نشریه علمی نوین
پیاپی ۲۲۰

جستارهای ادبی

(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد
سال پنجاه و ششم - شمارهٔ نخست - بهار ۱۴۰۲
ISSN: ۲۰۰۸-۷۱۸۷

- **بررسی نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا در قصّه‌های عامیانهٔ فارسی**
  (موردمطالعه: داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه و امیرارسلان نامدار)
  امیرعباس عزیزی‌فر
- **واکاوی جریان‌های تفکر عرفانی ایرانی عصر صفوی از جهان ملموس استعاره**
  (بررسی رسایل دهدار، جوگ بشست و اصول المعارف)
  بایرام مراد مرادی، عباس نیک‌بخت، عبدالله واثق عباسی
- **شرحی بر قصیده جملیه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی**
  نسترن شهبازی، حسین بیات
- **مأخذشناسی روایت‌های *فردوسی‌نامه***
  روح‌الله اسدی
  علی‌رضا شوهانی، رحمان ذبیحی
- **گونه‌شناسی تطبیقی طردیه (نخجیرگانی)**
  در شعر فارسی و عربی
  عباس واعظ‌زاده
  محمدرضا عزیزی
- **به دستش یکی تند سارنج بود**
  به دستش یکی تند سارنج **بود**
  بهزاد اَتونی

سال پنجاه و ششم - شمارهٔ نخست- بهار ۱۴۰۲

پیاپی ۲۲۰

- **بررسی نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا در قصّه‌های عامیانهٔ فارسی** — امیرعباس عزیزی‌فر
  (موردمطالعه: داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه و امیرارسلان نامدار)
- **واکاوی جریان‌های تفکر عرفانی ایرانی عصر *صفوی* از جهان ملموس استعاره** — بایرام مراد مرادی، عباس نیک‌بخت، عبدالله واثق عباسی
  (بررسی رسایل دهدار، جوگ بشست و اصول المعارف)
- **شرحی بر قصیده جملیه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی** — نسترن شهبازی، حسین بیات
- **مأخذشناسی روایت‌های *فردوسی‌نامه*** — روح‌الله اسدی، علی‌رضا شوهانی، رحمان ذبیحی
- **گونه‌شناسی تطبیقی طردیه (نخجیرگانی)** — عباس واعظ‌زاده، محمدرضا عزیزی
  در شعر فارسی و عربی
- **به دستش یکی تند سارنج بود** — بهزاد اَتونی
  به دستش یکی تند سارنج بود
  (ابهام‌زدایی از رزم‌افزاری ناشناخته)

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیرمسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)
مهدخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)
دانیلا منیگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
علی گوزلیوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
علیرضا نیکو بی (دانشیار دانشگاه گیلان)
کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی
طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه

نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:
عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه فردوسی مشهد

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

شمارهٔ نخست - سال پنجاه و ششم

شمارهٔ مسلسل ۲۲۰ - بهار ۱۴۰۲

(تاریخ انتشار این شماره: بهار ۱۴۰۲)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۵۲X-۲۷۸۳

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

- **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
Http://jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

بررسی نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا در قصّه‌های عامیانهٔ فارسی (موردمطالعه: داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه و امیرارسلان نامدار)	**امیرعباس عزیزی‌فر**	۱-۲۱
واکاوی جریان‌های تفکر عرفانی ایرانی عصر صفوی از جهان ملموس استعاره (بررسی رسایل دهدار، جوگ بشست و اصول المعارف)	**بایرام مراد مرادی** **عباس نیک‌بخت،** **عبدالله واثق عباسی**	۲۳-۴۶
شرحی بر قصیده جملیه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی	**نسترن شهبازی،** **حسین بیات**	۴۷-۶۵
مأخذشناسی روایت‌های *فردوسی‌نامه*	**روح‌الله اسدی** **علی‌رضا شوهانی، رحمان ذبیحی**	۶۷-۹۴
گونه‌شناسی تطبیقی طردیه (نخجیرگانی) در شعر فارسی و عربی	**عباس واعظزاده** **محمدرضا عزیزی**	۹۵-۱۲۰
به دستش یکی تند سارنج بود (ابهام‌زدایی از رزم‌افزاری ناشناخته)	**بهزاد اَتونی**	۱۲۱-۱۳۴

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.60421.0

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۱-۲۱
مقالهٔ پژوهشی

بررسی نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا در قصّه‌های عامیانهٔ فارسی
(موردمطالعه: *داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه و امیرارسلان نامدار*)

تاریخ دریافت: ۲۲ مهر ۱۳۹۹ / پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

امیرعباس عزیزی‌فر [۱]

چکیده

در این پژوهش برآنیم تا برحسب مفهوم جهانیِ پاندورا و جعبهٔ او، نمودها و نمادهای این جعبه را، به‌منزلهٔ قرارگاه مسکونی شرّ و آفند در بافت قصّه‌های عامیانهٔ مکتوب فارسی بکاویم. روش پژوهش از گونهٔ استقرایی برحسب مطالعهٔ کتابخانه‌ای به شیوهٔ اسنادی است. اساس این پژوهش مبتنی بر ساختارشناسی اسطوره است که از سه منظر تقابل‌های دوگانه، اتحاد ژرف‌ساختی اساطیر و استعاری بودن اسطوره به چرایی همانندی نمودهای شرّ در این قصه‌ها با مفهوم جهانی جعبهٔ پاندورا می‌پردازد. در این قصّه‌ها جاها و مکان‌هایی که به‌نوعی با عنصر یا عناصر شرّ در ارتباط است و منشأ آفت و آفند است، مصداق جعبهٔ پاندورا تصور شده است. این مکان‌ها از جهت معنایی، زبانی و استعاری و نیز از منظر «پیام» و «رمز» با جعبهٔ پاندورا تفاوتی ندارند، تنها تفاوت آن‌ها در روش ترکیب و «ظرف» آن‌هاست و گرنه «مظروف» یکی است. قصّه‌های موردپژوهش عبارت است از داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه و امیرارسلان نامدار. ملاک گزینش قصّه‌ها بسامد این مکان‌هاست. پس از بررسی، پنج مکان در قالب قرارگاه مسکونی شرّ و نماد و نمود جعبهٔ پاندورا تلقی شدند: باغ، چاه و زیرزمین، صندوق، حصار، قلعه یا شارستان و جزیره. در این میان بسامد شارستان و قلعه در این قصّه‌ها بیش از دیگر مکان‌هاست و در داراب‌نامه، بیش از دو قصّهٔ دیگر است. قهرمانان قصّه‌ها نیروهای خیر هستند تا شرّ و آفند و بدی را یا نابود سازند یا محبوس کنند؛ بنابراین همهٔ آنان استعاره از «امید» هستند، همان «امید»ی که در افسانهٔ پاندورا بدان اشاره شده است. نتیجهٔ کنجکاوی و سلوک (Quest) قهرمان رسیدن به این مکان‌هایی است که مکمن و معدن آفت و شر هستند. چرایی همانندی این مکان‌ها با جعبهٔ پاندورا چندوجهی است: یکی از جهت ذات واحد و همسان ساختار اساطیر است، دیگر از جهت زبانی و بیان استعاری. از این گذشته «مادینگی» یک وجه مهم و برجسته در این همانندی است؛ پاندورا یک زن است، یک مادینه است؛ چنانکه مکان‌هایی همچون باغ، چاه، زیرزمین، درّه و شکاف، جزیره (از جهت ارتباط ذاتی‌اش با آب) و صندوق نمادهای مادینگی هستند و ازاین‌جهت نماد آنیمای منفی می‌توانند باشند.

کلیدواژه‌ها: پاندورا، جعبهٔ پاندورا، داراب‌نامهٔ طرسوسی، قصّهٔ حمزه، امیرارسلان نامدار.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. E-mail: A.azizifar@razi.ac.ir

۱. مقدمه

اسطوره داستانی مقدس و درعین‌حال راستین به شمار می‌رود؛ چون همیشه با واقعیات سروکار دارد. اسطوره‌ای که می‌گوید چگونه جهان پدید آمده، راست است؛ چون وجود جهان، خود آن را به اثبات می‌رساند؛ اسطورهٔ سرچشمهٔ مرگ به همین اندازه راست است، چون میرایی انسان آن را ثابت می‌کند و از این قبیل توجیهات بسیار است. (وارنر، ۱۳۷۹: ۱۷)، گرچه نمی‌توان به‌درستی تعیین کرد که انسان از چه زمانی به بُعد ماوراءالطبیعی وجود معتقد شده است. شاید نخستین درک اقوام اولیه از موجودات مافوق طبیعت درک ارواح مردگان بوده است. (مشکور، ۱۳۷۷: ۲۸)

درونمایهٔ بسیاری از اسطوره‌ها، آفرینش جهان و خاستگاه انسان است. این درونمایه‌ها را می‌توان در میان اقوام بدوی بیشتر سرزمین‌ها یافت و ردّپای آن‌ها را در عهدی بسیار کهن می‌توان جست‌وجو کرد. اسطوره‌های آفرینش دو گونه‌اند: یک‌گونه علت شناختی است که مربوط به آغاز هر چیز است و اسطورهٔ آیینی که اساساً با مراسم ادواری گوناگون، به‌ویژه جشن سال نو مربوط‌اند. (وارنر، ۱۳۷۹: ۱۸)

یکی از نقاط اشتراک اساطیر، تلقی آن‌ها از مفهوم آفرینش و وجود نیروهای خیر و شر است. هر اسطوره می‌گوید چگونه چیزها پدید آمده است. آن چیز ممکن است جهان یا انسان، یا گونه‌ای انسان یا یک نهاد اجتماعی باشد. اسطوره همیشه متضمن یک «آفرینش» است و می‌گوید که چگونه چیزی به‌وجودآمده و چگونه آغازیده است. اسطوره فقط از آنچه واقعاً رخ داده سخن می‌گوید. (همان: ۲۰)

دراین بین جایگاه و مکان‌های مربوط به نیروهای خیر و شر از اهمیت شایانی برخوردار است. چنانکه در ادبیات و در بافت اساطیری و عرفانی معهود است، خیر و نیروهایش در مکان روشنی و تعالی و بلندی قرار دارند و نیروهای شرّ و اهریمنی در تاریکی، مغاک و پستی جایگیر هستند. چاه، شکاف زمین، قلعه، باغ و... ازجمله مکان‌های مربوط به نیروهای اهریمنی است؛ چنانکه کوه، غار، آسمان و بلندی‌ها و نقاط روشن، مربوط به نیروهای خیر و اهورایی است.

اساس این پژوهش مبتنی بر ساختارشناسی اسطوره است که از سه منظر تقابل‌های دوگانه، اتحاد ژرف‌ساختی اساطیر و استعاری بودن اسطوره به چرایی همسانی نمودهای شرّ در این قصه‌ها با مفهوم جهانی جعبهٔ پاندورا می‌پردازد. منظور از تقابل‌های دوگانه همان دوگانگی ساختار اسطوره از دیدگاه لویی اشتراوس است. (استراوس، ۱۳۹۰: ۸) که البته این دوگانگی (دوالیسم/ ثنویت) بیشتر یک عنصر ایرانی و زرتشتی است. (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱۱) اگر بپذیریم که «اسطوره هرگز واقعیت را به‌طور خام منتقل نمی‌کند و همواره از عنصر خیال بهره می‌گیرد» (مزداپور،

۱۳۸۶: ۳۶۳) در این صورت مفهوم استعاری اسطوره و به‌تبع آن اتحاد ژرف‌ساختی اساطیر، هم از جهت زبانی و هم از جهت اندیشگانی پذیرفتنی است. استعاره با بهره‌گیری از صور خیال از سطح عادی همانندسازی محسوس به جهان اسطوره‌ای و متافیزیک پرواز می‌کند. رولان بارت هم اسطوره را «فریبی» می‌داند که با پنهان کردن تفاوت‌های انسانی در پس قدرت اجتماعی مناسک، نوعی اتحاد و یگانگی ایجاد می‌کند. (کولیر، ۱۳۹۰: ۴۶)

از این گذشته اگر ما همچون اشتراوس بپذیریم که اسطوره‌ها با فرایند تبدیل از یک اسطوره به اسطورهٔ دیگر به وجود می‌آیند و اسطوره‌ها شکل تغییر و تبدیل یافتهٔ اسطوره‌های دیگرند و آن‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند (به نقل از جواری و رضایی، ۱۳۹۵: ۴۷) در آن صورت وجه دیگر چرایی همانندی برخی از مکان‌های بررسی‌شده در قصه‌های موردپژوهش با اسطورهٔ جعبهٔ پاندورا نمایان و آشکار می‌شود؛ بنابراین این مکان‌ها از جهت معنایی با جعبهٔ پاندورا تفاوتی ندارد، از جهت زبانی و استعاری و نیز از منظر «پیام» و «رمز» هم با هم تفاوتی ندارند، تنها تفاوت آن‌ها در روش ترکیب آن‌هاست.

به‌صورت خلاصه چرایی همانندی این مکان‌ها با جعبهٔ پاندورا چندوجهی است: یکی از جهت ذات واحد و همسان ساختار اساطیر است؛ دیگر از جهت زبانی و بیان استعاری. از این گذشته «مادینگی» یک وجه مهم و برجسته در این همانندی است؛ پاندورا یک زن است، یک مادینه است؛ چنانکه مکان‌هایی همچون باغ، چاه، زیرزمین، درّه و شکاف، جزیره (از جهت ارتباط ذاتی‌اش با آب) و صندوق نمادهای مادینگی هستند و ازاین‌جهت نماد آنیمای منفی می‌توانند باشند.

۱-۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر به‌تبع پژوهش‌های این‌چنینی از گونهٔ استقرایی به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای با روش توصیفی- تحلیلی- اسنادی است. بدین‌گونه که مبانی نظری پژوهش در منابع گوناگون کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی استخراج شده، آنگاه از میان این داده‌های استخراج شده، اطلاعات مربوط به بحث محوری پژوهش در قصّه‌های هدف پیاده‌سازی و استناد داده می‌شود.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در باب پاندورا و جعبهٔ او، در منابع فارسی مطالب چندانی، جز آنچه در پی می‌آید، یافت نشد. رمان «بانوی لیل» اثر محمد بهارلو توانشِ خوانش مفهوم پاندورا را دارد از چند جهت: زنانگی و مادینه‌محوری، برنتافتن سلطهٔ مردانه، سرنوشت‌سازی (کلهرانی، ۱۳۸۱) و وجود مفاهیم محوری‌ای همچون جزیره و اتاق، به‌ویژه آنکه این اتاق مرموز و

بدون روزنه و دریچه است. فرشته رمضان‌پور (۱۳۸۹) در مطلبی بسیار کوتاه با عنوان «پاندورا؛ جهان‌آزمایی در حریر خیال» به بررسی مفهوم پاندورا در پویانمایی «آواتار» پرداخته است. در کتاب جامعه‌شناسی سال سوم دبیرستان (۱۳۹۹) جعبهٔ پاندورا را با بحث «سیاست هویت» همسان پنداشته و پیدایش سیاست هویت را به‌منزلهٔ بازشدن دریچهٔ انواع تنازع‌ها و کشمکش‌های جهانی دانسته است. عبدالمعطی شعراوی (۱۹۷۳) در مقالهٔ «اساطیرالبشر: باندورا»، به شرح داستان پاندورا پرداخته است. در منابع لاتین نیز مطالبی در این باب دیده می‌شود: کاترین شلگل و هنری وینفیلد (۲۰۰۶) در مقدمه‌ای که بر کتاب «تبارشناسی خدایان و آثار و روزها» از هزیود نوشته‌اند، به اصل این اسطوره و ریشه‌شناسی آن پرداخته‌اند. اولیور تیرل (۲۰۲۰) در مقاله‌ای با عنوان «خلاصه و تحلیل اسطورهٔ جعبهٔ پاندورا» ضمن بیان خلاصه‌ای از این افسانه و تحلیل آن، بر آن است که پیام این افسانه این است که جست‌وجو و کنجکاوی زیاد برای دریافتن امور پنهان یا مرموز، خطرآفرین است. او معتقد است که آخرین چیزی که در این جعبه می‌ماند، امید است. در پایگاه‌های اطلاعاتی‌ای همچون «توینکل» مطالبی در باب افسانهٔ جعبهٔ پاندورا آمده است. در باب موضوع این پژوهش تا آنجا که در منابع اطلاعاتی جست‌وجو به عمل آمد، پژوهشی با این عنوان یا حتی تقریب بدان یافت نشد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. اساطیر و آفرینش

اساطیر اصیل یا اساطیر آفرینش می‌کوشند تا به بیان ساده، آغاز جهان را توصیف کنند. بر اساس اساطیر ایرانی، آفرینش دوازده هزار سال به درازا کشید. این دوازده هزار سال به چهار بخش سه‌هزارساله تقسیم شده است که سه هزارهٔ نخست آفرینش حالت مینوی و بالقوه دارد، در سه هزارهٔ دوم آفرینش از قوه به فعل درمی‌آید، اما آفرینش همچنان اهورایی و به دور از آلودگی است، در سه هزارهٔ سوم اهریمن و دیوان به سرزمین اهورا یورش می‌برند و جدال بین خیر و شرّ می‌آغازد و در سه هزارهٔ پایانی غلبه با نیروهای اهورایی است. (نک به بهار، ۱۳۷۸: ۴۳؛ صفا، ۱۳۷۸: ۴۰۰؛ کزازی، ۱۳۸۴: ۹۶)

در اساطیر نخستین به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که نشان‌دهندهٔ باور به موجودات شریر است که گاه به انسان‌ها آسیب می‌رساندند؛ به‌عبارتی در دورهٔ جان‌پرستی، بشر اولیه به موجوداتی نامعلوم باور پیدا کرده بود که از آنان می‌ترسید و برای جلب رضایتشان هدیه‌ها و قربانی‌هایی می‌داد و یا با اعمال جادویی آن‌ها را می‌تاراند. (فریزر، ۱۳۷۳: ۵۹۴)

از نظر گنوسیان جهان مادی، ساختهٔ ایزدی فرودست است. این ایزد که گاه خدای جهان‌آفرین، «دمیورژ» یا «لوگوس معیوب» خوانده شده است، موجب فاجعهٔ کیهانی و آفرینش جهان مادی و موجودات بی‌خرد و بی‌نور می‌شود و خود نیز در آن آفریده‌ها اسیر می‌گردد. با درخواست همتای آسمانی او، پدر آسمانی، منجی را برای رهایی او می‌فرستد. (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۸: ۸۱)

اعتقاد به دوگانگی در مبادی خیر و شرّ از معتقدات آریاییان محسوب می‌شود. بدی‌ها و خوبی‌ها هریک منشأیی دارند که با یکدیگر دائم در جنگ هستند. قوای شرّ مسبب تیره‌بختی افراد به‌شمار می‌رفت. مظاهر خیر، روز و فواصل معتدل و فراوانی و تندرستی و زیبایی و راستی و مظاهر شرّ، شب و زمستان و خشکسالی و قحط و امراض و زشتی و دروغ و امثال آن‌ها بوده است. (معین، ۱۳۶۳: ۴۲)

اهریمن سرکردهٔ همهٔ دیوان که به دیوان دیو نامبردار است، در دوزخ تیره، زیرزمین و جهان تاریکی به سر می‌برد. او دارای قدرت آفرینندگی است که آفرینش بد را در برابر آفرینش نیک اهورا مزدا به‌وجود می‌آورد. نیروی شرّ به اندازهٔ نیروی خیر تواناست، تا جایی که گاهی غلبه با این نیروست؛ اما سرانجام نیروی خیر بر شرّ سیطره می‌یابد. باوجوداین، ستیزه میان روشنایی و تاریکی در هزارهٔ سوم هرگز پایانی نخواهد داشت؛ زیرا این ستیز سبب تداوم هستی است و اگر چنانچه یکی از این دو نیرو به‌طورمطلق بر دیگری غلبه یابد، هستی پایان خواهد یافت. (محرمی و ممی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۷)

در حماسهٔ ملی ایرانیان، برخی از شخصیت‌ها، نماد و نمود عناصر شرّ و برخی نماد و نمود عناصر خیر هستند، که هرکدام به مکان یا مأمنی خاص منسوب‌اند. یکی از این افراد افراسیاب است. در شاهنامه یکی از ویژگی‌هایی که دلالت بر سرشت اهریمنی افراسیاب دارد، اقامت داشتن وی در ژرفای زمین (هنگ زیرزمینی و داشتن راه زیرزمینی) است. بر پایهٔ همین ویژگی و دیگر کنش‌های بد او، فردوسی بارها لقب دیو، اهریمن و اژدها را به او می‌دهد و این‌گونه او را به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین مظاهر شر معرفی می‌کند.

ضحاک از دیگر افراد آفندی و زیانکار در شاهنامه است که خود یک استعاره است. ضحاک دیوی است دارای سه سر و شش چشم و سه پوزه «بدن او پر از چلپاسه و کژدم و دیگر آفریدگان زیانکار است، به‌طوری‌که اگر آن را بشکافند، همهٔ جهان از چنین آفریدگانی پر خواهد شد». (هینلز، ۱۳۶۸: ۸۴). درواقع ضحاک از آن روی که با مار و ابلیس ارتباط دارد، مظهر شرّ است؛ چنانکه اهریمن (ابلیس) و مار نیز مظاهر شرّ هستند. ضحاک را که معدن شر و تباهی و پلیدی است، می‌توان تمثیل جعبهٔ پاندورا دانست. این تمثیل و برابرنهادی آنجا بیشتر خود را نشان می‌دهد که

ضحاک را در بند می‌کنند و او را نمی‌کشند؛ چراکه بدن او سرشار از چلپاسه، کژدم و دیگر آفریدگان زیانکار است، به‌گونه‌ای که اگر او را بکشند، همهٔ جهان از چنین آفریدگان زیانکاری پر خواهد شد. (هینلز، ۱۳۶۸: ۸۴؛ آموزگار، ۱۳۸۴: ۵۶-۵۷؛ میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۱۲۹)

از دیدگاه این پژوهش و برحسب موضوعی که در این جستار بدان پرداخته می‌شود، ضحاک در شاهنامه به‌منزلهٔ استعاره‌ای از جعبهٔ پاندوراست که درون او را سراسر موجودات زیانکار انباشته است. تن او در قالب یک مکمن و معدن شرّ و آفند تصور می‌شود؛ شاید بدین روی است که سروش، ایرانیان را از کشتن او بازمی‌دارد تا مبادا شرّ و پلیدی همچون ماران چاه دوزخ، سراسر زمین را فراگیرد. هم ازاین‌روی فریدون استعاره‌ای از «امید» به‌شمار می‌آید.

۲-۲. اسطورهٔ پاندورا؛ قرارگاه مسکونی شرّ و آفند

اسطورهٔ جعبهٔ پاندورا یکی از افسانه‌های توصیف رفتار بشر در اساطیر یونان به‌حساب می‌آید. یونانیان باستان از این افسانه نه‌تنها برای آموزش خود در بیان نقاط ضعف انسان‌ها، بلکه برای توضیح بدبختی چندگانهٔ نسل بشر استفاده می‌کردند. بر طبق همین اساطیر پاندورا نخستین زن روی کرهٔ زمین بود. خدایان او را پدید آوردند. هرکدام از آن‌ها به او هدیه‌ای دادند؛ بنابراین نام او به زبان یونانی به معنی «کسی است که همهٔ هدایا را داراست». سپس پاندورا به‌مثابهٔ مجازاتی برای بشر ایجاد شد. زئوس[1] می‌خواست مردم را مجازات کند؛ زیرا پرومتئوس[2] آتش را دزدید تا آن را به آن‌ها بدهد. به گفتهٔ هسیود[3]، هدایای او (زئوس) به زیبایی شرّ بود. هفئستوس[4] او را از خشت خلق کرد و او را تسویهٔ قالب داد، آفرودیت[5] به او زنانگی و آتنا[6] هنرهای خود را به او آموزش داد. زئوس به هرمس[7] دستور داد تا به پاندورا بیاموزد که فریبکار، سرسخت و کنجکاو باشد. (برای آگاهی بیشتر در باب این اسطوره نک به:

https://www.greekmyths-greekmythology.com/pandoras-box-myth/؛
https://www.commonlit.org/texts/the-story-of-prometheus-and-pandora-s-box ؛
Encyclopedia of Britannica, 2020.

اولیور تیرل[8] منتقد ادبی و سخنران دانشگاه لافیرو[9] در جستاری با عنوان «خلاصه و تحلیل اسطورهٔ جعبهٔ پاندورا» ریشهٔ این اسطوره را به منظومهٔ تعلیمی- حماسی «آثار و روزها»[10]ی «هزیود» شاعر نامور یونانی در حدود ۷۰۰ سال

1. Zeus
2. Prometheus
3. Hesiod
4. Hephaestus
5. Aphrodite
6. Athena
7. Hermes
8. O. Tearle
9. Loughborough
10. Works and Days

پیش از میلاد می‌داند. وی براین است که جعبهٔ پاندورا به‌دلیل ترجمهٔ نادرست «اراسموس» دانشمند آلمانی در قرن شانزدهم رواج یافته وگرنه اصل اسطوره «سبو» یا «خمِ» پاندوراست و اراسموس واژهٔ «پیتوس»[1] یونانی را که به معنای سبو و خم است با واژهٔ «پیکسس»[2] به‌معنای جعبه اشتباه گرفته است. (نک به:

https://interestingliterature.com/2020/01/pandoras-box-myth-summary-analysis-meaning/(

کاترین شلگل[3] و هنری وینفیلد[4] در مقدمهٔ کتاب «تبارشناسی خدایان و آثار و روزها» از هزیود، معنای سبو و خم را درست‌تر از جعبه می‌دانند؛ چراکه این خم‌ها را همچون زنان باردار تصور کرده‌اند که در آن روغن و غلات نگهداری می‌کنند. پاندورا نیز زنی باردار دانسته شده که «امید» در درون شکم دارد. (نک به: شلگل و وینفیلد، ۲۰۰۶: ۶) برخی از منابع در توضیح و شرح این اسطوره چنین گزارش داده‌اند: «جعبهٔ پاندورا داستانی است که عواقب شدید بازی با ناشناخته‌ها را توضیح می‌دهد و اینکه چگونه می‌تواند نه‌تنها بر ما بلکه بر افراد اطراف ما تأثیر بگذارد. کنجکاوی پاندورا همچنین حاکی از دوگانگی جست‌وجوی انسان است، آیا ما مجبوریم همیشه ناشناخته‌ها را زیر سؤال ببریم یا رازهایی وجود دارد که بهتر است به حال خود رها شوند. این داستان همچنین یک داستان هشداردهنده تلقی می‌شود تا به کودکان بیاموزد که نگذارند کنجکاوی آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهد یا به وسواس منجر شود؛ زیرا ممکن است به موقعیت‌های خطرناکی منجر شود. همچنین به کودکان آموزش می‌دهد که به تصمیماتی که دیگران گرفته‌اند و ممکن است بر آن‌ها تأثیر بگذارد، احترام بگذارند؛ برای مثال وقتی زئوس پاندورا را از باز کردن جعبه منع می‌کند، او به هر حال این کار را می‌کند، این کار را می‌توان به نافرمانی کودک از والدین خود تشبیه کرد.» (نک به: (https://www.twinkl.com/teaching-wiki/myth-of-pandoras-box

از نظر اولیور تیرول این اسطوره روایتی همانند از داستان هبوط بشر از باغ عدن است. در کتاب پیدایش، مار معروف به «زن» (یعنی حوا) می‌گوید که او و آدم اگر از درخت معرفت بخورند، نمی‌میرند، همان‌گونه که خداوند به آن‌ها هشدار داده بود؛ بلکه خوردن میوهٔ ممنوعه آن‌ها را قادر می‌سازد تا بدانند خیر و شر چیست و مانند خدایان خواهند بود. این استدلال نظر حوا را به خود جلب می‌کند؛ زیرا کنجکاوی او در مورد میوه‌های درخت دانش باعث می‌شود تا بپندارد خوردن میوه در حکم دروازه‌ای به سوی خرد است. این داستان بسیار شبیه کنجکاوی پاندورا در اسطورهٔ یونانی است. (نک به همان)

1. Pithos
2. Pyxis
3. C. Schlegel
4. H. Weinfield

قهرمان در قصه‌ها فردی کنجکاو و خطرپذیر است که نتیجهٔ این کُنش او رویارویی با نمودها و نمادهای شر و آفت است؛ بنابراین نتیجهٔ کنجکاوی و سیر و سلوک (Quest) ماجراجویانهٔ قهرمان رسیدن به این مکان‌های مرموز و پر آفت است؛ چنانکه در ضرب‌المثلی مشهور گویند: کنجکاوی گربه را کشت. (Curiosity killed the cat). این ضرب‌المثل برای هشدار در مورد خطرات کنجکاوی‌های غیرضروری استفاده می‌شود. همچنین بیانگر این است که کنجکاوی گاهی اوقات می‌تواند منجر به خطر یا بدبختی شود. (نک به: (Kibin. 2023؛ (https://en.wikipedia.org/wiki/Curiosity_killed_the_cat)

در برخی منابع در باب پاندورا چنین آمده است که زئوس از پسرش هفئستوس[1] خواست که الههٔ جنگ و سلاح‌های کشنده بسازد، او نیز امر پدر را منقاد شد. از گِل و کمی آب، موجودی به شکل انسان ساخت. آنگاه زئوس خدایان کوه المپ را گرد آورد و بدانان دستور داد تا بدین مخلوقِ هفئستوس، چیزی ببخشند. آن خدایان پنداشتند که زئوس می‌خواهد نصف دیگر آدمی بر زمین بفرستد. پس او را به انواع جواهرات و لباس‌های گرانبها و صورت زیبا بیاراستند. زئوس نیز صندوقی گرانبها ساخت و تمام هدایا را درون آن گذاشت و سپس به هرمس، پیک خدایان دستور داد تا با مخلوق و آن صندوق به زمین روند و در آنجا صندوق را بدو تسلیم کند. از اینجا معنای پاندورا آشکار شد: هدیهٔ همگان و آن هدیه‌ای از سوی جمیع خدایان آسمانی به جمیع مردان زمینی بود. پرومتئوس از کار و کردار پاندورا آگاه بود؛ چراکه هیچ‌چیز از نظر او پنهان نمی‌ماند. پس برادرش اپیمتئوس[2] را از پذیرش هدایا باز داشت. اپیمتئوس با دیدن پاندورا مفتون و شیدا شد، اما ازآنجاکه گوش به فرمان برادرش بود، از پذیرش هدیهٔ زئوس سر باز زد. زئوس متغیر و ناراحت شد، پس سوگند خورد که انتقام گیرد. پرومتئوس را دستگیر کرد و او را شکنجه کرد. اپیمتئوس شکنجهٔ برادر را تاب نیاورد، پس هدیه را پذیرفت و آن را به خانه برد. هرمس قبل از ترک زمین به اپیمتئوس چنین نصیحت کرد که اگر می‌خواهید در خوشبختی و تندرستی زندگی کنید، هرگز درِ این صندوق را باز نکنید. پاندورا و اپیمتئوس سال‌ها بر روی زمین، جایگاهی که نه مرض در آن بود نه مرگ و نه درد و رنج، به سعادت و نیکبختی زیستند. تا اینکه اپیمتئوس وسوسه شد بداند که در صندوقِ همراه پاندورا چیست. پس از تردید فراوان، صندوق را باز کرد، به ناگاه انواع امراض و بلایا بر زمین جاری شد، پس از آن بود که اپیمتئوس دریافت که زئوس تمام شرایر و ارواح شر و بلایا را در این صندوق فاخر محبوس کرده است. هدف زئوس انتقام گرفتن از بشرِ ستمگر بود، اما چون او خدای دلسوزی نیز بود، همراه با این بلایا یک نیروی خیر هم فرستاد تا آن بلایا را دگربار در آن صندوق گذارد و آن نیروی خیر، امید است. (نک به

1. Hephaestus
2. Epimetheus

شعراوی، ۱۹۷۳: ۲۷-۲۳)

بعدازاینکه پاندورا جعبه را باز کرد و همهٔ بدی‌ها را رها کرد، اپیمتئوس گفت: «تقصیر من است... باید جعبه را می‌سوزاندم... بالاخره تو همانی که هستی - فقط یک زن - و چه چیز دیگری می‌توان از آن انتظار داشت. از یک زن». (نک به: https://msakanderson.weebly.com/uploads/3/7/5/3/37535731/u4_pandoras_box_se.pdf)

به هر روی امید نقطهٔ اتکا بشر در برابر مصائب و بلایای هستی است؛ چنانکه پیداست، تنها امید در جعبه ماند تا آرام‌بخش بشر باشد. (دورانت، ۱۳۷۸، ج ۲: ۸۷۰)

۳-۲. نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا در قصه‌های عامیانهٔ مکتوب فارسی

با توجه بدانچه گفته شد، اینک نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندورا را در قصّه‌های برگزیده، می‌کاویم. این نمودها و نمادها در قالب‌های گوناگونی خود را نشان می‌دهد. آنچه باعث این همانندی و برابرنهادی شده است این موضوع است که به‌هرروی شرّ چونان خیر دارای جایگاهی است که ازآنجا برمی‌آید و پس از کُنش، دگربار بدانجا برمی‌گردد. قهرمانان قصّه‌ها نیز نیروهای خیر هستند تا شرّ و آفند و بدی را یا نابود سازند یا محبوس کنند؛ بنابراین همهٔ آنان می‌توانند استعاره از «امید» باشند؛ همان «امید»ی که در افسانهٔ پاندورا بدان اشاره شده است.

۱-۳-۲. باغ: باغ باوجود آنکه گاهی محل حضور پیران و زاهدان راهنما و پریان یاریگر است؛ اما از آن روی که معمولاً پرچین شده و در درون آن موجودات شریر حضور دارند که علیه قهرمان (نیروی خیر) توطئه می‌کنند، همچون مأوای شرّ و قرارگاه مسکونی آفت و آفند تلقی می‌شود. در قصهٔ حمزه و در داستان شانزدهم هنگام رهسپاری حمزه و یاران به دیار سراندیب، حمزه و یاران به باغی سایه‌دار با درختان میوه و حوض‌های چون گلاب می‌رسند. ناگاه از یکی از درختان، پیری بر گردن حمزه می‌جهد و پاهای خود را چون دوال بر گردن حمزه می‌اندازد و از وی سواری می‌گیرد، دیگر یاران حمزه نیز دچار این بلا می‌شوند. چنانکه پیداست آن باغ معدن و مکمن دوالپایان بوده است. (ناشناس، ۱۳۴۷، ج ۱: ۱۲۴-۱۲۳) در جایی دیگر باغ، معدن دیوان است و حمزه در داستان بیست و یکم و در سفر به کوه قاف ناگاه به باغی خوش و نزه می‌رسد و در آنجا با دیوانی چند به مکابره می‌پردازد. (همان: ۲۱۵) خضر در قالب پیر راهنما و در نقش یاریگر آنگاه که حمزه از او نشانی‌های مقام دیوان و عناصر شّر را می‌پرسد به حمزه می‌گوید هر جا که باغی و حوضی ببینی، بدانی که دیوان همان‌جایند. (همان: ۲۲۶) حمزه در داستان بیست و سوم و پس از کشتن رعد جنی و برق جنی به ناگاه به باغی خوش‌سایه و مثمر می‌رسد که در آنجا با دیوی به نام دو سر نام درمی‌افتد. (همان: ۲۲۹-۲۳۰) حمزه در کوه قاف نیز به باغی می‌رسد. پس به یاران می‌گوید ای یاران! علامت دیوان پیدا شد و در آن

باغ با دیوی به نام گاوسر درگیر می‌شود. (همان: ۲۳۹-۲۳۸)

در داستان امیرارسلان نیز آنگاه که ارسلان در جادوی بین شمس‌وزیر و قمروزیر گرفتار است، در همان حالِ دودلی تیری بر چشم قمروزیر می‌زند و ناگاه رعد و برق می‌شود و توفان درمی‌گیرد و ارسلان به میان بیابان می‌افتد. او پس از بیابان نوردی طولانی و درحالی‌که خسته و تشنه در معرض مرگ قرار دارد، به ناگاه خامهٔ ریگی به نظرش می‌آید و دیوار باغی سرسبز و نزه نمایان می‌شود. این باغ طلسمی برساختهٔ قمروزیر خبیث است که درون آن فرخ لقا را به طلسم بربسته است. (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۲۹۸- ۲۹۵) نکتهٔ درخور توجه اینکه باغ‌ها معمولاً در بین بیابان و صحرا قرار دارند و درست جایی نمایان می‌شوند که قهرمان در معرض هلاکت است. او پس از بیابان نوردی بسیار و درحالی‌که در معرض هلاک است، به باغی سرسبز و دلگشا می‌رسد که همه گونه میوه و خوردنی و نوشیدنی در آن فراهم است. مادر فولادزره نیز در باغی ساکن است که در آن افزون بر مادر فولادزره، دیوان و عفاریت بی‌شماری نیز ساکن‌اند. باغ مذکور به باغ فازهر مشهور است. (همان: ۳۸۹) در بخش کشته شدن قمروزیر و فرار مادر فولادزره، ارسلان که در پی کشتن مادر فولادزره است، پس از بیابان نوردی فراوان و درحالی‌که تشنه و خسته و درمانده است، ناگاه به باغی خوش‌منظر و مثمر با چشمه‌سارانی زلال می‌رسد که ناگاه غلامی به تن ژنده‌پیل و به قد چون منار و چشمانی چون دو کاسهٔ خون، بر او ظاهر می‌شود. (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۴۲۵) در همین داستان، ارسلان پس از کشتن مادر فولادزره و در پی یافتن فرخ‌لقا پس از بیابان نوردی فراوان و خستگی و تشنگی، همچون همیشه به ناگاه با باغی خوش و خرم می‌رسد که از آن ساحری است که خود را چون ماه منیر برساخته است. (همان: ۴۶۰)

در مواردی باغ معدن و مکمن جادوگران است که در این باغ‌ها، دیوان به‌سان باغبانان در خدمت این عناصر شرّ و آفند هستند؛ همچنان که در جایی از داستان امیرارسلان، قهرمان همچون همیشه و به روال معمول و معهود پس از بیابان نوردی طولانی به باغی دلگشا می‌رسد و در آنجا با باغبان آن باغ که دیوی زورمند است، درگیر می‌شود و او را از پای درمی‌آورد. این باغ و جملهٔ دیوان خدمتگزار در آن از آنِ ریحانه جادوست که خواهر «شیرگویا» است. (نک به همان: ۵۹۵- ۵۸۹)

چنانکه دیدیم باغ یکی از نمودهای مکمن شرّ است. چرایی همانندی باغ با جعبهٔ پاندورا را می‌توان از دو جهت بیان کرد: یکی فریبندگی و فریبکاری است؛ قهرمانان که خسته و درمانده و تشنه و گرما زده‌اند، به دنبال مکانی آرام و با طراوت هستند تا خستگی به درکنند که ناگاه با باغی خرّم روبه‌رو می‌شوند. همچنان که پاندورا و جعبه‌اش جنبهٔ فریبندگی و فریبکاری دارد، از این گذشته باغ را از منظر دیگری می‌توان همانند جعبهٔ پاندورا دانست که نمادی منفی

است و آن هم از جهت آنکه باغ یک نماد «مادینه» است که با عناصر مادینه چون پریان ارتباط دارد؛ همچنان که چشمه و سرداب هم این‌گونه است. ازاین‌رو باغ نماد مکمن آنیمای منفی است. یونگ نیز باغ و درخت و چشمه را مظهر مادر (مادینگی/ آنیما) می‌داند. (یونگ، ۱۳۷۶: ۲۶) در افسانهٔ جعبهٔ پاندورا نیز، پاندورا یک زن و مادینه است.

۲-۳-۲. چاه یا سوراخ زیرزمینی: در اساطیر ایرانی «سوشیانس» در پایان جهان سپاهی برمی‌انگیزد و به نبرد با «آشموغ» یا «اهلموغ» دیو بدعت می‌رود و سرانجام او را در سوراخی فرومی‌کند و با ریختن فلز گداخته بر آن سوراخ، او را می‌بندد تا به دوزخ افتد. (آموزگار، ۱۳۸۴: ۴۱) چاه و زیرزمین در جایگاه نمادهای تاریکی و اهریمنی در برابر کوه و گاه غار قرار می‌گیرند. چاه و زیر زمین زهدان انفعال و جمود است؛ یعنی کُنش تعالی‌گر ندارد، حال آنکه کوه و غار برخلاف آن، زهدان فعالیت و کنش و تعالی است؛ نوعی «گذار» است، بسترساز «تشرف»[1] قهرمان است.

از دیدگاه عرفانی و معرفت‌شناختی نیز چاه، زندان و نماد تاریکی و ظلمت است که روح روشن و منور را در درون خود اسیر کرده است. (برای ریشه‌یابی مضمون زندان و چاه در ادبیات عرفانی: نک به حسنی جلیلیان و صحرایی، ۱۳۹۰: ۳۹-۶۰) چاهِ ویل شناخته‌شده‌ترین چاهی است که در دوزخ، معدن تاریکی، آفند و مشقت و رنج است. دجال در نقش شناخته‌شدهٔ آفندِ پایان جهانی نیز از چاهی در «صفاهان» سربرمی‌آورد؛ چنانکه خاقانی بارها در قصاید خود بدان اشاره کرده است. (نک به خاقانی، ۱۳۳۷: ۵۰۹ و ۳۹۶ و ۱۶۴) در عجایب‌نامهٔ همدانی نیز به چاهی اشاره شده است که به‌زعم نویسنده، فریدون، ضحاک را پس از دستگیری در آن چاه زندانی می‌کند. (نک به همدانی، ۱۳۷۵: ۳۷۱) چاه مغرب نیز از آن جایگاه‌های شرّ و آفند است که فرشتگان، ابلیس را در آن زندانی کرده‌اند؛ چه اگر فرشتگان او را در آن چاه زندانی نمی‌کردند، ابلیس شرارت‌ها و بلایای بسیاری بر عیسی فرود می‌آورد. (روزبهان بقلی، ۱۳۴۴: ۵۲۰؛ برای آشنایی با گونه‌های چاه ، نک : ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۱۵۵-۱۲۹).

حمزه در داستان بیست و سوم و در شارستان زرّین با خضر همسفره می‌شود و از او چگونگی درگذری از دیوان و آفندهای شّر را جویا می‌شود. خضر بدو می‌گوید: «... هرجا که بینی دود برمی‌آید تو بدانی که آنجا دیو است، باید که در چاه آیی و دیوان را بکشی». (ناشناس، ۱۳۴۷، ج ۱: ۲۲۶) روز دیگر حمزه ناگاه بالای بلندی نظری کرد که دود برمی‌آید. قصد آن مقام کرد، چاهی دید، بالای آن چاه آسیا سنگ نهاده است و سوراخ باریک دراو، که بدان دود برمی‌آید. امیر آسیا سنگ دور کرد... پس کمند بر سر چاه ببست و به قعر چاه رسید... نظر درون کرد، دیوی بر تخت نشسته دید و آن دیو را رعد جنی گفتندی و موازنهٔ صد نرّه دیو پیش نشسته بودند.... (همان: ۲۲۷-۲۲۶)

1. Initiation

همین رخداد در چاهی دیگر که مکمن برق جنی است، روی می‌دهد. (همان: ۲۲۷) چاهی که مکمن سموم دیو است. (همان: ۲۳۱) چاهی که مکمن دیوی دیگر به نام سموم دیو است که آدمیان را می‌رباید و درون آن چاه زندانی می‌کند. از این گونه چاه‌هاست. معمولاً بر سر این چاه‌ها، آسیا سنگی هم قرار دارد. (ناشناس، ۱۳۴۷، ج ۱: ۲۴۲) در داستان شصتم نیز در سرزمین سرسالِ بندال، حمزه به بیابانی پر از بلا می‌رسد که در میان آن چاهی است که بر سر آن آسیا سنگی عظیم قرار دارد. این چاه قرارگاه مسکونی دیو سپید و لشکر اوست. (همان، ج ۲: ۴۹۶)

در مواردی چاه مکمن و معدن جادوگران است. جادوگرانی که با انواع ترفندها و شرارت‌ها، درپی نابودی قهرمان‌اند، آن هم قهرمانی که عموماً بانی خیر و نیکی است. چنانکه در داستان شصت و هفتم از قصهٔ حمزه، جادوگرانی را می‌بینیم که مکمن آنان چاه است. (همان: ۵۳۵-۵۳۳)

در داستان امیرارسلان، در میان قلعهٔ سنگ، چاهی تاریک و دیریاز وجود دارد که دروازهٔ ورود به شهر دیوان و عفاریت است، دروازهٔ ورود به باغ فازهر که مادر فولادزره در آن ساکن است. مکانی بسیار هولناک و پر شرّ و آفت که تنها قهرمان (ارسلان) می‌تواند بدان درآید؛ چنانکه پس از فتح قلعهٔ سنگ و کشتن فولادزره، آصف‌وزیر به ارسلان می‌گوید برای کشتن مادر فولادزره، باید از چاهی که در میان قلعهٔ سنگ است، پایین روی تا به باغ فازهر برسی که در هر وجب آن عفریت و غول ساحر و جن و لاقیس خوابیده است. (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۳۸۹) ارسلان چون به درون این چاه درمی‌آید، صداهای شگفت و هولناک می‌شنود، به‌گونه‌ای که نزدیک است، زهره‌اش بترکد و بوهای متعفن به مشامش می‌رسد. (همان: ۳۹۲)

در بخش‌هایی از داراب‌نامه گرچه صریحاً به چاه‌هایی که مکمن و معدن شرّ و آفند است، اشاره نشده است، اما شواهد و قراین نشان می‌دهد که این چاه‌ها پیش از این معدن عناصر آفندی بوده است. فیلقوس، شرزدون را به بیابانی می‌برد که در آن چاه‌هایی بسیار ژرف وجود دارد که سر آن‌ها را با فلز گداخته پوشانده‌اند. (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۳۷۸) در اینجا بیابان و فلز گداخته دو نشانه هستند که نشان می‌دهد چاه‌های یادشده، از آن موجودات پلید بوده است.

چاه دوزخ یکی از چاه‌های مشهور است که بنا به اعتقادات دینی، در بُن زمین و در تاریکی مطلق قرار دارد. در داراب‌نامه آشکارا به این چاه اشاره شده است: همارپال درباب قلعهٔ کهوانه و دلیل برساختن آن می‌گوید که خداوند پس از آنکه قابیل به ناحق هابیل را کشت، برای ترس اولاد بشر از خون‌ریزیِ به ناحق امر فرمود که در دوزخ چاهی است تیره و ظلمانی پر از ماران گزنده که هر کس به ناحق خون کسی ریزد، ماران آن چاه او را عقوبت کنند و بگزند، آنگاه حضرت آدم از خداوند درخواست تا آن سوراخ و آن ماران را به اولاد بشر نشان دهد، به اذن خداوند آن سوراخ

پدید آمد و آن ماران بدیدند. (نک به همان، ج ۲: ۲۳۸) در اینجا به‌وضوح تأثیر اندیشه‌های باستانی ایرانی را می‌بینیم؛ چراکه در سه هزارهٔ سوم، اهریمن به شکل ماری از بخشی از آسمان که در زیرزمین قرار دارد، بیرون می‌جهد، زمین تاریک می‌شود و آفریدگان زیانکار سراسر زمین را دربرمی‌گیرند. (آموزگار، ۱۳۸۸: ۴۷)

چاه از دو جهت با جعبهٔ پاندورا همانندی دارد و چرایی این همانندی از دو جهت بیان‌شدنی است: نخست آنکه چاه یک نماد مادینه است که از هم جهت تاریکی و هم از جهت ناشناختگی و ریخت آن با مادینگی و تأنیث ارتباط دارد، یونگ چنانکه پیش از این هم گفتیم چاه را نیز مادینه می‌داند؛ بنایراین از این دیدگاه چاه نماد آنیمای منفی نیز می‌تواند باشد؛ افزون‌براین در داستان پاندورا خواندیم که زئوس همراه با این بلایا یک نیروی خیر هم فرستاد تا آن بلایا را دگربار در آن صندوق گذارد و آن نیروی خیر، امید است. در اینجا هم می‌بینیم که نیرو یا نیروهای خیر (قهرمان و یارانش) عناصر آفندی و شرّ را در درون این چاه حبس می‌کنند و در آن را با فلز گداخته یا تخته سنگی بزرگ می‌بندند.

۳-۳-۲. صندوق: از میان همهٔ مکان‌هایی که رابطهٔ نزدیکی با مفهوم جعبهٔ پاندورا دارد، صندوق است. گرچه اصلی‌ترین رزم‌ابزارها و طومارهای راهنما و الواح زرین و نیز تابوت شخصیت‌های اساطیری که برای پهلوان تحفه‌ای گذاشته‌اند درون همین صندوق‌هاست؛ اما بااین‌حال با توجه به رصد این وسیله در قصه‌های موردمطالعه، بیشتر نقش مظروف شرّ و آفند دارد تا اینکه حاوی ابزار و ادوات خیر باشد. امیر حمزه در داستان بیست و چهارم و در سیر در کوه قاف به ماده دیوی می‌رسد که صندوقی در پیش کرده و می‌گوید الهی! حمزه را برسان! حمزه از ماده دیو می‌پرسد که حمزه را برای چه می‌خواهی و او پاسخ می‌دهد که پسر من در این صندوق اسیر است، چه سلیمان پیامبر او را درون آن صندوق کرده است. حمزه قفل صندوق را باز می‌کند و نرّه دیوی به نام ارّه نیش از آن بیرون می‌جهد و در عوض جزای خیر، در پی کشتن حمزه است؛ چراکه به تصریح دیو، کار دیو باژگونه باشد. (ناشناس، ۱۳۴۷، ج ۱: ۲۳۵-۲۳۴) در داستان بیست و ششم از این قصّه امیر حمزه و یاران در مسیر تنجه، صندوقی شناور بر آب می‌بینند، چون آن را باز می‌کنند، ناگاه دیوی از آن برمی‌آید و قصد کشتن یاران حمزه را می‌کند؛ چراکه او نیز باژگونه کار است، نیکی را با بدی مکافات می‌کند. سرانجام این آفند را به تدبیر خضر دگربار به درون صندوق بازمی‌گردانند. (همان: ۲۵۱-۲۵۰)

گاهی صندوق در نقش یکی از ابزارهای جادویی و از عناصر طلسمات به شمار می‌آید؛ چنانکه در داستان امیرارسلان در میان گنبدی جادویی، صندوقی قرار دارد که یکی از ابزارها و عناصر طلسم است. (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۴۶۱)

اما دلیل همانندی این عنصر با جعبهٔ پاندورا بسیار واضح است. در داستان جعبهٔ پاندورا خواندیم که زئوس نیز صندوقی گرانبها ساخت و تمام هدایا را درون آن گذاشت و سپس به هرمس، پیک خدایان دستور داد تا با مخلوق و آن صندوق به زمین روند و در آنجا صندوق را بدو تسلیم کند. اپیمتئوس چنین نصیحت کرد که اگر می‌خواهید در خوشبختی و تندرستی زندگی کنید، هرگز درِ این صندوق را باز نکنید. پاندورا و اپیمتئوس سال‌ها بر روی زمین، جایگاهی که نه مرض در آن بود، نه مرگ و نه درد و رنج، به سعادت و نیکبختی زیستند. تا اینکه اپیمتئوس وسوسه شد بداند که در صندوقِ همراه پاندورا چیست. وی پس از تردید فراوان، صندوق را باز کرد، به ناگاه انواع امراض و بلایا بر زمین جاری شد، پس از آن بود که اپیمتئوس دریافت که زئوس تمام شرایر و ارواح شر و بلایا را در این صندوق فاخر محبوس کرده است. با خوانش این داستان همانندی این عنصر با جعبهٔ پاندورا کاملاً آشکار می‌شود. صندوق در افسانهٔ پاندورا با آنچه در قصه‌های عامیانه یافتیم ازآن‌جهت که حامل شرّ و بلا هستند، همانند هستند؛ در داستان امیر حمزه دیدیم که او در داستان بیست و چهارم و در سیر در کوه قاف به ماده دیوی می‌رسد که صندوقی در پیش کرده و پسر وی در آن صندوق اسیر است، سلیمان پیامبر او را درون آن صندوق کرده است. حمزه قفل صندوق را باز می‌کند و نرّه دیوی به نام ارّه نیش از آن بیرون می‌جهد و در عوض جزای خیر، در پی کشتن حمزه است؛ چراکه به تصریح دیو، کار دیو باژگونه باشد.

۴-۳-۲. حصار، قلعه و شارستان: از دیگر مکان‌های آفت‌زا و منسوب به شرّ، حصار، قلعه یا شارستان است. مکانی که گرداگرد آن را پرچین کرده‌اند و نوعی محل زیست عناصر شرّ است که یا خود موجودات شرور آن را برساخته‌اند یا افراد خاص برای محبوس کردن این موجودات و به‌منظور مصونیت از جان آدمیان و عناصر خیر، آن را ساخته‌اند. حمزه در داستان پنجاهم در کوه البرز، به حصاری می‌رسد که جایگاه سمندون دیو و دیگر لشکریان اوست. حمزه هر بار که با این دیو درمی‌افتد و او را زخمی می‌کند، دیو دگربار تندرست شده و جانی تازه می‌یابد، سرانجام حمزه به مدد راهنمایی ابراهیم پیغامبر در خواب، آب حیات (شیشهٔ عمر) دیو را که در حوضی است، می‌یابد و با خشکاندن آن، دیو را از پای درمی‌آورد. (ناشناس، ۱۳۴۷، ج ۲: ۴۳۱-۴۲۹)

در داستان امیرارسلان، ارسلان پس از بیابان نوردی فراوان، به جنگلی نزه می‌رسد و پس از خوردن میوه و نوشیدن آب چشمه، چشمش به قلعه‌ای می‌افتد که دیوارش از چهارسو سر به فلک کشیده است و نفوذناپذیر می‌نماید. این قلعه، موسوم به قلعهٔ سنگ است که از آن فولادزره است که در آن به طلسم افراد زیادی را به سنگ تبدیل کرده است. (نقیب‌الممالک، ۱۳۸۸: ۳۱۲-۳۰۹) قلعهٔ سنگباران را به سحر و طلسم چنان ساخته‌اند که کسی جرأت نزدیک

شدن بدان را ندارد؛ به پانصد قدمی این قلعه چون کسی بخواهد نزدیک شود، سری تا کمر از دیوار قلعه بالا می‌آید و با سنگ‌های بیست منی و سی منی درآینده را باز می‌دارد. این خود یکی از طلسمات این قلعه است. (نک به همان: ۴۴۰- ۴۴۱) در بسیاری از موارد و در داستان امیر ارسلان، می‌بینیم که برخی قلعه‌ها در میان باغ قرار دارند؛ باغ و قلعه هردو یک نقش را ایفا می‌کنند؛ هردو مکمن و معدن شرّ و آفند است؛ همچنان که ارسلان پس از ورود به چاهی که به باغ فازهر می‌رسد که مادر فولادزره در آن است، پس از بیابان نوردی فراوان و درحالی‌که در شرف هلاک است، به ناگاه سواد قلعه‌ای می‌بیند که هیچ دروازه و روزنه‌ای ندارد. (همان: ۳۹۳-۳۹۴) در همین داستان، شیرگویا یا همان پیر ذوالخمار به‌عنوان شرورترین ساحر و دیو پتیاره در قلعه‌ای ساکن است که کسی را یارای نزدیکی بدان قلعه نیست. (همان: ۴۳۰)

در داراب‌نامه در درون جزیرهٔ حمدونگان، چاردیواریی محکم و بسیار عظیم برآورده‌اند که درون آن انواع اطعمه و اشربه نهاده‌اند، که از آنِ این موجودات شرّ است. کیخسرو این شارستان بسیار بلند و نفوذناپذیر را که گونه‌ای «ور» یا سد است؛ همچون سدّ یأجوج و مأجوج برساخته است، تا این موجوداتِ شرور، به آدمیان آسیب نرسانند. (نک به طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۶۰) اسکندر در مسیر سفر به هند، به ناگاه راه را گم می‌کند و به شارستان قوم لوط که جایگاه آدم‌خواران است، می‌رسد که خدای عزّ و جلّ به شومی گناه، ایشان را عقوبت کرده است. (همان: ج ۲: ۹۴-۹۳)

قلعهٔ کهوانه از دیگر مکان‌هایی است که با توجه به نقشی که در روند قصّه دارد، می‌تواند نماد و نمودی مجسّم از جعبهٔ پاندورا باشد. اسکندر در هند و در نبرد با فور به دست هندیان اسیر می‌شود و مدتی او و برخی از حکیمان همراه او را در قلعهٔ یادشده، زندانی می‌کنند، پس از آنکه به مدد بوران‌دخت بر فور پیروز می‌شود، دستور می‌دهد این قلعه را ویران کنند، به ناگاه از زیر قلعه، مارانی بی‌شمار و مرگ‌آفرین بیرون می‌آیند و تعداد فراوانی از لشکریان اسکندر را می‌کشند، انبوهی ماران به‌گونه‌ای است که سراسر زمین را دربرمی‌گیرد. اسکندر از چارهٔ آن درمی‌ماند. ابتدا ارسطاطالیس با فلز گداخته سوراخ ماران را می‌بندد و به نظر کار تمام شده است، اما به یکبار ماران از فلز درگذشته، بر لشکر اسکندر می‌تازند. سرانجام حکیم همارپال، با خواندن نامی از نام‌های مهین یزدان، مارها را دگربار به زیر قلعه و درون سوراخ می‌راند و بر سر آن سنگی بزرگ می‌نهد. (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۲۳۸-۲۲۹) نکتهٔ درخور توجه در اینجا این است که بنا بر قاعده‌ای که در متون باستانی و اساطیری- حماسی ایرانی می‌بینیم، باید با چاره‌ای که ارسطاطالیس به کار می‌برد و آن هم استفاده از فلز گداخته است، کار تمام شود، اما برتری اندیشه‌های دینی بر بینش اساطیری ملی در این قصّه، باعث می‌شود تا گزارندهٔ قصّه کارا بودن نام مهین خداوند بر بهره‌گیری از فلز گداخته، نشان

دهد. چنانکه می‌دانیم در اساطیر ایرانی، «شهریور» یا «خشثره وئیریه» یکی از «امشاسبندان» زرتشتی است که پشتیبان فلزات است و فلزات نماد زمینی او هستند، اوست که در پایان جهان، همهٔ مردمان را با جاری کردن فلز گداخته خواهد آزمود. (نک به آموزگار، ۱۳۸۴: ۱۷)

شارستان اندهیره از دیگر قرارگاه‌های مسکونی شرّ و آفند است که خانهٔ دیوان و جادوگران است. چون بوران‌دخت می‌خواهد بدان درآید، به ناگاه جادوگران بر او به جادو توفان و برف و باران می‌بارانند و بوران‌دخت به مدد نام مهین یزدان از شرّ آنان رهایی می‌یابد. (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۲۴۳) شارستان مهندوس یا شارستان شنگل از دیگر نمودها و نمادهای جعبهٔ پاندوراست که مکان عناصر پلید و پلشت و آدمی‌خوار است که بر لشکر اسکندر می‌زنند و آنان را می‌ربایند و می‌درند. درواقع چنانکه از متن قصّه هم برمی‌آید این مکان را عاصیان خداوند صاحب هستند که از خداوند برگشته، یک یک دیو شده‌اند. سرانجام بوران‌دخت به‌واسطهٔ فرّهٔ ایزدی و با مدد خواستن از خداوند این موجودات شرور را در آن شارستان محبوس می‌کند. (همان، ج ۲: ۲۵۹-۲۵۸)؛ شارستان پهناوه که از آنِ زنگیان و دیوان آدمی‌خوار است (همان: ۲۸۰-۲۷۹)؛ شارستان نوط که از آنِ سگساران است (همان: ۳۵۰-۳۴۲)؛ شارستان سباط که از آنِ نرّه‌پرستان است (همان: ۳۷۰-۳۶۱)؛ شارستان نوط که معدن زنگیان است که اسکندر ابتدا آنان را به اسلام دعوت می‌کند و چون نمی‌پذیرند، به کمک آتش، ارزیز و فلز گداخته، شارستان را برآنان زندان می‌کند (همان: ۴۱۱-۴۱۲)؛ شارستان دیوان که در تاریکی مطلق قرار دارد و آدمیان را می‌ربایند و در آن شارستان یا محبوس می‌کنند یا می‌درند و آتشی آسمانی آنان را می‌راند (همان: ۴۵۸)؛ شارستان سیوتان که جایگاه جادوگران پلید است (همان: ۴۸۵-۴۹۵) و شارستان مهطنطسیه که معدن زنگیان، جادوگران و کافران است (همان: ۵۶۲-۵۵۰) از دیگر شارستان‌هایی است که در داراب‌نامه بدان اشاره شده است. نکتهٔ درخور توجه این است که بیشتر این شارستان‌ها از بیرون بسیار خوش و خرّم و دلپسند به نظر می‌آیند، اما درون آن پر است از موجودات شرّ و پلید که معارض قهرمان‌اند.

شارستان و قلعه و حصار از آن روی که معمولاً در بیابان قرار دارد و از سوی دیگر محل زندگی موجودات شرّ است، نمادی منفی است. بیابان در اساطیر ایرانی محلی اهریمنی است که اهریمنان و دیوان در آنجا ساکن هستند. از جهت آنکه این فضای محصور دربردارندهٔ بلایا و شرارت‌هاست، با جعبهٔ پاندورا مانند است.

۵-۳-۲. جزیره: جزیره‌ها از آن روی که جدای از بافت یکپارچهٔ مسکونی قرار دارد و گویی مکانی منفک و بی‌ارتباط با دیگر جاهای مسکونی است، می‌تواند همچون یک محفظه یا مکمن و مأمن عمل کند؛ به‌ویژه آنکه پیرامون آن را درختان مثمر و چشمه‌ساران گوارا احاطه کرده باشند. معمولاً در بافت قصّه‌ها قهرمان گذارش به جزیره‌ها می‌افتد یا

کشتی او به‌واسطهٔ توفان دریایی، شکسته می‌شود یا اینکه پس از بیابان‌نوردی و خستگی و تشنگی، به جزیره‌ای سرسبز و نزّه می‌رسد.

در قصّه‌های موردپژوهش این جستار، تنها در داراب‌نامه شاهد تعدد جزایر هستیم و در بیشتر موارد این جزایر معدن و مأمن عناصر شرّ و آفندی است. جزیرهٔ خرگوشان، یکی از این جزایر محصور است که جایگاه زنگیانِ آدمی‌خوار است که به غارت و کشتار آدمیان می‌پردازند. (طرسوسی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۴۲) این جزایر چونان باغ‌ها بسیار پر نعمت و مثمرند که گویی با قدرتِ جادویی گیرایی‌شان، افراد را به سمت خود می‌کشانند و زمینهٔ مرگ آنان به‌دست نیروهای شرّ و اهریمنی فراهم می‌کنند. جزیرهٔ نگار از این گونه جزایر است که طمروسیه و مهراسب بدان وارد می‌شوند و گرفتار زنگیانِ آدمی‌خوار می‌شوند. (همان: ۱۴۶-۱۴۵)

جزیرهٔ حمدونگان نیز از این دست مکان‌هاست که سخت خوش و خرّم و نزّه به‌نظر می‌آید و قهرمان و دیگر یاران وی پس از خستگی و درماندگی به ناگاه بدان می‌رسند و در آنجا گرفتار عناصر شروری همچون حمدونگان می‌شوند که آدمیان را می‌ربایند و می‌درند. (همان: ۱۶۰-۱۵۸)

بر اساس دیدگاه یونگ جزیره هم می‌تواند نماد مادینگی باشد، به‌ویژه آنکه جزایر با آب پیوندی ذاتی دارند. ازین جهت نماد آنیمای منفی است که بر سر راه قهرمان مانع‌آفرینی می‌کند. جزیره از جهت فریبندگی و فریبایی همراستای باغ است که پیش از این گفتیم؛ بنابراین جزیره هم از جهت مادینگی و هم از جهت فریبایی و فریبندگی درست مانند جعبهٔ پاندورا عمل می‌کند.

نتیجه‌گیری

قهرمانان قصه‌ها نیروهای خیر هستند تا شرّ و آفند و بدی را یا نابود سازند یا محبوس کنند؛ بنابراین همهٔ آنان می‌توانند استعاره از «امید» باشند؛ همان «امید»ی که در افسانهٔ پاندورا بدان اشاره شده است. آشناترین مفاهیم استعاری در قالب این گفتار برای ایرانیان، ضحاک و فریدون می‌توانند باشند. ضحاک به دلیل تن پر از خرفستر او، استعاره‌ای از «جعبهٔ پاندورا» است و از آن سوی، فریدون استعاره از «امید». نتیجهٔ کنجکاوی و سیر و سلوک (Quest) ماجراجویانهٔ قهرمان رسیدن به این مکان‌های مرموز و پر آفت است؛ چنانکه در ضرب‌المثلی مشهور گویند: کنجکاوی گربه را کشت. (Curiosity killed the cat) چنانکه در متن گذشت ما در قصّه‌های موردبررسی هفت مکان را به‌منزلهٔ قرارگاه مسکونی شرّ و آفند و در قالب نمود و نماد جعبهٔ پاندورا بررسی کردیم و قهرمانانی همچون داراب، همای، بوران‌دخت، اسکندر، حمزه، عمرامیه زمری و امیرارسلان در نقش نیروهای خیر و استعاره از «امید»

تلقی کردیم. در داستان امیرارسلان برخاستن دود و صدای رعد و برق نشانهٔ نابودی مکان و قرارگاه شرّ و آفند است. درافتادن در بیابانی گرم و سوزان و به ناگاه پدیدارشدن باغی خوش و خرّم، نشانهٔ بسیار مکرر و معمولی است از وجود این مکان اهریمنی و پلید. خواننده آنگاه که در بافت داستان ارسلان قرار می‌گیرد و با آن پیش می‌رود، درمی‌یابد که هر جا بیابانی ظاهر می‌شود، بلافاصله باغی نزّه پدیدار می‌شود که همچون جعبهٔ پاندوراست؛ مکانی یا پرچینی خوش و خرّم و مطلوب، اما پر از آفت و مخافت. خوش و خرّم بودن و فریبندگی باغ می‌تواند همسان جعبهٔ پر زیب و آذین پاندورا تلقی شود؛ همان جعبه‌ای که هدیهٔ همهٔ خدایان در آن است. رابطهٔ بیابان و این عناصر شّر بر کسی پوشیده نیست؛ از آن روی که در اساطیر ایرانی، بیابان منزلگاه دیوان و ابالیس است.

بودن تخته‌سنگ بر سر چاه، آشکارترین نشانه برای دریافت این موضوع است که زیر سنگ و در میان چاه، موجودی اهریمنی می‌زید. در قصّه‌های موردپژوهش در پنج مورد صریحاً به این موضوع اشاره شده است. تأثیر اندیشه‌های دینی در چگونگی تسخیر یا نابودی این نمادهای پاندورایی، بسیار دیده می‌شود، ازآنجاکه هر سه قصّهٔ بررسی‌شده افزون بر بافت حماسی‌ای که دارند، دارای رگهٔ دینی- مذهبی هم هستند؛ بنابراین قهرمان یا یاریگران قهرمان به کمک دعا و زاری به درگاه پروردگار و به مدد نام مهین خداوند، این مکان‌های شرّ و آفند را تسخیر کرده یا نابود می‌کنند.

در برخی قصّه‌ها همچون داراب‌نامه مزج برخی اعتقادات دینی، در کارکرد مکان‌های شرّ و تدارک آفند و آسیب آن، اثرگذار بوده است؛ برای نمونه و چنانکه در متن قصّه هم دیده می‌شود، در داستان قلعهٔ کهوانه، ابتدا ارسطاطالیس با فلز گداخته، سوراخی که ماران از آن بیرون می‌آیند را می‌بندد، اما به ناگاه ماران از آن فلز درمی‌گذرند. تا اینجا تأثیر فلز و مس گداخته در اندیشه‌های اساطیری- حماسی- ملی ایرانیان در محبوس یا نابودی موجودات شرّ به‌خوبی دریافته می‌شود، اما آنجا که ماران از این فلز گداخته درمی‌گذرند، می‌بینیم که همارپالِ حکیم به مدد نام خداوند و با خواندن دعایی، ماران را دگربار به سوراخ بازمی‌گرداند و بر سر آن سنگی می‌نهد و عبادتگاه می‌سازد. یا در بحث شارستان نوط (شارستان سگساران) قهرمان (اسکندر) ابتدا آنان را به اسلام دعوت می‌کند، سپس به کمک آتش و ارزیز و فلز گداخته در جایگاه مهم‌ترین ابزارهای تطهیرکننده و اهریمن‌ستیز، شارستان نوط را تسخیر می‌کند. چنانکه در این دو مورد پیداست مزج اندیشه‌های اساطیری ایرانی با اندیشه‌های اسلامی بر کسی پوشیده نیست. در یک مورد (شارستان دیوان) می‌بینیم که گزارندهٔ قصّه آشکارا به «شهاب ثاقب» و دیوانی که شبانگاه به استراق سمع می‌پردازند، اشاره می‌کند که نشان از توجه به اندیشه‌های اسلامی است که در متن قرآن نیز آمده است.

نکتهٔ پایانی اینکه درست همانند پاندورا و جعبه‌اش که ظاهری فریبا، دلپسند و گیرا دارد، اما اندرونی آفت‌زا و مرگ‌آفرین، بسیاری از نمودها و نمادهای این جعبه در قصّه‌های موردبررسی این جستار همچون کارکردی دارند: باغ، چاه، زیرزمین، چشمه، شارستان و جزیره از برون گیرا و دلپسند می‌نمایند، اما درون آن را عناصر آفندی و مهلک احاطه کرده‌اند. از سوی دیگر همهٔ این عناصر با «مادینگی» ارتباطی معنادار دارند که می‌توانند تعبیری از «آنیما»ی منفی باشند.

کتابنامه

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۴). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). زبان، فرهنگ و اسطوره. تهران: معین.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی با گفتاری در عرفان مانوی. ویرایش دوم. تهران: کاروان.

_____.(۱۳۸۸). ادبیات گنوسی. تهران: اسطوره.

_____.(۱۳۸۱). «بررسی تطبیقی دیباچهٔ مثنوی معنوی و اشعار گنوسی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه فردوسی مشهد. ش ۱ و ۲. سال ۳۵: صص ۱۹۰-۱۷۱

بهار، مهرداد. (۱۳۷۸). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگه.

پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۴). یادداشت‌های گات‌ها. تهران: اساطیر.

_____. (۱۳۷۵). یسنا. ج ۱. تهران: اساطیر.

_____. (۱۳۷۷). یشت‌ها. تهران: اساطیر.

دورانت، ویل. (۱۳۷۸). تاریخ تمدن؛ یونان باستان. ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور و دیگران. جلد دوم. تهران: علمی- فرهنگی

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۶). «چاهانه (سیری در چاه‌های معروف و اسطوره‌ای و بن‌مایه‌های داستانی چاه در ادب فارسی)». فصلنامهٔ علمی- پژوهشی دانشگاه الزهرا. سال ۱۶ و ۱۷. ش ۶۱ و ۶۲: صص ۱۵۵-۱۲۹.

رکس، وارنر. (۱۳۷۹). «مفهوم اسطوره». ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. کتاب ماه هنر. شمارهٔ آذر و دی: صص ۲۵-۱۶

روزبهان، بقلی‌شیرازی. (۱۳۴۴). شرح شطحیات. تصحیح هنری کربن. تهران: انستیتو ایران و فرانسه.

جواری، محمدحسین؛ رضایی، مهناز. (۱۳۹۵). «ساختار اسطوره و زبان، ساختار خویشاوندی و زبان در مردم‌شناسی ساختاری کلود لوی استراوس». مجله جستارهای زبانی. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۵: صص ۶۶-۴۳

حسنی جلیلیان، محمدرضا؛ صحرایی، قاسم. (۱۳۹۰). «ریشه‌یابی مضمون زندان و چاه در ادبیات عرفانی». مجلهٔ تاریخ ادبیات. شمارهٔ ۶۵. سال سوم: صص ۶۱-۳۹

خاقانی، افضل الدین بدیل. (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار

شعراوی، عبدالمعطی. (۱۹۷۳). «اساطیرالبشر: باندورا». مجله الجدید. شمارهٔ ۴۳: صص ۲۷-۲۳

طرسوسی، ابوطاهر. (۱۳۸۹). داراب‌نامه طرسوسی. دورهٔ ۲ جلدی. به کوشش ذبیح‌الله صفا. تهران: علمی- فرهنگی

فرنبغ‌دادگی. (۱۳۶۹). بندهشن. گزارنده مهرداد بهار. تهران: انتشارات توس.

فریزر، جیمز جرج. (۱۳۸۳). شاخهٔ زرین. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۸۴). آب و آیینه. تبریز: آیدین

کولیر، جاناتان. (۱۳۹۰). بارت. ترجمهٔ حسین شیخ‌الاسلامی. چاپ نخست. تهران: افق.

لویی استراوس، کلود. (۱۳۹۰). اسطوره و تفکر مدرن. ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان‌پولاد. تهران: فرزان روز

محرمی، رامین؛ ممی‌زاده، رقیه. (۱۳۹۰). «تقابل نمادهای خیر و شرّ در دورهٔ اساطیری شاهنامه». مجلهٔ متن پژوهی ادبی. شمارهٔ ۴۹. صص: ۱۴۳-۱۲۷

مزداپور، کتایون. (۱۳۸۶). «اسطوره در فرهنگ مردم». مجموعه گفتگوهاي محمدرضا ارشاد با عنوان گستره اسطوره. تهران: هرمس.

مشکور، محمدجواد. (۱۳۷۷). خلاصهٔ ادیان. ج ششم. تهران: شوق.

معین، محمد. (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی. چاپ هشتم. تهران: امیرکبیر.

میرفخرایی، مهشید. (۱۳۶۷). روایات پهلوی. ترجمه و آوانگاری. تهران: مؤسسه تحقیقات و مطالعات فرهنگی

ناشناس. (۱۳۴۷). قصّهٔ حمزه. دورهٔ ۲ جلدی. به کوشش جعفر شعار. تهران: دانشگاه تهران

نقیب‌الممالک، محمدعلی. (۱۳۸۸) امیرارسلان نامدار. کلیات هفت‌جلدی. تهران: گلی

همدانی، محمد بن محمود. (۱۳۷۵). عجایب‌نامه. تصحیح جعفر مدرس صادقی. تهران: مرکز

هینلز، جان. (۱۳۶۸). شناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۶). چهار صورت مثالی: مادر، ولادت مجدد، روح، چهرهٔ مکّاره. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

Baldwin, James. (1895). *"The story of Prometheus and Pandora's Box",* https://www.commonlit.org/texts/the-story-of-prometheus-and-pandora-s-box.

Encyclopedia of Britannica. (2020). "Pandora", revised by Adam Augustine. (https://www.britannica.com/topic/Pandora-Greek-mythology#info-article-history).

"The Myth of Pandora's Box", (W. D), By anonymous: https://www.greekmyths-greekmythology.com/pandoras-box-myth/

Tearle, Oliver. (2023). "A Summary and Analysis of the 'Pandora's Box' Myth": https://interestingliterature.com/2020/01/pandoras-box-myth-summary-analysis-meaning/

Hesiod (2006), Theogony and Works and Days, Trans and Intro by C. Schlegel and H. Weinfield, U.S.A: The University of Michigan Press.

what is the myth of Pandora's Box: https://www.twinkl.com/teaching-wiki/myth-of-pandoras-box/

A Treasury of Literary Classics- Greek Mythology Series: Pandora's Box: https://msakanderson.weebly.com/uploads/3/7/5/3/37535731/u4_pandoras_box_se.pdf

Kibin. (2023). *The punishment for curiosity in the myth of pandora's box*. http://www.kibin.com/essay-examples/the-punishment-for-curiosity-in-the-myth-of-pandoras-box-dqpEj2Ri

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81129.1406

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۲۳-۴۶
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

واکاوی جریان‌های تفکر عرفانی ایرانی عصر صفوی از جهان ملموس استعاره
(بررسی *رسایل* دهدار، *جوگ بشست* و *اصول المعارف*)

تاریخ دریافت: ۲۵ بهمن ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

بایرام مراد مرادی[۱]
عباس نیک‌بخت[۲]، عبدالله واثق عباسی[۳]

چکیده

در مقالهٔ حاضر استعاره‌های مفهومی در سه اثر مهم دورهٔ صفوی، که هرکدام نمایندهٔ یک جریان فکری در این دوره هستند، بررسی شده است. رسایل دهدار نمایندهٔ تفکر عجم گرایی، جوگ بشست سنت ترجمهٔ آثار هندی به فارسی و اصول المعارف نمایندهٔ تفکر کلامی شیعی اثنی عشری است. هر سه این آثار در تأکید بر باورهای کلامی و عرفانی ایرانی-اسلامی مشترکند. در این آثار مهم‌ترین مفاهیم شناختی یعنی خداوند، وجود، هستی در قالب استعاره‌های مفهومی مختلف تصویر شده است که مهم‌ترین آن‌ها، به ترتیب، آفتاب، نقطه و دریاست. در این مقاله با بررسی و مقایسهٔ این تصاویر و خوشه‌های آن‌ها به بخشی از زیرساخت‌های فکری مشترک در این سه تفکر پی خواهیم برد که بازتابی از اندیشه‌های تصوف ایرانی است. این مقاله از رویکرد استعارهٔ مفهومی لیکاف سود جسته است.

کلیدواژه‌ها: استعاره، دهدار، میرفندرسکی، فیض کاشانی، عجم گرایی، تصوف.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران. E-mail: Moradi.bairam@yahoo.com
۲. دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Nikbakht_abbas@yahoo.com
۳. دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران. E-mail: Vacegh40@yahoo.com

مقدمه

ایران در طول تاریخ، همواره مرکز معنویت و تصوف و عرفان بوده است و عرفان در ایران، فارغ از اینکه با چه عنوانی مطرح شود، پدیده‌ای است که طیف‌های مختلف، رویکردهای متنوع و گرایش‌های گوناگونی را در بر دارد. با توجه به این که تصوف در دوره صفویه از حالت طریقت به سمت سیاست پیش رفت و مفهومی گسترده‌تر از آنچه قبل‌تر داشت به خود گرفت، پس به‌جاست که عنصر عرفان در اکثر آثار این دوره بروز یابد. از دیگر سو توافق و همسانی برخی از وجوه اندیشه‌های ایرانی و تشیع در طول تاریخ و به‌خصوص در دورهٔ صفویه زمینه تعامل تفکر ایرانی، تشیع و عرفان و تصوف را فراهم آورده است؛ تا جایی که عرفان و تصوف، تشیع و ایران سه ضلع تفکر سیاسی شاهان صفوی بوده است.

همچنین ارتباط فرهنگی بین ایران و هند در این دوره زمینه را برای ورود باورهای عرفانی هندی به آثار مختلف این دوره فراهم آورده است؛ زیرا هندوستان مهد عرفان است و اندیشه‌های عرفانی هندی از طریق ترجمه‌های آثار سانسکریت به فارسی انتقال یافته است و مهم‌تر اینکه این ترجمه‌ها در سیطرهٔ تسلط گفتمان صفوی رنگ و بوی عرفان فارسی به خود گرفته است.

بر همین اساس در این پژوهش به بررسی سه اثر مهم این دوره پرداخته‌ایم که جریان‌های فکری مختلف در دوره صفوی را بازتولید کرده‌اند. این آثار عبارت‌اند از: رساله‌های دهدار (محمد دهدار ۱۰۱۶ ق) جوگ بشست (میرفندرسکی، ۱۰۲۰ ق) و اصول المعارف (ملامحسن فیض کاشانی ۱۰۸۱ ق). این سه اثر به ترتیب نمایندهٔ سه جریان مهم فکری دورهٔ صفویه با نام‌های جریان ایرانی‌گرایی، هندوئیزم و تشیع است که همه در پرداختن به مضامین عرفانی‌ایرانی اشتراک دارند.

پژوهش حاضر به این می‌پردازد که پیوند میان استعاره و بنیان فکری نویسندگان به چه شکل است و آن‌ها چگونه توانسته‌اند از طریق استعاره، ایدئولوژی خود را مطرح کنند. بن‌مایه استعاره مفهومی در گفتمان کلامی رسائل دهدار، بر اساس نظریه «نقطویه و حروفیه» است. بن‌مایه استعاره مفهومی در گفتمان کلامی جوگ بشست، بر اساس نظریه «بی تعینی ذات برهمن» است. بن‌مایه استعاره مفهومی در گفتمان کلامی اصول المعارف، بر اساس خواستهٔ تشیع برای یافتن وطن و سکنی گزیدن در محل جغرافیایی است. این نظریات متفاوت با ورود به گفتمان عرفان در بافت استعاری هر یک از آثار قرار می‌گیرد و انتقال از ایده به استعاره و زبان هنری صورت می‌گیرد. همچنین ایدهٔ جمال خداوند و رؤیت در هر سه متن تکرار می‌شود.

بنیاد نظری: استعارۀ مفهومی

شناخت‌گرایان باور دارند که نظام شناختی بشر، استعاری است (Johnson & Lakoff,۱۹۸۰ :۴) به این معنی که ما مفاهیم ذهنی را به کمک استعاره درک و دریافت می‌کنیم (Ibid,۱۹۹۹ :۴۵) آن‌ها بر این باورند که استعارۀ مفهومی در تمام شئون زندگی، نه‌تنها در زبان، بلکه در فکر و عمل نیز شایع است. در واقع دامنۀ نفوذ این نظام چندان گسترده است که فرایندهای فکر، شناخت و عمل در ذهن انسان، را در بر می‌گیرد و استعاره، نقشی مهم در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت، مدلی فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرۀ تفکر، طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود. با این دیدگاه، استعاره ابزاری است برای درک بشر از جهان پیرامون؛ ابزاری که نقشی مهم در شیوۀ اندیشیدن انسان دارد (شکری و شمسی‌زاده، ۵۹۳۷: ۴۵۲). بر این اساس استعاره، با به‌کارگیری ابزارهای زبانی، مفاهیم انتزاعی را به شکل امور ملموس، قابل درک می‌سازد و از طریق تحلیل استعاره‌ها می‌توان به جهان اندیشه سازندگان و به کاربران آن‌ها راه یافت. در این صورت، ما به مدد یک محسوس، امری معقول را می‌فهمیم.

نظام مفهومی، باورها، اعتقادات و ذهنیات ما را نسبت به خودمان، تجارب ما و جهان و پدیده‌های آن و دریافت‌های ما را از آن امور تعیین می‌کند. کنش و واکنش‌های ما نیز بخش مهمی از واقعیات زندگی ما هستند و بر مبنای باورها و ذهنیات ما شکل می‌گیرند. درنتیجه نظام مفهومی ما را از انتزاعی‌ترین تا ملموس‌ترین و جزئی‌ترین امور در بر گرفته و در تعریف واقعیت‌های زندگی نقشی اصلی را عهده‌دار است. استعاره‌هایی که تجارب و ادراکات مشترک را بازنمایی می‌کنند، به‌سرعت به استعاره‌های عمومی و همگانی در میان آن گروه اجتماعی بدل شده، مدار شناخت و تجربۀ زیستی یک گروه را شکل می‌دهند و به کانون فرهنگ سوق داده می‌شوند.

نظریۀ استعاره در دهۀ نود میلادی با انتشار کتاب "استعاره‌هایی که بر اساس آن‌ها زندگی می‌کنیم" "the metaphor we live by" توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) و این رویکرد جدید به استعاره را مطرح کرد که استعاره در زبان روزمره و نظام تفکر بشری جای دارد و در خدمت شناخت قرار گرفته است. این دو معتقد بودند ما جهان را از راه تجربه درک می‌کنیم و برای بیان مفاهیم از استعاره استفاده می‌کنیم و برخلاف بلاغت سنتی، پایه و اساس استعاره‌ها، مفاهیم هستند نه واژه‌ها و استعاره لزوماً بر اساس تشابه نیست بلکه بر اساس زمینۀ تجربه‌های محیطی ما، بین دو حوزۀ مفهومی متفاوت شکل می‌گیرد. (لیکاف و جانسون، ۱۳۸۹: ۲۴۴) بدین‌صورت که همواره یک حوزه ذهنی توسط یک حوزه عینی ملموس می‌شود و از اصطلاحات یک حوزه برای تبیین یک حوزه دیگر استفاده می‌شود. نظریه‌پردازان این نوع استعاره، به حوزه عینی، عنوان "حوزه مبدأ" (source domain) و به حوزه ذهنی،

عنوان "حوزه مقصد" (Target domain) داده‌اند و به ارتباطی که میان این دو حوزه به‌صورت یک گزاره، برقرار می‌شود "نگاشت" (Mapping) می‌گویند.

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

کاربست نظریه استعاره‌های مفهومی در آثار ادبی و دینی در ایران با استقبال زیادی روبه‌رو شده است. در حوزه ادبیات فارسی، مقاله «استعارهٔ زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی» (کرد زعفرانلو و دیگران، ۱۳۸۸) که استعاره‌های مربوط به زمان را در شعر فروغ فرخزاد واکاوی کرده است. مقاله «نگاهی نو به استعاره، تحلیل استعاره در شعر قیصر امین پور» (راکعی، ۱۳۸۹)؛ که نویسنده پس از مرور تعاریف سنّتی استعاره، دیدگاه‌های زبان شناسان در مورد استعاره را توضیح داده، مقاله استعاره مفهومی رویشی در معارف بهاء ولد (زرین فکر، صالحی نیا و مهدوی، ۱۳۹۲)، مقالهٔ "تحلیل تصویر کنشگری خداوند در باب کشاورزی، از اسطوره تا عرفان (زرین فکر، صالحی نیا، ۱۴۰۰) ازجملهٔ این موارد است. تاکنون هیچ اثر علمی این نظریه را در سه اثر مهم دورهٔ صفوی انجام نداده است.

بااین‌وجود آثار زیادی به بیان توافق و همسانی برخی از وجوه اندیشه‌های ایرانی، با تفکر عرفانی، تشیع و یا هندوئیزم پرداخته‌اند و این مقاله ادامهٔ این پژوهش‌ها است. به‌عنوان نمونه فرای در کتاب عصر زرین فرهنگ ایران معتزله را وامدار اندیشه‌های زرتشت می‌داند (فرای، ۱۳۶۳: ۱۷۴) و اشپولر در کتاب تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی معتقد است که ایران بعد از اسلام هسته اصلی خود را از دست نداد، بلکه اسلام را به‌صورت یک مذهب مخصوص و مناسب با موجودیت خود درآورد و باورهای ایرانی را در روح عرفان به منصهٔ ظهور نهاد (اشپولر، ۱۳۷۳، ج ۱: ۲۴۰). وی در خصوص همسانی بین باورهای ایرانی و شیعی می‌گوید: «عقاید شیعه دوازده‌امامی از همان آغاز در سرزمین ایران ریشه دوانیده و به‌زودی با روح ایرانیت پیوند و اتحاد یافته است.» (همان:۳۲۳). در باور شفیعی کدکنی نیز قلندر به‌عنوان یک شخصیت مهم در شعر عرفانی اسلامی، در باورهای ایرانی مهرپرستی و کیش مزدک و خرمی‌گرایی ریشه‌دار است و در ایران بعد از اسلام در قالب شخصیت اهل اباحه ظاهر شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۲۰). میرعابدینی نیز در کتاب خود با عنوان آئین قلندری: مشتمل بر چهار رساله در باب قلندری، خاکساری به ارتباط فتوت نامه‌ها و باورهای عرفانی و قلندری اشاره می‌کند: از فتوّت‌نامه‌های عهد صفوی می‌توان دریافت که در آن دوران نفوذ و تأثیر تصوف در آیین جوانمردی بیش‌تر شده و آیین فتوّت به آیین عیاری و قلندری بدل گردیده است ... و اعتقادات شیعی در فتوّت‌نامه‌های دورهٔ صفوی آشکار است و گاه رنگی از اعتقادات غُلاة شیعه را

نیز دارد. (میرعابدینی و افشاری، ۱۳۷۴: ۳۲-۳۹). وی در همین‌جا اذعان می‌دارد که رسوم ایرانی در بین قلندران عصر صفوی نمود داشته است (همان).

در خصوص ارتباط باورهای ایرانی، عرفانی و هندی فاطمه رضوی در کتاب آزادگی و صلح کل، رشد و دگردیسی اندیشه وسعت مشرب در عصر صفوی به بررسی باورهای ایرانی، هندی و عرفانی در این دوره می‌پردازد و به بیان شبکهٔ ارتباطی بین باورهای ایرانی مانند حروفیه، نقطویه و قلندریه با تفکرات عرفانی و شیعی عصر صفوی می‌پردازد و از دیگر سو خط فکری و تعامل متافیزیک ودانتا و اسلامی را در این دوره از خلال سنت ترجمه و تلاقی فکری (مجمع البحرین) بررسی کرده است.

رسائل دهدار: نمایندهٔ تفکر ایرانی

رسائل دهدار نوشته محمد بن محمود فانی شیرازی دهدار (۹۴۷-۱۰۱۶ ق) است. مؤلف از اندیشمندان عهد صفوی، در رشته‌های گوناگون علوم و معارف اسلامی به‌ویژه ریاضیات، اسرار حروف و اعداد، تفسیر و فقه صاحب‌نظری توانا به شمار می‌رود. این کتاب شامل یازده رساله علمی است که با نثری روان به مباحث مهمی هم چون وحدت وجود، ذو مراتب بودن موجودات، تثلیث عوالم انسانی و خارجی، اتحاد عاقل و معقول، اقسام سیر و سلوك، اسرار عبادات، امر بین الامرین و انسان کامل می‌پردازد. این رساله‌ها به ترتیب عبارتند از: رساله‌های اشراق النیرین، الف الانسانیة، توحیدیه، دُرّ الیتیم، ذوقیات یا ذوقیه یا ذوقیات عقلی و معقولات ذوقی، رقائق الحقائق، توحید یا فضیلت (شرافت) انسان، کواکب الثواقب، نسبت افراد یا حقیقت ادراک، ملکات انسان یا عشره کامله یا اخلاق، نفایس الارقام.

استعارهٔ خورشید به‌مثابه وجود

ناگفته پیداست که استعارهٔ خورشید و تصاویر مرتبط با آن مرکز ثقل باور ایرانی است و در این اثر به اشکال مختلف بیان می‌شود:

> خواست که چراغ سها را در محفل آفتاب برافروزد و جامهٔ نسبتی بر قامت عدم استقامتش دوزد و از خزف ریزه‌ای که از ساحل دریای فیض اهل دانش فراهم آورده، چندی به‌رسم مقلدان قلادهٔ گردن استعدادش کند (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۴۵).

چراغ سها استعاره مصرحه از خورشید است که به جامه و لباس نیز تشبیه شده و منجر به دانش‌آموزی و علم و ادب می‌شود و موجبات ادامه زیست (استقامت) را فراهم می‌آورد. در نمونهٔ بعدی به ارتباط خورشید و هستی و

موجودیت یافتن اشاره می‌کند:

> و انبساط این وجود عام از آن ذات حقیقی مر حقایق ممکنه را، مثال انبساط نور شمس است بر جرم قمر. پس به وجود حق موجود باشد؛ چنانچه قمر به نور شمس روشن است و هیچ محذور نه (همان: ۵۳).

به‌عبارت‌دیگر خورشید به‌مثابه یک امر جان‌بخش و هستی‌بخش در نظر گرفته شده است؛ آنچه که در تفکر اسلامی به خداوند نسبت داده می‌شود. در نمونهٔ بعد نیز به این امر دوباره اشاره می‌کند:

> این جمیع موجودات را موجودً به وجود حق می‌گویند، مثل آن است که ماه را منور به نور آفتاب می‌گویند، و هیچ محضور نیست. (همان: ۱۱۱).

وی در توضیح اندیشهٔ وجودی خود از مکالمات کلامی بهره می‌گیرد و وجود را امری واحد می‌داند که قابلیت تشکیک نیز دارد:

> وجود مفهومی است واحد، عام و شامل موجودات خاصه و صادق بر آن صدق عرضی و مشترک معنوی به قول اصح و مقول بالتشکیک و نزد محققان زاید بر ماهیت در ذهن... و ضرورتست که تشکیک دلالت بر عرضیتت صدقش بر تمام افراد کند (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۱۱۰-۱۱۱).

درک این اندیشه با بهره‌گیری از استعاره خورشید و نور خورشید آسان می‌شود. وجود مانند خورشید است که واحد است و قابل‌دیدن است و درعین‌حال مانند نور خورشید که از جنس خورشید است به موجودات می‌تابد. نور خورشید نه‌تنها همان خورشید است که متکثر می‌شود، بلکه قابلیت تشکیک نیز دارد؛ به این معنی که به برخی پدیده‌ها بسیار می‌تابد و به برخی کمتر.

وی در نمونه‌ای دیگر، در مدح محمد ابن محمود دهدار و سلطنت او، دولت او را به نیر اعظم فلک جلالت، و شاهی آفتاب مشرق طل الهی تشبیه می‌کند و فتح او را به مرکز دایره (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۱۲۲).

خوشه‌های تصویری دیگر مرتبط با خورشید در ذکر نسبت روح به بدن است؛ وی بدن را افلاک و عناصر آن می‌داند که به نسبت خورشید و نور آن وجود دارند:

> «بدانکه نورالله قلبک بنورالتحقیق-که ظهور روح و آثار آن در بدن و احاطهٔ جمیع اجزای شخص را تمثال ظهور وجود مطلق و آثار اوست در عالم. همچنانچه روح، فیض است که از وجود مطلق فایض شده، وجود مطلق نیر فیض لست که چون پرتو از آفتاب ذات الهی فایض شده» (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۱۲۷).

استعارۀ نقطه به‌مثابه ورود به هستی

نقطویه یا نقطویان یا پسیخانیان، شاخه‌ای فرعی از فرقه حروفیه است که به‌صورت یک جنبش مهم سیاسی مذهبی مخالف در ایران دوره صفوی در دوره شاه اسماعیل در نواحی کاشان ظهور کرد (الگار، ۱۹۹۵: ۱۹۳) محمود پسیخانی گیلانی که حوالی سال ۸۰۰. ق، در زمان سلطنت امیر تیمور گورکان، مذهب نقطوی را بنیان گذاشت پیشوای نقطویان است. حروفیه با استفاده از علم حروف، تمام امور و احکام دینی را به ۲۸ حرف عربی و ۳۲ حرف فارسی ارجاع داده و معتقد بودند که چون خدا محسوس نیست و جز از راه کلمه و لفظ قابل شناختن نیست، پس پایه شناخت خدا لفظ و کلمه است. سخن، مرکب از حروف است و بنابراین اصل سخن و صدا حرف است (همان).

نقطویه در حقیقت ادامه جریان مفهومی کردن و باطنی گرایی ای بود که حروفیه آغاز کرد با این تفاوت که همه‌چیز در نقطه خلاصه می‌دید. چراکه محمود، آفرینش و پیدایش همه‌چیز را از خاک می‌دانست و آن را نقطه می‌خواند (کیا، ۱۳۲۰: ۵) این جنبش توسط شاه‌عباس که در آغاز با آنان طرح دوستی ریخت، سرکوب شد[۱]. آنان راه هند را در پیش گرفتند و گفته می‌شود که در ایجاد دین الهی اکبر شاه کبیر نقش داشتند؛ بنابراین استعارۀ نقطه، عدد و لفظ، فراتر از تشبیه است، بلکه نوعی جهان‌بینی است.

دهدار نقطه را به نقب و سوراخ تشبیه کرده است:

> عرفا تمثیلی آورده‌اند که شخصی در خواب بود و او را برگرفته از راه نقب به منزلی آوردند که در آن منزل آنچه نهایت امکان بود از آراستگی و نعمت، مهیا بود... این منزل هیچ راهی غیر از این نقب نداشت. پس فرش آن شخص بر بالای آن نقب گستردند و آن شخص را بر بالای همان نقب نهادند و گذشتند، از بیرون آواز دادند تا بیدار شد ... و ملاحظه کرد که بر تمام اطراف خانه به خط جلی نوشته که از منزل بیرون باید رفت، پس حیران شد (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۶۱-۶۲).

پس از جستجوی بسیار نقب را زیر خود می‌بیند که همان علم و عقل است (همان).

> «نظر به حال خود می‌کند که رخنه‌ای از آنجا به این منزل درآمده است کدام است و به رهنمونی استاد مشفق می‌بیند کهان رخنه نطفه است از صلب پدر به رحم مادر رفته» (همان). پس از عبور از مرتبۀ جمادی، نباتی روح حیوانی را دارا می‌شود و سپس به ظهور نور عقل نائل می‌گردد (همان).

بنابراین در این تصاویر، اول وجود و هستی یافتن را به زایش، تشبیه می‌کند و برای درک بیشتر از نقب به‌عنوان

---

۱. نظر بر اینکه شاه عباس با نقطویان دوست بوده، امینی (هر کس که به نقطویه می گروید به این نام خوانده می شد) فاش کرد که شاه عباس «هرکس را که در این دین رسا نمی یافت می کشت، چنانچه با من صحبت داشت و التماس بودن در اصفهان نمود چون نپذیرفتم زاد و توشه سفر هند داد» (اسفندیار، ۱۰۶۹: ۲۷۷)

سوراخ وجود سخن می‌گوید.

حوزهٔ مبدأ اول نقب، حوزهٔ مبدأ دوم ورود نطفه به رحم است و حوزهٔ مقصد وجود یافتن و هستی. از سویی دیگر غایت طی این مراحل رسیدن به عقل است که با استعارهٔ نور ممثل یافته است. از سوی دیگر این استعاره‌ها شباهت نقب، و نطفه با نقطه را نیز به یاد می‌آورد که می‌تواند مرکز دایرهٔ هستی باشد:

> حمد و سپاس و ستایش بی‌قیاس حضرت خداوند راست-جل و علا- که از نقطهٔ حب ذاتی جوهر انسان را بیافرید (همان: ۷۵).

حال آنکه دهدار بین نقطه، و خورشید ارتباط برقرار کرده و آن را مرکز عالم هستی می‌داند.

> هرگاه نقطهٔ ذاتیهٔ تلمع کند در عالم ظهور، البته بر دور آن دایره از نور ارتسام می‌یابد به‌نوعی که اگر آن تلمع پیوسته شود و دایره بر دایره افزاید، شکل کره مترسم شود که آن نقطهٔ مرکزش باشد (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۵۸).

و درنهایت ذات مطلق را به آفتاب: «و الضحی، غرض از قسم، اظهار شأن حبیب است و تأویلش آنکه سوگند به ارتفاع آفتاب ذات مطلق» (همان:۷۷). مجموع این استعاره‌ها جهان‌بینی دهدار را بیان می‌کند که همان باور به خورشید و نقطه است:

> و افراد انسان بحسب استعداد ذاتی و قابلیت صفاتی متعددی افتادند و هریک نور جمال حضرت حق معروف را در آینه از مراياء اکوان مشاهده نموده‌اند اما آنان که نقاط دایرهٔ عالم لاهوتی‌اند نور احاطهٔ ذاتی منظور ایشانست... و اکثر یک اثر را اختیار نموده و اعتقاد بدان مقید می‌دارند و یک نقطه را به خدایی فرامی‌گیرند (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۴۷).

اصول المعارف، نماینده جریان تفکر عرفان شیعی

ملامحسن فیض شاگرد ملاصدرای شیرازی این اثر را بر اساس افکار و عقاید متأثر از استادش نگارش کرده و استاد جلال آشتیانی بر آن تعلیقات و مقدمه افزوده است. مؤلف یکی از اساتید بزرگ علوم عقلی و نقلی (فلسفه و حکمت مشایی و اشراقی، عرفان و تصوف نظری و عملی و فقه و حدیث و رجال و تفسیر و علم اخلاق به سبک عرفا و حکما) به شمار می‌رود.

این رساله در سال ۱۰۸۹ ق به پایان رسیده و مشتمل است بر هشت باب در مباحث تحقیقی و عالمانه‌ای در وجود و عدم، و معرفت ذات باری‌تعالی، و صفات اسماء الهی، علم و جهل، ماهیات و تعیّنات آن، علت و معلول و معرفت غایات، و بیان آنکه خداوند غایت جمیع اشیاء است، و فاعل تام در دار وجود اوست، حرکات و تجدد طبیعت،

و حدوث عالم از طریق حرکت جوهر، بیان حرکت و زمان و معنای ازل و ابد، و تنزّه خداوند از حدوث و حرکت، سماوات و ارض و برزخ و بین این دو، معرفت نفوس و عقول و ملائکه و شیاطین، و بیان معانی خیر و شر و لذت و الم، و معرفت ثواب و عقاب و نار، و بیان انقطاع عذاب از اهل نار، اقسام جنت و نار و بیان اصول نشأت و حقایق موجودات و ارواح، تفصیل وجوه فرق بین دنیا و آخرت و نحوه وجود جسمانی.

برهان نور، گرمادهی و وجود

نویسنده به روش حکمت و معرفت حاصل از طریق برهان و فلسفه معهود بین حکمای اوایل و اساطین فن از اعاظم حکمای یونان و بین معارف وارد از طریق شریعت محمدی و انوار فیض از طریق ائمه شیعه جمع کرده است و بخش عظیمی از اثرش را دربارهٔ وجود و عدم صحبت کرده است. در این‌گونه آثار معمولاً مضامین انتزاعی بکار می‌رود و از تمثیل و تشبیه برای درک بیشتر استفاده نمی‌شود؛ بنابراین وجود معدود استعارات و تشبیهات اهمیت بالایی دارد. یکی از این استعاره‌ها که بسامد بیشتری از دیگر تشبیهات دارد، استعارهٔ مرکزی خورشید است. باب اول، بحث دربارهٔ وجود و معرفت هستی و شناسایی حقیقت وجود، و حقیقت وجود و مقام صرافت هستی، به‌اصطلاح اهل عرفان، همان مقام و مرتبه ذات است (آشتیانی، ۱۳۹۰ ق: ۳۵). اثبات این اصل اساسی، بنابر حکمت بحثی و نظری توقف دارد، بر اثبات اصالت وجود و اعتباریت ماهیات و ابطال تحقق غیر وجود؛ به‌طور مطلق، و بالاخره بیان آنکه تحقق و تحصّل خارجی شأن حق‌تعالی است و آنچه که تحقق دارد و موجود واقعی و حقیقی است، حق‌تعالی و شئون ذاتیه اوست و وجودات امکانی جلوه و ظهور حق اول‌اند و تحقق آن‌ها تحقق ربطی و اعتباری و اضافی است (همان: ۳۹).

وی معتقد است که در دار وجود غیر از اصل وجود چیزی تحقق ندارد... به معنایی که ظل و سایهٔ وجود چیزی نیست که عقل از حقایق وجودیه انتزاع می‌نماید... «که قهرا به تبعیت ظل و شبح نسبت به ذی ظل و ذی شبح تحقق دارد» (فیض کاشانی، ۱۰۸۱ ق: ۶). در اینجا وجود سایه برای مفهوم وجود، ما را به نور، آتش و خورشید رهنمون می‌شود. وجود چیزی است که سایه و ظل دارد؛ و یا خورشید است که ظل و سایه را ایجاد می‌کند.

در استعاره‌ای دیگر برای فهم موضوع می‌گوید وجود، آتش است. وی در خصوص موضوع وابستگی حقیقت وجود و وجود موجود به تعین جوهریت از آتش و سوزندگی آن سخن می‌گوید: اگر وجود آتش، نه مفهوم آن، در ذهن حاصل شود باید آثار خارجی آن نیز بر آن مترتب شود و آتش ذهنی خاصیت سوزندگی داشته باشد (همان: ۷).

وی در اصل هفتم از باب اول می‌گوید: «الوجود یتنزل من سماءالاطلاق الی اراضی التقلید» (همان: ۱۴).

تا اینجا او به شمس اشاره نکرده است، اما وجود چیزی است که از آسمان به زمین نازل می‌شود، مانند آتش

سوزندگی دارد؛ و به وجود ظل و سایه می‌بخشد چراکه وجود در مقام فعل و اظهار کمالات وجودی ناچار باید فیض و بخشش تنزل نماید.

در ادامه وی با ارائهٔ حدیثی از امام صادق (ع) از استعارهٔ وجود شمس است پرده‌برداری می‌کند: «ان روح المومن لاشد اتصالا بروح الله من اتصال شعاع الشمس بها» (همان: ۳۷)؛ اگرچه او، پس از این تشبیه، به متابعت دیگر حکماً الله را از هرگونه تشبیه منزه می دارد و به آیهٔ لیس کمثله شیء اشاره می‌کند تا از اتهام حلول جلوگیری کند؛ بنابراین، نور شمس وجود است که از آسان اطلاق به اراضی تقیید تابشم یکند و همه را به نور خود که همان وجود منبسط بر ماهیت باشد روشن می‌نماید، زیرا نور عبرات از وجود است و ظلمت به معنای عدم.

مسئله اصالت وجود ازجمله مهم‌ترین مسائلی است که تفکر فلسفی حکما و متکلمان را با دگرگونی بنیادی روبه‌رو ساخته است و اساس و پایه اصلی مباحث الهی بوده، حل بیشتر مسائل فلسفی در حکمت متعالیه بر آن مبتنی است. این مسئله ازجمله مسائل جدیدی است که پس از ملاصدرا گسترش یافته است. ملاصدرا با تثبیت این اصل در فلسفه اسلامی نوعی دگرگونی به وجود آورد و به‌اندیشه‌های فلسفی، چهره‌ای جدید بخشید؛ بنابراین می‌توان گفت نظریه اصالت وجود آن‌گونه که در حکمت متعالیه مطرح‌شده، سابقه نداشته است. حال استعارهٔ مفهومی «وجود شمس است» و زیرمجموعه‌های آن ابعاد مهمی را از این تفکر آشکار می‌کند.

در کیفیت ظهور و بروز وجود در مراتب وجودی بنابر قول به تشکیک، عدم نیز وجود ندارد؛ همان‌طور که نور شمس با درجات مختلف به همهٔ پدیده‌ها و اشیاء زمینی نزول می‌کند و بی نوری محض وجود ندارد (آشتیانی، ۱۳۹۰ ق: ۴۵-۶):

مظلم از باب آنکه در دسترس بصر قرار نمی‌گیرد، مظلم و تاریک است با اینکه در مقام ذات خود موجود است، آنچه نه خود موجود است و نه برای غیر تحصل و وجود دارد ظلمت حقیقی است، پس مظلم بودن اجسام و صوری که مورد ادراک بصری واقع نشود امری نسبی است. محقق برای درک این مفهوم از استعارهٔ نور کمک می‌گیرد: لولا النور، ما ادرک شیء، لا معلوم، لامحسوس و لامعقول. بنا براین برهان نور و وجود یک اصلند و ظلمت و عدم نیز جدا از هم نشوند (آشتیانی، ۱۳۹۰ ق: ۵۲).

وی در جایی دیگر برای درک وحدت از شعاع شمس و حرارت حاصل از آن و آتش مدد می‌جوید:

اما واحد جنسی از آنجایی مبهم است به واسطهٔ ضعف وحدت و ابهام خاص به متعدد مستند می‌شود، مثل حرار حاصل از حرکت و شعاع شمس و آتش و غیر اینها از اشیاء (فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۶۷).

حوزۀ مبدأ در این استعاره شمس و حوزۀ مقصد مفهوم وجود است. شمس تصویر مرکزی و خوشه‌های آن یعنی، نور، شعاع، ظل و سایه، حرارت و سوزندگی و ظلمت استعاره‌های حاصل از شمس و مفاهیم مرتبط با نظریۀ کلامی وجود ازجمله، وحدت، کثرت، تشکک، تعین، و عدم در حوزۀ مقصد قرار می‌گیرند.

استعاره‌های متفرقه

استعاره بحر و دریا

محقق فیض کاشانی در بیان وحدت و کثرت بحثی با عنوان «الحقیقه صحو المعلوم و محو الموهوم» دارد که می‌گوید «پیشِ بی‌حد هرچه باحد است، لاست» (فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۵۶). در مقام مثال حق را به‌عنوان دریای بی ساحل و له المثل الاعلی در نظر می‌گیرد و حقایق امکانی را به‌منزلۀ امواج حاصل از حرکت دریای بی تناهی وجود و موج و حباب را نمود دریا و وجود ممکنی را سراب وجود حق در نظر می‌گیرد (همان). در ادامه خواهیم گفت که این استعاره زمینه مقایسۀ این اثر را با جوگ باشست ترجمه میرفندرسکی از متن سانسکریت را فراهم خواهد کرد.

استعارۀ عدد: بازتولید پنهان تفکر نقطویه

فیض کاشانی در اصل پنجم و ششم از باب اول به تحقیق در بیان نحوۀ سریان وحدت اشیاء و علت تساوق وجود و وحدت می‌پردازد و می‌گوید: «ایجاد الواحد بتکراره العدد»(فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۵۵). از اینجا به بیان وحدت حقیقیه و وحدت عددیه می‌پردازد. وحدت عددی با اتحاد با متکثرات امتناع می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر واحد خاص یا بالخصوص که با تکرار آن، عدد ساخته می‌شود مثلاً اگر آن را دو بار تکرار کنی عدد دو و اگر سه بار تکرار کنی عدد سه و...، پس سه یعنی یک و یک و یک؛ گر چه خود یک عدد نیست ولی مبدأ اعداد است چون عدد کمیتی است که قابل انقسام باشد درحالی‌که یک تقسیم پذیر نیست؛ از این نوع وحدت به وحدت عددی تعبیر می‌کنند که در مقابل کثرت است (شیرازی، ۱۴۱۰ ق: ۹۸/۲).

اگرچه وحدت عددیه در علم کلام، پیش از محقق فیض، کاربرد داشته و در اینجا بازتولید شده، اما در اینجا بیان نظریۀ وحدت و کثرت (حوزۀ مقصد) با استعارۀ مفهومی عدد (حوزۀ مبدأ) بکار رفته است. وی در جایی دیگر برای درک فاعلیت نفس نسبت به صور موجود در باطن ذات از اعداد حاصل از حوای سخن به میان می‌آورد و عقول را مبدأ اعداد و واسطه برای افاضۀ وجود می‌داند (فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۶۸-۶۹).

استعاره نطفه و باور پادشاهی وراثتی

وراثت هم در تفکر ایرانی و هم جهان تشیع نقش مهمی دارد؛ پادشاهی و امامت در این دو دیدگاه از طریق وراثت به جانشینان به ارث می‌رسد؛ بنابراین بی‌جا نیست اگر نطفه به یک استعاره تشبیه شود. در اینجا مؤلف در بیان برخی از حقایق وجودی، ازجمله فاعل و غایت متحد، وجود واحد و مبدأ کل از تشبیه پدر و نطفهٔ آدمی مدد می‌جوید. در اینجا نطفه و پدر حوزهٔ مبدأ است برای به تصویر کشیدن فاعل کل و غایت اول، و غایت آخر (فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۵۸).

گرسنگی

وی در ادامهٔ بحث پیشین، یعنی علت غایی، دوباره از استعاره و تمثیل سود می‌جوید. می‌گوید علت غایی از جهت جود و ماهیت با علت فاعلی متحد است؛ چنانچه شخص گرسنه وقتی برای حصول سیری چیزی می‌خورد از این جهت می‌خورد که سیر شود. پس تخیل سیری مبدأ سیری است، زیرا شخص واحد از برای آنکه سیر شود، از حالت خیال سیری بحالت تحقق سیری در می‌آید (همان: ۶۰).

نجار

در اینجا نیز برای تبیین فعلیت، از فعل نجاری و عمل نجار سود می‌جوید. وی می‌گوید علت مادی مثلاً چوب مطلق نیست بلکه چوب مستعد و اماده از برای قبول تراش و موجود در اختیار نجار است (انسان مهیا و آماده با آلت نجاری نجار بالفعل است)" (فیض کاشانی، ۱۰۸۹ ق: ۶۰). او همچنین به پنجره، درب و دیگر محصولات نجاری اشاره می‌کند که دیگر چوب مطلق نیستند (همان).

***

در جهان استعاری فیض کاشانی خورشید و آتش به‌عنوان عناصر نیروبخش و گرماده در جهان هستی نقش ایفا کرده‌اند و موجب حیات شده‌اند؛ همچنین عنصر هستی بخش دیگر نطفه است که مشابه یک نقطه است؛ چه زمانی و چه فیزیکی. به این معنی که زمان آغاز هستی است و از اینجا با باورهای نقطوی همسو است. از سوی دیگر توجه به خورشید، آتش و نطفه به‌عنوان عناصر هستی بخش، توجیهی است برای استعاره‌های مفهومی گرسنگی و نجاری که به ترتیب غذا و مکان زیست موجودات را فراهم می‌کند: نطفه هستی را ایجاد می‌کند، خورشید و آتش به این هستی گرما و زندگی می‌بخشد و غذا و نجاری به او بقا می‌بخشد. این خوشهٔ تصویری در این اثر میل به زیست و بقای تشیع را، به‌عنوان گفتمانی که در حال قدرت یافتن است، به نمایش گذاشته است.

جوگ بشست نمایندهٔ تفکر هندوئیزم

پرچمداران عرفان و تصوف اسلامی-ایرانی در اعصار مختلف، با حضور پررنگ خود، هندوستان را مأمنی برای نشر اندیشه‌های خود یافته بودند و زمینه برای روابط بین فرهنگ عمومی هندی و اسلامی در قالب تعاملات صوفیان و جوگی‌های هندی فراهم شده بود. آن‌ها فرهنگ فارسی را به‌عنوان بستری برای دریافت و نشر فراگیر این اندیشه‌ها مناسب دیده بودند. همچنین حمایت شاهان تیموریان گورکانی از زبان و فرهنگ فارسی و تلاش برای نسبت دادن ریشه‌های خود به دو فرهنگ ایرانی و هندی زمینه دیالوگ تصوف اسلامی-ایرانی و هندوئیسم را فراهم کرده بودند (مقدمه انگیسی جوگ باسشت:۸). در این بین اثری که بسیار مورد توجه قرار گرفت و ترجمه‌های بسیاری از آن شد جوگ بشست است. جوگ باسشت (Yoga Vasistha)، متن عرفانی هندو، به سانسکریت نوشته والمیکی، نویسندهٔ مجموعه معروف رامایانا است. این کتاب گفتگوهای فرزانهٔ مشهور باسشت با شاهزاده راما را در مورد روش رسیدن به رستگاری در بر دارد. تاریخ تألیف کتاب بین قرن پنجم تا قرن چهاردهم میلادی تخمین زده می‌شود. جوگ باسشت یکی از طولانی‌ترین متن‌های سانسکریت، پس از مهاباراتا و رامایانا، و یکی از متن‌های اصلی در یوگا به‌شمار می‌آید.

جوگ باسشت، همچون بسیاری دیگر از کتاب‌های معتبر هندو، به امر جلال‌الدین اکبر پادشاه تیموری هند به فارسی ترجمه شد. مترجم دیگر این کتاب از سانسکریت به پارسی نظام‌الدین پانی‌پتی است. میرفندرسکی دانشمند، حکیم و فیلسوف دورهٔ صفوی، گزیده‌ای از این ترجمه ترتیب داد و بر آن شرحی نوشت. میرفندرسکی از معاصران میرداماد و شیخ بهایی و آقا حسین خوانساری و ملاصدرا بوده است و چندین تن از مدرسان حکمت معروف آن دوره، مانند ملاصادق اردستانی، محمدباقر سبزواری، آقاحسین خوانساری، میرزا رفیعای نائینی و شیخ رجبعلی تبریزی و ملاصدرا (استاد محقق فیض کاشانی) از شاگردان او بوده‌اند. مقایسهٔ دو ترجمه از این کتاب نشان می‌دهد که ترجمهٔ میرفندرسکی ترجمه‌ای آزاد از اصل کتاب است که مفاهیم وجودی هندی در ترجمهٔ میرفندسکی با مفاهیم عرفانی اسلامی آمیختگی دارد و از همین جهت شناخته‌تر از ترجمهٔ پانی‌پتی بوده است و با اقبال بیشتری مواجه شده است (رضوی، ۱۴۰۰: ۲۵۵).

استعارهٔ دریا به‌مثابه یک کلِّ هستی‌بخش

در آموزه‌های هندو از آتما بسیار نام برده می‌شود که نامتعین است و نیز با همهٔ پدیده‌ها یکسان است: «و به یقین بدان که مثل آب آن آتما روشن است و بیننده است و یکی است هرچند به واسطه تعین امواج در نمود تکثر می‌نماید، در

حقیقت از کثرت منزه است» (داراشکوه، ۱۰۶۷: ۷۶).

میرفندرسکی در ترجمه آزادی از جوگ به نام برهم روپ اشاره می‌کند و او نامتعین می‌داند و به دریا تشبیه می‌کند که پدیده‌های مختلف از آن بوجود می‌آیند وهمه از دریا هستند:

> «مثلاً آب دریا، تا زمانی که بادی برو نوزیده بجز یک نام که دریا باشد، ندارد، و چون باد بر او وزید و دریا در تموج آمد و مد و جزر پیدا کرد، نام‌های بسیار در آن حالت پیدا شد، مثلاً موج و حباب و بخار و مانند آن. همچنان برهم روپَ و پرم آتمان گویا دریایی بود برقرار. بعد از آنکه باد خواهش برو بوزید، چندین نام او را پیدا گردید، همچنین خواهش باعث کثرت خلق گشت» (میرفندرسکی، ۱۰۲۰ ق: ۳۵).

میرفندرسکی در ترجمهٔ جوگ‌بشست، برهمَروپَ را نامتعین می‌داند و آن را به دریایی تشبیه می‌کند که پدیده‌های مختلف از آن به وجود می‌آید: «مثلاً آب دریا، تا زمانی که بادی برو نوزیده به جز یک نام که دریا باشد، ندارد، و چون باد بر او وزید و دریا در تموج آمد و مد و جزر پیدا کرد، نام‌های بسیار در آن حالت پیدا شد، مثلاً موج و حباب و بخار و مانند آن. همچنان برهم‌روپَ و پرَم‌آتمان گویا دریایی بود برقرار. بعد از آنکه باد خواهش برو بوزید، چندین نام او را پیدا گردید، همچنین خواهش باعث کثرت خلق گشت» (میرفندرسکی، ۱۰۲۰ ق: ۳۵).

این تصویر که همه چیز، به دریا می‌ریزد و تغییری در دریا روی نمی‌دهد در جوگ‌بشست به‌عینه دیده می‌شود: «خود را چون دریا سازد که در دریا از آنچه از آب‌های روان و سیل‌ها می‌ریزد، دریا آن را به جان شسته قبول می‌کند، و بگیرد و برای گرفتن بهره از آب‌های روان و غیره جای خود را نگذارد و دم پیش ننهد» (پانی‌پتی، ۱۰۰۶: ۳۳۵).

شخصی که به آگاهی رسیده باشد «دل او در جمیعت و آرامی چون دریایی گردد برقرار که اصلاً بر او بادی نوزیده است» (میرفندرسکی، ۱۰۲۰ ق: ۳۵۳)

این تصویر در جوگ به‌عینه دیده می‌شود: «خود را چون دریا سازد که در دریا از آنچه از آب‌های روان و سیل‌ها می‌ریزد، دریا آن را بجا نشسته قبول می‌کند، و بگیرد و برای گرفتن بهره از آبهای روان و غیره جای خود را نگذارد و دم پیش ننهد.» (همان: ۳۳۵)؛

> «و آن راجه در باب عدل و داد و در راستروی خاص و عام و از حد خود تجاوز نکردن، مانند دریایی بود که هرچند چندین هزار دریاهای روان و سیل‌های فراوان در او می‌ریزد و باران‌ها می‌بارد او از کنار خود تجاوز نکند و کم و بیش نشود» (همان: ۸۲)

وی در جای دیگر می‌گوید:

«مثلاً آب دریا، تا زمانی که بادی برو نوزیده بجز یک نام که دریا باشد، ندارد، و چون باد بر او وزید و دریا در تموج آمد و مد و جزر پیدا کرد، نام‌های بسیار در آن حالت پیدا شد، مثلاً موج و حباب و بخار و مانند آن. همچنان برهم روپَ و پرم آتمان گویا دریایی بود برقرار. بعد از آنکه باد خواهش برو بوزید، چندین نام او را پیدا گردید، همچنین خواهش باعث کثرت خلق گشت» (همان: ۳۵).

تصویر مرکزی در جوگ دریا است که با خوشه‌های تصویری موج و حباب و بخار، باد و ... حمایت می‌شود. این استعاره برای درک و تفهیم مفهوم آتمن بکارگرفته شده است. آتمَن یا آتما به زبان سانسکریت کلمه‌ای است که به معنای خود، روح یا جان. در فلسفه هندو به‌خصوص در مکتب ویدانته در هندوئیسم، آتمان برهان حرکت است. به باور هندوها، یک روح واحد کیهانی به نام برهمن وجود دارد. هر موجود زنده یک روح ذاتی (آتمان) و خدایی دارد که با برهمن یکی است. از آن‌جا که موجودات زنده این را درک نمی‌کنند و فریب این تصاویر ناماندگار جهان ظاهری را می‌خورند روح‌های ذاتی افراد در تله بدن‌ها گیر افتاده و نمی‌تواند به برهمن بپیوندد. تنها زمانی که فرد این یگانگی ارواح (وحدانیت وجود) را کاملاً درک کرد، آتمان می‌تواند از چرخه زایش دوباره و قانون کارما بگریزد و به برهمن جاویدان بپیوندد. از نظر کتاب جوگ بشست آتمن در همهٔ پدیده‌ها مستقر است و جوگی به مبدأ متصل می‌گردد و در عین حال در همهٔ کثرات حضور دارد (شایگان، ۱۳۵۷: ۲۱۳).

استعاره‌های متفرقه با مضمون باطنی‌گرایی

ازجمله استعاره‌های دیگر در این اثر رنگ، طفل، گُنگ و ماه است.

وی در طی مراحل جوگی و ریاضت می‌گوید: «دیگر نیکبختی اینکه قبله همت او ذات برهم و جمال مطلق شده و او را از قرارداد و روش و طریق جمیع مذهب‌ها و ملت‌ها که در اهل عالم قرار یافته[اند] رنگی نباشد» (میرفندرسکی، ۱۰۲۰ ق: ۴۶۶). همچنین در تعالیم هندو می‌خوانیم کسی که به مرحلگیانی (آگاهی) رسیده باشد «چون قرص بدر بر همه یکسان تاب بود» (جوگ ۳۳۶). استعارهٔ رنگ و قرص بدر حوزهٔ مبدأ برای تصویر کثرت و تعلق است و در ادامه کسی که از کثرت رهایی یابد زبانش گنگ می‌شود و مانند طفل بی تعلق از همه چیز امکانی می‌گردد. اشاره به نوربخشی ماه مستقیماً تأثیر باورهای هندی است؛ چراکه در باورهای عرفان ایرانی یا اسلامی ما با پدیدهٔ نور خورشید مواجهیم؛ با این حال می‌توان عناصر باطنی گرایی را در اینجا دید:

«و مرد چون از تعلق و خواهش درونی آزاد شود و او را هیچگونه خواهش و آرزو نماند، و از بی‌تعلقی و ساده‌دلی مانند طفلی بود یا چون مردی بی‌زبان و گنگ باشد، یقین کنی که او از همهٔ تعلق‌های درونی و بیرونی آزاد مطلق گردید و فارغ شده» (پانی‌پتی، ۱۰۰۶: ۲۷۹).

باطنی‌گرایی به این معنی است حقیقت دین از ظواهر آن مهم‌تر است. باطنی‌گرایان پوست یا ظاهر شریعت را از لُبّ یا هسته یا باطن آن تفکیک می‌کردند و حقیقت دین را همان باطن آن می‌دانستند در اینجا تمرکز بر سجایای اخلاقی و فروتنی نمونهٔ باطنی گرایی است. برخی مانند رنه‌گنون فیلسوف مسلمان فرانسوی باطنی‌گری میان مسلمانان را به اهل‌تصوف و عارفان مسلمان نسبت می‌دهد (گنون، ۱۳۸۷: ۲۲) و برخی نیز همچون هانری کُربَن شیعه امامیه را مذهبی باطنی و تأویلی می‌دانند (انصاری، مصاحبه: ۱۳۹۸). آنچه در این بین مشخص است، استعاره‌های حوزهٔ باطنی گرایی ربط بین اندیشه‌های هندی در این اثر با تفکر تصوف ایرانی و تشیع است.

تحلیل استعاره‌های سه نویسنده

همان‌طور که مشاهده می‌شود، مهم‌ترین استعاره‌ای که در آثار این سه نویسنده بکار گرفته شده، استعارهٔ خورشید و دریا است. تصاویر اصلی در رسائل دهدار، آفتاب و نقطه است؛ در اصول المعارف استعارهٔ شمس و خوشه‌های آن و دریا در ترجمهٔ جوگ بشست از میرفندرسکی حوزه‌های مبدأ هستند که همگی برای بیان مفهوم وجود، هستی، و ذات مطلق به‌عنوان حوزهٔ مبدأ استخدام شده‌اند. در ر سائل دهدار اثری از استعاره‌های دریا نیست و در جوگ بشست رد پای استعاره خورشید دیده نمی‌شود اما در اصول المعارف هر دوی این استعاره‌های مرکزی وجود دارد؛ بنابراین اگر استعاره شمس را عنصری از تفکر عرفانی ایرانی در نظر بگیریم و استعاره دریار عنصری از تکفر عرفان فارسی‌هندی، می‌توان به این نتیجه رسید که اصول المعارف جامع هر دوی این تفکرات است؛ یعنی هم متأثر از فرهنگ عرفانی ایرانی و هم هم فارسی‌هندی. در ادامه به بررسی ارتباط این استعاره‌ها خواهیم پرداخت:

جایگاه خورشید/ آفتاب در ادیان و اساطیر

در قرآن کریم، واژه شمس به معنی خورشید آمده و یکی از سوره‌های قرآن بدین نام است و در سوره‌های دیگر نیز واژه شمس تکرار شده است. این واژه در قرآن کریم معادل چندین مفهوم به کار رفته است. مفاهیمی همچون ۱. عنصر آفرینش (به‌عنوان نمونه سوره انعام آیه ۹۶، سوره ابراهیم آیه ۳۳، سوره نحل آیه ۱۲، عنکبوت آیه ۶۱)؛ و ۲. استعاره از حضرت یعقوب (سوره یوسف)؛ از همینجا تصور می‌شود که این استعاره را باید مربوط به فرهنگ عرفان اسلامی شمرد؛ اما در همین اثر اشاره شده که خورشید نشانگر نوعی آئین در میان ملتها (ستاره پرستی) است (آیه ۲۴ سوره نمل)؛

اما استعاره خورشید به قرآن ختم نمی‌شود؛ در تورات نیز تجلی ذات و جلال یهوه در روشنی و درخشندگی به

خورشید مانند شده است. همچنین گفته می‌شود: «یهوه، خدای آفتاب (خورشید) را مأمورسلطنت روز وماه را مأمور سلطنت شب گردانید تا شب را از روز و تاریکی را از روشنی ممتاز گرداند»(زمردی، ۱۳۸۵: ۴۹). درآیئن مسیحیت نیز خورشید نمادی از عیسی مسیح و مریم مقدس می‌باشد. خورشید، به‌عنوان منبع نور، حرارت و انرژی، نمایانگر تنویر، روشنایی، سر افرازی و تکریم معنوی تلقی گردیده و در هنر مسیحی به هنگام ولادت مسیح، خورشید و ماه نشانهٔ گذر از شب به روز و زمان مصلوب ساختن او نماد گذر از روز به شب بوده است (باوفا و یاوری، ۱۳۹۱: ۵۷).

خورشید در سنت اوستاییان با عنوان"Huare" و در سنت پهلوی‌ها با عنوان «خورشت» نامگذاری گردیده است درگاتها «هَورِبدون شئت» آمده و در سایر قسمت‌های اوستا نیز تنها دیده می‌شود. شئت: صفت است، به معنی درخشان و درفشان، بعدهاجزء این کلمه گردیده کلمه خوردر فارسی همان هور می‌باشد. لغت دیگری که برای خورشید به کار برده می‌شود کلمه آفتاب است که مرکب ازکلمه «آب» (به معنی روشنی و درخشندگی است) و «تاب» (به معنی تابیدن و گرم کردن) است و آن فرشته‌ای است که غالباً با ستارگان و ماه یکجا ذکر شده است و در فروردین یشت گوید (به واسطه فرّ و شکوه فرووها خور و ماه و ستارگان دربار راه خود می‌پیمایند). خورشید از قدیم نزد ایرانیان مقدس بوده است. در هفت پاره که از قطعات قدیم اوستاست، کالبد اهورا مزدا مثل خورشید تصور شده است و در جای دیگر آمده است که خورشید چشم اهورامزدا است و زیباترین پیکر را دارد. دربند هشت آمده است وقتی که کیومرث (نخستین بشر) از جهان درگذشت نطفه‌اش به کره خورشید انتقال یافته در آن جا پاک گشته محفوظ می‌ماند (یکی از وظایف خورشید تطهیر کردن است). در وندیداد (فراگرد ۲ فقره ۴۰) آمده که خورشید و ماه و ستارگان بر خلاف میلشان به ناپاکان می‌تابند مشیت دهم به نام اوست، روز یازدهم ماه خورشید «خیر روز» نامیده می‌شود. (عرب گلپایگانی، ۱۳۷۶: ۶۱-۶۲). به روایت بندهش مهر، شاه همه سرزمین‌هاست و درجدول نجومی مندرج دراین کتاب دلالت خورشید برشاهان و خدایان است. در یشت ها از خورشید به‌عنوان شریکی در فرمانروایی جهان یاد شده است. در دلالت خورشید بر پادشاه در اساطیر ملل دیگر نیز اشاره شده است ازجمله: بسیاری از اقوام آفریقایی، ذات اعظم را خورشید می‌نامند و معتقدند خورشید پسر اعظم است و به گفته «الیاده» هرجا سخن از دولت شاهان، پهلوانان و امپراتوری‌ها می‌رود خورشید غلبه دارد. در «ریگ ودا» قدیمی‌ترین سند مکتوب هندو ایرانی، آگنی (خورشید یا آتش آسمانی) سرور سلطنت عالی قلمداد شده است و اوپانیشاد از قول فرشتگان نقل می‌کند که نور آفتاب همان نور آفریدگار است.

در اساطیر بابلی نیز شَمَش خورشید خدای بابلی ریشه سامی مشترکی برای خورشید است. بعضی از این نام‌ها

(مانند اومی-شَمَش) به معنای «مادر من شَمَش است» حاکی از آن است که خورشید آغاز یک خدای مؤنث بود چنان که نزد کنعانیان و اعراب بعدها بدین گونه به شمار می‌رفت. خورشید خدای سومری بود که شَمَش را به‌صورت خدای مذکر در آورد که بر روی موها و ستون‌های یادمانی نقش شده است؛ اما برخلاف خدای سومری که در میان خدایان مقامی برجسته نداشت، شَمَش اکدی به‌عنوان خدای داوری خدایی دارای اهمیت کیهان و ملی، یعنی (فرمانروای آسمان و زمین) بود؛ اما در فهرست نام‌های موجود خدایان او را دارای مقام انجمنی نمی‌دانستند. البته یک سر و دو زبانه در ستایش مراقبت و ترحم خورشید خدایی است که در توصیف او می‌گوید: «از همه دریاها می‌گذرد و همه سرزمین‌ها را می‌بیند و از آنجایی که آگاهی او جهانی است همه زبانها را می‌داند. طی سفرهایش همراه مسافران است» (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۱۱). همچنین شَمشش خدای جنگ جو است؛ به ویژه در متون نو آشوری و او را خدای آسمان و زمین و همه افراد بشر می‌دانستند. البته در متون اسطوره‌شناسی شَمَش غالباً نقش بسیار برجسته بازی نمی‌کند. در اسطوره «آتانا» او مراقب عهدنامه میان عقاب و مار است. همچنین خدای شخصی اتانا به شمار می‌رود. او همچنین درحماسه گیل گمش نزدیکترین خدا به گیل گمش است و نه فقط در زمانی که پادشاه در دشت به گردش می‌پردازد (همان). در اساطیر هند نیز «ویشنو» خورشید الهه و دایی سپس یکی از دو خدای عظیم سپاودایی در هندوگرایی است. همچنین در اساطیر هند «ویو سوت» خورشید جنبه‌ای از سوریا است و «یَمه» پسر خورشید خدای مردگان است (کاوندیش، ۱۳۸۷: ۷۶).

در اساطیر مصر نیز به «رع» خورشید، خدای اشاره شده که مورد پرستش واقع شده است .البته پرستش خورشید ممکن است از جایی دور و در روزگاری نامعلوم به مصر آمده باشد. با تضعیف قدرت حکومت در پایان سلطنت عصر کهن و تمرکز زدایی تدریجی، قدرت سیاسی و اقتصادی و موقعیت پرستش خورشید دچار بحران شد. در پایان سلسله هجدهم نیز شاه آخناتن به صورتی نا موفق کوشید تا حالتی ویژه از پرستش یک خدای واحد خورشیدی در مصر را ارائه دهد که بر پرستش خدای آتن متمرکز بود و به‌صورت قرص خورشید نشان داده می‌شد و در همه اعصار پرستش خورشید شاید به سبب دوری آن از مردم معمولی و عدم دسترسی به آن عمدتاً به‌صورت پرستشی استانی و سلطنتی برجای ماند. در اساطیر یونان نیز «آپولون» در اساطیر رومی (آپولو) خدای نور، استدلال، الهام، هنرها، آینده‌نگری و درمان همگی در ارتباط با خورشید است (همان: ۲۰۴-۲۴۸). دیرپاترین تفکر مهرپرستی در فرهنگ ایرانیان دیده می‌شود که شکل یک گفتمان به خود گرفته است و در دوره‌های مختلف به اشکال مختلف بازتولید شده است.

تجلی خورشید/ آفتاب در عرفان

جدای از اینکه شمس در چه تمدنی ریشه دارد، در آثار عرفانی فارسی این استعاره جایگاه ویژه‌ای دارد. در کتاب لغات و اصطلاحات عرفانی از واژه خورشید مراد انوار حاصل از تجلیات الهی است و خورشید حقیقت نورخدا است و عبارت از ذات احدیت نیز هست و اشاره به وحدت است. چنانچه مه و مهر اشارت به کثرت است. همچنین آفتاب در آثار مولانا رمز حق تعالی، مظهر اسما و صفات حق، ظهور حق تعالی، وحدت وجود، رمز انسان کامل، رمز وحدت نفوس اولیا، است (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۸-۴۷)؛ به‌عنوان مثال مولوی در دفتر اول مثنوی، آفتاب را رمز حق تعالی بیان می‌کند؛ چراکه حضرت حق مثل خورشید واضح و روشن و بی نیاز از استدلال و تعریف می‌باشد:

آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رو متاب
سایه گر از وی نشانی می‌دهد — شمس، هر دم نور جانی می‌دهد
(مولوی، ۱۳۸۷: ۹۲/۱)

یا در جایی دیگر آفتاب را رمز وجود بیان می‌کند؛ چراکه در نظر مولوی، حقیقت جهان یگانه وجودی متصف است ولی در لباس اشیا معانی گوناگونی جلوه گری می‌کند (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۵۰).

اهمیت خورشید در برهۀ زمانی صفویه

اگرچه در همۀ ادیان و باورها خورشید جایگاه خاصی دارد؛ در این دوره یعنی در دورۀ صفویه خورشید نمادی از کیش مهرپرستی و ایرانی گرایی است. قلندر در دورۀ صفوی که ریشه در آیین‌های ایرانی دارد نیز خورشید را پرستش می‌کند. از نظر شفیعی کدکنی بن‌مایه‌های فکری قلندریه نیز از آیین‌های ایران باستان تعالیم مزدکی و خرمی‌گری گرفته شده و با تصوف و تشیع درآمیخته است. نشانه‌های آیین مهرپرستی در فرقۀ قلندریه وجود آتشدان در محافل قلندریان عجم، گورهای خودسازی و داغ کردن است. یکی از نشانه‌های مانوی در باورهای قلندر پرهیز از زن و تجرد است و نشانه‌های آیین زرتشی در فرقۀ قلندریه جهانگردی، سیر و سفر و پاس داشتن و قداست آتش بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۲۰).

حسینی منشی در کتاب ریاض‌الفردوس خانی که تاریخ عمومی ایران به ویژه فارس و کهکلویه و خوزستان است، که در عصر مورد نظر ما نگارش یافته در بخشی از اثرش با عنوان «شاه قلندر مزوّر»، قلندر را مهرپرست توصیف کرده است: «هر صبح قلندر در مواجۀ خورشید جهان‌تاب ایستاده، به طریق عبدۀ شمس، عاشق‌وار ادعیه می‌خواند» (حسینی منشی، ۱۰۸۲: ۴۱۹). در این گفته عناصر مهرپرستی در شیوۀ باور شاه قلندر آشکار است. همچنین اسفندیار

دربارهٔ فرقه‌ای قلندران که با هندوها امتزاج یافته‌اند می‌گوید که آتش را پرستش می‌کنند و در پیش آتش می‌نشینند (اسفندیار، ۱۰۶۹: ج ۲/ ۱۸۹).

استعارهٔ نقطه و ارتباط آن با خورشید

فرقهٔ نقطویه ادامهٔ جریان باطنی‌گرایی بوده که در نهضت حروفیه آغاز شده بود، با این تفاوت که نقطویه همه چیز را در «نقطه» خلاصه می‌دید؛ زیرا محمود، آفرینش و پیدایش همه چیز را از خاک می‌دانست و آن را نقطه می‌خواند (کیا، ۱۳۲۰: ۵). در این دوره بارزترین جنبه‌های فکری نقطویه عجم‌گرایی یا همان ایرانی‌گرایی بوده است. نظریه‌پردازان این تفکر سال هزار قمری را هزارهٔ جدید نامیدند و اعتقاد داشتند که هزارهٔ عجمی از این زمان آغاز گردیده و از این جهت به الحاد متهم شدند (همان). محمود دهدار، پدر محمد دهدار از نقطویان مشهور بوده که آثار زیادی در علم نقطه به فارسی دارد؛ ازجمله العلم النقطة کَثُرَهُ الجاهلون، اسرار الحروف و مفاتیح‌المغالیق.

باور به اندیشه‌های ایرانی در کلام آن‌ها با تقدس خورشید نیز بیان شده است. اسفندیار در توضیح باورهای نقطویه می‌گوید:

> هرچه سفید است مردم سفید پوست و ایشان همه آفتاب را تعظیم کنند و گویند قبله است و اینکه در کعبه رو به شمس بود اشارت است بدین معنی که قبله شمس است و ایشان را دعاییست که رو به آفتاب می‌خوانند. گویند چون دور عجم شود مردم به حق راه برند و ایشان [انسان] را پرستند و ذات آدمی را حق دانند و سلام ایشان الله الله باشد (اسفندیار، ۱۰۶۹: ۶-۲۷۵).

نقطهٔ مشترک اصول المعارف و رسائل دهدار در اینجاست که شمس به‌عنوان یک عنصر از باورهای ایرانی در هر دو اثر استعارهٔ مرکزی است. همچنین آشتیانی در اصول المعارف در تفسیرش بر این اثر، در رابطه با ارتباط وجود (شمس) با مظاهر و تجلیات آن، این بیت را از شاعری نقطوی نقل می‌کند:

> این نقطه گـه صـعود نمایـد گهـی نـزول　　یـک نقطـه دان حقیقـت مـاکـان و مـایکون
> (به نقل از آشتیانی، ۱۳۹۰ ق: ۴۷)

و محمد دهدار این استعارهٔ نزول و صعود را تکمیل می‌کند و برای تبیین قوس نزول از استعارهٔ نقطه سود می‌جوید (دهدار، ۱۰۱۶ ق: ۷۷)

استعارهٔ دریا و وحدت وجود

این استعاره، تصویر مرکزی در جوگ بشست است و در اصول المعارف به‌عنوان یک اثر در تعالیم مبانی کلامی شیعی

نیز دیده شده که برای بیان کثرت در عالم وحدت به کار گرفته شده است. توسل به اندیشه‌های وحدت وجودی صوفیانه، دیدگاه کثرت‌اندیشی را بارور ساخته است. عارف، تظاهر خدا را در کلیت اشیا و موجودات می‌بیند. این مرحلهٔ بقاء بالله است که بیداری بعد از خاموشی شهرت دارد و در نتیجهٔ محو و فنای وجودی عارف به دست می‌آید. این بیداری، در عرفان اسلامی، بالاترین مرتبهٔ معرفت است و هر کس که به این نقطه برسد وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت می‌بیند و خود او احدیتی می‌شود که در آینهٔ کثرت منعکس می‌شود و کثرتی می‌شود که در آینه وحدت منعکس می‌شود (لاهیجی، ۹۱۲ ق: ۲۶۷-۸). شاهان تیموری هند به دنبال بازسازی این باورها بوده‌اند؛ به همین دلیل در اثر جوگ بشست تصویر مرکزی است. با این حال این تفکر ریشه در اندیشه‌های صوفیانه دارد که امتزاج زیادی با باورهای ایرانی دارد؛ زیرا توسط شاعران و متالهان ایرانی مانند مولانا بلخی، ملای شیرازی، سهروردی و ... بازتولید شده است و در جغرافیای ایران و هند بسامد دارد (صفا، ۱۳۹۵: ۳۵۴/۴).

نتیجه گیری

بسیاری از واژه‌هاي خاصی که نویسندگان، عارفان و حکیمان در آثار و نوشته‌های خود به کار برده‌اند، تصویرهاي نمادین هستند که در ظاهر برای به تصویر کشیدن مفاهیم بکار رفته‌اند؛ اما در حقیقت ریشه‌های تفکر و جهان بینی آنان را به نمایش می‌گذارد؛ به‌عبارت‌دیگر این تصاویر هستند که ساختار و چهارجوب مفاهیم انتزاعی را ایجاد می‌کنند؛ چراکه نظام مفهومیِ ما، که بر اساس آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً مبتنی بر استعاره دارد. سه اثر مورد پژوهش که از سه تفکر متفاوت در دورهٔ صفویه و در جغرافیای ایران نگارش یافته است، در ظاهر به موضوعات و جهان‌بینی مختلف نظر داشته‌اند، اما در حقیقت یک نظام فکری را در گفتمان‌های مختلف بازتولید می‌کنند: **هستی شناسی عرفانی‌ایرانی**. این تفکر با استفاده از استعاره‌های بکار گرفته شده باور عجم‌گرایی است که یکی از جریان‌های مهم دورهٔ صفوی محسوب می‌شود و در باورهای اصولی جهان‌بینی صوفیانه ریشه دارد. سر برآوردن صفویه از یک طریقت صوفیانه و آرمان برپایی سلسله‌ای ایرانی، موجب شده که همهٔ گفتمان‌های این عصر به‌گونه‌ای که با ارزش‌های خودشان در تناقض نباشد، این دو باور (تصوف و عجم‌گرایی) را بازتولید کنند. استعارهٔ مرکزی شمس و سپس دریا در اصول المعارف به‌عنوان اثر مهم کلام شیعی، خورشید و نقطه در رسائل دهدار و تصویر دریا در ترجمهٔ آزاد جوگ بشست توسط حکیم میرفندرسکی به‌عنوان حوزه‌های مبدأ برای بیان مفاهیم هستی‌شناختی و وجود و ذات مطلق اشاره به جهان بینی ایرانی و صوفیانه اشاره دارد؛ چه از جهت تأکید بر قداست خورشید که در رسائل دهدار با نقطهٔ دایرهٔ عالم یکی می‌شود و چه از جهت تأکید بر کثرت موجودات در دریای مطلق، و نظریهٔ وحدت وجود. علاوه براین

نتایج نشانگر این نکته است که اصول المعارف به‌عنوان یک اثر شیعی، مجمع تمام استعاره‌های دو اثر دیگر است و خود به‌تنهایی استعارهٔ متفاوتی ندارد که نشانگر ریشه‌های تفکر این گفتمان باشد. استعاره‌های مختص این اثر استعاره‌های مرتبط با زیست ابتدایی انسان است؛ شامل غذا، دغدغهٔ گرسنگی و آلات نجاری؛ بنابراین این گفتمان نه‌تنها در مراحل اولیه ساختن ایدئولوژی است، بلکه در حال وام گرفتن از باورهای دیگر گفتمان‌ها نیز هست.

کتابنامه

قرآن کریم.

تاجدینی، علی. (۱۳۸۳). فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا. تهران: سروش.

دشتی، محمد. (۱۳۸۰). ترجمهٔ نهج البلاغه. قم: سلسال.

راکعی، فاطمه. (۱۳۸۹). «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین پور)». پژوهش‌های ادبی، ۷(۲۶): ۷۷-۹۹.

رسایل جوانمردان، مشتمل بر هفت فتوت‌نامه. . (۱۳۵۲).تصحیحات و مقدمهٔ مرتضی صراف؛ با مقدمه و خلاصه فرانسوی از هنری کربن. تهران: انستیتوی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۱). تجلیات قدسی درخت. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. ۵(۴)، ۴۰-۶۶.

سالم، محمد عدنان ؛ وهبی، سلیمان محمد. (۱۳۸۴). المعجم المفهرس؛ تعلیمات القران العظیم. تهران: اسلام.

ستاری، رضا. (۱۳۸۸). بررسی شخصیت کاووس بر اساس برخی کردارهای او از دوران باستان تا شاهنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ۴(۱۵)، ۱۰۷-۱۲۲.

عرب گلپایگانی، عصمت. (۱۳۷۶). اساطیر ایران باستان. تهران: هیرمند.

کاوندیش. ریچارد. (۱۳۸۷). اسطوره شناسی - دایره المعارف مصور - اساطیر و ادیان مشهور جهان. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: علمی.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه؛ ارسلان گلفام؛ سیما حسندخت فیروز. (۱۳۸۸). «استعاره‌ی زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان شناسی شناختی». نقد ادبی، ۲(۷): ۱۲۱-۱۳۶.

اسفندیار، کیخسرو (محسن فانی). (۱۰۸۱ ق./ ۱۳۶۲) دبستان مذاهب. با یادداشتهای رحیم رضازاده ملک. تهران: طهوری.

اسکندربیگ، منشی ترکمان. (۱۰۳۸ ق./ ۱۳۳۴). تاریخ عالم‌آرای عباسی. تهران: چاپخانه موسوی.

اشپولر، برتولد (۱۳۷۳)، تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی، جلد ۱، ترجمه جواد فلاطوری، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

انصاری. (۱۳۹۸). «باطنی‌نگری در تشیع و تصوف در گفتگو با حسن انصاری»، وبگاه بررسی‌های تاریخی.

باوفا، نسرین؛ یاوری، حسین. (۱۳۹۱). دایره مقدس: بررسی جایگاه شمسه (نماد خورشید) در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت، تهران: آذر.

پانی پتی، نظام‌الدین. (۱۰۰۶ ق./ ۱۳۶۰). جوگ بشست. تصحیح محمدرضا جلالی نائینی. تهران: چاپ و صحافی سهام عام.

حسینی منشی. محمد میرك بن مسعود (۱۰۸۲). ریاض الفردوس خانی. به‌کوشش ایرج افشار، فرشته صرافان. تهران: بنیاد موقوفات افشار. ۱۳۸۵.

داراشکوه. (۱۰۶۷ ق/ ۱۳۴۰). سرّ اکبر. به کوشش محمدرضا جلالی نائینی و دکتر تاراچند. تهران: تابان.

دهدار شیرازی، محمدبن محمود .(۱۰۱۶ ق.). رسائل دهدار. به کوشش محمد حسین اکبری ساوی. تهران: میراث مکتوب؛ نشر نقطه. ۱۳۷۵.

رضوی، فاطمه. (۱۴۰۰). آزادگی و صلح کل: رشد و دگردیسی اندیشه وسعت مشرب در شعر عصر صفوی. تهران: خاموش

زرین فکر، مژگان؛ صالحی نیا، مریم. (۱۳۹۹). تحلیل تصویر کنشگری خداوند در باب کشاورزی، از اسطوره تا عرفان (۱۴۰۰). پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره:۵۸. صص:۷۹-۱۰۵

زرین‌فکر، مژگان؛ صالحی نیا، مریم؛ مهدوی، محمدجواد. (۱۳۹۲). استعاره مفهومی رویشی در معارف بهاء ولد. ادبیات عرفانی. سال پنجم، شماره ۹. صص: ۱۳۷-۱۷۲.

شایگان، داریوش. (۱۳۸۹). ادیان و مکاتب فلسفی هند. تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدئولوژی. تهران: سخن.

شکری، یدالله و سمانه شمسی‌زاده .(۱۳۹۴). بررسی استعارهٔ زمان در تاریخ بیهقی با رویکرد زبانشناسی شناختی، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۳، شماره ۵۱، صص ۴۵۵-۴۹۴.

شیرازی، صدرالدین محمد ملاصدرا. (۱۰۲۷ ق.). کسر اصنام الجاهلیه. تصحیح محمدتقی دانش پژوه، تهران: دانشگاه تهران. ۱۳۴۰.

شیرازی، محمد. (۱۴۱۰ ه.ق). اسفار اربعه، ج ۲، ص ۹۸، چاپ چهارم. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۹۵). تاریخ ادبیات، جلد ۴. فردوسی: تهران.

فرای، ریچارد ن. (۱۳۶۳)، عصر زرین فرهنگ ایران، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش

کیا، صادق. (۱۳۲۰). نقطویان یا پسیخانیان. تهران: ایران کوده.

گنون، رنه. (۱۳۸۷). نگرشی به مشرب باطنی اسلام و آیین دائو، ترجمه دل‌آرا قهرمان. تهران: حکمت.

میرعابدینی، ابوطالب؛ افشاری ،مهران. (۱۳۷۴). آیین قلندری: مشتمل بر چهار رساله در باب قلندری، خاکساری، فرقهٔ عجم و سخنوری. تهران: فراروان.

میرفندرسکی، ابوالقاسم. (۱۰۲۰ ق.). منتخب جوگ باشست. تصحیح فتح‌الله مجتبایی. تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران. ۱۳۸۵.

Lakoff, G. and Johnson, M. (2003). Metaphors We Live By. University of Chicago: Chicago

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81355.1422

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۴۷-۶۵
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

شرحی بر قصیدهٔ جَملیّه یا شرحی بر روایت یک خاطرهٔ جمعی

تاریخ دریافت: ۲۸ اسفند ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

نسترن شهبازی[۱]
حسین بیات[۲]

چکیده

توجه روایت‌شناسان به‌گونه‌ای از زاویه‌دید ما-راوی که قابل‌تقلیل به انواع دیگر روایت نباشد، ریشه در مطالعات میان‌رشته‌ای دارد که در آن‌ها تلاش شده است اثبات گردد اساساً روایتگری به‌صورت جمعی امکان‌پذیر است. یکی از ژانرهایی که می‌تواند بستر کارآمدی برای به‌کارگیری این شیوه باشد، خاطره‌گویی به‌صورت جمعی است. ژانر خاطره با پیروی از الگوی کارکرد ذهن پرداخته می‌شود و برای باورپذیر شدن روایت، نویسنده حتی خطاهای رایج در فرآیند تداعی معانی در ذهن را نیز شبیه‌سازی می‌کند. از سوی دیگر خاطرهٔ جمعی که از زبان راوی جمعی روایت می‌شود، از ظرفیت‌های منحصر به‌فردی مثل غلبه بر محدودیّت اوّل‌شخص مفرد (به شکل کلاسیک) و محصور نبودن در زمان و مکان بهره می‌برد. این پژوهش با خوانش داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه که روایتی در ژانر خاطره با روایتگری جمعی است، نشان می‌دهد گلشیری چگونه امکانات این دو مقوله را در تلفیق با یکدیگر در داستانی واحد به کار برده و چگونه با افزودن لحن کهن‌گرایانه و طنزگون، سبکی نوآورانه در ما-روایت ایجاد کرده است که از طرفی مؤید راوی جمعی عاملی برای فاصله‌گذاری باشد و از طرف دیگر جهت‌گیری نویسنده را در قبال سوژه مرکزی داستان که تصویری آیینی-شبه‌مذهبی است، نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: ما-راوی، شرحی بر قصیدهٔ جَملیّه، گلشیری، خاطره جمعی، روایت جمعی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: Shahbazi_nastaran@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران.
E-mail: H.bayat@khu.ac.ir

۱. مقدمه

به‌رسمیّت شناخته شدن روایتگری جمعی، محصول مشترک مطالعات میان‌رشته‌ای در پدیدارشناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی است که در قالبی فلسفی امکان عمل روایت به‌صورت مشترک را اثبات می‌کند و خاطره، ازجمله ژانرهای مورد اتّفاق نظری است که می‌تواند توسط یک ما-راوی نقل شود. مای خاطره‌های جمعی طیف وسیعی از روایت‌ها را شامل می‌شود که می‌توان با بهره‌گیری از مؤلفه‌های روایت‌شناختی میزان کیفیّت آن را سنجید. «تحوّلات تاریخی و یادبود مشترک باعث ایجاد خاطرات جمعی می‌شود و به راویان اجازه می‌دهد تا یک رضایت متقابل را بازسازی کنند. گزارش تجربه‌های فراشخصی تمام نوشته‌های تاریخی که شامل زندگی اخیر ما نیز می‌شود، با حافظه جمعی و روایت ما هم‌مرز است» (Fludernik, 2011: 114). داستانی که در این قالب شکل می‌گیرد اقتضائات خاص خود را دارد و قرار است عملکرد طبیعی در یادآوری خاطره را شبیه‌سازی کند. یکی از بهترین نمونه‌ها در این قالب، داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه (۱۳۶۹) یکی از پنج داستان گلشیری است که با زاویه‌دید ما-روایت نوشته شده‌اند. همان‌طور که تولان اشاره کرده است، هدف از این دست داستان‌های گروهی «یادآوری خاطرات گذشته و پیوندهای اجتماعی است و تأکید بر خود وقایع نیست، بلکه ترسیم کردن تصویری غنی از آن موقعیّت است» (۱۳۹۸: ۲۹۷). در داستان شرحی بر قصیده جملیه نیز روایتگر، یک مای انحصاری[1] شامل دوازده مرد بازنشستهٔ ساکن ساری است که با قطاری متشکل از ۲۵ شتر که در واقع دیهٔ چشم آسیب‌دیدهٔ فرزند یکی از شهروندان است، مواجه می‌شوند. تمام ماجرا، خاطرهٔ تلاش آن‌ها برای سامان‌دهی اوضاع است. این داستان گلشیری به لحاظ ساخت، ابعاد بلاغی و دیدگاه روایی[2] فرم منحصربه‌فردی دارد که قابل مداقه و مطالعه است.

از یک سو زبانی که گلشیری به‌عنوان لحن برای ما-راوی خود برگزیده است، حاوی ارجاع‌های پیاپی به فرهنگ اسلامی-ایرانی است که به دلیل ظرفیّت‌های فرهنگی خود با ژانر روایی خاطره‌گوی داستان متناسب است؛ زیرا همان‌گونه که مولر فانک عقیده دارد «روایت و یادآوری دو جنبه از یک مجموعه واحد یعنی فرهنگ است... فرهنگ، قلمروی هویّت و ایجاد تفاوت، را می‌توان به‌عنوان مجموعه‌ای پویا از روایت‌های پنهان کم‌وبیش سلسله مراتبی توصیف کرد که نه‌تنها جنبه گذشته‌نگر دارند، بلکه جنبه غایت‌شناختی آینده‌نگر نیز دارند» (MulleFunk, 2003: 208). جدا از بحث ساختار متناسب، در محتوا نیز تصویر مرکزی داستان بیان‌گر آیین و قاعده مذهبی است و همان‌گونه که شیری در جادوی جن‌کشی اشاره می‌کند، می‌توان نگاه طنزآمیز و طعن‌آلود ما-راوی در داستان را

1. Inclusive 'We'

2. Perspective

نشان‌دهندهٔ موضع گلشیری دانست (شیری، ۱۳۹۸: ۱۴۶).

از سوی دیگر محصول مشترک ژانر خاطره‌گو در تلاقی با زاویه‌دید و دیدگاه روایی خاص، درحالی‌که موضوع اصلی داستان یک خیر جمعی[1] است، نشانگر نزدیک شدن گلشیری به تکنیک‌های بازنمایی ذهنیّت جمعی-یعنی کامل‌ترین شکل روایتگری جمعی است. علاوه بر این‌ها به نظر می‌رسد استفادهٔ عامدانهٔ گلشیری از روایتگر جمعی ارتباط معناداری با بلاغت و زاویه‌دید داستان داشته باشد بنابراین در این نوشتار تلاش خواهد شد با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی نشان داده شود چه ارتباطی میان ژانر، سبک و روایت در این داستان وجود دارد که روایتگری جمعی را به بهترین شیوهٔ ممکن برای قرار دادن خواننده در جریان نمایش خاطرهٔ جمعی بدل می‌کند.

۱-۱. پیشینه

غلامی و رضوانی در گفت‌وگویی با نام «مجادله با قصیدهٔ جملیه»، به بررسی وجوه نمادپردازانهٔ داستان پرداخته‌اند و تعارض‌های برجسته‌سازی‌شدهٔ داستان را در باب مسئلهٔ محوری، یعنی برهمکنش سنّت و دنیای مدرن نشان می‌دهند (۱۳۹۹: ۹-۸).

خانجانی در مقاله‌ای به نام «از کجا می‌آیی ای اقبال پی» داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه را مرور کرده است؛ در این مقاله، خانجانی گلشیری را در پرداخت استعاره دربارهٔ مفاهیم کلیدی داستانش ناموّفق می‌داند و عقیده دارد این داستان به دلیل بدل شدن استعاره‌ها به سمبل بر خلاف داستان‌های فتحنامهٔ مغان و معصوم پنجم در انتقال مسئلهٔ تقابل سنّت و مدرنیته ناکام بوده است (۱۳۹۹: ۸).

روزبه در پژوهشی تطبیقی داستان شرحی بر قصیده جملیه و زیباترین غریق جهان مارکز را با یکدیگر مقایسه کرده است و میان این دو داستان به لحاظ درون‌مایه سمبلیک، طرح و چارچوب داستانی و بهره‌گیری از کلان نماد مسلط بر اثر، شباهت‌هایی نشان داده است (۱۳۹۵: ۵۹).

جاهدجاه و رضایی نیز که در مقاله‌ای این داستان را ذیل معرفی انواع ما-روایت مرور کرده‌اند، گروه راوی داستان را تمثیلی از جامعه در نظر می‌گیرند که «بهترین گزینه برای راوی آن، اوّل شخص جمع است تا به این وسیله هم امکانی برای سهیم کردن جمع در کنش‌های جمعی داستان فراهم شود و هم مناسبت بیشتری میان راوی و پس‌زمینه‌های اجتماعی داستان به‌وجود آید» (۱۳۹۲: ۶۹).

1. Common good

۲. بحث و بررسی

۲-۱. خلاصهٔ داستان

گروهی از سالمندان شهر ساری در پی ورود دسته‌ای شتر که دیهٔ چشم آسیب‌دیدهٔ پسر سید اسماعیل بنّا است، تلاش می‌کنند اختلال ایجادشده بر اثر ورود شترها به شهر و نزاع میان دو طرف دعوا را حل‌وفصل کنند. آن‌ها ابتدا، به جای سید اسماعیل برگهٔ تحویل شترها را امضا می‌کنند، سپس وقتی متوجّه نمی‌شوند چطور باید شترها را تغذیه کنند تا باعث مزاحمت برای مردم نشوند، نزد فرستندهٔ شترها، حاجی بمانی می‌روند تا از او بخواهند شترها را از شهر بیرون ببرد. حاجی بمانی نمی‌پذیرد و راویان مجبور می‌شوند با هم‌فکری هم و کمک اهالی شهر، چند روز از شترها نگه‌داری کنند. در این میان از سویی یکی از اعضای گروه راویان، سرحدی، می‌میرد و از سوی دختر سید اسماعیل به دلیل ترس از شترها، تب می‌کند و جان می‌سپارد. سید اسماعیل نیز تصمیم می‌گیرد شغل بنّایی را کنار بگذارد و به پروش و فروش شتر به‌عنوان دیه مشغول شود. او درنهایت کاروانسرایی متروکه را از صاحبش اجاره می‌کند و شترها با کمک گروه راویان و اهالی شهر با مراسمی شبه‌آیینی، به آنجا منتقل می‌شوند. در انتها نیز مکان استقرار شترها به محلّی برای گردهم جمع شدن و معاشرت این گروه راوی تبدیل می‌شود. پس از این حوادث، شترها که پیش‌تر عامل برهم خوردن نظم و تعادل شهر بودند، به‌عنوان عنصری عادی در شهر حضور دارند.

۲-۲. ژانر خاطره

خاطره تلقّی کردن داستان شرحی بر قصیده جملیه، جدا از اشاره‌های جسته‌گریخته در طول روایت، معلول بیان جملهٔ مستقیمی از راوی در میانهٔ داستان است:

> اگر آدم‌ها همت نکنند، خاطرهٔ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموش‌مان می‌شود. نباید گذاشت. این‌ها را حالا ما با این نیت خیر است که می‌نویسیم (۱۳۸۲: ۳۹۸).

خاطره‌گویی یکی از معمول‌ترین و باسابقه‌ترین ژانرهای روایت گذشته‌مبنا است. آلوت با نگاهی تبارشناسانه خاطره‌گویی را پس از شیوهٔ نقالی حماسی، دومین شیوهٔ فراگیر در نقل می‌داند و عنوان می‌کند که از «کیفیت گرما و حرارتی برخوردار است که انتظار می‌رود شخص نسبت به کار و بار خود بروز دهد» (۳۹۷-۳۹۸). پیش‌فرض این ژانر پدیدآیی آن بر اساس رخ‌دادی واقعی است. ژنت نیز این ژانر و ژانر تاریخ را در دستهٔ حکایت‌های واقعی در برابر حکایت‌های تخیلی قرار داده است (۱۳۹۲: ۱۴۲). هرچند در خاطره‌گویی اساس بر بازگویی واقعیّت است، «اما انعکاس آن عیناً مانند واقعیت نیست و ذهن در واقعیت دخل و تصرف بسیار می‌کند و حتی گاهی چیزی را انعکاس

می‌دهد که انسان تصور می‌کند واقعیت دارد اما چنین نیست» (اخوت، ۱۴۰۰: ۲۱). در چنین حالتی جمع بودن راوی می‌تواند کارکردی دو وجهی داشته باشد: از یک سو می‌تواند با متفاوت نمایش دادن واقعه‌ای مشترک، شیوه‌ای غیرقابل‌اعتماد را در داستان بیافریند و از سوی دیگر با تمرکز و هماهنگی در نقل مشاهدات می‌تواند شاهدی بر یکپارچگی و نتیجتاً واقعی بودن حادثه‌های داستانی باشد. بسیاری از آثار درخشان ادبیات داستانی، یک‌سره یا در بخش‌هایی از این شیوه بهره گرفته‌اند. این شیوه که بر مبنای یادآوری شکل می‌گیرد، منطقاً به آگاهی اوّل‌شخص محدود خواهد بود و به دلیل اصل تداعی، انتظار می‌رود به تبعیّت از کارکرد ذهن، در برخی جهات مانند یادآوری ناقص عمل کند. در این داستان، نمود این بخش در شکل‌های مختلفی دیده می‌شود:

۱-در عبارت‌هایی که راوی در آن‌ها حالتی از تردید و احتمال به جمله‌های خود افزوده است؛

-**انگار** هنوز خواب بودیم. (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷)

-چند تایی هم **شاید** به این امید که آن گذشته باز گردد، با همان لباس خانه و دمپایی به پا رفتیم تا رسیدیم به میدان ساعت. (همان: ۳۸۷)

-بچه‌های مدرسه‌رو هم **حتماً** شیر شده بودند و سنگ‌هاشان را پرت کرده بودند...(همان: ۳۸۹)

-به دمپایی‌هامان یا بند کفش‌هامان نگاه می‌کردیم و می‌رفتیم که دیدیم صف ما اوّل ایستاد و **انگار** بخواهد از کوچهٔ کنار تکیه برود به چپ بپیچد. (همان: ۳۹۲-۳۹۳)

-بالاخره خودش منصرف شد، **شاید** او هم خاله سکینه را دید...(همان: ۳۹۹)

-پشت سر آن‌ها هم **حتماً** چهار سنج زن بودند...(همان: ۴۰۲)

-...دست تکان می‌دادند یا دست دراز می‌کردند تا **مگر** دست‌شان برسد...(همان: ۴۰۳)

۲-تعداد را دقیق مشخص نمی‌کند و از تقریب استفاده می‌کند؛

-**خیلی از ماها** از پله‌ها پایین دویدند...(همان: ۳۸۷)

-**یکی-دو ماشینی** هم که بودند صبر کردند...(همان‌جا)

-**یکی-دو تا** هم که جرئت کردند و رفتند، زود برگشتند...(همان: ۳۸۸)

-**چند تامان** مردک بیابانی را گرفتیم...(همان: ۳۹۰)

-**پنج-شش** نفر بودند...(همان: ۳۹۲)

-**چند تامان** هم رفتیم آی‌دشت...(همان: ۳۹۶)

۳-از افراد مورد نظرش در گروه اسم نمی‌برد:

-**یکی‌مان** می‌دانست، می‌گفت مال آن طرف کویر است...(همان: ۳۸۸)

-حتی می‌خواست انگشت اشاره‌اش را باز کند و بزند به استامپ تا بعد بزند پای رسید که دست **یکی از ماها** بود...(همان: ۳۸۹)

-حتی **یکی‌مان** گفت: «برو شکر کن که پسرت را نکشت و گرنه...» (همان: ۳۹۰)

-**یکی‌مان** عقل کرد و گفت...(همان: ۳۹۴)

-**دو تامان** که با جوان‌ها رفتند...(همان: ۳۹۵)

- فقط **یکی‌مان** گرفت...(همان: ۳۹۶)

-با همه‌مان مصافحه کرد، اما فقط توی گوش **یکی‌مان** گفته بود...(همان: ۳۹۷)

-گلوله‌ها را دست به دست می‌دادیم و **یکی‌مان** توی گلوی شترها می‌انداخت...(همان: ۴۰۲)

همهٔ این نمونه‌ها نشان می‌دهند گلشیری سعی کرده است محدودیت‌های حافظه را در پرداخت داستان منعکس کند. علاوه بر این نمونه‌ها می‌توان محدودیت‌های زمان، مکان و «تصویرپردازی و توصیف دقیق» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۳۷) را نیز از دیگر مسائلی دانست که می‌توانند برای اوّل‌شخص محدودیت‌آفرین به شمار بیایند. در این شیوه، «آنچه قهرمان داستان نمي‌تواند بگوید نویسنده نیز نمی‌تواند و بنابراین گسترهٔ آشکارسازي و جذابیتش محدود است» (مارتین، ۱۳۹۱: ۹۸)؛ اما به‌نظر می‌رسد راوی داستان شرحی بر قصیده جملیه از تعدادی از این خطاها و محدودیت‌ها مبری است و دلیل این امر، بهره‌گیری نویسنده از امکانات شیوهٔ روایتگری جمعی است.

۲-۲-۱. راوی خاطرهٔ جمعی

۲-۲-۱-۱. منِ ما

روایتگر جمعی که می‌تواند برآیند یک حافظهٔ گروهی باشد، بهترین گزینهٔ ممکن برای نقل خاطره‌ای است که می‌توان آن را با صفت جمعی شناخت؛ مشابه روندی که در روایتگری این داستان رخ می‌دهد. روایتگر جمعی داستان شرحی بر قصیده جملیه متشکل از منِ آغازین داستان + دیگرانی است که از جملهٔ دوم وارد «ما»ی انحصاری روایت می‌شوند:

> از خواب بیدار شده و نشده، صدای زنگ‌ها را شنیدم، انگار هنوز خواب بودیم. نه، همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می‌زد. آن روزها همیشه از سوی شالی‌ها می‌آمدند، تا می‌رسیدند زیر

پنجرهٔ آدم و مدتی، انگار فقط برای تو بزنند، زیر پنجره می‌ایستادند و می‌زدند و بعد می‌رفتند و همچنان زنجیروار زنگوله‌هاشان صدا می‌کرد. (۱۳۸۲: ۳۸۷)

این منِ ابتدایی با تمسّک به یک اتفاق، یعنی شنیدن صدای زنگوله، روایت خاطره‌گون را در پاراگراف دوم داستان آغاز می‌کند. بحران ابتدایی داستان در نقطهٔ صفر روایت، در زمان حال همان عاملی است که شکل جمعی روایتگر را شکل می‌دهد زیرا «گفتمان مربوط به هویّت یک‌پارچه را غالباً به‌مثابه پاسخی حمایت‌آمیز و حسرتمندانه به موقعیتی بحرانی تلقی کرده‌اند؛ چنان‌که گویی بی‌هنجاری و هشدار هویّت، ملازم یکدیگرند» (دوبه، ۱۳۹۰: ۴۱). در حقیقت روایت او شرح پدیدآمدنِ موقعیّت حال حاضر است که با عبارت «همان صدای آشنا» بر مداوم بودن آن تأکید شده است؛ به این صورت این من آغازگر، خاطره را از محدودهٔ به‌خاطر آوردن ماوقع منحصر به ذهن خود، خارج می‌کند و به یک جمع نسبت می‌دهد. من منفرد در این داستان در واقع نقش گوینده‌ای را ایفا می‌کند که بر شکل‌گیری هم‌گرایانهٔ یک خاطره مشترک تأثیر مستقیم دارد. طبق تئوری‌های روان‌شناختی او «راوی غالب» این خاطرهٔ جمعی است؛ کسی که راوی مسلّط است و بیش‌ترین تأثیر را بر شکل‌گیری خاطره جمعی می‌گذارد. (Cue et al, 2006). ردّ پای او در قسمت‌های دیگر، عموماً در دو جنبه دیده می‌شود؛

۱-قضاوت‌ها و ذهنیّت‌های فردی که به فراخور موقعیت راوی آن‌ها را در ذهن مرور می‌کند، در این قسمت‌ها می‌توان استفاده از ضمیر ما به جای من را نمودی از فرافکنی تلقی کرد. این‌گونه ذهنیّت‌ها، می‌توانند معادل مفهوم سرایت اجتماعی باشند:

اما راستش هیچ‌کدام جرئت نداشتیم چشم در چشم هم بیندازیم. تازه توی خانه‌هامان مگر چه خبر بود؟ نرسیده باید می‌رفتیم توی صف نمی‌دانستیم چی و بعد هم دنبال مادر بچه‌ها راه می‌افتادیم تا اگر از دم جارویش یک تکه کاغذ یا یک خال پرز قالی جا مانده باشد، قر بزنیم تا بل‌که سرکوفت بشنویم که: «آخر مرد، تو را چه به این کارها؟ برو یک کاری برای خودت دست و پا کن.» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۲)

بلوز آستین‌کوتاه هم پوشیده بود. پوستش به چه سفیدی بود. یک هوا هم چاق بود. چه بهتر. توی چارچار زمستان وقتی حتی آتش کرسی استخوان‌های پوک آدم را گرم نمی‌کند، به یک نیم‌غلت می‌شود رفت پهلوش و گلو را گذاشت روی شانهٔ گرمی که...توی دل‌مان گفتیم، استغفرالله، گفتیم، خدا ببخشد به شوهرش. (همان: ۳۹۳)

بعد همه چیز روی پیکره افتاد. همیشه همین‌طور است، اوّل آدم نمی‌داندچه بکند، اما تا آستین بالا زد و به یکی دو تا کار رسید، بقیه‌اش خود به خود درست می‌شود. (همان: ۳۹۵)

این‌ها را ما صد بار شنیده بودیم، صله ارحام که هیچ، کار به جایی رسیده بود که برادر برادر را نمی‌شناخت. بعید هم نبود روزی برسد، چند سال اگر آدم به مأموریت می‌رفت، خواهر تنی‌اش را نشناسد و بعد...خوب زنای با محارم که از آسمان نمی‌آید. (همان: ۳۹۶)

۲-اشاره‌های تلویحی به محدودهٔ زمان و مکانی که در آن قرار دارد؛ این قسمت‌ها بخش‌هایی از داستان هستند که اعضای این ما چند بخش شده‌اند و او همراه یکی از این بخش‌ها است و آگاهی‌اش نسبت به رخ‌دادهای دیگر وابسته به اطلاعاتی است که از رهگذار نقل شدن به او منتقل می‌شود یا در بخش‌های دیگری که اعضای گروه ما، چیزی را به راوی اطلاع می‌دهند:

-یکی دیگر هم آمد که دارد زنگ در خانهٔ سید را می‌زند اما کسی باز نمی‌کند. (همان: ۳۸۸)

دوستان خبر آوردند که سید را پیداش نکرده‌اند، اما زنش گفته بود: «از صبح دارد دنبال جایی می‌گردد که این‌ها را ببرد.»

دختر پنج‌ساله‌اش تب کرده بود، گفته: «رفته بوده پوستهٔ هندوانه بریزد جلو شترها، آن اوّلی پر دامنش را به دندان گرفته.» (همان: ۳۹۷)

-ظهر شنیدیم اهالی میدانچهٔ تکیه هر چه آشغال دارند می‌ریزند جلو شترهای زبان‌بسته...(همان: ۳۹۸)

منطقاً نیز «یک گروه ممکن است از نظر مکانی (و زمانی) پراکنده باشد، به این معنا که اعضای گروه از نظر مکانی (یا زمانی) به معنای علّی به هم مرتبط نیستند» (Tuomela, 2007: 146) اما در عین حال تحت‌عنوان گروه، اشتراکات مختص خودشان را حفظ می‌کنند. علی‌الخصوص زمانی که ما-راوی در ساخت نشان دهد که متشکّل از من‌های به‌هم پیوسته است، تکثّر موجود در گروه نمودی دوچندان خواهد داشت.

۲-۲-۱-۲. ما-راوی

شناخت افراد از دیگران بر خلاف شناخت از خود، بی‌واسطه نیست. فهم منظور دیگران مستلزم کنش آن‌ها و برداشت از این کنش برای فهم مقصود است اما آنچه با نام ذهن جمعی شناخته می‌شود، در حقیقت ریشه در یک درهم‌تنیدگی و وفاق جمعی دارد و در این حالت روایت از صدایی واضح به صدایی مشترک با مرجع نامشخّص بدل می‌شود [مثل صدایی که از یک گروه کر به گوش می‌رسد.] البته روایتگری اوّل‌شخص جمع، مثل روایت‌های اوّل‌شخص مفرد سطوح گوناگونی دارد که هر یک منطق روایی خاص خود را دارند و همان‌طور که بختا به‌درستی استدلال کرده است، «ذهنیّت جمعی» کامل‌ترین نوع روایتگری جمعی است. (2017: 166) اما در همهٔ این انواع و سطوح گوناگون

روایت جمعی، «از ضمیر ما برای ارائه یک حساسیّت مشترک و جمعی و بیان یک آگاهی مشترک» (Richardson, 2011: 14) استفاده می‌شود. در داستان شرحی بر قصیده جملیه، منطق روایی، وابسته به ژانر خاطره‌گوی معطوف به حافظهٔ جمعی، حول محور یک حادثه و موقعیّت خارق‌العاده شکل گرفته است و راوی با استفاده از ما-روایت تلویحاً ادّعا می‌کند این خاطره را با ذهنیّت جمعی تعریف می‌کند:

> حافظه جمعی متکی بر روایت‌های فرهنگی ارائه شده است که گذشته را رمزگذاری می‌کند تا آن را معنادار و در دسترس زمان حال قرار دهد. گذشته را فقط می‌توان به‌صورت گفتمانی و بلاغی، به‌عنوان بخشی از یک فرآیند گفتگوی بین اعضای اجتماعی یا سازمان‌هایی که به‌طور جمعی شناخته می‌شوند، به خاطر آورد. (Prager, 2001: 2225)

بنابراین همان‌طور که پیش‌تر در نمونه‌ها اشاره شد، واضح است که به اعتبار برخورداری از امکان آگاهی جمعی، برخی محدودیّت‌های اوّل‌شخص خاطره‌گو در روایت جمعی وجود نداشته باشد. از سوی دیگر جدا از نقش انکارناپذیر منِ مستتر در مای روایت جمعی شرحی بر قصیده جملیه، ما-راوی نقل‌کنندهٔ ماجرا جنبه‌های پررنگی از گروه بودن را در روایت از خود بروز می‌دهد. در راستای گروه‌گرایی مای روایتگر در هر دو وجه ساختی و محتوایی می‌توان در داستان مصداق‌هایی یافت. در بُعد محتوایی هر دو حالت وجدان جمعی و بازنمایی جمعی در داستان دیده می‌شود. وجدان جمعی در قسمت‌هایی از داستان بروز می‌کند که ما-راوی خودش را در قبال حل ماجرای پیش آمده مسئول می‌داند: گفتیم، برویم با حاج بمانی حرف بزنیم تا بلکه خودش این‌ها را ببرد آی‌دشت...با سید هم بایست حرف می‌زدیم تا مبادا به فکر تقاص بیفتد...(گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵) از سوی دیگر بازنمایی‌های جمعی نمادهایی تجریدی از واقعیت اجتماعی‌اند که در داستان با تلاش، رفت و آمد و پیگیری این ما-راوی نشان داده می‌شود.

در ساختار نیز می‌توان نشانه‌های گروه‌بودن را در دو ساحت بازجست؛ اوّل شناسایی گروه بر اساس مدلی است که خود ما-راوی ارائه می‌کند و دوم برداشت‌های مبتنی بر متن است که این هویّت جمعی را تثبیت می‌کند.

۲-۲-۱-۲-۱. ما از دید راویان داستان

زهاوی در مقاله خود با تمسک به ایده‌های فلسفی و جامعه‌شناختی، بیان می‌کند که اساساً «مفهوم کیفیت پدیداری حالت‌های آگاهانه به‌صورت میان‌فردی شکل می‌گیرد» (Zahavi, 2021: 11). این موضوع نشان می‌دهد تعامل اجتماعی تا چه حد در شناخت افراد از خودشان مؤثر است. در داستان نیز هر جا ما-راوی به ماهیّت خود اشاره

می‌کند تا ویژگی‌ای از خود را نشان دهد، نشانه‌ای از جمع‌بودگی در آن دیده می‌شود:

> خوب ما هم هر روز می‌آمدیم بیرون و در را محکم پشت سرمان به هم می‌زدیم و می‌رفتیم دم دکان این دوست یا آشنا به آن پارک که دو سه تا از هم‌دوره‌ای‌ها همیشه بودند و می‌شد برایشان از آن روزها گفت...(گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۲)
>
> نگاه کردیم. پنج شش نفر بودند: دو تاشان همسن بودند، یکی هم جوان بود و ریش داشت. آن دو تای دیگر بچه‌سال بودند. (همان‌جا)
>
> ما حالا دیگر بزرگ قبیله، نه خاندانیم، یا دست‌کمش خانواده. (همان: ۳۹۵)
>
> شب توی انجمن فهمیدیم که نواله را با آرد گندم و پنبه‌دانه درست می‌کنند. (همان: ۴۰۱)

در بخش‌های دیگری از داستان این ما از دید دیگران تصویر می‌شود، این تصویر از رهگذار گفتگوها (گفته‌های هر دو طرف) به مخاطب منتقل می‌شود:

> گفتیم: «بابا می‌زنیم. همه‌مان انگشت می‌زنیم. اصلاً امضاء می‌کنیم، ناسلامتی ما مردم سواد داریم.» (همان: ۳۹۰)
>
> بچه‌اش را داد دست یکی و دو دستش را زد پر قدش: «بله می‌دانم، یکی دو تاتان از آن کوچه در رفتند، فقط مانده‌اید شما نه نفر.» (همان: ۳۹۳)
>
> گفتیم: باشد، شب می‌آییم انجمن بقیه‌اش را می‌شنویم. (همان: ۴۰۰)

راویان با اشاره‌هایی به سن، موقعیّت اجتماعی، فعالّیت فرهنگی و سطح اجتماعی‌شان، خود را معرّفی می‌کنند و این اشاره‌ها که شامل همهٔ اعضای گروه می‌شود، بدون قائل شدن هیچ استثنائی صورت می‌گیرد.

۲-۲-۱-۲-۲. ما از دید مخاطب

راوی درون‌روی‌داد[1] این داستان در هر دو بُعد مناقشه‌برانگیز کنش جمعی و انگیزش (قصدیّت) جمعی، نمود یافته است. اشمید در تئوری خود در باب انگیزش جمعی سه حالت مختلف را مرور می‌کند:

> برخی از نویسندگان ادعا می‌کنند که قصدیّت جمعی، قصدیّتی است با محتوای جمعی؛ برخی دیگر به نظر می‌رسد به حالت خاصی استناد می‌کنند، درحالی‌که برخی نیز ادعا می‌کنند که آن حیثی که قصدیّت جمعی از آن حیث جمعی است باید حیث فاعلی باشد. (۱۳۹۵: ۳۸)

نمود کنش در افعالی است که عملکرد گروه را به‌صورت مشترک نشان می‌دهند: رفتیم، گفتیم، خندیدیم، اشاره

1. Homodiegetic

کردیم، دیدیم، التماس کردیم، نگاه کردیم، قربان صدقه‌اش رفتیم، گرفتیم، شنیده بودیم، پیغام دادیم، خوردیم، پرسیدیم، رسیدیم، سپردیم و...

نمود انگیزش جمعی که روایت را به ذهنیّت جمعی نزدیک می‌کند، در عبارت‌هایی قابل ردیابی است که قصد و نیت‌های مشترک گروهی را نشان می‌دهند یا در افعالی که بی‌واسطه امکان انجام‌شدن به‌صورت دسته‌جمعی ندارند:

حتی وقتی از پنجره یا مهتابی خم شدیم و نگاه کردیم باورمان نشد. (گلشیری، ۱۳۹۲: ۳۸۷)

می‌دانستیم، که مورچه‌ای یا مگسی را نشان می‌دهند که ببین پاهایش را می‌بینی یا نه. (همان: ۳۹۰)

حالا دیگر خوب می‌فهمیدیم چه می‌گوید. (همان: ۳۹۱)

دیگر می‌فهمیدیم در عوض این کار این شتر را دست‌خوش می‌خواست. (همان: ۳۹۱)

هیچ کدام جرئت نداشتیم چشم در چشم هم بیندازیم. (همان: ۳۹۲)

توی دل‌مان گفتیم، استغفرالله، گفتیم خدا ببخشد به شوهرش... (همان: ۳۹۳)

برگشتیم که مثلاً کلفتی بارش کنیم، که ریختند دورمان. (همان‌جا)

شب توی انجمن فهمیدیم... (همان: ۴۰۱)

اما حالا ما همه مطمئنیم که خواب نبوده... (همان: ۴۰۱)

یادمان رفت. (همان: ۴۰۳)

یا استفاده از «گفتیم» به معنای تصمیم گرفتیم:

گفتیم می‌ایستیم تا همه‌شان رد بشوند... (همان: ۳۸۸)

گفتیم، برویم با حاج بمانی حرف بزنیم. (همان: ۳۹۵)

گفتیم، برویم حیدری سنگسری را، اگر زنده است پیدا کنیم. (همان: ۳۹۶)

گفتیم دوری بزنیم ببینیم این اطراف زمین بایری هست. (همان: ۴۰۳)

در موقعیت‌های داستانی مشابه، مارگولین حالت دوم را مورد نقد قرار می‌دهد:

رفتار و ادعاها در فضای بینِ فردی در عبارت‌های «ما احساس کردیم»، «فکر می‌کردیم»، «به ذهن‌مان خطور کرد» در روایت اوّل‌شخص جمع، بر خلاف «دویدیم» یا «پیدا کردیم»، علی‌رغم یک‌پارچگی گوینده، از نظر درونی ناهمگن است زیرا متّکی بر دانش بی‌واسطه روان او [گوینده نسبت به دیگران] است و بر اساس فرضیه‌هایش (در مورد سایرین) شکل‌گرفته است. یک بار دیگر، «ما» مساوی با من + دیگر(ان) است، نه من + من (1996: 121).

مارگولین به دلیل محدودیّت ذهن افراد در آگاهی از ذهن دیگران، امکان وجود روایت جمعی را رد می‌کند. از طرف دیگر با پیش‌فرض نمایش ذهن در روایت‌های اوّل‌شخص (مثلاً جریال سیال ذهن) پالمر ایده‌ای را بسط

می‌دهد که در آن انسان را دارای دو دیدگاه روایی فرض می‌کند، آگاهی از ذهن در مورد اوّل‌شخص مفرد، معطوف به دیدگاه درونی است. در مقابل، دیدگاه بیرونی بر عموم، اجتماع، عینیّت و مکان‌ها تأکید دارد. درنهایت او بیان می‌کند که تفکّر مشترک، گروهی و جمعی در شخصیت‌پردازی روایت‌های داستانی به این بعد تعلق دارد زیرا شناخت توزیع‌شدهٔ اجتماعی (یعنی همان دیدگاه بیرونی)، ماهیتاً بین‌الاذهانی است و در مورد انعکاس آن در روایت او معتقد است جهان مفروض داستانی می‌تواند با وام‌گیری از جهان واقعی و مفهوم ذهن اجتماعی، روایت‌های جمعی بسازد:

> روان‌شناسان اجتماعی به‌طور معمول از اصطلاحات ذهن و کنش ذهنی نه‌تنها در مورد افراد، بلکه در مورد گروه‌هایی از افراد که به‌عنوان واحدهای بین‌ذهنی کار می‌کنند نیز استفاده می‌کنند؛ بنابراین، می‌توان گفت گروه‌ها «فکر می‌کنند» یا «به یاد دارند». شاخه‌ای از روان‌شناسی اجتماعی که نظریه اسناد[1] نامیده می‌شود، در باب مطالعه چگونگی نسبت دادن حالات ذهنی به دیگران است... نظریه اسناد را می‌توان در چندین جهت مختلف مانند تجزیه و تحلیل جنبه‌های مثبت و موقعیت کلی اسناد درون گروهی [در نظر گرفت] و ماهیّت نوعاً منفی، تعمیم‌دهنده و قربانی را به انتساب‌های برون گروهی [نسبت داد] (2011: 81-83).

به این ترتیب به نظر می‌رسد در این تقابل، مارگولین با دیدی استقرایی مبنا را بر معناکردن جهان با تکیه بر فهم و استنباط فردی قرار می‌دهد. در مقابل پالمر بر اساس یک مسیر قیاسی عقیده دارد بخشی از منِ جزئی، مفهوم خود را از مای کلی و با ارجاع به بیرون از خود می‌یابد.

ما–راوی داستان مورد بحث، با تکیه بر ضمیر ما، به‌صورت آشکار میان خود و دیگر(ان) داستان فاصله‌گذاری انجام می‌دهد. رخ‌دادهای داستان بر اساس روی‌کرد این ما–راوی بااهمیّت/بی‌اهمیّت تلقی می‌شوند برای مثال روایت مرگ دختر سیّد محدود به یک نقل قول و پس از آن یک اشارهٔ گذرا است درحالی‌که مرگ سرحدی–یکی از اعضای این ما– به‌صورت زمان‌پریشانه و با بسامد[2] بالا در داستان بیان شده است.

در نتیجه شرحی بر قصیده جملیه داستانی ژانرمبنا است؛ زیرا همان‌طور که آسابرگر اشاره کرده است «داستان‌های ژانرمبنا اصولاً روایت‌های قالبی‌اند و اثرگذاریشان به دلیل تبعیّت آن‌ها از عرف‌ها و ساختارهای کاملاً شناخته شده و پذیرفته‌شدهٔ پیرنگ است» (۱۳۹۸: ۱۷۰). خروج از نرم‌های پی‌رنگ این داستان، مربوط به زاویه‌دید منحصر به‌فردی است که نویسنده به‌کار گرفته است که آن نیز در سایهٔ جمعی نمایش دادن خاطرهٔ بازگو شده، پذیرفتنی است.

1. Attribution Theory
2. Frequency

۳-۲. سبک

خوانش سبکی روایت اوّل‌شخص جمع در شرحی بر قصیده جملیه، در درجهٔ نخست معطوف به مواجهه با صورت زبانی متفاوت ما-راوی است و در درجهٔ دوم نقش گفتمان‌ساز این زبان متفاوت را می‌کاود.

گزینش زاویه‌دید «ما»، به‌صورت تلویحی حاوی پیش‌فرض تقابل‌های دوگانی است؛ زیرا «ما» همیشه در رویارویی با دیگر/دیگران پدید می‌آید. وقتی ما-راوی به‌عنوان زاویه‌دید کلّی داستان انتخاب می‌شود، به دلیل ماهیّت سیّال خود، نیاز دارد در طول داستان به‌صورت مداوم تقویت شود. این تقویت‌شدگی در داستان شرحی بر قصیدهٔ جملیه، در دو شاخه پی گرفته شده است؛ یکی تأکید راوی بر اعضای خود که به اشکال آن اشاره شد و دیگر، تمایز سبکی راوی است که با کاربرد صورت‌های زبانی متداول تفاوت دارد؛ بنابراین با پررنگ کردن تفاوت‌های شاخهٔ ذکرشده، در واقع عامل تقویت‌کنندهٔ «ما» در طول داستان مشخّص خواهد شد.

گلشیری در این داستان از تیپ پیرمردان فرهیختهٔ بازنشسته استفاده کرده است اما با افزودن ظرافت‌های خاص خود، آن را از حد تیپ فراتر برده است. مهم‌ترین ویژگی شاخص ما-راوی دایرهٔ واژگانی اوست که او را به شخصیّتی داستانی بدل می‌کند و عنوان داستان نیز به فراخور همین لحن روایی انتخاب شده است.

مشاغل بعضی از اعضای گروه در داستان ذکر می‌شود:

> یکی‌مان رئیس ادارهٔ دارایی همین بهشهر بوده... (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۵)
>
> غیاثی دبیر بازنشسته است (همان: ۳۹۷).
>
> عباس‌زاده، بایگان سابق شهرداری، قصیده‌ای با ردیف جمل گفته بود. (همان: ۳۹۹)

نثر داستان آشکارا اتمسفری متفاوت با گفتار معمول دارد. این تفاوت در چند بخش قابل مشاهده است ازجمله این که بسامد واژگان عربی در گفتار ما-راوی بالاست و از عبارت‌هایی مثل مصافحه کردن (همان: ۳۹۷)، به رای‌العین دیدن (همان: ۳۸۷ و ۳۸۸) و امثالهم به جای معادل‌های فارسی استفاده شده است. دیگر آن که وقتی ما-راوی روی تصویر مربوط به شترها متمرکز می‌شود، دایرهٔ لغاتش با موضوع کلام تناسب تام دارد:

> قطار شتر بود. بیست، نه، بیست و پنج شتر بود با همان گردن‌ها و کوهان‌ها و لفج و لب‌های کف‌کرده. (همان: ۳۸۷)

یا در شرح مواجهه اوّلیه با شتربان: ساربان چوخا بر دوش و پاتابه به پا، افسار پیشاهنگ به این دست و چوبی به زیر آن بغل جلو جلو داشت می‌رفت. (همان‌جا)

[ساربان] طوماری از پتهٔ شالش بیرون کشید... (همان: ۳۸۹)

دستش را گرفتیم و قربان صدقه‌اش رفتیم که، «جانم مگر نمی‌بینی، اگر این شتر لوک مست شود کار دست‌مان می‌دهد؟» (همان‌جا)

شتربان رفت به سراغ شتر پیشاهنگ، های و هویی کرد و با چوبش به زیر چفته‌های دو دست شتر زد و نشاندش و با طنابی دست چپش را بست. بعد بقیه را هم هر جا بودند نشاند و عقال بست و دستی تکان داد... (همان: ۳۹۲)

نگاهی به شترها کردیم که داشتند هم‌چنان چیزی را لف‌لف می‌خوردند. (همان‌جا)

خاطرهٔ شتر که هیچ، حتی حضور قاهر آن کویر لوت هم فراموش‌مان می‌شود. (همان: ۳۹۸)

...غلت می‌زنیم و پشت به درها و پنجره‌های رو به کوچه می‌خوابیم تا در خواب‌های‌مان ببینیم که کلف‌های گشاده‌شان را رو به ما گرفته‌اند... (همان: ۴۰۵)

از سوی دیگر در بعضی قسمت‌ها زبان راوی شاعرانه است:

تیر مژه‌های آن دو چشم سیاه انگار سرمه کشیده‌اش این بال‌بال‌زن به قفس سینه نشستهٔ ما را نیز نشانه کرده بود. (همان: ۴۰۰)

بیتی هم منسوب به یکی از اعضای گروه از قصیده‌ای که او سروده، نقل شده است:

تا زمین هست و زمان و دست و دامان ای جمل/ فرقدین آسمان و کوه کوهان ای جمل... (همان‌جا)

مضافاً، اشاره‌هایی نیز به مباحث ادبیات در داستان وجود دارد:

یادداشت کرده بود از فرهنگ معین، خواند... (همان: ۳۹۸)

دیوان منوچهری را از کیفش در آورد، حتماً هم الا یا خیمگی خیمه فرو هل را می‌خواست بخواند. (همان‌جا)

از لغت‌نامه هم می‌خواست بخواند... (همان‌جا)

برای سیّد گفتیم که چرا باید نگه‌شان داشت، حتی جا برای‌شان درست کرد. می‌گفت: «من به معلقات سبع چکار دارم؟ به من چه که این‌جا خار پیدا نمی‌شود...» (همان: ۴۰۱)

نام انجمن ادبی نیز فخرالدین اسعد است که با موقعیت جغرافیایی داستان متناسب است. (همان: ۳۹۹)

آنچه گزینش این تفاوت معنادار در سبک زبانی داستان را بااهمیّت می‌کند، مسئلهٔ کلیدی تقابل سنّت و مدرنیته است که گلشیری با استفاده از دو عنصر کلیدی آن را پرداخته است؛ یکی تصویرپردازی داستان است که در آن تقابل‌ها نمود یافته‌اند و در مواردی شکل نمادین دارند: شترها از **کویر** وارد **شهر** ساری می‌شوند، **شترها** در خیابان برای

ماشین‌ها ترافیک ایجاد می‌کنند، ساربان از پر شالش **طومار** بیرون می‌کشد و ما-راوی داستان با استفاده از **استامپ** آن را تأیید می‌کند و مواردی از این دست. عنصر دیگر سبک زبانی است که در داستان به‌کار گرفته شده است. آن‌چه در شرح ماوقع و دیالوگ‌های داستان وجود دارد، نوعی فاصله‌گذاری و در واقع انتقال دیگرگون تقابل با بهره‌گیری از صورت زبانی یا به بیان دیگر ویژگی بلاغی صدا در داستان است. ویژگی‌های بلاغی صدا از مهارتی ناشی می‌شود که گوینده با آن استراتژی‌های متنی خاصی را به کار می‌گیرد که مستقل از سلسله مراتب اجتماعی وجود دارد (Scholes et al, 2006: 321). کارکرد ویژگی‌های بلاغی ذکر شده در داستان علاوه بر آن‌چه گفته شد، در فاصله‌گذاری متمایزکنندهٔ گروه با دیگران نهفته است کما این که جنکینز هویّت گروه را محصول تعریف درونی جمعی می‌داند. این هویّت در گرو تشابه و اختلاف با سایرین است:

> یکی از چیزهایی که همه در آن مشترک‌ایم، تمایز ما با دیگران است. غالباً در برابر تمایز آن‌هاست که شباهت ما مشخّص می‌شود. تعریف ما شامل تعریف گسترده‌ای از آن‌ها نیز می‌شود. وقتی ما دربارهٔ دیگران سخن می‌گوییم اغلب در مورد خود نیز حرف می‌زنیم در جهان انسان، شباهت و تفاوت همواره کارکردهای یک دیدگاه هستند: شباهت ما تفاوت آن‌هاست و برعکس. شباهت و تفاوت در سراسر یک مرز مشترک بازتاب یک‌دیگرند. در این مرز، ما آن‌چه هستیم و آن‌چه نیستیم را کشف می‌کنیم (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

در مصداق‌های متنی نیز نشان داده شد ما-راوی چگونه در بخش‌های مختلف از مشاغل اعضای گروه یاد می‌کند یا به عضویت‌شان در انجمن ادبی اشاره می‌کند و به این ترتیب نشان می‌دهد علایق و فعالیت‌های مشترکی در میان‌شان وجود دارد.

در باب تفاوت با دیگران می‌توان نمونه‌های قابل توجهی در متن یافت که عمدتاً معطوف به زبان راوی و اشاره به تفاوت با سایرین است و خصوصاً جایی برجسته‌سازی می‌شود که ما-راوی به زبان محلّی خودشان اشاره می‌کند: «این بار هم شانه بالا انداخت و هم دست تکان داد و هم به زبان فصیح خودمان فرمود: 'هر کی بَوْریه شه دوزنه'» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۳۹۱)

جدا از گرایش به سنت‌های گذشتهٔ منعکس شده در مصادیق که با سن و موقعیّت اجتماعی ما-راوی مرتبط است در گفته‌ای مستقیماً به فاصلهٔ میان راویان و دیگران اشاره می‌شود: «التماسش که کردیم و حتی یکی ازش خواهش کرد که آبروی ما مردم را پیش این فرنگی‌مآب‌ها نبر...» (همان: ۳۹۰) مقصود از فرنگی‌مآب‌ها مردم شهری است که راویان در آن ساکن هستند. کارکرد این اشاره‌ها، تقویت‌کنندهٔ بُعد گروه‌گرایی در داستان است که زاویه‌دید داستان را

پشتیبانی می‌کند. این گروه‌گرایی از جنبه‌ای دیگر تاکیدی است بر این مسئله که راویان سایر شهروندان را خارج از محدودهٔ گروه خود می‌بینند حتی وقتی به همراه سایر شهروندان در مواجهه با بحرانی مشترک قرار گرفته‌اند و برای رفع این بحران همکاری می‌کنند. این فاصله‌گذاری، در واقع به شخصیّت‌پردازی داستان کمک می‌کند؛ اشاره به ویژگی‌های افرادی که خارج از دایرهٔ راویان قرار می‌گیرند، به شکل تقابلی، برابر با آشکارسازی ویژگی‌های گروه راویان است.

۱-**زن‌ها** (همان: ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۹)

۲-**جوان‌ها** و **بچه‌ها** (همان: ۳۸۹، ۳۹۲، ۳۹۵، ۴۰۳)

درحالی‌که در بخش‌هایی از داستان، راوی اشاره‌هایی به جنسیّت، سن و فعالیّت‌های خود دارد:

> بعد هم که ما بودیم، همهٔ **پیرمردهای بازنشسته** یا بیکار که حالا شده بودیم ریش‌سفید محل یا اصلاً بزرگ خاندان. (همان: ۴۰۲)

در مطالعات سبک‌شناسی، تفسیر ضمیر ما که به گوینده و دیگران ارجاع می‌دهد، به خودی خود با ابهام همراه است. (هوپ و رایت، ۱۳۹۶: ۳۱) گلشیری با انتخاب لحن فاخر و متفاوت برای ما-راوی این داستان تعمّداً به ابهام تفسیر مرجع دامن می‌زند و تعیین مرز من و ما در این داستان را با دشواری روبه‌رو می‌کند؛ راوی با تمسّک به قاعدهٔ دستوری زبان فارسی در اطلاق کردن ضمیر ما به من، گاهی شخص خود را ما می‌خواند و به این ترتیب تشخیص اِفراد او در جمع مایی که مدعی روایتگری است، سخت و شاید ناممکن است.

نتیجه‌گیری

ژانر خاطره ازجمله ژانرهایی است که می‌تواند بستری مناسب برای تجمیع دیدگاه‌های روایی مختلف قرار گیرد که خاطرهٔ جمعی نامیده می‌شوند. خاطره‌های جمعی عموماً حول محور دالّی مرکزی شکل می‌گیرند و اتّفاق نظر یا تأثیر مشترکی را نشان می‌دهند که این دالّ مرکزی بر گروه روایتگر گذاشته است. گلشیری نیز در داستان شرحی بر قصیده جملیه، با استفاده از تکنیک‌های روایی، یک خاطره را به شکل جمعی روایت کرده است. در این داستان منِ محوریِ خاطره‌گو تا حدّ زیادی به ما-راوی ذهن‌گرا نزدیک می‌شود و به این طریق راوی اوّل‌شخص می‌تواند محدودیّت‌هایی مثل زمان و مکان‌مندی و آگاهی هم‌زمان از ذهنیّت اعضای خود را کم‌رنگ کند.

زبان و لحن گروه ما-راوی به‌گونه‌ای متناسب با عنصر شخصیّت‌پردازی هماهنگ شده و برون‌داد این هماهنگی در باورپذیری روایت جمعی این داستان نمود یافته است. ما-راوی این داستان در ساخت و محتوا بر ویژگی‌های

جمع‌بودگی تأکید دارد؛ گلشیری از دو جهت این جمع‌بودگی را در داستان تقویّت کرده است: اول از طریق اشاره‌هایی که راوی به ویژگی‌های خود دارد و دوم تصویری که از ماهیّت راویان در طول داستان نشان داده می‌شود.

هرچند این داستان با آنچه ذهنیّت جمعی خوانده می‌شود فاصله دارد، تلاش موفقیت‌آمیزی برای خلق یک موقعیّت روایی جدید با استفاده از زاویه‌دید اوّل‌شخص جمع است. راوی داستان در مواردی قابل تقلیل‌یابی به من+ دیگران است؛ امّا در اغلب موارد، یافتن خطوط فارق میان من و دیگران مشکل و پیچیده است. دلیل اصلی این عدم تمایز در گزینش لحن منحصربه‌فردی است که متأثر از ویژگی‌های مجموع اعضای گروه است. از سوی دیگر داستان به لحاظ ویژگی‌های سبکی و بلاغی به‌خوبی تقابل گروه ما-راوی با دیگران را نمایش می‌دهد و بر مفهوم فاصلهٔ گروه با سایرین صحّه می‌گذارد.

درنهایت این‌که گزینش ژانر خاطره، جمعی بودن این خاطره و فاصله‌گذاری بین گروه ما-راوی با سایر مردم شهر همگی وجوه ساختاری هوشمندانه‌ای هستند که گلشیری آن‌ها را در به تصویر کشیدن یک سوژه مرکزی به‌خدمت گرفته و استفاده از روایت جمعی را از سطح تکنیک صِرف، به گفتمان روایی بدل کرده است که در آن تمام عناصر در یک‌راستا، مؤید ویژگی جمع‌بودگی گروه راویان در بیان روایتی جمعی از رخ‌دادی مشخّص هستند.

کتابنامه

آسابرگر، آرتور. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان کاربردی. ترجمهٔ حسین پاینده. چ ۲. تهران: مروارید

آلوت، میریام. (۱۳۹۸). رمان به روایت رمان‌نویسان. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چ ۴. تهران: مرکز

اشوایکارت، دیوید و هانس برنهارت اشمید. (۱۳۹۵). قصدیت جمعی. ترجمهٔ مریم خدادادی. تهران: ققنوس

اخوت، احمد (۱۴۰۰). نقش‌هایی به یاد. چ ۴. تهران: گمان

تولان، مایکل. (۱۳۹۸). روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ ۳. تهران: سمت

جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۲). «بررسی نظری و کاربردی روایت اوّل‌شخص جمع». جستارهای ادبی. ش ۱۸۲. صص ۴۷ـ۷۴.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۶). هویّت اجتماعی. ترجمهٔ نازنین میرزابیگی. تهران: آگاه

خانجانی، کیهان. (۱۳۹۹). «از کجا می‌آیی ای اقبال پی». روزنامه شرق. سال هفدهم. شماره ۳۷۳۹. چهارشنبه ۲۱ خرداد

دوبه، فرانسوا. (۱۳۹۰). صیانت از هویّت خویش در هویّت. جمعی ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز

روزبه، محمدرضا. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی دو داستان زیباترین غریق جهان اثر مارکز و شرحی بر قصیده جملیه از هوشنگ گلشیری». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دوره ۴. ش ۳. صص ۸۰-۵۹.

ژنت، ژرار. (۱۳۹۲). تخیل و بیان. ترجمهٔ اللهشکر اسداللهی تجرق. تهران: سخن

شیری، قهرمان. (۱۳۹۲). جادوی جن‌کشی. تهران: ورا

غلامی، احمد؛ رضوانی، سعید. (۱۳۹۹). «مجادله با قصیدهٔ جملیه» در روزنامه شرق. سال هفدهم. شماره ۳۷۲۹. چهارشنبه ۷ خرداد

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). نیمه تاریک ماه. چ ۲. تهران: نیلوفر

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۹). کتاب ارواح شهرزاد. چ ۳. تهران: ققنوس

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۵. تهران: هرمس

هوپ، جاناتان و لارا رایت. (۱۳۹۶). سبک‌شناسی کاربردی. ترجمهٔ سیدمحمدباقر برقعی‌مدرس. تهران: علمی و فرهنگی

Bekhta, Natalya. (2017) . "We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration". in *Narrative*. Vol. 25. No. 2. Pp. 164-181.

Cuc, Alexandru, Ozuru, Yasuhiro, Manie, and Hirst, William. (2006). "On the formation of collective memories: the role of a dominant narrator". in *Memory & Cognition.* No. 34. Pp. 752–762.

Fludernik, Monika. (2011). “The Category ‘Person’ in Fiction: You and We Narrative and the Question of Authors and Readers.” in Current Trends in Narratology. edited by Greta Olson. de Gruyter. Pp. 41-101.

Margolin, Uri. (1996). “Telling our story: on 'we' literary narratives”. in *Language and Literature.* Vol. 5. No 2. Pp. 115-133.

MullerFunk, Wolfgang. (2003).” On a Narratology of Cultural and Collective Memory”. *In Journal of Narrative Theory*. Vol. 33, No. 2. Pp. 207-227.

Palmer, Alen. (2011).”The Mind Beyond the Skin in Little Dorri”. in Current Trends in Narratology. edited by Greta Olson. Berlin. New York: de Gruyter. Pp. 79-100.

Prager. Jeffrey. (2001) “Collective Memory”. in Psychology of International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. edited by Neil J. Smelser and Paul B. Baltes. Amsterdam: Elsevier. Pp. 2223-2227.

Richardson, Brian. (2011). “U.S. Ethnic and Postcolonial Fiction: Toward a Poetics of Collective Narratives”. in Analyzing World Fiction. edited by Frederick Luis Aldama. University of Texas Press. Pp. 3-16.

Scholes, Robert, Phelan, James and Kellogg Robert. (2006). The Nature of Nsrrative. New York: Oxrord University Press.

Tuomela. Raimo. (2007). The Philosophy of Sociality The Shared Point of View. New York: Oxford University Press.

Zahavi, Dan. (2021). “We in Me or Me in We? Collective intentionality and selfhood”. in *Journal of Social Ontology*. Vol. 7. No. 1.Pp 1-20.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78724.1354

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۶۷-۹۴
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

مأخذشناسی روایت‌های *فردوسی‌نامه*

تاریخ دریافت: ۱۸ شهریور ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

روح‌الله اسدی[۱]، علی‌رضا شوهانی[۲]
رحمان ذبیحی[۳]

چکیده

فردوسی‌نامه، مجموعه‌ای سه‌جلدی، شامل روایاتی دربارهٔ فردوسی، پهلوانان شاهنامه، چند داستان غیر حماسی و تعدادی روایت دربارهٔ محلّ زندگی راویان است که نام‌های شاهنامه‌ای دارند. تاکنون تصوّر عموم پژوهش‌گران حوزهٔ ادبیّات حماسی و ادبیّات عامیانهٔ ایران بر این بوده که این روایات، شفاهی هستند و سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند. در این پژوهش، با مراجعه به منابع مکتوب نشان داده‌ایم که عمدهٔ این روایات، برگرفته از منابع مکتوب هستند و برخی افراد که این روایات را برای درج در این مجموعه، برای انجوی‌شیرازی فرستاده‌اند، داستان‌های ارسالی خود را از روی منابع مکتوب رونویسی کرده‌اند. منبع عمدهٔ آن‌ها نیز شاهنامه‌های منثوری است که از عصر صفویّه رواج پیدا کردند و تقریباً در هر روستایی یافت می‌شوند. با بررسی و جست‌وجو در منابع مکتوب و شواهدی که در خود روایات موجود است، نشان داده‌ایم که حدود ۶۹ درصد از حجم روایات موجود در این مجموعه، دارای منبع مکتوب هستند، ۱۲ درصد روایات، غیرحماسی هستند و ارتباط عمیقی با فردوسی و شاهنامه ندارند (جز در نام‌ها)، برخی از این روایات از منابع مکتوب گرفته شده‌اند و برخی دیگر نیز ماهیتاً نمی‌توانند منبع مکتوبی داشته باشند و تنها ۱۹ درصد از کلّ مجموعهٔ روایات، منبع مکتوب ندارند و از آن دسته داستان‌های شفاهی عامیانه‌ای محسوب می‌شوند که هیچ‌گاه نیازی به مکتوب‌شدن نداشته‌اند و کوتاهی و جذّابی آن‌ها برای تودهٔ مردم، شاهدی بر این مدّعاست.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، فردوسی‌نامه، روایت شفاهی، منبع مکتوب.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام، ایران. E-mail: Roohollahasadi3@gmail.com
۲. دانشیار دانشگاه ایلام، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: A.shohani@ilam.ac.ir
۳. دانشیار دانشگاه ایلام، ایران. E-mail: R.zabihi@ilam.ac.ir

مقدّمه

فردوسی‌نامه، مجموعه‌ای از روایات حماسی و مردمی دربارهٔ شاهنامه و فردوسی است که توسّط سیّدابوالقاسم انجوی شیرازی گردآوری شده است. این روایات را مردم ایران از نقاط مختلف کشور برای انجوی فرستاده‌اند و گنجینه‌ای ارزشمند از روایات حماسی محسوب می‌شوند. این مجموعه، در سه جلد منتشر شده و کمابیش، حدود ۴۰۰ روایت را شامل می‌شود[۱]. تصوّر عموم پژوهش‌گران بر این است که این روایات، سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند و متعلّق به سنّت شفاهی ادب عامّه[۲] هستند (ازجمله، ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۳۱۱؛ آیدنلو، ۱۳۸۸: ۷۸- ۵۹؛ غفوری، ۱۳۹۳: ۲۹۰- ۲۶۹) و انجوی‌شیرازی آن‌ها را گردآوری و مکتوب کرده است. بااین‌حال، نگارندگان معتقدند که این روایات، نخست از منابع مکتوب به ادبیّات شفاهی و افواه مردم راه پیدا کرده و سپس، طبق سنّت حماسه‌سرایی فارسی، مجدّداً مکتوب شده است. بدین ترتیب، مسألهٔ اصلی این تحقیق، بررسی منابع مکتوب روایات فردوسی‌نامه است. بر اساس پژوهش‌های مقدّماتی، می‌توان این فرض را مطرح کرد که ریشهٔ این روایات، به متون مکتوبی می‌رسد که منبع مشترک کار راویان و نقّالان در کتابت طومارهای نقّالی بوده است؛ بااین‌حال، نمی‌توان به کلّی منکر حضور برخی عناصر «شفاهی» در این روایات شد. بخشی از این روایت، همچنین ریشه در متون حماسی مکتوبی دارند که بعضاً در دو دههٔ اخیر منتشر شده‌اند.

روایات موجود در مجموعهٔ فردوسی‌نامه را می‌توان از حیث مأخذشناسی، به دو دسته تقسیم کرد: ۱. روایاتی که برگرفته از شاهنامه‌های منثور (طومارهای نقّالی) است؛ ۲. روایاتی که از این متون گرفته نشده‌اند. عمدهٔ روایاتِ این مجموعه، برگرفته از شاهنامه‌های منثورِ مکتوب هستند و مکتوب‌بودنِ بخشی از مآخذ این متون نیز پیشتر اثبات شده است (ر.ک: ارژنگی، ۱۳۹۹). تعداد کمی از این روایات نیز منبع مکتوب ندارند و تنها مناسب نقل شفاهی بین مردم هستند.

نگارندگان، در این تحقیق، با بررسی روایات فردوسی‌نامهٔ انجوی‌شیرازی و مقایسهٔ آن‌ها با روایت فردوسی و دیگر روایات حماسی فارسیِ موجود، روایات مندرج در فردوسی‌نامه را به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱- روایات با پیشینهٔ مکتوب، ۲- روایات با پیشینهٔ شفاهی، ۳- روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط. به دلیل حجم بالای این روایات و نبودِ فضای کافی در مقالهٔ علمی برای نشان‌دادن تمامی منابع و مآخذ این روایات، نگارندگان خلاصه و فشردهٔ این روایات را در سه جدول مجزّا و چند نمودار نشان داده، و برای نمونه، تنها به ذکر چند مورد از روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب اکتفا کرده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

خالقی‌مطلق مجموعهٔ فردوسی‌نامه را یک صورت شفاهی از روایات حماسی در میان مردم ایران می‌داند (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۳۱۱). آیدنلو روایات مندرج در مجموعهٔ فردوسی‌نامه را روایات عامّهٔ مردم ایران –به غیر از طبقهٔ اهل قلم و فرهیختگان– می‌داند که هم خاستگاه و شیوهٔ حفظ و انتقال آن‌ها شفاهی بوده و هم بر خلاف آگاهی‌ها و خواسته‌های دیگر (ادبا و مورّخان) مجال کتابت نیافته است (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۹). غفوری نیز مجموعهٔ سه‌جلدی «فردوسی‌نامه» را میراث ادبیات شفاهی ایرانیان می‌داند (ر.ک: غفوری، ۱۳۹۳: ۲۷۴). بااین‌حال، ارژنگی در رسالهٔ دکتری خود به بحث دربارهٔ منابع مکتوب روایات شاهنامه‌های منثور (طومارهای نقّالی) پرداخته و با شواهدی نشان داده است که روایات این متون، عمدتاً برگرفته از منابع مکتوب هستند و ریشه در سنّت نقل شفاهی ندارند. وی همچنین، در مقالات متعدّد دیگری به بحث دراین‌باره پرداخته است (ر.ک: ارژنگی، ۱۳۹۸، الف: ۸۶- ۷۹؛ همو، ۱۳۹۸، ب: ۱۹۲- ۱۷۷؛ همو، ۱۳۹۸، ج: ۴۵- ۲۹؛ همو: ۱۴۰۰: ۴۹- ۴۴؛ همو، ۱۴۰۱: ۴۲-۳۱؛ همچنین، ارژنگی و یاحقّی، ۱۳۹۸: ۷۳- ۳۷؛ ارژنگی و یاحقّی، ۱۳۹۹: ۸۴- ۵۹). محمّدجعفر محجوب نیز نسبت به شفاهی‌بودن مأخذ برخی قصّه‌های عامیانه (ازجمله شاهنامه‌های منثور) تردید کرده (ر.ک: محجوب، ۱۳۷۴: ۸۱) و معتقد بود که این‌گونه داستان‌ها (حسین کرد، امیرارسلان، سمک عیّار و ...) را بیشتر قصّه‌گویان «می‌خواندند»، یعنی قصّه از طریق «بصری» انتقال می‌یافت، نه «سمعی» (ر.ک: همو، ۱۳۸۶: ۵۶).

بااین‌حال، تاکنون پژوهش مستقلّی دربارهٔ ریشه‌یابی روایات فردوسی‌نامهٔ انجوی شیرازی در منابع مکتوب انجام نشده است.

بحث و بررسی

برای به نتیجه‌رسیدن دربارهٔ شفاهی یا مکتوب‌بودنِ روایاتِ عامیانه‌ای که در مجموعهٔ فردوسی‌نامه ضبط شده‌اند، ناچاریم دوباره تعاریف مختلف مرتبط با این حوزه‌ها را بررسی کنیم.

ادبیّات عوامانه در مقابل ادبیّات رسمی قرار می‌گیرد. ادبیّات رسمی ایران، از همان سده‌های نخستین دوران اسلامی، همیشه مکتوب بوده و خاصّه ادبیّات حماسی ایران، پیوندی عمیق با عنصرِ کتابت دارد. ادبیّات عوامانه امّا دیرتر به کتابت درآمد و قدیم‌ترین آثاری که از این ادبیّات در دست داریم، متعلّق به حدود قرن پنجم هجری است که البتّه بیش از یک یا دو قرن، فاصله‌ای با آثار ادبیّات رسمی ما ندارند.

امّا ادبیّات عوامانهٔ ایران را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ ادبیّات شفاهی و ادبیّات مکتوب. چنان که پیشتر گفتیم،

پیشینهٔ ادبیّات عوامانهٔ مکتوب، به سدهٔ پنجم هجری می‌رسد و شاید پیش از این تاریخ هم متنی موجود بوده که امروز به دست ما نرسیده است. امّا ادبیّات عوامانهٔ شفاهی، ظاهراً هیچ‌گاه قطع نشده و پیوسته از پیش از اسلام تا دوران اسلامی، در میان مردم رایج بوده و به‌صورت سینه‌به‌سینه نقل می‌شده است. امّا نکته‌ای که باید به آن توجّه داشت این است که این ادبیّات عوامانهٔ شفاهی، چه ویژگی‌هایی دارد. بدین ترتیب، باید در وهلهٔ اوّل، ویژگی‌های ادبیّات عوامانهٔ شفاهی را برشمریم.

مهم‌ترین ویژگی عمومی این دست آثار، کوتاهی آن‌هاست؛ یعنی داستان یا شعر عوامانه‌ای که به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه منتقل می‌شود، باید به‌قدری کوتاه باشد که کودکان آن را به‌راحتی به خاطر بسپارند. ادبیّات شفاهی، متعلّق به دورهٔ کودکی انسان‌هاست و زمانی که انسان‌ها رشد کردند و بلوغ بیشتری یافتند، به سوی ادبیّات مکتوب شتافتند و در شرح و بسط قصّه‌ها و اشعار و... کوشیدند. امروز نیز این آثار متعلّق به کودکان است و این مادران هستند که حافظ و ناقل این ادبیّات محسوب می‌شوند (ر.ک: محجوب، ۱۳۸۶: ۵۱)؛ بنابراین، «کوتاهی یا اختصار»، مهم‌ترین ویژگی عمدهٔ آثار ادبی عوامانهٔ مربوط به حوزهٔ شفاهی است؛ مانند قصّه‌های فراوانی چون: حسن‌کچل، زاغ و روباه، چوپان دروغگو و... . در حوزهٔ شعر عوامانه هم «اختصار» ویژگی اصلی محسوب می‌شود و دو بیتیِ عوامانه، جای قصیده رسمی را می‌گیرد.

دیگر ویژگیِ آثار ادبی عوامانهٔ شفاهی، تک‌شخصیّتی بودن یا تک‌قهرمان بودن آن‌هاست؛ بنابراین، قصّهٔ فیروزشاه‌نامه که در چهار مجلّد بوده و متن چاپی آن در حدود ۲۸۰۰ صفحه است و شخصیّت‌های اصلی و فرعی بی‌شماری دارد، اصولاً نمی‌تواند یک اثر شفاهی تلقّی شود که بعدها به کتابت درآمده (چنان که ذبیح‌الله صفا چنین ادّعایی دارد [ر.ک: صفا، ۱۳۸۱: هشت؛ ارژنگی، ۱۴۰۰: ۴۵]).

ادبیّات شفاهی یا داستان شفاهی یا فولکلور، دو ویژگی عمده دارد؛ یکی آنکه گویندهٔ آن معلوم نیست و دوم اینکه به شکل‌های مختلفی بیان شده و به‌عبارت‌دیگر، روایات مختلفی از آن در افواه موجود است (ر.ک: امیدسالار، ۱۳۹۸: ۱۰۲ و ۱۰۳). این دو ویژگی در روایات ابتدایی این مجموعه دربارهٔ فردوسی و زندگی او، و همچنین در معدود روایات دیگر دیده می‌شود، امّا دربارهٔ باقی روایات، که عمدهٔ روایات این مجموعه هستند، این‌طور نیست؛ چنان که در مقدّمهٔ کتاب هم تصریح شده است: «کتاب حاضر مجموعه‌ایست از افسانه‌ها، روایات، تمثیل‌ها و تصوّراتی که مردم عامی بر اثر آشنایی با شاهنامه و خواندن و شنیدن شاهنامه موافق ذوق و سلیقهٔ خود ساخته‌وپرداخته‌اند» (انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۹، ج ۲: شش). برخی روایات نیز از گویندگان دیگری هستند که اگرچه ممکن است در

جزئیّات با منبع اصلی خود کمی متفاوت باشند، امّا تقریباً در بیشتر این روایات، تفاوت چشمگیری دیده نمی‌شود که بتوان آن را بر تفاوت در روایت حمل کرد.

چنان که در نمودارهای پایان مقاله نیز نشان داده‌ایم، ۴۵ درصد کلّ روایات این مجموعه، از دو نفر (مراد عبدلی و عبّاس نیکورنگ)، و ۵۵ درصد باقی، از دیگر راویان نقل شده است. سهم مراد عبدلی (پنجاه‌ویک‌ساله، درجه‌دار بازنشسته، حسین‌آباد ناظم، ملایر) از کلّ روایات، ۳۴ درصد است که سهمی قابل‌ملاحظه است.

نشانه‌های زیادی وجود دارد که مراد عبدلی متنی مکتوب در دست داشته و روایات خود را از روی آن منبع نقل کرده است. خود او در چند مورد، ازجمله در یادداشتی در انتهای روایتی دربارهٔ داستان فرامرز (ر.ک: انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۳۰ و ۱۳۱)، همچنین در مقدّمهٔ داستان «رستم جهان‌پهلوان و رستم کله‌دست» (همان، ج ۲: ۳۰)، اذعان می‌کند که این روایات، از روایات نقّالان است.

اگر شخصی عادی (غیر از نقّال یا داستان‌سرا) داستانی را بشنود و بخواهد آن را به خاطر بسپرد، دیگر نیازی ندارد که روایت دوم یا سومی از همان داستان را با جزئیّات در حافظه داشته باشد و معمولاً افراد در حفظ آن روایتی که در ذهن خود دارند، تعصّب می‌ورزند و روایت دیگری را نمی‌پذیرند و عموماً در مواردی که به روایتی متناقض یا متفاوت با روایت خود برمی‌خورند، از چنین عباراتی استفاده می‌کنند: «امّا اصفهانی‌ها می‌گویند...»، «ولی شیرازی‌ها نظر دیگری دارند...». وقتی یک راوی، دو/ چند روایت متفاوت و طولانی از یک داستان را به دست می‌دهد، نشانگر این است که منبع او شفاهی نیست. برای نمونه، روایت سوم و چهارم و پنجم و ششم برزو از عبّاس نیکورنگ (ر.ک: همان، ج ۱: ۱۲۸- ۱۲۰)؛ روایت اوّل و سوم رستم و اشکبوس از عبّاس نیکورنگ (ر.ک: همان، ۱۸۳- ۱۷۶)؛ روایت اوّل و دوم زندگی امیرگودرز از مراد عبدلی (همان، ۲۳۶- ۲۳۰)؛ روایت اوّل و سوم از نبرد رستم و اسفندیار از صفرعلی موگوئی (همان، ج ۲: ۲۵- ۲۳)؛ روایت اوّل و دوم ضحّاک ماردوش از مراد عبدلی (همان: ۳۱۳- ۳۰۱)؛ روایت اوّل و دوم برگشتن نیّت شاه از سیّدنبی فیروزی (همان: ۳۳۱- ۳۲۸)؛ روایت هفتم و هشتم رستم و مولای متّقیان از جمشید صالحی (همان: ۱۱۶- ۱۱۴)؛ روایت سوم و چهارمِ رستم و مولای متّقیان از جمال امیدی (همان: ۱۱۰ و ۱۱۱)؛ روایت اوّل و دوم جوانی زال و پیش‌آمدها از فیض‌الله هادی (همان، ۱۹۹- ۱۸۸)؛ روایت اوّل و دوم انوشیروان و هیزم‌فروش از محمّد صادقی (همان: ۳۴۲- ۳۴۰) و روایت دوم و سوم ادعای خدایی کیکاوس از عبّاس نیکورنگ (همان، ج ۳: ۷۱ و ۷۲).

در جلد سوم، این مجموعه، روایتی با عنوانِ «تولّد و کودکی سیاوش» از عبدلی نقل شده است که خلاصه‌شدهٔ

روایت دیگری از او با عنوانِ «سوگ سیاوش» است که در جلد دوم درج شده است (ر.ک: همان: ۲۴۹- ۲۲۹). این مسأله هم نشان می‌دهد که مراد عبدلی منبعی مکتوب در دست داشته است وگرنه نیازی به تکرار دو روایت، یک بار به‌صورت مختصر و بار دیگر به‌صورت مفصّل نبود.

نشانه‌هایی از منابع مکتوب غیر از شاهنامهٔ فردوسی و دیگر شاهنامه‌ها نیز در این روایات دیده می‌شود. ازجمله، دربارهٔ روایت عبّاس نیکورنگ در یادداشت صفحهٔ ۸ جلد نخست نوشته: «گردآورنده، این قصّه را از روی نوشته مرحوم شیخ رضا کرکوکی روحانی محلّ نقل کرده است».

گاهی حتّی دو روایت از دو شخص مختلف و از دو شهر مختلف، عین هم هستند و تک‌تک کلمات آن‌ها مشترک است و این نشان می‌دهد که هر دو روایت، از روی منبع مکتوبی نوشته شده‌اند، در غیر این صورت، این میزان همانندی در کلمات و جملات، نمی‌تواند تصادفی باشد (برای نمونه، روایتِ «پیدایش آتش و جشن سده» از عبّاس نیکورنگ و سیّدمجید پناهی (همان: ۷).

بااین‌همه، لازم به یادآوری است که: روایاتِ مکتوبی که متعلّق به ادبیّات رسمی است، ممکن است بین تودهٔ مردم رواج پیدا کند و مجدّداً به‌صورت شفاهی، از شیخ شهر، نقّال محل و یا هر کس دیگری شنیده شود و به حوزهٔ ادبیّات عامیانهٔ شفاهی راه پیدا کند. این دست روایات را نباید جزو ادبیّات شفاهی یا عامیانه دسته‌بندی کنیم.

فردوسی‌نامه شامل سه جلد است. در جلد نخست، ۳۲ روایت دربارهٔ زندگی و شخصیّت فردوسی و ۷۵ روایت دربارهٔ پهلوانان و نبردها ذکر شده و سپس دو نمونه از شاهنامه‌های منثور (داستان سیاوش و بیژن و منیژه) و منظومه‌ای (دارجنگه) از زبان درختی کهن ذکر شده است. جلد دوم نیز شامل ۱۸۱ روایت دربارهٔ پهلوانان و نبردهاست. جلد سوم، شامل ۱۱۰ روایت دربارهٔ قهرمانان شاهنامه و در انتها، طومار سام سوار و دختر خاقان چین است. ما با سه طوماری که در این مجموعه آمده و همچنین با «دارجنگهٔ» انتهای کتاب، که ارتباطی با موضوع ما ندارد، کاری نداشته‌ایم چون در حوزهٔ کار ما نمی‌گنجیدند. طومارها که تکلیفشان مشخّص است؛ دارجنگه هم شعری است به زبان لُری که به فارسی ترجمه شده و صِرف اینکه نام پهلوانانِ شاهنامه در آن برده شده است، نمی‌توان آن را روایتی حماسی دانست.

چند روایت در این مجموعه تکراری است؛ ازجمله سه روایتِ ملاقات با کیخسرو از علی‌اکبر علائی آورگانی، سیف‌الله احمدی و حسین عظیمی، دو بار در متن کتاب تکرار شده است؛ یک بار در جلد دوم (ر.ک: انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ج ۲: ۲۷۰- ۲۶۶) و یک بار در جلد سوم (همان، ج ۳: ۱۸۰- ۱۷۷). روایت چرخ نخ‌ریسی از سیف‌الله

احمدی هم به همین‌طور؛ یک بار در جلد دوم (همان، ج ۲: ۲۷۱) و یک با در جلد سوم (همان، چ ۳: ۱۶۰).

برخی روایات در این مجموعه، در حوزهٔ ادبیّات حماسی قرار نمی‌گیرند و ارتباطی با فردوسی نیز ندارند. در این روایات، تنها نامی از شاهان و یا پهلوانانِ ایرانی آمده و اصل روایت، داستانی حِکمی و پندآموز و غیر حماسی است؛ مانند روایات: «چرخِ نخ‌ریسی»، «دست کم یا دست جمع»، «انوشیروان و پیرمرد»، «انوشیروان و هیزم‌فروش»، «خدا چه می‌خورد، چه می‌پوشد، چکار می‌کند؟» و «وجه‌تسمیهٔ خربزه و هندوانه». در این پژوهش، این روایات را جزو روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط دسته‌بندی کرده‌ایم.

برخی روایات نیز تنها توصیف موقعیت جغرافیای محلّیِ شهرها و روستاهای مختلف است که نام‌های حماسی دارند و به‌هیچ‌روی، روایتی حماسی محسوب نمی‌شوند. برای نمونه، توصیف کوهی که «گردنهٔ بیژن» نام دارد و غاری که «غار کیخسرو» خوانده می‌شود؛ مانند روایات: «ملاقات با کیخسرو» (چندین روایت)، «رستم و جای‌ها» (چندین روایت) و «جای زندگی رستم و زال و نبرد آنان با دشمنان». این روایات نیز به این دلیل که ماهیّت حماسی ندارند و صرفاً توصیف جغرافیایی هستند، در دستهٔ روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط قرار گرفته‌اند. بدیهی است که در هر شهر و روستایی، از این دست نام‌گذاری‌ها دیده می‌شود.

بررسی منابع روایات فردوسی‌نامه

نگارندگان روایاتِ فردوسی‌نامه را به سه بخشِ: ۱. روایات با پیشینهٔ مکتوب؛ ۲. روایات با پیشینهٔ شفاهی و ۳. روایاتِ غیر حماسیِ غیرمرتبط تقسیم کرده و هرکدام از آن دو بخش را به‌صورت جداگانه موردبررسی قرار داده و کیفیّت شفاهی/ مکتوب بودنِ منابع و مآخذ آن‌ها را بررسی کرده‌اند.

روایات مکتوب، عمدتاً برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی، گاهی با کمی اختلاف در جزئیّات و برخی شاخ و برگ‌های ویژهٔ نقل داستان‌های عامیانه است. البتّه، خیلی از این روایات به‌صورت مستقیم از شاهنامهٔ فردوسی برگرفته نشده‌اند و در این میان، می‌توان حلقهٔ واسطهٔ مهمّی به نام «شاهنامه‌های منثور» (طومارهای نقّالی) را به‌وضوح مشاهده کرد و درواقع باید گفت که عمدهٔ روایات این مجموعه، برگرفته از شاهنامه‌های منثور عصر صفویه و قاجار است. برخی روایات نیز با واسطه یا بی‌واسطه (عمدتاً با واسطهٔ شاهنامه‌های منثور)، برگرفته از متون حماسی‌ای چون گرشاسب‌نامه، سام‌نامه، فرامرزنامه و ... است. برخی روایات نیز حماسی نیست و برگرفته از منابعی چون سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، مرزبان‌نامه و ... است.

روایات شفاهی، عمدتاً از برساخته‌های دورهٔ صفویه و قاجار به بعد است (ازجمله روایات متعدّدی دربارهٔ نبرد

رستم و حضرت علی (ع) و مسلمان و کمربسته‌شدن رستم). تعداد دیگری از این روایات دربارهٔ زندگی شخصی فردوسی است که کاملاً ساختگی و برخاسته از ذهن عوام است، چون ما اطّلاعات دقیقی از زندگی فردوسی نداریم.

روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط، هیچ ارتباط مستقیمی با فردوسی، شاهنامه و حتّی حماسه ندارند (مانند روایات متعدّدی دربارهٔ انوشیروان) که مشخّص نیست چرا در این مجموعه ضبط شده‌اند. برخی از این روایات (مانند روایات مربوط به انوشیروان) منبع مکتوب دارند، امّا چون خارج از حوزهٔ روایات حماسی عامیانه بودند، نگارندگان به جست‌وجوی دقیق‌تر منابع آن‌ها نپرداختند. برخی روایات هم مانند روایاتی که دربارهٔ نام‌های حماسی محلّ زندگی راوی یا کوه و دشت اطراف محلّ زندگی اوست، طبیعتاً منبع مکتوب ندارند و حتّی از منظری، روایت داستانی هم محسوب نمی‌شوند.

مآخذ روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب

کیفیت مرگ زواره

(محمدمیرزاجانی، ۱: ۷۸)

در این روایت آمده است که: «زواره که برادر نامادری نیّر اعظم بود و از ناحیه کمر نیز معیوب به نظر می‌رسید طوری نسبت به رستم وفادار و مهربان بود که هیچ‌گاه رستم را در هیچ سفر یا مأموریّتی جنگی رها نمی‌کرد و مثل غلامی زرخرید در رکاب رستم حرکت می‌کرد و به‌موقع مرکب سواری برادرش را تیمار و توجّه می‌کرد و آماده می‌ساخت به‌طوری‌که رخش به فرمان رستم به‌جز زواره کس دیگری را نمی‌شناخت و هیچ‌کس جز زواره جرئت نزدیک‌شدن به رخش را نداشت» (انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۷۸). باید توجّه داشت که در شاهنامهٔ فردوسی، زواره چنین نقشی ندارد. وی حتّی مرتکب اشتباهی چون کشتن نوش‌آذر پسر اسفندیار می‌شود (فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۵: ۳۸۳) و رستم قصد قصاص او را می‌کند (همان: ۳۸۶). امّا، در نزهت‌نامهٔ علایی آمده است: «گویند او (رستم) به‌غایت بخیلی بود، و هرگز هیچ‌چیز به کسی نبخشیدی، و اگر خواستی که با کس نیکوی کند بنگفتی، لکن چون برادرش زواره رضای او دیدی شرط به جای آوریدی، و از کم‌وبیش خبر نداشتی، و حکم خزانه و روزی همه برادر را بودی، و چنانکه خواستی و دانستی راندی و دادی» (شهمردان‌بن ابی‌الخیر، ۱۳۶۲: ۳۴۰). به روایت انجوی، در کتاب النقض (قزوینی‌رازی، ۱۳۵۸: ۱۵) هم اشاره‌ای کوتاه شده است:

چنـد برخـوانی ز شـهنامه حـدیث روسـتم در جَمَل بُد مرد کو چون روستم جَمّال داشت

جالب توجّه است که خواجه‌نظام‌الملک طوسی در کتاب سیرالملوک، زواره را وزیر رستم می‌داند (ر.ک:

خواجه‌نظام‌الملک طوسی، ۱۳۴۷: ۲۳۳ و ۲۳۴). بدین ترتیب، می‌توانیم مآخذ روایت انجوی را در منابع مکتوب کهن نشان دهیم و صرف این‌که این روایت، مخالف روایت فردوسی است، نمی‌توان آن را شفاهی و بی‌مأخذ دانست.

جنگ شَم سوار با دیو سفید

(مراد عبدلی، ۱: ۵۹)

در این روایت، شَم (که از پهلوانان خاندان بلیان است)، با یک سیلی، دیو سفید را از پای در می‌آورد و نعل اسب خود را در گوش او می‌کند و از او پیمان می‌گیرد که دیگر با ایرانیان وارد نبرد نشود. در این روایت همچنین به پهلوانی اترد اشاره شده است و راوی می‌گوید که از میان پهلوانان بلیانی، اترد و شم دارای چنان قدرتی بودند که هیچ‌گاه مسلّح وارد میدان نبرد با حریف نمی‌شدند.

نام‌های بلیان، اترد و شم، به شکل‌های مختلف، در شاهنامه‌های منثور دیده می‌شود. اثرط (اطرط)، در طومار جامع نقّالی شاهنامه (۱۳۹۶: ۵۳) پسر طورنگ و نوهٔ کورنگ است، کورنگ هم پسر جمشید از دختر مهراب‌شاه کابلی است. طبق روایتی (نثر نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۷: ۴۵- ۷۸) نام او اطرد و پسر شم سوار است که به دست کک کشته می‌شود. طبق روایت زریری (۱۳۹۶، ج ۱: ۳۵۸) پسر شَم است و مادر او شهرنازبانو دختر کهراج ایلخانی است و به دست کک کهزاد کشته می‌شود (همان: ۶۱۶). طبق روایت طومار شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۸۱: ۹۲) هم نام او «اطرد»، پسر شَم و نوهٔ طورک است که با شاه‌بانو دختر فریدون ازدواج می‌کند و از ازدواج آنان گرشاسب متولّد می‌شود (همان: ۹۳) و سرانجام به دست کُک کوهزاد کشته می‌شود (همان: ۱۶۰).

امّا موتیفِ پیمان‌بستن گرشاسب/ شم با دیو سپید، موتیفی پرتکرار در شاهنامه‌های منثور است که البتّه در ملحقّات نسخ مختلف شاهنامهٔ فردوسی نیز دیده می‌شود. این روایت که در طومار شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۸۱، ج ۱: ۱۲۳ و ۱۲۴)، طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۷۴: ۱۵۸)، طومار نقّالی شاهنامه، (۱۳۹۱: ۶۱)، طومار هفت‌لشکر (۱۳۷۷: ۵۴ و ۵۵)، نثر نقّالی شاهنامه (۱۳۹۷: ۸۸) و شاهنامهٔ نقّالان (زریری، ۱۳۹۶: ۸۴۵- ۸۳۶) آمده، در زیرنویس‌های شاهنامهٔ بروخیم و در چاپ دبیرسیاقی و برخی از چاپ‌های سنگی شاهنامه هم دیده می‌شود (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۴: ۵۷ و ۵۸). هم‌چنین، ر.ک: (انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ج ۳: ۵۹، ۷۳ و ۷۵؛ همو، ج ۱: ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۹۸ و ۲۹۹).

در این روایت، دیو سفید پسر ریمن است. این نسبت، در طومار نقّالان زریری هم آمده است (ر.ک: زریری، ۱۳۹۶: ۶۴۴).

رستم و شغاد

(محمّدمهدی مظلومزاده، ۱: ۷۴)

کلّیّت روایت، همان روایت فردوسی است؛ جز اینکه در این روایت، بهمن با همکاری شغاد نقشه قتل رستم را می‌کشد و سخنی از شاه کابل نیست. این روایت، در طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۸۱: ۷۷۵) و به‌طور خلاصه در نثر نقّالی شاهنامه (۱۳۹۷: ۱۹۰) آمده است. این روایت ظاهراً برخاسته از منابعی چون تاریخ طبری (۱۳۷۵، ج ۲: ۴۸۴) و مروج‌الذّهب مسعودی (۱۳۹۰، ج ۱: ۲۲۵) است که بهمن را قاتل رستم می‌دانند.

رستم و فیل گرشاسبی

(محمّدرضا بلالیان، ۱: ۲۱۶)

در این روایت آمده است که گرشاسب فیلی داشت که هر از چند گاهی هوای هندوستان می‌کرد و دیوانه می‌شد و به کوچه و خیابان می‌زد و کسی جرئت نزدیک‌شدن به آن را نداشت. روزی رستم که کودک است، هیاهوی مردم را می‌شنود و بیرون می‌رود و خود را به فیل رسانده، خرطوم فیل را به دور دست چپش می‌پیچد و با دست راست، مشتی بر سر فیل می‌زند که مغزش از دماغش بیرون می‌ریزد.

این روایت، برگرفته از روایتی است که در دست‌نویس‌های لندن، لنینگراد، قاهره ۷۴۱، قاهره ۷۹۶، لیدن، پاریس، واتیکان، برلین، لندن ۸۴۱ و لنینگراد ۸۴۹ آمده است و الحاقی محسوب می‌شود (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۱: ۲۷۵؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۱۶۵– ۱۴۷). این روایت، از طریق همین دست‌نویس‌های شاهنامه و نسخی که از روی آن‌ها برداشته شده است، به شاهنامه‌های منثور راه یافته است (ر.ک: هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۱۴۹ و ۱۵۰؛ طومار جامع نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۶: ۱۵۴؛ شاهنامهٔ هفت‌لشکر، ۱۴۰۰: ۲۳۸؛ شاهنامهٔ نقّالان، ۱۳۹۶: ۱۲۹۸– ۱۲۹۵).

رستم و ببر بیان

(مراد عبدلی، ۱: ۲۱۷)

در این روایت آمده است که روزی زال و رستم و دیگر سرداران در بارگاه منوچهر نشسته بودند که قاصدی از جانب سلطان هندوستان وارد می‌شود و می‌گوید که جانوری به نام ببر بیان در دریای هندوستان پیدا شده است که هر یک ماه یکبار در ساحل ظاهر می‌شود و گاو و گوسفندان زیادی را می‌بلعد. منوچهرشاه از پهلوانان می‌پرسد که چه کسی حاضر به رفتن به هندوستان و کشتن ببر بیان است. رستم پاسخ مثبت می‌دهد امّا زال مخالفت می‌کند و خود به این مأموریّت می‌رود. رستم هم ناشناس همراه با گودرز به هندوستان می‌رود و سرانجام، خود او ببر بیان را با ترفندی می‌کشد.

این روایت در برخی دست‌نویس‌های شاهنامه، ازجمله نسخهٔ موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ or. 2926 (مورّخ ۱۲۴۶ تا ۱۲۴۹ هـ.ق.)، فرامرزنامه (ر.ک: هفت‌منظومهٔ حماسی، ۱۳۹۷: ۲۲۴ و ۲۲۵) و شبرنگ‌نامه (ر.ک: صفا، ۱۳۸۳: ۳۲۳) وارد شده و گاهی به‌صورت مستقل هم کتابت شده است و سپس به شاهنامه‌های منثور عصر صفوی و قاجار راه یافته است (ازجمله، ر.ک: طومار نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۱: ۴۲۶؛ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۱۵۳؛ طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۳۰۴).

رستم و دیو غواص

(محمّدتقی لطفی، ۱: ۲۲۱)

در این روایت آمده است که پس از به دنیا آمدن بانوگشسب، رستم به طرف مازندران می‌رود و عاشق دختر عابدی می‌شود و با او ازدواج می‌کند. رستم روزی در مازندران در حال شکار است که در برابرش دیوی پدیدار می‌شود. رستم به دنبال دیو اسب می‌تازد و چهل روز دیو را تعقیب می‌کند. در روز چهلم، در کنار چشمه‌ای به خواب می‌رود که دیو ظاهر می‌شود و رخش را به آب می‌اندازد. رستم با کمنداندختن در آب سعی در نجات دادن رخش دارد که ناگهان دیو از پشت سرش ظاهر می‌شود و خود او را هم در آب می‌اندازد و می‌رود. عدّه‌ای صیّاد مغربی از آنجا می‌گذرند و رستم و رخش را از آب بیرون می‌کشند، سرانجام رستم غوّاص دیو و زنش را می‌کشد و پسرِ پادشاه مغرب را از دست آنان می‌رهاند و به نزد پدرش می‌برد.

این روایت برگرفته از جهانگیرنامه است (ر.ک: مادح، ۱۳۸۰: ۳۳- ۲۶) و از همین طریق به شاهنامه‌های منثور هم راه یافته است (ازجمله، ر.ک: طومار نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۱: ۴۷۴ و ۴۷۵؛ هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۲۰۲ و ۲۰۳؛ طومار جامع نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۶: ۲۲۲- ۲۱۹؛ شاهنامهٔ هفت‌لشکر، ۱۴۰۰: ۳۲۰ و ۳۲۱؛ نثر نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۷: ۱۵۲ و ۱۵۳).

مغفر دیو سفید

(از مراد عبدلی، ۱: ۲۲۹)

در این روایت آمده است که پس از نبرد رستم و دیو سپید و کشته‌شدن دیو، طوس در جمع پهلوانان به طعنه می‌گوید که رستم دیو را در خواب کشته است. گودرز پهلوانان را به محلّ نبرد می‌برد و با نشان‌دادن صحنهٔ نبرد، به همه اثبات می‌کند که بین رستم و دیو سپید نبردی سخت شکل گرفته است. در پایان، گودرز از کاسهٔ سر دیو سپید مغفری برای رستم درست می‌کند.

ماه‌وان در پژوهشی، با بررسی ۱۳۳ نگاره از مغفر رستم در شاهنامه، به این نتیجه رسیده است که مغفری با دو شاخ (شبیه کاسهٔ سر دیو) تنها در نسخ سدهٔ نهم هجری به بعد دیده می‌شوند و در نسخ سدهٔ هشتم و پیشتر، رستم تنها کلاه‌خودی آهنی بر سر دارد. به نظر می‌رسد که این داستان از برساخته‌های داستان‌سرایان سدهٔ نهم هجری باشد (ر.ک: ماه‌وان، ۱۳۹۶). در طومار شاهنامهٔ فردوسی آمده است که رستم پس از کشتن دیو سپید، سر او را می‌برد و کمی جلوتر، این روایت آمده است که گودرز رستم را به چادر خود می‌برد و مغفری را که از سر دیو سپید ساخته است، بر سر او می‌گذارد (طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۳۹۱- ۳۸۰). در هفت‌لشکر نیز به مغفر رستم که از کاسهٔ سر دیو سپید ساخته شده، اشاره شده است: «چون چشم سیه‌رنگ بر خفتان ببر بیان و کلّهٔ پدرش که بر سر رستم بود افتاد، بند از بند و پیوند از پیوندش به لرزه درآمد» (هفت‌لشکر، ۱۳۷۷: ۳۰۰؛ همچنین، ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۹: ۸۲- ۶۷).

زندگی امیرگودرز

(مراد عبدلی، ۱: ۲۳۰)

در این روایت، کشواد به قهر از پدرش کاوه، به جایی دوردست می‌رود و در روستایی با دختری ازدواج می‌کند. لشکر تورانیان در مسیر حمله به ایران، به آن روستا حمله می‌کنند، اهالی ده را می‌کشند، اموال آنان را غارت می‌کنند و کشواد را هم در بند می‌کشند. در این میان، همسر کشواد با بچه‌ای در شکم به جنگلی فرار می‌کند و همان‌جا وضع حمل می‌کند. خبر این ماجرا که به گوش منوچهر می‌رسد، بهرام (برادر کشواد) را با سپاهی برای آبادکردن مجدّد روستا، و رهاکردن کشواد از بند گسیل می‌کند. بهرام در میان راه به همسر برادر و پسرش برمی‌خورد و آن‌ها را با خود به روستا می‌برد. امّا شبی بهرام از روی مستی در مقابل طفل شیرخواره با همسر کشواد همبستر می‌شود. پس از آن از عمل خود پشیمان می‌شود و برای مخفی نگاه‌داشتن عمل بدش، قصد جان مادر و فرزند را می‌کند امّا زن شبانه می‌گریزد و طفل را در شکاف کوهی پنهان می‌کند و خود را در مقابل چشمان بهرام که او را تعقیب می‌کند، می‌کشد. تورانیان نوزاد را پیدا می‌کنند و به نزد ویسه می‌برند، ویسه نام نوزاد را کودرز می‌گذارد و خود او را تربیت می‌کند. در نبردی میان ایران و توران، کودرز به سپاه ایران حمله می‌کند و بهرام را با خشم فراوان می‌کشد، سروشی به کشواد می‌گوید که این کودرز فرزند توست و بهرام را به جرم خیانت به همسرت کشت. کشواد، کودرز را به سپاه ایرانیان می‌برد و نبرد به سود ایرانیان به پایان می‌رسد.

این روایت، با اندکی اختلاف در طومار شاهنامهٔ فردوسی، مشکین‌نامه و شاهنامهٔ نقّالان آمده است (ر.ک: طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۱۴- ۸۶؛ مشکین‌نامه، ۱۳۸۶: ۴۰- ۳۵؛ زریری، ۱۳۹۶: ۵۲۷- ۴۸۰). با این اختلاف

که در این سه منبع، کودرز ابتدا در جنگل بزرگ می‌شود و سپس ویسه او را تربیت می‌کند. در روایت سعیدی و زریری به جای کشواد، قارن پدر کودرز معرّفی شده و در مشکین‌نامه، پدر کودرز کاوک است.

روایت ششم رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع)

(داود کریمی، ۲: ۱۲۶)

در این روایت آمده است که: «مردم می‌گویند سلیمان و کیخسرو در یک عهد بودند». جعفری قنواتی، در کتاب شاهنامهٔ هفت‌لشکر می‌گوید: «[نقّالان] گاهی داستانی جدید، با حضور شخصیّت‌های سامی و اسلامی به داستان‌های کهن افزوده‌اند، مانند داستان سلیمان و دعوت او از کیخسرو برای اسلام‌آوردن» (ر.ک: شاهنامهٔ هفت‌لشکر، ۱۴۰۰: ۳۸). امّا، باید گفت که: «هم‌عصر بودن و منازعهٔ کیخسرو و سلیمان، داستان جدیدی نیست و در تواریخی چون سنی‌ملوک‌الأرض‌والأنبیاء، احیاءالملوک و تاریخ بناکتی نقل شده است (ر.ک: حمزه‌بن حسن اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۳؛ سیستانی، ۱۳۴۴: ۴ و ۵؛ بناکتی، ۱۳۴۸: ۳۲» (ر.ک: ارژنگی، ۱۴۰۱).

جمشید جم و ضحّاک میرآخور

(محمّدمهدی مظلومزاده، ۳: ۱۸)

در این روایت آمده است که ضحّاک و پدرش میرآخور جمشید بودند. این روایت برگرفته از شاهنامه‌های منثور است (ازجمله، ر.ک: زریری، ۱۳۹۶: ۱۲۴).

اختراع تیر و کمان

(مراد عبدلی، ۳: ۳۸)

در این روایت اشاره شده است که سلم و تور از دختران ضحّاک هستند. طبق روایت شاهنامهٔ نقّالان زریری (۱۳۹۶: ۲۴۸- ۲۱۸)، شهرناز و ارنواز دختران ضحّاک هستند و از ازدواج آنان با فریدون، سلم و تور متولّد می‌شوند. در مجمل‌التّواریخ‌والقصص (۱۳۱۸: ۲۷) دربارهٔ مادر سلم و تور دو روایت نقل شده است که بر اساس یکی از روایت‌ها، وی دختر ضحّاک است (همچنین، ر.ک: قنواتی، ۱۳۹۶: ۳۹).

در این روایت به چاچ کمان‌ساز هم اشاره شده است. داستان چاچ کمان‌ساز به‌طور مفصّل در شاهنامه‌های منثور نقل شده است؛ (ر.ک: طومار شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۱۶؛ زریری، ۱۳۹۶: ۳۸۲؛ نثر نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۷: ۶۹).

نتیجه‌گیری

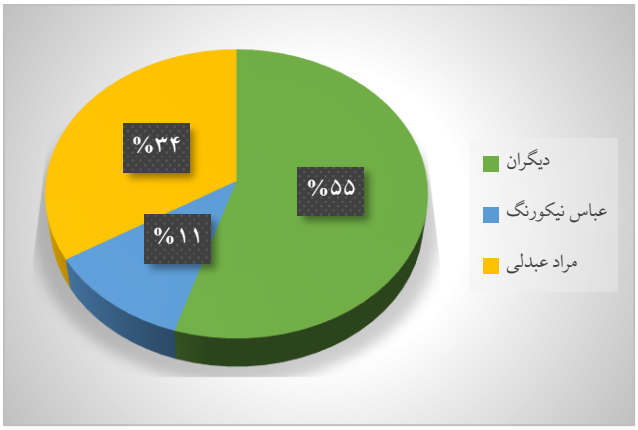
در این مقاله، در مجموع تعداد ۴۰۵ روایت، در ذیل سه دسته‌بندی: ۱. روایات با پیشینهٔ مکتوب؛ ۲. روایات با پیشینهٔ شفاهی؛ ۳. روایاتِ غیر حماسیِ غیرمرتبط بررسی شد. تعداد ۲۲۴ روایت (۱۲۳۶۸ سطر) در دستهٔ نخست قرار گرفت، تعداد ۱۰۲ روایت (۳۳۶۲ سطر) در دستهٔ دوم، و تعداد ۷۹ روایت (۲۱۵۸ سطر) در دستهٔ سوم. بدین ترتیب، بر اساس تعداد سطرهای روایات، ۶۹ درصد کلّ روایات این مجموعه، روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب بودند، ۱۹ درصد روایات با پیشینهٔ شفاهی، و ۱۲ درصد روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط.

چنان‌که در نمودار شمارهٔ یک نیز مشاهده شد، ۵۵ درصد کلّ روایات این مجموعه، از یک راوی (مراد عبدلی)، ۱۱ درصد آن از راوی‌ای دیگر (عبّاس نیکورنگ)، و ۳۴ درصد باقی روایات، از راویان متعدّد دیگری است که در جدول‌ها مشاهده شد. ۴۳ درصد از مجموع روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب، متعلّق به مراد عبدلی، ۱۴ درصد متعلّق به عبّاس نیکورنگ، و ۴۳ درصد متعلّق به دیگر راویان است. این تناسب‌ها، در روایاتِ با پیشینهٔ شفاهی به طرز معناداری تغییر می‌کند؛ ۶ درصد از کلّ روایاتِ با پیشینهٔ شفاهی، متعلّق به مراد عبدلی، ۴ درصد متعلّق به عبّاس نیکورنگ، و ۹۰ درصد باقی روایات، از راویان متعدّد دیگر است. این درصدها نشان می‌دهند که عمدهٔ روایاتی که مراد عبدلی و عبّاس نیکورنگ نقل کرده‌اند (یعنی حدود ۶۶ درصد از مجموع کلّ روایات)، دارای پیشینهٔ مکتوب هستند و احتمالاً، این دو راوی روایات خود را از روی متون مکتوب نوشته و برای درج در مجموعهٔ فردوسی‌نامه ارسال کرده‌اند. بدین ترتیب، بعید نیست که آن ۱۰ درصد روایات دیگرِ این دو راوی نیز که پیشینهٔ مکتوبی برای آن‌ها پیدا نکردیم، دارای پیشینهٔ مکتوب باشند و از روی متنی مکتوب رونویسی شده باشند.

نمودارها

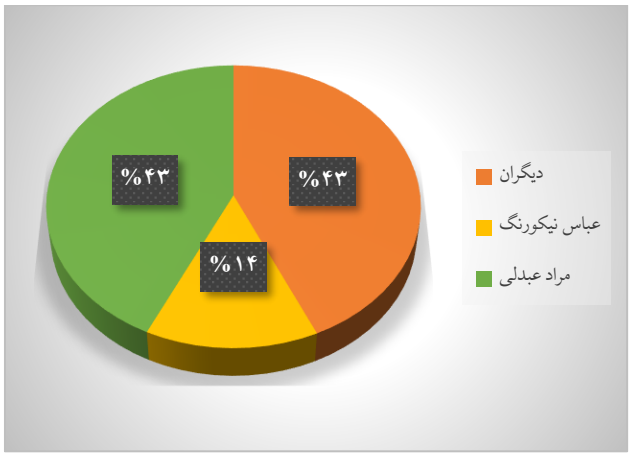
نمودار شمارهٔ ۱:

کلّ روایات (روایات سنددار و روایات بی‌سند بر اساس تعداد سطرهای روایت)



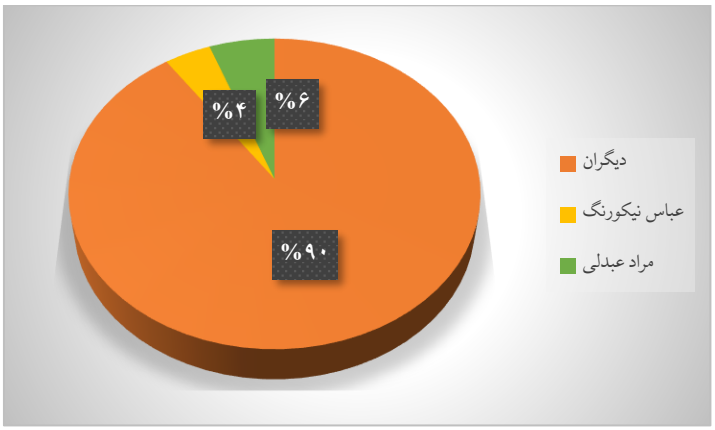
نمودار شماره ۲:

روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب بر اساس تعداد سطرهای روایت



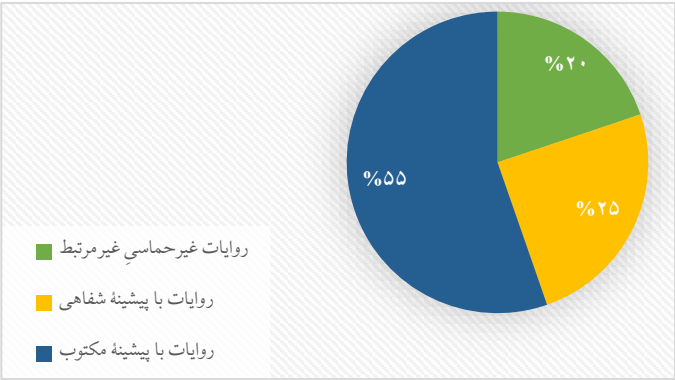
نمودار شمارهٔ ۳:

روایاتِ با پیشینهٔ شفاهی بر اساس تعداد سطرهای روایت



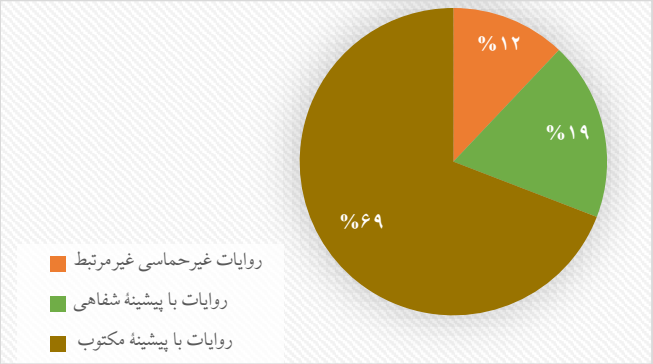
نمودار شمارهٔ ۴:

تعداد کلّ روایات با پیشینهٔ مکتوب، با پیشینهٔ شفاهی و روایاتِ غیرحماسیِ غیرمرتبط



نمودار شمارهٔ ۵:

کلّ روایات با پیشینهٔ مکتوب، با پیشینهٔ شفاهی و روایاتِ غیرحماسیِ غیرمرتبط بر اساس تعداد سطرهای روایت



جدول‌ها

جدول شمارهٔ ۱: روایاتِ با پیشینهٔ مکتوب

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
فردوسی و چوپان ۱	عروسی دختر رستم ۳	رستم و کی‌کاوس	آمدن کیخسرو به ایران	خواستگاری کی‌کاوس از سودابه ۲
فردوسی و چوپان ۳	عروسی دختر رستم ۴	رستم و دیو سفید	آمدن کیخسرو به ایران ۶	کیارش و سهراب
فردوسی و چوپان ۲	عروسی دختر رستم ۵	رستم و دیو سفید ۲	ضحّاک ماردوش	مادر سیاوش
مانند سنان گیو در جنگ پشن	رستم و اشکبوس	رستم و دیو سفید ۳	ضحّاک ماردوش ۲	مادر سیاوش ۲
مانند سنان گیو در جنگ پشن ۲	رستم و اشکبوس ۲	رستم و دیو سفید ۴	ضحّاک ماردوش ۳	مادر سیاوش ۴
فردوسی و خلیفهٔ مسلمین	رستم و اشکبوس ۳	رستم و رخش	کار نیکوکردن از پرکردن است	تولّد و کودکی سیاوش
شاکوچی و ماکوچی	رستم و کک کوهزاد	رستم و رخش ۲	کار نیکوکردن از پرکردن است ۲	گذشتن سیاوش از آتش
فردوسی در خواب دختر سلطان	رستم و کک کوهزاد ۲	رستم و رخش ۳	پادشاهی کیومرث	گذشتن سیاوش از آتش ۲
رستم در خواب فردوسی	رستم و کک کوهزاد ۳	رستم و کی‌کاوس	سیامک و دیو سیاه	گذشتن سیاوش از آتش ۳

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
رستم در خواب فردوسی ۳	رستم و کک کوهزاد ۴	رستم و دیو سفید	پیدایش آتش و جشن سده	سیاوش در توران
رستم در خواب فردوسی ۴	رستم و کک کوهزاد ۵	رستم و دخترش ۳	پیدایش آتش و جشن سده ۲	ازدواج با فرنگیس ۲
رستم در خواب فردوسی ۶	نبرد رستم و اسفندیار	رستم و دخترش ۴	شهرنشینی	ازدواج با جریره ۳
کیفیت مرگ زواره	نبرد رستم و اسفندیار ۲	رستم و افراسیاب	کشف آهن	سیاوش و آژنگ وزیر
رستم در خواب فردوسی ۷	رستم و ترنج اسفندیار	رستم و افراسیاب ۳	طهمورث دیوبند	خون سیاوش
جنگشم با دیو سفید	رستم و ترنج اسفندیار ۲	جنگ رستم و کک کوهزاد	کشف نمک	خون سیاوش ۲
نبرد گرشاسب با کوه آهن‌ربا	رستم و فیل گرشاسبی	جنگ رستم و کک کوهزاد ۲	بلیان و لطیف	خون سیاوش ۳
نبرد گرشاسب با کوه آهن‌ربا ۲	رستم و ببر بیان	جنگ رستم و کک کوهزاد ۳	جمشید جم و ضحّاک میرآخور	خون سیاوش ۴
سام و کودکی زال	رستم و غوّاص دیو	جنگ رستم و کک کوهزاد ۴	ضحّاک کولی	خون سیاوش ۵
زال و سیمرغ	جنگ رستم و دیو سفید	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی ۶	خروس سفید و طلسم ضحّاک	کودکی کیخسرو
زال و سیمرغ ۲	مغفر دیو سفید	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی ۱۰	وزیر ضحّاک و کولی‌ها	کودکی کیخسرو ۲
زال و سیمرغ ۳	زندگی امیر گودرز	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی ۱۲	شیطان و ضحّاک	کودکی کیخسرو ۳
زال و سیمرغ ۴	زندگی امیرگودرز ۲	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی ۱۵	ضحّاک بیدادگر و کاوهٔ آهنگر	کودکی کیخسرو ۴
رستم و شغاد	مرگ بهرام علم‌دار	سه خصلت رستم	کودکی فریدون	کودکی کیخسرو ۵
رستم و سهراب	امیرگیو	داستان مرگ رستم	فریدون گاودایه	کودکی کیخسرو ۶
رستم و سهراب ۴	بیژن و منیژه	داستان مرگ رستم ۲	فریدون گاوسوار	آوردن کیخسرو از توران
رستم و سهراب ۲	بیژن و منیژه ۲	داستان مرگ رستم ۳	گاوسر فریدونی	آوردن کیخسرو از توران ۲

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
رستم و سهراب ۳	بیژن و منیژه ۳	داستان مرگ رستم ۴	اختراع تیر و کمان	آوردن کیخسرو از توران ۳
رستم و سهراب ۴	نبرد رستم و اسفندیار	اسم‌گذاری رستم	تولّد سلم و تور و ایرج	آوردن کیخسرو از توران ۴
رستم و سهراب ۵	رستم و اسفندیار	زال و سیمرغ	تولّد سلم و تور و ایرج ۲	آوردن کیخسرو از توران ۵
رستم و سهراب ۶	رستم و اشکبوس ۳	زال و سیمرغ ۳	رستم و نوذر	آوردن کیخسرو از توران ۶
رستم و سهراب ۷	رستم و اسفندیار ۳	زال و سیمرغ ۴	اسفندیار یاغی	آوردن کیخسرو از توران ۷
رستم و برزو	رستم و اسفندیار ۴	زال و سیمرغ ۵	بستن مالیات بر زابلستان	آوردن کیخسرو از توران ۸
رستم و برزو ۲	رستم و تولّد سهراب	زال و رستم	تسلّط افراسیاب بر ایران	آوردن کیخسرو از توران ۹
رستم و برزو ۳	رستم و اشکبوس	زال و رستم ۲	آوردن کیقباد از البرزکوه	تصرّف دژ بهمن
رستم و برزو ۴	رستم جهان‌پهلوان و رستم کله‌دست	پیری زال	آوردن کیقباد از البرزکوه ۲	تصرّف دژ بهمن ۲
رستم و برزو ۵	رستم و تهمینه	بهمن و فرامرز	آوردن کیقباد از البرزکوه ۳	نبرد یازده‌رخ
رستم و برزو ۶	رستم و اکوان دیو	آذربرزین و بهمن	کی‌کاوس و ادّعای خدایی	کودکی فرود
فرامرز	رستم و اکوان دیو ۲	آذربرزین و بهمن ۲	کی‌کاوس و ادّعای خدایی ۲	کشته‌شدن فرود
آذربرزین و بهمن	رستم و اکوان دیو ۳	آذربرزین و بهمن ۳	کی‌کاوس و ادّعای خدایی ۳	کشته‌شدن فرود ۲
آذربرزین و بهمن ۲	رستم و مرد چوپان	کی‌کاوس و ادّعای خدایی	کی‌کاوس و ادّعای خدایی ۴	کشته‌شدن فرود ۳
آذربرزین و بهمن ۳	رستم و مرد چوپان ۲	سوگ سیاوش	لشکرکشی کی‌کاوس به مازندران	کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو
گم‌شدن رستم در خاک پریزادان	رستم و برزو	مرگ سیاوش	لشکرکشی کی‌کاوس به مازندران ۲	کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو ۴
تولّد و عروسی دختر رستم	جنگ گشسب‌بانو با سهراب	سیاوش و کیخسرو	لشکرکشی کی‌کاوس به مازندران ۳	پادشاهی گشتاسب
عروسی دختر رستم	رستم و دخترش	برگ سیاوش	لشکرکشی کی‌کاوس به مازندران ۴	پادشاهی گشتاسب ۲

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
عروسی دختر رستم ۲	رستم و دخترش ۲	مادر سیاوش	خواستگاری کی‌کاوس از سودابه	

جدول شمارهٔ ۲: روایات با پیشینهٔ شفاهی

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
بازیگوشی فردوسی	کیارش تیرانداز و حکومت آذربایجان	دختر چوپان و فرّخ پسر گودرز	مرگ سهراب و فریب شیطان ۳	تر و تازه‌ماندن جسد زال
کم‌هوشی فردوسی	رستم در خواب فردوسی ۷	رستم و فیل	مرگ سهراب و فریب شیطان ۴	تر و تازه‌ماندن جسد زال ۲
عوض‌کردن دختر فردوسی با پسر چوبتراش	فردوسی و افراسیاب	رستم و شیردختر چادرنشین	مرگ سهراب و فریب شیطان ۵	بهمن و فرامرز ۲
عوض‌کردن دختر فردوسی با پسر چوبتراش ۲	فردوسی و مرد خشت‌زن	زور رستم	مرگ سهراب و فریب شیطان ۶	سروش و کیخسرو ۲
مشاعرهٔ فردوسی و دخترش	فردوسی و آسیابان	رستم و افراسیاب ۲	مرگ سهراب و فریب شیطان ۸	سروش و کیخسرو ۳
فردوسی و حضرت علی (ع)	گرشاسب و سیمرغ	رستم و مولای متّقیان	مرگ سهراب و فریب شیطان ۹	آرداوازد و کوه ماسیس
فردوسی و حضرت علی (ع) ۲	سام و کوه آهن‌ربا	رستم و مولای متّقیان ۲	مرگ سهراب و فریب شیطان ۱۱	خون سیامک
فردوسی و مرد احمق	سام و کوه آهن‌ربا ۲	رستم و مولای متّقیان ۳	مرگ سهراب و فریب شیطان ۱۲	پسر ایرج
فردوسی و چوپان	مرگ زال	رستم و مولای متّقیان ۴	مرگ سهراب و فریب شیطان ۱۳	پسر ایرج ۲
فردوسی و چوپان ۲	رستم و کوه آهن‌ربا	رستم و مولای متّقیان ۵	مرگ سهراب و فریب شیطان ۱۴	رستم و فرزندان نوذر
حوادث پس از مرگ سیاوش	رستم و شغاد ۲	رستم و مولای متّقیان ۶	رستم و مردم این دوره	کیقباد در زندان تورانیان

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
فردوسی و چوپان ۳	رستم و شغاد ۴	رستم و مولای متّقیان ۷	رستم و مردم این دوره ۲	غایب‌شدن کیقباد
شاها تو گلی و گل به پیشت دسته	نریمان و بهمن	رستم و مولای متّقیان ۸	رستم و مردم این دوره ۳	کی‌کاوس در چنگ تورانیان
کاسهٔ یشم را تماشا کن	سرگذشت هژبر فرزند رستم	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع)	رستم و مردم این دوره ۴	نبرد کی‌کاوس با اژدها
فردوسی در خواب دختر سلطان	دختر رستم و پهلوان خوش‌سیما	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع) ۲	رستم و مردم این دوره ۵	شیرزاد و دیو یک‌چشم
فردوسی و پسر وزیر	رستم و خاقان چین	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع) ۳	رستم و مردم این دوره ۶	مادر سیاوش ۳
فردوسی و تنگی قافیه	رستم و طوس	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع) ۴	زال و سیمرغ ۲	جوشیدن خون سیاوش
فردوسی و تنگی قافیه ۲	اسفندیار و دیو دوازده‌سر	رستم و حضرت سلیمان و حضرت علی (ع) ۵	جوانی زال و پیش‌آمدها	جوشیدن خون سیاوش ۲
فردوسی و تنگی قافیه ۳	رستم و شبان مازندرانی	مرگ سهراب و فریب شیطان	جوانی زال و پیش‌آمدها ۲	
رستم در خواب فردوسی ۲	رستم و دیو دوسر	مرگ سهراب و فریب شیطان ۲	زال و چوب گز	
رستم در خواب فردوسی ۵	جنگ رستم و دیو سفید ۲	مرگ سهراب و فریب شیطان ۷	سه کمربسته	

جدول شمارهٔ ۳: روایات غیرحماسیِ غیرمرتبط

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
جای زندگی رستم و زال	رستم و جای‌ها ۱۴	جام گیتی‌نما ۴	کاوهٔ آهنگر و زن پارسا	زنجیر عدل

روایت	روایت	روایت	روایت	روایت
رستم و جای‌ها	رستم و جای‌ها ۱۵	دست کم یا دست جمع	کاوهٔ آهنگر و زن پارسا ۲	زنجیر عدل ۲
رستم و جای‌ها ۲	رستم و جای‌ها ۱۶	دست کم یا دست جمع ۲	بهرام گور و نمک	زنجیر عدل ۳
رستم و جای‌ها ۳	رستم و جای‌ها ۱۷	دست کم یا دست جمع ۳	بهرام گور و مرد مالدار	زنجیر عدل ۴
رستم و جای‌ها ۴	خون سیاوش	دست کم یا دست جمع ۴	برگشتن نیّت شاه	زور که بیاید خر ملّا می‌شود
رستم و جای‌ها ۵	ملاقات با کیخسرو	دست کم یا دست جمع ۵	برگشتن نیّت شاه ۲	زور که بیاید خر ملّا می‌شود ۲
رستم و جای‌ها ۶	ملاقات با کیخسرو ۲	حوادث و پایان زندگی کیخسرو	خسروپرویز	زور که بیاید خر ملّا می‌شود ۳
غایب‌شدن کیخسرو	غایب‌شدن کیخسرو ۳	غایب‌شدن کیخسرو ۵	غایب‌شدن کیخسرو ۷	وجه تسمیهٔ گوربخیل
رستم و جای‌ها ۷	ملاقات با کیخسرو ۳	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۲	انوشیروان و فرمانروای اصفهان	زور که بیاید خر ملّا می‌شود ۴
رستم و جای‌ها ۸	چرخ نخ‌ریسی	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۳	انوشیروان و پیرمرد	وجه تسمیهٔ خربزه و هندوانه
رستم و جای‌ها ۹	سروش و کیخسرو	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۴	انوشیروان و هیزم‌فروش	وجه تسمیهٔ خربزه و هندوانه ۲
رستم و جای‌ها ۱۰	سروش و کیخسرو ۴	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۵	انوشیروان و تعبیرخواب	وجه تسمیهٔ خربزه و هندوانه ۳
رستم و جای‌ها ۱۱	جام گیتی‌نما	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۷	قضا و قدر	وجه تسمیهٔ خربزه و هندوانه ۴
رستم و جای‌ها ۱۲	جام گیتی‌نما ۲	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۸	خدا چه می‌خورد چه می‌پوشد	درخت مقدّس
رستم و جای‌ها ۱۳	جام گیتی‌نما ۳	حوادث و پایان زندگی کیخسرو ۹	سحرخیزی	عروسی کیخسرو با گل‌آفتاب
غایب‌شدن کیخسرو ۲	غایب‌شدن کیخسرو ۴	غایب‌شدن کیخسرو ۶	غایب‌شدن کیخسرو ۸	

پی‌نوشت‌ها

۱. از قیدِ «کمابیش» بدین‌جهت استفاده می‌کنیم که برخی روایاتی که به دست انجوی شیرازی رسیده، تکراری بوده و او تنها روایت کامل را نقل کرده و در پانوشت اسامی روایان دیگرِ آن روایت را نقل کرده است و گاهی تفاوت‌های آن‌ها را در چند سطر متذکر شده است. ما این خرده‌روایات را در محاسبات خود وارد نکردیم.

۲. «ادبیّات عامّه» و «ادبیّات شفاهی»، در ایران تعاریف دقیقی ندارند. عمدهٔ پژوهش‌های این حوزه، بر پایهٔ گفتارهای پژوهش‌گران غربی و نظریّه‌ها و تعاریف آن‌ها شکل گرفته است. در دانشنامهٔ بریتانیکا، دو مدخل وجود دارد که نباید با هم خلط شوند؛ یکی «oral tradition» (اخبار شفاهی) یا «folk literature» (ادبیّات عامّه) است و دیگری «oral literature» (ادبیّات شفاهی). «اخبار شفاهی»، فرهنگ تودهٔ (علوم و باورهای عامیانهٔ) تمدّن‌هاست که زبانِ نوشتاری ندارد. به‌صورت شفاهی و در قالب شعر، داستان، ترانه و ... منتقل می‌شود. امّا «ادبیّات شفاهی» شکلِ بیان ادبیّات در جوامعی است که خط ندارند. اصطلاحِ «ادبیّاتِ شفاهی» خالی از تناقض نیست؛ چراکه واژهٔ «Litarature» از ریشهٔ لاتینِ «Littera» گرفته شده است که به معنی «Letter» (نامه) است.

نکتهٔ مهمّی که در دانشنامهٔ بریتانیکا ذکر شده، این است که می‌گوید: «اغلب تشخیص اینکه داستانی از فرهنگ شفاهی توده گرفته شده است یا اینکه داستانی ادبی و مکتوب وارد فرهنگ توده شده و سپس از کشیش، معلّم یا پزشکی دوباره شنیده شده و وارد ادبیّات عامّه شده و با آن، مانند دیگر داستان‌های عامیانه برخورد شده باشد، دشوار است» (Britannica: Folk Literature). این به این معنی است که تشخیص این‌که داستانی ادبی با منبع مکتوب، دوباره وارد فرهنگ توده شده و به‌صورت شفاهی نقل شده باشد، امکان‌پذیر است. درست مانند داستان‌های شاهنامه که از منابع مکتوب، و عمدتاً در دورهٔ صفویان، دوباره وارد فرهنگ توده شده و توسّط نقّالان، برای مردم بازگو شده‌اند و سپس به شکل روایاتِ شفاهی، جمع‌آوری شده و در مجموعه‌ای با عنوانِ «فردوسی‌نامه»، تحت عنوان روایاتِ عامیانه و شفاهیِ شاهنامه منتشر شده‌اند. اگر شخصی، داستانی از شاهنامهٔ فردوسی، یا هر متن حماسی مکتوب دیگری را با لحن عامیانه برای دیگران تعریف کند و شخص دیگری، یا خود او، همان گفته‌ها را با همان شکل عامیانه دوباره مکتوب کند، آیا متنی را که به وجود آمده، باید متعلّق به حوزهٔ ادبیّات عامیانه و ادبیّات شفاهی بدانیم؟ در اینجا آن شخص تنها متنی متعلّق به ادبیّات رسمی را به لباسِ ادبیّات عامه درآورده است. این داستان‌ها، با هر لحن و بیانی که

نقل شوند و به هر شکلی که بازگو شوند، باز هم متعلّق به حوزه و ژانر ادبیّات حماسی هستند.

بااین‌حال، در مجموعهٔ «فردوسی‌نامه»، تعداد اندکی از روایات شفاهی و عامیانه هم وجود دارد. ما روایات موجود در مجموعهٔ فردوسی‌نامه را به دو دستهٔ اصلی تقسیم کرده‌ایم: ۱. روایات با پیشینهٔ مکتوب؛ ۲. روایات شفاهی. با نگاهی به روایات موجود در هر دسته، به‌سادگی متوجّه می‌شویم که روایاتی که آن‌ها را شفاهی می‌دانیم و پیشینهٔ مکتوبی برای آن‌ها نیافته‌ایم، عموماً کوتاه هستند و برای نقل بین عامّهٔ مردم، پیر و جوان، مناسب هستند. امّا روایات با پیشینهٔ مکتوب، بسیار طولانی هستند و مناسب نقل به‌وسیلهٔ مردم کوچه و بازار نیستند. این روایات، همان روایاتی هستند که به لباس ادبیّات عامیانه درآمده‌اند و البتّه در نقل آن‌ها از عنصر «کتابت» کمک گرفته شده است.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این حوزه می‌توان مطرح کرد این است که آیا ادبیّات شفاهی بر ادبیّات مکتوب تقدّم زمانی دارد؟ و آیا بین ادبیّات شفاهی و مکتوب، مرز مشخّصی وجود دارد؟ شواهد موجود نشان می‌دهند که پاسخ این پرسش‌ها مثبت است. البتّه طبیعی و بدیهی است که با اختراع کاغذ و پیشرفت خط و گسترش دانش عمومی و بالطبع، گسترش ادبیّات مکتوب، ادبیّات شفاهی در روستاها و جاهای دورافتاده از بین نرفت و همچنان بین عامّهٔ مردم در جریان بود. امّا باید این پرسش را مطرح کرد که این روند تا چه زمانی ادامه داشت؟ آیا ما می‌توانیم امروز ادّعا کنیم که از زمان نگارش شاهنامه تا به امروز، در کنار متن مکتوب این اثر، روایتی شفاهی هم از آن وجود داشته و بین مردم شایع و رایج بوده است؟ برای شرح پاسخ این پرسش باید به چند مسأله توجّه کرد. نخست اینکه بر اساس روایاتی که از شاهنامهٔ فردوسی و دیگر متون حماسی بین مردم باقی‌مانده و آن را «طومارِ نقّالی» می‌خوانند، می‌دانیم که مردم به کلّ متن شاهنامه علاقه‌ای نداشتند و بخش‌هایی از آن را نپسندیده‌اند و از چرخهٔ نقل حذف کرده‌اند. بر اساس شواهد و مدارک موجود، عمدهٔ داستان‌های که بین مردم رایج بوده، داستان‌های مربوط به رستم (رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، نبرد با دیو سپید و ...)، و چند داستان دیگر، ازجمله داستان ضحّاک، کاوه، سیاوش و بیژن و منیژه بوده است. پس در وهلهٔ اوّل، می‌توان با ظنّی قریب‌به‌یقین گفت که پس از مکتوب‌شدن شاهنامهٔ فردوسی، این متن به‌صورت کامل در حوزهٔ ادبیّات شفاهی حضور نداشته و کسی کلّ این متن را برای انتقال به دیگران، به حافظه نسپرده است.

دوم اینکه مهم‌ترین عنصرِ ادبیّات شفاهی و سینه‌به‌سینه، «زنجیرهٔ نقل» است. به‌طور ساده یعنی: «شخصی داستانی را بشنود، به خاطر بسپارد و آن را برای دیگری نقل کند و این روند، پیوسته ادامه

پیدا کند». حال، چند پرسش مطرح می‌شود. نخست اینکه آیا زمانی که ما متن مکتوبی از داستانی در دست داریم و در واقع این متن برای نخستین بار از راه «نوشتار» نقل شده است، می‌توانیم آن را وارد حوزهٔ «ادبیّات شفاهی» کنیم؟ پیش‌تر گفته شد که ادبیّات شفاهی، به‌طور خلاصه یعنی: «شنیدن، به خاطر سپردن و نقل‌کردن» و ما در اینجا بخش نخست آن، یعنی: «شنیدن» را از چرخه حذف کرده‌ایم. دوم اینکه آیا متنی به این بزرگی را می‌توان به حافظه سپرد؟ به نظر می‌رسد که به حافظه سپردن چنین داستان بلندی کار دشواری است و عنصر کتابت و فنّ تولید کاغذ در کنار هم قرار گرفتند که این کار دشوار را برای انسان‌ها تسهیل کنند؛ و از همه مهم‌تر، آیا می‌توانیم ادّعا کنیم که زنجیرهٔ نقل داستان‌های شاهنامه هیچ‌گاه قطع نشده است؟ لازمهٔ تداوم ادبیّات شفاهی، پیوستگی زنجیرهٔ نقل آن است، وگرنه خیلی زود داستان از حافظه‌ها پاک می‌شود و از بین می‌رود. در این مورد هم شواهد و مدارکی وجود دارد که زنجیرهٔ نقل داستان‌های شاهنامه بین مردم در دوره‌های مختلفی قطع شده و در آن میان، مردم داستان‌های مختلف دیگری چون سمک عیّار، داراب‌نامه، اسکندرنامه و ... را می‌شنیدند و به آن‌ها دل بسته بودند. در دوران‌های مختلف هم بسیاری از این روایات، که کمی با روایت فردوسی اختلاف داشتند، به‌صورت مکتوب بین راویان و نقّالان دست به دست می‌شدند. بدین ترتیب، روندِ «شنیدن، به خاطرسپردن و نقل‌کردن» کمی تغییر کرد و به «خواندن (در برخی موارد معدود همچنان شنیدن)، به خاطرسپردن خطوط اصلی داستان و نقل‌کردن» تبدیل شد و این روند تازه، این اجازه را به راویان می‌داد که هرگاه که بخواهند، بتوانند زنجیرهٔ نقل را که پیشتر گفتیم مهم‌ترین عنصرِ ادبیّات شفاهی است، قطع کنند. اسناد و مدارک موجود نشان می‌دهند که نقل داستان‌های شاهنامه در مجالس و محافل تقریباً از عصر صفوی رواج پیدا کرده و پیش از آن، نقّالی و قصّه‌خوانی غالباً به داستان‌هایی چون سمک عیّار، اسکندرنامه، بختیارنامه و ... اختصاص داشته است و راویان تا آن دوره به‌ندرت به نقل شاهنامه می‌پرداختند (ر.ک: کامشاد، ۱۳۸۷: ۲۸ و ۲۹؛ حریری، ۱۳۶۶: ۱۱؛ زریری، ۱۳۹۶: ۳۴). حال چطور باید قطع زنجیرهٔ نقل داستان‌های شاهنامه را در این حدود پانصد سال توجیه کرد؟ جز اینکه این داستان‌ها به‌صورت مکتوب نقل می‌شدند و هرگاه مردم به شنیدن آن‌ها میل پیدا می‌کردند، هر نقّال یا راوی‌ای می‌توانست به متن داستان دست پیدا کند و آن را در مجلس خود نقل کند.

کتابنامه

قرآن کریم. ترجمهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی.

آیدنلو، سجّاد. (۱۳۸۸). «مردم کدام فردوسی و شاهنامه را می‌پسندیدند؟ (بررسی تلقیات عامیانه دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)». متن‌شناسی ادب فارسی. شمارهٔ ۴. صص ۷۸- ۵۹.

ـــــــــــ. (۱۳۹۴). «برخی روایات نقّالی و شفاهی در ملحقات نسخ و چاپ‌های شاهنامه». دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه. سال ۳. شمارهٔ ۵. ص ۱۰۰- ۵۰.

ـــــــــــ. (۱۳۹۹). نیم‌پخته ترنج. چاپ دوم. تهران: سخن.

ارژنگی، کامران. (۱۳۹۸). الف. «خواجه نظام‌الملک طوسی و شاهنامه». بیهق‌نامه. سال دوم. شمارهٔ پنجم. تابستان. صص ۸۶- ۷۹.

ـــــــــــ. (۱۳۹۸). ب. «شهریاری از دیار هند و سند: نکاتی دربارهٔ منظومهٔ حماسی شهریارنامه». فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیّات و هنر. سال دوم. شمارهٔ ۷ و ۸. صص ۱۹۲- ۱۷۷.

ـــــــــــ. (۱۳۹۸). ج. «حکیم اسدی، سرایندهٔ شاهنامهٔ اسدی و منظومهٔ کُک کوهزاد». جشن‌نامهٔ دکتر محمود مدبّری. به کوشش نجمه حسینی سروری، علی جهانشاهی افشار و منوچهر فروزنده‌فرد. صص ۴۵- ۲۹.

ـــــــــــ. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل منابع داستان‌های مشترک طومارهای جامع نقّالی و شاهنامهٔ فردوسی. رسالهٔ دکتری. به راهنمایی محمّدجعفر یاحقّی و مشاوره محمود امیدسالار. دانشگاه فردوسی مشهد.

ـــــــــــ. (۱۴۰۰). «شاهنامهٔ منثور یا طومار نقّالی؟». گنج کهن. سال اوّل. شمارهٔ ۱ و ۲. ص ۴۹- ۴۴.

ـــــــــــ. (۱۴۰۱). «نگاهی به شاهنامهٔ هفت‌لشکر». پاژ. سال یازدهم. پیاپی ۴۶. صص ۴۲- ۳۱.

ارژنگی، کامران؛ یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۹۸). «خاقانی شروانی در شعر خود از روایت کدام شاهنامه بهره برده است؟». پژوهشنامه ادب حماسی. سال پانزدهم. شماره اوّل. پیاپی ۲۷. بهار و تابستان. صص ۷۳- ۳۷.

ـــــــــــ. (۱۳۹۹). «بررسی برخی منابع مکتوب روایات زریری در داستان‌های مشترک شاهنامهٔ نقّالان با شاهنامهٔ فردوسی». زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکده ادبیّات دانشگاه تبریز). سال ۷۳. شمارهٔ ۲۴۲. صص ۸۴- ۵۹.

امیدسالار، محمود. (۱۳۹۸). جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی. چاپ دوم. تهران: بنیاد موقوفات افشار.

انجوی‌شیرازی، سیّدابوالقاسم. (۱۳۶۹). فردوسی‌نامه. چاپ سوم. تهران: علمی.

بناکتی، فخرالدّین ابوسلیمان داودبن تاج‌الدّین ابوالفضل محمّدبن محمّدبن داود. (۱۳۴۸). تاریخ بناکتی. به کوشش جعفر شعار. چاپ نخست. تهران: سلسلهٔ انتشارات انجمن آثار ملّی

حریری، ناصر. (۱۳۶۶). هنر و ادبیّات امروز. گفت‌وشنودی با پرویز ناتل خانلری و سیمین دانشور. بابل: کتابسرای بابل.

حمزه‌بن حسن اصفهانی. (۱۳۴۶). تاریخ پیامبران و پادشاهان (سنی ملوک الأرض و الأنبیاء). ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

خاقانی، افضل‌الدّین بدیل. (۱۳۸۸). دیوان. تصحیح ضیاءالدّین سجادی. چاپ نهم. تهران: زوّار.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۸). گل رنج‌های کهن. به کوشش علی دهباشی. چاپ نخست. تهران: ثالث.

خواجه نظام‌الملک، ابوعلی حسن طوسی. (۱۳۴۷). سیرالملوک. تصحیح هیوبرت دارک. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زریری اصفهانی، مرشدعبّاس. (۱۳۹۶). شاهنامهٔ نقّالان. ویرایش جلیل دوستخواه. چاپ نخست. تهران: ققنوس.

سیستانی، ملک‌شاه حسین. (۱۳۴۴). احیاءالملوک. به‌اهتمام منوچهر ستوده. تهران: بنگاه ترجمهٔ و نشر کتاب.

شاهنامهٔ هفت‌لشکر. (۱۴۰۰). به کوشش محمّد جعفری‌قنواتی و زهرا محمّدحسنی. چاپ نخست. تهران: خاموش

شوالیه، ژان. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.

شهمردان‌بن ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). نزهت‌نامهٔ علائی. به کوشش فرهنگ جهان‌پور. تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۱). مقدّمه بر داراب‌نامه. اثر مولانا محمّد بیغمی. به کوشش ذبیح‌الله صفا. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

طبری، محمّدبن جریر. (۱۳۷۵). تاریخ طبری. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چاپ پنجم. تهران: اساطیر.

طومار شاهنامهٔ فردوسی. (۱۳۸۱). به کوشش مصطفی سعیدی و احمد هاشمی. چاپ نخست. تهران: خوش‌نگار.

طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی. (۱۳۷۴). به کوشش جمشید صداقت‌نژاد. چاپ اوّل. تهران: دنیای کتاب.

طومار نقّالی شاهنامه (سیاهپوش). (۱۳۹۰). به کوشش سجّاد آیدنلو. چاپ اول. تبریز: به‌نگار.

طومار هفت‌لشکر. (۱۳۷۷). تصحیح مهران افشاری و مهدی مداینی. چاپ اوّل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

غفوری، رضا. (۱۳۹۳). «دیو در روایت‌های شفاهی/ مردمی شاهنامه». نثر پژوهی ادبی. شمارهٔ ۳۵. صص ۲۹۰- ۲۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). شاهنامه. تصحیح جلال خالقی‌مطلق. چاپ پنجم. تهران: دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

قزوینی رازی، نصیرالدّین. (۱۳۵۸). نقض. تصحیح میرجلال‌الدّین محدّث. تهران: انجمن آثار ملّی.

مادح، قاسم. (۱۳۸۰). جهانگیرنامه. تصحیح سیّد ضیاءالدّین سجّادی. چاپ نخست. تهران: دانشگاه تهران و دانشگاه مک‌گیل.

ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۶). «نمادشناسی مغفر دیوسر و دوشاخ رستم». اوّلین کنفرانس ملّی نمادشناسی در هنر ایران با محوریّت هنرهای بومی.

مجمل‌التّواریخ والقصص. (۱۳۱۸). به کوشش محمّدتقی بهار. تهران: چاپ‌خانهٔ کلاله خاور.

محجوب، محمّدجعفر. (۱۳۷۴). «تحول نقّالی و قصّه‌خوانی، تربیت قصّه‌خوانان و طومارهای نقّالی (قسمت دوم)». هنر و معماری. سینما تئاتر. شماره ۷. ص ۸۰-۸۷.

_____.(۱۳۸۶). ادبیّات عامیانهٔ ایران. به کوشش حسن ذوالفقاری. چاپ سوم. تهران: چشمه.

مسعودی، علی‌بن حسین. (۱۳۹۰). مروج الذّهب. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ نخست. تهران: علمی و فرهنگی.

مشکین، حسین‌بابا. (۱۳۸۶). مشکین‌نامه. به کوشش داود فتحعلی‌بیگی. چاپ نخست. تهران: نمایش.

نثر نقّالی شاهنامه. (۱۳۹۷). تصحیح رضا غفوری. چاپ نخست. تهران: آروَن.

هفت منظومهٔ حماسی. (۱۳۹۴). به کوشش رضا غفوری. چاپ نخست. تهران: میراث مکتوب.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78689.1352

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۹۵-۱۲۰
مقالهٔ پژوهشی

گونه‌شناسی تطبیقی طردیه (نخجیرگانی) در شعر فارسی و عربی

تاریخ دریافت: ۱۵ شهریور ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲

عباس واعظزاده[۱]
محمدرضا عزیزی[۲]

چکیده

«طردیه» (نخجیرگانی) یکی از انواع شعر در ادبیات فارسی و عربی است. سابقهٔ این نوع از شعر در ادبیات عربی به دورهٔ جاهلی بازمی‌گردد؛ اما در دورهٔ عباسی است که طردیه به‌عنوان یک نوع ادبی مستقل مطرح می‌شود. رواج این نوع ادبی در دورهٔ عباسی تحت تأثیر رواج شکار و علاقهٔ وافر خلفای عباسی و اشراف به این تفریح درباری مرسوم در ایران دورهٔ ساسانی بوده است. این نوع ادبی به‌تبع شعر عربی در شعر فارسی نیز رواج می‌یابد و به‌عنوان یکی از زیرگونه‌های قصیدهٔ مدحی موردتوجه بعضی از شاعران درباری، به‌ویژه شاعران دربار غزنوی، سلجوقی و گورکانیان هند قرار می‌گیرد. هدف مقالهٔ حاضر بررسی ویژگی‌ها/ قراردادهای این نوع ادبی در شعر فارسی و عربی، بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن در این دو زبان، تفاوت آن با «شعر شکار» و ارائهٔ تعریفی جامع‌ومانع از آن است. برای این منظور به بررسی گونه‌شناسانهٔ نمونه‌های این نوع ادبی در ادبیات فارسی و عربی پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی و عربی، طردیه (نخجیرگانی)، شعر شکار، شعر مدحی، گونه‌شناسی تطبیقی، نوع ادبی.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند، ایران. E-mail: Mohammadrezaazizi@birjand.ac.ir

۱. مقدمه

طردیه، نخجیرگانی یا شعر شکار یکی از انواع ادبی عربی است که از دورهٔ جاهلی در شعر عربی وجود داشته است. این نوع ادبی در دورهٔ اموی به حیات خود ادامه داده، در دورهٔ عباسی، به‌ویژه در شعر شاعر مشهور ایرانی‌الاصل عرب، ابونواس (۱۹۸ ق) به کمال خود رسیده، به‌عنوان یک نوع ادبی مستقل مطرح می‌شود (الفاخوری، ۱۳۷۷: ۴۰۳؛ خسروی، ۱۳۸۳: ۱۱)؛ چنان‌که طردیات ابونواس در کنار خمریات، یکی از انواع اصلی شعر او محسوب می‌شود. رگه‌هایی از این نوع شعر از روزگار جاهلی در سروده‌های شاعرانی مانند امرؤ القیس (۵۴۴ م)، زهیر ابن ابی‌سلمی (۶۰۹ م) و نابغهٔ ذُبیانی (۶۰۴ م) وجود دارد که در دورهٔ اموی با شاعرانی چون الشمردل بن شریک (۸۰ ق)، عبدالله بن رؤبه العجّاج (۹۰ ق) و ابونجم عجلی (۱۳۰ ق) تقویت می‌شود. ابونخیله (۱۴۵ ق)، عبدالله بن دُمَینه (۱۸۱ ق)، ابونواس (۱۹۸ ق)، علی بن جهم (۲۴۹ ق)، ابن‌رومی (۲۸۳ ق)، بحتری (۲۸۴ ق)، ابن‌معتز (۲۹۶ ق، نویسنده و شاعر صید)، ابوالعباس ناشئ اکبر (۲۹۳ ق)، صنوبری (۳۳۴ ق)، کشاجم (۳۶۰ ق، نویسنده و شاعر صید)، ابوطیب متنبّی (۳۵۴ ق)، ابوفراس حمدانی (۳۵۷ ق) و... در روزگار عباسی موجب رونق و شکوفایی این گونهٔ شعری در ادبیات عربی شدند. شوقی ضیف دورهٔ عباسی را دورهٔ رواج این نوع ادبی می‌داند؛ به‌گونه‌ای که شاعر برجسته‌ای در این دوره نمی‌توان پیدا کرد که طردیه یا طردیه‌هایی نداشته باشد (ضیف، بی‌تا، ج ۴: ۴۸۶). این نوع ادبی که یکی از انواع ادبی درباری محسوب می‌شود، در کنار انواع دیگر شعر عرب، به‌ویژه در دورهٔ غزنوی و سلجوقی مورد توجه بعضی از شعرای درباری چون: فرخی سیستانی (۴۲۹ ق)، امیرمعزی (۵۱۸ ق)، ازرقی هروی (۴۶۵ ق) و لامعی گرگانی (قرن ۵) قرار می‌گیرد. در دربار گورکانیان هند که آیین‌ها و انواع ادبی درباری رونق دوباره می‌گیرد شاهد سرایش نخجیرگانی توسط بعضی از شاعران دربار گورکانی چون: کلیم کاشانی (۱۰۶۱ ق)، قدسی مشهدی (۱۰۵۶ ق) و طالب آملی (۱۰۳۶ ق) هستیم. با توجه به تفاوت‌های فرهنگی موجود بین ایرانیان و عرب‌ها، شاهد آنیم که این نوع ادبی در شعر فارسی تفاوت‌هایی با شعر عربی پیدا می‌کند. هدف این مقاله بررسی گونه‌شناختی این نوع ادبی در شعر فارسی و عربی است؛ ازاین‌رو، این مقاله در حوزهٔ مطالعات تطبیقی انواع ادبی یا گونه‌شناسی تطبیقی می‌گنجد. نگارندگان به روش استقرایی با بررسی نمونه‌هایی از طردیات فارسی و عربی به بررسی ویژگی‌های این نوع ادبی، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن در ادبیات فارسی و عربی می‌پردازند. همچنین تفاوت طردیه را با شعر شکار بیان خواهند کرد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

طردیه در زبان عربی از انواع ادبی مشهور است و تحقیقات متعددی دربارهٔ آن نوشته شده است. قدیمی‌ترین تحقیق دربارهٔ این نوع ادبی کتاب المصاید و المطارد، اثر ابوالفتح محمود بن الحسن الکاتب، معروف به کشاجم است. کشاجم در این کتاب به شکلی مبسوط به بررسی این نوع ادبی پرداخته و غالب آنچه را تا سدهٔ چهارم هجری دربارهٔ دانش و ادب صید وجود داشته، گرد آورده است. در دورهٔ معاصر نیز تحقیقات متعددی در این باره نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌ها و مقالات ذیل اشاره کرد: شعر الطرد إلی نهایه القرن الثالث الهجری (عبدالرحمن رأفت باشا، ۱۹۷۴ م.)، الصید و الطرد فی الشعر العربی حتی نهایه القرن الثانی الهجری (عباس مصطفی الصالحی، ۱۴۰۲ ق)، «رحله الصید و الطرد بین المشرق و الأندلس» (هناء دویدری، ۱۹۹۵ م)، «جمالیات البنیه الشعریه فی الطردیات الکلبیه عند أبی‌نواس»، حسن فالح بکور و فؤاد فیاض شتیات، ۲۰۰۹ م)، «دلالات الوحده فی قصیده الصید الجاهلیه» (عصام محمد المشهداوی، ۲۰۱۰ م)، «الصید و الطرد فی شعر أبی‌نواس» (مسلم عبید الرشیدی، ۲۰۱۸ م) و «رحله الصید و الطرد فی الشعر الأندلسی؛ دراسه تحلیلیه» (اسلام ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م).

در زبان فارسی نیز تحقیقاتی، هرچند اندک، دربارهٔ طردیه انجام شده است. محمود شکیب در مقاله‌ای با عنوان «طردیات» (۱۳۷۰) به معرفی این نوع ادبی در شعر عربی پرداخته و در خلال آن، اشاره‌ای نیز به بعضی طردیات فارسی داشته است (ن.ک: رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۸۵). منصور رستگار فسایی در کتاب انواع شعر فارسی (چاپ اول، ۱۳۷۲) به نقل از مقالهٔ مذکور به معرفی این نوع ادبی و ذکر مصادیق آن در شعر فارسی پرداخته است. وی در این کتاب، قصاید فرخی را که در وصف شکار سروده است، در کنار بخش‌هایی از شاهنامه که شکار برخی قهرمانان شاهنامه را روایت می‌کند، داستان نخجیران از مثنوی مولوی و منظومهٔ شکار اخوان ثالث را از مصادیق طردیات فارسی محسوب می‌کند (ن.ک: همان، ۲۸۵-۲۹۲). زهرا خسروی در کتاب شعر شکار در ادبیات عربی (با نگاهی به شعر نخجیرگانی فارسی) (۱۳۸۰) به بررسی شعر شکار (طردیه) در ادبیات عربی، از اولین نمونه‌های آن تا پایان سدهٔ سوم هجری می‌پردازد و در فصل هفتم کتاب، با عنوان «شعر نخجیرگانی در ادب پارسی» به ذکر نمونه‌هایی از شعر شکار در شاهنامه، گرشاسب‌نامه، خسرو و شیرین و دیوان فرخی سیستانی و در فصل هشتم با عنوان «شعر شکار و نخجیرگانی و مضامین حکمت‌آمیز» به ذکر نمونه‌هایی از استفادهٔ شاعران ایرانی و عرب چون: ابن‌رومی، مولانا و نظامی از شعر شکار در خدمت مضامین حکمت‌آمیز می‌پردازد. همو مقاله‌ای نیز با عنوان «پیدایش شعر نخجیرگانی در ادبیات عربی و بررسی آن تا پایان سدهٔ سوم هجری» (۱۳۷۹) نیز در این باره دارد. هیچ کدام از پژوهش‌های مذکور

با رویکرد گونه‌شناسانه به بررسی طردیه در شعر فارسی و عربی نپرداخته و البته بین این نوع ادبی با گونه‌های مشابه آن تفاوتی قائل نشده‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. طردیه چیست؟

«طَرْد» در عربی به معنی راندن و دور کردن است. طَرَدَتِ الکلابُ الصّیدَ طَرْداً یعنی سگ‌ها شکار را دور و خسته کردند (لسان العرب، ذیل «طرد»). طرد در زبان عربی مترادف با «قنص» و «صید» و یکی از معانی آن، شکار کردن است (القاموس المحیط و المعجم الوسیط، ذیل «طرد») و «طردیه» اصطلاحاً **شعری** است که در آن به **وصف** صحنهٔ شکار و جزئیات آن، شامل زمان، مکان، ابزار، نحوه و نتیجهٔ شکار، شکارچی، حیوانات شکاری (شکرگان) و حیوانات شکار (نخجیران) پرداخته می‌شود. طردیه نزد عرب به شعر است و نوشته‌هایی مانند نامه‌ای که عبدالحمید کاتب (۱۳۲ ق) به خلیفهٔ اموی، مروان بن محمد، می‌نویسد و صید را توصیف می‌کند، ذیل عنوان طردیه نمی‌گنجد؛ از همین روست که به طردیه «شعر الطرد» و «شعر الصید» نیز می‌گویند و بعضی از اشعار شاعران عرب ذیل این عنوان دسته‌بندی شده؛ چنان‌که حمزهٔ اصفهانی باب هشتم از کتاب خود، شرح دیوان ابی‌نواس را به این معنی اختصاص داده است (آذرنوش، ۱۳۹۹، ج ۶: ذیل «ابونواس»). در دواوین شعری، تذکره‌ها و کتب نقد شعر متقدم فارسی، نام خاصی برای این نوع شعر ذکر نشده است، اما این اشعار در دیوان شاعران عمدتاً با عناوینی چون: «در ذکر شکار سلطان»، «در وصف شکارگاه»، «در صفت شکار»، «در ذکر شکارگاه و شکارکردن سلطان» و... مشخص شده‌اند. بعضی از متأخرین نیز معادل فارسی «نخجیرگانی» را برای طردیه برگزیده‌اند (ن.ک: همان).

۲-۲. طردیه و شعر شکار

دهخدا طردیه را «شعر[ی] دربارهٔ شکار» (۱۳۷۳: ذیل «طردیه») و رستگار فسایی آن را نوعی شعر «دربارهٔ صید و صحنه‌های شکار و حیوانات شکاری» (۱۳۸۰: ۲۸۵) دانسته‌اند. طبق این دو تعریف، هر شعری که موضوع آن شکار باشد، طردیه محسوب می‌شود. در ادبیات فارسی و عربی اشعار متعددی با موضوع شکار سروده شده است؛ از ابیاتی در خلال اشعار مدحی و عاشقانه گرفته تا حکایات و داستان‌های منظوم اخلاقی، عرفانی، پهلوانی و عاشقانه. شاعران مداح درباری در ضمن مدح، در حد یکی دو بیت به شکارهای ممدوح نیز اشاره می‌کرده‌اند:

ز بس که بیند پیکان شاه روز شکار به کوه زرین گشته ست دیدهٔ نخجیر

(عنصری، ۱۳۶۳: ۶۷)

گـر بـر شـکار تـو قیصـر کنـد گـذر نخجیـر و مـرغ پـیش تـو رانـد گـه شـکار
(معزی، ۱۳۶۲: ۲۰۴)

شاعران عاشقانه‌سرا نیز معشوق را همچون شکارگری می‌دانستند که دل‌ها را شکار می‌کند:

تـا شـکاری ز کمنـد سـر زلفـت نجهـد ز ابـروان و مـژه‌هـا تیـر و کمـان سـاخته‌ای
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۴۰)

یـا رب این بچـهٔ ترکـان چـه دلیرنـد بـه خون کـه بـه تیـر مـژه هـر لحظـه شـکاری دارنـد
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۳۱)

در شعر حکمی و عرفانی نیز شکار دستمایه‌ای برای بیان مضامین اخلاقی و عرفانی بوده است:

صـیدگری بـود عجـب تیـزبین بادیـه‌پیمـا و مراحـل‌گـزین...
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۵۷-۵۸)

صـبحدمـی بـا دو سـه اهـل درون رفـت فریـدون بـه تماشـا درون
چـون بـه شـکار آمـد در مـرغـزار آهـوکی دیـد فریـدون شـکار
(همان، ۶۱)

در منظومه‌های پهلوانی، عاشقانه و عشقی- پهلوانی نیز ما شاهد روایت شکارهای شخصیت‌هایی چون: رستم، بیژن، گرشاسب، خسرو پرویز، بهرام گور و... هستیم:

تـا چـنـان شـد بـزرگـی بـهـرام کـه از زمیـنش بـر آسـمان شـد نـام
کـارش الّا مـی و شـکـار نـبـود بـا دگـر کارهـاش کـار نبـود
مـردهٔ گـور بـود در نـخـچـیـر مـرده را کـی بـود ز گـور گزیـر...
(همان، ۵۲۶)

سؤال این است که آیا همهٔ این اشعار را می‌توان طردیه نامید؟ ازآنجاکه طردیه شعری است وصفی که به بیان جزئیات شکار می‌پردازد و در هیچ‌یک از این اشعار، وصفی در کار نیست، این اشعار طردیه محسوب نمی‌شوند. در قصاید مدحی تنها به یکی از ویژگی‌های ممدوح که مهارت او در شکار است، اشاره‌ای می‌شود و خبری از وصف جزئیات شکار نیست. در غزلیات عاشقانه نیز سخن از شکار دل (استعاره از عشق) است و حقیقتاً شکاری واقع نمی‌شود. در حکایت‌های حکمی و عرفانی و منظومه‌های داستانی نیز با روایت شکار مواجهیم نه وصف شکار. این اشعار را که موضوعشان شکار است، می‌توان «شعر شکار»، یعنی شعری که دربارهٔ شکار باشد، دانست؛ اما «طردیه» نه. طردیه شعری است که صرفاً در «وصف» صحنهٔ شکار باشد؛ بنابراین، رابطهٔ شعر شکار با طردیه رابطهٔ عموم و

خصوص مطلق است.

۲-۳. ویژگی‌های طردیه / نخجیرگانی

از بررسی استقرایی طردیات فارسی و عربی می‌توان به ویژگی‌های مشترک این اشعار و به عبارتی قراردادهای نوع ادبی طردیه در شعر فارسی و عربی و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن در این دو زبان پی برد.

۲-۳-۱. تصریح بر وصفی بودن شعر

چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، طردیه شعری وصفی است. در شعر وصفی، شاعر به بیان مشاهدات خود می‌پردازد؛ یعنی آنچه را به عیان دیده بیان می‌کند، نه آنچه را شنیده. شاعران طردیه‌سرا معمولاً در طردیات خود به وصف آنچه بعینه دیده‌اند تصریح دارند؛ چنان‌که ابونواس در مصراع نخست مطلع بعضی از طردیاتش از عبارت «أنعَتُ» (وصف می‌کنم) بهره می‌گیرد: «أنعَتُ دیکاً من دُیوک الهند» (ابونواس، ۱۹۸۴ م: ۶۱۷)، «أنعَتُ کَلباً لَقِنَ النُحاسِ» (همان: ۶۲۴)، «أنعَتُ کَلباً مُرهَفاً خمیصاً» (همان: ۶۳۱). این تصریح در طردیات شاعران ایرانی نیز دیده می‌شود:

من درین صیدگه آن دیدم از تو ملکا — که صفت کردن آن گشت به من بر دشوار
(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۷۹)

هر کس که شکار تو بیند همی عیان — از خسروان رفته نپرسد همی خبر
(معزی، ۱۳۶۲: ۲۲۴)

بنابراین حضور شاعر در صحنهٔ شکار برای سرودن طردیه الزامی بوده است؛ چنان‌که ابونواس را در شکارها همواره در رکاب خلیفهٔ عباسی، امین دانسته‌اند (آذرنوش، ۱۳۹۹، ج ۶: ذیل «ابونواس») و دربارهٔ فرخی گفته‌اند: «در شکارگاه‌ها غالباً حاضر بود. چنان‌که از حضور در شکار جرگهٔ سلطان محمود و شکارهای امیرمحمد –که گاه ده روز طول کشیده– مکرر سخن گفته» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۱۹). معزی هم ملکشاه و سلطان سنجر را در شکارها همراهی می‌کرده و در یکی از همین شکارها بوده که تیر سلطان سنجر از کمان به در می‌رود و به سینهٔ او اصابت می‌کند و نهایتاً پس از مدتی بر اثر جراحت همین تیر از دنیا می‌رود[۱].

ظاهراً علاوه بر خدمهٔ شکار، عده‌ای هم به‌عنوان نظّاره در پی پادشاه یا شاهزاده به شکارگاه می‌رفته‌اند که شاعران نیز جزو همین گروه بوده‌اند[۲]. گزارش‌هایی دربارهٔ همراهی هیئت‌هایی بزرگ شامل دولتمردان، خدم و حشم و شاعران با مهدی و هارون‌الرشید در شکار موجود است (ن.ک: ضیف، ۲۰۰۴ م: ۲۲۷؛ فالح بکور و فیاض شتیات، ۲۰۰۹ م: ۷۸۰). بعضی از شعرا نیز در طردیات خود به همراهی‌شان با امرا اشاره کرده‌اند؛ از آن جمله علي بن جهم است

که به همراهی خود با امیر خراسان، طاهر بن عبدالله در یکی از شکارهایش اشاره می‌کند:

وَطِئْنا رِیاضَ الزَّعْفَرانِ و أمْسَکَتْ علینا البُزاهُ البِیضُ حُمْرَ الدَّرَارِجِ

(ابن‌الجهم، ۱۴۰۰ ق: ۱۲۰)

(ترجمه: به مزارع زعفران قدم گذاشتیم و بازهای سفید، دُرّاج‌های سرخ را برای ما شکار کردند.)

فرخی سیستانی نیز به همراهی خود با گروه چاکران و تماشاچیان در یکی از شکارها تصریح می‌کند:

به دست بر شد روزی به صید کردن و من ز پس برفتم با چاکران و با نظّار

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۰۳)

آن‌گونه که از طردیات فارسی برمی‌آید، شاعران بیرون از صحنهٔ شکار می‌نشسته‌اند تا آنچه را می‌بینند وصف کنند:

ز دور دیدم گردی برآمده به فلک میان گرد مصافی چو آهنین دیوار

امیر پیش و گروهی شکار اندر پیش به تیر کرده بر ایشان فراخ دشت حصار

(همان)

این اشعار غالباً نه فی‌المجلس، که پس از مراجعت از شکارگاه سروده می‌شده‌اند:

باز آمد از شکار به پیروزی و ظفر سلطان کامکار ملکشاه دادگر

(معزی، ۱۳۶۲: ۲۲۴)

در سپهر دولت آمد کامجوی و کامران از شکار خسروی آن آفتاب خسروان

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۷۴)

بعضی از طردیات فارسی و عربی نیز نه بر مبنای مشاهدات شاعر که بر اساس شنیده‌ها و تخیلات او سروده می‌شده‌اند. از آن جمله است قصیدهٔ داغگاه فرخی سیستانی که بنا بر نقل نظامی عروضی، فرخی قبل از دیدن داغگاه امیر چغانی، بر اساس توصیفاتی که خواجه عمید اسعد، کدخدای امیر، از داغگاه کرده بود، این قصیده را سرود (ن.ک: نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۸۲: ۵۹-۶۲). در بین شعرای عرب نیز ابن‌معتز از شاعرانی است که در بعضی از طردیات خود براساس تخیلاتش به وصف صحنهٔ شکار پرداخته است (الصالحی، ۱۴۰۲ ق: ۵۳).

۲-۳-۲. غرض

یکی از معیارهای قدما برای طبقه‌بندی شعر در زبان فارسی و عربی، غرض از سرودن اشعار بوده است. قدامه بن جعفر شش غرض اصلی برای شعر برمی‌شمارد: مدح، هجا، مرثیه، نسیب، تشبیه و وصف (ابن‌جعفر، بی‌تا: ۹۱). پس از قدامه، اغراض دیگری بر این شش‌گانه افزوده و آن را اصلاح کرده‌اند. چنان‌که فاخوری مشهورترین غرض‌های شعر جاهلی را هشت غرضِ وصف، مدح، رثا، هجا، فخر، غزل، خمر و زهد می‌داند (الفاخوری، ۱۳۷۷: ۶۰؛ برای

اطلاع بیشتر دربارهٔ اغراض شعر نزد بلاغیون مسلمان ن.ک: عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۵: ۲۷۴-۲۷۵). مؤتمن نیز ده غرض برای شعر فارسی برمی‌شمارد: نسیب، تشبیب، حماسه، فخر، مدح، رثا، هجا، اعتذار، شکوا و وصف (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۹). غرض اصلی از سرودن طردیه در شعر عربی، وصف و در شعر فارسی، مدح بوده است؛ وصف شکار در ادب عربی به‌طور ضمنی به مدح نیز می‌انجامد، اما وصف شکار در طردیه‌های فارسی بهانه‌ای برای مدح ممدوح است. این امر از عنوان بعضی از طردیات فارسی روشن است. بعضی از این اشعار، ذیل عناوینی چون: «در مدح سلطان... و ذکر شکار او» و «در مدح امیر و وصف شکارگاه» و بعضی به‌طور مطلق ذیل عنوان «مدح» آمده‌اند. این موضوع نشان‌دهندهٔ آن است که طردیهٔ فارسی، برخلاف طردیهٔ عربی که گونه‌ای مستقل است، گاه نوعی ضمنی در قصیدهٔ مدحی است و گاه زیرگونه‌ای از قصیدهٔ مدحی [۳]. در طردیات ضمنی، شاعر در اثنای مدح ممدوح و در کنار ذکر خصوصیات اخلاقی و رفتاری و کارهای نمایان ممدوح در رزم و بزم، به ذکر/ وصف مهارت او در شکار نیز می‌پردازد؛ نظیر ابیات زیر از قصیدهٔ فرخی که در مدح امیر یوسف بن سبکتگین سروده است:

زر چو کاهست و دست راد تو باد — پیشگاه خزانهٔ تو مهب...
هر کجا جنگ ساختی بر خون — بتوان راند زورق و زبزب...
باز گیری به تیغ روز شکار — گرگ را شاخ و شیر را مخلب
باز کردی به تیغ وقت شکار — پیل را ناب و استخوان و عصب
جز تو نگرفت گرگ را به کمند — ای تو را میر گرگ‌گیر لقب

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۴)

در این قصیده، فرخی قصد وصف یکی از شکارهای ممدوح را ندارد و صرفاً به منظور مدح امیر یوسف، در کنار خصال دیگر او، به یکی از مهارت‌های او (مهارت در شکار) نیز اشاره می‌کند؛ لذا این قصیده یک طردیهٔ ضمنی است، اما قصیدهٔ دیگر او که فقط به قصد وصف یکی از شکارهای سلطان محمود سروده شده است و نهایتاً به مدح و دعای محمود ختم می‌شود، یک طردیهٔ مستقل و زیرگونه‌ای از قصیدهٔ مدحی محسوب می‌شود:

ای ز کار آمده و روی نهاده به شکار — تیغ و تیر تو همی سیر نگردند ز کار...
من درین صیدگه آن دیدم از تو ملکا — که صفت کردن آن گشت به من بر دشوار
هرچه در صحرا درّنده و دام و دد بود — همه را گرد به هم کردی در یک دیوار
گرد ایشان پره‌ای بستی تا تند عقاب — زان برون رفت ندانست هم از هیچ کنار...
شاد باش ای ملک بار خدایان که گرفت — دولت و همت و شادی و شهی بر تو قرار

(همان، ۷۹-۸۰)

۲-۳-۳. قالب و وزن

قالب اصلی طردیه در شعر فارسی و عربی قصیده است، ولی گاه بعضی از شاعران در قالب‌های دیگر نیز طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ مثلاً ابوفراس حمدانی و قدسی مشهدی طردیه‌هایی در قالب مثنوی و کلیم کاشانی طردیه‌ای در قالب رباعی سروده‌اند:

مـا العُمـرُ مـا طالـت بِـهِ الـدُّهُورُ العُمـرُ مـا تَـمَّ بِـهِ السَّـرورُ
أيـام عمـرِی و نَفَـاذ أمـرِی هـی الّـتی أحسِـبهـا مِـن عُـمـرِی...
(أبوفراس الحمدانی، ۱۹۸۷ م: ۳۲۵)

زهـی صـیدگاه شهنشـاه دیـن کـه صـیاد دوران نـدیـدش قـریـن
چنـین صـیدگاهی بـرای شـکار ندیـده سـت صـیدافکن روزگـار...
(قدسی مشهدی، ۱۳۷۵: ۸۱۰-۸۱۱)

چون شاه جهان پادشه شیر شکار گـردیـد بـه دولـت پـی نـخـجـیـر سـوار
روزی به تفنگ خاصیان چل آهو افکـنـد و نـیـفـکـنـد بـه یـک صـیـد دو بـار
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۲۵۹)

طردیات عربی در بحرهای گوناگون سروده شده‌اند؛ مثلاً طردیات ابن‌رومی در بحر طویل به رشتهٔ نظم کشیده شده‌اند، اما بحر اصلی طردیهٔ عربی، رجز مسدس است؛ چنان‌که به‌عنوان مثال ابونواس ۲۹ طردیه از طردیات خود را در این بحر سروده است (عزام، ۱۹۴۳ م: ۶). به باور آذرنوش، ایقاع خوش‌آهنگ و پرشتاب این بحر [نزد عرب] فضای پرجنب‌وجوش شکار را بهتر بازمی‌نمایاند (آذرنوش، ۱۳۹۹، ج ۶: ذیل «ابونواس»). طردیات فارسی نیز عمدتاً در بحر رمل مثمن سروده شده‌اند؛ هرچند طردیاتی نیز در بحر هزج، مجتث، مضارع و متقارب مثمن موجود است. چنان‌که ملاحظه می‌شود طردیات فارسی و عربی ازنظر وزن، دو تفاوت دارند: یکی اینکه بحر اصلی آن‌ها متفاوت است (عربی: رجز و فارسی: رمل) و دیگر اینکه بحر طردیهٔ عربی عمدتاً مسدس و فارسی مثمن است که این امر ریشه در اختلاف ذوق موسیقایی ایرانیان با عرب‌ها دارد.

۲-۳-۴. مخاطب

هر شعر یک مخاطب عام دارد و یک مخاطب خاص. مخاطب عام طردیه هرکسی است که این شعر را می‌شنود یا می‌خواند، اعم از دوست و دشمن، و درباری و عامی؛ اما مخاطب خاص طردیه در شعر فارسی و عربی، شاه/ شاهزاده، خلیفه/ خلیفه‌زاده یا یکی از صاحب‌منصبان یا ثروتمندان و درحقیقت، ممدوح یا حامی شاعر بوده که او را

با خود به شکار برده است و طردیه وصف شکار یا شکارگاه اوست. در طردیات فارسی شاعر صراحتاً مخاطب خود را نام می‌برد، اما در شعر عربی غالباً چنین نیست:

در سپهر دولت آمد کامجوی و کامران — از شکار خسروی آن آفتاب خسروان...
مفخر سلجوقیان، شمشیر میرالمؤمنین — شمس دولت، زین ملت، کهف امت، شه طغان
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۷۴)

فأمتعَ اللهُ به الأميرا — ربی و لازال به مسرورا
(کشاجم، بی‌تا: ۵)

۲-۳-۵. ساختار

۲-۳-۵-۱. ساختار بیرونی

ازآنجاکه طردیات فارسی عمدتاً در قالب قصیده سروده شده‌اند و طردیه در شعر فارسی زیرگونه‌ای از مدح محسوب می‌شود، ساختار بیرونی آن نیز همان ساختار مرسوم قصیدهٔ مدحی فارسی است. بعضی از طردیات، ساختار کامل قصیده (مقدمه، بیت تخلص، تنهٔ اصلی، شریطه و دعا) را دارند، اما اکثر طردیات فارسی از نوع قصیدهٔ مقتضب/ محدود (بدون مقدمه) هستند. قصاید طردیهٔ فارسی از لحاظ ساختار سه نوع‌اند: ۱- قصاید کاملی که در مقدمهٔ قصیده به وصف شکار معشوق/ ممدوح و در تنهٔ اصلی به مدح او پرداخته شده است؛ ۲- قصاید مقتضبی که موضوع اصلی، مدح ممدوح است و در ضمن مدح، ذکر شکار ممدوح می‌شود؛ ۳- قصاید مقتضبی که ابتدا در آن‌ها به وصف صحنهٔ شکار و سپس مدح ممدوح پرداخته می‌شود. قصاید نوع اول و دوم، طردیهٔ ضمنی و قصیدهٔ نوع سوم، طردیهٔ مستقل و زیرگونه‌ای از قصیدهٔ مدحی محسوب می‌شوند.

قصاید طردیهٔ عربی که از دورهٔ عباسی به بعد به‌عنوان یک نوع ادبی مستقل مطرح می‌شوند، مقدمه ندارند و شاعر در آن صرفاً به وصف شکار می‌پردازد. از لحاظ طول قصیده نیز عمدتاً قصاید طردیه قصایدی کوتاه هستند؛ چنان‌که در دیوان ابن‌معتز و ابونواس حتی طردیات دو، شش و هشت بیتی نیز دیده می‌شود. البته گاه در مقدمهٔ قصاید مدحی عربی نیز که قصایدی کامل هستند شاهد وصف حیوانات شکاری هستیم؛ چنان‌که ابونواس در مقدمهٔ یکی از قصاید مدحی خود عقابی را این‌چنین وصف می‌کند:

کما نَظرتْ و الريحُ ساكنةٌ لها — عُقابٌ بأرساغِ اليدين نُدورُ
طوتْ ليلتينِ القوتَ عن ذِي ضَرورةٍ — أُزيغِبَ لم ينبُتْ عليه شكيرُ

فـأوفَـتْ عـلـى عَـلـيـاءَ حـيـنَ بـدا لـهـا من الشَّـمسِ قَرنٌ و الضـريـبُ يـمورُ...

(ابونواس، ۱۹۸۴ م: ۲۵۳)

(ترجمه: چون عقابی نگاه می‌کند که در مچ دو دستش، استخوان بیرون زده است و باد، آرام است. او دو شب به خاطر جوجهٔ نیازمندی گرسنگی را تحمل کرده که پرهای ریز آن روییده و اولین پرهایش در نیامده است. زمانی که شعاعی از نور خورشید به او می‌خورد و برف، آب می‌شود، او مشرف بر بلندی است.)

۲-۳-۵-۲. ساختار درونی

منظور از ساختار درونی، اجزای طردیه است؛ یعنی در یک طردیه، فارغ از قالب شعری آن، چه جزئیاتی ذکر/ وصف می‌شود. طردیه در شعر فارسی و عربی معمولاً دارای نُه جزء زیر است. البته باید توجه داشت که همهٔ این اجزا ممکن است در یک طردیه نیاید یا بعضی از طردیات بر یکی از این اجزا تمرکز یا به یکی از آن‌ها اختصاص داشته باشد؛ چنان‌که دربارهٔ طردیات عربی گفته‌اند طردیات عربی از دورهٔ ابونواس از دو عنصر اصلی طارد (شکارچی) و طرید (شکار) تشکیل می‌شود و محور طردیه، وصف حیوان یا پرندهٔ شکاری یا ابزار شکار است (فالح بکور و فیاض شتیات، ۲۰۰۹ م: ۷۸۱ و ۷۸۲).

الف. ذکر زمان شکار: طبق طردیات فارسی، شکار معمولاً در فصل بهار انجام می‌شده است [۴] و درمقابل، زمستان فصل مناسبی برای شکار نبوده است [۵]. مدت زمان شکار نیز بین یک تا چند روز بوده است [۶]. شکار هر روز از طلوع آفتاب (بامداد) شروع می‌شده و تا غروب آفتاب (شامگاه) ادامه داشته است [۷].

در طردیات عربی، زمان مناسب شکار، روزی بوده که آسمان ابری باشد، اما باران نبارد. پادشاهان در تاریکی پایان شب (سحر) به شکار می‌رفتند؛ زیرا حیوانات در آن ساعت از شب، آرام می‌گیرند و به خواب فرو می‌روند و وقتی هم که از خواب می‌پرند، خواب‌آلوده هستند. (کشاجم، بی‌تا: ۲۳۵) شاعر طردیه‌سرای عرب معمولاً فعل «إغتَدی» را با حرف تحقیق، «قَد» همراه می‌کند تا «نشان دهد که وقت خروج برای شکار همواره صبح زود قبل از تابیدن نور خورشید بوده است» (عبید الرشیدی، ۲۰۱۸ م: ۲۱۹۹).

قَـــد أغتَـــدِی عَلَـــی الجِیـــادِ الضُّـــمَّرِ وَ الصُّـــبحُ فِـــی طُـــرَّةِ لَیـــلٍ مُســـفِرِ

کَأنَّـــــه غُـــــرَّةُ مُهـــــرٍ أشـــــقَرِ و الـــوَحشُ فِـــی أوطانِهـــا لَـــم تُعـــذَرِ

و الـــرَّوضُ مَغســـولٌ بلَیـــلٍ مُمطِـــرِ کأنّـــــه دراهـــــمٌ فِـــــی مَنشَـــــرِ

(ابن‌المعتز، بی‌تا: ۲۴۳)

واژه‌ها و عبارات «أغتدِی»، «غدوت»، «غدونا»، «باکره»، «عند الشروق غدیه» و مانند آن برای اشاره به زمان

شکار در طردیات عربی بسامد بالایی دارد و از شعر دورهٔ جاهلی تا دورهٔ زرین آن، دورهٔ عباسی، احتمالاً به تبع معلقهٔ امرؤالقیس در بیت «وَ قدْ أغْتَدِی وَ الطَّیْرُ فِی وُکَنَاتِها/ بِمُنْجَردٍ قَیْدِ الأوابِدِ هَیْکَلِ» (الزوزنی، ۱۴۲۳ ق: ۲۵) به‌عنوان یک اصطلاح خاص تکرار می‌شود.

ب. وصف مکان شکار: در بعضی از طردیات فارسی، مکان شکار (شکارگاه) در کنار اجزای دیگر وصف می‌شود، اما بعضی از طردیات به وصف شکارگاه اختصاص دارند، مثل قصیدهٔ معروف فرخی در وصف داغگاه یا مثنوی قدسی مشهدی در وصف شکارگاه شاه جهان در پالم. در این طردیات، شاعر به وصف عوارض طبیعی، پوشش گیاهی، آب‌وهوا وحیوانات شکارگاه می‌پردازد:

هرکه او نخجیرگاه خسرو ایران بدید — از شگفتی‌های عالم نیست طبعش را بیان
بر سپهر کوه پیکر هر طرف پرکنده بود — لالهٔ شمشاد پوش و گلبن پروین نشان
جعدشان بر سوسن سیمین فکنده عودِ تر — زلفشان بر لالهٔ رنگین نهاده ضیمران
آهوان خیمگی هر ساعتی بر کوه و دشت — برکشیدندی به روی شیر گردنکش فغان
خاک چون اشکال اقلیدس شد از شاخ گوزن — در بر هر شکل حرفی از خدنگ جان‌ستان...

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۷۵-۷۴)

شاعران طردیه‌سرای عرب نیز معمولاً به مکان شکار اشاره می‌کنند. این مکان در دورهٔ جاهلی بیابانی است با تپه‌های سرسبز و در دورهٔ عباسی، بیشه و باغ است؛ حتی در دوره‌های متأخر در عصر عباسی دوم و سوم به توصیف مکان‌هایی مانند میدان اسب‌دوانی متوکل نیز می‌پردازند. کلمه‌های «ملحوب»، «قطبیات» و «ذنوب» در بیت ذیل نام مکان‌های جغرافیایی خاص شکارند:

حُباریاتُ جَلهتِی مَلحُوبِ — فَالقُطُبیّاتِ إلی الذّنوبِ

(ابونواس، ۱۹۸۴ م: ۶۸۲)

(ترجمه: هوبره‌های صخره‌های بزرگ ملحوب سپس قطبیات تا منطقه ذنوب را [شامل می‌شود].)

پ. وصف نحوهٔ شکار: یکی از اجزای اصلی طردیه ذکر جزئیات نحوهٔ شکار، اعم از انفرادی و جرگه بوده است؛ جزئیاتی چون نحوهٔ پره بستن، چگونگی مواجههٔ شکارچی/ حیوان شکاری با شکار، به‌کارگیری ابزار شکار برای از پای درآوردن حیوان و عکس‌العمل‌های حیوان:

به سوی شیر بجنبید و برون آمد شیر — سوی هامون شده از بیشه خروشان و دمان...
تیر بگزید و بپیوست و کمان بر بکشید — شیر مانند سوی شیر بپیچید عنان

شیر اگرچند همی سخت بکوشید به جنگ — خوردن زخم همان بود و شدن سست همان
بر سر دست فروخفت زمانی که مگر — گردد آسوده و بازآید و سازد جولان
بیلکی شاه برون کرد و بپیوست و بزد — در بن گوشش و بر جای بیفگند سنان
جانش از شخص شجاعش ز ظفر بیرون شد — چون درآمد ز ره گوش به مغزش پیکان
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۶۹-۷۰)

برخی از این تصویرها در وصف صحنه‌های شکار در شعر عربی بسیار موشکافانه، بدیع و زیبا هستند؛ فی‌المثل علی بن جهم در یکی از طردیات خود به بیان جزئیات نحوهٔ شکار سگ می‌پردازد:

فَلَیْنا بِها الغِیطانَ فَلْیاً کأنَّها — أنامِلُ إحدَی الغانِیاتِ الحَوالِجِ
(ابن الجهم، ۱۴۰۰ ق: ۱۲۱)

(ترجمه: سگ‌ها چنان دقیق، چمن را وارسی می‌کنند که تو گویی سرانگشتان نازک زنی زیباست که پنبه را می‌جوید و دانه‌ها را از آن جدا می‌کند.)

ت. ذکر/ وصف مرکب شکار: در شکارهایی که شکارچی انسان بوده، نه حیوانات شکاری (ضواری و جوارح)، شکارچی برای شکار یا در مکان بلندی که مسلط بر شکارگاه بوده (نهاله‌گاه) می‌نشسته ۸ یا بر اسب سوار می‌شده است. اگر شکارچی بر مرکب دیگری (مثلاً: فیل) نیز سوار بوده، برای شکار از آن پیاده شده، بر اسب سوار می‌شده است [۹]. یکی از جزئیات طردیه ذکر مرکب یا محل استقرار شکارچی برای شکار است. مرکب شکار (اسب) در بعضی طردیات، مرکز توجه شاعر بوده؛ چنان‌که واژهٔ «اسب» را ردیف شعر خود قرار می‌داده است:

مهروی من بخواست به عزم شکار، اسب — گفت ای غلام خیز و به زین اندر آر اسب
بر اسب شد سوار ز بهر شکار و شد — چون زلف بی قرارش از او بی قرار، اسب...
(لامعی گرگانی، ۱۳۸۹: ۹)

علی‌الظاهر در شعر عربی نیز پیش از دورهٔ عباسی، بیشتر سوار بر اسب، شکار می‌کرده‌اند و شکار با سگ و سایر حیوانات شکاری را عیب می‌دانسته‌اند. در این قبیل طردیات، اسب، حضوری پررنگ داشت؛ به‌طوری‌که گاهی تقریباً نصف قصیده به وصف اسب اختصاص می‌یافت (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۲۵۶). به‌عنوان مثال، امرؤالقیس در معلقهٔ مشهورش در وصف اسب چنین می‌سراید:

مِکَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً — کَجُلمُودِ صَخرٍ حطَّهُ السَّیل مِن عَلِ
کُمَیتٍ یَزِلُّ اللَّبدُ عَن حَالِ مَتنِهِ — کَما زَلَّت الصَّفواءُ بالمُتَنَزَّلِ...
(الزوزنی، ۱۴۲۳ ق: ۲۷)

(ترجمه: [اسبی] حمله کننده، فرارکننده، پیش‌رونده و در همان حال، بازگرداننده است. چون صخرهٔ بزرگی که سیل، آن را از بالا به پایین بیاورد. اسب سرخ رنگی است که نمد از پشت اسب می‌لغزد همان‌طورکه صخره، بارانی را که بر آن فرود می‌آید، به پایین می‌لغزاند.

ث. ذکر/ وصف حیوانات شکار (نخجیران): یکی از اجزای ثابت طردیه ذکر/ وصف حیوانات شکار، اعم از درنده و چرنده و پرنده است. در طردیات فارسی از حیواناتی چون شیر، پلنگ، کرگدن، فیل، آهو، گوزن، غرم، غزال، رنگ، کبک، سار، قمری و... نام برده شده است. حیوانات مذکور در طردیات عربی نیز بسته به زمان و مکان، متفاوت بوده‌اند؛ فی‌المثل در طردیات دورهٔ جاهلی حیواناتی چون خر وحشی، شترمرغ، گاو وحشی، غزال، هوبره (حُباری)، مرغ سنگ‌خوار (قطا)، شبان‌فریب (مُکاء)، چکاوک (قبره)، دُرّاج و... توصیف شده‌اند، ولی بیشترین اهتمام آن‌ها به شکار حیوانات فربه بوده که گفته‌اند: «کل الصید فی جوف الفرا» (عزام، ۱۹۴۳ م: ۷). در اندلس، بیشتر سخن از شکار خرگوش و آهو و حتی صید دریایی است (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۳۱۰) و شکار درنا (کُرکی) هم مخصوص طردیه‌های عصر عباسی است (مصطفی الصالحی، ۱۴۰۲ ق: ۱۳۵).

در بعضی از طردیات، شاعر به ذکر نام حیوانات شکار اکتفا می‌کند، اما در بعضی دیگر، شاعر بر وصف جزئی حیوانات شکار متمرکز می‌شود. به‌عنوان مثال، در طردیات فارسی، شاعر حیوانات درنده‌ای چون شیر و کرگدن را به‌گونه‌ای وصف می‌کند که خواننده/ شنونده هیبت آن‌ها را متصور شود و حیوانات چرنده‌ای چون آهو و گوزن را طوری وصف می‌کند که مخاطب زیبایی آن‌ها را درک کند:

از بلندی و ز پهنی و درشتی که نمود — راست گفتی که نه شیرست، هیونی است کلان
راست چون پنجهٔ قصاب پر از خون ظُفرش — چار معلاق ورا در سر هر پنجه نهان
درنشستی به زمین دست وی از قوّت پای — که چنان درننشیند به گِل اندر سندان
راست گفتی که ز پولاد بُد او را چنگال — راست گفتی که ز الماس بُد او را دندان...

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۶۹)

ج. ذکر/ وصف ابزار شکار یا حیوانات شکاری (شکرگان): ذکر ابزار شکار و حیوانات شکاری نیز از اجزای ثابت طردیات فارسی و عربی است. در طردیات فارسی به ذکر این ابزار (نظیر تیر، تیغ، پیلک، ناوک، نیزه، کمند، نیم‌چرخ، تفنگ و...) و حیوانات (سگ، یوز، بال/ وال، باز، باشه و...) اکتفا می‌شود و شاعر اهتمامی به وصف آن‌ها ندارد:

نخست باشه فکند آنقدر کبوتر و زاغ — که سود ناخن و منقار او ز کار افتاد

ز بـــال بحـــری هنگـــام گـــرم‌پـــردازی | بـــه بحـــر در زره ماهیـــان شـــرار افتـــاد
ز چنـگ باشـه چـو افتـاد صـعوه‌ای گفتـی | بـه خـواب بلبـل مسـتی ز شاخسـار افتـاد
چـو شـاهباز درآمـد بـه قتـل عـام شـکار | ز بانـگ کبکـان شـیون بـه کوهسـار افتـاد
(طالب‌آملی، بی‌تا: ۳۵)

ز دنبـــال هـــم بـــی خطـــا و درنـــگ | بســـی صـــید افکنـــد بـــا یـــک تفنـــگ
(قدسی‌مشهدی، ۱۳۷۵: ۸۱۱)

اما در طردیات عربی عمدتاً شاعر به توصیف جزئی ابزار شکار و حیوانات شکاری می‌پردازد. شاعران دورهٔ جاهلی که سوار بر اسب شکار می‌کرده‌اند، عنایت ویژه‌ای به توصیف دست‌افزارها و حیوانات شکار داشته و ابزارهایی مانند کمان، تیر، تور و ریسمان را وصف می‌کرده‌اند (عزام، ۱۹۴۳ م: ۸)؛ چنان‌که کعب بن زهیر در وصف کمان چنین سروده است:

تنحَّـــــی بصـــــفراءَ مـــــن نَبْعَـــــهٍ | علـــی الکـــفِّ تَجْمَـــعُ أرْزاً و لِینَـــا
مُعِـــدَّاً علـــی عَجْسِـــها مُرْهَفـــاً | فَتِیـــقَ الغِـــرارَینِ حَشْـــرَاً سَـــنِیناً
(ابن‌زهیر، ۱۴۱۷ ق: ۹۷)

(ترجمه: کمان کهنه‌ای از چوب محکم را به دست گرفت که درشتی و نرمی را با خود داشت. دستگیرهٔ آن را در دست داشت و ظریف با دو لبهٔ پهن، تیز و برنده بود.)

از دورهٔ عباسی حیوانات شکاری، به‌ویژه سگ، جای اسب را در طردیات می‌گیرد. سگ در نزد عرب چنان جایگاهی می‌یابد که کتاب‌هایی مانند فضل الکلاب علی کثیر ممّن لبس الثیاب (منسوب به ابوبکر بن مرزبان، وفات ۳۰۹ ق)، در برتری سگ‌ها بر انسان‌ها نوشته می‌شود. جلد دوم کتاب الحیوان تقریباً به سگ شکاری اختصاص دارد. نویسندهٔ کتاب، جاحظ (۲۵۵ ق)، ده طردیه به‌عنوان شاهد از ابونواس می‌آورد و پیش از آن دربارهٔ او می‌گوید: «سگ‌ها را بیش از بادیه‌نشینان می‌شناخت. این مسئله در شعرش بارز است. ویژگی‌های سگ‌ها از ارجوزه‌های او قابل احصا هستند. این امر با ذوق نیکو، سبک زیبا و هنر توانای او عجین شده است. اگر در آن، نیک بنگری و تعصّب نداشته باشی، آن را برتری خواهی داد» (۱۳۸۵ ق، ج ۲: ۲۷)؛ بنابراین، توصیف حیوان شکاری، به‌ویژه سگ، با جزئیات هر چه تمام‌تر از ویژگی‌های طردیه‌های دورهٔ عباسی محسوب می‌شود:

ذا غُـــــرَّه مُحَجَّـــــلاً بِزَنـــــدِهِ | تَلَـــذُّ مِنـــهُ العَـــینُ حُســـنَ قَـــدِّهِ
تَـــأخیرُ شِـــدقَیهِ و طَـــولَ خَـــدِّه | تَلقـــی الظِبـــاءُ عَنَتـــاً مـــن طَـــردِهِ
(ابونواس، ۱۹۸۴ م: ۶۲۴)

(ترجمه: [این سگ] پیشانی سپید و مچ دست‌هایی تا ساعد، سفید دارد. چشم از زیبایی قامتش لذت می‌برد. عقب بودن آرواره‌ها همراه با کشیدگی گونه‌های اوست. آهوها از تعقیب او رنج‌ها می‌بینند.)

علاوه بر سگ، پرندگان شکاری نیز در دورهٔ عباسی از جایگاه خاصی در شکار برخوردار بوده‌اند و پرندگانی چون: باز، صغر، شاهین، عقاب، باشق و... در طردیه‌های این دوره وصف شده‌اند. محمود بن حسین کاتب سروده:

وکـــأنَّ جؤجـــؤَهُ و ریـــشَ جَناحِـــه ترجیـــعُ نقـــشِ یـــدِ الفَتـــاهِ العـــاتِقِ
یَســـمُو فَـــیَخفضُ فِـــی الهـــواءِ و تـــارةً یَهفُـــو فَیـــنقضُ انقضـــاضَ الطَّـــارِقِ
مـا حـامَ عَـن طَلَـبِ الحَمـامِ وَ لـم یَفـق مُـــذ کـــانَ عَـــن صَـــیدِ الإوزِ الفـــائقِ
(کشاجم، بی‌تا: ۷۶)

(ترجمه: شاهین و پر بال او گویی خالکوبی نقش دست دختری جوان است. اوج می‌گیرد و در آسمان، ارتفاع، کم می‌کند. گاهی نیز فرود می‌آید و چون مصیبت‌ها آوار می‌شود. او از زمانی که به شکار مرغابی‌های فربه می‌پردازد، به دنبال کبوترها نیست.)

چ. وصف شکارچی (ممدوح): ازآنجاکه طردیه در شعر فارسی برخاسته از قصیدهٔ مدحی است، در بعضی از طردیات فارسی به وصف شکارچی (ممدوح) در صحنهٔ شکار، جدای از نحوهٔ شکار او، پرداخته می‌شود:

خســـرو فـــرّخ‌ســـیر بـــر بـــارهٔ دریاگـــذر با کمند شصت خم در دشت چون اسفندیار
اژدهاکردار پیچان در کف رادش کمند چون عصای موسی اندر دست موسی گشته مار
همچـــو زلـــف نیکـــوان خردســـاله تـــابخورد همچـــو عهـــد دوســـتان ســـالخورده اســـتوار
(فرخی‌سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۷۷)

ممکن است شاعر در عربی با صراحت کمتری از ممدوح در قیاس با اشعار نخجیرگانی فارسی یاد کند، اما طردیات عربی نیز به‌طور غیرمستقیم، درباری هستند. این گونهٔ شعر در دارالخلافه و در دورهٔ عباسی است که به اوج شکوفایی و رونق می‌رسند. در دورهٔ عباسی در غرب، اندلس، «قهرمان آن [طردیه]، ممدوحِ شاعر ـ سلطان و ولی‌عهدش ـ بود که به شکار و صید مبادرت می‌وزید. ازاین‌رو سخن از شکار در ضمن قصیدهٔ مدحی با اغراض گوناگون می‌گنجد و دیگر مانند قبل، خاص شکار نیست» (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۲۷۷).

ح. ذکر نتیجهٔ شکار: در این بخش از طردیه به بیان تعداد و نوع حیوانات شکارشده [۱۰]، وصف نحوهٔ جمع‌آوری آن‌ها و کاری که با این شکارها می‌کرده‌اند (داغ زدن، بخشیدن، کباب کردن و نهایتاً خوردن آن‌ها) پرداخته می‌شود:

فَظَـــلَّ أصـــحابِی بعـــیش سَجسَـــجِ تـــراهمُ مـــن مُعجِـــلٍ و مُنضِـــجِ
(ابونواس، ۱۹۸۴ م: ۶۶۵)

(ترجمه: پس دوستانم مشغول لذتی دل‌انگیز و مطبوع شدند. آن‌ها را می‌بینی که نیم‌پز و پخته [گوشت می‌خورند].)

ز بامـــدادان تـــا نیمـــروز حاجـــب او / میـان دشـت همـی گشـت بـا هـزار سـوار
بـر اسـتران سـبک پـی همـی نهـاد سـبک / شـکارها کـه بـرو تیـر بـرده بـود بـه کـار
بمانـد مـرکبش و اسـتران بمانـده شـدند / ز بـس دویـدن تیـز و ز بـس کشـیدن بـار
هنـوز پـنج یکـی پـیش میـر بـرده نبـود / از آن شـکار کـه از تیـر میـر شـد کشـتار
چو پشـته پشـته شـد از کشـته پیش روی امیر / فـراخ دشـتی چـون روی آینـه همـوار...
ملـک چنـان‌کـه ز آزادگـی سـزید گزیـد / ز آهـوان چـو نگـاری ز بتکـدهٔ فرخـار...
به من فرستاد آن را و معنی آن بوده است / که شادمان شـو و انـدوه دل بـر ایـن بگسـار

(فرخی‌سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۰۳-۱۰۴)

خ. ملائمات شکار: منظور از ملائمات شکار، کارهایی است که همراه با شکار انجام می‌شده است. یکی از کارهایی که شاهان/ شاهزادگان قبل و بعد شکار انجام می‌داده‌اند و در طردیات فارسی بدان اشاره شده، باده‌نوشی است. یکی از تجهیزاتی که پادشاهان برای مراسم شکار با خود می‌برده‌اند، ابزار سور (می و مطرب) بوده است. شکارچی/ شکارچیان هم قبل و هم بعد از شکار شراب می‌نوشیده‌اند. قبل از شکار برای شادابی و شجاعت و بعد از شکار برای رفع خستگی حاصل از شکار و نیز به‌عنوان نوشیدنی، همراه با گوشت شکار شراب می‌نوشیده‌اند:

چـو آفتـاب سـر از کـوه بـاختر بـرزد / بخواسـت بـاده و سـوی شـکار کـرد آهنـگ

(همان، ۲۰۶)

مـی را کنـون آمـده اسـت نوبـت / مـی را کنـون آمـده اسـت هنگـام
کـز صـید بازآمـده اسـت خسـرو / بـا شـادکامی وز صـید بـا کـام

(همان، ۲۲۲)

در فرهنگ عربی نیز باده‌نوشی و شکار در مدح و ستایش به کار می‌رفته و «شاعر از لذت شکار به لذت کباب کردن و گوشت خوردن می‌پردازد و قصیده را با شرابی به پایان می‌برد که شاعر و دوستانش از مرغوب‌ترین و نیکوترین شراب‌ها انتخاب کردند» (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۲۶۸)؛ چنان‌که ابن حمدیس در پایان قصیده‌اش به این موضوع اشاره دارد:

نَأکُـلُ مِـن صَـیدِ أبِـی‌العَقّـارِ / وَ نَشـرَبُ الصَّـهباءَ بِالکِبـارِ

(همان، ۱۲۷۷)

(ترجمه: از شکار ابوالعقّار می‌خوریم و با بزرگان شراب انگوری می‌نوشیم.)

یکی دیگر از کارهایی که قبل از شکار انجام می‌شده، جنگ بوده است. معمولاً پادشاهان بعد از جنگ، برای تفریح و رفع خستگی جنگ به شکارگاه می‌رفته‌اند. دربارهٔ خلیفه المعتضد بالله گفته‌اند: «همواره از جنگ به شکار و از شکار به جنگ می‌رفت. او قصدِ شکار شیر می‌کرده و تا چیزی از آن‌ها باقی نمی‌گذاشته، اردو می‌زده است.» (کشاجم، بی‌تا: ۶). فرخی سیستانی هم دربارهٔ سلطان محمود غزنوی چنین می‌سراید:

ای ز کار آمده و روی نهاده به شکار تیغ و تیر تو همی سیر نگردند ز کار

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۷۹)

۲-۳-۶. زبان طردیه

طردیات عربی از لحاظ زبان، یکی از انواع ادبی دشوار محسوب می‌شوند و کاربرد واژه‌های غریب عربی و معرّب فارسی در آن زیاد است (خسروی، ۱۳۸۰: ۱۲۷-۱۲۹). از نظر شاعران طردیه‌سرای عرب، واژه‌های غریب و دشوار معمولاً به این نوع از شعر، جزالت و استحکام می‌بخشند (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۳۳۷)؛ از این روست که ابونواس به منظور نشان دادن توانایی خود در طردیاتش از کلمه‌های دشوار و قافیه‌های سنگین و دشوار مثل طاء و ظاء استفاده می‌کند (العقاد، ۲۰۱۳ م: ۱۳۱). به قول آذرنوش، واژگان طردیات ابونواس با واژگان غزلیات و خمریات او تفاوت فاحش دارد و کثرت الفاظ نامأنوس و دشوار در این اشعار باعث شده که هیچ‌یک از طردیات او بدون یاری شرح، قابل فهم نباشد (آذرنوش، ۱۳۹۹، ج ۶: ذیل «ابونواس»). از دلایل وجود واژه‌های دشوار در طردیات عربی، سنت‌ها و سخن از تصویرها، حیوانات و مکان‌هایی است که به اقتضای شعر شکار به کار می‌رود (ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۳۳۸). همچنین می‌توان به توصیف‌های دقیق و موشکافانه اشاره کرد که شاعر را بر آن می‌دارد تا از ذخیرهٔ واژگانی زبان عربی در توصیف حیوانات، ابزارها و سایر اجزای شکار بهره ببرد؛ به‌عنوان نمونه، کلمه‌هایی چون أصقع (پرنده یا اسبی که روی سرش سفید باشد)، جریال (باده‌ای با رنگ قرمز پررنگ)، شادخه (سفیدی پیشانی اسب)، غرانیق (پرنده‌ای که پرهایش در جوانی خاکستری و در پیری سیاه می‌شود)، حُمره (گونه‌ای پرنده مانند گنجشک، چکاوک) و شرقوق (پرنده‌ای با نقطه‌های سبز، قرمز و سفید) به ظرافت بر وجود رنگ در موصوف دلالت می‌کند (لسان العرب، ذیل واژه‌های مذکور).

کاربرد کلمه‌های معرَّب و دخیل فارسی که یکی از نمودهای تأثیر فرهنگ ایرانی در این گونهٔ شعری است، یکی دیگر از دلایل دشواری واژگانی طردیه‌های عربی محسوب می‌شود؛ کلماتی چون: باز، بیزره، شاهین، باشق، شوذق، قبج، دستبان، هَمْلَجَه، جلاهق، بیذق، کوبج، لقلق، قُرطَق، یلمق و....

به‌عنوان مثال، عبدالله بن محمد ناشی سروده:

یختـــال فـــی أجنحـــه خوافـــق کأنمـــا تختـــال فـــی قراطـــق

یـــرفلن فـــی قمـــص و فـــی یلامـــق کـــأنهن زهـــر الحـــدائق

(کشاجم، بی‌تا: ۲۵۲)

قراطق، جمع قُرطَق، معرَّب کرته است و کرته، نوعی پوشاک کوتاه، شبیه به قباست (همان، پاورقی ۲۲۲) و یلامق، جمع یلمق، معرَّب یِلمِّه است و آن، نوعی قبا باشد.

گذشته از کاربرد واژه‌های غریب عربی و معرّب فارسی، چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، بعضی از واژه‌ها، مثل: «إغتَدَی» و مشتقات آن (غَدَوتُ و...) که بر زمان شکار دلالت دارد، «أنعَتُ» که بر توصیفی بودن این گونهٔ شعری دلالت دارد و «صید» و مشتقات آن (اصطاد و...) جزو واژه‌های پربسامد و کلیدی طردیه در زبان عربی محسوب می‌شوند.

اما طردیات فارسی از لحاظ زبان، به‌جز کاربرد بعضی از واژه‌های مهجور، دشواری خاصی ندارند. واژه‌های طردیات فارسی عمدتاً از واژگان حوزهٔ شکار، اعم از نام حیوانات شکار، حیوانات شکاری، اعضا و جوارح حیوانات، ابزار شکار و اصطلاحات خاص این حوزه‌اند؛ واژه‌هایی چون: کَرگ، رَنگ، غُرم، نهنگ، پلنگ، شیر، گور، آهو، گوزن، اسب، خنگ، یوز، باز، باشه، بال/ وال، ناوک، بلارک، تیر، کمان، پیکان، خدنگ، فیلک/ بیلک، نیم‌چرخ، کمند، برجاس، طبلِ باز، شکارگاه، صیدگاه، نخجیرگاه، داغگاه، نهاله‌گاه، خون، نخجیر، نخجیروال، منقار، مِعلاق، مِخلَب، ناب، شاخ، یَشک، سُرو و... . واژهٔ کلیدی این نوع از شعر نیز «شکار» و «صید» است که به‌کرّات در طردیات فارسی آمده است.

۲-۳-۷. صناعت بلاغی غالب

هرچند شاعران به اقتضای سبک شخصی و دوره از صناعات بلاغی مختلف بهره می‌برند؛ اما در هر یک از انواع ادبی با توجه به غرض اصلی آن‌ها، از یک یا چند صناعات بلاغی، بیشتر بهره گرفته می‌شود. به گواهی حنا الفاخوری، طردیه‌سرایان عرب به فراوانی از صنایع بدیعی، استعارات، تشبیهات بلاغی و تصویرهای برگرفته از تمدّن برخوردار دورهٔ عباسی استفاده می‌کنند (الفاخوری، ۱۳۷۷: ۴۰۴)، اما ازآنجاکه غرض اصلی در طردیهٔ عربی وصف است، صناعت بلاغی غالب در طردیات عربی، تشبیه است؛ به این دلیل، ادات تشبیه «کأن»، «مثل»، «کمثل» و «کـ» به فراوانی در هر طردیه به کار می‌رود؛ به‌عنوان نمونه، ابوالعباس ناشیء شکارگاه را با بهره‌گیری از تشبیه این‌طور وصف

می‌کند:

تختـــــال فـــــی أجنحـــــهٍ خوافـــــقِ — کأنمـــــا تختـــــال فـــــی قَرَاطِـــــقِ
یَـــرفُلْنَ فِـــی قُمْـــصٍ و فـــی یَلامـــقِ — کـــــــأنهن زَهَـــــــرُ الحـــــــدائقِ
حُمْـــرِ الحِـــداق کُحُـــل الحَمـــالقِ — کأنمـــــا یَجُلْـــــنَ فـــــی مَخـــــانقِ
(ضیف، بی‌تا، ج ۴: ۴۹۷)

(ترجمه: پرندگان با بال‌هایی لرزان می‌خرامند؛ تو گویی با جامه‌ای رنگارنگ با ناز، راه می‌روند. دامن‌کشان با پوشش و قبا می‌روند؛ گویا گل‌های بوستان‌ها هستند. کاسهٔ چشمان، سرخ و درون پلک‌ها، سرمه کشیده؛ گویی با گردن‌آویز حرکت می‌کنند.)

اما در طردیهٔ فارسی ازآنجاکه غرض اصلی، مدح است، صناعت بلاغی اصلی، اغراق است، اما از تشبیه، به‌ویژه تشبیه مُغرَق نیز غفلت نمی‌شود:

چون سپهری کرده‌ای خاک زمین از نعل اسب — وز سپاهت دشـت را چـون کوهسـاری کـرده‌ای
من چنان دانم همی کز خون نخجیر حلال — کوهسـار و دشـت را چـون لالـه‌زاری کـرده‌ای
(معزی، ۱۳۶۲: ۶۲۱)

راست چون پنجهٔ قصاب پر از خون ظُفرش — چـار معـلاق ورا در سـر هـر پنجـه نهـان
درنشستی به زمین دست وی از قوّت پای — کـه چنـان درننشـیند بـه گِـل انـدر سـندان
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۶۹)

۲-۳-۸. نمود فرهنگ ایران باستان

یکی از سنت‌های مدح در قصاید فارسی، مَثَل زدن ممدوح در صفات حسنه به پادشاهان و پهلوانان ایران باستان است؛ چنان‌که ممدوح را در عدالت به انوشیروان، در حشمت به خسرو پرویز و فریدون و در شجاعت به رستم و اسفندیار مثل می‌زده‌اند (مؤتمن، بی‌تا: ۱۳۲). یکی از روش‌های اغراق در مدح پادشاهان، برتری دادن آن‌ها بر پادشاهان و پهلوانان ایران باستان بوده است. در طردیهٔ فارسی هم که زیرگونه‌ای از مدح است، شاعر برای بزرگ‌نمایی مهارت ممدوح در شکار، او و حتی خدمهٔ شکار او را بر پادشاهان و پهلوانان ایرانیِ شهره در شکار، مثل بهرام گور و بیژن برتری می‌دهد:

گوینـــــد بهـــــرام همچـــــو شـــــیران — مشـــغول بـــودی بـــه صـــید مـــادام
بـــر گـــوش آهـــو بـــدوختی پـــای — چـــون پـــیش تیـــرش گذاشـــتی گـــام
بـــا ممکـــن اســـت ایـــن ســـخن برابـــر — لفظـــی اســـت ایـــن در میانـــهٔ عـــام

نخجیـــــــروالان ایـــــــن مَلِـــــــک را شـــــاگرد باشـــــد فـــــزون ز بهـــــرام

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۲۲۲-۲۲۳)

این ویژگی در طردیات عربی دیده نمی‌شود، اما تأثیرات فرهنگ و آیین‌های ایرانی در این نوع ادبی، به‌ویژه از دورهٔ عباسی به بعد انکارناپذیر است؛ چنان‌که کشاجم در کتاب المصاید و المطارد ذیل عنوان «ما یهدی و یدخل به علی الملک من الصید الوحوش دون السباع و الآیین فی ذلک» به جانوران وحشی غیردرنده‌ای اشاره می‌کند که به شیوه و آیین پادشاهان ایرانی به خلیفه هدیه می‌شوند (بی‌تا: ۲۴۰). آذرنوش معتقد است «آیین شکار به آن‌گونه که در شعر ابونواس دیده می‌شود، بی‌گمان همان است که نزد شاهان و شاهزادگان ایرانی رایج بوده [است]» (آذرنوش، ۱۳۹۹، ج ۶: ذیل «ابونواس»). حتی بعضی از وصف‌ها برگرفته از دربار پادشاهان ایران باستان است؛ چنان‌که علی بن ابوالحسن در اندلس، پرهای سر صقر را همچون تاج وصف می‌کند و صغر را بسان خسروی تاجدار و مغرور می‌داند که به خود می‌نازد:

و ســـــــوذنیقِ مُشـــــــرفِ المحجَـــــــج مـــــــــدبّج بزَّفـــــــــه مُتـــــــــوَّج

فـــــی تیـــــه کســـــری و خفـــــوفِ أهـــــوج ذِی منســـــــر کاللهـــــــذم المَعـــــــوَج

(ربیع عطیه، ۲۰۲۱ م: ۱۳۰۹)

کاربرد واژه‌های معرّب فارسی نیز که پیش‌تر بدان اشاره شد نیز یکی دیگر نمودهای نفوذ فرهنگ ایرانی در این نوع از شعر عربی است.

نتیجه‌گیری

«طردیه» (نخجیرگانی) اصطلاحاً شعری در وصف صحنهٔ شکار است و شاعر در آن به «وصف» جزئیات شکار می‌پردازد و از این جهت با «شعر شکار» به معنی هر شعری که موضوع آن شکار باشد، اعم از اشعار عاشقانه، داستانی و حکمی، متفاوت است. طردیهٔ عربی در دورهٔ عباسی به‌عنوان گونه‌ای مستقل مطرح می‌شود؛ اما طردیهٔ فارسی، هم به شکلِ گونه‌ای ضمنی در قصیدهٔ مدحی و هم به شکل زیرگونه‌ای از قصیدهٔ مدحی دیده می‌شود. ویژگی‌های این نوع ادبی در شعر فارسی و عربی بدین قرار است:

۱- شاعران طردیه‌سرا عمدتاً براساس مشاهدات و بعضاً براساس تخیلات خود به وصف صحنهٔ شکار می‌پردازند و معمولاً بر حضور خود در صحنهٔ شکار و توصیفی بودن شعرشان تصریح دارند.

۲- غرض اصلی طردیه در شعر عربی وصف و در شعر فارسی مدح است. درحقیقت، در شعر فارسی، وصف صحنهٔ شکار غرض فرعی و وسیله‌ای برای حصول غرض اصلی (مدح ممدوح) است.

۳- قالب طردیه در شعر فارسی و عربی قصیده است؛ اما طردیاتی در قالب مثنوی و رباعی هم سروده شده است.

۴- طردیات فارسی و عربی در اوزان متعددی سروده شده‌اند؛ اما بیشتر طردیات عربی در بحر رجز مسدس و بیشتر طردیات فارسی در بحر رمل مثمن سروده شده‌اند.

۵- ازآنجاکه طردیه، چه در شعر فارسی چه عربی، یکی از انواع شعر درباری محسوب می‌شود، مخاطب اصلی آن ممدوح (عمدتاً خلیفه/ پادشاه یا خلیفه‌زاده/ شاهزاده) است. در طردیات فارسی معمولاً شاعر نام مخاطب اصلی شعرش را ذکر می‌کند؛ اما در طردیات عربی چنین چیزی مرسوم نیست.

۶- ساختار بیرونی طردیه در شعر فارسی همان ساختار قصیدهٔ مدحی است. عمدهٔ قصاید طردیه از نوع قصاید محدود/ مقتضب هستند و شاعر پس از وصف صحنهٔ شکار به مدح ممدوح می‌پردازد؛ اما غالب طردیات عربی مستقل‌اند و شاعر صرفاً به وصف شکار می‌پردازد و خبری از مدح ممدوح در آن نیست.

۷- از لحاظ ساختار درونی، یک طردیهٔ کامل شامل ذکر/ وصف نُه جزء (زمان شکار، مکان شکار، نحوهٔ شکار، مرکب شکار، حیوانات شکار، ابزار شکار/ حیوانات شکاری، شکارچی، نتیجهٔ شکار و ملائمات شکار) است. در طردیات فارسی تمرکز بیشتر بر وصف مکان شکار، حیوانات شکار و نحوهٔ شکار است؛ اما در طردیات عربی تمرکز بر وصف حیوانات شکار و نحوهٔ شکار است.

۸- از لحاظ زبانی، عمدهٔ واژگان طردیهٔ فارسی را واژه‌های حوزهٔ مدح و شکار تشکیل می‌دهد. طردیهٔ فارسی از این لحاظ، به‌جز بعضی از واژه‌های مهجورِ حوزهٔ شکار، دشواری خاصی ندارد؛ اما طردیات عربی به دلیل کاربرد واژه‌های غریب عربی و معرّب فارسی از انواع دشوار ادبیات عرب محسوب می‌شوند.

۹- ازآنجاکه غرض اصلی طردیه وصف و مدح است، صناعات غالب این نوع ادبی نیز تشبیه و اغراق است که البته در طردیهٔ عربی کفهٔ تشبیه و در طردیهٔ فارسی کفهٔ اغراق سنگین‌تر است.

۱۰- یکی دیگر از ویژگی‌های طردیه در شعر فارسی و عربی، نمود فرهنگ ایران باستان است؛ شاعران طردیه‌سرای فارسی ممدوح را در شکار بر پادشاهان و پهلوانانِ شهره در شکار ایران باستان، مثل بهرام گور و بیژن برتری می‌داده‌اند و شاعران طردیه‌سرای عرب نیز به طرق مختلف، چون اشاره به آیین‌های پادشاهان ایران باستان و بهره‌گیری از واژه‌های معرّب فارسی تاثیرپذیری خود را از فرهنگ ایران باستان نشان داده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱- معزی در اشعاری که پس از این واقعه سروده بدان اشاره کرده است:

پوشیده نیست واقعهٔ تیر شهریار و آن روزگار تیره که بر من گذشت پار...
(معزی، ۱۳۶۲: ۲۹۵)

منّت خدای را که به جانم نکرد قصد تیری که شه به قصد نینداخت از کمان
(همان، ۵۲۶)

۲- «معمولاً ندیمان و دبیران و شاعران در حضر و سفر با موکب سلطان بودند» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۱۸).

۳- «نوع/ گونه» سازمان خاصی از متن با ابعاد درون‌مایه‌ای و وجهی است و «زیرنوع/ زیرگونه» جزئیاتی خاص‌تر از متن با ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و صوری است (فرو، ۱۳۹۸: ۹۵). «نوع ضمنی» (خرده‌گونه) به‌گونه‌ای اطلاق می‌شود که شکل اولیهٔ آن در دل گونه‌ای دیگر (گونهٔ مادر) پدید می‌آید و پس از فراهم آمدن اقتضائات درون‌متنی و برون‌متنی، از نوع ادبیِ مادر جدا شده، به‌عنوان نوع یا زیرنوعی مستقل از نوع مادر وارد نهاد ادبی می‌شود (ن.ک: زرقانی، ۱۳۹۸، ج ۱: ۱۱-۱۲؛ شفیعیون، ۱۳۹۳: ۸۹).

۴- شهریارا بر سر دولت نثاری کرده‌ای — در بهار از شادی و راهش بهاری کرده‌ای...
در همه کاری تو را میمون و فرخنده ست فال — لاجرم فرخنده و میمون شکاری کرده‌ای
(معزی، ۱۳۶۲: ۶۲۱)

۵- نیست اکنون وقت صحرا و شکار و تاختن — موسم کاشانه و آسودن و می خوردن است
(همان، ۱۰۳)

۶- ده روز با او به صید بودم — هر روز از بامداد تا شام
(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۲۲۳)

۷- چو آفتاب سر از کوه باختر برزد — بخواست باده و سوی شکار کرد آهنگ
(همان، ۲۰۶)

بامدادی ز پی صید برون رفت به دست — با می و مطرب و با پرده و برجاس و کمان
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۶۹)

۸- به کوه بر شد و اندر نهاله‌گه بنشست — فیلک پیش به زه کرده، نیم‌چرخ به چنگ
(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۲۰۶)

۹- فرود آمد از پشت پیل و نشست — بر آن پیلتن خنگ دریاگذار
(همان، ۱۰۳)

۱۰- ز آهو که صید شهنشاه شد — شمارش دو افزون ز پنجاه شد
(قدسی‌مشهدی، ۱۳۷۵: ۸۱۱)

کتابنامه

ابن‌جعفر، قدامه. (بی‌تا). نقد الشعر. تحقیق: محمد عبدالمنعم الخفاجِی. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن‌الجهم، علی. (۱۴۰۰ ق). الدیوان. المحقق: خلیل مراد. ط ۲. السعودیه: وزاره المعارف.

ابن‌رشیق، الحسن (۱۴۰۱ ق) العمد. ط ۵. بیروت: دارالجبل.

ابن‌زهیر، کعب. (۱۴۱۷ ق). الدیوان. حقّقه و شرّحه: علی فاعور. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن‌المعتز، عبدالله. (بی‌تا). الدیوان. بیروت: دار صادر.

ابن‌منظور، محمد بن مُکرَّم. (د.تا). لسان العرب. تحقیق: عبدالله علی الکبیر و الأخرون. القاهره: دارالمعارف.

ابونواس، حسن بن هانی. (۱۹۸۴ م). الدیوان. تحقیق احمد عبدالحمید غزالی. بیروت: دار الکتاب العربی.

ابوفراس الحمدِانی. (۱۹۸۷ م). الدیوان. حقّقه: محمد التونجی. دمشق: منشورات المستشاریه الثقافیه للجمهوریه الإسلامیه الأیرانیه.

ازرقی هروی. (۱۳۳۶). دیوان. با تصحیح و مقابله و مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: زوار.

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیگ. (۱۳۶۶). دیوان. به کوشش و اهتمام: حسن سادات‌ناصری و غلامحسین بیگدلی. بی‌جا: بی‌نا.

آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۹۹). «ابونواس» در دایره المعارف بزرگ اسلامی. ج ۶. به سرپرستی کاظم موسوی بجنوردی.

بروکلمان، کارل. (۱۹۷۷ م). تاریخ الأدب العربی. نقّله إلی العربیه: عبدالحلیم النجار. ط ۴. القاهره: دارالمعارف.

الجاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر. (۱۳۸۵ ق). الحیوان. بتحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون. ط ۲. القاهره: شرکه مکتبه و مطبعه مصطفی البابی الحلبی و أولاده.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۱). دیوان. براساس نسخهٔ محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: ژرف.

خسروی، زهرا. (۱۳۷۹). «پیدایش شعر نخجیرگانی در ادبیات عربی و بررسی آن تا پایان سدهٔ سوم هجری»

خسروی، زهرا. (۱۳۸۰). شعر شکار در ادب عربی (با نگاهی به شعر نخجیرگانی فارسی). تهران: امیرکبیر.

الدَّمیری، کمال‌الدین محمد بن موسی. (۱۴۱۴ ق). حیاه الحیوان الکبری. تحقیق أحمد حسن بسج. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ربیع عطیه، اسلام. (۲۰۲۱ م). «رحله الصید و الطرد فی الشعر الأندلسی دراسه تحلیلیه». حولیه کلیه اللغه العربیه بالزقازیق. الرقم المسلسل ۴۱. العدد الثالث. صص ۱۲۳۷-۱۳۵۸.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۲). انواع شعر فارسی. شیراز: نوید شیراز.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۸). تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی. ج ۱. تهران: فاطمی.

الزوزنی، الحسین بن أحمد (۱۴۲۳ هـ) شرح المعلقات السّبع. ط ۳. بیروت: دار الکتب العلمیه.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱). کلیات. براساس تصحیح و طبع محمدعلی فروغی. تصحیح، مقدمه، تعلیقات و فهارس:

بهاءالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.

سعید، جمیل. (۱۹۴۸ م). الوصف فی شعر العراق: فی القرنین الثالث و الربع الهجریین. بغداد: مطبعه الهلال.

شفیعیون، سعید. (۱۳۹۳). «گذری دیگرگون بر تذکره‌های ادبی (بحثی در باب گونه‌شناسی تذکره‌های ادبی ارائهٔ طرحی برای تقسیم‌بندی آن‌ها)». فنون ادبی. س ۶. ش ۱۱. صص ۸۵-۱۰۴.

ضیف، شوقی. (۲۰۰۴ م). العصر العباسی الأول. ط ۱۶. القاهره: دارالمعارف.

ضیف، شوقی. (بی‌تا). تاریخ الأدب العربی؛ العصر العباسی الثانی. ط ۲. القاهره: دارالمعارف.

طالب آملی. (بی‌تا). کلیات اشعار. به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب. تهران: سنائی.

الظفیری، محارب. (۲۰۱۱ م). «الصید فی تراث العرب». مجله بیئتنا. الهیئه العامه للبیئه. العدد ۱۰۲. ۲۷ مایو.

عبید الرشیدی، مسلم (۲۰۱۸ م) «الصید و الطرد فی شعر أبی‌نواس». مجله الدراسات العربیه. کلیه دار العلوم. جامعه المینا. العدد ۳۸. صص ۲۱۹۵-۲۲۱۶.

عزام، عبدالوهاب. (۱۹۴۳ م). «الصید فی الأدب العربی». مجله الرساله. العدد ۵۲۷. صص ۶-۸.

العقاد، عباس محمود. (۲۰۱۳ م). أبونواس. القاهره: مؤسسه هنداوی.

عمارتی‌مقدم، داود. (۱۳۹۵). بلاغت از آتن تا مدینه. تهران: هرمس.

عنصری بلخی. (۱۳۶۳). دیوان. تصحیح و مقدمه: محمد دبیرسیاقی. تهران: سنایی.

الفاخوری، حنا (۱۳۷۷) تاریخ ادبیات عربی. تهران: انتشارات توس.

فالح بکور، حسن و فیاض شتیات، فؤاد. (۲۰۰۹ م). «جمالیات البنیه الشعریه فی الطردیات الکلبیه عند أبی‌نواس». مجله دراسات العلوم الإنسانیه و الإجتماعیه. المجلد ۳۶ (الملحق). صص ۷۷۹ — ۷۹۵.

فرخی سیستانی، علی‌بن جولوغ. (۱۳۷۱). دیوان. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.

فرو، جان. (۱۳۹۸). ژانر. ترجمهٔ لیلا میرصفیان. تهران: علمی و فرهنگی.

قدسی مشهدی، حاجی محمدجان. (۱۳۷۵). دیوان. تصحیح: محمد قهرمان. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

کشاجم، ابوالفتح محمود بن الحسن الکاتب. (بی‌تا). المصاید و المطارد. حقّقه وعلّق علیه محمد أسعد طلس، بغداد: مطبعه دارالمعرفه.

کلیم کاشانی. (۱۳۶۲). دیوان. مقدمهٔ مهدی افشار. تهران: زرین.

لامعی گرگانی، محمدبن‌اسماعیل. (۱۳۸۹). دیوان. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: اشجع.

مؤتمن، زین‌العابدین. (بی‌تا). تحول شعر فارسی. بی‌جا: کتابفروشی حافظ و کتابفروشی مصطفوی.

مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی. تهران: زرین.

مصطفی الصالحی، عباس. (۱۴۰۲ ق). الصید و الطرد فی الشعر العربی حتی نهایه القرن الثانی الهجری. بیروت: المؤسسه الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع.

معزی، محمدبن‌عبدالملک. (۱۳۶۲). کلیات دیوان. با مقدمه و تصحیح ناصر هیّری. تهران: مرزبان.

نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن‌عمر. (۱۳۸۲) چهار مقاله. تصحیح: محمد قزوینی. تصحیح مجدد و شرح و توضیح لغات: محمد معین. تهران: جامی.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۸۴). کلیات. مطابق با نسخهٔ تصحیح شدهٔ وحید دستگردی. ویرایش: ا. بهنام. تهران: پیمان.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳). فرخی سیستانی. تهران: علمی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81333.1412

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۲۰، بهار ۱۴۰۲، صص ۱۲۱-۱۳۴
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

به دستش یکی تند سارنج بود
(ابهام‌زدایی از رزم‌افزاری ناشناخته)

تاریخ دریافت: ۰۵ اسفند ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۲۲ خرداد ۱۴۰۲

بهزاد اَتونی[۱]

چکیده

در منابع کهنِ سلاح‌شناسی و نیز متون تاریخی و پهلوانی، گاهی از رزم‌افزارهایی نام برده شده است که امروزه برای پژوهشگران و محققان ادبِ حماسی و پهلوانی، ناآشنا و غریب می‌نماید و منابعِ اندکی جهت شناخت آن‌ها در دست است. یکی از این رزم‌افزارها، «سارنج» نام دارد که ظاهراً برای نخستین‌بار در منظومهٔ زرّین‌قبانامه –که از منظومه‌های بلندِ پهلوانیِ عهد صفوی است– از آن یاد شده است و مصححِ آن، اظهار داشته‌اند که این واژه را در فرهنگ‌ها و متون نیافته‌اند و فعلاً منحصر به یگانه کاربردِ آن در زرّین‌قبانامه است. این مقاله، که به روش توصیفی- تحلیلی و با بررسی منابع کتابخانه‌ای، چون متون پهلوانی، تاریخی و قصه‌های بلندِ عامیانهٔ ماجراجویانه صورت پذیرفته است، علاوه بر یافتنِ نمونه‌هایی دیگر از سارنج در این متون، اطلاعاتی بدیع دربارهٔ این رزم‌افزار به‌دست می‌دهد که ازجمله مهم‌ترینِ آن‌ها عبارتند از: ۱) شکلِ و اجزایِ سازندهٔ سارنج، که به دو گونه و شکلِ متمایز تقسیم می‌شوند؛ ۲) نحوهٔ به‌کارگیری سارنج، که به سه شیوهٔ برشی، کوبشی و پیچشی است؛ ۳) به‌کارگیرندگانِ سارنج، که صرفاً به گروه و دسته‌ای خاص - که غالباً انیرانیان، دیوان و دشمنان هستند — اختصاص دارد. نگارندهٔ این جستار، علاوه بر بحث دربارهٔ شکل و ساختارِ ظاهری سارنج، به واژه‌شناسی آن نیز پرداخته و بدین نتیجه رسیده است که سارنج در ریختی کهن‌تر و اصیل‌تر، نخستین‌بار، در قرن ششم و هفتم به‌صورتِ «سالیخ» و «سالک» استفاده شده است و پس از آن، در زنجیره‌ای دَرهم و پیچیده از تصاحیف و تغییرات، به سارنج مبدّل گردیده است.

کلیدواژه‌ها: رزم‌افزار، زرّین‌قبانامه، سارنج، ادب پهلوانی.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آیت الله بروجردی، بروجرد، ایران.
E-mail: Behzad.atooni@abru.ac.ir

۱-مقدمه

در تاریخ سلاح‌شناسی، با انواع گوناگون و متنوعی از رزم‌افزارها مواجهیم که هر یک، در جایی به کار آیند و رزمی خاص را شایسته‌اند. گرچه امروزه بسیاری از این رزم‌افزارهای گونه‌گون، به‌واسطهٔ کاوش‌های باستان‌شناختی، هنرهای تجسمی، کُتب سلاح‌شناسیِ کهن و یا حتی اشاراتی که در متون ادبی و تاریخی بدان‌ها شده، برای ما تا حدودی قابل شناخت‌اند، ولی رزم‌افزارهایی را نیز داریم که حتّی برای پژوهشگران و اهلِ فن، غریب و ناشناخته می‌نمایند. از جملهٔ این رزم‌افزارها، سلاحی است موسوم به «**سارنج**» که در چند بیت از منظومهٔ زرین‌قبانامه -که از منظومه‌های پهلوانیِ عصر صفوی است- نامی از آن به میان آمده است. مصححِ این منظومه، در توضیحِ «سارنج» نوشته است: «تا جایی که نگارنده بررسی کرده است، سارنج به معنای نوعی رزم‌افزار، در فرهنگ‌ها و متون نیست و این معنایِ واژه، فعلاً منحصر به یگانه کاربردِ آن در زرین‌قبانامه است» (زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۷۵).

با توجه به ناشناختگیِ «سارنج» برای بسیاری از پژوهشگران و عدم اشاره به آن در منابعِ سلاح‌شناسی و فرهنگ‌های لغت، نگارندهٔ این جُستار بر آن است تا با بررسیِ برخی منابعِ تاریخی، حماسی و عامیانه، برای نخستین‌بار، به معرفی این رزم‌افزار غریب بپردازد.

۱-۱-پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ برخی رزم‌افزارها –چه در معنای عامِ آن، و چه دربارهٔ رزم‌افزارهای شگفتِ پهلوانان- چندین پژوهش مستقل صورت گرفته است که ازجمله مهم‌ترینِ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- آداب الحرب و الشجاعه، از محمدبن منصور بن سعید مبارکشاه؛ که در قرن ششم هجری تالیف یافته و بخش‌هایی از آن، به معرفی و شناختِ برخی از رزم‌افزارها اختصاص پیدا کرده است.

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

۳- «رزم‌افزار موروثی و سنگین پهلوان در سنّت حماسی ایران» از آیدنلو (۱۳۸۶ الف) که به ویژگی‌های رزم‌افزارهای شگفتِ برخی پهلوانان و موروثی بودن آن‌ها می‌پردازد.

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

۵- «اسطورهٔ نبرد مهر و گاو نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاوسر» (۱۳۹۱) از فرزاد قائمی که به

ارتباط گرز گاوسر در اساطیر ایرانی، با نبرد مهر با گاو نخستین می‌پردازد.

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

با وجود همهٔ این پژوهش‌ها و پژوهش‌هایِ دیگر از این‌دست، تا به‌حال هیچ‌گونه تحقیقی دربارهٔ رزم‌افزار «سارنج» صورت نپذیرفته است و این مقاله برای نخستین‌بار به توصیفِ واژگانی، معرفیِ شکلِ ظاهری و نحوهٔ به‌کارگیری آن می‌پردازد.

۲-بحث و بررسی

۱-۲- ریخت‌هایِ کهن‌ترِ واژهٔ «سارنج»

زرین‌قبانامه، از منظومه‌های بلند پهلوانی عصر صفوی است که مصححِ آن از سه دستنویس- که دو دستنویسِ آن مربوط به قرن سیزده و سومی مربوط به قرن چهاردهم است- در تصحیح آن استفاده کرده است (رک. زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۱۷۰-۱۷۵). در این منظومه، هشت بار به رزم‌افزار «سارنج» اشاره شده است:

به دستش یکی تند سارنج بود — برِ رستم آمد به کردار دود
(همان: ۳۹۴)

درانداخت سارنج بر پهلوان — سپر بر سر آورد شیر ژیان
(همان: ۴۹۵)

به چنگال، سارنج و دل پر ز کین — خروشید مانندِ شیر غرین ...

برآورد سارنج اندر زمان — به سویِ سیه‌دیوِ یَل شد روان
(همان: ۸۵۳)

برآورده سارنج دیو دمان — به سوی سیه‌دیو یل شد روان ...
دگر ره برآورد سارنج جنگ — بزد بر سرِ دیوِ با فرّ و هنگ
(همان: ۸۵۷)

ز هفتصد منش بود سارنج تیز که از تیزیش شیر بُد در گریز
(همان: ۱۱۲۵)

به کف داشت سارنج هفتصد منی به دل داشت کردار اهریمنی
(همان: ۱۱۱۵)

در حدّ بررسی‌هایی که نگارندهٔ این مقاله انجام داده است، ظاهراً هیچ نامی از این رزم‌افزار عجیب و ناآشنا، در متونِ منظوم و منثورِ پیش از زرین‌قبانامه نیامده و برای نخستین بار، در همین منظومه است که با واژهٔ «سارنج» روبرو می‌شویم. البته برخلافِ نظرِ آیدنلو – مصححِ زرین‌قبانامه– که این واژه را منحصر به یگانه کاربردِ آن در زرین‌قبانامه می‌داند، باید یادآور شد که در دو طومار نقالیِ متأخّر، یعنی طومارِ حسین بابامشکین و طومار مرشد زریری نیز نام این رزم‌افزار آمده است:

- «رسید به دربندِ اول. دیوی با سارنج حمله کرد، گرشاسب او را بست» (مشکین‌نامه، ۱۳۸۶: ۶۰).
- «پس بفرمود تا مسند او را در وسط میدان گسترده، حروباتش را که از قبیلِ ساطور، سارنج، ارّهٔ پشتِ نهنگ، بِگده، داس درهٔ مازندرانی و غیره بود، دیوان برده اطرافِ مسند چیدند» (شاهنامهٔ نقالان، ۱۳۹۶: ۶۸۹).
- «[زنگی] نَفَراد خود را فرمان توقف داده، خود پیش رفت و با صدای خشن بانگ بر سام زد که ای بنی‌آدم، جمعِ گردنکشان عالم در مقابل من حقیرند. تو را چه حدّ آن که افراد مرا به قتل رسانی و سخن رکیک برای من پیام دهی؟ و با حربهٔ سارنج به او حمله کرد» (همان: ۱۰۳۷).
- «[رستم] اوّل دارِشمشاد او [= دیو سفید] را دید که هرگز مثلِ آن را به بزرگی و سنگینی ندیده بود. بعد از آن، حربهٔ سارنجِ او را دید» (همان: ۱۶۵۵).

با توجه به این‌که غیر از زرین‌قبانامه و بعدها، طومار مشکین‌نامه و زریری‌نامه (شاهنامهٔ نقالان)، در هیچ یک از منظومه‌های پهلوانی و طومارهای نقالی، اشاره‌ای به «سارنج» نشده است و حتّی در فرهنگ‌های لغت، نامی از آن نیامده، پس به نظر می‌رسد، سارنج برای بسیاری از حماسه‌سرایان و نقالان، ناآشنا و غریب بوده است. مرشد عباس زریری اصفهانی ظاهراً به دلیل همین ناآشنایی مخاطبانش با رزم‌افزار سارنج بوده است که در هامشِ طومارش، چند خطی را به معرفیِ این رزم‌افزار اختصاص داده است:

تشریحِ حربهٔ سارنج: اکنون وصفِ حربهٔ سارنج را چنان که سینه‌به‌سینه به ما رسیده، تشریح می‌کنم تا مطلب روشن شود: دستهٔ سارنج میلی از فولاد و طول آن به قدرِ عصایی است که در دست

می‌گیرند و سرِ آن میل، کاسهٔ بزرگی از فولاد و لبِ کاسه، دور تا به دور، یک ردیف سوراخ و در هر سوراخ حلقه‌ای و در هر حلقه‌ای یک قطعه زنجیر و بر سرِ هر زنجیری، یک عدد گویِ مفرغ است. زنجیرها، کوتاه و بلند و گوی‌ها، کوچک و بزرگ است ... (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۶۴).

نگارنده، با تحقیق و تتبع در متون پارسی، **ریخت‌هایِ کهن‌تر و اصیل‌ترِ واژهٔ سارنج** را یافته است که به نظر می‌رسد در زنجیره‌ای از تصاحیفِ واژگانی، به «سارنج» تبدیل شده‌اند. کهن‌ترین منبعی که نامِ این سلاحِ ناآشنا در آن آمده، کتاب راحه الصدور و آیه السرور از محمدبن علی راوندی، مورخِ قرنِ ششم هجری است که از آن، با عنوانِ «**سالیخ**» یاد کرده است:

این ملاطف‌ها در میانِ چوبی نهادند و سالیخ‌وار، توزِ کمان برپوشیدند و به دست سرهنگی، به ری فرستادند ... .

پسرِ سراج‌الدین، طیره شد؛ گرزی براند تا بر سرِ سرهنگ زند. او هم جان را به سالیخ دفع کرد، سالیخ شکسته شد، ملاطف‌ها بیرون افتاد (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۴۹) .

در نسخهٔ دستنویس آداب الحرب و الشجاعه واقع در بریتیش میوزیم که در اواخر قرن نهم هجری و با خط نستعلیق تحریر یافته است، به‌جای «سالیخ» از واژه‌های «**ساریخ**» و «**ساروغ**» استفاده شده است (رک. مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۱۵ و ۲۶۲) و در نسخه‌ای دیگر از همین کتاب، واژهٔ «**ساروع**» آمده است (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۲۶۲) که با توجه به تأخّر این نسخه نسبت به نسخهٔ بریتیش میوزیم، می‌توان انگاشت که «ساروغ» به علت خوانشِ غلطِ «غ» به «ع»، به «ساروع» تصحیف یافته است.

ظاهراً از سه واژهٔ «ساریخ»، «ساروغ» و «ساروع» که در دستنویس‌های آداب الحرب و الشجاعه آمده، «ساریخ»، رایج‌تر بوده است، زیرا در دو نسخهٔ دستنویس سام‌نامه – اولی به شمارهٔ ۱۱۵ در کتابخانهٔ استاد مجتبی مینوی و دومی به شمارهٔ ۲۵۲۶ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی- که در قرن یازدهم هجری کتابت شده‌اند و نسبت به نسخ دیگرِ سام‌نامه، قدیمی‌ترند (سام‌نامه، ۱۳۹۲: پنجاه و پنج)، از همان واژهٔ «**ساریخ**» استفاده شده است:

در آخر به ساریخ نهصد منی بنالید از خشم اهریمنی

(همان: ۵۷۱)

بگفت و همان سخت ساریخِ تیز که جُستی اجل از دمِ او گریز ...

(همان: ۵۷۴)

بپیچید زنجیر زر بر کمر همان سخت ساریخِ زهر آبخور

(همان: ۵۸۸)

علاوه بر سام‌نامه، محمدحسین بن خلف تبریزی که از فرهنگ‌نویسان نامیِ قرن یازدهم هجری است نیز در برهان قاطع، از این رزم‌افزار با عنوانِ «**ساریخ**» یاد می‌کند (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۰۷۰).

با توجه به کهن‌تر بودنِ واژهٔ «ساریخ» نسبت به «**سارنج**»[1] که در منظومهٔ زرین‌قبانامه آمده – و موضوعِ بحث ما در این مقاله است– می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که شاید ساریخ، بر اثر یک بدخوانی/غلط‌خوانی به سارنج تصحیف یافته است.

علاوه بر ریخت‌های کهنی چون سالیخ، ساریخ، ساروغ و ساروع، با ریختِ کهنِ دیگری از واژهٔ سارنج در قصهٔ حمزه– که احتمالاً مربوط به قرن ششم و هفتم هجری است– (در این‌باره رک. قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷، مقدمهٔ مصحح: چهار) روبرو هستیم که بارها تکرار شده است و آن، «**سالک**» است. نکتهٔ حائز اهمیت اینجاست که در بینِ تمام متونی که به رزم‌افزار سارنج (و ریخت‌های دیگرِ آن) اشاره کرده‌اند، فقط قصهٔ حمزه است که به‌نحوی مفصّل، به کاربرد و شکلِ آن اشاره نموده است –تقریباً شبیه به همان توصیفاتی که مرشد عباس زریری در هامش طومارِ خود، در توضیح سارنج نوشته‌اند.

ریخت‌های کهن‌ترِ واژهٔ سارنج

۲-۲-شکل و اجزای سارنج

همان‌گونه که اشاره کردیم، مرشد عباس زریریِ نقّال، «سارنج» را سلاحی معرفی می‌کند که دسته‌ای از فولاد دارد و در سرِ آن نیز، کاسه‌ای از فولاد تعبیه شده است. بر لبِ کاسه، دور تا به دور، سوراخ‌هایی است که حلقه‌هایی بدان‌ها آویزان شده و در هر حلقه، یک قطعه زنجیر با سری از گویِ مفرغی تعبیه گردیده است. او در ادامهٔ توصیفِ سارنج می‌نویسد: زنجیرها، کوتاه و بلند و گوی‌ها، کوچک و بزرگند؛ به‌قدری که زَننده بتواند آن را فرمان دهد (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۶۴).

در قصهٔ حمزه نیز، به شکل ظاهریِ سالک/سارنج که دارای دسته، زنجیر و گوی است، این‌گونه اشاره شده است:

- «هروم، آهنگران را جمع کرد و سالک نهصد منی راست کردن فرمود. اول، هفتصد منی بود، صد من دست و صد من زنجیر و پانصد من بیخ مُهره؛ و در این سالک دو مُهره زیاده کرد (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۶۲).
- «زنجیر سالک چنان زد که زنجیرهای سالک میانِ خود پیچید و مُهره‌ها یکجا شده بر سپر رسید (همان).

با ریزبینی و دقت در توصیفاتی که برخی منابع از رزم با سارنج به دست داده‌اند، می‌توان اطلاعات ذی‌قیمتِ دیگری را درخصوص «سارنج» جمع‌آوری کرد و تصویرِ روشن‌تری از آن را به نمایش گذاشت:

الف). گذشته از قصه‌های پهلوانی که جهتِ همخوانی با زورِ بازویِ پهلوانان یا دیوان، دستهٔ سارنج را با آلیاژ **فولاد** به تصویر کشیده‌اند، گویا در دنیای واقعی، برای سبک‌تر شدن و حملِ راحتِ این رزم‌افزار توسط پهلوانان، **دستهٔ آن را از چوب می‌ساخته‌اند.** در کتابِ راحه الصدور که در تاریخ سلاجقه نوشته شده است، به دستهٔ چوبیِ سارنج این‌گونه اشاره می‌شود: «این ملاطفها در میان چوبی نهادند و سالیخ‌وار، توز کمان برپوشیدند ... . سراج‌الدین، طیره شد، گرزی براند تا بر سر سرهنگ زند، او هم جان را به سالیخ دفع کرد. سالیخ شکسته شد» (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۴۹). محمدحسین خلف تبریزی در برهان قاطع، و به تبعِ او محمد پادشاه در فرهنگ آنندراج نیز سارنج (ساریخ) را با دستهٔ چوبی توصیف می‌کنند:

> ساریخ: بر وزن تاریخ. نوعی از سلاح است، و آن چوبی باشد که بر سر آن، چند زنجیر کوتاه تعبیه کنند و بر سر هر زنجیر، گویی از فولاد نصب سازند. (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۰۷۰ و نیز نک. محمد پادشاه، ۱۳۶۳: ۲۲۹۸).

ب). علاوه بر چوبی بودنِ دستهٔ سارنج/سالیخ، ظاهراً آن چوب، برای سبک‌تر شدن، **میان‌تُهی** ساخته می‌شده است. شاهد مدّعایِ ما، همان عبارت مذکور در راحه الصدور است: «ملاطفها در میانِ چوبی نهادند، ... سالیخ شکسته شد، ملاطفها بیرون افتاد» (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۴۹).

ج). برای حفظ و نگهداری سارنج، به‌مانندِ کمان یا سپر، **آن را در میان پوستِ درختِ توز می‌پیچیدند:** «این ملاطفها در میانِ چوبی نهادند و سالیخ‌وار، توزِ کمان برپوشانیدند و به دستِ سرهنگی به ری فرستادند» (همان).

د). به نظر می‌رسد برخلاف نظر مرشد عباس زریری که جنسِ گوی‌های سارنج را از مفرغ می‌داند (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۶۴)، احتمالاً **جنس آن‌ها، از آلیاژی شکننده‌تر** – شاید آلیاژی مانندِ چدن (؟)- بوده است؛ زیرا در قصهٔ حمزه، وقتی هرومِ دیوانه، سارنج/سالک را به جانبِ حمزه می‌زند، گوی‌ها مانند انار، پاره می‌شوند:

> امیر ... زنجیر سالک چنان زد که زنجیرهای سالک، میان خود پیچید و مهره‌ها یکجا شده بر سپر رسید. کرّتِ دیگر، هروم، سالک گردانید و امیر بر عادتِ قدیم، تازیانه بر زنجیرهای سالک [زد] ...

این بار دو زنجیر در زخم تازیانه بیامدند، پنج مهرهٔ ضایع پراکنده شدند؛ در سرِ امیر رسید، از قفای سرِ امیر چون انار پاره شد. (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۶۲)

هـ). مهم‌ترین و قابلِ تأمّل‌ترین نکته دربارهٔ ساختارِ سارنج این است که ظاهراً، **گاهی به‌جای گوی و مهره، تیغ‌هایی تیز و برنده را بر سرِ زنجیرِ سارنج تعبیه می‌کردند.** گرچه در هیچ یک از منابع، به‌صراحت به این نکته اشاره نشده است، ولی از چند شاهد و مثال می‌توان به آن پی‌برد:

نخست اینکه در منظومه‌های سام‌نامه و زرین‌قبانامه، بارها برای سارنج/ساریخ، از **صفتِ تیز یا تند** (که به معنای تیز است) استفاده شده است:

بگفت و همان سخت ساریخِ تیز — که جُستی اجل از دمِ او گریز
برآورد و رخ کرد با نامور — دلاور سپر در کشیده به سر
(سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۵۷۲-۵۷۱)

ز هفتصد مَنش بود سارنجِ تیز — که از تیزیش شیر بُد در گریز
(زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۱۱۲۵)

به دستش یکی تند سارنج بود — برِ رستم آمد به کردار دود
(همان: ۳۹۴)

دوم اینکه در منظومهٔ سام‌نامه، از صفت «زهر آبدار» یا «زهر آبخور» برای ساریخ استفاده شده است. ازآنجاکه در میدان رزم، برخی پهلوانان، تیغ‌های خود را برای آسیب‌زدن به هماورد، زهرآگین می‌کردند، پس این اشاره نیز می‌تواند دلیلی بر تعبیهٔ تیغ (نه گوی) بر زنجیرهای برخی سارنج‌ها/ساریخ‌ها باشد:

دمِ حربه [ساریخ] را کرده زهر آبدار — که دو نیمه سازد از او کوهسار
(سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۵۷۱)

بپیچید زنجیر زر بر کمر — همان سخت ساریخ زهر آبخور
(همان: ۵۸۸)

و سوم اینکه در منظومهٔ زرین‌قبانامه، آن‌گاه که شمخال، پسرِ عفریت دیو، سارنج خود را به جانب فرامرز می‌اندازد، فرامرز سپر بر سر می‌گیرد و از برخوردِ سارنج به سپر، **دمِ سارنج می‌شکند**. با توجه به دو قرینهٔ «دَم» و «شکستن» می‌توان به قطعیت بیشتری دربارهٔ تعبیهٔ تیغ بر سرِ زنجیرهای سارنج بجای گوی/ مُهره رسید:

بـزد بـر سـپر حربـه [سـارنج] آن اهـرمن — سـپر را بگردانـد آن پیلـتن

دَمِ حربـهٔ دیـو در هـم شکسـت — دل دیـو پـتـیـاره در هـم بـخسـت

(زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۴۹۵)

۳-۲-چه کسانی از سارنج استفاده می‌کردند؟

در مقدمهٔ این مقاله، در یک تقسیم‌بندیِ کلّی، به چهار دسته رزم‌افزار در قصه‌های پهلوانی و منابع کهنِ سلاح‌شناسی اشاره کردیم، که یکی از آن‌ها، رزم‌افزارهایی بود که مربوط به گروه یا طبقه‌ای خاص می‌شد. سارنج که در ذیلِ همین دسته می‌گنجد، به دو گروه یا طبقه تعلق دارد:

الف). بنا بر کهن‌ترین کتاب پارسیِ سلاح‌شناسی، یعنی آداب الحرب و الشجاعه، سارنج، مربوط به طبقهٔ **چوپانان** است: «سارنج، سلاحِ چوپانان و گله‌بانان است» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۲۶۲).

ب). با بررسی همهٔ منابعی که موردِ مطالعهٔ ما بوده است، سارنج، فقط سلاحِ **اَنیرانیان**، **دیوان**، **دشمنان** و **نامردان** است و در هیچ‌کجا، شاهدی نداریم که پهلوانانِ داستان، از سارنج استفاده کنند. در سام‌نامه، ابرها دیو، با سارنجِ زهرآلود با سام نبرد می‌کند (سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۵۸۸-۵۷۱) و در مشکین‌نامه، دیوی بی‌نام و نشان، با سارنج به گرشاسب یورش می‌آورد (مشکین‌نامه، ۱۳۸۶: ۶۰). در زرین‌قبانامه نیز، مهاکار دیو، نهنگِ دژم (پسر ارژنگ دیو)، شمخال دیو (پسر عفریت دیو) و زادشم (پسر افراسیاب)، دارای رزم‌افزار سارنج هستند (رک. زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۳۹۵-۳۹۴، ۸۵۳، ۸۵۷، ۱۱۱۵ و ۱۱۲۵). در قصهٔ حمزه، گرچه هروِم دیوانه بعدها از یاران حمزه می‌شود، ولی در ابتدای داستان، در کسوتِ دشمنِ سعدبن عمر (نوهٔ حمزه) و امیر حمزه ظاهر می‌گردد و با مهارتی که در رزم با سارنج/سالک دارد، چندین زخم بر حمزه می‌زند (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۶۰-۴۶۲). در راحه الصدورِ راوندی نیز سرهنگی که سالیخ به دست دارد، از دشمنان سلطان طغرل بن ارسلان به شمار می‌رود که ملطفه‌های خواجگان عراق را مبنی بر استمداد از قتلغ ایناج و گرفتنِ سلطان طغرل، در دستهٔ چوبیِ سالیخ حمل می‌کند، ولی از بختِ بد، در بینِ راه با پسرِ سراج‌الدین قتلغ ابهٔ

شرقی روبرو می‌شود و در نزاعی که بینشان صورت می‌گیرد، به ضربِ گرز او، سالیخش شکسته می‌شود و ملطفه‌ها بیرون می‌افتد (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۴۹-۳۴۸). در طومار شاهنامهٔ نقالان نیز از سارنج به‌عنوان یکی از سلاح‌های دیو سفید و قطمیر، پادشاه زنگیان یاد شده است (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۶۸۹، ۱۰۳۷ و ۱۶۵۵). در جایی دیگر از همین طومار، آن‌گاه که گلفام، برادر سامِ زنگی، با حربهٔ سارنج به نبرد سهراب می‌رود، رستم و شبانِ مازندرانی، هر یک جمله‌ای در نکوهش استفاده از سارنج بر زبان می‌آورند که تأییدی است بر ادعای ما مبنی بر استفادهٔ دشمنان و نامردان از سارنج. رستم می‌گوید: «مردان نام‌آور، با این حربه جنگ نمی‌کنند» (همان: ۲۱۱۱) و شبان مازندرانی نیز می‌گوید: «سارنج، حربهٔ دستِ نامردان است» (همان: ۲۱۱۸).

۴-۲-شیوهٔ رزم با سارنج

سارنج، یک سلاحِ نامتعارف به شمار می‌رود که بسیاری از حریفان، توان مقابله با آن را ندارند. شاید به همین دلیلِ نامتعارف بودن و ناشناختگیِ آن برای حریفان است که رستم، گلفام را که با سارنج می‌جنگد، این‌گونه پند می‌دهد: «مردان نام‌آور با این حربه جنگ نمی‌کنند ... و با حربه‌ای جنگ کن که مثل آن در دستِ حریف تو باشد» (همان: ۲۱۱۱). در حمزه‌نامه، امیرحمزه به‌غیر از زخمی که از سارنج/سالکِ هروم برمی‌دارد (رک. قصهٔ حمزه، ۱۳۴۶: ۴۶۲) در هیچ‌کجایِ داستان، در نبردِ رو در رو، زخم یا آسیبی نمی‌بیند؛ که احتمالاً این امر، به‌خاطر نامتعارف بودنِ سارنج و دشواریِ رویارویی با آن- حتی توسط پهلوانی چون حمزه- است.

سارنج به‌مانندِ دیگر رزم‌افزارها، شیوهٔ به‌کارگیریِ خود را داشته است. مرشد عباس زریری بر این باور است که زنندهٔ سارنج، «در وقتِ زدن، باید سوار باشد تا آن را در پهلوی مرکب به لنگر درآورد و کاسهٔ سارنج را بر سپر حریف زند» (شاهنامهٔ نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۶۴). در یکی از ابیات منظومهٔ زرین‌قبانامه، از فعلِ «**درانداختن**» برای سارنج استفاده شده است:

درانداخت سارنج بر پهلوان سپر بر سر آورد شیر ژیان

(زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳: ۴۹۵)

آنچه که باید توجه خوانندگان را بدان جلب کرد این است که در بیت بالا، به قرینهٔ فعلِ «درانداختن»، **نباید تصور نمود که سارنج، سلاحی پرتابی -مانندِ گوی یا نیزه یا زوبین- بوده است**؛ بلکه با توجه به توصیفی که از شکلِ

سارنج به دست دادیم، ظاهراً مقصود از «درانداختن» این است که زَننده، هنگام سارنج زدن، دستهٔ سارنج را با قدرت، از بالایِ سر به سمتِ جلو و به جانبِ حریف به حرکت درمی‌آورده تا بدین واسطه، زنجیرها و گوی‌هایی/تیغ‌هایی که بر سر زنجبر تعبیه شده بودند، به حریف اصابت کند. اگر بخواهیم توضیحِ روشن‌تری از این عمل داشته باشیم، می‌توان گفت شبیه به حرکتِ دست، در به آب انداختنِ قلاب ماهی‌گیری‌ای است که سرِ آن با نخی، به چوبی وصل است که ماهی‌گیر به دست دارد. همانگونه که این عمل را، «**انداختنِ** قلاب در آب» می‌گویند (و واضح است که عملِ «انداختن» در این عبارت به مانندِ «پرتاب سنگ» نیست، بلکه هدایت قلاب به جلو به‌واسطهٔ حرکت دادنِ چوبِ قلاب است)، عملِ ضربه زدن به‌وسیلهٔ سارنج را نیز «**انداختنِ** سارنج» می‌گویند.

در متون پهلوانی و قصه‌های ماجراجویانه، سه شیوه برای رزم با سارنج ذکر شده است:

شیوهٔ اول: عملِ سه‌ضرب زدن بر سپرِ حریف، که همانند عملِ سه‌ضربِ گرز است و در این شیوه، سارنج به مثابهٔ سلاحی «کوبشی» عمل می‌کند. درحقیقت، همان‌گونه که در طومارهای نقالی و منظومه‌های متأخرِ پهلوانی، هر هماورد در نبردِ رویاروی، سه گرز بر سپر حریفِ خود می‌زند و حریف باید در زیر سپر، سنگینیِ ضربِ گرز را تحمل کند (برای نمونه رک. شاهنامهٔ هفت‌لشکر، ۱۴۰۰: ۴۹۸ و ۵۵۵؛ طومار کهن شاهنامه فردوسی، ۱۳۹۵: ۱۳۹ و ۷۰۱؛ شاهنامهٔ نقالان، ۱۳۹۶: ۱۹۷۱ و ۳۰۹۱ و طومار شاهنامه، ۱۳۹۹: ۵۰۹)، در نبرد با «سارنج» نیز همین آیین و قاعده حکمفرماست:

> گلفام، سه ضربِ سارنج به‌کار برد و او [= سهراب] از خود رد کرد که صدایِ «احسنت!» از قلب دوست و دشمن برآمد. آن‌گاه سهراب سپر در پسِ پشت افکنده، دستهٔ عمود برگرفت. گلفام سپر بر سر کشید. سهراب نعره زد: «یزدانِ پاک!» و دست و عمودش فرود آمد ... هر دو دستِ [گلفام] خم گشته، سپر خورد بر فرقش، چنان‌که سر تپید روی گردن، گردن بالای سینه، سینه بالای شکم روی کلاته، کلاته، رویِ کلاته‌نشین (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۲۰).

شیوهٔ دوم: پیچیدنِ زنجیر سارنج به سلاحِ دشمن و بیرون کشیدنِ آن از دستِ او. در قصهٔ حمزه، این نحوهٔ کاربرد سارنج/ سالک، در دو نبرد به تصویر کشیده شده است:

> مردِ عادی، گرز بر هروم زد. هروم، سالک بر گرزش پیچید و زور کرد گرز از دست عادی رها کنانید و سالک با گرز با هم بگردانید، در عادی چنان زد که مرد و مرکب در خاک پست شدند (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۷۵).

> هروم حربهٔ او را به سالک گرفت، چنان‌که حربه در زنجیرهای سالک بپیچید. گرگ‌سوار، زور کرد تا حربه را از دستش بستد و به سالک گردانید، بر سپر گرگ‌سوار چنان زد که مرد و گرگ در خاک پست

شدند (همان: ۴۸۵).

شیوهٔ سوم: زخم زدن بر حریف، با سارنجی که تیغ بر آن تعبیه شده است؛ پس می‌توان انگاشت که این‌گونه سارنج، به‌جایِ سلاحی کوبشی، سلاحی «برشی» بوده است:

دمِ حربه [ساریخ] را کرده زهر آبدار که دو نیمه سازد از او کوهسار

(سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۵۷۱)

بگفت و همان سخت ساریخِ تیز که جُستی اجل از دمِ او گریز

برآورد و رخ کرد با نامور دلاور سپر در کشیده به سر

(همان: ۵۷۲-۵۷۱)

نکتهٔ آخر در این بحث، که بایستهٔ گفت می‌نماید، شیوهٔ مقابله با سارنج‌زَن است. ازآنجاکه سارنج رزم‌افزاری نامتعارف است، سپرگیری در برابر آن بسیار دشوار است. مرشد زریری در این باره می‌نویسد: وقتی زنندهٔ سارنج، کاسهٔ سارنج را بر سپر حریف زند، کاسه به ضربِ محکم بر سپر فرود آید؛ گوی‌ها فرمان برداشته، هر یک بر سر و صورت و کتف و سینه و پشت و پهلوها و بازوهای حریف و حتی سر و صورت حریف اصابت نموده، راکب و مرکب را در هم خُرد می‌کند و رد کردنِ آن بسیار دشوار است؛ مگر بعضی از پهلوانانِ کارکرده و جنگ‌آزموده که در وقت فرود آمدنِ سارنج، سپر را به یک دست گرفته، به قوتِ هرچه تمام‌تر بر کاسهٔ سارنج می‌زنند تا برگردد، و سرِ خود را فوراً می‌دزدند تا از آن مصون بمانند (شاهنامه نقالان، ۱۳۹۶: ۲۱۶۴).

در حمزه‌نامه نیز، گرچه امیرحمزه و نوه‌اش، سعدبن عمر، مهارتی خاص در سپرگیری برابرِ ضربِ گرزِ دشمن دارند، ولی ازآنجا که سپرگیری در برابر سارنج، دشوار و حتی بی‌فایده است، در نبرد با هروِم دیوانه که از رزم‌افزار سارنج/سالک استفاده می‌کند، به‌جایِ سپرگیری، پیشدستی نموده، به‌سرعت هر دو خمِ او را می‌گیرند و بر زمین می‌زنند تا مانعِ ضربِ سارنجِ/سالکِ او گردند (قصهٔ حمزه، ۱۳۴۷: ۴۶۴ و ۴۶۳).

نتیجه‌گیری

با پژوهش در منابع سلاح‌شناسی و متون پهلوانی فارسی، می‌توان به این نتیجه رسید که شکلِ کهن‌ترِ «سارنج»، واژهٔ «سالیخ» بوده است که در قرن ششم هجری، کاربرد داشته و این واژه در طولِ تاریخ زبان، دچار تصاحیف و تغییرات متعددی شده است.

با بررسی متون پهلوانی و تاریخی، می‌توان انگاشت که سارنج، رزم‌افزاری بوده است با دسته‌ای فولادین یا چوبین که زنجیرهایی بر سرِ آن متصل می‌شده است و بر سرِ آن زنجیرها، گوی یا تیغ‌هایی برّنده تعبیه می‌گردیده است. به‌کارگیرندگانِ سارنج فقط دو گروه یا طبقه بوده‌اند: ۱- چوپانان و گله‌بانان؛ ۲- دیوان، دشمنان و نامردان. نحوهٔ به‌کارگیریِ این سلاحِ نامتعارف نیز به سه صورت بوده است: ۱- یا مانندِ گرز، با عملِ سه‌ضرب بر سپرِ پهلوان زده می‌شده است (که سلاحی کوبشی محسوب می‌شده است)، ۲- یا با تیغ‌هایِ برنده‌ای که بجایِ گوی بر سرِ سارنج نصب می‌کردند، زخم بر حریف می‌زدند (و در این حالت، سلاحی برشی به شمار می‌آمد)، ۳- یا زنجیرِ آن را به سلاح دشمن می‌پیچاندند و با کشیدنش، سلاح را از دست دشمن بیرون می‌آوردند. در یکی از منابع نیز آمده است که زنندهٔ سارنج، باید سواره باشد تا آن را در پهلویِ مرکب به لنگر درآورد و کاسهٔ سارنج را بر سپر حریف زند.

یادداشت‌ها

۱. ساریخ در دستنویس آداب الحرب و الشجاعه، مربوط به قرن نهم هجری آمده، درحالی که سارنج در منظومهٔ زرین‌قبانامه، که مربوط به قرن دهم یا بعدتر است، استفاده شده است.

کتابنامه

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۶ الف). «رزم‌افزار موروثی و سنگین پهلوان در سنّت حماسی ایران». شاهنامه‌پژوهی. با نظارت دکتر محمدرضا راشد محصل. مشهد: آهنگ قلم. دفتر دوم.

--------. (۱۳۸۶ ب). «ذوالفقار، از تاریخ تا افسانه (ویژگی‌های داستانی ذوالفقار در فرهنگ و ادب ایران)». پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). دوره ۱. شمارهٔ ۳: صص ۱۴۲-۱۱۵.

پورداوود، ابراهیم. (۱۳۴۵). «زین‌ابزار گرز». بررسی‌های تاریخی. شمارهٔ ۵ و ۶: صص ۳۱-۱۹.

جعفری دهقی، محمود؛ پوراحمد، مجید. (۱۳۹۲). «گرز گاوسرِ فریدون و منشاء آن»، ادب فارسی، دورهٔ ۳. شماره ۲. پیاپی ۲: صص ۵۷-۳۹.

خلف تبریزی، محمدحسین. (۱۳۶۳). برهان قاطع، به کوشش محمد معین. تهران: امیرکبیر.

راوندی، مجمد بن علی بن سلیمان. (۱۳۸۶). راحه الصدور و آیه السرور. تصحیح محمد اقبال. تهران: اساطیر.

رساله‌های تیراندازی. (۱۳۹۶). مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و فرزاد مروجی. تهران: چشمه.

زرین‌قبانامه. (۱۳۹۳). تصحیح و مقدمهٔ سجاد آیدنلو. تهران: سخن.

سام‌نامه. (۱۳۹۲). تصحیح وحید رویانی. تهران: نشر میراث مکتوب.

شاهنامهٔ نقالان. (۱۳۹۶). مرشد عباس زریری اصفهانی. ویرایش جلیل دوستخواه. ۵ ج. تهران: ققنوس.

شاهنامهٔ هفت لشکر. (۱۴۰۰). تصحیح و توضیحات محمد جعفری قنواتی و زهرا محمد حسنی صغری. تهران: خاموش.

طومار شاهنامه. (۱۳۹۹). سیدمصطفی سعیدی. ۲ ج. تهران: خوشنگار.

طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی. (۱۳۹۵). نوشتهٔ جمشید صداقت‌نژاد. تهران: دنیای کتاب.

قائمی، فرزاد. (۱۳۹۱ الف). «اسطورهٔ نبرد مهر و گاو نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاوسر». ادب‌پژوهی. شمارهٔ ۲۱: صص ۱۱۰-۸۹.

قصهٔ حمزه. (۱۳۴۷). به کوشش جعفر شعار. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مبارکشاه، محمدبن منصور بن سعید. (۱۳۴۶). آداب الحرب و الشجاعه. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: شرکت نسبی اقبال و شرکاء.

محمد پادشاه. (۱۳۶۳) فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات کتابفروشی خیام.

مشکین‌نامه. (۱۳۸۶). طومار نقالی حسین بابا مشکین. به اهتمام داوود فتحعلی بیگی. تهران: نمایش.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81333.1412

In his Hand Was a Sharp Saranj

(Disambiguation of an Unknown Weapon)

Received: February 24, 2023/ Accepted: June 12, 2023

Behzad Atooni[1]

Abstract

Some weapons are mentioned in the ancient sources of weaponology as well as in historical and heroic texts, but now they seem unfamiliar or strange to researchers and scholars of epic and heroic literature, and yet there are few sources to know about them. One of the weapons is called "Saranj", which apparently has ben mentioned for the first time in the *Zarrin Ghabanameh*, a long heroic poem of Safavid era. The corrector of the work states that he had not found the word in the dictionaries and texts, and it has only been mentioned in *Zarrin Ghabanameh*. Using library sources such as heroic texts, historical texts, and long tales of adventurous folk, and examining other examples of Saranj in these texts, this descriptive-analytical study provides new information about this weapon, which include: 1) regarding the shape and components, Saranjs are found in two distinct types and forms; 2) regarding the usage, Saranjs are used for cutting, striking, and twisting; 3) Saranjs are only used for a certain group, that are non-Iranian, divs, and enemies. In addition to discussing the appearance and structure of Saranj, this study investigated its terminology, and concluded that Saranj had been used in older and more original forms, for the first time in the 6th and 7th centuries, as "Salikh" and "Salak", and after that, over complicated chain of misuses, has been turned into a Saranj.

Keywords: Saranj, *Zarrin Ghabanameh,* Epic, Weapon

1. Assistance Professor in Persian Language and Literature, University of Ayatollah Boroujerdi, Boroujerd, Iran. E-mail: Behzad.atooni@abru.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78689.1352

Comparative Typology of Tardiyeh (Nakhjirgani) in Persian and Arabic Poetry

Received: September 6, 2022 / Accepted: June 7, 2023

Abbas Vaezzadeh[1]
Mohammad Reza Azizi[2]

Abstract

Tardiyeh (Nakhjirgani) a kind of poetry in Persian and Arabic literatures. This type of poetry in Arabic literature goes back to the Jahili period, but it is in the Abbasid period that Tardiyah is presented as an independent literary type. The spread of this kind of poetry in the Abbasid period was influenced by the prevalence of hunting and the great interest of the Abbasid caliphs and nobles in this court entertainment that was common in Iran during Sassanid period. This type of literature becomes popular in Persian too and, as one of the subtypes of praise poetry, is practiced by many court poets, especially those of Ghaznavid, Seljuq, and Gurkans of India. This study tried to investigate the characteristics/conventions of this literary type in Persian and Arabic poetry to see its similarities and differences in the languages, its difference with "hunting poetry", and to provide a comprehensive definition of it. For this purpose, a typological examination of examples of this literary type in Persian and Arabic literature was done.

Keywords: Persian and Arabic Poetry, Tardiyeh (Nakhjirgani), Hunting Poetry, Praise Poem, Comparative Typology, Literary Genre

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran. (Corresponding author) E-mail: Vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir
2. Associate Professor in Arabic Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran E-mail: Fatemeh.modarresi@yahoo.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.78724.1354

A Search for the Recourses of *Ferdowsinameh*

Received: September 9, 2022 / Accepted: June 7, 2023

Rouhollah Asadi [1]
Alireza Showhani[2], Rahman Zabihi[3]

Abstract

Ferdowsinameh is a three-volume collection and contains narratives about Ferdowsi, the heroes of *Shahnameh*, some non-epic stories, and a number of narrations about the living places of the narrators whose names have been mentioned in *Shahnameh*. Until now, the general opinion of researchers in the field of epic literature of Iran is that these stories are oral. Referring to written sources, this study showed that most of these narrations are taken from written sources and most of the people who sent these narrations to Anjavi Shirazi for inclusion, wrote down their stories from some written sources. Their main source is prose Shahnamehs that became popular from the Safavid era and can be found in almost every village. By examining and searching the written sources and the evidence in the narratives themselves, this study showed that about 69% of narratives of this collection have a written source, 12% are non-epic and have no strong connection with Ferdowsi and *Shahnameh* (except for the names), some of these narrations are taken from written sources and some others cannot have a written source. Only 19% of the entire of the collection do not have a written source and they are considered folk oral stories that never need to be written down and their brevity and attractiveness for most people confirm this claim.

Keywords: *Shahnameh*, *Ferdowsinameh*, Oral Narrative, Written Source

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Ilam University, Ilam, Iran.
E-mail: Roohollahasadi3@gmail.com
2. Associate Professor, Ilam University, Ilam, Iran. (Corresponding author)
E-mail: A.shohani@ilam.ac.ir
3. Associate Professor, Ilam University, Ilam, Iran.
E-mail: R.zabihi@ilam.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81355.1422

Sharhi Bar Ghasideyeh Jamalieh or a Describing the Narration of a Collective Story

Received: March 19, 2023 / Accepted: June 7, 2023

Nastaran Shahbazi[1]
Hossein Bayat [2]

Abstract

Narration experts' attention to a type of we-narrator which can not be reduced to other types of narrating has its root in interdisciplinary studies trying to prove that group narration is basically plausible. One of the genres which can be an efficient ground for using such an approach is telling memories as a collective. Following the pattern of mind function, writer makes the narration believable. Moreover, collective memory narrated by a collective narrator benefits such features such as overcoming the classical limitation of first person and not being limited to time and place. Investigating the story of "Sharhi Bar Ghasideyeh Jamaliyeh", which is a collective narration shows how Golshiri used a combination of the two features in one story and how he created a new approach in we-narration by in a humorous and archaic tune. Golshiri on the one hand shows the collective narrator as a factor for distancing and on the other side shows his attitude towards the central issue of the story which is a semi-religolious-ritual image.

Keywords: We-Narrator, "Sharhi Bar Ghasideyeh Jamalieh", Golshiri, Collective Memory, Collective Narrative

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. (Corresponding author) E-mail: Shahbazi_nastaran@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran E-mail: H.bayat@khu.ac.ir

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.81129.1406

Analyzing the Iranian Mystical Thought in Safavid Era Looking at the Concrete World of Metaphor *(Rasa'el* of Dehdar*, Yoga Vasistha and Usul al-Ma'arif)*

Received: February 14, 2023 / Accepted: June 7, 2023

Bayrammorad Moradi[1]
Abbas Nikbakht[2], Abdollah Vacegh Abbasi[3]

Abstract

This study analyzes the conceptual metaphors and related image clusters in three important works of Safavid era: *Rasael* of Dehdar (Mohammad Dehdar, 1016 AH), *Yoga Vasistha* (Mirfenderski, 1020 AH), and *Usul al-Ma'arif* (Molla Mohsen Feyz Kashani, 1081 AH). Each of the works represents a different thought in this period. Dehdar's *Rasael* represents agnosticism, *Yoga Vasistha* represents tradition of translating Indian works into Persian, and *Usul al-Ma'arif* represents Twelver Shia theological thought. All of the works emphasize on Iranian-Islamic theological and mystical beliefs. In these works, the most important cognitive concepts (i.e., God, existence, being) are depicted in the form of conceptual metaphors, the most important of which are sun, point (نقطه), and sea, respectively. By examining and comparing these images and their clusters, the study found out the common underlying intellectual issues of the thoughts, which is a reflection of Iranian Sufism. Lakoff's conceptual metaphor approach was used as framework.

Keywords: Metaphor, Dehdar, Mirfenderski, Feyz Kashani, Agnosticism, Sufism

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: Moradi.bairam@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. (Corresponding author) E-mail: Nikbakht_abbas@yahoo.com
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. E-mail: Vacegh40@yahoo.com

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.60421.0

Investigating the Manifestations and Symbols of Pandora's Box in Persian Folk Tales

Received: October 13, 2020/ Accepted: June 7, 2023

Amirabbas Azizifar[1]

Abstract

This study tried to explore the symptoms and symbols of Pandora's box in Persian folk tales according to the global concept of Pandora and her box. Library resources were used for the descriptive-analytical study. The study relies on the structuralism of myth, which deals with three perspectives of double oppositions, deep-rooted unity of myths, and the metaphors of myth. It seeks to see why the manifestations of evil in these stories are similar to the universal concept of Pandora's box. In these tales, the places or things that are connected to elements of evil considered as Pandora's box. These places are not different from Pandora's box in terms of meaning, language, metaphor, message, and code. The only difference is the method of composition and their content; the container is the same. Some places were identified as the residence of evil and the symbol of Pandora's box: garden, hole and basement, box, fence, castle and island. Castle in these stories is more frequent than other places, and in *Darabnameh*, it can be found more than in other two tales. The heroes of the tales are the good forces trying to either destroy or imprison the evil. Therefore, all of them are metaphors for "hope", the same one mentioned in the Pandora myth. The outcome of the heros' curiosity and quest is to getting the places that are sanctuary and the settlement of evil.

Keywords: Pandora, Pandora's box, *Darabnameh Tarsusi*, Hamzeh Tale, Amir Arsalan Namdar

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: A.azizifar@razi.ac.ir

In the Name of God

Table of Contents

Investigating the Manifestations and Symbols of Pandora's Box in Persian Folk Tales **1**
Amirabbas Azizifar

Analyzing the Iranian Mystical Thought in Safavid Era looking at the Concrete World of Metaphor **2**
(*Rasa'el* of Dehdar, *Yoga Vasistha and Usul al-Ma'arif*)
Bairam Moradi, Abbas Nikbakht , Abdollah Vacegh Abbasi

Sharhi Bar Ghasideyeh Jamalieh or a Describing the Narration of a Collective Story **3**
Nastaran Shahbazi, Hossein Bayat

A Search for the Recourses of *Ferdowsinameh* **4**
Rouhollah Asadi, Alireza Showhani, Rahman Zabihi

Comparative Typology of Tardiyeh (Nakhjirgani) in Persian and Arabic Poetry **5**
Abbas Vaezzadeh, Mohammad Reza Azizi

In his Hand Was a Sharp Saranj (Disambiguation of an Unknown Weapon) **6**
Behzad Atooni

Vol. 56, Issue 1
Spring 2023
License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 56, No. 1, Spring 2023

Investigating the Manifestations and Symbols of Pandora's Box in Persian Folk Tales — *Amirabbas Azizifar*

Analyzing the Iranian Mystical Thought in Safavid Era looking at the Concrete World of Metaphor (*Rasa'el* of Dehdar*, Yoga Vasistha and Usul Al-A'arif***)** — *Bayrammorad Moradi, Abbas Nikbakht, Abdollah Vacegh Abbasi*

Sharhi Bar Ghasideyeh Jamalieh or a Describing the Narration of a Collective Story — *Nastaran Shahbazi, Hossein Bayat*

A Search for the Recourses of *Ferdowsinameh* — *Rouhollah Asadi, Alireza Showhani , Rahman Zabihi*

Comparative Typology of Tardiyeh (Nakhjirgani) in Persian and Arabic Poetry — *Abbas Vaezzadeh, Mohammad Reza Azizi*

In his hand was a sharp Saranj (Disambiguation of an Unknown Weapon) — *Behzad Atooni*

New
212
LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
Vol 56, No. 1, Spring 2023
ISSN: 2008 - 7187

- **Investigating the Manifestations and Symbols of Pandora's Box in Persian Folk Tales** — *Amirabbas Azizifar*
- **Analyzing the Iranian Mystical Thought in Safavid Era looking at the Concrete World of Metaphor** (*Rasa'el* of Dehdar, *Yoga Vasistha and Usul Al-A'arif*) — *Bayrammorad Moradi, Abbas Nikbakht, Abdollah Vacegh Abbasi*
- **Sharhi Bar Ghasideyeh Jamalieh or a Describing the Narration of a Collective Story** — *Nastaran Shahbazi, Hossein Bayat*
- **A Search for the Recourses of *Ferdowsinameh*** — *Rouhollah Asadi, Alireza Showhani, Rahman Zabihi*
- **Comparative Typology of Tardiyeh (Nakhjirgani)** in Persian and Arabic Poetry — *Abbas Vaezzadeh, Mohammad Reza Azizi*
- **In his hand was a sharp Saranj** (Disambiguation of an Unknown Weapon) — *Behzad Atooni*