بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش‌های ایرانشناسی

علمی

شماره استاندارد بین‌المللی

۲۲۵۲-۰۶۴۳&۲۶۷۶-۴۶۰۱

سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه

مدیر مسؤل: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: حمیرا زمردی (استاد دانشگاه تهران)

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران

هیأت تحریریه

عبدالرضا سیف (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **سید موسی دیباج** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **خدیجه عالمی** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **میرجلال‌الدین کزازی** (استاد دانشگاه علامهٔ طباطبایی) **محمود فضیلت** (استاد دانشگاه تهران) **حسین بیک باغبان** (دانشگاه استراسبورگ فرانسه) **زهره زرشناس** (استاد پژوهشگاه علوم انسانی) **یحیی بوذری نژاد** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **فواد پورآرین** (عضو هیات علمی دانشگاه خوارزمی) **حکیمه دبیران** (عضو هیات علمی دانشگاه تربیت معلم) **نعمت ییلدیم** (استاد دانشگاه آتاتورک) **اقبال شاهد** (استاد دانشگاه لاهور پاکستان)

مدیر داخلی: منصوره شهریاری

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان قدس، کوچه آذین، ساختمان شمارهٔ دو دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، پلاک ۱۰

تلفن و نمابر:۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱

پست الکترونیکی: jiranic@ut ac.ir

قیمت:

نشریهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی بر اساس نامهٔ شمارهٔ ۱۰۰۱۵۹ مورخ ۹۰/۶/۱۵ کمیسیون محترم نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری موفق به کسب درجهٔ علمی- پژوهشی شده است.

حقوق کلیهٔ مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاهٔ تهران محفوظ است. این نشریه در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود.

- پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی(SID) به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی:www..isc.gov.ir
- پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:

www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

شیوه نامه تدوین مقالات ارسالی به نشریه « ایرانشناسی»

– مقاله باید حاصل پژوهش های نویسنده (یا نویسندگان) باشد، در نشریه دیگری منتشر نشده باشد و مادامی که داوری آن در این نشریه به پایان نرسیده، به نشریه دیگری ارسال نشود.

- مقاله باید به ترتیب شامل عنوان، چکیده، واژه های کلیدی (۵ تا ۷ واژه)، مقدمه، پیکره اصلی مقاله، بحث و نتیجه گیری و فهرست منابع باشد.
- بر روی کاغذی به ابعاد ۳۰× ۲۱ حداکثر در ۲۰ صفحه، در فرمت word و از بالا و پایین ۵ و از راست و چپ ۵/۴ تنظیم شود.
- اندازه های قلم مورد استفاده جهت نگارش مقاله:

عنوان مقاله	B nazanine (Bold 15)
واژگان چکیده، مقدمه، منابع و مابقی سرتیترهای اصلی	B nazanine (Bold 13)
تیترهای کوچک	B nazanine (Bold 11)
نام نویسندگان	B nazanine (Bold 10)
رتبه ی علمی، رشته و وابستگی سازمانی و ... در پاورقی	B nazanine (Bold 8)
متن چکیده	B nazanine (11)
منابع	B nazanine (10)
متن مقاله	B nazanine (13)

- چکیده انگلیسی با قلم (۱۱) Times News Roman در حداکثر ۲۵۰ کلمه باشد.
- نام نویسنده، مرتبه علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل نویسنده یا نویسندگان و نشانی پست الکترونیکی و شمارهٔ تلفن آنها در صفحه و پوشه‌ای جداگانه باشد.
- چکیده مقاله باید تصویری کلی از مقاله را بالای ۳۰۰ واژه در اختیار خواننده قرار دهد.عنوان بخش اصلی و بخش‌های فرعی باید با یک سطر سفید از یکدیگر، جدا و سیاه (Bold) نوشته شود. سطر اوّل ذیل هر بخش فرعی، بر خلاف سطر نخست بندها و پاراگراف‌های دیگر، نباید با تورفتگی آغاز شود.
- بخش های فرعی هر مقاله نباید از سه لایه، فرضاً به صورت ۳–۱–۴، که بیانگر بخشی فرعی از بخش سوم مقاله است، تجاوز کند.
- معادل لاتین واژه‌های تخصصی مهم و نام افراد کمتر شناخته‌شده به صورت پانوشت درج شود.

- در صورت استفاده از اختصارات ناآشنا، فهرست آن ها ذکر شود.
- در تهیهٔ نمودارهای درختی و امثال آن از ابزارهایDraw، Table و Equation در محیط Word استفاده شود تا تنظیم آن ها در نسخه نهایی مشکلی به وجود نیاورد. کلیهٔ مثال‌ها، نمودارها و تصاویر باید دارای شمارهٔ پیاپی باشد.
- در واج‌نویسی داده‌های مربوط به زبان یا گویشی ناآشنا از قلم نسخهٔ Doulus Sil IPA استفاده شود.

لازم به ذکر است در صورتی که نویسنده یا نویسندگان در تهیه مقاله از منابع مالی سازمانی یا نهادی بهره برده‌اند باید در اولین پی‌نوشت بدون شماره با عنوان قدردانی به این مطلب اشاره کنند.

توضیحات بیشتر در خصوص مقالات ارسالی:

مقدمه (BTitr 12 Bold)

بند یا پاراگراف زیر تیتر نباید تورفتگی داشته باشد. بند دوم به بعد نیم‌سانتی‌متر تورفتگی در سطر اول دارد.

فهرست‌های عددی یا بولتی (توپی خالی) نیم‌سانتی‌متر قبل از متن تورفتگی دارد و سطر دوم هم تورفتگی دارد.

برای درج نیم‌فاصله از کلیدهای Ctrl+Shift+2 در حالت صفحه‌کلید فارسی استفاده شود یا از منوی symbol، نیم‌فاصلهٔ استاندارد (برای نمونه (Ctrl+Space) :تعریف شود.

به‌منظور یکسان‌سازی مجموعهٔ مقاله‌ها و نیز برای آنکه امکان ترکیب و انتقال فایل رایانه‌ای آن‌ها فراهم شود، لازم است همهٔ مقاله‌ها با طرحی یکسان و کامل و هماهنگ، تنظیم شوند . این راهنما به نویسندگان مقاله‌ها کمک می‌کند تا مقالهٔ خود را با طرح مورد قبول دانشگاه تهیه کنند. توجه شود که شکل ظاهری این راهنما و نگارش آن منطبق بر بخشنامهٔ مورد قبول مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران است.

متن اصلی مقاله به‌صورت تک‌ستونی با قلم BMitra و اندازهٔ ۱۳ پوینت و قلم انگلیسی Times New Roman و اندازهٔ ۱۱ پوینت با فاصلهٔ سطر تک‌فاصله (Single Space)تهیه شود. عنوان همهٔ بخش‌ها با قلم BTitr و اندازهٔ ۱۲ پوینت و عنوان زیربخش‌ها با قلم BTitr و اندازهٔ ۱۱ پوینت نوشته شوند. فاصله از بالا و پایین ۵ سانتی‌متر و از راست و چپ ۴٫۵ سانتی‌متر تنظیم شود. عنوان هر بخش یا زیربخش با یک سطر خالی فاصله از انتهای متن بخش قبلی نوشته شود. در متن مقاله از شماره‌گذاری عنوان‌ها خودداری کنید.

(لطفاً پیش از آغاز کار، نخست قلم‌های مذکور را نصب کنید).

ترتیب عنوان‌های مقاله (بسیار مهم)

ترتیب عنوان‌های مقاله به‌طور دقیق شامل این تیترها باشد: مقدمه، پیشینهٔ پژوهش، روش‌شناسی پژوهش، یافته‌های پژوهش، بحث، نتیجه‌گیری و پیشنهادها، منابع.(BTitr 11 Bold)

توجه ۱: در مقدمه به بیان مسئله، اهداف و ضرورت‌های پژوهش اشاره شود (در مقدمه باید بیان شود این پژوهش چیست و چرا انجام می‌گیرد؟)

توجه ۲: در قسمت پیشینهٔ پژوهش باید به زیربخش‌های اصلی زیر اشاره شود:

۱. پیشینهٔ نظری: تئوری‌ها و دیدگاه‌ها و رویکردهای موجود دربارهٔ مسئله؛

۲. پیشینهٔ تجربی: پژوهش‌های پیشین و روش‌شناسی‌های آن‌ها دربارهٔ مسئله؛

۳. مدل مفهومی: در صورت کمّی بودن پژوهش و داشتن مدل.

توجه ۳: در تدوین مقاله از آوردن مواردی چون ضمیمه و پیوست و پرسش‌نامه خودداری شود. اهداف و سؤال‌ها و فرضیه‌های پژوهش در انتهای بیان مسئله توضیح داده شوند.

تعداد صفحات مقاله:

تعداد صفحات مقاله (شامل تمام بخش‌های مقاله اعم از چکیدهٔ انگلیسی و فارسی و منابع) که منطبق با این راهنمای تدوین تهیه می‌شود، نباید از ۲۰ صفحه در همین شکل بیشتر باشد. (بین ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ واژه)

واژه‌های خارجی در متن فارسی:

برای واژه‌ها و نام‌های خارجی، در حد امکان از معادل‌های فارسی مصطلح و مصوب استفاده شود. درخصوص نام‌های خارجی ضروری و غیرمتداول یا معادل‌های غیرمصطلح فارسی، فقط در اولین ارجاع و بلافاصله پس از بیان این‌گونه واژه‌ها، معادل لاتین آن به‌صورت پاورقی ذکر می‌شود.

پاورقی‌ها:

در صورت نیاز به درج پاورقی یا پانوشت، همهٔ موارد فارسی به‌صورت راست‌چین با قلم BMitra و اندازهٔ ۱۰ پوینت [1] و موارد لاتین به‌صورت چپ‌چین با قلم Times New Roman و اندازهٔ ۹ پوینت [2] نوشته می‌شوند. در پانوشت، پس از شماره، نقطه می‌آید و سپس یک فاصله و بعد معادل فارسی یا انگلیسی نوشته می‌شود.

معرفی نشانه و متغیرها در متن:

باید هر نوع متغیر یا علامت به‌کاررفته در متن مقاله، در نخستین ارجاع در خود متن مقاله معرفی شود.

شکل‌ها:

هر شکل اعم از نمودار و چارت و نقشه و... باید شماره و توضیح داشته باشد. هیچ‌یک از این موارد شمارهٔ جداگانه‌ای ندارند، بلکه به‌ترتیب از شمارهٔ ۱ به‌صورت وسط‌چین در زیر آن با قلم BMitra و اندازهٔ ۱۰ پوینت نوشته می‌شوند. نمودارها می‌توانند به‌صورت رنگی یا سیاه و سفید باشند. نمودارها و اشکال در داخل متن و در جایی درج شوند که به آن‌ها ارجاع می‌شود .بیان واحد کمیت‌ها در نمودارها الزامی است. در متن مقاله باید به همهٔ نمودارها ارجاع شود. در تهیهٔ نمودارها توجه شود

که اندازهٔ اعداد و واژه‌ها و کمیت‌ها و راهنمای منحنی‌ها (Legend) به قدر کافی بزرگ باشد تا پس از درج در مقاله، کاملاً واضح و خوانا باشند. اگر نمودار داخل مقاله به شکل تصویر) خروجی نرم‌افزار (است، باید وضوح کامل داشته باشد. بهتر است فایل اصلی نمودارها در متن مقاله قرار داده شود. قبل و بعد از هر نمودار، به اندازهٔ یک سطر با متنِ قبل و بعد فاصله دارد.

جدول‌ها:

هر جدول باید شماره و عنوان (توضیح) داشته باشد که در وسط جدول با قلم BMitra و اندازهٔ ۱۰ پوینت نوشته و به‌ترتیب از ۱ شماره‌گذاری می‌شود. باید جدول‌ها در داخل متن و پس از جایی که به آن‌ها اشاره شده، درج شوند. عنوان ستون‌های جدول‌ها باید به‌صورت وسط‌چین BMitra 10) پوینت (و تمام متون داخل جدول، اگر فارسی باشند، به‌صورت راست‌چین یا وسط‌چین (بسته به مقدار متن داخل جدول) BMitra نازک ۱۰ پوینت و اگر لاتین باشند، به‌صورت چپ‌چین .Times New Roman 8 pt تنظیم شوند.

همهٔ اعداد در جدول‌ها باید به‌صورت فارسی و وسط‌چین نوشته شوند. بیان واحد کمیت‌ها در جدول الزامی است. هر جدول با یک سطر خالی فاصله از متنِ قبل و بعد آن قرار گیرد و نیز اگر جدول‌ها از مرجعی برداشت شده‌اند، باید به روش APA در انتهای عنوان جدول به آن ارجاع شود (توجه شود که خود جدول نیز باید در موقعیت وسط‌چین نسبت به دو طرف کاغذ قرار گیرد)

نتیجه‌گیری:

بخش جمع‌بندی و نتیجه‌گیری پس از متن اصلی مقاله الزامی است. در صورت داشتن پیشنهاد، می‌توانید آن‌ها را در انتهای نتیجه‌گیری قرار دهید. بهتر است نتیجه‌گیری از بحث جدا باشد.

منابع:

برای منبع‌دهی از روش استنادی انجمن روان‌شناسان آمریکا (APA 7) استفاده شود. می‌توان برای افزایش بهره‌وری و راحتی در این کار، از نرم‌افزارهایWORD ، Mendeley یا EndNoteاستفاده کرد.

در فهرست منابع انگلیسی باید تمام ارجاعات فارسی به انگلیسی ترجمه شود و با قلمTimes New Roman اندازهٔ ۱۱پوینت نوشته شود و *عنوان کتاب و نام نشریه به صورت ایتالیک* مشخص شود.

نکات مهم دربارهٔ منابع استفاده‌شده:

نکتهٔ اول: در ادامه، شیوهٔ منبع‌دهی به کتاب و مقاله بیان شده‌است. در صورت استفاده از سایر منابع اطلاعاتی مانند پایان‌نامه، گزارش پژوهشی، آمار سازمان‌های دولتی، جزوه‌های منتشرنشده، وبگاه‌ها، فایل‌های شنیداری و دیداری و...، از شیوه‌نامهٔ APA استفاده شود. تمام

مواردی که برای نمونه مشاهده خواهید کرد (شمارهٔ نشریه داخل پرانتز، نام نشریه یا پایان‌نامه و عنوان کتاب به‌صورت ایتالیک و ...) باید رعایت شود.

نکتهٔ دوم: منابع باید حتماً به‌طور کامل نوشته شوند (نه به‌صورت اختصار). دربارهٔ نشریه‌ها ـ اعم از فارسی و انگلیسی ـ حتماً به‌ترتیب نام نشریه (به‌صورت ایتالیک) و دوره و صفحات ابتدا و انتهای مقاله نوشته شود.

نکتهٔ سوم: در منابع کتابی ـ اعم از فارسی و انگلیسی ـ حتماً باید به‌ترتیب محل انتشار و نام انتشارات نوشته شود.

Curwen, B., Palmer, S., & Ruddell, P. (2000). *Brief cognitive behaviour therapy* (Brief Therapies Series). London: Sage.

Article or chapter in an edited book

Author, A. A., & Author, B. B. (year). Title of chapter or entry. In A. Editor, B. Editor, & C. Editor (Eds.), *Title of book* (pp. xxx-xxx). Location: Publisher.

نکتهٔ چهارم: در منابعی که مربوط به پایان‌نامه یا رسالهٔ دکتری هستند ـ اعم از فارسی و انگلیسی ـ باید دانشگاه و شهر مربوط به آن نوشته شود.

Murray, B. P. (2008). *Prior knowledge, two teaching approaches for metacognition: Main idea and summarization strategies in reading* (Doctoral dissertation, Fordham University, New York).Retrieved from ProQuest Dissertations & Theses.(AAT 3302116)

نکتهٔ پنجم: در مورد منابع مربوط به سمینارها و همایش‌ها و...، نوشتن تاریخ دقیق و مکان دقیق همایش الزامی است.

Liu, C., Wu, D., Fan, J., & Nauta, M. M. (2008, November). *Does job complexity predict job strains?* Paper presented at the 8th Biannual Conference of the European Academy of Occupational Health Psychology, Valencia, Spain.

نکتهٔ ششم: از منابع جدید، به‌ویژه منابع منتشرشده در دههٔ اخیر، استفاده شود.

نکات مهم در مورد فهرست منابع فارسی:

۱. برای منابع داخل متن از واژهٔ دیگران و همکاران استفاده نکنید و تمام اسامی نویسندگان و پژوهشگران را بنویسید مگر اینکه افراد ۳ نفر یا بیشتر از ۳ نفر باشند.

۲. منابع فارسی به زبان فارسی در قسمت فهرست منابع هم نوشته شوند:

نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام همان نویسنده؛ نام خانودگی نویسندهٔ دوم، نام همان نویسنده (سال انتشار)، عنوان مقاله، *نام نشریه*، دوره، صفحهٔ شروع مقاله ـ صفحهٔ پایان مقاله.

مثال: تقوا، محمد؛ منصوری، علی؛ فیضی، کریم؛ اخگر، بهاره (۱۳۹۵)، کشف تقلب در تراکنش‌های کارت‌های بانکی با استفاده از پردازش موازی ناهنجاری در بزرگ‌داده، *مدیریت فناوری اطلاعات*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳، صص ۴۷۷ـ۴۹۸.

References:

نکات مهم در مورد فهرست منابع انگلیسی:

۱. در پایان متن در قسمت "References" علاوه بر منابع انگلیسی، منابع فارسی نیز باید به زبان انگلیسی آورده شوند.
۲. برای ترجمه منابع فارسی لطفاً به منبع اصلی مراجعه شود .برنامهٔ Google translate پاسخ مناسبی نمی‌دهد.
۳. در انتهای منابعی که فارسی هستند و به انگلیسی ترجمه شده‌اند، حتماً (*in Persian*) اضافه شود.
۴.منابع باید به ترتیب حروف الفبای انگلیسی مرتب شوند.

در ارجاعات، اگر چنانچه به نام مؤلفی در داخل متن مقاله اشاره شده است، سال انتشار اثر در داخل پرانتز و در صورتی که مقصود نویسنده ارجاع به صفحهٔ خاصی از اثر مورد اشاره است، صفحه مورد نظر پس از علامت دو نقطه (:) در درون آن قرار داده شود. اگر به نام مؤلف در متن تصریح نشده باشد، نام مؤلف مورد ارجاع را نیز باید در داخل پرانتز ذکر شود. اگر اثری بیش از یک جلد داشته باشد، بعد از نام مؤلف شمارهٔ جلد اثر ذکر شود و علامت دو نقطه (:) بعد از آن بیاید.

مثال:

– زرین‌کوب (۱۳۵۸)
– زرین‌کوب (۱۳۵۸: ۲۵)
– (زرین‌کوب ، ۱۳۷۵/ ۲: ۵۸۴)

همین شیوه درباره دیگر منابع نیز صادق است.

– نقل قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر باید به صورت جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از طرف راست و با همان قلم متن، ولی به اندازهٔ ۱۰، نگاشته شود.

– منابع فارسی و لاتین در دو بخش مجزا در پایان مقاله با ترتیب الفبایی مانند نمونه‌های ذیل آورده شود. نام کتاب‌ها و مجلات با حروف مایل مشخص شود.

کتاب:

الیاده، میرچا، ۱۳۸۹، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.
Black, J., and A. Green, 2004, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press.

مقاله:

حق‌پرست، لیلا و محمد جعفر یاحقی، ۱۳۹۵، «الگوی زندگی جهان پهلوان»، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادب عامه*، س ۴، ش ۱۰، صص ۱–۳۲.
Say, I. And C. Pollard, 1991, "An Integrated Theory of Complement Control," *Language*, 67, 63-113.

فصلی از یک کتاب یا مقاله‌ای از مجموعهٔ مقالات همایش‌ها:

Keenan, E., 1988, "On semantics and binding theory," in J. Hawkins (ed.),*Explaining Language Universals* (99, 104-55), Oxford, Blackwell.

رساله:

Tomilka, S., 1996, Focusing Effects in VP Ellipsis and Interpretation, Doctoral Dissertation, University of Massachusetts, Amherst.

نکته: بزرگ و کوچک نوشتن حروف اول کلمات در ارجاعات در زبان‌های آلمانی و فرانسوی و جز آنها تابع قواعد همان زبان‌هاست.

وبگاه‌های اینترنتی:

نام خانوادگی، نام کامل نویسنده، عنوان مقاله یا اثر مورد استفاده به صورت کج‌نویسی، نشانی وبگاه اینترنتی.

http://www.biainili-urartu.de/Iran/Urmia-2004/22.jpg

– از شماره‌گذاری یا قرار دادن خط تیره در آغاز مدخل‌های فهرست منابع اجتناب شود.

– اگر اثری در فهرست منابع بیش از یک سطر را به خود اختصاص‌دهد، سطر دوم به بعد با استفاده از کلید Tab با یک سانتیمتر فاصله بیشتر از متن ادامه یابد.

– ویراستار مجله در ویرایش مقاله آزاد است.

– چاپ مقاله منوط به تأیید داوران و هیأت تحریریه نشریه است.

علائم اختصاری:

ق.م: قبل از میلاد	س: سال.	م: میلادی
ت: تولد	هـ.ش: هجری شمسی	م: متوفی
هـ.ق: هجری قمری	ش: شماره	حک: حکومت

نکته‌های ارجاع‌دهی:

۱. اگر دو یا چند نویسندهٔ مختلف دارای نام مشابهی باشند و سال نشر اثرشان نیز یکی باشد، حرف اول نام آن‌ها پیش از نام خانوادگی ذکر می‌شود: (ب. بابایی، ۱۳۶۸)، (م. بابایی، ۱۳۶۸).

۲. اگر به دو یا چند اثر از یک مؤلف ارجاع داده شود و تاریخ نشر همهٔ آن‌ها یکسان باشد، با حروف الفبا آن‌ها را باید متمایز کرد: (عابدی، ۱۳۸۵ الف)، (عابدی، ۱۳۸۵ ب).

۳. هرجا نام نویسنده در متن بیاید، تکرار آن در پرانتز لازم نیست:

به اعتقاد دیانی (۱۳۶۸) باید. ...

۴. اگر بلافاصله و با گذشت حداکثر سه صفحه به همان منبع پیشین ارجاع داده شود، از «همان» و در منابع لاتین از «ibid» به‌جای نام نویسنده استفاده می‌شود. اگر منبع

یکی باشد اما شمارهٔ صفحه متفاوت باشد، پس از «همان» یا «ibid» شمارهٔ صفحه نوشته می‌شود.

۵. اگر مطلبی به دو یا چند منبع ارجاع داده شود، هریک با نقطه‌ویرگول از دیگری جدا می‌شود: (دیانی، ۱۳۵۸؛ حسنی، ۱۳۵۹؛ رسولی، ۱۳۵۸).

۶. ترتیب فهرست منابع این‌گونه باید باشد:

- فهرست منابع براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده مرتب می‌شود.
- اگر نویسنده‌ای اثری داشته باشد و پس از آن، اثر دیگری با یک یا چند همکار نوشته باشد، ابتدا اثری که یک نویسنده دارد (اگر دو یا چند اثر بود، براساس سال انتشار و در صورت یکی بودن سال انتشار، براساس حروف الفبایی عنوان)؛ پس از آن، آثار دیگر براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسندگان دوم و سوم نوشته می‌شود.
- در فهرست منابع، ابتدا منابع فارسی و بعد از آن منابع عربی و سپس منابع خارجی یا لاتین نوشته می‌شود.

۷. در ارجاع درون‌متنی لازم است نام نویسندگان خارجی هم به خط فارسی نوشته شود. بدیهی است سال چاپ، خواننده را به منابع لاتین ارجاع خواهد داد: (آبرامز، ۱۹۹۸، ۵۶).

۸. در فهرست منابع و همچنین در متن، نام کتاب به‌صورت ایتالیک نوشته می‌شود.

۹.در فهرست منابع لاتین، نباید بین نام نویسندگان از and استفاده کرد و باید & نوشته شود.

English Title of the Article with English Font (Arial) Size 14 Bold & Italic
A line Distance (Airal 11)

چکیده انگلیسی:

چکیدهٔ انگلیسی با بسط دادن نسبت به چکیدهٔ فارسی، به‌صورت مبسوط نوشته شود (رعایت تمام موارد دستورالعمل‌های چکیده‌نویسی فارسی در این بخش هم الزامی است) و با قلم Times New Roman نوشته شود .تعداد کلمات چکیده کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد .همچنین چکیدهٔ انگلیسی مقاله باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها، نتیجه‌گیری باشد. یادآوری می‌شود تمام این بخش‌ها در سطر جداگانه‌ای نوشته می‌شوند. لطفاً این موارد رعایت شود.

واژه‌های کلیدی:

به تعداد واژه‌های کلیدی فارسی و ترجمهٔ دقیق همان واژگان باشد، با این تفاوت که ترتیب آن براساس ترتیب الفبایی انگلیسی انجام می‌گیرد
(Times New Roman Bold 8). Hanging by 2 cm.

نکات بسیار مهم و ضروری:

۱. از بیان عنوان‌هایی نظیر مرتبه علمی (استاد، دانشیار، دانشجو)، مهندس، دکتر در ابتدای اسامی خودداری شود.
۲. مقاله‌های ارسالی دانشجویان و اعضای هیئت‌علمی آموزشی و پژوهشی دانشگاه‌ها و مؤسسات پژوهشی باید با ایمیل سازمانی یا دانشگاهی و شناسهٔ ارکید آن‌ها ارسال شود.
۳. درج تلفن و رایانامهٔ همهٔ نویسندگان (تلفن و رایانامه‌ای که پاسخگو باشند) الزامی است؛ اگر پاسخگو نباشند و به تماس‌ها و مکاتبات پاسخ ندهند، مقاله رد می‌شود.
۴. ترتیب ورود اسامی نویسندگان به سامانه باید دقیقاً براساس ترتیب اسامی نویسندگان در فایل مشخصات نویسندگان باشد.
۵. مرتبهٔ علمی نویسندگان در سامانه باید دقیقاً براساس مرتبهٔ علمی نویسندگان در فایل مشخصات نویسندگان باشد.
۶. مقاله با تک‌نویسنده در صورتی پذیرفته می‌شود که مستخرج از طرح پژوهشی باشد؛ بنابراین لازم است نویسندهٔ گرامی، صفحهٔ تصویب طرح را از طریق سامانه بفرستد.
۷. مسئول مکاتبات مقاله، قبل از ارسال مقاله، آن را با یکی از نرم افزارهای مناسب مشابهت‌یابی کند، به نحوی که از یک منبع بیش از دو درصد مشابهت‌یابی نشان ندهد.
۸. نویسندگان می توانند دو داور متخصص در موضوع که همکار نویسندگان نبوده و مقالات مشترک در پنج سال اخیر با نویسندگان ندارند، پیشنهاد کنند؛ البته انتخاب داور با هیئت‌تحریریهٔ نشریه خواهد بود.

هزینه‌ها:

۱۵۰۰۰۰۰ریال معادل صد و پنجاه هزار تومان بابت ارزیابی و داوری مقاله
۴۵۰۰۰۰۰ ریال معادل چهارصدو پنجاه هزار تومان بابت انتشار مقاله
شماره حساب ۴۰۰۱۰۷۰۱۰۳۰۰۶۸۲۵ (شبا: IR830100004001070103006825) با شناسه واریز ۳۱۴۰۷۰۱۷۴۱۴۰۱۰۷۰۰۰۰۰۰۰۲۰۰۲۲۰۲
به نام تمرکز وجوه اختصاصی دانشگاه تهران نزد بانک مرکزی
ثبت شناسه واریز در هنگام پرداخت الزامی می باشد در صورتی که پرداخت بدون ثبت شناسه واریز انجام شود مقاله به داوری ارسال نخواهد شد.
مقاله پس از تایید توسط سردبیر و اعضاء تحریریه برای پرداخت هزینه از طریق سامانه به نویسنده ارجاع داده خواهد شد لطفا پیش از موعد پرداخت هزینه انجام نشود در غیر این صورت نشریه مسئولیتی در قبال وجه پرداختی ندارد.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

بررسی تأثیرپذیری منظومهٔ بلوچی *هانی و ثَسی‌مُرید* از *لیلی و مجنون* نظامی **۱**
حمیرا زمردی، محمداکبر سپاهی

تطبیق شخصیت «حاجی‌فیروز» در فرهنگ عامهٔ ایران و کهن‌الگوها بر پایهٔ نظریات یونگ **۲۱**
فاطمه زینلی گلنابادی، نرگس ذاکرجعفری

آواشناسی و صرف و نحو گویش نیشابوری **۳۹**
امید مجد

مقایسهٔ شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار میترا در دیوارنگارهٔ دوراروپوس و نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان **۵۹**
مهدی قادرنژاد حمامیان، عبدالله آقایی

جنونی اردبیلی، شاعر گمنام عصر صفوی **۷۹**
علی‌اصغر باباسالار، موسی حسینی اقدم

ابرقدرت غرب از نگاه چینیان: قلمرو شاهنشاهی اشکانی در منابع چینی **۱۰۳**
کلثوم غضنفری، امین بابادی

معرفی نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* اثر کرم‌علی به سفارش میرزا محمودخان، نمایندهٔ ایران در لاهه در دورهٔ قاجار، فروخته‌شده در حراج بونامز انگلستان (طرح پیکرنگاری درباری تصویب‌شده در الزهرا) **۱۲۷**
الهه پنجه‌باشی

دلایل بروز جنگ در راه خدا در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان براساس *تاریخ بیهقی* **۱۶۱**
مرجان بدیعی ازنداهی، رسول افضلی، جهانگیر معینی علمداری، عاطفه گلفشان

خوانش تشریفات خوراک و خوان درباری صفوی از خلال متون تصویری و نوشتاری **۱۸۵**
میترا زینلی اصلانی، فهیمه زارع‌زاده، سمیرا رویان

نزول به جهان زیرین در اسطوره‌های ایران **۲۰۹۰**
سهند آقایی، ژاله آموزگار، روح‌الله هادی

شهر ساسانی ـ اسلامی غندیجان: سازمان فضایی، شکل، عملکرد **۲۳۱**
حسن کریمیان، افشین آریان‌پور

ریشه‌یابی منشأ مبانی بنیادین آیین یارسان در فِرَق اسلامی **۲۴۹**
منصور رستمی

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 1-19

doi 10.22059/jis.2022.341196.1104

Research Paper

Investigating the impressibility of Balochi verses of "Hani and Shaymorid" from Nezami's "Layli and Majnoon"

Homeira Zomorrodi[1]| Mohammad Akbar Sepahi[2]✉

1. Professor of Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: zomorrodyhomeyra@yahoo.com
2. Corresponding Author, assistant professor of Persian language and literature, Velayat University, Iranshahr, Iran. Email: m.sepahi@velayat.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/04/05

Accepted: 2022/07/17

Keywords: *Hani and Shaymorid, Laily and Majnoon, Nezami, Balochi, comparative literature.*

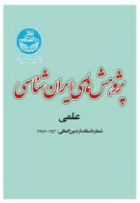
Abstract

The story of Layli and Majnoon is one of the most famous love stories in Persian literature, which has Arabic roots and has been transfered from Arabic language and literature into Persian. Nezami is the first Iranian poet who translated this story into Persian. After Nezami, other poets have also recreated this story under his influence.The story of Layli and Majnoon, like many other cultural traits, has spreeded through different cultures through Persian language and literature and its cultural activities with the literature of the tribes and people who were enteracted with this culture and language. It has also been recreated in their languages and literatures.In Balochi literature, two stories can be found that are narated with Layli and Majnoon impression.The first is a story called Layli and Majnoon or Layla and majna and the other is the story of Hani and Shaymorid.The first story is not very famous, but Hani and Shaymorid is the most famous love story in Balochi literature. This poetic story, like many other old fiction poems in Balochi literature, does not have a specific poet. The narrators have narrated its narrations in different dialects, but naturally there are differences in the details and the number of poems and the number of verses of its narrations. Hani and Shaymrid has significant similarities with the story of Layli and Majnoon, which can be investigated from the cultural interactions and literary impressibility perspective ,considering the constant interactions of Balochi literature with Persian language and literature. Just as Nezami's Layli and Majnoon has been influenced by the social and cultural context of Nezami's society in comparison with the narration of the same story in Arabic literature, Regarding the story of Hani and Shaymorid it is noticeable that the characteristics of the social and cultural context of the host society has influenced that and transformed to an expression of its social trait. In fact, Hani and Shaymorid can be considered as the Balochi version of Layli and Majnoon.

How To Cite: Zomorrodi, Homeira; Sepahi, Mohammad Akbar (2023). Investigating the impressibility of Balochi verses of "Hani and Shaymorid" from Nezami's "Layli and Majnoon". *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 1-19.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱-۱۹



مقالهٔ علمی-پژوهشی

بررسی تأثیرپذیری منظومهٔ بلوچی *هانی و شَسُمُرید* از *لیلی و مجنون* نظامی

حمیرا زمردی[۱] | محمداکبر سپاهی[۲]✉

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: zomorrodyhomeyra@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول؛ استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران. رایانامه: m.sepahi@velayat.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۱/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۴/۲۶

واژه‌های کلیدی:
هانی و شَسُمُرید، لیلی و مجنون، نظامی، بلوچی، ادبیات تطبیقی.

چکیده

داستان *لیلی و مجنون* از مشهورترین داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات فارسی است که از زبان و ادبیات عربی به فارسی راه یافته‌است. نظامی، نخستین شاعر ایرانی است که این داستان را به نظم فارسی درآورده‌است. پس از نظامی، شاعران دیگری نیز به تأثیر از او این داستان را بازآفرینی کرده‌اند. داستان *لیلی و مجنون* همانند بسیاری از عناصر فرهنگی دیگر، از طریق زبان و ادبیات فارسی و مناسبات فرهنگی این زبان با ادبیات اقوام و مردمانی که با این فرهنگ و ادبیات در تعامل بوده‌اند، وارد آن فرهنگ‌ها شده‌است و در زبان‌ها و ادبیات آن‌ها بازآفرینی شده‌است. در ادبیات بلوچی، دو داستان را می‌توان یافت که به تأثیر از *لیلی و مجنون* ساخته شده‌اند؛ نخست، داستانی است به نام *لیلی و مجنون* یا *لیلا و مجنا* و دیگری همین داستان *هانی و شَسُمُرید*. داستان نخست، چندان شهرتی ندارد اما *هانی و شَسُمُرید* مشهورترین داستان عاشقانه در ادبیات بلوچی است. این داستان منظوم همانند بسیاری از دیگر منظومه‌های داستانی کهن ادبیات بلوچی، شاعر مشخصی ندارد و راویان و نقالان، روایت‌هایی از آن را به گویش‌های مختلف روایت کرده‌اند که طبعاً تفاوت هایی در جزئیات و تعداد منظومه‌ها و تعداد بندهای روایت‌های آن پیدا شده‌است. *هانی و شَسُمُرید* با داستان *لیلی و مجنون*، شباهت‌های چشمگیری دارد که با توجه به تعاملات همیشگی ادبیات بلوچی با زبان و ادبیات فارسی، می‌توان این شباهت‌ها را از منظر تعاملات فرهنگی و تأثیرپذیری ادبی بررسی کرد. همان‌گونه که *لیلی و مجنون* نظامی در مقایسه با روایت همین داستان در ادبیات عربی، متأثر از بافت اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ روزگار نظامی بوده‌است، دربارهٔ داستان *هانی و شَسُمُرید* نیز می‌توان دید که رنگ وبوی بافت اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ میزبان در آن تأثیر گذاشته و آن را مبین ویژگی‌های آن جامعه ساخته‌است؛ در حقیقت می‌توان *هانی و شَسُمُرید* را نسخهٔ بلوچی *لیلی و مجنون* دانست.

استناد به این مقاله: زمردی، حمیرا؛ سپاهی، محمداکبر (۱۴۰۲). بررسی تأثیرپذیری منظومهٔ بلوچی هانی و شَسُمُرید از *لیلی و مجنون نظامی*. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۱- ۱۹.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

پژوهش‌های تطبیقی در ادبیات اجتماعات بشری از مؤثرترین روش‌های کشف همبستگی‌ها و تعاملات فرهنگی انسان‌هاست. همان‌گونه که ادبیات جوامع مسلمان با ادبیات عربی در تعامل تنگاتنگ بوده، زبان و ادبیات فارسی نیز در میان اقوام ایرانی از وسایل تبادل اندیشه و فرهنگ بوده‌است. از دیرباز تا به امروز، کتابت و آموزش در بلوچستان به زبان فارسی است. تا روزگاران اخیر، شاعران دانش‌آموختهٔ بلوچ غالباً شاعرانی دوزبانه بوده و به فارسی نیز شعر می‌گفته‌اند. این غیر از شاعرانی است که می‌توان آن‌ها را شاعران فارسی‌گوی بلوچستان دانست و مثلاً انعام‌الحق کوثر (۱۳۵۳: ۱) رابعهٔ خضداری، نخستین بانوی شعر فارسی، را سرخیل آنان می‌داند و بنا به قولی، گویا اوست که نخستین بار نام *لیلی و مجنون* را در شعر فارسی ذکر کرده‌است (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۷). در کنار رواج شعر فارسی در میان بلوچ‌ها، دیگر مضامین ادبیات و فرهنگ ایران و جهان اسلام نیز در فرهنگ و ادبیات بلوچی تأثیرات آشکاری داشته‌اند که از آن جمله است اساطیر و مَثَل‌ها و فرهنگ عامه و قصه‌های بلوچی. طبیعی است همهٔ این‌ها رنگ‌وبوی خاص محیط خود را داشته باشند، اما تأثرات آن‌ها از ادبیات فارسی را نمی‌توان نادیده گرفت.

لیلی و مجنون یکی از مشهورترین داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات ایران و خاورمیانه است. این داستان، نمونه‌ای از داستان‌های عشق عذری است که از اصلی عربی به فارسی راه یافته و روایت‌های فارسی آن نیز متأثر از محیط فرهنگی ـ اجتماعی ایرانی قرار گرفته‌است. *لیلی و مجنون* در ادبیات دیگر جوامع مسلمان نیز شهرت فراوانی دارد و در ادبیات آن زبان‌ها هم منظومه‌هایی براساس این داستان سروده شده یا تحت تأثیر آن قرار گرفته‌است. از خوش‌اقبالی‌های این داستان در ادبیات فارسی آن است که نظامی، نامدارترین سرایندهٔ منظومه‌های داستانیِ عاشقانهٔ فارسی، آن را به نظم کشیده‌است. دنباله‌روان و مقلدان شیوهٔ نظامی در خمسه‌سرایی فارسی بسیارند، ولی این تقلید به فارسی محدود نشده، بلکه در دیگر زبان‌های ایرانی و جوامع مرتبط با فرهنگ ایرانی نیز رد آن را می توان پیگیری کرد. طبیعتاً برخی از این تقلیدها در داستان‌هایی با عنوان *لیلی و مجنون* یا *مجنون و لیلی* و عناوینی مشابه آن انجام گرفته‌اند و برخی دیگر با نام‌هایی دیگر و در قالب شخصیت‌هایی با نام و نشان دیگر به وجود آمده‌اند. از نمونه‌های نوع اول در ادبیات بلوچی می‌توان به داستان *لیلا و مجنون* اشاره کرد که بخشی از روایت بلوچی آن در کتاب دیمز (۱۹۶۸: ۱۶۱) آمده‌است. این روایت به گویش «مَری» است که از گویش‌های شمال شرقی بلوچی به شمار می‌رود. همان‌گونه که دیمز اشاره کرده، این تصنیف نیز داستانی بلوچی است که براساس داستان *لیلی و مجنون* ساخته شده، ولی حتی ماجراهای آن هم در میان طوایف مری رخ می‌دهند (همان). دیمز (۱۹۸۸: ۱۱۱) در جایی دیگر، نام این داستان را *لیلا و مَجنا* ثبت کرده‌است.

نمونهٔ دیگری از بازآفرینی داستان *لیلی و مجنون* در ادبیات بلوچی، داستان مشهور *هانی و شَسی‌مُرید* است که در گویش‌های مختلف بلوچی به صورت مجموعه‌ای از منظومه‌ها رایج بوده‌اند.

بیان مسئله

شباهت اسمی *لیلی و مجنون* در فارسی و عربی، نخستین عاملی است که حدس هم‌منشأ بودن و اشتراکات آن‌ها را به ذهن متبادر می‌کند. در گام بعد، پژوهش‌های انجام‌گرفته، این حدس را به یقین بدل کرده‌اند، اما اگرچه نام داستان *هانی و شَسُرید* چنین شباهتی را القا نمی‌کند، این داستان منظوم نیز برای هر که اندکی با ادبیات بلوچی آشنا باشد، یادآور داستان *لیلی و مجنون* است. این سه منظومهٔ داستانی، در بافت فرهنگی و اجتماعی مشترکی به وجود آمده‌اند که پیوندهای ارتباط‌دهندهٔ متعددی در طول تاریخ، این گروه‌های انسانی را به هم پیوسته‌است. سؤالی که در اینجا اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند، آن است که آیا *هانی و شَسُرید* بلوچی نیز چون *لیلی و مجنون* فارسی، با روایت عربی ارتباط دارد؟ این منظومه با *لیلی و مجنون* نظامی چه مشابهت هایی دارد؟ آیا این مشابهت‌ها کلی است یا به صورتی است که آن‌ها را می‌توان از نمودهای ارتباط فرهنگ‌ها و تأثیر و تأثر ادبی آن‌ها دانست؟ آیا خود این داستان‌ها از همدیگر تأثیر گرفته‌اند؟. بررسی تفاوت‌های تکوینی و محتوایی این منظومه‌ها و زمینهٔ پیدایش آن تفاوت‌ها، از دغدغه‌های این پژوهش است.

ضرورت پژوهش

ادبیات جوامع بشری، جز در پیوند و دادوستد با ادبیات و فرهنگ‌های دیگر امکان بقا نداشته‌است و بنا به قولی از فرانسوا ویلمن، این دادوستدها تا ابد در میان ملت‌ها ادامه خواهد داشت (غنیمی هلال، ۱۳۹۰: ۳۴). با همهٔ تحولاتی که از روزگار ویلمن (قرن نوزده) تاکنون در ادبیات تطبیقی به وجود آمده‌است، همچنان مطالعهٔ دادوستدهای ادبی و فرهنگی، مهم‌ترین وظیفهٔ ادبیات تطبیقی است. اقوام و ملت‌هایی که قرن‌ها در کنار هم زیسته‌اند و پیوندهای مشترک داشته‌اند، با مطالعه و شناخت ریشه‌های فرهنگی این پیوندها، خود را بهتر خواهند شناخت. داستان *لیلی و مجنون* مثل شاهکاری چون *کلیله و دمنه*، در میان اقوام و ملت‌های گوناگون ارتباط و پیوند و خاطرهٔ جمعی مشترک فرهنگی ایجاد کرده‌است. این داستان در ادبیات بلوچی، هم جلوه‌گاه زمینه‌ای از پیوندهای عمیق اقوام ایرانی است و هم تبلور استحکام این پیوندهای فرهنگی با دیگر جوامع همسایه؛ بنابراین ضرورت دارد به‌منظور شناخت عوامل پیوند و خلاقیت‌های تمایزدهندهٔ آن‌ها، چنین مؤلفه‌هایی را به دقت بررسی و تبیین کرد.

پیشینهٔ تحقیق

داستان منظوم *هانی و شَسُرید* همانند بیشتر آثار مشهور ادبی بلوچی به صورت شفاهی در گویش‌های مختلف رواج داشته‌است و راویان و نقالان هر منطقه، آن را به همان گویش برای مردم روایت می‌کرده‌اند. به نظر می‌رسد فقط در دورهٔ اخیر است که پژوهشگران، روایت‌های مشهوری از این داستان را به گویش

های مختلف ثبت و بازنویسی کرده‌اند. گویا فقیر شاد (۲۰۰۰) نخستین کسی بوده که روایت‌های منظوم این داستان به گویش‌های مکرانی را گرد آورده‌است. پس از او نیز (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۴۹) روایت‌هایی را به همین گویش‌ها گردآوری، ثبت، آوانگاری و با ترجمهٔ فارسی منتشر کرده‌است. رخشانی (۲۰۱۵) هم روایت هایی از آن را به بلوچی افغانستان گردآوری و منتشر ساخته‌است. دربارهٔ تحلیل داستان *هانی و شَسُرید* نیز چون دیگر آثار ادبی بلوچی، پژوهش‌های چندانی وجود ندارد. بهروزی (۱۳۸۵: ۵۲) با تحلیلی از داستان مذکور، روایت‌هایی از آن را آوانگاری و به فارسی ترجمه کرده‌است (همان: ۹۸). بجارزهی (۱۳۸۷) *هانی و شَسُرید* را در قالب داستانی تاریخی به فارسی بازآفرینی کرده و جهاندیده (۱۳۹۰: ۴۹) متن بلوچی روایت هایی از این داستان را با آوانگاری و ترجمهٔ فارسی آن منتشر ساخته و در همانجا برخی از وجوه اشتراک این دو داستان را با همدیگر سنجیده‌است. یگانه مقالهٔ علمی دربارهٔ *هانی و شَسُرید* را نیز جهاندیده (۱۴۰۰) منتشر ساخته که نویسنده به ساختار بن‌مایه‌های داستانی آن پرداخته‌است.

با توجه به اهمیت زیاد داستان *لیلی و مجنون* نظامی در ادبیات فارسی، ده‌ها کتاب و مقاله دربارهٔ این داستان و تحلیل و مقایسهٔ آن با داستان‌های مشابه نوشته شده‌است. از میان آن‌ها می‌توان «*لیلی و مجنون* در ادبیات عربی و فارسی» (غنیمی هلال، ۱۳۹۳) را نام برد و همچنین به مقالهٔ نظری منظم و منصوری (۱۳۹۰) اشاره کرد که به نقد کتاب غنیمی هلال پرداخته‌اند. همچنین است کتابِ *سیمای دو زن* (سعیدی سیرجانی، ۱۴۰۰) که در آن به داستان *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی می‌پردازد. رضایی اردانی (۱۳۸۷) نیز به تبیین همین موضوع *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* پرداخته‌است. ستاری (۱۳۸۵) هم در کتاب *حالات عشق مجنون*، داستان *لیلی و مجنون* عربی و منظومه‌های فارسی آن را بررسی کرده‌است.

روش کار

این نوشتار، داستان بلوچی *هانی و شَسُرید* را به روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی می‌کند تا تأثیر و تأثرات این دو داستان و وجوه شباهت و تفاوت آن‌ها را با همدیگر و با روایت عربی بسنجد. با توجه به اینکه روایت‌های منظومهٔ *هانی و شَسُرید* به گویش‌های مختلف بلوچی و به صورت‌های شفاهی به روزگار ما رسیده‌اند و برخی از آن‌ها کمتر از یک قرن است که مکتوب شده‌اند، اساس کار ما بر متن جهاندیده (۱۳۹۰) خواهد بود که به فارسی ترجمه شده و بیشتر در دسترس است.

مبانی نظری

مبحث تأثیر و تأثر، نخستین پژوهش‌های ادبیات تطبیقی را در مکتب فرانسوی شکل داده‌است اما قیدهایی نظیر ادبیات دو ملت و فرانسه و اروپامحوری در آن باعث محدودیت و نهایتاً به قول رنه‌ولک، «بحران» آن

بود (ولک، ۱۳۹۸: ۱۳) تسامح گسترده‌تر مکتب آمریکایی توانست این محدودیت‌ها را جبران و دامنهٔ فعالیت ادبیات تطبیقی را گسترده‌تر کند و آن را از قیدهای تاریخ ادبیات و اثبات‌گرایی قرن ۱۹ فرانسه رها سازد. در این مکتب نیز ضمن ورود بحث‌های دیگر، کماکان مسائل تأثیر و تأثر و مراودات فرهنگی- ادبی که شامل طیفی از رویکردها و آراء و اندیشه‌های گوناگون است، معتبرند اما از دستاوردهای مهم این مکتب بود که مطالعات ادبیات تطبیقی از اروپامحوری و بلکه از غرب‌محوری به حوزه‌های جهانشمول و فراگیرتر و از حوزه های صرفاً ادبی به عرصه‌های گسترده‌تر فرهنگ و هنر تسری پیدا کرد.

در تمرکز بر داد و ستدهای ادبی، فرانسوا یوست، بررسی تأثیرات و تشابهات آثار ادبی را دو هدف اصلی مطالعات ادبیات تطبیقی می‌داند (یوست، ۱۳۹۷: ۶۴) شباهت در آثار ادبی، از سویی به شباهت ذاتی نوع بشر و نیازها و احساسات کلی او مربوط است و از سویی دیگر بیانگر تعاملاتی فرهنگی و اجتماعی است که باعث تأثیر و تأثرات جوامع بر همدیگر می‌شود اما یکی از پرسش‌های اساسی که در تحقیقات ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود، چگونگی و چرایی وجود شباهت‌هاست. (دومینگز و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۳۷) «کشف شباهت به عنوان نقطهٔ شروعی برای کشف آنچه متفاوت است، پروژهٔ تطبیقی را به سوی خوانش تنگاتنگ سوق می‌دهد.» (همان، ۱۴۴) لذا تبیین این شباهت‌ها و تفاوت‌ها، راه را برای مطالعهٔ دقیق‌تر آثار ادبی بشر فراهم می‌کند زیرا یکی از راه‌های شناخت آثار ادبی بشر، مقایسهٔ آن‌ها با موارد مشابه یا هم‌زمینهٔ آن‌هاست. در مقایسه، هدف نشان دادن برتری یکی بر دیگری نیست و به عبارتی «مقایسه یک چیز را به چیز دیگر تقلیل نمی‌دهد» (همان) بلکه «مقایسه روشی نظام‌مند برای تمایز سبک‌های مختلف و سنت‌های مشترک یا متفاوت در محدودهٔ ادبیات جهان است» (پراور، ۱۳۹۸: ۱۳۳).

لیلی و مجنون

لیلی و مجنون، سومین منظومه از *خمسهٔ نظامی* است که نظامی (۱۳۷۴: ۱۷) آن را در سال ۵۸۴ به پایان رسانده‌است. موضوع این داستان، عشق قیسِ بنی‌عامر (مجنون) بر دختری از قبیلهٔ نوفل به نام لیلی دخترِ سعد است. این داستان در زمینهٔ نخستین خود در ادبیات عربی، نمونه‌ای از داستان‌های عاشقانهٔ انسانی است که «بعد از انتقال به ادبیات فارسی، از مضمون اصلی خود دور افتاده‌است و مضمونی صوفیانه و سمبلیک به خود گرفته‌است» (غنیمی هلال، ۱۳۹۰: ۳۹) یعنی به قول برات زنجانی «با عشق مجازی آغاز و به عشق معنوی... پایان می‌پذیرد» (نظامی، ۱۳۷۴: ده)؛ البته رنگ‌وبوی صوفیانهٔ این داستان در روایت نظامی با سنت‌های تفسیری ادبیات فارسی تبیین‌پذیر است، اما بعدها این داستان در دست شاعران طریقتی و صوفی‌مسلکی چون جامی، به کلی تحت‌الشعاع صبغهٔ عرفانی قرار گرفت.

هانی و شَی‌مُرید

هانی و شَی‌مُرید، داستان عشق و سپس دیوانگی پسری به نام «شَی‌مُرید» و دختری به نام «هانی» است. این داستان به روزگار «میرچاکر» یا روزگار آرمانی افسانه‌های بلوچی منسوب است. بسیاری از داستان‌های افسانه‌گون و تاریخی بلوچی به این دوران نسبت داده شده‌اند. در محور همهٔ آن‌ها، داستان مهاجرت افسانه‌ای برخی از قبایل بلوچ از حلب به سوی شرق و تا کناره‌های رود سِند و جنگ‌های قبایل «رِند» و «لاشار» قرار دارند. میرچاکر پسر «شَیهَک»، سردار قبیلهٔ رند، یکی از شخصیت‌های حماسی ـ تاریخیِ ادبیات بلوچی است که بنا به روایت‌های بلوچی در قرن نهم هجری (شاد، ۲۰۰۰: ۵۲) زندگی می‌کرد. برخی از کهن‌ترین داستان‌های حماسی و عاشقانهٔ بلوچی حول شخصیت او و خاندانش شکل گرفته‌است. از شاخ‌وبرگ‌های داستانی این ماجراها که بگذریم، به دلیل نبود اسناد و متن‌های مکتوب موثق و نیز آمیخته شدن این روایت‌های شفاهی با داستان‌ها و اسطوره‌ها و...، در صحت تاریخی اصل برخی از این حوادث هم خدشه وارد است. یکی از شخصیت‌های داستان *هانی و شَی‌مُرید* همین میرچاکر است که با «ابن‌سلام» در داستان *لیلی و مجنون* انطباق‌پذیر است.

در داستان *هانی و شَی‌مُرید*، چاکر که چون پادشاهی در داستان ظاهر می‌شود، هانی (دختر «دینار») را که نامزد عموزاده‌اش، شَی‌مُرید (پسر «شَی‌مُبارک») است، می‌بیند و دل‌بستهٔ او می‌شود. بنابراین، زنی به نام «سازین» را به خواستگاری می‌فرستد. سازین با خبر مخالفت پدر هانی به دلیل نامزدی دخترش با شَی مُرید برمی‌گردد. میرچاکر به پیشنهاد سازین، حیله‌گرانه ترتیب یک «دیوان» (نشست) را می‌دهد که در آن، میرچاکر و دیگر مردان قبیله ادعاهای بزرگ می‌کنند. شَی‌مُرید نیز در آن نشست، با ساده‌دلی لاف سخاوت می‌زند و می‌گوید: «در پگاه روزهای پنجشبه، چون از نماز صبح فارغ شوم، بساط سخاوت می‌گسترم. هر که در آن زمان، هر چه از من بخواهد، نامرد باشم اگر دریغ کنم». پس میرچاکر در چنان روزی، گروهی از مطربان را بر بساط او می‌فرستد. پس از سرود و آواز مطربان، شَی‌مُرید به آنان می‌گوید که چیزی بخواهند. «سعیدِ چَنگی»، سردستهٔ مطربان، می‌گوید: «داد و دهش پیشهٔ آنان است که اجدادشان اهل داد و دهش بوده‌اند؛ کسانی چون میرچاکر! نه تو که شَی‌زاده (شیخ‌زاده، ملازاده) هستی». این سخن بر شَی‌مُرید گران می‌آید. پس اصرار می‌کند که از او سخاوتی بطلبند و او را بیازمایند. مطرب می‌گوید: «اگر اهل دهش هستی، از نامزدت، هانی، درگذر!». شَی‌مُرید از این خواسته حیرت می‌کند، اما مطرب او را تهدید می‌کند که اگر جواب مثبت ندهد، آبرویش را خواهد بُرد و او را به شکستن قول و پیمان، بدنام جهان خواهد کرد. شَی‌مُرید قبول می‌کند. مطربان به سرعت خبر انصراف شَی‌مُرید از نامزدی هانی و یادآوری خواستگاری میرچاکر را به هانی و خانواده‌اش می‌رسانند. گماشتگان میرچاکر به سرعت می‌خواهند هانی را به قلعهٔ میر ببرند. هانی می‌خواهد برای آخرین بار شَی‌مُرید را ببیند و از این عمل او

ابراز گله و نارضایتی کند. با دیدار بی‌پردهٔ این دو است که شَی‌مُرید به اوج زیبایی هانی و اوج خطای خود پی می‌برد، ولی دیگر راه برگشتی نیست. هانی به ازدواج میرچاکر درمی‌آید و این آغاز شیدایی شَی‌مُرید و آوارگی در شهرها و سرگردانی در کوه و بیابان و دریاهاست. او چندین بار به گرد خانهٔ هانی می‌گردد و حتی قصد کشتن میرچاکر را می‌کند، اما با تهدید میرچاکر در حضور بزرگان قبایل، پدر و دیگر اقوام شَی‌مُرید او را از نزدیک شدن به حوالی قلعه بر حذر می‌دارند. شَی‌مُرید پس از این، گاهی در پی کاروان حج به مکه می‌رود و گاه به دنبال گروه درویشان می‌افتد و نام او در بلوچی، نماد عاشقان شیدا می‌شود. برخی گویند «نام او «پیربخش» بوده‌است (شاد، ۲۰۰۰: ۴۴۰)، اما چنین نامی در هیچ‌کدام از منظومه‌های در دسترس ما دیده نمی‌شود. همچنین فقیر شاد شی‌مُرید را فردی از طوایف بلوچ «رِند» می‌شمارد (همان)، ولی با توجه به اینکه «شی» شکل بلوچی‌شدهٔ واژهٔ «شیخ» است و گاه پیشوندی است که نشانگر تعلق فرد به طایفه‌ای مشهور در بلوچستان با سابقه‌ای مذهبی و صوفیانه است، می‌توان این‌گونه نیز حدس زد که چه‌بسا این شخص از همین طایفه یا طبقهٔ اجتماعی بوده باشد. «مُرید» هم از نام‌های بلوچی است که می‌توان آن را از نام‌های برگرفته از تفکرات صوفیه دانست. گویا پس از دیوانگی‌های عاشقی است که «شَی‌مُرید» را دیوانَگ (دیوانه) نامیده‌اند. او مدتی را نیز مجاور کعبه می‌شود. برخی از بخش‌های منظومه‌های داستان، شرح این آوارگی‌ها از زبان خود اوست خطاب به معشوقش که گاه آن‌ها را با درویشان دوره‌گرد می‌فرستد و گاه با حاجیانی که به شهر و دیار معشوق می‌رفتند. گویند که خود او هم به صورت ناشناس، در لباس درویش‌ها یا در هیئتِ کاروانیان حج، به شهر و دیار و جوار خانهٔ معشوق می‌آمده‌است. او از شدت درد فراق و حسرت یار، بند بند اعضای بدنش را داغ کرد.

از آن طرف، سال‌های عمر می‌گذشت و در تمام این مدت، هانی هرگز جسم و جان به چاکر نسپرده بود. با این وصف، او ظاهراً چون بانویی مطیع و محترم در خانهٔ شوهر بود و هیچ‌کسی جز خود او و میرچاکر از این موضوع چیزی نمی‌دانست. چون بیش از سی سال گذشت، هانی که دوران شادابی زندگی‌اش این‌گونه سپری شده بود، روزی در میان جمعی از زنان، موضوع را فاش می‌کند و با بیان دردهای زندگی‌اش، از آنان می‌خواهد که از میرچاکر طلاق او را بخواهند. میرچاکر او را طلاق می‌دهد. هانی آزادی‌اش را بازمی‌یابد و خانه و کاخ میرچاکر را ترک می‌کند و به خانهٔ پدرش برمی‌گردد. پس از این، کسانی را به جست‌وجوی شَی‌مُرید می‌فرستد و با پیدا شدن شَی‌مُرید، آن دو به هم می‌رسند، اما از دیار خود بیرون می‌روند و کسی از سرنوشت آنان خبر ندارد. گفته‌اند که آنان زندهٔ جاوید شده و در کوه‌ها و بیابان‌ها به یاری تشنگان و گمشدگان می‌شتابند (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۷۶).

تحلیل روایتِ *هانی و شَی‌مُرید*

هانی و شَی‌مُرید را می‌توان داستانی تاریخی دانست از این نظر که حول یک شخصیت تاریخی شکل

گرفته‌است، اما اینکه در بستر تاریخ، زندگی چنان فردی اتفاق افتاده‌است یا نه، جای تردید بسیار است. در اطراف نام این شخصیت (میرچاکر پسر میرشیهک) و پدرش، داستان‌ها و حکایت‌های زیادی شکل گرفته‌است که برخی از آنان به صورت منظوم و با آوای موسیقی نقالان ادبیات شفاهی بلوچی و در محافل عمومی نقل می‌شوند و برخی نیز به صورت‌های آمیخته و متأثر از داستان‌ها و قصه‌های پیشین در میان عامهٔ مردم رایج هستند.

داستان منظوم *هانی و شَسُرید* تا دوران اخیر به صورت شفاهی نقل می‌شده‌است. به همین سبب در هر منطقه‌ای بنا به گویش راویان آن، هم ویژگی‌های گویشی مناطق گوناگون را پذیرفته‌است و هم تفاوت‌هایی در جزئیات داستان و احیاناً برخی از ماجراهای آن وجود دارد، ولی اصل داستان و ستون فقرات آن یکسان است.

داستان‌های منظوم بلوچی، غالباً در قالب خاص روایتی بلوچی سروده شده‌اند که برای داستان‌های بلند مناسب است. واحدِ بیت در این قالب وجود ندارد، بلکه پاره‌هایی همانند مصراع شعر عربی و فارسی، بخش‌هایی را به وجود می‌آورند. این پاره‌های مصراع‌گونه را در بلوچی بند می‌گویند (جهاندیده، ۱۳۹۹: ۲۶) و چند بند، یک بخش را به وجود می‌آورد و هر بخش قافیهٔ مستقلی دارد. تعداد بندهای هم‌قافیه و نیز تعداد بخش‌های هر منظومه به اقضای سخن و در اختیار شاعر است. این قالب شعری، هم آزادی عمل فراوانی به شاعر می‌دهد و هم امکان افزودن یا کاستن بند یا بندهایی را برای راویان (نقالان) فراهم می‌آورد. از بندها و بخش‌ها که بگذریم، هر داستان منظوم، احتمالاً از چند منظومه ساخته شده‌است که گاهی وزن منظومه‌ها نیز با همدیگر متفاوت است.

در زمان‌های پیشین و قبل از رواج کتابت آثار بلوچی، تعداد بندهای منظومه‌های داستانی و بزرگی یا کوتاهی آن‌ها به حافظهٔ راویان بستگی داشت. گاه نیز راویان (نقالان) خوش‌ذوقی که ذهن و زبانشان با این داستان‌ها عجین بود، بندهایی به منظومه می‌افزودند یا بر اثر فراموشی راویان، بخش‌هایی از آن‌ها کاسته می‌شد و طبیعتاً آن‌هایی که در دوران اخیر مکتوب شده‌اند، از نظر تعداد بندها و بخش‌ها متفاوت هستند. صورت کامل‌تر این نوع منظومه‌های بلند داستانی را غالباً نقالانی روایت می‌کرده‌اند که در بلوچی «پهلوان» نامیده می‌شدند. اینان به صورت حرفه‌ای نقال و راوی داستان‌های کهن بودند. پهلوانان، منظومه‌های بلند داستانی را با آواز بلند و همراه با نوای موسیقی نقل می‌کردند. این نقالان در بلوچی، اصطلاحاً شاعر هم نامیده می‌شوند. این مجاورت و شباهت اسمی باعث شده‌است که برخی از نقالان، به شاعری شهرت یابند؛ البته چه‌بسا برخی از آنان ذوق شاعری داشته باشند، اما اینان غالباً نقال و خواننده و راوی شعر و داستان‌های کهن هستند. روایتگری داستان‌های منظوم و منثور بلوچی، فقط منحصر به این نقالان نبود، بلکه این ادبیات شفاهی در میان مردم عادی هم نسل به نسل و سینه به سینه نقل می‌شده و طبیعتاً با گذر روزگار، دچار تغییر و تحول و حذف و اضافاتی می‌شده‌است.

به سبب محبوبیت و شهرت فراگیر داستان *هانی و شَسُرید*، معمولاً یکی از مشهورترین داستان‌های منظومی که هر پهلوانی در هر منطقه‌ای ممکن بود آن را روایت کند، همین داستان بود و با توجه به امکان آزادی عملی که راوی در نقل منظومه‌های داستانی داشت، اختلاف روایت‌های این داستان و داستان‌های مشهور نظیر این در تعداد بندها و بخش‌ها و کمیت بندهای هر بخش بسیار زیاد بود که این مسئله را می‌توان علت اصلی تفاوت روایت‌ها دانست.

بررسی تطبیقی دو منظومهٔ داستانی

۱. عنوان روایت

عنوان روایت *هانی و شَسُرید* همچون *لیلی و مجنون* با نام معشوق مؤنث آغاز می‌شود. ابن‌ندیم (۱۳۸۱: ۵۴۳) در میان کتاب‌هایی که دربارهٔ عاشقان و عشق‌بازان تألیف شده، از کتابی به نام *مجنون و لیلی* نام می‌برد. از سرنوشت آن کتاب خبری نداریم، اما مجموعه‌ای از اشعار پراکنده منسوب به مجنون (قیس بنی‌عامر) موجود است که با عنوان *دیوان قیس بن المُلوّح، مجنونُ لیلی* منتشر شده‌است (قیس بن المُلوّح، ۱۹۹۹). همچنین احمد شوقی (۱۸۶۸ـ۱۹۳۹) با استفاده از اخبار و روایت‌های پراکنده، نمایش‌نامه ای با همین عنوانِ *مجنونُ لیلی* منتشر کرده‌است (شوقی، ۲۰۱۲). غنیمی هلال (۱۳۹۳: ۹۹) دربارهٔ این کتاب و آفریننده‌اش می‌گوید: نخستین کسی که در ادبیات عرب، اخبار و روایت‌های پراکندهٔ *لیلی و مجنون* را در قالب یک داستان نظم بخشیده‌است، احمد شوقی بوده‌است. عنوان این کتاب یا این داستان، برخلاف روایت نظامی، با نام معشوق شروع نشده‌است؛ البته در فارسی نیز امیرخسرو دهلوی این داستان را با عنوان *مجنون و لیلی* بازآفرینی کرده‌است که آن‌هم تقلیدی است از *لیلی و مجنون* نظامی.

۲. شاعر و راوی

نظامی گنجوی، در ادبیات فارسی شاعر سرشناسی است و ما از او شناخت تاریخی داریم. روایت نظامی از داستان *لیلی و مجنون* نیز در روزگار شکوفایی و جاافتادگی ادبیات فارسی عرضه شده‌است؛ بنابراین سخنانی که او از مجنون یا لیلی روایت می‌کند، فاصلهٔ روایتی آن‌ها به گونه‌ای است که خواننده می‌داند نظم این سخنان از آنِ شاعر مشخص این داستان است. از اینکه بگذریم، این شعرها و این سخنان اساساً به زبانی غیر از زبان شخصیت‌های داستان است، ولی داستان *هانی و شَسُرید* از روزگاری در میان بلوچ‌ها روایت شده و شهرت یافته که یا هنوز این پختگی ادبی در اجتماع میزبان، شکل نگرفته‌است یا به سبب فرهنگ و ادبیات شفاهی اجتماع، گاه شاعر و راوی و شخصیت‌های داستان در نظر مخاطبان یکی پنداشته شده‌اند. (شاد، ۲۰۰۰: ۴۴۰). گویا نخستین روایت‌ها و اشاره‌ها در داستان عربی *لیلی و مجنون* نیز

چون *هانی و شَی‌مُرید* به روزگار و محیطی برمی‌گردد که کتابت این نوع روایت‌ها چندان رواجی نداشته یا هنوز چندان فراگیر نشده‌است و آیندگان در این باره نیز حدس زده‌اند که چه‌بسا «کسی چون قیس بن ملوح یا مجنون بنی‌عامر شخصیتی تاریخی بوده و همه یا اکثر اشعارش از آنِ خود او باشد» (غنیمی هلال، ۱۳۹۳: ۲۲۸). اشارات دیگری نیز وجود دارد مبنی بر اینکه مجنون نه یک شخصیت تاریخی، بلکه عشاق زیادی بوده‌اند که در وصف معشوقانشان از آنان با عنوان لیلی یاد کرده‌اند (همان: ۵۴).

روایت عربی *لیلی و مجنون* «در ادبیات کهن عرب، مجموعه‌ای از اخبار است که به شیوه‌های گوناگون نقل و روایت شده‌است» (همان: ۳۰۳)، اما در ادبیات فارسی به سبب آنکه هر روایت را مستقلاً شاعری یگانه به صورت «داستانی منسجم و مرتب» درآورده‌است (همان)، داستانی یگانه شکل گرفته‌است. تفاوت روایت‌های بلوچی *هانی و شَی‌مُرید* هم به سبب آن است که نمی‌توان آن‌ها را متعلق به یک شاعر خاص یا شاعران یک دورهٔ خاص دانست (شاد، ۲۰۰۰: ۴۴۰)، بلکه همانند روایت عربی، با روایت‌های گوناگونی مواجهیم. علاوه بر شاعران گمنام بلوچی، حتی نقالان منظومه‌های داستانی بلوچی نیز در کاستی و افزونی این روایت‌ها نقش دارند.

۳. عشاق و نمادهای عاشقی

جز داستان مشهور *لیلی و مجنون*، داستان‌های عاشقانهٔ دیگری نیز در فارسی و همچنین در بلوچی رایج هستند و حتی خود نظامی هم داستان‌های عاشقانهٔ دیگری دارد که حتی برخی از منتقدان، *خسرو و شیرین* او را بر *لیلی و مجنون* ترجیح داده‌اند (سعیدی سیرجانی، ۱۴۰۰: ۷)، ولی اگرچه آمار دقیقی در دست نیست، به نظر می‌رسد نام لیلی بیش از نام هر معشوق دیگری در ادبیات فارسی نماد و استعاره از معشوق باشد. در ادبیات و فرهنگ بلوچی نیز هانی چنین جایگاهی دارد. هانی و «هانُل» و «هانگُل» در ادبیات بلوچی همانند لیلی یا لیلا در ادبیات فارسی و عربی، مجازاً به معنای معشوق است؛ البته لیلی نیز در بلوچی مجازاً به معنای معشوق است. همچنین است مجنون که در ادبیات فارسی و عربی، نماد عاشق پاکبازی است که از شدت عشق و ناکامی به شیدایی رسیده‌است، چنان‌که شَی‌مُرید هم در بلوچی نماد چنین عاشقی است.

قیس پس از شدت شور و از دست دادن عنان خرد، به مجنون شهرت یافت. همان‌گونه که بنا به روایت‌ها، شَی‌مُرید نیز پیش از عشق و دیوانگی، پیربخش نام داشت (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۵۰؛ شاد، ۲۰۰۰: ۴۴۰). اگرچه در هر دو داستان، نام معشوق در پی حوادث گوناگون تغییر نمی‌کند.

۴. تک‌فرزند

در داستان *لیلی و مجنون*، قیس (مجنون) یگانه فرزند خانواده است که با نذر و نیاز والدین به دنیا آمده‌است. شَی‌مُرید نیز به همین‌سان یگانه فرزند پدر و مادرش است. از تولد شَی‌مُرید و نذر و نیاز برای

تولد چنین فرزندی سخن نرفته‌است، اما در هیچ جای داستان نشانی از فرزند دیگری برای والدین او وجود ندارد.

۵. رقیب

پیدا شدن یک رقیب در هر دو داستان و ازدواج او با معشوق، از حوادث کلیدی هر دو داستان است. ابن سلام در داستان *لیلی و مجنون*، فرد ثروتمند و متشخصی است که لیلی را به زنی می‌گیرد. میرچاکر نیز چنین فردی است. او ثروتمند و بزرگ‌زاده و سردار یکی از بزرگ‌ترین قبایل است.

۶. نحوهٔ آشنایی و آزادی انتخاب در جامعهٔ قبیله‌ای

تفاوت نحوهٔ آشنایی *لیلی و مجنون* در روایت عربی با روایت نظامی، تفاوت دو اجتماع است. براساس روایت عربی، لیلی و مجنون همانند دیگر کودکان قبیله، در صحرا و هنگام گوسفندچرانی‌های کودکانه آشنا شده‌اند (غنیمی هلال، ۱۳۹۳: ۳۰۳)، ولی براساس روایت نظامی، اینان در مکتب‌خانه با همدیگر آشنا می‌شوند و این تحولی است که نمایانگر محیط اجتماعی ایران در اوج شکوفایی تمدنی و فرهنگی ایرانی ها و عرب‌ها در قرن ششم است نه محیط ساده و ابتدایی قرن نخست عربستان. *هانی و شَی‌مُرید* پسرعمو و دخترعمو هستند و در کودکی با اختیار والدین به نامزدی هم تعیین می‌شوند که نمایانگر جامعهٔ درون‌گرا و قبیله‌گرای بلوچی است. طبق این سنت‌ها، وقتی عروس و داماد آینده به سال‌های نوجوانی رسیدند، می‌بایست دختر از نامزدش روی بپوشاند. این ندیدن‌ها باعث شده بود که اگرچه احساس تعلق طبیعی‌ای در میانشان به وجود بیاید، شَی‌مُرید از شکفتگی دلپسند نامزدش به‌حدی‌که میرچاکر، سردار بزرگ قبایل بلوچ، را شیفته کند، بی‌خبر باشد.

نقش انتخاب و عمل ناآگاهانهٔ شَی‌مُرید در سرنوشت دردناک او و هانی، در مقابل بی‌اختیاری مجنون در سرنوشتی که برای او و لیلی رقم می‌خورد، قرار می‌گیرد، اما مجنون نیز به‌جای آنکه به صورت مرسوم عرب به خواستگاری لیلی برود، با مجنون‌بازی، رفتارهایی می‌کند که باعث می‌شود دیدن لیلی را بر او منع کنند و هر چه او بر دیوانگی‌ها می‌افزاید، بر ممنوعیت عشق و دیدار می‌افزایند یعنی رفتار خود نیز از عوامل تشدید این سرنوشت دردناک است.

لیلی و مجنون از دو قبیلهٔ متفاوت هستند و تعصب قبیله‌ای مهم‌ترین عامل افتراق این دو است. نقش قبیله در مناسبات اجتماعی بلوچ‌ها نیز پُررنگ است و *هانی و شَی‌مُرید* نیز در جامعه‌ای قبیله‌ای و در فضای روزگاری بودند که با شدیدترین جنگ‌های قبیله‌ای قرین بود، اما جدایی آنان چندان ربطی به مناسبات اختلاف‌برانگیز قبیله‌ای ندارد، چون *هانی و شَی‌مُرید* از یک قبیله و خویشاوند هستند.

دست شستن شَی‌مُرید از نامزدی با هانی، فقط براساس قول و شرطی که کرده بود، در مناسبات اجتماعی جامعهٔ روزگار این داستان تا حدودی پذیرفتنی می‌نماید. در داستان‌های حماسی مرتبط با میرچاکر، از عهدها و شرط‌های تفاخرآمیز پهلوانانی سخن رفته‌است که برای نشان دادن پایداری در قولشان، از هیچ کاری ـ حتی کشتن عزیزانشان ـ ابا نمی‌کنند و مثلاً یکی از پهلوانان عهد می‌بندد که اگر کسی به ریشش دست بزند او را خواهد کشت و میرچاکر و رقبای او کاری می‌کنند که فرزندش دست به ریش پدر بزند و او هم فرزند را می‌کشد (الفنباین، ۱۳۹۳: ۲۴۷). در مَثَل‌های بلوچی نیز گفته‌اند: «مردی سر برو، کولیءَ نه‌رو» (سپاهی و میربلوچزائی، ۱۳۹۱: ۱۴۴)؛ یعنی مردان حقیقی از زندگی‌شان می‌گذرند، ولی از عهد و پیمانشان نخواهند گذشت. اما ماجرای عهد شَی‌مُرید و گذشتن از نامزدش، با عهدی دیگر تناقض دارد. مگر نه این است که نامزدی آنان براساس عهد و پیمانی بوده‌است؟ و آن عهد و پیمان را حتی اگر والدین بسته‌اند می‌بایست بر سر عهد و پیمان بمانند؟ از این که بگذریم، در همان اجتماعی که عهد و پیمان را چنان نشکستنی می‌داند، این مثل هم رایج است که «جَن برو، جِشتار مَه‌رو» (همان: ۶۴)؛ یعنی از زن می‌توان گذشت، از نامزد نه.

در داستان نظامی، لیلی «چون زن است، از هر اختیار و انتخابی محروم است» (سعیدی سیرجانی، ۱۴۰۰: ۱۴). بی‌اختیاری هانی هم امری پذیرفته و حزن‌انگیز است. بنا به هر دلیلی، دختری جوان از خانواده‌ای آزاد را نامزدش به دیگری می‌بخشد یا حداکثر می‌توان گفت که از نامزدی با او صرف‌نظر می‌کند. هم خود دختر با اینکه به شدت ناراضی است این سخاوت عجیب را می‌پذیرد، هم خانواده‌اش، هم جامعهٔ درون روایت، هم جامعهٔ مخاطب داستان.

لیلی و هانی از سر ناچاری و بی‌اختیاری، به ازدواج با مردانی صاحب ثروت و قدرت تن می‌دهند، لیکن کماکان در دل از عاشق دیوانه دل نمی‌کَنند. این دو زن نگون‌بخت در مقابل خواست رسوم سخت قبیلگی، به همسری مردانی درمی‌آیند که باب میل خودشان نیست و اگرچه در مقابل این ازدواج، مقاومت درخوری ندارند و در خانه‌های شوهرانشان مستقر می‌شوند، هیچ‌کدام از این دو زن از شوهرانشان تمکین نمی‌کنند و کاری هم از شوهران برنمی‌آید. نکتهٔ جالب‌توجه اینکه شوهران اگرچه براساس عرف، شوهران قانونی این بانوان هستند، چون برخلاف خواست قلبی این زنان به همسری آنان رسیده‌اند، هم‌خوابگی با آنان گویی تعدی به پاک‌دامنی زنان است و بنابراین تمکین نکردن آنان از چنین شوهرانی به معنای آن است که به دامن پاک آن دو زن تا پایان دوران همسری با آنان هیچ آسیبی نرسیده‌است. این تصویر از لیلی در روایت عربی وجود ندارد و غنیمی هلال (۱۳۹۳: ۳۰۶) این وضع را برساختهٔ نظامی می‌داند.

نوع مقاومت زن (لیلی ـ هانی) در مقابل شوهر (ابن‌سلام ـ میرچاکر) در دو داستان فارسی و بلوچی، توجه‌برانگیز است. نظامی (۱۳۸۹: ۱۴۱) به صراحت از مقاومت قاطع و سرکشانهٔ لیلی در مقابل نزدیکی ابن‌سلام به او سخن می‌گوید:

لیلـیش تپانچـه‌ای چنـان زد کافتاد چـو مـرده مـرد بیخـود
گفت ار دگر این عمل نمـایی از خویشـتن و ز مـن برآیـی،
سـوگند بـه آفریـدگارم کاراست به صـنع خـود نگـارم،
کـز مـن غـرض تـو برنخیزد ور تـیـغ تـو خـون مـن بـریزد

ابن‌سلام هم احساس گناه می‌کند و ضمن پوزش از لیلی، قول می‌دهد که چنین طمعی نداشته باشد:

چـون ابـن‌سـلام دیـد سـوگند زان بت به سلام گشـت خرسـند...
وانگـه ز سـر گناهکـاری پـوزش بنمـود و کـرد زاری
کـز تـو بـه نظـاره دل نهـادم گـر زیـن گـذرم، حرامـزادم
زان پـس که جـهان گذاشت با او بـیـش از نـظـری نـداشـت بـا او (همان)

نظامی به زبان راوی دانای کل، شرح ماجرا را به صورت واضح بیان می‌کند، امـا در داسـتان *هـانی و شَی‌مُرید* که هر قسمت ماجرا از زبان یکی از عاشق و معشـوق‌هـا روایـت مـی‌شـود، راوی همیشـه اول شخص است و طبیعتاً هانی است که از ماوقع بین او و چاکر خبر دارد و او تا اواخر داستان، چیزی از ایـن ماجرا نمی‌گوید. در اواخر داستان است که وی برای زنان قریه این حقیقت را فاش می‌کند کـه هرگـز در کنار چاکر نخوابیده‌است:

چا که ترا نام گپتگان/ نئی گون ترا هور وپتگان (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۱۴۰)
از آن زمان که به نام تو عقد شده‌ام/ از تو جدا خوابیده‌ام (همان: ۱۴۱).

این وضع در سرنوشت هانی با سرنوشت لیلی در روایت نظامی شـبیه اسـت، ولـی در روایـت عربـی، خبری از این موضوع نیست.

زنان همسایه، هانی را همسر سردار قدرتمند و ثروتمند و لابد خوشبخت می‌پندارند، لیکن او فاش می کند که زندگی‌اش برخلاف تصور آنان، با نـامرادی گذشـته و او هرگـز میرچـاکر را همسـر واقعـی خـود ندانسته‌است:

هنگت تئی یاتا نیان/ من په مریدایا زران (همان: ۱۴۰)

هنوز [پس از این‌همه سال] تو در اندیشهٔ من جایی نداری/ من هنوز در سودای عشق شَی‌مُرید هستم (ترجمه از نویسندگان مقاله است).

هانی در پی همین سخنان، به میرچاکر پیام می‌دهد که او را طلاق بدهد و چاکر نیز او را طلاق می‌دهد.

حضور فعال پدر لیلی در داستان، کاملاً با انفعال تام پدر هانی مقایسه‌کردنی است. پـدر لیلـی کـه بـه شدت نگران بحث آبرو در جامعهٔ پایبند سنت‌های قبیلگـی اسـت، در جلـوگیری از وصـال آن دو نقشـی

اساسی دارد و این مسئله در اجتماع قبایلی عرب قدیم، امری طبیعی است، اما نقش پدر هانی در بخشیده شدن هانی به میرچاکر، از حد یک نظاره‌گر صِرف فراتر نمی‌رود. این مسئله در جامعهٔ قبایلی بلوچ قدیم، غیرطبیعی به نظر می‌رسد. وقتی این مورد را در کنارِ صرف‌نظر کردن شَی‌مُرید از نامزدش به دلیل قولی که داده بود بگذاریم، دور از ذهن نیست که آمدن چنین موضوعی در متنی چنین فراگیر، بیانگر و توجیه جامعه‌ای شدیداً گرفتار طبقات حاکم و محکوم باشد.

۷. واسطه‌ها

حضور یک زن به عنوان واسطهٔ ارتباط زن و مرد در دو داستان، توجه‌برانگیز است. در داستانِ لیلی، پیرزنی، مجنون را به خرگاه لیلی می‌برد (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۳۳). مجنون که مخفیانه و به کمک پیرزن، خود را به خیمهٔ لیلی رسانده‌است، پس از گفتن سخنی از سر درد فراق، به سرعت از آنجا دور و راهی بیابان می‌شود:

این گفت و زِ جای جست چون تیر دیوانه شد و برید زنجیر (همان: ۱۳۵)

در داستانِ هانی، زنی به نام سازین واسطه است اما نه واسطهٔ دیدار عاشق و معشوق بلکه این زن در خدمت رقیب است و سعی دارد هانی را به همسری چاکر برساند و موفق هم می‌شود.

نکتهٔ دیگر آنکه دیدار *هانی و شَی‌مُرید* در شرایطی که هانی همسرِ میرچاکر است، چنان میسر نیست که در داستان نظامی می‌بینیم؛ البته یک بار شَی‌مُرید به اطراف خانه و خرگاه معشوق می‌رود تا رقیب را از میان بردارد، اما به‌جای رقیب، معشوق را در جامهٔ خانه می‌بیند و از سر شرم و حیا مجبور می‌شود آنجا را ترک کند.

مورد دیگر اینکه بیان سخن عشق و شرح هجران با «کَپوت» (کبوتر صحرایی) یا با «چاهیگ» (کبوتر چاهی) و پرندگانی دیگر در ادبیات بلوچی از مضامین پرتکرار است و در این داستان هم غالباً کبوتر حضور دارد و شرح عشق و هجران با او بازگو می‌شود. جهاندیده (۱۳۹۰: ۸۰ـ۸۱) برخی از نمونه‌های آن را نشان داده‌است. کبوتر در این داستان، به تبعیت از سنت ادبیات بلوچی، پیک و قاصدی است چون «نسیم سحر» و «باد صبا» در ادبیات فارسی. در روایت عربی داستان *لیلی و مجنون* نیز کبوتر حضور چشمگیری دارد و مجنون در عالم خیال، کبوتران را چون خود عاشق می‌پندارد و بارها با آنان از دردهای مشترک می‌گوید و «بر آواز کبوتر دل می‌سوزاند» (غنیمی هلال، ۱۳۹۳: ۹۳) و آواز کبوتر او را به شوق می‌آورد (همان: ۹۴)؛ البته سخن گفتن مجنون با جانوران دیگر هم ـ چه در روایت عربی و چه در روایت فارسی ـ مکرر دیده می‌شود. سخن گفتن چندین‌بارهٔ شَی‌مُرید با کبوتر، علاوه بر سنت ادبی بلوچی، تداعی‌گر همین کار مجنون در روایت عربی است؛ البته فقط شَی‌مُرید نیست که غم‌های فراق و پیغام‌های عاشقانه را با کبوتر در میان می‌نهد، بلکه هانی هم این گونه است. غنیمی هلال (همان: ۹۳) توجه مجنون به کبوتر و گریستن بر آوازش و سخن گفتن‌های مجنون با آن را ـ به‌ویژه در سفر حج ـ برجسته می‌بیند و مثال می‌زند. در داستان بلوچی هم بارها به صورت مشخص «کبوتر مکه» مورد خطاب شَی‌مُرید است (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۸۰ـ۸۱).

۸. عناصر دینی مسلمانی

دقیقاً نمی‌دانیم سرچشمهٔ داستان *لیلی و مجنون* مربوط به چه تاریخی است، ولی در متون دورهٔ اسلامی آنان را اشخاصی تاریخی و مربوط به قرن نخست اسلامی دانسته‌اند (غنیمی هلال، ۱۳۹۳: ۳۰۳). روایت نظامی نیز علاوه بر اینکه به صورت طبیعی آنان را از عرب‌های مسلمان دانسته، برخی از صحنه‌های داستان را از آیین‌های مسلمانی گرفته‌است؛ مثلاً:

میثاق نمود و خورد سوگند اول به خدایی خداوند
وانگه به رسالت رسولش کایمان ده عقل شد قبولش (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

می‌کرد چو حاجیان طوافی انگیخته صلحی از مصافی (همان: ۱۱۱)

بر سُفت عرب، غلام روسی افگند مصلی عروسی (همان: ۱۳۹)

داستان *هانی و شَی‌مُرید* هم در بافتی از تاریخ اساطیری بلوچها روایت می‌شود که آنان را بلوچهایی مسلمان می‌یابیم. کعبه و نماز و مسجد و حج و طلاق و امثال آن، نمونه‌هایی از عناصر فراوان فرهنگ مسلمانی در این داستان هستند؛ مثلاً:

جی کابت اللهءِ کپوت: «هان ای کبوتری که از کعبهٔ الله می‌آیی» (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۹۷)

شیه، مجّدءَ وَنتَگ نُماز: شیخ (شَی‌مُرید) «در مسجد نماز می‌خواند» (همان: ۹۹).

در داستان *لیلی و مجنون*، بردن مجنون به سفر حج به مثابهٔ چاره‌ای برای دور کردن از عشق سرکش انجام می‌شود. پدر مجنون به پیشنهاد خویشاوندانش او را به خانهٔ کعبه می‌برد. در داستان *هانی و شَی‌مُرید*، شَی‌مُرید برای دوری از تلخکامی‌های عشق، با کاروان حج همراه می‌شود و مدت‌ها در آنجا می‌ماند؛ اگرچه عشق از سر هیچ‌کدام از این دو عاشق بیرون نمی‌رود.

در آغاز هر دو داستان، پدر و مادر پسرِ عاشق زنده‌اند، اما با جنون فرزند، آنان هم دچار سختی‌ها و عواقب این درد می‌شوند و مرگ یکی یا هر دو آنان در اواخر داستان رخ می‌دهد.

۹. سرنوشت پایانی

در سرنوشت پایانی شخصیت‌های اصلی دو داستان، موارد تطبیقی چشمگیری می‌بینیم: شوهر ناکام لیلی براثر بیماری جان می‌بازد. این حادثه، لیلی را از شوی نادلخواه خویش جدا می‌سازد. لیلی نیز پس از چندی می‌میرد. مجنون پس از شنیدن این خبر و شیدایی و آوارگی بیشتر، سرانجام بر سر تربت معشوق می‌آید و همانجا جان می‌بازد.

هانی پس از سی سال زندگی با شوهر نادلخواه، از او طلاق می‌گیرد و به صورت باورناپذیری، شَی‌مُرید را می‌یابد و با او که از آوارگی‌های سی‌ساله‌اش برگشته‌است، ازدواج می‌کند. این دو پس از این حادثه، ناپدید می‌شوند و کسی نمی‌داند کجا رفتند و چه بر سرشان آمد. برخی گفته‌اند اینان از جاودانان شده‌اند (جهاندیده، ۱۳۹۰: ۷۶). گویا کسانی در دوره‌های بعد هم ادعا کرده‌اند اینان را خضروار دیده‌اند (همان).

در داستان عاشقانهٔ بلوچی «عزت و مَیرُک» نیز ناپدید شدن را می‌بینیم. نکته‌ای از پایان آن داستان هم به *لیلی و مجنون* شباهت دارد. در آنجا هم معشوق می‌میرد و عاشق بر سر تربت او می‌رود و سپس «دیوانه‌وار سر به شیدایی» می‌زند (همان: ۴۰۰) و پس از آن ناپدید می‌شود.

در یک نگاه شالوده‌شکنانه، می‌توان این حدس را مطرح ساخت که ناپدید شدن *هانی و شَی‌مُرید* در اوج قدرت «چاکر» (مرد ناکام سابقاً شوهر هانی) به انتقام‌کشی‌های چاکر بی‌ارتباط نباشد. میرچاکر که با بی‌رحمی و حیله‌گری، هانی را به همسری خود درمی‌آورد و با سرسختی‌اش باعث جنگ‌های معروف قبیلگی سی‌سالهٔ قبایل رند و لاشار می‌شود، می‌تواند از ننگ تمکین نکردن زنش و ازدواج او با عاشق پیشین بگذرد؟!

نتیجه

در بررسی کلی میان *لیلی و مجنون* نظامی و دیگر روایت‌های فارسی *لیلی و مجنون* با *هانی و شَی‌مُرید* می‌بینیم که ۱) عنوان کتاب نظامی و عنوان داستان بلوچی، هر دو با معشوق مؤنث آغاز می‌شوند؛ ۲) از *لیلی و مجنون*، در فارسی روایت‌های گوناگونی از شاعران گوناگون و دوره‌های متعدد در دست داریم. از *هانی و شَی‌مُرید* هم روایت‌هایی گوناگون با گویش‌ها و زمان‌ها و مکان‌های مختلف بر جای مانده‌است، با این تفاوت اساسی که روایت‌های فارسی، داستان‌هایی مستقل هستند اما در روایت‌های بلوچی گاه بخش‌هایی از یک منظومه سرودهٔ شاعران گمنام متعدد و از دوره‌های مختلف است. از نمایش‌نامهٔ *مجنونُ لیلی* احمد شوقی که بگذریم، بقیهٔ روایت‌های عربی از این حیث با *هانی و شَی‌مُرید* شباهت دارند؛ ۳) تغییر نام عاشق، پس از شهرتش به دیوانگی در هر دو داستان رخ می‌دهد، اگرچه در مقابل، نام معشوق ثابت می‌ماند؛ ۴) به نظر می‌رسد هر دو عاشق، تک‌فرزند هستند؛ ۵) شباهت دیگر دو داستان، در رقیب ثروتمندی است که معشوق را تصاحب می‌کند؛ ۶) رفتار اختیاری یا غیراختیاری عشاق هر دو داستان، باعث تشدید جدایی است و همچنین معشوقان هر دو داستان از ناچاری، شوهر نادلخواه را می پذیرند؛ البته در بافت قبیلگی بلوچی و عربی، شباهت وجود دارد، اما برخلاف داستان عربی، در داستان بلوچی و فارسی، زن در خلوت، مقابل شوهر نادلخواه می‌ایستد و او هرگز از معشوق داستان به کام نمی رسد؛ ۷) در هر دو داستان، زنی واسطهٔ ازدواج یا دیدار است. همچنین پیام‌رسان و واسطهٔ خیالی میان

عاشق و معشوق، کبوتر (کبوتر دشتی یا کوتر چاهی) است؛ ۸) عناصر دینی مسلمانی چون نماز و سفر حج و عقد نکاح در هر دو داستان، یادآور شکل‌گیری داستان یا تحولات نهایی آن در فرهنگ دینی مسلمانی است؛ ۹) سرنوشت پایانی با جدایی معشوقان دو داستان از شوهران نادلخواه شروع می‌شود. شوهر لیلی می‌میرد، اما هانی از شوهرش جدا می‌شود. بیماری لیلی در پایان داستان تسریع حرکت به سوی پایان است و به همین صورت، هانی نیز با افشای نامرادی و اظهار پیری و خسته‌دلی، داستان را به سوی آخرین پرده‌ها سوق می‌دهد. همچنین به نظر می‌رسد *هانی و شَسُرید* در بافت فرهنگی بلوچی، از هر دو روایت فارسی و عربی تأثیر پذیرفته‌است، ولی با اقتضائات و ویژگی‌های محیط و اجتماع خاص خود، اثری با رنگ‌وبوی آن اجتماع آفریده‌است.

منابع

ابن‌ندیم، محمد بن اسحق (۱۳۸۱)، *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران، اساطیر.

الفنباین، یوزف (۱۳۹۳)، ادبیات بلوچی، ترجمهٔ ناهید یاراحمدزهی، در *تاریخ ادبیات فارسی*، به قلم گروهی از ایران شناسان، زیر نظر احسان یارشاطر، جلد ۱۸، تهران، سخن.

بجارزهی، محمدانور (۱۳۸۷)، *هانی و شَسُرید*، زاهدان، تفتان.

بهروزی، جمال‌ناصر (۱۳۸۵)، *بررسی حماسه‌های بزمی زبان بلوچی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی عظیم شه‌بخش، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.

پراور، زیگبرت سالمُن (۱۳۹۸)، *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*، ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چاپ ۴، تهران، سمت.

جهاندیده، عبدالغفور (۱۳۹۰)، *منظومه‌های عاشقانهٔ بلوچی*، تهران، معین.

ـــــــــــــ (۱۳۹۹)، *وزن و قافیهٔ شعر بلوچی*، تهران، معین.

ـــــــــــــ (۱۴۰۰)، ساختار بن‌مایه‌های داستانی *هانی و شَسُرید*، دوماهنامهٔ *فرهنگ و ادبیات عامه*، سال ۹، شمارهٔ ۴۲، صفحات ۴۱ـ۷۸.

دیمز، لانگ‌ورث (۱۹۶۸)، *گیدی کِسو*، بخش ۱، به کوشش ملک‌محمد پناه، کویته (پاکستان)، بلوچی آکادمی.

رخشانی، ولی‌محمد (۲۰۱۵)، *بلوچی دود ءُ ربیدگ ءُ پهلوانی ادب*، ناصرآباد (پاکستان)، چمگ.

رضایی اردانی، فضل‌الله (۱۳۸۷)، نقد تحلیلی ـ تطبیقی منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال ۶، شمارهٔ ۱۱، صفحات ۸۷ـ۱۱۲.

سپاهی، محمداکبر؛ میربلوچزائی، اسحق (۱۳۹۱)، *ضرب‌المثل‌های بلوچ*، زاهدان، تفتان.

ستاری، جلال (۱۳۸۵)، *حالات عشق مجنون*، تهران، سپیدرود.

سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (۱۴۰۰)، *سیمای دو زن*، چاپ ۲۰، تهران، پیکان.

شاد، فقیر (۲۰۰۰)، *میراث*، بی‌جا، بی‌نا.

شوقی، احمد (۲۰۱۲)، *مجنونُ لیلی*، القاهره، مؤسسهٔ هنداوی للتعلیم والثقافه.
غنیمی هلال، محمد (۱۳۹۰)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ سیدمرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، چاپ ۲، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــــ (۱۳۹۳)، *لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی*، تهران، نی.
قیس بن المُلوّح (۱۹۹۹)، *دیوانُ قیس بن المُلوّح، مجنونُ لیلی*، روایَه ابی‌بَکر الوالبی، دراسه و التعلیق یُسری عبدالغنی، بیروت، دارالکتب العلمیه.
کوثر، انعام‌الحق (۱۳۵۳)، *شعر فارسی در بلوچستان*، راولپندی، مرکز تحقیقات ایران و پاکستان.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۴)، *لیلی و مجنون*، به تصحیح برات زنجانی، چاپ ۲، تهران، دانشگاه تهران.
ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، *لیلی و مجنون*، به تصحیح و حواشی وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ ۱۰، تهران، قطره.
نظری منظم، هادی؛ منصوری، ریحانه (۱۳۹۰)، الحیاهٔ العاطفیه بین العذریه والصوفیه محمد غنیمی هلال «رؤیهٔ نقدیهٔ مقارنهٔ»، *اضاءات نقدیه*، سال ۱، شمارهٔ ۳، صفحات ۱۳۳ـ۱۴۱.
ولک، رنه (۱۳۹۸)، *روایت رنه ولک از ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ سعید رفیعی خضری، تهران، چشمه.

Dames, M.Longworth. (1988), *popular poetry of the baloches*, quetta, bauchi academy.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 21-37

10.22059/JIS.2022.344638.1122

Research Paper

Comparison of Haji-Firouz character in Iranian folklore as well as archetypes based on Jung theories

Fateme Zeynaliegolnabadi[1]✉ | Narges Zaker Jafari[2]

1. Master student of Art Research, university of, Gilan,Rasht Iran. Email: f.zeynali67@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Music, University of Guilan, Rasht, Iran. Email: nargeszakeri@guilan.ac.i

Article Info.

Received: 2022/06/17

Accepted: 2022/12/17

Keywords: *Nowruz, Haji-Firouz, Myth, Archetype, Gustav Jung, Folklore.*

Abstract

Manifestation of spring messengers among the New Year signs of Iranian culture is a special matter. It has been years "Haji-Firouz" was known as a messenger of urban spring especially in Tehran city. The purpose of this research is investigating of Haji–Firouz character and an archetype of him with reference to the Jung psychological theories. Psychology is one of the sciences that has a multilateral connection with rituals and myths. In this research, concentrating on Nowruz ritual and studying Haji Firouz character, the attempt is to explore his nature from Jung's archetypal and collective unconscious relationships point of view so that the hidden mysteries in this character have been known more clearly. The questions this study is trying to answer are: What has been the reason of the continuation of Haji Firouz existence till now? To what extent the character of Haji Firouz matches the framework of archetypes which are the bridge between science and myth? In this investigation, Jung archetypes have been compared with him considering the features, symbols and signs of Haji-Firouz. According to the result of this research, we can look for "self" as the most adjustment of Haji-Firouz and Jung archetypes. Properties such as iteration, correlation of mandala geometric symbol with tambourine, Snake's bestial symbol and eternity and its connection with Haj-Firouz hat as well as the feature of opposites sum and mutual confrontation in this case are noticeable. Also presences of Haji-Firouz features in "Anima", "Shadow" and "Mask" archetypes are traceable too. This study shows Haji-Firouz can be consider and placed in the scientific myth framework that is why in spite of deep cultural and political evolutions through the history in collective Iranian subconscious has lived and its presence has been continued in Iranian objective cultural world. This investigation has been performed based on collecting information as well as analytical-descriptive method.

How To Cite: Zeynaliegolnabadi, Fateme; Zaker Jafari, Narges (2023). Comparison of Haji-Firouz character in Iranian folklore as well as archetypes based on Jung theories. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 21-37.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۱-۳۷
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

مقالهٔ علمی-پژوهشی

تطبیق شخصیت «حاجی‌فیروز» در فرهنگ عامهٔ ایران و کهن‌الگوها بر پایهٔ نظریات یونگ

فاطمه زینلی گلنابادی[۱] | نرگس ذاکرجعفری[۲]✉

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: f.zeynali67@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول؛ دانشیار موسیقی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: nargeszakeri@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۰/۱۸

واژه‌های کلیدی:
نوروز، حاجی‌فیروز، اسطوره، کهن‌الگو، گوستاو یونگ، فرهنگ عامه.

چکیده

ظهور پیام‌آوران بهاری در میان نشانه‌های سال جدید فرهنگ ایرانیان اهمیت ویژه‌ای دارد. سال‌هاست «حاجی‌فیروز» به‌عنوان پیک بهاری شهرها، به‌ویژه شهر تهران، شناخته شده‌است. هدف از تحقیق حاضر، بررسی ویژگی‌های شخصیت حاجی‌فیروز و خوانش کهن‌الگویی از او با استناد به نظریات روان‌شناختی یونگ است. در مباحث مربوط به روان‌کاوی و روان‌شناسی شخصیت یونگ، از مبحثی با عنوان «کهن‌الگوها» یاد می‌شود. این عناصر با آنکه در ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان قرار دارند، نشانه‌هایی در خودآگاه بروز می‌دهند که سبب شناخته شدن نوع کهن‌الگو می‌شود و این شناخت خوانش نمادها و رمزورازهای ذهن و طبیعت را برای بشر ممکن ساخته‌است. در این پژوهش، با در نظر گرفتن ویژگی‌ها و نمادها و نشانه‌های حاجی‌فیروز، به مقایسهٔ آن با کهن‌الگوهای یونگ پرداخته شده‌است. تحقیق حاضر در تلاش است به این پرسش‌ها پاسخ دهد: دلیل تداوم حیات حاجی‌فیروز چیست؟ شخصیت حاجی‌فیروز چقدر با چهارچوب کهن‌الگوهای یونگ هم‌پوشانی دارد؟. طبق یافته‌های تحقیق حاضر، بیشترین تطبیق حاجی‌فیروز و کهن‌الگوهای یونگ را می‌توان در کهن‌الگوی «خویشتن» جست‌وجو کرد؛ ویژگی‌هایی چون تکرارشوندگی، نماد هندسی ماندالا و ارتباطش با دایرهٔ زنگی، نماد حیوانی مار و جاودانگی و ارتباط آن با کلاه حاجی‌فیروز، ویژگی جمع اضداد و تقابل‌های دوگانه، در این مورد تأمل‌برانگیز هستند. نگاه دقیق به شخصیت حاجی‌فیروز و زمان حضورش در جامعه و پیامی که دارد نشان می‌دهد که وی نیز مانند توصیفاتی که یونگ از کهن‌الگوی خویشتن و همچنین مشخصات کلی اساطیر دارد، مطابقت دارد و با گذر از دنیای کهن‌الگوهایی چون «آنیما» و «سایه» و «نقاب»، به کهن‌الگوی خویشتن و جایگاه فردیت دست یافته‌است. این مطالعه نشان می‌دهد حاجی‌فیروز می‌تواند در چهارچوب علمی اسطوره قرار گیرد و به همین دلیل است که با وجود تحولات عمیق فرهنگی و سیاسی در طول تاریخ، در ضمیر ناخودآگاه جمعی ایرانیان حیات داشته و بروزش در جهان عینی فرهنگ ایرانی تاکنون ادامه یافته‌است. گردآوری اطلاعات در این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای است که با رویکردی کیفی و به شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی انجام شده‌است.

استناد به این مقاله: زینلی گلنابادی، فاطمه؛ ذاکرجعفری، نرگس (۱۴۰۲). تطبیق شخصیت «حاجی‌فیروز» در فرهنگ عامهٔ ایران و کهن‌الگوها بر پایهٔ نظریات یونگ. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۲۱- ۳۷.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

با مرور تاریخ زندگی بشر اهمیت آیین‌ها به‌وضوح دیده می‌شود. از دوران غارنشینی تا امروز آیین‌ها برای مردم پنجره‌ای به سوی جهان الوهیت بوده‌اند. با شکل‌گیری آیین، زمینهٔ ظهور اسطوره فراهم شد و به‌نوعی اسطوره رهبری انسان را در مسیری آیینی به عهده گرفت. اسطوره‌ها پاسخگوی نیازهای انسان کهن بوده‌اند و مردم در دنیای قدیم از طریق اسطوره‌ها با جهان پیرامون خود ارتباط می‌گرفتند و آیین‌ها نیز فرصتی برای رشد و تعالی انسان‌ها فراهم می‌ساختند. آیین نوروز از آیین‌های مهم و کهن ایرانیان است که از یک‌سو بستر مناسبی برای جشن و سرور سال نو را در خود دارد و از سوی دیگر با عقاید مردم کشاورزپیشهٔ این خطه هماهنگ بوده‌است. با وجود قومیت‌های مختلف در ایران و انواع آیین‌های استقبال از نوروز و همچنین تحولات ناشی از گذر زمان، می‌توان گفت ایرانیان در اغلب مناطق برای جشن سال نو از یک الگوی کلی و مشابه پیروی می‌کردند. امروزه نیز با وجود تحولات عمیق دیدگاه‌های بشری، ردپای اسطوره‌ها و آیین‌ها در ادبیات و فرهنگ و زندگی روزمرهٔ مردم همچنان قابل پی‌گیری است. اسطوره‌های عصر جدید تغییراتی داشته‌اند؛ آن‌ها از هرکول یا قالیچهٔ پرنده به آدم فضایی و سفینه تبدیل شده‌اند که مناسبت بیشتری با دنیای مدرن دارند؛ اما کمابیش از یک مجموعه قواعد نانوشته پیروی می‌کنند. آیین‌ها نیز همچنان در دنیای امروز به حیات خود ادامه داده و نه‌تنها از بین نرفته‌اند، بلکه بستری برای ارتباط بین افسانه و علم را مهیا ساخته‌اند.

روان‌شناسی یکی از علومی است که پیوند چندجانبه‌ای با آیین‌ها و اسطوره‌ها دارد. روان‌کاوی علمی تفسیری و بالینی است که نظریه‌ای تکوینی دربارهٔ تحول ذهن بشر به‌مثابهٔ یک دستگاه روانی عرضه می‌کند. ارتباط بین روان‌شناسی با آثار ادبی به ظهور مکتب روان‌کاویِ فروید (۱۸۶۶ـ۱۹۳۹) برمی‌گردد. فروید از ادبیات و داستان‌ها و شخصیت‌های آنان به‌عنوان بستری برای توضیح و تبیین نظریهٔ خود استفاده کرده‌است. مکتب روان‌شناسی تحلیلی یونگ نیز ذیل مکاتب روان‌کاوی فروید قرار دارد. زیگموند فروید، پایه‌گذار علم روان‌کاوی، به کشف خودآگاه و ناخودآگاه دست یافت و بعد از مدتی یونگ به بسط و گسترش آن پرداخت. تفاوت دیدگاه یونگ و فروید، تفاوت در بستر مطالعاتی ضمایر انسان است (خسروی، ۱۳۹۹: ۳). به بیان واضح‌تر «فروید ناخودآگاه را مخزن تأثرات پس‌زده و فراموش‌شده و موضوعی شخصی و فردی می‌دانست» (سیاسی، ۱۳۸۸: ۷۶)، درحالی‌که کارل گوستاو یونگ مفهوم ناخودآگاه را گسترش داد و علاوه بر جنبه‌های شخصی، به جنبه‌های اجتماعی آن رسید. یونگ با بسط دادن ناخودآگاه شخصی به ناخودآگاه جمعی، مفاهیم عمیقی چون کهن‌الگوها را برای مطالعهٔ اساطیر در دنیای امروز پیشنهاد می‌کند.

در پژوهش حاضر، با تمرکز بر آیین نوروز و مطالعهٔ شخصیت «حاجی‌فیروز» تلاش می‌شود سرشت

وی از دیدگاه روابط کهن‌الگویی و ناخودآگاه جمعی یونگ تحقیق و بررسی شود تا رازورمزهای کهن‌الگوهای مستتر در این شخصیت بهتر شناخته شود. پرسش‌هایی که این پژوهش درصدد پاسخگویی به آن‌هاست عبارت‌اند از: ۱) دلایل تداوم حیات حاجی‌فیروز تا امروز چه بوده‌است؟ ۲) شخصیت حاجی‌فیروز چقدر با چهارچوب کهن‌الگوها که پلی میان علم و افسانه هستند هم‌پوشانی دارد؟

از مطالعات انجام‌شده در باب حاجی‌فیروز می‌توان به «فیروز مقدس» (فضایلی، ۱۳۸۷) و «حاجی‌فیروز و نگاهی تطبیقی به نمایشگر آن از منظر پرفورمنس» (پورحسن، ۱۳۸۸) و «حاجی‌فیروز، پیام‌آور بهار» (شایسته‌رخ، ۱۳۹۵) اشاره کرد که در هریک از این مقالات به خاستگاه و ویژگی‌های حاجی‌فیروز پرداخته شده‌است. از دیگر مطالعات مرتبط با تحقیق حاضر، بررسی‌هایی است که در باب تطبیق و خوانش کهن‌الگوها و سنت شفاهی صورت گرفته‌است. «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی سایه در آرای یونگ و ردپای آن در غزل‌های مولانا» (اسمعلی‌پور و محمدی، ۱۳۹۳) و «تحلیل اسطوره‌ای کیومرث براساس روان‌شناسی شخصیت یونگ» (واشقانی، ۱۳۹۵) و «مطالعهٔ تطبیقی قوهٔ خیال در اسطورهٔ گیل‌گمش و افسانهٔ اسکندر برطبق نظریهٔ یونگ» (رسولی‌پور و یوزباشی، ۱۳۹۹) و «فرایند فردیت در منظومهٔ *خورشید و مه‌پاره*، براساس نظریهٔ کهن‌الگویی یونگ» (بوعذار و همکاران، ۱۳۹۹) نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها هستند. آنچه در مطالعات مذکور در باب حاجی‌فیروز بررسی شده، اغلب به پیشینه و سیر تاریخی و تفسیر نماد و نشانه‌ها و چگونگی اجرای آیین‌ها و اساطیر آیینی اشاره داشته و هیچ‌کدام به تطبیق حاجی‌فیروز با کهن‌الگوهای یونگ نپرداخته‌اند و اگر خاستگاهی احتمالی برای او نام برده‌اند، صرفاً براساس ردیابی نشانه‌های تقریباً منطبق با حاجی‌فیروز در منابع مکتوب بوده‌است.

مبانی نظری

کارل گوستاو یونگ، روان‌کاو سوئیسی و بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی (۱۸۷۵ــ۱۹۶۱)، روان انسان را به سه بخشِ «خود، ناخودآگاه شخصی، ناخودآگاه جمعی» تقسیم کرده‌است. یونگ با بررسی دقیق رؤیاهای بیماران، آن رؤیاها را به موضوعات مشابه در افسانه‌ها و اسطوره‌ها و هنر و فرهنگ، ارتباط داده‌است (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۸ـ۹). طبق نظر یونگ، روان انسان دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه دارد؛ خودآگاه قسمت فعلیت‌یافتهٔ روان انسان است و ناخودآگاه که بخش اعظم روان را تشکیل می‌دهد، فعلیت‌نیافته است. خودآگاه انسان به اعمال و رفتار و عواطفی اشاره دارد که واضح و عیان و در دسترس هستند. در مقابل، ناخودآگاه شامل حوزه‌ها و اعمالی است که از دسترس انسان‌ها خارج است و بخش عمده‌ای از روان انسان‌ها را تشکیل می‌دهد. انسان یک بنیاد مشترک ناخودآگاه جمعی دارد که به رفتارهای او جهت می‌دهد، ولی چندان به چشم نمی‌آید (توانا و آذرکمند، ۱۳۹۵: ۵). ناخودآگاه جمعی از غرایز و اشکال موروثی

تشکیل شده که هرگز فرد امروزی به آن‌ها آگاهی نداشته و در طول زندگی او به دست نیامده، بلکه وجه مشترک همهٔ نوع بشر است. از تفاوت‌های اساسی در بین دو ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، وجود کهن‌الگوها در ناخودآگاه است که ماهیت مبهم و تاریک‌گونه‌شان نمود ویژه‌ای به ناخودآگاه بخشیده؛ زیرا کهن‌الگوها به شکل نماد و رمز ظاهر می‌شوند و نماد نیز واسطهٔ بین خودآگاه و ناخودآگاه است. نماد، گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیرمحسوس و ناشناخته و رازناک و بیان‌نشدنی را به شکلی مبهم همراه با معانی متعدد به مخاطب منتقل می‌کند؛ ازاین‌رو زبان ناخودآگاه جمعی، زبانی نمادین است. در این میان باید توجه داشت که مرموز بودن نمادها یکسان نیست و بستگی به میزان ارتباط آن‌ها با ناخودآگاه دارد؛ هرچه تأثیر ناخودآگاه بیشتر باشد، نماد مرموزتر و مبهم‌تر است (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۳). بر همین مبنا، یونگ اسطوره را یکی از دریچه‌هایی می‌داند که می‌توان به ناخودآگاه جمعی انسان دست یافت.

در اندیشهٔ یونگ می‌توان مفهوم «آرکی‌تایپ» را از تصورات پیشین بازخوانی کرد. آرکی‌تایپ برگرفته از واژهٔ یونانی «آرکه‌تیپوس» به معنای شکل یا الگوی آغازین است (هارت، ۲۰۰۰: ۲۹۰) و منظور از آن که در زبان فارسی به کهن‌الگو و کهن‌نمون یا صور مثالی و تصاویر ازلی ترجمه شده، مضامین تقریباً همسان در افسانه‌ها و اساطیر اقوام مختلف است. کهن‌الگو، تصویر ذهنی جهان‌شمولی است که در ضمیر ناخودآگاه جمعی جای دارد. یونگ اسطوره را نمود کهن‌الگو می‌داند؛ به بیان دیگر، اسطوره راهنمای فهم کهن‌الگوهاست. اسطوره‌ها زادهٔ کهن‌الگوها هستند. ازآنجاکه اساطیر از ناخودآگاه جمعی می‌آیند، بنابراین از کهن‌الگوها ساخته شده‌اند. به بیان دقیق‌تر، کهن‌الگوها مصالح اصلی ساختن اسطوره‌ها بوده‌اند و نه‌تنها اسطوره، بلکه دین و اندیشه‌های فلسفی نیز مخلوق این کهن‌الگوها هستند (مخبر، ۱۳۹۸: ۸۸). کهن‌الگوها ریشه در ناخودآگاه جمعی بشر دارند و به تعبیر یونگ، میراث بازمانده در روان انسان‌ها هستند. کهن‌الگوها در گذشته‌های دیرین در قالب افسانه‌ها و اسطوره‌ها خودنمایی می‌کردند؛ اما ـ برخلاف پیش‌بینی روشنگری ـ آن‌ها در دنیای مدرن از بین نرفتند (توانا و آذرکمند، ۱۳۹۵: ۱). یونگ طیِ مطالعاتی در زمینهٔ ناخودآگاه جمعی و با مطرح کردن بحث کهن‌الگوها، دنیای هنر و اساطیر را به واقعیت پیوند زده و نشان داده‌است آن‌ها تصاویر و ماهیتی برگرفته از ناخودآگاه جمعی هستند که به اَشکال گوناگون تجلی یافته‌اند. کهن‌الگوها تقسیم‌بندی متنوع و بسیاری دارند و اهمیت آن‌ها را می‌توان از تحقیقاتی که یونگ «در افسانه‌ها و ادبیات ملل مختلف کرده‌است و به الگوها و انگاره‌هایی رسیده که به تعبیر او انداام‌های روان پیش از تاریخ ما هستند» (یاوری، ۱۳۸۶: ۷۵) نتیجه گرفت. یونگ معتقد بود کهن‌الگوها و اساطیر جز در پاره‌ای از جزئیات بسیار نزدیک به هم هستند و همانندی درون‌مایه‌ها در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون گواه اشتراک در ناخودآگاه جمعی و تکرار اساطیر در قالب کهن‌الگوهای ثابت است (همان: ۵۶).

بعد از کشف ناخودآگاه، تعریف اسطوره شکل دیگری به خود گرفت و دنیای وسیع‌تری را به‌عنوان قلمرو حضورش به بشر معرفی کرد. ناخودآگاه جمعی نوعی مخزن تجربه‌ها و افکار و باورهای بشر بوده که بر تمام

جنبه‌های زندگی ازجمله فرهنگ و هنر تأثیرگذار است. در بیان ویژگی‌های کهن‌الگو، مواردی مانند ذاتی بودن، انعطاف‌پذیری زیاد، تغییر شکل، تکرار شدن و بی‌شکلی، در اغلب منابع به چشم می‌خورد (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۴۰). کهن‌الگو اساساً شکلی اسطوره‌ای است؛ چنانچه اسطوره‌ها نیز به مرور در زمان پوست می‌اندازند و نو می‌شوند (مخبر، ۱۳۹۸: ۱۰۰) و در طول تاریخ و همه‌جای دنیا به‌صورت مداوم ظاهر می‌شوند. در پس کشف کهن‌الگوها، اعتقاد به اصل اضداد یا همان ثنویت در اندیشهٔ یونگ بسیار پررنگ است:

«یونگ معتقد است انسان برای انجام فعالیت‌های روانی به انرژی نیاز دارد و این انرژی از کشمکش بین اضداد تأمین می‌شود. در روان انسان مجموعه‌ای از اضداد گرد آمده که دائم در نبرد و کشاکش هستند و وظیفهٔ انسان آن است که این نیروهای متضاد را بشناسد و میان آن‌ها حدی از تعادل و تناسب برقرار نماید. میزان کمال انسان بستگی دارد به میزان تعادلی که می‌تواند بین اضداد به وجود بیاورد و تفرد در واقع فرایند یکپارچه کردن اضداد است؛ ازاین‌رو اضداد و کشمکش بین آن‌ها برای رشد شخصیت لازم و مفید است» (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۵).

یونگ پس از مطالعات فراوان در اساطیر و علم، موجودیت عالم را وابسته به تضاد دانست؛ بدین معنی که در عالم هستی، هر چیزی ضدی دارد مانند خوب و بد، سفید و سیاه، مرگ و زندگی، پست و بلند. از نظر وی، هستی بدون اضداد تصورکردنی و حتی اثبات‌پذیر نیست (یونگ، ۱۳۷۴: ۱۶۷). در پیِ اهمیتی که یونگ برای اضداد قائل است، از انواع کهن‌الگوهایی که به واسطهٔ همین اضداد به وجود آمده‌اند سخن می‌گوید؛ یعنی کهن‌الگوی سایه، آنیما و آنیموس، نقاب[1]، فردیت[2]، خویشتن[3] و... . در ارتباط ارتباط با تطبیق اندیشهٔ یونگ با شخصیت حاجی‌فیروز و همتایان آن در سایر فرهنگ‌ها، لازم است تعاریفی از مفاهیم و کهن‌الگوهای شناخته‌شده و پیرنگ ذهنی یونگ به دست داده شود.

۱. سایه

«سایه کهن‌الگویی است که تجسم صفات شخصیتی است که نادیده گرفته یا انکار می‌شوند» (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۴۵). یونگ در توضیح ساده‌ای، سایه را مخالف «من یا نمود ظاهری افراد» می‌داند و تصریح می‌کند «سایه نمود آن دسته از خصوصیاتی است که ما از وجود آن بیش از هر چیز دیگری نزد دیگران متنفریم» (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۶۳). سایه جنبهٔ حیوانی طبیعت بشر است؛ یعنی نه‌تنها به‌اصطلاح جنبهٔ حیوانی تلقی می‌شود به آن معنی که از غرایزی مثل کمال‌طلبی انسان سرچشمه می‌گیرد، بلکه در زبانِ نماد که زبان اسطوره است، اغلب به شکل حیوانات یا موجودات وحشی مانند اژدها و دیو و مار ظهور می‌یابد. بر مبنای

1. Persona.
2. Ego.
3. Self.

گفتهٔ یونگ، منِ خودآگاه همواره با سایه در ستیز است. این ستیزه در کشمکش انسان بدوی برای دستیابی به خودآگاه به‌صورت نبرد میان کهن‌الگویی با قدرت‌های شرور بیان شده‌است که به هیبت اژدها و دیگر اهریمنان نمود می‌یابند (خسروی، ۱۳۹۹: ۱۲). «سایه در کنار جنبهٔ فردی، جنبهٔ اجتماعی هم دارد؛ زیرا از یک‌سو ناخودآگاه جمعی در شکل گرفتن آن دخالت دارد و از سوی دیگر شناخت یا عدم شناخت درست و بموقع آن می‌تواند نتایج اجتماعی متفاوتی را به بار بیاورد» (همان: ۱۴۳). به عبارت دیگر، هر چیزی که از دیدگاه اجتماع و اخلاق مطرود و نامقبول باشد، سایه نامیده می‌شود. به اعتقاد یونگ، سایه هرچند بخش تاریک و مطرود روان است، نباید سرکوب یا نادیده گرفته شود، بلکه انسان باید به شناخت این نیروهای متضاد و جنبه‌های مثبت و منفی آن بپردازد. فرایند خودشناسی، آگاهی از سایه و رویارویی با آن، سبب دستیابی به کمال و روی برگرداندن از جنبه‌های منفی روان می‌شود (ستاری، ۱۳۷۴: ۳۹۵).

۲. آنیما و آنیموس

آنیما و آنیموس مربوط به کهن‌الگویی است که در ضمیر ناخودآگاه به‌صورت فردی غیرهم‌جنس ظهور می‌کند یا نشانه‌های غیرهم‌جنس خود را بروز می‌دهد (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۴۵). براساس نظریات یونگ، اصل روان هر انسان، دو جنس دارد. یونگ نیمهٔ زنانهٔ روان را «آنیما» و نیمهٔ مردانه را «آنیموس» می‌نامد و معتقد است آنیما در روان مردان و آنیموس در روان زنان تجلی دارد. تأویل از این دو کهن‌الگو به دو صورت است؛ یعنی هم می‌توانند به‌صورت نمادهایی از زنانگی و مردانگی ظهور یابند مانند ماندالا یا دیگر اشکال هندسی که در روان‌کاوی تعبیرات زنانه و مردانه دارند، و هم می‌توانند اشارهٔ مستقیم داشته باشند مانند ساحره که در آثار ادبی و عرفانی نشانگر آنیما هستند. از سوی دیگر، مانند کهن‌الگوی سایه و نقاب، این کهن‌الگوها نیز دوسویه عمل می‌کنند، پس هم می‌توانند نقشی مثبت و سازنده داشته باشند و هم نقشی منفی و مخرب؛ برای نمونه، آنیما در نقش مثبت معشوق یا الههٔ مادر در اساطیر و آثار ادبی بوده و ساحره نقش منفی آن در همان آثار ادبی و اساطیری است. شاید کهن‌الگوی آنیما و آنیموس بهترین شاهد برای تفسیر جمع اضداد یونگ در روان‌کاوی باشند که تأکیدی مضاعف بر مسئلهٔ ثنویت در فرهنگ‌های کهن دارند. آنیما همان نیمهٔ زنانه و شهودی و خلاق و احساساتی است و منجر به خلق هنر می‌شود و آنیموس همان نیمهٔ مردانهٔ عقلانی و استدلالی است و در امور منطقی ظاهر می‌شود (یونگ، ۱۳۹۲: ۲۸۶ـ۲۹۳).

۳. نقاب

نقاب یا پرسونا، قسمتی از خودآگاه است که آگاهانه تصمیم می‌گیرد با جهان بیرونی چطور و با چه ویژگی‌هایی ارتباط برقرار کند. «نقاب، تصویر اجتماعی فرد است» (ایرانی‌صفت، ۱۳۹۳: ۱۳۸). نقاب

متفاوت‌ترین کهن‌الگوی یونگی است؛ زیرا این کهن‌الگو با آنکه ریشه در ناخودآگاه دارد، در خودآگاه فرد نیز دیده می‌شود. فرد نقاب اجتماعی خود را در خودآگاه انتخاب می‌کند، درست مانند میل به جاودانگی یا کمال‌طلبی که ریشه در ناخودآگاه دارند و انسان می‌تواند در ضمیر خودآگاهش راه‌های متفاوتی را برای رسیدن به این امیال انتخاب کند. نقاب الزاماً کهن‌الگوی بدی نیست و مانند سایه، هم روی خوب دارد و هم روی بد. نقاب ضرورتی فردی و اجتماعی است که وجودش سبب تنظیم روابط فرد و جامعه می‌شود؛ زیرا تمدن بشر برای تعالی نیازمند آن است که فرد در هر جایگاهی با جامعه سازش متقابل داشته باشد و نقاب این سازش را فراهم می‌کند (خسروی، ۱۳۹۹: ۳۷). نقاب به‌سادگی می‌تواند همچون یک شخصیت اجتماعی، شخصیت واقعی فرد را زیر سیطرهٔ خود قرار دهد و در طول زمان مانند نوعی از مسخ‌شدگی عمل کند و به شخصیت اصلی فرد بدل شود (رسمی، ۱۳۹۹: ۱۰۴). در مسیر مطالعات انجام‌شده حول محور این کهن‌الگو، دسته‌بندی‌های متعددی صورت گرفته که به انواع نقاب معروف شده‌است؛ مانند نقاب اجباری و اضطراری و نازک. هر کدام از این‌ها فقط در مواقعی بروز می‌کند که فرد از کالبد شخصیت خصوصی خود خارج شده و در جایگاه شخصیت اجتماعی‌اش قرار می‌گیرد (عبدالملکی، ۱۳۸۷: ۴۳). فرد در اغلب مواقع نقاب بر چهره دارد و از طریق آن نقش خود را در زندگی اجتماعی ایفا می‌کند و در صورت بروز منفی اعمال ناپسند، خود را پشت آن نقاب پنهان نگاه می‌دارد؛ گرچه همین فرد اگر ضمن حفظ هویت فردی قادر باشد نقش اجتماعی خود را به گونه‌ای متعادل ایفا کند، از جنبهٔ مثبت نقاب سود می‌برد (خسروی، ۱۳۹۹: ۳۸).

۴. فردیت

فردیت یکی از مباحث مهم روان‌شناسی یونگ محسوب می‌شود که نخستین‌بار در کتاب *سنخ‌های روان‌شناسی* از آن صحبت شد (پالمر، ۱۳۸۵: ۲۰۲). یونگ فردیت را حاصل رشد روانی می‌داند و معتقد است این کمال زمانی رخ می‌دهد که شکاف بین خودآگاه و ناخودآگاه از بین برود و این امر جز با بسط روان ممکن نیست. به بیان ساده‌تر، محتویات ناخودآگاه انسان همان کهن‌الگوها هستند و یکی شدن آن (ناخودآگاه) با خودآگاه شناختن آن‌هاست (یونگ، ۱۳۶۸: ۷۳). در فرایند یکی شدن که به فردیت موسوم است، روان تازه‌ای آفریده می‌شود و جانشین من (خودآگاه) می‌شود. فردیت بیشتر در سنین میان‌سالی آشکار و منجر به دگرگونی می‌شود. فرایند فردیت از جمع تضادها و در پس مرگ و تولد دوباره رخ می‌دهد و باعث شکل‌گیری کامل‌ترین کهن‌الگو می‌شود که با نام «خود» یا «خویشتن» معرفی شده‌است. یونگ در متون مختلف «خویشتن» را مقابل «من» (خودآگاهی) دانسته‌است.

۵. خویشتن

کهن‌الگوی خویشتن در عمیق‌ترین بخش‌های ناخودآگاه انسان قرار دارد. خویشتن، هم مبدأ فرایند رشد فردیت و هم مقصد نهایی آن است (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۱۷۸). یونگ به‌صراحت از خداگونگی این کهن‌الگو صحبت کرده و سبب بروز خشم مذهبیون و ماده‌گرایان به خود شده‌است؛ مثلاً وقتی از خدای انجیل صحبت می‌کرد، منظورش خویشتن یا همان الههٔ درون بود (همان: ۱۸۰). «این کهن‌الگو عمیقاً به نمادهایش وابسته است» (مورونو، ۱۳۹۲: ۶۴). کهن‌الگوی خویشتن مانند آنیما و آنیموس با اشکال هندسی نیز نمادپردازی دارد مانند ماندالا که در این کهن‌الگو دایرهٔ کمال است و در آنیما و آنیموس تداعی‌گر عنصر مادینه. شاید به این دلیل است که این سرنمون را بیانگر توانایی روان بشر برای جمع اضداد و بازسازندهٔ مرگ و حیات دوباره می‌دانند (مخبر، ۱۳۹۸ : ۸۵). کهن‌الگوی خویشتن گاهی به‌صورت یک حیوان نمادین نمود می‌یابد. یونگ می‌گوید خویشتن نمونه‌ای از تقابل‌های متناقض است؛ زیرا خواهان پیوند تقابل‌ها و جمع اضداد است و از همین روست که یگانگی و جاودانگی فردی و کلی را در هم می‌آمیزد (مورونو، ۱۳۹۲: ۶۵).

حاجی‌فیروز در فرهنگ ایران

حاجی‌فیروز یکی از کهن‌ترین اسطوره‌های فرهنگ عامیانه است که هر سال ظهورش آمدن بهار و پایان زمستان را نوید می‌دهد. در متون تاریخی از وی با عناوین «پیروز»، «خجسته»، «آتش‌افروز»، «خواجه پیروز» یاد شده و برخی منابع آن را به عصر ساسانی نسبت داده‌اند: «از چند روز پیش از نوروز، گوسان‌های شاهی با عَلَمِ عید در شهر می‌گشتند و فرارسیدن نوروز را با موسیقی و سرود به مردم رسانده و هزینهٔ عید را از آنان می‌گرفتند» (برومند، ۱۳۷۷: ۳۰۹). در *سیاست‌نامه* (قرن پنجم قمری) دربارهٔ رسم دریافت صله آمده‌است: «رسم تخمهٔ ساسانیان چنان بود که هر کسی که پیش ایشان سخن گفتی یا هنر نمودی که ایشان را خوش آمدی، بر زبان ایشان برفتی که زه در وقت، خرینه‌دار هزار درم بدان کس دادی... خاصه نوشیروان عادل» (خواجه نظام‌الملک طوسی، ۱۳۴۴: ۳۴۱). در بسیاری از منابع نام ثابتی برای پیام‌آور بهار ثبت نشده، اما به رنگ قرمز لباس، کفش نوک‌تیز، روی سیاه، دایرهٔ زنگی و آواز و رقصش اشاره شده‌است که از ویژگی‌های ظاهری حاجی‌فیروز حکایت دارد. حاجی‌فیروز امروزه با چهرهٔ سیاه شناخته می‌شود. در منابع تاریخی، دلایل متعددی برای سیاهی او ذکر شده‌است. عده‌ای این سیاهی را مربوط به یکی دانستن حاجی‌فیروز با آتش‌افروزهای پیش از اسلام می‌دانند؛ زیرا آن‌ها نیز صورت سیاه و لباس قرمز داشتند (پورحسن، ۱۳۸۸: ۴۳). روایتی دیگر از کولی‌های زمان بهرام گور می‌گوید که آنان نیز مانند حاجی‌فیروز نزدیک بهار با رقص و آواز مشغول مژده دادن و مژدگانی گرفتن بودند (همان: ۴۳). به احتمال زیاد لباس حاجی‌فیروز بقایای همان آتش‌افروز است؛ زیرا رنگ و کلاه و کفش نوک‌تیز بین آن‌ها مشترک است. عطار

(۱۳۶۵: ۲۷۳) در *تذکرة‌الاولیاء* در ذکر شبلی می‌آورد: «یک‌بار به عید سه روز مانده بود، شبلی جوالی سرخ کرد (به تن کرد) و سر فرو افکند... و می‌گفت: هر که را جامه نایافته بود به عید این کند». پوشیدن لباس سرخ در ایام عید نشانگر فقر بوده‌است. واقف لاهوری نیز به این امر اشاره دارد: «رسید عید و مرا نیست جامه‌ای رنگین/ مگر ز گریه کنم جیب سرخ و دامان سرخ» (پورحسن، ۱۳۸۸: ۴۳).

مهم‌ترین ابزار حاجی‌فیروز، ساز دایرهٔ زنگی است که در موسیقی مطربی آن را «داریه زنگی» می‌نامند؛ دایره‌ای که سنجک‌های فلزی به آن متصل است. امروزه دایرهٔ زنگی از سازهای فرهنگ عامهٔ ایران به شمار می‌آید؛ برخلاف دف که در آیین‌های مقدسی چون سماع و خانقاه‌های درویش‌ها کاربرد دارد. به‌طورکلی امروزه دایره در جشن‌ها و مناسبت‌های شادمانی اجرا می‌شود. کولیانِ سازندهٔ این ساز، نمادها و طرح‌های پررمزوراز را روی پوست آن به تصویر می‌کشند که نشان از استمرار فرهنگی کهن دارد (پهلوان، ۱۳۹۷: ۱۴۷). اینکه رنگ‌های سرخ و سبز و طرح‌های نمادین نقاشی‌شده بر پوست این ساز در اعصار کهن، ارتباطی با اسطورهٔ سیاوش و سایر همتایانش داشته یا خیر، نکتهٔ تأمل‌برانگیزی است.

حاجی‌فیروز در جایگاه پیام‌آور بهار با دو دسته از اساطیر تطبیق‌پذیر است؛ دستهٔ اول حاجی‌فیروز و همتایانش در سایر تمدن‌ها و دستهٔ دوم حاجی‌فیروز و همتایانش در خرده‌فرهنگ‌های بومی ایران. در باب مقایسهٔ بین اسطوره‌های ایرانی با اساطیر ملل، بسیاری حاجی‌فیروز را با سیاوش یکی دانسته و سیاوش را نیز همتای تموز بابلی و اوزیریس مصری معرفی کرده‌اند (خرد، ۱۳۹۵: ۳۱۲). با نگاهی مختصر به جدول ۱ می‌توان به نقاط مشترک و مهم بین آن‌ها پی برد. دستهٔ دوم، مطابقت بین حاجی‌فیروز و دیگر پیک‌های نوروزی ایران است که هر کدام بنا به محل شکل‌گیری‌شان، زبان و پوشش متفاوتی دارند. در سال‌های اخیر با توجه به گسترش شهرنشینی و کوچ افراد از روستا به شهر، به‌راحتی می‌توان گَرده‌برداری از رسوم مناطق مختلف را در شهرهای بزرگ، به‌ویژه در کلان‌شهر تهران، مشاهده کرد. با نگاهی به مهم‌ترین پیام‌آوران بهار در خرده‌فرهنگ‌ها و مقایسهٔ مشابهت‌های آنان، هم‌ریشه بودن آن‌ها به خوبی مشخص می‌شود (جدول ۲).

جدول ۱. اساطیر همتای حاجی‌فیروز در تمدن‌های مختلف

نام اساطیر	تمدن	زمان ظهور	توضیحات
تموز	بابل	آغاز بهار	خدای رستنی‌ها
اوزیریس	مصر	_____	خدای مرگ و زندگی دوباره
آدونیس	فینقیه و یونان	اواخر زمستان و اوایل بهار	مظهر مرگ و تجدید حیات طبیعت
حاجی‌فیروز (سیاوش)	ایران	اواخر زمستان و اوایل بهار	مظهر زندگی پس از مرگ

جدول ۲. همتایان حاجی‌فیروز در فرهنگ اقوام ایران

نام	زمان ظهور	مکان ظهور	پوشش و آرایش
کوسه و ناقالدی	اواخر زمستان	آذربایجان، کردستان، مرکزی	شلوار گشاد، پیراهن بلند و گشاد، کپنک نمدی، کلاه بلند از پوست بز و شاخ
تکم‌چی	اواخر زمستان	آذربایجان	عروسک چوبی تزیین‌شده با پارچهٔ قرمز
رشکی و ماسی	اواخر زمستان	مرکزی	لباس قرمزی که دورتادورش زنگوله یا تشتک دوخته شده به همراه کلاه بوقی و دایرهٔ زنگی، نقاب مقوایی با اشکال مختلف
رابرچره، عروس‌گولی	اواخر زمستان	دیلمان و گیلان	پوستین گوسفند یا آهو، عصا، زنگوله، لباسی مشابه عروس، یک کلاه سکه‌دوزی یا پول، لباس محلی دامن‌دار، کلاه و چماق
حاجی‌فیروز	اواخر زمستان	شهرهای بزرگ، به‌ویژه تهران	لباس قرمز، کلاه بوقی منگوله‌دار، دایرهٔ زنگی، چهرهٔ سیاه

کهن‌الگوهای مستتر در شخصیت حاجی‌فیروز

نوروز آیینی کهن به شمار می‌رود و «هر آیینی دارای یک نمونهٔ بغانه (خداگونه) و یک نمودگار آغازین است» (الیاده، ۱۳۹۰: ۳۵). با توجه به ویژگی‌هایی که در ظاهر حاجی‌فیروز پدیدار است، خوانش نمادها و پی بردن به نشانه‌های اسطوره‌ای او کار دشواری نیست. در این خوانش، دو نکته شایان توجه است. اولین و مهم‌ترین نکته‌ای که باید در نظر داشت، بستر روایت حاجی‌فیروز و آیین نوروز از ابتدا تاکنون است؛ یعنی سنت شفاهی. این امر به خودی خود تغییرات و پیچیدگی‌هایی را در تحلیل به وجود می‌آورد؛ زیرا زمانی که از ادبیات مکتوب برای بررسی کهن‌الگوها استفاده می‌شود، به دلیل ثبات و پایداری روایت، زمینه‌های تطبیق و تأویل راحت‌تر فراهم می‌شود، اما این کار در روایت‌های شفاهی ـ آن‌هم از دوران کهن تا امروز ـ به راحتی مقدور نیست. سنت شفاهی، سنتی بالفعل است که در روح جامعه جاری است. آداب و ارزش‌های آن از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و بنا بر تغییرات جامعه به مرور زمان تغییراتی در جزئیات آن حاصل می‌شود. پیکرهٔ سنت شفاهی مانند یک بدنهٔ اطلاعاتی است که همیشه باز است، مانند بستر معنایی یک فرهنگ لغت که هرگز کامل بسته نمی‌شود (وانسیا، ۱۳۹۷: ۲۰۲). دومین نکته در باب حاجی‌فیروز این است که اساطیر اغلب در مواجهه با کهن‌الگوها با استحالهٔ آن‌ها مواجه می‌شوند. بدیهی است باید کهن‌الگویی را برگزید که تأویل آن در کلیت روایتی که از آیین مدنظر است، کارایی بیشتری داشته باشد. در خوانش کهن‌الگویی از حاجی‌فیروز، گاهی بین کهن‌الگوهای «سایه، آنیما و آنیموس، خویشتن» خوانش‌های موازی دیده می‌شود، اما در نهایت «فردیت» و «خویشتن» هستند که به عرصهٔ ظهور می‌رسند.

۱. ویژگی تکرارشوندگی

تطبیق حاجی‌فیروز با دیگر شخصیت‌های همتای آن در بین خرده‌فرهنگ‌های ایران و سایر تمدن‌ها، مهم‌ترین ویژگی کهن‌الگوها یعنی تکرارپذیریِ فارغ از زمان و مکانِ مشخص را نمایان می‌کند. چنان‌که تمام پیروان یونگ اتفاق نظر دارند، بارزترین ویژگی کهن‌الگوها خاصیت تکرارشوندگی‌شان است؛ خاصیتی که زمان و مکان در آن تأثیری ندارد. یونگ در توصیف آن‌ها گاهی فراتر از زمان و مکان را مطرح می‌کند؛ مانند مثالی که از کهن‌الگوی مادر برای جوجه‌غازها و لورنز می‌آورد و اعلام می‌دارد با آنکه لورنز انسان است و هیچ شباهت ظاهری به غازها ندارد، کهن‌الگوی مادر را برای جوجه‌غازها متبلور ساخته‌است (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۱۸۸ـ۱۹۰). با تکیه بر همین ویژگی اصلی، در مطالعاتی که قبلاً انجام شده، حاجی‌فیروز بارها با سیاوش یکی دانسته شده و سیاوش نیز معادل خدایان مرگ و زندگی در فرهنگ‌های برون‌مرزی ایران شمرده شده‌است. از طرفی در میان فرهنگ‌های بومی ایران، شخصیت حاجی‌فیروز منطبق با دیگر پیام‌آوران بهاری است و به عبارتی آمیخته[1]شدهٔ آن‌ها در تهران است و این خود یکی از عینی‌ترین دلایل وجود انطباق او به‌عنوان یک اسطوره با کهن‌الگوهاست.

۲. حاجی‌فیروز و کلیات کهن‌الگوی خویشتن

یونگ به‌صراحت در توصیف مسیر فردیت و رسیدن به کهن‌الگوی خویشتن، از مرگ و تولد دوباره صحبت می‌کند. مرگ و تولد از عناصر مهم کهن‌الگویی در نظریات یونگ به شمار می‌رود. مهرداد بهار (۱۳۶۲: ۱۵۷) در توصیف سیاوش، واژهٔ سیاوش را همان سیاورشان اوستایی به معنای مرد سیاه‌چرده می‌داند که اشاره به رنگ سیاهی دارد که در مراسم به چهره می‌مالیدند و یا اشاره به صورتکی سیاه است که به کار می‌بردند. داستان سوگ سیاوش و پنجهٔ نوروز که مختص سوگ سیاوش بوده و مراسمی با نام سیاوشان به یاد آن اجرا می‌شده نیز از همین دیدگاه سرچشمه گرفته و آثاری از این مراسم در غار پنج‌کنت در سرزمین سغد به چشم می‌خورد (ادریسی، ۱۳۸۳: ۸). سیاوش در جهان‌بینی مردم کشاورز و اسطوره‌باور، دانه‌ای است که تا نیست نشود، تولد دوباره نمی‌یابد و ازآنجاکه بشر آن دوره به شیوهٔ تمثیلی استدلال می‌کرده‌است، پس با فرض اینکه انسان هم می‌میرد و سیاه می‌شود و پوست می‌اندازد، سیاوش را خدای نباتی می‌شمارد. چهرهٔ سیاه در واقع نمایانگر سیمای مردگانی است که از دنیای مردگان بازگشته‌اند؛ همانند بازگشت تموز از دنیای زیرین در تمدن بابل که با صورتی سیاه و جامهٔ سرخ به تن بوده‌است. این ویژگی در فرهنگ ایران یادآور بازگشت فروهرهای درگذشتگان در روزهای پایانی سال نو است. این دیدگاه، شخصیت حاجی‌فیروز را توجیه می‌کند که هم چهره‌ای سیاه و هم لباسی قرمز دارد و

1. Creole.

هم پایان سال کهنه و آغاز سال نو می‌آید (بهار، ۱۳۶۲: ۱۵۷ـ۱۶۲). به بیان نمادین نیز زمستان نمایندهٔ مرگ و نیستی و بهار نمایندهٔ زندگی دوباره است و زمان ظهور حاجی‌فیروز، زمستان می‌رود و بهار می‌آید، که خود گویای بازگشت از مرگ به زندگی است. از سوی دیگر، در کهن‌الگوی خویشتن، به جمع اضداد اشاره شده و همین سویهٔ زمانی زمستان/ بهار در ظهور حاجی‌فیروز، یکی از موارد جمع اضداد به شمار می‌رود. از سوی دیگر، تقابل بین مرگ و زندگی، سویهٔ دیگری از جمع اضدادی است که حاجی‌فیروز در خود به همراه دارد.

۳. حاجی‌فیروز و خوانش نمادهای هندسی در کهن‌الگوی خویشتن

از نشانه‌های دیگر کهن‌الگوی خویشتن، تمامیت شکل‌های هندسی بوده که دایره یا ماندالا بارزترین آن‌هاست. یونگ (۱۳۸۹: ۳۷۹) دایره را نماد روح و جاودانگی می‌داند و در تبیین نظریات وی می‌بینیم که «کهن‌الگوی خویشتن عمیقاً به نمادهایش وابسته است، به‌خصوص به نماد ماندالا» (مورونو، ۱۳۹۲: ۶۴). دایره همچنین به نمادهای کیهان و خورشید پیوند خورده و در فرهنگ تائویی منقسم به دو بخش نر و ماده (یین و یانگ) بوده‌است (هال، ۱۳۸۳: ۹). دایره ازآنجاکه آغاز و پایانی ندارد، همچون خورشید بر ابدیت و جاودانگی دلالت دارد (همان).

در تمام روایات شفاهی و تصویری حاجی‌فیروز، همواره او را با سازش که دایره‌ای زنگ‌دار است می‌شناسند. دایره که از سازهای کهن بشری است، از یک‌سو یکی از مهم‌ترین نمادهای حاجی‌فیروز است که در بخش موسیقایی فرهنگ عامهٔ استقبال از بهار نقش ایفا می‌کند و از سوی دیگر نمایندهٔ سازی زنانه است. این ساز شکلی گِرد و چرخ‌مانند همانند اَلک غلات دارد که قطر آن بسیار بیشتر از عمق پوستهٔ آن است. گفته می‌شود دایره و الک ریشهٔ تاریخی مشترکی دارند که «هر دو نمودگارِ زن، حاصل‌خیزی، دانه، ماه، خورشید، و مادهٔ اولیهٔ تشکیل آب» (ردموند، ۱۳۸۶: ۳۴) بوده‌اند. در دوره‌های پیشاتاریخی، مذاهب بر شالودهٔ پرستش ایزدبانوان و الهه‌های مادر استوار بوده که در دوران بعدی به‌صورت الهه‌های متعددی متکامل شده‌اند. در آن روزگاران، زنان به دلیل قدرت زایش و توانایی در هستی بخشیدن به انسان‌های جدید، مقدس شمرده می‌شده و همچنین نخستین کارشناسان مراسم مذهبی و آیین‌های مقدس به شمار می‌آمده‌اند. دایره‌نوازی یا دف‌نوازی هم یکی از مهارت‌های اصلی کاهنان زن در دوره‌های پیشاتاریخی محسوب می‌شده‌است (همان: ۱۳). در خوانش کهن‌الگوییِ حاجی‌فیروز، همراهیِ ساز دایره از یک‌سو با نماد ماندالا و شکل هندسی دایره در ارتباط است و از سوی دیگر با کهن‌الگوی آنیما و نیمهٔ زنانهٔ وجود پیوند خورده که این امر خود تأکیدی دوباره بر جمع اضداد در کهن‌الگوی خویشتن است؛ زیرا تقابل دوگانهٔ زن/ مرد از طریق نیمهٔ زنانه و کهن‌الگوی آنیما در هیئت مردانهٔ حاجی‌فیروز مستتر است.

۴. حاجی‌فیروز و خوانش رمزگونهٔ حیوانات در کهن‌الگوی خویشتن

یکی دیگر از مواردی که برای بیان کهن‌الگوی خویشتن در تفسیرها آمده، وجوه حیوانی یا حضور نمادین حیوانات در روایت است. یونگ در نوشته‌های مختلف اشارات جالبی به این مسئله داشته‌است. او می‌نویسد خویشتن زمانی که از سویهٔ حیوان کمک می‌گیرد، پیوندی بین طبیعت و غریزه‌اش برقرار می‌کند؛ ازهمین‌رو در اساطیر و افسانه‌ها یاری‌دهندگان بی‌شماری از حیوانات وجود دارند (یونگ، ۱۳۸۹: ۳۱۰). در شرح کهن‌الگوی خویشتن نیز به صراحت متذکر شده‌است: «فراوانی نماد حیوانات در میان ادیان و هنرهای تمام دوران، تنها بیانگر اهمیت نماد نیست، بلکه نشان می‌دهد تا چه اندازه برای انسان مهم است تا با محتوای روانی نماد یعنی غریزه درآمیزد» (همان: ۳۶۳)؛ غریزه‌ای که میل به جاودانگی دارد و این میل را در حیواناتی که از آن‌ها در نمادپردازی استفاده می‌کند، محقق می‌سازد؛ حیواناتی که در طول تاریخ، بشر از آن‌ها ترس نهفته داشته‌است مانند مار و شیر و گاومیش. این امر در تمام تمدن‌ها واضح است که از حیوانی مانند حلزون نمادپردازی نمی‌کنند (رابرت‌سون، ۱۳۹۸: ۱۹۱). در همین خصوص، زمانی که به بررسی لباس پیک نوروزی پرداخته می‌شود، پوشش کلاه که از متعلقات دیرینهٔ پیک نوروزی ـ چه در شمایل حاجی‌فیروز و چه شمایل همتایان او در اقوام مختلف (نک: جدول ۲) بوده‌است ـ جلب توجه می‌کند. کلاه‌بوقی یا کلاه‌زنگی درواقع کلاهی است که در انتهای بخش مخروطی‌اش زنگوله‌ای آویزان است که تداعی‌گر دُم روباه یا دُم مار زنگی است (پورحسن، ۱۳۸۸: ۴۲). مار همواره در شمار نمادهای جاودانگی در ادبیات شفاهی گذشته و ادبیات مکتوب مدرن مطرح بوده‌است. این جانور خزنده از دوره‌های پیش از تاریخ، به مفاهیم دینی و پرستش خورشید وابسته بوده و همچون خورشید با پوست‌اندازی خود به‌عنوان نمادی از مرگ و تولد دوباره شناخته می‌شده‌است (هال، ۱۳۸۳: ۹۳). شکل دایره که آغاز و پایانی ندارد، در فرهنگ‌های کهن به‌صورت ماری نشان داده می‌شده که در حال گَزیدن دم خود بوده و بر ابدیت و جاودانگی دلالت داشته‌است (همان: ۹). ازاین‌رو ملاحظه می‌شود نماد مار با پوشش کلاه در ظاهر حاجی‌فیروز جای گرفته‌است تا حجت دیگری بر اسطوره بودنش در نقش کهن‌الگوی خویشتن و جاودانگی باشد و همچنین بار دیگر جمع اضداد را با تقابل مرگ و زندگی نمایان سازد.

۵. حاجی‌فیروز و کهن‌الگوی سایه و نقاب

بعد از خوانش نمادها و ظاهر شخصی حاجی‌فیروز، می‌توان با نگاهی به دیدگاه مردم کوچه و بازار امروزی که آفرینندهٔ فرهنگ عامه هستند بتوان حاجی‌فیروز را در هیبت کهن‌الگوی سایه دید؛ زیرا که «اسطوره جدال درونی انسان با خودش است» (مخبر، ۱۳۹۸: ۱۳۱). دنیای مدرن دنیایی درگیر با کمال‌طلبی ظاهری است و اغلب مردم با کهن‌الگوی نقاب یا پرسونا درگیرند. حاجی‌فیروزِ ساده و عاری از

تجملات که فارغ از دنیاست و اغلب در شادی حاصل از بی‌خیالی‌های مادی سیر می‌کند، مانند سایه‌ای از انسان مدرن امروزی است که مدام در حال تکاپو برای به دست آوردن موفقیت‌های مادی و رسیدگی به جسم زندگی است و از روح زندگانی که بُعد معنوی آن است، غافل شده‌است. به‌نوعی حاجی‌فیروز جدامانده از هیاهوی پیشرفت اجتماعی با ظاهر و باطنی که در بین اعصار ثابت مانده، همان سایه‌ای است که انسان مدرن شهرنشین از آن فراری است یا پنهانش می‌کند. نقاب به این دلیل در شخصیت حاجی‌فیروز جلب‌نظر می‌کند که همیشه او را با صورتی سیاه آرایش می‌کنند یا همتایانش در بین اقوام ایرانی از صورتک استفاده کرده‌اند و مشخص است که در آیین استقبال از بهار، پیک‌های بهاری هرگز با چهرهٔ طبیعی و واقعی خود نقش اجرا نمی‌کنند.

جدول ۳. تطبیق حاجی‌فیروز و کهن‌الگوهای یونگ

	ویژگی‌ها	مشخصات حاجی‌فیروز
خویشتن	نمادهای حیوانی (مار)	دُم کلاه‌بوقی
	نمادهای هندسی (دایره)	ساز دایرهٔ زنگی
	تقابل‌های دوگانه	مرگ و زندگی، زمستان و بهار، مرد و زن
	تکرار شوندگی	داشتن همتا در فرهنگ ایران و جهان (نک: جدول ۱ و ۲)
سایه	پنهان‌کردن ویژگی‌های منفی	بُعد اجتماعی حاجی‌فیروز در فرهنگ عامیانهٔ امروز
نقاب	تصویر اجتماعی فرد	ظاهرسازی و نقش بازی کردن و حتی زدن رنگ سیاه به صورت
آنیما	نیمهٔ زنانه وجود	حضور دایرهٔ زنگی

نتیجه

پیام‌آوران نوروزی که ریشه در فرهنگ کهن دارند، در دنیای مدرن امروزی ناگزیر دستخوش تغییراتی شده‌اند؛ تغییراتی که به دلیل مهاجرت از روستا به شهر و ایجاد کلان‌شهرها و به تبع آن تلفیق فرهنگ‌ها رخ داده‌است. این تغییرات در کنار بی‌توجهی به فرهنگ عامه و عادت به زندگی روزمره که در آن خوانشی از نمادها و نشانه‌ها صورت نمی‌گیرد و همچنین اِعمال سیاست‌های گوناگون در طول تاریخ حکومت‌های مختلف، باعث نادیده انگاشتن حاجی‌فیروز در جایگاه اسطوره و بی‌توجهی به سنت شفاهی در جوامع علمی و مستند امروز شده‌است. با تأمل در ویژگی‌های ظاهری حاجی‌فیروز و تأییدی که اسطوره‌شناسان با در نظر گرفتن رنگ چهره و لباس وی ـ که عیناً در اساطیر تجدید حیات ملل دیگر نیز تکرار شده‌است ـ و

همچنین تأکید بر ظهور اغلب اسطوره‌های رستاخیزی در یک برههٔ زمانی ثابت مانند اواخر زمستان و اوایل بهار و دیگر جزئیات، این امر که حاجی‌فیروز در زمرهٔ اساطیر جای می‌گیرد، بسیار محتمل است.

در پی تطبیق حاجی‌فیروز و کهن‌الگوهای یونگ، به نکات تأمل‌برانگیزی می‌توان دست یافت که مُهر تأیید دیگری بر اسطوره بودن حاجی‌فیروز خواهد بود. با مطالعهٔ ویژگی‌های کهن‌الگوی خویشتن می‌توان به این نکته پی برد که حاجی‌فیروز تمام ویژگی‌های این کهن‌الگو را در خود دارد؛ ازجمله تکرارشوندگی فارغ از زمان و مکان، نماد هندسی ماندالا و ارتباط آن با دایرهٔ زنگی، نماد حیوانی مار و ارتباط آن با کلاه حاجی‌فیروز، و ویژگی جمع اضداد که در تقابل‌های دوگانهٔ زمستان و بهار یا مرگ و زندگی یا مرد و زن در شخصیت حاجی‌فیروز مستتر است. علاوه بر کهن‌الگوی خویشتن که تمام ویژگی‌های آن در حاجی‌فیروز جلوه یافته‌است، کهن‌الگوی آنیما نیز به‌عنوان عنصری زنانه با ساز دایره نمایان می‌شود؛ زیرا این ساز نمادی از زن و حاصل‌خیزی و باروری بوده‌است. کهن‌الگوهای دیگری که در مطابقت با حاجی‌فیروز درخور توجه است، کهن‌الگوهای سایه و نقاب هستند که بیانگر روح جاری اسطوره‌ای اوست که با تغییر فرایندهای فرهنگی، با اجتماع هم‌رنگ می‌شود و ظهور می‌کند. با توجه به مطالعهٔ شخصیت حاجی‌فیروز در این پژوهش می‌توان وی را یکی از اساطیر فرهنگ عامهٔ ایران دانست که در طی دوران، با وجود سیاست‌های متناقض حاکم، همچنان زنده و جاودانه است.

منابع

ادریسی، مهری (۱۳۸۳)، آیین سوگ سیاوش در نوروز، *پیک نور*، شمارهٔ ۶، صفحات ۲ـ۱۲.

اسمعلی‌پور، مریم؛ محمدی، علی (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی کهن‌الگوی سایه در آرای یونگ و ردپای آن در غزل‌های مولانا، *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۱۹، صفحات ۵ـ۲۸.

الیاده، میرچا (۱۳۹۰)، *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، طهوری.

ایرانی‌صفت، زهرا (۱۳۹۳)، *نقد هنری*، تهران، ماهان.

برومند، سعید (۱۳۷۷)، *نوروز جمشید*، تهران، توس.

بوعذار، صالح و همکاران (۱۳۹۹)، فرایند فردیت در منظومهٔ خورشید و مه‌پاره براساس نظریهٔ کهن‌الگویی یونگ، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادب عامه*، سال ۸، شمارهٔ ۳۳، صفحات ۲۱۵ـ۲۴۴.

بهار، مهرداد (۱۳۶۲)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، توس.

پالمر، مایکل (۱۳۸۵)، *فروید، یونگ و دین*، ترجمهٔ محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی، تهران، رشد.

پورحسن، نیایش (۱۳۸۸)، حاجی فیروز ـ پرفورمنس، *نمایش*، شمارهٔ ۱۲۵، صفحات ۴۲ـ۴۷.

پهلوان، کیوان (۱۳۹۷)، *دف و دایره: در تاریخ ادبیات ایران، در ادبیات فارسی، در جهان ایرانی*، تهران، آرون.

توانا، محمدعلی؛ آذرکمند، فرزاد (۱۳۹۵)، کهن‌الگوها و اسطوره‌های سیاسی عصر مدرن: براساس چارچوب نظری

کارل گوستاو یونگ، *پژوهش‌های سیاست نظری*، سال ۸، شمارهٔ ۲۰، صفحات ۱ـ۲۷.
خرد، مهدی (۱۳۹۵)، *فرهنگ و هنر و ادبیات ایران و جهان*، چاپ ۳، تهران، نظام‌الملک.
خسروی، اشرف (۱۳۹۹)، *شاهنامه، انتشارات علمی از دیدگاه روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، چاپ ۳، تهران، علمی و فرهنگی.
رابرت‌سون، رابین (۱۳۹۸)، *یونگ‌شناسی کاربردی*، ترجمهٔ ساره سرگلزایی، چاپ ۸، تهران، بنیاد فرهنگ زندگی.
ردموند، لین (۱۳۸۶)، *آن‌هنگام که دایره‌نوازان زن بودند*، ترجمهٔ کیوان پهلوان و محمد ریاحی، تهران، ماهور.
رسمی، عاتکه (۱۳۹۹)، نقد کهن‌الگویی سایه و نقاب در منظومهٔ کوراوغلی، *دو فصلنامهٔ ادبیات پهلوانی*، سال ۴، شمارهٔ ۷، صفحات ۹۹ـ۱۲۶.
رسولی، سمیه؛ یوزباشی، عطیه (۱۳۹۹)، مطالعهٔ تطبیقی قوهٔ خیال در اسطورهٔ گیل‌گمش و افسانهٔ اسکندر برطبق نظریهٔ یونگ، *فصلنامهٔ مطالعات تطبیقی در ادبیات*، سال ۱۴، شمارهٔ ۵۶، صفحات ۴۰۳ـ۴۳۰.
ستاری، جلال (۱۳۷۴)، یونگ دانا یا راز آشنا، *کلک*، شمارهٔ ۷۱، صفحات ۱۲۴ـ۱۳۶.
سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۸۸)، *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی*، چاپ ۱۲، تهران، دانشگاه تهران.
شایسته‌رخ، الهه (۱۳۹۵)، حاجی‌فیروز پیام‌آور بهار، *فرهنگ و مردم ایران*، شمارهٔ ۴۴، صفحات ۵۵ـ۷۴.
خواجه نظام‌الملک طوسی (۱۳۴۴)، *سیاست‌نامه*، به تصحیح محمد قزوینی، تهران، زواره.
عبدالملکی، سعید (۱۳۸۷)، انسان نقابدار، انسان بی‌نقاب، *فصلنامهٔ بهداشت روان*، شمارهٔ ۲۳، صفحات ۴۱ـ۴۵.
عطار، فریدالدین (۱۳۶۵)، *تذکرةالاولیا*، به تصحیح امیر توکلی، تهران، بهزاد.
فضایلی، سودابه (۱۳۸۷)، فیروز مقدس: بحثی در نمادشناسی حاجی‌فیروز طلایه‌دار بهار، *آزما*، شمارهٔ ۶۴، صفحات ۶ـ۹.
مورونو، آنتونیو (۱۳۹۲)، *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران، مرکز.
مخبر، عباس (۱۳۹۸)، *مبانی اسطوره‌شناسی*، چاپ ۴، تهران، مرکز.
وانسیا، جان (۱۳۹۷)، *سنت شفاهی به‌مثابهٔ تاریخ*، ترجمهٔ فرهاد برادران، تهران، مورخان.
واشقانی فرهانی، ابراهیم (۱۳۹۵)، تحلیل اسطورهٔ کیومرث براساس نظریهٔ روان‌شناسی شخصیت یونگ، *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۰، صفحات ۲۷۳ـ۳۰۰.
هال، جیمز (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
یاوری، حورا (۱۳۸۶)، *روان‌کاوی ادبیات*، تهران، سخن.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، *چهار صور مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، تهران، معاونت فرهنگی آستان قدس.
ـــــــــــــ (۱۳۷۴)، *دربارهٔ ماهیت روان و انرژی آن*، ترجمهٔ پرویز امیدوار، تهران، بهجت.
ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمد سلطانیه، تهران، دیبا.
ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمد سلطانیه، تهران، جامی.

Hart, Ray L. (2000). *Unfinished Man and the Imagination: Toward an ontology and a rhetoric of revelation*, Westminster John Knox Press.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 39-58

10.22059/jis.2022.346230.1139

Research Paper

Phonetic, morphology and syntax of Neyshabouri dialect

Omid Majd[1]✉

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran. Email: majdomid@ut.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/12/10

Accepted: 2022/12/17

Keywords: *native dialects, Neyshabouri dialect, phonetic processes, phonology,grammer.*

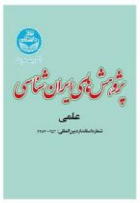
Abstract

Neishabori dialect is one of the oldest eastern dialects of Iran, which has special characteristics in terms of phonetic and grammatical features. In this essay, we have investigated the main phonetic processes of describing and explaining the phonemes of this dialect using the descriptive-analytical method and the document analysis method based on library studies and using the author's pseudo-linguistic as a Neishabori speaker, and we have categorized and divided them using the distinguishing characteristics of each phoneme. In the following, the subject of suffixes and prefixes, as well as the conjugation of verbs and their tenses, has been examined. The upcoming research has been prepared and compiled using the method of library studies, document analysis and data mining, and field surveys. The research results show that the phonemes of Neyshabouri dialect include 33 phonemes; Hamzeh is heard in the Neyshabouri dialect at the beginning of hard words, some endings such as "ع" and "ح" are pronounced clearly and thickly in Arabic words. In Neyshabouri dialect, there are changes in vowels, some of them are completely irregular and others are regular. Deletion, difference in pronunciation of some verbs such as past continuous, past participle, etc., special use of verbs are among the things that cause the difference between Neyshabouri dialect and standard Persian.

How To Cite: Majd, Omid (2023). Phonetic, morphology and syntax of Neyshabouri dialect. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 39-58.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۳۹-۵۸
دانشکده ادبیات و علوم انسانی



مقالهٔ علمی-پژوهشی

آواشناسی و صرف و نحو گویش نیشابوری

امید مجد[1]✉

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: majdomid@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۵/۰۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۱۹

واژه‌های کلیدی:
گویش‌های بومی، گویش نیشابوری، فرایندهای واجی، آواشناسی، دستور.

چکیده

گویش نیشابوری یکی از کهن‌ترین گویش‌های شرقی ایران به شمار می‌رود که به لحاظ ویژگی‌های آوایی و دستوری، مختصات ویژه‌ای دارد. در این جستار، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و روش سندکاوی و داده‌کاوی، بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از شمّ زبانی نگارنده ـ که گویشور نیشابوری است ـ به بررسی اصلی‌ترین فرایندهای واجی توصیف و تبیین انواع واج‌های این گویش پرداخته و با استفاده از مشخصه‌های تمایزدهندهٔ هر واج، آن‌ها را دسته‌بندی و تقسیم‌بندی کرده‌ایم. در ادامه، مبحث پسوندها و پیشوندها و نیز صرف افعال و زمان‌های آن‌ها بررسی شده‌است. نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ آن است که واج‌های گویش نیشابوری شامل ۳۳ واج است؛ همزه در گویش نیشابوری در ابتدای کلمات به‌سختی شنیده می‌شود، برخی واج‌ها مانند «ع» و «ح» در کلمات عربی به صورت آشکار و غلیظ تلفظ می‌شود. هر دو واج «غ» و «ق» هم‌زمان با هم در زبان وجود دارد. برخی هجاها برخلاف فارسی معیار با صامت بدون مصوت شروع می‌شود. درگویش نیشابوری، تغییراتی در مصوت‌ها روی می‌دهد که برخی از آن‌ها کاملاً بی‌قاعده و برخی دیگر قاعده‌مند است. حذف، قلب، ادغام، ابدال، تفاوت در تلفظ صرف برخی از افعال مانند ماضی استمراری و ماضی نقلی، کاربرد خاصی از وندها، ازجمله مواردی است که سبب تفاوت گویش نیشابوری با فارسی معیار می‌شود. همچنین با توجه به این گویش می‌توان برخی ریشه‌شناسی‌های لغوی را نیز تکمیل و بازنگری کرد.

استناد به این مقاله: مجد، امید (۱۴۰۲). آواشناسی و صرف و نحو گویش نیشابوری. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۳۹- ۵۸.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

آواشناسی علمی است که موضوع آن بررسی و مطالعهٔ آواها و اصواتی است که در زبان به کار می‌رود. منظور از آواها و اصوات، آن بخش از واحدهای صوتی زبان است که به تلفظ گویشوران یک زبان درمی‌آید و به صورت گفتار نمود می‌یابد. «آواشناسی، بررسی علمی آواهای زبان بشری است. به عبارت دیگر، آواشناسی به بررسی آواهایی می‌پردازد که سخنگویان زبان‌های گوناگون در گفتار خود به کار می‌گیرند» (مدرسی قوامی، ۱۳۹۰: ۹). علم آواشناسی به سه نشانهٔ آواشناسی تولیدی و آواشناسی آکوسیک و آواشناسی شنیداری تقسیم می‌شود (همان، ۱۳۹۴: ۱۳). حق‌شناس (۱۳۶۹: ۱۰) در توصیف و تعریف آواشناسی می‌گوید: «آواشناسی مطالعه و توصیف علمی آواهای زبان است. موضوع آواشناسی ممکن است آواهای یک زبان بخصوص، مثلاً زبان فارسی، باشد. این‌گونه مطالعه‌های آوایی را آواشناسی آن زبان بخصوص، مثلاً آواشناسی فارسی، می‌گویند. نیز موضوع آواشناسی ممکن است آواهای زبان به طور کلی باشد. این‌گونه بررسی‌های آوایی را آواشناسی همگانی می‌نامند». زبان‌شناسان عموماً ساختار زبان را مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظام‌های ذهنی در نظر می‌گیرند که جزء توانش‌های مغز انسان به حساب می‌آید و برای ارتباط افراد بشر به کار می‌رود. طبق این تعریف، زبان امری غیرمادی و مجرد است. از سویی، آواهای یک زبان در حقیقت امواج و اصواتی هستند که امری مادی به حساب می‌آیند. «آوا یک پدیدهٔ مادی است که از طریق گوش محسوس واقع می‌شود و نمی‌تواند جزئی از نظام ذهنی زبان به شمار آید. با این همه، آوا به صورت ماده‌ای که نظام‌های زبانی در آن نمودار می‌شوند، با زبان رابطه پیدا می‌کند. از این نظر، می‌توان گفت نسبت زبان با آوا همانند نسبت مجموعهٔ نت‌های یک دستگاه موسیقی است با صورت اجراشدهٔ آن. به عبارت دیگر، آوا نشانهٔ مادی، محسوس و گفتاری برای نظام‌های مجرد و ذهنی زبان است» (همان: ۱۲).

گویش کنونی نیشابوری ـ با وجود راه یافتن واژه‌های بیگانه به آن ـ هنوز هم منبعی غنی برای شناخت بسیاری از واژه‌های کهن پارسی است تاجایی‌که می‌توان گفت «چه بسیار واژه‌های نابی که در فرهنگ‌ها و متون نیامده و آن‌ها را نیشابوری‌ها می‌شناسند» (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۸: ۱۶۲). گویش نیشابوری یکی از گویش‌های اصلی زبان فارسی دری است که در نیشابور و مناطق اطراف آن رایج است و پیشینه‌ای غنی و پیوندی ژرف با زبان‌های فارسی کهن ازجمله فارسی باستان و میانه دارد؛ ازاین‌رو نیشابور با گذشتهٔ درخشان و سوابق علمی و فرهنگی و تاریخی، یکی از ارزشمندترین گونه‌های گویشی زبان فارسی را در خود جای داده‌است. تلفظ صحیح و کهن آوای بسیاری از کلمات، کاربرد دقیق و اصولی مواردی چون واو و یای مجهول و حفظ دیگر عناصر آوایی از این دست، از وجوه ارزشمند این گویش کهن فارسی است که پرداختن به آن را ضروری می‌نماید. ازآنجاکه این گویش از کهن‌ترین گونه‌های زبان فارسی دری است، شناخت آن به‌عنوان مسأله‌ای اساسی، می‌تواند راهگشای ارزیابی و تصحیح و نقد و بررسی بسیاری از متون کهن و بهره‌گیری از این گنجینهٔ زبانی و لغوی باشد؛ ازاین‌رو مسئلهٔ اصلی در این جُستار، بررسی نظام آوایی گویش

نیشابوری و تشخیص و تمایز وجوه اشتراک و افتراق آن با زبان فارسی است. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش پیش رو آن است که نظام آوایی گویش نیشابوری، چه ویژگی‌هایی دارد.

ضرورت و اهمیت پژوهش

امروزه با پیشرفت‌های روزافزون وسایل ارتباط جمعی و تکنولوژی و راهیابی آن‌ها حتی به دورافتاده‌ترین و دست‌نخورده‌ترین مناطق روستایی، بیش از هر زمان دیگری، گویش‌های زبان فارسی در معرض نابودی قرار گرفته‌است؛ ازاین‌رو برای رویارویی با هجوم واژه‌های بیگانه و انتخاب لغات درست در معادل‌گزینی، ضرورت توجه هرچه بیشتر به گویش‌ها با هدف صیانت از این میراث گران‌بهای فرهنگی، ضروری به نظر می‌رسد. از دیگر سو، توجه به گویش‌ها و گردآوری اطلاعات لازم درخصوص آن‌ها، گویش‌ها را از خطر زوال و نابودی رهایی می‌بخشد و برای نسل‌های بعدی حفظ می‌کند و نیز از ساختار زبانی یک گویش در برابر زبان رسمی، حمایت می‌کند. با بررسی گویش‌های مختلف یک زبان تا حدود زیادی می‌توان ابهامات مربوط به دستور زبان و آواشناسی و قرائت متون کهن را برطرف ساخت و بسیاری از واژگان فراموش‌شده را دیگربار احیا کرد. پژوهش پیش رو با توجه به لزوم ثبت گویش‌های محلی و نیز تأثیر زبان فارسی در مسئلهٔ همگون‌سازی گویش‌ها، اهمیت بسیاری دارد. یافته‌های تازه‌ای که در نتیجه‌گیری مقاله آمده‌اند، ضرورت این پژوهش را بیشتر نشان می‌دهند.

پیشینهٔ پژوهش

گویش نیشابوری جزو گویش‌های مهم ایرانی است و متأسفانه به‌جز یک مقاله از ایران کلباسی و مهشید سلیمانی (۱۳۹۱)، پژوهش علمی دیگری دربارهٔ آواشناسی این گویش تاکنون منتشر نشده و تحقیق شایان و ارجمند دیگری درخصوص آن انجام نگرفته‌است. از دیگر پژوهش‌های مرتبط با مبحث زبان‌های خراسانی و بررسی آوایی آن‌ها، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

هیلِنبرَد و همکاران (۱۹۹۵) درخصوص آواشناسی زبان‌های آمریکایی ـ انگلیسی، فاکس و همکار (۲۰۰۹) درخصوص زبان انگلیسی، ادانک و همکار (۲۰۰۷) در زمینهٔ زبان‌های هلندی، فیشر (۱۹۷۲) در زمینهٔ زبان دانمارکی، پژوهش‌هایی را انجام داده‌اند.

در زمینهٔ مطالعات ایرانی، ابوالقاسمی (۱۳۹۲) در کتاب *دستور تاریخی زبان فارسی* مقدمات سودمندی را دربارهٔ زبان‌شناسی مطرح ساخته و مباحث جامع و مختصری را درخصوص آواشناسی مورد توجه قرار داده‌است. صادق‌کیا (۱۳۷۵) در کتاب *واژه‌های گویشی ایران در نوشته‌های بیرونی* سعی کرده با مطالعهٔ آثار ابوریحان بیرونی، واژه‌های گویش‌های مختلف را به ترتیب الفبایی نشان دهد. نویسنده در این کتاب، واژه‌هایی از گویش

نیشابوری را که ابوریحان مورد توجه قرار داده، ذکر کرده‌است. حق‌شناس (۱۳۵۶) در کتاب *آواشناسی؛ فونتیک* به شرح اصول و مبانی علم آواشناسی همگانی پرداخته‌است. نویسنده در فصول هشتگانهٔ این کتاب درخصوص آواشناسی، اندام‌های گفتار، مکانیسم‌های تولید آوا، ویژگی‌های واحدهای زنجیری و زبرزنجیری کلام، تکیه، آهنگ و فرایندهای گوناگون آوایی پرداخته‌است. آذروش (۱۳۹۶) در کتاب *سیری در آواشناسی؛ فونتیک همراه با تشریح شاخصه‌های زنجیره‌ای و زبرزنجیری* به شرح مبانی نظری آواشناسی و نمایش گرافیکی واکه‌ها پرداخته‌است. مدرسی قوامی (۱۳۹۴) در کتاب *فرهنگ توصیفی آواشناسی و واج‌شناسی*، اصطلاحات علم آواشناسی را با معادل‌های لاتین آن به صورت الفبایی مورد توجه قرار داده‌است.

دربارهٔ آواشناسی گویش‌های ایرانی می‌توان به مقالات پژوهشی معتبر زیر هم اشاره کرد: کنعانی و همکار (۱۳۹۵) در مقالهٔ «ویژگی‌های آوایی و فرایندهای واج‌شناختی گویش تات شمال خراسان» به روش توصیفی ـ تحلیلی، ویژگی‌های آوایی و فرایندهای واج‌شناختی گویش تاتی در شمال خراسان را بررسی و تبیین کرده‌اند. مصطفوی گرو (۱۳۸۶) در مقالهٔ «بررسی تاریخی نظام آوایی گویش کرمانجی خراسانی» به بررسی میزان تأثیرپذیری گویش کرمانجی به‌عنوان یکی از گویش‌های زبان کردی در خراسان توجه کرده‌است. مجد (۱۳۸۶) در مقالهٔ «تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی» با توجه به ارتباط گویش خراسانی و اوزان شعری سبک خراسانی، ثابت کرده‌است که به‌عنوان نمونه برای تقطیع لغت «داشت» لازم نیست واج «ت» حذف شود زیرا در گویش خراسانی، اصل تلفظ واژه «دُشت» است؛ ازاین‌رو با تکیه بر تلفظ و آواشناسی در گویش‌های خراسانی (نیشابوری) به بررسی اوزان عروضی شعر خراسانی پرداخته‌است. مقالهٔ یادشده به لحاظ توجه به بخش‌های مغفول آواشناسی گویش خراسانی، بسیار کاربردی است. ازجمله مطالعاتی که در حوزهٔ شناخت گویش نیشابوری و خراسانی تاکنون در ایران منتشر شده‌است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: راستی‌پور (۱۳۹۷) در مقالهٔ «کسرهٔ بدل از یای نکره، یک ویژگی گویشی ـ رسم‌الخطی» با بررسی دستگاه آوایی مصوت‌های فارسی و گویش هروی و نیشابوری، به خصایص این دو گویش توجه کرده‌است. کلباسی و سلیمانی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی نظام آوایی گویش نیشابوری»، واکه‌های ساده و مرکب و میانجی را با استفاده از مشخصه‌های تمایزدهندهٔ واج‌ها در گروه‌های مختلف زبانی بررسی کرده‌اند. پهلوان‌نژاد و نجاتیان (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی و توصیف نظام آوایی گویش مشهدی»، فرایندهای واجی و ساخت هجا و واحدهای زبرزنجیری را در گویش مشهدی با روش بهره‌گیری از شمّ زبانی نویسنده که گویشور مشهدی است، با هدف کاوش زبان‌شناختی بررسی کرده‌اند.

روش تحقیق

شیوهٔ پژوهش در این جستار کتابخانه‌ای و میدانی است. داده‌های تحقیق با بهره‌گیری از اطلاعات و دانش زبانی نگارنده به‌عنوان یکی از گویشوران زبان نیشابوری نگاشته شده و به شیوه‌ای تقابلی با فارسی

نوشتاری معیار تحلیل شده‌است. تحلیل مذکور به کمک جمع‌بندی و نتیجه‌گیری در انتها به انجام رسیده‌است. شایان ذکر است ثبت آوایی واکه‌ها بر مبنای جدول الفبایی درخصوص آوانگاری بین‌المللی (IPA)[1] صورت گرفته و نشانه‌های آوایی گویش نیشابوری بر این مبنا آوانگاری شده‌است.

چهارچوب نظری

۱. گویش[2] و اهمیت آن

گویش‌شناسی یکی از شاخه‌های علمی زبان‌شناسی است که هدف آن توصیف علمی گویش‌هاست (زمردیان، ۱۳۸۸: ۱). این شاخه از زبان‌شناسی به بررسی ماهیت گونه‌های زبانی[3] و مطالعهٔ پدیده‌های زبانی می‌پردازد. «گویش‌ها شاخه‌هایی هستند که از یک زبان واحد منشعب شده‌اند ولی تفاوت‌هایی آوایی، واژگانی و ساختاری با هم دارند. فهم متقابل گویش‌ها به آموزش نیاز دارد» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۲). گویش نیشابوری یکی از گویش‌های منطقهٔ خراسان است که ساکنان شهرستان نیشابور به این گویش صحبت می‌کنند. «نیشابور که تاریخ هنوز از عهدهٔ شمارش بزرگان و دانشوران این سرزمین برنیامده، یکی از ارزشمندترین گونه‌های گویش فارسی را تا امروز پاس داشته‌است» (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۸: ۱). هدف اصلی گویش‌شناسی، گردآوری گویش‌ها و توصیف علمی آن‌هاست. «گویش‌ها منبعی بسیار غنی برای پژوهش‌های زبانی، ادبی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناختی به شمار می‌آیند» (زمردیان، ۱۳۸۵: ۱).

گویش‌ها شاخه‌هایی هستند که از یک زبان واحد منشعب شده‌اند، ولی تفاوت‌های آوایی و واژگانی و ساختاری با هم دارند؛ برای نمونه، زبان ایرانی پیشین که از زبان هندوایرانی منشعب از شاخهٔ زبان‌های هندواروپایی است، در طول زمان به شاخه‌هایی ازجمله فارسی، کردی، بلوچی، گیلکی، مازندرانی، نیشابوری و... تقسیم شده‌است. هر یک از این شاخه‌ها را گویش می‌نامیم (کلباسی، ۱۳۸۸: ۲).

«اصطلاح گویش برای بیان تفاوت‌های تلفظی، دستوری و واژگانی در یک زبان است و اصطلاح لهجه تنها در مورد تفاوت تلفظ به کار می‌رود. تفاوت ساختاری ـ واژگانی و نیز معیار فهم‌پذیری در گویش مورد توجه است. گویش‌های یک زبانِ واحد را می‌توان اَشکالی از یک زبان دانست که به طور متقابل، قابل‌فهم بوده و درعین‌حال با یکدیگر تفاوت‌های نظام‌مند دارند. ازجمله مهم‌ترین معیارهای غیرزبانی برای تشخیص زبان از گویش، مرزهای سیاسی کشورها، نگرش افراد نسبت به زبان‌ها و ارزش و اعتبار اجتماعی زبان‌هاست. از عمده‌ترین معیارهای زبانی نیز می‌توان به دارا بودن صورت نوشتاری، برخورداری از وسعت واژگانی و قابلیت فهم متقابل اشاره کرد» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۳۳).

---

1. Intemational Phonetic Alphabet.
2. Dialect.
3. Language Varieties.

۲. آواشناسی

آواشناسی به توصیف علمی آواهای زبان می‌پردازد و پدیده‌ای فیزیکی و عینی است. «آواشناسی دربرگیرندهٔ مطالعهٔ یک زبان برای تعیین اصوات ممیز آن، یعنی اصواتی [است] که تفاوت معنایی ایجاد می‌کند» (لده فوگه، ۱۳۸۷: ۳۴). مطالعات آواشناسی بیان می‌کند که آواهای زبانی چگونه ساخته می‌شوند و خصوصیات و ویژگی‌های صوتی آن‌ها چیست.

۳. فرایندهای واجی

آواها و واج‌های یک زبان به دلایل گوناگون ـ اعم از اصل اقتضا و زبان یا قانون کم‌کوشی یا آسان‌گویی ـ به اَشکال مختلف دچار تغییر و تحولاتی مانند سایش یا فرسایش می‌شوند.

۴. گویش نیشابوری

شهر نیشابور واقع در شمال شرقی خراسان در فاصلهٔ سده‌های دوم تا هفتم قمری یکی از مهم‌ترین کانون‌های پویای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، مذهبی در ایران بوده‌است. به گواه منابع متقدم و میانهٔ اسلامی و نیز اطلاعات و داده‌های باستان‌شناسی، این شهر در حدود چهار قرن، از تأثیرگذارترین و بزرگ‌ترین شهرهای جهان اسلام بوده‌است. مقدسی (۱۳۶۱: ۴۷۹) در توصیف گویش نیشابوری آورده‌است: «زبان [گویش] نیشابور رساتر و گیراتر ولی آغاز واژه‌ها را کسره می‌دهند و آن را به "ی" اشباع می‌کنند؛ مانند: بیگو، بیشو، و سین بی‌فایده می‌افزایند چنانکه بهردستی، بگفتستی، بخفتستی و مانند آن‌ها که سستی و لحاح را می‌رساند». به گفتهٔ وی، گویش طوس و فسا نزدیک گویش نیشابوری است. یاقوت حموی ذیل واژهٔ «نیساویر» درخصوص جغرافیا و تاریخ نیشابور مطالب ارزنده‌ای را ذکر کرده‌است. «یاقوت توضیح دربارهٔ نیشابور را با آوردن نحوهٔ تلفظ نام شهر آغاز کرده‌است تا به این وسیله تلفظ صحیح آن را نشان دهد. نیشابور که به گفتهٔ وی عامه آن را نشاوور خوانند. این اشاره شیوهٔ کار یاقوت را نشان می‌دهد که با زبان‌شناسی آغاز کرده‌است. او نوشته‌است آنجا شهر بزرگی است که فضایل چشمگیر دارد و افزوده‌است معدن فضلا و منبع علماست. همچنین تأکید کرده که مانند آن را در هیچ‌یک از شهرهایی که گشته، ندیده‌است. نیشابور از مهم‌ترین شهرهای خاوران به حساب می‌آمد و حتی در سدهٔ چهارم هجری، اهمیت آن تا بدان حد بود که کهن‌ترین دروازهٔ هرات به سوی نیشابور باز می‌شد. به نظر می‌رسد اهمیت شهر نیشابور علاوه بر آبادانی و دلایل سیاسی، به سبب موقعیت علمی شهر نیز بوده‌است» (بختیاری، ۱۳۸۶: ۶ـ۷).

همین سطور کوتاه دربارهٔ گویش نیشابوری، اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا مشخص می‌سازد که گویش نیشابور در دورهٔ اسلامی با گویش امروزین تفاوت بسیار داشته و این خود نشان از این می‌دهد که

به احتمال فراوان گویش نیشابور پس از حملهٔ مغولان و اوایل قرن هفتم ه.ق. در شهر جدید و به دنبال شکل‌گیری اجتماعات عموماً مهاجر جدید، شکل گرفته‌است» (مجد و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۰۳ــ۲۲۰). گویش نیشابوری «شامل واژگان فارسی دری و پهلوی است که با لهجهٔ نیشابوری بیان می‌شود. زبان‌های خراسانی، کردی گویش کرمانجی در شهرستان نیشابور و نیز زبان عربی در بین اهالی عرب نیشابور رایج است» (کلباسی و سلیمانی، ۱۳۹۱: ۱۲۶). کلباسی (۱۳۸۸: ۳۵) گویش نیشابوری را از گویش‌های منطقهٔ خراسان و در زمرهٔ زبان‌های ایرانی نو شاخهٔ جنوب غربی می‌داند. برخلاف کلباسی، ایوانف، شرق‌شناس روس، گویش نیشابوری را از گویش‌های شمالی خراسان می‌داند. وی گویش‌های خراسانی را در سه گروه اصلی نیشابور و جوین (شمالی)، ترشیز و گناباد (مرکزی)، قائن و تون و بیرجند (جنوبی) تقسیم کرده‌است (نجفیان، ۱۳۹۱: ۳۳ و ۹۳). گویش نیشابوری در شهر و نیز شهرستان نیشابور و مناطق اطراف آن ازجمله کدکن رایج است. «این گویش دارای پیشینه‌ای دیرینه و پیوندی ژرف با زبان‌های ایرانی کهن، به‌ویژه پارسی میانه، دارد» (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۸: ۱۲۶ـ۱۲۷).

آواشناسی و صرف و نحو گویش نیشابوری

زبان‌شناسان معتقدند زبان و گفتار با هم تفاوت دارد. زبان مجموعه قواعدی است که در ذهن انسان است و گفتار نمود این توانایی ذهنی انسان است. گویش به اَشکالی از زبان گفته می‌شود که تفاوت‌های آوایی یا دستوری با زبان دارد. گویش نیشابوری دارای ۲۲ همخوان (صامت) و ۹ واکه (مصوت) است. در این گویش، همخوان /h/ (ح) حلقی است و مانند عربی تلفظ می‌شود، درحالی‌که در لهجهٔ تهرانی، چاکنایی است. همچنین سه واکهٔ /o/u/e/ در گویش نیشابوری کاربرد دارند که در فارسی معیار وجود ندارند» (کلباسی، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

۱. واج‌ها: واج‌های گویش نیشابوری به دو دستهٔ همخوان‌ها (صامت‌ها) و واکه‌ها (مصوت‌ها) تقسیم می‌شوند و روی هم ۳۳ واج‌اند. ۲۷ واج صامت‌ها عبارت‌اند از: ء، ب، پ، ت، ج، چ، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، غ، ف، ق، ک، گ، ل، م، ن، و (v)، و (w)، هـ ی. شش واج واکه‌ای یا مصوت‌ها عبارت‌اند از: فتحه، ضمه، کسره، آ (Ā)، او (ū)، ای (ī).

چند توضیح:

ـ همزه در گویش نیشابوری در اول کلمات به سختی شنیده می‌شود و تشخیص تلفظ آن از فتحه و ضمه و کسره کمی دشوار است مانند أسب، إمتحانی، اُردک.

ـ واج «ع» عربی در گویش نیشابوری به صورت همزهٔ غلیظ و آشکار تلفظ می‌شود مانند ع در علی و معمولی.

ـ کلمهٔ فارسی مختوم به همزه نداریم و در کلمات عربی پایان‌یافته به همزه نیز همزه تلفظ (فراگو) نمی‌شود، مانند املاء که تبدیل می‌شود به املا.

ـ واج «ح» در گویش نیشابوری وجود دارد و در لغاتی چون محمود یا محلـوج کـاملاً آشـکار و در لغـاتی چون حَوله و حادّه کمی پنهان‌تر است.

ـ حرف «و» دو واج دارد؛ یکی رقیق‌تر که تقریباً معادل v انگلیسی است و از قسمت‌هـای جلـوی دهـان تلفظ می‌شود و دیگری w که غلیظ و از قسمت‌های انتهایی دهان تلفظ مـی‌شـود. واج v در ابتـدای هجاها شنیده می‌شود یعنی حرف اول هجاست، مانند ورزش و ولی، اما واج w در وسط یا آخر هجاها قرار دارد، مانند واو در گودال، رَوْشنْ، گِرَوْ (سَنَدِ خَنَه دِ گِرَوِ بانکَه). دَوْ (از دویدن)، داو به معنای مبارز، میدان، سابقه) در جملاتی چون داو نِمتُمْ.

ـ برخلاف زبان امروزی معیار (در حقیقت گویش تهرانی را معیار زبانی گرفته‌اند که انتخاب بجا و دقیقـی نیست) که ادعا می‌شود هر صامتی در ابتدای هجا حتماً بـا مصـوتی همـراه خواهـد بـود، در گـویش نیشابوری هجاهای بسیاری با صامت بدون مصوت تلفظ می‌شوند؛ چنـان‌کـه خـود لغـت نیشـابور بـا سکون «نون» تلفظ می‌شود: نْشابور (Nshabour).

ـ در زبان معیار بین وجود یکی از دو واج «ق» و «غ» بحث است. برخی معتقدند واج قاف در زبـان فارسـی هست و غین نیست و برخی برعکس. در گویش نیشابوری هر دو واج دیده می‌شود مانند قـاچ و فِغّـوی. جالب اینکه گاهی قاف به غین تبدیل می‌شود، مانند قافِ دوم در قاشق که قَشُغ گفته می‌شود.

ـ «غ» در لغات عربی تقریباً به همان صورت تلفظ عربی خود به کار می‌رود، مانند مغضوب و غَیر.

ـ گاهی به‌جای واج «ژ»، واج «ج» به کار می‌رود، مانند جَلَه به‌جای ژَلَه (ژاله)، بیجن به‌جای بیـژن، ولـی مثلاً مژگان همان مژگان فراگو (تلفظ) می‌شود.

۲. مصوت‌ها (واکه‌ها)

مصوت کوتاه ـَـ : این مصوت در ابتدا و انتها و وسط کلمات دیده می‌شود، مانند اَبر، تَبَر، خَنَه.

ـ در عموم کلماتی که امروزه به های غیرملفوظ ختم می‌شوند، حرف قبل از «ه» با کسره بیان می‌شـود، ولی در گویش نیشابوری، مطابق تلفظ کهن و اصیلش، با فتحه ادا می‌شود، مانند خَنَه به‌جای خانِه.

ـ گاهی تلفظ فتحه در آغاز کلمات با غلظتی نزدیک به همزه بیان می‌شـود؛ بـرای نمونـه، آنچـه در اَبـر شنیده می‌شود به أ نزدیک‌تر است و با تلفظ اَمَه (آمد) یا اَز یا اَتَش فرق دارد. کشش این مصوت هـم به صورت کوتاه و هم به صورت بلند به کار می‌رود، چنان‌که فتحهٔ اول در دَنَه (دانه) و بَشَـه (باشـد)، کشش کوتاه و فتحهٔ دوم، کشش بلند دارد.

مصوت کوتاه ـِـ : این مصوت برحسب کلمه، به صورت‌های مختلف تلفظ می‌شود؛ گاهی بـه همـان صورت معیار با کشش کوتاه شنیده می‌شود، مانند اِینَه (اینجاست، ایناهاش) و گاهی به تلفظی شـبیه بـه

«ای» مبدل می‌شود، مانند ایمشَوْ به‌جای اِمشب. کشش این «ای» مابین کشش کوتاه ـِـ و کشش بلندی است که در زبان معیار در کلماتی چون ایرانی شنیده می‌شود و آن را با ī نشان می‌دهند. این «ای» در آواشناسی حرف معادلی ندارد. همچنین در بسیاری از کلمات، به‌جای مصوت کشیدهٔ «ای» می‌آید و تلفظش به صورت یای مجهول است که در آوانگاری با ē نشان داده می‌شود، مانند تلفظ دِوْ به‌جای دیو. دقت شود که تلفظ این کلمه نه dīv است نه dev، بلکه چیزی مابین آن‌هاست که با dēv نشان می‌دهند. در کلمهٔ «نِه»، کشش ـِـ از کوتاه به بلند تبدیل می‌شود (نِه به‌جای نَه).

مصوت کوتاه ـُـ : این واکه در لغاتی چون اُمید و اُردک و اُجاق به صورت معیارِ خود فراگو می‌شود. در بسیاری از کلمات، مصوت کوتاه ـُـ بدل به مصوت بلند «او» می‌شود، مانند بُز ← بوز، دُزد ← دوزد، گفت ← گوفت.

ـ گاهی درست برعکس حالت بالا، مصوت کشیدهٔ «او» (ū) به نوعی اُی مجهول تبدیل می‌شود (ō)، مانند روز ← رُز، دوخت ← دُخت. تشخیص این حالات، تابع هیچ قاعده‌ای نیست و فقط از روش شنیداری فهمیده می‌شود، چنان‌که مثلاً گفت را گوفت تلفظ می‌کنند، اما لغتی شبیه آن یعنی خُفت را خوفت واگو نمی‌کنند، یا مثلاً روز به رُز بدل می‌شود، اما دوش در معنای دیشب، دُش تلفظ نمی‌شود.

مصوت بلند آ (Ā): این مصوت در ابتدای کلمات مانند آوْ و میان کلمات مانند مار (در معنای مادر) و پایان کلماتی مانند خُدا می‌آید.

ـ هرگاه حرف ماقبل هجای آخرِ کلمه‌ای الف باشد به فتحه بدل می‌شود، مانند داری که به دَری تبدیل شده‌است. توضیح اینکه هجای آخر «داری»، «ری» است و حرف ماقبلش آ، که به فتحه تبدیل شده: پولداری ← پولدَری.

ـ الف عمدتاً در میان یا انتهای هجاهای مختوم به «ن» به ـُـ بدل می‌شود، مانند: جَهان ← جُهُن، نان ← نُن، جهانداری ← جُهُندری، جان ← جُن، اما خان به همان صورتِ خان بیان می‌شود. احتمالاً این تبدیل الف به ـُـ در کلمات اصیل فارسی رخ می‌دهد و لغاتی مانند خانْ و مِتانْ که اولی مغولی و دومی فرنگی است، به همان صورتِ نوشتاری، تلفظ می‌شوند.

ـ در برخی هجاهای پایان‌یافته به «و» نیز مشابه این ابدال صورت می‌پذیرد، مانند گاو ← گُوْ، اما کاو به کُوْ بدل نمی‌شود. به‌طورکلی این ابدال‌ها همگی شنیداری‌اند و قاعدهٔ مشخصی ندارند.

مصوت بلند «ای» (ī): این مصوت در ابتدا و انتهای کلمات به همین صورت ī تلفظ می‌شود، مانند ایران و باقی؛ اما در میان کلمات، گاهی به یای مجهول تبدیل می‌شود، مانند بید که بِد bēd تلفظ می‌شود یا سفید ← سِفِد؛ البته در برخی کلمات همان ī تلفظ می‌شود، مانند سینی. راه خاصی برای تشخیص این تفاوت وجود ندارد و فقط از طریق گوش باید آن‌ها را آموخت.

مصوت بلند او (ū): این مصوت در ابتدا و انتها و میان کلمات می‌آید، مانند دوبَرَه (دوباره)، مقصود، پارو.
ـ این مصوت گاهی به «ی» تبدیل می‌شود، مانند تبدیل زانو به زَنی.
ـ این مصوت در بسیاری موارد به واو مجهول تبدیل می‌شود، مانند سوخت ← سُخت، دوخت ← دُخت، روز ← رُز.
راه تشخیص فقط شنیداری است.

۳. تکیه

فشاری که هنگام تلفظ روی یکی از حروف کلمه می‌آید را تکیه یا نوا می‌گویند. در زبان رسمی فارسی، تکیهٔ اسم و قید و صفت روی اولین حرف از هجای آخر است، مانند قلم، سریع، زیبا که تکیه‌ها به ترتیب روی «ل»، «ر»، «ب» قرار دارد. این قاعده در گویش نیشابوری نیز صادق است. در زبان رسمی، تکیهٔ حروف ربط روی اولین حرف از هجای ماقبل آخر قرار می‌گیرد، مثلاً تکیهٔ «بنابراین» روی «ب» در هجای «بر» قرار دارد. تکیهٔ اصوات نیز روی اولین هجاست، مانند «مرگ بر آمریکا» که تکیهٔ مرگ روی میم قرار می‌گیرد. این قواعد در گویش نیشابوری نیز صادق است.

در مورد فعل‌ها، در زبان رسمی قواعد خاصی وجود ندارد. در گویش نیشابوری می‌توان قاعده‌های نسبی زیر را برای تکیهٔ افعال درنظر گرفت:

فعل گذشتهٔ ساده: در این فعل، تکیه روی هجای نخستین است: گروفتُم، بوردی، خواردُم که تکیه‌ها به ترتیب روی ر، ب، خ است.

گذشتهٔ استمراری: در این افعال، تکیه روی حرف میم از پیشوند می است: پارسال خیلی درس می‌خواندم (مِخوندُمْ)، می‌رفتم (مِرَفْتُم).

گذشتهٔ نقلی: در این فعل‌ها، تکیه روی هجای آخِر وجه وصفی است: آفتاب طلوع کرده است (آفتاو طُلُعْ کیَده) که تکیه روی حرف دال است.

گذشتهٔ بعید: این افعال دو تکیه دارند، یکی روی هجایی که اسم مفعول دارد و دیگری روی هجای نخستین فعلِ معین. «رفته بود» دو هجا دارد: یکی روی «ت» و دیگری روی «ب»: رِفته بی.

گذشتهٔ مجهول: این افعال نیز مانند گذشتهٔ بعید دو تکیه دارد. یکی هجایی که به اسم مفعول ختم می‌شود و دیگری روی فعل معین: کُشته شد (تکیه‌ها در «ت» و «ش») در گویش نیشابوری می‌شود: کوشتْه رفت (تکیه‌ها روی «ت» و «ر»).

مضارع اخباری: تکیه روی حرف میم از پیشوند می قرار می‌گیرد: مُرُم (می‌روم).

مضارع التزامی: تکیه روی پیشوند ب قرار می‌گیرد: بشَه (باشد)، شاید بُرَفْتُم (شاید بروم).

آینده: در گویش نیشابوری برای ساختن فعل آینده از فعل معین خواستن استفاده نمی‌شود و به‌جای آن می مضارع می‌آورند: خواهم رفت ← می‌روم ← مُرُمْ (تکیه روی میم است).

امر و نهی و نفی: تکیه‌ها همواره روی ب و میم و نون است: برو، مرو، نِمِیم (نمی‌خواهم).

۴. دگرگونی‌های آوایی

۴. ۱. دگرگونی مصوت‌ها در تلفظ و جایگزینی واج‌ها با هم (اِبدال)

در گویش نیشابوری، تغییراتی در تلفظ مصوت‌ها روی می‌دهد که برخی از آن‌ها قاعده‌مند و برخی بی‌قاعده‌اند، مانند تغییر الف به ضمه در واژهٔ نان که به صورت نُون درمی‌آید. همچنین در بسیاری لغات، حرفی جایگزین حرف دیگری می‌شود که به آن جایگزین یا ابدال می‌گویند، مانند تبدیل «ر» به «ل» در برگ، که به صورت بلک تلفظ می‌شود. اینک برخی از این تغییر و تبدیل‌ها را تا حد امکان دسته‌بندی می‌کنیم:

ـ تبدیل فتحه به کسره، مانند: کَمَر ← کِمَر، ترازو ← تِرَزو؛

ـ تبدیل فتحه به ضمه، مانند: پَرتاب ← پُرتُو، فَراخ ← فُراخ، دَندان ← دُندو؛

ـ تبدیل اَ به آ، مانند: پَهنا ← پَانا، بَعد ← بَاْد؛

ـ تبدیل کسره به ای، مانند: بِرنج ← بْرینج، لِنگ ← لینگ؛

ـ تبدیل کسره به فتحه (مطابق با تلفظ کهن فارسی دری)، مانند: خانِه ← خَنَه، پایه ← پَیه؛

ـ تبدیل کسره به ضمه، مانند: مِنار ← مُنار، گِرِفتن ← گُروفتن، شِپِش ← شُپوش؛

ـ تبدیل کسره به اِ، مانند: شِعر ← شِاْر، مِهْمان ← مِاْمُن، نِعمت ← نِاْمَت؛

ـ تلفظ سین به صورت اِس، در لغاتی کهن مانند: سِپند ← اِسْپند، سپیدار ← اِسپیدار؛

ـ تلفظ شین به صورت اِش، در لغاتی کهن مانند: شِکَم ← اِشْکَم، شکستن ← اشکستن؛

ـ تبدیل ضمه به فتحه، مانند: اُستا ← اَستا، چُپُق ← چَپُق؛

ـ تبدیل ضمه به کسره، مانند: خربُزِه ← خربْزَه؛

ـ تبدیل ضمه به او، مانند: بُرد ← بورد، دُزد ← دوزْد، گُفت ← گوفت؛

ـ تلفظ شین به صورت اُش، در لغاتی کهن مانند: شُتُر ← اُشتور؛

ـ تبدیل آ به اَ، مانند: آدم ← اَدَم، لاله ← لَلَه، آسیا ← اَسیا؛

ـ تبدیل آن به ــنْ، مانند: نان ← نُن، فرمان ← فرمُنْ؛

ـ ابدال ب به پ، مانند اسب ← اسپ (مطابق با تلفظ کهن)، حَبّ ← حَپ، خُسبیدن ← خسپیدن؛

ـ ابدال ب به و، مانند: زِبَر ← زْوَر، بَر ← وَر، تابه ← تَاوَه، شبانه روز ← شِوَندو رُزْ؛

ـ ابدال پ به ف، مانند: سپید ← سفِد، پالوده ← فالوده، پَرت ← فرت؛

ـ ابدال پ به و، مانند: چارپا ← چَروا؛
ـ ابدال ت به د، مانند: تُکمه ← دُکمه، تنبک ← دمبک، تیرک ← دیرک؛
ـ ابدال ج به ش، مانند: مجتهد ← مُشتهد؛
ـ ابدال چ به ش، مانند: هیچکس ← هشکس؛
ـ ابدال خ به ق، مانند: مسخره ← مسقره؛
ـ ابدال د به ت، مانند: چارقد ← چَرقَت، مسجد ← مْچّیتْ، زیاد ← زیات؛
ـ ابدال د به ذ، مانند: خدمت ← خذمت؛
ـ ابدال د به ز، مانند: چقدر ← چیقزَر؛
ـ ابدال د به چ، مانند: دول ← چول؛
ـ ابدال ر به ل، مانند: برگ ← بَلک، ضرر ← زلَر، دیوار ← دِفالْ؛
ـ ابدال ژ به ج، مانند: ژاله ← جَلَه، منیژه ← منیجه؛
ـ ابدال ش به چ، مانند: قاش ← قاچ، فشار ← خُچار؛
ـ ابدال ف به ب، مانند: نصفه ← نیسبَه؛
ـ ابدال ف به خ، مانند: فشار ← خُچار؛
ـ ابدال ق به خ، مانند: وقتی ← وَخْتی، یقه ← یخه؛
ـ ابدال ک به ق، مانند: ترکیدن ← ترقین؛
ـ ابدال گ به ک، مانند: سگ ← سک، رگ ← رک؛
ـ ابدال د به ی، مانند: لگد ← لَقَی؛
ـ ابدال ن به م، مانند: انبار ← امبار، سنبل ← سمبل، شَنبه ← شُمبَه؛
ـ ابدال و به ب، مانند: وَفا ← بُفا.

۴. ۲. حذف

یکی دیگر از دگرگونی‌های آوایی، حذف است؛ یعنی اُفتادن واج یا واج‌هائی از واژه.

۴ـ۲ـ۱. حذف ب: واج «ب» در شرایط زیر معمولاً از پایان لغات حذف می‌شود:
ـ وقتی پیش از آن مصوت «او» آمده باشد، مانند: چوب ← چُو، جاروب ← جَرُو؛
ـ هرگاه پیش از «ب»، یکی از دو واج «ن» یا «م» باشد، مانند: پُلمب ← پُلُم، جُنب ← جُمْ.

۴ـ۲ـ۲. حذف ت: واج «ت» در پایان واژه‌هایی که قبل از آن یکی از واج‌های «خ، س، ش، ف» ساکن باشد حذف می‌شود، مانند: ریخت ← رِخ، دَست ← دَس، شکست ← شْکَس، گذشت ← گُزش، بافت ← باف، کُلُفت ← کُلُف.

نکته: اگر این کلمات به صورت مضاف بیایند (یعنی به صورت گروه‌های اسمی)، تِ آن‌ها حذف نخواهد شد، مانند: دستِ راست، گذشتِ روزگار، تشتِ لباس؛ ولی اگر این کلمات در داخل ترکیب قرار بگیرند، در بیشتر اوقات، همچنان ت آن‌ها می‌اُفتد، مانند: دستمالی ← دْسمَلی، دستپاچه ← دْسپَچه. به صورت نادر، گاه در حالت ترکیب نیز ت ظاهر می‌شود، مانند: مُشت و مال ← مُشتُمال.

۴ـ۲ـ۳. حذف و: واج «د» ساکن در پایان واژه‌ها، به‌ویژه اگر واج پیش از آن ساکن باشد، در شرایط زیر حذف می‌شود:

ـ پیش از آن، واجِ «ی» باشد، مانند: بلند ← بْلَن، چند ← چَن؛

ـ پیش از آن، مصوت بلند یا مصوت ـُـ باشد، مانند: اُستاد ← اَستا، مروارید ← مُروری.

۴ـ۲ـ۴. حذف ر: گاهی «ر» در پایان واژه‌هایی که واج قبل از آن ساکن است حذف می‌شود، مانند: فِکر ← فیکر، فکر نمی‌کنم ← فیک نْمِنُمْ، دیگر ← دْگَه؛ البته بدون حذف هم گفته می‌شود فیکر نمِنُم.

۴ـ۲ـ۵. حذف ز: واج «ز» در پایان برخی لغات که ماقبل آن مصوت‌های او یا ای است حذف می‌شود، مانند: هیچ‌چیز ← هچّی، برخیز ← وَخِز، هنوز ← هنو (هنیزَ).

۴ـ۲ـ۶. حذف ع: واج عین در پایان و میانهٔ برخی واژه‌ها حذف می‌شود، مانند: مُطیع ← مُتی، ممنوع ← ممنو، دعوا ← دَاْوا، رعشه ← رَاْشه.

۴ـ۲ـ۷. حذف ک: در پایان برخی واژه‌هایی که قبل از آن حرف شین ساکن است حذف می‌شود، مانند: خُشک ← خوشک ← خوش، لباس‌ها خشک شد ← لباسا خوش رَفْ.

۴ـ۲ـ۸. حذف م: در جنوب خراسان هر گاه قبل از میم، واج خ ساکن باشد، واج میم حذف می‌شود، مانند: اَخْم ← اَاْخ؛ ولی در گویش نیشابوری موردی از حذف میم به ذهن نویسنده نمی‌آید.

۴ـ۲ـ۹. حذف ن: واج «ن» در پایان برخی کلمات می‌اُفتد، مانند: صابون ← صَاْبو، خندان ← خَنْدُاْ، آسمان ← آسْمُاْ.

۴ـ۲ـ۱۰. حذف ه: واج «هـ» در پایان برخی واژه‌ها حذف می‌شود، مانند: صبح ← صُبْ، ماه← ما، تَه ← تَاْ؛ البته گاه های متحرک از وسط کلمات حذف می‌شود، مانند: آهِسته ← اَستَهْ، مَشهَد ← مْشَد.

۴ـ۳. قلب

جابه‌جایی حروف در کلمه را قلب یا دگرگونی گویند، مانند تبدیل قفل به قلف. قلب در گویش نیشابوری، دسته‌بندی منظمی ندارد، ولی به صورت مصداقی می‌توان نمونه‌هایی را برشمرد: استخر ← اِسترخ (استلخ هم می‌گویند)، کتف ← کِفت، مشق ← مقش، عکس ← اَسک، قفل ← قلف.

۴. ۴. ادغام

آوردن یک واج در واجی دیگر را ادغام گویند، مانند آوردن «د» در «ت» در لغت «بدتر» که به صورت بْتَّر تلفظ می‌شود؛ نمونه‌های دیگر: دَرْرُو ← درَّو، بددل ← بِدّیل، به راه ← وْرّا.

۴. ۵. ابدال و حذف

گاه در یک واژه، هم ابدال صورت می‌گیرد و واجی به واج دیگر بدل می‌شود و هم حذف روی می‌دهد و واجی از واژه می‌اُفتد، مانند: سَخت ← شَخ که اولاً ابدال سین به شین داریم و ثانیاً حذف ت از پایان واژه، جُفت ← چِفْ.

۴. ۶. ابدال و قلب

در برخی از لغات، دو دگرگونی ابدال و قلب با هم روی می‌دهد، مانند: استخر ← تلخ (استلخ) ابدال «ر» به «ل» و قلب «خ» با «ل».

۴. ۷. ابدال و ادغام

مانند مسجد به مچیت که ابدال د به ت و ادغام سین در چ در آن مشهود است. همچنین صد تا ← سَتّاْ که ابدال د به ت و ادغام دو ت را در یکدیگر می‌بینیم.

۴. ۸. قلب و حذف

استخر ← تلخ

پسوندها و پیشوندها

ضمائم (پسوندها و پیشوندها) نیشابوری عمدتاً همان‌هایی هستند که در زبان رسمی فارسی از گذشته تا حال کاربرد داشته‌اند و تکرار آن‌ها در اینجا لزومی ندارد، منتها برخی ضمائم که تفاوت‌هایی با زبان رسمی دارند، در اینجا آورده می‌شوند.

ـ ب: این پیشوند به اسم و صفت می‌پیوندد و قید می‌سازد، مانند: بُکُوّ (بکوب) یعنی با سرعت تمام یا با نهایت تلاش: کاراتَ بُکُوْ انجام بِته (کارهایت را با سرعت تمام انجام بده). همچنین با پیوند بن مضارع، صفت فاعلی مبالغه می‌سازد: باخوار یعنی کسی که خیلی می‌خورد.

ـ بَر: تلفظ دیگر آن وَر است که پرکاربردتر از «بر» است. این پیشوند در ترکیب با اسم، اسم یا صفت

می‌سازد، مانند: وْرچُبَّه یعنی برعکس. همچنین قبل از فعل می‌آید، مانند: وْرکند (بَرکنـد)، وْرخـوی یعنـی خشمگین و عصبانی.

ـ دَ: هم معنای همین‌جا و همین نزدیکی می‌دهد (دَمینجی یعنی در همـین‌جـا) و هـم معنـای «در» می‌دهد (دْکوجی؟ یعنی در کجا؟).

ـ کَلِ پیشوندی که معنای شباهت و گونه می‌دهد، مانند: کلِ دِوَنَه یعنی شبیه دیوانه‌ها.

ـ مَ با تلفظ کشیدهٔ آن مَاْ: در فعل نفی کاربرد دارد، مانند: مَکو مَاْکو (مکن). تلفظ مَ حالتی کشیده‌تر از فتحهٔ معمولی دارد و تکیهٔ فعل روی آن قرار می‌گیرد. این پیشوند به صورت کلمـهٔ مسـتقل نیـز معنـای «بفرما» می‌دهد، مانند: مَه‌بیا یعنی بفرمایید بگیرید، مَه بیا نُن باخوار یعنی بفرما غذا بخور.

ـ مِ: به‌جای می مضارع به کار می‌رود و معمولاً هم با کسره تلفظ می‌شود، مانند: مْخَرَه (مـی‌خـارد) و هم با ضمه، مانند: مُشنُوَه (می‌شنود) و هم با فتحه، مانند: مَیه یعنی می‌خواهد.

ـ نِ: پیشوند نفی است، مانند: نِرَفْ (نرفت)؛ منتها تلفظ آن حالتی کشیده‌تر و تکیه‌دار است.

ـ وَ: این پیشوند صفت‌ساز است، مانند: وَ بای یعنی کسی که پرباد یا متکبر و ازخودراضی است.

ـ ا: پسوندی بسیار پرکاربرد در زبان فارسی است که عیناً در گویش نیشابوری دیده می‌شود. یکـی از این کاربردها الف مرده‌ای است که در کلماتی چون درازا، پهنا، ژرفا دیده می‌شود و اسـم مـی‌سـازد. ایـن پسوند در گویش نیشابوری به نسبت فارسی رسمی فعال‌تر است، مانند: خُنکُا، تَاریکا، رُوشُنا.

ـ ست: پسوندی که به پایان نام‌آواها افزوده می‌شود و معنی شدت و بلندی و ناگهانی بودنِ آن صـدا را می‌رساند، مانند: تِفَّست، گُمَبستْ، جْرِنگست، به ترتیب در معانی صدای شکسـتن چـوب یـا اسـتخوان، صدای کوبیدن مشت به جایی، صدای شکستن شیشه.

ـ ک: به فعل سوم شخص مفرد می‌چسبد. در واقع در گویش نیشابوری برخلاف فارسی رسمی، فعـل سوم شخص مفرد شناسه دارد، مانند: رفتک (رفت)، دَیک (دید)، شنوفتک (شنید).

ـ ند (نده): این پسوند در فارسی رسمی، صفت فاعلی می‌سازد، ماننـد: خزنـده. در گـویش نیشـابوری در ترکیب با فعل گرفتن، معنای جدیدی می‌سازد یعنی گیرنده و در معنای دریافت‌کننده نیست بلکـه در معنـای گازگیرنده است و برای سگ به کار می‌رود. سگ‌گیرند یعنی سگی که گاز می‌گیرد و شکاری است.

ـ او یا اوک: صفت فاعلی می‌سازد، مانند: بادوک (متکبر و پرباد)، گیلـوک (چیـزی کـه گِلـی شـده)، خیلّوک (کسی که آب بینی او آویزان است).

صرف فعل

ـ ماضی ساده: در گویش نیشابوری، فعل ماضی به سیاق فارسی رسمی صرف مـی‌شـود، ولـی تلفـظ آن

متفاوت است، مانند: رَفتُم، رفتی، رفتک، رَفتِم، رَفْتِنْ، رَفْتَنْ یا خواردُم، خواردی، خواردَک، خواردِم، خواردِنْ، خواردَنْ.

در نیشابوری عمدتاً پیشوند «ب» بر سر همهٔ افعال می‌آید، مانند: بـرَفتُم، برفتی، برفتک...؛ گفتنی است ب در اینجا ساکن است.

ـ ماضی استمراری: در این نوع فعل، می استمراری به مِ و مُ تبدیل می‌شود، مانند: مِرَفْتُمْ، مِرَفْتی، مِرَفتک، مِرَفتِم، مِرَفتِن، مِرَفْتَنْ یا مُشنُوُم، مُشنُوی، مُشنُوَک، مُشنُوِم، مُشنُوِن، مُشنُوَن.

ـ ماضی نقلی: در فارسی رسمی، این زمان از فعل به صورت صفت مفعولی به‌علاوهٔ شناسه ساخته می‌شود، مانند: رفته‌ام.

گفتنی است در گویش نیشابوری «ه» صفت مفعولی از بین می‌رود و تبدیل به فتحه می‌شود، مانند: کیدَیم (کرده‌ام)، کیدیی (کرده‌ای)، کیدَه (کرده)، کیدَیم (کرده‌ایم)، کیدَینِ (کرده‌اید) کیدَن (کرده‌اند) یا امی یـیم (آمده‌ام)، امی ییی (آمده‌ای)، امی یَه (آمده) امی ییم (آمده‌ایم)، امی یین (آمده‌اید)، امی ینْ (آمده‌اند).

ـ گذشته نقلی استمراری: در گویش نیشابوری، گذشته نقلی استمراری نداریم و ماضی استمراری به‌جای آن می‌آید، مانند: مُو از یک سال پِشْ تا ایمروز اونجی مِرَفْتُمْ (من از یک سال پیش تا امروز به آنجا می‌رفته‌ام). چنان‌که دیده می‌شود به‌جای می‌رفته‌ام (ماضی نقلی استمراری) همان ساختمان ماضی استمراری یعنی مِرَفْتُم آمده‌است.

ـ ماضی بعید (گذشتهٔ دور): این فعل هم با پیشوند ب و هم بدون آن می‌آید، مانند: رُفْته بیم / بِرُفْتَه بیم (رفته بودم)، بْرُفته بیم، بْرفتَه بیی، بْرفتَه بو، بْرفته بیم، بْرفته بین، بْرفته بین. گفتنی است ب در اینجا ساکن است.

ـ گذشتهٔ دور استمراری (بعید مستمر)، مانند: «می‌رفته بودم». این زمان فعل در گویش نیشابوری وجود ندارد.

ـ گذشتهٔ دور نقلی (بعید نقلی)، مانند: رفته بوده‌ام. این زمان فعل در گویش نیشابوری وجود ندارد.

ـ گذشتهٔ التزامی ساده (ماضی التزامی): این فعل در فارسی رسمی از اسم مفعول به‌علاوهٔ باش به‌علاوه ضمایر فعلی ساخته می‌شود، مانند: شاید به دیدن ما آمده باش. در نیشابوری از مصدر رفتن، مانند: بِرُفْتَه بَشُم، برفته بشی، برفته بشه، برفته بَشِم، برفته بَشِن، برفته بَشَن.

ـ مضارع التزامی: بِرُم (بروم)، بِری (بروی)، بِرَه (برود)، بِرُوِم (برویم)، بِرُوِنْ (بروید)، بِرُوَن (بروند).

ـ مضارع اخباری: در این فعل، پیشوند می به مِ یا مُ تبدیل می‌شود (م به‌جز اول شخص مفرد در بقیه صیغه‌ها ساکن تلفظ می‌شود)، مانند: مُرُم(می‌روم)، مْری (می‌روی)، مْرَه (می‌رود)، مْرِم (می‌رویم)، مْرِنْ (می‌روید)، مْرَنْ (می‌روند) یا مُخْرُم (می‌خورم)، مْخْری (می‌خوری)، مْخْرَه (می‌خورد)، مْخرِمْ (می‌خوریم)، مْخرِن (می‌خورید)، مْخْرَن (می‌خورند).

ـ آینده: در فارسی رسمی، زمانِ آینده با فعل معین «خواستن» صرف می‌شود، ولی در گویش نیشابوری،

مطابقِ فارسی اصیل و کهن دری، «می» مضارع جایگزین فعل خواستن است؛ به عبارت دیگر زمان مضارع اخباری جایگزین آینده می‌شود، مانند: مُرُم (خواهم رفت) در جملهٔ «مُو ای کار رَ انجام مُـتُم» (من از انجام این کار برخواهم آمد).

ـ اَمر: فعل امر مانند فارسی رسمی دو صیغه دارد؛ دوم شخص مفرد و دوم شخص جمع، مانند: برو، بروید ← بُرو، بِرِن / بخور، بخورید ← باخوار، باخْرِن، بنشین، بنشینید ← بِیشی، بِیشینِنْ.

ـ نفی و نهی: هر دو این افعال با «م» صرف می‌شوند: مَکُو، مَرو، مَخْنْ، مَخنِنْ.

سایر مباحث صرفی و نحوی گویش نیشابوری، مانند فارسی معیار است و فقط تغییراتی در تلفظها به وجود می‌آید، به همین دلیل از نوشتن آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

اهمیت گویش نیشابوری

چنان‌که پیش از این در مقالهٔ «تلفظ و تقطیع لغات در شعر خراسانی» (چاپ‌شده در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران، پاییز ۱۳۸۶) به تفصیل نوشته‌ام، توجه به گویش امروزی نیشابور، مشکل خواندن اشعار سده‌های نخستین شعر فارسی را به کلی برطرف می‌سازد؛ مثلاً در بیت «دل بخردان داشت و مغز ردان/ دو کتف یلان و هش موبدان»، فعل «داشت» باعث ایجاد اختلال در وزن عروضی شعر شده و علمای بلاغت آن را به صورت «داش» تقطیع می‌کنند تا وزن عروضی درست شود. در برخی کتاب‌های سبک‌شناسی نیز این‌ها را ضعف شاعران کهن خراسان دانسته‌اند، حال آنکه تلفظ این لغت «دُشت» است نه «داشت» و بدین صورت وزن عروضی هم درست می‌شود. در مثالی دیگر در کهن‌ترین ابیات فارسی «هر که نبد اوی به دل متهم/ بر اثر دعوت تو کرد نعم»، فعل «کرد» وزن عروضی را مختل کرده، اما اگر با گویش نیشابوری به صورت «کید» تلفظ شود مشکل حل خواهد شد. در بیتی دیگر از فرخی سیستانی «تا بود لهو و خوشی اندر عشق/ خوشیی با هزار گونه فتن»، لغات «خوشی» و «خوشیی» را باید به تلفظ نیشابوری «خاشی» و «خاشیی» خواند تا وزن عروضی تکمیل شود. شرح بیشتر در همان مقاله آمده‌است. از سوی دیگر، گویش امروزین نیشابور بیشترین نزدیکی را با زبان کهن خراسان و نیز با کشورهایی مانند تاجیکستان و افغانستان و ازبکستان دارد که از این حیث نیز شایسته توجه و بررسی است. یکی از نمونه‌های عملی توجه به این گویش در لغت «کلاغ» نهفته است. این لغت در فرهنگ‌ها به فتح کاف ضبط شده، ولی نویسنده تردیدی ندارد که تلفظ درست این لغت، مطابق گویش نیشابوری به ضم کاف درست است (کُلاغ بر وزن الاغ). قسمت اول این کلمه یعنی کُل بن مضارع است از مصدر کولیدن به معنای کندن زمین (کُل در کلنگ نیز از همین فعل کولیدن گرفته شده و نگ پسوند اسم ابزار است، پس کلنگ به معنای ابزار کولیدن و کندن است). قسمت دوم کلاغ پسوند

اغ است؛ پسوندی که صفت فاعلی و گاهی اسم ابزار می‌سازد، مانند چراغ به معنای ابزار چر (چر یعنی سوختن) و دماغ به معنای ابزار دم، پس مجموعاً کلاغ یعنی کسی یا حیوانی که زمین را می‌کولد. نکتهٔ جذاب‌تر این ریشه‌شناسی آنجاست که به داستان‌های نخستین خلقت و هابیل و قابیل توجه شود که کلاغ در آنجا همین نقش کولیدن زمین را داشته‌است؛ در واقع از این ریشه‌شناسی به یک گذشتهٔ فرهنگی می‌رسیم و آن قدمت جایگاه زبان‌های ایرانی در رویدادهای دینی است. همچنین نیشابوریان به مسیل می‌گویند کال که یک لغت بسیار کهن است از ریشهٔ ک که هم‌ریشهٔ کندن است و پسوند ال؛ مجموعاً کال یعنی نهری که کنده شده و امروزه در فارسی معیار به‌جای این لغت کهن فارسی از معادل عربی آن یعنی مسیل استفاده می‌کنند.

نتیجه

توجه به گویش امروزی نیشابور مشکل خواندن اشعار سده‌های نخستین شعر فارسی را به‌کلی برطرف می‌سازد. گویش نیشابوری یکی از گویش‌های کهن ایرانی و از گونه‌های گویشی قدیمی زبان فارسی دری است و از جملهٔ گویش‌های منطقهٔ خراسان است که زیست‌بوم آن یعنی نیشابور از مراکز و جایگاه‌های علمی و تأثیرگذار و جریان‌ساز در خطهٔ خراسان قدیم بوده‌است و نقش ارزنده‌ای در پرورش بسیاری از اهل ادب و عالمان و اندیشمندان برعهده داشته‌است. در مبحث آواشناسی، وجود واج‌های «ق» و «غ» هم‌زمان با هم و نیز واج‌های «ح» و «همزه» به همان صورت غلیظ عربی و وجود تلفظ صامت بدون مصوت در ابتدای هجاها (برخلاف فارسی معیار امروزی)، از نکات جالب توجه این گویش است. در گویش نیشابوری، برخلاف زبان رسمی که قاعده‌ای درخصوص تکیهٔ افعال وجود ندارد، برای تکیهٔ افعال می‌توان قواعدی در نظر گرفت که در متن مقاله آمده‌است. در گویش نیشابوری در تلفظ مصوت‌ها تغییراتی روی می‌دهد که برخی قاعده‌مند و برخی بی‌قاعده‌اند. حذف و قلب و ادغام نیز از دیگر فرایندهای واجی در گویش نیشابوری است. وجود پسوندهای کهنی چون ست و ـَک، از دیگر ویژگی‌های این گویش است. همچنین با توجه به گویش نیشابوری می‌توان برخی ریشه‌شناسی‌های لغوی را نیز تکمیل و بازنگری کرد.

منابع

بختیاری، شهلا (۱۳۸۶)، نیشابور و پایگاه علمی آن از منظر یاقوت حموی؛ مطالعهٔ موردی سده‌های چهارم تا ششم هجری، *فصلنامهٔ تاریخ اسلام*، سال ۸، شمارهٔ ۳، صفحات ۵ـ۲۶.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۶۹)، *آواشناسی (فنوتیک)*، چاپ ۲، تهران، آگاه.

ذاکرالحسینی، محسن (۱۳۸۸)، ارزش گویش نیشابوری، *ماهنامهٔ جادهٔ ابریشم*، ضمیمهٔ شمارهٔ ۵۷. صفحات ۱۵۹_۱۷۲.

زمردیان، رضا (۱۳۸۵)، *راهنمایی و گردآوری گویش‌ها*، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *بررسی گویش قاین*، مشهد، آستان قدس رضوی.

کلباسی، ایران (۱۳۸۸)، *فرهنگ توصیفی گونه‌های زبانی ایرانی*، جلد ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کلباسی، ایران؛ سلیمانی، مهشید (۱۳۹۱)، بررسی نظام آوایی گویش نیشابوری، *فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین*، صفحات ۱۲۵_۱۷۰.

لده فوگه، پیتر (۱۳۸۷)، *دورهٔ درس آواشناسی*، ترجمهٔ علی بهرامی، ویرایش ۵، تهران، رهنما.

مجد، امید و همکاران (۱۴۰۱)، *دانشنامهٔ نیشابور بزرگ*، جلد ۱، یونسکو.

مدرسی قوامی، گلناز (۱۳۹۰)، *آواشناسی؛ بررسی علمی گفتار*، تهران، سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، *توصیف فرهنگی آواشناسی و واج‌شناسی*، تهران، علمی.

مدرسی، یحیی (۱۳۶۸)، *بررسی و توصیف زبان‌شناختی گویش مینابی*، تهران، سبزان.

مقدسی، محمد بن احمد (۱۳۶۱)، *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، جلد ۱، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

نجفیان، آرزو (۱۳۹۱)، *زبان‌ها و گویش‌های خراسان*، تهران، مرجع.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 59-78

doi 10.22059/JIS.2022.340039.1097

Research Paper

Iconological comparison of the image of the hunting Mithra in the wall painting of Dura-Europos and the Bas-relief of the hunting king in Taq-I Bustan

Mehdi Qadernejad Hamamian[1]✉ | Abdollah Aghaei[2]

1. Corresponding Author, PhD in Art Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: mehdi.ghadernezhad@yahoo.com
2. Assistant Professor of Visual Arts, Yazd University, Yazd, Iran. Email: a.aghaie@yazd.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/03/05

Accepted: 2022/12/19

Keywords: *Iconology, Hunting, Dura—Europos Wall Painting, Mithraism, Taq–I Bustan Bas relief.*

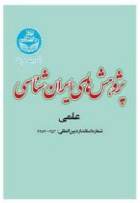
Abstract

Hunting is one of the first acts that mankind has always tried to picture it throughout his history. In ancient Iran, hunting has a religious role and an important function. In the meantime, Mithraism is one of the religions that has perpetuated the notion of hunting through images. One of these images is the scene of hunting if Mithra in the altar of Dura-Europos. We see the repetition of this image in Taq-I Bustan and in the hunting scene of the king. To study the continuity of the hunting scene image (the hunter Mithra to the of the hunter king), Continuity and repetition that somehow implies in the image-icon and is the internal logic of iconology, In the present study, we use this approach. The main question of the present article is why the bas-relief of the hunter-king in the Taq-I Bustan is the continuation or conceptual continuation of the same idea of the hunter Mithra in the wall painting of Dura-Europos? The research method of this article is descriptive-analytical and the materials have been collected through documents and libraries. According to the two images studied, it can be said that the idea of practical hunting is to show the struggle between Mithra- King and to overcome on the evil forces and to show the victory of good over evil, and in this way practices such as teaching the principles of aristocracy, stages of youth-practice, action The victim, killing the boar and its associated symbol, etc. has been done. The iconology of the idea of hunting shows that In addition to having historical, cultural and religio-political value, the concept of hunting has gone beyond its mere meaning, continued over time and has been repeated in the images of different periods, including in Taq-I Bustan.

How To Cite: Qadernejad Hamamian, Mehdi; Aghaei, Abdollah (2023). Iconological comparison of the image of the hunting Mithra in the wall painting of Dura_Europos and the Bas_relief of the hunting king in Taq_I Bustan. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 59-78.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۵۹-۷۸
دانشکده ادبیات و علوم انسانی



مقالهٔ علمی-پژوهشی

مقایسهٔ شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار میترا در دیوارنگارهٔ دوراروپوس و نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان

مهدی قادرنژاد حمامیان[۱]✉| عبدالله آقایی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، تهران، ایران. رایانامه: mehdi.ghadernezhad@yahoo.com
۲. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایانامه: a.aghaie@yazd.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۲۸

واژه‌های کلیدی:
شمایل‌شناسی، شکار، دیوارنگارهٔ دوراروپوس، میترا، نقش‌برجستهٔ تاق بستان.

چکیده

شکار از نخستین اعمالی است که بشر در طول تاریخ خود همواره سعی در تصویر آن داشته‌است. در ایران باستان شکار نقش دینی و آیینی داشته و از جایگاه مهمی برخوردار بوده‌است. در این میان، میترائیسم یکی از ادیانی است که به انگارهٔ شکار از راه تصویر کردن آن استمرار بخشیده‌است. یکی از این تصاویر، صحنهٔ شکار میترا در مهرابهٔ دوراروپوس است. تکرار این انگاره را در تاق بستان در صحنهٔ شکار شاه شاهد هستیم. در مقالهٔ حاضر، برای مطالعهٔ استمرار انگارهٔ صحنهٔ شکار (میترای شکارگر به شاه شکارگر)، از رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی استفاده می‌کنیم. باید گفت استمرار و تکرار تصویر، منطق درونی شمایل‌شناسی است. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که چرا نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان تداوم یا استمرار مفهومی همان انگارهٔ میترای شکارگر در نقاشی دیواری دوراروپوس است؟ روش تحقیق در این مقاله، توصیفی ـ تحلیلی است و مطالب به طریق اَسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. با توجه به دو تصویر مطالعه‌شده، می‌توان گفت انگارهٔ شکار، عملی با هدف نمایش مبارزه بین میترا ـ شاه و غلبه بر نیروهای شر بوده‌است و در این راه اعمالی چون آموزش اصول اشرافی‌گری، طی کردن مراحل جوانی ـ عیاری، عمل قربانی، کشتن گراز و نماد همراه آن، پیوسته با عمل شکار هستند. مطالعه شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار نشان می‌دهد مفهوم شکار در کنار اینکه واجد ارزش تاریخی، فرهنگی، دینی ـ سیاسی است، از معنای صِرف آن فراتر رفته و در طول زمان استمرار یافته و در تصاویر دوره‌های مختلف ازجمله در تاق بستان تکرار شده‌است.

استناد به این مقاله: قادرنژاد حمامیان، مهدی؛ آقایی، عبدالله (۱۴۰۲). مقایسهٔ شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار میترا در دیوارنگارهٔ دوراروپوس و نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۵۹- ۷۸.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

شکار و تیراندازی و اعمال مرتبط با آن جزو امور مورد علاقهٔ انسان و به‌ویژه ایرانیان، از دوران باستان تا روزگار متأخر، بوده‌است. ایرانی‌ها دو اصطلاح را برای اشاره به عمل شکار و مفاهیم مربوط به شکار کردن به کار می‌برند؛ شکار و نخجیر. «نخجیر یا نخچیر که در سال‌های اخیر بیلی، هنینگ و آسموسن دربارهٔ آن به بحث پرداخته‌اند، در گویش‌های خاوری به صورت naxsir به معنی بز کوهی به کار رفته‌است. تحول معنایی این واژه از مفهوم کلی صید به معنی خاص بز کوهی، همانند تحول معنایی واژهٔ فارسی شکار است» (گرشویچ، ۱۳۷۴: ۲۹). واژهٔ دومی، شکار از فارسی باستان سکار مشتق شده به صورت‌ها و وام‌واژه‌های شکارگ، سقر، سکر و... آمده‌است (شاپور شهبازی، ۲۰۱۲: ۵۷۷). همچنین ادبیات کهن سرشار از شواهد بسیار دربارهٔ نقش شکار و شکارگر است که مشهورترین آن داستان بهرام پنجم بهرام گور است که تیری بر گوری انداخت درحالی‌که در چنگال شیر بود.

گذشته از این، انگارهٔ شکار را می‌توان در دیوارنگاره‌ها و مراسم آیینی انسان ایرانی از گذشته شاهد بود. این انگاره از نخستین نقاشی‌های دیواری دوران پارینه‌سنگی در مسیر تاریخ هنر، طی فرایند شکل‌گیری فرهنگ‌های مختلف حضور و استمرار داشته‌است. در دورهٔ هخامنشی و در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، صحنه‌هایی از شکار را شاهدیم که به نوعی یادآور انگاره‌های ایلامی و میان‌رودی (بین‌النهرینی) دربارهٔ عمل شکار هستند. اهمیت شکار در دورهٔ پارتی را نویسندگان کلاسیک تأیید کرده‌اند. منابع ارمنی اشاره دارند که شکار یکی از سه سرگرمی عمدهٔ اشرافی‌گری پارتی بوده‌است (همان: ۵۷۸). در نقاشی دیواری این دوره، مشهورترین نمونه را در آثار به‌جامانده از دوراروپوس[1] می‌بینیم. نقاشی دیواری شکار گراز به دست میترا در دوار (حدود دویست میلادی)، مقدمه‌ای بر نقاشی‌های دیواری ساسانی در موضوع شکار شناخته می‌شود (وائِله، ۲۰۰۴؛ وِنسو، ۱۹۹۶). هرچند ساسانیان نسبت خود را با اشکانیان انکار می‌کنند، در بسیاری از قواعد هنری وامدار آن‌ها بوده و اصول و مضامین آن‌ها را به کار برده‌اند. در شوش، بقایای نقاشی‌هایی در تالار مرکزی به‌جا مانده‌است. تصویر صحنهٔ شکار و شماری حیوان رمیده یا مجروح (گراز و گوزن) در میان دو اسب‌سوار، قابل تشخیص است. گیرشمن این نقاشی را متعلق به نیمهٔ اول قرن چهارم میلادی و متعلق به جایگاه شخصیتی مهم می‌داند (وائِله، ۲۰۰۹). این نقاشی، مضمونی کهن و مرتبط با قدرت شکست‌ناپذیر شاهانه[2] را بیان می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۹).

---

1. Dura-Europos.

۲. نقاشی و اصولاً تصویر در نسبت با الگوها و اندیشه‌های سیاسی و دینی زمانه و از جمله بازنمایی رویدادهای تاریخی ـ آیینی بوده‌است. در دورهٔ ساسانی هم این قاعده از طریق نقش‌برجسته‌ها و نقاشی‌های دیواری و تصاویر روی ظروف و سکه‌ها انجام می‌شده‌است (برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ این نسبت می‌توان به آثار کناوت و بریان و دیگران رجوع کرد).

همچنین صحنه‌های مربوط به شکار ـ که به زندگی درباری ارجاع می‌دادند ـ در نقش‌برجسته‌ها و ظروف سیمین دیده می‌شدند. گذشته از این، بعضی از محققان ـ ازجمله گیرشمن و پرادا ـ معتقدند که نقش‌برجستهٔ تاق بستان و به‌ویژه نقش‌برجستهٔ صحنهٔ شکار که منظور ماست، زیر تأثیر و نفوذ نقاشی دیواری خلق شده بودند (وائِله، ۲۰۰۹). شیوهٔ توصیف شکارگری آیینی شاه در نقش‌برجسته‌های تاق بستان و دیوارنگارهٔ شوش (تصویر ۱) همانند است و رد و نشان دورا را در آن می‌بینیم.

تصویر صحنهٔ شکار میترا در دورا صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه یک نقش‌مایهٔ تکراری در جهان ایرانی است: یعنی صحنهٔ شکار که به فرمان پادشاهان سلسله‌های مختلف، حفظ و استمرار یافته‌است. مقالهٔ حاضر می‌خوهد به این پرسش پاسخ دهد که چرا نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان تداوم یا استمرار مفهومی همان انگارهٔ میترای شکارگر در نقاشی دیواری دوراروپوس است؟ هدف ما از طرح این پرسش، پیگیری تداوم و استمرار تصویر و شمایل شاه ـ خدای شکارگر در ایران باستان و مفاهیم تاریخی ـ دینی همراه آن است. در واقع انگارهٔ شکار در ایران از دوران باستان تا دوران ساسانی و از مفاهیم دینی تا مفاهیم سیاسی، از بار معنایی شکار صِرف فراتر رفته و به درون این شمایل ـ واژه در طول تاریخ رسوخ کرده و استمرا و فرایندی تاریخی را به ما نشان می‌دهد. برای مطالعهٔ این مسیر و فرایند و پاسخ به پرسش تحقیق حاضر از روش شمایل‌شناسی[1] اروین پانوفسکی استفاده کرده‌ایم.

پیشینهٔ تحقیق

درخصوص مطالعهٔ نقش شکار در ایران باستان می‌توان به مقالات و کتاب‌های زیر اشاره کرد: مقالهٔ علیرضا شاپور شهبازی (۲۰۱۲) در *دایرةالمعارف ایرانیکا* با عنوان «شکار در ایران در دوران پیش از اسلام» که صرفاً به تحقیق دربارهٔ سابقهٔ عمل شکار در ایران باستان می‌پردازد. مقالهٔ حسام‌الدین جاویدنیا و علی هژبری (۱۳۹۹) با عنوان «مفاهیم نقوش شکار در دورهٔ ساسانی با تأملی بر هنر مردمان پیش از تاریخ» که با نوعی مقایسهٔ تطبیقی، تمرکز بیشتر بر دورهٔ ساسانی دارد.

درخصوص صحنهٔ شکار میترا در دورا و زمینهٔ نقاشی پارتیان، می‌توان به دو متن زیر اشاره کرد: مقالهٔ «تفسیری جدید از شکارگر مهرابه دورا» نوشتهٔ لوسیندا دایروین (۲۰۱۶) که فقط به نقوش به‌دست‌آمده از دورا اشاره دارد و تطبیق انجام نداده‌است. همچنین مقالهٔ «زنان، رقص و شکار: شکوه و لذت زندگی

---

۱. مترجمان و محققان این حوزه، برای واژه‌های Iconology, Iconography, Pre-Iconography معادل‌های شمایل‌شناسی، شمایل‌نگاری، پیشاشمایل‌نگاری را به دست داده‌اند. هرچند برخی نیز مانند بهار مختاریان این معادل‌ها را نادرست دانسته و بر این باورند ترجمه‌های مذکور بار معنایی صحیح این اصطلاح را منتقل نمی‌کند و به همین دلیل آن را ترجمه نمی‌کنند.

دربارهٔ هنر اولیهٔ ساسانی و اشکانی» (۱۴۰۰) در کتاب *شاهنشاهی پارتیان و ساسانیان* نوشتهٔ وستا سرخوش و دیگران.

اما دربارهٔ نقش‌برجستهٔ شکارگاه سلطنتی در تاق بستان، دو مقالهٔ زیر حائز اهمیت هستند: مقالهٔ «شمایل‌نگاری نقش‌برجستهٔ شکار سلطنتی در تاق بستان» نوشتهٔ کاتسومی تانابه (۱۹۸۳) که با وجود صحبت از شمایل‌نگاری نقوش، بیشتر به مطالعهٔ فیگور ـ شمایل‌ها پرداخته و از روش پانوفسکی استفاده نکرده‌است و مقالهٔ «بررسی و تحلیل نقش شکار در دورهٔ ساسانی» نوشتهٔ رضا مهرآفرین و الهام وثوق بابایی (۱۳۹۴) که بیشتر بر نقش ظروف و سکه‌ها تمرکز دارد.

مقالات اشاره‌شده جزو تحقیقات دانشگاهی هستند که درخصوص تصویر شکار و زمینهٔ تاریخی آن بحث کرده‌اند، اما در زمینهٔ مقالهٔ حاضر و موضوع ما، یعنی مطالعهٔ شمایل‌شناختی و ردیابی استمرار تاریخی صحنهٔ شکار، کمتر تحقیقی انجام شده‌است.

روش تحقیق

در پژوهش پیش رو، مطالب به طریق اَسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده و روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است. مبانی نظری مقالهٔ حاضر نیز براساس دیدگاه اروین پانوفسکی و روش سه‌مرحله‌ای او در شمایل‌شناسی (توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه، تفسیر شمایل‌شناسانه) انجام شده‌است. دلیل انتخاب این رویکرد، ویژگی خاص آن در فهم و شناخت مفاهیم و معانی نهفته در آثار هنری است.

۱. رویکرد نظری: شمایل‌شناسی پانوفسکی، راهی برای تحلیل تصویر

رویکرد شمایل‌شناسی، امروزه تبدیل به یکی از مهم‌ترین روش‌های مطالعهٔ هنر، به‌ویژه در حوزهٔ تاریخ هنر، شده‌است. شمایل‌شناسی در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر، در مواجهه با آثار هنری درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش رایج است که موضوع یا محتوای اثر هنری چیست؟ البته ریشه‌های این رویکرد را باید در سنت «تاریخ فرهنگی هنر» جست. این جریان فکری در قرن نوزدهم ظاهر شد، اما سابقهٔ آن به قبل‌تر برمی‌گردد. رد آن را از آثار جورجو وازاری تا کارهای وینکلمان، بورکهارت، ریگل تا واربورگ می‌توان پیگیری کرد. در این میان، آبی واربورگ دیدگاه شمایل‌شناسی را با در نظر گرفتن پس‌زمینهٔ وسیع‌تری بسط داد. «از نظر واربورگ شمایل‌شناسی باید دربردارندهٔ پرسش‌های اجتماعی ـ تاریخی، روان‌شناختی و سیاسی شود. هنر تنها از پایه توسعه نمی‌یابد و صرفاً تأثیراتی درون یک نظم خاص تاریخی را به وجود نمی‌آورد، بلکه خودش بخشی از سیستم است و آن را تصویر می‌کند» (دایرز، ۱۹۹۵: ۶۷). شمایل‌شناسی در حقیقت فقط یکی از وجوه مرتبط با اندیشهٔ واربورگ و گاه امری حاشیه‌ای

بود. همان‌گونه که گفتیم، شمایل‌شناسی علم «مطالعهٔ تصاویر» است و در ساده‌ترین وجه، یعنی بازشناسی نقش‌مایه‌ها و تصاویر حاضر در اثر هنری (دِآلوا، ۲۰۰۵: ۲۰). پانوفسکی برای نخستین بار شمایل‌شناسی را به‌عنوان روش مطرح کرد. او از سال ۱۹۱۵ در مطالعهٔ علم تصویر در پی محتوای علم هنر در مقابل رویکرد فرمالیستی بود. نزد پانوفسکی شمایل‌شناسی شیوه‌ای برای شرح آثار هنری به کار برده می‌شود. در این شرح، آثار هنری شامل توصیف و تحلیل و تفسیر می‌شود: «اثر هنری باید ابتدائاً به‌مثابهٔ مجموعهٔ ویژه‌ای از اشکال که حامل بعضی معانی هستند تفسیر شود. سپس همچون ترکیبی از داستان‌ها، نمادها، و تمثیل‌ها و دست آخر همچون نشانه‌ای از یک وضعیت در تاریخ فرهنگ و ایده‌ها مطالعه شود؛ در هر مورد تفسیر باید بر اساس دانشی از بسط تاریخی بنیاد یابد» (هاوارد، ۱۹۹۶: ۸۳).

پانوفسکی (۱۹۷۲: ۱۴) در روش شمایل‌شناسی خود، سازه‌های نمادین تصاویر را در سه لایه یا مرحلهٔ مختلف بررسی می‌کند: ۱. محتوای اولیه یا طبیعی؛ ۲. محتوای ثانویه یا قراردادی؛ ۳. معنا یا محتوای ذاتی. ابتدایی‌ترین مرحله، معنای اولیه یا طبیعی است یا «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»، که در آن فرم‌های ناب شناخته می‌شوند. در مرحلهٔ دوم، معنای ثانویه یا قراردادی ـ تحلیل شمایل‌نگارانه ـ شکل می‌گیرد و آن هنگامی است که نقش‌مایه‌های هنری را با موضوعات یا مفاهیم گره می‌زنیم. سطح دوم معنایی سازندهٔ جهان تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌هاست (همان، ۱۹۵۵: ۲۹). شمایل‌شناسی اینجا در پی تحقیق دربارهٔ موضوعات تجسمی، تحول آن‌ها، سنت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های گوناگون انتقال یافته‌اند. «در سطح سوم که پانوفسکی آن را تفسیر شمایل‌شناسانه می‌نامد، معنای ذاتی یا محتوا جای دارد. این معنا با روشن شدن عوامل اساسی فهمیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ دیدگاه اصلی یک ملت، یک دوره، یک طبقه، یک نحلهٔ فلسفی یا مذهبی به دست فردی است که آن‌ها را توصیف و در یک اثر خلاصه می‌کند» (همان: ۳۰). پانوفسکی با طرح تفسیر شمایل‌شناسانه، مطالعات مربوط به تاریخ هنر را با مطالعات سایر رشته‌های علوم انسانی پیوند می‌زند. نکتهٔ مهمی که باید بر آن تأکید شود، این است که تمام مراحل سه‌گانهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی به‌طور سلسله‌مراتبی سازمان‌یافته‌اند. به این ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که یک رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه‌گانه زمینه‌ساز مرتبهٔ بعدی هستند (نصری، ۱۳۹۷: ۳۲). معنای پایینی متضمن در معنای بالاتر از خود است (شین، ۱۹۹۰: ۲۱). پانوفسکی مطالعهٔ آغازین خود دربارهٔ اثر هنری (گام‌های اول و دوم روش شمایل‌شناسانه) را به‌مثابهٔ روشی برای فهم چیز دیگری (گام سوم) به کار برد (هالی، ۱۹۸۴: ۱۷۱).

۲. خوانش شمایل‌شناختی متون تصویری

در اینجا، در نوعی تمرین شمایل‌شناختی، دو اثر ـ تصویر از زمان و مکان‌های متفاوت دربارهٔ عمل شکار

را مطالعه کرده‌ایم. هر دو اثر محتوای مشترکی دارند. نخستین نمونه، یک نقاشی دیواری از سدهٔ دوم میلادی از دوراروپوس است منتسب به میترا (تصویر ۱). اثر دوم نقش‌برجستهٔ صحنهٔ شکار شاه (خسرو پرویز) در تاق بستان است (تصویر ۲). همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، رویکرد این مقاله در مطالعهٔ تصاویر، شمایل‌شناسانه است؛ بنابراین لازم است اشاره شود که ما در تحقیق حاضر بیشتر به مرحلهٔ سوم پرداخته‌ایم، اما بر حسب ضرورت، به سطوح اول و دوم نیز اشارات کوتاهی خواهیم داشت و این روشی غیرمعمول نیست؛ البته مرحله دوم و سوم به کل از هم جدا نبوده‌اند و بعضی از متفکران (مانند ارنست گامبریچ) هم تمایز آشکاری بین آن‌ها قائل نیستند (نصری، ۱۳۸۸: ۳۴).

۲. ۱. پیشاشمایل‌نگارانه: تطبیق صحنهٔ شکار میترا در دورا و نقش‌برجستهٔ شکار شاه در تاق بستان

همان‌گونه که اشاره شد، در این مرحله صرفاً شمایل میترا در دوراروپوس و شاه شکارگر در تاق بستان را توصیف ظاهری می‌کنیم. دربارهٔ تصویر اول، در معبد دورا، صحنهٔ شکار در یک کادر مستطیل‌شکل احاطه شده‌است. گوشهٔ بالای سمت چپ اندکی مخدوش شده‌است. تصویر پر شده‌است از درختان و بوته‌های گیاهان در سمت چپ و راست سوارکار. سوارکار بر تصویر غالب است و درحالی‌که سوار بر اسب است، به تاخت، اسب خود را به حرکت درآورده و در همان حال کمان خود را نیز آمادهٔ پرتاب کرده‌است. او با بدنی ورزیده و چشمانی گشاده، آمادهٔ شکار است. صحنه مملو از حیواناتی در جنب‌وجوش است که در جلو سوارکار و اسب در حرکت هستند، شامل یک مار در زیر پای اسب، یک گراز قوی‌جثه که تیر هم خورده در گوشه پایین کادر سمت راست، دو گوزن تیرخورده، دو غزال/ آهو، یک شیر در پیشاپیش سوارکار.

دربارهٔ تصویر دوم، صحنهٔ شکار در دو قاب شکل گرفته‌است؛ شکار گوزن و شکار گراز. در دیوار سمت راست تاق، شکار گوزن را نشان داده‌اند. قسمت میانی این نقش را در خطوطی محصور کرده‌اند که شبیه حصار شده‌است. صیادان گوزنان را تعقیب کرده‌اند و آن جانوران هراسان از دریچه‌ای که در جانب راست حصار تعبیه شده، به درون حصار می‌جهند. در سمت بالا، پادشاه سواره ایستاده و اسبش مهیای جهیدن است و زنی بالای سر او چتری را افراشته‌است (کریستن‌سن، ۱۳۸۵: ۳۳۵). به روی چوب‌بستی که نردبانی بر آن قرار داده‌اند، زنانی نشسته‌اند که بعضی چنگ می‌نوازند و برخی کف می‌زنند. در زیر آن تصاویر، صورت پادشاه دیده می‌شود که کمان را به زه کرده و در پی جانوران گریزنده، اسب می‌تازد. در قسمت زیرین آن نقش، تصویر دیگری از پادشاه است که اسب را به حالت یورتمه می‌راند و ترکش در دست، از شکار بازمی‌آید (همان: ۳۳۶). نقش دیوار چپ، شکار گراز را نشان می‌دهد. در اینجا تقریباً همهٔ نقش را در خطوطی به شکل قاب محصور کرده و جماعت کثیری از مردمان و جانوران در آنجا ازدحام کرده‌اند. شکارگاه صحنهٔ شکار، مکانی است نیزاری و باتلاقی که ماهی و مرغابی در آن بسیار است. در

جانب راست، پنج صف فیل دیده می‌شود که بر هر یک دو فیلبان، نشسته و به صید گـراز مشـغول‌انـد و گرازان شتابان خود را به میان نیزارها می‌کشند. در وسط نقش، یک جفت کرجی را کـه پـاروزن آن‌هـا از زنان‌اند دیده می‌شود. درست در وسط تصویر، پادشاه با قدی فوق اندازهٔ طبیعی حجاری شده که در قـایق نخستین ایستاده و کمان را به زه کرده‌است؛ زنی در سمت چپ او ایستاده، تیری به او تقدیم می‌کند؛ شاه دو گراز بزرگ را با تیر از پای درآورده‌است (همان: ۳۳۷).

۲. ۲. شمایل‌شناسی

ما در این مرحله در پی مطالعهٔ معانی سیاسـی ـ مـذهبی صـحنهٔ شـکار و اصـول تـاریخی و فرهنگـی استمراریافته در ضمن انگارهٔ شکار هستیم؛ در واقع در سطح تفسیر شمایل‌شناسانه عمل می‌کنیم، اما بین مرحلهٔ شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی نسبت برقرار است و گاهی اوقات از مرحلهٔ سـوم بـه دوم نیـز گـام می‌گذاریم. در روش شمایل‌شناسی، تصاویر و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها در تاریخ فرهنگی یک سرزمین، ابزار مطالعه و فهم استمرار ـ تکرار یک فرم هنری هستند. تاریخ فرهنگی یک سرزمین ـ تمدن را اساطیر و زبان و هنر و دین و آیین آن شکل می‌دهند که در یک پیوستگی زمانی ـ مکانی شکل می‌گیرند. «پس روشن است که اسطوره‌ها از این جهت اهمیت زیادی در مطالعات فرهنگ می‌یابند. اسـطوره‌هـا نـه‌تنهـا نمادین‌اند، بلکه توضیح نمادها هم هستند. درواقع، آن‌ها نمادهای روایت‌دار یا داستان‌داری هستند که روند تحول تصویر آغازین به مفاهیم عقلانی را به ما می‌نمایانند» (مختاریان، ۱۳۹۵: ۳۱).

یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین این ادیان که تصاویر مرتبط با شـکار را در بازنمـایی مراسـم دینـی ـ آیینی خود دارد، مهرپرستی است[۱]. دین مهر از نظر وجه استمرار و تکرار تصاویر و فرم‌های نمادین، دارای اهمیت و جایگاه ویژه برای مطالعهٔ حاضر است. ازجمله مواردی که این اهمیت و جایگاه مهر ـ میترائیسم را شاهدیم، مشخصاً در هنر و دیوارنگاره‌ها و موضوع مورد بحـث مـا یعنـی تصـویر صـحنهٔ شـکار شـهر دوراروپوس است. دوراروپوس در ساحل غربی رود فرات و در قلب صحرای سـوریه، پایـه‌ریـزی شـد. از میان بناهای پرستشگاهی شهر دوراروپوس، چهار بنای کنیسه و کلیسا و مهرابه و معبـد بـل دربردارنـدهٔ آثاری از نقاشی هستند. مهم‌ترین موضوعات نقاشی‌ها در مجوعه بناهای دورا شامل صـحنه‌هـای اجـرای مراسم مذهبی و شکار و مراسم تشریفاتی و... است (کرالینگ، ۱۹۵۷: ۳۵۰). اشاره شد که در مهرابـهٔ دورا صحنه‌های گوناگونی یافت شده‌است؛ صحنه‌هایی شامل تصاویر شکار و صحنه‌هـای مـذهبی و خـدایان. همچنین تصاویری از حیوانات و بناها و قایق‌ها (بیرد، ۲۰۱۸: ۱۴۲).

---

۱. مقالهٔ حاضر، در مبانی نظری و در بحث از دین مهر و میترائیسم، متأثر از آرای محققانی چـون ویـدن گـرن و کومون است؛ هرچند آرای آن‌ها نظر غالب نیست و امروزه در بعضی از نظریات آنان تجدید نظر شده‌است.

در این میان، دو صحنه از همه برجسته‌تر و نشان‌دهندهٔ صحنهٔ شکار است و در یکی از آن‌ها فقط یک سوارکار ـ شکارگر تنها نقش شده و در دیگری سوارکار ـ شکارگر و صحنهٔ شکار و حیوانات کامل تصویر شده‌اند. مورد دوم (تصویر ۱) محل بحث و مطالعهٔ ماست. همان‌گونه که اشاره شد، دربارهٔ شمایل میترای در حال شکار، حفاری‌هایی که در معبد دوراروپوس شده، منجر به کشف دو پرده روی دیوارهٔ نمازخانه شده که در آن صحنهٔ شکار میترا نقاشی است. میترا درحالی‌که روبه‌روی خود را نگاه می‌کند، سوار بر اسب دیده می‌شود و در حال کشیدن کمان خویش است. اسب در حال تاخت‌وتاز است. شیری و ماری همراه میترا هستند. میترا تیری را رها کرده که دو گوزن هلالی‌شاخ و دو آهو و یک گراز را از پای درآورده‌است (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۰ـ۱۱۱).

نکته توجه‌برانگیز اینکه حیواناتی که در این صحنه، سوارکار ـ میترا را همراهی می‌کنند، یعنی مار و شیر و گراز و گوزن، در بیشتر نقوشی که در دیگر جاها از میترا تصویر شده، وجود دارند. در استربورکن یک شیر، در نوینهایم یک شیر و یک مار، در روکینگن گراز و گوزن، در سردیکا شیر و گراز دیده می‌شود (همان: ۱۱۰ـ۱۱۲). همچنین در متون و تصاویر ایرانی ـ شرقی این سنت تداوم یافته‌است. واضح است که در دیوارنگارهٔ دورا، مورد ویژگی‌های مکانی که میترا در آن پدیدار شده‌است، نفوذ فرهنگ پارتی نقش آشکاری را ایفا می‌کند وقتی که مهارتی متعاقب سنت زیباشناسی ساسانی در این نقاشی مشاهده می‌شود. هرچند مهم است که دیگر جنبه‌ها را نیز در نظر داشته باشیم: در وهلهٔ اول، صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه یک نقش‌مایهٔ موضوعی که در جهان ایرانی تکراری است: یعنی صحنهٔ شکار که به دست پادشاهان سلسله‌های مختلف به تصویر درآمده‌است، تکرار آن را در نقوش مختلف و از زمان هخامنشیان می‌بینیم (کومپوس مندز، ۲۰۰۶). می‌دانیم که دورا یک اردوگاه مقدم نظامی بود که تیراندازان پالمیر در آنجا منزل کرده بودند و روشن است که این لشکریان می‌خواسته‌اند شمایل میترا به صورت نگهدارندهٔ جنگ‌افزار آنان منقوش باشد. در صحنهٔ شکار میترا، اضافه بر حراست سپاهیان، میترا در جست‌وجوی یافتن دشمنان خویش و از میان بردن آن‌هاست (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۰ـ۱۱۱). در اینجا، شکارگر ـ میترا و حیوانات، کامل تصویر شده‌اند. از این صحنه، تفسیرهای گوناگونی داده شده‌است. بیشتر تفسیرها این فرض را مطرح می‌سازند که دو لوحه خدای میترا را تصویر می‌کنند. بدون تردید این مسئله ناشی از آن است که مرد سوارکار، با جامهٔ پارتی و کلاه فریجی، شبیه میترا، با دیگر نمونه‌ها از میترای شکارگر سوار بر اسب مقایسه‌کردنی است (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۰؛ سینزیانا، ۲۰۱۹: ۲۵۲). و این دیدگاه غالب در میان اکثر باستان‌شناسان و مورخان هنری چون فرانتس کومون[1] نیز هست. کومون اشاره می‌کند که صحنه‌های شکار در دورا شبیه بازنمایی شکارهای سلطنتی پارسی است و نتیجه می‌گیرد که این نقاشی‌ها باید بازتاب ایده‌های ایرانی در مکان‌هایی بسیار نزدیک به مرزهای پارتی باشند (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۴).

---

۱. هرچند امروز در نتیجهٔ کشفیات و مطالعات جدیدتر، در بسیاری از آرای کومون تجدید نظر شده‌است.

درخصوص صحنهٔ شکار در تاق بستان نیز می‌توان تداوم و بسط انگارهٔ این دیدگاه را دربارهٔ خدای شکارگر و معانی ضمنی آن دید. در عالم واقع، شکار از سرگرمی‌های تشریفاتی شاهان ساسانی است. بازتاب نمادین این مراسم را در نقش‌برجسته‌های دو دیوارهٔ جانبی مغارهٔ جانبی تاق بستان شاهدیم که در دو صحنهٔ شکار درون پردیس وقوع می‌یابد. گفته می‌شود این شاه، همان خسروپرویز است (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۹). تصویر شاه شکارگر ـ خسروپرویز در تاق بستان، در مرکزیت صحنهٔ شکار قرار دارد. این نقش‌برجسته در کنار نمایش واقعی شکوه و عظمت شاه و به‌جا گذاشتن یک سند تاریخی، بازنمایی و تکرار یک عمل آیینی در طی زمانی تاریخی ـ اساطیری است.

همان‌گونه که اشاره شد، بیشتر تفسیرها دربارهٔ دیوارنگارهٔ دورا مبتنی بر این فرض است که فرد سوارکار میتراست؛ هرچند کسانی مانند سوزان داونی این دیدگاه را رد می‌کنند و معتقدند که نفوذ ایرانی‌ها و سربازان ایرانی در دورا و پالمیر در این زمان دیگر چندان آشکار نبود (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۵). داونی معتقد است اهمیت شکارگر پارسی در مهرابهٔ دورا به دلیل عمومیت خدایان سوارکار مسلح در سوریه است؛ به‌ویژه در میان جمعیت سامی سوری ـ میان‌رودانی (بین‌النهرینی). نقاشی‌های به‌جامانده از مهرابهٔ هارته[1]، همچنین دو لوحهٔ مهرابهٔ دورا، اشاره به این دارند که دو شکارگر حاضر در صحنه، نمایانگر خود میترا نیستند، بلکه نمایندگان او، یعنی کاوتس و کاوتوپاتس، هستند. جایگاه این دو شمایل در فضای آیینی مهرابهٔ دورا جایگری آن‌ها را شبیه به موقعیتشان در جهان رومی کرده‌است (همان: ۲۶). آن‌ها تقریباً همیشه در تاورکتونی همراه میتراس هستند و اساساً به صورتی کوچک‌تر از میتراس و با همان لباس (به‌ویژه با کلاه فریجی) تصویر می‌شوند (اولانسی، ۱۳۹۶: ۱۰۲). شایان ذکر است میترای سوار بر اسب و در حال شکار را در جاهای دیگر مانند دیبورگ، استربورکن، نوین‌هایم نیز می‌بینیم که تفاوت‌هایی با دورا دارد. نکتهٔ دیگری که در مطالعهٔ صحنهٔ شکار میترا باید به آن توجه کرد اینکه در انجام هر شکار، مراسم قربانی انجام می‌شده و سفره‌ای نذر خدا می‌کرده و طعام می‌خورده‌اند. در نقش‌برجستهٔ استربورکن و روکینگن و هِدرنهایم، شکار و غذا خوردن با هم مرتبط هستند. در دورا، ضیافت میترا و سُل، یکی از صحنه‌های اطراف محراب را شکل می‌دهند (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۸).

۲. ۲. ۱. شکار گراز و نسبت آن با سخت‌جانی و ضیافت و قربانی

به نظر بسیاری از محققان، عمل شکار از عهد باستان همچون نشانی از سرسختی و سخت‌جانی، تصور و تصویر شده‌است. پیکار با جانوران وحشی در دیدهٔ فیلسوفان نشانهٔ فتح جرئت و هوش آدمی و شکست خشونت و توحش بوده‌است. از سوی دیگر، صید حیوانات معنای مذهبی هم داشته و بدون تأییدات دینی

1. Huarte.

ـ آیینی، پیروزی بر جانوران زیانکار ممکن نبوده‌است. لویـبرول (۱۴۰۰: ۳۲۶) معتقد است هـر عملـی در صید ـ شکار، زیر سلطهٔ مجموعه‌ای از روابط عرفانی معین است و این اعمال، بـه بازنمـایی‌هـای جمعـی گروه اجتماعی وابسته‌است: «همهٔ این وسایل [شکار] (وجود جانور وحشی، احتیـاط در هنگـام شـکار و...) حتی اگر ماهرترین شکارچی آن‌ها را به کار گیرد، ناکار آمدند؛ چون این وسـایل بایـد خاصـیت جـادویی داشته باشند، پس باید آن‌ها را با اجرای مناسک ویژه دارای قدرت عرفانی کرد». در این راه، هـر عمـل و هر وسیله بایستی واجد خاصیت ویژهٔ خود باشد و قدرت خود را در درون داشته باشـد. درضـمن، شـکارگر نیز این انگاره را خلق می‌کند.

اشاره شد که تصویر جانوران وحشی در صحنهٔ شکار، نوعی تصویر همان انگارهٔ جـادویی ـ عرفـانی است. در این میان، نقش گراز در صحنه‌های شکار، قدمت زیادی دارد و نشانه‌های آن را در آثـار ایلامـی (هینتس، ۱۳۷۱) و هخامنشی (کخ، ۱۳۸۳) می‌توان دید. با وجود این، نقش گراز و حضـور آن در صـحنهٔ شکار در دورهٔ ساسانی، فراوانی و اهمیت بیشتری دارد. همچنین نقش گراز واجـد بـار دینـی مهمـی نیـز هست. به باور ورمارزن (۱۳۹۳: ۱۱۳) صحنهٔ شکار را باید همچون نمایش نبرد میان میترا و نیروهای شر (وجود گراز در صحنهٔ مزبور قابل‌توجه است) تصور کرد. پس میترا نگاهبان حق و حقیقت است. سـوارکار است و تیرانداز، بدی‌ها را با زوبین خود می‌راند و تیرش همیشه به هدف اصابت می‌کند. هرگاه بـه شـکار می‌رود، اوست که غنیمت به چنگ می‌آورد و در نبرد میان خیر و شر، پیروزی همیشه بـا اوسـت (همـان: ۱۱۳)، اما شکار گراز به دست میترا در دیوارنگارهٔ مورد نظر ما، نشان‌دهنده و مؤید نبرد میان او و نیروهای شر است (وائِله، ۲۰۰۴؛ وِنسو، ۱۹۹۶؛ جیمز، ۲۰۱۹: ۲۸۴)؛ و صحنهٔ ترسـیم‌شـده ایـن موضـوع را روشـن کرده و گویای این امر است.

همان‌گونه که اشاره شد، حضور گراز و شمایل‌های همراه آن یکی از مسائلی است که در اینجـا بایـد بدان پرداخت. این نکته را در *اوستا* نیز می‌بینیم. در اینجا میترا به شکار گراز می‌پردازد. به اعتقاد برخی از محققان، ازجمله ورمارزن و مختاریان، گراز را اغلب در راه اهریمن، سرچشمهٔ بـدی، قربـانی مـی‌کردنـد. شکار گراز به دست میترا در مهرابه‌ها و نقش‌برجسته‌ها و همچنین دیوارنگاره‌ها چـون دورا و روکیـنگن و سردیکا تصویر شده و در متون دینی چون *اوستا* نیز اشاره شده‌است. «گرز ثرتئونـه نیـز گـرز پیروزگـری است که بنا بر یشت نوزدهم، نود و دو، وی در هنگام زدن اژیدهاکه با خود داشت. کرساسپه نیز در یسـن نهم، دهم و یشت پنجم، سی و هفت، گرزرو توصیف می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه در ودا این است که تریته با گرز خویش گراز را می‌کشد. همسانی این کار با کشتن گراز توسط میتره قابل‌تأمل است؛ چه در اوستا نیز گراز را به افتخار اهریمن، منبع شر، قربانی می‌کردند» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۱۴۲).

شکار گراز در زمان ساسانیان هم رواج زیادی داشته‌است. به این دلیل که گراز نماد پیروزی بوده، بـر این اساس می‌توان جنبهٔ تقدس و نمادین بودن شکار، دلالت داشتن بر قدرت شاهی و پیروزی خوبی بـر

بدی را از مفهوم شکار در این دوره فهمید. پیش‌تر اشاره شد که در نقش‌برجستهٔ تاق بستان صحنهٔ شکار گراز از صحنه‌های اصلی است و در دیوار سمت چپ تصویر شده که شاه دو گراز را از پا درآورده‌است (کریستن‌سن، ۱۳۸۵: ۳۳۷). همچنین یکی از وجوه ملی و مذهبی دیگر این حیوان را باید در دین زردشتی جست‌وجو کرد، به‌طوری‌که ایزد بهرام در ده هیئت مختلف خود را به زردشت نشان داد که یکی از این صورت‌ها هیئت یک گراز نر بود (بهرام یشت، کردهٔ ۵ ـ بند ۱۵) (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱۲۳/۲). در دورهٔ ساسانی، تجسم گراز نر به شکل ایزد بهرام محبوبیت بیشتری داشت. نکتهٔ مهم اینکه در *اوستا* بهرام به شکل گراز، مهر را همراهی می‌کند (مهریشت، کردهٔ ۱۸، بند ۷۰) (همان: ۴۵۹/۱). ازاین‌رو گراز نمادی از نیرومندی نیز محسوب می‌شود. با توجه به این مفهوم، صحنه‌های شکار گراز، علاوه بر معنای خود، نمایشی از قدرت و دلیری شاه و واجد معنایی مذهبی نیز بود.

۲. ۲. ۲. کارویژهٔ آموزش شکار در ایران باستان

عمل شکار یک سرگرمی مطلوب و برجسته و عملی در اساس مرتبط با شاه و اشرافی‌گری ایرانی بود (دایروین، ۲۰۱۶: ۳۰). شاه بایستی از طریق شکار و پهلوانی قدرت خود را نشان دهد و به اثبات رساند. گذشته از این، سنت ایرانی‌ها شکار را همچون بخش مهمی از آموزش شاهزادگان در نظر می‌گرفت؛ برای نمونه، آموزش‌هایی که رستم به سیاوش داد در سوارکاری، تیراندازی با کمان، مهارت‌های مربوط به شکار و... . آموزش جوانان طبقهٔ بالا در دورهٔ هخامنشی را گزنفون و استرابون توصیف کرده‌اند و در این میان شکار و امور مربوط به آن جایگاه ویژه‌ای دارند. همچنین منابع ارمنی اشاره دارند که شکار یکی از سه سرگرمی عمدهٔ اشراف پارتی بوده‌است (شاپور شهبازی، ۲۰۱۲: ۵۷۸). شکار را بهترین آموزش و آمادگی برای جنگ در نظر گرفته‌اند و شاه نه‌تنها رهبر جنگ، که رهبر شکار نیز هست. صحنه‌های شکاری که مورد بحث قرار گرفت، گفته‌های هرودوت را در باب تربیت جوانان و شاهزادگان در ایران باستان به خاطر می‌آورد. هرودوت شرح می‌دهد که تربیت در ایران باستان از پنج‌سالگی کودک شروع و به بیست سالگی وی ختم می‌شده‌است. این نوع تربیت شامل سه مرحلهٔ اساسی بوده‌است: اسب‌سواری، تیراندازی، پرستش حقیقت (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۳). بعدها استرابون و گزنفون نیز در کتاب‌های خود همین نکات را آورده‌اند. در *کوروش‌نامه* گزنفون نحوهٔ پرورش جوانان پارسی را چنین شرح داده‌است: «محوطهٔ بازی وجود داشت که کاخ شاهی و ابنیهٔ حکومتی در آن واقع بود. این میدان به چهار بخش تقسیم می‌شد که بخش نخست از آنِ پسربچه‌ها، دومی جوانان، سومی مردان بالغ و چهارم از آنِ پیرمردان بود. پسربچه‌ها تا ۱۶ یا ۱۷ سالگی به دبستان می‌روند تا خودداری، یعنی انضباط و به اندازهٔ خوردن و آشامیدن را یاد بگیرند. پسربچه نه با مادرانشان بلکه با آموزگاران خود غذا می‌خورند. پس از

آنکه جوانان این آموزش را به انجام رساندند، در سن ۱۶ یا ۱۷ سالگی در طبقهٔ مردان جوان مترتب می‌شوند. این گروه جوانان، آموزش اساسی در شکار و جنگ دریافت می‌کنند که درعین‌حال تمامی تمرینات ورزشی و نظامی را که در کودکی آموخته بودند، ازجمله تیر انداختن و پرتاب نیزه، را ادامه می‌دهند. بدین منوال، مردان جوان ده سال خدمت می‌کنند و بعد وارد طبقهٔ مردان کامل‌عیار می‌شوند، اما کل این آموزش تنها درمورد طبقهٔ نژادگان پارسی صدق می‌کند» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۱: ۱۱۶).

این ویژگی، ما را به داستان زندگی جوانی میترادات اوپاتور راهنمون می‌کند: «پسربچه می‌بایست چندی از تعلیمات وضع‌شده از جانب آموزگاران خود را انجام دهد. نخست او را بر اسب سرکش نشاندند که می‌بایست به تاخت نیزه پرتاب کند. وقتی از این آزمون‌ها دلسرد شدند، با زهر آغازیدند؛ زیرا میترادات فراتر از توانایی سنی‌اش اسب را مهار کرد، اما ازآنجاکه او از این امر بیمناک بود، غالباً پادزهر مصرف می‌کرد و خود را در مقابل چنان توطئه‌هایی آن‌سان شکست‌ناپذیر کرده بود که حتی در پیرسالی، زمانی هم که خواست با زهر به زندگی خود پایان دهد، نتوانست. او در هراس بود آنچه را مخالفانش با زهر نتوانستند بدان دست یابند، با اسلحهٔ سرد انجام دهند؛ و ازاین‌رو وانمود کرد که شکارچی مشتاقی است» (همان: ۱۱۸).

وصف دوران کودکی میترادات بزرگ، کاملاً با زمینهٔ پرورش گروه جوانان ایرانی سازگار است. استرابون در وصف آموزش جوانان پارسی می‌گوید که آن‌ها از دزدی امرار معاش می‌کنند. این مورد ما را نه‌تنها به یاد پهلوان بزرگ و رازواره‌های میترا می‌اندازد، بلکه این حق دزدی اصولاً یک ویژگی پابرجای گروه جوانان جرگه‌ای سازمان‌یافته است (همان: ۱۱۷). «قدیمی‌ترین شاهدی که هم از این واژه و هم از این آیین در دست است، اشارهٔ کتزیاس دربارهٔ کوروش جوان است. او کوروش را meirakiskos اسم مصغر از meirakion مشتق از meiras "پسر جوان، نوجوان" خوانده‌است که با mairya مربوط است. کتزیاس گزارش کرده که کوروش با راهزنی زندگی می‌کرد و آستیاگ او را گدای تبهکار می‌خواند. این مطلب در منابع یونانی، تحقیق آلفولدی (۱۹۵۱) دربارهٔ انجمن مردان در دوران هخامنشیان را سبب شده‌است. آلفولدی، با استناد به استرابون، می‌نویسد که جوانان در شرایط بسیار دشواری آموزش داده می‌شدند» (مختاریان، ۱۳۸۵: ۹۳). دربارهٔ واژهٔ میره یا مریه، ویکاندر با بررسی‌های معناشناختی نشان داده‌است که مریه/ مئیریه در جرگهٔ مردان جنگی بوده و به گروه خاصی از اجتماع تعلق داشته و به مرور زمان این ویژگی تغییر یافته‌است. او حتی بر آن است که این گروه، انجمن اخوت مهر و همتاهای زمینی او، فریدون و گرشاسب، را به‌عنوان ایزدان نگهبان خویش ستایش می‌کردند. وی تأثیر این باور را در بندهشن نیز ـ آنجا که نیای فریدون، اسپیان، لقب میرک (merak) دارد ـ نشان می‌دهد (همان: ۹۰). او بنابر شواهد *اوستایی*، می‌گوید که این واژهٔ کهن، در آغاز، معنایی ویژه داشته و در محدودهٔ خاصی به کار می‌رفته و در اصل به معنی «مرد جوان، جوان‌سال، عضو گروه جنگی» بوده و سپس کاربرد آن در این معانی از میان رفته‌است (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۰۳). این جوانان شجاع و راهزن، ما را یاد عیاران می‌اندازند

و همان‌طور که ویدن‌گرن اشاره می‌کند، شیوهٔ آموزش و تربیت آن‌ها جزئی از آیین عیاری و پهلوانی نزد پارسیان و در مسیر آموزش آنان ضروری بوده‌است.

یکی از ویژگی‌های این انجمن ـ طبقهٔ جوانان، چگونگی تشرف به آیین‌های مذکور در صورت‌های اولیه است. ویکاندر به خوبی نشان داده که آیین هوم که یکی از آیین‌های پیش از زردشتی مرتبط با آیین مهرپرستی است، با انجمن مردان پیوند تنگاتگی دارد. (همان: ۱۰۳). میترا و بعد از او مهرپرستان می‌توانستند در این امور الگوی نوخاستگان و جوانان ایران قرار گیرند (همان: ۱۱۳). پیکرهٔ مهر که چند قرن پس از هرودوت در حال سواری و تیراندازی [شکار] در سنگ‌نگاره‌ها آمده‌است، خاطرات مهرپرستان از این خوی پسندیده را از نو بیدار می‌کرده‌است. این مردان جوان «هاوشت» یا «شاگرد» نامیده می‌شدند. «فراز رود، پشوتن درخشان با ۱۵۰ مرد اشو که هاوشت پشوتن هستند و جامهٔ نیک مینویی از سمورد سیاه بر تن دارند... او پیشاپیش به همراه ۱۵۰ مرد می‌دود که هاوشت‌هایی نیرومند و تنومند هستند که به وظیفه و قانون نظر دارند، که چهارشانه و قوی‌بازو هستند[1]» (هدایت، ۱۳۴۲: ۶۱ـ۶۲). ما در اینجا یک صفت دیرینهٔ میترا، قوی‌بازو را می‌یابیم که پیش از این دربارهٔ اهمیتش چون مشخصه‌ای برای نبردگان سخن گفته‌ایم. این اصل کفایت می‌کند تا پلی میان اطلاعات استرابون و سنن کهن ایرانی برقرار کنیم (ویدن‌گرن، ۱۳۹۱: ۱۲۰ـ۱۲۱). این اشاره به جوانان و تربیت آنان، رد و نشان آن در آیین‌های عیاری ـ میترایی و صفات میترا، حکایت از استمرار نیروهای ازلی حاضر در درون یک انگارهٔ بی‌زمان را دارد که درون تصویر به بهترین وجه خود را حفظ کرده‌است. درخصوص موضوع تحقیق حاضر، عمل شکار، استمراربخش و حافظ این انگاره است که جوانان از دوران کودکی در پی آموزش آن هستند.

۳. نقش آیینی ـ سیاسی شمایل شکار در ایران باستان

تصویر کردن انگارهٔ شکار به دست پادشاهان سلسله‌های مختلف و تکرار آن را در نقوش روی دیوارهای کاخ‌ها و مکان‌های مذهبی و ظروف و از پیش از آن در سنگ‌نگاره‌ها شاهد هستیم. واضح است که در دیوارنگارهٔ دورا، نفوذ فرهنگ پارتی نقش آشکاری را ایفا می‌کند. هرچند مهم است که دیگر جنبه‌ها را نیز در نظر داشته باشیم: در وهلهٔ اول، آن صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه تکرار یک نقش‌مایهٔ موضوعی در جهان اندیشه است؛ یعنی تکرار صحنهٔ شکار. این روند تکاملی انگارهٔ شکار در دوران تاریخی و به‌ویژه دورهٔ ساسانی، به مفهوم فراتر از شکار صرف تبدیل شد. پادشاهان ساسانی خود را نمایندهٔ خدا روی زمین می‌دانستند. شاه، نخستین فرد در مبارزه و جنگ و والاترین مقام حکومت به

---

۱. در کتاب پهلوی *زند وهومن‌یسن* نام پشوتن آمده‌است. پشوتن همان چهرومیان، پسر ویشتاسب، است. نقل‌قول بالا به نقش یاریگر پشوتن در روز رستاخیز اشاره دارد.

حساب می‌آمد (کخ، ۱۳۸۳: ۴۲). ساسانیان معتقد بودند که سلطنت مشیت الهی است[۱] و جنبهٔ الهی مسئولیت شاه بیانگر آن است که سلطنت ودیعهٔ خداوند و شاهنشاه نایب خدا در زمین است. اینکه این قدرت آسمانی در وجود شخص شاه بالاتر است، از پیروزی او در شکار معلوم می‌شد. آن‌ها با تصویر این صحنه در شمایل‌ها و جای‌های مختلف، شمایلی سیاسی ـ مذهبی را استمرار می‌بخشیدند (پوپ، ۱۳۸۴: ۶۷). از نظر مذهبی، نقش شاه این بود که در جایگاه نمایندهٔ خدا بر نیروهای مخرب که در قلمرو سلطنتش فعالیت می‌کردند غلبه کند (هینلز، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این انگارهٔ شکست‌ناپذیری از این نظر بود که شاه نمایندهٔ خدا محسوب می‌شد و توانایی نبرد با نیروهای مخالف (حیواناتی چون گراز) را داشت که در صحنهٔ شکار حاضر بودند. هدف القای قدرت شاهانه و بازنمایی نمادین، این مفهوم بود که اینجا نبردی بین میترا ـ شاه و نیروهای شر رخ داده و شکست با نیروهای اهریمنی است.

اشاره شد که شکار، بخشی از آموزش شاهزادگان و شاهان از نوجوانی و نوعی شیوهٔ زیست اشرافی بوده‌است. شکار عملی با هدف نمایش مبارزه بین نیروهای نیکی و بدی و نشان دادن پیروزی نیکی بر بدی بوده و در این راه اعمالی چون قربانی، ضیافت، کشتن گراز نیز انجام می‌شده‌است. اینجا شکار دلالت بر قدرت میترا ـ شاه داشت. در مطالعهٔ حاضر، این معنا را در ضمن استمرا و تکرار صحنهٔ شکار میترا ـ شاه و عمل ـ آیین همراه آن در دوران‌های تاریخی مختلف پیگیری کردیم. در عمل، شکار از میترای دورا تا شاه شکارگر شاهد نوعی تکرار ـ استمرار عملی آیینی ـ سیاسی در یک شمایل ـ انگارهٔ ازلی یعنی شخص شاه ـ خدا هستیم. استمرار، منطق درونی شمایل‌شناسی است. تداوم و استمرار یک انگاره از طریق تکرار عناصر و مفاهیم در طول تاریخ و در ضمن سیر تصویر در طول این زمان شکل یافته‌است. به باور میرچا الیاده، هر آیین، تکرار پاره‌ای از زمان آغازین است و زمان آغازین، چون الگوی هر زمانی به کار می‌رود. آنچه روزی روی داده‌است، پیوسته تکرار می‌شود. بدین ترتیب، الیاده معتقد است که از دیدگاه روحانیت و معنویت کهن، هرگونه آغازی ـ ازلی[۲]، و در نتیجه، مدخلی بر زمان کبیر و بر ابدیت است. در واقع، هر یک از این امور و اعمال مذهبی، تا بی‌نهایت، صورت مثالی، یعنی چیزی را که در آغاز وقوع یافت، یعنی در لحظه‌ای که آیینی و کار و اشارت و حرکتی دینی مکشوف شدند، و عین‌حال در بستر تاریخ نیز به ظهور پیوستند، تکرار می‌کند (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۷۱).

---

۱. دربارهٔ ایدئولوژی شاهان ساسانی و اصولاً نسبت دین و سیاست ـ سلطنت شاه در دورهٔ ساسانی می‌توان به منابع زیر رجوع کرد:

کاتوزیان، همایون (۱۳۹۲)، *ایرانیان*، ترجمهٔ حسین شهیدی، تهران، مرکز، صفحات ۵۴ـ۷۰.

دریایی، تورج (۱۳۸۸)، *شاهنشاهی ساسانی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.

Jamsheed Choksy (1992), Sacral kingship in Sasanian Iran ,the Bulletin of Asia Institute. Pp 35-41.

2. illud tempus.

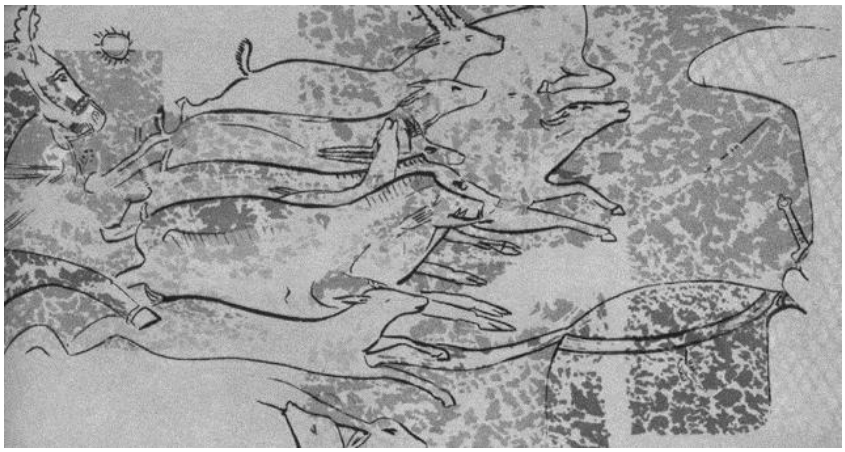
در بحث مورد نظر پژوهش حاضر، یعنی شکار و اعمال همراه آن، نیز مفهوم تکرار و استمرار الگوهای ازلی الیاده اشاره به همین موضوع دارد. «انسان ابتدایی از رهگذر هر عمل آیینی و در نتیجه به واسطه هر کار معنی‌دار (شکار، صید و غیره)، به «زمان اساطیری» راه می‌یابد؛ زیرا «دربارهٔ زمان اساطیری[1]، نباید فقط چنین پنداشت که سپری شده‌است، بلکه باید بدان همچون زمان حاضر و آینده نیز اندیشید» (همان: ۳۷۰). در این راهیابی به زمان اساطیری، تداوم و استمرار یک انگاره را از میترای شکارگر در دورا به شمایل شاه شکارگر در تاق بستان شاهد هستیم؛ شمایلی که همراه خود معانی تاریخی ـ سیاسی ضمنی را حفظ و استمرار می‌بخشد. اینجا تقلید یا پیروی هنرمند مطرح نیست، بلکه بحث دربارهٔ یک انگاره و شمایل کهن است که در طول زمان تکرار شده و استمرار یافته‌است.

نتیجه

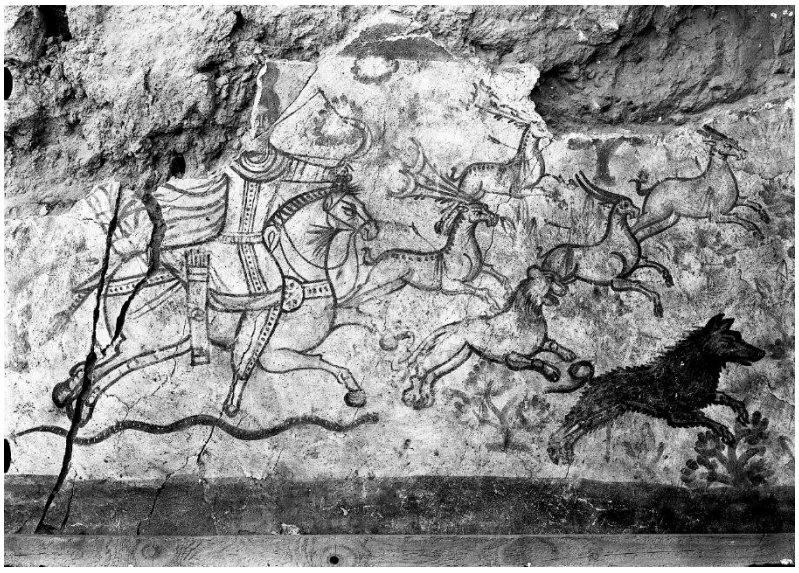
شکار سابقه‌ای دیرینه در فرهنگ و آیین و تاریخ تصویر ایران و دیگر سرزمین‌های با فرهنگ مشابه دارد. رد و نشان آن را در تصاویر و نقاشی‌های به‌جا مانده از مراسم دینی ـ سیاسی و در کاخ‌ها و مکان‌های مذهبی و همچنین روی ظروف و سکه‌ها می‌توان دید. یکی از دین‌های ایرانی که عمل شکار، نقش آیینی ـ سیاسی مهمی در آن ایفا کرده و به این شمایل تداوم بخشیده‌است و مفاهیم فرهنگی ـ تاریخی عمل شکار به استمرار آن کمک کرده، مهرپرستی یا میترائیسم است. این مفهوم را در دیوارنگارهٔ دورا می‌بینیم. در این دیوارنگاره، میترا در حین عمل شکار، در حال تکرار یک کارویژهٔ سیاسی ـ مذهبی است که هم کارویژهٔ شکار نهفته است و هم در تصویر نقش‌شدهٔ آن تداوم و به‌جا مانده‌است. این شمایل در طول زمان از عمل مذهبی ـ خداگونه به عملی سیاسی تبدیل شده و در آموزش جوانان و شاهزادگان وارد آمده‌است. از دورهٔ هخامنشیان تا ساسانیان، شکار جزو آیین و رسوم اشرافی بود و شاه نیز قدرت خود را هم در عمل و هم در تصاویر حین شکار نشان می‌داد. در این راه ساسانیان بسیار وامدار پارتیان بودند. با توجه به این زمینه، مقالهٔ حاضر با ارجاع به نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان و شمایل‌شناسی صحنهٔ شکار در آن نشان داد که شاه و عمل شکار در نسبت با عمل کلی شکار در ایران باستان و انگارهٔ کلی آن در اعمال دینی است. با ارجاع به دیوارنگارهٔ دورا می‌بینیم که انگارهٔ شاه همان انگارهٔ میترای شکارگر است و بازتاب قدرت شاه و نبرد او با نیروهای شر را در نبرد میترا و نیروهای شر (حیواناتی چون گراز) می‌توان مشاهده کرد. مطالعهٔ شمایل‌شناختی صحنهٔ شکار میترا و صحنهٔ شکار در کل، معانی فرهنگی و تاریخی و سیاسی ـ مذهبی ضمنی استمراریافته در صحنهٔ شکار را آشکار می‌سازد. این رویکرد نشان می‌دهد که روند تکاملی انگارهٔ شکار در سیر تاریخی خود، مفهومی فراتر از شکار صِرف یافت. شاه

1. dzugur.

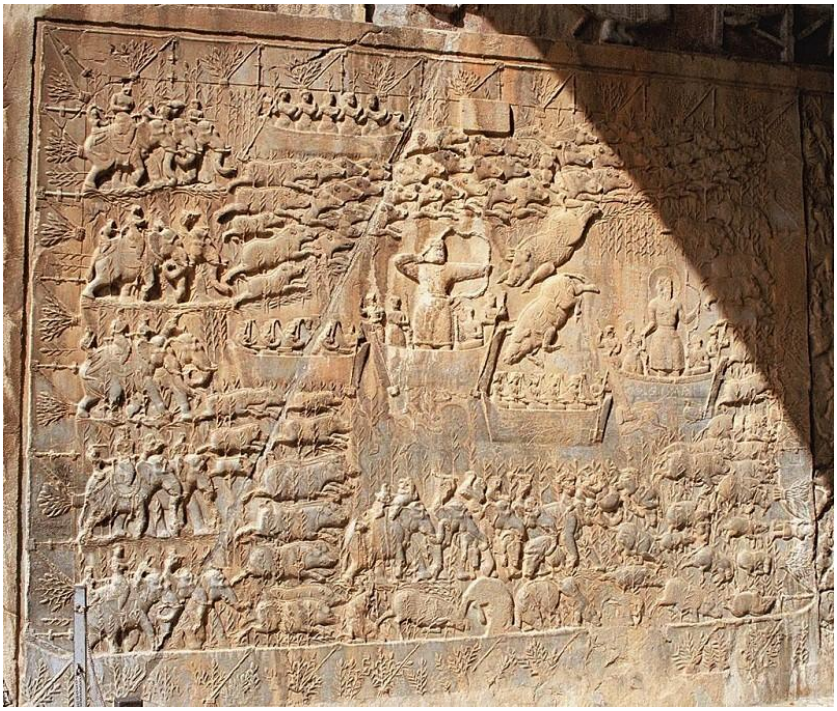
شکارچی ـ راهبر، نخستین فرد در مبارزه و جنگ و والاترین کاهن به حساب می‌آید. او این کارویژه را از طریق تصویر مربوط به شکار و تصویر کردن آن در طول تاریخ به خود اختصاص می‌دهد؛ همان تصویری که از میترا در دورا می‌بینیم.



تصویر ۱. نخجیرگاه، شوش، قرن چهارم میلادی (وائِله، ۲۰۰۹)



تصویر ۲. میترا، دوراروپوس (دایروین، ۲۰۱۶)



تصویر ۳. شاه شکارگر، تاق بستان (منبع: نگارندگان)

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.

اولانسی، دیوید (۱۳۹۶)، *پژوهشی نو در میتراپرستی*، ترجمهٔ مریم امینی، تهران، چشمه.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*، تهران، زرین و سیمین.

پوپ، آرتور (۱۳۸۴)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران، علمی و فرهنگی.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، *یشتها*، *۲جلد*، تهران، اساطیر.

کخ، هاید ماری (۱۳۸۳)، *از زبان داریوش*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، کارنگ.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۵)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، صدای معاصر.

گرشویچ، الیا (۱۳۷۴)، ملاحظات ریشه‌شناختی دربارهٔ واژه‌های فارسی «مه»، «نخجیر»، «بیگانه» و «بیمار»، ترجمهٔ بهمن سرکارتی، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۳، صفحات ۲۶ـ۳۲.

مختاریان، بهار (۱۳۸۵)، میره و پیوند آن با جوانمردان و عیاران، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۲۹، صفحات ۸۸ـ۹۸.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۹۵)، نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر، *مجلهٔ چیدمان*، سال ۵، شمارهٔ ۱۴، صفحات ۲۴ـ۳۲.
نصری، امیر (۱۳۸۸)، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران، چشمه.
ـــــــــــ (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به آیکون‌شناسی*، تهران، چشمه.
لویبرول، لوسین (۱۴۰۰)، *کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، هرمس.
ورمازرن، مارتین (۱۳۹۳)، *آیین میترا*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران، چشمه.
ویدن‌گرن، گئو (۱۳۹۳)، *پژهشی در خرقهٔ درویشان و دلق صوفیان*، ترجمه و تحقیق بهار مختاریان، تهران، آگه.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *فئودالیسم در ایران باستان*، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران، کتاب آمه.
هدایت، صادق (۱۳۴۲)، *زند وهومن‌یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان*، تهران، امیرکبیر.
هینتس، والتر (۱۳۷۱)، *دنیای گمشدهٔ عیلام*، ترجمهٔ فیروز فیروزنیا، تهران، علمی و فرهنگی.
هینلز، جان (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، اساطیر.

Baird, Jennifer, 2018, *Dura-Europos*, Bloomsbury Publishing, London.
Compos Mendez, Israel, 2006, *Continuity and Change in the cult of Mithra*, Mithras Journal: an academic and religious of Greek, Roman and Persian Studies.
D'Alleva, Anne, 2005, *Methods & Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing.
Diers, Michael, 1995, *Warburg and the Warburgian Tradition of cultural History*, trns: Thomas Girst and Dorothea von Moltke, New German Critique, No. 65, Cultural Studies, pp. 59-73.
Dirven, Lucinda, 2016, *A New Interpretation of the Mounted Hunters in the Mithraeum of Dura-Europos*, in: Heyn, Maura k., Steinsapir, Ann Irvine, Icon, Cult, and Context, Cotsen Institute of Archaeology Press.
Holly, Michael Ann, 1984, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca and London.
Howard, Seymour, 1996, *On Iconology, Intention, Images, and Myths of Meaning*, Artibus et Historiae, Vol. 17, No. 34.
James, Simon, 2019, *The Roman Military Base at Dura-Europos*, United Kingdom, Oxford University Press.
Kraeling, Carl, 1957, *The Excavation in Dura-Europos*, The Synagogue final report VIII, Yale University and te French Academy of Inscriptions and Letters.
Panofsky, Erwin, 1955, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y, Anchor Books.
Panofsky, Erwin, 1972, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York: Harper & Row, Icon edition.
Shapur Shahbazi, A. 2012, *Hunting in Iran in the pre-Islamic Period*, Encyclopedia Iranica, XII/6, pp. 577-58.
Shin, Un-Chol, 1990, *Panofsky, Polanyi, and Intrinsic Meaning*, The Journal of Aesthetic Education. Vol. 24, No. 4.
Sinziana, Laura, 2019, *Symbolism and artistic representations of God Mithras in Greek-roman world*, Editura Muzicala, no. 1, p. 251- 256.
Venco, Roberta Ricarccardi, 1996, *Wall Painting from Building A at Hatra, Iranica*

Antiqua, Vol. 31, pp. 147- 165.

Waele, An De, 2004, *The Figurative Wall Painting of the Sasanian Period from Iran*, *Iraq and Syria*, Iranica Antiqua, Vol 39. Pp. 339-381.

Waele, An De, 2009, *Sasanian Wall Painting*, Encyclopedia Iranica.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 79-100

doi 10.22059/jis.2022.345793.1135

Research Paper

Djonouni-e Ardabily, Unknown Poet of Safavid Era

Ali Asghar Babasalar[1]✉ | Mousa Hosseini Aghdam[2]

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran . Email: babasalar@ut.ac.ir
2. Corresponding Author, graduate student of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hosseiniaghdam146@gmail.com

Article Info.

Received: 2022/07/14

Accepted: 2023/01/25

Keywords: *Djonouni Ardabili, poetic forms, Mukhammases, Jangnameh, Safavid era.*

Abstract

Djonouni-e Ardabily is a poet of late 11th and early 12th A. H. Based on his poems, Djonouni has lived most of his life far away from his homeland. There are no Tazkirahs and literary history books mentioning Djonouni or any details on his life. *"Al-Dharīʿa ilā Taṣānīf al-Shīʿa"* (List of Shia Books) by Agha Bozorg Tehrani is the oldest reference with little information about him and all other resources have referred their claims to this book. His 86-page manuscript divan in Persian language is the only reliable source about Djonouni, which can provide information about his life by searching through his poems. The only available hand-written manuscript of his Divan is kept in the Parliament Library, which some of its pages are missing. Because of all the reasons above, further investigation is needed on his personal and literary life. Pursuing both the Khorasani and Iraqi style, Djonouni has viewed mystical themes from a critical aspect with his own specific literature in poetry. He, as in Indian style, is closer to Saeb Tabrizi. Djonouni's poems are categorized in 8 forms: qaṣīda, ghazal, quatrain, tarjīʿ—band, mukhammas, part, single verses and maṣnavī "Jangnameh" in Azeri language. The main content of his verses is often about the praise of the Prophet Muhammad (PBUH) , Shia imams and the noble men of Safavid era. Another manuscript attributed to Djonouni dated 1100 A. H. is available in the "Malik" National Library and Museum, which was edited by "Iraj Afshar" and apart from the name and pen name of Djonouni and the date of its writing, there is little information about the poet. Apparently, in addition to poetry, Djonouni is also involved in calligraphy and in that described manuscript, he wrote the works of a number of poets and writers before and after him with his individual composition in Nastaliq script and signed them with his name "Muhammad Taghi Djonouni". In this article, an attempt has been made to obtain information about the poet's biography along with analyzing Djonouni's poems, and also to correct his two unique mukhammases.

How To Cite: Babasalar, Ali Asghar; Hosseini Aghdam, Mousa (2023). Djonouni-e Ardabily, Unknown Poet of Safavid Era. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 79-100.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۷۹-۱۰۰
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

مقالهٔ علمی-پژوهشی

جنونی اردبیلی، شاعر گمنام عصر صفوی

علی‌اصغر باباسالار[۱] | موسی حسینی اقدم[۲]✉

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: babasalar@ut.ac.ir
۲. نویسندهٔ مسئول؛ دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
رایانامه: hosseiniaghdam146@gmail.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۲۸

واژه‌های کلیدی:
جنونی اردبیلی، نسخهٔ خطی، مخمسات، جنگنامه، عصر صفوی.

چکیده

محمدتقی جنونی اردبیلی، متخلص به «جنونی»، شاعر نیمهٔ دوم قرن یازدهم و نیمهٔ اول قرن دوازدهم هجری قمری است. به‌طوری‌که از مطالعهٔ اشعارش برمی‌آید، وی قسمت اعظم عمر خود را دور از وطن سپری کرده و از نام و نشان و زندگی وی در تذکره‌ها وکتاب‌های تاریخ ادبیات، اطلاعاتی ثبت نشده‌است. قدیمی‌ترین منبعی که در آن به مختصر اطلاعاتی برمی‌خوریم، کتاب ارزشمند *الذریعه الی تصانیف الشیعه* نوشته آقابزرگ تهرانی است و سایر منابع به آن کتاب استناد کرده‌اند. دیوان دست‌نوشتهٔ ۱۵۶ برگی جنونی به زبان فارسی، یگانه منبع معتبر دربارهٔ اوست که با دقت و جست‌وجو در اشعارش، می‌توان اطلاعاتی درخصوص وی به دست آورد. یگانه نسخهٔ خطی موجود از این دیوان در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود که آن هم کامل نیست و تعدادی از ورق‌های آن از بین رفته‌است. به همین سبب نیاز اساسی برای تحقیق دربارهٔ زندگی و اشعار جنونی احساس می‌شود. جنونی با بهره‌گیری از سبک خراسانی و عراقی، مضامین عارفانه را با نگاه انتقادی و قلم منحصر به فردش بررسی کرده و در سبک هندی سروده‌است. دیوان اشعار جنونی به هشت بخش تقسیم می‌شود: قصاید، غزلیات، رباعیات، ترجیع‌بند، مخمسات، قطعات، تک‌بیت‌ها، مثنوی «*جنگنامه*» به زبان ترکی. موضوع قصیده‌های جنونی، غالباً مدح و ثنای پیامبر اسلام(ص) و امامان شیعه و صاحب‌منصبان عصر خود وی (صفوی) است. نسخهٔ دیگری منسوب به جنونی مربوط به تاریخ ۱۱۰۰ قمری در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک موجود است که به همت ایرج افشار تنظیم شده و غیر از نام و تخلص جنونی و تاریخ کتابت، اطلاعات بیشتری به ما نمی‌دهد. جنونی در این دست‌نوشته، آثار تعدادی از شاعران و نویسندگان قبل و معاصر خود را به خط نستعلیق نوشته و نام و تخلص خود را نیز ذکر کرده‌است و چند بند از مخمسات خود را در آن آورده‌است. در مقالهٔ پیش رو تلاش شده ضمن تحلیل اشعار جنونی، اطلاعاتی از زندگی شاعر به تحریر درآید. همچنین دو مخمس منحصر به فرد وی تصحیح شده‌است.

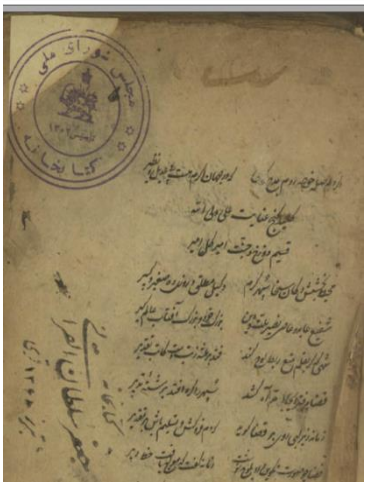
استناد به این مقاله: باباسالار، علی‌اصغر؛ حسینی اقدم، موسی (۱۴۰۲). جنونی اردبیلی، شاعر گمنام عصر صفوی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۷۹- ۱۰۰.

CC BY NC

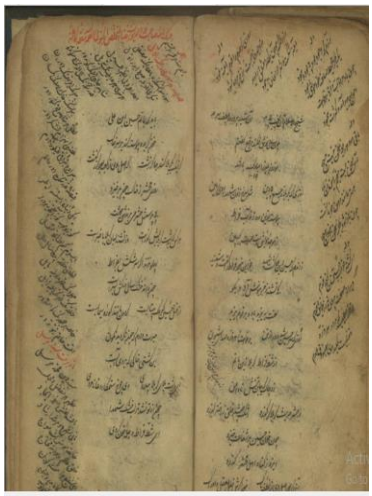
ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

محمدتقی جنونی اردبیلی، شاعر قرن یازدهم و دوازدهم هجری قمری است. دیوان دست‌نوشتهٔ ۱۵۶ برگی وی یگانه نسخهٔ موجود است که از طرف کتابخانهٔ سلطان‌القرایی تبریز به کتابخانهٔ مجلس اهدا شده‌است.



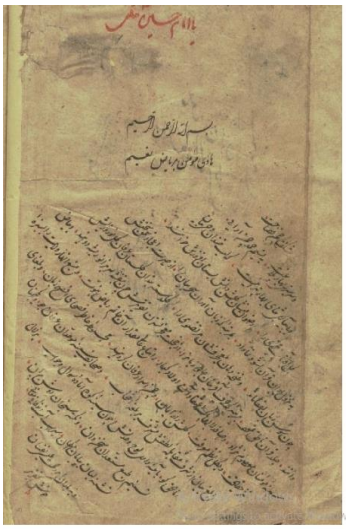
تصویر ۱. برگ اول از *دیوان جنونی*



تصویر ۲. برگ ۱۳۹ *دیوان جنونی* و آغاز مثنوی *جنگنامه* به زبان ترکی

تصویر ۳. آخرین برگ از *دیوان جنونی*

متأسفانه این دیوان تک‌نسخه‌ای هم کامل نیست و از اول و وسط و آخر، تعدادی از ورق‌هایش از بین رفته و بعضی از شعرها ناقص شده‌است. یگانه مأخذی که در آن به جنونی اردبیلی و شعر او اشارهٔ مختصری شده، *الذریعه‌ی* آقابزرگ تهرانی است و سایر منابع و مآخذ و تذکره‌ها اکثراً به نوشتهٔ *الذریعه* استناد کرده و هیچ‌گونه اطلاعات دیگری دربارهٔ شعر جنونی و جزئیات زندگانی و سفرها و معاصران وی اشاره‌ای نکرده‌اند. نسخهٔ دیگری از دست‌نوشته‌های جنونی مربوط به تاریخ ۱۱۰۰ قمری (ثبت‌شده به شمارهٔ ۵۴۰۳ نسخ خطی) موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک است؛ البته آن‌هم غیر از نام و تخلص جنونی و تاریخ کتابت، اطلاعات زیادی درخصوص جنونی به دست نمی‌دهد.



تصویر ٤. دستخط جنونی در برگ نخست نسخهٔ موزهٔ ملی ملک

ظاهراً جنونی غیر از شاعری، خوشنویسی هم می‌کرده و در آن نسخه، وی آثار و نوشته‌های تعدادی از شاعران و نویسندگان قبل و معاصر خود را به خط نستعلیق به رشتهٔ تحریر درآورده و نام و تخلص خود را که «محمدتقی جنونی» است، در آن نوشته و چند بند از سرودهٔ خود را در قالب مخمس در آن ذکر کرده‌است؛ بنابراین یگانه منبع موثق برای کسب اطلاعات دربارهٔ جنونی اردبیلی، دیوان اشعار اوست که از لابه‌لای اشعارش، اطلاعاتی هرچند اندک درخصوص معاصران و ممدوحان و مذهب و سفرهای وی به دست می‌آید. آن‌گونه که از مضامین و محتوای اشعار جنونی برمی‌آید، او هم مانند اغلب شاعران عصر صفوی، برای بهره‌مندی از شاعر نوازی دربار گورکانیان هند، در جوانی رخت سفر می‌بندد و عازم سرزمین موعود شاعران (هند) می‌شود. جنونی هم مانند اسلاف خود در مقام یک شاعر توانمند فارسی

زبان به‌خوبی از عهدهٔ مضمون‌سازی و آفریدن تصاویر شاعرانه، به‌ویژه در غزلیاتش، برآمده‌است. با آنکه شاعر دوزبانه (ترکی فارسی) است، در قالب‌های مختلف شعر فارسی هنرنمایی کرده و به‌خوبی حق مطلب را ادا ساخته‌است. جنونی جزو شاعران سبک هندی است و به اندیشه‌های صائب نزدیک‌تر، اما در مضمون غزل‌هایش دید نقادانه‌ای به مسائل عصر خود دارد و مضامین غزل‌های سعدی و حافظ را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. جنونی پیرو مذهب شیعهٔ دوازده‌امامی است و گاهی در بیان عقیدهٔ خود پا فراتر می‌گذارد و به عقاید برخی از فرقه‌های غلات شیعه ازجمله «نُصَیریت» اشاره دارد.

نام، تخلص، ولادت

همان‌گونه که از مطالعهٔ دیوان تک‌نسخه‌ای جنونی به دست می‌آید، وی شاعری دوزبانه (ترکی و فارسی) است. با مطالعهٔ دیوان تک‌نسخه‌ای وی درمی‌یابیم که جنونی مهارت خود را در سرودن اشعار به دو زبان نشان داده و به‌خوبی از عهدهٔ انتقال مفاهیم و معانی انتزاعی برآمده‌است. با همهٔ این موارد و دقت در اشعار وی، متأسفانه غیر از تخلص جنونی که خود شاعر در دیوان اشاره کرده، به نام و نشان و زمان تولد وی اشاره نشده‌است و فقط در نسخهٔ کتابخانهٔ ملک بعد از بیان چند مخمس با مفهوم عرفانی، در ضمن یک متن مسجع و از سر تواضع و تمجید از مؤمن‌بیگ صفوی، به نام (محمدتقی) و تخلص (جنونی) خویش اشاره دارد. در این دو منبع، فقط به تخلص و نام و تعدادی تاریخ در لابه‌لای اشعار و ذکر نام عده‌ای از ممدوحان شاعر اشاره شده و دربارهٔ زمان و مکان تولد و مرگ وی هیچ مطلبی نوشته نشده است. بیشتر تذکره‌نویسان به آخرین تاریخی که در *دیوان جنونی* (برگ ۲۱ پشت) ذکر شده (۱۱۰۷ قمری) استناد کرده‌اند و او را از شاعران قرن یازدهم و نیمهٔ اول قرن دوازدهم هجری شمرده‌اند.

صفری (۱۳۷۰: ۷۴۱) در کتاب *اردبیل در گذرگاه تاریخ*، موسوی ننه‌کران (۱۳۴۷: ۱۷۰) در کتاب *تاریخ اردبیل و دانشمندان*، دیهیم (۱۳۶۷: ۶۹) در کتاب *تذکرهٔ شعرای آذربایجان*، خیام‌پور در کتاب *فرهنگ سخنوران آذربایجان* (۱۳۴۰: ۲۸) عقیقی بخشایشی در کتاب *مفاخر آذربایجان* (۱۳۷۵: ۱۴۰۰)، فکرت (۱۳۷۳: ۲۵۵) در کتاب *مصنفات شیعه (ترجمهٔ الذریعه)*، منزوی (۱۳۸۶: ۶/ ۱۰۴) در کتاب *فهرستوارهٔ منزوی*، مایل هروی (۱۳۶۸: ۶۵۹) در کتاب *مجموعهٔ رسایل خطی فارسی*، درایتی (۱۳۳۴: ۸۳۵/۱۰ و ۱۲۸/۱۵) در کتاب *فنخا (فهرستگان نسخه‌های خطی ایران)*، متقی (۱۳۰۵: ۲۸۵) در کتاب *فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ مجلس*، و مطالبی که آقابزرگ تهرانی در «*الذریعه*» و به تبع او دهخدا و سایران عنوان کرده‌اند، با وجود ابیاتی در دیوان وی و همچنین مثنوی *جنگنامه* به ترکی، مؤید این موضوع است که جنونی در اردبیل به دنیا آمده و در اواخر عمرش هم در اردبیل سکونت داشته‌است.

دربارهٔ تخلص جنونی و دلیل انتخاب «جنونی» به‌عنوان تخلص شاعر در پایان غزلیاتش، مطالبی در

تذکره‌ها یا منابع و مآخذ مرتبط ذکر نشده‌است. فقط در نسخهٔ موزهٔ ملی ملک، خود شاعر به نام (محمدتقی) و تخلصش (جنونی) اشاره کرده‌است. دربارهٔ تخلص جنونی باید یادآور شد که در دیوان وی قراینی دیده نمی‌شود که به چه دلیل در غزلیاتش «جنونی» تخلص کرده‌است. از مطالعه و دقت در مفهوم غزلیاتش می‌توان استنباط کرد که جنونی واژهٔ «جنون» و مترادفات آن را در مفهوم رندی و عشق و عاشقی، در تقابل با عقل‌گرایی و مخالفت با آداب و رسوم کهنه و دست‌وپاگیر عصر به کار برده‌است. واژهٔ «جنون» و مشتقات و مترادفات آن، از پرکاربردترین واژه‌ها در *دیوان جنونی*[1] است:

گر جنون از کف گذارد دامن دیوانه را عقل دامن‌گیر می‌گردد منِ دیوانه را
(*دیوان جنونی:* برگ ۲۴ پشت)

از یمن جنون فارغم از بیش‌وکم دهر دیوانه به یک حال بُود، نیست اگر هست
(همان: برگ ۲۵ رو)

در میان عشقبازان عاقلی دیوانگی است حلقهٔ زنجیر زلف تابدارم آرزوست
(همان: برگ ۳۶ پشت)

دگر غبار که از وادی جنون برخاست که گردباد چو زنجیر گرم شیون شد
(همان: برگ ۶۸ پشت)

بر یاد بیابان جنون باز جنونی دیوانه‌وش از کوچه و بازار گذشتیم
(همان: برگ ۱۱۰ پشت)

با توجه به اینکه بیشتر تذکره‌نویسان به نقل از *الذریعه* مبنی بر زنده بودن جنونی تا سال ۱۱۰۷ قمری در اردبیل اذعان دارند و نیز تاریخ‌های قیدشده در قصاید و رباعیات جنونی در مناسبت‌های مختلف (۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۱۰۷) و اشاره به سفرهایش، می‌توان دربارهٔ ولادت و مدت زندگی و سفرهای او با حدس و گمان مطالبی بیان کرد. اقامت جنونی در هند مقارن با پادشاه گورکانی هند، «اورنگ‌زیب عالم‌گیر» (حکومت از ۱۰۶۷ تا ۱۱۱۸ قمری) بوده‌است. با توجه به یکی از غزلیاتش، جنونی در منطقهٔ سرسبز کشمیر اقامت داشته و در دوران پیری در زمان سلطنت شاه سلطان حسین صفوی (حکومت از ۱۱۰۶ تا ۱۱۳۵ قمری) به ایران برمی‌گردد و در زادگاه خود (اردبیل) رحل اقامت می‌افکند:

در این پیرانه‌سر خواهم جنونی سبزهٔ خطی دماغ خرمی، فصل بهاری، سیر کشمیری
(همان: برگ ۱۳۶ پشت)

---

۱. در این مقاله هر جا به دیوان جنونی استناد شود، منظور نسخهٔ مجلس است.

تاریخ تقریبی ولادت جنونی باید اوایل نیمهٔ دوم قرن یازدهم به بعد بوده باشد. همچنین با توجه به قراین موجود که آغاز سلطنت شاه سلطان حسین (۱۱۰۵ قمری) هم‌زمان با دوران پیری جنونی بوده و جنونی هم سلطنت دو تن از پادشاهان صفوی (سلطان سلیمان و سلطان حسین) را درک کرده و در قطعه‌ای به تاریخ ۱۰۹۵ هجری و در قصیده‌ای به تاریخ ۱۱۰۷ قمری از سلطان حسین صفوی به نیکی یاد کرده، با حدس و گمان می‌توان نتیجه گرفت که جنونی بیش از شصت سال زندگی کرده و احتمال دارد زمان مرگش هم بین سال‌های ۱۱۲۰ تا ۱۱۳۰ قمری بوده باشد.

خانوادهٔ جنونی

از میان افراد خانواده و منسوبان جنونی، به لطف قطعه شعری که در برگ ۱۵۳ دیوان آمده، ظاهراً برادری داشته به نام «محمدشریفا» که او نیز مانند جنونی شعر می‌سروده‌است. وی در این قطعه به هنر خوش نویسی جنونی نیز اشاره کرده و ضمن تعریف و تمجید از برادرش، از روی تواضع درخواست انتخاب تخلص کرده و جنونی هم در جواب برادر، قطعه‌ای در همان وزن و قافیه سروده و ضمن قدردانی از او، تخلص «عارف» را برایش برمی‌گزیند (همان: برگ ۱۵۳ رو):

گشته در قطعه تخلص طلب از مُخلِصِ خویش مهر افلاک سخن خواسته از ذره ضیا
عارفش خوانم یا اختر لامع گویم عارف دردشناسی برسانم به دوا

کتابت و خوشنویسی جنونی

در همان قطعه‌ای که از برادر جنونی، محمدشریفا، در *دیوان جنونی* ذکر شده، ضمن درخواست انتخاب تخلص از جنونی، به هنر خطاطی و خوشنویسی وی نیز اشاره شده‌است:

چهره‌پرداز سخن کیست جنونی که بُوَد از سواد خط خوبان قلمش غالیه‌سا

همچنین جنونی در غزلی دیگر دوباره به هنر خوشنویسی خود اشاره دارد:

سودای خط نرفت به مردن ز سر برون خاکم غبار گشت و به جانم غبار ماند

(همان: برگ ۶۵ رو)

علاوه بر آن، آخرین سند معتبری که دربارهٔ جنونی و تخلص و نام وی به دست آمده، مربوط به سال ۱۱۰۰ قمری در مجموعه نسخهٔ خطی متعلق به کتابخانه و موزهٔ ملی ملک[1] است که در آن نسخه،

---

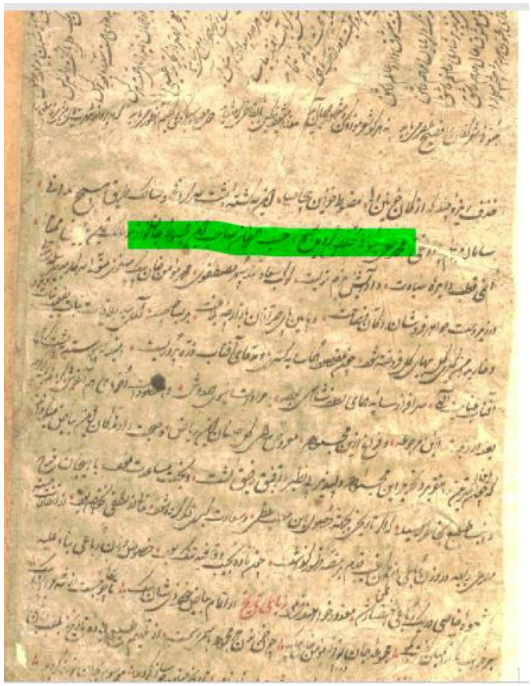
۱. غیر از نسخهٔ خطی شمارهٔ ۵۴۰۳ متعلق به کتابخانه و موزهٔ ملی ملک، چند اثر خطی دیگری در همان مرکز موجود است که جنونی آن‌ها را به سال ۱۱۰۰ قمری خطاطی کرده‌است: ۱. اشعاری از سید عبدالله عرب (صفویه) به شمارهٔ اموال

جنونی بنا به دستور شخصی به نام «محمدمؤمن بیگ صفوی»، برگزیده‌ای از اشعار و نوشته‌های معاصران خود و برخی از شاعران سبک هندی از قبیل «ظهوری ترشیزی» و «کلیم کاشانی» را با خط نستعلیق ریز خوشنویسی کرده‌است. این نسخه نشان می‌دهد که جنونی علاوه بر شاعری، در فن خوشنویسی و نثر مسجع هم مهارت داشته و ای بسا از این راه امرار معاش می‌کرده‌است؛ البته این چند بند مخمس غیر از اشعار *دیوان جنونی* است و آن نسخه با یادی از امام حسین(ع) با این بیت شعر و با نثر مسجع آغاز شده‌است:

بسم‌الله الرحمن الرحیم هادی مؤمن به ریاض نعیم

شکفتگی چمن فصاحت و سرسبزی بهار بلاغت، به نسیم حمد چمن‌آرایی و به آبیاری ثنای بهار نپیرائیست، که لب خندان رضوان منشان گلشن‌دانش بستان‌افروزش خوانند»

و با این عبارت به پایان رسیده‌است: «تحریراً فی ۱۵ شهر ربیع‌الثانی سنهٔ ۱۱۰۰»



تصویر ۵. آخرین صفحهٔ نسخهٔ موزهٔ ملی ملک

۴۰۵۴۰۳/۰۴۶ــ۱۳۹۳؛ ۲. اشعاری از عبدالرزاق لاهیجی متخلص به فیاض (صفویه) به شمارهٔ اموال ۰۴۰۵۴۰۳/۵۰ـ۱۳۹۳؛ ۳. دیوان عرفی شیرازی به شمارهٔ اموال ۰۵۴۰۳/۰۳۶ـ۱۳۹۳.

ممدوحان جنونی

از اشعار باقیماندهٔ جنونی که حدود سه‌هزار بیت است، چنین برمی‌آید که او هم مانند اغلب شاعران فارسی‌گو ممدوحانی دارد و بعد از «تحمیدیه»، شخصیت‌های مورد علاقهٔ خود را مدح گفته‌است؛ البته مدح‌های جنونی بیشتر جنبهٔ اعتقادی و دینی دارد و بارها ارادت خود را به ائمهٔ اطهار نشان داده و ممدوحان خویش را صاحب کرامات و کارهای خارق‌العاده می‌داند و گاهی هم بسیار مبالغه کرده‌است:

۱. غزلی در نعت حضرت رسول اکرم(ص) با مطلع

احد زان کرد دل مشرق طلوع میم احمد را — که نشناسد کسی از ذات حق ذات محمد را

(همان: برگ ۲۳ رو)

۲. قصیده‌ای در مدح حضرت علی(ع) با مطلع

اگر دلم صله خواهد روم به مدح کسی — که در جهان کرم هست بی عدیل و نظیر

کلید گنج عنایت علی ولی‌الله — قسیم دوزخ و جنت امیر کل امیر

(همان: برگ ۱ رو)

۳. غزل دیگری در نعت حضرت علی(ع) با مطلع

ستون خیمهٔ دین هیچ دانی چیست امت را — به دل حالی نمودن پایهٔ شاه ولایت را

(همان: برگ ۲۴ پشت)

۴. قصیده‌ای در مدح و تمجید امام حسین(ع) با مطلع

دل مهر آسمان کمال است زینهار — مفکن ز سینه چون مه نخشب به چاهسار

(همان: برگ ۸ رو)

۵. رباعیات در ذکر مصیبت امام حسین(ع)

روزی که به کربلا ز جمع بی‌دین — شد سرخ ز خون شهدا روی زمین

پیوسته از این درد زند آب فرات — از موجهٔ خویش دست حسرت به جبین

(همان: برگ ۱۳۸ پشت)

۶. قصیده در مدح تولیت نوروزی محمدعلی بیگ، متولی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (تاریخ کتابت: ۱۰۹۷)

اگر گردید بر خورشید تخت خسروی مأوا — وگر شد تازه حکم سال نو را از حمل طغرا

(همان: برگ ۴ پشت)

قصیدهٔ دیگر به تاریخ نوروزی محمدعلی بیگ، متولی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی (تاریخ کتابت: ۱۰۹۸)

عالم شرف یافت تا کرد مأوا — سلطان افلاک برج حمل را

(همان: برگ ۱۴ پشت)

۷. قصیدهٔ پنجاه بیتی دیگری به تاریخ ۱۱۰۷ قمری با مطلع زیر در مدح محمدعلی بیگ که در آن از شاه سلطان حسین صفوی به‌دلیل امر به مرمت مقبرهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی و همچنین از آقا حسین، ناظر سرِ کار، به نیکی یاد می‌کند:

سحرگه هاتف غیبی به گوشم این ندا درداد — که گردید اردبیل از عدل خانِ عدل‌دان آباد
شه صاحب‌قران سلطان حسین آرایش ایران — به خان فرموده تعمیر بنای روضهٔ اجداد
(همان: برگ ۱۸ و ۲۰ پشت)

۸. رباعی در مدح شیخ‌الاسلام نامی به تاریخ ۱۰۹۹ قمری

شیخ‌الاسلام آن نجیب بی بد — آنسید پرورده به لطف سرمد
چون سال نوش فکند برقع گفتم — نوروز به میرزا مبارک باشد
(همان: برگ ۱۳۸ پشت)

۹. شعری در قالب قطعه در استقبال از آمدن نواب صفی قلی‌خان به اردبیل در تاریخ ۱۰۹۵ قمری (بیت آغازین و پایانی)

سَمیّ قطب اکمل شیخ اعظم — صفی‌الدین که خضر جنت آمد
ز فرخ‌فالی خود پیک دل گفت — هما بر آشیان دولت آمد
(همان: برگ ۱۵۳ و ۱۵۵ رو)

با توجه به تاریخ این قطعه، معلوم می‌شود که قبل از «محمدعلی بیگ»، متولی بقعهٔ شیخ صفی‌الدین، «نواب صفی قلی‌خان» بوده و احتمال دارد جنونی هم در امور مقبرهٔ شیخ صفی عهده‌دار منصبی بوده‌است.

۱۰. قطعه‌ای (چهارده بیت) در تعریف و تمجید و دلجویی از «میرزا محمدسعید» نامی که به‌سبب پارگی ورق، مصراع‌های اول و سوم آن ناقص شده و مصراع اول آخرین بیت هم از بین رفته‌است (همان: برگ ۱۵۵ رو).

۱۱. آخرین بیت موجود در *دیوان جنونی* که ظاهراً یک بیت از قصیده است، در تاریخ عید قربان برای «محمدعلی بیگ» سروده شده و به علت از بین رفتن تعدادی از اوراق دیوان، فقط همین یک بیت مانده‌است:

بنای کعبهٔ گِل در جهان گر کرد ابراهیم — کلیم الله عصر خود کند تعمیر دل‌ها را
(همان: برگ ۱۵۶ پشت)

آثار جنونی

آنچه به‌عنوان آثار جنونی باقی مانده، نسخهٔ منحصر به فرد متعلق به مرحوم جعفر سلطان‌القرایی است که هم‌اینک در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۷۸۰۱ نسخ خطی نگهداری می‌شود که با قصیده‌ای در مدح حضرت علی آغاز می‌شود:

اگر دلم صله خواهد روم به مدح کسی که در جهان کرم هست بی عدیل و نظیر
(همان: برگ ۶ رو)

و با بیت آغازین از یک قصیدهٔ دیگر که به‌دلیل گم‌شدگی تعدادی از ورق‌های دیوان، فقط همین یک بیت باقی مانده، پایان یافته‌است:

بنای کعبهٔ گِل در جهان گر کرد ابراهیم کلیم الله عصر خود کند تعمیر دل‌ها را
(همان: برگ ۱۵۶ پشت)

و مثنوی «جنگنامه» به زبان ترکی در حاشیهٔ دیوان (برگ ۱۳۹ رو) آغاز شده و در حاشیهٔ (برگ ۱۵۶ پشت) پایان یافته و درواقع ناتمام مانده‌است.

تعداد ابیات *دیوان جنونی* به تفکیک قالب‌های شعری

قصاید: ۳۱۸ بیت؛ غزلیات: ۲۱۰۹ بیت؛ رباعیات: ۷۰ بیت؛ ترجیع‌بند: ۶۰ بیت؛ مخمسات: ۶۵ بیت؛ قطعات: ۷۸ بیت؛ تک‌بیت‌ها: ۴ بیت؛ تعداد ابیات فارسی: ۲۷۰۴ بیت؛ مثنوی جنگنامه: ۳۱۶ بیت؛ جمع کل ابیات موجود در *دیوان جنونی* اردبیلی براساس نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی: ۳۰۲۰.

اینکه در گزارش *الذریعه* و به تبع آن *لغت‌نامه* تعداد ابیات *دیوان جنونی* را ۳۲۵۴ بیت ثبت کرده‌اند، با شمارش نگارندگان از نسخهٔ موجود *دیوان جنونی* متفاوت است و نسخهٔ موجود ۲۳۴ بیت کمتر از گزارش صاحب *الذریعه* است و با توجه به اینکه تعدادی از اوراق دیوان از اول و وسط و آخر افتاده‌است، این ظن را تقویت می‌کند که مؤلف *الذریعه* قبل از گم‌شدگی، تعدادی از اوراق دیوان را دیده و تعداد ابیات را شمرده و عدد ۳۲۵۴ را به دست آورده‌است. عین عبارت عربی *الذریعه* این است: «*دیوان جنونی* اردبیلی فارسی لل شاعر الادیب، جنونی نزیل اردبیل فی ۱۱۰۷ کما یظهر من شعرهِ توجد دیوانه المشتمل علی الغزل والترجیع والقصاید والرباعیات فی ۳۲۵۴ بیت فی ۱۵۶ ص منظما الی *جنگنامه* الی...» (آقابزرگ طهرانی، ۱۴۰۳: ۲۰۶).

دهخدا (۱۳۲۵، مدخل «جنونی اردبیلی») در *لغت‌نامه* همین مطلب *الذریعه* را ترجمه کرده‌است:

> «جنونی اردبیلی شاعری است ادیب که به سال ۱۱۰۷ ه.ق. در اردبیل سکونت داشت. چنان‌که از اشعارش به دست می‌آید، دیوان وی مشتمل بر غزلیات و قصاید و ترجیع‌بند و رباعیات و بالغ بر ۳۲۵۴ بیت در ۱۵۶ صفحه است. *جنگنامه* نیز ضمیمهٔ آن است و با این شعر آغاز می‌شود:
>
> چو از خلوت به صحرا جلوه‌گر شد حسن بی‌پروا به سر هر ذره را سودای شور و عشق شد پیدا
>
> و آخر آن این است:
>
> جنونی محو روی دل‌ستان خود چه می‌داند که مجنون است می‌آید برش یا می‌رود لیلی»

البته آنچه الآن به‌عنوان دیوان «جنونی اردبیلی» موجود است، با قصاید مدحی «تحمیدیه» (نعت خدا

و رسول و امامان شیعه و ممدوحان شاعر) آغاز می‌شود و بعد از قصاید، اشعاری در قالب‌های غزل، رباعی، ترجیع‌بند، مخمسات، مقطعات آمده‌است. در قسمت مربوط به رباعیات، در حاشیهٔ دیوان تا پایان، منظومهٔ *جنگنامه* در قالب مثنوی به زبان ترکی سروده شده که ظاهراً هنگام اقامت در اردبیل، خود شاعر در حاشیهٔ دیوان نوشته‌است. با توجه به موارد و شواهد اشاره‌شده و همچنین دقت در مضامین و محتوای قصاید، چنین استنباط می‌شود که جنونی قصایدش را بعد از غزلیات و هنگام اقامت در اردبیل سروده‌است. احتمال می‌رود سایر اشعار خویش ازجمله غزلیات یا حتی‌المقدور بعضی از آن‌ها را دور از وطن (در هند یا اصفهان) سروده باشد، چنان‌که در این قسمت از غزلیات می‌گوید:

شد در عجم حصار جنونی ز ناله راست ای حسن تو ترانه طراز ترانه‌ها

(*دیوان جنونی:* برگ ۱۷)

معاصران جنونی

با توجه به اینکه جنونی در مخمسات خود اسامی بیش چهل تن از شاعران معاصر و قبل از خود را آورده و به نوعی از آن‌ها تمجید و تعریف کرده (در جای خود خواهدآمد)، در اینجا به اسامی تعدادی از شاعران معاصر جنونی اشاره می‌شود:

بیدل دهلوی (۱۰۵۴ تا ۱۱۳۳ قمری)، شفایی اصفهانی (۹۵۶ تا ۱۰۳۷ قمری)، صائب تبریزی (۱۰۰۰ تا ۱۰۸۶ قمری)، طالب آملی (۹۹۴ تا ۱۰۳۶ قمری)، ظهوری ترشیزی (۹۹۴ تا ۱۰۲۵ قمری)، فیضی دکنی (۹۵۴ تا ۱۰۰۴ قمری)، قدسی مشهدی (درگذشته به سال ۱۰۵۶ قمری)، کلیم کاشانی (۹۹۰ تا ۱۰۶۱ قمری)، مجذوب تبریزی (درگذشته به سال ۱۰۹۳ قمری)، مسیح کاشانی (درگذشته به سال ۱۰۶۶ قمری)، میرزا محسن تأثیر تبریزی (درگذشته به سال ۱۱۳۱ قمری)، نظیری نیشابوری (درگذشته به سال ۱۰۲۱ قمری)، نوعی خبوشانی (۹۶۱ تا ۱۰۱۹ قمری).

جنونی و سبک هندی

احمد گلچین معانی (۱۳۶۹: ۵) پس از اینکه اسامی بیش از هفتصد شاعر را ذکر می‌کند که به هند رفته‌اند، علت این مهاجرت را چنین بیان می‌دارد:

«علت رفتن شاعران به هند، نه از بی‌توجهی شاهان صفوی، بلکه علت‌هایی از قبیل خروج شاه اسماعیل اول، سخت گیری مذهبی شاه تهماسب، فتور ارباب مناصب در زمان شاه اسماعیل دوم، فتنه‌های ازبکان، دعوت شاهان هند از شاعران، ناخرسندی و گریز از تهمت بدمذهبی و...؛ گذشته از این‌ها مردم هند، به‌خصوص آن‌هایی که با ایرانیان اتحاد مذهب و اشتراک زبان داشتند، ایشان را ارج می‌نهادند».

سبک هندی در هندوستان تا اندازه‌ای با سبک عراقی در ایران یکی است. درواقع سبک هندی ادامهٔ

سبک عراقی است و از نظر محتوایی نمی‌تواند از آن جدا باشد، چنان‌که کوروش صفوی (۱۳۸۱: ۵) معتقد است: «آنچه در شبه‌قارهٔ هند به‌عنوان سبک شعر فارسی مطرح بوده، همان سبکی است که به‌اصطلاح سبک عراقی نامیده شده‌است». با توجه به اینکه جنونی، هم در ایران و هم در هند، زیسته و ویژگی‌های جغرافیایی و فرهنگی و اجتماعی هر دو مکان را تجربه کرده‌است، ویژگی‌های هر دو سبک شعر (هندی ـ عراقی) در دیوان او، به‌ویژه در غزلیاتش، انعکاس یافته‌است. او از بین شاعران برجستهٔ سبک عراقی، از حافظ و سعدی و مولوی تأثیر پذیرفته و از معاصران خود به صائب نظر داشته‌است

سعدی (۱۳۸۵: ۷۵۹):

تو ملولی و مرا طاقت تنهایی نیست — تو جفا کردی و من عهدِ وفا نشکستم

جنونی (برگ ۴۴ پشت):

مِهر در سیمین‌برانِ ماهرو کم بوده‌است — بی‌وفایی از ازل همزاد آدم بوده‌است

حافظ (۱۳۶۸: ۲۳۱):

غرض کرشمهٔ حسن است ورنه حاجت نیست — جمال دولت محمود را به زلف ایاز

جنونی (حاشیهٔ برگ ۳۵ رو):

سوز از من و نار از شجر طور نمودار — درد از من و افسانه ز محمود و ایاز است

صائب (۱۳۶۸: ۲۸۲۷):

ما سایه‌پرور شجر طور نیستیم — در آفتاب روی تجلّی نشسته‌ایم

جنونی (حاشیهٔ برگ ۳۲ پشت):

الفت جهل مرکب مایهٔ دل‌مردگی است — گر گریزد عیسی مریم ز کودن دور نیست

موضوع گریختن عیسی(ع) از کودن در دفتر سوم *مثنوی مولوی* (۱۳۶۸: ۱۴۶) هم آمده‌است:

عیسی مریم به کوهی می‌گریخت — شیر گویی خون او می‌خواست ریخت

از که این‌سو می‌گریزی ای کریم — نه پی‌ات شیر و نه خصم و خوف و بیم

گفت از احمق گریزانم برو — می‌رهانم خویش را، بندم مشو

صائب (۱۳۶۷: ۲۱۵۵):

دلت ز جهل مرکب سیه شده‌است وگرنه — کدام خشت که در سینه صد کتاب ندارد

مذهب جنونی

با توجه به سروده‌های جنونی، به‌ویژه در قصاید و غزلیات و رباعیات، چنین اثبات می‌شود که مذهب

جنونی، شیعه بوده و عشق و علاقهٔ خود را به پیامبر(ص)، علی(ع)، امام حسین(ع)، امام رضا(ع)، حضرت مهدی(عج) نشان داده‌است:

احد زان کرد دل، مشرق طلوع میم احمد را — که نشناسد کسی از ذات حق ذات محمد را
محیط مرکز عرفان علی بن ابی‌طالب — که چون او آفتابی نیست ممکن برج همت را
(*دیوان جنونی*: برگ‌های ۲۳ رو و ۲۴ پشت)

جنونی به‌سبب ارادتی که به حضرت علی(ع) داشته، آن حضرت را صاحب کرامات دانسته و به برخی از فرقه‌های غلات شیعه ازجمله «نُصَیریت[۱]» اشاره دارد:

نُصیریت تبه چه سان فسخ اعتقاد کند — اگرچه کشتی‌اش افتد برون ز حد حصیر
(همان: برگ ۳ رو)

ماتم کبودجامه شدن نیست ای سپهر — در ماتم حسینِ علی خون ز دیده بار
(همان: برگ ۱۳ رو)

ای جنونی چه غم از پرسش محشر که تو را — جُرم بر مدح حسین بن علی بخشیدند
(همان: حاشیهٔ برگ ۶۴ پشت)

ویژگی‌های اشعار جنونی

نسخهٔ خطی *دیوان جنونی* که هم‌اکنون در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی است، با قصاید مدحی آغاز می‌شود و اولین قصیده با حرف قافیهٔ «ر» در مدح «حضرت علی» است (برگ ۱ رو). دومین قصیده در مدح «محمدعلی بیگ»، متولی بقعهٔ شیخ صفی، با حرف قافیهٔ «الف» (برگ ۴ پشت). سومین قصیده در مدح «سیدالشهدا» با حرف قافیهٔ «ر» (برگ ۹ رو). چهارمین قصیده با حرف قافیهٔ «الف» باز در مدح «محمدعلی بیگ» آغاز شده و به تاریخ ۱۰۹۸ قمری است (برگ ۱۸ پشت). آخرین قصیده احتمالاً باز در مدح محمدعلی بیگ با حرف قافیهٔ «د» آغاز شده و به تاریخ ۱۱۰۷ قمری است (برگ‌های ۱۸ پشت، ۱۹ رو، ۲۰ پشت، ۲۱ رو). جنونی در قالب‌های غزل غیر ازچهار حرف «پ، چ، گ، ژ» که مخصوص زبان فارسی است، در تمام ۲۸ حرف، خود را ملزم به سرودن شعر کرده و یک رباعی با قافیهٔ «چ» (حاشیهٔ

---

۱. در *فرهنگ جامع فرق اسلامی* دربارهٔ فرقهٔ «نُصَیریه» چنین آمده‌است: «نام یکی از فرقه‌های غلات شیعه است. دربارهٔ وجه تسمیهٔ این گروه، سه احتمال وجود دارد: نخست آنکه ایشان منسوب نُصیر، خادم امیرالمؤمنین، باشند. دوم آنکه منسوب ابی‌شعیب محمد نُصیر، خادم امام عسکری، باشند. وی در قرن سوم هجری می‌زیسته‌است. سوم آنکه نُصیریه را مصغر نَصیر به معنای پیروزمند و فاتح بدانیم و این گروه قائل به «عَمس» یعنی علی و محمد و سلمان هستند» (روحانی و خمینی، ۱۳۸۲: ۱۴۲۸ـ۱۴۳۴).

برگ ۱۳۹ پشت) و یک رباعی هم با قافیهٔ «گ» (برگ ۱۴۰ پشت) دارد. بدین ترتیب، جنونی فقط از دو حرف «پ» و «ژ» در سرودن شعر استفاده نکرده‌است.

تحصیلات جنونی

ازآنجاکه *دیوان جنونی* تک‌نسخه‌ای است و ورق‌های دیوان از اول و وسط و آخر افتادگی دارد، از میزان تحصیلات وی اطلاعات زیادی در دست نیست. با توجه به اینکه وی خوشنویس و کاتب بوده و برخی منابع ازجمله نسخهٔ خطی موجود در کتابخانه و موزهٔ ملی ملک، او را در زمرهٔ کاتبان و خوشنویسان می‌داند و همچنین در قطعه‌ای از برادرش ـ که او هم شاعر بوده ـ به هنر خوشنویسی جنونی اشاره شده‌است و همین‌طور خود جنونی هم در برخی از غزلیاتش تلویحاً به هنر خطاطی و خوشنویسی خود اشاره کرده‌است، ازجمله در غزلی با مطلع

سودای خط نرفت به مردن ز سر برون خاکم غبار گشت و به جانم غبار ماند
(همان: برگ ۶۵ رو)

می‌توان نتیجه گرفت که جنونی از دانش‌ها و معلومات زمان خود به‌خوبی آگاه بوده و آن‌ها را زینت بخش اشعار خود کرده‌است. جنونی در دیوان خود بیش از ۱۲۰ بار به داستان‌های افسانه‌ای و تاریخی و دینی و فرقه‌های مذهبی به صورت تلمیح اشاره کرده و اشعار خویش را با آن‌ها غنا بخشیده‌است. اشاره به شخصیت‌های اساطیری ازجمله رستم و جمشید و کیقباد و کیخسرو، توصیه به خواندن *شاهنامه* و ذکر نام برخی از فیلسوفان یونان و دانشمندان ایرانی مثل ابوعلی سینا و اثر معروفش، «اشارات وتنبیهات» و نیز اشاره به پرده‌ها و نواهای موسیقی، می‌توان به وسعت اطلاعات جنونی در دانش‌های عصر خود پی برد؛ برای نمونه:

وگر دیوانه را هر بید مجنون چتر شاهی شد نیارد سر فرو بر شوکت اسکندر و دارا
(همان: برگ ۴ پشت)

نبودی گور جز بهرام را او هم ز نام خود کفن مهتاب بود اما ز بهر مردم دارا
(همان: برگ ۷ رو)

برو شهنامه را برخوان که ویران ساخت صد کشور که آن کیخسرو ثانی نیابت را به رستم داد
(همان: برگ ۱۹ رو)

راست از عشاق بشنو در عجم یا در حجاز این نواهای مخالف صوت یک تار است و بس
(همان: برگ ۸۹ رو)

نباید سر فرو بر تاج شاهی بی‌نیازان را گدای فقرم از من شوکت جمشید می‌بارد

(همان: حاشیهٔ برگ ۶۸ پشت)

ز سربازان سجود از قید سر برخاستن باشد سر منصور را محراب طاعت نیست جز دارش
(همان: حاشیهٔ برگ ۹۰ پشت)

صور اسرافیل هجران است آه تا نفس باقی است زین سُرنا برقص
(همان: برگ ۹۵ رو)

پیر خرد حریف بحث جنون نباشد ملزم شود فلاطون از طفل مکتب عشق
(همان: برگ ۱۰۲ پشت)

طبع علّام تو چون طبع معانی گیرد بوعلی را ز اشارات بُوَد شوق شفا
(همان: برگ ۱۵۲ پشت)

مسافرت‌های جنونی

به سفرهای جنونی در منابع و مآخذی اشاره نشده‌است، اما با مطالعه و جست‌وجو در لابه‌لای اشعارش می‌توان نشانه‌هایی از سفرهای وی و اقامت دور از وطن، به‌ویژه در هند و اصفهان، به دست آورد؛ بنابراین جنونی مدتی در اصفهان و هند اقامت داشته و در اواخر عمر به زادگاه خود، اردبیل، بازگشته و احتمالاً در آنجا فوت شده‌است. همچنین جنونی قطعه‌ای در تبریک عید نوروز و استقبال از آمدن «نواب صفی قلی‌خان» به اردبیل، در ابهر به تاریخ ۱۰۹۵ قمری سروده که دلیل بر مسافرت‌های اوست (همان: برگ ۱۵۵ رو).

همچنین ابیاتی در *دیوان جنونی* وجود دارد که دلیل قطعی بر اقامت وی درهند است:

پیران روزگار مریدان غفلتند ارشاد بندگی ز برهمن گرفته‌ام
(همان: حاشیهٔ برگ ۱۰۸ پشت)

به هندبخت سیه پادشاه وقت خودم چنین که بر سر من جمع گشته لشکر داغ
(همان: برگ ۱۰۰ پشت)

صبا مگر به چمن سرّی از لبش واکرد که غنچه گشت بت باغ و گل برهمن شد
(همان: برگ ۶۸ پشت)

در بتکده وصف رخ او کرد جنونی برخاست بت از جای خود و برهمن افتاد
(همان: برگ ۶۹ رو)

کفر و ایمان را تفاوت نیست در میزان عشق کعبه را با سومنات اینجا مقابل کرده‌اند
(همان: برگ ۶۶ پشت)

و بلافاصله در غزلی دیگر، ظاهراً از اقامت در سرزمین هند می‌گوید و از اینکه زبان هندی و بدخشانی نمی‌داند و در دیار غربت است، ناله و شکوه می‌کند و خود را مانند مرغی می‌داند که اسیر سرپنجهٔ گیتی است و بال‌وپرافشانی نمی‌داند:

نه‌تنها لفظ هندی یا بدخشانی نمی‌دانم غریب ملک امکانم زبان‌دانی نمی‌دانم
چمن‌گم‌کرده مرغم ساکن سرپنجهٔ گیتی در این کنج قفس بال‌وپرافشانی نمی‌دانم
فرنگی‌طینتِ در دم، بت از بتگر نمی‌فهمم برهمن‌زادهٔ عشقم مسلمانی نمی‌دانم
(همان: برگ ۱۱۰ پشت)

موضوعات شعر جنونی

موضوعات شعر جنونی اغلب عاشقانه و عارفانه و مباحث اخلاقی چون پند و اندرز و مناعت طبع است و حتی در اشعار مدحی، پند و اندرز و مسائل اخلاقی را فراموش نمی‌کند:

چو گوهر کز فتادن زینت تاج شهان گردد ز یمن خاکساری آسمانی در زمین دارم
با خود ننشستیم و گران‌بار نگشتیم از خویش گذشتیم و سبکبار گذشتیم
(همان: برگ ۱۰۹ رو)

گمنامی‌ام حلال ولی شهرتم حرام در خود فنا ز منزل عنقا رسیده‌ام
تنم از رعشهٔ پیری نبود در زنجیر تاب زلفش به خیال آمد و بی‌تاب شدم
(همان: حاشیهٔ برگ‌های ۱۰۸ و ۱۱۰ پشت)

ز دنیا گر شوی غافل به مکتب‌خانهٔ عقبی ادیب عقل کل گردی
جنونی از جهان دون گذر اولی ، به کار آخرت آید تجاهل هم
(همان: برگ ۱۱۳ رو)

تکرار قافیه که از ویژگی‌های سبک هندی است، در *دیوان جنونی* کمتر است. همچنین التزام به آوردن قافیه‌ها و ردیف‌های دشوار ازجمله ردیف‌های «فعلی» از نکات برجستهٔ *دیوان جنونی* است و بیشتر غزل‌های وی مردّف است.

اسلوب معادله و ارسال‌المثل

اسلوب معادله و ارسال‌المثل که یکی ازویژگی‌های بارز سبک هندی است، در شعر جنونی، بخش قابل توجهی را به خود اختصاص داده‌است. در اینجا به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم:

اسباب راه بهر ضعیفان چه حاجت است کِشتی بود ز بهر مگس خار و خس در آب
(همان: برگ ۳۰ پشت)

مهروش صاحب‌کرم نسبت به خود باشد بخیل آب کمتر می‌خورد از کوزهٔ نو کوزه‌گر
(همان: برگ ۸۶ پشت)

طفل من دیوانه‌اش را آزمایش می‌کند می‌زند صراف بهر امتحان زر را به سنگ
(همان: حاشیهٔ برگ ۱۰۴ پشت)

شعرم از راه تعلق گشت بند پای من هست طوطی در قفس از گفتگوی خویشتن
(همان: برگ ۱۲۲ پشت)

لقمهٔ دست‌کجان بر دام مرگت افکند کشتن ماهی بوَد قلاب را گردآوری
(همان: برگ ۱۳۳ رو)

تصحیح مخمس دوم منحصر به فرد جنونی (همان: برگ ۱۴۹ رو):

عزیزان سخن را مصر معنی تا وطن باشد کلام خواجه حافظ یوسف گل پیرهن باشد
نه‌تنها شیخ سعدی را گلستان در سخن باشد در آن گلشن که جوش فکر مرغان چمن باشد
نظیری، سرو و عرفی، گل، ظهوری، یاسمن باشد
نشد روشن مزین گشته تا این بزم نورانی چو شاهد در نشابور سخن شمع شبستانی
بود از نکته‌های مکتبی هر گل گلستانی ز نادم برگ سبزی در گلستان نرگسستانی
اگر حسن نمک باشد وگر زلف شکن باشد
نه‌تنها مشتری و زهره و ناهید می‌لرزد به چرخ از غیرت دل خورشید می‌لرزد
بدین باریک‌بینی هر که او را دید می‌لرزد به نازک‌گویی سنجر دلم چون بید می‌لرزد
که روی نازکی‌های خیالش سوی من باشد
گدای شعرِ مانند نظامی، شاه می‌باید چو فردوسی ز فردوس سخن آگاه می‌باید
به هر بیتی نشان طور و نورالله می‌باید کتاب‌الله معنی را کلیم‌الله می‌باید
ابوطالب سرآمد بلبل صد انجمن باشد
بیا صابر ترنم‌های شافی بشنو از قدسی چو میرزاجانی اشعار فغانی بشنو از قدسی
رموزی‌وار راز نکته‌دانی بشنو از قدسی صفات ذات تقدیس معانی بشنو از قدسی
به طور معرفت موسی وقت خویشتن باشد
زند پهلو خیالاتش به نظم و نثر خاقانی بنازم حسن ادراک نصیرای همدانی
پس از پیغمبر معنی عظیمای خراسانی به صورت خضر در معنی مسیحا کیست می‌دانی
حکیم زنده‌دل رکنا که تا باشد جهان باشد

به هرسو گرچه خوشخوان بلبلان محترم دارد چمن چون طالب آملی نواپرداز کم دارد
چرا یا رب ز شبنم اشک چشم دم‌به‌دم دارد چو نوعی سنبلی دارد چمن دیگر چه غم دارد
پریشان‌گویی او زلف رخسار سخن باشد

ز روشن‌نکته‌های ظاهر او فیض ابیاتش بنوش آب حیات [و] دل مده بر خضر و ظلماتش
خوشا تبریز و میرزاصالح و تحقیق حالاتش صفاهان و شفایی جنت و رضوان خیالاتش
خوش آن باغی که چون او ترزبان نغمه‌زن باشد

نظر بگشا ببین مجذوب مداح مکرم را به ایمان تازه‌ساز ایمان بیاموز اسم اعظم را
چو خصمی تازه کرد از شعر رنگین شور عالم را بنازم شعلهٔ ادراک ابراهیم ادهم را
به‌جز فیضی ندانم تا زبانم در دهن باشد

سخن تا در جهان چون شمع مجلس گشته بزم‌آرا به عالم ثانیِ میرزاوحیدا را نشد پیدا
به طرز تازهٔ یوسف به شور نالهٔ مجدا بدین شیرین‌زبانی می‌رسد شیدای هندی را
میان طوطیان هند او شکرشکن باشد

به میدان مَثَل بندی سلیما گر چنین تازد گلستان سخن‌دانی ز غیرت رنگ می‌بازد
فصاحت بر فصیحی و بلاغت بر نقی نازد به طرز صائب و معصوم طوطی نغمه می‌سازد
سهیل جوش فکر هر سر جوش سخن باشد

دمی کاو میرصیدی تخم دانش در چمن کارد گهر چون ابر نیسان از سحاب کلک می‌بارد
ز یمن ترزبانی‌ها غیاثا لعل تر دارد گشاده‌رویی طبع ملک، دل‌ها را به رقص آرد
چو گل خندان شود نوروز مرغان چمن باشد

گلستان سخن را نوعروسان پریشان‌مو بود پیش نظر این قوم را پیوسته چون ابرو
جنونی تا به کی تازد به میدان ثنا هرسو زبان گلریز کن سالک دعای عندلیبان گو
الهی تا چمن باشد از ایشان انجمن باشد

تصحیح مخمس نسخهٔ خطی کتابخانه و موزهٔ ملی ملک که محتوای عاشقانه و عارفانه دارد و پایان آن با نثری مسجع از جنونی به تاریخ ۱۵ ربیع‌الثانی ۱۱۰۰ قمری (نگاه کنید به تصویر شمارهٔ ۵):

(وزن: مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن؛ بحر: هزج مثمن سالم)

شنیدم تا ز خُم جوش شراب تلخ‌کامی را به آب باده شستم دفتر فتوی مفتی را
نمودم رهن جام می لباس پارسایی را بَدل کردم به مستی عاقبت زهد ریایی را
رسانیدم به آب از یمن می بنیاد تقوی را

ز ممکن نیست مطلب غیر درک واجب بی‌چون بُوَد چون مَشک پربادی خم خالی ز افلاطون
سر بی‌مغز را ماند کدو، بی بادهٔ گلگون ز سینه این دل بی‌معرفت را می‌کنم بیرون

چرا بیهوده گیرم در بغل مینای خالی را

ز خود مردن به‌حق باقی شدن باید بُوَد در کس نگردد حکمران ملک دل با تخت و افسر کس
جهان و هرچه در وی هست سدّ ره بود بر کس گذشتن از جهان ناید ز پای همت هر کس

نباشد هیچ معجز بهتر از تجرید، عیسی را

خراب وصل را چون رنج هجران روی بنماید برش درمان بود هر درد بی‌درمان که عشق آرد
اگر سوزد به آتش گر به آب افتد بیاساید
پس از درد جدایی محنت ایام ننماید

ز آتش هیچ پروا نیست دور از آب ماهی را

سپهر از محنت معشوق دارد عالم عاشق شود زخم خدنگ دلربایان مرهم عاشق
سیاهی می‌زند بر شادی عالم، غم عاشق بود آرایش معشوق حال درهم عاشق

سیه‌روزی مجنون سرمه باشد چشم لیلی را

جنونی! شعر گفتن را فصیح عصر می‌باید نه هر کاو شعر موزون کرد مشهور جهان آید
معانی می‌شود رنگین به الفاظی که می‌شاید دو مصرع در سبک‌روحی کلیم‌الطور می‌باید

که در پرواز شهرت بال باشد مرغ معنی را

جنگنامهٔ ترکی جنونی

جنونی غیر از اشعار فارسی، ظاهراً هنگام اقامت در اردبیل، بیش از سیصد بیت شعر با نام *جنگنامه* در قالب مثنوی به زبان ترکی در حاشیهٔ صفحات دیوان در بخش مربوط به رباعیات (برگ ۱۳۹ رو) نوشته که موضوعش صدق و اخلاص و کذب و ریاست. این مثنوی با نعت خدا و پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) آغاز شده و سرانجام به موضوع درگیری دو فرقهٔ «نعمتی و حیدری» اشاره دارد. جنونی در این مثنوی به اسامی اشخاص داستان ازجمله آقا محمد با صفت تهمتن دوران، حاجی جومرد، دَدَه مقصود، گولوم، شریف و همچنین به نام‌های محلی ازقبیل قیصریه (بازار کنونی)، قُنبلان، طابر، میدان میرحسین میرزا، غریبلر، نیار (اکنون روستایی در پنج کیلومتری اردبیل است)، نام‌های طایفهٔ قزلباش و اروملو اشاره دارد؛ البته به علت افتادگی اوراق دیوان، این مثنوی ناقص است.

نتیجه

محمدتقی جنونی اردبیلی، متخلص به جنونی، از شاعران گمنام اواخر عصر صفوی است. از شرح حال و مسافرت‌ها و زندگانی وی اطلاعات دقیقی در دست نیست. فقط در کتاب *الذریعه* نوشتهٔ آقابزرگ تهرانی

اشارهٔ مختصری به جنونی و دیوان اشعار وی شده‌است و سایر منابع و مآخذ و تذکره‌ها، به همان مطلب *الذریعه* استناد کرده‌اند. یگانه منبع موثقی که می‌تواند دربارهٔ جنونی و روزگار و زندگانی و سفرها و محل اقامت وی اطلاعات مفید و مختصری به دست دهد، دیوان اشعار دست‌نوشتهٔ ۱۵۶برگی اوست. این نسخهٔ دست‌نوشته هم کامل نیست، اما اطلاعات مفیدی می‌توان از لابه‌لای اشعارش به دست آورد. جنونی از پیروان سبک هندی است و در مضامین اشعارش، به‌ویژه در غزلیات، به اشعار صائب نزدیک‌تر است، ولی در سروده‌هایش به مضمون‌های شاعران سبک خراسانی و عراقی نیز نظر داشته‌است و تصویرآفرینی شاعرانهٔ غزلیاتش، مضمون غزل‌های سعدی و حافظ را تداعی می‌کند. جنونی در تصویرآفرینی شاعرانه بسیار چیره‌دست ظاهر شده و از بیشتر آرایه‌های ادبی در سروده‌هایش بهره گرفته‌است؛ مانند حافظ زهد ریایی را برنتافته و در هر فرصت مناسب به ریاکاران و دین‌فروشان تاخته و ناخرسندی خود را از ریا و نفاق ابراز داشته‌است.

جنونی در اغلب قالب‌های شعر فارسی طبع‌آزمایی کرده و قدرت قلم و طبع شعری خود را آشکار ساخته‌است. با آنکه زبان مادری‌اش ترکی است، در سرودن اشعار فارسی در قالب‌های مختلف دست‌کمی از شاعران توانمند فارشی ندارد و توانایی خود را در سرودن اشعار به دو زبان فارسی و ترکی نشان داده و به‌خوبی از عهدهٔ مضامین سخت و کنایات و تشبیهات و استعارات برآمده‌است. جنونی پیرو مذهب شیعهٔ دوازده‌امامی است و در شعرهای مدحی‌اش، ارادت خود را به خاندان پیامبر و امامان شیعه نشان داده و اشعار تحمیدیه‌اش بیشتر جنبهٔ اعتقادی دارد. او با بیشتر شاعران عصر خود مراوده داشته و در دیوان خویش اسامی بیش از چهل تن از شاعران معروف زبان فارسی را در قالب مخمس آورده‌است. براساس نسخهٔ منسوب به جنونی که در کتابخانه و موزهٔ ملک نگهداری می‌شود، وی علاوه بر شاعری، خوشنویسی هم می‌کرده و مطالبی به نثر مسجع از او در دست است. چنان‌که از اشعار جنونی برمی‌آید، ظاهراً در اردبیل به دنیا آمده و سپس به اصفهان و ازآنجا به هند مهاجرت کرده و ظاهراً در اواخر عمر دوباره به زادگاه خود، اردبیل، بازگشته و احتمالاً در آنجا فوت کرده‌است.

منابع

آقابزرگ طهرانی (۱۴۰۳)، *الذریعه الی تصانیف الشیعه*، جلد ۹، بیروت، دارالاضواء.

جنونی اردبیلی، محمدتقی، *دیوان جنونی*، دست خط منسوب به مؤلف، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۰۵۴۰۳کتابت در ۱۱۰۰ قمری، تهران، کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.

جنونی اردبیلی، محمدتقی، *دیوان جنونی*، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۷۸۰۱ کتابت در قرن یازده و دوازده هجری، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی،

خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۴۰)، *فرهنگ سخنوران آذربایجان*، جلد ۱، تهران، طلایه.

درایتی، مصطفی (۱۳۴۴)، *فنخا (فهرستگان نسخه‌های خطی ایران)*، تهران، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۲۵)، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.
دیوان حافظ (۱۳۶۸)، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالحسین جربزه‌دار، تهران، اساطیر.
دیهیم، محمد (۱۳۶۷)، *تذکرهٔ شعرای آذربایجان*، جلد ۱، تبریز، آذرآبادگان.
روحانی، سیدمهدی؛ خمینی، سیدحسن (۱۳۸۹)، *فرهنگ جامع فرق اسلامی*، جلد ۲، تهران، اطلاعات.
سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵)، *کلیات*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، هرمس.
صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۰)، *دیوان صائب تبریزی (غزلیات)*، به تصحیح محمد قهرمان، جلد ۶، تهران، علمی و فرهنگی.
صفری، بابا (۱۳۷۰)،کتاب *اردبیل در گذرگاه تاریخ*، جلد ۲، اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی.
صفوی، کوروش (۱۳۸۱)، نگاهی به چگونگی پیدایش «سبک هندی» در شعر منظوم فارسی، *مجلهٔ زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان.
عقیقی بخشایشی (۱۳۷۵)، *مفاخر آذربایجان*، جلد ۳، تبریز، آذربایجان.
فکرت، محمدآصف (۱۳۷۳)، *مصنفات شیعه (ترجمهٔ الذریعه)*، جلد ۲، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹)، *کاروان هند*، جلد ۱، تهران، آستان قدس رضوی.
مایل هروی، نجیب (۱۳۶۸)، *مجموعهٔ رسایل خطی فارسی*، دفتر ۵، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس.
متقی، حسین (۱۳۰۵)، *فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ مجلس*، جلد ۲۶، تهران، مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
منزوی، احمد (۱۳۸۶)، *فهرستوارهٔ منزوی*، جلد ۶، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
موسوی ننه‌کران، فخرالدین (۱۳۴۷)، *تاریخ اردبیل و دانشمندان*، جلد اول، نجف، مطبعه الادب.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۸)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران، تهران، مولا.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601

https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 101-123

doi 10.22059/JIS.2022.344823.1123

Research Paper

Western Superpower in Chinese Viewpoints: Arsacid Territory in Chinese Historical Sources

Kolsoum Ghazanfari[1]✉ | Amin Babadi[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor of History, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: k.ghazanfari@ut.ac.ir
2. PhD student of ancient Iranian history, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Aminabdalbadadi69@gmail.com

Article Info.

Received: 2022/06/21

Accepted: 2023/02/05

Keywords: *Parthian Empire, Chinese Sources, Han Empire, Indo-Parthian State, Balkh, Kushan Empire.*

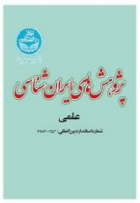
Abstract

Primary Chinese sources are considered important for studying Parthian history. The Parthian Empire came to power almost simultaneously with the Han Empire and had political, economic, ... relations with it. Therefore, this government has been considered by Chinese sources. The geographical scope of this government, especially in the eastern regions, is one of the issues addressed in these sources, and due to the lack of resources in this period, it can be very useful in explaining this issue and completing the report of Western sources. In the present study, the main question is what range of territory do Chinese sources draw for the Parthians, and what was the Parthian share in this illustration? Our study shows that information from Chinese sources about the Parthian territory is valuable, especially for the eastern borders. The Parthians, on the other hand, seem to have sought to portray their territory as larger than it was in the eyes of the Chinese by defining themselves as the sole superpower of the West, while excluding the Romans from international political and economic relations.

How To Cite: Ghazanfari, Kolsoum; Babadi, Amin (2023). Western Superpower in Chinese Viewpoints: Arsacid Territory in Chinese Historical Sources. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 101-123.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۰۱-۱۲۳
دانشکده ادبیات و علوم انسانی



مقالهٔ علمی-پژوهشی

ابرقدرت غرب از نگاه چینیان: قلمرو شاهنشاهی اشکانی در منابع چینی[۱]

کلثوم غضنفری[۱]✉| امین بابادی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ استادیار تاریخ، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: k.ghazanfari@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری تاریخ ایران باستان، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: Aminabdalbadadi69@gmail.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۱/۰۶

واژه‌های کلیدی:
قلمرو اشکانی، منابع چینی، امپراتوری هان، هندوپارتیان، بلخ، کوشانیان.

چکیده

شاهنشاهی اشکانی تقریباً هم‌زمان با امپراتوری هان به قدرت رسید و با آن مناسبات سیاسی و اقتصادی و... داشت؛ بنابراین این دولت مورد توجه سالنامه‌های کهن چینی بود. گسترهٔ جغرافیایی این حکومت، به‌ویژه در مناطق شرقی، از مباحثی است که در این سالنامه‌ها بدان پرداخته شده و با توجه به فقر منابع این دوره می‌تواند در تبیین موضوع و تکمیل گزارش منابع غربی مفید باشد. هدف پژوهش حاضر، بررسی گسترهٔ جغرافیایی قلمرو اشکانیان در منابع چینی است. افزون بر این، نقش اشکانیان در تصویرسازی منابع چینی از قلمرو آنان هم تحلیل شده‌است. پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام یافته‌است. بررسی‌ها نشان می دهد اطلاعات منابع چینی دربارهٔ قلمرو اشکانی، به‌ویژه در سرحدات شرقی، بسیار ارزشمند است. همچنین به نظر می‌رسد اشکانیان خود را یگانه ابرقدرت غرب می‌دانستند و در عمل هم ضمن تلاش برای حذف رومیان از مناسبات سیاسی و اقتصادی بین‌المللی، سعی داشتند قلمرو خود را بزرگ‌تر از آنچه بود، در نگاه چینیان به تصویر درآورند.

استناد به این مقاله: غضنفری، کلثوم؛ بابادی، امین (۱۴۰۲). ابرقدرت غرب از نگاه چینیان: قلمرو شاهنشاهی اشکانی در منابع چینی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۱۰۱– ۱۲۳.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از طرح پژوهشی شمارهٔ ۱۲۶۵ با عنوان «نقش جادهٔ ابریشم در گسترش فرهنگ ایرانی در چین» از مرکز مطالعات و همکاری‌های علمی بین‌المللی وزارت علوم است.

مقدمه

تمدن‌های بزرگ جهان باستان معمولاً به دلیل کم‌آگاهی از جغرافیای جهان و علاقه بـه معرفـی قـدرت خود، اقوام و حکومت‌های دیگر را کم‌اهمیت و پیرامونی، و خود را مرکز جهان می‌شناختند. این رویکـرد، تلاش در معرفی جغرافیای قلمرو خود و گاه اغراق در این زمینه را به دنبال داشـت. در دوران نوآشـوری، نگاشتن کتیبه‌هایی دربارهٔ حدود و وسعت قلمرو آشور (حتی با کمی اغراق) غریب نبود (ر.ک. دیـاکونوف، ۱۳۴۵: ۶۹۷). در دوران هخامنشی با گسترش قلمـرو، تأکیـد بـر وسـعت آن بیشـتر شـد و کـوروش دوم (۵۵۹ـ۵۳۰ پیش از میلاد) در استوانهٔ خود از حکومتش بر هر گوشهٔ جهـان سـخن گفتـه‌اسـت (رزمجـو، ۱۳۸۹: ۶۶). داریوش یکم (۵۲۲ـ۴۸۶ پیش از میلاد) و خشایارشا (۴۸۶ـ۴۶۵ پیش از میلاد) نیـز بارهـا در کتیبه‌هایشان سرزمین‌های زیر فرمـان خـویش را نـام بـرده‌انـد (*DB*: 6; *DNa*: 3; *DPe*: 2; *DSe*: 3; *XPh*: 3؛ لوکوک، ۱۳۸۹: ۲۱۸، ۲۶۲، ۲۷۲، ۲۷۸، ۳۰۹). بعدها کوروش جوان خطاب به یونانیـان، قلمـرو پدرش را در جنوب، ازجایی‌که از گرما، زیستن در آن سخت بود و در شمال تاجـایی‌کـه از سـرما زنـدگی کردن ممکن نبود، وصف کرده‌است (کسنفون: ۷/۱). قلمرو سلوکیان در گزارش آپیان[1]، از سُغد تا آسـیای کوچک را شامل می‌شود (۵۱/۱۱) که با کمی اغراق نیز همراه اسـت. بـر ایـن اسـاس در آسـیای غربـیِ پیشااشکانی، سنت توصیف و گاه بزرگ‌نمایی قلمرو حکومتی در گفتار فرمانروایان وجود داشت. اشـکانیان که بر میراث پیشینیان تکیه زده بودند نیز همین سنت را الگـو گرفتنـد. از آنـان کتیبـه‌ای دربـارهٔ حـدود قلمروشان باقی نمانده‌است، اما از منابع بازمانده، به‌خصوص منابع چینی، می‌توان بـرای بازسـازی قلمـرو اشکانی و البته تلاش آن‌ها برای بزرگ‌نمایی قلمرو خود بهره جست.

دو عملیات عمدهٔ چینیان در آسیای مرکزی، اطلاعات آنان را از جهان غرب بسیار افزایش داد. در زمـان امپراتور ووـتی[2] (۱۴۱ـ۸۷ پیش از میلاد) از سلسلهٔ هان، جنگ‌های پیروزمندانه‌ای برضد قبایـل خیونـگ‌نـو/ هیونگ‌نو[3] به راه افتاد (تورلی، ۱۹۷۱: ۷۱ـ۷۲؛ وانگ، ۲۰۱۸: ۲۶ـ۲۷)، ولی خطر رفع نشد و روابـط آن‌هـا بـر مبنای اوضاع زمانه تغییر کرد. در همین زمان، امپراتوری هان برای رقابت با خیونگ‌نوها به ایجـاد رابطـه بـا غرب احساس نیاز کرد و عمده‌ترین دلیل ایجاد ارتباط چین با غرب که با سفر مشهور جان‌چیان[4] بـه وقـوع پیوست، یافتن هم‌پیمان نظامی در میـان قبایـل یوئـه‌ژی بـود (فیتزجرالـد، ۱۳۸۴: ۱۹۸). در سـدهٔ نخسـت میلادی به فرمان امپراتور مینگ[5] (۵۷ـ۷۵ میلادی) سردار مشهور چینی، بـان‌چـائو[6]، در سـال ۷۳ مـیلادی

1. Appian
2. Wu-ti
3. Xiongnu or Hsiungnu
4. Zhang Qian
5. Ming
6. Ban Chao

عملیات خود را در غرب چین آغاز کرد که با جنگ در برابر خیونگ‌نوها همراه بود و سرانجام منجر بـه فـتح مجدد حوزهٔ تاریم[1] شد (همان: ۲۱۵ـ۲۱۸). او سپس سفیری به نام گان‌ییِنگ[2] برای شناسایی سـرزمین‌هـای غربی روانه کرد و دور دوم کسب اطلاعات چینیان از غرب آغاز شد (همان: ۲۱۸ـ۲۱۹).

براساس ارتباطات یادشده و بازتاب آن در منابع چینی، پرسش اصلی پژوهش حاضر ایـن اسـت کـه منـابع چینی چه گستره‌ای از قلمرو را برای اشکانیان ترسـیم کـرده‌انـد و سـهم اشـکانیان در ایـن تصویرسـازی چـه بوده‌است؟ اهمیت پژوهش حاضر در تعیین حدود تقریبی شاهنشـاهی اشـکانی بـر مبنـای منـابع شـرقی و نیـز تکمیل داده‌های منابع غربی در این زمینه و همچنین بررسی اقدامات اشکانیان در معرفی حدود قلمرو خـود بـه قدرت شرقی است. محدودهٔ زمانی و مکانی موضوع به ترتیب تمام دورهٔ اشکانی و قلمرو جغرافیـایی آنـان را در بر دارد، اما با توجه به تأکید و توجه داده‌های منابع چینی بر مناطق شرقی قلمرو اشکانی، تمرکز پژوهش بیشـتر بر این نواحی است. موضوع مقاله، پیشینهٔ پژوهش ندارد، اما آثاری وجود دارد کـه بـه‌طـور پراکنـده بـه برخـی مسائل مرتبط با آن پرداخته‌است. فن گوتشمید (۱۳۵۶) در برخی موارد از منابع چینی برای شناخت جای‌نام‌هـا و حدود شاهنشاهی اشکانی بهره برده‌است. پاشـازانوس و یانـگ (۲۰۱۸: ۱۲۳) در مقالـه‌ای تـلاش کـرده‌انـد تـا جای‌نام‌های مندرج در منابع چینی را براسـاس اسـناد موجـود و نظـرات پژوهشـگران مختلـف جایـابی کننـد. پژوهش‌های مذکور به قصد تعیین حدود اشکانیان انجام نشده و تلاش اشـکانیان بـرای تصویرسـازی خـود در مقام بزرگ‌ترین قدرت غربی در نگاه چینیان، مورد توجه پژوهشگران یادشده قرار نگرفته‌است.

۱. منابع چینی

اطلاعات مربوط به اشکانیان را در آثار چینی که عبارت‌اند از *شی‌جی*[3] از سی‌ما چین[4] (۱۴۵ــ۸۶ پـیش از میلاد)، *هان‌شو*[5] از بان‌گو[6] (۳۲ـ۹۲ میلادی)، وی‌لو[7] از یوهـوآن[8] (سـدهٔ سـوم مـیلادی)، *هوهـان‌شـو*[9] از فان‌یه[10] (۳۸۹ـ۴۴۵ میلادی) می‌توان بازیافت (پُش، ۱۳۹۲: ۵۴۶ـ۵۴۷؛ وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۱۲)[11]. چینیان

1. Tarim
2. Gan Ying
3. *Shiji*
4. Sima Qian
5. *Hanshu*
6. Ban Gu
7. *Weilüe*
8. Yu Huan
9. *Hou Hanshu*
10. Fan Ye

۱۱. در این مقاله ترجمه‌های مختلفی از متون چینی بررسی شده و از بین آن‌ها برای *شی‌جی* از ترجمهٔ انگلیسی Bortun Watson vol. I, 1971; vol. II, 1993؛ برای *هان‌شو* از ترجمهٔ انگلیسی هولسویه A. F. P. Hulsewé, 1979 و

شاهنشاهی اشکانی را آن‌شی[1] می‌نامیدند که به‌صورت An_sik* در چینی میانهٔ اولیه قابل بازسازی و برگرفته از نام ارشَک، بنیان‌گذار شاهنشاهی اشکانی، است (لزلی و گاردینر، ۱۹۲۸: ۲۸۸؛ وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۱۶). از مشکلات اصلی در استفاده از منابع چینی، دشواری تعیین زمان نوشته‌های آن‌هاست. مشکل دیگر این است که در اضافه کردن اطلاعات جدید به تاریخ‌های قدیم، بسیار محتاط‌اند (برای توضیح بیشتر ر.ک. لزلی و گاردینر، ۱۹۹۵: ۶۳ـ۶۴).

۲. دولت‌های نیمه‌مستقل در شاهنشاهی اشکانی

برای شناخت قلمرو اشکانی در منابع چینی، ابتدا باید درک دقیقی از وجود دولت‌های نیمه‌مستقل در این دوره و میزان تعلق آنان به قلمرو اشکانی داشته باشیم که البته خود وجود این مسئله باعث ایجاد کلان‌روایتی مبنی بر ضعف ساختاری این شاهنشاهی شده‌است (برای نمونه، ر.ک. کاشلنکو، ۱۳۸۵: ۱۴۹؛ گرگوراتی، ۲۰۱۷: ۹۵ـ۹۶). از روی داده‌های مختلف می‌توان وجود دولت‌های دست‌نشانده را در گرجستان، ارمنستان، آتروپاتن[2]، گوردوئنه[3]، آدیابنه[4]، اوسروئنه[5]، هترا[6]، میشان (خاراسن)[7]، الیمایی[8]، پارس، سکستان، مرو، گرگان اثبات کرد (لوکونین، ۱۳۸۰: ۹۵؛ کاشلنکو، ۱۳۸۵: ۱۴۹؛ گرگوراتی، ۲۰۱۶: ۵). در دوران اشکانی، این قدرت‌های محلی که روند ایجاد آن‌ها از دوران سلوکی شروع شده بود، تلاش چندانی برای استقلال نکردند. دلیل آن را باید در منافع متقابل دو طرف در حفظ ساختار دست‌نشاندگی دانست که عبارت بود از تعهدات نظامی متقابل و نیز بهره‌وری دولت مرکزی از توان نظامی و اقتصادی دولت‌های دست‌نشانده در مناسبات خارجی و داخلی و در مقابل، حمایت سیاسی دولت از آن‌ها (بروسیوس، ۱۳۹۶: ۱۵۶ـ۱۵۸؛ گرگوراتی، ۲۰۱۶، ۵؛ گرگوراتی، ۲۰۱۷: ۹۷). سیاست اشکانیان در قبال حکومت‌های تابع ذیل سه روش دسته‌بندی شده‌است: در روش نخست که در برهه‌های زمانی خاصی در مقابل دولت‌های خاراسن و اوسروئنه و الیمایی اتخاذ شد، فتح این سرزمین‌ها در عین حفظ دودمان حکومتی سابق بود. در مقابل، این دولت‌ها نیز تعهدات سیاسی و اقتصادی خود را در مقابل دولت مرکزی حفظ کردند. روش دوم که از نیمهٔ دوم سدهٔ یکم پیش از میلاد به بعد اتخاذ شد و در سدهٔ یکم میلادی

برای *هوهان‌شو* و *وی‌لو* از ترجمهٔ آلمانی Gloze Uta & Kerstin Storm, 2010 استفاده کرده‌ایم.

1. Anxi
2. Atropatene
3. Gorduene
4. Adiabene
5. Osroene
6. Hatra
7. Maishan (Characene)
8. Elymais

شدت بیشتری یافت، اشغال سرزمین‌های تابع که کارآمدی سابق را نداشتند و برکناری دودمان فرمانروا و سر کار آوردن یک دودمان بومی دیگر بود که قدرت عالیهٔ اشکانیان را بهتر بشناسد؛ این سیاست در دولت‌های آدیابنه و اوسروئنه و خاراسن اجرا شد. روش سوم که از سدهٔ ۱ میلادی در دستور کار قرار گرفت و به تدریج دولت‌های خاراسن و الیمایی و آتروپاتن و ارمنستان را شامل شد، برکناری کامل دولت‌های محلی و انتصاب فرمانداری از دودمان اشکانی بر تخت حکومت بود (گرگوراتی، ۲۰۱۷: ۹۸ـ۱۰۱). این سیاست‌ها بسته به شرایط زمانی، متفاوت بود اما بررسی‌ها نشان می‌دهد اشکانیان در مقابل دولت‌های دست‌نشانده سیاستی اتخاذ کردند که گرگوراتی اصطلاحاً آن را «انعطاف‌پذیر[1]» می‌نامد. بر این مبنا، دولت‌های دست‌نشانده را باید جزئی از قلمرو شاهنشاهی اشکانی در درون سرحدات این کشور در نظر گرفت که به دولت مرکزی وفادار بودند یا به انواع روش‌ها مجبور به این کار می‌شدند. در منابع چینی نیز گاهی از این دولت‌های دست‌نشانده نام برده می‌شود که باید در همین چهارچوب در نظر گرفته شوند. نام دولت‌های مرو و سکستان و خاراسن (ر.ک. صفحات بعد) در منابع چینی بیشترین بسامد را دارند و البته گاه به‌صورت مبهم ذکر شده‌اند و همین امر شماری از پژوهشگران را دربارهٔ تابعیت این دولت‌ها از اشکانیان دچار اشکال کرده‌است. مرو و خاراسن در متون چینی به وضوح تابع اشکانیان معرفی شده‌اند، ولی دربارهٔ سکستان این صراحت را نمی‌توان یافت و به بررسی عمیق‌تر و مقایسه با منابع دیگر نیاز است (اسمیت، ۱۹۰۶: ۵۵ـ۵۶). با توجه به اینکه حتی گاهی از ارسال سفیران چینی به دولت‌های دست‌نشاندهٔ اشکانی چون تیائوچی[2] (خاراسن) سخن به میان می‌آید (وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۲۸)، باید در استفاده از منابع چینی درخصوص استقلال این دولت‌ها محتاط بود.

۳. قلمرو اشکانیان در منابع چینی تا پیش از برآمدن کوشانیان

در *شی‌جی* (۱۲۳) دربارهٔ قلمرو اشکانیان آمده‌است: «آن‌شی چند هزار لی[3] در غرب دایوئه‌چی[4] قرار گرفته‌است... در کنار رود گویی/کویی[5] است... در غرب کشور آن‌شی، تیائوچی و در شمال یان‌کای[6] و لیکان[7] قرار گرفته‌است... تیائوچی چند هزار لی در غرب آن‌شی و چسبیده به دریای غرب است... آن‌شی این کشور را به تسخیر درآورده و آنجا را جزو اقمار خود کرده‌است... به این ترتیب امپراتور با سرزمین‌های

1. flexible
2. Tiaozhi

۳. مقیاسی چینی و معادل حدود ۴۱۵ متر بود.

4. Da Yuezhi
5. Gui/Kuei
6. Yancai

۷. Likan؛ براساس منابع بعدی چینی، با سوریه قابل تطبیق است.

بزرگی همچون دایوآن[1]، داکسیا[2]، آن‌شی و... آشنا شدند . از مرز شرقی تا شهر تخت‌گاه شاه چند هزار لی فاصله بود». مؤلف *شی‌جی*، اهم داده‌های خود را از جان‌چیان گرفته که در دوران جنگ‌های ووتی با خیونگ‌نوها دو بار به آسیای مرکزی فرستاده شد. در سفر اول که حدود سال ۱۳۸ پیش از میلاد به وقوع پیوست، او اسیر خیونگ‌نوها شد و ده سال را در اسارت گذراند، ولی موفق به فرار شد و پس از کسب اطلاعاتی دربارهٔ سرزمین‌های غربی چین و اسارت کوتاه‌مدت دیگری، در سال ۱۲۶ پیش از میلاد به چین بازگشت (باکلی اربری، ۱۹۹۷: ۶۹؛ فیتزجرالد، ۱۳۸۴: ۱۹۸ـ۱۹۹). سفر دوم جان‌چیان که به همان قصد اول (در حدود سال ۱۱۵ پیش از میلاد) انجام گرفت، نتایج بهتری به بار آورد؛ بنابراین اطلاعات مندرج در *شی‌جی* مربوط به پیش از سال ۱۱۵ پیش از میلاد است. پس از کشته شدن فرهاد دوم (۱۳۸/۱۳۹ـ۱۲۸ پیش از میلاد) و اردوان یکم (۱۲۸ـ۱۲۳/۱۲۴ پیش از میلاد) به ترتیب در جنگ با سکاها و یوئه‌ژی‌ها، مهرداد موفق شد بیابان‌گردان آسیای مرکزی را مغلوب کند و سرزمین‌های وسیعی در شرق را متصرف شود. داده‌های سکه‌شناسی در این زمان به فتح سرزمین‌های مرو و هرات گواهی می‌دهند (دیاکونوف، ۱۳۵۱: ۵۷).

در *هان‌شو* نیز دربارهٔ قلمرو اشکانیان آمده‌است: «پسر آسمان آگاه شد که سرزمین‌هایی از قبیل دایوآن، داکسیا و آن‌شی همگی کشورهای بزرگی هستند... تخت‌گاه حکومت شاه [آن‌شی] شهر فاندو[3] است. شهر ۱۱۶۰۰ لی از چانگ‌آن فاصله دارد... [آن‌شی] در شمال با سرزمین کانگ‌یو،[4] در مشرق با وویی‌شان‌لی[5] و در غرب با تیائوچی هم‌مرز است... بر سواحل رود گویی قرار گرفته‌است... مرز شرقی چندین هزار لی با تخت‌گاه شاه فاصله دارد...» (*هان‌شو*: ۹۶A). در همین اثر، دربارهٔ سرزمین وویی‌شان‌لی آمده‌است: «۱۲۲۰۰ لی با چانگ‌آن فاصله دارد... در شرق در مجاور سرزمین چی‌پین[6]، در شمال مجاور پوتائو[7] و در غرب مجاور لیکان/ تیائوچی است... پس از یک سفر صدروزه یا بیشتر (از ووی‌شان‌لی) به تیائوچی می‌رسیم» (همان).

شناخت جای‌نام‌های مندرج در دو متن فوق برای بازسازی سرحدات شاهنشاهی اشکانی ضروری است. دایوئه‌چی به معنای یوئه‌ژی بزرگ، درواقع اشاره به قومی دارد که بعدها دولت کوشان را تشکیل دادند و پژوهشگران امروز در تطبیق دایوآن با فرغانه و داکسیا با بلخ هم‌سخن هستند (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۰۹ـ۱۱۰؛ زیمال، ۱۳۸۰: ۳۴۵). هم در *شی‌جی* (۱۲۳) و هم در *هان‌شو* (۹۶A)، یوئه‌ژی‌ها در شمال

1. Da Yuan
2. Daxia
3. Fandou
4. Kangju
5. Wuyishanli
6. Chi-pin
7. P’u-t’ao

رودخانهٔ گویی زندگی می‌کنند که با رود جیحون قابل تطبیق است (زیمال، ۱۳۸۰: ۳۴۵؛ بروسیوس، ۱۳۹۶: ۱۶۴)، اما در *هان‌شو* در ضمن داده‌هایی که از گزارش جان‌چیان داده می‌شود، اطلاعات مضاعفی مبنی بر فتح داکسیا (بلخ) به دست یوئه‌ژی‌ها آمده‌است که ظاهراً بیشتر تفوقی اسمی بر آن داشتند (زیمال، ۱۳۸۰: ۳۴۵). از کلام مؤلف *سی‌جی* می‌توان پنداشت که بلخ از شاهنشاهی اشکانی مستقل بوده‌است. شهر فاندو[1] که پایتخت اشکانی دانسته شده، احتمالاً با نام پَرثَوَ قابل تطبیق است (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۲) که برخی آن را اشاره‌ای به شهر صددروازه[2] (لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۸۰) و عده‌ای دیگر اشاره به شهر پَرثَونسا[3] یا همان شهر نسا در شمال پارت می‌دانند (پاشازانوس و یانگ، ۲۰۱۸: ۱۲۵). یان‌کای را نمی‌توان به‌درستی ریشه‌یابی کرد، اما احتمالاً اشاره به اقوام ساکن در سرزمین خوارزم و حوزهٔ دریاچهٔ آرال در این زمان باشد (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۶؛ وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۱۷). کانگ‌یو نیز به احتمال اشاره به اقوام کوچرویی دارد که در زمان گزارش جان‌چیان در حدود میانهٔ سیردریا ساکن بودند (فن گوتشمید: ۱۳۵۶: ۱۱۶ــ۱۱۷؛ زیمال، ۱۳۸۰: ۳۴۵) یا به احتمال بیشتر باید همچون برخی از محققان آن را نه نام یک قوم که نام یک سرزمین دانست و با سغد یا سمرقند تطبیق داد (وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۲۱؛ لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۷۳). نکتهٔ مهم اینکه در *سی‌جی* حد شمالی شاهنشاهی اشکانی با یان‌کای هم‌مرز است، ولی در *هان‌شو* اشکانیان در شمال با کانگ‌یو هم‌مرزند. این امر احتمالاً به معنای فتح خوارزم (یان‌کای) به دست قوم/ سرزمین کانگ‌یو است (فن‌گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۷)، درحالی که در *هان‌شو* با اینکه تابعان کانگ‌یو نام برده می‌شوند، خبری از تابعیت یان‌کای از کانگ‌یو نیست (وایلی، ۱۸۸۱: ۴۴)؛ بنابراین می‌توان برخلاف این عقیده، پنداشت که در این زمان خوارزم را اشکانیان فتح کرده بودند و به همین دلیل دیگر آنان سرحدات شمالی شاهنشاهی اشکانی را تشکیل نمی‌دهند. گزارشی متأخر از منابع ارمنی می‌تواند مؤید این ادعا باشد. پاوستوس بوزند[4] از قومی به نام «مسکوت‌ها» [ماساگت‌ها؟] سخن می‌گوید که شاهشان تباری اشکانی داشت و در سدهٔ چهارم و در زمان حکومت خسرو دوم ارمنی (۳۳۰ـ۳۳۸ میلادی) از سرزمین‌های شمال رود کورش (و احتمالاً شمال قفقاز) به قلمرو ارمنستان فشار می‌آورد (پاوستوس بوزند، ۱۳۹۷: ۵۱ــ۵۶). با تکیه بر گزارش جان‌چیان، قوم یان‌کای را با آلان‌ها تطبیق می‌دهند که به غرب دریای کاسپی نیز نفوذ کرده بودند (ر.ک. فن‌گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۸ـ۱۱۹؛ لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۷۳). به گفتهٔ آمیانوس، در زمان خسرو یادشده، ماساگت‌ها به نام آلان مشهور بودند (آمیانوس مارکلینوس: ۱۶/۲۳). دست‌کم از پایان دوران هخامنشی به بعد (و به عقیدهٔ نگارندگان، حتی پیش از این دوران)، سرزمین خوارزم با مکان ماساگت‌ها مجاورت داشت

1. Fandou
2. Hecatompylos
3. Parthaunisa
4. P'awstos Buzand

(فرای، ۱۳۴۴: ۷۳) و احتمالاً یان‌کای در سدهٔ دوم پیش از میلاد شامل کل اتحادیهٔ قبایل ماساگت‌ها و اقوام مجاور و همچنین سرزمین خوارزم می‌شد. می‌توان پنداشت که اشکانیان در زمانی پس از گزارش نخست جان‌چیان، بر ماساگت‌ها/ آلان‌ها در حدود خوارزم تا دریای کاسپی چیره شدند و آنان را به تابعیت خود درآوردند. شواهد متأخر دیگری نیز در تأیید این ادعا وجود دارد؛ در نیمهٔ نخست سدهٔ یک میلادی، زمانی که ونون، شاه مخلوع اشکانی، در تلاش برای بازپس‌گیری حکومت از اردوان دوم (۱۲/۱۱ــ۳۸ میلادی) بود، تلاش کرد تا با گریز از چنگ رومیان، از راه ارمنستان و ارّان (آلبانیا) به سرزمین سکاییه[1] پناه ببرد که به گفتهٔ تاکیتوس (۱۹۰۴: ۶۸/۲) شاه آنجا «خویشاوند» او بود. خواه منظور از سکاییه سرزمین‌های شمال قفقاز باشد یا سرزمین‌های شرق دریای کاسپی، این گزارش می‌تواند تأیید کهن‌تری بر گزارش پاوستوس باشد. در منابع متأخری همچون قطعهٔ مشهور به *رمان اردوان و اردشیر* و نوشته‌های آگاتانگئوس نیز می‌توان ادعای حاکمیت اشکانیان بر ماساگت‌ها را بازیافت (تراینا، ۱۴۰۰: ۱۹۲ــ۱۹۳؛ پیرنیا، ۱۳۹۱: ۲۱۳۶). از گزارش *هان‌شو* پیداست که امپراتوری هان برای تحکیم حضور خود در غرب در حدود سال ۵۹ پیش از میلاد، منصبی با عنوان ژنرال نایب‌الحکومهٔ مناطق غربی ایجاد کرد (*هان‌شو*: ۹۶A؛ همچنین ر.ک. پُش، ۱۳۹۲: ۵۴۴ـ۵۴۵) و مدتی بعد (۴۴ پیش از میلاد) چینیان در آسیای مرکزی با قوم/ سرزمین کانگ‌یو درگیر شدند (فن‌گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۷)؛ بنابراین احتمالاً می‌توان منشأ گزارش منابع چینی مبنی بر مجاورت قلمرو اشکانی با کانگ‌یو را که در *هان‌شو* آمده، مربوط به این دوره دانست. در نتیجه فتح سرزمین‌های جدید به دست اشکانیان باید در دورانی میان سال ۱۱۵ پیش از میلاد (سفر دوم جان‌چیان) و نیمهٔ سدهٔ یکم پیش از میلاد به وقوع پیوسته باشد. به عقیدهٔ نگارندگان، زمان فتوحات اشکانیان در این حدود را باید مرتبط با فتوحات شمال‌شرقی مهرداد دوم دانست. مؤید این ادعا، گزارش یوستین (۴۱: ۶) مبنی بر فتوحات گستردهٔ مهرداد دوم و جنگ‌های موفقیت‌آمیز چندمرحله‌ای او با سکاهاست (همچنین ر.ک. کالج، ۱۳۸۸: ۴۶).

از گزارش‌های منابع چینی می‌توان دربارهٔ موقعیت اشکانیان در بلخ نیز بهره برد. بنا بر گزارش یوستین (۴۱: ۶، ۸)، مهرداد یکم در پی جنگ‌های موفقیت‌آمیز در شرق و غرب، با فتح بلخ، قلمرو خود را از کوهستان قفقاز (منظور هندوکوش است) تا رود فرات گسترش داد (همچنین ر.ک. فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۹۳)، درحالی‌که بنا بر گزارش دیودور سیسیلی (۳۳: ۱۸) و اوروسیوس، فتوحات مهرداد به رود هیداسپ در پنجاب رسید (همچنین ر.ک. اسمیت، ۱۹۰۶: ۵۶؛ فن‌گوتشمید، ۱۳۵۶: ۹۳ـ۹۴؛ گرگوراتی، ۲۰۱۶: ۱ـ۲). اما این فتوحات دوام نداشت و در پایان حکومت فرهاد دوم، جانشین مهرداد، سکاها به شمال‌شرق قلمرو اشکانی حمله کردند و پس از کشته شدن فرهاد در نبرد با آن‌ها، جانشینش اردوان یکم نیز در جنگ با تخاری‌ها، ظاهراً در سرزمین بلخ، کشته شد (۱۲۴ پیش از میلاد) (اورتوم، ۲۱۹: ۲۳۸ـ۲۳۹). تخاری‌ها را با

1. Scythia

یوئه‌ژی‌ها یکسان می‌دانند (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۲۰؛ آلتهایم، ۱۳۹۸: ۳۷۶). چنان‌که گفته شد، براساس گزارش جان‌چیان و لذا پیش از سال ۱۱۵ پیش از میلاد، یوئه‌ژی‌ها بلخ را تصرف کردند و حاکمیت اسمی بر این سرزمین داشتند و ظاهراً در همین زمان کابل را نیز فتح کردند (برای تاریخ و فتوحات یوئه‌ژی‌ها در *هان‌شو* ر.ک. وایلی، ۱۸۸۱: ۴۰ـ۴۱). می‌توان این دو واقعه را یکی شمرد؛ یعنی یوئه‌ژی‌ها بلخ را که از متصرفات مهرداد یکم بود فتح کرده و سپس اردوان شاه اشکانی را که برای بازپس‌گیری این سرزمین رفته بود مغلوب و مقتول کردند. جانشین اردوان، یعنی مهرداد دوم، مجبور به اتخاذ تصمیمی فوری در مقابل مهاجمین نیرومند بود. بازسازی وقایع با تکیه بر اسناد مختلف و الواح میان‌رودانی مربوط به حکومت مهرداد، دو مرحلهٔ عمدهٔ جنگ در شرق را نشان می‌دهد. در مرحلهٔ نخست که در اوایل حکومت مهرداد صورت گرفت، او مهاجمان را شکست داد و چنان‌که گفته شد، از روی شواهد سکه‌شناسی می‌توان اثبات کرد که مرو دوباره فتح شد (۱۲۴ پیش از میلاد) (اورتوم، ۲۰۱۹: ۴۶). بااین‌حال برخلاف پندار عمومی، این تنها نبرد مهرداد با دشمنان شمال‌شرقی نبود و پس از عملیات نظامی اولیه، دستبردها به شمال‌شرق قلمرو اشکانی ادامه یافت. زمانی که جان‌چیان مأموریت خود را در غرب به پایان برد (۱۱۵ پیش از میلاد)، هنوز بلخ در فرمان یوئه‌ژی/ تخارها بود. بنابر یک لوح بابلی که از مهاجمان با نام کهن و مرسوم گوتی نام می‌برد، دشمنان مجدداً در حدود ۱۱۹ پیش از میلاد به مرزهای شمال‌شرقی شاهنشاهی اشکانی می‌تازند و این موضوع، حضور دوبارهٔ مهرداد در این حدود را می‌طلبید (همان: ۴۸ـ۴۹). جنگ‌های مهرداد در این حدود که اطلاع چندانی از آن‌ها نداریم، طولانی و احتمالاً سخت بود، ولی سرانجام مهرداد موفق شد در حدود ۱۱۰ پیش از میلاد، یعنی پس از بازگشت جان‌چیان، تمام سرزمین بلخ در جنوب جیحون را فتح کند و یوئه‌ژی‌ها را به سغد براند (همان: ۴۹ـ۵۰). از حدود سالِ هفتاد پیش از میلاد به بعد نیز داده‌های سکه‌شناسی، حکومت اشکانیان را بر حوزهٔ کابل تأیید می‌کند، ولی با توجه به داده‌های مکتوب غربی و مقایسهٔ آن‌ها با اطلاعات *هان‌شو* می‌توان پنداشت که فتح کابل به دست اشکانیان در دو مرحله صورت گرفته‌است؛ در گام نخست، مهرداد یکم این سرزمین را فتح کرد. سپس یوئه‌ژی‌ها در دوران آشوب پس از درگذشت مهرداد آن را گرفتند و پس از آن بود که مهرداد دوم از نو تسلط اشکانیان را بر این سرزمین برقرار کرد و داده‌های سکه‌شناسی نیز تسلط اشکانیان را ـ دست‌کم تا دوران حکومت فرهاد چهارم ـ بر این سرزمین تأیید می‌کنند (ر.ک. مک‌داول، ۱۹۳۹: ۷۹۱). در هر صورت، این مرحله از فتوحات مهرداد در گزارش جان‌چیان بازتاب ندارد، اما چنان‌که خواهیم دید، در زمان فتوحات کوشانیان، کابل جزئی از قلمرو اشکانی بود.

از شواهد دیگری نیز می‌توان برای تعیین مرز شمال‌شرقی شاهنشاهی اشکانی کمک گرفت. بر مبنای گزارش منابع چینی در حدود سال ۳۶ پیش از میلاد، هنگام جنگ چینیان با یکی از حاکمان آسیای مرکزی، در ارتش او سربازانی وجود داشتند که به سبک رومیان تجهیز شده بودند و بنابراین پژوهشگران آنان را با سربازان رومی که چند سال قبل از آن در جنگ حرّان به اسارت اشکانیان درآمده و به مرو کوچانده شده

بودند، یکسان می‌دانند (گرگوراتی، ۱۳۹۵: ۶۹؛ دابس، ۱۹۴۰: ۶۵ـ۶۶). با توجه به اینکه جنگ در حدود حوزهٔ رود تالاس در قرقیزستان کنونی به وقوع پیوست، باید مرزهای اشکانی نزدیک این حدود بوده باشد تا سربازان را به‌عنوان کمک نظامی یا نیروی مزدور در اختیار فرماندار مذکور قرار داده باشند؛ بنابراین باید پنداشت که اشکانیان در این زمان دست‌کم بر سرزمین‌های جنوب رود جیحون حکومت می‌کردند.

در *ثسی‌جی* (۱۲۳) سخنی از سرزمین وویی‌شان‌لی به میان نمی‌آید و فقط از سرزمین شِندو[1] یاد می‌شود که احتمالاً اشاره به رود سند دارد (کالِس، ۱۹۸۰: ۱۵۹)، ولی *هان‌شو* در حالی از وویی‌شان‌لی نام برده که موقعیت آن را نسبت به اشکانیان مشخص نکرده‌است (*هان‌شو*: ۹۶A). در هر صورت، منابع این سرزمین را در مجاورت سرزمین چی‌پین[2] قرار می‌دهند که با گندراه یا کشمیر قابل تطبیق است (لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۸۸ـ۲۸۹؛ مک‌داول، ۱۹۳۹: ۷۹۶ـ۷۹۹؛ پاشازانوس و یانگ، ۲۰۱۸: ۱۲۷ـ۱۲۸)؛ لزلی و گاردینر پس از بررسی اشارات مختلف در منابع چینی به سرزمین وویی‌شان‌لی، نام این سرزمین را تلفظ چینی واژهٔ اسکندریه می‌دانند و آن را همان شهر اسکندریهٔ رخج و برابر با قلمرو سکستان تا رخج قرار می‌دهند (لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۸۸ـ۲۸۹). از اواخر سدهٔ دوم پیش از میلاد، به ترتیب دولت‌هایی که امروزه به آن‌ها نام‌های هندوسکایی و هندوپارتی داده‌اند، در جنوب‌شرق قلمرو اشکانی به مرکزیت سکستان و قندهار تشکیل شدند و قلمرو خود را به سند و پنجاب بسط دادند. اطلاعات سکه‌شناختی و کتیبه‌های پراکنده برای بازسازی دوران حکومت آنان کافی نیست و وجه تمایز این دولت‌ها را نمی‌توان به خوبی مشخص ساخت، ولی ظاهراً هر دو دولت بستگی زیادی با دودمان اشکانی داشتند (بیوار، ۱۳۸۰ الف: ۱۴۲؛ دیاکونوف، ۱۳۵۱: ۵۶). در منابع هندی نیز سکاها و پهلواها (پارتیان) در فتح هند با هم همدست هستند (فرای، ۱۳۴۴: ۲۹۸ـ۲۹۹)؛ بنابراین تشتت زیادی در نظرات پژوهشگران راه یافته‌است. اسمیت (۱۹۰۶: ۴۹ـ۷۲) بیش از یک سده پیش نظر داد که نمی‌توان تفاوتی بین هندوسکایی‌ها و هندوپارتی‌ها قائل شد و هر دو آن‌ها را باید یک دولت واحد به‌شمار آورد که با حمایت اشکانیان در جنوب‌شرق این کشور تأسیس شد. برخی نیز معتقدند پس از حملهٔ سکاها که خود براثر فشار یوئه‌ژی‌ها به سمت مرزهای اشکانی رانده شده بودند، مهرداد دوم با همکاری دودمان سورن آن‌ها را مغلوب ساخت و به سمت رخج و هند راند و بنابراین پادشاهی موسوم به هندوسکایی در این حدود تشکیل شد (بیوار، ۱۳۹۳: ۳۹؛ همچنین ر.ک. سینیر، ۲۰۰۵) و سپس شاخه‌ای از دودمان اشکانی در سدهٔ نخست میلادی، سکاها را به عقب راند و تا پنجاب را متصرف شد (بیوار، ۱۳۸۰ ب: ۲۹۲). اگر گزارش آپولونیوس تیانایی[3] پذیرفته شود، در نیمهٔ نخست سدهٔ یکم میلادی، قلمرو اشکانی تا رود سند امتداد داشت و در شرق سند،

1. Shendu
2. Jibin
3. Apollonius of Tyana

دولت اشکانی دیگری وجود داشت که زیر فرمانروایی اشکانیان ایران نبود (بیوار، ۱۳۹۳: ۳۶). بااین‌حال از داده‌های سکه‌شناسی و کتیبه‌ای به خط خروشتی می‌توان دریافت کـه از سـال بیسـتم مـیلادی، شـاهی اشکانی‌تبار به نام گُندوفَر بر تخت حکومت دولت سکستان تکیه زد که برای مـدتی احتمـالاً بـر کوجولـه کدفیز[1]؛ بنیان‌گذار دودمان کوشانی، نیز مسلط شده و او را تـابع خـود کـرده‌بـود (بیـوار، ۱۳۹۳: ۴۱ــ۴۲). داده‌های سکه‌شناسی نشان می‌دهند او از سکستان تا پنجاب بر قلمـرو بسـیار پهنـاوری حکـم مـی‌رانـد (همان: ۴۲ـ۴۳). برخی پژوهشگران با استناد به حدود قلمرو و لقب شاهنشاه که با حکم او و جانشـینانش بر سکه‌ها نقش بسته، وی را شاه مستقلی از دولت مرکزی اشکانی قلمـداد مـی‌کننـد (هرتسـفلد، ۱۳۵۴: ۱۱۵ـ۱۱۶؛ دیاکونوف، ۱۳۵۱: ۱۰۰؛ فـرای، ۱۳۴۴: ۲۹۸ــ۲۹۹؛ شـیپمان، ۱۳۹۸: ۵۸). هرتسـفلد و فـرای زمان استقلال ایـن دودمـان را در زمـان برتخـت‌نشـینی اردوان دوم اشـکانی مـی‌داننـد (فـرای، ۱۳۴۴: ۲۹۸ـ۲۹۹). باوجوداین باید در این تصور تردید داشت. چنان‌که دربارهٔ وضعیت دولـت‌هـای دسـت‌نشـانده گفته شد، اشکانیان به تابعان خود بنا بر شرایط موجود حق استقلال زیادی می‌دادند کـه لزومـاً بـه‌معنـی ضعف سیاسی آنان نبود. خاندان سورن که در طول دوران اشکانی، احتمالاً از زمان فتوحـات مهـرداد دوم در سیستان حاکم بود، همواره تابعیت خود را از دولت مرکزی حفظ کـرد و اگـر گـزارش مورخـان رومـی پذیرفته شود، این خاندان از نظر اهمیت در کشور پس از دودمان اشکانی بودند و حق گذاشتن تاج بر سـر فرمانروا را داشتند (پلوتارک، ۱۳۴۶: ۷۲؛ پیرنیا، ۱۳۹۱: ۲۱۶۳ـ۲۱۶۴). ایسیدوروس خاراکسی (۱۳۸۷: ۲۹) در آغاز سدهٔ یکم میلادی، مرز جنوب‌شرقی شاهنشاهی اشکانی را تا آراخوزیا یا رخج دوره‌های بعد امتداد می‌دهد؛ بنابراین آن را شامل قلمرو دودمان هندوپارتی می‌داند. برخـی ایـن گـزارش را مربـوط بـه دورهٔ مهرداد دوم می‌دانند (شیپمان، ۱۳۹۸: ۱۲)، اما ازآنجاکه خود ایسیدوروس زادهٔ قلمـرو اشـکانی بـود، بایـد اطلاعات او را دست‌کم در کلیات معتبر شمرد. بنا به گزارش تاکیتوس، در سـال ۳۶ مـیلادی و در زمـان حکومت اردوان دوم، آبداگاس نامی به همراه عضوی از خاندان سورن در درگیری‌های مربوط به نشـاندن شاهان بر تخت حکومت اشکانی دخالت داشت (بیوار، ۱۳۹۳: ۴۵؛ تاکیتوس، ۱۹۰۴: ۴۲/۶ـ۴۳)؛ چـه ایـن آبداگاس چنان‌که بیوار (۱۳۹۳: ۴۵ـ۴۶) احتمال می‌دهد، شاهی هندوپارتی باشد کـه پـس از گنـدوفر بـه قدرت رسید و چه نباشد، از گزارش تاکیتوس پیداست که در ایـن زمـان دودمـان سـورن هنـوز جزئـی از شاهنشاهی اشکانی بود و در مناسبات سیاسی آن ایفای نقش مـی‌کـرد. ایـن موضـوع در *رمـان اردوان و اردشیر* نیز تأیید می‌شود که یک شاخه از خاندان اشکانی را که مستقل از دولت مرکزی ایران نبود، حاکم بر هندوستان می‌داند (تراینا، ۱۴۰۰: ۱۹۲ـ۱۹۳). منظور از این شاخه باید همان خاندان هنـدوپارتی باشـد که گاهی قلمروشان را به سند و پنجاب بسط می‌دادند.

1. Kujula Kadphis

به دلیل درگیری‌های مداوم هندوسکاییان و هندوپارتیان در شرق، تعیین حدود آنان دشوار است و فقط می‌توان به داده‌های سکه‌شناسی و حدس و گمان بسنده کرد که ممکن است با واقعیت منطبق نباشند (بوپئاراچی، ۱۳۹۲، ۶۰۸ـ۶۱۸؛ کریب، ۱۹۸۵: ۲۹۴ـ۲۹۸). بااین‌حال از روی برخی شواهد می‌توان پنداشت که این شاهان ادعای حکومت بر قلمرو ثابتی را داشتند که حد غربی آن شامل سرزمین سکستان می‌شد و در شرق به سند و پنجاب می‌رسید (شهبازی، ۱۹۹۳: ۱۵۸). در منابع چینی، قلمرو وویی‌شان‌لی در مجاورت سرزمین چی‌پین قرار داده شده که با کشمیر یا گندراه (درهٔ کابل تا رود سند) تطبیق‌پذیر است؛ بنابراین دولت وویی‌شان‌لی قلمرو خود را از سکستان تا حدود سند تعریف کرده بود. شماری از پژوهشگران خاندان سورن حاکم بر پادشاهی سکستان را با خاندان سام در تاریخ ملی ایران مرتبط می‌دانند (بیوار، ۱۳۸۰ الف: ۱۵۲؛ شهبازی، ۱۹۹۳: ۱۵۵؛ بیوار، ۲۰۰۲: ۱۶۳). در *گرشاسب‌نامه* قلمرو خاندان سام از سکستان و بلخ تا کابلستان و سند تعیین شده‌است (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۲۵ـ۴۲۶).

در توصیف سرحدات غربی شاهنشاهی اشکانی، سرشت منابع چینی متفاوت است و به دلیل عدم رودررویی مستقیم، مجبور بودند اطلاعاتشان را از منابع محلی به دست بیاورند که چنان‌که نشان داده خواهد شد، به شدت تحت تأثیر تبلیغات اشکانیان بود. دربارهٔ جایگاه سرزمین تیائوچی گمانه‌زنی‌هایی صورت گرفته‌است (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۴؛ فیتزجرالد، ۱۳۸۴: ۲۲۰)، اما جدیداً شماری از پژوهشگران آن را با امپراتوری سلوکی تطبیق می‌دهند و این واژه را تغییریافتهٔ [آن]تیوخیه/ انطاکیه می‌دانند که در تاریخ‌نگاری چینیان، با قلمرو سابق سلوکی در این حدود یعنی میان‌رودان یا سرزمین خاراسن در جنوب آن تطبیق داده شد (لزلی و گاردینر، ۱۹۸۲: ۲۹۰–۲۹۲؛ وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۱۶؛ گرگوراتی، ۱۳۹۵: ۷۳). در *شی‌جی* (۱۲۳) آمده‌است که تیائوچی در این زمان تابع اشکانیان بود ولی فرمانروایان دست‌نشانده‌ای داشت که بر آن حکومت می‌کردند (وانگ‌تائو، ۱۳۹۳: ۱۱۶). در این زمان، اشکانیان بخش‌های وسیعی از قلمرو سلوکیان بر میان‌رودان را فتح کرده ولی بر خود سلوکیان حاکم نشده بودند. بعدها شهربانان مهرداد در میان‌رودان در کار سلوکیان در سوریه مداخله و دیمتریوس، از مدعیان شاهی دودمان سلوکی، را اسیر کردند و به ایران فرستادند، ولی از نظر زمانی این کار در حدود سال ۸۹ پیش از میلاد اتفاق افتاده‌است، یعنی مدت‌ها پس از سفر جان‌چیان یا پایان نگارش *شی‌جی* (ر.ک. اورتوم، ۲۰۱۹: ۲۶۳ـ۲۷۶). بنابراین مدت‌ها پیش از آنکه اشکانیان حق ادعای سیادت را بر سلوکیان داشته باشند، به چینیان القا کرده بودند که بر کل قلمرو سلوکی حکمرانی می‌کنند. این تصویرسازی از غرب در نگاه چینیان انحصار روابط چینیان با سرزمین‌های غربی را برای اشکانیان به ارمغان می‌آورد و هیبت شاهنشاهی اشکانی را نزد چینیان افزون می‌کرد؛ این واقعیت را که در *شی‌جی* (۱۲۳) و *هان شو* (۹۶A)، شاهنشاهی اشکانی *بزرگ‌ترین کشور*[1] نامیده شده‌است، باید معلول همین سیاست دانست.

1. Largest of the States

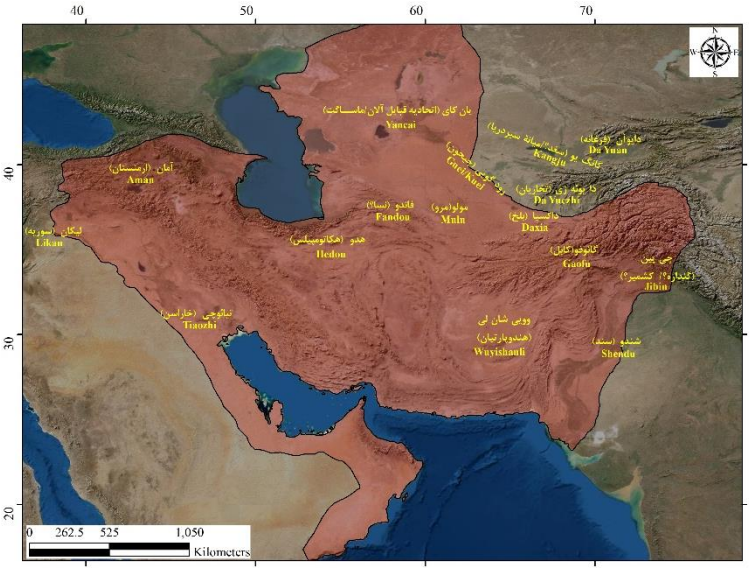
در سرحدات غربی، اشکانیان فرصت بیشتری داشتند تا قدرت خود را به رخ چینیان بکشند؛ زیرا چینیان را به روم راهی نبود و آنان مجبور بودند از منابع اشکانی دربارهٔ سرزمین‌های غربی این شاهنشاهی اطلاعات کسب کنند. در *شی‌جی* و *هان‌شو* نامی از امپراتوری روم نیست (لزلی و گارینر، ۱۹۸۲: ۲۶۴ـ۲۶۵؛ همان، ۱۹۹۵: ۶۲)، درحالی‌که این دو اثر از نظر زمانی، سدهٔ دوم پیش از میلاد تا اواخر سدهٔ نخست میلادی را پوشش می‌دهند و نبود نام روم، نشان از ناآگاهی یا کم‌آگاهی چینیان از روم دارد. این در صورتی است که معمولاً سفیران چینی در گزارش‌های خود سرزمین‌ها را به دقت توصیف و شرحی از وسعت و قدرت و ویژگی‌های خاص آن‌ها را می‌داده‌اند (ر.ک. گزارش‌های *شی‌جی* و *هان‌شو* دربارهٔ شاهنشاهی اشکانی و سرزمین‌های شرق آن و همچنین باکلی اربری، ۱۹۹۷: ۶۹؛ فن‌گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۵ـ۱۲۲؛ فیتزجرالد، ۱۳۸۴: ۲۰۰ـ۲۰۲؛ پُش، ۱۳۹۲: ۵۴۷ـ۵۴۹). بعدها *هوهان‌شو* (۸۸، ۲۹۱۹) دلیل این ناآگاهی را این‌گونه توضیح می‌دهد: «حاکم این کشور [روم] همیشه خواستار برقراری روابط سیاسی با هان بود اما دولت اشکانی خواستار ادامهٔ تجارت ابریشم هان با رومیان بودند، بنابراین موانعی را برای آن‌ها پدید آوردند و آن‌ها هیچ‌گاه نتوانستند ارتباط مستقیمی داشته باشند». در *وی‌لو* (۳۰) نیز مشابه همین دلیل بیان شده‌است. در *هان‌شو* (۹۶A) که نگارشش در اواخر سدهٔ یکم میلادی به پایان رسید، سفر دریایی از تیائوچی به غرب پس از گذر صد روز به جایی می‌رسد که خورشید غروب می‌کند و این خود نشانگر ناآگاهی چینیان از روم تا اواخر سدهٔ نخست میلادی است. در همین اثر، هنوز شاهنشاهی اشکانی از جانب چینیان به‌عنوان *بزرگ‌ترین کشور* معرفی می‌شود (همان: ۲۸۱). در *هان‌شو* (۹۶A) به آوردن کالا و شعبده‌باز از سرزمین لی‌کان به چین به‌دست اشکانیان اشاره شده‌است. لی‌کان را با امپراتوری سلوکی تطبیق می‌دهند که در این زمان قلمروش بین ایران و روم تقسیم شده بود و بنابراین براساس منطق حاکم بر نوشته‌های چینی، لی‌کان برابر با یکی از ایالت‌های رومی است که سابقاً در قلمرو سلوکی قرار داشت[1]. طبق داده‌های جغرافیایی و تاریخی، این سرزمین با سوریه تطبیق‌پذیر است (لزلی و گارینر، ۱۹۸۲: ۲۷۰ و ۲۷۴)؛ در نتیجه اشکانیان محصولات رومی را به چین منتقل می‌کردند بدون اینکه از امپراتوری روم چیزی به چینیان بگویند. شاید پنداشته شود که نویسندگان *هان‌شو* این بخش را از *شی‌جی* گرفته‌اند، اما با توجه به ویژگی‌های خاص *هان‌شو* که داده‌های جدیدی دربارهٔ شاهنشاهی اشکانی دربارهٔ *شی‌جی* به دست می‌دهد و گاه از منابع دیگری نیز بهره برده‌است (همان: ۲۷۰)[2]، باید آن را مستقل پنداشت که حاصل اطلاعات چینیان از غرب تا اواخر سدهٔ یکم میلادی است. ادعای اشکانیان بر تمام

---

۱. در گذشته احتمال می‌دادند که لی‌کان با روم تطبیق‌پذیر است (بودبرگ، ۱۹۳۶: ۲۸۹-۲۹۰).

۲. برای نمونه، در *هان‌شو* (۹۶A) از تصویر شاه و شهبانو روی سکه‌های اشکانی سخن می‌رود که احتمالاً منظور سکه‌های فرهاد پنجم یا شاهان الیمایی تابع اشکانیان در سدهٔ ۱ قبل از میلاد است (لزلی و گارینر، ۱۹۸۲: ۸۰)، ولی در *شی‌جی* این اطلاعات نیامده‌است.

قلمرو آسیایی روم را که موجب پنهان کردن آن از دید چینیان شده بود از منابع دیگری نیز مـی‌تـوان دریافـت. مهرداد دوم موفق شده بود ارمنستان را فتح کند (بیوار، ۱۳۸۰ الف: ۱۴۲) که بـه گفتـهٔ یوسـتین (۴۲: ۲ و ۹) از سرحد کاپادوکیه تا دریای کاسپی ممتد بود (و بنابراین اران را نیز شامل می‌شد) و با مهرداد ششم، شاه جاه‌طلب پنتی، پیمان اتحاد ببندد (بروسیوس، ۱۳۹۶: ۱۲۶) که دست‌کم از نگاه شاه اشـکانی بـه معنـی شـناخت قـدرت اشکانیان توسط شاه پنت بود. از طرفی، پس از نخستین دیدار دیپلماتیک اشکانیان با رومیان (سال ۹۶ پـیش از میلاد)، مهرداد سفیر خود را اعدام کرد که از مهم‌ترین دلایل آن به رسمیت شناختن آریوبرزن، شـاه کاپادوکیـه، در جایگاه یکی از طرف‌های مذاکره بود؛ زیرا اشکانیان خود را فرمانروای برحق این حدود می‌دانسـتند و از دیـد آن‌ها این شاهان کوچک حکم غاصبان قدرت را داشتند (کریسکیویچ، ۲۰۱۷: ۶۱) و ایـن خـود نشـانگر تـلاش اشکانیان برای تصویرسازی خود در مقام «شاه شاهان» است. با توجه به اینکه سواحل جنوب دریـای پـارس و مَکُّران تا حدود حضرموت در شبه‌جزیرهٔ عربستان نیز در سدهٔ یکـم مـیلادی قـدرت اشـکانیان را مـی‌شـناختند (آذرنوش، ۱۳۸۸: ۴۰ـ۴۱) و احتمالاً پیش از آن نیز چنین بود، می‌توان قلمرو پهنـاور اشـکانی در ایـن زمـان را تصور کرد که با گستره‌ای در حدود پنج‌میلیون کیلومتر مربع و سلطه بر هزاران کیلومتر راه ارتباطی مهـم، شـانه به شانهٔ امپراتوری‌های پهناور هان و روم به حیات خود ادامه می‌داد.



نقشه شماره ۱. قلمرو شاهنشاهی اشکانی در منابع چینی پیش از برآمدن کوشانیان[1]

۱. نویسندگان مقاله از آقای دکتر سهام میرزایی برای ترسیم نقشه‌ها در محیط GIS قدردانی می‌کنند.

۴. قلمرو اشکانیان در منابع چینی پس از برآمدن کوشانیان

برآمدن کوشانیان را باید نقطهٔ عطفی در دوران طولانی حکومت اشکانیان دانست. کوشانیان در زمان نسبتاً کوتاهی گسترهٔ وسیعی از آسیای مرکزی و هند را فتح کردند و در غرب برای اشکانیان مایهٔ زحمت شدند و در شرق منافع چین را به خطر انداختند و در برهه‌ای از زمان سرزمین‌های حوزهٔ رود تاریم را از امپراتوری هان جدا کردند (امریک، ۱۳۸۰: ۴۰۸)؛ بنابراین هرچند منابعی از خود اشکانیان در این مورد در دست نیست، باید برای آن‌ها اهمیت زیادی داشته باشد. برای چینیان نیز این رخداد اهمیت بسیاری داشت و به همین دلیل وقایع برآمدن کوشانیان را ثبت کردند. بررسی ظهور کوشانیان در منابع چینی، هدف این پژوهش نیست، ولی پس از این ظهور، تغییراتی در سرحدات شرقی اشکانیان به وقوع پیوست که به احتمال زیاد فقط با استفاده از منابع چینی می‌توان به آن‌ها پی برد. در *هوهان‌شو* (۸۸، ۲۹۱۸f، ۴۹۲۱) دربارهٔ قلمرو اشکانیان آمده‌است:

«پایتخت کشور آن‌شی هِدو[1] است. فاصلهٔ آن‌شی از لویانگ[2] ۲۵ هزار لی است. در شمال با کانگ‌یو و در جنوب با وویی‌شان‌لی هم‌مرز است. این سرزمین هزاران لی مساحت دارد... این کشور سرسبزترین و ثروتمندترین سرزمین‌هاست... در مرز شرقی کشور شهر مولو[3] واقع شده که لقب آن‌شی کوچک دارد و از لویانگ بیست‌هزار لی فاصله دارد... زمانی که گان‌ییِنگ به تیائوچی رسید، خود را در کنار دریای بزرگی یافت و قصد داشت از آن عبور کند، اما کشتی‌بانان مرز غربی آن‌شی به او گفتند این دریا بسیار بزرگ‌تر از آن است که بتوان از آن گذشت... . و او بازگشت... . از آن‌شی سه‌هزار و چهارصد لی به طرف غرب به سرزمین آمان[4] می‌رسیم. از آمان سه‌هزار و ششصد لی به سمت غرب به سرزمین سی‌ـپین[5] می‌رسیم. از این مکان اگر به سمت جنوب برویم و از یک روخانه عبور کنیم و دوباره به سمت غرب برویم، بعد از ۹۶۰ لی به سرزمین یولو[6] می‌رسیم و این انتهای غربی مرز اشکانیان است. اگر سوار بر کشتی به سمت جنوب رویم به داکین[7] [امپراتوری روم] می‌رسیم... اگر در آن‌شی از طریق راه زمینی در امتداد دریا به طرف شمال برویم، سپس از طریق کشتی به غرب برویم، به داکین می‌رسیم. در آنجا دریاچه‌ها و جواهرات و چیزهای عجیب و غریبی از غرب دریا وجود دارد... در مرکز دایوئه‌چی، شهر لان‌شی[8] واقع است. این حکومت در سمت غرب، همسایهٔ آن‌شی است و تا رسیدن به آنجا ۴۹ روز سفر لازم است... کیوجیوجوئه[9] به آن‌شی حمله کرد و بر منطقهٔ گائوفو[10] دست یافت... سرزمین گائوفو وابستگی منظمی به

1. Hedu
2. Luoyang
3. Mulu
4. Aman
5. Ssu-pin
6. Yulou
7. Daqin
8. Lanshi
9. Qiujiujue
10. Gaofu

سرزمینی خاص نداشت. هرگاه یکی از سه کشور تیان‌ژو و چی‌پین و آن‌شی قدرتمند بود، آنجا را در سیطرهٔ خود داشت، اما در صورت ضعف، آنجا را دوباره از دست می‌دادند. بعداً آنجا به آن‌شی تعلق داشت. وقتی که یوئه‌ژی بر آن‌شی پیروز شدند، از آن به بعد گائوفو را تصرف کردند».

در کنار اطلاعات فوق، گزارش پلینی از قلمرو اشکانی که در حدود ۷۷ میلادی (و در نتیجه پس از برآمدن کوشانیان) نگاشته شده (اسمیت، ۱۹۰۶: ۵۸)، در تعیین حدود قلمرو اشکانی قابل استفاده است. او شاهنشاهی اشکانی را به یازده پادشاهی یا استان بالادستی که از مرز ارمنستان و سواحل دریای کاسپی تا سرزمین‌های سکاها ممتد هستند، در کنار هفت پادشاهی یا استان پایین‌دستی تقسیم می‌کند (پلینی، ۲۹/۶)؛ استان‌های بالادستی عبارت‌اند از پارت، گرگان، مرو، هرات، خوارزم، ماد آتروپاتن، ارمنستان، هترا، آدیابنه، اوسروئنه، سیتاکنه[1] و استان‌های پایین‌دستی عبارت‌اند از بابل، خاراسن، گرمیکان[2]، پارس، ایلام، کرمان، سکستان (بروسیوس، ۱۳۹۶: ۱۵۲ـ۱۵۳)؛ بنابراین همچنان پس از تشکیل پادشاهی کوشانی، خوارزم جزئی از قلمرو اشکانی باقی مانده بود که خود مؤید عقیدهٔ پیشین نگارندگان است.

همچون بخش پیش می‌توان با یافتن مکان جای‌نام‌های مندرج در متن مذکور، حدود قلمرو اشکانیان را تخمین زد. شهر هدو که به‌جای فاندو پایتخت شاهنشاهی اشکانی دانسته می‌شود، احتمالاً شهر صددروازه است و شهر مولو را می‌توان با مرو تطبیق داد (پاشازانوس و یانگ، ۲۰۱۸: ۱۲۶). همان‌گونه که در گزارش ایسیدوروس مشاهده می‌شود، در سال‌های نخستین میلادی و پیش از برآمدن کوشانیان، اشکانیان بلخ را از دست داده بودند و به گفتهٔ ایسیدوروس حد شرقی قلمرو آنان به هرات منتهی می‌شد. بنابر گزارش *هوهان‌شو* (۸۸، ۲۹۲۱)، شخصی به نام کیوجیوجوئه، بانی پادشاهی کوشانی بود که قلمرو گائوفو را از سلطهٔ اشکانیان خارج ساخت. این سرزمین را با کابل یکسان می‌دانند (فن گوتشمید، ۱۳۵۶: ۱۱۶) و این شخص با کوجوله‌کدفیز (حدود ۳۰ تا ۶۰ میلادی)، بنیان‌گذار پادشاهی کوشانی، تطبیق‌پذیر است که کل محدودهٔ هندوکوش و گنداره را از اشکانیان گرفته بود (همان: ۲۰۱؛ بوپئاراچی، ۱۳۹۲: ۶۱۹؛ بیوار، ۲۰۰۹). همان‌گونه که در منبع چینی آمده، کشاکش اشکانیان و همسایگانشان بر سر کابل، طولانی مدت بود، ولی با توجه به اینکه کوجوله‌کدفیز کابل را از دست اشکانیان (و نه وویی‌شان‌لی) خارج ساخت، می‌توان پنداشت که پیش‌تر این سرزمین زیر نظارت مستقیم شاهنشاهی اشکانی بوده‌است. *هوهان‌شو* (۸۸، ۲۹۲۱) این فتح کابل به دست یوئه‌ژی/ کوشانیان را نخستین فتح آن می‌داند، اما پیش از این در *هان‌شو* (۹۶A) کابل یکی از پنج بخش اتحادیهٔ یوئه‌ژی (پیش از فتوحات مهرداد دوم) دانسته شده‌است (همچنین ر.ک. وایلی، ۱۸۸۱: ۴۰ـ۴۱). ممکن است مؤلف *هان‌شو* اشتباه کرده باشد و بعد از درگذشت مهرداد یکم ـ چنان‌که پیش از این آمد ـ کوشانیان کابل را فتح نکرده باشند (فرای، ۱۳۴۴: ۲۷۹)؛

1. Sittacene
2. Garmikan

بااین‌حال به دید نگارندگان، نمی‌توان منبع قدیمی‌تر را به نفع منبع متأخر کنار گذاشت. ظاهراً کوشانیان در زمان کوجوله‌کدفیز برای مدت کوتاهی شهر مرو را نیز فتح کردند (بیوار، ۱۳۸۰ الف: ۱۸۱)، ولی چنان‌که از اطلاعات *هوهان‌شو* برمی‌آید، اشکانیان مجدداً آن را پس گرفتند. مرو سرحد شرقی شاهنشاهی اشکانی نامیده شده، اما ازآنجاکه هنوز شاهنشاهی اشکانی در شمال با کانگ‌یو (احتمالاً سغد) هم‌مرز است، می‌توان پنداشت که در اینجا تمام حوزهٔ قلمرو مرو تا رود جیحون منظور نویسنده بوده‌است.

ظهور کوشانیان باعث فتح سرزمین‌های وسیعی در آسیای مرکزی و هند به زیان اشکانیان و مخصوصاً هندوپارتیان شد. سرزمین وویی‌شان‌لی در گزارش *هوهان‌شو* در جنوب آن‌شی تعیین حدود شده‌است. با توجه به اینکه اشکانیان در این زمان مرو و هرات را تا حد رود جیحون در اختیار داشتند، پادشاهی سکستان که دیگر به خود سکستان و رخج محدود شده و قلمرو شرقی خود را از دست داده بود، در جنوب پارت و هرات قرار داشت. بااین‌حال داده‌های سکه‌شناسی و گزارش پریپلوس[1] نشان می‌دهند که شماری از شاهان کوچک اشکانی هنوز دست‌کم تا اواخر سدهٔ یکم میلادی دهانهٔ رود سند را در اختیار داشتند، ولی مدام با هم در جنگ بودند (اسمیت، ۱۹۰۶: ۶۶؛ مک‌داول، ۱۹۳۹: ۷۹۶). بنابراین احتمالاً در مقطعی که نویسندهٔ پریپلوس به این حدود سفر کرد، یا این شاهک‌ها مستقل از دولت هندوپارتی بودند یا در تلاش برای کسب استقلال. همچنین از فحوای گزارش می‌توان متوجه شد که وویی‌شان‌لی مستقل از شاهنشاهی اشکانی است، ولی بر این استقلال تأکید نمی‌شود. همان‌گونه که دیدیم، در گزارش پلینی، سکستان جزئی از قلمرو اشکانی است. ظاهراً دودمان سورن تا پایان شاهنشاهی اشکانی جزئی از قلمرو اشکانی قلمداد می‌شد و زمانی که اردشیر قیام کرد، داوطلبانه به همراه دودمان اسپهبد به اردشیر پیوستند (لوکونین، ۱۳۵۰: ۵۸). داده‌های سکه‌شناسی نیز نشانگر امتداد دولت هندوپارتی تا دوران ساسانی است (بیوار، ۱۳۹۳: ۴۷ــ۴۸)؛ بنابراین استقلال داخلی دولت هندوپارتی در این زمان منافاتی با تابعیت آنان از اشکانیان ندارد.

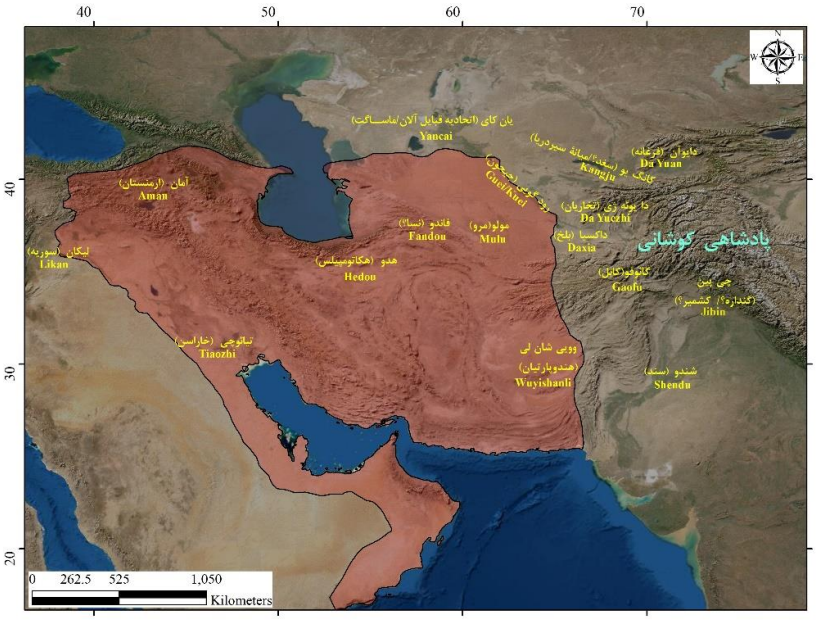
درخصوص مرزهای غربی همچنان سیاست اشکانیان مبنی بر معرفی خود به‌عنوان یگانه ابرقدرت برقرار بود. در سال ۱۶۶ میلادی برای نخستین‌بار هیئتی تجاری/ سیاسی از جانب رومیان به چین رفت و چینیان موفق شدند اطلاعات مستقیمی از روم به دست آورند (هرث، ۱۸۸۵: ۴۰ـ۴۳)، اما همان‌طور که از *هوهان‌شو* نقل شد، هنوز سرزمین روم [دا چین] در غرب دریا توصیف می‌شود و بنابراین اشکانیان در نگاه چینیان توصیف قلمرو پهناور رومیان در آسیا را مسکوت گذاشتند و دست چینیان را از برقراری ارتباط با روم کوتاه کردند. در *هوهان‌شو* (۸۸، ۲۹۱۸f) نیز سرزمین اشکانی ثروتمندترین کشور[2] نامیده شده‌است (همچنین لزلی و گارینر، ۱۹۸۲: ۲۸۳). چنان‌که از مندرجات *هوهان‌شو* برمی‌آید، بخش مربوط به مرز غربی شاهنشاهی اشکانی از

---

۱. Periplus؛ سفرنامهٔ دریانوردی گمنام از نیمهٔ دوم سدهٔ یکم میلادی

2. das reichste Land

گزارش سفر گان‌ییِنگ گرفته شده بود. سرزمین آمان نیز در این گزارش جایگاه مهمی دارد. بعضی پژوهشگران آن را با قید احتیاط با همدان تطبیق داده‌اند (همان)، اما به عقیدهٔ شماری دیگر، این سرزمین را می‌توان با ارمنستان تطبیق داد. نام آمان در *شی‌جی* و *هان‌شو* نیامده‌است و برای نخستین بار در *هوهان‌شو* (۸۸) و *وی‌لو* (۳۰) پدیدار می‌شود. در *وی‌لو* آمان سرزمینی کوهستانی در حدود شمالی سرزمین‌های کی‌لان و سی‌فو توصیف شده‌است که از شرق به غرب امتداد می‌یابد و در نتیجه باید منظور از این کوهستان، قفقاز باشد؛ بنابراین آمان با ارمنستان تطبیق‌پذیر است که ریشه‌یابی زبان‌شناسی هم آن را تأیید می‌کند (کاوتز و ییِنگ‌ژنگ، ۲۰۰۸: ۱۸۰ـ۱۸۳). در نتیجه اشکانیان در پایان سدهٔ نخست میلادی، ارمنستان را جزئی از خاک خود قلمداد می‌کردند و به دعوی رومیان ـ که حتی پس از پیروزی بلاش یکم بر روم با انتصاب اسمی شاهان اشکانی بر ارمنستان خود را حاکم بر این سرزمین می‌دانستند ـ وقعی نمی‌نهادند (نقشهٔ شمارهٔ ۲). حتی در زمان گان‌ییِنگ که شاه وقت اشکانی، پاکور (حدود ۷۸/۷۷ تا ۱۱۵ میلادی)، با مشکلات داخلی زیادی مواجه بود (ولسکی، ۱۳۸۲: ۱۹۷ـ۱۹۸)، شاهنشاهی اشکانی با موفقیت، نیرومندی و احاطهٔ قدرت خود را به چینیان نشان می‌داد؛ بنابراین با اینکه رومیان در سال ۱۶۶ میلادی مستقیماً با چین رابطه برقرار کرده بودند، هنوز نفوذ کلام اشکانیان به میزانی بود که قلمرو شرقی روم در آسیا را از دید چینیان کاملاً محفوظ دارند.



نقشهٔ شمارهٔ ۲: قلمرو اشکانیان در منابع چینی پس از برآمدن کوشانیان

نتیجه

در دوران باستان، یکی از راه‌های قدرت‌نمایی حکومت‌ها، معرفی قلمرو خود به‌عنوان قلمروی پهناور بود تا به این روش، حکومت‌های دیگر را به ترس و احترام وادارند. اشکانیان از این حیث از سنت‌های پیشین تبعیت می کردند و باوجود دسترس نداشتن به اسناد مکتوب داخلی، بازتاب تلاش‌های آنان را می‌توان در منابع چینی بازیافت. بررسی‌ها نشان می‌دهد اشکانیان پس از آشنایی با قدرت بزرگ شرقی، در تلاش بودند قلمرو خود را به‌عنوان یک حکومت مسلط در سرزمین‌های غربی چین بنمایانند و ازآنجاکه حداکثر گسترهٔ نفوذ چینیان به شرق شاهنشاهی اشکانی محدود می‌شد، دست اشکانیان برای بزرگ‌نمایی قلمرو خود در غرب بازتر بود. به نظر می‌رسد اشکانیان همواره به دنبال پنهان ساختن حضور رومیان در حدود غربی خود از نگاه چینیان بودند و همواره تا پایان دوران اشکانی، چینیان، شاهنشاهی اشکانی را بزرگ‌ترین فرمانروای غربی می‌دانستند. یافته‌های این پژوهش نشان داد که از داده‌های موجود در منابع چینی می‌توان برای بازسازی حدود سرحدات شرقی شاهنشاهی اشکانی و تکمیل منابع دیگر بهره برد و گسترهٔ نفوذ و فعالیت‌های اشکانیان را در این حدود بهتر شناخت. بنابر یافته‌های این پژوهش، شاهنشاهی اشکانی در زمان اوج خود، از سواحل جنوبی دریای پارس در شبه‌جزیرهٔ عربستان تا خوارزم و فراسوی بلخ و حدود پنجاب را در اختیار داشت.

منابع

آلتهایم، فرانس (۱۳۹۸)، *ساسانیان و هون‌ها*، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران، فرزان روز.

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۸)، *راه‌های نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی*، تهران، توس.

اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴)، *گرشاسب‌نامه*، به اهتمام حبیب یغمائی، تهران، طهوری.

امریک، آر.ای (۱۳۸۰)، آیین بودایی در میان اقوام ایرانی، *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۳ (۲)، ترجمهٔ حسن انوشه، ویرایش احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر، صفحات ۳۹۷ـ۴۱۷.

ایسیدور خاراکسی (۱۳۸۷)، *منزلگاه‌های اشکانی*، ترجمهٔ علی‌اصغر میرزایی، تهران، ماهی.

بروسیوس، ماریا (۱۳۹۶)، *ایرانیان باستان*، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، چاپ ۲، تهران، ثالث.

بوئاراچی، اوسموند (۱۳۹۲)، هندوپارتیان، ترجمهٔ فرید جواهرکلام، *امپراتوری اشکانی و اسناد و منابع آن*، گردآوری یوزف ویزهوفر، تهران، فرزان روز، صفحات ۵۹۷ـ۶۲۶.

بیوار، ایدرین دیوید (۱۳۸۰ الف)، تاریخ سیاسی ایران در دورهٔ اشکانیان، *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۳ (۱)، ترجمهٔ حسن انوشه، ویراستهٔ احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر، صفحات ۱۲۳ـ۲۰۰.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۰ ب)، تاریخ مشرق ایران، *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۳ (۱)، ترجمهٔ حسن انوشه، ویراستهٔ احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر، صفحات ۲۷۷ـ۳۳۴.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۳)، گوندوفارس و پارتیان هند، *پارتیان*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، ویراستهٔ وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، تهران، مرکز.

پاوستوس بوزند (۱۳۹۷)، *تاریخ ارمنیان*، ترجمهٔ گارون سارکسیان، تهران، نائیری.
پُش، والتر (۱۳۹۲)، منابع چینی دربارهٔ اشکانیان، *امپراطوری اشکانی و اسناد و منابع آن*، ویراستهٔ یوزف ویزهوفر، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران، فرزان روز، صفحات ۵۴۳ـ۵۶۲.
پیرنیا، حسن (۱۳۹۱)، *تاریخ ایران باستان*، تهران، نگاه.
پلوتارک (۱۳۴۶)، *حیات مردان نامی*، جلد ۳، ترجمهٔ رضا مشایخی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ترایناً، جوستو (۱۴۰۰)، برآمدن ساسانیان، *ایران ساسانی در بستر عهد باستان متأخر*، به کوشش تورج دریایی، ترجمهٔ مهناز بابایی، تهران، حکمت سینا، صفحات ۱۸۱ـ۲۰۰.
دیاکونوف، ایگور میخائیلویچ (۱۳۴۵)، *تاریخ ماد*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
دیاکونوف، میخائیل میخائیلویچ (۱۳۵۱)، *اشکانیان*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، پیام. رزمجو، شاهرخ (۱۳۸۹)، *استوانهٔ کوروش بزرگ*، تهران، فرزان روز.
زیمال، ا.و (۱۳۸۰)، تاریخ سیاسی ماوراءالنهر، *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۳ (۱)، ترجمهٔ حسن انوشه، ویراستهٔ احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر، صفحات ۳۳۵ـ۳۶۲.
شیپمان، کلاوس (۱۳۹۸)، *مبانی تاریخ پارتیان*، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران، فرزان روز.
فرای، ریچارد نلسون (۱۳۴۴)، *میراث باستانی ایران*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
فیتزجرالد، چارلز پاتریک (۱۳۸۴)، *تاریخ فرهنگ چین*، ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی، تهران، علمی و فرهنگی.
فن‌گوتشمید، آلفرد (۱۳۵۶)، *تاریخ ایران و ممالک همجوار آن از زمان اسکندر تا انقراض اشکانیان*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
کاشلنکو، گ. آ (۱۳۸۵)، دولت پارت، *تاریخ ایران از زمان باستان تا امروز*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران، مروارید، صفحات ۱۳۳ـ۱۵۵.
کالج، مالکوم (۱۳۸۸)، *اشکانیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، هیرمند.
گرگوراتی، لئوناردو (۱۳۹۵)، اشکانیان در میانهٔ روم و چین: مأموریت گان‌ییِنگ به غرب (سدهٔ یکم)، ترجمهٔ کلثوم غضنفری و احسان‌الله سبط‌الشیخ، *فصل‌نامهٔ جندی‌شاپور*، سال ۲، شمارهٔ ۸، صفحات ۶۸ـ۷۸.
لوکوک، پی‌یر (۱۳۸۹)، *کتیبه‌های هخامنشی*، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، تهران، فرزان روز.
لوکونین، ولادیمیر (۱۳۵۰)، *تمدن ایران ساسانی*، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، نهادهای سیاسی، اجتماعی و اداری، مالیات‌ها و دادوستد، *تاریخ ایران کمبریج*، جلد ۳ (۲)، ترجمهٔ حسن انوشه، ویرایش احسان یارشاطر، تهران، امیرکبیر.
وانگ‌تائو (۱۳۹۳)، پارت‌ها در چین: بازبینی گزارش‌های تاریخی، *پارتیان*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، ویراستهٔ وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، تهران، مرکز، صفحات ۱۱۱ـ۱۳۳.
ولسکی، یوزف (۱۳۸۲)، *شاهنشاهی اشکانی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.
هرتسفلد، ارنست (۲۵۳۵)، *تاریخ باستانی ایران بر بنیاد باستان‌شناسی*، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، انجمن آثار ملی.

Appian (2005), *the Syrian Wars 11*, available at Livius.org:
https://www.livius.org/sources/content/appian/appian-the-syrian-wars/appian-the-syrian-wars-11/#55`.
Ammianus Marcellinus (1862), *Roman History*, tr. C.D. Yonge, London: Henry G. Bohn.
Bivar, A. D. H (2002), "Gondophares", *Encyclopædia Iranica (EIr)*, online edition, available at: https://www.iranicaonline.org/articles/gondophares
---------- (2009), "Kushan Dynasty i. Dynastic History," *EIr*, online edition, 2014, available at: http://www.iranicaonline.org/articles/kushan-dynasty-i-history
Boodberg, Peter A (1936), "two Notes on the History of the Chinese Frontier", Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 1, No ¾.
Buckley Ebrey, Patricia (1997), *the Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge: Cambridge University Press.
Colles, Brian (1980), "Han and Shen-tu China's Ancient Relations with South Asia", *East and West*, vol. 30, 1/4, 157-177.
Cribb, Joe (1985), "New Evidence of Indo-Parthian Political History", *Coin Hoards*, Vol. VII, 282-300.
Diodorus Siculus (1814), *The Historical Library of Diodorus the Sicilian*, tr. G. Booth, H. Valesius, I. Rhodomannus, and F. Ursinus, London.
Dubs, Homer H (1940), "A Military Contact between Chinese and Romans in 36 B.C.", *T'oung Pao, Second Series*, vol. 36, 64-80.
Gloze Uta & Kerstin Storm (2010), "Chinesische Texte", Hackl, Ursula, Bruno Jacobs & Dieter Weber (eds.), Quellen zur *Geschichte* des Partherreiches Textsammlung mut Uebersetzungen und Kommerntaren (Keilschriftliche Texte, Aramaeische Texte, Armenische Texte, Arabische Texte, Chinesische Texte), Band 3, Vandenhoeck & Ruprecht, 482-512.
*Gregora*tti, Leonardo (2016), "Parthian Empire", *Encyclopedia of Empires*, Wiley Blackwell, 1-6.
---------- (2017), "Sinews of the other Empire: The Parthian Great King's Rule Over Vassal Kingdoms", *Sinews of Empire*, Edited by Hakon Fiane Teigen and Eivind Heldaas Seland, Oxford and Philadelphia: Oxbow Books.
Hirth, F (1885), *China and the Roman Orient*, Leipsic & Munich: *Georg Hirth.*
Justin, 1994, Epitome of the Philippic history of Pompeius Trogus, tr. Yardley, Scholar press: Atlanta.
Hulsewé, A. F. P (1979), *China in Central Asi: The early stage 125 B C-AD23, An annotated translation of chapters 61 & 96 of the History of the Former Han Dynasty (Han shu)*, with an introduction by Loewe, Leiden: Brill.
Kauz, Ralph & Liu Yingsheng (2008), "Armenia in Chinese Sources", *Iran and Caucasus*, vol. 12, 2, *175-190*.
Kryskiewicz, Hadrian Ludwik (2017), "The Parthians-a Worthy Enemy of Rome? Remarks on Roman-Parthian Political Conflict in the 1 st Cent. B.C., and its Influence on Roman Imperial Ideology", *Shidnij svit*, 3, 60-72.
Leslie, D.D. & K.H.J. Gardiner (1982), "Chinese Knowledge of Western Asia During the Han", *T'oung Pao, Second Series*, vol. 68, 4/5, 254-308.
---------- (1995), "All Roads Lead to Rome: Chinese Knowledge of the Roman Empire", *Journal of Asian History*, vol. 29, 1, 61-81.

McDowell, Robert H (1939), "The Indo–Parthian Frontier", *The American Historical Review*, Vol. 44, 4, 781-801.

Overtoom, Nikolaus Leo (2019), "A Reconsideration of Mithridates II's Early Reign: a "Savior" Restores the Eastern Frontier of the Parthian Empire", *Parthica*, Incontri di culture nel mondo antico 21, 43-55.

Pasha Zanous, Hamidreza and Juping Yang (2018), "Arsacid Cities in the Hanshu and Houhanshu", *Iran and the Caucasus*, vol. 22, No. 2, 123-138.

Pliny (1855), *Natural History*, vol. 2, tr. John Bostock & H.T. Riley, Henry G. Bohn, York Street, Covent *Garden*.

Senior, R.C (2005), "Indo–Scythian Dynasty", *EIr*, online edition, available at http://www.iranicaonline.org/articles/indo–scythian–dynasty–1 (accessed on 30 April 2017).

Sima Qian (1971), *Records of the grand historian, translated from the Shih chi of Ssu-Ma Ch'ien*, tr. Burton Watson, vol.1, Columbia University Press.

Sima Qian (1993), *Records of the grand historian, translated from the Shih chi of Ssu-Ma Ch'ien*, tr. Burton Watson, vol.2, Columbia University Press.

Shahbazi, A. Sh (1993), "The Parthian Origins of the House of Rustam", *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, vol. 7, 155-163.

Smith, Vincent A (1906), "The Indo–Parthian Dynasties", *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, Vol. 60, 1, 49-72.

Tacitus (1904), *The Annals of Tacitus*, tr. George Gilbert Ramsay, London: John Murray.

Thorley, J (1971), "The Silk Trade between China and the Roman Empire at its Height, Circa A.D. 90-130", *Greece and Rome*, vol. 18, 1, 71-80.

Wong, Jeremy Xiangyang (2018), What else Comes with the Goods? The Developments of the Tributary Systems of Han China, the Late Roman Empire and Steppe Empires, the University of Melbourne, School of Historical and Philosophical Studies.

Wylie, A (1881), "Notes on the Western Regions; Tseen Han Shoo", *the Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 10, 20-73.

Xenophon (1867), *Anabasis*, vol. 1, tr. Edward Spelman, New York: Harper & Brothers Publishers.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 125-157

doi 10.22059/JIS.2022.342845.1113

Research Paper

Introducing the manuscript of "Lily and the Insane" by Karamali by order of Mirza Mahmoud Khan, the representative of Iran in The Hague during the Qajar period, sold at Bonhams 1 auction in England

Elahe Panjjehbashi[1]✉

1. Associate Professor of Painting, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/05/10

Accepted: 2023/01/31

Keywords: *Qajar, Painting, Lily and Majnoon, Literature, Military, Manuscript.*

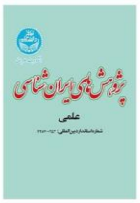
Abstract

Apart from the artistic and historical aspects, paintings are one of the cultural, artistic and literary manifestations in different periods of Iranian art history. The first aspect of the importance of these issues is the connection with the rich Iranian literature and the transmission of literature and cultural and artistic traditions of different periods. The study of these works can be important for conceptual, symbolic, literary and decorative features and visual features. One of the examples of the connection between Qajar painting and literature is the manuscript that was painted by an artist named Karamali in the Qajar period and no specific information about his life is available. Lily and the Madman's painting was sold for 000 6,000 at the 2018 Bonhams auction in London. This copy was made and customized for Mirza Mahmoud Khan, the representative of Iran in The Hague, the Netherlands. This version has 24 images, 9 of which were sold at auction and its images are available. The purpose of this study is to find out the characteristics of Lily and Majnoon versions related to the Qajar period, which have the characteristics influenced by their period. The question of this research is as follows: What are the visual features of this Qajar painted version with the theme of Lily and Majnoon and what perspective does it reflect from its time? The research method in this research is descriptive-analytical and the method is to collect library resources. Also, the final analysis is done by deductive method based on the principles of visual rules. The results of this study show that the paintings of Lily and Majnoon in the previous periods have many similarities in terms of shape and decoration and have been executed more uniformly, but this version is more diverse in terms of role and decorations and is used in space and symbols. The motifs and decorations are influenced by the visual space of the Qajar period and in its painting there is a great difference with the previous periods.

How To Cite: Panjebashi, Elahe (2023). Introducing the manuscript of "Lily and the Insane" by Karamali by order of Mirza Mahmoud Khan, the representative of Iran in The Hague during the Qajar period, sold at Bonhams 1 auction in England. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 125-157.

Publisher: University of Tehran Press.

دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۲۵-۱۵۷



مقالهٔ علمی-پژوهشی

معرفی نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* اثر کرم‌علی به سفارش میرزا محمودخان، نمایندهٔ ایران در لاهه در دورهٔ قاجار، فروخته‌شده در حراج بونامز انگلستان (طرح پیکرنگاری درباری تصویب‌شده در الزهرا)

الهه پنجه‌باشی[1]✉

۱. دانشیار نقاشی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۲۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۱/۱۱

واژه‌های کلیدی:
قاجار، نقاشی، لیلی و مجنون، ادبیات، نظامی، نسخهٔ خطی.

چکیده

نقاشی‌ها جدا از جنبهٔ هنری و تاریخی، یکی از نمودهای فرهنگی و هنری و ادبی در دوره‌های مختلف تاریخ هنر ایران هستند. نخستین جنبهٔ اهمیت این موضوعات، ارتباط با ادبیات غنی ایرانی و انتقال ادب و سنت‌های فرهنگی و هنری دوره‌های مختلف است. مطالعهٔ این آثار می‌تواند به دلیل ویژگی‌های مفهومی و نمادین و ادبی و تزیینی و ویژگی‌های بصری، حائز اهمیت باشد. یکی از نمونه‌های ارتباط نقاشی دورهٔ قاجار با ادبیات، نسخهٔ خطی‌ای است که هنرمندی به نام کرم‌علی در دورهٔ قاجار آن را نقاشی کرده‌است و اطلاع مشخصی از زندگی وی در دسترس نیست. کتاب نقاشی‌شدهٔ *لیلی و مجنون* در سال ۲۰۱۸ به قیمت شش‌هزار پوند در حراج بونامز انگلستان[1] در شهر لندن فروخته شد. این نسخه برای میرزا محمودخان، نمایندهٔ ایران در لاهه هلند، کار شده و سفارشی بوده‌است. نسخهٔ مذکور ۲۴ تصویر دارد که ۹ تصویر آن در حراج فروخته شده و تصاویر آن موجود است. هدف پژوهش حاضر پی بردن به مشخصات نسخهٔ *لیلی و مجنون* است و اینکه چه ویژگی‌هایی متأثر از دوران قاجار در آن می‌توان یافت. پرسش پژوهش به این شرح است: این نسخهٔ نقاشی‌شدهٔ قاجاری با موضوع *لیلی و مجنون* چه ویژگی‌های بصری دارد و چه چشم‌اندازی از زمانهٔ خود را منعکس می‌کند؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری منابع، کتابخانه‌ای است. همچنین براساس اصول قواعد تجسمی، به روش قیاسی تحلیل نهایی صورت می‌گیرد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد نسخه‌های نقاشی *لیلی و مجنون* در دوره‌های گذشته از لحاظ شکل و تزیین، شباهت‌های زیادی با هم داشته‌اند و یکنواخت‌تر اجرا شده‌اند، ولی این نسخه به لحاظ نقش و تزیینات متنوع‌تر است و در فضا و نمادهای استفاده‌شده و نقوش و تزیینات، متأثر از فضای تصویری دورهٔ قاجار است و در نقاشی، تفاوت زیادی با دوره‌های قبل دارد.

استناد به این مقاله: پنجه‌باشی، الهه (۱۴۰۲). معرفی نسخهٔ خطی لیلی و مجنون اثر کرم‌علی به سفارش میرزا محمودخان، نمایندهٔ ایران در لاهه در دورهٔ قاجار، فروخته‌شده در حراج بونامز انگلستان (طرح پیکرنگاری درباری تصویب‌شده در الزهرا). *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۱۲۵– ۱۵۷.

CC BY NC

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. حراج بونامز در سال ۱۷۹۳ در لندن تأسیس شد و از قدیمی‌ترین بنگاه‌های تجاری محسوب می‌شود که امروزه در ۲۵ کشور شعبه دارد. حراجی بونامز در زمینه‌های متعددی فروش دارد که از آن‌ها می‌توان به فروش آثار هنری و علمی و همچنین آثار عتیقه اشاره کرد. (https://www.bonhams.com/auctions).

مقدمه

ادبیات همواره الهام‌بخش هنرمندان در نقاشی و تصویرسازی در دوره‌های مختلف بوده‌است. این تأثیرپذیری از ادبیات در دورهٔ قاجار نسبت به دوره‌های دیگر کمتر است و نقاشی در ابعاد بزرگ باعث شد کم‌کم نسخه‌های خطی نفیس و در ابعاد کوچک، محدودتر و به‌صورت سفارشی کار شود. داستان *لیلی و مجنون* از داستان‌های عاشقانهٔ اساطیری است که در دوره‌های مختلف موضوع کار هنرمندان واقع شده‌است. یکی از نمونه‌های زیبای نادر، نقاشی *لیلی و مجنون* نسخهٔ خطی قاجاری است که به دست هنرمندی به نام کرم‌علی کار شده و در سال ۲۰۱۸ میلادی به قیمت شش‌هزار پوند در حراج بونامز لندن فروخته شد. این نسخه برای میرزا محمودخان، نمایندهٔ ایران در لاههٔ هلند، کار شده‌است. این نسخه ۲۴ تصویر دارد که ۹ تصویر آن در حراج فروخته شد و تصاویر آن در این پژوهش برای نخستین بار معرفی شده‌است. هدف پژوهش حاضر، پی بردن به مشخصات نسخهٔ *لیلی و مجنون* مربوط به دورهٔ قاجار است که دارای چه ویژگی‌هایی متأثر از دوران خود است. پرسش پژوهش این است که نسخهٔ قاجاری *لیلی و مجنون* چه ویژگی‌های دیداری (بصری) دارد و چه تأثیری از فضای زمانهٔ خود در نقاشی انعکاس می‌دهد؟ ضرورت و اهمیت تحقیق در این است که این نسخهٔ قاجاری نادر تاکنون معرفی و بررسی نشده و از آن روی که ویژگی‌های فرهنگی و هنری دوران قاجار را بازتاب می‌دهد، حائز اهمیت است. خوانش صریح و بی‌پردهٔ مظاهر فرهنگی و اجتماعی در متن آثار هنری، به‌خصوص نقاشی‌های دورهٔ قاجار، پهنه‌های ناپیدا و نانوشتهٔ این مظاهر را آشکار می‌سازد و از این بابت مطالعات ضرورت و اهمیت می‌یابد. مظاهر فرهنگی همچون لباس و پوشش و آرایش و آداب‌ورسوم را می‌توان در قالب همین نقاشی‌ها و تصویرها شناخت.

روش تحقیق

پژوهش پیش رو به روش توصیفی ـ تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری انجام شده‌است. تصاویر نسخهٔ خطی کتاب مورد پژوهش با بارگیری از وبگاه حراج بونامز برداشت شده‌است. جامعهٔ آماری این پژوهش ۹ نگارهٔ مجنون در حراج بونامز بریتانیاست که در سال ۲۰۱۸ به مجموعه‌داری ناشناس برای کلکسیون شخصی فروخته شد. این نسخه با معیارهای مرتبط و روش منطقی و قیاسی، تجزیه و تحلیل شده و ویژگی‌های آن به مطالعه درآمده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران به هنر و نسخه‌های خطی دوران قاجار پرداخته‌اند و به موضوع *لیلی و مجنون* اشاراتی داشته‌اند، ولی فقط به جنبهٔ ادبی آن اشاره شده‌است؛ به‌خصوص در هیچ‌یک از پژوهش‌ها، به

این نسخه و ویژگی‌های آن پرداخته نشده و این موضوع ضرورت و نوآوری پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. در ادامه، به معرفی پژوهش‌های مرتبط با موضوع پرداخته می‌شود. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ مطالعات هنر قاجار، کوشش‌های چشمگیری با هدف بسط و گسترش مفاهیم محوری و رویکردهای نظری صورت گرفته‌است. در پژوهش‌های احمدنژاد (۱۳۶۹)، خزانه‌دارلو (۱۳۷۵)، ذاکری‌کیش (۱۳۹۷)، سلطان‌محمدی (۱۳۹۷)، ستودیان (۱۳۸۷) به زمینه‌های هنری و ادبی داستان *لیلی و مجنون* پرداخته شده‌است. در زمینهٔ هنری، در پژوهش‌های فضل وزیری و تندی (۱۳۹۶) به پارچه‌های غیاث‌الدین با نقش *لیلی و مجنون* اشاره شده‌است. همچنین قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) به بیان هنری *لیلی و مجنون* در خمسهٔ تهماسبی و رابینسون (۱۳۸۸) به آثار چاپ سنگی قاجار و اعتمادی (۱۳۹۸) به خوانش شمایل‌شناختی (آیکونولوژیک) مجنون در دورهٔ صفوی اشاره کرده‌اند. غلامی جلیسه (۱۳۹۳) نیز نخستین نسخهٔ چاپ سنگی *لیلی و مجنون* در دورهٔ قاجار را با چهار تصویر را بررسی کرده‌است. در مجموع می‌توان گفت مقالات و کتاب‌های مربوط به این زمینه بسیار محدود است و با وجود اهمیت هنری و تاریخی این نسخه نادر، تاکنون از آن غفلت شده‌است و دربارهٔ آن پژوهشی انجام‌نشده‌است؛ بنابراین در مقالهٔ حاضر تلاش شده با بهره‌گیری از منابع مرتبط و استفاده از نمونهٔ معرفی‌شده در حراج بونامز، این نسخهٔ قاجاری از نظر علمی بررسی و تحلیل شود.

داستان عاشقانهٔ *لیلی و مجنون*

وابستگی هنرها، به‌خصوص تصویرنگاری، در تاریخ ایران به ادبیات عاشقانه و غنایی و حماسی و مذهبی، بسیار زیاد است. اشعاری که به همت شاعران خوش‌سخن ادب پارسی به مجموعهٔ خاطرات ذهنی و عامیانهٔ مردم راه یافته، باعث شده نگارگرانی هم در تکاپوی نقش کردن این داستان‌های عاشقانه برآیند و کتاب‌های شعر را مصور سازند. منظومه‌های غنایی ـ عاشقانه که آثار غنی ادبیات را در خود دارند، بستر مناسبی را برای نگارگری در طول تاریخ و به‌ویژه نقاشی در دوران قاجار به وجود آوردند. در دوره‌های قبل تر، نقاشی وابسته به ادبیات بود و جنبهٔ مستقلی نداشت و بیشتر به‌طرف تذهیب و جلدسازی و خطاطی و مصور کردن کتاب سوق داده می‌شد (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۲). منظومه های عاشقانه نوعی از اشعار غنایی هستند که با چاشنی تخیل در هم آمیخته و در قالب نمایش احساسات و اندرز خلق شده اند(منبع)

منظومه‌های عاشقانه نوعی از اشعار غنایی هستند که با چاشنی تخیل درهم آمیخته و در قالب نمایش احساسات و اندرز خلق شده‌اند (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۶). داستان عشق *لیلی و مجنون* جزو منظومه‌های غنایی ادب فارسی است که از دیرباز مورد اقبال نویسندگان و شاعران فارسی‌زبان و غیرفارسی‌زبان بوده، تاجایی‌که بیش از هفتاد مثنوی به تقلید از مثنوی *لیلی و مجنون* سروده شده که بسیاری از آن‌ها در تقلید از *لیلی و مجنون* نظامی است. نظامی نیز در سرودن مثنوی خود بهره‌مند از

منابع عربی داستان است (ستودیان، ۱۳۸۷: ۹۵). *لیلی و مجنون* داستان عشق دختر و پسری به نام لیلی و قیس از قبیلهٔ بنی‌عامر، همراه با درد و حرمان و شوق و نرسیدن و سرانجامی تلخ و دل‌خراش است (سلطان‌محمدی، ۱۳۹۷: ۳۸). *لیلی و مجنون* از مثنوی‌های بزمی نظامی گنجوی است که شاعر با پردازش رزمی ماجرای عشق *لیلی و مجنون* به همدیگر، مراحل سیر و سلوک را با بیانی شاعرانه به تصویر کشیده و سرانجام با سمت‌دهی عشق مجازی در امتداد تبیین عشق حقیقی، زوایای فکری و عرفانی خود را بیان کرده‌است (رضایی حمزه‌کندی و حجاجی کهجوق، ۱۳۹۸: ۱۷۲). نظامی سخنوری پرمایه است که توانسته عشق‌های جاویدان عاشقانی چون خسرو و فرهاد و مجنون و شیرین و لیلی را با تمام خصایص قابل‌درک و لمسشان به رشتهٔ نظم درآورد (همان: ۱۷۸). محور اصلی منظومه‌های نظامی حول عشق حرکت می‌کند و او ترکیبی است از نبوغ عالی و شخصیتی معصوم و عارفانه که دانش حکمت نظری و عملی را با معلومات فراوان و مفاهیم اجتماعی با بیانی قوی و تصاویر خیالی در شعری بدیع و خالص تعریف و به تصویر می‌کشد (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۱۵).

لیلی و مجنون داستانی تمثیلی است که پیامش استحالهٔ انسان در عشق است. در این داستان دل‌انگیز *لیلی و مجنون* دو شخصیت اصلی و متصل به عالم حقیقت هستند که نظامی با استفاده از ماجرای این دو، عشق عارفانه و روحانی را تبیین می‌کند. در این داستان مشخص می‌شود که عشق این دو عاشق، آلوده به شهوت و غرض نیست و عشقی حقیقی، دل آن دو را به هم پیوند زده‌است. مجنون و لیلی دیو نفس را سر بریده‌اند تا در عشق به این مقام برسند. شاعر به دیدهٔ معرفت در این ماجرا می‌نگرد و ایشان را مستغرق در عالم فنا می‌بیند و مستی مجنون را بی باده و بوسهٔ لیلی به تصویر می‌کشد (رضایی حمزه‌کندی و حجاجی کهجوق، ۱۳۹۸: ۱۸۰). مثنوی *لیلی و مجنون*، نمایشی از نوع عشق‌های متعالی است. نظامی اولین شاعری است که داستان *لیلی و مجنون* را به نظم سروده و این کار را به درخواست اخستان بن منوچهر انجام داده‌است. او داستانی را که در زبان عربی ظاهراً به نثر بوده و فقط نامی در *الفهرست* ابن‌ندیم از آن باقی‌مانده، به شعر درآورده‌است (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۳۱). نظامی در مثنوی خود با بیانی نمادین و رمزآمیز، طریق پرآسیب عشق‌ورزی را ترسیم کرده و بدین‌گونه ذهنیت سالک راه عشق و معرفت و حقیقت را آمادهٔ گام عملی به وادی عشق حقیقی کرده‌است (رضایی حمزه‌کندی و حجاجی کهجوق، ۱۳۹۸: ۱۸۸). نظامی در داستان بارها روایت را متوقف می‌کند و حالت‌های احساسی خویش و شخصیت‌های داستان را توصیف می‌کند. عواطفی مانند دوست داشتن و روابطی که این عامل بین عاشق و معشوق به وجود می‌آورد، وجه تغزلی شعر را تقویت می‌کند (ذاکری‌کیش، ۱۳۹۷: ۲۷۰).

یکی از نمونه‌های دورهٔ زندیه که به دورهٔ قاجار نزدیک است، *لیلی و مجنون* نامی است. نامی اصفهانی از شاعران و تاریخ‌نگاران عهد کریم‌خان در دورهٔ زندیه و جزو کسانی است که در خمسه‌سرایی مقلد نظامی بوده و منظومهٔ *لیلی و مجنون* را سروده‌است (دهمرده و خوش‌جهان، ۱۳۹۰: ۸۷). بعد از

نظامی، تا عصر نامی در دورهٔ زندیه، سیزده *لیلی و مجنون* دیگر سروده شده‌است (خزانه‌دارلو، ۱۳۷۵: ۴۸ـ۴۹). دربارهٔ عملکرد نظامی در جایگاه بزرگ‌ترین *لیلی و مجنون* سرای فارسی در شکل‌گیری داستان *لیلی و مجنون*، علی‌اصغر حکمت (۱۳۹۳: ۱۰۸) می‌نویسد: «نظامی این داستان غم‌انگیز را که براساس تحقیقات، نفیس‌ترین گوهرهای پنج‌گانهٔ اوست، از اخباری چند که در حدود قرن هشتم مسیحی از احیا و قبایل نجد باقی‌مانده، اختیار کرده‌است». دکتر صفا (۱۳۸۳: ۸۰۳) نیز معتقد است: «نظامی در ابداع این داستان مبتکر نبوده، ولی خود هنگام نظم در آن تصرفات بسیاری کرده‌است». شاید همین افزودن‌ها بر اصل داستان بوده که باعث اختلاف‌نظر دربارهٔ شخصیت مجنون و نحوهٔ علاقه‌مندی او به لیلی شده‌است (ستودیان، ۱۳۸۷: ۱۱۴). پس از انتشار اسلام در مناطق غیرعربی در خاورمیانه و هند و قفقاز و آسیای میانه، برخی از عادات و حکایات عربی به آن مناطق راه یافت و مردم آن مناطق نیز این مفاهیم را پذیرا شدند و در زندگی خود به کار بستند. یکی از این حکایات، داستان عاشقانهٔ *لیلی و مجنون* بود که به گونه‌های مختلفی در میان مردم روایت می‌شد. این حکایت چنان در فرهنگ مردم ریشه دوانید که مردم ماجرای این عشق را همچون رمزی از عشق حقیقی برای خود نقل می‌کردند (خزانه‌دار، ۱۹۷۶: ۲۰۷).

داستان عاشقانهٔ *لیلی و مجنون* حاصل دلباختگی و شیدایی قیس بن عامر، از جوانان ناحیه مجد، در سرزمین حجاز است که در حدود قرن اول می‌زیسته‌است و معشوقش لیلی نیز به گفتهٔ اخفش، دختر مسعود بن محمد بن ربیعه، و به گفتهٔ ابوعمرو شیبانی، دختر مهدی بن سعد با کنیهٔ ام‌مالک بوده‌است (سجادی، ۱۳۷۸: ۱۷). داستان این دو کودک همسال در مکتب آغاز می‌شود. غیرت و تعصب عربی در سر راه این عشق پرشور و معصوم، ممانعت پدید می‌آورد. لیلی به خانهٔ شوهری به نام ابن‌سلام می‌رود و قیس که از مداخلهٔ پدر و از وساطت نوفل بهره‌ای نمی‌یابد، مجنون واقعی می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران صحرا انس می‌گیرد. نه خبر وفات پدر و مادر که دور از غم او می‌میرند او را از شیدایی بازمی‌آورد و نه مرگ ابن‌سلام او را به وصال و کام می‌رساند. در این میان لیلی نیز ناکام می‌میرد و مجنون وقتی بر سر تربت او می‌رود جان می‌دهد. نظامی صحنه‌های داستان را آن‌چنان گویا رسم کرده که خواننده خود را بی‌اختیار همراه قهرمان داستان پیش می‌برد (غلام‌رضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۳). در این پژوهش، به معرفی تصویری داستان *لیلی و مجنون* در یک نسخهٔ خطی پرداخته‌ایم. در این نسخهٔ خطی ۹ تصویر موجود است که این داستان را با فضای قاجاری مصور کرده‌است. فضای تصویری، نوع پوشش و شخصیت‌پردازی براساس زمانهٔ قاجار است.

نسخه‌های *لیلی و مجنون* کارشده در دورهٔ قاجار

«دورهٔ قاجار یکی از شگفت‌آورترین دوره‌های حیات هنری ایران، به‌ویژه در عرصهٔ هنر نقاشی است. آثار به‌جای‌مانده در این دوره از نظر شیوهٔ اجرا و درک مفهوم زیبایی‌شناسی، موجودیتی نوین به هنر ایران داده‌است. از سدهٔ یازده قمری، به دلیل برخورد ایران با فرهنگ و تمدن غرب، به‌کارگیری رنگ و روغن

روی بوم در بین هنرمندان ایرانی دورهٔ قاجار مرسوم شد. حضور اندیشه‌های هنرمندانه، به مفهومی که در دورهٔ جدید غرب مطرح است، به این موجودیت اعتبار می‌بخشد. اندیشه‌ای که از نظر صورت و مضمون و نوآوری در عناصری چون صورت انسانی و عناوین متنوع دیگری چون منظره و طبیعت بی‌جان تجلی می‌یابد. این اندیشه بر دید زیبایی‌شناسی و نگرش پویای هنرمندان نقاش دورهٔ قاجار دلالت دارد» (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۲۲). «پیکرنگاریِ درباری، اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی است که در ادامهٔ تجربه‌های فرنگی‌سازی[۱] در دورهٔ صفوی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سدهٔ دوازدهم قمری/ هجدهم میلادی و اوج شکوفایی آن در زمان فتحعلی شاه قاجار بود. در این مکتب، بازنمایی پیکر آدمی اهمیت اساسی دارد بدون آنکه شبیه‌سازی در کار باشد. اشخاص در این مکتب به‌طور قراردادی تصویر می‌شوند و هدف نقاشی، تجسم جلال، وقار و زیبایی مثالی در پیکر آن‌هاست» (پاکباز، ۱۳۷۹ الف: ۱۴۷). «ترکیب‌بندی کلی از طریق هماهنگی میان سطوح و خطوط پس‌زمینه و خطوط منحنی و مورب پیکره به دست می‌آید. تابلوها غالباً ساختاری متقارن دارند و پیکره در مرکز قرار گرفته و بیشتر فضای تصویر را به خود اختصاص داده‌است» (خلیلی، ۱۳۸۳: ۴۷). هنرمند ایرانی با پس‌زمینهٔ تفکرات عرفانی ـ شرقی خود به جهانی فراسوی این جهان می‌نگرد و قهرمان تصاویرش موجوداتی خارق‌العاده با صفاتی خاص بوده که در تبادلی پیوسته با ادبیات شکل‌گرفته‌اند (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۴). رابینسون در مقالهٔ خود به یک نسخهٔ چاپ سنگی تصویردار از علیقلی خویی اشاره می‌کند که در آن داستان *لیلی و مجنون* مصور شده‌است. هنر تصویرگری در کتاب‌های فارسی چاپ سنگی، در قرن نوزدهم در حوزه‌ای خارج از گسترهٔ هنرهای ترسیمی شکل گرفته که زیر نظر دربار قاجار قرار داشته‌است؛ البته مجموعه‌داران متوسط و معمولی می‌توانستند نمونه‌های اصلی آن‌ها را تهیه کنند (رابینسون، ۱۳۸۸: ۱۰۷۲). این موضوع نشان می‌دهد داستان *لیلی و مجنون* در دورهٔ قاجار با چاپ سنگی به‌صورت مصور وجود داشته و حتماً کتاب مهم و جذابی بوده‌است. عجیب نیست که کرم‌علی به سفارش نمایندهٔ ایران آن را کار کرده باشد. همچنین غلامی جلیسه (۱۳۹۳: ۲۶۳) می‌گوید: «پیش از دیوان نشاطی خان، دو کتاب دیگر در دوران قاجار مصور می‌شده‌است؛ اولی قانون نشانه‌ها به سال ۱۲۵۲ قمری و دیگری *لیلی و مجنون* مصور مکتبی شیرازی به سال ۱۲۵۹ قمری چاپ و منتشر می‌شده‌است که کتاب *لیلی و مجنون*

---

۱. این اسلوب از زمان شاه عباس اول شروع شد و به‌خصوص در روزگار شاه عباس دوم (۱۰۵۲ـ۱۰۷۷ قمری) رونق بسیار یافت. فرنگی‌سازی اصطلاحی هنری است که به الگوبرداری ناقص از نیاشی اروپایی گفته می‌شود. این شیوهٔ الگوبرداری، فارغ از دید ژرف‌نمایانه است، به‌طوری‌که به‌صورت سطحی از شیوهٔ نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌شود. این شیوهٔ الگوبرداری در بین نگارگران قدیم ایرانی و هندی نزدیک به دویست سال و از سال‌های میانی سدهٔ یازدهم تا سال‌های نخستین سدهٔ چهاردهم رواج داشته‌است (پاکباز، ۱۳۷۹ ب: ۳۷۱).

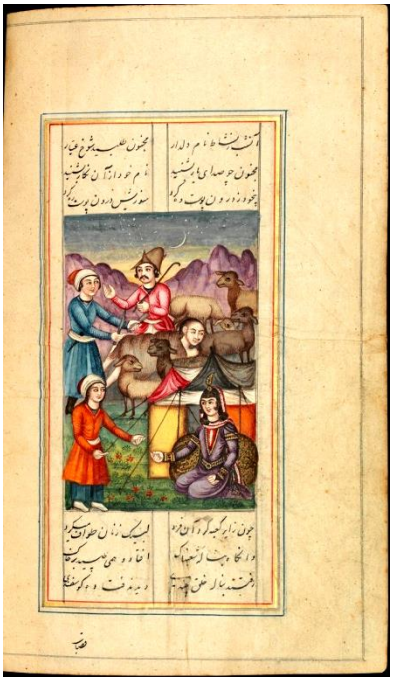
چهار تصویر داشته‌است». این موارد حاکی از آن است که این داستان در دوران قاجار از داستان‌های مصور دوست‌داشتنی بوده و عجیب نیست که این کتاب به‌صورت رنگی سفارش داده شده باشد. از سرنوشت و زندگی کرم‌علی، هنرمند نقاش کتاب مورد پژوهش، اطلاعی در دست نیست و در کتاب‌های هنرمندان این دوران به نام او اشاره‌ای نشده‌است. همچنین مشخص نیست از هنرمندان دربار بوده‌است یا خیر. هرچند به نظر می‌رسد برای این اثر شاخص از نظر فردی مهم مانند میرزا محمود خان، نمایندهٔ ایران در لاههٔ هلند، به فرد گمنامی سفارش داده نمی‌شد. چنانچه در بخش قبلی پژوهش ذکر شد، نسخه‌های *لیلی و مجنون* مصور نظامی در دوران زندیه موجود بوده و ازآنجاکه به تاریخ دوران قاجار نزدیک است، نشان می‌دهد این منظومه در دوره‌های بعد نیز سفارش داده می‌شده‌است.

معرفی نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* قاجار در حراج بونامز

موضوع عاشقانهٔ این نسخهٔ قاجاری، داستان *لیلی و مجنون* است که کرم‌علی آن را نقاشی کرده و در ۲۴ آوریل ۲۰۱۸ به قیمت شش‌هزار پوند یا ۶۶۵۵ یورو در حراج بونامز لندن معامله شد. این نسخهٔ خطی، مربوط به دورهٔ قاجار و سال‌های ۱۸۳۸ـ۱۸۳۹ است. این نسخه روی کاغذ نازک، ۷۳ برگ، ۱۶ سطر در صفحه‌ای دو ستون نوشته شده‌است. رنگ‌های استفاده‌شده در این نقاشی، قرمز و آبی و طلایی و سبز درخشان است. نوشته‌ها در این نسخه به خط نستعلیق و با جوهر سیاه نگارش شده که براثر مرور زمان در جاهایی به قرمز تغییر رنگ داده‌است. حاشیهٔ دور نقاشی، خط‌هایی به سه رنگ قرمز و آبی و طلایی است. این نقاشی، لچکی‌های تزیین‌شده با گل‌های رز و لاله دارد که روی زمینهٔ طلایی کار شده‌است. این نسخه احتمالاً در اواخر قرن نوزدهم یا اوایل قرن بیستم به خواست میرزا محمود خان، نمایندهٔ ایرانیان در لاههٔ هلند، به همراه دو کارت‌پستال تزیینی سفارش داده شده‌است. به گفتهٔ یان ریپکا، این نسخه از روی اشعار نظامی کار شده‌است. داستان *لیلی و مجنون* نظامی در ایران و مناطقی از آسیای میانه و ترکیه و هند و قفقاز، موردعلاقه بوده‌است. این اشعار در نقاشی‌ها نیز اثر داشته و مصور می‌شده‌است. بهترین نمونه‌های تصویری اشعار *لیلی و مجنون* در سال‌های ۱۴۸۹ـ۱۴۹۰ میلادی کار شده که همراه غزلیات، در نسخه‌های کوچک مصور تولید شده‌است؛ تصاویر کوچکی که مضامین بزرگی را بازتاب می‌دهند.

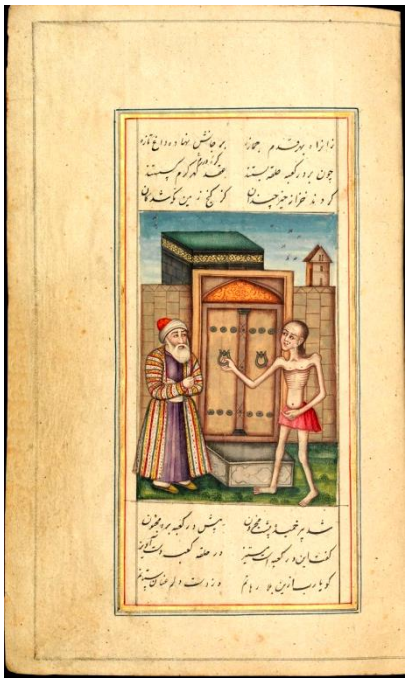
دربارهٔ زندگی و آثار کرم‌علی اطلاعات دقیقی وجود ندارد. آنچه در این تصاویر دیده می‌شود، در نگاه اول در نقاشی‌های این کتاب، فضای شخصی هنرمند، متأثر بودن نقاشی از فضای دوران قاجار است. لباس‌ها و آرایش لباس زنان و مردان متأثر نیز از عصر قاجار است. نقاشی دارای رنگ‌های تند و درخشان است و تلاش کمی برای نشان دادن ژرفانمایی (پرسپکتیو) به‌کار رفته‌است. نسبت به نسخه‌های پیشین نقاشی، این نسخه دارای کادربندی کوچک و ترکیب‌بندی فشرده با رنگ‌های جوهری شفاف است. کارشکنی و خارج کردن

بخشی از عناصر تصویری از کادر ـ مانند سنت‌های دوره‌های پیشین ـ در این نقاشی هم به چشم می‌خورد. در نمایش لاغری مجنون غلو زیادی در تصاویر دیده می‌شود. مجنون در این نگاره‌ها در هیبت جوانی لاغر و برهنه و با دنده‌های بیرون‌زده از بدن دیده می‌شود. شلوارک مجنون برخلاف نمونه‌های دورهٔ صفوی که آبی کار می‌شده، قرمز و به رنگ غالب نقاشی‌های پیکرنگاری درباری قاجاری است.



تصویر ۱. مجنون در لباس گوسفندان، لیلی را در چادرش تماشا می‌کند.

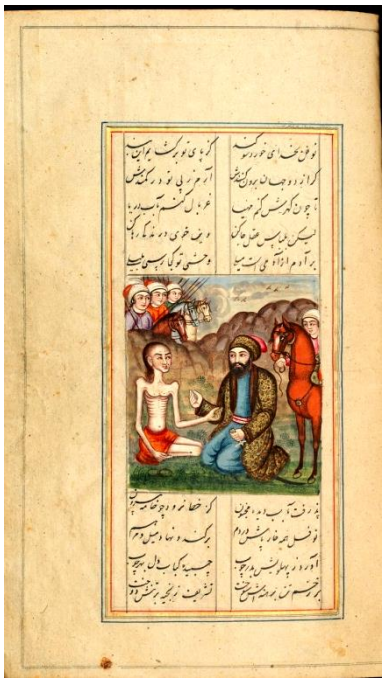
در این تصویر، مجنون را می‌بینیم که خود را در پوست گوسفند پنهان ساخته و شبانه به دم چادر لیلی می‌رود. پسربچه‌ای در حال رساندن پیغام مجنون به لیلی است و خدمتکاران که از صدای گوسفندان به بیرون آمده‌اند، در تصویر دیده می‌شوند. این تصویر دارای چهار طرح (پلان) است: طرح اول، لیلی و پسربچه؛ طرح دوم، مجنون در میان گوسفندان؛ طرح سوم، خدمتکاران؛ طرح چهارم، کوه و آسمان پرستاره. هماهنگی رنگی فوق‌العاده‌ای در این تصویر دیده می‌شود لباس بنفش لیلی با کوه‌ها هماهنگ است. لباس پسربچه با رنگ قرمز یادآور تمثیل عشق سوزان مجنون است و مثلث سرخی که در پشت سر لیلی است، به مجنون و نمایش گوسفندان اشاره دارد و با لباس فرد چوپان هماهنگ است. تأکید بر کوه در این تصاویر همان کوهی است که مجنون طواف قبیلهٔ لیلی را در آنجا می‌کرده‌است.



تصویر ۲. مجنون و پدرش به حج می‌روند

در این تصویر، مجنون و پدرش در کنار خانهٔ خدا و مسجدالحرام دیده می‌شوند. درِ خانه از روبه‌رو و خانهٔ کعبه از کنار نشان داده شده‌است و دارای ژرفانمایی غربی است. در این بخش از داستان، مجنون به کمک پدرش به حج می‌رود تا عشق لیلی را فراموش کند. قصهٔ عشق مجنون در همه‌جا پیچیده و به سبب این مهرورزی حالش هر روز بدتر می‌شد، به‌طوری‌که پدرش را سخت نگران کرده و در پی چاره‌جویی برآمده‌است. پس هیچ زیارتگاه و شفاخانه‌ای نماند که او پسر را به آنجا نبرد. سرانجام خویشان او وقتی درماندگی‌اش را دیدند، پیشنهاد کردند پسر را به زیارت خانهٔ خدا ببرد، شاید در بهبود او کارگر افتاد. ایام حج فرارسید. فرزند را با صد امید و شوق به کجاوه نشاند و راهی بیت‌الله الحرام شد و بسیار زر و سیم هزینه کرد تا به بیت الهی رسیدند. در آنجا به محض دیدن جمال خانهٔ کعبه، با مهربانی دست فرزند را می‌گیرد و به او می‌گوید اگر برای دردت درمانی باشد، باید در این مکان را بجویی. پس زنهار که بازیگوشی نکنی و دست درخواست به‌سوی کردگار منان دراز کنی و از او بخواهی که این عشق خانمان‌سوز را از تو بگیرد و تو را از دست این بلای بزرگ رها سازد. مجنون به مجرد اینکه داستان عشق برایش بازگو می‌شود، سخت می‌گرید و پس از آن می‌خندد و به چالاکی بر کنار درِ خانهٔ کعبه می‌رود و شروع به راز و نیاز با پروردگار می‌کند و

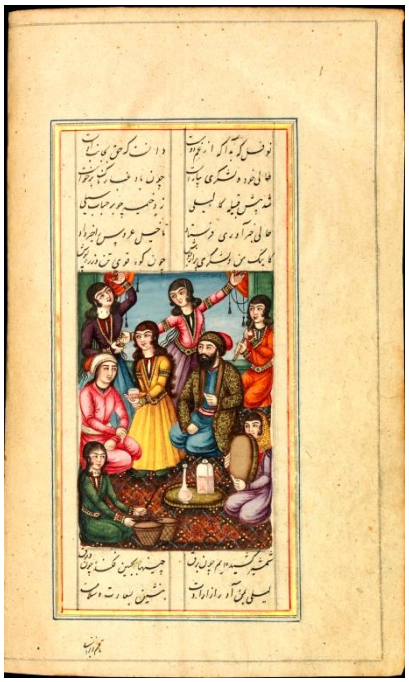
بازاری و از خدای بزرگ، بیشتر شدنِ محبت و کامل شدنِ عشقش را به لیلی می‌خواهد و دعا به جان لیلی می‌کند و هیچ‌چیزی برای خودش نمی‌خواهد. پدر مجنون که این منظره را می‌بیند سخت حیران می‌شود و می‌فهمد که فرزندش گرفتار بیماری و دردی شده که درمانی ندارد. این تصویر دارای سه طرح است: طرح اول، مجنون و پدر؛ طرح دوم، درِ مسجدالحرام؛ طرح سوم، خانهٔ کعبه. ژرفانمایی در این نقاشی، ابتدایی است؛ ژرفانماییِ در از روبه‌رو و ژرفانمایی خانهٔ خدا از سمت چپ.



تصویر ۳. دیدار مجنون و نوفل برای خواستگاری از لیلی

در داستان، فردی به نام نوفل می‌خواهد به اختیار خود و تلاش فراوان، مشکلات بین قبایل لیلی و مجنون را حل کند و با قبیلهٔ لیلی به نمایندگی از مجنون دیدار می‌کند (غلام‌رضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۰). نوفل، جوان‌مرد عرب، از سوی مجنون گاه به‌وسیلهٔ مصاف با قبیلهٔ لیلی و گاه از راه مذاکره، برای خواستگاری لیلی وارد میدان می‌شود و پاسخ‌هایی ناامیدکننده اما موجه می‌شنود (نظامی، ۱۳۶۹: ۱۸۱۹). نوفل از قبیلهٔ لیلی است و نقش میانجی و واسطهٔ دو قوم را برای رسیدن دو عاشق به هم دارد. او با مجنون ملاقات می‌کند و در راهِ رساندن او به لیلی تلاش می‌کند (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۶: ۶۲). در برخی داستان‌ها، نوفل با قبیلهٔ لیلی می‌جنگد. در نسخهٔ اصلی نظامی، در این امر تفاوت است. در تصویر ۳ مجنون و نوفل را در حال

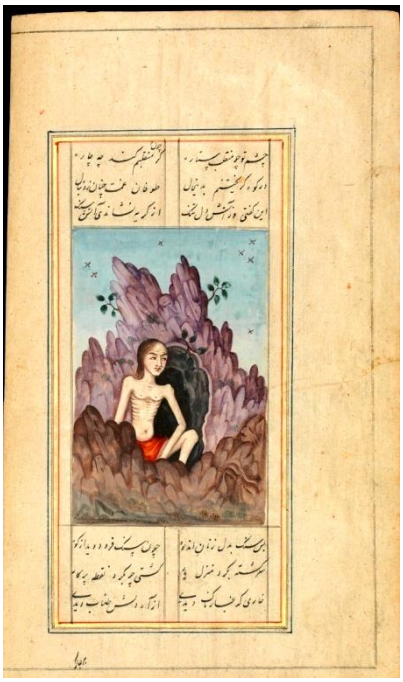
مذاکره و صحبت می‌بینیم. مجنون نیمه‌برهنه و لاغر است و در بالای سرش سربازان نوفل دیده می‌شوند. در کنار نوفل، اسب سمند زیبایی با ندیمه‌ای منتظر است. در تصویر، تضاد و دو نیروی مخالف هم دیده می‌شود؛ مجنون برهنه در مقابل لباس اشرافی نوفل که با پوست در یقه حاشیه‌دوزی شده‌است. تضادی بین لاغری مجنون و چاقی و فربهی نوفل دیده می‌شود. مجنون در این تصویر نوفل را که فرد ثروتمندی بوده، از جانب خود به خواستگاری لیلی می‌فرستد، ولی او به عروسی لیلی با ابن‌سلام می‌رسد.



تصویر ٤. عروسی لیلی و ابن‌سلام و رسیدن نوفل به عروسی

پس از مدتی، برخلاف میل لیلی، او را به‌اجبار به عقد ابن‌سلام از قبیلهٔ بنی‌اسد درمی‌آورند. جشن بسیار مجلل و باشکوهی می‌گیرند و همهٔ قبایل را به جشن دعوت می‌کنند. پدر لیلی که از این وصلت بسیار خوشحال است، به مهمانان سکهٔ طلا هدیه می‌دهد. در شب زفاف، لیلی اولین سیلی خود را تقدیم شوهرش ابن‌سلام می‌کند. از آن طرف، مجنون از شوهر کردن لیلی بی‌خبر است و سر به کوه و بیابان نهاده‌است. این تصویر، بیشترین پیکره را در میان نگاره‌های نقاشی دارد. فضای تصویر، فضای رقصندگان قاجار با رنگ‌های شاد و ترکیب‌بندی این دوران است. رقصندگان و نوازندگان با لباس قاجاری تصویر شده‌اند که کاملاً متأثر از نقاشی‌های این دوران است. در تصویر ۴ نوفل دیده می‌شود که می‌رود پیغام خواستگاری مجنون را به لیلی برساند، ولی با عروسی لیلی مواجه

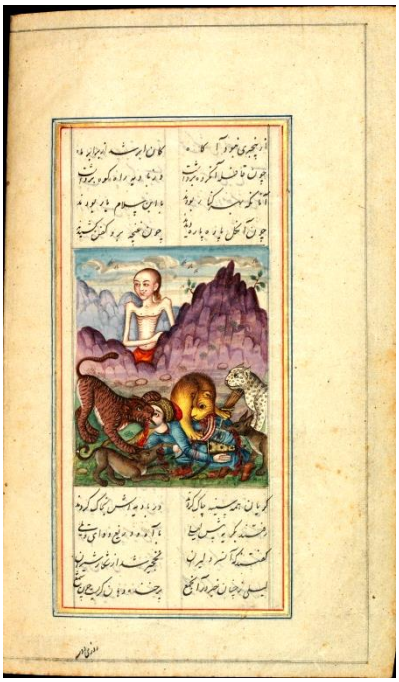
می‌شود. در این تصویر با چند طرح روبه‌رو هستیم: طرح اول، نوازندگان؛ طرح دوم، نوفل؛ طرح سوم، رقصندگان؛ طرح چهارم، آسمان. لیلی در مرکز تصویر با رنگ درخشان طلایی تصویر شده‌است. نوع برگزاری مراسم، آرایش چهره و موی زنان و لباس‌ها، تزئینات لباس و نقوش، کاملاً متأثر از فضای نقاشی قاجاری است. استفاده از رنگ‌های تند و سایه‌پردازی اندک در سطوح نیز در این تصویر دیده می‌شود. فضای پشت پیکرها با فضای آبی خالی و در دو طرف دو پردهٔ بالارفته دیده می‌شود که از مشخصات نقاشی درباری قاجار است.



تصویر ۵. مجنون و حیوانات در بیابان

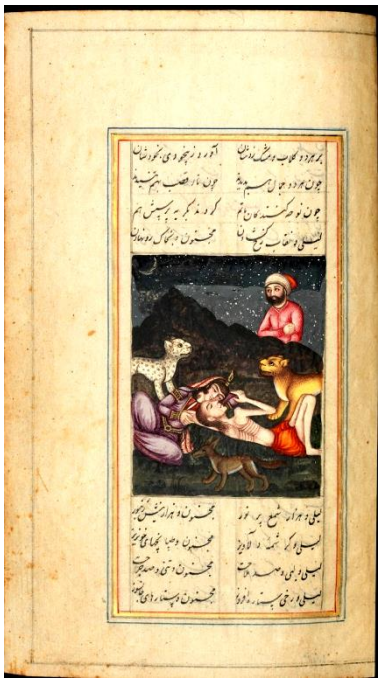
مجنون پس از شنیدن خبر ازدواج لیلی، دیوانه‌تر از قبل می‌شود. حالا دیگر هیچ رمقی برایش نمانده‌است. پدر برای تسلی پیش او می‌آید تا شاید بتواند دل آشفتهٔ پسر را کمی تسکین دهد و این کار پدر کمی مؤثر واقع می‌شود؛ زیرا دل اندوهگین مجنون با سخنان پدر کمی آرام می‌شود، ولی از بخت بد مجنون، پدر که یگانه حامی اوست، برای همیشه مجنون را تنها می‌گذارد و به دیار حق می‌شتابد. اکنون مجنون علاوه بر درد عشق، از دوری پدر نیز به ناله و زاری درمی‌آید. پس از درگذشت پدر، مادر نیز او را تنها می‌گذارد. حالا دیگر مجنون تنهای تنها شده و هیچ یار و یاوری ندارد. غمِ ازدست‌دادن پدر و مادر، مجنون را پریشان‌تر از قبل می‌سازد. سال‌ها سپری می‌شود و مجنون در بیابان با حیوانات وحشی خو می‌گیرد و هم‌سخن می‌شود و قصهٔ عشق

خود را به آن‌ها بازگو می‌کند. در تصویر ۵، مجنون جوان و لاغر را در آستانهٔ دهانهٔ غاری می‌بینیم. دایرهٔ بـزرگ و سیاهی که عمق دارد و فضای مدرنی را در نقاشی ایجاد کرده‌است. طرح اول، کوه؛ طرح دوم، مجنـون؛ طـرح سوم، کوه؛ طرح چهارم، آسمان آبی. در این تصویر، تأثیرپذیری هنرمند از هنر دوان صفوی در نقاشی دیده مـی شود. نوع نقاشی کوه متأثر از هنر ایرانی در دوره‌های قبل است، ولی تصویر مجنون و نمـایش دنـده‌هـای او بـا اغراق بیشتری از دوره‌های گذشتهٔ نقاشی ایرانی صورت گرفته‌است.



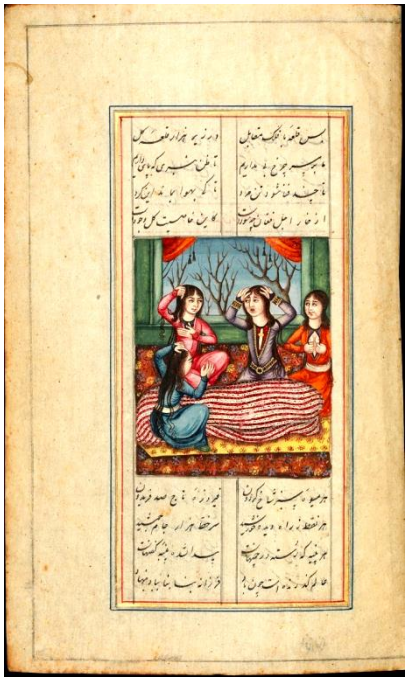
تصویر ٦. کشتن حیوانات مجنون ابن‌سلام را

تصویر بالا ابن‌سلام، همسر لیلی، را نشان می‌دهد که حیوانات وحشی او را تکه‌تکه کرده‌اند و مجنـون کـه از بالای کوه این تصویر را می‌نگرد و خوشحال است. طرح اول، حیوانات وحشی و جسد ابن‌سـلام؛ طـرح دوم، کوه‌ها؛ طرح سوم، مجنون و آسمان صاف و آبی. ترکیب‌بندی در طرح اول بسیار پیچیده است و در طـرح‌هـای بعد خلوت‌تر؛ البته در داستان اصلی، ابن‌سلام به بیماری مبتلا می‌شود و می‌میرد، ولـی در اینجـا حیوانـاتی کـه مونس مجنون هستند و در تصاویر دیده می‌شوند او را می‌کشند و تکه‌تکه مـی‌کننـد. حجـم‌پـردازی انـدک در صخره‌نگاری، استفاده از رنگ‌های تند و درخشان و حرکت در ترکیب‌بندی بخصوص در قسمت نبرد حیوانـات، از نوآوری‌های پیکرنگاری درباری قاجار است که در نقاشی این نسخهٔ خطی دیده می‌شود.



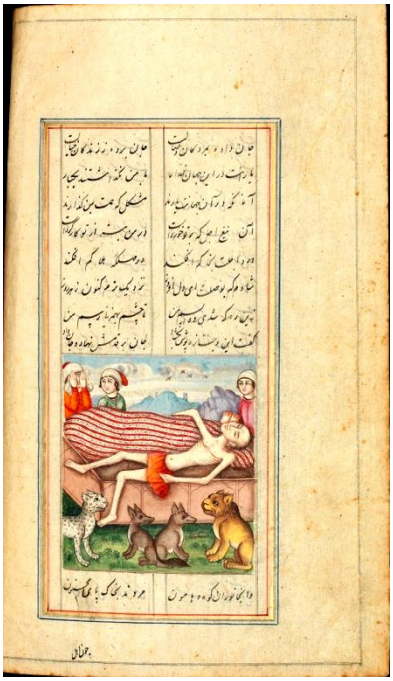
تصویر ۷. دیدار لیلی و مجنون در بیابان

دنیس دو روژمون می‌گوید: «در سنت عشق فروتنانه، عشق به‌مثابهٔ یک تعالی ناممکن تصور می‌شود که تنها هنگامی بدان می‌رسیم که نیاز جنسی برآورده نشود» (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۹۸). آنجا که عشق با مقولهٔ شرافت گره می‌خورد، عشق شیدایی به عشق ناممکن بدل می‌شود. در عشق ناممکن، سروکار با فن به تعلیق درآوردن اشتیاق است. آنچه مجنون پس از وفات ابن‌سلام در عوض کوشش وصل انجام می‌دهد، عشق ناممکن است که ناممکن بودن وصال، قدم به عالم هستی نهاده‌است (کدیور، ۱۳۸۱: ۸۱ـ۸۲). تصویر ۷ قرار ملاقات مخفیانهٔ لیلی و مجنون را پس از مرگ ابن‌سلام نشان می‌دهد. در شبی پرستاره، شاهدی در بالای کوه نظاره‌گر این دیدار است و حیوانات که همراهان و مونسان مجنون هستند، در این تصویر دیده می‌شوند. لیلی و مجنون سر بر بالین یکدیگر دارند و صحنهٔ عاشقانهٔ زیبایی دیده می‌شود. فضای تصویر و ترکیب‌بندی تیره است، ولی پیکره‌ها گویی در نور روز دیده می‌شوند. در این تصویر، سه طرح دیده می‌شود: طرح اول، روباه یا گرگ؛ طرح دوم، لیلی و مجنون و شیر و پلنگ که سر پلنگ به سمت شاهد داستان اشاره دارد؛ طرح سوم، فردی که نظاره‌گر ماجراست. این تصویر، عاشقانه‌ترین صفحه است و در آن لیلی و مجنون سر بر بالین یکدیگر دارند و حیواناتی از آنان محافظت می‌کنند.



تصویر ۸. وفات لیلی و عزاداری

در این تصویر، وفات لیلی را می‌بینیم که رویش یک پارچهٔ منقوش راه‌راه سفید و قرمز کشیده‌اند و دارای حجم بدن است و زنانی با آرایش و لباس قاجاری که موی سر می‌کنند و سینه می‌درند. در پشت فضای زنان، باغی با درختان لخت دیده می‌شود و بالای آن پردهٔ قرمزرنگی را که نماد عشق است می‌بینیم. طرح اول، لیلی و زن آبی‌پوش؛ طرح دوم، زنان گریان بر بالای جسد لیلی، طرح سوم، باغ خزان‌زده و درختان لخت. در این تصویر، زنان و لباس‌ها و آرایش فضا و پارچه‌ای که روی جسد لیلی کشیده شده‌است و طرح و نقش آن متأثراز فضای دورهٔ قاجار است، به چشم می‌خورد. قاب پنجره و درختان و دو پردهٔ بالارفته متأثر از فضاسازی نقاشی ایران در دورهٔ قاجار است. در صحنهٔ وفات لیلی، رنگ غالب، رنگ قرمز و نمادی از عشق است که در دورهٔ قاجار رنگ اصلی و غالب نقاشی‌های این دوران است. درختان خشک و خزان‌زده در تضاد با رنگ‌های گرم تصویر است.



تصویر ۹. درگذشت مجنون بر قبر لیلی

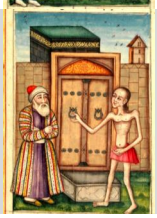
عشق در آغاز بر پایِ وصول عاشق به معشوق شکل می‌گیرد، اما هرچه عاشق در این را پیش‌تر مـی‌رود و با گذر از خودبینی، خویشتن خویش را در وجود معشوق فـانی مـی‌بینـد، خواسـت او را بـر امیـال خـویش رجحان می‌نهد تا سرانجام به کمال عشق می‌رسد. آنجا که عشق راستین باشد، بین عاشق و معشوق جدایی نیست. اهمیت چنین عشقی در اینجاست که عاشق خود را در یک وجود دیگر فانی می‌نمایـد (زریـن‌کـوب، ۱۳۸۶: ۳۴۰). عاشق ناگزیرِ معشوق است. اگرچه حضور معشوق فنای عاشق را در پی دارد، امکان صرف‌نظر نیست؛ ازاین‌رو چون امکان وصال نیست، به قول مولوی (۱۳۷۵: ۱۱) «معشوق، فنای عاشق است». در این انتها، ما با وجود نداشتن مواجهیم؛ بنابراین هم‌نشینی ظهور و وجود نداشتنِ جنبهٔ تـوهمی کـلام شـکل مـی گیرد. از طرفی، عشق معنوی و حقیقی در باطن مجنون وجود دارد، اما تا بخش‌هـای پایـانی داسـتان ظـاهر نمی‌شود. از طرفی، اگر مجنون به وصال لیلی برسد و براثر هجران در عشق پختـه نشـود، عشـق حقیقـی و معنوی در وی ظاهر نمی‌شود (پارسا و رحیمی، ۱۳۹۰: ۱۳). بعد از دفن لیلی، هیچ‌وقت جای آرامگـاه لیلـی را به مجنون نمی‌گویند، ولی مجنون همیشه از خداوند می‌خواهد هرچـه زودتـر او را بـه معشـوقش برسـاند و می‌گوید: تا جایی که بتوانم می‌گردم خاک و زمین را بو می‌کشم تا بوی لیلی را احسـاس کـنم. او بـه آنچـه

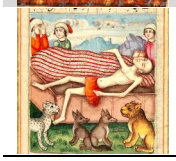
گفت عمل کرد. آن‌قدر گشت تا آرامگاه معشوقش را یافت. مجنون به‌طرف آرامگاه لیلی می‌رود و بر سر آرامگاه لیلی ضجه‌ها می‌زند و گریه و زاری می‌کند تا او هم به وصال محبوبش می‌رسد. مجنون وصیت کرده بود در کنار عشقش به خاک سپرده شود و این دو معشوق بار دیگر در کنار هم آرام می‌یابند. در منظومهٔ نظامی آمده‌است که پس از مرگ لیلی، قیس بسیار لاغرتر و ضعیف‌تر می‌شود و تنش رنجور و بیمار. روزی که هوای لیلی بر سرش می‌زند، بر سر خاک لیلی حاضر می‌شود و دست بر سنگ مزار لیلی حلقه می‌کند و از خدا می‌خواهد که به این سختی‌ها پایان دهد و درحالی‌که دست بر قبر لیلی دارد، جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند (نظامی، ۱۳۹۶: ۲۹۰). در تصویر ۹ مجنون را می‌بینیم که جسد لیلی را در آغوش کشیده و می‌خواهد همراه او دفن شود و سه نفر که او را نظاره می‌کنند و یکی از آن‌ها از شدت ناراحتی روی خود را پوشانده‌است. طرح اول، حیوانات؛ طرح دوم، جسد لیلی در آغوش مجنون؛ طرح سوم، سه نظاره گر؛ طرح چهارم، آسمانی که در آن چهار پرنده در حال پروازند. در این تصویر، دو حیوان زوج پشت به هم دیده می‌شود و در تکمیل عزاداری و ناراحتی مجنون است که جسد لیلی را برعکس در آغوش گرفته و پاهای لیلی با تزیین حنا دیده می‌شود که از آرایش زنان دورهٔ قاجار است. در این تصویر، لباس و چهرهٔ سه ناظر در داستان و همچنین پارچهٔ جسد لیلی، متأثر از دورهٔ قاجار است. ژرفانمایی در بخشی که به‌عنوان قبر طراحی‌شده، رعایت نشده و دو حیوان پشت به هم نماد لیلی و مجنون در تصویر هستند. پرنده‌هایی که در آسمان رها هستند، وصال دو عاشق و رهایی و آزادی از محدودیت‌ها را نوید می‌دهند. مطالعهٔ آثار نقاشی دورهٔ قاجار در آرایش مو و تزئینات و لباس مردان و زنان و نیز فضاهای تصویری استفاده‌شده در این نقاشی، نشان می‌دهد که نقاش متأثر از رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی و آرایش زنان و مردان در لباس و فضاسازی هنر دورهٔ خود بوده و با نقاشی این دوران آشنایی داشته‌است. همچنین به نظر می‌رسد کرم‌علی هنر دوره‌های قبل را می‌شناخته و آشنایی با تصاویر لیلی و مجنون گذشته داشته‌است. در تصویر ۹ دو روباه پشت به هم و میان لیلی و مجنون قرار دارند که به‌صورت تلویحی از نرسیدن این دو به هم حکایت دارد. پشت به هم بودن نیز نمادی از اختلافات دو قبیلهٔ لیلی و مجنون است. استفادهٔ نمادین از حیوانات در نقاشی قاجار در پایین پیکرنگاری‌ها، به‌خصوص در نقاشی‌های زنان، دیده می‌شود که جنبهٔ نمادین داشته که در این نقاشی ها هم دیده می‌شود.

مطالعهٔ ویژگی‌های ساختاری نسخهٔ *لیلی و مجنون* قاجار

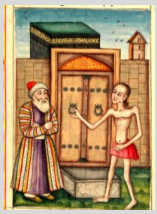
در این بخش، به مطالعهٔ ویژگی‌های بصری و ساختاری نگاره‌های این نسخهٔ خطی دوران قاجار می پردازیم و ویژگی‌های هر نگاره و عناصر انسانی، حیوانی، گیاهی را در هر نگاره بررسی می‌کنیم. در جدول‌های ۱ تا ۴، این موارد طبقه‌بندی شده‌است.

جدول ۱. ویژگی‌های نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* در دورهٔ قاجار (منبع: نگارنده)

عنوان	موضوعی حاکمیت	حضور لیلی	مجنون	فرد خاص	حیوان	زمان	مکان	تناسب تجسمی	تصویر
تماشای لیلی در لباس گوسفند توسط مجنون	نگاه عاشقانه	دارد لباس قاجاری بنفش	دارد فقط سر	سه خدمتکار	گوسفند شتر	شب ماه ستاره	بیابان	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
مجنون و پدرش در حج	بُعد عرفانی و معنوی عشق	ندارد	دارد برهنه لاغر شلوارک قرمز	پدر مجنون	ندارد	روز آسمان پرنده	مسجدالحرام	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
دیدار مجنون و نوفل برای خواستگاری از لیلی	گفت‌وگو	ندارد	دارد برهنه لاغر شلوارک قرمز	نوفل چهار سرباز	چهار اسب	روز ابر کوه	بیابان	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
عروسی لیلی و ابن‌سلام رسیدن نوفل به عروسی لیلی	عروسی	دارد	ندارد	لیلی نوفل رقصندگان نوازندگان	ندارد	زمان ندارد	مکان ندارد احتمالاً منزل لیلی	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
مجنون در بیابان	هجران	ندارد	دارد تنها برهنه لاغر شلوارک قرمز	مجنون	ندارد	روز آسمان پرنده کوه	غار در بیابان	دارد متأثر از دورهٔ صفوی	

عنوان	حاکمیت موضوعی	حضور لیلی	مجنون	فرد خاص	حیوان	زمان	مکان	تناسب تجسمی	تصویر
کشته شدن ابن‌سلام	-	ندارد	دارد تنها برهنه لاغر شلوارک قرمز	مجنون	شیر ببر یوزپلنگ	روز آسمان ابری کوه	بیابان کوه	دارد متأثر از دورهٔ صفوی	
دیدار لیلی و مجنون	وصال عشاق	دارد لباس بنفش	دارد شلوارک قرمز	لیلی مجنون شاهد	شیر ببر روباه	شب آسمان ستاره	بیابان کوه	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
وفات لیلی	مرگ معشوق	ندارد	ندارد	زنان عزادار	ندارد	عصر درختان خشک	داخل اتاق	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
وفات مجنون	وصال حقیقی	ندارد	دارد شلوارک قرمز	سه شاهد	شیر دو روباه ببر	عصر	قبرستان	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	

جدول ۲. ویژگی‌های عناصر انسانی در نسخهٔ خطی *لیلی و مجنون* در دورهٔ قاجار (منبع: نگارنده)

عنوان	حاکمیت موضوعی	حضور لیلی	مجنون	لباس فرد خاص	لباس زنان	لباس مردان	فضای قاجار	تناسب انسانی	تصویر
تماشای لیلی در لباس گوسفند توسط مجنون	دیدار عاشقانه	دارد لباس قاجاری بنفش	دارد فقط سر	سه خدمتکار	یک پیکر زن دورهٔ قاجار	سه پیکر مرد دورهٔ قاجار	دارد	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
مجنون و پدرش در حج	مکان مذهبی	ندارد	دارد برهنه لاغر شلوارک قرمز	پدر مجنون	ندارد	لباس پدر مجنون متأثر از لباس قاجار	دارد	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
دیدار مجنون و نوفل برای خواستگاری از لیلی	گفت‌و گو	ندارد	دارد برهنه لاغر شلوارک قرمز	نوفل	متأثر از لباس قاجار	متأثر از لباس قاجار	دارد	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
رسیدن نوفل به عروسی لیلی	عروسی قاجار	دارد	ندارد	نوفل	متأثر از لباس و آرایش قاجار	متأثر از لباس قاجار	دارد	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
مجنون در بیابان	هجران و فراق	ندارد	دارد تنها برهنه لاغر شلوارک قرمز	مجنون	ندارد	ندارد	ندارد	دارد متأثر از دورهٔ صفوی	

عنوان	حاکمیت موضوعی	حضور لیلی	مجنون	فرد خاص	لباس زنان	لباس مردان	فضای قاجار	تناسب انسانی	تصویر
کشته شدن ابن‌سلام	ـ	ندارد	دارد تنها برهنه لاغر شلوارک قرمز	مجنون	ندارد	ندارد	ندارد	دارد متأثر از دورهٔ صفوی	
دیدار لیلی و مجنون	وصال عشاق	دارد لباس بنفش	دارد شلوارک قرمز	لیلی مجنون شاهد	متأثر از لباس قاجار	متأثر از لباس قاجار	دارد	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
وفات لیلی	مرگ معشوق	ندارد	ندارد	زنان عزادار	آرایش مو سربند متأثر از لباس زنان قاجار	ـ	دارد پرده پارچه	دارد متأثر از دورهٔ قاجار	
وفات مجنون	وصال حقیقی	ندارد	دارد شلوارک قرمز	سه شاهد	ـ	متأثر از لباس دوران قاجار	دارد	دارد متأثر از قاجار	

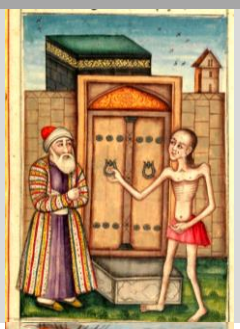
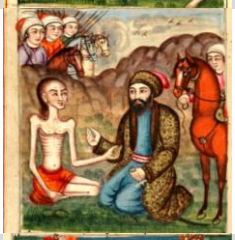
جدول ۳. ویژگی‌های عناصر گیاهی در نگاره‌ها (منبع: نگارنده)

عنوان	ویژگی غالب معنایی	چمن	گل	درخت	تصویر
تماشای لیلی در لباس گوسفند توسط مجنون	تنها نگارهٔ چمن و گل فضای سبز	دارد	دارد	-	
مجنون و پدرش در حج	فضای سبز	دارد	-	-	
دیدار مجنون و نوفل برای خواستگاری از لیلی	فضای سبز	دارد	-	-	
رسیدن نوفل به عروسی لیلی	ندارد	-		-	
مجنون در بیابان	ندارد	-	-	دارد دوشاخه روی کوه	

عنوان	ویژگی غالب معنایی	چمن	گل	درخت	تصویر
کشته شدن ابن‌سلام	دارد	دارد	ـ	دارد دوشاخه روی کوه	
دیدار *لیلی و مجنون*	دارد	دارد	ـ	ـ	
وفات لیلی	ـ	ـ	ـ	دو درخت خشک نماد دو عاشق	
وفات مجنون	ـ	دارد	ـ	ـ	

جدول ٤. ویژگی‌های عناصر حیوانی در نگاره‌ها (منبع: نگارنده)

عنوان	ویژگی غالب معنایی	حیوان	نوع حیوان	تعداد	نقش در نگاره	تصویر
تماشای لیلی در لباس گوسفند توسط مجنون	نماد سادگی	دارد گوسفند	دارد فقط سر	پنج	ناظر	

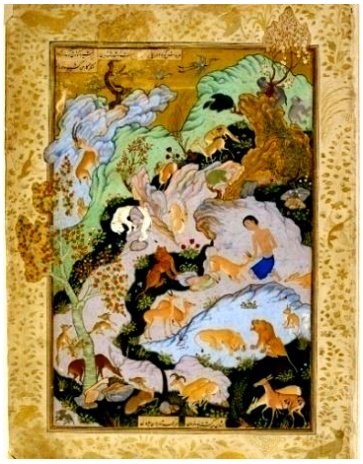
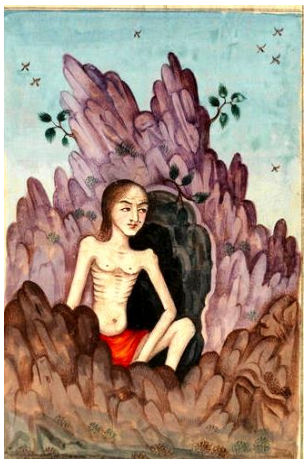
عنوان	ویژگی غالب معنایی	حیوان	نوع حیوان	تعداد	نقش در نگاره	تصویر
مجنون و پدرش در حج	-	-	-	-	-	
دیدار مجنون و نوفل برای خواستگاری از لیلی	نماد استقامت و شجاعت	اسب	سمند	چهار	ناظر	
عروسی لیلی و ابن‌سلام رسیدن نوفل به عروسی لیلی	-	-	-	-	-	
مجنون در بیابان	-	-	-	-	-	

عنوان	ویژگی غالب معنایی	حیوان	نوع حیوان	تعداد	نقش در نگاره	تصویر
کشته شدن ابن‌سلام	روباه: تزویر ببر: خوش‌اقبالی شیر: قدرت یوز: پیام‌آوری				تنها نگاره‌ای که ببر خوش‌اقبالی را نشان می‌دهد	
دیدار لیلی و مجنون	روباه: تزویر و فریب شیر: قدرت یوز: پیام‌آوری				شیر نماد مجنون یوز نماد لیلی روباه نماد شاهد	
وفات لیلی	–	–	–	–	–	
وفات مجنون	روباه: تزویر شیر: قدرت یوز: پیام‌آوری				شیر: مجنون یوز: لیلی دو روباه پشت به هم: نرسیدن و هجران	

تأثیرپذیری نقاشی‌های نسخه از فضای نقاشی دورهٔ قاجار

این نگاره‌ها متأثر از فضای نقاشی ایران در دورهٔ قاجارند و این تأثیرپذیری از فضای زمانهٔ خود در آثار هنرمند بازتاب یافته‌است. همچنین به نظر می‌رسد نگارگر برای تصویر مجنون از نگارگری دوره‌های قبل نشانه‌هایی از مکتب تبریز را استفاده کرده‌است. جدول ۵ به مقایسه و شباهت مجنون نسخهٔ قاجاری مورد بحث با نمونهٔ تصویری مجنون در مکتب تبریز می‌پردازد. فضای اطراف مجنون و کوه، متأثر از فضای نگارگری ایران در دوره‌های گذشته و نگارگری ایرانی است و نگارگر با تأثیرپذیری، فضای موردنظر خود را خلق کرده‌است.

جدول ۵. مقایسهٔ مجنون نسخهٔ قاجاری با مطالعهٔ موردی مجنون آقامیرک (منبع: نگارنده)

 مجنون در بیابان، آقا میرک، ۱۵۴۳، مکتب تبریز، موزهٔ بریتانیا	 مجنون در بیابان، نسخهٔ قاجاری
مجنون برهنه با شلوارک آبی	مجنون برهنه با اغراق در اندام لاغر و شلوارک سرخ برای اولین بار
مکتب دوم تبریز، اجرای دقیق	متأثر از دوره‌های قبل با اجرای ضعیف‌تر و فضای خالی‌تر

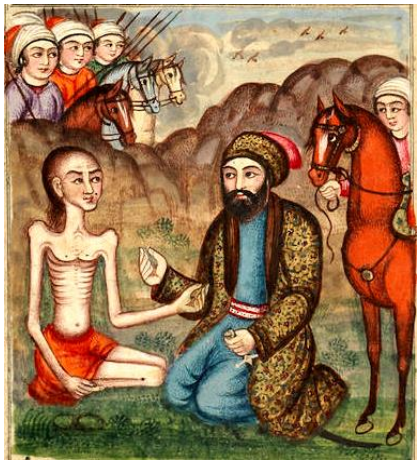
در جدول ۶ ، مطالعه و تطبیق تصویر عروسی لیلی و لباس و آرایش زنان و رقصندگان قاجاری نشان می‌دهد نگارگر در تصویرسازی لباس و آرایش مو و چهرهٔ زنان و سربند آنان از فضای نقاشی دوران قاجار متأثر بوده و به همین دلیل لیلی و زنان را با آرایش قاجاری تصویر کرده‌است.

جدول ٦. تأثیر زنان رقصندهٔ قاجار و زنان در نگاره‌های *لیلی و مجنون* قاجار (منبع: نگارنده)

 هنرمند ناشناخته، ایران، اوایل قرن ۱۹، رنگ و روغن روی بوم، ۹۰×۱۵۸ سانتی‌متر، موزهٔ ارمیتاژ (Diba and Ekhtiar,1998:263)	 عروسی لیلی، کرم‌علی، نسخهٔ *لیلی و مجنون* قاجار
زنی رقصنده با آرایش مو و لباس قاجاری	متأثر از فضای نقاشی قاجار، شباهت در آرایش مو، لباس و تزئینات، رنگ‌گذاری، فرش، فضای پشت پیکره
لباس قاجاری رنگین و منقوش	لباس زنان قاجاری رنگین و منقوش

در جدول ۷ به لباس نوفل و نقش و نگار و آرایش لباس و دستار و پوست به‌کاررفته برای تزیین لباس او با نجیب‌زادهٔ دورهٔ قاجار پرداخته و مشخص می‌شود که این موارد با نقاشی این دوران شباهت زیادی دارد و هنرمند آن را آگاهانه به‌کار برده و با نقاشی درباری این دوران و آرایش لباس مردان آشنایی داشته‌است.

جدول ۷. شباهت لباس نوفل با بزرگان قاجار (منبع: نگارنده)

 نجیب‌زاده قاجاری و خدمتکارش، هنرمند ناشناس، قرن ۱۹، رنگ و روغن روی بوم https://www.bonhams.com/auctions/10185/lot/1341/	 دیدار نوفل و مجنون
دوزانو نشسته با لباس منقوش و تزیین پوست در سرآستین و یقه	لباس منقوش نوفل با تزئین پوست در سرآستین و یقه
آرایش صورت و چهرهٔ ریش‌دار مرتب، مشخصات نجیب‌زادهٔ قاجاری	شباهت در چهرهٔ نوفل با نجیب‌زادهٔ قاجاری

در جدول ۸، *لیلی و مجنون* اثر کرمعلی در دوران قاجار با تصویر نقاشی‌شدهٔ دو عاشق در این دوران مقایسه می‌شود و شباهت‌های تصویری آن مشخص می‌شود.

جدول ۸. شباهت *لیلی و مجنون* نسخهٔ قاجار با دیگر دلدادگان قاجاری (منبع: نگارنده)

 دو عاشق، قاجار، قرن ۱۹، گواش روی کاغذ، ۸۸ در ۱۵۱ میلی متر، سه برگ از دو *قرآن* قاجار، ایران، قرن ۱۹، در دو قاب ۱۷۵ در ۱۶۵ میلی‌متر و ۹۴ در ۵۳ میلی‌متر https://www.bonhams.com/auctions/18950/lot/87/	 دیدار لیلی و مجنون پس از مرگ ابن‌سلام
دو عاشق قاجاری دست در آغوش	دارای شباهت با نقاشی‌های دو عاشق قاجاری، لباس قاجاری لیلی، سربند
استفاده از درخت در پس‌زمینه	استفاده از شاهد در پس‌زمینه

با توجه به بیان مسئله این پژوهش، در نسخهٔ خطی نقاشی‌شده دورهٔ قاجار، سبک و سیاق نقاشی و تناسب و تأسی آن متأثر از هنر این دوران بوده و سعی شده الگوهای تصویری دورهٔ قاجار در نقاشی‌های متعدد این نسخه موردتوجه قرار گیرد. در ترکیب‌بندی کلی در تمام نقاشی‌های این نسخهٔ قاجاری، هماهنگی میان سطوح و خطوط پس‌زمینه دیده می‌شود. نقاشی‌ها اکثراً ساختاری متقارن دارند و اتفاق اصلی در پایین صفحه اتفاق افتاده و پیکره‌های اصلی در مرکز تصویر قرار گرفته‌اند و بیشتر فضای تصویر در ترکیب‌بندی را به خود اختصاص داده‌اند. عناصر و نقوش تزیینی، به‌ویژه در ترسیم لباس متأثر از نقاشی دورهٔ قاجار، در تمام صفحه‌ها دیده می‌شود. در برخی صحنه‌های نقاشی ازجمله لباس‌ها و آرایش و پوشش زنان و مردان و چهره‌نگاری و نمایش پارچه‌ها، استفادهٔ محدودی از سایه‌روشن‌کاری و

حجم‌نمایی شده که از ویژگی‌های نقاشی قاجار است و در صحنه‌های متعدد نقاشی این نسخهٔ خطی قاجار، یبه‌خوبی دیده می‌شود. چنانچه گفته شد، الگوی کلی نقاشی دورهٔ قاجار در پوشش زنان و آرایش مو و چهره‌پردازی (جدول ۶)، لباس و آرایش نوفل با شباهت به بزرگان قاجار (جدول ۷)، بازسازی صحنهٔ عاشقانهٔ دو دلدار (جدول ۸)، همخوانی و تناظرات بین این نسخه و نقاشی قاجار را نشان می‌دهد.

نتیجه

لیلی و مجنون یکی از داستان‌های عاشقانه‌ای است که در دوره‌های مختلف هنر ایران بارها به تصویر درآمده‌است. نسخه‌ای که در این پژوهش معرفی شد، متعلق به دوران قاجار است؛ اثر هنرمندی گمنام به نام کرم‌علی و سفارشی برای نمایندهٔ ایران در لاههٔ هلند در دوران قاجار به نام میرزا محمود خان. سفارش نقاشی برای فردی منصب‌دار، نشان از ارزش این کتاب و علاقه‌مندی به این داستان در دوران قاجار و احتمالاً انتخاب هنرمندی شاخص برای این کتاب دارد. این نقاشی‌ها متأثر از فضای تصویری ایران در دوران قاجار و کاملاً متفاوت با لیلی و مجنون‌های دوره‌های پیشین نقاشی ایرانی تصویر شده‌است. در این افسانه، عشاق به وصال هم نمی‌رسند و پس از مرگ وصال رخ می‌نماید و عشق مادی تبدیل به عشق عرفانی می‌شود. هنرمند در این تصاویر بر وجه نمادین اشعار دقت داشته و با وفاداری جزئیات ادبی را با دید خیال‌انگیز خود و با توجه به آشنایی به فضای نقاشی دورهٔ قاجار به تصویر کشیده‌است. با مطالعهٔ این نگاره‌ها مشخص می‌شود برگه‌های جدید و تنوع ظاهری بیشتر در تصاویر استفاده شده‌است و نگاره‌ها دارای تناسب عناصر تجسمی و قالب‌های معنایی است. این نقاشی‌های سفارشی به‌خوبی بیانگر فضای نقاشی دوران قاجار است و نقش پررنگ ادبیات تصویری ایران را در دورهٔ قاجار، به‌عنوان یک نمونهٔ شاخص، نشان می‌دهد.

منابع

احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹)، *تحلیل آثار نظامی گنجوی*، تهران، علمی.

ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

پارسا، احمد؛ صالحی، ژیلا (۱۳۹۰)، بررسی جلوه‌های زبانی فرهنگ مادری در *خسرو و شیرین* نظامی، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۲۲، صفحات ۳۱ـ۵۸.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹ الف)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، نارستان.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹ ب)، دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، *نقاشی قاجاریه، نقد زیبایی‌شناسی*، تهران، کاوش قلم.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۹۳)، *رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی*، تهران، آگه.

خزانه‌دار، معروف (۱۹۷۶)، الروایه الشریعه *لیلی و مجنون* فی الادب الکردی، *کلیه الآداب*، دانشگاه بغداد، شمارهٔ ۲۰، صفحات ۲۰۵ـ۲۲۰.

خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۷۵)، *منظومه‌های فارسی قرن ۹ـ۱۲*، تهران، روزنه.

خلیلی، مریم (۱۳۸۳)، تک‌چهره‌های فتحعلی شاه (با تأکید بر آثار مهرعلی، نقاش‌باشی فتحعلی شاه)، *هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۲۱، صفحات ۴۲ـ۴۹.

دهمرده، حیدرعلی؛ خوش‌جهان، فرهاد (۱۳۹۰)، مقایسهٔ *لیلی و مجنون* نظامی با *لیلی و مجنون* شهرستانی، *ادب و زبان*، شمارهٔ ۲۹، صفحات ۸۵ـ۱۰۸.

ذاکری‌کیش، امید (۱۳۹۷)، تحلیل وجه‌های غنایی در داستان‌های عاشقانه (با تکیه بر *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی)، *متن‌پژوهش ادبی*، سال ۲۲، شمارهٔ ۷۸، صفحات ۲۴۷ـ۲۷۱.

رابینسون، بو (۱۳۸۸)، چاپ سنگی نظامی ۱۸۴۸ و دیگر کتاب‌های سنگی قاجاری، ترجمهٔ سیدحسین مرعشی، *پیام بهارستان*، سال ۱، شمارهٔ ۴، صفحات ۱۰۶۹ـ۱۰۷۴.

رضایی حمزه، علی؛ حجاجی کهجوق، عزیز (۱۳۹۸)، عشق و سیمای رهروان حقیقی آن در منظومه‌های غنایی *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی، *فصلنامهٔ بهارستان*، سال ۱۶، شمارهٔ ۴۳، صفحات ۱۷۱ـ۱۹۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *بحر در کوزه (نقد و تفسیر تمثیلات مثنوی)*، تهران، علمی.

ستودیان، مهدی (۱۳۸۷)، ریشه‌یابی داستان *لیلی و مجنون*، فصلنامهٔ تخصصی *ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱۸، صفحات ۹۵ـ۱۱۵.

سلطان‌محمدی، امیر (۱۳۹۷). نقد ترجمهٔ احوال نامی و نقد مقایسه‌ای *لیلی و مجنون* او با *لیلی و مجنون* نظامی، دوفصلنامهٔ *علوم ادبی*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱۳، صفحات ۳۱ـ۵۸.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۸)، *لیلی و مجنون* در قرن ۶ قمری و *لیلی و مجنون* نظامی، *فصلنامهٔ شعر*، شمارهٔ ۲۵، صفحات ۸ـ۱۷.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، خلاصهٔ جلد ۱ـ۲، تهران، فردوس.

غلام‌رضایی، محمد (۱۳۷۰)، *داستان‌های غنایی منظوم*، تهران، فردابه.

غلامی جلیسه، مجید (۱۳۹۳)، اولین پرتره چاپ سنگی در ایران، فصلنامهٔ *نقد کتاب هنر*، سال ۱، شمارهٔ ۳ـ۴، صفحات ۲۶۱ـ۲۷۲.

فضل وزیری، شهره؛ تندی، احمد (۱۳۹۶)، تفسیر نقش *لیلی و مجنون* در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی، *کیمیای هنر*، سال ۳، شمارهٔ ۲۲، صفحات ۶۱ـ۷۳.

کدیور، میترا (۱۳۸۱)، *مکتب لاکان*، تهران، اطلاعات.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸)، دربارهٔ تاریخ نقاشی قاجار، *ایران‌نامه*، شمارهٔ ۶۷، صفحات ۴۰۵ـ۴۲۲.

مشتاق‌مهر، رحمان؛ بافکر، سردار (۱۳۹۵)، شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی، *پژوهش‌های ادب غنایی*، سال ۱۴، شمارهٔ ۲۶، صفحات ۱۸۳ـ۲۰۲.

مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سدهٔ ۶ تا ۱۱ قمری*، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران، نگاه.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*، تهران، پژوهش.
نظامی گنجوی (۱۳۶۹)، *لیلی و مجنون*، به تصحیح برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران.

Diba & Ekhtiar (1998), Royal Persian Painting (The Qajar Epoch1785-1925) Broklyn Museum of Art,Newyork.
https://www.bonhams.com/auctions/10185/lot/1341/
https://www.bonhams.com/auctions/18950/lot/87/
https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A2%D9%82%D8%A7_%D9%85%DB%8C%D8%B1%DA%A9

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 159-182

doi 10.22059/JIS.2022.346521.1142

Research Paper

The reasons for the occurrence of war for the sake of God in the geographical territory of the Ghaznavid government based on 'Beyhaqi's History'

Marjan Badiee Azandahi[1]✉ | Rasul Afzali[2] | Jahangir Moini Alamdari[3] | Atefeh Golfeshan[4]

1. Corresponding Author, Assistant Professor of Political Geography, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mbadiee@ut.ac.ir
2. Associate Professor of Political Geography, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: rafzali@ut.ac.ir
3. Associate Professor of Political Science, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: jalamdari@ut.ac.ir
4. Doctoral student of Political Geography, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: golfeshan.a@ut.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/07/30

Accepted: 2023/01/04

Keywords: *Parthian Empire, Chinese Sources, Han Empire, Indo-Parthian State, Balkh, Kushan Empire.*

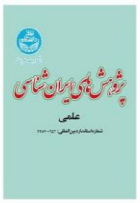
Abstract

Primary Chinese sources are considered important for studying Parthian history. The Parthian Empire came to power almost simultaneously with the Han Empire and had political, economic, ... relations with it. Therefore, this government has been considered by Chinese sources. The geographical scope of this government, especially in the eastern regions, is one of the issues addressed in these sources, and due to the lack of resources in this period, it can be very useful in explaining this issue and completing the report of Western sources. In the present study, the main question is what range of territory do Chinese sources draw for the Parthians, and what was the Parthian share in this illustration? Our study shows that information from Chinese sources about the Parthian territory is valuable, especially for the eastern borders. The Parthians, on the other hand, seem to have sought to portray their territory as larger than it was in the eyes of the Chinese by defining themselves as the sole superpower of the West, while excluding the Romans from international political and economic relations.

How To Cite: Badiee Azandahi, Marjan; Afzali, Rasul; Moini Alamdari, Jahangir; Golfeshan, Atefeh (2023). The reasons for the occurrence of war for the sake of God in the geographical territory of the Ghaznavid government based on 'Beyhaqi's History'. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 159-182.

Publisher: University of Tehran Press.

دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۵۹-۱۸۲



مقالهٔ علمی-پژوهشی

دلایل بروز جنگ در راه خدا در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان براساس *تاریخ بیهقی*

مرجان بدیعی ازنداهی[۱]✉| رسول افضلی[۲]| جهانگیر معینی علمداری[۳]| عاطفه گلفشان[۴]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ استادیار گروه جغرافیای سیاسی، دانشکدهٔ جغرافیا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: mbadiee@ut.ac.ir
۲. دانشیار گروه جغرافیای سیاسی، دانشکدهٔ جغرافیا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: rafzali@ut.ac.ir
۳. دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: jalamdari@ut.ac.ir
۴. دانشجوی دکتری تخصصی جغرافیای سیاسی، دانشکدهٔ جغرافیا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: golfeshan.a@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۰/۱۴

واژه‌های کلیدی:
جنگ در راه خدا، جهاد، قلمرو جغرافیایی، حکومت غزنویان، تاریخ بیهقی.

چکیده

تداوم جنگ و ناامنی در طول تاریخ یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های حکومت‌ها و مردمان در قلمروهای گوناگون جغرافیایی بوده‌است. جنگ به‌مثابهٔ جهاد، یکی از فروع دهگانهٔ دین اسلام، به معنای کارزار با دشمنان و استفاده از بیشترین توان برای گسترش اسلام یا هراس از چیرگی آن‌هاست و اهداف حق‌طلبانه و عدالت‌خواهانه دارد؛ به همین دلیل بدان «جهاد مقدس» می‌گویند. یکی از نمونه‌های جنگ در قلمرو جغرافیای سیاسی جهان اسلام به دورهٔ غزنویان بازمی‌گردد. لشکرکشی‌های سلاطین غزنوی، به‌ویژه محمود، زیر شعار «جنگ به خاطر دین» و علیه بت‌پرستان هندی انجام می‌گرفت، درحالی‌که هدف از آن‌ها عملاً به چنگ آوردن غنائم جنگی بود. هدف این مقاله که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده، شناسایی دلایل بروز جنگ در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان با استناد به *تاریخ بیهقی* است. این مقاله با جست‌وجو در *تاریخ بیهقی* نشان می‌دهد سه دلیل عمده در پیدایش «جنگ در راه خدا در قلمرو جغرافیایی غزنویان» تأثیرگذار بوده‌است: ۱. اوضاع سیاسی حاکم بر نهاد خلافت عباسی؛ ۲. تأثیر نهاد دین در ظهور و افول غزنویان؛ ۳. حمایت متقابل غزنویان و خلافت عباسی از یکدیگر. همچنین، این تحقیق نشان داده که هیچ‌کدام از جنگ‌های دورهٔ غزنوی، مصداق «جنگ در راه خدا» نبوده‌است. فقط می‌توان موارد معدودی جنگ با شورشیان را براساس مصادیقی در *تاریخ بیهقی* یافت، وگرنه متن *تاریخ بیهقی* گواهی می‌دهد بیشتر این جنگ‌ها با هدف تثبیت قدرت، کسب ثروت، اِعمال سلطه و زور بر مردمان انجام می‌شده و ارتباطی به احکام اسلامی دربارهٔ جنگ و جهاد نداشته‌است.

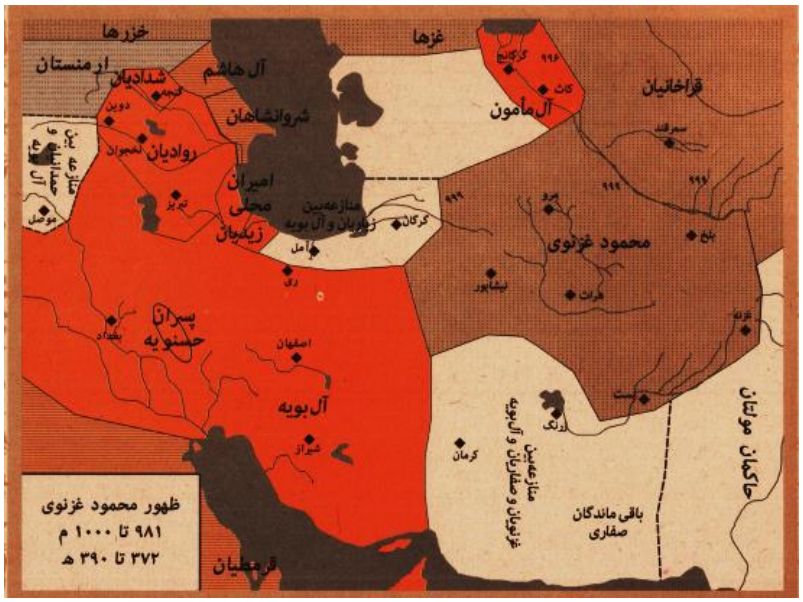
استناد به این مقاله: بدیعی ازنداهی، مرجان؛ افضلی، رسول؛ معینی علمداری، جهانگیر؛ گلفشان، عاطفه (۱۴۰۲). دلایل بروز جنگ در راه خدا در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان براساس *تاریخ بیهقی*. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۱۵۹- ۱۸۲.

CC BY NC

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

در دولت سامانیان، به همراه دهقانان، گروه تازه‌ای از زمین‌داران روی کار آمدند. این‌ها غلامانی بودند که از راه خوش‌خدمتی در ردیف اشراف نظامی درآمده بودند. یکی از آنان اَلپتگین بود که پس از برخی ناملایمتی‌ها و بی‌مهری‌ها که از بزرگان سامانی دید «صلاح خویش را در ترک خراسان و حرکت به سوی هند به عنوان غزا و جهاد دانست» (فروزانی، ۱۳۹۹: ۵۱) و به سال ۳۵۱ق برای خودش امیرنشینی درست کرد. پس از وی سبکتگین که سردار و داماد البتگین بود «کم‌کم قلمروش را گسترش داد و بنیان‌گذار دودمان غزنویان گردید» (گرانتوسکی و دیگران، ۱۳۵۹: ۱۹۹). به بیان دیگر، دولت غزنویان قدرت و اهمیت خویش را نخست به سبکتگین و سپس به پسر وی، محمود (۳۸۷ـ۴۲۱ق) مرهون است. دولت سامانی به سال ۳۸۹ق زیر فشار نیروی ویرانگر اتحادیهٔ عشایر ترک که سرتاسر ماوراءالنهر و هفت‌آب و ترکستان شرقی را به تصرف درآورده و دولت قراخانیان (۳۸۲ـ۶۰۸ق) را تشکیل داده بودند، از هم پاشید. «بعد از سقوط سامانیان... به دست ایلک‌خان نصر بن علی قراخانی، برادرزادهٔ بغراخان، جیحون مرز میان غزنویان و قراخانیان تعیین گردید» (ستارزاده، ۱۳۹۶: ۲۴).



نقشهٔ شماره ۱. ظهور محمود غزنوی در قرن چهارم هجری
(منبع اطلس تاریخی ایران از ظهور اسلام تا دوران سلجوقی، ۱۳۹۰: ۸۱)

غزنویان ضمن تکیه به دستگاه دیوان‌سالاری کشوری و محافظان ترک که از اشراف نظامی غلامان بودند، توانستند حکومت متمرکز و نیرومندی پدید آورند؛ البته «محمود در لشکر خود گذشته از لشکریانی که از غلامان ترک تشکیل می‌شدند، از داوطلبانی که به‌عنوان غازی یعنی مبارزان راه دین خوانده می‌شدند، استفاده می‌کرد» (مشکور، ۱۳۵۳: ۱۸۵).

این سیاست، و همچنین افزایش روزافزون مالیات‌ها و اِعمال بیدادگری درمورد وصول آن‌ها، نه‌تنها دهقانان، بلکه مردم شهری را به ورشکستگی کشاند. ضمناً قسمتی از مالکان زمین، به‌ویژه فئودال‌های قدیمی ایرانی از قبیل دهقان‌ها و حتی توانگران شهری، از این سیاست محمود ناخشنود بودند. ناخشنودی دهقانان ضمن گسترش قیام قرمطیان ظاهر شد، اما این قیام به سختی به وسیلهٔ غزنویان زیر پیگرد قرار گرفت (گرانتوسکی و دیگران، ۱۳۵۹: ۲۰۰).

در برخی موارد هم مردم عادی و اعیان و رعیت‌ها از قدرت و توان حکومت غزنوی برای نبرد با دشمنان ـ به‌خصوص دشمنان دین ـ خشنود بودند و حضور این حکومت را برای جلوگیری از قدرت گرفتن دشمنان و سرکوب آن‌ها غنیمت می‌دانستند.

[مسعود] اعیان ری را گفت سیرت ما تا این غایت بر چه جمله است؟ شرم مدارید و راست بگویید و محابا مکنید. گفتند: زندگانی خداوند دراز باد. تا از بلا و ستم دیلمان رسته‌ایم و نام این دولت بزرگ که همیشه باد بر ما نشسته‌است در خواب امن غنوده‌ایم و شب و روز دست به دعا برداشته که ایزد ـ عز ذکره ـ سایهٔ رحمت و عدل خداوند را از ما دور نکند؛ چه، اکنون خوش می‌خوریم و خوش می‌خسبیم و بر جان و مال و حرم و ضیاع و املاک ایمنیم که به روزگار دیلمان نبودیم (بیهقی، ۱۳۹۰: ۵۶).

«بیهقی تقریباً از ۴۱۶ الی ۴۴۱ یعنی سالی که از خدمت غزنویان کناره گرفت، دبیر دیوان‌خانهٔ شش امیر پیاپی غزنوی بود» (والدمن، ۱۳۹۷: ۶۸). «وظیفهٔ مخصوص بیهقی، نسخه‌برداری از متن کلیهٔ مکاتبات سیاسی بود، ازجمله قراردادها، نامه‌ها و قوانین. اکثر این‌ها را صاحب دیوان خود تدوین می‌نمود» (همان: ۶۹). «طبقهٔ دبیران که بیهقی متعلق به آن است، از کهن‌ترین و مهم‌ترین طبقات درباری ایران محسوب می‌شده‌است» (دهقانی، ۱۳۹۷: ۴۴).

تاریخ بیهقی یکی از امهات کتب تاریخ و ادب فارسی است. اهمیت تاریخی این کتاب تنها در آن نیست که قسمتی از مهم‌ترین حوادث سیاسی دورهٔ غزنوی در آن نگارش یافته، بلکه بیشتر از باب روش کار مؤلف و اتقان و صحت مطالب و دقت بیهقی در نقل حوادث و استفادهٔ او از اسناد و مدارکی است که مقام درباری او در اختیارش نهاده بود (صفا، ۲۵۳۶: ۸۹۱/۲).

بیهقی با هنر نویسندگی و دبیری که داشت، با ظرافت سعی در بحق یا حتی برتر جلوه دادن غزنویان در بین سلسله‌های ایرانی دارد، بلکه می‌گوید غزنویان به‌عنوان فرمانروایان غیرمذهبی، به گسترش اسلام که آغازگر آن حضرت محمد(ص) بود ادامه می‌دهند. «بیهقی به‌طور واضح غزنویان را هم‌ردیف خلفا نمی‌داند، اما به

نظر می‌رسد نقش آن‌ها را به‌نوعی ادامهٔ نقش خلفا می‌داند» (والدمن، ۱۳۹۷: ۱۳۰). وی می‌نویسد: «پس بباید دانست که برکشیدن تقدیر ایزد ـ عز ذکره ـ پیراهن ملک از گروهی و پوشانیدن در گروه دیگر، اندر آن حکمتی است ایزدی و مصلحتی عام مر خلق روی زمین را، که درک مردمان از دریافتن آن عاجز مانده‌است» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۱۹). «اغلب این اشارات مذهبی نشان‌دهندهٔ آن است که بیهقی بیش از این نمی‌خواهد سخن بگوید. مسئلهٔ واگذاری "ملک" بنابر خواست خداوند و "مصلحت" مردم، یکی از نظریه‌های سیاسی زمانهٔ او بود» (والدمن، ۱۳۹۷: ۱۳۰ـ۱۳۱). جنگ و جنگاوری حاکمان غزنوی نیز از مواردی است که در *تاریخ بیهقی* مورد توجه قرار گرفته و بیهقی فتوحات آن‌ها را دلیل بر شجاعت و درایتشان می‌داند.

هدف نوشتار حاضر براساس *تاریخ بیهقی* این است‌که چه دلایلی سبب شد غزنویان، به‌ویژه سلطان محمود، جنگ‌های خود را به نام «جنگ در راه خدا» و به‌طور اخص «جهاد» توجیه کنند و چرا خلفای عباسی عناصر ترک را جایگزین عناصر ایرانی ساختند و از عملکرد غزنویان حمایت می‌کردند تا جنگ به خاطر دین یا جهاد به‌صورت یک روند نظامی ـ سیاسی در دورهٔ غزنویان تثبیت شود.

روش تحقیق

موضوع تحقیق حاضر، این پرسش کلی است که *تاریخ بیهقی* چگونه به بیان جنگ و اهداف آن در دورهٔ غزنویان می‌پردازد. در این زمینه، آیا براساس *تاریخ بیهقی* می‌توان به جنگ‌های دورهٔ غزنویان (به‌ویژه در دورهٔ سلطان مسعود)، نام جنگ در راه خدا یا جهاد داد؟ اوضاع جغرافیایی و سیاسی و مذهبی پیدایش این جنگ‌ها چیست؟ این تحقیق با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با روش استناد تاریخی به کتاب تاریخی بیهقی می‌کوشد با طرح این پرسش‌ها، پرده از زوایای تاریک این دورهٔ تاریخی بردارد.

چهارچوب مفهومی تحقیق

۱. جنگ و نظامی‌گری

جنگ و ناامنی در مکان‌ها و جوامع مختلف در طول تاریخ تداوم داشته‌است و یکی از مهم‌ترین نگرانی‌ها و مشکلات حکومت‌ها و مردمان به‌شمار می‌رود. تعریف «جنگ» در فرهنگ علوم سیاسی بلَکوِل چنین است: «جنگ، درگیری مسلحانه بین گروه‌های سازمان‌یافته با اهداف مشخص است که تصور می‌شود دسترسی به این اهداف از راه صلح امکان‌پذیر نیست و با اهداف این سازمان‌ها در تضاد است» (بیلِی و جانسون، ۱۹۹۹: ۳۳۷). در این زمینه، نظامی‌گری با اَشکال و اهداف گوناگون به حفظ و تقویت قدرت افراد، گروه‌ها، ملت‌ها، فرمانروایان، نظامیان و سیاستمداران در کشورها و سرزمین‌ها کمک کرده‌است. نظامی‌گری یعنی اعتقاد به اینکه جنگ و آمادگی همیشه برای جنگ، از مهم‌ترین وظایف ملت و عالی‌ترین شکل خدمات عامه است.

پرداختن به فلسفهٔ جنگ، از پرسش‌های پایدار در فلسفهٔ سیاسی و اندیشه‌های متفکران برجستهٔ سیاسی در دوره‌های مختلف تاریخی محسوب می‌شود. هر یک از فلاسفهٔ سیاسی با رویکرد و تحلیل خاص خود این مقولهٔ زشت و ویرانگر جامعهٔ بشری را مورد مداقه و تحلیل قرار داده و راه‌هایی برای برون‌رفت از آن پیشنهاد کرده‌اند (احمدی طباطبائی، ۱۳۹۹: ۴).

از نگاه فیلسوفانی مانند کانت و والزر، جنگ منبع شر و ستم دانسته شده‌است، به‌طوری‌که کانت دربارهٔ جنگ می‌نویسد: ادعای جنگ، آن معضل نوع بشر، بزرگ‌ترین شر و ستم انسان، منبع تمام شر و فساد اخلاقی و مهلک همهٔ چیزهای خوب است. دراین‌باره، الکساندر موزلی، تلاش کرده به فلسفهٔ جنگ و ستیز در جامعهٔ بشری بپردازد. به بیان دقیق‌تر، چرا انسان‌ها با یکدیگر می‌جنگند و به‌راحتی حاضر به هم‌کیش‌کشی می‌شوند. در بین متقدمان، افلاطون بر این باور بود که تا خردورزان و فیلسوفان زمام امور سیاسی را عهده‌دار نشوند و عقلانیت فلسفی با حکمرانی سیاسی پیوند نخورد، بشر از مشکلات عمده‌ای که بدان دچار شده ـ ازجمله جنگ و ناامنی ـ رها نخواهد شد (عنایت، ۱۳۵۱: ۴۴). در میان متفکران اسلامی در سده‌های میانه، ابن‌خلدون گرایش‌های نفسانی کنترل‌نشدهٔ بشری را در خون‌ریزی و خشونت انسان‌ها علیه یکدیگر بسیار برجسته می‌کند و معتقد است که دین و دولت در مهار طغیان درونی و برونی انسان، نقش برجسته‌ای دارند.

ابن‌خلدون با بیان نظریهٔ عصبیت، جنگ و ستیز بین دولت‌ها و اربابان قدرت و مکتب را نیز امری اجتناب‌ناپذیر می‌داند که نتیجهٔ آن توالی و دست به دست شدن قدرت سیاسی و فروپاشی رژیم‌های مختلف و برهم‌خوردن قلمرو و مرزهای جغرافیایی اقوام، قبایل و ملل مختلف در طول تاریخ بوده‌است (احمدی طباطبائی، ۱۳۹۹: ۵).

در دورهٔ متأخر، فیلسوفان سیاسی مانند هابز و لاک و روسو نیز به ریشه‌ها یا فلسفهٔ ستیزه‌جویی بشر توجه کرده‌اند. هابز (۱۳۸۴: ۱۵۸) ذات شرور بشر را عامل اصلی خشونت و جنگ‌وستیز می‌داند. او بر این باور است که به‌دلیل ذات نامهربان و جنگ‌طلبانهٔ آدمی در دوران وضعیت طبیعی (قبل از تشکیل دولت)، انسان انواع شرارت‌ها را به‌سبب آزادی عمل انجام می‌دهد. به تعبیر او، جنگ همه برضد همه در جریان است (همان: ۱۶۱)؛ درحالی‌که روسو (۱۳۴۸: ۷۳) قدرت مطلق دولت را که ناشی از ارادهٔ عمومی باشد، عامل اصلی جنگ و ستیز و ناامنی می‌داند. وی ارادهٔ عمومی را همواره برحق و با هدف مصلحت عمومی می‌داند و معتقد است «قدرت حکومت همان قدرت مردم است که در آن متمرکز شده‌است». گفتنی است

برپایی صلح در دورهٔ کلاسیک، از نگاه فلسفی، به دو صورت شکل می‌گیرد که عبارت‌اند از: جنگ عادلانه، جنگ غیرعادلانه. هر کدام از این دو راه برای برپایی صلح، خود به انواع دیگری تقسیم می‌شود که از آن در نزد فلاسفه‌ای چون والزر به «جنگ پیشگیرانه» (جنگ مقدس) و «جنگ تدافعی» دسته بندی می‌شود. از نگاه مباحث سیاسی می‌توان از این دو جنگ با عناوین «جنگ تهاجمی» و «جنگ

تدافعی» نام برد که هر دو آن‌ها زیرمجموعهٔ جنگ‌های عادلانه و ناعادلانه هستند (حقیقت و مرتضوی لنگرودی و باقری خاروانی، ۱۳۹۲: ۲۴).

نگاه دیگر به جنگ از باب فقه و دیدگاه دین است. «جنگ که در ادبیات فقه اسلامی با عنوان "جهاد" شناخته می‌شود، یکی از فروع دهگانهٔ دیانت اسلام است و بنابراین یکی از ابواب اصلی فقه اسلامی می‌باشد» (فیرحی، ۱۳۸۷: ۱۳۱). «جهاد» یکی از موضوعات بسیار مهم در *قرآن* کریم است که خداوند متعال مطرح کرده و در آیات متعدد، به مؤمنان ـ اعم از فرد یا گروه ـ در شرایط خاص، به مبارزه و مقابله با دشمنان مهاجم دستور می‌دهد.

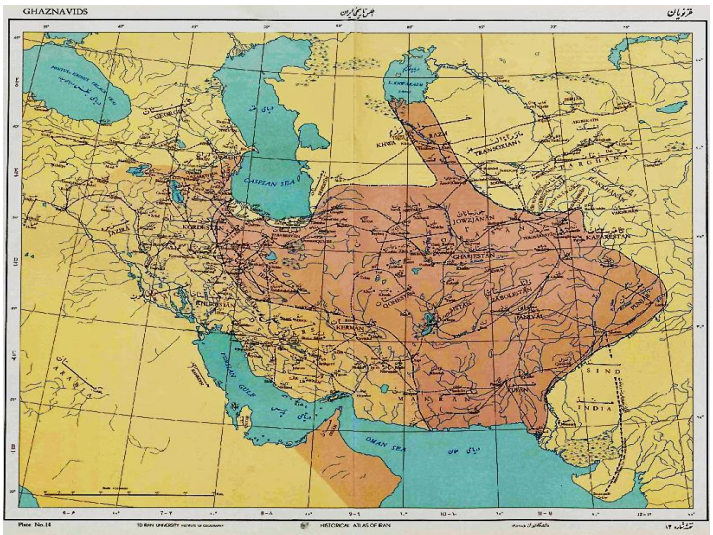
جهاد، جنگ مقدس مسلمانان، برای دفاع از حریت و استقلال کشور اسلامی است. در بیش از سیصد آیه از آیات *قرآن* کریم، احکام مربوط به جهاد و دیگر امور مربوط به جنگ از قبیل اسیران، شهیدان، غزوات و... آمده‌است. در حدود هشتاد آیه از *قرآن* کریم، خداوند متعال، مؤمنان را به جهاد دعوت کرده است (خرمشاهی، ۱۳۷۷: ۸۶۵).

جهاد، کارزار با دشمنان و استفاده از حداکثر توان و نیرو برای گسترش پرتو اسلام یا خوف از تغلب آن‌هاست و اهداف حق‌طلبانه و عدالت‌خواهانه دارد و به همین سبب برخی به آن «جهاد مقدس» می گویند (رستمی‌نسب و ابراهیمی، ۱۳۹۴: ۹۶). از نگاه فقهی، فقهیان براساس آیات و روایات، برپایی صلح را از سه راه ممکن دانسته‌اند: جنگ ابتدایی، جنگ دفاعی، جنگ با منافقان و شورشی‌ها؛ که البته هر کدام از این جنگ‌ها خود زیرمجموعه‌های دیگری دارند. جنگ ابتدایی به دلیلی غیر از تهاجم فیزیکی دشمن آغاز می‌شود و خود به جنگ آزادی‌بخش با زورگویان و جنگ برای دعوت با مشرکان به‌منظور فراهم ساختن زمینه‌های بسط توحید تقسیم می‌شود. جنگ دفاعی خود به جنگ دفاعی خارجی و داخلی تقسیم می‌شود. جنگ با شورشیان زمانی صورت می‌گیرد که شورشیان در جامعه قصد براندازی حکومت و حذف آرامش داخلی را داشته باشند.

«آنچه در اینجا حائز اهمیت است، تفاوت جنگ مقدس با جنگ عادلانه و جهاد است. درحالی‌که جهاد از نظر مفهومی به جنگ عادلانه نزدیک‌تر است و برای برپایی جامعهٔ آرمانی شکل می‌گیرد، جنگ مقدس برای بازپس‌گیری سرزمین‌های ازدست‌رفته در مسیحیت و یهودیت شکل می‌گیرد» (حقیقت و مرتضوی لنگرودی و باقری خاروانی، ۱۳۹۲: ۲۶). در میان اندیشمندان اسلامی از عنوان جهاد ابتدایی به جای جنگ عادلانه نام برده می‌شود که تطابق بسیار نزدیکی با هم دارند و افتراق با جنگ مقدس؛ درحالی‌که هدف از جهاد ابتدایی، برپایی قوانین الهی و عقلی در داخل سرزمین اسلامی و دعوت مشرکان به آن و مبارزه با شورشیان است و تصرف سرزمین مطمح نظر نیست.

۲. قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان

قلمرو جغرافیایی غزنویان به دلیل جنگ‌وگریزها همواره ثابت نبوده‌است. بااین‌حال می‌توان گفت وقتی سبکتگین در سال ۳۶۶ق در غزنین به حکومت رسید، نواحی اطراف مانند زمین داور، قصدار، بامیان، طخارستان و غور را به تصرف درآورد و دولتی کوچک در جنوب‌شرقی ایران تأسیس کرد. پس از مرگ سبکتگین در سال ۳۸۷ق، پسرش محمود با تصرف سیستان و غرجستان و جوزجانان حدود متصرفات پدر را وسعت بخشید که با عقد قراردادی با ایلک‌خان، حاکم ماوراءالنهر، رود جیحون در شمال‌شرقی سرحد دو دولت شد. سپس خوارزم را در سال ۴۰۸ق مسخر ساخت و گرگان نیز در سال ۴۱۹ق متصرف شد. پسرش مسعود هم در سال ۴۲۵ق طبرستان را به دست آورد. سلطان محمود از طرف جنوب‌شرقی بارها به هند لشکرکشید و نواحی پنجاب و کشمیر را مسخر ساخت و تا قنوج کالنجر از یک طرف، و شبه‌جزیره گجرات از سمت دیگر پیش رفت... بنابراین، سرحد دولت غزنوی از این سمت، همان رود سند و شاخهٔ غربی آن خواهد بود که از حدود پیشاور می‌گذرد. جنوب ایران در زمان سلطان محمود در تصرف جانشینان عضدالدولهٔ دیلمی بود و آنان که کرمان و فارس و خوزستان را در دست داشتند، اغلب برای کسب حکومت با یکدیگر جنگ می‌کردند. سلطان محمود در اواخر سلطنتش متوجه غرب ایران شد و ری را به سال ۴۲۰ق گرفت و حکومت این شهر را با اصفهان به پسرش مسعود داد. او نیز با تصرف قزوین و همدان حدود متصرفات خود را از طرف غرب وسعت بخشید. پس از مرگ مسعود، جانشینانش در مقابل سلجوقیان و سپس غوریان، شهر غزنین و نواحی جنوب‌شرقی ایران را از دست دادند و سپس با سقوط لاهور، آخرین پایتخت غزنویان به سال ۵۸۲ به دست غوریان، به حکومت این خانواده خاتمه داده شد (ر.ک. فروزانی، ۱۳۹۹: ۷۶ـ۲۵۸).



نقشهٔ شمارهٔ ۲. قلمرو غزنویان (منبع: اطلس تاریخی ایران، مؤسسهٔ جغرافیای دانشگاه تهران، ۱۳۵۰)

قلمرو وسیع حکومت غزنوی (قبل از نبرد دندانقان و محدود شدن مملکت غزنویان)، از لحاظ موقعیت جغرافیایی به صورتی بود که خواه ناخواه کاروان‌های تجاری از آن گذر می‌کردند و عواید ناشی از مالیات بر تجارت، ثروتی چشمگیر در اختیار حکومت غزنوی قرار می‌داد. شهرهای بلخ، هرات، کابل و نیشابور از مراکز بزرگ تجارتی در قلمرو غزنویان به شمار می‌آمدند و شهر غزنین که از رهگذر یورش‌های سلاطین غزنوی به هند پایگاه تعداد بسیاری از بردگان هندی شده بود، تجار برده را به سوی خویش جلب می‌کرد. در این میان، شهر بلخ که بر سر راه تجارتی هندوستان و آسیای مرکزی قرار گرفته بود در دورهٔ غزنوی به اوج عظمت خود رسید... همچنین راه ابریشم که قسماً از قلمرو دولت غزنوی می‌گذشت کاروان‌های عظیمی در آن حرکت می‌نمود و چین و هند را به مدیترانه وصل می‌نمود. در آن ایام، راه‌های تجاری از امنیت لازم برخوردار بود و کاروان‌سراهایی آباد در مسیر راه‌ها قرار داشتند. سلطان محمود خود برای تسطیح جاده‌های قسمت‌هایی از قلمرو خود اقدامات ارزنده‌ای انجام داده بود. در کاروان‌هایی که از راه‌های تجاری واقع در سرزمین غزنویان عبور می‌کردند، کالاهایی از قسمت اصلی مملکت غزنویان، چین، هند، ترکستان، ایران، عراق، مصر و شام مبادله می‌شد (فروزانی، ۱۳۹۹: ۳۹۹ـ۴۰۰).

این امنیت برای تجارت و رفت‌وآمد کاروان‌ها، آن زمان مدیون اقتدار سلطان محمود و سرکوب دشمنانش بود. اقتدار آن‌ها، همسایگان حکومت غزنوی را نیز وادار به صلح و ایجاد روابط با این همسایهٔ قوی می‌کرد. «باوجودی‌که جغرافی‌دانان قرن سوم، غزنه را یکی از انبارهای موقت کالای ترانزیتی که خراسان و ماوراءالنهر را به هند متصل می‌کرد توصیف می‌کنند، معذلک نقش اقتصادی‌اش از این حیث هرگز به پای اهمیت کابل نمی‌رسید» (باسورث، ۲۵۳۶: ۳۵).

اهالی سرزمین‌های شرقی قلمرو غزنویان غیرمسلمان بودند و نشر اسلام علاوه بر آنکه انگیزهٔ مجاهدان دینی برای پیوستن به سپاه محمود می‌شد، حملهٔ سلطان غزنوی را به آن مناطق توجیه می‌کرد. با این جذابیت‌ها بود که توجه محمود به فتوحات در سرزمین هند معطوف شد. لشکرکشی‌های پی‌درپی سلطان محمود به نواحی گوناگون هند ... نه‌تنها نان سپاه را فراهم و کام سلطان را از کسب جواهرات و غنیمت‌های کم‌نظیر شیرین می‌نمود، بلکه نام محمود را به‌عنوان غازی بت‌شکن تا دوردست‌های قلمرو اسلامی پرآوازه می‌ساخت (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۱۲ـ۱۱۳).

«به سبب همین جنگ‌هاست که در سند و بخش‌های شمالی هند، محمود را سلطان غازی خوانده‌اند» (قصابی گزکوه و رجائی، ۱۳۹۳: ۵). بیشتر نبردها که به نام دین و خلیفه انجام می‌شد، راه را برای تجارت و کسب سود و نشان دادن قدرت و برتری غزنویان به دیگر حکومت‌های محلی و همسایگان خارجی هموار می‌ساخت.

جغرافیون قرن دهم، به‌ویژه استخری و مسعودی و ابن‌حوقل و مقدسی و یک جغرافی‌دان مجهول قرن دهم، اطلاعات مشروحی دربارهٔ جغرافیای اقتصادی ایران می‌دهند. از اطلاعات مزبور چنین برمی‌آید که در ایران آن

دوران نیروهای تولیدی کشور چنان ترقی و پیشرفت کرده بودند که ایران پیش‌تر در هیچ دوری به چنان درجهٔ اعتلایی نرسیده بوده و بعدها هم حتی تا قرن بیستم نرسید (پیگولِوُسکایا و دیگران، ۱۳۴۹: ۲۶۰ـ۲۶۱).

یافته‌های تحقیق

تاریخ بیهقی موجود به روشنی دربارهٔ دلایل و چگونگی جنگ‌های دورهٔ غزنویان سخن نگفته و فصل یا بخشی به آن اختصاص نیافته‌است، ولی در قسمت‌هایی از این اثر ارزنده که به دست ما رسیده، به فراخور نیاز، بدان اشاره شده‌است. به همین منظور براساس مطالبی از *تاریخ بیهقی* که مربوط به دلایل و چگونگی «جنگ در راه خدا» در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنوی است، سه دلیل عمده، به تفصیل شناسایی و تحلیل شده‌است.

شکل شمارهٔ ۱. دلایل بروز «جنگ در راه خدا» در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان براساس *تاریخ بیهقی*

۱. اوضاع سیاسی حاکم بر نهاد خلافت و تأثیر آن بر نیازمندی به حمایت غزنویان

بیهقی در کتاب خود آشکارا به نیازمندی خلافت عباسی به حمایت غزنویان اشاره نداشته، اما می‌توان در همین کتاب آن را به اثبات رساند؛ زیرا این نکته نقش بسزایی در رفتار جنگجویانهٔ غزنویان در داخل و خارج قلمرو آن‌ها داشته‌است. با بررسی دوران خلفای عباسی مشخص می‌شود عوامل متعددی اقتدار خلفای عباسی و هویت سیاسی آنان را خدشه‌دار می‌ساخت که پیامدهای آن بر رفتار خلفا با حاکمان زیردست از قبیل غزنویان در سراسر قلمرو اسلامی تأثیر می‌گذاشت. ماوردی، قاضی القضات وقت خلیفهٔ عباسی درخصوص رابطهٔ خلافت و حقوق خلیفه در جامعه و مناسبات او با حکمرانان مستقلی چون محمود غزنوی می‌نویسد:

خلیفه، حاکم واقعی در جامعهٔ اسلامی است؛ حتی اگر برخی از امتیازات و اختیارات را به حکام دوردست واگذار کرده باشد. حاکم موظف است شأن والای خلیفه را رعایت کند و چنان حرمت او را نگاه

دارد که هر گونه شبههٔ نافرمانی احتمالی را دور سازد. او باید تعهد کند که ایالت تحت فرمان خود را طبق شریعت اسلام اداره کند. خلیفه نیز به نوبهٔ خود بایستی کلیهٔ انتصابات مذهبی و تصمیماتی را کـه حـاکم تابه‌حال اتخاذ کرده‌است تأیید نماید (به نقل از ستارزاده، ۱۳۹۹: ۱۶۹ـ۱۷۰).

این پیامدها منجر به بروز پیامدهای متعدد ثانویـه در سـرزمین‌هـای اسـلامی در دوره‌هـای تـاریخی کوتاه‌مدت و بلندمدت شد؛ مانند شکل‌گیری جنگ در راه خدا با عنوان «جهاد» در زیر سـیطرهٔ غزنویـان، به‌ویژه در گسترهٔ ایران‌زمین، که موجب کشتار هزاران مسلمان و غیرمسلمان، غارت اموال، فقر و فلاکت مردمان در درون و بیرون سرزمین‌های خلافت عباسی شد.

پایه‌های سیاست مذهبی سلطان محمود بر سه محور قرار داشت: ۱. سـرکوب جریـان‌هـای مخـالف اهل‌سنت با عنوان قرمطی و رافضی و اسماعیلی؛ ۲. برکشـیدن خـود بـه مقـام «غـازی» در راه دیـن و مجاهدت با کفار در هندوستان؛ ۳. ایجاد مناسبات گرم و نزدیک با خلیفهٔ عباسی با ارسال بخشی از غنایم هندوستان (قصابی گزکوه و رجائی، ۱۳۹۳: ۳ـ۴).

در ادامه، به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های اوضاع سیاسی این دوره اشاره می‌شود.

۱. ۱. پیدایش خلفای رقیب در غرب جهان اسلام و افزایش اختلافات مذهبی

با ظهور خلافت‌های جدید مانند فاطمیان (شیعی) مصر در عصر دوم عباسی و نیـز خلفـای سـنی‌مـذهب امویان اندلس، جایگاه عباسیان در جهان اسلام به لحاظ عقیدتی و سیاسی دچـار بحـران شـد (قـادری و حسن‌بیگی، ۱۳۹۳: ۲۳۹). در مدت خلافت ۲۴سالهٔ مقتدر (۲۹۵ـ۳۲۰ق) عبیدالله مهدی در شمال افریقا و عبدالرحمان سوم در اندلس در رأس دولت‌هایی قرار گرفتند که بـرای خلافـت عباسـی، رقیـب و تهدیـد سیاسی و مذهبی محسوب می‌شدند؛ زیرا هـر دو از عنـوان خلیفـه بـرای خـود و عنـوان خلافـت بـرای حکومتشان استفاده می‌کردند. ازاین‌رو جهان اسلام با نوعی انشقاق مذهبی ـ سیاسی مواجه شده بود.

با روی کار آمدن دولت‌های شیعی در جهان اسلام، چون آل‌بویه و فاطیمان، و حمایت آن‌ها از تشیع، اختلافات مذهبی به شدت افزایش یافته بود. درواقع حکومت‌های خارج از مرزهـای عباسـیان بـه محـل انتشار افکار جدید به ممالک اسلامی سنی‌مذهب عباسی تبدیل شده بود. علاوه بر این، تهاجمات خارجی نیز افزایش یافته بود؛ اعراب و همچنین خلفای عباسی در این دوران قدرت و اقتدار خود را از دسـت داده و در حال پیگیری و حل مسائل داخلی خودشان بودند (مسعودی، ۱۳۸۲: ۷۴۰).

حتی به گفتهٔ ابن‌جوزی ظاهراً دو سال پس از تسلط بر بغداد، معزالدوله دسـتور داده بـود تـا مقـرری خلیفه قطع شود و یگانه درآمد او از ناحیهٔ اقطاعاتی باشد که به وی واگذار شده بـود. «بـدین ترتیـب، بـا انتصابی شدن خلافت از سوی آل‌بویه، خلفای عباسی به‌طـور کامـل از قـدرت سیاسـی محـروم شـده و

اقتدارشان تنها به امور دینی محدود گردید» (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۴۵ــ۴۶) و «از آن پس، وضع خلافت رو به دگرگونی نهاد... آل‌بویه بر مملکت تسلط یافتند و وزرا را ایشان تعیین می‌کردند. مناصب نیز به دست آن‌ها بود و برای خلفا، در ضمن سایر مخارج خود، چیزی اندک و ناقابل تعیین می‌کردند» (ابن‌طقطقی، ۱۳۵۰: ۳۹۱ـ۳۹۲). در حکایت افشین و بودلف می‌خوانیم هنگامی که امیرالمؤمنین معتصم دستور می‌دهد تمام مرتبه‌داران باید هنگام ورود افشین به بغداد از اسب پیاده شوند و به پیشوازش بروند، حاجب حسن سهل (برادر فضل بن سهل، وزیر خلیفه) می‌گرید که چرا خلیفه چنین دستوری داده و حسن سهل می‌گوید: «ای پسر! این پادشاهان ما را بزرگ کردند و به ما بزرگ نشدند و تا با ایشانیم از فرمان‌برداری چاره نیست» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

۱. ۲. پیدایش حکومت‌های محلی مستقل و نیمه‌مستقل در گسترهٔ ایران

از قرن سوم هجری، با ضعف اداری و نظامی دستگاه خلافت عباسی، برای نخستین بار پس از فتح ایران به‌دست اعراب، شاهد شکل‌گیری حکومت‌های نیمه‌مستقل و مستقل ایرانی در قلمرو شرقی جهان اسلام هستیم (سبزواری، ۱۳۹۲: ۲). با آشکار شدن ضعف مرکز خلافت عباسی، به‌ویژه از دوران دوم عباسی، خصیصهٔ حکومت از تمرکزگرایی به عدم تمرکز در نظام حکومتی تغییر یافت؛ ازاین‌رو

به تدریج شاهد ظهور حکومت‌های محلی و استیلایی در جای‌جای سرزمین‌های خلافت عباسی و خروج این مناطق از قدرت و تسلط حکومت مرکزی یعنی بغداد می‌باشیم که تنها رابطهٔ آن‌ها با خلافت، اعتراف آن‌ها به قدرت معنوی خلیفه بود. اقتدار این دولت‌های نوظهور و ضعف بغداد به حدی بود که برخی از آن‌ها چون زنگیان و صفاریان تا خود بغداد را تهدید کردند... دولت‌هایی نیز به وسیلهٔ دشمنان خلفای عباسی به وجود آمده بودند که نه‌تنها هیچ اطاعتی از عباسیان نداشتند، بلکه به لحاظ سیاسی و فکری نیز با آن در جنگ و جدال بودند (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۴۴ـ۴۵).

بنابراین از زمان مأمون، دو دسته سلسله در ایران شکل گرفت: دسته اول، آن‌هایی که به علت گرویدن به مذهبی غیر از مذهب رسمی خلفا، یعنی تسنن، مدعی خلیفهٔ بغداد شدند مانند علویان طبرستان و آل‌زیار و آل‌بویه که سیادت و برتری مادی و معنوی خلفا را قبول نداشتند. دسته دوم، آن هایی که خلیفه را امیرالمؤمنین می‌شناختند و به نام او خطبه می‌خواندند و بعضی از آن‌ها مذهب خلیفه را داشتند مانند سامانیان و غزنویان و سلجوقیان. همین مسئله در ارتباط حکومت‌های ایرانی با خلافت عباسی تأثیر بسیاری داشت و خلفای عباسی با اتخاذ سیاست‌های مختلف در برابر حاکمان مستقل ایرانی، آنان را به جان یکدیگر می‌انداختند؛ همانند منشور و خطبه‌هایی که بعد از به حکومت رسیدن هر یک از حاکمان برای آنان می‌فرستادند. با این کار آنان را در ظاهر مطیع خود نشان می‌دادند و همین‌طور

دشمنان دیگر را از متحدان خود آگاه می‌ساختند. از طرفی، حاکمان هم از این منشورها به نفع خود بهره می‌بردند و دشمنان خویش را می‌ترسانیدند. سلطان مسعود به پشتوانهٔ منشور و حکمی که از خلیفه داشت، فرمود تا نامه‌ها نبشتند به هرات و پوشنگ و توس و سرخس و نسا و باورد و بادغیس و گنج روستا به بشارت این حال که او را تازه گشت از مجلس خلافت. و نسخت‌ها برداشتند از منشور و نامه، و القاب پیدا کردند تا این سلطان بزرگ را بدان خوانند و خطبه کنند. و نعوت سلطانی این بود که نبشتم: ناصر دین‌الله، حافظ عبادالله، المنتقم من اعداءالله، ظهیر خلیفهٔالله امیرالمؤمنین. و منشور ناطق بود بدین که «امیرالمؤمنین ممالکی که پدر داشت یمین‌الدوله و امین‌الملة و نظام‌الدین و کهف‌الاسلام والمسلمین ولی امیرالمؤمنین به تو مفوض کرد. و آنچه تو گرفته‌ای: ری و جبال و سپاهان و طارم و دیگر نواحی، و آنچه پس از این گیری از ممالک مشرق و مغرب، تو را باشد و بر تو بدارد» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۷۷).

با استناد به همین منشور خلیفه، بعد از ضبط کرمان، مسعود در پاسخ به آزردگی حاکم سابق ولایت کرمان این‌گونه می‌گوید: «امیرالمؤمنین ما را منشوری فرستاده‌است که چنین ولایت که بی‌خداوند و تیمارکش ببینیم، بگیریم» (همان: ۴۰۷) و خلیفه هم در جواب نومیدی و عتاب حاکم کرمان پاسخی می‌دهد که نشانهٔ ضعف خلافت و نیاز آن‌ها به حکومتی مانند غزنویان است: «این حدیث کوتاه باید کرد. بغداد و کوفه و سواد که بر بالین ماست، چنان بسزا ضبط کرده نیامده‌است که حدیث کرمان می‌باید کرد» (همان).

۱. ۳. به‌کارگیری عناصر ترک به‌جای عناصر ایرانی در مقابله با مخالفان خاندان عباسی

اعلان حمایت حکومت‌های سنی‌مذهب غزنوی و سلجوقی تازه‌نفس و قدرتمند از نهاد خلافت، موقعیت مناسبی را برای برخی خلفای باکفایت عباسی مثل القادربالله (۳۸۱ــ۴۲۲ق) فراهم ساخت تا اقدامات مناسبی برای احیای هویت سیاسی نهاد خلافت انجام دهند. «فکر ایجاد سپاهی از غلامان ترک، از بغداد به سامانیان و از آنان به غزنویان در شرقی‌ترین حاشیهٔ سرزمین‌های اسلام رسید» (باسورث، ۲۵۳۶: ۳۲). این خاندان‌های ترک‌تبار در واقع جنگجویانی بودند که کسب مشروعیت خود را در حمایت از عباسیان می‌دانستند و جایگزین عناصر ایرانی مانند سامانیان شدند تا علیه مخالفان عباسیان شمشیر بزنند. خلفای عباسی از راه مقابله با زیاده‌خواهی‌های امیران آل‌بویه و مداخله در حوادث سیاسی منطقه و تخریب موقعیت مذهبی فاطیمان در نزد مسلمانان، اقدام به بهبود موقعیت سیاسی و معنوی نهاد خلافت کرده بودند. دراین‌باره، تحکیم روابط با حاکمان محلی مانند غزنویان مورد توجه خاص قرار داشت. حاکمان غزنوی به نام خلیفه خطبه می‌خواندند و خلیفه نیز آنان را به رسمیت می‌شناخت و عناوین رسمی و دینی به آن‌ها می‌داد و دست آنان را در ضبط نواحی مختلف و خواباندن شورش‌ها به نام دین و شریعت باز می‌گذاشت. برای نمونه، پس از مرگ سلطان محمود

امیرالمؤمنین او [مسعود] را مثال داده بود در این نامه که «آنچه گرفته‌است از ولایت ری و جبال و سپاهان بر وی مقرر است، به‌تعجیل سوی خراسان باید رفت تا در آن ثغر بزرگ خللی نیفتد. و آنچه که خواسته آمده‌است از لوا و عهد و کرامات، با رسول بر اثر است». امیر مسعود بدین نامه سخت شاد و قوی‌دل شد و فرمود تا آن را بر ملا بخواندند و بوق و دهل بزدند و از آن نامه نسخت‌ها برداشتند و به سپاهان و طارم و نواحی جبال و گرگان و طبرستان و نشابور و هرات فرستادند تا مردمان را مقرر گردد که خلیفت امیرالمومنین و ولی‌عهد پدر، وی است (بیهقی، ۱۳۹۰: ۵۴).

۱. ۴. حذف مخالفان مذهبی در دربار خلیفهٔ عباسی به راه‌های گوناگون:

با توجه به مذهب تشیع آل‌بویه و فعالیت‌های فرهنگی و نظامی فاطمیان، این نهاد خلافت بود که مجبور به دفاع از ارزش‌های مذهب تسنن و موقعیت خلافت سنی عباسی در مقابل فعالیت‌های سیاسی و عقیدتی فاطیمان و اسماعیلیان شیعی در سرزمین‌های خلافت و به‌خصوص در بغداد و حومهٔ آن بود، ولی با توجه به تسلط آل‌بویهٔ شیعه‌مذهب، مجالی برای خلفای عباسی جهت این مدافعه وجود نداشت (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۵۵).

بااین‌حال، القادر با اقدامات شیعیان در حمایت از فاطمیان مقابله می‌کرد. از اقدامات تبلیغی القادر انتساب فاطمیان به قرامطه بود. یکی از نمونه‌های بارز این اتهام‌ها که شرح آن در *تاریخ بیهقی* آمده‌است، تهمتی بود که به حسنک، وزیر سلطان محمود، زدند و او را قرمطی خواندند. البته این اتهام در زمان محمود به جایی نرسید و سلطان وقت، تمام‌قد مقابل نظر خلیفه ایستاد و گفت: «بدین خلیفهٔ خرف‌شده بباید نبشت که من از قدر بهر عباسیان انگشت درکرده‌ام در همه جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد بر دار می‌کشند... وی را من پرورده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است و اگر وی قرمطی است، من هم قرمطی باشم» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۹۳ـ۱۹۴). دستاویز قرار دادن اسلام و مستمسک کردن منشور خلیفه در دربار غزنوی را عیان و آشکار در همین داستان حسنک وزیر می‌بینیم، آنجا که امیر [مسعود] بوسهل را گفت «حجتی و عذری باید کشتن این مرد را». بوسهل گفت «حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمؤمنین القادربالله بیازرد و نامه از امیر محمود بازگرفت و اکنون پیوسته از این می‌گوید؟! و خداوند یاد دارد که به نشابور رسول خلیفه آمد و لوا و خلعت آورد و منشور و پیغام در این باب بر چه جمله بود. فرمان خلیفه در این باب نگاه باید داشت... پیغام داده بود که حسنک قرمطی است، وی را بر دار باید کرد» (همان: ۱۹۱ـ۱۹۲).

از دیگر اقدامات القادر در حذف مخالفان مذهبی، تدوین استشهادنامه در رد نسب فاطمیان است. او بر این امر واقف بود که عامل مهم موفقیت فاطمیان در ادعای انتساب آن‌ها به آل‌علی(ع) است؛ ازاین‌رو درصدد رد نسب آن‌ها برآمد و به این طریق از زیر سؤال رفتن مشروعیت خلافت خود جلوگیری کرد (ستارزاده، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

دیگر اینکه، فاطمیان را به دیصانیان و به سلالهٔ دیصان بن سعید الخرمی منتسب کردند. دربارهٔ اعتقادات خلفای فاطمی، عده‌ای آن‌ها را کافر و فاسق و ملحد و زندیق دانسته که اسلام را ترک کرده و حرام‌ها را حلال ساخته‌اند و ادعای الوهیت دارند و به روش مجوسان و ثنویت آن‌ها طی طریق می‌کنند. القادر این بیانیه را به امضای بزرگان منتسب به فرقه‌های مختلف سنی و شیعه رساند و کسانی مانند سید رضی و سید مرتضی آن را امضا کردند. این‌چنین بود که بین آل‌بویه و خلافت عباسی، تا حدودی اتفاق‌نظر پیش آمد. «خلفای عباسی با ترغیب و برانگیختن توده‌های مردم برضد فاطمی‌مذهبان، امنیت اجتماعی آنان را به مخاطره افکندند» (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۵۸ـ۵۹).

همچنین براساس مصلحت، خلفا افراد نزدیک به خود را نیز طبق مسلمان و نامسلمان قضاوت می‌کردند که بر پایهٔ نزدیکی آنان به خلیفه، خدماتشان و به‌ویژه نژادشان تغییرپذیر بود. دراین‌باره در *تاریخ بیهقی* می خوانیم، هنگامی‌که احمد بن ابی‌دؤاد پیش افشین می‌رود تا بودلف را شفاعت بکند و افشین بی‌توجهی می‌کند و او را خوار می‌دارد، احمد خدمت امیرالمؤمنین بازمی‌گردد و به خلیفه می‌گوید: «دریغا مسلمانیا که از پلیدی نامسلمانی این‌ها باید کشید» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۸۸). در ادامه، خلیفه با وجود همهٔ خدمات افشین می‌گوید: «به خدای عزوجل سوگند خورم که افشین جان از من نبرد که مسلمان نیست» (همان: ۱۸۹).

۲. تأثیر نهاد دین در ظهور و افول غزنویان غازی

سامانیان و غزنویان به ظاهر و به صورت رسمی خود را تابع سیاست‌های خلفای عباسی نشان می‌دادند و از آن پیروی می‌کردند. سلطان محمود که در ابتدا با ازدواج‌های فامیلی با مأمونیان می‌خواست پایه‌های اقتدار و حکومتش را استحکام بخشد (تتوی و قزوینی، ۱۳۸۲: ۱۹۹۹/۳)، پس از سقوط سامانیان در سال ۳۸۱ق با ایجاد سیاستی واقع‌بینانه و با اتکا به نیروی نظامی عظیم غلامان ترک، با ذکر نام خلیفه القادربالله خراسان را فتح کرد و به عمر حکومت سامانیان پایان داد. به مرور در طی دوران حکومت طولانی‌اش با قدرت نظامی و به پشتوانهٔ مشروعیت مذهبی که از جانب دستگاه خلافت به دست آورد، به صورتی موفق به اهداف و امیال خود دست یافت. مناسبات غزنویان با خلافت عباسی براساس مصالح دوطرفه، در آغاز گرم بود. فرمانروایان غزنوی که دارای هیچ پشتوانهٔ نژادی و قبیله‌ای برای مشروع نشان دادن سلطهٔ خود در مناطق فتح‌شده نبودند، برای تثبیت پایه‌های حکومت خود و در راستای اهداف توسعه‌طلبانه و گسترش متصرفات، غارت و لشکرکشی ـ به‌ویژه به نواحی غیرمسلمان در مرزهای شرقی قلمرو خویش ـ تلاش داشتند خود را با عنوان مجاهد و غازی اسلام معرفی کنند (تتوی و قزوینی، ۱۳۸۲: ۲۰۱۷/۳) و برای این کار، به همراهی و منشور خلیفهٔ عباسی نیاز داشتند. براساس *تاریخ بیهقی*، سلطان مسعود درباره هندوستان و حکومتداری آنجا می‌گوید: «سالاری باید با نام و حشمت که آنجا رود

و غزو کند و خراج‌ها بستاند ... و آن سالار به وقت خود به غزو می‌رود و خراج و پیل می‌ستاند و بر تارک هندوان عاصی می‌زند» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۲۷۴). درست است که دوران اقتدار حکومت غزنویان با شکست شگفت‌انگیز سلطان مسعود غزنوی از ترکمانان سلجوقی در نبرد دندانقان (در جنوب مرو به سال ۴۳۱ق) به پایان آمد (همان: ۵۸۷ـ۵۹۲)، اما «اعقاب وی همچنان تا یک قرن و ربع بعد در مشرق افغانستان و شمال هند به حیات خود ادامه دادند» (باسورث، ۲۵۳۶: ۳).

محمود از وقتی لقب سیف‌الدوله‌اش به یمین‌الدوله و امین‌الملة تبدیل شد، چون استقلال خود را در تمام خراسان بی‌منازع یافت، به توسعهٔ قلمرو خویش در سیستان و حواشی ماوراءالنهر پرداخت و درعین‌حال تاخت‌وتازهایی را که با پدرش، سبکتگین، در نواحی مرزی هند آغاز کرده بود، دنبال کرد. «حمله‌های مکرر غزنویان به هند هم، که به بهانهٔ اشاعهٔ دین اسلام صورت می‌گرفت، درواقع غایتی جز غارتگری و مال‌اندوزی نداشت» (دهقانی، ۱۳۹۷: ۱۶). بیش از هر سلطان دیگر می‌توان تأثیر نهاد دین را در رفتار سلطان محمود غزنوی مشاهده کرد؛ برای نمونه «با آنکه هدف سلطان محمود در حمله به خوارزم بر صاحب‌نظران آشکار بود، اما دستگاه‌های تبلیغاتی دولت غزنوی تلاش داشتند به این لشکرکشی نیز جنبهٔ مذهبی دهند» (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۴۰). همین‌طور است ماجرای حملهٔ سلطان محمود به غور که به بهانهٔ نامسلمانی و کفر غوریان شخصاً به آنجا لشکر کشید و سرانجام با استفاده از یک ترفند جنگی توانست بر آنان غلبه کند و پسر سوری را به اسارت گیرد و... (جرفادقانی، ۱۳۸۲: ۳۱۲ـ۳۱۴).

به‌راستی نمی‌توان محمود را جهادگری کفرستیز و سپاهیان او را غازیان کافرشکار دانست و این امر از دید صاحب‌نظران واقع بین روزگار او پنهان نبود ... ناصرخسرو قبادیانی که حکیمی ژرف‌نگر و واقع‌بین بود، برخلاف عنصری و فرخی که یورش‌های محمود به هند را برای گسترش اسلام در آن سرزمین قلمداد کرده‌اند، انگیزه‌های مادی محمود را در لشکرکشی به هند مطرح نموده، می‌گوید: «آن کاو به هندوان شد یعنی که غازی‌ام / از بهر بردگان نه ز بهر غزا شده‌ست» (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۵۷ و ۱۸۰).

موضع سوق‌الجیشی غزنه هم در مجاورت نواحی غربی هند، انگیزه و خیزگاه او در این تاخت‌وتازها شد؛ تاخت‌وتازهایی که غالباً به‌قصد غارت انجام می‌شد و دوستداران او و پدرش آن‌ها را غزوات می خواندند: جهاد مقدس... محمود بعد از تحکیم موضع خود در خراسان، تقریباً همه‌ساله در ایام زمستان در نواحی هند، عنوان غزوات را بهانهٔ تاخت‌وتازهایی ساخت که خزانهٔ او و جیب سپاهیانش را پر می‌کرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۴۱۳ـ۴۱۴).

سلطان محمود به‌منظور حفظ ظاهر هم که شده، پس از فتح سرزمین‌های غیرمسلمان‌نشین دستور به ساخت مساجد و منابر می‌داد؛ برای نمونه، پس از تسخیر بهاطیه «بساط دین و شریعت محمدی بگسترد و اهل آن بقعه را در ربقهٔ اسلام کشید و مساجد و منابر ترتیب داد و ایمه را از برای تعلیم فرایض دین و سنن اسلام و تعیین و تبیین حلال و حرام نصب کرد» (جرفادقانی، ۱۳۸۲: ۲۷۷). براساس منابع تاریخی،

سلطان محمود پس از هفده بار لشکرکشی به هندوستان، قسمت شمال غربی آن سرزمین را به متصرفات خود ملحق ساخت. «او نذر کرد که هر سال یک نوبت به دیار هند رفته مراسم غزا و جهاد به جای آورد» (تتوی و قزوینی، ۱۳۸۲: ۲۰۱۸/۳). «این لشکرکشی‌ها زیر شعار "جنگ به خاطر دین" و علیه بت‌پرستان هندی انجام می‌گرفت، اما منظور از آن‌ها عملاً به چنگ آوردن غنائم جنگی بود؛ تنها در یکی از این جنگ‌ها ۲۰میلیون درهم پول و کالاهای گران‌بها، ۵۷هزار اسیر برده و ۳۵۰ فیل نصیب لشکریان محمود شد». (گرانتوسکی و دیگران، ۱۳۵۹: ۲۰۰). در *تاریخ بیهقی* آمده سلطان مسعود نیز مانند پدرش پس از استقرار در پایتخت میل به جهاد می‌کند و با مشاوران خود چنین می‌گوید:

بر دلم می‌گردد شکر این چندین نعمت را که تازه گشت بی رنجی که رسید و یا فتنه‌ای که به پای شد، غزوی کنیم بر جانب هندوستانِ دوردست‌تر تا سنت پدران تازه کرده باشیم و مردی حاصل کرده و شکری گزارده و نیز حشمتی بزرگ افتد در هندوستان و بدانند که اگر پدر ما گذشته شد ایشان را نخواهیم گذاشت که خواب بینند و خوش و تن‌آسان باشند (بیهقی، ۱۳۹۰: ۲۸۷).

درواقع، سلطان مسعود نیز از همین راه، صاحب اموال بسیاری شد. براساس *تاریخ بیهقی*، احمد ینالتگین و صاحب برید لشکر وقتی خبر از فتح بنارس به مسعود می‌دهند، می‌نویسند: «کاری سخت بزرگ برآمد و لشکر توانگر شد و مالی عظیم از وی و خراج‌ها که از تکّران بسته بوده‌است و چند پیل حاصل گشت» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۳۸۲).

باوجوداین، از اشباهات بزرگ سلطان مسعود در اواخر سلطنتش رفتن به هانسی[1] به بهانهٔ غزو و ادای نذر بود؛ البته این بهانه و استفادهٔ ابزاری از دین، به نفع شخص خودش بود؛ زیرا وی قصد فرار از مقابله با سلجوقیان را داشت و همین‌طور جبران سرخوردگی بابت شکست‌هایی که از آنان متحمل شده بود. او به فتح هانسی وجههٔ دینی داد و تأکید داشت که می‌خواهد ادای دین و وفای به نذر کند (همان: ۴۹۹ـ۵۰۰). این اشتباه سلطان مسعود که غزنویان را به پایان اقتدار خودشان نزدیک ساخت، بیشتر با هدف ثروت‌اندوزی و کشورگشایی و بازیابی تحقیرهایی بود که بابت شکست از ترکمانان سلجوقی متحمل شده بود تا مبارزه با کفار و افزودن به سرزمین‌های اسلامی. این ادعای دینداری و جنگ در راه خدا، یکی از دلایلی بود که در اواخر حکومت غزنوی، آنان را رو به انقراضی پیش برد که ناشی از اصرار سلطان مسعود بر دین‌ورزی و ادای نذر بود. اتفاقاً می‌بینیم که درباریان موافق این کار نیستند و پادشاه را از آن بر حذر می‌دارند تاجایی‌که وزیر به‌صراحت می‌گوید:

من به‌هیچ‌حال روا ندارم که سلطان به هندوستان رود... نذر وفا توان کرد. و اگر مراد، گشادن هانسی است،

---

۱. «هانسی که هم‌اکنون نیز به این نام خوانده می‌شود، در ۷۲ مایلی شمال غربی دهلی واقع است» (فروزانی، ۱۳۹۹: ۲۶۸).

سالار غازیان و لشکر لوهور و حاجبی که از درگاه نامزد شود، آن کار را بسنده باشد؛ هم آن مراد به‌جای آید و هم خراسان برجای بماند. و اگر خداوند به خراسان نرود و ترکمانان یک ناحیت بگیرند، یک ناحیت نه، اگر یک دیه بگیرند و آن کنند که عادت ایشان است از مُثله کردن و کشتن و سوختن، ده غزو هانسی برابر آن نرسد. شدن به آمل و آمدن، این بلا بار آورد، این رفتن به هندوستان بتر از آن است (همان: ۵۰۰).

حتی با وجود هم‌نظری بونصر مشکان با وزیر، سلطان مسعود باز هم بهانهٔ دین را پیش می‌کشد و می‌گوید: «این نذر من است که در گردن من است و به تن خویش خواهم کرد؛ و اگر بسیار خلل افتد در خراسان، روا دارم که جانب ایزد ـ عز ذکره ـ نگاه داشته باشم که خدای‌تعالی این‌همه راست کند» (همان: ۵۰۱). وقتی هم که وزیرش را خلعت فاخری می‌بخشد تا در غیابش کارها را به سامان برساند، باز تأکید می‌کند: «اعتماد ما اندرین شدنِ به هندوستان بعد فضل الله تعالی بر خواجه است و نذر است و آن را وفا خواهیم کرد» (همان).

۳. حمایت متقابل غزنویان و خلافت عباسی از یکدیگر

سلطان محمود غزنوی طی سال‌های ۳۸۷ق تا ۴۱۶ق زیر عنوان جهاد بارها به بخش‌های بزرگی از سرزمین هند هجوم آورد (قصابی گزکوه و رجائی، ۱۳۹۳: ۲).

درحالی‌که امرای ایرانی خراسان نظیر طاهریان و سامانیان، آبادانی و رونق بازرگانی و کشاورزی خراسان را وجههٔ همت خویش قرار می‌دادند، غزنویان توجه خود را به هند معطوف داشتند که غنایم فراوان و شهرت در جهان اسلام را به ارمغان می‌آورد. غنایم به‌دست‌آمده از تاراج معابد هند، اغلب در قلاع اندوخته می‌شد و یا صرف آبادانی پایتخت و احداث بناهای مجلل می‌گردید (ستارزاده، ۱۳۹۶: ۳۹).

در این زمینه، درک دلایل رفتاری غزنویان، به‌ویژه سلطان محمود، از جنگ‌های مکرر به نام «جنگ در راه خدا» یا «جهاد» و نیز درک دلایل حمایت خلفای عباسی از عملکرد جنگجویانهٔ غزنویان، و به بیان دیگر، حمایت متقابل آنان از یکدیگر مستلزم شناخت اوضاع سیاسی و مذهبی جهان اسلام و نقش آن در احیای قدرت نهاد خلافت است.

با آغاز قرن پنجم هجری، ضعف و اضمحلال آل‌بویه نیز شروع شده بود. عوامل مختلفی در این امر مؤثر بود؛ شروع اختلافات بین شاهزادگان بویه‌ای و جنگ‌های متوالی آن‌ها با یکدیگر، تغییر راه تجارتی هندوستان به اروپا از خشکی به دریای سرخ و قرار گرفتن آن در اختیار فاطمیان و در نتیجه کاهش درآمدی آل‌بویه و بالطبع، عدم توانایی آن‌ها در پرداخت و تأمین معاش سپاهیان و نتیجهٔ آن نیز شروع شورش‌های متوالی سپاهیان، خاصه سپاهیان ترک در بغداد، اختلافات مذهبی موجود در جوامع ایرانی و عربی، به‌خصوص در شهر بغداد و شورش‌های مکرر مذاهب علیه یکدیگر و ناتوانی امرای آل‌بویه در

مقابله با آن‌ها، ازجمله عوامل تضعیف خاندان بویه‌ای و زمینه‌ساز شروع فعالیت‌های خلافت عباسی برای احیای هویت سیاسی این نهاد بود (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۵۰).

ظهور دولت غزنویان و سپس سلجوقیان در مناطق شرقی، به سود خلافت تمام شد.

تسلط غزنویان بر خراسان به سال ۳۸۹ق و ابراز اطاعت سلطان محمود سنی‌مذهب از خلافت، به معنای ظهور یک رقیب قدرتمند با ایدئولوژی مشابه با خلافت، در نزدیک مرزهای آل‌بویه بود. ظهور غزنویان از یک‌سو به معنای تأیید حاکمیت و ادامهٔ اقتدار معنوی خلافت در خراسان و ماورالنهر بود و از سوی دیگر با توجه به فتوحات معروف سلطان محمود در هندوستان و اعلان این فتوحات با عنوان غزا و جهاد و به نام خلافت عباسی، به نوعی به معنای ظهور یک قدرت جدید در حمایت معنوی از خلافت بوده‌است. به بیان دیگر، به معنای یک نیروی بازدارنده در مقابل اقدامات آل‌بویه در بغداد برعلیه خلافت بوده که جایگزین سامانیان شده بودند. همچنین می‌بایست در نظر داشت که هر چقدر هم سلطان محمود به قدرت سپاه خود می‌نازید، باز هم برای کسب مشروعیت سلطنت و حکومت به خلافت نیاز داشت، به‌ویژه آن‌که او خاستگاه غلامی داشته و کسب این نوع مشروعیت موجب بهبود پایگاه اجتماعی او در نظر مردم می‌گردید (همان: ۵۰ـ۵۱).

محمود پس از تصرف ری در فتح‌نامه‌ای که در آغاز جمادی‌الآخر سال ۴۲۰ برای خلیفه القادربالله فرستاد، ضمن نکوهش از عقاید مذهبی ناسازگار با دین اسلام (تسنن) که بر مبنای آن مجدالدوله پنجاه زن را در حبالهٔ نکاح خود داشت، از اقدامات خود برای سرکوب قرمطیان و معتزله و نیز قتل مزدکیان آن دیار و سوزاندن کتاب‌های گمراه‌کنندهٔ آنان سخن گفت (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۴۷).

بسیاری از اوقات، جنگ‌هایی که در راه خدا و عملاً با هدف تثبیت قدرت حاکمه انجام می‌گرفت، موجبات خشنودی مردم مسلمان را نیز فراهم می‌ساخت و رعایا را از حاکمان راضی می‌کرد. این جنگ‌ها همیشه هم سبب مرگ‌ومیر مردم عادی نبود و گاهی اوقات موجب رهایی مردم از جور کفار بود؛ برای نمونه، در *تاریخ بیهقی* آمده‌است:

قریب سی سال بود تا ایشان [مردم ری] در دست دیلمان اسیر بودند و رسوم اسلام مدروس بود... و دست‌ها به خدای عزوجل برداشته تا مَلک اسلام را محمود در دل افگند که اینجا آمد و ایشان را فریاد رسید و از جور و فساد قرامطه و مفسدان برهانید و آن عاجزان را که ما را نمی‌توانستند داشت، برکند و از این ولایت دور افکند و ما را خداوندی گماشت عادل و مهربان و ضابط (بیهقی، ۱۳۹۰: ۵۷) و در سنه خمس و اربعمائه امیرمحمود از بست تاختن آورد بر جانب خوابین که ناحیتی است از غور پیوستهٔ بست و زمین‌داور و آنجا کافران پلیدتر و قوی‌تر بودند و حصارهای قوی داشتند... و مسلمانان را به درد می‌داشت... و اینک... در زمین اسلام از کفر نشان می‌دهند... بسیار از آن ملاعین کشته شدند و بسیار مسلمان نیز شهادت یافت (همان: ۱۳۳ـ۱۳۷).

دربارهٔ گرفتن ولایت کرمان به سبب ناتوانی حاکم آن و فسادی که ایجاد شده بود نیز مسعود می‌گوید: «آن ولایت از دو جانب به ولایت ما پیوسته‌است و مهمل بود و رعایا از مفسدان به فریاد آمدند و بر ما فریضه بود مسلمانان را فرج دادن» (همان: ۴۰۷).

«در تمام دوران سلطنت محمود، مقام خلافت برعهدهٔ القادربالله بود و سلطان برای حفظ پشتیبانی خلیفه از حکومت خویش، در نگاهداشت خاطر وی کوتاهی نمی‌کرد» (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۵۱). این ارتباط حسنه و اهمیت غزنوی برای خلیفهٔ بغداد در زمان پادشاهی سلطان مسعود هم ادامه می‌یابد و القائم‌بالله هنگامی که بر تخت پدر می‌نشیند، در پاسخ به تعزیت و بیعت مسعود «سلطان را بستود و بسیار نیکویی واجب دید تا بدان جایگاه که فرمود بزرگ‌ترین رکنی ما را و قوتی‌تر، امروز ناصر دین‌الله و حافظ بلادالله المنتقم من اعداءالله ابوسعید مسعود است» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۳۵۱). توضیحاتی که رسول خلیفه در حضور سلطان مسعود و درباریان می‌دهد نیز بسیار جالب توجه و نشان‌دهندهٔ اهمیت مسعود برای خلیفهٔ جدید بغداد است:

هم در آن مجلس فرمود به نام سلطان منشور نبشتن ملکت‌های موروث و مکتسب و آنچه به‌تازگی گیرد. و بر ملا بخواند و دوات آوردند و به خط عالی و توقیع بیاراست و بر لفظ عالی مبارکباد رفت و آن‌گاه بفرمود مُهر کردند و پس به خادم دعاگو بسپردند با نامه. و لوا خواست بیاوردند و به‌دست خویش ببست، و طوق و کمر و یاره و تاج پیش آوردند، یکان یکان بسپرد و دعا گفت تا خدای عزوجل مبارک گرداند و جامه‌های دوخته پیش آوردند، در هر بابی سخن گفت که در آن فخر است و همچنان در باب مرکبان خاصه که بداشته بودند در عقب این. فذلک آن بود که عمامه پیش آوردند و شمشیر، و بر لفظ عالی رفت که این عمامه دست‌بستهٔ ماست باید بر این طی به دست ناصر دین آید و وی بر سر نهد پس از تاج. شمشیر برکشید و گفت زنادقه و قرامطه را برباید انداخت و سنت پدر، یمین‌الدوله والدین، در این باب نگاه باید داشت و به قوت این تیغ، مملکت‌های دیگر که به دست مخالفان است بگرفت (همان: ۳۵۱).

در تمام حمایت‌های متقابل غزنویان و خلافت عباسی از یکدیگر، عنصر جنگ یا غزا بسیار پررنگ است؛ برای نمونه

سلطان محمود همچنین پس از فتوحات چشمگیر خویش در هند، علاوه بر فتح‌نامه‌هایی که برای خلیفه می‌فرستاد، از غنایمی که به دست آورده بود، هدایایی به دربار خلافت ارسال می‌کرد. وی بدین ترتیب آن‌چنان‌که می‌خواست به‌عنوان سلطان غازی و مدافع مذهب رسمی، کسب شهرت می‌نمود. در مقابل، خلیفه نیز با ارسال فرامینی، بر القاب سلطان می‌افزود، چنان‌که در موردی او را نظام‌الدین لقب داد (فروزانی، ۱۳۹۹: ۱۵۲).

مسعود نیز به پیروی از پدر، پس از مرگ القادربالله همین مراتب انقیاد و اطاعت را به انجام رساند و نامه‌های خاضعانه به خلیفه نوشت.

این‌گونه نامه‌ها می‌توانست در خلیفه نوعی امید را برای احیای قدرت ازدست‌رفتهٔ خلافت ایجاد کند.

همچنین می‌بایست در نظر داشت که سیاست خارجی سلطان محمود غزنوی با توجه به مذهب سنی خود و با توجه به اظهار اطاعت از خلافت عباسی، برعلیه فاطمیان بوده‌است؛ بنابراین حکومت غزنویان برای خلافت می‌توانست به‌عنوان روزنهٔ امیدی در مقابل توسعه‌طلبی‌های مداوم فاطمیان در سرزمین‌های خلافت عباسی نیز بوده باشد. از سوی دیگر، می‌بایست توجه داشت که قرار داشتن خلیفهٔ سنی‌مذهب در تسلط بویهیان شیعی‌مذهب، می‌توانست روابط ناپایدار و صلح‌آمیز بویهیان و غزنویان را برهم بزند. به سخن دیگر، بویهیان همیشه منتظر این بودند که سلطان محمود غزنوی به بهانهٔ نجات خلافت عباسی به قلمرو آن‌ها حمله‌ور شود. بدین ترتیب، همین بهانه باعث تقویت موقعیت خلیفه در مقابل آل‌بویه می شد؛ بنابراین بعید نخواهد بود که سلطان محمود پس از سفرهای متوالی خویش به هندوستان، به همین بهانه به سوی غرب ایران لشکر کشید و به سال ۴۲۰ق موفق به تصرف ری و حذف یکی از شاخه‌های حکومتی آل‌بویه شد. او در فتح‌نامه‌ای که برای القادربالله می‌فرستد، هدف خود را از این سفر، تنبیه و مجازات اقوام شیعه‌مذهب قرمطی و باطنی و معتزله اعلان کرده بود. درواقع، نخستین پاسخی که به ندای القادر برای احیای سنت داده شد، از سوی سلطان محمود بود که با فتح خراسان به جانب ری میل کرده بود (حسنی و تیموری، ۱۳۹۱: ۵۱).

مسعود پس از جانشینی به‌جای پدر، قصد حمله به غرب کشور و حذف دولت آل‌بویه و مقابله با فعالیت‌های مسیحیان بیزانس و شیعیان فاطمی را داشت، ولی چنین اتفاقی رخ نداد و غزنویان موفق به انجام این کار نشدند و این وظیفه را به‌ناچار به دولت بعدی، یعنی سلجوقیان، وانهادند.

در طول قرن چهارم هجری تا زمان حملهٔ مغول، تمام سرزمین‌های شرقی حکومت اسلامی عرصهٔ تاخت‌وتازهای نظامی خاندان‌هایی بود که به دلیل قدرت نظامی‌ای که داشتند، در پی کسب حکومت و تلاش برای دستیابی به برتری سیاسی از راه چیرگی بر رقیبان بودند و برای اثبات حقانیت حکومت خود، به لوا و منشور خلفای عباسی‌ای نیاز داشتند که خود را جانشینان حضرت محمد(ص) می‌دانستند؛ بنابراین، تمام این حکومت‌های ایرانی (ازجمله غزنویان) ـ چه مخالف و چه موافق با حاکمیت شرعی دستگاه خلافت ـ به نوعی با همین خلافت عباسی در ارتباط بودند (سبزواری، ۱۳۹۲: ۲). بیهقی نیز اطاعت از پیغمبران و پادشاهان را هم‌ردیف می‌داند و مردم را به تبعیت از ایشان ترغیب می‌کند:

بدان که خدای تعالی قوتی به پیغمبران صلوات الله علیهم اجمعین داده‌است و قوت دیگر به پادشاهان، و بر خلق روی زمین واجب کرده که بدان دو قوت بباید گروید و بدان راه راست ایزدی بدانست. و هر کس که آن را از فلک و کواکب و بروج داند آفریدگار را از میان بردارد و معتزلی و زندیقی و دهری باشد و جای او دوزخ بود، نعوذ بالله من الخذلان. پس قوت پیغمبران علیهم‌السلام معجزات آمد یعنی چیزهایی که خلق از آوردن مانند آن عاجز آیند و قوت پادشاهان اندیشهٔ باریک و درازی دست و ظفر و نصرت بر دشمنان و داد که دهند موافق با فرمان‌های ایزد تعالی؛ که فرق میان پادشاهان مؤید

موفق و میان خارجی متغلب آن است که پادشاهان را چون دادگر و نیکوکردار و نیکوسیرت و نیکوآثار باشند، طاعت باید داشت و گماشتهٔ بحق باید دانست، و متغلبان را که ستمکار و بدکار باشند خارجی باید گفت و با ایشان جهاد باید کرد (بیهقی، ۱۳۹۰ : ۱۲۱).

درواقع صفات نیکی را که بیهقی برای پادشاهان برمی‌شمارد به پادشاهان غزنوی نسبت داده و آنان را که از مرتبه‌ای پایین و بدون نسب بودند، هم‌ردیف پیغمبران می‌داند. بیهقی اطاعت از دین و پیروی از خلیفه و نبرد برای اسلام را مؤید پاک‌سیرت بودن آن‌ها و جانشینی برحقشان می‌داند؛ زیرا از نظر بیهقی این تقدیر و مشیت الهی بوده که حکومت به دست این خاندان رسیده و در این امر حکمتی است که مردم عادی آن را درک نمی‌کنند. بیهقی همیشه سعی در موجه نشان دادن این حکومت و تبعیت این خاندان از اسلام و خلافت دارد، به همین دلیل در ذکر نبردهای غزنویان به دلایل اصلی و پنهان آن‌ها نمی‌پردازد. او این جنگ‌ها را نبردی علیه کفار و برکندن ریشهٔ آن‌ها از سر مسلمانان می‌داند که باعث گسترش دین اسلام توسط حکومت غزنوی می‌شود، اما لایه‌های پنهان تاریخی که او نگاشته، ما را با دلایل اصلی این جنگ‌ها بیشتر آشنا می‌سازد و نقش دین کمرنگ‌تر می‌شود.

نتیجه

در جهان اسلام موضوع جنگ و نبرد بارها در *قرآن* و شریعت آمده و حکومت‌های اسلامی بدان عمل کرده‌اند. یکی از این حکومت‌ها که زیر خلافت عباسی با نام دین و خلیفهٔ عباسی جنگ‌های بی‌شماری را رقم زد، حکومت غزنویان است. بیهقی، دبیر حکومت غزنوی، که تاریخ‌نگار چیره‌دستی به شمار می‌آید، در کتاب خود، *تاریخ بیهقی*، به شرح جنگ‌های این حکومت، به‌ویژه در دوران سلطان محمود و سلطان مسعود، پرداخته‌است. این سلاطین با نام خلیفه و تحت عنوان اسلام و نبرد با کفار، نه‌تنها به خارج از مرزها یورش بردند و سرزمین‌های زیادی را تصرف کردند، بلکه در داخل مرزها نیز مسلمانانی را که خلافت عباسی را قبول نداشتند، با نام قرمطی و کافر از بین می‌بردند؛ چنان‌که بسیاری از حکومت‌های محلی را که مخالف عباسیان بودند نابود کردند.

آنچه طی این تحقیق و با توجه به *تاریخ بیهقی* می‌توان نتیجه گرفت این است که سه دلیل عمده در بروز جنگ در راه خدا در قلمرو جغرافیایی حکومت غزنویان مؤثر بوده‌است: اول، اوضاع سیاسی حاکم بر نهاد خلافت و تأثیر آن بر نیاز به حمایت غزنویان مانند پیدایش خلفای رقیب در غرب جهان اسلام و افزایش اختلافات مذهبی، پیدایش حکومت‌های محلی مستقل و نیمه‌مستقل در گسترهٔ ایران، به‌کارگیری عناصر ترک به‌جای عناصر ایرانی در مقابله با مخالفان خاندان عباسی، و حذف مخالفان مذهبی در دربار خلیفهٔ عباسی به راه‌های گوناگون. دوم، تأثیر نهاد دین در ظهور و افول غزنویان؛ سوم، حمایت متقابل

غزنویان و خلافت عباسی از یکدیگر. همان‌گونه که از *تاریخ بیهقی* استنباط می‌شود، اساس حکومت غزنوی که سلسله‌ای ترک‌تبار بودند، از ابتدا بر پایهٔ نظامی‌گری بود. بیشتر آنان جنگجویان ترکی بودند که بیشترین بدنهٔ حکومت غزنوی را تشکیل می‌دادند. علاقهٔ آنان به نبرد و خونریزی و کشورگشایی و کسب غنیمت، نیاز به یک توجیه عقلانی داشت که مردم را با آن نسبت به حکومتشان خوش‌بین سازد و در میان ایرانیان کسب مشروعیت کنند. بهترین توجیه در آن زمان، دین و گسترش اسلام و مبارزه با کفر بود که مردم عادی را به حکومت غزنوی جلب می‌کرد و باعث رضایتشان می‌شد. همان‌گونه که حکومت غزنوی برای تثبیت و کسب مشروعیت به خلفای عباسی نیازمند بود، عباسیان نیز به دلیل شرایط نابسامانی که در آن بودند، به حامیانی نیاز داشتند که با قدرت نظامی و شمشیرهای آخته، از خلافت آن‌ها محافظت کنند. پس همان‌طور که حمایت عباسیان از سلاطین غزنوی رنگ‌وبوی غیردینی داشت، حمایت غزنویان و شمشیرهایی که به اسم دین و خلیفه از نیام برمی‌کشیدند هم دلیلی جز دغدغهٔ دین داشت.

منابع

ابن‌طقطقی، محمد بن علی بن طباطبا (۱۳۵۰)، *تاریخ فخری؛ در آداب ملکداری و دولت‌های اسلامی*، ترجمهٔ محمد وحید گلپایگانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

احمدی طباطبائی، محمدرضا (۱۳۹۹)، بازشناسی انتقادی «فلسفهٔ جنگ» از دیدگاه موزلی در کتاب A Philosophy of War، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، سال ۲۰، شمارهٔ ۳، صفحات ۳ـ۲۳.

باسورث، ادموند کلیفورد (۲۵۳۶)، *تاریخ غزنویان*، ترجمهٔ حسن انوشه، چاپ ۱، تهران، امیرکبیر.

بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۹۰)، *تاریخ بیهقی*، چاپ ۵. به تصحیح علی‌اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

پیگولوسکایا، ن.و؛ یاکوبوسکی، آ.یو؛ پطروشفسکی، ای.پ؛ استریوا، ل.و؛ بلنیتسکی، آ.م (۱۳۴۹)، *تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سدهٔ هیجدهم*، ترجمهٔ کریم کشاورز، جلد ۱، چاپ ۲، تهران، دانشگاه تهران.

تتوی، ملااحمد؛ قزوینی، آصف‌خان (۱۳۸۲)، *تاریخ الفی*، جلد ۳. چاپ ۱. به تصحیح غلامرضا طباطبائی مجد، تهران، علمی و فرهنگی.

جرفادقانی، ابوالشرف ناصح بن ظفر (۱۳۸۲)، *ترجمهٔ تاریخ یمینی به انضمام خاتمهٔ یمینی یا حوادث ایام (در سال ۶۰۳ هجری قمری)*، به تصحیح جعفر شعار، چاپ ۴، تهران، علمی و فرهنگی.

حسنی، عطاءالله؛ تیموری، تورج (۱۳۹۱)، موقعیت سیاسی خلافت عباسی در آستانهٔ شروع روابط با سلجوقیان، *فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی تاریخ*، سال ۷، شمارهٔ ۲۴، صفحات ۴۱ـ۶۵.

حقیقت، سیدصادق؛ مرتضوی لنگرودی، محمد؛ باقری خاروانی، سعید (۱۳۹۲)، مطالعهٔ قوائد و اسلوب بین‌المللی صلح (جنگ عادلانه در دورهٔ کلاسیک) در فلسفهٔ سیاسی، *فصلنامهٔ پژوهش‌های سیاسی و بین‌المللی*، سال ۵، شمارهٔ ۱۷، صفحات ۲۱ـ۴۸.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۷)، *دانشنامهٔ قرآن و قرآن‌پژوهی*، جلد ۱، تهران، دوستان و ناهید.
دهقانی، محمد (۱۳۹۷)، *حدیث خداوندی بندگی: تحلیل تاریخ بیهقی از دیدگاه ادبی، اجتماعی و روان‌شناسی (همراه با شرح و توضیح مهم‌ترین بخش‌های متن)*، چاپ ۳، تهران، نی.
رستمی‌نسب، عباسعلی؛ ابراهیمی، مریم (۱۳۹۴)، بررسی و تبیین جایگاه جهاد به‌عنوان یکی از مبانی دفاع مقدس در *قرآن کریم*، *نشریهٔ ادبیات پایداری*، سال ۷، شمارهٔ ۱۳، صفحات ۹۳ـ۱۱۴.
روسو، ژان ژاک (۱۳۴۸)، *قرارداد اجتماعی یا اصول حقوق سیاسی*، ترجمهٔ منوچهر کیا، تهران، دریا.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *روزگاران؛ تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*، تهران، سخن.
سبزواری، اسماعیل (۱۳۹۲)، بررسی روابط حکومت غزنویان با خلافت عباسی (۳۸۹ــ۵۸۲ق)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد در رشتهٔ تاریخ ایران اسلامی، به راهنمایی دکتر سید ابوالقاسم فروزانی، دانشگاه شیراز.
ستارزاده، ملیحه (۱۳۹۶)، *سلجوقیان*، چاپ ۹، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
صفا، ذبیح‌الله (۲۵۳۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ ۵، جلد ۲، تهران، امیرکبیر.
عنایت، حمید (۱۳۵۱)، *بنیاد فسلفهٔ سیاسی در غرب؛ از هراکلیت تا هابز*، چاپ ۲، تهران، دانشگاه تهران.
فروزانی، سیدابوالقاسم (۱۳۹۹)، *غزنویان: از پیدایش تا فروپاشی*، چاپ ۱۱، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
فیرحی، داود (۱۳۸۷)، مفهوم جنگ و اخلاق نظامی در اسلام شیعی، *فصلنامهٔ سیاست*، دورهٔ ۳۸، شمارهٔ ۱، صفحات ۱۳۱ـ۱۵۹.
قادری، عبدالواحد؛ حسن‌بیگی، محمد (۱۳۹۳)، خلیفه و امام، *پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی*، سال ۴۷، شمارهٔ ۲، صفحات ۲۳۱ـ۲۴۶.
قصابی گزکوه، جلیل؛ رجائی، سعید (۱۳۹۳)، بررسی اهداف و پیامدهای یورش دو فاتح به هند (سلطان محمود غزنوی و امیرتیمور گورکانی)، *فصلنامهٔ تاریخ روابط خارجی*، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۱، صفحات ۱ـ۳۰.
گرانتوسکی، ا.آ؛ داندامایو، م.آ؛ کاشلنکو، گ.آ؛ پتروشفسکی، ای.پ؛ ایوانف، م.س؛ بلوی، ل.ک (۱۳۵۹)، *تاریخ ایران از زمان باستان تا امروز*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران، پویش.
مسعودی، علی بن حسین (۱۳۸۲)، *مُروج الذهب و معادن الجوهر*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد ۲، تهران، علمی و فرهنگی.
مشکور، محمدجواد (۱۳۵۳)، *تاریخ ایران‌زمین؛ از روزگار باستان تا عصر حافظ*، چاپ ۲، تهران، اشراقی.
مؤسسهٔ جغرافیای دانشگاه تهران (۱۳۵۰)، *اطلس تاریخی ایران، قلمرو غزنویان*؛ هیئت نظارت: سیدحسین نصر و احمد مستوفی و عباس زریاب، تهران، چاپخانهٔ دانشگاه تهران.
والدمن، مریلین (۱۳۹۷)، *زمانه، زندگی و کارنامهٔ بیهقی*، ترجمهٔ منصوره اتحادیه (نظام‌مافی)، چاپ ۲، تهران، تاریخ ایران.
هابز، توماس (۱۳۸۴)، *لویاتان*، ویرایش و مقدمهٔ سی.بی. مکفرسون، ترجمهٔ حسین بشیریه، چاپ ۳، تهران، نی.

Bealey, Frank; Johnson, Allan G. (1999), *The Blackwell Dictionary of Political*, Science: A User's guide to Its Terms, London, Blackwell Publishing Ltd.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 183-206

doi 10.22059/jis.2022.338667.1087

Research Paper

The Safavid Food Rituals and Courtier Repast through the Visual and Written Documents

Mitra Zeinali Aslani[1] | Fahimeh Zarezadeh[2]✉ | Samira Royan[3]

1. Master of Islamic Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
   Email: mitra.zeinali@modares.ac.ir
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Islamic Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: f.zarezadeh@modares.ac.ir
3. Assistant Professor of Painting, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
   Email: s.royan@modares.ac.ir

Article Info.

Received:
2022/02/06

Accepted:
2023/01/10

Keywords:
Safavid, Food Rituals, Court Tablecloth, Miniatures, Travelogues, Cultural Semiotic.

Abstract

Nutrition is one of the basic human needs for life, but the rules related to the preparation and consumption of food in different societies have been accompanied by rituals and ceremonies that have turned it from a natural need into a cultural construct. Food and rituals related to it have been represented in various ways in written and visual documents left over from many ages and can be read as a special symbolic system. Based on this, the present research tries to answer this question by collecting data from paintings and travelogues of the Safavid era that refer to food and ceremonies related to it. What is the meaning of Safavid era travelogues and travelogues? Based on this, while describing the rituals related to eating in the Safavid court as a symbolic system, the implicit meanings of these representations have been pointed out. The result is that there is a significant correspondence between the visual and written documents studied about the food customs of the Safavids; However, according to their own characteristics, each media has placed more emphasis on a part of court food rituals. The formal form and decorations of the dishes and arrangement of the spaces in the pictures and cooking steps, the way of using the food and the feelings of the guests in facing the rituals of the readers are expressed in the travelogues with more precision and detailed details. Nevertheless, the implicit meanings that are inferred from both groups emphasize the wealth, generosity, and power of the ruling class, as well as the manners, clothing, and aesthetic views of Iranians through the types of foods, the way the choirs are built. And the arrangement of the space.

How To Cite: Zeinaliaslani, Mitra; Zarezadeh, Fahimeh; Royan, Samira (2023). The Safavid Food Rituals and Courtier Repast through the Visual and Written Documents. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 183-206.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۱۸۳-۲۰۶
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
مقالهٔ علمی-پژوهشی

خوانش تشریفات خوراک و خوان درباری صفوی از خلال متون تصویری و نوشتاری

میترا زینلی اصلانی[۱] | فهیمه زارع‌زاده[۲]✉ | سمیرا رویان[۳]

۱کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: mitra.zeinali@modares.ac.ir
۲. نویسندهٔ مسئول؛ استادیار هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: f.zarezadeh@modares.ac.ir
۳. دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: jalamdari@ut.ac.ir
۴. استادیار نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: s.royan@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۱/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۰/۲۰

واژه‌های کلیدی:
صفوی، خوراک، خوان درباری، نگاره‌ها، سفرنامه‌ها، نشانه‌شناسی فرهنگی.

چکیده

تغذیه از نیازهای اساسی انسان برای حیات است، ولی قواعد مرتبط با تهیه و مصرف خوراک نزد جوامع مختلف با چنان آیین‌ها و تشریفاتی همراه شده که آن را از یک نیاز طبیعی به یک برساخت فرهنگی مبدل ساخته‌است. خوراک و آیین‌های وابسته به آن، به انحای گوناگون در لابه‌لای اسناد نوشتاری و دیداری برجای‌مانده از اعصار متمادی بازنمود یافته و به‌مثابهٔ یک نظام نشانه‌ای خاص، خوانده می‌شوند. بر همین اساس، پژوهش حاضر درصدد برآمده تا با گردآوری داده‌ها از نگاره‌ها و سفرنامه‌های عصر صفوی که به خوراک و مراسم مرتبط با آن ارجاع دارند، بدین پرسش پاسخ دهد که بازنمایی تشریفات خوراک و خوان‌آرایی درباری در نگاره‌ها و سفرنامه‌های عصر صفوی چه معنایی در بر دارد. بر این اساس، ضمن توصیف آیین‌های مرتبط با خوردن در دربار صفوی به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای، به دلالت‌های ضمنی این بازنمایی‌ها اشاره شده‌است. نتیجه آنکه همخوانی چشمگیری میان اسناد تصویری و نوشتاری مورد مطالعه در باب آداب غذایی صفویان وجود دارد؛ لیکن هر رسانه به فراخور ویژگی‌های خود بر بخشی از آیین‌های خوراک درباری تأکید بیشتری داشته‌اند. فرم صوری و تزئینات ظروف و تنسیق فضاها در نگاره‌ها و مراحل طبخ، نحوهٔ کاربرد مواد غذایی و احساسات میهمانان در مواجهه با تشریفات خوان‌ها در سفرنامه‌ها، با دقت و جزئیات ریزپردازانه‌تری بیان شده‌اند. باوجوداین، معانی ضمنی که از هر دو گروه استنباط می‌شود، تأکید بر ثروت، سخاوت و قدرت طبقهٔ حاکم و نیز آداب و پوشش و دیدگاه زیبایی‌شناختی ایرانیان به‌واسطهٔ نوع خوراک‌ها و نحوهٔ برپایی خوان‌ها و چیدمان فضاست.

استناد به این مقاله: زینلی اصلانی، میترا؛ زارع‌زاده، فهیمه؛ رویان، سمیرا (۱۴۰۲). خوانش تشریفات خوراک و خوان درباری صفوی از خلال متون تصویری و نوشتاری. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۱۸۳- ۲۰۶.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

مهم‌ترین کارکرد انواع خوراک‌ها، تأمین مواد مغذی مورد نیاز برای رشد طبیعی بدن است، لیکن افراد در تمام جوامع بدین قضیه بسنده نکرده و نظامی از نشانه‌های بیش از حد طبیعی پنداشته‌شده را وارد فرایند تهیه و تدارک و خوردن غذا کرده‌اند. فرزان سجودی با تمایز قائل شدن میان «تغذیه» به‌عنوان یک نیاز طبیعی و «خوراک» به‌عنوان یک پدیدار فرهنگی، بیان می‌دارد که غذا خوردن و تشریفاتِ وابسته بدان، یک نظام نشانه‌ای است؛ اینکه مردمان چه می‌خورند، چگونه می‌خورند، در چه موقعیتی چه چیزی را می‌خورند و در چه موقعیتی نمی‌خورند، سفره یا میز غذا را در موقعیت‌های متفاوت چگونه تزیین می‌کنند و چه خوراک یا خوراک‌هایی، شأن و منزلت اجتماعی آن‌ها را بازتولید می‌کند، همگی بر وجود یک فعالیت فرهنگی با بار محتوایی معنایی و هویتی و متمایزکنندهٔ خود از دیگری صحه می‌گذارند (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۳۱)؛ بنابراین اهمیت نظام نشانه‌ای غذا در اصل به دلیل نشان دادن تمایزات فرهنگی از یک‌سو و تمایل به بازنمودش در عرصه‌های زبانی و تصویری از دیگرسوست؛ چندان‌که مطالعهٔ بازنمود نشانه‌های آداب و تشریفات خوراک به یکی از موضوعات بینارشته‌ای موردتوجه پژوهشگران حوزه‌های علوم اجتماعی و تاریخ و هنر بدل شده‌است.

بر این اساس، مسئلهٔ پژوهش حاضر، تبیین این مهم است که خوراک و تشریفات و مراسم وابسته به آن در متون تصویری و نوشتاری عصر صفوی چگونه بازنمایی شده‌است و این بازنمایی‌ها چگونه به نظام تمایزات فرهنگی و اجتماعی صفویان دلالت می‌کنند. نگارندگان پژوهش پیشِ رو با تدقیق بر اسناد مصور برجای‌مانده از عصر صفوی، بدین نکته دست یافتند که این نگاره‌ها باوجود بحث‌هایی که دربارهٔ نسبت پایبندی‌شان به واقعیات عینی وجود دارد، نه‌تنها از این قاعدهٔ بازنمایی حول موضوع مورد مطالعه مستثنی نبوده‌اند، بلکه با حداکثر تجسم‌بخشی به صحنه‌های بزم درباری، محمل مناسبی را جهت خوانش آیین‌های خوراک و تشریفات وابسته بدان در فرهنگ این سرزمین فراهم آورده‌اند. از طرف دیگر، کنکاش بر اسناد مکتوب تاریخی سده‌های نهم تا یازدهم هجری هم نشان داد که اگرچه فقدان منابع تاریخ عمومی در این باب وجود دارد، به دلیل فزونی یافتن تعدد سفیران و سیاحان در آغاز سلطنت صفویان، بازنمایی نگارشی شگرفی در توجه به نظام غذایی آن‌ها صورت می‌پذیرد و سفرنامه‌ها مملو از گزارش‌هایی در این باب می‌شوند. دلاواله، تاورنیه، شاردن، کمپفر، کارری، فیگویروا، کنتارینی، اولئاریوس جزو این مؤلفان سیاح هستند که «در نوشتارها و تألیفاتشان، شرحی مفصل دربارهٔ آداب و تشریفات خوراک بارگاه حاکمیتی وقت (انواع و کیفیات خوراک‌ها، ظروف مورداستفاده و مشاغل مرتبط) ارائه می‌دهند» (توکلی‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۲۹). بر این اساس، ضرورت حاصل شد تا برای نخستین‌بار چنین توصیفات مطرح‌شده‌ای در اسناد مذکور بررسی شود؛ بنابراین با تحقیق در تصاویر نسخ خطی و سفرنامه‌های مربوط به عصر صفوی، نمونه‌هایی که بیشترین وضوح توصیفی را در بازنمایی تشریفات

خوراک و خوان درباری داشتند، گزینش شدند. طبیعتاً خوانش بصری و متنی آن‌ها، سبب خواهد شد تا اولاً شناختی ژرف از نظام غذایی صفویان به دست آید و ثانیاً برخی از مشخصه‌های منحصربه‌فرد زیست‌اجتماع فرهنگی ایرانیان در آن اوان عیان شود.

پیشینهٔ پژوهش

هنر نگارگری و فرهنگ صفوی، جزو موضوعاتی است که به کثرت دربارهٔ آن مطالعه شده و پژوهش‌هایی در باب آن‌ها انجام گرفته‌است؛ پژوهش‌هایی که اگرچه در هدایت و جهت‌دهی بخش‌هایی از این خوانش علمی بسیار تأثیرگذار هستند، بااین‌حال صرفاً به معرفی آن دسته از مواردی پرداخته شده که واکاوی فرهنگ غذایی عصر صفوی را در نظر داشته‌اند. درخصوص این موضوع، مقالهٔ محمد توکلی‌زاده (توصیف فضا و محتوای آداب غذایی دورهٔ صفوی، ۱۳۹۳) و پایان‌نامهٔ سعید خرم‌دل (اغذیه و آداب‌ورسوم غذایی عهد صفوی، ۱۳۹۵) به گونه‌ای همپوشان، حاوی مطالبی در وصف وضعیت تغذیه مردم آن دوره هستند. مریم‌سادات میرحسین هم شرحی بر تک‌تک غذاها و نام آن‌ها در کتاب خود (*فرهنگ غذاها و اصطلاحات آشپزی دورهٔ صفوی*) نوشته‌است. سمینه خوبی خانکندی در پایان‌نامه‌اش (فرهنگ تصویری خوراک ایرانی در دورهٔ صفوی و قاجار، ۱۳۹۱) بدین نتیجه دست یافته که بازتاب تصویری غذای روزگار قاجار در امتداد بازتاب تصویری غذای روزگار صفوی بوده و آنچه از تفاوت در این دو دوره مشاهده می‌شود، ریشه در تحولات فرهنگی آن دوران دارد. مهسا براتی هم در باب این موضوع در رسالهٔ خویش (بررسی خوراک و تغذیه در دورهٔ صفوی و قاجار، ۱۳۹۳) بیان داشته که تکثر غذاها در این اوان موجبات بهره‌مندی طبقهٔ سلطنتی و قشر مرفه ایران را فراهم آورده و آن‌ها را به سمت اسراف‌گرایی سوق داده بود. ضمن آنکه الگوهای غذایی نشئت‌گرفته از اصول دینی در بیشتر موارد این دو دورهٔ تاریخی با جدیت اجرا می‌شدند و مناسبت‌های مذهبی و ملی در نوع غذاهای مصرفی تأثیر می‌گذاشتند. ابراهیم موسی‌پور در مقالهٔ «مناسبات دین با فرهنگ غذایی مردم ایران در دوران صفوی ـ قاجار» نگاشته و استنتاج کرده که برخی آموزه‌های شیعی، خاصه در مناسبت‌های زمانی مذهبی، پاره‌ای از رفتارهای تغذیه‌ای مردم را شکل داده یا دست‌کم از برخی جهات، تنظیمات معینی را در این رفتارها، به‌خصوص در مراسم اطعام عمومی و نذرها، موجب شده‌است. در همین زمینه، مقالهٔ دیگری هست با عنوان «درآمدی بر نشانه‌شناسی غذا و آداب مربوط به آن از منظر دین» که مؤلفانش (جواد مداحی مشیزی، علی جهانشاهی افشار، گوزل رافائیلونیا، ۱۳۹۵) بیان داشته‌اند در فرهنگ ایرانی غذا و سفرهٔ غذا یکی از بهترین زمینه‌های انتقال مفاهیم دینی محسوب می‌شده‌است. باوجوداین و در مجموع آنچه بدان توجه نشده و وجه تمایز پژوهش حاضر از سایر نمونه‌های معرفی‌شده است، استناد به منابع تصویری در تطبیق با منابع نوشتاری با هدف بررسی مشخصه‌های فرهنگی و معانی ضمنی بازنمایی خوراک در عصر صفوی است.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر در زمرهٔ مطالعات کیفی است که به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت پذیرفته‌است. داده‌های پژوهش به شیوهٔ اسنادی با مراجعه به منابع نوشتاری و تصویری معتبر کتابخانه‌ای و الکترونیکی گردآوری شدند. محدودهٔ زمانی و جغرافیایی پژوهش را ایران عصر صفوی (۹۰۷ـ۱۱۴۸ قمری) تشکیل می‌دهد و جامعهٔ آماری معطوف به نگاره‌های هنرمندان و گزارش‌های سیاحانی است که اشاراتی در باب تشریفات خوراک و خوان‌های درباری داشته‌اند. از مجموع آن‌ها، با توجه به برخی تشابهات در بازنمود نشانه‌ها، به صورت تصادفی، نمونهٔ آماری گزینش شد تا به روش کیفی تجزیه و تحلیل بر آن‌ها صورت پذیرد. رویکرد نظری تحلیل داده‌ها نیز مبتنی بر نشانه‌شناسی فرهنگی است.

این باور نشانه‌شناختی که هیچ چیز طبیعی در ارزش‌های ما وجود ندارد، اساس نشانه‌شناسی فرهنگی است. فرض بیان‌شده به معنای انکار واقعیت نیست، بلکه بدین معناست که انسان واقعیت را به واسطهٔ نشانه‌ها می‌شناسد و قادر به دیدن آن چیزی است که نظام نشانه‌ای امکان آن را فراهم کرده باشد (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۱۲). بدین ترتیب آنچه در یک زمان خاص گفته یا نشان داده شده‌است، ارزش بیان شدن داشته و از این نظر نشانه‌ها همواره فراتر از معنای صریح و اولیه، معانی ضمنی و ثانویه‌ای دارند که بیانگر ارزش‌های اجتماعی/ فرهنگی جامعه‌ای است که نشانه را تولید کرده‌است؛ برای نمونه (و در ارتباط با موضوع این پژوهش) یک ظرف شیرینی بازنمایی‌شده در نگاره در سطح اول فقط یک ظرف شیرینی است ولی هم‌زمان نشانهٔ شادی و شیرین‌کامی به واسطهٔ یک اتفاق خوشایند است. همچنین نوع ظرف می‌تواند نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی و رفاه و سلیقهٔ مالکش باشد؛ بنابراین آن‌گونه که متخصصفحاتان مطالعات فرهنگی اظهار داشته‌اند غذا یک سازهٔ اجتماعی ـ فرهنگی است که در جریان حیات ذهنی و جمعی افراد ساخته می‌شود و موجبات انطباق آن‌ها با محیط‌زیستشان را فراهم می‌آورد و تسهیل می‌کند. در واقع، غذا فراتر از آنکه صرفاً ماده‌ای برای رفع یک نیاز زیستی باشد، بنا به اعتقاد این اصحاب نظر، سازه‌ای به شمار می‌آید که می‌تواند قابلیت نمایش وجهی از فرهنگ معنابخش و ارزش‌آفرین و هویت‌ساز یک اجتماع را در بر داشته باشد؛ زیرا در فهم مردمانش نشئه‌ای کاملاً فرهنگی است (عسگری خانقاه و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۱). بال روزین نیز در مقالهٔ «معانی غذا در زندگی ما» می‌گوید: غذا کارکردهایی بیشتر از مواد خوردنی یافته‌است، چون به هر اجتماعی امکان می‌دهد تا برای خود تمایزاتی را بسازد و پیوندهای اجتماعی‌اش را در تعامل با دیگران آشکار کند (ودادهیر و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۰۸). بنا به اعتقاد ابراهیم موسی‌پور (۱۳۹۰: ۱۱۴) ـ که بایستی در پژوهش‌های حول محور رفتارهای تغذیه‌ای به منابع گزارشگر و وصف‌کننده رجوع کرد و آن‌ها (گزارش‌های تاریخی و مشاهدات مستقیم ناظران) را یکی از اصول مهم روش‌شناختی دانست ـ به نظر می‌رسد نشانه‌شناسی فرهنگی، روش مناسبی برای خوانش تشریفات خوراک و خوان درباری عصر صفوی باشد.

یافته‌های پژوهش

آشپزی درباری و به دنبال آن آداب غذایی و تشریفاتی به سبب آراستن و برپایی خوان‌ها در ایران، تاریخ دیرینه‌ای دارد، چنان‌که شرح آن‌ها را می‌توان در ذکر آیین‌ها و جشن‌ها و مهمانی‌ها و ضیافت‌ها از دورهٔ باستان تا به امروز مورد مداقه قرار داد. اغلب مورخان معتقدند منقوش کردن ابزارهای غذاخوری، آراستن خوان، پاکیزه نگهداشتن و طرز بساط کردن و جمع‌آوری آن در روندی تشریفاتی ـ درباری، همیشه حائز اهمیت بوده‌است؛ زیرا دولتمردان ایرانی بسیاری از وعده‌های غذایی خود را با مهمانان خارجی، شاهزادگان و وزیران، سرداران و جنگاوران، هنرمندان و حکما صرف می‌کردند. شاردن غذا خوردن جمعی را از خصائل نیک ایرانیان پنداشته و به طور کلی متذکر می‌شود: درِ خانهٔ آن‌ها هن‌گام صرف ناهار یا شام به روی همگان باز است و حتی نوکرانی که اس‌ب‌ها را نگاه می‌داشتند یا کسانی که در آن هن‌گام به طور غیرمترقب و سرزده وارد می‌شدند، به خوشرویی و گرمی پذیرایی و همخوان می‌شدند؛ بنابراین خبره‌ترین آشپزان و انبوهی از خدمتکاران ماهر به خدمت حضور داشتند و در کنارهٔ خوان‌ها، جمله‌هایی مانند گوارا باد و شاذ بوذی و شاذخواری می‌نگاشتند تا همگان به خوردن برانگیخته شوند (امام شوشتری، ۱۳۴۷: ۱۱۵). امام شوشتری معتقد است پیشرفت هنر تشریفات خوان درباری، وابسته به دو عامل است: یکی فراهم بودن مواد خوردنی و دیگری بالا بودن ترازگاه معیشتی. حال اگر ذوق زیبایی‌جویی و جمال‌پرستی نیز رایج باشد و به دو عامل پیشین ضمیمه شود، بی‌شک هنر آشپزی و خوان‌آرایی و تشریفات آن خیلی زود پدید می‌آید و رشد می‌کند و در ردهٔ یکی از هنرهای زیبا درمی‌آید (همان: ۹۹).

به گواه اسناد تاریخی، در دربار عصر صفوی، این عوامل تحقق یافته بود؛ زیرا دولت که با پشتیبانی نیروهای قبیله‌ای به قدرت رسیده بود، به گله‌داری و کشاورزی در اقتصاد خویش توجه شایانی داشت، به‌طوری‌که یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های اقتصادی‌اش، شبانکارگی و تأمین نیازهای اساسی از طریق چراندن رمه‌ها بود که قسمت عمده‌ای از تولیدات دامی به آن‌ها اختصاص داشت. اولئاریوس در همین باره اذعان می‌دارد انواع و اقسام طیور مانند کبوتر و مرغ و جوجه و نیز شتر و اسب و قاطر و الاغ از بیشترین دام‌هایی بودند که ایرانیان پرورش می‌دادند. کشاورزی هم از همان آغازین سال‌های دولت به دلیل سیاست مناسب در برابر دهقانان و مالکان اراضی کشاورزی و تسهیلات‌دهی به آن‌ها و برقراری امنیت، رشد و شکوفایی کافی داشت، آن‌چنان که بخش مهمی از صادرات ـ مستقیم یا غیرمستقیم ـ با این عرصه در ارتباط بود و تولیدات آن ـ اعم از گروه‌های غلات، سبزیجات، صیفی‌جات، میوه، خشکبار ـ را شامل می‌شد. شاردن دراین‌باره به رشد سریع شبکه‌های آبیاری و بازسازی کاریزها اشاره می‌کند و بیان می‌دارد: در فن اکتشاف و هدایت آب، هیچ مردمی در جهان به پای ایرانیان نمی‌رسند. همچنین می‌نویسد: بیشتر محصولات کشاورزی در ایران برداشت می‌شوند. در ایران تمام میوه‌هایی که ما در اروپا داریم و حتی محصولاتی که نداریم کشت می‌شوند.

نیز حاصل کار کشاورزان ایرانی از کشاورزان اروپایی که در شرایط مساعدی هستند و زمین‌های حاصل‌خیزی دارند، بیشتر است؛ بنابراین همین رونق کشاورزی و دامداری سبب افزایش فعالیت‌های بازرگانی و رونق تجارت داخلی و خارجی شدند، به‌نحوی‌که تأثیراتشان وفور نعمت بر سر سفره‌ها و خوان‌ها و افزایش دخل و خرج معیشتی را برای دولت و مردم در پی داشت (محمدقاسمی، ۱۳۹۳).

بدیهی است در سایهٔ چنین قدرت اقتصادی و البته از دیدگاه اهل سیاست، تمرکز و یکپارچگی دولت صفوی باعث شد جمیع هنرها رونق بگیرد و تولیدات فراوانی در تمام زمینه‌های هنری انجام شود، تاجایی‌که برخی هنر این عصر را ستایش کردند و برگ زرینی در فرهنگ ایران می‌دانند. بالطبع هنر تشریفات درباری و آداب غذایی وابسته بدان نیز رشد کرد و در تجلی موضوعات شاهانه و مجالس بزم و رزم و شکار بر دیواره‌های عمارت‌های حکومتی یا در نسخ مصور کتابخانهٔ سلطنتی بازنمود یافت. در این مسیر، هنرمندان می‌کوشند تا نه جلوه‌هایی ازپیش‌تعیین‌شده، بلکه شناخت خود را از انسان‌های محیط زندگی‌شان تجسم بخشند (محبی، ۱۳۹۰: ۵۵ـ۵۶)؛ بنابراین رویکردی واقع‌گرایانه از بازتولید آداب و سنن، به‌ویژه تشریفات خوان درباری، را برمی‌گزینند؛ که البته واقع‌گرایی نه به معنای عینیت‌گرایی و نه به معنای واقع‌گرایی انتقادی، بلکه منظور نسبت نگاره‌های آن‌ها با رویدادهای دربار به‌مثابهٔ یک سند مردم‌نگارانه است. همان‌گونه که مورخ سرشناس هنر اسلامی، الگ گرابار (۱۳۹۰: ۷۷) «تصاویر باغ‌های باشکوه در نگارگری مکتب هرات را متأثر از باغ‌های مجلل پایتخت تیموریان می‌داند»، پس می‌توان تصاویر این خوان‌های باشکوه در دربار صفوی را هم بازتابی از واقعیت دانست. بدین منظور آن دسته از نگاره‌هایی که به نوعی نمایش آداب غذایی در آن‌ها دیده می‌شود و همچنین محصولات کارگاه‌های سلطنتی هستند، نمونه‌های این پژوهش از منظر بازنمایی نشانه‌هایی همچون فضا، افراد، ظروف، پخت و پذیرایی (سِرو غذا) در تطبیق با توصیفات همین مقولات در اسناد نوشتاری بوده‌اند؛ هرچند نه در نگاره‌ها و نه در توصیفات بازدیدکنندگان دربار صفوی، نمی‌توان این نشانه‌ها را مجزا از هم دانست.

۱. فضا

یکی از اولین نشانه‌های تشریفات خوان‌آرایی درباری که در نگاره‌ها به‌وضوح دیده می‌شود و ذکر آن در سفرنامه‌ها هم آمده، نحوهٔ آرایش فضاست. شاردن (۱۳۳۶: ۲۳۶/۳) در توصیف این‌گونه فضاها نگاشته‌است: «در اطراف حوض، قالی‌های ابریشمی زربفت بسیار گران‌بهایی برای نشستن گذارده شده‌است. تالار بزرگ پذیرایی که در میان آن یک حوض چهارگوش مشاهده می‌شود و چهار فوارهٔ آب در میانش در جهیدن است، با فرش‌های زربفت عالی مفروش شده و دورادورش نازبالش‌های نفیس و ظریفی نهاده شده‌است. در چهار طرف حوض هم چهار دستگاه مجمر مطلایی فوق‌العاده بزرگ قرار داده شده تا بوی خوش را پراکنده ساخته و فضا را عطرآگین نمایند». بر همین اساس، نگارگران نیز چون درصدد بودند تا بازنمود کامل و عینی از چنین

فضاهایی داشته باشند، سراسر صفحات کوچک‌اندازهٔ آثار خویش یا پهنهٔ وسیع دیوارهٔ عمارت‌ها را با پیکره‌ها و تزئینات (سطوح متشکلی از واحدهای تکرارشوندهٔ نقوش هندسی و ختایی و اسلیمی) و جزئیات این آداب پر کرده‌اند. همچنین با طراحی سطوح متوازی و سلسله‌مراتب فضاهای درونی و برونی، امکان دید بصری بیشتری را به وجود آورده‌اند تا بتوانند منطق تراکم را در این روند تشریفاتی نشان دهند. تصویر شمارهٔ ۱، مجموعهٔ نگاره‌هایی با تمرکز بر صحنهٔ جلو عمارت‌ها هستند که به وضوح گویای این تنسیق فضایی‌اند. در میان دیوان‌خانه‌ای به شکل مربع مستطیل که دورادور آن همه روی زمین مفروش‌شده می‌نشستند و در انتهای یکی از اضلاع، شاه بر تخت شاهنشاهی یا مکانی با یک پله بالاتر از سطح نشستن سایر افراد جلوس می‌کرد تا از آنجا بتواند تمام مدعوان و مهمانان را زیر نظر داشته باشد؛ چندان که رسم بود وقتی هر کس در جایی که برایش مقرر شده بود می‌نشست، در مقابلش سفره‌ای از پارچهٔ ابریشمی به شکل نواری پهن می‌گستراندند تا پذیرایی انجام گیرد. برای انجام پذیرایی در چنین فضاهایی، نگارگران از سویی پویایی را با ترسیم نوازندگان و توجه به ریزه‌کاری‌ها و جزئیات نقوش نشان می‌دادند و از سوی دیگر با کاربرد محورهای مناسب طولی و عرضی و ایجاد مرکزیت در تلاقی آن‌ها و در میان آب‌نماهای نگاره‌ها بر مبنای تناسبات طلایی کادرها، سعی کرده‌اند فضایی مطلوب و آرام برای پذیرایی (سرو غذا) را به تصویر درآورند. در همین خصوص، نگارگران از ترسیم فضای پذیرایی در محوطهٔ باغ‌ها مغفول نمانده‌اند؛ زیرا «باغ در فرهنگ ایرانی به‌عنوان‌یک ساختار کامل، بیانگر رابطه‌ای تنگاتنگ میان بستر فرهنگی و طبیعی و نشانه‌ای از سازگار نمودن و همسو کردن نیازهای انسان با طبیعت است» (واشقانی فراهانی و مقدم‌پور، ۱۳۹۲: ۳۱۴). تصویر شمارهٔ ۲ با در بر داشتن چهار نگاره، گویای این مهم در پیوندگاه دو مقولهٔ رزم و بزم است؛ جایی که پادشاهان با تشریفاتی مفصل، شکاری را انجام می‌دادند. هنرمندان به ظرافت با بر پا داشتن خیمه یا تجسم بخشیدن به کوشکی در پس‌زمینه، فضایی را تداعی کرده‌اند تا بقا و تداوم فرهنگ غذایی ایرانیان در بستری طبیعی را بیان دارند و به سبب انتظام‌بخشی بدان، از عناصر آب و گیاه و معماری بهره جسته‌اند تا فارغ از کارکرد طبیعی یا انتفاعی باغ، آن را محل درک حقیقت از دانش تجربی مردمان آن عصر نشان دهند. ضمن اینکه کوچک‌ترین جزئیات تشریفات خوان درباری را هم در نظر قرار داده و در تمام صحنه‌ها، فضا را مفروش‌شده با ظروف سیمین و زرین مملو از خوراکی‌های گوناگون در مقابل پادشاه بازنموده‌اند. دراین‌باره دریابل (۱۳۵۱: ۶۱) می‌نویسد: «من در همه‌جا و حتی موقعی که بر سر سفرهٔ پادشاه مهمان بودم، دیدم زمین آن اتاقی که در آن غذا می‌خوردند یا حتی در اردوگاه‌ها، زمین خیمه‌ها و چادرها با قالی‌های بسیار عالی پوشیده شده بود و پیش از ورود به این اتاق‌ها یا چادرها، می‌بایست کفش‌ها را درآورد». توصیف کلامی و تصویری این فضاهای باشکوه، علاوه بر اینکه در سطح اول نحوهٔ چیدمان فضای غذاخوری در عصر صفوی را آشکار می‌سازد، نشان‌دهندهٔ ثروت برگزارکنندگان این تشریفات و آبادی شهرها و عمارت‌های ایران است. نگارگران، همانند نویسندگان سفرنامه‌ها، به توصیف صِرف غذاها بسنده نکرده‌اند، بلکه آیین‌های مربوط به خوراک را بهانه‌ای برای نشان

دادن عمارت‌های باشکوه با تزئینات وافر و منسوجات گران‌بها و باغ‌های سرسبز و همهٔ آن دیدنی‌هایی که می‌تواند نشان‌دهندهٔ یک طبقهٔ اجتماعی مشخص باشد قرار داده‌اند.

تصویر شمارهٔ ۱. تنسیق فضای دیوان‌خانه‌ها و اندرون عمارت‌ها برای برپایی خوان درباری (راست: مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند، منسوب به بهزاد، *ظفرنامهٔ تیموری*، ۹۳۵ قمری، کاخ گلستان، شمارهٔ ۷۰۸؛ چپ: برگی از *شاهنامه‌ی* شاه‌طهماسبی، تبریز، ۹۳۰ قمری، موزهٔ هنرهای معاصر ایران، شمارهٔ V-171)

تصویر شمارهٔ ۲. تجسم بخشیدن به تشریفات خوان درباری در فضای باغ‌ها برای بقا و تداوم فرهنگ غذایی ایرانیان در بستری طبیعی (راست: برگی از دیوان ابراهیم میرزا، ۹۶۰ قمری، گالری فریر، شمارهٔ R. 1576-78 CE؛ چپ: جلد لاکی یک مرقع، ۹۳۸/۹۳۷ قمری، کتابخانهٔ ملی فرانسه)

۲. ظروف

در برخی نگاره‌های مربوط به صحنه‌های بزم که تشریفات خوان‌آرایی را نمایش می‌دهند، تأکید بر نمایش ظروف به‌وفور انجام پذیرفته‌است. بازنمایی این ظروف در نگاره‌ها هم به لحاظ نسبتشان با واقعیت و هم از منظر اهمیت کاربردی‌شان در تشریفات درباری و شکوه بخشیدن به آداب غذایی، مورد توجه نگارگران واقع شد. امام شوشتری (۱۳۴۷: ۱۰۸) در این باره می‌نویسد: «در سرزمینی که خوراکی و نوشیدنی این‌همه فراوان و گونه‌گون باشد و در نهاد مردمانش خیم زیبایی‌دوستی و زیبایی‌شناسی جلوه‌ای ویژه بنمایاند، مسلماً برای بهتر ساختن هنر خوراک‌پزی و فریبا کردن هرچه بیشتر خوان‌ها در بزم‌ها، ابزارهای بسیاری اختراع می‌شدند». بی‌شک در دربار صفوی هم برحسب گزارش سیاحان که به‌مراتب به کارکرد و حتی ارزش مادی ظروف غذاخوری اشاره کرده‌اند، نوع و نحوهٔ استفاده و فرم زیبایی‌شناسانهٔ ظروف بسیار مدنظر بود، آن‌چنان که حتی وقتی شخصی، پادشاه را به مهمانی دعوت می‌کرد، ناگزیر بود هزینهٔ حمل ظروف غذاخوری دربار را به مکان موردنظر پرداخت کند و این خود تبدیل به مراسمی تماشایی می‌شد. شاردن به یکی از این مراسم اشاره می‌کند و می‌گوید: من به طرف شیره‌خانه که همان آبدارخانهٔ همایونی باشد، برای تماشای تشریفات حمل‌ونقل ظروف سلطنتی شتاب کردم. شیره‌چی‌باشی با کمال لطف و عطوفت در انجام منظور و مشاهدهٔ تمام ظروف نفیس و ابزار لازم به من مساعدت کرد (شاردن، ۱۳۳۶: ۱۱۱/۳). چندین دست قاشق‌های بسیار عالی، جام‌ها، زیرجامی‌ها، بشقاب‌ها، سینی‌ها، سطل‌ها، کوزه‌های آب و بطری‌ها همگی از طلای ناب بودند و چشم هر انسانی را خیره می‌ساختند. برخی از این ظروف دارای دسته‌های جواهرنشان یا مرواریدنشان بودند و ارزش و شماره‌های غیرقابل‌تصور و باورکردنی داشتند. یک دوجین (دوازده عدد) ملاقهٔ بسیار عالی که مخصوص آبگوشت هست مشاهده کردم که به نظرم فوق‌العاده باشکوه و شاهانه بودند. طول هر ملاقهٔ یک‌پا و بزرگی‌اش به‌طورکلی به همین نسبت بود. تمام ملاقه‌ها زر ناب با دسته‌هایی مزین به یاقوت منتهی به یک قطعهٔ درشت الماس شش‌قیراطی بودند. کلیهٔ ظروف آبدارخانه عتیقه هستند، به‌طوری‌که انسان تا به رأی‌العین آن‌ها را مشاهده نکند، غیرممکن است تعریف و توصیفی که می‌شنود را مطابق واقع و حقیقت بینگارد (همان: ۲۸۹ـ۲۹۰). در همین باره نگارگران کوشیده‌اند تا اسنادی برای دیدن و باور کردن آنچه شاردن اظهار داشته فراهم آورند (تصویر شمارهٔ ۳). آن‌ها در نگاره‌ها انواع جام‌ها، تنگ‌ها، پیاله‌ها، سینی‌ها، لگن‌ها، قلیان‌ها، تابه‌ها، دیگ‌ها، پاتیلچه‌ها را ترسیم کرده و حتی از بازنمود جنس ظروف ـ اعم از بلور، عقیق، سنگی، طلایی، نقره‌ای ـ و فرم ظروف و نقوش مرصع‌کاری‌شدهٔ نقاشی و حجاری‌شده بر بدنهٔ آن‌ها فرونگذارده (مطابق جدول شمارهٔ ۱) تا بتوانند تجسمی دقیق و عینی داشته باشند. در اینجا اهمیت دیده شدن ظروف را نمی‌توان نادیده گرفت. ظروف فقط برای نگهداری یا پذیرایی نبودند، بلکه بخشی از تشریفاتی را تشکیل می‌دادند که نقش مهمی در اقدامات نمایشی پادشاهان و اشراف صفوی داشتند.

تصویر شمارهٔ ۳. نگاره‌ها و جزئیات آن‌ها در بازنمود ظروف مورداستفاده برای انجام مناسک خوراک و تشریفات خوان درباری (راست: برگی از *هفت اورنگ* جامی، ۹۰۳ قمری، موزهٔ تروپولیتن آمریکا؛ وسط: شاهزاده در باغ، *دیوان جامی*، ۹۰۳ قمری، موزهٔ متروپولیتن آمریکا، شمارهٔ D.1492؛ چپ: مجلس ضیافت، *دیوان امیرشاهی سبزواری*، تبریز، ۹۵۱ قمری، کاخ گلستان، شمارهٔ ۲۱۶۳)

جدول شمارهٔ ۱: تصاویر ظروف برجای‌مانده و مصورسازی‌شده در نگاره‌های عصر صفوی (منبع: نگارندگان)

ظروف برجای‌مانده از عصر صفوی	ظروف بازنمودیافتهٔ نگاره‌های عصر صفوی
 کاسه، قرن ۱۶ میلادی، صفوی. منبع: موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ 2006,0405.1	
 قاشق بزرگ، قرن ۱۷ میلادی، صفوی. منبع: https://www.1stdibs.com	
 درپوش غذا، قرن ۱۷ میلادی، صفوی، منبع: https://omanisilver.com	
 منقل، احتمالاً قرن ۱۶ میلادی، صفوی، منبع: موزهٔ متروپولیتن. شمارهٔ 1988.293.	
 شمعدانی، قرن ۱۷ میلادی، صفوی، منبع: موزهٔ بدون مرز، شمارهٔ 1894.29.	
 گلدان بطری آبی و سفید، قرن ۱۷ میلادی، صفوی، منبع: ساتبیز. www.sothebys.com	

ظروف برجای‌مانده از عصر صفوی	ظروف بازنمودیافتهٔ نگاره‌های عصر صفوی
پارچ، قرن ۱۷ میلادی، صفوی، منبع: موزهٔ آقاخان، شمارهٔ AKM802.	
کاسهٔ آبی و سفید، قرن ۱۷ـ۱۸ میلادی، صفوی، منبع: ساتبیز. www.sothebys.com	

۳. افراد

در ضیافت‌ها علاوه بر پادشاه و مهمانان، افراد دیگری هم حضور داشتند که در سمت‌های شغلی خویش ایفای نقش می‌کردند تا آداب تشریفات تمام و کمال اجرا شود؛ البته شخص شاه به سبب اهمیت جایگاه خویش و نیز ضیافت‌ها و مراسم بزم درباری و داشتن روحیهٔ مهمان‌نوازی، خود مهم‌ترین مقام مسئول اجرای مناسک خوراک به شمار می‌آمد و مستقیماً بر سر خوان‌ها نظارت می‌کرد (سلیمان‌نژاد، ۱۳۹۶: ۱۵۹). بااین‌حال کمپفر به سمت‌های شغلی دیگری اشاره کرده و از صاحب‌منصبانی نام برده که با نوعی تفاوت در پوشش و حرکات رفتاری، در نگاره‌ها به تصویر درآمده‌اند. «ایشیک آغاسی، رئیس تشریفات، یکی از این صاحب‌منصبان بود که در حکم آجودان پیوسته با چماقی بلند در مراسم حضور می‌یافت و مهمانداربashi را امرونهی می‌کرد» (فلسفی، ۱۳۹۱: ۶۱). وی با همین چماق در دست و کلاه تاج طومار بر سر به تصویر درآمده‌است. کلاهی از نوع ماهوت کلفت قرمزرنگ با آستر پنبه‌ای که به دورش پارچه‌ای ظریف و طویل بسته می‌شد تا به شکل عمامه‌ای مطبوع درآید. در مرکز آن هم یک پَر و یک میلهٔ چوبی محکم و کوچک به بلندی چهار و پهنای یک انگشت قرار داده می‌شد تا تکمیل‌کنندهٔ لباس مردان خوان‌سالار صفوی ـ اعم از لباس بلند، شال کمر، پاتاپه (مچ‌پیچ)، کفش ساغری ـ باشد. «توشمال‌باشی، شخص دیگری بود که نظارت بر همهٔ مطبخ‌ها را بر عهده داشت و مهمانداربashی‌ها زیر نظر او کار می‌کردند. وی موظف بود تا هر بار پیشاپیش غذای مخصوص سفرهٔ پادشاه، هنگامی که از آشپزخانه بیرون می‌بردند تا چیده شدن بر سر سفره، در حرکت باشد و حتی پیش از عرضهٔ غذا آن را بچشد» (تاورنیه، ۱۳۸۹: ۵۸۱). وی که همواره نوعی کلاه به نام مندیل (شالی به طول سه تا چهار متر

به نحوی دور سر پیچیده می‌شد تا به شکل کلاه درآید) بر سر داشت، در نگاره‌ها نیز به همین ترتیب تصویر یافته‌است. شاردن دربارهٔ وی می‌نویسد: او در تمام مدتی که شاه و درباریانش مشغول صرف غذا باشند در وسط تالار غذاخوری می‌ایستد و آماده خدمتگزاری است. وی مجاز است هنگامی که مهمانداباشی‌ها خوان‌ها را برمی‌چینند، تیغهٔ کاردش را در یکی از ظرف‌های غذا به انتخاب خود فروکند و به هر جا بخواهد بفرستد. درواقع توش‌مالباشی از این حق خود با نهایت اهتمام و علاقه استفاده می‌کرد؛ زیرا معتقد بود شاه دارای فر و موهبتی الهی و آسمانی است و آن‌چه وی به دست خود لمس می‌کند، مقدس و پربرکت و باقی‌ماندهٔ غذا یا نوشیدنی‌اش، شفابخش و نیروآفرین است؛ البته درباریان به این اوهام و خرافات اعتقاد نداشتند، لیکن به پذیرفتن معتقداتی که موردقبول عامه و مربوط به سلطنت بود، تظاهر می‌کردند (شاردن، ۱۳۷۲: ۱۲۱۸). باوجوداین در نگاره‌ها وی به حالتی نیم‌رخ که گویا در رفتار و سکنات مهمانداباشی‌ها برای پذیرایی از مهمانان دقت نظر دارد، تجسم یافته‌است. اهمیت این موضوع در نمایش نظم و سلسله‌مراتبی است که در تشریفات خوراک وجود داشته‌است. مهمانداباشی‌ها هم در لباس‌ها و کلاه‌هایی ساده‌تر (دو تکه و منقوش) و در حالت رفتاری تعارف و چیدمان خوان‌ها ترسیم شده‌اند تا متمایز از سایران نشان داده شوند. شیره‌چی‌باشی هم که مأمور تهیه و نگهداری انواع نوشیدنی‌ها بود، در نگاره‌ها با تونیک و شلواری بسیار ساده در کنار خمره‌ها و تنگ‌ها طراحی شده‌است. بدین ترتیب مشخص می‌شود که طبق پیش‌فرض این پژوهش، تشریفات خوراک در دربار صفویان همانند یک مراسم آیینی براساس الگوی ازپیش‌تعیین‌شده با نقش‌ها و نظم و ترتیب خاصی که نشان‌دهندهٔ ارزش‌های فرهنگی آنان بود برگزار می‌شد.

جدول شمارهٔ ۲: بازنمود نقش صاحب‌منصبان و افراد شاغل در روند برپایی تشرفات خوان‌های درباری (منبع: نگارندگان)

نام	شخصیت‌ها در نگارگری
ایشک آغاسی (خوان‌سالار بزرگ)	

نام	شخصیت‌ها در نگارگری
توشمال‌باشی	
مهمانداراباشی	
شیره‌چی‌باشی	

۴. پخت غذا

در روند واکاوی‌ها درخصوص بازنمود تشریفات خوان درباری، در وهلهٔ نخست تصور می‌شد که نگارگران از نحوهٔ پخت غذا به دلیل ماهیت فرایندی بودنش چشم‌پوشی کرده یا همراه با محدودیت‌های بصری فقط غذاهای پخته و آمادهٔ سِرو را تجسم بخشیده باشند، لیکن خوانش نگاره‌ها نشان داد که برخلاف انتظار، این فرایند به همان گونه‌ای که موردتوجه سیاحان غربی بوده، مصورسازی شده‌است. تاورنیه می‌نویسد: گوشت گوسفند، مرغ یا کبوتر را در دیگ می‌جوشانند و نیم‌پز می‌کنند. بعد تمام گوشت و آبگوشت را در یک لگن خالی می‌کنند و دیگ را می‌شویند و دوباره بر سر آتش قرار می‌دهند. روغن را گرم می‌کنند تازمانی‌که بسیار داغ شود. آنگاه گوشت نیمه‌پز را به قطعات متعدد و مرغ را به چهار پاره و کبوتر را به دو پاره می‌برند و در روغن می‌اندازند تا سرخ شوند و رنگ طلایی به خود بگیرند. برنج را خوب می‌شویند و روی گوشت در دیگ می‌ریزند تا اندازه‌ای که مناسب تشخیص دهند. آب گوشت در لگن را با یک ملاقه روی برنج می‌دهند تا حدی که به اندازهٔ یک‌بند انگشت روی آن را بگیرد. سپس درِ دیگ را با پارچهٔ سفید و چندلایه‌ای می‌بندند و زیر آن را آتش ملایمی می‌نهند. گهگاه چند

دانه برنج را از دیگ بیرون می‌آورند تا ببینند نرم شده یا نیاز به افزودن چند قاشق آبِ گوشت برای اتمام پخت دارد. مدتی بعد باز روغن را آب می‌کنند و با ملاقه‌های سوراخ‌دار روی برنج می‌ریزند. با دم کشیدن برنج، آن را در قاب‌های بزرگ می‌کشند و گوشت را روی آن می‌چینند. سپس یکی را در رنگ طبیعی‌اش سفید می‌گذارند و دیگری را با مخلوط زعفران زرد می‌کنند و سومی را هم با رنگ‌آمیزی با آب‌انار به رنگ گوشت درمی‌آورند (تاورنیه، ۱۳۸۹: ۲۴). با توجه به چنین توصیفاتی، نگارگران نیز در آثار خویش دست به نوعی روایت‌پردازی و فضاسازی چندساحتی زده‌اند تا بتوانند فرایند پخت ـ اعم از مشغولیت افراد به کار پخت، گذاشته شدن دیگ‌ها بر آتش، ذبح و قصابی گوسفندان، تکه‌تکه کردن گوشت مرغان، شکستن هیزم، دمیدن به آتش، کباب کردن، استفاده از روغن در مشک‌ها، کشیدن غذا در ظروف مخصوص و تزیین آن‌ها ـ را نشان دهند. آن‌چنان‌که در تصاویر شمارهٔ ۴ و ۵ و ۶ مشاهده می‌شود، آن‌ها اصولی همچون ترسیم دور و نزدیک پیکره‌ها و اشیا، پویابخشی به حالات و رفتار شخصیت‌ها، رعایت توازن و تناسب در کاربرد عناصر بصری، حجم‌نگاری و توجه به جزئیات را مورد بهره‌وری قرار داده و برای نمایش مجموع مناسبات پخت، از رنگ‌های مکمل استفاده کرده و صحنه‌های شلوغ و پرجمعیت را با خطوط نرم و منحنی در کادرهایی بسته و با ترکیب‌بندی غیرمتمرکز طراحی کرده‌اند تا در کل، نگاره‌هایشان مطابق با واقعیات زیسته و مشاهدات عینی خودشان در باب پخت غذاها به چشم آیند.

تصویر شمارهٔ ٤. نگاره‌ای از نمایش فرایند پخت غذا و جزئیات اجرایی شدن آن (برگ مصور از نسخهٔ دست‌نویس پنج گنج نظامی منسوب به حیدرعلی، هرات، کاخ گلستان، شمارهٔ ۷۰۹)

تصویر شمارهٔ ۵. نگاره‌ای از مراحل ذبح و قصابی تا نحوهٔ پخت آن‌ها با حضور صاحب‌منصبان تشریفات خوان درباری (گردش در خانهٔ درختی، نسخهٔ *یوسف و زلیخا*، قزوین، ۹۴۸ قمری، شمارهٔ Inv. No. 51/1980 & 52/1980)

تصویر شمارهٔ ٦: نگاره‌ای با جزئیات کامل از مراحل پایانی پخت غذا و کشیدن آن‌ها در ظروف مخصوص درباری (مجلس آصف، *مرقع گلشن*، نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۱ قمری، کاخ گلستان، شمارهٔ ۱۶۶۳)

۵. پذیرایی (سرو غذا)

در روند برپایی این‌گونه آداب و تشریفات، دربار صفویه بر پایهٔ سنت‌های دیرین ایرانیان و توصیهٔ بزرگان دین اسلام، مهمان‌نوازی‌های خاصی را صورت می‌داد و مراتب پذیرایی را به سرانجام می‌رسانید، آن‌گونه که در فتوت‌نامه‌ها نیز بدان اشاره شده بود: «اگر پرسند که آداب و ارکان

مهمانی کردن چند است، بگوی چهارده: دو شرط، شش رکن و شش ادب. اگر پرسند دو شرط کدام است، بگوی اول مهمان را طعام حلال و پاکیزه دادن و دوم از برای رضایت خدا و نه غرض و ریا او را گرامی داشتن. اگر پرسند شش رکن کدم‌اند، بگوی اول مهمان را تعظیم کردن و به جای نیکو نشاندن؛ دوم با مهمان گشاده‌روی و خندان بودن؛ سوم هرچند مهمان پدید آید روی ترش ناکردن؛ چهارم مهمان ناخوانده را حرمت زیاده داشتن؛ پنجم بخل ناکردن و آنچه از دست برآید از مهمان دریغ نداشتن و ششم اکلف نکردن و حاضر کردن آنچه مقدور باشد. اگر پرسند شش ادب کدام است، بگوی اول از مهمان سؤال کردن که میل او به کدام غذا باشد؛ دوم غذای بهتر پیش او نهادن؛ سوم در خوردن تکلیف بسیار ناکردن؛ چهارم چون بیرون رود بیش از هفت قدم مشایعت کردن؛ پنجم عذرخواهی نمودن تا بوی خودپرستی برنیاید و ششم منت نانهادن بلکه منت فراوان داشتن» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۴۷ـ۲۴۸). در تأیید چنین سنتی، ابتدئاً آنچه حائز اهمیت می‌نمود، نحوهٔ نشستن به شکل دوزانو یا چهارزانو در جمع مهمانی‌ها بود که در نگاره‌ها هم به سبب تجسم‌بخشی صحنه‌های بزم و ضیافت‌های شاهانه، توجه بدین آداب جلوس حلقه‌وار در گرداگرد شخص تراز اول مملکت صورت پذیرفته‌است، بدین نحو که نگارگران نیز افراد را با زانوان خمیده و پاهای جفت‌کرده روی دو پاشنه در مقابل شخصیت واجب‌الاحترام پادشاه ترسیم کرده‌اند؛ آن‌گونه که اولئاریوس هم نوشته: «برای آموختن طرز نشستن ایرانیان، یک عادت طولانی لازم است تا بدان خو گرفت. افراد با زانوان خمیده روی دو پاشنه می‌نشینند و سر خود را طوری به جلو خم می‌کنند که فاصلهٔ دهانشان از زمین بیش از یک‌پاونیم نباشد. چنین در نظر آورید تا بتوانید تصوری از سر سفره نشستن ایرانیان در ذهن خود مجسم سازید» (راوندی، ۱۳۸۲: ۴۶۹). براساس این یادداشت، تصویر شمارهٔ ۷ به‌مثابهٔ مجموع اسناد بصری عصر صفوی، گواه این نوع رعایت ادب در وقت پذیرایی و تشریفات خوان درباری است که البته نگارگران برای تأکید بیشتر، تمام صحنه‌های پذیرایی را بر شکلی مثلث‌گونه نیز بنا ساخته‌اند؛ زیرا مثلث از سویی در فرهنگ تجسمی مردمان این سرزمین با خورشید و گندم مرتبط دانسته شده و نماد حاصل‌خیزی و برکت و فراوانی نعمت است؛ و از سوی دیگر در رأس خود نگاه را به میزبان (پادشاه یا شاهزادگان دربار) معطوف می‌دارد و در تداوم اضلاع، مهمان‌ها را به‌حسب مرتبت، با پوشش‌های متنوع نشان می‌دهد.

تصویر شمارهٔ ۷. بازنمود آداب جلوس، چه از سوی میزبان و چه از سوی مهمان، به‌صورت دوزانو یا چهارزانو در وقت پذیرایی‌های شاهانه (بالا راست: شاه‌طهماسب در کوهستان، هنرمند فرخ‌بیگ، ۹۷۸ قمری، شمارهٔ F1939.47a؛ بالا چپ: بر تخت نشستن کیومرث، *شاهنامهٔ قوام*، موزهٔ رضا عباسی، شمارهٔ ۶۵۶. پایین راست: شاه عباس دوم، اصفهان، مجموعهٔ صدرالدین آقاخان، شمارهٔ R. 1642-66 CE؛ پایین وسط و چپ: برگی از *شاهنامهٔ قاسمی*، موزهٔ ملی ایران، شمارهٔ ۴۳۶۲)

در گام دوم پذیرایی، به آداب توزیع و چیدمان غذاها توجه شده‌است. چنان‌که دلاواله (۱۳۷۰: ۱۷۶ـ۱۷۸) اشاره می‌کند: «در آغاز صرف غذا، سایر غلامانی که صف آن‌ها تا خارج ادامه داشت ظروف زیادی غذا را طوری دست به دست می‌دادند و از مجلس خارج می‌کردند یا ظروف جدیدی را جابه‌جا می‌نهادند که هیچ‌کس از جای خود تکان نمی‌خورد».

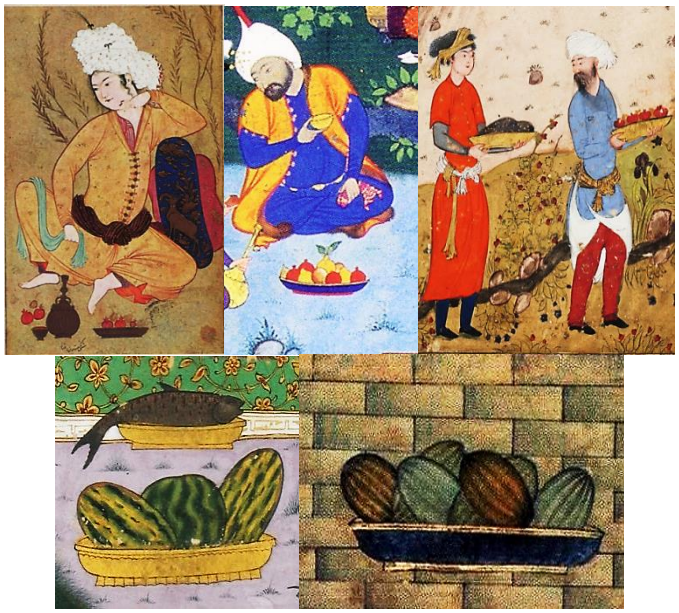
تصویر شمارهٔ ۸ به‌وضوح گویای حضور خوان‌سالار در پیشاپیش صف توزیع غذا و مهمان‌دارانی است که هر یک در پس او وارد مجلس می‌شوند و برای توزیع غذا، وظیفه‌ای را بر عهده دارند. گروهی ظروف

غذا را حمل می‌کنند و گروه دیگر، پارچه‌ها یا سفره‌هایی را که لازم است تا در پیشِ روی مهمانان پهن کنند، در دست دارند. در این خصوص شاردن (۱۳۳۶: ۱۹۸/۳) نوشته: آداب غذا بدین ترتیب است که اول سفره‌های زربفت در پیشِ روی حاضران می‌گسترانند. آن‌گاه در سرتاسر درازای آن سه یا چهار قسم نان‌های خوب و بسیار مطبوع می‌چینند. سپس بلافاصله یازده سینی بزرگ پلو می‌آورند. چهار سینی دیگر هم که هر یک شامل دوازده جوجه مرغ پروار است و چهار سینی از بره بریان‌شده بر سر سفره می‌نهند. به همراه این سینی‌ها، باز چهار دیگ عظیم و بزرگ می‌آورند که به دلیل سنگینی‌شان دیگران به کمک می‌آیند. یکی از این دیگ‌ها انباشته از دلمه، دیگری آش سبزی، سومی قیمه و چهارمی ماهی بریان است. بعد از آنکه این‌همه خوراک چیده می‌شود، آن‌گاه در مقابل هر یک از حضار کاسهٔ بزرگی که حجمش چهار مقابل کاسه‌های اروپایی و مملو از شربت به‌لیموی خوشمزه است و یک بشقاب سالاد زمستانی و تابستانی می‌گذارند. در همین لحظه، مهمانداران چیره‌دست از سینی‌های بزرگ در بشقاب‌های چینی، غذا را می‌کشند و جلو مدعوان می‌گذارند.

تصویر شمارهٔ ۸: نشان دادن آداب توزیع و چیدمان غذاها با جزئیات کامل در بزم‌ها و ضیافت‌های درباری (برگی از *فالنامهٔ امام جعفر صادق(ع)*، یوسف نشسته بر تخت، قزوین، ۹۲۸ قمری،
منبع: https://awalimofstormhold.wordpress.com/food [Access 13 Jun 2021 11:45])

چنین مراتبی در روند پذیرایی و تشریفات سِرو غذاهای درباری بدین‌گونه که سیاحان نظاره‌گر بوده‌اند، در نگاره‌ها نیز به واسطهٔ ترسیم متعدد مهمانداران با ملزومات پذیرایی و ظروف مملو از خوردنی‌ها مبتنی بر ترکیب‌بندی متراکم و طیف متنوع رنگ‌ها و بُعدپردازی انجام گرفته‌است. حتی مصورسازی میوه‌ها هم انجام گرفته، آن‌گونه که تاورنیه (۱۳۸۹: ۲۰) می‌نویسد: «سیب، گلابی، پرتقال، انار، آلو، گیلاس، زردآلو، شاه‌بلوط، ازگیل و سایر میوه‌ها در ایران موجود هستند. خربزه هم بسیار عالی و فراوان است». شاردن (۱۳۳۶: ۷۷/۳) نیز در باب مشاهدات خود بیان داشته: علاوه بر انواع و اقسام خربزه و گرمک، هندوانه نیز در سراسر ایران

کشت می‌شود و دارای پانزده تا بیست لیور وزن است و بهترین آن از سوی خراسان می‌آید. خیار نیز که یک قسمی از آن تقریباً بی‌دانه است، خام و ساده بدون هیچ‌گونه ساخت و پرداختی مصرف می‌شود و میوهٔ دیگری هم به بار می‌آید که ایرانیان آن را بادمجان می‌نامند. در تأیید این توصیفات، تصویر شمارهٔ ۹ آشکارا انواع و اقسام میوه‌های مصرفی در برپایی خوان‌های درباری را نشان می‌دهد.



تصویر شمارهٔ ۹. نمایش ریزپردازانه از انواع میوه‌ها و تدارک آن‌ها در پذیرایی و سِرو غذا (بالا راست: جوان پابرهنه، اصفهان، منسوب به رضا عباسی، گالری آرتور سکلر، واشنگتن، منبع:[Access 17 Jun 2021 22:10] https://toosfoundation.com/reza-abbasi؛ بالا وسط: مجلس بزم شبانه، *مرقع گلشن*، نیمهٔ نخست سدهٔ یازدهم، کاخ گلستان، شمارهٔ ۱۶۶۳؛ بالا چپ: حمل غذا، منسوب به نگارگر علی‌اصغر، اصفهان، موزهٔ هنر و تاریخ ژنو، منبع: https://www.flickr.com[Access 17 Jun 2021 22:20]؛ پایین راست: خسرو و شیرین و اِنعام ماهی‌گیر، *هفت اورنگ* جامی، ۹۶۴/۹۶۳ قمری، گالری فریر، شمارهٔ f. 291a؛ پایین چپ: مجلس آصف، *مرقع گلشن*، نیمهٔ نخست سدهٔ یازده قمری، کاخ گلستان، شمارهٔ ۱۶۶۳)

بااین‌حال آنچه مهم است غفلت نورزیدن نگارگران از تجسم‌بخشی تمام مواد غذایی ـ به‌ویژه نان، قوت غالب ایرانیان ـ است که بنا به اعتقاد تاورنیه نانی بهتر از نان‌های این سرزمین در هیچ کجای دنیا نمی‌توان خورد و به گفتهٔ شاردن (۱۳۳۶: ۲۶۲/۴) «بسیار خوش‌خوراک و سفید پخت می‌شود در تنورهایی که عبارت‌اند از اجاق‌های گِرد ساخته‌شده از گِل که در گودال‌هایی متناسب با حجمشان جا می‌گرفتند» و اولیویه (۱۳۷۱: ۱۶۵) می‌گوید: «این اجاق‌ها چهار الی پنج پا عمق و دو پا قطر دارند و به

هنگام ضرورت افروخته گردیده و نان در آن‌ها پخت می‌شوند؛ البته نان دیگر ایرانیان لواش است گرد، به قدر یک بشقاب و به ضخامت مقوا که خمیر آن را بر روی تابه‌های گرد مسی سفیدشده با قلع می‌پزند». بر این اساس، در تمام نگاره‌هایی که خوان درباری را نشان می‌دهند، در کنار سایر غذاها، نان‌ها به شکل دایره ترسیم شده‌اند (تصویر شمارهٔ ۱۰). درمجموع، آنچه در وقت پذیرایی و سِرو غذا همواره موردتوجه نگارگران حاضر در دربار قرار داشته، سنت اکرام مهمان هنگام برپایی خوان‌ها بوده‌است. بدین سبب به تصویرگری غذاهای حلال و پاکیزه و فراوانی آن‌ها و لحاظ کردن ادب نشستن بر سر سفره و حفظ حرمت، بسته به مراتب شخصیتی با چهره‌هایی بشاش و گشاده نسبت به یکدیگر و پوشش‌هایی به رنگ‌های شاد و متنوع همت گمارده‌اند که نشان‌دهندهٔ همگرایی جامعهٔ ایرانی عصر صفوی است.

تصویر شمارهٔ ۱۰. نشان دادن نان به شکل دایره در سینی یا بر سر سفره‌های پذیرایی و در کنار ظروف غذا (راست: برگی از *بوستان* سعدی، ۹۵۶ قمری، موزهٔ متروپولیتن امریکا، شمارهٔ ۱۱,۱۳۴,۲؛ چپ: برگی از خمسه‌ی نظامی، هنرمند نامعلوم، سدهٔ دهم قمری، موزهٔ ملی ایران، شمارهٔ ۴۳۶۳)

نتیجه

نگارگری، محمل نشانه‌های دیداری است و هنرمندان با انتخاب موضوعات و الگوهای تجسمی، نه‌تنها محدوده‌های دیدن در زمان و مکان مشخص را قابل رؤیت می‌سازند، بلکه رابطهٔ چگونه دیده شدن و نظام تمایزهایی را که ساختار طبقاتی جامعه یا کلیتش در ارتباط و تعامل با سایران می‌سازد نیز آشکار می‌کنند. تطبیق نگاره‌ها و توصیفات نوشتاری در باب مناسک خوراک صفویان حاکی از آن است که نگارگران و سیاحان در تصویرگری و بیان فرایند پخت و خوان‌آرایی و مراسم پذیرایی و خوردن، به واقعیت پایبند بوده‌اند. چندان که اثبات شد، نه‌تنها نمایش فضاهای باشکوه و خوان‌های مجلل و وفور خوراکی‌ها و ظروف گران‌قیمت به‌هیچ‌وجه بزرگ‌نمایی شکوه این آداب در دربار نبوده، بلکه بازنمایی

واقعیاتی بوده‌اند که به نوبهٔ خود ارزش دیده شدن و نشان دادن در بستر فرهنگ ایرانی را داشته‌اند. علاوه بر این‌ها، نگارگران ایرانی در تصویرگری مراسم غذا، با گنجاندن واقعیات زمانهٔ خود در قالب الگوی سنتی نقاشی ایرانی، امر در جریان و موضعی را به امر طبیعی و ابدی بدل ساختند به واسطه: الف) گزینش مکان‌های واقعی در تلفیق معماری و طبیعت؛ ب) مصورسازی همهٔ فرایندها از طریق زوایای دید تثبیت‌شده؛ ج) تلفیق عناصر تزیینی با ترکیب‌بندی موزون و متناسب؛ د) ساده‌سازی فرایندهای پخت و سِرو غذا. بدین ترتیب از تجمل و وفوری که در آداب غذایی و تشریفات خوان‌ها ـ چه به صورت ترسیمی و چه تشریحی ـ بازنمایی شده، می‌توان نتیجه گرفت که این‌ها نه‌فقط نشانهٔ تبعیض به شمار نیامده، بلکه حق مسلم طبقهٔ حاکم و نمایشی برای بزرگداشت اشراف و نجیب‌زادگان محسوب می‌شدند. ضمن آنکه در لایه‌های متعدد خویش گویای فرهنگ ایرانی در مشخصه‌های زیر هستند: ۱. نوع پوشش و لباس؛ ۲. مناصب و مشاغل؛ ۳. آداب عزت و احترام؛ ۴. ذائقهٔ زیبایی‌شناختی؛ ۵. طرز گذران زندگی؛ ۶. نوع خورد و خوراک؛ ۷. نحوهٔ ساخت بناها و تفرجگاه‌ها؛ ۸. هنرهای صناعی.

منابع

امام شوشتری، محمدعلی (۱۳۴۷)، هنر زیبای خوراک‌پزی و خوان‌آرایی در ایران باستان، *بررسی‌های تاریخی*، سال ۳، شمارهٔ ۱، صفحات ۹۷ـ۱۲۴.

اولیویه، گیوم آنتوان (۱۳۷۱)، *سفرنامهٔ اولیویه*، ترجمهٔ میرزا محمدطاهر، تهران، اطلاعات.

تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۹)، *سفرنامهٔ تاورنیه*، ترجمهٔ حمید ارباب‌شیرانی، تهران، نیلوفر.

توکلی‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، توصیف فضا و محتوای آداب غذایی دورهٔ صفوی، *مجلهٔ فرهنگ مردم ایران*، شمارهٔ ۳۸ و ۳۹، صفحات ۱۲۹ـ۱۵۴.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.

دریابل، ژرژ تکتاندرفن (۱۳۵۱)، *ایترپرسیکوم*، ترجمهٔ محمود تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

دلاواله، پیترو (۱۳۷۰)، *سفرنامهٔ پیترو دلا واله*، ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا، چاپ ۲، تهران، علمی و فرهنگی.

راوندی، مرتضی (۱۳۸۲)، *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد ۶، تهران، نگاه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک؛ بررسی نمونه‌ای از گفتمان سینمایی، *مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی «نشانه‌شناسی: نظریه و عمل»*، تهران، علم، صفحات ۲۲۹ـ۲۴۸.

سلیمان‌نژاد، الهه (۱۳۹۶)، سفره و سفره‌چینی در صفوی، *پژوهش در تاریخ*، سال ۸، شمارهٔ ۲۱، صفحات ۱۵۹ـ۱۶۸.

شاردن، ژان (۱۳۳۶)، *سیاحتنامهٔ شاردن*، جلد ۳ و ۴، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۳۷۲)، *سفرنامهٔ شاردن*، جلد ۲، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران، توس.

عسگری خانقاه، اصغر؛ آذرشب، عطیه؛ رستاخیز، بهروز (۱۳۹۶)، تأملی بر خوراک بومی و فرهنگ در شهرستان

ایرانشهر، *دانش‌های بومی ایران*، سال ۴، شمارهٔ ۸، صفحات ۱۲۳ـ۱۶۲.
فلسفی، نصرالله (۱۳۹۱)، *زندگانی شاه عباس اول*، تهران، نگاه.
گرابار، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایران*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر.
محبی، حمیدرضا (۱۳۹۰)، پیکرهٔ انسان در نقاشی صفوی (اصفهان)، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شمارهٔ ۸، صفحات ۵۵ـ۷۶.
محمدقاسمی، راضیه (۱۳۹۳)، مهم‌ترین ارکان اقتصادی ایران در دورهٔ صفویه، *مجلهٔ اینترنتی راسخون*، ۲۹ دی.
موسی‌پور، ابراهیم (۱۳۹۰)، مناسبات دین با فرهنگ غذایی مردم ایران در دوران صفوی ـ قاجاری، *تاریخ و تمدن اسلامی*، سال ۷، شمارهٔ ۱۴، صفحات ۱۱۳ـ۱۴۱.
واشقانی فراهانی، ابراهیم؛ مقدم‌پور، ناصر (۱۳۹۲)، رزم و بزم در هنر ایرانی، *مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۲۴، صفحات ۳۰۳ـ۳۲۳.
واعظ کاشفی سبزواری، مولانا حسین (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
ودادهیر، ابوعلی؛ امیدوار، نسرین؛ رفیع‌فر، جلال‌الدین؛ جوان محجوب‌دوست، سارا (۱۳۹۴)، مطالعهٔ قوم‌نگارانهٔ غذاهای محلی در شهرستان فومن: پژوهشی در مردم‌شناسی غذا و تغذیه، *مطالعات اجتماعی ایران*، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۴، صفحات ۱۰۷ـ۱۳۸.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 207-227

doi 10.22059/JIS.2020.286033.703

Research Paper

The descent to the underworld in Iranian myths

Sahand Aghaei[1]✉ | Jale Amoozgar[2] | Ruhollah Hadi[3]

1. Corresponding Author, PhD student of Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: aghaei.sahand@gmail.com
2. Professor of ancient languages, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: jalehamouzegar@yahoo.com
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: rhadi@ut.ac.ir

Article Info.

Received: 2019/07/23

Accepted: 2022/11/19

Keywords: *Shaman, Iranian myths, Shahnameh, the descent to the underworld, the difficult bridge or the passageway.*

Abstract

In cosmology of certain Shamanisms, and specifically the Asian Shamanism, the universe is embodied with three different cosmic regions, connected to each other through a central axis. Shamans are able to ascend to the skies and convene with the Gods, or descend to the underworld and battle with the demons of death. In the state of ecstasy, they descend to the underworld, and learn the ways to conquest the demons from those Gods ruling the underworld. For Altaic people, "The descent to the underworld" is the function of Black Shamans whereas "The magical flight" is that of the White Shamans. Several of the most famous journeys to the underworld in epic literature and mythological sources are structurally shamanic. The mystics use the Shaman methods to reach the state of ecstasy. In this article, we have investigated the effects of the duality phenomenon in Shamanism, By looking at the Iranian mythical resources, we have analyzed two mythical characters named Jam and Afrasiab's trips to the underworld, which are named "Var Jamkard" and "The Descend of Afrasiab to The Underworld". We have also used the universal symbolism of "the difficult bridge or the passageway," that has examples in the rapturous trips of the Asian Shamans, to discuss the Zoroastrianism myth of Chinvat.

How To Cite: Aghaei, Sahand; Amoozgar, Jale; Hadi, Ruhollah (2023). The descent to the underworld in Iranian myths. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 207-227.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۰۷-۲۲۷
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
مقالهٔ علمی-پژوهشی

نزول به جهان زیرین در اسطوره‌های ایران

سهند آقایی[۱]✉| ژاله آموزگار[۲]| روح‌الله هادی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: aghaei.sahand@gmail.com
۲. استاد زبان‌های باستانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: jalehamouzegar@yahoo.com
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: rhadi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۳۹۸/۰۵/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۲۸

واژه‌های کلیدی:
شمن، اسطوره‌های ایران، شاهنامه، نزول به جهان زیرین، پل یا گذرگاه دشوار.

چکیده

در کیهان‌شناسی برخی شمنیسم‌ها، به‌ویژه شمنیسم آسیایی، عالم با سه منطقهٔ کیهانی که با محوری مرکزی به هم می‌رسند، تجسم می‌یابد. شمن‌ها قادرند به آسمان‌ها فراز روند و با خدایان دیدار کنند یا به جهان زیرین نزول کنند و با شیاطین مرگ بجنگند. آن‌ها در حالت خلسه به جهان زیرزمینی هبوط می‌کنند و راه غلبه بر شیاطین را از خدایان فرمانروا بر جهان زیرین فرامی‌گیرند. «نزول به جهان زیرین» نزد اقوام آلتایی، خویشکاری شمن‌های سیاه است و «پرواز جادویی» خویشکاری شمن‌های سفید. تعدادی از معروف‌ترین سفرها به جهان زیرین در ادبیات حماسی و منابع اسطوره‌ای به لحاظ ساختاری شمنی هستند؛ بدین معنا که سالکان از فن خلسه‌آمیز شمنان مدد می‌جویند. نویسندگان در مقالهٔ حاضر، آثار این پدیده را در شمنیسم بازجسته‌اند و سپس با نظر به منابع اساطیری ایران، سفر زیرزمینی دو شخصیت اسطوره‌ای جم و افراسیاب با عناوین «وَر جمکرد» و «نزول افراسیاب به جهان زیرین» را تحلیل کرده‌اند. همچنین با نظر به نمادپردازی جهان‌شمول «پل یا گذرگاه دشوار» که در سفرهای خلسه‌آمیز شمن‌های آسیایی نیز نمونه دارد، از اسطورهٔ چینود زردشتی سخن رانده‌اند.

استناد به این مقاله: آقایی، سهند؛ آموزگار، ژاله؛ هادی، روح‌الله (۱۴۰۲). نزول به جهان زیرین در اسطوره‌های ایران. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۲۰۷- ۲۲۷.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

میرچا الیاده، اسطوره‌شناس و مورخ ادیان، شَمَنیسم را برابر با فن خلسه[1] می‌داند؛ و این یعنی شَمَن جادوپزشکی است که فنون خلسه را می‌شناسد و نه‌تنها به درمان دیگران، که به درمان خویش نیز می‌پردازد. او استاد بزرگ خلسه است و هدایتگر روح به دنیای مردگان؛ و این سخن، راست بدان معناست که شمن در جوامع ابتدایی، شخصیت است دینی و پرنفوذ؛ چنان‌که در سراسر قلمرو گستردهٔ آسیای مرکزی و شمالی، تمرکز زندگی جادویی ـ دینی جامعه بر «شمن» قرار گرفته‌است (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۱). درواقع روح شمن در فرایند درمان یا مشایعت ارواحی که به‌تازگی درگذشته‌اند، بدنش را ترک می‌گوید و به «جهان زیرین»[2] نزول می‌کند یا به آسمان‌ها فراز می‌رود (همان: ۴۳).

شَمَن‌ها با شیاطین و بیماری‌ها و ارواح پلید می‌جنگند و در حفظ انسجام روانی جامعه نقش اساسی دارند، چنان‌که برخی نمادها و عناصر جنگی که در شمنیسم آسیایی[3] به چشم می‌رسند، به شکل برجسته‌ای ایشان را در هیئت قهرمانان ضداهریمنی بازمی‌نمایند (الیاده، ۱۳۸۸: ۷۳۴)؛ البته این میزان ستیزه‌جویی محدود به برخی شمنیسم‌های سیبری و تالتوس مجارستانی است. آنچه بنیادین و عمومی است، مبارزهٔ شمن در برابر چیزی است که می‌توانیم آن را نیروهای شیطانی بنامیم (همان: ۷۳۵). شمن‌ها قادرند ارواح را ببینند، به آسمان‌ها فراز روند و با خدایان دیدار کنند یا به جهان زیرین نزول کنند و با شیاطین مرگ بجنگند. درواقع تعداد زیادی از موضوعات یا بن‌مایه‌های حماسی و شخصیت‌ها و تصاویر و مطالب کلیشه‌ای ادبیات حماسی، خلسه‌آمیزند و این بدان معناست که این داستان‌ها از داستان‌پردازی‌های شمن‌ها در توصیف سفرهاشان به جهان اسطوره‌ای گرفته شده‌است (همان: ۷۳۶). تعدادی از معروف‌ترین سفرها به جهان زیرین به لحاظ ساختاری شمنی هستند؛ بدین معنا که سالکان فن خلسه‌آمیز، از شمن‌ها استفاده می‌کنند و ازاین‌رو تجربه‌شان برای فهم خاستگاه‌های ادبیات حماسی، اهمیت دارد (همان: ۳۳۵). باید در نظر داشت که تخصص برجسته یا خویشکاری شمن در سراسر آسیا و امریکای شمالی و اندونزی، جادودرمانگری یا پزشکی از راه فنون خلسه است. او بیماری را تشخیص می‌دهد و در جست‌وجوی روح بیمار، سفر خلسه‌آمیزش را آغاز می‌نهد. درواقع همواره شمن است که روح فرد مرده را هدایت می‌کند؛ زیرا او هادی روح به جهان زیرین یا دنیای مردگان است (همان: ۲۹۰).

به هر تقدیر در شمنیسم آسیایی ـ دست‌کم در میان برخی قبایل ـ تعداد اندکی از شمن‌ها نزول به جهان زیرین را تجربه می‌کنند؛ درواقع فقط «شمن‌های سیاه»[4] این تخصص را دارند. آنان با ارواح

---

1. Technique of Ecstasy.
2. Underworld.
۳. شمنیسم آسیایی یک اصطلاح جاافتاده‌تر از شمنیسم در هر کجای دیگر جهان است؛ زیرا شمنیسم به معنای دقیق کلمه پدیده‌ای دینی مربوط به سیبری و آسیای مرکزی است و شواهد مربوط به آن نخستین بار در همین نواحی گردآوری شد (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۰).
۴. آلتایی‌ها بر این باورند که در ابتدا فقط «شمن سفید» وجود داشت و سپس «شمن سیاه» در وجود آمد. شمن‌های سیاه

یاریگرشان به شکل عمودی هبوط می‌کنند؛ چنان‌که از هفت سطح یا طبقه از زمین ـ که «موانع» (پوداک) نامیده می‌شود ـ درمی‌گذرند. ایشان در مسیر خود صداهای غریبی چون صدای به‌هم‌خوردن فلزات و امواج و بادهای تند را می‌شنوند و سرانجام به سطح هفتم یعنی سرچشمهٔ رودخانه‌های نُه‌گانهٔ جهان زیرین می‌رسند و ارلیک خان، فرمانروای جهان مردگان[1] را ملاقات می‌کنند (استوتلی، ۱۳۹۰: ۶۷). همچنین تاتارهای سیبری در سفرهای زیرزمینی، هفت تا نُه ناحیهٔ زیرزمینی را بازمی‌شناسند. کاخ ارلیک خان نزد شمن‌های آلتایی[2] از سنگ و خشت ساخته شده‌است و سگ‌های نگهبان از آن محافظت می کنند (همان: ۶۸). در اساطیر آلتایی، ارلیک حضور آشکاری دارد، چنان‌که

به گفتهٔ تاتارهای آلتایی، در ابتدا فقط آب‌های ازلی وجود داشت؛ خدا و انسان به شکل غازهای سیاه کنار هم شنا می‌کردند. خدا انسان را فرستاد تا گل‌ولای مورد نیاز را پیدا کند و برایش بیاورد، اما انسان تکه ای از آن را در دهان نگاه داشت و وقتی زمین شروع کرد به پهناور شدن، آن تکهٔ گل‌ولای هم بزرگ‌تر و بزرگ‌تر شد. او مجبور شد آن را تف کند و بدین ترتیب بود که باتلاق و لجن‌زار به وجود آمد. خدا به او گفت: تو گناه کرده‌ای و اتباع تو فاسد و پلید می‌شوند. اتباع من مؤمن و پرهیزکار می‌شوند؛ آن‌ها خورشید و روشنایی را می‌بینند و من به نام کوربیستان خوانده می‌شوم. تو ارلیک خوانده می‌شوی (الیاده، ۱۳۹۶: ۲۲).

باری، در اسطورهٔ اخیر، همسانی میان انسان و ارلیک خان، فرمانروای جهان مردگان یا دوزخ، این‌گونه توجیه می‌شود که نخستین انسان یا همان نیای اساطیری، نخستین موجودی است که می‌میرد (همان: ۲۳)؛ چنان‌که «یَمَه» در اساطیر هند گاهی در مقام نخستین انسان که دچار مرگ شده‌است، ظاهر می‌شود و ازاین‌رو راهنمای دنیای مردگان یا شاه قلمرو مرگ محسوب می‌شود (کریستین‌سن، ۱۳۹۳: ۲۹۵). در وداها (ریگ‌ودا، ۱۳۵، بند ۱ـ۲؛ به نقل از کریستین‌سن، ۱۳۹۳: ۲۹۵) می‌خوانیم که وی دو پیک هراس‌انگیز خود را می‌فرستد تا به جست‌وجوی آدمیان بپردازند و آنان را بگیرند و به قلمرو شوم مردگان بیاورند که از آستانهٔ آن دو سگ هشیار یمه محافظت می‌کنند. الیاده (۱۳۸۸: ۶۰۹ ـ۶۱۱) بر این باور است که جهان زیرین در شمنیسم آسیایی اساساً ملهم از نمونهٔ ایرانی ـ هندی آن است. به هر تقدیر نزول به جهان زیرین، روابط بیش از پیش صمیمانه با ارواح که منجر به تجسد آن‌ها یا تسخیر شدن شمن می‌شود، نوآوری‌هایی است که اغلب آن‌ها متأخر هستند؛ و باید سهم بودیسم و لامائیسم و به‌علاوه ایران و با در نظر گرفتن تمام جوانب، تأثیرات میان‌رودی (بین‌النهرینی)[3] را در نظر گرفت (همان: ۷۳۱).

استادان «نزول به جهان زیرین» هستند و شمن‌های «سفید» استادان «پرواز جادویی» (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۹۳).

1. Lord of the Underworld.

۲. اقوام ساکن در آسیای مرکزی.

۳. در اساطیر میان‌رودان، جهان زیرین آشکارا به صورت تاریکی مطلق و ناخوشایند توصیف شده‌است. شعر سومری «سقوط اینانا به جهان زیرین» و «افسانهٔ اِنلیل و نین‌لیل» هر دو مربوط به خدایانی هستند که از جهان زیرین بازدید کرده‌اند

در شمنیسم آسیایی ـ فی‌المثل در میان تونگوز[۱]های منچوریا[۲] ـ فقط برخی شمن‌ها قادر به سفر خلسه‌آمیز نزول به جهان زیرین‌اند. شمن پس از اینکه درمی‌یابد روح بیمار در مناطق زیرزمینی به دست شیاطین و نیروهای مرگ زندانی شده‌است، کار درمان را آغاز می‌کند. قربانی، پیشکش ارواح (سیونِ) می شود و آن‌ها شمن را یاری می‌دهند که به جهان زیرین نزول کند. او به خلسه می‌رود، روح بیمار را در عالم تاریکی بازمی‌یابد و پس از گفت‌وگو با ارواح، آن را با هزار سختی به جهان زمینی بازمی‌گرداند (همان: ۳۷۱). اغلب در گمان می‌آید که شمن در سفر زیرزمینی‌اش مرده‌است؛ چنان‌که شمن آلاسکایی چنین وانمود می‌کند که در طی سفر خلسه‌آمیزش به جهان مردگان، دو روز مرده‌است (استوتلی، ۱۳۹۰: ۶۸). شمن به دهکده بازمی‌گردد و دو سایه، وی را به سوی خانه‌ای هدایت می‌کنند که در میان آن اجاقی افروخته به چشم می‌خورد و دیگی پر از گوشت بر آن. شمن از خوردن گوشت می‌پرهیزد؛ زیرا روحش را سنگین می‌کند و نمی‌گذارد به‌راحتی به زمین بازگردد (همان: ۶۹).

در جلسات احضار ارواح در میان اوستیاک[۳]ها و یوراک[۴]ها و ساموید[۵]ها، با تجربهٔ خلسه‌آمیز و توأمان «پرواز جادویی» و «نزول به جهان زیرین» برای درمان روح بیمار مواجهیم: شمن به کمک ریسمانی به آسمان بالا می‌رود و ستارگانی که راه را سد کرده‌اند کنار می‌زند و بر قایقی سوار می‌شود و سپس به سوی زمین با شتاب فرود می‌آید و به کمک شیاطین بالدار راه به دنیای زیرزمینی می‌برد. آنجا سرد است و او از «آما»، روح تاریکی یا روح مادر، جامه‌ای گرم طلب می‌کند. سرانجام به زمین بازمی‌گردد و پس از پیشگویی آینده، به حاضران خبر می‌دهد که راه درمان را یافته یا شیطانی را که سبب مرض بوده، از تن بیمار بیرون رانده‌است (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۵۱).

شمن امریکای شمالی به‌ندرت برای بازگرداندن روح بیمار که به دست ارواح به سرزمین مردگان برده شده‌است، فراخوانده می‌شود (همان: ۴۶۴). نزول شمن به جهان پایین‌تر برای برگرداندن روح بیمار، مانند دیگر نواحی، با سفر زیرزمینی به عالم مردگان تبیین می‌شود؛ چنان‌که معمولاً این سفر خلسه‌آمیز با اساطیر خاک‌سپاری قبایل خاص هر ناحیه منطبق است. به هر روی، برای بازگرداندن روح فراری بیمار، وجود شمن بایسته است (همان: ۴۶۳). درواقع باید در نظر داشت که هرچند در برخی جوامع، ساحران و مدیوم‌ها[۶] و

(بلک و گرین، ۱۳۸۵: ۲۹۸ـ۳۰۱).

۱. ساکنان سرزمین وسیعی واقع در شرق سیبری.

۲. ناحیه‌ای در شمال شرقی چین.

۳. ساکنان غرب سیبری.

۴. قبایل ساکن در شمال سیبری.

۵. Samoyed یا Nenets: قبایل ساکن در اروپای شمال شرقی و شمال غربی سیبری.

۶. مدیوم‌ها در جوامع کشاورزیِ دارای انسجام سیاسی یافت می‌شوند و اغلب شمن نام دارند. آن‌ها غالباً زن هستند و عموماً

شفادهندگان قادرند برخی بیماری‌ها را درمان کنند، اما بازگرداندن روح گریختهٔ بیمار به کمک خلسه در جوامع ابتدایی همواره خویشکاری شمن‌ها یا جادوپزشکان کارکشته بوده‌است (همان: ۴۵۱).

وَر جَمکَرد

در منابع اسطوره‌ای آمده‌است که جم در ایرانویچ «وَر» یا دژی زیرزمینی ساخت. این ور در *اوستا* سه طبقهٔ پیشین و میانی و پسین دارد که نماد سه منطقهٔ کیهانی دوزخ و زمین و آسمان است. با نظر به روایاتی که آرتور کریستین‌سن (۱۳۹۳: ۲۹۷ به بعد) از منابع اوستایی و پهلوی و همچنین تاریخ‌های فارسی و عربی به دست داده، جمشید سفر به هر دو اقلیم فرودین و آسمانی را تجربه کرده‌است. در اسطورهٔ جمشید آمده‌است که اهورامزدا او را از زمستانی سخت آگاه ساخت. مَرکوس یا ملکوس نام دیوی است که این زمستان و توفان مهیب سه یا هفت ساله را در زمان اوشیدر، نخستین موعود زردشتی، پدید می‌آورد. این زمستان در متون پهلوی، ملکوسان نامیده می‌شود (مینوی خرد، ۱۳۹۱: ۴۵ و ۶۹). جم برای آنکه موجودات را حفظ کند، به فرمان اهورامزدا، وَر یا دژی زیرزمینی (ور جمکرد) می‌سازد و جفتی از بهترین آفریدگاران و بذرهای بهترین گیاهان را در آن نگاه می‌دارد. درواقع ور پناهگاهی زیرزمینی است که برای نجات هستی‌های آغازین ساخته می‌شود و یک فرجام‌شناسی کهن ابتدایی (شاید هندواروپایی) را بازتاب می‌دهد (الیاده، ۱۳۹۴: ۴۵۶). در *دینکرد* (کتاب سوم، فصل ۲۸۶؛ به نقل از شاکِد، ۱۳۹۳: ۲۶۹) آمده‌است که دیوان «پیمان»[1] را از انسان ربودند و یمه (جمشید) آن را نجات داد. او به شکل دیو به دوزخ می‌رود و بدون آنکه ساکنان دوزخ او را بشناسند، سیزده سال در آنجا می‌ماند. او در دوزخ راز چیره شدن بر دیوان را از ایشان می آموزد و با دانستن همان راز بر تمام آن‌ها غلبه می‌کند و نمی‌گذارد افراط و تفریط در جهان مسلط شود.

بنابر متون اساطیری، اهورامزدا جم را بی‌مرگ آفرید، اما او مرتکب گناه شد و فرّه در سه نوبت و هر بار به شکل پرنده‌ای بازگونه از او جدا شد؛ فرّه موبدی را ایزد مهر برگرفت، فرّه شاهی را فریدون و فرّه پهلوانی را گرشاسپ (پورداوود، ۱۳۹۴: ۳۳۶/۲ــ۳۳۷؛ آموزگار، ۱۳۹۰: ۲۰۹؛ کریستین‌سن، ۱۳۹۳: ۳۵۳ـ۳۵۵). شائول شاکد (۱۳۹۳: ۳۰۳) در این باب می‌نویسد:

در جایی (زامیادیشت، بند ۳۳) آمده‌است که یمه دروغ گفت، اما دشوار بتوان آن را گناه ویژه‌ای دانست چون در کیش زردشتی دروغ اصطلاحی کلی و عام برای گناه است. این اتهام که یمه به مردمان گوشت خوردن آموخت، ممکن است فقط نتیجهٔ تفسیر غلط یسن ۳۲ بند ۸ در گاهان باشد. هیچ راهی

با غیب‌گویی آیین‌های کشاورزی و درمانگری از طریق افسون‌ها شناخته می‌شوند (الیاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۱۵ به بعد).

۱. توضیحش بایسته است که واژهٔ «پیمان» در زبان پهلوی، هم به معنای پیمان و قرارداد است و هم کردار نیک و «میانه‌روی» در کارها (شاکد، ۱۳۹۳: ۲۶۹).

نداریم که دریابیم آیا ستایش یمه به سبب امتناع وی از تعیین جانشینی برای گاو، یعنی چیزی که دیوان می‌خواستند، ربطی به گناه ذکرشده در گاهان دارد یا خیر.

در برخی منابع اساطیری و تاریخی، واژهٔ «میانجی» به عنوان صفت برای مهر یا میترا به کار رفته‌است (همان: ۱۳۹)؛ چنان‌که پلوتارک (مرگ در سال‌های پس از ۱۲۰ میلادی)، حکیم و نویسندهٔ یونانی، ایزد مهر را میانجی اهورامزدا و اهریمن[1] خوانده و تصریح کرده‌است «ایرانیان او را مهر میانجی خوانند» (بِنونِیست، ۱۳۹۴: ۴۶؛ شاکد، ۱۳۹۳: ۱۴۴). بنونیست (۱۳۹۴: ۶۱) می‌نویسد:

وجود واسطه و میانجیگر میان اهورامزدا و اهریمن را ابوریحان بیرونی نیز روایت کرده و از قول «ایرانشهری» در کتاب *آثار الباقیه* آورده‌است: «خداوند پیمان میان روشنی و تاریکی را به نوروز و مهرگان کرده‌است». از این عبارت می‌توان به حضور مهر پی برد؛ زیرا پیمان معهود میان روشنی و تاریکی در روز مهرگان که روز ویژه و مقدس ایزد مهر است، بسته شده و مهر در اینجا بسان خدای پیمان معرفی شده‌است.

به هر تقدیر مسئلهٔ میانجیگری مهر به قلمرویی بیرون از آیین مزدیسنا مربوط می‌شود؛ چنان‌که بنونیست می‌گوید: «تردیدی نیست که نقش میانجیگری مهر خصوصیتی است مربوط به آیین زروانی که پلوتارک آن را بازگو کرده‌است» (همان: ۵۸). مطابق روایت پلوتارک، نیایش اهریمن یا خدای زیرزمینی در ایران باستان با کوبیدن گیاهی به نام Omomi در هاون همراه بوده‌است (همان: ۴۸). این گیاه را در خون گرگ که حیوانی در ارتباط با نیروهای زیرزمینی است، می‌خیساندند؛ عملی که شباهت بسیاری به مراسم شمنان آسیای صغیر دارد (همان: ۴۹). توضیحش شایسته است که گرگساری آیینی یا خلسه‌ای در جهان باستان نه‌تنها در شمنیسم بلکه در میان مردمان دیگر ازجمله برخی ژرمن‌ها و یونانیان و ایرانیان به اثبات رسیده‌است (الیاده، ۱۳۹۷: ۲۳ــ۲۴). در اردیبهشت‌یشت از «گرگ‌نژادان» سخن به میان آمده‌است (پورداوود، ۱۳۹۴: ۱۴۷/۱). در *دینکرد* (به نقل از الیاده، ۱۳۹۷: ۲۴) به تعبیر «گرگ‌های دوپنجه ای» برمی‌خوریم. این گرگ‌ها بسیار هولناک‌تر از «گرگ‌های چهارپنجه‌ای» هستند. همچنین در این متون به افراط این‌ها در خوردن نوشیدنی‌های خلسه‌آور اشاره می‌شود؛ چنان‌که بارتولومه و ویکَندِر، سَکَه هئوموركه[2] را که خانواده‌ای از نیاکان هخامنشیان بودند، چنین معنا کرده‌اند: آنان که در حالت خلسهٔ

---

۱. همچنین باید گفت که کیش زردشتی با اصل میانی دیگری نیز آشنا بوده‌است؛ چنان‌که خلاء یا تهیا که وای (باد) نامیده می‌شود در میان دو قدرت قرار دارد. او دو جنبه دارد؛ یکی «نیکی» که از آن به وای وِه (وای خوب / سرد) تعبیر می‌شود و ایزد است؛ و دیگری «بدی» که از آن با تعبیر وای وتر، بد یا گرم تعبیر می‌شود و دیو است. جایگاه وای خوب در روشنایی‌های آسمان است و جایگاه وای بد در تاریکی‌های دوزخ (مینوی خرد، ۱۳۹۱: ۸۱؛ بندهش، ۱۳۹۰: ۳۶ و ۴۷ و ۱۳۱؛ شاکد، ۱۳۹۳: ۱۵۱).

2. Saka haumarorka.

«هوم» خود را به هیئت گرگ درمی‌آورند[۱] (همان: ۲۴ـ۲۵). شاکد بر آن است که گناه جم اساساً شاید برآمده از همکاری غیرمستقیم او با موجودات زیرزمینی یا دیوان باشد؛ هرچند که جم قوّت غلبه بر دیوان را نیز از دیوان آموخته بود. او می‌نویسد: «عملی که این تماس [یا دیدار] را ایجاب می‌کند با بهترین انگیزه‌ها انجام می‌گیرد و با این حال زیان‌بخش است چون نوعی تأثیر مسری دارد؛ مثلاً هنگامی که او در جهان زیرین به قلمرو اهریمن گام می‌گذارد و متاعی ارزشمند چون "پیمان" یعنی میانه‌روی را از آنجا به دست می‌آورد، به شیوه‌ای زشت و شرم‌آور برخورد می‌کند» (شاکد، ۱۳۹۳: ۳۰۴)؛ چنان‌که می‌توان گفت جم در پاسداشت پیمان از راه اعتدال بیرون افتاده‌است.

باری، در زندگی جمشید، هم به پرواز جادویی برمی‌خوریم و هم به نزول به جهان زیرین یا جهان مردگان. به روایت برخی منابع اساطیری و همچنین طبق روایت *شاهنامه*، جمشید در ابتدای نوروز یعنی روز اورمزد از ماه فروردین بر تخت خویش نشست و به سوی خورشید یا نور پرواز کرد[۲]. همچنین به روایت منابع اساطیری، مردمان به دژ زیرزمینی جم می‌رفتند و جوانی از نو می‌یافتند؛ چنان‌که این روایت با پزشک بودن جم نیز متناسب است[۳]. یمه در اساطیر هند ایزد مرگ یا خدای دنیای مردگان است و خویشکاری میزبانی از درگذشتگان را به دوش دارد (ریگ‌ودا، دهم، فصل ۱۳۵؛ به نقل از آموزگار، ۱۳۹۰: ۲۰۶؛ همچنین نگاه کنید به کریستین‌سن، ۱۳۹۳: ۲۹۲). اما چنان‌که گفتیم در ایران، جم یا جمشید، وَر زیرزمینی ساخته و برای حفظ جانوران از هر نوع جفتی به آن دژ برده‌است تا جانوران در پایان جهان از سرمایی که ملکوس دیو به وجود خواهد آورد در امان باشند. مَری بویس (۱۳۹۳: ۸۶) در باب این دژ زیرزمینی بر آن است که در سنت زردشتی، بهشت در بالای زمین تصور شده‌است و دوزخ در زیر زمین، اما در گمان می‌آید که از ابتدا این ثنویت میان ایزدان جهان زیرین و ایزدان آسمانی به چشم می‌خورده‌است؛ چنان‌که دنیای زیرین نخست جایگاه ایزدان زیرزمینی بوده و سپس به هیئت دوزخ درآمده‌است.

به هر تقدیر در این مقام تذکرش شایسته می‌نماید که ثنویت شمنی، آمیختگی فراوانی با ثنویت ایرانی دارد؛ مثلاً خواهیم دید که شبیه پل چینوَد یا چینوَت در اساطیر زردشتی، پلی به باریکی مو در

---

۱. در کتیبه‌های فارسی باستان از چهار دسته از قبایل سکایی نام برده شده‌است: سکاهای تیزخود، سکاهای آن‌سوی سغد، سکاهای نوشندهٔ هوم، سکاهای آن‌سوی دریا [=رود] (اُرانسکی، ۱۳۸۶: ۹۴).

۲. در باب معلّق ماندن و درخشش جمشید در آسمان نگاه کنید به فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۴/۱. در وندیداد (دوم، الف ۱ــ۱۹؛ به نقل از کریستین‌سن، ۱۳۹۳: ۳۰۲ـ۳۰۳) آمده است که جم با سه پرواز خود به آسمان فراز می‌رود و هر بار با ایزدبانوی زمین، سپندارمذ، دیدار می‌کند. باری، او به سوی «روشنی» یا «راه خورشید» در گاه آرمانی نیمروز پرواز می‌کند و زمین هر بار یک‌سوم پهن‌تر از گذشته می‌شود تا مردمان و جانوران بتوانند آسوده‌تر زندگی کنند.

۳. در برخی تاریخ‌های ایرانی دوران اسلامی و در *شاهنامه*، جمشید را با تعبیر «نخستین پزشک» همراه می‌کنند؛ حال آنکه «نخستین پزشک» در وندیداد (به نقل از باژدان و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۹) «ثریته» است.

سنت شمن‌های آلتایی دیده می‌شود؛ چنان‌که شمن‌های سیاه در سفر خلسه‌آمیزشان برای بازگرداندن روح بیمار از روی این پل باریک، به جهان مردگان و خانهٔ ارلیک خان، خدای جهان زیرین، درمی‌افتند.

نزول افراسیاب به جهان زیرین

صاحب *آفرینش و تاریخ*، آیین چینیان و برخی هندیان را سَمَنیه[۱] و ثنویه[۲] خوانده‌است (مقدسی، ۱۳۹۰: ۲۶۰ و ۵۶۸ به بعد). همچنین ستاره‌شناسی و جادوگری و پزشکی را از خویشکاری‌های اساسی شمنان دانسته‌است (همان: ۵۹۵). کلاوس مولر (۱۳۹۸: ۵۷) می‌نویسد: «شمنیسم مبتنی بر یک جهان‌بینی ثنوی است که بین یک پیش‌نمای این‌جهانی که بی‌واسطه قابل تجربه است و یک پس‌زمینه و محیط آن جهانی، تمایز قائل است. همان‌گونه که در این‌سو گیاهان، حیوانات و انسان‌های فانی زندگی می‌کنند، در آن‌سو در کنار ارواح درگذشتگان، نیروهای روحانی نامیرا که دلیل غایی همهٔ رویدادهای روی زمین‌اند، حضور دارند». همچنین باید در نظر داشت که در شمنیسم آسیایی، «ثنویتی کیهان‌شناختی» به چشم می‌رسد. عالم سه سطح یا منطقهٔ کیهانی دارد و این سه با محوری مرکزی (ستون عالم: تیرک مرکزی، درخت یا کوه کیهانی و...) به هم بازمی‌رسند. شمن راز رخنه در سطح را می‌داند و می‌تواند سفر به هر دو اقلیم را تجربه کند (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۹۷).

باری، در اساطیر ثنویت‌گرای شمنیسم آسیایی ـ چنان‌که پیش‌تر گفتیم ـ شمن‌های «سفید» و «سیاه» صاحبانِ تخصص‌های برجسته‌اند. شمن‌های سیاه استادان نزول به جهان زیرین‌اند و شمن‌های سفید استادان پرواز جادویی (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۹۳)؛ البته شمن‌های «سفید ـ سیاه» نیز مثلاً در میان ترک‌های آلتایی یا بوریات[۳]ها یافت می‌شوند که صاحبان هر دو تخصص‌اند (همان: ۳۰۰). بااین‌همه، سفر شمن سیاه یا شمن سفید ـ سیاهی که به جهان زیرین نزول می‌کند، این‌گونه خلاصه می‌شود: شمن سوار بر اسب راه جنوب را در پیش می‌گیرد و از کوهی بلند بالا می‌رود و پس از آن گودالی را می‌یابد که از طریق آن به مدخل جهان زیرین پایین می‌رود؛ چنان‌که به صورت عمودی هفت مرحله یا پوداک (مانع) را پشت سر می‌گذارد و به قصر ارلیک خان ـ که از خاک رس و سنگ ساخته شده‌است ـ می‌رسد و او را نیایش می‌کند (همان: ۳۱۶).

---

۱. واژهٔ شمن در فارسی دری که بازماندهٔ شمن در فارسی میانه است، به هر دو صورت «سمن» و «شمن» به زبان عربی راه یافته و بر روحانیان بودایی اطلاق شده‌است.

۲. ابن‌ندیم (۱۳۹۰: ۳۶) می‌نویسد: «غیر از سمنیه، نخستین دینی که به بلاد ماوراءالنهر وارد شد، دین مانوی است». می‌توان گفت پیکرهٔ «ثنویت ایرانی» از مجموعه‌ای ترکیب‌یافته از اساطیر ثنویت‌گرای زردشتی و مانوی برآمده و ارتباط تنگاتنگی با شمنیسم آسیایی، به‌ویژه در دوره‌های میانه، داشته‌است.

۳. مغول‌های شرق سیبری.

برخی دانشمندان تلاش کرده‌اند تصورات دوزخ را با تصاویری که در معابد غاری ترکستان یا تبت[۱] یافت می‌شود، مقایسه کنند (همان: ۳۲۱). در شمنیسم آسیایی، قلمروهای زیرزمینی مخفی برای سفر خلسه‌آمیز شمنان پدیده‌ای شناخته‌شده است. در روزگاران قدیم، این قلمروها از شمنی به شمن دیگر می رسیدند و فقط از راه‌های مخفی بدان‌ها دسترسی بود (مولر، ۱۳۹۸: ۶۹). اساساً غار یا دهانهٔ زمین که به رحم «مادر زمین»[۲] مانند می‌شود، یک عنصر شمنی است و احتمال دارد در اساطیر نواحی مختلف جهان به شکل سفر خلسه‌آمیز و عرفانی قهرمان به هادس یا جهان زیرزمینی به چشم برسد (الیاده، ۱۳۹۵: ۲۵۵). همچنین باید در نظر داشت که هادس در اساطیر یونانی [مانند ارلیک نزد اقوام آلتایی]، شهریار دیار مردگان است و هرگز دیو شرّ نیست. آنچه شگفت است اینکه نویسندگان یونانی از جمله ارسطو به هنگام بازگویی باورهای ایرانی دربارهٔ ثنویت، مینوی بد یعنی اهریمن را با هادس یکسان شمرده‌اند (بنونیست، ۱۳۹۴: ۸۵). بااین‌حال آنچه در این مقام اهمیت دارد آمیختگی ثنویت ایرانی و شمنی، و یادآوری این نکته است که در سراسر آسیای مرکزی و شمالی، فقط شمن‌ها هستند که جزئیات فراوانی از جهان زیرزمینی و سفرهای خلسه‌آمیزشان به اقلیم تاریکی به دست داده‌اند.

باری، معتقدات شمنی از روزگار باستان در ایران و آسیای صغیر، خاصه در میان سکاها، رایج بوده و از همین نواحی به یونان رسیده و در آیین‌های اورفئوسی[۳] و فیثاغورسی داخل شده‌است[۴]. این عناصر شمنی در ایران در برخی آثار زردشتی نیز آشکارا دیده می‌شود (هنینگ، ۱۳۷۹: ۲۲ مقدمه).

ه.س. نیبِرگ[۵] [=نوبرگ] (۱۳۵۹: ۲۵۸) برای نخستین بار تشخیص داد که گودال یا دژ زیرزمینی افراسیاب با غار یا حفرهٔ شمن آلتایی که راه به جهان زیرین می‌بَرَد، مطابقت دارد؛ او می‌نویسد:

افراسیاب نیایش می‌کند به اردوی‌سورا اناهیتا در گودال زمین برای به دست آوردن فرّه؛ و طبیعی

---

۱. گذشته از این، معابد غاری در نواحی گستردهٔ ترکستان و تبت، زندگی در گودال‌های زیرزمینی در شرق چین باستان گزارش شده‌است. در *آفرینش و تاریخ* یا *البدء والتاریخ* که از نگارشش افزون بر هزار و صد سال می‌گذرد، آمده‌است: «گویند در شمال چین بلاد یأجوج و مأجوج [مقصود صنفی از مردم میان چین و ترک] است و در مغرب آن ترک و تبت و هند، و در مشرق ایشان مردمی هستند که در گودال‌هایی زیر زمین زندگی می‌کنند به علت بسیاری گرمای خورشید، و جز خدای هیچ‌کس نمی‌داند که در جنوب ایشان چیست» (مقدسی، ۱۳۹۰: ۵۹۵). باری، تأکید مقدسی بر چهار جهت، چون تأکید او بر رازآمیزی سوی «جنوب» کشور چین، حائز اهمیت است.

2. Mother Earth.

3. Orphic.

۴. فتح‌الله مجتبایی در مقدمهٔ کتاب *زرتشت، سیاستمدار یا جادوگر* (ص ۳۴) به این دو کتاب و مآخذشان ارجاع می‌دهد:

E. R.Dodds, The Greeks and the Irrational, California, 1951, ch. V.

F.M. Cornford, Principium Sapientiae, New York, 1965, ch. VI.

همچنین نگاه کنید به الیاده، ۱۳۹۵: ۲۳۹ به بعد.

5. H.S. Nyberg.

است که این خواهش برآورده نمی‌شود. از این گودال سنت بعدی یک دژ زیرزمینی درست کرده‌است که می‌پندارند افراسیاب در آنجا فرمانروایی می‌کند. ولی گویا در اصل اینجا همان اعتقادی وجود دارد که دربارهٔ دهانهٔ زمین نزد تاتارهای آلتایی دیده می‌شود. روان افراسیاب در سفر معمولیِ شمنی به جهان ارواح است تا برای نبرد، نیرو و زور به چنگ آورد.

این جنگ در فریشت (۵۵ تا ۶۴) آمده‌است. سه بار افراسیاب در دریاچهٔ وروکَشه فرومی‌رود تا فره را بگیرد. سه بار فره از دستش می‌گریزد تا سرانجام کیخسرو، افراسیاب و برادر او را در دریاچهٔ چیچَست می‌کُشد (پورداوود، ۱۳۹۴: ۳۳۶/۲ــ۳۴۳). همچنین در یکی از قطعات اوستایی به نام اَئوگِمَدَئِچا[1] آمده‌است: «کسی از چنگال مرگ رهایی نیابد؛ نه کسی که مانند کیکاووس به گردش آسمان پرداخت و نه کسی که مانند افراسیاب تورانی خود را در تکِ زمین پنهان نمود و در آنجا کاخ آهنین به بلندای هزار آدمی با صد ستون ساخت» (همان: ۲۳۰).

اکنون به سفر خلسه‌آمیز شمن آلتایی می‌پردازیم. شمن سیاه سفرش را از یورت[2] خود آغاز می‌کند[3] و سواره راه جنوب را در پیش می‌گیرد. او پس از خواندن آواز و گذر از راه‌های ناهموار، سرانجام به قلهٔ «کوه آهن» (تِمیر تایکسا[4]) می‌رسد. درواقع این کوه، «مرکز عالم» و تصویر اسطوره‌ای شناخته‌شده‌ای است که ارتباط میان دو جهان را ممکن می‌سازد. تاتارهای آلتایی، بای اولگان[5] را در وسط آسمان بر کوهی طلایی که تاتارهای آباکان آن را کوه آهن می‌نامند، تصور می‌کنند. مغول‌ها و بوریات‌ها و کالمیک‌ها[6] آن را با نام های سومبور، سومور یا سومر که تحت تأثیر نمونهٔ هندی کوه کیهانی[7] یعنی کوه مِرو[8] است، بازمی‌شناسند[9]. کوه، پوشیده از استخوان‌های سفید شمن‌های درراه‌مانده است. شمن راهی را در پیش می‌گیرد که به حفره‌ای ختم می‌شود که دهانهٔ ورود به جهان دیگر است (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۱۷). شگفت آنکه این کوه آهن شباهت چشمگیری با دژِ آهنین افراسیاب یا «هنگ افراسیاب» در *شاهنامه* دارد:

---

1. Aogemadaecha.

۲. خیمه‌های قابل حمل مغول‌های صحاری آسیای مرکزی.

۳. در اساطیر برخی اقوام سیبریایی، تیرک و ستون مرکزی (=محور کیهانی)، تنهٔ صاف درخت غان است که نوک آن از میان دهانهٔ فوقانی یورت، همچون نردبانی که سر به آسمان می‌ساید، تصویر می‌گردد. شمن‌ها در سفرهای روحانی خود از میان همین دهانهٔ فوقانی است که سلوک خود را آغاز می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۶).

4. temir taixa.

۵. خدای آسمان برین نزد برخی اقوام سیبریایی.

۶. مغول بودایی.

7. cosmic mountain.

8. Meru.

۹. همچنان توضیحش شایسته می‌نماید که در متنی بودایی به زبان خُتنی، آشکارا کوه کیهانی سومر یا سومرو با البرز ایرانی یکی دانسته شده‌است (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹۴: ۴۰۷).

به نزدیک بَردع[۱] یکی غار بود — سر کوه غار از جهان نابسود
ندید از برش جای پرواز باز — نه زیرش پی شیر و آنِ گراز
خورش برد و از بیم جان جای ساخ — به غار اندرون جای بالای ساخت
ز هر شهر دور و به نزدیک آ — که خوانی ورا «هنگ افراسیاب»
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۲/۴ـ۳۱۳)

باری، سپس شمن داخل حفره می‌رود و دریایی را می‌بیند که پلی به باریکی مو از وسط آن می‌گذرد. شمن از پل به زیر می‌افتد و می‌تواند شبیه ارداویراف به شکنجه‌گاه دوزخیان در زیر زمین راه یابد (ژینیو، ۱۳۹۰: ۶۵ به بعد)؛ مثلاً او مردی را می‌بیند که استراق سمع کرده و اکنون با یک گوش به تخته‌ای میخکوب شده‌است. القصه، شمن پس از گذشتن از پل به خانهٔ ارلیک خان، خدای جهان زیرین، می‌رسد (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۱۷ـ۳۱۹). گفتیم که الیاده سفر شمن آلتایی به جهان زیرین را تحت تأثیر نمونه‌های ایرانی ـ هندی آن می‌داند (همان: ۳۲۱). ما نیز هم روایتِ *اوستا* و هم *شاهنامه* را بسیار هماهنگ با سفر زیرزمینی شمن‌های سیاه می‌یابیم؛ چنان‌که در سفر شمن آلتایی، قرینه‌هایی همچون حرکت شمن به سوی «جنوب» ـ که در سنت اوستایی، نیکوترین جهات است[۲] ـ و کوه آهن و ثنویت ـ که در نمادپردازی پُل نیز آشکار است ـ به چشم می‌رسند.

همچنین در گمان ما مواجههٔ افراسیاب و هومِ پارسا در غاری بر فراز کوه[۳] در روایت *شاهنامه*، نشانگر خلسهٔ افراسیاب با نوشیدنی سُکرآور هوم است[۴] که احتمالاً در دوره‌های باستان از ترکیب گیاه هوم و شاهدانه و قارچ‌های جادویی به دست می‌آمده‌است؛ هرچند مری بویس (۱۳۹۳: ۱۲۳) کمک‌کردن ایزد هوم به کیخسرو برای یافتن افراسیاب در روایت *اوستا* را نشان از خلسهٔ کیخسرو دانسته‌است نه افراسیاب. به هر تقدیر، برخی گیاه هوم را با اِفِدرا[۵] یکی می‌دانند، اما برخی نیز خاصیت سکرآور نوشیدنی هوم را از قارچ‌های خلسه‌آور دانسته‌اند. ماریوری ماندلشتام بالستر[۶] در مقالهٔ «آیین شمنی» بیان می‌دارد که دانش مربوط به تهیهٔ قارچ جادویی در

---

۱. ناحیتی است در قفقاز.

۲. و سوی شمال نیز بدترین جهات است و مناطق شمالی جایگاه دیوان است؛ چنان‌که در دینکرد هفتم (فصل چهارم، بند ۳۶) می‌خوانیم: «یکی دیگر از معجزات در پی آمدن گَنّامینو (=اهریمن) به ستیز زردشت آشکار شد، چنانکه دین گوید که از سوی شمال گَنّامینوی پرمرگ آمد و آن گَنّامینوی نادان پرمرگ چنین گفت: ای دروجان، بتازید و نابود کنید آشو زردشت را» (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۹: ۹۱).

۳. در ریگ‌ودا آمده‌است که گیاه سومه (هوم) در ناف زمین بر فراز کوه‌ها می‌روید؛ و این یعنی در «مرکز عالم» جایی که اتصال میان زمین و آسمان ممکن می‌شود (به نقل از الیاده، ۱۳۹۴: ۲۹۶).

۴. نگاه کنید به فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۲/۴ به بعد.

5. Ephedra.

6. Marjorie Mandelstam Baltzer.

اختیار شمن‌ها بوده‌است؛ و بر آن است که بازنگری اساطیر و حماسه‌های هندی و برخی اطلاعات در باب شمنیسم آسیایی و خلسه، استفادهٔ گسترده در دوران باستان از نوشابهٔ سومهٔ ودایی را که از شاهدانه و قارچ‌های خلسه‌آور فراهم می‌آمده‌است، اثبات می‌کند (الیاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

به هر روی و راه، افراسیاب یک شاه ـ شمنِ سیاه است که در هنگ خویش به جهان زیرین نزول می‌کند یا در تگ دریاچهٔ چیچست پنهان می‌شود یا به روایت *اوستا* به دنبال فرّه به قعر فراخکرت (اقیانوس کیهانی) فرومی‌رود. همچنین در منابع تاریخی چون طبری و بلعمی، روایات دیگری مبنی بر فرورفتن افراسیاب در آب آمده‌است (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۱۳). در این مقام باید گفت یکی از فنونی که شمن‌ها برای رسیدن به خلسه به کار می‌گرفته‌اند، همین ماندن در زیر آب بوده‌است. در شمنیسم آسیایی، فنِ فرورفتن در آب یا پنهان شدن در آن، اساساً تفاوتی با نزول به جهان زیرین ندارد (همان: ۳۶۳) و همچنان مهم‌ترین تخصص شمن‌های سیاه است و بیشتر نزد شمن‌هایی که نزدیک دریا زندگی می‌کنند رواج دارد؛ چنان‌که در باور برخی از این قبایل، اساساً برای رسیدن به عالم ماورا باید به ژرفنای دریاها سفر کرد (همان: ۳۶۴). مثلاً در نمادپردازی‌های شمنیسم آسیایی با پرنده‌ای آبی برخورد می‌کنیم که نماد پروازش فرورفتن در آب یعنی نزول به جهان زیرین است. در میان یاکوت[۱]ها و دولگان[۲]ها، شمنی که در پی بازگرداندن روح بیمار است، حرکاتی از خود نشان می‌دهد که درواقع عمل پریدن در آب را بازمی نماید. همچنین تونگوزها و چوکچی[۳]ها و لَپ[۴]ها خلسهٔ شمنی را همچون فرورفتن در آب می‌دانند و ما همین شیوه را در میان شمنان اسکیمو می‌بینیم (همان). درواقع فرورفتن در آب دلالت بر بازگشت به وجود قبلی آدمی دارد، چنان‌که این عمل هم بیانگر مرگ است و هم زایش دوباره (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۲۱). انسان کهن با فرورفتن در آب به شکلی نمادین می‌میرد و دوباره متولد می‌شود (همان: ۱۲۳).

در شمنیسم، نزول به جهان زیرین مطلقاً جنبهٔ منفی ندارد (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۹۵)؛ چنان‌که شمن‌های سیاه ـ سفیدی هستند که هم توانایی و تخصص صعود یا پرواز جادویی را در خویش پرورده‌اند و هم توانایی نزول به جهان زیرین را (همان: ۳۰۰). بااین‌همه ما در جدال کیخسرو و افراسیاب، تقابل شاه ـ شمن‌های سفید و سیاه را می‌بینیم. در منابع اسطوره‌ای ایران و در *شاهنامه*، کیخسرو به روشنی بی‌کران عروج می‌کند یا با غیبت خویش به جاودانگی می‌رسد، اما افراسیاب تا لحظهٔ مرگ مدام با گناهانی که مرتکب می‌شود روان خود را سیاه می‌کند. در *اوستا* مستقیماً به عروج کیخسرو اشاره نشده، اما از زندگانی بلند او سخن رفته‌است (رام‌یشت، بند ۳۲ و فروردین‌یشت، بند ۱۳۵ و زامیادیشت، بند ۷۶؛ به نقل از گشتاسب، ۱۳۹۱: ۱۱۶). درواقع آشکار است که

---

۱. ساکنان منطقه‌ای در شرق سیبری.

۲. ساکنان منطقه‌ای در شمال شرق سیبری.

۳. ساکنان شمال شرقی سیبری.

۴. ساکنان ناحیهٔ لاپلند در قطب شمال.

«غیبت» و زنده به آسمان رفتن او در حماسهٔ ملی یا «عروج کیخسرو» در روایات شفاهی (همان: ۱۱۴ــ۱۳۱)، شکل دیگری از بی‌مرگی اوست. کیخسرو ـ چه در اساطیر ایران و چه در *شاهنامه* ـ سه خویشکاری شاهی و پزشکی (مهرهٔ جادویی) (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۶۴/۴) و جادوگری (جام گیتی‌نمای) (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۴۴/۳ـ۳۴۶) را در خود جمع کرده‌است. ابوریحان بیرونی (۱۳۶۳: ۲۸۲) در *آثار الباقیه* به زمان عروج کیخسرو اشاره کرده که در روز خرداد (ششم) از ماه فروردین یا «نوروز بزرگ» بوده‌است. به گفتهٔ بیرونی، مردم معتقدند کیخسرو پس از ورود به چشمه‌ای در کوهی در ساوه و دیدار با یکی از ایزدان در نوروز بزرگ، عروج کرد. بیرونی بر آن است که رسم اغتسال و تطهیر ایرانیان در آب چشمه‌ها و رودها، در بزرگداشت این واقعه است.

همچنین توضیحش شایسته است که زردشتیان ایران، آفرینگان رَپیهوین[1]، ایزد موکل بر گاه آرمانی نیمروز، را در روز خرداد (ششم) از ماه فروردین در آغاز نوروز بزرگ به‌جای می‌آورند. این ایزد در آغاز زمستان[2] راهی دنیای زیرزمینی می‌شود تا دیو سرما نتواند به ریشهٔ گیاهان آسیبی برساند. در بهار، این ایزد به روی زمین می‌آید و طبیعت را با گرمای زندگی‌بخش به شکوفایی می‌کشاند. همچنین باید در نظر داشت که گاه آرمانی نیمروز [=رپیهوین‌گاه] که در آن خورشید در بالاترین جایگاه خود می‌ایستد، همچنان به سوی جنوب که در سنت زردشتی نیکوترین جهات است، پیوند دارد[3]. در زادسپرم (فصل ۳۵ بند ۲۹؛ به نقل از آموزگار،۱۳۹۰: ۳۹۵) آمده‌است که نام رپیهوین از رامش است. این واژه با پسوند tara در اوستایی و tar در پهلوی، معنی «جنوب» یا «جنوبی» می‌دهد (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۴۷). به هر تقدیر، رپیهوین‌گاه اوج درخشندگی و روشنی و قرینهٔ اوشَهین[4]گاه است که اوج قدرت تاریکی است؛ چنان‌که سوی جنوب خجسته است و سوی شمال بدیمن.

باری، در *شاهنامه* افراسیاب با لقب اژدهافش می‌آید؛ در ظاهر سفید است اما قلبش چون درفشش تاریک و سیاه است. او ظلمت را به خاطر می‌آورد و کیخسرو نور را. کیخسرو شمن سفید است و به گاه نیمروز عروج می‌کند[5]، ولی افراسیاب شمن سیاه است و به جهان زیرین نزول می‌کند یا در بن دریاچهٔ چیچست پنهان می‌شود و آب را سیاه و تیره می‌گرداند.

---

1. Rapihwin.

۲. در دوران باستان، زمستان از نخستین روز آبان آغاز می‌شد و تا نخستین روز سال یعنی روز اورمزد از فروردین ادامه می‌یافت.

۳. نیمروز نیز در فارسی مانند رپیهوین پهلوی یا صورت اوستایی آن (rapithwa)، هم به معنای ظهر است و هم جنوب؛ چنانکه کلمهٔ meridies در لاتین به هر دو معنی آمده است (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۴۷).

4. Ushahin.

۵. محل عروج کیخسرو در نزدیکی دریاچهٔ چیچست و احتمالاً بر فراز کوه سهند بوده‌است. در بندهش (فرگرد ۱۷، پارهٔ ۷) آمده‌است: «کیخسرو بتخانهٔ دریاچهٔ چیچست را برکند، آن [آذر] به بُش (یال) اسب وی فرونشست، تاریکی و تم (تیرگی) را بزدود و روشنی پدید آورد» (پورداوود، ۱۳۸۷: ۱۴۸). ما بر آنیم که عبارت «آن به بش اسب وی فرونشست» در بندهش آشکارا به عروج کیخسرو اشاره دارد.

پُل یا گذرگاه دشوار

نمادپردازیِ پل یا گذرگاه دشوار میان این جهان و جهان دیگر در تاریخ ادیان به شکلی جهان‌شمول پدیدار شده‌است. داستان از این قرار است که در عهد ازل[1] یا زمان ازلی[2]، پل یا راهی میانِ آسمان و زمین کشیده شده بود و مرگی وجود نداشت؛ و هنگامی که این ارتباط یا راه قطع شد، انسان‌ها مگر روحاً یا در حالت خلسه نمی‌توانستند از پل عبور کنند. درواقع از این پس فقط انسان‌های برگزیده (شمن‌ها، عارفان، قهرمانان، شهریاران) ـ آن‌هم در حالت خلسه ـ می‌توانند ارتباط قطع‌شده با زمان ازلی را برقرار سازند (الیاده، ۱۳۹۵: ۲۲)؛ مثلاً پل چینود در اساطیر ایران ـ چنان‌که در ادامه به آن پرداخته‌ایم ـ زمین و آسمان را به هم می‌رساند و برای گناهکاران به اندازهٔ لبهٔ تیغ باریک می‌شود. در مسیحیت رویای سنت پل[3] بیانگر پلی است به نازکی مو که آسمان و زمین را به هم می‌رساند؛ تصوری که در آثار نویسندگان و عارفان عرب نیز به چشم می‌خورد. این پل باریک‌تر از موست و همانند سنت مسیحی گناهکاران نمی توانند از آن عبور کنند و به قعر دوزخ سقوط می‌کنند. افسانه‌های قرون وسطی از پلی به باریکی لبهٔ شمشیر سخن می‌گویند که قهرمان (لانسِلوت) باید با پای برهنه و با دست خالی از آن گذر کند. در سنت فنلاندی پلی که پوشیده از میخ و لبهٔ تیغ است از فراز دوزخ، زمین و آسمان را به هم پیوند می‌دهد؛ چنان‌که ارواح مردگان و شمن‌ها در حالت خلسه از آن می‌گذرند (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۶۹).

باری، پس از تجربهٔ هبوط بود که این راه قطع شد؛ راهی که یا با مرگ می‌توان از آن گذشت یا با تبدیل شدن به روح و پرواز در ماورا یا همان حالت خلسه؛ چنان‌که شمن‌ها در این حالت با عبور از پلی هولناک است که به زمان اسطوره‌ای سفر می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۸: ۵۸۲). این پل یا گذرگاه دشوار اساساً نمایانگر مفهومی هندوایرانی است که نه‌تنها در اقوام هندواروپایی دیگر به چشم می‌خورد، بلکه در نواحی مختلف جهان در تاریخ ادیان مستند شده‌است (همان: ۴۵۵).

در ایران، این نمادپردازی در اسطوره‌های زردشتی دیده می‌شود. تخت اهورامزدا بر عرش اعلا در نور آسمانی جای دارد و انگره‌مینو (روح مخرب) یا ـ چنان‌که در متون دوره‌های میانه آمده‌است ـ اهریمن، دیو دیوان است و در مَغاکی در تاریکی بی‌پایان در شمال زندگی می‌کند که بر حسب سنت، جایگاه دیوان است. به روایت *اوستا* این پل برای نیکوکاران فرسنگ‌ها پهن و برای گناهکاران همچون لبهٔ تیغ است. دئنا، ایزد دین، به هیئت زیبارویی خوشبو با سگ‌هایش می‌آید و روان فرد اَشَوَن (درستکار) را هدایت می کند تا از چینود از فراز کوه کیهانیِ هَرابِرزَیتی [=البرز] عبور کند. وهومنه [=بهمن] از این روان‌ها استقبال می‌کند و آن‌ها از مقابل اهورامزدا و امشاسپندان می‌گذرند (الیاده، ۱۳۹۴: ۴۵۵). در اسطورهٔ چینود، ایزدان

1. in illo tempore.
2. primordial time.
3. Vision of St. Paul.

مهر، سروش، رَشن، وای خوب و دین (دئنا) همه در برابر دیوان و دروجانی چون استویداد و ویزرش و وای بد قرار می‌گیرند و نقش محافظ را ایفا می‌کنند. الیاده خویشکاریِ ایزد وای، یعنی هدایتگری روح به دنیای دیگر را بازتاب ایدئولوژی شمنی‌گون توصیف می‌کند و بر آن است که این پل نه‌تنها راه مردگان که راه اهل خلسه نیز هست؛ چنان‌که ارداویراف نیز «می و منگ (بنگ) گشتاسبی» خورد و هفت شبانه روز در خواب یا خلسه بود و با عبور از پل چینود، از جهانِ دیگر و بهشت و دوزخ پیام آورد؛ او شبیه دانته شکنجه‌های بی‌دینان و پاداش‌های انسان‌های درستکار را دید و از این نقطه‌نظر سفرش به سفر شمن های سیاه به جهان زیرین شبیه‌است (الیاده، ۱۳۸۸: ۵۸۳).

همچنین توضیحش بایسته است که بنگهه[1] (بنگ / منگ) که در منابع اوستایی و پهلوی (فروردین یشت، پارهٔ ۱۲۴؛ دین‌یشت، پارهٔ ۱۵؛ وندیداد، فرگرد ۱۵، پارهٔ ۱۴ و فرگرد ۱۹، پارهٔ ۲۰ و ۴۱؛ گشتاسب یشت، پارهٔ ۱۶؛ *دینکرد* هفتم، فصل ۴، پارهٔ ۸۴ به بعد؛ *دادستان دینی*، صفحهٔ ۱۳۹؛ بندهشن، فصل ۴، پارهٔ ۲۰؛ *ارداویراف‌نامه*، فصل ۲، پاره‌های ۲۹ تا ۳۱) آمده‌است، مادهٔ نشئه‌آوری است که در روزگار باستان در ایران رواج داشته‌است (هنینگ، ۱۳۷۹: ۲۵ مقدمه) و اهمیت ازخودبی‌خودشدگی که از این گیاه طلب می‌شود، به واسطهٔ انتشار فوق‌العاده گستردهٔ این واژهٔ ایرانی در سراسر آسیای مرکزی تایید می‌شود. از قضا در برخی نواحی، بَنگ یا بَنگا هم برای نامیدن قارچ «آگاریکوس موسکاریوس» که در جلسهٔ احضار ارواح خورده می‌شود، به کار می‌رود[2]؛ هم برای نامیدن حالت خلسه یا مستی با قارچ‌های جادویی (همان: ۵۸۷ـ۵۸۸)؛ چنان‌که به نظر می‌رسد در تهیهٔ «می و منگ گشتاسبی» همچون سومهٔ هندی، از قارچ‌های خلسه‌آور استفاده می‌شده؛ زیرا تجربهٔ روحانی مرگ را به دنبال داشته‌است. در *ریگ‌ودا* (هنینگ، ۱۳۷۹: ۲۶ مقدمه) بنگ به معنای «مست‌کننده» در وصف سومه آمده‌است. در *دینکرد* (کتاب ۷، فصل ۴، پارهٔ ۸۴ به بعد؛ به نقل از هنینگ، ۱۳۷۹: ۲۲ مقدمه) برای آنکه روح گشتاسب به پرواز درآید، بنگ با هوم آمیخته می‌شود. شمن‌های چوکچی ادعا می‌کنند که قارچ جادویی «آمانیتا موسکاریا» روح را از طریق مسیری طولانی و پرپیچ‌وخم به سرزمین مردگان می‌برد[3] (استوتلی، ۱۳۹۰: ۴۴). درواقع این خاصیتِ قارچ خلسه‌آور است که تجربهٔ [توهم] مرگ را فراهم می‌آورد؛ خلسه‌ای که در گزارش ارداویراف به خواب هفت‌روزه[4] تعبیر شده‌است.

---

1. Bangha.

۲.. واژهٔ مربوط به قارچ جادویی نزد وگول‌ها پانخ (pankh) و نزد موردوین‌ها پنگه (panga) و در میان چرمیس‌ها پنگو (pongo) است که به وضوح به واژهٔ ایرانی کهن bangha به معنای شاهدانه بازمی‌گردد (مولر، ۱۳۹۸: ۱۱۳؛ الیاده، ۱۳۸۸: ۵۸۷).

۳. خلسه با آمانیتا موسکاریا در میان کوریاک‌ها و یوکاگیرها و ایتلمن‌ها نیز رایج بوده‌است (مولر، ۱۳۹۸: ۱۱۱).

۴. عدد رمزی هفت، نقش مهمی در فن و خلسهٔ شمن دارد. شمن‌های اسکیموی اروپا برای آنکه به خلسه روند، از دست استاد قارچ‌هایی با هفت خال می‌گیرند؛ شمن یوراک ـ ساموید دستکشی هفت‌انگشتی دارد و شمن اوگری هفت روح

سرانجام برای آنکه حق مطلب را در باب آمیختگی میان ثنویت ایرانی و شمنی ادا کرده باشیم، نگاه گذرایی به مانویت می‌افکنیم؛ دین یا به عبارت بهتر، عرفانی که اساسش بر ثنویتی پیشرفته قرار گرفته‌است. درواقع اصول دوگانه و زمان‌های سه‌گانه[۱]، نه‌تنها جوهرهٔ آموزهٔ مانویت، که زیربنای دیانت ایرانی پساگاتایی (پساگاهانی) است. مانی بعضی مفاهیم و اندیشه‌های سنتی ایرانی را از نو تعبیر و تفسیر کرده و همچنان برخی عناصر هندی، چینی، یهودی، مسیحی، گنوسی را در دستگاه یا نظام دینی خود تلفیق و ادغام کرده‌است (الیاده، ۱۳۹۵: ۵۰۸). در مانویت «اهریمن» فرمانروای دوزخ و دیو دیوان است[۲]، اما یک مبدأ معنوی خصمانه نیست بلکه مترادف با ماده است. در ادبیات مانوی «نور» آشکارا به جهان بالا تعلق دارد و «تاریکی» به جهان زیرین؛ چنان‌که هیچشان در میانه نیست و «نور با سطحش به ظلمت برخورد می‌کند و نور را نهایتی از بالا و راست و چپش و ظلمت را نهایتی از پایین و راست و چپش نیست» (ابن‌ندیم، ۱۳۹۰: ۱۸) و باز چنان‌که «ظلمت مجاور آن زمین نورانی است، [این] بالاست و آن پایین؛ یکی از آن دو را در جهت بالا نهایت نیست و ظلمت را از جهت پایین» (همان: ۲۶). طبق روایت‌های گنوسی و مانوی و مندایی، اسطورهٔ نمونه‌وار تموز و برخی دیگر از ایزدان بین‌النهرینی، انسان در «چاه جهان» اسیر «شهریار تاریکی» است و سرانجام «رسول» یا فرشتهٔ خدا او را بیدار می‌کند (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۱۲). باری، در مانویت گرایش به «وضعیت ازلی آغازین»[۳] را بازمی‌یابیم. پادشاه جهان نور برای رهایی اجزای نور از اجزای ظلمت است که به صرافت خلق این عالم می‌افتد. ابن‌ندیم (۱۳۹۰: ۲۱) می نویسد: «گوید (یعنی مانی): وجودی را که در پایین زمین‌ها بود به آسمان‌ها وصل کرد و در حول این عالم خندقی ساخت تا ظلمتی که از نور تصفیه می‌شود، در آن افکنده شود. و در پشت آن خندق، دیواری ساخت تا چیزی از آن ظلمت جداشده از نور، بیرون نرود»

یاریگر و... (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۲۲).

۱. در مانویت سه زمان وجود دارد: زمان پیشین که نور از تاریکی جدا بود؛ زمان میانی پس از حملهٔ ظلمت به نور؛ و نهایتاً زمان ماورایی که نور و ظلمت جدا می‌شوند. طبق نظر موله این اصطلاح در دینکرد ۹ فرگرد ۱۰ (به نقل از تفضلی، ۱۳۹۷: ۱۹۴) به معنای سه دورهٔ جهان آمده‌است.

۲. در این باب به ذکر مثالی بسنده خواهیم کرد. زنده‌یاد احمد تفضلی (۱۳۹۸: ۳۱۹) سال‌ها پیش قطعه‌شعری مانوی را که در ترکستان چین در میان اوراق تورفان کشف شده بود، از زبان پارتی یا پهلوی اشکانی به فارسی ترجمه کرد. در این قطعه، دیو دیوان، فرمانروای دوزخ، بر جهان فرودین و مَغاک‌هایش فرمان می‌راند: «دیو زشت... و چهره... / می‌سوزاند و نابود می‌کند... می‌ترساند... / با بال می‌پرد همچون (مرغ) هوا، با پرّه شنا می‌کند همچون (جانور) آبی، و می‌خزد همچون تاریکان / مسلّح است به چهار اندام در آن هنگام که آتش‌زادگان به آیین تاریکان بر او می‌تازند / چشمه‌سار زهرین بیرون می‌جهد از آن [...] (دوزخیان) پوسیده‌اند بر بستر ظلمت [...] ریخته‌است زهر و بدی بسیار از آن گودال».

3. primordial situation.

در این مقام، خوب است اشاره کنیم که ثنویت دین مانی بر آیین تائو[1] ـ که از زیر باورهای شمنی در چین باستان فراگیر شد ـ تأثیر گذاشته‌است (زینر، ۱۳۹۲: ۶۰۷). در تائوئیسم، سکون و بی‌جنبشی مقدم بر حرکت و جنبش است. دیگر آنکه در اعتقاد چین باستان، بی‌جنبشی یا بی‌کُنشی، از خصیصه‌های زمین و «ین» (تاریکی، مادینگی، آبگونگی) هستند و به تبع آن در ادبیات تائویی به تفوق یین نسبت به «یانگ» (روشنی، نرینگی، سختی) برمی‌خوریم. در ادبیات تائویی، بهترین خلق، آب را مانَد؛ زیرا او در پستی‌ها نیز قرار می‌گیرد و با کمترین کوشش به همه چیز و همه کس بهره می‌رساند. جایگاه او در گودترین گودال‌هاست و در این موضع است که به تائو (=راه) نزدیک می‌شود (همان: ۶۰۸ـ۶۰۹). به هر تقدیر، در اواخر قرن چهارم میلادی، این فرضیه زیر تأثیر آیین مانوی تغییر کرد و ارجحیت قاطع به نور یا اصل یانگ داده شد. از آن پس ین در پایین و سرچشمهٔ مرگ پنداشته می‌شد، درحالی‌که اصل یانگ لازمه‌اش فرازیدن بود (همان: ۶۱۰). دیگر رفته رفته سخن از بهشت برین و دوزخ زیرزمینی در میان آمد. طبق باور ایشان، بهشت در نقاط مجهولی از زمین موجود است چنان‌که هیچ‌کس پس از راهیابی به آنجا به زمین بازنگشته‌است. دوزخ نیز شکنجه‌گاه گناهکاران است و هزاران دیو هولناک و غول موذی را در خود گرفته‌است (ناس، ۱۳۷۷: ۳۶۴). باری، این اختلاف که زیر تأثیر ثنویت دین مانی پدید آمده بود، هرگز حل نشد و حتی در دوران خاندان مینگ (۱۳۶۸ـ۱۶۴۴ میلادی) به دو مکتب طب چینی برمی‌خوریم که یکی بر اهمیت نیروی ین و دیگری بر اهمیت نیروی یانگ تأکید می کند (زینر، ۱۳۹۲: ۶۰۲). در تائوئیسم انسان می‌تواند با مراقبه و تنفس و خوردن داروهای خاص پرواز کند یا نامیرای آسمان‌ها شود؛ همچنان‌که می‌تواند در عمق شکاف کوه‌ها یک نامیرای زمین باشد (همان: ۶۱۱). به هر حال، هیچ مانعی بر سر راه نخواهد بود که مانی را نیز پزشکی در نظر آوریم که با درآویختن با شیاطین مرگ در جهان ظلمانی (زیرزمینی) یا با استمداد از ارواح پاک در جهان نورانی (آسمانی) به شفای بیماران کمر می‌بسته‌است[2]؛ چنان‌که در واپسین دیدارش با شاه بهرام اول به جدال خود با دیوان و دروجانی اشاره کرده‌است که تن مردم بیمار را منزلگاه خویش می‌سازند (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹۴: ۲۷۵) یا به عبارت دیگر، روح ایشان را می‌ربایند و با خود به جهان مردگان می‌برند.

نتیجه

نزول به جهان زیرین در منابع اسطوره‌ای و حماسی ایران به چشم می‌خورد. طبق روایت منابع اساطیری ایران، جم «وَر» یا دژی با سه طبقهٔ پیشین و میانی و پسین می‌سازد که نمادی از سه سطح یا منطقهٔ

1. Tao.

۲. در ادبیات مانوی، بارها به پزشک بودن مانی اشاره شده‌است؛ مثلاً در قطعه‌ای پارتی که از خرابه‌های تورفان به دست آمده، از زبان این پیامبر ایرانی چنین آمده‌است: «آمدم پیش شاه گفتم که درود بر تو از ایزدان. شاه گفت از کجایی؟ من گفتم پزشکم از بابل‌زمین» (بهار و اسماعیل‌پور، ۱۳۹۴: ۲۵۹).

کیهانی (دوزخ، زمین، آسمان) است. جم به فرمان اهورامزدا در این وَر جفتی از بهترین آفریدگاران و بذرهای بهترین گیاهان را نگاه می‌دارد تا آن‌ها را از آسیب سرمایی سخت نگاه دارد. ما همچنین در باب گناه جم به تحلیل این گمان پرداختیم که گناه جم اساساً می‌تواند برآمده از همکاری غیرمستقیم او با موجودات زیرزمینی یا دیوان باشد؛ هرچند او قوّت غلبه بر دیوان را نیز هم از دیوان آموخته‌است، چنان‌که می‌توان گفت جم در پاسداشت «پیمان» از راه اعتدال بیرون افتاده‌است. باری، ما نزول شمنی افراسیاب در شکافی در کوهی که در حماسهٔ ملی «هنگ افراسیاب»ش می‌خوانند و فرورفتن او در دریاچهٔ چیچست را بازکاویده ایم و از خلسهٔ آیینی این شاه ـ شمن تورانی با نوشیدنی هوم سخن گفته‌ایم. کیخسرو، پادشاه جنگاور ایران، که در روایات حماسی و تاریخی به غیبت می‌رود یا عروج می‌کند، در برابر افراسیاب تورانی که به جهان زیرین هبوط می‌کند، قرار می‌گیرد. درواقع نهال دشمنی ایران و توران از خون سیاوش به سال‌ها بالیده‌است و با نظر به اصطلاح شمن‌های آلتایی ناظر به خویشکاری شمن‌های عروج‌کننده یا نزول‌کننده به جهان زیرین که از تضاد آیینی خان‌ها یا شاه ـ شمن‌های سیاه و سفید حکایت دارد، در روایات حماسی ایرانیان با ثنویتی پساگاهانی این‌گونه از به پیروزی قاطع نور بر ظلمت انجامیده‌است. در بخش آخر مقاله به نمادپردازی پل یا گذرگاه دشوار که در سراسر جهان نمونه دارد و در فرجام‌شناسی دین زردشتی با جزئیات کامل در اسطورهٔ چینود بازنمایی می‌شود، پرداخته‌ایم. این پل نه‌تنها به راه مردگان، که به راه اهل خلسه نیز تعبیر می‌شود؛ چنان‌که ارداویراف هم «می و منگ گشتاسبی» خورد و هفت شبانه‌روز در خواب یا خلسه بود و با عبور از پل چینود از جهانِ دیگر و بهشت و دوزخ پیام آورد. می‌توان گفت ثنویتی که در این داستان در جدال ایزدانی که پاکان را برمی‌کشند و دیوانی که مردمان بدکار را به جهان زیرین می‌افکنند، نمایان شده‌است، دست‌کم در مقایسهٔ تطبیقی با گزارش شمن آلتایی از سفر به جهان مردگان قرابت شگفت می یابد؛ چنان‌که شمن آلتایی در سفر خلسه‌آمیزش از پلی به باریکی مو بسیار شبیه به چینود زردشتی به جهان مردگان فرومی‌غلتد تا به عقوبت‌گاه ارواح بدکار و سرانجام قصر فرمانروای این دوزخ زیرزمینی راه یابد و بتواند راه غلبه بر بیماری را از ایشان فرابگیرد. پایانی‌ترین سخن این مقاله، بررسی جهان زیرین در اساطیر مانوی است. تصور درآویختن مانی با شیاطین مرگ در جهان ظلمانی (زیرزمینی) یا استمداد او از ارواح پاک در جهان نورانی (آسمانی) با پزشک بودن او مطابق است.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۹۰)، *زبان، فرهنگ و اسطوره*، تهران، معین.

آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد (۱۳۸۹)، *اسطورهٔ زندگی زردشت*، تهران، چشمه.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۲)، نشانه‌های سرشت اساطیری افراسیاب در *شاهنامه*، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱، شمارهٔ ۱، صفحات ۷ـ۳۶.

ابن‌ندیم (۱۳۹۰)، *مانی به روایت ابن‌ندیم*، ترجمهٔ محسن ابوالقاسمی، تهران، طهوری.
اُرانسکی، یوسیف میخائیلوویچ (۱۳۸۶)، *زبان‌های ایرانی*، ترجمهٔ علی‌اشرف صادقی، تهران، سخن.
استوتلی، مارگارت (۱۳۹۰)، *مقدمه‌ای بر شامانیزم: دین ابتدایی ترکان باستان*، ترجمهٔ بیژن اسدی‌مقدم، بی‌نا.
الیاده، میرچا (۱۳۸۴)، *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، طهوری.
الیاده، میرچا (۱۳۸۷)، *مقدس و نامقدس؛ ماهیت دین*، ترجمهٔ بهزاد سالکی، تهران، علمی و فرهنگی.
الیاده، میرچا (۱۳۸۸)، *شمنیسم: فنون کهن خلسه*، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، قم، ادیان.
الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، *تاریخ اندیشه‌های دینی*، جلد ۱، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.
الیاده، میرچا (۱۳۹۵)، *تاریخ اندیشه‌های دینی*، جلد ۲، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.
الیاده، میرچا (۱۳۹۶)، *تاریخ اندیشه‌های دینی*، جلد ۳، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.
الیاده، میرچا (۱۳۹۷)، *خدای ناپدیدشونده: زالموکسیس*، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.
الیاده، میرچا و دیگران (۱۳۸۸)، *اسطوره و آیین*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.
باژدان، علیرضا؛ ابوالقاسمی، محسن؛ میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۳)، نخستین پزشک اساطیری ایران چه کسی است؟، فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی *تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا*، سال ۲۴، شمارهٔ ۲۴، صفحات ۵ـ۲۳.
بندهش (۱۳۹۰)، گردآوری فرنبغ‌دادگی، گزارنده: مهرداد بهار، تهران، توس.
بنونیست، امیل (۱۳۹۴)، *دین ایرانی بر پایهٔ متن‌های معتبر یونانی*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، قطره.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۶۳)، *آثار الباقیه*، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، تهران، امیرکبیر.
بلک، جرمی؛ گرین، آنتونی (۱۳۸۵)، *فرهنگنامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان*، ترجمهٔ پیمان متین، تهران، امیرکبیر.
بویس، مری (۱۳۹۳)، *تاریخ کیش زردشت*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران، گستره.
بهار، مهرداد؛ اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، *ادبیات مانوی / گزارش دست‌نوشته‌های منثور پارسی میانه و پهلوانی (پهلوی اشکانی)*، تهران، کارنامه.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۸)، [تألیف و ترجمه]، *گاهان*، تهران، اساطیر.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۶)، [تفسیر و تألیف]، *خرده اوستا*، تهران، اساطیر.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۷)، [تفسیر و تألیف]، *یسنا*، تهران، اساطیر.
پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۴)، [تفسیر و تألیف]، *یشت‌ها*، تهران، اساطیر.
تفضلی، احمد (۱۳۹۷)، *تصحیح و ترجمهٔ سوتکرنسک و ورشت مانسرنسک از دینکرد ۹*، به‌کوشش ژاله آموزگار، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
تفضلی، احمد (۱۳۹۸)، *مقالات احمد تفضلی*، گردآوری ژاله آموزگار، تهران، توس.
زینر، رابرت چارلز (۱۳۹۲)، *دانشنامهٔ فشردهٔ ادیان زنده*، زیر نظر رابرت چارلز زینر، ترجمهٔ نزهت صفای اصفهانی، تهران، مرکز.
ژینیو، فیلیپ (۱۳۹۰)، *ارداویراف‌نامه*، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار، تهران، معین ـ انجمن ایرانشناسی فرانسه.

شاکد، شائول (۱۳۹۳)، *از ایران زردشتی تا اسلام: مطالعاتی دربارهٔ تاریخ دین و تماس‌های میان‌فرهنگی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، دورهٔ ۸ جلدی، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

کریستین‌سن، آرتور (۱۳۹۳)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.

گشتاسب، فرزانه (۱۳۹۱)، عروج کیخسرو در روایات شفاهی مردم ایران، *انسان‌شناسی*، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۷، صفحات ۱۱۴_۱۳۱.

مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۹۰)، *آفرینش و تاریخ*، مقدمه، ترجمه و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگه.

مولر، کلاوس (۱۳۹۸)، *شمنیسم: درمانگران، روح‌ها، آیین‌ها*، ترجمهٔ شاهرخ راعی، تهران، حکمت.

مینوی خرد (۱۳۹۱)، ترجمهٔ احمد تفضلی، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، توس.

ناس، جان بایر (۱۳۷۷)، *تاریخ جامع ادیان*، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، ویرایش پرویز اتابکی، تهران، علمی و فرهنگی.

نیبرگ، ه.س (۱۳۵۹)، *دین‌های ایران باستان*، ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی، تهران، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها.

هنینگ، والتر برونو هرمان (۱۳۷۹)، *زردشت؛ سیاستمدار یا جادوگر!*، ترجمهٔ کامران فانی، با مقدمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، کتاب پرواز.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 229-246

doi 10.22059/JIS.2022.342820.1112

Research Paper

Sassanid-Islamic City of Ghandijan: Spatial Organization, Form and Function

Hassan Karimian[1] | Afshin Aryanpur[2]

1. Corresponding Author, Professor of Archaeology, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: hkarimi@ut.ac.ir
2. Archaeology PhD student, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: afshin.aryanpur.iran@gmail.com

Article Info.

Received:
2022/05/10

Accepted:
2022/12/19

Keywords:
Ghandijan, Sarmashhad, Sassanian cities, Spatial organization, Functional cities, Fars province.

Abstract

Ghandijan is an abondoned city from Sassanian era to the early Islamic period. The old name of the city probably was "Kandigān" but another hypothesis is "Pandegān". The early Islamic historians mentioned the name of Ghandejan as a city in Fars state. The context of the city located in the south of Iranian plateau near the coast of Persian Gulf. Sassanid cities were founded on specific styles. Firuzabad was the first City that built by Sassanian kings in 224 C.E as The first capital of empire. Firuzabad is rounded shape with regular and symmetrical circle and central core that consist a brick watch tower. The other style based on the ancient Roman cities modeling, The Hippodamus city planning. In Hippodamus style, city was built with four gates rectangular shape and two crossroads(Decumanus maximus, Cardo maximus). Inside the south west of Fars plain near the ruins of ancient city of Sarmashhad rounded moat remains from pre– Islamic period just like the Sassanid city style. The archaeological remains of Sarmashhad present an immigration in early Islamic period. The reason of abondanment is not clarified yet. The reason of Fundament of Ghandijan was spatial situation and connection link of the plain between Bishapur, Darabgerd and Firuzabad to The Persian Gulf. The old roads of Ghandijan has shown the importance of tradeway to Sirāf port in coastline of the Persian Gulf. Sherds of pottery remained on surface of hills in plain. Analysis of pottery style and radiocarbon dating and petrography can represent chronology of the city.

How To Cite: Karimian, Hassan; Aryanpur, Afshin (2023). Sassanid-Islamic City of Ghandijan: Spatial Organization, Form and Function. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 229-246.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۲۹-۲۴۶
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
مقالهٔ علمی-پژوهشی

شهر ساسانی ــ اسلامی غندیجان: سازمان فضایی، شکل، عملکرد

حسن کریمیان[1]✉ | افشین آریان‌پور[2]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ استاد باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: hkarimi@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: afshin.aryanpur.iran@gmail.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۲۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۲۸

واژه‌های کلیدی:
شهر غندیجان، سرمشهد، شهرهای ساسانی، شهرهای دوران اسلامی، معماری ساسانی، معماری دوران اسلامی.

چکیده

غندیجان یکی از شهرهای باستانی ایران بوده که بقایای آن در محدوده‌ای به وسعت تقریبی ششصد هکتار در نزدیکی روستایی به نام سرمشهد در حوزهٔ دهستان دادین در بخش جنوب‌غربی استان فارس واقع شده‌است. قدمت این شهر باستانی به دوران شاهنشاهی ساسانیان می‌رسد و در دوران اسلامی نیز حیات آن ادامه داشته‌است. از این شهر معتبر باستانی هم‌اکنون ویرانه‌هایی بر جای مانده که در بررسی نگارندگان، بقایای فضاهایی شامل تل خندق، کاروان‌سرای بهرام، قیزقلعه، تل نقاره‌خانه و بنای تاق منفرد، که در نقاط مختلف شهر پراکنده‌اند، شناسایی شده‌است. با وجود اهمیت این محوطهٔ باستانی و گسترهٔ زیاد مواد فرهنگی در عرصهٔ آن، تاکنون درخصوص شکل و عملکرد و همچنین سازمان فضایی این شهر، مطالعات جامع و دقیقی انجام نگرفته‌است. در پژوهش حاضر تلاش شده تا دلیل شکل‌یابی غندیجان در دوران ساسانی و همچنین اهمیت آن در دوران اسلامی بررسی شود. همچنین به پرسش‌هایی دربارهٔ ویژگی صنایع و تولیدات، موقعیت راه‌های ارتباطی باستانی، قدمت و کاربری آثار باستانی این شهر پاسخ داده شود. در نتیجهٔ پژوهش مشخص شد شکل شهر غندیجان با پلان مستطیلی (هیپودامیان) از دوران ساسانی بوده که عمدتاً عملکرد دفاعی، راهبردی، صنعتی داشته‌است. تحلیل توزیع زمانی و مکانی داده‌های منقول در تعیین قدمت، روشن ساخت که حیات این شهر در دوران اسلامی از دورهٔ خلفای راشدین تا خوارزمشاهیان و اتابکان فارس ادامه داشته‌است.

استناد به این مقاله: کریمیان، حسن؛ آریان‌پور، افشین (۱۴۰۲). شهر ساسانی ـ اسلامی غندیجان: سازمان فضایی، شکل، عملکرد . *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۲۲۹- ۲۴۶.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

معرفی

در منابع سده‌های نخستین اسلامی به شهر غندیجان یا خندیجان اشاره شده‌است. محوطهٔ باستانی بازمانده از شهر غندیجان در ۷۵ کیلومتری جنوب‌شرقی شهر کازرون و حدود هفت کیلومتری روستای سرمشهد واقع شده‌است. این روستا در دهستانی به نام دادین از بخش جرهٔ بالاده جای دارد. دادین که شامل دو بخش علیا و سفلی است، از توابع جره است و در سه فرسخی شمال‌غربی اشفایقان قرار دارد (حسینی فسایی، ۱۳۸۲: ۱۲۷۶). نام اشفایقان تغییریافتهٔ نام پهلوی اشپایگان است. همچنین به لحاظ موقعیت مکانی از سمت شمال و مشرق به دشت و از سمت غرب و جنوب‌غرب به ارتفاعات و از جنوب و جنوب‌شرق به اراضی بایر محدود می‌شود و متوسط ارتفاع آن از سطح دریا ۷۲۰ متر است (امیری، ۱۳۹۱: ۲۲).

پرسش‌ها و فرضیات پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که شهر غندیجان به چه دلیلی در زمان ساسانی احداث شده و دلیل انتخاب این مکان برای ساخت شهر و علت نابودی‌اش چه بوده‌است؟ فرض آن است که شکل‌گیری غندیجان در میان دو شهر مهم اردشیرخوره و بیشاپور به دلیل اهمیت راهبردیِ نظامی ـ اقتصادی این منطقه باشد. هدف آن بود که شکل و عملکرد و سامانه‌های دفاعی این شهر باستانی بررسی شود تا با اتکا به گاهنگاری نسبی داده‌های سطحی و همچنین ویژگی‌های سبک‌شناسی و نیارش آثار معماری به‌جامانده از شهر این کهن، ماهیت و عملکرد و گسترهٔ شهر نیز مشخص شود.

روش‌شناسی پژوهش

برای نیل به اهدافی که در سطرهای پیشین ذکر شد، بررسیِ سطحیِ روشمندِ عرصهٔ محوطهٔ غندیجان انجام و با جمع‌آوری آثار منقول فرهنگی و ثبت و طراحی و گاهنگاری آن‌ها، اطلاعات ارزشمندی از تحولات این شهر ساسانی در دوران اسلامی به دست آمد. باید توجه داشت که تاکنون هیچ کاوش باستان‌شناختی در این محوطه صورت نگرفته و حفاری‌های انجام‌یافته غیرمجاز بوده‌است؛ بنابراین اتکای مقاله بر اساس عکاسی و تهیهٔ طرح سفال‌های سطحی در خود محل و تهیهٔ نقشهٔ جی‌آی‌اس و منابع مکتوب بوده‌است. همچنین نقشه‌ها، عکس‌های هوایی و ماهواره‌ای، عکس‌های سراسرنما، اطلس‌های تاریخی و شبیه‌سازی سه‌بعدی بناهای موجود برای اثبات نظریه‌ها و فرضیه‌ها به کار گرفته شده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

باوجودی‌که کاوش‌های وسیعی در غندیجان صورت نگرفته، بررسی‌های اولیه و منابع تاریخی، تعلق این

شهر را به عصر ساسانی را نشان می‌دهد، که مهم‌ترین آثار آن نقش‌برجستهٔ بهرام دوم است. در متون جغرافیای تاریخی دوران صدر اسلام تا سدهٔ هشتم و حتی دورهٔ قاجار، اطلاعات مناسبی دربارهٔ این منطقه و شهرهای پیرامونی آن نوشته شده‌است؛ ازجمله این آثار مکتوب می‌توان به *تاریخ طبری*، *فارسنامهٔ ابن‌بلخی*، *سفرنامهٔ ابن‌حوقل: ایران در صورت‌الارض*، *مسالک و ممالک* ابن‌خردادبه، *نزهت‌القلوب* حمدالله مستوفی، *مختصرالبلدان* ابن‌فقیه، *مسالک و ممالک* استخری (اصطخری)، *فردوس‌المرشدیه فی اسرارالصمدیه*، *جغرافیای حافظ ابرو*، *سیرت جلال‌الدین منکبرنی*، *فارسنامهٔ ناصری* اشاره کرد.

ارنست هرتسفلد نخستین شخصی بود که این نقش‌برجستهٔ ساسانی بهرام دوم را معرفی کرد؛ اگرچه نامی از غندیجان نبرد (امیری، ۱۳۹۱: ۱۰). پروندهٔ ثبت این نقش را آندره گدار در دورهٔ پهلوی اول به تاریخ ۲۰ بهمن ۱۳۱۸ تهیه کرد که در آن به نظرات هرتسفلد اشاره شده‌است. در دوران معاصر نیز تحقیقات استادان زنده‌یاد محمدتقی مصطفوی و فریدون توللی و احمد اقتداری، اطلاعات تازه‌ای به محققان داد. لئو ترومپلمن، باستان‌شناس آلمانی، با بازدید از بقایای شهر و نقش بهرام دوم، نخستین نقشه از تل خندق را تهیه کرد و در مقالهٔ ارزشمند خود دربارهٔ کاربری تل خندق و استودان کوه آغاجاری، اطلاعات و فرضیه‌های جدیدی به دست داد.

بسترهای شکل‌یابی و توسعهٔ شهر غندیجان

محوطهٔ باستانی غندیجان ابعادی به اندازهٔ سه کیلومتر در دو کیلومتر و در حدود ششصد هکتار وسعت دارد. این محوطهٔ باستانی شامل بخش‌های مختلف ازجمله ویرانه‌های شهر باستانی سرمشهد، تل نقاره خانه، قیزقلعه، کاروان‌سرای کوشک بهرام است که به نظر می‌رسد قدمت تاریخی آن با دیگر آثار محوطهٔ سرمشهد یک دورهٔ زمانی را شامل می‌شود. با توجه به موجودیت نقش بهرام دوم و کتیبهٔ کرتیر در همجواری این محوطهٔ باستانی و نیز نتایج مطالعات صورت‌گرفته درخصوص سفالینه‌های سطحی این محوطه، می‌توان اذعان کرد که استقرار در این محل از دورهٔ ساسانی آغاز و و تا سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم هجری تداوم داشته‌است. وسعت زیاد محوطه به نوعی نشانگر رونق و شکوه آن در زمان حیاتش و قلعه‌های متعددی در ارتفاعات اطراف آن که اهمیت حفاظت و حفظ امنیت آن را در زمان شکوه آن می رساند، و همچنین نظام معماری منظم و ساختاریافته و بناهای باقی‌مانده و تپه‌های متعددی که در سطح شهر پراکنده‌اند، آن را نه‌تنها در محدودهٔ استان فارس، بلکه در سطح کشور، بی‌نظیر و حائز اهمیت جلوه می‌دهد. در واقع محوطهٔ باستانی سرمشهد یکی از مراکز مطالعاتی در دوره‌های ساسانی و اسلامی محسوب می‌شود (ابراهیمی، ۱۳۸۴: ۱). این نکته نشان می‌دهد که غندیجان با توجه به خصوصیات منحصر به فرد خود، موقعیت نظامی و دفاعی قابل توجهی داشته‌است.

شکل ۱. عکس هوایی سازمان نقشه‌برداری کل کشور (تعیین محدوده از نگارندگان)

جغرافیای اقتصادی

ابواسحاق ابراهیم استخری (۱۳۶۸: ۱۳۴) دربارهٔ هنر ارزندهٔ مردم غندیجان که تولید و صدور نوعی پارچه گران‌بها بوده می‌نویسد: «و از غندجان ـ که قصبهٔ دشت بارین باشد ـ بساط‌ها و بُردهای نیکو خیزد، و سلطان را آنجا کارگاه است». ابن‌حوقل (۱۳۶۶: ۶۶) نیز می‌نویسد: «از دشت بارین، واقع در غندیجان، گلیم و پرده و انواع مخده (مقاعد) و مانند آن نظیر ساخته‌های ارمینیه تهیه می‌شود و مقدار فراوانی از آن ها را به سایر نقاط دنیا می‌برند».

حمدالله مستوفی نقل کرده‌است که اهل غندیجان «بیشتر کفشگر و جولا باشند و آن شهر را دشت بارین گویند و قلعهٔ رمزوان به حدود غندیجان جایی محکم است و هوایش گرمسیر است و آبش از مصانع» (لسترنج، ۱۳۷۷: ۲۸۰). همچنین ذکر شده‌است عرق قیصوم و عرق زعفران و عرق سوسن و عرق بید صادر می‌کنند و نیز گفته شده گلیم‌بافی و قلاب‌دوزی فارس همه وقت معروف بوده و در مشرق‌زمین که لباس، مشخصهٔ مقام و منزلت افراد بود، پارچه‌های زربفت خاصی برای مصرف شخص سلطان در هر یک از شهرهای فارس ساخته می‌شد و روی آن پارچه‌ها نام و طغرای سلطان قلاب‌دوزی می‌شد.

بسترهای تاریخی: شکل‌یابی، توسعه، اضمحلال

شهر غندیجان در دوران ساسانی و سده‌های نخستین اسلامی

یکی از منابع عهد سامانیان که از غندیجان نام برده، ابواسحاق ابراهیم استخری درگذشته به سال ۳۴۶ قمری است. در نسخه‌ای از کتاب *مسالک و ممالک* استخری آمده‌است: «دشت بارین، [قصبهٔ آن] غندیجان، و از توابع آن شهری هست که آن را فهلو می‌گویند» (استخری، ۱۳۷۳).

استخری در این کتاب غندیجان را در عهد خود (سامانیان) کوچک‌تر از شهرهای اردشیرخوره ازجمله توج، شاپور، استخر، کثه (یزد)، دارابگرد، گور برشمرده‌است. در سدهٔ هفت میلادی و در سال‌های آغازین خلافت اسلامی، شهر سرمشهد محل جنگ مهلب و ازرقیان یا خوارج بوده‌است (قاسمی، ۲۰۱۲الف: ۶۵)؛ نیز این شهر را یکی از اقامتگاه‌های بین‌راهی کاروان‌ها در میان مسیر مرکز ایالت فارس به کرانه‌های خلیج فارس نام برده‌اند (همان). دربارهٔ وسعت شهر، گای لسترنج در جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی عنوان داشته که این شهر در قرن چهاردهم چنان‌که گفته‌اند به اندازهٔ استخر و گناوه بوده و از آنجا زیلو و پرده صادر می‌شده‌است (لسترنج، ۱۳۹۳: ۲۸۰). ابوعبدالله محمد بن احمد شمس‌الدین المقدسی (۱۳۶۱: ۶۴۳) در اثر سترگ خود *احسن التقاسیم فی معرفت الاقالیم* در سدهٔ چهار هجری نوشته‌است: «دشت بارین: شهری است که نه روستا و نهر و باغستان دارد و نه آیین [و آنان] از آب باریک می‌آشامند».

مطالعهٔ سفالینه‌های محوطهٔ سرمشهد نشان می‌دهد آثار به مرحلهٔ گذر از دورهٔ ساسانی به اسلامی تعلق دارد و کیفیت ساخت سفالینه‌های اسلامی رو به افزایش بوده‌است. این مسئله می‌تواند بیانگر افزایش استقرار در دوران اسلامی باشد (امیری، ۱۳۹۱: ۲۶۹).

شکل ۲. غندیجان در جغرافیای تاریخی ایران در *سفرنامهٔ ابن‌حوقل* (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۲۷)

واپسین سال‌های حیات غندیجان

برخی از پژوهشگران، دوران حیات غندیجان را مربوط به سده‌های هفتم و هشتم هجری می‌دانند، لیکن منابع تاریخی و جغرافیایی حکایت از آن دارند که در پایان سدهٔ هشتم و آغاز سدهٔ نهم قمری نیز در همین مکان، شهرکی بوده که مردم آن صاحب حرفه و اهل صنعت و هنر بوده‌اند. شهاب‌الدین عبدالله خوافی

حافظ ابرو درگذشته به سال ۸۳۳ قمری که در دوران تیمور گورکانی و شاهرخ تیموری و بایسنقر میرزا در نزد گورکانیان احترام و اعتبار داشته و همراه تیمور گورکانی به ایالت فارس سفر کرده و دربارهٔ شهرهای آن تحقیق کرده، درخصوص چگونگی شهر تاریخی غندیجان و شهرهای نزدیک آن ازجمله جره و خشت و کمارج سخن رانده و دربارهٔ جره که نزدیک‌ترین مکان به غندیجان و دشت بارین است می‌نویسد: «جره، به پارسی گره گویند. شهرکی کوچک است و هوای آن گرمسیر است. آب آن از رودی است که آن را رود گره گویند و منبع این رود از ماصرم است و از این شهر که جز از رز خراجی و خرما و غله هیچ چیز نخیزد. و مردم آنجا بیشتر سلاح‌ور باشند و مورجره هم از اعمال آن است» (حافظ ابرو، ۱۳۷۸: ۱۳۲).

حافظ ابرو (همان: ۱۳۳) دربارهٔ غندیجان هم می‌نویسد: «غندجان[۱] او به پارسی دشت باری گویند. شهرکی است هوای آن گرمسیر است و آب چاه شور باشد، و یک چشمهٔ کوچک است و هیچ آب دیگر ندارد؛ و غلهٔ آنجا دیمه کارند و کفشگر و جولاه بسیار باشد و از آن موضع اهل برخاسته‌اند».

در منابع سال‌های بعد، از این شهر به عنوان یک کانون زیستی دایر و آباد یاد نمی‌شود.

نابودی غندیجان

به گفتهٔ ابواسحاق ابراهیم استخری در سدهٔ چهارم زمین‌لرزه‌ای در آن منطقه رخ داده، چنان‌که در سیراف یک هفته لرزش زمین پیوسته ادامه داشته‌است. در منابع عهد مغول مانند *تاریخ جهانگشای* جوینی و *جامع‌التواریخ* رشیدی به این امر اشاره نشده‌است. مضافاً اینکه اتابک سعد به قول سعدی سدی از زر در برابر یأجوج مغول ساخت و مغولان در آخر عهد اتابکان و دورهٔ کردوجین، جانشین اَبِش خاتون، دختر سعد، فارس را به صلح متصرف شدند. احتمال هم دارد تهاجم به این شهر پیش از حملهٔ مغولان و در اواخر عهد خوارزمشاهیان و دورهٔ یورش غیاث‌الدین پیرشاه به شهرهای فارس رخ داده باشد.

علاوه بر عامل انسانی، شاید زمین‌لرزه هم یکی از عواملی باشد که ارکان شهر را در مرور زمان سست کرده باشد. احتمال دارد آخرین ضربه بر پیکر این شهر ـ که بنا بر منابع، چاه آب آن لب‌شور بوده ـ تغییرات جوّی و کم شدن آب رودخانه‌های نزدیک آن بوده باشد، به‌طوری‌که امروزه نیز آن منطقه خشک و کم‌آب است. شهر غندیجان که در روزگار آبادانی خود مرکز پرورش ادیبان و تولید منسوجات گران‌بها و کشت گندم و محصول خرما بوده، پس از چند سده حیات و بالندگی، به دلایل ناشناخته، از میان رفته و همچون تخت سلیمان و بیشاپور و ارگان و سیراف، فقط نامی از آن مانده و در نزدیکی‌اش، روستای سرمشهد سر برافراشته‌است. علل از میان رفتن این شهر باید جداگانه بررسی شود، لیکن به اجمال باید گفت یکی از عوامل انهدام این شهرها عامل انسانی است. به عقیدهٔ لئو ترومپلمن (۱۳۷۲: ۳۰)، مغولان این شهر را ویران کرده‌اند.

---

۱. در بعضی از منابع و متون، نام شهر «غندیجان» به صورت «غندجان» هم نوشته شده‌است.

آثار باستانی، شاخص شهر غندیجان

به منظور پاسخ به پرسش پژوهش و در نیل به هدف تحقیق، مطالعات میدانی باستان‌شناختی با انجام بررسی ساختاری سطحی در محدوده‌ای به وسعت ششصد هکتار آغاز شد. در این بررسی‌ها، بقایای شهر شامل کاروان‌سرای بهرام، قیزقلعه، تل نقاره‌خانه، تل خندق، نقش‌برجستهٔ بهرام دوم و کتیبهٔ کرتیر و استودان کوه آغاجاری، آتشکدهٔ جره، تپه‌های باستانی و بنای تاق منفرد شناسایی شد. همچنین مواد فرهنگی شامل سفال در محل طراحی، ثبت و عکس‌برداری و مطالعه شد. در ادامه، پس از معرفی مختصر این یافته‌ها، نتایج مطالعات میدانی را تحلیل کرده‌ایم.

آثار غیرمنقول و بقایای معماری

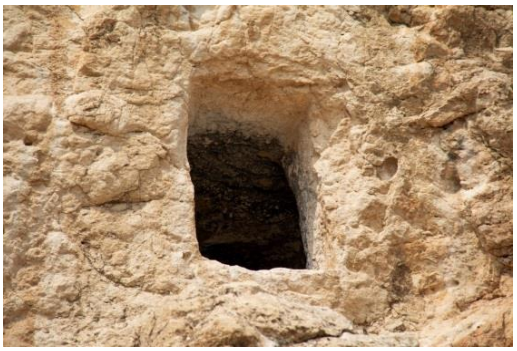
نقش‌برجستهٔ بهرام دوم

نقش‌برجستهٔ بهرام دوم که یکی از آثار ارزشمند منطقه محسوب می‌شود، حدود چهارونیم متر طول و حدود دو متر عرض دارد. ارنست هرتسفلد در تاریخ ۶ فروردین ۱۳۰۳ خورشیدی (برابر با ۲۶ مارس ۱۹۲۴ میلادی) این نقش را کشف کرد (هینتس، ۱۳۸۶: ۲۸۲). نقش‌برجستهٔ بهرام دوم، شناخته‌ترین اثر تاریخی سرمشهد محسوب می‌شود که در فاصلهٔ هشت کیلومتری محوطهٔ باستانی سرمشهد واقع شده و تصاویر آن روی سطحی صاف و مستطیل‌شکل حجاری شده‌است. در واقع در مضمون این نقش‌برجسته تلاش بر آن بوده تا نشان داده شود بهرام دوم از خانوادهٔ خود در برابر حملهٔ دو شیر نر خشمگین محافظت می‌کند. نباید فراموش کنیم که یکی از علت‌ها این است که این محدوده زیستگاه شیر بوده‌است. براساس منابع موجود، از دشت ارژن فارس تا بیشه‌های کرانه‌های رودخانه‌های خوزستان، زیستگاه شیر ایرانی بوده‌است. شمایل شیر در نقش، یک شیر کم‌یال و ترکه‌ای را نشان می‌دهد که با شیرهای گجراتی و میان‌رودانی هم‌خانواده است.

شکل ۳. طراحی نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در سرمشهد (نگارندگان)

استودان سرمشهد

به عقیدهٔ لئو ترومپلمن این استودان محل نگهداری استخوان‌های موبد کرتیر بوده‌است. این احتمال چندان دور از انتظار نیست؛ زیرا استودان کوه آغاجاری در کنار کتیبه و نقش مهمی قرار دارد و احتمالاً محل دفن خود موبد کرتیر در همین استودان است. شیوهٔ ساخت این استودان دقیقاً مشابه استودان‌های صخره‌ای در مرودشت است. جای تراش تیشه‌ها هنوز در جدارهٔ ورودی استودان دیده می‌شود. وجود این استودان در کنار نقش، اهمیت کوه آغاجاری را در فرهنگ زرتشتی نشان می‌دهد.



شکل ٤. دهانهٔ استودان کوه آغاجاری در کنار نقش بهرام دوم در سرمشهد (نگارندگان)

کتیبهٔ کرتیر

این کتیبه در بالای صحنهٔ شیرکُشی بهرام دوم حجاری شده و به علت حجاری شدن در ارتفاعات، خواندن آن امر دشواری است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۹۱). هرتسفلد نخستین بار در سال ۱۳۰۳ خورشیدی (برابر با ۱۹۲۶ میلادی) در مجلهٔ آلمانی زیمگ (Zimg) اطلاعاتی دربارهٔ آن به چاپ رساند (مصطفوی، ۱۳۲۷: ۶). کتیبهٔ سرمشهد به خط پهلوی کتیبه‌ای نگاشته شده‌است. با توجه به متن، کاملاً مشخص است که کتیبهٔ سرمشهد با نسخهٔ کتیبهٔ نقش رستم در پیوند است و ازاین‌رو واژه‌هایی را که بر اثر فرسایش نابود شده‌اند، می‌توان حدس زد. در ادامه، به تلاش های خود در جهت استحکام دین زردشتی و مبارزهٔ خود با سایر ادیان پرداخته‌است. شوربختانه به دلیل ریختن برخی از واژه‌های بخش دوم کتیبه، جزئیات دقیق سفر آسمانی وی مشخص نیست. به گزارش مصطفوی (۱۳۲۷: ۸)، کتیبهٔ کرتیر (یا کردیر) حدود پنج متر و بیست سانتی‌متر طول و دو متر و هفتاد سانتی‌متر عرض دارد.

بقایای فضاهای شهری

تپه‌های باستانی از دیگر آثاری هستند که به نوعی معرف داده‌های باستان‌شناسی در این منطقه بوده‌اند. این

تپه‌ها محوطه‌ای را در حدود ششصد هکتار در بر می‌گیرند، اما در حال حاضر وسعت آن به چهارصد هکتار کاهش یافته‌است. هموارسازی تپه‌ها به دست کشاورزان و گسترش روستای مجاور محوطه، از عوامل آسیب رسان به شمار می‌رود. تپه‌های مذکور در بخش شمالی، تراکم بیشتری نسبت به بخش جنوبی دارند.

تل نقاره‌خانه

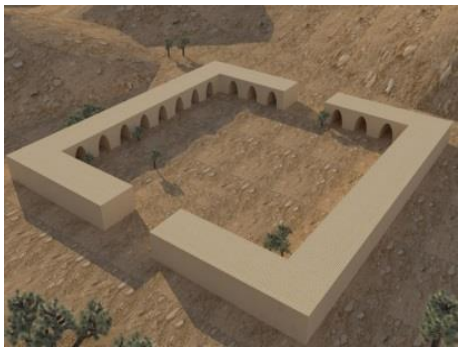
تپه‌ای به ارتفاع حدود ۲۵ متر در میانهٔ شهر غندیجان خودنمایی می‌کند که جنس خاک آن از رس نرم است و به نظر طبیعی می‌آید. در بالای تپه، بقایای ساختمانی دیده می‌شود که با مصالح سنگ قلوه و ملاط ساروج ساخته شده‌است. از بالای تپه تمام مساحت شهر به راحتی دیده می‌شود. به احتمال، بنای بالای تپه یک نقاره خانه بوده که در روز با دود و در شب با شعلهٔ آتش مردم را از حمله آگاه می‌کرده‌است. از طرفی در بالای این برج به دلیل وسعت و عمق میدان دید، توان زیر نظر گرفتن کل منطقه دشت بارین بوده‌است.

کاروان‌سرای بهرام

در حاشیه جنوب‌شرقی تل نقاره‌خانه بقایایی از بنای مربع‌شکلی دیده می‌شود. این بنا شباهت خاصی به کاروان‌سراهای دورهٔ ساسانی دارد و همانند سایر بناهای غندیجان از سنگ و گچ ساخته شده‌است. بنای مذکور که به کاروان‌سرای بهرام یا کوشک بهرام شهرت دارد، در دو طبقه واقع شده و در اطراف یک حیاط مرکزی طرح‌ریزی شده‌است. هر ضلع بنا حدود هشتاد متر طول دارد. تا چند سال گذشته در بخش‌هایی از آن طبقهٔ دوم پا بر جا بوده، اما امروزه بخش کوچکی از طبقهٔ دوم باقی مانده‌است. در ساخت بناهای این محوطهٔ باستانی، مصالحی چون گچ و سنگ به کار گرفته شده‌است. با توجه به وجود گچ‌بری‌های مشاهده‌شده در این محوطهٔ باستانی، وجود تزئینات گچ‌بری در آثار معماری این محوطه به اثبات رسیده‌است. به نظر می‌رسد بنای مزبور دارای پلان چهارگوش بوده و از سنگ و گچ بنا شده‌است (شکل ۱۰) (ابراهیمی، ۱۳۸۴: ۳). نام دیگر این بنا، کاروان‌سرای کلی‌کوهه است (قاسمی، ۲۰۱۲الف: ۶۸). کاروان‌سرای بهرام یا کلی‌کوهه در حاشیهٔ شرقی شهر غندیجان قرار دارد و احتمال دارد که ساخت آن به سده‌های نخستین اسلامی برسد (همان).

طبق گزارش محمود بن عثمان، شخصی به نام بازور غندجانی که یکی از مریدان شیخ ابواسحاق کازرونی بوده، در شهر غندیجان کاروان‌سرایی را بر پا کرده‌است (محمود بن عثمان، ۱۳۳۳: ۳۷ـ۳۸). اگر کاروان‌سرای کوشک بهرام یا کلی‌کوهه همان بنایی باشد که بازور غندجانی بنا کرده‌است، می‌توان نتیجه گرفت که بنای کاروان‌سرا متعلق به اواخر سدهٔ چهار و اوایل سدهٔ پنج قمری است. آنچه از ظاهر بنا به نظر می‌رسد این است که شیوهٔ ساخت و نوع تاق‌زنی و مصالح استفاده‌شده و تناسب بنا، به معماری دوران ساسانی شباهت دارد نه به دورهٔ اسلامی. احتمال دیگر این است که بنای مورد نظر کاروان‌سرا نبوده، بلکه یک پادگان نظامی برای استقرار موقت لشکر در مسیر شهر بیشاپور و نوبندجان به سمت شهر گور و خلیج‌فارس باشد.

شکل ۵. بقایای کاروان‌سرای بهرام ضلع جنوبی (نگارندگان)



شکل ٦. شبیه‌سازی سه‌بعدی بنای کاروان‌سرای بهرام که وضع تقریبی دوران آبادی آن را نشان می‌دهد (نگارندگان)

قیزقلعه

قیزقلعه بنایی مربع‌شکل و از جنس سنگ است که در شمال‌غربی محوطهٔ باستانی واقع شده و خندقی در اطراف آن حفر شده‌است. در چهار گوشهٔ این بنا نیز بقایای برج‌هایی دیده می‌شود. وجود حصارها در اطراف شهر، این نظریه را بیان می‌دارد که این منطقه با قلعه‌های متعدد که امروزه نیز در کوه‌های پیرامون آن آثاری از آن‌ها بر جای مانده، حفاظت می‌شده‌است. حضور قیزقلعه که درون محوطه و در گوشهٔ شمال‌غربی آن واقع شده‌است، این ادعا را قوت می‌بخشد. قیزقلعه که از سنگ و گچ و روی صفه‌ای طبیعی ساخته شده‌است، در چهار گوشهٔ خود دارای بقایای چهار برج بوده‌است. حتی درِ بنای مذکور نیز با یک خندق محصور شده‌است که موارد ذکرشده نشان از اهمیت کاربری آن دارد. در کنار این موارد، می‌توان بیان داشت که سفالینه‌ها بیشترین سهم آثار را به خود اختصاص می‌دهند. این محوطه به دو بخش شمالی و جنوبی تقسیم می‌شود. در گوشهٔ جنوب‌شرقی آن یک بنای چهارگوش قرار دارد که از سنگ و گچ ساخته شده‌است. این بنا شامل یک حیاط مرکزی و مجموعه فضاهای معماری در اطراف آن است. بخشی از این بنا دوطبقه بوده که در چند سال اخیر ویران شده‌است (ابراهیمی، ۱۳۸۴: ۳). بنای قیزقلعه بی‌شک کاربری نظامی داشته و شکل ساختمان و خندق آن نیز مؤید اهمیت بسیار آن است. احتمالاً در تقسیم‌بندی فضای شهری، این بنا در حاشیهٔ شهر قرار داشته نه در درون بارو و به همین سبب از خندق برای حفاظت آن استفاده شده‌است.

شکل ۷. تصویر سراسرنما از نمای شمال شرقی قیزقلعه (نگارندگان)

شکل ۸. شبیه‌سازی شکل قیزقلعهٔ غندیجان در روزگار آبادی خود که احتمالاً دژی از عهد ساسانی است (نگارندگان)

تل خندق

تل خندق نیز از آثار معماری جالب‌توجه غندیجان است. این اثر متعلق به دوران ساسانی است و در گذشته لئو ترومپلمن دربارهٔ آن مطالعه کرده و طرح (کروکی) و نقشه‌هایی از آن را به دست داده‌است (نوروزی، ۱۳۸۴: ۶). علت نامگذاری این سازه به تل خندق، به سبب وجود خندق عمیق در اطراف یک پشته خاکریز نسبتاً برجسته است. تل خندقِ سرمشهد نخستین نمونه از این سازه‌هاست که ترومپلمن آن را دخمه یا برج خاموشی گفته‌است (قاسمی، ۱۳۸۹: ۸۶). به عقیدهٔ پارسا قاسمی (۲۰۱۲ب: ۲۴۸)، بنای مذکور کاربری نظامی داشته‌است و قدمت این‌چنین خندق‌هایی به دوران اشکانی ساسانی بازمی‌گردد. این تل خندق، بزرگ‌ترین تل خندق در بین تل خندق‌هایی است که تاکنون در قلمرو فارس باستان بررسی شده‌اند. خندق‌هایی با چنین ویژگی‌های ظاهری که از خشت و گل ساخته شده‌اند، در بین بیشاپور و فیروزآباد و برازجان شناسایی شده‌است (همان: ۲۴۰؛ معروفی، ۲۰۱۹: ۱۹). این خندق را می‌توان با تل خندق‌های درونک و محمدآباد و جاروق و ابوالوردی مقایسه کرد (قاسمی، ۲۰۱۲ب: ۲۴۰). این سازهٔ خاکریز، مجموعه‌ای به شکل یک دایرهٔ بزرگ است که اطراف آن را خندقی عمیق و عریض در بر گرفته است. ارتفاع این سازه از داخل چهارده متر و از بیرون حدود نوزده متر است. ضخامت دیوارهٔ خاکریز این سازه پنج متر و قطر آن صد متر است. تنها ورودی این سازه، در بخش شرقی قرار دارد. بخش داخلی تل خندق شخم خورده و امروزه در آن کشاورزی می‌شود. روی دیوارهٔ خارجی این تل، بقایایی از معماری گچ و سنگ نمایان است که نشانگر دیواری با پلان گرد در درون دیوارهٔ خاکریز است. در سال‌های اخیر مردم محلی برای استفاده از زمین داخل خندق، گوشه‌ای از خندق را در زاویهٔ هشتاد درجهٔ شرقی سازه تخریب کرده‌اند. کاملاً مشخص است که این ورودی جدید است و در عکس هوایی سال ۱۳۴۵ خورشیدی این ورودی وجود نداشته‌است. با این دلایل می‌توان اظهار داشت که بنای تل خندق کاربری بسیار مهم‌تری از برج خاموشان داشته و احتمالاً کاربری نظامی ـ امنیتی ـ دفاعی داشته‌است.

شکل ۹. عکس هوایی خندق و دو رشتهٔ میله قنات کنار آن. (سازمان نقشه‌برداری کل کشور ۱۳۴۵)

شکل ۱۰. شبیه‌سازی سه بعدی نمای دید پرنده بنای تل خندق. (نگارندگان)

تاق سنگی

پس از عبور از روستای تل سامان، در ابتدای جادهٔ ورودی به شهر باستانی غندیجان، در ضلع جنوبی جاده، بنایی سنگی به چشم می‌خورد که یک تاق جناغی دارد و انتهای آن بسته بوده‌است و دو درِ کوچک در دو طرف خود دارد. این بنا اتاقی از یک‌راسته بوده که متأسفانه نابود شده‌است و فقط همین تاق به صورت منفرد از آن باقی مانده‌است. با توجه به دو درِ جانبی در زیر تاق می‌توان فهمید که این اتاق به سایر حجره‌ها نیز راه داشته‌است. مصالح استفاده‌شده در این بنا شامل سنگ قلوه و گچ و ساروج است. شوربختانه حجم تخریب و فرسایش به حدی است که نمی‌توان کاربری دقیق آن را تعیین کرد.

شکل ۱۱. نمای جانبی بنای تاق منفرد (نگارندگان)

آتشکدهٔ جره

آتشکدهٔ جره را هم جزو آثار شهر غندیجان می‌شناسند. جره در عصر ساسانی بسیار پرآوازه بوده؛ زیرا طبری هنگام شرح پادشاهی بهرام پنجم ساسانی، این منطقه را یکی از شهرهایی دانسته که در سرحد

ولایت شاپور و اردشیرخوره قرار داشته‌است. محمد بن جُرَیر طبری (۱۳۷۵: ۶۲۶) در *تاریخ الرسل والملوک* می‌نویسد: «گویند مهرنرسی از دهکدهٔ ابروان از روستای دشت بارین از ولایت اردشیرخره بود و در آنجا هم در جره که از ولایت شاپور بود به دشت بارین پیوسته بود، بناهای بلند ساخت؛ ازجمله آتشکده‌ای بود که چنان‌که گویند تاکنون به‌پاست و آتش آن بجاست و آن را مهرنرسیان گویند».

و در ادامه می‌نویسد که مهرنرسی در دهکدهٔ ابروان که زادگاه خود وی بوده و در روستاهای تابعهٔ آن دیار که در محدودهٔ شهر باستانی جره و غندیجان است، آتشکده‌ای به نام «فراز مرا آور خدایان» ساخته‌است. گزارشی از باغ‌های نخل و زیتون و سرو نیز در منطقهٔ جره و دهکده ابروان در دشت بارین در تاریخ طبری نقل شده‌است (همان). موقعیت این آتشکده در ۶۴ کیلومتری جنوب‌غرب کازرون و در ۱۱ کیلومتری شمال‌شرقی روستای بالاده‌است (نامجو، ۱۳۹۲: ۸۷). جاده و مسیر دسترسی محلی به چهارتاقی، خاکی و تپه‌ای است (همان). پایه‌های چهارتاقی کاملاً سالم است و نقشهٔ بنا مربع‌شکل است. چهار تاق در چهار طرف بنا وجود دارد که یک‌اندازه هستند. هر ضلع بنا ۱۴/۳۰ متر و ارتفاع قوس تاق نیز ۴/۸۰ متر است. (همان: ۸۹). آندره گدار دربارهٔ بنای موجود نظراتی بیان کرده و ارتفاع بنا از سطح دریا ۸۱۸ متر است (همان: ۹۰).

تحلیل داده‌ها

۱. شکل و سازمان فضایی شهر

با ملاحظهٔ آثار راه‌های اصلی و فرعی شهر غندیجان، به احتمال بسیار می‌توان پذیرفت که نقشه و سامانهٔ خیابان‌کشی شهر، احتمالاً به شیوهٔ هیپودامیان و مستطیلی بوده‌است. در این‌گونه شهرها، دو خیابان به مثابهٔ محور عمود بر هم در میانهٔ شهر ساخته می‌شده و محل اصلی عبور ساکنان از این دو خیابان بوده‌است. طرح بعضی از شهرهای ساسانی نظیر شهر دارابگرد مدور بوده و بعدها در اردشیرخوره نیز این شیوهٔ شهرسازی تقلید شده‌است (کریمیان و سیدین، ۱۳۸۸: ۶۹). با مقایسهٔ این محوطه با سایر شهرهای ساسانی نظیر دارابگرد و گور که ساختار و نقشهٔ آن‌ها دایره‌ای و مرکزگرا بوده، باید گفت این محوطه بیشتر به شهر بیشاپور شبیه بوده‌است. بافت بیشتر شهرهای ساسانی شطرنجی بوده و شکل شهر تا حد زیادی متأثر از وضع طبیعی زمین بوده‌است (خالدیان و کریمیان، ۱۳۹۵: ۳۶). شهرهای ساسانی شامل سه بخش بوده‌اند: کهن‌دژ، شارستان، ربض (همان) و هر سه بخش تقسیمات شهری احتمالاً در غندیجان نیز وجود داشته‌است. ساختار شهر، همان‌طور که در عکس هوایی سال ۱۳۴۵ خورشیدی مشخص است، پراکنده و منقطع در سطح دشت بوده‌است. در محدودهٔ مرکزی یعنی بین تل نقاره‌خانه و قیزقلعه، تراکم ساختمانی بسیاری مشاهده می‌شود. متأسفانه تاکنون هیچ کاوش و لایه‌نگاری در محوطهٔ

مرکزی غندیجان صورت نگرفته‌است؛ بنابراین بخش مهمی از داده‌ها در زیر خاک مدفون است و پس از انجام چندین فصل کاوش باستان‌شناسی می‌توان نتیجه‌ای جامع گرفت.

۲. عملکرد شهر غندیجان

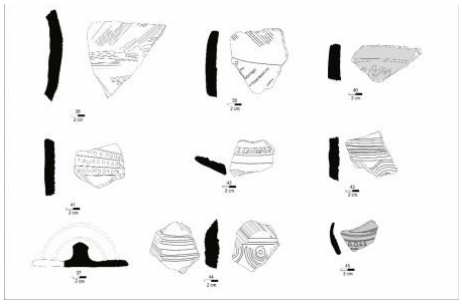
براساس داده‌های سطحی و گزارش‌های تاریخی و گستردگی وسیع شهر غندیجان می‌توان به صراحت بیان کرد که شهر غندیجان از شهرهای مهم دوران ساسانی بوده که کارکردی صنعتی، کشاورزی، نظامی داشته‌است. صنایع گلیم، جاجیم، پرده و شادروان و مخده مرغوب و صنایع دستی شاخص که در دوران ساسانی ـ صدر اسلام به دیگر نواحی و دنیا صادر می‌شده، تأییدی بر صنعتی بودن این شهر است. البته سفال‌های پراکندهٔ سطحی نشان می‌دهد صنعت سفال‌گری شهر شاخص نبوده‌است مگر آنکه در کاوش‌های آینده، گونه‌های شاخصی از سفال مرغوب پیدا شود. کشاورزی منطقه نیز به دلیل وجود رودخانه‌های مهمی چون اخشین و جرشیق و نزدیکی شهر به دریاچهٔ پریشان و رود شاپور و خبر از درختزارهای وسیع، نشان از رونق کشاورزی دیار غندیجان داشته‌است. وجود بناهای دفاعی مهمی مانند تل خندق و قیزقلعه نیز اهمیت دفاعی و نظامی شهر را بیان می‌کند. به روایت تاریخ در غندیجان سلاح دار فراوان بوده‌است. عملکرد راهبردی (استراتژیک) شهر نیز درخشان است؛ زیرا این شهر باستانی در دورهٔ ساسانی دقیقاً در میان شهرهای اردشیرخوره و بیشاپور، دو شهر مهم دوران اردشیر بابکان و شاهپور یکم قرار داشته و بی‌شک شاهنشاهان ساسانی به گواهی نقش‌برجستهٔ بهرام دوم، از این شهر عبور کرده اند. احتمال دارد به دلیل قرارگیری شهر بر سر راه خلیج‌فارس و کوره‌های جنوب ایران و بندرهایی چون نجیرم و سیراف و مهروبان، ارتش ساسانی در اینجا توقف می‌کرده‌است. وقوع نبرد مهلب با خوارج در همین شهر نیز گواه موقعیت راهبردی آن است.

۳. تحولات شهر غندیجان با اتکا به نتایج مطالعات میدانی و منابع مکتوب

درخصوص توزیع مکانی آثار در محوطهٔ موردنظر می‌توان به آثار کشف‌شده نظیر نقش‌برجستهٔ بهرام دوم، کتیبهٔ کرتیر، تل خندق، تل نقاره‌خانه، تپه‌های باستانی، کوشک بهرام، قیزقلعه و نیز سفالینه‌های سطحی اشاره داشت. دربارهٔ موقعیت مکانی داده‌ها باید اشاره کرد که داده‌های سطحی در دو بخش مجزا بررسی شده‌است. نخست داده‌هایی که در رسالهٔ دکتری مصیب امیری بررسی شده و دوم پراکندگی داده‌های سطحی که نگارندگان درباره‌اش تحقیق کرده‌اند. توزیع زمانی آثار محوطهٔ باستانی سرمشهد بر اساس آثار معماری و نقش‌برجسته‌ها و سفالینه‌ها تعیین می‌شود و بیشترین حجم داده متعلق به سفالینه‌هاست. لذا براساس پژوهش‌های پیشین که در حیطهٔ سفالینه‌های این محوطه صورت یافته‌است، می‌توان بیان

داشت که بیشتر سفالینه‌های محوطهٔ باستانی سرمشهد متعلق بـه دوران ساسـانی و نیـز اسـلامی اسـت؛ بنابراین سفالینه‌ها در بُعد وسیع‌تری گسترهٔ زمانی پژوهش حاضر را بیان می‌دارند.

با توجه به اهمیت سفالینه‌های مکشوف، در این بخش از پژوهش، سفالینه‌ها را تحلیل و ارزیابی کردیم. این سفالینه‌ها سطحی صیقلی دارند و بخشی از آن‌ها متعلق به دوران اسلامی است. پژوهش های صورت‌گرفته روی سفال‌های این منطقه، بیانگر آن است که بیشترین تعداد سفال‌های موجـود در سطح، متعلق به دوران ساسانی است؛ بنابراین بیشترین حجم سفال‌های مـورد مطالعـه بـه ایـن دوران اختصاص می‌یابد. همچنین این سفالینه‌های ساسانی از نوع صیقلی بوده‌اند. با توجه به موارد ذکرشده می‌توان بیان داشت که گسترهٔ تاریخی این منطقـه در بیشـترین حالـت، دوران ساسـانی و اسلامی را در بر می‌گرفته‌است.



شکل ۱۳. نمونهٔ سفال‌های تپه‌های مرکزی سرمشهد (نگارندگان)

شکل ١٤. نمونهٔ سفال‌های محدودهٔ آتشکدهٔ جره که بیشتر آن‌ها از دوران اسلامی هستند (نگارندگان)

نتیجه

با عنایت به پرسش‌های پژوهش می‌توان عنوان داشت که وجود ویرانه‌هـای شـهر باسـتانی سرمشـهد، تـل نقاره‌خانه، قیزقلعه، کوشک بهرام، نقش‌برجستهٔ بهرام دوم، کتیبهٔ کرتیر و وجود سفالینه‌های سطحی محوطـه حاکی از آن است که استقرار در این محل در دورهٔ ساسانیان آغاز شده و تا سده‌های هفتم و هشـتم قمـری تداوم یافته‌است. با توجه به فرضیهٔ مطرح‌شده در مقاله مـی‌تـوان احتمـال داد کـه در دوران ساسـانی بـرای محافظت از دو پایتخت نخستین ساسانی، یعنی اردشیرخوره و بیشـاپور، شـهری واسـط بـا بناهـای دفـاعی مستحکم در مسیر دو شهر ساخته شده و جنگ ازرقیان (خوارج) با مهلب در دورهٔ اسلامی حاکی از آن اسـت که بناهای دفاعی مانند تل خندق و قیزقلعه و کاروان‌سرای بهرام، اهمیت نظامی خود را حفظ کـرده بودنـد.

در دوران بهرام دوم این شهر مورد توجه و عنایت بهرام دوم و کرتیر بوده‌است. مساحت ششصد هکتاری شهر، آن را به یکی از بزرگ‌ترین شهرهای ساسانی در داخل ایران تبدیل کرده‌است. نقشه و سامانهٔ خیابان کشی شهر، احتمالاً به شیوهٔ هیپودامیان و مستطیلی بوده‌است. در این‌گونه شهرها دو خیابان به مثابهٔ محور عمود بر هم در میانهٔ شهر ساخته می‌شده و محل اصلی عبور ساکنان از این دو خیابان بوده‌است. غندیجان در دوران ساسانی و اسلامی، شهری کم‌جمعیت بوده‌است؛ زیرا به تصدیق منابع گوناگون تاریخی، دشت بارین محیطی کم‌آب بوده و مردم آن از مصانع، آب برداشت می‌کردند. غندیجان با توجه به چنین کم‌آبی نمی‌توانسته پرجمعیت بوده باشد. دلیل نابودی غندیجان به عقیدهٔ ترومپلمن حملهٔ مغول در سدهٔ هفتم بوده، ولی طبق بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش، نابودی غندیجان به دروان حکومت اتابکان فارس برمی گردد. وسعت چشمگیر محوطهٔ باستانی مذکور نیز به نوعی دلالت بر شکوه این منطقه در زمان حیات دارد. از سویی، نظام معماری منظم و ساختاریافته و بناهای باقی‌مانده و نیز تپه‌های متعددی که در سراسر محوطهٔ باستانی پراکنده شده، بیانگر اهمیت باستانی شهر در سطح استان و حتی کشور بوده‌است.

منابع

ابراهیمی، سعید (۱۳۸۴)، *گزارش ثبت محوطهٔ سرمشهد*، سازمان میراث فرهنگی استان فارس.

ابن‌حوقل، محمد بن علی (۱۳۶۶)، *سفرنامهٔ ابن‌حوقل: ایران در صورت‌الارض*، ترجمه و توضیح دکتر جعفر شعار، چاپ ۲، تهران، امیرکبیر.

استخری (اصطخری)، ابواسحاق ابراهیم بن محمد، (۱۳۶۸)، *مسالک و ممالک*، به اهتمام ایرج افشار، چاپ ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

امیری، مصیب (۱۳۹۱)، *بررسی و مطالعهٔ سفال دوران ساسانی و قرون اولیهٔ اسلامی (مطالعهٔ موردی: محوطه‌های تاریخی استخر شهر بیشاپور سرمشهد و دارابگرد)*، رسالهٔ دکتری رشتهٔ باستان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم‌انسانی دانشگاه تربیت‌مدرس.

ترومپلمن، لئو (۱۳۷۲)، قبور و آیین تدفین دورهٔ ساسانی، *مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ*، ترجمهٔ مولود شادکام، شمارهٔ ۱۵، صفحات ۲۹ـ۳۷.

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

حافظ ابرو، شهاب‌الدین عبدالله خوافی (۱۳۷۸)، *جغرافیای حافظ ابرو*، جلد ۲، چاپ ۱، تهران، میراث مکتوب.

حسینی فسایی، میرزا حسن (۱۳۸۲)، *فارسنامهٔ ناصری*، تصحیح و تحشیهٔ منصور رستگار فسایی، جلد ۲، تهران، امیرکبیر.

خالدیان، ستار؛ کریمیان، حسن و دیگران (۱۳۹۵)، ساخت و سازمان فضایی شهرهای ایران در گذار از دورهٔ ساسانی به دوران اسلامی، *مجلهٔ مطالعات باستان‌شناسی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صفحات ۳۵ـ۵۲.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵)، *تاریخ طبری یا تاریخ الرُسُل و الملوک*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد ۲، تهران، اساطیر.

قاسمی، پارسا (۱۳۸۹)، معرفی سازه‌های موسوم به تل خندق در قلمرو فارس باستان، *باستان‌شناسی ایران*، شمارهٔ

۱، صفحات ۸۶ـ۹۶.

کریمیان، حسن؛ سیدین، ساسان (۱۳۸۸)، بازیابی شهرهای باستانی با استناد به متون تاریخی: نمونهٔ موردی: دارابگرد، *باغ نظر*، سال ۶، شمارهٔ ۱۱، صفحات ۶۹ـ۸۲.

لسترنج، گی، (۱۳۷۷)، *جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی*، ترجمهٔ محمود عرفان، چاپ ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

محمود بن عثمان (۱۳۳۳)، *فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه*، به کوشش ایرج افشار، تهران، انجمن آثار ملی.

مصطفوی، محمدتقی (۱۳۲۷)، کشف کتیبهٔ بزرگ پهلوی در سرمشهد، *نشریهٔ آموزش و پرورش (تعلیم و تربیت)*، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۱، صفحات ۴ـ۸.

مقدسی، ابوعبدالله محمد بن احمد (۱۳۶۱)، *احسن‌التقاسیم فی معرفت‌الاقالیم*، ترجمهٔ علینقی منزوی، جلد ۲، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

نامجو، عباس (۱۳۹۲)، *بناهای چهارتاقی ایران*، تهران، جهاد دانشگاهی.

نوروزی، رضا (۱۳۸۴)، *گزارش ثبت تل خندق سرمشهد*، سازمان میراث فرهنگی استان فارس.

هینتس، والتر (۱۳۸۶)، *یافته‌های تازه از ایران باستان*، ترجمهٔ پرویز رجبی، چاپ ۲، تهران، ققنوس.

Ghasemi, Parsa, (2012A), Preliminary Report on the Identification of Ghandejan / Dasht- e Barin City Center in SarMashhad Plain, North of the Persian Gulf, *Iranian Archaeology*, Vol.3. 65-71.

Ghasemi, Parsa, (2012B), Tal- e Khandagh ('Mouted Mound') A Military Structure in Ancient Fars, *Near Eastern Archaeology*, Vol.75, N. 4, 239- 251.

Maroufi, Hossein, (2019), *Urban planning in ancient cities of Iran: understanding the meaning of urban form in the Sasanian city of Ardašīr-Xwarrah*, Planning Perspectives.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 247-264

doi 10.22059/JIS.2022.341177.1105

Research Paper

The origins of the fundamental bases of Yarsanism in the islamic sects

Mansour Rostami[1]✉

1. Ph.D. in Islamic Philosophy and Theology, Payam Noor University, South Branch of Tehran, Tehran, Iran. Email: mansourrostami97@yahoo.com

Article Info.

Received: 2022/04/05

Accepted: 2023/01/22

Keywords: *Sultan Isaac, Kisaniyyah., fundamental principles, expression of nature, Donai Don.*

Abstract

In cosmology of certain Shamanisms, and specifically the Asian Shamanism, the universe is embodied with three different cosmic regions, connected to each other through a central axis. Shamans are able to ascend to the skies and convene with the Gods, or descend to the underworld and battle with the demons of death. In the state of ecstasy, they descend to the underworld, and learn the ways to conquest the demons from those Gods ruling the underworld. For Altaic people, "The descent to the underworld" is the function of Black Shamans whereas "The magical flight" is that of the White Shamans. Several of the most famous journeys to the underworld in epic literature and mythological sources are structurally shamanic. The mystics use the Shaman methods to reach the state of ecstasy. In this article, we have investigated the effects of the duality phenomenon in Shamanism, By looking at the Iranian mythical resources, we have analyzed two mythical characters named Jam and Afrasiab's trips to the underworld, which are named "Var Jamkard" and "The Descend of Afrasiab to The Underworld". We have also used the universal symbolism of "the difficult bridge or the passageway," that has examples in the rapturous trips of the Asian Shamans, to discuss the Zoroastrianism myth of Chinvat.

How To Cite: Rostami, Mansour (2023). The origins of the fundamental bases of Yarsanism in the islamic sects. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 247-264.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۴۷-۲۶۴
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

مقالهٔ علمی-پژوهشی

ریشه‌یابی منشأ مبانی بنیادین آیین یارسان در فِرَق اسلامی

منصور رستمی[1]✉

۱. دکتری فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام نور، واحد جنوب تهران، تهران، ایران. رایانامه: mansourrostami97@yahoo.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۰۱/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۱/۰۲

واژه‌های کلیدی:
سلطان اسحاق، کیسانیه، دونای دون، اهل‌حق، آیین یارسان، فرقه‌های اسلامی.

چکیده

اهل‌حق (آیین یارسان) یک جریان فکری ـ مذهبی درون دینی اسلامی است که پیشینهٔ زیادی دارد. تاریخ شکل‌گیری و مبانی اعتقادی و ریشهٔ باورهای آن به‌سبب پیچیدگی و بیان تمثیلی و نمادین و رمزواره بودن ادبیات آیینی‌اش، در هاله‌ای از ابهام فرورفته‌است؛ ازاین‌رو پژوهشگران دربارهٔ پیدایش تاریخی و ریشهٔ مبانی و باورهای اهل‌حق، آرا و نظرات متفاوت و متناقضی اظهار داشته‌اند و عالمان اهل‌حق نیز در این باره نظرات گوناگونی نشان داده‌اند. با رمزگشایی از متون مذکور و نیز ترجمه و تفسیر عبارات و مفاهیم فنی کلام‌یاری که با اصطلاحات خاص زبان کلامی بیان شده‌است، می‌توان ماهیت این آیین را مطالعه و بررسی کرد. مقالهٔ حاضر به این پرسش پاسخ داده‌است که مبانی باورها و اصول اعتقادی آیین اهل‌حق با کدام‌یک از فرقه‌های اسلامی همسوست و در چه نمودهایی وجه اشتراک دارد؟ این نوشتار با روش توصیفی ـ تحلیلی با تکیه بر متون اولیهٔ اصلی خطی که به گویش‌های گوناگون زبان کُردی سروده شده‌است، مبانی و اصول اعتقادی و باورهای اساسی اهل‌حق ـ مانند تجلی ذات خدا در عالم و انسان، چرخهٔ حیات (دونای دون) که به بیان سیر تکامل روح انسان می‌پردازد و کیفیت ارتباط فرشتگان با انسان که با عبارات و تعابیر مختلفی همچون تجسد و حلول و نماد و تجلی پردازش شده ـ را بررسی و تبیین کرده‌است. در ادامه، ریشهٔ آغازین این مبانی را در فرقهٔ کیسانیه نشان داده‌است. در منابع آیینی اهل‌حق، توجه به دو شخصیت محمد حنفیه و مختار ثقفی که در اندیشهٔ کیسانیه نیز مورد توجه هستند، ارتباط آیین اهل‌حق و کیسانیه را بیشتر می‌کند. اهل‌حق در گذر زمان تحت تأثیر شرایط پیرامونی و نیز شرایط درون‌آیینی، توسعه و تعمیق یافته و به شکل امروزی درآمده‌است. افزون بر آن، باور به سه امام معصوم از دیگر مشترکات اهل‌حق و کیسانیه است. تأثیرپذیری این اندیشه از برخی فِرَق مانند مخمسه و منصوریه و نیز متصوفه که تحولات اساسی در شکل‌گیری و سامان یافتن سازمان این آیین را در پی داشته‌است، از دیگر اهداف این مقاله است.

استناد به این مقاله: رستمی، منصور (۱۴۰۲). ریشه‌یابی منشأ مبانی بنیادین آیین یارسان در فِرَق اسلامی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۲۴۷– ۲۶۴.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

آیین یارسان به گونه‌ای سرّی شکل گرفته‌است. اهل‌حق، آغاز پیدایش این اندیشهٔ سرّی را به عصر حضرت علی(ع) برمی‌گرداند (الهی، ۱۳۷۳: ۱۷) سپس اشخاصی مانند بهلول ماهی در قرن دوم (صفی‌زاده، ۱۳۶۱: ۷)، بابا جلیل در قرن سوم و بابا سرهنگ در قرن چهارم (الهی، ۱۳۷۳: ۳۰) شاه خوشین در قرن پنجم و بابا نائوس در قرن ششم (الهی، ۱۳۷۳: ۴۰) از مروجان و بزرگان این آیین بوده‌اند. سلطان اسحاق در قرن هفتم و هشتم در پردیور، از توابع اورامانات کرمانشاه، آیین یارسان را به صورت یک تشکیلات سامان داد. مردمان این آیین یازده خاندان (شاخه) هستند. بانیان آن، اندیشه و مقاصد و باورهای خود را به صورت نظم و در قالب فهلویات و رمزواره و اسطوره، بسیار پیچیده و با گویش‌های مختلف کُردی سروده و آن را «کلام» نامیده‌اند. برخی از نویسندگان اهل‌حق، کلام زمان سلطان اسحاق را ۱۴۰هزار بیت دانسته‌اند که در ۴۵ جلد تدوین شده‌است (افضلی، ۲۰۱۱: ۱۸) و کلام‌های بعد از عصر سلطان اسحاق تا قرن سیزدهم بیش از یکصدهزار بیت است و در مجموع کلام‌یاری به ۲۵۰هزار بیت می‌رسد. دو اثر آیینی *تذکرهٔ اعلی* و *اسرار الحقیقت الحقایق* حقیقت به نثر نگاشته شده‌است؛ البته بیت‌ها و بندهایی از کلام منظوم نیز در آن دو دیده می‌شود. اصطلاح کلام در نگرش اهل‌حق با کلام مصطلح متکلمان فرق دارد. بین کلام اهل‌حق و کلام مصطلح، عموم و خصوص مطلق است. کلام‌یاری افزون بر بحث اصول عقاید، به موضوعات مختلفی مانند اخلاق و احکام و مقررات آیینی و مانند آن می‌پردازد (*دیوان گوره*، ۱۳۸۲: ۴ مقدمه). باوجودی‌که آیین اهل‌حق، منابع کلامی متعددی دارند، ازآنجاکه اندیشهٔ باطن‌گرایی در این آیین برجسته‌است، استدلال و برهان در این اندیشه جایگاه والایی نیافته‌است. عالمان و روحانیان آیینی را کلام‌خوان و کلام دان می‌گویند (الهی، ۱۳۷۳: ۳؛ صفی‌زاده، ۱۳۶۱: ۱۵). مهم‌ترین اثر کلامی اهل‌حق *دیوان گوره* یا *دفتر پردیوری* و *سرانجام* نام دارد. قبل و بعد از پردیور نیز کلام‌هایی وجود دارد. با توجه به ویژگی‌های آن، بدون رمزگشایی از متون اهل‌حق، راه‌یابی به مراد و مقصود سرایندگان و دریافت اسرار مستور در لایه‌های نهانی کلام بعید می‌نماید.

مبانی بنیادین اهل‌حق در سه اصل اساسی خلاصه می‌شود که عبارت‌اند از:

اولین و مهم‌ترین اصل بنیادین یارسان، تجلی ذات خداوند در عالم و انسان است (القاصی، ۱۳۵۸: ۹). کسی که متجلی از جلوهٔ حقانی باشد، مقام انسان‌خدایی دارد (همان: ۷) و مظهر نور الهی است (الهی، ۱۳۷۳: ۵۴). دومین اصل زیربنایی، حلول یا تجلی مَلَک در جامهٔ بشری است. بر اساس این دو اصل، هرگاه ذات حق در جامهٔ انسان جلوه‌گر شود، چهار یا هفت ملک در جامهٔ افرادی معین حلول یا تجلی می‌کنند. یارسانیان این جریان را دورهٔ ظهور ذاتی نامیده‌اند. در هر صد یا سیصد سال یک بار، این رویداد تکرار می‌شود (افضلی، ۲۰۱۱: ۳۷؛ حسینی، ۱۳۹۵: ۶۰۸/۱). تاکنون چند دورهٔ ظهور ذاتی به وجود

آمده‌است که هفت دورهٔ آن، اهمیت آیینی دارد؛ ازجمله دورهٔ حضرت علی و سلطان اسحاق. سومین اصل اساسی، دونای دون است، یعنی روح انسان برای تکامل، هزار و یک جامه یا پیکر را عوض می‌کند و در هر جامه، یک دون (درجه و مرتبه) را با موفقیت طی کند تا پس از هزار و یک دون، شایستگی ورود به عالم باقی را به دست آورد و به وصال حق‌تعالی راه یابد (حسینی و آژنگ، ۱۳۹۰: ۱۱۹). از جهتی، دونای دون با تناسخ (ملاصدرا، ۱۴۳۰: ۱۴/۹) و کارما (قدیانی، ۱۳۸۱: ۸۹) مقایسه می‌شود؛ درعین‌حال دونای دون و تناسخ تفاوت‌هایی نیز دارند.

بنا بر متون آیینی اهل‌حق، این عقاید در طول قرون گذشته تحت تأثیر عوامل درون‌آیینی و برون‌آیینی بوده‌است؛ بنابراین پس از سامان یافتن آن در قرن هفتم، گرایش به عقاید شیعهٔ دوازده‌امامی در اندیشهٔ اهل‌حق فزونی یافته‌است. اینک این پرسش مطرح است که مبانی بنیادین اهل‌حق ریشه در کدام فرقه دارد؟ و آیا باورهای اهل‌حق در طول تاریخ با تحولات و دگرگونی مواجه بوده‌است؟

کتاب‌ها و مقالاتی به دست عالمان اهل‌حق و پژوهشگران دربارهٔ اهل‌حق نوشته شده‌است، مانند *برهان الحق* اثر نورعلی الهی، *سرسپردگان* نوشتهٔ خواجه دینی، *آیین یاری* اثر مجید القاصی، مقالهٔ «*فرقهٔ اهل‌حق*» نوشتهٔ مینورسکی. این آثار نتوانسته‌اند تعریفی علمی و منطقی از مبانی اعتقادی آیین یارسان به دست دهند و به همین سبب از ریشه‌یابی منشأ مبانی اعتقادی اهل‌حق در فرق اسلامی بازمانده‌اند. بیان رمزی و نمادگرایی متون اهل‌حق را باید مهم‌ترین دلیل نارسایی تحقیقات مذکور در دستیابی به شناخت منشأ باورها و تاریخ پیدایش اهل‌حق دانست؛ ازاین‌رو ویژگی خاص متون آیینی یارسان دلالت می‌کند که بدون رویکرد تأویلی و هرمنوتیکی در تحلیل محتوای متون، به‌خصوص در وجوه رهیافت به باطن کلام، نمی‌توان به کنه مراد و معتقدات آیینی سرایندگان کلام یارسان راه یافت.

این مقاله کوشیده‌است مبانی بنیادین اعتقادی یارسان را از نگاه کلام اولیه و اصلی اهل‌حق که غالباً خطی‌اند، با روش توصیفی ـ تحلیلی تبیین کند و منشأ این اندیشه را در فرقهٔ کیسانیه نشان دهد. تأثیر برخی نحله‌های فکری باعث شده‌است تا باورهای آیین یارسان با دیگر فرقه‌ها در مسائل مختلف وجوه مشترک داشته باشد. تبیین کیفیت تحولات اعتقادی یارسان که در طول قرون متمادی و حوادث پیرامونی تجربه کرده‌است، از دیگر اهداف این مقاله است.

فرقه‌های شیعه

واژهٔ «شیعه» در لغت معانی مختلفی دارد؛ ازجمله به معنای پیرو، طرفدار، حزب، گروه، هواداران، همکاران، دوستان (گروه نویسندگان، ۱۳۹۳: ۳۳). کلمهٔ «شیعه» ریشه در قرآن دارد: «استغاثه الذی من شیعته علی الذی من عدوه» (قصص: ۵۱) یعنی کسی که از پیروانش بود، از وی بر ضد دشمنش استمداد

کرد. اما در تعریف اصطلاحی شیعه گفته‌اند: «الذین شایعوا علیا رضی الله عنه علی الخصوص و قالوا بامامته و خلافته نصا و وصیهٔ اما جلیا و اما خفیا» (شهرستانی، بی‌تا: ۱۳۱). کسانی که بعد از پیامبر(ص) فقط از علی(ع) پیروی کردند و امامت و خلافت او را از طریق نص صریح و وصیت آشکار یا خفی پذیرفتند، شیعه محسوب می‌شوند.

شیعه و غیرشیعه در هر عصری دربارهٔ امام بعد از امام قبلی، اختلاف نظر داشتند (نوبختی، ۱۴۳۳: ۳۱؛ شهرستانی، بی‌تا: ۳۰). ابتدا جامعه به دو گروه شیعه و سنی تقسیم شد؛ آن‌گاه در میان شیعیان، گروه‌هایی به وجود آمدند. شیعیان «پنج فرقه هستند: کیسانیه، زیدیه، امامیه، غلات و اسماعیلیه» (همان: ۱۳۱). هر یک از این فرقه‌ها به چند گروه انشعاب یافتند؛ ازجمله گروهی که به امامت محمد حنفیه گرایش یافتند، کیسانیه نامیده شدند.

پیدایش غلو در اسلام

غلو در لغت به معنی گزافه‌گویی و زیاده‌روی و از حد گذشتن و خارج شدن از اعتدال است (ربانی گلپایگانی، ۱۳۹۶: ۳۱۶). غلو زیاده‌انگاری دربارهٔ اشخاص است. اهل کتاب دربارهٔ بزرگان دین غلو می‌کردند. خداوند غلو را نهی و گزافه‌گویان را نکوهش کرده‌است: «یا أَهْلَ الْکِتَابِ لَا تَغْلُوا فِی دِینِکُمْ وَلَا تَقُولُوا عَلَی اللَّهِ إِلَّا الْحَقَّ» (نساء: ۱۷۱) یعنی ای اهل کتاب! در دین خود غلو و زیاده‌روی نکنید و دربارهٔ خداوند غیر از حق نگویید.

گروهی در عصر ائمه پیدا شدند که دربارهٔ اهل‌بیت غلو می‌کردند، اما اهل‌بیت در مواجهه با اندیشه غلو، واکنش شدیدی نشان دادند و از باورمندان به چنین نگرشی، اظهار برائت کرده‌اند. حضرت علی(ع) می‌فرماید: «اللّهمّ انی بریٌ من الغلاة تبراءه عیسی بن مریم من انصاری. اللهم اخذلهم ابداً و لا تنصرهم منهم احداً» (المجلسی، ۱۴۰۳: ۳۶۵) یعنی خداوندا! همان‌گونه که حضرت عیسی بن مریم(ع) از نصاری بیزاری جست، من هم از غالیان بیزاری می‌جویم و هرگز هیچ‌یک از آنان را یاری مکن.

دربارهٔ آغازگر غلو در اسلام، نظرات متفاوتی وجود دارد. در حقیقت کیسانیه را به‌سبب اندیشه‌های غلوآمیز می‌توان از پیشگامان غلو دانست؛ زیرا آنان برای غیر امام، مقام امامت قائل بودند. قائل شدن به امامت کسی که چنین جایگاهی را ندارد، در حقیقت مصداق غلو و زیاده‌انگاری به شمار می‌رود، چنان‌که کیسانیه دربارهٔ محمد حنفیه اظهار داشتند که وی امام است. با بررسی عقاید کیسانیه و مبانی و باورهای اهل‌حق، روشن خواهد شد که مبانی اعتقادی اهل‌حق با کیسانیه مشابهت اساسی دارد و این مشابهت اساسی، حکایت از ارتباط این دو اندیشه دارد.

عقاید کیسانیه

کیسانیه پیروان مختار بودند که به خون‌خواهی امام حسین(ع) و یارانش قیام کرد. «به این جهت، آنان را کیسانیه می‌گفتند چون رئیس این جماعت که مختار ثقفی بود، ملقب به کیسان بود، و خون‌خواه سیدالشهدا بود» (نوبختی، ۱۴۳۳: ۵۸). این گروه به تدریج انشعاب یافتند و به چند گروه مانند مختاریه، هاشمیه، حارثیه، بیانیه، خرم‌دینان، غالیان تقسیم شدند (ابوالمعالی، بی‌تا: ۳۵). انحراف اعتقادی کیسانیه به مسئلهٔ امامت ختم نشد. در یک بررسی کوتاه، باورهای کیسانیه عبارت است از:

اعتقاد به الوهیت و حلول جزء الهی در امام

بن‌سمعان تمیمی بر این باور بود که «امیرالمؤمنین(ع) خداست و جزئی از خدا در او حلول کرده‌است» (شهرستانی، بی‌تا: ۱۳۶) و حمزه بن عماره بریزی که از کیسانیه بود، اظهار داشت: «ان محمد بن حنفیهٔ هو الله ـ عزوجل ـ تعالی الله عن ذلک علواً کبیرا» (نوبختی، ۱۴۳۳: ۶۴) یعنی همانا محمد حنفیه، خداست.

تجسد فرشتگان به صورت کبوتر و نزول آن‌ها به زمین

و باز کیسانیه باور داشتند «ان الملائکهٔ تنزل علی صورهٔ الحمامات البیض» (شهرستانی، بی‌تا: ۱۳۳) یعنی همانا فرشتگان به صورت کبوتران سفید به زمین نازل می‌شوند.

تناسخ ارواح و ثواب و جزا در دنیا

برخی از گروه‌های کیسانیه عقیده داشتند «ان الارواح تناسخ من شخص الی شخص و ان الثواب و العقاب فی هذه الاشخاص؛ اما اشخاص بنی آدم و اما اشخاص لحیوانات» (همان: ۱۳۵) یعنی گردش روح از یک شخص به شخص دیگری است و ثواب و عقاب در همین اشخاص صورت می‌گیرد؛ خواه در افراد انسانی باشد، خواه در حیوانات.

عقیدهٔ کیسانیه دربارهٔ امامت

کیسانیه به امامت حضرت علی(ع) اعتقاد داشتند و بعد از شهادت حضرت علی(ع) به امامت امام حسن مجتبی(ع) و بعد از شهادت آن حضرت(ع) به امامت امام حسین(ع) باور داشتند و پس از شهادت سیدالشهدا(ع) به امامت محمد حنفیه فرزند امیرالمؤمنین(ع) (نوبختی، ۱۴۳۳: ۵۸ـ۶۲) و «محمد حنفیه را امام مهدی می‌دانستند» (همان: ۶۳).

تأویل عبادات

کیسانیه به تأویل ارکان شرعی مانند نماز و روزه و زکات و حج و مانند آن پرداختند. آنان این عبادات شرعی را به «رجال» تأویل می‌کردند؛ بنابراین «حمل بعضهم علی ترک القضایا الشرعیهٔ بعد الوصول الی طاعهٔ الرجل» (شهرستانی بی‌تا: ۱۳۲) یعنی بعضی از آنان واجبات شرعی را بعد از اطاعت از رجل، ترک می‌کردند.

بررسی عقاید و مبانی بنیادین اهل‌حق

چنان‌که دانستیم، اصول و مبانی بنیادین آیین یارسان در سه اصلِ مظهریت انسان (انسان‌خدایی) و حلول مَلَک در انسان و دونای دون (چرخهٔ حیات) خلاصه می‌شود. بخش عمده‌ای از باورها و مبانی اهل‌حق با عقاید و باورهای کیسانیه وجه اشتراک دارد. مبانی بنیادین و دیگر عقاید اهل‌حق که با کیسانیه مشترک است، عبارت‌اند از:

الف. تجلی ذات حق و مظهریت انسان

کلام آیین یارسان خداوند را فاعل بالتجلی می‌داند. از نگاه عرفان «منظور [از تجلی] این است که فیض لازم ذاتی وجود و کرم ازلی لاینفک او، به حسب ترتیب وجودی و نور منبعث از شمس وجود او بر قابلیات نازل شود و هر چیزی که مستعد قبول وجود است، به عرصهٔ نور وجود آورد» (قیصری، ۱۳۹۸: ۴۰)؛ بنابراین جهان هستی، مظاهر و جلوات ذات حق است.

از نظر اهل‌حق، خداوند دارای دو تجلی است؛ تجلی عام و تجلی خاص. خداوند با تجلی عام جهان هستی را آفرید:

کُوَن کِی دِیَن ماواش نَه کُوَن چون ذَرّهٔ آفتاو هَمَه جا تُوَن

(*دفتر کلام نوروز سورانی*، بی‌تا: ۲۱۷)

یعنی خداوند کجاست؟ چه کسی او را دیده‌است و مأوای او کجاست؟ نور حضرت حق همانند ذرهٔ آفتاب در همه‌جا گسترده شده‌است.

تجلی خاص، اختصاص به انسان دارد. توضیح اینکه خداوند در جامهٔ انسان جلوه می‌کند؛ انسانی که از تجلی ذات حقانی برخوردار باشد، او را با عناوین مختلفی مانند «خدا» و «پادشاه» یا «شاه مهمان» می‌گویند. «در اصطلاح اهل‌حق، شاه یا پادشاه لقب کسی است که با طی مراحل... به آخرین مرحلهٔ کمال رسیده [و] مقام اولی‌الامری و مظهر الهی را حائز باشد، یعنی آیینه‌وار مظهر جلوهٔ نور الهی گردد» (الهی، ۱۳۷۳: ۵۴). در مرحلهٔ پایین‌تر از پادشاه، شاه مهمان قرار دارد. او «کسی است که مظهریت و کفالت مقام پادشاه را داشته باشد» (الهی، ۱۳۷۳: ۵۴). بابا حیدر می‌گوید:

شَاهَم مِهمانَن بَارگَهٔ م پُر ثَمَر نَه ذَات خُدایِی مَدَری خَوَر

(کلام دورهٔ بابا حیدر، بی‌تا: ۵۷)

یعنی ذات (شاه) در جامهٔ من مهمان است و از ذات خدایی خبر می‌دهم.

در کلام اهل‌حق، افرادی که مقام پادشاهی یا شاه مهمان باشند، اوصاف الوهی به آنان نسبت داده شده که فراتر از مرتبهٔ انسانی است. حتی برخی مقامات، آنان را خدا خوانده‌اند به این اعتبار که ذات حق در آنان جلوه‌گر شده‌است. خدا دانستن انسان یا انسان‌خدایی، بحث‌برانگیزترین موضوع در ذات‌شناسی و خداشناسی و انسان‌شناسی در نگرش اهل‌حق است، چنان‌که کلام‌سرایان دربارهٔ سلطان گفته‌اند:

دَر ظاهِر سُلطانِی دَر باطِن خُدایِی دَر هَر نُقطَه نَظَر کُنم تَو دارِی مأوایِی

(افضلی، ۲۰۱۱: ۹۶)

یعنی ای سلطان اسحاق! در ظاهر امر تو سلطان اسحاق هستی و در باطن تو خدا هستی. به هر کجای عالم می‌نگرم، تو مأوا و منزل داری.

و در کلام بارگه بارگه آمده‌است:

هَنَت گُروهِی مِیان اَو مِیان کَلام مَاوَرَان گَوهَر وَ نِیشَان

سُجُود مَاوَران خُدامَان سَلطان

(دیوان گوره، بی‌تا: ۱۲۰)

یعنی گروهی هستند که به میدان می‌آیند و کلام را با گوهر و نشانه می‌آورند. سجده می‌کنند و می‌گویند خدای ما سلطان اسحاق است.

در متون اهل‌حق، اوصافی مانند خلق آسمان و زمین و نیز تدبیر جهان و اسرار هستی به کسی که مرتبهٔ مظهریت دارد، نسبت داده شده‌است. آنان که متجلی از ذات حق‌اند، به یک اندازه از ذات دریافت نمی‌کنند؛ برخی مرتبهٔ بالاتر و بعضی مرتبهٔ نازل‌تری را دریافت می‌کنند (القاصی، ۱۳۵۸: ۹)، چنان‌که نوروز سورانی می‌گوید:

نَه کانِ کَرَم هَر کَس یَک بَشِی بَعضی فَراوان بَعضی خُوا چَشِی

(دفتر کلام نوروز سورانی، بی‌تا: ۴۶)

یعنی هر کسی از منشأ فیض حقانی یک مرتبه‌ای از تجلی ذات را دریافت می‌کند؛ بعضی توفیق دریافت سهم بیشتری دارند و بعضی به اندازهٔ ذره‌ای نمک که در غذا ریخته می‌شود، بهره می‌برند.

ازاین‌رو دریافت ذات، ذومراتب و مشکک خواهد بود و در میان پیشوایان آیینی اهل‌حق، سلطان اسحاق برترین مرتبهٔ مظهریت را دارد. برخی هم حضرت علی(ع) را دارای بالاترین مرتبهٔ مظهریت می‌دانند (*دیوان کلام شیخ امیر*، بی‌تا: ۴).

از نگاه یارسانیان، شدیدترین مرتبهٔ تجلی، تجلیِ ذات کامل است که به «تجافی ذات» خداوند می‌انجامد و بر این مبنا، انسانِ متجلی از ذات به مرتبهٔ «مظهریت» تام و «الوهیت» و «انسان‌خدایی» می‌رسد که غلو به شمار می‌رود. چنین اندیشه‌ای با اصل توحید سازگار نیست؛ ازاین‌رو کلام‌یاری در تفسیر تجلی ذات حق در انسان با عرفان اسلامی فاصله می‌گیرد، زیرا «مراد از تجلی و ایجاد، انکشاف شمس حقیقت وجود و ظهور نور او در مظاهر خلقیه است و نتیجهٔ تجلی و ظهور، خروج ممکنات از ظلمت‌کدهٔ عدم به عالم نور و وجود است و ساری در حقایق فعل حق است... بدون تنزل ذات از مقام غیب مغیّب و بدون تجافی ممکن و یا صعود آن از مقام فقر به مرتبهٔ غنای ذاتی و انقلاب ممکن بواجب بالذات» (قیصری ۱۳۹۸: ۵۹). انسان در هر مرتبهٔ وجودی باشد، فقر ذاتی دارد.

سیه‌رویی ز ممکن در دو عالم جدا هرگز نشد والله اعلم

(شبستری، ۱۳۸۵: ۶۶)

بدین ترتیب اندیشهٔ یارسان که با عنوان تجلی ذات خدا در انسان بیان شده و منجر به انسان‌خدایی و غلو می‌شود، ریشه در فرقه‌های مختلف ـ ازجمله فرقهٔ کیسانیه و دیگر فرقه‌هایی که راه غلو در پیش گرفتند ـ دارد؛ برای نمونه، بیان بن سمعان اظهار می‌دارد «حلّ فِی عَلیٍ جزءٌ الهی» (شهرستانی، بی‌تا: ۱۳۶)، سپس ابی‌الخطاب محمد بن ابی‌زینب اسدی اظهار می‌کرد «اِنَّ اباعبدالله جعفر بن محمد هو الله ـ عزوجل ـ تعالی الله عن ذلک» (نوبختی، ۱۴۳۳: ۸۳) و باور داشت که «ائمه پیامبر هستند. سپس می‌گفت؛ خدا هستند و امام جعفر صادق را خدا می‌دانست، یعنی خداوند به صورت آن حضرت برای خلق ظاهر شده‌است» (شهرستانی، بی‌تا: ۱۵۴).

ب. حلول یا تجسد مَلَک

از نگاه کلام یارسان، فرشتگان موجوداتی بسیط و مجرد هستند. ماهیت آن‌ها متفاوت از موجودات عالم طبیعت است. این موجودات از نور فیض الهی بهره‌مندند، چنان‌که شیخ امیر می‌گوید:

چَه عَالَم اَولائی اَو رُو وِست گُروهِی چَه عَالَم اَولائی

نَه چَه بابا آدَم، نَه چَه حَوائی سَرَافراز مَوَان وَ سِکَهٔ شاهِی

(*دیوان کلام شیخ امیر*، بی تا: ۳)

یعنی [خداوند] خارج از این عالم طبیعت و مادی، در عالم ماورا (ملکوت) گروهی از ملایک را آفرید. این موجودات ملکوتی و روحانی، نه از نسل آدم هستند و نه از حوا؛ آنان از نور و فیض حقانی بهره‌مندند و به حضرت حق تقرب دارند.

بنا بر کلام اهل‌حق، افرادی که در هر دورهٔ ظهور ذاتی همراه مظهر ذات حقانی حضور دارند، فرشته

در آنان حلول می‌کند یا فرشتهٔ تجسدیافته هستند. آمار این افراد را چهار تا هفت تن گفته‌اند. چهار فرشتهٔ مقرب عبارت‌اند از جبرئیل، اسرافیل، میکائیل، عزرائیل که در جامهٔ چهار تن از برجسته‌ترین یاران مظهر ذات حق مانند سلطان اسحاق حلول کرده‌اند. جبرئیل در جامهٔ پیر بنیامین، میکائیل در جامهٔ پیر موسی، اسرافیل در جامهٔ داوود، عزرائیل در جامهٔ مصطفی قهار وارد شده‌اند (*دیوان کلام شیخ امیر*، بی‌تا: ۴ــ۵). این چهار فرشته در هر دورهٔ ظهور ذاتی در جامهٔ یاران مظهر ذات حضور داشته‌اند. در هر صد سال یا سیصد سال یک بار دورهٔ ظهور ذاتی تکرار می‌شود (افضلی، ۲۰۱۱: ۳۷؛ حسینی، ۱۳۹۵: ۶۰۸/۲) مثلاً پیر بنیامین خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

ها جِبرَئیل بِیم اُسای تَعلِیم دَر هَم خَلِیل بِیام شاگِرد وَ جَدوَر

(دیوان گوره، ۱۳۸۲: ۳۰۴)

یعنی هان بدانید که من جبرئیل بودم که تعلیم و آموزش می‌دادم. همچنین خلیل بودم که شاگردی می‌کردم.

پیر موسی نیز از یاران سلطان است که خود را میکائیل معرفی می‌کند (همان: ۳۰۵). داوود نیز از یاران است که خود را اسرافیل می‌داند (همان: ۳۰۴) و مصطفی دودانی خبر می‌دهد که عزرائیل است (همان: ۳۰۶). این رویهٔ کلام در دوره‌های ظهور ذاتی بعد از عصر سلطان اسحاق به گونهٔ نازل‌تری بیان شده‌است؛ زیرا نگرش اهل‌حق براثر تحولات فکری درون‌آیینی و شرایط تأثیر پیرامونی در این دوره‌ها که تعدیل برخی باورها را در پی داشته‌است، موجب شده تا از شدت غلو کاسته شود، بدین معنا که آنان خاطرنشان ساخته‌اند که متجلی از جلوهٔ فرشتگان و به تعبیری مظهر یا متجلی از ذات یاران سلطان اسحاق بوده‌اند که خود را فرشته توصیف کرده‌اند؛ مثلاً شیخ امیر خود را متجلی از پیر بنیامین می‌داند.

وَ رِشتهٔ بالُویل یَکتا و یَک دِینِیم دانهٔ اَزَل رُو پِیر بِنیامِینِیم

(دیوان کلام شیخ امیر، بی‌تا: ۳۵)

یعنی در راه و رسم بهلولی، ذات یکتایی حق را دیده‌ام؛ از روز ازل متجلی از ذات پیر بنیامین هستم.

بدین ترتیب، در کلام آیینی یارسان، دربارهٔ ارتباط فرشته با انسان سه بیان مختلف وجود دارد:

ـ یارانِ مظهر ذات، فرشته‌اند، چنان‌که بهلول تصریح کرده‌است؛

ـ یارانِ مظهر ذات، فرشته در آنان حلول کرده‌است، چنان‌که از کلام چهار یار خاص سلطان هویداست؛

ـ یارانِ مظهر ذات، متجلی از فرشتگان یا مظهر یاران سلطان بوده‌اند، چنان‌که در کلام بعد از پردیور مانند شیخ امیر آمده‌است.

چنان‌که ذکر شد، آغاز اندیشهٔ تجسم فرشته یا حلول فرشته در انسان، ریشه در تفکر کیسانیه دارد؛ زیرا کیسانیه بر این باور بودند که فرشته به صورت کبوتر تنزل می‌یابد. دیگر فرقه‌های غالی مانند خرم‌دینان، امامان را فرشته می‌دانستند (نوبختی، ۱۴۳۳: ۷۶).

از نظر براهین عقلی، حلول مَلَک در انسان محال است چون در ترکیب، سنخیت لازم است؛ بنابراین ترکیب وجود مجرد بسیط با ماده، امری محال است و بنابر همین اصل که وجود عین تشخص است و تشخص هر چیزی به وجود آن است (معلمی، ۱۳۹۳: ۱۱۱/۱)، حلول ملک در انسان امری محال است و نیز تجسّد فرشته محال ذاتی است زیرا موجب انقلاب ماهیت شیء می‌شود و انقلاب محال است.

ج. دونای دون (تناسخ)

از نگاه اهل‌حق، روح انسان قبل از بدن آفریده شده‌است؛ لذا روح در سیر نزولی، مراحلی را طی کرده تا به بدن انسان تعلق گرفته‌است. تکامل روح انسان براثر چرخهٔ حیات صورت می‌گیرد که در اصطلاح کلام یارسان «دونای دون» نام دارد و بعضی کلام‌دانان از آن به تناسخ یاد کرده‌اند (القاصی، ۱۳۵۸: ۷). بر این اساس، روح انسان باید هزار و یک بدن یا قوا را طی کند و در هر پیکری یک دون یعنی درجهٔ تکاملی را سپری کند تا پس از هزار و یکمین دون به عالم بقا راه یابد و سپس به وصال خداوند نایل آید. پیر بنیامین می‌گوید:

چَه هِزارُ و یِک دُون بُونِیش نِجاتِی آسُودَگِیش بُو چَی راهِ مَمَاتِی
کَردِش چَه دَفتَر بَونِی اِثباتِی هَا چَه کِردِش وَش شَاد بُوشَانِی
(حسینی و آژنگ، ۱۳۹۰: ۱۱۹)

یعنی شما بعد از هزار و یک دون، نجات و رهایی می‌یابید و از این رفت‌وآمدهای روحی ـ از بدنی به بدن دیگر ـ آسوده. کردار و اعمال شما در دفتر یاری ثبت است و از کردار خود شاد و خوشحال می‌شوید.

وقتی که روح منزل به منزل ترقی کرد، به منشأ و مبدأ اصلی و عالم بقا راه می‌یابد.

مَنزِل وَ مَنزِل رُوحِم جَا سُوسِن مَنزِل وَ مَنزِل
یَاوام اَو چِشمَهٔ اَصلِ مِقابِل بَن جُوی فانِی عاطِلِن بَاطِل
(دیوان کلام شیخ امیر، بی‌تا: ۱۲۸)

یعنی روحم مرتبه به مرتبه و منزل به منزل در حال تحقق به مراتب و درجات کمال است. به مبدأ و سرچشمهٔ اصلی در قرب حق‌تعالی رسیده‌ام. علم و آگاهی من به اینجا رسیده‌است که دنیای فانی از اساس عاطل و باطل است.

دونای دون شامل دو قسم نزولی و صعودی می‌شود؛ اگر انسان زندگی معتدلی داشته باشد، روح او دون به دون متعالی می‌شود و صعود می‌کند تا به جاودانگی ملحق شود و اگر انسان به دنیاگرایی و لذات زودگذر تن دهد، دون او تنزل می‌یابد و روح برای مجازات به بدن حیوان وارد می‌شود تا پس از مجازات در طی دون‌های مختلف، دوباره به پیکر انسان وارد می‌شود و به تدریج کمال می‌یابد.

چَنِی نَه جَسَهٔ مَل و مُور بَردِم چَنی زُیوخ زامِ چِرگ وِیم وِردِم
چنی نه جسهٔ ماران جا کردم چنی عزم سیر دیاران کردم
(دیوان کلام شیخ امیر، بی‌تا: ۱۸۸)

یعنی مدت‌ها در بدن پرندگان و مور زیسته‌ام و چقدر غم و اندوه را تحمل کردم. زمانی در پیکر مارها بودم و مدتی در مناطق مختلف سیر و سفر داشتم.

در واقع، دونای دون ریشه در فرقه‌های غالی دارد، نه آیین هندو؛ زیرا ماهیت دونـای دون شـبیه بـه اندیشهٔ کیسانیه گزارش شده‌است (شهرستانی، بی‌تا: ۱۳۲). به گزارش نوبختی «کیسانیه می‌گفتنـد همـهٔ انسان‌ها به همان پیکری که بوده‌اند برمی‌گردند. پیامبر، همهٔ انبیا و علی بن ابی‌طالب نیـز برمـی‌گـردد» (نوبختی، ۱۴۳۳: ۸۲). دیگر گروه‌ها مانند خرم‌دینان که از کیسانیه پدید آمدند، در این مسئله با کیسـانیان همداستان‌اند (مبلغی آبادانی، بی‌تا: ۱۳۸۸). آنـان قائـل بـه چرخـهٔ حیـات در بـدن‌هـا بودنـد و قیامـت و برانگیخته شدن انسان‌ها و روز حساب را منکر شدند و می‌پنداشتند که دنیایی جز همین دنیا وجود ندارد و قیامت عبارت است از خروج روح از بدنی و ورود آن به بدنی دیگر؛ بنابراین هر کسی کـه در بـدن قبلـی خوب زیسته، در بدن اخیر خوب خواهد بود و اگر بد زندگی کـرده باشـد، در بـدن جدیـد زنـدگی خـوبی نخواهد داشت (نوبختی، ۱۴۳۳: ۷۶). خرم‌دینان نیز عقاب و پاداش را بـه‌سـبب تناسـخ ارواح منحصـر در همین دنیا تلقی می‌کردند که روح انسان برای مجازات به بدن حیوانات با جمادات وارد می‌شود و ممکـن است بعداً به جامهٔ انسانی برگردد (همان: ۷۶).

فرقهٔ منصوریه یک مسئلهٔ دیگری دربارهٔ چرخش ارواح در بدن‌های قبلی طرح می‌کنـد کـه در آیـین هندو و مانند آن مسبوق به سابقه نیست. آنان اظهار داشته‌اند که قبلاً در چه دوره‌ای زیسته و اسـم آنـان در آن دوره چه بوده‌است! پیروان معاویه بن عبدالله بر این باورند که روح آن‌ها به هر بدنی منتقـل شـود، با روان آن بدن آشنایی دارد، چنان‌که با نوح(ع) در کشتی بوده و با پیغمبر(ص) اسلام همراه شده و در عصر آن حضرت می‌زیسته‌اند؛ ازاین‌رو نام یاران پیامبر(ص) را بر خود می‌نهند و تصور می‌کنند روح آنان در بـدن ایشان وارد شده‌است. در این باره به سخن پیامبر(ص) که علی(ع) آن را نقـل مـی‌کننـد و مـی‌گوینـد ارواح انسان‌ها همانند لشکریانِ گردهم‌آمده هستند؛ پس هر کدام که با هر کس دمساز و هماهنـگ باشـد، بـه یکدیگر نزدیک شوند و به یکرنگی گرایند و آن‌هایی که همدیگر را نشناسند، از هم بیگانـه مـی‌شـوند و جدایی می‌گیرند (نوبختی، ۱۴۳۳: ۴۰). این تفکر به صورت جامع در اندیشهٔ اهل‌حق وجود دارد. بـه بیـان دیگر، مسئلهٔ دونای دون در آیین یارسان را باید صورت تکامل‌یافتهٔ اندیشهٔ کیسانیه و دیگر فرقه‌ها ماننـد خرم‌دینان و مخمسه و منصوریه دانست؛ ازهمین‌رو در کلام اهل‌حق با پردازشی وسیع‌تر مطرح شده‌اسـت (*دیوان گوره*، ۱۳۸۲: ۳۰۳). در کلام پردیوری، مقامات اهل‌حق از دون خود در شـش دورهٔ ازل، بابـا آدم،

مدینه، کربلا، لرستان، پردیور گزارش داده‌اند؛ بنابراین این نوع از حیات، متفاوت از تناسخ هندوهاست. با رمزگشایی از بیان تمثیلی کلام اهل حق دربارهٔ سیر تکامل روشن می‌شود که دونای دون ناظر به چرخهٔ حیات نیست (تفصیل بیشتر موضوع، خارج از موضوع این نوشتار است)؛ ازآنجاکه نفس، جسمانیه الحدوث و روحانیه البقاست (ملاصدرا، ۱۴۳۰: ۵/۹)، روح در ابتدا حالت جسمانی دارد و با کامل شدن به مرتبهٔ روحانی می‌رسد و با مرگ فانی نمی‌شود، بلکه باقی می‌ماند. ترکیب بین آن دو، اتحادی است و نفس تعلق ذاتی به بدن دارد و نیز بنا بر حرکت جوهری، رشد و کمال آن دو با هم است، و نفس و بدن با هم از قوه به فعلیت می‌رسند (ملاصدرا، ۱۴۳۰: ۵/۹)، خروج روح از بدنی به بدنی دیگر محال است. برهان‌ها و ادله‌ای که در فلسفه بر بطلان و رد تناسخ وارد است (همان: ۱۰)، دونای دون را نیز در بر می‌گیرد؛ بنابراین، دونای دون نزولی و صعودیِ محال و ممتنع است (همان: ۵)؛ البته دونای دون بر پایهٔ بیان تمثیلی معنای دیگری نیز دارد که بحث آن فراتر از موضوع این مقاله است.

امامت

افزون بر مشابهت مبانی مذکور، باور به امامت حضرت علی(ع) و حسنین(ع) از دیگر مشترکات آیین یارسان و فرقهٔ کیسانیه است. در کلام پردیوری با اسم سه امام معصوم(ع) مواجه می‌شویم. وقتی که کلام‌سرایان عصر سلطان اسحاق دربارهٔ دون‌های پیشین خود سخن گفته‌اند، در دورهٔ مدینه و کربلا از حضرت علی(ع) و امام حسن(ع) و امام حسین(ع) یاد شده‌است. بنا بر تجلی مظهر به مظهر، ذات حضرت علی(ع) در دوره‌های ظهور ذاتی، در جامهٔ شخص متجلی از ذات حقانی جلوه‌گر می‌شود و یاران حضرت علی(ع) در جامهٔ یاران مظهر ذات، پرتوافشان می‌شوند؛ ازاین‌رو سلطان می‌گوید:

یُورتِما عَلی اِز صَحاکِنان یُورتِما عَلی

(مجمع الکلام سرانجامِ اهل‌حق، بی‌تا: ۱۴۷)

یعنی من دون علی هستم. من سلطان سحاکم که یورت و دون علی است.

یاران سلطان اسحاق که در مرتبهٔ نازل‌تری از مظهر ذات حق قرار دارند، مظهر صفات به شمار می‌روند. دو تن از آنان خود را دون امام حسن(ع) و امام حسین(ع) دانسته‌اند. ابراهیم در کلام خزانه خود را دون امام حسن(ع) می‌داند.

حَسَنم بیا، حَسنم بیا خُواجَام قَشَمشاه حَسَنِم بِیا

(دیوان گوره، ۱۳۸۲: ۱۵۷)

یعنی در دون امام حسن(ع) بودم، خواجه و پادشاه من قشمشاه است، در دون امام حسن(ع) بودم.

احمد در کلام پردیوری خود را دون امام حسین(ع) می‌داند که با تیغ انسان‌های کوردل سرش از تن جدا شد!

اِیمام حُسَین نان، اِیمَام حُسَین نَان اِیمجَار نِی جَامَه اِیمَام حُسَین نَان
(دیوان گوره، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

یعنی من در جامهٔ امام حسین هستم که در کربلا شهید شدم. من در این جامه، امام حسین هستم.

باوجودی‌که در کربلا امام سجاد(ع) و امام محمد باقر(ع) حضور داشته‌اند، کلام یارسان فقط از یک امام معصوم (امام حسین(ع)) یاد کرده‌است! این دلالت می‌کند که اندیشهٔ بانیان اولیهٔ یارسان، با اندیشه و عقاید کیسانیه دربارهٔ امامت همداستان است.

افزون بر آن، کیسانیه بعد از امام حسین(ع) به امامت محمد حنفیه، فرزند امیرالمؤمنین علی(ع)، عقیده دارند. در کلام اهل‌حق نیز به مظهریت محمد حنفیه تصریح شده‌است. پیر موسی، از یاران سلطان، در کلام گواهی زندگی دونی هفتن می‌گوید:

هَم وازِنام مَظهَر پِی قَلا و دَارَات اِبنُو حَنِیفَه بِیَانِی نَا جَهاد
(دیوان گوره، ۱۳۸۲: ۳۰۵)

یعنی در این قلعه و مکان دوباره مظهر را عوض کردم. در آن جهادی که شرکت کردم، محمد حنفیه بودم.

جیحون‌آباد (۱۳۶۱: ۲۱۹) در بعد از ولایت حضرت علی(ع) و حسنین(ع) به محمد حنفیه به عنوان دون موسی سیاه تصریح کرده‌است.

محمد که بُد بن‌حنیفه بِه نام که موسی سیاه بود در آن مقام

پیر ایمان شاهویی در کلام پردیوری تصریح می‌کند که مختار ثقفی مجلای تجلی ذات بوده‌است:

اَو یُورتِ مُختار، اَو یُورتِ مُختار بارگَهٔ شام وِستن اَو دُونِ مُختار
جَه یانَهٔ بِن جان شَا کِردِش گذار عالَم اَرواح شَو و رُو بِیدَار
(دیوان گوره، ۱۳۸۲: ۲۶۱)

یعنی در جامهٔ مختار ثقفی، بارگاه شاه گسترانیده‌اند. در منزل بن‌جان گذر کرد و عالم ارواح شب و روز بیدار هستند.

آنچه تفکر یارسانیان را از دیگر غلات متمایز و به اندیشهٔ کیسانیه نزدیک می‌کند، عقیدهٔ همسان تفکر اهل‌حق و کیسانیه دربارهٔ امامت است.

تأویل

یارسانیان به تأویل برخی معارف دینی، به‌ویژه عباداتی مانند نماز و روزه عقیده دارند؛ مثلاً نماز را به نیاز تبدیل کرده‌اند (القاصی، ۱۳۵۹: ۱۲؛ *دیوان دورهٔ شاه‌حیاس*، ۱۳۸۴: ۱۰۵). اندیشهٔ تأویل در فرق مختلف غالی وجود داشته‌است. فرقهٔ کیسانیه آیات *قرآن* را تأویل می‌کردند و عباداتی مانند نماز و روزه و حج را تأویل بر «رجال» می‌کردند که با اطاعت از «رجل»، عبادات شرعی را ترک می‌گفتند (شهرستانی، بی‌تا:

۱۳۲). اهل‌حق نیز بر این باورند که اگر کسی موفق به دیدن ذات حق شد، خواه وجود انسان متجلی از ذات (پیر) یا کشف باطنی ذات نماز و سجدهٔ او به سر رسیده‌است.

مشترکات عقاید کیسانیه و آیین یارسان

از مطالب قبل روشن شد که بین عقاید کیسانیه و آیین یارسان، مشترکات زیادی وجود دارد:

کیسانیه دربارهٔ امام علی(ع) غلو می‌کردند و به حلول جزء الهی در آن حضرت باور داشتند. اهل‌حق نیز به تجلی ذات حضرت حق در امام علی(ع) باور دارد و به انسان‌خدایی و الوهیت مظهر ذات باورمند هستند.

کیسانیه معتقد به تجسم فرشته هستند و یارسانیان به حلول فرشته در جامهٔ یاران مظهر ذات حق و هفتن را فرشته تلقی کرده‌اند.

اهل‌حق به دونای دون (چرخهٔ حیات) اعتقاد دارند. آغاز این تفکر ریشه در کیسانیه دارد و در فرقهٔ منصوریه و مخمسه گسترش یافته‌است.

کیسانیه به سه امام معصوم امامیه یعنی حضرت علی(ع) و امام حسن مجتبی(ع) و امام حسین(ع) باور دارد. برخی بزرگان اهل‌حق خاطر نشان کرده‌اند که دون امام علی(ع) یا امام حسن(ع) یا امام حسین(ع) بوده‌اند.

کیسانیه بعد از امام حسین(ع)، محمد حنفیه را امام می‌داند و مختار جایگاهی برجسته برایشان دارد. اهل‌حق محمد حنفیه را مجلای ذات می‌داند و مختار ثقفی را نیز جلوه‌گاه ذات می‌داند.

تأویل عبادات با معارف قرآنی به عناوین دیگر و همچنین ترک عبادات شرعی در کیسانیه و آیین یارسان را جزو مشترکات این دو باید برشمرد.

بنا بر این مشترکات اساسی و بنیادین که بین تفکر اهل‌حق و کیسانیه وجود دارد، نشان می‌دهد که اهل‌حق اندیشه‌ای برخاسته از کیسانیه و شیعه‌تبار است و سپس متأثر از تفکر دیگر فرقه‌ها و نحله‌های فکری ـ مذهبی بوده‌است.

تحولات درون‌آیینی اهل‌حق

فلسفهٔ شکل‌گیری سرّی و ماهیت ساختار مبانی بنیادین اهل‌حق به گونه‌ای قوام و جریان یافته‌است که در دوره‌های مختلف، ظهور ذاتی با تحولات و دگرگونی‌های اساسی درون‌آیینی و پیرامونی همراه بوده و فراز و فرودهای فراوانی را تجربه کرده‌است. این تغییر و تحولات گاه در تفسیر و تعمیق باورهاست و گاه در گرایش به منش‌های صوفیانه و گاه تمایل به منشأ اولیه یعنی شیعهٔ دوازده‌امامی مشهود است.

این تحولات، به‌ویژه در مبانی، زیربنایی است. موضوع خداشناسی در کلام پردیوری با دورهٔ بعد از آن متفاوت است. در کلام دوره‌های اولیه تا دورهٔ پردیور، مظهر ذات حق، «خدا» خوانده می‌شود. در این

صورت غلو در حق، مظهریت است بدین دلیل که ذات خداوند در وی وارد شده‌است و این امر به تجافی ذات و تفویض می‌انجامد، اما این نگرش در دوره‌های بعد از پردیور، اندکی نازل‌تر دیده می‌شود. خداشناسی گاهی در قالب اشارات فلسفی و گاه با مضامین عرفانی پردازش شده‌است. کلام‌سرایانی همچون شیخ امیر (بی‌تا: ۶۲)، خان الماس (بی‌تا: ۶۹)، کلام دورهٔ شاه‌حیاس (*دیوان دورهٔ شاه‌حیاس*، ۱۳۸۴: ۱۴۲) و برخی از کلام‌سرایان دورهٔ سید براگهٔ گوران، به‌ویژه درویش نوروز سورانی (*دفتر کلام نوروز سورانی*، بی‌تا: ۱۳۶)، به گونه‌ای دربارهٔ انسان متجلی از ذات سخن گفته‌اند که از شدت غلو دربارهٔ اشخاص مجلای ذات حقانی کمرنگ‌تر به چشم می‌آید.

باوجودی‌که در کلام پردیوری با اسم سه امام اول امامیه مواجه می‌شویم، در بعضی از کلام‌ها مانند خان الماس و شیخ امیر و شاه‌حیاس و نوروز، اسم برخی از اهل‌بیت مانند مهدی(عج) دیده می‌شود؛ البته در کلام دورهٔ قوشچی اوغلی، اسم اهل‌بیت(ع) وارد شده‌است. در عصر حاضر، حاج نعمت‌الله جیحون‌آبادی با خلق *حق الحقایق یا شاهنامهٔ حقیقت*، ضمن پایبندی به اصول و مبانی اساسی اهل‌حق، سعی کرده‌است اهل‌حق را شیعهٔ دوازده‌امامی معرفی کند (جیحون‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۲۱). سپس فرزندش، نورعلی الهی، هم با نگارش کتاب *برهان الحق* تلاش کرده‌است تا با توجیه مبانی زیربنایی اهل‌حق، آن را شیعهٔ دوازده‌امامی معرفی‌کند (الهی، ۱۳۷۳: ۱۰) اما با توجه به برنامه‌های آیینی، آن را مسلکی عرفانی و دورهٔ حقیقت اسلام نشان دهد. پرویز بابازاده (۱۳۴۷: ۴۱)، نویسندهٔ کتاب *حماسهٔ پرشکوه اهل‌حق*، هم با اندیشهٔ نورعلی الهی همداستان است. مجید القاصی (۱۳۵۹: ۴) در کتاب *آیین یاری*، اهل‌حق را دورهٔ معرفت و حقیقت اسلام می‌داند و اصول عقاید آن را با اندک تفاوتی همانند شیعه دانسته‌است؛ بنا بر آنچه گفته شد، اهل‌حق پس از قرن‌ها فراز و فرود فکری، از باور به سه امام معصوم به تفکر امامیه مایل گشته‌است، چنان‌که گروهی از اهل‌حق که مثلاً خاندان آتش‌بیگی را شامل می‌شود، خود را اهل‌حق جفعری‌مذهب و متشرع می‌دانند.

نتیجه

با بررسی و تبیین مبانی اعتقادی و اصول اساسی اهل‌حق با کیسانیه این نتایج حاصل شد:

- صورت ابتدایی و اولیهٔ مبانی سه‌گانهٔ اهل‌حق یعنی حلول جزء خداوند در وجود حضرت علی(ع)، حلول یا تجسد فرشته و نیز چرخهٔ حیات، ریشه در فرقهٔ کیسانیه دارد. در طول حیات این فرقه، انشعاباتی در آن رخ داد و سپس فرقه‌هایی ظهور و بروز کردند و باورهای کیسانیه را توسعه دادند.
- مبانی سه‌گانهٔ اهل‌حق با دیگر فرقه‌های غالی مانند خرم‌دینان و مخمسه و منصوریه و دیگران مشابهت دارد، اما آنچه اهل‌حق را از دیگران متمایز می‌سازد، تفکر اهل‌حق دربارهٔ امامت است که همسو با اندیشهٔ کیسانیه است.

ـ نظر به اینکه اهل‌حق یک جریان فکری و مذهبی باطن‌گراست، به‌سبب باور به تجدید دورهٔ ظهور ذاتی از درون و به‌دلیل تأثیرپذیری از تفکرات و اندیشه‌های پیرامونی از بیرون، با تحول و تغییر اندیشه مواجه بوده‌اند؛ بنابرکلام یارسان، نگرش کلامی دوره‌های ظور ذاتی قبل و بعد از پردیور متفاوت دیده می‌شود، به‌نحوی‌که بعد از عصر پردیور به سوی تفکر امامیه مایل شده‌است.

ـ براثر تحولات درونی و تأثیرپذیری از بیرون، برخی از خاندان‌های یازده‌گانهٔ اهل‌حق خود را اهل‌حق جعفری‌مذهب می‌دانند.

منابع

قرآن کریم.

آبادانی، مبلغی (بی‌تا)، *تاریخ ادیان و مذاهب جهان*، جلد ۳، بی‌جا، حُر.

ابوالمعالی، محمد الحسینی العلوی (بی‌تا)، *بیان الادیان در شرح ادیان و مذاهب جاهلی و اسلامی*، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، ابن‌سینا.

افضلی، سید قاسم (۲۰۱۱)، *سیری به سوی خاندان سید محمد گوره‌سوار*، چاپ ۱، جلد ۱، عراق، اربیل، مرکز نشر مکریانی.

الهی، نورعلی (۱۳۷۳)، *برهان الحق*، چاپ ۸، تهران، جیحون.

کلام دورهٔ بابا حیدر (بی‌تا)، متن دست‌نویس.

بابازاده، پرویز (۱۳۴۷)، *حماسهٔ پرشکوه اهل‌حق چهل‌تنان*، بی‌جا، چاپخانهٔ درخشان.

جیحون‌آبادی، نعمت‌الله (۱۳۶۱)، *حق الحقایق یا شاهنامهٔ حقیقت*، با مقدمهٔ دکتر محمد مکری، چاپ ۲، تهران، طهوری.

حسینی، سید محمد؛ آژنگ، سید حشمت (۱۳۹۰)، *یار وریا*، چاپ ۱، عراق، سلیمانیه، انستیتو فرهنگی کرد.

خان الماس (بی‌تا)، *دیوان*، دست‌نویس سید خلیل عالی‌نژاد.

دیوان دورهٔ شاه‌حیاس (۱۳۸۴)، با مقدمه و حواشی سید شمس‌الدین محمودی، چاپ ۱، بی‌جا، مؤلف.

دیوان گوره (۱۳۸۲)، با مقدمه و پاورقی سید محمد حسینی، چاپ ۱، کرمانشاه، باغ نی.

دیوان گوره (بی‌تا)، دست‌نویس علمیر درویشی.

ربانی گلپایگانی، علی (۱۳۹۶)، *فرق و مذاهب کلامی*، چاپ ۸، قم، مرکز جهانی علوم اسلامی.

مجمع الکلام سرانجامِ اهل‌حق، (بی‌تا)، جلد ۳، دست‌نویس سام‌الدین تبریزیان.

دفتر کلام نوروز سورانی (بی‌تا)، دست‌نویس کرندی در سال ۱۳۶۳.

لاهیجی، شمس‌الدین (۱۳۸۵)، *مفاتیح الاعجاز در شرح گلشن راز*، چاپ ۶، تهران، زوار.

شهرستانی، هبةالدین (بی‌تا)، *الملل و النحل*. جلد ۱، تخریج محمد فتح‌الله، مصر، مکتبهٔ الانجلو الحصریهٔ.

دیوان کلام شیخ امیر (بی‌تا)، متن دست‌نویس.

القاصی، مجید (۱۳۵۸)، *آیین یاری*، چاپ ۲، تهران، طهوری.

ـــــــــــــ (۱۳۵۹)، *اندرز یاری*، تهران، طهوری.
الصفار، محمد بن الحسن بن فروخ (۱۴۰۴)، *بصائر الدرجات فی علوم آل محمد*، طهران، منشورات الأعلمی.
صفی‌زاده، صدیق (۱۳۶۱)، *دستنوشته‌های پراکنده دربارهٔ یارسان اهل‌حق*، چاپ ۱، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی عطایی.
قیصری، داود بن محمود (۱۳۹۸)، *رسائل قیصری*، به تصحیح سید جلال آشتیانی، چاپ ۳، تهران، مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
گروه نویسندگان (۱۳۹۳)، *تاریخ تشیع*، چاپ ۱، تهران، قدیم الاحسان.
المجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳)، *بحارالانوار الجامعة لدرر اخبار الائمة الاطهار*، لبنان، المجلد ۲۵، دار الاحیاء التراث العربی.
معلمی، حسن (۱۳۹۳)، *شرح شواهد الربوبیة فی المناهج السلوکیة*، چاپ ۱، قم، حکمت اسلامی.
ملاصدرا، محمد بن ابراهیم (۱۴۳۰)، *الحکمة المتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة*، الطبعة الثالث، قم، طلیعة النور.

TABLE OF CONTENTS

Investigating the impressibility of Balochi verses of "Hani and Shaymorid" from Nezami's "Layli and Majnoon" **1**
Homeira Zomorrodi, Mohammad Akbar Sepahi

Comparison of Haji-Firouz character in Iranian folklore as well as archetypes based on Jung theories **21**
Fateme Zeynaliegolnabadi, Narges Zaker Jafari

Phonetic, morphology and syntax of Neyshabouri dialect **39**
Omid Majd

Iconological comparison of the image of the hunting Mithra in the wall painting of Dura-Europos and the Bas-relief of the hunting king in Taq-I Bustan **59**
Mehdi Qadernejad Hamamian, Abdollah Aghaei

Djonouni-e Ardabily, Unknown Poet of Safavid Era **79**
Ali Asghar Babasalar, Mousa Hosseini Aghdam

Western Superpower in Chinese Viewpoints: Arsacid Territory in Chinese Historical Sources **103**
Kolsoum Ghazanfari, Amin Babadi

Introducing the manuscript of "Lily and the Insane" by Karamali by order of Mirza Mahmoud Khan, the representative of Iran in The Hague during the Qajar period, sold at Bonhams 1 auction in England **127**
Elahe Panjjehbashi

The reasons for the occurrence of war for the sake of God in the geographical territory of the Ghaznavid government based on 'Beyhaqi's History' **161**
Marjan Badiee Azandahi, Rasul Afzali2 | Jahangir Moini Alamdari, Atefeh Golfeshan

The Safavid Food Rituals and Courtier Repast through the Visual and Written Documents **185**
Mitra Zeinali Aslani, Fahimeh Zarezadeh, Samira Royan

The descent to the underworld in Iranian myths **209**
Sahand Aghaei, Jale Amoozgar, Ruhollah Hadi

Sassanid-Islamic City of Ghandijan: Spatial Organization, Form and Function **231**
Hassan Karimian, Afshin Aryanpur

The origins of the fundamental bases of Yarsanism in the islamic sects **249**
Mansour Rostami

Iranian Studies

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"
University of Tehran
ISSN
2252-0643 & 2676-4601
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023

Managing Director: **AbolRez Seif** (University of Tehran)
Editor-in-Chief: **Homeira Zomordi** (Professor, University of Tehran)
Editorial Board:
Abdolreza seif (Professor, University of Tehran), **Musa Dibaj** (Professor, University of Tehran), **Khadijeh Alemi** (Professor, University of Tehran), **Mir Jalaloddin Kazzazi** (Professor, Allameh Tabataba'i University), **Mahmood Fazilat** (Professor, University of Tehran), **Hussein Beyk Baghban** (Professor, University of Strasbourg, France), **Yahya Bouzarinejad** (Professor, University of Tehran), **Zohreh Zarshenas** (Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies), **Foad Poorarin** (Kharazmi University faculty member), **Nemat Yildirim (**Director of the Department of Persian Language and Literature, Atanurk University), **Iqbal Shahed** (Head of the Department of Persian Language and Literature, JC Lahore University, Pakistan)

Publisher: Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran
Executive Manager: Mansoureh Shahriyari
Editor: ……
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Enghelab Ave., Tehran 14155-56185 Iran.
E-mail: jiranic@ut.ac.ir
Phone: +9821-66978885
Fax: +9821-66978885
Price: ----------
According to Notice No. 100159, dated 06/09/2011, issued by the Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to the Ministry of Science, Research & Technology**,** the Journal of Iranian Studies is ranked in the "Scientific-Research" category.

All rights are reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran.

Indexed at:	www.sid.ir
	www.magiran.com
	www.isc.gov.ir
	www.ulrichsweb.com
	www.ut.ac.ir