصاویر مادر و عروس را به هم پیوند می‌دهد. در عین حال در توضیح مرگ مسیح در علم کلام متأخر گفته‌اند که فرو نشاندن خشم پدر (اب) بر گناه انسان است. اگر کسی بخواهد صورت دوزخی این نکته را بسازد، حاصل آن بسیار شبیه بنیان افسانه اودیپ می‌شود - داستان پادشاهی که پدرش را می‌کشد و مادرش را به زنی می‌گیرد. درست است که اودیپ به عرصه تراژدی تعلق دارد و مسیح به عرصه کمدی الهی اما تراژدی سرنوشت بشر را آن گونه که هست نقش می‌زند و کمدی را معمولاً با دستکاری مرموز و غیرمنتظره در طرح داستان به پایان خوش می‌رسانند. بنابر این ساده‌تر است که اسطوره مسیحی را روایت کمیک (در این متن به معنای اپوکالیپتیکی یا آرمانی) اسطوره اودیپ تلقی کنیم» (فرای، ۱۳۷۹: ص ۱۹۱). این گزارش تقریباً مشابه فرضیه‌ای است که مادر سیاوش را در صورت کهنتر داستان، سودابه می‌داند که با فرزند خویش عشقبازی می‌کند و خواستار کامجویی از اوست چون عشق مادر با فرزند ناپسند بوده بعدها مادر دیگری برای سیاوش ساخته و بر روایت افزوده شده است (رک: خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ص ۳۲-۳۲۷).
۴. برای آگاهی بیشتر درباره مضمون اساطیری - آیینی ایزد کشته شونده/ میرنده و بازآینده که با نام‌ها و روایت‌های گوناگون در اساطیر و معتقدات کهن بسیاری از ملل یافته می‌شود. رک: فریزر، ۱۳۸۶: ص ۳۵۷-۳۷۳، ۳۸۵-۴۰۲، ۴۱۵-۴۲۲ و ۴۴۳-۴۵۹ و درباره رابطه سیاوش با ایزدان گیاهی‌ای که پس از کشته شدن رجعت می‌کنند، همچنین، رک: کرانسوولسکا، ۱۳۸۲: ص ۱۲۸-۱۵۱.
۵. ادونیس از خدایان نامدار رُستنی‌هاست که از میان درخت زاده می‌شود و پس از کشته شدنش به زخم گراز، آفرودیت از خون وی گل شقایق می‌رویاند. رک: گریمال، ۱۳۶۷: ص ۲۳ و ۲۴.

۶. درباره اشاره تورات به ازلیت عیسی(ع)، رک: دایره المعارف کتاب مقدس، ۱۳۸۰: ص ۵۱۴ و ۵۱۶. در یک میدراش (مجموعه گردآوری شده آموزه‌های علمای یهود در کنیسه‌ها) متأخر نیز تصریح شده است که «از آغاز خلق عالم، پادشاه ماسیح [= مسیح] به دنیا آمد. زیرا (لزوم وجود او) حتی پیش از آنکه جهان آفریده شود به ذهن (خداوند) خطور کرده بود» (راشد محصل، ۱۳۸۱: ص ۱۳۷، یادداشت ۵).

۷. درباره باور مسیحیان به تقدّم غایبی عیسی(ع) بر آدم(ع) و مقایسه آن با باور اسلامی «كُنْتُ نَبِيًّا وَ آدَمُ بَيْنَ الْمَاءِ وَ الطِّينِ» درباره حضرت محمد(ص)، رک: زرین کوب، ۱۳۷۵: ص ۴۲۹.

۸. برای شواهد دیگر، رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۲۰۶ و ۲۰۷/ بیت ۶۶ و ۶۷؛ همان: ص ۲۱۹/ بیت ۲۵۴؛ همان: ص ۲۸۷/ بیت ۱۲۹۵ و ۱۲۹۶.

۹. برای مثال اردشیر بابکان در پانزده سالگی، فرهنگ و فرهیختگی کامل را در خود جمع دارد (رک: کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۸۲: ص ۱۳) و خورشید شاه در سمک عیار تا ده سالگی در دانش و ادب چنان می‌شود که «با هر فاضلی گوی در میدان افکندی از همه افزون آمدی» (ارجانی، ۱۳۸۵: ۱/ ص ۹).

۱۰. دکتر معدن‌کن گزارش این باور را به سفرنامه ابن بطوطه ارجاع داده است ولی نگارنده با بررسی تقریباً دقیقی که دوبار در سراسر این کتاب انجام داد، نتوانست اشاره‌ای در این باره بیابد. ۱۱.

که چون کنگ دز در جهان جای نیست نون شارسن زان نشان جای نیست

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۰۹/ بیت ۱۶۰۱)

۱۲. برای خواص درمانی گیاه پر سیاوش، رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ماده «پر سیاوشان» ۱۳.

من آگاهی از فر یزدان دهم هم از راز چرخ بلند آگهم

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۱۰/ بیت ۱۶۱۷)

۱۴. برای دیدن گزارش دیگری از زبونی و تعذیب سیاوش پیش از کشته شدن، رک: فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۳۶۰ و ۳۶۱/ بیت ۲۳۱۷-۲۳۲۱.

۱۵. در حدود جستجوهای نگارنده، ظاهراً نخستین بار شادروان مسکوب به همانندی واکنش طبیعت در کشته شدن/ شهادت سیاوش و مسیح(ع) توجه کرده است؛ رک: مسکوب، ۱۳۷۰: ص ۶۹ متن و حاشیه.

۱۶. در غر اخبار ثعالی هم به وزیدن باد و پراکندن گرد و خاک و تاریکی همه جا پس از کشته شدن سیاوش اشاره شده است؛ رک: ثعالی، ۱۳۷۲: ص ۱۳۹.

۱۷. ابوریحان بیرونی از دیوان الادب ابوالبراهیم اسحاق بن ابراهیم فارابی (در گذشته حدود ۳۷۰ هـ) این قول را آورده است که «انّ العندم هو دمّ الاخوين و یسمی بالفارسیّه خون سیاوشان لاعتقادهم فیه انه ینبت من دم سیاوس بن کیکاوس المسفوح علی الارض» (بیرونی، ۱۳۷۴: ص ۱۱۱).

۱۸. فرمانروای قدس که بردار زدن حضرت عیسی(ع) به اعتقاد مسیحیان در زمان او روی می‌دهد.

۱۹. در اسکندرنامه مثنوی (روایت کالیستنس دروغین) هم از سوگواران ساکن بر سر گور سیاوش یاد شده است که مورد نواخت اسکندر قرار می‌گیرند؛ رک: اسکندرنامه، ۱۳۸۷: ص ۲۳۱.

۲۰. برای دیدن تصویری از حضور چوپانان نزد مسیح (ع)، رک:

French, Joseph Lewis. Christ in Art, Boston, L.C Page and Company, 1900, p.39

۲۱. عبور کیخسرو از رود جیحون با معجزه راه رفتن مسیح (ع) بر روی دریا (رک: کتاب مقدس، ص ۳۳) نیز درخور مقایسه است. جالب اینکه در یکی از گزارشهای نقالی هم سیاوش - زمانی که به خواب گوی می‌آید - بر روی آب دریا راه می‌رود؛ رک: سعیدی و هاشمی، ۱۳۸۱: ص ۶۴۴.

۲۲. برای اشاره‌ای درباره رابطه غسل تعمید با آیینهای باززایی، رک: آشتیانی، ۱۳۶۸: ص ۳۷۲.

۲۳. این بیت از زبان یلان شگفت‌زده همراه کیخسرو است که:

خردمند از این کار خندان شود که زنده کسی پیش یزدان شود

(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۳۶۸/ بیت ۳۰۶۵)

۲۴. اهمیت این بحث به اندازه‌ای است که کتابی مستقل نیز به زبان آلمانی در این باره تألیف شده است. نام و مشخصات کتاب چنین است: Kepef, H. Mithras oder Christas, sigmaring, 1987

۲۵. بیتهای مذکور این است:

یکی جام پر می گرفته به چنگ	به سر بر زده دسته‌ای بوی و رنگ
ز بالای او فـرـه ایـزـدی	پدید آمد و رایت بخردی
تو گفـتی که با طوق بر تخت عاج	نشسته است و بر سر ز بیجاده تاج
همی بوی مهر آمد از روی او	همی زیب تاج آمد از موی او

(فردوسی، ۱۳۶۹: ص ۴۲۳/ بیت ۵۵-۵۹)

۲۶. در کتاب فرهنگ اساطیری - حماسی ایران (بخش سیاوش) عبارتی از التنبیه و الاشراف آورده شده که در آن سیاوش هم از جمله کسانی است که در پایان جهان ظهور خواهند کرد (رک: میرعابدینی و صدیقیان، ۱۳۸۶: ص ۱۲۴) و بر این اساس باید یکی از وجوه همانندی سیاوش و مسیح (ع) را انتظار بازگشت و نقش رستاخیز دانست و شاید بر مقاله حاضر هم این ایراد گرفته شود که چرا این مورد را جزو مشترکات سیاوش و مسیح (ع) نیاورده است. در پاسخ/ توضیح یادآوری می‌شود که نامی که در متن کتاب مسعودی ذکر شده «سیشاوش» است (رک: مسعودی، ۱۳۶۵: ص ۱۰۱) نه «سیاوش» و این به احتمال نزدیک به یقین، تحریفی از واژه «سوشیانس» است که در سنت مزدیسنی نقش آخرالزمانی خواهد داشت. در همان جا نام «بهرام ورجاوند» نیز که باز از نقش ورزان رستاخیزی روایات ایرانی است به صورت محرف «بهرام هماوند» آمده است.

منابع

۱. قرآن کریم؛ ترجمه بهالدین خرمشاهی؛ چ ششم، تهران: دوستان با همکاری جامی و نیلوفر، ۱۳۸۶.
۲. آریان، قمر؛ **چهره مسیح در ادبیات فارسی**؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۷۸.
۳. آشتیانی، سید جلال الدین؛ **تحقیقی در دین مسیح**؛ تهران: نگارش، ۱۳۶۸.
۴. آیدنلو، سجاد؛ «**نشان‌های سرشت اساطیری افراسیاب در شاهنامه**»؛ پژوهشهای ادبی، سال اول، ش دوم، (پاییز و زمستان ۱۳۸۲)، ص ۷-۳۶.
۵. _____؛ «**فرضیه‌ای درباره مادر سیاوش**»؛ نامه فرهنگستان، دوره هفتم، ش سوم (پیاپی ۲۷)، آذر ۱۳۸۴، ص ۲۷-۴۶.
۶. _____؛ «**بن مایه اساطیری رویدن گیاه از انسان و بازتاب آن در شاهنامه و ادب پارسی**»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، س ۳۸، ش سوم (پیاپی ۱۵۰)، پاییز ۱۳۸۴ الف، ص ۱۰۵-۱۳۲.
۷. _____؛ «**سوگواری جانوران و طبیعت (بن‌مایه‌ای داستانی در آیینهای عزاداری)**»؛ زدک‌نامه (یادبود اولین سالگرد درگذشت مهندس مزدک کیانفر)، خواهان جمشید کیانفر و پروین استخری، تهران، خودخواهان، ۱۳۸۷، ص ۱۷۰-۱۷۳.
۸. ابن بطوطه؛ **سفرنامه**؛ ترجمه محمدعلی موحد؛ چ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۹.
۹. ابن بلخی؛ **فارس‌نامه**؛ به سعی گای لیسترنج -رینولد آلن نیکلسون؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳.
۱۰. ابن خلدون، عبدالرحمان؛ **مقدمه ابن خلدون**؛ ترجمه محمد پروین گنابادی؛ چ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.
۱۱. ارجانی، فرامرز بن عبدالله کاتب؛ **سمک عیار**؛ تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری؛ چ هشتم، تهران: آگاه، ۱۳۸۵.
۱۲. **اسکندرنامه**؛ روایت فارسی از کالستنس دروغین؛ جمع‌آورنده و تحریرکننده نخستین: عبدالکافی بین ابی البرکات، به کوشش ایرج افشار؛ تهران: ۱۳۸۷.
۱۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ **داستان داستانها**؛ چ پنجم، تهران: آثار، ۱۳۷۴.
۱۴. الیاده، میرچا؛ **چشم‌اندازهای اسطوره**، ترجمه دکتر جلال ستاری، تهران: توس، ۱۳۶۲.
۱۵. _____؛ **رساله در تاریخ ادیان**؛ ترجمه دکتر جلال ستاری؛ چ دوم، تهران: سروش، ۱۳۷۶.
۱۶. _____؛ **اسطوره بازگشت جاودانه**؛ ترجمه دکتر بهمن سرکاراتی؛ چ دوم، تهران: قطره، ۱۳۸۷.
۱۷. انجوی، سید ابوالقاسم؛ **فردوسی‌نامه**؛ چ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۹.



۱۸. ایرانشاه بن ابی الخیر؛ **بهمن نامه**؛ ویراسته دکتر رحیم عفیفی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
۱۹. ایونس، ورونیکا؛ **اساطیر مصر**؛ ترجمه باجلان فرخی؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۵.
۲۰. بلعمی، ابوعلی محمد؛ **تاریخ بلعمی**؛ تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمدپروین گنابادی، چ سوم، تهران: زوار، ۱۳۸۵.
۲۱. بولتمان، رودلف؛ **مسیح و اساطیر**؛ ترجمه مسعود علیا، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲۲. بهار، مهرداد؛ «**درباره اساطیر ایران**»، جستاری چند در فرهنگ ایران، چ دوم، تهران: فکر روز، ۱۳۷۴، ص ۱۱-۶۷.
۲۳. _____؛ «**سخنی چند درباره شاهنامه**»؛ جستاری چند در فرهنگ ایران، همان، ۱۳۷۴ الف، ص ۷۵-۱۲۷.
۲۴. _____؛ **پژوهشی در اساطیر ایران**؛ تهران: آگه، ۱۳۷۵.
۲۵. _____؛ «**اسطوره‌ها، رازها و رمزها و شگفتی‌های کبیر**»؛ از اسطوره تا تاریخ، چ چهارم، تهران: چشمه، ۱۳۸۴، ص ۲۵۹-۳۳۸.
۲۶. بیرونی، ابوریحان؛ **الجماهر فی الجواهر**؛ تحقیق یوسف الهادی، تهران: علمی و فرهنگی و میراث مکتوب، ۱۳۷۴.
۲۷. ثعالبی، حسین بن محمد؛ **شاهنامه کهن (پارسی تاریخ غررالسیر)**؛ پارسی گردان: سید محمد روحانی، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲.
۲۸. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد؛ **دیوان**، تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، به اهتمام ع. جربزه‌دار، چ هفتم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۷.
۲۹. حصوری، علی؛ **سیاوشان**؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۸.
۳۰. حمیدیان، سعید؛ **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
۳۱. خاقانی، افضل‌الدین بدیل؛ **دیوان**؛ تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی؛ چ ششم، تهران: زوار، ۱۳۷۸.
۳۲. خالقی مطلق، جلال؛ «**شاهنامه و موضوع نخستین انسان**»؛ گل رنجهای کهن، به کوشش علی دهباشی؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲، ص ۹۹-۱۰۴.
۳۳. _____؛ **یادداشتهای شاهنامه**؛ نیویورک: بنیاد میراث ایران، بخش یکم، ۱۳۸۰.
۳۴. _____؛ «**نظری درباره هویت مادر سیاوش**»؛ سخنهای دیرینه، به کوشش علی دهباشی؛ تهران: افکار، ۱۳۸۱، ص ۳۲۳-۳۲۷.
۳۵. خرمشاهی، بهالدین؛ «**شرح یک بیت حافظ**»؛ کلک، شماره ۵۴، شهریور ۱۳۷۳، ص ۹۸-۱۰۱.
۳۶. خواند امیر؛ **تاریخ حبیب السیر**؛ زیر نظر دکتر دبیر سیاقی؛ چ چهارم، تهران: خیام، ۱۳۸۰.

۳۷. دایره‌المعارف کتاب مقدس؛ ویراستار و مسوول گروه ترجمه بهرام محمدیان؛ تهران: روز نو، ۱۳۸۰.
۳۸. دوستخواه، جلیل؛ «مادر سیاوش(۴)، جستار در ریشه‌یابی یک اسطوره»؛ حماسه ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها، تهران: آگه، ۱۳۸۰، صص ۱۸۱-۲۲۳.
۳۹. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه؛ چ دوم از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۴۰. دینوری، ابوحنیفه؛ اخبار الطوال؛ ترجمه محمود مهدوی‌دامغانی؛ چ ششم، تهران: نی، ۱۳۸۴.
۴۱. راشد محصل، محمدتقی؛ نجات‌بخشی در ادیان؛ چ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.
۴۲. رضی، هاشم؛ آیین مهر (تاریخ آیین رازآمیز میتراپی در شرق و غرب از آغاز تا امروز)؛ تهران: بهجت، ۱۳۸۱.
۴۳. _____؛ گاه شماری و جشن‌های ایران باستان؛ چ سوم، تهران: بهجت، ۱۳۸۴.
۴۴. روایات داراب هرمزد یار؛ به اهتمام موبد مانک رستم اونوالا؛ بمبئی: مطبعه گلزار حسینی، ۱۳۱۸ هـ.ق.
۴۵. روایت پهلوی؛ ترجمه دکتر مهشید میرفخرایی؛ تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۷.
۴۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ در قلمرو وجدان؛ چ دوم، تهران: سروش، ۱۳۷۵.
۴۷. زیبایی‌نژاد، محمدرضا؛ مسیحیت شناسی مقایسه‌ای؛ تهران: سروش، ۱۳۸۲.
۴۸. ستّاری، جلال؛ جانهای آشنا؛ تهران: توس، ۱۳۶۸.
۴۹. _____؛ پیوندهای ایرانی و اسلامی اسطوره پارسیفال؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۶.
۵۰. سرّامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستانهای شاهنامه)؛ چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۵۱. رکاراتیف بهمن؛ «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران»؛ سایه‌های شکار شده؛ تهران: قطره، ۱۳۷۸، صص ۷۱-۱۱۲.
۵۲. _____؛ «مروارید پیش خوک افشاندن (یک مثل ایرانی در کتاب عهد جدید)»؛ سایه‌های شکار شده، همان، ۱۳۷۸ الف، صص ۵۱-۷۰.
۵۳. _____؛ «پری (تحقیقی در حاشیه اسطوره شناسی تطبیقی)»؛ سایه‌های شکار شده، همان، ۱۳۷۸ ب، صص ۱-۲۵.
۵۴. سعیدی، مصطفی‌احمد هاشمی؛ طومار شاهنامه فردوسی؛ تهران: خوش‌نگار، ۱۳۸۱.
۵۵. شمیسا، سیروس؛ طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار (همراه با مباحثی در آیین مهر)؛ تهران: میترا، ۱۳۷۶.

۵۶. _____؛ «اسطوره جست و جوی جام»؛ مجموعه مقالات نخستین یادروز حافظ، به کوشش کورش کمالی سروستانی، شیراز: بنیاد فارس شناسی، ۱۳۷۷، ص ۶۱-۶۸.
۵۷. شوالیه، ژان و گربران، آلن؛ فرهنگ نمادها؛ ترجمه سودابه فضایی؛ چ دوم، ج ۲، تهران: جیحون، ۱۳۸۴.
۵۸. صدیقیان، مهین دخت؛ فرهنگ اساطیری - حماسی ایران؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ج ۱، ۱۳۷۵.
۵۹. طبری، ابوجعفر محمد؛ تاریخ الرسل و الملوك؛ مترجم صادق نشأت، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.
۶۰. طوسی، محمد بن محمود؛ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات؛ به اهتمام منوچهر ستوده، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.
۶۱. عرب، غلامحسین؛ کلیسای ایرانی؛ اصفهان: رسائه کاج، ۱۳۷۷.
۶۲. فرای، نورتروپ؛ رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات؛ ترجمه صالح حسینی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۶۳. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق؛ کالیفرنیا و نیویورک، بنیاد میراث ایران با همکاری بیلبوتکا پرسیکا، دفتر دوم، ۱۳۶۹.
۶۴. _____؛ شاهنامه، تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق؛ کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران، دفتر سوم، ۱۳۷۱.
۶۵. _____؛ شاهنامه، تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق؛ کالیفرنیا و نیویورک، بنیاد میراث ایران، دفتر چهارم، ۱۳۷۳.
۶۶. فرنیغ دادگی؛ پندهش، گزارنده دکتر مهرداد بهار؛ تهران: توس، ۱۳۶۹.
۶۷. فریزر، جیمز جرج؛ شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)؛ ترجمه کاظم فیروزمند؛ چ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۶.
۶۸. کارنامه اردشیر بابکان؛ ترجمه دکتر بهرام فره‌وشی؛ چ سوم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.
۶۹. کاشغری، شیخ محمود بن حسین؛ دیوان لغات الترك؛ مترجم دکتر حسین محمدزاده صدیق؛ تبریز: اختر، ۱۳۸۴.
۷۰. کتاب مقدس (عهد عتیق و عهد جدید)؛ ترجمه فاضل خان همدانی؛ ویلیام گرن و هنری مرتن، چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۳.
۷۱. کرانسولسکا، انا؛ چند چهره کلیدی در اساطیر گاه شماری ایران؛ ترجمه ژاله متحیدین، تهران: ورجاوند، ۱۳۸۲.
۷۲. کریستن سن، آرتور؛ کیانیان؛ ترجمه دکتر ذبیح‌الله صفا، چ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

۷۳. _____؛ نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان؛ ترجمه دکتر ژاله آموزگار و دکتر احمد تفضلی؛ چ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۷۷.
۷۳. کمبل، جوزف؛ قدرت اسطوره؛ ترجمه عباس مخبر، چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۷۴. کویاجی، جهانگیر کوروجی؛ بنیادهای اسطوره و حماسه ایران؛ ترجمه دکتر جلیل دوستخواه؛ تهران: آگه، ۱۳۸۰.
۷۵. گردیزی، ابوسعید عبدالحی؛ زین الاخبار؛ به اهتمام دکتر رحیم رضازاده ملک؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۴.
۷۶. گریمال، پیر؛ فرهنگ اساطیر یونان و روم؛ ترجمه دکتر احمد بهمنش؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۷۷. لین، تونی؛ تاریخ تفکر مسیحی؛ ترجمه روبرت آسریان؛ تهران: فرزانه روز، ۱۳۸۰.
۷۸. متن‌های پهلوی؛ گردآوری جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب - آسانا، گزارش سعید عریان، تهران: سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۲.
۷۹. مجمل التواریخ و القصص؛ تصحیح ملک الشعرای بهار؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۳.
۸۰. مزادپور، کنایون؛ «شبرنگ بهزاد و اشتر راهدان»؛ ارج‌نامه شهریار، به خواستاری و اشراف پرویزرجبی، به کوشش محسن باقرزاده، تهران: توس، ۱۳۸۰، ص ۴۰۸-۴۲۰.
۸۱. _____؛ «اسطوره نوآیین کیخسرو»؛ داغ گل سرخ و چهارده گفتار دیگر، تهران: اساطیر و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها، ۱۳۸۳، ص ۱۳۶-۱۵۵.
۸۲. مستوفی، حمدالله؛ تاریخ گزیده؛ به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، چ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۸۳. _____؛ مروج الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده؛ چ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
۸۴. مسکوب، شاهرخ؛ سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز)؛ چ ششم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۰.
۸۵. معدن‌کن، معصومه؛ بزم دیرینه عروس؛ چ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۸.
۸۶. مقدسی، مطهر بن طاهر؛ آفرینش و تاریخ؛ ترجمه و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ تهران: آگه، ۱۳۷۴.
۸۷. مقدم، محمد؛ جستار درباره ناهید و مهر؛ تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها، دفتر نخست، ۱۳۵۷.
۸۸. ملک‌زاده، مهرداد؛ «سرزمین پریان در خاک مادستان»؛ نامه فرهنگستان، دوره پنجم، شماره چهارم (پیاپی ۲۰)، آذر ۱۳۸۱، ص ۱۴۷-۱۹۱.
۸۹. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین؛ کشف الاسرار و عدة الابرار؛ به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۹۰. میرعابدینی، سید ابوطالب و صدیقیان، مهین دخت؛ **فرهنگ اساطیری - حماسی ایران**؛ ج ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۶.
۹۱. **مینوی خرد**؛ ترجمه دکتر احمد تفضلی؛ چ چهارم، تهران: توس، ۱۳۸۵.
۹۲. ناصر خسرو؛ **سفرنامه**؛ به کوشش دکتر نادر وزین‌پور، چ نهم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۲.
۹۳. نامور مطلق، بهمن؛ **«جامهای اسطوره‌ای در ایران و اروپا (جام‌جم و گرال)»**؛ اسطوره و ادبیات، تهران: سمت، ۱۳۸۳، ص ۲۰۰-۲۱۸.
۹۴. نرشخی، ابوبکر محمد؛ **تاریخ بخارا**؛ ترجمه ابونصر احمد بن محمود نصر القبادی، تلخیص محمد بن زفر بن عمر، به اهتمام مدرس رضوی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱.
۹۵. نظامی، جمال‌الدین الیاس؛ **کلیات خمسه** (براسا نسخه وحید دستگردی)؛ چ سوم، تهران: علم، ۱۳۷۸.
۹۶. نفیسی، سعید؛ **مسیحیت در ایران تا صدر اسلام**؛ به اهتمام عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر، ۱۳۸۳.
۹۷. نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم؛ **قصص الانبیا**؛ تصحیح حبیب یغمایی، چ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰.
۹۸. ویور، مری جو؛ **درآمدی به مسیحیت**؛ ترجمه حسن قنبری، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب، ۱۳۸۱.
۹۹. هال، جیمز؛ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**؛ ترجمه رقیه بهزادی؛ چ دوم، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.
۱۰۰. هدایت، صادق؛ **فرهنگ عامیانه مردم ایران**؛ به کوشش جهانگیر هدایت؛ چ ششم، تهران: چشمه، ۱۳۸۵.
۱۰۱. هندرسن، ژوزف؛ **انسان و اسطوره‌هایش**؛ ترجمه حسن اکبریان طبری؛ تهران: دلیر، ۱۳۸۳.
۱۰۲. هوک، ساموئل هنری؛ **اساطیر خاورمیانه**؛ مترجمان علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزدپور؛ چ دوم، تهران: روشنگران، ۱۳۷۲.
۱۰۳. یاحقی، محمدجعفر؛ **«جام جهان‌نما»**؛ دانشنامه زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۲، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۶، ص ۴۷۲-۴۷۴.
۱۰۴. یارشاطر، احسان؛ **«تعزیه و آیینهای سوگواری در ایران قبل از اسلام»**؛ تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، گردآورنده پیتز چلکوسکی، ترجمه داوود حاتمی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، ص ۱۲۷-۱۳۷.
۱۰۵. یونگ، کارل گوستاو؛ **انسان و سمبولهایش**؛ ترجمه ابوطالب صارمی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.

تحلیل روایت‌شناسانه داستان گنبد پیروژه هفت پیکر

سمیرا بامشکی*

بهاره پژوهش‌پژوهان**

چکیده

با بررسی الگوهای تحلیل پیرنگ در نظریه‌های روایت‌شناسی به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «الگوی کنشهای» طرح داستان گنبد پیروژه چیست و این الگو بیانگر و نشان‌دهنده چیست. با این پژوهش ساختاری به شناخت ذهن بشر آنگاه که در حالت خلق روایت عرفانی است دست می‌یابیم. برای تحلیل این روایت از روش تودورف و گریماس استفاده شده است. اساس روش تودورف به شناسایی الگوی کنشهای داستانی و عنصر ثبت بنمایه اصلی اختصاص دارد. با شناسایی این دو مورد تأیید می‌شود که روند شکل‌گیری و پیشرفت کنشهای داستانی در داستان ماهان با داستان هبوط تطابق دارد و بنمایه اصلی این داستان یکسان است. برای اثبات این یکسانی از روش گریماس استفاده می‌شود که بر پایه جفت‌های متقابل داستانی و الگوی کنشگرها (شخصیتها) استوار است که از این طریق تناظر و برابری شخصیت‌های دو داستان نشان داده می‌شود. با توجه به شواهد نتیجه این می‌شود که داستان ماهان در طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی قرار می‌گیرد و سرچشمه و ریشه آن داستان هبوط است.

کلید واژه‌ها: داستان گنبد پیروژه، روایت‌شناسی ساختاری، داستان هبوط، نظامی گنجوی، هفت پیکر، الگوی کنش.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۴/۲۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۱۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی

مقدمه

نظامی یکی از داستان‌پردازان برجسته در ادب فارسی است. هفت پیکر از جمله آثار مهم در ادبیات داستانی است که در اینجا روایت یکی از داستانهای جذاب آن یعنی داستان گنبد پیروزه مورد بررسی قرار می‌گیرد. شیوه روایتگری نظامی در این داستان، بسیار نظام‌مند و الگومدار است. فرضیه این پژوهش این است که این الگو می‌تواند بر الگوی طرح داستان هبوط منطبق باشد. روش اصلی برای به دست آوردن الگوی داستان ماهان، روش ساختاری تودورف است و در ادامه برای تکمیل مباحث و آزمون این مطلب که آیا با استفاده از روشهای دیگر نتیجه واحدی به دست می‌آید یا خیر از مدل گریماس برای هر دو داستان استفاده شده است.

کار اصلی پژوهشگرانی که به تحلیل ساختار روایت می‌پردازند، جستجوی پیرنگ واحد برای داستانهای گوناگون است؛ به دیگر سخن، واحدهای روایی قصه‌های عرفانی در ظاهر با هم تفاوت دارد اما معنای آنها از نظر نقشی که در پیشبرد حرکت قصه به عهده دارند به هم شبیه است؛ همانند تکواهای دستوری که می‌توانند در جملات متفاوت، نقشهای مختلفی به خود بگیرند. با استفاده از اصل جانشینی در قصه‌های عرفانی، تعداد نامحدودی طرح جدید پدید می‌آید اما همه آنها از الگوی اصلی ژرف ساخت قصه متأثر هستند.

خلاصه داستان

داستان گنبد پیروزه رنگ، داستان شخصیتی به نام ماهان است. او در باغی با دوستان خود مشغول نشاط و میگساری است که شب هنگام، شریکش او را برای تقسیم سود کلان تجارت به سمت خانه می‌برد اما پس از پیمودن راهی طولانی در سحرگاهان ماهان متوجه می‌شود که شریک خود گم کرده است. به همین دلیل برای یافتن راه خانه‌اش در بیابانی رهسپار می‌شود و گرمای آفتاب، گرسنگی، تنهایی، ترس و سرگردانی را تحمل می‌کند. در شب دوم با مرد و زنی دیدار می‌کند که ادعای راهنمایی او را تا منزل دارند. ماهان آنها را دنبال می‌کند اما آنها نیز در صبح ناپدید می‌شوند. در شب سوم او با مردی اسب سوار دیدار می‌کند؛ سوار بر اسب او می‌شود و پس از پیمودن راهی طولانی با دیوان رقصنده برخورد می‌کند و ناگهان اسبش به اژدها تبدیل می‌شود تا اینکه شب هنگام از روزن چاهی که در آن پناه گرفته است به باغی خرم و

زیبا راه پیدا می‌کند و از میوه‌های آن می‌خورد. صاحب آن باغ در ابتدا می‌پندارد که او دزد است اما پس از شنیدن سرگذشت سرگردانیهای ماهان بر او رحم می‌آورد و او را بالای درختی، کنار کوزه‌ای آب و سفره‌ای نان جای می‌دهد و به او هشدار می‌دهد که تا بازگشتش از درخت به زیر نیاید. پس از رفتن صاحب باغ، ماهان از دور هفده پری روی شمع به دست را می‌بیند که به سمت درخت می‌آیند و پس از رسیدن به مکان ماهان در باغ شروع به رقص و نشاط می‌کنند. سرور این پریچه‌رگان نیز خواهان همدمی با ماهان می‌گردد. ماهان فریب خورده از درخت پایین می‌آید. هنگامی که در اثر مستی قصد در آغوش گرفتن پریچه‌ره را دارد، پری زیبارو تبدیل به عف‌ریتی هولناک می‌گردد. در این قسمت، که نقطه اوج داستان است، ماهان از ترس بیهوش می‌شود. وقتی به هوش می‌آید، می‌بیند که باغ زیبای دوشین به بیابانی پر از خار و خس و مردار تبدیل شده است. ماهان متحول می‌شود و توبه می‌کند. پس از ساعتی راز و نیاز خضر را می‌بیند. خضر دست او را می‌گیرد و به خانه خویش می‌رساند. در خانه، ماهان دوستان سابق خود را در حال سوگواری می‌بیند. سرگذشت خویش را به آنان می‌گوید و در موافقت دوستانش از آن پس رنگ ازرق به تن می‌کند.

تعریف قصه و ویژگیهای آن

داستان ماهان، قصه است. قصه روایتی خیالی، دارای رویدادهای خارق‌العاده، نیروهای ماوراء طبیعی و شکلی ابتدایی و فاقد پیچیدگی است. شخصیت‌های قصه نماینده و نمونه مردم و بازگوکننده دیدگاه انسان درباره جهان هستند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۱۳). فرق قصه با داستان این است که قصه، حکایت و رمانس شکل ابتدایی داستان کوتاه و رمان است. این دو گروه از نظر ساختارهای روایتی و نوع نگاه به واقعیت با یکدیگر تفاوت دارد. در قصه و رمانس، سیرت در شخصیت آدمها معمولاً بیش از حوادث و سیر ماجرا اهمیت دارد. تفکر حاکم بر داستان یا رمان در مقایسه با تفکر قصه و حکایت پیچیده‌تر است و بنابراین از ویژگیهای شخصیت‌های قصه تقابل دوگانه میان خیر و شر است در حالی که شخصیت‌پردازی در رمان بر این مطلق‌گرایی استوار نیست (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۱۳۲).

داستان گنبد پیروزه، جزو قصه‌های عامیانه با کارکردی تمثیلی و آموزشی است. قصه‌های عامیانه درباره سرگذشت افرادی است که برحسب تصادف با وقایعی

عبرت‌انگیز، حکمت‌آموز و شگفت‌آور رو به رو می‌شوند. ویژگیهای نوعی قصه‌های عامیانه که در داستان ماهان نیز به چشم می‌خورد، عبارت است از:

۱. مربوط بودن آن به گذشته‌های دور:

بود مردی به مصر ماهان نام
منظری خوبتر ز ماه تمام
(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۵)

۲. پایان خوش: نجات یافتن ماهان

۳. ساختار دوقطبی: ساختار بنیادین فرهنگ براساس نظام دو قطبی است. قصه‌های عامیانه نیز به عنوان زیر مجموعه‌ای از آن دارای همین نظام است؛ به این معنا که بیشتر عناصر قصه به صورت متقابل و دوگانه ظاهر می‌شود. این ساختار دوقطبی در مورد توصیف زمان و مکان در داستان ماهان رعایت می‌شود چنانکه در صحنه‌پردازی این داستان، تقابل مکانهای باغ/بیابان، خانه/چاه و تقابل زمان روز/شب به چشم می‌خورد.

۴. قصه‌ها بر حول محور کنشهای قهرمانان می‌چرخد و اهمیت چهره‌های دیگر ثانوی است.

۵. خیر و شر در همه جا حضور دارد و تفاوت میان آن دو در کمال وضوح ترسیم می‌شود (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۹۶-۹۸). همان طور که گفته شد، حوادث رکن اساسی قصه‌هاست و پیرنگ آنها بر محور رویدادهای عجیب می‌گردد. همین امر سبب سست شدن روابط علی و معلولی در پیرنگ می‌شوند. در قصه‌ها بویژه قصه‌های عامیانه، فانتزی (خیال) نقش عمده‌ای بر عهده دارد که جدایی آگاهانه از دنیای واقعی را به نمایش می‌گذارد. این عنصر در داستان ماهان بسیار زیاد به کار گرفته شده است. فانتزی در تبدیل قصه به «داستان شگفت‌آور»^۱ نقش مهمی دارد. منطق داستانی این گونه قصه‌ها عوامل فوق طبیعی، جادویی یا حوادث نامحتمل را پذیرفتنی جلوه می‌دهد. در داستان گنبد پیروزه، دیدار با غولهایی ماند غیلا و هیلا (مرد و زن)، تبدیل اسب به اژدها، برخورد با دیوان رقصنده، نشستن ماهان روی درخت، دیدار با پریرویان و تبدیل آنها عفریت، همگی تنها در دنیای وهم پذیرفتنی می‌آید.

گذر ماهان از این مراحل، مرحله‌گذار از دنیای مادی به معنوی را بازنمایی می‌کند. این مرحله‌گذار در شاخه‌ای از مردم شناسی با واژه «لیمینال»^۲ توضیح داده می‌شود.

«لیمینال حد فاصل بین دو مرحله از زندگی اشخاص را توصیف می‌کند. شخص در این مرحله خود را برای ورود به مجموعه قوانین و مقررات اجتماعی جدید آماده می‌کند. نمونه برجسته این مرحله در دوران بلوغ اتفاق می‌افتد. از جمله مشخصات دوران لیمینال استفاده از جادو و نیرنگ است که در بسیاری از مراسم مربوط به بلوغ (مراسم تشریف) در میان قبایل بدوی مرسوم است» (قانون‌پرور، ۱۳۷۰: ۵۴۸-۵۴۰)؛ هم‌چنانکه ماهان به واسطه گذر از مراحل فوق طبیعی و جادویی در پایان به بلوغ معنوی می‌رسد. این مراحل تجربه جادو و نیرنگ در واقع برای آماده‌سازی ماهان برای ورود به دنیای عرفانی توبه و خودآگاهی رخ می‌دهد.

از نظر تودورف تفاوت داستانهای شگفت‌آور و داستانهای وهمناک این است که داستانهای وهمناک برای رویدادهای خود توجیه روانشناختی ارائه می‌دهد ولی در داستانهای شگفت‌آور، حوادث غیرطبیعی به عنوان سحر و جادو قلمداد می‌شود و توجیهی برای آنان داده نمی‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۹۸). از این دیدگاه، داستان ماهان در قسمتهایی به داستان وهمناک نزدیک می‌شود. در قسمتی از داستان از زبان پیرمرد باغبان تعبیر و توضیحی روانشناختی برای اتفاقاتی شوم در بیابان به ماهان داده می‌شود که توجیه‌گر حوادث غریب داستان است:

آدمی کوفرییناک بود	هم زدیوان آن مغاک بود
ساده دل شد در اصل گوهر تو	کاین خیال اوفتاد در سرتو
این چنین بازیگریه و کلان	نمایند جز به ساده دلان
ترس تو بر تو ترکتازی کرد	با خیالت خیال بازی کرد
آن همه بر تو داشتلم کردن	بود تشویش راه گم کردن
گر دلت بود آن زمان بر جای	نشدی خاطرت خیال نمای

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۵۲)

در داستان ماهان، که به داستانهای خیالی و وهمی بسیار نزدیک است، صحنه‌پردازانها به حقیقت ماندی و گسترش پیرنگ داستان کمک می‌کنند. همچنین صحنه، حالت روحی و ذهنی قهرمان را باز می‌تاباند. ماهان در آخرین رویارویی با اوهام خویش در باغی بسیار زیبا قرار گرفته است و در آنجا با پیرویی هماغوش می‌شود، اما ناگهان پری به عفرویتی تبدیل می‌شود که او را تا سپیده دم شکنجه می‌کند. صبحگاهان دیو می‌رمد و ماهان به هوش می‌آید؛ چون چشم می‌گشاید در اطراف خود

بیابانی هولناک می‌بیند. این تغییر صحنه از باغ به بیابان به طور غیرمستقیم، نشاندهنده تغییر حالت روحی او از خوشی به ناخوشی است که نظامی با مهارت و ظرافت خاصی آن را در روایتگری خود گنجانده است:

ماند ماهان فتاده بر در کاخ	تا بدانکه که روز گشت فراخ
چون زریحان نور تابنده	شد دگر باره هوش یابنده
دیده بگشاید و دید جایی زشت	دوزخی تافته به جای بهشت
...زان بنا کاصل او خیالی بود	طرفش آمد که طرفه حالی بود
باغ را دید جمله خارستان	صفه را صغری از بخارستان
سرو و شمشادها همه خس و خار	میوه‌ها مور و میوه‌داران مار

(همان: ۲۶۳)

مهمترین وظیفه صحنه‌پردازی آفریدن محیطی است که اگر رفتار شخصیتها را تعیین نکند و موجب رخداد وقایع نشود، دست کم در نتیجه‌ای که آنها به بار می‌آورند دخیل باشد. این امر در داستان ماهان به چشم می‌خورد. پس بین شخصیت، کنش و زمینه‌ای که در آن واقع می‌شود، رابطه‌ای وجود دارد و توصیف فضای پیرامون شخصیت می‌تواند تا حدود زیادی به ساختن شخصیت کمک کند.

این نکته درباره صحنه‌پردازی قصه‌های عامیانه قابل ذکر است که این نوع قصه پر از داستانهایی درباره ارتباط آسمان یا خورشید با زمین است. نردبام، برج، قله، کوه، جزیره، فانوس دریایی و یا پله نماد نقطه تجلی^۳ است. این مکانهای بلند به طور نمادین دنیای متعالی و بهشتی را بازنمایی می‌کند. داستانهایی که شامل این عناصر است با داستان هیوط و زنده مانده مناسبت و شباهت دارد (فراری، ۱۳۷۷: ۲۴۵). این بازنمایی سمبولیک بسیار چشمگیر در داستان ماهان عبارت است از:

۱- بارگاهی با ارتفاع بسیار بلند:

بارگاهی بدو نمود بلند	گسترش های بارگاه پرند
صفه‌ای تا فلک سر آورده	گیلویی طاق او بر آورده
...درگهی بسته بر جناح درش	کاسمان بوسه داد بر کمرش

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۵۴)

۲- درختی بلند که تختی بر فراز آن قرار گرفته است:

پیش آن صفه کیانی کاخ	رسته صندل بنی بلند و فراخ
شاخ در شاخ زیور افکنده	زیورش در زمین سرافکنده

کرده بر روی نشستگاهی چست
فرش‌هایی کشیده بر سر تخت
تخت بسته به تخته‌های درست
نرم و خوش‌بو چو برگ‌های درخت
(همان: ۲۵۴ و ۲۵۵)

۳- نردبامی بلند:

پیر چون داد یک به یک پندش
نردبان پایه‌ای دوالین بود
گفت برشو دوال سایی کن
...رفت ماهان بر آن درخت بلند
بر سریر بلند پایه نشست
زیر پایش همه بلندان پست
(همان: ۲۵۶ و ۲۵۵)

این داستان، دارای نقش تمثیلی نیز هست که کاربردهای آموزشی و اخلاقی و استدلالی دارد؛ به این معنا که امکان عرضه مسائل و قوانین وجود شناسانه و معرفت شناسانه را در جهان روزمره فراهم می‌کند. زیرا اساساً در مجموع ادبیات گذشته، کمتر قصه‌ای یافت می‌شود که از جنبه‌های آموزشی خالی باشد. بنابراین ویژگی آموختن در تمامی داستانها حتی داستانهای غنایی، که به ظاهر صرفاً جنبه سرگرمی دارد، دیده می‌شود. داستانهای تمثیلی داستانهایی است که در آنها یک شخصیت، مکان، زمان و اندیشه بیانگر چیزی دیگر است و معنایی مستقل از حوادث جهان داستان را بازگو می‌کند. این داستانها به عبارتی به عنوان دالی هستند که به مدلول بیرونی دیگری دلالت می‌کنند و رسیدن خوانندگان به آن معنای دوم هدف نهایی داستان‌پرداز است؛ زیرا هدف راوی از نقل این داستانها گونه‌ای دلالت ثانوی به اندیشه‌ای فلسفی، عرفانی و اخلاقی است (برسler، ۲۰۰۷: ۳۳۲). تمثیل، میان عناصر محسوس در متن و مفاهیم نامحسوس و انتزاعی رابطه یک به یک ایجاد می‌کند در حالی که نماد رابطه یک به چند می‌سازد.

آورنده تمثیل از حال و وضعی که حقیقت آن معلوم نیست، تصویری شبیه بین اقوال و امثال رایج می‌یابد یا از خود ابداع می‌کند تا آنچه را مجهول است از تصویری که حقیقت و پایان آن معلوم است برای مخاطب قابل تصور نماید و اینکه آن را الفاظی چون مثل و مثال تعبیر می‌کنند و از همین جاست (زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۱۶۵).

دلیل علاقه مردم به این نوع روایتها محسوس‌سازی معانی مجرد و عقلی است؛ چنانکه تمثیلهایی مانند باغ، چشم‌اندازهای زیبا، بیابانهای هولناک، چاه و دیوهای وحشتناک در داستان ماهان فراوان به چشم می‌خورد و تعبیر آنها در ادامه خواهد آمد.

تحلیل الگوی کنشهای طرح

شکل داستان

پیش از تودورف، فرمالیستهای روسی دو شکل اساسی را در ترکیب داستانها از یکدیگر جدا دانسته بودند:

۱. شکل باز: در این شکل، رویدادهای داستان بدون رابطه‌ای مشخص در پی یکدیگر می‌آید. نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی آن غلبه دارد و گره‌گشایی قطعی در پایان داستان نیست. نمونه این داستانها در نوع رمانس دیده می‌شود که رویدادهای ماجراجویانه بدون در نظر داشتن درونمایه‌ای خاص به دنبال هم می‌آید.
۲. شکل بسته: در این شکل، درونمایه‌ای اصلی و مرکزی از آغاز داستان مطرح می‌شود و نقشی عمده در گسترش پیرنگ داستان دارد. رویدادهای داستان براساس رابطه علت و معلولی است و در نوع داستانهای اسرارآمیز است که نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن غلبه دارد و گره‌گشایی محتوم است (اسکولز، ۱۳۷۷: ۷۹ و ۸۰). این نوع پیرنگ در داستان ماهان به چشم می‌خورد که به داستانهای وهمی و سورئالیستی نیز شباهتی پیدا می‌کند. وجود رویدادهای سه‌گانی با ترتیب مشخص و رازآمیزی ابتدای داستان و گره‌گشایی محتوم آن به این مسئله مربوط می‌شود.

گزاره‌های روایت

رویکرد تودورف در بررسی ساختار داستان زبانشناختی است. او می‌گوید شخصیت در داستان مانند اسم در جمله است و کنش همانند فعل:

ماهان	توبه می‌کند
اسم	فعل
شخصیت	کنش

هر روایتی چنین توالی را در خود دارد: وضعیت متعادل / نامتعادل / متعادل (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۱). در این داستان نیز ماهان در حال کامرانی است / دچار اوهام می‌شود / توبه می‌کند. این علامت (/) نشاندهنده وضعیتهای گذر است. داستان با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود (در داستان ماهان، ماهان مشغول عیش و نشاط در باغ است). سپس موقعیت ناپایداری پدید می‌آید (ماهان به دنبال توهمی که ناشی از مستی است شب هنگام از باغ خارج می‌شود؛ دچار اوهام پریشان می‌گردد و راه را گم می‌کند و سر از بیابان در

می‌آورد) و سرانجام از طریق کنشی معکوس، دوباره حالت پایدار به وجود می‌آید (ماهان توبه می‌کند و با خضر (نیروی مقابل غول‌های بدکار) رو به رو می‌شود که او را راهنمایی می‌کند). البته این حالت پایدار دوم شبیه به حالت نخست است اما این دو هرگز یکسان نیست (ماهان دوباره به زندگی بازگشته، اما این بار راه خیر و عبادت در پیش گرفته است).

پس در داستان دو فصل قابل تفکیک است: فصل وضعیتهای و فصل گذار. فصل وضعیتهای (پایدار و ناپایدار) یا به عبارتی گزاره توصیف. وضعیتهای به طور نسبی ایستا و مکرر است و در آنها گونه‌ای از کنش به شکلی پایان ناپذیر تکرار می‌شود؛ مثلاً در داستان ماهان، کنش رو به رو شدن با غولها و صورتهای جادویی و اوهام چندین بار تکرار می‌شود. مورد دوم فصل گذار (گزاره روایت) است. فصل گذار اساساً پویا است؛ وضعیتهای گذر را شرح می‌دهد و یک بار وجود دارد نه بیشتر. (رو به رو شدن با توهم حاصل از مستی، شریک بدکار یا خضر تنها یک بار در داستان اتفاق می‌افتد) (همان: ۲۸۲ و ۲۸۱). در این داستان وضعیتهای گذر عبارت است از: مستی، گم‌شدگی و سرگشتگی، افتادن به دام اوهام، رسیدن به آگاهی و در نتیجه توبه.

عنصر ثابت بنمایه اصلی

عنصر ثابت بنمایه اصلی داستان «دگرگون شدن» است که در قالب توبه کردن در پایان داستان جلوه می‌کند تودورف (۱۳۸۲: ۸۷ و ۸۶). از بنمایه آغازین که وسلوفسکی مثال می‌زند یاد می‌کند: «ازدها دختر پادشاه را می‌رباید». او توضیح می‌دهد که پراپ به عنصر ثابت این بنمایه که «ربودن است در نظریه خود اهمیت داده است. دلیل اهمیت دادن پراپ به عنصر ثابت بنمایه‌های اصلی داستان این است که او می‌خواهد کوچکترین واحدهای روایی را که تجزیه‌ناپذیر هستند شناسایی کند و از این طریق به تحلیل معنا و محتوای آن دست یابد. بر این اساس در اینجا به شناسایی بنمایه‌های اصلی و عناصر ثابت داستان ماهان می‌پردازیم تا به کشف بهتر و عمیقتر معنا در داستان دست یابیم. بنمایه‌های این داستان به صورت خلاصه شده از این قرار است:

۱. ماهان مست می‌شود (عنصر ثابت: مست شدن).
۲. ماهان به دنبال شریکش در بیابان گم می‌شود (عنصر ثابت: گم شدن)

۳. ماهان با اوهامی رو به رو می‌شود که دائماً در حال تغییر و تبدیل است: ناپدید شدن مرد و زن، تبدیل شدن اسب به اژدها، تبدیل پری رو به عفریت، تبدیل باغ زیبا به بیابان پر از مردار (عنصر ثابت: تبدیل شدن).

۴. ماهان پیشمان می‌شود و توبه می‌کند (عنصر ثابت: توبه کردن)

۵. ماهان به خانه باز می‌گردد (عنصر ثابت: بازگشتن)

دگرگونی، موتیف تکرار شونده داستان ماهان است که در سه جنبه فیزیکی (شماره ۱ و ۲ و ۵)، روحی (شماره ۴) و جلوه‌های داستان‌پردازی (شماره ۳) نمود می‌یابد. موتیف تکرار شونده^۴ عبارت است از عبارت، تصویر خیالی، نماد یا وضعیت و موقعیتی که در اثر ادبی به دفعات تکرار شود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۴۸).

الگوی کنشهای طرح

همان طور که گفته شد کوچکترین واحد طرح، گذر از حالتی متعادل به حالتی نامتعادل است. تودورف با توجه به این فرایند، کنشهای به وجود آورنده طرح را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

۱. کنشهای موفق که تعادل را بازمی‌گرداند.

۲. کنشهای ناموفق که تعادل را برهم می‌زند.

۳. کنشهایی که می‌کوشد تعادل را برقرار کند (اگر نتواند ناموفق است).

۴. کنشهایی که می‌کوشد تعادل را برهم بزند (و اگر نتواند ناموفق خوانده می‌شود).

تودورف پس از به دست آوردن کنشهای طرح در داستانهای مورد بررسی‌اش (داستانهای دکامرون) با کاهش کنشها به سه کنش اصلی گناه کردن، مجازات شدن و دگرگون شدن، الگوی اصلی طرح داستان را به دست می‌آورد (اخوت، ۱۳۷۴: ۵۹). به منظور به دست آوردن ساختار هر طرح باید آن را به گزاره‌ها و پیرفتهای تشکیل دهنده - چنانکه در جدول دیده می‌شود - تقسیم کنیم. گزاره^۵ «واحد اولیه داستان است که از یک موضوع و یک محمول ساخته شده است. گزاره وضعیتی (مثلاً Y, X هست) یا رویدادی را (مانند Y, X را انجام می‌دهد) توصیف می‌کند. برخی از گزاره‌ها به طور منطقی برای رویداد روایی و انسجام علی و زمانی آن ضروری هستند در حالی که برخی دیگر این گونه نیستند. گزاره‌ها در پیرفتها ترکیب می‌شوند و می‌توانند از نظر زمانی، مکانی، علی و... به یکدیگر مربوط شوند» (پرینس، ۲۰۰۳: ۸۰). پیرفت^۶ نیز «یک

واحد سازنده روایی است که خود می‌تواند به مثابه یک روایت دارای نقش باشد؛ به عبارت دیگر، هر پیرفت در واقع خود روایتی فرعی است که در دل روایت اصلی قرار گرفته است؛ برخی از موقعیتها و رویدادهایی که آخرین رویداد آنها از نظر زمانی، تکرار یا گشتار اولین رویداد است. هر پیرفت ابتدایی از سه نقش مطابق با سه مرحله تشکیل می‌شود: فضیلت (موقعیتی باز برای یک امکان)، اجرای امکان و نتیجه» (همان: ۸۸). نشانه پایان یک پیرفت و آغاز پیرفتی تازه، گذر از حالتی متعادل به حالتی نامتعادل است.

جدول کنشهای طرح داستان گنبد پیروزه

کنشهای دسته اول	کنش دسته دوم	کنشهای دسته سوم	کنشهای دسته چهارم
۳۰- توبه کردن ماهان و نیت کار خیر (موفق)	۴- (a) گم شدن ماهان و (b) ناپدید شدن شریکش	۵- خوابیدن ماهان تا نیمروز (ناموفق)	۱- نشاط کردن و شراب نوشی ماهان در باغ یکی از دوستان (موفق)
۳۱- راز و نیاز و سجده به درگاه خدا (موفق)	۱۰- ناپدید شدن زن و مرد	۶- رهسپار شدن ماهان از بیابان به دنبال باغ (ناموفق)	۲- دیدار ماهان با شریک خویش (موفق)
۳۲- (a) دیدار خضر و (b) دست دادن به او	۱۴- دیدن صحرای پر از دیو	۷- (a) خسته شدن و (b) استراحت ماهان (ناموفق)	۳- رهسپار شدن ماهان با شریکش
۳۳- رسیدن به خانه خود به یاری خضر	۲۸- (a) بوسیدن پری رو (b) و تبدیل شدن او به عفريت زشت	۱۱- خوردن ریشه و تخم گیاهان در بیابان برای رفع گرسنگی (ناموفق)	۸- (a) شنیدن صحبت مرد و زنی و (b) صحبت کردن با مرد (موفق)
۳۴- (a) دیدار دوستان سوگوار و ارزق پوش و (b) حکایت کردن ماجرای خویش		۱۲- راه رفتن به تنهایی تا شب در بیابان (ناموفق)	۹- رفتن ماهان با آن زن و مرد (موفق)
۳۵- (a) ارزق پوشیدن به موافقت یاران و (b) به طریق زهد پیوستن		۱۶- (a) پرتاب شدن ماهان از روی اژدها در صحرایگاه و (b) خوابیدن او تا نیمروز (ناموفق)	۱۳- (a) دیدار ماهان با مرد سوار بر اسب و (b) رفتن با او (موفق)
		۱۵- (a) بال در آوردن خوابیدن او تا نیمروز (ناموفق)	۱۵- (a) بال در آوردن تبدیل شدن به اژدها (موفق)
		۱۷- دويدن در بيابان تا شامگاه (ناموفق)	۲۲- (a) دیدار ماهان با پیرمرد (b) خوردن

- و آب روان (ناموفق) از میوه‌های باغ و بلند
 ۱۹- خوابیدن در شدن بانگ رسوایی
 چاهخانه باغ (ناموفق) دزد از هر سو (موفق)
 ۲۰- (a) دیدن دیدن پرویان از
 روزنه‌ای در چاهخانه و دور (موفق)
 (b) گشودن آن با ۲۶- (a) رفتن پری
 چنگ و ناخن رویی بالای درخت و
 ۲۱- (a) دیدن باغ و (b) فرود آوردن ماهان
 (b) بیرون رفتن از از درخت (موفق)
 روزنه و (c) رسیدن به ۲۷- (a) همسفره شدن
 باغ (ناموفق) ماهان با زیارو و (b)
 ۲۳- (a) رسیدن باغبان مست شدن او (موفق)
 و (b) صحبت با ماهان
 و (c) پیمان فرزندی
 بستن با او (ناموفق)
 ۲۴- (a) نصیحت‌های
 پیرمرد و (b) رفتن
 ماهان بالای درخت و
 (c) خوردن از سفره
 نان و کوزه آب بالای
 درخت (ناموفق)
 ۲۹- (a) فرار ماهان و
 (b) رسیدن صبح و
 (c) تبدیل شدن باغ
 دوشین به جای پلید و
 زشت (ناموفق)
 کنشهای ۱ و ۲ و ۳= پاره اول. کنشهای ۴ و ۵= پاره دوم. کنشهای ۶ و ۷= پاره سوم. کنشهای ۸ و ۹ و ۱۰= پاره چهارم. کنشهای ۱۱ و ۱۲= پاره پنجم. کنشهای ۱۳ و ۱۴ و ۱۵ و ۱۶= پاره ششم. کنشهای ۱۷ و ۱۸= پاره هفتم. کنشهای ۱۹ و ۲۰ و ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ و ۲۴= پاره هشتم. کنشهای ۲۵ و ۲۶ و ۲۷ و ۲۸ و ۲۹= پاره نهم. کنشهای ۳۰ و ۳۱ و ۳۲ و ۳۳= پاره دهم. کنشهای ۳۴ و ۳۵= پاره یازدهم.

همان‌طور که در جدول ملاحظه می‌شود تا اواخر داستان (کنش ۲۹) همه کنشها به سوی راندن داستان به موقعیتی نامتعادل عمل می‌کنند و کنشهایی هم که در برقراری تعادل از دست رفته سعی دارند، ناموفقند. نزدیک به اواخر داستان، جهت‌گیری کنشها عوض می‌شود و به سوی برقراری تعادل از دست رفته پیش می‌رود. این روند حرکت داستان به صورتی که به دست آمد، دقیقاً داستان زندگی انسان غافل و جاهل را روی کره‌خاکی ترسیم می‌کند. مسیر حرکت زندگی آدمیان از هنگام تولد نیز دقیقاً از آگاهی و پاکی به سمت غفلت و پلیدی است و این گونه، حوادث گوناگون یا موقعیتهای نامتعادل در زندگی فرد پدید می‌آید و بسیار کم کسانی پیدا می‌شوند که تنبیه، آگاهی یا توبه را تجربه کنند. چیرگی کنشهای نامتعادل این داستان قرینه‌ای است بر تأیید داستان هبوط. این کنشها را می‌توان به سه فعل گناه کردن، مجازات شدن و دگرگون شدن کاهش داد و الگوی سه‌گانه‌ای برای داستان به دست آورد:

گناه کردن: شراب خوردن و عیش و مستی در باغ، حرص به مال، شهوترانی و بوسیدن پیرو.

مجازات شدن: گم شدن در بیابان، گرفتار گولها شدن (مرد و زن، مرد سوار کار)، تبدیل شدن اسب به اژدها، دیدار با شریک، سرگردان شدن در بیابان، تبدیل شدن پیرو به عفریت.

دگرگون شدن: توبه کردن از گناه، نجات یافتن به دست خضر و دیدار دوستان سوگوار و ازرق پوشیدن.

از نظر بررسی وجوه روایتی در این داستان، گناه کردن، وجه تمنایی؛ مجازات شدن، وجه الزامی و دگرگون شدن، وجه شرطی است. تودورف گشتارهای وجه را به دو نوع «وجه خواستی» و «وجه فرضی» تقسیم می‌کند. وجه خواستی بر دو گونه الزامی و تمنایی است. «الزامی» وجهی است که باید انجام شود. این خواستی قانونی، غیرفردی، ایجابی و نتیجه مستقیم قوانین جامعه است. اینکه هر عمل بد یا نیکی واکنشی در سرنوشت و زندگی فرد دارد و اینکه کسی که گناهی مرتکب می‌شود، حتماً مجازات خواهد شد از نوع قوانین ازلی در فرهنگ ایرانی است. وجه تمنایی با توجه به آرزوهای شخصیت صورت می‌پذیرد و چشم‌پوشی شکل ویژه‌ای از آن است. وجه فرضی نیز شامل دو گونه وجه فرضی نیز شامل دو گونه وجه شرطی و پیش‌بینی می‌شود. هر دو به جای یک قضیه از دو قضیه به هم پیوسته تشکیل شده است؛ یعنی

در این دو وجه ارتباط بین دو قضیه مهم است. اگر فاعل قضیه دوم و کسی که شرط را تعیین می‌کند، یک شخصیت باشد، وجه شرطی است؛ مثلاً در داستان ماهان، ماهان در صورتی که پلیدیها را از خود دور، و توبه کند، خانه یعنی راه نجات را پیدا می‌کند (ر.ک به اخوت: ۱۳۷۱، ص ۲۶۳-۲۵۹)

تحلیل الگوی کنشهای طرح

با به دست آمدن الگوی کنشهای طرح مشخص می‌شود که این سه کنش اصلی داستان دقیقاً همان کنشهای داستان هبوط است. آدم(ع)، گناه نخستین را مرتکب می‌شود و دعوت شیطان را به طمع جاودانگی می‌پذیرد؛ هم چنانکه ماهان در بیابان، چاه و باغ شیطان هبوط می‌کند.

سرانجام، دگرگونی آدم(ع) و ماهان با بازگشت و توبه‌ای که انجام می‌دهند رخ می‌دهد. این دو داستان نسخه‌های مختلف از یک داستان واحد است: آدم(ع) و ماهان به دعوت شیطان و شریک، گناه نخستین یعنی طمع را مرتکب می‌شوند:

مردی آمد که من همال توام از شریکان ملک و مال توام
زان به‌شتم بدین خراب افگند گم شد از من چو روز گشت بلند

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۹)

در مجازات این گناه به ترک خاستگاه اصلی خویش و شروع سفری نامعلوم برای پیدا کردن آمادگی دوباره برای بازگشت به خانه اصلی خود مجبور هستند. آدم(ع) در این دنیای خاکی هبوط می‌کند و ماهان در مکانهایی مانند بیابان، چاه و باغ. از دیدگاه نمادشناسی، «بیابان جایی است که خورشید غروب می‌کند و مکان سقوط جانهای الهی انسانها است. چاه نماد جهان تاریک ماده است و آن باغ یعنی باغ شیطان، همان جهان خاکی است. الگوی ادبی و نمادین «سقوط در چاه» در مقاله هیجدهم الهی‌نامه عطار و در هزار و یک شب و از همه مهمتر در داستان یوسف(ع) نیز دیده می‌شود. ماهان مانند یوسف از دورن چاهی بیرون می‌آید: «شد در آن چاه خانه، یوسف‌وار» ولی وارد دنیایی می‌شود که سرور باغش شیطان است» (بری، ۱۳۸۵: ۲۸۰). در کلیله و دمنه نیز آمده است که دنیا مانند چاه است. یاران بد، که همان طمع، خشم و شهوت هستند، انسان را در چاه می‌اندازند و در آخر، چاه یوسف محل اسارت جان و روح آدمی است. اما با شروع این سفر و هبوط به دنیای خاکی، آلوده مسائل آن می‌شوند و فراموشی یا غفلت

و به دنبال آن خیال‌پردازی به سراغ آنان می‌آید و می‌پندارند که آنچه می‌بینند واقعیت است در حالی که این دنیا و ملازمات آن چیزی جز خواب و خیال نیست. آنها سرانجام دچار آزمونهایی می‌شوند؛ به طور مثال، ماهان در بیابان گرفتار دیوهای زشت یا همان «میلهای پست جان آدمی» یعنی طمع، خشم و شهوت می‌شود. ولی می‌توانند آزمونها را با موفقیت پشت سر بگذارند؛ زیرا کار خلیفه خدا و سالک مانند ماهان این است که این صفات پست را مانند سلیمان(ع) از خود دور گردانند. در این حالت است که به تنبیه و آگاهی می‌رسند و دگرگونی و تکامل روحی و معرفتی و در نتیجه توبه برای آنان پدید می‌آید و به شناخت خویشتن دست می‌یابند. به همین سبب در فرجام داستان ماهان، او خضر را همچون خویشتن می‌بیند؛ زیرا میان خودآگاه و ناخودآگاهش تلاقی و دیداری رخ می‌دهد. در واقع، این صعود روح فرد، بازگشت او به شمار می‌رود. در ابتدای داستان، نظامی در معرفی ماهان می‌گوید «آزاده‌ای بزرگ نه خرد» و این نکته بیانگر تعالی و قداست روح او است که در بند و گرفتار شده است.

بود مردی به مصر ماهان نام منظری خویشتر ز ماه تمام

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۹)

زیبایی ماهان نشاندهنده روح پاک و زیبای اوست؛ اما این زیبایی در مصر واقع شده که بیانگر سقوط جانهای الهی انسان در تیرگی و بدیهای غربی و فراموشی خاستگاه اصلی خود است. درونمایه این داستان درونمایه‌ای ربانی - خارق‌العاده است به این معنا که انسان در آنها به عنوان روح مطرح می‌شود؛ هم چنانکه ماهان به عنوان تنها شخصیت اصلی حضور دارد و داستان به جنبه‌های مختلف نفسانی این شخص اشاره می‌کند. برخی از پژوهشگرانی که به صورت تطبیقی در حوزه فرهنگها، آیینها و افکار ملل و اقوام گوناگون تحقیق می‌کنند بر این باورند که ریشه ابتدایی تمامی داستانهای عرفانی داستانی به نام داستان «مروارید» است. اما با تأمل بیشتر می‌توان فهمید که خود این ترانه نیز از داستان هبوط متأثر است.

ترانه (یا سرود) مروارید به قرن سوم میلادی متعلق، و در انجیل سن توما آمده است. این ترانه به زبانهای یونانی و سریانی نوشته شده است. هانری کرین معتقد است که ترجمه عربی آن، که امروزه از میان رفته، الگوی آثار ادبی مشهوری چون حی بن یقظان ابوعلی سینا، افسانه غربت غربی سهروردی و سرانجام داستان گنبد پیروزه نظامی

بوده است. بر این اساس، این ترانه می‌تواند نمونه نخستین این آثار ادبی باشد. چکیده ترانه مروارید از این قرار است:

در ژرفای «مصر»، نماد این جهان خاکی، گوهر روح انسانی به شکل مرواریدی در تاریکی و تیرگی گرفتار آمده و به کام اژدهایی فرو رفته است. امپراتور پارتها، نماد خدای روشنایی، فرمانروای شرق، جایی که خورشید طلوع می‌کند برای رهاندن این مروارید، پسرش، شاهزاده وارث تاج و تخت ایران را به سوی مصر، قلمرو مغرب، قلمرو تاریکی، روانه می‌کند. در مصر، شاهزاده برای پنهان کردن خاستگاهش تغییر چهره می‌دهد و خرقه مصریها را می‌پوشد. اما بدبختانه به سبب خو گرفتن به رسمهای مصریان، رسالتش را از یاد می‌برد. روح نیز به همین شیوه وقتی در دنیای ماده سقوط می‌کند و جامه جسمانی آن را می‌پوشد، خاستگاه نورانی ایزدی خود را از یاد می‌برد. پیامی که پدرش توسط عقابی برایش فرستاده است در مصر به دست شاهزاده می‌رسد و او را از سستی در می‌آورد. شاهزاده با بر زبان آوردن نام پدرش اژدها را می‌خواند و مروارید را به چنگ می‌آورد. آن گاه جامه آلوده مصری خود را از تن در می‌آورد و همراه با مرواریدی به شرق بازمی‌گردد و در آنجا جامه شاهانه‌اش را، که از نور خالص بافته شده است از دست پدرش دریافت می‌کند. این جامه نورانی همچون آینه شاهزاده را در خود بازمی‌تاباند، زیرا همزاد آسمانی، همزاد معنوی و نفس راستین اوست. بنابر عبارت معروف پیروان گنوس:

به دیدار چهره خود می‌شتابم،
و چهره‌ام به دیدارم می‌آید.
پس از بازگشت من از اسارت
به مهربانی با من سخن می‌گوید

و مرا در آغوش می‌گیرد (بری، ۱۳۸۵: ۱۹۰ و ۱۹۱).

پس از اینکه روح به رستگاری می‌رسد، می‌تواند با همزاد معنوی خود رو به رو شود؛ هم چنانکه ماهان با خضر رو به رو می‌شود:

چون که سر برگرفت در بر خویش	دید شخصی به شکل و پیکر خویش
سبزپوشی چو فصل نیسانی	سرخ رویی چون صبح نورانی
گفت: کای خواجه کیستی به درست؟	قیمتی گوهرا که گوهر توست
گفت: من خضرم ای خدای پرست	آمدم تا تو را بگیرم دست
نیت نیک توست کامد پیش	می‌رساند تو را به خانه خویش
دست خود را به من ده از سرپای	دیده بر هم بیند و بازگشای

...چون که ماهان سلام خضر شنید. تشنه بود آب زندگانی دید.
دست خود را سبک به دستش داد دیده در بست و در زمان بگشاد
دید خود را در آن سلامتگاه کاولش دیو برده بود ز راه

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۶۶)

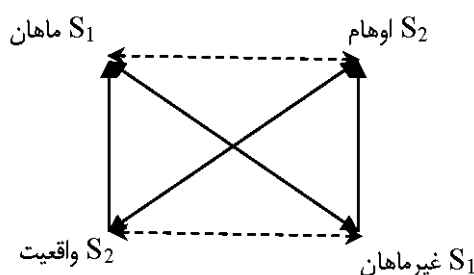
در اینجا ماهان، خضر را «گوهر بسیار قیمتی» خطاب می‌کند و همان‌طور که در ترانه یاد شده ملاحظه شد، مروارید نماد گوهر روح انسانی بود. این همزاد روحانی می‌تواند به چهار صورت نمایان شود که برای ماهان به صورت چهره همزاد پدیدار می‌شود که به یونانی دییموس یا سیزیگوس گفته می‌شود. جلوه‌های دیگر نفس ابدی که روح رستگار می‌تواند ببیند جامه نورانی، فرشته و زن است. درباره مورد آخر باید گفت که نفس رستگار به سیمای یک زن جلوه می‌کند که با روح سالک شباهت دارد و با یکدیگر ازدواج می‌کنند. این ازدواج مقدس وصال معنوی روح است. این دو، دو چهره‌ای هستند که یکدیگر را در خود باز می‌تابانند و به یونانی چهره به چهره گفته می‌شود. چنین همسری در آیین مانوی و به زبان فارسی کهن فروشی یا دائنا، «آن که به تو شباهت دارد و در بر گردان ابن ندیم به زبان عربی الشبیه نامیده می‌شود» (بری، ۱۳۸۵: ۱۹۲). بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت بیشتر داستانها و حکایات عرفانی دارای یک پیرنگ واحد و نسخه‌های مختلف یک قصه هستند اما در ظاهر، گوناگون و متکثر به نظر می‌آیند.

با به دست آوردن کنشهای طرح این داستان و کاهش آنها به سه کنش اصلی گناه کردن، مجازات شدن و دگرگون شدن، فرضیه تحقیق مبنی بر اینکه داستان ماهان در مقوله داستانهای عرفانی می‌گنجد، تأیید می‌شود؛ چرا که طرح این داستان با الگوی کنشهای داستان هبوط، که سرچشمه اصلی داستانهای عرفانی است، یکسان است. برای اثبات این یکسانی از روش گریماس برای نشان دادن ژرف ساخت داستان براساس الگوی کنشگرها^۷ استفاده می‌شود.

الگوی گریماس

گریماس معتقد است در تحلیل داستان و یافتن «ساختار بنیادی دلالت»، نخست باید «جفت‌های متقابل» را پیدا کرد. «جفت‌های متقابل»^۸ در این داستان عبارت است از: خیال/واقعیت، جمع/تنهایی، باغ/بیابان، نشاط (ابتدای داستان)/سوگواری (انتهای داستان)،

مستی / هوشیاری (زهد در آخر کار)، زیبایی (ماهان) / زشتی (غولها)، روز / شب، گل / خار، اسب / اژدها، بالا (درخت) / پایین (کنار بساط پریرویان)، پری رو / عفريت. جفتهای متقابل عمده^۹ در اینجا عبارت است از: خیال / واقعیت و اوهام / ماهان. از میان این دو، تقابل عمده‌تر و اصل‌تر که تقابل دیگر را نیز تحت پوشش خود در می‌آورد، تقابل اوهام / ماهان است. علت انتخاب این تقابل این است که به نظر گریماس، روایت همیشه با تقابل رو به رو است و این تقابل بویژه در مورد نقشها و شخصیتها، ساده‌تر دانسته می‌شود و اوهام و ماهان نیز از شخصیتهای اصلی داستان هستند. شخصیتهای این داستان عبارتند از: ماهان، اوهام (اوهام شامل شریک، مرد و زن، مرد اسب سوار، پیرمرد باغبان، غولها و عفريتها می‌شود) و خضر. نکته قابل توجه در این قصه، حضور چند باره شریک و تغییر شکلهای مداوم آن است که در بسط و گسترش قصه دخالت دارد. ساختار بنیادی دلالت، تشخیص و تمایز بین دو وجه یک مدخل است: متضاد آن و منفی آن. $A: B :: -A: -B$ (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۵). فرق نفی با تضاد در این است که نفی یک چیز بر همه مفاهیم و اشیا به جز آن شیء دلالت می‌کند، اما متضاد آن تنها بر مفهوم ضد آن دلالت دارد؛ به طور مثال منفی ثروتمند، غیر ثروتمند (فقر و متوسط) است ولی متضاد آن فقط فقیر است. اگر بخواهیم تقابل را به صورت مربع نشانه شناسیک درآوریم، شکل زیر به دست می‌آید:

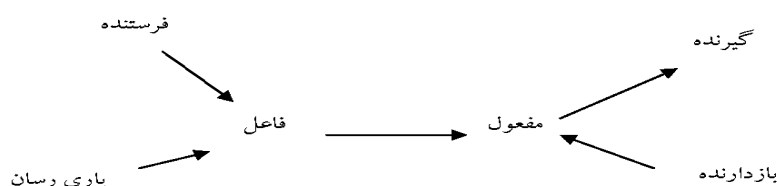


(شکل بر اساس پرینس، ۲۰۰۳: ۸۷)

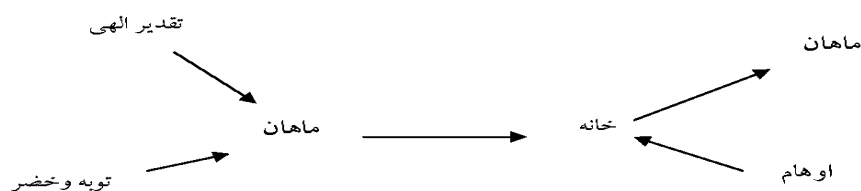
بر رابطه تضاد و \longleftrightarrow بر نفی دلالت می‌کند. منفی ماهان، غیر ماهان است که بقیه شخصیتهای داستان را دربرمی‌گیرد و منفی اوهام، واقعیت است. با توجه به مربع نشانه شناسیک، واقعیت در تضاد با غیر ماهان است؛ یعنی جز ماهان، سایر شخصیتها

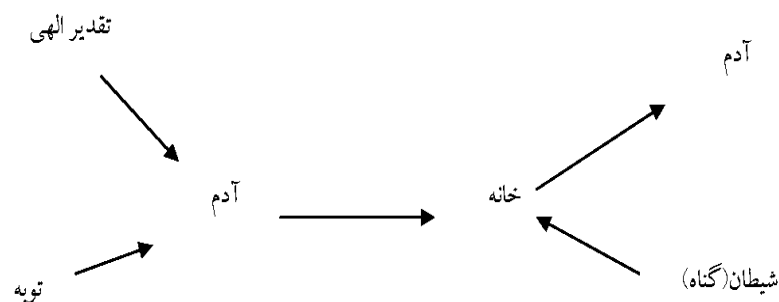
زاییده وهم و خیال هستند؛ چنانکه ملاحظه می‌شود، این تقابل، ژرف ساخت داستان را نشان می‌دهد.

گریماس کوشید تا براساس «الگوی کنشها» اساس و قاعده ظهور رخدادها و منطق جهان داستان را بیابد. طرح او از شش واحد تشکیل می‌شد که با هم مناسبات نحوی و معنایی می‌یابند. این کنشگرها^۱ در تقابلهای دوتایی با یکدیگر قرار دارند و عبارتند از: فاعل (جستجو کننده مفعول)، مفعول (جستجو شده به وسیله فاعل)، فرستنده (کسی که فاعل را به جستجوی مفعول می‌فرستد)، گیرنده (کسی که مفعول را که به وسیله فاعل به دست آورده شده است، دریافت می‌کند)، یاری‌رسان (کسی که به فاعل کمک می‌کند)، بازدارنده (کسی که مخالف فاعل است). حاصل این تقسیم‌بندی، ساختاری است که تحلیل روایت را ممکن می‌سازد. طبق نظر گریماس، روایت یک کلیت دلالت کننده است؛ زیرا می‌تواند برحسب چنین ساختاری فهمیده شود. گریماس ارتباط میان شش کنشگر را در الگوی کنش به صورت زیر نشان داد (پرینس، ۲۰۰۳: ۲):



در این روایت این الگو به صورت زیر در می‌آید:





ممکن است گیرنده و فاعل یک باشند که در اینجا به همین صورت است. در این نمودار، ژرف ساخت داستان دوباره تأیید می‌شود. همان طور که ملاحظه شد با نشان دادن «الگوی کنش» داستان هبوط، اساس و قاعده ظهور رخدادها و منطق جهان این دو داستان را مطابق هم می‌یابیم.

مست شدن و به درخت نزدیک شدن، گناه نخستینی است که سبب شروع سفری ناشناخته برای ماهان و آدم(ع) است. پس گناه در هر دو داستان به عنوان «فرستنده» است. اوهام، همان خیالات شیطانی است که در داستان ماهان شامل غول و دیو و عفریت می‌شود (و علت استحاله اوهام ماهان همین است که او در بیابان (جهان مادی) اسیر شده و خاصیت بیابان دگرگونی و محو صورتهاست. در داستان آدم نیز شیطان همواره دشمن و بازدارنده نوع انسان است.

نتیجه‌گیری

از طریق روش تودورف به روند کنشهای طرح و بنمایه اصلی داستانهای ماهان و هبوط دست یافتیم و از طریق روش گریماس به «یافتن ساختار ابتدایی دلالت» و به گونه‌ای خاص «شناخت دلالت» این دو روایت دست یافتیم. در هر دو روش تأیید می‌شود که طرح اصلی و ژرف ساخت این دو داستان یکی است.

پی‌نوشت

1. Marvelous Story
2. Liminal
3. Point of Epiphany
4. Leitmotive
5. Preposition
6. Sequence
7. Actantial Model
8. Binary opposition
9. major
10. actant

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ چ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان؛ اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.
۳. اسکولز، رابرت؛ عناصر داستان؛ فرزانه طاهری؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۴. آسابرگر، آرتور؛ روایت در فرهنگ عامیانه؛ محمدرضا لیروای؛ تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۰.
۵. بری، مایکل؛ تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی؛ جلال علوی‌نیا؛ تهران: نی، ۱۳۸۵.
۶. تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۲.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ بحر در کوزه؛ تهران: علمی، ۱۳۶۶.
۸. _____؛ یادداشتها و اندیشه‌ها؛ چ سوم، تهران: جاویدان، ۱۳۵۶.
۹. سجودی، فرزانه؛ نشانه‌شناسی کاربردی؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۱۰. فرای، نورتروپ؛ تحلیل نقد؛ صالح حسینی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۱۱. قانون‌پرور، محمدرضا؛ «روایان، مخاطبان و زاویه دید روایت در گنبد سیاه»؛ ایران‌شناسی، ش سوم، ۱۳۷۰؛ صفحات ۵۴۰ تا ۵۵۰.
۱۲. میرصادقی، جمال؛ واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۳. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف؛ هفت پیکر؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
14. Abrames, M.H; A glossary of Literary Terms; Sixth Edition,



-
- USA: Harcourt Brace College Publishers, 1969.
15. Bressler, Charles E; **Literary Criticism** An Introduction to Theory and Practice; Fourth Edition, New Jersey: Person Prentice Hall, 2007.
16. Meysami, Julia Scott; **The Haft Paykar A Medieval Persian Romance**; Pr (1), Oxford University; Oxford Worlds Classic, 1995.
17. Prince, Gerald; **A Dictionary of Narratology**; Lincoln Nebraska: U of Nebraska P, 1987.

دریافت مفهوم جان در غزلیات شمس

دکتر محمد برزگر خالقی

دانشیار زبان و ادبیات دانشگاه امام خمینی قزوین

کلثوم قربانی جویباری*

چکیده

این مقاله به تحلیل واژه جان، یکی از رمزهای بزرگ غزلیات شمس، اثر جاودانه مولانا جلال‌الدین محمد بلخی می‌پردازد. در این تحلیل با استفاده از کاربردهای گوناگون جان، معانی مختلف آن دریافت، و سیر استعلای این مفهوم آشکار می‌شود. دریافت معانی واژه جان در سه مرحله انجام می‌شود: مرحله اول: دریافت مفهوم قاموسی جان از طریق رابطه‌های مترادف، تضاد و با همایی متداعی (مراعات نظیر). مرحله دوم: دریافت مفهوم جان از طریق صفت‌های آن و مرحله سوم: دریافت مفهوم جان از طریق صور خیال (تشبیه، استعاره و نماد). نگارندگان از این طریق، واژه جان را در کل دیوان کبیر بررسی، و تلاش کرده‌اند تا مفاهیم نهفته در ورای این واژه را تصویر و تبیین کنند و نشان دهند که جان چگونه از مرحله کاربرد قاموسی فراتر می‌رود و سرانجام به مرحله نمادین می‌رسد و در هر مرحله، چه مفهوم و رگه‌های معنایی را در بردارد.

کلید واژه: جان در شعر فارسی، غزلیات شمس، کاربرد قاموسی جان، کاربرد بلاغی جان، کاربرد توصیف جان.

۶۷



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۶، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۳/۲۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۱۵

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

جان یکی از پربسامدترین و کلیدی‌ترین واژگان و تصاویر کلمات شمس اثر مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است به گونه‌ای که کاربرد گونه‌گون و تصویرسازیهای مختلف و شاعرانه آن جلوه خاصی در دیوان شمس یافته است؛ گویی مولوی با واژه جان، چنان شور و جذبه‌ای می‌یابد که تا لب به سخن می‌گشاید، عالم جان در ذهن و روحش جاری و ساری، و چنان غرق در آن می‌شود و با آن اوج می‌گیرد که تا آستانه عالم غیب به پرواز درمی‌آید و خواننده‌اش را نیز با غزلیات پررمز و رازی با خود همراه می‌کند که با فراوانی با واژه جان و کاربردهای متفاوت آن، معنا و شور و خاصی یافته است.

از این رو در این مقاله به دنبال پاسخ این سؤال هستیم که مفهوم واژه جان و لایه‌های معنایی جدید و مختلف آن در غزلیات شمس، چگونه است و چه نقشی در شیوه سخنسرایی وی دارد. برای این منظور نخست سطوح کاربرد قاموسی سخن از طریق تضاد و همنشینی بررسی شده است. سپس ترکیبات وصفی و صور خیال و تصاویر مربوط به آن بررسی، و آن‌گاه تلاش شده است مفاهیم نهفته در ورای این تصاویر تبیین شود^۱ (فتوحی، ۱۳۸۰: مقاله تحلیل تصویر دریا).

جان در غزلیات مولانا به معنای روح به کار می‌رود و با صفت‌هایی آمده است که دایره معنایی آن را گسترش می‌دهد؛ اما صفت‌ها به مرحله بلاغی وارد نمی‌شود. کاربرد بلاغی جان حاصل تشبیه به اشیای مادی و ملموس و کاربرد استعاری آن است که دارای مدلول ثانوی و تا حدی انتزاعی است. علاوه بر آن در غزلیات شمس، واژه جان، کاربرد نمادین و لایه‌های معنایی انتزاعی دارد.

کاربرد قاموسی

جان در معنای قاموسی کاربردهای مترادف، تضاد و تداعی دارد. یکی از مترادف‌های جان، روح و روان است.^۲ مولانا نیز روح را به معنی مترادف جان به کار برده است. روح، روان و جان منشأ حیات و زندگی، و باعث تحرک و پویایی است. روح و جان ازلی است و آب و گل انسان را معنویت و روحانیتی آسمانی می‌بخشند. در این مرحله روح و جان، هر دو جایگاه معنایی واحدی نزد مولانا دارد به گونه‌ای که دارای تصویرهای تقریباً همسانی است.

روح و جان در غزلیات شمس اسیر و آب و گل، و خواستار رهایی آن از وجود گلین و زمینی است:

ز جهان روح، جانها چو اسیر آب و گل شد

توز دار حرب گلشان برهان و غارتی کن

اگر از سوی خداوند آب حیات روان شود از دیدگاه مولانا روان و جان شادینخوار می‌شود:

روان و جانت آنگه شاد گردد کز اینجا سوی تو آید روان آب

(۲۹۴ / ۱۴)^۳

روح و جان از انوار دین بهره‌مند می‌شود:

کند در حال گل را زر، دهد در حال تن را سر از او انوار دین یابد روان و جان بی‌دینی

(۳۳۸۱ / ۴)

گر نه در انوار غیرت غرق بودی عشق او حلقه گوش روان و جان انسانستی

(۲۷۸۲ / ۲)

در حوزه کاربرد قاموسی واژه جان، گاهی معنای این واژه از طریق واژه‌های متضاد نیز دریافت می‌شود. در دیوان کبیر پاره‌ای از عناصر در تقابل با جان است. در این تقابل جان پاک، علوی و روحانی در مقابل عناصر مادی و جسمانی چون تن، صورت، جسم، کالبد و قالب قرار می‌گیرد. مولانا هرجا صورت، تن و جسم و نظایر این کلمات را در کنار جان قرار می‌دهد، جان به معنی روح است که به تن و صورت زندگی می‌دهد.

اگرچه تن، ظرف جان و روح و تجلی‌گاه آن است در نظام فکری مولانا مانع تعالی و پیشرفت جان است. از آنجا که جان در نظر مولانا از عالم بالا و آیتی از غیب است و روحانیتی سرشار دارد، هیچ امر مادی نمی‌تواند آن را از جوهره اصلی‌اش جدا کند و سیر استعلایی آن را مانع گردد. گو این تعینات به شکل تن و جسم و کالبد در آیند یا به هیأت خاک و مرده و جسد. در هر حال جان در نظر جلال‌الدین بلخی از لونی دیگر است؛ آن سری است؛ در تن و جسم حلول یافته است تا زمینه‌ساز تجلی روح خداوند در وجود مادی آدمی باشد؛ به عنوان مثال در ابیات زیر تقابل معنایی «جان» و «تن» از واژه‌های «هشتن و رفتن» و جمله «چون آتش دهد بر باد صورت را» آشکار می‌شود:

جان مرا هشتست و پیشین می‌رود جان همی گوید که «ای تن می‌روم»

(۱۶۶۸ / ۳)

اگر آن خود همین جانست چرا بعضی گرانجانست

بسی که چون آتش دهد بر باد صورت را

(۶۳ / ۳)

مولانا هر کجا تن و جان را در کنار هم می‌آورد، تن را چون مانعی برای تعالی و پیشرفت می‌بیند و همیشه سعی در نفی آن دارد. او جامه تن را در می‌آورد تا جانش در کنار محبوب آرام گیرد و روحانی شود:

با تو برهنه خوشترم، جامه تن برون کنم تا که کنار لطف تو جان مرا قبا بود

(۵۵۱ / ۴)

شاعر عارف می‌خواهد این تن کثیف مادی ما جانی لطیف و روحانی گردد و به این علت آدمیان را اندرز می‌دهد تا بکوشند تن را جان کنند:

بکوشید بکوشید که تا جان شود / این تن نه نان بود که تن گشت اگر آدمیانی

(۶۷۳ / ۱۲)

در بخش تضاد با تقابل تن و جان درمی‌یابیم که در نظر گاه مولانا جان امری روحانی و معنوی، و از عالم ماده بسیار فراتر است.

در قلمرو کاربرد قاموسی واژه جان، گاهی نیز معنای جان از رهگذر با همایی متداعی (مراعات النظیر)^۴ می‌شود. در معنی‌شناسی زبان «واژه‌هایی دارای رابطه با همایی متداعی هستند که در یک حوزه معنایی قرار می‌گیرند» (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۴: ذیل باهمایی متداعی)؛ بدین معنی که کلمات با در کنار هم قرار گرفتن در یک مجموعه هم معنا، قلمرو معنایی خود را به ما می‌شناسانند. از این طریق می‌توان گفت گاهی معنای واژه جان از طریق واژه‌هایی به دست می‌آید که با آن در یک حوزه معنایی قرار دارد. مولانا از این شگرد در طیف بسیار گسترده‌ای بهره می‌جوید. در این مرحله نیز جان همچنان در معنای روح به کار می‌رود. اما مولانا از طریق کاربرد واژه‌هایی که با آن در یک حوزه معنایی قرار دارد، ابعاد گسترده‌تری به این معنا می‌دهد. پدیده‌هایی که با واژه جان رابطه با همایی متداعی دارد در چند حوزه معنایی قابل بررسی است. واژه‌های «عشق، عقل، دل» در یک حوزه جای می‌گیرد و واژه‌هایی مانند «جهان و دنیا» در مجموعه‌ای دیگر و «آتش و شمس» قلمرو معنایی جداگانه‌ای دارد. «عشق، عقل و دل» از این جهت در یک قلمرو قرار دارد که مفهومی مجرد و انتزاعی دارد و «جان و دنیا» نیز از نظر وسعت و بزرگی و «آتش و شمس» نیز به دلیل پاک و نورانی بودن با جان همراه شده است. اگر در ژرف ساخت معنایی این امور دقت شود، همه آنها اموری معنوی است که در منظومه فکری شاعر در حوزه مفاهیم معنوی و

مجرد قرار دارد. وقتی مولوی از «جهان» می‌گوید، مقصودش این جهان مادی نیست بلکه دو جهان و کل کائنات را مراد می‌کند؛ جهانی که وسعت و بزرگی آن قابل درک برای این انسان کوچک و حقیر نیست. هرگاه مولانا می‌خواهد از بزرگی «شمس» خویش سخن‌ساز کند، جان و جهان را، که خود مظهر بزرگی و وسعت است به دستان او می‌سپارد تا از گرمای وجود او گرمای هستی یابد:

بسیارند به یک‌بار همه جان و جهان را نه نان بود که تن گشت اگر آدمیانید

(۳۹۲/۲)

وقتی جلال‌الدین بلخی «جان و عشق» یا «جان و دل» یا «عقل و جان» را مصاحب همدیگر می‌گرداند، همه آنها را پدیده‌های متعالی و سزاواری می‌بیند که شایستگی همراهی یکدیگر را داراست. همه آنها از دیدگاه مولوی از یک جنس است که می‌تواند با سلامی مطیب گردد:

ز سلام خوش سلامان بکشم ز کبر دامن که شدست از سلامت دل و جان ما مطیب

(۳۰۱/۶)

و یا عشقی که موجب رشد جان است باید همنشین جان باشد:

من عشق خورم که خوش گوارست ذوق دهنست و نشو جانست

(۳۷۲/۱۳)

عقل و جان نیز از دیدگاه مولانا باید در یک گستره معنایی قرار گیرد؛ زیرا شاعر، عقل را آراینده جان می‌بیند:

رنج تو بر جان ما باد، مبادا بر تننت تا بود آن رنج همچون عقل جان آرای ما

(۱۳۹/۵)

کاربرد توصیفی

پس از اینکه معنای قاموسی جان در سه ساحت مترادف، تضاد و با همایی متداعی به دست آمد، مرحله کاربرد توصیفی واژه جان است. در این مرحله، صفتهای نسبت داده شده به جان بررسی می‌شود.^۵ در این بخش رگه‌های معنایی واژه جان با صفتهایی روشن و متمایز می‌شود که در طیف گسترده‌ای با آن همراه و همنشین شده است. مولانا صفات بسیاری را به واژه جان نسبت می‌دهد که ماهیت جان را بروشنی توصیف و ترسیم می‌کند؛ از جمله این صفات مجرد بودن (۱۲۸۴/۱، ۲۷۷۴/۳، ۱۸۸۸/۲ و...)، آتشین بودن (۲۷۱۶/۸، ۱۷۶/۵، ۳۰۸/۵، زرین بودن (۴۳۸/۷، ۲۷۳/۲، ۱۳۲۴/۱۹) و... است.

خواننده با این توصیفات درمی یابد که جان در غزلیات شمس تبریزی و حلاوت انگیز است.

ای جان شیرین تلخ وش بر عاشقان هجرکش
در فرقت آن شاه خوش بی کبر با صد کبریا
(۲۳/۱۲)

مکن یاد کسی ای جان شیرین
که نشناسد خزان را از بهاری
(۱۴۵۱/۴)

این جان معنوی و آسمانی، مقدس، و سزاوار قربانی شدن در کوی عشق است:
ای صد هزاران جان مقدس فدای او کاید به کوی عشق که آنجا مبارکست
(۱۴۵۱/۴)

جان از نظر گاه مولانا باقی و جاودانه است و از بین نمی رود:
جسمها را جان کنند و جان جاویدان کنند
سنگها را کان لعل و کفرها را دین کنند
(۷۳۰/۶)

جان شاعر عارف آسمانی و سمایی، و جایگاهی در عالم بالاست:
خورشید حقایقها شمس الحق تبریز است
دل روی زمین بوسد آن جان سمایی را
(۷۷/۸)

بدین ترتیب مولانا در ترکیبات وصفی، جانی زیبا و دل انگیز ترسیم می کند؛ جانی که مفهوم آسمانی و مینوی دارد. این جان آتشین، زرین و مشعشع، و مولانا به آن دل بسته است.

کاربرد بلاغی

در این مرحله مولوی از طریق بلاغت واژه جان را از قلمرو ذهنیت به قلمرو عینیت وارد می کند. او مفهوم انتزاعی جان را از طریق به کارگیری صور خیال، ملموس و محسوس می کند. مولانا توانسته است از رهگذر بلاغت به جان مجرد و غیرمحسوس، صورتهای گوناگون ببخشد و آن را برای خواننده شعرش، نقاشی و تصویرسازی کند. واژه جان را در دیوان کبیر می توان در سه ساحت بلاغی بررسی کرد:

الف. تشبیه: مولوی از این روش بلاغی به طور گسترده استفاده، و جان و مترادف آن را به پدیده های عینی گوناگونی مانند می کند. در این مرحله از طریق مشبه به ها و وجه شبه هایی که برای واژه جان به کار رفته است، می توان مفهوم این واژه را دریافت.

در بخش بررسی شبهه‌ها، مولوی جان را از طریق ارائه شبهه‌های گوناگون و رنگارگ تصویر، و شبهه‌ها خواننده را به معنا و مفهوم حقیقی جان نزدیک می‌کند. آنها در ژرفای خویش مفاهیمی از قبیل زیبایی، خوشی، خرمی و... را داراست که این مفاهیم را از راه تشبیه به واژه جان عطا می‌کند. بنابراین در این قسمت با توجه به شبهه‌ها سه نوع تشبیه به چشم می‌خورد:

۱. تشبیه فشرده: «منظور از تشبیه فشرده، تشبیهی است که در آن فقط طرفین تشبیه یعنی مشبه و مشبه‌به وجود دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۱۵) که به صورت اضافه‌های تشبیهی و یا به شکل جمله‌های تشبیهی به کار می‌رود.

در اضافه‌های تشبیهی با افزودن دو طرف تشبیه به صورت مضاف (مشبه‌به) و مضاف‌الیه (مشبه)، ترکیب اضافی به دست می‌آید که معمولاً مشبه، معقول و غیرمحسوس مانند جان و مشبه‌به، عینی و محسوس است که مولوی از امور مادی و عناصر طبیعی وام گرفته است. در این نوع از تشبیه، واژه جان در جزء دوم ترکیب قرار دارد؛ یعنی به عنوان مشبه به کار رفته و با مشبه‌به‌های حسی مختلفی بیان شده است؛ به عنوان مثال آنجا که جان به صورت اضافه تشبیهی به باده تشبیه شده است، جان در جایگاه مشبه در قسمت دوم و باده در جایگاه مشبه‌به در قسمت اول ترکیب اضافی قرار دارد:

جزر خمار باده جان چشم را تدبیر نیست باده جان از که گیری؟ زان دو چشم پر خمار
(۱۰۶۱ / ۵)

همچنین در نمونه زیر، جان به «باغ» تشبیه شده که به شکل مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم قرار گرفته است:

هرآنچ از فقر کار آید به باغ جان به دار آید به ما از شهریار آید و باقی جمله آرایش
(۱۲۲۵ / ۲)

یا در نمونه زیر، جان همانند «طوطی» تصور شده است که با یک دانه شکر مست می‌شود:

طوطی جان مست من از شکری چه می‌شود زهره می‌پرست من از قمری چه می‌شود
(۵۶۱ / ۱)

در جایی دیگر مولانا جان را به «بهار تازه» و خرمی تشبیه می‌کند:

گر تو ملولی ای پدر جانب یار من بیا تا که بهار جانها تازه کند دل را
(۵۱/۱)

در تشبیهات فشرده از نوع جمله‌های تشبیهی، جملاتی هست که با توجه به معنای کلام در آن نوعی تشبیه وجود دارد. «در این نوع تشبیه، طرفین تشبیه بدون وجه شبه و ادات تشبیه در جمله به کار می‌رود به طوری که در رو ساخت و ظاهر کلام اثری از تشبیه وجود ندارد» (جهان‌تغ، ۱۳۸۰: ص ۱۱۶). در این گونه از تشبیهات به واسطه انعکاس هیجانات درونی شاعر، مشبه و مشبه‌به به طور موجز اما عمیق با هم رابطه همانندی و شباهت برقرار می‌کند. مولانا نیز در کشاکش هیجانات و عواطف خویش از طریق پیوند جان با عناصر مادی، مفهوم ذهنی جان را به عنینت نزدیک می‌کند. در این نوع تشبیه، جان همچون «کبوتری» است که جایگاه و برجش را می‌یابد:

کبوتر باز عشقش را کبوتر بود جان من چو برج خویش را دیدم چرا اندر بدن باشم
(۱۴۳۳/۱۲)

در جای دیگر، جان به اختصار همانند «دریا» تصور می‌شود:

تو میرایی که بر جو حکم داری بجو اندر ننگجد جان که دریاست
(۳۵۵/۴)

در این بیت نیز جان را به «پیمانه‌ای» تشبیه کرده است بی‌اینکه وجه شبه و ادات تشبیه در آن به کار برود:

پیمانه/یست این جان، پیمانه/این چه داند از پاک می‌پذیرد در خاک می‌رساند
(۸۴۷/۱)

در بیتی دیگر بدون اینکه در رو ساخت بیت از تشبیه اثری باشد، جان را به «عنبر» همانند می‌کند:

در زلف چو چوگانت، غلتیده بسی جانها و زبهر چنان مشک، جان عنبر حیرانی
(۲۶۰۳/۲)

۲. تشبیه گسترده: منظور تشبیهاتی است که ساختار آنها به صورت گسترش یافته است و ارکان تشبیه در این ساخت بیش از ساخت تشبیه فشرده ذکر می‌شود و محدودیت آن را ندارد. «این تشبیه به صورت ترکیب اضافی بیان نمی‌شود و ممکن است هرچهار رکن تشبیه یعنی مشبه، مشبه‌به، وجه شبه و ادات تشبیه ذکر شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۲۱۵).

مولانا از این نوع تشبیه بهره فراوان برده است و از این طریق گاهی جان را مانند «سیلابی» روان تصور می‌کند:

جانها چو سیلابی روان تا ساحل دریای جان از آشنایان منقطع با بحر گشته آشنا
(۷/۱۵)

گاهی جان را چون «فاخته‌ای» از طریق تشبیه، توصیف می‌کند:
ای که طاموس بهار از عشق رویت جلوه‌گر بر درخت جسم، جان نالان شده چون فاخته
(۲۳۶۸/۶)

گاهی جان را چون «سنگ آسیا» تشبیه می‌کند که می‌گردد:
شبی گفتی به دل‌داری بهشت را روز گردانم چو سنگ آسیا جانم بر آن پیغام می‌گردد
(۵۶۴/۸)

مولانا در پاره‌ای اوقات، جان مانند «سنگ» را می‌دهد و به جای آن جان چون «لعل» می‌خرد:
جان چو سنگ می‌دهد جان چو لعل می‌خرد رقص کنان ترانه زن گشته که خوش تجارتی
(۲۴۸۷/۷)

باری مولانا از طریق همه انواع تشبیه، پرندۀ خیالش را به پرواز در می‌آورد تا جان خویش را نقاشی کند. او از همه عناصر و پدیده‌های کائنات مدد می‌گیرد تا از طریق تشبیه، جان ماورایی‌اش را به برای خوانندۀ زمینی ملموس و قابل تصور کند و از مشبه‌به‌هایی چون «عناصر طبیعی» مانند پرندگان، باغ و گلستان، حیوانات و...، «اشیا» مانند گوهر، جام، آئینه و...، «عناصر انتزاعی» مانند کیمیا، سدره، سیمرغ و...، «افراد انسانی» طبیب، ساقی، موسی و... و «اسم مکانهایی» چون عالم، کعبه، تبریز و...، برای هدفش بهره می‌جوید.^۶

همان‌گونه که قبلاً ذکر شد برای دریافت مفهوم واژه جان از طریق تشبیه علاوه بر بررسی مشبه‌به‌ها به بررسی وجه‌شبه‌ها نیز نیاز است.

وجه‌شبه یکی از ارکان مهم تشبیه است؛ چون نشان‌دهندۀ جهان‌بینی و وسعت تخیل شاعر است. مولانا نیز مفاهیمی را که از جان اراده کرده از طریق وجه‌شبه بیان کرده است و با همین روش به خوانندۀ غزلیاتش کمک می‌کند تا پاره‌ای از مفاهیم و تعاریف جان را کشف کند. دنیای پهناور ذهن و زبان مولانا تشبیه را پلی می‌سازد برای رسیدن به عالم بی‌منتهای غیب و در این میان، وجه‌شبه ماهیت این پل است که چشم‌انداز زیبایی را در مقابل دیدگان خوانندۀ مشتاق می‌گشاید.

وجه‌شبه‌هایی را که مولانا برای جان به کار می‌برد، می‌توان در دو حوزه معنایی قرار داد؛ وجه‌شبه‌هایی که جنبه مثبت و آسمانی دارد و دیگر وجه‌شبه‌هایی که جنبه منفی و زمینی دارد. در وجه‌شبه‌هایی که جان رنگ روحانی دارد، رگه‌های معنایی چون مستی بخشی (۹۲۳/۲، ۱۶۳۱/۱، ۱۶۰۸/۱۲، ۳۰۵۶/۱، ۲۲۰۳/۴ و...) پرواز کردن به عالم بالا (۱۲۲۱/۲، ۱۹۵۶/۴، ۲۴۱۱/۴، ۱۸۳۵/۷، ۱۹۳۵/۷ و...) سرسبزی و خرمی (۲۵۲۵/۱، ۲۵۲۶/۶، ۲۳۹۴/۴، ۱۱۹۹/۹، ۱۶۰۷/۱ و...)، تابش و روشنایی (۷۳۱/۴، ۲۰۸۳/۱۰، ۲۹۹۶/۴، ۲۰۴۱/۱۲، ۲۷۷۵/۱، ۱۸۱۲/۳ و...) زیبایی (۲۸۲۰/۸، ۹۴۵/۱۴، ۳۱۶۷/۱، ۱۶۹۱/۸، ۶۹۷/۴ و...) بزرگی و پهناوری (۳۱۸۳/۴، ۳۲۳۷/۴، ۱۳۴۷/۶، ۱۸۰۳/۳، ۱۲۶۱/۲ و...) و دیگر وجه‌شبه‌هایی که باز گفتن همه آنها در این مجال سکونت، دیده می‌شود.

جان در این مرحله نه تنها «مستی بخش» است بلکه خود نیز مست در گلستان عشق و طرب مولاناست:

زهره و مه دف زن شادی ماست بلبل جان مست گلستان ماست
(۵۰۴/۳)

همچنین جان به عالم بالا «عروج می‌کند» و به سوی اصلش در پرواز است:

از پیش تو رفت باز جانم بلبل تو شنید و باز آمد
(۷۰۹/۱۰)

نشان دیگری که جان مولانا با خود دارد «سرسبزی و خرمی» است؛ این باغ چنان سبز و تازه است حتی اگر زمستان وارد این باغ شود، صد تابستان گرم و سرسبز خواهد شد.

در موسوم عجو زچو در باغ جان روی بنماید آن عجوز ز هر گوشه صد تموز
(۱۹۹۹/۹)

«تابش و روشنایی» صفت پربسامد دیگری است که با جان همراه شده است. اگر آفتاب جان بر کوه برتابد، کوه در مقابلش ذره‌ای ناچیز خواهد بود:

برآمد آفتاب جان که خیزید ای گرانجانان که گر بر کوه برتابم کمین ذرات من گردد
(۵۶۲/۶)

در رگه‌های معنایی واژه جان، وجه‌شبه‌هایی که بار معنایی منفی و زمینی دارد، بسیار کم‌رنگتر از وجه‌شبه‌های مثبت و روحانی مطرح است. گرچه مولانا جلال‌الدین از این وجه‌شبه‌ها با بسامد بسیار اندک سخن می‌گوید، می‌توان استنباط کرد که جان مولانا

همیشه رو به تعالی و عروج نیست؛ بلکه گاهی جان آسوده (۱۷۲۱/۵)، سرد و بی‌روح (۲۴۸۷/۷)، حقیر و بی‌ارزش (۵۳۸/۵)، زمینی (۲۶/۱) تنبل (۲۹۳۲/۵)، تند و سرکش (۲۰۲۷/۶)، تاریک (۷۳۱/۴)، بی‌قدر (۲۹۷۰/۱۰) و... است.

جان در این مرحله، «سرد و بی‌روح و سنگ» است که در مقابل جان با ارزش گرانها و خوشرنگ و لعاب قرار دارد.

جان چو سنگ می‌دهد، جان چو لعل می‌فرد رقص‌کنان، ترانه زن گشته که خوش تجارتی (۲۳۱۵/۸)

همچنین جان «درنده‌خویی» است گرگ صفت و پر طمع که شاعر از همنشینی با آن برحذر می‌دارد و این‌گونه مولانا در کنار آن همه ثنا و ستایشها، هویت ناپاک جان را نیز فاش می‌دارد:

مشین غافل به پهلوی حریصان که جان گرگین شود از جان گرگین (۱۹۱۱/۲)

سرانجام در ساحت تشبیه می‌بینیم که مفهوم واژه جان هم به وسیله مشبه‌به و هم وجه‌شبه به شکل آسمانی و روحانی نمود می‌یابد. جان در این سطح ویژگیهای آسمانی و روحانی دارد؛ مشبه‌به‌ها همگی زیبا و با روح است و وجه‌شبه‌ها نیز به استثنای چند مورد همگی مفهومی والا در تداعی می‌کند. جان در این مرحله به عنوان پدیده‌ای ذهنی مطرح می‌شود که زیبا و مقدس است و مولانا برای اینکه همه خوانندگان، جان را بشناسند و مفهومش را دریابند از تشبیه استفاده می‌کند و مفهوم دلربای جان لاهوتی را تجلی می‌بخشد.

ب) استعاره: مولوی در این مرحله واژه جان را «در معنای مجازی آن از طریق مشابهت با معنی حقیقی» (هاوکس، ۱۳۷۷: ص ۸۷) به کار می‌گیرد. استعاره و انواع مختلف آن به نسبت دیگر شیوه‌های بلاغی از بسامد بیشتری برخوردار است. در دیوان کبیر، مولانا به دلیل وسعت و فسحت تصویرگری ذهنی و نیز به واسطه گستردگی عاطفه و تداوم حال درونی، تصاویر وسیع و حایتمند بسیاری می‌سازد که استعاره، بهترین طریق برای ساختن چنین تصاویری پویا و گسترده است. مولانا از میان انواع استعاره، «تشخیص را که نوعی از استعاره مکنیه محسوب می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ص ۱۵۶-۱۴۹) برمی‌گزیند؛ چه این نوع از استعاره برای جولان تخیل مولانا عرصه مناسبی است. ذهن مولوی در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت دخل و تصرف می‌کند و بدانها حرکت و

جنبش و حیات می‌بخشد. او با استفاده مناسب از تشخیص، دیوانش را همانند روح خود پر از وجد و نشاط و طرب و تحرک می‌کند.

در گستره تخیل پرجوش و خروش مولانا جان نیز یکی از پدیده‌هایی است که مولانا با مهارت و چربدستی توانسته است آن را چون انسانی پرشور و پراحساس بنمایاند. مولانا از رهگذر تشخیص، مفاهیم روشن و زنده‌ای را با رگه‌هایی معنایی حیاطمند با جان قرین می‌کند به طوری که خواننده آن را در ساختهای متعدد و گوناگون تشخیص جلوه‌گر می‌یابد. این تنوع ساخت تشخیص در غزلیات شمس این گونه به نمایش در آمده است:

۱. استعاره‌های مکینه به صورت ترکیبهای اضافی با یکی از ملایمات انسانی که خود در دو ساحت دیده می‌شود:

الف. اعضا و جوارح انسان + جان: تخیل دراز دامن مولانا در این بخش واژه جان را مانند انسانی فرض می‌کند با چشم و بینی و گوش و... که همه حرکتهای و رفتارهای انسانی را از خود بروز می‌دهد. از این دیدگاه، جان مولانا چشمی دارد که نیازمند به «توتیا»ست تا بینایی آن بهبود یابد.

ای چشم جان را توتیا، آخر کجا رفتی بیا تا آب رحمت بر زند از صحن آتشدان ما
(۹۲ / ۲)

در جای دیگر جانی را می‌بینیم که بینی دارد و مولانا برای تنبیه و تنبه می‌تواند بینی جان را «بکشد» و «بمالد»:

زنده به عشق سرکشم، بینی جان چرا کشم پهلوی یار خود خوشم، یاره چرا روم چرا
(۵۱ / ۵)

جان مولانا گوشی دارد که سرنیوش است:

گر می‌نکند لبم بیانت سر می‌گوید به گوش جانت

(۳۷۳ / ۱)

ب: صفات و اعراض و وابسته‌های انسانی + جان: در اینجا نیز جان مولانا به مثابه انسانی است که می‌تواند شاه (۳۲۱۲/۲، ۳۰۷۵/۱۱، ۱۱۹۵/۸، ۱۴۶۱/۴، ۲۹۳۱/۸ و...) حیات (۶۹/۳، ۱۱۸/۲، ۱۹۶۳/۱، ۲۸۳۳/۱۰ و...)، قرار (۲۴/۱۶، ۱۵۰/۱، ۳۰۰۵/۱ و ۱۸۱۲/۷ و...)، دشمن (۱۸/۵، ۵۵۹/۱، ۱۰۸۲/۱۶، ۲۰۶۸/۲، ۲۸۱۰/۷ و...)، مونس (۱۰۲۹/۱، ۱۹۲۵/۴، ۱۹۰۰/۱ و...) و... داشته باشد.

در این مرحله جان مانند انسانی «خسرو و شاه» دارد و خسرو جان مولانا نیز شمس دین، مفخر تبریزیان است:

خسرو جان شمس دین مفخر تبریزیان در دوجهان همچو او شاه خوش آیین کراست؟
(۴۶۱/۹)

در جایی دیگر جان مولانا در وقت دعا از لامکان، غریو و ناله سر می‌دهد:
غریو و ناله جانها زسوی بی‌سویی مرا ز خواب جهانید دوش وقت دعا
(۲۲۴/۶)

جان همچون انسانی پراحساس از دیدن روی معشوق ماه رویش «شادی می‌یابد»:
شاد آمدی ای ماه‌رو، ای شادی جان، شادآ تا بود چنین بودی تا باد چنان باد
(۸۸/۱)

۲. تشخیص با فعل، دیگر نوع بلاغی پر کاربرد در غزلیات شمس است و در میان انواع تشخیص این نوع از بسامد بیشتری برخوردار است. در این شگرد، مولانا جان را به گونه‌ای تصویر می‌کند که همه افعال و رفتار انسانی را انجام می‌دهد. گویی جان، انسانی است هوشمند و کارا که حتی اعمال و رفتارش فراتر و پر جنبش‌تر و پرتکاپ‌تر از رفتار بشری است. در این مرحله جان مولانا می‌رقصد و سماع می‌کند (۲۶۱۸/۲، ۲۹۲۴/۶، ۸۰۴/۴، ۲۴۵۱، ۵۸۴/۶ و...) جانی است که طاقت و شکیبایی ندارد (۱۰۴۵/۱، ۱۷۹۱/۳، ۳۱۱۱/۱، ۲۸۵۶/۱ و...)، جانی است که عاشق می‌گردد (۳۱۸۷/۱۵، ۲۵۶۱/۱، ۵۲۳/۳، ۳۱۶۳/۴، ۷۳۸/۵ و...)، جانی است که می‌بیند (۲۱۴۰/۱۶، ۱۰۵۸/۹، ۴۹۶/۵، ۶۴۲/۷، ۲۷۶۹/۹ و...)، جانی است که قدح نوش و شرابخوار است (۱۰۲۱/۶، ۲۳۳۱/۳، ۲۸۱۲/۱، ۹۹۵/۳، ۸۵۳/۱۲ و...)، جانی است که حرف می‌زند (۱۷/۱، ۲۱۷۱/۶، ۳۲۱۵/۹، ۱۸۶۲/۶، ۱۲۲۸/۷، ۸۴۱/۱۱ و...)، جانی است که در رفت و آمد است (۱۷/۴، ۵۱/۶، ۱۱۲۳/۵، ۱۹۶۶/۲۲، ۳۰۲۲/۴، ۳۳۲۷/۱۵ و...) و بسیار افعال دیگر که جان مولانا در آنجا دادن آنها تواناست. بدین ترتیب جان مولانا به «سماع در می‌آید» و «کف زدن» را آغاز می‌کند:

جان همه به سماع اندر آمد آغاز نهاد کف زنی را
(۱۲۲/۴)

جان، «مخمور» باده لب دوست، و مست و طرب‌پرداز است که بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است:

از باده لب او مخمور گشت جانها وان چشم پر خمارش داده سزای توبه
(۲۳۷۸ / ۷)

جان مولانا از خود «فارغ و رها» است و در قید و بند خویشتن نیست:
هر که بود درین طلب، بس عجیبت و بوالعجب صد طربست در طرب جان زخود رهیده را
(۱۰۳۸ / ۸)

همچنین این جان «می داند» و قدرت تشخیص دارد و بوی یار مهربان خویش را می شناسد:
چون کوفت او در دل، ناآمده به منزل دانست جان زبویش، کمان یار مهربان است
(۴۴۰ / ۷)

۳. نوع دیگر تشخیص، آنهایی است که از طریق همراه شدن صفتی انسانی با جان حاصل می شود. شاعر در این بخش با شیوه ای دیگر به جان، حیات انسانی می بخشد. مولانا با نسبت دادن صفات انسانی به جان، آن را از عالم تجرید و انتزاع بیرون می آورد و از طریق صفاتی چون، مستی (۱۷۸۶/۱۲، ۲۳۹۴/۸، ۱۰۱۹/۲، ۵۸۱/۲، ۱۱۷/۱ و...)، شادمانی (۱۰۹۷/۱۵، ۷۷۷/۲، ۲۳۵۳/۷، ۱۵۸۹/۳ و...)، سرگردانی و حیرانی (۱۸۰۵، ۱۷۸۶/۳، ۱۲۴۵/۴، ۱۸/۲)، پاکی (۱۸۹۱/۷ و...)، (۳۱۶/۳، ۳۹۸/۳، ۲۴۶۹/۱، ۲۰۱۳/۱۲، ۱۹۷۵/۵ و...) مردنی (۲۹۲۴/۶، ۱۹۷۶/۱۱)، خاموشی (۳۲۵۹/۳ و...) (۸۳/۱۴، ۱۰۵۷/۷، ۲۵۷۶/۹ و...) و... جانش را به مرحله انسانی وارد می کند.

جان مست مولانا در بیت زیر «می جهد» و «می شکند»:
ای جان جان مست من ای جسته دوش از دست من
مشکن، ببین اشکست من، خیز ای سپهسالار من
(۱۸۰۲ / ۹)

همچنین جان مولانا منکر است:
چه داند جان منکر این سخن را که او را نیست آن دیدار دگر
(۱۰۳۸ / ۸)

«چاکر» و خدمتکار محبوب است و به او پناه می آورد:
به زنهارت در آمد جان چاکر مرا در هجر بی زنهار مگذار
(۱۰۴۱ / ۲)

در ابیات دیگر، جان، «خوشدل» و «پاکدامن» است:

چون حدیث بی‌دلان بشنید جان خوش دلم جان بداد و سخن را در میان جان نهاد
(۷۵۰ / ۲)

نقش فناست همیزم، عشق خداست آتش در سوز نقشها را، ای جان پاکدامن
(۲۰۴۳ / ۳)

۴. در ادامه تشخیص‌هایی است که با خطاب شکل می‌گیرد. در این نوع تشخیص مولانا جان را مخاطب خود قرار می‌دهد و با آن به گفتگو می‌پردازد. او جان را چون آدمی ذی‌شعور مورد خطاب قرار می‌دهد و با او حرف می‌زند و سخن‌ساز می‌کند. تخیل پرشور و پراحساس مولانا آرام نمی‌نشیند و شورمندی و احساس پاکش را با جان پاک و مقدس در میان می‌گذارد.

مولانا جان را خطاب می‌کند و از «احساس زندگی که با دیدار او در دلش زنده می‌شود»، سخن می‌گوید:

صد بار مردم ای جان، وین را بیاموزدم چون بوی تو پیامد دیدم که زنده بودم
(۱۶۸۹ / ۱)

گاهی جان را «پند و اندرز» می‌دهد و او را به «راه تبریز» رهنمون می‌شود:
ای جان سخن کوتاه کن، یا این سخن در راه کن در راه شاهنشاه کن در سوی تبریز صفا
(۷۸ / ۳)

۸۱



گاهی مولانا از جان «کمک و یاری» می‌خواهد تا او را از غم و غصه برهاند:
بیرون‌پراز این طفلی، ما را برهان ای جان از منت هر داد وز غصه هر داد
(۸۸ / ۳)

حتی از «دوری و هجران» جان می‌ترسد و نمی‌خواهد با جان خدا حافظ کند:
بگذشت روز با تو جانا به صد سعادت افغان که گشت بیگه ترسم ز خیر بادت
(۴۳۹ / ۱)

مفهوم واژه جان در ساحت استعاره در دو عرصه معنایی در تکاپو است. در این مرحله واژه جان در دو حوزه معنایی شناور است: یک معنا، رو سوی شمس تبریزی و دیگری رو سوی جان روحانی و معنوی دارد. مولانا در استعاره شمس تبریزی را چون جان، عزیز و روحانی می‌بیند و تصویری را که از جان ارائه می‌دهد برای خواننده جز شمس، کسی یا چیزی دیگری، تداعی نمی‌کند بویژه آنجا که جان را مورد خطاب قرار می‌دهد و با او درد دل می‌کند، مرادش شمس تبریزی است و در مواردی که جان را با توصیفات انسانی به کار می‌برد، مقصودش همان جان روحانی و معنوی است.

ج. **نماد:** پویاترین و تأثیرگذارترین نوع تصویرهاست که مخاطب را در برزخ دو حس درک کردن و درک ناکردن، کشف کردن و کشف نکردن در تعلیق قرار می‌دهد. نماد «به هر شیوه بیانی گفته می‌شود که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان کند» (چدویک، ۱۳۷۵: ص ۹) که باعث رمزوارگی این نوع بلاغی می‌شود.

از دیگر ویژگی نماد، «مفاهیم متعددی است که در خود پنهان دارد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ص ۲۸۱). مولانا از این ویژگی نیز بخوبی استفاده کرده و از طریق آن به واژه جان تکرار معنایی بخشیده است به گونه‌ای که ما نمی‌دانیم معنای واقعی و حقیقی جان چیست. همچنین نماد را در سطح عام «به دو نوع سمبولیسم انسانی و سمبولیسم فرا رونده تقسیم کرده‌اند (چدویک، ۱۳۷۵: ص ۱۱-۱۲).

سمبولیسم انسانی، بیان نمادین عواطف درونی و شخصی شاعر است؛ اما سمبولیسم فرارونده رخنه کردن در تصورات و افکار جهانی آرمانی است که نوع بشری آرزوی آن را دارد.

شاعر عارف بر این اساس، آگاهانه یا ناآگاهانه واژه جان را در سطحی فرارونده به کار می‌گیرد. در این مرحله، جان از زبان استعاره پا فراتر می‌نهد و به زبان حقیقی نماد می‌رسد. طبق بینش مولوی، عناصر و پدیده‌ها همگی رمز و نشانه‌ای از عالم الهی است؛ از جمله این مفاهیم که ذهن مولانا را به نیمه روحانی و الهی او سوق می‌دهد، جان است، جان تجربه روحانی است که به شکل نماد جلوه‌گر می‌شود؛ تجربه‌ای که با آن مولانا به کشف و شهود در عالم غیب می‌رسد.

مولانا واژه جان را در سطح نماد فرارونده در دو گروه به کار می‌برد: نخست، صورت «جان جان» که به معنی «ذات حق تعالی و در اصطلاح عرفان نیز به وجود حقیقی گفته که به حقیقه الحقایق هم تعبیر می‌شود» (گوهرین، ۱۳۶۸: ص ۷-۱۰). دو دیگر «جان جان جان» است که به معنی «روح مردان کامل که به زعم صوفیان در سیر عروجی به حد کمال رسیده و به درجه معیت و فنا رسیده است»^۷ (همان، ص ۷-۱۰).

بنابراین مولانا در «جان جان»، ذات حق تعالی و حقیقه الحقایق را در نظر دارد. در این بخش شاعر عارف، خود را با خالق هستی و محبوب ازلی یکی می‌داند و با خداوند هستی به وحدت حقیقی دست می‌یابد. او وقتی به حقیقه الحقایق می‌رسد، ننگ «جان و تن را نمی‌کشد» و به «کان زر با ارزشی» تبدیل می‌شود:

چو جانِ جان شده‌ای ننگِ جان و تن چه کشی چو کان زر شده‌ای حبه‌ای چه اندوزی
(۳۰۷۴/۵)

از نظر او ذات حق تعالی به «جایگاه مادی و معینی» نیازی ندارد:
جان جانست و گر جای ندارد چه عجب اینکه جان می‌طلبد در تن ما، هست کجا؟
(۴۱۲/۴)

در «جان جان جان» نیز روح انسان کامل به درجهٔ معیت و فنا رسیده است. این انسان کامل از نظر گاه مولوی، شمس تبریزی است که در سیر و سلوک عارفانه به مرحلهٔ کمال رسیده است؛ انسان کاملی است که دل از مولانا ربوده و توانسته است از یک فقیه متشرع، عارفی شاعر و دلباخته بسازد و وجود و حضورش برای مولانا سراسر خیر و نیکی و خوشی و سرمستی باشد به طوری که شاعر هر لحظه با او بودن را می‌خواهد و حضور شمس تبریزی و لطفش، تن او را همه به جان خندان مبدل می‌کند:
وگر آن جانِ جانِ جان به تنهاروی بنمودی تنم از لطف جان گشتی و جان من بخندیدی
(۲۸۵۲/۲)

مولانا همیشه «طالب» او و «خواهان آمدن» اوست:
آن سو مرو، این سو بیا ای گلبن خندان ما ای عقل عقل عقل من ای جان جان جان من
(۱۸۰۶/۱)

اما براستی مراد مولانا از این ترکیبات فقط به کارگیری محض یک اصطلاح عرفانی است یا ناآگاهانه از این اصطلاحات بهره می‌جوید؟ آنچه از منظومهٔ فکری مولانا به دست می‌آید به دور بودن او از قید و بندهای طریقت و شریعت است. مولانا شاعری آزاد و رهاست که نظام فکری او از هر گونه فلسفه‌بافی فارغ است. بر این اساس از کاربرد این دو نوع ترکیب فقط دریافت دو معنای ذات حق تعالی و انسان کامل را مورد توجه قرار نمی‌دهد؛ بلکه خواننده آگاه می‌داند که این دو نوع ترکیب، نوسانات معنایی دارد و در دریای پرتلاطم تکثر معنایی و رمزوارگی شناور است. این دو اصطلاح می‌تواند مفاهیم و معانی متعددی را به ذهن متبادر، و تعبیر دیگری به غیر از خدا و انسان کامل را (شمس تبریزی) تداعی کند؛ از جمله به معنای عالم غیب و روح به کار رفته شد.

هرگاه مولوی از این دو اصطلاح، «عالم غیب» را مراد می‌کند، آن مکان را بالاترین و بهترین جایگاه می‌یابد که عشق از آنجا سلام می‌فرستد:

دو چشم کشته شنیدم که سوی جان نگرَد چرا به جان نگری چون به جان جان رفتی
(۳۰۵۱ / ۹)

از کوی بی‌نشانش زآن سوی جهل و دانش وز جان جان جانش، عشق آمدت سلامی
(۲۹۵۶ / ۶)

وقتی معنای «روح» را در نظر دارد، نام و خیال محبوبش را روح و روان تصور می‌کند که عشق در آن جای دارد:

نام او جان جانها، یاد او لعل کانه‌ها عشق او در روانها، هم‌امان و هم‌امانی
(۲۸۹۲ / ۱۰)

این لابه‌ام به ذات خدا نیست بهر جان ای هر دهی خیال تو صد جان جان جان
(۲۰۴۷ / ۶)

از آنچه گذشت درمی‌یابیم در سطح نمادین دریافت مفهوم یگانه‌ای از واژه جان بسیار دشوار است. واژه جان مفاهیم متعددی دارد که مختص خود مولانا است. ارائه معانی مختلف از جان، این واژه را از سطح یک کلمه ساده بالاتر برده و مولانا از آن، مفاهیم شخصی و مورد نظر خود را اراده کرده است. با توجه به کلیت مفاهیم ارائه شده، واژه جان در ساحت نماد، جانی است کلی با مفاهیم بسیار عمیق که هر کدام از آنها به تنهایی جان و روح مولوی و همچنین خواننده را درگیر می‌کند که می‌توان از آن به عنوان فراجان یاد کرد. فراجان، جانی است که در بطنش جان روحانی، زمینی و مفاهیم دیگر جان را داراست. در این گستره، مفاهیمی چون خدا، عالم غیب، روح و شمس تبریزی تجلی می‌یابد که هر یک مفاهیم معنوی و گسترده‌ای را در بطن خویش می‌پروراند.

نتیجه‌گیری

جلال‌الدین بلخی در شکل‌های مختلفی واژه جان را برای مخاطبش تصویر می‌کند. او با به کارگیری واژه جان در سطح گسترده‌ای، این واژه را برای خواننده پررنگ و سؤال‌برانگیز می‌کند؛ از این نظر که جان چیست، چه مفهومی دارد و به چه علت مولانا با بسامد بسیاری از آن سخن ساز می‌کند؟ بدین ترتیب، شاعر عارف سعی دارد تا تصویر روشن و زنده و ماندگاری از جان ترسیم کند، او از شگردهای مختلفی برای دستیابی به هدفش استفاده می‌کند.

نخستین شگرد مورد استفاده، کاربرد قاموسی جان در سطح مترادف، ترادف، تضاد و با همایی متداعی است که جان خود را به معنی روح و روان حیات بخش تن آدمی، نشان می دهد.

دومین شگرد، کاربرد توصیفی است که از طریق آن، مولانا جان را برای مخاطبش وصف می کند و اوصافی را بدان نسبت می دهد که گویای کیفیت و ماهیت مفهوم جان است. جان در این مرحله اوصافی از قبیل شیرینی، جاودانگی، خلوص و... دارد که نشان دهنده مفهوم روحانی و آسمانی واژه جان است.

در سومین مرحله در سطح بلاغی، مولانا دست مخاطبش را می گیرد و او را آرام آرام از طریق پلکان تشبیه، استعاره و نماد به مفهوم واژه جان رهنمون می سازد. او یک بار با زبان تشبیه جان را نقاشی می کند و بار دیگر از زبان استعاری کمک می گیرد. گویی با تشبیه، ذهن مخاطبش را آماده می کند که جان را از عرصه حس بیرون برد تا بتواند در استعاره به طور غیرمستقیم و با واسطه، مفهوم جان را نمود بخشد. بعد از استعاره، زبان رمزی نماد را برمیگزیند به طوری که جان در این سطح، مفهومی چندگانه می یابد و ذهن در ادراک هر یک از آن مفاهیم لرزان و متزلزل است و به قطع و یقین نمی تواند به معنی ثابتی برسد.

واژه جان بعد از سیر و سلوک در سه وادی کاربرد قاموسی، توصیفی و بلاغی سه مفهوم را به عنوان رهاورد با خود به همراه دارد. جان در کاربرد قاموسی به معنای روح و روان است که جنبه تقدس بخشی به تن زمینی را داراست. این جان روحانی، آسمانی و انتزاعی است و دارای معنویت ماوراءالطبیعی است که نشان از عالم غیب دارد. در کاربرد توصیفی، جان صفات پسندیده، و خوب و والایی را با خود دارد که این صفات نیکو، نشان دهنده مفهوم مقدس و مثبت جان از دیدگاه مولاناست.

در کاربرد بلاغی، واژه جان در بخش تشبیه هم وجه آسمانی و هم وجه زمینی دارد و در ادامه در بخش استعاره مفهوم جان به دو گونه رخ می نمایاند که در قالب معنایی شمس تبریزی و جان روحانی و معنوی آن را مشاهده می کنیم. سرانجام در بخش نماد فراجان را می بینیم که در مفاهیم متعددی چون ذات حق تعالی، شمس تبریزی، عالم غیب، و روح بروز و تجلی می یابد. در این سطح، جان یک نماد فرارونده و بالنده است که تکرر و تنوع معنایی دارد و هر خواننده ای می تواند بنا به ذوق و ظرفیت خود از دریای جان مولانا اندکی برگیرد و کوزه جان خویش را سرشار کند.

پی‌نوشت

۱. در مورد این موضوع قبلاً تحقیقی صورت نگرفت است و فقط پاره‌ای از موانع نگارندگان به شیوه مقاله «تحلیل دریا و مثنوی» و فقط دکتر محمود فتوحی نظر داشته‌اند.
۲. در برهان قاطع، جان به معنی روح حیوانی آمده است. در لغتنامه و دایره‌المعارف فارسی آن را نفس یا نفس حیوانی و روان یا نفس ناطقه و قوه‌ای که بدان جسم زنده، زنده است، معنی کرده‌اند و در ادبیات فارسی مترادف روح آمده است و در عرفان، مراد روح انسانی و کنایه از نفس رحمانی و تجلیات حق است (سجادی، ۱۳۸۱: ذیل جان).
۳. اعداد داخل پرانتز سمت راست شماره بیت و عدد سمت چپ شماره غزل است.
۴. به این شگرد از دیدگاه قدما مراعات‌النظر گفته می‌شود و آن وقتی است که برخی از واژه‌های کلام، اجزائی از یک کل باشند.
۵. در این بخش صفات مذکور از نوع صفات تشخیص‌ساز نیست؛ بدین معنی که این صفات انسانی در این ترکیبات وصفی نقشی ندارد و ما این صفات را در ذیل تشخیص قرار داده‌ایم.

۶. نمونه برای عناصر طبیعی

- | | |
|---|--------------------------------|
| چندان تو چنین گفته کز عشق چنان گشته
(۲۳۱۱/۴) | اندر هوس دریا ای جان چو مرغابی |
| تا زنده شوم از بسمل تو
(۲۲۵۲/۷) | گردن بکشد جان همچو شتر |
| که هر باغ جان را دو صد نو بهاری
(۳۱۴۳/۶) | گلستان جانها به روی تو خندد |

نمونه برای اشیا

- | | |
|---|---|
| هردم بت نو سازد گویی که ثمن دارد
(۶۲۶/۴) | آیینۀ جان را بین هم ساده و هم نقشین |
| کز دست گرانجانی انگشت همی خاید
(۶۲۱/۵) | در گوهر جان بنگر اندر صدد این تن |
| تاگشاید چشم جان ده، بیند آن الطاف را
(۱۳۵/۶) | جام‌جان پرکن از آلائی، بنگر اندر لطف او |

نمونه برای عناصر انتزاعی

- | | |
|---|---------------------------------------|
| نه چون تو آسیای نان که گرد نان همی گردم
(۱۴۲۳/۷) | منم/از کیمیای جان چه جای دل‌چه جای دل |
|---|---------------------------------------|

نمونه برای افراد انسانی

- | | |
|--|-------------------------------------|
| تا که نبیند او ترا با کی قرار می‌کند؟
(۵۵۶/۹) | ساقی جان بیا که دل بی‌تو شدست مشغول |
|--|-------------------------------------|

حدیث سوزن و رشته بهل که باریکست حدیث موسی جان کن که با ید بیضاست
(۴۸۳/۲۶)

آورد طبیب جان یک طلبه ره آوردی گر پیر خرف باشی، تو خوب و جوان گردی
(۲۵۶۶/۱)

نمونه برای اسم مکان

عالم جان، بحر صفات، صورت و قالب کف او زانک قرارش ندهد، جنبش موج مددی
(۲۵۵۴/۷)

وجود تو بدیدم شدم زشرم، عدم زعشقی این عدم آمد، جهان جان به وجود
(۹۰۴/۵)

ترکیب جان جان جان نیز در سه مورد یافت شد که بسامد کمی دارد. با توجه به کلیت این سه غزل، که این سه ترکیب در آن پیدا شده، مراد شاعر از جان جان جان شمس تبریزی است (۹/۴-۱۳۷۳/۶-۲۷۱۳/۴).

منابع

۱. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.
۲. تبریزی، محمدحسین بن خلف؛ برهان قاطع؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۳. جهانتیغ خلیلی، مریم؛ سیب باغ جان؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۴. چدویک، چارلز؛ سمبولیسم؛ ترجمه مهدی سبحانی، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۵.
۵. دهخدا، علی اکبر؛ لغتنامه؛ دوره دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۶. صفوی، کورش، درآمدی بر معنی شناسی؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹.
۷. فتوحی، محمود؛ در تحلیل تصویر دریا در مثنوی؛ مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی شهید بهشتی، ش ۳۱، پاییز ۱۳۸۰.
۸. فروزانفر، بدیع الزمان؛ کلیات شمس تبریزی؛ چ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.
۹. گوهرین، صادق؛ شرح اصطلاحات تصوف؛ ج ۴، زوار، ۱۳۶۸.
۱۰. میرصادقی، میمنت؛ واژه نامه هنر شاعری؛ تهران: مهناز، ۱۳۷۶.

شعر کودکان و پیدایش زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان

دکتر علی محمد حق‌شناس لاری

استاد گروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران

دکتر فردوس آقاگلزاده

استادیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر عالیہ کرد زعفرانلو کامبوزیا

استادیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس

فاطمه علوی*

چکیده

در این مقاله، نظریه رقیه حسن درباره پیدایش و تکوین زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان مورد بررسی قرار گرفته است. در این نظریه، کودک ناآگاهانه و به صورت غیر ارادی با شنیدن لالاییها و شعرهای کودکان، ادبیات را می‌آموزد. او الگوهای زبانی از جمله الگوهای آوایی، معنایی و نحوی را در شعرها تشخیص می‌دهد و توانایی در ذهن او شکل می‌گیرد که پایه زیبایی‌شناسی کلامی را در سالهای آینده برای او شکل می‌دهد. در اینجا از میان گونه‌های ادبی ما فقط به بررسی شعر می‌پردازیم. از میان الگوهای ادبی نیز فقط به بررسی الگوهای آوایی می‌پردازیم؛ زیرا از میان ویژگیهای زیبایی‌شناختی اشعار کودکان، الگوهای آوایی خوشایند و دلنشین، اهمیت ویژه دارد. شایان توجه است که در این نوشته، جستجو درباره همپوشیها و در عین حال تفاوت‌های «زبان» و «ادبیات» به عنوان دو حوزه از حوزه‌های ذهن همواره در پس‌زمینه تمام مباحث مطرح است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که هرچند زبان و ادبیات ماهیت یکسانی دارد از لحاظ

منشأ و همچنین نوع پردازش با همدیگر تفاوت‌های اساسی دارد و این تفاوت آنها را به حوزه‌هایی جدا از ذهن مربوط می‌کند. در بخش پایانی این تحقیق الزامات و پیامدهای نظری را، که این تلقی از یادگیری ادبیات برای آموزش ادبیات به کودکان در بر دارد، بررسی می‌کنیم. بر اساس یافته‌های این تحقیق در تلقی کودکان از ادبیات شکل بر محتوا غلبه دارد و پرورش این تلقی در شکوفایی توانش ادبی آنها در سالهای آینده نقش عمده ایفا می‌کند. از این رو بهتر است که در تهیه و نگارش اشعار کودکانه بویژه در سالهای اولیه کودکی به جای طرح مضامین پیچیده و آموزشی به زیبایی شکل و چگونگی بیان اشعار توجه خاصی مبذول شود.

کلید واژه‌ها: زیبایی‌شناسی کلامی، ادبیات کودکان، شعر کودک

مقدمه

ادبیات کودکان در جلوه‌های مختلف گفتاری و شنیداری آن موضوعی است که ذهن بسیاری از پژوهشگران، روانشناسان و متصدیان آموزش و پرورش را به خود مشغول داشته است. کتابها و مقاله‌های بسیاری درباره ویژگیهای شعر و نثر کودکانه، چگونگی آموزش آنها، تأثیرات روانی و تربیتی آنها و... نوشته شده است. در این میان آنچه در کانون توجه قرار دارد، کارکرد و نقش ادبیات در رشد فکر کودکان یعنی نقش آموزشی آن بوده است؛ حتی بسیاری از اشعار کودکانه، که برای سالهای اولیه کودکی نوشته می‌شود، محتوای آموزشی دارد. با این همه درباره منشأ ادبیات و اینکه سرآغاز پیدایش ادبیات چیست، کمتر سخنی به میان می‌آید. یکی از نظریاتی که در سالهای اخیر در این باره مطرح شده است، نظریه رقیه حسن در کتاب «زبان‌شناسی، زبان و هنر کلامی» است. بنا بر نظر حسن، کودک، ادبیات را می‌آموزد اما این آموختن، ناآگاهانه و غیرهوشیارانه صورت می‌گیرد که گاهی تردید می‌کنیم نام «یادگیری» را بر آن اطلاق کنیم. کودک از آغاز تولد با تکان خوردن در گهواره، تکرار را یاد می‌گیرد و همزمان با تکان خوردن در گهواره، لالایی مادر یا پرستار را می‌شنود. این تکرارهای حسی کم‌کم به تکرار در کلمات و الفاظ بدل می‌شود:

لا لا لا گل ارزن

به هر کوی و به هر برزن

لا لا لا گل میخک

بین خوابیده گنجیشکگ

لا لا لا گل لاله

فقیر تو کوچه می‌ناله

لا لا لا گل زیره

چرا خوابت نمی‌گیره

لا لا لا گل پسته

نشو خسته نشو خسته

این تکرارها کم‌کم برای کودک معنادار می‌شود. او از شنیدن این تکرار لذت می‌برد و سرگرم می‌شود. کودک بارها و بارها این شعرها را تکرار می‌کند بدون اینکه معنای کلمات را بداند. برای او معنا در خود تکرار وجود دارد و از معنای واژه‌ها و جملات مستقل است. این تکرارها برای او نوعی بازی است.

طبق نظر حسن در یادگیری ادبیات، کودک قصد و نیتی برای یاد گرفتن ندارد و حتی هدفی غایی را برای یادگیری در ذهن خود نمی‌پروراند. او در معرض آهنگ خاص اشعار قرار می‌گیرد و از آنها لذت می‌برد. میلر بر آن است که طی دوره پیش‌زبانی در کودک، ویژگیهای زیبایی‌شناختی همچون آهنگ و تکیه ماده خام بازیهای زبانی را فراهم می‌کنند (میلر، ۲۰۰۴، ص ۴). اکنون باید دید آیا شواهدی مبنی بر اینکه کودک در چنین دوره‌ای قادر به شناسایی و تولید ویژگیهای آوایی مربوط به گفتار است، وجود دارد یا نه.

۱. یادگیری الگوهای آهنگ در کودکان

طبق جدولی که جین اچسون برای مراحل رشد زبانی کودک ارائه می‌کند، کودک الگوهای آهنگ را در هشت ماهگی یاد می‌گیرد. با وجود این او به آزمایشی اشاره می‌کند که روی یک دسته نوزادان آمریکایی، روسی، عرب و چینی انجام شده است. این کودکان، همه در دوره «ورور کردن» یعنی در دوره شش‌ماهگی هستند. این گزارش نشان می‌دهد که نوزادان چینی را می‌توان از نوزادان آمریکایی، روسی و عرب تشخیص داد. از آنجا که در زبان چینی، کلمات با تغییر «نواخت» یا «زیر و بمی» صدا از یکدیگر تمیز داده می‌شود، نوزادان چینی معمولاً گفتارهای تک‌هجایی با تنوع فراوان در زیر و بمی کلمات به کار می‌برند. در برابر، نوزادان آمریکایی، ورورهای چند‌هجایی تولید

می‌کنند که آهنگ آن در سراسر گفتار پخش شده است. اگر این نوزادان را با توجه به اختلافات مشهود به دو دسته «نواختی» مثل نوزادان چینی و «غیر نواختی» مانند بقیه تقسیم کنیم، ورور نوزادان غیرنواختی علی‌الظاهر شبیه هم است. هرچند مادران امریکایی، روسی و عرب هر کدام اغلب می‌توانند نوزادان خود را تشخیص بدهند، هر کدام از این مادران نمی‌توانند ورور نوزادان مربوط به دو زبان دیگر را تشخیص بدهند. بنابراین کودک از سالهای اولیه کودکی قادر به تشخیص و تولید آهنگهای گفتار است (اچسون، ۱۳۶۴، ص ۱۸۵-۱۸۸).

به هر حال کودک، تجربه خود از یادگیری ادبیات با الگوهای آهنگین شروع می‌کند که سرآغاز این الگوها طبق پژوهشها از ششماهگی تخمین زده می‌شود. البته بتسی هرن این تجربه را به دوران پیش از تولد و شنیدن ضربان قلب مادر و صدای او مربوط می‌داند. تجربه‌ای که پس از تولد با شعرهای کودکانه، بازیهای انگشتی و لالایها دنبال می‌شود (هرن، ۲۰۰۱: ص ۳).

۲. یادگیری الگوهای آوایی

الگوهای آهنگ بتدریج با الگوهای آوایی تکرار، تقابل و قافیه همراه می‌شود و با پرورش تخیل و خلاقیت کودک، نقش تخیلی زبان را بر عهده می‌گیرد. حسن معتقد است که رشد تخیل، همزمان با درک الگوهای زبان در کودک شکل می‌گیرد و بدین ترتیب پایه‌های زیبایی‌شناسی کلامی در کودک شکل می‌گیرد و بدین ترتیب پایه‌های زیبایی‌شناسی کلامی در کودک بنا می‌شود. یکی از این الگوهای ساده زبانی، که بدان قبلاً اشاره شد، تکرار است. تکرار در شکل‌گیری تخیل و زیبایی‌شناسی کودک تأثیر بسیار دارد. کودک انواع گسترده‌ای از تکرار را در شعرهای کودکانه می‌شنود:

پر حرفه، حرفه، حرفه

دست علی یه ظرفه

دوست داره برف بباره

بالای کوهها برفه

این کوهه یا که برفه

دست علی یه ظرفه

در غالب مواقع این تکرار در قالب نام آواها انجام می‌شود:

بق، بق منم کبوتر
کبوتر نامه بر
دنبال آب و دونم
بق بق بقو می خونم

جیک و جیک و جیک می خونم
گنجشک مهر بونم

قار و قار و قار کلاغم
کلاغ کوچه باغم
صدای قار قار دارم
چنگال و منقار دارم

جر جر جر بارونه
صداش توی ناودونه
می بارم و می بارم
بر روی سبزه زارم
شرشر و شرشر میام
خبر برات میارم

صدای من وز وز وز
نیش می زنم جز جز جز

بنا بر نظر حسن، تکرارها از نشانه‌های شعر کودکانه است که ممکن است در سه سطح آوا، واژه و معنا بروز یابد. نمونه‌هایی از این تکرارها را در اشعار یاد شده می‌بینیم. حسن در این رابطه به این نکته مهم اشاره می‌کند که تکرار آوایی مستلزم تکرار در سطح واژگان و معنا نیست؛ یعنی تکرار آوایی می‌تواند بدون تکرار واژه‌ها یا تکرار معنا وجود داشته باشد اما تکرار واژگان، مستلزم تکرار معنایی است. تکرار در

سطح واجها در سطح هجاها، در سطح واژه‌ها و در سطح جملات مشاهده می‌شود. حسن تکرار آوایی را به سه نوع «همگونی‌آغازی»، «همصدایی» و «قافیه» تقسیم می‌کند: الف) همگونی‌آغازی: تکرار یک آوای یکسان در یک موقعیت واجی یکسان است. این اصطلاح در ابتدا برای اشاره به آوای آغازین مکرر در هجاهای تکیه‌دار به کار رفته است ولی می‌توان آن را برای ارجاع به آوای آغازین مکرر هجاها، که به هم نزدیک است به کار برد بدون توجه به نزدیک بودنشان به یکدیگر و بدون توجه به اینکه این هجاها تکیه‌دار است یا نه؛ به عنوان مثال به تکرار صدای /گ/ در شعر زیر بنگرید:

گندم زار تو بسیار زیبایی
هر فصلی با رنگی می‌آیی
بی‌رنگی، پر رنگی، کم رنگی
با هر فصل همراهی هم‌رنگی
رنگ ابر، رنگ برف، رنگ آب
رنگ روز، رنگ شب، رنگ خواب
گاهی خشک گاهی سبز گاهی زرد
گاهی خیس گاهی گرم گاهی سرد

کامینگز و سیمونز، همانند حسن، همگونی‌آغازین را تکرار آوای آغازین (معمولاً یک همخوان) در کلمات مختلف تعریف می‌کنند. آنها معتقدند که همگونی‌آغازین، روش عامی است که به تشخیص ما از شباهت صداهای خاص بستگی دارد. صداهایی که در بررسی اولیه ممکن است اصلاً شبیه نباشد ولی ما به عنوان سخنگویان یک زبان خاص توافق کرده‌ایم که به صورت یکسان، طبقه‌بندی شود. آنها همگونی‌آغازین را عامل مهمی در آهنگ شعر می‌دانند (کامینگز و سیمونز، ۱۹۸۳: ص ۱۰). مک را نیز همگونی‌آغازی را تکرار همخوان آغازین کلمات بی در پی در یک خط از متن تعریف می‌کند (مک را، ۱۹۹۸، ص ۱۴۹).

ب) همصدایی: همصدایی برای ارجاع به واژه‌های مکرر در هجاهای مجاور و یا حداقل با فاصله منظم گفته می‌شود ولی می‌توان آن را برای اشاره به شباهتهای عام آوایی هم در همخوانها و هم در واژه‌ها به کار برد. به تکرار آوای «ا» در شعرهای زیر بنگرید:

پر دارم و بال دارم

خیلی قیل و قال دارم
می‌سازم آشیانه
سر می‌دهم ترانه
صدای قار قار دارم
چنگال و منقار دارم

کامینگز و سیمونز، همصدایی را برای واژه‌ها مثل همگونی آغازی برای همخوانها می‌دانند. آنها معتقدند امروزه همصدایی فقط به تکرار یک واژه یکسان بدون توجه به اینکه در کجای کلمه می‌آید، اطلاق می‌شود. اگر همصدایی در یک هجای تکیه‌دار اتفاق افتد، تأثیر آهنگین آن قویتر است. همچنین تشخیص همصدایی مثل همگونی آغازی به یکسانی ادراک شده واژه‌های خاص بستگی دارد؛ گرچه این واژه‌ها ممکن است در واقع ویژگیهای آوایی متفاوت داشته باشد (کامینگز و سیمونز، ۱۹۸۳، ص ۲۹).

ج) قافیه: قافیه نوعی همصدایی است که در آخر کلمات می‌آید. مک را، قافیه را انطباق کلمات یا هجاهایی می‌داند که هنگام صحبت کردن یک صدا دارند (مک را، ۱۹۹۸، ص ۱۵۱). قافیه معمولاً در پایان مصراعها می‌آید. به اشعار زیر بنگرید:

از آسمون می‌ریزه

بارون ریزه ریزه

خورشید میاد دوباره

از پشت ابر پاره

پهن می‌شه در آسمون

قالی رنگین کمون

علاوه بر این الگوهای صوتی، که مستلزم نوعی تکرار است در اشعار کودکانه و لالایها یک دسته از تقابلها نیز هست این تقابلها در آهنگ منظم تکرارها وقفه ایجاد می‌کند. به شعرهای زیر بنگرید:

لا لا لا لا لایی

لا لا لا لا لایی

دار دار دار خبر دار

می‌ریزه ماست از تاغاز

می بارم و می بارم
 بر روی سبزه زارم
 باری باری باری باری
 پیش باری باری باری

این تقابلها کودک را با احساس رویارویی با «غیرمنتظره» آشنا کند. احساسی که بعدها بارها و بارها در شعرهای مختلف تجربه می شود.

همه الگوهای صوتی که از آنها یاد شد در شعر کودکان با فراوانی و نظم بسیار به کار می رود و آن چنانکه حسن می گوید احتمالاً در شعر بزرگسالان با این فراوانی و نظم دیده نمی شود. کودک با شنیدن این اشعار و با تکرار آنها با لذت الگوبندی زبان رو به رو می شود و رفته رفته تخیل او رشد می کند. تقلید و تخیل، پایه نقش تخیلی و در نهایت رشد زیبایی شناسی کلامی را در کودک تشکیل می دهد. به جز الگوهای صوتی، الگوهای واژگانی، دستوری و معنایی نیز به همین طریق به طور ناآگاهانه و غیرارادی در کودک شکل می گیرد. تخیل و خلاقیتی که در این الگوبندیهای زبانی وجود دارد. به عقیده حسن انگیزه آغاز بسیاری از انواع یادگیری است و به کودک در فرایند اجتماعی شدن کمک می کند.

ادعای مهمی که حسن در اینجا مطرح می کند این است که در شعر کودکان صورت از محتوا برجسته تر است. به عقیده او احتمالاً برجسته ترین ویژگی شعر کودکان، الگوبندی الگوهای زبانی در یک متن واحد، هم در سطح آوا و هم در سطح واژه است. کودکان، تخیل خود را در این مرحله تنها با بهره برداری از شکل زبانشناختی بارور می کنند. جذابیت شعر کودکان برای کودک به دلیل معنای تجربی و محتوای شناختی آن نیست بلکه به دلیل شکل زبانشناختی شعر است. البته این موضوع در مورد داستانهای کودکان هم مصداق دارد؛ اما حسن از شعر کودکان استفاده می کند که به نظر او انتزاعی ترین نمونه از هنر کلامی است؛ یعنی تنها شکل هنر کلامی است که نسبت به محتوای اطلاعاتی خنثی است و ماورای واقعیتهای دنیوی است.

اکنون باید دید آیا ادعای حسن درباره خنثی بودن شعر کودکان نسبت به محتوای اطلاعاتی با شواهد روانشناختی موجود تأیید می شود یا نه و در آن صورت، این گونه تلقی از شعر کودکان چه الزاماتی برای آموزش ادبیات به کودکان دارد. به اعتقاد تاکر بچه ها برای آشنایی با فرهنگی که در آن زاده شده اند، بهتر است که از غرایز خود کمک

بگیرند و با سرعت خود پیش روند تا اینکه از طریق کتابها آموزش ببینند و خود بچه‌ها نیز این مسئله را مهمتر می‌دانند. او به نظر پیاژه در این مورد اشاره می‌کند که کودکان، هنگامی به بهترین وجه یاد می‌گیرند که با خود تجربه رو به رو شوند و نه با آموزش کتابی و از قبل هضم شده (تاکر در هانت، ۱۹۹۲، ص ۱۹۵ و ۱۶۶).

گیلز و شی، تحقیق جالبی درباره ادبیات کودکان انجام داده‌اند. آنها شش شعر کودکانه مشهور را که در آنها نوعی صدمه مغزی مهم روی می‌دهد از جمله «هامپتی و دامپتی»، «جک و جیل» و... انتخاب کرده‌اند. در هر کدام از این شعرها صدمه‌ای مهم به مغز یکی از شخصیت‌های شعر وارد می‌شود اما در هیچ کدام از آنها اقدامی جدی برای درمان بیمار صورت نمی‌گیرد. این در حالی است که در عالم واقعیت، هر کدام از این صدمات می‌توانست با مراقبت‌های ویژه‌ای به وسیله اطرافیان همراه باشد. اما کودکان این شعرها را همواره تکرار می‌کنند و این مسئله در آنها حسن تعبیری برنمی‌انگیزد. گویی آنها شعر را برای لذت کلامی و بازیهای زبانی آن می‌خوانند و محتوای شعر برایشان اهمیتی ندارد.

بسیاری از پژوهشگران، شعر کودکانه را در مقوله بازی جای می‌دهند و هدف آن را نه آموختن دانشی خاص بلکه لذت بردن و سرگرم شدن می‌دانند؛ به عنوان مثال طبق نظر ارسطو تقلید برای انسان طبیعی است و از کودکی در درون انسان به صورت ذاتی وجود دارد (ارسطو در هانت، ۱۹۹۲، ص ۷۲).

اریک میلر در مقاله‌ای با نام «بازی کلامی و یادگیری زبانی» به بررسی روشهایی می‌پردازد که بازی کلامی به فرایند یادگیری زبان در کودک کمک می‌کند. به اعتقاد او کودکان به دلیل لذت زیبایی‌شناختی در ساختن آهنگ، قافیه و دیگر گونه‌های تکرار و الگوبندی و همچنین به دلیل ساختن آغاز و پایان و... بازی می‌کنند. او ابتدا به این مسئله اشاره می‌کند که طی دوره پیش زبانی، ویژگیهای زیبایی‌شناختی مثل آهنگ و تکیه ماده خام را برای بازی زبانی اولیه کودک فراهم می‌کنند. بنا بر نظر او آواهای تکراری و آهنگین با حالات لذت بخشی در کودک در مرحله پیش زبانی همراه است. صداهای زبانی پرستار، که با حرکت دادن انگشتان و قلقلک دادن کودک همراه است، اولین مدل‌های بازیهای آوایی است که کودک با آنها رو به رو می‌شود. بنا بر نظر میلر در اولین سال زندگی کودک، نیروی ارتباطی پرستار نه از معانی دلبخواهی که در یک کد زبانشناختی بیان می‌شود بلکه از قدرت موسیقایی آنها در برانگیختن، هشدار دادن، آرام

کردن، شاد کردن و... سرچشمه می گیرد. آهنگهای گفتار پرستار برای کودک کاملاً آشکار است. گرچه الگوهای زیر و بمی اغراق آمیز پرستار ممکن است به کودک کمک کند تا در دو سالگی واحدهای زبانشناختی را در گفتار تشخیص دهد، خیلی پیش از آن، صدای انسان برای کودک معنادار است. از طریق این شکل متمایز آوایی است که کودک شروع به تجربه ارتباط احساسی با دیگران می کند. این تجربه ماه ها قبل از اینکه برقراری ارتباط به وسیله نمادها ممکن شود، اتفاق می افتد.

شاهد دیگر بر مهم نبودن محتوای شعر برای شعر کودک در سالهای اولیه کودکی، شعرهای بی معنایی است که کودک در این سالها می سازد و آنها را بارها و بارها تکرار می کند. بعضی از ما این شعرها را هنگامی که کودک بی توجه به دیگران در حال بازی است، شنیده ایم.

اگر این نظریات درست باشد، کتابهای شعری که برای سالهای اولیه کودکی نوشته می شود، باید دامنه گسترده ای از الگوهای آوایی تکرار و تقابل را در خود داشته باشد تا بتواند تخیل و خلاقیت کودک را پروراند و در او حس زیبایی شناختی و درک ادبی را رشد دهد. گنجاندن محتوای آموزشی در چنین کتابهایی برای کودک هیچ فایده ای در بر ندارد و صرفاً انرژی کودک را که می تواند در خدمت پرورش تخیل و خلاقیت او باشد به تحلیل می برد.

مسئله اساسی دیگری که حسن در نظریه خود بدان می پردازد، پایه و اساس درک کودک از شعر است. هم چنانکه گفته شد، کودک از ویژگیهای صوری شعر از جمله تکرار، تقابل، جا به جا شدن کلمات و... لذت می برد. به اعتقاد حسن این درست نشانگر این است که کودک، تکرار را از تقابل بازمی شناسد و ساختهای ساده را از ساختهای پیچیده و تغییر یافتن ترتیب کلمات درک می کند؛ به مفهومی دیگر کودک این الگوهای زبانی را می داند و این دانش همان دانشی است که صدای /س/ را در «سار» از /ز/ در «زار» و /ت/ در تار متفاوت می کند.

علاقه مندی کودک به بازیهای آوایی و واژه ای هم چنانکه گفته شد با شواهد زیادی تأیید می شود. به اعتقاد حسن، رویارویی با دامنه گسترده ای از شعرها به کودک اجازه می دهد که توانایی ظاهراً طبیعی و نیاموخته ای را در درک هنر کلامی به دست آورد کودک درمی یابد که هنر کلامی نیز شاخه ای از معناست. دلیل این امر آن است که روابطی که همیشه بدون آموزش مشخص برای ما روشن است، روابط معناست.

به نظر می‌رسد که حسن در اینجا به پیدایش و شکل‌گیری نوعی توانش در کودک اشاره می‌کند که در قیاس با توانش زبانی می‌توان آن را توانش ادبی دانست. رویارویی کودک با الگوهای زبانی، توانشی را در او شکل می‌دهد که در سالهای بعدی رشد و در فرایند اجتماعی شدن انواع ساختهای پیچیده‌ای را که برای اولین بار با آنها برخورد می‌کند به واسطه این توانش از همدیگر بازشناسد و لذت او از گفتن و شنیدن شعر به درک زیباییهای شعر به صورت آگاهانه و سرانجام شناخت او نسبت به زبان شعر منجر شود.

نظریه حسن درباره یادگیری ادبیات، نقاط قوت زیادی دارد: با دقت و ریزینی زیادی به شکل‌گیری و تکوین زیبایی‌شناسی کلامی اشاره می‌کند و بدرستی به ریشه داشتن این زیبایی‌شناسی در اولین آهنگهای موزون، لالایها و شعرهای کودکانه اشاره می‌کند. او روشهای خاصی را که در مراحل اولیه این یادگیری دخیل است در قالب تکرار، تقابل و الگوهای صوتی مختلف تشریح می‌کند. این نظریه به طور ضمنی و تلویحی مسئله جدایی ادبیات و زبان را مطرح می‌کند به این صورت که آغاز پیدایش ادبیات را همراه با الگوهای خاص آن بدون اشاره به زبان مطرح می‌کند؛ به عبارت دیگر او جدایی زبان و ادبیات را در قالب تفاوت منشأ آنها مطرح می‌نماید. برای فهم کامل این مباحث، پرداختن به موضوع «منشأ ادبیات» ضروری است.

منشأ ادبیات چیست؟

حسن در ابتدای بحث خود به فرایند یادگیری ادبیات می‌پردازد و توضیح می‌دهد که تمام یادگیریه‌ها آگاهانه و ارادی نیست و این مسئله بویژه در مورد یادگیری در نوزادی و اوایل کودکی صادق است.

او یادگیری زبان مادری را نمونه‌ای از این نوع یادگیری می‌داند. زبان مادری به عنوان سیستمی کاملاً پیچیده بدون تلاش کودک و صرفاً با قرار گرفتن در معرض داده‌های زبانی محدود یاد گرفته می‌شود که کودک از اطرافیان می‌شنود. این یادگیری چنان طبیعی است که به عنوان بخشی از زندگی روزمره انجام می‌شود.

این نظر حسن در تضاد کامل با نظر شناخت‌گرای پیازه قرار دارد. پیازه (در زندی ۱۳۸۱) معتقد است که رشد شناختی کودک، فراگیری زبان وی را هدایت می‌کند. از دیدگاه او رشد زبان به رشد تفکر و شناخت از جهان بستگی دارد و عکس آن صادق نیست. به طور کلی او رشد زبان را جنبه‌ای از رشد شناختی کودک می‌داند و در واقع این رشد شناختی کودک است که فراگیری زبان را هدایت می‌کند.

هم چنین نظر حسن با نظریه رفتارگرایی اسکینر نیز مطابقت ندارد. طبق نظر اسکینر، یادگیری زبان مثل دیگر انواع یادگیری تحت تأثیر محیط انجام می‌گیرد. تشویق، باعث تقویت و تنبیه مانع رشد رفتار خاص می‌شود. در نظریه حسن، یادگیری ادبیات آنقدر طبیعی و بدون اراده انجام می‌شود که تشویق و تنبیه والدین را بر نمی‌انگیزد.

به نظر می‌رسد که تعریف حسن از یادگیری زبان در کودک و همچنین توانشی که به صورت ضمنی به آن اشاره می‌کند در دیدگاه ذاتی‌گرایی چامسکی ریشه داشته باشد. به اعتقاد چامسکی کودکان آموزش رسمی ناچیزی درباره قواعدی دریافت می‌کنند که احتمالاً زیربنای توانش بزرگسالان را شکل می‌دهد یا اینکه اصلاً آموزش رسمی نمی‌بینند؛ بلکه کودک فقط با نمونه‌های محدودی از گفته‌ها، که برای هر کودک متفاوت است، همراه با وقایع و موقعیتهای خاص در جهان رو به رو می‌شود (چامسکی در وینر و گلیمن، ۱۹۸۲، ص ۷-۸). با وجود این، حسن برخلاف چامسکی به ذاتی بودن زبان و ادبیات معتقد نیست. از دیدگاه او یادگیری زبان و ادبیات فقط «یادگیری» است و او به هیچ توانایی ذاتی در کودک اشاره نمی‌کند که او را برای یادگیری ادبیات آماده کند. بنا به گفته او «[ادبیات] به ارث برده نمی‌شود و مادرزادی نیست بلکه یکی از کارهای نامرئی و نامحسوس یادگیری است».

حسن، آن گاه با اشاره به پیچیدگی زبان انسان این نکته را یادآور می‌شود که «کودکان می‌توانند بسیاری از سیستمها را که به همین اندازه پیچیده هستند یاد بگیرند و درک بزرگسالان از این جریان همیشه دقیق نیست». او به عنوان نمونه‌ای دیگر از سیستمی پیچیده از یادگیری سیستم ارزشها سخن می‌گوید که یادگیری آنها کاملاً نهفته و پنهانی است به گونه‌ای که تظاهرات ناگهانی آن، والدین را دچار تعجب می‌کند. حسن یادگیری ادبیات را نمونه‌ای از چنین سیستمهایی می‌داند. او آنگاه به بررسی روشهایی می‌پردازد که در سیستم ادبیات دخیل است. ابتدا الگوهای آوایی (تکرار و تقابل) و آهنگ و آن گاه الگوهای دستوری، واژگانی و معنایی و به طور کلی الگوبندی الگوها را در ادبیات بررسی می‌کند. نکته‌ای که در اینجا به ذهن متبادر می‌شود این است که آیا حسن یادگیری ادبیات را سیستمی جدا از سیستمهای یادگیری دیگر می‌داند و در سطحی بالاتر، آیا حسن با توجه به مسئله حوزه‌ای بودن ذهن، که چامسکی مطرح می‌کند، ادبیات را حوزه‌ای مستقل در کنار حوزه‌های دیگر ذهن از جمله زبان و هوش می‌داند و اصلاً آیا چنین ادعایی قابل طرح است یا نه.

به نظر می‌رسد که حسن تمام بحث خود را با چنین پیش‌فرض و دیدگاهی به پیش می‌برد. با این همه در دو مورد از این دیدگاه تخطی می‌کند. اول: شعر کودکانه را پایه نقش تخیلی یعنی یکی از هشت نقش اولیه زبان معرفی می‌نماید که هلیدی مطرح می‌کند، و بدین ترتیب ادبیات را یکی از گونه‌های زبان معرفی می‌نماید. دوم اینکه زبان را مقدمه‌ای بر درک هنر کلامی می‌داند. اکنون این مسئله بررسی می‌شود که آیا ادعای متفاوت بودن منشأ زبان و ادبیات به عنوان دو حوزه جدا ادعایی قابل طرح و معقول است یا نه. در صورت مثبت بودن پاسخ، آیا می‌توان متفاوت بودن حوزه‌ها را درباره ماهیت زبان و ادبیات نیز مطرح کرد؟

برای پاسخ به این سؤالات ابتدا به رویکرد حوزه‌ای نسبت به ذهن و زبان توجه می‌شود که یکی از مبانی دستور زایشی است. در این رویکرد، قوه نطق و دانش زبانی از دیگر قوای ذهن از قبیل هوش، تفکر و استدلال منطقی، اصول و ملاحظات اجتماعی و فرهنگی ناظر بر کنشهای زبانی (کاربردشناسی زبان)، فرایندهای روانشناختی دخیل در ادراک و گفتار، حافظه طولانی مدت، اصول کلی یادگیری و مفهوم‌سازی مستقل است. در این رویکرد اعتقاد بر این است که هم ذهن و هم زبان از حوزه‌هایی تشکیل شده است که مستقل و خودمختار و در عین حال در تعامل با یکدیگر هستند (دبیرمقدم، ۱۳۸۳، ص ۹-۱۸).

۱۰۱ پژوهشهای متعدد، استقلال قوه نطق را از دیگر قوای ذهنی تأیید کرده است؛ به عنوان مثال در بسیاری از زبان‌پیشیا فرد دچار اختلالات شدید زبانی می‌شود اما هوش او تغییری نمی‌کند و یا افرادی با بهره هوشی بسیار کم، تواناییهای زبانی چشمگیری دارند. همچنین در بعضی صدمات مغزی، فرد قدرت تکلم خود را از دست می‌دهد ولی به دیگر قوای ذهنی او آسیبی نمی‌رسد (برای آگاهی از مواردی از این دست بنگرید به دبیرمقدم ۱۳۸۳، ص ۲۱-۱۹؛ اچسون ۱۳۶۴، ص ۱۵۲-۱۴۸).



به اعتقاد اچسون جنبه‌های معینی از هوش بویژه هوش زمانی و مکانی یعنی قضاوت‌های مربوط به زمان و مکان، که مستلزم استفاده از هوش است، عمدتاً جدا از زبان و به نیمکره راست مغز مربوط است. البته او بر این باور است که در مجموع، رابطه میان هوش و زبان در مغز در کل دشوار و مستلزم تحقیقات بیشتر است. هم چنین او معتقد است صداها و غیرزبانی از قبیل موسیقی و... در نیمکره راست، پردازش می‌شود و نیمکره چپ در پردازش نشانه‌های زبانی و نیز تکلم، قویتر است (اچسون، ۱۳۶۴، ص ۶-۱۵۴).

با توجه به این نظریات، هنر کلامی را که در کودک با شنیدن الگوهای آهنگین آغاز می‌شود و تکرار و تقابل آن را می‌پرورانند، می‌توان در چه مقوله‌ای جای داد. آیا می‌توان گفت هنر کلامی از حوزه‌ای مستقل از زبان منشأ می‌گیرد و تنها ارتباط آن با زبان یکی بودن وسیله بیان است؟ برای پاسخ به این سؤال باید به بررسی شواهد بیولوژیکی و روانشناختی پرداخت.

برخی از صاحب‌نظران، پیدایش زبان و ادبیات را تحت عنوان کلی پیدایش توانش زبانی بررسی می‌کنند. بنابراین یادگیری ادبیات از نظر آنان، زیر مجموعه و بخشی از فرایند یادگیری زبان است؛ به عنوان مثال لیندفورز معتقد است انواع بازیهای زبانی مثل همگونی آغازی، همصدایی، قافیه و... که کودکان در شعرهایشان، هنگام خلق کلمات جدید به کار می‌برند، همه را درون احتمالات ترکیبات آوایی انجام می‌دهند. این نشان می‌دهد که دانشی که کودکان از سیستم آوایی زبان‌شان دارند، بسیار زیاد است. هم چنین او بر این باور است که کودک آشکارا از بازی زبانی موجود در کتابهای ادبیات کودکان شاد می‌شود و این شاهی است بر اینکه برداشت کودک از زبان در این مسئله مهم و دخیل است. کودک بیش از هر چیز دیگر به دلیل وجود چیزهای «غیرمنتظره» در زبان این کتابهاست که مجذوب آنها می‌شود. اگر ما توالیهای آوایی و ترکیبات واژگانی این کتابها را «غیرمنتظره» می‌نامیم به این معناست که کودک «انتظاراتی» دارد. این انتظارات دانش رشد یافته کودک از ساختار زبانی است (لیندفورز، ۱۹۸۰، ص ۷۰ و ۷۳).

اکنون باید دید برای یکی نبودن منشأ زبان و ادبیات چه شواهدی در دست است. رووین تسور بر آن است که کلمات، مفاهیم «فشرده» را القا می‌کند در حالی که حداقل برخی شعرها احساسات پراکنده، حالات مبهم یا گونه‌هایی از تجربه رمزآمیز را برمی‌انگیزند. به عقیده او تحقیقات مغزی چند دهه گذشته نشان داده زبان فعالیتی غالباً متوالی است و ویژگی منطقی دارد و نوعاً با نیمکره چپ مغز همراه است در حالی که فرایندهای احساسی پراکنده نوعاً در نیمکره راست پردازش می‌شود.

در مورد منشأ متفاوت زبان و ادبیات و همراه و همگام نبودن آنها، شاهد دیگر را هم می‌توان ذکر کرد. داستان هلن کلر نابینا و کر و لال را بسیاری از ما خوانده‌ایم. او در شش سالگی، مهارت‌های اصلی ارتباطی را آموخت. قبل از این سن هیچ کلمه‌ای برای «بستنی» نداشت. وقتی دوست داشت بستنی بخورد، حس سردی شدیدی در سرتاسر زبان‌ش احساس می‌کرد و مادرش را به سمت یخچال می‌کشید. بعد از اینکه کلمه

بستنی «ice cream» را آموخت، حس عجیب روی زبانش ناپدید شد و دیگر نتوانست با تلاش آگاهانه آن را باز یابد.

شریفی نیز بر آن است که بر اساس یافته‌های عصب‌شناسی و روانشناسی نیمکره سمت چپ مغز، نیمکره زبان و یادگیری زبانی است که در واقع، مدیریت کل مغز را به عهده دارد. نیمکره سمت راست، نیمکره آفرینشی - احساسی است. این نیمکره به لحاظ مدیریتی و اطلاعاتی از نیمکره چپ تغذیه می‌شود اما در حوزه آفرینش و خلاقیت، هر اتفاقی که قرار است بیفتد در نیمکره راست می‌افتد (شریفی، ۱۳۸۲، ص ۶).

پذیرش این نظریه درباره متفاوت بودن منشأ زبان و ادبیات به پذیرش فرضیه حوزه‌ای بودن ذهن منوط است. به هر حال ما در اینجا دلایلی در رد این ادعاها نداریم و این تفاوت را می‌پذیریم.

آیا ادبیات و زبان ماهیتاً متفاوت است؟

سؤالی که اینجا به ذهن می‌رسد این است که اگر زبان و ادبیات منشأ متفاوت دارد آیا این تفاوت در ماهیت آنها نیز اثر می‌گذارد. این سؤال مستقیماً به بحث ما مربوط نمی‌شود و صرفاً به عنوان یکی از پیامدهای بحث قبل مطرح می‌شود.

کسانی که طرفدار تفاوت در ماهیت زبان و ادبیات هستند غالباً این تفاوت را در قالب زبان ادبی و زبان غیرادبی مطرح می‌کنند. به اعتقاد آنان، زبان ادبی، ویژگی‌های منحصر به خود را دارد که زبان غیر ادبی فاقد آنهاست؛ به عنوان مثال معتقدند زبان عادی از بسیاری انواع ساختهای معیار ساخته شده است اما زبان ادبی بارها این ساختها را به روشهای غیر عادی گسترش می‌دهد و اصلاح می‌کند؛ البته شم ما هرچند غیر هوشیارانه می‌تواند این الگوها را در متن ادبی درک کند. آنها همچنین معتقدند که متون ادبی از آن جهت ادبیات نامیده می‌شود که:

۱. فرهنگی که این متون از آن بیرون آمده است، آنها را ادبیات می‌داند

۲. از زبان خاصی استفاده می‌کنند که چیزی غیرعادی در آن هست.

۳. مردم را با احساساتی برمی‌انگیزد که به خاطر خود این احساسات با ارزشند (کامینگز و سیمونزف ۱۹۸۳، ص ۲).

به اعتبار همین تفکر درباره متفاوت بودن زبان ادبی و زبان غیرادبی است که روشهایی چون آشنایی زدایی، هنجارگریزی، برجسته‌سازی و... به عنوان ویژگی‌های ادبیات ذکر می‌شود؛ به عبارت دیگر این روشها عواملی است که یک قطعه از زبان را به

متن ادبی تبدیل می‌کند. حسن نیز در نظریه خود مسئله الگوبندی الگوها را در ادبیات مطرح می‌کند که می‌توان آن را به عنوان معیاری در تمایز متن ادبی از غیر ادبی به کار برد. امروزه این نظریات درباره تمایز ادبیات از زبان به وسیله کاربردشناسان زبان، جامعه‌شناسان زبان، تحلیل‌گران کلام انتقادی و اخیراً زبان‌شناسان شناختی مورد انتقاد قرار گرفته است؛ به عنوان مثال کاربردشناسان و جامعه‌شناسان زبان عمدتاً بر نقش ارتباطی زبان و ادبیات تأکید می‌کنند و معتقدند هم زبان و هم ادبیات در خدمت ارتباط به کار می‌رود و فرد را قادر می‌سازد تا اهداف ارتباطی خود را در جامعه به بهترین وجه برآورده سازد. بنابراین ماهیتا با هم تفاوتی ندارند. در واقع، این نظریه‌پردازان بر اساس هدف و مقصد یکسان زبان و ادبیات، آنها را یکی می‌دانند که خود موضوع جداگانه‌ای است و ما در اینجا بدان نمی‌پردازیم. تنها ذکر این نکته ضروری می‌نماید که پذیرفتن چنین مسئله‌ای به لحاظ منطقی مستلزم این است که ماهیت هر موضوع با هدف آن یکی باشد. تحلیل‌گران کلام انتقادی نیز هم زبان و هم ادبیات را ابزاری در خدمت بیان ایدئولوژی می‌دانند و به همین دلیل بین آنها تفاوتی قائل نیستند. بنابراین، این نظریه‌پردازان نیز به مقصد و هدف غایی زبان و ادبیات می‌پردازند و نه ماهیت آنها. به نظر می‌رسد که اختلاف نظر در این زمینه بیشتر به این دلیل به وجود آمده است که امروزه متون ادبی، بسیاری از ویژگیهای ادبی و شاعرانه خود را از دست داده است و روز به روز به سمت سادگی و نزدیک شدن به زبان روزمره پیش می‌رود و ظاهراً دیگر ادبیات و زبان، حداقل از نظر صورت و شکل وسیله بیان با هم تفاوتی ندارد. امروزه در پیکره بزرگی که توانش ادبی ما فارسی‌زبانان را شکل می‌دهد هم نثر پرتکلف راحه الصدور و شعر مطمئن و فاخرانه خاقانی جای دارد هم نثر گزارشوار جلال آل احمد و هم شعر ساده و بی‌پیرایه فروغ. با همه اینها هنوز جای این سؤال باقی است که آیا فرض یکی بودن زبان ادبیات و زبان غیرادبی، می‌تواند متضمن ماهیت یکسان زبان و ادبیات باشد. شاید بهتر باشد ملاک زبانی را ملاک مناسب و کارآمدی برای تمایز ادبیات و زبان ندانیم. اما در این صورت چگونه می‌توان این شم را در ذهن تمام افراد یا دست کم بعضی از آنها توجیه کرد که یک نوشته یا گفته را ادبی و نوشته یا گفته دیگر را غیر ادبی می‌دانند؛ به عبارت دیگر این شم را، که ماهیت ادبیات از ماهیت زبان متفاوت است، آیا پایه و اساسی در شناخت ما دارد و یا پایه و اساسی ندارد و توهمی بیش نیست؟

در اینجا سعی می‌شود این مسئله از زوایای دیگر یعنی از بعد نظریات جدید زبان‌شناسی شناختی مورد بررسی قرار گیرد:

برخی از زبان‌شناسان شناختی بر این باورند که ذهن انسان برای درک و تولید ادبیات و متون غیرادبی از فرایندهای یکسانی استفاده می‌کنند؛ به عنوان مثال مارگارت فریمن ابتدا به این نکته اشاره می‌کند که در زبان‌شناسی شناختی به این نکته می‌پردازیم که قدرت تخیلی دخیل در خلق و درک کارهای ادبی به چه میزان کارکردهای عام ذهن انسان را منعکس می‌کند. به اعتقاد او شاعران به همان روش فکر می‌کنند که ما فکر می‌کنیم. کارهای اخیرتر زبان‌شناسی شناختی، فرایندهای قیاسی را مورد بررسی قرار می‌دهد که مغز انسان به وسیله آنها از جهان خود مفهوم‌سازی می‌کند. در این دیدگاه، ذهن انسان به صورت قیاسی کار می‌کند و قیاس فرایندی است که در زیربنای همه صنایع لفظی (مثل تعریف، تقسیم‌بندی، مقایسه و تقابل) و همچنین بخشهای گفتار (مثل مجاز، کنایه و استعاره) قرار دارد. بنابراین برای اینکه بفهمیم منتقدان ادبی هنگام تحلیل متن چه کاری انجام می‌دهند، لازم است انواع انطباقهای شناختی را تشخیص دهیم که آنها به کار می‌برند.

به نظر می‌رسد که این زبان‌شناسان شباهت در روشن پردازش زبان و ادبیات را ملاک یکسان ماهیت آن قرار می‌دهند. اکنون این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که آیا تفاوت در نحوه پردازش دو موضوع، متضمن تفاوت در ماهیت آنهاست. ما قصد نداریم در اینجا به این سؤال پاسخ دهیم ولی به بررسی این مسئله می‌پردازیم که آیا روش پردازش زبان و ادبیات در ذهن واقعا یکسان است یا نه. آیا برای این ادعای زبان‌شناسان شناختی درباره یکسانی پردازش زبان و ادبیات در ذهن مثالهای نقضی وجود دارد؟

پردازش ادبیات

رووین تسور در مقاله‌ای با نام «ابعاد شعرشناسی شناختی» این مسئله را می‌پذیرد که شعر برای مقاصد زیبایی‌شناختی از فرایندهای شناختی بهره می‌گیرد که در آغاز برای مقاصد غیر زبان‌شناختی طرح شده است. به اعتقاد او این مسئله درست مانند این است که در تکامل توانایی زبان‌شناختی، روشهای شناختی و فیزیولوژیکی قدیمی به ابزارهای جدید تبدیل شده است. بنا بر نظر تسور، چنین فرضی اقتصادی‌تر از فرض روشهای زیبایی‌شناختی و شناختی مستقل است. خواندن شعر مستلزم اصلاح و گاهی تغییر

شکل فرایندهای شناختی و اتخاذ آنها برای مقاصدی است که در ابتدا برای آن طرح نشده است. او آن گاه این نکته را بیان می‌کند که برخی از تأثیرات اصلی شعر محصول تداخل شدید یا حداقل تأخیر جریان منظم فرایندهای شناختی و بهره‌برداری از تأثیرات آنها برای مقاصد زیبایی شناختی است.

طبق آنچه ذکر شد، شواهدی مبنی بر وجود تفاوت در منشأ و نوع پردازش زبان و ادبیات وجود دارد. این تفاوت به صورت غیرمستقیم به بحث ما درباره شکل‌گیری توانش ادبی در کودکان مربوط می‌شود به این صورت که پرورش الگوهای زبانی و درک و دریافت ادبی را لازم و ملزوم هم معرفی می‌کند. توجه به پرورش هر کدام از این و در کودکان آنها را از یادگیری دیگری بی‌نیاز نمی‌کند. با این حال با توجه به سطح شناخت و جهان‌بینی کودک در سالهای اولیه رشد، اولویت دادن به پرورش الگوهای زبانی در کودک، اجتناب‌ناپذیر است.

بحث و نتیجه‌گیری

در این نوشته به بررسی نظریه یادگیری ادبیات، که رقیه حسن مطرح کرده است، پرداخته شد. طبق این نظریه یادگیری ادبیات در کودکان در اولین سالهای زندگی و با شنیدن لالاییها و شعرهای کودکانه شروع می‌شود. کودک رفته رفته الگوهای غالب در هنر کلامی را می‌شناسد و آنها را درونی می‌کند و به این ترتیب در اوان کودکی، توانش ادبی او شکل می‌گیرد. این فرایند یادگیری همانند یادگیری زبان و یادگیری سیستمهای ارزشی بدون آموزش و صرفاً با قرار گرفتن در معرض داده‌های اندک موجود شکل می‌گیرد. کودک در یادگیری ادبیات هیچ هدف غایی و هیچ طرح و برنامه‌ای را در ذهن ندارد. الگوهای آوایی همراه با تکرار، تقابل و ساختهای موازی در کنار هم قرار می‌گیرد و کودک الگوبندی الگوها را در آنها ملاحظه می‌کند. او معنای این الگوها را درک می‌کند. در نظریه حسن تعامل و همپوشی مستقیمی بین فرایند یادگیری ادبیات و یادگیری زبان دیده نمی‌شود. از این رو به نظر می‌رسد که او ادبیات را به عنوان سیستم و یا شاید حوزه‌ای مستقل در نظر می‌گیرد که اصول و قواعد خاص خود را دارد. این نوع یادگیری مستلزم آموختن دو سیستم جداگانه برای ادبیات و زبان است و به‌رغم وجود برخی ابهامات در فرایندهای دخیل در آن، بسیاری از تفاوتهای آشکار در منشأ و نوع پردازش زبان و ادبیات را توجیه می‌کند. در این نوشته این مسئله بررسی شد که امکان متفاوت بودن زبان از ادبیات وجود دارد و این ادعا حتی اگر کاملاً قابل اثبات

نباشد، دست کم قابل طرح است. چنین ادعایی برای دست اندر کاران آموزش و پرورش متضمن این است که موضوع پرورش هنر کلامی را به عنوان نظامی مستقل در ذهن کودکان جدی تلقی کنند و از این رو برای یادگیری ادبیات در کودکان بویژه در سالهای اولیه کودکی برای پرورش الگوهای موسیقایی و زبانی اهمیت ویژه قائل شوند.

پی‌نوشت

۱. رقیه حسن، استاد زبان‌شناسی دانشگاه مگوایر استرالیاست. او کتابها و مقاله‌های زیادی در زمینه‌های سبک‌شناسی، فرهنگ، بافت و متن، واژگان، دستور، و تنوع معنایی دارد. عمده‌ترین کتابهایی او عبارت است از: زبان، جامعه و هشیاری (۲۰۰۵)، گفتمان پیوسته زبان (۲۰۰۷)، تنوع معنایی در جامعه و در زبان‌شناسی اجتماعی (۲۰۰۹).

2. Hasan, Ruqaiya; Linguistics, Language and Verbal. Art. Oxford University Press, 1989.

3. Linguistics, Language and Verbal Art

4. Babbling

5. Tone

6. Pitch

7. Betsy, Hearne

8. Alliteration

9. Assonance

10. Rhyme

11. Cumming, M & Simmons, R

12. McRae

۱۰۷ ۱۳. Rhyme در فارسی علاوه بر قافیه به معنای ردیف هم به کار می‌رود (در مهاجر و نبوی) یعنی همصدایی در کلمات پایان بیتها نیز به کار می‌رود.

از خنده گل پر بود هر جا

هم کوه و دره هم دشت و صحرا

14. Tucker

15. Hunt, Peter

16. Gills, Sarah, M & Shea, (2003) "Head Injuries in Nursery rhymes". Canadian Medical Association Journal.

17. Miller, Eric (2003) Verbal Play and Language Learning. Accessible at <http://ccat.sas.upenn.edu/emiller/Amiga-article.html>

18. Verbal Play and Language Learning.

۱۹. زندی، بهمن (۱۳۸۱) زبان آموزی، تهران: سمت

20. Wanner, E & Gleitman, L.R.

21. Modularity

23. Tsur, Reuven (2002) "Aspects of Cognitive Poetics", in Semino, Elena & Culpeper, Jonathan, Eds. Cognitive Stylistics, John Benjamins.

24. Freeman, Margaret H. (2002) "Cognitive Mapping in Literary Analysis". Style, 36:3.

25. Tsur, Reuven (2002) "Aspects of Cognitive Poetics", in Semino, Elena & Culpeper, Jonn Benjamins.

26. Aspects of Cognitive Poetics

منابع

۱. اچسون، جین؛ روانشناسی زبان؛ ترجمه و نگارش: عبدالخلیل حاجتی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۲. پیاز، ژان؛ تربیت به کجا ره می سپرد؟؛ ترجمه منصور و دادستان؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
۳. دبیر مقدم، محمد؛ زبانشناسی نظری؛ ویراست دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۴. زندی، بهمن؛ زبان‌آموزی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
۵. شریفی، هدیه؛ مصاحبه؛ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۳۰، س هفتم، ۱۳۸۱.
۶. شعبانی، اسدالله؛ عمو زنجیرباف؛ تهران: نشر پیدایش، ۱۳۷۵.
۷. فخای، عبدالحسین؛ لالایی منتظران؛ تهران: انتشارات نبا، ۱۳۷۴.
۸. محقق، جواد؛ در خانه ما؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۱.
۹. نصرتی، علی اصغر؛ مثل یک قو؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.
۱۰. نعیمی ذاکر، محمود؛ اشعار نو شکفته؛ نشر موش، وابسته به نشر شمع، ۱۳۶۶.
11. Cummings, Michael & Simmons, Robert the Language of Literature. Oxford: Pergamon, 1983.
12. Freeman, Margaret H. Cognitive Mapping in Literary Analysis. Style 36:3, 2002, pp 466-83.
13. Giles, Sarah M. & Shea, Sarah Head Injuries in Nursery Rhymes. Canadian Medical Association Journal. Vol 169, Issue 12. 2003, pp 1249-1296.
14. Hasan, Ruqaiya Linguistics, Language and Verbal Art. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1989 .
15. Hearne, Betsy Storied Lives. Presented at the Graduate School of Library and Information, Accessible at <http://www.Lis.Uiuc.Edu/hearne/storiedlives.Html>, 2001 .
16. Hunt, Peter Literature for Children: Contemporary Criticism. London: Routledge, 1992.
17. Lemair, Bonolt & Bianco, Maryse Contextual Effects on Metaphor Comprehension: Experiment and solution. In Detje, F & Dorner, D & Schaub, H, (eds.) Proceedings of 5th International Conference on Cognitive Modelling (ICCM), pp153-158, Bamberg, Germany, 2003.
18. Lindfors, Judith Wells Children's Language and Learning. Second Edition. New Jersey: Prentice- Hall, Inc, 1980.
19. McRae, John the Language of Poetry. London: Routledge, 1998.
20. Miller, Eric Verbal Play and Language Learning Accessible at <http://ccat.Sas.upenn.Edu/emiller/Amiga-article.Html>, 2003.
21. Tsur, Reuven Aspects of Cognitive Poetics. In Semino, Elena & Callpeper, Jonathan, Eds. Cognitive Stylistics- language and cognition in text analysis, chapter 12, pp279-318, John Benjamins, 2002.
22. Wanner, Eric & Gleitman, Lila R. Language Acquisition: the State of the Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

سهراب سپهری، اندیشه‌ای عادت‌ستیز، شعری هنجارگریز بررسی سه دفتر شعر «صدای پای آب، مسافر و حجم سبز»

دکتر مسعود روحانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

محمد فیاضی*

چکیده

یکی از رویکردهای گوناگون امروزه به آثار ادبی، همزمان متن و محتوا را در نظر می‌گیرد و از افراط و تفریط‌های پیروان فرمالیسم و محتواگرایان دوری می‌جوید. کسانی چون باختین و گلدمن، شیوه تحقیقاتی خود را بر چنین رویکردی بنیان نهاده بودند. در این رویکرد اعتقاد بر این است که میان محتوای اثر و جهان بینی نهفته در آن با متن اثر، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. بررسی شعر سهراب سپهری می‌تواند گواهی بر درستی چنین رویکردی باشد؛ چرا که می‌توان میان اندیشه عادت‌ستیز سپهری و زبان هنجارگریزش ارتباط برقرار کرد.

۱۰۹



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۶، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸

مطالعه شعر سپهری نشان می‌دهد که اندیشه عادت‌ستیز او بر زبانش نیز تاثیر گذاشته است. نمونه‌های فراوان هنجارگریزی و هنجارشکنی در شعر او مؤکد این امر است. نکته قابل تأمل اینکه سپهری از بین انواع هنجارگریزها (= معنایی، واژگانی، زمانی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حس‌آمیزی و... استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی، کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در اندیشه و نظام خاص فکری سهراب جستجو کرد که از سویی بیشتر در پی توجه به معنا و ارائه مضامین و اندیشه‌های عرفانی است

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۳۰

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۷/۷

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

و از سوی دیگر هر گونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی تازگی و غبارروبی از هستی است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستانگرایی) - که مخالف دیدگاه فکری وی است - استفاده کند.

کلید واژه: نقد ادبی، شعر معاصر، سهراب سپهری، عادت‌ستیزی، آشنایی زدایی، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی زمانی.

۱. درآمد

با اندکی دقت و بررسی ملاحظه می‌شود که در گستره نقد ادبی دو رویکرد برجسته و قابل اعتنا وجود دارد که مسیری جدای از هم را می‌پیماید. رویکرد اول اهمیت را به ذهنیت مؤلف می‌دهد و محتوا را بر لفظ برتری می‌نهد و محور رویکرد دوم بر متن و اثر ادبی است و ادبیات را از مسئله زبانی جدا نمی‌داند. اما کسانی هم هستند که لفظ (متن) و محتوا (درونمایه) را از هم جدا نمی‌دانند بلکه این جدایی را غیرواقعی و امکان‌پذیر می‌انگارند.^۱ یکی از چهره‌های برجسته چنین دیدگاهی لوسین گلدمن منتقد رومانیایی است که نظریه ساختارگرایی تکوینی وی مشهور است. گلدمن صرف مطالعه متن (پوزیتیویسم) و کلی‌خوانی (روش ذات مفهومی) را ناکامی می‌داند و سعی می‌کند از این دو روش در کنار هم استفاده کند. از نظر گلدمن شناخت کل مجموعه‌ای امکان‌پذیر نیست مگر اینکه ابتدا از جزء جزء مجموعه، شناخت حاصل شود. از سویی، شناخت جزء جزء نیز تنها در صورت شناخت کل مجموعه به دست می‌آید. گلدمن چنین روشی را «مطالعه دیالکتیکی» می‌نامد. در این نوع اندیشه، هر واقعیت جزئی، معنای واقعی خود را نمی‌یابد مگر از طریق جایگاهش در یک مجموعه؛ همان طور که یک مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت واقعیتهای جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزا و کل است که باید متقابلاً همدیگر را روشن کنند (رک: گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۹۰). این مقاله بر آن است تا با رویکردی مشابه، میان اندیشه عادت‌ستیز سپهری با زبان هنجارگریز او ارتباط برقرار کند.

سپهری از شاعرانی است که آرا و نظریات متفاوتی درباره او و شعرش مطرح شده است. یکی او را از معدود شاعرانی می‌داند که دستگاه منسجم فکری خاص خود را دارد و برای فهمیدن شعر او باید با کلید آن ساختمان فکری آشنا بود (رک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۱). دیگری شعر سپهری را به اعتبار عملکرد ظریف و دامنه‌دار قوه خیال و

نقش‌آفرینی‌های ذهن و پیچ و تاب‌های زبان به شعر سبک هندی متعلق می‌داند (رک: حسینی، ۱۳۶۷: ۵۶). برخی بر این باورند که شعر سپهری به دلیل توجه به کشف لحظه‌های زندگی، رنگ و بوی خاص دارد و پر از تصویرها و رنگهاست (رک: آشوری، ۱۳۷۱: ۱۹) و بعضی دیگر، شعر او را شعر هایکوه‌ای به هم پیوسته و تصاویر تقطیع شده می‌دانند و معتقدند شعر او صمیمیتی خنثی و بی‌بو و بی‌خاصیت دارد و بر آن یکپارچگی کامل حاکم نیست (رک: براهنی، ۱۳۷۱: ۳۰۵ و ۳۰۹).

شعر سهراب از دیدگاه دیگری نیز مورد ارزیابی قرار گرفته و آن نقد عرفانی آن است که ما شاهد طیف‌های گسترده و گوناگونی از آن هستیم. «گروهی شعر او را خالی از هر گونه اندیشه عرفانی و برخی دیگر از مفاهیم عرفانی سرشار می‌دانند. گروه دوم نیز یکسان راه نیموده‌اند؛ بدین گونه که برخی عرفان او را الهی و از جنس عرفان کهن متصور شده‌اند و گروهی دیگر عرفانش را آمیزه‌ای از تفکرات ماوراء الطبیعی و خاور دور از جمله تعالیم ذن و بودا می‌دانند و برخی نیز او را پیرو مکتب عرفانی خاصی نمی‌دانند» (واردی، ۱۳۸۴: ۲۴۰). افکار لائوتسه، کریشنامورتی، بودا و مولانا در ذهن سهراب با هم درآمیخته و اجتماع این افکار به ظاهر بیگانه، هیچ گاه از رنگ و بوی عرفان وی نکاسته، بلکه شکل خاص و ویژه‌ای به عرفان او داده است (رک: همان: ۲۶۱). اصل و منشأ عرفانی اندیشه سهراب برای نگارنده چندان اهمیتی ندارد. آنچه مهم است اینکه سهراب مشرب و مسلک عرفانی دارد با ویژگی‌های خاص خود. نگارنده بر آن است تا به بررسی یکی از ویژگی‌های اصلی اندیشه سهراب، یعنی «عادت‌ستیزی» بپردازد و تأثیر این اندیشه را در شعر وی جستجو کند.

برای این منظور، سه دفتر شعر «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» مورد بررسی قرار گرفت؛ زیرا در این سه دفتر، رنگ و بوی عرفانی کاملاً محسوس، و سهراب اندیشه‌های ناب و کشف و شهودهای عارفانه را در این اشعار بروز داده است؛ به قول سیروس شمیسا در آنها مبنای عرفانی و دستگاه منسجم فکری دیده می‌شود (رک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲).

۲. عادت‌ستیزی

عادت‌ستیزی از ویژگی‌های برجسته عرفان در همه اعصار بوده و عارف در دو سطح زبان و معنا همواره شگردهایی اتخاذ کرده است تا با پس زدن غبار عادت، چهره حقیقت را بنمایاند و تباین میان این دو را نشان دهد.

عارفان برای به تصویر کشیدن ناهنجاریهای اجتماعی به شیوه‌ای خاص عمل کردند. آنان با ایجاد نهادی متفاوت در اجتماع آن روز به نوعی مخالفت غیر مستقیم با تفکر حاکم بر جامعه پرداختند. این نظام فکری متفاوت در حقیقت نوعی مبارزه منفی در برابر خلافت عباسی به شمار می‌رفت (رک: زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۸).

این نظام فکری در واقع در دو بعد اساسی نمود یافت: ۱- سلوک و رفتار عرفانی ۲- زبان عرفانی؛ یعنی هم در رفتار عملی و طرز زندگی، شاهد ایجاد نظامی با نشانه‌های متفاوت هستیم و هم در زبان و نوع گفتار. درباره شیوه زیست با مراجعه به تذکره‌ها و... می‌توان نمونه‌های فراوانی را در تاریخ ایران یافت که عارفان با ایجاد ادب خاص صوفیه و اصول خاص زندگی خانقاهی و فردی در دل نظام تعریف شده جامعه آن روز، نهادی دیگرگون بنا نهادند. آنان خواهان پدید آوردن نظامی از اصول اخلاقی متفاوت بودند و به همین سبب، «آداب» را که مجموعه رفتارهای فردی و اجتماعی بود از نو تعریف کردند و با آداب مبتنی بر عرف و عادت و تقلید به مخالفت پرداختند و بدین وسیله سلوک متفاوت خود را بنا نهادند (رک: مشرف، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

در گستره زبان نیز، عارفان ادبیات خاصی به وجود آوردند که با مجهز بودن به تواناییها و ظرفیتهای وسیع، امکانات بیانی ویژه‌ای به آنان می‌داد. عارفان زبان اشارت را در مقابل زبان عبارت به وجود آوردند. آنان در حوزه زبان، هنجارهای معروف و عادت شده را شکستند تا بدین وسیله ادراک خودکار مردم را از جهان و زندگی ضعیف کرده، درکی متفاوت در ذهنیت اجتماعی به وجود آورند؛ زیرا بر این عقیده بودند درک مبتنی بر عادت، پذیرش و تسلیمی بی‌چون و چرا در برابر بایدها و نبایدهای دیکته شده را به همراه می‌آورد.

انواع تناقض، پارادوکس، منطق‌شکنی، سخنان خلاف عرف و عادت، طنز، هزل، هجو و وارونه‌سازی معنایی از جمله شگردهایی است که برای ضربه زدن به مفاهیم جبری مطلق شده در اذهان مردم به کار گرفته می‌شد تا با شکستن عظمت آنها وحشت عمومی نسبت به آن نیز زایل شود و در نتیجه ذهن به نوعی آزادسازی خود از قیدهای اسارت بار توفیق یابد (رک: همان: ۱۳۸-۱۴۰).

درباره اندیشه عادت‌ستیزی در شعر سهراب، نیاز است مقدمه‌ای درباره تفکر سهراب آورده شود، شمیسا معتقد است اشتراک فکری سهراب با کریشنا مورتی به حدی است که می‌توان احتمال داد سهراب با آثار کرشنا مورتی یا منابع فکری او از قبیل

تفکرات کهن هندی و ژاپنی و چینی مأنوس بوده است. اساس فلسفه کریشنامورتی این است که درک ما از پدیده‌های پیرامون ما باید تازه و به دور از معارف و شناخته‌های موروثی باشد و فقط در این صورت است که درست می‌بینیم. به نظر او در هر نگاه سه عامل وجود دارد:

۱- خود نگاه یا عمل دیدن ۲- نگرنده یا مدرک ۳- نگریسته یا امر مدرک
نباید بین نگرنده و نگریسته فاصله باشد. فاصله، حاصل پیشداوریهای ماست؛ با دید موروث از گذشته به شیء نگریستن است. اگر با چشم گذشته‌ها به شیء نگاه کنیم آن را چنانکه باید نمی‌بینیم. با چشم و ذهن دیگران، که در غبار قرون و دهور گم شده‌اند، آن را بد یا خوب می‌بینیم... پس آنچه مهم و درخور اهتمام است، خود نفس نگریستن است و آن وقتی صحیح است که بین نگرنده و نگریسته اتحاد ایجاد شود (رک: شمیس، ۱۳۷۶: ۱۴-۱۵).

با بررسی اندیشه سهراب درمی‌یابیم که او به بیرون از ذهن و ضمیر خود به طبیعت و جزء جزء هستی توجه دارد و آن را همان گونه که هست می‌پذیرد و آن را کمال یافته می‌داند. او در برابر قانون طبیعت تسلیم، و بر این باور است که هر چه در این مجموعه است نه تنها وجودش ضروری و حتمی است که زیبا و شایسته است. او حتی نمی‌خواهد «پلنگ از در خلقت برود بیرون» و نمی‌خواهد «مگس از سر انگشت طبیعت بپرد» و می‌داند «اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت».

ملاحظه می‌شود که سهراب در راستای اندیشه نو و تر و تازه خود، همواره در پی نگاه تازه و عادت‌ستیز به اشیا و اطراف خود است تا بهتر به حقیقت دست یابد. وی با شکستن بتهای ذهنی، مخاطبان را به سمت حقایق و ارزشهای راستین راهنمایی می‌کند. اموری که به صورت خودکار نزد مردم، مهم و محترم شمرده می‌شود در ذهن آنها به بتهایی تبدیل می‌شود که مانع دید درست واقعیات می‌شود. سهراب با معکوس کردن سلسله مراتب ارزش از این بتهای ذهنی، تقدس‌زدایی کرده، ذهن مردم را از قیودی که کورکورانه پذیرفته بودند، آزاد می‌سازد.

عادت‌ستیزی در اندیشه سهراب، ویژگیهایی دارد که در ذیل به برخی از آنها اشاره می‌شود:

* باید همواره تر و تازه بود و از غبار عادت‌ها پرهیز کرد:

- غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست

- همیشه با نفس تازه راه باید رفت (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۱۴).
- * سهراب نگاه همراه با پیشداوری را به شوره‌زار واندیشه‌موروثی را به پیچک تشبیه می‌کند:
- بیایید از شوره‌زار خوب و بد برویم (همان: ۱۷۴)
 - ستونهای مهتابی ما را پیچک اندیشه فرو بلعیده است (همان: ۲۱۰).
 - * یکی از معیارهای «دیدن»، عاشقانه‌نگریستن است:
 - هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود (همان: ۳۹۱).
 - ...پارسایی است در آنجا که ترا خواهد گفت:
 - بهترین چیز رسیدن به نگاهی است
 - که از حادثه عشق تر است (همان: ۲۷۲).
 - * برای بهتر دیدن باید نوع نگرش را عوض کرد:
 - من نمی‌دانم که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست و چرا در قفس کسی کرکس نیست
 - گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد
 - چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید (همان: ۲۹۲).
 - * فرزند زمان خویش بودن و عدم توجه به گذشته، شرط مهمی در راه شناخت است. سپهری شاعر زمان و مکان خود است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۹۰).
 - زندگی آبتنی کردن در حوضچه اکنون است (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۹۲).
 - پشت سر نیست فضایی زنده
 - پشت سر مرغ نمی‌خواند
 - پشت سر باد نمی‌آید
 - پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است
 - پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته است
 - پشت سر خستگی تاریخ است (همان: ۲۹۵).
 - * توجه بیشتر به احساس به غریزه پاک بشری:
 - پرده را برداریم
 - بگذاریم که احساس هوایی بخورد
 - بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند

- بگذاریم غریزه پی بازی برود (همان: ۲۹۷).
- مرا به کودکی شور آبها برسانید...
- دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر
- در آسمان سپید غریزه اوج دهید (همان: ۳۲۷).
- * توجه به باطن اشیا و پرهیز از ظاهرگرایی:
- واژه باید شست
- واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد (همان: ۲۹۲).
- سنگ آرایش کوهستان نیست
- همچنان که فلز زیوری است به اندام کلنگ
- در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است
- که رسولان هم از تابش آن خیره شدند
- پی گوهر باشید... (همان: ۳۷۴).
- * لازمه نگاه تازه این است که پرده‌ها و موانع کنار زده شود تا همه چیز زلال و پاک نشان داده شود:
- چترها را باید بست
- زیر باران باید رفت
- فکر را خاطره را زیر باران باید برد
- با همه مردم شهر زیر باران باید رفت...
- زیر باران باید چیز نوشت حرف زد نیلوفر کاشت (همان: ۲۹۲)
- * عدم توجه به باورهای غلط گذشته:
- بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم (همان: ۲۹۵).
- * رهایی از دلبستگی‌ها که سد راه معرفت است:
- اینجا نقش گلیمی و آنجا نرده‌ای ما را از آستانه ما به در برده است (همان: ۲۱۰).
- * رهایی از تکرار و روزمرگی و ایستایی:
- نفرین به زیست! تپش کور
- دچار بودن گشته‌ام و شبیخونی بود، نفرین! (همان: ۲۰۴).

- زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود (همان: ۲۹۰).

- عبور باید کرد صدای باد می‌آید عبور باید کرد
و من مسافر ای بادهای همواره! (همان: ۳۲۷).

* نگاه ما باید فارغ از مرزهای زمانی و مکانی باشد:

- هر سو مرز، هر سو نام

رشته کن از بی‌شکلی، گذران از مروارید زمان و مکان

باشد که به هم پیوندد هر چیز

باشد که نماند مرز، که نماند نام (همان: ۲۶۰).

این اندیشه عادت‌ستیز سپهری بر ساختار زبانی اشعار وی تأثیر زیادی گذاشته است. با بررسی شعر سپهری درمی‌یابیم که او در گستره زبان از برخی از شگردهای آشنایی‌زدایی بهره جسته است تا زبان اشعارش نیز به نوعی غیرتکراری و نو و تازه باشد. سپهری پاره‌ای از هنجارگریزهای زبانی را در شعرش وارد کرده است که در ادامه به برخی از آنها اشاره خواهد شد. ابتدا لازم است به بحث آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی اشاره‌ای کوتاه شود:

۳. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی^۳ یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریه فرمالیست‌های روس است.^۴ آشنایی‌زدایی در تعریفی گسترده، تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آنها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هدف او، روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیباآفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه، زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد موجب ایجاد حس تازه و باعث شگفتی مخاطب شود؛ به زبان ساده‌تر، آشنایی‌زدایی یعنی بیان متفاوتی از آنچه تا به حال بوده است. خیلی چیزها به سبب عادت در نظر ما معمولی شده است. شاعر به سبب توانایی در برهم زدن عادت‌ها آن را به شکلی جلوه می‌دهد که برای مخاطب تازگی دارد. آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که نخستین باز شکوفسکی، منتقد روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن،

تینیانوف و... قرار گرفت و یان موکارسکی، اصطلاح برجسته‌سازی را در این معنی به کار برد.

به نظر شک洛夫سکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار، واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند (رک: احمدی، ۱۳۸۵: ۴۷).

آشنایی‌زدایی باید با دو مبنا سنجیده شود: یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به خود زبان ادبی؛ برای مثال اگر شاعری در دوره ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید، نسبت به زبان معیار، آشنایی‌زدایی دارد؛ زیرا هم قاعده افزایی (وزن، قافیه و موسیقی سنتی شعر) در آن صورت گرفته است و هم هنجارگریزی (صور خیال و...) دارد، اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زدایی است، زیرا تکرار قالب، وزن، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آنها طنینی نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار، ارزش زیباشناختی خود را از دست داده‌اند (رک: خائفی، ۱۳۸۳: ۷۵).

۴. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است؛ هنگامی که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار می‌رود و توجه مخاطبان را به خود جلب می‌کند. موکارسکی برجسته‌سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند. هر اندازه فرایندی، آگاهانه‌تر به کار گرفته شود از خودکاری کمتری برخوردار است. براساس نظر او برجسته‌سازی در مقابل هنجارها ایجاد می‌شود و حد اعلاي برجسته‌سازی کلام را از ویژگیهای شعر می‌داند. در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرد که البته از بین این عوامل دو اصل «رسانگی» و «زیباشناسی» اهمیت بیشتری دارند. موکارسکی یکی از ویژگیهای برجسته‌سازی را انسجام عناصر برجسته آن می‌داند.

از نظر لیچ، هنجارگریزی می‌تواند تنها تا بدان حد پیش برود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (رک: صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳). شفيعی کدکنی نیز بر این

نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگزیزی می‌باید اصل رسانگی را مراعات کند (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳).

از نظر لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکانپذیر است؛ نخست اینکه در قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم اینکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود؛ بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگزیزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳).

شفیع کدکنی هنگام بحث درباره برجسته‌سازی ادبی، اشاره می‌کند که «رستاخیز واژگان» به دو صورت می‌تواند انجام پذیرد. او انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و زیبایی شناختی طبقه‌بندی می‌کند. گروه موسیقایی، مجموعه عواملی را در برمی‌گیرد که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار آهنگ و توازن بخشیدن جدا می‌کند و در واقع از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه صناعت‌هایی مانند وزن، قافیه، ردیف و... را شامل می‌شود. گروه زبان‌شناختی، عواملی را در برمی‌گیرد که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. این گروه صناعتی همچون استعاره، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی را در برمی‌گیرد (رک: احمدی، ۱۳۸۵: ۷-۸).

۵. هنجارگزیزی

هرگاه انحراف از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگزیزی پدید می‌آید. اما باید در پیش چشم داشت که نمی‌توان هر گونه انحراف از هنجارها را هنجارگزیزی دانست زیرا برخی از این انحرافها تنها ساختی غیر دستوری ایجاد می‌کنند و ارزش ادبی ندارند.

۶. انواع هنجارگزیزی

۱. هنجارگزیزی معنایی: در هنجارگزیزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست بلکه تابع قواعد خاص خود است.
۲. هنجارگزیزی واژگانی: هنجارگزیزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که بر مبنای آن، شاعر بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ها در زبان هنجار، واژه‌ای

جدید می‌سازد و یا آن را به طرزی خاص مورد استفاده قرار می‌دهد که برای خواننده سابقه ذهنی ندارد.

۳. هنجارگریزی زمانی: این نوع هنجارگریزی وقتی به وجود می‌آید که شاعر از گونه زبان هنجار یا زبان استاندارد امروزی بگریزد و آن ساخت زبانی را به کار گیرد که قبلاً در زبان رایج بوده است و امروزه کاربرد ندارد. این نوع هنجارگریزی را اصطلاحاً «باستانگرایی» نیز می‌گویند.

۷. هنجارگریزی در شعر سپهری

۷-۱ هنجارگریزی معنایی (تصویری)

بررسی و دقت در اشعار سهراب سپهری این نکته را نشان می‌دهد که گسترده‌ترین و پرکاربردترین نوع هنجارگریزی در اشعار وی، هنجارگریزی معنایی است و او از سایر انواع هنجارگریزی مانند واژگانی، زمانی و... بسیار اندک بهره گرفته است. دلیل اصلی این امر توجه خاص سهراب به معانی کلام و عدم دلبستگی به صورت و ظاهر زبان است. این نکته از به کارگیری اندک صنایع بدیعی بویژه صنایع لفظی در اشعار سهراب، بیشتر نمود می‌یابد. نمونه‌هایی از اشعار وی که در آنها از هنجارگریزی معنایی استفاده شده است در پی می‌آید.

الف) هنجارگریزی از طریق تشخیص

تشخیص^۵، جان به بخشیدن به اشیا و طبیعت است؛ به این صورت که برای آنها ویژگیهای انسانی در نظر گرفته شود. تشخیص، یکی از مهمترین روشهای ارائه تصاویر زنده و پویا است.

یکی از مسائل مهم مطرح در شعر سهراب، توجه و دید او نسبت به جهان است. سپهری جهان را یکپارچه زنده و جاندار می‌بیند؛ یعنی تمام عناصر جهان با او در حال غمزه‌اند و هر یک زبانی و دنیایی برای او می‌گشایند. در همین جهت است که در اشعار او، باغ، نور می‌نوشد؛ درخت جان می‌گیرد؛ روشنی می‌خزد و کوه از خوابی سنگین پر است و... .

تمامی تصاویر از نوع تشخیص است؛ منتها در کار سپهری، این شخصیت دادن بنا به وظیفه شعری نیست، بلکه بنا بر طبیعت اشیا است؛ یعنی سپهری واقعاً این رمز و راز

را حس می‌کند و با ذهن خود پیوند می‌زند. در همین ویژگی شعر سهراب است که تأثیر عقاید و آرای کریشنامورتی ملموس است.

«سپهری برای صنعت تشخیص بیش از شگردهای دیگر اعتبار و شخصیت قائل شده به گونه‌ای که در کمتر شعری از او می‌توان جای این صنعت را خالی دید. در «صدای پای آب» که خود اسم شعر نیز از این شیوه (= تشخیص) بنا نهاده شده است، استعمال زیبا و همه جانبه صنعت تشخیص را شاهدیم به گونه‌ای که می‌توان این شعر را «جشنواره تشخیص» نام نهاد» (حسینی، ۱۳۶۷: ۵۶).

به نمونه‌هایی از کاربرد صنعت تشخیص در شعر سپهری اشاره می‌شود:

- با سبید رفتیم به میدان، صبحگاهی بود

میوه‌ها آواز می‌خواندند (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۶۹).

آواز خواندن - رفتار انسانی - به میوه‌ها نسبت داده شده است.

- ...دست تابستان یک بادبزنی پیدا بود (همان: ۲۸۲).

تابستان به انسانی تشبیه شده که بادبزنی در دست گرفته است تا خودش را خنک کند.

گاه تنهایی صورتش را به پس پنجره می‌چسباند

شوق می‌آمد، دست در گردن حس می‌انداخت (همان: ۲۷۵).

در این شعر نیز «تنهایی و شوق و فکر» رفتاری انسانی و صمیمانه دارد و به مانند انسانهای زنده رفتار می‌کند و نمونه‌های بسیار دیگری که ذکر آنها در این مقال نمی‌گنجد. سهراب با به کارگیری آنها به بهترین نحو، شادابی و حس زندگی را در اشعارش پدیدار کرده است.

ب) هنجارگریزی از طریق تصاویر متناقض‌نما

تصاویر متناقض‌نما تصاویری است که دو طرف آنها به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کند. انواع مختلفی از این تصاویر متناقض‌نما (پارادوکس) در ادبیات مورد استفاده قرار گرفته است که برخی به صورت یک ترکیب به کار می‌رود و گاهی این تناقض میان عناصر یک جمله دیده می‌شود و گاهی بین اجزای دو جمله با یکدیگر.

یکی از روشهای آزادسازی ذهن در متون عرفانی که کاربردی بسیار کهن دارد، وارونه‌سازی معنایی است. استفاده از نشانه‌های وارونه، طبیعت زبان را آزاد می‌کند و از نفوذ زبان قراردادی می‌کاهد. بدین ترتیب بسیاری از عارفان در آثار خود از چنین

تعارضهای زبانی بهره‌جسته‌اند. سهراب نیز در برخی اشعارش از پارادوکس برای هنجارگریزی استفاده کرده است که در ذیل به چند نمونه اشاره می‌شود:

- حجرالاسود من روشنی باغچه است... (همان: ۲۷۳)

که سیاهی سنگ «حجرالاسود» در تناقضی عجیب با روشنایی همنشین شده است.

- بین همیشه خراشی است روی صورت احساس

همیشه چیزی، انگار هوشیاری خواب

به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت

و روی شانه ما دست می‌گذارد

و ما حرارت انگشتهای روشن او را

بسان سم گوارایی

کنار حادثه سر می‌کشیم (همان: ۳۱۳-۳۱۴)

در این شعر نیز بین «هوشیاری و خواب» و «گوارا بودن و سم» پارادوکس وجود دارد اما سهراب به طرزی ماهرانه این پارادوکس را از چشم دو نگه داشته است.

- کنار راه سفر کودکان کور عراقی

به خط لوح حمورابی

نگاه می‌کردند (همان: ۳۱۷).

در اینجا نیز «نگاه کردن» را به «کودکان کور» نسبت داده و تصویری متناقض ایجاد کرده است.

ج) هنجارگریزی از طریق ساخت ترکیبهای تازه

سهراب سپهری با توجه به شور و هیجان دورنی و تازگی طلبی که در وی وجود دارد، یکی از شاعرانی است که به ایجاد ترکیبهای بدیع و تازه توجه خاص نشان داده است. در اشعار وی نمونه‌های نو و غریب فراوانی از این دست ترکیبهای دیده می‌شود که خود نشانگر دوری جستن اوست از کهنگی و تقلید و زبان عادت شده.

نمونه‌هایی از این ترکیبها

ترکیب «فواره هوش بشری»

- بام‌ها جای کبوترهایی است که به فواره هوش بشری می‌نگرند (همان: ۳۶۴).

ترکیب «طلوع انگور»

- ... مردی از من پرسید

تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟ (همان: ۳۹۲).

ترکیب «کاشف معدن صبح»

- اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا (همان: ۳۹۶).

ترکیب «کوچه سنجاقکها»

- طفل پاورچین پاورچین، دور شد کم کم در کوچه سنجاقکها (همان: ۲۷۶).

و از این گونه است ترکیبهای چون: «ساقه خوااهش، تمشک لذت، قارچهای غربت

و

(د) هنجارگریزی از طریق ایجاد تصاویر و معانی تازه

در این گونه هنجارگریزی، شیوه طرح و ارائه تصاویر شعری به گونه‌ای متفاوت با زبان عادی است؛ یعنی نوعی تازگی و جسارت در آن دیده می‌شود و معانی که از این تصاویر برداشت می‌شود کاملاً جدید و غیرمتعارف است. سپهری از این دست تصاویر نو بسیار بهره گرفته و با ارائه معانی تازه به هنجارشکنی دست زده است:

- کودکی دیدم ماه را بو می‌کرد

من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید... (همان: ۲۷۷).

«بو کردن ماه» و «نور در هاون کوبیدن» دو تصویر تازه و بدیع و از نظر معنایی،

شگفت است.

- زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود (همان: ۳۶۳).

تصویری که از «سرشاری» در ذهن سهراب نقش بسته است و می‌خواهد یک انسان را از این لحاظ با انگور مقایسه کند، بسیار غریب و تازه است.

- روزی خواهم آمد و پیامی خواهم آورد

در رگها، نور خواهم ریخت (همان: ۳۳۹).

نور ریختن در رگها، تصویری تازه است که سهراب از آن بهره گرفته است و نمونه‌های فراوان دیگری که در اشعار سهراب یافت می‌شود.

(ه) هنجارگریزی از طریق حس‌آمیزی

حس‌آمیزی، توسعاتی است که در زبان -از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر- ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسعات است و شاخه معینی از این توسعات که براساس آمیختن دو حس به وجود می‌آید، حس‌آمیزی خوانده می‌شود؛ مثل «جیغ بنفش» یا «آواز روشن» (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵).

حس‌آمیزی نیز از روشهایی است که سپهری، آنها را در راستای آشنایی زدایی در اشعارش به کار گرفته است؛ هر چند برخی، کاربرد حس‌آمیزی را در اشعار وی به دلیل

کاربرد زیاد از حد، چندان موفق نمی‌دانند: «اهمیت سهراب سپهری در سبک اوست و در مرکز سبک او مهمترین عامل، افزایش بسامد حس‌آمیزی است که گاه موفق است و گاه ناموفق». (همان: ۲۱).

نمونه‌هایی از کاربرد حس‌آمیزی در شعر سهراب:

- و عشق، تنها عشق

ترا به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس (همان: ۳۰۶).

- در هوایی که نه افزایش یک ساقه طنینی دارد

و نه آواز پری می‌رسد از روزن منظومه برف

تشنه زمزمه‌ام (همان: ۳۸۷).

- واژه را باید شست

... لحظه‌های کوچک من خوابهای نقره می‌دیدند (همان: ۳۸۰).

- لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می‌کردند... (همان: ۳۸۱).

و...

۲- ۷ هنجارگریزی واژگانی

بسیاری از شاعران از هنجارگریزی واژگانی در اشعار خود استفاده کرده‌اند؛ مثلاً مولوی بارها چنین ساخت‌شکنی واژگانی را انجام داده است که برای خواننده سابقه ذهنی ندارد و بدین ترتیب برجستگی خاصی در شعرش ارائه کرده است. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

ای گیج سرکان سر، گنجیده نگردد زو وی گول دلی کان دل، یاره نکند نیت
(۳۲۷/۱)

«گنجیده» در این بیت، ساختی وصفی است که به قیاس صفت مفعولی توسط شاعر ساخته شده است.

ز آفتاب سعادت مرا شرابات است که ذره‌های تنم حلقه خرابات است
(۴۷۷/۱)

«شرابات» به قیاس «خرابات» ساختی تازه و نامتعارف است و نمونه‌های فراوان دیگر که در اشعار مولوی و برخی دیگر از شاعران یافت می‌شود؛ اما سپهری کمتر به هنجارشکنی واژگانی روی خوش نشان داده است. وی سعی نکرده است با دست بردن در ساخت دستوری واژگان در نحو واژه‌ها تغییر ایجاد کند لذا کمتر در اشعار وی از این دست هنجارگریزیها یافت می‌شود.

۳-۷ هنجارگریزی زمانی

گفته شد که هنجارگریزی زمانی، وقتی به وجود می‌آید که شاعر از زبان امروزی عدول کند و ساختار زبانی را که در گذشته رایج بوده است به کار بندد. این نوع هنجارگریزی را در برخی از شاعران حتی شاعران معاصر نظیر اخوان ثالث، می‌توان یافت. با نگاهی به شعر سپهری کمترین اثری از این گونه هنجارگریزی، یافت نمی‌شود. وی همواره سعی کرده است از زبان امروزی خارج نشود. «سپهری مخصوصاً در نحو دقت دارد که مختصات سبکی سبکهای کهن گذشته را که امروزه در زبان ما معمول نیست به کار نگیرد» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۸۷).^۷ البته این امر در شعر سهراب چندان هم دور از انتظار نمی‌نماید. با بررسی و دقت در تفکر و اندیشه نوگرایی سهراب، که هر چیز کهنه و تقلیدی را نفی می‌کند، پذیرش و کاربرد زبان گذشته (باستانگرایی) دور از ذهن خواهد بود. سهراب براساس تفکرات عارفانه و تمایلات تر و تازه‌ای که دارد - و در ابتدای مقاله به آن پرداخته شد - از هنجارگریزی زمانی دوری می‌جوید؛ به عبارت دیگر یکی از دلایل اصلی عدم کاربرد هنجارگریزی زمانی در شعر سپهری، همین اندیشه عادت‌ستیز اوست که همه چیز را نو و تازه می‌خواهد و می‌بیند و در پی غبارروبی از تمام هستی است. اندیشه وی رو به طراوت و تازگی دارد و نگاه او، نگاه امروز است نه گذشته، سپهری، فرزند زمان خویشتن است و نگاه عارفانه او به اطراف و اشیا و... جدای از هر گونه نگاه او به گذشته است. او به پشت سر توجهی ندارد:

- پشت نیست فضایی زنده

پشت سر مرغ نمی‌خواند

پشت سر باد نمی‌آید

پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است

پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته است

پشت سر خستگی تاریخ است (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۹۵).

سهراب در امتداد وقت قدم می‌زند و فلسفه‌اش آبتنی کردن در حوضچه اکنون است در این اندیشه جایی برای بازگشت به گذشته نیست و هنجارگریزی زمانی و بازگشت به زبان مطرود گذشته، غیر ممکن است.

نتیجه

سهراب سپهری به عنوان یکی از چهره‌های تأثیرگذار ادبیات معاصر، نظام فکری خاص خود

را دارد. وی دارای مشرب و مسلکی عرفانی است که خصوصیات ویژه‌ای دارد و به دلیل توجه به کشف لحظه‌های زندگی، رنگ و بوی تازه‌ای به خود گرفته است. یکی از ویژگیهای برجسته عرفان در همه اعصار، اندیشه «عادت‌ستیزی» بوده که عارف در دو سطح زبان و معنا همواره شگردهایی اتخاذ کرده است تا با پس زدن غبار عادت، چهره حقیقت را بنمایاند. سپهری نیز در راستای تفکرات نوگرای خود و اعتقاد به اینکه درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید تازه و به دور از معارف و شناخته‌های موروثی باشد، اندیشه عادت‌ستیزی را در اشعارش ترویج می‌دهد. از سویی با بررسی اشعار سپهری می‌توان دریافت اندیشه عادت‌ستیز وی در شعر او نیز تأثیر گذاشته و سپهری از شگردهای آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی بهره گرفته است. اما نکته قابل تامل اینکه سپهری از بین انواع هنجارگریزها (= معنایی (تصویری)، واژگانی، زمانی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حس‌آمیزی و... استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درونگرا دارد و از یک سو در پی ارائه مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود است و از سویی هر گونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی تر و تازگی و غبارروبی از هستی است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستانگرایی) - که مخالف دیدگاه فکری وی است - استفاد کند؛ به عبارت دیگر، اندیشه عادت‌ستیز سهراب - به عنوان یکی از ویژگیهای عرفانی - بیشتر به شکل هنجارگریزی معنایی بروز و نمود یافته است.

پی‌نوشت

۱. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر و در مقدمه آن (تحریر محلّ نزاع) با استناد به سخن یکی از منتقدان روس، زبان (سبک) و فکر (درونمایه) را دو روی سکه دانسته، آنها را از یکدیگر جدایی‌ناپذیر می‌داند.
۲. نگارندگان مقاله، سهراب را عارفی به آن معنا که در عرفان اصیل از آن یاد شده و مفاهیمی مانند فنا و... به او نسبت داده است، نمی‌دانند؛ بلکه معتقدند وی برای غنای شعر خود، آموزه‌هایی از عرفان بودا و عرفان اسلامی را بیان کرده و شعر او ممزوجی از این دو مسلک عرفانی است.

3. De- familiarization

۴. مکتب فرمالیسم با پایه‌گذاری OPOIAZ «انجمن پژوهش زبان ادبی» در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ شکل گرفت (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۹).

5. Personification

6. Paradoxical Images

۷. در این باره نگاه کنید به کتاب «نگاهی به سهراب سپهری» اثر سیروس شمیسا، ص ۱۸۷ و ۱۸۸.

منابع

۱. آشوری، داریوش و دیگران؛ پیامی در راه؛ تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۷۱.
۲. احمدی، بابک؛ ساختار و تاویل متن؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
۳. براهنی، رضا؛ طلا در مس؛ ج اول، تهران: ۱۳۷۱.
۴. حسینی، حسن؛ بیدل، سپهری و سبک هندی، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۷.
۵. خائفی، عباس و نورپیشه، محسن؛ آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، س دوم، ش پنجم، ۱۳۸۳، ص ۵۵-۷۴.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ جستجو در تصوف ایران؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۷. سپهری، سهراب؛ هشت کتاب؛ تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۵.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۰.
۹. شمیسا، سیروس؛ نگاهی به سهراب سپهری؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۶.
۱۰. صفوی، کوروش؛ از زبانشناسی به ادبیات؛ جلد اول (نظم)، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۱. کامو، آلبر؛ دلهره هستی (برگزیده آثار)؛ ترجمه محمدتقی غیائی؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۴.
۱۲. گلدمن، لوسین؛ «کل و جزء» فصل اول از بخش نخست خدای پنهان، چاپ در مجموعه جامعه، فرهنگ و ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۶.
۱۳. مشرف، مریم؛ «هنجارگریزی اجتماعی در زبان صوفیه»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تربیت معلم، س چهاردهم، ش ۵۲ و ۵۳، ۱۳۸۵.
۱۴. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ کلیات شمس؛ با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر (دوره ده جلدی)، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۳.
۱۵. واردی، زرین؛ باغ عرفان سهراب؛ نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان؛ دوره جدید، ش هجدهم، ۱۳۸۴.

گشتاسپ، هوتوس / کتایون از اوستا تا شاهنامه

دکتر رضا ستاری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

مرضیه حقیقی*

زهره مقدسی**

چکیده

گشتاسپ، از پادشاهان نامدار کیانی است. او بر اساس منابع زرتشتی، گسترنده دین بهی و پادشاهی پسندیده است. همسر او در اوستا و متون پهلوی، هوتس نام دارد که دختری ایرانی و از نژاد نوذر دانسته شده است. اما تفاوت‌های آشکاری میان شخصیت گشتاسپ و همسرش در اوستا و متون پهلوی با آنچه در شاهنامه فردوسی درباره این شخصیت‌ها آمده است، وجود دارد. در شاهنامه، گشتاسپ چهره‌ای منفی دارد. همچنین برخلاف این متون، نام همسر او در شاهنامه، کتایون است که طی سفر گشتاسپ به روم ماجرای پیوندشان شکل می‌گیرد. در این مقاله سعی شده است تا ضمن معرفی شخصیت گشتاسپ و همسرش به بررسی دوگانگی‌های میان متون مختلف از اوستا تا شاهنامه پرداخته شود.

کلید واژه‌ها: گشتاسپ، کتایون، هوتس، اوستا، شاهنامه.



مقدمه

روایات اساطیری و حماسی ما از دیر باز به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل می‌شده است. با گسترش اسلام و نفوذ زبان عربی، کسانی چون فردوسی به منظور حفظ زبان و فرهنگ ایرانی به پا خاستند و برای حفظ این روایات که بخشی از زندگی مردم به شمار می‌رفت، کوشیدند. شاهنامه فردوسی نمونه کاملی از حماسه پردازیهایی است که در آن روزگار، دهان به دهان می‌گشته و روایت می‌شده است. به باور پژوهشگران، فردوسی در تدوین شاهنامه عظیم خود از منابع مکتوب موجود در روزگار خود سود جسته است. اما مسلم این است که بخش اعظم سروده‌های او بر گرفته از روایتهای شفاهی است که برخی از آنها، در اسطوره‌های مشترک هند و اروپایی یا هند و ایرانی ریشه دارد که بنمایه‌های اساسی حماسه ملی ما را تشکیل می‌دهد.

این داستانها در دوره‌های کهن به وسیله خنیاگران روایت می‌شده است. پیداست که در روند نقل این روایتها به مرور زمان تحولات و دگرگونیهایی صورت می‌پذیرفت و تا زمان سرایش شاهنامه، بسیاری از آنها از شکل نخستین خود خارج گشته و دستخوش تغییرات اساسی شده است. اختلافات آشکاری که میان برخی داستانهای شاهنامه با اوستا و متون پهلوی دیده می‌شود، مؤید این ادعاست. اگرچه شاهنامه بر کتابهای زردشتی مبتنی نیست و هم شاهنامه و هم کتابهای زردشتی به بیان مهرداد بهار بر روایات بسیار کهن حماسی مبتنی است که در اواخر عصر ساسانی شروع به کتابت آنها شده است (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۴۹)، تفاوتهای آشکار میان آنها را نمی‌توان نادیده انگاشت؛ از جمله این روایتهای متفاوت، روایت مربوط به گشتاسپ و همسرش هوتوس / کتایون است.

کتایون در شاهنامه، همسر گشتاسپ و دختر قیصر روم است که در روند داستان گشتاسپ و ماجرای اسفندیار، نقش مهمی ایفا می‌کند. اما در اوستا و متون پهلوی، همسر گشتاسپ هوتوس نامیده شده است. گشتاسپ نیز در اوستا چهره‌ای مثبت دارد و پادشاهی آیینی است اما چهره او در شاهنامه دستخوش دگرگونی گشته و چهره‌ای منفی به خود گرفته است.

آیا هوتوس اوستا با کتایون شاهنامه می‌توانند یکی پنداشته شوند؟ اگر این دو شخصیت یکی هستند، تفاوتهایی که در میان آنها دیده می‌شود از کجا سرچشمه

می‌گیرد؟ آیا اعمال سلیقه‌های شخصی شاعر در این داستان، موجب مغایرت شخصیت گشتاسپ در شاهنامه با شخصیت گشتاسپ در اوستا شده است؟

داستان ازدواج گشتاسپ در شاهنامه

گشتاسپ، فرزند کی لهراسپ است که به سبب توجه بیش از حد پدرش به نوادگان یککوس از پدر ناراضی است:

دو شاه سرافراز و دو نیک پی نبیره جهاندار ککوس کی
بدیشان بدی جان لهراسپ شاد وز ایشان نکردی ز گشتاسپ یاد
که گشتاسپ را سر پراز باد بود وزان کار لهراسپ ناشاد بود
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۶: ص ۹)

گشتاسپ خواهان تاج و تخت پادشاهی بود ولی چون پدرش این خواسته او را نپذیرفت به سوی روم رهسپار شد. در روم ابتدا برای دبیری نزد اسقف رفت، اما اسقف و دبیران با دیدن بر و یال پهلوانی او فهمیدند که دبیر پیشه نیست. سپس برای کار، نزد آهنگری بوراب نام رفت. گشتاسپ در آهنگری نیز موفق نبود چرا که با ضربه‌ای سنگین، سندان را شکست و بوراب از پذیرفتن او خودداری کرد. گشتاسپ پس از آن با دهقانی آشنا شد و نزد او ماند.

در آن روزگار، رسم قیصر روم چنان بود که چون دخترش به سن ازدواج می‌رسید، کسانی که شایستگی همسری دخت قیصر را داشتند، فرا خوانده می‌شدند تا او از میان آنان، شوهر آینده خود را برگزیند. دختر بزرگ قیصر، کتایون نام داشت. کتایون شبی در خواب دید که مردان شهر جمع شدند و در آن میان، مردی غریب، دسته گلی به او داد و دسته گلی از او گرفت. در همین روزها، قیصر بزرگان را دعوت کرد. گشتاسپ هم به همراه مرد دهقان به تماشای مراسم رفت. وقتی چشم کتایون به گشتاسپ افتاد، همان را یافت که در خواب دیده بود؛ پس او را برگزید:

چو از دور گشتاسپ را دید گفت که آن خواب سر برکشید از نهفت

(همان: ص ۲۳)

قیصر با این انتخاب دخترش مخالفت کرد ولی چون این فرمان با رسم آزادی دختران در انتخاب همسر مغایرت داشت، اسقف، شاه را هشدار داد که فرمانش نادرست است. بنابراین قیصر به ناچار با این پیوند موافقت کرد:

بدو گفت: «با او برو هم چنین نیایی ز من گنج و تاج و نگین»

(همان: ص ۲۴)

کتایون که در دوستی شوهر ثابت قدم است، گشتاسپ را برمی‌گزیند.^۱ پس از ازدواج کتایون با مردی بیگانه، قیصر آن رسم را برانداخت و برای خواستگاران دو دختر دیگرش شرایط سنگینی گذاشت. برای یکی از آنان کشتن گرگی پیل پیکر و برای دیگری کشتن اژدها در کوه سقیلا را شرط کرد. آنها از عهده این کار بر نیامدند ولی از اخترشناسان شنیده بودند که مردی نامدار از ایران فرا می‌رسد و سه کار بزرگ انجام می‌دهد: اول با دختر قیصر ازدواج می‌کند و دوم و سوم دو حیوان درنده را می‌کشد. از این روی گشتاسپ را می‌یابند و از او می‌خواهند این کار را برای آنها انجام دهد و گشتاسپ نیز چنین می‌کند. قیصر به افتخار این دو داماد خود مجلس بزمی ترتیب داد و بزرگان را برای بازی چوگان دعوت کرد. کتایون از گشتاسپ خواست تا به این بزم برود و تواناییهای خود را به قیصر نشان دهد. قیصر وقتی تواناییهای گشتاسپ را در سوارکاری و تیراندازی دید، جویای نام و نشان او شد و وقتی فهمید که او، همان داماد بیگانه اوست و کشتن گرگ و اژدها هم کار او بوده است از گشتاسپ پوزش می‌خواهد و کتایون را با احترام به ایوان شاهی فرا می‌خواند.

گشتاسپ، پس از آن جزو برگزیدگان دربار قیصر می‌شود. بعد از سرکوب الیاس، شاه خزران توسط گشتاسپ، اعتماد قیصر نسبت به او تا بدانجا رسید که به پشتوانه او فرستاده‌ای به نزد شاه ایران فرستاد و خواستار باج شد. لهراسپ وقتی فهمید که گشتاسپ در پس این باج خواهی قرار دارد، وزیر، برادر مهتر گشتاسپ را به روم فرستاد و او و همسرش کتایون را به ایران فرا خواند و خود از پادشاهی کناره گرفت و گشتاسپ را بر تخت پادشاهی نشاند.

دوگانگی شخصیت گشتاسپ در اوستا و شاهنامه

گشتاسپ در اوستا به صورت vištāspa آمده که مرکب از višta- از ریشه had به معنی نشستن و aspa- به معنی اسب و بر روی هم به معنی «دارنده اسبان از کار افتاده / نا کارآمد» است (بارتولومه، ۱۹۶۱: ص ۱۴۷۳). این نام در پهلوی به صورت vištāp آمده است. کنت معنای «دارنده اسب آماده» (بهار، ۱۳۸۶: ص ۱۹۶) و پورداد «بر پایه پژوهشهای

شماری از اوستاشناسان» (کویاجی، ۱۳۸۰: ص ۵۱۴) معنای «دارنده اسب چموش و رمو» را برای آن پذیرفته‌اند. (پورداد، ۱۳۷۷: ص ۲۶۹).

ایران‌شناسان درباره شخصیت تاریخی گشتاسپ اختلاف دیدگاه دارند. هرتل و هرتسفلد با بررسی و مقایسه نامهای اوستایی با نامهایی که در گزارشهای تاریخی دولت هخامنشی آمده است، بر آن هستند که ویشتاسپ، پشتیبان زرتشت و ویشتاسپ، پدر داریوش، یک تن بوده‌اند (هینگ، ۱۳۷۹: ص ۷۵). مارکوارت، گشتاسپ را به صورتی که در حماسه ملی دیده می‌شود با شخصیت تاریخی بلاش اول مطابقت می‌دهد (بارتولد، ۱۳۷۱: ص ۳۹). بارتولد، او را پسر داریوش و از جمله کسانی می‌داند که در دوره هخامنشی نامشان به داستانهای حماسی پیشین راه پیدا کرده است (همان). هینگ با دلایلی چند، سخنان هرتل و هرتسفلد را رد می‌کند (هینگ، ۱۳۷۹: ص ۸۴ - ۶۰)؛ همچنان که بنونیست دیدگاه این دو ایران‌شناس و پیروانشان را پذیرفتنی نمی‌داند (بنونیست، ۱۳۷۷: ص ۲۷). ادوارد مایر، اندیشه باورمندان به یکی بودن گشتاسپ و پدر داریوش را یکی از ناهنجاریهایی می‌داند که در پژوهشها راه یافته است «و تنها این نکته را به اثبات می‌رساند که بسیاری از لغویون تا چه حد می‌توانند از درک تاریخ و تفکر تاریخی به دور باشند.» (کمبل، ۱۳۸۱: ص ۱۰)

برخی پژوهشگران ایرانی، چون پورداد و مهرداد بهار، بدون مطابقت گشتاسپ با شخصیت تاریخی خاصی، او را شهریاری واقعی و تاریخی دانسته‌اند (پورداد، ۱۳۷۷: ص ۲۸۳؛ بهار، ۱۳۷۶: ص ۹۸).

به هر روی، گشتاسپ، در اوستا و متنهای پهلوی پادشاه فرهمند لغزش ناپذیر نیرومندی است که به سبب پشتیبانی از آیین زرتشت، بازو و پناه دین خوانده شده است (زامیاد یشت، بند ۸۴ - ۸۶). او تباه کننده دیوان و دروجان و خشنود کننده اورمزد و امشاسپندان است و در زمان پادشاهی او، ایزدان مینوی در خوشی و آسایش به سر می‌برند (مینوی خرد، ۱۳۷۹: ص ۴۷). نقش چشمگیر گشتاسپ در گسترش و استوارسازی دین زرتشتی تا بدان اندازه است که بر پایه آنچه در دینکرد آمده است در اوستای کهن، نسکی به نام او در ستایش او وجود داشته است (اوستا، ۱۳۸۲: ص ۱۰۴۵). ارج و مقام او را در این آیین، می‌توان با مقام سلیمان در آیین یهود و کانیشکا در آیین بودایی و کنستانتین در آیین مسیحیت سنجید (کزازی، ۱۳۸۴: ص ۲۸۳ - ۲۸۴). همچنین او، که به استناد بیشتر متنهایی که از او سخن گفته‌اند، صد و بیست سال پادشاهی کرد (اصفهانی،

۱۳۴۶: ص ۱۰؛ مسعودی، ۱۳۸۱: ص ۸۵؛ یعقوبی، ۱۳۵۵: ص ۱۹۳ و آتشکده‌های بسیاری را پی‌افکند (روایت پهلوی، ۱۳۶۶: ص ۲۶ و ۵۵؛ دادگی، ۱۳۸۵: ص ۹۱ - ۹۲؛ مسعودی، ۱۳۸۱: ص ۶۰۴) در پایان جهان دوباره به شهریاری می‌رسد و زرتشت، موبد موبدان وی می‌گردد (ترجمه چند متن پهلوی، ۱۳۴۷: بند ۱۴۶).

اما چهره گشتاسپ در شاهنامه با آنچه در اوستا و متنهای پهلوی و حتی دیگر متنهای پس از اسلام آمده نه تنها متفاوت است، بلکه تعارض دارد. این پادشاه نیرومند و همیشه پیروز اوستا، که ارجاسپ را نیز شکست داده بود در شاهنامه در نبرد دوم خود با ارجاسپ وقتی از شکست دادن او ناتوان می‌شود، از برابرش می‌گریزد و در پی بی‌تدبیری اوست که پدرش، لهراسپ پیر در این یورش خیونان به بلخ جان می‌بازد. او در شاهنامه، پادشاه دهن‌بینی است که فرزند دلیر خود، اسفندیار را بی‌گناهی به گفت بدخواهی چون گرزم به بند می‌کشد و سرانجام نیز به سبب دلبستگی دیوانه وارش به تاج و تخت با فرستادن او به جنگ بی‌گناه دیگری چون رستم، که همه عمرش را به پاسداری از مرز ایران و تاج و تخت شاهان کیانی و نبرد با دشمنان آنان گذرانده است، او را به کشتن می‌دهد تا چندگاهی بیشتر پادشاهی کند.

دوگانگی چهره گشتاسپ در متنهای دینی و حماسه ملی، دیدگاه‌های گوناگونی را میان پژوهشگران پدید آورده است. به باور اسلامی ندوشن، که گشتاسپ را بدنامترین شهريار ایرانی شاهنامه می‌داند که در سیاهکاری حتی روی کیکاوس را نیز سفید کرده است، دوگانگی چهره گشتاسپ «در روایتهای دینی و ملی می‌تواند نمودار تفاوت نظری باشد که در ادبیات مزدیسنا، بر سر پادشاه دینی و غیردینی وجود داشته است. نمونه‌ی پادشاه غیر دینی (داستانی) جمشید و نمونه پادشاه دینی گشتاسپ [است]» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۶: ص ۱۶۸ - ۱۶۹). مهرداد بهار، این دوگانگی را بر آمده از دو سنت داستانی درباره گشتاسپ می‌داند: «یکی سنتی است که موبدان زرتشتی، حافظ و ناقل آن بوده‌اند. بنابر آن، او شاهی نیرومند و دادگستر بوده است. روایت دوم به ظاهر متعلق به مردم بوده است که در شاهنامه منعکس است» (بهار، ۱۳۸۶: ص ۱۹۶) در حالی که یارشاطر، چهره گشتاسپ را در شاهنامه، ساخته خداینامک می‌داند (حمیدیان، ۱۳۷۲: ص ۳۲۲). حمیدیان با رد این دیدگاه بر این باور است که چنین چهره‌ای از گشتاسپ «به اقوی احتمال پرداخته سده‌های اولیه اسلامی و حتی عصر فردوسی است و به طور کلی

غیر زرتشتیان، همچنین به گمان ما خود فردوسی هم در تشدید کیفیت منفی چهره او بی‌تأثیر نبوده است» (همان).

به تحقیق، روایات شاهنامه موجود در اعصار کهن به این شکل نبوده و به مرور زمان تغییر و تحول بسیار یافته است.

تفاوت‌هایی که میان اوستا و متون پهلوی با شاهنامه دیده می‌شود، این نکته را ثابت می‌کند که در کنار روایات حماسی تبلور یافته در اوستا و متون پهلوی زرتشتی دوره ساسانی، حماسه‌سرایی از همان عصر اوستایی و قبل از آن در میان مردم، خود زندگی مستقلی داشته و در طی روزگار، این حماسه‌سرایی که محققاً با سنت بسیار کهن حفظ و انتقال شفاهی روایات اساطیری، حماسی و قصصی همراه بوده است، عناصری را از دست داده، عناصر بسیار دیگر را که قبلاً وجود نداشته، پذیرفته و علی‌رغم ایستایی و تبلور روایات حماسی در متنهای اوستایی و پهلوی با پویایی و رشد بسیار به عصر اسلامی رسیده و در شاهنامه منعکس شده است. در واقع، شاهنامه، بیش از اینکه به سنت اوستا و متنهای پهلوی زرتشتی وابسته باشد، به سنت زنده و پویای روایات شفاهی و گاه مکتوب شرق ایران وابسته است و دلیل تفاوت‌های جدی آن با متن‌ها و مطالب حماسی اوستایی و زرتشتی پهلوی همین است (بهار، ۱۳۷۶: ص ۸۳).

می‌توان این گونه فرض کرد که کلیات حماسی مشترکی وجود داشته که طبق سنت آن روز به صورت سینه به سینه نقل می‌شده است. از این رو اوستا تنها کهنترین منبع مکتوب در مورد این روایات بوده است که نشان می‌دهد که در آن مرحله هنوز این روایات شکل نهایی نیافته بود. در واقع، وجود این روایات در اوستا، تبلور مرحله‌ای از پدید آمدن و رشد حماسه‌سرایی در ایران است که با شاهنامه فردوسی به کمال می‌رسد (همان: ص ۱۰۱).

اختلاف در توصیفاتی که فردوسی و دقیقی از شخصیت گشتاسپ ارائه می‌کنند، می‌تواند در دین آنها نیز ریشه داشته باشد. دقیقی بنا بر گفته خود، زرتشتی است؛ چنانکه قسمتی از شاهنامه که سروده اوست، این ادعا را ثابت می‌کند. در این هزار بیت سروده دقیقی، دین نو آوردن زرتشت و جنگ‌هایی حکایت شده است که گشتاسپ و پهلوانانش برای انتشار این کیش تازه متحمل می‌شوند (نولدکه، ۱۳۵۷: ص ۴۶). پیداست برای کسی که خود بر دین زرتشتی است و می‌خواهد از آغاز کار زرتشت سخن گوید، کسی مانند گشتاسپ که گستراننده این دین و دوست زرتشت خوانده می‌شود تا چه

اندازه مقدّس و ستوده است. از این روست که در سروده دقیقی اثری از ویژگیهای منفی گشتاسپ دیده نمی‌شود.

علت دیگر مغایرت میان گشتاسپ اوستا با گشتاسپ شاهنامه را می‌توان ناشی از دلزدگی شدید مردم از دین و موبدان و مقامات مذهبی در زمان ساسانیان دانست که با تیره کردن چهره معتمدان مذهبی روایات پهلوانی و ملی، تنفر خود را نسبت به آنان نشان داده‌اند. روایت گشتاسپ در اوستا «رنگ حماسی ندارد و بیشتر روایاتی است مقدّس و دینی که تاریخ آغاز دین زرتشت را بیان می‌کند» (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۰۴)؛ اما در شاهنامه، چهره دینی او کمرنگ می‌شود و بیشتر به جنبه‌های گوناگون پادشاهی و پهلوانی او نظر دارد. مهرداد بهار وجود تفاوت‌های اساسی میان داستانهای شاهنامه با اوستا را نشان‌دهنده زندگی و رشد مستقل روایات حماسی از مراکز دینی زرتشتی می‌داند.

باید بپذیریم که از همان ایام کهن در کنار روایاتی که به نوشته‌های دین و اوستای جدید و پهلوی راه یافته، روایات بسیار دیگری در ایران رایج بوده یا به وجود آمده و این حیات و تحول حماسه‌ها از اختیار و نظارت محافل زرتشتی به دور بوده است» (همان: ص ۱۰۱).

بنابراین، روایات یاد شده به اوستا راه نیافته است. اطلاعات اوستایی نیز مؤید این نکته است که «در عصر تدوین یشت‌های اصلی اوستایی هنوز داستانهای مربوط به لهراسپ و گشتاسپ و اسفندیار شکل نهایی به خود نگرفته و گشتاسپ اوستایی نیز با گشتاسپ شاهنامه که قهر می‌کند به روم می‌رود با کتیون ازدواج می‌کند و... بسیار متفاوت بوده است» (همان: ص ۹۷).

فردوسی، چنانکه اشاره شد، تنها به بعد مذهبی شخصیت گشتاسپ اکتفا نمی‌کند. به بیان دوستخواه سرچشمه‌های اصلی روایتهای شاهنامه، یکی دربار و آشکده است که روایتهای آن از راه اوستا و متون دینی زرتشتی به دست ما رسیده و دیگری روایتهای توده‌ی مردم است. روایتهای زرتشتی و مذهبی به طور عمده کارنامه شهریاران و مبلغان مذهبی است و تنها از این گروه که از چیره‌دستان جامعه هستند، ستایش و تمجید شده است و از نگرش انتقادی و لحن نکوهش‌آمیز نسبت به شهریاران نکوهیدنی اثری نیست. در این روایتهای هر چه هست در فراسوی زندگی مردم و جامعه می‌گذرد و چهره‌های مردمی و پهلوانان محبوب مردم، کسانی چون کاوه، ایرج، زال، رستم،

سیاوش، اسفندیار و... در این روایتها یا حضور ندارند یا حضورشان کمرنگ است، بدون اینکه به سرگذشت اندوهبار آنان و بیدادی که از نودرها، کاوسها و گشتاسپها بر آنها رفته، اشاره‌ای شده باشد (دوستخواه، ۱۳۸۰: ص ۴۶ - ۵۰)؛

اما در روایت‌های توده مردم، «برخلاف روایت‌های دربار و آتشکده، نه تنها ستایش اغراق‌آمیزی از شکوه و قدرت فراانسانی آنها به چشم نمی‌خورد، بلکه شهریاران، هم چون پهلوانان و سپاهیان و دیگر مردمان، بخشی از نقش‌آفرینان رویدادها در داستانها به شمار می‌آیند... در همین راستاست که ستوده‌ترین و شکوهمندترین شهریاران اوستا و دیگر متنهای زرتشتی در شاهنامه، مردانی پر نخوت و غرور و غرق در زر و گوهر، اما درون تهی و فرومایه و سبکسار و آزکامه و بیدادگر وصف شده‌اند (همان: ص ۵۲ - ۵۳).

این رودر رویی و تضاد آشکار میان شهریاران با پهلوانان آرمانی مردم باعث شده است که دو رشته روایت‌های متقابل داشته باشیم. چنانکه اشاره شد، شاهنامه فردوسی، تنها نامه شاهان نیست.

برخلاف حماسه‌هایی چون مهابهاراتا، ایللیاد و ادیسه و... که انگیزه‌ها و خواسته‌های دیگر دارند، شاهنامه حماسه‌ای ملی است که تنها برای اینکه جنگ و صلح تاریخ ملی ایران را بستاید، سروده نشده است. پیش از این نیز خداینامه‌ها، دفترهای باستان و شاهنامه‌ها بودند، اما نماندند؛ زیرا اثری از این‌گونه نداشتند. نبوغ فردوسی داستانها و گزارشهای گوناگون را چنان در هم پیوست که سراسر تاریخ ایران را در سراسر جغرافیای ایران فرهنگی - نه سیاسی در برگرفت (مسکوب، ۱۳۸۴: ص ۱۳۲).

همسر گشتاسپ: کتابیون یا هوتوس؟

بنا بر روایت دقیقی، همسر گشتاسپ، دختر قیصر روم و موسوم به ناهید بود که شاه، وی را کتابیون می‌خواند:

پس آن دختر نامور قیصر	که ناهید بود نام آن دختر
کتابیونش خواندی گرانمایه شاه	دو فرزندش آمد چو تابنده ماه
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۶: ص ۶۷)	

فردوسی نیز، همه جا از کتابیون به عنوان همسر گشتاسپ و مادر اسفندیار نام می‌برد:

پس پرده قیصر آن روزگار	سه بد دختر اندر جهان نامدار
------------------------	-----------------------------

یکی بود مهتر کتابیون به نام خردمند و روشندل و شادکام

(همان: ص ۲۱)

اما در اوستا و متون پهلوی از «هوتوس» به عنوان همسر گشتاسپ یاد شده است :
... ای درواسپ! ای نیک! ای تواناترین! مرا کامیابی ارزانی دار که هوتوسای نیک و
بزرگوار را بر آن دارم که همواره دینی بیندیشد؛ دینی سخن گوید و دینی رفتار کند...
(گوش یش، بند ۲۵ - ۲۶).

«هوتوسا» دارنده برادران بسیار از خاندان نوذر برتخت زرین بر بالش زرین بر فرش
زرین در برابر برسم با دستان سرشار او را بستود... و از وی خواستار شد: ای اندروای
زبردست! مرا این کامیابی ارزانی دار که در خانه کی گشتاسپ، گرامی و دوست
داشتنی و خوب و پذیرفته باشم. اندروای زبردست، این کامیابی را بدو ارزانی داشت و
هوتوسا کامروا شد (رام یش، بند ۳۵ - ۳۷).

در روایت پهلوی آمده است:

زرتشت پس از آن به نزدیک گشتاسپ آمد و دو سال به انگیختن گشتاسپ ایستاد و به
گشتاسپ گفت که دین بپذیر؛ زیرا اراده هرمزد و امشاسپندان چنین است که تو بر دین
ایستی... هرمزد نیروسنگ را فرستاد که نزد اردیبهشت برو و این را بگو که منگ را در
می کن و به گشتاسپ فراز ده. اردیبهشت همین گونه کرد. چون (گشتاسپ) خورد در
جای بیهوش شد... وقتی از بیهوشی به هوش آمد، آنگاه به هوتوس بانگ کرد که
زرتشت کجاست تا دین بپذیرم (روایت پهلوی، ۱۳۶۶: ص ۵۶ - ۵۸).

در یادگار زیریران نیز می خوانیم:

پس گوید کی گشتاسپ شاه که اگر همه پسر(ان) و برادر(ان) و شاهزادگان من، کی
گشتاسپ شاه و نیز آن، هوتس که مرا خواهر و زن است که از پسر تا دختر سی (تن)
از او زاده شده اند، همه بمیرند، آنگاه این دین پاک مزدیسنی را که از هرمز پذیرفتم،
بنهلم (یادگار زیریران، ۱۳۷۴: ص ۶۳).

چنانکه ملاحظه می شود در اوستا و متنهای پهلوی، همسر گشتاسپ «هوتوسا» نام
داشت که دختری بود از خاندان نوذریان. گشتاسپ و همسرش در اوستا به این خاندان
منسوب هستند. در متون بعد از اسلام نیز «هوتوس» به عنوان همسر گشتاسپ ذکر شده
است و نامی از کتابیون به میان نمی آید:

لهراسپ پدر بشتاسب که پیری فرتوت و از کار افتاده بود با خزائن و اموال و زنان
شاه و خوطوس بانوی حرم در بلخ بماند... خزراسف... بر دهکده ها و شهرها حمله

برد... لهراسف و هیربدان بکشت و آتشکده‌ها و دختر بشتاسف را که یکی خمانی و دیگری باذافره نام داشت اسیر کرد (طبری، ۱۳۷۵: ص ۴۷۹).

... و نشست گشتاسپ به بلخ بودی تا پادشاهی خویشتن از ترکان نگاه داشتی و ملک ترکان بدان وقت برادر افراسیاب بود نام خزراسپ... و گشتاسپ با خزراسف به صلح بود (در ادامه داستان نبرد گشتاسپ با ارجاسپ می‌آید) و زنی بود گشتاسپ را به محل اعتماد، نام او **حوطوس**. خواسته‌ها و خزاین و گوهرها بدو سپرد و لشکر کشید سوی کرمان و پارس. چون گشتاسپ از نواحی مملکت خویش دور افتاد، خزراسپ ... تاختن آورد به بلخ شایگان... و آن زن گشتاسپ، ... **حوطوس** را بکشت و دو دختر گشتاسپ را از آن زن یکی نام همای و یکی باافره چون ماه و آفتاب هر دو را برده کرده و بداشت... (بلعمی، ۱۳۵۲: ص ۶۵۴ - ۶۵۷).

آنچه در تاریخ بلعمی در داستان تازش دوم ارجاسپ درباره حوطوس به عنوان همسر گشتاسپ آمده است، همانندی به اشاره فردوسی به همسر گشتاسپ در همان داستان دارد. کتابیون در شاهنامه، بعد از آمدن به ایران، نخستین بار در جنگ گشتاسپ با ارجاسپ نقش‌آفرینی می‌کند. در این جنگ است که کتابیون، شجاعت و فداکاری خود را نشان می‌دهد. هنگام حمله ارجاسپ به بلخ، در زمان غیبت گشتاسپ، او از معرکه فرار می‌کند و خبر تاخت و تاز ارجاسپ را به گوش گشتاسپ می‌رساند. تفاوت روایت بلعمی با فردوسی در این است که در روایت شاهنامه، نام این زن نیامده، حال اینکه در تاریخ بلعمی نام او «حوطوس» است و دیگر اینکه بلعمی می‌گوید که او در این یورش کشته می‌شود؛ اما در روایت شاهنامه، همان‌طور که گفته شد، او خبر رسان این یورش به گشتاسپ است.

همسر گشتاسپ در شاهنامه از خاندانی غیر ایرانی و اهل روم است و این روایت در متون بعد از اسلام تا آنجا که جستجو شد، جز در غررالسیر در هیچ منبع دیگری نیامده است :

چون لهراسب فرزندان کیکاوس را بر گشتاسپ برتری داده و آنان را به فرمانداری شهرها فرستاده بود، گشتاسپ ناراحت و ناشناخته به روم رهسپار شد. کتابیون دختر قیصر روم او را در خواب می‌بیند و در آیین همسرگزینی او را از میان خواستگاران برمی‌گزیند (ثعالبی، ۱۳۷۲: ص ۱۶۰).

در متون زرتشتی، چنانکه مشاهده شد، اشاره‌ای به رفتن گشتاسپ به روم و گرفتن دختر قیصر نشده است. همسر او هوتس است که به شرافت و نیکی ستوده شده و

گرایش او به آیین مزدیسنا اهمیتی خاص داشته است.^۳ اینکه چگونه روایت شاهنامه به داستان گشتاسپ راه یافته است مشخص نیست. به عقیده صفا، روایت مذکور متعلق به اواخر دوره ساسانی و بعد از دوره خسرو پرویز است که نخستین وصلت میان خاندان سلطنتی ایران و بیزانس صورت گرفت. به همین سبب در نسخه خداینامه پهلوی که متعلق به عهد یزگرد آخرین پادشاه ساسانی است، روایت مذکور در داستان گشتاسپ راه یافته است (صفا، ۱۳۶۳: ص ۵۳۳). کویاجی بر پایه پژوهشهای قوم شناسان در این باره می‌نویسد: «چنین می‌نماید که مهاجرت گشتاسپ به روم (آسیای کوچک و شمال سوریه) و اشتغال او به کار آهنگری در آنجا و بازگشت پیروزمندانه وی به ایران، الگویی از مهاجرت گروه‌های ایرانی از جلگه‌های شمال خاوری فلات ایران باشد»^۴ (کویاجی، ۱۳۷۱: ص ۱۶۸ - ۱۶۹).

در شاهنامه نامی از هوتوس در میان نیست و همان‌گونه که پیشتر گفته شد، همسر گشتاسپ کتایون نام دارد که دختر قیصر روم است و بنا به سروده دقیقی، ناهید است و گشتاسپ او را کتایون می‌خوانده است. کزازی معتقد است:

می‌تواند بود که در این روایت، کتایون با بانوی دیگر گشتاسپ که هوتس نام داشته و در اوستا از او یاد ریخته است در آمیخته باشد. چنان می‌نماید که ناهید نامی دیگر بوده باشد هوتس یا آتوسا^۵ را؛ زیرا از این پیش سخنی از ناهید نرفته است و از دیگر سوی، کتایون شاهدختی رومی است و دور می‌نماید که نامی ایرانی داشته بوده باشد (کزازی، ۱۳۸۴: ب: ص ۳۸۱).

به نظر او، کتایون نامی رومی و غیر ایرانی است که جایگزین نام ایرانی ناهید شده است. در مورد غیر ایرانی بودن نام کتایون، باید گفت که در بندهش کتایون و برمایون دو برادر فریدون خوانده شده‌اند (رک. دادگی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از این رو، پورداد، کتایون را نامی ایرانی می‌داند (پورداد، ۱۳۷۷: ص ۲۶۷).

به هر ترتیب، هوتوس ایرانی و کتایون رومی، نمی‌توانند یکی پنداشته شوند. کویاجی معتقد است که: «هر گاه بر این انگاشت باشیم که گشتاسپ دو بار زناشویی کرده است (در دوران جوانیش با شاهزاده کتایون و شاید پس از مرگ نخستین شهبانو، با هوتوس، شاهزاده نوذری) هیچ دشواری پیش نخواهد آمد» (کویاجی، ۱۳۸۰: ص ۵۰۸). دوستخواه به این نظر این گونه جواب می‌دهد:

کتایون در شاهنامه پس از مرگ اسفندیار، نقش ورز است، بی‌آنکه یادی از مرگ او شده باشد و در همان زمان، سخن از پیری گشتاسپ می‌رود و مرگ او در زمانی نه

چندان دور از مرگ اسفندیار روی می‌دهد. پس چگونه می‌توان انگاشت که گشتاسپ پس از مرگ کتایون با هوتوسا زناشویی کرده باشد (همان: ص ۵۱۶).
کزازی، داستان رفتن گشتاسپ به روم و به زنی ستاندن کتایون را داستانی نوآیین و برساخته می‌داند که در روزگاران سپسین بر داستان کهن گشتاسپ افزوده شده است (کزازی، ۱۳۸۴: ص ۵۲۲). پورداد نیز بر این باور است که این داستان نسبتاً نو، و بعداً به داستان گشتاسپ افزوده شده است؛

در کتب دینی ایرانیان، کتایون یا کی تایون نامی زن گشتاسپ ذکر نشده و این خود دلیل نو بودن این داستان است. در عروسی کتایون با گشتاسپ و دو خواهرش با شاهزادگان دیگر از اسقف سخن رفته که مراسم عقد و نکاح به جای آورند. لابد بایستی این داستان پس از نفوذ دین عیسی به وجود آمده باشد که پیشوایان این دین مراسم زناشویی به جای آورند (پورداد، ۱۳۷۷: ص ۲۶۸).

آتنه، نویسنده و مورخ یونانی قرن سوم میلادی، مؤلف کتاب «ضیافت سوفسطاییان» از قول «خارس متیلینی» رئیس تشریفات دربار اسکندر از داستان عاشقانه‌ای در ایران یاد می‌کند که در زمان هخامنشیان به صورت منظومه‌ای رایج بوده است. در این قصه، زریادرس و هستاسپس دو برادر زیباییند که آنان را پسران آفرودیت می‌پندارند. هستاسپس برادر بزرگتر، شاه مدیا و زریادرس، فرمانروای سرزمینهای شمال دریای خزر است. امرتس همسایه او، دختری به نام اداتیس دارد که در خواب شیفته زریادرس شده است و پس از ماجراهای بسیار، این دو دلداده در یکی از مجالس مهمانی به هم می‌رسند (صفا، ۱۳۶۳: ص ۱۲۳). داستان این عشق در آسیا بسیار مشهور است. هانری ماسه در این باره می‌نویسد:

یونانیانی که به دنبال اسکندر می‌رفتند، شنیدند که ایرانیان داستان عشق خیال انگیز اوداتیس و زریادرس را به آواز می‌خوانند. این شعر به قدری معروف و محبوب بود که ایرانیان این داستان را در دیوارهای معابد و کاخها و حتی در خانه‌های شخصی‌شان مجسم کرده بودند (ماسه، ۱۳۷۵: ص ۲۶).

به عقیده صفا، این قصه، پایه و منشأ داستان گشتاسپ و کتایون است که به حماسه ملی راه یافته است (صفا، ۱۳۶۳: ص ۱۲۳). نشانه‌های دیگر نیز این حدس را تأیید می‌کند: زریادرس، هستاسپس و اداتیس می‌تواند شکل یونانی شده زریر، گشتاسپ و هوتوس باشد.

«مری بویس» در سال ۱۹۹۵ مقاله‌ای به نام زیریادرس و زیریر چاپ کرده است. او در این مقاله، این پندار را، که منشأ داستان کتایون و گشتاسپ از داستان معاشقه زیریادرس و اداتیس است، نادرست می‌انگارد و داستانها را که یکی بکلی اساطیری و دیگری به دلیل پیوستگی‌اش با زرتشت، تاریخی است از حیث زمان و مکان دو داستان جداگانه و نامهای ظاهراً همانند را در دو نام جدا با دو ریشه و بن مختلف می‌داند (یادگار زیریران، ۱۳۷۴: ص ۱۵)؛ اما میان داستان کتایون و گشتاسپ در شاهنامه با داستان معاشقه زیریادرس با اداتیس همانندی بسیاری وجود دارد. اداتیس مانند کتایون، در خواب، دل‌باخته زیریادرس گشت و باز مانند کتایون، مطلوب خود را در یکی از مجالس جشن و ضیافت یافت. بنابراین «محقق است که داستان معاشقه گشتاسپ با کتایون از این داستان مأخوذ است؛ زیرا اشارات تاریخی، قدمت آن را مدلل می‌سازد» (صفا، ۱۳۶۳: ص ۵۳۴).

در باب نام کتایون، نظریات مختلفی ارائه شده است. نولدکه در اسم کتایون، دختر قیصر روم، «کمتو» را مستتر دانسته که نام خواهر تئودورا، فرمانروای بیزانس در قرن ششم میلادی بوده است (نولدکه، ۱۳۵۷: ص ۱۹). در مجمل التواریخ و القصص از شخصی به نام کسایون یاد می‌کند که همسر بهمن است: «نخستین دختر ملک کشمیر صور به زن کرد، نام او کسایون به خواهندگی و فرمان رستم» (مجم‌التواریخ: ۵۳). کسایون می‌تواند شکل دیگری از کتایون باشد که نام همسر بهمن و عروس کتایون گردیده است (کزازی، ۱۳۸۴: ص ۳۰۷).

گویاجی نیز در پژوهشهای خود، نکته‌ای را مطرح می‌کند:

کتایون، شاهزاده بانویی که با گشتاسپ زناشویی می‌کند، رویکرد ما را به منطقه «کاتائونیا» که نام پیشین «کیزوانا - کیسو ودنا» بوده است، می‌خواند که نام ناحیه (ورجاوند) در سرزمین هیتیها و نیز مرکز بر آوردن سنگ آهن از کان در آن کشور بوده است. کاتائونیا ایالت کوچکتری به نام «هانی / هانی گالبات» را دربرمی‌گیرد که در تاریخ هیتیت مشهور است و زمانی شاهی به نام «شتوره» بر آن فرمانروایی می‌کرد... بر چنین بنیادی زمان دستگاه فرمانروایی بر کاتائونیا از دیرباز عناصر ایرانی را دربرمی‌گرفته است. پس پیوند شاهزاده بانوی کاتائونیایی، کتایون، با یک شاهزاده پناهنده ایرانی، گشتاسپ به آسانی دریافتنی است و نیازی به سازه رازآمیز خواب و رؤیا نیست که بر پایه روایت حماسه شاهزاده بانو را برمی‌انگیزد و رهنمونی می‌کند تا مردی را که به گونه یک خطر پیشه در زادبومش پدیدار می‌شود، بیابد و به همسری

برگزینند. علاوه بر این در داستانی که یکی از دلیر مردان ایرانی را به ما می‌شناساند که با شاهزاده بانویی از این منطقه پیوند زناشویی بسته است، طبیعی است که این شاهزاده بانو در سروده‌ها و تاریخنامه‌های ایرانی، بایست به قلمرو فرمانروایی پدر خویش خوانده شده باشد (کویاجی، ۱۳۸۰: ص ۵۰۳).

اگر بر این باور باشیم که گشتاسپ با کتابیون دختر قیصر روم ازدواج کرده است، در نامگذاری همسر گشتاسپ با مشکلی روبه‌رو نخواهیم بود. اما نکته قابل توجه این است که در اوستا و متون پهلوی و حتی برخی متون بعد از اسلام به سفر گشتاسپ به روم اشاره‌ای نشده است و متون یاد شده، هوتوس ایرانی را به عنوان همسر گشتاسپ ذکر کرده‌اند. یکی از پژوهشگران با توجه به شواهد و قرائن بر این باور است که سفر گشتاسپ به روم، تقلیدی از داستان رایج معاشقه زریادرس و اداتیس و توجیهی بر دلاوریها و عنوان ویژه اوست. او می‌گوید که این سفر نشانه‌هایی از جفت‌جویی و ازدواج برون قبیله‌ای دارد و حوادث داستان را نیز لازمه رسیدن به مقام قهرمانی و اثبات شایستگی گشتاسپ می‌داند (راشد محصل، ۱۳۵۷: ص ۸۵۹).

اگر بخواهیم روایت شاهنامه را ملاک قرار دهیم به این نکته برمی‌خوریم که پیشینه زنان پر آوازه، که در روند داستانها و حوادث نقش‌آفرین و اثرگذارند، غیر ایرانی است و این یکی از شگفتیهای شاهنامه است.

ازدواجهایی که در شاهنامه یاد شده، معرف نوع ازدواج برون طایفه‌ای در درون قبایل بدوی است که بر اساس آن مردان یک طایفه با زنان طایفه‌ای دیگر از همان قبیله ازدواج می‌کرده‌اند. سفر خواستگار، مخالفت خانواده دختر با خواستگار و اغلب، ماندن داماد در خاندان عروس از مشخصات این گونه ازدواجهاست. عاملی که در تمام این ازدواجها مشترک است از یک خانواده نبودن عروس و داماد است (بهار، ۱۳۷۶: ص ۳۰-۳۱).

حال اینکه در اوستا، گشتاسپ و همسرش هوتوس، هر دو از خاندان نوذر دانسته شده‌اند و این با هنجار شاهنامه مخالف است. شاهزادگان و دلاوران ایرانی در بیشتر موارد با زنانی غیر ایرانی ازدواج می‌کنند. ازدواج پسران فریدون با دختران شاه یمن، ازدواج کاوس با سودابه و با مادر تورانی سیاوش، ازدواج زال با رودابه، رستم با تهمنه، بیژن با منیژه، سیاوش با فرنگیس و دختران پیران ویسه و سرانجام ازدواج گشتاسپ با کتابیون، دختر قیصر روم، نمونه‌های برجسته این گونه ازدواجهای برون طایفه‌ای است. کزازی برای توجیه این نوع ازدواج در شاهنامه، دو دیدگاه مطرح می‌کند:

یکی دیدگاه مردم‌شناسانه است که بر اساس آن در بنیادهای مردم‌شناختی فرهنگهای باستانی، مردمان یک تیره به هیچ روی نمی‌توانند با زنانی از همان تیره ازدواج کنند که به این هنجار، برون همسرگزینی گویند. دیدگاه دوم، باورشناسی باستانی است که علت این امر به نرینگگی و مادینگی و ارزش و کارکرد نمادین آن برمی‌گردد. نرینگگی با کارایی و اثرگذاری در پیوند است و مادینگی با کارپذیری و اثر ستانی... بر همین پایه است که در نمادشناسی کهن، هفتان یا هفت اختر که آباء علوی هستند با چهار آخشیجان یا امهات اربعه درمی‌آمیزند. بر این اساس می‌توان بر آن بود که زنان شاهنامه نیز از آن روی که در باورشناسی باستانی، کانونهای آمیختگی و پایگاه‌های وابستگی به گیتی شمرده می‌شده‌اند از تبارهای غیر ایرانی و اهریمنی‌اند؛ زیرا در نماد شناسی شاهنامه و جغرافیای باورشناختی و اسطوره‌ای آن، ایران سرزمین سپند و اهورایی و روشنی و پاکی است. در برابر، توران و سرزمینهای غیر ایران، سرزمینهای گجسته تیرگی و ناپاکی است و نماد آفرینش آلوده و در تنگنای خاک ماندن است (کزازی، ۱۳۸۴ الف: ص ۱۴-۱۷).

به بیان ایشان، از همین روی است که همه این پیوندها به فاجعه می‌انجامد، فاجعه پیوند رستم با تهمینه، مرگ زود هنگام سهراب به دست رستم است و فاجعه ازدواج گشتاسپ با کتایون، مرگ اسفندیار (کزازی، ۱۳۸۵ ص ۴۰۷).

نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث یاد شده می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که:

۱. از دیرباز، کلیات حماسی مشترکی در ایران وجود داشته و متون زرتشتی و حماسی ما بر اساس آنها شکل گرفته است.
۲. روایتهای حماسی، هر چند از آیین زرتشتی تأثیر پذیرفت در نهایت به شکلی که در شاهنامه آمده، مستقل از روایتهای زرتشتی و بدون نفوذ دربار و آتشکده مدوّن شده است.
۳. فردوسی همراه با بهره‌مندی از منابع زرتشتی از روایتهای شفاهی توده مردم نیز بهره برده و بیشتر بدانها گرایش داشته است.
۴. منابع زرتشتی فقط به شرح محاسن و نیکوییهای پادشاهان و مبلغان دین زرتشتی پرداخته است و در آنها کمتر اثری از چهره‌های پهلوانان ملی و مردمی دیده

می‌شود. از این روی است که از رستم یا زال و... در منابع زرتشتی کمتر نامی برده شده است.

۵. در نظر توده مردم، پهلوانان ملی از پادشاهان و موبدان اهمیت بیشتری داشته‌اند. به همین دلیل در روایتهای آنان ترسیم چهره‌ای مقدس و ستوده از پادشاهانی چون گشتاسپ جایگاه ویژه‌ای نداشته است.

۶. چنانکه اشاره شد تا زمان تدوین یشتها، هنوز داستان لهراسب و گشتاسپ و اسفندیار، شکل نهایی خود را نیافته بود. از طرفی تا زمان تدوین شاهنامه فردوسی، روایات حماسی و نوبی شکل گرفت. فردوسی نیز از این منابع بهره جسته است. از جمله این داستانها می‌توان به داستان معاشقه زریادرس و اداتیس اشاره کرد که به دوره هخامنشیان مربوط، و به احتمال زیاد، اساس داستان کتایون و گشتاسپ قرار گرفته است.

پی نوشت

۱. نمونه این پیوند در داستان بیژن و منیژه هم دیده می‌شود که انتخاب دختر با مخالفت شدید پدر روبه‌رو می‌شود؛ «با این تفاوت که قیصر در پذیرش هشدار اسقف متأمل است و کتایون در ثبات مهر همسری در عین حرمت‌داری پدر، بردباری نشان می‌دهد در حالی که افراسیاب با بیژن سخت‌کمانی دارد و در حق فرزند نیز سختی بیشتری نشان می‌دهد و منیژه نیز به همان نسبت که عشق را در اوج لذت یافته است، فداکاری و گذشت را به اعتلا می‌رساند. به طور خلاصه بر اعمال او و پدرش جوشش و طغیان و بر کتایون و قیصر متانت و دورنگری حکمفرماست» (دبیر سیاقی، ۱۳۶۵: ۷۳).

۲. دوستخواه نیز بدون اشاره به دیدگاه بهار، چنین باوری دارد؛ نک: اوستا: ص ۱۰۴۶.

۳. برای مطالعه بیشتر ر.ک. یشتها، ۱۳۴۷: ص ۱۹۵.

۴. کویاجی، شغل گشتاسپ را که آهنگری است، نشانه‌ای از رواج صنعت آهن در روم و شکستن آهن و سندان را با ضربه محکم گشتاسپ، نشانه عدم آشنایی ایرانیان آن زمان با آهن و آهنگری می‌داند. او همچنین شغل دوم گشتاسپ، تربیت اسب را نشانه رواج کاربرد اسب برای سواری به دست مهاجران ایرانی در روم می‌انگارد (کویاجی، ۱۳۷۱: ص ۱۶۸ - ۱۶۹)

۵. برخی پژوهشگران، آتوسا را شکل دیگر هوتس می‌دانند؛ از جمله پورداد می‌گوید: «شاید همین اسم باشد که نزد یونانیان آتسا Atossa شده و شاعر یونانی اشیلس در کتاب تیاتر خود «ایرانیان» و هرودت از او اسم می‌برند که دختر کوروش و زن داریوش بزرگ بوده است» (پورداد، ۱۳۴۷، ج ۲: ۲۶۸).

منابع

۱. اسلامی ندوشن، محمد علی؛ داستان داستان‌ها؛ چ دوم، تهران: توس، ۱۳۵۶.
۲. اصفهانی، حمزه بن حسن؛ تاریخ پیامبران و شاهان (سنی الملوك الارض و الانبياء)؛ ترجمه جعفر شعاع؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.
۳. اوستا کهن‌ترین سرودهای ایرانیان؛ گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج ۱ و ۲، چ هشتم، تهران: مروارید، ۱۳۸۲.
۴. بارتولد، و؛ «درباره تاریخ حماسه ملی ایران»؛ هفتاد مقاله، گردآورنده: یحیی مهدوی و ایرج افشار، ج ۲، تهران: اساطیر، ۱۳۷۱.
۵. بلعمی، ابو علی محمد بن محمد؛ تاریخ بلعمی؛ تصحیح محمد تقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، چ دوم، تهران: زوار، ۱۳۵۲.
۶. بنونیست، امیل؛ دین ایرانی بر پایه متن‌های معتبر یونانی؛ ترجمه بهمن سرکاراتی، چ سوم، تهران: قطره، ۱۳۷۷.
۷. بهار، مهرداد؛ پژوهشی در اساطیر ایران؛ چ ششم، تهران: آگه، ۱۳۸۶.
۸. -----؛ جستاری چند در فرهنگ ایران؛ چ سوم، تهران: فکر روز، ۱۳۷۶.
۹. ترجمه چند متن پهلوی؛ ترجمه محمد تقی بهار؛ به کوشش محمد گلبن، تهران: سپهر، ۱۳۴۷.
۱۰. ثعالبی مرغنی، حسین بن محمد؛ شاهنامه کهن پارسی (تاریخ غرر السیر)؛ پارسی گردان سید محمد روحانی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲.
۱۱. حمیدیان، سعید؛ در آمدی بر اندیشه و هنر فردوسی؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
۱۲. دادگی، فرنخ؛ بندهش؛ گزارنده مهرداد بهار، چ سوم، تهران: توس، ۱۳۸۵.
۱۳. دبیر سیاقی، سید محمد؛ فردوسی، زن و تراژدی؛ به کوشش ناصر حریری، مشهد: نشر مشهد، ۱۳۶۵.
۱۴. دوستخواه، جلیل؛ حماسه ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها؛ تهران: آگه، ۱۳۸۰.

۱۵. راشد محصل، محمد رضا؛ «نگاهی دیگر به گشتاسب»؛ سخن، س ۱۳۵۷، ش ۲۶، ص ۸۵۴ - ۸۶۸.
۱۶. روایت پهلوی؛ ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶.
۱۷. صفا، ذبیح الله؛ حماسه سرایی در ایران؛ چ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۱۸. طبری، ابوجعفر محمد بن جریر؛ تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوك)؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده؛ ج ۲، چ پنجم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۵.
۱۹. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه فردوسی (ج ۶)؛ به کوشش سعید حمیدیان، چ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
۲۰. کزازی، میرجلال الدین؛ آب و آیین؛ تبریز: آیدین، ۱۳۸۴ الف.
۲۱. -----؛ نامه باستان؛ ج ۶، تهران: سمت، ۱۳۸۴ ب.
۲۲. -----؛ نامه باستان؛ ج ۱، چ پنجم، تهران: سمت، ۱۳۸۵.
۲۳. کمبل، جوزف؛ اساطیر ایران و ادای دین؛ ترجمه ع.ا. بهرامی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۱.
۲۴. کویاجی، جهانگیر؛ بنیادهای اسطوره و حماسه ایران؛ گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، تهران: آگاه، ۱۳۸۰.
۲۵. -----؛ پژوهش‌هایی در شاهنامه؛ گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، تهران: زنده رود، ۱۳۷۱.
۲۶. ماسه، هانری؛ فردوسی و حماسه ملی؛ ترجمه مهدی روشن ضمیر؛ چ دوم، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۵.
۲۷. مجمل التواریخ و القصص؛ تصحیح ملک الشعرا بهار، به همت محمد رمضانی، چ دوم، (بی‌جا)، (بی‌تا).
۲۸. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین؛ التنبيه و الاشراف؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده؛ چ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۱.
۲۹. مسکوب، شاهرخ؛ ارمغان مور (جستاری در شاهنامه)؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.
۳۰. مینوی خرد؛ به کوشش احمد تفضلی؛ چ دوم، تهران: توس، ۱۳۶۴.
۳۱. نولدکه، تئودور؛ حماسه ملی ایران؛ ترجمه بزرگ علوی؛ چ سوم، تهران: ارژنگ، ۱۳۵۷.
۳۲. هنینگ، والتر برونو؛ زرتشت، سیاستمدار یا جادوگر؛ ترجمه کامران فانی؛ چ سوم، تهران: کتاب پروانه، ۱۳۷۹.

-
۳۳. یادگار زیران؛ یحیی ماهیار نوابی؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
۳۴. یشت‌ها؛ گزارش ابراهیم پورداود، تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۳۵. یعقوبی، ابن واضح؛ تاریخ یعقوبی؛ ترجمه محمد ابراهیم آیتی؛ ج ۱، چ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۵.
36. Bartholomae Christian, Altironisches wörterbuch, Berlin 1961.

نگاهی به کتاب تاریخی - ادبی «تاج المآثر» و احوال و زندگانی نویسنده آن

دکتر سید مهدی نوریان

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر جمشید مظاهری (سروشیار)

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

علیرضا شادآرام*

مهدی فاموری**

چکیده

کتاب تاریخی - ادبی «تاج المآثر» یکی از کهنترین منابع تاریخ غوریان است که مؤلف آن خود در دستگاه حکومت غوریان هند می زیسته است. تاج المآثر، که در سال ۶۰۲ هجری قمری به رشته تحریر درآمده، افزون بر اهمیت تاریخی از اهمیت ادبی بسیاری نیز برخوردار است. این کتاب با بهره گیری از فراوانی صنایع ادبی و استشهدای بسیار به اشعار تازی و پارسی از کتابهای پیشرو نثر فنی فارسی به شمار می رود و به نوبه خود در آثار پس از خود تأثیر قابل توجهی داشته است. متأسفانه با وجود ویژگیهای منحصر به فرد این کتاب تاریخی - ادبی کهن، تاج المآثر تاکنون در ایران به چاپ نرسیده و تحقیق مستقلی نیز درباره این کتاب و نویسنده آن انجام نشده است. کوشش نویسندگان در این مقاله بر آن بوده است تا ضمن اینکه با دیدی تحلیلی و انتقادی ویژگیهای این کتاب را مورد بررسی قرار می دهند، طرحی از زندگینامه مؤلف

۱۴۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۶، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۳/۲۴

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۹/۱۸

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

را نیز - که در منابع به صورت ناقص و مغشوش ارائه شده است - به دست دهند و به سؤالاتی در زمینه برخی جنبه‌های ناشناخته زندگی او چونان مذهب و تصوف وی پاسخ دهند.

کلید واژه‌ها: تاج المآثر، نظامی نیشابوری، نثر فنی، تاریخ‌نگاری فارسی

۱. معرفی کتاب

تاج المآثر کتابی است به فارسی تألیف «حسن نظامی نیشابوری» شامل تاریخ پادشاهان و امیران غوری خراسان و هند از سال ۵۸۷ تا ۶۱۴ هجری قمری.

این کتاب به ثبت وقایعی پرداخته که در دوران حکومت سلطان غیاث الدین محمد غوری (۵۹۹-۵۵۸ هـ.ق)، سلطان معزالدین محمد غوری (۶۰۲-۵۹۹ هـ.ق)، سلطان قطب‌الدین آیبک (۶۰۷-۶۰۲ هـ.ق) و سلطان شمس‌الدین التتمش (۶۳۳-۶۰۷ هـ.ق) در گستره زمانی حدوداً سی ساله رخ داده بوده است.

مؤلف نگارش کتاب خود را در سال ۶۰۲ هجری قمری در دهلی و به درخواست برخی از نزدیکان خود در تحت حمایت شرف الملک وزیر قطب‌الدین آیبک آغاز کرده است و بر آن بوده تا نمونه‌ای عالی از فصاحت و بلاغت به دست دهد که به تعبیر خود وی، چشم جهانیان بر آن خیره بماند (رک، نسخه اساس، برگ ۳۹).

نثر کتاب وی فنی و مصنوع و آمیخته با اشعار فراوان فارسی و تازی است تا آنجا که به گفته ملک الشعرای بهار، «هیچ کتاب به قدر تاج المآثر شاهد شعری خاصه از اشعار متقدمان ندارد» (بهار، ۱۳۷۰، ص ۷۰). این ویژگی کتاب اگرچه موجب فراهم آمدن گنجینه قابل توجهی از اشعار بزرگان ادب فارسی و عربی در موضوعات مختلف شده در عین حال تا حد زیادی به ارزش کتاب به عنوان اثری در گستره تاریخ‌نگاری لطمه آورده و به علاوه، زیبایی و روانی نثر آن را نیز تحت شعاع قرار داده است. با این حال به قول زنده یاد بهار، اگرچه این کتاب را نمی‌توان در ردیف کتب درجه اول نثر فنی فارسی قرار داد، اما در هر حال در نوع خود کتابی ممتاز است (همان، ص ۱۰۹).

۲. نسخه‌شناسی کتاب

این کتاب اخیراً در هند به تصحیح پرفسور سید امیر حسن عابدی چاپ، و در خانه فرهنگ دهلی نو از آن رو نمایی شده است. قدیمی‌ترین نسخه‌ای که ایشان از آن بهره

برده، نسخه ۶۷۲۳ Add موزه بریتانیا است که تاریخ کتابت آن را پرفسور عابدی ۶۱۱ یا ۷۱۱ هـ ق ذکر کرده است. نسخه دیگر ایشان متعلق به ۷۵۰ و بقیه نسخه‌ها بی تاریخ است. پرفسور عابدی تمامی اشعار را از کتاب حذف، و فقط متن منثور را بدون هیچ شعری نقل کرده است. علاوه بر این متأسفانه اغلاط بسیاری نیز در متن مصحح ایشان دیده می‌شود. براساس گزارش فهرستهای کتابهای چاپی این کتاب تاکنون در ایران به چاپ نرسیده است، اما خوشبختانه از این کتاب نسخه‌های تقریباً متعددی در ایران و خارج از ایران موجود است. نسخ مورد استفاده ما در به سامان رسانیدن این گفتار، چهار نسخه از قدیمی‌ترین نسخه‌های در دسترس است:

۱. نسخه متعلق به کتابخانه فیض‌الله افندی ترکیه به تاریخ کتابت ۶۹۴ ق در ۶۰۰ صفحه. ما از میکروفیلم این نسخه، که به شماره ۱۶۹ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود، استفاده کرده‌ایم. این میکروفیلم توسط شادروان مجتبی مینوی تهیه شده است. بنابر دلایل زیر، اساس کار ما بر این نسخه است:

الف: این نسخه قدیمی‌ترین نسخه در اختیار است که در جمادی الاولی ۶۹۴ هـ. ق یعنی حدود ۸۰ سال پس از تألیف اثر کتابت شده است. (تاریخ کتابت نسخه در پایان آن چنین است: "تمّ الکتاب بعون الملك الوهاب فی اواخر شهر جمادی الاولی سنه اربع تسعين و ستمائة.") نسخه متعلق به موزه بریتانیا که در بالا از آن یاد شد بدرستی مشخص نیست که به سال ۶۱۱ کتابت شده است یا ۷۱۱.

ب: این نسخه که در ۵۹ صفحه ۲۱ سطری کتابت شده؛ کامل و بدون افتادگی است.

ج: این نسخه با خط نسخ خوانان نوشته شده، اغلاط املایی بسیار کم است و به نظر می‌رسد که کاتب آن بدون دخالت دادن ذوق شخصی خود و تحریف کتاب، دقت لازم را در نقل کتاب مبذول داشته است.

۲. نسخه متعلق به کتابخانه فیض‌الله افندی ترکیه به تاریخ کتابت ۷۹۵ ق (در پایان آن چنین نوشته شده است: «فقد تمّ الکتاب المسمی بتاج المآثر بعنایه الله الاول الآخر فی شهر سنه خمس و تسعين و خمسمائة الهجریه المصطفیة بدار السلام بغداد صانها الله عن فساد اهل الاسلام [فی] مدرسه المسمی بالمستنصریه») و در ۵۰۰ صفحه ۲۵ سطری. خط این نسخه، نسخ و در کل خواناست. در میان این نسخه

چند صفحه افتاده و برخی ابیات عربی آن در حاشیه و به خط کاتب دیگری نوشته شده است. نکته شایان توجه در کتابت این نسخه اینکه ناسخ در تمام کار، هر جا که شعری فارسی آورده بر سر آن، کلمه « بیت » و هر جا که شعری تازی بوده بر سر آن، کلمه « شعر » را نهاده است. ما از میکروفیلم این نسخه، که به شماره ۱۱۴ در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است، استفاده برده ایم. این میکروفیلم نیز توسط شادروان مجتبی مینوی تهیه شده است.

۳. نسخه شماره ۸۸۷۹ دانشگاه تهران در ۴۴۶ صفحه ۲۵ سطری در شعبان ۷۲۶ هـ. ق. به دست ناسخی به نام محمد بن داوود فلکی نوشته شده است. این نسخه به خط نسخ هندی است. نکته مهمی که در این نسخه جلب توجه می کند، افزونیهایی است - به اندازه یک تا چند جمله - که در آخر بسیاری از بندها دارد.

۴. نسخه شماره ۲۷۱ مجلس سنا که در شوال ۷۲۹ هـ ق در کرمان و به خط نسخ در ۶۰۰ صفحه ۲۱ سطری تحریر یافته است. این نسخه در ابتدا سه چهار صفحه افتادگی دارد. هر چند در کتابت این نسخه نسبت به سه نسخه دیگر اغلاط املائی و بی دقتیهای دیده می شود در بسیاری موارد این نسخه می تواند در تصحیح، کارساز باشد. از ویژگیهای رسم الخطی این نسخه، صرفه جویی در به کارگیری نقطه است به گونه ای که بسیاری از حروف بدون نقطه نوشته شده است.

ذکر این نکته نیز ضروری است که نسخه ای از این کتاب به نام «نظام التواریخ» در کتابخانه ملی وجود دارد که به نام شاه عباس کتابت شده است. این نسخه مذهب است و با خطی بسیار زیبا و خوانا کتابت شده و اشعار عربی در آن اعرابگذاری شده است. متأسفانه در این نسخه تحریفاتی صورت گرفته و ظاهراً ناسخ بدون در نظر گرفتن ویژگیهای سبکی و بررسی نسخه های مختلف هر آنچه را به نظرش ناآشنا آمده به شکل ساده تری تغییر داده است. در سال ۱۳۱۴ عباسقلی سپهر به فرمان مظفرالدین شاه قاجار این نسخه را خلاصه کرد که در ضمن مجموعه ای به نام «مختصر مظفری» در کتابخانه مجلس موجود است. همچنین آقا بزرگ تهرانی از کتابی با نام «خلاصه تاج المآثر مظفری» یاد می کند. عباسقلی سپهر به دستور مظفرالدین شاه گزیده اشعار تاج المآثر را در دفتر جداگانه ای به نام «تحفه مظفری» کرده آورده که این دفتر در کتابخانه مجلس موجود است.

۳. معرفی نویسنده

۳-۱- نام و لقب

از میان کتابهای قدما، کشف‌الظنون نویسنده کتاب تاج‌المآثر را «صدرالدین محمد بن حسن» خواننده (حاجی خلیفه، ۱۹۹۲، ص ۲۶۹). حمدالله مستوفی از او تنها با عنوان «صاحب تاج‌المآثر» یاد کرده است (مستوفی، ۱۳۳۹، ص ۷۵۴). آقابزرگ تهرانی نیز در الذریعه از وی با عنوان «صدرالدین حسن بن محمد» نام برده است (تهرانی، ۱۹۸۳، ج ۳، ص ۲۰۷). مرحوم ملک‌الشعرای بهار (بهار، ۱۳۳۳، ج ۳، ص ۱۱۶۳) «صدرالدین حسن بن محمد نظامی» نامیده‌اند. تاریخ فیروزشاهی نیز که از قرن هشتم به یادگار مانده، قدیمی‌ترین منبعی است که از صاحب تاج‌المآثر با عنوان «خواجه صدر نظامی» یاد کرده است (برنی، ۱۸۶۲، ص ۱۴). با این حال تا آنجا که به اصل متن کتاب مربوط می‌شود، اولاً نویسنده جز در مقدمه اثر در هیچ کجای کتاب از خود نام نبرده و در ثانی در مقدمه نیز - در ذیل عنوان «شرح حال مرتب این مجموع» - تنها خود را با عنوان «بنده و بنده‌زاده حسن نظامی» معرفی کرده است (نسخه اساس، برگ ۱۲).

از آنجا که نویسنده در اثر خود هیچ گاه به لقب و یا کنیه خویش اشاره‌ای نداشته، و گویا جز تاج‌المآثر اثری از وی برجا نمانده است بر ما معلوم نشد که نویسندگان کتابهای تراجم در تاج‌الدین یا صدرالدین و یا نظام‌الدین خواندن وی از چه منابعی سود جسته بوده‌اند و این منابع تا چه حد قابل اطمینان و اتکاست. گمان بر این است که عناوین نگاشته شده بر جلد نسخه‌های متعدد برجا مانده، منبع و مستند ایشان در این اقوال بوده است. نگاهی به فهرستهای کتابهای خطی نشان می‌دهد که ناسخان در شناساندن مؤلف کتاب از نامها، عناوین و نسبت‌های متعددی استفاده کرده‌اند؛ عناوینی که دانسته نیست کدام یک از آنها درست و مستند است. در هر حال با توجه به تاریخ فیروزشاهی یاد شده، که منبع متقدم در این زمینه است، عجالتاً بهترین راه، پذیرش «صدرالدین» به عنوان لقب «حسن نظامی» است.

۳-۲- زادگاه و موطن

در زمینه نسبت موطنی وی در اغلب فهرستهای نسخه‌های خطی و نیز در آثار استادان بهار و صفا او «نیشابوری» خوانده شده و در این میان تنها صاحب کتاب «طراز

الاخبار»، که جنگ گونه‌ای است متعلق به سده یازده هجری، نظامی را «دهلوی» خوانده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۳۷۵).

در هر حال نویسنده تاج المآثر در متن کتاب خویش از خراسان به عنوان محل سکونت خود پیش از کوچ و اگرچه نه به تصریح، اما به تلویح ابلغ از تصریح از نیشابور به عنوان مولد و منشأ خود یاد می‌کند؛ آنجا که در مقدمه اثر و در بیان حال پریشان خویش و اوضاع نابسامان و آشفته روزگار می‌گوید:

... والحق به هیچ وقت اندیشه انتقال و ارتحال در ضمیر متداخل نگشته بود و هوای سفر دامن‌گیر نیامده مگر در ایام فترت و اضطراب ممالک خراسان که میان ابناء روزگار تمیزی بیشتر نماند و حسن التفات به حال اهل معنی کمتر شد، دواعی همت و بواعث نهمت بر آن داشت که عزم رفتن جزم باید کرد و اندیشه از حد قوت به حیّز فعل رسانید و بالفلوات عن قصر مشید قناعت نمود و مصراع أعزّ مکان فی الدّئی سرّج سابع بر خواند و کل مکان ینبت العز طیب غنیمت شمرد.

همچو احرار سوی دولت پوی همچو بدبخت زادبوم مجوی
(نسخه اساس، برگ ۱۲)

در بخشی دیگر نیز از او می‌خوانیم که:

«... و دعوی حرکت و رحلت بر سکون و اقامت راجح گشت و در نظر عقل دوری از آن طایفه عین مصلحت نمود... وداع کرده آمد گسسته دل ز نیشابور و صحبت اصحاب» (همان، برگ ۱۹).

نظامی البته همان گونه که خود تصریح دارد از نیشابور به سوی غزنین و دهلی عزیمت می‌کند و شاید آنچه موهم نویسنده طراز الاخبار در دهلوی خواندن نظامی بوده است، همین اقامت احتمالاً دیرپای او در دهلی پس از ورود به دستگاه غوریان هند بوده باشد.

۳-۳ سال ولادت و درگذشت او

هیچ یک از معدود کتابهای تراجم یاد شده در اشارات مختصر خویش به حسن نظامی از سال تولد و درگذشت او ذکری به میان نیاورده‌اند. دانسته‌های ما در این باره نیز تنها به برخی اشاره‌های خود وی در متن اثرش منحصر می‌شود که به قرار زیر است:

نویسنده تاج المآثر خود تصریح دارد که نگارش کتاب را به سال ۶۰۲ هجری آغاز کرده بوده است (نسخه اساس، برگ ۳۹). در ثانی آن گونه که از لحن نگارنده بر می‌آید،

نباید فاصله چندانی در میان سال هجرت وی به دهلی و آغاز به کار تألیف تاج‌المآثر باشد. بنابراین سال ورود وی به درگاه قطب‌الدین آییک را در دهلی باید در حدود همان سال ۶۰۲ هجری در نظر گرفت. در همین حال آنجا که مؤلف در مقدمه کار خویش به بیان ماجرای کوچ و انگیزه‌اش از سفر یاد می‌کند از بیم خویش از زوال آفتاب جوانی و پدیداری ایام پیری و ناتوانی پیش از بهره‌وری از نتایج فضل و هنر سخن می‌آورد و می‌گوید:

و شیوه رامش و آسایش که مظنه غرور و نتیجه غفلت است بگذاشت.... و به واسطه انتقال، ثمره امانی از شجره آمال طلبید و ز راه مقاسات رنج سفر، در احراز گنج هنر کوشید... و پیش از آن که تابشیر صبح مشیب روی نماید و روزگار شباب که موسم عیش و تمتع است نهایت پذیرد و نهال جوانی از نصارت بی‌بهره ماند، جلا اختیار کرد (نسخه اساس، برگ ۲۳).

لحن کلام در این پاره آشکار می‌کند که وی در این دوره در روزگار میانسالی می‌زیسته و اگر هنوز گوهر جوانی خویش را از کف نداده از ظهور قریب الوقوع ایام کهولت و ناتوانی در بیم و عذاب است. ناگزیر در این سالها عمر وی نباید از دهه سوم و یا نهایتاً چهارم زندگی این سوی و آن سوی‌تر بوده و بدین ترتیب سال تولد وی نباید مقدم بر سال ۵۶۰ هجری باشد.

آخرین واقعه‌ای که حسن نظامی در تاج‌المآثر به ثبت آن پرداخته به سال ۶۱۴ هجری مربوط می‌شود (واگذاری حکومت لاهور به ناصرالدین محمود). از این روی وی تا بدین سال در قید حیات بوده است و سال وفات او نمی‌تواند پیش از این عهد روی نموده باشد.

۳-۴ نسبت خانوادگی صاحب تاج‌المآثر با نظامی عروضی سمرقندی

یکی از نکات جالبی که حمدالله مستوفی در کتاب خویش درباره حسن نظامی آورده، نسبت فرزندی وی با نظامی عروضی سمرقندی، نویسنده شهر کتاب چهار مقاله است (مستوفی، ۱۳۳۹، ص ۷۵۴).

در اینجا برای نزدیکی بیشتر به معیاری برای سنجیدن این قول، نکاتی طرح می‌شود که در نهایت بدین نتیجه منتهی خواهد شد که این انتساب را در مجموع و بر پایه مدارک و اسناد موجود و باقیمانده در دسترس نه می‌توان اثبات کرد و نه لزوماً نفی!

۱. هم روزگار بودن این دو تن موضوعی است که پیش از هر چیز باید بدان اشاره داشت. مرحوم محمد قزوینی - مصحح چهار مقاله - در مقدمه‌ای که بر این اثر نگاشته با توجه به برخی از مواضع کتاب و آن دسته از وقایعی که به شخص نویسنده مربوط می‌شده، نتیجه گرفته است که « شهرت مصنف در نصف اول قرن ششم هجری بوده و تولدش قطعاً مدتی قبل از سنه ۵۰۰ و اقلأً تا حدود ۵۵۰ در حیات بوده است » (نظامی عروضی، ۱۳۷۴، ص هشت).
۲. سال تولد حسن نظامی نیز - آن گونه که اشاره شد - نمی‌تواند مقدم بر سال ۵۶۰ هجری بوده باشد و این نزدیکی عصری این دو تن در آغاز و پیش از هر مسئله دیگری جلب توجه می‌کند.
۳. از سوی دیگر باید دانست که از میان آثار معدودی که از حسن نظامی نیشابوری یاد کرده‌اند، این تنها کتاب حمدالله مستوفی است که از این نسبت خانوادگی یاد می‌کند؛ موضوعی که البته گویا در همه نسخه‌های معتبر کتاب تاریخ گزیده نیز مذکور نیفتاده و آن گونه که مصحح کتاب، عبدالحسین نوایی، اشاره کرده این تنها در دو نسخه از نسخه بدل‌های متن مصحح آمده است (مستوفی، ۱۳۳۹، ص ۷۵۴).
۴. حسن نظامی نیز در هیچ کجای کتاب خویش از این نسبت خانوادگی یاد نمی‌کند. اگرچه شاید بتوان این مطلب را بنا بر روش همیشگی وی در کتاب توجیه کرد که در آن اساس را بر کم‌گویی از خود نهاده است و این شاید به منش صوفیانه او بازگشت داشته باشد در هر صورت یاد نکردن از چنین نسبت خانوادگی مهم و افتخارآمیز، چیزی نیست که بتوان بی‌اعتنا از کنار آن گذشت و بدان توجه نداشت.
۵. این نکته را نیز باید در نظر داشت که تذکرها و آثار انگشت‌شماری که در آنها از نظامی عروضی یاد کرده و شرح حال او را به دست داده‌اند در هیچ کجا از نسبت پدری - فرزندی وی با حسن نظامی یاد نکرده‌اند.
۶. یکی از مهمترین نکاتی که از توجه به زندگانی این دو نظامی مبحث ما آشکارا جلب نظر می‌کند، این است که ایشان هر دو از متعلقان و منسوبان به درگاه فرمانروایان غوری بوده‌اند: نظامی عروضی کتاب خود را با نام «حسام‌الدین ابوالحسین علی بن مسعود» شاهزاده‌ای غوری آغاز می‌کند و کتاب خود را بدو تقدیم می‌دارد. به همین ترتیب حسن نظامی که تاج‌المآثر را در تاریخ و وقایع چند تن از فرمانروایان غوری نگاشته از منسوبان به دربار قطب‌الدین آییک و التتمش، دو تن از سلاطین

غوری هند، بوده است و کتاب خود را با ستایش و مدح سلطان معزالدین محمد بن سام غوری و قطب‌الدین آییک آغاز می‌کند. پیداست که انتساب هر دوی این کسان به دربار غوریان به علاوه همانمی که در این میان وجود دارد، خود مطلبی است که می‌توانسته احتمال نزدیکی و خویشاوندی ایشان را به اذهان متبادر کند. خود مطلبی است که می‌توانسته احتمال نزدیکی و خویشاوندی ایشان را به اذهان متبادر کند. خود حسن نظامی نیز هنگام معرفی خویش تعبیر « بنده و بنده‌زاده حسن نظامی » را به کار می‌برد (نسخه اساس، برگ ۱۲). بدون شک اگر تعبیر بنده و بنده‌زاده بر نوعی خاکساری قالبی حمل نشود، می‌تواند نشانه‌ای از حضور پدر وی در دستگاه غوری باشد. البته باید توجه داشت که این دو نویسنده به دو شاخه متفاوت از غوریان تعلق داشته‌اند؛ یکی به ملوک غوریان بامیان و دیگری ملوک غوریان هند.

۶. یکی دیگر از نکات مهم، تفاوتی است که در مذهب نظامی عروضی و نظامی نیشابوری دیده می‌شود. آن گونه که از مطاوی کتاب تاج‌المآثر برمی‌آید - و پس از این به تفصیل در این زمینه سخن گفته خواهد شد - نظامی نیشابوری به اغلب احتمال بر مذهب تشیع دوازده امامی بوده است حال اینکه نظامی عروضی، اگر چند نگاه احترام‌آمیزی به تشیع دوازده امامی دارد در هر حال بر مذهب سنت و جماعت است. (در اینجا البته مجال این مطلب نیست، اما برای مثال اشاره نظامی عروضی به قدیم بودن قرآن مجید (نظامی عروضی، ۱۳۷۴، ص ۶) - که خود یکی از نشانه‌های آشکار اشعریگری است - دلیلی محکم بر تسنن وی می‌تواند به شمار آید). پیداست که تفاوت مذهبی این دو تن، اگرچه دلیلی قطعی بر عدم خویشاوندی ایشان نیست تا حد قابل توجهی از درجه اعتبار قول حمدالله مستوفی می‌کاهد.

۳-۵ مذهب حسن نظامی

همان طور که اشاره شد بنابر مطالب کتاب تاج‌المآثر، نویسنده اثر به اغلب احتمال بر مذهب شیعه دوازده امامی بوده است.

اینک فقراتی چند از مطالبی که از خلال آنها تشیع حسن نظامی آشکار می‌شود:

۱. وی در ابتدای کتاب و در ضمن مدح حضرت رسول اکرم (ص) آورده است:
 له صدقات لا تغب و نائل
 لیس عطاء الیوم مانعه غدا
 اجلک لم تسمع وصاه محمد
 نبی الاله حین اوصی و اشهدا

پیداست که تأکید وی بر مفهوم « وصیت » و « وصی »، که دو مفهوم آشکارا شیعی است، جز به منش شیعی وی نمی‌تواند بازگشت داشته باشد. این از ابتدایی‌ترین اطلاعات تاریخ اسلام است که مفهوم وصایت در نظام اعتقادی اهل سنت جایگاهی ندارد؛ آن گونه که در کتابهای فرق اسلامی نیز برای متمایز کردن تفکر شیعی همواره بر این خط فارق تأکید می‌شده است. در کتاب « مقالات الاسلامیین » ابوالحسن اشعری بعد از تقسیم رافضیان یا امامیه به ۲۴ گروه (منهای « کاملیه ») می‌گوید این فرق همگی در اعتقاد به مسئله « وصایت » مشترکند (ابوالحسن اشعری، ۱۳۶۲، ص ۲۰).

۲. در بخش دیگری از مقدمه کتاب و پس از نعت رسول اکرم (ص) آمده است:
و همچنین لطایف ثنا و تحف درود..... نثار انجم آسمان شرایع ولآلی اصداف حقایق و جواهر کان مفاخر و یواقیت مکان فضایل و عقود قلائد مهتری و تائم و شاح سروری، اهل بیت و یاران او باد که در باغ امامت گلهای طری بودند بر گلبن امکان و تمکین شکفته... (نسخه اساس، برگ ۶).

در این پاره گذشته از تأکید وی بر اهل بیت و آل احمد - علیهم السلام - بر مفهوم امامت تکیه نیز شده که مفهومی است شیعی در برابر مفهوم "خلافت" در عالم تفکر اهل سنت (میان محمد شریف، ۱۳۶۲، ص ۱۱۱).

۳. در برگ ۲۸۴ نسخه اساس و در ذیل عنوان "ذکر ایالت ولایت لاهور به اسم نواب خداوند و خداوندزاده جهان ناصرالحق و الدین محمود خلد الله ملکه" مؤلف آورده است:

و فرمان نافذ گشت که بعد از تعظیم اوامر آفریدگار جلت قدرته و اتباع سنن نبوی علیه الصلوه و السلم توقیر و تبجیل سادات که برگ و بار شجره طیبه نبوت و ازهار پرنور رسالتند و عز انتظام در عقد آل یاسین که لیس مراهم مرقی لراق و لاشرف من بعدهم من باق یافته و منشور مودت این دودمان شرف به طغرای لا اسألكم علیه اجراً
آلا الموده فی القربی موشح شده و کسوت و طهارت این خاندان کرم به طراز لیذهب عنکم الرجس اهل البیت و یطهرکم تطهیراً مطرز گشته از قواعد دین و مبانی مسلمانی شناسد

غرقه مکن خویش را به ژاله و توفان	راه گشاده سوی سفینه و زورق
چیست سفینه جز اهل بیت محمد	آنکه همیشه مطهرند و مصدق
باز شود نسبت هدی بر ایشان	چون نسب غالیه به ساق و به زنبق
هم اهل میراث النبی اذا اعتروا	و هم خیر سادات و خیر حماء

اِثْمُهُ حَقٌّ وَالدَّعَاءُ إِلَى الْهَدْيِ وَ سَاسَهُ اسْلَامٌ وَ اَهْلُ اَنْهَاءِ
اِذَا فَخَرُوا يَوْمًا اتُوا بِحَمْدِ وَ جَبْرِئِيلُ وَ التَّنْزِيلُ وَ التَّوْرِيه...

مراتب ایمان و اعتقاد قلبی نویسنده به اهل بیت پیامبر در این فقره آشکارتر از آن است که به توضیح و تفسیر نیاز داشته باشد. اشاره به حدیث سفینه نیز در این بخش جلب توجه می‌کند.

۴. همان طور که پیش از این نیز اشاره شد، یکی از کتابهایی که از حسن نظامی یاد می‌کند، کتاب «الذریعه الی تصانیف الشیعه» اثر شیخ آقا بزرگ تهرانی است. این اثر کوششی است در راه جمع‌آوری «اصناف التصانیف و آلف التألیف» از طایفه «حقه امامیه» (تهرانی، ۱۹۸۳ م، ص الف).

با این اوصاف تشیع نظامی نیشابوری تقریباً مسلم است، اما درباره نوع تشیع وی، باید گفت که او ناگزیر نمی‌تواند جز به فرقه دوازده امامی متعلق باشد. دشمنی آشکار سلاطین و ملوک غوری با شیعیان اسماعیلی به توضیح چندان نیاز ندارد؛ بویژه در این روزگار که فعالیتهای پارتیزانی و ترورهای اسماعیلیان به حد نهایی خود رسیده بوده است (لوئیس، ۱۳۶۲، ص ۲۲۶ تا ۲۲۹). در همین روزگار - در حدود سالهای میانی دهه پنجم سده شش - سیف‌الدین محمد غوری به قتل عام اسماعیلیان غزنین دست می‌یازد (منهاج سراج، ۱۳۴۲، ص ۳۵۰). در سال ۵۷۱ معزالدوله غوری به نبرد قرامطه مولتان می‌رود و ایشان را شکست می‌دهد. در سال ۶۰۲ هـ. ق همین معزالدوله به دست اسماعیلیان هندوستان کشته می‌شود (همان، ص ۳۷۱)؛ واقعه‌ای که مورد اشاره حسن نظامی نیز هست (نسخه اساس، برگ ۲۲۶). این وقایع به منزله خط بطلانی است بر فرضیه اسماعیلی بودن نظامی.

از سوی دیگر به رغم اسماعیلیه، غوریان در برابر شیعیان دوازده امامی، که ستیزه‌جوییهای کمتری در عرصه سیاست می‌داشته‌اند، اغلب شیوه‌ای مسالمت‌جویانه و همراه با تساهل و تسامح در پیش می‌گرفته‌اند.

۳-۶ تصوف حسن نظامی

حسن نظامی در چند جا از کتاب خویش به مرام صوفیانه خود تصریح دارد و از همه جا روشنتر آن گاهی است که از شیخ محمد کوفی از شیوخ نیشابور به عنوان «شیخ و مقتدای خویش» یاد می‌کند. همچنین وی در ادامه می‌گوید که در طی مهاجرت خود در

غزنین به خدمت « سردفتر صافیان صفه خاک و پیشوای ساکنان قبه افلاک »، شیخ محمد سرزی می‌رسد. او اطلاعات بیشتری درباره این دو شیخ خویش نمی‌دهد. و پس از این به سر وقت ماجرای اصلی کتاب خویش می‌رود اما پرسیدنی است که این دو تن کی‌یابند.

از شیخ محمد کوفی در هیچ یک از تذکرها و کتابهای احوال رجال متصوفه نام و نشانی یافته نشد؛ تنها در ضمن دو کتاب « مرصادالعباد » و « تحفه البرره فی مسائل العشره » - با اختلافی در نام - اشاراتی کوتاه بدیشان دیده می‌شود. در مرصاد العباد، نجم‌الدین رازی از شیخی « محمد کوف » نام صحبت می‌کند که در نیشابور مقام داشته و وی در همین شهر به دیدار او رسیده است (نجم رازی، ۱۳۵۲، ص ۱۰۲). با توجه به روزگار زندگی نجم دایه و اینکه کتاب او در سال ۶۱۸ هـ نگارش یافته است، می‌توان با اطمینان گفت که این شیخ محمد کوف، مذکور در مرصاد العباد، همان « شیخ محمد کوفی » یاد شده در تاج المآثر است. مجدالدین بغدادی نیز در کتاب تحفه البرره فی مسائل العشره در چند فقره از او - ایضا با عنوان محمد کوف - یاد می‌کند و در اظهار نظری درباره شیخ محمد کوفی می‌گوید که « دارایی شیخ محمد کوف در علوم ظاهر به حد نصاب نمی‌رسد » (بغدادی، نسخه خطی شماره ۳، ۵۹۸ مجلس، برگ ۱۰۶).

شیخ محمد سرزی نیز اگرچه در کل تقریباً به همان گمنامی شیخ محمد کوفی است، خوشبختانه در یک - دو مرجع از مراجع مهم ادبیات صوفیانه اشاره‌ای بدو دیده می‌شود.

در کتاب « معارف » سلطان العلماء بهاء ولد در دو جا از او نام برده شده که هر دو مورد نیز در یک موضوع است:

خواجه محمد سرزی گفت مر تاج زید را که از بهر آن دانستم که فلانی را نان و قمیطا آرید تا او بیارآمد که من بیست سال در خود آرزوانه بکشتم تا در من هیچ آرزوانه نماندست تا هر که بیاید نزد من آرزوانه‌ای در من پدید آید بدانم که او آورده است آرزوانه من و این محمد سرزی هرگز نماز آدینه نکردی گفتی نخست بیا مسلمان باشی تا من در مسجد شما آیم (بهاء ولد، ۱۳۵۲، ص ۷۵).

این داستان در فیه ما فیه مولوی نیز آمده (مولوی، ۱۳۳۰، ص ۴۰). در مثنوی معنوی نیز نام این شخصیت و ماجرای اشراف او بر ضمایر در ضمن یکی از شناخته شده‌ترین داستانهای کتاب آمده است (مولوی، ۱۳۷۹، ص ۸۴۹-۸۵۴).

علامه فروزانفر طی یادداشتی بر حاشیه کتاب فیه ما فیه در توضیح کیستی شیخ مورد نظر و پس از اشاره بدین نکته که این شیخ قطعاً با همان شیخ یاد شده در داستان مثنوی یکی است می‌نویسد:

... تاکنون شرح حال او را در جایی ندیده و ذکر او را در هیچ یک از مآخذ نیافته‌ام مگر در معارف بهاء ولد که حکایتی از وی نقل می‌کند شبیه بدانچه مولانا در فیه ما فیه از وی حکایت کرده است... از نقل بهاء ولد معلوم می‌گردد که چنین شخصی وجود داشته و شاید قریب العصر با سلطان العماء بهاء ولد بوده است... (مولوی، ۱۳۳۰، ص ۲۶۸).

علامه سپس با اشاره به نسخه تفسیری که مرحوم مجتبی مینوی در یکی از کتابخانه‌های استانبول دیده بوده‌اند و « به احتمال قوی، مؤلف آن منتسب بدین شیخ محمد سررزی است» و این به زعم ایشان از نام مؤلف - یعقوب بن عثمان بن محمود بن محمد الغزنوی ثم الجرخی ثم السررزی - برمی‌آید و نیز با عنایت به روزگار زندگی مؤلف تفسیر که نمی‌تواند مقدم بر سده هفتم هجری بوده باشد، آورده‌اند:

« مؤلف این تفسیر، سومین کس است از نژاد محمد سررزی و غالباً این فاصله در انتساب بیش از یک قرن زمان لازم ندارد» (همان).

البته استدلال شادروان فروزانفر در اینجا استدلال موثقی نیست؛ زیرا فرد مورد نظر علامه، یعقوب چرخ، یکی از مشایخ شناخته شده سلسله نقشبندیه در سده نهم هجری - و نه هفتم - و دست پرورده بهاء‌الدین نقشبند و خلیفه علاء‌الدین عطار است (جامی، ۱۳۸۲، ص ۴۰۲). از وی کتابهای چندی نیز برجا مانده است که از آن جمله می‌توان به رساله قدسیه، رساله اُنسیه، شرحی بر نی نامه مولوی و تفسیر دو جزء آخر قرآن کریم - که گویا همان تفسیر مورد نظر مرحومان مینوی و فروزانفر باشد - اشاره کرد (نوشاهی، ۱۳۸۰، ص ۳۷). در هر صورت، فاصله زمانی روزگار زندگی وی از عهد مورد اشاره ما بسی بیش از آن است که بتوان محمد سرری و جد اعلای یعقوب چرخ را یکی دانست و قاعدتاً جد یعقوب چرخ، یک محمد سرری دیگر بوده است که به شیخ مورد نظر در اینجا ربطی ندارد.

مطلبی که اکنون پس از مطالعه « تاج‌المآثر» می‌توان به سخنان علامه فروزانفر افزود، یکی درباره تاریخ زندگی همین محمد سرری است که بنا بر مفاد گفته‌های حسن نظامی قاعدتاً می‌بایست در حدود سالهای ۶۰۱ و ۶۰۲ هجری قمری - سال

تقریبی کوچ نظامی از نیشابور به غزنین و پس از آن به دهلی - عمده سالیان زندگی خویش را گذرانده و یا دست کم در سن و سالی بوده باشد که در تصوف، مقصد سفر و قبله صوفیان بلاد دیگر به شمار آید. بنابراین بخش بزرگ زندگی وی می‌بایست در سده ششم هجری گذشته باشد.

۴. ویژگی‌های تاریخ‌نگارانه کتاب

اگرچه کتاب تاج المآثر به مناسبت ثبت و نگارش تاریخ سلطنت ممدوحان غوری حسن نظامی تالیف شده، قدر مسلم ارزش ادبی این کتاب بسی بیش از ارج تاریخی آن است. در واقع کتاب تاج المآثر را باید یکی از اولین حلقه‌های زنجیر انحطاطی دانست که در تاریخ‌نویسی فارسی در سده‌های بعد نمایان شد و با نگارش کتابهایی مانند تاریخ «تجزیه الامصار و تجزیه الاعصار» و صاف الحضرة شیرازی و «دره نادره» میرزا مهدی‌خان استرآبادی، به سبک غالب تاریخ‌نگاری فارسی بدل شد. از این نظر تاج المآثر مشخصاً یکی از نخستین کتابهای تاریخی و از متقدمترین آنهاست.

البته تاج المآثر در مقایسه با آثار نامبرده نثری درخشانتر و روانتر دارد و از آن دشواری و پیچیدگی کتابهای و صاف الحضرة و میرزا مهدی‌خانه بر کنار است. اما مشکل کار نظامی نیشابوری به عنوان تاریخ‌نویس در اشعار بسیاری است که از دفترهای شعرای پارسیگو و تازیگو برچیده است و بدانها استناد می‌جوید. استشهادهای بسیار زیاد وی واقعاً بر خواندن متن اثری سوء می‌نهد و ذهن مخاطب را از این همه دشواری که بر نثر درخشان اثر بار شده است، می‌آزارد.

۵. سبک‌شناسی و ویژگی‌های ادبی کتاب

کتاب تاج المآثر خواجه صدر نظامی از لحاظ سبکی در زمره آثار و کتابهای فنی و مصنوع زبان فارسی قرار می‌گیرد و همان گونه که خود او نیز در مؤخره به اشاره آورد، مختصات ادبی اثر وی همان ویژگی‌های اصلی این سبک ادبی است که در آن عمده هنر نویسنده در «وصف» و «به کارگیری غرایب و عجایب تشبیهات و نوادر و محاسن استعارات» و «درر و غرر الفاظ» و «پوشانیدن کسوتی زیبا بر سخن» و «اندیشیدن افکار بکر» مصروف می‌گردد. ملک الشعرای بهار معتقد است که اساس و پایه این کتاب بی‌هیچ تصرفی همان پایه و اساس کلیله و دمنه نصرالله منشی است (بهار، ۱۳۷۲، ص ۱۰۹)؛ به تعبیر دیگر تاج المآثر نیز کتابی از خیل پرشمار کتابهایی است که به پیروی

نصرالله منشی در سده‌های ششم و هفتم هجری تالیف شده و از این لحاظ به طور کلی دربردارنده همان ویژگیهایی است که کلیله و دمنه بهرامشاهی دربردارنده آنهاست؛ جز اینکه تقلید کننده به پای تقلید شونده نمی‌رسد. با این حال باید اذعان کرد که نثر حسن نظامی، درخشان و بالیده است که اگر نه بر نثر منشی، بر نثر بسیاری از مقلدان وی برتری دارد و از این جهت آن گونه که شایسته آن است مورد توجه قرار نگرفته و حق آن ادا نشده است.

اصلی‌ترین ویژگیهای سبکی این کتاب را در این محورها می‌توان برشمرد:

الف) شکل و ساخت کلی اثر

این کتاب آمیخته‌ای از نثر و نظم است. شمار ابیات این کتاب به چند هزار بیت (به تقریب ۴۰۰۰ بیت فارسی و ۵۰۰۰ بیت تازی) می‌رسد.

نثر این کتاب، فنی و مصنوع اما درخشان و روان است که کمتر مخاطب را به چالشی جدی می‌کشاند. اگر شمار فراوان ابیات آمده در متن، که چونان مانعی بلند در برابر خواندن کتاب قد برافراخته است، نبود، این کتاب را می‌شد در ردیف کتابهای درجه اول نثر فارسی به شمار آورد. البته فراوانی شواهد شعری کتاب از یک سو باعث می‌شود که بتوان از آن در جهت بازشناسی ابیات و اشعار مفقود و فوت شده از دفترها و دیوانهای شاعران سرشناس و یا تصحیح برخی ابیات استفاده کرد.

اشعار تازی این مجموعه بیشتر از دیوانهای شعرای معروف عرب مانند متنبی، ابوالعلاء معری، الابیوردی، بشار بن برد، ابوتمام، ابوالفتح بستی و دیگران برگزیده شده و اشعار فارسی اثر نیز بیشتر به شاعران شهیر هم‌روزگار مؤلف و یا به کسانی متعلق است که در روزگارانی نزدیک به عصر مؤلف می‌زیسته‌اند. خاقانی، نظامی، انوری، سنایی، مسعود سعد و سنایی از جمله این کسانی هستند. البته متأسفانه در هیچ موردی نویسنده، نام شاعرانی را که از شعرشان استفاده کرده، نیاورده است. در خصوص اشعار تازی تاج‌المآثر این نکته قابل ذکر است که تعداد قابل توجهی از این اشعار با اشعار عربی کلیله و دمنه مشترک است و این مطلب خود می‌تواند یکی دیگر از نشانه‌های تأثیرپذیری تاج‌المآثر از کلیله باشد.

ب) کلمات، صنایع و تکلفات

۱. استفاده فراوان از واژگان تازی: صاحب تاج‌المآثر به فراوانی از لغات و ترکیبات

عربی استفاده می‌کند. این لغات و ترکیبات البته از لغات و ترکیبات مانوس و آشنا بیشتر است و کمتر غرابت و بیگانگی در آنها دیده می‌شود. اینک بخشی از متن که نمونه‌ای از کاربرد این کلمات و ترکیبات را نشان می‌دهد:

و از خزانه اعطی کل شیء خلقه هر یک را از آحاد کاینات و افراد ممکنات به خلعت صورتی مخصوص کرد و از جامه خانه فیض فضل و افضال به لباس کرامتی و کسوت عطیتی بیاراست و به کمال قدرت روح لطیف را با جسم کثیف پیوند داد و از امتزاج و ازدواج این دو گوهر علوی و سفلی حقیقت آدمیزاد را که بر اطلاق اشرف و افضل موجودات است و به واسطه اشراق نور عقل زبده و خلاصه اکثر آفرینش که و فضلناهم کثیر ممن خلفنا تفضیلا پیدا آورد (نسخه اساس، برگ ۵).

۲. استفاده فراوان از وجه وصفی

و کار دل رنجور از تاریکی به روشنایی رسیده و حال جان مهجور از بیگانگی به آشنایی کشیده و آنچه به اول ناپسند و مکروه نمود به آخر خوب و محبوب آمد و عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیر لکم مصداق این معنی شده (همان، برگ ۲۱).

۳. استفاده بسیار از اضافه‌های تشبیهی

تشبیه یکی از ارکان اصلی سبک تاج المآثر است. به همین دلیل نویسنده آن به ساخت و کاربرد اضافه‌های تشبیهی بسیار علاقه‌مند است؛ برای نمونه به برخی از اضافه‌های تشبیهی در نثر کتاب اشاره می‌شود:

« نسیم جاذبه لطف، قداحه برق تأیید، آتش محبت، شهباز فهم، سیمرغ عقل، گلزار آرزو، شربت بدگوار هجران، فلک علم، ذروه کوه حلم، غرقاب حیرت، بیدای وحشت، عروس معنی»

۴. استفاده از مترادفات

و توقعی می‌بود که اهل هنر و کیاست را محل و رتبتی پیدا شود و مجاری امور بر وفق و نظام اول بازگردد و فراغ و رفاهیت و سکون و استقامت روی نماید و زنگ اندوده و ضجرت از پیش آینه مراد دل برخیزد و پیکر اختر آمال از وبال بیرون آید (همان، برگ ۱۶).

۵. اطناب

تاج المآثر نثری فنی است و در نثر فنی، نویسنده برای بیان معنی، کوتاهترین راه را انتخاب نمی‌کند بلکه خواننده را همراه خود از راهی طویل پیش می‌برد تا در طی این

مسیر مجال آن را داشته باشد که او را با منظر گوناگون و زیبایی آشنا کند (خطیبی، ۱۳۶۶، ص ۱۴).

این مسئله باعث شده است که اطناب برجسته‌ترین ویژگی نشر تاج المآثر بشود. این اطناب بیشتر از اینکه در جمله‌های کتاب دیده شود در ساختار کلی اثر، خودنمایی می‌کند. توصیفات پی در پی ادبی و در عین حال غیر ضروری و عطف مکرر جملات به یکدیگر، مهمترین عامل اطناب این کتاب است. در تاج المآثر، هدف غایی نشر، بیان معنی نیست بلکه هدف ایجاد التذاذ هنری در خواننده با توصیفات و هنرنماییهای ادبی است. از همین رو کل مطالب تاریخی کتاب - که در واقع باید مقصود اصلی باشد- با حذف توصیفات و اشعار آنها بیش از ۱۵ تا ۲۰ صفحه نخواهد شد. در زیر نمونه‌ای از اطناب کتاب نقل می‌شود:

و در مذهب اخلاص و قانون اختصاص، کدام عاقل رخصت بیند که از مصاحبت دوستان یکدل و یاران مشفق و همدمان موافق دوری جویند و بر منشور یگانگی طغرای بیگانگی و رقم بی‌شفقتی کشند و عهدنامه دوستی کَطَى السَّجَلِ لِلکُتُبِ در نوردند و بر عیار الفت، غبار وحشت اختیار کنند و زنگ تغیر به آینه مودت راه دهند و نیرنگ بی‌التفاتی بر روی روزگار بی‌رنگ مخلصان زنند و نقش سکه مصافات برقرار نگذارند و قدم از دایره وفا به صحرای جفا نهند و از جاده وداد و نهج اتحاد یکسو شوند و از زودسیری هر روز دست به شاخی دیگر زدن عادت گیرند و با طایفه نو پیش از استکشاف أُخْبِرْ ثَقْلَه و امتثالِ ثَقُْ بالناسِ رُویداً الفتی تازه پیش گیرند و باک ندارند که به واسطه دوری طُولُ الْعَهْدِ مُنْسَى صفت حال ایشان شود (همان، برگ ۱۴).

۶. تناسب

« در نشر فنی، هر لفظی که قرینه‌ای در پی نداشته باشد یا به گونه‌ای برجستگی و تناسب لفظ دیگر را نمودار نسازد، حشو و به کار بردن آن کلام را سست و ضعیف نشان می‌دهد» (خطیبی، ۱۳۶۶، ص ۱۴۶). از همین رو نویسنده تاج المآثر بیش از هر صنعتی به رعایت تناسب و مراعات النظیر توجه داشته است. نظامی در موارد بسیاری با استفاده از انواع ابزار آلات جنگی، اصطلاحات مربوط به شطرنج، نام ستارگان، صورتهای فلکی و اصطلاحات نجومی و نیز اعداد در کنار یکدیگر، خود را به رعایت تناسب و مراعات النظیر آن هم به صورت کاملاً برجسته در نشر ملزم کرده است؛ نمونه‌ای از این تناسبها در اینجا نقل می‌شود:

و دبیر روشن ضمیر که ماه زود سیر از سرعت کتابتش انگشت تعجب گزیدی و تیر راست تدبیر از غیرت ذهن صافیش بنان تفکر به دندان تحیر گرفتی و زهره خوش نوا از رشک صریر خامه او مزهر و چنگ بر سنگ زدی و آفتاب گیتی آرای از انوار لفظ در فشانش مهره از بساط فلک باز چیدی و مریخ تیغ زن از تیزی الماس زبان او خنجر نفاذ و مضای بنهادی و مشتری خوب چهره بیش در سخنش پیش حدیث در و شکرنگردی و زحل بلند محل... (همان، برگ ۱۸۴).

۷. استشهاد بسیار به آیات و احادیث

در تاج المآثر اقتباس از آیات و احادیث نیز به تقلید از نثر عربی دیده می‌شود. البته استشهاد به آیات و احادیث به اندازه شواهد شعری کتاب نیست و نظامی در این زمینه، تقریباً راه اعتدال را در پیش گرفته است. در تاج المآثر آیات و احادیث بی‌هیچ گونه فاصله و کاربرد کلمه‌ای که عبارت عربی را از عبارت فارسی جدا کند به کار رفته، و چگونگی به کارگیری آنها چنان است که گویی آیه یا حدیث دنباله عبارت فارسی است.

و شهباز سپید عقل را از آشیان دماغ به بالای معراج بی‌حجابی برآورد و از حسیض چاه تقلید به ذروه فلک تحقیق و اوج آسمان عرفان رسانید و عالم محسوس و معقول را که سرنیهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم بدو نمود و بدایع و غرایب ملک و ملکوت که اولم ینظروا فی ملکوت السموات و الارض بر وی جلوه داد (همان، برگ ۵).

۸. توصیف واقعه و حالات انسانی

بخش عمده و اصلی کتاب تاج المآثر نظامی به هنرنامه‌های وی در توصیف و تصویر وقایع و صحنه‌ها و حالات مختلف انسانی و طبیعی اختصاص یافته است به گونه‌ای که نظامی، گاه چندین صفحه از کتاب خود را به توصیف پدیده‌ای معمولی مثلاً طلوع خورشید اختصاص می‌دهد. حجم و کیفیت وصف در تاج المآثر به گونه‌ای است که گاه به نظر می‌رسد هدف غایی نثر نظامی توصیف مناظر مختلف است. اگر این گونه توصیفات از کتاب حذف شود، چیز زیادی از آن باقی نمی‌ماند.

۹. تشبیه و تمثیل

اگرچه استعاره نیز کمابیش در کتاب به کار رفته، نظامی به کاربرد تشبیه و تمثیل بمراتب بیش از استعاره علاقه‌مند است:

و ماه به نظاره آفتاب رخسارش، نیلوفر وار سر از افق سپهر آبگون برآورد و آفتاب از غصه ماه دیدارش، چهره زراندود در تنق بنفشه رنگ آسمان نهان کرد... بلکه ماه از

رشک آفتاب طلعت همایونش، چون گل از دست باد، سپر زیب و حسن بیانداخت و آفتاب از شرم غرّه ماه میمونش، بسان گل سر در نقاب غنچه باختر کشید؛ نه که ماه از برای دیدار آفتاب جمالش مانند گل از مظله سبز و مهد زمردین آسمان بیرون آمد و آفتاب از غیرت ماه جبهتش همه تن گلاب‌آسا در خوی خجلت و عرق تشویر بنشست (همان، برگ ۵).

۱۰. استفاده از سجع

از آغاز قرن ششم نویسندگان به سجع‌نویسی روی آوردند و آن را در اقسام مختلف نثر به کار بردند؛ به صورتی که در اواخر قرن هفتم ه. ق به غایت تکلف و کمال خود رسید. در این دو قرن با آنکه نویسندگان بزرگ ایران هنوز استعمال سجع را موجب عدم تمکّن یکی از دو رکن کلام و در نتیجه تنگ شدن مجال معنی می‌دانستند، حتّی خود نیز نتوانستند در شیوه نویسندگی از تاثیر و نفوذ آن برکنار بمانند (خطیبی، ۱۳۶۶، ص ۱۸۵).

تاج‌المآثر نیز از سجع خالی نیست، اما در این کتاب بر خلاف آثار منشور مصنوع دوره بعد به گونه‌ای معتدل و به دور از افراط از سجع استفاده شده است. همچنین در تاج‌المآثر، سجع لزوماً و در همه جا در پایان قرائن نمی‌آید. اینک نمونه‌ای از کاربرد سجع در کتاب.

و در کلبه تاریک و خانه تنگ چون گلوگاه نای و سینه چنگ، پریشانتر از جغد و زلف دلبران و سیاهتر از خال معشوق و حال عاشقان، این عمر گریزپای که هر لحظه از او به جانی ارزد، بر باد داده می‌شد (همان، برگ ۱۱).

۱۱. استفاده از «یای» نسبت برای تکریم

«و ناگاه از مهب سعادت، نسیمی وزید و از افق اقبالی، برقی جست...» (همان، برگ ۱۷). آن گونه که بدیع‌الزمان فروزانفر آورده است «در منشآت قرن ششم، القاب را به مناسبت ذکر جناب و امثال آن پیش از آنها با یای نسبت استعمال کرده‌اند؛ مثل جناب اوحدی فاضلی اجلی (فروزانفر، ۱۳۸۴، ص ۴). این «یا» نیز گویا از این دست و یا شبیه آن است.

ج) نحو و جمله‌بندی

۱. استفاده از جملات کوتاه

بیشتر جمله‌های کتاب، کوتاه است که با «و» به یکدیگر عطف می‌شود:

از تف سموم بساط زمین چون فلک اثر می‌تافت و از شرور حرور کره خاک چون کوره آتش می‌افسید و شدت گرما و وقدرت هوا درهای درکات می‌گشاد و چشمه سلسبیل مزاج حمیم می‌پذیرفت و قضای عالم سفلی خاصیت بحر مسجور می‌یافت و سنگ در بوته تاب آفتاب عقیق مذاب می‌شد و لعل در مکمن رحم کان طبع لظی و حطمه می‌گرفت و در در درج دهان صدف می‌گداخت و آب در حقه حدقه نهنگ می‌جوشید (همان، برگ ۲۹).

۲. عدم ابتدا به فعل در جمله: قریب به اتفاق جمله‌های کتاب به حرف و یا اسم آغاز می‌شود.

۳. عدم کاربرد نشانه مفعول «مر»: یکی از نکات جالب توجه در متن این اثر - گذشته از اشعاری که از خود حسن نظامی نیست - عدم استفاده از «مر» به عنوان نشانه مفعول است که خود نشانگر عدم کاربرد این لفظ در زبان نیشابوریان آن روزگار است؛ در عوض به فراوانی از «را» ی مفعولی سود می‌برد:

و به انوار حسن هدایت چشم‌سار دوستان را چشمه زهاب صفوت و مطلع خورشید معرفت گردانید و آینه دل مشتاق را محل نظر رحمت و پذیرای معانی و صور غیب و شهادت کرد و به آثار لطف و کرم از رشح ابر مطیر طفل رضیع نبات را در مهد خاک پرورش داد و از مُضغ‌های در پس پرده مشیمه چنین پیکری نغز و لعبتی زیبا نگاشت (همان، برگ ۶).

۴. استفاده از ابیات به عنوان جمله معترضه و یا متمم و مکمل جملات
پس ثنای بی حد و درود بی عد که از طی آن نسیم اخلاص آید و از ضمن آن بوی وفا زاید

سَلامٌ یُحَاکِی عَرْفُهُ وَ نَسِیمُهُ نَسِیمَ الصَّبَا جِئَتْ بِرُیَا الْقَرْنُفُلِ
و تحیاتِی که رایحه آن گرد از بیضه عنبر برآورد و طیب آن روی هوا چون ناف آهوی
چنین به مشک اذفر مشحون کند

مَنِّی الِیکَ مَعَ الرِّیاحِ تَحِیَّةٌ مَشْفُوعَةٌ وَ مَعَ الوَمِیضِ سَلامٌ
سَلامی چون نسیم سنبلی و گل که از بستان صبا آرد سحرگاه
سَلامٌ کَمَا مَرَّ النِّسِیمُ بِسُجْرَةٍ رِخَاءٌ عَلَی الْأَهَّازِ غَبَّ عَهْدِ

از ما بر ارواح و اشباح انبیا باد خصوصاً بر مرقد مطهر و مشهد معطر

سَیِّدِ انبِیَا وَ صَدْرِ رَسُلِ مَقْصِدِ هَشْتِ وَ هَفْتِ وَ پَنجِ وَ چَهارِ
آن رسولی که جان و عقل و خرد کرد پیشش به بندگی اقرار

(همان، برگ ۲۶)

۵. عطف مکرر جمله‌ها به یکدیگر: چنانکه قبلاً گفته شد، تاج المآثر بیشتر از جملات کوتاهی که مکرر به یکدیگر عطف می‌شود، تشکیل شده است. عطف مکرر و پی در پی جمله‌ها به یکدیگر گاه باعث می‌شود که بین مبتدا و خبر یا شرط و جواب شرط یا مقدمه و نتیجه فاصله زیادی بیفتد

۶. تاثیر تاج المآثر بر کتابهای پس از خود

در زمینه تأثیر ادبی، بدیهی است که با وجود کتابی مانند کلیله و دمنه - به عنوان نمونه اعلای نثر فنی - و نیز با وجود کتابهایی مانند مرزبان‌نامه و روضه العقول - که اگر نه از جهت ادبی و هنری، بل از جهت موضوع و کارکرد در زندگی روزمره، جایگاهی والاتر از تاج المآثر می‌داشته‌اند - کتاب حسن نظامی نمی‌توانسته است منشأ اثری جدی باشد. با این حال، وجود تعداد نسخه‌های قابل توجه از این کتاب در نقاط مختلف ایران و سرزمینهای همسایه، نمایانگر پر خواننده بودن آن در دوره‌های مختلف و نزد اقشار گوناگون اهل ادب بوده است.

بدین ترتیب، سبک و اسلوب و زیبایی‌شناسی این کتاب نمی‌تواند بر آثار پس از خود بدون اثر بوده باشد و ای بسا رگه‌هایی از این تأثیر در برخی از کتابهای درجه اول و دوم ادب فارسی قابل ردیابی باشد؛ به عنوان نمونه شاید یکی کتاب خواجه کمال‌الدین حسین خوارزمی، جواهر الاسرار و زواهر الانوار در شرح مثنوی مولوی، متعلق به سده نهم هجری باشد که نگارنده آن در مقدمه مختصر اثر به نقل تعدادی از ابیات و عبارات مندرج در مقدمه تاج المآثر پرداخته است:

تاج المآثر

و از خزانه اعطی کل شیء خلقه [طه/ ۵۰]،
هر یک از آحاد کاینات و افراد ممکنات به
خلعت صورتی مخصوص کرد و از جامه
خانه فیض فضل و افضال، به لباس کرامتی و
کسوت عطیتی بیاراست و به کمال قدرت،
روح لطیف را با جسم کثیف پیوند داد و از
امتزاج و ازدواج این دو گوهر علوی و
سفلی، حقیقت آدمیزاد را که بر اطلاق اشرف
و افضل موجودات است و به واسطه اشراق

جواهر الاسرار

و به عطیه موافقت ازدواج و سازگاری
امتزاج، میان ارکان مختلفه الطبیاع،
چندین گونه بدایع صنایع که ودایع
عالم اعیان ثابت علمیه‌اند، هویدا
ساخت تا هر نوعی از خزانه اعطی کل
شیء خلقه [طه/ ۵۰] بر حسب استعداد
و اندازه استحقاق خویش، به خلعت
صورتی و به کسوت کرامتی مخصوص
گشت و نوع انسان را که نور دیده

نور عقل، زبده و خلاصه اکثر آفرینش که
وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا
[اسراء/۷۰] پیدا آورد. (نسخه اساس، برگ ۲)

بینش و شمع سراچه آفرینش است، از
جمله آن طبقه برگزیده و رِقْم و فَضْلَنَاهُمْ
علی کَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا [اسراء/۷۰]
بر چهره وجود ایشان کشید. (خوارزمی:
۱۳۸۴، ص ۲)

سلامی چون نسیم سنبل و گل / که از
بستان صبا آرد سحرگاه / سلام کما مرَّ النَّسِيمُ
بِسُجْرَةٍ / رخاء علی الازهار غَبَّ عَهْدُ
از ما بر ارواح و اشباح انبیا باد خصوصاً بر
مرقد مطهر و مشهد معطر: سید انبیا و صدر
رسل / مقصد هشت و هفت و پنج و چهار
(همان، برگ ۶)

سلامی چون نسیم و گل / که از بستان
صبا آرد سحرگاه
به عدد قطرات غمام و انفاس انام و
حرکات فلکی و تسیحات ملکی بر
مرقد مطهر و مشهد معطر خورشید
سپهر رسالت... (همان، ص ۳)

صلی الاله و من يحف بعرشه / الا طهرون
علی النبى الا مجد / ما ان مدحت محمداً
بمقالتی / لكن مدحت مقالتی بمحمد / هر
داستان که آن نه ثای محمد است / داستان
کاهنان شمر آن را نه داستان... / بی مهر
چاریار در این پنج روزه عمر / نتوان خلاص
یافت از این ششدر عنا (همان)

صلی الاله و من يحف بعرشه / الا
طهرون علی النبى الا مجد / ما ان
مدحت محمداً بمقالتی / لكن مدحت
مقالتی بمحمد / هر داستان که آن نه
ثای محمد است / داستان کاهنان شمر
آن را نه داستان... / بی مهر چاریار در
این پنج روزه عمر / هر چار، چار حد
بنای پیمبری / هر چار، چار عنصر ارواح
انبیا / نتوان خلاص یافت از این ششدر
عنا (همان، ص ۴)

۷. نقش تاج المآثر در تصحیح دیوانهای شاعران بزرگ

پس از دیوان شاعران و تذکره‌ها، که مستقیماً ما را در شناخت احوال و اقوال شاعران و نویسندگان بزرگ یاری می‌دهد، جنگها، جنگواره‌ها و سفینه‌ها از مجموعه‌های گرانقدری است که آگاهی‌هایی ارزشمند درباره برخی اشعار فوت شده از دیوانهای شاعران بزرگ معروف و نیز گمنام به دست می‌دهد. مؤلفان این آثار، ادبا و فضلاى صاحب ذوقی بوده‌اند که در هر دوره‌ای از ادوار ادبیات فارسی و عربی حضور داشته و به گردآوری بهترین شعرها و متون برگزیده در موضوعات گوناگون پرداخته‌اند. «تاج

المآثر» یکی از همین آثار ارزشمند است؛ آن گونه که به گفته ملک الشعرای بهار هیچ یک از آثار متقدمان به اندازه تاج‌المآثر شاهد شعری از قدما ندارد (بهار، ۱۳۷۰، ص ۷۰). بدین ترتیب یکی از استفاده‌هایی که می‌توان از این کتاب برد، بازشناسی ابیات و اشعار مفقود و فوت شده از دفترها و دیوانهای شاعران سرشناس است و این جدای از شمار فراوان اشعاری است که از شعرای تراز اول عهد درخشش سبک خراسانی و آذربایجانی به واسطه این کتاب به ما رسیده است که ما از آن گویندگان اطلاعی در دست نداریم.

نتیجه

در خصوص زندگینامه مؤلف، این مقاله به نتایج زیر رسید:

۱. با توجه به قراینی که از متن تاج‌المآثر به دست آمد، سال تولد نویسنده آن نباید مقدم بر ۵۶۰ هجری باشد. همچنین وی حداقل تا سال ۶۱۴ هجری در قید حیات بوده است.
۲. نسبت فرزندی حسن نظامی با نظامی عروضی سمرقندی با دلایل موجود نه قابل اثبات است و نه قابل انکار؛ هر چند نبودن چنین نسبتی محتملتر است.
۳. به احتمال نزدیک به یقین، نویسنده تاج‌المآثر بر مذهب شیعه دوازده امامی بوده است.

۱۶۹



همچنین این مقاله در تحلیل اثر به نتایج زیر رسید:

۱. ارزش تاریخی این کتاب در مقایسه با ارزش ادبی آن چشمگیر نیست. این کتاب فاقد اطلاعات جزئی و دقیق، و بیشتر از لحاظ ادب دارای اهمیت است.
۲. این کتاب، که از پیشروان نثر فنی در حوزه تاریخ‌نویسی است، فاقد پیچیدگیها و دشواری کتابهایی چون وصاف الحضرة و دُرّه نادره است و از این حیث بر آثار مصنوع پس از خود برتری دارد.
۳. بزرگترین اشکال این کتاب زیاده‌روی در کاربرد شواهد شعری است به گونه‌ای که اگر این مسئله و نیز افراط در توصیف در این کتاب نبود، بی‌شک نثر تاج‌المآثر از درخشانترین نمونه‌های نثر فنی فارسی می‌شد.
۴. فراوانی شواهد شعری کتاب اگرچه مانعی در برابر حالت طبیعی نثر کتاب می‌شود، باعث می‌شود که بتوان از این کتاب که به جنگواره‌ای کهن می‌ماند در

جهت کشف و تصحیح اشعار شاعران برجسته سبک خراسانی و مکتب آذربایجان سود برد.

۵. ویژگیهای سبک‌شناسانه اثر، که در متن مقاله مورد اشاره قرار گرفته است، جز چند مورد تقریباً همان مواردی است که در کتاب کلیله به چشم می‌خورد.

منابع

۱. اشعری، ابوالحسن: *مقالات الاسلامیین*؛ ترجمه محسن مؤیدی؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۲. برنی، ضیاءالدین؛ *تاریخ فیروزشاهی*؛ به تصحیح مولوی سید احمدخان صاحب، به حمایت کاپیتان ولیم ناسولیس و کبیرالدین احمد، کلکته: ۱۸۶۲.
۳. بغدادی، مجدالدین؛ *تحفه البرره فی مسائل العشره*؛ نسخه خطی ش ۵۹۸، ۳ مجلس.
۴. بهاء‌ولد، محمدبن حسین خطیبی؛ *معارف*؛ به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر؛ تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۵۲.
۵. بهار، محمدتقی؛ *سبک‌شناسی (ج ۳)*؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۰.
۶. تهرانی، آقابزرگ؛ *الدریعه الی تصانیف الشیعه*؛ بیروت: دارالاضواء، ۱۹۸۳.
۷. جامی، عبدالرحمن؛ *نفحات الانس من حضرات القدس*؛ به تصحیح محمد عابدی؛ تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۸۲.
۸. حاجی خلیفه، مصطفی بن عبدالله؛ *کشف الظنون*؛ ج ۲، بیروت: دارصادر، ۱۹۹۲.
۹. خطیبی، حسین؛ *فن نثر در ادب پارسی*؛ ج ۱، تهران: زوار، ۱۳۶۶.
۱۰. رازی، نجم‌الدین ابوبکر؛ *مرصاد العباد*؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.
۱۱. شریف، میانمحمد؛ *تاریخ فلسفه در اسلام*؛ ج ۲، گروه مترجمان (زیر نظر نصرالله پورجوادی)، تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *زمینه اجتماعی شعر فارسی*؛ تهران: نشر اختران، ۱۳۸۶.
۱۳. صفا، ذبیح‌الله؛ *تاریخ ادبیات ایران*؛ ج ۳، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
۱۴. لویس، برنارد؛ *تاریخ اسماعیلیان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۲.
۱۵. مستوفی، حمدالله؛ *تاریخ گزیده*؛ تصحیح عبدالحسین نوایی؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۹.

۱۶. منهاج سراج، عثمان بن محمد؛ طبقات ناصری؛ تصحیح عبدالحی حبیبی؛ کابل: انجمن تاریخ افغانستان، ۱۳۴۲.
۱۷. مولوی جلال‌الدین محمد؛ فيه ما فيه؛ به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۰.
۱۸. -----: مثنوی؛ به تصحیح رینولد نیکلسون؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۷۹.
۱۹. نظامی، تاج‌الدین حسن؛ تاج‌المآثر، به تصحیح سیدامیر حسن عابدی، دهلی نو، مرکز تحقیقات فارسی - رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۷.
۲۰. نظامی عروضی، احمد بن عمر؛ چهار مقاله؛ تصحیح محمد قزوینی، تهران: انتشارات جامی، ۱۳۷۴.
۲۱. نوشاهی، عارف: احوال و سخنان خواجه عبدالله احرار؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰.

A Review of “Taj-ol-Maasser”; a Literary-Historical Book and the Story Life of the Author

Seyyed Mehdi Nourian, PH.D.
Jamshid Mazarheri (Soroushyar) , PH.D.
Alireza Shad Aram
Mehdi Famoori

Abstract

The literary-historical book entitled as “*Taj-ol-Maasser*”, is one of the oldest source books on the history of Ghoorian; whose author lived in the Indian governmental state of Ghooriyan. *Taj-ol-Maasser*, written in 602 A.H., possesses a high historical and literary significance. This book applies literary devices and figures of speech to a high extent, while its allusions to Arabic and Persian texts have made it a pioneering work in Persian literary prose style. The mentioned book has highly influenced the books appearing after it. Unfortunately, despite the exclusive features of *Taj-ol-Maasser* as a literary-historical book, it has not been published in Iran so far and there is not any independent research and study on this book and the author available either.

The authors of the present study have tried to survey the features of the mentioned book through an analytical and critical attitude, and offer a brief biography of the author; which has been expressed incompletely and disorganized in the available sources. Finally some of the questions regarding the unknown aspects of his life, such as religion and mysticism, are answered.

Keywords: *Taj-ol-Maasser*, *Nezami*, *Neishabouri*, *literary prose*, *Persian historiography*

Gashtassb, Hotos/Katayoon; from Avesta to Shah-Nameh

Reza Sattari, PH.D.
Marzieh Haqiqi
Zahra Moqadasi

Abstract

Gashtassb is one of the well-known kings of the Kiyani dynasty. Based on Zoroastrian sources, he promotes improving religion and a favored kingdom. In *Avesta* and Pahlavi scripts, his wife is named Hotos; an Iranian girl from the Nozar race. Yet there are obvious differences among the personality of Gashtassb and his wife in *Avesta* and the Pahlavi scripts with the descriptions of these characters in *Shah-Nameh* by Ferdowsi. In *Shah-Nameh*, Gashtassb has a negative and undesirable characteristic. Also, unlike these mentioned texts, in *Shah-Nameh* his wife is called Katayoon; and their union takes place during Gashtassb's trip to Rome. The present paper makes an attempt to introduce Gashtassb and his wife; while it discusses the dual differences within different texts; such as *Avesta* and *Shah-Nameh*.

Keywords: *Gashtassb, Katayoon, Hotos, Avesta, Shah-Nameh*

**Sohrab Sepehri, an Anti- Custom Reflection,
a Norm-Avoiding Poem;
(Survey of three poetry books; “Sound of Water’s Footsteps,
Traveler and Green Dimension”)**

**Masoud Rohani, PH.D.
Mohammad Fayazi**

Abstract

Nowadays one of the diverse approaches to literary works considers both form and content simultaneously; avoiding the extreme borders of followers of formalism and content-based theories. Individuals such as Bakhtin and Goldman had based their research methods on such an approach. In this approach, it is believed that there is a tight and strong relationship between the work’s content and the concealed insight in it with the text of the work. The analysis of Sohrab Sepehri’s poetry can prove the appropriateness of this approach; because one can connect Sepehri’s anti- Custom contemplations and his norm-avoiding language.

The study of Sepehri’s poetry shows that his anti- Custom thoughts influenced his language as well. Several instances of norm-avoiding and norm-breaking characteristics observed in his poetry prove this point. The interesting point is that among the high variety of norm-avoiding types (semantic, lexical and epochal), he has mostly used semantic order-avoiding ones such as identification, paradox, application of new images and compositions, symbols and intertwining of sensations; using the other order-avoiding devices less. The reason for this issue should be sought in Sohrab’s particular thought system and mind; which on one hand seeks to pay more attention to meaning and presentation of mystical motifs and thoughts; while on the other hand it negates any kind of approach to the past and constantly looks for innovation and purification of the universe. As a result, one cannot expect him to utilize epochal norm-avoiding devices which oppose to his intellectual and rational system.

Keywords: *literary criticism, contemporary poetry, Sohrab Sepehri, anti- Custom, defamiliarization, semantic norm-avoiding, lexical norm-avoiding, epochal norm-avoiding*

Children Poetry and the Emergence of Verbal Aesthetics in Children

Ali Mohammad Haqshenas Lari, PH.D.
Ferdoos Aqagolzadeh, PH.D.
Aliye Kourd Zafaranlo Kamboziya, PH.D.
Fatemeh Alavi

Abstract

In the present study, the theory of Roqayeh Hassan on the emergence and development of verbal aesthetics in children is surveyed. According to this theory, a child unconsciously and involuntarily learns literature through hearing children's lullabies and poetry. The child then identifies the phonetic, semantic and syntactical patterns in the poems and as a result a potentiality is formed in his mind; which builds up the basics of his verbal aesthetics in the following years. In this study, among the literary genres we merely focus on poetry. And among the literary patterns, we solely focus on phonetic patterns. It is noticeable that in this writing, investigation about the overlapping realms and at the same time the differences between 'language' and 'literature'- as two of the scopes within the scopes of mind- exist at the background of all the discussions. In the next stage we will study what demands and theoretical consequences learning literature for teaching literature to children has due to the mentioned assumption. Based on the findings of this research, in children's understanding and perception of literature, form prevails content and the cultivation of this assumption plays a significant role in developing their literary potential within the following years. Therefore, in writing children's poetry it is better to pay sufficient attention to the aesthetic form and the manner in which the poetry is expressed rather than presenting complicated and educational content; especially in the early years of childhood. Among the aesthetic features of children's poetry, pleasant and delicate phonetic patterns enjoy a vital significance. In the final part of this research we will investigate this question; to what extent the present theory and some of the other theories are useful in clarifying the major sources of literature? Are there other similar theories for the manner of elaboration and perception of literature? Does understanding the major source and the process of elaborating literature helps in understanding its entity?

Keywords: *verbal aesthetics, children's literature, children's poetry*

Perception of Concept of Soul in Shams' Sonnets

Mohammad Barzegar Khaleqi, PH.D.
Kolssom Qorbani Jooybari

Abstract:

This research analyzes the term "soul", one of the magnificent secret codes in Shams' sonnets; the eternal masterpiece created by Jalal-Eddin Mohammad Balkhi. Through using the diverse functions of 'soul' in this analysis, the variety of its meanings are perceived and the transcendental path of this concept is known. The perception of the different concepts of 'soul' takes place in three steps; in the first stage the lexical concept of soul is perceived through the relation existing among synonyms, antonyms and symmetry. In the second stage, the perception of the concept of 'soul' happens through its attributes and adjectives. And finally in the third stage the concept of 'soul' is perceived by figures of speech; simile, metaphor and symbol. The authors then have studied the concept of 'soul' throughout the great poetry book; making an attempt to elaborate and express the concealed concepts underlying it; trying to show how 'soul' goes beyond a mere lexical function and finally reaches a symbolic stage; while this study shows the concepts and traits of meanings it bears within each stage.

Keywords: 'soul' in Persian poetry, Shams' sonnets, lexical function of 'soul', rhetorical functions of 'soul', descriptive functions of 'soul'

۱۷۶



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۶، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸

Narratological Analysis of Story of “Gonbade-Pirouze” in *Haft-Peikar*

Samira Bamashki
Bahareh Pozhomanddad

Abstract

We will answer the question; “what is the ‘action pattern’ in the story plot of “*Gonbade-Pirouze*” and what does this pattern imply and demonstrate?” through the analysis of the plot in narrative theories. Through this structural research we will recognize men’s mind once he is creating a mystical narrative. Theodore and Grimace’s methods have been used for the analysis of this narrative. The basic principle in Theodore’s method is the identification of the pattern of fictional actions and the inscription of the principal theme. With the identification of these two factors, it is verified that the process of development and establishment of fictional actions in *Mahan*’s story corresponds with *Hobot*’s story and the main motif is identical. For proving this the sameness, Grimace’s method is used; which is based on reciprocal fictional pairs, in addition to the pattern of actors (characters); while in this way the correspondence and parallelism of the characters of these two stories is shown.

Considering the available evidence, it can be concluded that *Mahan*’s story lies in the category of mystical stories; while it has roots in the story of *Hobot*.

Keywords: *the story of “Gonbad-Pirouzeh”, structural narrative, story of Hobot, Nezami Ganjavi, Haft-Peikar, action pattern*

Siavash, Jesus Christ and Keikhosrow (A Comparative Study)

Sajad Aydanlou, PH.D.

Abstract

In valid historical and literary texts, where many of the Semitic prophets have been historically identified with the kings and heroes of Iran's contemporary national history, there is no trace of Christ's name among the prophets compared; whereas considering the integration of Christ's personality and fate with a diversity of fictional elements and motifs (such as mythological, epical and folkloric ones)- which naturally pave the way appropriately for such mentioned identification- is contemplative. Through a survey of historical-fictional narratives related to Christ, and comparing it with the mythological, epical and folkloric news about Siavash and Keikhosrow in the Iranian sources, sixteen partial and general identifications are observed between Christ and Siavash; in addition to twenty noticeable other similarities between Christ and Keikhosrow which are quite interesting regarding their types and number. This research has surveyed each instance thoroughly and clarified it, finally concluding that most probably the most common and most comparative personalities in the Semitic narratives and the Iranian narratives are Christ, Siavash and Keikhosrow. That is, it seems that the life and features of these three have been discussed through a unique pattern, and according to their characteristics, their common themes and motifs are discussed.

Keywords: *Christ, Siavash, Keikhosrow, Shah-Nameh, Bible*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **Siavash, Jesus Christ and Keikhosrow (A Comparative Study)....9**
(Sajad Aydanlou, PH.D)
- **Narratological Analysis of Story of “Gonbade-Pirouze” in *Haft-Peikar* 45**
(Samira Bamashki , Bahareh Pozhomanddad)
- **Perception of Concept of Soul in Shams’ Sonnets..... 67**
(Mohammad Barzegar Khaleqi, PH.D.,Kolssom Qorbani Jooybari)
- **Children Poetry and the Emergence of Verbal Aesthetics in Childre 89**
(Ali Mohammad Haqshenas Lari,PH.D.,Ferdows Aghagolzadeh ,PH .D, Aliyeh Kord-e Zafaranlu Kambuziya,PH.D.,Fateme Alavi)
- **Sohrab Sepehri, an Anti- Custom Reflection, a Norm-Avoiding Poem;(Survey of three poetry books; “Sound of Water’s Footsteps, Traveler and Green Dimension”)109**
(Masoud Rohani,PH.D.,Mohammad Fayazi)
- **Gashtassb, Hotos/Katayoon; from Avesta to Shah-Nameh127**
(Reza Sattari,PH.D., Marzieh Haqiqi, Zahra Moqadasi)
- **A Review of “Taj-ol-Maasser”; a Literary-Historical Book and the Story Life of the Author 147**
(Seyyed Mehdi Nouriyani, PH.D.,Jamshid Mazaheri (Soroushyar),PH. D.,Alireza Shad Aram , Mehdi Fasoori)
- Abstracts (in Engilish)172**

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa , F., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht , N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari, Sh .
Scientific Adviser of this Issue:
Fotouhi. Ph.D., Ghobadi. Ph.D., Najafdari. Ph.D., Nojomiyan. Ph.D., Nikmanesh. Ph.D., Rastegar-e Fasaee. Ph.D., Sarli. Ph.D., Taheri. Ph.D., Yahaghi. Ph.D.,

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*