دو فصلنامه علمی – پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریهٔ سابق

دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز

دو فصلنامه

سال ۷۷

شماره ۲۵۰

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

زبان و ادب فارسی

(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۷ شماره مسلسل ۲۵۰– پاییز و زمستان ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: دانشگاه تبریز

مدیر مسئول: دکتر میرجلیل اکرمی — **دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

سردبیر: دکتر محمدباقر صدری‌نیا — **استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

اعضای هیات تحریریه

پروفسور حجابی قرلانغیچ — **استاد، دانشگاه آنکارا، ترکیه**

دکتر عارف نوشاهی — **استاد بازنشسته، دانشگاه راول پندی، پاکستان**

پروفسور مارینا ریسنر — **انیستیتو تحقیقات شرق شناسی و عرب شناسی دانشگاه دولتی مسکو، روسیه**

پروفسور عمر صفر — **پروفسور، دانشگاه دولتی دوشنبه، تاجیکستان**

دکتر سجاد آیدنلو — **استاد، دانشگاه پیام نور، ارومیه، ایران**

دکتر نصرالله امامی — **استاد بازنشسته، دانشگاه شهید چمران، ایران**

دکتر حسن انوری — **استاد بازنشسته، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران**

دکتر یدالله جلالی پندری — **دانشیار، دانشگاه یزد، ایران**

دکتر کاووس حسنلی — **استاد، دانشگاه شیراز، ایران**

دکتر محمود فتوحی — **استاد، دانشگاه فردوسی، ایران**

دکتر رحمان مشتاق مهر — **استاد، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران**

دکتر علیرضا مظفری — **استاد، گروه ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ، ایران**

دکتر معصومه معدن کن — **استاد بازنشسته، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر چنگیز مولایی — **استاد، گروه زبان‌های باستان، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر محمد مهدی پور — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر سید مهدی نوریان — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، ایران**

دکتر اسدالله واحد — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

دکتر محمدجعفر یاحقی — **استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، ایران**

مدیر داخلی: دکتر محمدعلی موسی‌زاده — **استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ایران**

ناشر: دانشگاه تبریز

وب سایت: https://perlit.tabrizu.ac.ir **ایمیل:** perlit@tabrizu.ac.ir

نشانی: تبریز، دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دفتر نشریهٔ زبان و ادب فارسی

تلفن: 04133392122

Online ISSN: 2676-6779

Print ISSN: 2251- 7979

دو فصلنامه علمی – پژوهشی

زبان و ادب فارسی

نشریهٔ سابق

دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز

دو فصلنامه

دوره ۷۷ شماره ۲۵۰

پاییز و زمستان ۱۴۰۳

فهرست

«نور» و «نفس» در تفکّر باستان و تصوّف بسطام

افشار عزیز دولت‌آبادی، فهمیه اسدی، علیرضا فاطمی..... ۱

شهِ نوذری در روایات ملی (طوس در اسطوره، حماسه و تاریخ)

محمدجعفر یاحقی، حمید طبسی، اعظم محمدی شکوری..... ۱۹

تأمّلی در بیت پانزدهم دیباچهٔ *شاهنامه*

محمدحسن جلالیان..... ۴۱

تکثیرِ شَرّ (یک بن‌مایهٔ اسطوره‌ای و خاستگاه و گردشِ آن در متن‌های ایرانی)

خلیل کهریزی..... ۵۵

بررسی و تحلیل *فی‌حقیقةالعشق* (*مونس‌العشاق*) سهروردی بر اساس رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت

میرجلیل اکرمی، احمد فرشبافیان نیازمند، صابر معصومی..... ۷۱

پیرامون بیتی از حکیم گنجه (کاوشی در مفهوم «خداوندان خداوند» در منظومه فکری نظامی)

حسن اکبری بیرق، مصطفی طیبی..... ۸۹

بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی

عباس واعظزاده، الناز عیوب غازانی ۱۱۱

بررسی نقش، کارکرد و جلوه‌های گماشتگان، نهان‌گویان و نهان‌کاران در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی

امیرعباس عزیزی‌فر، فاطمه امیری کله‌جوبی..... ۱۳۵

تصحیح چند عبارت از *نفثةالمصدور* زیدری نسوی

یاسر دالوند، مجید عزیزی هابیل..... ۱۵۳

جایگاه *شاه و درویش* هلالی استرآبادی و پیشینه و تحلیل آن

امیر علی برقی، سعید بزرگ بیگدلی، ناصر نیکوبخت..... ۱۶۹

ژانر اتوپیا در رمان فارسی: ویژگی‌ها و زمینه‌های پیدایش

علیرضا اسدی، محمد تقی جهانی، سلیمان هاشم بیگی..... ۱۸۷

تحلیل آثار داستانی عدنان غریفی با رویکردی زیست‌محیطی بر اساس مفهوم قدرت در اندیشهٔ فوکو

فاطمه حیات داوودی..... ۲۰۳

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Light" and "Soul" in Ancient Thought and the Mysticism of Bastam

Afshar Azizi Dolatabadi [1] | **Fahime Asadi** ✉ [2] | **Alireza Fatemi** [3]

1. Ph.D Condition, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. E-mail: azizyafshar@iau.ir
2. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. E-mail: Fahime.Asadi@iau.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. E-mail: Fatemi5795@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 12 January 2024
Received in revised from 13 August 2024
Accepted 09 December 2024
Published online 12 February 2025

Keywords:
Bāyazīd Bastāmī, Light, Divine Glory, Soul, Mystical Vision.

ABSTRACT

Bāyazīd Bastāmī (161–234 AH), a paradoxical Sufi, with a novel mystical experience, an enigmatic language, a unique state, and a spiritual ascension, is a treasury of Iranian mysticism and one of the revivers of this wisdom. In his sayings, he employs elements such as light and soul to explain spiritual subtleties, unveil the mysteries of human existential depth, elucidate the soul's happiness, and resolve ontological enigmas. The research hypothesis posits that certain elements of ancient Iranian philosophy are interconnected with Bāyazīd's mysticism. The author has sought to analyze and elaborate on these themes using philosophical and theological approaches. The main research questions include: What role do light and soul play in Iranian philosophy and Bāyazīd's Sufism? And what aspects of light and soul are linked to his mystical thought? The research findings indicate that the existential value of light in Bāyazīd's thought has deep-rooted origins and that a shared cosmology exists between these two worldviews. This cosmology underscores the dichotomy between the realms of the corporeal and the celestial, light and soul, creation and command, and the seen and the unseen. It ultimately guides humanity toward relentless effort in pursuit of true felicity. The soul serves as the central axis of Bāyazīd's thought, which, in its ultimate state, can unite with light. In his discourse, light is not merely an illuminator of the existing world but also a guide to the ultimate truth. These elements, characterized by a unified ontology, mystical transformation, and Iranian essence, are reflected in Bāyazīd's sayings amidst the tension of opposing forces and the supremacy of Ahuric powers.

Cite this article: Azizi Dolatabadi, A.; Asadi, F. & Fatemi, A. (2025). "Light" and "Soul" in Ancient Thought and the Mysticism of Bastam. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 1-18. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60050.3620

© The Author (s). Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60050.3620

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

«نور» و «نفس» در تفکّر باستان و تصوّف بسطام

افشار عزیزی دولت آبادی[۱] | فهمیه اسدی[۲] ✉ | علیرضا فاطمی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: azizyafshar@iau.ir
۲. نویسندهٔ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: Fahime.Asadi@iau.ac.ir
۳ . دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: Fatemi5795@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
بایزید بسطامی، نور، فرّ، نفس، شهود

چکیده

بایزید بسطامی (۲۳۴-۱۶۱ هـ)، صوفی‌ای پارادوکس‌نما، با تجربه‌ای عرفانی نوین، زبانی رمزآلود، حالی متفاوت و معراجی روحانی، گنجینه‌ای از عرفان ایرانی و یکی از احیاگران این حکمت است. او در سخنان خود از عناصری چون نور و نفس برای تبیین لطایف روحانی، کشف راز و رمز دریای وجودی انسان، سعادت نفس و حل معماهای هستی‌شناختی بهره برده است. فرضیهٔ پژوهش این است که برخی از عناصر حکمت ایران باستان با عرفان بایزید ارتباط دارند. نویسنده کوشیده است با بهره‌گیری از رهیافت‌های فلسفی و کلامی، این مباحث را شرح و تحلیل کند. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: نور و نفس در حکمت ایرانی و تصوف بایزید چه کاربردی دارند؟ و چه جنبه‌ای از نور و نفس با عرفان بایزید پیوند خورده است؟

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ارزش وجودی نور در اندیشهٔ بایزید ریشه‌ای کهن دارد و نوعی کیهان‌شناسی مشترک میان این دو تفکر وجود دارد که در آن، تضاد میان عوالم مُلک و ملکوت، نور و نفس، خلق و امر، غیب و شهادت مطرح است. این کیهان‌شناسی انسان را به تلاشی مستمر برای رسیدن به سعادت حقیقی سوق می‌دهد. نفس، محور اندیشهٔ بایزید است و در نهایت می‌تواند به نور بپیوندد. در گفتار او، نور نه‌تنها روشنی‌بخش عالم موجود، بلکه راه‌گشای حقیقت حق است. این عناصر، با هستی‌شناسی یکپارچه، دگردیسی عرفانی و محتوای ایرانی، در تنش میان نیروهای متضاد و برتری نیروهای اهورایی، در اقوال بایزید نیز بازتاب یافته‌اند.

استناد: عزیزی دولت‌آبادی، افشار؛ اسدی، فهمیه و فاطمی، علیرضا. (۱۴۰۳). «نور» و «نفس» در تفکر باستان و تصوف بسطام. *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱-۱۸. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60050.3620

CC BY NC

ناشر: دانشگاه تبریز. © نویسندگان.

مقدّمه

بایزید یکی از صوفیان معروف خراسان در قرون اوّلیهٔ اسلامی است. مقام عرفانی او نزد عرفا و متصوّفه ستودنی است. در حدود ۱۶۱ق در یک خانوادهٔ زردشتی بسطام که تازه به اسلام گراییده بودند، متولد شد و در سن ۷۳سالگی و به سال ۲۳۴ق درگذشته است. معین، بایزید را بانی تصوف ایرانی معرفی کرده‌است: «شالدهٔ تصوّف ایرانی اسلامی را شیخ بایزید طیفور بن عیسی بن سروشان بسطامی ریخته‌است» (معین، ۱۳۲۶: ۵۰۵). خمیرهٔ همین خسروانیان است که به واسطهٔ سه تن از مشایخ صوفیه، بایزید بسطامی (سیّار بسطام)، منصور حلاج (فتی یا جوانمردِ بیضاء) و ابوالحسن خرقانی (سیار آمل و خرقان) به وی انتقال یافته است و اما بر جانب غربی اسقلبیوس، انباذقلس، فیثاغورث و افلاطون قرار دارند. سپس، خمیرهٔ فیثاغورثیان از طریق اخیِ اخمیم (ذوالنون مصری) و ابوسهل تستری به اسلام می‌رسد. سرانجام، این دو جانب همچون دو قوس سرو، در یک رأس، در حلقه‌ای از اهل معنا که در کلام آنها سکینه جاری است، باز به هم می‌پیوندد» (کربن، ۱۰۸: ۱۳۹۰). بعد از اسلام، عرفان ایرانی ابتدا در شمال شرق ایران رشد کرد؛ جایی که به دلیل نزدیکی به ریشه‌های فرهنگی هندواروپایی هنوز اندیشه‌های قدیمی آریایی زنده و تازه بود. نور و نفس جزء تبیین‌های اوّلیه عرفان برای تعیین وضعیت عناصر موجود و ناشناختهٔ طبیعت هستند که بیانگر جهان‌بینی کلی و جایگاه انسان در طبیعت و به‌نوعی بخشی از نظام معرفتی انسان در گذشته هستند. متفکّران دینی اصول و اعتقادات خود را در کنار آیین‌های سنّتی قرار می‌دادند و تفکّرات خود را با آن‌ها می‌آمیختند. محقّقان، بایزید را یکی از وارثان حکمت خسروانی می‌شناسند که هنوز عصر زندگی او فاصلهٔ چندانی با تاریخ ایران قبل از اسلام ندارد. بایزید ضمن مبارزه با هوای نفس و اغماض از لذّات و شهوات و مجاهدت نفس، نَفَس رحمانی را بر نفس شیطانی غالب نمود، با حضور قلب و زهد توانست با رفع موانع رفتاری و اخلاقی، خودشناسی و خداشناسی، به مقام «سلطان‌العارفین» برسد.

رشته‌هایی از فرهنگ‌های ایرانیان و باورهای گذشتگان و یا تبلوری از مؤلّفه‌های اصلی حکمت خسروانی در گفتار او حفظ شده‌اند اما تأثیر تحوّلات گوناگون اجتماعی، باعث شده‌است پیکرهٔ این عناصر در کلام او تغییر یابد. وقتی اقوال او مطالعه می‌شود نشانه‌هایی از این میراث ایرانی در قالب دو عنصر نور و نفس در نقل‌قول‌هایش دیده می‌شود. بایزید یکی از عرفای ایرانی است که نور و نفس به‌عنوان دو مؤلّفهٔ عرفانی در اقوال او فراوان دیده می‌شود. او بانی مفاهیم جدیدی از تصوّف است که تا آن زمان وجود نداشته‌اند و یا اگر وجود داشته، به این حدّ نبوده‌اند. نور، نفس، کشف و شهود، شطحیات، توحید، معراج، هرکدام دنیای پیچیده‌ای از افکار اوست که به مفاهیمی چون فرّ، نور و ظلمت و ثنویت حکمای باستان پیوند می‌خورد. در نگاه بایزید، روح برای شناخت خدا، باید در ذات الهی مشارکت داشته باشد. در درون روح یک نور درونی، یک جرقهٔ الهی وجود دارد که به دنبال اتّحاد با شعلهٔ ابدی است. در حکمت ایرانی و تصوف بایزید، نور اساسی‌ترین و محوری‌ترین عنصر ماورایی است که عناصر دیگر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. خورشید، آتش و بهمن در ایران باستان، نور محمدی و نورالانوار در تصوّف بایزید، چه در عالم عقول و یا عالم نفس همگی در جست‌وجوی یک حقیقت حاکمه و مطلقهٔ مشترک‌اند که استعاره از مقام احدیّت است و افراد به میزان درجاتشان از آن بهره‌مند می‌گردند. فرشتگان با انوارشان در معراج بایزید، یادآور امشاسپندان ایران باستان است. عرفان بایزید بر ادراکات مستقیم شهودی مبتنی است و از بینش یا دانش باطنی و شخصی نشئت می‌گیرد در چنین تجربه‌ای، عارف در مرحلهٔ بی‌واسطه و زنده که حضور شخصی خداوند آشکار می‌شود، تحقّق امر الهی را تجربه می‌کند. زبان رمزآلود او با برخی از اصطلاحات و مضامین نو با محتوای انفسی، تحوّل دنیای متافیزیک درونی، تکیه بر واقعیّتی فراتر از عالم اجسام، او را جالب توجّه می‌کند. نویسندهٔ این مقاله، با توجّه به علاقه‌ای که به بایزید دارد، اقدام به جست‌وجوی نور و نفس در احوال و اقوال او نموده‌است.

۱. بیان مسئله

تصوّف بایزید با الهام از تصوّف ایرانی و فرهنگ باستانی آن، یکی از حامیان اندیشه‌های قدیمی این سرزمین قلمداد شده است. نور و نفس از اصطلاحات کاربردی در قال بایزید هستند و از معدود صوفیانی است که پیوستگی خاصی بین اقوال او و عناصر باستانی نور و نفس وجود دارد. سؤالاتی مانند اینکه نور و نفس در حکمت ایرانی و تصوّف بایزید چه کاربردی داشته‌اند؟ و چه وجهی از نور و نفس با عرفان بایزید به هم پیوند خورده‌است؟ پرسش‌هایی هستند که این جستار به آن‌ها پاسخ داده‌است. ارتباط بایزید با گذشتگان در عناصر نور و نفس که در اقوال و احوال او نمایان می‌شود، از مسائلی است که این پژوهش به آن پاسخ می‌دهد.

۲. پیشینه تحقیق

تعداد قابل‌توجهی کتاب و مقاله درباره نور و نفس نوشته شده است اما ازآنجاکه ارتباط این مفاهیم با عرفان بایزید بسطامی هنوز به‌طور مفصل بررسی نشده، نویسنده قصد دارد برخی مباحث جدید را در اختیار خوانندگان قرار دهد. او پیوندهای این مفاهیم را تحلیل کرده و به بسترهای لازم برای پژوهش‌های گسترده‌تر اشاره می‌کند. در ادامه، عواملی که بایزید بسطامی را به حکمت حکمای ایران باستان مرتبط ساخته و او را ادامه‌دهنده راه آنان کرده است، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

اگرچه بایزید را به‌عنوان یکی از بزرگان صوفیه می‌شناسند، در پژوهش‌های موجود کمتر به مقوله نور و نفس در اندیشه‌های عرفانی او پرداخته شده است.

مقاله «بایزید بسطامی و مشرب عرفانی او» نوشته فاطمه مدرسی و قاسم مهرآور گیگلو، منتشرشده در نشریه *زبان و ادب فارسی* دانشگاه آزاد سنندج (بهار ۱۳۹۱)، ازجمله پژوهش‌هایی است که به بررسی جایگاه عشق در عرفان بایزید پرداخته است. نویسندگان این مقاله معتقدند که عمل و معرفت از طریق فنا، عارف را به حق می‌رساند. همچنین، این پژوهش بایزید را ازنظر عینی و ذهنی از عرفای معاصر خود متمایز دانسته و اندیشه وحدت وجود و وصول او را اساس حکمت اشراق معرفی کرده است. در تمام شطحیات، بایزید عاشق و معشوق را یکی دانسته و به عالم توحید راه یافته است.

منبع دیگر، مقاله «نمادپردازی عرفانی در *معراج‌نامهٔ* بایزید بسطامی» نوشته مریم حسینی و الهام روستایی‌راد، منتشرشده در نشریه *مطالعات عرفانی* است. نویسندگان در این پژوهش معتقدند که جهان تصویری صوفیه در شناخت عالم معراج، که جهانی نورانی است، نقش مهمی ایفا می‌کند. همچنین نشان داده‌اند که در *معراج‌نامه* از نمادهای تصویری همچون نور، رویش، آب و پرواز سخن به میان آمده است. در این اثر، نور نه‌تنها از بُعد مادی، بلکه در محور هدایت و معرفت نیز مورد توجه قرار گرفته است.

۳. روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، کتابخانه‌ای و مطالعات موردی است. ازآنجاکه اثر مکتوبی از بایزید بسطامی در دسترس نیست، مطالب گردآوری‌شده، تنها با استناد به اقوال بایزید در منابعی است که از او سخن به میان آورده‌اند. علاوه بر این، پیوند اقوال و احوال او با نور و نفس در اندیشهٔ خسروانی ایران باستان و استنباط نویسنده در این مقاله تبیین شده‌است. ابزار جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، فیش، منابع الکترونیکی، پایگاه‌های چندرسانه‌ای و اطلاع‌رسانی، منابع دیجیتال و رایانه‌ای است. مطالب دسته‌بندی‌شده، مباحث کاربردی و نظرات نویسندگان مختلف در این حوزه بررسی و درنهایت برداشت نویسنده از هر موضوعی بیان شده‌است.

۴. نور

نور در زندگی ما نقشی اساسی دارد. موضوع نور در درک ما از کیهان‌شناسی بسیار مؤثّر بوده‌است. در قرآن کریم تجلّی نور در آیات مختلف ازجمله (بقره: ۲۵۶)، (مائده: ۱۶)، (انعام: ۱)، (نساء: ۱۷) آمده‌است. یکی از این مؤلّفه‌های حکمت ایرانی، نور است که به تعبیر نوربخش، سهروردی منشأ اصلی آن را این‌گونه معرفی کرده‌است:

> در اندیشهٔ سهروردی نخستین آفریدهٔ اهورامزدا یا نخستین پرتو نورالانوار همان چیزی است که در فهلوی به آن «بهمن» می‌گویند که هم مظهر خرد و دانایی الهی (عقل) است و هم صادر اول (نوربخش، ۱۳۹۱: ۲۲).

نور، مفهومی است کهن در بی‌کران ماوراء که با جبههٔ مقابل خود، در تضاد بوده‌است. این عنصر هدف والای معراج بایزید است. کتاب *النور* که در منقبت بایزید نوشته شده‌است، نشان‌دهندهٔ اهمّیّت نور در تصوف اوست. بخش بزرگی از اقوال او به شرح حجاب‌ها در راه رسیدن به نور و مشاهدهٔ حق ناظر است. خداوند عزّوجلّ، بزرگ‌ترین مصداقِ بارز نور و در بردارندهٔ همهٔ معانی فوق است. نور در تقابل با رغیب خود، عامل است و عاملی بر او وجود ندارد. نه جنس دارد و نه حد. بنابراین، نور و خورشید به‌صورت یک کلیّت در همهٔ اجزای زندگی نقش داشته‌اند. نور محوری‌ترین عنوان مورد بحث تصوف بایزید و پیوند دهندهٔ او با انبیاء و اولیاء در حالت خلسهٔ عرفانی است. خصوصیت نور این است که هم خودش ظاهر است و هم غیر خود را ظاهر می‌کند. در فلسفهٔ نور، تمام موجودات به‌عنوان واقعیت از نور برخوردارند و هرچه مجردتر باشند برخورداری‌شان از نور بیشتر است. نوربخش در مورد کلمهٔ نور چنین گفته‌است:

> نور، مترادف ضیاء و ضوء و روشنایی است. در لغت و در اصطلاح علوم، نور و ضوء اندکی متفاوت‌اند ... اما نور از غیر خود مستفاد شده و کیفیتی است که جسم غیر شفاف از آن بهره‌مند می‌شود و شفاف بالفعل می‌گردد (نوربخش، ۱۳۹۱: ۴۹).

در عرفان بایزید نیز نور به‌عنوان منشأ هستی عالم و نور محمدی (ص)، بالاترین نورهاست. «در تعالیم خسروانی و حکمت اشراق، خداوند که نورالانوار است، بر موجودات تجلی کرده و بخشی از نور خود را به میزان درجهٔ آن‌ها، به ایشان بخشیده‌است. بایزید این مفهوم را از طریق تشبیه بیان می‌کند و درجات نوریه را همچون پرده‌هایی می‌بیند که انسان سالک را در خود می‌گیرند» (خواجه‌گیری، ۱۳۹۴: ۷۶). علمای دین، به شکل‌گیری و کاربرد استعاره‌هایی از نور تمایل داشته‌اند که در سنّت‌های مذهبی خاصّ ایجاد شده‌اند و یا به متن‌های مقدّس یا گفتمان‌های الهیاتی الحاق شده‌اند. در آیین زرتشت نیز حقیقت نور و ظلمت چندان روشن نیست. زمانی که اجداد ایرانیان هنوز با هندوها متّحد بودند و سرودهای وداها را همانند اوستا جشن می‌گرفتند، در آن خدایی از نور می‌دیدند که همراه با بهشت فراخوانده شده بود و اهورا به‌عنوان حقیقت، مخالف دروغ و خطا شناخته می‌شد. خورشید به خاطر تلألؤ و درخشندگی‌ای که داشت، به‌عنوان یکی از برترین اجرام آسمانی مورد تقدیس قرار می‌گرفت. مطابق سروده‌های زردشت جایگاه خداوند همان نور محض است که نور بهمن از آن نشئت گرفته و فراتر از خورشید است و آتش واسطهٔ بین نور و عالم اجساد است. بسیاری از آن به‌عنوان موهبتی الهی یاد می‌کنند؛ چون آن را به‌صورت رعد و برق در آسمان دیده‌اند. ایرانیان کهن مراسم خود را در معابد به‌سوی آتش برگزار می‌کردند و بیرون از معبد رو به خورشید می‌ایستادند. آتش مانند نور روشن است اما چون منشأ آن عالم اجساد است، در تلاش برای رسیدن به عالم نور است. عطّار در بارهٔ اینکه خداوند منبع نور و نورانیّت است، چنین سروده‌است: «یکی ظاهر که باطن از ظهور است/ یکی باطن که ظاهرتر ز نور است» (عطار، ۱۳۶۳: ۳۹).

بایزید بسطامی در اهمّیّت نور وجودی خداوند گفته‌است: «خدای را به خدای شناختم و آنچه را جز اوست به روشنایی او شناختم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۸۱). حقّ تعالی نور مطلق و مطلق نور است. نور او منبع انوار دیگر است. «علم ازل دعوی کردن، از کسی درست آید که اوّل بر خود نور ذات نماید» (عطار، ۱۳۴۶: ۱۶۵). نور خداوند، هم حسن وجودی او و هم ارزش لایزالی اوست. وجود او نور است و دیگران در طیف انوار او دیده می‌شوند. در تصوّف بایزید، نور محمد (ص)، از اوّلین مخلوقات خداوند و منبع تمام آفرینش‌ها از جمله جهان است. هر طبیعت و حادثه‌ای از نور محمدی (ص) سرچشمه می‌گیرد. بایزید روح پیامبر را در بالاترین مرحلهٔ معراج خود یعنی آسمان هفتم و کرسی ملاقات می‌کند: «سپس روح محمد (ص) مرا پذیره آمد و گفت ای بایزید! خوش آمدی و نیک آمدی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۳۵). نور قهرمان اصلی و برندهٔ نهایی نبردهای آسمانی است. در اوستا هم، پیروزی از آنِ روشنایی و نور است. دوشن گیمن در اهمّیّت جایگاه نور و پیروزی آن بر نیروهای تاریکی در اوستا چنین می‌گوید: «اوستا، مثل بیشتر مجموعه‌های اساطیری، اسطوره‌ای را – که به شکلی کم و بیش نمادین نیروهای روشنی و تاریکی را درگیر هم می‌کند– نگه داشته‌است؛ مثلاً ستارهٔ تیشتریه با یک شیطان درگیر مبارزه است: او ابتدا به هرشکل مردی جوان، سپس گاوی نر، و بالاخره اسپی سپید در می‌آید و با شیطان اپاورَته که خود را به هیبت اسب سیاهی درآورده، برخورد پیدا می‌کند. سرانجام سفید پیروز می شود» (دوشن‌گیمن، ۱۳۷۸: ۳۲). معراج بایزید هم تلألؤ نورهای متفاوت مقامات معنوی مختلف مقرّبین است. هرچه در ملکوت غرق می‌شود، طیف نور متغیر و قدرت نورهای ماورایی نیز بیشتر می‌شوند: «در آنجا فرشتگانی مرا پذیره آمدند که چشم‌هایشان به اندازهٔ ستارگان آسمان بود و برق می‌زد و از هر چشمی نوری می‌تافت و آن نورها قندیل‌ها می‌شد که از درون هر قندیل تسبیح و تهلیل می‌شنیدم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۳۴). آتش نیز رو به آسمان می‌رود و عنصری ماورایی است. رابرت چالز زینر عنصر آتش را به‌عنوان محوریّت آیین زردشت معرفی می‌کند: «بالاخره آتش است که زرتشت آن را مرکز ثقل آیین خود قرار داد زیرا در توانایی و قدرت برای نابودی ظلمت، خود نماد اشه (= راستی) است و درخشش آن نیز ظلمت ناشی از گناه و خطا را از میان می‌بَرَد» (زینر، ۱۳۸۷: ۶۰). آتش به دلیل اینکه سوی معنویت نور جهش دارد. مقدّس است و یکی از کاربردهای ارزشمند آن معیار نهایی بودن در سنجش بسیاری از آزمون‌های سخت بشری بوده‌است: «دربارهٔ زردشت گفته‌اند او برای اثبات بی‌گناهی‌اش از آتش عبور کرد و پس از او موبد«آذرباد» در روزگار شاپور ساسانی برای اثبات حقّانیّتش به این«ور» تن داد» (بیرونی، ۱۳۶۳: ۳۰). این عنصر ماورایی، یکی از خدایان موردپرستشی بوده‌است که در برابر او مناجات می‌کرده‌اند: «ستایش پاک تو را باشد، ای آتش پاک گهر، ای بزرگ‌ترین بخشودهٔ اهورامزدا، ای فروزه‌ای که در خوری ستایش را» (رضی، ۱۳۴۸: ۳۷). در نگاه بایزید هم، نور سرچشمهٔ تمام هستی است که شکلی نو به هستی می‌بخشد. او در اکتساب علم ازلی، همراهی نور را امری ضروری دانسته‌است: «هرکه از نفس خویش علم ازل آشکار کند، نیازمند آن است که نور ذات با او باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

این نور ذات، باعث تلألؤ وجودی انسان و درخشش روان شخص مؤمن است: «روان مؤمن همچون چراغی است در چراغدان که در ملکوت او می‌درخشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۲۱). نور روشن، به‌عنوان وجهی مشترک برای ظرفیت ذهن، تفکّر منظم، درک واقعی و خودآگاهی عمل می‌کند. نور یک نقطهٔ شروع منحصربه‌فرد آموزنده برای ردیابی سایه‌هایی است که توسط معرفت‌شناسی مبتنی بر روشن‌گری ایجاد شده‌است و نگرش دین را نیز تأیید می‌کند. سهروردی یکی از اندیشمندانی است که بیش‌ترین محور مطالعاتی خود را بر نور معطوف نموده‌است. پورجوادی می‌گوید نوری که سهروردی در آثار خود از آن یاد می‌کند همان طوالع و لوامع *صفیر سیمرغ* است که انواع پانزده‌گانه‌اش بر اهل تجرید می‌تابد:

> در آنجا وی پانزده نوع نور را که بر دل اهل تجرید می‌تابد برشمرده که نخستین آن‌ها نوری است که همچون برق بر اهل بدایات می‌تابد و این همان نوری است که در *صفیر سیمرغ* طوالع و لوامع خوانده شده‌است (پورجوادی، ۱۳۹۲: ۳۰).

در رابطه با پرسش‌های هستی‌شناسی، کیهان‌شناسی و الهیات، نور شیوه‌ای برای مقایسه اشیاء، به دلیل یک ویژگی مشترک است. جایگاه محمد (ص)، به‌عنوان منشأ نور در اقوال بایزید کاملا مشهود است. او پس از آن که از حالت خلسهٔ موجود خارج می‌شود، جایگاه مقام معنوی پیامبر (ص)را بیان می‌نماید: «بایزید را گفتند خلق، همه در زیر لوای محمد (ص)اند. بایزید گفت: «سوگند به خدای که لوای من بزرگ‌تر از لوای محمد (ص) است. لوای من از نوری است که آدمیان و پریان، همه در زیر آن لوایند با پیامبران» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۴۱). از این گفتار بایزید می‌فهمیم که محمّد (ص) سرچشمهٔ نوری است که در اوج آن، نورالانوار یا ذات پاک قرار دارد: «روحِ مرا به آسمان‌ها بردند. ملکوت را بردریدم و بر روح هیچ پیامبری نگذشتم مگر اینکه برو سلام کردم و بدو سلام رساندم جز روح محمّد (ص)که در پیرامون او هزار حجاب از نور بود که نزدیک بود در نخستین نگاه مرا بسوزاند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۸۶). البته کاربرد اصطلاحات نور و تاریکی، استعاره و مقایسه نیست، بلکه عارف با نوعی بینایی غیر از اندام جسمی نور و تاریکی را می‌بیند. او سعی می‌کند، علاوه بر اینکه در تلاش است، خود را از سایه و تاریکی به‌عنوان قدرت‌هایی که او را به‌سمت پایین جذب می‌کنند، رهایی بخشد، جذبه‌ای ازانوار ساطعهٔ مقام معنوی پیامبر را کسب نماید. درنتیجه، او همهٔ نشانه‌ها و ظواهری که او را به‌سمت بالا جذب می‌کنند، به‌عنوان نور درک می‌کند. این نور وجودی حضرت حقّ است که بایزید مرحله‌های قدرت آن را در عرش بیان می‌کند و سهروردی انوار وجودی اهورای زردشت و نورالسموات خداوند در قرآن کریم را در یک گسترهٔ بی‌نهایت به هم پیوند می‌دهد. معراج بایزید برپایهٔ نور است و نور عامل توزیع واقعیات محض و کل واقعیت هستی است اما شناخت نور در معراج بایزید از جهت معنا و اصطلاح از جنبه‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی است. متکلمان اوّلیه تمایلی به توسعه کیهان‌شناسی نور نداشتند و حداکثر استفاده از آن را به‌عنوان مثالی از نام خدا پذیرفتند. این امر به‌منظور اجتناب از تصوّر خدا به لحاظ جسمانی امری لازم بود:

نخستین نوری از انوار که در مقام تجلی برای سالک سائر می‌درخشد انوار عزّت است که او در همان حالی که در چاه روح قرار گرفته‌است، انوار عزّت از بالای سر او شروع به درخشش می‌نماید» (کبری، ۱۳۶۸: ۸۳). بایزید در تفهیم ارزش معنوی نور در برداشتی که از معراج خود داشته‌است، مقامات را به‌مثابهٔ نورهای خاص معرفی می‌کند که در هر مرحله از ارزش وجودی انبیا، دنیایی از وجود بی‌نهایت سرمنزل اصلی است: «شنیدم از شیخ ابوعبدالله که می‌گفت یک‌صد و بیست‌وچهار هزار مقام است؛ یعنی در راه خدای تعالی، در هر مقامی نوری است که بعضی از آن به بعضی دیگر شباهت ندارد. هرکه را دعوی یکی از آن مقامات باشد، از او دربارهٔ نور آن مقام جویا شو» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۳۹). در گفتار بایزید، نور درک روح است که به‌عنوان مادّه‌ای متشکل از نور است. هدفی است که از طریق آن صوفیان می‌توانند به معنویت و معرفتی بالاتر دست یابند. در متون عرفانی، زیاد به نور اشاره شده‌است، تا جایی که بهشت معراج‌های بایزید غالباً درخشان بود و با نوری روشن توصیف می‌شد. این انوار در طبقات مختلف افلاک، در معراج بایزید متفاوت از هم و درجات آن‌ها نیز متفاوت است: «چون خدای تعالی صدق خواست مرا دانست که قصدم متوجّه اوست و تجرید از ما سوای او، ناگاه فرشته‌ای دست خویش را به‌سوی من آورد و مرا جذب کرد. آنگاه دیدم چنان است که گویی به آسمان سوم فرا برده شدم. سپس در من نوری از روشنای معرفت من هیجان گرفت که پرتو آن، روشنی آن قندیل‌ها را تاریک کرد. آنگاه آن فرشته هم‌سنگ پشه‌ای شد در جنب کمال من» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۲۹). نور در معراج بایزید منبع اسرار و رازورمزهای عرفان اوست و در احوال بایزید با معراج او همراه بوده‌است. عرفا اصطلاح معراج را در تجارب خود

در خلسهٔ وجد به کار می‌بردند. بایزید بسطامی جزء اوّلین کسانی بود که این تصویر را در توصیف پرواز عرفانی خود در آسمان ها به کار برد و بسیاری دیگر از او پیروی کردند: «... آنگاه مرا پرده‌هایی از نور خویش به تن کرد و مرا در پرده‌های خویش پوشانید و مرا به ذات خویش روشنایی داد و گفت: «ای حجَّت من!» و من گفتم تو حجَّتِ خویشتن خویشی و تو را به من حاجت نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۱۶). وقتی کسی که تحت تأثیر ظهور خورشید ذات احدیّت قرار گرفته باشد، دوست دارد معنویت و ابهت این نور را توصیف کند: «... از بایزید شنیدم که می‌گفت: نظر کردم در پروردگار خویش به چشم یقین از پس آنکه او مرا ازنظر به غیر خویش بازداشت و مرا به نور خویش روشنایی بخشید و شگفتی‌هایی از سرّ خویش به من نمود و هویّت خویش را به من نمود. پس نظر کردم به هویّت او در انانیت خویش. پس از میان برخاست نور من به نور او » (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۹۶). گفتهٔ بالا نشان می‌دهد که در نگاه بایزید کل هستی در نور تعریف می‌شود و هرآنچه غیر از آن است عدم و ظلمت است. ظلمت هم حجاب انانیت است. نورانیت عالم از وجود نور است و ظلمت آن نتیجهٔ عدم نور است. ازنظر بایزید تجلی حقیقت وجودی حقّ در وجود سالک، محدود به گروه، قوم یا دین خاصی نیست. این موهبت در تمام ادیان آسمانی برای رهرو واقعی متجلی می‌گردد: «گفت و بایزید چون آیتی و کرامتی می‌دید از حقّ تعالی تصدیقِ آن را می‌طلبید، پس نوری سبز می‌دید که بر آن نوشته بود: لا اله الا الله محمد رسول الله، ابراهیم خلیل الله، موسی نَجیُّ الله، عیسی روح الله و بدین پنج گواه، صلوات الله علیهم، آیات و کرامات را از حقّ می‌گرفت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳۴).

البّته گفتهٔ فوق به این معنا نیست که در سایر ادیان ایرانی به اهمیّت نور توجّه نشده‌است. در دین مانی که قبل از اسلام در ایران رواج داشت، اساس پیکره اصلی انسان نور است: «مانی می‌گفت: هر جسم مادی مرکب از نور و ظلمت است. برای رهایی نور از ظلمت، باید ریاضت کشید» (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۸). به همین دلیل بنای ارزش وجودی نور در نگاه بایزید ریشه‌ای کهن دارد و به تعبیر سهروردی منشأ دانش و قدرت است که از جهان عقل تراوش می‌کند: «و نور سانح که از موطن جهان عقلی فیضان کند خود اکسیر قدرت و دانش بود» (سهروردی، ۱۳۹۶: ۳۹۸). عدم تصوّر یک واقعیّت فوق حسی ملموس ناشی از اهمّیّت بیش‌ازحد به یک حقیقت حسی مثل نور است که از شدت ظهور دیده نمی‌شود. عوالم نور صوفی از دسترسی علم فضانوردی خارج است: «... تا آنگاه که به کرسی رسیدم. در آنجا فرشتگانی مرا پذیره آمدند که چشم‌هایشان به اندازهٔ ستارگان آسمان بود و برق می‌زد و از هرچشمی نوری می‌تافت و آن نورها قندیل می‌شد که از درون هر قندیل تسبیح و تهلیل می‌شنیدم آنگاه، همچنان پرواز کردم تا به دریایی از نور رسیدم که امواج آن تلاطم داشت و روشنی خورشید در برابر آن تاریک می‌شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۳۴). معراج بایزید، یک جهان معنوی انضمامی و دنیایی از مفاهیم و الگوهای این‌جهانی نیست. نتیجهٔ این تصوّر دوگانه‌گرایانه از جهان، یک جنگ مداوم و دامنه‌دار بین دو دشمن ابدی است. مشرقی است که در آن اشکال خالص می‌درخشند و خاستگاه شرقی آن قطب، شمال کیهانی است و روح انسان به‌عنوان چراغی از شعور است که بر علیه تاریکی ناخودآگاه طغیان می‌کند.

بایزید در سفر روحانی خود، عناصری را می‌یابد که به‌وضوح قابل‌شناسایی هستند تا زمانی که آگاهی قادر به تمایز بین روز و شب آن نباشد، وجه الهی و شیطانی مبهم باقی می‌مانند و این روز و شب از یکدیگر غافل هستند. روح، فقط در این نور روز زندگی می‌کند زیرا شب منبع تاریکی است. پایان این تاریکی ظهور خورشید نیمه‌شب است که افق‌ها بر افق‌هاست این جهت‌گیری است که باید روشن شود که به کجا منجر می‌شود و چه چیزی باعث می‌شود موجودی که تلاش این حرکتِ رو به بالا را به عهده می‌گیرد، موجودی فراتر باشد؟ بنابراین، باید سعی کرد تا هویّت این شکل با نام‌های مختلفی که به ظواهر آن داده می‌شود، مشخص شود زیرا این تنوع به مطالعهٔ جهت‌گیری‌های مذهبی، از نور جهان معنوی ایران، قبل و بعد از ظهور اسلام اهمیّت فراوانی دارد. چنین تصوّر می‌رود که یک انسان‌شناسی، که قهرمان آن شخصی است که منبعش نور است ولی توسط تاریکی اسیر شده و

برای رهایی از تاریکی تلاش می‌کند. عارف خراسان، کل ایدئولوژی و تجربهٔ متمرکز بر تجلی طبیعت کامل، تصوّر انسان از نور و تجربهٔ زنده‌اش از معراج کیهانی را پیش فرض می‌گیرد. کلّیّتی که با دو وحدت آن‌ها نشان داده می‌شود، نور بر نور است و هرگز نمی‌تواند از نور اورمزدیان و تاریکی اهریمنی یا آگاهی و سایه‌اش ترکیب یافته باشد. این‌ها همگی به‌سمت تجلیل از همان شکل که نام‌های بسیار متنوع آن را آشکار می‌کند، همگرا هستند. خداوند شمس حقیقت از مشرق وحدانیّت است و وجود مؤمن محل هبوط انوار ذات احدیّت است: «روان مؤمن همچون چراغی است در چراغدان که در ملکوت او می‌درخشد...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۲۱). نوری که عارف دیده‌است، نور شمالی، نور اصلی یا نور حقّ، نور درونی خالصی است که از شرق و غرب نمی‌آید: «شیخ گفت: به چشم یقین در حقّ نگریستم. بعد از آنکه مرا از همه موجودات به درجه استغنا رسانید و به نور خود منوّر گردانید و عجایب اسرار بر من آشکارا کرد، و عظمت هویت خویش بر من پیدا آورد» (عطار، ۱۳۴۶: ۱۷۵). در کیهان‌شناسی بایزید، منشأ خروج از چاه و صعودی که از صخره به‌سمت فرشته و طبیعت کامل منتهی می‌شود، تاریکی شب است. این سفر با فواصل زمانی مشخص می‌شود و حالات و خطرات روحی را که در سیطرهٔ این آزمایش ابتدایی قراردارند، مشخص می‌کند. خورشید نیمه شب نیز با نزدیک شدن به قله، شعله‌ور می‌شود. بنابراین، تصویر اوّلیه از نور درونی در آیین ادیان، رمز و رازی بسیار گسترده است. اگر نوری در آسمان قلب طلوع کند و در درون انسان کاملاً پاک به روشنایی خورشید برسد، عارف دیگر نه از این دنیا آگاه است و نه از جهان دیگر: «پس از میان برخاست نور من به نور او» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۹۶). او، فقط پروردگار خودش را در زیر حجاب روح می‌بیند. پس قلب او چیزی غیر از نور نیست و پوشش مادی او نور است، شنوایی او، بینایی او چیزی جز نور نیست: «... از بایزید شنیدم که می‌گفت: نظر کردم در پروردگار خویش به چشم یقین، و مرا به نور خویش روشنایی بخشید، و شگفتی‌هایی از سرّ خویش به من نمود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۹۴).

نور سیاه، نور ذات پاک است و درک آن بستگی به میزان ارتقای معرفتی سالک دارد که به‌عنوان جذب مجدد در خدا توصیف می‌شود. نور در زندگی انسان از بدو تولد تا مرگ و حتی فراتر از آن، به معنای مبارزهٔ بی‌وقفه‌ای علیه میزبان‌های شیطان است. نور عنصر اصلی معراج بایزید است که میان انسان، جامعه، نظام هستی و به نوعی بین زمین و آسمان پیوند برقرار می‌کند. «در هوای چگونگی می پریدم. چون از مخلوقات غایب گشتم گفتم: به خالق رسیدم» (عطار، ۱۳۴۶: ۱۷۸). نور جزء بنیادی‌ترین پیوند بین انسان و نظام هستی است. بایزید در معراج خود گفته‌است: «آنگاه همچنان پرواز کردم تا به دریایی از نور رسیدم که امواج آن تلاطم داشت و روشنی خورشید در برابر آن تاریک می‌شد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۳۴). انسان در اندیشهٔ آن است که از طریق نور سازگاری و هماهنگی با کائنات ایجاد کند و بایزید هم در مناجات خویش مکرر از نور می‌گوید: «سُبحان خالقُ النور، شُکراً لخالق النور، حُکماً لخالق النور، سُبحان خالق النور، عَدلاً لخالق النور، سُبحان خالق النور و بِحمده، سُبحان خالق النور عزّو جلّ، جلاله» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۷۹). از نظر او هرگاه بنده با چشم یقین به حقّ بنگرد، نور حقّ بر او می‌تابد. این نور باعث می‌شود که اهل معرفت از غیر حقّ به دور باشد. «دنیا اهل دنیا [را] غرور در غرور است و آخرت اهل آخرت را سرور در سرور است، و دوستی حق اهل معرفت را نور در نور» (عطار، ۱۳۴۶: ۱۶۵). هرگاه شخص به حقّ نظر کند، انوار خدا در وجود او می‌تابد. پس از تابش نور حقّ در او، خداوند اسرار هستی را به او می‌نماید. تمام حقیقت وجودی بایزید این است که خود را به یک حقیقت غایی متصل کند. او ضمن اینکه در تلاش برای رسیدن به این حقیقت مطلق است، به توصیف زیبایی آن نیز می‌پردازد «و مرا به فردانیّت خویش تنها کرد» (عطار، ۱۳۴۶: ۳۰۱). بایزید رسیدن به مقام نور را به نوعی عشق درونی خود پیوند می‌دهد که حرکت در این مسیر را برای او دلنشین می‌کند. «پس آنگاه مرا به نور ذات روشنایی بخشید» (عطار، ۱۳۴۶: ۲۹۸). او به برکت وجودی نور، عوالم عالی ملکوت و فرازمینی را با تعابیر قدسی بیان می‌کند.

۴. ۱. رابطهٔ فرّ، نور و شهود

مفهوم نور در دوران اسلامی، صورتی از دگردیسی فرّه ایزدی در دوران قبل از اسلام است. «واژهٔ فرّ را برخی اوستا شناسان با ریشه اوستائیhvar به معنای خورشید و واژهٔ سنسکریت "svar" به معنای آسمان، خورشید یا نور خورشید در پیوند دانسته‌اند» (ماه‌وان و همکاران، ۱۳۹۴). صاحب فرّ اندیشه‌ای پاک دارد. هاشم رضی آن را منبع قرب و فیض دانسته و در مورد آن چنین گفته‌است:

> شهاب‌الدین سهروردی از فلاسفه پارسی با نام و نشان سخن می‌گوید. اصطلاحات اوستایی را بجا و درست به کار می‌برد، به احتمال همان‌گونه که حکیمان بزرگ این سرزمین به کار می‌بردند. کیان خُرّه، همان کَوَئِنِم–خوَرِنَه xvarena-Kavaenem یا فرّ شاهی در اوستاست که بارها از آن سخن رفته و هرکه از این نور، خُرّه یا فَرّ برخوردار می‌شد به قرب و فیض معرفت می‌رسید (رضی، ۱۳۷۹: ۵۴).

فرّ کیانی هم مانند فرّ شاهی فروغی الهی و خدادادی است که صاحب فرّ با رسیدن به آن، به شکوه شاهی می‌رسد. این فرّ، فقط از آن ایرانیان بوده‌است. به اعتقاد زینر مفهوم فرّ، سبب غایی مخلوق، انسانیت انسان و ربوبیّت ربّ است (زینر، ۱۳۸۷: ۲۳۲) و آن را به زردشتیان پیوند داده‌است (زینر، ۱۳۸۷: ۱۳۸). ازنظر او، صورت‌های تجلی فرّ، برای هر فرد میدان عمل ویژه‌ای دارد (زینر، ۱۳۸۷: ۲۲۰). شایگان آن را ایرانی‌مزدایی می‌داند که در همین جهان ایرانی اعتبار خویش را بازیافته بود (شایگان، ۱۳۹۴: ۸۲). او باز هم در جایی دیگر آن را کشف و نور با هویّت الهی معرفی می‌کند و نورالانواری می‌داند که از مشرقی به مشرق دیگر روشن‌کنندهٔ عوالم است و برآمدن و طلوعش در هر مقام و مرتبه‌ای در حکم نوعی کشف است، نوری که از اعماق هویّت الهی بر می‌خیزد، نقش این نور در جهان‌شناسی و انسان‌شناسی مزدیسنائی نقشی اساسی است. نور عاملی است که شهود را ممکن می‌سازد و خود فی‌نفسه موضوع دیدن انسان نیست. هرجا که نور نیست، وجه ظلمانی نفس غلبه می‌کند. در اوستا نیز نور نماد ارزش‌هاست و باید محترم شمرده شود. دیباجی اصل نور را چنین معرفی نموده‌است: «نور ظهور واقعیت است و نه تصور یا مفهوم واقعیت» (دیباجی، ۱۳۹۰: ۶). هالهٔ عظمت موجودات نوری، توان انسجام بخش وجود هر موجود، آتش زندگی‌بخش، «فرشتهٔ شخصی» و تقدیر هر موجودی در مخلوقات اورمزد است و این جوهری سراسر نور، سازنده و پدیدآرندهٔ مخلوقات اورمزدی است. در شمائل‌های مقدّس، این نور را به‌صورت هاله‌ای درخشان تصوّر می‌کنند که گِردِ سرِ شاهان و روحانیون مذهب مزدیسنا حلقه زده‌است (دیباجی، ۱۳۹۰: ۲۲۱). این نور بر اثر تفکّر و اندیشه، نَفْس را منبسط کرده و می‌گشاید تا پذیرای تابش به آن باشد، تا جایی که به مشتری (= اهورمزد)، یعنی خداوند بزرگ متصل می‌شود. صورتی متأخر از فرّ در عرفان اسلامی، همان انسان کاملی است که مقرب درگاه احدیّت قرارگرفته و برخی کمالات انسانی و قدرت‌های کیهانی به او اعطا شده‌است. شایگان، فرّ و نور را به هم مرتبط می‌کند. به نظر او این نور و فرّ به‌صورت دیگری هم تجلی دارد و از آن جمله جام جم است که نگرش در آن آشکارکنندهٔ اسرار ناپیداست (شایگان، ۱۳۹۴: ۳۱۴).

وجهی از فرّ، نوری است که از جانب حقّ بر فرد می‌تابد و شعبه‌ای از آن در تصوّف، مقامی است که سالک به آن دست یافته‌است. کیفیّت معنوی فرّ، شکوه و جلال معنوی آن و تلألؤ حقّ در عارف به‌صورت نور، وجهی از این فرّ است که بایزید آن را در خود یافته‌است: «حقّ را به عین یقین بدیدم، بعد از آنکه مرا از غیب بستد. دلم به نور خود روشن کرد، عجایب ملکوت بنمود. آنگه مرا هویّت خود بنمود. به هویّت خود هویّت او بدیدم، و نور او به نور خود بدیدم، و عزّ او به عزّ خود بدیدم، و قدر او به قدر خود بدیدم، عظمت او به عظمت خود بدیدم، و رفعت او به رفعت خود بدیدم. آنگه از هویّت خود عجب بماندم. و در هویّت خود

شک کردم. چون در شکّ هویّت خود افتادم، به چشم حقّ حقّ را بدیدم» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۴: ۱۱۵). فرّ، تلألؤ وجود اهورایی است که با درخشش آن، خیر و شر از هم متمایز می‌شوند. به انسان ارج می‌بخشد و او را ماورائی می‌کند. هم نماد عروج و هم تجلی شهود است. کرامتی به صاحب فرّ عطا می‌کند که دیگران از آن عاجزند. این نور آمیخته به کرامات و شهود، در عرفان بایزید نیز نمایان است. صورتی دیگر از فرّ که در تجارب عرفانی بایزید دیده می‌شود، نوعی دانایی بسیار ژرف و راستین است که بیانگر ارتقای مقام معنوی او حتّی فراتر از ملائکه است که بیشتر در معراج او بیان شده‌است: «گفته‌اند بایزید بسطامی روزی می‌گفت: در آغاز راه خداوند به من آیاتی می‌نمایاند و کرامت‌هایی ارزانی می‌کرد اما من بدان‌ها توجّهی نمی‌کردم. چون مرا چنین دید راهی برای معرفت خویش نشانم داد» (سرّاج، ۱۹۱۴: ۳۵۵). گاهی اوقات ساختارهای کلی متافیزیکی هستی نزد عارف خراسان از روند عادی خود خارج می‌شود اما در مسیر حقیقت هستی هدف او تبیین راز و رمز آن و گشودن راهی برای وصول به حقیقت حق است که این شناخت مستلزم تجربه و شهودی است که هرکسی توان نیل به آن را ندارد. عنایت الهی است که به اشخاصی چون بایزید اعطا شده و بیانگر آن است که انسان‌های فرهمند به هر مقام و منزلتی خواهند رسید. بنابراین، مقام معنوی بایزید، عطیّه‌ای بود که بعد از مرگ وی نیز برایش باقی ماند. «ای ابوموسی! تو به شهر ارمینیه خواهی رفت. اگر مردی را دیدی که درین علوم سخن می‌گفت و یکی او را انکار می‌کرد و دیگری بدو ایمان داشت، از آنکه ایمان دارد بخواه تا خدای را از بهرِ تو بخواند که دعای او، بی‌گمان، مستجاب است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۲۴).

چنین قدرتی، جوهری سراسر نور الهی است که در شخص متجلی می‌گردد و به او قدرت دست‌یابی به کارهای شگفت می‌دهد. در تصوّر ایرانیان، نور اصلی متافیزیکی و مقدّس و ماهیّتی معنوی و روحانی دارد. بین نور و حضور الهی، ارتباطی باستانی و گسترده وجود دارد و در بسیاری از آیین های باستانی جهان یافت می‌شود. «واژگان ودا و اوستا هر دو از ریشهٔ وید و به معنای دیدن‌اند و بر مبنای شناخت شهودی و ذوقی دلالت دارند. درگاتاهای اوستا و در یسناهای منسوب به زرتشت کراراً سخن از دیدار و شهود است و حقیقةالحقایق در ادبیات زرتشتی دوره‌های بعد به‌صورت روشنان روشنی آمده‌است عالم هستی از نور ازلی پدیدار شده‌است. عالم مجلای ظهور و تجلی نورالانوار یعنی اهورامزداست» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۳۹). نور در صورت‌های گوناگونِ نور رنگی، نور درخشان و نور روشن در آیین‌های باستانی هند، ایرانیان و مصریان دیده می‌شود. ارتباط نور با دانش، عدالت و نیکی، و تاریکی با جهل، فریب و شر تقریباً از وجوه مشترک و نزدیک به هم در این ادیان هستند. خداوند نور است و کائنات در پرتو نور او به ظهور می‌رسند. صوفیان نیز عاشق نور هستند: «در نور شمع ازل متلاشی شدم» (بقلی شیرازی، ۱۳۳۴: ۸۱). در عرفان شهود تجلیات الهی، نوعی معرفت و شناخت را برای انسان ایجاد می‌کند. بایزید گفته‌است: «... پس نظر کردم در او به نور او و به علم او دانا شدم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۹۷). خداوند در قالب نوری بر رهرو حقیقی متجلی می‌گردد. و صوفی رأیت ذکره سبق ذکری را از خدا پاداش می‌گیرد:

> بایزید گفت: خدای با من فتوح‌ها کرده‌است تا به جایگاهی رسیدم که قبه‌ای پدید آمد و درِ وی پدید آمد از گرد آن می‌گشتم. بر آن در بماندم. هیچ‌کس نبود که چیزی در آنجا بردی یا چیزی بیرون آوردی. به هرچه خواستم که این در گشاده کنم نشد. ذکری پدید آمد خوش، آن ذکر خوش در حلق گرفتم. آن در بگشادند. و هرکرا آن در بروی نگشادند، نگذارند که در آنجا شود. ای بسا چیزها که در آن توان دید (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۵۹).

۴. ۲. نفس، واسطهٔ نور و ظلمت

نفس آمیزه‌ای از نور و ظلمت است و در بین این دو واقع شده نفس، اولّین مانع حماسهٔ عرفانی پیش روی سالک، یکی از دشوارترین موانع ترقی روح و روان آدمی در رسیدن به سرمنزل حقیقی است. در عرفان، همیشه نفس در اندیشهٔ تسخیر سالک و به نوعی، سدّ ترقی عرفانی اوست و کنترل آن یکی از مقوله‌های سلوک است. نفس به‌عنوان یک نماد در اقوال بایزید دیده می‌شود که رام کردن آن هم ناشدنی نیست اما به‌سادگی هم قابل‌کنترل نیست، بلکه همان «نفس اژدرهاست با صد زور و فن» مولوی است. بایزید گفته‌است: «مرکب تو نفس توست اگر در راه به آرزوی خودش بگذاری تا می‌خسبد و می‌خیزد تو در راه بمانی و از رفیقان محروم شوی و به منزل نرسی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۵۵). نفس یکی از مشغله‌های ذهنی بایزید است: «هرچیز را علاج کردم، چیزی دشوارتر از معالجهٔ نفس من نبود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۲۰). پایان مبارزه با نفس، مقدّمهٔ تلألؤ نور است. به قول بایزید بسطامی: «تا در حجاب نفسی ذره‌ای از نفحات الهی در وجودت نیابی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۸۸). هرنفسی آمیزه‌ای از صفات است که هم قابلیت صعود دارد و هم ممکن است سقوط کند. هنگامی که خداوند در جسم انسان، روح می‌دمد، نفس آشکار می‌شود که واسطهٔ بین روح و بدن است. نفس نوعی آگاهی متعارف است که بین نور و تاریکی و نقص و کمال قراردارد. وجههٔ نورانی روح در انسان متولّد می‌شود و او را متحوّل می‌گرداند و نور روحانی در او جایگزین ظلمت می‌گردد.

در دورهٔ زردشت دو نیروی خیر و شر، روشنایی و تاریکی به هم آمیخته بودند. بی‌کران نور را می‌آفریند و اولّین زادهٔ او، اهورامزداست. سپس اهریمن را می‌آفریند که به اهورامزدا کینه و حسادت می‌ورزد. در تفکّر باستانی ظلمت در قهقرا و اعماق تاریکی و مغرب و فرودین بود. در تصوّف بایزید، انسان باید به صفا و پاکی قلب برسد تا دسترسی به برخی امور غیر عادی، برای او عادی شود. در سایهٔ فضیلت اخلاقی، انسان می‌تواند شگفتی‌های طبیعت را به کار گیرد و در سایه چنین الطافی نیز گاهی ممکن است با توجّه به اعتراض به آنچه پیرامون وی می‌گذرد، باعث ایجاد رنجش دیگران شده و خشم دیگران را برانگیزد. او با بررسی و تأمّل، و به کمک قوّهٔ عقل و تفکّر می‌تواند به مراتب بالاتری دست یابد که با نور الهی قرین است. راه رسیدن به این محبوبیّت، راهی بس دشوار است که گاهی اندیشه را با تناقضاتی همراه می‌کند. چیزی که این پیچش را ایجاد می‌کند، نفس نامیده می‌شود. یکی از علل پارادوکس‌های گفتاری، نظیر آنچه در گفتار و رفتار بایزید در شطحیات رخ می‌دهد، نتیجهٔ عبور از نفس و غلبهٔ محبت الهی است که منجر به بیان شطح می‌گردد. در تفکّر عرفانی او، انسان باید متمحّل ریاضت شود تا به سعادت برسد و راز دسترسی به سعادت ابدی، نابودی امیال نفسانی است. «... از بایزید شنیدم که می‌گفت: هر چیزی را علاج کردم. چیزی دشوارتر از معالجهٔ نفس من نبود؛ با اینکه هیچ‌چیز در نظر من خوارتر از آن نبود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۲۰) اما نفس چگونه خلق می‌شود؟ به نظر چیتیک، نوعی آگاهی است که بین نور و تاریکی حاصل می‌گردد: « نَفْس؛ یعنی مرتّبهٔ آگاهی متعارف بین نور و تاریکی، ادراک و جهل، تعقل و عدم تعقل، آگاهی و عدم آگاهی، قدرت و عجز، کمال و نقص» (چیتیک، ۸۶: ۱۳۸۴). غزالی هم آن را در زمرهٔ ضروری‌ترین راه‌های معرفت حقّ معرفی می‌کند: «بدان که کلید معرفت خدای تعالی معرفت نفس خویش است» (غزالی، ۱۳۸۰: ۱۳).

نفس در نگاه بایزید، عرصهٔ وسیعی دارد، او با اشاره به هویّت نفس، نه تنها به شهوات و امیال مربوط به دنیا، بلکه به امیال و حتّی آگاهی صرف مربوط به هر چیزی غیر از خدا اشاره کرده‌است. هنگامی که دیدگاه بایزید را در مورد مبارزه با نفس مورد بحث قرار می‌دهیم، این مبحث بیشتر روشن می‌شود. اولّین مرحلهٔ سفر و نقطهٔ آغازین سیر و سلوک عرفانی صوفی، شناخت نفس است. سهروردی به نقل از بایزید چنین گفته‌است: «و بایزید رضی‌الله‌عنه حکایت می‌کند از حقّ تعالی که مرا گفت «سافروا فی انفسکم تجدونی فی اوّل قدم» و سفر از نفس آنگه توان کرد که اوّل به نفس رسند و نفس را بشناسند، و بعد از آن سفر را ساز کنند»

(سهروردی، ۱۳۷۴: ۳۷۴). وقتی نفس غلبه کند، حتی تخیّل هم که منشأ تعقّل نداشته باشد، می‌تواند دیو نفس باشد: «برای تمییز درستِ کیفیتِ تعقّلیِ مثال و تفکیک آن از ماهیّت توهمی‌اش، یا برای متمایز کردن مثالین از خیالین، سهروردی به ما می‌گوید که تخیّل اگر بر پایهٔ تعقّل نهاده باشد به فرشته بدل می‌گردد؛ یعنی به قوّه‌ای شناختی (=متفکّر) تبدیل می‌شود اما اگر مایه‌اش بر حدس (وهم) قرارگیرد، به وهمیه تبدیل می‌گردد و چیزی جز دیو یا نفس شیطانی نیست» (شایگان، ۱۳۹۴: ۸۴). سلمی می‌گوید: «قال بایزید: لایعرف نفسه من صحبته الشهوه» (سلمی، ۲۰۰۳: ۷۰). می‌توان گفت وجود طبیعی انسان برای تسلط بر غیر است که در جریان طبیعی آن به آدمی داده شده‌است. تسلط بر نفس سبب ایجاد یک مبارزه دائمی در وجود شخص است که انسان ثنویتی را در وجود خود احساس می‌کند و به خودستیزی برمی‌خیزد. در جای دیگری هم بایزید شناخت معایب نفس را یکی نشانه‌های مردان دانسته‌است: «از بایزید پرسیدند مرد کی به حدِّ رجال رسد در این کار؟ گفت: چون عیوب نفس خویش را دریابد، در این کار، به حدّ مردان رسد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳۹). لطایف نفس و دل دو همراه‌اند که لازم است، یکی در ادنی اعتبار قرار گیرد تا دیگری بتواند در مسیر تعالی خود قدم بردارد. بایزید در جای دیگری می‌گوید: «سوارهٔ دل باش و پیادهٔ نفس» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۲۱). این توجیه در مسلک طریقت به‌شدّت مطرح است و تمام توجّه سالک را به خود معطوف کرده‌است و سالک از آن به‌عنوان «اعدا عدوکَ نفسک التی بین جنبیک» یاد می‌کند. هجویری می‌گوید: هرکدام از بزرگان طریقت تعبیری از آن دارند: دارانی فاضل‌ترین کارها را خلاف نفس می‌شمارد (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۶۳). ابوبکر طَمَستانی می‌گوید تا انسان با نفس همراه است و تابع آن است، رهایی از آن برایش مقدور نیست: لایمکن الخروج من النفس بالنفس (سلمی، ۲۰۰۳: ۴۷۱). نفس و روح دو لطیفه‌اند. یکی محلّ خیر و یکی محلّ شر است. اگر نفس بر وجه رذیلهٔ خود در اعمال انسان حاکم باشد، انسان را به خواری می‌کشاند: «در دوزخ را کلید بجز حصول مراد نفس نیست» (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۸۸). به تعبیر بایزید خداوند ابلیس را در مرحلهٔ فروتر قرار داده و چیزهای دنیا را مرده آفریده پس ابلیس در انتهای راه دنیا و در ابتدای راه آخرت قرار دارد. صوفیان به دلیل این طبیعت شیطانی دنیا، آن را منشأ گناهان و دست کشیدن از آن را منشأ نیکی و اطاعت می‌دانند. اوّلین قدم پیشرفت معنوی آزاد کردن دل از دست اموال اکتسابی است. بر اساس نظریه کلاسیک صوفیانه، نفس جایگاه ابلیس است. صفات نفس به گونه‌ای است که انسان را همواره به باطل و فریب می‌کشاند. به گفتهٔ او، نفس ناپاک است و منشأ همه بدی‌هاست و گاهی تا پایان عمر همراه سالک است و جدایی از آن زمانبر و طولانی است: «ای مأوای بدی، وقتی زن حائض شد، بعد از سه روز یا حداکثر ده روز پاک می شود اما تو ای نفس من، تو حدود بیست تا سی سال نشسته‌ای و هنوز "پاک نشده‌ای. کی پاک می‌شوی؟» (سهلگی، ۱۹۴۹: ۹۷). هدف عارف این است که در سلوک، نفس را با روح متّحد گرداند تا در نتیجهٔ این اتّحاد تبدیل به آینه‌ای از وحدت وجود گردد. سالک نیز از طریق شناخت نفس، به معرفت در نفس خویش دست می‌یابد. سپس از پیوند نفس با امور روحانی و جسمانی و ادراک عینی از تجلّی خداوند به معرفت واقعی می‌رسد: «بایزید گفت: «تصوّف افکندن نفس است در عبودیّت و آویختن دل است به ربوبیّت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳۲). باز می‌گوید نفس مانند چهارپا در اختیار شخص است: «نَفْسِ تو ستورِ توست؛ رها مکنش در راه تا با آرزویش بماند در راه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۲۱).

اقوال بسیاری از بایزید پیوسته در نکوهش نفس است تا در نتیجهٔ تسلط برآن مقدّمات تابش نور معنویت در سالک فراهم گردد. او با آن همه مقام والای معرفتی که داشته‌است، آرزوی سوزاندن نفس در دوزخ می‌کند. برای آنکه هرچه بیشتر آن را خوار کند، مدارج بالاتری را کسب می‌نماید: «اگر خدای تعالی بدان جهان مرا گوید آرزویی بخواه پس از آمرزیدن آن خواهم که دستوری دهد تا به دوزخ درآیم و این نفس را به آتش یکی غوطه‌ای دهم، که اندر دنیا از وی بسیار پیچیده‌ام و رنجیده‌ام و بسیار مقاسات چشیده‌ام» (روشن، ۴۶: ۱۳۶۵) تا زمانی که جزئی از پیکرهٔ وجودی شخص به نفس تعلق دارد درک کلام بایزید بر او ممکن نیست:

«هر کس که به سرای نفس خویش هدایت شود او را گنجایش حدیث او نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۳۱۰). سلوک بایزید پیوستن به وحدت حقیقی است. عرفان او بیشتر تضییع نفس است. دنیای حماسه درونی او از خویشتن خویش شروع می‌شود. مبارزهٔ کیهانی ابتدایی او کارزار با دیو نفس است و حریف او برای همیشه نخواهد رفت، بلکه با ترفندهای گوناگون، هر بار درصدد غلبه بر سالک است و این مبارزه، طولانی و وقت‌گیر است.

از آنجاکه نفس بین دو عالم جسمانی و روحانی قرار دارد، از ویژگی‌های هردو نیز بهره‌مند است و ذاتش مثل روح و قوایش چون جسم است. صوفیان آن را به سه مرحله ترقی نفس، امّاره، لوامه و مطمئنه تقسیم کرده‌اند. ازنظر بایزید، تباهی انسان نیز در پیروی از نفس است: «گفت: ده چیز ویرانی تن است: همنشینی آنکه پروای دین ندارد، و دوری از اهل خیر و پیروی نفس و برکناری از جماعت و همنشینی با اهل بدعت و...» (شفیعی‌کدکنی، ۲۲۶: ۱۳۹۵). نفس در سرنوشت انسان نیز دخیل است. بایزید، نتیجهٔ مرگ کسی که نفس را در خود کشته‌است، با کسی که از آن تبعیت کرده‌است، چنین تعبیر کرده‌است: «و گفت: هرکه دل خود را مرده گرداند به کثرت شهوات، او را در کفن لعنت پیچند و در زمین ندمت دفن کنند؛ و هرکه نفس خود را بمیراند به باز ایستادن شهوات، او را در کفن رحمت پیچند، و در زمین سلامت دفن کنند» (عطار، ۱۵۶: ۱۳۴۶).

از نظر بایزید، نفس مانع قرب است؛ یعنی مادامی که از شخص جدا نشود، لقای حقّ صورت نخواهد گرفت: «بایزید —رحمه الله علیه— را گفتند از نفس جدا شو تا مرا بیابی» (عبادی، ۱۱۹: ۱۳۶۲). او با تحمل گرسنگی، همت و مجاهدت، توانست متخلق به اخلاق الهی شود. «و اندر حکایات یافتم که بایزید را پرسیدند که چرا تو مدح گرسنگی بسیار گویی؟ گفت: «آری» اگر فرعون گرسنه بودی، هرگز انا ربّکم الاعلی نگفتی و اگر قارون گرسنه بودی باغی نگشتی و ثعلبه تا گرسنه بود به همه زبان‌ها ستوده بود، چون سیر شد نفاق ظاهر کرد» (هجویری، ۴۸۹: ۱۳۸۹). مستملی بخاری، از نگاه او، جهاد اکبر را مبارزهٔ با نفس خوانده‌است: «پس جهاد کافر را جهاد خردترین خواند و جهاد نفس را جهاد بزرگ‌ترین خواند. و بزرگان چنین گفته‌اند در معنی قول پیامبر صلی الله علیه و سلم که دشمن‌ترین دشمنان فرزند آدم را نفس است» (مستملی بخاری، ۴۶: ۱۳۶۳).

ازآنجاکه، بایزید در تجارب عرفانی خود در مرحلهٔ بی‌واسطه و زنده پیوسته با خداوند است، باید در حفظ این تقرّب بماند و آن را در مبارزهٔ با نفس عملی کند. بنابراین، معتقد است شخص باید یک فرآیند طولانی نظم و انضباط نفس را در طریق خود طی کند: «دوازده سال آهنگر نفس خویش بودم و پنج سال آینهٔ خویش و یک سال در آن میان می‌نگریستم، آنگاه دیدم که آشکارا زناری بر میان دارم. پس دوازده سال در بریدن آن زنار صرف کردم. پس در نگربستم و زناری در شکم خویش دیدم و پنج سال در کار بریدن آن بودم. می‌اندیشیدم که چگونه آن را باید برید؟ پس مرا کشف شد و در مردم نگریستم همه را مردگان یافتم و چهار تکبیر بر همگان زدم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). ازنظر او، کمال آدمی در شناخت عیوب نفس اوست: «گفت و از بایزید پرسیدند مرد کی به حدِّ رجال رسد در این کار؟ گفت: «چون عیوب نفس خویش را دریابد، در این کار، به حدِّ مردان رسد. این رسیدنگاهِ او، سپس حقّ تعالی او را، بر قدرِ همّت او، تقرّب می‌بخشد و بر نفس امّاره‌اش اشراف می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳۹). به نظر بایزید شخص مادامی که به نفس خود تعلق دارد، از انس با حقّ محروم است و نفس او مجموعه‌ای از نواهی و ناپسندی‌هاست که شخص در حین چنین اعمالی از تصمیم خردمندانه دور می‌شود و کنترل اعمال خود را به نیازهای جسمی و فکری مطرود واگذار می‌نماید. «بنده دوستدار آفریدگار خویش نگردد تا آنگاه که نفس خویش را در راه خدای بذل کند در جست‌وجوی خرسندی‌های او، آشکارا و نهان[تا] خدای از دل او می‌داند که جز او را نمی‌جوید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۱۸). بنابراین، آزمون بایزید بسیار سنگین است و کمال یعنی صوفی صرف، و راه رسیدن به آن کسب رضای حق است که منجر به گرفتن کلید در بهشت می‌گردد: «از بایزید پرسیدند که مردمان گویند شهادت لا اله الا الله کلید بهشت است. بایزید گفت: «آری،

راست می‌گویند اما کلیدِ بی‌کلیدان در را نمی‌گشاید و کلیدان لا اله الا الله چهار چیز است: زبانی به دور از دروغ و غیبت و دلی به دور از مکر و خیانت و شکمی دور از حرام و شبهه و عملی دور از هوا و بدعت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۸۷). عرفان سختگیرانه و زهد آمیخته با افراط، خصوصیت اصلی مسلک بایزید است. او تصور عرفانی خود را به دیگران منتقل می‌کند. نفس ستیزی بایزید؛ یعنی به کار گیری علم ازلی در مواجهه با نفس برای رسیدن به قرب الهی است: «هرکه از نفْسِ خویش علم ازل آشکار کند نیازمند آن است که نورِ ذات با او باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

نتیجهٔ عرفان غلوّ آمیز او نشان می‌دهد که واقعیّت مشاهده شده تنها بخشی از حقیقت متعالی است که او در عمل با آن مواجه شده‌است و نکوهش نفس هم از این مقوله به دور نیست: «کام او را در خلاف کامِ خویش می‌جویی، و دوستی او را در دشمنیِ نفسِ خود زیرا که به هنگام مخالفت کام است که او شناخته‌است و به هنگام دشمنی نفس است که دوست داشته می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۱۹). هدف بایزید از سلوک عرفانی خود، تنها تقرّب است. زمان این وصلت هم، هر اندازه به طول بیانجامد، اهمّیّتی ندارد. تلاش در کسب علم ازلی در تقابل با نفس هم به زمان نیاز دارد: «و از بایزید نقل است که ده سال معالجت زبان کردم، و ده سال معالجت دل، و ده سال معالجت نفس» (غزالی، ۹۵: ۱۳۵۹). ممکن است نفس انسان در هر مرحله از زندگی به صورت‌های مختلف قصد غلبه بر وجود او نماید. به همین دلیل، شخص پیوسته باید در مبارزهٔ با آن آماده باشد: «سلطان طریقت بایزید بسطامی قَدّسَ الله روحَه گفت وقتی نشسته بودم به خاطرم درآمد که من امروز پیر وقتم و وحید عصر خویش، پس با خود افتادم، دانستم، که آن غرور است و پندار که بر من راه می‌زند» (شریعت، ۷۳۷: ۱۳۶۳). مجاهدت نفس و کشف حجاب‌های نورانی بایزید، بیان می‌کند که هرچه قدر در تقرّب الهی تلاش کنی و به مقامات معنوی بالاتری برسی، همیشه نفس به‌عنوان یک ملاک آزمایش سر راه تو قرار می‌گیرد؛ یعنی ترقی در نتیجهٔ گذر از سنگلاخ‌های سخت نفس است و تا هرجا ترقی کنی این زنار نفس همیشه در کنار توست و همیشه یک زنار در وجود توست که قصد و هدف او بازماندن رهرو از مسیر است. اگر نفس در اختیار سالک باشد، واسطهٔ نور و صعود می‌گردد و هرزمان از اختیار سالک بیرون رود، او در راه می‌ماند. پس نفس ملازم است و به قدر وسعت معنوی فرد کنترل شدنی است اما زایل شدنی نیست. یکی از نشانه‌های اهمّیّت بایزید به نفس ستیزی، به کار بردن اعداد و مهلت زمانی زیاد در کنترل کردن آن است، تا خطر وجود آن را در وجود انسان به او بنماید:

> ...و سلطان العارفین قدّس الله سرّه فرمود که در مدت سی سال به مضمون اِنَّ اللهَ تعالی سَبعین الفِ حجاب مِن نور و ظلمهٔ هفتاد هزار زنار از خود ببریدم از آن یکی باقی ماند و هر چند که جهد کردم آن را نتوانستم برید بر سرم ندا آمد که ای بایزید کار تو نیست که این زنّار را توانی قطع کرد. پس هر وقتی که سلطان العارفین زنار حجاب را نتوانست برید، دیگر کرا زهره که زنّارهای نفس امّاره را تواند برید مگر آن که از آب و گل به جان و دل پی‌برد (بدری کشمیری، ۶۵: ۱۳۷۶).

بایزید از مراحل کمک الهی در هلاکت نفس صحبت کرده‌است. در یک مرحله، خداوند قلب انسان را می گشاید و او را وادار می‌کند تا در مسیر صوفیانه به سفری برود. سهلگی می‌گوید:

> بایزید در ابتدا درد دل داشت و فکر می‌کرد که نوعی بیماری جسمی است اما وقتی زمان زیارت فرا رسید، مسافری به او گفت که وقتی خداوند می‌خواهد کسی را به دوستی بپذیرد، بی‌صبرانه دلش را می‌گیرد تا پاک کند. بایزید با شنیدن این سخن، متوجّه شد که درد دل او به خاطر میل دل به خدا و خواسته خداوند برای آن است (سهلگی، ۴۹: ۱۹۴۹)

اگرچه، در سطح اوّل از بین بردن نفس، به نظر می‌رسد تلاش انسان مفید باشد اما نمی‌تواند مبتدی را به پایان سفر برساند. قسمت آخر سفر منحصراً به لطف خداوند بستگی دارد. روح، لطیف و نورانی و نامرئی است و جسم، کثیر، مرئی و ظلمانی است. یکی عالی و یکی دانی است. ولی نفْس هر دو را دارد؛ هم مرئی است و هم نامرئی، هم لطیف است و هم کثیف. هم نور است و هم ظلمت. انسان باید قسم نورانی را تقویت و قسم ظلمانی را تضعیف نماید، تا به‌سوی وحدت و جمعیّت رو نماید. به نسبت جمعیّتی که در این عالم کسب نماید سعادتمند می‌گردد. پس سالک می‌کوشد تا در سلوک خود بدن و نفس و روح را با هم متّحد گرداند، تا در نتیجهٔ آن وحدت ایجاد گردد و به‌سوی یگانگی و وحدت راهی شود. تنها رهرو واقعی، از راه شناخت نفس خود به تجلی خداوند معرفت می‌یابد. در چنین موقعیتی، نفس انسان می‌تواند صورتی از اندیشهٔ والای عرفانی در همراهی او به‌سوی ماسوا باشد: «در جبروت غیب شدم و در دریاهای ملکوت غوطه زدم و در حجاب‌های لاهوت تا به عرش رسیدم و عرش را تهی یافتم. نفس من بدان متوجّه شد و گفتم ای سرور من! کجات جویم؟ پس پرده برافتاد و دیدم که من منم. پس من منم. در جست‌وجوی خویش واپس می‌روم و به خویشتن، و نه جز خویشتن، اشارت می‌کنم» (شفیعی کدکنی، ۲۷۵: ۱۳۹۵). نفس عارف در این برهه به مقام والایی رسیده‌است که می‌تواند صورتی از نفس مطمئنه باشد.

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ پژوهش مشخص می‌کند که بخشی از کیهان‌شناسی بایزید بر نور و نفس استوار است. این‌ها از کارکردهای دوگانهٔ عرفان بایزید هستند که جبههٔ تضاد ثابتی ندارند، بلکه می‌توانند در امتداد هم و مکمل عنصر مقابل خود باشند. نور، بالاترین عنصر حکمت باستانی است که به کسی که صاحب فرّ است، اعطا شده است و در تفکّر بایزید، کیهانی گسترده، فراگیر و اکتسابی دارای مراتب است و دیگر شاه قبلی وجود ندارد که به آن اعطا شود. در قال و حال بایزید، با دگردیسی برخی از مفاهیم حکمای فهلوی، محتوای آن‌ها از اسطوره‌ای به عرفانی تغییر یافته و انفسی‌تر از قبل شده است. توحید، نور و ظلمت، کشف و شهود، عقل و نفس از مبانی اصلی اندیشهٔ عرفانی او هستند. برخی مفاهیم حکمت خسروانی، با پوستهٔ متغیر و هستهٔ واحد، هنوز در اقوال بایزید حفظ شده‌اند. در تفکّر باستانی، شعلهٔ ماورایی و مثلثیِ آتش که به‌سمت بالا می‌رود، اهورایی و از جنس همان نوری است که بعدها در معراج بایزید در عرش و کرسی توصیف شده است که در نتیجهٔ آن، سالک پس از غلبه بر نفس به معراج می‌رود. بزرگ‌ترین مبارزهٔ عرفانی بایزید نیز، جدال با نفس است. انگره‌مینیو همان صورت رذیلهٔ نفس است .نورالانوار صورتی از اهورامزدا است و نور محمدی (ص) قهرمان اصلی آن است. نور محض بودن اهورامزدا در باورهای ایرانی و نورالانوار بودن خداوند در اندیشهٔ بایزید بیانگر پیوند بنیان‌های این دو تفکّر است. اندیشهٔ درونی و رازآلود، شکل غالب حال اوست. او برای تهذیب نفس، به ریاضت و تحمّل مشقّت می‌پرداخت که یکی از علل آن به وضعیت جامعه در ادوار مختلف بازمی‌گردد. در عرفان بایزید، نفس انسان اگر آمیزه‌ای از فطرت پاک او باشد، می‌تواند به عرش برسد و در رؤیت ملکوت و آسمان‌ها او را همراهی کند.

منابع

قرآن کریم.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۹۰). *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*، چاپ دوم، تهران: انتشاران حکمت.

اوستا، (۱۳۷۱). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ۲جلد، چاپ نهم، تهران: مروارید.

بدری کشمیری، بدرالدین، (۱۳۷۶). *سرّاج‌الصالحین*، تصحیح سید سرّاج‌الدین، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۳۴). *شرح شطحیات*، تصحیح هانری کربن، تهران: انستیتو ایران‌شناسی.

بیرونی، محمد بن احمد (ابوریحان). (۱۳۶۳). *آثارالباقیه*، ترجمه اکبر داناسرشت، تهران: امیرکبیر.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۹۲). *اشراق و عرفان (مقاله ها و نقدها)*، تهران: سخن.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۴). *عوالم خیال: ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان*، ترجمه قاسم کاکایی، تهران: هرمس.

دوشن گیمن، ژاک. (۱۳۷۸). *اورمزد و اهریمن (ماجرای دوگانه‌باوری در عهد باستان)*، ترجمه عباس باقری، تهران: فرزان.

رضی، هاشم. (۱۳۴۸). *نیایش‌ها، برگردان فارسی پنج نیایش اوستایی*، تهران: فروهر.

رضی، هاشم. (۱۳۷۹). *حکمت خسروانی*، چاپ اوّل، تهران: بهجت.

زینر، رابرت چارلز. (۱۳۸۷). *زروان یا معمای زرتشتی‌گری*، ترجمه تیمور قادری، چاپ اوّل، تهران: مهتاب.

سرّاج طوسی، ابونصر. (۱۹۱۴). *اللّمع فی التصوّف*، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، تهران: انتشارات جهان.

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۲). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق (جلد سوم)*، تصحیح سید حسین نصر، تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۶). *حکمة‌الاشراق*، ترجمه سید جعفرسجادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۴). *هانری کربن: آفاق تفکّر معنوی در اسلام ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر فرزان‌روز.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۶۳). *فهرست تفسیر کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری*، تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۵). *دفتر روشنایی*، تهران: سخن.

عبادی مروزی، قطب‌الدین ابومظفرمنصور بن اردشیر. (۱۳۶۲). *مَناقبُ‌الصُّوفیّه*، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: منوچهری.

عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۴۶). *تذکرة‌الاولیا*، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار.

عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۶۳). *اسرارنامه*، تصحیح محمد عباسی، تهران: کتابفروشی فخر رازی.

غزالی، امّام محمد. (۱۳۵۹). *منهاج‌العابدین*، ترجمه عمر بن عبدالجبار سعدی ساوی، تصحیح احمد شریعتی، تهران: بنیاد فرهنگ و هنر ایران.

غزالی، امّام محمد. (۱۳۸۰). *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیوجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

کبری، نجم الدین احمد بن عمر. (۱۳۶۸). *فوائح‌الجمال و فواتح‌الجلال*، ترجمه محمدباقر ساعدی خراسانی، تهران: مروی.

کربن، هانری. (۱۳۹۰). اسلام در سرزمین ایران؛ سهروردی و افلاطونیان ایران، ترجمه رضا کوهکن، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

کیانی، محسن. (۱۳۶۹). *تاریخ خانقاه در ایران*، تهران: کتابخانه طهوری.

مستملی بخاری، اسماعیل بن محمد. (۱۳۶۳). *شرح التعرّف لِمذهب التصوّف*، تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.

معین، محمد. (۱۳۲۶). *مزدیسنا و تأثیر آن بر ادب فارسی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مقدّس اردبیلی، احمد بن محمد. (۱۳۸۳). *حدیقةالشیعه*، جلد دوم، تصحیح صادق حسن‌زاده، علی‌اکبر زمانی‌نژاد، قم: انصاریان.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد ا نیکلسون، تهران: هرمس.

نوربخش، سیما سادات. (۱۳۹۱). *نور در حکمت سهروردی*، تهران: انتشارات هرمس .

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۹). *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

هینلز، جان راسل. (۱۳۷۳). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

خواجه‌گیری، ط، خراسانی، ف. (۱۳۹۴). «بررسی نقش سه عارف خطّه قومس در حفظ و استمرار اندیشه خسروانی و حکمت اشراق»، *مطالعات عرفانی*، ۲۲، ۸۸-۶۵.

قربانی، قدرت‌الله. (۱۳۹۴). «نقش و کارکرد نور در فلسفه اشراقی سهروردی»، *اسفار*، ۲، ۱۰۸-۸۱.

ماه‌وان، ف، یاحقی، م، قائمی، ف. (۱۳۹۴) «بررسی نمادهای تصویری «فَر» (با تأکید بر نگاره‌های شاهنامه)»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۱۹، ۱۱۹-۱۵۷.

مجتبایی، فتح‌الله. (۱۳۸۶). «سهروردی و فرهنگ ایران باستان»، *آفاق اشراق*، ۴، ۴۴-۳۷.

السلمی، ابی‌عبد الرحمن محمد بن الحسین. (۲۰۰۳). *طبقات‌الصوفیّه*، علُق علیه مصطفی عبد القادر عطا، بیروت: دارالکتب العلمیه.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

The Newdari King in National Narratives (Tus in Myth, Epic, and History)

Azam Mohammadi Shakouri [1] | **Mohammad Jafar Yahaghi** ✉ [2] | **Hamid Tabasi** [3]

1. Ph.D Condition, Department of Persian Language And Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: A.mohammadi12@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: mjyahaghi@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University Jiroft, Jiroft, Iran. E-mail: hamidtabasi@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 14 February 2024
Received in revised from 17 October 2024
Accepted 10 December 2024
Published online 12 February 2025

Keywords:
Tus, Nozarians, narratology, myth, epic, *Shahnameh*, historical texts.

ABSTRACT

The narratives of Tus, the hero and the prince of Nozar, have undergone many changes from the Avestan era to the period of compiling historical and national epic texts of Iran. Tus, who is introduced in the Avesta as a renowned hero and warrior, is a prince in Ferdowsi's Shahnameh who is far from the kingship and is famous for his folly and frivolity. This duality of personality may stem from the differences that are seen in the narratives of the Nozar family. Ferdowsi's description of the Nozarian narratives differs greatly from the texts before and after the Shahnameh. The various actions of the mythical-epic characters in the realm of changes resulting from the course of myth, the process of epic evolution and also the difference of narratives are worth examining. In this research, by examining the narratives related to Tus (from the Avesta to the historical texts), a clearer picture of him is presented and the changes in Tus's work and behavior in the transition from myth to epic and the reasons for this transformation are discussed.

Cite this article: Mohammadi Shakouri, A.; Yahaghi, M. J. & Tabasi, H. (2025). The Newdari King in National Narratives (Tus in Myth, Epic, and History). *Persian Language and Literature*, 77 (250), 19-40. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60526.3644

© The Author (s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60526.3644

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شهِ نوذری در روایات ملی
(طوس در اسطوره، حماسه و تاریخ)

اعظم محمدی شکوری[۱] | محمدجعفر یاحقی[۲]✉ | حمید طبسی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. رایانامه: A.mohammadi12@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. رایانامه: mjyahaghi@gmail.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، جیرفت، ایران. رایانامه: hamidtabasi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
طوس، *شاهنامه*، اسطوره، حماسه، متون تاریخی.

چکیده

روایات طوس، پهلوان و شاهزادهٔ نوذری، از روزگار اوستا تا دوران تدوین متون تاریخی و حماسهٔ ملی ایران، دستخوش دگرگونی‌های بسیاری شده است. طوس که در *اوستا* پهلوانی نام‌آور و یلی جنگ‌جو معرفی شده، در *شاهنامه* فردوسی شاهزاده‌ای است که از پادشاهی دور مانده و به بی‌خردی و سبک‌سری شهره شده است. این دوگانگی شخصیتی می‌تواند برآمده از تفاوت‌هایی باشد که در روایات خاندان نوذر دیده می‌شود. شرح فردوسی از روایات نوذریان با متون پیش و پس از *شاهنامه* تفاوت‌های بسیاری دارد. کردارهای گوناگون شخصیت‌های اسطوره‌ای–حماسی در حوزهٔ تغییرات ناشی از سیر اسطوره، فرایند تکامل حماسه و نیز اختلاف روایات قابل بررسی است. در این پژوهش، با بررسی روایاتِ مربوط به طوس (از *اوستا* تا متن‌های تاریخی)، تصویر روشن‌تری از او ارائه و دربارهٔ تغییرات کار و کردار طوس در گذار از اسطوره به حماسه و دلایل این دگرگونی بحث شده است.

استناد: محمدی شکوری، اعظم، یاحقی، محمدجعفر و طبسی، حمید. (۱۴۰۳). شهِ نوذری در روایات ملی (طوس در اسطوره، حماسه و تاریخ)، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۴۰-۱۹. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.60526.3644

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

طوسِ نوذر، چهرهٔ اساطیری–حماسی، پهلوان و شاه‌زادهٔ ایرانی است. بر اساس *شاهنامه* پس از مرگ نوذر، فرزندان او، طوس و گستهم به‌سبب نداشتن فرهٔ ایزدی (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۳/۱) از جانشینی پدر کنار گذاشته می‌شوند و همین امر موجب تغییر موقعیت و خویشکاری طوس و آغازگر روایات او در حماسهٔ ملی ایران است. با به قدرت رسیدن زوِ طهماسب به‌عنوان جانشین نوذر تا پایان پادشاهی کی‌قباد، نشانی از حضور نوذریان نمی‌بینیم اما پس از آن، با حفظ روابط شاهی–پهلوانی و نزدیکی به مرکز قدرت، طوس، پهلوان و سپهسالار ایران در دوران پادشاهی کی‌کاوس و کی‌خسرو است. سپهدارِ زرینه‌کفش، درفش کاویانی در اختیار دارد و پادشاهان را در روی‌دادهای مهمی چون رفتن کاوس به مازندران، جنگ هاماوران، کین‌خواهی سیاوش و جنگ بزرگ کی‌خسرو همراهی می‌کند. سرانجام، در پایانِ کارِ کی‌خسرو، با اثبات وفاداری خود به شهریار ایران و همراهی او، در برف و دمه به جاودانگی می‌پیوندد تا در فرشکرد در کنار کی‌خسرو به یاری سوشیانس برخیزد.

طوس دارای تنوع شخصیتی، کنش‌ها و رفتارهای گوناگون است. او برخلاف قاعده، پس از مرگ پدر به پادشاهی نمی‌رسد، بلکه به‌عنوان سپهسالار به کیانیان خدمت می‌کند و از مدعیان تاج و تخت به‌شمار می‌رود.

> در نظام فکری ایران باستان، بندگان[۱] نمی‌توانستند داعیهٔ تاج و تخت داشته باشند. اگر برخلاف سنت رایج، چنین داعیه‌ای رخ می‌داد، فقط برای بندگان نژاده‌ای مقدور بود که میان بزرگان و سپاهیان از موقعیت خاصی برخوردار بودند (مولایی، ۱۳۹۷: ۳۳۵).

اختلاف نوذریان و گودرزیان که در *شاهنامه* بسیار آشکار است، تا سرحد صف‌آرایی طوس و گودرز در برابر هم بر سر تعیین پادشاه پیش می‌رود. برمبنای ساختار ظاهری داستان «فرود سیاوش»، طوس با نادیده گرفتن فرمان کی‌خسرو، زمینهٔ مرگ فرود را فراهم می‌آورد؛ اگرچه از دیدگاهی دیگر، مرگ فرود از مقدمات تداوم پادشاهی کی‌خسرو است. در این ساختار، گویی طوس مأموریت دارد برادر بزرگ‌تر کی‌خسرو و رقیب احتمالی تاج و تخت را از میان بردارد. براین اساس، طوس پس از مرگ فرود، آن‌گونه که انتظار می‌رود، بازخواست و مجازات نمی‌شود. کنش‌هایی از این دست سبب شده است که طوس به‌عنوان فردی سبک‌سر و کم‌خرد شناخته شود و بارها، محلِّ سرزنش و انتقاد شاهان و پهلوانان قرار گیرد.

این دوگانگی شخصیتی به باور برخی اسطوره‌شناسان، برخاسته از دوگانگی و ثنویت ایران باستان است. اختلاط نیکی و بدی و تسلط یکسان اهریمن و اورمزد بر جهان در حماسه به چند گونه نموده شده است. طوس، سپهسالار ایران، نیز گاه درشت‌خوی و پرخاش‌جوی و خیره‌سر است و گاه خردمند (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۵۴). نیز این دوگانگی می‌تواند برآمده از تفاوت‌هایی باشد که در روایات خاندان نوذر دیده می‌شود. شرح فردوسی از روایات نوذریان با متون پیش و پس از *شاهنامه* تفاوت‌های بسیاری دارد. از مرگ منوچهر تا آغاز پادشاهی کی‌قباد (دوران پادشاهی نوذر در شاهنامه) را می‌توان دوران گذار از اسطوره به حماسه دانست که در آن، تحولات مهمی در روایات مربوط به خاندان نوذر رخ داده است.

کردارهای گوناگون شخصیت‌های اسطوره‌ای–حماسی در حوزهٔ تغییرات ناشی از سیر اسطوره، فرایند تکامل حماسه و نیز اختلاف روایات قابل بررسی است. در این پژوهش برآنیم تا با بررسی روایاتِ مربوط به طوس، تصویر روشن‌تری از او ارائه دهیم و

---

۱. در این باره بنگرید به: مولایی، چنگیز. (۱۳۹۷). «از آرایش بندگی گشته‌ای» (توضیحی دربارهٔ مفهوم اصطلاحی «بنده» و «بندگی» در تفکرات ایرانیان باستان و بازتاب آن در شاهنامهٔ فردوسی). «زمانی میاسای از آموختن» (مجموعه مقالات همایش ملّی *شاهنامه* و تعلیم و تربیت). به‌کوشش دکتر سیدعلی کرامتی‌مقدّم با نظارت دکتر محمدجعفر یاحقی. مشهد. ص ۳۴۱–۳۳۳.

به شناخت دقیق‌تری از تغییرات این شخصیت در اسطوره و دنیای حماسه دست یابیم. به این منظور، روایات موجود در متونی چون اوستا، آثار زبان پهلوی (به‌ویژه بندهشن، مینوی خرد، دینکرد، گزیده‌های زادسپرم، روایت پهلوی)، *شاهنامه* و مهم‌ترین متون تاریخی کهن ایران (تا قرن هفتم) را بررسی کرده‌ایم تا دربارهٔ تغییرات کار و کردار طوس در گذار از اسطوره به حماسه و دلایل این دگرگونی بحث کنیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران بسیاری در آثار گوناگون به طوس و روایت‌های پیرامون او پرداخته‌اند. برخی از این آثار، از جمله دانشنامه‌ها و فرهنگ‌ها بر پایهٔ *شاهنامه* و روایت فردوسی دربارهٔ این شخصیت سخن گفته‌اند. گروهی دیگر علاوه بر شاهنامه، به متن‌هایی چون اوستا و بندهشن نیز استناد کرده‌اند. این بررسی‌ها گاه به‌طور مستقل به طوس پرداخته، گاه در دل پژوهش‌هایی مفصل دربارهٔ او و عمدتا یک جنبه از شخصیت او چون جاودانگی، نقش او در داستان فرود و ... بحث کرده‌اند.

فرهنگ‌های گوناگون از جمله فرهنگ نام‌های *شاهنامه* (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۶۶۸–۶۶۲)، *فرهنگ نام‌های شاهنامه* (عادل، ۱۳۷۲: ۳۱۱)، *دایرةالمعارف فارسی* (۱۳۵۶: ۱۶۳۳)، فرهنگ ادبیات فارسی (شریفی، ۱۳۸۷: ۹۷۷)، *دانشنامهٔ دانش‌گستر* (۱۳۸۹: ۱۵۰) براساس *شاهنامه*، طوس را معرفی و روایت‌های او را بیان کرده‌اند. شهیدی مازندرانی در «*فرهنگ شاهنامه* (نام کسان و جای‌ها)» به نام طوس در *اوستا* و حضور او در میان جاویدانان براساس متن‌های پهلوی اشارهٔ کوتاهی داشته و پس از آن بر پایهٔ *شاهنامه* و دیگر منابع به توضیح لقب «زرینه‌کفش» پرداخته است (شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۷: ۴۸۱).

یاحقی در فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی (۱۳۹۱: ۵۶۶) و مدخل «طوس» *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی* (۱۳۹۷: ۳۵۱–۳۴۸)، ضمن معرفی طوس بر مبنای *شاهنامه*، به روایت *بندهشن* (حضور طوس در پایان جهان)، *آبان‌یشت* (ستایش او برای آناهیتا) و *تاریخ گزیده* (دربارهٔ بنای شهر طوس) و نیز باور کویاجی دربارهٔ انتقال روایت نوذریان به گودرزیان اشاره کرده است.

پورداوود در حاشیهٔ *اوستا* (۱۳۰۷: ۲۱۶–۲۲۱) در معرفی طوس، دربارهٔ ریشه‌شناسی نام او سخن گفته و پس از معرفی این شخصیت، به‌تفصیل دربارهٔ خُشَتْرُوسوک، محل جنگ طوس با تورانیان، بحث کرده است. مبنای نظرات ایشان *اوستا*، *بندهشن* و *شاهنامه* است.

حماسه‌سرایی در ایران (۱۳۳۳: ۴۹۷ و ۵۹۲–۵۹۱) دربارهٔ نوذریان و مباحث پیرامون آن‌ها توضیحاتی ارائه و پهلوانان نوذری را برمبنای روایت فردوسی، معرفی و به تفاوت *شاهنامه* با اوستا اشاره کرده است. ذبیح‌الله صفا، فرود را یکی از شاهزادگان اشکانی معرفی می‌کند و معتقد است داستان گودرزیان در *شاهنامه* مبنای تاریخی دارد.

اسلامی ندوشن، *در زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه* (۱۳۶۹: ۲۲۵–۲۴۹)، در بخش فرود، ضمن بررسی داستان فرود و نقش طوس در کشته شدن فرزند سیاوش، به مسائلی چون مخالفت طوس با پادشاهی کی‌خسرو براساس مبانی سیاسی و رقابت دو خانوادهٔ گشواد و منوچهر می‌پردازد. همان‌طور که از عنوان کتاب برمی‌آید، *شاهنامهٔ* فردوسی مبنای این بررسی بوده و اوستا، متون پهلوی و تاریخی در این تحلیل مورد توجه قرار نگرفته است.

کیانیان (کریستن‌سن، ۱۳۸۱)، نوذریان را از خانواده‌های برتر، و طوس و گستهم را شخصیت‌های مهم آنان معرفی کرده و به این نکته اشاره می‌کند که در یشت‌ها تنها از *ویستئورو* (گستهم *شاهنامه*) با عنوان نوذری یاد شده است. وی دلیل تفاوت روایت بندهشن با *شاهنامه* را در این می‌داند که بندهشن تحت تاثیر روایت یکی از منابع عربی مبتنی بر خدای‌نامه بوده است.

جیحونی در حماسه‌آفرینان *شاهنامه* (۱۳۸۰)، به روایت داستان طوس براساس *شاهنامه* پرداخته است. این روایت جنبهٔ توصیفی داشته و تنها این مسألهٔ متفاوت مطرح می‌شود که زال با این‌که طوس و گستهم صاحب فره شاهی بودند، به دلیل نداشتن فره ایزدی از پادشاهی آن دو جلوگیری کرده است.

مرتضی ثاقب‌فر در سوگ‌نامهٔ فرود (۱۳۵۰) به تحلیل روایت *شاهنامه* از این داستان پرداخته است. او ضمن توضیحی مختصر دربارهٔ پیشینهٔ طوس به اشتباه کی‌خسرو در انتخاب او به سپهسالاری اشاره می‌کند و این داستان را تجلی‌گاه برخورد منش‌های گوناگون و طغیان احساسات می‌داند.

عبدی و واثق عباسی در مقاله‌ای با عنوان «طوس زرینه‌کفش» (۱۳۹۶)، ضمن اشاره به ریشه‌شناسی نام طوس به بررسی سابقهٔ اساطیری وکنش‌های پهلوانی او در برخی از متون پهلوی، تاریخی و *شاهنامه* پرداخته‌اند. بخش مفصلی از این پژوهش به بررسی لقب زرینه‌کفش و چگونگی کاربرد آن برای پهلوانان گوناگون ازجمله، طوس اختصاص دارد.

پژوهش پیشِ رو بر آن است تا با بررسی دقیق منابع بنیادی، نگاهی جامع و همه‌جانبه به طوس داشته باشد و سیر تغییرات این شخصیت را در طول زمان نشان بدهد.

۳. شناخت‌نامهٔ طوس

قدیم‌ترین یادکرد طوس در *آبان‌یشت* که کهن‌ترین روایات تاریخ ملی را دربردارد، آمده است. دربارهٔ نام طوس، معنا و ریشهٔ آن تاکنون نظر دقیقی ارائه نشده است. «اساسا طوس TūS اسم شخص و طوس TōS اسم محل بوده است. بعدها در املاء و تلفظ به همدیگر مشتبه شده، هر دو را TūS گفتند» (پورداود، ۱۳۰۷: ۲۱۷). مایر هوفر (Mayarhofer, 1979: 1/81, no 310) ذیل واژهٔ tusa او را جنگ‌جوی ارابه‌سواری می‌داند که بر پسران ویسه و بسیاری از تورانیان غلبه کرده است. او «احتمال می‌دهد که آن صورت کوتاه‌شدهٔ نام مرکب tusāspa "دارندهٔ اسب پیش‌ْدونده، پیش‌ْجهنده" بوده است. در این صورت، جزء -tusa را می‌توان مشتق از ایرانی باستان-*tus-/ taus (هندی باستان -tuś/ toś-) "به پیش جستن، به پیش رفتن به شمار آورد"» (مولایی، ۱۳۹۲: ۲۲۳). بارتولومه (۱۹۰۴: ۶۵۷) و رایخلت (۱۹۱۱: ۲۳۲) نیز به این نام اشاره کرده اما توضیح خاصی دربارهٔ آن نداده‌اند.

مایرهوفر در توضیح واژهٔ «هوتوسا/آتوسا» نیز یادآور شده که این نام با طوس هم‌ریشه است (Mayarhofer, 1979: 1/52, no 179). رام‌یشت، هوتوسا را زنی از خاندان نوذر دانسته که دارای برادران بسیار است (پورداود، ۱۳۰۷: ۱۵۳). در اوستا، گشتاسب (*آبان‌یشت*، بند ۹۸) و ویستئورو (*فروردین‌یشت*، بند ۱۰۲؛ *آبان‌یشت*: بند ۷۶) نیز به‌عنوان افرادی از خاندان نوذر معرفی شده‌اند. کریستن‌سن (۱۳۸۱: ۴۳ و ۸۹) و صفا (۱۳۳۳: ۵۹۳) ویستئورو را با گستهم *شاهنامه* یکی می‌دانند اما در این یکسان‌انگاری، تردیدهایی وجود دارد. مولایی (۱۳۹۲: ۲۵۲) با اشاره به نظر هرتسفلد، یکی دانستن این دو شخصیت را درست نمی‌داند. دربارهٔ انتساب گشتاسب به خاندان نوذر تنها در بند ۹۸ *آبان‌یشت* (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۲۱) سخن رفته است. صفا (۱۳۳۳: ۵۹۱) ضمن معرفی نوذریان، از گشتاسب نیز نام برده است. کریستن‌سن (۱۳۸۱: ۳۲–۴۰) با ارائهٔ توضیحاتی براساس بندهای ۹۹ و ۱۰۰ فروردین‌یشت و ۱۰۱ تا ۱۰۳ آبان‌یشت در صحت این انتساب تردید می‌کند. مولایی (۱۳۹۱: ۲۹۰–۲۹۴) در توضیحاتی پیرامون گشتاسب، برمبنای اطلاعات دقیق ریشه‌شناسی و توجه به شیوهٔ بیان آبان‌یشت بر این باور است که تغییرات روحانیان در متن یشت‌ها سبب تغییر و افزوده‌شدن عنوان نوذری برای گشتاسب بوده است.

طوس بنا به روایت شاهنامه، فرزند نوذر و نوهٔ منوچهر، برادر گستهم و پدر زراسپ است:

گـرفـت آن دو فـرزنـد را در کـنـار فـروریـخـت آب از مـژه شـــهـریـار

بشـــد طوس و گســتهم نوذر بـه هم رخـانشـــان پـر آب و روانشـــان دژم

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۰۲/۱)

نام طوس در *اوستا* آمده اما اشاره‌ای به خاندان و نژاد او نشده است. آبان‌یشت از او با عنوان «طوسِ تهمِ ارتشتار» (مولایی، ۱۳۹۲: ۸۴) یاد کرده است. برخی از متون پهلوی (کتاب‌های هفتم تا هشتم دینکرد، مینوی خرد و زند بهمن یسن) به طوس و نوذر و روایات این دو اشاره نکرده‌اند. دیگر آثار به حضور او در رویدادهای پایان جهان اشاره و از او با عنوان «طوس» (*روایت پهلوی*، ۱۳۶۷: ۶۱؛ سد درِ بندهشن، ۱۴۰۰: ۱۳۶؛ *گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۸۵: ۱۰۰) و «طوس پیکارآرای» (*دینکرد نهم*: ۹۶) یاد کرده‌اند. تنها دو متن «شهرستان‌های ایران» (۱۳۸۸: ۳۸) و *بندهشن* (۱۳۹۰: ۱۲۸) به نژاد طوس اشاره کرده و از او با عنوان «طوس پسر نوذر» و «طوسِ نوذران» نام برده‌اند.

متون تاریخی پیش از *شاهنامه* رویکرد متفاوتی داشته‌اند. بسیاری از متون (از جمله *اخبارالطوال*، *مروج‌الذهب*، *التنبیه و الاشراف*، *تاریخ یعقوبی*، *آفرینش و تاریخ*، *مفاتیح‌العلوم*) به روایات طوس و نام و نژاد او نپرداخته‌اند. براساس این متون، پس از منوچهر، زو به پادشاهی می‌رسد. دیگر متن‌ها، به‌طور مختصر، از حضور او در دوران کی‌کاوس و کی‌خسرو سخن گفته‌اند. *تاریخ طبری*، تنها متنی است که به خاندان طوس اشاره و از او با عنوان «طوس پسرِ نوذران» و سپه‌دار سپاه کاوس یاد کرده است (طبری، ۱۳۷۵: ۴۲۳). *تاریخ بلعمی* (۱۳۵۳: ۵۹۹–۶۰۲)، *تجارب‌الامم* (۱۳۷۶: ۴۳) و *نزهت‌نامهٔ علائی* (۱۳۶۲: ۳۲۵) از او با عنوان سپهدار سپاه کاوس و کی‌خسرو نام برده‌اند.

در *اوستا* به نوذری[۱] بودن طوس اشاره نشده است اما شباهت‌های بسیاری در روایات طوس در اسطوره و حماسه وجود دارد که براساس آن می‌توان نتیجه گرفت با وجود تغییراتی که در گذار از اسطوره به حماسه رخ داده، طوس روایات حماسی همان طوس اوستا و متون پهلوی است.

راشد محصل، بر این باور است که طوسِ روایات داستانی، همان طوس اوستاست اما ارتباطی با نوذریان ندارد. «طوسی که در روایات داستانی ایران از او نام برده می‌شود، ظاهراً همان کسی است که برای ایزد ناهید قربانی می‌کند تا بر پسران ویسه پیروزی یابد. او از خانوادهٔ نوذر نیست زیرا در یشت‌ها فقط یک تن با عنوان naotairiiąno (=نوذری) نام برده شده و آن vistauruš که ظاهراً در روایات ملی گستهم شده است و عنوان نوذری که به طوس نسبت داده شده، متأثر از روایات ملی است» (راشد محصل، ۱۳۶۴: ۲۴). قلی‌زاده (۱۳۸۷: ۱۶۸) نیز ذیل واژهٔ طوس، میان طوس اوستا و طوس نوذر در روایات حماسی تفاوت قائل شده و دیدگاهی شبیه به راشدمحصل ارائه کرده است. نیبرگ بر این باور است که «توسه» یک نشانهٔ گروهی برای یک خانوادهٔ آزاده (اشراف) است. بنابر روایت‌های ساسانی، وی پسر یا برادر نَوتره بوده است؛ یعنی پهلوان نام‌بخش این خانواده که با خانوادهٔ کوی از راه دامادی خویشاوند شده‌اند (نیبرگ، ۱۳۸۲: ۲۷۳).

طوس در *آبان‌یشت*، ضمن ستایش آناهیتا از او پیروزی بر پسران ویسه، قوت برای اسب‌ها و هوشیاری در برابر کینه‌وران را درخواست می‌کند.

---

[۱] . دربارهٔ این صفت نسبی بنگرید به: مولایی، ۱۳۹۲: ۲۵۲.

او را پرستید طوسِ تهمِ ارتشتار، [خمیده] بر یالِ اسب‌ها، خواهانِ زور برای اسب‌ها، تندرستی برای خویشتن، مراقبت (/هوشیاری) فراوان در برابر کینه‌وران، توانایی به پس زدنِ (= شکستِ قطعیِ) دشمنان، پیروزی یکباره بر هماوردانِ کینه‌ورِ پیمان‌شکن (مولایی، ۱۳۹۲: ۸۴).

رد پای این درخواست‌های طوس در متون حماسی و تاریخی نیز مشاهده می‌شود و براساس آن، می‌توان نتیجه گرفت که طوس متون تاریخی، حماسی و اوستا شخصیتی واحد و از خاندان نوذر است. براساس شاهنامه، طوس با عنوان سپهسالار ایران به نبرد با تورانیان به سرکردگی پیران ویسه می‌رود؛ اگرچه در شاهنامه، برخلاف اوستا، طوس شکست می‌خورد. در برخی متون تاریخی پیش از *شاهنامه* چون *تاریخ طبری* (۱۳۷۵: ۴۲۵–۴۲۷)، *تجارب‌الامم* (۱۳۷۶: ۷۴)، *تاریخ بلعمی* (۱۳۵۳، ۶۰۳)، نزهت‌نامهٔ علائی (۱۳۶۲: ۳۳۴) به نبرد طوس با تورانیان اشاره شده است. *تاریخ ثعالبی* (۱۳۶۸: ۱۴۵)که متنی تقریباً هم‌زمان با *شاهنامه* است، نیز به این نبرد و سپهسالاری طوس اشاره کرده است. متون تاریخی پس از *شاهنامه* از جمله فارسنامه (۱۳۸۴: ۴۵)، مجمل‌التواریخ (۱۳۱۸، ۴۸)، *تاریخ کامل* (۱۳۸۳: ۲۸۱)، *المعجم فی آثار ملوک العجم* (۱۳۸۳: ۲۱۲) نیز نبرد طوس با تورانیان را روایت کرده‌اند.

نکتهٔ قابل توجه دیگر آن‌که براساس روایت *شاهنامه* و برخی طومارهای نقالی (صداقت‌نژاد، ۱۳۷۴: ۶۴۸؛ افشاری، مداینی، ۱۳۷۷: ۲۲۶؛ آیدنلو، ۱۳۹۱: ۵۴۰)، به هنگام رسیدن لشکر ایران به نزدیکی قلعهٔ فرود، طوس پیش از دیگران، فرود و تخوار را بر سر کوه می‌بیند (مراقبت و هوشیاری فراوان در برابر کینه‌وران)[۱] و دستور می‌دهد کسی برای شناسایی آن‌ها برود:

چنین گفت کز لشکر نامدار　　سواری بیاید همی بی‌کیار

که جوشان شود زین میان گروه　　برد اسپ را بر سر تیغ کوه

ببیند که آن دو دلاور کهاند　　بر آن تیغ کُه بر ز بهر چهاند

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۶/۳)

ارتباط طوس و نوذریان با اسب نیز در متون آشکار است. براساس *شاهنامه*، آن‌گاه که کی‌خسرو تصمیم به ترک پادشاهی می‌گیرد، در تقسیم دارایی‌ها، گلهٔ اسبان خود را به طوس می‌بخشد:

از اسپان به جایی که بودش یله　　به طوس سپهبد سپردش گله

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۵۲/۴)

به مسألهٔ بخشیدن اسب‌ها به طوس در پایان کار کی‌خسرو، در *تاریخ ثعالبی* (۱۳۶۸: ۱۵۵) و *زین‌الاخبار* (۱۳۶۳: ۴۹) که مفصل‌تر از دیگر متون به روایات طوس پرداخته‌اند، اشاره شده است.

در داستان فرود، زمانی که طوس برای نبرد با فرود به سوی کوه می‌رود، تخوار به او توصیه می‌کند که اسب طوس را نشانه بگیرد چراکه ایرانیان (شاهان) پیاده کارزار نمی‌کنند:

نگر نامور طوس را نشکنی　　تو را آن به آید که اسپ افکنی

[۱]. بارتولومه (۱۹۰۴: ۹۰۲) و پورداود (۱۳۰۷: ۲۵۵) این عبارت را به «تواناییِ دیدن دشمنان از دور» ترجمه کرده‌اند. برای اطلاعات بیش‌تر در این‌باره بنگرید به: مولایی، ۱۳۹۲: ۲۲۴–۲۲۵.

کز ایران [۱] پیاده نسازند جنگ اگرچه بود کار دشخوار و تنگ
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۶/۳)

در نبرد با کاموس کشانی، طوس که برای یاری گیو به میدان می‌رود، با خسته شدن اسبش، پیاده به کارزار ادامه می‌دهد:

بخست اسپ طوس و ز تگ بازماند سپهبد برو نام یزدان بخواند
به نیزه پیاده به آوردگاه همی گشت با او به پیش سپاه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۲/۳-۱۷۱)

طومار نقالی *شاهنامه* در نبرد طوس و اشکبوس به این موضوع اشاره کرده است: «اشکبوس از گوشه‌ای عمود قبضه مرصع برداشت به وزن هزار من بود. چون چشم طوس بر عمود افتاد از مرکب پیاده شد. اشکبوس گفت سبب پیاده شدن چیست؟ طوس گفت از آن ترسم که پشت اسب من شکسته شود و من پیاده نمی‌توانم جنگ کردن. این سخن به اشکبوس خوش آمد. گفت دانستم که صاحب مروتی. امروز دیگر با تو حرب نخواهم کرد» (آیدنلو، ۱۳۸۶: ۵۵۶).

ارتباط نوذریان با اسب در اوستا نیز آشکار است. براساس بندهای ۹۷ تا ۹۹ *آبان‌یشت*، نوذریان آناهیتا را ستایش و از او اسب‌های تندرو درخواست کرده‌اند: «... او را هوُوَیان پرستش کردند، او را نوذریان پرستش کردند. هوُوَیان [از او] دارایی خواستند، نوذریان دارا شدن اسب[هایی] تیزتک. پس به‌زودی هوُوَیان به دارایی تواناترین (=توانگرترین) شدند، پس به‌زودی گشتاسب نوذری دارندهٔ تیزتک‌ترین اسب[های] این سرزمین‌ها شد» (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۲۱).

در *ارت‌یشت* نیز به تقابل نوذریانِ دارندهٔ اسب‌های تندرو با تورانیان اشاره شده است: «در هنگامی‌که تورانیان و نوذریان دارندهٔ اسب‌های تند مرا برمانیدند (تعاقب کردند) من خود را به زیر پای... گاو نری پنهان کردم. ...در هنگامی‌که تورانیان و نوذریان دارندهٔ اسب‌های تند مرا برمانیدند. ...در آن هنگامی‌که تورانیان و نوذریان دارندهٔ اسب‌های تند مرا برمانیدند» (پورداود، ۱۳۰۷: ۱۹۸). پورداود (پورداود، ۱۳۰۷: ۲۷۳-۲۷۱) بر آن است که منظور از نوذریان همان کیانیان است و آن‌چه در ارت‌یشت آمده، درواقع، به رقابت نوذریان یعنی پادشاهان کیانی و تورانیان اشاره دارد. برخی متون قبل از *شاهنامه* (*بندهشن*، ۱۳۹۰: ۱۵۱؛ *تاریخ طبری*، ۱۳۷۵: ۳۶۹) و بعد از آن (*زین‌الاخبار*، ۱۳۶۳: ۴۳؛ *فارسنامه*، ۱۳۸۴: ۱۴؛ *مجمل‌التواریخ* (۱۳۱۸: ۲۹)؛ *تاریخ کامل*، (۱۳۸۳: ۲۳۶)، کیانیان را که درنهایت بر تورانیان پیروزی یافته‌اند، از نژاد نوذر می‌دانند. براساس برخی متن‌ها نیز، کی‌قباد فرزند زو و زو از نوادگان نوذر است.

روایت‌های گستهم که در اوستا یکی از نوذریان (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۰۲) و در *شاهنامه* فرزند نوذر و برادر طوس است، نیز با اسب در ارتباط است. در داستان فرود، آن‌گاه که بیژن می‌خواهد به نبرد فرود برود، از گستهم درخواست اسب می‌کند:

چنین داد پاسخ بدو گستهم که مویی نخواهم ز ریش تو کم

[۱]. اکثر نسخ *شاهنامه* (س، ق، لن، پ، س۲، لن۲) در این قسمت «که شاهان» آورده‌اند. خالقی مطلق مطابق نسخهٔ اساس خود، فلورانس، ضبط «کز ایران» را برگزیده است.

وُ زآن پس بود بارگی صد هزار همه دم پر از گوهر شاهوار
بفرمای تا زین بر آنکت هواست بسازند اگر کشته آید رواست
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۱/۳–۵۰)

گستهم در نبرد ایرانیان و تورانیان با طوس همراه است و مطابق اوستا، در بندهای ۷۵ تا ۷۷ آبان‌یشت، ویستَئورُو از نوذریان، آناهیتا را ستایش کرده است و به پاس برانداختن دیویَسنان از او تقاضایی دارد: «او را پرستش کرد ویسْتَئوروی نوذری، در [کنار] آبِ (= رودخانهٔ) ویْتَهْوَتی با سخن راست گفته‌شده، با گفتارها، این‌چنین گویان: ...ای اردوی‌سور اناهید که من به آن اندازه از دیویسنان کشته‌ام که موهایی که بر سر دارم، پس برای من تو ای اردوی‌سور اناهید، گذرگاهی خشک فراهم کن، بدان سوی ویْتَهْوَتی نیک» (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۰۳–۱۰۲).

آبان‌یشت در ستایش ایزدبانوی آب‌ها، اردوی‌سور اناهید است. از محتوای این متن برمی‌آید که برای این ایزدبانو، صدها اسب قربانی می‌شود و او به دلیران اسبان تندرو می‌بخشد. در بند ۸۶ آمده: «از تو مردانِ تهم (= جنگ‌جویان) دارا شدنِ اسب‌های تندرو خواهند خواست و برتری بر فره» (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۱۰). پورداود بر آن است که طوس بر پشت اسب فقط ناهید را ستایش کرده و چون دیگر نامداران قربانی انجام نداده است؛ چراکه فدیهٔ گاو و گوسفند بر پشتِ اسب ممکن نیست (پورداود، ۱۳۰۷: ۲۱۷). در بند ۱۱۲ *آبان‌یشت* آمده: «برای او قربانی کرد جنگجوی سواره، زریر در برابر رود دائیتی» (مولایی، ۱۳۹۲: ۱۳۱). به‌نظر می‌رسد عبارت «خمیده بر یال اسب‌ها/ بر پشت اسب»[۱] به جنگ‌جو بودن طوس و سواره جنگیدن او اشاره دارد، نه قربانی کردن بر روی اسب.[۲]

پورداود در مقدمهٔ آبان‌یشت گروهی از نامداران و پادشاهان را که برای ناهید فدیه آوردند، متعلق به زمانی پیش از زرتشت و گروهی دیگر را معاصر وی می‌داند. در این تقسیم‌بندی طوس از نامدارن پیش از زرتشت است. تفضلی نیز بر این باور است که «در بندهای ۲۱ تا ۸۳ آبان‌یشت از شاهان اساطیری و پهلوانانی که پیش از زرتشت این ایزدبانو (آناهیتا) را ستایش کرده و مشمول لطف او شده‌اند، سخن رفته است» (تفضلی، ۱۳۷۸: ۵۰). قابل توجه آن‌که سنت قربانی کردن، پیش از زرتشت انجام می‌شده اما با ظهور او، منع شده است.

شباهت روایت‌های طوس و گستهم *شاهنامه* با طوس و ویستئوروی نوذریِ در *اوستا* می‌تواند یکی بودن این شخصیت‌ها را تایید کند. در *اوستا* از طوس به‌عنوان جنگ‌جو و پهلوانی سوار بر اسب یاد می‌شود اما متون حماسی و به‌ویژه *شاهنامه*، علاوه بر جنبهٔ پهلوانی، به تعلق او به خاندان شاهی اشاره می‌کنند که در بخش‌های بعدی به آن خواهیم پرداخت.

۴. روایت طوس در *شاهنامه*

شاهنامه، نخستین بار در روایت رزم افراسیاب و نوذر از طوس سخن به میان می‌آورد. وقتی نوذر در برابر سپاه توران درمانده می‌شود، شبانه طوس و گستهم را فرامی‌خواند و به آن‌ها سفارش می‌کند به‌سوی فارس روانه شوند:

شما را سوی پارس باید شدن شبستان بیاوردن و آمدن

---

۱. «بر پشت اسب» متن انتخابی پورداود و «خمیده بر یال اسب‌ها» ترجمهٔ مولایی در قسمتی از بند ۵۳ آبان‌یشت است.

2. برای آگاهی بیش‌تر دربارهٔ سنت قربانی بر اسب بنگرید به: قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۸). «اسب در اساطیر هند و اروپایی». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. شمارهٔ ۱۶. صص ۱۹۹–۲۳۲.

ز تخم فریدون مگر یک دو تن برد جان ازین بی‌شمار انجمن
(فردوسی، ۱۳۸۶ :۳۰۲/۱)

نوذر بر آن است تا جان فرزندان خود را که باید جانشین او شوند، حفظ کند اما پس از کشته شدن او، با نقش‌آفرینی زال و هم‌راهی بزرگان، طوس نخستین شاه‌زاده‌ای است که به بهانهٔ نداشتن فره ایزدی، از سلطنت کنار گذاشته می‌شود.

اگر داردی طوس و گستهم فر سپاهست و گردان بسیار مر

نزیبد بر ایشان همی تاج و تخت بباید یکی شاه پیروز بخت
(فردوسی، ۱۳۸۶ :۳۲۳/۱)

زوِ طهماسب به پادشاهی ایران برگزیده می‌شود و پس از او کی‌قباد بر تخت می‌نشیند. از دورهٔ پادشاهی زو تا پایان کی‌قباد، نامی از طوس نیست و تنها یک بار در پادشاهی کی‌قباد از گستهم سخن رفته است. با پادشاهی کی‌کاوس و استوار شدن نهاد پهلوانی، نقش‌آفرینی طوس با عنوان شاه‌زاده–پهلوان و سپهبد آغاز و به یکی از چهره‌های تأثیرگذار در رویدادهای دوران کاوس و کی‌خسرو بدل می‌شود.

نخستین نقش‌آفرینی طوس خردمندانه است، آن‌جا که با فرستادن شخصی در پی زال، تلاش می‌کند کاوس را از رفتن به مازندران بازدارد. در سفر مازندارن، او را هم‌راهی می‌کند و گرفتار دیوان می‌شود. پس از بازگشت از مازندران برمبنای برخی نسخ *شاهنامه* (خالقی مطلق این ابیات را در پانوشت آورده است.)، طوس به مقام سپهبدی ایران می‌رسد و پس از آن، در سفر هاماوران نیز با کاوس هم‌راه می‌شود.

فردوسی در داستان هفت گردان، شرح دلاوری‌های او را آورده و از او با عناوینی چون شه نوذران و طوس شیر یاد کرده است. در داستان رستم و سهراب، چاره‌اندیشی طوس در تنازع کی‌کاوس و رستم، برای او گران تمام می‌شود، روابط رستم و طوس رو به تیرگی می‌نهد و تا پایان داستان کی‌خسرو شاهد این درگیری‌ها هستیم. در ادامه، فردوسی به توصیف مقام سپهبدی طوس می‌پردازد و توضیح می‌دهد که سواران زرینه‌کفش بسیاری در خدمت او هستند و پیلان بسیار و درفشی پیل‌پیکر دارد.

یکی دیگر از مسائل نوذریان و جدال آن‌ها با گودرزیان، در آغاز داستان سیاوش آشکار می‌شود. طوس و گیو بر سر تصاحب زیبارویی از خاندان گرسیوز با یک‌دیگر مجادله می‌کنند که درنهایت، با میانجی‌گری درباریان و سپردن زیبارو به کاوس پایان می‌یابد. در ادامهٔ داستان، با خشم کاوس از صلح سیاوش، طوس به‌عنوان سپهبد سپاه ایران به توران روانه می‌شود و فرماندهی سپاه را بر عهده می‌گیرد.

سیاوش اگر سر ز پیمان من بپیچد نیاید به فرمان من

به طوس سپهبد سپارد سپاه خود و ویژگان بازگردد ز راه
(فردوسی، ۱۳۸۶ :۲۶۵/۲)

پس از مرگ سیاوش، رستم و طوس به خون‌خواهی سیاوش راهی توران می‌شوند. در *شاهنامه*، برخلاف روایت بسیاری از متون، طوس از کشتن سرخه، فرزند افراسیاب خودداری می‌کند:

دل طوس بخشایش آورد سخت بر آن نامبردار گم‌بوده بخت
(فردوسی، ۱۳۸۶ :۳۹۱/۲)

اختلاف نوذریان و گودرزیان، با آمدن خسرو به ایران بیش‌تر می‌شود. طوس با پادشاهی خسرو مخالفت می‌کند و خواستار بر تخت نشستن فریبرز می‌شود. گودرزیان که موافق و همراه کی‌خسرو هستند، بی‌خردی طوس و همرای بودن او با دیو را دلیل مخالفتش با خسرو می‌دانند. گودرز آمادهٔ نبرد با طوس می‌شود اما خردورزی و دوراندیشی طوس مانع جنگ میان نوذریان و گودرزیان می‌شود.

غمی شد دل طوس و اندیشه کرد که امروز اگر من بسازم نبرد

بسی کشته آید ز هرسو سپاه از ایدر نه برخیزد این کینه‌گاه

نباشد جز از کام افراسیاب سر بخت ترکان برآید ز خواب
(فردوسی، ۱۳۸۶ :۴۵۹/۲)

شهریاری ایران در گرو تسخیر دژ بهمن است. طوس با فریبرز راهی دژ می‌شود اما نمی‌توانند به آن نزدیک شوند. کی‌خسرو با همراهی گودرز و «به فرّ و به فرمان یزدان پاک» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۶۵/۲)، دژ را فتح می‌کند و به شهریاری ایران می‌رسد. طوس با خسرو پیمان می‌بندد و در دوران پادشاهی او، سپهسالار ایران می‌شود.

تلخ‌ترین اتفاق دوران سپهسالاری طوس در داستان فرودِ سیاوش رقم می‌خورد. او به فرمان کی‌خسرو برای خون‌خواهی سیاوش راهی توران می‌شود و برخلاف سفارش کی‌خسرو، به راه کلات می‌رود. میان سپاه ایران و فرود جنگی رخ می‌دهد و درنهایت، فرود به‌دست گودرزیان کشته می‌شود. در این میان، زراسپ، فرزند طوس و ریونیز، داماد او هم کشته می‌شوند. کی‌خسرو با شنیدن خبر مرگ فرود، طوس را فرومایه و کم‌تر از سگ می‌خواند. او از سپهسالاری برکنار و زندانی می‌شود اما سرانجام، با پایمردی رستم، کی‌خسرو از گناه او چشم‌پوشی می‌کند. طوس دوباره به سپهسالاری ایران می‌رسد و فرماندهی لشکر کی‌خسرو را در چند نبرد بزرگ با تورانیان بر عهده می‌گیرد. در پایان، آن‌گاه که کی‌خسرو تصمیم می‌گیرد پادشاهی را به لهراسب بسپارد، درفش کاویانی، زرینه‌کفش و حکومت خراسان را به طوس واگذار می‌کند اما او همراهی با خسرو را برمی‌گزیند و با دیگر یاران او در برف ناپدید می‌شود.

۵. تحلیل روایت‌ها

بررسی و تحلیل کردارهای شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی در گام نخست مستلزم نگاهی دقیق به متون گوناگونی است که روایاتی از آن شخصیت را نقل کرده‌اند. از آن‌جا که نام طوس در کهن‌ترین متن برجای‌مانده از نیاکان ما یعنی اوستا تا برخی از متأخرترین متون ایرانی ذکر شده است، در ادامه، به بررسی مهم‌ترین روایات مربوط به او می‌پردازیم.

۵. ۱. خاندان شاهی یا پهلوانی

اساسی‌ترین تغییری که در روایت‌های نوذریان روی داده، محرومیت آن‌ها از پادشاهی و انتقال به طبقهٔ ارتشتاران است. بر پایهٔ *شاهنامه* و برخی متون تاریخی، پس از نوذر، فرزندان او، از پادشاهی کنار گذاشته می‌شوند. این تغییر سرآغاز حضور طوس در روایت‌های حماسی ایران است. مهم‌ترین دلیل این امر، فراومند نبودن طوس و گستهم، بی‌خردی و تیزخشمی طوس است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۲۳/۱).

اوستا و متون پهلوی در یادکرد طوس و نوذر بر جنبهٔ پهلوانی و دینی این دو شخصیت تأکید دارند. در دینکرد (کتاب هشتم)، آن‌جا که ذکر پادشاهان ایران می‌آید، پس از منوچهر، افراسیاب و پس از او، از زوِ طهماسب یاد شده است (دینکرد هشتم، ۱۳۹۷: ۶۰). بندهشن هندی نیز در ذکر سال‌شمار ایرانیان، پس از منوچهر به پادشاهی افراسیاب و سپس زو طهماسب اشاره می‌کند (بهزادی، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

بسیاری از متون تاریخی پیش از *شاهنامه* (*اخبارالطوال*، ۱۳۶۴: ۳۶؛ *تاریخ طبری*، ۱۳۶۲: ۳۶۹–۳۶۷؛ *مروج‌الذهب*، ۱۳۸۲: ۲۲۱–۲۲۰؛ *التنبیه و الاشراف*، ۱۳۴۹: ۸۵؛ *تاریخ یعقوبی*، ۱۳۸۲: ۱۹۳؛ *آفرینش و تاریخ*، ۱۳۷۴: ۵۰۴؛ *مفاتیح‌العلوم*، ۱۳۴۷: ۱۰۰–۹۹؛ *تجارب‌الامم*، ۱۳۷۶: ۶۸؛ *تاریخ بلعمی*، ۱۳۵۳: ۵۲۱؛ *نزهت‌نامهٔ علائی*، ۱۳۶۲: ۳۲۰)، اغلب در ذکر سلسله‌نسبِ زو یا کی‌قباد از نوذر نام برده‌اند و درنتیجه، سخنی از برکناری طوس و گستهم از پادشاهی نیست. روایت *تاریخ طبری* چنین است:

> و چون منوچهر شاه... درگذشت، فَراسیاب بر خنیارث و مملکت پارسیان تسلط یافت...تا زو پسر طهماسب ظهور کرد. ...پس از او کی‌قباد به پادشاهی رسید. وی کی‌قباد پسر بوحباه پسر میسو، پسر نوذر، پسر منوچهر بود (طبری، ۱۳۷۵: ۳۶۷–۳۶۹).

تاریخ ثعالبی که متنی تقریباً هم‌زمان با *شاهنامه* است، روایتی به مانند آن از نوذر، بیدادگری او و برکناری فرزندانش از پادشاهی آورده است:

> بسیار با یک‌دیگر به گفت‌وگو پرداختند که چه کسی از دودمان افریدون و منوچهر شایستهٔ پادشاهی کشور است. برخی نام طوس و گستهم را پیش آوردند و گروه دیگر گفتند که آنان سخت از فرهٔ ایزدی به دوراند. آن‌گاه بر زو پسر طهماسب از تبار افریدون هم‌داستان شدند (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۸۹–۸۷).

متن‌های تاریخی پس از *شاهنامه* دو رویکرد متفاوت دارند. اغلب آن‌ها، به‌ویژه متن‌های نزدیک به *شاهنامه* (*تاریخ پیامبران و شاهان*، ۱۳۴۶: ۲۲و ۳۴؛ *زین‌الاخبار*، ۱۳۴۶: ۴۲؛ *فارسنامه*، ۱۳۸۴: ۱۳؛ *المعجم*، ۱۳۸۳: ۱۹۰) اشاره‌ای به پادشاهی نوذر و برکناری طوس و گستهم از پادشاهی نکرده و برخی دیگر (*مجمل‌التواریخ*، ۱۳۱۸، ۲۸؛ *تاریخ کامل*، ۱۳۸۳: ۲۳۴؛ *تاریخ طبرستان*، ۱۳۸۶: ۲۶)، روایتی شبیه به *شاهنامه* نقل کرده‌اند.

با توجه به آن‌چه ذکر شد، در متن‌های تاریخی پیش از *شاهنامه*، نوذر در شمار پادشاهان ایران نیست. روایت‌ها نشان‌دهندهٔ آن است که طوس و گستهم به طبقهٔ ارتشتاران تعلق دارند و نه شهریاران. فراومند نبودن طوس و تغییر روایت‌های نوذریان نیز، حاصل دوران شکل‌گیری تاریخ روایی، تصرف راویان در روایت‌ها و آمیختگی منابع مختلف در یک‌دیگر است. «روایت ملی ایران در دورهٔ متاخر ساسانی به‌تدریج راه کمال پیمود تا در *شاهنامه* به‌صورت متداول خود رسید» (کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۲۰۸).

۵. ۲. انتقال شکست از منوچهر به نوذر

انتقال خویشکاری و رفتار از شخصی به شخص دیگر، یکی از تغییراتی است که در مسیر تحول اسطوره به حماسه رخ می‌دهد. از نمونه‌های آن، انتقال شکست منوچهر از افراسیاب به نوذر در *شاهنامه* است. این جنگ که در اغلب روایت‌های قبل، هم‌زمان و حتی بعد از فردوسی به منوچهر منسوب بوده، در *شاهنامه* به دوران نوذر منتقل شده و به‌نظر می‌رسد در کم‌فروغ شدنِ سیمای نوذریان در حماسهٔ ملی ایران بی‌تأثیر نبوده است.

منوچهر و خاندان نوذر در اسطوره و حماسه تحولات مهمی داشته‌اند و همین تغییرات در اشخاص، باعث تغییر در روایت‌ها و انتقال این شکست از عصری به عصر دیگر شده است. این دگرگونی‌ها در منوچهر و نوذر مشابه نیست و هرکدام به گونه‌ای تغییر یافته‌اند. در متن‌های پهلوی اطلاعاتی به‌دست می‌آید که نشان می‌دهد در گذر زمان، منوچهر از یک پادشاه یا انسان نیک فراتر رفته و پیش از *شاهنامه* به شخصیتی تقریبا مینوی تبدیل شده است. «منوچهر شخصیتی مرموز در اسطوره‌هاست که اصل او بنا به برخی نوشته‌ها به ایزدان می‌رسد. التقاطی از بن‌مایهٔ نخستین انسان هندی، مَنو و نیای ایرانیان را می‌توان در او دید» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۶۷).

> توسعهٔ بعدی تاریخ داستانی ایران باعث شد که منوچهر (منوش‌چیثر) جای معینی بعد از «ثرِ ا ت ا ن» یعنی فریدون پیدا کند و به‌عنوان گیرندهٔ انتقام ایرج پسر فریدون تلقی شود. ...بعد از سلطنت منوچهر، داستان تسلط افراسیاب بر ایران و بازگرفتن آن از افراسیاب و سلطنت اوزو را قرار داده‌اند (کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

صفا نیز به‌وجود دو روایت متفاوت در این دوره اشاره می‌کند. «یکی مبتنی بر پادشاهی نوذر میان این دو پادشاه (منوچهر و افراسیاب) و دیگر مبتنی برتسلط چندسالهٔ افراسیاب بر ایران و قتل منوچهر و ویران ساختن ایرانشهر و برپاشدن غائله و غوغای تورانیان در ایران و پایان پذیرفتن آن با ظهور زو. بسیاری از ثقات مورخین بر قول ثانوی رفته و این روایت با اصل داستان منوچهر و نوذر در *اوستا* و متون پهلوی سازگارتر است» (صفا، ۱۳۳۳: ۴۷۸).

چنان که پیش‌تر گفتیم، بر پایهٔ بسیاری از متن‌های پیش از شاهنامه، نوذر در شمار پادشاهان ایران نبوده است که نبردی در زمان او با تورانیان روی داده و او شکست خورده باشد. متن‌های پهلوی (*مینوی خرد*، ۱۳۸۵: ۴۶؛ *بندهشن*،۱۳۹۰: ۱۵۵،۱۵۰،۱۳۹؛ وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۵۲) و مهم‌ترین متن‌های تاریخی پیش از *شاهنامه* (*اخبارالطوال*، ۱۳۶۴: ۳۵؛ *تاریخ طبری*، ۱۳۷۵: ۲۸۹–۳۶۸؛ *مروج‌الذهب*، ۱۳۸۵: ۲۲۶؛ *التنبیه و الاشراف*، ۱۳۴۹: ۸۵–۸۴؛ *تاریخ یعقوبی*، ۱۳۸۲: ۱۹۳؛ *آفرینش و تاریخ*، ۱۳۷۴: ۵۰۴؛ *تجارب‌الامم*، ۱۳۷۶: ۶۲؛ *تاریخ بلعمی*، ۱۳۷۸: ۳۴۶–۳۴۵؛ *آثارالباقیه*، ۱۳۸۹، ۵۰–۴۹) نبرد ایرانیان با افراسیاب و حکومت دوازده سالهٔ او بر ایران را در زمان منوچهر می‌دانند.

در روایت *بندهشن*، افراسیاب در زمان منوچهر به ایران می‌آید و ایرانیان را به پَتشخوارگر می‌راند و نوذر و فرش، فرزندان منوچهر را می‌کشد: «افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پتشخوارگر راند... و فرش و نوذر فرزندان منوچهر را کشت» (دادگی، ۱۳۹۰:

۱۵۰، ۱۳۹). هم‌چنین، در این متن، به پادشاهی دوازده‌سالهٔ افراسیاب بر ایران در زمان منوچهر اشاره شده است: «افراسیاب دوازده سال شاهی کرد. زاب پسر تهماسب سه سال، کی‌قباد پانزده سال شاهی کردند» (دادگی، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

ثعالبی به وجود روایات مختلف دربارهٔ شکست منوچهر از افراسیاب اشاره کرده است. «روایت‌های مورخان دربارهٔ تسلط او بر ایرانشهر چندگونه است: در پاره‌ای آمده است که او آن‌گاه بر ایرانشهر تسلط یافت که منوچهر را در مازندران به حصار کشید. سپس با او سازش کرد که از محاصره درآید و قسمتی از ملک را به افراسیاب واگذارد که به اندازهٔ یک تیر پرتاب باشد. در پاره‌ای از تاریخ‌ها تسلط افراسیاب بر ایرانشهر و شهرهای آن، پیش از مرگ منوچهر برای او میسر نگشت که این رویداد به دوران نوذر، پسر منوچهر بود و این‌که افراسیاب دوازده سال بر ایرانشهر فرمان‌روایی کرد تا زو، پسر طهماسب او را از ایرانشهر بیرون کرد (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۷۳). ثعالبی خود بر این باور است که افراسیاب پس از شکست دادن و کشتن نوذر بر تخت او نشسته است (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۸۳).

برخی از متن‌های تاریخی پس از *شاهنامه* (*تاریخ پیامبران و شاهان*، ۱۳۴۶: ۳۴؛ *زین‌الاخبار*، ۱۳۶۳: ۴۱) به شکست منوچهر از افراسیاب اشاره کرده‌اند و به روایت برخی آثار (*فارسنامه*، ۱۳۸۴: ۸۱–۳۷؛ *مجمل‌التواریخ*، ۱۳۱۸: ۴۳–۲۸؛ *تاریخ کامل*، ۱۳۸۳: ۲۳۵–۱۸۵؛ *تاریخ طبرستان*، ۱۳۸۶: ۷۸)، افراسیاب هم در زمان منوچهر و هم پس از او به ایران حمله و دوازده سال بر این سرزمین حکومت کرده است.

ناهمگونی‌ها و تفاوت‌هایی که در روایات به چشم می‌خورد، می‌تواند نتیجهٔ دخل و تصرف‌های شخصیِ آنان در اصل روایت‌ها و نیز ناشی از اختلاف‌هایی باشد که در منابع و مآخذِ متنوع و بعضاً متعدد آن‌ها وجود داشته است. نوذریان که براساس اوستا، جنبهٔ دینی و پهلوانی دارند، در مسیر شکل‌گیری تاریخ ملی و تکمیل حماسه، به شاه‌زادگانی بیدادگر تغییر یافته و این‌گونه بخش منفی دوران منوچهر و شکست او از افراسیاب به نوذریان منتقل شده است. درواقع، تفاوت‌هایی که در روایت‌های منوچهر ایجاد شده، سبب افزایش پیشینهٔ مینوی او شده است و دگردیسی‌هایی که در خاندان نوذر دیده می‌شود، در مقولهٔ قلب یا تبدیل قرار می‌گیرد و نگاهی منفی نسبت به نوذریان ایجاد کرده است.

۵. ۳. اختلاف نوذریان با گودرزیان

نوذریان و گودرزیان، هردو از خاندان‌های تأثیرگذار در روایت‌های حماسی هستند. روایت‌های مربوط به این دو گروه، در *شاهنامه* و متن‌های قبل و بعد از آن، تفاوت‌های بسیاری دارد. این تفاوت‌ها در دو بخش قابل بررسی است. نخست انتقال روایت‌های نوذریان به گودرزیان و دیگر دشمنی و مجادلهٔ نوذریان و گودرزیان.

براساس *اوستا*، در مبارزه با پیران ویسه، طوس به پیروزی دست می‌یابد (مولایی، ۱۳۹۲: ۸۵) اما مطابق روایت شاهنامه، گودرز در جنگ با پیران پیروز می‌شود و حتی روایت فردوسی بر مقدر بودن این امر (کشته شدن پیران به دست گودرز) تأکید می‌کند. روایت پیروزی طوس بر پسران ویسه از آثار تاریخی پیش از *شاهنامه* (*تاریخ طبری*، ۱۳۷۵: ۴۳۱–۴۲۸؛ *تجارب‌الامم*، ۱۳۷۶: ۷۶ ؛ *تاریخ بلعمی*، ۱۳۵۳: ۶۱۶–۶۰۸؛ *نزهت‌نامهٔ علائی*، ۱۳۶۲: ۳۳۸) به گودرزیان منتقل شده است. برخی متن‌های پس از *شاهنامه* (*تاریخ ثعالبی*، ۱۳۶۸: ۵۱–۴۶؛ *فارسنامه*، ۱۳۸۴: ۴۶؛ *مجمل‌التواریخ*، ۱۳۱۸: ۴۹) نیز روایت را به این شکل آورده‌اند. تاریخ طبری (۱۳۷۵: ۴۲۸) و *تاریخ ثعالبی* (۱۳۶۸: ۱۴۶–۱۴۷)کشتن پیران، پسران و برادران او و نیز کشتن افراسیاب را به گودرزیان نسبت داده‌اند.

صفا دربارهٔ دلیل این انتقال می‌گوید: «این انتقال که مخالف نص صریح اوستا است، نشان می‌دهد که قوم پارت و اهالی مشرق ایران به گودرزیان علاقهٔ بسیاری داشتند و از این‌روی، یکی از اعمال بزرگ پهلوانی را بدانان نسبت دادند. علاوه بر این یکی از

علل انتساب کار بزرگ طوس به گودرز، خلطی است که میان اسم اوستائی واسک و نام پارتی وسه‌سس شده است. وسه‌سس که نام او قابل اشتباه با نام ویسه است از سرداران ولگش اول بوده و علی‌الظاهر میان او و گودرز خلافی وجود داشته است» (صفا، ۱۳۳۳: ۵۸۱).

کریستن‌سن این تغییرات را که سبب برتری گودرزیان شد و با انتساب بسیاری از رویدادها به آن‌ها، گودرز را مدار اتفاقات قرار داد، مربوط به دوران ساسانیان و خیلی قدیمی‌تر از روایت پهلوانان سیستان می‌داند. به باور او، روایت سیستانیان، پس این، در آثار فارسی و عربی غلبه کرد اما نتوانست روایت گودرزیان را کاملا تحت‌الشعاع قرار دهد (کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۲۰۰). نولدکه نیز بر این باور است که که ساختار کنونی *شاهنامه* و این تغییرات در زمان ساسانیان شکل گرفته است (نولدکه، ۱۹۸۲: ۹–۸).

نکتهٔ دیگر در تفاوت روایت گودرزیان و نوذریان، دشمنی و مجادلهٔ آن‌ها بر سر انتخاب جانشین کی‌کاوس است. در ماجرای انتخاب کی‌خسرو به پادشاهی، طوس از فریبرز و گودرز از کی‌خسرو حمایت می‌کند. نخستین متن تاریخی که قبل از *شاهنامه* به دشمنی گودرزیان و نوذریان در انتخاب پادشاه اشاره کرده، نزهت‌نامهٔ علائی (۱۳۶۲: ۳۲۵–۳۲۶) است. روایت‌های پیش از *شاهنامه* (*تاریخ طبری*، ۱۳۷۵: ۵۲۶؛ *تجارب‌الامم*، ۱۳۷۶: ۷۴؛ *فارسنامه*، ۱۳۸۴: ۴۴) به این اختلاف اشاره نکرده و از هم‌راهی طوس و گودرز در خون‌خواهی سیاوش سخن گفته‌اند.

۵. ۴. داستان فرود

داستان فرود از مهم‌ترین رویدادهای دوران سپهسالاری طوس است. اولین متنی که به داستان فرود اشاره کرده، *تاریخ طبری* است که به‌طور مختصر به آن پرداخته و خطای طوس را سبب کشته شدن فرود می‌داند:

> ...گویند طوس در کار فرود خطا کرد و چون از شهری که وی آن‌جا بود گذشت، به‌سببی میانشان جنگی رفت که فرود کشته شد .... و [پادشاه] گفت که طوس را به بند کنند و با فرستادگان امین سوی کی‌خسرو فرستاد (طبری، ۱۳۷۵: ۴۲۶).

از متن‌های پیش از *شاهنامه*، تجارب‌الامم و *تاریخ بلعمی* نیز به ماجرای فرود اشاره کرده‌اند. *تجارب‌الامم* (۱۳۷۶: ۷۴) خطای طوس و سرپیچی از دستور کی‌خسرو را سبب کشته شدن فرود می‌داند اما *تاریخ بلعمی* برخلاف دو متن پیشین، از تلاش طوس برای محافظت از فرود و مبارزه نکردن با او سخن گفته است:

> ... طوس گفت تو برادر ملک منی کی‌خسرو. او مرا فرمودست تا به جای تو نیکوی کنم و با تو حرب نکنم. تو بازگرد و پادشاهی تو را باد و من بگذرم سوی افراسیاب شوم. این فرود بازنگشت و با طوس حرب کرد و فرود کشته شد (بلعمی، ۱۳۵۳: ۶۰۳).

ثعالبی به ماجرای فرود نپرداخته است. از میان متن‌های تاریخی پس از *شاهنامه* (تا پایان قرن هفتم)، *فارسنامه* (ابن‌بلخی، ۱۳۸۴: ۴۴)، *مجمل‌التواریخ* (بهار، ۱۳۱۸: ۴۸)، *تاریخ کامل* (ابن‌اثیر، ۱۳۸۳: ۲۸۴) و المعجم فی آثار *ملوک‌العجم* (۲۱۴) به‌طورخلاصه، به این داستان پرداخته‌اند. از این بین، *مجمل‌التواریخ* تیزکاری طوس و المعجم طیش و سخافت رای فرود را سبب کشته شدن او می‌داند.

انتخاب طوس برای فرستادن به توران، آگاهانه به‌نظر می‌رسد. کی‌خسرو بسیار هوشمندانه طوس را که مخالف پادشاهی او و از مدعیان اصلی تاج و تخت بوده، به سپهسالاری سپاه انتخاب می‌کند تا به‌وسیلهٔ او، برادر بزرگ‌تر و مانع احتمالی پادشاهی‌اش و نیز طوسِ مدعی پادشاهی را از میان بردارد. با مرگ فرود، طوس که به شتاب‌زدگی و بی‌خردی مشهور است، به‌سبب سرپیچی از فرمان پادشاه و کشتن فرزند سیاوش، محل نفرت و سرزنش پهلوانان و سخنان تند پادشاه قرار می‌گیرد. کی‌خسرو او را از پایگاه سپاهبدی

می‌راند و فریبرز را بر جای او می‌نشاند. سرانجام با خواهشگری رستم، کی‌خسرو از گناه او درمی‌گذرد و این‌گونه مدعی دیگر پادشاهی نیز کنار می‌رود.

امیدسالار داستان فرود را جزئی جدایی‌ناپذیر از داستان کی‌خسرو می‌داند و آن را براساس مفهوم «الگوی پهلوانی» ادوارد تایلر که کشتن برادر یکی از مراحل آن است، تحلیل می‌کند و نگاهی سیاسی به داستان دارد. «صرف نظر از این‌که قتل فرود بخش لایتجزایی از داستان کی‌خسرو است، این قتل دارای یک بعد سیاسی نیز هست که به نحو ظریفی با منطق روایی اثر مربوط است. ...با این‌که مسئلهٔ مشروعیت او (کی‌خسرو) در قبال رقیب ایرانی‌اش یعنی فریبرز، به‌صورت دل‌خواهی حل شده است، وجود برادر بزرگ‌ترش در کشور همسایهٔ ایران، در مورد مشروعیت او چالشی به‌حساب می‌آید. به‌عبارت دیگر، فرود مشکلی است که حل‌نشده باقی مانده است. او می‌تواند به‌عنوان فرزند ارشد سیاوخش، مشروعیت جانشینی کی‌خسرو را به چالش بکشد. خوش‌بختانه کشته شدن فرود به دست جنگاوران ایرانی، مسأله را برای کی‌خسرو حل می‌کند و مدعی از صحنه خارج می‌شود» (امیدسالار، ۱۳۹۶: ۲۰۲-۲۰۳).

برخی پژوهشگران (کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۲۰۰-۱۸۵؛ صفا، ۱۳۳۳: ۵۸۰؛ بی‌وار، ۱۹۸۳: ۴۴؛ خالقی مطلق، ۲۰/۱۳۸۹) این بخش از حماسهٔ ملی را که بر مدار خاندان گودرز است، یادگاری از روایت شاهان و شاه‌زادگان اشکانی می‌دانند که در قالب رقابت پهلوانان ایرانی نمودار شده است. کویاجی بر این باور است که «پیروزی و شکوه خاندان گودرز، زمینهٔ بنیادین این بخش از *شاهنامه* را شکل می‌بخشد. درواقع می‌توان با اطمینان گفت که تمامی این بخش از حماسهٔ ایران بر بنیاد رویدادهای وابسته به گودرز و خاندان وی قرار دارد. درون‌مایهٔ این زنجیرهٔ رویدادها با کشته شدن فرود، شاه‌زادهٔ جوان و دلاور آغاز می‌شود و درست در پایان همین رویداد اندوه‌بار است که گودرز به رای‌زنی سپاهسالار ایرانیان گماشته می‌شود» (کویاجی، ۱۳۸۸: ۱۸۶). خطیبی نادیده گرفتن نشانه‌های ارائه‌شده از سوی کویاجی را دشوار می‌داند اما براین باور است که به‌سبب درآمیختن رویدادهای تاریخی با افسانه‌های مختلف در *شاهنامه*، پذیرفتن این هم‌سانی نیز دشوار است (خطیبی، ۱۳۹۳: ۳۸۹-۳۸۸).

پس از برکناری طوس و اشتباهات فریبرز، درفش کاویان که همواره در دست شاه‌زادگان است، برای نخستین بار در اختیار گودرزیان قرار می‌گیرد و نیز در مهم‌ترین نبردهای پس از داستان فرود (بیژن و تژاو، جنگ یازده رخ و کشتن افراسیاب)، پیروزی از آنِ گودرزیان است. گستهم نیز به‌وسیلهٔ بیژن، از رزم‌آوران خاندان گودرز از مرگ حتمی رهایی می‌یابد. در جنگ پس از آن هم، بال راست رزمگاه ویژهٔ پهلوانان خاندان گودرز است.

به باور کویاجی، متن‌های پهلوی در تلاش بوده‌اند تا منشی دینی به کی‌خسرو ببخشند و پس از آن، تاریخ‌نگارانی چون طبری، داستان‌های پارتی را به حماسه راه داده‌اند تا گزارش‌های نارسای تاریخی برجامانده را گسترش دهند. «گودرز و خاندان او پشتیبانان اصلی کی‌خسرو می‌شوند. هم‌راه با این داستان‌نامه، بزرگداشت و ستایش خاندان گودرز نیز به بهای کاهش ارج بردان (فرود)، فریبرز، طوس و قارن درونمایهٔ مهم حماسه می‌شود. این گیو پسر گودرز است که کی‌خسرو را از توران به ایران می‌آورد و در همان حال، شکست‌ها و ناکامی‌های فریبرز و طوس را سرانجام گودرز جبران می‌کند. هنگامی که کی‌خسرو چهار سپاه برای حمله به توران گسیل می‌دارد، سپاه گودرز نیرومندترین آن‌هاست و این گودرز است که پیران ویسه را شکست می‌دهد و گرسیوز را گرفتار می‌کند. هم‌چنین گودرز است که از رتبهٔ سپاهسالاری به پایگاه وزیری فرابرده می‌شود و در پایان، عنوان شاه‌زادگی اصفهان، گرگان و کهستان بدو ارزانی می‌گردد» (کویاجی، ۱۳۸۸: ۴۳۸).

به‌نظر می‌رسد داستان خاندان نوذر که گرتهٔ کم‌رنگی از آن در اوستا برجای مانده، با هدف بزرگ‌داشت و ستایش گودرزیان، دیگرگون شده و ساختاری جدید یافته است و چه بسا خنیاگران و ستایشگران خاندان گودرز، پیروزی‌ها و افتخارات نوذریان را در

کارنامهٔ گودرزیان آورده باشند. این تلفیق و دگرگونی زمان مشخصی ندارد و با توجه به این‌که در زمان ساسانیان نیز تحریرهای متفاوتی از خدای‌نامه وجود داشته، می‌تواند در تحریری تدوین‌شده در دورهٔ ساسانیان، روایت پهلوانان پارتی با کیانیان درآمیخته باشد و *شاهنامهٔ ابومنصوری* و به‌تبع آن *شاهنامهٔ* فردوسی بر مبنای این تحریر نگارش یافته باشد.

۵. ۵. جاودانگی

یادکرد آثار پهلوی از طوس تنها در رویدادهای پایان جهان بوده و همواره از او در شمار بی‌مرگان و جاودانان نام برده‌اند. *دینکرد* (کتاب نهم) از طوس به‌عنوان یکی از شخصیت‌هایی که در رویدادهای پایان جهان حضور و کنش‌گری دارد، یاد کرده است: «... و با او به جایی می‌رود که در آن‌جا طوس پیکارآرای در هنگ قرار دارد و او را می‌انگیزاند و با او به جایی می‌رود که در آن‌جا کی اپیوه قرار دارد» (*دینکرد نهم*: ۹۶). «گرشاسب توانای گرز به‌دست به استقبال ایشان می‌آید بر در خانه آن... جادوگر طوس پیکارآرای می‌ایستد و گرشاسب را به اعتقاد به گاهان و اتحاد با ایشان می‌خواند. گرشاسب اهونور می‌گوید و می‌افکند آن بازوشکن را» (*دینکرد نهم*: ۹۹).

براساس متن *روایت پهلوی* نیز طوس جزو جاودانانی است که تن دارند و جان ندارند (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۶۶) و در پایان جهان گرشاسب را به دین می‌خواند:

> آن‌گاه گرشاسب با آن گرز خوب گردنده رود و طوس پیش او ایستد و تیر در کمان نهد و به گرشاسب گوید که دین بستای، یعنی به گاهانی یشت کن و گرز بیفکن، چه اگر دین نستانی، گرز نیفکنی پس این تیر را به تو افکنم. گرشاسب از بیم تیر طوس دین بستاید و همهٔ مردم دین‌بردار شوند (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۶۱ و ۶۶).

بندهشن (۱۳۹۰: ۱۲۸) طوس را از جاودانان و از یاران سوشیانس معرفی می‌کند. سد درِ بندهشن (۱۴۰۰: ۱۳۶) از همراهی او با کی‌خسرو یاد کرده و وزیدگی‌های زادسپرم (۱۳۸۵: ۱۰۰) از طوس در شمار بی‌مرگان پنهان در برف نام برده است. روایت *شاهنامه* نیز به ناپدید شدن او در برف اشاره دارد. آثار تاریخی پیش از *شاهنامه*، اغلب به پایان کار کی‌خسرو اشاره نکرده و آن‌ها که به این موضوع پرداخته‌اند، نام طوس را در شمار همراهان او نیاورده‌اند. از میان منابع تاریخی پس از *شاهنامه* نیز، تنها در زین‌الاخبار (۱۳۶۳: ۴۹) به ناپدید شدن طوس و دیگران در بیابان اشاره شده است.

۵. ۶. زرینه‌کفشی

واژگان ترکیب‌شده با زر و صفات ساخته‌شده از آن، برای برشمردن خلعت پادشاهان و نشان دادن شکوه بزرگان همواره در *شاهنامه* و دیگر متون حماسی کاربرد داشته اما لقب «زرینه‌کفش» برای عدهٔ معدودی از پادشاهان و پهلوانان به‌کار رفته است. پیرامون معانی لغوی و کنایی این ترکیب و نیز سابقهٔ کاربرد آن، نظراتی چند اظهار شده است (برای نمونه بنگرید به: دهخدا، ذیل واژه؛ رواقی، ۱۳۹۰: ۱۳۷۰؛ کزازی، ۱۳۹۰: ۵۴۹/۳ و ۹۴۵/۵).

این عنوان که در *شاهنامه* بیش از همه در توصیف طوس آمده، تا پایان *شاهنامه* کاربرد داشته و در داستان یزدگرد نیز به‌کار رفته است.[۱] «برخلاف زرین‌کمر، زرین‌لگام، طوق زرین، نعلین زرین که غالبا خلعت و از وسایل تشریفات بوده‌اند، لقب زرینه‌کفش

---

[۱] خالقی مطلق این ابیات را الحاقی دانسته و در متن نیاورده است. در *شاهنامهٔ* مصحَّحِ وی، این عنوان آخرین بار در داستان انوشیروان به‌کاررفته است. ولف بسامد این واژه را در *شاهنامه* ۱۶ بار ذکر کرده است (ولف، ۱۳۷۷: ۱۶۲۴). با توجه به شواهد، مشخص می‌شود که این لقب از پادشاهی منوچهر تا داستان یزدگرد، حدود ۳۳ بار (در متن تصحیح خالقی مطلق، ۲۹ مرتبه) در *شاهنامه* به‌کار رفته است.

در اغلب موارد با جنگ‌افزارهایی چون شمشیر، سنان، درفش، کوس، گرز و تیغ به‌کار رفته است که نشان می‌دهد یک نشان جنگی و نظامی یا یک افزار مخصوص بزرگان در هنگام جنگ بوده است و نقش حفاظت‌کننده نداشته و بر نیرو و قدرت و بلندپایگی صاحب آن دلالت داشته و با توجه به بنیان‌های اساطیری می‌توان آن را به موزه‌های زرین آناهیتا، کفش‌های زرین میترا، ایزد جنگ، کفش‌های طلایی فره‌وشی‌ها، جامهٔ زرین وایو که جامهٔ ارتشتاری است و کفش‌های زرد کماندارن هخامنشی تصاویر شوش منطبق دانست» (عبدی، واثق، ۱۳۹۶: ۱۰۸).

این عنوان اگرچه اغلب در توصیف پادشاهان و شاه‌زادگان آمده، در مواردی به‌طور کلی و در توصیف سپاهیان (سپاه کاوس، سپاه کی‌خسرو، سپاه طوس، سپاهیان ایران، سپاه انوشیروان، سپاه طلخند) و در ترکیباتی چون «سواران زرینه‌کفش»، «چهل مرد زرینه‌کفش»، «نام‌داران زرینه‌کفش»، «پیلان زرینه‌کفش»، «پهلوانان زرینه‌کفش» و «گردان زرینه‌کفش» به‌کار رفته است.

> با نگرش به بیت‌هایی که زرینه‌کفش در آن آمده اســت، می‌توان دریافت این پاینامی بوده که به برخی از بزرگان و دلیران داده می‌شد که شایستگی ویژه‌ای داشتند. شاید نیز بتوان گمان برد که کفش زرینی بوده و بر پای چنین دلاورانی پوشانیده می‌شد اما هرگاه از این دلاوران خطا و اشتباهی بروز می‌کرد، آن پاینام یا کفش زرین از آن‌ها بازپس گرفته می‌شد و به دیگری که شایسته‌تر بود، می‌دادند (شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۷: ۴۸۱).

نکتهٔ قابل توجه دیگر آن‌که در آثار، هرگاه سخن از زرینه‌کفش به میان می‌آید، از درفش کاویانی نیز سخن رفته است. درفش کاویانی تنها در اختیار شاه‌زادگان بوده و براساس روایت‌ها (بنگرید به: طبری، ۱۳۷۵: ۴۲۸)، نخستین باری که این درفش در اختیار دیگران قرار گرفته، آن‌جاست که پس از ماجرای فرود و شکست طوس و فریبرز از توران، کی‌خسرو آن را به گودرز می‌سپارد. بنابراین، نمی‌توان گفت که دارندگان کفش زرین، حتماً حاملان درفش کاویان بوده‌اند.

آیدنلو در توضیح این عنوان آورده است:

> از شواهد بسیار موجود در *شاهنامه* و منظومه‌های پهلوانی پس از آن، چنین برمی‌آید که پوشیدن کفش زرین، نشان‌دهندهٔ درجه یا مقامی ویژه در نظام شهریاری و پهلوانی ایران باستان بوده است (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۸۱۵).

بر مبنای برخی نمونه‌ها، این لقب توسط پادشاه به افراد اعطا یا از آنان سلب می‌شده است. براساس *شاهنامه* طوس و فریبرز زرینه‌کفش بوده‌اند و در نتیجهٔ خطا یا اشتباه، این لقب از آنان گرفته و با چشم‌پوشی پادشاه از گناهشان، دوباره به آنان اعطا شده است.

سبک طوس را بازگردان ز جای ز فرمان مگرد و مزن هیچ رای

سپهدار و سالار زرینه‌کفش تو باشی و بر کاویانی درفش

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۷۸)

در دیگر آثار حماسی نیز این لقب به‌کار رفته که اغلب همان ابیات *شاهنامه* بوده و در وصف شاهان و شاهزادگان آمده است. در طومارهای نقالی این لقب بارها به‌کار رفته که تقریبا همهٔ موارد در توصیف طوس و خاندان او بوده که از آن‌ها با عناوین «طایفهٔ زرینه‌کفش»، «سلسلهٔ زرینه‌کفش» و «زرینه‌کفش‌ها» یاد شده است.

۶. نتیجه‌گیری

روایت‌های طوس، در گذار از اسطوره به حماسه، دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده و از او شخصیتی دوگانه ساخته است. این دگرگونی‌ها از سیر تحول اسطوره به حماسه و تغییر و انتقال روایت‌ها سرچشمه می‌گیرد. روایت *شاهنامه* با *اوستا* و متون تاریخی پیش از *شاهنامه* تفاوت بسیاری دارد. وجود تحریرهای گوناگون از *خدای‌نامه* و تفاوت منابع فردوسی با متن‌های تاریخی از دلایل مهم این تفاوت‌ها است. *شاهنامه* بیش از آن‌که به سنت *اوستا* و آثار پهلوی زردشتی وابسته باشد، به سنت زنده و پویای روایت‌های شفاهی و گاه مکتوب شرق ایران وابسته است و دلیل تفاوت‌های جدی آن با متن‌های اوستایی و زردشتی پهلوی همین است (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۷۱).

آثار تاریخی پس از *شاهنامه* را می‌توان در دو گروه کلی دسته‌بندی کرد. متون نزدیک به این اثر، اغلب روایتی متفاوت، بر پایهٔ آثار تاریخی پیش از *شاهنامه* ارائه کرده‌اند اما متون متأخر از *شاهنامه* تأثیر بسیاری پذیرفته‌اند. بدین‌ترتیب، به نظر می‌رسد *شاهنامه* مرجعی اصلی برای تاریخ‌نگاران تلقی می‌شده است.

طوسِ نوذر، پهلوان و شاهزادهٔ اساطیری–حماسی ایران، در *اوستا* با لقب «یل جنگ‌جو» معرفی شده است. او بر پشت اسب آناهیتا را ستایش می‌کند و درخواست پیروزی بر دشمنانش را دارد. متون پهلوی اگرچه بیش‌تر بر جنبهٔ دینی شخصیت او و حضورش در روایت‌های پایان جهان تأکید دارند، گاه از او با عناوینی چون «طوس پیکارآرای» یاد می‌کنند و این می‌تواند تأییدی باشد بر این‌که طوس بیش‌تر به‌عنوان پهلوان و جنگ‌جو شناخته می‌شده و در زمرهٔ ارتشتاران بوده است.

اوستا و متون پهلوی، چهرهٔ مثبتی از طوس ارائه کرده‌اند. براساس آثار پهلوی، فرشکردکرداران که طوس یکی از آنان است، «مواظبت می‌کنند (از آفریدگان) و کم‌آزار هستند از نظر خون‌خواری و کامل فکر هستند. بیم و آزاری نمی‌رسانند و گفتار آنان دروغ و نادرست نیست. در *شاهنامه*، طوس شاهزاده‌ای است که از پادشاهی دور مانده و بدین‌سبب، شخصیتی منفی، پرخاش‌جو و خیره‌سر دارد. داستان فرود و انتخاب کی‌خسرو به پادشاهی که نمایان‌گر اختلاف نوذریان با گودرزیان است، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ این موضوع است. حضور طوس در *شاهنامه* در دوران پادشاهی کی‌کاوس و کی‌خسرو است. روایت‌های او که شخصیتی پیشازردشتی است، با تغییر و انتقال همراه بوده و در دوران کی‌خسرو که بسیار تحت تأثیر روایات گودرزیان است، با روایت پادشاهان اشکانی تلفیق شده و آن‌چه در *اوستا* به طوس نسبت داده شده، در *شاهنامه* به گودرزیان انتقال یافته است.

براساس بسیاری از آثار پیش از *شاهنامه*، شکست ایران از افراسیاب و حکومت دوازده‌سالهٔ او بر ایران در زمان پادشاهی منوچهر روی داده اما این شکست در برخی متون (اغلب متون پس از *شاهنامه*) و نیز در *شاهنامه*، به روزگار نوذر انتقال یافته است. این جابه‌جایی که در دوران تکوین حماسهٔ ملی، در زمان ساسانیان رخ داده، در جهت افزایش پیشینهٔ مینوی منوچهر بوده و به منفی شدن چهرهٔ نوذریان منجر شده است.

منابع

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۳). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۵). «ارتباط اسطوره و حماسه بر پایهٔ *شاهنامه* و منابع ایرانی». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. شمارهٔ ۱۰. صص ۳۲-۱.

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰). *دفتر خسروان*. تهران: سخن.

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۱). *طومار نقالی شاهنامه*. تهران: به‌نگار.

ابن‌اسفندیار. (۱۳۸۶). *تاریخ طبرستان*. به‌تصحیح عباس اقبال. تهران: کلالهٔ خاور.

ابن اثیر، عزالدین. (۱۳۷۰). *تاریخ کامل*. برگردان سیدمحمدحسین روحانی. تهران: اساطیر.

ابن بلخی. (۱۳۸۴). *فارسنامه*. به تصحیح گای لسترانج و رینولد آلن نیکلسون. تهران: اساطیر.

اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۶۹). *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. تهران: چاپ دستان.

اصفهانی، حمزه بن حسن. (۱۳۴۶). *تاریخ پیامبران و شاهان*. ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: انشارات بنیاد فرهنگ ایران.

افشاری، مهران؛ مداینی، مهدی. (۱۳۷۷). هفت‌لشکر (طومار جامع نقالان). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اسلامی.

امیدسالار، محمود. (۱۳۹۹). *بوطیقا و سیاست در شاهنامه*. ترجمهٔ فرهاد اصلانی و معصومه پورتقی. تهران: سخن.

بهار، ملک‌الشعرا. (۱۳۱۸). *مجمل‌التواریخ و القصص*. به‌همت محمد رمضانی. تهران: کلالهٔ خاور.

بلعمی، ابوعلی. (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*. به‌تصحیح محمدتقی بهار. به‌کوشش محمد پروین گنابادی. تهران: زوار.

بهزادی، رقیه. (۱۳۸۸). *بندهشن هندی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۰۷). *ادبیات مزدیسنا، یشت‌ها*. بمبئی: انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی.

پورداود، ابراهیم. (۲۵۳۵). *فرهنگ ایران باستان*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

تفضلی، احمد. (۱۳۵۴). *مینوی خرد*. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

تفضلی، احمد. (؟). *دینکرد نهم*. تصحیح و ترجمه. تهران. دانشگاه تهران.

تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به‌کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

ثاقب‌فر، مرتضی. (۱۳۴۹). «سوگنامهٔ فرود». *جهان نو*. سال ۲۶. صص ۲۶-۱۲.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی*. پیشگفتار و ترجمهٔ محمد فضائلی. تهران: نشر نقره.

جلیلیان، شهرام. (۱۳۸۸). *شهرستان های ایران*. با آوانویسی، ترجمهٔ فارسی و یادداشت‌های تورج دریایی. تهران: توس.

جیحونی، مصطفی. (۱۳۸۱). *حماسه‌آفرینان شاهنامه*. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.

حسینی قزوینی، شرف‌الدین فضل الله. (۱۳۸۳). *المعجم فی آثار ملوک العجم*. به‌کوشش احمد فتوحی‌نسب. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های شاهنامه*. جلد دوم. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۹۳). «اشکانیان در حماسهٔ ملی». *تاریخ جامع ایران*. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

خوارزمی، محمدبن احمد. (۱۳۶۲). *مفاتیح‌العلوم*. به‌تصحیح حسین خدیو جم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

دادگی، فرنبع. (۱۳۶۹). *بندهشن*. به‌تصحیح مهرداد بهار. تهران: توس.

دانشنامهٔ دانش‌گستر. (۱۳۸۹). زیر نظر علی رامین، کامران فانی، محمدعلی سادات. تهران: موسسهٔ علمی-فرهنگی دانش‌گستر.

دایره‌المعارف فارسی. (۱۳۵۶). به‌سرپرستی عبدالحسین مصاحب. تهران: فرانکلین.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دینوری، ابوحنیفه داوود. (۱۳۶۴). *اخبارالطوال*. ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی. تهران: نشر نی.

رازی، شهمردان بن ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). *نزهت‌نامه علائی*. به‌تصحیح فرهنگ جهانپور. موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

راشد محصل، محمد تقی. (۱۳۶۴). «بی‌مرگان و فرشکردکرداران». *فروهر*. شمارهٔ ۵ و ۶. صص ۲۶-۲۰.
راشد محصل، محمد تقی. (۱۳۸۵). *وزیدگی‌های زادسپرم*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
رستگارفسایی، منصور. (۱۳۷۹). *فرهنگ نام‌های شاهنامه*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
رواقی، علی. (۱۳۹۰). *فرهنگ شاهنامه*. تهران: موسسهٔ تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن (فرهنگستان هنر).
سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). «بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*. صص ۶۱-۱.
شریفی، محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: معین.
شهیدی مازندرانی، حسین. (۱۳۷۷). *فرهنگ شاهنامه* (نام کسان و جای‌ها). نیشابور: نشر بلخ.
صداقت‌نژاد، جمشید. (۱۳۷۴). *طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی*. تهران: دنیای کتاب.
صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
عادل، محمدرضا. (۱۳۷۲). *فرهنگ جامع نام‌های شاهنامه*. تهران: نشر صدوق.
عبدی، محمدرضا و عبدالله واثق عباسی. (۱۳۹۶). «طوس زرینه‌کفش». *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۱۳-۸۹.
طبری، محمدبن جریر. (۱۳۷۵). *تاریخ طبری*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: انتشارات.
قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۸). «اسب در اساطیر هند و اروپایی». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. شمارهٔ ۱۶. صص ۲۳۲-۱۹۹.
قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۷). *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی*. تهران: نشر کتاب پارسه.
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۰). *نامهٔ باستان*. تهران: سمت.
کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۱). *کیانیان*. ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
کوروجی کویاجی، جهانگیر. (۱۳۹۹). *بنیادهای اسطوره و حماسه‌ی ایران*. تهران: آگه.
گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحاک. (۱۳۶۳). *زین‌الاخبار*. به‌تصحیح عبدالحی حبیبی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
منتظری، سید سعیدرضا. (۱۴۰۰). *صد در نثر سد در بندهشن*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
مولایی، چنگیز. (۱۳۹۲). *آبان‌یشت* (سرود اوستایی در ستایش اردوی‌سور اناهید). تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
مولایی، چنگیز. (۱۳۹۷). «از آرایش بندگی گشته‌ای، (توضیحی دربارهٔ مفهوم اصطلاحی «بنده» و «بندگی» در تفکرات ایرانیان باستان و بازتاب آن در *شاهنامهٔ* فردوسی). *زمانی میاسای از آموختن* (مجموعه مقالات همایش ملّی *شاهنامه* و تعلیم و تربیت). به‌کوشش دکتر سیدعلی کرامتی‌مقدّم. مشهد. ص ۳۴۱-۳۳۳.
میرفخرایی، مهشید. (۱۳۶۷). *روایت پهلوی*. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۸۲). *مروج‌الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۴۹). *التنبیه و الاشراف*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مسکویه رازی، ابوعلی احمد بن محمد. (۱۳۷۶). *تجارب‌الامم*. ترجمهٔ علینقی منزوی. تهران: توس.
مقدسی، مطهربن طاهر. (۱۳۷۴). *آفرینش و تاریخ*. مقدمه، ترجمه و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگه.
نظری فارسانی، محسن. (۱۳۹۷). *کتاب هشتم دینکرد*. آوانویسی، ترجمه، یادداشت‌ها و واژه‌نامه. تهران: فروهر.
نیبرگ، هنریک ساموئل. (۱۳۸۳). *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
ولف، فریتس. (۱۳۷۷). *فرهنگ شاهنامه*. تهران: اساطیر.
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۷). «طوس». دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی. به‌سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی با همکاری انتشارات سخن.

یعقوبی، احمدبن اسحاق. (۱۳۸۲). *تاریخ یعقوبی*. ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Bartholomae, C. (1904). *Altiranisches Wörterbuch*. Strassburg.

Bivar, A. D. H. (1983). The political history of Iran under the Arsacids. In E. Yarshater (Ed.), *The Cambridge history of Iran* (Vol. III/1, pp. 21–99). Cambridge University Press.

Mayrhofer, M. (1979). *Iranisches Personennamenbuch* (Vol. 1). Wien.

Reichelt, H. (1911). *Avesta Reader*. Strassburg.

Stiker, J. H. (2000). *A history of disability* (W. Sayers, Trans.). University of Michigan Pres

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

New Insights into the Fifteenth Verse of the *Shahnameh's* Preface (az in parde bartar …)

Mohammad Hasan Jalalian

Associate Professor, Department of Culture and Ancient Languages, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mohammadhasanjalalian@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 20 November 2024
Received in revised from 07 January 2025
Accepted 13 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
Shahnameh, Dibâče (Preface), Middle Persian,"hasti", "bar".

ABSTRACT

Despite numerous efforts to correct Ferdowsi's *Shahnameh*, many issues remain that require further research and revision, and in order to get closer to what was written by Ferdowsi, it is necessary that researchers in various related fields proceed with this work by referring to the recordings of the manuscripts and measuring and comparing the existing corrections. Sometimes the original form is altered or removed by the correctors, and sometimes the differences in different corrections confuse the non-expert as well as expert reader. In the first case, the accurate form should be restored with sufficient evidence and reasons. In the second case, efforts should be made to clarify the meaning of words, stanzas, or verses, so that the correctors in the revisions and subsequent editions can, considering such works, provide a more precise form of the text. This article focuses on the fifteenth verse of the preface of Shahnameh, and by taking advantage of the recordings of manuscripts and reflecting on the meaning of the word "hasti" and the comparative adjective "bar" in the texts of the early Islamic centuries and their background in Middle Persian texts, a new reading and meaning, but more appropriate to the content of the preface, has been presented. Finally, it is suggested that the said verse be corrected as follows:

az in parde bartar saxon gâh nist / ze hasti bar, andiše âgâh nist

Cite this article: Jalalian , M. (2025). New Insights into the Fifteenth Verse of the *Shahnameh's* Preface (az in parde bartar …). *Persian Language and Literature*, 77 (250), 41-54. http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64609.3742

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64609.3742

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

تأمّلی در بیت پانزدهم دیباچهٔ *شاهنامه*

محمدحسن جلالیان

دانشیار، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mohammadhasanjalalian@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
شاهنامه، دیباچه، فارسی میانه، هستی، بر.

چکیده

با وجود تلاش‌های بسیاری که برای تصحیح *شاهنامه* فردوسی انجام شده است، همچنان مسائل فراوانی در این اثر وجود دارد که نیازمند تحقیق و بازنگری است. برای نزدیک‌تر شدن به آنچه از قلم فردوسی تراویده، لازم است پژوهشگران حوزه‌های مختلف مرتبط با این اثر، با بررسی ضبط‌های نسخه‌های خطی و مقایسهٔ تصحیح‌های موجود، به بازنگری دقیق یکایک عناصر آن بپردازند. گاه صورت اصیل یک عبارت به‌واسطهٔ مداخلهٔ مصححان از متن خارج شده و گاه تفاوت‌های موجود در تصحیح‌ها، خوانندهٔ متفنن و حتی متخصص را دچار سردرگمی می‌کند. در مورد نخست، باید با ارائه شواهد و دلایل کافی، صورت صحیح مغفول را به متن بازگرداند و در مورد دوم، باید کوشید تا تکلیف واژه، مصراع یا بیت مشخص گردد تا مصححان در بازنگری‌ها و چاپ‌های بعدی، متنی منقح‌تر ارائه دهند. در این نوشتار، پانزدهمین بیت از دیباچهٔ *شاهنامه* مورد بررسی قرار گرفته و با بهره‌گیری از ضبط نسخه‌های خطی، تأمل در معنای واژهٔ «هستی» و همچنین بررسی صفت برتر «بر» در متون سده‌های نخستین اسلامی و پیشینهٔ آن در متون فارسی میانه، خوانشی جدید اما متناسب‌تر با فحوای دیباچه ارائه شده است. در نهایت، پیشنهاد شده که بیت مذکور به شکل زیر تصحیح گردد:

ازین پرده برتر سخن راه نیست ز هستی بر، اندیشه آگاه نیست

استناد: جلالیان، محمدحسن. (۱۴۰۳). تأمّلی در بیت پانزدهم دیباچهٔ *شاهنامه*، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۴۱-۵۴.
http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64609.3742
ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

شاهنامه یکی از مهم‌ترین اسناد هویّت اقوام ایرانی است که بیش از بسیاری دیگر از آثار زبان فارسی در درازنای تاریخ مورد توجّه خاصّ و عامّ و شریف و وضیع بوده و همین اقبال همگانی انگیزه‌ای برای بازنویسی‌ها و نسخه‌برداری‌های بی‌شمار از این اثر شده است. این واقعیّت که به خودی خود می‌توانست برای حفظ این اثر مبارک و مفید باشد، سبب راه یافتن آفاتی به این اثر گرانبهای زبان فارسی شده است. تاکنون تلاش‌های فراوان و زندگی‌فرسایی در پیراستن و زدودن این آفات صورت گرفته است اما هنوز این راه دشوار را تا نهایت بسیار مانده است. علاوه بر تصحیح‌های متعدّدی که از *شاهنامه* فراهم شده، اقدام بسیار بااهمیت دیگری که برخی از مصحّحان بدان اهتمام ورزیده‌اند، ترجمه یا شرح این اثر بوده است. از فواید این امر یکی این است که بر اساس همین ترجمه‌ها و شرح‌ها، پژوهشگر امروزین به برداشت مصحّح راه می‌تواند یافت. در پیش چشم داشتن صورت تصحیح‌شده الزاماً به معنای دستیابی به برداشت مصحّح از متن نیست. موارد بسیاری را از هر یک از این ترجمه‌ها و شرح‌ها می‌توان نمونه آورد که معنایی که ما از تصحیحی برداشت می‌کنیم، با آنچه مصحّح آن برداشت کرده، تفاوت بسیار دارد. این مسأله دو نکته را ایجاب می‌کند: یکی اینکه مصحّحان متن، خود و خواننده را مستغنی از شرح ندانند و دیگر آنکه پژوهشگران در حین مطالعهٔ تصحیح‌ها، به مکمّل‌های موجود آنها نیز مراجعه کنند. امروزه علّت بسیاری از گزینش‌های تصحیح مسکو و به ویژه تصحیح جیحونی که انصاف را، حاوی قرائت‌های اصیل و صحیح بسیاری است، بر این نگارنده پوشیده است. آیا ایشان در یک مورد خاصّ تنها با اتّکا به اقدم نسخ یا نسخ متقدّم صورتی را برگزیده، یا علاوه بر مستندات نسخه‌شناسی از سایر اطلاعات لازم، همچون اصول فقه‌اللغه و ریشه‌شناسی، دستور تاریخی، اسطوره‌شناسی و ... نیز بهره برده است؟ یقیناً آن تعداد از ابیاتی که در جلد صفر اثر ایشان (فردوسی، ۱۳۸۰ ج ۰: ۱۹۹–۲۵۲) با عنوان نکته‌های نویافته آمده، با توجّه به شمار اندک آنها در برابر ابیات *شاهنامه*، به هیچ وجه پاسخگوی پژوهشگر در راستای کشف نحوهٔ دریافت ایشان از سایر کلمات و ابیات *شاهنامه* نیست.

نکتهٔ دیگری که ذکر آن در اینجا بی‌فایده نیست، تأکید بر توجّه و تمرکز بر سبک و ذهنیّت شاعر و نویسنده در امر تصحیح است. این نکته که از ابتدائیّات و مقدّمات اصول تصحیح است، گاه نادیده گرفته می‌شود و حتّی گاه با آن عناد نیز ورزیده می‌شود. برای نمونه، حمیدیان در ردّ نظر اجلالی که در اثبات نظری در مورد بیتی از حافظ از بیتی در غزلی دیگر بهره برده و الحق گره از کار آن گشوده است، چنین آورده که: «آیا شاعر همیشه باید یکجور حرف بزند و ممکن نیست یک بار بدین گونه و بار دیگر بدان گونه بگوید؟» (فردوسی، ۱۳۹۲، ج ۳: ۱۹۵۸) در پاسخ باید گفت که: خیر! شاعر قرار نیست که همیشه یک مطلب را همیشه به یک شیوه بیان کند اما اگر پیش‌فرض ما این گونه باشد، عملاً دست خود را از ابزار کارآمدی با نام سبک‌شناسی تهی کرده‌ایم و طرح چنین پرسشی به معنای این است که هر چه تا به حال مصحّحان و منتقدان آثار ادبی، من‌جمله خود ایشان، در خلال متون به دنبال شاهد برای اثبات نظر خود کوشیده‌اند به راه بادیه پوییده‌اند. تکرار در شیوهٔ اندیشیدن و به کار بردن لغات و ساختارهای دستوری و انواع آرایه‌های بدیعی از امّهات اصول سبک‌شناسی و نتیجتاً تصحیح متن است و این نکته در *شاهنامه* از این حیث که روند داستان‌ها و حوادث عموماً تکراری یا دَوری است، در این حجم انبوهِ پای‌بستهٔ وزن و قافیه، در کنار تنوّع شگفت‌آور برخی توصیفات، گاه بسیاری از توصیف‌ها و تعابیر و واژه‌ها را تبدیل به کلیشه‌هایی کرده که گویی در مواضع خاصّ، شاعر، ناخودآگاه و چه بسا آگاهانه، ناگزیر از به کار بردن الفاظ و تعابیر کلیشه‌ای و تکراری بوده است. همین ویژگی یکی از راهگشاترین ابزارها در دریافت و تصحیح این اثر است که در موارد متعدّد پژوهشگر را مستغنی از مراجعه به آثار دیگر می‌گرداند و خود گره‌گشای بسیاری از مشکلات خود می‌گردد.

در عموم طبع‌های قدیم و جدید *شاهنامه*، (مکن، مُل، ولّرس، مسکو، کزّازی، خالقی مطلق و بهفر) بیت پانزدهم دیباچه همان بیت مصدّر به «از این پرده برتر ...» است. تنها جیحونی با جابجا کردن بیت «توانا بود ...» به دو بیت بعدتر باعث شده که بیت مورد نظر ما به بیت چهاردهم تبدیل گردد. در ادامه تلاش خواهد شد تا با بهره‌گیری حدّاکثری از ظرفیّت تکرار در *شاهنامه* و نیز با پیگیری سابقهٔ معنایی و کاربردی دو واژهٔ «هستی» و «بر» در متون فارسی دری و زبانهای ایرانی میانهٔ غربی، به‌ویژه فارسی میانه، در مورد خوانش و معنای این بیت دیباچه تأمّلی دوباره صورت گیرد.

۱. هستی

دربارهٔ آغاز دیباچهٔ *شاهنامه* سخن‌های بسیار گفته شده است و قلم‌های بسیاری فرسوده و در مورد ابیات و واژه‌های آن نظرات گوناگونی ارائه شده است و حتّی ابیاتی چند از این حدود پانزده بیت توسّط برخی پژوهندگان الحاقی شناخته شده‌اند. این تعداد اندک ابیات حاوی کلیدواژه‌هایی است همچون جان، خرد، نام، جای، برشده گوهر، گوهران و هستی. کمتر واژه‌ای از این میان هست که برداشت‌های محقّقان در مورد آن با یکدیگر برابر و منطبق باشد. آنچه در این نوشتار مورد توجّه است، «هستی» است که در این پانزده بیت دو بار به کار رفته است (ابیات ۱۲ و ۱۵). بیت ۱۲ از نظر ضبط نسخه‌ها و سیاق سخن به گونه‌ای است که در برداشت معنای «وجود، هست بودن» از واژهٔ «هستی» کوچک‌ترین تردیدی باقی نمی‌گذارد:

به هستیش باید که خستو شوی ز گفتار بیکار[1] یکسو شوی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۲/۳/۱؛ ۱۳۹۳: ۱۲/۱/۱)

بیت ۱۵ در نسخه‌ها دچار گشتگی‌هایی شده اما این تصحیف‌ها به گونه‌ای نیست که در برداشت معنای بیت تأثیری عمده داشته باشد. خالقی‌مطلق بیت را در تصحیح نخست خود چنین ثبت کرده است:

از این پرده برتر سخن گاه* نیست ز هستی مر** اندیشه را راه*** نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۵/۴/۱)

ضبط نسخه‌ها از بیت چنین است: * ف: ترا کار؛ ق[2]، پ، ب: سخن راه؛ و: ترا راه؛ متن= هفت دست‌نویس دیگر. ** ل[2]: بر. *** ف: ز هستی بر اندیشه دیدار؛ ق[2] ز هستی مر اندیشه آگاه؛ پ: ز هستیش اندیشه را راه؛ و: ولی دست اندیشه کوتاه؛ متن= هفت دست‌نویس دیگر به‌علاوهٔ سعدلو.

ضبط مُل در مصرع دوم با صورت متن تفاوت دارد و به شکل «به هستیش اندیشه را راه نیست» آورده است (فردوسی، ۱۳۵۳: ۴/۱). مُل با برداشت معنای «وجود و هست بودن» (être) از «هستی»، بیت را چنین ترجمه کرده است: «سخن را توان راه یافتن بدین پرده نیست و اندیشه جز تا هستی راهی ندارد (فردوسی، ۱۸۷۶ ج۱: ۲) و جالب اینکه این ترجمه با ساختار دستوری مصرع دوم که در آن حرف اضافهٔ «به» ضبط شده است، انطباق ندارد. در تصحیح مسکو بیت دقیقاً همانند چاپ هشت‌جلدی خالقی است (فردوسی، ۱۹۶۰: ۱۳/۱). خالقی در توضیح این بیت چنین آورده است: « . . . گفتگو (به کار انداختن خرد و دانش) دربارهٔ آنچه در پشت این پرده، یعنی آن سوی جهان تنومند و عالم مادی است . . . روا نیست و اندیشه را به چون و چرای هستی (خداوند) راهی نیست». او در ادامه شواهدی از آثاری همچون کشف‌المحجوب سجستانی، ویس و رامین، گرشاسپ‌نامه، قابوس‌نامه و آثار نظامی

[1] زریاب خویی به جای «بیکار»، «پیکار» را در معنای «جدل و مناظره» ترجیح داده است (۱۳۷۰: ۱۹) که با توجّه به کاربردهای متعدّد واژهٔ بیکار در معنای «بیهوده» در شاهنامه و جز آن، چندان پذیرفتنی نمی‌نماید.

در موضوع نسبت ندادن صفت به آفریدگار آورده و این بیت نظامی را در اقبال‌نامه به بیت فردوسی بسیار نزدیک دانسته است: «بدو هیچ پیوند را راه نیست–خردمند از این حکمت آگاه نیست» و بر این اساس حدس زده است که «شاید نویسش درست بیت *شاهنامه* نیز به پیروی از ق[۲] راه – آگاه باشد» (خالقی‌مطلق۱۳۹۱ ج۹: ۴–۵). در نهایت هم در چاپ دوجلدی این حدس را اعمال کرده است:

از این پرده برتر سخن راه نیست ز هستی مر اندیشه آگاه نیست

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۵/۱/۱)

ضبط کزّازی از این بیت همانند چاپ هشت‌جلدی خالقی است (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۹/۱). او بیت را چنین شرح کرده است: «پایگاه و توان سخن از آنچه در پیش گفته شده است، فراتر نمی‌تواند بود و اندیشه، هرچند نهانکاو و ژرفپوی باشد، به گوهر و نهاد هستی راه نمی‌تواند برد». او سپس ضبط نسخهٔ فلورانس را «برازنده‌تر و با زبان کهن فردوسی سازگارتر» تشخیص داده است: از این پرده برتر تو را کار نیست – ز هستی، بر اندیشه دیدار نیست (فردوسی، ۱۳۹۳: ۲۰۶). جیحونی هم همین صورت نسخهٔ فلورانس را آورده است (فردوسی، ۱۳۸۰: ۱/۱).

در مورد ضبط نسخهٔ فلورانس تأمّلی لازم است. این صورت به این دلیل که تنها در یک نسخه آمده، به لحاظ اعتبار، مشکوک است اما از آنجا که این تنها نسخه، اقدم نسخ است، حائز اهمّیّت و در خور توجّه است، به‌ویژه که فردوسی چند بار دیگر نیز «کار» و «دیدار» را با هم قافیه کرده است:

مرا با تو تا جاودان کار نیست بنزد منت راه دیدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۱/۳۳۰/۱)

مرا –گفت– با خواسته کار نیست به دختر مرا راه دیدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۵۳/۲۲۶/۲)

به ایوان رستم مرا کار نیست ورا نزد من نیز دیدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۴۸/۳۳۷/۵)

بگفتی که شاه از در کار نیست شما را بدو راه دیدار نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: /۲۸/۳۶۳)

این ابیات اغواکننده که لااقلّ دو مورد از آنها (۲ و ۳) جزو ابیات مهمّ و سرنوشت‌ساز داستانهای حاوی آنها هستند، ممکن است به جهت شهرت و اهمّیّت در ذهن کاتب نسخهٔ فلورانس متمکّن بوده باشند و در بیت پانزدهم دیباچه از ذهن او تراوش کرده و جایگزین صورت موجود در نسخهٔ اصلی او شده باشند. نکته‌ای که در مورد این ابیات شایستهٔ توجّه است، وجود «راه» پیش از «دیدار» است که تنها در شاهد سوم نیامده است و از قضا در این بیت نیز در پنج نسخه، کاتبان به جای «نیز» همان «راه» را ضبط کرده‌اند، که البته همان «نیز» به نظر مناسب‌تر می‌نماید. مهم‌ترین نکته در مورد این ابیات این است که به همراه «(راه) دیدار» در همگی ابیات ضمیری در حالت غیرفاعلی (به شکل ضمیر متّصل یا ضمیر منفصل به همراه «را») آمده و به بیان دیگر

ساختار جمله مالکیّت محمولی است. این درحالی است که در بیت پانزدهم دیباچه «اندیشه» بدون «را» و نتیجتاً در حالت فاعلی است. بنا بر این دلایل به نظر نمی‌رسد که بتوان برای ضبط اقدم نسخ وجهی و وزنی قائل شد. زریاب خویی[۱] هم که ضبط بیت را همانند چاپ هشت‌جلدی آورده است، آن را این‌گونه شرح کرده است که: «ظاهراً معنی آن چنین است که اندیشه از هستی، که معلول اوست و شامل موجودات همهٔ عالم بجز خداست، نمی‌تواند بالاتر برود. "هست" خواندن خداوند شریک قرار دادن اوست در این صفت با موجودات و این مخالف توحید است». (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۹). از این سخن آشکار نمی‌گردد که آیا استاد مرحوم «هستی» را همچون کزّازی «جهان هستی و آفرینش» در نظر گرفته است یا همانند خالقی «وجود و هست بودن».

برای دست یافتن به معنای دقیق «هستی» در بیت ۱۵ دیباچه، گزیری نیست که ابتدا معانی آن در سراسر *شاهنامه* بررسی گردد. ولف برای «هستی» سه معنا ارائه کرده است: ۱- وجود (Existenz, das Sein) در معنای کلّی آن ۲- وجود اختصاصاً در مورد آفریدگار (von der Existenz Gottes) ۳- ثروت با دو شاهد (فردوسی، ۱۹۳۵: ۸۵۰). دو شاهد معنای آخر در تصحیح خالقی، به درستی، کنار نهاده و جایگزین شده‌اند و لاجرم تنها باید آنچه باقی می‌ماند همان «وجود و هست بودن» باشد اما عملاً چنین نشده است.

خالقی در بیتی دیگر که در فهرست ولف نیست، از «هستی» معنای «زندگی و حیات» را تشخیص داده است. ماجرای بیت حاوی این واژه چنین است: کرسیوز که از دیدن سیاوخش‌گرد و نیز هنرنمایی و چیرگی سیاوش در برابر پهلوانان تورانی، در آتش رشک و حسد افتاده است، با بدگویی از سیاوش، افراسیاب را فریفته و ناگزیر می‌کند که پیش از این که سیاوش فرصتی برای اقدامی به دست آرد، خود به چاره‌ای دست یازد. افراسیاب بر آن می‌شود که دوباره کرسیوز را به سیاوخش‌گرد بفرستد و سیاوش را به نزد خویش بخواند.

ترا- گفت – از ایدر بباید شدن برِ او فراوان نباید بدن
بپرسی و گویی کز آن جشنگاه نخواهی همی کرد کس را نگاه
به هستی همانا نجنبی ز جای یکی با فریگیس خیز ایدر آی
نیاز است ما را به دیدار تو بدان پر هنر جان بیدار تو

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۹۲۷/۳۳۲/۲-۱۹۳۰)

ضبط نسخه‌ها از آغاز مصرع نخست بیت سوم این گونه است: ف، س، ل[۲]: بهشتی (س: بمستی) همانا نجنبد (ل[۲]: بجنبی)؛ ل، ق، لی، آ (نیز ل[۳]، س[۲]): به مهرت همی دل بجنبد؛ لن، پ، (نیز لن[۲]) سزد گر بجنبی همانا؛ ق[۲]، ب: همانا به است ار بجنبی؛ متن تصحیح قیاسی است (یا به استی همانا بجنبی). [۲] خالقی در شرح این بیت با در نظر گرفتن معنای «زندگی» برای «هستی» چنین آورده است: «گویا نمی‌خواهی در زندگیت تکانی بخوری. یکبار بلند شو و با فریگیس بیا اینجا نزد ما» (فردوسی، ۱۳۹۱ ج ۹: ۶۷۳). او در چاپ دوجلدی این بیت را تنها با این تفاوت که «نجنبی» را به «نجمبی» تغییر داده، به همان صورت تکرار کرده است (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۹۲۹/۳۷۸/۱). مُل مصرع اوّل را چنین آورده است: سزد گر بجنبی همانا ز جای (فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۸۸/۲).

---

[۱] در مورد الحاقی دانستن ابیات دوم و سوم آغاز دیباچه از سوی استاد زریاب، باید پرسید که مگر امثال این توصیف از آفریدگار تنها اختصاص به همین دو بیت دارد؟ در *شاهنامه* چندین بار دیگر به چنین ابیاتی باز می‌خوریم؛ از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: آغاز داستان کاموس کشانی (۱۳۶۶: ۳/ ۱۰۵)، آغاز پادشاهی شاپور اردشیر (۲۴۱/۶) و آغاز پادشاهی بهرام گور (۲۱۷/۶-۲۱۶). آیا باید این ابیات را نیز که همچون بیت‌های ۲ و۳ دیباچه از پشتوانهٔ حدّاکثری نسخه‌ها برخوردارند، الحاقی دانست و کنار نهاد؟ بر فرض محال هم که بشود ادّعا کرد که دو مورد آخر از زبان شخصیّت‌های شاهنامه هستند و نه اعتقاد شخص فردوسی، در مورد ابیات داستان کاموس کشانی چنین ادّعایی وارد نیست.

[۲] سن‌ژوزف: بهشتی همانا بجنبد؛ بادلیان ۷۱۶: همانا بهشت ار بجنبی. ضبط دستنویس اخیر نشان می‌دهد که آن نیز باید صورتی همانند ضبط ق[۲]، ب داشته بوده باشد و سه نقطهٔ حرف سوم «بهشت»، افزودهٔ کاتب است.

این مصرع در تصحیح مسکو چنین است: بمهرت همی دل بجنبد ز جای (فردوسی، ۱۹۶۵: ۱۲۹/۳) کزّازی مصرع را چنین آورده: «بهشتی همانا بجنبد ز جای» و چنین شرح کرده است: «. . . جای شگفتی است که از شهر خویش بدر نمی‌آیی، حتّی کسی که در ناز و نوش بهشت به سر می‌برد، زمانی از جای می‌جنبد و به گشت و گذار می‌رود . . . » (فردوسی، ۱۹۶۵ ج۳: ۹۰ و ۴۴۵). ضبط جیحونی نیز همانند ضبط مسکو است (فردوسی، ۱۹۶۵، ج ۱: ۴۴۲).

این مصرع شباهتی با مصرعی در داستان رستم و پولادوند دارد. پس از آنکه پولادوند طوس نوذر را از زین نگونسار کرد و گیو را به کمند بگرفت و رهام و بیژن را به یک زخم به خاک اندر آورد و درفش کاویان را به خنجر به دو نیم کرد، فریبرز و گودرز آگاهی به رستم می‌برند و رستم روانهٔ نبرد با او می‌گردد. چون رستم روز ایرانیان را تیره و سر نامداران را خیره می‌یابد، با کردگار به گفت‌وگو در می‌آید که:

چنین گفت با کردگار جهان که ای برتر از آشکار و نهان
مرا چشم اگر تیره گشتی به جنگ بهستی ز دیدار این روز ننگ

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۷۱۶/۲۷۳/۳–۲۷۱۷؛ ۱۳۹۳: ۲۷۱۹/۶۲۴/۱–۲۷۳۰)

نسخه‌ها در نخستین واژه از مصرع دوم بیت دوم اختلافی ندارند. مُل (فردوسی، ۱۳۵۳: ۱۲۶/۳ و ۱۸۷۶: ۲۰۰/۳) مصرع را به همین شکل دارد و «بهستی» را «بهتر است» ترجمه کرده است. مسکو نیز این بیت را به همین صورت دارد (۱۹۶۵: ۲۹۰/۴). کزّازی (۱۸۶/۴) و جیحونی (۷۰۳/۲) آن را به «به استی» تقطیع کرده‌اند و صورت درست نگارشی نیز همین است و معنای آن هم همان است که مُل آورده. اینکه چرا خالقی دو واژهٔ «به» و «استی» را از یکدیگر جدا نکرده و توضیحی هم برای آن لازم ندیده عجیب به نظر می‌رسد.

بر اساس صورتی که در بیت اخیر دیده می‌شود، می‌توان نسبت به درستیِ حدسی که خالقی در بخش ضبط نسخه‌های مصرع «به هستی همانا . . . » ارائه کرده، اطمینان یافت و باید آن را در متن قرار داد و سایر صورتها را به حاشیه برد:

به استی همانا بجنبی ز جای یکی با فریگیس خیز ایدر آی

همانا بهتر است که از جایگاه خویش حرکت کنی[۱].

با این توضیحات تنها شاهد معنای «زندگی و حیات» از *شاهنامه* به در می‌شود و آنچه باقی می‌ماند تنها و تنها «وجود» است و اگر نگاهی دقیق به شواهد پرشمار این واژه در سده‌های چهارم و پنجم در سامانهٔ دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی افکنده شود، حتّی یک نمونه هم خارج از این معنا برای این واژه به دست نمی‌آید. از اینجا می‌توان نسبت به اینکه در *شاهنامه* «هستی» جز در این معنا به کار نرفته اطمینان بیشتری حاصل کرد.

نکتهٔ دیگری که می‌توان در تأیید معنای «بودن، وجود داشتن» ارائه کرد، شواهد فراوان آن در متون فارسی میانه است. این واژه که تلفّظ آن در این زبان astīh است، ساختی خلاف قاعدهٔ دستوری دارد؛ بدین معنی که از افزودن پسوند اسم‌ساز īh– به فعل اسنادی مضارع سوم شخص مفرد ast ایجاد شده است و گویا همین صورت پایه‌ای شده است برای ساخت صورتهای būdīh «وجود داشتن در گذشته» و bawēdīh «وجود داشتن در آینده» در این زبان. لغت astīh در تمامی شواهد به‌دست‌آمده تنها به معنای فوق‌الذّکر به کار رفته و به دلیل محتوای دینی غالب آثار فارسی میانه، عموماً در متن‌هایی با فحوای اثبات، یا اعتقاد و اعتراف

[۱] برای تنوّع کاربرد فعل «استی» در زمان‌های ماضی و مضارع رک. نمونه‌های احمدی گیوی (۱۳۸۰ ج۲: ۱۲۶۷).

به وجود ایزدان، به‌خصوص اورمزد و امشاسپندان، و یا جهان دیگر و بهشت و دوزخ به کار رفته است اما با این حال، تنها سخن از وجود این پدیده‌ها نیست و به مواردی چون وجود تاریکی و روشنی نیز در این متون بر می‌خوریم. در زیر نمونه‌هایی از این کاربرد خواهد آمد:

u-t nimāyēm pādāšn ī xūb-wurrōyišnān pad ōhrmazd ud amahraspandān ud nēkīh ī pad wahišt ud anāgīh [ī] pad dušox ud **astīh** [ī] yazadān ud amahraspandān ud **nēstīh** ī ahreman ud dēwān [ud] **būdan** ī ristāxēz ud tan ī pasēn (ارداویرازنامه ۵. ۷)

به تو نشان می‌دهیم پاداش گروندگان راستین به اورمزد و امشاسپندان را و نیکی در بهشت را و بدی در دوزخ را و «هستی» ایزدان و امشاسپندان و **نیستی** اهریمن و دیوان را و «بودن» رستاخیز و تن پسین را (وهمن ۱۹۸۶: ۱۹۶).

ud wīst ud panjom kē pad **astīh** ī wahišt ud dušox ud āmār ī pad ruwān ud xwārīh ī pad wahišt ud anāgīh ī pad dušox abēgumān

(مینوی خرد ۳۶. ۲۸ ;انکلساریا ۱۹۱۳: ۱۰۹)

(از کسانی که بیشتر به بهشت دست می‌یابند) بیست و پنجم، کسی که به «هستی» بهشت و دوزخ و حساب روان و خوشی در بهشت و بدی در دوزخ بی‌گمان است (تفضلی ۱۳۷۹: ۵۲)

gannāg mēnōg pas-dānišnīh rāy az **astīh** ī ōhrmazd an-āgāh būd

(*بندهشن* ۱. ۱۴;پاکزاد ۲۰۰۵: ۸)

گناگ مینو (=اهریمن) به سبب پس‌دانشی از «هستی» اورمزد بی‌خبر بود (انکلساریا: ۱۹۵۶: ۷).

در شاهد زیر که از دینکرد سوم است سخن در مورد وجود روشنی و تاریکی است:

hād **astīh** ī rōšnīh paydāg xwadīhā . :abar rōšnīh ud tārīkīh **astīh** az nigēz ī weh-dēn

.(دینکرد ۳: ۳۳۰. ۱–۲؛ مدن: ۳۲۴)

دربارهٔ وجود روشنی و تاریکی از آموزهٔ دینِ به: «هستی» روشنی به خودی خود آشکار است، . . . (دوماناش۱۹۷۳: ۳۰۸)

با این توضیحات اکنون می‌توان به بیت پانزدهم سرآغاز دیباچه باز گشت. دریافت اینکه «پرده» در اینجا به چه چیزی اشاره دارد، خالی از دشواری نیست اما این قدر می‌توان گفت که مشکل بتوان با خالقی مطلق در اینکه پرده «این جهان تنومند و عالم مادّی» باشد، هم‌رأی بود. از یک سو فردوسی در چهارده بیت پیش از این اشاره‌ای به دنیا و مافیها نداشته که در این بیت به مجاز و با صفت اشارهٔ نزدیک «این» باز به آن رجوع کرده باشد و از دیگر سو نمی‌توان تصوّر کرد که فردوسی همچون عرفا به اینکه دنیا حجاب و پرده‌ای در برابر حقیقت است، اعتقادی داشته بوده باشد. کزّازی ابتدا پرده را «آنچه پوشیده و نهفته است» و سپس‌تر آن را «آنچه در پیش گفته شده است» تعبیر کرده (ج ۱: ۲۰۶) و بهفر از آن «پردهٔ دانایی و خرد» برداشت کرده است (بهفر، ۱۳۹۴: ۱/ ۹–۸) و انوری در فرهنگ سخن تنها با یک شاهد که آن هم همین بیت مورد بحث است، پرده را «محل و مکان» معنا کرده است. احتمالاً بتوان بین نظر دوم کزّازی و معنایی که انوری ارائه کرده، آشتی‌ای برقرار کرد و بر این باور بود که «پرده» در اینجا مفهومی کلّی است شامل مفاهیمی که در ابیات پیشین دربارهٔ آنها سخن رفته است. همان حدّ و مرز دانش و بینش بشری است و خستویی به هستی خداوند و پرستش او و فرمانبرداری از او. از این «جا» به بعد و در پس این پرده، راز[1]هایی است که آدمی را مجال (=گاه) سخن در خصوص آنها نیست و یا او را نسزد (=راه) که در آن باره سخن بگوید.

[1] در *شاهنامه* چند بار پرده با راز آمده است (۱۳۶۶: ۶۵۹/۴۸/۲، ۴/۱۱۷/۲، ۲۳۵۰/۳۲۱/۴، ۳۲۳/۳۸۶/۶)

گاه/ راه یا راه/ آگاه؟

نگارنده به دلایلی تصحیح آخر خالقی‌مطلق را در مورد قافیه‌های این بیت بر تصحیح نخست مرجّح می‌داند. نخست اینکه فردوسی «راه» و «آگاه» را با همین ردیف «نیست» هفت بار دیگر در برابر هم نهاده است اما هیچ بیتی با این ردیف که قافیه‌های آن «گاه» و «راه» باشند در *شاهنامه* نیست. دیگر اینکه مصرع نخست این بیت با «گاه» دچار غلق و دشواری می‌شود. اگر قافیه در این مصرع «گاه» باشد، یقیناً نمی‌توان «سخن‌گاه» را همچون رزمگاه و جشنگاه و چراگاه کلمهٔ مرکّب انگاشت و بعید به نظر می‌رسد که با وجود امکانات ساده و سرراست‌تری همچون «راه» (نک پایین‌تر)، فردوسی به عبارت اضافی مقلوب «سخن گاه (=گاهِ سخن)» که به علّت چندمعنا بودنِ «گاه» ابهامی در سخن ایجاد می‌کند، تن در داده باشد. «سخن» در این بیت پانزدهم، کاربرد مصدری دارد و در معنای «سخن گفتن» است، همچنان که در جاهای دیگر نیز به همین صورت به کار رفته است (برای نمونه مراجعه شود به فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/۵۵/۱، ۵۸۷/۱۶۵/۲، ۸۰۶/۱۸۱/۲، ۱۶۷۶/۶۰۵/۷، ۲۹۷۳/۲۲۵/۸). به رغم جست‌وجوی بسیار، شاهدی در *شاهنامه* یافت نشد که در آن فردوسی چنین اسامی‌ای را در ساخت اضافی مقلوب به کار برده باشد. سومین دلیل برتری «راه» نسبت به «گاه» در این مصرع، پشتوانهٔ معنایی آن در چنین ساختارهاست. این «راه» که معنای آن «صحیح و شایسته» است در *شاهنامه* بارها و از قضا با ردیف «نیست» به کار رفته است؛ برای نمونه:

بدو گفت گستهم کین راه نیست خرد هیچ ازین تیزی آگاه نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۸۲/۵۱/۳)

چنین داد پاسخ که این راه نیست نه زین تاختن بیژن آگاه نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۸۴۵/۴۸۲/۸)

همان بخردان و ردان سپاه به آواز گفتند کین نیست راه

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۰۳/۲۰۳/۴)

همه جفت و همتا و ایزد یکیست جز از بندگی کردنت راه نیست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۸۶/۳۳۵/۶)[1]

اگر «راه» را در مصرع نخست بپذیریم، در مصرع دوم، قافیه به جز «آگاه» نخواهد بود و سایر اجزاء آن احتمالاً جز یک واژه برابر با نسخهٔ ق[2] و تصحیح دوجلدی خالقی خواهد بود. تنها واژه‌ای که نسبت به صحّت و اصالت آن در این مصرع جای تردید هست «مر» است. اگر حتّی قائل به صحّت همان صورت موجود در چاپ هشت‌جلدی باشیم، «ز هستی مر اندیشه را راه نیست»

[1] در *لغتنامهٔ دهخدا* ذیل «راه» یک بار معانی «بجا، مناسب، بموقع، برازنده، متناسب»، بار دیگر «نیکو، شایسته» بدون شاهد و یک بار معنای «صلاح، مصلحت، طریق حسن، روش خوب» با سه شاهد از شاهنامه و یک شاهد از حافظ آمده است. این هر سه باید ذیل یک معنا باشند. در فرهنگ سخن معنای چهاردهم «راه» «صلاح، مصلحت» آمده و این شاهد از عطّار برای آن ارائه شده است: چون بود کاقلیم ما را شاه نیست؟/ بیش از این بی‌شاه بودن راه نیست (انوری، ۱۳۸۱ ذیل «راه»، معنای شمارهٔ ۱۴).

به لحاظ دستوری «مر» ایجاد مشکل چندانی نمی‌کند اما مسأله این است که با توجّه به معنا و کاربردهای حرف اضافهٔ «از» در *شاهنامه*، جمله فاقد معنای درست و به‌هنجار است: «اندیشه از وجود (خداوند) راهی ندارد» (!). شاعر در چهارده بیت پیشین و نیز در بسیاری جاهای دیگر «وجود» خداوند را امری محرز و قطعی دانسته که تمام ذرّات آفرینش بدان گواهی می‌دهند و به صراحت به ضرورت خستویی بدان تأکید کرده است. چگونه ممکن است که او یکباره اندیشه را ناتوان از درک این وجود دانسته باشد؟ از قضا تنها چیزی که در خصوص آفریدگار، اندیشهٔ آدمی قادر به درک و دریافت آن است، وجود ذات خداوند است. با پذیرش تصحیح جدیدتر خالقی، «ز هستی مر اندیشه آگاه نیست»، نیز نه تنها همین مشکل معنایی پابرجای باقی می‌ماند، مشکوک بودن کاربرد «مر» با صورت فاعلی (در اینجا مسندٌالیه) هم به دشواری پیشین افزوده می‌شود.[۱]

بر

راه حلّ مشکلات موجود در این مصرع «بر» موجود در دست‌نویس‌های ل[۲] و ف است. چنان که خالقی ل[۲] را معرّفی و ارزیابی کرده و نیز از مقایسهٔ ضبط‌های آن با سایر نسخ بر می‌آید، این نسخه به رغم کم‌سوادی و سهل‌انگاری کاتب آن، در بسیاری از موارد، حاوی صورت‌های اصیل و صحیح و «یکی از معتبرترین دست‌نویس‌های *شاهنامه* است. اهمّیّت آن یکی در این است که بسیاری از ضبط‌های کهن را دارد و دست‌نویس ف را در موارد بسیاری پشتی می‌دهد» (خالقی مطلق، ۱۳۹۰: ۱۵۰–۱۵۱). در هر حال چه دو نسخهٔ حاوی «بر»، اقدم نسخ و یکی از معتبرترین دست‌نویس‌های *شاهنامه* باشند و چه نباشند، و چه قافیه‌های بیت «گاه و راه» باشند، چه «راه و آگاه»، «مر» در این بیت قابل پذیرش و توجیه نیست.

اینکه «بر» در اینجا چه کارکردی دارد نیازمند توضیحاتی است. در هنگام سرایش سرآغاز دیباچه، به طریقی سامانمند و دقیق، تنها به یک موضوع پرداخته شده است. خداوند از هر چه جز اوست برتر است و با هیچ ابزار و آلتی شناخت او میسّر نیست و تنها باید به هستی او معترف بود و سر به فرمان‌های او سپرد. این تقابلِ امری برین و دست‌نیافتنی با امور و موضوعات فرودین و دون ذات خداوند، سبب شده که واژهٔ «برتر» کلیدواژهٔ پربسامد و به تعبیر اهل موسیقی، نُت شاهد این ابیات گردد، به شکلی که در پانزده بیت، چهار بار این واژه تکرار شده است (ابیات ۱، ۴، ۶ و ۱۵)[۲].

«بر» به عنوان صفت، همانند «برتر» صفت تفضیلی است و در کاربرد و ساختار تفاوتی با آن ندارد (نک دهخدا ذیل همین واژه). در لغتنامهٔ دهخدا دو شاهد از سوزنی سمرقندی برای آن ارائه شده است اما شواهد آن محدود به این دو نیست:

نفرمایند شوی را و زن را بر از طاقت ایشان (نسفی، ج ۱: ۵۸).

گرچه نخواهد دل تو، آن توست هرچه بر از خاک و فرود از سماست

(فرّخی ۱۳۳۵: ۲۰ و نیز ۲۳۹ بیت ۴۷۵۵)

وز آن پس بر از آدمی پایه نیست که در جانور بیش از این مایه نیست

(اسدی ۱۳۵۴: ۱۴۲ و نیز شواهد متعدد دیگر)

محمّد که رایش مِه از آفتاب محمّد که جاهش بر از آسمان

(مسعود سعد ۱۳۳۹: ۴۰۵)

---

[۱] شفیعی مواردی را از *شاهنامه* ذکر کرده که در آنها «مر» با حالت فاعلی به کار رفته است (۱۳۷۷: ۵۳)؛ امّا بر اساس شواهد موجود از *شاهنامهٔ* ویراستهٔ خالقی، ظاهرا «مر» تنها دو بار به همراه صورت فاعلی به کار رفته است (۱۳۶۶: ۱۷۲/۱۷۵/۱، ۸۵/۱۳۹/۶) و از این دو، شاهد دوم را تنها یک دست‌نویس حمایت می‌کند.

[۲] اگر اندکی از صورت دقیق لفظی «برتر» فاصله بگیریم، صورتهای «برشده گوهر» و «بگذرد (= فراتر رود)» در ابیات ۴ و ۷ مؤیّد همین فضای ذهنی شاعر در حین سرایش این ابیات خواهد بود.

مسند و مرقدش بر از افلاک مشرب و منهلش ز عالم پاک
(سنایی، ۱۳۸۴: ۲۶۴)

کهین پایه از قدر والای تو بر از هشت گردون و هفت اختر است
(رشید وطواط ۱۳۳۹: ۹۳)

ای مِه از گوهر آدم به شرف وی بر از گنبد اعظم به محل
(انوری ۱۳۶۴: ۱۸۶)

بی‌سپر باد سر دشمن او چو زمین، گرچه ز افلاک بر است
(سوزنی ۱۳۳۸: ۱۳۷)

در شاهد آخر همانند بیت *شاهنامه* «بر» پس از متمّم خود آمده است.

پژوهندگان زبان فارسی میانه برای واژهٔ abar در این زبان دو کارکرد و اشتقاق در نظر گرفته‌اند. نخستین از این دو را صفت و مأخوذ از صورت باستانی -upara و دیگری را قید و حرف اضافه از صورت باستانی upari دانسته‌اند (بارتلومه ۱۹۶۱: ۳۹۳–۳۹۵؛ نوبرگ ۱۹۷۴: ۲۲). upara در دورهٔ باستان از افزوده شدن پسوند صفت‌ساز ra- به صفت -upa ساخته شده است (جکسن ۱۸۹۲: ۲۳۴، بند ۲۶). abar نخستین همان است که به رغم داشتن معنای تفضیلی با پسوندهای t/dar- و t/dom- درجات تفضیلی و عالی از آن ایجاد شده است (دورکین‌مایسترارنست ۲۰۱۴: ۲۰۵). این صفت تفضیلی در متون فارسی میانه و پهلوی اشکانی با متممی که نشانهٔ آن حرف اضافهٔ az (پارتی: až) است، شواهدی دارد:

az pad zōš istānān ud frawazān pad bāzūr **abar až** harw zāwarān* ud axšēndān wistambag

(بویس ۱۹۵۴: ۱۰۰–۱۰۱؛ بویس، ۱۹۷۵: ۱۶۴)

من با عشق (تو را) بر می‌گیرم و بر بال به پرواز درخواهم آمد **بر فراز** (=در متن **بر از**) همهٔ نیروها و شاهزادگان ستنبه.

u-š baxt nēk-kard āsmān pad sē srišwadag ī ēk pad ulīh paywast ō ān ī asar-rōšnīh kē ān ī hamēšg-sūd ganj andar; ud ēk pad frōdīh ayāft ō ān ī zōfāy tom kē ōy purr-wattarīh druz andar; ud ēk mayān ī ān dō srišwadag ēr ud **abar az-iš**

(دادستان دینی ۳۶. ۱۵)

او (– اورمزد) آسمان نیک‌کرده را به سه ثلث تقسیم کرد: یکی در بالا، پیوسته به روشنی بیکران، که گنج همیشه‌سود در آن است؛ یکی در زیر به تاریکی ژرفنا پیوسته که دروج پُربدی در آن است و یکی میان آن دو ثلث (که هستند) زیر و بالاتر از آنها (قس. جعفری دهقی ۱۹۹۸: ۱۱۶)

ud passand ud mizd ī ōy kē **abar az** dēnīg nē xufsēd xwēškārīh warzīdan [rāy]

(دینکرد ۸: ۴۴. ۶۸؛ مدن: ۷۸۳)

اقبال و پاداش کسی که ورای [اجازهٔ] دینی نمی‌خسبد از برای انجام خویشکاری (وست ۱۹۸۲: ۱۶۳).

در شاهد زیر همانند بیت مورد نظر abar پس از متمم خود آمده است:

wahišt ud dušox nūn-iz ast; wahišt star-pāyag ud **az ān abar** ud dušōx azēr rōy ī zamīg

(دینکرد ۵: ۸. ۲ ;آموزگار ۱۳۸۶: ۴۴–۴۵)

بهشت و دوزخ اکنون نیز وجود دارند؛ بهشت در ستاره پایه و بالاتر از آن و دوزخ در زیر زمین است.

اگر ادلّه و شواهد فوق برای اثبات برابری «بر» با «برتر» قانع‌کننده باشد، می‌توان انگاشت که «برتر» که در هنگام سرایش ابیات آغاز دیباچه در ذهن فردوسی جولان می‌کرده است، این بار نیز به ضرورت وزن و یا پرهیز از تکرار بیش از حدّ، به صورت «بر» نمایان شده است. تفاوت در قافیه‌های بیت، چه «گاه و راه» باشند و چه «راه و آگاه»، چندان تفاوتی در ساختار و معنای آن ایجاد نمی‌کنند اما با وجود «مر»، بیت نه ساختار به‌آیین و صحیحی خواهد داشت و نه از آن معنایی منطقی و همراستا با ابیات پیشین حاصل می‌شود. بر اساس آنچه آمد معنای مصرع دوم بیت چنین خواهد شد: برتر (= فراتر) از اینکه خداوند هست، اندیشه راهی ندارد (با قافیهٔ «راه») یا خبری در دست ندارد (با قافیهٔ «آگاه»).

نتیجه‌گیری

دیباچهٔ *شاهنامه* به‌مثابهٔ دستورالعمل اعتقادی فردوسی در پیشانی *شاهنامه*، به شیوه‌ای دقیق و سامانمند، حول موضوعی واحد که نشان‌دهندهٔ جایگاه و وظیفهٔ انسان نسبت به پروردگار و حدّ توان و اختیار آدمی در شناخت خداوند است، تنظیم یافته است.

در بیت پایانی این بخش، مجال و جواز سخن گفتن در این موضوع را محدود به اصول مطرح‌شده در ابیات پیشین دانسته و با تأکیدی دوباره بر آنچه پیش‌تر آورده است، دست اندیشهٔ آدمی را از جست‌وجو و کنکاش در ماورای ادراک و اعتقاد به وجود خداوند کوتاه می‌داند.

بر پایهٔ این برداشت و با رهگیری مسائل معنایی و نحوی عناصر واژگانی موجود در این بیت در آثار زبان فارسی نزدیک به فردوسی و سابقهٔ آنها در زبان فارسی میانه، صورت صحیح و نهایی این بیت باید چنین بوده باشد:

ازین پرده برتر سخن راه نیست ز هستی بر، اندیشه آگاه نیست

منابع

احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۰)، *دستور تاریخی فعل*، ۲ جلد، تهران: نشر قطره.

اسدی طوسی، ابومنصورعلی‌بن‌احمد. (۱۳۵۴). *گرشاسپ‌نامه*. به اهتمام حبیب یغمایی. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

انوری، اوحدالدّین. (۱۳۶۴). *دیوان*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سکه و پیروز

انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.

بهفر، مهری. (۱۳۹۴). *شاهنامهٔ فردوسی، تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات*. دفتر یکم. چاپ دوم. تهران: نشر نو- آسیم.

تفضلی، احمد. (۱۳۷۹). *مینوی خرد*. تهران: نشر توس.

جلالیان چالشتری، محمّدحسن. (۱۴۰۰). افعال ماضی تمنّایی- شرطی کمیاب در *شاهنامه*. *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۹۱: ۸۳-۱۰۰.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق، شرح و تحلیل اشعار حافظ*. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۰). *شاهنامه از دست‌نویس تا متن*. تهران: میراث مکتوب.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۹۱). *یادداشت‌های شاهنامه*. ۳ جلد. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

دست‌نویس شاهنامهٔ فردوسی همراه با خمسهٔ نظامی مربوط به سدهٔ ۸ هجری قمری (معروف به شاهنامهٔ سعدلو)، چاپ عکسی از روی نسخهٔ متعلق به مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، با مقدمهٔ فتح‌الـله مجتبایی.

دست‌نویس شاهنامهٔ فردوسی از روی نسخهٔ کتابت اواخر سدهٔ هفتم و اوایل سدهٔ هشتم هجری قمری (کتابخانهٔ شرقی، وابسته به دانشگاه سن‌ژوزف بیروت، شمارهٔ NC. 43) به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار و نادر مطلّبی کاشانی.

دستنویس شاهنامهٔ فردوسی کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ Or. 716.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغتنامهٔ دهخدا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران- مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

زریاب خویی، عباس. (۱۳۷۰). نگاهی تازه به مقدمهٔ *شاهنامه*. *ایران‌نامه*. شمارهٔ ۳۷: ۱۴-۲۳.

سوزنی سمرقندی. (۱۳۳۸). *دیوان*. تصحیح ناصرالدّین شاه‌حسینی. تهران: امیرکبیر.

شفیعی، محمود. (۱۳۷۷). *شاهنامه و دستور*. چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

فرّخی سیستانی. (۱۳۳۵). *دیوان حکیم فرّخی سیستانی*. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات شرکت اقبال و شرکا.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۰). *شاهنامه*. تصحیح مصطفی جیحونی. ۵ جلد (۴-۰). تهران: گروه انتشارات شاهنامه‌پژوهی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). *گزیدهٔ شاهنامه*. تصحیح و گزینش مصطفی جیحونی تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. هشت جلد. تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق. ۲ جلد. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۵۳)، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، هفت جلد، چاپ اوّل، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۰- ۱۹۷۱). *شاهنامه*، متن انتقادی، تحت نظر عبدالحسین نوشین، مسکو: ادارهٔ دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.

کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۰). *نامهٔ باستان. ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*. ۹ جلد. تهران: سمت.

مسعود سعدسلمان. (۱۳۳۹). *دیوان*. تصحیح رشید یاسمی. تهران: پیروز.

نسفی، ابوحفص نجم‌الدّین عمر. (۱۳۵۴). *تفسیر نسفی*. تصحیح عزیزالله جوینی. دو جلد. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

وطواط، رشیدالدّین. (۱۳۳۹). *دیوان*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانهٔ بارانی.

Anklesaria, E. T. D. (1913). *Dânâk-u Mainyô-i Khard*. Bombay.

Anklesaria, E. T. D. (1956). *Zand-Āāsīh: Iranian or Great Bundahišn*. Bombay.

Bartholomae, C. (1961). *Altiranisches Wörterbuch*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Durkin-Meisterernst, D. (2014). *Grammatik des Westmitteliranischen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Jackson, A. V. W. (1892). *An Avesta grammar: In comparison with Sanskrit*. Stuttgart: W. Kohlhammer.

Madan, D. M. (1911). *The complete text of the Pahlavi Dinkard*. Bombay: The Society for the Promotion of Researches into the Zoroastrian Religion.

De Menasce, J. (1973). *Le troisième livre du Dēnkart*. Paris: Librairie C. Klincksiek.

Mohl, J. (1876–1877). *Le Livre des Rois* (Vols. 1–7). Paris: Imprimerie Nationale.

Nyberg, H. S. (1974). *A manual of Pahlavi* (Vols. 1–2). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Pakzad, F. (2005). *Bundahišn, Zoroastrische Kosmogonie und Kosmologie. Bund 1: Kritische Edition*. Tehran: Centre for the Great Islamic Encyclopaedia.

Vahman, F. (1986). *Ardā Wirāz Nāmag*. London & Malmö: Curzon Press.

West, E. W. (1982). *Pahlavi texts. The sacred books of the East*. Oxford: Clarendon Press.

Wolff, F. (1965). *Glossar zu Firdosis Schahname*. Berlin: Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildeshei.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Increase of Evil

(A Mythological Motif and its Origin and Rotation in Iranian Texts)

Khalil Kahrizi

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: Kh.kahrizi@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 August 2024
Received in revised from 10 November 2024
Accepted 22 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
motif ،growth ،evil ،increase of evil

ABSTRACT

One of the fundamental concepts in the mythology of the world is growth which can be seen in some of the most important Iranian myths. With the help of this concept, important stories of Iranian myths can be analyzed. In addition to the famous motif that are made from the concept of growth and can also be seen in Iranian myths, a motif has emerged in which demonic creatures can also reproduce. We have called this principle the Increase of evil. In this article, first, we have found the most famous examples of it in the myths of non-Iranian nations. Then we have also searched for it in Iranian myths. In Iranian epics, we have searched and analyzed this theme in the number of wonders that the warrior must seek help from spiritual forces and ritual methods to overcome them, in Garshasabnameh and some folk and oral epics. The Increase of evil with the spread of mystical literature in Iran is seen in connection with the concept of ego. This article is the result of an effort to introduce the principle of the increase of evil and its example in Iranian texts.

Cite this article: Kahrizi, KH. (2025). Increase of evil (A mythological motif and its origin and rotation in Iranian texts). *Persian Language and Literature*, 77 (250), 55-70 http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62991.3703

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62991.3703

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

تکثیرِ شَرّ
(یک بن‌مایهٔ اسطوره‌ای و خاستگاه و گردشِ آن در متن‌های ایرانی)

خلیل کهریزی

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: Kh.kahrizi@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
بن‌مایه، رویش، اهریمن، تکثیرِ شرّ

چکیده

یکی از مفاهیم بنیادین در اساطیر جهان، «رویش» است که در کانونِ برخی از مهم‌ترین اسطوره‌های ایرانی نیز حضور دارد. در پرتو این مفهوم، می‌توان داستان‌های برجسته‌ای از اساطیر ایرانی، همچون مرگ کیومرث و رویش مشی و مشیانه، کشته شدن سیاوش و بندی شدن ضحاک را تحلیل کرد. ظاهراً در کنار بن‌مایه‌های شناخته‌شده‌ای که از مفهوم رویش سرچشمه گرفته و در مرکز شماری از اسطوره‌های ایرانی دیده می‌شوند، بن‌مایه‌ای دیگر نیز شکل گرفته است که در آن، موجودات اهریمنی نیز توانایی روییدن و تکثیر شدن دارند. ما این بن‌مایه، که نمود جهانی دارد، را «تکثیر شرّ» نامیده‌ایم و در این مقاله، ابتدا برجسته‌ترین مصادیق آن را در اساطیر ملل غیرایرانی بررسی کرده‌ایم. سپس، این بن‌مایه را در اساطیر ایرانی، از جمله در ماجرای مرگ سریت، کشندهٔ گاو مرزنما، به دست پریِ تکثیرشونده و در برخی روایت‌های مرتبط با ضحاک، پی‌گیری کرده‌ایم. در حماسه‌های ایرانی، این بن‌مایه در زمرهٔ چالش‌هایی قرار می‌گیرد که پهلوان برای غلبه بر آنها نیازمند بهره‌گیری از نیروهای معنوی و آیینی است. نمونه‌هایی از آن را در *گرشاسب‌نامه* و برخی حماسه‌های عامیانه و شفاهی تحلیل کرده‌ایم. با رواج ادب عرفانی در ایران، «تکثیر شرّ» در پیوند با مفهوم «نفس» مطرح شده است. در این مقاله، دو نمونه از حضور این بن‌مایه در متون عرفانی بررسی شده است. این پژوهش، تلاشی است برای معرفی بن‌مایهٔ «تکثیر شرّ» و نمودهای آن، همراه با تحلیل و پی‌گیری نگاه ایرانیان به این مفهوم در سه دورهٔ مختلف.

استناد: کهریزی، خلیلی. (۱۴۰۳). تکثیرِ شَرّ (یک بن‌مایهٔ اسطوره‌ای و خاستگاه و گردشِ آن در متن‌های ایرانی)، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۵۵–۷۰.
http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62991.3703

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

یکی از کهن‌ترین مفاهیمِ بشری که در اسطوره‌های ملل مختلف بازتاب یافته است، رویش است. رویش و آیین‌های باروری در پژوهش‌های اسطوره‌شناختی از چنان اهمیّتی برخوردار است که مردم‌شناس و اسطوره‌شناسِ بزرگِ بریتانیایی، جیمز جُرج *فریزر*، چارچوبِ نظری تحقیقاتِ خود را بر آن استوار کرده بود و افسانهٔ کانونیِ آیین‌های باروری را «عصارهٔ تقریباً همهٔ اساطیر عالَم» (فریزر، ۱۳۸۸: ۷) می‌دانست. رویش و آیین‌های باروری، برآمده از تجربه‌ای عینی و آشکار از زندگی و مرگ و رویشِ دوبارهٔ دانه است و در پیِ آن، آیین پرستش الههٔ مادر یا مامایزد بزرگ برگزار می‌شد، و از کناره‌های مدیترانه تا بین‌النهرین و درهٔ سند و در میان مردم آریایی و سامی و انیرانی رایج بود (ر.ک: سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۳؛ بهار، ۱۳۷۵: ۳۹۳). از همین‌روی، می‌توان نمودهای گوناگون رویش و آیین‌های باروری را در بسیاری از مناطق جهان دید.

مفهوم رویش، سببِ پدیدآمدن بن‌مایه‌های اسطوره‌ای متعددی شده است. از میانِ این بن‌مایه‌ها می‌توان به رویش انسان از گیاه و شهادت اسطوره‌ای و آفرینشِ جهان از پیش‌نمونه یا غول نخستین اشاره کرد که در اسطوره‌های مللِ گوناگون نمونه‌های فراوانی دارند. این‌گونه بن‌مایه‌ها عمدتاً ماهیّتِ مقدس و هستی‌بخش دارند و می‌توان آنها را در خدمتِ نیروهای نیک دانست.

در بحث از مفهومِ رویش، کنارِ بن‌مایه‌هایی که می‌توان آنها را ایزدی/ اورمزدی نامید، می‌توان از بن‌مایه‌های اهریمنی نیز سخن گفت. به دیگرسخن، بن‌مایه‌های اهریمنی در خدمتِ کار و کردارِ اهریمن و نیروهای وی هستند؛ برای مثال، از خونِ سیاوش گُل می‌روید، از تخمهٔ کیومرث مشی و مشیانه پدید می‌آید، از تنِ گاوِ یکتاآفرید، گیاهان و حیوانات به وجود می‌آیند، و مارانِ دوشِ ضحّاک نیز هر بار که بریده می‌شوند، دوباره می‌رویند؛ زیرا بوده‌های اهریمنی می‌توانند برویند و رشد کنند. نیروهای شرّ، فقط به رویشِ دوباره بسنده نمی‌کنند، بلکه اگر آنها را بزنند یا بکُشند، گاه می‌توانند افزایش یابند و تکثیر شوند.

ما این بن‌مایه را که بر پایهٔ آن نیروهای اهریمنی با زدن و کُشته شدن تکثیر می‌یابند، «تکثیرِ شرّ» نامیده‌ایم و در این مقاله می‌کوشیم تا نخست نمودهایی از آن را در اسطوره‌های انیرانی به دست دهیم و پس از آن دربارهٔ نمودِ آن در اسطوره‌های ایرانی سخن برانیم. در این مباحث، در آغاز، دربارهٔ خاستگاهِ *تکثیرِ شر* در اسطوره‌های ایرانی بحث، و سپس گردش‌های آن را در جامهٔ حماسه و عرفان در دوره‌های گوناگونِ زندگی ایرانیان بررسی می‌کنیم. شواهد نشان می‌دهند که ایرانیان یا حداقل تدوین‌گرانِ آغازینِ اسطوره‌های ایرانی، این بن‌مایهٔ جهانی را با نقشِ بارورکنندهٔ پریان در باورهای پیشازردشتی پیوند زده، و آن را از این راه برای خود توجیه می‌کردند. از همین‌روی، نخستین بار در *گزیده‌های زادسپرم* و در سخن از مرگِ *سریت*، ارتشتارِ کاوس، است که یک پری به عنوانِ بوده‌ای اهریمنی، می‌تواند که پس از کُشته‌شدن، تکثیر و گسترش یابد. در *دینکرد* نیز نمودی دیگر از این بن‌مایه در اسطوره‌های مربوط به نقش رستاخیزیِ ضحّاک و پدیدآمدنِ *خرفستر* از او دیده می‌شود. این نمونه‌ها نخستین دوره از این بن‌مایه و خاستگاه آن را نشان می‌دهند.

پس از آن، دورهٔ دوم حیاتِ بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ* را به عنوانِ بن‌مایه‌ای حماسی نشان داده‌ایم. در این مرحله، *تکثیرِ شرّ*، در چارچوبِ اصولِ حماسه، در شمارِ شگفتی‌هایی به نمایش درمی‌آید که پهلوان باید با نیروهای معنوی و شیوه‌های آیینی از آن عبور کند. سرانجام نیز دگرگونیِ بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ* و درآمدنِ آن به شکل یک بن‌مایهٔ عرفانی را با کمکِ شاهدی از *منطق‌الطیر عطار* و *مثنویِ مولانا* بررسی کرده‌ایم تا نشان دهیم که این بن‌مایه با دگرگونی‌های فرهنگی از بین نرفته، بلکه فقط جامه دِگَر کرده است.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مفهومِ رویش و بن‌مایه‌های مرتبط با آن در اساطیر که می‌توان به آیین‌های باروری و گیاهی نیز تعمیمش داد، پژوهش‌های بسیاری در دست است. ما در این مقاله در پیِ بحث دربارهٔ مفهومِ رویش و باروری نیستیم؛ بلکه می‌خواهیم از بن‌مایهٔ تکثیرِ شَرّ سخن بگوییم که برآمده از همین مفهوم است و در حدودِ جست‌وجوهایِ ما، تحقیقِ مستقلی دربارهٔ آن منتشر نشده است. با این حال، در بعضی از تحقیقات، نکاتی دربارهٔ مفهوم رویش به بحث نهاده شده است که با بحث‌های آغازینِ ما بی‌ارتباط نیست. یکی از این تحقیقات، مقالهٔ *سجّاد آیدنلو* (۱۳۹۹: ۱۱۳ ـ ۱۴۵) با عنوانِ «بن‌مایهٔ اساطیری روییدن گیاه از انسان و بازتاب آن در *شاهنامه* و ادب پارسی» مندرج در مجموعهٔ *نارسیده ترنج* است که نخستین بار در سال ۱۳۸۴ در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد چاپ شده است. این پژوهشگر، شواهد گوناگونی از بن‌مایهٔ «روییدن گیاه از انسان» را در اسطوره‌های ملل گوناگون بررسی کرده، و با اشاره به نمونه‌هایی از بازتاب آن در ادب فارسی، به بحث و تحلیل پرداخته است. *محمود رضایی دشت ارژنه* و *فاطمه رزمجویی* (۱۳۹۶) نیز در بخشی از مقاله‌ای با عنوان «نقد اسطوره‌ای دو قصّهٔ فولکلوریک منطقهٔ دشمن‌زیاری»، در بحث از روییدنِ نی‌زار از خونِ دختری که قصّه دربارهٔ اوست، در آغاز با عنوانِ «درون‌مایه» و در پایانِ بحث با عنوانِ «بن‌مایه» از «رویش و باروری» یاد کرده و آن را «بن‌مایه‌ای مکرر در اساطیر ملل» دانسته‌اند.

۲. رویش

مفهومِ رویش را می‌توان در اسطوره‌های ملل مختلف جست‌وجو کرد؛ زیرا رُستن امری طبیعی و پایهٔ آفرینش در سراسر جهان است. ملک‌الشعرای بهار، افسانهٔ مرگ و رستاخیزِ خدایان گیاهی در فرهنگ آسیای غربی و اسطورهٔ خدای شهیدشونده در همین منطقه و نواحی متعددی از مصر و یونان تا ایران و هند را برآمده از همین دیدگاه می‌داند (ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۴۲۷ و ۴۴۷). به دیگرسخن، می‌توان با این دیدگاه بن‌مایهٔ شهادت را در پیوند با مفهوم رویش دانست.

بن‌مایهٔ *شهادت*، نوعی خویشکاری آیینی است که در جوامع کهن به شخصیّت‌های ویژه و کسانی که لایقِ رویشِ دوباره بوده‌اند، اعطا می‌شد. البته این بن‌مایه محدود به آسیای غربی و بین‌النهرین نیست و در جوامع دیگر نیز نمودهای آن را می‌توان دید. *جوزف کمبل* (۱۳۹۴: ۱۶۹)، از نوعی بسکتبال آیینی در بینِ سرخپوستانِ *مایا* سخن می‌گوید که در پایانِ بازی گردنِ کاپیتانِ تیمِ بَرنده به دست کاپیتانِ تیمِ بازنده زده می‌شد. این آیینِ شگفت، دقیقاً یادآورِ بن‌مایهٔ شهادت است که خود برآمده از مفهوم رویش است. به دیگرسخن، در این بن‌مایه پیروزِ بازی چنان لیاقتی می‌یابد که قربانی شود؛ زیرا ادامهٔ حیات در گرو مرگ و قربانی شدن و این مرگ به سانِ پنهان شدنِ دانه در زیر خاک و رویشِ دوباره است.

یکی دیگر از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای که از مفهومِ رویش برآمده‌است، آفرینشِ جهان از غول یا پیش‌نمونهٔ آغازین است. در اسطوره‌ها یک پیش‌نمونه می‌میرد و از وجود او پدیده‌های گوناگون جهان پدید می‌آیند. نمود این مضمونِ اسطوره‌ای در بین‌النهرین به داستانِ *تیامت* (ر.ک: گریمال، ۱۳۷۳: ۱۰)، در اسطوره‌های هندی به داستانِ *پرجاپتی* (ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۴۵۷) و در اسطوره‌های اروپای شمالی به *یمیر*، غول نخستین، بر می‌گردد که به دست ایزد اُدین و برادرانش کشته می‌شود و از اعضای بدنش جهان ساخته می‌شود (ر.ک: ویلیام داتی، ۱۳۹۲: ۱۳۲). بهار (۱۳۷۵: ۴۵۷) زروان را در ایران در دستهٔ همین اسطوره‌ها قرار می‌دهد.

در کنارِ زروان، می‌توان در اسطوره‌های ایرانی از داستان تازش اهریمن و کشتنِ *کیومرث* و گاوِ *یکتاآفرید* نیز در پیوند با همین بن‌مایه سخن گفت. بر پایهٔ *بندهش* (۱۳۸۵: ۷۸) و پاره‌ای دیگر از متن‌های ایرانی با مرگ گاو *یکتاآفرید* به دست اهریمن «آنجا که او را مغز بپراگند، پنجاه و پنج گونه دانه و دوازده گونه گیاه درمانی بازرُست». بر پایهٔ همین روایات، همچنین از نطفهٔ این گاو

جانوران مفید پدید آمدند (ر. ک: بندهش، ۱۳۸۵: ۷۵؛ بهار، ۱۳۷۵: ۱۳۶). بر پایهٔ همین متن‌ها پس از مرگ کیومرث به دست اهریمن نیز «به سبب سرشت فلزین داشتن، هشت گونه فلز از اندام او پدید آمدند که هست: زر و سیم و آهن و روی و ارزیز و سرب و آبگینه و الماس» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۲۷؛ ر.ک: بندهش، ۱۳۸۵: ۶۶). همچنین از نطفهٔ کیومرث که در زمان مرگ از او برآمد، «به چهل سال مشی و مشیانه بررُستند که از ایشان رونق جهان و نابودیِ دیوان و از کار افتادگی اهریمن بود» (بندهش، ۱۳۸۵: ۶۶؛ نیز ر.ک: روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ۵۶؛ بهار، ۱۳۷۵: ۱۳۷). «روییدنِ گیاه از انسان» که بن‌مایهٔ اسطوره‌ای کهنی است و پیش از این آیدنلو (۱۳۹۹: ۱۱۳ به جلو) دربارهٔ آن به دقّت و تفصیل سخن گفته است، در زیرمجموعهٔ مفهومِ رویش قرار می‌گیرد. آیدنلو پدیداریِ گیاه از آبِ پشت و اشک و خونِ انسانِ نخستین را «بخش کوچک و دگرگون‌شده‌ای از کلّیّت اساطیری تشکیل جهان از اندام‌های انسان و غول نخستین» می‌داند و بدین سان، به درستی، دو بن‌مایهٔ برآمده از مفهومِ رویش را به هم پیوند می‌دهد (آیدنلو، ۱۳۹۹: ۱۲۱). همان‌گونه که وی نیز پیش از این یادآوری کرده است، بن‌مایهٔ رُستنِ انسان از گیاه در قصّه‌های شفاهی و عامیانه راه یافته است (آیدنلو، ۱۳۹۹: ۱۲۶). چنان‌که در یک قصهٔ عامیانه در شیراز از خونِ دختری که شیر او را می‌دَرَد، نی‌زاری پدید می‌آید (ر.ک: رضایی دشت‌ارژنه و رزمجویی، ۱۳۹۶: ۲۳۲).

۳. تکثیرِ شَرّ در اسطوره‌های انیرانی

یکی از بن‌مایه‌های اسطوره‌ایِ برآمده از مفهومِ رویش، *تکثیرِ شَرّ* است. به دیگرسخن، در کنارِ بن‌مایه‌هایی که با زندگی و حیات در پیوند هستند و می‌توان آنها را بن‌مایه‌های ایزدی/ اورمزدی نامید، در اساطیرِ ملل گوناگون می‌توان از بن‌مایه‌هایی سخن گفت که در خدمتِ نیروهای شرّ و دیوها و غول‌ها و اهریمنند. در اسطوره‌های ایرانی، یکی از شناخته‌شده‌ترین نمودهای اهریمنیِ مفهومِ رویش، ماران رُسته از دوشِ ضحّاک است، که هر بار بریده می‌شوند، دوباره می‌رویند.

گرچه مارانِ دوشِ ضحّاک نمودی آشکار از مفهومِ رویشِ اهریمنی هستند اما این مارها تکثیر نمی‌شوند. به دیگرسخن، آنچه ما در پی آن هستیم، در کنارِ مفهومِ اهریمنیِ رویش، بن‌مایهٔ *تکثیرِ شَرّ* است که برآمده از همین مفهومِ رویش است. *تکثیرِ شَرّ*، بن‌مایه‌ای جهانی است که در اسطوره‌های ملل مختلف می‌توان نمودهای گوناگونی از آن بازیافت.

در اسطوره‌های بین‌النهرین از ایزدی با نامِ *آنو* سخن رفته است که با کمکِ وزیرش، *کوماربی*، در خدمت *مردوخ* بود و بر قلمرو میان آسمان و زمین حکم می‌راند. میان آنو و کوماربی جنگ درمی‌گیرد، و پس از زد و خورد، کوماربی نرمهٔ گوش آنو را گاز می‌گیرد و می‌بلعد. کوماربی از این اوباریدن شادمان است که آنو او را این‌گونه تهدید می‌کند: «بدان که این تکه گوشتِ من در تن تو رشد خواهد کرد و از آن دو غول خشن، زاده خواهند شد که تو را به خاطر توهینی که در حق من روا داشته‌ای، تنبیه خواهند کرد» (گریمال، ۱۳۷۳: ۵۸). دو غولِ رُسته از نرمهٔ گوش آنو در شکم کوماربی می‌رویند و آزارش می‌دهند تا او به شیوه‌هایی دشوار آنها را به دنیا می‌آورد. یکی از آنها که خدای بادها می‌شود، کوماربی را شکست می‌دهد و از آسمان می‌راندش تا آنو دوباره به جایگاهِ خود بازگردد. کوماربی نیز به راهنماییِ خدای دریا صاحب فرزندی از سنگ می‌شود که به راهنمایی همان خدا، او را بر شانهٔ اوپلوری می‌گذارد، که در اعماق دریاست و همهٔ وزنِ آسمان و زمین بر پشت اوست. بچّه هر روز بزرگ‌تر می‌شود و سر به آسمان می‌کشد. خدایان هراسان می‌شوند و می‌گریزند تا اینکه در واپسین لحظاتِ هجومِ فرزندِ کوماربی او را بازمی‌دارند و فرومی‌ریزند (ر.ک: همان: ۶۲).

در اسطوره‌های هندی *دورگا* و هفت ایزدبانوی همکارش می‌کوشند دیوی به نام *راکتابیجا* (بذر خون) را بکشند اما هربار که او را زخمی می‌کنند، از قطراتِ خونش که بر زمین می‌ریزد، بَدَل‌های او می‌رویند. از همین‌روی، *دورگاکالی*، ایزدبانوی ترسناکِ مرگ،

را به یاری می‌خوانند. او با شادی همهٔ قطراتِ خونِ راکتاباجا را با زبانِ درازش می‌مکد و همهٔ دیوهایِ بَدَلی او را می‌بلعد و آنگاه شیرهٔ او را می‌مکد (ر.ک: ویلیام داتی، ۱۳۹۲: ۴۷).

در اسطوره‌های یونانی نیز می‌توان نمودهای گوناگونِ رویش و *تکثیرِ شرّ* را به دست داد. برای مفهومِ رویش می‌توان به اسطورهٔ *پرومته* اشاره کرد که به فرمانِ *زئوس* در کوهی در قفقاز به بند کشیده شده بود و هر روز عقابی می‌آمد و جگر او را می‌خورد که شب جگرِ او دوباره می‌رُست (ر.ک: برن، ۱۳۷۵: ۴۲). در اسطوره‌های اسکاندیناوی نیز در تالارِ *کُشتگانِ اُدین* گرازی بود که هر روز گوشت او را می‌پختند و می‌خوردند اما این گراز هر روز غروب دوباره جان می‌یافت (ر.ک: ویلیام داتی، ۱۳۹۲: ۱۳۶). در پیوند با *تکثیرِ شرّ* نیز *کرونوس* پدرش، *اورانوس*، را با همکاریِ مادرش، *گایا*، قطعه‌قطعه کرد. از قطرات خون سیاه او که به زمین فرومی‌رفت دیوان خشم و غول‌های هیولایی و ملیاها یا پریان جنگلی پدید آمدند (ر.ک: ژیران، ۱۳۹۸: ۲۷). *هراکلس* در خوانِ دوم باید یک مارِ آبی چندسر را از بین می‌بُرد که هر بار که یکی از سرهای او را قطع می‌کرد، سری دیگر به جای آن می‌رویید. هراکلس، به ناچار، *یولائوس*، را به یاری خواند تا در حالی که سرهای مار را قطع می‌کرد، یولائوس جای آنها را با آتش می‌سوزاند. او به این شکل مانعِ رُستنِ سرها شد و سرانجام سرِ اصلی را نیز قطع کرد (ر.ک: برن، ۱۳۷۵: ۲۳).

نبردِ *هراکلس* با *آنته* (آنتایوس)، فرزندِ *پوزئیدون* و *گایا*، نیز می‌تواند نمودی دیگر از بن‌مایهٔ *تکثیر شرّ* باشد. *هراکلس* که ظاهراً در لیبی با این غول روبه‌رو می‌شود، با ضرباتِ رزم‌ابزارش نمی‌تواند او را از پا درآورد. حتی *آنته* از *هراکلس* می‌خواهد بیشتر او را بزند تا قدرتِ پیشین را بازیابد (ر.ک: کریستن‌سن، ۲۵۳۵: ۱۱۸)، زیرا *آنتایوس* فرزندِ *گایا* (زمین) بود و تا زمانی که با مادر خود تماس داشت؛ یعنی بر روی زمین قرار داشت، روئین‌تن و شکست‌ناپذیر بود. هراکلس او را از زمین برمی‌دارد و فارغ از حمایت مادر می‌کُشد (ر.ک: گریمال، ۱۳۳۹ / ۱: ۷۸؛ برن، ۱۳۷۵: ۲۸).

از دیگر نمودهای معروفِ *تکثیرِ شرّ* در اسطوره‌های یونانی به داستانِ *جیسون* در جست‌وجوی پشم زرّین برمی‌گردد. هنگامی که این پهلوان به *کولخیس* می‌رسد، شاهِ آنجا، *آیتیس*، به او می‌گوید که برای بردنِ پشم زرّین نخست باید گاوهایی که *هفایستوس* به او داده به زیر یوغ درآورد، سپس مقداری دندانِ اژدهای *کادموس* که در *تبس* کُشته شده بود و *آتنا* آنها را به *آیتیس* داده است، بکارد و با مردانِ مسلّحی که از آن دندان‌ها می‌رویند، بجنگد. *جیسون* با کمکِ مدئا، دخترِ جادوگر پادشاه، با مالیدنِ روغنی بر تن روئین‌تن می‌شود. سپس به راهنمایی همان دختر سنگ‌هایی در میانِ مردانِ مسلّحی می‌اندازد که از دندان‌های اژدها روییده‌اند تا با یکدیگر بجنگند و همدیگر را بکشند (ر.ک: برن، ۱۳۷۵: ۸۲).

کاشتنِ دندان و روییدنِ جنگاوران زیناوند و نبرد با آنها در اسطورهٔ ساخته شدن شهر تبس به دست کادموس نیز آمده است. او که برای ساختن این شهر باید گاوی را قربانی می‌کرد که به جایِ درست شهر راهنمایی‌اش کرده بود، برای این قربانی نیازمندِ آب شیرین بود. از همین‌روی، دوستانش را در پی آب شیرین به چشمه‌ای فرستاد که اژدهایی از آن محافظت می‌کرد. این اژدها یاران *کادموس* را می‌کُشد و می‌خورد. او در جستجوی یارانش در پای چشمه قطعاتی از اندامِ آنها و هیولای بزرگی را می‌بیند که سیر خورده و خوابیده است. *وی* به تنهایی اژدها را می‌کُشد و سپس به راهنمایی آتنا دندان‌های او را می‌کارد که از آنها جنگاورانی مسلّح می‌رویند. *کادموس* سنگی در میان آنها می‌اندازد و با همین کار آن جنگاوران آنقدر با یکدیگر می‌جنگند که پنج تن از آنها باقی می‌ماند. این پنج تن به کادموس می‌پیوندند و سرسلسلهٔ پنج خاندان بزرگ تبس می‌شوند (ر.ک: برن، ۱۳۷۵: ۸۹ ـ ۹۱).

نمونه‌هایی که ارائه، آشکارا، نشان می‌دهند تکثیرّ شر بن‌مایه‌ای جهانی است که در اسطوره‌های مللِ غیرایرانی نیز داستان‌ها و مضامین بسیاری پدید آورده است. اکنون باید دید نمودِ این بن‌مایه در ایران چگونه است و ایرانیان خاستگاه آن را به چه پدیده‌ای پیوند می‌دهند؟

۴. تکثیرِ شرّ در اسطوره‌های ایرانی

در اندیشهٔ ایرانی رویش و افزایش به خواست *اورمزد* صورت می‌گیرد؛ چنان‌که به گفتهٔ فردوسی «بِهی زان فَزاید که تو خواستی» (فردوسی، ۱۳۹۳/ ۱: ۹۷). در *بندهش*، آنجا که از صف کشیدن نیروهای اهریمن در برابر نیروهای هرمزد سخن می‌رود، *گَناگی* نیرویی اهریمنی به معنای «از بین بردن» است که در برابرِ «افزونی» به عنوان نیرویی اورمزدی می‌ایستد (ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۹۵). با این حال، در این جهان‌بینی ایرانی ـ زردشتی، اهریمن می‌تواند از بعضی قابلیت‌ها که اورمزد پدید می‌آورد، در راستای کردارهای پلید خود استفاده کند؛ آن‌گونه که «هیچ خلقتی بدون زمان ممکن نبود، با خلق زمان کرانه‌مند توسط هرمزد، اهریمن نیز قادر به آفرینش شد» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۳۸). از همین‌روی، اهریمن نیز می‌تواند در راستای خواسته‌های خود از رویش استفاده کند و شرّ را تکثیر کند. ما در ادامه می‌کوشیم تا نمودهای تکثیرِ شرّ را در اسطوره‌های ایرانی به دست دهیم.

۴. ۱. سریت و پریِ سگ‌پیکر

در اسطوره‌های زندگی زردشت که در متن‌های پهلوی بازتاب یافته‌اند، معجزاتی به او نسبت داده‌اند که به پیش از زاده شدنش برمی‌گردند. یکی از این معجزات، خبرِ زایش و پیامبری اوست که نه تنها به ورجاوندانی مانند جم و فریدون رسیده، بلکه توسط ایزدان بر زبان چهارپایان مفید، مانند گاو و گوسفند، نیز جاری شده است. دربارهٔ آگاهی چهارپایانِ مفید از پیامبری زردشت، داستانی در *دینکرد هفتم* آمده است که بر پایهٔ آن در روزگارِ کاوس گاوی بود که هر گاه بین ایران و توران بر سر تعیین مرز اختلافی درمی‌گرفت یا جنگی پیش می‌آمد، «آن گاو آورده می‌شد و مرز میان ایران و توران را راست می‌نمود». تورانیان که از این مسأله به رنج اندر بودند، با پری‌گری و جادویی اندیشهٔ کاوس را گرداندند تا گاو را بِکُشد. او نیز از فرمانده / پهلوانی به نام *سریت* خواست تا این کار را بکند. *سریت* به سراغ گاو رفت. گاو او را پند داد که مرا مَکُش که اگر چنین کنی، مردی خواهد آمد که کین مرا بخواهد؛ «کسی که اندر جهان پرهیزگارتر است؛ یعنی زردشت برسد و بد کردن تو را دربارهٔ دین بگوید». *سریت* با شنیدن پندِ گاو از کشتن او پشیمان شد و به نزد کاوس برگشت. *کاوس*، به سبب فریفتگیِ سخت از جادوان و دیوان، دوباره *سریت* را به کشتن گاو واداشت. *سریت* به سوی گاو رفت و این بار، به رغم لابه و پندش، او را کشت (ر.ک: *دینکرد هفتم*، ۱۳۸۹: ۲۱۶؛ آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۷: ۶۹).

روایت *دینکرد* دربارهٔ کشتنِ گاوی که مرزِ ایران و توران را نشان می‌داد، در همین‌جا به پایان می‌رسد اما همین داستان در یک متن پهلوی دیگر، یعنی *گزیده‌های زادسپرم*، نیز آمده و در آن از سرنوشتِ *سریت*، پس از کشتنِ گاو، سخن رفته است. البته علاوه بر این افزونه، آن‌گونه که *راشدمحصل* (ر.ک: *دینکرد هفتم*، ۱۳۸۹: ۳۰۲) نیز اشاره کرده است، روایت *گزیده‌های زادسپرم* در جزئیات نیز اختلافاتی با روایت *دینکرد* دارد؛ از جمله، کاوس در روایت *دینکرد*، به سبب فریفتگیِ سخت از دیوان و جادوان، دوباره سریت را به کشتن گاو فرمان می‌دهد اما در *گزیده‌های زادسپرم* کاوس به سبب دلبستگی به جنگ و از آن روی که او را کام به جنگاوری بود (ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۲۴۳؛ *گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۶۶: ۱۹) دوباره سریت را به کُشتن گاو واداشت.

اختلاف مهم دیگری که در روایت این دو کتاب از داستان گاوِ مرزنما هست، به مراجعهٔ *سریت* به کاوس و نحوهٔ فرمانِ دوبارهٔ شاه به اوست. در *دینکرد* فقط به دستور دوبارهٔ کاوس به *سریت*، این‌گونه، اشاره کرده است: «به همان مرد فرمود آن گاو را زدن و آن مرد دوباره به سوی آن گاو رفت» (*گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۶۶: ۲۱۷). در حالی که در *گزیده‌ها*، *سریت* از بخشایش (= ترحم) خود نسبت به گاو و اینکه به همین دلیل نمی‌تواند گاو را بکشد، سخن می‌گوید. کاوس نیز برای سِتُردنِ بخشایش و دلسوزیِ *سریت*

او را این‌گونه راهنمایی می‌کند: «به بهمان بیشه شو که بس سرکردگان پریان بِدو ماندگارند و تو را از دل بخشایش ببرند» (بهار، ۱۳۷۵: ۲۴۳؛ نیز ر.ک: *گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۶۶: ۲۰).

تفاوتِ مهم این دو کتاب از داستان مذکور به سرنوشتِ سریت، کُشندهٔ گاو، برمی‌گردد که در *دینکرد* در این باره هیچ بحثی نیست. بر پایهٔ *گزیده‌های زادسپرم*، *سریت* پس از کشتنِ گاوِ ورجاوند به چنان ناآسودگی و عذابی دچار می‌شود که از کاوس می‌خواهد او را بکُشد. کاوس از این کار تن می‌زند. سریت می‌گوید اگر مرا نَکُشی، من تو را خواهم کُشت. کاوس، به ناگزیر، سریت را این‌گونه به مرگ راهنمایی می‌کند: «به بهمان بیشه رو که پری‌ای سگ‌پیکر (= جادوگری به شکل سگ) در آنجاست و او تو را بِکُشد. *سریت* بدان بیشه رفت. آن پریِ سگ‌پیکر را دید. پس پری را زد. پری دو تا شد و آنان را همی‌زد تا هزار تا شدند. ایشان سریت را بر جای کشتند و دریدند» (*گزیده‌های زادسپرم*، ۱۳۶۶: ۲۰؛ نیز ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۲۴۴).

چنان‌که دیده می‌شود، بندِ پایانیِ داستان بالا دربردارندهٔ همان بن‌مایه‌ای است که ما پیش از این با عنوانِ تکثیرِ شرّ از آن سخن گفتیم. به دیگرسخن، یک بودهٔ اهریمنی پس از آن که کشته می‌شود، مانندِ دانه‌ای که در خاک می‌رود و می‌روید، دوباره زنده می‌شود و البته افزایش نیز می‌یابد و تکثیر می‌شود. کریستن‌سن این داستان و چند داستانِ پهلویِ دیگر را که دربارهٔ بوده‌های اهریمنی‌اند، در شمارِ داستان‌های عامیانه‌ای می‌داند که رنگ و بازتابی سطحی از افکار زردشتی دارند. به نظرِ او آنچه در این داستان‌های عامیانه جالب است «انگارهٔ ابتدایی موجودات خارق‌العاده و زیانکار است که در ورای کلّیّهٔ ملاحظات دینی در اعماق روح ایرانی نقش بسته» (*کریستن‌سن* ۲۵۳۵: ۸۳).

آنچه در این متن اهمّیّت دارد، حضورِ پری به عنوانِ بوده‌ای اهریمنی است. بر پایهٔ روایتِ *دینکرد* که پیش از این آمد، تورانیان با پری‌گری و فریفتنِ کاوس او را به کُشتنِ گاو وامی‌دارند. اگر به نقشِ پری در فریفتن و دیوانه کردن توجّه کنیم (ر.ک: سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۱۹ به جلو) و از دیگرسو، جایگاهِ *سریت* را به دیده بگیریم که در دینکرد (۱۳۸۹: ۲۱۶) ارتشتار دانسته شده است، بیشتر به حضورِ اهریمنیِ پری در این داستان پی خواهیم برد. به دیگرسخن، علاوه بر نقشِ پریان در جادو و فریفتنِ کاوس، می‌توان کشته شدنِ *سریت* به دست پری را نیز نمودی از آمیزش زن ـ ایزد یا پری با پهلوان و ایزد نریمان دانست که «اغلب به گزند و سرگشتگی و مسخ و گاه مرگ نر ـ ایزد و پهلوان که مظهر خودآگاهی است، می‌انجامد» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۱).

با این حال، آنچه ممکن است با اهریمنی بودنِ پری‌ای که سریت را می‌کُشد، در تضاد باشد، سگ‌پیکر بودن اوست؛ زیرا سگ در آیین زردشتی جانوری محترم است (ر.ک: پورداود، ۱۳۸۰: ۲۰۴ به جلو) و پریِ *گزیده‌های زادسپرم* نیز سگ‌پیکر است. ناگفته پیداست که پریِ سگ‌پیکرِ مذکور صرفاً پیکری به سانِ سگ دارد و با توجّه به نقشِ منفی و اهریمنیِ پری در فریفتنِ کاوس در همین داستان، که هم در *دینکرد* و هم در *گزیده‌های زادسپرم* به آن اشاره شده بود، شکی باقی نمی‌ماند که پریِ سگ‌پیکرِ کُشندهٔ سریت نیز بوده‌ای اهریمنی است که با کشته‌شدن، نه تنها از بین نمی‌رود، بلکه تکثیر و افزایش می‌یابد. البته پیش از این نیز بویس با اشاره به داستان *سریت* و پری سگ‌پیکر از توانایی پریان برای درآمدن به صورت حیوانات و آدم‌ها سخن گفته‌اند (بویس، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

نکتهٔ مهم دیگری که دربارهٔ تکثیرِ شرّ در قالبِ پری باید مطرح کرد و در شناختِ خاستگاهِ ایرانیِ بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ* یاری می‌کند، به خویشکاری پری به عنوانِ زن ایزد فراوانی و باروری برمی‌گردد که پیش از دین‌آوری زردشت «الههٔ‌ای بوده که سال خوب می‌آورده و سود و باروری می‌بخشیده است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۱۶) اما «در آیین مزدیسنا پری به سان یکی از مظاهر شرّ از دام‌های اهریمنی انگاشته شده» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۱). به دیگرسخن، گرچه در آیینِ مزدیسنا پری به بوده‌ای اهریمنی دگرگون شده اما خویشکاری او که باروی بوده، فراموش نشده است؛ چنان‌که بهمن سرکاراتی (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۱۶) نیز در بحث از لقبِ

هویار، به معنی آورندهٔ سال خوب و فرخنده، که در *تیریشت* و از زبان دژدینان به پری نسبت داده شده است، به این نکته اشاره کرده‌اند. این خویشکاری که نمودی از مفهومِ رویش است، در ذهن پردازندگانِ داستانِ گاو مرزنما به صورتِ رویش و افزایشِ پری، پس از کشته شدن، روی نموده است. به دیگرسخن، ممکن است نخستین تدوین‌گران داستان، تکثیر شدنِ پری را با همین ویژگیِ باروری و افزایش‌دهندگیِ او برای خود توجیه کرده باشند.

۴. ۲. ضحّاک و اسطوره‌هایِ زردشتی دربارهٔ رستاخیز

پیش از این گفتیم که یکی از نمودهای اهریمنیِ مفهومِ رویش مارانِ رُسته از دوش ضحّاک است که هر بار بریده می‌شوند، دوباره می‌رویند. نکتهٔ درخورِ تأمّلی که دربارهٔ مارانِ ضحّاک و رویش آنها باید مطرح کرد، اشارهٔ فردوسی به بوسهٔ جفت‌گونهٔ اهریمن بر دوش ضحّاک است:

بفرمود تا دیو چون جفت اوی — همی بوسه داد از برِ سُفت اوی
دو مار سیاه از دو کتفش برُست — غمی گشت و از هر سوی چاره جُست
سرانجام ببرید هر دو ز کِفت — سَزد گر بمانی بدین در شِگِفت:
چو شاخ درخت آن دو مارِ سیاه — برآمد دگرباره از کتف شاه

(فردوسی، ۱۳۹۳ / ۱: ۲۷)

آیا ممکن است بوسهٔ «چون جفت» اهریمن یادآورِ نقشِ بارورکنندهٔ پری باشد که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم؟

نکتهٔ دیگری که باید دربارهٔ ضحّاک مطرح کرد، به چرایی کشته نشدنِ او به دست فریدون برمی‌گردد. در *شاهنامه* علّت این مسأله فرانرسیدنِ زمانِ مرگِ او دانسته شده است:

بدان گرزه‌ی گاوسر دست برد — بزد بر سرش، ترگ بشکست خُرد
بیامد سروش خجسته دمان — «مزن» گفت «کو را نیامد زمان»

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۴۶)

در اسطوره‌های زردشتی هرمزد به این دلیل فریدون را از کُشتنِ ضحّاک بازمی‌دارد که، با زدنِ ضحّاک، از او خرفستر پدید می‌آید؛ چنان‌که بر پایهٔ *دینکرد* (چاپ مدن: ۸۱۱، به نقل از شایست ناشایست، ۱۳۶۹: ۲۵۰) ضحّاک با ضربه‌های گرزِ فریدون نمی‌میرد و با نخستین و دومین و سومین ضربهٔ شمشیرِ فریدون از تنِ ضحّاک «بسیار گونه خرفستر بارید». از همین‌روی، هرمزد به فریدون می‌گوید «مبادا بِدَری تنِ او را که ضحّاک است. چه اگر تن او را بِدَری، ضحّاک پُر و آکنده این زمین را کند از مار و سمور و کَشَف (= لاک‌پشت) و وزغ» (همانجا؛ نیز ر.ک: بهار، ۱۳۷۵: ۱۹۲). خرفستران در آیین مزدیسنا جانورانی زیانکار و اهریمنی به شمار می‌آیند (ر.ک: پورداود، ۱۳۸۰: ۱۷۸). از همین‌روی، با زدن و کُشتنِ ضحّاک که نمودِ گیتیک اهریمن است (ر.ک: مولایی، ۱۳۸۷: ۲۷۹)، بر پایهٔ همان بن‌مایه‌ای که ما آن را *تکثیرِ شَرّ* نامیدیم، خرفستر پدید می‌آید. ظاهراً در ماجرای به بند کشیدنِ ضحّاک در *شاهنامه* نیز آنجا که سروش فریدون را از میخ زدن بر مغز ضحّاک بازمی‌دارد، باید بازمانده‌ای از همین روایت را جُست:

بیاورد مسمارهای گران به جایی که مغزش نبود، اندر آن،
فروبرد و بستش بدان کوه باز بدان تا بماند به سختی دراز
(فردوسی، ۱۳۹۳ / ۱: ۴۸)

اگر مغزِ ضحّاک بر زمین بریزد، از آن خرفستر پدید می‌آید؛ همان‌گونه که در آنجا که مغزِ سر گاو یکتاآفرید پاشیده شد، گیاهان و دانه‌ها رُستند. ظاهراً همین بن‌مایه، یعنی پدیدآمدنِ خرفستر از خون یا هرآنچه از موجودی اهریمنی می‌ریزد، به عجایب‌نامه‌ها نیز راه یافته است و در کتاب *عجایب الدنیا* (تبریزی، ۱۳۹۷: ۴۰) از غاری سخن رفته که در جایی به نامِ *قاطول* است. از این غار آب می‌چکد و زمین گِل می‌شود. از آن گِل نیز موش و مار پدید می‌آید. در این نمونه، نباید از این نکته غافل بود که ضحّاک نیز در غار به بند کشیده شد و به گزارشِ *پلوتارخ* (ر.ک: بنونیست، ۱۳۹۳: ۴۶) برخی فدیه‌ها برای رفعِ آسیبِ خدایِ تاریکی (اهریمن) در جای تاریک و بی‌خورشید، که یادآور غار است، پاشیده می‌شد.

بر پایهٔ آنچه گذشت، بن‌مایهٔ تکثیرِ شرّ در اسطوره‌های ایرانی برآمده از مفهوم رویش است و نخستین تدوین‌گران اسطوره‌های ایرانی‌ای که این بن‌مایه را دارند، ظاهراً آن را با نقشِ باروری پریان برای خود توجیه کرده‌اند. به دیگرسخن، از آنجا که پری در دین زردشتی به جایگاهی اهریمنی فروکاسته شده است، خویشکاری‌های وابسته به او نیز وجهه و نمودی اهریمنی یافته‌اند؛ از همین‌روی، نقشِ باروری و فراوانیِ او در *گزیده‌های زادسپرم* در قالبِ پری‌ای که تکثیر می‌شود، روی نموده است. در اسطوره‌های مربوط به ضحّاک نیز همان خویشکاری‌های کهنِ پری سبب پدید آمدنِ مارهایی شده است که، پس از بریده شدن، می‌رویند و با بوسهٔ جُفت‌وارِ اهریمن بر سُفت ضحّاک پدید می‌آیند تا ضحّاک را به نمودِ گیتیکِ اهریمن تبدیل کنند که با زدن یا کُشته‌شدنش از او خرفستر پدید می‌آید.

۵. تکثیرِ شرّ در روزگارِ حماسه

نمونه‌هایی که تا کنون ارائه شد، بیشتر ماهیّت اسطوره‌ای داشتند. با این حال، مضمونِ تکثیرِ شرّ صورتِ حماسی نیز یافته است و می‌توان آن را یکی از شگفتی‌ها یا یکی از مراحلِ گذر پهلوان نیز به شمار آورد. بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ*، در ادب عامه و حماسه‌های عامیانه نیز مورد توجّه قرار گرفته است؛ آن‌گونه که می‌توان آن را در این‌گونه متون بن‌مایه‌ای تکرارشونده به شمار آورد. این نکته را نیز نباید ناگفته نهاد که جای اهریمن یا بوده‌های اهریمنی را که در اسطوره تکثیر می‌شدند، در حماسه جانوران درنده و سهمناک و در حماسه‌های عامیانه، عمدتاً، دیوان گرفته‌اند و در *گرشاسب‌نامه* در قالبِ پلنگ روی نموده است.

یکی از شگفتی‌هایی که گرشاسب می‌بیند، سنگ‌های جَزع‌رنگ است که بر هر سنگ تصویر پلنگ پیداست. اگر هر سنگ را به صدهزار پاره می‌شکستند، باز بر هر سنگی نگارِ پلنگی پیدا بود. یگانه راه رهایی از آن پلنگانِ درنده، بستنِ یکی از آن سنگ‌ها بر میان بود.

همان جا دگر سنگ بُد جزع‌رنگ ز هر سنگ پیدا نگارِ پلنگ
که هر سنگ اگر پاره شد صد هزار به هر سنگ بر بُد پلنگی نگار
از آن هر که بستی یکی بر میان نکردی پلنگ ژیانش زیان
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۲۷۴)

همان‌گونه که با زدنِ پریِ سگ‌پیکر به دست *سریت*، آن بودهٔ اهریمنی افزایش می‌یافت و تکثیر می‌شد و به همان شکل که از ضحّاک نیز با کوبش‌های فریدون خرفستر پدید می‌آمد، سنگ‌های جزع‌رنگِ شگفت نیز که نگارِ پلنگ بر خود دارند، با شکستن

و پاره‌پاره شدن، پلنگ‌هایشان افزایش می‌یابد. بن‌مایهٔ *تکثیرِ شَرّ* که در اسطوره در خدمتِ کردارهای اساطیری بود، در حماسهٔ *گرشاسب‌نامه* در شمارِ شگفتی‌هایی راه می‌یابد که پهلوان باید آنها را با شیوه‌های ویژه پشت سر بگذارد. این‌گونه شگفتی‌ها گاه بخشی از حماسه‌ها هستند و در شماری از داستان‌های حماسیِ *شاهنامه* نیز راه یافته‌اند.

نکتهٔ درخورِ توجّهی که در *گرشاسب‌نامه* آمده است و ممکن است یادآور یک باورِ کهن ایرانی باشد، واکنش در برابر این پلنگ‌های درنده است. به راستی اگر نمی‌توان اهریمن و نمودهایِ پلید و زشت او را کُشت، در برابر آنها چه باید کرد؟ بر پایهٔ *گرشاسب‌نامه* کسی می‌تواند از این پلنگ‌های درنده در امان باشد که یکی از آن سنگ‌ها را بر میان «ببندد». این «بستن»، آشکارا یادآورِ بستن و به بند کشیدنِ ضحّاک است و ظاهراً باید آن را واکنشِ آیینِ مزدیسنا در برابر اهریمن و نمودهای آن به شمار آورد. به دیگرسخن، بدی از بین‌رفتنی نیست، بلکه باید به بند کشیده شود.

همین مضمون و همین بافتِ متنی، یعنی پلنگِ درنده و تکثیرِ آن، با وام‌گرفتنِ عناصری از داستانِ *سریت* و پریِ سگ‌پیکر، در یکی از حماسه‌های گورانی نیز آمده است. *جهانبخش*، فرزندِ فرامرز و شخصیّت معروفِ طومارهای نقّالی، در پیِ یافتنِ رخشِ رستم به هفت‌خوان می‌رود. در این سفر *گستهم* نیز یار و همراه اوست. *جهانبخش*، در آغازِ هفت‌خوان، لوحی می‌بیند که در واقع راهنمای او و بیانگرِ روشِ جنگیدن با پلنگی هراسناک است. بر پایهٔ این متن که یک بار با عنوانِ داستانِ *جواهرپوش* در مجموعهٔ سه جلدیِ *شاهنامهٔ کُردی* (گورانی، ۱۳۸۹/ ۱: ۱۸۲) و یک بار دیگر در ضمنِ داستان جنگِ عظیم‌شاه در مجموعهٔ *رزمنامه* (همزه‌ای، ۱۳۹۳/ بخش ۲، ج ۱: ۲۸۶) چاپ شده است، در آغازِ هفت‌خوان پلنگی سهمناک که دویست گز بلندا و پنجاه گز پهنای سینه‌اش است، باید به دستِ *جهانبخش* نابود شود. او باید با تیری زهرآلود پلنگ را بزند و مواظب باشد که خونش بر زمین نریزد؛ زیرا از هر قطرهٔ خونی که بر زمین بریزد، بی‌درنگ، یک پلنگ پدید می‌آید و بدین‌گونه جهانبخش به دست گَلهٔ پلنگان صدپاره خواهد شد. برای رهایی از چنگ پلنگ، جهانبخش باید خار و هیزم فراهم کند و لاشهٔ او را به آتش بکشد.

تیری ژار آلوی باوَرو به کار — بِدَر به سینهٔ پلنگِ هونخوار
اگر قطره‌ای نو هونِ پلنگ — بریز و نه خاک نوجا بی‌درنگ
هر قطرهٔ هونش مبو یک پلنگ — بیاوان به تاو چنی و پری جنگ
مبیت صدپاره به چنگ و دِنان — خلاصیت نییَن نه ای پلنگان [1]

(گورانی، ۱۳۸۹ / ۱: ۱۸۲)

داستان *هفت‌خوانِ* جهانبخش با گستهم در طومارِ جامعِ نقّالان، معروف به *هفت‌لشکر* (۱۴۰۰: ۴۱۱ به جلو)، و طومارِ مرشد عباس زریری، منتشرشده با عنوانِ *شاهنامهٔ نقّالان* (زریری، ۱۳۹۶ / ۵: ۳۱۳۱ به جلو)، نیز آمده است اما در هیچ‌یک از خوان‌هایِ جهانبخش در این دو طومار از پلنگی که با ریختنِ خونش پلنگ / پلنگان خواهند رُست، سخنی در میان نیست.

این بن‌مایه مورد علاقه و توجّه عامهٔ مردم و پردازندگانِ داستان‌ها و حماسه‌ها و داستان‌های شفاهی ـ عامیانه قرار گرفته است. از همین‌روی، می‌توان نمودهای دیگری از آن به دست داد؛ به عنوانِ نمونه، در *زُبدهٔ الرموز*[2] (شاه‌نظر، ۱۴۰۲: ۴۲۵) عفریت از همین توانایی تکثیرشدن برخوردار است. *امیرحمزه* که سرِ او را می‌برد از هر قطرهٔ خونش یک عفریت پدید می‌آید و سه شبانه‌روز با عفریت‌های تکثیرشونده می‌جنگد. سرانجام که ملول می‌شود، حضرت خضر راه کُشتن آن عفریت‌ها را این‌گونه برایش توضیح می‌دهد: «دو سنگ به دستش داد که اینها را بر هم بِسا. آتشی از آنها پیدا شده، این جماعه را در هم می‌سوزاند. امیر همچنان کرد، آن پتیاره‌ها یکسره سوخته، خاکستر شدند». این بن‌مایه در *زبدهٔ الرموز* نمودهای دیگری نیز دارد. در جایی از این متن (شاه‌نظر،

۱۴۰۲: ۴۲۳) از پسرکی زیبا سخن رفته که در اصل دیوی است و *امیرحمزه* هفتاد بار گردنش را می‌زند و هر بار سرش به تن می‌پیوندد. امیر به کتاب نگاه می‌کند و راه کُشتنِ او را چنین می‌یابد: «این اسم بر تیری خوانده، به دهان کودک بزن. چنان کرد. شور و غوغا شد و بعد ساعتی که فرونشست دید که جسد آن کودک از کاغذ بود». در همین متن (شاه‌نظر، ۱۴۰۲: ۴۸۴) از دیوی به نامِ *سمندانِ هزاردست* نیز سخن رفته که *امیرحمزه* یک بار سی و چهار دست او را قلم می‌کند اما *سمندان* دستانش را برمی‌دارد و می‌گریزد و پس از چندی تندرست برمی‌گردد. این اتفاق، یعنی بریده‌شدن دستان *سمندان* و گریختن و سالم برگشتنِ او، دوازده بار تکرار می‌شود. تنها راه کشتنِ این دیو را صدایی معنوی به گوشِ امیر می‌رساند که این روش یادآور کُنش‌های آیینی است.

نمونه‌ای دیگر از این مفهوم در ادب عامه دربارهٔ *دیو سفید* نیز نقل شده است. بر پایهٔ کتاب *مردم و شاهنامه* «که مشتمل است بر روایات شفاهی افسانه‌های مذکور در *شاهنامهٔ* فردوسی، *دیو سفید* در روایت اوّل و سوم و چهارم دارای دو شاخ است و در روایت دوم دارای هفت سر که هر سری را ببری، سری دیگر به جای آن می‌روید و تنها راه کشتن *دیو سپید* دریدن شکمش و بیرون آوردن جگر اوست» (متینی، ۱۳۶۳: ۱۳۲). در منظومهٔ کُردی *مَم و زین* نیز هنگامی که سر بکر شیطان را، بر سر گورِ آن دو، از تن جدا می‌کنند «خون وی بر روی قبر می‌ریزد و خاری از آن پدید می‌آید که هر بار که ریشه‌کن می‌کنند، بار دیگر سر برمی‌آورد» (آیدنلو، ۱۳۹۹: ۱۲۴).

نمونه‌هایی که در ذیلِ عنوانِ «حماسی» ذکر شد، در بر دارندهٔ این نکته است که بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ* و مفهومِ رویشِ اهریمنی در متن‌های حماسی به یکی از شگفتی‌ها تبدیل شده است که برای گذشتن از آن، نه از زورِ بازو، بلکه باید از نیروهای معنوی و شیوه‌های آیینی استفاده کرد. چنین به نظر می‌رسد که برای گذر از نیرویِ تکثیرشوندهٔ اهریمن روشِ مندرج در *گرشاسب‌نامه* از اصالتِ زردشتی یا حداقل کهنگی بیشتری برخوردار است. چنان‌که پیش از این آمد، در این حماسه راهِ مهارکردنِ پلنگ‌های درندهٔ سنگ‌های جزع‌رنگ، بستنِ یکی از آن سنگ‌ها بر کمر است. از آنجا که در باورهایِ زردشتی بدی و اهریمن از بین‌رفتنی نیستند و در پایانِ جهان نیز اهریمن به همان سوراخی بازفرستاده می‌شود که از آن به جهانِ هرمزد آمده بود، ظاهراً بستنِ سنگِ پلنگ در *گرشاسب‌نامه* باید بازماندهٔ به بندکشیدنِ اهریمن باشد که نمودِ شناخته‌شدهٔ آن بندی شدن ضحّاک است. در حماسه‌های عامیانه، ظاهراً، باور به نیرویِ سپندِ آتش جایِ بندی شدن را گرفته است؛ از همین‌روی، در حماسهٔ گورانی و *زبدهٔ الرموز* راه از بین بردنِ نیروی تکثیرشوندهٔ اهریمن کمک گرفتن از آتش است؛ همان‌گونه که هراکلس برای کشتنِ مارِ چندسر از آتش کمک گرفت.

۶. تکثیرِ شرّ در جامهٔ عرفان

با دگرگونی‌های بنیادین در یک سرزمین، معمولاً وجه غالبِ فرهنگِ آن جامعه نیز دستخوش تغییر می‌شود. وجه غالبِ یک فرهنگ، در کلیّتِ خود، عنصری محوری در عرصه‌های فکری، هنری و اجتماعی جامعه است که بسیاری از عناصر دیگر در پیرامون آن به حیات خود ادامه می‌دهند یا فعال می‌شوند.

> این فعال‌شدگیِ عناصر در پرتوِ ظهورِ یک وجه غالب، اگر بخواهیم در ادبیات فارسی برای آن مثالی جامع بیابیم، در ظهور مجددِ عناصر مزدایی در درون ادبیات عرفانی ما نمایان می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۵).

با دگرگونیِ وجه غالب در یک سرزمین، ممکن است ژانرهای ادبیِ رایج به حاشیه رانده شوند و ژانرهای دیگری در کانون توجه هنرمندان قرار گیرند. در سرزمینِ ما، با رشد عرفان و تصوف، برخی از بن‌مایه‌های حماسی که به دوران شکوفایی حماسه تعلق

داشتند، در ادب عرفانی تجلی یافتند. مفهومِ رویش و بن‌مایهٔ تکثیرِ شرّ در دیدگاه‌های عرفانی با نفس و آرزوهای آن پیوند می‌یابد و به بن‌مایه‌ای عرفانی تبدیل می‌شود. یکی از نمونه‌های این پیوند را می‌توان در *منطق‌الطیر* مشاهده کرد:

دیگری گفتش کـه «ابلیس از غرور — راه بر من می‌زنـد وقـتِ حضـــور
مـن چـو بـا او برنـمی‌آیـم بـه زور — در دلم از غبنِ آن افتـاد شـــور
چون کنم کز وی نجـاتی بـاشـــدم — وز می معنی حیـاتی بـاشـــدم؟»
گفت «تا پیشِ تو اســـت این نفسِ — از برت ابلیس بگریزد بـه تـگ
سـگ عشـوهٔ ابلیس از تلبیسِ توسـت — در تو، یک‌یک آرزو، ابلیسِ توسـت
گـر کـنـی یـک آرزویِ خـود تـمـام — در تو صـــد ابلیس زاید والسّـــلام»

(عطار، ۱۳۸۷: ۳۲۲)

همان‌گونه که در روزگارِ اسطوره و حماسه بوده‌های اهریمنی با کشته شدن افزایش می‌یافتند، در روزگارِ عرفان آرزوهای نفس جای بوده‌های اهریمنی را گرفته‌اند. اگر یک آرزو برآورده شود، صد ابلیس در درونِ آدمی خواهدرُست. عطار، مانندِ دیگر همعصران و پیشینیانش در دورهٔ اسلامی، نفس را به سگ[۳] مانند کرده است. در اینجا دیگر مانند متن‌های زردشتی سگ موجودی محترم نیست، بلکه دقیقاً جانشینِ پریِ سگ‌پیکرِ اهریمنیِ *گزیده‌های زادسپرم* شده است[۴]. او نمایندهٔ اهریمن و حتی خودِ اهریمن است که البته بر خلافِ متن‌های پهلوی، بیرون از ما نیست؛ بلکه دشمن‌ترین دشمنان است و در درونِ ما. گویی، با رشد عرفان، نبردهای حماسی از بیرون به درون انتقال یافته است؛ زیرا «شارستانِ باورهای دینی و افسانه‌ای بر بومِ نفس و روان آدمی استوار است. شهریورِ خدا و ملکوتِ او برون از ما نه، بلکه چنان‌که در عهد جدید آمده، در درون ماست» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۰). از همین‌روی، اهریمنِ اسطوره‌ها به درون خزیده و آرزوها مانندِ دیوان و عفریت‌هایی هستند که در خدمتِ اهریمنند و اگر هر کدام از آنها کُشته/ برآورده شود، به جای آنکه این دیوِ درون کشته شود، تکثیر می‌شود. مولوی نیز در قالبِ تمثیلی دیگر، نفس را به اُشغُر مانند کرده است؛ حیوانی که اگر به چوب بزنندش، زَفت و لَمتُر می‌شود:

هست حیوانی که نامش اُشغُر است — او به زخم چوب زفت و لَمتُر اسـت
تا که چوبش می‌زنی بِه می‌شـــود — او ز زخمِ چوب فربـه می‌شـــود
نفسِ مؤمن اُشـــغُری آمـد یقین — کاو به زخم رنج زفت است و سَمین

(مولوی، ۱۳۹۶ / ۲: ۷۷۴)

اکنون که این اهریمن / ابلیس و نفس کُشتنی نیست، راهِ رهایی از او همان است که فریدون با ضحّاک کرد؛ به بند کشیدن.

نتیجه‌گیری

تکثیرِ شرّ، بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای و برآمده از مفهوم رویش است که در اسطوره‌های مللِ گوناگون در جهان نمودهای متعددی دارد. بر پایه و در حدودِ جست‌وجوی ما که شرح آن در این مقاله گذشت، در اندیشهٔ ایرانیان خاستگاه بن‌مایهٔ *تکثیرِ شرّ* را باید در نقشِ بسیار کهنِ پری در باروی دانست که در روزگارِ پیش از دین‌آوری زردشت سبب حاصلخیزی کشتزارها می‌شده است. این نقش که یکی از عقایدِ مردم در روزگارِ پیش از زردشت بوده است، در دورهٔ رواجِ آیین زردشتی، همراه با پری به باورهای نو راه یافته و به نقشی اهریمنی دگرگون شده است تا در داستانِ سریت و پریِ سگ‌پیکر این تصویرِ نو را پدید آورده است که اگر پری زده / کُشته

شود، تکثیر می‌یابد. این بن‌مایه در چارچوبِ حماسه به یکی از عجایب و شگفتی‌ها تبدیل شده است که پهلوان می‌بیند و باید با نیروهای نهانی یا روش‌های ویژه آن را شکست دهد. راهِ برخورد با چنین مسألهٔ اهریمنی‌ای را پهلوان باید به راهنماییِ غیب در شیوه‌های معنوی و آیینی، مانندِ به بند کشیدن و کمک گرفتن از آتشِ سپند، بجوید؛ نه توان‌های تنانه.

دورهٔ سومِ زندگی این بن‌مایه در متن‌های ایرانی با دو دورهٔ پیشین کاملاً متفاوت است. به دیگرسخن، گرچه در حماسه کارکردهای *تکثیرِ شرّ* دگرگون شد اما در عرفان دگرگونی‌های اساسی یافت و این بن‌مایه به مسأله‌ای درونی تبدیل شد که مربوط به نفس و پلیدی‌های آن است. با این حال، همان ویژگی اصلی را نیز حفظ کرد؛ یعنی همان‌گونه که پری سگ‌پیکر با کشتن تکثیر می‌شد، ضحّاک با زده‌شدن خرفستر می‌پراکند و پلنگانِ *گرشاسب‌نامه* با شکستن افزایش می‌یافتند و دیگر نمونه‌های حماسی نیز تکثیر می‌شدند، در دیدگاه‌های عرفانی اگر یکی از آرزوهای نفس برآورده می‌شد، هزاران ابلیس در درون پدید می‌آمد.

بر پایهٔ آنچه گذشت، نتایج نهایی این مقاله را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد:

۱. *تکثیرِ شرّ* بن‌مایه‌ای جهانی است که ظاهراً تدوین‌گرانِ کهنِ اسطوره‌های ایرانی آن را با نقشِ بارورکنندهٔ پری برای خود توجیه می‌کرده‌اند و خاستگاه آن را نیز در همین نکته می‌جُسته‌اند.

۲. *تکثیرِ شرّ* در حماسه‌های ایرانی در چارچوب‌های ژانر حماسه راه می‌یابد و به نمودی برای شگفتی‌هایی تبدیل می‌شود که پهلوان باید با شیوه‌های آیینی و روش‌های معنوی آن را پشت سر بگذارد.

۳. در ادب عرفانی *تکثیرِ شرّ* از جهانِ بیرون به درونِ آدمی راه می‌یابد و در قالبِ استعاراتِ عرفانی به تمثیلی برای نفس تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت

۱. ترجمهٔ بیت‌های گورانی: ۱. تیری زهرآلود در کار کن و به سینهٔ پلنگِ خونخوار بزن ۲. اگر قطره‌ای از خون پلنگ بر خاک بریزد، در همان جا، بی‌درنگ ۳. هر قطرهٔ خونش یک پلنگ می‌شود و شتابان به جنگ خواهند آمد ۴. با چنگ و دندانِ [پلنگان] صدپاره خواهی شد و از دست آنها رهایی نخواهی یافت.

۲. از دوست دانشورم، آقای دکتر نوید فیروزی، که شواهدِ *زبدهٔ الرموز* را در اختیارم نهادند، بسیار سپاسگزارم.

۳. دربارهٔ مسألهٔ نجس بودنِ سگ در دورهٔ اسلامی به بحث استاد شفیعی کدکنی (۱۳۸۶: ۶۶ و ۹۹) در کتاب *قلندریّه در تاریخ* رجوع شود.

منابع

آموزگار، ژاله؛ تفضلی. (۱۳۸۷). *اسطورهٔ زندگی زردشت*، چاپ هشتم، تهران: چشمه.

آیدنلو، سجّاد. (۱۳۹۹). *نارسیده ترنج (بیست مقاله دربارهٔ شاهنامه و ادب حماسی ایران)*، چاپ اوّل ناشر، تهران: سخن.

اسدی طوسی. (۱۳۸۹). *گرشاسب‌نامه*، تصحیح حبیب یغمایی، چاپ دوم ناشر، تهران: دنیای کتاب.

برن، لوسیلا. (۱۳۷۵). *اسطوره‌های یونانی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

بندهش. (۱۳۸۵). ترجمه و گزارش مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران: توس

بنونیست، امیل. (۱۳۹۳). *دین ایرانی بر پایهٔ متن‌های یونانی*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، چاپ چهارم، تهران: قطره.

بویس، مری. (۱۳۹۳). *تاریخ کیش زرتشت*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، چاپ اوّل، تهران: گستره.

بهار، مهرداد. (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*، چاپ اوّل، تهران: آگه.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۸۰). *فرهنگ ایران باستان*، چاپ اوّل ناشر، تهران: اساطیر.

تبریزی، ابن محدث. (۱۳۹۷). *عجایب الدنیا*، تصحیح و تحقیق علی نویدی ملاطی، چاپ اوّل، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

دینکرد هفتم. (۱۳۸۹). تصحیح و ترجمه محمّدتقی راشد محصل، چاپ اوّل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رضایی دشت ارژنه، محمود؛ رزمجویی، فاطمه. (۱۳۹۶). «نقد اسطوره‌ای دو قصّهٔ فولکلوریک منطقهٔ دشمن‌زیاری»، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه*، س ۵، ش ۱۲، ص ۲۲۱ ـ ۲۳۹.

روایت پهلوی. (۱۳۶۷). ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، چاپ اوّل، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

زریری، عباس. (۱۳۹۶). *شاهنامهٔ نقّالان*، ویرایش جلیل دوستخواه، چاپ اوّل، تهران: ققنوس.

ژیران، فلیکس. (۱۳۹۸). *اساطیر یونان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ دوم، تهران: مکتوب.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۹۳) *سایه‌های شکارشده (گزیده مقالات فارسی)*، چاپ دوم، تهران: طهوری.

شاه‌نظر قصه‌خوان. (۱۴۰۲). *زبدهٔ الرموز (رموز حمزه یا حمزه‌نامه)*، تصحیح نوید فیروزی، چاپ اوّل، تهران: سنگلج.

شایست ناشایست. (۱۳۶۹). آوانویسی و ترجمه کتایون مزداپور، چاپ اوّل، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، چاپ اوّل، تهران: سخن.

عطار، محمّد بن ابراهیم. (۱۳۸۷). *منطق الطیر*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ چهارم، تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی مطلق، چاپ اوّل، تهران: سخن.

فریزر، جیمز جُرج. (۱۳۸۸). *شاخهٔ زرّین*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ ششم، تهران: آگاه.

کمبل، جوزف. (۱۳۹۴). *قدرت اسطوره*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دهم، تهران: مرکز.

کریستن‌سن، آرتور. (۲۵۳۵). *آفرینش زیانکار در روایات ایرانی*، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

گریمال، پی‌یر. (۱۳۷۳). *اسطوره‌های بابل و ایران باستان*، ترجمهٔ علی آبادی، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

گریمال، پیر. (۱۳۳۹). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ احمد بهمنش، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.

گزیده‌های زادسپرم. (۱۳۶۶). ترجمهٔ محمّدتقی راشد محصل، چاپ اوّل، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گورانی، مصطفی. (۱۳۸۹). *شاهنامهٔ کردی*، تصحیح ایرج بهرامی، چاپ اوّل، تهران: آنا.

متینی، جلال. (۱۳۶۳). «روایتی دیگر از دیوان مازندران»، *ایران‌نامه*، ش ۹، پاییز، ص ۱۱۸ ـ ۱۳۴.

مولائی، چنگیز. (۱۳۸۷). «رازِ بندی شدن ضحّاک در سنّت‌های دینی و حماسی ایران»، *جشن‌نامهٔ استاد اسماعیل سعادت*، زیر نظر حسن حبیبی، چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۶). *مثنوی معنوی*، به تصحیح و مقدمهٔ محمّدعلی موحد، چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی و هرمس.

ویلیام داتی (سر ویراستار). (۱۳۹۲). *اساطیر جهان*، برگردان ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ اوّل، تهران: اسطوره.

هفت لشکر. (۱۴۰۰). *هفت لشکر یا طومار جامع نقّالان از کیومرث تا بهمن*، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مداینی، چاپ دوم ناشر، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

همزه‌ای، محمّدرضا. (۱۳۹۳). *رزمنامه*، چاپ اوّل، کرمانشاه: دانشگاه رازی.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Review and Analysis of Suhrawardi's Treatise *On the Reality of Love* (Munesol Oshshaq) Based on Roland Barthes' Five Codes

Mir Jalil Akrami[1] | **Ahmad Farshbafian Niyazmand**[2] | **Saber Masoumi**[3]

1. Corresponding Author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: m-akrami@tabrizu.ac.ir
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: farshbafian@tabrizu.ac.ir
3. Corresponding author, Ph.D Conditon, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. E-mail: saber.masoumi@tabrizu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 26 January 2024
Received in revised from 11 May 2024
Accepted 09 August 2024
Published online 12 February 2025

Keywords:
"semiotics", "Sohrawardi", *Risālat fī Ḥaqīqat al-'Ishq*, "code", "Roland Barthes"

ABSTRACT

The *Risālat fī Ḥaqīqat al-'Ishq* (The Essence of Love) by Suhrawardi (549–587 AH), while addressing the mystical manifestations of love and its various states in the stories of the creation of Adam and the Prophet Joseph, offers a rich tapestry of symbolism and interpretive potential. This richness makes it amenable to analysis and reading through the lens of Roland Barthes' five-part code—an analytical, systematic, and creative framework for examining narratives. Barthes views every text as generative, dynamic, and possessing multiple layers of meaning. He contends that texts distinguish themselves through this generative and fluid nature. Suhrawardi, adopting a Neoplatonic perspective and drawing from the thoughts of the Magi and the subtleties of the Qur'an, delves into the mysteries surrounding the creation of beauty, love, and sorrow, exploring their roles within the cosmology and epistemology of his esoteric philosophy. Mystics such as Al-Ghazali and Bāqilī Shirazi also consider beauty, love, and sorrow to be fundamental elements of the spiritual journey, viewing love as the manifestation of beauty and sorrow as the result of fear. This article employs an analytical-descriptive approach to explore the hidden voices within the *Risālat fī Ḥaqīqat al-'Ishq*, uncovering various aspects of its semiotic codes for the reader. Due to its abundance of symbolism and metaphor, the text falls into the category of "open" or "written" texts, meaning that the reader is not passive but actively engages with the text, shaping its meaning through a dynamic and multifaceted process. Barthes proposes an innovative method for this type of reading, in which the text is deconstructed and fragmented, allowing the reader to take on the role of the text's creator.

Cite this article: Akrami, M. J.; Farshbafian Niyazmand, A. & Masoumi, M. (2025). Review and Analysis of Suhrawardi's Treatise "*Fi Haqiqat El-Eshq*" (Munesol Oshshaq) Based on Roland Barthes' Five Codes. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 71-88. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61715.3667

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61715.3667

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

بررسی و تحلیل *فی‌حقیقةالعشق* (*مونس‌العشاق*) سهروردی بر اساس رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت

میرجلیل اکرمی[۱]✉ | احمد فرشبافیان نیازمند[۲] | صابر معصومی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: akrami@tabrizu.ac.ir-m

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: farshbafian@tabrizu.ac.ir

۳ دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: saber.masoumi@tabrizu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
نشانه‌شناسی، سهروردی، *فی‌حقیقةالعشق*، رمزگان، رولان بارت.

چکیده

رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* (مونس‌العشّاق) سهروردی (۵۴۹–۵۸۷ ه.ق.)، ضمن اشاره به جلوه‌های عرفانی عشق و حالات آن در داستان‌های خلقت آدم و یوسف پیامبر، به دلیل سرشار بودن از رمز و راز و قابلیت تأویل، امکان تحلیل و خوانش را از منظر رمزگان پنج‌گانه رولان بارت—که مدلی تحلیلی، روشمند و خلاقانه برای بررسی روایت‌هاست— فراهم می‌آورد.

بارت هر متن را زایا، پویا و دارای تکثر معنایی می‌داند و معتقد است که متن‌ها از رهگذر همین زایایی و سیالیت از یکدیگر متمایز می‌شوند. سهروردی نیز، با بیانی نوافلاطونی و بهره‌گیری از اندیشه‌های مغانی و لطایف قرآنی، راز آفرینش حُسن، عشق و حُزن را مطرح کرده و جایگاه آن‌ها را در جهان‌شناسی و معرفت‌شناسی اشراقی تبیین می‌کند. عرفایی چون غزالی و بُقَلی شیرازی نیز این سه عنصر را از ارکان اصلی سیر و سلوک دانسته، عشق را حاصل تجلی حُسن و حُزن را حاصل خوف می‌شمارند. این مقاله، با رویکرد تحلیلی–توصیفی، به بررسی صداهای پنهان *رسالهٔ فی‌حقیقةالعشق* می‌پردازد و ابعادی از رمزگان را برای خواننده آشکار می‌سازد. این رساله، به دلیل سرشار بودن از رمز و نماد، در دستهٔ متون نوشتنی (باز) قرار می‌گیرد، به این معنا که خواننده در مواجهه با آن منفعل نیست، بلکه با به‌کارگیری خلاقیت خود، معنا را در فرایندی پویا و چندوجهی شکل می‌دهد. بارت برای این نوع خوانش، روشی ابداعی پیشنهاد می‌کند که طی آن، متن از ساختار تثبیت‌شده خود رها شده و به گونه‌ای پراکنده و سیال درک می‌شود، به‌گونه‌ای که خواننده در مقام تولیدکننده‌ی متن حضور دارد.

استناد: اکرمی، میرجلیل؛ فرشبافیان نیازمند، احمد و معصومی، صابر. (۱۴۰۳). بررسی و تحلیل *فی‌حقیقةالعشق (مونس‌العشاق)* سهروردی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۷۱–۸۸. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61715.3667

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* (*مونس‌العشّاق*)، از لطیف‌ترین داستان‌های رمزی عرفانی است که سهروردی (۵۸۷ – ۵۴۹ ه.ق.) آن را با استناد به آیات قرآنی و اشعار بدیع با محور عشق و مراتب مختلف آن در قالب دو داستان خلقت آدم و یوسف به تصویر کشیده است. تحلیل و بررسی متون عرفانی با کمک نقد ادبی نوین نشانه‌شناسی این امکان را فراهم می‌سازد تا در شناخت هر چه بهتر و عمیق‌تر آثار کهن ادبیات فارسی، گام‌های مؤثری برداشت. از آن جا که ذهن و زبان سهروردی در رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* همراه با اشارات و زبان رمزی می‌باشد، همین عامل موجب گردید تا انتخاب آن برای تحلیل و بررسی با تکیه بر نظریهٔ رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت مورد بررسی قرار گیرد. متون عرفانی به دلیل ماهیتی که از جهت معرفت شناسی دارند، ارتباط تنگانگی با نصّ صریح قرآن و روایات دینی و تاریخی دارند؛ علاوه بر آن، در تحلیل و خوانش متون رمزی ضمن بررسی سطوح معنایی و رمزگان به درک و دریافت معنی کمک می‌کنند. همچنین از لحاظ قدرت تفکّر و ارزش اندیشه و نظام فکری و نیز از جهت زیبایی کلام و توجّه به زبان فلسفی با اندیشه‌های عرفانی که دارای معانی بی‌حد و حصر می‌باشد، درخور توجّه است.

نشانه‌ها و رمزگان در هر اثر ادبی با توجه به تجارب ذهنی نویسنده در سطح وسیعی کاربرد داشته، اندیشه‌ها و نظرات مؤلف را دنبال می‌کند. عمده‌ترین نقش نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش متون، پی بردن به معانی پنهان و ضمنی نشانه‌هاست؛ البته لازم به ذکر است که زمانی می‌توان واژه‌هایی را در حکم نشانه دانست که در تعاقب آن معنی و مفهومی مستتر باشد.

> نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند اما این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند؛ فقط وقتی که معنایی به آنها منسوب کنیم، تبدیل به نشانه می‌شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۵).

بنابراین، متن به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که هر کدام معنای خاصی دارند. بارت در تقسیم‌بندی متن به دو نوع متن *خواندنی* و *نوشتنی*، تمایز این دو نوع متن را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد؛ بدین ترتیب، نوعی از متن را که در آن خواننده نقش انفعالی دارد، خواندنی می‌نامد.«خواندنی‌نامیدن چنین متنی به‌منظور برجسته‌سازی استقرار خواننده در موضع یک دریافت‌کنندهٔ نسبتاً منفعل است» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۱۷). این نوع متن، در روند رویارویی با متن به جز معنایی واحد و از پیش معلوم امکانی برای او باقی نمی‌گذارد؛ ازاین‌رو، متن خواندنی ماهیتی ایدئولوژیک دارد؛ یعنی مجموعه‌ای از ایده‌ها و نگرش‌هایی که از پیش در جهت تقویت معنایی ثابت و تعیین شده، در پیش روی خواننده قرار می‌دهد. در مقابلِ متن خواندنی، از متن نوشتنی یاد می‌کند که در آن خواننده دیگر منفعل نیست؛ مصرف‌کننده نیست بلکه با به کارگیری خلاقیت خود دست به خوانش جدید متن می‌زند و هر چه در صدد تثبیت معناست روش ابداعی خود را به کار می‌گیرد. پیشنهاد بارت برای این نوع خوانش، ابداع روشی است «که متن از آن طریق فراپاشیده و افشانده می‌شود» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۱۵).

باید گفت که ظرفیت هر رمزگان در بستری از دانش نهفته است و قابلیت معرفت‌شناختی دارد که در سایهٔ تلاش و چالش‌های فکری به دست می‌آید و در اثر ارتباط و زندگی اجتماعی، خود را نشان می‌دهد. از این رو، هر رمزگان دارای شناسنامه تاریخی است؛ آنی و خود به خود شکل نمی‌گیرد و ناگهان از بین نمی‌رود. مجموعه‌ای از اقوال، رفتارها و گفتارها انباشته از نشانه‌هاست که دارای علم، دانش و آگاهی است و هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را ممکن می‌سازد. بنابراین، اعضای یک جامعه نسبت به میزان دانش خود از رمزگان‌های متفاوت، درک و دریافت‌هایی دارند. رمزگان و نشانه‌ها، به هر اندازه‌ای که در یک زبان یا نظام نشانه‌ای کاربرد داشته باشند، میزان رمزگشایی از آن نیز به مراتب متفاوت خواهد بود.

نشانه‌شناسان از این عمل با عنوان «بیش‌رمزگذاری» یاد می‌کنند؛ یعنی هرچه بیش‌رمزگذاری بیشتر باشد، جامعهٔ مخاطب (یعنی جامعهٔ آشنا با رمزگان) کوچکتر می‌شود.

بنابراین، برای درک و دریافت متون عرفانی که سرشار از رمز است، داشتن دانش عرفانی یا به عبارتی، دانش اصطلاحات و رموز خاص عرفانی ضروری و لازم است. در نتیجه، هر اندازه متون تخصصی‌تر باشد، به همان میزان باید از دانش رمزگان آن متن برخوردار بود (ر.ک. سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۷). در این پژوهش، آنچه به‌عنوان الگوی نشانه‌شناسی جهت تحلیل و خوانش لایه‌های مختلف متن مورد استفاده قرار می‌گیرد، رمزگان پنج‌گانهٔ بارت است که با به‌کارگیری آن می‌توان به پرسش‌های تحقیق پاسخ گفت.

۱. پرسش‌های تحقیق

این مقاله بر آن است که:

۱- چگونه می‌توان درک و دریافتی روش‌مند از نمادها و رمزهای رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* (*مونس‌العشّاق*) سهروردی با بهره‌گیری از رویکرد نوین خوانش متن از جمله رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت داشت؟

۲- چه ابعادی از رمزگان بر خواننده آشکار می‌گردد؟

۳- آیا رسالهٔ مورد مطالعه بر اساس رمزگان رولان بارت از نوع متون خواندنی (بسته) یا نوشتنی (باز) است؟

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* (*مونس‌العشاق*) سهروردی را از دریچه *رمزگان پنج‌گانهٔ* رولان بارت با استفاده از منابع و مآخذ کتابخانه‌ای به روش توصیفی- تحلیلی بررسی می‌شود. در واقع، رساله مذکور با مطالعه و یادداشت‌برداری از کتب مختلف نشانه-شناسی و زبان‌شناسی، و مطالعهٔ آثار رولان بارت از جمله بررسی رمزگان پنج‌گانه در کتاب اس/ زِد و نیز مطالعهٔ زبان و اندیشهٔ سهروردی از منابع مختلف، مورد مداقه قرار می‌گیرد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی‌هایی که در زمینهٔ نشانه‌شناسی بر اساس رمزگان رولان بارت در آثار مختلف متون نظم و نثر به عمل آمد، گواه این ادعاست که توجه محققان و پژوهشگران عرصهٔ مطالعات علمی نوین نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی رفته‌رفته رو به گسترش، و در عین حال از تنوع موضوعی بیشتری برخودار است. اگر چه تحقیق خاصی در زمینهٔ رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* بر مبنای رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت صورت نگرفته است اما حاصل تحقیقات و پژوهش‌هایی که در زمینهٔ نشانه‌شناسی با تکیه بر رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت بر روی متون عرفانی انجام گرفته است، می‌توان به تعدادی از آنها اشاره کرد:

- مقالهٔ *شبکه‌های رمزی در نوبت سوم کشف الاسرار* (محسنی، آتش‌سودا و ساجدی‌راد، ۱۴۰۱): در این مقاله، نویسندگان به بررسی و تحلیل نوبت سوم کشف‌الاسرار بر اساس رمزگان هرمنوتیکی، معنایی و نمادین پرداخته‌اند و معتقدند که میبدی می‌کوشد جنبه‌هایی خاص از پیام کلام را در لایه‌های زیرین آن که پیوندی با سخن ادبی و رمزی دارد، واکاوی نماید.
- مقالهٔ *تحلیل روایی داستان «نخجیران و شیر» مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت* (اسپرهم، شاگشتاسبی و سالاری، ۱۳۹۸): در این مقاله، نویسندگان بر اساس نظریهٔ رمزگان رولان بارت به عنوان الگو، به روایت‌شناسی داستان

نخجیران و شیر مثنوی معنوی پرداخته و نشان داده‌اند که روایت این داستان تا چه اندازه از کیفیتی باز در تولید معانی مختلف برخوردار است؛ و نیز بر آن بوده‌اند تا میزان قابلیت رمزگان رولان بارت را در تحلیل یک متن کلاسیک بیازمایند و نشان دهند که روایت نخجیران و شیر تنها یک متن خواندنی نیست بلکه با توجه به نظریهٔ رمزگان رولان بارت ظرفیت مناسبی برای متن نوشتنی شدن دارند.

- مقالهٔ *تحلیل محتوای رسالهٔ عقل سرخ سهروردی* (پورشرق، حکیم‌آذر و همتی، ۱۳۹۷): نویسندگان در این مقاله با استفاده از روش تحلیل محتوا به مضامین آیات قرآن و احادیث، واژه‌های رمزی و اصطلاحات عرفانی پرداخته‌اند. نویسندگان جستار اخیر معتقدند که سهروردی ضمن بهره‌گیری از آیات قرآنی و به کارگیری واژه‌های رمزی و سمبلیک و اصطلاحات عرفانی، رسالهٔ عقل سرخ مانند سایر آثار سهروردی مراحل سیر و سلوک سالک را بیان می‌کند و با پی‌بردن به رازهای درون پردهٔ هستی و ملاقات با فرشتهٔ راهنما با اطمینان و آگاهی بیشتر، طیّ طریق را نشان می‌دهد.
- مقالهٔ *بازیابی رمزگان‌ها در منطق‌الطیر عطار نیشابوری* (فلاحی و گلستانه، ۱۴۰۰): نویسندگان این پژوهش، با بهره‌گیری از الگوی رمزگان رولان بارت قسمتی از داستان سفر مرغان منطق‌الطیر عطار را مورد بررسی قرار داده و خاطر نشان کرده‌اند که در نگرش نشانه‌شناختی بارت، نقش اصلی در آفرینش متون ادبی بر عهدهٔ خواننده است. آنها بر این باور هستند که منطق‌الطیر به دلیل وجود نمادهای متعدد و شبکه رمزگانی، معنای قطعی را بر خواننده تحمیل نمی‌کند و متن مورد تحقیق از نوع متن نوشتنی یا باز می‌باشد.
- مقالهٔ *نشانه‌شناسی لایه‌ای رمزگان‌های سورهٔ مبارکهٔ «المَسَد» از منظر رولان بارت* (پیرانی‌شال و زریوند، ۱۳۹۹): این مقاله با تکیه بر نشانه‌شناسی لایه‌ای به تحلیل رمزگان‌های سورهٔ مَسَد پرداخته تا ضمن مشخص‌کردن معانی ضمنی آن‌ها، کثرت دلالت لایه‌های معنایی را از روابط همنشینی و بینامتنی با آن‌ها آشکار سازد. رمزگان‌های کنشی عملکردهای شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد. عملکرد معمایی سورهٔ مبارکهٔ مذکور که به زن ابولهب اشاره دارد، با رمزگان هرمونتیکی بازگو می‌شود، و سند تاریخی موضوع نیز با رمزگان فرهنگی، و صفات رذیله‌ای که موجب خسران ابدی و افتادن در آتش جهنم می‌گردد با رمزگان معنایی، و در نهایت رمزگان نمادین با تقابل اعمال زشت و خوب و عدم ترجیح رابطه بر ضابطه و ... نشان داده می‌شود.

۴. بحث و تحلیل

رسالهٔ فی‌حقیقةالعشق (مونس‌العشاق) سهروردی حاوی دوازده فصل کوتاه است که در هشت فصل اول آن داستان موالید سه‌گانهٔ عقل (حُسن، عشق و حزن) و در فصول بعدی ماهیّت حسن، محبّت، عشق و نفس بازگو می‌گردد؛ این داستان را می‌توان به دو بخش مجزا تقسیم کرد؛ بخش اول، ترسیم صورت مثالی و آن جهانی گوهر حُسن، عشق و حُزن می‌باشد و بخش دوم، صورت این جهانی این سه گوهر آسمانی به تصویر کشیده شده است. بخش اول آن همچون ماهیت عالم قدس همراه با رمز و اشاره بوده، بخش دوم به تجلّی سه گوهر حُسن و عشق و حزن در عالم ماده در وجود یوسف و زلیخا و یعقوب می‌پردازد. وی با الهام از داستان قرآنی خلقت آدم و یوسف پیامبر به حقیقت و فلسفهٔ حیات این که با عشق می‌توان به جاودانگی رسید، به بیان اندیشه‌های عرفانی خود می‌پردازد.

در بررسی و تحلیل متن‌های رمزی، نشانه‌ها یکی از ابزارهای مهم عنصر زبانی هستند که در ساختار کلام از طریق همنشینی و جانشینی موجب خلق معانی می‌گردند. در این میان، استفاده از رمزگان پنج‌گانه بارت نیز امکان تحلیل عمیق‌تر و تفسیرگسترده‌تری

از داستان‌ها و روایات را فراهم می‌کند. بارت متن را حاصل پنج رمز هرمنوتیکی، کنشی، معنایی، فرهنگی و نمادین می‌داند؛ وی معتقد است که هیچ متنی آغاز و فرجامی ندارد. باید در بی‌کرانگی‌ها، کران‌ها را جست و روابط میان متن‌ها را آشتی داد. وی به پویایی و شناور بودن متن تأکید زیادی دارد و لذت متن را در زایایی و تکثّر معنایی دنبال می‌کند. به گفتهٔ بارت، این پنج رمز توانایی درک متن را سازماندهی می‌کنند. رمزگان کنشی و هرمنوتیک عامل پیشبرد متن و حرکت از نقطه ای به نقطه دیگر هستند و موجب شکل‌گیری داستان می‌گردند و سه رمزگان دیگر یعنی رمزگان معنایی، فرهنگی و نمادین اطلاعات اساسی را فراهم می‌آورند و معانی ضمنی لازم برای تکمیل درک متن را در اختیار خواننده قرار می‌دهند. بر این اساس مطابق دیدگاه بارت هر چه قدر متن از رمزگان بیشتری برخودار باشد، به همان اندازه متن نوشتنی (باز) خواهد بود. حال برای روشن شدن موضوع به بررسی هر یک از رمزگان در رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* می‌پردازیم تا گستردگی و تکثر متن با توجه به ماهیت و کارکرد رمزگان هر چه گویاتر نشان داده شود.

۴. ۱. رمزگان هرمنوتیکی

مجموعهٔ داستان که در آغاز، سعی در ایجاد پرسش در اذهان می‌گردد و سپس در طول مسیر به دنبال پاسخ‌های آن به شیوه‌های مختلف می‌باشد و همچنین رویدادهای مختلف و متنوعی که خود سؤال برانگیز می‌شوند یا موجب تأخیر پاسخ به آن پرسش‌ها می‌گردند؛ یا با طرح معمایی ما را به سوی راه حل آن رهنمون کنند، همگی در حوزهٔ رمزگان هرمنوتیکی قرار می‌گیرند. این رمزگان به معماها و گشوده شدن آنها مرتبط می‌شود. در واقع رمزها و کشف رمزهای داستان یا به گفتهٔ خود بارت «الگوی پلیسی» داستان است. پرسش‌ها (چه کسی می‌پرسد، معنای پرسش او) در این رمزگان جای می‌گیرند (ر.ک.احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴۱). در حقیقت رمزگان هرمنوتیک همان رمزگان پازل‌هاست. هدف این رمزگان کشف معماهای متن و یافتن راه‌حلی برای آنها است و این که چگونه می‌توان آن‌ها را تفسیر نمود؟

با توجه به ماهیت رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* که یک اثر عرفانی رمزی است، معماهایی جهت چالش ذهن وجود دارد که برخی با حرکت متن به جلو رمزگشایی می‌گردند و برخی نیز تا پایان داستان همچنان همراه متن پیش می‌روند. همین عامل موجب امکان تفسیر و تحلیل‌های مختلفی از متن را فراهم می‌آورد و موجب تشویق خواننده به تأمّل و تعمّق در لایه‌های پنهان متن و ارتقای فهم و تفکر عمیق‌تر می‌گردد. برای این که «آثار مکتوب و سخنان فرزانگان اشراق همه اشاراتی است رمزگونه برای بیان آن چه که نفوس مهذب ضمن سیر معنوی خود در عالم معنی مشاهده کرده‌اند» (موحد، ۱۳۸۴: ۱۷).آن چه در این واحد خوانش به چشم می‌خورد این است که سهروردی با طرح معما و با به تأخیر انداختن جواب پرسش‌ها، داستان را به صورت رمزگونه دنبال می‌کند. داستان ابتدا از عقل به عنوان اولین گوهر تابناک آسمانی با سه صفت، شناخت حق، شناخت خود و شناخت آن که نبود پس ببود، آغاز می‌گردد؛ از این سه صفت، سه مولود حُسن و عشق و حُزن پدید می‌آید. با توجه به بخش اول داستان که رویدادهای آن در عالم مثال رخ می‌دهد، سرشار از معماهایی است که در بخش دوم داستان که در عالم ماده و محسوس روی می‌دهد، بدان معماها پاسخ داده می‌شود؛ اگر چه نظر بارت، پاسخ به معما به صدا در آمدن ناقوس مرگ داستان و روایت است (ر.ک. بارت، ۱۹۷۰: ۱۷). روی همین اساس با تداوم تعلیقات و ابهامات بدون پاسخ، متن تداوم می‌یابد.

پرسش‌های اساسی که در داستان رسالهٔ *فی‌حقیقةالعشق* قابل تأمّل هست، این است که چرا سهروردی عنوان رساله را *فی‌حقیقةالعشق* یا مونس‌العشاق نامیده است؟ حدیث عشق در قالب دو داستان خلقت آدم و یوسف چه ارتباطی می‌تواند با کلّیت متن داشته باشد؟ حسن، عشق و حزن، چه اهدافی را در این داستان دنبال می‌کنند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، تنها با دنبال کردن داستان و از خلال رویدادهایی که سهروردی در این رساله بدان می‌پردازد، آشکار می‌گردد.

سهروردی با طرح داستان جریان خلقت آدم و یوسف، با زبان رمزی به بیان تفکرات فلسفی ـ عرفانی خود از زبان حُسن، عشق و حُزن که از گوهر تابناک عقل سرچشمه گرفته‌اند، می‌پردازد؛ در واقع، شالودهٔ جهان‌بینی و تفکرات فلسفی وی را می‌توان در این دو داستان به خوبی مشاهده کرد. وی حسن، عشق و حزن را عَرَضی برای گوهر تابناک آسمانی عقل می‌داند. آن گاه هر یک از آن‌ها را در قالب داستان به کیفیت ظهور آن‌ها در عالم مُلک اشاره می‌کند. آن چه سهروردی دربارهٔ پدیدآمدن حُسن، عشق و حزن بیان می‌کند، جنبهٔ نوافلاطونی دارد؛ بدین صورت که وی عقل را نخستین گوهر تابناک از جانب حق تعالی و حسن، عشق و حزن را فرزندان عقل می‌داند. در داستان خلقت آدم، این که حسن وجود آدم را فرا می‌گیرد، حاکی از این است که انسان زیباترین نقش هستی در بین موجودات و مخلوقات الهی است. «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ» (تین/۴) و نیز خداوند خود را به سبب خلقت آدم، «احسن الخالقین» می‌خواند. «فَتَبَارَکَ اللّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِینَ» (مؤمون/۱۴) از آن جا که در اندیشهٔ اشراقی سهروردی، نور اساس و پایهٔ مراتب هستی است و عقل را نوری از نورالانوار می‌داند، بدین ترتیب در سلسله مراتب موجودات ماورایی صادر از عقل، هر مرتبه‌ای نسبت به مرتبهٔ پایین‌خویش معشوق و نسبت به مرتبهٔ بالاتر از خود، عاشق می‌باشد. به همین ترتیب، هر نور عالی نسبت به نور سافل قهر، و هر نور سافل نسبت به نور عالی محبّت است و همین روال در مراتب متعدد خلقت را یعنی رابطهٔ قهر و محبّت یا معشوقی و عاشقی، جاری و ساری می‌داند (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۹۴-۲۹۳). به این ترتیب، پیوستگی میان حسن، عشق و حزن که در ابتدای خلقت حادث می‌شود، هم مبدأ پدید آمدن جهان می‌گردد و هم نسبت میان آن‌ها در جهان ماده تسری می یابد. سهروردی معتقد است که اساس و پایه جهان هستی را محبت و قهر تشکیل می‌دهد و محبت را به عنوان رکن نظام برتر و بالاتر می‌داند. «فانتظمَ الوجودُ کلُّهُ من المحبةِ و القهرِ» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۲ : ۱۳۷) و همین طور در رسالهٔ *پرتونامه* آورده است: «پس حرکات افلاک از بهر معشوقی و مطلوبیست که نه جسم است و نه نفس... پس آن نفس که فلک را می‌جنباند از بهر عشق عقل می‌جنباند... و از نور عشق بی‌نهایت حرکات بی‌نهایت منبعث می‌شود» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۳ : ۵۰). بنابراین، نامگذاری رساله به نام حقیقت عشق یا مونس‌العشّاق از آن روی هست که سهروردی در تار و پود داستان، عشق را مایهٔ تکامل و تعالی می‌داند.

سهروردی منشأ ایجاد کثرت از وحدت و آفرینش عالم را تجلّی زیبایی حق می‌داند؛ حال سؤال این جاست که فلسفهٔ تلاقی حُسن، عشق و حُزن با یکدیگر در آغاز خلقت به چه منظور بوده است؟ هانری کربن، عرفان پژوه و محقق آثار سهروردی و حکمت اشراقی، به عملکرد، ظهور و تجلّی سه اقنوم حُسن، عشق و حُزن اشاره دارد و معتقد است که نه مفاهیم انتزاعی و نه افراد عینی عالم محسوس هستند بلکه مابعدالطبیعی بودن‌شان کاملاً آشکار است. این شخصیت‌ها، ظهور عینی یک ذات محض هستند که در عالم مثال سطح ظهوری آن‌ها متناسب با ماهیّت‌شان می‌باشد و در قالب ظهور عینی متجلّی می‌گردند (ر.ک. کربن، ۱۳۸۸: ۶۳۰-۶۳۲).

این که رمزگان هرمنوتیک به دنبال معماها و ابهام‌هاست، ملاحظه می‌گردد موالید سه گانهٔ ناشی از عقل، حسن و عشق و حزن، با طی کردن مراتب قوس نزول از عالم عقول و ظهور در عالم ماده در وجود اشخاصی چون یوسف، زلیخا و یعقوب از میزان ابهام و ناشناختگی‌شان به کلی کاسته می‌شود. همچنین رویدادهایی که در عالم مثال رخ می‌دهد، در عالم ماده به وضوح دیده می‌شود. آن جا که «عشق با حسن انسی داشت که نظر از او بر نمی توانست گرفتن، چون تبسّم حسن پدید آمد، شوری در وی افتاد» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج۳، : ۲۶۹). مصداق بارزش، عشق زلیخا نسبت به یوسف می‌باشد که لحظه‌ای چشم از یوسف نمی‌توانست بردارد. لذا دل در گرو جمال و زیبایی یوسف داده بود و نمونهٔ اعلای عاشق پیشگی بود. بنابراین می‌توان گفت آن چه در این جهان رخ می‌دهد بازتاب آن جهانی است. بدین ترتیب از دیدگاه سهروردی داستان یوسف، مثال و رمز واقعهٔ آسمانی

است. حادثه‌ای که در آسمان و در آفرینش آدم رخ می‌دهد، در زمین نیز تکرار می‌گردد. در واقع با خوانش دیگر داستان یوسف که در زمین اتفاق افتاده است به جریان آفرینش آدم پیوند زده است (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۷۰).

۴. ۲. رمزگان کنشی

رمزگان کنشی با زنجیرهٔ رویدادها سروکار دارد که در جریان خواندن و با گردآمدن اطلاعاتی که روایت به ما می‌دهد، ثبت می‌شوند و نامی به خود می‌گیرند (ر.ک. سجودی،۱۳۹۵: ۱۵۰). در واقع، توالی کنش‌ها با رمزگان کنشی مشخص می‌شوند؛ به عبارتی، سمت و سوی داستان و رویدادهایی که به دنبال هم روی می‌دهند، همه در مسیر این نوع از رمزگان قرار می‌گیرند و بیشتر بر محور همنشینی می‌باشند. در این نوع از رمزگان هر رویدادی که در داستان واقع می‌شود، می‌توان آن را جزو رمزگان کنشی قرار داد. می‌توان رمزگان کنشی را همچون سکانس‌های مختلف و متنوع فیلمی دانست که در کنار هم یک مجموعه‌ای را شکل می‌دهند. در رمزگان کنشی، خواننده یا مخاطب در جریان رویدادها قرار می‌گیرد و کنش‌ها و رفتارها را دنبال می‌کند و با همان کنش‌ها مسیر داستان ادامه می‌یابد.

در متون عرفانی، رمزگان‌های کنشی را می‌توان مستقل و جدا از یکدیگر دانست اما در داستان رسالهٔ *فی‌حقیقة‌العشق*، کنش‌های متوالی در دو بخش داستان خلقت آدم و یوسف با کنشگران فعال حُسن، عشق و حُزن ملاحظه می‌گردد که چگونه در ادامه و دنبال هم قرار می‌گیرند. در بخش نخست، کنش اصلی موضوع خلقت آسمان‌ها و زمین و حضرت آدم می‌باشد که با دعوت فرشتگان مقرّب برای دیدن خلیفه و جانشین خدا به سجده در برابر او حضور می‌یابند. سپس به کنشگران اصلی داستان که از عقل سرچشمه گرفته‌اند، می‌پردازد. مطابق دیدگاه بارت، این خواننده است که باید بر اساس توالی رویدادها، کنش‌ها را بیابد و آنها را نامگذاری کند. در واقع، خواننده به دنبال کشف تجربیّات و رویدادهاست و هر تجربه‌ای که روی می‌دهد بر اساس ماهیّت رخداد آن، نامگذاری می‌کند:

شروع ماجرا: فیض آفرینش از جانب نورالانوار که اولین مخلوق یعنی عقل آفریده می‌شود، آن گاه عقل با داشتن سه صفت، از هر صفتی گوهری به نام‌های حُسن، عشق و حُزن پدید می‌آید.«بدان که اول چیزی که حق سبحانه و تعالی بیافرید گوهری بود تابناک، او را عقل نام کرد (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۳: ۲۶۸).

خلقت آدم: اول گوهری که به دیدار آدم می‌شتابد، سلطان تکسوار حُسن می‌باشد؛ وجود او را به کلّی در بر می‌گیرد. در این میان گوهر عشق از رفتن حُسن با خبر می‌شود.

شور عشق: عشق وقتی از رفتن حُسن باخبر شد، دست در گردن حزن آورد و قصد حسن کرد. اهل ملکوت نیز به دنبال عشق رهسپار می‌گردند. وقتی عشق به اقلیم آدم می‌رسد، حُسن را تاج تعزّز بر سر می‌یابد که بر تخت وجود آدم قرار گرفته است؛ خواست خود را در آن جا بگنجاند، پیشانیش به دیوار دهشت افتاد، حالی حزن دستش را می‌گیرد (ر.ک. سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۷۰).

ملاقات با حُسن: اهل ملکوت به سپهسالاری عشق وقتی به درگاه حُسن رسیدند به حزن فرمود که همه از دور زمین بوسی کنند زیرا که طاقت نزدیکی نداشتند. چون اهل ملکوت را دیده بر حسن افتاد، جمله به سجود در آمدند و زمین را بوسه دادند که: «فَسَجَدَ الْمَلائِکَةُ کُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ» (حجر/۳۰) (ر.ک. سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۷۱– ۲۷۰).

پردهٔ دیگر داستان، به کنش‌های حسن، عشق و حزن در عالم ماده در روی زمین می‌پردازد؛ همان حُسنی که در عالم ملکوت در وجود آدم متجلّی شد؛ این بار در وجود یوسف تجلّی می‌کند. حسن پس از آن که مدتی از شهرستان وجود آدم رخت بر بسته بود، دنبال یافتن جائی بود که «مستقرّ عزّ وی را شاید» (سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۷۱) که بر دامن یوسف می‌آویزد.

تلاش عشق برای وصال: عشق چون حُسن را دیدکه با یوسف برآمیخته، چنانکه میان حسن و یوسف هیچ فرقی نبود. حزن را بفرمود تا حلقهٔ تواضع بجنباند. از جانب حسن آوازی برآمد که کیست؟

التماس عشق: عشق به زبان حال جواب داد که:

چاکر به برت خسته جگر بازآمد بیچاره به پا رفت و به سر باز آمد

استغنای حسن: حسن دست استغناء به سینهٔ طلب باز نهاد، عشق به آوازی حزین این بیت برخواند که:

به حق آن که مرا هیچ کس به جای تو نیست جفا مکن که مرا طاقت جفای تو نیست

حُسن وقتی سخن عشق را شنید از روی ناز و ادا چوابش داد:

ای عشق شد آن که بودمی من به تو شاد امروز خود از توام نمی‌آید یاد

تضرّع عشق : عشق چون دلسردی و بی‌مهری حُسن را دید، دست حزن بگرفت و روی به بیابان حیرت نهاد و با خود این زمزمه آغاز کرد:

بر وصل تو هیچ دست پیروز مباد جز جان من از غم تو با سوز مباد

اکنون که در انتظار روزم برسید من خود رفتم کسی بدین روز مباد

(سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۷۲– ۲۷۱)

در قسمتی از کنش حُسن با عشق ملاحظه می‌گردد که نسبت به عشق اظهار بی‌نیازی می‌کند؛ جایی که هر سه از چشمه‌سار واحد سرچشمه گرفته‌اند و برادر یکدیگر می‌باشند، و دلیل خاصی برای این امر ذکر نشده است و همین عامل موجب تغییر رویّهٔ کنش‌ها از صورتی به صورت دیگر می‌گردد و از فضا و مکان عالم مثال به سیر و سلوک در جهان ماده پرداخته می‌شود.

ریاضت سیر و سفر: حزن در فراق حسن به عشق گفت: ما باهم در خدمت حسن بودیم و خرقهٔ ارادت از او گرفتیم و او پیر و مراد ماست. حال که ما را دور کردند، راه چاره آن است که هر یک به جانبی برویم و به منظور ریاضت و تهذیب نفس به سیر آفاق بپردازیم، شاید دوباره به خدمت شیخ (حُسن) برسیم. چون بر این قرار نهاده شد، حزن جانب کنعان و عشق راه مصر را در پیش گرفت.

ملاقات حزن با یعقوب: حزن به کنعان رسید. دنبال پیر و مرادی می‌گشت. خبر به یعقوب کنعانی رسید، به صومعهٔ او رفت. گفت: خوش آمدی. از کجا تشریف آورده‌اید؟ حزن گفت: از سرزمین ناکجا آباد، از شهر پاکان. یعقوب هر چه داشت به حزن بخشید. در اثر شدت غم و اندوه، بینایی خود را در فراق یوسف از دست داد«وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ » (یوسف/۸۴).

ملاقات عشق با زلیخا: عشق شوریده و شتابان به سوی مصر عازم شد. شور و غوغایی در مصر بر پا شد. عشق قلندروار با روی گشاده به هر زیبارویی نظری می انداخت و از گوشه و کناری دلبندی را طلب می‌کرد، هیچ کس را مناسب مقصود خود نمی دید. نشانه وزیر پادشاه مصر را پرسید و از در اتاق زلیخا وارد شد. زلیخا چون عشق را دید برپا خاست و به عشق روی آورد و گفت: ای جانم به فدای تو. از کجا تشریف آورده‌ای؟ و به کجا می‌خواهی بروی و نام تو چیست؟ عشق جواب داد که من اهل بیت‌المقدس و از ساکنان عالم مثال، از دروازه حُسن هستم. خانه‌ای در همسایگی حزن دارم.

در این داستان، حُسن و عشق و حزن شخصیت انسانی یافته و اعمال و افعال انسانی انجام می‌دهند؛ کنشگران فعالی هستند که تا مرحلهٔ وقوع و نتیجهٔ کنش‌ها همدیگر را همراهی می‌کنند. آن چه سهروردی در این کنش‌ها دنبال می‌کند، حقیقت فلسفهٔ

حیات بر اساس مشرب فلسفی ـ عرفانی اوست. آغاز سخن از عالم قدس بود تا رسید به عالم ماده و طبیعت و هر آن چه در این بین انسان را اسیر و گرفتار دنیای مادی می‌کند. سهروردی از بین سه گوهر آسمانی، عشق را مهمترین گوهر برای رسیدن به نورالانوار می‌داند و معتقد است در مدخل ورود عشق به شهرستان جان، باید گاو نفس را ذبح نمود تا به حقیقت دست یافت و سهروردی چه زیبا می‌گوید:

> و هر گاوی لایق این قربان نیست و در هر شهری این چنین گاوی نباشد و هرکسی را آن دل نباشد که این گاو قربان تواند کردن و همه وقتی این توفیق به کس روی ننماید (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۳: ۲۹۱).

۴. ۳. رمزگان معنایی یا دال‌ها

این رمزگان به بررسی روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها در متن می‌پردازد. رمزگان معنایی به دلالت‌های خصلت‌نما، روانشناسیک و آن چه با محیط در ارتباط است، مرتبط می‌شود. در حقیقت جهان شناخت‌هاست (ر.ک.احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴۰). رمزگان معنایی به دلالت‌های ضمنی و ویژگی‌هایی که در ارتباط با خود دال در متن شکل می‌گیرد، اشاره می‌کند. به عبارتی، مقصود از این رمزگان، معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا «بازی‌های معنا» بهره می‌گیرد و توسط دال‌های بخصوصی تولید می‌شود. این رمزگان، همان «درونمایه» یا «ساختار مضمونی» است (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۹). از منظر رمزگان معنایی، خواننده معنی را بر اساس نمادها و نشانه‌ها درک و دریافت می‌کند. در این نوع رمز به حالات و خصوصیات روانشناسی پی برده می‌شود؛ مثلاً با این رمز این امکان فراهم می‌گردد که شخصی غمگین است بی آن که واژهٔ غم و اندوه در متن آمده باشد (ر.ک.احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴۰).

بسامد بالای رمزگان معنایی در رسالهٔ *فی‌حقیقة‌العشق* را می‌توان ناشی از پر رمز و راز بودن این اثر دانست. اگر چه سهروردی در آغاز رساله به هویّت آسمانی حُسن، عشق و حُزن اشاره دارد اما ظهور آن‌ها در ادامه با پیوند داستان یوسف، تأویل زیبایی صورت می‌گیرد. حُسن، یوسف را فرا می‌گیرد و عشق از درِ حجرهٔ زلیخا وارد می‌شود و حزن نیز در بیت الاحزان همنشین یعقوب می‌گردد. در بخش‌هایی از داستان آن جا که عشق با زلیخا و حزن با یعقوب به گفت‌وگو می‌پردازند، زبان رنگ و بوی رمزی به خود می‌گیرد که در زیر به مهمترین رمزگان معنایی موجود در داستان اشاره می‌گردد:

۴. ۳. ۱. حُسن

در اغلب متون عرفانی حُسن را نیکویی ترجمه کرده‌اند (گوهرین، ۱۳۷۶، ج۴: ۲۱۹؛ غزالی،۱۳۹۰: ۱۶-۱۵؛ سهروردی، ۱۳۵۵، ج۳: ۲۶۸). سهروردی حُسن را مترادف کمال و جمال می‌داند: « بدان که از جمله نام‌های حُسن یکی جمالست و یکی کمال» (سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۸۴). سهروردی، حُسن را اولین مولود عقل می‌داند و معتقد است که حُسن مبدأ عالم روحانی است و از تبسم او فرشتگان مقرب پدید می‌آیند. حقیقتی نورانی که با حفظ هویت ملکوتی خویش قدم در عالم مُلک گذاشته، زیبایی‌های عالم ملکوت و آن جهانی را منعکس می‌نماید و در نهایت در وجود انسان متجلّی می‌گردد. حُسن فی‌نفسه چیزی نیست که بتوان آن را نشان داد بلکه به تبع صفتی در وجودی عارض می‌گردد: «زیبایی از آن حیث که تحت هیچ مقوله‌ای در نمی‌آید حتی در مقام ظهور در عوالم عقلی، مثالی و حسّی، فرامقوله‌ای باقی می‌ماند، دوم آن که زیبایی در هر مرتبه‌ای که ظهور می‌کند تنها با ابزار مربوط به آن مرتبه و از سنخ آن مرتبه، ظهورش ادراک می‌شود» (خاتمی، ۱۳۹۰: ۳۹). بنابراین، ظهور هر یک از این موالید سه گانهٔ حُسن، عشق و حزن بنا به تناسب ماهیت وجودی شخصیت‌ها ظهور پیدا می‌کنند. این اقنوم سه گانه یک بار در عالم مثال در ملکوت در میان فرشتگان مقرب الهی و بار دیگر در عالم ناسوت در داستان یوسف، زلیخا و یعقوب تجلّی می‌کند. از آن جا که در حکمت اشراق، سلسله مراتب وجود بر اساس ظرفیت نور وجودی است، به واسطهٔ اشراق نور، ظرفیت وجودی موجودات، آشکار می‌گردد. در حقیقت،

همین ظهور را می‌توان به فیض اقدس و فیض مقدس تعبیر نمود: «به واسطهٔ فیض اقدس، اعیان ثابته و استعدادهای اصلی آن‌ها در مرتبهٔ علم حاصل می‌شود و به واسطهٔ فیض مقدس همان اعیان، همراه با لوازم و توابعشان در عالم خارج حاصل می‌شوند» (قیصری، ۱۳۸۶: ۶۵). روی همین اساس، جلوه‌ها و زیبایی‌های عالم مُلک جلوه‌ای از جمال و زیبایی حق تعالی و عالم ملکوت می‌باشد. حسن که از صفت شناخت حق تعالی به وجود آمده است، بیانگر همین ادعاست.

از جمله مصادیق دیگر تجلّی حُسن می‌توان به حدیث قدسی معروف«کُنتُ کَنزاً مَخفیاً فَأَحبَبتُ أن أُعرَف فَخَلَقتُ الخَلقَ لِکَی أُعرَف» (صدری‌نیا، ۱۳۸۸: ۳۸۶). اشاره کرد؛ مطابق دیدگاه عرفا و حکمت اشراقی، وجود ذات مطلق گنج نهانی است که با تجلّی در عالم کثرت، نور وجود او متجلّی می‌گردد. از آن جا که مطابق نظر سهروردی نام دیگر حسن، جمال و کمال است که «ان الله تعالی جمیلٌ یُحبُّ الجَمال... و هیچ کس نبینی که او را به جمال میلی نباشد، پس چون نیک اندیشه کنی همه طالب حسن‌اند و در آن می‌کوشند که خود را به حسن رسانند» (سهروردی، ۱۳۵۵،ج۳ : ۲۸۴). از دیدگاه سهروردی همهٔ موجودات اعم از روحانی و جسمانی بدون استثنا طالب کمالند، و در کسب حسن روان اما دروازهٔ وصول حسن و کمال، عشق است و بی‌عشق نمی‌توان به حسن رسید و کامل شد. عشق همان روح یا نفس یا کشش روحانی موجود در تمام آفریده‌هاست که به سبب آن موجودات مشتاق به تکامل می‌رسند و نهایت کمال در موجودات امکانی عقل اول است (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۹۴-۲۹۳).

حُسن در متون عرفانی با توجه به مشرب فکری عرفا جلوه و نمود خاصی داشته است و بیشتر متأثر از آرای حکمای یونان به ویژه فلوطین بوده‌اند. در نظر فلوطین حُسن، پرتوی از حقیقت مطلق است که منشأ همهٔ حُسن‌ها است و این همان تعبیر مُثُل افلاطونی است که زیبایی‌های جهان مادی سایه و جلوه‌ای از زیبایی‌های حقیقی است (پورجوادی،۱۳۷۹: ۷۱). عرفا از جمله امام محمد غزالی در *کیمیای سعادت*، حُسن را در تمام امور و اشیاء جاری می‌داند: «معنی نیکویی در هر چیزی آن بُوَد که هر کمال که به وی لایق بُوَد حاضر بود و هیچ‌چیز در نباید و کمال هر چیزی نوعی دیگر بود» (غزالی، ۱۳۸۰، ج۲: ۵۷۵). حُسن و جمال را گاه متجلّی در صورت ظاهر و گاه متجلّی در صورت باطن می‌دانند که حسن باطن محبوب‌تر از حسن ظاهر می‌باشد (غزالی، ۱۳۸۰: ۵۷۶). روزبهان بقلی نیز حسُن را از صفات الهی دانسته و معتقد است سرّ حق را در تجلّی حُسن او می‌توان مشاهده کرد (بقلی شیرازی، ۱۳۸۳: ۳۱). و ابوالحسن دیلمی با توجه به آیهٔ قرآنی «فی احسن تقویم» تجلّی کامل آن را در خلقت آدم می‌داند (دیلمی، ۱۴۲۸ق: ۹). عرفا حُسن را حقیقتی عینی در دو ساحت معرفت شناختی و هستی شناختی می‌دانند؛ آن‌ها مفهوم حُسن را بر اساس مسأله تجلّی حق در دو قوس نزول (تجلّی حضرت حق) و قوس صعود (عشق) مطرح می‌کنند. حُسن در این نگرش تجلّی و ظهور حسن مطلق در عالم است. بنابراین، حُسن و زیبایی در عالم مقام ظهور حضرت حق است و پیدایش موجودات همان تجلّی حسن و جمال الهی است. بنابراین، عرفا زیبایی را ناشی از تجلّی حق تعالی می‌دانند و هر جا سخن از حُسن به میان آمده، عشق نیز به تعاقب آن بوده است.

۴. ۳. ۲. عشق

از جمله مقوله‌ای که با بسامد بیشتر در آثار ادبی به ویژه در متون عرفانی کاربرد داشته است، عشق و حالات آن می‌باشد. در آغاز، برخی از متون عرفانی آن را به عنوان احوال صوفیان و برخی نیز به عنوان مقام از آن یاد می‌کنند. رفته‌رفته بعدها عشق تار و پود ادبیات عرفانی را دربرگرفت. حتی برخی از عرفا «اساس سلوک و طریقت خویش را بر عشق نهاده‌اند، حتی عده‌ای نیز بدان سبب که جمال صورت را مظهر مجلای طلعت غیب می‌شمارند و در کار عشق، به صورت‌پرستی منسوب شده‌اند» (ستاری، ۱۳۹۲: ۱۰۴). در هر صورت، عشق سردفتر دواوین شعرا و دیباچهٔ متون عرفاست. سهروردی نیز در همین رساله، عشق را سرلوحهٔ خویش قرار داده، با دو عنوان *مونس‌العشاق* و *فی‌حقیقةالعشق* اهمیت موضوع را متذکر می‌شود. از محتوای این رساله چنین برمی‌آید که هستهٔ

اصلی و استعارهٔ مرکزی این رساله بر عشق استوار است. سهروردی، ریشهٔ عشق را از گیاهی به نام «عشقه» می‌داند که ریشهٔ خود را در زمین محکم می‌کند؛ سپس در درخت می‌پیچد تا جملهٔ درخت را فرا می‌گیرد و آن را تحت فشار می‌گذارد تا هیچ آب و هوایی به درخت نرسد؛ (ر.ک. سهروردی، ۱۳۵۵، ج۳: ۲۸۷). در رسالهٔ مونس‌العشاق، عشق نیرویی بنیادی و اصیل در عالم هستی است که نقش بسیار مهمی در تفسیر مباحثی مانند وجود، معرفت و سعادت ایفا می‌کند. تصویری که از عشق ترسیم می‌نماید، در آغاز ماورایی هست؛ یعنی حقیقتی ازلی است که با حُسن و حُزن از چشمه‌سار حقیقت واحد نشأت گرفته است. آن چه در این داستان به چشم می‌خورد، پویایی عشق است. عشق، محرک اصلی حرکت و پویایی در عالم است. موجودات عالم، از جمادات تا انسان به واسطهٔ عشق به سوی کمال و زیبایی مطلق که خداوند است، حرکت می‌کنند. سهروردی معتقد است که عشق راهی برای وصول به معرفت حقیقی است. عقل، انسان را تا مرتبه‌ای از معرفت رهنمون می‌کند اما برای وصول به مراتب بالاتر معرفت نیاز به عشق است. عشق، عقل را از قید و بند ظواهر دنیوی رها می‌کند و به او در درک حقیقت یاری می‌رساند. سهروردی عشق را کلید سعادت و رستگاری انسان می‌داند. انسان با پیروی از عشق حقیقی و رها شدن از تعلقات دنیوی، می‌تواند به کمال مطلق نائل آید.

در بررسی متون عرفانی آن جا که سخن از عشق بوده، حُسن نیز پیشقراول آن بوده است و هر دو همواره یکدیگر را در آغوش می‌کشند؛ همان طوری که ظهور و تجلّی خداوند موجب عیان حُسن او می‌گردد، مواجهه با حُسن نیز موجب پدیدار شدن عشق می‌گردد. غزالی نیز در خصوص به وجود آمدن عشق می‌گوید: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افکند. تربیت او ز تابش نظر بوَد.

اصل همه عاشقی ز دیدار افتد چون دیده بدید آن گهی کار افتد

(غزالی، ۱۳۹۰: ۳۱)

بنابراین، حُسن مقدمهٔ عاشقی است. غزالی معتقد است که عشقِ عاشق بر معشوق حقیقت است و در مقابل، عشقِ معشوق بر عاشق انعکاس تابش عشق عاشق در آیینهٔ اوست. بنابراین، چنانچه عشق از برای آدم بوده است، هم او می‌تواند حُسن را دریابد. وقتی به زیباییِ حاصل از تجلّی پی برد، در این صورت عشق بر وی مستولی می‌گردد و برای درک این حُسن، ذوقی می‌خواهد که هر کس را از آن بهره‌ای نیست: «دیدهٔ حُسن از جمال خود بر دوخته است که کمال حُسن خود را در نتواند یافت الا در آیینهٔ عشق عاشق. لاجرم از این روی جمال را عاشق دریابد تا معشوق از حُسن خویش در آیینهٔ عشق و طلب عاشق قوت تواند خورد» (غزالی، ۱۳۹۰: ۲۱). روزبهان بقلی نیز می‌گوید: «اصول عشق و دولت عشق از کشف جمال و جلال است، آنجاست شهد عاشقان، او همه جمال است اگر بنماید» (بقلی شیرازی، ۱۳۸۳: ۱۴۰). وی معتقد است که عشق از تجلّی جمال صفات الهی در عالم هستی جاری و ساری می‌گردد و خداوند عشق خود را بر دوستداران خود که شایستهٔ محبّت است، ارزانی می‌دارد.

۴. ۳. ۳. حُزن

حُزن در لغت به معنای غم و اندوه و در اصطلاح عرفانی غم و اندوه ناشی از غفلت و از دست دادن اسباب کمالات در طی طریق بر دل سالک عارض می‌گردد. احمد غزالی، حُزن و اندوه را در سیر و سلوک برای سالک جهت کسب مدارج عالی در عرفان مفید و مؤثر می‌داند (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۹۸) و نجم‌الدین کبری نیز آن را مقدمهٔ اعمال سالک می‌داند و برای آن مراتبی در نظر می‌گیرد (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۸: ۲۱۹). در سیر و سلوک عرفانی برخی از عرفا همواره صفات جلالی و قهاریت خداوند را پیش چشم داشته، دلشان لبریز از خوف و خشیت الهی می‌گردید که این خوف آن‌ها را همواره در بیم و هراس می‌داشت که مبادا لغزش و خطایی را دچار شوند. بدین ترتیب، غلبهٔ خوف بر احوال سالک، او را دچار حُزن و اندوه می‌کرد و در نتیجهٔ این حُزن، دچار قبض می‌گردید.

در رسالهٔ *مونس‌العشاق*، حُزن از چشمه سار واحد یعنی عقل صادر شده است برادر کهین حسن و عشق می‌باشد. سهروردی پدید آمدن آسمان و زمین را نتیجهٔ آویزش عشق و حزن می‌داند (ر.ک. سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۳: ۲۶۹). وقتی حُسن تمام وجود آدم را فرا می‌گیرد، حُزن و عشق از حُسن دور می‌افتند و برای یافتن جایگاهی درخور خود در تلاش و تکاپو هستند:

> حزن چون از حُسن جدا ماند، عشق را گفت: ما با تو بودیم در خدمت حسن و خرقه از او داریم و پیر ما اوست، اکنون که ما را مهجور کردند تدبیر آنست که هر یکی از ما روی به طرفی نهیم و به حکم ریاضت سفری برآریم (سهروردی، ۱۳۵۵: ۲۷۲).

در این پرده از داستان، به خوبی وجود پیر راهدان و سالکان سیر و سلوک را شاهد هستیم که با تدبیر و حکم ریاضت در صدد رسیدن به مقصود خویش هستند.

در مجموع می‌توان گفت عقل در نقش پیری روحانی است که در صدد هدایت مریدان و سالکان خود از جمله حُسن، عشق و حُزن می‌باشد. زمانی که این سالکان از پیش پیر و راهنمای خود دور می‌افتند هر یک در صدد تلاش و تکاپو برای وصال به سرمنزل حقیقی خود هستند. از سوی دیگر، عشق و حُزن به امید رسیدن به حُسن، قدم در راه سیر و سلوک و ریاضت گذاشته تا به همراهی زلیخا و یعقوب زمینهٔ وصال یوسف را فراهم نمایند. در حقیقت داستان جدایی روح از سرمنشأ خود یعنی عالم معنا می‌باشد؛ جایی که باید برای رسیدن بدان به سیر و سلوک پرداخت. در واقع، سهروردی از یک موضوع واحد دو برداشت نظیر هم در دو بُعد روحانی و جسمانی نموده است.

۴. ۳. ۴. چهار مخالف

تعابیری که سهروردی برای عناصر اربعه به کار برده است، می‌توان به اصطلاح «چهار مخالف»، «چهار طبع»، «چهارگانه» و «چهاربند مختلف» اشاره کرد. این مفهوم از دیدگاه فلسفی و فرهنگی، به چهار عنصر اصلی یا مخالف در طبیعت اطلاق می‌شود که عبارتند از: آتش، آب، خاک و هوا. هر یک از این عناصر مخالف به مفهومی خاص از طبیعت و ویژگی‌های مختلف مرتبط است. این مفهوم در ادبیات، فلسفه و سایر زمینه‌های هنری به کار می‌رود تا به نمایان کردن تعامل و تعادل بین این عناصر در جهان اطلاق شود. بنابراین، در ترکیب و آفرینش وجود آدمی وجود همین چهار عنصر مخالف موجب تعادل گردیده است و از وجود همین عناصر مخالف است که انسان‌ها دارای اخلاط چهارگانهٔ سودایی، بلغمی، صفراوی و دموی می‌باشند.

۴. ۳. ۵. هفت رونده

هفت رونده همان هفت سیّاره (قمر، عطارد، زهره، شمس، مریخ، مشتری و زحل) می‌باشد. با توجه به اعتقاد قدما که آباء علوی در سرنوشت انسان‌ها تاثیر داشتند؛ به لحاظ تسلط و نفوذ و تأثیر و تقدم آن‌ها بر کلیهٔ موجودات به سرهنگان خاص تعبیر شده‌اند و در قرآن نیز «جنود خدا» یا همان لشکریان خدا معرفی شده‌اند: « وَلِلَّهِ جُنُودُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا» (فتح / ۷).

سنایی نیز در قصیده‌ای از گردش هفت سیّاره، چرخ روزگار و همین طور چهار عنصر مخالف که در نظام طبیعت برقرار است و از ناپایداری روزگار که عیش ناخوشی به همراه دارد، برحذر می‌دارد:

به عیش ناخوش او در زمانه تن در ده — که در طویلهٔ او با شبه است مروارید
ز دور هفت رونـده طمـع مـدار ثبـات — میان چار مخالف مجوی عیش لذیذ
(سنایی، ۱۳۸۱: ۱۲۴)

۴. ۳. ۶. زندان شش جهت

عرفا با الهام از حدیث «الدنیا، سجن المؤمن و جنهٔ الکافر» عالم مادی و محسوس را که تمامی موجودات در آن به سر می‌برند، زندان می‌دانند و معتقدند رمز رهایی از آن، کسب معرفت و تعالی است:

فردا که زوال شش جهت خواهد بـود — قـدر تو به قدر معـرفت خواهـد بود
در حُسن صفت کوش که در روز جزا — حشر تو به صورت صفت خواهد بود
(ابوسعید ابی الخیر، ۱۳۸۸: ۸۴)

سنایی غزنوی در غزلی زیبا عناصر اربعه، چهار نفس، چهار طبع، پنج حس ظاهری، شش جهت و هفت سیاره را چنین بیان می‌کند:

خاک و باد و آب و آتش در وجود خود بدان — رو درین معنی نظر کن صدهزاران روزنست
چار نفس و چار طبع و پنج حس و شش جهت — هفت سلطان با ده و دو جمله با هم دشمنست
(سنایی، ۱۳۸۱: ۳۷۳)

از بـــهر یـکـــی بوس به دو مـــاه ای مـــاه — داری سه چهار پنج ماهم گمـــراه
ای شش جهت و هفت فلک را به تو راه — از هشت بهشت آمده‌ای در نه ماه
(سنایی، ۱۳۸۱: ۵۵۶)

۴. ۴. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی

در این نوع از رمزگان که مجموعه‌ای از علوم و دانش اساس آن را شکل می‌دهد، خواننده را با دنیایی از معارف و علوم آشنا، و امکان تولید، دریافت و فهم متون را ممکن می‌سازد و نقش بسیار مهمی را در ارجاع متن برای تشریح معانی متن مورد بررسی ایفا می‌کند. در واقع، رمزگان فرهنگی ارجاع متن به بیرون است؛ هر آن چه در بستر زمان و تاریخ در مورد تمدن‌های کهن و اساطیر شکل گرفته، می‌تواند همه در رمزگان فرهنگی جای گیرد. بررسی رسالهٔ مذکور از منظر رمزگان فرهنگی، مجموعه‌ای از آیات و روایات، مباحث و مبانی نظری حسن و عشق را آشکار می‌سازد. اندیشه‌های اسلامی، ایرانی، یونانی و حکمت خسروانی که سهروردی در جهت تشریح اندیشه‌های فلسفی ـ عرفانی خود به کار می‌گیرد، همه به نوعی در این رساله انعکاس یافته است. این رساله سرشار از اشارات فرهنگی به جهان خارج از متن است که می‌توان حاصل اشارات را در چند دسته تقسیم کرد؛ از جمله: اشاره به آیات و احادیث، اصطلاحات عرفانی و اشاره به اسطوره‌ها که همگی فارغ از متن، گنجینهٔ عظیم و ارزشمندی از اطلاعات، حقایق و دانش بشری است و انعکاس همهٔ این‌ها نشان از احاطهٔ علمی شیخ اشراق به موضوعات مختلف است که در جهت اندیشه‌های علمی خود به کار گرفته است. برای نمونه می‌توان به چند نمونه اشاره کرد:

داستان خلقت آدم و مقام خلیفه‌اللهی (ر.ک. سهروردی، ۱۳۳۵:ج۳، ۲۷۰– ۲۶۹): خلقت آدم از چهار مخالف به دست هفت رونده که سرهنگان خاصند تا در زندان شش جهت محبوس کردند تا جمشید خورشید چهل بار بگردید و اربعین صباحاً تمام گشت و کسوت انسانیت در گردن انسان افکندند تا چهارگانه (وجود انسان که از چهار عنصر تشکیل یافته است) یگانه شد (سهروردی،

۱۳۳۵:ج۳، ۲۷۰). سرهنگان خاص که در قرآن همان جنود الله «لشکریان خدا» تعبیر شده است: «وَلِلّهِ جُنُودُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (فتح/۷).

سجدهٔ فرشتگان بر آدم: چون اهل ملکوت را دیده بر حُسن افتاد جمله به سجود درآمدند و زمین را بوسه دادند که: «فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ» (صاد/۷۳).

اشاره به اصطلاحات عرفانی و اسطوره‌ها از جمله جمشید که یکی از پادشاهان سلسلهٔ پیشدادی در شاهنامهٔ فردوسی است که دیوان مسخّر او بودند و تخت را به آسمان می‌بردند و جمشید مثل خورشید در هوا می درخشید:

به فـرّ کیانی، یکی تخت ساخت — چه مایه بدو گوهر اندر نِشاخت!
که چون خواستی، دیو برداشتی — ز هـامـون به گـردون برافراشتی
چو خورشید تـابـان، میان هوا — نشسـته بـر او شـاهِ فـرمـانـروا

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۳-۳۲)

همان طوری که ملاحظه می‌گردد در رمزگان فرهنگی، متن بستری از دانش‌هاست که با واکاوی آن هر یک تاریخ و اسطوره‌ای را یدک می‌کشد.

۴. ۵. رمزگان نمادین

رمزگان نمادین، الگوی تقابل‌ها و تضادهاست که منجر به شکل‌گیری خوانش جدیدی از متن می‌گردد:

> منطق این رمزگان، از منطق هر روزه، آشنا، استدلالی و تجربی جداست. همچون منطق رویاست. زمان توالی یا جانشینی رخدادهای نامعمول است (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴۱).

بارت به پیروی از سوسور معتقد است که در نظام نشانه‌شناختی، معنا امری مستقل نیست و خود به خود شکل نمی‌گیرد، بلکه با وجود افتراق و تقابل‌هاست که معانی خود را باز می‌نمایانند. به عبارت ساده‌تر، معنا در تقابل عناصر با یکدیگر ارزش خود را باز می‌یابد. بنابراین، ارزش هر نشانه‌ای در نبود عنصر مقابل آن آشکار می‌گردد و تمایز خود را بدین صورت نشان می‌دهد. به تعبیر دیگر، می‌توان گفت که معنای نشانه زمانی به دست می‌آید، مقابل آن نشانه‌ای دیگر باشد. با این اوصاف، ارزش و جایگاه یک نشانه در نظام نشانه‌شناختی به عنصر تقابل آن بستگی دارد.

آن چه در رساله *فی‌حقیقةالعشق* با رویکرد رمزگان نمادین قابل دریافت هست، در وهلهٔ اول خود اندیشهٔ اشراقی سهروردی است؛ اندیشه‌ای که ظاهر آن یعنی فلسفه و عرفان در تقابل با یکدیگر قرار دارند اما در باطن، پیوستگی این دو برای رسیدن به یک حقیقت واحد است. به عبارتی، از سویی فلسفهٔ مشّائی بوعلی و اندیشه‌های فلسفی ایران باستان و یونان و از طرفی عرفان و تصوف اسلامی که همدیگر را در یافتن حقیقت در حکمت اشراقی به آغوش می‌کشند. اندیشه‌ای که محور اصلی آن بر ذوق و بحث و استدلال و معرفت شهودی می‌باشد. در واقع، مجموعه‌ای از جفت‌های متضاد دو قطبی که به متن معنا می‌بخشند (ر.ک. آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷). قسمت عمده‌ای از داستان را تقابل‌ها و تضادهایی شکل می‌دهند که ساختار اصلی رساله را سامان می‌دهند؛ از جمله: رویارویی روح با جسم، عالم قدس با جهان ماده، مبدأ و مقصد هستی و همچنین فراق و وصال عشق و حُسن در عالم مثال و فراق و وصال زلیخا و یوسف در جهان ماده و محسوس که متقارن و متناظر یکدیگر می‌باشند. فراتر از این‌ها می‌توان به خوانش متفاوت آسمانی و زمینی از یک موضوع اشاره کرد که تقابل آشکاری است که در این رساله دیده می‌شود؛ بدین ترتیب، وقتی که

«آوازه‌ای در ولایت ما افتاد که در عالم خاکی یکی را پدید آورده‌اند بس بلعجب، هم آسمانیست و هم زمینی، هم جسمانیست و هم روحانی، و آن طرف را بدو داده‌اند و از ولایت ما نیز گوشه‌ای نامزد او کرده‌اند» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج۳: ۲۸۱). همانطور که ملاحظه می‌گردد، تقابل عالم جسمانی و روحانی در وجود حضرت آدم بدین صورت تبیین می‌گردد که جسم او زمینی است و روح او آسمانی است و قسمتی از ولایت ما که همان عالم غیب و ملکوت می‌باشد به آدم اختصاص داده‌اند و آن طرف را بدو داده‌اند، در حقیقت نقطه مقابل عالم غیب یعنی کرهٔ خاکی را به انسان سپرده‌اند. در متون عرفانی، آن چه بیش از همه جهت تبیین اندیشه‌های عرفانی به کار گرفته می‌شود، تقابل‌ها و تضادهاست؛ اگر چه عارف از این راه درصدد ایجاد وحدت بین کثرات و اضداد است.

تقابل و تضاد بارز دیگری که می‌توان در این رساله بدان اشاره کرد، قوس نزولی و صعودی نظام هستی از نگاه عرفاست. آن بخش از جریان خلقت آدم که در عالم مثال رخ می‌دهد، قوس نزولی را بازگو می‌کند؛ بدین صورت که حسن، عشق و حزن از جانب عقل که خود از جانب نورالانوار است، به عالم ماده نزول پیدا می‌کنند و شکل مادی به خود می‌گیرند که یوسف، زلیخا و یعقوب نشان بارز آن است. بخش دیگری از داستان به قوس صعودی اشاره دارد که برای رسیدن به حیات جاودان باید گاو نفس را پیش پای عشق کُشت تا به سرمنزل مقصود رسید.

نتیجه گیری

بررسی و تحلیل *رسالهٔ فی حقیقت العشق* با رویکرد رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت، که یک مدل تحلیلی روش‌مند و خلاقانه برای تحلیل روایات و داستان‌هاست، نشان داد که شناور بودن و گریزپایی متن در متون رمزی عرفانی بسیار چشمگیر است. از طریق همین ویژگی، امکان تحلیل و خوانش متفاوت از یک موضوع برای خواننده فراهم می‌آید. به‌طور خاص، سهروردی ماجرای حُسن، عشق و حُزن را یک‌بار در عالم مثال در داستان خلقت آدم و بار دیگر با پیوند این داستان به داستان یوسف در جهان ماده، به زیبایی تمام، با ارائهٔ دیدگاه فلسفی ـ عرفانی خود به تصویر کشیده است. در واقع، *رسالهٔ فی حقیقت العشق* بیانگر گذار از مبانی نظری و دریافت عقلانی از حُسن، عشق و حُزن به دریافت شهودی و عینی در قالب داستان یوسف، زلیخا و یعقوب است.

در طریق عرفان و تصوف مبتنی بر محبت، حُسن و عشق از مهم‌ترین اساس‌های سیر و سلوک محسوب می‌شوند. عرفای بزرگی چون امام احمد غزالی و روزبهان بقلی شیرازی حُسن و عشق را ملزوم هم می‌دانند و تجلی جمال صفات الهی و اسرار حق در عالم هستی و آفرینش را بر عشق استوار می‌سازند. آنها معتقدند که حُزن در نتیجهٔ غلبهٔ خوف بر احوال سالک به وجود می‌آید و این امر در پی توجه به صفات جلالی و قهّاریت خداوند است که منجر به قبض در احوال سالک می‌شود.

آنچه در این خوانش و تحلیل بر اساس رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت آشکار می‌شود، این است که رمزگان هرمنوتیکی در بازنمایی زوایای مبهم روایت سهروردی در *رسالهٔ فی حقیقت العشق* تأثیر بسزایی دارد و منجر به درک عمیق و خوانش متفاوت می‌شود. این امر همچنین به چرایی عنوان این رساله و نقش‌آفرینی حُسن، عشق و حُزن در کسوت سالکان سیر و سلوک پرداخته است. سطح رمزگان کنشی، با تشریح زنجیره‌ای از کنش‌ها در تبلور و عینیت بخشیدن به روابط انتزاعی حُسن، عشق و حُزن و نیز در پویایی‌بخشی به متن، بسیار مؤثر بوده است.

اگرچه در متون عرفانی کنش‌ها مستقل از هم هستند، طبع خلاق و ذهن وقّاد سهروردی با عبور از مرزها در دو بخش جریان خلقت و سیر و سلوک، مولود سه‌گانهٔ عقل با کمک تخیل و رؤیاپردازی را به‌خوبی ترسیم کرده است. در رمزگان معنایی نیز، با عبور

از معنی اولیه نظام دلالتی عبارات و اصطلاحات عرفانی به سطح ثانویه، اسرار عشق و ملزومات آن که در عالم قدس خلقت آسمان‌ها و زمین و در عالم محسوس سیر و سلوک، حُسن، عشق و حُزن را به دنبال دارد، ترسیم می‌شود.

در سطح رمزگان فرهنگی، *رسالهٔ فی حقیقت العشق* تجلی اندیشه‌های خسروانی، مغانی و اسلامی است که سهروردی با الهام از آیات قرآنی و به‌کارگیری اصطلاحات عرفانی، به پیوند عمیق مباحث فلسفی ـ عرفانی با روایات و متون دینی پرداخته است. در سطح رمزگان نمادین، ضمن تقابل اندیشهٔ اشراقی سهروردی یعنی عقل و ذوق، تقابل عالم غیب با عالم شهود، عالم انوار با عالم اجسام، فراق و وصال و فراتر از این‌ها واقعهٔ آسمانی با زمینی که قوس نزول و قوس صعود را به همراه داشت، قابل درک و دریافت بود. در نتیجه، خوانش متن با رمزگان پنج‌گانهٔ بارت که هرکدام ابعادی از متن را زیر سیطرهٔ خود دارند، به متنی سیال، متکثر و باز (در حال نوشتن) منتهی می‌شود.

منابع

قرآن کریم

آلن، گراهام. (۱۳۹۷). *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

ابوسعید ابوالخیر. (۱۳۸۸). *رباعیات ابوسعیدابوالخیر*، به تصحیح منوچهر آدمیت، چاپ چهارم، کارآفرینان فرهنگ و هنر.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۸۳). *عبهرالعاشقین*، تصحیح و مقدمه هانری کربن، ترجمه محمد معین، تهران: انتشارت منوچهری.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۹). *درآمدی به فلسفهٔ افلوطین*، چاپ سوم، مرکز نشر دانشگاهی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی*، چاپ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). *عقل سرخ: شرح و تأویل داستان های رمزی سهروردی*، چاپ دوم، تهران: سخن.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

خاتمی، محمود. (۱۳۹۰). *پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی*، تهران: فرهنگستان هنر.

دیلمی، ابوالحسن علی بن محمد. (۱۴۲۸ق.). *عطف‌الالف المألوف علی‌اللام المعطوف*، تحقیق حسن محمود عبداللطیف الشافعی و جوزیف نورمنت بل، چاپ اول، بیروت: دارالکتاب اللبنانی.

ستاری، جلال. (۱۳۹۲). *عشق صوفیانه*، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۵). *نشانه شناسی کاربردی*، چاپ چهارم، تهران: علم.

سنایی، حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم. (۱۳۸۱). *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ اول، تهران: آزادمهر.

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۵۵). *مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق*، به تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ سید حسین نصر، با مقدمه و تحلیل فرانسوی هانری کربن، جلد دوم، تهران: انجمن فلسفهٔ ایران.

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۵۵). *مجموعهٔ مصنّفات شیخ اشراق*، به تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ سید حسین نصر، با مقدمه و تحلیل فرانسوی هانری کربن، جلد سوم، تهران: انجمن فلسفهٔ ایران.

صدری‌نیا، باقر. (۱۳۸۸). *فرهنگ مأثورات متون عرفانی(مشتمل بر احادیث، اقوال و امثال متون عرفانی)*، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

غزالی، احمدبن محمد. (۱۳۹۰). *سوانح العشاق*، به تصحیح علی محمد صابری، تهران: نشر علم.

غزالی، احمدبن محمد. (۱۳۷۶). *مجموعه آثار فارسی*، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

غزالی، محمد. (۱۳۸۰). *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیو جم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). *نامهٔ باستان، ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، میرجلال‌الدین کزازی، جلد اول، چاپ اول، تهران: سمت.

قیصری رومی، محمد داود. (۱۳۸۶). *شرح فصوص الحکم*، ترجمه سید جلال آشتیانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

کربن، هانری. (۱۳۸۸). *اسلام در سرزمین ایران، وجوه فلسفی و معنوی*، ترجمهٔ رضا کوهکن، ج۲، بخش ۲، انجمن حکمت و فلسفه ایران.

گوهرین، سید صادق. (۱۳۷۶). *شرح اصطلاحات تصوف*، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّار.

موحد، صمد. (۱۳۸۴). *نگاهی به سرچشمه های حکمت اشراق و مفهوم های بنیادی آن*، تهران: طهوری

نجم‌الدین کبری، احمدبن‌عمربن‌محمد. (۱۳۶۸). *فوائح‌الجمال و فواتح‌الجلال*، ترجمهٔ محمدباقر ساعدی، تهران: انتشارات مروی.

Barthes, R. (1970). *Introduction to Structural Analysis of Narratives, Image - music – text*, London: Fontana.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

About a Verse by Sage of Ganja (An Exploration of the Concept of " The Lord of Lords " in the Nizami's Thought System)

Hassan Akbari Beiragh ✉ [1] | **Mostafa Tayebi** [2]

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University Semnan, Iran. E-mail: hakbari@semnan.ac.ir
2. Ph.D Condition, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University Semnan,, Iran. E-mail: mostafa_tayyebi@semnan.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 08 December 2023
Received in revised from 08 May 2024
Accepted 11 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
Nizami Ganjavi, Hermetic theology, Sabaeans of Harran, Suhrawardi, The Lord of Lords.

ABSTRACT

The interpretation of "The Lord of Lords" at the beginning of a romance by Nizami Ganjavi (1141 – 1209): "Khosrow and Shirin", under the title "About Monotheism" is neither verbal nor spiritually compatible with the principles of monotheism in Islamic theology. The central issue of this article is that by explaining and interpreting these verses, it can provide an epistemological and ontological model for an accurate understanding of the depth of the thoughts of this sage. This proposed model is: "Hermetic worldview". This article seeks to interpret the phrase "The Lord of Lords" in Nizami's theology based on the Hermetic epistemological system and to generalize it to the entire theological system of Nizami. For this purpose, first, by exploring the history and content of Hermetic texts, we have provided a general outline of its theological system, and then we have searched for the traces of those teachings in Iranian and then Islamic texts. In the next stage, we have studied the influence of those teachings through the Sabians of Harran, and Suhrawardi's works in the intellectual atmosphere of the contemporary Nizami period, and with intra-textual and extra-textual evidences, we have tried to show influence of Hermetic ideas on him, especially Hermetic dualistic theology, which believes in the existence of a supreme God and a creator God.

Cite this article: Akbari Beiragh, H. & Tayebi, M. (2025). About a verse by sage of Ganja (An Exploration of the Concept of " The Lord of Lords " in the Nizami's Thought System). *Persian Language and Literature*, 77 (250), 89- 110. http//doi.org/10.22034/perlit.2025.59494.3603

© The Author (s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2025.59494.3603

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

پیرامون بیتی از حکیم گنجه
(کاوشی در مفهوم «خداوندان خداوند» در منظومه فکری نظامی)

حسن اکبری بیرق[1]✉ | مصطفی طیبی [2]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: hakbari@semnan.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: mostafa_tayyebi@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
نظامی گنجوی، الهیات هرمسی، صابئیان حرّان، سهروردی، خداوندان خداوند.

چکیده

تعبیر «خداوندان خداوند» در سرآغاز منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، تحت عنوان «در توحید باری»، نه از نظر لفظی و نه معنوی با موازین اصل توحید در کلام اسلامی سازگار است. مسأله کانونی این مقاله آن است که با شرح و تفسیر این ابیات، بتواند ضمن تبارشناسی افکار نظامی، الگویی معرفت‌شناسانه و هستی‌شناختی برای فهم دقیق ژرفای اندیشه‌های این حکیم سخنور ارائه دهد. الگوی پیشنهادی در این مقاله عبارت است از «جهان‌بینی هرمسی». این جستار درصدد تأویل عبارت «خداوندان خداوند» در کلام نظامی بر اساس نظام معرفتی هرمسی و تعمیم آن به کل سامانه الهیاتی حکیم گنجوی است. بدین منظور، ابتدا با کاوش در تاریخچه و محتوای متون هرمسی، طرحی کلی از سامانه یزدان‌شناختی آن ارائه داده‌ایم، و سپس ردپای آن آموزه‌ها را در متون ایرانی و اسلامی جستجو کرده‌ایم. در مرحله بعدی، نفوذ آن تعالیم را از طریق صابئیان حران و آثار سهروردی در فضای فکری دوره مقارن با نظامی بررسی کرده‌ایم. با استفاده از شواهد درون‌متنی و برون‌متنی، تلاش کرده‌ایم تأثیرپذیری وی از اندیشه‌های هرمسی، به‌ویژه الهیات دوگانه‌انگار آن، که قائل به وجود یک خدای متعال و یک خدای خالق است، را نشان دهیم.

استناد: اکبری بیرق، حسن و آقاجانی طیبی، مصطفی. (۱۴۰۳). پیرامون بیتی از حکیم گنجه (کاوشی در مفهوم «خداوندان خداوند» در منظومه فکری نظامی)، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۸۹-۱۱۰. http//doi.org/ 10.22034/perlit.2024.60276.3630

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

مقدمه

نظامی گنجوی (قرن ششم هجری)، جزو معدود شاعران تراز اول تاریخ ادب پارسی است که ملقّب به «حکیم» شده است؛ این انتساب نادر، البته بی‌سببی نیست و بی‌گمان نتیجه طبیعی فلسفه‌ورزی‌هایی است که در سراسر آثار او به چشم می‌خورد. شاید بتوان گفت در میان خداوندگاران شعر پارسی، کمتر سخنوری می‌توان یافت که همچون او حکمت معمول و مرسوم زمانه خود را در کانون هنر و تفکر خویش قرار داده باشد. اندیشه‌ورزی نظامی در حقیقت، استمرار حرکتی بود که پیشینیان او، فردوسی و ناصرخسرو و خیام، آغاز کرده بودند و هریک به‌نوعی، عَلَی قَدرِ مَراتِبِهِم، در این زمین و زمینه فَرَس‌رانده و بازار خردورزی هستی شناسانه و خداجویانه را در قلمرو زبان و ادب پارسی رونق بخشیده بودند. باری، نظامی بر شانه آن غول‌ها ایستاده، میراث‌خوار هنر آن بزرگان در عرصه سخن‌سرایی و پیرو افکار فیلسوفان و صوفیانی همچون فارابی، ابن‌سینا و غزالی بوده است. نه‌تنها زبان او مشحون از مصطلحات فلسفی، کلامی و عرفانی است، بلکه ذهنش نیز با بنیادی‌ترین پرسش‌های هستی شناختی و دین‌پژوهی درگیر بود. به دیگر سخن، حکیم گنجه را نماینده تمام‌عیار عقلانیت شاعرانه ایرانی در روزگار خویش می‌توان قلمداد کرد. شکوفایی فکری او مصادف با دوره‌ای بود که «کلام معتزلی از نقطه اوج خود به سر آمده و در حال زوال و انحطاط بود. لکن از سوی دیگر کلام اشعری که در دستان شخصیت‌هایی چون امام‌الحرمین جوینی (۴۱۹–۴۷۸. ق) و امام محمد غزالی (۴۵۰–۵۰۵. ق) به حدّ کمال رسیده بود، در حیات خود مرحله جدیدی را آغاز کرده بود... کلام و فلسفه اسماعیلی نیز با ظهور شخصیت‌هایی چون ابو حاتم رازی (د: ۳۲۲ ق)، حمیدالدین کرمانی (د: ۴۰۲ ق) و ناصرخسرو (۴۸۱ – ۳۹۴ ق) به اوج خود رسیده بود. در زمینهٔ فلسفه، مکتب مشائی به دنبال تلاش‌های نخستینِ کِندی (۲۵۶– ۱۸۵ ق)، ایرانشهری (قرن سوم هجری) و چند تن دیگر، دستی قوی بر دیگر مکاتب موجود داشت. سنّت مشّائی که در دستان ستارگانی چون فارابی (۳۳۹ -۲۵۹ ق)، ابوالحسن عامری (۳۸۱ –۳۰۰ ق)، ابن‌سینا (۴۱۶ –۳۵۹ ق) و شارحان آن‌ها کامل شد، حتی بر مکاتبی مانند مکتب هرمسی و نوفیثاغوری تسلط و تفوق کامل داشت» (نصر، ۱۳۸۳: ۲۸۶). نظامی در چنین فضایی بالید و به تحصیل علوم عقلی و ذوقی زمان خود پرداخت. هم به گواهی آثارش و هم بنا بر نصّ تراجم احوال، وی در ریاضیات و نجوم و هیئت، تفسیر قرآن و حدیث، فلسفه و کلام و آثار ادبی پیش از خود، به‌ویژه شاهنامه ید طولایی داشته است (نک: صفا، ۱۳۷۱: ۸۰۸/۲؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۶؛ نصر، ۱۳۸۳: ۲۸۶)؛ برخی از مورخان پیشین، فضل تقدّم به نظم کشیدن مسائل حکمت و فلسفه را از آن وی دانسته‌اند (شبلی نعمانی، ۱۳۹۵: ۲۲۹/۲) اما ظاهراً تعلق‌خاطر او بیشتر به تصوف بوده است (صفا، ۱۳۷۱: ۸۰۰/۲).

برای تعیین و تشخیص دقیق مذاق عرفانی وی و رمزگشایی از معانی بلند اشعار حکمی و عرفانی او، نباید در پی انتسابش به یکی از نحله‌های صوفیانه بود؛ هرچند برخی تذکره نویسان، به‌غلط وی را از مریدان اَخی فرج زنجانی دانسته‌اند (دولتشاه، ۱۳۸۲: ۸۲). آنچه پرده از روی اندیشه‌های صوفیانه نظامی برمی‌دارد، توجه به دو نکته اساسی است؛ نخست، کلیدواژه‌هایی معرفتی که به‌وفور در جای‌جای آثار او به چشم می‌خورد و دوم دقت در گفتمان مسلط بر فضای تصوف و عرفان دوره زندگی شاعر که در این جستار به‌قدر مقدور به هردو مورد خواهیم پرداخت.

۱. بیان مسأله

حکیم بودن نظامی، قولی است که جملگی برآنند و غالب محققان بر آن پای فشرده‌اند اما در مقام تعیین موضع مختار او در باب اساسی‌ترین مسائل حکمی و فلسفی، همگان طریق اجمال پیموده، به‌ویژه از تفصیل مطلب و تبارشناسی رویکردهای کلامی و

الهیاتی وی خودداری کرده‌اند. برای نمونه، به این ابیات نغز و پرمغز منظومه خسرو و شیرین می‌توان اشاره کرد که غالباً از نظر شارحان دورمانده، سخن ژرفکاوانه‌ای درباره آن گفته نشده است:

به نام آنکه هستی نام ازو یافت فلک جنبش، زمین آرام ازو یافت
تعالی‌الله یکی بی‌مثل و مانند که خوانندش خداوندان خداوند
(نظامی، ۱۳۹۵: ۳)

به گمان نگارنده، الهیات بالمعنی‌الاخص، از دل‌مشغولی‌های نظامی بوده است اما سایه سنگینی که برجستگی‌های هنری و زبانی، بر روی آثار او افکنده، مانع عطف توجه شارحان به این جنبه از شاعری او شده است. در مواردی هم که برخی از پژوهشگران، در مقام پرداختن به این جهات برآمده‌اند، جز تفسیرهای سطحی نگرانه و تکرار کلی‌گویی‌های پیشینیان، کار دیگری انجام نداده‌اند؛ بگذریم از شارحانی که اصولاً متعرض ابیاتی این‌چنین غامض و دشواریاب نشده‌اند!

مسأله کانونی و غایت مطلوب این مقاله آن است که با شرح و تفسیر این ابیات، بتواند ضمن تبارشناسی افکار نظامی، برای فهم دقیق ژرفای اندیشه‌های این حکیم سخنور، الگویی معرفت‌شناسانه و هستی‌شناختی ارائه نماید. این الگوی پیشنهادی عبارت است از: «جهان‌بینی هرمسی». به دیگر سخن، این جستار درصدد تأویل عبارتِ نسبتاً شاذّ «خداوندان خداوند» در کلام نظامی بر اساس نظام معرفتی هرمسی و تعمیم آن به کلّ سامانه الهیاتی حکیم گنجوی می‌باشد. نباید ازنظر دور داشت که ارباب تحقیق و تفحص در اندیشه ایرانی به جدّ معتقدند که «جستجو در تصوف ایران بدون توجه به مباحث هرمسی کامل نخواهد بود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۶۶).

۲. پرسش‌های پژوهش

الف) معنای دقیق ترکیب «خداوندان خداوند» در شعر نظامی چیست؟
ب) آیا می‌توان این ترکیب را بر پایه نظام الهیاتی هرمسی تأویل و تفسیر نمود؟
ج) چه دلایلی برای گرایش‌های هرمسی نظامی می‌توان اقامه نمود؟

۳. روش پژوهش

در این تحقیق که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای فارسی، عربی، انگلیسی و فرانسوی صورت گرفته است، با روش تفسیریِ درون‌متنی و برون‌متنی، بر پایه مدل مفهومی هرمسی، شواهدی متقن برای پاسخ دادن به پرسش‌های پژوهش گردآوری، درباره آن شواهد، داوری و سرانجام نتیجه‌گیری شده است.

۴. پیشینه پژوهش

در باب افکار فلسفی و حکمی و یزدان شناختی نظامی، تحقیقات چندی انجام‌شده است؛ ازجمله عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد* به‌تفصیل درباره مبانی فلسفی افکار نظامی بحث کرده، حتی متعرض تأثّر وی از نوشته‌های هرمسی نیز شده است (نک: زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۶)؛ منصور ثروت (۱۳۷۰)، نیز در کتاب *گنجینه حکمت در آثار نظامی*، هرچند کوشیده است تا منظومه فکر فلسفی نظامی را بازنمایی کند، به نقش هرمس گرایی در آثار این شاعر، نپرداخته است. سید حسین نصر، در مقاله‌ای با عنوان «جهان‌بینی و چشم‌انداز فلسفی حکیم نظامی گنجوی» که در کتاب *سنّت عقلانی اسلامی در ایران* آمده است، به تفکرات نوافلاطونی و هرمسی نظامی اشاره‌ای گذرا کرده است (نک: نصر، ۱۳۸۳: ۲۹۳–۲۸۵). کوین فان بلادل، در کتاب

هرمس عربی، از حکیم کافر کیش تا پیامبر دانش، با ذکر ابیاتی به آگاهی نظامی از هرمس و افکار هرمسی اشاره کوتاهی کرده است (نک: بلادل، ۱۳۹۳: ۵-۲۴۴). حسین کلباسی اشتری در کتابی با نام *هرمس و سنّت هرمسی* فصلی کوتاه را به بررسی «هرمس در ادبیات فارسی» اختصاص داده و تنها به یادکردِ ابیاتی از نظامی که در آن‌ها به نام هرمس اشارتی رفته، بسنده کرده است؛ آن ابیات نیز همان هستند که در دو مأخذ پیش‌گفته آمده است (نک: کلباسی، ۱۳۸۶: ۴-۱۶۳).

در هیچ‌یک از منابع مزبور، از ابیات موردبحث این مقاله ذکری به میان نیامده و به نحو جدّی، دقیق، مستدل و مفصل به موضوع هرمس‌گرایی نظامی پرداخته نشده‌است؛ بنابراین می‌توان گفت این پژوهش به شکل کنونی، از سابقه‌ای برخوردار نیست؛ بنابراین تمرکز این پژوهش بر تأویل و تفسیر ابیات موردبحث بر پایه آموزه‌های هرمسی است؛ آنچه از تحقیقات پیشین غایب است. نخستین گام برای نیل به این مقصود نیز شناخت تعالیم هرمسی از راه خوانش بلاواسطه متون اصلی می‌باشد.

۵. چارچوب نظری پژوهش

۵. ۱. هرمس و متون هرمسی

هرمس[۱]، یکی از خدایان بسیار کهن یونانی و در اسطوره‌های آن دیار پسر «زئوس[۲]» و «مایا»[۳] بود که بعدها با «مرکوری[۴]» رومیان یکی انگاشته شد (Jones,2005: 3938/6). در اشعار اولیه یونان به‌عنوان واسطه‌ای هوشمند و پیک و پیام‌آور بین خدایان یا بین خدایان و انسان توصیف‌شده است (نک:Homer, Iliad 714-728؛ بیرلین، ۱۳۸۶: ۳۷ و ۱۱۰ و ۲۶۰). فیلسوفان یونان باستان در هرمس، لوگیوس[5] یا تجسم عقل و اندیشه و سخن را می‌دیدند و آن را با لوگوس[۶] (خرد کیهانی، کلمه الوهی) یکسان می‌دانستند. قرن‌ها بعد، از سوی آباء کلیسای مسیحی، هرمس با عیسی مسیح مقایسه می‌شود و این پیش‌درآمدی است بر همگون سازی‌های بیشمار از سوی کیمیاگران در عصر نوزایی یا رنسانس (نک: افلاطون، ۱۳۷۶: ۷۶۶؛ الیاده، ۱۳۹۴: ۴/۱-۳۸۱ و ۸/۳-۲۷۷).

هرمس از بحث‌انگیزترین شخصیت‌های اساطیری است که گزارش تاریخچه آن از حوصله این مجال بیرون است. آنچه در این مقال مدّ نظر ماست، هجرت آن از خاستگاه اصلی خود و تدوین متون هرمسی و ظهور هرمس گرایی در بین اندیشمندان و متألهان است. کوتاه‌سخن این‌که کشورگشایی‌های اسکندر، زمینه‌ای فراهم کرد که معارف حِکمی و فلسفی ایران و یونان و مصر، همچون رودهایی پرخروش در اسکندریه به هم رسیده، دریایی پهناور از تفکر الهیاتی را زیر لوای هرمس گرایی پدیدآورند. «فرهنگ‌هایی که کمابیش مستقل از هم رشد کرده بودند، باهم ترکیب شدند... مردان و زنان از نژادها و اقوام گوناگون به این شهر جهانی تازه تأسیس (به تعبیر فرهنگ یونانی، کیهان شهر) سرازیر شدند. یونانیان، یهودیان، مصریان، بابلیان، فنیقیان و حتی بودائیان هندی، در کنار هم در یک آرامش نسبی جمع شدند» (فرک، ۱۳۹۹: ۲۶). محصول این تجمیع فرهنگ‌ها و بینش‌های مختلف در یک نقطه جغرافیایی کوچک، درهم‌تنیدگی شدید اندیشه‌هایی با خاستگاه‌های متفاوت بود که به‌زودی کلّ واحدی را تشکیل دادند (نک: فرک، ۱۳۹۹: ۳۸). این آمیزش افق‌ها و اختلاط فرهنگ مصری و یونانی به‌جایی رسیده بود که هرودوت[۷] چنین گزارش می‌کند:

---

[1] Hermes
[2] Zeus
[3] Maia
[4] Mercury
[5] Logios
[6] Logos
[۷] Herodotus (به یونانی:Ἡρόδοτος)، کهن‌ترین تاریخ‌نگار یونانی‌زبان، زاده حدود ۴۸۴ پیش از میلاد

«نام تمام خدایان از مصر به یونان رسیده است...چراکه از ازل نام تمام خدایان مذکور در مصر شناخته‌شده بود» (هرودوت، ۱۳۴۳: ۱۳۲ و ۱۳۵). از نظر نباید دور داشت که فرهنگ حاکم بر اسکندریه، بیش از آن‌که یونانی باشد، یونانی مآب بود. موقعیت جغرافیایی اسکندریه چنان بود که ویژگی‌های آتنی فلسفه و علوم، رنگ جهان‌وطنی به خود گرفته بود. تفکر شرقی در حوزه دانشگاه اسکندریه نفوذ کرده و استادان آن به‌شدت تحت تأثیر معتقدات تمدن‌های بین‌النهرین و مصر قرارگرفته بودند. هرمس که رومیان آن را مرکور نامیده بودند و در اساطیر یونان راهنمای مسافران و صاحب‌اختیار تجار و پیام‌آور خدایان بود، پس از سفر به مصر چنان با تحوت، خدای دانش مصریان جفت گردید و در وجود او حل شد که دیگر خاطره‌ای از آتن برایش باقی نماند (فشاهی،۱۳۸۷: ۲۲). به هر روی، مکتب هرمسی به‌سرعت گسترش یافت و در قرن اول میلادی به‌صورت یکی از مهم‌ترین مکاتب علمی و فلسفی اسکندریه درآمد. آثار مهمی به نام هرمس بزرگ پدیدار شد که حاوی تعالیم اساسی این مکتب است (برای تفصیل مطلب، نک: Festugière, 1945–1954, vol. 3, p. 163). شخصیت اصلی در این متن‌ها که معمولاً معلم شخصیت‌های دیگر بود، هرمس، معادلِ خدای مصری معرفت و نوشتن، توت[1] است. نام جامع این متن‌ها از بازیگر اصلی آن گرفته‌شده است: «هرمتیکا»[2]. هرمس را در این نوشته‌ها اغلب، تریسمگیستوس[3]، (سه بار- بزرگ‌ترین) نامیده‌اند. این صفت ترجمه‌ای وام‌گرفته از عنوانی مصری برای توت به معنی «بزرگ‌ترین و بزرگ‌ترین خدای بزرگ» بود (بلادل، ۱۳۹۳: ۱۸). این نوشته‌ها شامل هجده رساله است[4]...مهم‌ترینشان پویی مندرس و آسکله پیوس است که از حکمت درون ضرب‌المثل‌های مصر باستان تأثیر پذیرفته‌اند... مثل هرکه خویشتن را بشناسد همه را شناسد... (الیاده، ۱۳۷۳: ۱۴؛ نیز نک: الیاده، ۱۳۹۵: ۲۷۷/۳)، این آثار کمابیش نشان‌دهنده التقاط یهودی- مصری (و ازاین‌رو برخی عناصر ایرانی هم) است و به نظر می‌رسد نفوذ فلسفه افلاطون نیز آشکار است اما از سده دوم میلادی عنصر گنوسی- ثنوی غالب می‌شود... (الیاده، ۱۳۹۴: ۳۱۵/۲)، محمد عابدالجابری (۱۹۳۶-۲۰۱۰)، محقق معاصر مراکشی، معتقد است که این تألیفات همه، به سده دوم و سوم میلادی بازمی‌گردد و در اسکندریه از سوی استادان یونانی و یا از سوی همتایان قبطی آنان که یونانی می‌دانستند، نوشته‌شده است. این تألیفات در حوزه فلسفه دینی متأثر از فیثاغورسی و نوافلاطونی در حوزه علمی (به‌ویژه ستاره‌شناسی) از علوم کلانی متأثرشده که به مصر متصل گردیده است...افزون بر این آثار زردشتی و علم جادویی زردشتی که در مصر رایج بود، بر آن تأثیر داشته است... (الجابری، ۱۳۸۹: ۶-۲۶۴). درباره منشاء ایرانی آیین هرمسی که هانری کربن[5]، از آن و آیین میترایی به‌عنوان دو دین بزرگ بشریت یاد می‌کند (کربن، ۱۳۹۳: ۲۵۳) و حتی متفکر عربی همچون الجابری نیز بدان معترف است (نک: الجابری، ۱۳۹۵: ۱۶۸؛ الجابری، ۱۳۸۹: ۲۶۵)، سخن بسیار می‌توان گفت که خارج از موضوع این مقاله است اما قدر مسلّم این‌که نوشته‌های هرمسی که به پاره‌ای از آن‌ها در *الفهرست* ابن ندیم اشاره‌شده از طریق مسلمین به دنیای اسکو لاستیک قرون‌وسطی و عهد رنسانس اروپا رسیده است (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۷۰). ازآنجاکه مدعای اصلی این جستار، تأثّر نظامی از آموزه‌های هرمسی می‌باشد، نخست باید درباره نحوه نفوذ این تعالیم در اندیشه ایرانی-اسلامی به‌اختصار سخن بگوییم.

---

[1] Thoth
[2] Hermetica
[3] Trismegistus
[4] برای دیدن ترجمه‌های ویراسته‌ای از این رساله‌ها به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و عربی، نک: به منابع این مقاله، ذیل: Scott, Festugière, و مینارد.
[5] Henry Corbin (1903-1978)

۵. ۲. هرمس در ایران و اسلام

به تعبیر میرچا الیاده[1] انتقال آیین هرمسی فصل جذّابی را در تاریخ اسرار باطنی تشکیل می‌دهد (الیاده، ۱۳۹۴: ۳۲۰/۲). بخش عمده‌ای از این جذابیت، به پیچیدگی شگفت‌انگیز این انتقال مربوط است. همین امر باعث شده است که صاحب‌نظران، نظریه‌های متفاوتی ارائه و فرایند ورود تعالیم هرمسی را به ایران و جهان اسلام به نحوی خاص صورت‌بندی نمایند (نک: الیاده، ۱۳۹۴: ۳۲۰/۲؛ الجابری، ۲۴۸:۱۳۸۹؛ کربن،۲۵۷/۲:۱۳۹۳؛ فشاهی،۱۳۸۷:۲۲) اما وجه مشترک همه این نظرات آن است که انتقال علوم یونانی/هرمسی به جهان اسلام از قرن هشتم میلادی (دوم هجری) آغاز شد و نزدیک به سه قرن ادامه یافت. ترجمه‌ها اکثراً از زبان سُریانی به زبان عربی انجام می‌گرفت و گاه نیز به‌طور مستقیم از یونانی به عربی ترجمه می‌شد و در این انتقال، تلاش‌های صابئین حرّان در بین‌النهرین، بیشترین نقش را داشتند. شاید گزارش عابدالجابری موجزترین و درعین‌حال دقیق‌ترین باشد: «هرمس گرایی در دو مرحله به فرهنگ عربی- اسلامی انتقال‌یافته است. در مرحله نخست عامل انتقال هرمس گرایی، خود اسکندریه و شاید برخی شاخه‌های آن در فلسطین باشد اما در مرحله دوم، مدرسه حرّان نقش اساسی را در این انتقال ایفا می‌کند و بی‌شک بیشتر آنچه به حرّان منتقل شد از مدرسه اسکندریه آمده بود...» (الجابری، ۲۴۸:۱۳۸۹؛ نیز نک: کلباسی، ۱۳۳:۱۳۸۶)؛ طُرفه آن‌که هرمس گرایی پس از آمیزش با فرهنگ ایران و اسلام، از قرن یازدهم میلادی به بعد، طی فرایندی به‌تدریج در عصر رنسانس به جهان غرب بازگشت؛ ازاین‌رو، محققی غربی همچون هانری کربن به‌نوعی گردش ادواری فلسفه هرمسی قائل بوده و بر این باور است که این اندیشه ابتدا در منابع سُریانی و عربی طرح و حفظ می‌شود، سپس در دامن تمدن اسلامی دوران میانه به زبان عربی و فارسی (بیشتر توسط صابئین) شرح و بسط می‌یابد و سرانجام به مغرب زمین منتقل می‌گردد (کربن، ۱۳۹۳: ۲۵۷).

۵. ۳. مدرسه حرّان

حال که سخن از نقش صابئیان حرّان به میان آمد، بایسته است که قدری درباره این نحله دینی- فلسفی تفصیل بدهیم. هویت تاریخی صابئه از مسائل اختلافی در بین مورخان ادیان می‌باشد (برای نمونه نک: T.Fahd, Sabia, in EI2) و ازآنجاکه در قرآن نیز سه بار از صابئیان، سخن به میان آمده، معرکه آراء مفسران اسلامی و قرآن‌پژوهان شده است (برای نمونه نک: دائره المعارف قرآن، ج ۴، ذیل صابئین). در منابع اوایل دوران اسلامی همواره از دو گروه صابئان یادشده است (نک: اشعری، ۱۹۵۰: ۱۰۳؛ بیرونی، ۱۳۸۰: ۴۰۷؛ برای دیدن تحقیقی جامع نک: جصّاص، ۱۳۴۷: ۴۰۱/۲ و ۱۱۲/۳) اما مشهورترین فرقه، همان صابئیان حرّان هستند (برای اطلاعات دقیق‌تر نک: مسعودی، مروج، ۱۵۱/۱؛ مسعودی، التنبیه، ۴۰۲) که مدّ نظر ما در این پژوهش است. این جماعت از صابئیان به جهت سکونت در منطقه حرّان به این نام معروف شدند. حرّان، نام شهری است که در شمال بین‌النهرین باستان واقع بوده که موقعیت کنونی آن در جنوب ترکیه، ولایت اورفه، شناسایی‌شده است. بنا بر اقوال مورخان قدیم، ساکنان آنجا پس از قرن‌ها، سرانجام به دلایل سیاسی (نک: زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۶۹)، در دوره مأمون عباسی، این نام را بر خود نهادند تا اهل کتاب به شمار آمده و در امان بمانند (برای تفصیل مطلب نک: ابن ندیم ۱۳۶۶: ۷۰-۵۶۷). ناگفته نماند که اخیراً اسلام‌پژوهی غربی مدعی شده‌است که منظور از صابئین در قرآن (بقره، ۶۲؛ حج، ۱۷)، «نه یک گروه دینی در عراق، بلکه اشاره به زنادقه، یعنی پیروان مانی در قبیله قریش است» (Blois, 2010: 620).

فلسفه دینی حرّانیان مبدل به پلی شد که فیلسوفان مسلمان در مشرق جهان اسلام از طریق آن به بازخوانی فلسفه یونانی و فلسفه ارسطو پرداختند. در حرّان، علم‌الفلک بابلی با حکمت ایرانی و فلسفه یونانی تلاقی کرد و ازاین‌رو مرکز هرمس گرایی و یکی

[1] Mircea Eliade (1907- 1986)

از مراکز اولیه فلسفه نوافلاطونی گردید (الجابری، ۱۳۹۴: ۲۴۷ و ۲۳۸). مدرسه حرّان در این پژوهش ازآن‌جهت مهم است که مسیر حرکت اندیشه‌های هرمسی را تا امتزاج با افکار ایرانی- اسلامی و سرانجام ورود و نفوذ در ذهن و زبان عارفان، نویسندگان و شاعران ایرانی بازنمایی می‌کند. عبدالحسین زرین‌کوب بر این باور است: «نقش صابئین حرّان در نقل قسمتی از میراث حکمت و علوم یونانی به معتزله و اصحاب بیت‌الحکمه مأمون و مخصوصاً در نشر و ترویج آنچه اسرار و رموز حکمت هرمسی خوانده می‌شد در بین بعضی از قدمای غلاه و فرق شیعه قابل‌ملاحظه بود خاصه که صابئین حرّان، هرمس را مربی روحانی و پیغمبر خویش می‌خواندند و ظاهراً برای آن‌که به نحوی خود را با انبیای مذکور در قرآن منطبق نمایند وی را با ادریس نبی تطبیق کردند و دین خود را که درواقع نوعی دیانت گنوسی یونانی ممزوج با بعضی عناصر از آیین هلنیستی مصر در عهد بطالسه و پاره‌ای تعالیم نوافلاطونی بود به‌عنوان دین صابئین که ذکرش در قرآن هست... جلوه دادند و به همین سبب درباره هویت هرمس مثلث (سه بار معظم) که در اصل یک خدای یونان باستانی (= عطارد) بود و در مصر عهد بطالسه با تحوت[1] یک خدای مصر باستانی تطبیق شده بود تدریجاً خلط‌هایی تازه پیش آمد...» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۹-۲۶۸). خلاصه کلام این که: «بسیاری از عناصر فرهنگی که به شکلی از اشکال بافکر فلسفی و دینی در اسلام مواجه شد به مدرسه حرّان برمی‌گردد» (الجابری، ۱۳۹۴: ۲۳۴).

۵. ۴. هرمس، حرّان و تصوف ایرانی

پیش‌تر گفتیم که هرمس گرایی از قرن دوم هجری به بعد به‌واسطه مدرسه حرّان وارد ایران شد و پس از ظهور اسلام نیز در جریان نهضت ترجمه احیا گردیده، در قالب‌های مختلف، ازجمله یونانی‌مآبی و نوافلاطونی گری در آثار حکما و عرفای ایرانی- اسلامی ظهور و بروز یافت. مثلاً در الفهرست آمده است که یعقوب بن اسحاق کِندی کتابی را از حرّانی‌ها خوانده که شامل مقالاتی از هرمس در توحید بوده و بسیار آن را پسندیده بوده است (ابن‌ندیم، ۱۳۶۶: ۵۶۸) که احتمالاً همان رساله پویماندرس از مجموعه هرمتیکا باشد. برخی بر این باورند که نظریه فیض و عقول عشره از مهم‌ترین نمودهای تأثر فلسفه فارابی و ابن‌سینا از فلسفه دین حرّانی است و حتی زکریای رازی به‌شدت متأثر از فلسفه حرّانی بوده و همو بر ابن سینا تأثیر نهاده است (الجابری،۱۳۸۷: ۱۵۱ و ۱۵۰). در این میان اما این سهروردی[2] است که باید برجسته‌ترین چهره هرمس گرایی در بین فیلسوفان اسلامی قلمداد شود. درواقع، در فلسفه سهروردی آرای افلاطون و ارسطو و نوافلاطونیان و زرتشت و هرمس و اسطوره تحوت و آرای نخستین صوفیان مسلمان امتزاج یافته است. (فشاهی، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۴) هانری کُربن بر این نکته پای می‌فشرد که سهروردی در آثار خود هرمس، افلاطون و زردشت را درهم‌آمیخته، فلسفه اشراق را بنیان می‌نهد (کربن، ۱۳۹۳: ۷۴ و ۹۶ و ۹۴؛ نیز نک: کربن، ۱۳۸۵: ۳۰). به‌هرحال مورخان تاریخ اندیشه ایرانی، شجره نسب اشراق را به هرمس می‌رسانند (نک: شایگان، ۱۳۷۳: ۲۰۹؛ نصر،۱۳۸۳:۲۱۴؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۶۹). سهروردی خود از اذعان به تأثّر از هرمس ابایی ندارد و در جای‌جای آثارش بدان اشارت می‌رود؛ وی هرمس را والدالحکماء، أب الاباء، صاحب نبوّت و بانی علوم و معارف الهی معرفی کرده و نام او را مترادف بانام ادریس و اخنوخ می‌داند. وی القاب و خصوصیاتی را برگرفته از مصطلحات فلسفی خویش به هرمس نسبت می‌دهد که حاوی معانی ویژه‌ای است، ازجمله طِباع تامّ (مصنفات، ۴۶۴/۱)، نورطامس، صاحب مشاهده (مصنفات، ۵۰۳) و... سهروردی علت این‌که هرمس را «مثلث بالعظمه» خوانده‌اند در این می‌داند که جامع نبوّت، حکمت و سلطنت بوده است (نک: مصنفات، ۲/ ۴-۳۰۵).

---

[1] Thot

[2] شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن امیرک ابوالفتوح سهروردی، ملقب به شهاب‌الدین، شیخ اشراق، شیخ مقتول و شیخ شهید (۵۴۹-۵۸۷ ق / ۱۱۵۴-۱۱۹۱ م) فیلسوف نامدار ایرانی.

همه این‌ها را گفتیم تا از یاد نبریم که در دوره زندگی نظامی، مسائل مربوط به آیین هرمسی میان فرزانگان مشهور بود (فرک، ۱۳۹۹: ۱۹) و بنابراین تأثر این شاعر جستجوگرِ حقیقت از تفکرات هرمسی دور از انتظار نیست؛ به‌ویژه این‌که پیر گنجه، معاصر سهروردی بوده و در کوران فلسفه نوافلاطونی و اشراقی که سراسر متأثر از هرمس بوده‌اند، قرار داشته است. این‌ها همه دلایلی برون‌متنی بر تأیید مدعای این مقاله بود؛ حال باید کاوش خود را با تأمل در الهیات هرمسی و تطبیق آن با الهیات نظامی ادامه داده، شواهدی درون‌متنی نیز بر نفوذ هرمس گرایی در آثار او بیابیم.

۵. ۵. الهیات هرمسی

مهم‌ترین منبع برای صورت‌بندی الهیات هرمسی، کتاب هرمتیکا و به ویژه رساله نخست هرمتیکا، یعنی پویماندرس[1] است. در این رساله که به شیوه مکالمه و گفتگو نگاشته شده، پویماندرس از جایگاه رفیعی برخوردار بوده، به‌عنوان قادر متعال[2]، عقل، خدای اول و معلّم هرمس‌تریسمگیستوس معرفی‌شده است (Scott,1993: 115/1). جالب آن‌که به لحاظ ریشه‌شناختی، این واژه به معنای «شبان آدمی» بوده (Kingsley, 1993: 3)، مترجم عربی هرمتیکا نیز از معادل «راعی‌الانسان» برای پویماندرس استفاده کرده است (نک: مینارد، ۱۹۹۸: ۸۱).

خداشناسی هرمسی که با هستی‌شناسی آن پیوند وثیقی دارد، چندان پیچیده نیست؛ بر فراز جهان آفرینش و آسمان پرستاره، «خدای متعال» قرار دارد که از احاطه حواس و خرد بشری منزّه است. در برابر آن، مادّه و دنیای مادّی است که شرّ مجسم و مجسمه شرّ است؛ به‌گونه‌ای که خداوند متعال را که خیر محض است، نسزد که کوچک‌ترین رابطه‌ای با آن داشته باشد. وظیفه خلق این دنیای دنی از سوی خدای متعال، بر عهده «خدای صانع» است که شناسا و مُدرَک است و انسان توانایی شناخت آن را دارد. عالَم تحت‌القمر، متشکل و متأثّر از ستارگان هفت‌گانه است که هریک در برجی به‌مانند حَلَقات دوّار قرار دارند. آدمی نیز از جسم مادّی ناپاک که محل شرّ و معرض مرگ است به‌علاوهٔ نفسی شریف که منبعث از عقل کلی است، برآمده. نفس شریف انسان همواره با جنبهٔ مادی آن در تنازع است؛ ازاین‌روست که الهه هرمس برای میانجی‌گری بین انسان و خدای متعال و هدایت او پای به عرصه وجود نهاده است. شماری اندک از حکیمان و پاکان به‌شرط تهذیب نفس، می‌توانند راه وصول نفس به خداوند را بیابند (Scott,1993: 115-133/1).

همچنان که مشهود است بر طبق متون هرمسی، جهان اساساً وجودی پست و بی‌ارزش است: «جهان، آفریده خداوند و درهرحال آفریده خدای اول نیست، زیرا خدای اول بی‌نهایت فراتر از هرگونه ماده به سر می‌برد، او در سرّ وجود خود پنهان است؛ ازاین‌رو انسان نمی‌تواند به دیدار خداوند نائل آید، مگر با گریختن از کیهان. انسان باید در این جهان مثل یک بیگانه رفتار کند.» (الیاده، ۱۳۹۴: ۳۱۷/۲) بر پایه رساله اول پویماندرس که نقاوه و عصاره‌ای از آن ذکر شد، خلاصه داستان تکوین جهان بدین گونه است که خدا/ پدر/ عقل متعال دوجنسیتی (نوس)، نخست صانعی را خلق می‌کند که جهان و سپس آنتروپوس، انسان/ فرزند ملکوتی را به وجود می‌آورد؛ انسان ملکوتی به قلمرو سفلی فرود می‌آید و در آنجا عشق او را فریب می‌دهد و او با طبیعت (فوزیس) یکی می‌شود و انسان خاکی را به وجود می‌آورد (نک: الیاده، ۱۳۹۴: ۳۱۷/۲).

آنچه از جهان‌بینی هرمسی در این مقال به کار ما می‌آید دو نکته بنیادین است؛ ثنویت خدا شناسانه و دوگانگی انسان شناسانه. به دیگر سخن، از سویی «الهیات هرمسی با پذیرش دو خدا که یکی به‌فرمان دیگری است تمیز داده می‌شود: اول، خدای متعال که وصف‌ناپذیر و غیرقابل درک و منزه از هر تشبیه با هر شیء دیگری از جهان است. او به هستی نمی‌پردازد و از هستی و آنچه

[1] The Poimandres
[2] supreme authority

درون آن است مطلع نیست و در حوزه علم او قرار نمی‌گیرد؛ زیرا هستی و اندرونش با نقص احاطه‌شده است و این خدا از رابطه با آنچه ناقص است مبراست. ازاین‌رو شناخت او به‌وسیله تأمل در هستی و نظام آن یعنی از طریق عقل و حواس میسر نیست زیرا هستی دلالت بر او ندارد، دل‌سپرده او نیست و با او رابطه ندارد. دوم خدای صانع که جهان را آفرید بنابراین در آن تجلی می‌یابد و با تأمل در جهان هستی ادراک می‌شود؛ ازاین‌رو گفته می‌شود که او همه‌جاست و انسان به هر سوی بنگرد او را خواهد یافت و هر چیز دال بر وجود اوست» (الجابری، ۱۳۸۹: ۸-۲۶۷). از آنجایی که جلوه‌های نفوذ الهیات هرمسی در آثار نظامی بیشتر از هرچیز مربوط به اختیارات خدای صانع است، تدقیق در خصوص خدای صانع هرمسی و ارتباط آن با خدای متعال ناگزیر به نظر می‌آید: در کتاب هرمتیکا، میان رساله یکم پویماندرس و بقیه رساله‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد. فضای رساله‌های دوم تا هجدهم یک فضای استدلالی است و روایتگری که جوهر اصلی رساله یکم است در رسالات بعدی رنگ می‌بازد. در واقع رسالات بعدی آموزش‌های کلامی از طریق گفتگوست. یک نکته مهم دیگر در مورد رساله‌های دوم تا هجدهم تفاوت در نام‌هاست. در تمام رساله یکم، از خدای دوم با لفظ «خدای صانع» و یا «عقل صانع» نام برده می‌شود اما در رساله‌های بعدی از خدای صانع با لفظ «کیهان[1]» یاد می‌شود. از آنجا که خدای اول، خالقِ خدای صانع یا کیهان است، در بسیاری از متون هرمسی، خلق، به خدای اول نسبت داده می‌شود؛ به این شکل که خدای اول که همیشه در حال فیضان است – زیرا فیضان جزء ذات اوست – نیروی حیات را به وجود می‌آورد و در تمام گیتی، همیشه، می‌پراکند و «کیهان» یا همان «خدای صانع» واسطه رساندن فیض به موجودات است: « درست است که کیهان پدر چیزهای نیک است. تا آن اندازه که آن چیزها بتوانند از نیکی سهم داشته باشند اما کیهان از نظر اندازه، با خدا، که خالق همه نیکی‌های موجود در موجودات زنده است، برابر نیست. زیرا کیهان، خالق زندگی آنها نیست و اگر کیهان مانند یک خالق زندگی عمل کند، فقط تحت اجباری که از طرف اراده خدا بر وی وضع شده چنین عمل می کند. اراده‌ای که بدون آن هیچ چیز نمی‌تواند باشد یا به وجود آید. نسبت کیهان با چیزهای درونش مانند نسبت یک پدر با بچه هایش است. از این جهت که او خالق نیرو و خوراک آنهاست اما نیروی زندگانی‌اش از خدا دریافت می‌شود (پی‌نوشت: منبع نیکی یا نیروی زندگانی یا نیرویی که به چیزها زندگی بدهد). نیکی است که سرچشمه آفرینش است و غیر ممکن است که سرچشمه آفرینش در چیزی جز خدا وجود داشته باشد» (Scott,1993: 187/1) و این دیدگاه در مورد خلقت به دو نتیجه دیگر نیز می‌رسد یکم اینکه خلقت از طریق اراده خدا صورت می‌گیرد: « نیرویی که خدا با آن کار می‌کند. اراده اوست؛ وجود او عبارت است از تمایل به وجود همه چیز. خدای پدر چیست؟ غیر از بودن همه چیز وقتی که آنها هنوز نیستند؟ این (اراده خدا) است که وجود همه چیزهایی که هستند را موجب می‌شود. پس خدا چنین است، پدر چنین است» (Scott,1993: 187/1)؛ دیگر اینکه خدای متعال، صانع نیست، بلکه مبدع است. این نتیجه منطقی آن است که خلقت توسط اراده خدا و بی‌وقفه انجام می‌گیرد: «نیکی است که سرچشمه آفرینش است و غیر ممکن است که سرچشمه آفرینش در چیزی جز خدا وجود داشته باشد. همان خدایی که هیچ چیزی دریافت نمی‌کند اما وجود تمام چیزها را اراده می‌کند. من هرگز نمی‌گویم که: "همه چیز را می‌سازد" زیرا کسی که چیزها را می سازد، گاه در طول وقفه‌های طولانی از انجام فعلش دست برمی‌دارد. از این حیث که او گاهی در حال ساخت است و در دیگر اوقات در حال ساخت نیست و به علاوه کسی که چیزها را می‌سازد، تنها کیفیت‌ها و کمیت‌ها را می‌سازد، زیرا او در یک زمان، چیزهایی را که کمیت‌ها و کیفیت‌های خاصی را دارند می‌سازد و در زمانی دیگر، کیفیت‌ها و کمیت‌های متضاد را درست می‌کند اما خدا با اراده‌اش وجود همه چیزها را خلق می‌کند و این به این معناست که او پدر همه چیز است زیرا خدا اراده می‌کند که چیزها باشند و به آن روش (به همان روشی

[1] Kosmos

که توسط خدا اراده می‌شود) این چیزها موجود می‌شوند» (Scott,1993: 187/1) و البته به خلقت از طریق اراده در همان رساله اول نیز اشاره شده است:

> گفتم: "ولی به من بگو که عناصر طبیعت از کجا پای در عرصه وجود نهادند"؟ پاسخ داد: "آنها از اراده الهی نشأت گرفتند که جهان زیبا را متجلی و آن را تکثیر کرد". جوهر مرطوب با دریافت آن کلمه به یک جهان منظم تبدیل شد؛ این عناصر از آن جدا شده و برآمدند و از این عناصر بود که زادگان موجودات زنده به وجود آمدند (Scott,1993: 117).

بر این اساس، می‌توان گفت که خدای متعال هرمسی همیشه اراده می‌کند که جهان از طریق کیهان یا خدای صانع به وجود آید و همیشه نیروی حیات یا فیض از وجود او ساتع است و خدای صانع تحت اراده خدای متعال دست به ساختن جهان می‌زند.

برای پیش‌برد بحث قبل از هر چیز بهتر است که تصویری روشن از «کیهان» در متون هرمسی به دست داده شود. در این رساله‌ها کیهان که خدای دوم است و اولین همه مخلوقات است، از دو بخش جسم و روح تشکیل می‌شود؛ یعنی جسم کیهان و عقل کیهانی. این تصویر با یک وضوح قابل قبول در رساله دهم شرح داده شده است: «تات: پس درباره این خدای مادی، کیهان، باید چگونه فکر کنیم؟ هرمس: کیهان در واقع، شر نیست. بلکه به آن اندازه که خدا نیک است، نیک نیست، زیرا کیهان مادی است و در معرض آشفتگی. کیهان در میان تمام چیزهایی که در معرض آشفتگی اند. اولین است اما در میان تمام چیزهایی که موجود است دومین است. کیهان همچنین ابدی است. [پی‌نوشت مترجم انگلیسی: همانطور که خدا] اما در فرآیندشدن، موجود است. او همیشه در حال شدن است، چرا که کیفیت و کمیت چیزها همیشه در حال شدن است. بنابراین در حرکت است، زیرا کلِ شدن یک حرکت مادی است. در واقع، موجودی که مجرد و بی‌حرکت است[پی‌نوشت مترجم انگلیسی: روح کیهان]، حرکت مادی را انجام می‌دهد و این فرآیند به این گونه است: کیهان یک کره است. بگوییم یک سر و تمام چیزهایی که با پوسته دماغی این سر متحدند، [پی‌نوشت مترجم انگلیسی: پوسته دماغی یا غشای دماغی کیهان، بیرونی ترین فلک ملکوت است و چیزهایی که با آن متحدند، ستارگان ثابت و سیاراتند] – پوسته ای که به طور خاص روح در آن جای گرفته – نامیرا هستند، زیرا آنها، در خودشان بیشتر از جسم، روح دارند اما چیزهایی که با یک فاصله از پوسته دماغی قرار دارند. [پی‌نوشت مترجم انگلیسی: چیزهای دنیوی] میرا هستند، زیرا آنها در خودشان، بیشتر از روح، جسم دارند. بنابراین کیهان، از یک بخش مادی و یک بخش غیرمادی، تشکیل شده است. [پی‌نوشت مترجم انگلیسی: از بدن و روح] و از آنجا که جسمش همراه با روحی زنده در درونش خلق شده است، پس کیهان، یک موجود زنده است. کیهان در میان تمام موجودات زنده، در نخستین رتبه است» (Scott,1993: 195). با این توصیف، کل هستی کیهان است که از دو بخش میرا و نامیرا تشکیل شده است (البته در اینجا منظور از مردن، تغییر است که در ادامه درباره آن بحث خواهد شد). بخش میرا دنیای مادی است که جسم کیهان است و بخش نامیرا روح کیهان است و بدین گونه فلک ستارگان ثابت و سیارات، مرز بین روح و جسم هستند و از آنجا که بیشتر از روح تشکیل شده‌اند تا جسم، نامیرا هستند.

در رساله دوم که پیش از این به اهمیت آن اشاره شد، در یک گفتگوی استدلالی، رابطهٔ جسم کیهان و عقل کیهانی تبیین می‌شود و در نهایت عقل کیهانی یا روح کیهان، یک «فضا» توصیف می‌شود که غیر مادی است و جسم کیهان را در بر می‌گیرد: «هرمس: آیا در مورد هر متحرکی درست نیست که این متحرک درون چیزی حرکت می‌کند و به وسیلهٔ محرکی حرکت می‌کند؟

اسکله‌پیوس: بی شک.

هرمس: و آیا آن چیزی که متحرک درون آن چیز حرکت می کند لازم نیست از آن متحرک بزرگتر باشد؟

اسکله‌پیوس: چرا. لازم است.

هرمس: و سرشت آن چیزی که متحرک در آن چیز حرکت می کند نباید ضرورتاً با سرشت متحرکی که در حال حرکت است، مخالف باشد؟

اسکله‌پیوس: قطعا باید.

هرمس: اکنون این کیهان بزرگ است؛ هیچ بدنی بزرگتر از کیهان نیست.

اسکله‌پیوس: با این موافقم.

هرمس: و کیهان برای آن بزرگ است که از بسیاری اجسام بزرگ دیگر انباشته شده است. یا بهتر است بگوییم با تمام جسم‌هایی که وجود دارد.

اسکله‌پیوس: همین طور است.

هرمس: و این کیهان جسم است؛ آیا نیست؟

اسکله‌پیوس: بله.

هرمس: و متحرکی است که حرکت می کند؟

اسکله‌پیوس: بی شک.

هرمس: پس حجمی که در آن کیهان حرکت می کند چقدر باید باشد؟ و چه نوعی؟ آیا باید آنچه که حرکت کیهان را در بر می‌گیرد، بزرگتر باشد تا بتواند حرکت پیوسته کیهان را در خود جای دهد و چیزی که در حرکت است به علت اندکی فضا متوقف نشود؟

اسکله‌پیوس: قطعاً این فضا باید بسیار بزرگ باشد، تریسمگیستوس.

هرمس: و چه نوعی باید باشد، اسکله‌پیوس؟ آیا باید با سرشت کیهان متضاد باشد؟ و آیا سرشت متضاد بدن سرشت غیر مادی است؟

اسکله‌پیوس: همین گونه است

هرمس: پس آن فضا غیرماده‌ای است. حال آنچه غیرمادی است یا چیزی است که متعلق به خدا است یا خود خدا است (منظورم از "چیزی است که متعلق به خدا است" چیزی که به وجود می‌آید نبود، بلکه منظورم چیزهای ازلی بود). پس اگر چیز بی‌جسم چیزی باشد که متعلق به خدا است، از ماهیت ماده ابدی است اما اگر خود خدا باشد، باید از ماده متمایز باشد، (...)!! فضا (منظور آن چیزی است که جسم کیهان را در بر می‌گیرد) یک شیء فکری است اما نه به همان معنایی که خدا هست؛ زیرا خدا یک شیء فکری برای خودش است اما فضا یک شیء فکری برای ما است، نه برای خودش. آنچه که شیء فکری است، برای کسی که در فکر به آن نگاه می‌کند، چنین است. فضا پس یک شیء فکری است، نه برای خودش (زیرا توسط خودش اندیشیده نمی‌شود)، بلکه برای ما. پس اگر فضا یک شیء فکری باشد، نه آنگونه که خدا هست، بلکه به آن گونه که قدرتی است که همه اجسام را در بر می‌گیرد، بنابراین فضا چیزی غیر از خداست» (Scott,1993: 135- 137). پس روح کیهان شیئی معنوی است که مدرِک نیست و تفاوت اصلی آن با خدا همین است. در عین حال متعلق به خداست و فضایی است که جسم کیهان را در بر می‌گیرد. در این متن، به ابدی بودن کیهان تصریح، و به ازلی بودن کیهان به طور غیرمستقیم اشاره شده است اما در متون دیگر هرمسی ازلی بودن کیهان صریحاً رد می‌شود اما ابدی بودن کیهان تأیید می‌گردد از جمله در رساله هشتم: «خدا پیش از هر چیز و در ابدیتی راستین و بی‌آغاز قرار دارد. او که خالق جهان است و دومین کیهان است. همان که در تصور خدا و توسط او خلق شده است. خدا

او را زنده نگداشته و از او محافظت کرده است. کیهان نامیرا است زیرا توسط پدر، نامیرا خلق شده است. پدری که جاودانه است. "نامیرا" همانند " جاودانه" نیست. پدر توسط دیگری خلق نشده است؛ او اگر اصلاً خلق شده باشد، توسط خودش خلق شده است اما بهتر آن است که بگوییم او هرگز خلق نشده اما همیشه هست اما کیهان زمانی خلق شده است. زیرا علت وجودی جهان، پدر است؛ حال آنکه پدر دلیل وجودی خویش است. پس کیهان توسط پدرِ جاودانه، نامیرا خلق شده است» (Scott,1993: 175). در اینجا به صراحت و با تأکید روایت خلقت در رساله یکم تأیید می‌شود و اضافه می‌شود که خدا اراده کرده که کیهان، نامیرا باشد و به این ترتیب کیهان ازلی نیست ولی ابدی است.

با این حساب مرگ نباید در کیهان راه داشته باشد و هیچ بخشی از کیهان نباید از بین برود. در همان رساله هشتم این مطلب تصریح شده است: «زیرا مرگ نمی‌تواند بر هیچ کدام از (موجودات کیهان) اثری بگذارد. کلمه مرگ تنها یک نام است و با هیچ امر واقعی منطبق نیست؛ زیرا مرگ به معنای نابودی است و هیچ چیز در کیهان از بین نرفته است. حال آنکه کیهان خدای دوم و موجودی نامیراست پس غیرممکن است که بخشی از آن وجود نامیرا، محکوم به مرگ باشد و همهٔ چیزهای موجود در کیهان، بخشی از کیهانند» (Scott,1993: 175). در رساله دوازدهم نیز بر بی‌مرگی کیهان تأکید شده است: «حال تمام این کیهان– که یک خدای عظیم است و یک تصویر از "او" که عظیم‌تر است و با او یگانه است و از فرمانش در مطابقت با میل "پدر" پشتیبانی می‌کند – یک توده از زندگی است و هیچ چیزی در کیهان – نه در سراسر زمان و نه در بنیان اولیه جهان و نه در پایان، نه در سراسر آن و نه در میان بی‌شمار چیزهایی که در بر گرفته است– وجود ندارد که زنده نباشد. هیچ چیزی در کیهان نیست و هرگز نبوده و هرگز نخواهد بود که مرده باشد. زیرا این خواست پدر بود که کیهان، مادامی که وجود دارد باید یک موجود زنده باشد و بنابراین همچنین باید یک خدا باشد. پس پسرم! چگونه می‌تواند چیزهای مرده در چیزی که خداست باشد؟ در چیزی که یک تصویر از پدر است. در چیزی که یک توده از زندگی است. مرگ فساد است و فساد تباهی است. پس چگونه یک بخش از آنچه که فسادناپذیر است می‌تواند فاسد باشد؟ یا بخشی از آنچه که یک خداست می‌تواند نابود شود؟» (Scott,1993: 233) اما همانطور که گفتیم در بخش‌های دیگر رسالات هرمسی جهان مادی نیز بخشی از کیهان است که صفت نامیرا به آن تعلق گرفته است. برای رفع این تناقض، همان رساله دوازدهم مرگ در جهان مادی را این گونه تعریف می‌کنند:

> تات: پدر! پس این درست نیست که موجودات زنده در کیهان می‌میرند؟ و آیا آنها بخش‌هایی از کیهان نیستند؟
>
> هرمس: چنین نگو پسرم. تو با اصطلاحاتی که مردم بر روی آنچه روی می‌دهد، گذاشته‌اند، گمراه شده‌ای. موجودات زنده نمی‌میرند پسرم. آنها بدن‌های مرکبند؛ همینطور دستخوش انحلالند. انحلال مرگ نیست. فقط جدا شدن چیزهایی است که با هم متحد بودند و آنها دستخوش انحلالند نه نابودی. بلکه دوباره ساخته شدن (Scott,1993: 233).

در رساله شانزدهم نیز جایی که درباره اثر خورشید بر زندگی روی زمین صحبت می‌شود، به موضوع انحلال میرایان اشاره می‌شود: « اما با روشنایی‌ای که او به پایین جاری می‌کند و همه حدود آب، خاک و هوا را روشن می‌کند، زندگی را در چیزهایی که در حوزه کیهان هستند، قرار می‌دهد و آن‌ها را تا تولد حرکت می‌دهد و با تغییرات موفقیت آمیز موجودات زنده را بازآفرینی می‌کند و آن‌ها را تغییر شکل می‌دهد. زیرا بقای همه انواع بدن با تغییر به دست می‌آید. بدن‌های نامیرا تغییر را بدون انحلال تحمل می‌کنند اما تغییرات بدن‌های میرا همراه با انحلال است که تفاوت میان نامیرایان و میرایان است» (Scott,1993: 269). در رساله یازدهم با این استدلال که خدا موجود در همان مخلوقی است که خلق شده، مرگ را انکار می‌کند و آن را انحلال می‌داند:

«او همواره درکار است و او خودِ همان چیزی است که خلق می‌کند. [پی‌نوشت مترجم انگلیسی: شاید این باشد: خودش در آنچه خلق می‌کند هست]. اگر آنچه او خلق می‌کند جدا از او بود، ضرورتاً همه چیز فرو می‌پاشید و می‌مرد. زیرا زندگی‌ای در آن‌ها وجود نمی‌داشت اما با در نظر گرفتن این که همه چیز زنده است... .[پی‌نوشت مترجم انگلیسی: اما زندگی پیوند جسم و روح است پس مرگ ویرانی چیزهایی که گرد هم آورده شده‌اند نیست، بلکه انحلال پیوند آن‌هاست. پس ابدیت تصویری از خداست، کیهان تصویری از ابدیت است، خورشید تصویری از کیهان است، و انسان تصویری از خورشید]... اما انسان‌ها تغییر را مرگ می‌نامند زیرا وقتی اتفاق می‌افتد، بدن تجزیه می‌شود و زندگی رخت برمی‌بندد و دیگر مشاهده نمی‌شود و با این شیوه سخن هرمس عزیز من می‌گویم که کیهان نیز در سراسر زمان در حال تغییراست. چون روزبه روز یک بخش از زندگی‌اش از پیش چشم ما می‌گذرد اما این است که هیچگاه تجزیه نمی‌شود» (Scott,1993: 217).

بر اساس این نوشته‌ها جایگاه «کیهان» به عنوان «خدای صانع» در جایگاهی پس از «خدای اول» که ازلی وابدی است قرار می‌گیرد و البته از آنجا که انسان ابدی نیست. جایگاه «خدای صانع» از انسان زمینی بالاتر است: «کیهان در میان تمام موجودات زنده، در نخستین رتبه است. انسان به عنوان یک موجود زنده در رتبه بعد از کیهان قرار دارد و در میان موجودات میرا در رتبه نخستین است. انسان به طور محض، ناخوب نیست. از آن جهت که میراست، شر است. کیهان، با در نظر گرفتن در معرض حرکت بودنش ناخوب است اما با در نظر گرفتن نامیرا بودن، غیر شر است. انسان، در سمت مقابل، هم با در نظر گرفتن در معرض حرکت بودن‌اش ناخوب است ، و هم با در نظر گرفتن میرا بودن‌اش، شر است» (Scott,1993: 195) تا اینجا تلاش شد که تصویر روشنی از چیستی «کیهان» یا همان «خدای صانع» بر اساس متون هرمسی به دست داده شود. اگر بخواهیم تمام این نکته‌ها در مورد «کیهان»، «خدای صانع» را جمع‌بندی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم: خدای صانع اولین مخلوق است. ازلی نیست اما ابدی است. از دو بخش میرا (جسم کیهان) و نامیرا (عقل کیهانی) تشکیل شده است. عقل کیهانی جسم کیهان را در بر می‌گیرد. حدود جسم کیهان که با عقل کیهانی احاطه شده است، از فلک ثوابت آغاز می‌شود و از طریق سیارات هفتگانه فیض خدای متعال و تقدیر را بر زندگی انسان‌ها جاری می‌کند. مرگ در کیهان راه ندارد. بلکه موجودات روی زمین که همه مرکب هستند به عناصر تشکیل دهنده خود تجزیه می‌شوند و باز ترکیب شده و موجود دیگری را تشکیل می‌دهند و همهٔ این‌ها تحت اراده خدای متعال شکل می‌گیرد.

با کمی دقت در متون فارسی اعم از نظم و نثر به آسانی می‌توان دریافت که خدای صانع هرمسی همان چیزی است که شاعران و نویسندگان فارسی زبان از آن با لفظ «فلک»، «چرخ گردون» و «آسمان» در نقش «جاری‌کنندهٔ تقدیر» یاد می‌کنند وگرنه در الهیات اسلامی، آسمان هیچ نقشی در جوار یا تحت ارادهٔ خدای متعال ندارد و این تلقی عام از نقش فلک که از شدّت وضوح و رواج در متون فارسی به چشم بسیاری از پژوهش‌گران نیامده است، سازواری تمام با الهیات و جهان‌بینی هرمسی دارد.

در الهیات هرمسی علاوه بر نقش خدای صانع، از سوی دیگر نیز مسأله دوگانگی نفس و بدن مطرح است؛ نه‌تنها در انسان بلکه در سرشت همه‌چیزهایی که از دونیمه نفس و بدن هستی یافته‌اند. جهان نیز از این قاعده مستثنا نیست و اصل تناقض و کشمکش ازاینجا سرچشمه گرفته است ازاین‌رو می‌گویند:

> خدا، خدای حق‌تعالی که همه او خیر و جمال است، همویی نیست که جهان را به شکل مستقیم آفریده است، چراکه آفرینش هرج‌ومرج در شأن او نیست، او از همه این‌ها پاک و منزّه است و بر همه هستی، تعالی دارد و چون چنین است برای حل مشکل آفرینش میانجی‌هایی بین خدای متعال و جهان قرار می‌دهند که در رأس همه آن‌ها خدای صانع آفریننده است (الجابری، ۱۳۹۴: ۲۶۸).

دوگانه باوری و شرک آشکاری که در متون هرمسی به چشم می‌خورد، شاید در بادی امر، غریب و دور از ذهن به نظر برسد اما اگر در تاریخ ادیان، حتی ادیان توحیدی ابراهیمی (برای نمونه نک: آرمسترانگ، ۱۳۸۳: ۲۲)، نگاهی از سر دقت و ژرف‌بینی بیافکنیم، شاید از غرابت آن کاسته شود. باید توجه داشت که این مایه شرک جَلی که در هرمس گرایی منطوی است، با گذر قرون و اعصار و صورت‌بندی‌های متنوعی که از این نوع الهیات به‌وسیله ارباب ملل و نحل مختلف انجام پذیرفته، مختفی شده است؛ وگرنه وقتی دریکی از سرودهای ریگ‌ودا می‌خوانیم که: «در آغاز هیرانیا گاربها، هسته طلایی برخاست که شهریار (pati) جمله مخلوقات بود. او این آسمان و زمین را استوار ساخت... او خدای خدایان است» (به نقل از شایگان، ۱۳۷۵: ۷۸/ ۱) و از متألهان یونان باستان می‌شنویم که مفهوم یک خدای مطلق و خدایان بسیار، نظیر زئوس۱، آپولو۲، و هِرا۳ اذهان این قوم را از دیرباز به خود مشغول کرده بوده است (نک: نتون، ۱۳۷۵: ۲۰) یا می‌بینیم که «اهورمزد عامل فعال و صانع است اما او وجود را خلق نمی‌کند؛ وجود از زروان صادر شده و او تربیت‌کننده آن است در چهره عالم» (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۷۶: ۳۱۸/۱) و افلاطون نیز در رساله «تیمائوس» و «قوانین» از خدایان و خدای صانع (دمیورژ) سخن می‌گوید (برای تفصیل مطلب نک: کاپلستون، ۱۳۶۲: ۲۲۴–۲۰۸)، باید اذعان کنیم که دوگانگی از کهن‌ترین باورهای دینی است؛ خدای واحد متعال در آسمان و پسر خدا در زمین ریشه تمامی دوگانگی‌های بعدی است (الیاده، ۱۳۷۲: ۷–۷۶).

۶. بحث و بررسی

۶. ۱. نظامی و الهیات هرمسی

با توجه به مقدماتی که ذکر شد، می‌توان ادعا کرد که در فضای علمی اسلام و ایران، قرن‌ها پیش از ظهور حکیم نظامی، محتوای هرمسی کمابیش سکّه رایج بوده است؛ جز این‌که با ترجمه آثاری منسوب به افلاطون و ارسطو در قرون اولیه اسلامی، غالباً اختربینان و کیمیاگران و طلسم سازان بودند که به هرمس نامه‌ها نظر داشتند (بلادل، ۱۳۹۳: ۲۳۶) اما با یادکردی که شهرستانی (متوفای ۵۴۹ ق) از هرمس به عمل می‌آورد (شهرستانی، ۱۳۵۰: ۲۳۵–۲۴۰)، به‌ویژه مطالبی یزدان شناختی که هنگام بحث از صابئه به‌عنوان پیروان هرمس طرح می‌کند، بالأخص اشاره به تعبیر ربُّ الارباب و قول به‌واسطه بین خدای متعال و جهان مادی (شهرستانی، ۱۳۵۰: ۱۷۹ و ۲۲۶ و ۲۲۷)، بار دیگر توجه حکمای اسلامی به الهیات هرمسی جلب و به‌نوعی متون هرمسی بین نویسندگان ایرانی– اسلامی احیا می‌گردد که اوج آن را در آثار سهروردی، بر رسیدیم؛ طُرفه این‌که همین تأثّر از آموزه‌های هرمسی را پیروان و شارحان سهروردی همچون شهرزوری (متوفای بعد از ۶۸۷ ق) و دیگر متصوفه، از جمله ابن‌سبعین (۶۱۴ – ۶۶۹ هـ) ادامه دادند (برای تفصیل مطلب، نک: بلادل، ۱۳۹۳: ۲۴۲–۲۴۴) و اندیشه‌های هرمسی را به‌عنوان یکی از گفتمان‌های رایج در سپهر فکری ایرانی– اسلامی مطرح کردند. ازاین‌رو نباید از حضور و نفوذ هرمس و اندیشه‌های کهن مایه آن در شعر شاعرانی همچون نظامی در شگفت شد که در دوره شکوفایی زبان فارسی به‌مثابه حاملی برای مسائل حکمی، روزگار به سر می‌بردند.

هرچند لبّ کلام ما در این مقاله، تبارشناسی تعبیر «خداوندان خداوند» در کلام نظامی است، از اشاره‌ای مختصر به دیگر تجلیات هرمس در آثار این حکیم، گزیری نیست. هرمس در *اقبال‌نامه*، چهره‌ای مشعشع دارد؛ پیر گنجه او را در عداد حکما و

---

۱ Zeus ، خدای خدایان؛ همین هرمس به همراه آرتمیس، آتنه، آفرودیته و... فرزندان او هستند.

۲ Apollo ، خدای نور و پیشگویی

۳ Hera ، ملکه آسمان‌ها، خواهر و همسر زئوس

دانایانی همچون سقراط، افلاطون و ارسطو می‌نشاند و صفاتی چون تیز مغز، صاحب دانش ایزدی و... به او نسبت می‌دهد. هرمس در محاجّه با هفتاد تن، سربلند بیرون آمده موردستایش اسکندر قرار می‌گیرد:

از آن بیشه سرو با بوی مشک — یکی سرو تر مانده هفتاد خشک
بپرسید و هرمس بدو گفت راز — که: همت در آسمان کرد باز
سکندر برو آفرین ساز گشت — از آنجا به درگاه خود بازگشت
به خلوت چو بنشست با هرکسی — ازان داستان داستان زد بسی
که هرمس به طوفان هفتاد کس — به موجی همی ماند و هفتاد خس

(نظامی، ۱۳۸۸: ۵-۸۴)

نظامی در جای دیگر اقبال‌نامه، هرمس را در زمره حکمای هفت‌گانه برشمرده، جایگاه او را در آسمان هفتم می‌انگارد:

از آن فیلسوفان گزین کرد هفت — که بر خاطر کس خطایی نرفت
ارسطو که بد مملکت را وزیر — بلیناس برنا و سقراط پیر
فلاطون و والیس و فرفوریوس — که روح‌القدس کردشان دست‌بوس
همان هفتمین هرمس نیک‌رأی — که بر هفتمین آسمان کرد جای

(نظامی، ۱۳۸۸: ۱-۱۲۰)

این‌ها همه و ابیات و اشارات فراوان دیگر، از آگاهی دقیق نظامی از هرمس و تسلط او بر مباحث جاری فلسفی در زمانه خود و معاصریّت وی حکایت می‌کند اما مسأله اساسی‌تر، نشانه‌هایی از تأثیر آموزه‌های هرمسی بر الهیات اوست؛ به‌ویژه در استخدام تعبیر «خداوندان خداوند= خداوندِ خداوندان». چیزی که نظامی‌پژوهان یا متعرضش نشده و از کنارش گذشته‌اند و یا کوشیده‌اند به تکلّف، با موازین کلام اسلامی و یکی از نحله‌های آن تطبیق دهند اما چگونه می‌توان این ترکیب را با اصل توحید اسلام سازگار کرد؟ چگونه می‌توان تعابیری ازاین‌دست در آثار نظامی و شعرا و نویسندگان پارسی‌گوی دیگر را با سنّت خداشناسی اسلامی جمع کرد که در اصلی‌ترین متن آن آمده است: «لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ» (انبیاء (۲۱): ۲۲)

به نظر می‌رسد شیوه موجه‌تر در مواجهه انتقادی با گزاره‌های الهیاتی در اشعار نظامی، تأویل آن به آموزه‌های هرمسی است که بنابرآنچه گفتیم مؤیدات برون‌متنی و تاریخی نیز آن را حمایت می‌کنند. نُکات مُثبته بر هرمسی بودن سامانه یزدان‌شناسیک نظامی، تنها منحصر در تعبیر «خداوندان خداوند» نیست؛ بلکه شواهد درون‌متنی بسیاری برای تقویت این تأویل می‌توان یافت. برای نمونه در همین توحیدیه *خسرو و شیرین*، با اوصافی از خداوند روبرو هستیم که نه با منطق درون‌متنی، سازگارند و نه با اصول الهیاتی اسلامی. تفصیل مطلب این‌که در نگاه اول با دودسته صفات مواجهیم که نمی‌توانند در یک خدا جمع شوند؛ از سویی خدایی متعالی توصیف می‌شود که در قلّه قاف تنزّه نشسته، قابل‌دسترس نیست حتی توسط عقل:

ورای هرچه در گیتی اساسی است — برون از هرچه در فکرت قیاسی است
خرد در جستنش هشیار برخاست — چو دانستش نمی‌داند چپ از راست
مبرّا حکمش از زودیّ و دیری — منزّه ذاتش از بالا و زیری

(نظامی، ۱۳۹۵: ۴-۳)

از سوی دیگر نیز از خدایی با اوصافی به‌غایت انضمامی سخن به میان می‌آید که حتی قابل‌دیدن است:

وجودش بر همه موجود قاهر نشانش بر همه بیننده ظاهر
خداوندی که چون نامش بخوانی نیابی در جوابش لن‌ترانی
(نظامی، ۱۳۹۵: ۳)

این ناهمگونی‌های درونی و برونی را تنها با رویکرد هرمسی می‌توان توجیه و تعلیل کرد؛ همچنان که گفتیم در متون هرمسی، خدایی متعال وجود دارد که شأنش اجلّ از دخالت در امور زمینی و مادّی است و برای آفرینش و اداره عالَم به خدای صانع مأموریت داده است که البته این خدا، شکار عقل می‌تواند شد؛ بنابراین آنگاه‌که نظامی برخلاف ابیات پیشین، این‌گونه به توصیف خداوند می‌پردازد:

ترازوی همه ایزدشناسی چه باشد جز دلیلی یا قیاسی
قیاس عقل تا آنجاست بر کار که صانع را دلیل آید پدیدار
خرد بخشید تا او را شناسیم بصارت داد تا هم زو هراسیم
(نظامی، ۱۳۹۵: ۴-۳)

از همان خدای خالق که در درجه‌ای پایین‌تر از خدای متعال است سخن می‌گوید. نکتهٔ دیگر این‌که همان طور که پیش از این گفته شد بر پایه متون هرمسی، افلاک که در واقع بخش جسمانی کیهان، عوامل عقل کیهانی یا همان خدای صانع برای جَرَیان و سَریان اراده الهی هستند؛ در رساله پویماندرس از آن‌ها به‌عنوان «کارگزاران[1]» یادشده که «کار ویژه[2]» شان رقم زدن «تقدیر[3]» می‌باشد. (Scott,1993: 119/1) در متن عربی این رساله، از افلاک، به‌مثابه «وزرای» خدای خالق یادشده است. (نک: مینارد، ۱۹۹۸: ۸۳) ناگفته پیداست که قول به تأثیر اجرام آسمانی و افلاک در سرنوشت مخلوقات نه‌تنها با منطق دینی همخوانی ندارد، بلکه در معارف اسلامی جزو محرّمات و منهیّات است. (مجلسی، ۱۳۵۸: سراسر اثر) پس اگر در آثار نظامی به تعبیراتی ازاین‌دست برمی‌خوریم:

کواکب را به قدرت کارفرمای طبایع را به صنعت گوهر آرای
(نظامی، ۱۳۹۵: ۳)

می‌توانیم ریشه آن را در متون هرمسی بجوییم. اعتقاد به تأثیر اجرام آسمانی و افلاک در سرنوشت انسان در اشعار نظامی شواهد بسیار زیادی دارد که حتی شمارش این شواهد از فرصت این مقاله بیرون است اما از آوردن چند مثال برای نشان دادن وضوح این اعتقاد در اشعار نظامی گزیری نیست:

ای سپر افگنده ز مردانگی غول تو بیغوله بیگانگی
غَرّه به مُلکی که وفائیش نیست زنده به عمری که بقائیش نیست
پی سپر جرعه میخوارگان دستخوش بازی سیارگان
(نظامی، ۱۳۹۸: ۸۹)

حکیم نظامی در ابیات فوق به وضوح انسان را بازیچهٔ سیارگان می‌داند. یا در بیت زیر که خطاب به انسان، او را از فریب فلک بر حذر می‌دارد.

[1] Administrators
[2] Administration
[3] Destiny

گر فلکت عشوه آبی دهد تا نفریبی که سرابی دهد
تیز مران کآب فلک دیده‌ای آب دهن خور که نمک دیده‌ای
تا نشوی تشنه به تدبیر باش سوخته خرمن، چو تباشیر باش
یوسف تو تا ز بر چاه بود مصر الهیش نظر گاه بود
زرد رخ از چرخ کبود آمدی چونکه درین چاه فرود آمدی

(نظامی، ۱۳۹۸: ۴-۱۱۳)

حتی این اعتقاد هرمسی که انسان زمانی می‌تواند از تقدیر فلک برهد که از فلک بگریزد و بر آن فائق آید، به روشنی در اشعار نظامی آمده است:

هرکه در او جوهر دانایی است بند بر همه چیزیش توانایی است
فلک را که تواند گشاد؟ آنکه بر او پای تواند نهاد
چون ز کم و بیش فلک درگذشت کار نظامی ز فلک برگذشت

(نظامی، ۱۳۹۸: ۱۵۶)

به نظر می‌آید نفوذ الهیات هرمسی در ذهنیت نظامی قابل انکار نباشد از این رو شایسته است که عبارت «خداوندان خداوند» با عینک خداشناسی هرمسی کاویده شود.

پیش از ورود به بحث لازم است خوانش مورد نظر مقاله از این ترکیب، تبیین گردد. از دیدگاه نگارنده، عبارت مذکور یک ترکیب اضافی مقلوب است. بدین صورت که «خداوند» مضاف و «خداوندان» مضاف‌الیه فرض می‌شود. درواقع «خداوندِ خداوندان» بوده است که به ضرورت وزن و قافیه به «خداوندان خداوند» تبدیل شده است. یکم به این دلیل که ترکیب «خداوندِ خداوندان» پیش از نظامی نیز کاربرد فراوان داشته است. برای نمونه عنصری و امیرمعزّی نیز عبارت «خداوندِ خداوندان» را برای ممدوح خویش به کار می‌برند:

خداوندِ خداوندان گیتی جمال خسروی و ملکبانی

(عنصری، ۱۳۶۳: ۳۰۲)

جهان‌داری جوان دولت سرافراز عدو بندان ابوالحارث ملک سنجر خداوندِ خداوندان

(امیرمعزی، ۱۳۸۵: ۶۴۷)

پس استخدام ترکیب «خداوندِ خداوندان» پیش از نظامی رایج بوده است.

دلیل دیگر؛ ویرایش استاد سعید حمیدیان بر *خسرو و شیرین* تصحیح مرحوم وحید دستگردی است. همانطور که در پیشگفتار ویراستار کتاب پیداست، استاد حمیدیان نهایت دقت را در اصلاح سجاوندی‌های نادرست و افزودن سجاوندی‌های ضروری به کار برده‌اند (نک: نظامی، ۱۳۹۵:ز). ایشان در ویرایش این بیت نیز علائم سجاوندی را به طور کامل رعایت کرده‌اند. طبق ویرایش ایشان عبارت «خداوندان خداوند» بدون آوردن ویرگول بعد از کلمهٔ خداوندان چاپ شده است. (نک: همان: ۳) با عنایت به ویرایش ایشان عبارت «خداوندان خداوند» باید بدون مکث و به صورت ترکیب اضافی مقلوب خوانده شود.

لازم به ذکر است که استخدام تعبیر «خداوندان خداوند» و نظایر و مترادفات آن، در متون ادب پارسی، سابقه و لاحقه‌های دیگری نیز دارد. نویسندگانی مقدم بر نظامی، متفوّه این ترکیب‌شده‌اند؛ ازجملهٔ ایشان میبدی (نیمه اول قرن ششم) است: «...در

ذات و صفات متعال است، ملک الملوک، خداوند همه خداوندان، پادشاه بر همه پادشاهان» (میبدی، ۱۳۷۱: ۱۵۰/۵). همچنین است سخنورانی متأخر بر نظامی که از میان آنان به عطار می‌توان اشاره کرد که با تصرفی اندک همین بیت نظامی را اقتباس کرده است:

تعالی‌الله یکی بی‌مثل و مانند که خوانندش خداوندان خداوند

(عطار، *الهی‌نامه*، بیت ۲۹)

هم خرد بخش خردمندان تویی هم خداوند خداوندان تویی

(عطار، *مصیبت‌نامه*، بیت ۱۱۵)

استفادهٔ عطار از این عبارت، نکتهٔ پیش گفته در خصوص خوانش ترکیب «خداوندان خداوند» را تأیید می‌کند. شاعر در مصیبت‌نامه، این عبارت را به صورت ترکیب اضافی (بدون جابه‌جایی مضاف و مضاف‌الیه) استفاده کرده است: «خداوندِ خداوندان» و بنابر این منطقی است که در الهی نامه نیز عبارت «خداوندان خداوند» را به صورت ترکیب اضافی مقلوب در نظر بگیریم. بدین صورت که مضاف‌الیه، پیش از مضاف آورده شده باشد. با این استدلال، در مصرع دوم بیت *الهی‌نامه* نمی‌توان خداوندان را فاعل و خداوند را مسند مفعولی در نظر گرفت و معنای مصرع را این گونه فرض کرد که : خداوندان او را خداوند می‌خوانند.

جامی نیز گویی با علم به تفاوت مراتب خداوندان تصریح می‌کند:

به‌حق آن خدایی بر تو سوگند که باشد بر خداوندان، خداوند

(جامی ۱۳۷۸: ۳۱/۲)

که معنای اشاره شده در *خسرو و شیرین* نظامی در این بیت نیز به چشم می‌خورد. هرچند که ساختار دستوری ترکیب «خداوندان خداوند» در این دوبیت متفاوت است.

کلمهٔ «خداوند» در زبان پارسی در اغلب موارد در معنای «رب» و «پروردگار» استعمال شده است. شاید قدیمی‌ترین نمونهٔ این استعمال، در اشعار رودکی باشد:

چون تیغ به دست آری، مردم نتوان کشت نزدیک خداوند بدی نیست فرامشت

(رودکی ۱۳۷۶: ۷۳)

در بسیاری از موارد، کلمهٔ «خداوند» در معانی مختلفی چون پادشاه، صاحب‌خانه، صاحب و ... به کار رفته است. در ترکیب «خداوندان خداوند»، دو معنی از معانی مختلف لفظ «خداوند» قابل بحث است. یکی از این معانی «رب» است، که در این صورت ترکیب مذکور به معنی «خدای خدایان» خواهد بود، که آشکارا با نظام الهیاتی اسلامی در تضاد است. معنی دیگر برای لفظ «خداوند» می‌تواند پادشاه باشد، در این صورت معنای ترکیب به «شاه شاهان» یا «ملک‌الملوک» نزدیک خواهد شد.

از آنجا که این ترکیب برای توصیف خدای متعال به کار رفته است، وارد وادی استعاره می‌شویم. در نتیجه، در ژرف‌ساخت این ترکیب، رابطهٔ خدای متعال با مخلوقات به رابطهٔ شاهنشاه با شاهان تشبیه شده است. بنابراین، این توصیف به این شکل قابل تعبیر است که نسبت خدا با دیگران، مانند نسبت شاه شاهان با شاه‌های دیگر است. حال این «دیگران» آیا خدا هستند یا انسان؟ اگر انسان هستند، چگونه انسان‌هایی؟ آیا همه انسان‌ها در نظر گرفته شده‌اند؟ در این صورت، آیا ترکیب «خداوند مردم» یا «خداوند همه» به معنای پادشاه در میان انسان‌ها مناسب‌تر نبود؟

اگر این «دیگران» را به گروهی از انسان‌ها که «پادشاه» هستند محدود کنیم، در این صورت ترکیب «خداوندان خداوند» به این شکل تعبیر می‌شود که نسبت خدا با پادشاهان، مانند نسبت پادشاه پادشاهان با پادشاهان است اما آیا خدای متعال، خدای پادشاهان نیست؟ آیا تشبیه «خدای پادشاهان» به «پادشاه پادشاهان» نمی‌تواند منجر به تنزل درجهٔ خدایی خدای متعال شود؟

کلمهٔ «خداوند» را هرگونه تعبیر کنیم، استفاده از لفظ مشترک «خداوند» برای هر دو، یعنی خدای متعال و بندگان خدای متعال، در یک ترکیب با کنه آموزه‌های قرآنی در تضاد است. این ترکیب، رابطهٔ خدا–بندگی بین خدای متعال و دیگر موجودات را به یک رابطهٔ برتری در یک جنس تنزل می‌دهد. به این صورت که یا خدای متعال از خدایان هم‌جنس خود برتر است، یا اینکه خدای متعال از جنس پادشاهان است اما از آنان برتر می‌باشد. این همجنس‌انگاری میان خدای متعال و گروهی دیگر غیر از او در ذهنیت عطار، جامی، نظامی و میبدی، میراث یک یا چند نظام الهیاتی پیش از اسلام است که برپایهٔ وحدانیت خدای متعال شکل نگرفته است. از دیدگاه این مقاله، این نظام الهیاتی چندخداانگار، الهیاتی هرمسی است.

در پاسخ به این پرسش مقدر که با دیگر ابیات خمسهٔ نظامی که با منطق توحیدی اسلام تلائم تام دارند، چه باید کرد، می‌توان یادآور شد که اصولاً حکمت ایرانی–اسلامی، عقلانیتی التقاطی و ملغمه‌ای از سنت‌های فکری متنوعی است که در زیست‌بوم ایران و حوزه تمدنی پیرامون آن، در ادوار مختلف نشو و نما داشته‌اند. در جغرافیای فرهنگی که بزرگ‌ترین فیلسوف مشّائی آن، تعالیم توحیدی اسلام را با دوگانه‌گرایی هرمسی، مابعدالطبیعه افلاطونی، منطق و طبیعیات ارسطویی، فلسفه رواقی و میراث صوفیه جمع می‌کند (نک: نصر، ۱۳۸۳: ۱۳۲ و ۱۱۴)، و برجسته‌ترین حکیم اشراقی آن، آموزه‌های عرفانی را با فرشته‌شناسی زرتشتی، حکمت هرمسی، فلسفه‌های فیثاغورثی، افلاطونی و ارسطویی در هم می‌آمیزد (نصر، ۱۳۸۳: ۲۱۸ و ۲۱۴)، ظهور حکیم–شاعری چون نظامی که شرک هرمسی را با توحید ابراهیمی هم‌نشین سازد، نباید شگفت‌آور باشد.

نتیجه‌گیری

از مجموعه استدلال‌های برون‌متنی مبتنی بر تاریخ اندیشه‌های حکمی در ایران و اسلام، همچنین استنادهای درون‌متنی خمسه نظامی، به‌ویژه منظومه *خسرو و شیرین* که در این مقاله به‌تفصیل بدان پرداخته‌ایم، چنین برمی‌آید که تعبیر «خداوندان خداوند» که در سرآغاز *خسرو و شیرین* آمده است، باید مبنایی غیر از تعالیم توحیدی اسلام داشته باشد. بنابراین، برای توجیه این تعبیر به‌ظاهر شرک‌آمیز، باید به جستجوی منظومه فکری و الهیاتی دیگری پرداخت.

با توجه به گفتمان‌های یزدان‌شناختی رایج در عصر حیات نظامی، محتمل‌ترین سامانه‌ای که می‌تواند تبیین‌گر چنین تعبیری باشد، آموزه‌های هرمسی است که نفوذی بسیار فراتر از آنچه پنداشته می‌شود در فرهنگ و اندیشه اسلامی–ایرانی دارد. چراکه در این نظام فکری، خدایی متعال در رأس و بلکه ماورای هرم هستی قرار دارد و خدای صانع و خالق به کمک کارگزاران و وزرای خود، مأمور رتق‌وفتق امور جهان آفرینش است. از این رو، می‌توان مدعی شد که نظامی تحت تأثیر آموزه‌های هرمسی قرار داشته است.

بر این اساس، می‌توان به پرسش‌های پژوهش چنین پاسخ داد:

الف. معنای دقیق ترکیب «خداوندان خداوند» در شعر نظامی، عبارت است از خدای متعال که به لحاظ تنزیهی فراتر از جهان مادی است و به امور خلقت نمی‌پردازد.

ب. این ترکیب را به‌اقرب احتمال بر پایه نظام الهیاتی هرمسی می‌توان تأویل و تفسیر نمود.

ج. بر پایه قرائن و اَمارات تاریخی و همچنین اشاراتی که در آثار نظامی وجود دارد، می‌توان دلایلی موجه برای گرایش‌های هرمسی نظامی اقامه نمود.

منابع

آرمسترانگ، کرن. (۱۳۸۳). *خداشناسی از ابراهیم تاکنون*، ترجمه محسن سپهر، تهران: نشر مرکز.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۶). *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*، جلد اول، تهران: طرح نو.

ابن ندیم، ابوالفرج محمد. (۱۳۶۶). *الفهرست*، ترجمه و تحقیق محمدرضا تجدد، تهران: امیرکبیر.

اخوان‌الصفا. (۱۹۲۸). *رسائل اخوان‌الصفا وخلان الوفاء*، دوره چهارجلدی، تحقیق خیرالدین الزَّرکَلی، المطبعه العربیه، قاهره

اشعری. (۱۹۵۰). *مقالات الاسلامیین*، قاهره: مکتبه النهضه المصریه

افلاطون. (۱۳۷۶). *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۳). آیین گنوسی و مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۴). *تاریخ اندیشه‌های دینی ۲* (از گوتمه بودا تا پیروزی مسیحیت)، ترجمه بهزاد سالکی، تهران: پارسه.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۵). *تاریخ اندیشه‌های دینی ۳* (ازمحمد تا عصر اصلاحات)، ترجمه بهزاد سالکی، تهران: پارسه.

امیرمعزی، محمد بن عبدالملک. (۱۳۸۵). کلیات دیوان امیرمعزی نیشابوری، به تصحیح محمدرضا قنبری، تهران: انتشارات زوار، تهران

بلادل. (۱۳۹۳). *کوین فان، هرمس عربی (از حکیم کافرکیش تا پیامبر دانش)*، ترجمه محمد میرزایی، تهران: نگاه معاصر،

بیرلین،ج.ف. (۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۰). *الآثار الباقیه عن القرون الخالیه*، تحقیق پرویز اذکایی، تهران: میراث مکتوب.

ثروت، منصور. (۱۳۷۰). *گنجینه حکمت در آثار نظامی*، تهران: امیرکبیر.

الجابری، محمدعابد. (۱۳۸۷). *ما و میراث فلسفی‌مان*، ترجمه محمد آل مهدی، تهران: ثالث.

الجابری، محمدعابد. (۱۳۸۹). *نقد عقل عربی*، ترجمه محمد آل مهدی، تهران: نسل آفتاب.

الجابری، محمدعابد. (۱۳۹۴). *بازخوانی تاریخ فلسفه در شرق اسلامی*، ترجمه اسماعیل باغستانی، تهران: هرمس.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۸). *هفت‌اورنگ، یوسف و زلیخا (ج ۲)*، ویراسته جابلقا داد علیشاه، تهران: میراث مکتوب.

جصّاص، احمد بن علی الرازی. (۱۳۴۷). *احکام القرآن*، قاهره: مطبعه البهیه المصریه.

دائره‌المعارف قرآن. (۱۳۹۲). سر ویراستار: جین دامن، مک اولیف، تهران: حکمت.

دولتشاه سمرقندی. (۱۳۸۲). *تذکره الشعراء*، ویراسته ادواردگرانویل براون، تهران: اساطیر.

رودکی سمرقندی. (۱۳۷۶). دیوان رودکی سمرقندی، براساس نسخه سعید نفیسی، ی.براگینسکی، تهران: انتشارات نگاه،

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *دنباله جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.

سهروردی، شهاب الدین. (۲۵۳۵). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، به کوشش هنری کربن، تهران: انجمن فلسفه ایران.

شایگان، داریوش، هانری کربن. (۱۳۷۳). *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر فرزان روز.

شایگان، داریوش، هانری کربن . (۱۳۷۵). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند* (جلد اول)، تهران: امیرکبیر.

شبلی نعمانی. (۱۳۹۵). *شعر العجم*، ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۱). *تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی (از میانه قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم هجری)*، تهران: انتشارات فردوسی.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). *الهی‌نامه*، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). *مصیبت‌نامه*، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عنصری بلخی، حسن بن احمد. (۱۳۶۳). دیوان استاد عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

فرک، تیموتی و پیتر گندی. (۱۳۹۹). *هرمتیکا، حکمت مفقوده فرعونان (گزیده‌هایی از متون هرمسی)*، ترجمه فریدالدین راد مهر، تهران: نشر مرکز.

فشاهی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ارسطوی بغداد (از عقل یونانی به وحی قرآنی)*، تهران: کاروان.

کاپلستون. (۱۳۶۲). *تاریخ فلسفه (یونان و روم)*، ترجمه سید جلال‌الدین مجتبوی، تهران: علمی، فرهنگی و سروش.

کربن، فردریک. (۱۳۹۳). *هانری، اسلام ایرانی* (جلد ۲)، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: سوفیا.

کلباسی اشتری، حسین. (۱۳۸۶). *هرمس و سنّت هرمسی*، تهران: نشر علم.

مجلسی،محمدباقر. (۱۳۸۵). *آسمان و جهان: ترجمه کتاب السماء و العالم: جلد چهاردهم بحارالانوار*، ترجمه محمدباقر کمره‌ای، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۴۹). *التنبیه و الاشراف*، ترجمه‌ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مسعودی، علی بن حسین . (بی‌تا). *مروج الذهب والمعادن الجوهر*، محقق یوسف البقاعی، بیروت: دار الاحیاء التراث العربی.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۷۱). *تفسیر کشف‌الاسرار و عدهٔ الابرار*، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

مینارد، لویس. (۱۹۹۸). *هرمس (المثلث العظمه) او النبی الادریس، (ترجمه کامله للکتب الهرمسیه مع دراسه عن اصل هذه الکتب)*، ترجمه عبدالهادی عباس، دمشق: دارالحصاد.

نتون، ایان ریچارد. (۱۳۷۵). *خدای متعال*، ترجمه سیده لیلا اصغری، تهران: حکمت.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۳). *سنّت عقلانی اسلامی در ایران*، ترجمه سعید دهقانی، تهران: قصیده‌سرا.

نظامی گنجه‌ای. (۱۳۸۸). *اقبالنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، بر اساس نسخه وحید دستگردی، تهران: نشر قطره.

نظامی گنجه‌ای. (۱۳۹۵). *خسرو و شیرین*، به کوشش سعید حمیدیان، بر اساس نسخه وحید دستگردی، تهران: نشر قطره.

نظامی گنجه‌ای. (۱۳۹۸). *مخزن‌الاسرار*، به کوشش سعید حمیدیان، بر اساس نسخه وحید دستگردی، تهران:نشر قطره.

هرودوت. (۱۳۴۳) تواریخ، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.

Blois, F. de. (2009). *Islam in its Arabian context*. In *The Qurʾān in Context* (Vol. 6). Texts and Studies on the Qurʾān.

Festugière, A.-J. M. (1945-1954). *Corpus Hermeticum* (Vols. I-IV). Paris: Les Belles Lettres.

Homer. (2006). *The Iliad of Homer*. The Project Gutenberg EBook of *The Iliad of Homer* by Homer. Retrieved from http://www.gutenberg.org/ebooks/6130

Jones, L. (Ed.). (2005). *Encyclopedia of religion* (2nd ed.). Macmillan Reference USA.

Kingsley, P. (1993). *Poimandres: The etymology of the name and the origins of the Hermetica*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, *56*, 1-24.

Scott, A. (Ed.). (1993). *Hermetica* (English translation and notes). Shambhala.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

The Typological Study of Atayi's Khamse

Abbas Vaezzadeh[✉ 1] | **Elnaz Ayuob ghazani** [2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian language and literature, University of Birjand, Birjand, Iran. E-mail: abbas@birjand.ac.ir
2. MA in Persian language and literature, University of Birjand, Birjand, , Iran. E-mail: Elnazayob.ghazani@birjand.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 May 2024
Received in revised from 07 December 2024
Accepted 17 December 2024
Published online 12 February 2025

Keywords:
Khamse-sarayi (Quintet Composing), Nizami's Khamse, Atayi's Khamse, classical Persian and Ottoman Turkish poetry.

ABSTRACT

Khamsah" writing is one of the long-standing traditions of Persian literature, which began in the 6th century AH and continued until the 14th century in Iran and regions under the influence of Iranian culture. The poet Hakim Nezami gained such fame by composing *Panj Ganjes* that after him, many poets in Iran, the Indian subcontinent, Central Asia, and Asia Minor wrote their own khamsahs in Persian and Turkish. One of the famous khamsah poets from Asia Minor, who composed a khamsah in Ottoman Turkish, is Ataollah Noyi-zadeh, pen name Ata'i (11th century AH). The purpose of this article is to examine the typological features of Ata'i's khamsah as a representative of Ottoman Turkish khamsahs and compare it with Nezami's khamsah as the primary example of the khamsah literary form. The results indicate that Ata'i adhered to the formal conventions of the khamsah, such as the number and naming of the poems, their meter and division, and maintaining significant tropes such as the Bismillah verse, *Saqi-nameh*, and opening verses. However, he abandoned one of the main characteristics of the khamsah genre, which is its narrative nature, and wrote only one narrative poem inspired by *Haft-Peikar*. In composing his couplets, Ata'i was generally influenced by the social conditions of his time, and the seven tales of his *Haft-Khwan* poem reflect the social context of his era."

Cite this article: Vaezzadeh, A. & Ayuob ghazani, E. (2025). The Typological Study of Atayi's Khamse. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 111-134. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61775.3670

© The Author (s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61775.3670

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی

عباس واعظزاده ✉[۱] | **الناز عیوب غازانی**[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: Elnazayob.ghazani@birjand.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
خمسه‌سرایی، خمسهٔ نظامی، خمسهٔ عطایی، شعر کلاسیک فارسی و ترکی عثمانی.

چکیده

خمسه‌سرایی یکی از سنت‌های دیرپای ادب فارسی است که از قرن شش هجری قمری آغاز شد و تا قرن چهاردهم در ایران و سرزمین‌های زیر نفوذ فرهنگ ایرانی ادامه یافت. حکیم نظامی با سرودن «پنج گنج» چنان شهرتی به دست آورد که پس از او، شاعران بسیاری در ایران، شبه قاره، آسیای مرکزی و آسیای صغیر، خمسه‌هایی به زبان‌های فارسی و ترکی سرودند. یکی از خمسه‌سرایان مشهور آسیای صغیر، که خمسه‌ای به زبان ترکی عثمانی سروده است، عطاءالله نوعی‌زاده متخلص به عطایی (قرن ۱۱ ه.ق.) است. هدف این مقاله، بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی به عنوان نمایندهٔ خمسه‌های ترکی عثمانی و مقایسهٔ آن با خمسهٔ نظامی به‌عنوان نمونهٔ اولیهٔ نوع ادبی خمسه است. نتایج به‌دست آمده حاکی از آن است که عطایی به قراردادهای شکلی خمسه، مثل تعداد و نام‌گذاری منظومه‌ها، وزن و باب‌بندی آن‌ها، حفظ توپوس‌های برجسته مثل بیت *بسمله*، *ساقی‌نامه*، ابیات آغازین و... پایبند بوده اما یکی از ویژگی‌های اصلی نوع ادبی خمسه را که داستانی بودن منظومه‌های آن است، رها کرده و تنها یک منظومهٔ داستانی به تقلید از *هفت‌پیکر* سروده است. عطایی در سرودن مثنوی‌هایش به طور کلی، تحت تأثیر وضعیت جامعهٔ عصر خود بوده و قصه‌های هفت‌گانهٔ منظومهٔ *هفت‌خوان* نیز حکایت از وضعیت اجتماعی عصر او دارد.

استناد: واعظزاده، عباس و عیوب غازانی، الناز. (۱۴۰۳). بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱۱۱-۱۳۴.
http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61775.3670

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

مقدمه

خمسه‌سرایی در عثمانی به تقلید از خمسهٔ حکیم نظامی (۶۱۴–۵۳۰ق) و تحت تأثیر شهرت عبدالرحمن جامی و *هفت اورنگ* او و نیز خمسهٔ علیشیر نوایی، و از دو طریقِ ترجمه‌های ترکی خمسهٔ نظامی که توسط شاعران ترکی چون فخری، شیخی و جلیلی انجام شد و شاعران ذواللسانین مهاجر ایرانی که بعضاً در دربار سلاطین عثمانی منصب شهنامه‌جی نیز یافتند، مثل عارف چلبی و افلاطون شروانی، رواج یافت. گذشته از شهرت فراوان نظامی و خمسهٔ او، سرودن خمسه‌ای توسط عبدالرحمن جامی (۸۱۷–۸۹۸ ق)، دانشمند، عارف، شاعر و نویسندهٔ مشهور و کثیرالتألیف دورهٔ تیموری، سبب گسترش خمسه‌سرایی در ایران، هند و عثمانی قرن ۹ و ۱۰ ق شد. جامی، علاوه بر اینکه خود دست به سرودن خمسه زد، اطرافیان خود همچون خواهرزاده‌اش، هاتفی خرجردی (۸۲۲–۹۲۷ ق) و امیرعلیشیر نوایی (۹۰۶–۸۴۴ق)، وزیر دانشمند و ادیب سلطان حسین بایقرا (حک. ۸۶۱–۹۱۱) را نیز به سرودن خمسه ترغیب می‌کرد. امیرعلیشیر همزمان با جامی، خمسهٔ خود را به زبان ترکی جغتایی سرود و نام خود را به عنوان اولین خمسه‌سرای ترک ثبت کرد. فخرالدین یعقوب فخری (قرن ۸ ق) را که از شاعران دوران آیدین اوغلوهاست، اولین مترجم خمسهٔ نظامی به زبان ترکی دانسته‌اند (رادفر، ۱۳۷۱: ۴۲۴). یوسف بن سنان شیخی (قرن ۹ق) نیز که دورهٔ جوانی خود را برای تحصیل به ایران آمده بود، از شاعرانی است که در دربار سلطان مراد دوم به تهیهٔ ترجمهٔ منظومی از خمسهٔ نظامی به زبان ترکی آنادولو همت گماشت. ظاهراً عمر شیخی کفاف اتمام این ترجمه را نداد و خواهرزاده‌اش، جمال/ جمالی تصمیم به اتمام آن گرفت اما از عهدهٔ آن بر نیامد (رادفر، ۱۳۷۱: ۴۲۴–۴۲۵). ایزنیک‌لی جلیلی بورسوی (قرن ۱۰ق) را نیز از مترجمان مشهور خمسهٔ نظامی دانسته‌اند. جلیلی از شاعران ذواللسانینی است که در فارسی «حامدی» و در ترکی «جلیلی» تخلص می‌کرد (رادفر، ۱۳۷۱: ۴۲۵؛ ناجی طوقماق، ۱۳۷۱: ۲۹۹). فتح‌الله عارف چلبی (۹۶۹ق) اولین شهنامه‌جی دربار عثمانی است که در زمان سلطان سلیم به این مقام منصوب شد و در زمان سلطان سلیمان قانونی نیز در این مقام باقی ماند. وی علاوه بر چند *شاهنامه* (حماسهٔ تاریخی) به زبان فارسی به نام‌های شهنامهٔ آل عثمان یا سلیمان‌نامه، سلیم‌نامه، فتوحات جمیلیه و وقایع سلطان بایزید مع سلیم خان (بابایی، ۱۳۹۵: ۳۲)، خمسه‌ای نیز به زبان ترکی سروده است. این خمسه شامل پنج مثنوی مرشد العبّاد، نزهةالعالم و شرح‌الآدم، مولدالنبی، معراج‌النبی و وفات‌النبی است (Arsalan, 2007: 313). عبداللطیف افلاطون شروانی (۹۷۷ق)، دومین شهنامه‌جی دربار سلطان سلیمان قانونی است که در شعر فارسی «اسیری» و در شعر ترکی «خزانی» تخلص می‌کرد. او نیز همچون رقیب خود عارف چلبی، خمسه‌ای سروده اما ظاهراً برخلاف عارف، خمسهٔ اسیری به زبان فارسی بوده است. عناوین منظومه‌های خمسهٔ اسیری مضبوط نیست اما ظاهراً *شاهنامهٔ اسیری* یا *غزونامه* که شرح غزوات پیامبر اکرم (ص) بوده و مثنوی *حکایت آمدن سیل به استانبول* دو منظومه از منظومه‌های خمسهٔ وی هستند (صفا، ۱۳۶۳: ۳۸۴؛ همو، ۱۳۷۱: ۵/۵۸۸–۵۸۹؛ ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۹۷؛ بابایی، ۱۳۹۵: ۳۳) این دو بیت از شاهنامهٔ اسیری حاکی از سرودن خمسه‌ای توسط اوست:

بود آیت شعر در شأن من که مشهور دهر است دیوان من

نه در خمسه‌ام نکتهٔ خامی است مرا پنجه در پنجهٔ جامی است

(صفا، ۱۳۶۳: ۳۸۴؛ صفا، ۱۳۷۱: ۵/۵۸۸–۵۸۹)

احتمالاً غیر از افلاطون شروانی، شاعران ذواللسانین دیگری نیز در قلمرو عثمانی خمسه‌هایی به زبان فارسی سروده باشند اما نام و نشانی از این خمسه‌ها در تذکره‌ها، فهرست‌ها و تحقیقات مرتبط نیامده یا در جوار خمسه‌های ترکی دیده نشده است.

مهمت ارسلان، معتقد است که خمسه‌سرایی در ادبیات ترکی تحت تأثیر ادبیات فارسی و رواج آن در قلمرو عثمانی به تبع رواج این نوع ادبی در ایران بوده است اما به مرور، نوآوری‌هایی در خمسه‌سرایی عثمانی پدید آمده است؛ وی ضمن تأیید نظر تونکا کورتانتامر[1] در این خصوص، آن را عیناً بازگو می‌کند. کورتانتامر بیان می‌دارد که خمسه‌سرایان ترک به شدت تحت تأثیر نظامی، امیرخسرو، جامی و امیرعلیشیر نوایی بوده و در خمسه‌های خود از ایشان یاد کرده‌اند. وی خمسه‌سرایی را پس از جامی در ادب فارسی رو به ضعف و زوال و در ادبیات ترکی رو به رشد و توسعه می‌داند و ویژگی‌های خمسه‌های ترکی را اینگونه برمی‌شمارد:

۱. درج مثنوی‌های مولد النبی، شهرانگیز و ساقی‌نامه در ضمن خمسه از محصولات ادبیات ترکی عثمانی است.

۲. ذکر موضوعات برگرفته از محیط و رویدادهای عصر شاعر، که قوی‌ترین نمونه‌های آن را در اشعار عطایی، تاشلیکالی یحیی و نرگسی می‌بینیم، از ابتکارات خمسه‌سرایی عثمانی است.

۳. استفاده از داستان یوسف و زلیخا که با ذائقهٔ مخاطبان ترک سازگاری بیشتری دارد، به منظور ایجاد نوآوری در سنت خمسه‌سرایی بوده است.

۴. برخی از منظومه‌ها مثل قیافت‌نامه، سهیل و نوبهار، و حُسن و نگار خاص ادبیات ایرانی نیست و جزو موضوعات مشترک فرهنگ اسلامی است.

۵. شاعران ترک بعضی داستان‌های خمسه را به شکلی موفق بازآفرینی کرده‌اند؛ مثل فرهاد و شیرین نوایی.

۶. خمسهٔ منثور چشمگیرترین تغییر در سنت خمسه‌سرایی است که با نرگسی پدید می‌آید (Arsalan, 2007:309).

ناجی طوقماق (۱۳۷۲)، به نقل از تذکره‌نویسان، تعداد خمسه‌سرایان ممالک عثمانی را بیست تن دانسته و از این میان، ۸ نفر را معرفی کرده و از ۹ نفر دیگر نام برده است. رادفر نیز ۲۴ نفر را به عنوان مقلدان ترک نظامی معرفی کرده و البته اظهار داشته که «خمسه‌سرایان ترک بیش از این‌ها هستند» (طوقماق، ۱۳۷۲: ۴۲۹). مِهمَت ارسلان (۲۰۰۷) هم به معرفی ۲۴ مقلد ترک نظامی پرداخته است. از این تعداد مقلد ترک نظامی، بعضی جزو خمسه‌سرایان عثمانی نیستند (امیرعلیشیر نوایی)، بعضی مترجم خمسهٔ نظامی به زبان ترکی هستند (فخری، شیخی، جلیلی، محوی، رضوان، سوسویل)، بعضی صرفاً یک منظومه از منظومه‌های خمسهٔ نظامی را تقلید کرده‌اند (عارف چلبی، شانی، کورکود، مصطفی سالم) و بعضی خمسه‌ای به نثر نوشته‌اند (نرگسی). از اینها که بگذریم، احمد سنان بهشتی (۸۹۰ ق)، محمود لامعی (۹۳۸ق)، جلیلی بورسالی (۹۴۷ق)، خلیفه دیاربکری (۹۵۰ق)، حمدالله حمدی (۹۵۹ق)، فتح‌الله عارف چلبی (۹۶۹ق)، چاکری، یحیی دکاکین‌زاده (۹۶۰ق)، قره فضلی (۹۷۱ق)، فکری درویش چلبی (۹۷۹ق)، محمد مُعیدی (۹۹۴ق)، حیاتی (قرن ۱۰ق)، احمد فصیح مولوی (قرن ۱۱ق)، نوعی‌زاده عطایی (۱۰۴۵ق)، ثابت (۱۰۹۰ق) و صبحی‌زاده فیضی (۱۱۵۲ق) جزو خمسه‌سرایان ترک عثمانی محسوب می‌شوند (ر.ک: ناجی طوقماق، ۱۳۷۲؛ ۲۹۶-۳۰۲؛ رادفر، ۱۳۷۲: ۴۲۳-۴۳۰؛ Arsalan, 2007:313-315).

نوعی‌زاده عطایی (۱۰۴۵-۹۹۱ق)، یکی از خمسه‌سرایان مشهور عثمانی است که نام او در همهٔ فهرست‌های خمسه‌سرایان ترک آمده و خمسهٔ او جزو مشهورترین خمسه‌های ترکی عثمانی محسوب می‌شود. هدف این مقاله معرفی و بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی، به عنوان یکی از نمونه‌های برجسته و مشهور خمسه‌های ترکی عثمانی و مقایسهٔ آن با خمسهٔ نظامی به عنوان

[1] Tunca Kortantamer

اولین نمونه نوع ادبی خمسه است. بنابراین، ما در این مقاله در پی پاسخ‌گویی به این سؤال هستیم: عطایی در سرودن خمسهٔ خود به کدام‌یک از قراردادهای نوع ادبی خمسه که همان ویژگی‌های خمسهٔ نظامی است، پایبند بوده و کدام قراردادها را تغییر داده و به عبارت دیگر، ابتکارات او در خمسه‌سرایی چه بوده است؟

۱. پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون در زبان فارسی، پژوهشی که به مقایسهٔ خمسه‌های ترکی عثمانی با خمسه‌های فارسی پرداخته باشد، انجام نشده و در پژوهش‌هایی که دربارهٔ خمسه‌های ترکی انجام شده، صرفاً به معرفی این خمسه‌ها اکتفا شده است. پیش از این در مقاله‌ای با عنوان «از خمسه‌سرایی تا خمسه‌پژوهی» (۱۳۹۱)، به طور مفصل به نقد و بررسی تحقیقات انجام‌شده دربارهٔ خمسه‌سرایی پرداخته‌ایم. بعضی از این پژوهش‌ها که به خمسه‌سرایی در زبان ترکی و آسیای صغیر اختصاص دارند، عبارت‌اند از: «پنج گنج نظامی و پیروان او» (ستارزاده، ۱۳۵۴)، «نظامی در ترکیه؛ مقلدان و نظیره‌پردازان ترک خمسه» (دلبری‌پور، ۱۳۷۲) و «خمسه‌سرایان عثمانی» (ناجی طوقماق، ۱۳۷۲). آخرین پژوهشی که دربارهٔ خمسه‌سرایی انجام شده، مقالهٔ «خمسه به مثابهٔ نوع ادبی» (واعظزاده و قوام، ۱۳۹۸) است که نویسندگان در آن به بررسی خمسه‌های فارسی و بیان ویژگی‌ها و قراردادهای نوع ادبی خمسه پرداخته‌اند.

۲. نوعی‌زادهٔ عطایی و خمسهٔ او

عطاالله نوعی‌زاده، متخلص به عطایی فرزند نووی یحیی افندی به سال ۹۹۱ق در استانبول چشم به جهان گشود. پدرش معروف به «نوعی»، از شاعران و عالمان روزگار محمد سوم عثمانی بود و منصب قاضی عسکری داشت. عطایی پس از اینکه تحصیلات خود را پیش پدر، علما و شعرای زمان به اتمام رساند در سن ۲۲ سالگی در مدرسه جانبازیه استانبول به تدریس اشتغال یافت. در سال ۱۰۱۷ ق پس از سه سال، تدریس را رها کرد و به قضاوت روی آورد و به قضاوت لوفچا منصوب شد. وی پس از لوفچا به عنوان قاضی به بابااسکی، وارنا، روسجق، سیلستیرا، تکیرداغ، هزارگراد، تیرنووا، تیرهالا، مناستر و اسکوپیه رفت. عطایی پس از کنار گذاشتن منصب قضاوت، سرانجام در سال ۱۰۴۵ ق بدرود حیات گفت و در کنار قبر پدرش در قبرستان مسجد شیخ وفای استانبول به خاک سپرده شد (ناجی طوقماق، ۱۳۷۲: ۳۰۱؛ انوشه، ۱۳۷۵: ذیل «عطایی»؛ Tuman, 1961: 302؛ Atayi, 2009:4-15).

از عطایی چند اثر منثور و منظوم به زبان عربی و ترکی به جای مانده است. آثار منثورش عبارت‌اند از: حدایق الحقایق فی تکملةالشقایق (ذیلی بر الشقایق النعمانیهٔ تاش کوپرولوزاده به زبان عربی)، القول الحسن فی جواب القول لمن (در زمینهٔ فقه به زبان عربی)، منشآت (شامل هشت نامه به زبان ترکی) و ذیل سِیَر ویسی (تکمله‌ای بر کتاب سِیَر ویسی از شخصی به نام ویسی به زبان ترکی).

آثار منظوم عطایی عبارت‌اند از یک دیوان و یک خمسه به زبان ترکی. دیوان عطایی شامل یک مقدمهٔ منثور، یک معراجیه، ۳۱ قصیده، یک معشّر، سه مخمس، سه مسدس، دو مرثیه و ۲۹۹ غزل است. خمسهٔ عطایی که مشهورترین اثر او محسوب می‌شود، شامل پنج مثنوی به شرح زیر است:

۱. *ساقی‌نامه یا عالم‌نما*: شامل ۱۶۰۰ بیت که به سال ۱۰۲۶ق در شهر سیلستیرا در برابر *اسکندرنامه* سروده است. عطایی این مثنوی را با تحمیدیه آغاز می‌کند و پس از توصیف تنگه‌های بسفر، روملیا و آنادولوهیساری، به سراغ ابیات ساقی‌نامه و مغنی‌نامه می‌رود و اثر خود را با مدح به پایان می‌رساند.

۲. *نفحة‌الازهار:* به سال ۱۰۳۴ق در تیرنوا در ۳۲۰۰ بیت به استقبال *مخزن‌الاسرار* نظامی سروده و به مراد چهارم، پادشاه عثمانی تقدیم کرده است. این مثنوی حکمی- اخلاقی همچون *مخزن‌الاسرار* شامل بیست باب با عنوان «نفحه» است که در پایان هر نفحه، حکایتی مرتبط با موضوع آمده است.

۳. *صحبة‌الابکار:* این مثنوی را در ۳۴۵۰ بیت به استقبال از *سبحة‌الابرار* جامی به سال ۱۰۳۵ق به نظم کشیده است. این مثنوی عرفانی به تبع *سبحة الابرار* جامی دارای چهل گفتگو و چهل داستان عرفانی است.

۴. *هفت‌خوان*: به تقلید از *هفت‌پیکر* نظامی در ۲۷۸۴ بیت به سال ۱۰۳۶ق سروده است. عطایی این منظومه را همچون *هفت پیکر* به شیوهٔ داستان در داستان سروده است.

۵. *حلیة‌الافکار*: این مثنوی را به تقلید از *خسرو و شیرین* نظامی سروده است. در بسیاری از نسخه‌های خمسهٔ عطایی، دیوان او جایگزین این *مثنوی* شده است. این منظومه در نسخ خمسهٔ عطایی موجود نبوده تا اینکه در سال ۱۹۴۸م، سیری با کمک طاهر اونگون بیگ ۱۱۰ بیت از آن را یافت (Atayi, 2009:25) . این ۱۱۰ بیت شامل ۲۵ بیت در دعای توفیق، ۳۷ بیت تحمید، ۲۱ بیت شکایت از روزگار، ۳ بیت و یک تک مصرع در باب عشق ، ۹ بیت حماسی، ۲ بیت نعت و ۱۲ بیت در صفت شب معراج است (ناجی طوقماق، ۱۳۷۲: ۳۰۱؛ انوشه ، ۱۳۷۵: ذیل«عطایی»؛ Atayi, 2005:23).

۳. بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی

در یکی از تعاریف، نوع ادبی را «مجموعه‌ای از قاعده‌های قراردادی و بسیار ساخت‌مند» دانسته‌اند که «بر آفرینش و تعبیر معنا اعمال می‌شود» (فرو، ۱۳۹۳: ۷). این قواعد قراردادی‌اند و بین نویسندگان و خوانندگان مشترک‌اند، یعنی نویسندگان در پدید آوردن آثاری در آن نوع، خود را ملزم به رعایت آن قواعد می‌دانند و خوانندگان نیز انتظار دارند وقتی متنی در آن نوع می‌خوانند، این قواعد در آن متن رعایت شده باشد اما باید توجه داشت که این قواعد ذاتی نیستند، بلکه قراردادی‌اند و این قراردادها همچون زبان، از فرهنگی به فرهنگ دیگر تغییر می‌کنند و در طول زمان نیز دستخوش تغییراتی می‌شوند؛ یعنی قراردادهای یک نوع ادبی، در عین داشتن برخی اشتراکات، از قرنی به قرن دیگر، از جغرافیایی به جغرافیای دیگر و از زبانی به زبان دیگر، با توجه به اقتضائات تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی و همچنین افق انتظارات مخاطبان متفاوت می‌شود و این نکته، ضرورت بررسیِ درزمانی، درمکانی و نیز تطبیقی انواع ادبی را نمایان می‌سازد. وظیفهٔ گونه‌شناس نشان دادن و توصیف ویژگی‌های مشترک یک نوع ادبی و نیز تفاوت‌های ناشی از عوامل مذکور است (نک. زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۹۶-۱۹۷). البته نباید سهم خلاقیت‌های فردی را نیز در تغییرات قواعد نوع نادیده گرفت. شاعران و نویسندگان برای اینکه به تقلید محض از سنن ادبی و نیز شاهکارهای یک نوع متهم نشوند، همیشه سعی کرده‌اند در قراردادهای آن نوع تغییر ایجاد کنند.

خمسه، به عنوان یکی از انواع ادبی فارسی که در قلمرو فرهنگی ایران، از هند تا آسیای صغیر، رواج یافته، دارای قواعدی است که خمسه‌سرایان در مناطق مختلف رواج این نوع ادبی و در طول تاریخ هشتصد سالهٔ رواج آن، این قواعد را که همانا ویژگی‌های خمسهٔ نظامی بوده، نصب‌العین خود قرار داده‌اند اما عواملی که پیشتر گفته شد، سبب شده که برخی از خمسه‌سرایان در برخی از این قواعد تغییر ایجاد کنند. در این بخش از مقاله به بررسی گونه‌شناختی خمسهٔ عطایی به عنوان یکی از خمسه‌های ترکی قلمرو عثمانی می‌پردازیم تا ببینیم که نوعی‌زادهٔ عطایی که یکی از مشهورترین خمسه‌سرایان عثمانی است، به چه میزان به قواعد نوع ادبی خمسه پایبند بوده و چه تغییراتی در این قراردادها ایجاد کرده است.

۳. ۱. منظوم/ منظومه‌ای بودن

یکی از قراردادهای اصلی خمسه که در طول تاریخ خمسه‌سرایی و در مناطق مختلف رواج این نوع ادبی تخطی از آن جایز نبوده، منظوم یا منظومه‌ای بودن این نوع ادبی است. خمسه‌ها، به تبع خمسهٔ نظامی، باید منظوم و در قالب مثنوی باشند و اگر منثور یا در قالبی غیر از مثنوی باشند، در عرف ادبا خمسه محسوب نمی‌شوند. تمام خمسه‌های فارسی و ترکی، ازجمله خمسهٔ عطایی منظوم و در قالب مثنوی هستند. تنها خمسه‌ای که در فهرست خمسه‌های ترکی قرار دارد اما منثور است، خمسهٔ *نرگسی* است که البته سوای منظوم نبودن، دیگر ویژگی‌های خمسه را نیز که در ادامه ذکر خواهد شد، ندارد. تنها ویژگی این اثر که سبب شده آن را در زمرهٔ خمسه‌های ترکی قرار دهند، تعداد آنها (پنج‌تایی بودن آنها) است؛ هرچند مهمت ارسلان، منثور بودن خمسهٔ نرگسی را چشمگیرترین تغییر در سنت خمسه‌سرایی عثمانی می‌داند (Arsalan, 2007:309)[۱].

۳. ۲. مجموعه‌ای از پنج منظومه با نامی واحد

پنج منظومه‌ای بودن، یکی دیگر از اصلی‌ترین قراردادهای نوع ادبی خمسه است که نام‌گذاری آن نیز بر همین اساس صورت گرفته است. این نوع ادبی، به‌طور معمول دارای پنج مثنوی بلند است که شاعر به نیت تقلید از نظامی آن را می‌سراید. معمولاً شاعر خمسه‌سرا در آخرین منظومه از خمسه، نام منظومه‌های پنج‌گانه خود را ذکر می‌کنند؛ چنانکه نظامی در اسکندرنامه منظومه‌های خمسه‌اش را نام برده است:

بسی گنج‌های کهن ساختم — درو نکته‌های نو انداختم
سوی مخزن آوردم اول بسیج — که سستی نکردم در این کار هیچ
وزو چرب و شیرینی انگیختم — به شیرین و خسرو در آمیختم
وز آنجا سراپرده بیرون زدم — در عشق لیلی و مجنون زدم
وزین قصد چون بازپرداختم — سوی هفت‌پیکر فرس تاختم
کنون بر بساط سخن‌پروری — زنم کوس اقبال اسکندری

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۷۲۲)

اگرچه این قرارداد خمسه، یکی از قواعد اصلی این نوع ادبی است که نامگذاری آن نیز براساس همین قاعده انجام شده است اما بعضی خمسه‌سرایان همچون جامی، در آن تغییر ایجاد کرده و سته و سبعه سروده‌اند؛ بعضی دیگر نیز به دلایل مختلف نتوانسته‌اند عدد منظومه‌های خود را به پنج برسانند اما معمولاً نام منظومه‌های خود را در آخرین منظومه‌ای که موفق به سرودن آن شده‌اند، ذکر کرده‌اند. چنانکه پیش از این گفته شد، تا پیش از پیدا شدن ۱۱۰ بیت برجای‌مانده از منظومهٔ *حلیهٔ الافکار*، محققان بر این باور بودند که عطایی تنها موفق به سرودن چهار منظومه از منظومه‌های خمسهٔ خود شده است؛ چهار منظومه‌ای که عطایی در منظومه چهارم خود (*هفت‌خوان*)، از آنها نام برده است. عطایی در این ابیات، ضمن برشمردن منظومه‌های خود به پیروی خود از منظومه‌های خمسهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی اشاره کرده است:

خمسه اربابینه ایدوب تقلید — ایلرم پنجه گیری خورشید
اولاً وادی شرف نامه — اولدی جای تتبع خامه
اولدی عالم نما که صورت‌یاب — سالدی آیینه سکندره تاب
ثانیاً اولدی نفحهٔ الازهار — پرتو نقش مطلع الانوار

بوی دلکشی خلقی مست اتدی / مخزنین پایه سینی پست اتدی
ثالثاً نظم صحبهٔ الابکار / اولدی سلک گهر گیبی هموار
رابعاً ایلدیم سوزی آغاز / سالدیم آفاق عالمه آواز
هفت‌پیکر کی اولدی پیشنهاد / اولدی آخیر جوابی وفق مراد
یدی مجلیس اولوب طرازنده / هفت اخترله اولدی نازنده
گیر و دار غمی بیان ادیم / نامین الرده هفت‌خوان ادیم

(عطایی، بی‌تا: ب ۱۴۱)

ترجمه: با تقلید از ارباب خمسه خواستم با خورشید پنجه در پنجه شوم/ اولین قدم در این راه که به پیروی از قلم استاد برداشته شده *شرف‌نامه* است/ عالم نما که شکل گرفت *اسکندرنامه* را دچار دگرگونی کرد/ *نفحهٔ‌الازهار* تحت تأثیر *مطلع‌الانوار* به وجود آمد/ بوی دلکشش همه را مست کرده، به‌طوری که *مخزن‌الاسرار* را از نظرها انداخته/ نظم *صحبهٔ‌الابکار* به آسانی صورت پذیرفت مثل اینکه دانه‌های مروارید کنار هم در نخ قرار بگیرد/ سخن آغاز کردم و کران تا کران شور و نشاط ایجاد کردم/ تا *هفت‌پیکر* پیشنهاد شد، جوابیه آن باب طبع شد/ هفت مجلس که نظم داده شد مثل هفت ستاره مایه فخر شد/ راه سخت عاشقی را بیان کردم و اسمش در میان مردم به *هفت‌خوان* معروف شد.

عطایی در *صحبهٔ‌الابکار* نیز ضمن اشاره به پیروی خود از نظامی و جامی، بر پنج منظومه‌ای بودن خمسهٔ خود تصریح کرده است. او در سبب نظم این کتاب می‌گوید: در فصل بهار با چند تن از دوستانش به گردش رفته است که یکی از آنها چند قطعه از سبحهٔ‌الابرار جامی را می‌خواند. در این بین، افرادی که فارسی می‌دانند خوششان می‌آید اما بعضی که فارسی نمی‌دانند، خواهان ترجمه این کتاب به ترکی می‌شوند. عطایی به آن‌ها می‌گوید ترجمه چیز خوبی نیست و شاعران نمی‌توانند به درستی از انجام ترجمه برآیند. یکی از دوستان عطایی به او پیشنهاد می‌کند که اثری مثل سبحهٔ جامی بسراید. سایر دوستان نیز می‌گویند چون اثری در جواب مخزن‌الاسرار نوشته‌ای، تعداد آثارت را به پنج اثر برسان. شاعر فروتنی می‌کند اما وقتی اصرار دوستان را می‌بیند، می‌پذیرد:

ددی کیم سبحه جامی دیر بو / رشک اعصار نظامی دیر بو
فال ادیب آچدی دورج هونری / سایدی بیر اکدی اله بزم گوهری
لیک بیر ایکی ظریف رومی / مثلی اولمایاجاک معلومی
ددی لر سویلمیور بیزه کتاب / ترجمان اولسا بیزه ورسه جواب...
بن ددیم ترجمه اولماز مقبول / ترجمان اولماغی کیم ادی قبول
عاریت صاحیبینی خار ایلر / اهل دیل ترجمدن عار ایلر
عاقبت دوندی بیری ددی بانا / بیلمدوم آنی بونی بن آما...
سنده نظم ایله گتور میدانه / سبحه وار، گوهر شهدانه...
بونودا باشکاجا بیر گنج ایله / باری گنجلرون پنج ایله
ددیم ای یار معارف گستر / سوزلرون نظمه دگل جان دیگر
پنج گنجه ظفر امید محال / مالیخولیا اله بیر نقش خیال...

عاقبت ادیم آنین بندینی بن زیب دیباچه دیوان سخن

(Atayi, 2017: 36-39)

۳. ۳. قصدیت شاعر برای سرودن خمسه

از دیگر قواعد اصلی خمسه‌سرایی، قصد و نیت شاعر در سرایش این نوع ادبی است؛ بدین معنا که شاعر به قصد پیروی از استاد گنجه سعی در پنج‌گانه‌سرایی داشته باشد؛ بنابراین، شاعرانی که قصدشان فقط جواب‌گویی به یک منظومه از خمسه نظامی است، خمسه‌سرا و اثرشان خمسه محسوب نمی‌شود. خمسه‌سرایان عمدتاً به پیروی خود از نظامی اشاره کرده‌اند. خمسه‌سرایان متأخر علاوه بر خمسهٔ نظامی، به خمسه‌های مقلدان مشهور نظامی، یعنی امیرخسرو و جامی نیز نظر داشته و به این موضوع تصریح کرده‌اند. عطایی بارها به پیروی خود از نظامی اشاره‌کرده و از او به نیکی یاد کرده است. به عنوان نمونه در *نفحة‌الازهار* دربارهٔ پیروی امیرخسرو از نظامی چنین می‌سراید:

یعنی اولوپ هر سوزی سحر حلال مه گیبی گوندن گونه بولدی کمال
آخیر ادوپ آرزوی مثنوی شیخ نظامینون اولوپ پیروی
اولدی او وادیده چون اندیشه سنج گونلونه دوشدی هوس پنج گنج...
فضل و حقیقتدی ایاندیر یعنی گوهر یکتای زماندور یعنی
خمسه سی هم شعر نایابیدور درّ یگانه، گوهر تابانیدور...

(Atayi, 2005:136-145)

ترجمه: هر سخن او مانند سحر حلال شده است که روز به روز مثل ماه کمال می‌یابد/ آخرش در دل آرزوی سرودن مثنوی کرد و با سرودن مثنوی مقلد نظامی شد/ در آن مورد بسیار که فکر کرد هوس سرودن پنج گنج کرد/ خمسه نظامی هم شعر ناب است هم حقیقت آشکار است، هم گوهر بی‌مانند و تابان.

عطایی در «سبب نظم» نفحة‌الازهار نیز به قصد خود برای سرودن خمسه‌ای به تقلید از نظامی و نوایی به درخواست دوستانش تصریح می‌کند:

هر بیری لطف ایله اولوپ بزل سنج ددیلر اولماک گرک اول گنج پنج
یعنی گوروپ خمسه شیخه تمام ایله جوابینا همان اهتمام...
سمت نظامیدن اولوب حسه دار اولدی صفوف سخنون استادوار...
سنده نوا ایله بیر آوازه سال طرز نواییینی نوا ایله میثال...
ددوم آیا زمره ارباب دیل بانا بو تکلیف مناسب دگول...
اخیر ادوب سوزلرینه انقیاد جانیله همت لرین ادوم مراد...
دوشدی همان خاطره پنج گنج نقش مراد اتدی سرای سپنج

(Atayi, 2005: 112-114)

ترجمه: هرکدام از دوستان با لطف خود مرا تشویق کردند که مثنوی‌هایم را به پنج برسانم./ آنها گفتند در جواب‌گویی به خمسهٔ نظامی جدیت داشته باش./ تو هم نوایی سر بده و طرز نوایی را تازه کن./ گفتم: در کنار ارباب سخن آیا این تکلیف بر من رواست؟/ سرانجام سخنانشان را قبول کردم و با جان و دل تلاشش کردم که آنها را به مرادشان برسانم./ حاصل این تلاش پنج‌گنج شد.

۳. ۴. چینش موضوعی منظومه‌ها

چینش موضوعی منظومه‌های خمسه، به تبع خمسهٔ نظامی از این قرار است: یک مثنوی تعلیمی به پیروی از مخزن‌الاسرار، دو مثنوی عاشقانه به پیروی از خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، یک مثنوی عشقی – قهرمانی به تقلید از هفت پیکر (بهرام‌نامه) و یک مثنوی حماسی– تاریخی به تقلید از اسکندرنامه. اغلب خمسه‌سرایان این چینش موضوعی را رعایت کرده‌اند اما بعضی از خمسه‌سرایان در این قرارداد تغییر ایجاد کرده‌اند؛ چنانکه عطایی دو منظومهٔ تعلیمی (نفحهٔالازهار دربرابر مخزن‌الاسرار نظامی و صحبهٔالابکار در برابر سبحهٔالابرار جامی)، دو منظومهٔ عشقی (حلیهٔالافکار در برابر خسرو و شیرین و هفت‌خوان در برابر هفت پیکر نظامی) و یک *ساقی‌نامه (عالم‌نما)* در برابر منظومهٔ حماسی– تاریخی اسکندرنامه سروده است. ازآنجاکه نظامی در ابتدای هر بخش از منظومهٔ حماسی *اسکندرنامه*، دو بیت *ساقی‌نامه* سروده است، بعضی از خمسه‌سرایان، از جمله عطایی به‌جای سرودن منظومه‌ای حماسی، *ساقی‌نامه* سروده‌اند.

موضوع منظومه / نام خمسه	۱ تعلیمی	۲ عاشقانه	۳ عاشقانه	۴ عشقی–قهرمانی	۵ حماسی–تاریخی
خمسهٔ نظامی	مخزن‌الاسرار	خسرو و شیرین	لیلی و مجنون	هفت پیکر	اسکندرنامه
خمسهٔ عطایی	نفحهٔالازهار صحبهٔالابکار	حلیهٔالافکار	–	هفت خوان	ساقی‌نامه (عالم‌نما)

خمسه‌سرایان همچنین در تعیین موضوع بعضی ابواب منظومه‌های تعلیمی خمسه از *مخزن‌الاسرار* نظامی تبعیت کرده‌اند و همچون نظامی ابوابی را به موضوعاتی چون: آفرینش انسان و هستی، عدل، نکوهش دنیا و تعلق به آن و... اختصاص داده‌اند و موضوع بعضی از ابواب نیز براساس گرایش‌های فکری و عقیدتی خمسه‌سرایان انتخاب شده است. یکی از ابتکارات عطایی در سرودن دو منظومهٔ تعلیمی خود (*نفحهٔالازهار و صحبهٔالابکار*) اختصاص ابواب به معضلات اخلاقی و اجتماعی جامعهٔ خود است؛ معضلاتی که او به عنوان یک قاضی بارها و بارها با آن مواجه بوده و با پرداختن به آنها در این دو منظومه درصدد رفع و عدم تکرار آن توسط مخاطبان است؛ معضلاتی چون: دروغ، دزدی، زنا، لواط، استمنا، خیانت و... .

۳. ۵. وزن منظومه‌ها

در نزد ادبا، مثنوی در هفت وزنِ ۱– مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی)، ۲– مفاعیلن مفاعیل فعولن (هزج مسدس محذوف)، ۳– مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)، ۴– فاعلاتن مفاعلن فعلن (خفیف مسدس محذوف)، ۵– فعولن فعولن فعل (متقارب مثمن محذوف)، ۶– فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف) و ۷– فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مسدس مخبون محذوف) سروده می‌شود (ن.ک: آغا احمدعلی احمد، ۱۹۶۵م: ۵). اغلب خمسه‌سرایانی که همچون نظامی پنج منظومه سروده‌اند، از همان اوزانی استفاده کرده‌اند که نظامی برای سرودن منظومه‌های پنج‌گانهٔ خود استفاده کرده است

(۵ وزن اول) و خمسه‌سرایانی چون جامی که هفت منظومه سروده‌اند، از هر هفت وزن مثنوی بهره برده‌اند. اوزان منظومه‌های خمسه به پیروی از اوزان خمسهٔ نظامی از این قرار است:

	نوع منظومه	وزن و بحر منظومه
۱	تعلیمی	مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی)
۲	عاشقانه اول	مفاعیلن مفاعیل فعولن (هزج مسدس محذوف)
۳	عاشقانه دوم	مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)
۴	عشقی– قهرمانی	فاعلاتن مفاعلن فعلن (خفیف مسدس محذوف)
۵	حماسی– تاریخی/ ساقی‌نامه	فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب مثمن محذوف)

در این میان، بعضی از خمسه‌سرایان به جای استفاده از اوزان خمسهٔ نظامی از اوزان دیگر مثنوی بهره برده‌اند؛ چنانکه عطایی *نفحةالازهار* (منظومهٔ تعلیمی) را به تقلید از *مخزن‌الاسرار* در وزن مفتعلن مفتعلن فاعلن، *صحبةالابکار* (منظومهٔ تعلیمی) را به تقلید *سبحةالابرار* جامی در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، *حلیةالافکار* (منظومهٔ عشقی) را به تقلید از *خسرو و شیرین* در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن، هفت‌خوان (منظومهٔ عشقی) را به تقلید از *هفت پیکر* در وزن فاعلاتن مفاعلن فعلن، *ساقی‌نامه* را به تقلید از *اسکندرنامه* در وزن فعولن فعولن فعولن سروده است.

۳. ۶. نام منظومه‌ها

از دیگر قواعد نوع ادبی خمسه، نام‌گذاری منظومه‌هاست. معمولاً به تبعیت از نام منظومه‌های خمسهٔ نظامی، در نام‌گذاری منظومه‌های خمسه از قواعدی ویژه پیروی می‌شود:

	نوع منظومه	قاعدهٔ نام‌گذاری
۱	تعلیمی	ترکیب اضافی فارسی/ عربی (بر وزن مفعل افعال / مفعل‌الافعال)
۲	عاشقانه	نام عاشق/ معشوق+ و + نام معشوق/ عاشق
۳	عشقی– قهرمانی	عدد شمارشی+ اسم؛ نام قهرمان داستان +کلمهٔ «نامه»
۴	حماسی– تاریخی	نام قهرمان داستان+ کلمهٔ «نامه»؛ اسم+ صفت نسبی از نام قهرمان داستان

عطایی در نام‌گذاری منظومه‌های خمسهٔ خود تا حدی از این قواعد پیروی کرده است؛ چنانکه منظومه‌های تعلیمی نفحةالازهار و *صحبةالابکار* را به تبع *مخزن‌الاسرار*، طبق قاعدهٔ ۱ و منظومهٔ عشقی *هفت‌خوان* را به تبع *هفت‌پیکر*، طبق قاعدهٔ ۳ نام‌گذاری کرده است اما منظومهٔ عاشقانهٔ حلیةالافکار را برخلاف قاعده، طبق الگوی ۱ نام‌گذاری کرده است. عطایی همچنین در نام‌گذاری ساقی‌نامه که منظومه‌ای به جای منظومهٔ حماسی – تاریخی است، از قاعدهٔ ۴ بهره برده، با این تفاوت که بخش اول ترکیب، اسم خاص نیست. نام دوم این منظومه (عالم نما) نیز طبق هیچ‌یک از قواعد نامگذاری نیست.

۳. ۷. فصل‌بندی منظومه‌ها

از دیگر قراردادهای نوع ادبی خمسه، الگوی واحد در فصل‌بندی منظومه‌هاست؛ به‌عبارت‌دیگر، هر یک از پنج منظومهٔ خمسه دارای یک الگوی فصل‌بندی خاص است. این الگوی واحد که در منظومه‌های خمسهٔ عطایی کمابیش رعایت شده، از این قرار است:

۳. ۷. ۱. منظومهٔ تعلیمی

آغاز سخن (بسمله)+ چند مناجات+ چند نعت (+ صفت معراج)+ منقبت+ مدح پادشاه عهد/ مدح پیر طریقت+ خطاب زمین‌بوس پادشاه عهد+ سبب نظم کتاب+ فضیلت سخن و شعر+ چند خلوت+ بخش اصلی کتاب (بیست مقاله+ بیست حکایت در پایان هر مقاله)+ خاتمهٔ کتاب.

فصل‌بندی دو منظومهٔ تعلیمی عطایی در مقایسه با منظومه‌های تعلیمی نظامی و جامی که به تقلید از آنها سروده شده‌اند، از این قرار است:

نام منظومه	طرح فصل بندی
مخزن‌الاسرار نظامی	شروع سخن (بسمله)+۲ مناجات+ نعت پیامبر+ وصف معراج+ ۴ نعت+ مدح بهرامشاه بن داوود+ در خطاب زمین بوس+ در منزلت و مقام این نامه+ گفتار در فضیلت سخن+ در برتری سخن منظوم از منثور+ در توصیف شب و شناخت دل+ ۲ خلوت و ۲ ثمره خلوت در پایان هر خلوت+۲۰ مقالت و ۲۰ داستان در پایان هر مقالت+ خاتمه و سرانجام کتاب.
نفحة‌الازهار عطایی	آغاز سخن (بسمله)+ ۲ مناجات + نعت شریف+ وصف معراج+ وصف چهار یار+ در سپاسگزاری حضرت پادشاه اسلام سلطان مرادخان بن احمدخان + سبب تألیف کتاب+ در شکایت از روزگار و چرخ غدار+ ساقی‌نامه+ اظهار شوق به نظم جواهر انتظام+۲ حکایت+ در زمین بوسی استاد+ ۲۰ نفحه و ۲۰ داستان در پایان هر نفحه+ سرانجام کتاب.
سبحة‌الابرار جامی	نام خدا (بسمله)+ ۳ مناجات+ نعت+ وصف معراج+ مدح پادشاه+ سبب نظم کتاب+۴۰ عقد و ۴۰ حکایت در خاتمه هر عقد و ۴۰ مناجات در خاتمه هر حکایت+ ختم کتاب و خاتمه خطاب+ سرانجام کتاب.
صحبة‌الابکار عطایی	آغاز سخن (بسمله)+ ۲ مناجات+ نعت شریف+ وصف معراج+ در سپاسگزاری حضرت پادشاه+ سبب تألیف کتاب+ در خدمت و مدح حضرت شیخ الاسلام+ ۴۰ صحبت و ۴۰ داستان در پایان هر صحبت+ سرانجام کتاب.

۳. ۷. ۲. منظومهٔ عاشقانهٔ اول

دعا+ توحید+ در استدلال واجب‌الوجود+ مناجات+ نعت+ صفت معراج+ منقبت+ مدح پادشاه وقت/ پیر طریقت+ سبب نظم کتاب+ دربارهٔ عشق+ بخش اصلی کتاب (داستان عاشقانه)+ نصیحت فرزند+ خاتمهٔ کتاب.

طرح فصل‌بندی ۱۱۰ بیت باقیمانده از منظومهٔ عاشقانهٔ عطایی (*حلیة‌الافکار*) در مقایسه با *خسرو و شیرین* نظامی بدین قرار است:

نام منظومه	طرح فصل بندی
خسرو و شیرین نظامی	دعای توفیق+ در توحید باری+ در استدلال نظر و توفیق شناخت+ آمرزش خواستن+ در نعت رسول اکرم (ص)+ در سابقهٔ نظم کتاب+ در ستایش طغرل ارسلان+ ستایش اتابک اعظم شمس‌الدین محمد ایلدگز+ خطاب زمین‌بوس+ در مدح شاه مظفرالدین قزل ارسلان+ در پژوهش این کتاب+ سخنی چند در عشق+ عذرانگیزی در نظم کتاب+ داستان *خسرو و شیرین*+ در نصیحت فرزند خود محمد نظامی گوید+ در خواب دیدن خسرو پیغمبر اکرم را و نامه نوشتن پیغمبر به خسرو+ معراج پیغمبر+ اندرز و ختم کتاب+ طلب کردن طغرل شاه حکیم نظامی را+ تأسف بر مرگ شمس‌الدین محمد جهان پهلوان.
حلیهٔ‌الافکار عطایی	دعای توفیق و کامیابی+ حمد و تقدیس خدا+ شکایت از روزگار+ در باب عشق+ جنگ حماسی+ نعت شریف+ صفت شب معراج

۳. ۷. ۳. منظومهٔ عشقی

نام خدا (ای...)+ نعت+ صفت معراج+ منقبت+ سبب نظم کتاب+ مدح پیر/ پادشاه+ دربارهٔ سخن+ نصیحت فرزند+ بخش اصلی کتاب (داستان عشقی- قهرمانی)+ خاتمهٔ کتاب.

فصل‌بندی در منظومه‌های عشقی خمسهٔ نظامی و عطایی بدین قرار است:

نام منظومه	طرح فصل بندی
هفت‌پیکر نظامی	نام خدا (ای...)+ در نعت پیغمبر اکرم+ معراج پیغمبر اکرم+ سبب نظم کتاب+ دعای پادشاه سعید علاءالدین کرپ ارسلان+ ستایش سخن و حکمت و اندرز+ در نصیحت فرزند خویش محمد+ *داستان بهرام گور* + در ختم کتاپ و دعای کرپ ارسلان.
هفت‌خوان عطایی	نام خداوند (ای...)+ ۲ مناجات+ نعت شریف+ در معراج پیامبر+ در مدح پادشاه زمان+ در ستایش استاد آهی‌زاده حسین افندی+ سبب تألیف کتاب+ موعظه توسط پدر (در خواب دیدن پدرش)+ آغاز کتاب + ۷ مجلس و ۷ داستان در پایان هر مجلس+ سرانجام کتاب.

۳. ۷. ۴. منظومهٔ حماسی- تاریخی

نام خدا (توحید)+ مناجات+ نعت+ صفت معراج+ منقبت+ مدح پیر/ پادشاه+ سخن دربارهٔ یک موضوع+ سبب نظم کتاب+ بخش اصلی کتاب (داستان قهرمانی- تاریخی)+ خاتمهٔ کتاب.

فصل‌بندی *ساقی‌نامهٔ* عطایی در مقابله با *اسکندرنامهٔ* نظامی بدین قرار است:

نام منظومه	طرح فصل‌بندی
اسکندرنامه نظامی	۱-*شرف‌نامه*: نام خداوند (توحید)+ راز و نیاز به درگاه خداوند+ در ستایش خواجه کاینات+ در معراج پیامبر+ در تاریخچه نظم شرفنامه+ (۲ بیت ساقی‌نامه در آخر هر باب)+ در احوال روزگار+ در شرف این نامه بر دیگر نامه‌ها+ تعلیم خضر در داستان گفتن+ مدح اتابک اعظم نصرةالدین ابوبکر بن محمد+ فروگفتن داستان از راه ایجاز+ میل و رغبت نظامی به نظم شرف‌نامه+ حکایت اسکندر+ در مدح اتابک نصرةالدین. ۲-*اقبال‌نامه*: نام خداوند (توحید)+ راز و نیاز به درگاه خداوند+ در نعت رسول اکرم+ یاد دوستان و نوکردن داستان+ در اندازه هر کاری را نگه داشتن+ در مدح ممدوح+ خطاب زمین بوس+ (۲ بیت *ساقی‌نامه* در آغاز هر باب)+ حکایت اسکندر+ مدح ملک عزالدین مسعود بن ارسلان+ پایان *اقبال‌نامه*.
ساقی‌نامه عطایی	نام خداوند (توحید)+ ۲ بیت رباعی+ عرض عبودیت و مناجات به درگاه قاضی حاجات+ نعت+ معراج+ ۲ ثناخوانی و مدح حضرت پادشاه اسلام+ صفت سنگ صبور و عادت شاه منصور+ سبب تألیف+ شکایت از روزگار+ صفت حصار+ غزل مرحوم نوعی افندی+ خطاب به ساقی+ در صفت می، تاک، خُم+ (یک رباعی در پایان هر بخش) + در صفت جام+ درصفت صراحی، پیر مغان، مغنی و انواع ساز+ در صفت شب عشرت، شمع، صبح صفا، شراب+ در مذمت دارو، دخانیات و فراورده‌های تنباکو+ در صفت بهار و تابستان و پاییز و زمستان+ در صفت فنا و دهر، دل و عشق+ مدح استاد+ در صفت قسمیات+ اتمام سخن به خلوص دعا.

۳. ۸. توپوس‌های منظومه‌ها

اجزای تکرار شونده‌ای که حاصل تکرار و تقلید به دور از خلاقیت باشند، «توپوس» یا «واگفتمایه» نامیده می‌شود (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۱۵). منظومه‌های پنج‌گانهٔ خمسه هرکدام دارای توپوس‌هایی هستند. استفاده از این توپوس‌ها در خمسه‌های متعدد نشان‌دهنده قراردادی بودن آن در نزد خمسه‌سرایان است. این توپوس‌ها عبارت‌اند از:

۳. ۸. ۱. ابیات ابتدایی منظومه‌ها

ابیات ابتدایی هرکدام از منظومه‌های خمسه دارای الگویی یکسان هستند؛ بدین‌سان که منظومه تعلیمی خمسه با بیت بسمله شروع می‌شود؛ چنانکه نظامی *مخزن‌الاسرار* را بدین ترتیب شروع می‌کند:

بسم الله الرحمن الرحیم هست کلید در گنج حکیم

(نظامی‌گنجوی،۱۳۸۴: ۹)

عطایی نیز به تبع نظامی دو مثنوی تعلیمی *نفحةالازهار* و *صحبةالابکار* را با بیت بسمله آغاز می‌کند:

بسم الله الرحمن الرحیم فهرس غرای کتاب کریم

(Atayi, 2005:57)

ایده لم بسمله یی هادی راه یوروسون قافلهٔ حمد اله

(Atayi, 2017: 16)

ترجمه: بسم الله مانند راهنما در راه است، فرض بر اینکه اگر تنها بودی مانند قافله کنار توست.

بیت ابتدایی منظومهٔ عاشقانه اول خمسه، بیتی دعایی است که با منادای «الهی» یا «خداوندا» شروع می‌شود. نظامی *خسرو و شیرین* را با این بیت آغاز می‌کند:

خداوندا در توفیق بگشای نظامی را ره توفیق بنمای
(نظامی‌گنجوی،۱۳۸۴: ۱۰۱)

و عطایی *حلیهٔ‌الافکار* را اینگونه شروع می‌کند:

الهی سینه می ایله مایهٔ سوز هوای عشقه اولسون آتش افروز
(Atayi, 1948: 30)

ترجمه: خدایا سینه مرا با حرارت عشق سوزان کن تا در هوای عشق پر فروغ شود.

چنانکه از بیت آغازین منظومهٔ *حلیهٔ‌الافکار* برمی‌آید، عطایی به ابیات خمسه‌سرایان متأخری چون وحشی و منظومهٔ *فرهاد و شیرین* او نیز نظر داشته است:

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز در آن سینه دلی و آن دل همه سوز
(وحشی‌بافقی، ۱۳۹۲: ۴۳۷)

بلافاصله پس از ابیات دعایی آغازین منظومهٔ عاشقانهٔ اول، ابیاتی ذیل عنوان «توحید» آمده است که بیت اول آن با نام خدا و عبارت «به نام آن که...» یا «به نام...» آغاز شده است:

به نام آن که هستی نام از او یافت فلک جنبش، زمین آرام از او یافت
(نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۱۰۱)

به نام پادشاه عالم عشق عشق خاتم و خط ساز همایون
(Atayi, 1948: 32)

بیت سرآغاز منظومهٔ عشقی– قهرمانی خمسه، بیتی است مناجاتی که با حرف ندای «ای...» آغاز می‌شود. بیت آغازین *هفت‌پیکر* نظامی و *هفت‌خوان* عطایی از این قرار است:

ای جهان دیده بود خویش از تو هیچ بودی نبوده پیش از تو
(نظامی‌گنجوی،۱۳۸۴: ۴۹۵)

ای نسق‌ساز باغ هفت اورنگ نقش‌پرداز لوح رنگارنگ
(عطایی، بی‌تا: ب ۱۰۷)

بیت سرآغاز منظومهٔ قهرمانی– تاریخی خمسه، بیتی است مناجاتی که با منادای «الهی» یا «خدایا» شروع می‌شود؛ چنانکه نظامی در *اسکندرنامه* را اینگونه آغاز می‌کند:

خدایا جهان پادشاهی تو راست ز ما خدمت آید، خدایی تو راست
(نظامی‌گنجوی، ۱۳۷۰: ۶۹۶)

اما عطایی عالم‌نما (ساقی‌نامه) را متفاوت با اسکندرنامه و تحت تأثیر *شاهنامهٔ* فردوسی آغاز کرده است:

به نام خداوند افلاک و خاک برآرنده کوی و چوگان و تاک
(Atayi, 2009:112)

۳. ۸. ۲. معراج‌نامه‌ها

یکی از توپوس‌های نوع ادبی خمسه، ابیاتی در وصف معراج پیامبر (ص) است که به تبع خمسهٔ نظامی در هر پنج منظومهٔ خمسه، معمولاً پس از نعت پیامبر (ص) می‌آیند. ابیات آغازین این معراج‌نامه‌ها در منظومه‌های خمسهٔ نظامی و عطایی از این قرار است:

	نام منظومه (شاعر)	بیت آغازین
تعلیمی	*مخزن‌الاسرار* (نظامی)	نیم‌شبی کان ملک نیم‌روز/ کرد روان مشعل گیتی‌فروز (نظامی‌گنجوی،۱۳۸۴: ۱۴)
	نفحهٔ‌الازهار (عطایی)	شب که عروس تتق نه قباب/ چهرهٔ پر نورینه چکدی نقاب (Atayi, 2005:74)
	صحبهٔ‌الابکار (عطایی)	بیر شبانگاه که نور مهتاب/ ایلدی عالمی غرق سیماب (Atayi, 2017: 29)
عاشقانه اول	*خسرو و شیرین* (نظامی)	شبی رخ‌تافته زین دیر فانی/ به خلوت در سرای امهانی (نظامی‌گنجوی،۱۳۸۴: ۳۳۵)
	حلیهٔ‌الافکار (عطایی)	شبانگاه کی تاشوپ دریای سیماب/ ولی عهد خورشید اولدی مهتاب (Atayi, 1948: 38)
عشقی-قهرمانی	هفت پیکر (نظامی)	چون نگنجید در جهان تاجش/ تخت بـر عرش بست معراجش.../ پاس شب را ز خیل‌خانهٔ خاص/ تویی امشب یتاق‌دار خلاص (نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۴۹۸)
	هفت خوان (عطایی)	بیر شبانگاه لطف ربانی/ بورودی دهری اولدی نورانی... (عطایی، بی‌تا: ب ۱۰۹)
حماسی-تاریخی	*اسکندرنامه* (نظامی)	شبی که آسمان مجلس افروز کرد/ شب از روشنی دعوی روز کرد (نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۶۹۷)
	ساقی‌نامه (عطایی)	شبانگاه کی شاهنشه باختر/ چراغانله قصرینه وردی فر (Atayi, 2005:119)

۳. ۸. ۳. ساقی‌نامه‌ها

از توپوس‌های دیگر خمسه، ابیاتی در خطاب به ساقی یا مغنی است که اگر این ابیات، خطاب به ساقی باشد «ساقی‌نامه» و اگر در خطاب به مغنی باشد «مغنی‌نامه» گفته می‌شود. این ابیات به‌صورت خطابی و با الفاظی مانند «بده ساقی»، «ای ساقی»، «ساقی»، «مطرب»، «مطربا / بیا مطرب» و یا «مغنی» آغاز می‌شوند. نظامی در بخش اول منظومهٔ حماسی- تاریخی خود (*شرفنامه*)، ساقی‌نامه و در بخش دوم آن (*اقبالنامه*)، مغنی‌نامه سروده است. به این ترتیب که در ابتدای هربخش از داستان اسکندر دو بیت خطاب به ساقی/ مغنی سروده است:

بیا ساقی آن می نشان ده مرا از آن داروی بیهشان ده مرا
به آن داروی تلخ بی‌هش کنم مگر خویشتن را فرامش کنم...
بیا ساقی از سر بنه خواب را می ناب ده عاشق ناب را
می‌ای گو چو آب زلال آمده‌است به هر چار مذهب حلال آمده‌است...

(نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۷۰۳-۷۰۵)

بساز ای مغنی ره دلپسند بر اوتار این ارغنون بلند

رهی کان ز محنت رهایی دهد به تاریک شب روشنایی دهد...

مغنی یکی نغمه بنواز زود که از اندیشه در مغزم افتاد دود

چنان برکش آن نغمهٔ نغز را که ساکن کنی در سر این مغز را...

(نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۹۷۹-۹۷۳)

بعضی از خمسه‌سرایان به تبع نظامی در ابتدا یا انتهای هر بخش از منظومهٔ حماسی- تاریخی خود دو بیت خطاب به ساقی یا مغنی سروده‌اند و برخی نیز ترجیح داده‌اند به جای منظومه‌ای حماسی- تاریخی، کل منظومه را به *ساقی‌نامه* اختصاص دهند و ساقی‌نامه بسرایند. عطایی از آن خمسه‌سرایانی است که *ساقی‌نامه‌ای* موسوم به عالم‌نما سروده است. ابیات آغازین *ساقی‌نامهٔ* او از این قرار است:

گتور ساقیا زورق پر شراب غنیمت بیلوپ فرصتی گیل شتاب

گیریپ چرخیه بادهٔ ارغوان ینی شیشه اک خلقین ات خون چکان

مغنی گتور نای جان سوزونی او قندیل تیر جگر دوزونی

بنی مست شوق ادی غمزن سنون اولور جنگیدن بحث دیوانه نوخ...

گتور ساقیا ماه پرتو فشان کـی بـو مجلیـسون جامی اکسیـک

یوروت زورقی دگدی نوبت سانا نه ایلرسن ایله ایجازت سانا

مغنی نه تورورسون ایله نوا بیزی ساحل شوقه چکدی هـوا

هزار ایله کوهسار اولوپ همزبان کـفایت توتار شاه جنبش کنان...

(Atayi, 2009:130-158)

ترجمه: بیار ساقی آن کشتی پر شراب را، فرصت را غنیمت بشمار و شتاب کن./ شراب سرخ رنگ به میدان آمده تا شبیه شیشه شکسته خون جماعت را بریزد./ مغنی بیار نی جان‌سوزت را، همانی که با نواخته شدنش جگر آدم کباب می‌شود. / غمزه تو مرا مست شوق کرد، سخن از جنگ می‌شود دیوانه می‌شویم./ بیار ساقی آن مه روشنی‌ده را، که این مجلس فقط آن را کم دارد./ شراب سرخ‌رنگ را پیش همه بچرخان که نوبت توست، هر کاری می‌خواهی بکن اجازه داری./ مغنی هر چه می‌خواهی بنواز و ما را به ساحل شوق ببر./ بلبل با کوهسار همزبان شده، با این وصف شاه به جنب‌وجوش می‌افتد.

نظامی در منظومهٔ عاشقانهٔ دوم خود (لیلی و مجنون) نیز در بخشی تحت عنوان «یاد کردن بعضی از گذشتگان»، در ابیاتی پیوسته ساقی‌نامه سروده است:

ساقی به کجا که می پرستم تا ساغر می دهد به دستم

آن می که چو اشک من زلال است در مذهب عاشقان حلال است...

ساقی به من آر آن می لعل که افکند سخن در آتشم نعل

آن می که گره‌گشای کار است با روح چو روح سازگار است...

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۳۷۶)

برخی از خمسه‌سرایان، همچون خواجو، جامی، عبدی‌بیگ شیرازی و... به تبع نظامی چنین کرده‌اند اما عطایی که در عوض منظومهٔ عاشقانهٔ دوم، منظومه‌ای تعلیمی سروده، در منظومهٔ تعلیمی اول خود (*نفحة الازهار*) بعد از فصل «شکایت از روزگار»، ابیاتی را به *ساقی‌نامه* اختصاص داده است:

شوقه گل ای جرعهٔ خوش جام قدس ساقی بزم طرب افزای انس...

روحی روان بادهٔ رمّانیدیر جام آراق جانیمیزون جانیدیر...

(Atayi, 2005:105-109)

۳. ۹. داستانی بودن منظومه‌ها

یکی از مشخصه‌های اساسی خمسه، داستانی بودن منظومه های آن است که در قالب داستان‌های اصلی (چهار منظومه) و داستان‌های فرعی (به شکل تمثیل، داستان‌هایی از زبان شخصیت‌های داستان‌های اصلی یا داستان‌هایی پراکنده حول شخصیت قهرمان داستان اصلی) جلوه‌گر شده است. نظامی چهار منظومه از منظومه‌های خمسهٔ خویش را به چهار داستان *لیلی و مجنون*، خسرو و شیرین، بهرام و اسکندر اختصاص داده و در سه منظومهٔ *مخزن‌الاسرار*، *لیلی و مجنون* و *اسکندرنامه* از حکایت‌های تمثیلی بهره برده است؛ بدین ترتیب که در پایان هر یک از مقالات *مخزن‌الاسرار* حکایت‌هایی را در تأیید گفتهٔ خود و برای روشن‌تر شدن موضوع بیان می‌کند. در *لیلی و مجنون* و *اسکندرنامه* نیز ذیل برخی از سرفصل‌ها، بنا به مناسبت، شاهد حکایت‌هایی به عنوان تمثیل هستیم. او در سه منظومهٔ *خسرو و شیرین*، *هفت پیکر* و *اسکندرنامه*، داستان‌های فرعی را از زبان شخصیت‌های داستان‌های اصلی بیان می‌کند؛ داستان‌هایی از قبیل: داستان‌های کوتاهی که خسرو، شیرین، شاپور و ده دختر برای یکدیگر نقل می‌کنند یا داستان‌هایی که دختران پادشاهان هفت اقلیم برای بهرام نقل می‌کنند و داستانی که شبان دانا برای اسکندر نقل می‌کند.

از میان منظومه‌های عطایی، دو منظومهٔ تعلیمی *نفحة‌الازهار* و *صحبة‌الابکار* دارای حکایت‌های تمثیلی هستند و هفت‌خوان تنها منظومهٔ داستانی خمسهٔ عطایی است. عطایی در این منظومه به تقلید از هفت پیکر نظامی پرداخته است.

نظامی در *هفت پیکر* به بیان داستان‌هایی دربارهٔ زندگی بهرام گور پرداخته است. یکی از داستان‌های زندگی بهرام، داستان او با دختران پادشاهان هفت اقلیم است. در این داستان، بهرام در نوجوانی، در قصر خورنق تصویری از خود و دختران پادشاهان هفت اقلیم می بیند که ازدواج او را با آنها پیشگویی کرده است. زمانی که بهرام به پادشاهی می‌رسد، دختران پادشاهان هفت اقلیم را به عقد خود درمی‌آورد و برای آنها هفت قصر می‌سازد و هر روز از ایام هفته میهمان یکی از آنها می‌شود و آنها نیز برای او قصه‌ای با درونمایه‌ای عاشقانه و متناسب با ملیت و رنگ لباس و قصرشان (شاه سیاهپوشان، پادشاه کنیزفروش، بشر پرهیزکار، بانوی حصاری، ماهان، خیر و شر، و جوان پارسا) بیان می‌دارند. در همه این داستان‌ها، غایت داستان، ازدواج/ معاشقهٔ قهرمان داستان با پری یا زنی زیبارو است.

عطایی نیز در *هفت‌خوان* به بیان داستان خنیاگری می‌پردازد که عاشق پسری زیبارو شده و دوستانش برای درمان او هفت داستان عاشقانه نقل می‌کنند. ماجرا از این قرار است که در استانبول، خنیاچی‌ای وجود دارد که یکی از جانشینان کیس شیدا است. پسری زیبارو عقل از سر او می‌رباید، دوستانش که شاهد احوال ناخوش او هستند، به دنبال چاره‌ای برای نجات او می‌گردند. هرکدام از آنها فکری می‌کنند و در پی نصیحت او هستند. عده‌ای نیز می‌خواهند او را به کعبه ببرند و برخی نیز به قراچه احمد و... اما وقتی می‌بینند کارساز نیست یکی یکی او را ترک می‌کنند و فقط هفت نفر کنار او باقی می‌مانند. آن‌ها تصمیم می‌گیرند که هریک داستانی نقل کنند تا خنیاچی عاشق را سرگرم کرده، او را از پریشان حالی نجات دهند. پس هر یک به نقل داستانی می‌پردازند:

ـ داستان اول: قاضی افندی و دلبر (پسری زیبارو)

ـ داستان دوم: خورشید شاه و بهرام (پسر وزیر)

ـ داستان سوم: محمود و ایاز

ـ داستان چهارم: محمودِ معلم و فروه‌زاد (پسر کهیرشاه)

ـ داستان پنجم: عبدالله (شوه) و شاتیر (ندیمِ شاه)

ـ داستان ششم: شاهزاده شادان و محزونِ معلم

ـ داستان هفتم: طیّب (پسر جواهرفروش) و طاهر (پسر تاجر) که عاشق دو مرد تازه‌مسلمان (سرخان و کانو) می‌شوند.

در تمام این داستان‌های هفت‌گانه به تبع داستان اصلی *هفت‌خوان*، عاشق و معشوق مذکرند و درنهایت نیز به وصال یکدیگر می‌رسند.

پرداختن به عشق‌های مذکر در *هفت‌خوان* تحت تأثیر جامعهٔ عثمانیِ عصر عطایی است؛ گرایشی که به موازات آن در ایران عصر صفوی نیز در منظومه‌هایی چون *شاه و درویش*، *ناظر و منظور* و *محمود و ایاز* دیده می‌شود. عطایی در حکایت‌های دو منظومهٔ *نفحةالازهار* و *صحبةالابکار* نیز به رواج این مفسده در جامعهٔ عصر خود اشاره کرده است. حکایت‌های نفحهٔ ۱۶ و ۱۸ *نفحةالازهار* به موضوع رسوایی دو مرد منحرف اختصاص دارد و صحبت سی و نهم صحبةالابکار داستان جوانی را روایت می‌کند که عاشق پسران تازه‌بالغ می‌شود.

نگاره ای از نسخهٔ خطی خمسهٔ عطایی محفوظ در موزهٔ هنر والترز آمریکا به تاریخ کتابت ۱۱۳۳ق

۳. ۱۰. زبان شعری

خمسه یکی از انواع ادبی فارسی است که پس از فارسی در زبان‌های ترکی و اردو نیز رواج یافته است. نظامی به عنوان مبدع این نوع ادبی، اگرچه زبان مادری‌اش فارسی نبوده[۲] اما ازآنجاکه زبان مشترک شعر و ادبیات در مناطق مختلف ایران، فارسی بوده، خمسهٔ خود را به این زبان سروده است. زبان فارسی نیز در آن زمان، متشکل از واژگان فارسی و عربی بوده است. البته نظامی علاوه بر واژگان فارسی و عربی رایج در زبان فارسی، از ترکیبات، عبارات و جملات عربی، به‌ویژه از کلام وحی، احادیث نبوی و امثال عربی نیز بهره برده است؛ چنانکه اولین بیت خمسهٔ او بیت ملمع عربی و فارسی و متبرک به اولین آیهٔ قرآن است. از این‌رو، زمانی‌که اخستان بن منوچهر سرودن لیلی و مجنون را به نظامی سفارش می‌دهد، از او می‌خواهد این داستان را به زیور پارسی و تازی بیاراید:

شاه همه حرفهاست این حرف شاید که در او سخن کنی صرف

در زیور پارسی و تازی این تازه عروس را طرازی

(نظامی‌گنجوی، ۱۳۸۴: ۳۶۴)

نظامی همچنین از امکانات زبان فارسی برای واژه و ترکیب‌سازی نیز بهره برده و حتی بعضی مواقع واژه‌ها و ترکیباتی ساخته که با ساختار صرفی زبان فارسی سازگاری ندارد[۳]؛ زیرا «کسی که زبانی را به درس می‌آموزد [و آن زبان زبان مادری او نیست] در کاربرد قواعد زبان بسیار بی‌پرواتر از اهل زبان عمل می‌کند» (پورنامداریان و موسوی، ۱۳۹۲: ۱۰).

ادبیات ترکی کلاسیک آسیای صغیر که از آن با عنوان «ادبیات دیوانی» یاد می‌شود، تحت تأثیر زبان‌های فارسی و عربی بوده است. عطایی نیز که از شاعران این دوره محسوب می‌شود، علاوه بر ترکی به زبان‌های عربی و فارسی تسلط داشته است. تسلط او به این سه زبان این امکان را برای او فراهم آورده که در سرودن خمسه راحت‌تر باشد (Atayi, 2005:47). قاعدتاً در منظومه‌های خمسهٔ عطایی غلبه با زبان ترکی است اما واژگان، ترکیبات، عبارات و جملات فارسی و عربی نیز در کلام او فراوان به کار رفته است. نحوهٔ استفادهٔ عطایی را از زبان فارسی و عربی در کنار زبان ترکی می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

۱. استفاده از واژه‌های ترکی، فارسی و عربی در کنار هم

به مستوره می پرست نهان کی باشینا آند ایچه خلق جهان
به شمع درخشان میدان بزم کی اطرافینی آلا مهمان بزم...
(Atayi, 2009:208)

۲. استفاده از واژگان فارسی، ترکی یا عربی در جایگاه قافیه و ردیف

گذر ادی قل قل سپاه گزین مصلح، مرتب یسار و یمین...
(Atayi, 2009:132)

اولموشیدی ایکی غمخوار و انیس شیشه و جام گیبی یار و جلیس...
(Atayi, 2017: 105)

آچیپ می مشتری گلسه فراری هلال بختینین آغزی یوخاری...
(Atayi, 1948: 35)

بونودا باشکاجا بیر گنج ایله باری گنجینلرین پنج ایله...
(Atayi, 2017: 37)

خدایا کریما عنایت سنون یول آزدوم مدد گیل، هدایت سنون...
(Atayi, 2009:114)

۳. استفاده از ابیات ملمع ترکی- عربی و ترکی- فارسی

بسم الله الرحمن الرحیم فهرس غرای کتاب کریم...
(Atayi, 2005:57)

ایده لم بسمله یی هادی راه یوروسون قافلهٔ حمد اله
(Atayi, 2017: 16)

۴. ابیات کاملاً فارسی

برای نمونه می‌توان به بیت آغازین ساقی‌نامه اشاره کرد که سه بیت ابتدایی بخش توحید به زبان فارسی سروده شده است:

بنام خداوند افلاک و خاک — برآرنده گوی و چوگان و تاک
نگارنده قبه آبگون — حباب آور ساغر سرنگون
جلا بخش آیینه جان و دل — لطافت ده طینت آب و گل...

(Atayi, 2009:112)

عطایی در قسمت «قسمیات» منظومهٔ ساقی‌نامه که ۱۴ بیت را شامل می‌شود، هشت بیت ابتدایی را تماماً به زبان فارسی سروده است و مابقی ابیات به زبان فارسی و ترکی است؛ بدین صورت که مصرع اول فارسی مصرع دوم ترکی است.

الهی به آیین بزم آلست — به عهد و به پیمان رندان مست

به لب تشنگان بیابان عشق — به فواره چشمان بستان عشق

به چین ابروان ملاحت طراز — به چشمان حیران افسون ناز

(عطایی، ۱۱۳۳ق: ۲۰)

نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی گونه‌شناختی یکی از خمسه‌های ترکی عثمانی (خمسهٔ عطایی) و تطبیق آن با نمونهٔ اولیهٔ نوع ادبی خمسه (خمسهٔ نظامی) پرداختیم و از این بررسی گونه‌شناختی و تطبیقی نتایج زیر حاصل شد:

- عطایی عمدتاً به قراردادهای شکلی خمسه مانند: تعداد و نام‌گذاری منظومه‌ها، وزن و باب‌بندی آن‌ها، حفظ توپوس‌های برجسته، مثل بیت *بسمله*، *معراجیه* و *ساقی‌نامه* پایبند بوده و در بعضی از این قراردادها نظیر قواعد نام‌گذاری، چینش موضوعی و اوزان منظومه‌ها تغییرات اندکی ایجاد کرده است.
- عطایی در سرودن خمسه خود صرفاً به خمسه نظامی نظر نداشته و از دیگر شاعران خمسه‌سرا، همچون امیرخسرو، جامی، نوایی و وحشی بافقی نیز تأثیر پذیرفته است.
- یکی از مهم‌ترین قراردادهای خمسه، داستانی بودن آن است؛ به‌طوری‌که چهار منظومه از منظومه‌های خمسه نظامی، منظومه‌هایی داستانی هستند اما فقط یک منظومه از منظومه‌های خمسه عطایی (*هفت‌خوان*) داستانی است.
- عطایی در سرودن منظومهٔ داستانی خود که درونمایه‌ای عشقی دارد و بعضی از حکایت‌های دو منظومهٔ حکمی–اخلاقی‌اش، برخلاف نظامی که از قصه‌های کهن استفاده کرده، از قصه‌های رایج در عصر خود که نمایانگر تمایلات جامعهٔ عصر او به عشق مذکر و مفاسد مترتب بر آن است، بهره برده است.
- یکی از ابتکارات عطایی در سرودن خمسه، به ویژه در دو مثنوی حکمی–تعلیمی‌اش، پرداختن به موضوعات روز، مسائل و مفاسد مبتلا به جامعهٔ عصر خود و آوردن حکایاتی است که با واقعیت‌های جامعهٔ عثمانی قرن دهم هجری تطابق دارد یا

اصولاً واقعی هستند. این موضوعات و حکایت‌ها، حاصل سال‌ها تجربهٔ عطایی در منصب قضاوت شهرهای مختلف قلمرو عثمانی است.

- نظامی در سرودن منظومه‌های پنج‌گانهٔ خود از زبانی غیر از زبان مادری خود، یعنی زبان فارسی دری که زبان رایج شعر و ادبیات در آن روزگار بوده بهره برده و در بعضی ابیات از زبان عربی در قالب بهره‌گیری از آیات، احادیث و امثال عربی استفاده کرده اما عطایی برای سرودن خمسه بیشتر از زبان مادری خود، یعنی ترکی عثمانی بهره گرفته ولی از استفاده از زبان فارسی به عنوان زبان اصلی نوع ادبی خمسه و زبان عربی به عنوان زبان دین غافل نمانده است.

پی‌نوشت

۱. خمسهٔ نرگسی شامل ۵ اثر منثور (*نهالستان*، *اکسیر سعادت*، *مشاق‌العشاق*، *قانون‌الرشاد* و *غزوات مسلمه*) است (Arsalan, 2007: 314-315).

۲. پورنامداریان و موسوی معتقدند «زبان فارسی دری زبان مادری نظامی نیست و احتمالاً آن را باید آموخته باشد». آنها با استناد به نقل قولی از سفینهٔ تبریز، زبان مادری نظامی و شاعران هم‌عهد او و تا مدت‌ها پس از زمان وی را نه دری و ترکی، بلکه زبان آذری، که یکی از شاخه‌های زبان پهلوی است، می‌دانند (۱۳۹۲: ۱۱-۱۰).

۳. در ترکیبات واژگانی ساخته و پرداختهٔ نظامی، هر سه نوع ترکیب اسمی، فعلی و صفتی دیده می‌شود اما بیشترین واژه‌هایی که نظامی ساخته است، صفات مرکب‌اند (برای اطلاع از ترکیب‌سازی‌های واژگانی نظامی ن.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۹۰؛ پورنامداریان و موسوی، ۱۳۹۲: ۲۹-۲۶).

منابع

انوشه، حسن. (۱۳۷۵). «عطایی» در *دانشنامه ادب فارسی: ادب فارسی در آناتولی و بالکان*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. صص ۶۱۱-۶۱۰

آغا احمدعلی احمد. (۱۹۶۵م.). *تذکرهٔ هفت آسمان*. تهران: کتابفروشی اسدی.

بابایی، طاهر. (۱۳۹۵). « جایگاه مهاجران ایرانی در تاریخ‌نگاری منظوم عثمانی در عصر فتوح و شکوه (۹۷۲-۹۱۸ق)». پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی. س۴۹. ش۱. صص۲۵-۴۰.

تقوی، محمد و دهقان، الهام. (۱۳۸۸). «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟» در *نقد ادبی*.س۲. ش۸. صص۷-۳۱.

پورنامداریان، تقی و موسوی، مصطفی. (۱۳۹۲). *گزیدهٔ مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی*. تهران: نامک.

دلبری‌پور، اصغر. (۱۳۷۲). «نظامی در ترکیه، مقلدان و نظیره‌پردازان ترک خمسه» در مجموعه *مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی*. ج۱. به اهتمام و ویرایش منصور ثروت. تبریز: دانشگاه تبریز. صص ۵۵۹-۵۹۵.

رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). *کتابشناسی نظامی گنجوی*. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۹). زبان و ادبیات فارسی در قلمرو عثمانی. تهران: پاژنگ.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۴۰۱). «گونه‌شناسی در مطالعات عرفانی». *عرفان‌پژوهی در ادبیات*. س۱. ش۱. صص۱۸۷-۲۰۳.

ستارزاده، عصمت. (۱۳۵۴). «پنج گنج نظامی و پیروان او». *نگین*. س۱۰. ش۱۲۰. صص۳۴-۳۶.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۱). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج۵. تهران: فردوس.

عطایی، عطاءالله بن یحیی. (کتابت ۱۱۳۳ق). *خمسهٔ عطایی*. نسخهٔ خطی. موزهٔ هنر والترز. شمارهٔ **W666**.

فرو، جان. (۱۳۹۸). *ژانر*. ترجمهٔ لیلا میرصفیان. تهران: علمی فرهنگی.

قاسمی‌پور، قدرت‌الله. (۱۳۹۰). «ترکیب‌سازی‌های واژگانی در پنج‌گنج نظامی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. س۳. ش۱۰. صص۱۱۷–۱۳۶.

ناجی طوقماق، عبدالرحمن. (۱۳۷۲). «خمسه‌سرایان عثمانی» در مجموعه *مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی*. ج۳. به اهتمام و ویرایش منصور ثروت. تبریز: دانشگاه تبریز. صص۲۹۵–۳۰۲.

واعظزاده، عباس و دیگران. (۱۳۹۱). «از خمسه‌سرایی تا خمسه‌پژوهی». *زبان و ادب فارسی*. ش۲۲۶. صص۱۲۹–۱۶۳.

واعظزاده، عباس و قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). «خمسه به‌مثابهٔ نوع ادبی». *نقد ادبی*. س۱۲. ش۴۵. صص۱۸۱–۲۲۱.

وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۹۲). *دیوان*. تهران: ثالث.

Arsalan, M. (2007). *Türk Edebiyatı'nda Hamse*. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(9), 305-322.

Atayi. (1948). *Atayi'nin Hilyetü'l-Efkâr Mesnevisi* (A. L. Sirri, Ed.). Ankara: İnkılap Kitabevi.

Atayi. (2005). *Nev'i-zade Atayi'nin Nefhatü'l-Ezhâr Mesnevisi* (M. Kuzubaş, Ed.). Samsun: Deniz Kültür Yay.

Atayi. (2009). *Nev'i-zade Atayi'nin Sâkiname Mesnevisi* (M. Kuzubaş, Ed.). Istanbul: Etüt Yayınları.

Atayi. (2017). *Nev'i-zade Atayi'nin Sohbetü'l-Ebkâr Mesnevisi* (M. Yelten, Ed.). Ankara: Kültürturizm.

Tuman, N. (1961). *Istanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu*. Istanbul: MEB Yay.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Examining The Roles and Functions of The Hiddentellers and The Appointees in The Story of *Darab-Nama* of Tarsusi

Amirabbas Azizifar ✉ [1] | **Fatemeh Amiri Kolahjoubi** [2]

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran.Email: a.azizifar@razi.ac.ir
2. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: fatemeamiri1989@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 28 May 2024
Received in revised from 13 October 2024
Accepted 12 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
Darab-nama of Tarsusi, hidetellers, appointees, Farrah, Hero

ABSTRACT

Heroes in tales and stories differ from ordinary people, and this distinction arises from their extraordinary functions as well as the fate that has been destined for them. Since these individuals are "mission-oriented"—that is, they appear in the narrative for a specific purpose or objectives—they must remain alive and dynamic until their mission or goal is fulfilled. When the hero is in distress or facing destruction, certain beings or elements suddenly appear, rescuing them from danger or saving them from death, as their "lifespan" has not yet ended. These beings or elements are referred to as "agents," "hidden informants," or "covert operatives."The aim of this study, which employs a descriptive-analytical method based on documentary and library sources, is to examine the role, function, and manifestations of hidden informants and covert operatives (agents) in the *Darab-nameh* of Tarsusi. These operative factors can be manifestations of *farr* (divine glory), whose duty is either to save the hero's life or to provide them with crucial knowledge. Following our analysis, we categorized these supporting manifestations into two main groups:1. Natural elements, including animals, plants, celestial bodies, etc., which signify the deep-rooted connection between humans and nature. 2.Voices and sounds from the unseen realm, which reach the hero's ears and serve as divine guidance. The first category plays the role of saving the hero's life in moments of crisis and peril, while the second provides knowledge and insight into past and future events, helping the hero navigate their journey and overcome hardships, thereby contributing to their growth and enlightenment. The simultaneous presence of these two types of agents (natural elements and mystical voices) may be a key factor in ensuring that the hero's *farr* remains with them until the end of the story, never abandoning them. This is because their physical and spiritual development occur simultaneously, preventing the hero from falling into arrogance and pride. Among these hidden informants, the most prominent manifestation is the mysterious voices and sounds that originate from an unknown source and frequently save the hero's life. These voices function similarly to *Izad Soroush* (the divine messenger), which can be considered a symbol of *farr*.

Cite this article: Azizifar, A. & Amiri Kolahjoubi, F. (2025). Examining The Roles and Functions of The Hiddentellers and The Appointees in The Story of Darab-Nama of Tarsusi. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 135-152. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61841.3675

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61841.3675

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

بررسی نقش، کارکرد و جلوه‌های گماشتگان، نهان‌گویان و نهان‌کاران در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی

امیرعباس عزیزی‌فر ✉[۱] | **فاطمه امیری کله‌جوبی**[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a. azizifar@razi.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری ، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: fatemeamiri1989@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰

کلیدواژه‌ها:
داراب‌نامهٔ طرسوسی، نهان‌گو، گماشته، فرّه، قهرمان

چکیده

قهرمانان قصه‌ها و داستان‌ها با افراد معمولی تفاوت دارند و این تفاوت ناشی از کارکردهای شگرف آنان و نیز سرنوشتی است که برایشان رقم خورده است. ازآنجاکه این افراد «رسالت‌محور» هستند_ یعنی برای هدف یا اهدافی در متن روایت حضور می‌یابند_لازم است تا هنگام انجام آن هدف یا رسالت، زنده و پویا باقی بمانند. هنگامی که قهرمان در تنگنا یا در معرض نابودی قرار می‌گیرد، ازآنجاکه هنوز «پیمانهٔ عمر» وی به پایان نرسیده است، موجودات یا عناصری به‌ناگاه ظاهر می‌شوند و او را از مخمصه می‌رهانند یا از مرگ نجات می‌دهند. این موجودات یا عناصر را «گماشته»، «نهان‌گو» یا «نهان‌کار» می‌نامیم. هدف این پژوهش، که با روش توصیفی–تحلیلی و با مطالعهٔ منابع اسنادی–کتابخانه‌ای انجام شده است، بررسی نقش، کارکرد و جلوه‌های نهان‌گویان و نهان‌کاران (گماشتگان) در قصهٔ *داراب‌نامهٔ طرسوسی* است. این عوامل کارگزار می‌توانند تجلی‌هایی از *فرّه* باشند که وظیفهٔ آن‌ها نجات جان قهرمان یا آگاهی‌بخشی به اوست. پس از بررسی‌های انجام‌شده، دریافتیم که این نمودهای پشتیبان قهرمان را می‌توان در دو دسته کلی جای داد: ۱. عناصر طبیعی ازجمله حیوانات، گیاهان، اجرام آسمانی و... که نشان‌دهندهٔ پیوند دیرین انسان و طبیعت‌اند. آواها و صداهای عالم غیب که به گوش قهرمان می‌رسند و به‌مثابهٔ ندای الهی، او را هدایت می‌کنند.دستهٔ نخست، نقش نجات جان قهرمان را در لحظات اضطرار و تنگناها بر عهده دارد، درحالی‌که دستهٔ دوم، آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی دربارهٔ رخدادهای گذشته و آینده را انجام می‌دهد. این آگاهی، قهرمان را در طی مسیر و گذر از دشواری‌ها یاری می‌کند و در رشد و تعالی او مؤثر است. هم‌زمانی این دو نوع گماشته (عناصر طبیعی و اصوات غیبی) ممکن است عاملی باشد که موجب می‌شود *فرّه* قهرمان تا پایان داستان با او باقی بماند و وی را ترک نکند؛ چراکه رشد جسمانی و معنوی او توأمان بوده است و همین امر مانع از گرفتار شدن قهرمان در دام عُجب و تکبر می‌شود. در این میان، بیشترین نمود نهان‌گو، صداها و آواهایی است که از جایی نامعلوم می‌آید و اغلب جان قهرمان را نجات می‌دهد. این آوا کارکردی مشابه ایزد *سروش* دارد که می‌تواند نمادی از فرّه باشد.

استناد: عزیزی‌فر، امیرعباس و امیری کله‌جوبی ، فاطمه. (۱۴۰۳). بررسی نقش، کارکرد و جلوه‌های گماشتگان، نهان‌گویان و نهان‌کاران در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱۳۵–۱۵۲. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.61841.3675

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

قهرمانان داستان‌های اساطیری- حماسی رسالتی بر دوش دارند که این رسالت یا مأموریت برای پیشبرد هدفی آرمانی و سترگ است. پاسدرای از کیان هویتی، فرهنگی و سرحدات یک سرزمین و نیز حفظ ساختار قومی از جمله رسالت‌های این قهرمان است. وی شخصیتی ویژه است که باید برای «تشرف»[1] گام در مسیر/ مسیرهای پرمخافت بگذارد و در این مسیر با همه‌گونه مخاطره چه انسانی، چه حیوانی و چه ماورایی روبه‌رو شود. این عوامل پرمخافت بدان دلیل بر وی ظاهر می‌شوند تا بیش از پیش توانشِ وی را نمایان کنند.

قهرمان رسالت‌محور در این راه گاه دچار خستگی، درماندگی، فروبستگی و دشواری‌ها و موانعی می‌شود که او را از ادامهٔ راه باز می‌دارد یا در شُرف هلاکت و نابودی می‌اندازد. درست در این لحظهٔ نومیدی و درماندگی و شکست است که عاملی بیرونی بر وی ظاهر می‌شود و او را از آن تنگنا یا نومیدی می‌رهاند. این عامل کارگزار مرموز، پنهان یا نابیوسان از همان آغاز سلوک[2] با قهرمان است و درست در زمانی که باید باشد، به ناگاه ظاهر می‌شود. این عامل که ما او را «گماشته» نام می‌نهیم در اشکال مختلفی نمایان می‌شود: حیوان، ابزار و اشیاء، شخصیت انسانی و موجود موهوم نهان‌گو یا نهان‌کار.

هدف ما در این جستار بررسی این گماشتگان و نهان‌گویان و نهان‌کاران است تا دریابیم که اشکال آن‌ها چگونه است، چه رفتارها و کُنش‌هایی انجام می‌دهند، کجاها نمایان می‌شوند و هدف از کُنش و کارگزاری آن‌ها چیست.

۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب موضوع این جستار تاکنون پژوهشی به انجام نرسیده است اما بااین‌حال برخی از پژوهش‌ها که می‌تواند به‌صورت تقریبی با این جستار در پیوند باشد، از این قرار است:

یکی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در زمینهٔ فرّه و باور به آن انجام شده است، کتاب «پژوهشی در اساطیر ایران» از مهرداد بهار (۱۳۷۶) است که پس از پرداختن به مباحث اسطوره‌ای، به فرّه و جلوه‌های آن و همچنین جایگاه آن در باورهای ایرانیان پرداخته است. ابراهیم پورداوود در «یشت‌ها» (۱۳۷۷) به‌طور مفصل به نقش تکوینی فرّه در باورهای ایرانی پرداخته است و فرّه را هم از نظر معنی لغوی و هم اصطلاحی بررسی کرده است. «فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان» عنوان پژوهشی از سودآور(۱۳۸۳) است که نویسنده در آن فرّه و جنبه‌های متفاوت آن در دو فرهنگ بزرگ ایران و روم را بررسی کرده است. از دیگر صاحب‌نظران در این زمینه ژاله آموزگار (۱۳۷۴) است که در جستاری با عنوان «فرّه، نیروی جادویی و آسمانی» فرّه و تمام جنبه‌های آن از جمله ماهیت فرّه و جنبه‌های جادویی و آسمانی آن را به‌طور مفصل کاویده است. کاتوزیان (۱۳۷۷) در «فرّهٔ ایزدی و حق الهی پادشاهان» به ماهیت و کارکردهای فرّه و همچنین عوامل زایل‌کنندهٔ فرّه شاهان پرداخته است. «شاه آرمانی در ایران باستان و بایستگی‌های او» عنوان مقاله‌ای از زمانی (۱۳۸۶) است که نویسنده در این پژوهش به ویژگی‌های شاهان آرمانی و همچنین پیوند این ویژگی‌ها با فرّهٔ کیانی پرداخته است.

درباب *داراب‌نامهٔ* طرسوسی چندین پژوهش از دیدگاه‌های مختلف انجام گرفته است که مهم‌ترین آن‌ها این موارد است: «بررسی بن‌مایه‌های اساطیری *داراب‌نامهٔ* طرسوسی» از عزیزی‌فر (۱۳۹۴)، «تحلیل کهن الگوی سفر قهرمان در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی براساس الگوی جوزف کمپبل» از ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۵)، «شگردهای اقتدارزدایی از اسکندر در *داراب‌نامهٔ* طرسوسی» از امانت و حسن‌لی

[1] Initiation
[2] Quest

(۱۳۹۷)، «تحلیل کنش‌های سه‌گانهٔ شخصیت‌های اساطیری در ساختار روایی *داراب‌نامهٔ* طرسوسی از منظر اسطوره‌شناسی کنشگر ژرژ دومزیل» از محمدزاده و دیگران (۱۴۰۲) و... اما دیگر پژوهش‌ها چون با ماهیت و موضوع این جستار در پیوند نیستند، از ذکر همهٔ آن‌ها خودداری می‌کنیم.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به‌سان دیگر پژوهش‌های مشابه در حوزهٔ علوم انسانی و ادبی به گونهٔ تحلیلی- توصیفی- اسنادی برمبنای مطالعهٔ کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از منابع پایگاه‌های اطلاعاتی به انجام رسیده است.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. فرّه

فرّه یا خورنه/ خوره از واژگان دیرین و باستانی ایرانی است که معانی گوناگونی از آن گزارش شده است. هانری کربن[1] فرّه را حقیقت ظریفی می‌داند که قدمای ایرانی (پهلویان) آن را نور فرّهی(خورّه) می‌نامیدند. فرّه، حقیقتی است که منشأ در شعله‌های انوار ملکوتی دارد و تأثیر آن بر روح انسانی به صورت نیروی پیروزمندانه (قوهٔ قهریه) احساس می‌شود؛ ازاین‌رو دارندهٔ این قوّه، به صورت یک قهرمان، یک مقتدر و یک پیروز درمی‌آید (کربن، ۱۳۸۴: ۲۱). جیمز دارمستتر[2] نیز فرّه را عبارت می‌داند از «هالهٔ نور و الهام الهی که بر اولیا یا قدیسان نازل می‌شود و همان مبدأ ملکوتی است که او را که از موهبتش برخوردار باشد، قدرت، فضیلت، نبوغ و سعادت می‌بخشد و همان بخت خداداد است» (Darmesteter, 1892:29). برخی همچون امیل بنونیست[3] تعاریفی ارائه کرده‌اند که به موجب آن فرّه، مبدأ هستی و حیات قرار می‌گیرد و پیوندی با مقولهٔ حیات پیدا می‌کند:

> خورنه نشانهٔ نورانی تأیید ملکوتی و قدرت موهبتی از جانب خدایان، رمز سعادت فروزان است و اما در عین حال عامل درونی حیات، یعنی نیرویی است که موجود را به مبدأ هستی یا وجود کل، پیوند می‌دهد (Benveniste, 1934: 8-7).

پژوهشگران ایرانی همچون ژاله آموزگار در باب فرّه و سیر تحول واژگانی و معنایی آن دیدگاه‌های دارند (نک به آموزگار، ۱۳۷۴: ۳۲-۴۱).

باید بدانیم که فرّه انواعی دارد؛ چنانکه در اوستا آمده است، یکی از گونه‌های فرّه، فرّه پادشاهی است و آن «فروغ یا موهبتی است ایزدی که هر کس از آن برخوردار شود، برازندهٔ سالاری و فرمان‌روایی گردد و به شهریاری رسد» (اوستا، ۱۳۸۲: ۱۰۱۷/۲). بنا به دیدگاه آموزگار فرّه تنها ویژه و از آنِ شاهان نیست:

> در آغاز چنین می‌اندیشیدند که فره ودیعه‌ای است فقط مخصوص فرمانروایان برحق ایران، در حالیکه چنین نیست و همه مردم فره را دریافت می‌کنند (آموزگار، ۱۳۸۷: ۳۵۲).

[1] H. Corbin
[2] J. Darmesteter
[3] E. Benveniste

در اوستا که کهن‌ترین منبع اطلاعاتی ما درباب موضوع فرّه است، از سه دیدگاه دینی، ملی و شهریاری به فرّه نگریسته می‌شود؛ یعنی فرّه زرتشت، فرّه ایرانی/ آریایی و فرّه کیانی/ شاهی (به نقل از زرشناس، ۱۳۸۰: ۱۴۵). زرشناس به انواع دیگری از فرّه اشاره کرده است و دامنهٔ آن را گسترش داده است:

> در فرهنگ کهن ایران افزون بر اینها انواع دیگری از فرّه نیز وجود دارد؛ یعنی زمانی که جامعه طبقاتی شد، فرّه نیز مفهومی طبقاتی یافت؛ مانند ۱. فرّه ایزدی؛ ۲. فرّه کیانی یا شاهی؛ ۳. فرّه آریایی یا ایرانی ۴. فرّه موبدی و پیامبری ۵. فرّه همگان و ... (زرشناس، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

یکی از الزامات دریافت این موهبت، کُنشگری و خویشکاری است. در آیین مزدیسنایی، وظیفهٔ دینی هر انسانی عبارت از این است که به بهترین وجه ممکن کاری را که وظیفهٔ اجتماعی و طبقاتی به عهده‌اش گذشته است، انجام دهد (*دینکرد پنجم*: ۱۲۲). همهٔ کارهای مردمان ارزش دینی خاصی دارد و انجام‌دادن این کارها از روی وجدان به تجدید حیات کمک خواهد کرد. این تجدید حیات فقط زمانی تحقق می‌یابد که همهٔ آنچه بر عهدهٔ طبقات مختلف اجتماع است، به‌گونه‌ای بی‌عیب و نقص به انجام رسیده باشد؛ به این دلیل «هر انسانی خورنه دریافت می‌کند که او را در انجام دادن کارهایی که با حرفهٔ طبقاتی‌اش مطابقت دارد، یاری می‌دهد. شاهان، موبدان و نیز زرتشت خوره (فرّ) مخصوص خود را دارند. آریاها صاحب خورنه‌ای هستند که غیرآریایی‌ها نمی‌توانند آن را تصاحب کنند» (موله، ۱۳۷۷: ۱۲۵). آنچه باعث می‌شود تا ما در این جستار موضوع فرّه را با «گماشتگان» یا «نهان‌گویان» و «نهان‌کاران» در پیوند بدانیم، این است که فرّه گاهی شکل مادی به خود می‌گیرد: فرّه در اشکال مادی و قابل رؤیتی چون نور پیکره‌ای بالدار در سنگ‌نگاره‌ها، آتش، شاهین،آهو، قوچ (غرم) و غیره ظاهر می‌شود (زرشناس، ۱۳۸۰: ۱۴۷). از سوی دیگر «رسالت‌محوری» که خاستگاه کنشگری و خویشکاری اجتماعی قهرمان است، از دیگر دلایلی است تا متقاعد شویم که گماشتگان و نهان‌گویان، مظاهر فرّه هستند تا آن را به قهرمان اعطا کنند و زندگی وی را از مخاطرات مصون بدارند. منظور از این گزاره این است که قهرمان یا رسالت دینی و شرعی دارد (چنانکه اسکندر در داستانِ *داراب‌نامه* چنین رسالتی دارد) یا قهرمان رسالت اجتماعی و هویتی– ملی دارد (چنانکه داراب و تا حدودی بوراندخت در اندیشهٔ بازیابی هویت ملی ایران و بازسازی نظام اجتماعی ایرانیان از طریق راندن رومیان و نبرد با اسکندر مقدونی است). همانطورکه در سطرهای بالاتر گفتیم، یکی از الزامات دریافت این موهبت، کُنشگری و خویشکاری است. در آیین مزدیسنایی، وظیفهٔ دینی هر انسانی عبارت از این است که به بهترین وجه ممکن کاری را که وظیفهٔ اجتماعی و طبقاتی به عهده‌اش گذشته است، انجام دهد (*دینکرد پنجم*: ۱۲۲). همهٔ کارهای مردمان ارزش دینی خاصی دارد و انجام دادن این کارها از روی وجدان به تجدید حیات کمک خواهد کرد. این تجدید حیات فقط زمانی تحقق می‌یابد که همهٔ آنچه بر عهدهٔ طبقات مختلف اجتماع است، به‌گونه‌ای بی‌عیب و نقص به انجام رسیده باشد و منظور ما از فرّه در این پژوهش همان معنایی است که آر. سی. زنر[1] بدان اشاره کرده است. وی فرّه را سبب غایی هر انسان می‌داند، امری که خویشکاری انسان(وظایف محول بر آدمی تا زمان مرگ مقدر) را سبب می‌شود (زنر، ۱۳۹۵: ۴۴۶). دارمستتر نیز چنین معنایی از فرّه در نظر داشته است (نک به Darmesteter, 1892: 29). چنانکه در شواهد خواهیم دید، تا فرّه هست، گزندی به فره‌مند (قهرمان) نمی‌رسد و چون گسسته شود، تن و روان قهرمان نیز از هم گسسته می‌شود و مرگ فرا می‌رسد.

[1] R. C. Zaehner

۳. ۲. بررسی نقش، کارکرد و جلوه‌های گماشتگان، نهان‌گویان و نهان‌کاران در داستان *داراب‌نامهٔ* طرسوسی

کهن‌ترین نوشته‌ای که به دست ما رسیده و نام داراب را در آن می‌توان یافت، کتاب *بندهشن* است که از «دارای چهرآزاد» یاد می‌کند و مدت حکومتش را دوازده سال می‌داند (فرنبغ‌دادگی،۱۳۶۹ : ۱۵۶). پس از اسلام کتاب‌های فراوانی را می‌توان نام برد که دست‌کم به بخشی از داستان داراب اشاره‌ای کرده‌اند؛ ازجمله ترجمهٔ *تاریخ طبری*، *مجمل‌التواریخ و القصص*، *آثارالباقیه*، *سنی‌الملوک الارض و الانبیاء* و .... داستان داراب در این کتاب‌ها به‌طور کامل با هم همخوانی ندارد و گاهی تفاوت‌هایی در پاره‌ای از بخش‌های آن به چشم می‌خورد.

کتاب *داراب‌نامه* که در قرن ششم هجری نوشته شده، به کوشش شادروان ذبیح‌الله صفا در دو جلد به چاپ رسیده است و دارای مقدمه‌ای در هفده صفحه دربارهٔ نام داراب، موضوع داستان و اطلاعاتی دربارهٔ نویسندهٔ کتاب به‌همراه معرفی نسخه‌هایی است که در تصحیح از آن‌ها سود برده است.

آن‌گونه‌که از نام کتاب برمی‌آید، موضوع این کتاب باید داستان داراب، فرزند بهمن(اردشیر) باشد اما *داراب‌نامه* فقط داستان داراب نیست. این کتاب را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: ۱. داراب‌نامه، که داستان داراب، پسر بهمن (اردشیر) در آن آمده است؛ ۲. داستان اسکندر، که سرگذشت مختصر اسکندر جهان‌گشا را از آغاز حیات تا رسیدن به پادشاهی دربر می‌گیرد؛ ۳. داستان کامل بورانداخت (روشنک)، دختر دارا، که در این بخش شرح جنگ‌ها و ماجراهای او با اسکندر آورده شده است. نویسنده همهٔ این سه بخش را در ذیل سرگذشت داراب آورده است (مقدمهٔ *داراب‌نامه*: ۲۶).

صفا دربارهٔ نویسندهٔ کتاب می‌نویسد: نویسندهٔ این کتاب بی‌تردید یکی از راویان داستان داراب بوده است و همه‌جا خود را مؤلف اخبار و گزارندهٔ اسرار ابوطاهر طرسوسی(در بعضی نسخ طرطوسی) یاد می‌کند. در آغاز کتاب «استاد فاضل کامل ابوطاهر [ابن‌محمد] ابن‌علی بن‌موسی الطرسوسی اسعد الله فی الدارین» معرفی شده است. در باب ابوطاهر طرسوسی اطلاع کاملی نداریم، جز آنکه می‌دانیم داستان‌گزاری بوده که چند قصه را روایت کرده است (مقدمهٔ *داراب‌نامه*: ۲۶).

در مورد گماشته و نهان‌گو و نهان‌کار که محور این پژوهش است، باید گفت که این عواملِ معمولاً غیرانسانی به صورت ناگهانی بر قهرمانی که در تنگنا قرار گرفته وارد شده و او را یا از تنگنا یا از مرگ می‌رهاند. سرنوشت قهرمان به‌گونه‌ای است که باید تا زمان مقتضی و «پُر شدن پیمانهٔ عمر» زنده بماند تا رسالت خود را، که یا رسالتی هویتی- ملی است یا شرعی- دینی به انجام برساند. از دید ما این گماشته یا نهان‌گو و نهان‌کار جلوه‌ای از فرّه است که خودش را به شکل‌های مختلف همچون حیوانات، عناصر طبیعت یا آوای نهان‌گوی نجات‌بخش نشان می‌دهد که یا عامل نجات جان قهرمان است یا در آگاهی و رشد و تکامل شخصیت وی نقش دارد. درست از اینجاست که زنر بر این باور است که فرّه تحقق و دستاورد هدف خداوندی است؛ زیرا خالق، این آفرینش را برای عمل خلق کرده و برای هر فرد میدان و محل ویژه‌ای را معیّن ساخته. هر عملی که به توسعه و تحوّل (ravākīh) یک مخلوق مدد رساند، فرّهٔ آن مخلوق به شمار می‌رود. فرّهٔ یک فرد، کاری است که خداوند او را ملزم به انجامش بر روی این زمین کرده است؛ یعنی مقصود و هدف خداوندی برای او در زمان حاضر و در این دنیا؛ زیرا دیانت زرتشتی در تمام مراحلش دینی است که به طور کامل از زندگی و گذران این جهانی استقبال می‌کند و ازاین‌روست که این دین جامعه‌ای طبقاتی را نیز می‌پذیرد. هر طبقه دارای فرّه خویش و کار خویش است که باید به انجام رساند (زنر، ۱۳۹۵: ۲۲۰).

این گماشتگان نیروهای مأمور ایزدی هستند و چون به‌مثابه عاملی ایزدی، مأموریتی را به انجام می‌رسانند، ما به آنان گماشته می‌گوییم؛ چنانکه در جای‌جای داستان داراب‌نامه قهرمان داستان یا آن عامل نجات‌بخش به صراحت می‌گوید که ما گماشتهٔ ایزدی

هستیم: اژدهایی که بر در غار نشسته و داراب را از تازش رومیان پاسداری می‌کند خود به سخن آمده و می‌گوید: من گماشتهٔ یزدانم و بر سر تو ایستاده‌ام تا تا تو را نگهدارم (نک به طرسوسی، ج۲: ۳۴۱-۳۳۵).

گماشتگان و نهان‌گویان در داستان داراب‌نامه به دو شکل کلی ظاهر می‌شوند: یکی عناصر طبیعت همچون حیوانات، گیاهان، اجرام آسمانی و دُدیگر به شکل آوا که تجلی نهان‌گوست.

۳. ۲. ۱. عناصر طبیعت

در آغاز ذکر این نکته لازم است که موجودات، گیاهان، اجرام آسمانی و ابزارآلاتی که ذکر آن‌ها در این پژوهش خواهد آمد، هم از لحاظ نمادین و هم از لحاظ باورهای قومی و اساطیری دارای معانی متضادِ مثبت و سودمند و منفی و زیان‌رسان هستند اما در این پژوهش با توجه به بافت متن مورد نظر یعنی کتاب *داراب‌نامه* و هدفی که این پژوهش مدنظر دارد و آن هم نشان دادن و تثبیت این موارد به‌عنوان نمود و نشان‌های فرّه است؛ بنابراین، سعی بر این است که بیشتر بر جنبهٔ مثبت، سودمند و یاری‌رسان این نمادها توجه و تمرکز شود.

۳. ۲. ۱. ۱. اژدها

اژدها تقریباً در همه‌جا حضور دارد؛ از متون اساطیری گرفته تا حماسی و عرفانی و قصه‌ها و داستان‌های عامیانه. معانی نمادین اژدها عبارت است از: آب، ابر و باران، دریای نخستین، قدرت و گناه. در باورهای قومی و اساطیری چهار صورت سودمند اژدها عبارتند از: ۱. اژدهای کیهانی؛ جایگاه خدایان، ۲. اژدهای الهی؛ حامل باد و باران سودمند برای بشر، ۳. اژدهای زمینی؛ تعیین‌کنندهٔ جویبارها و رودها و ۴. اژدهای گنج‌های پنهان‌شده (جابز، ۱۳۹۷: ۹۶). فرای نیز معتقد است اژدها هر دو جنبهٔ مثبت و منفی را به شکل سترونی و آفرینش در خود دارد:

> این حیوان هم جنبهٔ سترونی دارد و هم جنبهٔ آفرینش و حیات که این حیات نتیجهٔ مرگ اوست؛ زیرا اژدها، مرگ است و کشتن مرگ، یعنی آوردن زندگی (فرای، ۱۳۷۹: ۲۲۶).

در داستان *داراب‌نامه* این حیوان شکل مثبت، سودمندی دارد و نقش ویژهٔ او محافظت از قهرمان داستان است:

در جریان مشاجرهٔ بین داراب و همای در قصر وی، داراب به دست ضحاک سپرده می‌شود تا سر از تن او جدا کند اما داراب پس از گلایه از اینکه در جهان کسی بر او مهر و شفقت ندارد، از خداوند جهان یاری می‌خواهد و خداوند در ابتدا بادی را به یاری او می‌فرستد و تیغ از دستِ جلاد، «افلح حذیقه» می‌افتد و نمی‌تواند داراب را بکشد؛ ولی ضحاک همچنان اصرار دارد که داراب را بکشد و تیغ برمی‌دارد و به سمت داراب می‌رود که اژدهایی در برابر او ظاهر می‌شود و او نمی‌تواند به داراب آسیبی برساند (نک به: طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱: ۵۵).

مورد دیگری که اژدها نقش یاریگر را برای قهرمان دارد و به صراحت در متن آمده است که اژدها گماشتهٔ خداوندی است، از این قرار است:

> بیست و هفت روز بود تا داراب در آن غار مانده بود و آن اژدها که در آن درّه پیدا آمده بود و خلقی از آن می‌ترسیدند اژدها نبود گماشته خدای عزوجل بود... بنگریست آن اژدها را بدید بترسید آوازی از پیش غار آمد که ای پسر اردشیر، مادرت برین در غارست و از خدای عز و جل ترا می‌خواهد. داراب که آن آواز بشنید روی بر خاک نهاد و یزدان را عز و جل شکر گفت و بگریست و از غار بیرون آمد و بنزدیک همای آمد (طرسوسی، ۱۳۴۴: ۳۴۲).

باتوجه به توضیحات و شواهد فوق می‌توان اژدها را گماشته‌ای ایزدی دانست که نمادی از فرّه است و یاریگر قهرمان. در متن هم به صراحت ذکر شده است که این موجود گماشتهٔ خداوند است که در چندین مورد از داراب که یکی از قهرمانان و شخصیت‌های اصلی است، محافظت می‌کند.

۳. ۲. ۲. ۲. خرس

چنانکه گذشت، عناصر طبیعی گاهی استعاره‌ای مجسم از فرّه هستند تا جان قهرمان را نجات دهند. با توجه به این که قهرمان درپی انجام رسالتی است (همان رسالت/ رسالت‌هایی که در سطرهای بالاتر بدان اشاره کردیم) بنابراین «مه و باد و خورشید و فلک در کارند» تا قهرمان را دریابند و به او یاری رسانند، ولو به بهای از دست رفتن جان آن حیوان باشد. فرّهٔ یک فرد، کاری است که خداوند او را ملزم به انجامش بر روی این زمین کرده است؛ یعنی مقصود و هدف خداوندی برای او در زمان حاضر و در این دنیا و انجام آن کار یا وظیفه و هدف و مقصود خداوندی گاه از مجرای عواملی طبیعی و بیرون از وجود و خواست انسان/ قهرمان به انجام می‌رسد. خرس موجود دیگریست که با توجه به نقشی که در داستان ایفا می‌کند، می‌توان آن را جزء گماشتگان الهی برای یاری‌رسانی قهرمان به شمار آورد؛ بنابراین در این مورد نیز چنانکه قبلاً ذکر آن رفت، بیشتر بر نمادهایی که جنبه‌های مثبت و سودرسانی دارند، توجه خواهد شد.

> معانی نمادین خرس، بردباری، تحمل، نیرومندی و... و درباورهای قومی و اساطیری نشان نجابت خانوداگی، به معنی محافظت از منسوبین در برابر ظلم و ستمگری است. در تورات خرس نشان پادشاهی ایران بوده است. همچنین خرس در ایران نماد تهور و قدرت و غلبه بر دشمن به شمار می‌رفته است... (جابز، ۱۳۹۷: ۳۷).

در داستان *داراب‌نامه* باتوجه به کُنشی که خرس در یاری‌رسانی قهرمانان دارد، بهترین کارکردی که برای آن با توجه به محتوای داستان می‌توان درنظر گرفت، این مورد است: محافظت از منسوبین در برابر ظلم و ستمگری و نیز محافظت و حمایت از قهرمان در برابر نیروهای شر و آسیب‌رسان؛ چنانکه در جزیرهٔ «انکلیون» داراب و طمروسیه با زنگیان روبه‌رو می‌شوند و زنگیان قصد کشتن داراب و طمروسیه را دارند اما خرسی در نقش گماشته و نمادی از فرّه به یاری آن‌ها می‌آید و زنگیان را فراری می‌دهد (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۱۰-۱۱۲).

باید توجه داشت اگر این حیوان به ناگاه ظاهر نمی‌شد، قهرمان داستان در معرض هلاکت قرار می‌گرفت و کُنشگری و رسالت وی ناتمام می‌ماند. باتوجه به نمادهای که برای خرس ذکر شده است و همچنین نقشی که در این قسمت از داستان ایفا کرده است، می‌توان خرس را نیز جزء گماشتگان یزدانی قلمداد کرد.

۳. ۲. ۲. ۳.گاو

> گاو در ایران باستان در میان چارپایان از همه مفیدتر تلقی شده است، گاو حیوانی مقدس و نمایندهٔ قدرت و نیروست. این حیوان در اساطیر و حماسه‌ها همواره حضوری پررنگ داشته است. گاو وگدت، گاو ماهی، گاو زمین، گاو هندو، گاو هدیوش و .... از عناوین گاو در فرهنگ و آثار ادبی است و نشانگر اهمیت این موجود است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۶۸۹؛ بهار، ۱۳۸۹؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۸ :۳۳۹).

کریستین‌سن نیز معتقد است که «گاو پیش‌نمونهٔ همهٔ حیوانات سودمند است که اورمزد در آغاز سه هزارهٔ دوم مقارن حملهٔ اهریمن می‌آفریند» (کریستین‌سن، ۱۳۶۷ : ۲۲-۲۰).

در کتاب *داراب‌نامه* حضور یاری‌رسان و گماشته‌گون گاو زمانی است که طمروسیه و داراب به دستور خواریق در چاهی معروف به «چاه فراموشان» گرفتار می‌شوند. آنگاه گاوی که گوهری به دهان دارد، به یاری آن‌ها می‌آید و طمروسیه آن را گماشتهٔ یزدان می‌داند:

> ...تا یکی شب گاوی برآمد گوهری در دهان گرفته تا بروشنایی آن گوهر چرا کند. از قضای خدای تعالی آن گوهر غلطان غلطان بدان چاه در افتاد. چنانکه آدمی جهان را بچشم بیند آن گاو جهان را بدان گوهر دیدی چون دید که گوهر بدان چاه افتاد گاو نیز بدوید و بر سر آن چاه ایستاد و آن روشنایی می‌دید و برخود می لرزید. طمروسیه گفت مر داراب را که این گوهر جز گماشته یزدانی نیست. داراب گفت که سبب خلاص ما باشدان شاء [الله] تعالی (طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۲۹).

در اینجا نیز علاوه بر جنبه‌های مثبتی که برای گاو ذکر شده است و همیشه جزو شخصیت‌های محبوب قومی و اساطیری بوده است، به صراحت از زبان طمروسیه می‌شنویم که گاو را گماشتهٔ یزدانی می‌بینند که به یاری او و داراب که شخصیت‌های اصلی و قهرمان هستند، آمده است.

۳. ۲. ۲. ۴. مار

مار از موجودات پر بسامد در اساطیر، حماسه و حتی عرفان است. در باورهای قومی و اساطیری مار نماد تجدید حیات و دو جنسی (هم نر و هم ماده) است. همچنین وجهی از خدایان زمینی و تندرستی و ابلاغ کنندهٔ پیام الهی است (جابز، ۱۳۹۷: ۷۶). به باور جیمز هال مار با پوست‌اندازی ادواری خود مانند خورشید تجدید حیات می‌کند؛ بنابراین نماد مرگ و تولد دوباره به شمار می‌آید با وجود این از آنجا که مار وابسته به زمین بوده، یک خدای زیرزمینی و دشمن خدا – خورشید به شمار می رفته است (هال، ۱۳۸۰: ۹۳)؛ همچنین «در آیین میترا مار یکی از نشانه‌های اصلی و عامل شفابخشی مطرح شده است» (دادور، ۱۳۸۵ :۲۶۵).

در کتاب *داراب‌نامه* نیز شاهد حضور مار به شکل مثبت و یاریگر هستیم، آنجا که طمروسیهٔ یاوه‌شده به مهراسب می‌رسد و مهراسب عاشق زن آبی می‌شود. همسرِ زنِ آبی به تلافی عشق‌ورزی زن خود به مهراسب، طمروسیه را ربوده، به جزیره‌ای می‌افکند که جایگاه جانوران ترسناک است اما دو مار که چهرهٔ آن‌ها شبیه انسان است، به یاری طمروسیه می‌آیند و او را از آن جزیرهٔ سهمناک نجات می‌دهند (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۸۹). گویی در این داستان مارها با نجات دادن طمروسیه از بین آن همه جانور ترسناک حیاتی دوباره به وی داده‌اند؛ بنابراین، در اینجا نیز با توجه به نمادهایی که برای مار ذکر شده است و نقشی که در کمک‌رسانی به یکی از قهرمانان داستان ایفا می‌کند، می‌توان مار را نیز جز گماشتگان یزدانی محسوب کرد.

۳. ۲. ۲. ۵. غرم

عوامل زیادی در تبدیل حیوانی خاص به اسطوره نقش آفرینند اما به طور کلی می‌توان گفت این قبیل اسطوره‌ها حکایت از زمانی دارد که زندگی انسان و حیوان هنوز از هم متمایز نشده بود (استروس،۱۳۷۶: ۹۳). در اقتصاد دوران نوسنگی تحولاتی رخ داد که یکی از آن‌ها حضور قوچ، نخستین جانور اهلی است و از این پس تحولات دیگری مانند بافندگی و ریسندگی به وجود می‌آید (جیمبوتاس،۱۹۸۹: ۲۲).

معانی نمادین گوسفند، آرامش، احساسات، بی‌غل و غشی، زندگی اجتماعی، عشق، شکیبایی و وقار... است (جابز، ۱۳۹۷: ۷۴). «شکل قوچ نیز در تاج برخی از شاهان دیده می‌شود که نماد فرّه است» (آموزگار، ۱۳۸۵: ۳۵۸) و در اساطیر ایرانی این حیوان نقش فرّه از گونهٔ ایزدی را دارد و چه در کارنامهٔ اردشیر بابکان و چه در شاهنامه این حیوان همین نقش را به‌صورت واضح دارد (نک به: فره‌وشی، بی‌تا: ۳۹؛ فردوسی، ج۲: ۳۱۲ و ۳۱۷ نیز ج۶، ۱۳۸۶: ۱۵۴ و ۳۰۰–۲۹۹).

در ماجرای گرفتارشدن همای و رشنواد به دست رومیان و پناه‌گرفتن آن‌ها در کوهی، همای به درگاه ایزد مناجات می‌کند و یاری می‌خواهد، ناگاه غرمی بر آن‌ها ظاهر می‌شود و راه را به آن‌ها نشان می‌دهد و همای آن را گماشتهٔ یزدان می‌داند:

> همای با رشنواد برین حال سه‌شبانه‌روز در آن کوه بماندند گرسنه و تشنه و بیم جان و همه سپاه روم و ایران سر همای را می‌جستند و هیچ جای اثر او نیافتند تا بروز چهارم بوقت نماز بفرمان پروردگار غرمی از آن کمر کوه اندر آمد و بیامد و در پیش همای ایستاد و تیز تیز در وی می‌نگریست و پیش و پس می‌رفت چنانک کسی مرکسی را دلیل و راهبر بود. همای رشنواد را گفت این گماشته یزدانست، بیا تا بر پی وی برویم. هر دو تن براثر وی رفتند طریقی در پیش ایشان پدید آمد و آن غرم راست بر شمار آن طریق می‌رفت (طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۳۲۸).

در این داستان باتوجه به معانی نمادین مثبتی که برای غرم آمده است(که در بالا به آن اشاره شد) می‌توان آن را به وضوح نماد فرّه دانست که در این داستان نقش ناجی و دلیل راه را برای همای و رشنواد ایفا می‌کند. همای بار دیگر تشخیص می‌دهد که این غرم گماشتهٔ یزدانی است و قصد او یاری‌رسانی و نشان‌دادن مسیر درست است. پس می‌توان غرم را هم نمادی از فرّه در این داستان به شمار آورد.

۳. ۲. ۲. ۶. اسب

معنی نمادین اسب، آزادی، انرژی خورشیدی، بخشندگی و پایداری، پیروزی، حرکت، خیرخواهی، قدردانی، هوش و نیرومندی و...است و در باورهای قومی و اساطیری هم مرکب خدایان بوده ا ست که آمادهٔ برای هرگونه خدمت‌رسانی در زمان صلح یا جنگ است. ایرانیان برای تداوم گردش خدای خورشید در آسمان، اسب را در پیشگاه خدای خورشید قربانی می‌کردند (جابز، ۱۳۹۷: ۲۳).

چنانکه پیداست اسب حیوانی همواره محبوب است و تاکنون در هیچ فرهنگی مشاهده نشده است که نماد امری منفی یا زیان‌رسان باشد. در داستان داراب‌نامه نیز این‌گونه است و می‌توان آن را از گماشتگان یزدانی و نمادی از فرّه دانست که نقش محافظ و ناجی را برای طمروسیه داشته است. در نبردهایی که بین بوران‌دخت و اسکندر انجام می‌شود، بوران‌دخت از دست اسکندر و سپاهش فرار می‌کند و به غاری پناه می‌برد و اسبی در این مدت در غار مراقب او بوده است (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۵۳۸).

در مورد غار و پیوند آن با عوالم سرّی یادآوری این نکته لازم است که «غار یکی از منزلگاه‌های انسان (منزلگاه‌های دیگرش چاله و درخت بودند) است و مذبحی است که در آن از سوی خدا الهام می‌شود. همچنین مکان مقدسی است» (جابز، ۱۳۹۷: ۵۱۴).

۳. ۲. ۲. ۷. مرغ

به باور جابز معانی نمادین مرغ، اصل زنانگی، مراقبت مادرانه و مشیت الهی است و در باورهای قومی و اساطیری در مسیحیت نماد فرد نان‌آورر و حمایت‌کننده و مدافع است (جابز، ۱۳۹۷: ۸۱). در اساطیر ایرانی نیز فرّه جمشید در کالبد «مرغ وارغن» به بیرون می‌شتابد و از این روی، می‌توان این پرنده را تجسمی از فرّه به‌شمار آورد (اوستا، ۱۳۸۲: ۴۹۰).

در داستان داراب‌نامه نیز در چند مورد شاهد حضور مرغ یا مرغانی هستیم که نماد حمایت‌کننده و مدافع قهرمانان هستند و چنانکه در اوستا نیز آمده است، مرغ تجسمی از فرّه است. با توجه به شواهد و نقش‌هایی که مرغ در داستان داراب‌نامه ایفا کرده است (در هر سه موردی که ظاهر می‌شود)، می‌توان آن را نمادی از فرّه دانست؛ چراکه آوازی هم به گوش طمروسیه می‌رسد که به داراب بگو دست از این مرغ بدار که این نه یک مرغ معمولی، بلکه گماشتهٔ یزدانی است:

شاهد نخست: داراب و طمروسیه در راه رفتن به سوی «جزیرهٔ خطرش» به جزیره‌ای به نام «شش مناره» می‌رسند که از زمان کیومرث گنج‌هایی در آنجا نهاده شده است. پیری(زاهدی) که آنجاست، می‌گوید هرکس خطی را که روی مناره‌هاست، بخواند، می‌تواند وارد شود، در غیر این صورت اگر هم وارد شود، بازگشتی برای او نیست. داراب نمی‌تواند خطها را بخواند؛ ولی به اصرار خودش وارد مناره‌ها می‌شود و بعد از سه شبانه‌روز گرفتار شدن در مناره‌ها با یاری مرغی که گماشتهٔ یزدان است، رهایی می‌یابد (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۱۷).

شاهد دوم: مورد دوم در داستان کویلهون است. اسکندر در ادامهٔ سفر به سرزمین‌های شگف، به جزیرهٔ آدم‌خواران می‌رسد. کویلهون حکیمی از جزیرهٔ آدم‌خواران است که اسکندر او را نمی‌کشد و او به اسکندر نشانی درختی را می‌دهد که به فراز آن مرغی سخنگو و شگفت قرار دارد. مرغ می‌گوید این درخت از عجایب است و کسی هم اسم آن را نمی‌داند اما هرچه بخواهید در آن درخت هست (برروی همین درخت است که همین مرغ به بوران‌دخت و اسکند می‌گوید هرچه می‌خواهید از این درخت بردارید؛ ولی چیزی جایگزین آن بکنید). اسکندر از مرغ می‌خواهد که هویت خود را آشکار کند اما مرغ به اسکندر می‌گوید کاری به هویت او نداشته باشد و مرغ توضیح می‌دهد که این درخت را حوا کاشته است و مرغ در گشودن شارستان یاریگر اسکندر می‌شود (نک به: طرسوسی، ج۲، ۱۳۴۴: ۲۷۹). در اینجا نیز مرغ نقش یاریگر و راهنمای راه به یکی از شخصیت‌های اصلی داستان یعنی اسکندر است و نقش دلیل راه را برای او دارد.

شاهد سوم: مورد سوم جایی است که مرغ بر قهرمان ظاهر می‌شود و توصیه‌های به اسکندر می‌کند و اسکندر گوش نمی‌دهد تا اینکه لقمان مداخله می‌کند. اسکندر و لقمان در گذر از جزیره‌های یونان به شارستانی می‌رسند که می‌خواهند بیشتر در مورد آن بدانند؛ ولی کسی نیست که با آن‌ها سخن بگوید، فقط مرغی است که با آن‌ها وارد گفت‌وگو می‌شود و به آن‌ها می‌گوید زودتر این سرزمین را ترک کنید، ولی اسکندر گوش نمی‌دهد:

> اسکندر گفت امشب بباشیم و آن شب نیز دیدند که از آن شارستان هیچکس بیرون نیامد و آن حکیم و دیگران یک‌یک بگذشتند و بنزدیک اسکندر آمدند. تا ده روز آنجا بودند، هیچکس را ندیدند روز یازدهم مرغی بیامد ببزرگی چندانی که خدای را فرمان بود، هرچه در جهان رنگی بود بر وی بود و بر آن کوشک شارستان بنشست و بآواز بلند و بزبان فصیح آواز داد بسوی اسکندر و گفت ای اسکندر اینجا بچه کار آمده‌ای برین بالای کوه که ما را از عبادت یزدان باز می داری. دلیری مکن و بازگرد و اینها را با خویشتن ببر. اسکندر عجب داشت از آن حدیث مرغ. گفت منم اسکندر و بدین جای از بهر آن آمده‌ام تا اینجا را زیارت کنم و ببینم. آن مرغ گفت که تو ایشان را نتوانی دیدن که ایشان فرشتگانند. اسکندر گفت اگر ایشان فرشتگانند ایشان را بدین کوشک و منظر چه حاجتست؟ آن مرغ گفت که این شارستانها نخست آدمیان داشتند، اکنون فرشتگان دارند. اسکندر گفت من ازینجا نروم تا ایشان را نبینم. مرغ گفت اگر نروی پشیمان شوی. این بگفت و برفت و در آن درون دریا ساعتی بنشست که صد هزار مرغ از آن دریا پیدا شدند هر [یک] سنگی در منقار گرفته. لقمان چون این بدید گفت برخیز ای اسکندر که این خلقان را از تو و از ما رنج است (طرسوسی، ج۲، ۱۳۴۴: ۴۵۰-۴۴۹).

۳. ۲. ۲. ۸. موش

در باورهای قومی و اساطیری موش جانور مقدس آپولو با نام «اسمینتئوس» رب‌النوع موش است. موش یکی از کوچکترین و خسیس‌ترین جانوران است و نماد تواضع و فروتنی محسوب می‌شود. موش همچنین نماد محبت، مهربانی و نوازش نیز شناخته شده است (جابز، ۱۳۹۷: ۸۵).

در داستان *داراب‌نامه* یک‌بار شاهد حضور این جانور هستیم که نقش بیدارکننده و هشداردهنده را برای اسکند به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی داستان دارد. در مبارزهٔ اسکندر با ابکر جادو یکی از همراهان اسکندر به اسم کویلهون تمام جادوهای ابکر را خنثی می‌کند و ابکر شبانه کسی را می‌فرستد که کویلهون را از سپاه اسکندر دستگیر کنند و به قتل برسانند و شخصی به اسم هیکلون این کار را انجام می‌دهد و اسکندر که در خواب است توسط موشی که انگشت پای او را گاز می‌گیرد، از ربوده شدن کویلهون مطلع می‌شود:

> چون هیکلون، کویلهون را ببرد اسکندر خواب دید که موشی از سوراخی بیرون آمدی و بنزدیک اسکندر آمدی و انگشت پای اسکندر را بگرفتی. اسکندر فریاد برآوردی، آن موش بگریختی و بدان سوراخ فروشدی. اسکندر از خواب درآمد... (طرسوسی، ج۲، ۱۳۴۴: ۴۹۰).

۳. ۲. ۲. ۹. ابر و باد

ابر نماد قداست و خرد، سودمندی، مشیت الهی، مهربانی و ... است (جابز، ۱۳۹۷: ۴۹۵) همچنین « باد نماد آزادی، آشوب، باروری، تجدید حرکت، حیات، صدای خدا، قدرت الهی، الهام... است» (جابز، ۱۳۹۷: ۴۹۶) در اساطیر هندوایرانی باد در ابر باران‌زا زندگی می‌آورد و یکی از اسرارآمیزترین خدایان هندوایرانی است. در یکی از متون هندی دربارهٔ آن آمده است که وی از نَفَس غول جهانی که دنیا از بدن او ساخته شده، پیدا گشته است. برگردونهٔ تیزروی که آن را صد یا حتی هزار اسب می‌کشند، سوار است. اوست که «نورهای گلگون یعنی برق را ایجاد می‌کند و سپیده‌دم را هویدا می سازد» (آموزگار و تفضلی،۱۳۹۱: ۳۴).

یک مورد از موقعیت‌هایی که ابر و باد به یاری قهرمانان داستان می‌آید، در ادامهٔ مبارزهٔ طمروسیه و داراب با زنگیان است. آنجا که زنگیان، خرس و جفت وی را که به یاری طمروسیه و داراب آمده‌اند، تیرباران می‌کنند. در اینجا طمروسیه و داراب کاملاً ناامید می‌شوند و دست از جان می‌شویند که ناگاه از طرف خداوند ابر و بادی وزیدن می‌گیرند و زنگیان را نابود می‌کنند (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۱۳).

مورد دومی که باز باد به همراهی باران به یاری قهرمانان داستان می‌آید، در ماجرای نبرد بین داراب به همراهی عنطوشیه در مقابل مصطلق است که قصد کشتن داراب را دارند. داراب که در تنگنا افتاده است، به مناجات خدای عزوجل می‌پردازد و در ساعت باد و باران به یاری او می‌آیند و نجاتش می‌دهند (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۳۰۷).

۳. ۲. ۲. ۱۰. ستاره

معانی نمادین ستاره عبارت است از «امید، برتری و تفوق، پیش‌بینی‌کننده، چشم یا ارادهٔ الهی، دانش گذشته، حال و آینده، راهنمایی، فرشته، متعالی، تقدیر خوب و... و در باورهای قومی و اساطیری نماد روشن‌کنندهٔ راه پارسایان و پیام‌رسان الهی است» (جابز، ۱۳۹۷: ۵۲۷).

در *داراب‌نامه* در مبارزهٔ اسکندر و دیوان اطراف کوه قاف به سرکردگی مهکالِ اهریمن، خداوند از آسمان ستاره‌ای به یاری اسکندر می‌فرستد که برابرنهاد همان «نجم ثاقب» در قرآن و روایات اسلامی است:

پس برجای ببودند تا آفتاب اندر گشت و دیوان شارستان پدید آمدند چنانک هر یکی را سر بعیوق می‌رسید می‌آمدند پیچان‌پیچان و از لشکر اسکندر اندر می‌گذشتند و اندر آن دریا فرو می‌شدند و چون دو تن برفتندی دوی دیگر آمدندی و چون ساعتی بود از آن دریا برآمدندی هر یکی بعلامتی هر کدام زشت تر [و کلانتر] هر یکی نیم سوخته‌یی در دست گرفته بر مثال مناره‌یی روی بکشتی‌ها آوردند و آن همه کشتی‌ها را بشکستند و آن قوم که در کشتی‌ها بودند همه را هلاک کردند. آن قوم اسکندر بخدای بنالیدند و تضرع نمودند تا خدای عزوجل ستاره‌یی را امر کرد تا از جای خویش حرکت کرد و بر آن دیوان زد و ایشان را بسوخت و آن قدرت ایزدی بود و چون نماز خفتن شد از آن شارستان صد هزار روشنایی پیدا شد (طرسوسی، ج۲، ۱۳۴۴: ۴۵۸).

۲-۲-۲. آواها

پربسامدترین جلوهٔ نهان‌گو و گماشتهٔ ایزد که جلوه‌ای از فرّه است، آواست. این آوا که با نام‌های سروش و الهام شناخته شده‌اند، بانگی با منبع و خاستگاه ناشناخته است که غالباً از بالا و فراز فرود می‌آید. در اساطیر ایرانی سروش که از ایزدان مهم است، نقشی الهام‌گون و نهان‌گو دارد. «سروش (سرئوشه) معنی این نام اطاعت و فرمان‌برداری و انضباط است و از شخصیت‌های محبوب و باورهای ایران باستان به شمار می‌آید. او در مراسم آیینی و نیایش‌های مردمان حضور دارد و نیایش‌ها را به بهشت منتقل می‌کند و در سرودها به‌عنوان سرور آیین‌های دینی به یاری طلبیده می‌شود» (هینلز، ۱۳۹۱: ۷۵).

سروش یکی از مهم‌ترین ایزدان دین زردشتی است. این واژه که در اوستای گاهانی به صورت saraosaدر اوستای متأخر به صورت sraosa و در فارسی میانه به صورت sros آمده است، از ریشهٔ sraw یا sru به معنی «شنیدن یا پذیرفتن و اطاعت‌کردن» و به عبارت دیگر «شنیدن و فرمانبرداری» است. او فرامین خداوند را می‌شنود، آن‌ها را به مردم ابلاغ می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که در فرمانبرداری از پیام و آموزه‌های او بکوشند (modi: 1979: 434)

سروش نیرویی است که انسان از طریق آن به کلام خداوند گوش فرا می‌دهد و سر به اطاعت از آن می‌سپارد. سروش همچنین نظمی است که لازمهٔ چنین اطاعتی تلقی می‌شود. افزون‌براین ایزد سروش به‌عنوان گوش شنوای اهورامزدا فریادهای مردمی را که دیوان آنان را گمراه کرده‌اند و نیز صدای آنانی را که همانند دیوان می‌اندیشند، می‌شنود و برای پیکار با دیوان به زمین می‌آید؛ بدین ترتیب سروش به‌عنوان یک ایزد مستقل حامل کلام الهی و همچنین سرکوب‌کنندهٔ دیوان و همهٔ کسانی است که آگاهانه از شنیدن و فرمانبرداری از کلام الهی سرباز می‌زنند (zaehner, 1955: 95-94).

در داستان *داراب‌نامه* و ماجراهایی که در آن‌ها آوایی به یاری قهرمان می‌آید و یا پرسش او را پاسخ می‌دهد و یا اینکه او را از رخدادی در گذشته و یا حتی آینده خبردار می‌کند، می‌توان این صداها را همان سروش یا ندای ایزد دانست که قهرمان می‌شنود و باتوجه به آن صداها و شنیدن آن‌ها مسیر را با سختی کمتری طی می‌کند. شنیدن این آواها با بسامد بیشتری نسبت به امور دیگری از جمله عناصر طبیعت تکرار شده است و نشان از اهمیت این آواهاست؛ گویی ارتباط بین خداوند و قهرمان با واسطه‌گری کمتری برقرار می‌شود؛ یعنی در گماشته‌های که تا کنون به آن‌ها اشاره کردیم، پیام الهی توسط یک واسطه مانند اسب، غرم، باد و ابر و ... به قهرمان ابلاغ می‌شد و قهرمان باید این نشانه‌ها را گماشتهٔ الهی به شمار می‌آورد اما در بحث آواها گویی تنها واسطه فقط سروش است و قهرمان مستقیم از طریق گوش این آواها را می‌شنود.

باتوجه بدانچه گفتیم، در داستان *داراب‌نامه* این آوا/ بانگ سروش درست در مواقعی ظاهر می‌شود که یکی از قهرمانان دست به مناجات زده و از خداوند یاری خواسته است و همچنین حامل پیام و آموزه‌هایی که در قالب بیان داستان و سرگذشت افراد مهم، قهرمانان را آگاه می‌کند و چراغ راه آن‌ها می‌شود که این خود دلیلی بر الهی‌بودن این آواها و ابلاغ مستقیم این پیام‌ها از طرف ایزد به قهرمانان است:

شاهد نخست: نخستین جلوهٔ آوا در در ماجرای مرگ مهنکو زن خواریق است. این زن شبانه به بستر داراب می‌رود. داراب ابتدا فکر می‌کند که طمروسیه است اما متوجه می‌شود که طمروسیه نیست و گمان می‌کند که دیوی است در لباس انسان که به بستر او آمده است، پس داراب او را به دریا پرت می‌کند. مهنکو را ماهی‌ای می‌بلعد. خواریق در جست‌وجوی مهنکو است که حاجبش به اسم طرماس به او می‌گوید چاهی وجود دارد که طلسم جمشید در آن است و از گم‌شده‌ها خبر می‌دهد و بهتر است از آن چاه احوال مهنکو را بگیریم. آنان به چاه می‌روند و چاه آوازی برمی‌آید که: مهنکو به دست داراب کشته شد اما عیب از داراب نبود و از مهنکو بود (نک به: طرسوسی، ج۱، ۱۳۴۴: ۱۲۸). در اینجا مثلثِ جمشید، درخت و چاه را داریم. آوایی که از آن چاه (موسوم به طلسم جمشید) برمی‌آید و در کنار آن درختی (درباره اهیمت درخت در اساطیر و باورها در بالا سخن گفته شد) است که به داراب یاری می‌رساند و بی‌گناهی او را اثبات می‌کند. چاه در باورهای اساطیری «منبع یا سرچشمهٔ همه چیز و منبع پاسخ‌های غیبی است (جابز، ۱۳۹۷: ۴۷۹).

شاهد دوم: مربوط به هیکل سطبقالیس است که در چهار جا با آگاهی دان به قاتلان و نیز یافتن افراد گمشده، به قهرمان یاری می‌رساند. **مورد نخست:** در موضوع کشته شدن فصطلیقون به دست عبقرهود است. این هیکل که از حوادث آگاهی می‌دهد، در زمان کیخسرو، مکان نهان شدن و دستگیری افراسیاب را به کیخسرو نیز گزارش می‌کند:

> ... عبقرهود ناهنگام خنجر گذارد و بزد فصطلیقون را در آبگاه. فصطلیقون آهی بکرد و جان بداد، عبقرهود پنداشت که داراب را کشتم و ندانست که فصطلیقون را کشته است. چون روز روشن گشت داراب و هر نقالیس در هیکل را گرفته و فصطلیقون را دیدند کشته و عبقرهود برخاست هر نقالیس را دید بشناخت گفت ای حکیم اینجا چه میکنی؟ گفت با داراب بخطرش آمده‌ام دوش بزیارت این هیکل، آمده‌ایم شما درینجای بودید، گفتیم زود شود تا شما را ببینیم. اکنون فصطلیقون را کشته می‌بینیم او را که کشت؟ عبقرهود دانست که او کشته است بعوض خون داراب عبقرهود بر جای فرو ماند و هیچ نگفت و گفت که من خبر ندارم که من خفته بودم و ترسید که اگر ایشان از آن بت بپرسند بایشان خبر کند که او را که کشته است کار بروی دشوار شود. داراب و هر نقالیس عبقرهود را برجای رها کردند و در پیش آن صورت آمدند و بحرمت بدو زانو در آمدند و از وی سؤال کردند که فصطلیقون را که کشت؟ از آن بت جواب آمد که او را عبقرهود کشت که در خواب میدید که او را در خواب دیده‌استی که می‌بندندی. نابهنگام از بیم او را کارد زد که بر داراب میزنم، فصطلیقون را بکشت. چون هرنقالیس این بشنید برخاست و بیامد تا عبقرهود را بگیرد و قصاص کند (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱ : ۲۳۸/۲۳۶).

در دو مورد فوق گویی با آوردن اسم شخصیت‌های اساطیری مهم مانند جمشید و کیخسرو مهر تأییدی بر درست‌گویی پیام این آواها نهاده شده است.

مورد دوم: در یافتن قاتل فصطلیقون و یافتن طمروسیهٔ گمشده است: بعد از کشته شدن فصطلیقون به دست عبقرهود، عبقرهود، طمروسیه را هم به دریا می‌اندازد اما عنطوشیه همسر فصطلیقون همچنان پیگیر است که قاتل همسرش را بیابد و به همین دلیل پیش هیکل سبطقالیس می‌رود که هم قاتل را جویا شود و هم از احوال دخترش طمروسیه مطلع شود:

> ... عنطوشیه بهیکل درآمد و پیش آن صورت آمد و بدو زانوی حرمت بنشست و گفت ای صورت مرا از صورت حال فصطلیقون خبرده که او را که کشت؟ از آن صورت آواز آمد که او را عبقرهود کشت. باز پرسید که حال طمروسیه چیست؟ آواز آمد که طمروسیه در خطرش است بازداشته عنطوشیه که آن بشنید سر بسجده نهاد ویزدان پاک را ستایش کرد (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱ : ۲۶۸)

در اینجا نیز آوا دو کار انجام می‌دهد: پیدا کردن قاتل و دیگر خبرگیری از احوال طمروسیه که ناپدید شده است.

مورد سوم: در یافتن قاتل طمروسیه است: داراب و هرنقالیس به سمت هیکل سطبقالیس می‌روند تا از او بپرسند که قاتل طمروسیه چه کسی است و هیکل به آنها می‌گوید که زنکلیسا قاتل طمروسیه است: «هرنقالیس پیش آمد بحرمت و گفت ای صورت بی‌روح، اگرت امرست از یزدان پاک عزوجل ما را خبر ده که طمروسیه را که کشت در میان دریا؟ از آن صورت آواز آمد که دختر لکناد زنگلیسا راه بروی بگرفت و در کشتی وی رفت و لگد برپشت و شکم وی بزد چندانک جان از وی جدا شد» (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱ : ۲۷۹) در این مورد نیز باز آوای نهانی پرده از امری برمی‌دارد که قبلاً رخ داده است. قهرمان و دیگر همراهان وی به دنبال یافتن افراد خائن/ قاتل و روشن‌شدن ماجرا هستند و آوا آن‌ها را یاری می‌دهد. در این ماجرا هرنقالیس از این هیکل می‌خواهد اگر که خداوند به او اذن می‌دهد به آن‌ها بگوید که قاتل طمروسیه کیست؟ گویی منظور این است که خداوند از زبان هیکل به آن‌ها آگاهی دهد.

مورد چهارم: آنجاست که داراب از هیکل احوال ایران و ایرانیان و مادرش را می‌گیرد و هیکل به او می‌گوید زودتر به ایران برو که مادرت در خطر است:

> در کوشک خطرش رفت و همه خویشان طمروسیه را نعمت داد و در حق هرنقالیس تکلف بسیار کرد و آن روز ببود و روز دیگر بهیکل آمد و از آن صورت بپرسید که حال ایران چگونه است؟ از آن صورت جواب آمد: «قیصر روم را بایران خوانده‌اند تا ولایت ایران بوی دهند و کس فرستاده است مادر تو و در همه جهان ترا می جوید و همه لشکر بر تو بیرون آمده‌اند و کس فرمان مادرت نمی‌کند. پس برخیز و زود برو و اگر نی ایران را بباد دهی داراب برخاست و از آن هیکل بیرون آمد و به خطرش باز آمد (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱ : ۲۸۷/۲۸۶)

در این مورد نیز خبرگیری از اوضاع و احوالی است که قهرمان درصد آگاهی یافتن از آن است و علاوه بر خبردهی، به داراب دستور انجام کار را هم می‌دهد؛ یعنی او را راهنمایی می‌کند تا به ایران برود و مادرش را یاری دهد.

شاهد سوم: داراب در مسیر رفتن به ایران داراب به توفان برمی‌خورد. او به زیر دیواری پناه می‌برد و از آن طاق آوازی برمی‌آید خطاب به دیوار که: «... زینهار که از جای خویش نجنبی که در زیر تو پسر اردشیر خفته است! رشنواد این بشنود و گوش بنهاد که این آواز از کجا می‌آید و این چه سخنست و اردشیر را پسر کجاست؟ تا دیگر بار همان نوع آواز شنود که ای طاق محکم باشی که در زیر تو پسر اردشیر خفته است» (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۱ : ۳۱۱).

ذکر این نکته نیز لازم است که در نمادها و باورهای اساطیری و قومی« طاق نماد آسمان، پناهگاه و مکان سرّی است» (جابز، ۱۳۹۷: ۴۷۸) و یکی از مهم‌ترین نمادهای هم که برای دیوار ذکر شده است، خاصیت محافظت‌کنندگی است: «معنی نمادین دیوار، ایمنی، استحکام و محافظت است» (جابز، ۱۳۹۷: ۴۸۲) در اینجا پیوند بین مکان آواز که طاقی کهنه است (طبق باورهای اساطیری و قومی مکانی اسرارآمیز است) با هشداری که برای محافظت از جان قهرمان صادر می‌کند، قابل مشاهده است.

شاهد چهارم: در این مورد نقش آوا آگاهی‌بخشی و انذار است. اسکندر در دیدار با ملک پریان، شخصی را می‌بینند که پنج هزار سال است که بر پای ایستاده و کسی دلیل آن را نمی‌داند که آوازی اسکندر را از موضوع این پیر مطلع می‌کند: «اسکندر پشت گردانید، از بالای آن خانه آواز آمد که ای اسکندر قدم راست نه. این پیر که بینی پادشاهی بوده است در زمین ملکوت، بی‌گناهی که از وی آمد این پادشاهی از وی استدیم و او را اینجا برپای کرده‌ایم و پنج هزار سال است که تا با عذر یک گناه اندر است، هنوز نپذیرفته‌ایم. ای اسکندر تو از او قیاس گیر، اگر دانی که نیک باید بودن نیک باش. اسکندر بر جای قرار گرفت و گفت مرا بگویید تا چه گناه کرده است. آواز آمد که طاقت شنودن آن نداری. اسکندر گفت باید گفتن تا بدانم و بر آن گناه دلیری نکنم. آواز آمد بدانک او روزی طاعت می‌کرد، در میان عبادت خدای بود که در دلش آمد این که اگر من بمیرم این ملک من که گیرد بیندیشید حق تعالی این نعمت را بروی زوال گردانید» (جابز، ۱۳۹۷: ۴۵۶ – ۴۵۷) در این مورد نقش آوازدهنده باز هم آگاهی‌دادن از فعلی است که در زمان‌های دوردست رخ داده است و اکنون خودِ قهرمان یعنی اسکندر خواهان اطلاع یافتن از این امر است. در این مورد این آگاهی‌بخشی آواز، جنبه اخلاقی دارد و هدف آن تقویت روحی و روانی قهرمان است؛ گویی پند و انذاری به اسکندر می‌دهد تا وی را از تکبر و حرص باز دارد.

شاهد پنجم: زمانی که سپاه هندوان به فرماندهی فور به سپاه اسکندر و بوران‌دخت حمله می‌کند، سپاه اسکندر باید از آب بگذرد اما کار سختی است. در این زمان بوران‌دخت مناجات می‌کند و و بعد از مناجات آوازی به او می‌گوید که حرکت کنند و از آب بگذرند: «تو می‌دانی که من و اسکندر این کار را بهر دین می‌کنیم این بگفت و چندانی بگریست که سجده گاه او از آب چشم او تر گشت. آوازی آمد که: ای دختر داراب برخیز و برو. زود بوران‌دخت برخاست و سلاح برخویشتن راست کرد و کوپال برگردن نهاد و بکناره آب آمد و توکل برخدای عزوجل کرد و یقین درست کرد و اسپ را در آب راند. آن اسپ او همچنان می‌رفت که کسی بر خشکی رفتی [وچون] آن اسپ بوران‌دخت از آب بیرون آمد تار مویی از او تر نشد» (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۲: ۱۸۷). در این مورد هم گویی به وضوح نشان داده می‌شود که این آوازها صدای خود خداوند است؛ چرا که بلافاصله بعد از اینکه بوران‌دخت مناجات می‌کند، این آواز به گوش او می‌رسد و از مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده است، رهایی می‌یابد.

شاهد ششم: در دیدار اسکندر و بوران‌دخت از شارستان اندهیره، دختر آدم و حوا سه نوبت آوازی می‌شنوند که در واقع شبیه یک گفت‌وگوست و اطلاعاتی از طریق این صدا به اسکندر و بوران‌دخت به‌عنوان شخصیت‌های اصلی داستان داده می‌شود که جنبهٔ اخلاقی آن مشهود است؛ از جمله یادآوری مرگ و دل ننهادن بر جهان فانی. آواز بار نخست به آن‌ها می‌گوید که عاقبت همهٔ آدمها مرگ است. بار دوم می‌گوید که از سنگی که آدم به دست خویش از دریا آورده بردارید و بار سوم می‌گوید به صحرا بروید تا چه ببینید (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۲: ۲۴۸).

شاهد هفتم: در دیدار اسکندر از کعبه آوازی می‌شنود که گویا آوای خدای عزوجل است: «اسکندر روی بخانهٔ کعبه کرد و گفت ای خداوند خانه که ابراهیم علیه‌السلام را فرمودی تا این خانه برآورده است، اگر چنانست که از نسل ابراهیم، محمد رسول را پیدا آورده است، اگر این فرزندان اسماعیل فساد نکرده‌اند و مکیان بر ایشان دروغ می‌گویند تو که خداوندی ما را بشنوانی همچنان که مکیان بشنوند. چون اسکندر این سخن بگفت آواز آمد که این که می‌گویند، بر فرزندان اسماعیل دروغ می‌گویند و مکیان ستم

کرده‌اند بر ایشان. چون از کعبه این آواز آمد آن همه قوم بشنودند و در ساعت روی باسکندر کردند و گفتند ای ملک الروم خدایان ما را ازین خانه بیرون آوردی، این دیو می‌گوید. اسکندرگفت ای گمراهان! چنین سخن، دیو نمی‌گوید، خداوند است که می‌گوید. این خدای شما نیست که از او آواز نیاید...» (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۲: ۵۱۳) و بار دیگر از خود کعبه آواز می‌آید که «این خانه عبادتگاه مؤمنان زمین است» (طرسوسی، ۱۳۴۴، ج۲: ۵۱۳). در اینجا نیز طبق شواهد متن آواز شنیده شده، آواز خداوند است که از راستی و صحت امری با اسکندر سخن می‌گوید.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی‌های انجام‌شده، نتایج به‌دست‌آمده از این قرار است که گماشتگان و جلوه‌های آن را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: دستهٔ نخست شامل عناصر طبیعت از قبیل حیوانات، عوامل طبیعی، اجرام آسمانی و ... است. این دسته همواره در مواقع اضطرار و مشخصاً برای رهایی جان قهرمان یا قهرمانان در لحظه‌ای خاص وارد داستان می‌شود و پس از انجام رسالت خود، که نجات جان قهرمان است، از داستان خارج می‌شود و کاری به وقایعی که در آینده یا گذشته برای قهرمانان رخ خواهد داد، ندارد.

دستهٔ دوم شامل صدا/آواهایی است که در بیشتر موارد هویت صاحب صدا مشخص نیست؛ اما با توجه به بافت متن و اتفاقاتی که قبل و بعد از آن می‌افتد، می‌توان گفت این نداها و آواها نیز از طرف خداوند یا خودِ خداوند است. چنان‌که دیدیم، در چندین مورد، درست بعد از اینکه قهرمان و مشخصاً بوران‌دخت به مناجات می‌پردازد، ندا و آوازی به یاری او می‌آید. نکتهٔ درخور توجه دیگر اینکه، به‌جز یک یا دو مورد، این آواها که جنبهٔ هشدار و نجات جان قهرمان را دارند، در بقیهٔ موارد که بسامد بالایی نیز دارند، به قهرمان یا قهرمانان اطلاعات و آگاهی می‌دهند؛ یعنی قهرمان را از اتفاقی که در گذشته رخ داده است، آگاه می‌کنند.

نکتهٔ دیگر اینکه، برخلاف مواردی که شخصی به‌عنوان راهنما و گزارندهٔ امانت، ابزار موروثی–جادویی را به قهرمان می‌دهد تا در آینده به او یاری رساند، در بحث گماشتگان، ابزاری به قهرمان داده نمی‌شود، بلکه نجاتِ آنیِ قهرمان مهم است.

نتیجهٔ دیگر دربارهٔ آواها این است که برخلاف دیگر موارد، آواها از بالا صادر می‌شوند و در بیشتر موارد با آسمان ارتباط دارند؛ چنان‌که این آواها بیشتر از هیکل‌ها و طاق‌ها صادر می‌شوند و ارتباط طاق و هیکل با عالم بالا و آسمان کاملاً آشکار است.

ازآنجاکه در تعریف فرّه آمده بود که این موهبت در وجود هر انسانی به امانت گذاشته شده است تا او را در انجام امورش یاری دهد و این احتمال نیز وجود دارد که در اثر انجام اعمال ناخوشایندی مانند خودپسندی و تکبر (مانند غرور جمشید) فرّه افراد را ترک کند، در داستان *داراب‌نامه*، قهرمانان شخصیت‌های مثبتی هستند و به انجام اعمال ناخوشایندی که باعث ترک فرّه شود، دست نمی‌زنند؛ بنابراین تا پایان عمر یا پایان داستان، فرّه با آن‌ها باقی می‌ماند.

منابع

آموزگار، ژاله. (۱۳۷۴). «فرّه، نیروی جادویی و آسمانی»، *کلک*، سال پنجم، شمارهٔ ۷۰ ۶۸: ۴۱ ۳۲

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۷). *زبان، فرهنگ و اسطوره*، چاپ دوم، تهران: معین

اشتراوس، کلود لوی. (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا*، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران: مرکز

اوستا (کهن‌ترین سروده‌های ایرانیان). (۱۳۸۲). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، جلد دوم، چاپ نهم، تهران: مروارید

بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *پژوهشی در اساطیر ایران*، جلد نخست، چاپ دوم، تهران: آگاه

بهار، مهرداد. (۱۳۸۴). *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه

پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها*، جلد دوم، چاپ اول، تهران: اساطیر

جابز، گرترود. (۱۳۹۷). *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*، ترجمه و تنظیم محمدرضا بقاپور، تهران: اختران
دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا
دینکرد، کتاب پنجم. (۱۳۸۶). ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، تهران: انتشارات معین
زرشناس، زهره. (۱۳۸۰). *جستارهایی در زبان‌های میانهٔ ایران شرقی*، به کوشش ویدا نداف، تهران: فروهر
زمانی، حسین. (۱۳۸۶). «شاه آرمانی در ایران باستان و بایستگی‌های او»، *فصلنامهٔ تاریخ*، سال دوم، شمارهٔ هفتم: ۱۳۷ ۱۲۳
زنر، آر. سی. (۱۳۹۵). *طلوع و غروب زرتشتی‌گری*، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: امیرکبیر
سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۳). *فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، چاپ اول، تهران: میرک
طرسوسی. (۱۳۴۴). *داراب‌نامه*، جلد اول و دوم، به کوشش ذبیح‌الله صفا، چاپ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*، ج۲و ۶، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی
فره‌وشی، بهرام. (بی‌تا). *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، تهران: بی‌نام
فرنبغ‌دادگی. (۱۳۶۹). بندهش، گزارش مهرداد بهار، تهران: توس
قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر ایرانی*، تهران: نشر کتاب پارسه
کربن، هنری. (۱۳۸۴). *بن‌مایه‌های آیین زردشت در اندیشهٔ سهروردی*، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: انتشارات جامی
کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۸۶). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران: نشر نو
موله، م. (۱۳۷۷). *ایران باستان*، ترجمهٔ ژاله آموزگار، چاپ پنجم، تهران: توس
هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر
همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۷). «فرّه ایزدی و حق الهی پادشاهان»، *اطلاعات سیاسی اقتصادی*، شمارهٔ ۱۳۰ ۱۲۹: ۱۹ ۴
هینلز، جان. (۱۳۹۱). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ شانزدهم، تهران: نشر چشمه
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌های در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر

Benveniste E., & Renou, L. (1934). *Vrtra et Vrthragna, étude de mythologie indo-iranienne*. *Cahiers de la Société Asiatique*, 3, 7–8.

Darmesteter, J. (1892). *Le Zand Avesta* (Vol. 2). Paris.

Gimbutas, M. (1989). *The language of the Goddess*. New York: HarperCollins.

Modi, J. J. (1979). *The religious ceremonies and customs of the Parsees*. Bombay: British India Press.

Zaehner, R. C. (1955). *Zurvan: A Zoroastrian dilemma*. Oxford: Clarendon Press

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Correction of Several Passages from *Nafthat al-Masdur* by Zaydari Nasawi

Yaser Dalvand[✉ 1] | **Majid Azizi Habil** [2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: dalvand@hum.ikiu.ac.ir
2. PhD Graduate in Persian Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Email: Azizi.majid60@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 08 November 2024
Received in revised from 04 January 2025
Accepted 12 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
Review and Critique, Correction, *Nafthat al-Masdur*, Misreading, Mispronunciation

ABSTRACT

Nafthat al-Masdur is one of the most significant works of Persian prose, first edited by Professor Dr. Amir Hassan Yazdgerdi with admirable effort, using four manuscript copies, all of which were transcribed at a later date. Nevertheless, some misreadings have found their way into the text, and insufficient attention has been paid to the precise recording of certain versions. This article aims to critique and analyze Yazdgerdi's edition in four categories:1. Misreading of manuscripts or neglecting them;2. Editing based on a manuscript that Yazdgerdi had not seen;3.Editing based on variant readings;4. Suggestions for the transcription of certain phrases. For this purpose, this study utilizes two manuscript copies, Kar and Si, which were available to Professor Yazdgerdi, as well as a manuscript from the Majles Library, dating back to the 9th century. The latter contains 12 pages of *Nafthat al-Masdur*, making it the oldest among all existing copies, and it was not accessible to Yazdgerdi.

Cite this article: Dalvand, Y.; & Azizi Habil, M. (2025). Correction of Several Passages from *Nafthat al-Masdur* by Zaydari Nasawi. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 153-168. http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64419.3736

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64419.3736

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

تصحیح چند عبارت از *نفثة‌المصدور* زیدری نسوی

یاسر دالوند ✉ [۱] | **مجید عزیزی هابیل** [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: dalvand@hum.ikiu.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: Azizi.majid60@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
نقد و بررسی، تصحیح، *نفثة‌المصدور*، تصحیف و بدخوانی.

چکیده

نفثة‌المصدور از مهم‌ترین متون نثر فارسی است که نخستین بار استاد دکتر امیرحسن یزدگردی، با استفاده از چهار نسخهٔ خطی که تاریخ کتابت آن‌ها متأخر بوده است، با تلاشی ستودنی تصحیح کرده است. با این‌همه، برخی غلط‌خوانی‌ها به متن راه یافته و همچنین به ضبط دقیق برخی از نسخه‌ها کم‌توجهی شده است. در این مقاله، تلاش شده است تا تصحیح استاد یزدگردی در چهار دسته نقد و بررسی شود: ۱. بدخوانی‌های نسخ یا بی‌توجهی به آن‌ها؛ ۲. تصحیح بر پایهٔ نسخه‌ای که استاد یزدگردی ندیده است؛ ۳. تصحیح بر پایهٔ نسخه‌بدل‌ها؛ ۴. پیشنهادهایی در ضبط برخی عبارات. بدین منظور، در این پژوهش از دو نسخهٔ خطی «کر» و «سی» که در اختیار استاد یزدگردی بوده است، و نیز از نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس، کتابت قرن نهم، استفاده شده است. نسخهٔ اخیر دربرگیرندهٔ ۱۲ صفحه از *نفثة‌المصدور* است که تاریخ کتابتش از جمیع نسخ موجود کهن‌تر است و استاد یزدگردی نیز بدان دسترسی نداشته است.

استناد: دالوند، یاسر و عزیزی هابیل، مجید. (۱۴۰۳). تصحیح چند عبارت از *نفثة‌المصدور* زیدری نسوی، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱۵۳-۱۶۸.
http//doi.org/10.22034/perlit.2025.64419.3736

CC BY NC

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

مقدمه

نفثة‌المصدور نوشتهٔ زیدری نسوی از مهم‌ترین متون منثور فارسی به شمار می‌رود. این کتاب که به نثر فنّی یا مصنوع نگاشته شده، رسالهٔ کوتاهی است که زیدری نسوی آن را خطاب به پسرعموی خود، سعدالدین، نوشته است (ر.ک: نسوی، ۱۳۸۵: ۷۹). این اثر، که در واقع گنجینه‌ای از صنایع بلاغی و دربردارندهٔ لغات و اصطلاحات خاص متون فنّی است، نخستین بار به کوشش استاد امیرحسن یزدگردی تصحیح شده است.

در تصحیح این کتاب از چهار نسخهٔ خطی استفاده شده که همگی تاریخ کتابت متأخری دارند. ازاین‌رو، مصحّح اثر با روش التقاطی به تصحیح متن پرداخته است: «بدین معنی که آنچه با شیوهٔ نگارش، طرز بیان و سبک نویسنده سازگارتر و مناسب‌تر می‌آمد، در متن جای داد و باقی را – جز مواردی که غلط‌بودن آن مسلّم می‌نمود – به صورت نسخه‌بدل در حاشیهٔ متن یادآور شد» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۲).

یزدگردی اذعان می‌کند که «تا حدّ امکان از تصحیحات قیاسی» پرهیز کرده است اما در برخی موارد از تصحیحات قیاسی استادانی چون مینوی، فروزانفر و فرزان بهره برده است. از دیگر ویژگی‌های تصحیح او، تعلیقات مفصل دربارهٔ منابع عبارات، اشعار، و امثال عربی و فارسی است. همچنین، او با تنظیم واژه‌نامه و نگارش تعلیقاتی برای رفع برخی از ابهامات متن، خواننده را در فهم هرچه بهتر این کتاب یاری رسانده است.

یکی از ایرادهای اصلی تصحیح یزدگردی، ذکر نکردن دقیق نسخه‌بدل‌هاست. در تصحیح چنین اثری، با توجه به محدود بودن نسخ خطی، شایسته است که تمامی اختلاف‌های نسخه‌ها ثبت شود؛ زیرا گاه برخی از صورت‌های اصیل لغات و عبارات را می‌توان در میان همین نسخه‌بدل‌ها یافت. در ادامهٔ مقاله، نمونه‌هایی از این دست بررسی خواهد شد.

۲. بیان مسئله

متن *نفثة‌المصدور* بر اساس چهار نسخهٔ خطی متأخر تصحیح شده است. استاد امیرحسن یزدگردی در خوانش و ضبط لغات و عبارات این کتاب گاهی دچار خطا شده است. در برخی موارد، نسخه‌بدل‌ها نیز به‌طور دقیق و علمی منعکس نشده‌اند. برای بازنگری در تصحیح این کتاب، لازم است که چهار نسخهٔ موجود بار دیگر با دقت بررسی شوند و صورت صحیح عبارات ارائه شود.

۳. سؤال‌های پژوهش

الف. آیا می‌توان در *نفثة‌المصدور* یزدگردی نمونه‌هایی از بدخوانی و تصحیف به دست داد؟

ب. آیا یزدگردی توانسته است نسخه‌ها و نسخه‌بدل‌ها را با دقت ضبط کند؟

۴. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون مقالات مختلفی در نقد *نفثة‌المصدور* و شروح آن نوشته شده است. حسن قاضی‌طباطبایی نخستین کسی است که نقدی بر تصحیح و شرح یزدگردی با عنوان «ملاحظاتی چند در باب تصحیح *نفثة‌المصدور*» (۱۳۴۸) نوشت که یزدگردی در پاسخ آن، مقالهٔ «به دیدهٔ انصاف بنگریم» (۱۳۴۸) را نگاشت و با لحنی بسیار تند به ردّ نظرات وی پرداخت. مقالهٔ قاضی طباطبایی گرچه در موارد بسیاری به سمت ذوق لغزیده است، تماماً خالی از فایدتی نیست و برخلاف پاسخ‌های یزدگردی، در برخی موارد می‌تواند مفید واقع شود. یکی از بهترین مقالاتی که در نقد چاپ یزدگردی نوشته شده است، مقالهٔ سیدمحمد راستگو است با عنوان «مروری در کتاب *نفثة‌المصدور*» (۱۳۶۸). نویسنده در موارد متعددی صورت درست عبارات را به قرینه‌های بلاغی، دستوری و ... به دست داده است.

مهدی رمضانی (۱۳۹۸) نیز مقاله‌ای با عنوان «تأملی بر درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور» نوشته‌اند و در آن به ضعف‌ها و کاستی‌های متعدد کتاب مذکور پرداخته‌اند. مواردی دیگر نیز در زمینهٔ نقد *نفثةالمصدور* در دست است که برخی از آنها طول و تفصیل‌های ملال‌آور و بی‌موردی نیز دارند و خالی از نکته‌ای جدّی یا نو هستند؛ و برخی دیگر فقط با بهره‌گیری از تعلیقات یزدگردی به نقد شروح *نفثةالمصدور* پرداخته‌اند: مقالهٔ جلیل نظری با عنوان «تأملی در کتاب شرح *نفثةالمصدور* تألیف شاهرخ موسویان» (۱۳۹۴)؛ مقالهٔ شاهرخ موسویان، با عنوان «بررسی چند ابهام و خطا در شرح یزدگردی بر *نفثةالمصدور*» (۱۳۹۷)؛ مقالهٔ منصور نیک‌پناه در نقد شرح یزدگردی، با عنوان «نقدی بر شرح چند جمله در *نفثةالمصدور*» (۱۳۹۷)؛ مقالهٔ محمدرضا صالحی‌مازندرانی و همکاران، در نقد شرح یزدگردی، با عنوان «بررسی و تصحیح چند لغزش در *نفثةالمصدور* براساس سبک نویسنده» (۱۳۹۸)؛ دو مقاله از سیدعلی سهراب‌نژاد در نقد شرح یزدگردی، با عنوان «نقدی بر تحشیهٔ *نفثةالمصدور* ۱ و ۲» (۱۴۰۰). در هیچ یک مقالات فوق، به مطالبی که در این مقاله عرضه گشته، پرداخته نشده است.

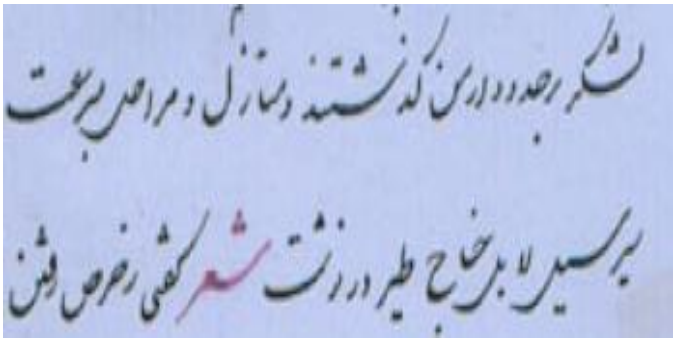
۵. بحث و بررسی

در این بخش به نقد و بررسی عباراتی از *نفثةالمصدور* در چهار دسته می‌پردازیم:

۵. ۱. بدخوانی‌های نسخ یا بی‌توجهی به آنها

در این قسمت براساس نسخه‌های «سی» و «کر» که مورداستفادهٔ استاد یزدگردی بوده است، به تصحیح عباراتی از متن می‌پردازیم. در برخی موارد، استاد یزدگردی به ضبط جمیع نسخ بی‌توجه بوده و ضبط آنها را وانهاده و با تصحیح قیاسی لغات را ضبط کرده‌اند. در مواردی دیگر نیز در ضبط دقیق نسخ دچار خطا شده‌اند. در این بخش، نمونه‌هایی از این دست ارائه می‌شود. در اغلب موارد، مسائل بلاغی متن را دلیلی بر گزینش ضبط صحیح دانسته‌ایم:

«بر قصدِ لشکر، بر حدودِ ارمن گذشتند، و منازل و مراحل به سرعتِ سیر، لا، بَل جَناحِ طَیر درنَوَشت» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۲). در این بخش که در وصف سرعت پیش‌روی لشکر تاتار است، یزدگردی به ضبط نسخهٔ «کر» بی‌توجه بوده است و نه تنها در متن نشانی از این نسخه نیست که حتی در نسخه‌بدل‌ها نیز آن را ثبت نکرده است. جمله در این نسخه اینگونه ضبط شده است: «... و منازل و مراحل به سرعتِ سیرِ سیل، لا بل جناح طیر درنوشت». از حیث بلاغی و معنایی «سرعت سیر سیل» بر «سرعت سیر» ارجح است.

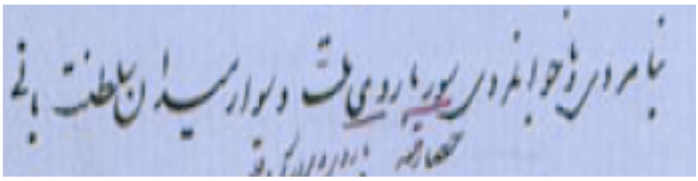


... و بعد از آن به تثقیف نیزه و تیر و تحدید و محادثت سنان و شمشیر مشغول شده، و از مُطاوَلَت که می‌نمود، به مُصاوَلَت باز آمده، و مُساوَرَت را بر مُصابَرَت اختیار کرده (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۷).

یزدگردی دربارهٔ «مساورت» (= برجَستن بر یکدیگر) نوشته است: «تصحیح قیاسی است، همهٔ نسخ: مشاورت» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۷). «مشاورت» بدخوانی «مثاورت» است و نیازی به تصحیح قیاسی نیست: «مثاورت: برجهیدن بر کسی» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مثاوره).

> افسوس که به نامردی و ناجوانمردی، سُور و باروی ملّت و سوارِ میدانِ سلطنت، بانیِ اساسِ جهانبانی و مضحکِ ثُغورِ مسلمانی، که از نهیبِ او زَهره در دلِ خاکسارانِ آتشی آب می‌شد، به باد بردادند (نسوی، ۱۳۸۵: ۴۵).

به قرینهٔ «سوارِ میدانِ سلطنت» باید ترکیب پیشین را نیز «سورِ باروی ملت» (دیوار قلعهٔ دین) خواند. در نسخهٔ «کر» نیز بین «سور» و «بارو» واو نیامده است که یزدگردی به آن بی‌توجه بوده است:

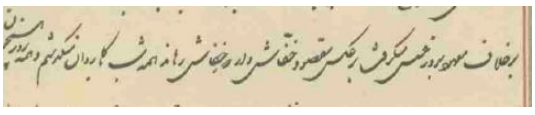


«مجلسِ عالی! سَخَّمَ اللّه وَجْهَهُ، "قَدِّمْ أَیْرَکَ ثُمَّ خَیْرَکَ" برخواند» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۰). در سه نسخه «سَخَّم» ضبط شده است و یزدگردی آن را با تصحیح قیاسی به‌صورت «سخّم» ضبط کرده است. ممکن است که خواننده به گمان بیفتد که احتمالاً ضبط نسخ معنای محصّلی نداشته است اما ازآنجاکه ضبط نسخ معنای واضحی دارد، نیازی به تصحیح قیاسی و تغییر متن نیست: «سَحِمَ سَحْماً: سیاه شد. سَخَّمَ وجهُهُ: سیاه گردید روی او» (معلوف، ۱۳۸۵: ۸۲۴/۱). بنابراین «سخّم الله وجهه» یعنی خدا روی او را سیاه گرداند!

«مدّتِ سه‌ماه پای‌بندِ توکیل و توقیف داشت، و به وظیفه‌ای که پنج شش سیر می‌کرد، وَلَا کَیْلَ وَلَا کَرَامَه، موظَّف گردانید» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۳). در جمیع نسخ «لا کید» آمده اما یزدگردی تصحیح قیاسی فروزانفر را در متن آورده است. معنی عبارت با «کید» اینگونه است: لَا کَیْدَ وَ لَا کَرَامَه: نه نیرنگ محسوب می‌شد و نه کرامت و بخشش؛ یعنی نه مرا به بیگاری گرفته بود و نه هم به من بذل و بخشش می‌کرد؛ کار او نه حیله محسوب می‌شد و نه لطف و کرامت. آنچه ضبط «کید» را قوّت می‌بخشد، جمله‌ای است که در متون عربی قریب به همین مضمون آمده است: «لا والله کیداً ولا هماً؛ یعنی نه حیله می‌کنم و نه قصد می‌کنم؛ این جمله را کسی گوید که بر کاری واداشته شود که آن را ناپسند دارد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «کید») و چنانکه می‌دانیم، در این بخش، زیدری اذعان می‌کند که «صاحب آمِد» او را برخلاف میلش به کار وادشته است.

> ... و تا شجرهٔ انتساب بدیشان باز بسته نگشت، از او رَسْته نیامد، و چون برخِلاف معهود، به روز عسس می‌گرفت، برعکسِ معهود، خُفّاش‌وار که خَفاش رهانَد، همه شب با کاروان می‌گذشتم (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۹).

باتوجه‌به اینکه نویسنده در سطر اول، کلمهٔ «معهود» را آورده است، کلمهٔ «معهود» دوم محل تردید است؛ زیرا در همان معنا به‌کار رفته است و ارزش بلاغی ندارد. در نسخهٔ «سی» به‌جای «معهود» دوم، «مقصود» ضبط شده است.

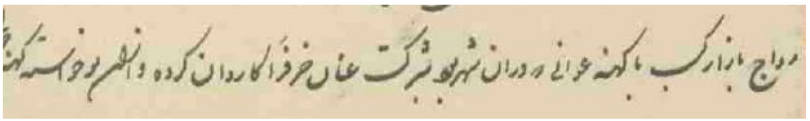


غافل از آنکه شمعِ مجلسِ سلطنت را پروانه نشانده است، و ثَهْلانِ بیخ‌آور رَجا را رُخا از پای درآورده، بلارَکِ هندی به برگِ هِنْدبا مُنْثَلِم گشته، بِنایِ سِنِمّار به لگدکوبِ بوتیمارْ مُنهدم شده (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۳).

ضبط کنونی تصحیح قیاسی فروزانفر است. بنا به نوشتهٔ استاد یزدگردی، متن در نسخهٔ «سی» به این صورت ضبط شده است: «ثهلان بیخ‌آور اوجا را رخا از پای درآورده». در این ضبط، «اوجا» بدخوانی «ارجا» است که شرح آن بدین قرار است: اَرجا: جِ رجاء؛ کناره‌ها؛ نواحی؛ اطراف (ر.ک دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). این لغت که از لغات قرآنی نیز هست (حاقّه/ ۱۷) در کتاب *وسائل‌الرسائل* از نورالدین منشی که معاصر نویسندهٔ *نفثة‌المصدور* است، نیز به‌کار رفته است: «رایحه‌ای از عواصفِ رنجی که در این غیبت به تحامل آن گرفتار گشته، به مشامِ کوهِ گران‌لنگر رسد، در حال، ارجایِ آن منصدع گردد و اجزایِ آن متزعزع گردد» (به نقل از مینوی، ر.ک نسوی ۱۳۸۵: هشتاد و شش). «بیخ‌آور» نیز به معنای «راسخ و محکم» است؛ بنابراین عبارت «بیخ‌آورْ اَرجا» یعنی «دارای کناره‌های محکم»؛ این صفت مرکّب، معادلِ «گران‌لنگر» در متن نورالدین منشی است. گفتنی است که حدس دیگر فروزانفر در مورد شکل صحیح این جمله، چنین است: «ثَهْلانِ بیخ‌آور و اَجا را رُخا از پای درآورده»؛ اَجا نام کوهی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)؛ باتوجه‌به قراین متنی، این تصحیح نیز درست نمی‌نماید؛ زیرا در عبارات قبل و بعد از این جمله، یک سوژه در تقابل با سوژهٔ دیگر قرار گرفته است: شمع و پروانه، بلارک هندی و برگ هندبا، بنای سِنِمار و بوتیمار، سنقُر و تیهو، غضنفر و آهو، خورنقِ شاهی‌بنیاد و خَدَرَنَقِ واهی‌نهاد، ملک‌الموت و مُرده؛ بنابراین، تقابل دو سوژه (کوه‌های ثهلان و اَجا) در برابر یک سوژه (رُخا) با منطق متن همخوانی ندارد.

جمال علی عِراقی پیش از منْ بنده آنجا رسیده بود، و به عادتِ گذشته به عصا فروخزیده، و به جهتِ رواجِ بازارِ کسب، با کهنه‌عوانی که در آن شهر بود، به شرکتِ عیان خر فرا کاروان کرده (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۵).

«شرکت عیان» که هیچ معنای محصلی ندارد، بدخوانی «شرکت عنان» است. برای نمونه در نسخهٔ شمارهٔ ۱۱۳۹۵ دانشگاه تهران که همان نسخهٔ «سی» یزدگردی است، اینگونه آمده است:

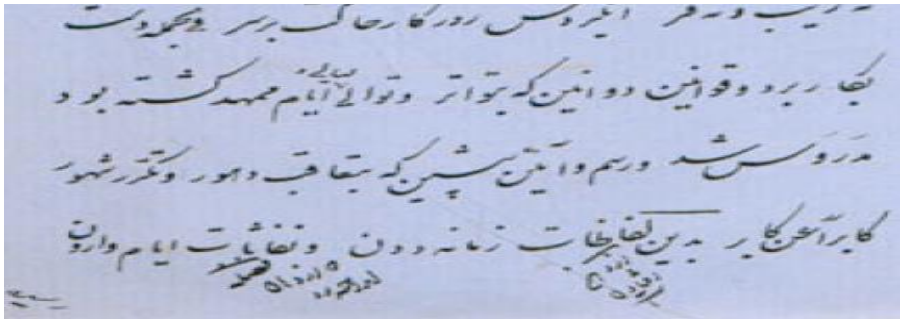


این نشان می‌دهد که یزدگردی در خوانش نسخ به بیراهه رفته است. دهخدا در توضیح شرکت عنان می‌نویسد: «اصطلاح شرع است یعنی شریک‌بودن دو کس در مالی خاص، نه در سایر اموال؛ یا مُعارض خریدِ کسی شدن به غرضِ مشارکت در آن چیز؛ یا مساوی‌بودن هر دو شریک در انبازی بدان‌جهت که هر دو دوالِ لگامِ ستور برابر باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). در کتاب *العراضه* اینگونه آمده است: «به اجماعِ اصحابِ رِفاق و اربابِ نفاق، بر اَحنَفِ قیس رُجحان دارد و در تحمّل و سنگدلی، با رَضوی و بوقُبیس شرکتِ عنان» (حسینی یزدی، ۱۳۸۸: ۶).

فِی‌الْجمله دست به کار برد، و قوانین و دواوین که به تواتر و توالیِ لیالی و ایّامْ مُمَهَّد گشته بود، مَدروس شد، و رسم و آیینِ پیشین که به تعاقُبِ دُهور و تکرُّرِ شُهور، کَابِراً عَنْ کَابِرٍ، بدین لُقاطات زمانهٔ دون و نُفایاتِ ایّامِ وارون رسیده بود، منسوخ گشت (نسوی، ۱۳۸۵: ۸۰).

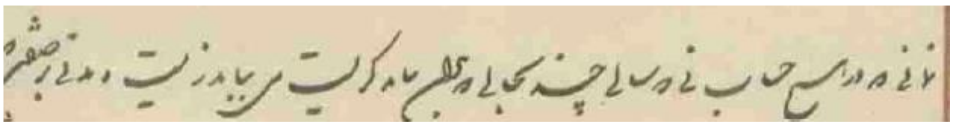
در همهٔ نسخ «نفاثات» ضبط شده است و یزدگردی با تصحیح قیاسی به‌صورت «نفایات» (= هر چیز که به دور افکنند) ضبط کرده است. ایشان در این عبارات به‌سبب بدخوانی نسخ، دست به چنین تصحیحی زده‌اند. در نسخهٔ «کر» به‌جای «لقاطات» واژهٔ

«لُفاظات» ضبط شده است که بدین معناست: «جِ لُفاظه: آنچه از دهان بیرون اندازند؛ تُفاله» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). از دیگر سو، معنای «نُفاثات» نیز که در جمیع نسخ آمده است اینگونه است: «جِ نُفاثه: آنچه را که دردمندِ سینه از دهن بیرون می‌اندازد؛ آنچه از دهان به دمیدن فرو اندازند از ریزهٔ مسواک و مانند آن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). چنانکه ملاحظه می‌شود، این دو واژه از حیث معنا شبیه هم هستند و بسیار دقیق انتخاب شده‌اند. یزدگردی چون واژهٔ نخست را «لقاطات» خوانده است، واژهٔ دوم را نیز متناسب با آن تغییر داده است. از طرف دیگر، در نسخهٔ «کر» در ترکیب «قوانین و دواوین» حرف واو وجود ندارد و همین ضبط اصح است (هرچند دواوین در این نسخه به‌صورت دوانین ضبط شده است).



در این رِباطِ خراب – اگر بسیار بمانی– نمانی، و در هیچ حساب نی، که سالی چند – به حالی که بدان بباید گریست – می‌بباید زیست، و مدّتی – بر صفتی که بر او بباید بخشود – می‌بباید بود (نسوی، ۱۳۸۵: ۸۷).

عبارت «به حالی که بدان بباید گریست» مصراعی است که مطابق ضبط یزدگردی وزن آن معیوب است. صورت درست آن اینگونه است: «به حالی که بر آن بباید گریست». این صورت در نسخهٔ «سی» آمده است:

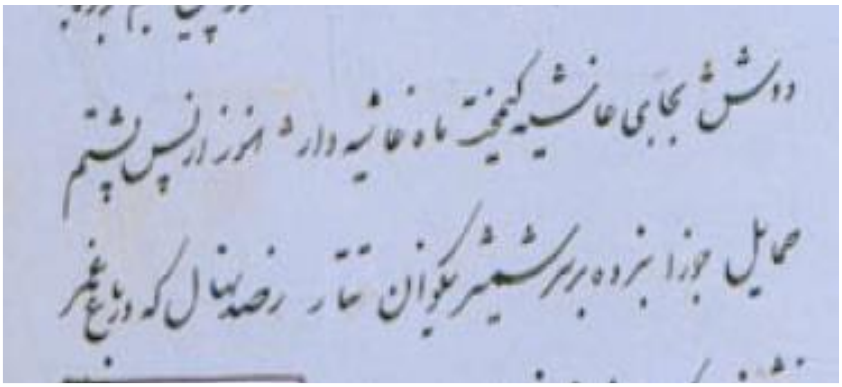


هنوز از پسِ پشتم حمایلِ جوزا نکرده بر سرِ شمشیر نیکوان ایثار
ز صد نهال که در باغِ عمر بنشاندم یکی هنوز ببختم نیامده است به بار

(نسوی، ۱۳۸۵: ۹۰)

یزدگردی در پاورقی دربارهٔ اختلاف نسخ در این دو بیت نوشته است: «۱. همهٔ نسخ: پس و پشتم، متن مطابقست با: دیوان استاد ظهیر فاریابی به تصحیح نگارنده ۲. همهٔ نسخ: نبرده بر سر شمشیر نیکوان تتار، متن مطابقست با دیوان استاد ظهیر فاریابی به تصحیح نگارنده ۳. همهٔ نسخ: ز بیخم، متن مطابقست با دیوان استاد ظهیر فاریابی به تصحیح نگارنده».

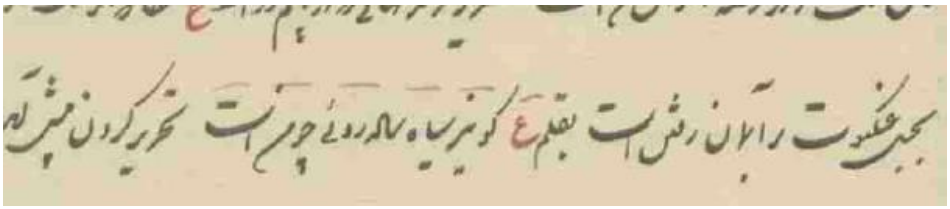
ایشان در ضبط این دو بیت دچار چند اشتباه شده‌اند: نخست آنکه در نسخهٔ «کر» دقیقاً «پسِ پشتم» ضبط شده است و نه «پس و پشتم»؛ بنابراین اینکه ضبط «همهٔ نسخ» را «پس و پشتم» دانسته‌اند نادرست است:



از دیگر سو، ایشان برپایهٔ *دیوان ظهیر فاریابی* که خود تصحیح کرده‌اند، واژهٔ «تتار» را که در همهٔ نسخ آمده است، به‌صورت «ایثار» ضبط کرده‌اند. عجیب آنکه وقتی به دیوان ظهیر رجوع می‌کنیم می‌بینیم که در آنجا نیز «تتار» ضبط شده است (ر.ک ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۹۱) و مشخص نیست «ایثار» چگونه به متن *نفثة المصدور* راه یافته است! به نظر می‌رسد که همان ضبط «همهٔ نسخ» درست است؛ یعنی «هنوز از پسِ پشتم حمایل جوزا/ نبرده بر سرِ شمشیر نیکوان تتار» و معنای تقریبی بیت بدین قرار است: حمایل: کمرشمشیر؛ دوال و کمربند شمشیر. جوزا: صورت فلکی جبّار. حمایل‌کش‌ها کسانی بوده‌اند که در پشت سرِ پادشاهان یا سرداران، حمایلِ آن‌ها را بر سرِ شمشیر می‌کرده‌اند (ر.ک عابدی، ۱۴۰۳). نیکوان تتار: زیبارویان تاتار که در زیبایی معروف بوده‌اند. حمایل جوزا استعاره از زلف زیبارویان، و شمشیر استعاره از قامت کشیدهٔ آن‌هاست. در بیت زیر به مضمون زلف بر سر نیزه کردن، اشاره شده است: «نوعروسانِ خُلد گیسوها/ بر سرِ نیزهٔ تو بربسته» (ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۳۵) و دراین بیت نیز زلف زیبارویان به حمایل مانند شده است: «عاشقی کو در میان خویش بربسته است جان/ بسته است از زلف معشوقان کمرشمشیر تنگ» (منوچهری، ۱۳۳۸: ۵۰). بیت را می‌توان این گونه معنا کرد: نیکوان و زیبارویان تاتار، هنوز به دنبالِ من، موهای بلندِ همچون حمایلشان را بر سرِ قامت شمشیرمانندشان نبرده‌اند؛ یعنی هنوز زیبارویان پشت سر من به راه نیفتاده‌اند. از منظری دیگر، می‌توان کلمهٔ تتار را تصحیف عبارت بنثار (به نثار= به عنوان هدیه) دانست؛ چنان‌که حافظ گفته است: «دُرر ز شوق برآرند ماهیان به نثار/ اگر سفینهٔ حافظ رسد به دریایی» (حافظ، ۱۳۷۸: ۳۵۰)؛ که در این صورت، معنای بیت چنین خواهد بود: هنوز نیکوان، در پشت سر من، حمایل جوزا را به عنوان هدیه بر سر شمشیر نکرده‌اند.

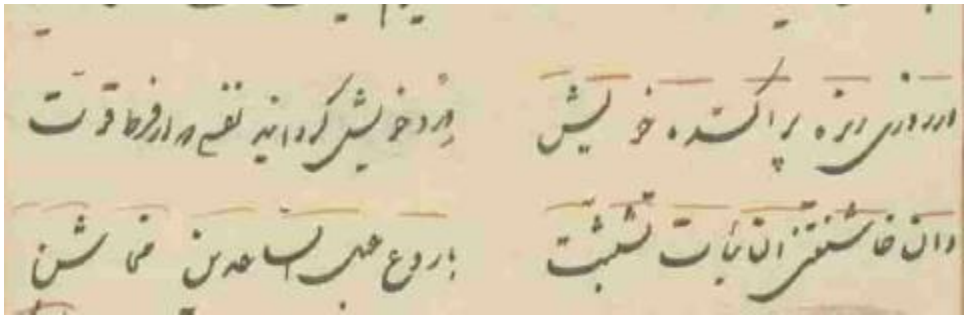
در بیت دوم نیز مشخص نیست که چرا باید ضبط «ز بیخم» را که در جمیع نسخ آمده است، وانهیم و آن را مطابق *دیوان ظهیر* ضبط کنیم. معنای «ز بیخم» اینگونه است: از بیخ و ریشهٔ درختانی که کاشته‌ام.

«به قلم – کو نیز سیاه‌رویی چو من است – تحریرکردن پیش‌آمدها ... به کیلِ عطّار خرمنِ خاک پیمودن است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۰۹). یزدگردی دربارهٔ ضبط نسخ اینگونه نوشته است: «هت، سی، کر: سیاه‌روی، می: سیاه‌رویی را. محتملست عبارت در اصل مصراعی قریب بدین صورت بوده است: کو نیز یکی سیاه‌رویی چو منست (از افادات استاد مینوی)» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۰۹). ایشان در ضبط نسخ دچار اشتباه شده‌اند، صورت درست این مصراع در نسخهٔ «سی» آمده است:



چنانکه ملاحظه می‌شود در این نسخه اینگونه ضبط شده است: «کو نیز سیاه ساده‌رویی چو من است». که در این صورت، «سیاه ساده‌روی» استخدام دارد: در پیوند با قلم اشاره است به اینکه رنگ قلم سیاه است و نقش و نگاری ندارد (ساده است)؛ در پیوند با نویسنده به معنی غلام بی‌ریش و مجازاً خوار و بی‌قدر و منزلت است.

«نَفْسی که از فرطِ فتوّت، وإنْ خاشَنَتْنی النّائِباتُ تَشَبَّثَتْ/ بِأروَعَ عَبْلِ السّاعدَیْنِ مُخاشِنِ، دعوی او بودی، سپر بینداخت» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۳). معنای بیت عربی بدین قرار است: «اگر مصائب و دشواری‌ها با من از درِ درشتی درآید و خشونت آغاز کند، با مردِ دلیرِ چالاکِ تیزخاطرِ ستبربازویِ خشن و تندی درآویخته و پنجه درافگنده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۳۷). چنانکه ملاحظه می‌شود، این بیت وصف رشادت و دلیریِ پهلوانی خشمگین است و هیچ پیوندی با فتوّت (= جوانمردی) ندارد. «فتوّت» بدخوانی «قُوّت» است که در نسخهٔ «سی» آمده است:

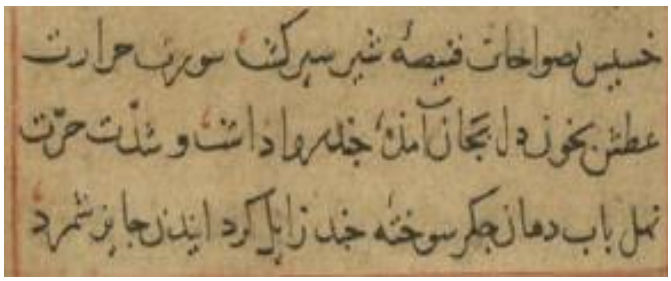


نسخهٔ «کر» و «می» نیز «موت» ضبط کرده‌اند که تصحیف «قوّت» است.

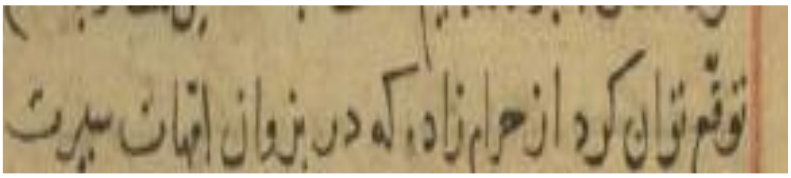
۵. ۲. تصحیح بر پایهٔ نسخه‌ای که یزدگردی ندیده است

در این بخش براساس نسخهٔ مجلس، کتابت‌شده در قرن نهم هجری، می‌پردازیم.

«سَوْرَتِ حرارتِ عَطَش، به خونِ دلِ به‌جان‌آمده‌ای چند، روا داشت، و شدّتِ حَرارتِ نَهَل، به آبِ دهانِ جگرسوخته‌ای چند، زایل‌گردانیدن جایز شمرد» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۱). در این عبارات، «حرارت» دوم تکرار نافصیح «حرارت» اول است. در نسخهٔ مجلس «حَرّت» ضبط شده است به معنی «تشنه‌شدن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). این ضبط بر ضبط یزدگردی رجحان دارد؛ زیرا هم ضبط دشوارتری است و هم با «شدت» سجع می‌سازد، و نیز تکرارِ نافصیح «حرارت» در این دو جمله از بین می‌رود.

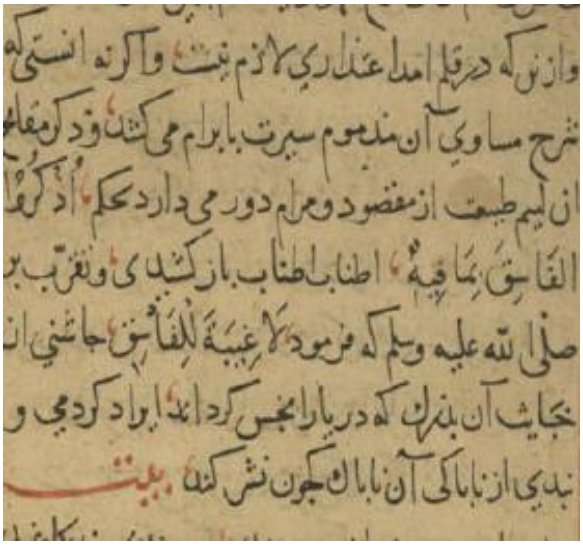


«و چه صلاح توقّع توان کرد، از حرام‌زاده‌ای که در نَزَوانِ اُمَّهاتْ سیرتِ تُیُوس پسندیده باشد؟!» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۲). در نسخهٔ مجلس به‌جای «نَزَوان» (= برجَستن نر بر ماده) واژهٔ «بزوان» ضبط شده است که به معنی «برجَستن» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) و همین ضبط ارجح است زیرا «بز» (در «بزوان») با «تیوس» ایهام تبادر می‌سازد.



... و اگر نه آنستی که شرحِ مَساویِ آن مذموم‌سیرت به اِبرام می‌کشید، و ذِکرِ مَقابِحِ آن لئیم‌طبیعت از مقصود و مرام دور می‌اندازد، به حکمِ اُذْکُرُوا الْفَاسِقَ بِمَا فِیهِ، اَطنابِ اِطناب بازکشیدی، و تَقَرُّب به رسول‌اللّه، صَلَّی اللّه عَلَیْهِ وَسَلَّمَ، که فرمود: «لَا غِیْبَةَ لِلْفَاسِقِ» چاشنیی از خبائثِ آن بدرگ که دریا را نجس گرداند، ایراد کردمی و نَبْذی از ناپاکیِ آن ناپاک، که چون نشر کند (ع) سگ دامنِ پوستین ازو درچیند، در بندی چند کاغذ بیاوردمی (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۲).

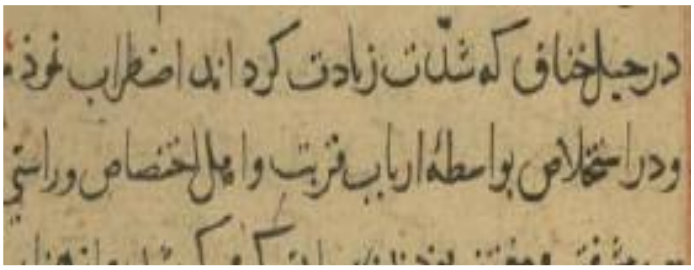
فعل «می‌کشید» در نسخهٔ مجلس به‌صورت «می‌کشد» ضبط شده که ارجح است زیرا فعل بعدی، یعنی «می‌اندازد»، نیز این صورت فعلی را تأیید می‌کند. یزدگردی نیز در پاورقی به نادرستی ضبط خود که برپایهٔ جمیع نسخ بوده، اشاره کرده است. از دیگر سو، باتوجه‌به اینکه نویسنده، حتی‌الامکان از تکرار غیرهنری کلمات پرهیز می‌کند، احتمالاً عبارت «ناپاکی آن ناپاک» در اصل این‌گونه بوده است: «نبذی از ناپاکیِ آن ناباک...» یا «نبذی از ناباکی آن ناپاک»؛ ناباک یعنی خداناترس، بی‌قید و بند و لاأُبالی. در نسخهٔ مجلس اینگونه آمده است: «ناباکی آن ناباک» و ازآنجاکه کاتب معمولاً نقطه‌های «پ» را با یک نقطه و به‌صورت «ب» می‌نویسد، می‌توان یکی از آنها را «پ» فرض کرد.



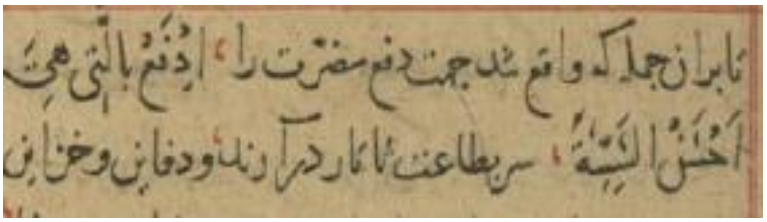
...و منِ شکستهٔ غریب، سه ماه در آن دارُالْفُسُوق مانندِ مَخْنوق در حَبْلِ خِناق که شدَّت زیادت گرداند، اضطراب نمودم، و در استخلاص به‌واسطهٔ اربابِ قدرت و اهلِ اختصاص، که به‌راستی همه مُشفِق و مُعْتَنی

بودند، به هر طریق می‌کوشید، و از هزار نوع حِبالِ حیلت که از آن دام چگونه خلاص یابم، نصب می‌کرد (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۴).

در نسخهٔ مجلس به‌جای «ارباب قدرت» ترکیب «اربابِ قربت» (= نزدیکان و خویشان) ضبط شده است که باتوجه‌به عطف آن به «اهل اختصاص» (= صاحبان دوستی؛ دوستان؛ خواص) این ضبط بهتر است.

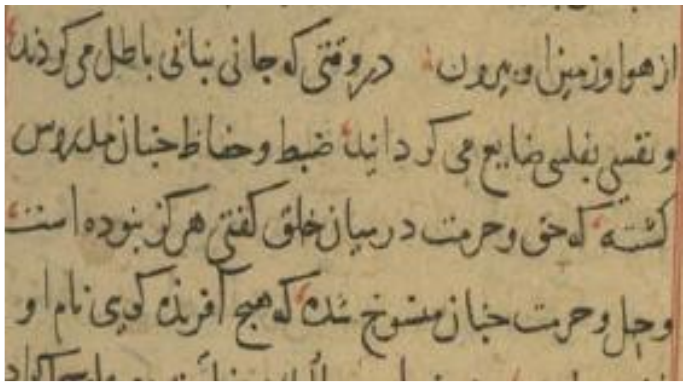


«جهتِ دفعِ مضرّت را، إِدْفَعْ بِالَّتِی هِیَ أَحْسَنُ السَّیِّئَه، سر به طاعتِ تاتار درآورند، و دفاین و خزاینِ مُنْتَمیانِ پادشاهِ اسلام بدیشان سپارند» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۴). در نسخهٔ مجلس به‌جای «درآورند»، «درآرند» ضبط شده است که از حیث ساختن سجع با «سپارند» ارجح است.



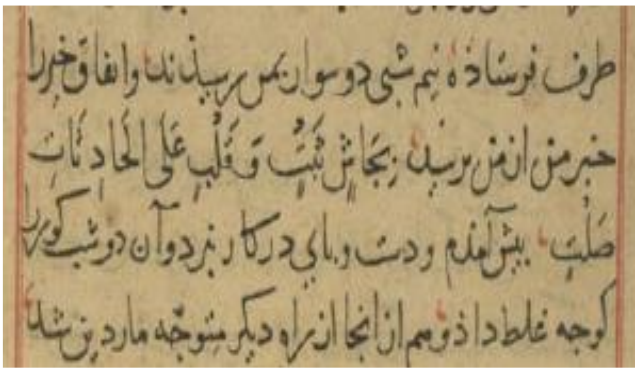
در وقتی که جانی به نانی باطل می‌کردند، و نَفْسی به فَلْسی ضایع می‌گردانیدند؛ ضبط و حِفاظ چنان مَدروس گشته، که حقّ و حُرمت گفتی در میانِ خلق هرگز نبوده است، و حِلّ و حُرمت چنان منسوخ شده، که هیچ آفریده گویی نامِ آن نشنیده است (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۵ و ۶۶).

در نسخهٔ مجلس «ضایع می‌گردانید» ضبط شده است که باتوجه‌به بسامد بالای حذف شناسهٔ فعل دوم به قرینهٔ لفظی در این کتاب، همین ضبط اصیل است. در این نسخه همچنین بخشی از عبارت اینگونه آمده است: «حق و حرمت در میان خلق گفتی هرگز نبوده است» که باتوجه‌به جایگاه «گویی» در جمله بعدی، و قرینه‌سازی «گفتی» با آن، ضبط این نسخه بهتر است. از دیگر سو، در سطر پایانی، در نسخهٔ مجلس به‌جای «آن» ضمیر «او» ضبط شده است که کاربرد این ضمیر برای غیرجاندار از ویژگی‌های سبکی متون کهن است (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱۴) و از این حیث بر متن یزدگردی برتری دارد.

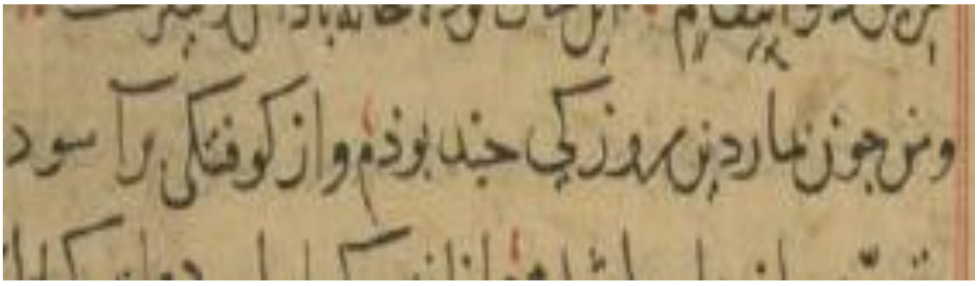


نیم‌شبی دو سوار به من رسیدند، و اتّفاقِ خیر را خبر از من پرسیدند، بِجَأْشٍ ثَبْتٍ وَقَلْبٍ عَلَى الْحَادِثاتِ صُلْبٍ، پیش آمدم، و دست و پای از کار نبرده، آن دو شب‌کور را کوچهٔ غلط دادم، و هم از آنجا از راهِ دیگر متوجّه ماردین شدم (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۶ و ۶۷).

همچون مورد پیشین، در این بخش نیز، نسخهٔ مجلس با حذف شناسه‌ها به قرینهٔ لفظی، متن را از حیث نحوی و سبکی، کهن‌تر ضبط کرده است: «نیم‌شبی دو سوار به من رسیدند، و اتّفاقِ خیر را خبر از من پرسید، بِجَأْشٍ ثَبْتٍ وَقَلْبٍ عَلَى الْحَادِثاتِ صُلْبٍ، پیش آمدم، و دست و پای در کار نبرد و آن دو شب‌کور را کوچهٔ غلط داد، و هم از آنجا از راهِ دیگر متوجّه ماردین شد».



«و من چون به ماردین ببودم، و از کوفتگی برآسود، متوجّه جانبِ إربیل شدم» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۸). در نسخهٔ مجلس: «و من چون به ماردین روزکی چند بودم» ضبط شده است و همین نیز صحیح است؛ زیرا نویسنده پیش از این گفته بود: «روی به ماردین نهاد و روزی چند آنجا برآسود» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۷). استاد یزدگردی نیز ضبط متن خود را مشکوک دانسته‌اند (ر.ک نسوی، ۱۳۸۵: ۷۵۸) بنابراین با ضبط نسخهٔ مجلس، متن شکلی مضبوط به خود می‌گیرد.



۵. ۳. تصحیح برپایهٔ نسخه‌بدل‌ها

در این قسمت برپایهٔ نسخه‌بدل‌هایی که استاد یزدگردی به دست داده‌اند، به تصحیح برخی از عبارات پرداخته می‌شود:

«و آن گورانِ خرطبع را گورْ سویِ مَرابِضِ آساد می‌دوانَد، عَمَّا قریبْ طعمهٔ غُراب و لقمهٔ عُقاب خواهند بود، و تا نه بس دیر، لُهْنَهٔ کِلاب و نُجْعَهٔ ذِئاب خواهند شد» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۴).

«لُهْنَه» به معنای «غذای ناشتاشکن؛ غذایی که گرسنگی را می‌شکند» است. در نسخه‌بدل به‌جای این کلمه، «لَهسه» آمده است به معنی «انبوهی‌کردن بر طعام از حرص و آز» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل لهس). باتوجه‌به اینکه این واژه، شکل غذاخوردن «سگان» را بهتر به تصویر می‌کشد، ضبط آن برتر می‌نماید.

«و از این دستْ سِنان چون راز در دلِ هم‌آواز جای گرفته، از آن رویْ تیر چون نورِ حدقه در دیدهٔ دوستِ پسندیده نشسته، بر طرفی پالهنگ چون زهِ گریبان در گردنِ جمعی بی‌کسان و غریبان، و از جانبی شمشیر چون بارِ گناه بر گردنِ نیکخواه» (نسوی، ۱۳۸۵: ۵۲). این عبارت در نسخه‌بدل به این صورت آمده است: «تیر چون نور در حدقهٔ دیدهٔ دوستِ پسندیده نشسته» که بهتر می‌نماید.

«و چه صلاح توقّع توان کرد، از حرام‌زاده‌ای که در نَزَوانِ أُمَّهاتْ سیرتِ تُیُوس پسندیده باشد؟! و در اتیان محارم و اخوات، مذهب مجوس گزیده؟!» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۲). در نسخهٔ «سی» به‌جای «مذهب» واژهٔ «ملّت» ضبط شده است که به معنای مذهب و آیین است. این ضبط از حیث سجع با «سیرت» سازگارتر است و نویسنده «سیرت تیوس پسندیده» را با «ملّت مجوس گزیده» برابر آورده است. ضمناً ضبط «ملّت» در معنای یادشده نسبت‌به «مذهب» دشوارتر است.

«سِفْله‌ای را که دیروز وزیر به کمتر قضیّه‌ای زبر و زیر به باد بَرداده بود، و برسبیلِ شَتْم، آیتِ حُرْمت بر او ختم کرده، لِفَقْدِ الرِّجَالِ وَخُلُوِّ الْمَیْدَانِ، دست گرفته آوردند، و عَلَی‌رَغْمِ استحقاق و اهلیَّت، و کوریِ مردمی و انسانیَّتْ او را، به دیوان نشاند» (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۸). یزدگردی پس از «انسانیت» ضمیر «او» ضبط کرده است، که با درنظرداشتن تکرار این ضمیر در همین عبارات، آوردن آن زائد می‌نماید. در دو نسخهٔ «هت» و «می» عبارت اینگونه ضبط شده است: «کوریِ مردمی و انسانیَّت را»؛ یعنی برای کوریِ چشم مردمی و انسانیّت، و برخلافِ مردمی و انسانیّت. نحو جمله مطابق این ضبط کهن‌تر است. آنچه این ضبط را تقویت می‌کند، جملهٔ مشابهی است که در *سمط العُلی* آمده است: «و شغل استیفاء لفقد الرجال وخلوّ المیدان، و *کوری مردمی و انسانّیت و رغم بزرگی و* اهلیّت را بر تاج‌الدین ابوبکر شاه سعدالدین ... مقرر داشته آمد» (به نقل از نسوی، ۱۳۸۵: ۲۸۵).

از دیگر سو، استاد یزدگردی دربارهٔ عبارت «دست گرفته آوردند» فرموده‌اند: «آیا به قرینهٔ «به دیوان نشاند» پس از کلمهٔ «گرفته» کلمه‌ای نظیرِ «به میدان» لازم نمی‌نماید؟» (نسوی، ۱۳۸۵: ۵۹۱). ازآنجاکه این نویسنده، در به‌کاربردنِ کلماتِ تکراری بدونِ هیچ صنعتی اِبا دارد، حدس ایشان درست نمی‌نماید. احتمالاً صورت درست این عبارت، این‌گونه است «دست گرفته [به میان] آوردند ...». باتوجه‌به این جایگزینی، کلمهٔ تکراری حذف می‌شود و بین دو واژهٔ «میان» و «میدان» نیز جناس مزید وسط به وجود می‌آید.

«در پایِ اسپ افتادم؛ چشمْ بازبستند، و دیدهٔ بصیرتْ بینا بود، سر و پای برهم کشیدند، و عقلْ پای‌برجای بود، دیدهٔ ظاهر بسته» (نسوی، ۱۳۸۵: ۸۸). در سه نسخهٔ «هت» و «می» و «کر» به‌جای «پای‌برجای» ترکیب «پابرجا» ضبط شده است که از حیث سجع با «بینا» سازگارتر است.

۵. ۴. پیشنهادهایی در ضبط برخی عبارات

در این قسمت، با در نظر داشتن ویژگی‌های سبکی و بلاغی متن، و همچنین با نگاهی به برخی از متون کهن دیگر، چند پیشنهاد در تصحیح عباراتی ارائه می‌شود:

در وقتِ عَطْعَطهٔ کِفاح و حَمْحَمهٔ جِیاد و قَعْقَعهٔ سِلاح و وَلْوَلهٔ اَجْناد، قُلقُلِ جامِ می و چپچاپِ بوس و چشچشِ قلیه و فشفشِ شلواربند، گزیده (نسوی، ۱۳۸۵: ۴۰).

در این عبارات، واژه‌های «قُلقُل»، «چشچش» و «فشفش»، و همچنین «عطعطه»، «حمحمه»، «قعقعه» و «ولوله» از تکرارِ هجای اول به‌وجود آمده‌اند؛ به قرینهٔ ساخت این واژه‌ها، محتمل است که «چپچاپ» نیز تصحیفِ «چپچپ» باشد. آنچه این احتمال را قوّت می‌بخشد، آن است که این واژه، در *لغت‌نامهٔ دهخدا* به هر دو صورت «چپ‌چپ» و «چپچاپ» آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «چپچاپ»)؛ و نیز در بعضی فرهنگ‌ها «خبخب» را صدای بوسه معنی کرده‌اند که احتمالاً تصحیف «چپچپ» باشد (ر.ک دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «خبخب»).

دَمِ سپیده‌دَم، با همهٔ سردی، در جهان گرفت، خندهٔ صبح، با همه سپیدی، بر جای نشست، خُرشید چون کلاه‌گوشهٔ نوشیروان از کوهْ شهوار طلوع کرد، مِهر چون ورقِ بزرجمهر از مطلعِ شرقی برتافت (نسوی، ۱۳۸۵: ۴۲).

ضبط واژهٔ «شهوار» مشکوک است زیرا خورشید به کلاه‌گوشهٔ نوشیروان همانند شده است و بلافاصله به شاه تشبیه شده است. در یکی از نسخه‌ها «تندوار» و در نسخهٔ دیگر به‌صورت «تندواز» ضبط شده است که نشان می‌دهد این لغت احتمالاً ضبط دیگری داشته است. محتمل است که «تندواز» تصحیف «بیدواز» بوده باشد که نام کوهی است در ماوراءالنهر که به عظمت مَثَل بوده است (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۴۷۵): «بر جود تو حباب بُوَد بحر قیروان/ بر حلم تو پشیزه بُوَد کوه بیدواز» (رضی‌الدین نیشابوری، به نقل از دهخدا، ۱۳۶۳). احتمالاً زیدری در نوشتنِ این عبارات، این بیت «روحی ولوالجی» را در نظر داشته است: «همچون کلاه‌گوشهٔ نوشیروانِ مغ/ برزد هلال سر ز پسِ کوه بیدواز» (به نقل از نسوی، ۱۳۸۵).

«مَصایدِ آکراد و مَکامِنِ حرامیان را – که (ع) دیو کانجا رسید، سر بنهد –به‌تنهایی با پنج شش سر و پای برهنه، قطع کرد، بیشه‌ای که بادْ بی‌اندیشه بر شَواهِقِ جِبال و مَصایدِ قِلالِ آن اجتیاز ننماید، و بازْ بی‌احتراز بالایِ مَخارِمِ شِعاب و مَضایقِ عِقابِ آن پرواز نکند» (نسوی، ۱۳۸۵: ۶۵).

«مَصایِد» دوم احتمالاً تصحیفِ «مصاعد» (جِ مَصْعَد: صعودگاه) است. دو قرینه برای دفاع از این ضبط وجود دارد: اول اینکه در سطر قبل، نویسنده کلمهٔ «مصاید» را در همین معنا به‌کار برده است و غالباً از این تکرارهای غیرهنری اجتناب می‌کند؛ و دیگر اینکه در *ترجمهٔ تاریخ یمینی* که معاصر نویسنده است، این ترکیب، این‌گونه آمده است: «مَصاعِدِ قِلال و مَعاقِلِ جِبالِ او که موجبِ تَمَرُّد ... گشته... بر باد دهد (جرفادقانی، ۱۳۷۴: ۳۳۶).

«سعادتِ معرفتی، که غایتِ همّت و قُصارایِ اُمنیَّتِ هر صاحب‌همَّت است (ع) وان کارْ دولت است کنون تا کرا رسد، حاصل شده است» (نسوی، ۱۳۸۵: ۷۱). «همّت» اول احتمالاً تصحیف «نهمت» است به معنی «آرزو؛ کمال مقصود و ایده‌آل» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)؛ زیرا در همین سطر کلمهٔ «همت» در همین معنا آمده است و تکرار غیرفصیح از سبک بلاغی نویسنده به دور است. آنچه ضبط پیشنهادی را تقویت می‌کند این است که نویسنده، این دو واژه را در جای دیگری، این‌گونه به‌کار برده است: «همگیِ همَّت بر استدراکِ فَوات مصروف، و قُصارایِ نَهمت بر قضایِ گذشته ... موقوف» (نسوی، ۱۳۸۵: ۱۱۷) و جالب آنکه در این عبارات اخیر نیز سه نسخه به‌جای «نهمت»، «همّت» ضبط کرده‌اند و این نشان می‌دهد که شکل نوشتاری این دو واژه شبیه هم است.

نتیجه‌گیری

در *نفثة المصدور* چاپ استاد امیرحسن یزدگردی خطاهایی راه یافته و در خوانش نسخ و ضبط دقیق عبارات سهوهایی رخ داده است. در مقالهٔ حاضر، برپایهٔ نسخه‌های «کر» و «سی» و همچنین نسخه‌ای کهن در کتابخانهٔ مجلس، عباراتی تصحیح شده است که برخی از آنها بدین قرار است: سرعت سیر ← سرعت سیرِ سیل؛ مساورت ← مثاورت؛ سور و باروی ملّت ← سورِ باروی ملّت؛ لا کیل و لاکرامه ← لا کید و لا کرامه؛ لقاطات و نفایات ← لفاظات و نفاثات؛ قوانین و دواوین ← قوانینِ دواوین؛ سخّم الله وجهه ← سحّم الله وجهه؛ شرکت عیان ← شرکت عنان؛ به حالی که بدان بباید گریست ← به حالی که بر آن بباید گریست؛ کو نیز سیاه‌رویی چو من است ← کو نیز سیاهِ ساده‌رویی چو من است؛ معهود ← مقصود؛ فتوّت ← قوّت؛ حرارت ← حرّت؛ نزوان ← بزوان؛ لهنه ← لهسه؛ شهوار ← بیدواز؛ مصاید ← مصاعد؛ همت ← نهمت و ... . خطاهای فوق را می‌توان در چهار دسته تقسیم‌بندی کرد: ۱) بدخوانی‌های نسخ یا بی‌توجهی به آنها؛ ۲) تصحیح برپایهٔ نسخه‌ای که یزدگردی ندیده است؛ ۳) تصحیح برپایهٔ نسخه‌بدل‌ها؛ ۴) پیشنهادهایی در ضبط برخی عبارات.

منابع

جرفادقانی، ابوالشرف ناصح‌بن ظفر. (۱۳۷۴). *ترجمهٔ تاریخ یمینی: به انضمام خاتمهٔ یمینی یا حوادث ایّام (در سال ۶۰۳ هجری قمری)*، به اهتمام جعفر شعار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*، چاپ هفتم، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوّار.

حسینی یزدی، محمدبن محمد. (۱۳۸۸). *العراضه فی الحکایه السلجوقیه*، به کوشش مریم میرشمسی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۳). *امثال و حکم*، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، زیر نظر سید جعفر شهیدی و محمد معین، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رمضانی، مهدی و دیگران. (۱۳۹۸). «تأملی بر درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور تألیف منصور ثروت»، *مجلهٔ تاریخ ادبیات*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۹ – ۱۲۵.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *کلیات سبک‌شناسی*، چاپ دوم از ویرایش دوم، تهران: نشر میترا.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۹۵). *تاریخ بلعمی*، ترجمهٔ ابوعلی بلعمی، به تصحیح ملک‌الشعرای بهار و محمد پروین گنابادی، تهران: هرمس.

ظهیر فاریابی، طاهربن محمّد. (۱۳۸۱). *دیوان ظهیرالدین فاریابی*، تصحیح و تحقیق و توضیح امیرحسن یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: قطره.

عابدی، محمود. (۱۴۰۳). «تحریف و تبدیل در نسخه‌های کهن»، *آینهٔ پژوهش*، سال سی‌وپنجم، شمارهٔ اول، صص ۷ –۳۷.

معلوف، لویس. (۱۳۸۵). *فرهنگ جامع نوین (عربی به فارسی): ترجمه المنجد (با اضافات)*، چاپ ششم، مترجم احمد سیاح، تهران: کتابفروشی اسلام.

منوچهری، احمدبن قوص. (۱۳۳۸). *دیوان منوچهری دامغانی*، چاپ دوم، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.

نسوی، محمدبن احمد. (۱۳۸۵). *نفثه المصدور*، چاپ دوم، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، تهران: انتشارات توس.

نسوی، محمدبن احمد، *نفثه المصدور*، تاریخ کتابت قرن ۹ هجری قمری، کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ثبت ۷۸۸۱۸.

نفثه المصدور، کتابخانهٔ مجلس، شمارهٔ ثبت ۱۸۲۲۱، این نسخه با رمز «کر» استفاده شده است.

نفثه المصدور، دانشگاه تهران، شمارهٔ ثبت ۱۱۳۹۵، این نسخه با رمز «سی» استفاده شده است.

Persian Language and Literature

Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir

Online ISSN : 2676 - 6779

Print ISSN : 2251 - 7979

The Status of *Shah va Darvish* by Hilali Astarabadi: Background a·nd Analysis

Amirali Barghi [1] | **Saeed Bozorg Bigdeli** ✉ [2] | **Naser Nikoubakht** [3]

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: amiralibarghi1371@gmail.com
2. Corresponding Author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: bozorghs@modares.ac.ir
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: n-nikoubakht@modares.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 13 July 2024

Received in revised from 16 December 2024

Accepted 27 January 2025

Published online 12 February 2025

Keywords:

hilali Chagatai, shah va darwish, the ethics of rulers, Persian literature.

ABSTRACT

Badr al-Din Hilali Jaghata'i was one of the prominent and influential poets of the late 9th and early 10th centuries AH, particularly excelling in ghazal and mathnawi. His most famous work, *Shah va Darvish*, gained widespread recognition both during his time and afterward. Its popularity even led several poets in Turkish literature to compose their own versions of the *Shah va Darvish* story in verse. Brief narratives of the romantic tale of *Shah va Darvish* existed in literary works before Hilali's time. In this article, we examine the most significant poetic and occasionally prose versions of this story, primarily found in mystical texts, especially sources related to Jamali mysticism. We analyze their similarities and differences, compare Hilali's *Shah va Darvish* with them, and highlight his innovations in storytelling. *Shah va Darvish* by Hilali holds significance from three perspectives: literary, mystical, and ethical. Among these, its ethical and didactic aspects—which have received little attention so far—are particularly noteworthy. In this poem, the poet implicitly conveys recommendations to the ruling authority regarding the necessity of justice, attention to the common people, and the benefits that a ruler can derive from such an approach. This aspect elevates the poem beyond a mere romantic narrative, bringing it closer to the status of a *siyasatnama* (political treatise).

Cite this article: Barghi, A. A.; Bozorg Bigdeli, S; & Nikoubakht , N. (2025). The Status of *Shah va Darvish* by Hilali Astarabadi: Background and Analysis. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 169-186. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62493.3690

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62493.3690

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۹
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱

جایگاه *شاه و درویش* هلالی استرآبادی و پیشینه و تحلیل آن

امیر علی برقی[۱] | سعید بزرگ بیگدلی ✉[۲] | ناصر نیکوبخت[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: amiralibarghi1371@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: bozorghs@modares.ac.ir
۳. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: n-nikoubakht@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
هلالی استرآبادی، شاه و درویش، اخلاق ملوک، شعر فارسی

چکیده

بدرالدّین هلالی جغتایی از شاعران برجسته و تأثیرگذار اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است که به‌ویژه در غزل و مثنوی از سرآمدان عصر خود محسوب می‌شود. مشهورترین منظومهٔ او *شاه و درویش* است که در زمان خود و پس از آن شهرت یافت تا جایی که حتی در ادبیات ترکی نیز شاعرانی چند به اقتفای آن داستان *شاه و درویش* را به نظم درآوردند. روایت‌های مختصری از داستان عاشقانهٔ *شاه و درویش* در آثار پیش از روزگار هلالی نیز دیده می‌شود. در این مقاله، مهم‌ترین نمونه‌های منظوم و گاه منثور این روایت را که عمدتاً در متون عرفانی، به‌ویژه منابع مرتبط با عرفان جمالی، آمده است، بررسی کرده‌ایم. ضمن تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها، *شاه و درویش* هلالی را با این روایت‌ها مقایسه کرده و نوآوری‌های او را در پرداخت داستان برجسته ساخته‌ایم. *شاه و درویش* هلالی از سه منظر ادبی، عرفانی و اخلاقی حائز اهمیت است. در این میان، جنبهٔ اخلاقی و تعلیمی آن، که تاکنون کمتر مورد توجه قرار گرفته، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شاعر در این منظومه به‌طور ضمنی توصیه‌هایی خطاب به نهاد قدرت ارائه می‌دهد، ازجمله لزوم رعایت عدالت، توجه به توده‌های مردم و همچنین منافعی که حکمران از این رهگذر به دست خواهد آورد. این ویژگی، منظومه را از سطح یک داستان عاشقانه فراتر برده و تا حد یک *سیاست‌نامه* ارتقا می‌دهد.

استناد: برقی، امیرعلی؛ بزرگ بیگدلی، سعید و نیکوبخت، ناصر. (۱۴۰۳). جایگاه *شاه و درویش* هلالی استرآبادی، و پیشینه و تحلیل آن، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱۶۹-۱۸۶. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62493.3690

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

مولانا بدرالدّین هلالی جغتایی از شعرای مهمّ نیمهٔ دوّم قرن نهم و نیمهٔ اوّل قرن دهم هجری است که خصوصاً در غزل و مثنوی از سرآمدان عصر خود محسوب می‌شده است. از میان مثنوی‌های او، *شاه و درویش* مفصّل‌ترین و معروفترین نمونه در این موضوع، و در وزن «فاعلاتن مفاعلن فعلن» که تعداد ابیات آن در نسخ خطّی و نشرهای موجود با تفاوت روبروست. متن داستان در نشر سعید نفیسی چنانکه صفا هم اشاره کرده در حدود ۱۳۴۵ بیت است (صفا، ۱۳۶۴: ۴۳۵) ولی تصحیح سِویم بیریجی، محقّق اهل ترکیه که در سامان دادن آن از دو نسخهٔ خطّی استفاده شده، ۱۲۶۳ بیت دارد (Birici, 2004: 118). چنانکه از اشارات هلالی در مقدمهٔ این منظومه برمی‌آید، وی این اثر را برای نشان دادن قدرت طبع خود در برابر شاعری که به وی طعنهٔ ناتوانی در مثنوی‌سرایی زده بود، سروده است:

بود شخصی به مثنوی مشهور — در فنون سخن به خود مغرور
لیک فنّ غزل نورزیده — همه گِردِ فسانه گردیده
گفت: آری اگرچه بی‌بدل است — شیوهٔ شعر او همین غزل است
نیست او را ز مثنوی خبری — در ره ما ز پی‌روی اثری
مدّعی چون مذاق شعر نداشت — مثنوی را به از غزل پنداشت ...
بی تأمّل از آن میان جستم — به تأمّل میان خود بستم
بازوی فکر را قوی کردم — روی در فکر مثنوی کردم
گفتم از هر چه بر زبان آید — سخن عشق در میان آید ...
بار دیگر چنین رسید ندا — که بگو داستان شاه و گدا
قصهٔ شاه را بیان کردند — حال درویش را عیان کردند
روی در اهتمام آن کردم — «شاه و درویش» نام آن کردم

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۲۳).

تذکره‌ها این شاعر مثنوی‌گوی را که به هلالی طعنه زده، «ملّا عبدالله هاتفی» دانسته‌اند؛ ملّا عبدالله در حقّ او گفت: «هلالی غزل را بد نمی‌گوید اما در مثنوی پیاده است»، هلالی این حرف شنیده، مثنوی شاه و درویش را آغاز کرد. در آنجا به طریق کنایه گوید:

مدّعی چون مذاق شعر نداشت — مثنوی را به از غزل پنداشت
آنکه نظم غزل تواند گفت — مثنوی را چو دُر تواند سُفت

(آزاد بلگرامی، ۱۳۹۳: ۷۳۱/۱).

دربارهٔ نحوهٔ سرودن این اثر هم قیدی در برخی منابع هست که فارغ از مسألهٔ صحّت یا عدم صحّت، نکتهٔ جالب توجّهی است: «آورده‌اند که در مجلس ملّا [ابوالخیر عاشق]، هلالی شاه و گدا را می‌گفته، به خدمت ملّا [ابوالخیر عاشق] عرض می‌کرده، بعضی ابیات که بر زبان ملّا [ابوالخیر عاشق] بر سبیل بدیهه می‌گذشته، در کتاب درج می‌نموده‌اند. از آن جمله است:

سروقدّی که چون قدم می‌زد — هر قدم عالمی به هم می‌زد
شوخ چشمی که چون نگه می‌کرد — خانهٔ مردمان سیه می‌کرد

(کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ۳۷۴ ؛ نثاری بخاری، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

هلالی، شاه و درویش را به نام کسی نسروده ولی برخی تذکره‌ها نوشته‌اند که؛ «چون کتاب شاه و درویش تمام کرده، به نظر بدیع الزّمان میرزا درآورد؛ یکی از جمله انعام آن بود که غلام‌بچهٔ خوب صورتی داشت که ملّا طلب کرده بود، به او ارزانی فرمود. حیدر کلوچ شاعر معاصر هلالی طیّ قطعه‌ای در تعریض به هلالی و اشاره به این ماجرا، سروده است:

شها! کامگارا! پی خادمانت فرستاده شد زین دعاگو پیامی
هلالی غلامی طلب کرد، دادی به ما هم بده چون هلالی غلامی

(آزاد بلگرامی، ۱۳۹۳: ۷۳۱ ـ ۷۳۲ ؛ شاهنوازخان، ۱۳۸۸: ۳۷۱ ؛ گوپاموی، ۱۳۸۷: ۷۹۲).

این بدیع الزّمان میرزا که ذکرش گذشت، فرزند میرزا حسین بایقراست که بعد از فوت پدرش در ۹۱۱ هجری، تلاش داشته حکومت را به دست گیرد و نهایتاً در سال ۹۲۰ درگذشته است. از همین رو، سویم بیریجی معتقد است که شاه و درویش باید بین سال‌های ۹۱۱ ـ ۹۲۰ هجری سروده شده باشد (Birici, 2004: 22).

این اثر بلافاصله بعد از سرایش به شهرت رسیده چنانکه کامی قزوینی در وصف این منظومه می‌گوید: «کتابی عالمگیر است» (کامی قزوینی، ۱۳۹۵ ۶۰۴). سام میرزا هم دربارهٔ این منظومه گفته: «از اکثر مثنویات استادان در روانی الفاظ و چاشنی معانی در پیش، سوادش رشک گلستان است بلکه غیرت بوستان» (سام میرزا صفوی، ۱۳۸۹: ۱۳۵). با این حال، این مثنوی با انتقاداتی هم روبرو بوده چنانکه بابر گورکانی در خاطرات خود دربارهٔ این منظومه چنین گفته:

> اگرچه بعضی بیت‌هایش طوری واقع شده ولی مضمون و استخوان‌بندی این مثنوی بسیار کاواک و خراب است. شعرای متقدّم در مثنوی‌های عاشقانهٔ خود، عاشقی را به مرد و معشوقی را به زن نسبت داده‌اند. [ولی] هلالی درویش را عاشق، و شاه را معشوق قرار داده است. ابیاتی که در افعال و اقوال شاه سروده، شاه را شخصیّتی سبک‌سر و جلف می‌نمایاند. بسیار ناپسند است که [شاعر] به مصلحت مثنوی خودش یک جوان را [که] پادشاه [هم هست] مانند اجلاف و سبک‌سران وصف کند (بابرشاه، ۱۳۸۶: ۱۱۹ ـ ۱۲۰).

منظومهٔ شاه و درویش در ادبیات فارسی بر آثار پس از خود مثل ناظر و منظور وحشی بافقی تأثیر نهاده است (طاهری ماه‌زمینی، ۱۳۹۴) ولی تأثیر اصلی این منظومه را باید در ادبیات ترکی جستجو کرد؛ چنانکه به اشارهٔ کشف‌الظنون، حمدی از شعرای عثمانی این منظومه را به ترکی ترجمه کرده (اقبال، ۱۳۲۴: ۶۹)، جز او شعرای متعدّد و نامداری از جمله فضولی بغدادی، رحمی بورسوی، امامزاده احمد بن محمّد، تاشلیجالی یحیی، گفتی علی، و بیانی سینوبی به زبان ترکی داستان شاه و درویش سروده‌اند (Levend, 1973: 133 – 134). سویم بیریجی که در رسالهٔ دکتری خود دو مورد از این منظومه‌ها از رحمی بورسوی و بیانی سینوبی را تصحیح کرده، این دو منظومه را حتّی در انتخاب وزن عروضی متأثّر از شاه و درویش هلالی دانسته است (Birici, 2004: 31)، همچنین بر این باور است که منظومهٔ بیانی سینوبی در واقع نه اثری در اقتفا و تقلید از اثر هلالی بلکه به نوعی ترجمهٔ ترکی منظومهٔ شاه و درویش هلالی است (Birici, 2004: 31)

۱. پیشینهٔ پژوهش

از میان پژوهش‌های مرتبط با شاه و درویش، سِویم بیریجی (۲۰۰۴)، محقّق ترکیه‌ای در رسالهٔ دکتری خود، محتوای اثر هلالی را از لحاظ حوادث، شخصیّت‌ها، زمان، مکان، و بن‌مایه‌ها مورد بررسی قرار داده است. احمد تمیم‌داری (۱۳۷۲: ۱۵۲/۱ ـــ ۱۵۹) و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۷۵: ۶۲۴ ــ ۶۲۵) هم مستقلاً خلاصه‌ای از داستان این منظومه را ارائه کرده‌اند. رجب توحیدیان (۱۳۸۵)

طیّ مقاله‌ای برخی اشارات به تلازم شخصیّت‌های شاه و گدا در ادبیات منظوم عرفانی را تجمیع کرده است. مولود طلائی (۱۳۹۴) در رسالهٔ خود که در موضوع «بررسی ساختار و بن‌مایه‌های غنایی در منظومه‌های عاشقانه» تهیّه شده، بخشی از اثرش را به بررسی منظومهٔ شاه و درویش هلالی اختصاص داده است. حسن ذوالفقاری (۱۳۹۵: ۵۴۹ ـــ ۵۵۵) نیز در اثر «یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی» بخشی را به بررسی شاه و درویش اختصاص داده و خلاصهٔ این داستان را نیز آورده است. دربارهٔ پیشینه و روایت‌های مختلف این داستان پژوهش درخوری صورت نگرفته و فقط نصرالله پورجوادی (۱۳۸۴: ۸۵ ـــ ۸۶) و نسرین محتشم عراقی (۱۳۹۲: ۴۱۱) به شکل فهرست‌وار از برخی آثار مقدّم بر منظومهٔ هلالی که داستان شاه و درویش در آنها آمده، نام برده‌اند و البته پورجوادی روایت مندرج در *عشّاق‌نامه* را قدری مفصّل‌تر با روایت سوانح‌العشّاق مقایسه کرده و نقاط اشتراک و افتراق آنها را برشمرده است.

۲. پیشینهٔ داستان شاه و درویش

شاه و درویش هلالی، پُرحجم‌ترین منظومه در موضوع خود است که شاعر در پرداختن آن به نمونه‌های مختصرتر که در ضمن آثار پیشینیان آمده نظر داشته و عمدهٔ این آثار مربوط به مکتب عرفان جمالی هستند به گونه‌ای که خود تمثیل شاه و درویش به صورت نمادی از خدا و سالک را هم باید یک تمثیل رایج در عرفان جمالی در نظر گرفت. هرمان اته که شاه و درویش هلالی را در سال ۱۸۷۰ به آلمانی ترجمه و در لیپزیگ منتشر کرده (هلالی، ۱۳۶۸: نوزده)، آن را منظومه‌ای عرفانی می‌داند و معتقد است که شاه و درویش، «کنایه است از خدا و بندهٔ صوفی او که به هزار تدبیر و کوشش و کشش و سوز دل در راه وصال احدیّت جوش و خروش می‌زند و سرانجام فانی فی الله می‌گردد» (اته، ۱۳۵۶: ۱۸۲). محقّقی دیگر نیز گفته: «در مثنوی شاه و درویش همان داستان همیشگی بزرگان مکتب جمال تکرار می‌شود که از عشق مجازی به سوی عشق حقیقی راه می‌برند ... این عشق‌بازی گدا با شاه که همان عشق به جمال الهی باشد به این معناست که همهٔ موجودات گدایان درگاه الهی هستند» (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۴۵۴ ـ ۴۵۵).

باری کهن‌ترین اشاره به داستان عشق درویش به شاهزاده، در سوانح‌العشّاق غزالی آمده که یکی از منابع مهمّ عرفان جمالی و نخستین منبع مستقل دربارهٔ عشق است. به روایت غزالی، گلخن‌تابی عاشق پادشاهی می‌شود و وزیر زیرک پادشاه آن را در می‌یابد و به پادشاه خبر می‌دهد. پادشاه نیّت مجازات گلخنی را می‌کند ولی وزیر می‌گوید: تو به عدل معروفی و عشق هم کاری اختیاری نیست پس از مجازاتش درگذر. از قضا گذر پادشاه بر سر راه گلخنی بود و وی هماره به نیّت دیدن موکب شاه بر آنجا می‌نشست. شاه هم موقع گذر، کرشمهٔ معشوقی را به کرشمهٔ جمال می‌پیوست. روزی ملک هنگام گذر از آنجا گدا را ندید و چون خودش علیرغم مقام معشوقی به نیاز عاشقش نیازمند بود، از نبود درویش گلخنی متغیّر شد. وزیر تغیّر ملک را دریافت و گفت که چنانکه گفتم مجازات او درست نبود که اکنون ملک نیازمند نیاز آن گداست (مجاهد، ۱۳۷۶: ۱۲۲ ـ ۱۲۳). روایت سوانح‌العشاق، به دست عزّالدین محمود کاشانی در شرح منظومی که بر سوانح غزالی با نام «کنوزالاسرار و رموزالاحرار» نوشته شده به نظم درآورده شده است (مجاهد، ۱۳۸۸: ۱۱ ـــ ۱۲). این روایت منظوم سی و هفت بیتی فاقد هر نوع پرداخت نوآورانه از داستان است. محتوای روایت سوانح العشّاق و به تبع آن کنوز الاسرار را از لحاظ چهار معیارِ شخصیّت‌های غیر اصلی، مکان و محل‌ها، نحوهٔ مواجههٔ اوّلیهٔ شاهزاده با درویش، و سرانجامِ درویش، چنین می‌توان خلاصه کرد:

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شاهزاده	سرانجام درویش
وزیر نیک اندیش که دل شاه را نسبت به درویش نرم می‌کند.	گذرگاه ملک که درویش بر آن می‌نشیند.	قصد مجازات درویش را دارد و توصیهٔ وزیر مانعش می‌شود.	درویش ناگهان غایب می‌شود و شاه حسّ نیاز پیدا می‌کند.

روایت سوانح، به دست عطّار نیشابوری در *اسرارنامه* هم به نظم در آورده شده که البته با پرداخت بیشتری همراه است و طبق آن روزی پادشاهی به چوگان زدن می‌رود و گلخنی‌ای او را دیده دل از دست می‌دهد. شاه، وزیر زیرکی دارد که ماجرا را می‌فهمد ولی از ترس، ماجرای عاشق درویش را بر شاه ظاهر نمی‌کند. روزی دیگر شاه باز به چوگان زدن برون می‌آید و درویش هم به دنبال وی به راه می‌افتد. وزیر فرصت را مغتنم شمرده شاه را از وجود درویشِ عاشق آگاه می‌سازد و می‌گوید او ده سال است که عاشق توست. شاه از سر لطف و توجّه، در همان میدانِ چوگان، گویی را به سمت گلخنی می‌افکند و از او می‌خواهد گوی را به شاه بازگرداند ولی گلخنی تاب نمی‌آورد و از حیرت مستغرق شده و از هوش می‌رود، لذا به گلخنش می‌برند. شاه از وزیر می‌پرسد آیا او از ما ترسید؟ بیا به گلخنش رویم و از حال او بازجستی کنیم. چون خبر به گلخنی می‌رسد، از شوق به خاک می‌افتد. شاه سر او را به بالین می‌گیرد و در این حال گلخنی چون تاب وصل ندارد، نعره‌ای زده و جان می‌دهد (عطّار نیشابوری، ۱۳۹۲ ب: ۲۱۸ ـ ۲۲۱). روایت عطّار در *اسرارنامه* علیرغم برخی تفاوت‌ها، تحت تأثیر روایت سوانح غزالی پرداخته شده است. نقش وزیر در دو داستان کمی متفاوت است؛ در روایت سوانح‌العشّاق وقتی پادشاه از طریق وزیرش متوجّه عاشق می‌شود، قصد مجازات او را دارد ولی وزیر باز می‌داردش ولی در روایت *اسرارنامه* وقتی سلطان از طریق وزیر متوجّه عاشق می‌شود، در میدان چوگان به او التفات نشان می‌دهد و بعد هم همراه وزیرش به قصد دیدار با او به گلخن می‌رود. پایان داستان در دو روایت تفاوت بزرگی با هم دارد؛ در روایت سوانح درویش دیگر بر سر گذر ملک نمی‌آید و حسّ نیاز ملک تحریک می‌شود و البته سرانجامِ درویش در پایان داستان مشخّص نیست ولی در روایت *اسرارنامه* درویش سر بر بالین شاهزاده از شوق جان می‌دهد. روایت *اسرارنامه* از لحاظ معیارهای چهارگانه چنین خلاصه می‌شود:

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌های داستان	مواجههٔ اوّلیه شاه/ شاهزاده	سرانجام درویش
وزیر نیک اندیش که شاه را از وجود درویش مطلع می‌کند.	۱. میدان چوگان شاه که درویش به آنجا می‌آید. ۲. گلخن درویش که شاه بدانجا می‌رود.	ظاهراً چندان مثبت نیست و وزیر زمینه‌ساز نظر مثبتش می‌شود.	درویش هنگام وصل از شوق نعره زده و جان می‌دهد.

داستان دیگر از عشق درویش به شاهزاده مثل روایت سوانح اصلاً منثور و نخست بار در *رونق المجالس* آمده است (رجائی، ۱۳۵۴: ۶۹ ـــــ ۷۰). این داستان که از طریق رونق‌المجالس به کتبی همچون *هزار حکایت صوفیان* هم راه یافته (خاتمی پور، ۱/۱۳۸۹: ۱۱۱ ــ ۱۱۲)، از آن جهت اهمیّت دارد که عطّار آن را هم در *منطق‌الطّیر* و هم در *مصیبت‌نامه* منظوم کرده است. روایت مندرج در *مصیبت نامه* به اصل داستان رونق‌المجالس شبیه‌تر است؛ در این روایت، عاشق «مردی از سپاه شهریار» است و نه یک درویش و از همین رو، ما از بررسی جزئی‌تر آن در می‌گذریم. همچنین شیوهٔ مرگ عاشق هم بعد از سینه به سینهٔ معشوق نهادن اتفاق می‌افتد که عیناً مانند روایت رونق‌المجالس است (عطّار نیشابوری، ۱۳۹۲ الف: ۳۷۸ ـ ۳۸۱). در روایت *منطق الطّیر*، این یک درویش است که به شاهزاده دل می‌بازد و مقیم کوی او می‌شود. روزی شاهزاده می‌گذشت که درویش آهی زد و یکی از چاوشان

شاهزاده عشق او را دریافت و نزد پدر شاهزاده سعایت درویش را کرد. پدر شاهزاده هم حکم به قتل درویش می‌دهد و چون می‌خواهند بر دارش کنند، مهلت می‌خواهد تا قبل مرگ بار دیگر روی شهزاده را ببیند و آنگاه جان دهد. وزیر شاه از سخن او متأثّر می‌شود و نزد پادشاه شفاعتش را می‌کند و پادشاه نیز پذیرفته به فرزندش می‌گوید که «پیشِ دار و نزد عاشق خود برو و از او دلجویی کن». شاهزاده نیز چنین می‌کند و درویش با دیدن وی نعره‌ای زده و جان می‌دهد (عطّار نیشابوری، ۱۳۹۳: ۴۱۷ ـ ۴۲۰) در این داستان، که چنانکه گذشت مانند روایت *مصیبت‌نامه* مأخذش رونق‌المجالس است و البته از تأثیر روایت سوانح هم برکنار نمانده، جز درویش و پادشاه‌زاده و رقیب غمّاز که مقام «چاوش» را داراست، پدر شاهزاده هم نقش مهمّی دارد که حکم به کشتن درویش می‌دهد و البته بعدها رای خود را عوض کرده، از فرزندش می‌خواهد که از درویش دلجویی کند. در این داستان، شاهد نقش وزیر هم هستیم که نهایتاً خیرخواهانه عمل می‌کند و این کار او نقش وزیر خیرخواه موجود در روایت سوانح‌العشّاق را فرلیاد می‌آورد و از آنجا که در روایت منثور رونق‌المجالس وزیری حضور ندارد، می‌توان حدس زد که نقش این وزیر تحت تأثیر روایت سوانح به روایت *منطق‌الطیر* راه یافته است. در پایان داستان هم درویش بعد از دیدار با شاهزاده نعره‌ای زده و جان می‌دهد. و حال وضعیّت این روایت از لحاظ معیارهای چهارگانه؛

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شاه/ شاهزاده	سرانجام درویش
۱. پدر شاهزاده که پس از اطّلاع قصد جان درویش را می‌کند. ۲. چاوش که سخن‌چینانه خبر درویش عاشق را به پدر شاهزاده می‌دهد. ۳. وزیر نیک اندیش که پدر شاهزاده را از کشتن درویش بازمی‌دارد.	۱. کوی شاهزاده. ۲. پای چوبهٔ دار.	به جای شاهزاده، بیشتر پدرش نقش‌ورزی می‌کند.	درویش هنگام وصل از شوق نعره زده و جان می‌دهد.

سعدی هم در *بوستان و گلستان*، داستان منظوم و منثور عشق درویش به شاهزاده را روایت کرده است. طبق روایت منظوم *بوستان*، گدازاده‌ای با پادشازاده‌ای نظری داشت و مدام بر سر میدان محبوب می‌آمد. رقیبان وی را بر حذر داشتند ولی او دوباره بدانجا بازگشت و این بار غلامی سر و دست وی را شکست. کسی به گدازاده گفت: «چرا بر این جور تحمّل می‌کنی»؟ گدازاده در جواب می‌گوید: «این جفا از سمت معشوق است و باید بر آن صبور بود و من از معشوق بازنخواهم گشت گرچه ضربت چوگانش را خورم یا زخم تیغش را بردارم». روزی گدازاده رکاب شاهزاده را بوسید و وی برآشفت و عنان از گدازاده پیچید. گدازاده،

بخندید و گفتا عنان برمپیچ — که سلطان عنان برنپیچد ز هیچ
مرا با وجود تو هستی نماند — به یاد توام خودپرستی نماند
گرم جرم بینی مکن عیب من — تویی سر برآورده از جیب من
بدان زهره دستت زدم در رکاب — که خود را نیاوردم اندر حساب
کشیدم قلم در سر نام خویش — نهادم قدم بر سر کام خویش
مرا خود کُشد تیر آن چشم مست — چه حاجت که آری به شمشیر دست؟
تو آتش به نی درزن و در گذر — که نه خشک در بیشه ماند نه تر

(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۰۱ ـ ۱۰۲).

در روایت منظوم *بوستان* نسبت به روایت سوانح‌العشّاق دو شخصیّت یا گروه دیگر نیز داریم؛ یکی رقیبانی که غلامان پادشاه‌اند و درویش را رانده و یکی‌شان سر و دست وی را می‌شکند، و دیگری ناصحی که عاشق را از عشق بر حذر می‌دارد. تفاوت دیگر این

داستان با روایت سوانح‌العشّاق هم در بی‌مهری معشوق است که هیچ التفاتی به عاشق خود نمی‌کند و البته عاشق هم از آنجا که قلم بر سر هستی خود کشیده از این بی‌التفاقی ـــ حداقل طبق روایت سعدی ـــ آزردگی‌ای ندارد. اگرچه سعدی به صراحت اشاره نکرده ولی گویا شاهزاده از آزاری که غلامانش در حقّ گدازاده می‌کرده‌اند، با خبر بوده و چه بسا که خود شاهزاده سلسله‌جنبان این آزارها بوده است. صحنهٔ عشق‌ورزی در این روایت هم تنها میدان چوگان پادشاه‌زاده است که گدا به نیّت دیدار محبوبش بدانجا می‌شتابد و البته از خوردن ضرب چوگان از دست معشوق هم باکی ندارد. این داستان هم مانند داستان سوانح‌العشّاق در موضوع سرانجام درویش پایان معیّنی ندارد:

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شهزاده	سرانجام درویش
۱. رقیبانی که درویش را می‌رانند و یکی‌شان غلامیست که سر و دست وی را می‌شکند. ۲. نصیحت‌گرانی که درویش را نصیحت می‌کنند.	میدان چوگان شاهزاده.	مثبت نیست و به رکاب‌بوسی درویش نظر منفی دارد.	سرانجام مشخّص و معیّنی ندارد.

روایت منثور در *گلستان* روایت شده و ماجرای عشق درویشی است به ملک‌زاده؛ بدین صورت که درویش دل به ملکزاده می‌دهد، یاران نصیحتش می‌آغازند که از این خیال باطل دوری کن که بسیاری دچار این عشقند ولی درویش گوش بر ملامتیان می‌بندد و بر سر میدان که گذر ملک‌زاده بوده مسکن می‌کند. خبر به ملک‌زاده می‌رسد و وی مرکب بر سر عاشق می‌راند و به لطف با او سخن می‌کند ولی درویش پاسخی نگفته و بعد از بر زبان آوردن بیت «عجب است با وجودت که وجود من بماند/ تو به گفتن اندرآیی و مرا سخن بماند»، نعره‌ای زده و جان می‌دهد (سعدی شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۳۴ و ۱۳۵). این روایت مانند داستانِ مذکور در بوستان به نوعی چهار شخصیّت دارد؛ درویش، ملک‌زاده، یاران نصیحتگر عاشق، خبر کنندگان پادشاه از عاشق درویش. این خبرکنندگان ظاهراً در مطّلع کردن ملک‌زاده از وجود عاشق نیّت خیر داشته‌اند و بیشتر به وزیر نیک اندیش روایت سوانح‌العشّاق شباهت دارند تا غلامان بداندیش روایت بوستان. حضور نصیحت‌گران هم یادآور روایت *بوستان* است. صحنهٔ عشق‌ورزی هم تنها میدان شهر است و از این جهت روایت به روایت *بوستان* و سوانح شباهت دارد. ملک‌زادهٔ معشوق‌شده هم شباهتی به سلطان روایت غزالی دارد که به پرسش عاشق می‌آید و قصد تفقّد از او را دارد ولی تفاوت مهم این روایت نسبت به روایت سوانح و البته بوستان این است که پایان مشخّصی دارد که باید آن را به نوعی پایانی تقریباً ناخوش به شمار آورد که عاشق بعد از بیان ما فی الضمیر به معشوق، جان خود را فدای او می‌کند و شرط «خواهم که پیش میرمت ای بی‌وفا طبیب» را به جای می‌آورد.

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شهزاده	سرانجام درویش
۱. خبرکنندگان ظاهراً خیرخواهی که شهزاده را از وجود درویش باخبر می‌کنند. ۲. نصیحت‌گرانی که درویش را نصیحت می‌کنند.	میدان گذرگاهِ شه‌زاده که درویش در آن مقیم می‌شود.	مثبت است و بعد از اطلاع از وجود عاشق بر بالین او می‌آید.	درویش هنگامِ وصل از شوق نعره زده و جان می‌دهد.

داستان منظوم دیگر دربارهٔ عشق بین درویش و شاه، داستانی است که در فصل پنجم عشّاق‌نامهٔ منتسب به فخرالدّین عراقی آمده که البته سرایندهٔ اصلی این منظومه ظاهراً شاعری به نام «عطایی تبریزی» است (پورجوادی، ۱۳۹۲: ۲۲۰). طبق این داستان، روزی مردی گلخنی در مرغزاری با سواری زیبارو روبروی می‌شود. گلخنی به سوار دل می‌بازد و چون سوار مطّلع می‌شود، با تعجّب به گلخنی نگریسته و سریع به عزم شکار به سوی نخجیرگاه می‌رود و گلخنی از حسرت در خاک و خون می‌افتد. روز دیگر شاه به آنجا برمی‌گردد و گلخنی را همچنان می‌بیند و نگاهی به وی افکنده عزم حرم می‌کند. گلخنی هم عزم کوی او کرده با سگ کوی شاه انس می‌گیرد ولی غلام پادشاه وی را از کوی شاه می‌راند. روزی شاه دوباره عزم شکار می‌کند و گلخنی هم به دنبال او می‌رود و در آنجا آهویی مرده می‌بیند و پوست او را کنده و بر تن کرده به هیئت آهو درآمده و به برابر شاه در می‌آید و شاه به گمان اینکه او آهوست به تیرش می‌دوزد و بعد از این است که می‌فهمد او همان عاشق گلخنی است. نزدش رفته و سر گلخنی را بر زانو می‌گیرد و گلخنی که تاب وصال ندارد غزلی در وصف معشوق خوانده و جان می‌دهد (عراقی، ۱۳۹۲: ۴۱۱ ـ ۴۱۶). مراد عراقی از ذکر این داستان گوشزد کردن فواید عاشقی است که در نهایت آدمی را به بارگاه سلطان راهنمایی خواهد کرد و البته طریق رسیدن به این وصال، گذشتن از تعلّقات است و گلخنی‌ای که جان در راه معشوق نهاد از آن لایق بارگاه او شد:

تا تو از خویشتن برون نایی — دیدهٔ جان به دوست نگشایی
چون برون آمدی فدا کن جان — تا ببینی مگر رخ جانان

(عراقی، ۱۳۹۲: ۴۱۷)

تازگی این روایت نسبت به روایت‌های پیشین در نوع کشته شدن عاشق است که به نوعی آگاهانه است؛ یعنی عاشق خواهان این است که به دست معشوق کشته شود و از همین روی پوست آهو به تن می‌کند و به شکارگاه شاهزاده در می‌آید. آنچه این روایت را از روایت‌های دیگر متمایز می‌کند، پایان داستان است؛ یعنی تیر خوردن و مرگ عاشقِ در پوست آهو رفته.

سایر شخصیّتها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شهزاده	سرانجام درویش
غلام شاه که نقش رقیب را دارد.	۱. کوی شاهزاده. ۲. مرغزار. ۳. شکارگاه.	چندان مثبت نیست.	درویش به هیئت آهو درآمده، در شکارگاه به تیر شاهزاده کشته می‌شود.

امیرخسرو دهلوی هم در مقالت هشتم *مطلع‌الانوار* خود داستان کوتاه عشق درویشی گلخنی به شاه را طیّ دوازده بیت روایت کرده است که طبق آن، گلخنی‌ای با نگاه به شاهی دل از دست می‌دهد و عاشق می‌شود. شاه هر وقت به گرمابه می‌رفت گلخنی به او می‌نگریست و حالش دگرگون می‌شد. شاه، محبّت گلخنی به خود را درمی‌یابد و روزی به دیدار گلخنی می‌رود و وی چون معشوقش را می‌بیند، تاب نگاه نمی‌آورد و در همین لحظه شعله‌ای در وی می‌گیرد و تا شاه به او برسد، گلخنی تمام در آتش می‌سوزد (امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۷۹ ـــ ۸۰). این داستان را جامی هم به اقتفای امیرخسرو، در *سلسلة‌الذهب* خود در قالب ده بیت از نو سروده است(جامی، ۱۳۷۸: ۲۸۵)، که البته از نظر داستان‌پردازی چیزی افزون بر روایت امیر خسرو ندارد.

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها	مواجههٔ اوّلیه شاهزاده	سرانجام درویش
ندارد.	گرمابهٔ محل اقامت درویش گلخنی.	مثبت است و به دیدار گلخنی می‌رود.	شعله‌ای در گرمابه بدو درمی‌گیرد و تمام می‌سوزدش.

داستان دیگر در موضوع عشق درویش و شاه، در *حالنامه* یا همان *گوی و چوگان* عارفی هروی آمده که در عصر خود به «سلمان ثانی» شهرت داشته است (فخری هروی، ۱۳۹۸: ۱۳۳ ـ ۱۳۴). این منظومه که در سال ۸۴۲ و طیّ دو هفته سروده شده، حدود پانصد بیت دارد و تا قبل از اثر هلالی مفصّلترین منظومه در موضوع خود است. از همین رو، باید آن را پلی بین روایت‌های

کوتاه پیشین و روایت بلند هلالی دانست؛ البته بخش زیادی از ابیات این منظومه نه در بیان سوانح عشق شاهزاده و درویش بلکه شامل موضوعات مقدّماتی و بیان گفتگوی درویش با گوی و امثالهم است. باری خلاصهٔ این داستان چنین است: مردی ساده‌دل و درویش مسلک، عاشق شاهزاده‌ای می‌شود و هر روز که شاهزاده به عزم چوگان به میدان می‌آید، در گوشه‌ای پنهانی به تماشای بازی شاهزاده می‌نشیند. یکی از محرمان شاهزاده که «چاوش» نام دارد، از بیقراری درویش پی به عشق او می‌برد اما می‌ترسد که این موضوع را به گوش شاهزاده برساند. شاهزاده با فراستی که دارد از ماجرا با خبر می‌شود و برای ابراز توجه به درویش، آن روز بیشتر از روزهای دیگر و تا هنگام غروب چوگان می‌بازد. بیقراری درویش ادامه دارد تا این که روزی دیگر شاهزاده به میدان آمده، مشغول بازی می‌شود. شاهزاده در حین بازی نگاهش به درویش می‌افتد و با او شوخی و دلبری می‌کند. گویی را به سوی او پرتاب می‌کند و برای زدن گوی به سمت درویش می‌تازد. درویش که بیخود از خویش بر زمین افتاده و محو تماشای شاهزاده و چوگان بازی اوست، ناگاه به خود می‌آید و گوی را از زمین برمی‌دارد و به دست شاه می‌دهد. همزمان با روبرو شدن آن دو، درویش از فرط اشتیاق، دیدار شاهزاده را تاب نمی‌آورد و همان دم جان می‌دهد. شاهزاده پس از شکستن چوگان، بر جنازهٔ درویش سوگواری می‌کند و اشک می‌ریزد و دستور می‌دهد که او را در میدان چوگان به خاک بسپارند تا هر بار که برای بازی به آن سو می‌رود گِردِ گورجای او بگردد (عارفی هروی، ۲۰۱۲: ۲۵۷ ـ ۲۷۵).

بخش اصلی داستان *گوی و چوگان* عارفی هم عمدتاً سه شخصیّت دارد: شاهزاده، چاوش و درویش. از این میان نقش چاوش یادآور نقش وزیر در روایت‌های قبلی است که به حال درویش ترحّم می‌کند ولی از بیم خشم شاهزاده او را از احوال عاشق درویش مطّلع نمی‌کند اما خود شهزاده هم به فراست احوال درویش را در می‌یابد و از همان ابتدا با او مهربانانه برخورد می‌کند، چنانکه در چوگان بازی اوّل برای خوشامد درویش بیش از اندازه چوگان می‌بازد و در روز دیگر هم مثل روایت *اسرارنامهٔ* عطّار، گوی خود را از عمد به سمت درویش پرتاب می‌کند تا بدین بهانه به سوی او رود و با او سخن گوید و در نهایت هم بعد مرگ درویش به او تلطّف کرده و در همان میدان مدفنی برایش ترتیب می‌دهد. چاوش نام داشتن محرم پادشاه هم یادآور روایت *منطق‌الطیر* است که در آنجا هم رقیب نقش «چاوش» را بر عهده دارد.

سایر شخصیّت‌ها	مکان و محل‌های داستان	مواجههٔ اوّلیه شاهزاده	سرانجام درویش
چاووشِ پادشاه که نقشی خیرخواهانه دارد.	میدان چوگان پادشاه.	مثبت است.	درویش هنگامِ وصل از شوق نعره زده و جان می‌دهد.

۳. شاه و درویش هلالی

شاه و درویش هلالی تا زمان خود مفصّل‌ترین داستان عشق درویش به شاهزاده است و در کنار گوی و چوگان یا حالنامهٔ عارفی هروی دو داستان مستقل در این موضوع هستند. گرچه که هلالی در اواخر منظومه اثرش را از نظر تعداد ابیات مختصر دانسته است:

بیت او گر کم است از آن غم نیست　　شکر باری که معنی‌اش کم نیست

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۷۳)

هلالی در اثرش به صورت‌های مختصر این داستان که در آثار پیش از او آمده، اشاره‌ای نکرده ولی بدیهی است که از آنها باخبر بوده و از آنها تأثیر هم گرفته است. او از میان شعرای پیشین، به نظامی و امیرخسرو و حسن دهلوی و جامی اشاره کرده است:

مخزنم را دُر نظامی ده ساغرم را شراب جامی ده
بنده را خسرو سخن گردان حُسنِ نظم مرا حَسَن گردان
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۱۹)

با این حال باید گفت که او اشاره‌ای به تأثر خود از این شاعران نکرده و حتّی طیّ ابیاتی نظریه‌ای مرتبط با عشق طرح کرده که با رویکرد پیشینیان خصوصاً رویکرد نظامی گنجوی متفاوت است؛ هلالی داستان‌های عاشقانه‌ای همچون *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین*، و *وامق و عذرا* را مصداق عشق نمی‌داند و تنها عشق به نازنین‌پسران را مصداق واقعی عشق برمی‌شمارد:

گاه می‌کرد خاطرم میلی سوی مجنون و جانب لیلی بهر
گاه از شوق می‌زدم فریاد شیرین و خسرو و فرهاد
گاه می‌دید طبع من لایق حال عذرا و حالت وامق
ناگه آمد ندا ز عالم غیب کین خیال تو پاک نیست ز عیب
خود ندانی که فکر بیهوده هست رنجِ دماغِ آسوده
این سه زیبا عروس را داماد بود مجنون و وامق و فرهاد
خیز و آرایش عروس مکن گفت و گوی کنار و بوس مکن
سوی داماد اگر عروس بری پردهٔ نام و ننگ را بدری
عشق دامادی و عروسی نیست رسم او غیر خاک‌بوسی نیست
عشق‌بازی به رغم کج‌نظران نیست جز عشق نازنین‌پسران
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۲۳)

با این حال، از آنجا که داستان‌های پیش از هلالی در موضوع عشق *شاه و درویش* مختصر و از لحاظ داستان‌پردازی فقیر بوده‌اند، هلالی ناچار بوده که برای سامان دادن اثری مستقل و نسبتاً بلند تا حدّ ممکن به داستان‌پردازی بپردازد و در این راه هم مثل سایر داستان‌پردازان ادبیات فارسی نتوانسته از تأثیر نظامی برکنار بماند. شاه و درویش هلالی داستان عشق درویشی است به شاهزاده‌ای که از قضا شاهزاده از ابتدا با التفات به درویش می‌نگرد تا اینکه بعد از انتشار داستان این عشق پای رقیبی به داستان باز می‌شود و او مانع دیدار این دو می‌شود تا اینکه پس از ماجراهایی و چند نوبت فراق و وصال نهایتاً با مرگ رقیب این دو به وصال همیشگی می‌رسند.

اگر بخواهیم شاه و درویش هلالی را از لحاظ چهار معیار که در بررسی حکایت‌های مختصر پیشین برشمردیم، بررسی کنیم باید گفت که هلالی تقریباً در هر چهار زمینهٔ مورد نظر ما که در بررسی داستان‌ها به آن پرداختیم، تغییرات بزرگ و مهمّی در روایت‌های پیشین ایجاد کرده است. آن چهار زمینه عبارت بودند از:

۱. سایر شخصیّت‌های غیر اصلی
۲. مکان و محل‌ها
3. نحوهٔ مواجههٔ اوّلیهٔ شاهزاده
۴. سرانجام درویش

در زمینهٔ شخصیّت‌ها، در داستان هلالی شاهد نقش رقیب هستیم که نقش پر رنگی دارد و مدام در تلاش است که مانع دیدار درویش و شاهزاده شود، و همچنین شاهد نقش سخن‌چینان و عیبجویان عاشق و معشوق و همچنین نصیحتگران عاشق که البته از آنها به کوتاهی سخن می‌رود:

مه جا این فسانه پیدا شد عیب‌جو را بهانه پیدا شد
پندگویان ملامتش کردند به ملامت علامتش کردند

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۳۵)

وجود نقش رقیب در داستان هلالی، یادآور دو روایت *بوستان* و *عشّاق‌نامهٔ* منسوب به عراقی است که شخصیّت رقیب را دارا هستند. از این جهت، روایت هلالی با آن گروه از داستان‌ها که در آنها شاهد نقش وزیر نیکخواه هستیم، تفاوت پیدا می‌کند. در داستان هلالی، شخصیّت‌های انسانی دیگری همچون همزاد شاه‌زاده را شاهد هستیم که در داستان‌های دیگر وجود ندارد. همچنین برخی شخصیّت‌های جانوری همچون سگ کوی محبوب و آهویی که در بیابان از ترس تیر شهزاده به درویش پناهنده می‌شود که در سایر روایت‌ها کمتر دیده می‌شود. شخصیّت پدر شهزاده که «خسرو» نام دارد هم در داستان هلالی یادآور شخصیّت پدر شهزاده در روایت رونق‌المجالس و به تبع آن روایت *مصیبت‌نامه* و *منطق‌الطیر* است با این تفاوت که در روایت هلالی پدر شهزاده در سیر داستان عاشقانه و روابط عاشق و معشوق هیچ نقشی ندارد.

در زمینهٔ مواجههٔ اوّلیهٔ شهزاده باید گفت که در اثر هلالی از همان ابتدا شهزاده با لطف با عاشق رفتار می‌کند و توجّهی زایدالوصف به او دارد و حتّی نسبت به او غیرت دارد و اثر هلالی از این جهت از آثار دیگر متمایز است؛ گرچه از این لحاظ به روایت‌های مطلع الانوار، گلستان، و حالنامهٔ عارفی بی‌شباهت نیست که در آنها هم شاهزاده تقریباً از آغاز نظری تلطّف آمیز به درویش دارد. در زمینهٔ سرانجام درویش هم اثر هلالی متفاوت با آثار دیگر است که طبق آن این دو بعد از مرگ رقیب به وصال هم می‌رسند و این روایت از این لحاظ با روایاتی همچون روایت‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر و گلستان و حالنامهٔ عارفی که در آنها عاشق نعره‌ای زده و جان می‌دهد یا روایت‌های مطلع‌الانوار و سلسله‌الذهب که شعله‌ای به درویش گرفته و تمام می‌سوزدش متفاوت است.

در زمینهٔ مکان و محل‌های داستان، هلالی ابتکار بیشتری به خرج داده که البته می‌تواند از تأثیرات آثار نظامی گنجوی در اثر او نیز محسوب شود. محلّ دیدار ابتدایی درویش و شهزاده که سرآغاز دلدادگی درویش هم از آنجاست در مکتبی درون یک باغ است که این نکته یادآور ماجرای ملاقات و دلدادگی لیلی و مجنون در مکتب طبق داستان نظامی‌است. بعد از آن، درویش در کوی شهزاده یا در میدان چوگان با او روبرو می شود که در آثار مختصر پیشین هم بدان اشاره شده بود؛ مثل کوی معشوق در *سوانح غزالی*، *منطق‌الطیر*، و *عشّاق‌نامه* یا میدان چوگان در روایت‌های *اسرارنامه*، *بوستان* و حال نامه اما بخشی از دیدارهای این دو در صحرا اتّفاق می‌افتد بعد از سر به بیابان گذاشتن درویش که این نکته هم یادآور سر به صحرا گذاشتن مجنون طبق روایت نظامی در لیلی و مجنون است. از میان موقعّیت‌هایی که هلالی به داستانش افزوده، ماجرای کبوتربازی‌کردن شهزاده از نمونه‌های جالب و جدید در روند داستان‌پردازی هلالی است. از میان چهار معیار ذکر شده، ما مصادیق دو معیار مکان، محل‌ها و شخصیّت‌ها در شاه و درویش هلالی را در قالب جدول زیر از نظر می‌گذرانیم:

شخصیّت‌ها	مکان و محل‌ها
۱. همزاد شاهزاده ۲. خسرو، پدر شاهزاده ۳. رقیب ۴. عیبجویان و پندگویان ۵. طفلان که به سنگ درویش را از شهر می‌رانند. ۶. حکیمان معالجه‌گر شهزاده. ۷. سگ کوی محبوب که عاشق ستایشش می‌کند. ۸. گروه کبوتران شاهزاده و یکی از آنها که درویش به وسیلهٔ آن به شهزاده نامه می‌فرستد. ۹. تیر و کمان که به زبان حال با هم مناظره می‌کنند. ۱۰. آهویی که درویش با آن انس می‌گیرد و بعدها همان آهو از ترس تیر شهزاده به درویش پناه می‌برد. ۱۱. باز شکاری شهزاده.	۱. مکتب ۲. کوی شهزاده ۳. بام که شاهزاده شب سیرش می‌کند و روز بر آن کبوتر می‌پراند. ۴. ویرانه‌ای که درویش در آن مسکن می‌کند. ۵. میدان شهر که شهزاده در آن تیر می‌افکند. ۶. صحرا و کوهی در آن که درویش سر بدان می‌نهد. ۷. شکارگاهی که شهزاده به شکار می‌رود. ۸. دریایی که شهزاده در ساحل آن به مداوا می‌پردازد. ۹. میدان جنگ شهزاده و دشمن.

اگرچه چنانکه خود هلالی در مقدّمهٔ شاه و درویش اشاره کرده، او این منظومه را به نیّت نشان دادن تبحّر خود در مثنوی‌سرایی سروده است ولی باید دانست که انتخاب شدن این داستان توسّط او و نوآوری‌هایی که ایجاد کرده، اتّفاقی نبوده است. خلق شدن آثاری همچون *مجالس العشّاق* در روزگار هلالی که موضوع آن ذکر داستان‌های جمال‌پرستی و عشق‌بازی‌های عرفا و شعراست (دربارهٔ این اثر ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۴ ــ ۱۹۳)، نشان می‌دهد که موضوع عشق مجازی و صورت پرستی در عصر هلالی یکی از موضوعات رایج بوده است و به نظر می‌رسد که هلالی هم با انتخاب کردن این داستان برای سرایش و خلق مفصّل‌ترین منظومه تا زمان خود در این موضوع، قصد داشته است که به نوعی هم به نیازهای ادبی و هم به نیازهای عرفانی روزگار خود پاسخی داده باشد و متنی ادبی متناسب با علاقه‌مندی‌های ادبی و عرفانی روزگار خود خلق کند و به باور ما از میان معیارهای چهارگانه، نوآوری‌های او در زمینهٔ شخصیّت‌ها، مکان و محل‌های جدید در همین راستای اهداف ادبی هلالی بوده است تا داستان کوتاه شاه و درویش را چه از لحاظ کمّی و چه از لحاظ کیفی تبدیل به یک اثر مستقل و مفصّل کند. از سوی دیگر، انتخاب این داستان و مضامین مطرح شده در آن را باید با اندیشه‌های عرفانی هلالی مرتبط دانست که باعث شده وی برای سرودن یک مثنوی به سراغ داستانی برود که از تمثیلات رایج در عشق عرفانی است و چنانکه محقّقانی همچون هرمان اته و افراسیاب پور اشاره کردند و ما در سطور پیشین متذکّر آنها شدیم، عشق درویش با شاهزاده نمادی است از عشق سالک به حضرت حق.

جُز دو ساحت ادبی و عرفانی، بُعد علمی شخصیّت هلالی باعث شده است که او دارای دغدغه‌های تعلیمی و اخلاقی باشد و به باور ما در سرودن منظومهٔ شاه و درویش این دغدغه‌های او تأثیرگذار بوده است. از آنجا که روزگار هلالی از اعصار پر رونق توجّه عموم به شعر است، او ادبیّات را به عنوان وسیلهٔ تأثیرگذاری بر جامعه انتخاب کرده است و از آنجا هم که عشق مجازی و صورت‌پرستی در آن عصر بسیار شایع و نه تنها یک باور عرفانی بلکه در مقام یک سنّت اجتماعی بوده است، باعث شده که هلالی به سراغ داستان عشق درویش به پادشاه برود که از تمثیل‌های رایج در آثار عرفای مکتب جمال است و درست در قالب این داستان است که آرای اجتماعی و اخلاقی خود را که ناظر به اهل قدرت است، بیان داشته است. به تعبیر دیگر، هلالی توان ادبی خودش را به خدمت بیان و تبیین اندیشه‌های عرفان جمالی درآورده تا از طریق امکانات ادبیات و مقبولیّت اندیشه‌های

عرفان جمالی بتواند اثری مقبول و همه‌گیر پدید آورد تا در ضـمن آن اندیشـه‌های تعلیمی و اخلاقی خود را به گوش مخاطبانش برساند.

یکی از مهمترین خصوصیّات داستان *شاه و درویش* به روایت هلالی این است که شاه از همان آغاز نظری عطوفت‌آمیز نسبت به درویش دارد و هیچ نوع رعایتی را از او دریغ نمی‌کند و به باور ما هلالی در قالب این آموزه‌ها قصـد دارد که اهل قدرت روزگار خود را به چنین رفتارهایی تشویق کند. چنانکه در بخشی از منظومه‌اش می‌گوید:

شاه، درویش‌دوست می‌باید — تا از او عالمی بیاساید
خاصه شاهان ملک دل یعنی — پادشاهان صورت و معنی

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۳۲).

این توصـیه‌های اخلاقی به اینجا ختم نمی‌شـود بلکه او در بخشـی که در آن خسـرو فرزندش شـاهزاده را نصـیحت می‌کند توصـیه‌هایی را از زبان خسـرو بیان می‌کند که به نوعی دغدغه‌های اجتماعی هلالی و در واقع توقّع او از اهل سـیاسـت روزگارش بوده است:

عدل پیش آر و پادشاهی کن — ظلم بگذار و هر چه خواهی کن
تا نبینی ز هیچ رهگذری — گردی از خود به دامن دگری
سر مپیچ از رضای درویشان — که سرافراز عالم اند ایشان
هر که یابد ز فقر آگاهی — نکند میل شوکت شاهی
ای بسا شاهِ عاقبت‌اندیش — که ز شاهی گذشت و شد درویش
هر که بر درگه تو داد کند — طلب حاجت و مراد کند
همچو گل در رخش تبسّم کن — به سخن‌های خوش تکلّم کن
که گرش هیبت تو لال کند — نتواند که عرض حال کند
از قلم زن به لطف یاد مکن — بر سیه‌نامه اعتماد مکن
هر جراحت که بر دل از ستم است — همه از نوک نیزهٔ قلم است
قیمت علم را شکست مده — جانب شرع را ز دست مده
ز آنکه میزان راستی شرع است — شرع اصل است غیر او فرع است

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۶۵)

درسـت برای تشـویق اهل قدرت روزگار برای توجّه به دراویش و تودهٔ مردم اسـت که در داسـتانش به فوایدی که اهل قدرت می‌توانند از حضور آنها ببرند، اشاره کرده است. چنانکه طبق داستان او شاهزاده به سلطنت رسیدن خود را مدیون فالی است که شـنیدن سـخن درویش برای او به ارمغان می‌آورد؛ بدینگونه که شـاهزاده در کوهسـتان با خود نجوا می‌کند که «بعد از مرگ پدرم که شاه خواهد شد؟» و درست در این لحظه درویش که در همان حوالی است نام «شاه» را به زبان می‌آورد و شاه هم این نکته را به فال نیک گرفته بر به سلطنت رسیدن خود حمل می‌کند و درویش را نزد خود خوانده می‌نوازدش:

شاه چون آفتاب تنها شد — دُر یکدانه سوی دریا شد
چون گذر کرد جانب رویش — گفت با خاطر خیال اندیش
که چو خسرو ز دهر کم گردد — خسرو عالم عدم گردد
دگر آیا که شاه خواهد شد — صاحب ملک و جاه خواهد شد؟
در همین لحظه آن گدا ناگاه — آهی از دل کشید و گفتا؛ «شاه»
شاه گفت؛ این غریب حالی بود — بهر شاهی خجسته فالی بود
من چو گفتم: که پادشاه شود — صاحب کشور و سپاه شود؟
هاتفی «شاه» گفت، شاه منم — پس شه کشور و سپاه منم

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۶۰)

همچنین وقتی شاهزاده بر دشمنان خود غلبه می‌کند، عارفی در خواب بر او و لشکریانش ظاهر شده و وی را باخبر می‌کند که ما این پیروزی را به برکت انفاس درویش به تو دادیم (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۷۱).

در کنار این، هلالی در جاهای دیگر هم نکات اخلاقی‌ای خصوصاً در ارتباط با بی‌وفایی دنیا طرح کرده که به باور ما مراد او از ذکر آنها تذکار دادن بی‌وفایی دنیا و قدرت ظاهری به اهل قدرت بوده است. از جمله در بخش «در صفت خزان و وفات یافتن خسرو و وصیّت کردن او شاه را» که ابیاتی بلند در بی‌وفایی دنیا را می‌آورد و آدمیان را به روی آوردن به جهان جاودانی تشویق می‌کند و دیگر بار در اواخر منظومه که آدمیان را از ناپایداری دنیا آگاه می‌کند و انذارشان می‌دهد:

آه از این منزلی که در پیش است — که گذرگاه شاه درویش است
نه از این دام می‌توان جستن — نه از این قید می‌توان رستن
گر خوری همچو خضر آب حیات — تشنه‌لب جان هی در این ظلمات
گر چو عیسی روی به چرخ برین — عاقبت جا کنی به زیر زمین
گر چو یوسف به اوج ماه روی — ناگهان سرنگون به چاه روی
فی المثل عمر نوح اگر یابی — چون به طوفان رسی خطر یابی
آن که جاوید هست و بود یکی‌ست — احد واجب الوجود یکی‌ست

(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۷۲)

پس باید گفت که برخلاف *صفات‌العاشقین* که مخاطبان آموزه‌های اخلاقی طرح شده در آن تودهٔ مردم هستند، در شاه و درویش مخاطب آموزه‌های هلالی، نهاد قدرت و حکمرانان و اصحاب قدرت هستند که فواید رعایت درویشان به آنان گوشزد می‌شود و سایر آموزه‌های اخلاقی مرتبط با آنها همچون لزوم عدالت‌ورزی و ناپایداری دنیا بیان می‌شود و از این جهت شاه و درویش را باید نوعی «سیاست نامه» دانست.

نتیجه‌گیری

هلالی از شخصیت‌های ادبی مهم قرون نهم و دهم هجری و از سرآمدان غزل و مثنوی در روزگار خود است. معروف‌ترین منظومهٔ او *شاه و درویش* است که از جنبه‌های ادبی، عرفانی و اخلاقی قابل بررسی است .*شاه و درویش* هلالی در زمان خود اثری پرارجاع بوده، بر آثار پس از خود تأثیر گذاشته و حتی سبب شده است که برخی از ادبای عثمانی به پیروی از آن، *شاه و درویش*هایی به زبان ترکی بسرایند. محققان در این میان، *شاه و درویش* بیانی سینوبی را نه‌تنها اثری در اقتفای *شاه و درویش* هلالی، بلکه ترجمهٔ ترکی آن می‌دانند.

داستان عشق *شاه و درویش* پیش از هلالی نیز در آثار عرفانی همچون *سوانح‌العشاق* غزالی، *اسرارنامه*، *مصیبت‌نامه* و *منطق‌الطیر* عطار، *گلستان* و *بوستان* سعدی و *عشاق‌نامه* منسوب به عراقی مطرح شده بود. تمام این آثار به نحوی با عرفان عاشقانه و جمالی پیوند دارند؛ ازاین‌رو، تمثیل *شاه و درویش* را نیز باید تمثیلی مرتبط با عرفان جمالی دانست.

روایت هلالی از این داستان، مفصل‌ترین و مستقل‌ترین نمونه در نوع خود است. او در این منظومه توانسته با نوآوری در چهار بُعدِ شخصیت‌پردازی، موقعیت‌پردازی، نحوهٔ مواجههٔ اولیهٔ شاهزاده و سرانجامِ درویش، این داستان عاشقانه را از نو پرداخت کند و اثری مستقل در این زمینه بیافریند. این منظومه، افزون بر فواید عرفانی و ادبی، به‌ویژه متضمن نکات اخلاقی است و در آن، به‌طور ضمنی، لزوم رعایت درویشان—که در حقیقت نماد تودهٔ مردم هستند—و فوایدی که اهل قدرت می‌توانند از این رعایت ببرند، به حکمرانان گوشزد می‌شود. ازاین‌رو، این اثر را می‌توان نوعی «سیاست‌نامه» نیز دانست.

منابع

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی. (۱۳۹۳). *تذکرهٔ خزانهٔ عامره*، تصحیح هومن یوسفدهی، دو جلد، تهران: مجلس شورای اسلامی.

اته، هرمان. (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات فارسی*، ترجمه رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

افراسیاب پور، علی اکبر. (۱۳۸۰). *زیبایی پرستی در عرفان اسلامی*، تهران: انتشارات طهوری.

اقبال، عبّاس. (۱۳۲۴). «هلالی جغتایی استرآبادی»، *نشریهٔ یادگار*، آبان ماه، سال دوّم، شمارهٔ سوّم، صص ۶۵ ـ ۷۱.

امیرخسرو دهلوی. (۱۳۶۲). خمسه، به کوشش امیراحمد اشرفی، تهران: انتشارات شقایق.

بابرشاه، ظهیرالدین محمد. (۱۳۸۶). *بابرنامه (واقعات کابل)*، ترجمهٔ شفیقه یارقین، کابل: ریاست نشریات آکادمی علوم افغانستان.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۸۴). *نسیم انس*، تهران: انتشارات اساطیر.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۹۲). *اشراق و عرفان*، تهران: نشر سخن.

تمیم‌داری، احمد. (۱۳۷۲). *عرفان و ادب در عصر صفوی*، ۲ جلد، تهران: انتشارات حکمت.

توحیدیان، رجب. (۱۳۸۵). «شاه و گدا در ادبیات منظوم عرفانی»، *فصلنامهٔ ادبیات فارسی*، بهار، شمارهٔ پنجم، صص ۱ ـ ۲۸.

جامی، عبدالرحمان. (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ*، جلد اوّل، تصحیح جابلقا دادعلیشاه و اصغر جانفدا و ظاهر احراری و حسن احمد تربیت، تهران: انتشارات میراث مکتوب.

خاتمی‌پور، حامد. (۱۳۸۹). *هزار حکایت صوفیان* (از مؤلّفی ناشناخته)، دو جلد، تهران: انتشارات سخن.

خزانه‌دارلو، محمدعلی. (۱۳۷۵). *منظومه‌های فارسی*، تهران: انتشارات روزنه.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). *یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی*، تهران: نشر چشمه.

رجائی، احمدعلی. (۱۳۵۴). *منتخب رونق المجالس به ضمیمهٔ بستان العارفین و تحفه المریدین*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سام میرزا صفوی. (۱۳۸۹). *تحفهٔ سامی*، تصحیح فاطمه انگورانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین. (۱۳۹۲). *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین. (۱۳۷۲). *بوستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

شاهنوازخان، میر عبدالرزاق صمصام الدوله. (۱۳۸۸). *بهارستان سخن*، تصحیح عبدالمحمد آیتی و حکیمه دست‌رنجی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *شاهدبازی در ادبیات فارسی*، تهران: انتشارات فردوس.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۴). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

طلائی، مولود. (۱۳۹۴). بررسی ساختار و بن‌مایه‌های غنایی در منظومه‌های عاشقانهٔ قرن دهم و یازدهم (با تکیه بر ده اثر)، *رسالهٔ دکتری، اصفهان: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.*

فخری هروی. (۱۳۹۸). *لطایف نامه* (ترجمهٔ مجالس النفائس امیر علی‌شیر نوائی). تصحیح هادی بیدکی، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار و انتشارات سخن.

عارفی هروی. (۲۰۱۲). «حالنامه مشهور به گوی و چوگان»، تصحیح بهرام گرامی و زهرا مجیدی (یوسفی). *ایران نامه*، شماره ۲۷: ۲ ـــ ۳، صص ۲۵۶ ـ ۲۷۵.

عراقی، فخرالدّین. (۱۳۹۲). *کلّیات*، تصحیح نسرین محتشم، تهران: انتشارات زوّار.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین. (۱۳۹۲ الف). *مصیبت نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین. (۱۳۹۲ ب). *اسرارنامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین. (۱۳۹۳). *منطق الطّیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

طاهری ماه‌زمینی، نجمه. (۱۳۹۴). «مقایسهٔ منظومهٔ ناظر و منظور وحشی بافقی با شاه و درویش هلالی جغتایی»، مقالهٔ ارائه شده در *هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، صص ۱۳۲۳ ـ ۱۳۴۱.

کامی قزوینی، علاءالدوله. (۱۳۹۵). *تذکرهٔ نفایس المآثر*، تصحیح سعید شفیعیون، تهران: مجلس شورای اسلامی و دانشگاه آزاد اسلامی.

گوپاموی، محمّد قدرت الله. (۱۳۸۷). *تذکرهٔ نتایج الافکار*، تصحیح یوسف بیگ باباپور، قم: مجمع ذخائر اسلامی.

مجاهد، احمد. (۱۳۷۶). *مجموعه آثار فارسی احمد غزالی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مجاهد، احمد. (۱۳۸۸). *شروح سوانح العشّاق*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نثاری بخاری، سید حسن. (۱۳۷۷). *مذکّر احباب*، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: نشر مرکز.

هلالی جغتایی. (۱۳۶۸). *دیوان*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

Birici, S. (2004). *Türk edebiyatında Şah u Derviş (Şah u Geda) ler ve Hilali-i Çağatayi'den yapılan Şah u Derviş çevirilerinin incelenmesi* (Doktora tezi). T.C. Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Levend, A. S. (1973). *Türk edebiyatı tarihi* (Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Genre of Utopia in Persian Novel: Characteristics and the Grounds of Origin

Alireza Asadi ✉ [1] | **Mohammad Taghi Jahani** [2] | **Solaiman Hashembaigi** [3]

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. Email: a.asadi@ilam.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. Email: m.jahani@ilam.ac.ir
3. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. Email: S.hashembaigi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 July 2024
Received in revised from 16 December 2024
Accepted 14 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
utopia, genre, Persian novel, constitutionalism

ABSTRACT

The utopian ideology seeks to create a flawless society, and "utopian literature" or "idealistic literature" refers to a philosophical or political fictional work that presents an imaginary and idealized depiction of the tangible world. Utopian literature emerges from historical turning points, and Iranian utopia is also a result of the social events of the Constitutional era and the awakening of Iranian society. So far, no comprehensive research has been conducted on the typology and historical examination of the utopian genre or the introduction of significant works in this literary category; therefore, studying this subject appears necessary. This research is fundamental in its objective and descriptive-analytical in its methodology. Data collection has been carried out using library sources, and in analyzing the subject, an effort has been made to avoid conflating utopia as a philosophical concept with utopia as a literary genre. The main issue examined in this study is the origins of the utopian genre and its characteristics in Persian novels. The findings indicate that the utopian attributes and values in Iranian novels are largely consistent with their Western counterparts. Furthermore, the emergence of utopia in Persian novels, in addition to being influenced by the historical events of the Constitutional era and the awakening movement, has been shaped by translated and original literary works of that period as well as the pivotal role of Abdolhossein Sanatizadeh Kermani in the creation of various forms of utopia.

Cite this article: Asadi, A.; Jahani, M. T. & Hashembaigi, S. (2025). Genre of utopia in Persian novel: characteristics and the grounds of origin. *Persian Language and Literature*, 77 (250), 187-202. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.57672.3537

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.57672.3537

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

ژانر اتوپیا در رمان فارسی: ویژگی‌ها و زمینه‌های پیدایش

علیرضا اسدی[1]✉ | محمد تقی جهانی [2] | سلیمان هاشم بیگی [3]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: a.asadi@ilam.ac.ir
۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: m.jahani@ilam .ac.ir
۳ دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: S.hashembaigi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
اتوپیا، ژانر، آرمانشهر، رمان فارسی، مشروطه.

چکیده

اندیشهٔ اتوپیایی در صدد خلق جامعه‌ای بی‌عیب‌ونقص است و «ادبیات اتوپیایی» یا «آرمانشهری» به اثر داستانیِ فلسفی یا سیاسی‌ای گفته می‌شود که تصویری خیالی و آرمانی از دنیای محسوس ارائه می‌دهد. ادبیات اتوپیایی، برخاسته از نقطه‌عطف‌های تاریخی است و اتوپیای ایرانی نیز برآیند اتفاقات اجتماعی عصر مشروطه و بیداری جامعهٔ ایرانی محسوب می‌شود. تاکنون دربارهٔ گونه‌شناسی و بررسی تاریخی ژانر اتوپیا و معرفی آثار مهم این نوع ادبی، پژوهشی منسجم انجام نگرفته است؛ بنابراین، بررسی این موضوع ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و از لحاظ روش، توصیفی و تحلیلی است. در گردآوری داده‌ها از اسناد کتابخانه‌ای استفاده شده است و در تحلیل موضوع، تلاش شده تا میان اتوپیا به عنوان یک اندیشهٔ فلسفی و یک ژانر ادبی، خلط مبحث صورت نگیرد. مسألهٔ اصلی این پژوهش، زمینه‌های پیدایش ژانر اتوپیا و شاخصه‌های آن در رمان فارسی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاخصه‌ها و ارزش‌های اتوپیاییِ رمان‌های ایرانی با نمونه‌های غربی هماهنگی زیادی دارند و ظهور اتوپیا در رمان فارسی، علاوه بر تأثیرپذیری از اتفاقات تاریخیِ عصر مشروطه و بیداری، از آثار ادبیِ ترجمه‌شده و تألیفی آن عصر و نیز نقش کلیدی عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی در خلق انواع اتوپیا متأثر بوده است.

استناد: اسدی، علیرضا؛ جهانی، محمدتقی و هاشم بیگی، سلیمان. (۱۴۰۳). ژانر اتوپیا در رمان فارسی: ویژگی‌ها و زمینه‌های پیدایش، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۱۸۷-۲۰۲. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.57672.3537

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

مقدمه

ژانرها یا انواع ادبی گوناگونی در تاریخ ادبیات، به تدریج برآمده و پس از مدتی کوتاه یا بلند افول کرده‌اند؛ و اتوپیا نیز یکی از همین انواع ادبی است. «اتوپیا» از واژهٔ یونانی (topos) به معنی «مکان» و پیشوند منفی‌ساز (ou) ساخته شده‌است و معنیِ تحت اللفظیِ آن «لامکان» است اما در اصطلاح، به روایت خیالیِ شهر، کشور یا سرزمینی اطلاق می‌شود که در آن همه چیز بر اساس نظم و قاعده ساخته شده‌است؛ روایت سرزمینی رؤیایی است که در آن بشر به چیزی شبیه بهشت دست یافته‌است.

اتوپیا[1] در مفهوم فلسفی، وضعیتی آرمانی است که در آن، بشر به تمام آرزوها و خواسته‌هایش دست می‌یابد. در نظر فارابی «اتوپیا به تن کامل سالم می‌ماند که همهٔ اندام‌های آن برای تکمیل زیست جانور و پایدارمانیش با هم همکاری می‌کنند» (جمشیدنژاد اول، ۱۳۸۸: ۱۴۵). ادبیات اتوپیای[2]ی نوعی از ادبیات است که ارزش‌ها و تمایلات یک جامعه را که همان جامعهٔ عصر نویسنده است، به تصویر می‌کشد (سارجنت، ۱۳۹۹: ۱۸). بنابراین، اتوپیا چیزی جز تصویر جامعه‌ای محدود نیست، جامعه‌ای که در آن بشر به همهٔ رؤیاهایش دست می‌یابد در حالیکه بیرون از آن جامعه فقر و فساد و تباهی حاکم است.

اگر اتوپیا را یک انگاره یا مفهوم بنامیم، در تمدن و اندیشهٔ بشر پیشینهٔ تاریخی دور و درازی دارد اما پیدایش اتوپیا به عنوان ژانرِ ادبی[3] به ابتدای قرن شانزدهم و انتشار کتاب *اتوپیا* (۱۵۱۶م) اثر تامس مور بازمی‌گردد و اولین بار این تامس مور بود که واژهٔ «اتوپیا» را برای کتاب تخیلی خودش به کار برد (cuddone,1991:73) اما از آن به بعد، این واژه جدا از عنوان کتاب تامس مور، اسمی عام برای همهٔ آثاری شده‌است که در چارچوب این نوع ادبی قرار می‌گیرند.

همهٔ آثار ادبی اتوپیایی از نظر ساختار (= خیالی بودن) و هدف (= تأمین سعادت بشر)، در ژانر واحدی قرار می‌گیرند اما این نوع آثار جدا از ساختار مشترک‌شان، تفاوت‌هایی هم با یکدیگر دارند. در یک تقسیم بندی کلی، آثار اتوپیایی به گذشته‌محور و آینده‌محور تقسیم می‌شوند اما بر اساس هدف غایی، به انواعی مثل اتوپیای بی‌مرگی، اتوپیای صلح جهانی، اتوپیای فراوانی، اتوپیای نژاد برتر و ... قابل طبقه‌بندی هستند.

برای شناخت و طبقه‌بندی متون ادب فارسی و نیز درک تحول و تطور آن‌ها به مطالعات ژانری گسترده‌ای نیاز است که علی‌رغم وجود پژوهش‌هایی در دهه‌های اخیر، هنوز تا کمال مطلوب فاصلهٔ زیادی داریم.

در زبان فارسی، به جای عبارت «اتوپیا» از عبارات دیگری مانند «ناکجاآباد»، «آرمانشهر»، «مدینهٔ فاضله»، «شهر نیکان»، «هیچستان»، و «خوبستان» هم استفاده می‌شود. نیاز به توضیح است که هیچ یک از این عبارات لزوماً دربردارندهٔ تمام مفهوم واژهٔ اتوپیا نیست و اتوپیا چه در مفهوم فلسفی آن و چه به عنوان یک ژانر ادبی، مفهومی گسترده‌تر را در خود نهفته دارد و اصطلاحات یاد شده، هریک اندیشهٔ اتوپیایی را در ساحتی خاص از تاریخ، فرهنگ و تمدن ایرانی نمایندگی می‌کنند؛ به عنوان مثال، از دید اسلام مدینهٔ فاضله به آرمان جامعهٔ مطلوب مربوط است، و در حکمت اشراق سهروردی، ناکجاآباد، همان جامعهٔ مطلوب است.

واژهٔ آرمانشهر توسط داریوش آشوری و مرحوم نادر افشار به عنوان معادل اتوپیا در زبان فارسی برگزیده شده‌است (اصیل،۱۳۹۳:۲۱) و چون در آثار اتوپیایی، وسعت سرزمینی و جمعیت جوامع و مکان‌های اتوپیایی، از هم متفاوتند و لزوماً شهر یا کشور را شامل نمی‌شوند و اتوپیا گاه در مساحت یک کلبه و گاه یک روستا رخ می‌نماید، لذا اطلاق آرمانشهر به عنوان معادل اتوپیا، نارسا است؛ بنابراین، در این نوشته از همان عنوان اصلی و غربی آن، یعنی اتوپیا استفاده می‌شود.

---

[1] utopia
[2] utopian literature
[3] genre literary

ژانر اتوپیا گرچه در برههٔ خاصی از تاریخ ایران رونق گرفت اما بعد از آن تا امروز مورد بی‌توجهی واقع شده است، هنوز آثار فارسی در ژانر اتوپیا مورد نقد و بررسی قرار نگرفته‌اند و حتی بسیاری از آثار اتوپیایی فارسی تا سال ۱۳۹۵ بازنشر نشده بودند. وجود مشکلاتی از این دست، پژوهش در این موضوع را دشوار کرده‌است. بی شک دلایل این بی‌توجهی به آثار اتوپیایی متنوع است اما دلیلی که به پژوهش ما مربوط است، مسألهٔ نبود یا کمبود تحقیقات در زمینهٔ ژانرهای مختلف و نگاه کلی براساس محتوا یا قالب، به آثار گوناگون ادبی است.

این پژوهش که بخشی از یک رسالهٔ دکتری با عنوان «بررسی ژانر اتوپیا در رمان‌های فارسی» است، در تلاش است تا با معرفی رمان‌های اتوپیایی در ادبیات معاصر فارسی و تبیین ویژگی‌های مشترک آن‌ها و زمینه‌های کلی پیدایش این آثار، بخشی از نقایص مربوط به فقدان مطالعات نظری در مورد اتوپیا را رفع کند.

۱. پیشینهٔ تحقیق

متأسفانه در ادبیات فارسی، پژوهش‌ها در زمینهٔ ژانر اتوپیا پیشینه و مایهٔ قابل توجهی ندارند و تاکنون هیچ پژوهشی به‌طور مستقل به این موضوع نپرداخته است. در معدود تحقیقات موجود نیز، اتوپیا بیشتر به‌عنوان مفهومی فلسفی یا اجتماعی بررسی شده است.

یکی از این پژوهش‌ها، کتاب *آرمان‌شهر در اندیشهٔ ایرانی* نوشتهٔ حجت‌الله اصیل است که مقدمه‌ای کلی بر اندیشهٔ آرمان‌شهری در تاریخ ایران ارائه می‌دهد. افزون بر این، چند مقاله که تا حدودی با موضوع پژوهش حاضر مرتبط‌اند و می‌توان از آن‌ها به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق یاد کرد، عبارت‌اند از:

- مقالهٔ «درآمدی بر سیر داستان‌های آرمان‌شهری» از مهرداد تویسرکانی که به توصیف و طبقه‌بندی آرمان‌شهرهای غربی پرداخته است. در این مقاله، طبقه‌بندی آرمان‌شهرها بر اساس نظریهٔ آینده‌شناسانهٔ *موج سوم* آلوین تافلر انجام شده و تویسرکانی هر یک از اتوپیاهای معروف غربی را به یکی از سه موج مطرح‌شده در نظریهٔ تافلر مرتبط کرده و در بستر همان موج تمدنی تحلیل کرده است.
- مقالهٔ «اندیشهٔ دور و دراز: پیشگام روایت پیش‌گویانهٔ علمی در ایران» از حمیدرضا توکلی که *رسالهٔ اندیشهٔ دور و دراز* نوشتهٔ محمدعلی فروغی را بررسی کرده است. وی با نگاهی کلی به ساختار این رساله، آن را به‌عنوان یک نوع ادبی تحلیل کرده و پیش‌گویی علمی را گونه‌ای مستقل از ادبیات اتوپیایی دانسته است. توکلی در این مقاله تلاش کرده تا جایگاه و اهمیت این اثر را در ادبیات معاصر نشان دهد.
- مقالهٔ «ادبیات پلیدشهری و داستان معاصر فارسی» نوشتهٔ فرزاد قائمی که به ژانر دیستوپیا (متضاد اتوپیا) در ادبیات داستانی معاصر فارسی می‌پردازد. از آنجا که ادبیات دیستوپیایی در تقابل با ادبیات اتوپیایی قرار دارد، نویسنده در این مقاله این دو ژانر را مقایسه کرده و به‌طور مختصر به اتوپیا نیز پرداخته اس

۲. بحث

از منظر جامعه‌شناسی ادبیات، اثری اتوپیایی است که با هدف انتقاد از وضع موجود، یا برای فرار از آن و یافتن تسلایی، خلق می‌شود. به گفتهٔ حجت‌الله اصیل (۱۳۹۳): «آرمان‌شهر برابرنهاد اوضاع نابهنجار کنونی و سنجه‌ای برای ارزیابی جامعه‌های ناساز و نامطلوب» (۱۹) است. بر این اساس، آثار اتوپیایی از طریق این سنجه، افق دید مردمان را گسترش داده و بدیلی—هرچند خیالی—برای جامعهٔ نامطلوب ارائه می‌کنند، که این بدیل، غایت مطلوب بشر است.

ظرف بیان مفهوم اتوپیا، روایت داستانی است. با توجه به گفتهٔ میرعابدینی (۱۳۹۲) دربارهٔ ویژگی‌های خاص رمان از نظر شخصیت‌پردازی، تجربه‌گرایی، تساهل و انعطاف‌پذیری (۶۰۱)، اتوپیاهای معروفی چون *مجمع دیوانگان*، *رستم در قرن بیست و دوم* و

چشمهٔ *آب حیات* در قالب رمان به نگارش درآمده‌اند. این نوع ادبی، جدا از پیشینهٔ آرمان‌گرایانهٔ آن به‌عنوان یک مفهوم فلسفی، عمدتاً در قالب رمان به خوانندگان عرضه شده است.

در مطالعات ژانری، اتوپیا روایتی خیالی از جامعه یا سرزمینی ناشناخته است که در مکانی دور از دسترس بیگانگان قرار دارد. ازآنجاکه این جامعهٔ خیالی از هر نظر واجد کمال مطلوب است، ایستا بوده و جایی برای پیشرفت ندارد. در این تعریف، برای اتوپیا چند ویژگی مهم مانند روایت، خیال، سرزمین ناشناخته، کمال مطلوب و ایستایی در نظر گرفته شده است که همگی شاخصه‌هایی از یک اثر اتوپیایی به شمار می‌روند.

این ویژگی‌های خاص داستان آرمان‌شهری در زبان‌های مختلف مشترک‌اند و تنها در جزئیات محدودی با یکدیگر تفاوت دارند. به‌بیانی‌دیگر، متون اتوپیایی، باوجود تعلق به زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون، دارای ویژگی‌های مشترک فراوانی‌اند. بااین‌حال، بسترهای تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، رنگ و بوی خاصی به آثار اتوپیایی ملل مختلف می‌بخشند. چنان‌که در ادبیات فارسی نیز آثار اتوپیایی متأثر از بافت فرهنگی خود هستند و نیازهای تاریخی ملت ایران را بازتاب می‌دهند.

اتوپیای فارسی نیز هم از شرایط خاص عصر اتوپیانگاری تأثیر پذیرفته و هم از آثار پیشین خود متأثر است؛ چنان‌که زرقانی و قربان‌صباغ معتقدند: «رمان تاریخی از دل سیستم‌های ژانری مختلفی همچون سفرنامه‌نویسی، رمانس و تاریخ سر برآورد» (۱۳۹۵: ۳۵۲). بااین‌وجود، نباید تصور کرد که ظهور یک ژانر لزوماً و به‌طور کامل تحت تأثیر آثار پیشین خود است، چراکه شرایط و عوامل گوناگونی در پیدایش یک ژانر نقش دارند.

در شکل‌گیری یک نوع ادبی، جدای از تأثیرات اجتماعی، تاریخی و ادبی، نباید از نقش موارد استثنا غافل شد. منظور از موارد استثنا، آثاری منفرد و خاص همچون رمان *مجمع دیوانگان* و *رسالهٔ اندیشهٔ دور و دراز* است که در دوره‌ای مشخص و برخلاف سنت ادبی و روح حاکم بر ادبیات آن دوره خلق شده‌اند. این آثار خاص، در ادبیات هر زبانی دیده می‌شوند و نمایندهٔ تحول ژانرها در عصر خود به شمار می‌روند.

با توجه به آنچه گفته شد، یک ژانر می‌تواند متأثر از جامعهٔ عصر نویسنده، تحت تأثیر آثار ادبی دیگر، یا نتیجهٔ تخیلی یگانه در ذهن آفرینندهٔ آن اثر باشد. بنابراین، در بررسی هر نوع ادبی، لازم است عوامل گوناگون را مدنظر قرار دهیم و «متغیرها و سازه‌های درون‌متنی (واقعیت گفتمانی) و برون‌متنی (واقعیت تاریخی)» (همان: ۲۹۱) را مطالعه کنیم تا بتوانیم تحلیلی درست از پیدایش آن نوع ادبی ارائه دهیم. بر این اساس، بحث را در سه مقولهٔ *آثار اتوپیایی در ادبیات فارسی*، *شاخصه‌های آثار اتوپیایی* و *زمینه‌های پیدایش اتوپیا* دنبال خواهیم کرد.

۳. آثار اتوپیایی در ادبیات فارسی

پیش از این ذکر شد که ریشهٔ تفکر اتوپیایی به قدیمی‌ترین اعصار و سنت‌ها برمی‌گردد اما سابقهٔ تبیین آن به عنوان یک اندیشهٔ فلسفی، به کتاب *جمهور* افلاطون می‌رسد. افلاطون در این رساله به توصیف ویژگی‌های آرمانشهر می‌پردازد. در نظر او آرمانشهر فضائلی دارد که سایر جوامع آن فضائل را ندارند، مثلاً خرد بر آن حاکم می‌باشد و یک فیلسوف‌شاه فرمانروای آن است (افلاطون،۱۳۹۲: ۱۹۰).

جدا از پیشینهٔ فلسفی اتوپیانیسم، با انتشار کتاب تامس مور این ژانر در ادبیات غرب شکل گرفت و سرمشق خلق آثاری برجسته مانند: «شهر خورشید»(۱۶۰۲) از *توماسو کامپانلا*، «آتلانتیس نو»(۱۶۲۷) از *فرانسیس بیکن* و «نژاد آینده» (۱۸۷۱) از *بال ورلیتون* در ژانر مورد نظر شد و به‌این صورت، این نوع ادبی در جهان گسترش یافت.

اتوپیانگاری به عنوان گونه‌ای ادبی، نزدیک پنج قرن پس از انتشار کتاب *تامس مور* در ادبیات داستانی فارسی نمود پیدا کرد اما چنانکه گفته شد، اندیشهٔ اتوپیایی در مفهوم فلسفی آن، قدمتی دیرین در ایران دارد و به عهد اساطیر باستانی برمی‌گردد.

در متن‌های اساطیری از جوامع و شهرهایی بهشت‌آیین چون *ورجمکرد* و *کنگ‌دژ* یاد می‌شود که بهشت‌های این جهانی‌اند و ساخت هریک از آن شهرها به انسانی آرمانی برمی‌گردد، ازآن جمله *ورجمکرد* است که بنای آن به جمشید منسوب است و این شهر الگوی بسیاری از بهشت‌های ایرانی شده‌است.

در *شاهنامه* در شرح بنا شدن کنگ‌دژ آمده‌است که وقتی سیاوش به جایی خوش آب‌وهوا رسید گفت: باید در اینجا بهشتی با کاخ‌های بسیار بسازم. او با تلاش بسیار و با وجود مخالفت پیشگویان، شهر آرمانی مورد نظر خود را ساخت و کنگ‌دژ پس از ساخته‌شدن توسط سیاوش، آنقدر زیبا به‌نظر می‌آمد که آن شهر را برتر از تمام شهرهای جهان می‌دانستند(فردوسی،۱۳۸۶، ۲: ۳۰۷). علاوه بر شاهنامهٔ فردوسی، در متون ادبی دیگری نیز از شهرهای آرمانی یاد می‌شود؛ در *اقبال‌نامهٔ* نظامی و در *خردنامه اسکندری* از جامی، اندیشهٔ اتوپیایی در قالب داستان اسکندر و آب حیات جلوه‌گر است.

هرچند به گفتهٔ آرین‌پور طلیعهٔ اتوپیانگاری به کتب زین‌العابدین مراغه‌ای و طالبوف برمی‌گردد (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۲۷۴)، با این حال چون اولین رمان اتوپیایی به معنی مصطلح آن در سال ۱۳۰۳ و آخرین رمان اتوپیایی در سال ۱۳۳۲ به نگارش درآمده‌است، می‌توانیم این عصر را «عصر اتوپیانگاری» بنامیم.

عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی، پرکارترین و پیشروترین نویسنده در ارتباط با ژانر مورد بحث است. او با نوشتن آثاری چون *مجمع دیوانگان* (۱۳۰۳)، *رستم در قرن بیست و دوم* (۱۳۱۳)، *عالم ابدی* (۱۳۱۷) و *فرشتهٔ صلح* یا *فتانه اصفهانی* (۱۳۳۱)، بیشترین نقش را در پیدایش و توسعهٔ ژانر اتوپیا داشته‌است و اتوپیا اندیشی در همهٔ آثار صنعتی‌زاده کرمانی، حتی در آثار تاریخی او، دیده می‌شود.

چنانکه پیش از این ذکر شد، در پیدایش و خلق آثاری از این نوع، صنعتی‌زاده کرمانی تنها نیست و کسانی قبل از او، این اندیشه و طرح را در آثار خویش آورده‌اند و کسانی نیز بعد از او، آثاری در این ژانر خلق کرده‌اند. در این زمینه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ (۱۳۲۱ ه.ق) از حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، *مسالک المحسنین* (۱۳۲۳ ه.ق) از عبدالرحیم طالبوف تبریزی، *اندیشهٔ دور و دراز* (۱۳۰۶) از محمدعلی فروغی، *افسانهٔ طی زمان* (۱۳۰۷) از شیخ موسی نثری کبودرآهنگی، *قصهٔ آب زندگانی* (۱۳۴۴) از صادق هدایت، *چشمهٔ آب حیات* (۱۳۳۲) از حمزه سردادور.

لازم به ذکر است که آثاری همچون *سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ*، *مسالک المحسنین* و *اندیشهٔ دور و دراز*، بسیاری از ویژگی‌های لازم آثار اتوپیایی را دارند و از نظر ژانری از اهمیت زیادی برخوردارند اما نمونه‌های برجستهٔ این نوع ادبی به‌شمار نمی‌روند و برای آشنایی با رمان اتوپیایی در ادب فارسی، باید به آثار *صنعتی‌زاده کرمانی* و *حمزه سردادور* رجوع کرد. در ادامه بعضی از مهم‌ترین شاخصه‌های این آثار را بیان می‌کنیم.

۴. ویژگی‌ها و شاخصه‌های سازندهٔ آثار اتوپیایی

در آثار اتوپیایی غربی، به‌ویژه *اتوپیای تامس مور* و نیز آثار اتوپیایی فارسی، از سرزمینی دور یا ناشناخته سخن به میان می‌آید. اتوپیا، شهر، سرزمین، جزیره، کشور یا هر جامعه‌ای است که دسترسی به آن برای مردمان بیگانه غیرممکن است و این جوامع یا سرزمین‌ها با حصاری طبیعی یا دست‌ساخت احاطه شده‌اند. در این جامعه، تمام امور زندگی مردمان بر پایهٔ نظم، علم و تکنولوژی، برابری، زندگی اشتراکی و کار وضع شده است و در شهر یا کشور اتوپیایی، کسی بیکار نیست و مردمان از هر نظر توانا، سالم و خیرخواه یکدیگر هستند. «مساوات، مواسات، مواخات، یگانگی، یک‌رنگی، راستی و درستی سرمایهٔ سعادت عمومی ساکنین این شهر است» (صنعتی‌زاده، ۱۳۹۶، ۵: ۲۵).

از دیگر ویژگی‌های اساسی اتوپیاها، نقد زمان است. اتوپیا نقد زمان حال و تحسین آینده و امید به آن است و گاهی نیز یادآوری نوستالژیک و رؤیای گذشتهٔ طلایی یا همان عصر زرین محسوب می‌شود.

برای آشنایی بیشتر با آثار اتوپیایی، بعضی از ویژگی‌های مشترک جوامع آرمان‌شهری را ذکر می‌کنیم و سپس برخی از مهم‌ترین این ویژگی‌ها را مورد بحث قرار می‌دهیم. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: کمال‌گرایی، عدالت‌خواهی، برابری، قانون‌مداری، مالکیت عمومی، امنیت پایدار، پیش‌بینی‌پذیری، آینده‌نگاری، عمل‌گرایی، تمامیت‌خواهی، انسان‌محوری، مادی بودن، همسانی، نظم و هماهنگی، وسعت و جمعیت کم، زندگی اشتراکی، توجه به عامه، وجود تیپ‌های آرمانی، ایستایی، بی‌مکانی، رفاه و بی‌نیازی، نبود آزادی فردی، ستایش اخلاق، باارزش بودن کار، تخیل علمی، شادی و سلامتی، آموزش دقیق، بی‌نیازی، عمر طولانی، اندیشهٔ دفاعی، انزوای سرزمینی، معنویت، زیبایی و نبود مجازات اعدام.

با توجه به آنچه گفته شد، برخی از ویژگی‌ها و عناصر اصلی و مشترک اتوپیاها در ادامه بررسی می‌شود:

- **وسعت و جمعیت کم:** اتوپیا اغلب شهری یا کشوری کوچک با جمعیت و مساحت محدود است تا کنترل آن آسان باشد؛ مثلاً، *اتوپیای تامس مور* در جزیره‌ای کوچک واقع شده است و *اتوپیای رستم در قرن بیست و دوم* شهر زنگیانا است که اتوپیایی کوچک و محصور در گوشه‌ای از کویر سیستان به شمار می‌آید. در *مسالک المحسنین*، جامعهٔ اتوپیایی وسعتی بیش از یک روستای کوچک ندارد و جمعیت آن بسیار کم است.
- **انزوای سرزمینی:** جامعهٔ روایت‌شده در آثار اتوپیایی باید حد و مرز محکمی داشته باشد تا از حضور و هجوم بیگانگان با فرهنگ‌ها و نژادهای مختلف و نیز افراد تربیت‌نیافته و دشمنان در امان باشد و بتواند در برابر حوادث و اتفاقات مختلف نیز خود را حفظ کند. براساس نظر روویون (۱۳۸۵)، لزوم این انزوای سرزمینی «غلبهٔ کامل بر سرنوشت و نیز اتفاق و تصادف است» (۲۶)، چنان‌که بسیاری از اتوپیاها در جزیره‌ای ناشناخته یا جایی رازآلود به تصویر درآمده‌اند.

در *اتوپیای مور*، به عهد و پیمان بین کشورها اعتمادی نیست و لازم است این سرزمین از تمام سرزمین‌های مجاور جدا باشد تا خللی به آن وارد نشود. ساکنان آن آرمان‌شهر معتقدند: «در دنیایی که از جهان ما دور است و مسائل اجتماعی و اخلاقی آنان با ما در تضاد است... هیچ عهدنامه‌ای نیست که راهی برای گریز از آن نیابند» (مور، ۱۳۹۳: ۱۰۶).

در *چشمهٔ آب حیات*، جامعهٔ اتوپیایی در کویر لوت و درعین‌حال جدا از آن کویر ساخته شده است و برای انزوای بیشتر، دیوارهایی بلند آن را احاطه کرده است. شن‌ها به قدرت علم در اختیار حاکم است تا هر وقت بخواهد، دیواری از شن تا اوج آسمان برپا کند، به‌طوری که هواپیما نتواند از فراز آن عبور کند.

- **ایستایی:** در ادبیات اتوپیایی، ایستایی با هدف و غایت تاریخ مرتبط است و «اگر به پیروی از برخی تاریخ‌گرایان برای تاریخ هدف و غایتی قائل شویم و فرجام آن را کمال جامعهٔ انسانی و رستگاری جامعه بدانیم، آرمان‌شهر نقطهٔ پایان پویش تاریخ است... و حرکت از کمال به کمال از دیدگاه منطق ناشدنی است» (اصیل، ۱۳۹۳: ۳۴-۳۳). این ویژگی ایستایی در اتوپیاهای ایرانی کم‌رنگ‌تر است؛ به‌عنوان نمونه، در *مجمع دیوانگان*، برگزاری کنفرانس نشان از تلاش برای بهتر شدن دارد و در *چشمهٔ آب حیات*، حاکم شهر آرمانی برنامه‌های زیادی برای تغییر شهر نورستان و کل جهان دارد. مولا، حاکم نورستان، ابراز امیدواری می‌کند که «روزی برسد که نه‌تنها مردم ایران بلکه تمام ملل مسلمان مانند شما مردم نورستان از زندگی سعادتمند بهره‌مند بشوند» (سردادور، ۱۳۳۲: ۱۶۹).

- **برابری**: یکی از مشکلات اصلی جوامع بشری نابرابری است. در اتوپیای دینی، این آرمان دیرینهٔ مردم رنج‌دیده به‌صورت عدالت‌خواهی بروز می‌کند اما در اتوپیای سوسیالیستی در قالب زندگی اشتراکی دیده‌می‌شود. *سارجنت* (۱۳۹۹) دربارهٔ برابری در اتوپیا می‌گوید: در اتوپیا به‌خاطر کار همگانی و زندگی اشتراکی و ساده‌زیستی مردم، هیچکس بیش از اندازه ثروتمند یا فقیر نیست (۳۱). در اتوپیای *نورستان*، راز نیک‌بختی جامعهٔ بشری تقسیم عادلانهٔ ثروت است، و کسی درپی جمع مال و دارایی نیست چون ثروت متعلق به همهٔ افراد است و همه باید از آن بهرهٔ برابر ببرند و نباید در نزد افراد خاصی معطل بماند.
- **علمی بودن**: تخیل مبتنی بر علم، شالودهٔ رمان اتوپیایی است و طرح و ساخت اتوپیاها و برقراری نظم و عدالت، با تکیه بر قدرت علم و تکنولوژی به‌دست می‌آید، تا از این طریق بتوان با طبیعت کنار آمد و یا آن را به خدمت درآورد. تأکید ویژهٔ اتوپیاها بر آموزش درست و نیز تحقیقات علمی، نشان از علمی‌بودن ساخت اتوپیاست. در اتوپیاهای غربی و ایرانی، تمام امور زندگی بشر برپایهٔ علم روز است و انسان با این علم بر طبیعت چیره شده‌است، علم و دانشی که در زمان نویسندهٔ داستان وجود نداشته‌است و در خیال خالق اثر، برای آینده تصور شده‌است. در اتوپیای *رستم در قرن بیست و دوم* سیستم شهری، تأسیسات ساختمان‌ها، حمل‌ونقل و سایر امور روزمرهٔ مردمان شهر زنگیانا برپایهٔ علم و تکنولوژیی بسی فراتر از زمان نویسنده است و یا در رمان *عالم ابدی* برای جلوگیری از پیری و مرگ، تحقیقاتی را شروع می‌کنند که تمام کشفیات و اختراعات بشر در مقابل آن تحقیقات، قدر و قیمتی ندارد (صنعتی‌زاده، ۳، ۱۳۹۵: ۱۱).
- **سازگاری و مسالمت با طبیعت:** در موضوع ارتباط انسان با طبیعت دو رویکرد در متون آرمانشهری دیده‌می‌شود: رویکرد سازگاری و مسالمت با طبیعت که خاص آرمانشهرهای کهن یا گذشته‌محور است؛ مثل آرمانشهر مطروحه در اسطورهٔ گیل‌گمش و اسطوره‌های عصر زرین که در آن‌ها انسان‌ها با طبیعت و موجودات زنده در صلح و آرامش به سر می برند (انوشه، ۱۳۸۱، ۲: ۳۲). رویکرد تسلط بر طبیعت که خاص اتوپیاهای آینده‌محور است و در این آثار سازگاری با طبیعت جای خود را به تسلط علمی و تکنولوژیکی انسان بر طبیعت می‌دهد تا انسان به رفاه و آسایش ابدی دست پیدا کند. در *مجمع دیوانگان* دربارهٔ ارتباط انسان و طبیعت و بهره بردن انسان از آن آمده‌است:

  > در موقع لزوم به ماشین‌های عظیم‌الجثهٔ باران که در ساحل اقیانوس نصب شده حکم به نزول باران شده، کشت و زراعت و گلستان و بوستان را آبیاری می‌کند. عنان اختیار فصول در دست و اقتدار انسان است (صنعتی‌زاده، ۵، ۱۳۹۶: ۲۵).

- **انسان‌های تربیت‌یافته**: در اتوپیاهای صنعتی‌زادهٔ کرمانی تعلیم و تربیت اهمیت بسیار زیادی دارد؛ به عنوان نمونه، در *رمان رستم در قرن بیست و دوم*، چون رستم و زنگیانو –که ملازم رستم است– از تربیت متناسب با اتوپیای زنگیانا برخوردار نیستند، محدودیت‌های زیادی برای زندگی آنان در آن اتوپیا در نظر گرفته‌می‌شود. در اتوپیاهای گذشته‌محور نیز همهٔ مردم تربیت‌یافته هستند و «مردم آرمانشهر کهن پارسایند و دیندار، دروغ نمی‌گویند و غیبت نمی‌کنند، بداندیش و بدخواه نیستند و در یاری رساندن به دیگران چون و چرا نمی‌کنند» (اصیل، ۱۳۹۳: ۵۵).
- **زمان در آثار اتوپیایی**: اتوپیا روایت زمان حال نیست بلکه انتقادی است به عصر نویسنده و پناه بردن به گذشتهٔ‌آرمانی یا آیندهٔ اتوپیایی.

اتوپیاها عمدتاً طرحی برای آینده هستند؛ مثل *اتوپیای مجمع دیوانگان* که دو هزار سال آیندهٔ زندگی بشر را روایت می‌کند اما گاه اتوپیا نگاهی نوستالژیک به عصر اسطوره‌های کهن دارد. این همان اتوپیایی است که پیش از این به‌عنوان *اتوپیای گذشته‌محور* از آن یاد کردیم. در طرح‌های اتوپیایی دینی، هم زمان گذشته و هم زمان آینده نقش دارد؛ هم گذشتهٔ طلایی روایت می‌شود و هم بشارت آینده‌ای داده می‌شود که در آن، آینده با کمک منجی بشریت، از دل خرابه‌ها بهشتی سر برمی‌آورد.

در رمان *رستم در قرن بیست و دوم*، رستم، زنگیانو، رخش و نیز قارون از طریق دستگاه زنده‌کردن مردگان، دوباره زنده می‌شوند و به دنیای علمی و منظم در ۱۲ خرداد ۲۱۵۳ سفر می‌کنند. در این داستان، زمان گذشته به آینده فرستاده می‌شود؛ به این معنا که رستم و قارون، که متعلق به دنیای گذشته‌اند، در تخیل نویسندهٔ داستان، در شهری در آینده و در سال ۲۱۵۳ شمسی به تصویر درآمده‌اند.

- **انضباط‌طلبی و قانون‌گرایی:** در آثار اتوپیایی، جامعهٔ خیالی، منظم و هماهنگ است؛ مثلاً در *مجمع دیوانگان*، خانه‌ها همگی بلورین و یک‌شکل ساخته شده‌اند و تنها در شمارهٔ پلاک با هم تفاوت دارند. تمامی افراد جامعه متحدالشکل هستند (صنعتی‌زاده، ۵، ۱۳۹۶: ۲۵) و این هماهنگی بیشترین اهمیت را در اتوپیاها دارد:

> هر کار و رفتاری طبق قانون یا سنت باید هماهنگ و همانند با همهٔ شهروندان صورت گیرد. از امور سیاسی و دادوستد و ازدواج و آموزش تا خوردن و آشامیدن، همه با نظارت دولت یا جامعه و براساس ضوابط و هنجارهای یکسان و تغییرناپذیر تعیین می‌شود (اصیل، ۱۳۹۳: ۳۶).

گاهی این هماهنگی آن‌قدر شدید می‌شود که زمینهٔ خلق دیستوپیاهایی مثل *دنیای قشنگ نو* (۱۹۳۲) از آلدوس هاکسلی و رمان *۱۹۸۴* (۱۹۴۹) از جورج اورول فراهم می‌شود؛ آثاری که آنتی‌تز اتوپیا و ضدآرمان‌شهر هستند و جامعه‌ای را ترسیم می‌کنند که در آن، زندگی بشر در دام علم و تکنولوژی نابود شده است.

لازم به ذکر است که باوجود اشتراکات بسیار بین رمان اتوپیایی ایرانی و غربی از نظر ویژگی‌های سازندهٔ آن‌ها، افتراقاتی نیز در این آثار دیده می‌شود و بر این اساس، باید *اتوپیاهای ایرانی* را به‌طور مستقل مورد بررسی قرار داد.

در اتوپیای ایرانی، تاریخ از پویایی نمی‌افتد و همواره رو به تعالی در حرکت است. در این نوع آثار، انسان آرمانی یا انسان کامل نقشی اساسی در روایت اتوپیایی دارد. برای نمونه:

- در رمان *مجمع دیوانگان*، شخصیت «پیر لال»
- در *فرشتهٔ صلح*، شخصیت «فتانه»
- در *عالم ابدی*، شخصیت «میلیونرها»
- در *رستم در قرن بیست و دوم*، شخصیت «جانکاس»
- در *چشمهٔ آب حیات*، شخصیت «مولا»

همگی انسان‌هایی آرمانی هستند که نقشی کلیدی در تأسیس یا ادارهٔ اتوپیا دارند.

تقابل خیر و شر یکی دیگر از ویژگی‌های بارز اتوپیاهای فارسی است. این تضاد در رمان *رستم در قرن بیست و دوم* نقشی اساسی در روایت اتوپیایی دارد و در سراسر داستان، بین فرهنگ و تمدن گذشتگان و آیندگان این تقابل دیده می‌شود.

در اتوپیاهای مورد بحث، نمادهای ایرانی و اسلامی حضوری پررنگ دارند. برای مثال، نمادهایی همچون نوروز، پرچم شیر و خورشید و اهورامزدا مربوط به دورهٔ پیش از اسلام‌اند، درحالی‌که نماز، زیارت و برخی نمادهای اسلامی نیز در این آثار به کار می‌روند. به‌ویژه در رمان *چشمهٔ آب حیات*، این نمادها نقش برجسته‌تری دارند.

در توصیفی که در این اتوپیاها از شهر آرمانی و باغ و آب‌وهوا ارائه می‌شود، کیفیت باغ‌های ایرانی و یا بهشت‌های دینی تداعی می‌شوند.

۵. زمینه‌های پیدایش ژانر اتوپیا در رمان فارسی

۵. ۱. زمینهٔ اجتماعی و تاریخی

ضعف قاجار در حکمرانی و شکست‌های ایران از روسیه و پس از آن وقوع انقلاب روسیه، در کنار سفر بسیاری از ایرانیان مثل آخوندزاده، میرزا ملکم خان، میرزا آقاخان کرمانی، صنعتی‌زاده کرمانی و طالبوف به قفقاز و استانبول باعث آگاه شدن و بیداری فکری جامعهٔ ایران آن روز بود (ستاری ساربانقلی، ۱۳۹۱: ۵۶). بیداری جامعه و وجود مشکلات اقتصادی، قحطی، بیماری و ... باعث افزایش مطالبات افراد جامعه بخصوص روشنفکران شد و روز به روز این مطالبات انباشته شد تا در قالب انقلاب مشروطه خود را نشان داد و این انقلاب، سرآغاز تحول در ایران و تجددخواهی شد. هر چند فکرکردن به تجدد چند دهه قبل از مشروطه شروع شده‌بود و کسانی مثل عباس میرزا، میرزا بزرگ، قائم مقام و امیرکبیر نقشی عمده و اساسی در پیدایش بیداری ایرانیان و تجددخواهی آنان داشتند. *میرعابدینی* (۱۳۹۲) در این مورد می‌نویسد:

> همزمان با تحولات بنیادی اجتماعی– فرهنگی، و به خودآیی ملی، ارزش های تثبیت شده پیشین رنگ می بازند و جای خود را به ارزش‌های تازه می دهند. ادبیات نیز متأثر از تغییراتی که در اجتماع و فرهنگ در حال تکوین است، روی به تغییر می نهد؛ و با رویکرد مضمونی– شکلی تازه، نقشی متفاوت با ادبیات گذشته بر عهده می‌گیرد (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۶).

نکته این است که کتاب *تامس مور* با شروع رنسانس و تجدد در اروپا نوشته می‌شود و آثار اتوپیای فارسی نیز با شروع عصر تجدد در ایران، به رشتهٔ تحریر در می‌آیند و این تقارن اتفاقی نیست. در خلق اثر اتوپیایی، باید چند عامل کلیدی وجود داشته‌باشد: هم وضع موجود غیرقابل پذیرش باشد، هم اندیشهٔ اصلاح و تغییر در جامعه رسوخ کرده باشد و هم آرمان‌گرایی در اندیشهٔ نویسندگان باشد. مجموعهٔ این عوامل در کنار هم، زمینه‌ای برای اتوپیانیسم و اتوپیانگاری می‌شود.

پیام‌آور فکر و آرمان جدید بودن، در آغاز انسان را با چالش روبرو می‌کند اما پس از چندی، مخالفت‌ها کمتر می‌شود. در این تقابل، فکر جدید با تمام ضعف آغازینش، چون خلاق و محرک است، گسترش پیدا می‌کند و پیشرفت آن زمینهٔ مساعدی برای پیدایش پیشوایان تجدد و ترقی مهیا می‌سازد.

پیشوایان تاریخ بیداری، وظیفه خود را به‌خوبی انجام دادند و آقاخان کرمانی گزیدهٔ تمام آن تجربیات و آگاهی‌ها را در خود داشت و صنعتی‌زاده کرمانی نیز به واسطه پدر خویش، آن اندیشه‌ها را از آقاخان کرمانی به ارث برد و در آثارش منعکس کرد و تا آنجا افکار و آرمان‌هایش به آقاخان کرمانی نزدیک شد که به سرقت ادبی متهم شد (آدمیت، ۱۳۵۷: ۶۸).

از آثاری که تحت تأثیر زمینهٔ اجتماعی و تاریخی به نگارش درآمده‌اند، پیش از همه باید *به سیاحتنامه ابراهیم بیگ* و *مسالک المحسنین* اشاره کرد که آغازگران بیان اتوپیایی در رمان فارسی هستند. در *سیاحتنامه* نویسنده، داستان خود را با رؤیای تاجری ایرانی شروع می‌کند که ایران را آرمانشهر دنیا می‌داند و برای دیدار از کشور آرمانی‌اش به ایران سفر می‌کند و با رسیدن به مرز ایران و سفر در

مناطق مختلف کشور، با دیستوپیا یا پلید شهری غیرقابل باور روبرو می‌شود. نویسنده در ادامهٔ روایت آرمان‌گرایانهٔ خود، داستانش را – در قالب خواب‌نامه– به پایان می‌رساند. تکیهٔ این آثار اولیه بر خواب و رؤیا در جریان روایت جامعهٔ اتوپیایی، نشان از تخیلی بودن و عملی نشدن این اندیشه در ذهن نویسندگان آن است.

۵. ۲. زمینهٔ ادبی

پیش از این ذکر شد که با تحولات بنیادین، ادبیات در شکل و مضمون متحول می‌شود و نیز ذکر شد که رمان نوع ادبی منعطفی است که قابلیت‌های فراوانی برای انتقال مضامین و مفاهیم مختلف را دارد و گرچه رمان را عصارهٔ تجربیات ژانری گذشته دانستن (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۱۹۱)، قدری اغراق به‌نظر می‌رسد اما ما می‌توانیم بگوییم که رمان عصارهٔ تجربیات گذشته در ارتباط با ژانرهای روایی است. و اگر رمان را دنبالهٔ ژانرهایی مثل حماسه، زندگینامه، و زندگینامهٔ خودنوشت بدانیم، در این صورت می‌توانیم این قالب را مناسب روایت اتوپیا بدانیم.

ژانرهای مختلف در طول زمان دچار تغییر و تحول بسیار می‌شوند و ممکن است ژانری جای خود را به ژانری دیگر بدهد؛ مثلاً در قرن ششم ادبیات حماسی جای خود را به ادبیات غنایی و ادبیات عرفانی فارسی داد. پس با توجه به تغییرات همیشگی ژانرها، نباید خود را اسیر طبقه‌بندی‌های کلی و ایستا کنیم، بلکه بهتر است بر اساس تحولات فرهنگی و تاریخی مختلف و نیز نقش آثار برجسته و تأثیرگذار، به تعریف و طبقه‌بندی آن‌ها بپردازیم و باز اگر بخواهیم ژانرهای ادب فارسی را بدون توجه به قواعد تحول و تبدیل و نیز اختلاط و افتراق آن‌ها طبقه‌بندی کنیم، به نتیجه‌ای ملموس نمی‌رسیم، چون به‌ویژه پس از عصر بیداری، تنوع زیادی در فرم و محتوای آثار ادبی ایجاد شد و به موازات تنوع اندیشهٔ ایرانی، انواع ادبی جدیدی مثل سفرنامهٔ خیالی، رمان تاریخی، رمان اجتماعی، خواب‌نامه و... زمینهٔ ظهور پیدا کردند و به نگارش درآمدند.

چنان که گفته شد، رمان تاریخی فارسی، حاصل تلفیق تاریخ با ژانرهایی مثل رمانس و سفرنامه است. ما می‌توانیم به این صورت و با بررسی روابط بینامتنی، به پرسش‌هایی از این گونه پاسخ دهیم که: رمان اتوپیایی فارسی برآیند کدام ژانر یا ژانرهای ادبی است؟ یا اتوپیاهای صنعتی‌زاده کرمانی تحت تأثیر چه آثاری خلق شده‌اند و این آثار تا چه اندازه از اتوپیای تامس مور تأثیرپذیرفته‌اند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، نباید ژانرها را در امتداد هم و در جریانی تکاملی طبقه‌بندی کنیم و بهتر است به عوامل مختلف توجه کنیم چون «در نگرش تحولی ما می‌توانیم انواع تغییرات ژانری را بگنجانیم و توصیف کنیم تا از افتادن به نگاه خطی در امان بمانیم. همچنان که می‌توانیم تبدیل ژانرهای ناهمگون به یکدیگر و یا حضور ژانرهای موازی در یک بازه زمانی را به رسمیت بشناسیم» (رقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۳۰۷). پس ژانرها در طول زمان از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، با هم رقابت می‌کنند و در هم مستحیل می‌شوند.

تینیانوف[1] ادبیات و ژانرها و تحول آن‌ها را نظام‌مند می‌داند و برای تحول ژانرهای مختلف، قواعدی مطرح می‌کند: قاعده اول او این است که ژانرها از ادبیات پیش از خود استفاده می‌کنند و خود نیز به موادی برای ژانرهای بعدی تبدیل می‌شوند (Tynyanov, 2000: 29). مثال واضح در این مورد، تذکره‌نویسی است. تذکره‌نویسی از آثار و انواع قبل از خود مثل کتب اخبار، تراجم و طبقات مایه می‌گیرد و خود مایه‌ای برای آثار بعد از خود می‌شود. و همچنان که در زندگی حرفه‌ای صنعتی‌زاده کرمانی می‌بینیم، شروع نویسندگی او با رمان تاریخی است، و تاریخ نویسی‌اش را گسترده‌تر می‌کند تا به کمک آن تجربیات نویسندگی و آثاری از دیگر نویسندگان، به خلق انواع اتوپیا در خلال آثار چهارگانه‌اش بپردازد.

[1] Tynyanov

با توجه به آنچه گفته شد، می توان ذکر کرد که یکی دیگر از زمینه‌های پیدایش ژانر اتوپیا در ادب فارسی پس از مشروطه، آثار ادبی پیش از عصر اتوپیانگاری است.

بی‌شک کتاب *اتوپیای* تامس مور یکی از سرمشق‌های اصلی اتوپیانویسان ایرانی بوده‌است اما آثار دیگری در ادبیات غرب به‌ویژه اتوپیاها و رمان‌های علمی- تخیلی، تأثیری جدی بر ظهور این ژانر در ادبیات فارسی داشته‌اند. علاوه بر آثار غربی، باید از تأثیر رمان‌های تاریخی فارسی، سفرنامه‌های تخیلی، خواب‌نامه‌ها و نیز کتب تاریخ، در پیدایش این ژانر سخن به میان آورد.

با توجه به این تأثیرپذیری، می‌توان گفت که اتوپیای فارسی از نظر فرم بیرونی و کلیت اثر، تحت تأثیر اتوپیای غربی است اما از نظر فرهنگ، اخلاق و اعتقادات حاکم بر آن، از آثار ادبی ایرانی مثل سیاحتنامه‌ها و رمان‌های تاریخی تأثیر پذیرفته است.

۵. ۳. زمینهٔ شخصی

گاه شاعر یا نویسنده، با خلاقیت و توانایی خود، اثری می‌آفریند که در نوع و دورهٔ خود بی‌همتاست. *تینیانوف* در بحث خود در زمینهٔ تحولات ژانری، غیرخطی بودن و تحول و تبدیل ژانرها را بیان می‌کند. در این جاست که می‌توان به پیدایش ژانرهای ویژه و خاص در ادبیات اشاره کرد (Tynyanov, 2000: 29).

این آثار استثنایی بخش مهمی از ادبیات هر ملتی هستند و باید به آن‌ها توجه ویژه داشت؛ چون ممکن است در زمانی دیگر ظهور کنند و این بار از حالت استثنا خارج شوند و به ژانر مسلط عصر خاصی تبدیل شوند.

در ادبیات معاصر فارسی می‌توان از صنعتی‌زاده کرمانی و محمد علی فروغی به عنوان کسانی یاد کرد که آثاری استثنایی در ژانر اتوپیا خلق کرده‌اند. شخصیت منحصر به‌فرد و نوع جهان‌بینی خاص صنعتی‌زادهٔ کرمانی، باعث شده‌است که او به خود اجازه دهد به راه‌های نرفتهٔ بسیاری برود و با استفاده از توان خلق و ابداع خود، آثاری بیافریند که در ادب فارسی سابقه نداشته‌است و این نقش اساسی صنعتی‌زاده در توسعهٔ زیرژانرهای اتوپیایی از جمله اتوپیای فمینیستی، اتوپیای صلح جهانی و اتوپیای بی‌مرگی، او را در زمرهٔ نویسندگان جریان‌ساز قرارداده‌است.

صمدانی در پژوهش سال ۱۳۹۶ خود می‌گوید:

> مطالعهٔ آثار و زندگی صنعتی‌زاده، او را انسانی عمل‌گرا، فانتزیک، و آرمانی معرفی می‌کند که برای زیستن عاری از خشونت و جهانی توأم با صلح و امنیت، زبان تجارت و زبان ادبی را به‌عنوان مهم‌ترین دست‌افزارش به‌کار گرفته بود و اگر از این طرق به واقعیتی که می‌خواست نمی‌رسید حتماً از طریق قلم آن را به عرصهٔ خیال می‌کشاند (صنعتی‌زاده کرمانی،۱، ۱۳۹۶: ۲۱۰).

صنعتی‌زاده در رمان *رستم در قرن بیست و دوم*، با تخیل علمی، توانایی‌های انسانی آرمانی چون رستم را، در برابر علم، فرهنگ و تکنولوژی آیندگان قرار می‌دهد و با نگاه اتوپیایی خود و در نظر گرفتن ارزش علم در اتوپیا، برتری و پیروزی را به علم و تکنولوژی می‌دهد و براساس این روایت انتزاعی، قهرمان شکست‌ناپذیر تاریخ اساطیری ایران در برابر نیروی علم، خوار و ذلیل شده و شکست می‌خورد.

محمد علی فروغی نیز از نویسندگانی است که باوجود تمام مشغله‌های سیاسی، دست به خلق اولین اثر پیشگویانهٔ علمی با عنوان *رسالهٔ اندیشهٔ دور و دراز* می‌زند.

فروغی در *رسالهٔ اندیشهٔ دور و دراز*، به پیش‌بینی علمی آینده می‌پردازد و آینده‌نگاری او که در موضوع پیشرفت‌های انسان در قرن ۲۱ است، دقیق و مبتنی بر علم و اندیشه است و می‌توان گفت که پیش‌بینی علمی فروغی هم از حیث ساختار و روایت‌پردازی و هم از نظر مضمون، در ادب فارسی ممتاز است.

در اینجا لازم به یادآوری است که خلق رمانی خاص چون *رستم در قرن بیست و دوم* و نیز *روزگاری که گذشت* (۱۳۴۶) توسط صنعتی‌زاده کرمانی، نتیجهٔ خلاقیت نویسنده و تجربیات زندگی خود و خانواده، محیط فکری کرمان و بزرگان آن عصر کرمان است. و مجموع این عوامل در کنار هم، باعث خلق اثر یا آثاری استثنایی توسط عبدالحسین صنعتی‌زاده کرمانی شده است.

از دو کتاب مذکور، *رستم در قرن بیست و دوم* در زیر مجموعهٔ ژانر اتوپیا و *روزگاری که گذشت* در ژانر زندگینامه‌نویسی قرار می‌گیرد. این دو اثر از نظر شکل و مضمون، استثنا به‌حساب می‌آیند و مهدی گنجوی در مؤخرهٔ کتاب *رستم در قرن بیست و دوم*، دربارهٔ *روزگاری که گذشت*، می‌گوید: «می‌توان مدعی شد که با رمانی چند لحنی و چند ژانری، در سیاق برخی تکنیک‌های رایج در ادبیات پست مدرن، مواجه هستیم» (صنعتی‌زاده کرمانی،۱، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

نتیجه‌گیری

ایران در گذشته، به مفهوم مصطلح ادبی، ژانر اتوپیا را در سنت ادبی خود نداشته است. هرچند آثاری مانند *اقبال‌نامه‌ی* نظامی و *خردنامهٔ اسکندری* به توصیف شهرهای آرمانی می‌پردازند اما به دلیل نداشتن تمام شاخصه‌های یک اثر اتوپیایی، نمی‌توان آن‌ها را در حیطهٔ ادبیات آرمان‌شهری قرار داد. *اتوپیا* به‌عنوان یک ژانر مستقل، محصول سال‌های پس از مشروطه است و نکتهٔ مهم اینجاست که ظهور واقعی آن در لحظات تحولات بنیادین تاریخی، یعنی نقاط عطفی مانند رنسانس در اروپا و مشروطیت در ایران رخ می‌دهد. این دوره‌ها پایان یک مرحله و آغاز مرحله‌ای جدید در تاریخ به‌شمار می‌روند و سرآغاز تحولات اساسی سیاسی و اجتماعی هستند. چنان‌که در اروپا، رمان اتوپیایی پس از رنسانس شکل گرفت و در ایران نیز پس از مشروطه به‌وجود آمد. ازاین‌رو، می‌توان گفت که *اتوپیا* زاییدهٔ نقاط عطف تاریخی است و همچنان‌که پیدایش آن به عوامل تاریخی، اجتماعی، ادبی و شخصی وابسته است، افول آن نیز از همین عوامل تأثیر می‌پذیرد. نکتهٔ قابل‌تأمل این است که آخرین اثر مهم اتوپیایی در زبان فارسی در سال ۱۳۳۲ نوشته شد؛ سالی که کودتای ۲۸ مرداد به وقوع پیوست و به نظر می‌رسد که این کودتا، نقطهٔ پایانی بر اندیشهٔ آرمان‌شهری در ادبیات ایران گذاشت.

با وجود آن‌که اتوپیا در رمان ایرانی به‌عنوان یک نوع ادبی، ساختار منسجمی دارد و آثار ارزشمندی در این حوزه خلق شده‌اند اما به دلیل کمبود مطالعات گونه‌شناسی در ادبیات فارسی، بسیاری از این آثار همچنان ناشناخته مانده‌اند.

شاخصه‌ها و مضامین رمان‌های اتوپیایی ایرانی، شباهت بسیاری با نمونه‌های غربی دارند. تفاوت‌های اصلی در چند مورد خلاصه می‌شود: نخست، حضور پررنگ آموزه‌های دینی در آثار فارسی در برابر رویکرد مادی‌گرایانهٔ اتوپیای غربی؛ دوم، وجود شخصیت «انسان کامل» یا قهرمان آرمانی در رمان‌های ایرانی درحالی‌که این عنصر در آثار غربی غایب است. با این حال، سایر ویژگی‌های اتوپیاهای ایرانی و غربی قابل تطبیق هستند. این شباهت نشان می‌دهد که اتوپیای فارسی از نمونه‌های غربی، به‌ویژه اثر *مور*، تأثیر پذیرفته است.

زمینهٔ پیدایش ژانر اتوپیا در رمان فارسی را باید در دوران پس از مشروطه جست‌وجو کرد؛ دوره‌ای که با آرمان‌گرایی، وطن‌پرستی و تجددخواهی همراه بود. ترجمهٔ رمان‌های اتوپیایی و داستان‌های علمی–تخیلی اروپایی، همچنین نگارش رمان‌های تاریخی فارسی، سفرنامه‌های خیالی و خواب‌نامه‌ها، نقشی بنیادین در شکل‌گیری این ژانر داشتند.

علاوه بر این زمینه‌های تاریخی و فکری، نباید از نقش اساسی *صنعتی‌زاده* در پیدایش و گسترش این ژانر غافل شد. او با آرمان‌گرایی و قدرت خلاقیت و ایده‌پردازی خود، سهمی بسزا در توسعهٔ این ژانر داشت. اتوپیای فمینیستی، اتوپیای صلح جهانی و اتوپیای بی‌مرگی از جمله ایده‌هایی بودند که او در آثارش به آن‌ها پرداخت و از این طریق، افق‌های تازه‌ای را در ادبیات آرمان‌شهری گشود.

بررسی شاخصه‌ها و زمینه‌های پیدایش اتوپیای ایرانی نشان می‌دهد که این ژانر کارکردهای متعددی داشته است. علاوه بر جنبهٔ سرگرمی و نقش آن در رشد علم، نقد وضعیت موجود، تقویت فضایل اخلاقی و دینی، و همچنین ترویج وطن‌دوستی و تجددگرایی از مهم‌ترین کارکردهای این نوع ادبی بوده‌اند. بااین‌حال، از آنجا که این ژانر تنها در دوره‌ای کوتاه شکوفا شد و سپس به فراموشی سپرده شد، تأثیری ماندگار در ادبیات فارسی برجای نگذاشت. از همین‌رو، رمان علمی–تخیلی نیز که ارتباطی نزدیک با این ژانر دارد، در ادبیات داستانی فارسی چندان گسترش نیافت.

منابع

آدمیت، فریدون. (۱۳۵۷). *اندیشه‌های آقاخان کرمانی*، تهران: پیام.

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*، تهران: زوار.

اصیل، حجت الله. (۱۳۹۳). *آرمانشهر در اندیشه ایرانی*، ویراست سوم، تهران: نشر نی.

افلاطون. (۱۳۹۲). *جمهوری*، مترجم: فؤاد روحانی، تهران: علمی – فرهنگی.

انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگنامهٔ ادبی*، جلد ۲، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

براون، ادوارد. (۱۳۷۶). *انقلاب مشروطیت ایران*، ترجمهٔ مهری قزوینی، تهران: کویر.

تویسرکانی، مهرداد. (۱۳۷۶). «*درآمدی بر سیر داستان‌های آرمانشهری*»، *نشریهٔ ادبیات داستانی*، شماره ۴۳، صص ۶-۱۱.

توکلی، حمیدرضا. (۱۳۹۵). «*اندیشهٔ دور و دراز پیش گام روایت پیش گویانهٔ علمی در ایران*»، *تاریخ ادبیات*، شماره ۷۸/۳، صص ۵۱-۸۴.

جمشیدنژاداول، غلامرضا. (۱۳۸۸). *آرمانشهر فارابی*، زیر نظر علی رضا مختار پور قهرودی، تهران: همشهری.

روویون، فردریک. (۱۳۸۵). *آرمانشهر در تاریخ اندیشه غرب*، تهران: نی.

زرقانی، سید مهدی و قربان صباغ، محمود رضا. (۱۳۹۵). *نظریه ژانر (نوع ادبی)*، تهران: هرمس.

سارجنت، تاور لایمن. (۱۳۹۹). *اتوپیانیسم*، مترجم: محمد نصراوی، تهران: افکار جدید.

ستاری سار بانقلی، حسن. (۱۳۹۱). «*آرمانشهر در آرای روشنفکران عصر مشروطه ایران*»، نشریه هنرهای زیبا – *معماری و شهرسازی*، دوره ۱۷، شماره ۱، صص ۵۵- ۶۴.

سردادور، حمزه. (۱۳۳۲). *چشمهٔ آب حیات*، موسسه مطالعاتی امیر کبیر، بیجا.

صمدانی، مهدی. (۱۳۹۶). «*فراتر از طاقت زمانهٔ خود*»، *سینما و ادبیات*، شماره۶۵، دی و بهمن، صص۲۰۸-۲۱۲.

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین(۱). (۱۳۹۵). *رستم در قرن بیست و دوم*، تهران: نفیر.

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین(۲). (۱۳۹۵). *روزگاری که گذشت*، کرمان: مرکز کرمان شناسی.

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین(۳). (۱۳۹۵). *عالم ابدی*، کرمان: مانیاهنر.

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین(۴). (۱۳۹۶). *فرشته صلح یا فتانه اصفهانی*، کرمان: مانیاهنر.

صنعتی‌زاده کرمانی، عبدالحسین(۵). (۱۳۹۶). *مجمع دیوانگان*، کرمان: مانیاهنر.

طالبوف تبریزی، عبدالرحیم. (۱۳۹۶). *مسالک المحسنین*، تهران: ا مید فردا.

غلام، محمد. (۱۳۸۲). «*سیری در رمان‌های تاریخی فارسی*»، *نشریه آموزش زبان و ادب فارسی*، سال هفدهم، صص۲۲-۲۹.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فروغی، محمد علی. (۱۳۰۶). *اندیشهٔ دور و دراز*، استانبول، آمدی مطبعه‌سی.

فارابی، ابونصر. (۱۳۷۹). *اندیشه‌های اهل مدینهٔ فاضله*، مترجم: سید جعفر سجادی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (سازمان چاپ و انتشار).

قائمی، فرزاد. (۱۳۸۶). «ادبیات پلید شهری و داستان معاصر فارسی»، *فصل نامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، صص۱۲۲-۱۳۴.

کسروی، احمد. (۱۳۳۰). *تاریخ مشروطهٔ ایران*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

مراغه‌ای، زین‌العابدین. (۱۳۸۳). *سیاحتنامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب* او، به کوشش م.ع. سپانلو، چاپ دوم، تهران: آگه.

مور، سرتوماس. (۱۳۹۳). *آرمانشهر (اتوپیا)*، مترجم: نسرین مجیدی، تهران: روزگار نو.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۲). *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.

ناظم‌الاسلام کرمانی، میرزا محمد. (۱۳۹۵). *تاریخ بیداری ایرانیان*، تهران: پر.

نثری همدانی، موسی. (۱۳۰۶). *افسانهٔ طی زمان*، [بی جا]: مؤسسهٔ خاور.

هاشمی نژاد، قاسم. (۱۳۷۳). «*آغاز رمان نویسی فارسی*»، *بیدار*، شماره ۵ و ۶ و ۷، آلمان، صص ۳۴۹– ۳۷۲.

هاکسلی، آلدوس. (۱۳۷۸). *دنیای قشنگ نو*، مترجم: سعید محمدیان، تهران: نیلوفر.

هدایت، صادق. (۱۳۴۴). *قصهٔ آب زندگانی*، تهران: امیر کبیر.

Cuddon, J. A. (1991). *A dictionary of literary terms*. UK: Penguin Books.

Madhasudanv, P. N. (2018). *Utopian and dystopian literature: A comparative study*. *IJCRT*, *6*(4).

Tynyanov, Y. (2000). The literary fact. In D. Daff (Ed.), *Modern genre theory* . New York: Longman.

Persian Language and Literature
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
Online ISSN : 2676 - 6779
Print ISSN : 2251 - 7979

Analyzing Adnan Ghorayfi's Fictional Works with Environmental Approach Based Concept of Power in Foucault's Thought

Fatemeh Hayatdavoodi

Ph.D. Departemat of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: hayatdavoodi.fatemeh@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 18 June 2024
Received in revised from 10 September 2024
Accepted 09 January 2025
Published online 12 February 2025

Keywords:
Adnan Ghorayfi, environmental approach, concept of power, Foucault

ABSTRACT

Nature plays a significant role in shaping human actions, which has been disrupted in the present age. This concept is clearly manifested in the fictional works of Adnan Gharifi. Therefore, we will answer the question, using a descriptive-analytical approach, of what factors have contributed to distancing nature from its original position and, as a result, the environmental and human crises in the societies presented in Adnan Gharifi's stories? The findings of this research indicate that the dominant discourses in Adnan Gharifi's fictional society are destructive and have caused disruptions in nature, moving it away from its original place, and through the reification of nature and the focus on a profit-driven, development-oriented perspective, which is evident in colonial and authoritarian discourses, they have provoked actions in humans and led them to crises, which we see reflected in the following themes: the authoritarian discourse of power and political economy, accompanied by environmental pollution and destruction, as well as the disruption of human bonds in the short story *Mother of the Palm*; the discourse of development and the application of disciplinary techniques from developed bourgeois societies for urban planning, leading to environmental and human life disruption in *Four Apartments in Tehranpars*; the authoritarian discourse, the construction of subjects, and the prison-like society, along with the infiltration of power into all aspects of biological and human life, and the sickening of nature due to unsustainable development in *The Cloak in the Mist*; and the discourse of capitalism, which shapes human actions, leading to environmental harm in *The Lovebird*.

Cite this article: Hayatdavoodi, F. (2025). Analyzing Adnan Ghorayfi's Fictional Works with Environmental Approach Based Concept of Power in Foucault's Thought.*Persian Language and Literature*, 77 (250), 203-221. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62160.3681

© The Author (s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62160.3681

زبان و ادب فارسی
Homepage: https://perlit.tabrizu.ac.ir
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۹۷۹

تحلیل آثار داستانی عدنان غریفی با رویکردی زیست‌محیطی بر اساس مفهوم قدرت در اندیشهٔ فوکو

فاطمه حیات داوودی

دکتری تخصصی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز ایران. رایانامه: hayatdavoodi.fatemeh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۲۳

کلیدواژه‌ها:
عدنان غریفی، رویکرد زیست‌محیطی، مفهوم قدرت، فوکو.

چکیده

طبیعت نقش مهمی در شکل‌دهی به کنش‌های انسانی دارد که در عصر حاضر دچار اختلالاتی گردیده است. چنین مقوله‌ای در آثار داستانی عدنان غریفی نمود بارزی دارد. به همین دلیل ما با روشی توصیفی- تحلیلی به این سؤال پاسخ خواهیم داد که چه عواملی در دور کردن طبیعت از جایگاه اصلی‌اش و در پی آن بحران‌های زیست‌محیطی و انسانی در جوامع آثار داستانی عدنان غریفی دخیل بوده است؟ نتایج پژوهش حاکی از آن است که گفتمان‌های حاکم بر جامعه داستانی عدنان غریفی گفتمان‌هایی مخرب بوده و طبیعت را دچار اختلالاتی کرده و آن را از جایگاه اصلی‌اش دور ساخته و با شی‌سازی طبیعت و توجه به دیدگاه سودگرایانه و توسعه‌طلبی که در گفتمان‌های استعماری و استبدادی نمود می‌یابد، کنش‌هایی را در انسان‌ها برانگیخته و آنان را با بحران‌هایی روبه‌رو کرده که ما نمود آن را در مقولات زیر می‌بینیم: گفتمان استبدادی قدرت و اقتصاد سیاسی همراه آن و در پی آن آلودگی و نابودی طبیعت و به هم خوردن پیوند انسان‌ها در مجموعه داستانی *مادر نخل*، در گفتمان توسعه‌یافتگی و اعمال تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافته بروژوازی برای شهرسازی و در پی آن اختلال در طبیعت و زندگی انسانی در مجموعه داستانی *چهار آپارتمان در تهران‌پارس*، در گفتمان استبدادی و برساختگی سوژه‌ها و جامعه زندان‌گونه و در پی آن نفوذ قدرت در تمامی سطوح زندگی زیستی و انسانی و طبیعت مسلول در اثر توسعه ناپایدار در مجموعه داستانی *شنل‌پوش در مه*، در گفتمان سرمایه‌داری و شکل‌دهی به کنش‌های افراد و در پی آن آسیب به طبیعت در داستان *مرغ عشق*.

استناد: حیات داوودی؛ فاطمه. (۱۴۰۳). تحلیل آثار داستانی عدنان غریفی با رویکردی زیست‌محیطی بر اساس مفهوم قدرت در اندیشهٔ فوکو، *زبان و ادب فارسی*، ۷۷ (۲۵۰)، ۲۰۳-۲۲۱. http//doi.org/10.22034/perlit.2024.62160.3681

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

در دوره‌های نخستین تاریخ بشر، انسان تابع طبیعت بود. طبیعتی که نیروهای آن قاهر و امکانات بشر برای مقابله با آن بسیار محدود و جزئی است. در عصر حاضر، انسان، طبیعت قاهر را به طبیعتی مقهور تبدیل کرده و با سلطه‌اش بر طبیعت، بیگانگی خود را با طبیعت رقم زده است. از این‌روست که ایجاد تغییراتی در رابطه انسان با طبیعت ضروری است؛ زیرا عامل این فاجعه جهانی خود انسان است؛ انسانی که با ورودش به چرخه طبیعت در راستای بهره‌برداری بیشتر در تقابلی مخرّب با محیط زیست عمل کرده و تا آن‌جا پیش رفته که علاوه‌بر نگرانی‌هایی برای آینده‌نگران و دوستداران محیط زیست، دارایی‌های کرّه زمین را نیز در معرض نابودی قرار داده است؛ زیرا پیشرفت علم و فنّاوری در راستای تعامل مناسب با محیط و توسعه پایدار نبوده. درست است که پیشرفت علم و فنّاوری برای مرتفع ساختن نیازهای انسان و رهانیدن وی از سختی‌های گذشته در دستیابی به منابع مادی سهم بسزایی داشته اما از طرف دیگر باعث اتمام منابع طبیعی، آلودگی آن و به خطر افتادن آن نیز گردیده که دلیل آن را می‌توان استفاده نادرست از فنّاوری دانست؛ استفاده نادرستی که باعث ایجاد بی‌عدالتی در جوامع گردیده و فقر را رقم زده است و جامعه جهانی دو قطبی‌ای ایجاد کرده که دیگر افراد روند رو به تعالی را نمی‌پیمایند؛ زیرا فنّاوری در راستای تکامل فکر، اندیشه و آگاهی انسان نیست. در واقع، «خطر اصلی در بکارگیری بی‌ضابطه‌ی کشفیّات علمی و فنّی نهفته است» (تاراد، ۱۳۶۷: ۷). از این‌رو، تعمیم روندها و تحوّلات منفی در جامعه مدرن که حاصل توسعه ناپایدار صنعتی است، باید در آثار ادبی به عنوان یک جذابیّت چشمگیر برای تغییر قبل از این‌که خیلی دیر شود، در نظر گرفته شود؛ زیرا تحلیل انتقادی بازنمایی‌های ادبی از رابطه طبیعت و فنّاوری می‌تواند نقش مهمّی در افکار عمومی و تجسّم نگرش‌های مردمی داشته باشد. در واقع «ادبیّات به‌عنوان حوزه‌ای از شبیه‌سازی، تجارب خیالی را تسهیل می‌کند که می‌تواند بر نگرش‌ها و دیدگاه‌های عمومی تأثیر بگذارد. بنابراین، هارو سگبرگ[1] استدلال کرده است که درک چشم‌انداز پیامدهای آینده فنّاوری‌های جدید در روایت‌های تخیّلی گذشته، می‌تواند با کمک به ما در درک و تعامل با مفروضات رایج، به بحث‌های معاصر کمک کند» (Goodbody,2007: 93). در واقع «ژرف‌اندیشی درباره اثر ادبی ممکن است خاستگاه حرکت یا جنبشی شود که در سرنوشت افراد دیگر تأثیر بگذارد» (گریس، ۱۳۶۷: ۲۰). به همین دلیل است که ما با رویکردی زیست‌محیطی به روش توصیفی- تحلیلی به این سؤالات پاسخ خواهیم داد که چه عواملی تعامل انسان را با محیط زیست مخدوش ساخته و در دور کردن طبیعت از جایگاه ابژگی‌اش و در پی آن بحران‌های زیست‌محیطی و انسانی جوامع تصویر شده در آثار داستانی عدنان غریفی دخیل بوده است؟ تا به اهمیّت کارکرد عناصر «زیست‌محیطی» و نقش آن در کنش انسان و همچنین جهت‌دهی به روابط وی در رفتار با محیط زیست که به گمان ما در کلیّت اجزای این داستان‌ها جریان دارد، پی ببریم.

۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی با استفاده از رویکردهای زیست‌محیطی در حوزه متون ادبی را می‌توان در مجموعه مقالات گردآوری شده از گلاتفلتی و فروم «خواننده بوم‌گرا: نقاط عطفی در بوم‌شناسی ادبی» (۱۹۹۶) و همچنین کتب و مقالاتی از زهرا پارساپور «درباره نقد بوم‌گرا» (۱۳۹۲)، «نقد بوم‌گرا» (۱۳۹۲)، «ادبیات سبز» (۱۳۹۵) و «اخلاق زمین» (۱۴۰۰) دید. البته مقالاتی با رویکردی زیست‌محیطی در حیطه‌ادبیات داستانی انجام شده که جا دارد در این‌جا از آن نام ببریم. یکی «نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی با نگاهی به نظریه ساختار شخصیّت فروید» (۱۴۰۲) از حیات‌داوودی، حسن‌زاده نیری و آبشیرینی است. نویسندگان در این پژوهش نشان داده‌اند که طبیعت بر روح و روان و نوع رفتار و کنش‌های افراد جامعه داستانی تأثیراتی بر جای

[1] Harro Segeberg

گذاشته و تعادل ایگوی آن‌ها را بر هم زده است. دیگری مقاله «تحلیل گفتمان استعمار در مجموعه داستانی غریبه‌ها و پسرک بومی و تأثیر آن بر محیط زیست بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو» (۱۴۰۳) از حیات‌داوودی، آبشیرینی، صالحی و جوکار است. نویسندگان در این پژوهش به این نتیجه دست یافته‌اند که گفتمان استعمار محیط زیست را به سوژه‌ای مقهور قدرت تبدیل کرده و آلودگی‌هایی را رقم زده است. مقاله دیگر از حسن‌زاده نیری و حیات‌داوودی با عنوان «نقد و تحلیل بوم‌گرایی رمان کلیدر با نگاهی به هویّت اکولوژیکی شخصیّت‌ها در تأثیرپذیری از گفتمان قدرت» (۱۴۰۱) است. نویسندگان در این پژوهش تأثیرات گفتمان قدرت را بر هویّت اکولوژیکی شخصیّت‌ها نشان داده‌اند.

مقولات پرداخته شده در این پژوهش که تفاوت آن را با مقالات دیگر نشان می‌دهد عبارتند از: گفتمان استبدادی قدرت و اقتصاد سیاسی همراه آن و در پی آن آلودگی و نابودی طبیعت، گفتمان توسعه‌یافتگی و اعمال تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافته بروژوازی برای شهرسازی، گفتمان استبدادی و برساختگی سوژه‌ها و جامعه زندان‌گونه و گفتمان سرمایه‌داری و شکل‌دهی به کنش‌های افراد و در پی آن آسیب به طبیعت.

۲. نگاهی به مفهوم قدرت در اندیشه فوکو

در هر جامعه‌ای شکلی از روابط قدرت بافت جامعه را شکل می‌دهد. قدرت در کلیه سطوح جامعه نمود دارد و هر عنصری، هر قدر ناتوان فرض شود، خود مولّد قدرت است (فوکو، ۱۳۸۷ الف: ۱۶۰–۱۵۸). از نظر *فوکو* «هر رابطه‌ای چه با خود چه با دیگری نه تنها واجد قدرت است؛ بلکه از طریق بدن سوژه اعمال می‌شود. از نظر او بدن در معرض نظارت سراسربین است و به همین سبب محمل قدرت است» (فوکو، ۱۳۸۷ ب: ۳۷۹). در واقع در نظر *فوکو* «تکنولوژی‌های قدرت با ابزارها و بردارهای خاص بدن سوژه‌ها را شکل می‌دهند» (فوکو، ۱۳۷۸: ۴۳). از این‌روست که *فوکو* می‌گوید: «اگر می‌خواهیم پیکربندی بدن سوژه توسط قدرت و ابژه شدن وی را بر اثر مصلحت دولتی در عصر جدید درک کنیم، باید تکنولوژی سیاسی جامعه را واکاوی کنیم» (ر.ک فوکو، ۱۳۷۸: ۳۴۳–۳۶۲). از نظر *فوکو* «فرایند پیکربندی سوژه حاصل دستگاه‌های طردکننده‌ای است که در عصر مدرنیته بیش‌تر از قبل آشکارند و هدفشان نظم‌بخشی به سخن و گفتار نهاد اجتماعی و تداوم آن است و حقیقت‌های بشری خارج از این وضعیّت را نادیده می‌انگارند» (فوکو، ۱۳۸۴: ۱۹). البته بررسی «خود» در بستر اجتماعی جامعه قابل بررسی است؛ زیرا در بستر اجتماعی است که «خود» به کنش دست می‌زند، کنش‌گری‌ای که هویّت وی را برمی‌سازد. همان‌طور که جنکینز نیز مطرح می‌کند «بدون مناسبات اجتماعی کنش‌گری و هویّت‌یابی ممکن نخواهد بود» (جنکینز، ۱۳۹۱: ۷۶). در واقع «سوژه در برخورد اجتماعی است که خویشتن خویش را شناسایی می‌کند و به گرفتاری‌های جامعه امروزی که خطر سایه افکندن دولت‌های استبدادی بر جامعه در آن وجود دارد تا خود، انسانیّت و خویشتنی را از بین برد، واکنش نشان می‌دهد» (یونگ، ۱۳۹۱: ۲۲). همان‌طور که *فوکو* نیز در کتاب «*تئاتر فلسفه*» مطرح می‌کند «کانون بررسی فقط سوژه ابژه شده و مفهوم‌سازی شده نیست؛ بلکه ضروری است شرایط تاریخی و بافتار چنین فرآیند را بشناسیم.» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۰۹) اصل اساسی در نظر *فوکو* این است که «به جای بررسی سرچشمه‌های قدرت باید به پیامدهای آن توجّه کرد.» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۶۰) زیرا «هدف تحلیل فوکو بازیافتن و نجات معرفت دربند است نه برساختن دستگاهی از نظریه نظام‌آفرین» (بری، ۱۳۸۵: ۱۹) که ما نیز در این پژوهش به تحلیل چنین پیامدهای قدرتی با رویکردی زیست‌محیطی که نقش مؤثری در پایداری جوامع دارد در آثار داستانی عدنان غریفی پرداخته‌ایم.

۳. رابطه انسان با محیط زیست در آثار داستانی عدنان غریفی بر اساس گفتمان قدرت فوکو

آگاهی از گفتمان‌هایی که جهان ما را محاصره کرده‌اند و تأثیرات نامطلوبی بر زندگی زیستی، اجتماعی، فردی، اقتصادی، سیاسی، اخلاقی و در تمام جنبه‌های زندگی فرد و جامعه بر جای می‌گذارد، می‌تواند راهی باشد در به چالش کشیدن چنین گفتمان‌هایی و همچنین اصلاح ساختاری جامعه‌ای که طبیعت جزئی از آن محسوب می‌شود. از این‌رو ما برای آگاهی از چنین گفتمان‌هایی به تحلیل داستان‌های *عدنان غریفی* با رویکردی زیست‌محیطی می‌پردازیم تا گامی هر چند اندک در ایجاد چنین آگاهی‌ای در فرد و جامعه برداشته باشیم. با تحلیل فوکویی از نسبت دانش و قدرت در مجموعه‌های داستانی عدنان غریفی هژمونی حقیقت در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ آشکار می‌شود؛ زیرا گزاره‌های گفتمان‌های توسعه‌طلبی، استبدادی و سرمایه‌داری باعث شده که عدنان غریفی درباره موضوعی خاص در لحظه تاریخی خاص سخن بگوید و دانش مربوط به آن گفتمان را بازنمایی کند که ما نمود به تصویر کشیدن چنین گفتمان‌هایی را که تأثیرات نامطلوبی بر محیط زیست و انسان‌ها بر جای می‌گذارد، در آثار داستانی وی از جمله *مادر نخل*، *مرغ عشق*، *چهار آپارتماس در تهران‌پارس* و *شنل‌پوش در مه* به وضوح می‌بینیم. همان‌طور که فوکو می‌گوید:

> قدرت و دانش مستقیماً متضمّن یکدیگرند؛ هیچ رابطه قدرتی بدون تشکیل حوزه‌ای از دانش مربوطه وجود ندارد و هیچ دانشی هم نیست که ضمناً متضمّن و موجد روابط قدرت نباشد (foucault, 1979: 27).

۳. ۱. تحلیل مجموعه داستانی *مادر نخل* با رویکردی زیست‌محیطی بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو

داستان *مادر نخل* تصویرگر شهری است در کنار شط با تابستان‌های شرجی؛ شطی که دیگر سرشار از بالِ سپید و پرِ پرواز، سرشار از تکامل و زایش نیست؛ بلکه شطی است که نهرهای فاضلاب شهر در حفره شکم‌وار گندِ راکدِ آن می‌ریزند؛ شطی که اکنون زایر یکی از شخصیّت‌های داستان بعد از از دست دادن باغ سیّد به آن پناه برده است؛ باغی که به سبب فریب زمین‌خواران و سفته‌بازها و افراد رأس قدرت ویران شده، نخل‌هایش یکی‌یکی قطع شده و اکنون به جایش به خانه‌سازی پرداخته‌اند. چنین عملی فقر خانواده سیّد را رقم زده و باعث ایجاد بحران‌هایی در زندگی آنان شده؛ بحران‌هایی که می‌توان ریشه‌ی آن را در گفتمان استبدادی قدرت و اقتصاد سیاسی همراه آن جستجو کرد زیرا همان‌طور که فوکو می‌گوید:

> با ظهور اقتصاد سیاسی مفهوم طبیعت دگرگون خواهد شد. برای اقتصاد سیاسی طبیعت منطقه‌ای اصیل و حفاظت شده نیست که قدرت از بیم نامشروع شدن نباید به آن دست‌اندازی کند. طبیعت چیزی است که در چارچوب و از طریق و درون اِعمال حکومت‌مداری جریان می‌یابد (فوکو، ۱۳۹۱: ۲۹).

بنابراین در داستان *مادر نخل* جریان طبیعت در چارچوب اعمال حکومت‌مداری است که دگرگونی مفهوم طبیعت را رقم می‌زند و گفتمان استبدادی‌ای را به تصویر می‌کشد که به طبیعت به عنوان شیء می‌نگرد. قدرت انضباطی چنین نظام سلطه‌ای شخصیّت‌هایی چون زایر، عطیه، علویه، سیّد و فرزندانش را طرد می‌کند. در کل در چنین نظام سلطه‌ای علاوه‌بر طبیعت، شرف انسانی نیز مهم نیست؛ زیرا انسان‌ها در دایره چنین گفتمان استبدادی به شیء‌ای تبدیل شده‌اند که سرنوشت آن‌ها را گفتمان‌ها رقم می‌زند:

> نزار باز گفت: سلام زایر./ وقتی نگاه کرد، نزار دید گویی هر چه پیش از آن در چشم‌های زایر طراوت بود، اکنون با سقوط پیوسته و تدریجی نخل‌ها از بین رفته بود. گویی طراوت چشم‌هاش را از سرفرازی نخل‌ها گرفته بود. سلام بوا، سلام/ غریبی می‌کرد و نزار این را می‌دانست از چیست./ نزار به او نگاه نکرد. باغ زبان زایر بود و حالا که زبان او را بریده بودند، ترجیح می‌داد مردانه به درون خودش پاسخ بگوید و ساکت

باشد و نگاه نکند و دوری گزیند./ .../ آه زایر، مگر شرافتت را از تو گرفته‌اند؟ و می‌دانست که باغ شرف بزرگ زایر بود (غریفی، ۱۳۸۶: ۲۳).

مکان در این داستان یعنی باغ باعث ایجاد شبکه‌ای از روابط میان شخصیّت‌های داستان شده است که اکنون گفتمان استبدادی با اعمال قدرت با ویرانی باغ گسستی را در این روابط رقم زده است. در این داستان با مفصل‌بندی گفتمان استبدادی حاکم بر جامعه است که افرادی چون زمین‌خواران و سفته‌بازها می‌توانند درست و غلط و قانون‌گذاری را تعریف کنند و زمین و باغ روستائیان را با فریب و زور از چنگشان درآورند؛ زیرا «با مفصل‌بندی نوع خاصی از گفتمان مجموعه‌ای از کردارها مشخص شده است؛ گفتمانی که از یک سو این کردارها را به منزله مجموعه‌ای دارای پیوندهایی قابل فهم می‌سازد و از سوی دیگر در مورد آن‌ها بر حسب معیار درست و غلط قانون‌گذاری می‌کند و می‌تواند قانون‌گذاری کند» (فوکو، ۱۳۹۱: ۳۲). در کل مکان یکی از مؤلّفه‌های مهم پیوند انسان‌ها با یکدیگر است که در این داستان در اثر تشویشی که در آن ایجاد می‌شود، اختلالاتی در پیوند انسان‌ها با یکدیگر ایجاد می‌کند و سرگردانی در حس تنهایی و مرگ ابدی را برای عطیه یکی از شخصیّت‌های داستان رقم می‌زند:

شاید تنها آن پیوند عجیب بود، پیوندی که باغ ساخته بود و حسی که عطیه داشت. وقتی که پیوند بود، نزار پسر عطیه بود و در نگاه عطیه چندان آن مرگ، آن حس مرگ ابدی نبود اما اکنون در تشویشی که آمده بود، پیوند از بین رفته بود و چشم‌های عطیه در آن حس، حس تنهایی و مرگ ابدی سرگردان شده بود (غریفی، ۱۳۸۶: ۱۲)

درواقع همان‌طور که فوکو مولّد بودن قدرت را بیان می‌کند؛ یعنی «چیزی که رخدادها و شکل‌های جدیدی از رفتار را به بار می‌آورد» (میلز، ۱۳۹۷: ۶۴). گفتمان توسعه‌طلبی و استعمار نیز در این مجموعه داستانی باعث شکل‌گیری رفتارهایی در شخصیّت‌های این داستان شده است؛ مثلاً ریشه به هم خوردن پیوند و سرگردانی در حس تنهایی و مرگ ابدی را در عطیه می‌توان در گفتمان استبدادی‌ای دید که با اعمال قدرت از طریق سفته‌بازها آرامش بین شخصیّت‌های داستان را به هم زده است:

میان او (سیّد) و زایر، میان زایر و خانواده آن‌ها کسانی آمده بودند که آن آرامش موزون را به هم زده بودند. پیوند او و زایر زمین بود و نخل، سبزی بود و خربزه‌ها و خاک زاینده غنی. میان نزار و عطیه نیز زمین بود و زمین که اکنون در دست سفته‌بازهای کلاه‌پوش بود، دیگر آن‌ها بیگانه شده بودند (میلز، ۱۳۹۷: ۲۳).

با مطالعه داستان پی می‌بریم که مکان فیزیکی با تبدیل شدن به مکان ذهنی در خاطره جمعی این خانواده باقی مانده است؛ مکان فیزیکی‌ای که عاملی اساسی در پیوند آنان با دیگر افراد جامعه و رفع نیازهای اساسی آنان بوده است. معنای هر فرد ریشه در روابط وی با دیگری دارد که این دیگری را در معنای عام می‌توان محیط و مکانی که فرد در آن رشد می‌کند نیز دانست. در این داستان با نابودی باغ و خانه‌سازی توسط شرکت‌ها و افراد رأس قدرت ما «عدالت منصفانه‌ای را که قبلاً سازمان‌دهنده عقل شهریار بود» (فوکو، ۱۳۹۱: ۳۱) نمی‌بینیم؛ بلکه رژیمی از حقیقت را می‌بینیم که «از طریق اقتصاد سیاسی وارد خرد حکومتی شده‌اند» (فوکو، ۱۳۹۱: ۳۱). چیزی که *فوکو* آن را ویژگی بارز عصر سیاست می‌داند. اگر ما بخواهیم تأثیر گفتمان استبدادی را بر محیط و ساکنان آن در نظر بگیریم در داستان *میهمانی* نیز از این مجموعه داستانی در خشک کردن رودخانه نمودار است:

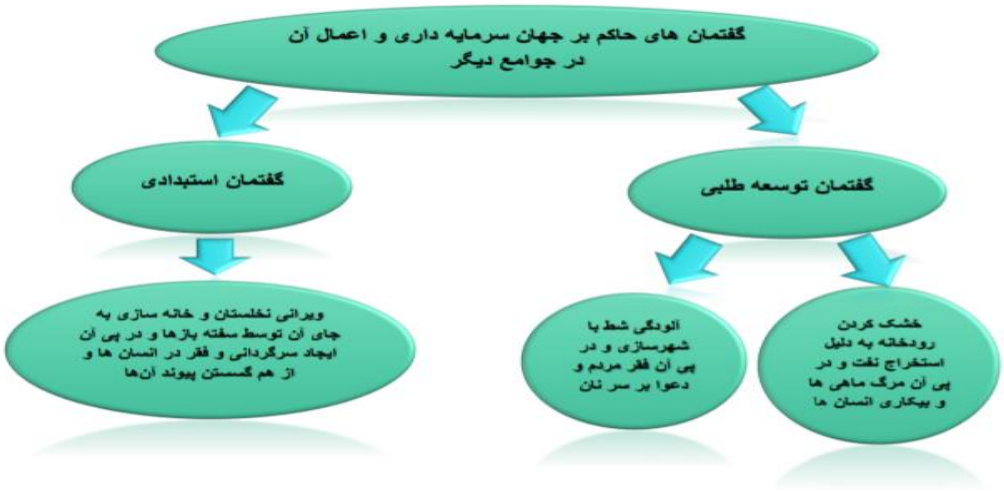
کنار رودخانه‌ای که خشک شده؛ یعنی خشکش کرده‌اند، تمام لنج‌ها را گذاشته‌اند در دهانه این شاخه آب، شاخه‌ای از رودخانه./ بو. بوی غلیظ عفونت. فکر می‌کنم بوی ماهی مرده است و تجزیه‌شدگی. لجن‌ها

> حالا غلیظ شده‌اند./ همیشه صدا هست. صدای ترکیدن ماهی‌های مرده. مخصوصاً چشم‌هاشان. چشم اوّل می‌ترکد. کبود که شد و رگ‌هایش که باد کرد، می‌ترکد./ لنج‌ها. بعضی تکیه داده، بعضی روی ساحل خشک. تخته‌هاشان کدر شده است و دیگری بوی تازگی نمی‌دهد. بوی سیفه نمی‌دهد./ آشپزخانه از داخل لنج کشیده شده روی آسفالت کنار دکّان‌های نی‌فروشی یا دکّان‌هایی که دارند حصیر نی‌یی درست می‌کنند یا کنار انبارهای کاه. نزدیکی‌ها، تل چندل‌ها. یک مشت، نه مشت‌مشت آدم دستار به سر توی هم می‌لولند. چندتا به نماز ایستاده‌اند./ بچه‌هایی که دنده‌هاشان پیداست روی لحاف‌های کثیف دراز کشیده‌اند (: ۵۷).

اگر به تصویرهای خشک شدن رودخانه، بوی عفونت ماهی‌ها، لنج‌هایی که در دهانهٔ رودخانه رها شده‌اند، تخته‌های کدر و بی‌طراوت لنج‌ها، و کودکانی که دنده‌هایشان نمایان است دقت کنیم، با تصویری کلی از تخریب طبیعت و نقش آن در بیکاری انسان‌ها و در پی آن، گرسنگی و فقر آن‌ها مواجه می‌شویم؛ فقری که ریشهٔ آن را می‌توان در گفتمان‌های حاکم بر جهان سرمایه‌داری برای بهره‌برداری سودجویانه از محیط زیست دید—گفتمانی که در این داستان با خشک شدن رودخانه و چمن‌های آلوده به نفت نمود یافته است.

به‌طور کلی، اگر به فعل «خشکش کرده‌اند» در متن دقت کنیم و همچنین به چمن‌های آلوده به نفت که در صفحهٔ ۶۰ این داستان ذکر شده است، می‌توان هم علت خشک شدن رودخانه و هم ریشهٔ تمامی مشکلات زیست‌محیطی و انسانی را—که در بوی عفونت ماهی‌های مرده و در پی آن، گرسنگی انسان‌ها نمود یافته است—مشخص کرد. این گرسنگی در داستان با ورود بره، کشتن آن، و در نهایت، گیر کردن استخوان بره در گلوی کودک و ناتوانی او در حرکت، بازنمایی می‌شود.

این مسئله می‌تواند به‌طور نمادین بیانگر این باشد که گرسنگی انسان‌ها و عدم تأمین نیازهای اساسی آن‌ها، هم ریشه در آسیبی دارد که گفتمان‌های مخرب به طبیعت وارد کرده‌اند و هم خود می‌تواند زمینه‌ساز آسیب‌های بیشتر به طبیعت و انسان‌ها باشد—چنان‌که در این داستان، ورود بره، کشتن آن، و آسیب دیدن افراد با گیر کردن استخوان در گلویشان نمودی از این چرخهٔ ویرانگر است. یعنی آسیب به طبیعت، آسیب به انسان‌ها را رقم می‌زند و آسیب به انسان‌ها نیز آسیب به طبیعت را تشدید می‌کند؛ زیرا انسان از یک سو جزئی از طبیعت محسوب می‌شود و از سوی دیگر، طبیعت جزئی از وجود انسان است—همان‌طور که در داستان *مادر نخل*، غریفی می‌گوید: «باغ، زبان زایر بود و حالا که زبان او را بریده بودند (غریفی، ۱۳۸۶: ۲۳) نیز نمودار است.



نمودار (۱): تحلیل مجموعه داستانی *مادر نخل* با رویکردی زیست‌محیطی بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه *فوکو*

۳. ۲. بررسی رابطه فرد با محیط زیست در مجموعه داستانی *مرغ عشق* بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو

اگر با رویکردی زیست‌محیطی به مجموعه داستانی *مرغ عشق عدنان غریفی* بر اساس نوعی هستی‌شناسی نفس که فوکو مطرح می‌کند که ما به عنوان افراد تحت چه شرایطی وجود داریم و چه چیزی باعث شده است که ما این‌گونه که هستیم باشیم (foucault, 1988 a: 95) بنگریم، پدیده‌هایی را می‌بینیم حاکی از اعمال قدرت ناشی از گفتمان‌ها که در شکل‌گیری کنش‌های افراد با یکدیگر و در سطحی وسیعتر با محیط زیست تأثیراتی بر جای گذاشته است که ما نمود آن را در داستان «*مرغ عشق*» و سپردن آن دو مرغ به همسایه هنگام رفتن به مسافرت و تغییراتی که در این دو مرغ با تغییر غذای آنان توسط پسر خانواده ایجاد می‌شود، می‌بینیم. در این داستان ما سلطه انسان را بر طبیعت با دور کردن پرندگان از طبیعت اصلی‌شان با تغییر غذای آنان و دادن قورمه‌سبزی، پلو، کالباس و گوشت به جای دانه می‌بینیم؛ دور کردنی که در شکل ظاهری پرندگان، آواز خواندن آن‌ها و حتی روابط این دو پرنده با هم نمودار می‌گردد:

> یکی دو روز بعد پسرم به آن‌ها یک تکه کالباس داد و آن‌ها هم با ولع آن را خوردند./ روی تکه بعدی کالباس مایونز هم مالید و این بار پرنده‌ها با ولع بیشتر خوردند./ .../ در یکی دو روز بعد من متوجّه تغییرات جزئی در آن‌ها شدم. به نظرم می‌رسید که حالا روابط آن‌ها با هم کمی خصمانه شده بود./ در روزهای اوّل وقتی که شروع به آواز خواندن می‌کردند، عشق می‌کردم. به یاد باغ جنوبی‌مان در ایران می‌افتادم که وقتی برای گذراندن تعطیلات عید از تهران به آن‌جا می‌رفتیم، صبح‌ها با صدای آواز پرنده‌ها بیدار می‌شدیم./ .../ دو سه روز بعد باز پسرم دست به کار تازه‌ای زد. او یک تکه گوشت خام را از روی تخته گوشت خردکنی مادرش برداشت./ زنم با سگرمه‌های درهم گفت: چه کار می‌کنی بچه؟/ .../ گوشت خام این زبون‌بسه‌ها رو نفله می‌کنه./ .../ تغییرات جدّی پنج‌شش روز بعد از ورود گوشت خام به رژیم غذایی آن‌ها اتّفاق افتاد. تغییرات حالا دیگر کاملاً محسوس و مشهود بودند./ به نظر می‌رسید که پر و بال رنگارنگ پرنده‌ها هر روز بیشتر به سمت تیرگی میل می‌کرد. بدن آن‌ها داشت عضلانی می‌شد و پرهای‌شان کم‌کم می‌ریخت و گوشت کبود دانه‌دانه‌ای تن‌شان پیدا می‌شد. پرهای لطیف سر و گردن آن‌ها به علت بالا گرفتن جنگ و

دعوا بین خودشان روز به روز بیشتر ریخته بود. آن دعواها بعد از پیاده کردن رژیم جدید غذایی توسط پسرم شروع شده بود (غریفی، ۱۳۸۴: ۹۵-۹۰).

مجموعه داستانی *مرغ عشق* خانواده‌ای را به تصویر می‌کشد که گفتمان حاکم سرمایه‌داری بر رفتار آنان با یکدیگر تأثیرات نامطلوبی بر جای گذاشته و آنان را به سوژه‌هایی تبدیل کرده که کنش‌ها و رفتارهای‌شان را شکل داده است؛ کنش‌ها و رفتارهایی که تنها به خودشان محدود نبوده؛ بلکه در رفتار خصمانه پرندگان با یکدیگر و تغییراتی در صدا و شکل ظاهری پرندگان به علّت تغییر غذای‌شان نیز نمودار گردیده است. اگر ما به بررسی این استدلال فوکو به نقل از میسی که «به ما می‌گویند زندان‌ها مملو از جمعیّت شده است اما اگر جمعیّت‌مان مملو از زندان شده باشد چه؟» (Macey, 2019: 258) در مجموعه داستانی *مرغ عشق* بپردازیم، خانواده‌ای را می‌بینیم مملو از زندان؛ یعنی رفتار افراد این خانواده با هم رفتاری درونی نیست، بلکه رفتاری برساخته است که تغییر مکان و زندگی در فرهنگی دیگر به تأثیرپذیری از گفتمان حاکم بر جامعه‌ای که نویسنده به آن مهاجرت کرده، آن را رقم زده است؛ زیرا همان‌طور که فوکو می‌گوید در عصر تجدّد در آن‌جایی که اکنون انسان را می‌یابیم، آنچه وجود دارد، نه انسان، بلکه قدرت خاص گفتمان و نظم لفظی می‌باشد» (ر. ک کچویان، ۱۳۸۲: ۱۶۰-۹۶)، یعنی انسان در دایره اعمال قدرت ناشی از گفتمان‌ها به شی تبدیل می‌شود. چیزی که فوکو نیز می‌کوشید آن را نشان دهد؛ زیرا معتقد بود: «وقتی علم و قدرت در گردونه نهادی افتاد، ماهیّتی عینی و برون‌ذات می‌یابد و انسان‌ها در این راستا به شیء بدل می‌شوند» (فوکو، ۱۳۸۷ الف: ۶)؛ مثلاً شخصیّت پسر خانواده در این مجموعه داستانی که در بالا نیز به آن پرداخته شد معلول انقیادی متأثر از گفتمان‌های سرمایه‌داری و شی‌شدگی وی است؛ مقوله‌ای که در صحبت‌های پدر خانواده نیز نمودار است؛ زیرا پدر خانواده علّت ایجاد تغییرات در پرندگان و دور شدن آنان از طبیعت اصلی‌شان را علاوه‌بر تغییر غذا، رهاورد فرهنگ سرمایه‌داری و غربی می‌داند:

> آن اتّفاق وحشتناک این بود که صدای پرنده‌ها عوض شده بود. آن صدای زیبایی که مرا به یاد باغ و بوستان جنوبی‌مان می‌انداخت، جای خود را به صدای کلفت گرفته‌ای داد. کاملاً معلوم بود که دیگر نمی‌توانند چهچهه بزنند و فقط صدای بم و زشت ممتدی از خود بیرون می‌دادند که آدم را به وحشت می‌انداخت./ زنم با حالت خشم و نفرت گفت:/ حالا خوب شد، کثافت؟/ پسرم با همان لجاجت سابق گفت:/ فحش نده، فحش نده. این حرف هیچ دلیل علمی نداره!/ .../ و این چیزها همه عوارض تمدّن سرمایه‌داری و غربی است... (غریفی، ۱۳۸۴: ۹۷-۹۵) .

این خود می‌تواند دلالتی بر شکل‌های متکثر روابط قدرت ناشی از گفتمان سرمایه‌داری باشد که به صورت نرم در تمام پیکره اجتماع رسوخ می‌کند و نه تنها بر محیط اطراف بلکه بر رفتار انسان‌ها نیز با یکدیگر تأثیرات نامطلوبی بر جای می‌گذارد؛ مقوله‌ای که در اندیشه فوکو نیز بر آن تأکید می‌شود:

> من از power با حرف بزرگ P حرف نمی‌زنم؛ یعنی چیزی که عقلانیّت خود را بر تمامی پیکره اجتماع تحمیل می‌کند و بر آن تسلّط می‌یابد. در واقع آن‌چه هست مجموعه‌ای از روابط قدرت است. این‌ها متکثرند؛ شکل‌های مختلفی دارند و در روابط خانوادگی، در نهادها یا اداره‌ها نقش بسزایی ایفا می‌کنند (Foucault, 1988 b: 38).

نمود چنین روابط قدرتی را ما در مهاجرت این خانواده به هلند که به گفته پدر خانواده نه تنها باعث از دست دادن وطن بلکه باعث از دست دادن بچه‌هایش نیز شده، می‌بینیم: با این مهاجرت نحس، من نه تنها وطنم که دوتا از بچه‌هایم را هم از دست داده بودم (غریفی، ۱۳۸۴: ۸۶).

علّت چنین از دست دادنی را پدر در طرز حرف زدن پسر و زندگی در هلند و سیستم آموزش غربی می‌بیند. بنابراین مکان در شکل‌گیری هویّت فرد تأثیر بسزایی دارد که در این داستان به دلیل مهاجرت از ترس رژیم پهلوی (۲۴) رشد فردی شخصیّت‌ها را با بحران‌هایی مواجه کرده است. در این داستان شخصیّت‌ها با قرار گرفتن در شبکه‌ای از روابط قدرت به تأثیرپذیری از فرهنگ غربی و جهان سرمایه‌داری است که به سوژه‌هایی تبدیل می‌شوند که «دیگری» را طرد و سعی در واپس‌رانی و خاموش کردن آن‌ها دارند که نمونه بارز آن پسر است و رفتاری که نسبت به والدینش دارد. *فوکو* در آثارش مطرح می‌کند که چنین صداهایی باید شنیده شود و با شنیدن چنین صداهایی است که به پیامدهای گفتمانی که در زیرین‌ترین لایه‌های زندگی حتی نوع رفتار افراد خانواده با یکدیگر تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را به شیء تبدیل می‌کند، پی می‌بریم. همان‌طور که *فوکو* می‌گوید ما در ماشین سراسربینی جا گرفته‌ایم و در محاصره اثرهای قدرتی هستیم که خودمان چرخ‌دنده‌های آن و تداوم‌بخش آن هستیم (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۷۰-۲۶۹). البته باید به این مقوله نیز توجّه کنیم که رفتار پدر و مادر خانواده به نوعی ضدّ قدرت بودن این شخصیّت‌ها را در مقابل گفتمان سرمایه‌داری و این‌که این افراد پذیرنده منفعل قدرت نیستند که خود نمودی از مقاومت در برابر قدرت در اندیشه فوکو است، نشان می‌دهد. ضدّ قدرت بودن این افراد در نظام فکری فوکو شکلی از مبارزه است که متفاوت بودن آنان را نشان می‌دهد؛ زیرا «این‌ها مبارزه‌هایی‌اند که جایگاه فرد را زیر سؤال می‌برند: از یکسو این مبارزه‌ها بر حق تفاوت و بر هر آن چیزی تأکید دارند که می‌تواند فرد را حقیقتاً فرد کند. از سوی دیگر این مبارزه‌ها بر هر آن چیزی حمله می‌برند که می‌تواند فرد را منفرد و مجزّا کند، ارتباط او را با دیگران بگسلد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۳). البته در اندیشه فوکو مبارزه علیه سوژه منقادسازی، سلطه و استثمار به هم ربط دارند: «آشکار است که نمی‌توان سازوکارهای سوژه منقادسازی را بدون در نظر گرفتن مناسبتشان با سازوکارهای استثمار و سلطه مطالعه کرد» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۵)؛ مثلاً تن ندادن پدر و مادر خانواده به انقیاد از سوژه منقادسازی شده که در این‌جا می‌توان آن را پسر خانواده دانست، خود نشان از نوعی مبارزه علیه گفتمان حاکم بر جوامع سرمایه‌داری است. فوکو چنین مبارزه‌ای را علیه سوژه منقادسازی‌شده، مبارزه‌ای حقیقی می‌داند که در آن «باید با ردّ آن نوع فردیّتی که طی چندین قرن بر ما تحمیل شده است، شکل جدیدی از سوژه‌مندی را ایجاد کنیم» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۲۰).

نداشتن نگرانی در آسیب به طبیعت که در این داستان در پسر و لبخندش و بی‌تفاوتی نسبت به تغییر پرندگان که توسط وی با تغییر دادن غذای پرندگان صورت می‌گیرد، در جای دیگر این مجموعه داستانی نیز به نوعی دیگر ظهور می‌کند. در داستان «*کوسه*» نیز ما شاهد آزار رساندن به کوسه هنگام شکار آن و با چوب و چماق به جان کوسه افتادن و با تریلی از روی کوسه رد شدن و خوشحالی کردن افرادی هستیم. البته دغدغه زیست‌محیطی را ما در پدر خانواده در داستان *کبوترها* نیز می‌بینیم. آن‌جا که نگران رفتن کبوتر زیر چرخ دوچرخه‌اش است و مادام با خود کلنجار می‌رود یا در مادر خانواده در داستان *مرغ عشق* که طبیعت اصلی پرنده برایش از هر چیزی بیشتر اهمیّت دارد و هنگامی که این طبیعت از پرندگان گرفته می‌شود، در نظرش برابر با هیچ می‌گردند:

> زنم با خستگی و بدون هیچ مقاومتی مثل یک مادر دلسوز گفت: آواز، پسرم. آواز خوش. آواز مرغ عشق. این آواز مرغ عشق نیست. آواز حیوونیه که نه مرغ عشقه، نه کلاغه، نه کرکسه، نه هیچ. این صدای هیچه (غریفی، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

بنابراین تغییراتی که در طبیعت ایجاد می‌شود، جبران‌ناپذیر است و عواقب آن به خود انسان برمی‌گردد. در کل با مطالعه این داستان ما به سلطه انسان‌ها بر طبیعت با دخل و تصرّف در محیط زیست پی می‌بریم؛ مقوله‌ای که در عصر حاضر نیز نمود بارزی دارد و ما آن را نه تنها در تغییر ژنتیکی سگان و نگهداری گربه در خانه و...، بلکه در حیوانات دیگر و تبدیل آن‌ها به حیواناتی دست‌آموز می‌بینیم؛ در صورتی‌که نزدیک کردن حیوانات به خوهای انسانی خود به نوعی آسیب به طبیعت را رقم می‌زند.

نمودار (۲): بررسی رابطه فرد با محیط زیست در مجموعه داستانی *مرغ عشق* بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه *فوکو*

۳. ۳. تحلیل مسائل زیست‌محیطی در مجموعه داستانی *چهار آپارتمان در تهران‌پارس* بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو

در نقد بوم‌گرا به رابطه فرد با مکان فیزیکی پرداخته می‌شود که ما در داستان *جادهٔ عدنان غریفی* از مجموعه داستانی *چهار آپارتمان در تهران‌پارس* به بررسی این رابطه که در اثر گفتمان توسعه‌یافتگی و اعمال تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافته بروژوازی برای شهرسازی دچار اختلال‌هایی گردیده، می‌پردازیم. در داستان «جاده» قدرت در ارتباط با مکانی خاص و ساکنان آن یعنی محله کپرنشین‌ها و تغییرات آن تحلیل می‌شود. در این داستان روابط نیرو به تأثیرپذیری از فضای توسعه که با کشیدن جاده و استخراج نفت از بستر رودخانه‌ها نمودار است، ارتباط بین فرد و مکان را دچار بحران‌هایی کرده. داستان *جاده* تصویرگر مکانی است که از دو طرف محاصره شده؛ یکی نهری متعفّن:

> پشت کپرها جوی نه چندان باریکی می‌گذشت؛ جویی که آب‌هایش از شط بزرگ می‌آمد؛ شطی که چندان فاصله‌ای از این حاشیه چرکین نداشت. با این وجود میان شط و این جوی، آن‌قدر خانه و آدم بود که آب، در طول یک سفر زیرزمینی به تدریج زلالی و سبکی خود را از دست می‌داد، از بس که از زیر آن‌قدر باریکه‌های چرکاب بر آن گشوده می‌شد که وقتی در پایان، راه بر آن جوی نه چندان باریک باز می‌کرد، زلالی و سبکی خود را از دست داده بود و کدر و سنگین شده بود (غریفی، ۱۳۸۵: ۵۸).

و دیگر جاده‌ای که علاوه‌بر آلودگی صوتی جان کودکان آن‌ها را نیز می‌گیرد:

> سوی دیگر محاصره، خیابانی است که درهای همه کپرها بر آن گشوده می‌شوند و خیابان خود تکّه‌ای از جاده‌ای کمربندی است که هر چه کامیون هجده چرخ خدا بود از آن می‌گذشت اما راستی، اگر جاده در این

بخش خود–بخش شهری خود– باریک نمی‌شد، چه می‌شد؟ همه بچه‌های کپرنشین‌ها مثل ذرّه‌های غبار یا قلوه‌سنگ‌های راه زیر چرخ کامیون‌ها می‌رفتند و تمام می‌کردند (غریفی، ۱۳۸۵: ۵۹)

بررسی قدرت در این داستان از دیدگاه *فوکو* از جنبه روابط نیرو و اثرهای مادی‌ای که بر جای می‌گذارد، قابل بررسی است. از این‌روست که فوکو می‌گوید:

بر ماست که پنهان‌ترین چیزهایی را که در روابط قدرت جریان دارد بکاویم، ریشه آن‌ها را در زیربناهای اقتصادی بجوئیم؛ رد آن‌ها را نه تنها در قالب شکل‌های حکومتی بلکه در هیأت شکل‌های درون حکومتی یا پیرا حکومتی نیز دنبال کنیم و آن‌ها را در نقش مادی‌شان کشف کنیم (Foucault, 1988c: 119).

بنابراین این داستان با فضائی که به تصویر می‌کشد، عنصری مهم برای بررسی نقش مادی روابط قدرت، مکان و سوژگی است. در این داستان نه تنها انسان‌ها بلکه بستر رودخانه نیز با اعمال قدرت از طرف صاحبان توسعه برای استخراج نفت از ابژگی خود دور می‌شود؛ دور شدنی که نه تنها آسیبی محیطی محسوب می‌شود؛ بلکه سلامتی انسان‌ها را نیز به خطر می‌اندازد:

اما در شط فقط آب‌های پاک آسمان و قلّه‌های کوه نمی‌ریخت، نفت هم بود که گاه همراه ماهی‌های سیاه‌بخت می‌آمد؛ ماهی‌هایی که به بوی مرموزی با آب‌ها و نفت می‌آمدند و چند صباحی در این‌سو در آن گنداب بال و دمی تکان می‌دادند و بعد... می‌مردند و لاشه‌هایشان باد می‌کرد و به سطح جوی می‌آمدند و در معرض آفتاب قرار می‌گرفتند و می‌گندیدند و می‌ترکیدند. در این جوی راکد همه آن چرکی‌ها را نفت سیاه به هم می‌پیوست و هزاران جزیره گندیده می‌ساخت که فرودگاه حشرات بیماری‌زا می‌شد و از فضای نزدیک این جزایر شوم، میلیون‌ها مگس در گروه‌های انبوه به پرواز درمی‌آمدند و اگر کودکان کپرنشین‌ها از سر کنجکاوی یا شنیدن صدایی، صدای فاخته یا کبوتری یا به سبب تابش باریکه‌های آفتاب از میان درزهای حصیرها و نی‌های پشت کپرها، چشم‌های غالباً بیمار خود را به درزها نزدیک می‌کردند، چیزی جز جوی آب گندیده نمی‌دیدند و نخل‌های حاشیه را هم که به سبب سترگی خویش، آرام‌آرام، مرگ را به خود راه می‌دادند... (غریفی، ۱۳۸۵: ۵۹–۵۸).

مثال بالا نشان می‌دهد که محیط زیست و انسان‌ها در گفتمان توسعه به شی تبدیل شده و از حقیقت اصلی خود دور شده‌اند و همین دور شدن از حقیقت اصلی خود است که در پایان داستان برای عریض‌تر شدن جاده، کپرنشینانی را می‌بینیم که کپرهای آنان ویران و خودشان نیز طرد می‌گردند:

بار دیگری که آن‌ها را دیده بودم، موقعی بود که داشتند آن جاده باریک را عریض می‌کردند. داشتند آن را به عرض همان جاده کمربندی می‌ساختند که از بیرون شهر می‌آمد و در نزدیکی‌های حاشیه شهر می‌شد همین خیابان باریک. من موقعی رسیده بودم که همه کپرنشین‌ها از ترس آمده بودند توی خیابان و هنوز هم باورشان نشده بود که می‌خواهند با بولدوزر کپرهاشان را خراب کنند؛ چون به نظرشان این کار خیلی بی‌معنی می‌آمد و باورشان نمی‌شد. تنها وقتی باورشان شد که بولدوزر غول‌پیکر روی اوّلین کپر رفت و لهاش کرد... (غریفی، ۱۳۸۵: ۶۴).

گفتمان توسعه‌یافتگی که نوعی «تکنولوژی فردیّت‌ساز قدرت» یعنی «تکنولوژی‌ای که افراد را تا بدن‌ها و رفتارهایشان هدف گرفته است و نوعی کالبدشناسی سیاسی» (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۹۰) محسوب می‌شود، در داستان *جاده* قشری فقیر از جامعه یعنی

کپرنشینان را هدف قرار داده است. یکی از علل ویرانی محله کپرنشینان را می‌توان در بی‌نظمی‌ای دانست که باعث تغییر نمای شهر شده است. بر اساس این نگرش فِرار «زمانی که فضاها و بدن‌ها به طور مشخص نظم داده شد، شهرها کمتر تهدیدآمیز شدند» (farrar, 2000: 8) اگر ما به محله کپرنشین‌ها بنگریم، منطقه‌ای را می‌بینیم که از لحاظ بهداشتی به دلیل آلودگی زیست–محیطی حاصل از وجود نفت در آب رودخانه و مردن ماهی‌ها و شرایط نامطلوبی که برای محیط زیست و انسان‌ها در اثر پشه‌های بیماری‌زا همان‌طور که در بالا نیز ذکر گردید، پیش می‌آید، در وضعیّت مساعدی قرار ندارد. از این‌رو در معرض دید و تنظیم قدرت انضباطی ناشی از شهرها قرار می‌گیرد. البته این قدرت انضباطی نه تنها بر مکان بلکه بر بدن‌های کپرنشیان نیز با طرد و دفع آنان اعمال می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت که هدف اصلی عاملان توسعه و شهرسازی فقط ایجاد قدرت انضباطی در مدیریت محیطی و شهرسازی بوده، نه افراد و همین ناسازگاری در ایجاد قدرت انضباطی بین افراد و مکان آنان است که جوامع در حال توسعه را با چنین مشکلاتی مواجه می‌کند. البته باید به نکته دیگری نیز دقّت کرد که این افراد در دایره گفتمانی شهرسازی به سوژه‌هایی تبدیل شده‌اند شی‌گونه و به انسانیّت آن‌ها توجّه نشده است:

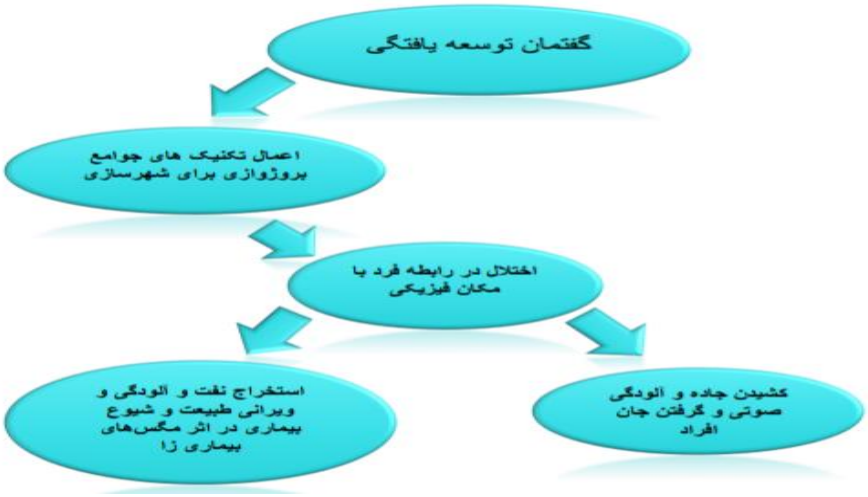
> من می‌خواستم خیلی زیاد گریه کنم و داشتم گریه می‌کردم اما می‌خواستم یک جور خاص خیلی زیاد گریه کنم... چون وقتی به صورت آن‌ها نگاه کردم، یک‌هو دیدم که آن‌ها هم... آن‌ها هم آدم هستند (غریفی، ۱۳۸۵: ۶۵).

ما باید با توجّه به رویکرد انضباطی *فوکو* و تحلیل این داستان بر اساس این رویکرد انتظار جذب و همگن‌سازی را داشته باشیم اما چرا چنین اتّفاقی در این داستان نمی‌افتد و ما شاهد طرد و دفع افراد از مکان زندگی‌شان هستیم؟ آیا چنین طرد و دفعی شکلی از نظارت است که در شهرهای مبنی بر ایده‌آل‌های بروژوازی رخ می‌دهد؟ برای پاسخگویی به این سؤالات باید به گفتمانی فراتر از گفتمان انضباطی فوکو برویم؛ یعنی گفتمان «حس تمامیّت هستی‌شناختی سوژه» که یونگ آن را مطرح می‌کند؛ یعنی «مذاکره‌ای که بین خود ما و بدن‌هایی که از بدن ما متفاوت هستند، بدون تأمل و ناآگاهانه رخ می‌دهد» (farrar, 2002: 48) که در این داستان و حس مردم نسبت به این کپرنشین‌ها نمود بارزی دارد:

> آخر این‌ها از کجا آمده بودند؟ کولی بودند؟ نه، کولی نبودند. همه‌شان عرب بودند؟ نه. دیگران مال کجا بودند؟ نمی‌دانیم. آخر به چه زبانی حرف می‌زدند؟ اغلب به عربی و گاهی هم به یک لهجه دیگر، چیزی شبیه لری. از کوه‌ها آمده بودند؟ شاید. عرب‌ها، عرب‌هاشان از کجا آمده بودند؟ از هیچ جا، از هیچ جا. باید آن‌جایی بوده باشند. چه کسی با این‌ها خوب است؟ هیچ کس. چه کسی با این‌ها بد است؟ ظاهراً هیچ کس و عملاً همه. آخر این‌ها چی هستند؟ هیچی. حتی یکی از بچه‌های این کپرنشین‌ها به مدرسه نمی‌رفت. روبه‌روی کپرها، آن طرف خیابان، یک مدرسه بود اما بچه‌هایی که به آن مدرسه می‌رفتند، از همان‌جا، از پیاده‌رو، کنار مدرسه‌شان مستقیم به طرف خانه‌هاشان می‌رفتند. از کپرنشین‌ها خوششان می‌آمد؟ نه. از کپرنشین‌ها بدشان می‌آمد؟ ظاهراً نه اما عملاً نفرتی خاموش از آن‌ها داشتند (غریفی، ۱۳۸۵: ۶۰–۵۹)

در واقع می‌توان این عوامل را مبتنی بر نوعی درک زیبایی‌شناسی بدن دانست که برخی گروه‌ها را زشت یا ترسناک معرفی می‌کند و واکنش‌های بدی را نسبت به آن گروه‌ها و داوری‌های غیرارادی و ناخودآگاه از زشتی و نفرت ایجاد می‌کند (Young, 1990: 45). بنابراین از آن‌جا که این مناطق، ایده‌آل یک ملّت در روند توسعه نیستند، سیاست بدن از طریق سرکوب این افراد که در تضاد با پارامترهای آنان برای یک شهروند مناسب است، به طرد آنان مبادرت می‌کند؛ زیرا آنان آرمان‌های آرمان‌شهر مبتنی

بر ایده‌آل‌های بروژوازی را زیر پا گذاشته‌اند. در کل «پتانسیل این مناطق برای به چالش کشیدن شهر زیبا از طریق ایجاد چالش‌های بنیادی در وحدت نمادین سیاست بدن باعث طرد و دفع این مناطق می‌شود» (Farrar, 2002: 50-51). در این‌جاست که ما با مهاجرت افراد کپرنشین بعد از ویرانی کپرهایشان با بولدوزر می‌بینیم «بدن با بدل شدن به آماج سازوکارهای نوین قدرت در معرض شکل‌های نوین دانش قرار می‌گیرد... و در تمرینی که به آن تحمیل می‌شود و در مقاومتی که در برابر این تمرین از خود نشان می‌دهد، هم‌پیوستگی‌های اساسی‌اش را آشکار می‌کند» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۹۴) که این خود همان‌طور که فوکو مطرح می‌کند نشان از این دارد که «در عصر مدرن بدن‌ها... تحت انضباط ناشی از تنبیه قدرت سیاسی و نظارت مستمر قرار دارند» (فوکو، ۱۳۸۸: ۷۳).



نمودار (۳): تحلیل مسائل زیست‌محیطی در مجموعه داستانی چهار آپارتمان در تهران‌پارس بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو

۳. ۴. نگاهی به دغدغه زیست‌محیطی در مجموعه داستانی *شنل‌پوش در مه* از دریچه گفتمان قدرت

فوکو قدرت را عنصری می‌داند که در سراسر جامعه گسترده است و رژیمی از حقیقت را برمی‌سازد که با تکنیک‌های انضباطی سعی در همگن‌سازی افراد دارد. از این‌روست که فوکو می‌گوید:

> می‌بایست بدن‌های پیرامونی چندگانه‌ای را مطالعه کنیم که آثار قدرت، آن‌ها را به منزله سوژه‌ها برساخته است (فوکو، ۱۳۹۰ ب: ۷۰)

اگر ما این برساختگی سوژه‌ها را با رویکردی زیست‌محیطی در مجموعه داستانی *شنل‌پوش در مه* عدنان غریفی بررسی کنیم، جامعه و محیط زیستی را می‌بینیم که در آن مسئله قدرت و جامعه زندان‌گونه باعث برساختگی سوژه‌ها شده است زیرا قدرت حاکم نه تنها در پی سیطره بر زندگی افراد بلکه بر محیط آنان نیز بوده؛ مثلاً در داستان *شنل‌پوش در مه* نفوذ قدرت را در تمامی سطوح زندگی مردم به وضوح می‌بینیم:

> زیر هر بوته، بر هر دکل، بر هر پوشش، بر سر هر خیابان، لای ورقه‌های سرخ هر دل، با هر شفقّت، در هر آواز، لای تمام حروف چاپی، روی همه دیوارها، بر تنه همه درختان وحشی جنگل، پشت فوطه مادرم و

نزدیک مغزش، لای تارهای خاکستری سبیل و خطوط چهره پدرم، در طرح‌های فضا در مسیر پرواز هر کلاغ می‌دیدمش: ایستاده با لبخندی محو و انگشتانی چنگالی و کشیده و رنگ پریده، چشم‌های درشت و مرموز و مات، شنل‌پوش است (غریفی، ۱۳۸۶: ۹۱).

شنل‌پوش در این داستان شاه است که همان‌طور که مثال بالا نشان می‌دهد، در تمام ابعاد زندگی مردم رسوخ کرده است؛ رسوخی که ما آن را اگر بر اساس اصل برون‌بودگی *فوکو* که فقط به سطح پدیده‌ها می‌نگرد، در تصویری که در این داستان بین شنل‌پوش، گاو و کودک رخ می‌دهد، بررسی کنیم، تصویری از جامعه‌ای زندان‌گونه را به ما می‌نمایاند. بنابراین بر اساس اندیشه *فوکو* «ما باید قدرت را از تکنیک‌ها و تاکتیک‌های سلطه آغاز کنیم.» (فوکو، ۱۳۹۰ ب: ۷۶) سلطه‌ای که ما آن را در این داستان توسط شنل‌پوش که همان شاه است و باعث شکل‌گیری جامعه زندان‌گونه در جای‌جای این داستان شده، می‌بینیم. عدنان غریفی در این مجموعه داستانی از همه آن‌هایی انتقاد می‌کند که با خودکامگی عرصه را بر مردم تنگ می‌دارند که ما نمود آن را در داستان «شراع‌های مهتابی قبیله» در زندگی افرادی که گندمشان را در سکوت تشنه مرگ درو می‌کنند و از خستگی اندیشیدن به حقارت آرامش در کنار شهر درّنده به نخل‌ها، آن غرور مانده بی‌زبان و به شط مواج از نور پناه می‌برند، می‌بینیم:

روزها بی‌آن‌که سخنی به هم بگویند، سر کارهای خود می‌رفتند. گندم‌شان را در سکوت تشنه مرگ درو می‌کردند و نه از خستگی کار، از خستگی اندیشیدن به حقارت آرامش در کنار شهر درّنده، به نخل‌ها، آن غرور مانده بی‌زبان، تکیه می‌دادند و به شط اکنون موّاج از نور و جاری و غنی از ماهیان درّنده نگاه می‌کردند (فوکو، ۱۳۹۰ ب: ۷۶).

پس ما می‌بینیم پناه بردن به طبیعت از دست شهر درّنده اشاره به مقوله طبیعت و شفا دارد و التیامی است برای تسکین دردهای افراد در کنار شهر؛ زیرا این شهر آرامش روستائیان را حقیر شمرده و نادیده گرفته که علّت آن را می‌توان در مقولات زیادی از جمله ایجاد آلودگی هوا، آلودگی صوتی و تصویری که در آثار ادبی معاصر ما نیز نمود بارزی دارد، جستجو کرد. در این داستان شهری به تصویر کشیده می‌شود که روز به روز بر خانه‌هایش افزوده می‌شود و دهی که روز به روز فاصله خانه‌هایش از هم بیشتر می‌شود:

آن‌طرف‌تر همهمه شهر رنگارنگ بود که پیوسته بیشتر می‌شد و شماره خانه‌ها زیادتر. سپس رنگ خانه‌های شهر به خاکستری گرائید. اگر روی یکی از ساختمان‌های شهر می‌ایستادی و به ده نگاه می‌کردی، فاصله خیمه‌ها را روز به روز بیش‌تر می‌دیدی و اگر گاهی گذرت به آن ده افتاده بود و خبری از مسابقه می‌داشتی، می‌دانستی که خیمه‌گاهیان همه به جدال ماهیان وحشی شط رفته بودند و هیچ کس از آن‌ها باز نگشته بود (فوکو، ۱۳۹۰ ب: ۷۹).

روابط قدرت در مثال بالا همان‌طور که *فوکو* نیز در آثارش مطرح می‌کند «نتیجه بی‌واسطه تقسیم‌بندی‌ها، نابرابری‌ها و عدم توازن‌هایی است که در آن‌ها روی می‌دهد» (فوکو، ۱۳۹۰ الف: ۱۰۹) که ما چنین عدم توازنی را در روستا علاوه‌بر نادیده گرفتن آرامش روستائیان توسط شهر، در عدم توسعه‌ای که باعث شده افراد در جدال با طبیعت قرار گیرند، نیز می‌بینیم؛ طبیعتی که انسان در برابر آن عاجز و مقهور قدرت آن است. بنابراین امر توسعه برای رهایی انسان از سلطه طبیعت امری ضرور قلمداد می‌شود اما نه تا آن‌جا که سلطه انسان را بر طبیعت رقم بزند. همان‌طور که سلطه طبیعت بر انسان عواقب زیانباری به دنبال دارد، سلطه انسان بر طبیعت نیز دارای چنین عواقبی است که اگر ما به داستان «مسلول در اسکله» در این مجموعه داستانی بنگریم، متوجّه چنین سلطه‌ای می‌شویم، سلطه‌ای که روح شادی را از انسان‌ها و طبیعت می‌گیرد:

> وقتی که غروب می‌شود، آب کثیف می‌شود، دیگر بوی تولّد و مرجان نیست. دیگر بوی خون سبز علف نیست و هر چه هست، روغن است و بوی پیشاب و مدفوع و نفت... همه‌اش کثافت. ماهی‌ها هم همه مسلول شده‌اند، مثل من، پس اگر چندتاشان را می‌گیرم و می‌خورم، گناه نکرده‌ام (غریفی، ۱۳۸۶: ۷۰–۶۸).

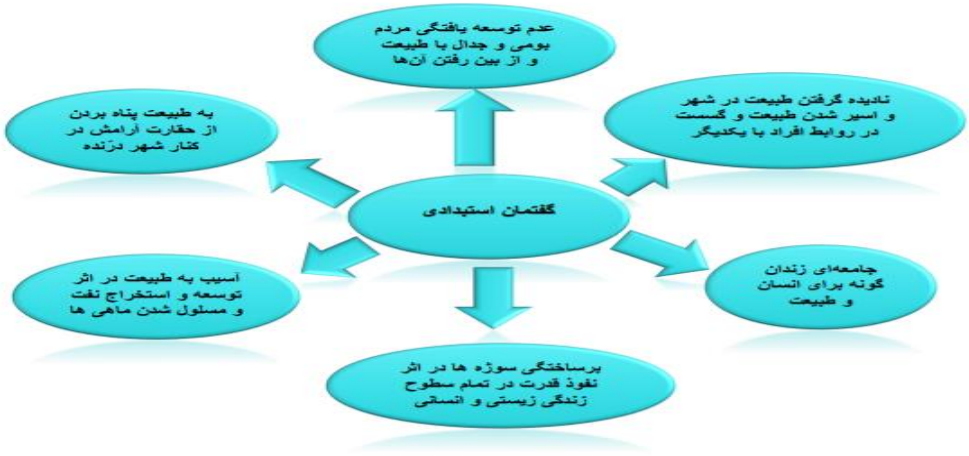
فوکو در کتاب *تولد زیست سیاست* بیان می‌دارد که «در نزد کانت که بیشتر یک حقوق‌دان است تا یک اقتصاددان می‌بینید که صلح جاویدان را نه قانون بلکه طبیعت تضمین می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۱: ۹۲) آیا در جامعه‌ای زندان‌گونه، طبیعت مسلول می‌تواند چنین صلحی را برقرار کند؟ مسلماً نه. بنابراین نه سلطه انسان بر طبیعت مطلوب است و نه سلطه طبیعت بر انسان؛ بلکه ما انسان‌ها باید به نوعی رابطه صلح‌جویانه و آشتی‌پذیر و نه سلطه‌طلبانه با طبیعت برسیم؛ زیرا رابطه سلطه‌طلبانه همان‌طور که در مثال بالا در مسلول شدن طبیعت و به عنوان نمونه ماهی‌ها نمودار است، نه تنها برای محیط زیست بلکه برای انسان‌ها نیز پیامدهای مخرّبی به دنبال دارد. البته محصور بودن طبیعت را که در شهر بیشتر نمود دارد ما در این مجموعه داستانی در داستان *گاو و شهر کاهگلی* نیز می‌بینیم؛ گاوی که با آمدن به شهر از شط دور، تنها پرنده‌ای سفید را در افقی مثل وحشت می‌بیند که پر می‌زند و بعد از آن نویسنده صدای ضربه سم گاوی را می‌شنود که در کوچه‌های شهر سست و نابود می‌شود. البته گاومیش می‌تواند یادآور طبیعت و زادگاه نویسنده باشد که لحظه‌ای او را رها نمی‌کند. تصویرهایی که در این داستان ارائه می‌شود از جمله «کشیده شدن تمام مردم شهر با بوی خود روی سطح سیاه رود و نابود شدن‌شان» (۴۵) «خون‌آلود بودن پوزه گاومیش و تنها یک شاخ داشتن و افتادن شاخ دیگرش آن طرف جوی خشک و خون آمدن از دهان گشادش» (۴۶) و در پایان داستان «به طرف شط رفتن گاومیش؛ چون کسی را در شهر نمی‌بیند» (۴۸) با تحلیلی روساختی می‌تواند نادیده گرفتن طبیعت را در شهر نیز تداعی کند؛ طبیعتی که به نوعی به دلیل اسیر بودن در جامعه‌ای زندان‌گونه نابود می‌شود که ما نمود آن را به طور نمادین در داستان *لحظه نهنگ* نیز می‌بینیم. در کل طبیعت همان‌طور که در داستان *موجودات سفید درختی* نیز از این مجموعه داستانی تصویر می‌شود، نقش مهمّی در پیوند انسان‌ها با یکدیگر دارد:

> در گوشه اتاق، خوشه بزرگ خرما که اکنون شسته به نظر می‌رسید، مرا در آن شعوری برد که مادربزرگ، پدربزرگ و مرا به هم پیوند می‌داد (فوکو، ۱۳۹۱: ۲۴).

اگر ما اعمال قدرت را در این داستان بر اساس اندیشه *فوکو* «در بنیان متغیّر مناسبات نیرو جستجو کنیم» (فوکو، ۱۳۹۰ الف: ۱۰۸) شهرداری‌ای را می‌بینیم که با اعمال تکنیک‌های انضباطی در فضاسازی شهری از طریق قطع درخت نخل که معتقد است برای شهر خطر دارد، علاوه‌بر این‌که فضای سبز خانه را از آن می‌گیرد مادربزرگ را نیز به یاد شوهرش می‌اندازد؛ زیرا این درخت همان‌طور که در بالا نیز بیان گردیده عامل پیوند نویسنده، مادربزرگ و پدربزرگش بوده است؛ یعنی می‌توان چنین تحلیل کرد که با وجود این‌که پدربزرگ مرده اما این درخت نخل هنوز این پیوند را نگه داشته؛ پیوندی که به دستور شهرداری می‌میرد:

> تقصیر شهرداریه که گفت نخل بلند برا شهر خطر داره... بعد از آن‌که نخل حیاط خانه ما به دستور شهرداری مرد، مادربزرگ گه‌گاه به یاد شوهرش می‌افتاد... فضای خانه ما که همیشه تکّه بزرگ سبزی در آسمانش در نوسان بود، اکنون خالی بود. کنده نخل فقط چند وجب از زمین فاصله داشت و هزاران موریانه در فاصله تارهایش می‌جنبیدند. مثل استخوان خشک حیوان دیر مرده‌ای افتاده بود (غریفی، ۱۳۸۶: ۲۳–۱۸).

در مثال بالا زیست قدرتی حاکم بر جامعه داستانی است که همان‌طور که *فوکو* نیز در تعریف زیست‌قدرت می‌آورد، «به صورت عمومی بر جمعیّت، زندگی و موجودات زنده اعمال شده است.» (فوکو، ۱۳۹۰ ب: ۳۵۷)



نمودار (٤): نگاهی به دغدغه زیست‌محیطی در مجموعه داستانی *شنل‌پوش در مه* از دریچه گفتمان قدرت

نتیجه‌گیری

به چالش کشیدن گفتمان‌هایی که تأثیراتی بر تمام جنبه‌های زندگی فرد و جامعه بر جای می‌گذارد، در راستای بهسازی زندگی زیستی و انسانی از ضروریات است؛ ضرورتی که آن را با تحلیل داستان‌های عدنان غریفی با رویکردی زیست‌محیطی نشان داده‌ایم. در داستان *مادر نخل*، گفتمان استبدادی قدرت و اقتصاد سیاسی همراه آن، باعث ایجاد بحران‌هایی در زندگی زیستی و انسانی شده و با تبدیل کردن طبیعت به شیء، بر شیوهٔ تجربهٔ شخصیت‌ها از مکان تأثیر گذاشته است. در این داستان، تقابل سوژه‌هایی با جهانی استبدادگرایانه_که نمود آن را در ویرانی نخلستان، خانه‌سازی زمین‌خواران، و نادیده گرفتن ارزش‌ها و هنجارهای خانوادگی در میان اعضای خانوادهٔ سیّد و زایر می‌بینیم_قدرت انضباطی‌ای را تعریف می‌کند که در آن شرف انسانی اهمیتی ندارد. به همین دلیل، چنین نظام سلطه‌ای شخصیت‌هایی چون زایر، عطیه، علویه، سیّد و فرزندانش را طرد کرده و باعث ایجاد اختلالاتی در تجربهٔ زیستهٔ آن‌ها شده است.

تأثیرات چنین گفتمان استبدادی‌ای را در داستان *میهمانی* نیز بر محیط زیست طبیعی و انسانی مشاهده می‌کنیم؛ در خشک شدن رودخانه، چمن‌های آلوده به نفت، بوی عفونت ماهی‌های مرده و در پی آن، گرسنگی انسان‌ها. در داستان *مرغ عشق* نیز، گفتمان سرمایه‌داری با تبدیل کردن افراد به سوژه‌هایی که کنش‌ها و رفتارهایشان نه‌تنها با خودشان بلکه با طبیعت شکل می‌گیرد، به نمایش درآمده است. نمود آن را هم در رفتار پسر خانواده با پدر و مادر و هم در رفتار خصمانهٔ پرندگان با یکدیگر و تغییر صدا و شکل ظاهری پرندگان_که ناشی از تغییر غذای آن‌ها توسط پسر خانواده است_می‌بینیم.

در داستان *جاده* نیز، گفتمان توسعه‌یافتگی و اعمال تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافتهٔ بورژوازی برای شهرسازی—که در کشیدن جاده و استخراج نفت از بستر رودخانه‌ها نمود دارد—رابطهٔ فرد را با مکان فیزیکی دچار اختلال کرده است. ریشهٔ این اختلالات را می‌توان در ناسازگاری میان نادیده گرفتن قدرت انضباطی و واژگونی اعتبار زیست‌قدرت دانست.

در مجموعه‌داستانی *شنل‌پوش در مه* عدنان غریفی، مسئلهٔ قدرت و جامعهٔ زندان‌گونه باعث برساختگی سوژه‌ها شده است. نمود آن را در مسلول شدن طبیعت، اعمال تکنیک‌های انضباطی در فضاسازی شهری از طریق قطع درختان نخل، و سیطرهٔ شنل‌پوش بر تمامی سطوح زندگی زیستی و انسانی می‌بینیم؛ سیطره‌ای که گسست فرد را با طبیعت رقم زده است.

به‌طور کلی، در این داستان‌ها مکان‌هایی را مشاهده می‌کنیم که نه‌تنها افراد، بلکه محیط زیست طبیعی آن‌ها نیز در چنبرهٔ گفتمان‌های مخرب اسیر شده‌اند؛ اسارتی که در جامعهٔ زندان‌گونه، به شیءشدگی انسان‌ها و محیط زیست منجر شده است. ریشهٔ

این بحران‌ها را می‌توان از یک سو در گفتمان‌های مخرب و اعمال تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافته در سیاست بدن_بدون توجه به انسانیت انسان‌ها_ و از سوی دیگر، در توجه صرف به توسعه و رسیدن به سود بیشتر_بدون در نظر گرفتن پایداری محیط زیست و تداوم جوامع انسانی_جستجو کرد. بنابراین، با توجه به این داستان‌ها، یکی از راه‌های برون‌رفت از این بحران‌ها، به چالش کشیدن گفتمان‌های مخرب و همچنین نقد تکنیک‌های انضباطی جوامع توسعه‌یافته است که با نگاهی تک‌بعدی به توسعه، بدون توجه به محیط زیست و انسانیت افراد ساکن در یک منطقه، اهداف خود را دنبال می‌کنند.

منابع

بری، اسمارت. (۱۳۸۵). *میشل فوکو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی، حسن چاوشیان، تهران: اختران.

پارساپور، زهرا. (۱۳۹۲). *درباره نقد بوم‌گرا/ گردآوری، مقدمه و ویرایش*، ترجمهٔ عبدالله نوروزی، حسین فتحعلی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پارساپور، زهرا. (۱۳۹۲). *نقد بوم‌گرا (ادبیات و محیط زیست)*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پارساپور، زهرا. (۱۳۹۵). *ادبیات سبز/ مجموعه مقالات در نقد بوم‌گرایانه ادبیات فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پارساپور، زهرا. (۱۴۰۰). *اخلاق زمین (نقد متون عرفانی و ادبی با رویکرد اخلاق زیست‌محیطی)*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تاراد، گی. (۱۳۶۷). *فاجعه آلودگی‌های محیط زیست*، ترجمه امان‌الله ترجمان، تهران: انتشارات علمی و فنی.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۱). *هویت اجتماعی*، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: پردیس دانش.

حیات‌داوودی، فاطمه؛ حسن‌زاده نیری، محمدحسن؛ آبشیرینی، اسد. (۱۴۰۲). نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی با نگاهی به نظریه ساختار شخصیّت فروید، *مجله زبان و ادب فارسی تبریز*، سال ۷۶، شماره ۲۴۷، صص ۲۳۵-۲۱۷.

حیات‌داوودی، فاطمه؛ آبشیرینی، اسد؛ صالحی، محمدرضا؛ جوکار، منوچهر. (۱۴۰۳). تحلیل گفتمان استعمار در مجموعه داستانی غریبه‌ها و پسرک بومی و تأثیر آن بر محیط زیست بر اساس مفهوم قدرت در اندیشه فوکو، *مجله آموزش محیط زیست و توسعه پایدار*، در دست انتشار.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن؛ حیات‌داوودی، فاطمه. (۱۴۰۱) نقد و تحلیل بوم‌گرایی رمان کلیدر با نگاهی به هویت اکولوژیکی شخصیت‌ها در تأثیرپذیری از گفتمان قدرت، *نقد و نظریه ادبی*، سال ۷، شماره ۲، صص۸۹-۶۵.

فوکو، میشل. (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه (تولد زندان)*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

فوکو، میشل. (۱۳۸۷ الف). *دانش و قدرت*، ترجمه محمد ضیمران، تهران: هرمس، چاپ چهارم.

فوکو، میشل. (۱۳۸۷ ب). *نیچه، تبارشناسی، تاریخ، در متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

فوکو، میشل. (۱۳۸۴). *نظم گفتار*، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه.

فوکو، میشل. (۱۳۸۸). *پیدایش کلینیک، دیرینه‌شناسی ادراک پزشکی*، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران: نقش و نگار.

فوکو، میشل. (۱۳۸۹). *تئاتر فلسفه: گزیده‌ای از درس گفتارها، کوتاه‌نوشت‌ها، کوتاه‌نوشت‌ها، گفت‌وگوها و... میشل فوکو*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

فوکو، میشل. (۱۳۹۰ الف). *اراده به دانستن*، ترجمهٔ نیکو سرخوش، افشین جهاندیده، تهران: نی، چاپ ششم.

فوکو، میشل. (۱۳۹۰ ب). *باید از جامعه دفاع کرد: درس گفتارهای کلژ دوفرانس ۱۹۷۵-۱۹۷۶*، ترجمه رضا نجف‌زاده، تهران: رخداد نو.

فوکو، میشل. (۱۳۹۱). *تولد زیست سیاست (درس‌گفتارهای کُلژدوفرانس ۱۹۷۹-۱۹۷۸)*، تهران: نی، چاپ دوم.

غریفی، عدنان. (۱۳۸۴). *مرغ عشق*، تهران: آهنگ دیگر.

غریفی، عدنان. (۱۳۸۵). *چهار آپارتمان در تهران‌پارس*، اهواز: رسش.

غریفی، عدنان. (۱۳۸۶). *شنل‌پوش در مه*، اهواز: رسش.

غریفی، عدنان. (۱۳۸۶). *مادرِ نخل*، تهران: چشمه.

کچویان، حسین. (۱۳۸۲). *فوکو و دیرینه‌شناسی دانش*، تهران: دانشگاه تهران.

گریس، ویلیام جی. (۱۳۶۷). *ادبیات و بازتاب آن*، ترجمه بهروز عزب‌دفتری، تبریز: انتشارات نیما.

میلز، سارا. (۱۳۹۷). *میشل فوکو*، ترجمه مرتضی نوری، تهران: مرکز، چاپ چهارم.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۱). *خود ناشناخته (فرد در جامعه امروزی)*، ترجمه مهدی قائنی، تهران: نامی.

Glotfelty, C. & Fromm, H. (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology.* Athens and London: The University of Georgia Press.

Goodbody, A. (2007). *Nature, technology and cultural change in twentieth-century German literature: The challenge of ecocriticism.*

Farrar, M. (2000). Health and beauty in the body politic: Subjectivity and urban space. *Polity,* 33(1), 1–23.

Farrar, M. (2002). Making the city beautiful: Aesthetic reform and the (dis)placement of bodies. In *Embodied utopias* (pp. 37–54). Routledge.

Foucault, M. (1979). *Discipline and punish: The birth of the prison.* New York: Vintage Books.

Foucault, M. (1988a). The masked philosopher. In L. D. Kritzman (Ed.), *Michel Foucault* (pp. 323–330).

Foucault, M. (1988b). Critical theory/intellectual theory: Interview with Gerard Raulet. In L. D. Kritzman (Ed.), *Michel Foucault* (pp. 20–47).

Foucault, M. (1988c). Power and sex: Discussion with Bernard-Henri Lévy. In L. D. Kritzman (Ed.), *Michel Foucault* (pp. 110–124).

Macey, D. (2019). *The lives of Michel Foucault.* Verso Books.

Young, I. M. (1990). *Justice and the politics of difference.* Princeton University Press