بسم الله الرحمن الرحیم

# پژوهش زبان و ادبیات فارسی


## فصلنامه علمی ـ پژوهشی

**شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶**

**صاحب امتیاز:** پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

**مدیر مسئول:** دکتر ایرج فیضی
**سردبیر:** دکترحسینعلی قبادی
**مدیر نشریات علمی:** سیدابوالفضل موسویان
**دستیار علمی:** دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی
**ویراستار ادبی:** دکتر محمد محمودی
**مترجم:** دکتر آتوسا رستم‌بیک
**حروفچینی و صفحه‌آرایی:** مریم بایـه
**کارشناس:** سید امید میررفیع



**هیئت تحریریه**

**دکتر محسن ابوالقاسمی**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر مصطفی گرجی**، استاد دانشگاه پیام نور
**دکتر منوچهر اکبری**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر مهدی محقق**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر احمد تمیم‌داری**، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر ناصر نیکوبخت**، استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر سیدجعفر حمیدی**، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی**، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر احمد خاتمی**، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر مجتبی منشی‌زاده**، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر حکیمه دبیران**، استاد دانشگاه خوارزمی
**دکتر زینب صابرپور**، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
**دکتر علی شیخ‌الاسلامی**، استاد دانشگاه تهران
**دکتر حسینعلی قبادی**، استاد دانشگاه تربیت مدرس



**این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.**



***مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.***



**این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.**

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
*صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹*
*نشانی اینترنتی:* j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
*فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی*
*قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال*

# راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

**شرایط ارسال مقاله**

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

**نحوه ارائه مقاله**

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

# فهرست


✍ **توصیف در داستان رستم و سهراب**.....۱

*قدسیه رضوانیان/ احمد احمدی شیخلر*

✍ **تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)**.....۳۳

*عاطفه نیکخو/ یدالله جلالی پندری*

✍ **رستم و جست‌وجوی فردیّت در جهانگیرنامه**.....۵۵

*رضا ستاری/ علی‌اکبر باقری خلیلی/ سوگل خسروی*

✍ **ریشه‌شناسی ستیز میان پیل و گوسپند در مَثَلی از گلستان**.....۸۱

*سعید شهروئی*

✍ **تحلیل دگردیسی اسطوره مهر در شعر «آرش کمانگیر» سروده سیاوش کسرایی** .....۱۰۳

*یوسف نیک‌روز/ جلیل خلیلی جهرمی*

✍ **تحلیل نابهنجاری شخصیتی در رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی»**..... ۱۳۱

*سیدعلی قاسم‌زاده/ مژده سالارکیا*

## داوران این شماره

**دکتر احمد تمیم‌داری**/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر ناصر نیکوبخت**/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر حسن ذوالفقاری**/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر جهانگیر صفری**/ دانشیار دانشگاه شهرکرد
**دکتر سید علی قاسم‌زاده**/ دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
**دکتر مهدی خادمی کولایی**/ استادیار دانشگاه پیام نور ساری
**دکتر فریده داودی‌مقدم**/ استادیار دانشگاه شاهد
**دکتر رضا چهرقانی**/ استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)
**دکتر فرزاد قائمی**/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
**دکتر قربان ولیئی محمدآبادی**/ استادیار دانشگاه زنجان
**لیلا حق‌پرست**/ دانشجوی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۳۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

# توصیف در داستان رستم و سهراب

قدسیه رضوانیان*
احمد احمدی شیخلر**

**چکیده**

توصیف، بخشِ عمده‌ای از متونِ ادبیات را تشکیل می‌دهد، اما با توجه به اهمیتِ موضوع، چندان‌که باید - به‌خصوص در ادبیات فارسی- موردِ توجه قرار نگرفته است. مقاله حاضر سعی می‌کند، ضمنِ نقدِ تعاریف و نظریاتِ پیشین و با روشی متمایل به شیوه ساختارشناسان، طبقه‌بندیِ تازه‌ای از انواع توصیف ارائه دهد که از طریق تحلیلِ توصیف‌شناختیِ داستانِ رستم و سهراب به‌دست آمده است. بر این اساس، توصیف گزاره‌ای زبانی و هستیک (و نه ایستا یا ثابت) است که به بازنماییِ ویژگی می‌پردازد و دارای سه عنصر اساسی است: موضوع (موصوف)، کلامِ توصیف‌گر و ویژگی. این پژوهش در صدد اثبات این نکته است که توصیف، نقشی اساسی و تعیین‌کننده در هر متنِ ادبی به عهده دارد؛ زیرا بسترِ روایت و اساسِ شعر، توصیف است. از این رو انواع مختلف توصیف، در یک متن روایی توصیفی، یعنی داستان رستم و سهراب، از نظر شکلی و محتوایی بررسی می‌شود و سعی دارد بر اساس این مصداق، به نوعی نظریه توصیف در ادبیات فارسی ره ببرد.

**واژه‌های کلیدی:** توصیف، توصیف‌شناسی، روایت‌شناسی، داستان رستم و سهراب.

---

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران ghrezvan@umz.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران akman_l@yahoo.com

**مقدمه**

شاید کم‌تر پژوهش‌گری در زمینه ادبیات باشد که نام کتاب «رمان‌هایِ کلیدی جهان»، اثر دومینیک ژنس[1] را نشنیده باشد؛ اما قطعاً، هیچ‌کس این اثر را شاهکار ادبی نمی‌داند، اگرچه خلاصه بسیاری از شاهکارهای ادبیات بشری را در خود جای داده است؛ زیرا صرفِ بیان توالی رخدادها و گزارش ماجرا نمی‌تواند اثر ادبی ایجاد کند. جدا از شیوه بیان، یکی از عومل اصلیِ تمایزِ گزارش رخدادهایِ خبری از داستان‌ها و تمایزِ جملاتِ سادهٔ روزمره از اشعار، حضور یا غیاب توصیف در متن است.

اصطلاح توصیف، واژه‌ای است برگرفته از ریشه عربی «وص‌ف» در باب تفعیل که در فرهنگ‌های قدیم عربی، و عربی به فارسی و همچنین در فرهنگ‌های قدیم فارسی به فارسی و نیز در متون ادبی قبل از قرن هشتم مطلقاً وجود ندارد؛ و از آنجا که این واژه در فرهنگ‌های فارسی نظیر آنندراج و ناظم‌الاطباء راه یافته است، به حتم می‌توان ادعا کرد که این واژه برساخته فارسی‌زبانان است (ر.ک: ابن منظور، ۱۴۰۵ و راغب اصفهانی، ۱۳۶۲ و بیهقی، ۱۳۷۵ و زوزنی، ۱۳۷۴ و صفی‌پور، بی‌تا و آذرنوش، ۱۳۸۸: ذیل مدخل «وص‌ف» و برای آنندراج و ناظم‌الاطباء ر.ک: دهخدا، ۱۳۸۶ ذیل مدخل توصیف). می‌توان با اندک تسامحی بهترین معادل توصیف را در زبان فارسی، بازنمود یا گزارش و در زبان عربی واژه وصف، بیان و یا شرح دانست؛ هر چند در متون کهن «صفت» نیز با کاربرد معنایی نزدیک به توصیف آمده است. (در صفت بهار گوید. در صفت علم گوید. در صفت مجاهدت نفس گوید و...). در ادبیات کهن فارسی، توجه به عنصر توصیف از اهمیتی خاص برخوردار بوده است و شعرا و نویسندگان، از توصیف‌ها به نحوی چشم‌گیر استفاده کرده‌اند. فراوانیِ استفاده از توصیف‌ها و نوعِ توصیف‌هایی که در متون به کار می‌رود، ارتباط مستقیم با سبک و نوعِ متن و دوره آفرینش اثر دارد و بخشی از محاکات و ادبیت متن به‌شمار می‌آید:

جایگاه توصیف در بلاغت فارسی، مسئله‌ای درازدامن مفصل است که می‌توان پژوهشی جداگانه را به آن اختصاص داد، زیرا اساس علم بیان که بخش مهمی از بلاغت است، بر شگردهای توصیف بنا شده است.

نخستین شگرد بیانی که در این بخش با توجه به زیرساخت توصیفی بررسی

1. Dominique Szenes

می‌شود، تشبیه است.

تشبیه، عبارت است از اشتراک دو چیز در یک یا چند صفت. تشبیه وصف کردن چیزی‌است به چیزهای مشابه و نزدیک بدان از یک جهت یا جهات مختلف (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۳). در اینکه زیرساخت تشبیه، توصیف است، نیاز به توضیح و استدلال فراوانی نیست. وقتی گفته می‌شود قامت در بلندی شبیه سرو بود، مشخص است که برای توصیف قامت، از تشبیه استفاده شده است. اما ساز و کار این توصیف شیوه‌ای خاص است که ارزش زیبایی‌شناسیک دارد. این ارزش از عمقی خاص برخوردار است؛ زیرا علاوه بر بلندی که در وجه شبه ذکر شده است، خرمی، بالندگی، سرسبزی و نشاط و بسیاری از تبادرکنندگان ضمنی سرو، که این واژه در طول تاریخ خود، برای اهل زبان جمع‌آوری و ذخیره کرده است به صورت ضمنی بیان می‌شود. برای پذیرفتن این مدعا- حضور این معانی ضمنی- کافی است به جای سرو اسم شیء بلند دیگری را قرار دهیم؛ مانند کوه یا چنار یا ستون یا نردبان.

بنات النعش گرد قطب همی‌گشت  چو اندر دست مرد چپ فلاخن

(منوچهری دامغانی، ۱۳۸۲: ۸۶)

در بیت فوق بنات النعش و چگونگی گردش آن مشبه و موصوف هستند. توصیف مشبه، در وجه شبه و مشبه به آمده است. درخصوص این بیت گفتنی است که گردان بودن خود توصیفی است برای بنات‌النعش که در سطح واژگان رخ داده است. این وصف از بنات النعش خود مجدداً با مقایسه با فلاخن در دست مرد چپ توصیف شده است. این توصیف که در سطح جمله رخ داده است، دو جمله را در یک محور قرار داده است.

هنگامی که از زیرساخت توصیفی تشبیه سخن گفته می‌شود، به راحتی پذیرش این موضوع میسر می‌شود که اگر زیرساخت تشبیه توصیف است، زیرساخت تمثیل نیز توصیف است. اینکه خواجه نصیر در اساس‌الاقتباس و شبلی نعمانی در شعرالعجم تمثیل را با نام استدلال می‌خوانند، خالی از نکته‌ای نیست. اما از دید هر دو تمثیل و تشبیه تعاریف بسیار مشابهی دارند. با این وصف تحلیل یک بیت به عنوان نمونه می‌تواند موضوع را روشن‌تر نماید:

روشندلان خوش‌آمد شاهان نگفته‌اند  آئینه عیب‌پوش سکندر نمی‌شود

(کلیم کاشانی به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۳)

شاعر در بیت مزبور برای اثبات موضوعی که در مصراع نخست گفته است، در مصراع دوم از تمثیل استفاده کرده‌است. روشندلان هرگز برای شاهان تملق و چاپلوسی نکرده‌اند؛ همانطور که آئینه عیب اسکندر را از او پنهان نکرد. اینکه روشندلان خوش‌آمد شاهان نگفته‌اند، مانند این است که آئینه عیب‌پوش سکندر نمی‌شود.

در این مثال علاوه بر اینکه معنای کلی مصراع نخست، در مصراع دوم توصیف شده است، به‌صورتی بارزتر، هر یک از واژه‌های مصراع اول با واژهٔ متناظر خود در مصراع دوم مقایسه شده است: روشندلان مانند آئینه هستند. خوش‌آمدن گفتن (تملق و...) عیب‌پوشی است. در کنار این تناظر، نقطه‌نظرات دیگری هم در سایه توصیف مطرح می‌شود: روشن‌دل متملق نیست. تملق نوعی صحه گذاشتن بر اعمال نادرست و عیوب است.

هرچند تصور بسیاری بر این است که از دیرباز استعاره را برگرفته از تشبیه می‌دانسته‌اند، در واقع از همان ابتدا نیز برخی بودند که در تعریف استعاره از تشبیه استفاده نکرده‌اند. جاحظ در «البیان و التبیین» می‌گوید: استعاره نامیدن چیزی‌است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد (به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۱۰). به نظر می‌رسد دیدن استعاره از منظر تشبیه یا ندیدن آن از این منظر، مبحثی فلسفی یا دست‌کم زبان‌شناختی است. اینکه چه فرایندی در ذهن رخ می‌دهد که آفرینشگر دست به استفاده از استعاره می‌زند، در اینکه زیرساخت استعاره توصیف است یا نه تأثیری نمی‌گذارد اما در چگونگی تبیین این موضوع دخیل است. اگر تشبیه با حذف یکی از طرفین و ادات تشبیه به استعاره تبدیل شده است، توصیف بودن زیرساخت استعاره آشکار است. گوینده در توصیف موصوف، از تشبیه استفاده کرده است اما برای همسانی بیشتر بین طرفین تشبیه یا تأثیرگذاری یا زیبایی بیشتر کلام، یکی از طرفین و ادات تشبیه و در بسیاری موارد وجه شبه را حذف کرده تا با جایگزینی، این همانی را با اغراق همراه کند. از این منظر، همان توضیحی که در خصوص توصیفی بودن زیرساخت تشبیه گفته شد، با اندک تفاوتی برای استعاره نیز قابل بیان است.

اما اگر گوینده واقعا این را همان می‌بیند یا برای نامیدن معشوق از واژه آهو استفاده کرد، نه برای اینکه بگوید معشوقش شبیه آهوست؛ بلکه به این دلیل که ناخودآگاه این نام را برای او مناسب‌تر دید یا اینکه او را آهو دید. پایه استعاره به دلیل ابتنا بر تشبیه توصیف است اما از منظری بسیار عام و کلی؛ از منظری که زبان را نه به صورت

قراردادی، بلکه به‌صورتی آگاهانه و مرتبط موظف به نام‌گذاری و از این رهگذر، آن را محمل توصیف می‌کند:

و اذا العنایه لاحظتک عیونها (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۱۴)

هنگامی که عنایت چشمانش را به سمت تو متوجه نمود (یا نماید).

در بیت فوق که از مثال‌های معروف استعاره بالکنایه است، گزاره‌های زیر استنباط می‌شود:

عنایت چشم دارد و بیناست.

عنایت مانند انسان‌هاست که می‌تواند به دیگران توجه کند.

عنایت چشمانش را معطوف به تو کرد (یا اگر بنماید).

تشخیص نیز که قرابت زیادی با این نوع از استعاره دارد، به همین ترتیب از توصیف برمی‌خیزد یا توصیف را به‌طور ضمنی با خود دارد. تشخیص انواع گوناگونی دارد که شامل ترکیباتی نظیر دست روزگار و جمله‌های پیاپی و طولانی مانند ابیات زیر می‌شود:

بر لشکر زمستان نوروز نامدار　　کرده است رای تاختن و قصد کارزار

وینک بیامده است به پنجاه روز پیش　　جشن سده طلایه نوروز و نوبهار

(منوچهری دامغانی، ۱۳۸۲: ۳۹)

در مثال نخست -دست روزگار- روزگار با صفت جانداری توصیف شده است که دست دارد. و در مثال دوم فرارسیدن نوروز و بهار، با صحنه‌ای رزمی که خود با عنصر توصیف ترسیم شده، توصیف شده است. از سوی دیگر، زمستان و نوروز جاندار انگاشته شده و موصوف به صفات جانداری، پادشاهی و توان رزم و لشکرکشی و مدیریت جنگ شده‌اند. در این تصویر، جشن سده نیز طلایه‌دار لشکر زمستان معرفی شده و با صفات انسانی وصف گردیده است. جشن جاندار است که می‌تواند بیاید. جشن سده مانند طلایه لشکر است که پنجاه روز زودتر از سایر سپاهیان در وضعیت مستقر می‌شود. پنجاه روز پیش از نوروز بودن زمان جشن سده با پنجاه روز مقدم‌تر بودن طلایه لشکر مقایسه و توصیف شده است.

در میان فنون بیانی ادبیات، یکی از توصیفی‌ترین فنون، فن کنایه است. کنایه به راحتی در یک عبارت کوتاه دو توصیف را جای می‌دهد. به‌عنوان مثال، در عبارت «فلان

نقی الثوب: فلان کس پاکدامن است» دو مورد توصیف به چشم می‌خورد. نخست اینکه فلان موصوف قرار گرفته و با نقی‌الثوب توصیف شده است و دیگر اینکه مبرّا بودن از گناه با ترکیب پاک بودن دامن مورد وصف قرار گرفته است. گونه‌های مختلف کنایه نیز چنین زیرساختی را در خود دارند. برای مثال، اگر به تعریض به فرد مردم‌آزاری بگویند: «المسلم من سلم المسلمون من یده و لسانه»، آن فرد را با اوصاف مردم‌آزاری و همچنین، کسی که مسلمانان و اطرافیان از زبان گزند یا از اعمالش در امان نیستند و همچنین با صفت غیر مسلمان بودن، توصیف کرده‌اند.

در بیت معروف خاقانی که معمولاً آن را یکی از نمونه‌های بارز تعریض در کتب سنتی مطرح می‌کنند، عنصر توصیف زیرساخت جمله است:

به تعریض گفتی که خاقانیا  چه خوش داشت طبع روان عنصری

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۲۶)

نخست اینکه در اینجا تعریض متوجه شاعر شده و او را در مقایسه با عنصری شاعری فاقد طبع روان توصیف می‌کند. به عبارت دیگر در این تعریض، بیت با معرفی دیدگاه معارض که عنصری را شاعری دارای طبع روان توصیف می‌کند، به‌طور ضمنی، خاقانی را از آن وصف خالی و او را صاحب طبعی که روان نیست یا در مقایسه با عنصری طبع چندان روانی ندارد، معرفی می‌کند. بنابراین در تعریض دو بار از عنصر توصیف -بدون در نظر گرفتن توصیف‌های جزئی‌تر در سطح واژه‌ها- استفاده می‌شود. این موضوع در مثال پیشین (المسلم ...) نیز مشهود است. نخست مسلم توصیف می‌شود تا به‌طور ضمنی، مخاطب را توصیف کند و سپس، نفس مطرح شدن این وصف از مسلم در موقعیتی خاص، به توصیف مخاطب می‌انجامد؛ مخاطبی که مسلم نیست زیرا به صفات مسلم که در متن آمده موصوف نیست.

و به همین ترتیب در سایر انواع کنایه نیز زیرساخت، توصیف است. شگردهای بیانی که از اساسی‌ترین عوامل ادبیت متن هستند، زیرساختی توصیفی دارند و نه روایی. توصیف زیرساخت تشبیه، استعاره، تمثیل و کنایه است.

توصیف در تمامی زبان گسترانیده شده و نمی‌توان مرز دقیقی بین توصیف و روایت ترسیم نمود. اینکه برخی توصیف را زمان مرده و حضور توصیف را مانع از توالی و

پیوستگی روایت می‌دانند، البته درخصوص برخی از انواع توصیف صدق می‌کند اما بسیاری از انواع توصیف همراه و همگام با توصیف پیش می‌روند.

پرسش‌های اساسی در باب ماهیت این موضوع - به‌ویژه در پژوهش‌های داخلی و با تکیه بر متون ادبیات فارسی- بدون پاسخ است. این پرسش‌ها، پرسش‌های کلیدیِ تحقیقِ حاضر هستند. این‌که توصیف چیست؟ ساختار و شکل توصیف چگونه است؟ انواع توصیف کدام است و از چه جایگاهی در ادبیات -و در اینجا شاهنامه- برخوردار است.

البته کوشش‌هایی پیرامون یافتن پاسخ هر یک از این پرسش‌ها در میان پژوهش‌های ادب‌پژوهان به چشم می‌خورد که به‌نوعی پیشینه این پژوهش به‌شمار می‌رود.

## پیشینه پژوهش

پیش از ورود به بررسی پیشینه تحقیق اشاره به چند پژوهش که به‌لحاظ عنوان، می‌تواند با پژوهش حاضر مرتبط باشد، ضروری می‌نماید. یکی از این پژوهش‌ها، پایان‌نامه‌ای است تحت عنوانِ وصف در شاهنامه فردوسی. این پژوهش که توسط محمد جاویدی صباغیان، در سال ۱۳۷۰ انجام یافته‌است، که در آن وصف‌هایِ برجسته و مشخص شاهنامه، استخراج و تحلیل شده‌اند که کوشش نگارنده در فهرست کردنِ توصیف‌ها از نظرِ محتوا و در ذیلِ هفت موضوع، محدود شده‌است. این موضوع‌ها عبارتند از: وصف شخص‌ها، شخصیت‌ها، صحنه‌هایِ رزمی، صحنه‌های بزمی، غیر بشری، اشیاء و طبیعت (ر.ک: واعظی، ۱۳۷۰).

مورد دیگر، مقاله‌ای‌است با عنوانِ پژوهشی در صفت‌هایِ تصویرساز شاهنامه که توسطِ سید آرمان حسینی آبباریکی و دکتر موسی پرنیان نگاشته شده‌است. این پژوهش، تنها به بررسیِ صفت‌ها در پاره‌ای از ابیات شاهنامه پرداخته است (ر.ک: آبباریکی و پرنیان، ۱۳۹۱).

مقاله دیگری با نامِ بلاغتِ وصف در داستانِ سیاوش، توسطِ تورج عقدایی در مجله زیبایی‌شناسیِ ادبی، به طبع رسیده‌است. این مقاله که انواعِ وصف را در صفت‌ها، قیدها و فعل‌هایِ توصیف‌گر، می‌بیند. از لحاظ کارکرد، وصف‌ها را به دو دسته روایت‌گر و حماسی تقسیم می‌کند و از لحاظِ محتوا، به دو نوع توصیفِ ذهنی و عینی معتقد است (عقدایی، ۱۳۹۴: ۹-۴۴).

این پژوهش برآن است که چارچوب و نظریه‌ای تازه در بررسیِ توصیف و انواعِ آن ارائه کند و در این زمینه ادبیات پژوهشی گسترده‌ای وجود دارد که مبنای نظری آن را شکل می‌دهد. در پژوهش‌های معاصر، توجه به مسئله توصیف در ادبیات و همچنین در روایت‌شناسی، جسته و گریخته، قابل پی‌گیری و مشاهده است.

نخست باید به این نکته اشاره شود که مدخل توصیف یا معادل انگلیسی آن در بسیاری از فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی و نقد مانند فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی کادن و مکاریک و آبرامز نیامده است (ر.ک: Abrams, 2008 و مکاریک، ۱۳۸۴و Cudden, 2013). اما این به آن معنا نیست که موضوع توصیف از دید پژوهشگران معاصر به عنوان مدخلی مهم موضوعیت نداشته باشد.

ژرار ژنت مقاله‌ای تحت عنوان مرزهای روایت دارد که در آن اهمیت توجه به تقابل روایت و توصیف که در سنت دانشگاهی بر آن تأکید شده را موضوعی می‌داند که نیازمند پژوهش‌های بنیادی و گسترده است. در این مقاله، ژنت سعی می‌کند درهم آمیختگی روایت و توصیف را نشان دهد و تفاوت‌های این دو نمود سخن را تبیین نماید. او این تفاوت‌ها را یکی از مرزهای روایت می‌داند (Genette, 1982: 133). پیشتر، تزوتان تودوروف نیز در مقاله‌ای با نام تحلیل ساختاری روایت از اهمیت عنصر توصیف در کنار عناصر روایت و گفتمان که هنری جیمز منکر وجود خالص آنها در متن شده بود، دفاع کرده بود (Todorov, 2009: 71).

والاس مارتین در کتاب نظریه‌های روایت خود، بخشی را به نمایه‌ها، آگاهی‌دهنده‌ها و نقش‌مایه‌های ایستا اختصاص داده و در این جستار درباره توصیف به عنوان یکی از نمودهای غیرروایی در متن صحبت می‌کند اما او نیز ناچار درهم‌آمیختگی مفاهیم در این حوزه را مطرح می‌کند (مارتین، ۱۳۹۳: ۸۹).

بحث نسبتاً مشابهی نیز با آنچه مارتین ارائه می‌کند، توسط فلودرنیک مطرح شده است. او موضوع توصیف را البته نسبتاً با اندک پراکندگی و در نهایت ایجاز در حوزه مفاهیم، با عنوان متن غیرروایی تبیین می‌کند و به سرعت از موضوع می‌گذرد (Fludernik, 2009: 117). اطلاق اصطلاح غیرروایی به عنصر توصیف در متن احتمالاً

نخستین بار توسط چتمن[1] صورت گرفته باشد. به هرحال تأکید او بر عناصر سه‌گانه غیرروایی متن در مباحث مربوط به توصیف دیده می‌شود (Abbott, 2009: 323).

تحقیق مفصل و دقیقی توسط انسگر نیونینگ با عنوان گونه‌شناسی، بوطیقا و تاریخ توصیف در داستان انجام یافته است که در طی آن، از دیدگاه‌های گوناگون، انواع توصیف را بررسی کرده و آنها را در زیرشاخه‌های کلی و سپس شاخه‌های فرعی‌تر تحلیل نموده است (Nünning, 2007: 114).

در این راستا پژوهش‌های مفصل دیگری نیز انجام یافته است. یکی از این پژوهش‌ها کتابی است با نام توصیف در شعر سنتی عرب. در این کتاب، کاربرد توصیف با عنوان وصف در قصاید چند تن از شاعران عرب مورد پژوهش واقع شده است. مؤلف کتاب، به شرحی دقیق درخصوص انواع وصف در قصاید عربی از دوران پیش از اسلام تا قرن هشتم (آخرین شاعر مورد بررسی وی، ابن زمرک اندلوسی است)، می‌پردازد و در این مسیر، قصاید هر یک از شاعران را از منظر توصیف طبیعت، شادخواری، زیبارویان، سلاح و ... بررسی می‌کند (ر.ک: Motoyoshi, 2003).

پژوهش دیگری با عنوان کاربردهای توصیف در شعر، توسط والتر برنهارت[2] به رشتهٔ تحریر درآمده است. وی در این مقاله سعی می‌کند عناصر توصیف را در زیبایی‌شناسی شعر سنتی اروپا با بررسی اشعاری از ادبیات انگلیس تشریح کند (Bernhart, 2007: 129).

عناصر و زیرشاخه‌های توصیف نیز به طور مجزا مورد تحلیل و پژوهش قرار گرفته‌اند. مانند کتابی که گمل[3] دربارهٔ فضا و زمان در روایت تألیف کرده است (ر.ک: Gomel, 2014). یا کتاب شخصیت‌ها تألیف اسکات کارد[4] که بیشتر جنبهٔ آموزشی برای داستان نویسان دارد (ر.ک: Scott card, 1999).

در پایان این بخش لازم است کتاب دیگری به نام بوطیقای توصیف، معرفی شود که با نگاهی به معنی توصیف و وصف به تحلیل آثاری از شاعران و نویسندگان، با توجه به وصف‌هایی که در آثارشان آمده است، می‌پردازد (ر.ک: Hewllet Koelb, 2006).

متأسفانه درباره توصیف کتاب مستقلی در ایران تألیف نشده است- یا نگارندگان تا

1. Chatman
2. Bernhart
3. Gomel
4. Scott kard

به امروز ندیده‌اند-، اما برخی از محققان مانند میرصادقی در بخش‌هایی از کتاب خود (عناصر داستان)، کاملاً اشاره‌وار به موضوع توصیف پرداخته‌اند. میرصادقی، تنها در فصلی که با عنوان صحنه (یکی از عناصر داستان) طرح کرده است، در دو خط توضیح می‌دهد که توصیف یکی از شیوه‌های تکیه نویسنده بر جزئیات معنی است (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۲۴۷) و رضایی در یک پاراگراف، به ارائه توضیحی که بیشتر به معنای لغوی نزدیک است، می‌پردازد (رضایی، ۱۳۸۵: ذیل مدخل توصیف).

اما سه مقاله قابل توجه نیز در مجلات تخصصی داخلی در رابطه با موضوع مورد بحث به چاپ رسیده است:

- «بررسی سبک زبانی شاهنامه بر بنیان کاربرد صفات در این منظومه»، نوشتهٔ طه صادری: این پژوهش که با انتقادی تقریباً تند، نسبت به شیوهٔ سبک‌شناسی شمیسا، کزازی، مرتضوی و فتوحی آغاز می‌شود، با شمارش دقیق و جزئیِ صفت‌های استفاده شده و اقسام آن در صفحاتی از شاهنامه، به این نتیجه می‌رسد که آری، استادان مذکور درست می‌گفته‌اند که شاهنامه روان و ساده است اما روشی که بتوان حرفشان را باور کرد، ارائه نکرده بودند: «با این روش می‌توان عباراتی چون سادگی، روانی، پیچیدگی و امثال اینها را تا حدودی دقیق‌تر بیان و اثبات کرد» (صادری، ۱۳۹۱: ۱۱-۲۳).

پژوهش دیگر مقاله‌ای است به‌نام «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی»، که توسط نصرالله امامی و قدرت قاسمی‌پور نوشته شده است. در این مقاله تأکید بر ایستا بودن توصیف در برابر پویا بودن روایت، به تبعیت از منابع خارجی تکرار شده است. و همین‌طور است زمان‌مندی و بی‌زمانی روایت و توصیف که بازگویی مکرر نظراتی است که پیش‌تر به آنها اشاره شد و نارسایی و نواقص چنین تحلیل‌هایی تبیین گردید. (امامی و قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

مقاله دیگر، بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان است که توسط پژوهشگران ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی و یکی از استادان زبان و ادبیات فارسی منتشر شده است. این مقاله، توصیف را از دید کارکردشناسی و بر اساس چند رمان فرانسوی بررسی کرده است (بصیرزاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۷).

و چندین و چند مقاله داخلی دیگر که هریک با دیدگاه‌هایی نظیر آنچه که پیش‌تر

ذکر شد، آثار مجزایی را با شگردهای توصیفی بررسی کرده‌اند:

«بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج» از عباس قلی محمدی و ...

«نظریه توصیفی نیما در مجموعه سریویلی» او از شمسی پارسا

«وصف در شعر فروغ فرخزاد» از محبوبه مباشری و ...

## جمع‌بندی و نشان دادن خلأ در پژوهش‌های پیشین

نخست اینکه تعاریف و همچنین تقسیم‌بندی‌های ارائه شده در باب توصیف، چندان که باید رسا و جامع و مانع نیست. این موضوع آن‌گاه اهمیت بیشتری می‌یابد که بدانیم، تعارف و تقسیم‌بندی‌های پیشین:

- تنها ادبیات غرب را ملاک قرار داده و در نتیجه از برخی از اشکال و سبک‌ها، غفلت کرده‌اند؛ مانند توصیف‌های تزئینی، توصیف‌های عرفانی و ...
- بخشی عمده از متون ادبی را نادیده انگاشته و فی‌المثل تنها شعر و یا تنها داستان را ملاک قرار داده‌اند.

دوم اینکه، نگاه به متن ادبی از منظر توصیف، با برشمردن انواع و اقسام آن پس از ارائهٔ تقسیم‌بندی و تعریف علمی، چنان‌که نمونه‌ای از آن در این پژوهش، صورت پذیرفته است، دریچهٔ تازه‌ای از تحلیل متن را به روی منتقد و مخاطب می‌گشاید که با درنگ بر متن، علاوه بر ایجاد التذاذ ادبی بیشتر، دریافت تازه‌ای از سبک‌شناسی فردی و غیرفردی به‌وجود می‌آورد. روشی که پیش از این مورد توجه پژوهشگران ادبی قرار نگرفته است.

## بحث

ژنت در این باب در مقاله «مرزهای روایت» می‌گوید، تعریفِ ساده و رایجی از روایت وجود دارد که عبارت است از: بازنمودِ رویداد یا رشته‌ای از رویدادهایِ واقعی یا خیالی به وسیله زبان به ویژه زبان نوشتاری. ژنت در این مقاله به نقد این تعریف می‌پردازد. او معتقد است که این تعریف، متمایزکننده نیست و روایت را از فرم‌هایِ غیرروایتی جدا نمی‌کند. ژنت برایِ ایجادِ این تمایز، سه تقابل بنیادین که مرزهای روایت را معین

می‌کنند، تبیین می‌کند: نقل/محاکات؛ روایت‌گری/توصیف و روایت‌گری/گفتمان (Genette, 1982: 133).

او در بخش تفکیک روایت و توصیف معتقد است که روایت‌ها بر دو نوع بازنمود استوارند. این دو نوع در هم تنیده‌اند و نسبت کاربردشان در روایت‌های گوناگون فرق می‌کند: باز نمود کردارها یا رخدادها که روایت‌گری نامیده‌می‌شود و بازنمود نوع دوم بازنمود چیزها و شخصیت‌هاست که از آن به توصیف تعبیر می‌کنیم.

به عنوان مثال، مصراع نخست در بیت زیر به بازنمودِ شخصیتِ هجیر می‌پردازد و مصراعِ دوم به بازنمودِ کردارِ او:

هجیر دلیر و سپهبد منم  سرت را هم‌اکنون ز تن برکنم[1]

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۰۸)

بر پایه تعریفِ ژنت، مصراعِ نخست، یک جمله توصیفی و مصراعِ دوم یک جمله روایی است اما اگر دو جمله ترکیب شوند و جمله «من، هجیرِ دلیر و سپهبد، هم‌اکنون سرت را ز تن برکنم». را تشکیل دهند، با یک جمله روایی مواجهیم. در این‌جا نبودِ فعلِ اسنادی، جمله توصیفی را از بین می‌برد اما توصیف کماکان، در قالبِ دو واژه دلیر و سپهبد باقی می‌ماند.

پیش از هرچیز باید مشخص شود که چه چیز توصیف است و چه چیز توصیف نیست. یکی از دلایل عدم بررسیِ ماهویِ توصیف، اشباعِ کاذبِ ذهنی در وضوح تعریف توصیف بوده است. توصیف، مفهومی از پیش‌تعریف‌شده به‌نظر می‌رسد اما هنگامی که بنا باشد این مفهوم تعریف شود، دشواریِ این امر مشخص می‌شود.

غالبِ تعاریف به‌دست‌آمده از توصیف، با قرار دادن آن در مقابلِ روایت همراه است. این تقابل در تحلیل‌هایِ تودوروف، توماشفسکی (Tomaszewski)، رولان بارت (Barthes)، ژرار ژنت (Genette)، فیلیپ هامان (Haman) والاس مارتین (Martin)، نیونینگ، فلاگماچر (Pflugmacher) و فلودرنیک (Fludernik) به‌وضوح دیده می‌شود.

توصیف، نوعی از متن است برای شناخت ویژگی‌های مکان‌ها، زمان‌ها، اشخاص و مفاهیم

---

۱. از این پس، در استناد به ابیات شاهنامه، تنها به ذکر شماره صفحه اکتفا می‌شود.

که در سنت پژوهش‌های ادبی غرب بر نقش آن در متوقف کردن زنجیره‌های روایت‌ها تأکید شده است (Pflugmacher, 2005: 101, Genette, 1982: 132).

- توصیف، گزاره‌ای هستیک است در مقابل روایت که گزاره‌ای فرایندی است (Chatman, 1975: 213).

- تنها سنجه برای بررسی توصیف آن هم به گونه‌ای سربسته، معیاری ارجاعی است. توصیف به بازنمایی اشیاء می‌پردازد و روایت‌گری به بیان کنش‌ها (هامان به نقل از امامی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

- توصیف، ارزش کارکردیِ غیرمستقیمی در متن به عهده دارد و در نهایت سازنده درجاتی از شخصیت‌پردازی و فضای داستان است (Barthes, 1982: 11).

متوقف کردنِ زنجیره روایت و ایجاد مکث در داستان توسط توصیف، در تعبیر آدام و پوتی‌ژان (Adam and Petit jean) نیز دیده می‌شود:

- توصیف، نوعی مکث و یا زمانی مرده در توالی حوادث داستانی است و از این دیدگاه ضد روایت محسوب می‌شود. اگر توصیف در داستان گسترش یابد با ایجاد انقطاع در سیر حوادث داستانی باعث توقف زمان روایت می‌گردد و همچون زائده‌ای سیر کنش داستانی را متوقف می‌سازد (آدام و پوتی‌ژان به‌نقل از بصیرزاده و ...، ۱۳۹۱: ۸۶).

از مجموعه آنچه ذکر شد می‌توان این تعریف را استنباط کرد که توصیف، گزاره‌ای هستیک است که به بازنماییِ ویژگی‌هایِ اشیاء، اشخاص، مکان‌ها، زمان‌ها، و مفاهیم می‌پردازد، زنجیره روایت را متوقف می‌کند و از آنجا که در توصیف کنش رخ نمی‌دهد، کارکردی غیرمستقیم در متن به‌عهده دارد.

این تعریف، نمی‌تواند تعریفی دقیق و کامل باشد زیرا در بسیاری از توصیف‌ها کنش هم رخ می‌دهد. با این تعریف اگر از خواننده‌ای خواسته شود که توصیف‌هایِ یک متن، مانند شاهنامه را از سایرِ بخش‌هایِ آن جدا کند، البته در بسیاری موارد کار ساده است. بیت‌هایی توصیفی؛ مثل:

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند  به بالا به‌کردارِ سروِ بلند

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۳)

اما در پاره‌ای موارد، تعیین این‌که بیتی توصیفی است و یا خیر، با اندکی دشواری همراه است:

تهمتن به گفتارِ او شاد شد  روانش ز اندیشه آزاد شد

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۲)

از سویی شاد شدنِ تهمتن بخشی از کنش‌ها و رخدادهایِ داستان است و این بیت به این رخداد اشاره می‌کند و از سویِ دیگر، تهمتن با صفتِ شادمانگی و روانش با صفتِ آزادی و فراغت توصیف شده است. براساسِ تعاریفِ ذکرشده این بیت هم توصیفی است و هم روایتی. چالش‌هایِ دیگری نیز در این تعریف از توصیف وجود دارد. به عنوانِ مثال هنگامی که نویسنده در توصیفِ چگونگی احوال شخصیتی از اشخاص داستان، از گزاره‌هایی حاکی از روایت و رخداد و کردار و کنش استفاده می‌کند، گزاره‌ها اگرچه با کنش همراه هستند اما به بُعدِ روایت‌گریِ متن تعلق ندارند و با زنجیره روایت و پیوستگیِ داستان مرتبط نیستند. چنان‌که در ابیات زیر، کنش‌هایی به رستم نسبت داده می‌شود اما این بخش روایی نیست، بلکه توصیف عاشقانه شجاعت او از زبانِ تهمینه است:

که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ  نترسی و هستی چنین تیزچنگ

شب تیره تنها به توران شوی  بگردی بر آن مرز و هم نغنوی

به تنها یکی گور بریان کنی  هوا را به شمشیر گریان کنی

هرآن کس که گرز تو بیند به چنگ  بدرّد دل شیر و چنگ پلنگ

برهنه چو تیغ تو بیند عقاب  نیارد به نخچیر کردن شتاب

نشان کمند تو دارد هژبر  ز بیم سنان تو خون بارد ابر

(همان: ۳۰۳)

بنابراین توصیف می‌تواند در قالب کنش بیان شود و همچنین، گزاره‌ای می‌تواند همزمان بیان‌گرِ کنش و توصیف باشد.

موضوعِ دیگر این است که تعریف و شناختِ توصیف، توسطِ روایت در صورتی صحیح است که ابتدا مسلّم شود، توصیف تنها در خدمتِ داستان و روایت است و وجودی مستقل از آن ندارد؛ حال آن که در بسیاری از موارد، توصیف، ذاتِ متن است. مانندِ قطعات ادبی که تنها به بیانِ مافی‌الضمیر، زیبایی‌ها یا زشتی‌هایِ جهانِ پیرامون و... می‌پردازند.

در تعاریفِ فوق توصیف را گزاره‌ای «هستیک» معادل «Static» قلمداد کرده‌اند در مقابلِ روایت که گزاره‌ای «فرایندی» معادل «Dynamic» است. واژه «هستیک»، قطعاً

نسبت به «ایستا» معادل مناسب‌تری برای «Static» است هرچند شاید «وضعی» یا «وضعیتی» وافی‌تر باشد. به‌هرحال اگر منظور از هستیک بودن، ثابت بودن یا فقدانِ جریان داشتن باشد، صحیح نمی‌نماید زیرا توصیف می‌تواند، کاملاً «فرایندی» باشد؛ نظیرِ شاد شدن و سایرِ مثال‌های فوق.

بنابر آن چه گفته شد، کنشی نبودن «توصیف»، صرفاً در خدمت روایت بودنِ توصیف و کارکرد مستقیم نداشتنِ آن در متن»، از تعریفِ توصیف حذف می‌شود و این تعریف باقی می‌ماند که توصیف گزاره‌ای است هستیک که به بازنمایی ویژگی اشیاء، افراد، مفاهیم، زمان‌ها و مکان‌ها در متن می‌پردازد. مرکزِ ثقل و نقطه اصلیِ این تعریف، عبارتِ «بازنماییِ ویژگی» بودنِ آن است.

سه عنصر، اساسِ تشکیل‌دهنده توصیف هستند. زیرا هنگامی که زبان، به بازنماییِ ویژگی می‌پردازد و فرایندِ توصیف رخ می‌دهد، این سه عنصر، الزاماً وجود دارند. نخست: موضوعی (موصوف) که ویژگیِ آن بازنموده می‌شود، دوم کلامِ توصیف‌کننده و سوم: ویژگیِ بازنمود شده:

به بالایِ سامِ نریمان بود (فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۴)

موضوع: سهراب. کلامِ توصیف‌کننده: بالایِ سام نریمان. ویژگی: بلندیِ قامت.

براساس همین دریافتِ اولیه از تعریفِ توصیف، ابیاتِ توصیف‌گر در داستانِ رستم و سهراب موردِ تحلیل قرار می‌گیرد، انواع و اقسام آن تبیین می‌شود و باتوجه به همسانی‌ها و وجوهِ مشترکِ نمونه‌هایِ ارائه‌شده، سعی می‌شود تا دیدگاهی کامل‌تر از مفهومِ توصیف ارائه گردد.

اگر تندبادی برآید ز کنج  به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر  هنرمند خوانیمش ار بی‌هنر

(همان: ۳۰۰)

ترنج، در بیت نخست با صفتِ نارسیده توصیف شده است. زیرا موضوع، توصیف‌کننده و ویژگی، هر سه وجود دارند. موضوع (موصوف): ترنج؛ ویژگی: نارسیدگی؛ توصیف کننده: نارسیده.

از دید شاعر، ترنج رسیده اگر به خاک افتد، محل بحث نیست. اما اگر ترنجِ

به‌خاک‌افتاده نارسیده باشد، گویی بی‌عدالتی رخ داده است زیرا این ترنج، پیش از رسیده شدن و پخته شدن و تمامی از هستی ساقط می‌شود و مانند سایرِ ترنج‌ها از زندگی بهره نمی‌برد. بیت بعد، پرسشی فلسفی مطرح می‌کند. این‌که مرگ عادلانه است یا ناعادلانه؟

اگر مرگ داد است بیداد چیست؟ ز داد این‌همه بانگ و فریاد چیست؟

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۰)

با توجه به این بیت، نارسیده ترنج، خود توصیف‌گرِ مجازیِ انسانی جوان است. موضوع: انسان؛ کلامِ توصیف‌کننده: نارسیده ترنج؛ ویژگی: جوانی. اما در این نمونه، رخداد دیگری نیز در زبان به‌وقوع پیوسته است؛ استفاده از زبان مجازی برای توصیف. انسان به ترنج و جوانی به نارسیدگی تشبیه شده است و این تشبیه، خود، توصیف دیگری است. در کاربردِ مجازیِ زبان در قالب تشبیه و استعاره و ... ، همواره توصیف رخ می‌دهد. انسان با ویژگیِ ترنج بودن و جوانی با ویژگیِ نارسیدگی توصیف می‌شود. نقشِ وجهِ شبه در کاربردِ مجازی زبان، برایِ تحلیل توصیف‌شناختیِ متن اهمیت بسزایی دارد. در واقع، ویژگیِ برشمرده شده در گزاره‌های مجازی را در وجه شبه باید جست‌وجو کرد.

این بخش از داستان که اصطلاحاً به آن براعت استهلال گفته می‌شود، مقدمه‌ای است که به‌طورکلی فضای داستان را ترسیم می‌کند که راوی، قصدِ این‌همانی آن را با واقعه داستانی دارد. این نوع توصیف، کلی‌تر، عام‌تر و فلسفی‌تر از توصیف‌هایِ جزئی است. براین اساس می‌توان به این رویکردِ تازه نسبت به توصیف رسید که توصیف، این گنجایش را دارد که به موضوعاتِ عام و همه‌زمانی و همه‌مکانی بپردازد و روایت در تعریف خاصی که روایت‌شناسان ارائه کرده‌اند، بیشتر به سراغِ مصداق‌ها و جزئیت‌ها و فردیت‌ها می‌رود و می‌توان گفت که یک رویه توصیف با روایت‌هایِ کلان سروکار دارد؛ درعین حال که قادر است ظرافت‌هایِ مینیاتوری پدیده را نیز ببیند.

در این بخش، صحبت از مرگی زودهنگام برایِ جوانی نورس است که آدمی را به تشکیک در عادلانه بودنِ هستی وامی‌دارد و حال و هوایِ غم‌آلود داستان را با استفاده از واژه‌هایی نظیر بانگ و فریاد که یادآورِ شیون پس از مرگ سهراب است، به خواننده القاء می‌کند. این مقدمه، توصیفِ فضایِ داستان است.

در بخشِ بعدی، رخدادهایِ داستان و روایت‌گری، با توصیفی گذرا از حالِ درونیِ

رستم آغاز می‌شود. در تحلیل این بخش، می‌توان نظریه تقابلِ روایت/توصیف را که در صفحات پیشین به آن اشاره شد، به بوته بررسی گذاشت و گامی در راستایِ دقیق‌تر شدنِ تقسیم‌بندی در این حیطه برداشت:

غمی بُد دلش سازِ نخچیر کرد  کمر بست و ترکش پر از تیر کرد

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۱)

در توصیفی بودن جمله «غمی بد دلش» شکی نیست. جمله «سازِ نخچیر کرد» نیز کاملاً روایی است. اما مصراع دوم، کنشی روایت‌گرانه و درعینِ حال توصیفی است. این جمله به بیان رخدادی از رخدادهایِ روایت می‌پردازد اما جزئیاتی از رفتارِ رستم و همچنین چگونگیِ سازِ نخچیر کردنِ رستم را نیز توصیف می‌کند. بنابراین ایجادِ مرز بین روایت، کنش و توصیف، اندکی با ابهام همراه است. در این خصوص می‌توان مدعی شد، جمله‌های کنشی می‌توانند روایی، توصیفی و یا هر دو باشند. بعضی از جمله‌ها صرفاً توصیفی هستند و عاری از هرگونه کنش و روایت‌گری و بعضی از جمله‌ها صرفاً بیان‌گرِ کنش هستند، بی‌آن‌که در آنها توصیف‌گری دیده شود:

توصیفی: غمی بد دلش

کنشی- روایی: سازِ نخچیر کرد

کنشی- توصیفی- روایی: کمر بست و ترکش پر از تیر کرد.

کنشی- توصیفی: شبِ تیره تنها به توران شوی  بگردی بر آن مرز و هم نغنوی...

(همان: ۳۰۳). = شجاع هستی.

پس ایجادِ تقابلِ توصیف/کنش یا توصیف/ روایت، دستِ کم در سطحِ جملات، چندان صحیح نمی‌نماید.

با این مقدمه، می‌توان وارد مبحث تقسیم‌بندی انواع توصیف شد.

## انواع توصیف از نظرِ شکل

یکی از مهم‌ترین مباحثی که در شناختِ توصیف، دارای اهمیت است، شکلِ توصیف در متن است. آیا توصیف در متن با نمودِ خاصی ظاهر می‌شود و به‌لحاظِ شکل، از غیرِتوصیف، قابلِ تشخیص است؟

بر اساس آنچه در موردِ جمله‌هایِ کنشی- توصیفی گفته شد، جمله‌ها می‌توانند

توصیف‌گر باشند؛ حتی با افعالی که دالّ بر وقوعِ رخداد هستند. بنابراین، شکلِ افعال نمی‌تواند توصیفی یا غیرِ توصیفی بودنِ جمله‌ها را نشان دهد، اما می‌تواند در تمایز نهادن بینِ جملاتِ صرفاً توصیفی و جملاتِ کنشی- توصیفی به‌کار آید.

تشخیصِ توصیف در متن از غیرِتوصیف با سنجه شکل ممکن نیست، زیرا نحوهٔ بروزِ تمامِ توصیف‌ها در متن به یک شکل نیست. بعضی از گزاره‌ها آشکارا توصیف‌گر هستند. در این‌گونه موارد، نویسنده یا شاعر، توصیف را گسترش داده و مستقیم و صریح به شرح موصوف می‌پردازد. برای مثال، جمله‌هایی با افعالِ اسنادی و جملاتی دالّ بر استمرار، توصیف‌هایی صریح و مستقیم هستند.

جمله با فعل اسنادی: روانش خرد بود و تن جان پاک (فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۳).

جمله دالّ بر استمرار: زنی بود بر سان گردی سوار/ همیشه به‌جنگ اندرون نامدار (همان: ۳۰۸).

اما گاهی توصیف گسترش نمی‌یابد و در حد یک کلمه باقی می‌ماند. مانندِ استفاده از صفت: رستم نامدار یا سهرابِ شیر. جدا از این دو گونه نمودِ توصیف در متن، گاه، توصیف فقط از راه‌های استنباط و استخراج و تأویل، قابل دریافت است. براین اساس نخستین گام برایِ تبیینِ شکل توصیف، توجه به کیفیتِ ظهور یا عدمِ ظهورِ توصیف در متن و گام دوم بررسیِ چگونگی کمّیِ این ظهور است.

**وضوحِ توصیف: صریح، ضمنی، پنهان**

گفته شد توصیف، به طورِ کلی یعنی شرحِ ویژگی‌ها. این ویژگی‌ها گاه به طورِ مشخص با جمله‌هایِ توصیفیِ مجزا برشمرده می‌شوند، گاهی در لابلایِ بیانِ کنش‌ها، به‌شکلِ گذرا و ضمنی بیان می‌شوند و گاهی با استنباط و تأویل توسط مخاطب استخراج می‌شوند. دسته نخست را توصیف‌هایِ صریح یا مستقیم، دسته دوم را توصیف‌های ضمنی و دسته سوم را توصیف‌هایِ پنهان می‌نامیم.

توصیف‌های صریح، توصیف‌هایی هستند که به‌صورتِ جمله‌هایِ توصیفی در متن می‌آیند و قصد نویسنده از نگارشِ آنها وصف است. اما توصیف‌های ضمنی، توصیف‌هایی کوتاه هستند که در میانِ جمله‌های توصیفی و غیرِ توصیفی می‌آیند:

از او رستم شیردل خیره ماند  بر او بر جهان‌آفرین را بخواند

(همان: ۳۰۳)

توصیفِ حالتِ رستم (رستم خیره ماند) در مواجهه با دیدارِ تهمینه، توصیفی صریح است. در دل این توصیفِ صریح، رستم با صفتِ شیردل توصیف شده است. این توصیف، توصیفی ضمنی است. اما این دو مصراع بر رویِ هم توصیف‌گرِ زیباییِ تهمینه هستند که در بیت، نه به طورِ مستقیم، نه ضمنی موصوف را وصف کرده‌اند. این توصیف، توصیفی پنهان است؛ یعنی به رغم شیردلی توان مقاومت در برابر او را نداشت؛ دلش ریخت؛ کنشی روایی را در درون خود دارد؛ دل از دست دادن؛ آن هم دل شیر را. شیر دل را از مفهوم تهی می‌کند. شاید بتوان آن را صفت ایجازی نام نهاد.

مسئله دیگر در بابِ شکلِ توصیف این است که در هیچ یک از تعاریفی که در بابِ توصیف ارائه شد، اشاره‌ای به مقدارِ آن به‌لحاظِ کمّی نشده است. برایِ تبیینِ این موضوع تمامیِ توصیف‌هایِ به‌کاررفته در متنِ غم‌نامه موردِ بررسی قرار گرفت و مشخص شد که شکلِ توصیف به‌لحاظِ مقدار، می‌تواند از یک واژه تا چند جمله باشد.

تحلیل توصیف از لحاظ مقدار، مفیدتر خواهد بود آن‌گاه که به نکاتی نظیر این توجه شود که بسیاری از توصیف‌های واژه‌ای (صفت محض)، تحمیل‌گر هستند. یعنی راوی، دیدگاه خود را به مخاطب تحمیل می‌کند اما توصیف‌های مفصل، مجالی فراهم می‌آورند تا مخاطب نیز با تماشای صحنه یا شخصیت بر دیدگاه خود متکی باشد.

**مقدار توصیف: کمتر از یک جمله (کوتاه). جمله و جمله وابسته (خلاصه). چند جمله (متوسط). چندین جمله (طولانی).**

**کمتر از یک جمله (کوتاه)**

کوچکترین واحد زبانی که توصیف می‌تواند در آن رخ دهد، واژه است. مانند صفت و قید و برخی از واحدهای نحوی مانند بسیاری از بدل‌ها و ممیزها. ترکیب‌ها و سایر عبارت‌هایِ توصیفی کمتر ازیک جمله نیز در این دسته از توصیف‌ها جای‌می‌گیرند. این توصیف‌ها را می‌توان توصیف‌های کوتاه نام نهاد:

غمی گشت چون بارگی را نیافت  سراسیمه سوی سمنگان شتافت

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۱)

**جمله و جمله وابسته (خلاصه)**

توصیف‌هایی که در حد یک جمله و یا یک جمله وابسته در متن به توصیف شیء، موقعیت، شخص، فضا یا هر چیز دیگری می‌پردازند، توصیف‌های اصطلاحاً خلاصه

هستند. در این دسته، یک جمله توصیفی که یک جمله توصیفی وابسته در خود داشته باشد نیز قرار می‌گیرد:

غمی گشت چون بارگی را نیافت  سراسیمه سوی سمنگان شتافت

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۰۱)

**چند جمله (متوسط)**

اگر دو جمله توصیفی و یا بیشتر در پی هم به‌صورت متمرکز به توصیفی واحد بپردازند، مصداق این دسته توصیف‌ها هستند که می‌توان عنوان توصیف مفصل را برایشان برگزید:

به بالای سام نریمان بود  به مردی و خوی کریمان بود
فرودآرد از ابر پرّان عقاب  نتابد به تندی بر او آفتاب

(همان: ۳۰۴)

**چندین جمله (طولانی)**

توصیف‌های طولانی، توصیف‌هایِ چندجمله‌ای هستند که وجهِ ممیزشان از توصیف‌هایِ مفصلِ چندجمله‌ای، علاوه‌بر کثرتِ کمّیِ جمله‌ها، استقلالشان از بافتِ متن و روایت است. این توصیف‌ها یا کاملاً مستقل هستند مانند یک قطعه ادبی؛ و یا در داخل متون -اعم از متونِ داستانی و غیرداستانی- می‌آیند، اما از متن جدا هستند؛ مانند توصیف‌های طولانی که در بسیاری از رمان‌های کلاسیک دیده می‌شوند. در متونِ کهن ادبیات فارسی نیز توصیف‌های طولانی، از هر دو نوع (اثر مستقل توصیفی بالفعل و بالقوه)، به‌وفور وجود دارد. فردوسی روایت‌گری است که توصیف را چندان گسسترش نمی‌دهد که بتوان عنوانِ توصیفِ طولانی را به آن اطلاق کرد، اما می‌توان توصیفِ گژدهم از سهراب را در نامه‌ای که او به شاه می‌فرستد، توصیفی طولانی به‌حساب آورد:

یکی پهلوانی به پیش اندرون  که سالش ده و دو نباشد فزون
به بالا ز سروِ سهی برتر است  چو خورشیدِ تابان به دو پیکر است
برش چون برِ پیل و بالاش برز  ندیدم کسی را چنان دست و گرز...

(همان: ۳۱۱-۳۱۲)

**جدول شماره ۱: فراوانی توصیف‌های شخصیت رستم و سهراب باتوجه به مقدار توصیف**

| مقدار توصیف ⟸ | کمتر از یک جمله (کوتاه) | جمله و جمله پیوسته (خلاصه) | چند جمله پی‌درپی (متوسط) | چندین جمله‌ای (طولانی) | جمع |
|---|---|---|---|---|---|
| توصیف‌های مربوط به رستم | ۱۹ | ۱۵ | ۶ | ۰ | ۴۰ |
| توصیف‌های مربوط به سهراب | ۳۸ | ۱۷ | ۱۵ | ۱ | ۷۱ |
| جمع | ۵۷ | ۳۲ | ۲۱ | ۱ | ۱۱۱ |

## محتوایِ توصیف

محتوای توصیف‌ها غیرقابلِ شمارش هستند. گفته شد عناصرِ اصلیِ توصیف، سه عنصر هستند؛ موضوع، کلامِ توصیف‌گر و ویژگی. این هرسه عنصر به‌لحاظ محتوا و مصداق، نامحدود هستند. هر وجودی می‌تواند موضوعِ توصیف قرار گیرد و توصیف شود و هر ویژگی می‌تواند وصف‌کنندهٔ موضوع باشد. بنابراین بحث پیرامونِ این موضوع که توصیف‌ها چه چیزهایی را در متن توصیف می‌کنند، بیهوده است و به‌جایِ برشمردنِ نمونه‌هایی نظیرِ شخصیت، فضا، محیط، حالات، کنش‌ها و ... می‌توان گفت همه چیز. هرچیزی می‌تواند موضوعِ توصیف باشد:

اشخاص (چو سهرابِ جنگ‌آور او را بدید ۳۰۷)، حالات (برفتند و دیدنش افکنده خوار / برآسوده از بزم و از کارزار ۳۲۱)، مجالس (پرستار پنجاه با دست‌بند / به پیش دل‌افروز تختِ بلند۳۲۰)، زمان (چو خورشید گشت از جهان ناپدید / شب تیره بر دشت لشکر کشید۳۲۰)، رخدادها (گزاینده کاری بد آمد به پیش / کز اندیشه آن دلم گشت ریش ۳۱۴)، گروه‌ها (سپاهی گران ۳۱۱) (پر از درد بودند برنا و پیر ۳۱۰). اشیاء، زمانه، جهان و ...

هر ویژگی می‌تواند توصیف‌گر باشد.

همچنین، توصیف‌های ادبی، تنها باتوجه به موضوع‌هایشان قابل تحلیل نیستند؛ زیرا توصیف‌ها، علاوه براین‌که با وصف موصوف‌هایی نظیر آنچه ذکر شد، بسترِ روایت را می‌سازند، داستان را از گزارشِ خبریِ صرف دور می‌کنند و به متن، شخصیتِ ادبی می‌بخشند:

بفرمود تا رخش را زین کنند　　سواران بروها پر از چین کنند
ز خیمه نگه کرد رستم به دشت　　ز ره گیو را دید کاندر گذشت
نهاد از برِ رخشِ رخشنده زین　　همی‌گفت گرگین که بشتاب هین
همی‌بست بر باره رهام، تنگ　　به برگستوان بر، زده طوس چنگ
همی این بدان آن بدین گفت زود　　تهمتن چو از خیمه آوا شنود...

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۲۷-۳۲۸)

بنابراین، بررسیِ کارکردهایِ توصیف در متن ادبی، می‌تواند برای طبقه‌بندیِ تقریبی و تحلیل محتوایِ توصیف، سودمند باشد:

**کارکردهایِ توصیف**

کارکردهای توصیف نیز به عددِ کارکردهایِ زبان است؛ یعنی بی‌نهایت. اما می‌توان در ارتباط با شاعرانگی و یا داستان‌وارگیِ متنِ ادبی، کارکردهایی را تشخیص داد که ملاکِ طبقه‌بندیِ انواعِ توصیف باتوجه به محتوا و از منظرِ نوعِ ادبی باشند.

**کارکردهای معطوف به شاعرانگی**

برانگیختن احساس، ایجادِ تخیل و تصویر.

الف- برانگیختن احساس:

که سهراب کشته است و افگنده خوار　　تو را خواست کردن همی‌خواستار

(همان: ۳۳۷)

ب- ایجاد تخیل و تصویر:

چو خورشید گشت از جهان ناپدید　　شبِ تیره بر دشت لشکر کشید

(همان: ۳۲۰)

یا

همه کاخ تابوت بد سربه‌سر　　غنوده به صندوق در شیرِ نر

(همان: ۳۴۳)

یا

چنین گفت کای رسته از چنگِ شیر　　جدا مانده از زخم شیر دلیر

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۳۶)

ایجاد تخیل و تصویر معمولاً با استفاده از شگردهایِ بلاغی مانند تشبیه و استعاره صورت می‌پذیرد؛ زیرا ژرف‌ساختِ زبانِ مجازی، توصیف است. به‌عنوان نمونه در مثالِ اخیر، شیر یعنی حیوان شجاع که موصوف جایگزین صفت شده است تا هم پویایی ایجاد کند و هم با زیبایی‌شناسی حماسه که بر مدار اغراق می‌چرخد، همخوانی داشته باشد.

**کارکردهایِ معطوف به داستان‌وارگی**

توصیف به‌مثابه بستر و همراه روایت، شامل ترسیم مکان، ترسیم زمان، ترسیم شخصیت، ترسیمِ حالت‌ها، ترسیمِ وضعیت است.

الف- ترسیم مکان:

چو نزدیکیِ مرزِ توران رسید　　بیابان سراسر پر از گور دید

(همان: ۳۰۱)

ب- ترسیم زمان:

چو یک بهره از تیره شب برگذشت　　شباهنگ بر چرخ گردان بگشت

(همان: ۳۰۲)

ج- ترسیم شخصیت:

مرا تخت زین باشد و تاج، ترگ　　قبا جوشن و دل نهاده به مرگ

(همان: ۳۱۸)

د- ترسیم حالت:

چو بشنود شاه این سخن شاد شد　　بسانِ یکی سروِ آزاد شد

(همان: ۳۰۴)

ه- ترسیم رخداد:

بزد تند یک دست بر دستِ طوس　　تو گفتی ز پیل ژیان یافت کوس

(همان: ۳۱۶)

**آموزشی- تعلیمی، جهان‌شناسی، تأویلی- نتیجه‌گیری**

توصیف‌هایی که کارکردهایی معطوف به داستان‌وارگی یا شاعرانگی دارند، توصیف‌هایی عادی هستند که می‌توانند به‌خدمت این هردو نوعِ ادبی درآیند امّا نمی‌توان همه آن‌ها را موردِ تحلیل قرار داد، زیرا زبان به‌طورکلی توصیف‌گر است و حتی زمانی‌که روایت می‌کند، می‌توان گفت روایتی را توصیف می‌کند. با این همه در کنارِ کارکردهایِ داستانی و کارکردهایِ شعریِ توصیف، می‌توان از طبقهٔ سومی یاد کرد که توصیف‌هایِ شناختی هستند، زیرا کاربردِ زیادی در متون ادبی دارند.

الف- آموزشی- تعلیمی:

بگو کان سراپرده هفت رنگ — بدو اندرون خیمه‌هایِ پلنگ
به پیش اندرون بسته صد ژنده‌پیل — یکی مهد پیروزه بر سان نیل
یکی برز خورشید پیکر درفش — سرش ماه زرین غلافش بنفش
به قلب سپاه اندرون جای کیست — ز گردان ایران ورا نام چیست؟
بدو گفت کان شاه ایران بود — به درگاه او پیل و شیران بود

(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۲۳)

ب- جهان‌شناسی:

جهانا شگفتی ز کردار توست — هم از تو شکسته هم از تو درست

(همان: ۳۲۹)

یا

چنین است و رازش نیامد پدید — نیابی به خیره چه جویی کلید
در بسته را کس نداند گشاد — بدین رنج عمر تو گردد به باد

(همان: ۳۴۳)

ج- تأویلی- نتیجه‌گیری:

نداند همی مردم از رنج و آز — یکی دشمنی را ز فرزند باز

(همان: ۳۲۹)

## جایگاهِ توصیف در داستان

گاهی هدف از توصیف، توصیف است. در این‌گونه موارد، توصیف‌گر، توصیفش را با انواعِ تشبیه و استعاره و تخیل و تصویر و احساس و ذوق می‌آراید. این توصیف‌ها به‌لحاظِ شکل، صریح و مفصل یا طولانی هستند؛ مثل قطعه ادبی در ادبیات رمانتیک. که بیشتر وجه روان‌شناختی و پاسخ به احساسات دارند اما گاهی هدف از توصیف، علاوه بر توصیف، خدمت به روایت است. این توصیف‌ها، توصیف‌هایِ داستانی هستند. توصیف‌هایِ داستانی، در جای‌جایِ داستان‌ها، به اشکال و انواعِ مختلف و با کارکردهایِ گوناگون، استفاده می‌شوند. توصیف‌هایی که در پیشبرد داستان، بسترسازی برای رخدادها و رفتارها، شناساندنِ شخصیت‌ها، ترسیمِ فضا، ایجادِ درنگ و تأمُّل و ... با روایت همراه می‌شوند و گرفتنِ آنها از روایت-اگر ممکن باشد- داستان را تا حدِّ خبرِ صرف، تقلیل می‌دهد. همچنین، توصیف‌هایی که از شخصیت‌های داستان ارائه می‌شود، تاحدّ قابل‌توجهی، سمت و سویِ داستان و نوعِ نگاهِ نویسنده را نشان می‌دهد. در داستانِ سهراب، دو شخصیتِ رستم و سهراب، بارها به توصیف درمی‌آیند. نگاهی اجمالی، تنها به تعداد توصیف‌هایی که در داستانِ سهراب پیرامونِ این دو شخصیت آمده است، نشان‌دهندهٔ میزانِ اهمیتِ توصیف در شناختِ دیدگاهِ نویسنده و فضایِ کلیِ داستان است.

توصیف‌های مربوط به سهراب، نسبت به توصیف‌هایِ مربوط به رستم، هم بیشتر هستند و هم از زاویه‌دیدهایِ متنوع‌تر. برای مثال، رستم بیشتر توسطِ خود یا اطرافیانش توصیف می‌شود که بسیاری از آنها نوعی ستایش و یا تملق به حساب می‌آیند؛ اما توصیف‌هایِ مربوط به سهراب، از زبانِ رستم و سایرِ پهلوانان ایران، از زبانِ کی‌کاووس و به‌ویژه از زبانِ راوی، بسیار بیشتر است از آنچه در توصیفِ رستم در این بخش آمده است.

همچنین، بخشِ قابلِ توجهی از توصیف‌هایِ مربوط به رستم، توصیف‌هایی منفی هستند. توصیف‌های تقابلی که چند مورد از آن‌ها در ذیل آمده است، نمونه‌ای از تقابلِ توصیف‌های مثبت (سهراب) و توصیف‌هایِ منفی (رستم) است:

رستم از زبان سهراب:

به بالا بلندی و با کتف و یال  ستم یافت بالت به بسیار سال

سهراب از زبانِ رستم (با ترکیب دیدگاه راوی و رستم):

نگـــه کـــرد رســـتم بـــدان ســـرفراز　　بـــدان چنـــگ و یـــال و رکیـــب دراز
(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۲۸)

در یک نبرد تن به تن، اطلاقِ واژه سالخورده در مقابلِ واژه شیرمرد، نوعی کوچک و ضعیف شمردنِ شخصِ مسن است:

مگـــر کـــان دلاور گـــوِ ســـالخورد　　شـود کشـته بـر دسـت ایـن شـیرمرد
(همان: ۳۰۶)

صبح فردایِ نبردِ نخست درحالی که سهراب با دلی روشن و بی‌کینه به دیدارِ رستم آمده و با اوصافِ خنده‌رویی و صمیمیت، توصیف شده‌است، رستم، خود را مردی زیرک توصیف می‌کند که مردِ فریب خوردن نیست:

سهراب:

ز رســـتم بپرســـید خنـــدان دو لـــب　　تو گفتی که با او به هم بود شب
بســـی گشـــته‌ام در فـــراز و نشـــیب　　نیَم مرد گفتار و بند و فریب
(همان: ۳۳۵)

در حین نبرد، رستم گفتگویی درونی را با خود آغاز می‌کند. توصیفِ شخصیتی که دچارِ گفتگویی درونی با این مضمون است و در ضمن، توصیفِ شخصیتِ مقابلش با اوصافِ مثبتِ زیر:

یـــک از یکـــدگر ایســـتادند دور　　پر از درد باب و پر از رنج پور
همـی‌گفـت رسـتم کـه هرگـز نهنـگ　　ندیدم که آید بدین سان به جنگ
مـــرا خـــوار شـــد جنـــگ دیـــو ســـپید　　ز مـــردی شـــد امـــروز دل ناامیـــد
جـــوانی چنـــین ناســـپرده جهـــان　　نـــه گـــردی نـــه نـــام‌آوری از مهـــان
بـــه ســـیری رســـانیدم از روزگـــار　　دو لشـــکر نظـــاره بـــدین کـــارزار
(همان: ۳۲۹)

رستم: گور نر و آهو. سهراب: شیر.

بـــه کـــردارِ شـــیری کـــه بـــر گـــورِ نـــر　　زنـــد چنـــگ و گـــور انـــدر آرد بـــه‌ســـر
(همان: ۳۳۵)

رهـا کـرد زو دسـت و آمـد بـه دشـت  چـو شـیری کـه بـر پـیشِ آهـو گذشـت
(فردوسی، ۱۳۸۸، ۲: ۳۳۵)

در این بخش از داستان، رستم طوری توصیف شده است که گویی نگران یا ترسان شده است، شتابزده و مانند کسی است که مرده و مجدداً زنده شده است اما در مقابل، سهراب به‌هیچ‌وجه یادِ نبردی که با رستم داشته است نمی‌افتد:

سهراب: همی‌کرد نخچیر و یـادش نبـود  ازآن کـس کـه بـا او نبـرد آزمـود
رسـتم: خرامـان بشـد سـویِ آبِ روان  چنـان چـون، شـده، بـاز یابـد روان
(همان: ۳۳۶)

همـی مانـد رسـتم ازو در شـگفت  ز پیگـارش انـدازه‌هـا برگرفـت
چـو سـهرابِ شـیراوژن او را بدیـد  ز بـاد جـوانی دلـش بردمیـد
چنین گفـت کـای رسـته از چنـگِ شـیر  جـدا مانـده از زخـم شـیر دلیـر
(همان: ۳۳۶)

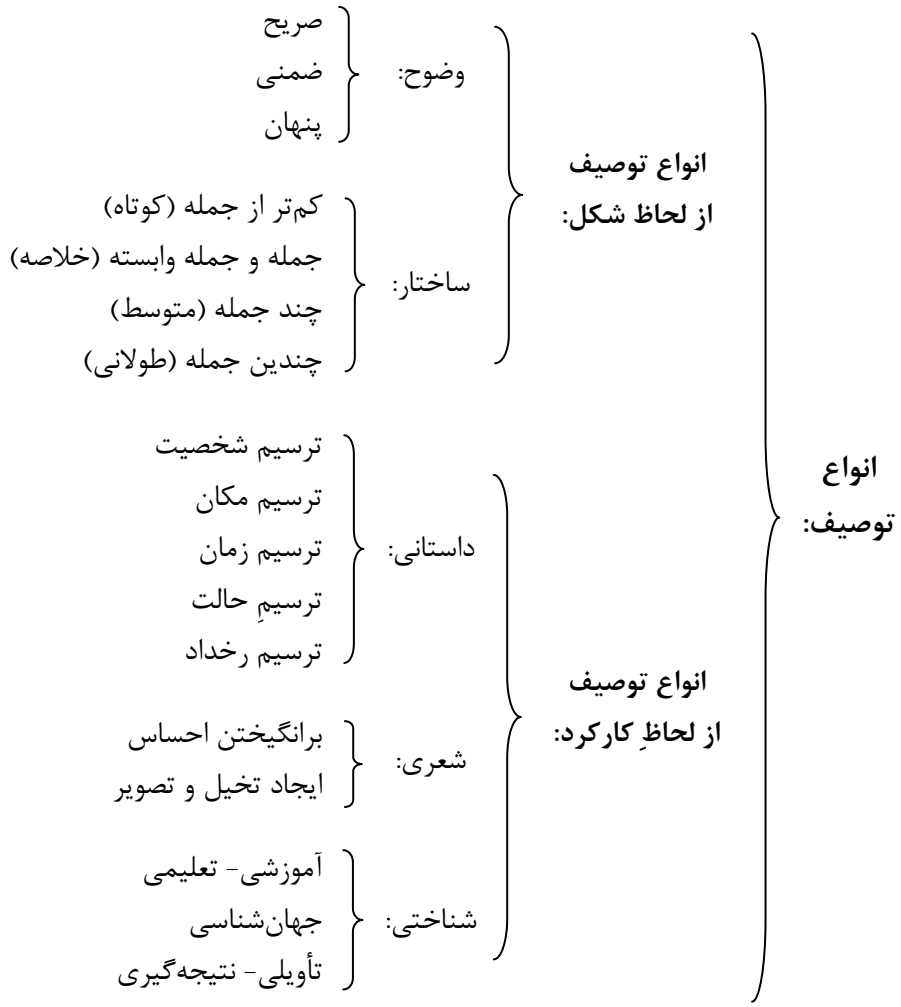
## نتیجه‌گیری

نتیجه این پژوهش، از دو منظر قابلِ بررسی است. این‌که توصیف چیست و انواع آن چگونـه است و دیگر اینکه توصیف در داستانِ رستم و سهراب از چه جایگاهی برخوردار است.

توصیف، گزاره‌ای است هستیک که به بازنمایی ویژگی اشیا، افراد، مفاهیم، زمان‌هـا و مکان‌ها در متن می‌پردازد. مرکزِ ثقل و نقطه اصلیِ این تعریف، عبارتِ «بازنماییِ ویژگـی» و همچنین «هستیک» بودنِ آن است. این گـزاره هسـتیک از منظرهـا و بـا رویکردهـایِ گوناگونی قابل دسته‌بندی است. در ایـن میـان، شـکلِ توصـیف و محتـوا و کارکردهـایِ توصیف، از سایرِ معیارهایِ دسته‌بندی، مهم‌تر به‌نظر می‌رسند. توصیف‌ها به‌لحاظ شـکل، خود، از دو دیدگاه تحلیل می‌شوند: نخست، وضـوح و صـراحت توصـیف در مـتن و دوم مقدارِ کمّیِ آن در متن. به‌لحاظِ وضوح، توصیف‌ها به سه دستهٔ صـریح، ضـمنی و پنهـان تقسیم می‌شوند و از لحاظِ مقدار، به چهار دستهٔ کمتـر از یـک جملـه (کوتـاه)، جملـه و جملهٔ وابسته (خلاصه)، چند جمله (متوسط) و چنـدین جملـه (طـولانی). امـا از منظـرِ محتوا و کارکرد، توصیف‌ها به سه دستهٔ داستانی، شعری و شـناختی تقسـیم مـی‌شـوند.

توصیف‌هایِ داستانی، معمولاً در خدمتِ ترسیمِ زمان و مکان و شخصیت و رخداد و حالت هستند. توصیف‌هایِ شعری، در خدمتِ برانگیختنِ احساس و یا ایجادِ تخیل و تصویر هستند و توصیف‌هایِ شناختی به سه شیوهٔ آموزشی-تعلیمی، جهان‌شناسی و تأویلی- نتیجه‌گیری به خدمت ادبیاتِ توصیفی درمی‌آیند. این بخش از نتیجه پژوهش حاضر را می‌توان در نمودار ذیل خلاصه کرد:

نمودار شماره ۱: انواع توصیف در ادبیات



بخش دوم نتایجِ پژوهشِ حاضر، به جایگاهِ توصیف در داستانِ رستم و سهراب مربوط می‌شود. فردوسی، از انواعِ توصیف، خواه شکلی (صریح، ضمنی، پنهان و همچنین، کوتاه، خلاصه، مفصل، طولانی) و خواه محتوایی (داستانی، شعری و شناختی)، در این داستان استفاده کرده است اما از توصیف‌هایِ طولانی و نیز توصیف‌هایِ تأویلی، تنها یک بار استفاده کرده است، توصیف‌هایِ طولانی، بیشتر در متونِ مصنوع و توصیف‌هایِ تأویلی، بیشتر در متونِ عرفانی و تمثیلی کاربرد دارند.

تقابلِ شخصیت‌هایِ رستم و سهراب و دیدگاهِ تقابلیِ فردوسی در ارتباط با این دو شخصیت، در تعداد، شکل، زاویهٔ دید و لحنِ توصیف‌هایِ به‌کاررفته در موردِ هر یک از آنها، نمود یافته است.

فضایِ کلیِ داستان با استفاده از براعت استهلال که نوعی توصیفِ کلی و فلسفی است ترسیم شده است و در طولِ داستان، توصیف‌هایِ داستانیِ زمان و مکان و شخصیت و حالت و رخداد، که توصیف‌هایی جزئی‌تر هستند و توصیف‌هایِ شعریِ برانگیزنده احساس و ایجادکننده تخیل و تصویر، گزارشِ خبریِ صرفِ «قتلِ فرزندی توسط پدرش» را در لباس متنی ادبی و ارزشمند به‌نمایش گذاشته است. به‌عبارت دیگر، یکی از اساسی‌ترین عواملِ متمایزکننده متن ادبی از متن غیرادبی، وجودِ توصیف و چگونگیِ شیوه به‌کارگیریِ آن است.

## منابع


ابن منظور، ابوالفضل جمال‌الدین محمد (۱۴۰۵) لسان العرب، قم، ادب‌الحوزه.

امامی، نصرالله و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) «تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی»، فصل‌نامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، دانشگاه تربیت مدرس تهران، دوره۱، شماره۱، بهار و تابستان ۱۳۸۷، صص ۱۴۵-۱۶۱.

بصیرزاده، الهام و منوچهر تشکری و مهوش قویمی (۱۳۹۱) «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان»، ادب‌پژوهی گیلان، ش۱۹، بهار ۹۱، صص ۷۷-۱۰۳.

حسینی آبباریکی، سید آرمان (۱۳۹۱) پژوهشی در صفت‌هایِ تصویرساز شاهنامه، سید آرمان حسینی آبباریکی و موسی پرنیان، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شهریور ۹۱، شماره ۴۸.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیع (۱۳۸۲) دیوان خاقانی، به تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۶) لغت‌نامه دهخدا، تهران، دانشگاه تهران.

راغب اصفهانی، ابی‌القاسم حسین (۱۳۶۲) المفردات فی‌الغرایب‌القرآن، تهران، کتابفروشی مرتضویه.

رضایی، عربعلی (۱۳۸۲) واژگان توصیفی ادبیات، تهران، فرهنگ معاصر.

زوزنی، قاضی ابوعبدالله (۱۳۷۴) کتاب‌المصادر، به اهتمام تقی بینش، تهران، البرز.

ژنس، دومنیک (۱۳۷۹) رمان‌های کلیدی جهان، ترجمه محمد مجلسی، تهران، دنیای نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) صور خیال در شعر فارس، تهران، آگه.

صادری، طه (۱۳۹۱) «بررسی سبک زبانی شاهنامه بر بنیان کاربرد صفات در این منظومه»، فصل‌نامه پژوهش‌نامه ادبیات و زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فیروزآباد، سال اول، شماره دوم، صص ۱۱-۲۳.

صفی‌پور، عبدالکریم (بی‌تا) منتهی‌العرب، تهران، سنایی.

عقدایی، تورج (۱۳۹۴) بلاغت وصف در داستان سیاوش، نشریه زیبایی‌شناسی ادبی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، دوره ۵، شماره ۲۵، صص ۹-۴۴.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) شاهنامه فردوسی، تصحیح به‌کوشش انستیتوی خاورشناسی آکادمی علوم شوروی، تهران، ققنوس.

مارتین، والاس (۱۳۹۳) نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.

مکاریک ایرناریما (۱۳۹۰) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۸۲) دیوان منوچهری، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) عناصر داستان، تهران، نگاه.

واعظی، مرادعلی (۱۳۷۰) وصف در شاهنامه فردوسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

Abbott, Horace Porter (2009) Narrativity, in Fotis Jannidis, Matı´as Martı´nez, John Pier Wolf Schmid (ed.) Handbook of Narratology, Cambridge, Cambridge University Press.
Abrams, M.H (2008) A Glossary Of Literary Terms, Geoffrey Galt Hrpham, National Humanities Center.
Barthes, Roland (1982) «An Introduction ti the Structural Analysis of Narrative», New Literary History 6, N, 2, 237-272.
Bernhart, Walter (2007) Functions of Description in Poetry, in Werner Wolf, Walter Bernhart (ed.) Description in Literature and Other Media, Amsterdam - New York, NY.
Chatman, Seymour (1975) Towards a Teory of Narrative. New Literary History. 6, N2. PP. 295- 316.
Cudden, A.G (2013) Literary Terms And Literary theory, Fifth edition, Wiley-Blackwell.
Fludernik, Monika (2009) An Introduction to Narratology, London And New York, Routledge.
Genette, Gerard (1982) Frontiers Of Narrative, in Alan Sheridan (ed), Figures Of Literary Discourse, Translated by, New York, Columbia University Press.
Gomel, Elana (2014) Narrative Space and Time, Nue York and London, Routledge.
Hewllet Koelb, Janice (2006) The Poetics of Description, New York, Palgrave.
Motoyoshi, sumi (2003) Description In classical Arabic Poetry, Leiden-Boston, Bill.
Nünning, Ansgar (2007) Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction, in Werner Wolf, Walter Bernhart (ed.), Description in Literature and Other Media, Amsterdam - New York, NY.
Pflugmacher, Torsten (2005) «Description", David Herman, Manfred
Jahn, Marie-Laure Ryan, eds, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London, Routledge, 101-102.
Scott card, Orson (1999) Characters and Viewpoint, Cincinnati, Witer's Digest Books.
Todorov, Tzvetan (2009) «Stractural Analysis Of Narrative», NOVEl, A For Um on Fiction, Vol.3, No, 1 (Autumn, 1969), pp, 70-76., Duke University Press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۵۴-۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۹/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

# تحلیل ساختار و الگوی نمایشی در «هفت لشکر» (طومار جامع نقالان)

عاطفه نیکخو*
یدالله جلالی پندری**

**چکیده**

هفت‌لشکر از جمله نمونه‌های «طومار جامع نقالان» در عهد قاجار است که به وسیلهٔ نقالی گمنام در سال ۱۲۹۲ هجری قمری کتابت شده است. هفت لشکر در اصل نام یکی از نبرد- روایت‌های مشهور نقالی است که از روی شهرت و رواج بر یکی از طومارهای جامع نقالان نیز اطلاق شده است. جنبهٔ روایی متن، عامل پیوستگی و ارتباط ادبیات و نمایش است. روایت داستان با حرکات نمایشی و قرار گرفتن راوی به جای اشخاص مختلف و تقلید حالات و حرکات آنان، روایت داستانی را به سمت روایت نمایشی هدایت می‌کند که به آن «داستان‌گویی نمایشی» گفته می‌شود. در این میان، گرچه نقال، در روایت خود به الگوپذیری از نقل‌های کهن نظر داشته است، امّا دخل و تصرف‌های ذهنی- ساختاری او، زمینهٔ جهت‌دهی نمایشی متن را فراهم ساخته است. بنابراین ظرفیت‌های نمایشی طومارها، ما را بر آن داشت تا در این مقاله به بررسی ساختار نماشی طومارجامع بپردازیم. براین‌اساس، در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک و بیان تفاوت میان این ساختار و ساختمان روایی طومار مورد نظر، درصدد تبیین الگوی ویژه‌ای برآمدیم. نتایج حاصل از این پژوهش در نهایت ما را با کاربرد الگوی ساختاری بارت به‌شکل روایت و حوادث تودرتو به‌عنوان «اپیزود»، ساختمان نمایش رویدادگرای

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان atefe.nikkhoo@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد jalaliy@yazd.ac.ir

«روایت در روایت» و متفاوت با درام اوجگاهی در طومار جامع نقالان رهنمون ساخته است که به شکل جدول و نمودار نمایشی- روایی نشان داده شده است. این الگوی نمایشی، ساخت‌مایهٔ نمایشی خود را در قالب افزایش کنش و بر هم افزود نقش‌ویژه‌ها بر روایت اصلی در قالب نمایش رویدادگرا آشکار ساخته است. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن، از جمله ویژگی‌های تعلیقی برآمده از این نوع ساختمان نمایشی است.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات نمایشی، نقالی، طومار جامع نقالان، هفت لشکر، ساختار نمایش رویدادگرا.

**مقدمه**

هنر نقالی به عنوان کهن‌ترین و ریشه‌دارترین نوع ادبی (ژانر) نمایش‌های عامیانـه، در ارتباط دوجانبهٔ زبانی و حرکتی نقال با عامهٔ مردم، به منظور خلق داسـتانی تأثیرگـذار از یک سو و نقش قابل توجه نقال در دخل و تصرف و افزوده‌های داستانی در مـتن طومـار مورد نظر از سوی دیگر بر توان نمایشی داستان‌ها تأکید می‌کند. این نوع داسـتان‌گـویی نمایشی که در دورهٔ اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شـد، بـا تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود. نقالان به مثابهٔ داستان‌گویـانی نمایشگر، از بنیادها و خمیرمایه‌های هنر نمایشی بهره می‌گیرنـد. آنـان عـلاوه بـر نقـش روایی، بازیگری و صحنه‌پردازی می‌کنند، متنی به‌نام طومار دارند که آن را حفظ کـرده و یا از روی آن در مجلس نقالی می‌خوانند.

طومارها نسخه‌های دستنویس و آفرینشگرانه است که نقال با ذوق و قریحه خویش و با استناد به متون کهن حماسی، روایت می‌کند. بنابراین دخل و تصـرف نقـالان بـا ورود عناصر و ویژگی‌های جدید در متن طومارهـا، آنهـا را بـه داسـتان‌هـای منثـوری مبـدل می‌سازد که از ظرفیت‌های هنری بالقوه‌ای برخوردار است. وجود متونی مکتوب همچـون «طومارها» این امکان را برای داستان‌گویان و نقـالان فـراهم سـاخت کـه از طریـق نقـل جزئیات، ریزه‌کاری‌ها و شرح و بسط وقایع و رویدادها هرچه بیشتر بـه نمایشـی سـاختن هنر خویش یاری رسانند. ایجاد داستان‌های فرعی و تلفیق روایات اصیل بـا شـنیده‌هـا و تراوش‌های ذهنی داستان‌گویان به منظور رفـع ابهـام و روشـن سـاختن زوایـای تاریـک نقل‌های داستانی، دلیلی بر این مدعاست.

علاوه بر این، با توجه به جنبهٔ روایی متن و حلقه اتصال آن با نمایش، داسـتان‌گـویی می‌تواند دو جنبه داشته باشد؛ از یک سو به ادبیات مربوط می‌شود و از سـوی دیگـر بـه لحاظ چگونگی ادا کردن واژگـان بـا نمـایش‌گـری پیونـد پیـدا مـی‌کنـد. چنانچـه فـرد داستان‌گو، صرفاً به روایت ساده داستانی محدود نماند و همانند یک بازیگر نمایش گفتار و کردار بازیگران را تقلید کند، داستان‌گویی او نمایشی مـی‌شـود (شـیخ‌مهـدی و همکـاران، ۱۳۸۵: ۱۲۷). این نوع داستان‌گویی که به ظرفیـت و نیـروی واژگـانی راوی متکـی اسـت، خواننده را به معادل‌سازی‌های تصویری در ذهن خویش هدایت می‌کند.

همچنین، افزودن دامنه نقش و عملکرد شخصیت‌ها، گزینش بخش‌ها و رویدادهای مورد نظر یک داستان و گه‌گاه تغییر آنان، جهت‌دهی و شکل‌پذیری ساخت‌مایهٔ نمایش را نشان می‌دهد. به عنوان مثال «رضوان پری» در داستان «سام نامه»، دیوی است که به دلیل آشکار ساختن عشق خود بر سام و وصال نیافتن به او، به شخصیت مخالف سام تبدیل شده و بر این اساس صحنه‌ها و گفت‌وگوهای تنش‌زا، موقعیت‌آفرین و نمایشی را در ادامه رقم زده است. این درحالی است که این دیو در داستان اصلی، نه تنها چنین نقشی را عهده‌دار نیست بلکه به عنوان شخصیتی فرعی و بی‌تأثیر، حضوری کمرنگ دارد.

طومار هفت‌لشکر که از لحاظ قدمت به‌عنوان دومین مجموعه طومارهای باقی‌مانده با نام طومار جامع نقالان معروف به «هفت‌لشکر» شناخته‌شده؛ در سال ۱۲۹۲ هجری- قمری توسط نقالی گمنام کتابت و در سال ۱۳۷۷ با مقدمه، تصحیح و توضیح مهران افشاری و مهدی مداینی به چاپ رسیده است. این طومار که دربردارندهٔ داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است؛ به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. امّا هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نقالان است. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد . نخست داستان‌هایی همچون «رستم وسهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزونامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساختمایهٔ روایتی- نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی را آشکار ساخته است. در این راستا «سام‌نامه» داستان حماسی- عاشقانه‌ای است که دستیابی قهرمان (سام) به وصال پریدخت را روایت می‌کند. الگوی روایتی متفاوت این داستان در قالب «روایت در روایت» با بخش نخست طومار (هفت‌لشکر اول)، بیش از هرچیز ساخت و پرداخت‌های ذهنی نقالان در شکل‌دهی به الگوی متفاوت نمایشی حاصل از آن را تأیید می‌کند.

**بیان مسئله**

هفت لشکر، به عنوان نمونه‌ای از طومارهای جامع در عهد قاجار، علاوه بر ویژگی‌های روایتی از ظرفیت‌های نمایشی نیز بهره برده است. در این زمینه شگردهای روایتگری نقال، در جایگاه راوی هم از جمله ویژگی‌های بالقوه در زمینهٔ شکل‌دهی به جنبه‌ها و ساخت‌مایهٔ نمایشی اثر است. وی همچون راوی روایت داستانی، با بهره‌گیری از شگردهایی چون تغییر صحنه، روایت‌های تودرتو و موازی، برش‌های میان نقل، تغییر زاویهٔ دید از «دانای کل» به زاویهٔ دید «نمایشی»، «بیرونی» به «درونی» یا برعکس، حضور خود را تنها به عنوان ضبط صوت یا طوطی سخن‌گوی مجلس نقالی رد می‌کند و بدین‌گونه به نقش روایتگری خود صحّه می‌گذارد. «نقالان گروه بی‌شماری از قصه‌های ملّی و بومی با درونمایهٔ تاریخی، حماسی، دینی، مذهبی، غنایی و حتی افسانه‌ای را به صورت میان‌پرده بر آن می‌افزودند تا از این طریق با ایجاد تنوع و فراز و فرودهای حساب‌شده، کشش‌های داستانی لازم را برای مخاطبان ایجاد نمایند» (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۵۰۲). با وجود چنین داستان‌پردازی‌هایی، داستان‌های بازسازی شده، هویت و شخصیت مستقلی به خود گرفته‌اند؛ گویی داستان جدیدی شکل یافته و قصه‌ای نو از دل قصه‌ای قدیمی‌تر زاده شده است. بدین منظور و برای بیان نمونه‌ای از طومار مورد نظر، می‌توان به داستان برزونامه اشاره کرد. این داستان که از برزونامه منظوم گرفته شده، در متن طومار جامع، پس از نبرد برزو با رستم و شناساندن برزو به رستم توسط مادرش (شهرو)، داستان و روایتی جدید با نام «هفت لشکردوم» آغاز می‌شود. این بخش مفصل که در برزونامه منظوم وجود ندارد؛ «روایت منثوری است که در طومار نقالی هفت لشکر آمده و طبق این متن نقالی شامل داستان‌هایی مانند دل‌باختگی برزو بر فهرسیمین عذار و نبرد تمور یا تیمور پسر برزو و روایاتی از پهلوانی‌های جهان‌بخش پسر فرامرز و ... است» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۹).

وجود چنین قابلیت‌های نمایشی در بطن ساختار روایی طومار مورد نظر است که ما را به تبیین ساختار و الگوی نمایشی آن فراخواند. بر این اساس، در مقاله پیش رو با دو سؤال و فرضیه اساسی روبرو هستیم:

۱. آیا ساختار طومار جامع نقالان با الگوی درام ارسطویی سازگار و همسان است؟

۲. درصورت عدم انطباق با الگوی دراماتیک، باتوجه به کدام الگو می‌توان ساختار درام اثر مورد نظر را تبیین کرد؟

با توجه به سؤال‌های پژوهشی موردنظر، برآنیم تا در ابتدا با تعریف ساختار نمایش دراماتیک به بیان تفاوت آن با ساختار روایی «روایت در روایت» طومار جامع نقالان بپردازیم. پس از آن با تبیین ساختار «روایت در روایت» و انطباق آن با الگوی روایی بارت، به ترسیم و تحلیل الگوی نمایش رویدادگرای اثر مورد بحث بپردازیم و نموداری از شکل ساختاری این نوع نمایش نیز به دست دهیم.

## پیشینهٔ تحقیق

عموماً جنبه‌های نمایشی متون کلاسیک و در این میان بیش از همه متون حماسی، پیش از این نیز به محک نقد و تحلیل پژوهشگران درآمده‌اند. پروین گلی‌زاده و علی یاری در «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی» (۱۳۸۸)، محمدرضا نصر اصفهانی در «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو» (۱۳۸۹)، همچنین مهدی محقق و همکاران در «ساختار تراژیک داستان سیاوش» (۱۳۸۹) و محمد حنیف در «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» (۱۳۸۹) در این زمینه بررسی‌هایی انجام داده‌اند. در این پژوهش‌ها متون کهن فارسی تنها از جنبهٔ درام‌شناسی ارسطو معروف به درام اوجگاهی بررسی شده‌اند و هیچ‌گونه پژوهشی در زمینهٔ ساختار درام ایرانی و همگام با ساختمان رویدادگرا در طومارها به‌عنوان متونی با خاستگاه حماسی از جمله طومار جامع نقالان معروف به «هفت لشکر» صورت نگرفته است. بنابراین در مقالهٔ حاضر به بررسی ساختار نمایش ایرانی در روایت معروف «سام‌نامه» در طومار جامع نقالان می‌پردازیم. داستان «سام‌نامه» علاوه بر برخورداری از عناصر روایتی- داستانی، از ساخت‌مایهٔ نمایش بر اساس روایت و الگوی ایرانی و متفاوت با درام اروپایی بهره برده است. این اپیزود که به داستان زندگی سام (پهلوان ایرانی) و عشق او به پریدخت می‌پردازد، به الگوی نمایشی مطابق با درام ایرانی پاسخ مثبت داده است.

## بحث و بررسی

### ساختار نمایش

پیش از پرداختن به الگوی درام ایرانی و سنجش انطباق آن با ساختار طومار جامع نقالان، لازم است به درام اوجگاهی یا ساختار دراماتیک و تفاوت آن با ساختار رویدادگرای درام ایرانی اشاره کرد.

ساختار و ساختمان دراماتیک، که از آن می‌توان به شیوهٔ بیان و نظم و ترتیب رویدادها تعبیر کرد، برآیند اصول و قوانین حاکم بر پاره‌های آن است. به عبارت دیگر، ساختار نمایشی به «شیوه و سبک گزینش، پیدایش و چینش رویدادها و کارپرداخت‌ها گفته می‌شود. ساختار به نقشهٔ داستانی «الگو و ضرباهنگ» می‌بخشد و بزنگاه‌های نمایشی را به هم پیوند می‌زند. در واقع به سبب برخورداری از ساختار است که داستان‌مایه به نقشه داستانی مبدل می‌گردد و ساختار، چندوچون زیباشناسیک این جریان است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). این همان افسانه مضمون ارسطویی و مبدأ و روح تراژدی است. ساختار دراماتیک با ارتباط منسجم میان اجزای گوناگون اثر، به عنوان عنصری پویا و متحرک، به تأثیرپذیری مخاطب از ساختمان کلان نمایش می‌انجامد.

ارسطو به عنوان نخستین نظریه‌پرداز ادبیات نمایشی، ساختار هر تراژدی را به دو بخش عمدهٔ «گره‌افکنی» و «گره‌گشایی» تقسیم می‌کند. «مقصود از گره‌افکنی، وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان روی می‌دهد و از آغاز تغییر بخت قهرمان تا انتهای داستان را «گره‌گشایی» می‌نامم» (ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۲۸). این نوع ساختار که به ساختار نمایش اوجگاهی و دراماتیک شهرت دارد، بر مبنای توالی علّت و معلولی ارائه می‌گردد. «بدین شیوه که در نمایشی سنجیده و حساب‌شده، نقاط اوج که در واقع هر یک در هر مرحله از نمایش به مثابهٔ هدفی برای شخصِ محوری بازی محسوب می‌شود، به ترتیبی قرار می‌گیرد که همیشه، به جز نقطهٔ اوج صحنهٔ نهایی (اصلی) فقط یک نقطه اوج دیگر (یک هدف فرعی دیگر) در برابر شخص محوری قرار گیرد و هنگامی که قهرمان اصلی به این نقطه رسید، نقطهٔ اوج صحنهٔ بعدی نمودار می‌شود. این فرایند تا رسیدن به نقطه اوج صحنه نهایی نمایش به این ترتیب ادامه می‌یابد» (مکی، ۱۳۶۱:

۱۲۸). در واقع ساختمان نقشهٔ اوجگاهی در یک خط مستقیم و در یک سیر صعودی به اوج می‌رسد و در آن از شاخ و برگ خط داستانی و پرداختن به داستان‌های فرعی خودداری می‌شود. بنابراین رابطهٔ گذر زمان با شدت هیجان، در رسیدن به نقطه اوج نهایی در هر صحنه، سیری صعودی را برای نمایش به همراه خواهد داشت.

**ساختار نمایش ایرانی**

با توجه به بررسی ساختار روایتی داستان‌های «طومار جامع نقالان»، می‌توان اذعان داشت که اثر مورد بحث نه‌تنها بر ساختار نمایش دراماتیک منطبق نیست، بلکه بیش از هر چیز، درامی سازگار و همسان با ساختار داستان‌پردازی «قصه در قصه» است. «سنت قصه‌گویی تودرتو» ایجاب می‌کند که نمایش آن نیز تودرتو باشد. این مسئله‌ای فرهنگی و ریشه‌دار است. این شیوه، همواره با روایاتی فرعی، روایت اصلی را به حالت تعلیق درمی‌آورد و در واقع نمایش در نمایش است. فن نقالی نیز از همین شگردها استفاده می‌کرده است» (یاری، ۱۳۷۹: ۹۹). این شکل از نمایش، سال‌ها پیش از داستان‌پردازی نوین و شکل‌شکنی ساخت‌های متعارف و گوناگونی نحوهٔ روایت داستان، در سنت داستان‌پردازی ما به شکل تودرتو وجود داشته و بعد، ساختار نمایش را شکل داده است.

با توجه به ساختار «اپیزودیک» و «قصه در قصه» در درام ایرانی، می‌توان به نداشتن روابط علّی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیر کارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) به عنوان مهم‌ترین رکن ساختاری آن اشاره کرد. این ویژگی مهم‌ترین تفاوت میان ساختار درام اوجگاهی و رویدادگرا است. بنابراین در درام ایرانی که می‌توان آن را مطابق با ساختار بخش‌رویدادی دانست، «داستان ضمنی یا فرعی، یا داستانکی در داستان یا نمایشنامکی «در نمایشنامه» در نقشه داستانی بیشتر به «نقشک داستانی» تبدیل شده است. این ویژگی از ناهمانندی‌های نقشه داستانی اوجگاهی با نقشه داستانی بخش‌رویدادی است که نقشه داستانی آن توانش پذیرفتن نقشک داستانی را نداشته است» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

در این نوع ساختار درام، داستان‌های فرعی با افزایش کنش‌ها و برافزودهای روایتی،

مسیر اصلی نمایش را که تودرتویی روایت اصلی با این رویدادهای فرعی است، شکل می‌دهند. هرکدام از روایت‌های فرعی به شکل مستقل با نقطهٔ اوجی مجزا و بدون رابطهٔ علّی با دیگر نقاط، در دل روایت اصلی قرار دارد و در نهایت توالی منحنی در منحنی و برافزود این رویدادهای فرعی بر روایت اصلی، ساخت‌مایهٔ رویدادگرای این نوع خاص نمایش ایرانی را تشکیل می‌دهد. برای مثال، می‌توان به روایت فرعی «عشق قمررخ به سام» و رویدادهای پی‌آیند آن در دل روایت اصلی اشاره کرد. این روایت که به شکل پی‌آیند و بی‌ارتباط به ساختمان علّی داستان، با هدف ایجاد تنش و کششی مؤثر در روند روایت اصلی قرار گرفته، مؤیدی بر رویدادگرایی ساختمان نمایش است.

به این ترتیب، در «طومار جامع نقالان» هم بهره‌گیری از قصه‌ها، روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و هم‌افزایی آنها در جهت شکل‌دهی و ایجاد نمایشی یگانه، ما را به تحلیل ساختمان نمایشی این طومار بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی واداشته است.

در اینجا لازم است ابتدا تعریفی از «اپیزود» و ساختمان «قصه در قصه» و کاربرد ساختاری آن در روایت‌های نقالی ارائه دهیم. چنانکه بیان شد، اپیزود، حادثه یا رویدادی مستقل و خودبسنده است که با وجود تمامیت ساختاری «با درونمایه داستان، رابطه معنوی کاملی دارند؛ به طوری که اغلب می‌توان شباهت غیر قابل انکاری میان شخصیت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت» (داد، ۱۳۸۵: ۱۱۱). با توجه به تعریف اپیزود، باید به تفاوت آشکاری میان روایت‌های نقالی و ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد. اگر چه روایت‌های نقالی در ساختمان اثر از ساختاری «قصه در قصه» و اپیزودیک برخوردارند، اما وجود تمایز میان روایت‌های نقالی در تحلیل جزء به جزء داستان‌های اثر مورد بحث و این گونه داستان‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. این تفاوت که به چگونگی کارکرد «اپیزود» در ساختمان نقل مربوط است، در نهایت به نقش «روایت در روایت» به جای «قصه در قصه» و ارتباط با پیرنگ اثر منجر شده است. از این دیدگاه، اگر چه در روایت‌های نقالی نیز «روایت‌های فرعی» نقش غیر قابل انکاری دارند، اما حادثه‌های فرعی به شکل «روایت در روایت» نمود یافته که با ساختار «قصه در قصه» متفاوت است. «شیوه

نقالان، تودرتویی در روایت و گزارش است و نـه تودرتـویی در قصـه» (یـاری، ۱۳۷۹: ۱۱۵)؛ بنابراین می‌توان به سه تفاوت عمده این گونه نقل‌ها با ساختار «قصه در قصه» اشاره کرد:

۱. شخصیت‌های ساختار «روایت در روایت» همان شخصیت‌های اصلی‌اند که روایت‌ها و حوادث گوناگون برای آنـان اتفـاق مـی‌افتـد؛ یعنـی بیشـتر حادثـه‌محوراند. اگـر چـه شخصـیت‌هـای جدیـدی در سـاختار «روایـت در روایـت» نیـز وارد مـی‌شـوند، امـا ایـن شخصیت‌ها در روایت‌های جدیدی کـه پـس از آن مـی‌آینـد، بـا شخصـیت‌هـای جدیـد جایگزین نمی‌شوند. به عبارت دیگر، تقریباً تمامی شخصیت‌هـای اصـلی در روایـت‌هـای گوناگون یکسان‌اند، با این تفـاوت کـه در معـرض حـوادث و رویـدادهای گونـاگون قـرار می‌گیرند و تنها شخصیت‌های فرعی در سیر حوادث وارد داستان می‌شوند. این در حـالی است که در ساختار «قصه در قصه» با شروع قصه و اپیزود جدید، شخصیت‌های جدیـدی وارد داستان می‌شوند و با اتمام آن، جای خود را در اپیزود بعدی بـه شخصـیت دیگـری، متناسب با درونمایه داستان، می‌دهند. برای نمونـه مـی‌تـوان بـه شخصـیت‌هـای اصـلی داستان مورد نظر همچون «سام»، «پریدخت»، «خاقـان»، «قمرتـاش»، «فرهنـگ دیـوزاد» و حتی برخی شخصیت‌های فرعی همچون «رضوان پری» اشاره کـرد کـه در طـول روایـت همواره با کارکردی یکسان به نقش خویش ادامه می‌دهند و هرگز شخصـیت دیگـری بـا افزایش روایت‌های فرعی و تودرتو جایگزین آنها نمی‌شود.

۲. در ساختار «قصه در قصه» اگر چه اپیزودها و قصه‌های فرعی بـا داسـتان اصـلی در ارتباط‌اند، اما این ارتباط، معنوی و در راستای تأیید محتوا و درونمایه اثر است. «در ایـن ساختار آنچه که به ظاهر دیده می‌شود، این است که قصه‌ها و اندیشه‌هـای پیرامـونی بـا همدیگر ربطی ندارد و هر کدام اندیشه و قصه‌ای جدا و بی‌ربط را با قصه‌های دیگر دارند؛ اما این گسستگی برای آنکه از هم نپاشد، نیاز به عنصری مشترک دارد. گـاه ایـن عنصـر می‌تواند موضوع یا مضمونی مشترک باشد، ماننـد شـهادت امـام حسـین (ع) در تعزیـه» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۴۲). اما این ویژگی (ارتباط اپیزود با کل داستان) در روایت‌هـای نقـالی، در راستای ساختار و نقش شخصیت‌ها و ایجاد گره‌های بیشتر در راه رسـیدن شخصـیت اصلی به هدف و به عنوان حلقه ارتباطی هستند؛ اما نه به صورت علّی و معلولی، بلکه بـه

شکل منحنی در منحنی و گره در گره در سیر آکسیون (وقایع) داستان. در این راستا می‌توان به پی‌رفت‌های روایت‌های اصلی و فرعی داستان سام‌نامه همچون گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و عاشق‌شدن طوطی‌بن شداد بر سام که در ادامه خواهد آمد، اشاره کرد. نقش‌ویژه‌های فرعی که به‌عنوان پی‌آیند و حلقه ارتباطی رویدادهای اصلی به شمار می‌آیند، عامل گره و کنش هر چه بیشتر در مسیر شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی داستان هستند.

۳. گرچه در ساختار نمایش رویدادگرای نقالان، روایت‌های فرعی به عنوان معلول حوادث اصلی داستان نیستند؛ می‌توانند در مسیر حوادث پس از آنها واقع شوند، یعنی به عنوان پی‌آیند آنها نه معلول آنها. این در حالی است که این شیوه در ساختمان «قصه در قصه» به عنوان قصه‌ای مجزا و مستقل و گویی به عنوان قصه‌ای نوزاد از دل قصه اصلی مطرح است و قصه‌های فرعی در بیشتر مواقع در پیوند محتوایی و معنایی با آن هستند، نه ساختاری. از این نمونه می‌توان به روایت‌های فرعی در دل دو روایت اصلی و اپیزودیک که در جدول با حروف کوچک امّا به شکل متوالی ذکر شده، اشاره کرد. گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری و حوادث فرعی پی‌آیند آن از این نمونه‌اند.

بهره‌گیری نقال از شگرد خاص «روایت در روایت»، بیش از هر چیز اهمیت و توانش حوادث فرعی را در ساختار «طومار جامع نقالان» نشان می‌دهد، تا آنجا که این حوادث نه تنها زائد نیستند، بلکه در بیشتر مواقع کنش و ساختمان اصلی وقایع در آن نهفته است. بدین معنی که به گفتهٔ میلان کوندرا «هیچ حادثه فرعی به شکل پیشین محکوم به باقی ماندن به صورت حادثه‌ای فرعی نیست. هر واقعه‌ای هر قدر که جزئی باشد، باز هم این امکان برایش وجود دارد که دیر یا زود علت واقعه یا وقایعی دیگر شود» (یاری، ۱۳۸۷: ۷۵).

حضور حوادث فرعی به عنوان عنصری مؤثر در کنش و پیشبرد وقایع داستان، در تحلیل روایی و بالتبع نمایشی قصه‌های مورد نظر بیش از هر چیز مفهوم «نقش‌ویژه» (معادل خویشکاری) از منظر بارت را آشکار می‌سازد. از این دیدگاه «نقش‌ویژه یک عنصر در اثر، به معنای امکان ایجاد ارتباط عنصر با سایر عناصر و با مجموعه اثر است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۳۱). نقش‌ویژه به دو دسته کلیدی و غیرکلیدی تقسیم می‌شود که نقش‌ویژه

کلیدی به ساختار اصلی روایت مربوط است. بارت در این مورد مثالی آورده است: دستی دراز می‌شود، دستی دیگر را می‌فشارد و از آن جدا می‌شود. هر یک از این سه لحظه نقش‌ویژه‌های فرعی یا جزئی است. اما مجموع آنها، خود یک نقش‌ویژه است که به کل داستان مرتبط می‌شود. در اینجا مفهوم «پی‌رفت» در ساختمان داستانی- نمایشی روایت‌های مورد نظر مطرح می‌شود. «پی‌رفت تداوم منطقی نقش‌ویژه است که با هم مناسبت درونی و مستحکم دارند. هر پی‌رفت از جایی آغاز می‌شود که مناسبتی منطقی میان کنش و نقش‌ویژه پیشین نتوان یافت و آنجا پایان می‌گیرد که کنش با نقش‌ویژه بعدی بی‌ارتباط شود» (همان: ۲۳۲).

بدین منظور می‌توان به پی‌رفت روایت اصلی که در جدول از حروف (h تا j) و روایت اپیزودیک از (e تا h) نام‌گذاری شده اشاره کرد. بنابراین با توجه به جایگاه نقش‌ویژه‌ها و تحلیل پی‌رفت‌های داستانی- نمایشی و ارتباط و هم‌سانی آنها با کارکرد حوادث فرعی در ساختمان نمایشی اثر مورد بحث، می‌توان از نمودار تحلیل ساختاری بارت در ترسیم ساخت‌مایه نمایشی رویدادگرا در «طومار جامع نقالان» و خصوصاً داستان «سام‌نامه» بهره گرفت. کاربرد نقش‌ویژه‌ها در نظرگاه بارت از یک سو و تعبیر وی از داستان به عنوان تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت نهایی از سوی دیگر، ساختار هر روایت در اثر مورد بحث، از دیدگاه او را بدین شکل آشکار می‌سازد:

وضعیت اولیه+ کنش‌ها (نقش‌ویژه‌های کلیدی+ غیرکلیدی(پی‌رفت)) + آرامش موقتی+ کنش‌ها +... + آرامش موقتی+... + وضعیت نهایی

این الگو که قابلیت همسانی و انطباق با روایت‌های جامع نقالان و داستان مورد بحث، به عنوان ساختار نمایشی رویدادگرا را دارد، به دلیل جایگاه ویژه «نقش‌ویژه‌ها» و «پی‌رفت‌های» داستانی- نمایشی، بر ساختار اوجگاهی و دراماتیک منطبق نیست. همان‌گونه که بیان شد، ساختار نمایش رویدادگرا یا بخش‌رویدادی به این صورت از نمایش دراماتیک جدا می‌شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطهٔ اوج، به‌شکل تعدادی رویداد و اتفاق مجزا و مستقل گشوده می‌شود و هر یک از این اتفاقات کامل و خودبسنده است. از سوی دیگر برخورداری از پی‌رفت‌های مرتبط با ساختار کلی اثر در روایت‌های مورد بحث، آنها را به «حوادث پی‌آیند» بدل

می‌سازد نه قصه‌های «تودرتو».

بر این اساس و به منظور آشنایی هر چه بیشتر با این ساختار، نمودار ساختار نمایشی داستان «سام‌نامه» را ترسیم می‌کنیم. سام‌نامه به‌مثابه یکی از روایت‌های طومار جامع، به دلیل کاربرد کاملاً همسان با نقش‌ویژه‌ها و پی‌رفت‌های داستانی نمایشی، به عنوان نمونه‌ای برای ترسیم نمودار مورد نظر انتخاب شده است. با توجّه به ساختار داستانی سام‌نامه، برطبق الگوی بارت در ساختمان نمایشی آن با دو نوع روایت اصلی و فرعی (روایت در روایت) روبه‌رو هستیم. روایت اصلی با یک مقدمه‌چینی یا وضعیّت اولیه آغاز می‌شود؛ تمامی مسیر رویدادگرای حوادث که با عشق سام به پریدخت (به‌عنوان رویداد اصلی نمایش) آغاز می‌شود، از طریق پی‌آیند و انباشت نقش‌ویژه‌های اصلی و فرعی، در قالب دو روایت «اصلی» و «روایت در روایت» ادامه می‌یابد؛ تا آنجا که از برافزود تمامی کنش‌ها بر یکدیگر، ساخت‌مایهٔ نهایی درام رویدادگرای خویش را به‌شکل متفاوت با ساختمان نمایش اوجگاهی آشکار ساخته است. براین‌اساس، می‌توان ساختار نمایشی داستان مورد نظر را با توجه به الگوی بارت این‌گونه تبیین کرد:

وضعیت اولیه + کنش‌ها

⬇

وضعیت‌نهایی (مقدمه‌چینی برای شکار)

- روایت اصلی: نقش‌ویژه‌های کلیدی + نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی(پی‌رفت) +آرامش موقتی+ کنش‌ها+...
- روایت اپیزودیک: نقش‌ویژه‌های کلیدی + نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی (پی‌رفت)

**شروع روایت اصلی**

- **A-** رفتن سام به شکار و دیدن پریدخت و عاشق شدن بر او
- **B-** حرکت سام به سمت چین (زادگاه پریدخت)
- **C-** نبرد سام با ژنده‌جادو و نجات پرینوش(خواهر پریدخت) از بند او
- **D-** رساندن پرینوش به چین و بیان دلاوری‌های سام برای پریدخت از زبان پرینوش
- **E-** عاشق شدن پریدخت بر سام
- **F-** دعوت سام به عیش و نوش از سوی پریدخت
- **G-** باخبر شدن خاقان (پدر پریدخت) از این حادثه و دستگیر کردن سام

♦ **آرامش موقتی**

**نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی**

پی‌رفت
- ✓ h - عاشق شدن قمررخ (نگهبان سام) بر او
- ✓ i- نجات سام از دست قمررخ و حرکت به سمت پریدخت
- ✓ g- حمله سهیل جانسوز و شاپور برسام برای بازگرداندن پریدخت

- **H-** خواستگاری کردن سام پریدخت را از خاقان چین
- **I-** فرستادن خاقان، سام را به جنگ نهنکال دیو به‌منظور فریب او
- **J-**فرستادن پریدخت در غیاب سام به مغرب نزد قمرتاش برای ازدواج با او (قمرتاش)
- **K-** نامه نوشتن پریدخت به سام برای نجات از دست قمرتاش
- **L-** نجات پریدخت توسط فرهنگ دیوزاد

♦ **آرامش موقتی**

**شروع روایت اپیزودیک اول**

- ❖ A1 شکار رفتن سام و پریدخت با هم و گرفتارشدن در طلسم رضوان‌پری
- ❖ B1 عاشق‌شدن رضوان‌پری بر سام

❖ C1 ممانعت سام از رضوان‌پری

❖ D1 خشم گرفتن رضوان‌پری بر سام و زندانی‌کردن پریدخت در صندوق و به دریا انداختن او

**نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی روایت اپیزودیک**

پی‌رفت

✓ e گرفتارشدن سام در طلسم رضوان‌پری

✓ F حرکت فرهنگ دیوزاد برای نجات سام و به خواب دیدن خضر در راه

✓ g باخبر کردن خضر، فرهنگ‌دیوزاد را از طلسم رضوان‌پری

✓ h نجات سام توسط فرهنگ‌دیوزاد

**پایان پی‌رفت و ادامهٔ رویدادهای اصلی**

▪ $E_1$ گرفتن پریدخت از دریا توسط سوداگران

▪ $F_1$ نجات پریدخت توسط قمرتاش

♦ **آرامش موقتی**

**پایان روایت اپیزودیک اول و ادامهٔ روایت اصلی**

▪ N اعلام موافقت خاقان با ازدواج سام و پریدخت و دعوت آنان به چین به‌منظور فریب سام

▪ O نپذیرفتن هشدار قلواد و قلنوش از سوی سام مبنی بر طعمه بودن سفر

▪ **P** حرکت سام و پریدخت به سمت چین

▪ Q سپردن پریدخت به خاقان برای زینت و آماده شدن

▪ R از بام انداختن کنیزی توسط وزیرخاقان به جای پریدخت برای فریب سام و دیگران

▪ S زندانی کردن پریدخت و خواهرش پرینوش توسط وزیر

▪ **T** آگاه شدن پسر وزیر از مکر او

- **U** عاشق شدن پسر وزیر بر پرینوش
- **V** ممانعت وزیر از خواستگاری پرینوش
- **W** نشان دادن جای پریدخت به سام از سوی پسر وزیر به‌دلیل کینه‌ورزی با پدر
- X نجات پریدخت و پرینوش

♦ **آرامش موقتی**

**شروع روایت اپیزودیک دوم**

❖ $A_2$ نافرمانی شداد و خروج او و نبرد با منوچهر

❖ $B_2$ درخواست منوچهر از سام برای کمک به او

❖ $C_2$ یاری سام به منوچهر و ربوده شدن پریدخت در نبود سام توسط ابرهای دیو

**نقش‌ویژه غیرکلیدی روایت اپیزودیک دوم**

✓ عاشق شدن طوطی‌بن شداد بر سام در این نبرد

**ادامه روایت اپیزودیک دوم**

❖ $D_2$ نجات پریدخت توسط سام

**پایان روایت اپیزودیک دوم و ادامه اپیزودیک دوم**

- Y بازگشت سام به‌همراه پریدخت و طوطی‌بن شداد به ایران
- Z رسیدن سام به وصال پریدخت و طوطی

← **وضعیت نهایی**

(بخشیدن ولایت کابل و هند از جانب منوچهر به سام)

بنابراین در این نوع درام، کارکرد نقش‌ویژه‌های فرعی(پی‌رفت‌ها)، نه‌تنها به‌عنوان عناصری غیرکارکردی، بلکه در قالب رویدادهایی مستقل و پیش‌برنده، به دو شکل در ساختمان اصلی نمایش آشکار است؛ هم ساختمان رویدادهای اصلی را با گره‌ها و

حوادث تودرتوی پیش‌برنده روبه‌رو ساخته و هم شکل‌دهی و شاکلهٔ اصلی روایت‌های اپیزودیک (روایت در روایت) را در راستای خلق درام همسان با ساخت‌مایهٔ رویدادگرا و «روایت در روایت» خویش بر عهده داشته است. بر این اساس و با توجه به جدول ساختار روایی سام‌نامه، الگوی نمایشی آن را به دلیل تأکید هرچه بیشتر بر کارکرد نقش‌ویژه‌ها و عدم پیروی از رابطهٔ علّی اما پیش‌برنده آنها در روایت اصلی و در الگویی کاملاً متفاوت با سیر صعودی درام اوجگاهی، به شکل منحنی در منحنی ترسیم کرده‌ایم. همان‌گونه که در نمودار پیشین آشکار است، رویدادهای اصلی و کلیدی در هر دو روایت با حروف بزرگ و نقش‌ویژه‌های غیرکلیدی آنها، به‌دلیل نقش پیش‌برنده و پی‌آیندی در ساختمان روایی- نمایشی، با حروف کوچک امّا متوالی نشان داده شده است. دو روایت فرعی (روایت در روایت) نیز در جدول با حروف شماره‌دار و در نمودار به شکل منحنی‌های خارج از کنش‌ها و خط سیر اصلی، متمایل به سمت پایین، آشکار است. همچنین، رویدادهای اصلی از حروف A تا Z و دو رویداد فرعی یکی از $A_1$ تا $F_1$ و دیگر از A2 تا D2 مشخص شده‌اند. هرکدام از این دو رویداد نیز همچنین شامل نقش‌ویژه‌های متعدد غیرکلیدی است که با حروف کوچک اما متوالی با رویدادها نشان داده شده است.

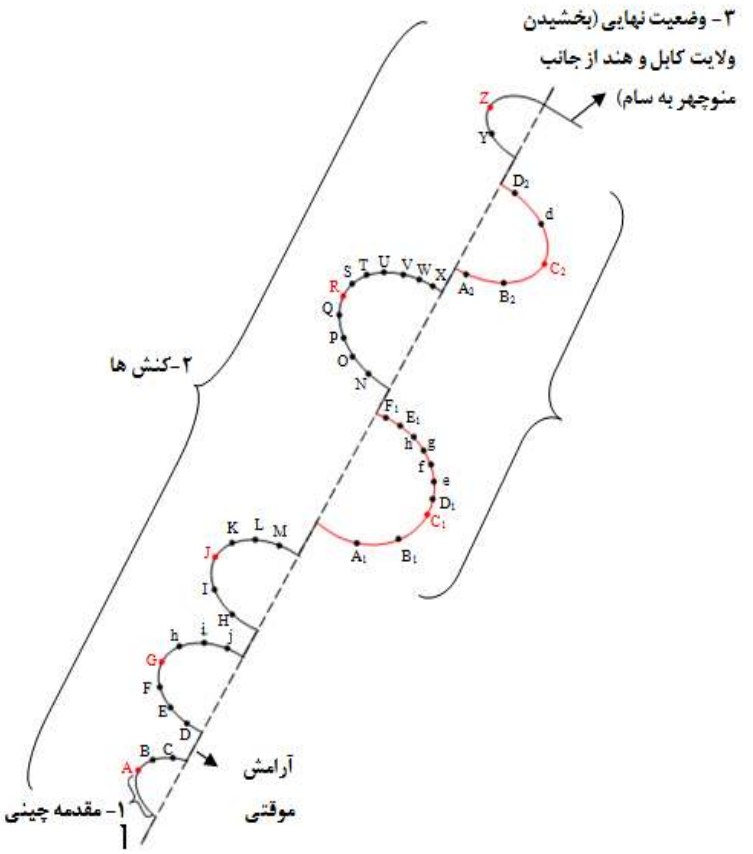
شایان ذکر است که نبود ساختار علّی و معلولی و چنیش دایره‌وار و رویداد در رویداد حوادث در این اثر، ساختاری عمودی را در مقابل ساختار افقی و علّی و معلولی در ساختمان این نمایش آشکار ساخته است. در نمایش رویدادگرا، «کنش بر اساس همگرایی و نفوذ است و نه پیشرفت و گسترش و بالاخره بر عمق است نه بر بُعد». (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). این نوع کنش در ساختار نمایشی اثر مورد بحث، در نهایت پیشرفت و گسترشی به همراه ندارند، بلکه هر کدام از آنها برای ایجاد عمق در اثر و نفوذ هر چه بیشتر طراحی شده‌اند. این ویژگی، خصوصیتی دیگر از نمایشنامه‌های عمودی را نیز نشان می‌دهد. فعالیت و حرکت میان کنش‌ها کم، متناوب و ناپیوسته است که «این خصوصیت وقفه را نشان می‌دهد نه پیوند را» (جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). به دیگر سخن، نفوذ و همگرایی کنش‌های متعدد در قالب روایت در روایت رویدادهای اصلی و اپیزودیک در کنار نقش دایره‌وار و پی‌آیندی پی‌رفت‌ها، تنها مسیر درام را با عمق‌های متعدد و چالش‌برانگیز روبه‌رو می‌سازد. این امر که در پایان برخی از روایت‌ها با آرامشی موقتی

روبه‌روست، دوباره به چرخشی عمودی و دور از روابط علّی- معلولی باز می‌گردد و درام را با گسترشی بدون بعد پی می‌گیرد.

همچنین ساختار نمایش عمودی و رویدادگرای اثر مورد بحث نیز، به‌گونه‌ای در تقابل با پایان‌بندی در ساختار درام اوجگاهی قراردارد. چنانکه در نمودار نیز آشکار است به دلیل کنش‌های هم‌گرا و در عمق، تماشاگر دیگر در انتظار پایان درام نیست. او از پایان آگاه است و در پی آن است که سیر وقایع را دنبال کند. بر این اساس، ساختمان روایت در روایت، تعلیقی نمایشی بر پایهٔ «کشش و انتظار مخاطب از چگونگی رویدادها» فراهم آورده، مخاطب را در ارتباط با افزایش موانع و گره‌های برآمده از این نوع ساختمان روایتی نقل با سؤال «چگونه خواهد شد؟» در برابر «چه خواهد شد؟» روبه‌رو می‌سازد. تعلیق که از آن به عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه یاد می‌شود، شالوده و بن‌مایه تمامی ساختارهای نمایشی است. به عبارتی، تعلیق همان «چه خواهد شد؟» و انتظار بعد از بحرانی است که دلهره و اضطراب مخاطب را نسبت به وضعیت شخصیت اصلی و قرارگرفتن او در وضعیتی نامناسب به همراه دارد.

نکته قابل توجه در روایت‌های نقالی و همچنین اثر مورد بحث این است که دخل و تصرف نقالان در ساختار اصلی نقل و بهره‌گیری از روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) و موازی در راستای نقل اصلی و ایجاد فراز و فرودهای حساب شده، زمینهٔ گریز و به تبع آن، شکل‌دهی تعلیق را به شکلی متفاوت، در قالب کشش و نوعی گریز فراهم آورده است. «در قصه و درام‌پردازی ایرانی، «گریز» یکی از عناصر کلیدی تلقی می‌شود. گریز همان شگردی است که نقال‌ها و یا واعظان از آن در جریان صحبت‌های اصلی خود استفاده می‌کردند. در واقع «گریز» نوعی فن و شگرد است که کاربردی مشابه تعلیق در درام غربی دارد. گریز به جای تبعیت از هرم روایت و استفاده از اصل «علّت و معلولی»، نوعی رها کردن خط اصلی داستان و ورود به داستان دیگر است» (یاری، ۱۳۷۹: ۷۸). کاربرد روایت‌های تودرتو (روایت در روایت) به شکل حلقه ارتباطی و پی آیند وقایع داستان، سهم به‌سزایی در گریز نمایشی ایفا می‌کند. این شگرد که بیش از پیش مخاطب را با گره‌ها و موانع شخصیت اصلی همراه می‌سازد، بُعد دیگری از تعلیق را برای او رقم خواهد زد؛ مخاطب که از نتیجهٔ داستان و پیروزی و دستیابی قهرمان اصلی به

هدف خویش آگاه است، انتظار چگونگی رویارویی قهرمان با حـوادث گونـاگون و مرتفـع کردن آنها را می‌کشد، نه انتظار و دلهره دستیابی او به هدف.




## نتیجه‌گیری

نمایش عامیانه نقالی به دلیل برخورداری از متنی مکتوب، حاصل دخل و تصرف‌های روایی و برافزوده‌های ذهنی نقال بر روایت‌های اصلی، امکان بررسی سـاختار نمایشـی آن را فراهم ساخته است. این نوع داستان‌گویی نمایشی که در دورهٔ اسلامی غالباً به نمایشی «یک نفره» تحت عنوان نقالی منجر شد، با تقویت بازیگری به ظرفیت نمایشی هنر روایی خود افزود تا آنجا که با خلق حرکات نمایشی، آن را از یک هنر شنیداری مطلق بـه هنـر

نمایشی- شنیداری تبدیل کرد.

طومارها، نسخه‌های دستنویس به عنوان مأخذ و منبعی برای داستان‌گویی نقالان با زمینهٔ آفرینشگرانه هستند که ظرفیت‌های بالقوه‌ای از جمله توان نمایشی را در خود به یادگار دارند. طومار مورد نظر که دربردارندهٔ داستان‌های حماسی از کیومرث تا بهمن است، به دلیل بخش قابل ملاحظه‌ای از آن به نام هفت لشکر (دوم)، بدین نام خوانده شده است. این طومار در دو بخش، توسط نقال گمنامی در سال ۱۲۹۲ هجری- قمری کتابت شده است. بخش نخست آن (هفت لشکر اول)، شامل داستان‌هایی از شاهنامه و دیگر متون حماسی است. امّا هفت لشکر دوم که با داستان برزو پسر سهراب آغاز می‌شود، ساخته و پرداختهٔ ذهن خود نقالان است. براین اساس، در رابطه با ساختار نمایشی اثر نیز شیوه‌ای یکدست و همگون در تمامی متن طومار جامع وجود ندارد. در این راستا می‌توان طومار جامع نقالان را با توجه به ساختمان متفاوت روایتی در داستان‌های آن به دو نوع تقسیم کرد: نخست داستان‌هایی همچون «رستم وسهراب» و «سیاوش» که نقال آن را با همان ساختار و الگوی ارسطویی برگرفته از شاهنامه روایت می‌کند؛ این در حالی است که داستان‌هایی چون «سام‌نامه»، «برزونامه» و داستان «رستم و اسفندیار» ساخت‌مایهٔ نمایشی متفاوت و همسان با الگوی روایت نقالی دارند. «سام‌نامه» که داستان عشق سام به پریدخت (دخترخاقان چین) را روایت می‌کند، به‌دلیل برخوداری از الگوی «روایت در روایت» و چینش رویدادها همسان با ساختمان نمایش رویدادگرا، به‌منظور بررسی این نوع الگوی نمایشی از متن طومار مورد نظر انتخاب و تحلیل و بررسی شده است.

با توجه به ساختار داستانی- روایی طومار مورد نظر، بهره‌گیری نقال از روایات و حوادث «تودرتو» به عنوان اپیزود و بر هم افزود آنها، ساختمان نمایشی خاصی را بر اساس شگرد رویدادگرا و مطابق با درام ایرانی در «طومار جامع نقالان» ایجاد کرده است. در این میان، نداشتن روابط علّی و معلولی و کارکرد حوادث فرعی و غیرکارکردی (روایت به جای طرح و توطئه) مهم‌ترین رکن ساختاری و وجه تمایز این نوع نمایش با درام اوجگاهی است. شایان ذکر است که در این شیوه، تفاوت میان ساختمان قصه در قصه و روایت‌های نقالی، در نهایت به شکل‌گیری ساختمان نمایشی «روایت در روایت» را

به‌جای «قصه در قصه» در رابطه با این اثر منجر شده است. این الگوی نمایشی با توجه به جایگاه حوادث فرعی و نقش‌ویژه‌های روایتی و روایت‌های پی‌آیند به شکل «وضعیت اولیه+ کنش‌ها (نقش‌ویژه‌های کلیدی+ غیرکلیدی(پی‌رفت))+ آرامش موقتی+ کنش‌ها+ ...+ وضعیت نهایی» دیده می‌شود. همچنین بهره‌گیری از رویدادهای همگرا و گسترش نمایش در عمق در قالب گره‌های متوالی و توجه مخاطب به چگونگی حوادث در طول درام به جای تمرکز بر پایان آن از جمله ویژگی‌های برآمده از این نوع ساختمان نمایشی و متفاوت با درام اوجگاهی است.

## منابع

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸) متون منظوم حماسی، تهران، سمت.
احمدی، بابک (۱۳۸۶) ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
ارسطو، هنرشاعری (بوطیقا) (۱۳۷۷) ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران، بنگاه نشر اندیشه.
جولایی، احمد (۱۳۸۹) قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی، تهران، فراز.
داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی و فارسی و اروپایی)، چاپ سوم، تهران، مروارید.
شیخ‌مهدی، علی و محمود طاووسی و حبیب‌الله لزگی و محمدرضا خاکی (۱۳۸۵) «داستان‌گویی نمایشی در ایران»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۱۵-۱۳۱.
مکی، ابراهیم (۱۳۶۱) شناخت عوامل نمایش، تهران، سروش.
ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵) درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی، تهران، سمت.
نصری‌اشرفی، جهانگیر و عباس شیرزادی‌آهودشتی (۱۳۸۸) تاریخ هنر ایران، ج۱، تهران، آرون.
هفت لشکر (طومار جامع نقالان) (۱۳۷۷) مقدمه، تصحیح و توضیح: مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
یاری، منوچهر (۱۳۷۹) ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران، حوزه هنری.
---------- (۱۳۸۷) «مقدمه‌ای بر شگردهای روایت در درام ایرانی»، مندرج در بررسی عناصر داستان ایرانی، گردآورنده و تنظیم حسین حدّاد، تهران، صص ۶۳-۱۰۲، سوره مهر.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۸۰-۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

# رستم و جست‌وجوی فردیّت در جهانگیرنامه

رضا ستاری*
علی‌اکبر باقری خلیلی**
سوگل خسروی***

## چکیده

جهانگیرنامه، سرودهٔ قاسم مادح، یکی از منظومه‌های حماسی است که به شرح زندگی رستم پس از مرگ سهراب و سپس آشنایی او با دلنواز، دختر مسیحای عابد، و تولد جهانگیر و شرح دلاوری‌های او می‌پردازد. در بخش آغازین داستان، رستم که پس از کشتن سهراب دچار بی‌هویتی و سردرگمی و پریشانی شده است، با ترک وطن و رفتن به سرزمین مازندران و به عبارتی با قدم نهادن به عالم ناخودآگاهی، سفری درونی را آغاز می‌کند که منجر به تحوّل شخصیت او می‌شود. سفر رستم به مازندران و حوادثی که با آن روبرو می‌شود و مراحلی که پشت سر می‌گذارد، قابلیت نقد کهن‌الگویی را دارد. این پژوهش بر مبنای فرآیند فردیّت در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، به بررسی کهن الگوهای این منظومه از جمله نقاب، آنیما، سایه، پیر خردمند و... پرداخته و تحقّق دوبارهٔ فرآیند فردّیت را در شخصیت رستم تحلیل کرده است؛ در این داستان رستم پس از کشتن سهراب، با ترک عالم خودآگاهی (ایران) و قدم نهادن به سرزمین ناشناختهٔ ناخودآگاهی (مازندران) و پس از رویارویی با عناصر و جنبه‌های ناخودآگاهی، آمادهٔ یافتن فردّیت ازدست‌رفتهٔ خود می‌شود. فردّیت رستم که با مرگ سهراب خدشه‌دار شده است، با رویارویی با جهانگیر، که جانشینی برای سهراب است، بازسازی می‌گردد.

**واژه‌های کلیدی:** روان‌شناسی تحلیلی یونگ، فرایند فردیت، جهانگیرنامه، رستم.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران rezasatari@yahoo.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران aabagheri@umz.ac.ir
*** نویسنده مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران sogol.khosravi@yahoo.com

**مقدمه**

یکی از شاخص‌ترین روش‌های تحلیل اسطوره، رویکرد روان‌شناسانه است. این رویکرد که برآمده از مکتب روان‌شناسی تحلیلی یونگ است، به بررسی نمادهای روان‌شناختی و ناخودآگاه ذهن می‌پردازد(۱). به باور یونگ، اسطوره پدیده‌ای اجتماعی نیست که از طریق مناسک مقدّس و بی‌توجه به روان، از نسلی به نسل بعد انتقال یابد؛ بلکه فرایندی است روانی که در درون انسان رخ می‌دهد و سپس به عناصر و پدیده‌های بیرونی فرافکنی می‌شود (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۸۰). در این رویکرد، اسطوره برگرفته از روان آدمی و نتیجهٔ فعل و انفعالات ذهنی و روانی بشر است که صورتی عینی و ملموس به خود گرفته است.

نقد کهن‌الگویی با بررسی عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه جمعی در متن اسطوره‌ای و کهن‌الگوهای برآمده از آن، درک عمیق‌تری نسبت به باورهای کهن اساطیری ارائه می‌دهد و بهترین شیوه برای بررسی متونی است که برآمده از ناخودآگاه روان‌اند؛ بنابراین منظومه‌های حماسی و افسانه‌های حماسی ایران باستان که بر مبنای باورهای کهن اساطیری شکل گرفته‌اند (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۹۸-۹۹)، به جهت ارتباط بسیار نزدیکی که با لایه‌های ژرف و ناخودآگاه دارند، ازجمله متونی هستند که بستر مناسبی برای تحلیل کهن‌الگویی دارند. از جمله این متون، منظومهٔ حماسی «جهانگیرنامه»، سرودهٔ قاسم مادح است که به شرح زندگی رستم بعد از مرگ سهراب و ازدواج با دلنواز دختر مسیحای عابد و تولد جهانگیر و دلاوری‌های او می‌پردازد. در این پژوهش با استفاده از روان‌شناسی تحلیلی یونگ، فرایند فردیت در شخصیت رستم بررسی می‌شود تا چگونگی شکل‌گیری مجدّد فردیت از دست رفته رستم پس از مرگ سهراب و کهن‌الگوهایی که در این فرایند قابل شناسایی هستند، نشان داده شود.

**پیشینه پژوهش**

منظومه جهانگیرنامه، ازجمله منظومه‌های حماسی است که برخی از پژوهشگران از جنبه‌های مختلفی آن را بررسی کرده‌اند که ازجمله آنها می‌توان به مقاله‌های «بررسی ساختاری نبرد خویشاوندی در منظومه‌های رستم و سهراب، برزونامه و جهانگیرنامه»

(خاتمی و جهانشاهی افشار، ۱۳۸۹: ۳۷-۶۱)، اشاره کرد که در آن نویسندگان نبرد خویشاوندی در این سه منظومه را با رویکرد ساختاری بررسی کرده و به مسائلی همچون رفتن اتفاقی پهلوان به سرزمین بیگانه، ملاقات با دختری در آن سرزمین، ازدواج برون‌همسری، ترک همسر، دادن نشانی به همسر، تولد پسری خارق‌العاده و... پرداخته‌اند.

ستاری و خلیلی در مقاله «تحلیل منظومه جهانگیرنامه بر اساس نظریه ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ»، این منظومه حماسی را بر اساس نظریه ساختارگرایی و ریخت‌شناسی پراپ و سی‌ویک کارکرد آن تحلیل و بررسی کرده‌اند (۱۳۹۱: ۱۶۹-۱۹۲). برخی پژوهشگران نیز بعضی شخصیت‌های حماسی را بر اساس رویکرد موردنظر پژوهش حاضر تحلیل کرده‌اند که ازجمله آنها می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد؛ «فرایند فردیت در شاهنامه با تکیه بر شخصیت رستم» (تسلیمی و میرمیران، ۱۳۸۹: ۲۹-۴۸) که روند رشد فردی رستم را در مسیر هفت‌خوان مورد بررسی قرار می‌دهد. رستم در این مسیر پرپیچ و خم با شناسایی عناصر وجودی درون خود و کنار آمدن با آنها مسیر رشد و فردیت خود را هموار می‌کند.

مقالهٔ «فرایند فردیت در حماسه بهمن‌نامه» (آتونی و شریفیان، ۱۳۹۲: ۲۷۱-۳۰۰)، بهمن را به‌عنوان نمادی از من خودآگاه مورد بررسی قرار می‌دهد که پس از خودسری‌های فراوان و آزار و اذیّت خاندان رستم، به شکلی ناخودآگاه قدم در راه عالم ناخودآگاهی خویش می‌نهد و سفری هفت‌خوانی را در پیش می‌گیرد که پس از پشت سر گذاشتن عناصر مختلف ناخودآگاهی، منجر به فردیت و خودشناسی او می‌شود.

مقالهٔ «تحلیل فرایند فردیت در برزونامه با تکیه بر کهن‌الگوهای یونگ» (ستاری و حقیقی، ۱۳۹۳: ۲۳-۴۹)، سفر برزو به ایران و تحوّل شخصیت او را در طی این سفر و حوادثی که با آن روبه‌رو می‌شود، را مورد بررسی قرار می‌دهد. برزو در این سفر به‌طور نمادین از ناخودآگاهی (سرزمین توران) به خودآگاهی (ایران) می‌رسد و با گذر از کهن‌الگوهای آنیما، سایه، پرسونا و ... به رستم و ایران (خودآگاهی) دست می‌یابد و فردیت او با رسیدن به مقام جهان‌پهلوانی سپاه ایران آشکار می‌شود.

در مقالهٔ «فرایند فردیت در داستان رستم و سهراب بر پایهٔ شخصیت سهراب» (علامی و رحیمی، ۱۳۹۴: ۱۱۵-۱۴۴)، شخصیت سهراب به‌منزله قهرمان داستان و جست‌وجوی

بی‌فرجام او برای یافتن پدر که با الگوی رشد برای دستیابی به خویشتن/ فردیت قابل تطبیق است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. سهراب در این سفر درونی خود با کهن‌الگوهای نقاب، سایه، آنیما، پیر خردمند و ... روبه‌رو می‌شود؛ امّا به دلیل غلبه عناصری چون نقاب و آنیمای منفی و عدم دریافت و درک پیام‌های آنیمای مثبت و پیر خردمند قادر به انجام فرایند رشد و فردیت نیست. پژوهش حاضر فرایند رشد و فردیت را در شخصیت رستم در منظومه جهانگیرنامه بررسی می‌کند. رستم در این سفر نمادین که مرگ سهراب و آشفتگی حاصل از آن داعیه‌ای برای شروع سفر و رفتن به مازندران بوده است، راهیِ عالم ناخودآگاهی شده و با عناصری از ناخودآگاهی خویش مثل آنیما، سایه، پیرخردمند و خود مواجه می‌شود تا به فردّیت و هوّیت از دست رفته‌ی خود دست یابد.

## مفاهیم نظری

### روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱- ۱۸۷۵)، نظریهٔ ناخودآگاه فروید را گسترش داد و علاوه بر ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی را نیز مطرح کرد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۶). ناخودآگاه در نظر فروید مفهومی کاملاً شخصی است که «مخزن تأثیرات پس‌زده و فراموش‌شده است» (شایگان، ۱۳۹۲: ۲۰۷). در واقع، ناخودآگاه در نظر او جایگاه عقده‌های سرکوب شده و پس‌زده شخصی است که آن را منشأ همهٔ فعالیت‌های ادبی و هنری آدمی می‌داند (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۷۹)؛ امّا این بینش یکسونگرانه فروید در مقابل دیدگاه‌های چندوجهی یونگ قرار می‌گیرد. یونگ علاوه بر ناخودآگاه فردی، یک لایه ژرف‌تر و عمیق‌تر روان را مورد بررسی قرار می‌دهد که آن را ناخودآگاه جمعی[1] می‌نامد. ناخودآگاهی که «از تجارب و داده‌های شخصی مایه نمی‌گیرد، بلکه قائم به خود است» (شایگان، ۱۳۹۲: ۲۰۷). در نظر یونگ، در ژرف‌ترین لایهٔ روان یک ناخودآگاه وجود دارد که به ارث برده می‌شود و بین همه انسان‌ها مشترک است. ناخودآگاه جمعی، «ته‌نشست آن چیزی است که در حین تطوّر نوع انسان و گذشتهٔ نیاکان آموخته شده است» (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۴). در واقع، «ضمیر ناخودآگاه فردی دربرگیرنده رویدادها و خاطرات و آرزوهایی است که به زندگی

1. Collective unconseious

خود فرد مربوط می‌شود؛ امّا ضمیر ناخودآگاه جمعی از میراث همه تجربیات بشر بهره می‌گیرد» (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۷۴).

یونگ معتقد است که ذهن در زمان تولد، لوحی سفید نیست؛ بلکه شامل مشخصه‌های فردی از پیش تعیین‌شده است که این مشخصه‌ها در انگاره‌های کارکرد روانی فرد که مدام تکرار می‌شوند، آشکار می‌گردند (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۷۹). بنا بر روان‌شناسی تحلیلی یونگ، ناخودآگاه جمعی از صور نوعی و کهن‌الگوها پدید آمده است. صور نوعی و کهن‌الگوها عبارتند از: «همه مظاهر و تجلیات نمونه‌وار و عام روان آدمی» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۳۹). کهن‌الگوها را می‌توان «دستور زبان ذهن» نامید؛ زیرا ذهن آدمی در چارچوب آنها و به‌واسطه آنها جهان پیرامونش را درک می‌کند» (بزرگ بیگدلی و پورابریشم، ۱۳۹۰: ۱۰). کهن‌الگو، به‌خودی‌خود، محتوایی ندارد و در حقیقت، نیروی آن را می‌توان با میدان مغناطیسی آهن‌ربا مقایسه نمود. آنچه ما به ارث می‌بریم، جنبه پیش‌سازندگی و طرح‌بخشی آن است که هرگاه ظاهر می‌گردد، به قالب «سمبول» درمی‌آید (شایگان، ۱۳۹۲: ۲۰۹). بنابراین، برای اینکه کهن‌الگوها به ادراک خودآگاهی دربیایند، به‌صورت نمادها و تصاویر عرضه می‌شوند و اساطیر ابزاری هستند که به مدد آنها، کهن‌الگوها که از عناصر ضمیر ناخودآگاه هستند، در ضمیر خودآگاه مفهوم می‌یابند و درک می‌شوند (یاوری، ۱۳۸۲: ۳۵۷). پس، ازآنجا که «ناخودآگاه زهدان خودآگاهی است» (فوردهام، ۱۳۷۴: ۱۸ و مورنو، ۱۳۸۶: ۶) و خودآگاهی از روان ناخودآگاه جوانه می‌زند و همراه با آن معنا می‌یابد، برای شناخت لایه‌های ژرف روان آدمی و جنبه‌های ناخودآگاه آن، باید تصاویر و نمادهای مربوط به آن را شناخت و با قرار دادن خودآگاهی در کنار ناخودآگاهی و بررسی عناصر و محتویات آن به یکپارچگی و تمامیت روان، فردیت، که مهم‌ترین هدف روان‌شناسی تحلیلی یونگ است، دست یافت.

**فرایند فردیت**[1]

فرایند فردیت در روان‌شناسی یونگ، روندی در روان آدمی است که منجر به تحقّق خویشتن و رشد و تکامل شخصیت انسان می‌شود که به «خودشناسی» یا «به خودآمدن» تعبیر می‌شود (یونگ، ۱۳۹۰ب: ۴۳۹) که طی آن، «من»، ساختار روانی و شخصیتی و

1. Individuation

اجتماعی خود را بنا می‌کند و به‌صورت غریزی به سمت بالندگی پیش می‌رود (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۹۱). فردیت به معنای سفری متعالی از منِ اسیر و محدود به‌سوی خودِ وسیع و جامع است که منجر به یکپارچگی و اتحاد نیروهای متضاد روان می‌شود (ترقّی، ۱۳۸۷: ۵۱)؛ رفتن از «من[1]» به سمت «خود» (خویشتن[2])[۲]. آدمی در این سفر روانی که در راه تکامل خویشتن به درون خود سفر می‌کند، با ابعاد مختلف و متضاد شخصیت خود آشنا می‌شود و با ادغام و یکپارچه کردن آنها، به خودشناسی می‌رسد. در واقع با کنار زدن و دور افکندن پوشش‌های دروغین (پرسونا یا نقاب) و با رهایی از نفوذ و سیطره قدرت القایی تصاویر ناخودآگاه و با جمع و تلفیق ناخودآگاهی، «من» به شخصیت گسترده‌تر «خود» تبدیل می‌شود (یونگ، ۱۳۷۲: ۱۹). انسان در این فرایند آگاهانه، جنبه‌های مختلف خوب و بد وجودش را بازمی‌شناسد و این خودشناسی مستلزم شجاعت و صداقتی است که برای تعادل روانی انسان ضرورت تام دارد (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۸۱-۱۸۲). در واقع، انسان در راه رسیدن به فردیت، باید «من» خودآگاه خویش را متوجه عناصر ناخودآگاهی از قبیل «سایه»، قسمتی از شخصیت که نمی‌خواهیم با آن روبه‌رو شویم، آنیما، بخش زنانه شخصیت مرد، آنیموس، بخش مردانهٔ شخصیت زن، پیر خردمند و خود کند تا بتواند به بلوغ روانی دست یابد (آتونی و شریفیان، ۱۳۹۲: ۲۷۵). بنابراین، در فرایند فردیت، خودآگاهی فرد با کنار گذاشتن نقاب‌های خویش و بازشناسی سایه که جنبه‌های پست و حیوانی روان آدمی است، به پذیرش این عناصر ناخودآگاه می‌رسد و در پی آن با درک کهن‌الگوهای مادینه و نرینه روان (آنیما/ آنیموس) و پیر خردمند و با ادغام و یگانگی خودآگاهی و ناخودآگاهی، به تمامیت و فردیت خویشتن دست می‌یابد.

## جهانگیرنامه

جهانگیرنامه، منظومهٔ حماسی ۶۰۲۶ بیتی و سرودهٔ شاعری گمنام به نام قاسم مادح است که به گفتهٔ خود او، این منظومه را در هرات به نظم کشیده است (مادح، ۱۳۸۰: ۳۳۹). تاریخ دقیق و قطعی سرایش جهانگیرنامه روشن نیست؛ ژول مول به استناد سبک

1. ego
2. self

این منظومه آن را متعلق به قرن پنجم دانسته است (۱۳۷۶: ۴۳)؛ امّا دکتر صفا با توجه به ویژگی‌های زبانی و سبک شعری اثر و همچنین توصیفی که از نژاد ترکان زردپوست نواحی شرق در منظومه می‌شود، جهانگیرنامه را از سروده‌های اواخر قرن ششم یا قرن هفتم دانسته است (۱۳۸۹: ۳۳۰)، که نقل یکی از ابیات سعدی در این منظومه که زواره در پاسخ افراسیاب می‌گوید، نظر دوم را تأیید می‌کند (مادح، ۱۳۸۰: ۹). همچنین صفا با توجه به تفاوت زبان و ترکیبات و عبارات و محتوای دو بخش از این منظومه حدس زده است که شاید در حدود قرن نهم در ساخت اصلی جهانگیرنامه دست برده و ابیات و داستان‌هایی بر آن افزوده باشند (۱۳۸۹: ۳۳۲).

جهانگیرنامه از جملهٔ چندین منظومه حماسی است که پدر و پسر، ناشناخته با هم به نبرد می‌پردازند. جنگ ناشناخته میان پدر و پسر، در اسطوره‌های حماسی همهٔ ملت‌هایی که دارای قدمت تاریخی هستند، وجود دارد، که این افسانه می‌تواند بازتاب اجتماعاتی باشد که رسم برون‌همسری در آنها برقرار بوده است. مرد (پدر) برای انجام مأموریتی، ماجراجویی، جنگ یا شکار به سرزمین دیگری می‌رود و در آنجا با زنی ازدواج می‌کند؛ امّا پس از مدّتی به زادگاه خود رفته و چندین سال بعد برحسب اتفاقی با جوانی که پسر خود اوست، روبرو می‌شود و بدین ترتیب پدر و پسر روبه‌روی یکدیگر قرار می‌گیرند (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ۶۳-۶۴). مانند داستان «رستم و سهراب» در شاهنامه فردوسی، «ادیسه و تلگونس» اثر هومر شاعر یونانی و «هیلدبراند و هادوبراند» در زبان آلمانی و... که در این داستان‌ها یا پدری به دست فرزندش از پای درمی‌آید و یا پسر به دست پدرش کشته می‌شود و گاهی نیز داستان به شناختن دو طرف ختم می‌شود و ماجرا به خوشی به پایان می‌رسد که نمونهٔ آن را در منظومهٔ جهانگیرنامه می‌بینم (رزمجو، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۲۵).

و اینک خلاصه داستان: منظومهٔ جهانگیرنامه داستان زندگی جهانگیر، پسر رستم، است. رستم بعد از مرگ سهراب چند سالی به مازندران می‌رود و در آنجا با دلنواز، دختر مسیحای عابد، ازدواج می‌کند و بعد از چهل روز، روزی به شکارگاه رفته، با غواص‌دیو و جفت او، بسیخاره که زن جادو است، روبه‌رو شده و بعد از کشتن آن دو، آزادمهر و چهل جوان مغربی دیگر را که در بند دیو بودند، آزاد می‌کند و همراه با آنها راهی دیار مغرب

می‌شود. رستم برای پیمودن این مسیر باید از پنج‌خوان بگذرد: نبرد با شیران، گذشتن از کوه هولناک خارا، جنگ با اژدها، گذشتن از کشف‌رود و عبور کردن از بیابانی گرم و سوزان. داستان با گذشتن رستم از این مراحل و منازل و رساندن آزادمهر به پدرش آزادچهره، وارد ماجرای تولّد جهانگیر می‌شود. جهانگیر که مانند پدرش تنومند و قوی است، از طرف مسیحای عابد با کتمان نام و نسب، به یاری کاووس شاه در جنگ با افراسیاب تورانی فرستاده می‌شود؛ امّا در راه با هومان و سپاه تورانی برخورد می‌کند و به سپاه تورانیان می‌پیوندد، در مقابل ایرانیان صف‌آرایی می‌کند و پهلوانان زیادی را اسیر و سرانجام در مقابل زال، نژادش را آشکار می‌کند. جهانگیر با همراهی زال پس از آزاد کردن پهلوانان ایرانی، با سپاه ایرانیان همراه می‌شود و افراسیاب تورانی را شکست می‌دهد. سپس جهانگیر به فرمان کاووس، برای کمک به اردشیر بغدادی در نبرد با سپاهیان بربر، روانه بغداد می‌شود و دشمنانش را می‌تاراند و بعد برای نجات جان طوس پهلوان که در قلعهٔ جادو اسیر است، به آن قلعه می‌رود و با جادو و دیو روبرو شده و آنها را نابود می‌کند. در پایان منظومه که نقطه اوج آن نیز هست، جهانگیر برای جنگ با داراب شاه ظالم به مغرب زمین می‌رود. داراب از آزادچهر یاری می‌جوید و رستم به خواست آزادچهر به یاری داراب شاه می‌رود و این چنین دست تقدیر پدر و پسر را در مقابل هم قرار می‌دهد؛ در این رویارویی وقتی رستم جهانگیر را بر زمین می‌زند و خنجر از میان می‌کشد، ناگهان رخش رستم شیهه‌ای می‌کشد و فرامرز با شناختن آواز رخش، میانجیگری کرده و پدر و پسر را به هم معرفی می‌کند و رستم به سپاه ایران می‌پیوندد و سپس با همراهی پسرش، سپاه داراب شاه را از میان می‌برد. چندی بعد جهانگیر در شکارگاه به دست دیوی از بالای کوه به پایین پرتاب می‌شود و جان می‌سپارد و منظومه با ماتم و غم مرگ جهانگیر پهلوان به پایان می‌رسد.

از این منظومه دو نسخه- چاپ موجود است: ۱- نسخه کتابخانهٔ ملّی پاریس که بنا به گفته ژول مول، دارای ۶۳۰۰ بیت است. ۲- نسخه‌ای که در چاپخانهٔ ناصری بمبئی به چاپ رسید و چاپی سنگی از آن نیز به کوشش اردشیر بنشاهی در چاپخانهٔ سلطانی بمبئی صورت گرفته است (نیازکار، ۱۳۸۶، ج۲: ۵۹۵). این منظومه در سال ۱۳۸۰ ش، با تصحیح سیّد ضیاءالدین سجادی و مقدمهٔ مهدی محقق، بر اساس دو نسخه یاد شده، در

مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و با همکاری دانشگاه مک‌گیل مونترآل کانادا در تهران به چاپ رسیده است.

## رستم در جست‌وجوی فردیت از دست رفته

بنا به دیدگاه برخی پژوهشگران، منظومه‌های حماسی‌ای که بعد از شاهنامه به نظم درآمده‌اند، به دو نوع کلی تقسیم می‌شوند: «۱- حماسه‌هایی که مکمّل داستان‌های شاهنامه هستند؛ مانند گرشاب‌نامه، فرامرزنامه و بهمن‌نامه. ۲- حماسه‌هایی که ریشه در داستان‌های ملّی ایران ندارند و به مدد قوّه خیال داستان‌گرایان دوره اسلامی و به تقلید از داستان‌های شاهنامه ابداع شده‌اند؛ مانند برزونامه و جهانگیرنامه» (نحوی، ۱۳۸۰: ۳۷۱-۳۷۲). برخی نیز، با بررسی تطبیقی ساختار دو منظومه جهانگیرنامه و برزونامه با داستان رستم و سهراب شاهنامه، علّت عدم روایی این دو منظومه را نسبت به شاهنامه، انحراف و تغییر خویشکاری موجود در نبرد خویشاوندی و فرجام خوش داستان دانسته‌اند (خاتمی و جهانشاهی‌افشار، ۱۳۸۸: ۷۸). گرچه پایان خوش داستان تا حدودی از اعتبار روایت کاسته است، امّا می‌توان پایان جهانگیرنامه را با مضمون کهن‌الگویی فرایند فردیت و رسیدن به خود/ خویشتن در روان‌شناسی تحلیلی یونگ بررسی نمود. ماجرای رستم در جهانگیرنامه، سیر و سفر او، مواجه‌شدن با خطرات و سختی‌های راه و در نهایت روبه‌رو شدن با جهانگیر، پسرش، و شناختن او و... زمینه‌های اصلی تحلیل کهن‌الگوهای داستان رستم را در این منظومه به دست می‌دهد.

فرایند فردیت راهی برای خودشناسی است که معمولاً با نمادی از سفر برای کشف ناشناخته‌ها نمود پیدا می‌کند (یونگ، ۱۳۸۹: ۴۳۰). سفر، نماد رنج‌ها و سختی‌هایی است که برای رسیدن به مقصود، خودآگاهی و فردیت، باید آن را تحمّل کرد تا به تولّد و زندگی دوباره دست یافت. در جهانگیرنامه نیز رستم در آغاز منظومه راهی سفر می‌شود. یونگ معتقد است که برای شروع فرایند فردیت ابتدا باید تلنگری به انسان وارد شود؛ «فرایند فردیت و در واقع سازش خودآگاه با مرکز درونی خود، معمولاً با جریحه‌دار شدن شخصیت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود» (همان: ۲۵۳). بنابراین، سفر یکی از مراحل مهم تکوین و تکامل شخصیت قهرمان است.

«سفر در تاریخ فرهنگ روان، مترادف با بیدار کردن خاطرات ازلی است. ارمغان چنین سفری، بینش همه‌جانبه نسبت به ابعاد گوناگون انسان است. در این سفر، شخصیت آدمی از مرحله تک‌ساحتی «من» به مقام والاتر «خود» ارتقا می‌یابد. آن‌چه در پایان این سفر انتظار قهرمان را می‌کشد، انسان کامل است که خویشتن را با خویش آشتی داده است» (ترقّی، ۱۳۸۷: ۱۲۶). رستم نیز در این سفر نمادین که مرگ سهراب و آشفتگی، پریشانی و رنج حاصل از آن داعیه‌ای برای شروع سفر و رفتن به مازندران بوده است، راهیِ عالم ناخودآگاهی شده[۳] و با عناصری از ناخودآگاهی خویش مثل آنیما، سایه، پیرخردمند و خود مواجه می‌شود تا به فردیت و هویت از دست رفته خود دست یابد.

**نقاب**

یکی از کهن‌الگوهای ناخودآگاهی که آدمی در فرایند فردیت با آن روبه‌رو است، نقاب یا پرسونا است. پرسونا، شخصیت بیرونی و اجتماعی آدم‌هاست و واسطهٔ بین «من» و دنیای واقعی است؛ یعنی تصویری که فرد به جهان بیرون ارائه می‌کند. به بیانی دیگر، نقاب شخصیتی، روش سازگاری فرد با دنیاست یا رفتاری است که فرد در مواجهه با دنیا در پیش می‌گیرد. این نقاب، شخصیتی را تجسّم می‌بخشد که در واقع خود شخص نیست؛ امّا خود او و دیگران می‌پندارند که هست (فدایی، ۱۳۸۱: ۳۷). نقاب همچون ماسک یا صورتک بازیگری است که به جهان اجتماعی نشان می‌دهیم و چه‌بسا با خود حقیقی ما به‌کلی تفاوت دارد و اگر با خود واقعی خود اشتباه گرفته شود، آدمی را از نیل به فردیت بازمی‌دارد (فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۱). بنابراین، برای رسیدن به رشد و بلوغ روانی، باید نقابی انعطاف‌پذیر داشت تا بتواند رابطه‌ای هماهنگ با سایر عناصر روانی فرد برقرار کند (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۸۳). آدم‌هایی که یکسره نقاب اجتماعی بر رخ دارند، بازیگران فیلم یا نمایش‌نامه‌ای هستند که فردیت خود را فراموش می‌کنند و گاه فردیت خود را به سود خواسته‌ها و منافع اجتماعی قربانی می‌سازند. رستم نیز ازجملهٔ این افراد است. او که همیشه و همه‌جا به‌عنوان جهان‌پهلوان ایرانی شناخته می‌شود، این نقش همهٔ ابعاد زندگی او را پوشش می‌دهد و رستم آن را به‌عنوان شخصیت و هویت واقعی خویش می‌پذیرد. رستم آن‌چنان در نقش و نقاب خود فرو رفته و با آن عجین شده است که در راستای حفظ نام و آوازهٔ خود، فردیت خود را فراموش کرده، فرزند خود، سهراب را

می‌کشد، پسری که نشانهٔ هویت واقعی و فردیت اوست. او با کشتن فرزندش دچار سردرگمی و پریشانی می‌شود و درنتیجه، در جست‌وجوی فردیت از دست رفته خود سفری را می‌آغازد؛ امّا در این مرحله، نقاب رستم که واسطهٔ او با جهان بیرونی بوده است، مانعی برای رویارویی او با جهان درونی و عالم ناخودآگاهی است؛ بنابراین، او آگاهانه نقاب جهان‌پهلوانی‌اش را کنار می‌گذارد و سفر درونی خود را با «من» واقعی و بدون هیچ نقش و واسطه‌ای آغاز می‌کند:

چو رستم بکشت آن دلیر جوان — دلش شد به داغ پسر ناتوان
به داغ پسر نوحه کردن گرفت — کز آن شعله در کوی و برزن گرفت
... تهمتن ز سوگ گرامی پسر — تو گفتی بنشناخت پا را ز سر
ابا ناله و آه زاری‌کنان — ز زابل روان شد به مازندران
به کوه و بیابان گرفته وطن — جگر سوخته پر ز تیمار تن
زبان پورگوی و روان پورجوی — نبد یک زمان خالی از یاد اوی

(مادح، ۱۳۸۰: ۱۸-۱۹)

**آنیما**[۴]

آنیما به معنی روح (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۰)، تصویری از تجربه باستانی مرد از زن است که نشان‌دهنده همه تجارب از زن در میراث روانی مرد است. بنا به اعتقاد صاحب‌نظران، بشر موجودی دوجنسی است[۵]. یک مرد دارای عنصر مکمّل زنانه و یک زن دارای عنصر مکمّل مردانه است که در روان‌شناسی یونگ، آنیما و آنیموس نامیده می‌شوند. به اعتقاد یونگ، تصویر قوی زن به‌صورت یک نمودگار باستانی در ناخودآگاه مرد وجود دارد که مرد به یاری آن طبیعت زن را درمی‌یابد (فدایی، ۱۳۸۱: ۳۹-۴۰). یونگ می‌گوید، هر مردی تصویر جاویدان زن را در درون خویش حمل می‌کند که مظهر طبیعت زنانه ناخودآگاه مرد است (یونگ، ۱۳۹۰ب: ۴۳۳) که به‌مثابه پل یا میانجی بین من خودآگاه و ناخودآگاهی درونی فرد عمل می‌کند (ستاری، ۱۳۷۷: ۷۱). زن در فرهنگ نمادها عنصری مرتبط با ناخودآگاهی است (Cirlot, 1971: 375-376). در حماسه‌های ملّی ایران نیز، بیشتر زنانی که با پهلوانان ایرانی پیوند می‌گیرند، غیرایرانی هستند. غیرایرانی بودن زن به معنی قرار گرفتن در سرزمین اهریمنی و تاریکی؛ یعنی، قرار گرفتن در ساحت تاریک و

ناخودآگاهی روان آدمی است. در واقع، ارتباط پهلوانان ایرانی با زنان غیرایرانی، نشان‌دهنده تلاش روان برای تسلّط بر جنبه‌ها و عناصر ناخودآگاه روان است که باید به همراه سایر عناصر ناخودآگاه، به ادراک خودآگاهی درآید تا در فرایند فردانیّت به رشد و کمال منتهی شود (ستاری و حقیقی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۴).

کهن‌الگوی آنیما و شناخت و درک آن یکی از مراحل دست‌یابی به رشد و فردانیّت است و تنها با شعور و هشیاری نسبت به آنیما است که می‌توان از سلطهٔ قدرتمند آن رهایی یافت و آن را درجهت رشد و بالندگی فرد به کار بست. به‌عبارت‌دیگر، «دیدار با چهره‌های گوناگون آنیما کهن‌الگوی پیر دانا را فعال می‌کند و فعالیت این کهن‌الگو به مثلث خودآگاهی انسان نرینه، برِ چهارمی می‌افزاید و این سه گوشه را چهار گوش و کامل می‌کند» (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۲۴-۱۲۵). بنابراین، فرایند فردیت، بدون دیدار با آنیما و مادینه روان امکان‌پذیر نیست.

آنیما از لحاظ وابستگی به خصوصیات و انواع مختلف زنان، دو جنبه و دو سویه دارد؛ یکی روشن و دیگری تاریک. از یک‌سو، به چهره خیر و پاک و از سویی دیگر، در چهرهٔ ساحره و فریبکار نمایان می‌شود[۶] (فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۷-۵۸)؛ امّا تنها راه رهایی از تأثیر منفی و سلطهٔ قدرتمند آنیما، درک و هوشیاری نسبت به آن است تا به‌واسطه آن و همراه با آن، به رشد و بالندگی دست یافت. از آنجا که مادر یا هر زنی می‌تواند محمل و مظهر تصویر کهن‌الگویی آنیما باشد (ستاری، ۱۳۷۷: ۷۳)، دلنواز در جهانگیرنامه، تجلّی آنیمای مثبت رستم است. رستم که پس از مرگ سهراب، دچار سرگشتگی و پریشانی شده، گویی فردانیّت خود را به‌عنوان جهان‌پهلوان ایران از دست می‌دهد و روانهٔ مازندران که نمادی از عالم ناشناخته و رازناک ناخودآگاهی است[۷]، می‌شود. او بعد از چندین سال سرگردانی و کوه‌نشینی در مازندران، روزی با دلنواز، دختر زیبای مسیحای عابد، روبه‌رو می‌شود و به او دل می‌بازد. در واقع، رستم که با کشتن فرزند، فردانیّت و هویت خود را از دست می‌دهد، پس از رفتن به سرزمین مازندران که نمودی از سیر و سفر در عالم ناخودآگاهی برای رسیدن به فردانیّت از دست رفته و رشد و بالندگی است، آماده دیدار با مادینه روان خود، آنیما، می‌شود. رستم برای ادامه این مسیر، نیاز به آنیمای روان خود و درک آن دارد و دلنواز و عشق او به‌عنوان عنصری هدایت‌کننده، راه

را برای رویارویی رستم با جهان درونی خود و سایر عناصر و جنبه‌های ناخودآگاه روان، به‌منظور رسیدن به فردانیّت فراهم می‌کند. در روان‌شناسی یونگ، دستیابی به فردیت و وحدت روانی، بدون جوهر عشق ممکن نیست؛ زیرا در عشق و آمیزش جادویی، نقش زن بیدار کردن قهرمان آیینی است تا با آشتی و اتحاد بین عناصر متضاد روان به سطح تازه‌ای از آگاهی دست یابد و با درون خود به پیوند و سازگاری برسد (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۲۵-۱۲۶). دیدار چهل روزه رستم با آنیما، منجر به‌نوعی بلوغ روانی و آمادگی او برای رویارویی با سایر جنبه‌های ناخودآگاه روان ازجمله سایه می‌شود؛ زیرا عدد چهل نمادی از «آمادگی و کمال» (شیمل، ۱۳۸۸: ۲۶۹) و سمبل آغازین تکامل و اعلام پشت سرگذاشتن مرحله خامی و نادانی و نخستین مرحله‌ی هوشیاری است (آشتیانی، ۱۳۸۵: ۱). در واقع عدد چهل، با نوعی بلوغ و رشد روانی همراه است و زمینه را برای انجام کارهای بزرگ و پشت سرگذاشتن مراحل مهم و باارزش زندگی فراهم می‌کند[۸] و ازآنجا که نمودگارهای باستانی «خود» تا زمانی که شخص به میانسالی، چهل سالگی، نرسیده باشد، نمایان نمی‌شود (فدایی، ۱۳۸۱: ۵۴)، رستم نیز پس از چهل روز آشنایی و ملاقات با آنیما، به‌نوعی آمادگی برای قدم نهادن به عالم ناخودآگاهی و رسیدن به فردیت و کمال، دست پیدا می‌کند و برای شکار به کنار دریا که «مظهر ناخودآگاه جمعی است» (یونگ، ۱۳۹۲ب: ۷۶) می‌رود.

در این داستان علاوه بر تجلیات وجهه مثبت آنیما، نمودهای منفی آن نیز دیده می‌شود که معمولاً به شکل زنی فریبکار و ساحره تجلّی می‌یابد. این وجهۀ منفی را در چهرۀ بسیخاره، جفت غواص‌دیو که به دست رستم کشته شده است، می‌توان دید. بسیخاره، زن جادویی است که برای فریب رستم و تسخیر کردن او، خود را با سحر و جادو به شکل گوری زیبا، بر سر راه رستم قرار می‌دهد:

بدانسان چو شد کشته غوّاص‌دیو — یکی جفت بودش پر از مکر و ریو
مر آن خیره‌سر جادوی کینه‌جوی — ز نر اژدها برنتابید روی
... چو از کار رستم خبردار شد — پر از درد دل سوی پیکار شد
بیاراست خود را به سحر آن لعین — به شکل یکی گور فربه سرین
خرامان در آن دشت آمد چو باد — به نزدیک آن گرد فرّخ‌نژاد

(مادح، ۱۳۸۰: ۳۲)

این ویژگی اهریمنی و فریبکاری زن با آنیمای منفی در روان‌شناسی یونگ همسان است.

بسیخاره که همچون گوری بر رستم آشکار می‌شود، او را فریب داده، به سمت خود می‌کشاند و با قدرت جادویی خود، در مقابل تیر رستم همچون مرغی به پرواز درمی‌آید و از آن می‌گریزد(۹)؛ امّا سرانجام این جادوی نابکار به دست رستم کشته می‌شود. این چنین رستم با روبه‌رو شدن با آنیما و مادینهٔ روان خود و ملاقات و درک کردن دو وجهه و سویهٔ مثبت و منفی آن، آمادگی لازم برای رودررو شدن با سایر عناصر و جنبه‌های ناخودآگاهی را به دست می‌آورد. همچنین آنیمای منفی بر راحیله جادوگر نیز فرافکنی شده است. وقتی رستم به همراه سپاه ایرانیان به جنگ داراب شاه می‌رود، راحیله، زن جادویی است که برای یاری داراب، با جادوگری‌ها و کارشکنی‌های خود بر سر راه رستم و رسیدن به هدفش، مانع‌تراشی می‌کند و سرانجام با دلاوری جهانگیر و فرامرز اسیر می‌شود و به دستور رستم، او را در آتش می‌سوزانند تا نابود شود (مادح، ۱۳۸۰: ۳۳۱-۳۳۳).

**پیر فرزانه (پیر خردمند)**

پیر فرزانه یا پیر خردمند، یکی از کهن‌الگوهای رایج نظریه روان‌شناسی یونگ است که نمادی از «خصلت روحانی ناآگاه‌مان» (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۳) است. پیر خردمند، مظهر دانش و بینش درونی است. پیر فرزانه تجسم معنویات در قالب و چهره یک انسان است؛ او از یک‌سو نماینده علم، بینش و خرد بوده و از سوی دیگر خصلت‌های اخلاقی چون اراده محکم و آمادگی برای کمک به دیگران را در خود دارد (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۶۵) که یونگ این شخصیت مسن و صاحب اقتدار درونی را، «شخصیت شماره ۲» و «شخصیت ثانوی» می‌نامد (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۸)(۱۲). از نظر او، پیر فرزانه زمانی ظاهر می‌شود که قهرمان در وضعیتی سخت و دشوار قرارگرفته و خود به‌تنهایی قادر به رهایی از آن وضعیت نباشد؛ بنابراین، در چنین شرایطی، اندیشه‌ای ناب، فکری بکر و یا کنشی روحی می‌تواند او را از مخمصه نجات دهد. امّا از آن جا که خود قهرمان توان انجام آن را ندارد، معرفت موردنیاز، به‌صورت فکری مجسّم؛ یعنی به شکل پیرخردمند و یاری‌رسان جلوه می‌کند (یونگ، ۱۳۹۰ب: ۱۱۲). در واقع، «پیر فرزانه جلوه‌ای زنده از تصاویر الگویی موجود در درون ماست؛ پیری است به کهولت دنیا که طی هزاران سال زندگی انسانی،

از تمام غم‌ها و شادی‌های ذخیره در خویش به‌صورت تصاویر الگویی به نام تجربیات جاودانی، چهره‌ای را برگزیده که با کولباری از تمامی موقعیت‌های فردی، مشترکاتی با وضعیت به‌ظاهر استثنایی دارد» (یونگ، ۱۳۹۲الف: ۳۸۴). تجلّی این پیر فرزانه در رؤیاها اغلب به شکل جادوگر، پزشک، معلم، استاد، پدر و... است. این کهن‌الگو زمانی پدیدار می‌شود که آدمی نیازمند درون‌بینی، پند نیکو، تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و قادر نیست خود به‌تنهایی این نیاز را برآورد. بنابراین کارکرد آن، جبران این ناتوانی‌ها و کاستی‌ها است (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۴). در جهانگیرنامه نیز، رستم در سفر خود، در دو جایگاه که ناتوان از پیش بردن اهدافش است، با پیر فرزانه روبه‌رو می‌شود و با کمک‌ها و راهنمایی‌های او موفّق به طی مسیر می‌گردد. بار اول، در خان دوم، وقتی رستم اسیر و سرگشته در کوه خارا، راه برون شد از آن را نمی‌داند و درمی‌ماند، پس از راز و نیاز با پروردگار و طلب یاری از او به خواب می‌رود و در خواب، پیر مردی را می‌بینند که حقیقت و راه رهایی از این کوه را به او می‌نمایاند و می‌گوید:

چو بیدار گردی ز خواب گران — دو ره پیشت آید ازین کُه سران
ره راست پیمای چون راستان — که ماند ز تو سال‌ها داستان
به پیشت یکی مرغزار نکو — پدید آید ای شیر فرخنده خو
یکی اژدها پیشت آید به راه — تن تیره‌اش، همچو کوه سیاه
به دست تو آید به قتل اژدها — ز تیر خدنگت نیاید رها

(مادح، ۱۳۸۰: ۶۸)

و این چنین رستم به‌واسطهٔ راهنمایی پیرمردی که در خواب بر او ظاهر می‌شود، موفق به پشت سر گذاشتن مراحل سفرش می‌شود. خواب و رؤیا، در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی ناخودآگاه «خود» با خودآگاه است. در بسیاری از خواب‌ها و رؤیاها، «خود» که همان راهنمای درونی است، به شکل نمادین بر رؤیابین ظاهر می‌شود و او را از راهنمایی خود بهره‌مند می‌کند (آتونی و شریفیان، ۱۳۹۲: ۲۸۹). حضور دوباره پیر خردمند و راهنمایی‌های او، زمانی است که رستم سرگردان در بیابان سوزان و بی‌آب و علف، به مناره‌ای می‌رسد که احوال بیابان و چگونگی سپری کردن راه و خلاص شدن از آن بر لوحی، خطاب به رستم نوشته شده بود:

یکی لوح دید آن یل نامدار / که کرده به دیوار او استوار
نوشته بر آن لوح خط جلّی / که ای نامور رستم زابلی
چو خواهی که جان زین بیابان بری / روان زین بیابان به پایان بری
منه روز در وادی او قدم / که در وی نبینی به جز درد و غم
مجو جز به شب سوی این دشت راه / وگرنه شود روزگارت تباه...

(مادح، ۱۳۸۰: ۷۵)

**سایه**

کهن‌الگوی سایه از نظر یونگ، جنبه‌های پنهان و ویژگی‌های ناشناخته یا کم شناخته‌شده شخصیت است (یونگ، ۱۳۹۰الف: ۲۵۶) که آدمی آنها را سرکوب و از دید دیگران پنهان می‌کند. در واقع، «سایه تجسّم همه چیزهایی است که آدمی از بازشناختن و پذیرفتنشان سرباز می‌زند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۶۶). سایه، همان دیگری نامطلوب و وجه تاریک و پنهان وجود انسان است (بلای، ۱۳۹۲: ۳۱) که ریشه‌های آن به منشأ حیوانی آدمی می‌رسد و ازاین‌رو، نشان‌دهنده گذشته تاریخی ضمیر ناخودآگاه است[11] (یونگ، ۱۳۹۰ب: ۴۴۴). سایه و بینش نسبت به آن، نخستین گام به‌سوی آگاهی از خود و انسجام شخصیت است (فدایی، ۱۳۸۱: ۳۹)، زیرا، فرایند فردیت که حرکت از یک ساحت روانی به ساحتی دیگر است، با جدالی درونی و با رودررو شدن با وجه تاریک و گناهکار خود آغاز می‌شود (ترقّی، ۱۳۸۷: ۶۱). به اعتقاد یونگ، بسیاری از مردم از شناخت جنبه‌های تاریک شخصیت خود ناتوان‌اند و این چنین جنبه‌های منفی و ناپسند از شخصیت، همواره در ناخودآگاهی باقی می‌ماند و فرد به کمال مطلوب نمی‌رسد. امّا قهرمان، زمانی می‌تواند بر سایه غلبه کند و از آن نیرو بگیرد که از وجود سایه باخبر باشد و با نیروهای ویرانگر و مخرّب خود از در سازش درآید. در واقع، «من» نمی‌تواند پیروز شود و به «خود» دست یابد مگر آنکه سایه را در خود مستحیل سازد و بر آن سلطه یابد (هندرسن، ۱۳۸۶: ۴۰). بنابراین، عدم آگاهی و شناخت از سایه و وجه مشترک ناخودآگاه، انسان را از مواجهه و مقابله با آن محروم می‌سازد (یونگ، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۶) و تنها با شناخت این جنبه‌های منفی سایه و تلاش برای تعدیل آن است، که انسان به خودشناسی می‌رسد. این کشمکش درونی و ستیز بین من و سایه که یونگ آن را

«مبارزه برای رهایی» (۱۳۸۹: ۱۷۵) می‌نامد، در آثار ادبی به‌صورت جنگ و ستیز قهرمان و نیروهای شرور و اهریمنی نمودار می‌شود.

همان‌طور که در روان‌شناسی یونگ، عمده‌ترین کار قهرمان برای رسیدن به خودآگاهی، پیروزی بر هیولای تاریکی درون است، نبرد میان قهرمان و عناصر پلیدی چون اژدها، دیو و... شکل فعال‌تری از این اسطوره است و به طرز واضح‌تر، کهن‌الگوی پیروزی «من» را بر جنبه‌های پلید و منفی سایه نشان می‌دهد. ازاین‌روی، سفر قهرمان اسطوره‌ای به‌سوی سرزمین تابو و ناشناخته، درعین‌حال سفر درونی وی به بخش ناشناخته و ممنوع وجود اوست (حسن‌زاده، ۱۳۸۱، ج۱: ۲۷۹) و کار اصلی قهرمان، تحوّل خودآگاهی منِ فرد است و این سیر و سلوک و پشت سرگذاشتن مراحل، تصویر قهرمانی را منعکس می‌سازد که با خویشکاری خود، هر مرحله از تحوّل شخصیت آدمی را هموار کرده، مقدمه رسیدن او به کمال و خودآگاهی و فردیت را فراهم می‌سازد.

در حماسه‌های ملّی ایران، عموماً ویژگی‌های ناپسند و اهریمنانه سایه، به غیرایرانیان و پادشاهان سایر کشورهایی که به مبارزه با ایرانیان می‌پردازند، فرافکنی می‌شود. ازجملهٔ مهم‌ترین آنها تورانیان و افراسیاب تورانی است. علاوه بر پادشاهان و دشمنان غیرایرانی که در مقابل ایرانیان و پهلوانان ایرانی قرار می‌گیرند، کهن‌الگوی سایه به شکل اژدها و سایر موجودات اهریمنی تجسّم می‌یابد که به‌عنوان کارگزاران اهریمنی به تقابل با پهلوانان می‌پردازند و پهلوانان ایرانی، در مسیر فردیت و خودآگاهی خویش با روبه‌رو شدن با آنها و تسلّط بر آنان به کمال و تعالی می‌رسند. بنابراین، پهلوانان برای نشان دادن بلوغ روحانی و رسیدن به خودآگاهی، آزمون‌های دشوار و هفت‌خوان‌هایی را پشت سر می‌گذارند و سفرهای نمادینی را با رخدادهای هولناک پذیرا می‌شوند که این سفرها و آزمون‌ها، سفرهای درونی و روحانی است؛ «گذشتن از هفت‌خوان بیش‌گذاری است نهانگرایانه و رازآلود در درون، تا گذاری پهلوانانه در برون؛ بینش مینوی است تا گیتیک؛ بیش در نهانِ نهاد انجام می‌پذیرد، تا در آشکارگیِ یاد» (کزاری، ۱۳۸۵، ج۲: ۴۳۸).

**جنبه‌های متضاد سایه در شخصیت رستم**

در منظومه جهانگیرنامه، کهن‌الگوی سایه، هم بر موجودات پلید و اهریمنی چون دیو، اژدها و...، و هم بر شخصیت انسانی چون جمهورشاه فرافکنی شده است. رستم که

پس از آشنایی با دلنواز و ملاقات با آنیمای خود و پس از رسیدن به‌نوعی بلوغ روانی، پس از چهل روز، راهی دریا که نمودی از عالم ناخودآگاهی است، می‌شود. در آنجا با اولین نمود سایهٔ خود روبه‌رو می‌شود. کهن‌الگوی سایه به شکل دیوی به نام غوّاص بر او آشکار می‌شود، امّا رستم به‌عنوان جهان‌پهلوان ایرانی، که پیش از این مسیر فردیت و تعالی را پشت سرگذاشته و از هفت‌خوان‌ها و آزمون‌های بسیاری به سلامت گذاشته است، سایهٔ درونی و عناصر و جنبه‌های آن را می‌شناسد و راه برخورد با آنها را می‌داند. او پس از چهل روز دوندگی و مقابله با آن دیو اهریمنی، سرانجام آن را از پای درمی‌آورد و بر آن چیره می‌شود:

برون آمد از آب آن کینه‌جوی — غریوان سوی کوه بنهاد روی...
...تهمتن ازو بود پرخشم و کین — بسویش روان شد چو شیر عرین
برآورد شمشیر تیز از نیام — چو ارغنده شیر آن یل نیکنام...
... زدش بر کمرگه چنان تیغ تیز — که کردش دو نیمه ز روی ستیز

(مادح، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۲)

تا زمانی که برخورد با نفس وجود نداشته باشد و «من» با سایه‌ها و عناصر متضاد درون مواجه نشود، و انسان به جدال با خویشتن و هیاکل درونی برنخیزد، در همان سطح خویش باقی می‌ماند و هرگز به آگاهی و احساس آرامش درونی حاصل از آن نمی‌رسد. بنابراین، «من» در برخورد با عناصر متضاد سایه و با چیره شدن بر آنها، به «خود» بدل می‌شود که دستاورد این خودآگاهی و رشد، در منظومه‌های حماسی، معمولاً به شکل گنج پنهانی که پهلوان پس از نابود کردن موجودات اهریمنی به آن دست می‌یابد، نمود پیدا می‌کند (شایگان، ۱۳۹۲: ۲۱۰). رستم نیز پس از کشتن غواص‌دیو و بسیخاره به گنج پنهان در حصار آنها دست پیدا می‌کند (مادح، ۱۳۸۰: ۳۶). رستم پس از جدال و کشتن غواص‌دیو و بسیخاره، با آزادمهر و چهل تن از همراهان او که اسیر دست دیو بودند، آشنا می‌شود و برای رساندن آزادمهر، شاهزادهٔ مغربی، راهی مغرب‌زمین می‌شود که می‌تواند نمودی از عالم ناشناخته ناخودآگاهی باشد. او در ابتدای این سفر، با جمهورشاه که نمودی از سایه رستم است، روبه‌رو می‌گردد و با دلاوری‌ها و پهلوانی‌های خود بر او و سپاهیانش پیروز می‌شود و سپس به همراه آزادمهر راهی دیار مغرب

می‌گردد. رستم برای رفتن، دو مسیر پیش‌رو دارد؛ یکی راه دریا، راهی بدون سختی و مشقّت، امّا بس طولانی و دیگری راه خشکی و دشت، راهی کوتاه امّا پرخطر که گذشتن از آن مستلزم پشت سرگذاشتن خوان‌ها و مراحلی دشوار است. رستم همچون سایر قهرمانان حماسی برای رسیدن به خودآگاهی و بلوغ روانی و همچنین نشان دادن جهان‌پهلوانی و شایستگی خود و به‌مقتضای اینکه، «خویشکاری مرد درخطر کردن است» (مسکوب، ۱۳۸۱: ۳۵)، راه پرخطر و گذشتن از آزمون‌ها و مراحل دشوار را انتخاب می‌کند و سفرهای نمادینی را با رخدادهای هولناک پذیرا می‌شود. او در این مسیر، ناگزیر از گذراندن پنج خوان است؛ بیشه‌ای پر از شیر که گذشتن از آن امری محال است، گذر از کوه سخت خارا، جدال با اژدهایی هولناک، گذشتن از کشف‌رود و کشتن کشف‌ها، و عبور کردن از بیابان گرم و سوزان. این موجودات پلید و اهریمنی که مظهر آشوب درونی رستم هستند، نمودی از جنبه‌های متضاد سایه‌اند که رستم برای سوق دادن ناخودآگاه به حیطهٔ خودآگاهی باید با آنها مواجه شود. رستم با گام نهادن در راه خودشناسی، سایه‌ها و جنبه‌های تاریک و منفی شخصیت‌اش را می‌پذیرد و با استفاده از نیروی تعقل، آنها را در خودآگاهی جذب و ادغام می‌کند تا از آنها نیرو بگیرد و بر آنها چیره شود. رستم با آغاز سفر ماندالایی[۱۲] خود، مرحله‌به‌مرحله با پشت سرگذاشتن خوان‌ها، به مرکز ناخودآگاهی خویش پیش می‌رود. در واقع، رستم که در آغاز سفر دچار پریشانی و سردرگمی است، با طی مسیر و عبور از خوان‌ها و جدال با عناصر متضاد درونی، و با درنوردیدن دایره‌های بیرونی و بزرگ‌تر و رسیدن به دایره‌های درونی و کوچک‌تر و سرانجام خودِ «مرکزی»، به‌نوعی یکپارچگی و وحدت دست پیدا می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، «ماندالا، بازتاب یا بازنمایی تصویر جهان معنوی، به شکلی محسوس و ملموس است و محملی برای تمرکز حواس و تأمّل و نمودار سیر آفاق و انفس و راهی آئینی که سالک و زائر باید آن را بپیمایند» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۰۷). در واقع، قهرمان داستان برای رسیدن و برآوردن اهدافی، با فرورفتن در خطرها و دشواری‌ها، نوعی مرگ نمادین را تجربه می‌کند، امّا در پایان، گذشتن از مراحل و بازگشت موفقیت‌آمیز، تولدی دوباره را (که بازتابی از کهن‌الگوی تولّد دوباره است) به نمایش می‌گذارد. بنابراین، آزمون‌های قهرمان درنهایت به کهن‌الگوی تولّد دوباره ختم می‌شود و پیام اصلی و

مشترک همه‌ی این آزمون‌ها این است کـه قهرمـان بایـد مراحـل دشـوار را پشـت سـر بگذارد، به‌طوری‌که از جهل و بی‌خردی خالی‌شده و خردمند و خودآگاه از مـاجرا بیـرون آید؛ در مرگی نمادین در خود بمیرد و چون انسانی تازه و آگاه از خود زاده شـود. گـویی «مرگ نمادین قهرمان، سرآغاز دوران پختگی است» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۶۴).

**تحقّق فرآیند فردیّت در شخصیت رستم**

رستم پس از پشت سرگذاشتن پنج خوان و مرحله، به سرزمین سرسبز و خرّم مغرب می‌رسد و سالیان متمادی در آن دیار می‌ماند. افراسیاب تورانی که ایران‌زمین را از وجود جهان‌پهلوانی چون رستم خالی می‌بینـد، فرصـت را غنیمـت شـمرده، بـه ایـران حملـه می‌کند. خبر حملهٔ تورانیان به ایران و فرمان کاووس‌شاه و طلب یاری شاهان اطراف کـه به گوش مسیحای عابد می‌رسـد، جهـانگیر را بـه‌سـوی ایـران و بـه کمـک سـپاه ایـران می‌فرستد. جهانگیر ابتدا با سپاه توران برخورد می‌کند و به ناچار در جبههٔ دشـمن قـرار می‌گیرد و در مقابل و رودرروی ایرانیان می‌جنگد؛ امّا سرانجام با یـاری زال خردمنـد بـه سپاه ایران می‌پیوندد و افراسیاب تورانی را شکست می‌دهد. روزی در بارگاه کاووس‌شـاه، اردشیر بغدادی برای مقابله با دشمنش، از ایرانیان طلب یاری می‌کند و پهلـوانی از نـژاد سام را خواستار می‌شود و جهانگیر برای اثبات وفاداری خود به کاووس شاه، داوطلب این نبرد و روانهٔ بغداد می‌شود و پس از نابود کردن دشمنان اردشـیر، بـه‌سـوی دیـار شـام و مغرب و به جنگ داراب‌شاه می‌رود. داراب شاه که در مقابل جهانگیر و سپاهش شکسـت می‌خورد، از رستم طلب یاری می‌کند و این چنین رستم و جهانگیر به‌طـور ناشـناس در مقابل هم قرار می‌گیرند که یاد آورد نبرد خویشاوندی رستم و سهراب است، امّا با پایانی غیرتراژیک؛ زیرا همان‌طور که پیشتر گفته شد، پدر و پسر با دخالت فرامـرز و راهنمـایی او، همدیگر را می‌شناسند و پایان خوشی را برای این داستان رقم می‌زنند:

چـــو افتـــاد آن نوجـــوان دلیـــر — نشســت از بـرش پهلـوان همچـو شـیر
پـــی امتحـــان پهلـــو نامـــدار — کشـــید از میـــان خنجـــر آبـــدار
همـــان‌گـــاه رخـــش یـــل پـــاک‌دیـــد — چـــو شـــیر ژیـــان شـــیهه‌ای برکشـــید
فرامـــرز بشـــناخت آواز رخـــش — بگفتـــا کـــه اینـــک یـــل تـــاج بخـــش
بدانســت کــآن شــیردل رســتم اســت — ز دسـتان سـام اسـت و از نیـرم اسـت

... بـــــرآورد آواز کـــــای پهلـــــوان　　بینـــــــــــــــــدیش از داور داوران
جهـــانگیر فرزنـــد دلبنـــد تســـت　　ز نســل تــو و پشــت و پیونــد تســت
(مادح، ۱۳۸۰: ۲۹۹)

بنابراین، رستم که پس از مرگ سهراب، دچار سردرگمی و پریشانی شده و فردیت خود را از دست می‌دهد، پس از پشت سر گذاشتن مراحل و سختی‌ها و روبه‌رو شدن با عناصر و جنبه‌های درونی و رسیدن به خودآگاهی و تولّدی دوباره، با یافتن جهانگیر که جانشینی برای سهراب است، فردیت از دست رفته خود را بازمی‌یابد و دوباره به‌عنوان جهان‌پهلوان ایرانی، به همراه جهانگیر در سپاه ایرانیان قرار می‌گیرد و پس از بیست و پنج سال به ایران زمین بازمی‌گردد. این سفر رستم، تکرار الگویی است که جوزف کمبل برای قهرمانان در نظر می‌گیرد که دارای سه مرحله است: جدایی، تشرّف و بازگشت. قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعی را آغاز می‌کند. با نیروهای شگفت در آنجا روبه‌رو می‌شود و پس از پیروزی قطعی با آگاهی جدیدی بازمی‌گردد و به یارانش برکت و فضل می‌بخشد (کمبل، ۱۳۸۵: ۴۰). رستم نیز پس از رسیدن به خودآگاهی و یافتن فردیت از دست رفته، به سپاه ایران می‌پیوند و در نقش جهان‌پهلوانی خود درصدد جبران کاستی‌ها و غیبت‌های خود برمی‌آید و در نبرد میان ایرانیان و سپاه داراب شاه، به سپاه ایرانیان می‌پیوندد و یار و یاور جهانگیر و فرامرز در شکست دادن داراب‌شاه می‌شود.

## نتیجه‌گیری

رستم که پس از کشتن پسرش، سهراب، دچار پریشانی و سردرگمی و نوعی بی‌هویتی می‌شود، با ترک عالم خودآگاهی (ایران) و قدم نهادن به سرزمین ناشناختهٔ ناخودآگاهی (مازندران) و پس از رویارویی با عناصر و جنبه‌های ناخودآگاهی، به هویت و فردیت از دست رفته خود، دست پیدا می‌کند. رستم با کنار گذاشتن نقاب و شخصیت اجتماعی خود (جهان‌پهلوانی)، سفر خود را آغاز می‌کند و به‌واسطهٔ آشنایی و ملاقات با چهره‌های مختلف آنیما (دلنواز، بسیخاره)، آمادگی برخورد با سایه و عبور از پنج خوان و رویارویی با موجودات عجیب و غریب و دهشتناک را می‌یابد. رستم در این سفر ماندالایی خود به درون، با جنبه‌های متضاد و سرکش سایه (جمهورشاه، شیر، کوه خارا،

اژدها، کَشَفرود، بیابان سوزان) روبه‌رو می‌شود و با پذیرش پیغام‌هایی از «خود» و راهنمایی‌های پیر فرزانه، آماده‌ی رسیدن به فردیت از دست رفته خود می‌شود. فردیت رستم که با مرگ سهراب خدشه‌دار شده است، با رویارویی با جهانگیر، که جانشینی برای سهراب است، بازسازی می‌شود و رستم پس از اتمام سفر ناخودآگاهی خود و رسیدن به فردیت و هویت از دست رفته خود به‌عنوان جهان‌پهلوان به عالم خودآگاهیِ ایران زمین بازمی‌گردد.

## پی‌نوشت

۱. نقد روانکاوانه وامدار زیگموند فروید است. او اولین کسی است که روان‌کاوی را وارد عرصهٔ ادبیات کرد و متون و آثار ادبی و هنری را با این رویکرد مورد بررسی قرار داد. پرداختن به نظریهٔ فروید از حوزه این پژوهش خارج است و مکتب موردنظر در این پژوهش، مکتب روان‌شناسی تحلیلی یونگ است.

۲. نسبت «من» به «خود» نسبت جزء به کل است و حرکت از من به‌سوی خود یا از جزئیت به کلیت، تجربهٔ دگرگون‌کننده‌ای است که در آن جنبه‌های مختلف شخصیت به شناخت و سازگاری می‌رسند و با ادغام و تلفیق خودآگاهی و ناخودآگاهی به کلیتی روانی دست پیدا می‌کنند (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۲۱).

۳. سفر قهرمان اسطوره‌ای به‌سوی سرزمین تابو و ناشناخته، درعین‌حال سفر درونی وی به بخش ناشناخته و ممنوع وجود او نیز هست (حسن‌زاده، ۱۳۸۱، ج۱: ۲۷۹).

۴. آنیما، عنصر زنانه موجود در روان مرد است که گوته آن را «زنانگی ازلی» می‌نامد (یونگ، ۱۳۸۹: ۴۵).

۵. یونگ دوقطبی بودن هر فرد را که یکی همجنس او و دیگری تصویر آرمانی جنس مخالف به سیمای شخص است، جایگزین سائقه‌های جنسی نهاد، بنا به آموزهٔ فروید می‌کند (یونگ، ۱۳۷۲: ۱۷).

۶. فرانسویان، تجسّم وجههٔ منفی عنصر مادینه را زن شوم (femme fatale) می‌نامند که هدف نهایی ناخودآگاه از پدید آوردن آن، ناگزیر کردن فرد به انکشاف و رشد فردی خود است (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۷۳ و ۲۷۸).

۷. مازندران به دلیل جغرافیای ویژه (پوشیده بودن از ابر) را از چند جهت می‌توان نمادی از ناشناختگی و رازناکی ناخودآگاه انگاشت:

الف)- در روایت‌های مختلف حماسهٔ ملّی، هیچ پادشاهی نمی‌تواند آن را تصرّف کند؛ همچنان

که در ماجرای لشکرکشی کیکاووس به مازندران زال به کاووس می‌گوید:

منوچهر شد زین جهان فراخ — وزو ماند ایدر بسی گنج و کاخ
همان زو ابا نوذر و کیقباد — چه مایه بزرگان که داریم یاد
ابا لشکر گشن و گندآوران — نکردند آهنگ مازندران
چه آن خانه دیو افسونگرست — طلسم‌ست و بندست و جادوپرست...

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۹، ج۲: ۹- ۱۰)

ب)- جنگل گشن و انبوه مازندران خود نمادی از این معنی است. در فرهنگ نمادها آمده: «جنگل به دلیل تاریکی‌اش و ریشه‌های عمیقش، نماد ناخودآگاه است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج۲: ۴۵۶).

ج)- پوشیده بودن میان کوه‌ها، فرود و پستی زمین و اتصال به دریا.

۸. عدد چهل که نماد بلوغ روانی است، نشانه به پایان رسیدن یک دورهٔ تاریخی و شروع یک دوره و زندگی جدید است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۷۶). از همین رو، در شرح حال برخی بزرگان می‌بینیم که در چهل سالگی متحوّل می‌شوند؛ ازجمله درباره ناصرخسرو و ... برای آگاهی بیشتر ر.ک: مالمیر، ۱۳۸۷: ۱۷۱-۱۹۴.

۹. آنیما به برخی از حیوانات مثل ببر، مار و پرنده کشش و التفات دارد (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۳).

۱۰. یونگ در برخی نوشته‌هایش این پیرفرزانه را فیلیمان (philemon) می‌خواند که اسم اندیشمندی عارف در دوره یونانی‌گرایی بود (همان‌جا).

۱۱. ظهور سایه در ساختار خودآگاهی، یا به وسیله فرافکنی بر اعیان خارجی صورت می‌گیرد یا به یاری چیزی شخصیت یافته، در واقع آنچه انسان میل ندارد درباره خود بداند، شخصیت پیدا می‌کند (مورنو، ۱۳۸۶: ۵۳).

۱۲. ماندالا، در سانسکریت به معنای حلقه سحرآمیز است که حیطه تمثیلی آن همه اشکال منظم متحدالمرکز، صورت‌های شعاع‌دار و کروی‌شکل و حلقه‌های دارای نقطه‌ای مرکزی را در بر می‌گیرد (فدایی، ۱۳۸۱: ۵۴). ماندالا، وسیله‌ای برای تمرکز ذهنی است؛ زیرا نفوذ به مرکز آن، به‌منزلهٔ رسوخ به مرکز وجود خودمان و مرکز ناخودآگاهی است (شایگان، ۱۳۹۲: ۱۹۳). ازآنجا که دایره، نماد کمال و تمامیت و مظهر تفرّد است (یونگ، ۱۳۸۹: ۳۲۴) و هدف روان‌شناسی یونگ، رسیدن به فردیت و تحقّق وحدت «خود»، یونگ ماندالا را نماد «خود» می‌داند و آن را در ترسیمات ماندالا نشان می‌دهد؛ یعنی شکل‌هایی که در آنها همه پهلوها حول یک نقطه مرکزی کاملاً متوازن و منظم قرار می‌گیرند (فدایی، ۱۳۸۱: ۵۳).

## منابع


آشتیانی، محسن (۱۳۸۵) رموز اسرارآمیز عدد چهل، چاپ ششم، قم، زهیر.

آتونی، بهزاد و شریفیان، مهدی (۱۳۹۲) «فرایند فردیت در حماسه بهمن نامه»، فصلنامه کاوش‌نامه، سال چهاردهم، شماره ۲۷، صص ۲۷۱-۳۰۰.

بزرگ بیگدلی، سعید و پورابریشم، احسان (۱۳۹۰) «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان بر اساس نظریه فرایند فردیت یونگ»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۲۳، صص ۹-۳۸.

بلای، رابرت (۱۳۹۲) اسرار سایه، رمزگشایی از نیمه تاریک وجود، ترجمه فرشید قهرمانی، چاپ دوم، تهران، بنیاد فرهنگ زندگی.

بیلسکر، ریچارد ( ۱۳۸۸) اندیشه یونگ، ترجمه حسین پاینده، چاپ سوم، تهران، آشیان.

ترقّی، گلی (۱۳۸۷) بزرگ بانوی هستی (اسطوره-نماد- صورت ازلی) با مروری بر اشعار فروغ فرخزاد، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

تسلیمی، علی و سید مجتبی میرمیران (۱۳۸۹) «فرایند فردیت در شاهنامه با تکیه بر شخصیت رستم»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۴، صص ۲۹-۴۸.

حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۸۱) افسانه زندگان، جلد اول، تهران، بقعه.

خاتمی، احمد و جهانشاهی افشار، علی (۱۳۸۸) «چرا پهلوان‌نامه‌های پس از شاهنامه مطرح نشده‌اند؟»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۱۵، صص ۵۵-۸۲.

---------- (۱۳۸۹) «بررسی ساختاری نبرد خویشاوندی در منظومه‌های رستم و سهراب، برزونامه و جهانگیرنامه»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸، صص ۳۷-۶۱.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۷۲) گل‌رنج‌های کهن (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامه فردوسی) به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳) رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران، مرکز.

رزمجو، حسین (۱۳۸۱) قلمرو ادبیات حماسی ایران، ج۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ستاری، جلال (۱۳۶۶) رمز و مثل در روانکاوی، تهران، توس.

---------- (۱۳۷۷) بازتاب اسطوره در بوف کور، تهران، توس.

ستاری، رضا و خلیلی، احمد (۱۳۹۱) «تحلیل جهانگیرنامه بر اساس نظریه ریخت‌شناسی ولادیمیرپراپ»، فصل‌نامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۳۳، صص ۱۶۹-۱۹۲.

ستاری، رضا و حقیقی، مرضیه (۱۳۹۳) «تحلیل فرایند فردیت در برزونامه با تکیه بر کهن‌الگوهای یونگ»، مردم و فرهنگ، شماره۱، دوره اول، سال اول، صص ۲۳-۴۹.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵) سایه‌های شکار شده، چاپ دوم، تهران، طهوری.
شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی (۱۳۸۹) به کوشش جلال خالقی‌مطلق، دفتر دوم، چاپ سوم، تهران، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
شایگان، داریوش (۱۳۹۲) بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران، فردوس.
شمیل، آنه‌ماری (۱۳۸۸) راز اعداد، ترجمه فاطمه توفیقی، قم، دانشگاه ادیان و مذاهب.
شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴) فرهنگ نمادها، ج۲، ترجمه سودابه فضایلی، چاپ دوم، تهران، جیحون.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ نهم، تهران، امیرکبیر.
علامی، ذوالفقار و رحیمی، سیما (۱۳۹۴) « فرآیند فردیت در داستان رستم و سهراب بر پایه شخصیت سهراب » زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شماره ۷۸، صص ۱۱۵-۱۴۴.
فدایی، فرید (۱۳۸۱) کارل گوستاو یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او، تهران، دانژه.
فوردهام، فریدا (۱۳۷۴) مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه حسین یعقوب‌پور، تهران، اوجا.
فضیلت، محمود (۱۳۹۰) اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی، تهران،، زوّار.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵) نامه‌ی باستان، ج۲، چاپ سوم، تهران، سمت.
کمبل، جوزف (۱۳۸۵) قهرمان هزارچهره، ترجمه شادی خسروپناه، مشهد، گل آفتاب.
گرین، ویلفرد؛ لیبر، ارل؛ مورگان، لی؛ ویلینگهم، جان (۱۳۸۵) مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.
مادح، قاسم (۱۳۸۰) جهانگیرنامه، به کوشش ضیاءالدین سجادی و با مقدمه مهدی محقق، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران- دانشگاه مک گیل.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۱) تن پهلوان و روان خردمند، چاپ دوم، تهران، طرح نو.
مالمیر، تیمور (۱۳۸۷) «تحول افسانه‌ای عارفان»، زبان و ادب فارسی (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز) شماره ۲۰۴، سال ۵۱، صص ۱۷۱-۱۹۴.
مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶) یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
مول، ژول (۱۳۷۶) دیباچهٔ شاهنامه فردوسی، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
نحوی، اکبر (۱۳۸۰) «ناگفته‌هایی درباره‌ی برزونامه»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۳۴، شماره ۱ و ۲، صص ۳۷۱-۳۸۸.
نیازکار، فرح (۱۳۸۶) «جهانگیرنامه»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج۲، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۵۹۳-۵۹۵.
وزیرنیا، سیما (۱۳۸۳) «نقد روان‌شناختی و ادبیات امروز ایران»، نقاب نقد (چیستی نقد ادبی در ایران) تهیه و تدوین، شاهرخ تندرو صالح، تهران، چشمه.

هندرسن، ژوزف (۱۳۸۶) انسان و اسطوره‌هایش، ترجمه حسن اکبریان طبری، چاپ دوم، تهران، دایره.
یاوری، حورا (۱۳۸۲) «روانکاوی و اسطوره»،گسترهٔ اسطوره، به کوشش محمدرضا ارشاد، چاپ دوم، تهران، هرمس.
---------- (۱۳۸۷) روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان، از بهرام تا راوی بوف کور، تهران، سخن.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۲) جهان‌نگری، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس.
---------- (۱۳۸۷) ضمیر پنهان (نفس نامکشوف) ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ هفتم، تهران، کاروان.
---------- (۱۳۸۹) انسان و سمبولهایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هفتم، تهران، جامی.
---------- (۱۳۹۰الف) چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ سوم، مشهد، به‌نشر.
---------- (۱۳۹۰ب) خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ چهارم، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
---------- (۱۳۹۲الف) انسان در جست‌وجوی هویت خویشتن، ترجمه محمود بهفروزی، چاپ چهارم، تهران، جامی.
---------- (۱۳۹۲ب) روان‌شناسی و کیمیاگری، ترجمه محمود بهفروزی، چاپ دوم، تهران، جامی.

Cirlot , T.E. (1971) A Dictionary of symbols. London, Routledye.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۱۰۲-۸۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

# ریشه‌شناسی ستیز میان پیل و گوسپند در مَثَلی از گلستان

سعید شهروئی*

**چکیده**

دستان‌ها (مَثَل‌ها) چونان بخشی از فرهنگ و ساختار اندیشگانی مردمان کهن، بازگویهٔ پندارها، دریافت‌ها و باورهای بسیاری است که در گذر روزگار پدید آمده است؛ از این‌رو، بازکاوی و گزارش مَثَل‌ها می‌تواند کم یا زیاد ما را تا سرچشمه‌های اندیشگانی نیاکان رهنمون شود. گاه نیز اسطوره که با ناخودآگاه گروهی پیوندی رازناک دارد، در پیکرهٔ مَثل‌ها سربرمی‌آورد یا به سخن دیگر، گاه مَثَل‌ها، ناخودآگاهِ گروهی و به‌ویژه اندیشه‌های اساطیری را آینگی می‌کنند. یکی از این مثَل‌ها که به گمان نگارنده، بازگویهٔ باوری بسیار کهن در فرهنگ ایرانی است، مَثَل «الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ» (گوسپند پاک است و پیل مُردار) است که در حکایت سوم از باب نخست گلستان سعدی آمده است. در این پژوهش بن‌مایهٔ اساطیری آن بازکاویده و نشان داده می‌شود که چگونه پیل چونان جانوری اهریمنی در برابر گوسپند، یکی از نیروهای اورمزدی، کارکرد می‌یابد و از کجا ستیز میان پیل و گوسپند، چونان اندیشه‌ای بنیادین در فرهنگ ایرانی، در پیکرهٔ یک مَثَل نمودار می‌گردد.

**واژه‌های کلیدی:** مَثَل، اسطوره، گوسپندِ پاک، پیلِ مُردار، بن‌مایه‌شناسی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند s.shahrouei@yahoo.com

**مقدمه**

اندیشه‌ها و باورهای نیاکان، در درازنای تاریخ، در پیکرهٔ داستان‌ها، سخنان کوتاه، سنگ‌نبشته‌ها، بازگویه‌های شفاهی و... پدیدار شده است و به‌گونهٔ نخستینِ خود، یا با دگرگونی‌هایی اندک و گاه بنیادین، در ادب و فرهنگ ما نمایان شده است. پاره‌ای از این اندیشه‌ها، همچون اسطوره‌ها که برای مردمان کهن، در بنیان، تاریخی مقدس بوده، در روزگار سپسین در پیکره‌هایی نمادین، بازتاب یافته است. در سرتاسر حماسهٔ ملی، با نمادهایی روبه‌رو می‌شویم که بازگویهٔ پدیده، رویداد و یا اندیشه‌ای است که در زمانی دور، به‌گونه‌ای بنیادین و راستین، برای مردمان کهن پدید آمده بود و در درازنای تاریخ، به‌گونهٔ نوشتاری یا شفاهی به دست ما رسیده است. بخش بزرگی از این اندیشه‌های رازآلود نخستینه، در داستان‌های اسطوره‌ای جای‌گیر شده است. «اسطوره پهنهٔ نمادهاست. چهره‌ها و رویدادها در اسطوره نمادینند. چهره‌ها و رویدادهای تاریخی در هم می‌افشرند؛ با هم درمی‌آمیزند؛ از پیکره و هنجار آغازین و راستین خویش بدین‌گونه دور می‌شوند؛ تا سرانجام نمادها پدید می‌آیند. به سخن دیگر می‌توان گفت: اسطوره تاریخی است که درونی شده است؛ راه به ژرفاهای نهاد مردمان برده است؛ ناخودآگاه شده است. آنچه در خودآگاه مردمی در درازنای زندگی آن مردم می‌گذشته است تاریخ آن مردم است؛ و آنچه از تاریخ در ناخودآگاه آن مردم بازتافته است، اسطورهٔ آنان را می‌سازد» (کزّازی، ۱۳۶۶: ۴۶۳). مردمان کهن با اندیشهٔ ویژهٔ خود، پدیده‌های رام‌نشدنی و وحشی طبیعت را در پیکره‌هایی برساخته و نمادین بازتاب داده‌اند. «انسان نخستین به‌طور طبیعی نیازهای معنوی داشته که خود نتیجهٔ هراس او از مجهولات بوده است. انسان نیاز داشت که طبیعت را بشناسد و رازهای آن را کشف کند. او به یاری اسطوره‌ها، معماهای رازناک جهان و طبیعت را برای خود به‌گونه‌ای نمادین و تمثیلی توجیه می‌کرده است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۳: ۱۹). پژوهش در اساطیر می‌تواند لایه‌های برونه‌ای داستان‌ها را به کناری بزند و اندیشه‌های پنهان را که ژرف‌ساخت‌های آن داستان‌ها به‌شمار می‌آیند، از مغاک تاریک هزاره‌ها به‌درآورد و گوشه‌ای از پندارهای نیاکان را بر ما روشن سازد.

در روزگار ما، برپایهٔ دو زمینهٔ «خودآگاه» و «ناخودآگاه»، کارآیی اسطوره‌ها در بازشناسی اندیشه و فرهنگ پیشینیان، بیشتر نمایان شده است. «یونگ[1]، روان‌شناس سوئیسی، در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، روان‌شناسی ژرفا را بنیاد نهاد و برای کاوش در روان آدمی و شناخت ناخودآگاهی به جهان باستان بازگشت و در باورهای کهن و افسانه‌های دیرین، پیوند میان روح و طبیعت را زنده ساخت. طبق نظریهٔ او، هنرمند و شاعر می‌تواند ناآگاه با بهره‌گیری از محتویات ناخودآگاه جمعی، به آفرینش هنری دست بزند» (ذوالفقاری و حدادی، ۱۳۸۹: ۶۶). ناخودآگاه در برابر خودآگاه، آن بخش ناهوشیارانهٔ ذهن است که بدون آنکه بتوان بر آن چیرگی یافت، رفتارهای آدمی را در فرمان دارد. یونگ می‌گوید: «محتویات ناخودآگاه از منبع کاملاً ناشناخته‌ای منشأ می‌گیرد؛ منبعی که نمی‌توان آن را به تجارب شخصی نسبت داد. ویژگی این محتویات اسطوره‌ای بودن آن است» (استوک، ۱۳۸۶: ۵۱). اندیشه‌های کهن که در لایه‌های پنهان ذهن، پوشیده شده‌اند، گاه به‌گونه‌ای ناگهانی و بدون آنکه بتوان آن را از کارکرد خود بازداشت، رفتار روزمره یا سخنان، عواطف و احساس‌های ما را سازمان‌دهی می‌کنند. شاید بتوان گفت بسیاری باورها، بایدها و نبایدهایی که برای ما گجسته یا خجسته‌اند، ریشه در همین ناخودآگاه یا کهن‌الگو دارند. این اندیشه‌های پنهان، گاه در نمودی هنری سربرمی‌آورند و بدون آنکه از ریشهٔ کهن آنها آگاه باشیم، آن اندیشه‌های هنری شده را به کار می‌گیریم و یا بر زبان می‌آوریم. بادکین[2] می‌گوید: «زمانی که شاعری بزرگ از داستان‌ها و اساطیری که در قوهٔ خیال جامعه‌اش شکل گرفته، بهره می‌گیرد، فقط احساس فردی خودش را به عینیت درنمی‌آورد... ابزار شاعرانه، بهترین تجلی‌گاه تعقیب الگوهای عاطفی مستتر در زندگی‌های فردی و خود شعر نیز مهم‌ترین محل تفحص و تحقیق در باب تجربیات مشترک انسانی معاصر با الگوهای کهن‌الگویی نسل گذشته به‌شمار می‌آید» (ذوالفقاری و حدادی، ۱۳۸۹: ۲۴).

در داستان‌های حماسی- اسطوره‌ای، همچون شاهنامه، مهابهاراتا، گیلگمش و... کهن‌الگوها یا اندیشه‌های نخستینه، به‌گونه‌ای هنری و نمادین بازتاب یافته‌اند. پیگیری

1. Jung
2. Bodkin

این کهن‌الگوها و شناخت درست ژرف‌ساخت‌ها می‌تواند در مسیر شناخت ناخودآگاه گروهی، بسیار کارآمد باشد و بدین‌گونه ما را تا شناخت و دیدار بسیاری سرچشمه‌های اندیشگانیِ باستانی یاری‌کند. «ناخودآگاه گروهی ته‌نشست آن چیزی است که در حین تطور نوع انسان و گذشتهٔ نیاکان آموخته شده است. این خاطرات پنهانی نه فقط شامل بشر اولیه است؛ بلکه خاطرات مربوط به اجداد حیوانی آدم‌نمای بشر را هم دربرمی‌گیرد» (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۴).

آنچه باید همواره فرادید داشت، این است که اندیشه‌های کهن یا ناخودآگاهِ گروهی، تنها در پیکرهٔ داستان‌های بلند اسطوره‌ای- حماسی رخ ننموده است؛ بلکه گاه در رفتارهای هنجارشدهٔ مردم جای‌گیر شده و خود پاره‌ای از فرهنگِ رفتاریِ مردمان شده است. گاه نیز این باورهای کهن، در پیکرهٔ سخنان کوتاه و یا مَثَل‌ها، در میان مردم کاربرد یافته است و خود گنجینه‌ای کارآمد از باورهای آنان به شمار می‌آید. بدین‌گونه شگفت و دور نیست اگر برای بازشناسی بخشی از باورهای کهنِ نیاکان، مَثَل‌ها را بازکاویم.

## مَثَل؛ تعریف و کارکردهای آن

از آنجا که مَثَل دربرگیرندهٔ اندیشه‌ها، کارکردها، باورها و زمینه‌های گوناگونی است، از دیرباز تعریف‌های بسیاری از آن به‌دست داده شده است. یکی از پژوهش‌گران هم‌روزگار ما، با بررسی تعریف‌های گوناگون، بدین برداشت رسیده است که «مثل جمله‌ای است کوتاه، گاه استعاری و آهنگین، مشتمل بر تشبیه، با مضمون حکیمانه و برگرفته از تجربیات مردم که به واسطهٔ روانی الفاظ و روشنی معنا و لطافت ترکیب، بین عامه مشهور شده و آن را بدون تغییر یا با تغییر جزئی در گفتار خود به کار می‌برند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۵۲ـ۵۳).

مَثَل از دیرباز میان همهٔ مردم جهان روایی داشته است و در فرهنگ ایرانی نیز پیشینه‌ای کهن دارد. در متون ایرانی پیش از اسلام، با آثاری روبه‌رو می‌شویم که با نام‌هایی همچون پندنامه (پندنامک)، اندیشه‌های اخلاقی و حکمی را بازگو می‌کنند و می‌توان آنها را گونهٔ نخستینِ مَثَل‌های نگاشته‌شدهٔ (مکتوب) ایرانی دانست. همچنین در آثار مانوی که در تورفان به دست آمده است، مَثَل‌هایی دیده می‌شود. در بندهشن و

کارنامهٔ اردشیر بابکان نیز، نمونه‌هایی از مَثَل‌ها را می‌توان دید. نمونه‌های فراوانی از پند و اندرز و عبرت و حکمت، در اندرزنامه‌هایی که از این دوره در دست است، دیده می‌شود. (عفیفی، ۱۳۷۹: هشت). بر پایهٔ دیدگاه حمزه اصفهانی نیز، پیش از اسلام، ایرانیان پاره‌ای از مَثَل‌ها را در کتاب‌هایی گرد آورده بوده‌اند (جعفری جزی، ۱۳۹۰: ۶۳-۶۶).

## مَثَل و پیوند آن با اسطوره

البته مَثَل‌ها گاه اگرچه در پیکرهٔ شناخته‌شدهٔ خود، در رویه، معنای روشنی دارند؛ اندیشه و زمینهٔ بنیادینی که آن مَثَل، در آن یا بر بنیادِ آن، پدید آمده است، به‌گونه‌ای رازوارانه و فراسویی، گزارش‌گر رمزها و باورهای پنهانِ کهنی است که دربرگیرندهٔ معنایی بسیار گسترده‌تر از معنای شناخته‌شدهٔ آن است. «مَثَل چه کهن باشد و چه نوپدید، به‌عنوان عصارهٔ فرهنگِ هر ملت و به مثابهٔ یکی از عناصرِ مهم در قلمرو فرهنگ و ادبیاتِ هر زبانی در هر زمانی، بسیاری از زوایای آشکار و نهفتهٔ فرهنگ آن ملت را از نسلی به نسلی آینگی می‌کند. با جستجو در مَثَل‌ها و غور در معنای آن‌ها می‌توان به آداب و رسوم و ژرف‌ساختِ فرهنگ مردمانی که در طول تاریخ، آن مَثَل‌ها را پدید آورده‌اند، پی‌برد» (زارع، ۱۳۹۲: ۸۶). از دیدگاه شادروان دهخدا «یکی از منابع تاریخ، امثال است» (عفیفی، ۱۳۷۹: ده).

کنش و کارکرد اسطوره و ناخودآگاه شدنِ آن تاریخِ مقدسِ نخستین، در گذر روزگار، اندیشه‌ها را سازمان‌دهی می‌کند. اندیشه‌های سازمان‌دهی شده و هنجار که گاه در پیکرهٔ مَثَل‌ها رخ می‌نمایند، از یک سو بارِ پندارهای کهن را بر دوش می‌کشند و از دیگر سو، در هر زمان، باورها را همچنان سازمان‌دهی می‌کنند یا به سخن بهتر، همچنان پیوند اندیشهٔ کهن را با اندیشهٔ نو استوار می‌سازند. اگر مَثَل‌های مردمانی که تمدنی کهن دارند، به ژرفی بازکاویده شوند، می‌توان بسیاری درون‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های اندیشگانی را دریافت و از آنجا که اسطوره «سرگذشتی راست و مقدس است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۳: ۱۴)، مَثَل‌ها می‌توانند، کم یا زیاد، بازگویهٔ پنهان و مبهمِ تاریخ کهن باشند و «شناسایی ارزش‌های فرهنگی در مَثَل‌ها و تعبیرهای کنایی فارسی، تحقیقی است که در واقع مطالعهٔ بخشی از فرهنگ جامعهٔ ما محسوب می‌شود» (مؤیدحکمت، ۱۳۸۶: ۹۶). این

گنجینه‌های کهن «جز آنکه آیینهٔ زندگی امروزند، انعکاس‌دهنده و سند معتبر فرهنگ عقاید، اندیشه‌ها و باورهای گذشتگان نیز هستند. مطالعهٔ مَثَل‌ها به ما نشان‌می‌دهد که پدران و نیاکان ما چگونه فکر می‌کرده‌اند[...] بسیاری از مَثَل‌ها، بازگوکنندهٔ حقایق فرهنگی و روشن‌گر نقاط کور تاریخ و فرهنگ ما است؛ حقایقی که نه در کتب تاریخی به آن‌ها می‌رسیم و نه در جایی [دیگر]» (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۱۵-۱۶).

## پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ چیستی مَثل و اسطوره پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که نمی‌توان همهٔ آنها را برشمرد. دربارهٔ پیوند مَثل با اسطوره تا آنجا که نگارنده بررسی کرده است، کتاب یا جستار ویژه و جداگانه‌ای نوشته نشده است و این خود می‌تواند زمینه‌ای برای پژوهشی گسترده باشد. دربارهٔ پیشینهٔ پیوند مَثل «**الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ**» که بنیان این جستار بر ریشه‌شناسی و دریافت پیشینهٔ اسطوره‌ای‌آن است نیز پژوهشی انجام نشده است. محمدحسن ابریشمی در جستاری با نام «پیل و پیله در زبان فارسی و منشأ ایرانی ابریشم» (۱۳۸۸) دیدگاهی دارد که تا اندازه‌ای بسیار با این پژوهش پیوند دارد و در دنبالهٔ سخن، به آن اشاره خواهد شد.

## مَثَلِ «گوسپند پاک است و پیل مردار» (**الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ**)

در ادب پارسی، مَثَل‌های بسیاری است که تاریخ پدیدآیی یا روایی آنها را می‌توان با ادب پیش از اسلام در پیوند دانست. گمانی نیست که مَثَل‌هایی که پیشینهٔ کهن‌تری دارند، فرهنگ و اندیشهٔ مردمان کهن را بیشتر و رساتر بازگو می‌کنند؛ اما نکته‌ای که باید همواره فرادید داشت، این است که پاره‌ای از این مَثَل‌ها که امروزه برای ما مَثَل‌اند یا حتی در آثار بزرگان پیشینِ ادب پارسی، چونان مَثَل به کار می‌رفته‌اند، در آغاز و بنیان، مَثَل نبوده‌اند؛ بلکه تنها یک باور استوار گروهی و یا کهن‌الگویی مقدس بوده‌اند.

ریشه‌شناسی درست یک مَثَل بر ما روشن می‌سازد که آن مَثَل بر پایهٔ چه اندیشه‌ای و در چه زمینهٔ اندیشگانی پدید آمده است و کدام باور و پندار مردمان کهن در آن پنهان شده است. چنین می‌نماید که پیوند یا بی‌پیوندی مَثَل‌ها با باورهای اسطوره‌ای

کهن، خود می‌تواند سنجه‌ای برای بخش‌بندی مَثَل‌های پارسی باشد. بر روی هم، آنچه بایستگی دارد، شناخت درست بن‌مایه‌های پنهان امثال است.

یکی از این مَثَل‌ها که در ادب پارسی دورهٔ اسلامی بازتاب یافته است و به گمان نگارنده، یکی از کهن‌ترین اندیشه‌های اسطوره‌ای ایرانیان در آن پنهان شده است، مَثَلی است که در حکایت سوم باب نخست گلستان سعدی آمده است؛ بدین‌گونه: «الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ»: «ملک‌زاده‌ای را شنیدم که کوتاه بود و حقیر و دیگر برادران بلند و خوب‌روی. باری پدر به کراهت و استحقار در او نظر می‌کرد. پسر به فراست استبصار به‌جای آورد و گفت: ای پدر! کوتاه خردمند به که نادان بلند؛ نه هرچه به قامت مهتر به قیمت بهتر. «الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ»...» (سعدی، ۱۳۸۹: ۵۹). غلامحسین یوسفی این مَثَل را بدین‌گونه بازگردانی کرده است: «گوسفند پاک است و فیل مردار است؛ یعنی گوشت گوسفند با همهٔ کوچکیِ اندام، پاک و حلال است و فیل با وجود بزرگی جثه، وقتی کشته شود، در حکم مردار است و ناپاک و حرام» (همان: ۲۳۸).

تا آنجا که بررسی شده است، این مَثَل تنها در گلستان‌سعدی بدین‌گونه آمده است. هیچ‌کدام از گزارندگان گلستان به پیشینه یا هم‌رَسته و هم‌خانوادهٔ این مثل اشاره‌ای نکرده‌اند. شادروان محمد خزائلی، هم‌دیدگاه با یوسفی می‌نویسد: «مراد این است که گوسفندِ ذبح‌شده با وجود کوچکی جثه، مفید و سودمند است و فیل هرگاه کشته شود، مرداری بیش نیست» (خزائلی، ۱۳۶۱: ۲۲۷). حسن انوری نیز با اندکی دیگرگونی، همین معنی را به‌دست داده است (انوری، ۱۳۷۲: ۵۶). شادروان دهخدا در امثال و حکم در برابر این مَثَل، تنها همین نمونه از گلستان را آورده است (دهخدا، ۱۳۵۲، ج۱: ۲۵۲). گفتنی است که در هیچ‌کدام از آثار نثر و نظم پارسی، این مَثَل یا همانند آن، دیده نشده است. همچنین در کتاب‌هایی که دربارهٔ امثال پارسی و تازی نوشته شده‌اند، تا آنجا که بررسی شده است، هیچ‌کدام از پژوهش‌گران، به این مَثَل و پیشینه یا همانندهای آن اشاره‌ای نکرده‌اند.

کارکرد این مَثَل «در حکایت سوم از باب نخست گلستان»، تنها و یکسره برای نشان دادن این اندیشه است که گاه چیزهای خُرد و کوچک می‌تواند ارزشمندتر از چیزهای

بزرگ باشد و «اندازه» نمی‌تواند سنجه‌ای درست و شایسته در ارزش‌گذاری آدمیان یا پدیده‌ها باشد.

پرسش مهم در اینجا این است که مَثلِ گفته‌شده ایرانی است یا تازی؟ پاسخ این است که اگرچه سعدی، مَثل را به زبان تازی گفته است؛ ریشهٔ پارسی دارد و برگرفته از فرهنگ ایرانی است که در دنبالهٔ سخن به آن اشاره می‌شود. اینکه چرا سعدی این اندیشهٔ ایرانی را به زبان تازی گفته است، می‌تواند بر پایهٔ هنجارهای بلاغی ویژهٔ سعدی و کوشش او برای زیبایی‌آفرینی در سخن باشد تا بدین‌سان، سخن را زیباتر و یا به‌گونه‌ای آراسته‌تر سازد. از دیرباز وزن و آهنگ و نیز ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌آفرین، برای مَثَل‌ها پاره‌ای ناگزیر بوده است و یکی از برجسته‌ترین مایه‌های ماندگاری یا رواج مَثَل‌ها، وزن و آهنگ و دیگر زیبایی‌های هنری بوده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۵۴ و ۶۲). بر این پایه، گویی از دید سعدی، کاربرد تازی این مَثل، دلپذیرتر و استوارتر از گونهٔ پارسی آن بوده است. این را نیز باید افزود که بر پایهٔ پژوهش مسعود جعفری جزی، حمزه اصفهانی در فصل پنجم کتاب «ألامثال الصّادرة عن بیوت الشعر» که چندگاهی است به دست آمده است، بسیاری از مَثَل‌هایی را که بنیان و ریشه‌ای ایرانی دارند و به زبان تازی نگاشته و شناخته شده‌اند، برشمرده است. بر پایهٔ این پژوهش، بسیاری از اندیشه‌ها و سخنانی که ریشه و خاستگاه ایرانی دارند، در دوره‌ای از تاریخ، به زبان تازی نگاشته شده‌اند و پس از آن، بر سر زبان‌ها افتاده‌اند و به دفترها راه یافته‌اند (جعفری جزی، ۱۳۹۰: ۶۵-۶۶).

همچنان‌که گفته شده است، این مَثل یا همانند آن در کتب امثال و حکم تازی دیده نشده است. می‌تواند بود که به‌کارگیری این مَثَل به زبان تازی، خود زمینه‌ای شده است که بیشتر از آنکه با فرهنگ و باور ایرانی در پیوند دانسته شود، آن را برآمده از زبان و فرهنگ عربی بدانند و بدین‌گونه پیشینهٔ اندیشگانی آن در باور ایرانیان، از دیدگان دور بماند. حتی اگر در آثار پیش از سعدی، این مَثل به پارسی نیز آمده باشد، گسترش عبارت و نمونهٔ به‌کار رفته در گلستان و شیوایی و بلاغت زبان سعدی، نام‌آوری گونهٔ پارسی آن را از بین برده یا کم‌رنگ کرده است.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ این مَثل باید گفته شود، این است که پیل در همهٔ مَثل‌های

ایرانی، همواره چهره‌ای ناستودنی ندارد؛ زیرا در یکی از مَثَل‌های شناخته‌شده و پرکاربرد، زنده و مردهٔ پیل، ارزشمند و ستودنی دانسته شده است: «پیل مرده و زنده‌اش یکی است» یا «پیل مرده‌اش صد تومان، زنده‌اش هم صد تومان» و... . در این مَثَل، ارزشِ پیلِ مرده و زنده از این‌روی یکی دانسته شده است که این جانور تا زمان زنده‌بودن، می‌تواند در انجام پاره‌ای کارها سودمند باشد و زمانی‌که می‌میرد از پیلستهٔ (عاج) او نیز که کالایی گران‌بهاست، سود می‌جویند.

پرسش بنیادین این است که چرا پیل با این ارزشمندی، در گلستان، در برابر گوسپند، مُردار دانسته شده است؟ اگر گوسپند سودمند است، با این ویژگی‌هایی که دربارهٔ پیل گفته شده است، پیل نیز باید سودمند دانسته شود؛ اما به راستی چه اندیشه‌ای در مَثَلِ نخست بازگو شده یا پنهان است که بر پایهٔ آن، پیل در روبارویی با گوسپند، ناستودنی دانسته شده است؟ پاسخ این است که اگرچه خواست سعدی از این مَثَل، آن بوده که «اندازه» نمی‌تواند سنجه‌ای بنیادین برای ارزش‌گذاری باشد؛ پیشینهٔ برتری گوسپند بر پیل و ستیزِ ارزشی این دو جانور، تنها حرام‌گوشت بودن پیل نیست و بررسی اسطورهٔ ایرانی نشان می‌دهد، خاستگاه این ارزیابی، برآمده از باوری اسطوره‌ای است که با پیکره و برونهٔ مَثل در ادب پارسیِ دورهٔ اسلامی، بسیار دیگرسان است؛ به سخن دیگر داستان ستیز این دو جانور برآمده از حلال یا حرام گوشت بودن -که در پیوند با روزگار اسلامی است- نمی‌باشد و بنیان این ستیزه به روزگار پیش از اسلام بازمی‌گردد.

## پیشینهٔ مَثَلِ گفته‌شده و پیوند آن با اسطورهٔ ملی

ارجمندی پیل در برخی مَثل‌های ایرانی نشان‌می‌دهد که روبارویی او با گوسپند در اندیشهٔ نیاکان، نمی‌تواند تنها برای گزارش این پیام باشد که پیل زمانی که می‌میرد، از گوشتش نمی‌توان بهره گرفت؛ زیرا نیاکان می‌توانستند به‌آسانی به جای پیل، جانورِ بزرگِ حرام‌گوشتِ دیگری را در برابر گوسپند بگذارند یا اینکه از دو جانورِ کوچک و بزرگِ دیگر (یکی حلال‌گوشت و دیگری حرام‌گوشت) نام ببرند؛ اما چرا چنین نکرده‌اند؟ اگر ژرف‌تر نگریسته شود، این پرسش نغز نیز پدید می‌آید که در اساس، چرا ایرانیان از میان همهٔ جانوران، «گوسپند» و «پیل» را در برابر هم نهاده‌اند و آن را نمودی از ستیز

ناسازها پنداشته‌اند؟ راستی را، چه اندیشهٔ بنیادینی در این رویارویی میان این دو جانور، پنهان شده است؟

بدین‌گونه چنین می‌نماید که بررسی رویه‌ای این مَثل و نگاه به ساختار بیرونی آن، نمی‌تواند گزارنده و بازگوکنندهٔ راز پنهان این اندیشه باشد. ستیز گوسپند و پیل زمینه‌ای است که بازکاوی ریشهٔ نخستین و کهن آن در گرو شناخت پیشینهٔ ستیز این دو جانور در اندیشه و فرهنگ نیاکان است. از آنجا که باورهای اسطوره‌ای نیاکان ما، گاه در پیکرهٔ نمادها، نمایان شده است، باید در آغاز، به بررسی نمادشناسانه و پژوهش در پیشینهٔ کارکرد این دو جانور در اسطوره پرداخت.

## بازکاوی بن‌مایهٔ اسطوره‌ای برتری گوسپند بر پیل

پیل در اسطورهٔ ملی بر پایهٔ کارکردهایی که به او ویژه داشته بودند، چندان ستودنی نبوده است. به سخن دیگر، در نمادشناسی ایرانی، پیل چونان نمادِ پدیده‌ای ناستودنی، یادآور نیروهای زیان‌بار و گجسته است و در برابر آن، گوسپند، کارکردی خجسته و اهورایی دارد.

در حماسهٔ ملی، یکی از برجسته‌ترین زمینه‌های اندیشگانی که حتی می‌توان آن را جان‌مایهٔ بازگفت‌های حماسی دانست، رویارویی نیروهای ناساز است. در یک سو، نیرویی ستودنی و اهورایی و در دیگر سوی، نیرویی اهریمنی به نبرد ایستاده‌اند. این دوگانگی، پاره‌ای جداناپذیر از باور اسطوره‌ای ایرانی است که نمونه‌های بسیاری از آن را حتی در حماسهٔ ملی هندوان که بخش جداافتاده‌ای از فرهنگ باستانی ماست، می‌توان دید و کاوید. «این ستیز و کشاکش می‌تواند در میان پهلوانان و دیوان، پهلوانان و نیروهای زمینی یا فراسویی، در میان دو پهلوان یا دو تبار، دو مردم [یا دو اندیشه و آرمان] باشد. رویارویی کیومرث و هوشنگ و تهمورث با دیوان؛ سپس هماوردی فریدون با دهاک؛ زورآزمایی پهلوانان نامدار با پتیارگان و اژدهایان؛ و نبردهای دیرباز در میان ایران و توران که سده‌ها به درازا می‌کشد؛ و از آن پس جنگ‌های آیینی ایرانیان (گشتاسپیان) و خیونان (ارجاسپیان)؛ و سرانجام ستیز و آویز دو پهلوان تهم، رستم و اسفندیار، نمونه‌هایی چند از ستیز ناسازها در بزرگ‌نامهٔ گران‌مایهٔ فردوسی است» (کزّازی، ۱۳۶۶: ۵۱۷).

در این میان، جانوران در اسطورهٔ ملی، با پذیرش کارکردی نمادین، توانسته‌اند بخش بزرگی از گسترهٔ اندیشگانی نیاکان را بازتاب دهند. «جملهٔ عناصر طبیعت در فرهنگ‌های اساطیری مختلف، بر اساس نقشی که در کهن‌الگوی آفرینش و نظام کیهانی دارند، دارای خویشکاری‌ها و کارکردهای نمادینی می‌شوند که متناظر است با نیروهای قدسی و قابلیت‌های فراطبیعی‌ای که ذهن انسان بدوی در وجود آن‌ها فرافکنی کرده است... جلوه‌ای از فرافکنی محتویات اساطیری بر اجزای طبیعت را باید در نمادینگی حیوانات در اساطیر جستجو کرد. در فرهنگ‌های اساطیری، رابطهٔ انسان با حیوانات، همانند ارتباط او با دیگر اجزای طبیعت، در هاله‌ای از ابهام و قداست ذهنی فرو رفته است» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۱). از این‌رو، جانوران و کنش‌گرانِ اساطیری، همواره به گونه‌ای نمادین و «مجازی»، دربرگیرنده و پناه‌گاه حقیقت یا باوری استوار و کهن‌اند. «حیوانات نه‌تنها در اسطوره‌های ایران، بلکه در اسطوره‌های همهٔ ملت‌ها، از سویهٔ نمادین و بنیادینی برخوردارند. آنها با چهره‌ای نمادین، دربردارندهٔ راز و رمزهای اساطیری هستند [...] انسان ابتدایی از طبیعت و جهان، دریافتی عجیب، اما مشخص دارد. در بینش اساطیری او، پدیده‌های طبیعی دارای شعور و اراده‌اند و از این‌رو، در سرنوشت بشر، سهیم و دخیل‌اند. این اعتقاد، قابلیت عجیبی در پیوند و ارتباط با جانوران نصیب انسان بدوی می‌کرده است» (واحددوست، ۱۳۷۹: ۲۹۵). جانورانی از گونهٔ اسپ، اژدها، گاو، سیمرغ، شیر، گور، پیل، گوسپند و... همه نماد اندیشه یا پدیده‌ای طبیعی یا آرمانی همگانی‌اند؛ بدین‌گونه، رویارویی جانوران گوناگون در داستان‌های اسطوره‌ای نیز، نمادی از رویارویی و ستیز ناسازهاست.

**گوسپند**

گوسپند در اسطوره و اندیشهٔ باستانی ایرانیان، نماد خجستگی و فراوانی بوده است و یادآور نیروهای اهورایی و سپند. در سرتاسر اوستا و همچنین بندهشن، روایت پهلوی، مینوی‌خرد و... از گوسپند به نیکی یاد شده است و حتی ارزش و اهمیت آن تا اندازه‌ای بوده است که در بخش‌بندی‌های بندهشنیِ آفرینش از او بهره گرفته می‌شده است و نیز در گزارش کارکیایی‌های برخی شاهان اسطوره‌ای، پاسداری از این جانور، کوششی هرمزدی شمرده می‌شده است. در شاهنامه نیز میش (غُرم) رنگ و کارکردی خجسته و

اهورایی دارد و بر روی هم، در اسطورهٔ ملی، این جانور یا نمادینگی این جانور، بخشی از نیروهای اهورایی را فرایاد می‌آورد.

رستم در خوان دوم به بیابانی بازمی‌خورد و از بی‌آبی سخت به ستوه می‌آید؛ تا آنجا که زبانش از تشنگی یکسره چاک‌چاک می‌شود؛ در این هنگام، میشی پدیدار می‌شود و تهمتن با دنبال کردن میش، راه به چشمهٔ آب می‌برد و از مرگ می‌رهد:

تن پیلوارش چنان کفته شد — که از تشنگی سست و آشفته شد
بیفتاد رستم بر آن گرم خاک — زبان گشته از تشنگی چاک چاک
همانگه یکی غُرم فَربی سُرین — بپیمود پیش سپهبد زمین
از آن رفتن غُرمش اندیشه خاست — به دل گفت کآبشخور این کجاست
همانا که بخشایش کردگار — فراز آمده است اندرین روزگار...
بشد بر پی غُرم، تیغش به چنگ — گرفته به دست دگر، پالهنگ
به ره بر، یکی چشمهٔ آب دید — که غُرمِ دلارای آنجا رسید

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۲: ۲۴)

در کارنامهٔ اردشیر بابکان نیز، میش، کارکردی فرخنده دارد؛ بدین‌گونه که فرهٔ پادشاهی، در پیکرهٔ بره‌ای، به اردشیر می‌رسد. هنگامی که اردوان برای گرفتن اردشیر و کنیزکی که همراه او بود، راهی پارس می‌شود، دستور به او می‌گوید پیش از آنکه فرهٔ کیانی بدو برسد، باید او را گرفت و اگر چنین نشود، بی‌گمان اردشیر به سروری می‌رسد: «اردوان اندر زمان، چهار هزار مرد سپاه آراست و در پی اردشیر راه پارس گرفت. چون نیمروز شد، به جایی رسید که راه پارس از آنجا می‌گذشت. او پرسید که آن دو سواری که به سوی این کُسته (ناحیه) آمدند، چه زمان بگذشته‌اند؟ مردمان گفتند بامدادان که خورشید تیغ برآورد چون تندبادی از اینجا بگذشتند و ایشان را بره‌ای بس ستبر از پس همی‌دوید که از آن نیکوتر نشایست بود و می‌دانیم که تاکنون سی فرسنگ زمین را پیموده‌اند و شما ایشان را نتوانید گرفت. اردوان هیچ نماند و بشتافت. چون به جایی دیگر آمد از مردمان پرسید که آن دو سوار چه گاه برگذشتند؟ ایشان گفتند که نیمروز همچون تندبادی همی‌شدند و همراهشان بره‌ای همی‌رفت. اردوان شگفت مانده گفت که انگار سواران دوگانه را دانستیم ولی آن بره چه تواند بودن. او از دستور پرسید و دستور

گفت که آن فرهٔ خدایی کیانی است که هنوز به وی نرسیده، بباید که سواره بشتابیم شاید پیش از آنکه آن فره به وی رسد، او را توانیم گرفتن. اردوان با سواران، سخت بشتافت و روز دیگر هفتاد فرسنگ برفتند. گروهی کاروان او را پذیره آمدند. اردوان از ایشان پرسید که آن دو سوار در کدام جای به شما پذیره بودند؟ ایشان گفتند میان شما و ایشان زمین سی فرسنگ است و ما را چنین نمودار شد که با یکی از این سواران بره‌ای بس بزرگ و چابک بر اسپ نشسته بود. اردوان از دستور پرسید که آن بره که با او بر اسپ نشسته بود چه نماید؟ دستور گفت که انوشه باشید، فرهٔ کیانی به اردشیر رسیده و او را به هیچ چاره نتوان گرفت» (مشکور، ۱۳۶۹: ۱۸۳-۱۸۵).

یکی دیگر از متونی که در آن، از گوسپند، بسیار به نیکی یاد شده است، بندهشن است. در سراسر این کتاب، از گوسپند چونان جانوری ارجمند و اورمزدی، نام برده می‌شود و در بسیاری نمونه‌ها، هم‌ارج «مردمان» دانسته می‌شود؛ نمونه را در بخش دوم کتاب آمده است: «او کیومرث را با گاو از زمین آفرید. او از روشنی و سبزیِ آسمان نطفهٔ مردمان و گاوان را فراز آفرید؛ زیرا این دو نطفه را که آتش‌تخمه‌اند نه آب‌تخمه، در تن گاو و کیومرث بداد تا افزایش یافتن مردمان و گوسپندان از آن باشد» (دادگی، ۱۳۸۵: ۴۱). ارجمندی گوسپند تا بدان‌جا است که از او در بخش‌بندی‌های آفرینش بهره گرفته می‌شده است. در همان آغاز بخش دوم کتاب آمده‌است: «او (هرمزد) نخست، آسمان را آفرید برای بازداشتن اهریمن و دیوان، باشد که آن آفرینش را آغازین خواند؛ دیگر، آب را آفرید برای از میان بردن دروج تشنگی؛ سدیگر، زمین را آفرید همه مادی؛ چهارم، گیاه را آفرید برای یاری گوسپندِ سودمند؛ پنجم، گوسپند را برای یاریِ مردِ پرهیزگار آفرید. ششم مرد پرهیزگار را آفرید برای از میان بردن و از کار افگندن اهریمن و همهٔ دیوان؛ سپس آتش را آفرید...» (همان: ۳۹).

شادروان بهار دربارهٔ ارجمندی گوسپند می‌نویسد: «در پهلوی، گوسپند گاه به معنای کلی جانور ایزدی است» (همان: ۱۷۶). گفتنی است که بر پایهٔ گزارش بندهشن، گوسپندان بازماندهٔ گاو نخستین‌اند که خود از نیروهای مزدایی بوده است (همان: ۶۶). در حماسهٔ ملی به‌ویژه در شاهنامه، گاو یکی از ستودنی‌ترین جانوران است که خود، ریشه در باورهای هم‌خوانِ گروه هند و ایرانی در روزگار پیوستگی ایشان دارد.

واژهٔ گاو در اوستا گئو بوده است و همهٔ جانوران چارپای سودمند را در بر می‌گرفته است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۹۸). در فرگرد بیست و یکم وندیداد بر گاو درود فرستاده شده است. جلیل دوستخواه دربارهٔ این درود می‌نویسد: «ستایش گاو نخستین، سرآغازی است بر ستایش آب. در یک اسطورهٔ کهن ابری را می‌بینیم که به گاوی همانند شده است و باران از آن فرومی‌بارد» (دوستخواه، ۱۳۸۵، ج۲: ۸۷۹).

سخن مهم‌تر اینکه، خودِ واژهٔ گوسپند، در بنیان به معنای گاو مقدس و سپند است. «ریخت اوستایی آن گَئوسپَنتا بوده است؛ به معنی گاو یا دام سپند. اگر باورشناسانه واژه را بکاویم و بگزاریم، هنوز نشانی از سپندی و ارزش آیینی دام که در گاو نمادینه شده است در فرهنگ‌های هند و ایرانی در آن نهفته است. واژه به روزگارانی دور باز می‌گردد که در آن شیوهٔ زیست بر دامپروری و بر کوچ استوار بوده است» (کزّازی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۵۱).

گفتنی است که گاو در بخشی از اسطورهٔ ملی نماد آب و باران و ابرهای باران‌زا است (بهار، ۱۳۷۶: ۴۶۱، ۴۸۲؛ رضایی‌دشت‌ارژنه، ۱۳۸۸: ۱۱۵). در ارداویراف‌نامه آمده است که یکی از راه‌های رسیدن به بهشت، پاس‌داشت و بزرگ‌داشت گاو و گوسپند است: «دیدم، روان زنان بسیار نیک‌اندیش، [...] پرسیدم ایشان کدام روان‌اند؟ سروشِ پاک و ایزد آذر، گفتند که این روان آن زنان است که به گیتی آب و آتش و زمین و گیاه و گاو و گوسپند و همهٔ آفریدگان نیک اورمزد را خشنود کردند» (ارداویرف‌نامه، ۱۳۷۲: ۳۶).

شاید گفتن این نیز شایسته باشد که بر پایهٔ برخی گزارش‌ها، پرورش‌دهندهٔ زردشت در کودکی، گوسپندی تک‌شاخ بوده است (بهار، ۱۳۷۶: ۴۸۹). نیز بر بنیاد گزیده‌های زاداسپرم، بارهٔ منوچهر گوسپند بوده است (همان: ۱۲۶).

در فرهنگ نمادها آمده است: «گوسفند در مکاشفات بر کوه صهیون، در مرکز اورشلیم مقدس است و با تعریفی تقریباً مشابه در برهماپور در بهگودگیتا آمده است. گینون (Jinan) مشابهتی کاملاً آوایی میان واژهٔ Agneau و آگنی (Agni) ودایی می‌بیند؛ زیرا از یک‌سو قوچی اگنی را حمل می‌کند؛ اما این هم‌ذات‌پنداری فقط بدین خاطر نیست؛ بلکه علاوه بر آن، آگنی مظهر قربانی است. در ضمن مانند برهٔ اورشلیم مظهر نوری در مرکز هستی نیز است؛ نوری که در جستجوی حقیقت به آن نایل توان شد. این شباهت با خدای ودایی آتش، نشانگر وجه خورشیدی، مردانه و نورانی بره است»

(شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۸۶). اگنی، اپام‌نپات و تیشتر که هر سه از نیروهای سپند و فرخنده به‌شمار می‌آمده‌اند، با هم، پیوندی بسیار استوار دارند (بهار، ۱۳۷۶: ۴۷۵).

**پیل**

پیل، در اسطورهٔ ملی چهره‌ای چندان ستودنی ندارد و این باور کهن تا اندازه‌ای در ادب پارسی پس از اسلام نیز نمود یافته است. در بندهشن که همواره در آن، از گوسپند به نیکی یاد شده است، پیل یکسره چهره‌ای ناخوشایند و ناستودنی دارد. در بخش نهم این کتاب، پیل در کنار شیر به آشکارگی از دندانِ بدآفریده شمرده شده است: «ددانِ بدآفریده همانا نَه خرفستر گونه‌اند، باشد که از بیم دوری جویند و باشد که نیز به میل رام‌شوند، مانند پیل و شیر» (دادگی، ۱۳۸۵: ۱۵۵). در این گزارش بندهشن، هرچند که پیل، از گروه خرفستران به‌شمار نیامده است؛ ددی بدآفریده دانسته شده است.

در بهمن‌نامه، پیلی در سپاه بهمن بوده به نام اهرمن‌پیل. پیروزِ طوس با یاری او توانست دروازهٔ بلخ را بگشاید و زمینه را برای تازش سپاه بهمن بر زال و فرامرز و سیستانیان فراهم آورد. پس از آنکه اهرمن‌پیل دروازه را می‌گشاید، زال با گرزی به نبرد با پیروز و آن پیل می‌شتابد؛ نخست پیروز را به تیری از پای درمی‌آورد و آنگاه با سه زخمه، اهرمن‌پیل را بر زمین می‌افکند (ایرانشاه‌بن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۰۶). نبرد پهلوان با پیل و فروکوفتن او با گرز از دیرباز در خاندان رستم روایی داشته؛ چه در برخی برنوشته‌ها (نسخه‌های) شاهنامه یکی از نخستین کردارهای پهلوانی رستم، کشتن پیل سپید بوده است (فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۱۷۵).

اگرچه پیل در برخی نمونه‌های حماسهٔ ایرانی، جانوری ناستودنی است، بر پایهٔ کتاب فرهنگ نمادها، در هند، از ارجمندی بسیاری برخوردار بوده است: «در هند فیل مرکب شاهان است. اول از همه مرکوب ایندرا، شاه آسمانی است و بدین ترتیب نماد قدرت شاهنشاهی است... فیل به خاطر قدرت خود آرزوی کسانی را که به او متوسل می‌شوند، برآورده می‌سازد. در بسیاری از مناطق بخصوص در هنگام بادهای موسمی فیل باعث باریدن باران است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۴: ۴۱۳).

رساترین و برجسته‌ترین نمونه و بازگفت در اسطورهٔ ایرانی، که در آن به آشکارگی، از پیل چونان جانوری اهریمنی و گجسته نام برده شده است و از رویارویی پیل و گوسپند

سخن به میان آمده است و گوسپند را جانوری هرمزدی و پیل را نیرویی اهریمنی نمایانیده است، روایت پهلوی است. در بخشی از این کتاب، به آشکارگی گوسپند و پیل در برابر هم نهاده شده‌اند. در فصل یا گفتار سی و یکم کتاب آمده است: «زردشت این را نیز از هرمزد پرسید که جم به جهان چه نیکی را بهتر کرد؟ هرمزد گفت که آنگاه که دیوان به مردمان گفتند که «گوسپند» بکشید تا به شما «پیل» دهیم که سودمند است که آن را نگهدار و نگاهبان نباید. مردمان گفتند که تا به دستوری جم بکنیم و کردند و جم برای اینکه مردم «گوسپند» را نکشند و «پیل» را از دیوان نگیرند، چنان با دیوان پیکار کرد که دیوان شکست خوردند و مرگمند و بادافره کرده شدند» (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۴۳). همچنان‌که دیده می‌شود، در این گزارش، پیل جانوری اهریمنی پنداشته شده است و در برابر آن، گوسپند یکی از نیروهای هرمزدی است. در پندار ایرانیان کهن، ارزش رازآمیز و فراسویی گوسپند بیشتر از پیل است؛ بر این پایه است که رویارویی میان پیل و گوسپند، ستیز میان ایرانیان (اورمزدیان) را با دیوان (اهریمنیان) پدید می‌آورد؛ گویی ناسازی میان این دو جانور، نمادی از ناسازی میان اورمزد و اهریمن، ایران و دیوان یا ایران و توران است.

اشاره به پایداری جمشید در برابر این درخواست دیوان، در مینوی‌خرد که در سال‌های پایانی پادشاهی ساسانی به نگارش درآمده بوده است، نیز به گونه‌ای کوتاه‌تر و پوشیده‌تر، بازگو شده است؛ بدین‌گونه: «و از جمشید خوب‌رمه پسر ویونگهان این سودها بود که شش‌صد سال برای آفریدگان اورمزد بی‌مرگی فراهم آورد و آنان را عاری از درد و پیری و آفت کرد و دوم اینکه ور جمکرد را ساخت که چون آن باران ملکوسان آید، چنان‌که در دین پیداست که مردم و آفریدگان دیگر اورمزد خدا بیشتر نابود شوند، آنگاه درِ آن ور جمکرد گشاده شود و مردمان و گوسپندان و آفریدگان دیگر اورمزد از آن ور بیرون آیند و جهان را بازآرایند. سوم اینکه پیمان گیتی را که آن نادان بدکار بلعیده بود، از شکمش بازآورد و چهارم اینکه گوسپند را در عوض پیل به دیوان نداد» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۴۳).

تفضلی دربارهٔ گجستگی پیل در این داستان می‌نویسد: «می‌توان تصور کرد به احتمال قوی پیل در زمان به وجود آمدن این داستان برای ایرانیان حیوانی نامأنوس و وحشی و اهرمنی بوده است. در روایات اسلامی رام کردن پیل و از صحرا به شهر آوردن

آن به فریدون نسبت داده شده است. این حیوان به هر حال جای خود را پیش ایرانیان بازمی‌کند و در جنگ‌های بزرگ در خدمت آنان درمی‌آید... به نظر می‌رسد که در دورهٔ ساسانی این حیوان، اصل اهرمنی خود را از دست می‌دهد تا آنجا که در کارنامهٔ اردشیر بابکان، پیل سپید نشانهٔ قدرت و پادشاهی است» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۲۶). وی در دنبالهٔ سخن، با آوردن بیتی از سوزنی سمرقندی، به بازتاب چهرهٔ اهریمنی پیل در شعر این شاعر اشاره می‌کند و می‌نویسد: «با این همه گاه‌گاه در سنت‌های ایرانی به شومی پیل اشاره شده‌است:

از پیل و بوم شوم‌تر و ناخجسته‌تر  دیدار روی او است به سیصد هزار بار

(همان: ۱۲۷)

نگارندهٔ جستار «پیل و پیله در زبان فارسی و منشأ ایرانی ابریشم» بر این باور است پیلی که دیوان می‌خواستند به جمشید دهند نه جانور وحشی شناخته‌شده (فیل) بوده بلکه کرم پیلهٔ ابریشم بوده است و پیل در این داستان همان کرم پیله است. وی بر پایهٔ استناداتی گوناگون یکسره بر این دیدگاه پایفشاری می‌کند که نباید واژهٔ پیل را همان فیل دانست (ابریشمی، ۱۳۸۸: ۳۰-۴۵). این دیدگاه بسیار گمراه‌کننده است و نمی‌توان آن را پذیرفت؛ زیرا سخن و باور نویسنده به روشنی دچار ناسازواری (تناقض) است. ابریشمی آشکارا می‌نویسد جمشید دیبابافی و بهره‌گیری از ابریشم (کرم پیله) را از دیوان آموخته بود و نیز به داستانی اشاره می‌کند که در آن، ابریشم ارمغانی بهشتی شمرده شده است (همان: ۳۰). پرسش بنیادین این است که چرا جمشید که خود از ارزش کرم ابریشم یا ابریشم آگاه است، آن را از دیوان نمی‌پذیرد و به سخن دیگر چرا دیوان که یکسره بدخواه جمشید بوده‌اند، بر آن سر می‌افتند که ارمغانی با این ارزشمندی به جمشید بدهند؟ نکتهٔ بسیار مهم و بنیادین دیگر این است که در هیچ کدام از منابع کهن به اینکه جمشید در برابر آموختن فن بافندگی چیزی به دیوان داده باشد، اشاره‌ای نشده است و حتی در برخی منابع همچون نوروزنامه، او خود، دیوان را به بافتن ابریشم واداشت. بدین‌گونه هنگامی که پادشاهی همچون جمشید که یکسره بر همهٔ جانوران فرمان می‌رانده، به آسانی ابریشم بافی را بیاموزد یا دیوان را بدان وادارد،

دیوان هرگز نمی‌توانستند از چنین پادشاهی درخواهند کـه گوسـپند آیینـی و سـپند را بدان‌ها دهد.

اگرچه واژهٔ پیل به معنای پیله یا پیلهٔ ابریشم نیـز مـی‌توانـد باشـد؛ آنچـه بـا جهـان اسطوره و روند و هنجار سنتی اسطوره‌سازی همخوان است، بهره‌گیری اسـطوره‌سـازان از نمادینه‌های شناخته‌شده به‌ویژه جانوران شناخته‌شده بوده است و در سراسر اسطوره‌های برجستهٔ جهان به‌ویژه اسطورهٔ ایرانی، یکسره جانوران شناخته‌شده نمادی برای خوبی یـا بدی بوده‌اند، نه جانوران ناشناخته یا کمترشناخته‌شده‌ای همچون کرم ابریشم کـه تنهـا در پیوند بـا گـروه ویـژه‌ای از مردمـان و جغرافیـای ویـژه‌ای بـوده اسـت. از دیگـر سـو، نافرخندگی و ناستودنی بودن فیل در بخش‌هایی از اسطورهٔ ملی، این باور را کـه پیـل در داستان جمشید و دیوان، همان فیل باشد، پذیرفتنی‌تر می‌کند.

آنچه اندیشه‌خیز است و به چیستانی شگرف می‌ماند، این است که بـر پایـهٔ اسـطورهٔ ایرانی، در روزگار «جمشید» دیوان بر آن سر می‌افتند که گوسپند را از ایرانیان بستانند و پیل را بدیشان بدهند؛ این به‌گونه‌ای است که جمشید از شـاهان هنـد و ایرانـی اسـت و پیشینهٔ داستان او درپیوند با روزگـاری اسـت کـه ایرانیـان و هنـدوان در یـک سـرزمین می‌زیستند. بر پایهٔ این گزارش -چنانچه داستان از نژادگی اسـطوره‌ای برخـوردار باشـد- می‌توان بدین برداشت رسید که در بنیان، پیل در دورهٔ هند و ایرانـی، چنـدان سـتودنی نبوده‌است؛ اما پس از آنکه این گروه از هم جدا می‌شوند، از آنجا که پیـل بـا زیسـت‌گـاه هندوان سازگاری داشته، چهره‌ای ستودنی بـه خـود مـی‌گیـرد و در اسـطورهٔ ایرانـی یـا دست‌کـم در بخشـی از اسـطورهٔ ایرانـی، همچنـان بنیـان اسـطوره‌ای خـود را از دسـت نمی‌دهد؛ چنانکه در مینوی‌خرد، روایت‌پهلوی و به‌گونه‌ای نهفته‌تر در بندهشـن، چونـان نیرویی اهریمنی نشان داده شده است.

گفتنی‌است، افزون بـر سـوزنی و سـعدی، در سـروده‌هـای حکـیم خاقـانی نیـز کـه گنجینه‌ای از باورهای کهن در آنهـا نهفتـه اسـت، در یکـی از چامـه‌هـا، از پیـل چونـان چهره‌ای ناستودنی یـاد شـده اسـت. سـرایندهٔ بـزرگ شـروانی در چامـه‌ای در نکـوهش دشمنان خود می‌گوید:

مغزشان در سر بیاشوبم که پیلند از صفت  پوستشان از سر برون آرم که مارند از لقا

(برزگر خالقی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۱۸)

استعلامی دربارهٔ پارهٔ نخست بیت، می‌نویسد: «من بر سر این رقیبان می‌کوبم، چنانکه پیل سواران با کوفتن بر سر پیل آن را مهار می‌کنند و به راه می‌برند» (استعلامی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۳۰). برزگرخالقی نیز همین معنی را به دست داده است (برزگرخالقی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۲۶).

اینکه ویژگی پیل در نگاه خاقانی چه بوده است و وی به هنگام سرودن این بیت، کدام ویژگی پیل را فرادید داشته است، پرسشی مهم است؛ اما به هر روی، خاقانی نیز در این سروده، پیل را جانوری با ویژگی‌هایی ناستودنی برمی‌شمارد و با همانند کردن دشمنان خود به این جانور، پیل را به‌دور از ارزش و شایستگی می‌داند. به سخن دیگر هیچ‌کدام از ارزش‌های مادی و گیتیک این جانور را مهم نمی‌داند و گویی بر آن است که پیل با همهٔ ارزش مادی، در بنیان، چهره و ژرف‌ساختی ناستودنی دارد و گجستگی او بیش از فرخندگی اوست. میرجلال‌الدین کزّازی، افزون بر آنکه در معنی بیت می‌نویسد که پیلبانان برای آرام کردن پیلانِ مست، با کوبیدن پتک بر سرشان، آنان را آرام می‌کرده‌اند، با نگاهی ریزبینانه‌تر می‌نویسد: «چنان می‌نماید که ایرانیان، پیل را جانداری خوشایند و زیبا نمی‌شمرده‌اند» (کزّازی، ۱۳۸۵: ۳۶). آنگاه در دنبالهٔ سخن می‌گوید که خاقانی نیز همچون سعدی، پیل را زشت و پلشت می‌دانسته‌است و سپس مَثَلِ گفته‌شده از گلستان را بازگو می‌کند. اگرچه کزّازی یکسره و به‌روشنی، پیشینهٔ این مَثَل را به اسطوره پیوند نزده است؛ چنین می‌نماید که ایشان با فرادید داشتن ناخوشایندی و نازیبایی پیل در نزد ایرانیان، خاستگاه مَثَل را در پیوند با پندارهای کهن دانسته است.

## نتیجه‌گیری

از آنجا که مَثَل‌ها برآمده از اندیشه و فرهنگ پیشینیان‌اند، بازکاوی آنها می‌تواند بازگوکنندهٔ بخش بزرگی از جهان اندیشهٔ گذشتگان باشد و نیز از آنجا که گاه اندیشه‌های کهن در پیکرهٔ مَثَل‌ها به نمود درآمده است، پاره‌ای از مَثَل‌ها پیوندی بنیادین با جهان اسطوره و اندیشه‌های اسطوره‌ای دارند. در این جستار مَثَل «الشاةُ نظیفةٌ و الفیلُ جیفةٌ» بر پایهٔ کارکرد و جایگاه گوسپند و پیل در فرهنگ گذشته و اسطورهٔ ایرانی بازکاوی شده است. گزارش مینوی‌خرد و روایت پهلوی، به روشنی نشان می‌دهد که ناسازی میان

گوسپند و پیل، از دیرباز در باور و پندار ایرانیان نهادینه شده بود و در فرهنگ اندیشگانی بسیار کهن ایرانی، این پیل بوده‌است که نیرویی ناساز با گوسپندِ هرمزدی به‌شمار می‌آمده است. بر این بنیان، در اندیشهٔ رازوارانهٔ پیشینیان، پیل چونان جانوری گجسته و پلشت که نماد نیرویی تباه‌کار بوده، در برابر گوسپند پاک و هرمزدی، به نبرد ایستاده است و بدین‌گونه رویارویی میان این دو جانور نمادین، نشانی از ستیزی اسطوره‌ای است. از آنجا که اسطوره‌ها خود از یک‌سو، گزارش‌گر ناخودآگاه تباری‌اند و از دیگر سو، بازگویهٔ فرهنگ اندیشگی نیاکان‌اند و نیز از آنجا که گاه شاعران، ناآگاه، با بهره‌گیری از گنجینه‌های ناخودآگاه گروهی و تباری خویش، به آفرینش هنری دست می‌زنند؛ می‌توان بر این باور بود که پندار یا اندیشه یا باور یا همان اسطورهٔ ستیز میان پیل و گوسپند، در درازنای تاریخ چونان بخشی از ناخودآگاه ایرانی درآمده است و در روزگار سپسین در زبان و بر زبان یکی از بزرگ‌ترین اندیشمندان این سرزمین؛ یعنی سعدی، نمایان شده است؛ بدون آنکه شاید خود سعدی نیز از پیشینهٔ این ستیز، آگاه بوده باشد و از اینجا این اسطورهٔ کهن، به‌گونه‌ای دیگر، در فرهنگ ملی سربرآورده است و در پیکرهٔ دستان یا مَثَلی، به راه خود پوییده، زندگی را از سرگرفته است.

## منابع


ابریشمی، محمدحسن (۱۳۸۸) «پیل و پیله در زبان فارسی و منشأ ایرانی ابریشم»، مجلهٔ نامهٔ ایران باستان، سال نهم، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، صص ۲۵-۵۰.

ارداویراف‌نامه (۱۳۷۲) ترجمهٔ رحیم عفیفی، تهران، توس.

استعلامی، محمد (۱۳۸۷) نقد و شرح قصاید خاقانی، تهران، زوار.

استوک، تاوی (۱۳۸۶) اصول نظری و شیوهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ، ترجمهٔ فرزین رضاعی، تهران، ارجمند.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۹۳) اسطوره، بیان نمادین، تهران، سروش.

انوری، حسن (۱۳۷۲) گلستان سعدی، تهران، دانشگاه پیام‌نور.

ایرانشاه‌بن‌ابی‌الخیر (۱۳۷۰) بهمن‌نامه، ویرایش رحیم عفیفی، تهران، علمی و فرهنگی.

برزگرخالقی، محمدرضا (۱۳۸۷) شرح دیوان خاقانی، تهران، زوار.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگاه.

تفضلی، احمد (۱۳۵۴) ترجمهٔ مینوی خرد، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

خزائلی، محمد (۱۳۶۱) شرح گلستان، تهران، جاویدان.

دادگی، فرنبغ (۱۳۸۵) بندهشن، گزارنده، مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران، توس.

دوستخواه، جلیل (۱۳۸۵) اوستا، ۲ جلد، تهران، مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲) امثال و حکم، ۴ جلد، تهران، امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۶) «بازتاب مسائل اجتماعی در ضرب‌المثل‌های فارسی»، مجلهٔ نجوای فرهنگ، شمارهٔ ۳، صص ۱۵-۲۴.

---------- (۱۳۸۹) «زیبایی‌شناسی ضرب‌المثل‌های فارسی»، مجلهٔ بوستان ادب، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، صص ۵۱-۸۲.

ذوالفقاری، محسن و الهام حدادی (۱۳۸۹) «تصویر استعاری کهن‌الگوی خورشید در ناخودآگاه قومی خاقانی و نظامی»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۶، شمارهٔ ۲۰، صص ۶۵-۸۳.

رضایی‌دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۸) «بازتاب نمادین آب در گسترهٔ اساطیر»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۵، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱۱-۱۳۷.

زارع، ناصر (۱۳۹۲) «مثل‌های کهن ایرانی در کتاب التمثیل و المحاضره ثعالبی»، نشریهٔ ادب عربی دانشگاه تهران، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱، صص ۸۵-۱۰۳.

جعفری جزی، مسعود (۱۳۹۰) «مثل‌های کهن ایرانی در کتابی نویافته از حمزه اصفهانی»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۴۸، صص ۶۱-۶۹.

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۹) گلستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

عفیفی، رحیم (۱۳۷۴) اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، تهران، توس.
---------- (۱۳۷۹) مثل‌ها و حکمت‌ها در آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری، تهران، سروش.
فدایی، فربد (۱۳۸۱) یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او، تهران، دانژه.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۱، نیویورک، مجموعهٔ متون فارسی.
---------- (۱۳۶۹) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، ج ۲، کالیفرنیا، مجموعهٔ متون فارسی.
قائمی، فرزاد و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۸) «اسب پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه»، فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ۴۲، صص ۹-۲۶.
کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۶) «سهراب و سیاووش، گومیچشن و ویچارشن»، ماهنامهٔ چیستا، شمارهٔ ۴۵ و ۴۶، صص ۴۶۳-۴۷۱.
---------- (۱۳۸۵) سراچهٔ آوا و رنگ، تهران، سمت.
---------- (۱۳۸۶) نامهٔ باستان، جلد ۱، چاپ ششم، تهران، سمت.
مشکور، محمدجواد (۱۳۶۹) ترجمهٔ کارنامهٔ اردشیر بابکان، تهران، دنیای کتاب.
میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۷) ترجمهٔ روایت پهلوی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مؤیدحکمت، ناهید (۱۳۸۶) «ارزش‌های بارز فرهنگی در مثل‌ها و تعبیرهای کنایی فارسی»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳، صص ۹۵-۱۰۵.
واحددوست، مهوش (۱۳۷۹) نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی، تهران، سروش.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۱۳۰-۱۰۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

# تحلیل دگردیسی اسطوره مهر در شعر «آرش کمانگیر» سروده سیاوش کسرایی

یوسف نیک‌روز*
جلیل خلیلی جهرمی**

**چکیده**

روایات اساطیری همواره با اشارات و دلالت‌های رمزگونه و رازآلود همراه بوده است. یکی از این امور شگفتی‌آفرین، دگردیسی موجودات و پدیده‌ها به یکدیگر است. دگردیسی به معنای تغییر شکل ظاهری و اساس و هویت شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراء الطبیعی است. اسطوره‌های خدایان و ایزدان ایرانی که به مدد قدرت تخیل انسان خلق می‌شوند، می‌توانند به صورت‌ها و اشکال مختلفی به خصوص شهریاران و پهلوانان زمینی مبدل گردند. تا کنون دربارهٔ دگردیسی پدیده‌های اساطیری و تحلیل آنها و همچنین در مورد اسطوره آرش کمان‌گیر، کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده است. منظومه آرش، سروده سیاوش کسرایی به دلیل بازآفرینی و بهره‌گیری از اصول میترائیسم و اسطوره ایزد مهر و انطباق آن با شرایط جامعه عصر شاعر از چندگانگی رمزآمیزی برخوردار است. از این رو ضرورت دارد در این مقاله با نگاهی نوآورانه و عمیق به این منظومه ابتدا جنبه‌ها و موارد دگردیسی اسطوره ایزد مهر به آرش بررسی شود، آن‌گاه به فراخور اندیشه شاعر، موارد تطبیقی با وضعیت جامعه عصر او واکاوی گردد. نگارندگان در این پژوهش که نشان داده‌اند قدرت شگفت‌انگیز آرش در دفاع از وطن و شکستن بن‌بست‌ها و تحقیر دشمن با استفاده از ابزار خاص اهورایی ناشی از این دگردیسی بوده و توانسته کارکرد مشابهی در عصر شاعر داشته باشد.

**واژه‌های کلیدی:** دگردیسی، اسطوره، ایزد مهر، آرش کمانگیر، سیاوش کسرایی.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج ynikrouz@mail.yu.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج khalilijahromi@yahoo.com

**بیان مسئله**

دگردیسی یا پیکرگردانی[1] که به معنای تغییر شکل ظاهری و ساختمان و اساس هستی و هویت قانونمند شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراء الطبیعی است در اساطیر، امری محسوس و طبیعی به شمار می‌رود و در تمام اساطیر جهان، میان خدایان، انسان‌ها، حیوانات، جماد و نبات رخ می‌داده است. در اساطیر اولیه با موجوداتی روبرو می‌شویم که به نیروی ماوراء الطبیعی، تغییر چهره می‌دهند و ناپدید می‌گردند و گاهی به هیئت دیگر تبدیل می‌شوند؛ گاهی خدایان و ایزدان در جسم انسان‌ها، حیوانات، جماد و نبات حلول می‌کنند و گاهی انسان‌ها بدل به فرشتگان و دیوان می‌شوند و بدل به پریان تغییر هیئت می‌دهند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۴۳).

این تبدیل شدن گاهی جنبه ظاهری داشته یعنی در عالم بیرون برای انسان، آشکار و مشهود و ملموس بوده و گاهی در نهاد و نهان بوده و جنبه باطنی داشته است. به نظر می‌رسد پس از گذر از دورهٔ اولیه و اساطیری، ماهیت این دگردیسی‌ها نیز کم کم از جنبه ظاهری به جنبه باطنی و درونی انسان تغییر کرده است. گسترهٔ دگردیسی، پهناور است. در اساطیر اولیه، همه چیز، خدا، انسان، نبات و جماد و حیوان از تیررس این پدیده در امان نبوده است. در این بخش به مهم‌ترین دگردیسی‌های اساطیری اشاره می‌کنیم:

پیکرگردانی خدایان و ایزدان:

۱- زئوس[2] در اساطیر یونان به پیری فرتوت یا گاونر تبدیل می‌شد (همان: ۱۵۹).

۲- هرمس به سنگ تبدیل می‌شد (همان: ۴۷).

۳- ایزد سروش در اساطیر ایران، به صورت «پری پلنگینه‌پوش» ظاهر می‌شد (همان: ۵۱).

۴- ایزد بهرام خود را به شکل «باد»، گاو، اسب سپید، شتر و... درمی‌آورد.

۵- ویشنو در اساطیر هندی به صورت ماهی کوچکی درآمد.

پیکرگردانی‌های موجودات اهریمنی:

۱- اهریمن، به شکل مار یا جوانی پانزده ساله درمی‌آمد (همان: ۲۵۹).

۲- اهریمن در شاهنامه به صورت مردی نیک‌خواه آشکار می‌شود (همان: ۲۵۵).

---

1. metamorphoses or transformation
2. zeus

۳- در اساطیر هندی، راوانا (سلطان اهریمنان) به شکل راهبی دوره گرد درآمد (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۵۷).

۴- در داستان ایوب، ابلیس به صورت ماری درآمد و در داستان زکریا نیز به شکل پیرمردی ظاهر شد (همان: ۲۵۸).

پیکرگردانی انسان:

۱- فریدون در شاهنامه خود را به شکل اژدها درآورد.

۲- نسطوریه معتقدند که مسیح (ع) خود خداست (همان: ۴۲۱).

۳- در خوان چهارم شاهنامه اسفندیار، زنی جادو به شکل شیری درآمد.

۴- در اسکندرنامه، زنی جادوگر خود را به شکل اژدها درآورد (همان: ۴۲۷).

۵- شاه مازندران در شاهنامه به شکل ابر درآمد.

۶- زهرهٔ چنگ‌زن در قصهٔ هاروت و ماروت به ستاره زهره (ناهید) بدل شد.

در این پژوهش نگارندگان نخست، روند تغییر داستان آرش کمانگیر را از ابتدا تا دوره معاصر بررسی کرده‌اند. سپس با بررسی برخی از اصول آیین میترائیسم دربارهٔ ایزد مهر و همچنین ویژگی‌ها و خصوصیات آرش کمانگیر در منظومه سیاوش کسرایی به این مهم دست یافتند که پهلوان مردمی، آرش کمانگیر، تبلور و تجسم ایزد مهر و در حقیقت صورت دگردیسی‌یافتهٔ وی است که تا کنون پژوهشگری از این منظر این منظومه را بررسی نکرده است.

**داستان آرش در متون تاریخی**

داستان آرش در قالب روایات اسطوره‌ای و پس از آن داستان‌های پهلوانی یا حماسه عامیانه از زمان‌های کهن در میان مردم شهرت و رواج داشته و سینه به سینه نقل گردیده است. می‌توان متونی را که در آنها نشانی از آرش دیده می‌شود، از نظر زمانی اجمالاً به سه دستهٔ: کهن، قرون اولیّهٔ اسلامی و عصر حاضر تقسیم کرد. این اسطوره وقتی به قرون اولیّهٔ اسلامی و عصر حاضر می‌رسد، تغییر می‌کند و مبسوط‌تر می‌شود.

کهن‌ترین متن موجود که در آن به نام آرش کمان‌گیر اشاره شده، اوستا است. برای نخستین بار در یشت‌ها (تیریشت- کرده ۴ بند ۶) به داستان آرش به صورت مشبه به یک تشبیه اشاره شده است:

تِشْتَر، ستارهٔ رایومَند را می‌ستایم که شتابان به سوی دریایِ «فَراخ کَرت» بتازد، چون آن تیرِ در هوا پرّان که «آرَشِ» تیرانداز- بهترین تیراندازِ ایرانی از کوهِ «اَیرْیوخْشوثَ» به سوی کوهِ «خوانْوَنت» بینداخت. آنگاه آفریدگار اَهوره‌مَزدا بدان دمید، پس آنگاه [ایزدان] آب و گیاه و مهرِ فراخ چراگاه، آن [تیر] را راهی پدیدآوردند (دوستخواه، ۱۳۹۲: ۳۳۱).

همچنین در تیر یشت (کرده ۹- بند ۳۷) آمده است: «تشتر ستاره رایومند فرهمند را می‌ستایم که شتابان بدان سوی گراید چست بدان سوی پرواز کند، تند به سوی دریای فراخکرت تازد مانند آن تیردر هوا پران که آرش تیرانداز آریایی از کوه ائیریوخشوت به سوی کوه خوانونت انداخت» (پور داوود، ۱۳۷۷: ۳۶۱).

به استناد این داستان و مشبه‌به قرار گرفتن تیر آرش، پیشینهٔ حضور روایت آرش باید بسیار کهن‌تر و مشهورتر از زمان کتابت اوستا و خداینامه‌ها باشد. به نظر می‌آید پیشینه اسطورهٔ تیزتیرترین آریایی به دوران پیش از جمشید و عصر یگانگی قوم هند و ایرانی می‌رسد. بهار معتقد است «داستان ویشنو در ریگ ودا با داستان آرش به احتمال بسیار دارای اصلی مشترک‌اند. قهرمان این داستان در اسطوره‌های ایرانی از درجه خدایی به انسانی نزول یافته است. این اسطوره به دوران‌های کهن پیش از زرتشتیان تعلق داشت و بسیار پیش از موبدان و مؤلفان خداینامه‌ها در میان مردم رواج داشته و جزئی از فرهنگ عامه بوده است؛ چنین داستانی نه تنها سنخیتی با آیین زرتشت و خداینامه‌های رسمی نداشته، بلکه با آن در تقابل نیز بوده است» (بهار، ۱۳۷۶: ۷۸).

همچنین اکبری مفاخر بر این باور است که «اسطوره آرش از اهورامزدا آغاز می‌گردد و به شیوه‌های گوناگون و پرداخت‌های دیگرگونه، دگرگونی می‌یابد که خود به دو اسطوره «آرش کمان‌گیر» و «نوبارانی» شناخته می‌گردد، تا آنجا که در شاهنامه ثعالبی و آخرین روایت پهلوی آن، اسطوره آرش و نوبارانی یکی می‌گردد» (اکبری مفاخر، ۱۳۸۳: ۶۳).

از متون موجود پیش از اسلام، علاوه بر دو اشاره اوستا، در ماه فروردین روز خرداد بند ۲۲ به آرش اشاره شده است. «ماه فروردین روز خرداد منوچهر و آرش شیواتیر زمین از افراسیاب تور باز ستدند» (کیا، ۱۳۳۵: ۹).

احمد تفضلی دربارهٔ این که این داستان به طور مختصر در یشت‌ها آمده می‌گوید: «داستان‌هایی که در یشت‌ها آمده غالباً کوتاه‌اند و فقط اشاره‌ای به آنها شده است، زیرا مخاطبان، همه آنها را می‌دانسته‌اند. بسیاری از داستان‌های دیگر که خلاصه‌وار در یشت‌ها آمده در روایت بعدی مانند ادبیات پهلوی یا شاهنامه یا منابع اسلامی مربوط به ایران به صورت کامل‌تر آن را در مآخذ پهلوی و فارسی در دست داریم» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۴۷).

در منابع متعدد تاریخی پس از اسلام، داستان آرش کمان‌گیر دیده می‌شود. مهم‌ترین این منابع بنا بر زمان تألیف عبارتند از: اخبار الطوال (قرن سوم)، غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم (قرن ۴)، آثار الباقیه (قرن ۵)، البدء و التاریخ (قرن ۶)، مجمل التواریخ و القصص (قرن ۶)، طبقات ناصری (قرن ۷)، تاریخ گزیده (قرن ۸)، روضة الصفا (قرن ۹)، و داستان‌های ایران باستان (معاصر). تفاوت‌هایی که در نقل این روایات دیده می‌شود، این احتمال را در بردارد که از منابع گوناگونی أخذ شده و یا شفاهی و سینه به سینه حفظ و نقل شده‌اند. در اینجا به خلاصه داستان در تعلیقات «مینوی خرد» از احمد تفضلی، بر اساس، اغلب کتب تاریخی بعد از اسلام (فوق‌الذکر) همچون تاریخ طبری، آثارالباقیه و غررالسیر اشاره می‌شود.

> بعد از این که افراسیاب تورانی، منوچهر، پادشاه پیشدادی را در طبرستان محصور کرد، سرانجام هر دو به صلح گراییدند و منوچهر از افراسیاب درخواست کرد که به اندازهٔ یک تیر پرتاب از خاک او را به وی برگرداند. افراسیاب این تقاضا را پذیرفت. فرشته‌ای که نام وی در آثار الباقیه اسفندارمذ ذکر شده است، حاضر شد و به منوچهر دستور داد که تیر و کمان خاصّی را بسازد. بنابر روایت غررالسیر چوب و پر و آهنِ پیکانِ این تیر و کمان، هر کدام از جنگل و عقاب و معدن خاصّی تهیّه شد. چون این تیر و کمان آماده گشت به آرش که تیرانداز ماهری بود دستور دادند، تیری پرتاب کند. بنابر روایت بیرونی آرش برهنه شد و تن خود را به مردم نشان داد و گفت: «ببینید که بدن من عاری از هر جراحت و بیماری است. امّا بعد از این تیراندازی نابود خواهم شد». در همان حال کمان را کشید و خود پاره پاره شد. خدا باد را فرمان داد که تیر او را از کوه رویان

بردارد و به اقصای خراسان، میانهٔ فرغانه (احتمالاً فرخار) و طبرستان (احتمالاً طخارستان یا طالقان)، برساند. سرانجام این تیر بر درخت گردوی بزرگی برخورد. بنابر غررالسیر، این تیر که افراسیاب بر آن نشانه‌ای از خود نهاده بود در هنگام طلوع خورشید رها شد و از طبرستان به بادغیس رسید. همین که نزدیک به فرود آمدن بود، به دستور خدا فرشته‌ای («باد» بنابر روایت بیرونی) آن تیر را به پرواز درآورد تا به زمین خُلم در بلخ رسید و آن‌جا در محلی به نام کوزین (مصحّف گوزین) در هنگام غروب آفتاب فرود آمد. بعد این تیر را از خلم به طبرستان نزد افراسیاب باز آوردند و به این طریق مرز ایران و توران معیّن شد. در مورد جایِ فرود آمدنِ تیرِ آرش در منابع مختلف، اختلاف نظر دیده می‌شود. در بسیاری از روایات اسلامی که بر اساس منابع ساسانی تدوین یافته، جای فرود آمدن تیر در بلخ و زمین خُلم از نواحی بلخ یا طخارستان و لب جیحون ذکر شده است. محل«کوزین» که در غررالسیر ضبط شده تصحیف «گوزبن» است که احتمالاً ناحیه‌ای است میان گوزگان و جیحون (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۲۹-۱۳۱).

اسطورهٔ آرش کمان‌گیر در شاهنامه فردوسی نیامده است. در این باره دیدگاه‌های مختلفی بیان شده است. آموزگارمعتقد است «فردوسی در پرداخت و ارائهٔ اسطوره‌ها تغییراتی ایجاد می‌کند؛ به طوری که بسیاری از آنها با آن چه در متون کهنی همچون اوستا و متون پهلوی وجود دارد، متفاوت است. برخی از اسطوره‌ها را مناسبِ جوّ زمان خود می‌سازد، چون مشی و مشیانه که به طور مبهم به روایت‌های آنها اشاره می‌کند بدون آن که نامی از آنها به میان آورد و یا اسطورهٔ آرش که از آن درمی‌گذرد» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۲۰). مجتبی مینوی می‌گوید «گاهی احتمال می‌رود که فردوسی قصه‌هایی را حذف کرده باشد مثل قصه آرش کمان‌گیر» (مینوی، ۱۳۷۲: ۷۹). همچنین مهرداد بهار بر این باور است که «فردوسی داستان آرش را حذف کرده تا رقیبی که نتوان او را به دست رستم کشت، برای رستم وجود نداشته باشد» (بهار، ۱۳۷۶: ۸۹).

در دورهٔ معاصر، یارشاطر در داستان‌های ایران باستان داستان آرش را چنین نقل می‌کند «... آنگاه آرش تیر و کمان را برداشت و بر قلهٔ کوه دماوند برآمد و به نیروی خداداد تیر را از شست رها کرد و خود بی‌جان بر زمین افتاد. هرمزد، خدای بزرگ، به فرشتهٔ باد فرمان داد تا تیر را نگهبان باشد و از آسیب نگهدارد. تیر از بامداد تا نیمروز در آسمان می‌رفت و از کوه و دره و دشت می‌گذشت. گویند جشن تیرگان که در میان ایرانیان باستان معمول بود، از اینجا پدید آمد (یارشاطر، ۱۳۳۷: ۱۲).

علی‌رغم غیبت داستان آرش کمانگیر در خداینامه‌ها و متون موجود پیش از اسلام، در کتاب‌های تاریخی پس از اسلام از اخبارالطوال دینوری تا داستان‌های ایران باستان احسان یارشاطر، به روایات مفصلی از داستان آرش برمی‌خوریم. تقابل میان غیبت داستان آرش در متون پیش از اسلام و کثرت نقل داستان آرش در کتب تاریخی عربی و فارسی پس از اسلام، تأمل‌برانگیز است که این موضوع خود به انجام پژوهش مفصل و مستقلی نیاز دارد.

## پیشینهٔ پژوهش

با توجّه به اقبال شایانی که به منظومهٔ آرش از سیاوش کسرایی وجود داشته، پژوهش‌های بسیار دربارهٔ آن انجام شده است. رضا براهنی در کتاب «طلا در مس» فصلی را به تحلیلِ منظومهٔ آرش کمانگیر از سیاوش کسرایی اختصاص داده است. وی این شعر را انشایی منظوم می‌داند که دارای نمادهایی کلّی است. براهنی معتقد است، کسرایی در این شعر می‌خواسته شاعری اجتماعی باشد و در چارچوب ایدئولوژی خاصّی، جهان‌بینی خود را عرضه کند، امّا بیشتر به شعار دادن پرداخته است. نویسنده این شعر را دارای سطرهایی درخشان می‌داند و شواهدی می‌آورد (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۷۳-۱۸۱). شبیه همین برخورد را در نمونهٔ بعدی از شفیعی کدکنی می‌بینیم. وی در «ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط «سلطنت» سیاوش کسرایی را در شمار معدود شاعرانی می‌داند که پس از کودتای۱۳۳۲ تسلیم یأس و نومیدی نشدند. وی شعر آرش کمان‌گیر را مصداق بارز این موضوع دانسته، معتقد است این شعر، اسطوره‌ای فوق‌العاده زیباست، امّا وی بیشتر زیبایی آن را مربوط به خود اسطوره و نه هنر شاعری کسرایی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۳).

حسین حسن‌پور آلاشتی و مراد اسماعیلی مقاله‌ای با عنوانِ «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی» ارائه کرده‌اند. این مقاله اسطوره را از عناصر عمدهٔ سامان‌دهی زبان و معنا در شعر معاصر می‌داند و نشان می‌دهد که اسطوره‌های دنیای باستان با ساختی نو واردِ جهان معاصر شده‌اند و این موضوع در شعر سیاوش کسرایی نیز نمود یافته است. در مورد شعر آرش کمان‌گیر، هدف کسرایی را بیان یک آرزو برای ظهورِ اسطوره‌ای نو در قالبِ نجات‌گری چون آرش می‌داند که با نثار جان خویش نابسامانی‌ها را پایان دهد. (حسن‌پور آلاشتی و اسماعیلی، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

فریده داوودی مقدّم در مقالهٔ «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر «آرش کمان‌گیر» و «عقاب»؛ تحوّل کارکرد تقابلی زبان به فرایند تنشی» به تحلیل انواع نظام‌های گفتمانی تجویزی، القایی و رخدادی در دو شعر آرش کمان‌گیر و عقاب می‌پردازد و در پی پاسخ به این پرسش است که شعر روایی فارسی تا چه حد ظرفیتِ تحلیل نظام‌های گفتمانی را داراست و سرانجام نتیجه می‌گیرد که این هر دو شعر دارای ظرفیت‌های گوناگون در گفتمان‌های روایی هستند. (داوودی مقدّم، ۱۳۹۲: ۹۵).

## کسرایی و منظومهٔ آرش کمانگیر

سیاوش کسرایی متولّد ۱۳۰۵ در اصفهان؛ از جوانی به سرودن شعر پرداخت و عمدهٔ شهرت او به خاطرِ بازآفرینی منظومهٔ آرش کمانگیر است. از شاگردان نیماست که به او وفادار ماند. منظومهٔ آرش کمانگیر با وجود شیفتگان بسیار، منتقدانی نیز داشته است. از آن جمله، شمس لنگرودی می‌گوید: «آرش کمانگیر معروف‌ترین و فراگیرترین شعر نو فارسی از زمان پیدایش شعر نو تا سال ۱۳۵۷ بوده است. توصیف طبیعت و زندگی در این منظومه آن‌قدر زیبا و شوق‌انگیز است که انسان، شکوهِ غم‌آلود مرگ کسی را که مردانه از زندگی و زیبایی‌های آن چشم پوشیده، بهتر احساس می‌کند. تعبیرها به همان پایه بکر و دلپذیر است که اندیشه‌ها و احساس‌ها، چه آن جا که منظومه، تغزّل لطیفی است که همچون جویباری سبک و لغزان پیش می‌رود و چه آن جا که حماسهٔ پرصلابت چون سیلابی می‌خروشد و سرازیر می‌گردد، تخته‌سنگ و حائلی در راه آن نیست» (شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۵۰۳). همچنین شفیعی کدکنی در میان شاعران پس از کودتا، او

را به عنوان شاعری امیدوار تحسین می‌کنند: «در این دوره -دوره پس از کودتا- شاعران به جای بحث از مسائل سیاسی روز به سراغ مضامینی چون بی‌بندباری ولنگاری می‌روند و تنها عدهٔ کمی همچنان کورسوی امیدی دارند. سیاوش کسرایی برجسته‌ترین این شاعران است، با شعر آرش کمانگیر که اوج این اشعار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۹).

در مقابل، چنان‌که گفته شد، براهنی انتقادهای تندی به این شعر و شاعر آن دارد: «زبان و بیان کسرایی اشرافی است و بر ادبیات اشرافی گذشته تکیه دارد. این زبان از زبان مردم عادی این روزگار که باید پیام اجتماعی شاعرانی چون کسرایی را بفهمند، دور است؛ به همین دلیل غم و شادی، نومیدی و امیدواری و شب و روز و تاریکی و روشنایی شعر کسرایی سخت غیر قابل لمس و قلابی است» (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۲۸). دستغیب نیز شعر او را سیاست‌زده می‌خواند و جز معدودی از شعرها، بقیه را شعارنویسی می‌داند. «کسرایی ایدئولوژی اجتماعی را نمی‌آزماید، مصرف می‌کند. تجربهٔ اجتماعی او اندک است، روحیهٔ او اشرافی است و به نظر من، اشعار اجتماعی او اساساً چنگی به دل نمی‌زند» (دستغیب، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

**دگردیسی ایزد مهر به آرش**

دگردیسی موجودات اساطیری به خصوص خدایان و ایزدان با همه قدرت مطلقی که دارند از آغاز خلقت به صورت و اشکال مختلف و شگفت‌انگیزی با اهداف متعدد به‌خصوص قدرت‌نمایی و توانمندی‌های مادی و معنوی جلوه‌گری می‌کنند. «در اساطیر یونان، زئوس به شکل پیری فرتوت یا گاو نر سفید، هرمس به شکل سنگ درمی‌آیند. در اساطیر ایران باستان نیز ایزد مهر در پیکر دوشیزه خوش‌پیکر و زیبا و ایزد بهرام به صورت باد، گاو زیبای زرین مو، اسب سفید و سروش به شکل خروس و ایزد مهر به سیمای چوپانی نیرومند تغییر شکل می‌دهند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۴۷).

با توجه به این که «آرش کمان‌گیر جزء پهلوانان فرهمند و ایزدی به شمار می‌آید» (همان: ۲۳۹) که با قدرت شگفت‌انگیز و خارق‌العاده خود منجر به شکست بن‌بست‌ها و پیروزی و سرافرازی کشور ایران گردید به نظر می‌رسد تجسم و دگردیس‌شده ایزد مهر (میترا) باشد. سیاوش کسرایی با نگاه اسطوره‌شناختی به اسطوره آرش به بازآفرینی آن

بر اساس اصول آیین میترائیسم پرداخت؛ به طوری که با انطباق بن‌مایه‌های منظومه آرش کسرایی با اصول میترائیسم می‌توان گفت که ایزد مهر به شکل آرش کمان‌گیر تغییر یافته است.

نگارندگان در این مقاله -که در نوع خود بکر و تازه بوده و تاکنون پژوهش و تحقیقی در این باره نوشته نشده است- در ۱۹ بند به نشان دادن جنبه‌های این دگردیسی اهتمام کرده‌اند. پیش از پرداختن به این مهم لازم است در این بخش، مختصری در مورد آیین میترائیسم و بخشی از اصول آن اشاره شود.

**میترائیسم**

دربارهٔ آیین مهر، مهرپرستی و میترائیسم تحقیقات فراوان انجام شده است. محققان بسیاری از فرانتس کومن و مارتین وِرمازِرن گرفته تا راینهولد مرکلباخ و دیوید اولانسی و نیز در ایران ذبیح بهروز، محمّد مقدم، مهرداد بهار و... عقاید و نظراتِ متفاوتی در موردِ این آیین ارائه داده‌اند. این آیین در سرزمین‌های گوناگون و ملل متعدد رواج دارد. در «پژوهشی نو در میتراپرستی» آمده است: «این آیین هرگز صورت مکتوبی به خود نگرفت. بنابراین، برای پژوهشگران امروزی که می‌کوشند ماهیّت میتراپرستی را دریابند، عملاً هیچ نوع اثر ادبی مرتبط با این آیین که بتواند آنها را در بازسازی آموزه‌های سرّی یاری دهد، به جای نمانده است. امّا در عین حال، از آن جا که معابد میترایی یعنی میتراوه‌ها اغلب به صورت زیرزمینی ساخته می‌شدند، محتویات موجود در آنها (از جمله یک پیکرنگاری بسیار ارزشمند) به خوبی حفظ شده است و این امر سبب می‌شود که میتراپرستی یکی از مستندترین پدیده‌های عهد باستان به لحاظ باستان‌شناسی باشد» (اولانسی، ۱۳۸۵: ۳۳). چنان که آثار و نشان‌های این آیین در کاوش‌های باستان‌شناسی در ایران که به اعتقاد بسیاری خاستگاهِ آن بوده است، یافت می‌شود تا هند و روم و ترکیه و به طور کلّی شرق و غرب را در بر گرفته است. اثری از این آیین در بغازکوی (در ترکیه) پیدا شده است که مربوط به سدهٔ چهاردهم پیش از میلاد است (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۵).

مهر یا میترا ایزدی صاحب نفوذ و قدرتمند در میان ایزدان اسطوره‌ای اقوام هندواروپایی به ویژه هندوایرانی بوده و در جایگاه ایزد راستی و پیروزی نزد اقوام آریایی احترام ویژه‌ای داشته است. در اوستا از ایزد مهر یاد شده است و یکی از یشت‌ها با عنوان

«مهریشت» درباره اوست. «مهرپرستان دارای هفت پایه یا درجه بودند که ظاهراً از سیارات هفتگانه گرفته شده بود: کلاغ، داماد، سرباز، شیر، ایرانی (پارسی)، پیک مهر (خورشید)، و پدر. کلاغ از طرفِ عطارد، داماد از طرفِ زهره، سرباز از طرفِ مریخ، شیر از طرفِ مشتری، ایرانی از طرفِ ماه، پیک مهر از طرفِ خورشید، و پدر از طرفِ زحل حمایت می‌شد. پدر یا پیر نیز نماینده میترا در روی زمین بود. او را آموزگار مقدس می‌دانستند (ورمازرن، ۱۳۹۰: ۱۸۴). مرکلباخ بر این باور است که «در بعضی اسناد، قبل از مرحله پیر، مرحله پیرمو یا پیر مغان یا پیک خورشید قرار داشته است. کلاغ‌ها ساقیگری می‌کردند و شیران بخور می‌سوزاندند و با آتش تازه‌واردان را تصفیه می‌کردند. سربازان با غسل تعمید تقدیس می‌شدند، و با آهن سرخ بر پیشانیِ ایشان داغ زده می‌شد تا به عنوان سرباز مهر شناخته شوند. تنها مردان و پسران می‌توانستند در این آیین سرّی وارد شوند و زنان حقّ ورود نداشتند. در این آیین، مهر به عنوان آفریننده و نجات‌دهندهٔ انسان در روز بازپسین نظم نوینی برقرار می‌کند که در آن مؤمنان واقعی در نعیم جاودانی خواهند بود. شکست مهرپرستی را در برابر مسیحیّت نتیجهٔ این می‌دانند که در مهرپرستی [بر] تعدّد خدایان تأکید شده بود؛ در حالی که روحِ عصر به تدریج به سوی توحید متمایل بود، و نیز طرد زنان از جوامع دینیِ مهرپرستی را یکی از علل شکست قطعی آن در برابر مسیحیّت می‌دانند» (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۲۴۱).

کسرائی منظومه آرش کمانگیر را در قالب نیمائی آغاز کرده و آن را بازآفرینی می‌کند. در این بازآفرینی، نگارندگان با دقّت بر اسطورهٔ آرش کمانگیر سیاوش کسرایی و با نگاه اسطوره شناختی، متوجّه مشابهت‌های آن با اسطورهٔ مهر گردیدند. زیرا در آن جلوه‌های بسیاری از خویشکاری‌ها و ویژگی‌های ایزد مهر در این منظومه قابل مشاهده است. شواهد ۱۹ گانه به خصوص بارش برف بر خارا سنگ، آمدن بهار و عمو نوروز، برافروختن آتشکده‌ها، دوبار یاد کردن از «مهرفراخ چراگاه» در متن اوستا و همچنین پرتاب و فرود تیر آرش با قید طلوع و غروب خورشید از جمله مواردی است که تداخل اسطوره آرش را با مهر تأیید می‌کند. به طوری که خواننده می‌تواند بخشی از نشانه‌ها و اندیشه‌هایی میترائیسم را در آن جستجو کند که در این قسمت به آنها اشاره می‌شود:

**بارش برف به روی خاراسنگ و رفتن در آن به نشان آزمون**

برف می‌بارد؛/ برف می‌بارد، به روی خار و خاراسنگ/ کوه‌ها خاموش؛/ درّه‌ها دلتنگ (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

شاعر با سخن گفتن از برف و سردی، البتّه جوّ خفقان‌آور و نامطلوبِ سیاسی اجتماعی زمان خویش را نیز در نظر دارد، امّا برف بی‌ارتباط با اصول کلّی و شرایط ورود به مسلک مهرپرستان نیست؛ «جوانی که داعیهٔ مهرپرستی داشته است؛ می‌باید مراحل و آزمایش‌های سخت و گوناگونی را طی نماید. نظیر زدن مُهر داغ آتشین بر بدن و رفتن به میان برف» (باقری، ۱۳۸۶: ۱۷۱). همچنین مارتین وِرمازِرن در موردِ تشرّف نوآموختگان به آیین مهری می‌گوید: «بدنِ آنها را سخت می‌خراشیدند و در همین حال مدّت بیست روز آنها را در برف باقی می‌گذاردند» (وِرمازِرن، ۱۳۹۰: ۱۶۲). شاعر در این جا از بارش برف به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی بیانگرِ آغاز آزمایش و آزمون است.

در آغاز و پایان شعر از بارش برف بر خار و خاراسنگ سخن می‌رود. البتّه باید یادآور شد که یکی از معانی «خار» نیز باز همان «خاراسنگ» است (ر.ک: لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیلِ «خار»). امّا چرا بارشِ برف که بی‌دریغ بر هر چیز می‌بارد، فقط بر خاراسنگ (صخره) دیده شده است؟ آیا نه از آن رو است تا زادن مهر را از صخره به یاد آورد؟ مرکلباخ می‌نویسد: «دربارهٔ زایش میترا از صخره، متن‌ها و سنگ‌نوشته‌ها سخن می‌گویند. ایرانیانِ کهن، آسمان را سنگی می‌دانستند. زاده شدن از صخره به معنای زاده شدن از آسمانِ کیهان نیز هست. در سنگ‌نگاره‌ها و لوح‌ها زاده شدن از صخره نزدیک به چهل بار دیده می‌شود» (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

دربارهٔ تولد میترا روایات مختلفی وجود دارد. «معروف‌ترین روایت دربارهٔ میلاد میترا آن است که او عریان از صخره‌ای زاده شد در حالی که کلاه فریجی بر سر داشت. بنا بر این روایت، میترا در غاری به دنیا آمد و دو شبان که شاید همان کوتس و کوتو یاتس باشند به او گرویدند» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۱).

**صدای زنگ به نشانه آمدن کاروان**

راه‌ها چشم انتظار کاروان با صدای زنگ (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۱) و نیز (همان، ۱۳۹۱: ۱۱۶)

این بند در انتهای شعر نیز تکرار شده است. ذهن بر ترکیبِ «با صدایِ زنگ» درنگ

می‌کند که چه نکته‌ای وجود دارد که شاعر حتّی آن را تکرار می‌کند؛ یعنی هم در آغاز و هم در انجام شعر می‌آورد. در این باره، مهرداد بهار در مورد نشان‌های آیینِ مهر در ورزش باستانی ایران می‌گوید: «رسم دیگر در زورخانه، زنگ زدن است و آن زنگی است که با زنجیری بر سردمِ زورخانه آویزان است و مرشد برای پهلوانان بزرگ، به هنگام ورودشان، به صدا در می‌آورد تا همگان از ورود او آگاه شوند. در معابد مهری نیز این زنگ یافته شده است که معمولاً آن را به نشان دادنِ تصویر مهر که شاید در پایان مراسم یا آغاز آن انجام می‌گرفته است، نسبت می‌دهند» (بهار، ۱۳۸۷: ۳۷). ممکن است در این شعر منظور آن باشد که مردم منتظر آمدنِ کاروانِ مهر هستند. کاروانِ همان ایزد رهایی‌بخشی که هرازگاهی می‌آید تا گرهی از کارِ مردم بگشاید و آنان را از مشکلی که عارض شده است، نجات بخشد (همان: ۲۲۷). همانطور که می‌بینیم، با آمدنِ «ی» در آخر واژۀ «کاروان» معلوم می‌شود، کاروان خاصّی مورد نظر است. با وجود بارش برف باز هم در شعر، انتظاری وجود دارد که اجازه نمی‌دهد برف و سرما همۀ فضا را احاطه و تسخیر نماید، زیرا راه‌ها و دره‌ها منتظر کسی هستند تا آنها را از این خاموشی سرد و سوز زمستانی نجات دهد. بلافاصله پس از توصیف سرما، مقابل راوی که در طوفان گم شده است، کلبه‌ای که کودکان عمو نوروز در آن مشغول شنیدن داستان او هستند، هویدا می‌شود و امید را در دلش زنده می‌کند.

**برافروختن چراغ کلبه‌ها**

بر نمی‌شد گر ز بام کلبه‌ها دودی/ یا که سوسوی چراغی گر پیامی‌مان نمی‌آورد/ ردّ پاها گر نمی‌افتاد روی جاده‌ها لغزان/ ما چه می‌کردیم در کولاک دل آشفته دمسرد؟/ آنک، آنک کلبه‌ای روشن/ روی تپّه، رو به روی من/ درگشودندم/ مهربانی‌ها نمودندم (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۱). در آیین میترائیسم، ایزد مهر، خود فرشته نور و فروغ است و اطلاق کلمه مهر به خورشید دلیل بر اهمیت و قداست نور وروشنایی در میان پیروان آن است.

در نوروز ایرانی مطابق سنّتی دیرینه معتقد بوده‌اند در آغاز فروردین، چراغ خانه‌ها باید روشن باشد تا فَروَشی‌ها یا ارواح درگذشته روگردان نشوند و از بازماندگانِ خود نگریزند. در گذشته، در این روز، بر پشت بام‌ها آتش می‌افروخته‌اند تا راه‌گشای فروشی‌ها باشد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰۰). از طرفی «پلوتارخ در گزارش خود دربارۀ آیین ایران باختری

می‌نویسد، اهرمزد به روشنی می‌ماند و اهریمن به تاریکی و نادانی مانند است و میانجی بین آن دو مهر[1] است» (باقری، ۱۳۸۶: ۱۴۸). در این شعر نیز چنان که در پی می‌آید، وجودِ عمو نوروز پیام‌آور فروردین امیدآفرین است. و چنان که در ادامه روشن می‌شود، آرش (مهر) در حال آمدن است تا گره مشکل ایرانیان را بگشاید و امید را برای ایرانیان منتظر به ارمغان آورد. این امید نهفته را می‌توان در میان کلمات و ترکیباتی که برای توصیف کلبه می‌آورد مشاهده کرد. دودی که از بام کلبه برمی‌خیزد، سوسوی چراغ و رد پا، نشانه‌هایی کوچک از امیدی هستند که در سرتاسر شعر حضوری پررنگ دارند. در ادامه راوی وارد کلبه‌ای می‌شود که کودکان عمو نوروز در آن مشغول شنیدن داستان او هستند.

**میترائیسم و آمدن بهار**

زود دانستم، که دور از داستان خشم برف و سوز/ در کنار شعله آتش/ قصّه می‌گوید برای بچّه‌های خود عمونوروز: .../ آسمان باز؛/ آفتاب زر؛/ باغ‌های گل، دشت‌های بی در و پیکر/ سر برون آوردن گل از درون برف/ تاب نرم رقص ماهی در بلور آب (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۲).

در این شعر، حال و هوای تحویل از زمستان به بهار، نوروز و گرمی با سخن از عمو نوروز، آفتاب زر، باغ‌های گُل و... کاملاً آشکار است، این می‌تواند مربوط به این موضوع باشد که «در آیین مهرپرستی، انقلابین (صیفی و شتوی) و اعتدالین (خریفی و ربیعی) موجب جشن و سرور و برگزاری تشریفات باشکوه بوده است» (مصاحب، ۱۳۸۷: مدخل «مهرپرستی»: ۲۹۳۸).

**بهار و حضور عمو نوروز**

قصّه می‌گوید برای بچّه‌های خود عمو نوروز:/ «گفته بودم زندگی زیباست/ گفته و ناگفته، ای بس نکته‌ها کاینجاست (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۱-۱۰۲).

در این جا بلافاصله راوی تغییر می‌کند. انتخاب عمو نوروز در مقام راوی نیز در نوع خود جالب توجه است، زیرا او در انتهای فصل زمستان می‌آید و از آغاز فصل بهار خبر می‌دهد. «خصلت بشارت‌بخشی او با نوعی رهایی‌بخشی درمی‌آمیزد و پیام‌آور بهار و نگهبان سنت‌ها و ارزش‌های انسانی می‌شود تا نسل آینده را از وظیفهٔ خود در مقابل

1. Mithres

تاریخ و انسانیت آگاه کند» (مهرگان، ۱۳۷۰: ۱۶). هم انتخاب عمو نوروز تعمدی است و هم نام قصه که در جای حماسه نشسته است. شاعر با اطلاق نام قصه به ماجرای آرش پیشاپیش خود را از زره تنگی که پیشینیان بر تن آرش کرده‌اند، خلاص می‌کند.

در ضمن یکی از مراحل هفتگانهٔ سیر و سلوک در میتراپرستی، مرحلهٔ پدر یا پیر است، «پیر، استاد مقدّس و نمایندهٔ میتراس روی زمین است. در ضیافت مقدّس در جایگاه میتراس قرار می‌گیرد و سرپرست مؤمنان و معبد است. امر مهم تعلیم و تربیت با اوست و به نوبهٔ خود یک منجّم به شمار می‌آید» (اولانسی، ۱۳۸۵: ۲۳). به عنوان نمادِ «پیر» یا «پدر» عمو نوروز سخن می‌گوید. «نکته‌ها» (در عبارت شعر) می‌توانند به اسرارآمیزی آیین مهر اشاره داشته باشد.

**میترائیسم و چراگاه‌ها**

آسمان باز؛/ آفتاب زر؛/ باغ‌های گل؛ دشت‌های بی در و پیکر؛/ سر برون آوردن گل از درون برف؛ آمدن، رفتن، دویدن؛/ عشق ورزیدن؛/ در غم انسان نشستن؛/ پابه‌پای شادمانی‌های مردم پای کوبیدن؛/ کارکردن، کارکردن (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

در این قسمت منظومه، به فراخی نعمت، داشتن امید، نشاط، حیات مجدد و عشق‌ورزی و غمخواری نسبت به مردم و همچنین تلاش و کوشش فراوان که از بن‌مایه‌های آیین میترائیسم است اشاره شده است.

«دشت‌های بی در و پیکر» می‌تواند با این موضوع ارتباط داشته باشد که «نام مهر در اوستا غالباً با صفت «وُاوروگَویَویتی» به معنیِ «دارندهٔ چراگاه‌های فراخ» یا «فراخ چراگاه» همراه آمده است. مهر دارای چراگاه‌ها و دشت‌های پهناور است و وظیفه نگهبانی و سرپرستی از این دشت‌ها را داشته است» (دوستخواه، ۱۳۹۲: ۱۰۵۸).

«مهر در اساطیر هند و ایرانی، برکت‌بخشنده و انباز در فرمانروایی جهان و نگاهبان پیمان است و بعدها در پی دگرگونی‌های اجتماعی، به ایزد پاسدار و پشتیبان همهٔ گروه‌های اجتماعی جامعه تبدیل می‌شود» (همان: ۱۰۵۷). مهرداد بهار می‌گوید: «در تفکّر ایرانی این عقیده رشد می‌کند که ایزدمهر یا میشی آن ایزد رهایی‌بخشی است که هر از گاهی بر زمین می‌آید تا با کشتن گاو (در آیین مهری) یا با رهبری کردن مردم (در آیین مانوی) نعمت و نجات را ارزانی مردم دارد» (بهار، ۱۳۷۸: ۲۲۷). از فضایل اخلاقی

مهرآیینان تشویقِ پیروان خود به کار و تلاش در زندگی بوده است. این موضوع موجبِ شهرت و اعتبار آنان گردیده است. پس از سپری شدن زمستان طولانی و خواب‌رفتگی، وجود این دشت‌های پهناور و فرارسیدن بهار نویدبخش کار و تلاش همراه با نشاط و بالندگی بوده است، زیرا «در آیین مهر و میترائیسم کار نشانه یک رابطهٔ دوستی با طبیعت و زمین مادر است. کار شادی‌آفرین است و در فراز و نشیب زندگی به انسان معنی می‌بخشد» (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۴). به همین دلیل کسرایی در این بخش به تلاش و کوشش جهت غمگساری از مردم و ترغیب و تشویق آنان به عشق‌ورزی به همدیگر و شادکامی و شادابی اشاره می‌کند.

**آیین مهر و چوپانان**

چشم‌انداز بیابان‌های خشک و تشنه را دیدن؛ جرعه‌هایی ازسبوی تازه آب پاک نوشیدن؛/ گوسفندان را سحرگاهان به سوی کوه راندن (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

چوپانان در آیین میترائیسم نقس بسیار برجسته و مهمی داشتند. کومن بر این باور است که «وقتی میترا در غار تاریکی به دنیا آمد، اولین کسانی که فهمیدند چوپانان بودند و برای پرستش او گرد آمدند و به عنوان هدیه، طلا و مواد معطر و خوشبو آوردند» (کومن، ۱۳۸۶: ۷۶). همچنین مرکلباخ به رابطه و نقش چوپانان در برطرف کردن خشکی و خشکسالی در آیین میترا می‌نویسد: «در آیین رازواری میترا دوره‌ای هست که می‌توان آن را «زندگی چوپانان» نامید و در آن تصویر چوپانانِ ایرانی که چهارپایان را رام کرده و در گلّه‌های بزرگ نگهداری می‌کنند، نقش می‌شود» (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۳۲). همچنین مرکلباخ، ذیلِ عنوانِ «اعجاز آب» که شرحِ سنگ‌نگاره‌ای در بزیگهایم[1] آلمان است، چنین توصیف می‌کند: «یکباره خشکی و خشکسالی زمین را فراگرفت، چهارپا تشنه، محصولات خشک شده و تقریباً همهٔ زندگی به نابودی نزدیک شد. چوپانان برای درخواست کمک، خود را به میترا رساندند. خدا تیر خود را به سوی آسمان صخره‌ای انداخت، آسمان گشوده شد، باران فرو بارید و چشمه‌ای از صخره‌ها روان گردید. چهارپا دوباره توانست بنوشد و محصولات فراوان شود» (همان: ۱۳۲). با توجه به این که در اساطیر ایران باستان،

1. Besigheim

ایزد مهر به چوپانی نیرومند دگردیسی و تغییر شکل یافته است، با بازتاب آن در منظومه آرش کمان‌گیر سیاوش کسرایی، به نقش چوپانان دراین آیین اشاره شده است.

**میترائیسم و آتش و زندگی**

یا شب برفی/ پیش آتش‌ها نشستن/ دل به رویاهای دامنگیر وگرم شعله بستن/ آری، آری، زندگی زیباست/ زندگی آتشگهی دیرنده پا برجاست/ گر بیفروزیش، رقص شعله‌اش در هرکران پیداست/ ورنه، خاموش است و خاموشی گناه ماست»/ پیرمرد، آرام و با لبخند/ کنده‌ای در کوره افسرده جان افکند/ چشم‌هایش در سیاهی‌های کومه جست‌وجو می‌کرد؛/ زیرلب آهسته با خود گفت‌وگو می‌کرد:/ «زندگی را شعله باید برفروزنده؛/ شعله‌ها را هیمه سوزنده/ جنگلی هستی تو، ای انسان!/ جنگل، ای روئیده آزاده/ بی‌دریغ افکنده روی کوه‌ها دامن/ آشیان‌ها بر سرانگشتان تو جاوید، چشمه‌ها در سایبان‌های تو جوشنده، آفتاب و باد و باران بر سرت افشان/ جان تو خدمتگر آتش/ سر بلند و سبز باش، ای جنگل انسان!»/ «زندگانی شعله می‌خواهد»، صدا سر داد عمو نوروز/ شعله‌ها را هیمه باید روشنی‌افروز (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۳-۱۰۴).

شهاب تیزرو تیرم؛.../ مرا تیر است آتش پر (همان: ۱۰۹).

باز ادامهٔ سخن عمو نوروز است و یادآور توجّه به آتش در آیین زردشت و میترا است. «آتَر (آتش) با خدای میترا پیوندی تنگاتنگ دارد. به عنوان مثال آنها به اتّفاق یکدیگر موفّق می‌شوند فره را از گزند دیو اژی‌دهاک نجات دهند. آتر در حالی که سواره پشت گردونهٔ میترا می‌تازد، تصویر شده است. نقش آتر در مبارزه با اژی‌دهاک بر سر تصرّف فرّه، در زامیاد یشت، یکی از معدود اسطوره‌های باقیمانده دربارهٔ آتَر آمده است» (سرخوش کرتیس، ۱۳۹۰: ۱۷). در موردِ پیر یا عمو نوروز پیش از این، مطالبی آوردیم. علاوه بر آن گویی پیرمرد در این جا در سیمای یک آتوربان نیز جلوه می‌کند. اکنون شاعر، انسان را درختِ جنگل هستی می‌بیند که با سوختن، شعلهٔ زندگی را روشنی می‌دهد. «میترائیسم بر اساس پرستش آتش و پرستش قوای طبیعت مثلِ باد و طوفان و خرّمی و بهار، آسمان و کوه و جنگل و شب و پرداختن به سحر و جادو است که لازمهٔ پرستش قوای طبیعت و اعتقاد به ارواح خبیث و طیّب که دست اندر کار جهان‌اند، است.

میترائیسم بر اساس پرستش آتش و مهر است» (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۶). نکته مهم این است که این توجّه و ارزشمند دانستن آتش در بین ملل دیگر نیز وجود دارد؛ از جمله «قوم آفریقایی دامارا[1] معتقدند که کندۀ نیم سوز اجاق، حافظ و نگاهدار خانواده است؛ زیرا نمودگار خانواده است. از این رو دختران جوان خانواده، از آن محافظت می‌کنند: قبیله به هنگام کوچ، آتش اجاقش را با خود می‌برد و پدر هنگام زناشویی فرزندانش، اخگری از اجاق خانواده به آنان می‌دهد» (بایار، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

**میترا و پاسداری**

دشمنان بگذشته از سر حدّ و از بارو/ هیچ سینه کینه‌ای در بر نمی‌اندوخت/ هیچ دل مهری نمی‌ورزید.../ مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان!/ گر به نزدیکی فرود آید/ خانه‌هامان تنگ/ آرزومان کور وربپرد دور/ تا کجا؟....تا چند؟.../ آه! کو بازوی پولادین وکو سرپنجۀ ایمان؟» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۴-۱۰۵).

در آیین میترائیسم، میترا همواره با عنصر شر در نزاع است و از نیکی و پاکی و صداقت و راستی حمایت و پاسداری می‌کند. مبارزه آرش هم با تورانیان که تبلور شر و اهریمن است و حمایت از ایران و ایرانی که مظهر صداقت و راستی است نشان از آن دارد که بتوانیم آرش را دگردیس شده ایزد مهر، میترا، بدانیم.

واژۀ «مهر» در مصراعِ سوم در راستای تناسباتی که از اوّل شعر وجود داشت، آمده و مصراع آخر بیانگر ویژگی‌های میترا می‌تواند باشد: «مهر (میترا) از مهم‌ترین خدایان آریایی است که جای خود را با نام ایزد (فرشته) در فرهنگ زرتشتی استوار کرده است. درازترین یشت در نیایشِ مهر سروده شده است. او نیرومند، کوشا، درست، باشکوه و بدون گذشت است. از نظر اخلاقی، میترا پاسدار راستی (از این بابت همکار رشن)، و پاسدار پیمان (قرارداد) است. هرکس پیمان‌شکنی کند، مورد بازخواست میترا است و تنبیه می‌شود. از نظر دنیایی، میترا پاسدار نور (از این بابت همکار ایزد هْوَرَخْشَئِتا یا خورشید)، و نگهبان کشتزاره است.» (مهر، ۱۳۸۸: ۲۶)

**میترائیسم و سرباز**

پیشِ روی لشکر دشمن سپاه دوست؛ دشت نه، دریایی از سرباز (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

1. Damara

واژۀ «سرباز» از دو نظر می‌تواند با میترائیسم مرتبط باشد؛ اوّل این که آیین پرستش مهر هنگامی که از آسیای صغیر به روم و اروپا رفت، به‌ویژه در میان سربازان رومی رواج یافت و طرفداران بسیار یافت؛ به طوری که کومودوس، امپراطورِ روم (۱۹۲-۱۸۰) برای خوشامدِ سربازان از مهرپرستی حمایت کرد و خود به این آیین درآمد، دوم از آن بُعد که «سرباز» سومین درجه از درجاتِ هفتگانۀ مهرپرستی، منسوب به مریخ، و نمادِ خاک است (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۸).

در آیین میترائیسم، سربازان در آوردگاه برای غلبه بر دشمن از او کمک می‌جویند. سربازان میترا در دو جبهه مشغول جنگ بودند؛ اول جنگ معمولی که مبارزه با دشمن برای نگهداری کشور و دیگر ستیز با نیروهای شر و اهریمنی است؛ زیرا اساس آیین میترا بر اخلاقیات مبتنی است.

**میترائیسم و باد و البرز**

باد پر می‌ریخت روی دشت باز دامن البرز/ ... ستیغِ سربلندِ کوه مأوایم.../ آرش، اما همچنان خاموش/ ازشکاف دامن البرز بالا رفت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۴).

چرا برای باد «پر ریختن» آمده است؟ آیا نه این است که «کلاغ» اوّلین درجه از درجات هفتگانۀ مهرپرستی بوده و نمادِ «باد» است؟ (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۶) و از طرفی کلاغ (باد) مبشّر میترا است (وِرمازِرن، ۱۳۹۰: ۸۰).

در این شعرِ کسرایی، سه بار از البرز سخن می‌رود. دو بار کاربرد آن را در بالا می‌بینیم و یک بار هم آرش از جایگاه خود (ستیغ سربلندِ کوه) سخن می‌گوید. باید دانست، سخن از آرش است، امّا کاخِ مهر بر البرز است و باز معلوم می‌شود، آرش همان مهر است: «بنا به مهر یشت، مهر کاخی بر فراز کوه هرا البرز دارد، جایی که در آن نه شب هست و نه تاریکی، نه سرما هست و نه گرما، نه بیماری هست و نه مرگ» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۲۶).

**میترائیسم و جایگاه مردان**

دختران بنشسته بر روزن/ مادران غمگین کنار در (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۷)

دختران بنشسته بر روزن؛/ مادران غمگین کنار در؛/ مردها در راه (همان: ۱۱۳)

همان طور که می‌بینیم، دو بار از در حاشیه بودن مادران و دختران (زنان) سخن

رفته است و بار دوم سخن از مردان هم به میان می‌آید تا ما با اطمینان بیشتری بگوییم، اشاره است به این اصل در میترائیسم که فقط مردان حقّ قدم نهادن در راهِ تشرّف به درجاتِ هفتگانهٔ مهرپرستی را داشته‌اند؛ و زنان را در ورود به این درجات راهی نبوده است (وِرمازِرن، ۱۳۹۰: ۲۰۰).

**میترائیسم و آفتاب**

بُرش بگرفت و مردی چون صدف/ ازسینه بیرون داد:/ «منم آرش...» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۸)

به چشم آفتاب تازه‌رس جایم (همان: ۱۰۹)

آرش را مردی «چون صدف» می‌بیند. صدف سپید است. شاید علی‌رغم بسیاری که به اشتباه مهر را همان خورشید می‌انگارند، به آن اشاره دارد که «مهر خورشید نیست، بلکه مهر خدای بزرگ آفریننده، و خورشید بنا به اساطیر ایرانی، چشم اوست و در حقیقت، میترا سپیدیِ پیش از طلوع خورشید است و پیش از خورشید در کیهان جلوه می‌یابد» (ارشاد، ۱۳۹۰: ۸-۹). در آیین مهر، مهر را سپیدی و روشنی قبل و بعد از طلوع نیز گفته‌اند (کومن، ۱۳۸۶: ۴۲).

میتراپرستان خورشید را ستایش کردند و او را چشم میترا می‌دانستند و نیایش‌های خود را برای او به جا می‌آوردند (باقری، ۱۳۸۶: ۵۴).

**میترائیسم و جایگاه مردم**

کم کمک در اوج آمد پچ پچ خفته/ خلق، چون بحری برآشفته/ به جوش آمد؛/ خروشان شد؛/ به موج افتاد؛.../ «منم آرش، .../ مجوییدم نسب/ فرزند رنج و کار؛ (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

در این کار/ دل خلقی است در مشتم؛/ امید مردمی خاموش همپشتم (همان: ۱۰۹).

خلق، مردم، رنج و کار، این موضوعات اگرچه با اندیشه‌های کمونیستی و زبانِ کسرایی آشنا است، بُعد دیگری را هم پوشش می‌دهد؛ یعنی همان طور که قبلاً گفتیم مهر حامی گروه‌های مختلف مردم محسوب می‌شده است و یقیناً انطباقِ همین ویژگی‌ها در مهر و میترائیسم، با آن چه در اندیشهٔ شاعر بوده است، می‌تواند او را به این آیین متمایل‌تر کرده باشد. از طرف دیگر، در موردِ «مجوییدم نسب» باید این نکته را یادآوری کرد که «در آیین مهرپرستان طبقات و تعیّنات اجتماعی وجود نداشت و به اصطلاح شاه

و گـدا در برابـر هـم مـی‌نشسـتند» (دوسـتخواه، ۱۳۹۲: ۱۰۵۷). «در اینجـا آرش از درگـاه امشاسپندان نیامد. از اعماق توده‌ها و از نهانی‌ترین آمـال آنهـا سرچشـمه گرفتـه اسـت» (مهرگان، ۱۳۷۰: ۲۳). قهرمان حماسه در این جا نماینده خواسـت خـود و طبقـه‌ای خـاص نیست، بلکه در مبارزهٔ همیشگی خیر و شر حضور دارد و به ظلم‌ستیزی و دفـاع از تـوده محروم، خصلتی عام و هستی‌شناسانه می‌بخشد.

**میترائیسم و کمان**

کمان کهکشان در دست/ کمانداری کمان‌گیرم/ شهاب تیز رو تیرم؛ (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

«کمان» در آیین میترائیسم اهمیت ویژه‌ای دارد. میترا مانع خرابی و پاسـدار آبـادانی است اگر خشکسالی پدید آید با پرتاب تیری از کمان خود سبب می‌شود تا آب از زمـین برجوشد. در حقیقت آرش هم با کمان خود تیری را رها کرد که برکت و شادی و آبادانی برای ایرانیان به ارمغان آورد.

در فرهنگ ایران باستان آمده است: «در گردونهٔ مهر هزار کمان خوب ساخته شـده و به زه گوزن آراسته و هزار تیرِ به پر کرکس نشانده، نهاده شده تیرهایی زرّین نـاوک، کـه سوفارش از استخوان و چوبه‌اش از آهن است» (پـورداوود، ۱۳۸۶: ۲۴۴). همچنین دوستخواه معتقد است «مهر یا میترا در شب یلدا (به زبان سریانی یعنی تولد خورشید) پا به عرصـه هستی می‌گذارد. در این شب میترا از دل سنگی و در درون غاری به دنیا می‌آیـد و تنهـا کلاهی بر سر و شمشیر و تیر و کمان در دست دارد. وی با زدن تیـری بـه صـخره از آن چشمه جاوید به وجود می‌آید که همان چشمه آب زندگانی می‌باشـد» (دوسـتخواه، ۱۳۹۲: ۳۸۴- ۳۸۵).

**میترائیسم و مرگ و زندگی**

پری از جان بباید تا فرو ننشیند از پرواز، دلم از مرگ بیزار است؛/ که مرگ اهرمن‌خو آدمی‌خوار است/ ولی، آن دم که زاندوهان روان زندگی تار است؛/ ولی، آن دم که نیکی و بدی را گاه پیکار است؛/ فرو رفتن به کام مرگ شیرین است/ همان بایستهٔ آزادگـی ایـن است/ ز پیشم مرگ/ نقابی سهمگین بر چهره، می‌آید/ نقاب از چهرهٔ تـرس‌آفـرین مـرگ خواهم کند (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۰-۱۱۲).

قربانی کردن در همه آیین‌های مختلف رسمی دیرینه بوده است. در این گونه قربانی‌ها اهداف مختلفی از جمله: خشنودی خدایان، پیروزی در جنگ، گریزاندن ارواح خبیث و هنگام قحطی و خشکسالی وجود داشت.

«در اساطیر میترایی، میترا با کشتن گاو، زندگی جدیدی را به وجود آورد. این قربانی (کشتن گاو) برای انسان و جامعه همراه با برکت و دفع بلا بوده است. در آیین میترائیسم عمل محوری کشتن گاو نر به دست میترا، یک کارکرد حیات‌بخشی است. مرگ ایجادکنندهٔ یک حیات نو، غنی و پربار است» (هینلز، ۱۳۸۹: ۸۳).

فریزر معتقد است که «گاو خود میترا است. این خداوندگار میتراست که خود را برای رهایی بشر قربانی می‌کند تا بشریت رستگار شود. چون باور به مرگ و رستاخیز به عنوان تنها راه جاودان ساختن حیات خداوندان برای رستگاری قوم و همه جهان ضروری بود» (فریزر، ۱۳۸۸: ۳۱۴).

در این بخش آرش، هستی‌اش را بر پای تیر می‌ریزد و روانش را در تیر می‌دمد تا حیات و زندگی عزتمندانه سرزمین ایران را تضمین کند. چون باور به مرگ آیینی با خواست قلبی و ارادهٔ شخصی خود برای رسیدن به کمال معرفت درون‌مایهٔ روایت مرگ آرش را تشکیل می‌دهد.

«آرش کسرایی سرداری یکه و پهلوانی تصادفی نیست که خود از جنس مردم و شریک رنج‌های انسان می‌داند. او نه نجات‌بخش که نجات است. او جان میلیون تن در تن واحد است» (مهرگان، ۱۳۷۰: ۲۳). با توجه به این که مهرپرستان به بقای ابدی روح و همچنین رسیدن به پاداش عمل نیک ایمان داشتند، شاعر هم معتقد است که آرش به نامیرایی و جاودانگی دست یافت؛ چرا که با آزادگی به استقبال مرگ شتافت.

**میترائیسم و نیایش**

به صبح راستین سوگند!/ به پنهان آفتاب مهربار پاک‌بین سوگند! (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

نیایش را، دو زانو بر زمین بنهاد/ به سوی قلّه‌ها دستان ز هم بگشاد:/ «برآ، ای آفتاب، ای توشهٔ امید!/ برآ، ای خوشهٔ خورشید!/ تو جوشان چشمه‌ای، من تشنه‌ای بی‌تاب/ برآ، سرریزکن، تاجان شود سیراب» (همان: ۱۱۲).

در آیین میترایی، سپیده‌دم هنگام ستایش و نیایش است؛ مهرپرستان هنگام برآمدن و فروبردن آفتاب، بر فراز بلندی می‌ایستادند و خورشید را ستایش و کرنش می‌کردند. «چون خورشید برآید، مغان به ترنّمِ خورشید نیایش مهر نیایش» می‌پردازند» (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۷).

یکی از ویژگی‌های عمدهٔ میترا در آیین مهرپرستی غربی، ارتباط و پیوند او با خورشید است. مهرپرستان، خورشید را مهر می‌نامیدند و میترا یا روشنایی جاودانه را به عنوان خداوند آفریننده مهر می‌پرستیدند. «نگاره‌های متعدّدی از معابد مهری به دست آمده که قرابت و نزدیکی میترا و خورشید را می‌نمایاند. وجود رابطه و نزدیکی دو ایزد مهر و آفتاب در اعتقادات هند و ایرانی پیشینه‌ای بس دیرین دارد.... کتزیاس از سوگند خوردن ایرانیان به خورشید یاد می‌کند» (باقری، ۱۳۸۶: ۱۵۲-۱۵۳). کومن درباره پرستش خورشید معتقد است که «پیروان میترا مانند ایرانیان باستانی، خورشید را می‌پرستیدند» (کومن، ۱۳۸۶: ۱۳۶). البته ایرانیان هرگز خورشید را نمی‌پرستیدند، بلکه آنها میترا (روشنایی جاودانه) را به عنوان خداوند آفریننده خورشید می‌پرستیدند. ایرانیان به فراست دریافته بودند که زندگی و حیات آنها و تمامی جانداران و گیاهان، مرهون نور و گرمای خورشید است و معتقد بودند که خداوند جهان، میترا، به واسطه لطف و مهرش خورشید گرمابخش و جهان افروز را آفریده تا انسان‌ها و سایر جانداران و گیاهان با استفاده از نور و گرمای آن قادر به ادامه حیات باشند؛ به همین جهت حرمت و قداست ویژه‌ای برای خورشید قائل بودند. «در نقش معبد هِدرِهایِم آفتاب، خوشهٔ انگور بزرگی به مهر تقدیم می‌کند. از طرف دیگر پس از آن که میترا گاو نخستین را در غار می‌کشد، از محل جاری شدنِ خون گاو، خوشه‌های گندم می‌روید و درخت انگور و سایر گیاهان» (قدیانی، ۱۳۸۷: ۹۲).

**میترائیسم و خورشید**

به یال کوه‌ها لغزید کم کم پنجهٔ خورشید/ هزاران نیزهٔ زرّین به چشم آسمان پاشید (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

در فرهنگ ایران باستان آمده است که مهر بعدها خود با خورشید یکی دانسته شده است. مهر ایزدی است دارای هزار چشم و ده هزار گوش. در تفسیر پهلوی اوستا (زند)

مهر یشت این گوش‌ها و چشم‌ها را جداگانه فرشتگانی دانسته است و نیز آمده است که در گردونهٔ مهر هزار تیر با ناوک‌های زرّین و هزار نیزه و... وجود دارد (سرخوش کرتیس، ۱۳۹۰: ۱۲). با توجّه به تداخلی که معمولاً در ویژگی‌ها و خویشکاری‌های اساطیر رخ می‌دهد، روشن است که باز با مهر روبرو هستیم.

**میترا، عروج و ماندگاری**

راه‌جویانی که می‌جستند آرش را به روی قلّه‌ها، پی‌گیر/ بازگردیدند/ بی نشان از پیکر آرش/ آری، آری، جان خود در تیر کرد آرش/ کار صدها صد هزاران تیغهٔ شمشیر کرد آرش/ تیرآرش را سوارانی همی راندند بر جیحون/ به دیگر نیمروزی از پی آن روز/ نشسته بر تناورْساقِ گردویی فرودیدند (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۴-۱۱۵).

در بخش پایانی این شعر در واقع به عروج روح آرش (مهر) به آسمان می‌رسیم. «در آیین رازآمیز میترا، عروج روح را آموزش می‌داده‌اند. روحانیان میترایی نیز هنگامی که سالکی را آشنای اسرار می‌یافته‌اند، در یک نمایش رازآمیز، راه روح را در کیهان از بالای آسمان به پایین و بر عکس برای او توصیف می‌کرده‌اند» (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۲۷۷- ۲۷۸). یکی از حوادثی که به مهر نسبت داده شده، اتّحاد مهر با خداوندگار خورشید است و شرکت با او در ضیافت و عروج به آسمان در گردونهٔ خورشید. وِرمازِرن می‌نویسد: «بعد از این که میترا معجزاتی کرد، سوار بر گردونهٔ خورشید می‌شود و به آسمان عروج می‌کند» (وِرمازِرن، ۱۳۹۰: ۱۲۴). اگر کسانی به دنبال آرش بوده‌اند، چرا باید آنان را راه‌جویان نامید؟ به نظر می‌رسد این، یادآور نوآموزان میترائی و یا همان «مردها هستند که در راه‌اند» است.

تیر آرش (مهر) که در واقع نمادی از جان اوست، بر ساق درخت گردو می‌نشیند. این نیز می‌تواند نشان عروج باشد که در پیشین از این دربارهٔ آن سخن گفتیم. از طرف دیگر «وقتی در اوستا از ویژگی‌های البرز که کاخِ مهر بر آن قرار دارد، سخن می‌رود، آن را جایگاهی می‌داند که در آن مرگ هم نیست. در داستان آرش هم شاهد مرگ نیستیم» (دوستخواه، ۱۳۹۲: ۳۶۵). در این داستان هم سرنوشت آرش چنان است که گویی پس از انجام مأموریّت خود که همانا یاری و گاه نجاتِ مردم از دشواری‌ها است، به آسمان عروج می‌کند.

رهگذرهایی که شب در راه می‌مانند/ نام آرش را پیاپی در دل کهسار می‌خوانند/ و

نیاز خویش می‌خواهند/ با دهان سنگ‌های کوه آرش می‌دهد پاسخ/ می‌کُنَدْشان از فراز و از نشیب جاده‌ها آگاه؛/ می‌دهد امید/ می‌نماید راه/ در برون کلبه/ می‌بارد برف/ می‌بارد به روی خار و خاراسنگ (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۶).

مکرر در این شعر از راه‌جویان، رهگذرها، راه و جاده سخن به میان می‌آید، ولی طرح ظاهری داستان ربطی به این واژگان ندارد. مگر این که باز به میترائیسم بازگردیم و متوجّه شویم، این واژگانِ مرتبط با «راه»، اشاره به سیر و سلوک در درجات هفتگانهٔ مهرپرستی است که قبلاً هم اشاراتِ شعر را به آن دیده‌ایم. نیاز طلبیدن از آرش به شرطی عجیب نخواهد بود که او همان مهر باشد؛ زیرا «ستایش و نیایش ایزد مهر در اساطیر و آیین‌های دینی هند و ایرانی جای والایی داشته و بعدها کیشی جداگانه به نام «مهرآیینی» یا «میترائیسم» از آن پدید آمده است» (دوستخواه، ۱۳۹۲: ۱۰۵۸).

این که آرش (مهر) با دهان سنگ‌های کوه پاسخ می‌دهد، جز آن که ظاهراً انعکاس صدایِ راه‌جویان در نظر است، باز با ظرافت، زاده‌شدنِ مهر از صخره را به یاد می‌آورد.

## نتیجه‌گیری

یکی از کهن‌ترین دین‌ها و آیین‌های فلات ایران، آیین میترائیسم و اسطوره مهر است که تأثیر عمیق و گسترده‌ای بر فرهنگ، سنت، باورهای ایرانی و زبان و ادبیات فارسی گذاشت. این آیین و اسطوره چنان بر اثر عمیقی تاریخِ فرهنگ ما نهاده است که مردم ما، چه آگاهانه پیش از اسلام و چه ناآگاهانه پس از اسلام، پیوسته در پی تکرار الگوهای رفتاری او بوده‌اند. از این رو بسیاری از شاعران و نویسندگان گذشته و معاصر در آثار منظوم و منثور خود مستقیم و یا غیرمستقیم از آن به اشکال مختلف به خصوص به صورت انطباقی بهره برده‌اند. از سویی دیگر آرش کمان‌گیر یکی از اساطیری است که شاعران و نویسندگان مختلف با جهان‌بینی و ایدئولوژی‌های متفاوت، بارها آن را در ادبیات معاصر بازآفرینی کرده‌اند، اما حماسهٔ آرش کمان‌گیر سیاوش کسرایی معروف‌ترین بازنویسی این اسطوره است. وی با بازآفرینی منحصربه‌فرد اسطورهٔ آرش کمان‌گیر آن را بستر مناسب و متناسبی برای بیان نمادهای آیین میترائیسم و اسطوره مهر به صورت تطبیقی قرار داد. گر چه این انطباق و تطبیق به ظاهر از روابط علت و

معلولی منطقی برخوردار نیست، ولی سرشار از رمز و راز پیچیدگی است که کسرایی آن را معنایی تازه بخشیده است.

نگارندگان در این مقاله در ۱۹ بند با کنار هم قرار دادن بخش‌هایی از آیین میترائیسم و اسطوره مهر و نمادهایی که در بازآفرینی اسطوره آرش کمان‌گیر وجود دارد از جمله بارش برف بر خارا سنگ، مهر فراخ چراگاه، زندگی چوپانی در آیین میترا و از همه مهم‌تر مرگ و زندگی به این نتیجه رسیده‌اند که آن چنان انطباق آگاهانه میان آن دو وجود دارد که در نهایت آن دو (مهر و آرش) را یکی دانسته و معتقدند که اسطوره مهر همچون دیگر اسطوره و ایزدان دچار دگردیسی و پیکر گردانی شده و به صورت آرش در آمده است. نمود برجسته این دیگردیسی آن است که میترا با کشتن گاو به جامعه، حیات و زندگی و بالندگی تازه‌ای بخشیده است؛ آرش هم با فدا کردن جان خود به ایران و ایرانی، حیات و زندگی و رستگاری نویی داده است.

## منابع


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

ارشاد، محمّدرضا (۱۳۹۰) گسترهٔ اسطوره، تهران، هرمس.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷) اسطوره، بیانِ نمادین، تهران، سروش.

اکبری مفاخر، آرش (۱۳۸۳) «آرش کمانگیر، مژده‌آور باران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، مشهد، سال سی و هفتم، شماره چهارم.

اولانسی، دیوید (۱۳۸۵) پژوهشی نو در میتراپرستی، ترجمه وتحقیق مریم امینی، تهران، چشمه.

باقری، مهری (۱۳۸۶) دین‌های ایران باستان، تهران، قطره.

بایار، ژان پیر (۱۳۹۱) رمزپردازی آتش، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۵۸) طلا در مس، تهران، زمان.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶) سخنی چند درباره شاهنامه، مجموعه مقالات جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران، فکر روز.

--------- (۱۳۷۸) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگاه.

--------- (۱۳۸۷) از اسطوره تا تاریخ، تهران، چشمه.

بیرل، آن (۱۳۸۴) اسطوره‌های چینی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۶) فرهنگ ایران باستان، تهران، اساطیر.

---------- (۱۳۷۷) اوستا، یشت‌ها، تهران، اساطیر.

تفضلی، احمد (۱۳۵۴) مینوی خرد، ترجمه احمد تفضلی تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

---------- (۱۳۷۶) آرش، دانشنامه ایران و اسلام جلد ۱، زیر نظر احسان یارشاطر، ج اول، تهران، کتاب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

حسن‌پور آلاشتی، حسین و مراد اسماعیلی (۱۳۸۸) «تحلیل اسطوره‌ها در اشعار سیاوش کسرایی»، ادب‌پژوهی، شماره ۹.

داوودی مقدم، فریده (۱۳۹۲) «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر آرش کمان‌گیر و عقاب؛ تحول کارکرد تقابلی زبان به فرایند تنشی»، جستارهای ادبی، دوره ۴، شماره ۱.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۹) شبان بزرگ امید، نشریه گزارش، ش ۱۱۵.

دوستخواه، جلیل (۱۳۹۲) اوستا، تهران، مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامهٔ دهخدا، تهران، دانشگاه تهران.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳) پیکرگردانی در اساطیر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سرخوش کرتیس، وستا (۱۳۹۰) اسطوره‌های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.

شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۷) تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد دوم، تهران، مرکز.
فریزر، جورج جیمر (۱۳۸۸) شاخه زرین، ترجمه کاظم فیروزند، تهران، آگاه.
قدیانی، عباس (۱۳۸۷) تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، تهران، فرهنگ مکتوب.
کسرایی، سیاوش (۱۳۹۱) مجموعهٔ اشعار از آوا تا هوای آفتاب، تهران، نگاه.
کومن، فرانتس (۱۳۸۶) دین مهری، ترجمهٔ احمد آجودانی، تهران، ثالث.
کیا، صادق (۱۳۳۵) ماه فروردین روز خرداد ایران توده، ش ۱۶، تهران، انجمن ایرانویج.
مرکلباخ، راینهولد (۱۳۸۷) میترا آیین و تاریخ، ترجمهٔ توفیق گلی‌زاده، تهران، اختران.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۷) دایرةالمعارف فارسی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی وابسته به امیرکبیر.
مهر، فرهنگ (۱۳۸۸) دیدی نو از دینی کهن، «فلسفهٔ زرتشت»، تهران، جامی.
مهرگان، حیدر (۱۳۷۰) دیدار با آرش، تهران، حزب توده ایران.
مینوی، مجتبی (۱۳۷۲) فردوسی و شعر او، تهران، طوس.
وِرمازِرن، مارتین (۱۳۹۰) آیین میترا، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران، چشمه.
هینلز، جان (۱۳۸۹) شناخت اساطیری ایران، ترجمه احمد تفضلی و دیگران، تهران، چشمه.
یار شاطر، احسان (۱۳۳۷) داستان‌های ایران باستان، چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و چهارم، بهار ۱۳۹۶: ۱۵۶-۱۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

# تحلیل نابهنجاری شخصیتی در رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی»

مژده سالارکیا*
سیدعلی قاسم‌زاده**

**چکیده**

رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» نوشتهٔ سلمان امین، یکی از رمان‌های موفق جامعه‌گراست که به یکی از معضلات اجتماعی خاص، یعنی بیکاری و عواقب آن توجه کرده است. این جستار بر مبنای نظریهٔ «فرصت» رابرت مرتون (۱۹۱۰-۲۰۰۳) انواع نابهنجاری‌های رفتاری و شخصیتی را در رمان مزبور واکاوی کرده است. مطابق نظریهٔ مرتون، مشکلات اجتماعی نتیجهٔ گسست میان اهداف پسندیدهٔ جامعه و راه‌های دست‌یابی به آن است. جامعه با تعریف اهداف ارزنده برای اعضای مرتبط با خود، راهکارها و راهبردهای خویش را نیز عرضه می‌کند؛ لیک آنگاه که میان اهداف و وسیلهٔ نهادینه‌شدهٔ تحقق آن فاصله ایجاد گردد، انحراف و نابهنجاری رخ می‌دهد. بر اساس این الگوی نظری، رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» تصویری از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که اهدافی یکسان و مقبول برای همه مشخص کرده است، اما استفاده از روش‌های تحقق آنها، به پایگاه و طبقهٔ اجتماعی افراد بستگی دارد؛ چنانکه شخصیت اصلی رمان با عصیانگری پرومته‌ای خویش، به کشف راه‌های جدید روی می‌آورد، اما سرانجام چاره‌ای جز فراموشی اهداف و انزوا نمی‌بیند.

**واژه‌های کلیدی:** نقد جامعه‌شناختی، سلمان امین، «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی»، رابرت مرتون، نظریهٔ فرصت.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) mskia212@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)
S.ali.ghasem@gmail.com

**مقدمه**

با شروع قرن بیستم، نگرش‌هایی تازه در تمام عرصه‌های زندگی اجتماعی انسان‌ها شکل می‌گیرد که مهم‌ترین آنها، پرسش در باب ماهیت بشر است. تا پیش از آن، فیلسوفانی چون دکارت انسان را سوژه‌ای عاقل و آگاه می‌دانستند که دارای هویتی یکپارچه است. دنیای مدرن به صراحت مقابل این دیدگاه می‌ایستد و بیش از هرچیز به درون انسان توجه می‌کند. در دورهٔ پیشامدرن، انسان بر اساس محیط پیرامون و شناخت خویش از خود و دیگری، برای خود هویتی قائل می‌شد؛ اما در دنیای مدرن، مرزهای محدودکنندهٔ زمان و مکان فرومی‌ریزند و افراد با مکان‌ها و زمان‌هایی فراتر از مکان‌های جغرافیایی و تاریخ تجربه‌شده‌شان روبه‌رو می‌شوند. دنیای جدید، افراد را با خاطرات، تاریخ و فرهنگی گسترده مواجه می‌کند که آنان خواه‌ناخواه با آن برخورد خواهند کرد (گل‌محمدی، ۱۳۸۱: ۲۳۷).

این تغییر نگاه به دنیای هنر نیز راه یافت. منتقدان ادبی، به مرور متوجه تغییر نگرش نویسندگان شدند و دریافتند که نگارش‌های جدید دیگر در پی خلق قهرمانان بزرگ و سلحشوران جاوید نیست. به باور منتقدان ادبی مدرن، آنچه در داستان‌ها روایت می‌شود، واقعیت نیست؛ بلکه انعکاسی از واقعیت در ذهن فرد است. از آنجا که واقعیت به طور یکسان برای همگان قابل درک نیست، روایت‌ها و دغدغه‌های روایی گوناگونی شکل می‌گیرد تا از ظاهر یکپارچهٔ واقعیت، باطن چندپارهٔ آن را روایت کنند (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸). بنابراین یکی از مضامین پرتکرار داستان‌ها و رمان‌های مدرن، رویارویی فرد با جامعه است. انسان‌ها نیز در روایت‌های مدرنیستی، موجوداتی‌اند «روی مرز اقتدار و در عین حال فروپاشی» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۹). به باور زرافا[1]، رمان سرراست‌تر از دیگر هنرها ما را با شرایط گریزناپذیر تاریخی و اجتماعی‌مان مواجه می‌کند (زرافا، ۱۳۶۸: ۱۶). بنابراین تحلیل رمان از منظر جامعه‌شناسانه می‌تواند شناخت مناسبی از دنیای کنونی ارائه دهد. جامعه‌شناسانی که به مطالعهٔ نقادانهٔ رمان‌ها پرداخته‌اند، میان فرم ادبی رمان و رابطهٔ زندگی روزمرهٔ انسان‌ها با انسان‌های دیگر، هماهنگی یافته‌اند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۹).

نکتهٔ مهم آن است که با وجود تغییرهای بسیار عصر مدرن، نیاز به حفظ تعامل و

1. Michel Zerraffa

نظم اجتماعی بیش از گذشته احساس می‌شود. دنیای مدرن، در عین آن که افراد را با خوانش‌های متعددی از واقعیت مواجه می‌کند، نمی‌تواند نسبت به سنت‌ها بی‌اعتنا باشد. بنابراین در این عصر، همانند گذشته جوامع از مجموع گروه‌هایی هدفمند تشکیل می‌شوند که برای دستیابی به اهداف خویش و نظام‌بخشی به تعاملات فردی و اجتماعی، هنجارهایی را تعریف می‌کنند. هنجارها نوع خاصی از رفتار را تجویز می‌کنند و افراد را از برخی امور بازمی‌دارند (گیدنز، ۱۳۷۴: ۷۸۲). هنجارها معمولاً در جوامع گوناگون و حتی در میان گروه‌های یک جامعه انواعی مختلف دارند؛ زیرا آداب و رسوم یا شیوه‌های قومی، فرهنگ و نوع حکومت و قوانین وضع‌شده، در اینکه رفتاری را هنجار بدانیم یا نابهنجار تأثیر مستقیم دارد.

شکستن هنجار معمولاً با اهداف گوناگون و در پی جامعه‌پذیری ناقص رخ می‌دهد. هر جامعه با توجه به فرهنگ خویش، اهدافی را ارزشمند می‌شمارد و متناسب با ساختار اجتماعی، ابزارهایی را معرفی می‌کند تا اعضا با بهره از آنها به اهداف فرهنگی مورد تأیید جامعه برسند. وقتی فردی یا گروهی از هدف و یا راه‌های مشروع دور شود، هنجاری را نادیده گرفته‌است. این امر زمانی رخ می‌دهد که ساختار اجتماعی، فرد را در وضعیت ناعادلانه‌ای از فرصت‌ها قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که مجبور به گزینش راهی نو یا هدفی متفاوت می‌شود. رابرت مرتون[1]، جامعه‌شناس امریکایی، بی‌هنجاری را ناشی از فشار اجتماعی در هنگام گزینش هدف و ابزار می‌دانست؛ یعنی زمانی که فرهنگ اجتماعی ارزشی را ارائه می‌دهد و راه‌هایی را برای رسیدن به آن اهداف تعریف می‌کند که اعضای جامعه با توجه به پایگاه و نقش اجتماعی‌شان، نمی‌توانند آنها را بپذیرند و در نهایت، مجبور به جایگزینی هدف یا راه می‌شوند. در این وضعیت، میان تصویری که جامعه از فرد انتظار دارد و چهره‌ای که فرد برای خود برگزیده است، فاصله ایجاد می‌شود و نابهنجاری شخصیتی شکل می‌گیرد.

رمان مدرن فارسی با جنبهٔ واقع‌گرایی خاصی که دارد، همواره تصویری را از جامعهٔ زیستهٔ نویسنده منعکس می‌کند. از آنجا که داستان با برهم‌خوردن تعادل و تلاش برای رسیدن به نقطهٔ آسایش پیش می‌رود، نویسنده چالش‌هایی را برای شخصیت‌های

1. Robert K. Merton

داستانش ایجاد می‌کند که معمولاً شخصیت را درگیر آزمونی اخلاقی می‌کند. تصمیم‌گیری شخصیت تا حد زیادی به پایگاه و نقش اجتماعی وی در گروه‌های عضو بستگی دارد و نشان‌دهندهٔ بهنجار یا نابهنجار بودن وی است. بررسی این اوضاع، شخصیت‌ها و انتخاب‌های آنان می‌تواند با بهره از نظریات جامعه‌شناسانه نیز میسر شود؛ زیرا اثر ادبی خواسته یا ناخواسته تحت تأثیر جامعهٔ خود است و چالش‌های شخصیت‌های داستانی، جدا از مشکلات اجتماعی بیرونی یا واقعی نیست.

## روش پژوهش

این جستار بر آن است تا انواع نابهنجاری‌های شخصیتی را بر مبنای نظریهٔ فشار[1] - که با نام نظریهٔ فرصت[2] نیز شناخته می‌شود- در رمان «قلعه مرغی؛ روزگار هرمی» بررسی کند. کانون نابهنجاری اجتماعی در این رمان، توجه به یکی از مشکلات اجتماعی معاصر، یعنی بیکاری، و در پی آن رشد مشاغل تأییدنشده یا انحرافی، مانند عضویت در شرکت‌های هرمی است. رمانی که به سبب موضوع بکر و بیان طنزآمیزش توانست نظر داوران بنیاد گلشیری را نیز به خود جلب کند و جایزهٔ بهترین رمان اول سال ۱۳۹۱ را برای نویسنده‌اش به ارمغان بیاورد.

## هدف پژوهش

این پژوهش قصد دارد تا با تکیه بر نظریهٔ مرتون، به دو پرسش اصلی پاسخ دهد:

۱. چه مسائلی مسبب بروز نابهنجاری‌ها در این رمان است؟

۲. شخصیت‌های رمان درگیر کدام دسته از انواع نابهنجاری‌های شخصیتی شده‌اند؟

از آنجا که این رمان، یک شخصیت اصلی و محوری دارد و بقیهٔ شخصیت‌ها مانند کاتالیزور عمل می‌کنند -یعنی از قرار گرفتن در کنار این شخصیت و با برقراری مناسبات با وی شناخته می‌شوند- شخصیت‌های فرعی و کنش‌های آنها در فرایند تحلیل شخصیت اصلی، بررسی می‌گردند.

---

1. Strain Theory
2. Opportunity Theory

## پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، مطالعهٔ جامعه‌شناسانهٔ آثار ادبی یکی از دغدغه‌های پژوهشگران این عرصه بوده است و متون ادبی، به‌ویژه رمان فارسی، جدا از نقدهای مارکسیستی و فمنیستی، با بهره از نظریات فوکو، بوردیو، گافمن، هابرماس و ... بررسی شده‌اند. با این حال، رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» با وجود آنکه دربارهٔ یکی از اساسی‌ترین مشکلات اجتماعی، یعنی بیکاری و عواقب آن سخن می‌گوید، تاکنون از منظر جامعه‌شناسانه واکاوی نشده است. جستار حاضر تلاش کرده است، با توجه به یکی از نظریه‌های نوظهور در جامعه‌شناسی ادبیات، یعنی نظریهٔ «فشار یا فرصت» رابرت مرتون، به نقد عملی نابهنجاری در شخصیت‌پردازی رمان‌های مدرن با تمرکز بر رمان «قلعه مرغی، روزگار هرمی» بپردازد.

## چارچوب نظری پژوهش

رابرت مرتون میان کل‌گرایی و جزئی‌نگری، به مطالعهٔ خرده‌فرهنگ‌ها و خرده‌گروه‌ها پرداخت. به باور او که از دل مکتب کارکردگرایی برخاسته بود، جامعه همیشه در حال تعادل پیش نمی‌رود. در دیدگاه کارکردگرا، «اجزای جامعه برای حفظ ثبات کل دارای کارکرد مثبت هستند» (به نقل از رابرتسون، ۱۳۷۷: ۳۶). این مکتب با پرچم‌داری دورکهیم و اسپنسر، جوامع را ارگانیسم‌های زنده‌ای تلقی می‌کرد و هر ارگان را مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته یا یک «ساخت» به شمار می‌آورد. مرتون با بهره از این پیشینه بیان کرد که گاه در جامعه گروه‌هایی شکل می‌گیرد که نه آن قدر کلی هستند که با دیدگاه کارکردی تحلیل شوند و نه در حوزهٔ جامعه‌شناسی خرد می‌گنجند؛ بلکه حدّ میانی این دو دیدگاه‌اند. مرتون نظریهٔ «حدّ وسط»[1] را برای تحلیل این گروه و کنش‌هایشان ارائه کرد و بیان کرد که نظریهٔ حدّ وسط، دربارهٔ دسته‌ای محدود از پدیده‌های اجتماعی است. بخشی از نظریات مرتون، مانند نظریهٔ گروه مرجع و نظریهٔ پایگاه و نقش، زیر مجموعهٔ نظریه حدّ وسط قرار می‌گیرند. (Merton, 1957: 109 و تنهایی، ۱۳۷۴: ۲۰۲). به

1. Middle Range Theory

باور مرتون، اکثریت ملاک تصمیم‌گیری‌ها هستند، اما همهٔ آحاد جامعه را دربرنمی‌گیرند. همواره گروه‌هایی وجود دارند که یا اهداف متفاوتی با دیگر اعضا دارند و یا راه‌هایی نو و دور از ذهن را برمی‌گزینند که این راه‌ها همیشه از سوی هنجارها و ارزش‌های جامعه تأیید نمی‌شوند. او در کتاب «مشکلات اجتماعی و نظریهٔ جامعه‌شناختی» بیان می‌کند که «وفاق اساسی یا کامل در یک جامعهٔ پیچیده و متمایز تنها برای معدودی از ارزش‌ها و منافع و معیارهای رفتاری حاصل می‌شود» (مرتون، ۱۳۷۶: ۱۶).

مرتون جامعه را نظامی دربردارندهٔ عناصر ساختاری می‌دانست و برای هر جامعه دو نوع نظام ساختاری در نظر می‌گرفت؛ ساخت فرهنگی و ساخت اجتماعی. این دو ساختار در حالت عادی با یکدیگر هماهنگ هستند. چنان که در کتاب «جامعه‌شناسی مرتون» آمده است، مرز میان این دو ساختار در آرای مرتون دقیقاً مشخص نیست؛ اما می‌توان گفت که ساختار فرهنگی، هنجارها را ارائه می‌کند و ساختار اجتماعی از میان آنها به انتخاب می‌پردازد (گروثرز، ۱۳۷۸: ۱۲۵-۱۲۶). در نگاه مرتون، این دو ساختار افراد را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند و رفتار آنها تابعی از شرایط و فرصت‌هایی است که جامعه برای آنها مهیا می‌کند (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۳۷). جوامع به دلیل تمایزهای ساختی که با یکدیگر دارند، ارزش‌های متفاوتی را نیز به افراد انتقال می‌دهند؛ زیرا ساخت‌های فرهنگی نظامی ارزشی را به وجود می‌آورد (مرتون، ۱۳۷۶: ۱۶). به طور طبیعی همهٔ طبقات جامعه، موقعیت‌های مساعدی برای تحقق این نظام ارزشی ندارند و گاه میان آنچه هست و آنچه افراد خواهان دست یافتن به آن هستند، فاصلهٔ زیادی وجود دارد. در این حالت، افراد برای دستیابی به هدف یا راه‌های مشروع باید فشار زیادی را تحمل کنند (کیویستو، ۱۳۹۰: ۱۴۸). بسیار پیش می‌آید که افراد و گروه‌ها در مسیر دستیابی به هدف گرفتار رفتار انحرافی شوند. این رخداد نه به دلیل تمایلات غریزی، بلکه واکنش طبیعی انسان به شرایط اجتماعی است (مرجایی، ۱۳۸۲: ۳۰). بنابراین مشکل اجتماعی زمانی بروز می‌یابد که میان معیارهای اجتماعی و واقعیت اجتماعی تفاوت به وجود بیاید. مرتون بیان می‌کند که «جامعه، صرف نظر از تعاریف عام آن، «علت» اساسی مشکلات اجتماعی است» (مرتون، ۱۳۷۶: ۲۵).

مرتون به هیچ وجه انسان را موجودی مجبور نمی‌داند؛ بلکه انسان در نگاه او موجودی فعال و زنده است که می‌تواند موقعیت‌هایی را در ساخت اجتماعی اشغال کند. با آنکه استادِ مرتون در این نظرگاه، دورکهیمی است که اعتقاد دارد ساختار اجتماعی شکل‌دهندهٔ انگیزه‌های انسان است، مرتون الگویی پویا از انسان در نظر دارد. رز کوزر[1] بیان می‌کند که در نگاه مرتون، «انسان‌ها مجبورند جهت‌گیری‌های خود را از میان هنجارهای چندگانه، ناساگاز و متناقض پیدا کنند» (به نقل از گروثرز، ۱۳۷۸: ۱۴۵). بنابراین زیر این فشار، افراد دست به انتخاب می‌زنند. آنها می‌توانند هدف‌های فرهنگی و راه‌های نهادینه را بپذیرند یا رد کنند. این گزینش‌ها با موقعیت فرد در جامعه رابطهٔ مستقیم دارد. برای نمونه، افرادی که در مراتب پایین اجتماعی قرار دارند، فرصت‌های کمتری در مقایسه با افراد برخاسته از خانواده‌های ثروتمند دارند (وایت و هینز، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

**نظریهٔ پایگاه و نقش**

مرتون برای روشن کردن بحث خود، نظریهٔ پایگاه و نقش را ارائه کرد. مقصود وی از پایگاه اجتماعی آن است که در فرایند تقسیم کار، فرد در زمانی واحد می‌تواند چندین پایگاه اجتماعی داشته باشد. این پایگاه همان موقعیت فرد در گروه‌های اجتماعی است و مقصود از نقش، انتظاراتی است که از یک موقعیت خاص شکل می‌گیرد (تنهایی، ۱۳۷۴: ۲۱۵).

در ضمن این مباحث، مرتون اصطلاح «مجموعه نقش‌ها» را وضع کرد. او هر پایگاه اجتماعی را دربردارندهٔ تعدادی از نقش‌ها می‌داند که در ارتباط با انواعی از مکمل‌های آن پایگاه مشترکاً ایفا می‌گردد (Merton, 1957: 110 و گروثرز، ۱۳۷۸: ۱۲۸). این پایگاه‌ها، همان موقعیت‌هایی‌اند که افراد در گروه‌های اجتماعی کسب می‌کنند و برمبنای آنها ارزش‌ها و منافعی برای خود می‌یابند که موجب تمایز یا اشتراک آنها با دیگران می‌شود (مرتون، ۱۳۷۶: ۱۶). بنابراین، این گروه‌ها نقشی اساسی در فرایند انتقال ارزش‌ها و هنجارهای جامعه دارند. به این ترتیب، گذشته از پایگاه اجتماعی، گروه‌هایی که فرد در آن عضو است، تأثیری مستقیم بر تصمیم‌گیری‌هایش دارد.

مرتون گروه را تعدادی از افراد می‌دانست که براساس الگوهای مشخص با یکدیگر تعامل دارند (صدیق سروستانی و هاشمی، ۱۳۸۱: ۱۶۱). لازمهٔ عضویت در گروه، وجود احساس

1. Rose Coser

«ما» میان اعضاست؛ یعنی هم فرد احساس عضویت در گروه را دارد و هم دیگر اعضا او را به رسمیت می‌شناسند. فرد با توجه به گروهی که در آن عضو است، پایگاه اجتماعی کسب می‌کند. او برای افزایش شأن اجتماعی خود، گروهی را برمی‌گزیند و برمبنای ارزش‌های آن عمل می‌کند. گروهی که مبنای عمل فرد قرار می‌گیرد، در اصطلاح مرتون «گروه مرجع» خوانده می‌شود (کوئن، ۱۳۷۳: ۹۹). ارزش‌های جامعه منزلت و جایگاه اجتماعی گروه‌ها را تعیین می‌کند که عاملی مهم در برگزیدن گروهی به عنوان مرجع است. بنابراین گزینش افراد به پایگاه‌ها، نقش‌ها و گروه‌های مرجعشان وابسته است.

**نوع‌شناسی صور فردی**

موقعیت‌های گوناگونِ افراد، سازندهٔ ساختار فرصت است؛ به این معنا که برانگیزانندهٔ افراد برای دستیابی به اهدافشان است؛ اما همین موقعیت‌ها ممکن است راه‌هایی نامناسب برای رسیدن به این اهداف پیشنهاد کنند یا هدف‌های مورد تأیید جامعه را کمرنگ کنند و یا اینکه رسیدن به هدف و راه را هم‌زمان برای فرد مسدود سازند. دو عنصر ساختاری، ایجادکنندهٔ این موقعیت‌ها هستند که در وضعیت‌های عینی جامعه با یکدیگر آمیخته‌اند:

۱. اهداف فرهنگی: خواسته‌ها و آرزوهایی که افراد از طریق فرهنگ آموخته‌اند.

۲. وسایل نهادی‌شده که بیان‌کنندهٔ توزیع امکانات، فرصت‌ها و ابزارها برای رسیدن به اهداف‌اند.

اعضای هر گروه باید هدف‌های فرهنگی خود را با مقررات جامعه هماهنگ کنند. این مقررات همان وسایل نهادی‌شده‌اند که باید از طریق آنها به اهداف دست یافت. برخی جوامع نیز به جای آنکه به هر دو عنصر توجه ویژه نشان دهند، یکی را برجسته‌تر می‌سازند. مثلاً گاه پیش می‌آید که بر اهدافی خاص تأکید شود، اما به ابزارهای نهادینه برای رسیدن به آن اهداف توجهی نشان داده نشود (Merton, 1968: 130).

مرتون موقعیت‌های ایجادشده در نظام اجتماعی را، با توجه به اهداف و وسایل نهادینه، در دو گروه بررسی می‌کند: سازگاری یا همنوایی و کجروی[1]. این موقعیت‌ها بر مبنای گزینش‌های افراد شکل می‌گیرد. اینکه افراد بخواهند مطابق خواسته‌ها و راه‌های

1. Deviations

جامعه پیش بروند یا نه، تصمیمی است که محصول دنیای مدرن است. تضادها نه‌تنها در بیرون (یعنی جامعه) بلکه در درون (یعنی در فرد) نیز خود را نشان می‌دهند. انسان شناخت یا معرفتی تازه از خود می‌یابد و تصمیم می‌گیرد، اوضاعی متفاوت با توجه به امکانات موجود برای خود بیافریند (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۸: ۴۱). می‌توان گفت گذر از دنیای پیشامدرن به مدرن با همین بازتعریف فرد از خود و موقعیتش آغاز شد.

همنوایان کسانی هستند که ارزش‌ها و هدف‌های فرهنگی جامعه را پذیرفته‌اند و برای رسیدن به این اهداف از وسایل رسمی و راه‌های نهادینه بهره می‌گیرند. پیروزی یا شکست در این مسیر، آنان را از خواسته‌هایشان دور نمی‌کند (حسینی نثار و فیوضات، ۱۳۹۰: ۷۱). این گروه اکثریت جامعه را تشکیل می‌دهند؛ زیرا اگر چنین نبود، دوام و استمرار یک جامعه میسر نمی‌شد. قانون هر جامعه با رفتار اعضایش پایدار می‌گردد و وقتی از اکثریت اعضای یک جامعه سخن می‌گوییم، در عمق رفتار آنها ارزش‌هایی مشترک وجود دارد که به کنش‌هایشان نظم می‌بخشد. به عقیدهٔ مرتون، اگر چنین نبود، ما تنها مجموعه‌ای از روابط داشتیم که قادر نبودیم آن را جامعه بخوانیم (Merton, 1968: 195) در مقابل، کجروها یا به طور آشکار و فعالانه هنجارها و اهداف جامعه را نادیده می‌گیرد و با آن مبارزه می‌کنند که به آن ناهمنوایان می‌گویند و یا به دلیل منافع شخصی از هنجارها دوری می‌کنند که منحرف خوانده می‌شوند. فرد ناهمنوا درصدد تغییر هنجارهاست؛ زیرا آن را به هر دلیلی عادلانه نمی‌داند و تلاش می‌کند هنجارهایی که از نظر اخلاقی به آنها معتقد است، جایگزین هنجارهای فعلی کند. برای شخص ناهمنوا منافع شخصی در میان نیست و هنگام مجازات نیز خواهان بخشش یا تخفیف نخواهد بود. در مقابل، منحرفان نابهنجاری خود را از همگان پنهان می‌دارند و هنگام آشکار شدن انحرافشان قصد بر انکار رفتار نابهنجار خود دارند و تلاش می‌کنند تا خود را بی‌گناه جلوه دهند (مرتون، ۱۳۷۶: ۶۴).

مرتون چهار واکنش دیگر نسبت به اهداف و مسیرهای دستیابی مطرح می‌کند که در گروه کجروها می‌گنجد:

۱. نوآوران: این افراد با اهداف فرهنگی موافق هستند؛ اما هنجارهای نهادی برای آنها درونی نمی‌شود. درنتیجه، راه‌هایی متفاوت‌تر برمی‌گزینند که اصلاً مورد قبول جامعه

نیست (گروثرز، ۱۳۷۸: ۱۴۸). نوآوری‌ها همیشه جنبهٔ منفی ندارند. این اشخاص ممکن است بنیان‌گذاران مکاتب جدید یا بدعت‌گذارن فرهنگی باشند و در جهت رشد و بهره از ابزارهای نو گره‌گشایی کنند. مرتون این پرسش را مطرح می‌کند که آیا ویژگی‌های یک ساختار اجتماعی خاص، زمینه را برای این انطباق خاص مهیا می‌کند؟ (Merton, 1968: 195) در پاسخ می‌توان گفت در جوامعی که محوریت با اهداف باشد، اما تمرکزی بر چگونگی رسیدن به هدف وجود نداشته باشد، این نوع شیوهٔ انطباق دیده می‌شود.

۲. آداب‌گرایان: این اشخاص راه‌های فرهنگی را می‌پذیرند، اما قصد رسیدن به اهداف را ندارند؛ مثلاً افرادی که درس می‌خوانند، اما می‌دانند این مسیر آنها را به هدف، یعنی یافتن کار مناسب، هدایت نمی‌کند. این اشخاص آرمان‌ها را فراموش می‌کنند و فقط به آداب می‌اندیشند (تنهایی، ۱۳۷۴: ۲۰۸)؛ مانند پرستاری که به جای کمک به بیمار، زمانش را صرف تهیهٔ پروندهٔ پزشکی می‌کند.

۳. منزویان یا گوشه‌گیران: این گروه نه راه‌ها را می‌پذیرند و نه اهداف را، اما به مانند شورشیان اهدافی برای جایگزین کردن نیز ندارند. آنها با کناره‌جویی و نادیده‌گرفتن مشروعیت هدف‌ها و وسایل، به فشار اجتماعی واکنش نشان می‌دهند (کیویستو، ۱۳۹۰: ۱۴۸). به دلیل اینکه این افراد از جامعه دوری می‌کنند، نمی‌توانند کاملاً اجتماعی شوند. مرتون این انطباق را از موارد نادر برمی‌شمارد و در تبیین این گروه می‌نویسد که این افراد سعی می‌کنند از جامعه فرار کنند و گریز خود را در سه شکل نشان می‌دهند؛ شکست، سکوت و کناره‌گیری. در زندگی این اشخاص، بحران‌هایی شکل می‌گیرد و آنها را به سوی بیماری‌های روحی سوق می‌دهد؛ زیرا هیچ اصلی بر زندگی آنها حاکم نیست (Merton, 1938: 677-678).

۴. شورشیان و انقلابیون: شورشیان، اهداف و ابزارهای مورد تأیید جامعه را رها می‌کنند و هم‌زمان ارزش‌ها و ابزارهایی جدید را برمی‌گزینند (مرتون، ۱۳۷۶: ۶۴). مصلحان اجتماعی و انقلابیون در این گروه می‌گنجند. عبداللهی در تبیین این گروه می‌نویسد

«اهداف و راه‌هایی که... مصلحان اجتماعی پیشنهاد می‌کنند، هرچند ممکن است در بدو امر با مخالفت توده‌های مردم روبه‌رو گردد، ولی بعدها ممکن است پیشنهادهای آنان مبنای زندگی مردم قرار گیرد» (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۱۴۸). بنابراین، می‌توان گفت این گروه از ناهمنوایی، به همان اندازه که می‌تواند مخرب باشد، می‌تواند برای جامعه سودمند باشد.

جدول زیر، طبقه‌بندی صور فردی در نگاه مرتون را نشان می‌دهد. علامت مثبت به معنای پذیرفتن و علامت منفی، نشانهٔ رد کردن هدف یا ابزار است. در ردیف آخر، نشانه‌های مثبت و منفی کنار هم درج شده‌اند؛ به این معنا که شخص شورشی اهداف و ابزار جامعه را نمی‌پذیرد، اما اهداف و ابزارهای خود یا گروهش را قبول کرده‌است و می‌خواهد آن‌ها را جانشین ابزار و اهداف فعلی کند (Merton, 1968: 194 & 1938: 676).

**طبقه‌بندی صور فردی در نگاه مرتون**

| شیوه‌های انطباق | اهداف فرهنگی | وسایل نهادی‌شده |
|---|---|---|
| همسازی یا همنوایی | + | + |
| نوآوری | + | − |
| آداب‌گرایی | − | + |
| گوشه‌گیری | − | − |
| عصیان و شورش | −<br>+ | −<br>+ |

## نقد عملی رمان «قلعه مرغی؛ روزگار هرمی» بر مبنای نظریهٔ مرتون

رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» نخستین اثر نویسندهٔ جوان «سلمان امین» است که در سال ۱۳۹۱ از سوی نشر هیلا منتشر شد. نویسنده با هوشمندی توانسته است با بیان طنز به سراغ موضوعی تازه و مبتلابه، یعنی شرکت‌های هرمی و بازاریابی‌های وابسته به آن برود و از ساکنان جنوب شهر تهران که خود را از آرزوهایشان فرسنگ‌ها دور

می‌بینند، داستان بگوید. این رمان به دلیل این موضوع منحصر به فرد و طنز کم‌نظیرش توانست جایزهٔ بهترین رمان اول سال را از بنیاد گلشیری دریافت کند.

**خلاصهٔ رمان**

عباس، راوی رمان، نوجوان هفده سالهٔ ساکن محلهٔ «قلعه‌مرغی» است که برای چندمین بار از مدرسه اخراج شده است. پدر و مادر او از هم جدا شده‌اند. عباس به همراه خواهر و مادرش در خانهٔ پدربزرگش زندگی می‌کند. هنگامی که او از مدرسه اخراج شده، همسایه‌شان، حسن، عباس را به جلسات بازاریابی می‌برد تا او را تشویق کند که به عضویت یکی از شبکه‌های هرمی دربیاید که فعالیتش در ایران ممنوع است. با عضویت عباس، حسن و اعضای دیگر گروه می‌توانند کسب درآمد کنند. عباس که شرایط مالی مساعدی ندارد، با این حال به قصد گذراندن وقت، سعی می‌کند با رفتارها و پاسخ‌های سر بالا به این جلسات دوام ببخشد و در کنارش از اوضاع برای کسب خوشی‌های آنی و دم غنیمتی بهره ببرد.

در یکی از جلسات او با مجید و لاله شکیب آشنا می‌شود. لاله، دوست نامزد مجید، است و عباس به او علاقه‌مند می‌شود. اعضا که از این علاقه آگاه شده‌اند از لاله به عنوان ابزاری برای ترغیب عباس و عضو شدنش در شبکه بهره می‌گیرند. در نهایت، عباس در وضعی قرار می‌گیرد که می‌خواهد در شرکت عضو شود. به سختی پول خرید محصول از شرکت را فراهم می‌کند؛ اما یکباره قیمت محصولات افزایش می‌یابد و نمی‌تواند وارد شرکت شود. در ادامه، او با لاله قرار ملاقاتی می‌گذارد تا احساسش را به او بگوید؛ اما متوجه رابطهٔ پنهانی لاله با مجید می‌شود و ناخواسته مرگ مغزی لاله را رقم می‌زند و به عنوان فردی بزهکار(۱) دستگیر می‌شود.

**بررسی پایگاه و نقش اجتماعی راوی**

عباس راوی سرکش رمان، نوجوانی است که درگیر انحراف ثانویه[1] شده است (ر.ک: کوئن، ۱۳۷۳: ۱۶۰)؛ به این معنا که انحراف از هنجارها کاملاً در او نهادینه شده و به این سبب، بارها با مجازات‌های رسمی و غیررسمی مواجه شده است. او دانش‌آموزی است که به دلیل بی‌انضباطی موقتاً از مدرسه اخراج شده، اما این اخراج پیش از این بارها اتفاق

1. Secondary Deviance

افتاده است و نه تنها او را پشیمان نساخته، حتی به انحراف بیشتر او دامن زده است:

هر وقت از مدرسه اخراج می‌شوم، آن قدر اوقات فراغت سرم می‌ریزد که با دو سه تا پاکت در روز هم نمی‌شود پرش کرد (امین، ۱۳۹۴: ۲۲۸).

عباس فرزند طلاق است؛ یعنی محصول یک وضع نابهنجار است و در جنوبی‌ترین نقطهٔ پایتخت به همراه خانوادهٔ مادرش زندگی می‌کند. با توجه به اطلاعاتی که نویسنده به ما می‌دهد، محلهٔ قلعه مرغی مکانی است به‌دور از فرهنگ مقبول و سالم و هرکس تا جایی که می‌تواند برای کسب سود و لذت بیشتر، قوانین را زیر پا می‌گذارد.

حیف که خانوم تو ماشین نشسته و گرنه خوب می‌دونم جواب این .... رو چه جوری باید داد.

... آن همه فحش به ناف یارو بسته بود و باز هم به خیال خودش مراعات آن خانم را کرده بود... پیاده شدنه... یک اسکناس پانصدی را از وسط نصف کردم و لوله‌ای دادم به یارو؛ نفهمید (امین، ۱۳۹۴: ۹۷-۹۸).

عباس در این موقعیت اجتماعی نامناسب، جز گذران زندگی روزمره و یافتن خوشی‌های لحظه‌ای هدفی دیگر و افقی روشن در پیش چشم ندارد. به باور پیتر چایلدز[1]، یکی از عواقب بغرنج دنیای مدرن آن است که بشر بدون هدف می‌نماید و تنها می‌کوشد تا در لحظه، شرایط را برای لذت بیشتر مساعد سازد (چایلدز، ۱۳۸۳: ۳۱). عباس نیز چون خوشبختی را از خود بسیار دور می‌بیند، رسیدن به آن را هم از اهدافش حذف کرده است:

راستش را بخواهید با این کارهایی که جامعه دارد در حق من می‌کند، شانس خوشبخت شدنم هر روز دارد کمتر می‌شود (امین، ۱۳۹۴: ۱۹).

چون موقعیت اپیکوریستی عباس و خوش بودن در لحظه برای او اهمیت دارد، نمی‌تواند به راه‌های فرهنگی و مورد تأیید جامعه وفادار باشد. او مانند بیشتر شخصیت‌های رمان‌های مدرن، ارزش‌هایی دارد که با گرایش‌ها و باورهای دیگران در تضاد است (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱)؛ لذا با اطرافیانش هیچ گونه سازگاری ندارد. امر بغرنج آن است که در محیطی که نابهنجاری و انحراف کاملاً محسوس است، عباس در اوضاعی

1. Peter Childs

بغرنج و کاملاً مطرود قرار دارد؛ به بیان دیگر، عباس حتی میان خرده‌فرهنگ‌های منحرف[۲] نیز پایگاه مناسبی ندارد که خود نیز این امر را دریافته است:

- کم کم دارم احساس می‌کنم که حنام، کلاً برای دور و بری‌هام رنگی ندارد. بارها بوده که حرف‌های خیلی حسابی‌تر از این هم زده‌ام ولی هیچی به هیچی (امین، ۱۳۹۴: ۹۰).
- یکی از مشکلات مهمی که دارم و تا امروز هم پابرجاست، این است که حتی مادرم هیچ وقت من را به اندازهٔ کافی قبول ندارد (همان: ۱۳۳).

واضح است که عباس هیچ پایگاه مسلطی در گروه‌های عضو ندارد و از عهدهٔ نقش‌هایش هم برنمی‌آید. البته چندان از این موضوع آزرده نیست؛ زیرا این امر کمک می‌کند تا از انتظارات نقشی که باید ایفا کند و البته نمی‌کند، در امان بماند. عباس مبنایی برای انجام اعمال خود ندارد. به دیگر سخن، گروه مرجعی توجه او را جلب نکرده است: «زندگی من اصلاً چیزی نبود که بخواهم تمام وقتم را صرفش کنم» (همان: ۵۱).

به باور او، اوضاع اجتماعی شخصیت و رفتارش را این گونه شکل داده است. عباس مانند انسان‌های وانهادهٔ دنیای مدرن، بیشتر مواقع در حال اندیشیدن به روند رخدادهایی است که به وضعیت کنونی او ختم شده است؛ لذا بیشترین تقصیر را در این میان، متوجه پدر خود می‌داند: «از طلاق به این ور هر وقت این طوری احساس بدبختی می‌کنم، از ته دل، پدرم را نفرین می‌کنم» (همان: ۱۵۰). غیبت یا فقدان پدر امری است که عباس بارها از آن سخن می‌گوید. با آنکه انحراف اخلاقی و رفتاری دارد، اما توجه به برخی از ارزش‌ها-که بیشتر آن توجه ناشی از عقده‌های فقدان و مکانیزمی دفاعی و جبرانی است- در او درونی شده‌است؛ مانند احترام به نهاد خانواده. وقتی در ساندویچی پدربزرگش می‌نشیند، به مشتریانی که همراه خانواده می‌آیند توجهی ویژه نشان می‌دهد:

اگر خانوادگی هم بیایند که جعبهٔ دستمال کاغذی را با یک پارچ آب مجانی روی میزشان می‌گذارم که شب خوبی را سپری کنند (همان: ۱۴۰).

جدا از این مورد، گاه هنجارهای دینی نیز برای عباس اهمیت می‌یابد. در مواقع حساس، نذر امامزاده می‌کند یا به مسجد می‌رود و نماز می‌خواند و استخاره می‌گیرد. هرچند که اهمیت این هنجارهای دینی برای او آن قدر زیاد نیست که برای خواندن

نماز وضو بگیرد یا به نتیجهٔ استخاره عمل کند. از این نظر، می‌توان گفت او درگیر «بحران هویت» است؛ چرا که میان ارزش‌های از پیش تعیین‌شده و ارزش‌های خودخواسته درگیر است؛ گاه به هویت سنتی خویش پناه می‌برد که البته این پناه‌جویی دیری نمی‌پاید و با خوداندیشی به پایان می‌رسد.

**بررسی عناصر ساختاری جامعهٔ راوی**

**بررسی اهداف و ابزارهای در دسترس**

در حالی که عباس نقش اجتماعی خود را ایفا نمی‌کند و به تبع آن، پایگاه اجتماعی مناسبی هم به دست نمی‌آورد و هیچ گروه مرجعی مبنای عملکرد او نیست، روشن است که اهداف و راه‌های تأییدشدهٔ جامعه نیز هیچ اهمیتی برای او نخواهند داشت. تنها هدف این نوجوان، خوش‌گذرانی لحظه‌ای است و خود نیز می‌داند که از هر مسیری، حتی تأییدنشده، درصدد رسیدن به این هدف است.

حسن، همسایهٔ عباس، برای وارد کردن او به کاری متفاوت، وی را با اهداف و آرزوهای طبیعی هر انسانی آشنا می‌سازد. صفحات آغازین رمان در بردارندهٔ همین معرفی اهداف و تشویق برای همراه شدن در کاری تازه است:

> سوزنش گیر کرده بود که باید عضو دار و دستهٔ ما شوی و الا هیچ. اگر بخواهید بدانید من برنامهٔ خاصی برای پولدار شدن در طول سی سال آینده هم توی کله‌ام نیست، حالا «حسن کوچول» پا گذاشته بود بیخ خِرم که اگر بیای پیش ما چقدر چقدر پول پارو می‌کنی و یک ساله بار خودت را می‌بندی و کلی وعدهٔ سر خرمن دیگر (امین، ۱۳۹۴: ۹).

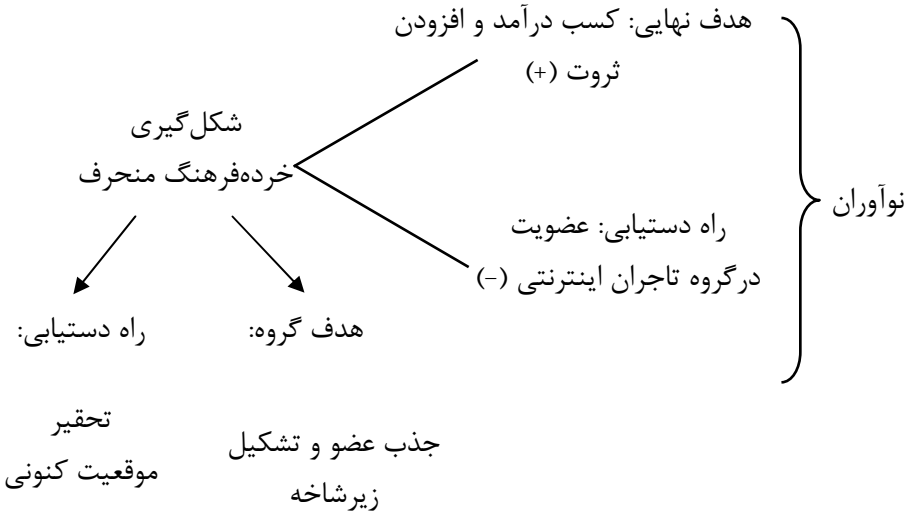
راهی که حسن معرفی می‌کند، فرد را پس از پذیرش در گروه تاجران اینترنتی یا «نت‌ورک مارکتینگ» عضو می‌کند. اگر عباس عضو این گروه شود، مطابق با هنجارهای این گروه باید برای یافتن پایگاه مسلط تلاش کند، از عهدهٔ نقش‌های خود برآید و همچنین گروه عضو را به عنوان گروه مرجع بپذیرد؛ اما گروهی که حسن آن را به عباس معرفی می‌کند، دربردارندهٔ افرادی از طبقات فرودست جامعه است که نتوانسته‌اند از طریق راه‌های مورد تأیید جامعه، به هدف خویش- که همان ثروتمند شدن است- دست یابند. آنها بر سر این سه عنصر؛ یعنی هماهنگی با هنجارهای گروه، انجام نقش‌ها و پذیرش گروه به

عنوان گروه مرجع، وفاق کامل دارند و بر آن تأکید بسیار می‌ورزند؛ زیرا معتقدند همراهی با یکدیگر موفقیت آنها را تضمین می‌کند. این گروه به اهداف فرهنگی جامعه وفادار هستند؛ اما راهی نو را برگزیده‌اند که در اصطلاح مرتون، در گروه «نوآوران» می‌گنجند.

نظام هرم‌وار این حرفه، همهٔ اعضا را به یکدیگر وابسته و «ما»ی گروهی را تقویت می‌کند. در این حرفه، اعضا به نوعی بازاریاب شمرده می‌شوند و پس از خرید اینترنتی محصول از شرکتی در هنگ کنگ، باید تلاش کنند تا دیگران را به عضویت در این گروه تشویق کنند و با عضویت اشخاص دیگر و شکل‌گیری به اصطلاح «زیرشاخه»، بقیه افراد کسب درآمد می‌کنند؛ شیوه‌ای از تجارت که کمک چندانی به بازار اقتصادی داخلی نمی‌کند و خلاف آنچه در آغاز به نظر می‌رسد، کار آسانی نیست. بازاریاب‌ها باید تلاش کنند تا نشان دهند چقدر آدم‌ها از آرزوها و اهدافشان به‌دورند؛ سپس پیشنهاد عضویت در گروه را به فرد مورد نظر بدهند؛ ضمن آن، موفقیتش را با تقویت احساس «ما»ی جمعی و گروهی تضمین کنند. برای این منظور نیز کاتالوگی تهیه می‌کنند که با بهره‌گیری از عکس به آرزوها و اهداف فرد جنبهٔ عینی بدهند:

> من آن کاتالوگ را هیچ وقت یادم نمی‌رود. یک چیزی بود که نمی‌دانید. توش عکس همهٔ آرزوهای تاریخ بشر را چاپ کرده بودند. از ماشین و ویلا و خانه و یکی دو تا زن هنرپیشهٔ خوب بگیرید تا هرچیزی که آدم نداشت. جوری کار شده بود که راحت آدم را خل کند. من که بیشتر حرص خوردم ولی هرکس جای من بود، بی‌برو و برگرد، اول آب از لب و لوچه‌اش آویزان می‌شد (امین، ۱۳۹۴: ۱۲).

بنابراین راه این گروه نوآور روبه‌رو کردن افراد با آرزوهایشان است، تا اوضاع را برای معرفی حرفهٔ خود سهل گردانند. نمودار زیر، به صورت عینی می‌تواند نحوهٔ انحراف این گروه را نشان دهد:




علامت مثبت، نشان‌دهندهٔ تأیید و نشان منفی، به معنای دوری از هنجار است. عضویت در گروه تاجران اینترنتی در حکم شکستن هنجارهای جامعه است؛ در حالی که هدف که اندوختن ثروت است، امری ارزشمند به شمار می‌رود. در این صورت، مطابق با نظر مرتون، این گروه، گروهی منحرف و از دستهٔ نوآوران به شمار می‌رود؛ اما با عضویت در این گروه، افراد با خرده‌فرهنگی روبه‌رو می‌شوند که باید مطابق خواسته‌های آن رفتار کنند. بنابراین هدف جزئی گروه که کسب عضو با تحقیر کردن آن‌هاست، میان اعضا کاری ناپسند نیست!

اعضا استراتژی‌های ویژهٔ خود را دارند که باید پس از ورود، آنها را فرا گیرند، اما تا قبل از عضویت، نباید فرد از این روش‌ها آگاه شود وگرنه دیگر این راه‌ها تأثیری نخواهند داشت؛ چرا که مبنای آن بر فریب گذاشته شده است. یکی از این راه‌ها چنین است:

> حتماً باید روزی دو یا سه بار به فرد مورد نظر... سر بزنید. چون او بعد از جلسهٔ معرفی مانند آهن گداخته‌ای است که تا سرد نشده باید ضربهٔ نهایی را به او وارد کرد، و گرنه در ادامه، هیچ کاری مؤثر نخواهد بود (امین، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

اینکه این گروه بتواند توجه عباس را جلب کند، کار آسانی نیست؛ زیرا عباس حتی

برای ورود به این گروه و خرید محصول توانایی مالی ندارد:

> خدا وکیلی من الآن چی کار باید بکنم حسن. تو وضع من رو نمی‌دونی؟ برم از کجا واست پول جفت و جور کنم؟ کی می‌آد این همه پولو بذاره کف دست من؟ تازه همین یکیو که ندارم، بعدشو بگو. همین فرداس که دوره بیفتم پی این و اون... دنبال زیر مجموعه بگردم (امین، ۱۳۹۴: ۱۱۷).

حسن و عباس هر دو محصول یک شرایط‌اند. در این میان، وضعیت عباس به مراتب دشوارتر است؛ زیرا هیچ پایگاه محکمی حتی در خانواده هم ندارد تا او را در این حرفه حمایت کند. حسن عضویت در این گروه را پذیرفته است؛ یعنی هنگام مواجهه با تصویرهای کاتالوگ تصور کرده است که به زودی به آرزوهایش خواهد رسید، اما آن قدر تنهاست که کسی بی‌انگیزه‌تر و نابهنجارتر از عباس را نمی‌یابد تا به گروه دعوت کند. عباس می‌تواند برای حسن راهگشا باشد؛ در حالی که عباس با او همراه می‌شود تا فقط روزی متفاوت را در دورهٔ بیکاری اخراج از مدرسه بگذراند. جلسات معرفی کار مرتب برگزار می‌شود و افراد عضو کسانی هستند که به انگیزهٔ یافتن میان‌بُر برای رسیدن به آرزوها به این عضویت تن داده‌اند. در مقابل، عباس به تو خالی بودن این سخنان آگاه است و از هر فرصتی برای خوش‌گذرانی بیشتر بهره می‌گیرد:

> درست مثل حسن شروع کرد همهٔ بدبختی‌های انسانیت را یکی یکی توی صورتم آورد. انگار که بخواهد زندگی من را یک تنه از لجن خالص بیرون بکشد. از هر دری هم حرف می‌زد. از خریدن خانه توی پتل پورت و ماشین و ویلای جاجرود... آن قدر با کش و فش از موفقیت نهایی حرف می‌زد که قند توی دل آدم آب می‌شد... به حدی بغل گوشم حرف زد که مجبور شدم از منویی که زیر شیشهٔ میز جاسازی کرده بودند، برای خودم یک بشقاب چیپس و پنیر سفارش بدهم (همان: ۶۸).

در واقع، جلساتی که برگزار می‌شود تا عباس را جذب گروه کند، خود وسیله‌ای است که اسباب خوشی عباس را مهیا کرده است؛ اما هدفی دیگر در مسیر این خوش‌باشی زودگذر برای عباس شکل می‌گیرد و آن آشنایی با دختری است به نام «لاله شکیب»: «به هر حال من در شرایطی نبودم که وجود یکی مثل لاله با آن تیپ و قیافه‌اش اتفاقی

معمولی در زندگی‌ام به حساب بیاید» (امین، ۱۳۹۴: ۱۳۸).

لاله یکی از اعضای بالا دست گروه است و عباس به بهانهٔ دیدار با لاله روند جلسات را طولانی‌تر می‌کند. یکی دیگر از رهبران گروه، فردی به نام مجید است که نامزدش، دوست لاله است. در این اوضاع، جلسات معرفی برای عباس ابزاری می‌شود که دیدار با جنس مخالف را میسر می‌کند و جنس مخالف نیز ابزاری می‌شود برای جذب عباس: «دختره را فرستاده‌اند که هزار جور چشم و ابرو و قر و قمیش بیاید؛ بلکه آدمیزاد را گول بزند» (همان: ۷۶). به دیگر سخن، لاله از سوی گروه به عنوان ابزاری برای جذب عباس انتخاب می‌شود و از جانب عباس، به هدف تبدیل می‌شود. این در حالی است که در جزوات آموزشی جذب عضو، بهره از جنس مخالف ذکر نشده است. با این وصف، لاله نیز دست به نوآوری در گروه خود زده است:

> محال بود این‌ها لاله را تصادفی سر وقت من فرستاده باشند. مطمئن بودم برای استفاده از زن‌ها در موارد خاص حتماً قوانین نانوشته‌ای دارند که به دلایل نامعلومی نمی‌شود توی جزوه چاپشان کرد. می‌خواهید کسی که با یک خودکار خشک و خالی، آدم را جادو می‌کند، دست از سر امثال لاله بردارد؟ (همان: ۲۱۳).

عباس از نقش ابزاری لاله آگاه است؛ اما نمی‌تواند دل بکند. او که زندگی‌اش را رو به نابودی می‌دید، حالا هدفی طولانی مدت و فراتر از خوش‌باشی زودگذر یافته است:

> آن روزها در وضعیت روحی خطرناکی بودم که هر اتفاق کوچک می‌توانست دلم را برای لاله تنگ کند. احساسم این بود که عشق می‌تواند زندگی من را از نابودی حتمی نجات دهد (همان: ۱۴۱).

به این ترتیب، عضویت در گروه او را به این هدف خواهد رساند. هدف عباس چیزی جز همراه شدن با لاله نیست. او با جواب‌های سربالا قصد دارد به جلسات دوام بیشتری ببخشد تا با لاله دیدار کند؛ اما به مرحله‌ای می‌رسد که اعضای گروه متوجه قصد وی می‌شوند. در یکی از جلسات، عباس درمی‌یابد که بازاریاب‌ها دیگر به او اعتنایی ندارند و به دنبال آن دیگر جلسه‌ای هم تشکیل نخواهد شد:

> هرچه رشته بودم داشت پنبه می‌شد. اگر پایم را از در بیرون می‌گذاشتم،

دیگر محال بود دوباره بتوانم به هیچ بهانه‌ای لاله را ببینم... منِ ساده را بگو که پیش خودم حساب کرده بودم حالا حالاها می‌شود قضیه را کش آورد ولی همه چیز داشت جلوِ چشمم نابود می‌شد (امین، ۱۳۹۴: ۱۱۲).

عباس می‌پذیرد که با خریدن ارزان‌ترین محصولِ شرکت، عضو گروه شود تا به هدفش، یعنی نزدیکی به لاله، دست یابد. او به سختی و البته با بهره‌گیری از دروغ- که راهی غیرنهادی در عرف و قانون است- از یکی از هم‌محله‌ای‌ها مبلغی قرض می‌گیرد، اما در آخرین لحظه قیمت محصولات افزایش می‌یابد. عباس نمی‌تواند وارد شود، ولی تا حدودی متوجه فنون بازاریابی و راه‌های مورد تأیید این گروه منحرف شده است.

**نوع‌شناسی صورت فردی راوی**

عباس در تمام مدتی که این حرفه به او معرفی می‌شود، می‌شنود که نباید از این حرفه با کسی سخن بگوید و این امر نشان از غیرقانونی بودن این فعالیت‌ها دارد. عباس نه اهداف تأییدشدهٔ این گروه منحرف را می‌پذیرد و نه اهداف جامعه را؛ اما راه این گروه نوآور را انتخاب می‌کند تا به هدف شخصی، یعنی رسیدن به لاله، دست یابد. اگر هدف را رسیدن به آرامش فکری و داشتن عشق در نظر بگیریم، عباس را هم می‌توانیم در دستهٔ نوآوران قرار دهیم. با این تفاوت که او هم در گروه تاجران اینترنتی نوآور است و هم در جامعهٔ قلعه مرغی؛ یعنی هم برخلاف خرده‌فرهنگ منحرف عمل می‌کند و هم خلاف هنجارهای جامعه که خود نیز از آن آگاه است؛ اما این بی‌هنجاری از دیدگاه وی، در نتیجهٔ دور بودن از فرصت‌های مشروع جامعه و محرومیت اجباری تقدیر و جامعه شکل گرفته است:

من خودم به تنهایی نه بی‌شرف بودم و نه عوضی. شرایط به صورت کاملاً اتفاقی از من چنین موجودی ساخته بود (همان: ۱۴۷).

اما باید دانست آرزوی رسیدن به زنی که در نقشِ ابزاری برای یک حرفهٔ خلاف هنجار عمل می‌کند، از نظرگاه جامعه‌شناسی مرتون، نمی‌تواند هدفی تأییدشده محسوب گردد. بنابراین عباس در انتخاب راه و هدف گزینش ناشایستی دارد. در این مرحله، عباس در خرده‌فرهنگ منحرف، یعنی تاجران اینترنتی، فردی منحرف و از نوع آداب‌گرا شناخته می‌شود که مطابق شیوهٔ رفتاری همهٔ منحرفان، کجروی‌اش را انکار می‌کند.

عباس به دلیل نداشتن پول از ورود به جامعهٔ «نت‌ورک مارکتینگ» جا می‌ماند و لاله

سعی می‌کند برای جذب عباس بیشتر به او نزدیک شود. آن دو قرار ملاقاتی می‌گذارند و عباس موتور فردی را که به فروش شیشه در قلعه مرغی معروف است، پنهانی برمی‌دارد (راه نادرست) و به دیدن لاله می‌رود (هدف). در این ملاقات، عباس گوشی همراه لاله را دور از چشم او برمی‌دارد و متوجه رابطهٔ پنهانی لاله با مجید که خود نامزدی دارد و نامزدش دوست لاله است می‌شود. پس از آن، عباس هدف را هم از دست می‌دهد و دیگر برای لاله ارزشی قائل نیست. درنتیجه، دست به عصیان می‌زند. لاله را سوار موتور می‌کند و با سرعت می‌راند که منجر به تصادف و به کما رفتن لاله می‌شود. پس از آن به سراغ مجید می‌رود و ضمن کتک زدن او بیان می‌کند لاله را کشته است. عباس به عنوان فردی «بزهکار» شناخته می‌شود. او در نوجوانی به ارزش‌های جامعه حمله کرده است، باعث به کما رفتن لاله شده، به ضرب و شتم مجید پرداخته و همچنین سوار بر موتوری بوده که در آن مواد مخدر جاسازی شده است. تمام روایت رمان، در واقع اعتراف عباس برای بازپرس پرونده‌اش است.

عباس مدلی مناسب برای نظریهٔ مرتون است. او در موقعیتی نامساعد رشد کرده و با فرصت‌های محدود و البته محرومیت اجتماعی روبه‌رو بوده است. حسن با پیشنهاد کاری متفاوت، درست در لحظات بلاتکلیفی عباس پس از اخراج از مدرسه سرگرمی تازه‌ای برای او مهیا می‌کند و عباس میان هدف‌های مادی متعدد- که بازاریابان برمی‌شمرند- دل به لاله می‌بازد؛ درحالی که از نقش کارکردی وی برای گروهش آگاه است.

عباس از نوآوری شروع می‌کند و به شورش می‌رسد. از منظر مرتون اینگونه اشخاص افرادی نابهنجار و منحرف تلقی می‌شوند. وی در تمام طول روایت، با نقاب اجتماعی، قصد پنهان کردن جنبه‌های انحرافش را دارد؛ اما در نهایت، وقتی دیگر نه هدفی باقی مانده است و نه جامعه به او روی خوش نشان می‌دهد، به انزوا می‌رسد. زندگی برای او معنایش را از دست می‌دهد و تصور می‌کند از این پس تنها حیاتی نباتی دارد:

> کما حالت به خصوصی از زندگی گیاهی است که انسانیت را در بلاتکلیفی کامل فرو می‌برد؛ جوری که حتی از فردای خودش خبر ندارد و هر لحظه ممکن است گورش گم بشود. آدم در برابر اتفاقاتی که دور و برش می‌افتد، نمی‌تواند هیچ واکنشی از خودش نشان دهد و این حالت ممکن است از یک تا پنجاه سال آزگار ادامه پیدا کند؛ حتی شاید تا آخر عمر... کما

برخلاف اسمش خیلی هم چیز وحشتناکی نیست، چون با این حساب خـود من بیشتر از نصف عمرم را در کما گذرانده‌ام (امین، ۱۳۹۴: ۲۸۵).

جدول زیر، تصویر مناسبی از انواع انحراف‌های عباس به دست می‌دهد:

| مراحل | هدف | راه یا وسیله | صورت فردی |
|---|---|---|---|
| ۱ | خوش‌گذرانی | اختلال در مدرسه/ ورود به جلسات بازاریابی/ دزدیدن موتور/ روی آوردن به دخانیات در سن کم | منحرف// نوآور |
| ۲ | رسیدن به لاله | عضویت در گروه | منحرف// در ظاهر آداب‌گرا |
| ۳ | به دست آوردن پول برای ورود به شرکت | دروغگویی | منحرف// نوآور |
| ۴ | انتقام از مجید و لاله | عصیان | منحرف// شورشی |
| ۵ | بی‌هدفی | اعتراف | منحرف// انزواطلب |

## نتیجه‌گیری

الگوی نظری مرتون از افرادی سخن می‌گویـد کـه نمـی‌تواننـد بـرای جامعـه نقـش کارکردی ثمربخش داشته‌باشند، کسانی که اهداف جامعه را نمی‌پذیرند و یا راه‌هایی کـه رسیدن به اهداف را می‌تواند برایشان میسر کند، در برابرشان مسدود است. مرتون ضمن تأکید بر ارادهٔ آزاد، بی‌هنجاری را نتیجه فشارهای جامعه بـه فـرد و در دسـترس نبـودن امکانات کافی می‌داند. به باور او، مناطق محروم شهر مستعد شکل‌گیری نابهنجـاری‌انـد؛ درست جایی که خاستگاه عباس و اطرافیانش است.

تمامی شخصیت‌های رمان «قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» مطـابق الگـوی نظـری مرتـون انحراف اجتماعی و رفتاری دارند؛ زیرا در حرفه و موقعیتی حضور می‌یابند که مورد تأیید جامعه نیست. آنچه این شخصیت‌ها را به برگزیدن این راه وادار کرده اسـت، نبـود شـغل

مناسب است. چون افراد حرفه‌ای نمی‌یابند و راه مورد تأیید جامعه، داشتن شغل مناسب برای رسیدن به درآمد خوب و تشکیل خانواده است، مجبور می‌شوند راه متفاوتی را برگزینند. مبتکران این راه، از این وضعیت دور از هنجار آگاه‌اند و اشخاص را با روبه‌رو کردن با آرزوهایشان و امکان دست‌یابی به آن به خود جلب می‌کنند. این رمان، تصویری از جامعهٔ هدف محور کنونی ما ارائه می‌دهد؛ جایی که اهداف مقبول در سراسر جامعه یکسان است؛ اما روش‌های مشروع یا نامشروع تحقق آن اهداف بسته به پایگاه و طبقهٔ اجتماعی افراد متفاوت و گوناگون می‌نماید. در چنین جامعه‌ای به افراد محروم از امتیازهای اقتصادی- اجتماعی دنیای مدرن، تلقین می‌گردد که با منابع اقتصادی و سطح سواد اندک، راهی مشروع به سوی پیشرفت و پیروزی نخواهند داشت. به تعبیر مرتون، این اشخاص از فرصت‌های مشروع جامعه بیرون مانده‌اند و زیر فشار اجتماعی به راه‌های نامشروع روی می‌آورند.

عباس در این میان فردی متفاوت است. به دنبال پول نیست؛ زیرا فکر دست‌یافتن به آن را قبلاً از سرش بیرون کرده است. زمانی هم که قصد عضویت در گروه را دارد، هدفش با بقیه متفاوت است. هدف عباس، ناپسند نیست؛ اما مورد تأیید گروه بازاریابان هم نیست. او باید عضو شود تا برای شرکت کسب درآمد کند؛ نه این به لاله نزدیک شود. او در ظاهر قاعده دنیای مدرن، یعنی اصالت سود و فایده را پذیرفته است، اما هدفی دیگر دارد. اگرچه در دل این خرده‌فرهنگ منحرف، عباس فردی «آداب‌گرا» و «نوآور»خوانده می‌شود، زیرا راهی را برگزیده است که نه جامعه آن را می‌پذیرد و نه گروه بازاریابان؛ و نیز اگرچه یافتن خوشی هدف ناپسندی نیست، اما عباس با انتخاب راهی نادرست -که ناشی از پایگاه اجتماعی و محرومیت‌های خانوادگی اوست- به فردی نابهنجار بدل می‌گردد؛ راهی که نتیجه‌اش اخراج از مدرسه، روی آوردن به سیگار، عضویت در شبکه‌های هرمی، دزدیدن موتور و راندن آن بدون گواهی‌نامه و... است. در نهایت وقتی راه رسیدن به لاله را مسدود می‌بیند و متوجه می‌شود طعمه‌ای بیش نبوده، دست به شورش می‌زند؛ عامل به کما رفتن لاله می‌شود و پس از اعتراف، به انزوا روی می‌آورد. هرچند که عباس پیش از تجربهٔ انزوا، به مرحلهٔ شورش می‌رسد، اما شورش وی

انقلابی اجتماعی نیست؛ انقلابی درونی است که در نهایت هدف و راه را برایش بی‌رنگ و بی‌معنا می‌سازد.

«قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی» روایت طنزآمیز و البته تلخ اجتماعی است و از جوانانی سخن می‌گوید که در فشار اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ مدرن، میان‌بُری جز راه‌های غیرقانونی ندارند و در نهایت، چاره‌ای جز مدفون ساختن آرزوهای خویش نخواهند داشت و خواسته یا ناخواسته به شورش و انزوا روی می‌آورند؛ زیرا در نهایت هدف نیز در آنها نابود می‌شود و از آغاز هم راه‌های نهادینه در برابر آنها مسدود می‌نموده است.

## پی‌نوشت

۱. بزهکاری (Delinquency) رفتارهای نابهنجاری است که در دورهٔ سنی ۱۲ تا ۲۰ سال رخ می‌دهد و با واکنش‌های نهادهای رسمی مواجه می‌شود. بزهکاران نوجوانانی هستند که به ارزش‌های قابل احترام جامعه حمله می‌کنند (حسینی‌نثار و فیوضات، ۱۳۹۰: ۲۴).

۲. خرده‌فرهنگ در اصطلاح دانش مردم‌شناسی به ارزش‌ها و هنجارها متفاوت با ارزش‌ها و هنجارهای گروه اکثریّت گفته می‌شود. خرده‌فرهنگ‌ها قابل شناسایی و تغییر هستند و بیشتر به ارزش‌های گروه اقلّیّت اطلاق می‌شوند. در جوامع امروزی، خرده‌فرهنگ‌های بسیاری وجود دارد، باید توجه داشت رفتاری که با هنجارهای خرده‌فرهنگی خاص همنوایی دارد، خارج از این خرده‌فرهنگ، نابهنجار و کجروانه به شمار می‌آید (ر.ک: گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۳۹).

## منابع


احمدی، بابک (۱۳۸۸) معمای مدرنیته، چاپ ششم، تهران، مرکز.

امین، سلمان (۱۳۹۴) قلعه‌مرغی؛ روزگار هرمی، چاپ سوم، تهران، هیلا.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۷) درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی، تهران، افراز.

پاینده، حسین (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)، ج ۲، تهران، نیلوفر.

تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۷۴) درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی، چاپ دوم، گناباد، مرندیز.

چایلدز، پیتر (۱۳۸۳) مدرنیسم، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، ماهی.

حسینی‌نثار، مجید و ابراهیم فیوضات (۱۳۹۰) نظریه‌های انحرافات اجتماعی، ترجمه و تألیف، تهران، پژواک.

رابرتسون، یان (۱۳۷۷) درآمدی بر جامعه (با تأکید بر نظریه‌های کارکردگرایی، ستیز و کنش متقابل نمادی) ترجمه حسین بهروان، چاپ سوم، مشهد، آستان قدس رضوی.

زرافا، میشل (۱۳۶۸) ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران، کتابفروشی فروغی.

صدیق سروستانی، رحمت الله (۱۳۹۰) آسیب‌شناسی اجتماعی (جامعه‌شناسی انحرافات)، چاپ هفتم، تهران، سمت.

صدیق سروستانی، رحمت الله و سید ضیاء هاشمی (۱۳۸۱) «گروه‌های مرجع در جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی با تأکید بر نظریه‌های مرتون و فستینگر»، مجلهٔ مطالعات جامعه‌شناختی، ش ۲۰، صص ۱۴۹-۱۶۸.

عبداللهی، محمد (۱۳۸۱) «یادمان رابرت کینگ مرتون»، مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران، دوره ۴، شماره ۲، صص ۱۳۱-۱۵۸.

کوئن، بروس (۱۳۷۳) درآمدی به جامعه‌شناسی، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ پنجم، تهران، فرهنگ معاصر.

کیویستو، پیتر (۱۳۹۰) اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی، ترجمهٔ منوچهر صبوری، چاپ هشتم، تهران، نی.

گروثرز، چارلز (۱۳۷۸) جامعه‌شناسی مرتون، ترجمهٔ زهره کسایی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

گل‌محمدی، احمد (۱۳۸۱) جهانی شدن، فرهنگ، هویت، تهران، نی.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمهٔ محمد پوینده، تهران، هوش و ابتکار.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۴) جامعه‌شناسی، ترجمهٔ منوچهر صبوری، چاپ دوم، تهران، نی.

محسنی، منوچهر (۱۳۸۶) جامعه‌شناسی انحرافات اجتماعی، تهران، طهوری.

مرتون، رابرت (۱۳۷۶) مشکلات اجتماعی و نظریهٔ جامعه‌شناختی، ترجمهٔ نوین تولایی، تهران، امیرکبیر.

مرجایی، سید هادی (۱۳۸۲) «سنجش و بررسی احساس آنومی در میـان جوانـان»، مجلـۀ مطالعـات جوانان، دوره ۱، شماره ۵، صص ۲۳-۶۰.

وایت، راب و فیونا هینز (۱۳۸۶) جرم و جرم‌شناسی، ترجمۀ علی سلیمی، چاپ سوم، قـم، پژوهشـگاه حوزه و دانشگاه.

Merton, R.K (1938) "Social Structure & Anomie", American Sociologist Review, Volume 3, Issue 5, Pp, 672-682.

---------- (1957) "The Role-Set, Problems in Sociological Theory", The British Journal of Sociology, vol, 8, No. 2, Pp, 106-120.

---------- (1968) Social Theory & Social Structure, New York, Free Press.