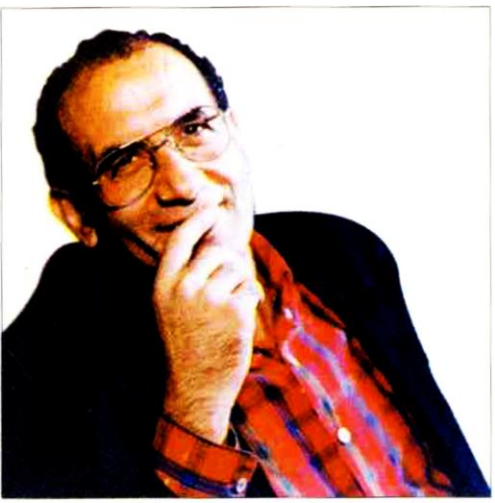


محمد مختاری

حماسه در رمز و راز ملی

انتشارات توس
«۵۲۴»

حماسه در رمز و راز ملی

محمد مختاری

مختاری، محمد، ۱۳۲۱ ـ ۱۳۷۷.
حماسه در رمز و راز ملی / محمد مختاری.ــ [ویرایش ۲].ــ تهران: توس، ۱۳۷۹.
[۳۶۷] ص. :فهرست اعلام، جدول.ــ (انتشارات توس؛ ۵۲۵)
ISBN 964-315-524-2
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
چاپ قبلی: قطره، ۱۳۶۸.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ ـ ۴۱۶؟ق. شاهنامه ـ ـ نقد و تفسیر. ۲. حماسه و حماسه سرایی. ۳. شعر فارسی ـ ـ قرن ۴ ق. ـ ـ تاریخ و نقد. الف. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ ـ ۴۱۶؟ق. شاهنامه. شرح. ب. عنوان. ج. عنوان: شاهنامه. شرح.
۸ح۳۴م/PIR۴۴۹۵ ۸فا۱/۲۱
۱۳۷۸ م ن /ش۴۷۳ف
کتابخانه ملی ایران ۷۸ـ۱۶۴۷۵م

انتشارات توس
□ حماسه در رمز و راز ملی
□ محمد مختاری
□ حروف‌نگاری و صفحه‌آرائی: توس (زیرنظر علی باقرزاده)
□ چاپ دوم با تجدیدنظر و افزوده، (چاپ اول توس) نوروز ۱۳۷۹
□ چاپ ارمغان
□ تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
□ انتشارات توس. تهران. خیابان دانشگاه، شماره ۱. تلفن: ۶۴۶۱۰۰۷
دورنگار: ۶۴۹۸۷۴۰. پست الکترونیک: E-mail: tus@safineh.net

شابک ۲ـ۵۲۴ـ۳۱۵ـ۹۶۴ ISBN 964-315-524-2

فهرست مطالب

دیباچه ۷
گاه‌شمار زندگی و آثار محمد مختاری ۱۱
یادداشت ناشر ۱۵
یادداشت چاپ دوم ۱۷
دستخط محمد مختاری ۱۸
پیشگفتار چاپ اول ۱۹
در مفهوم حماسهٔ ملی ۲۵
انواع حماسه ۳۱
۱ـ پیشینه و خصلت عمومی حماسه ۳۳
الف: داستان ـ سرودهای شفاهی ۳۳
ب: راویان و ناقلان داستان ـ سرودها ۳۸
ج: دورهٔ قهرمانی و نهاد پهلوانی ۴۶
د: رابطهٔ میان داستان ـ سرودهای شفاهی و حماسهٔ مدون ۵۲
۲ـ خصلتها و مشخصات ویژهٔ حماسه ۷۱
الف: موقعیت عمومی یا تمامیت اشیاء و اعیان در حماسه ۷۱
ب: کنش فردی و چگونگی رویدادها ۷۴
۳ـ نوع ادبی حماسه ۷۷
الف: نوع ادبی ۷۷
ب: مقولهٔ تراژیک ۷۸
ج: فرق حماسه و تراژدی ۸۰

بن مایه‌های پیشرو و واپسگرا ۸۶
د: فقدان بحث دربارهٔ «نوع» حماسه در نقد شعر قدیم ایران ۹۱
۴ـ ساخت و موقعیت عمومی حماسهٔ ملی ایران ۹۷
الف: دو بن آغازین و نبرد هزاره‌ای ۹۸
ب: نمونه‌برداری از نبرد اصلی در حماسه ۱۰۰
ج: کارکرد معین آدمی در نبرد نیکی و بدی ۱۰۸
د: طبقه‌بندی سه گانه ۱۱۱
(بازگشت به موقعیت عمومی تمامیت اشیاء) ۱۱۸
کنش فردی حماسی و چگونگی رویدادها ۱۲۳
پهلوانان و خاندانها ۱۲۵
نهاد پهلوانی ۱۳۱
پهلوان و زندگی عمومی ۱۳۵
دوستی و دشمنی ۱۳۸
عشق و مرگ ۱۳۹
سرنوشت و نظم عمومی ۱۴۲
دوگانگی سیمرغ در حماسه ۱۴۹
چهرهٔ بشری ـ ایزدی ۱۵۱
جادو ۱۵۴
چهرهٔ اهریمنی ۱۵۶
دو گرایش ۱۵۸
انسان و طبیعت ۱۶۰
سیمرغ در آیین ۱۶۱
سیمرغ حماسه ۱۶۴
سهراب و رستم: یگانگی و بیگانگی ۱۶۹
انسان و تقدیر ۱۷۴
ساخت ملی ۱۷۵
کارکردهای اصلی ۱۷۸
موضوع جهانی ۱۸۲

کوچولائین و کنلائوخ ۱۸۶
ایلیای پهلوان و شاهین ۱۸۸
داستانهای خوش فرجام ۱۹۱
اوروسلان لازارویچ ۱۹۴
جهانگیر پسر رستم ۱۹۶
بُرزو پسر سهراب ۱۹۷
شهریار پسر برزو ۱۹۸
نوآیینی ۱۹۹
تنگنای خویشی و بیگانگی ۲۰۵
برآیند تضادها ۲۱۷
مثلث بیگانگی ۲۲۱
تردید در گروه‌بندی نیکی و بدی ۲۲۹
تازیانهٔ بهرام: آمیزهٔ رهایی و مرگ ۲۳۵
جنگ بزرگ: برزخ حماسه و اسطوره ۲۶۳
نگرش ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه ۳۲۹
روش‌شناسی جامعه ۳۵۱
نمایه ۳۶۹

با یاد استاد مجتبی مینوی

دیباچه

«... پس بنویس، بنویس آنچه اکنون می‌گذرد در شأن کیست؟ و آنچه از این معنا بازمی‌یابیم شایستهٔ کدام الفاظ است؟ بنویس روی خاک به اندازهٔ ستاره گام‌هایی روان بوده است و هم‌چنان روان است و این زمین به گام‌های فرومانده نیز می‌اندیشد و اندیشیده است و حافظه‌اش هم‌چنان می‌انبارد و می‌انبارد و خطی می‌شود در فرصت شهاب که سنگ از ستاره‌های فروریخته به نجوا می‌افتد با سنگ یا استخوان که فرو می‌رود در خاک و ذره ذره حکایت را بازمی‌گوید... »*

محمد مختاری، شاعر و متفکر آزادی‌خواه، به‌عنوان یک نویسنده و مستقل از فعالیتهای خاص احزاب و سازمان‌ها و گروه‌های سیاسی، و از دیدگاه چپ منتقد؛ برای آزادی اندیشه و بیان و علیه «فرهنگ سلطه» و «تقلیل زبان به ابزار نظارت بر انسان و اشیا» مبارزه می‌کرد. به بررسی و نقد عمیق «ساخت استبدادی ذهن» و «فرهنگ حذف» می‌پرداخت و به «درک حضور دیگری»، «بازخوانی فرهنگ» و «تمرین مدارا و ذهنیت انتقادی» فرا می‌خواند.

---

*- اشعار، جمله‌ها و عباراتی‌که با حروف ایرانیک چاپ شده‌اند برگرفته از آثار محمد مختاری‌اند.

او نیز همراه دیگران در موقعیتی زیست که خودش نام «موقعیت اضطراب» بر آن نهاده بود. موقعیتی که در آن «باید شاهد ضایعات شتابناک این پیکر فرهنگی بود که می‌خواهد با اندام‌هایی بی‌قرار و پراکنده برقرار بماند؛ یا آسیب پی‌درپی اندام‌ها را در آثار و دستاوردها ترمیم کند. آن هم آثاری که خود گرفتار مشکلات مشابه‌اند، مشمول ممیزی و مهجوری‌اند، و از دسترس مخاطبان به‌دورند.»

شعر او نیز در همین موقعیت و با تأمل بر این ضایعات سروده شد. از نظر او «هر گاه آدمی یا ابعادی از هستی او حذف می‌شوند، شعر و هنر که حضورشان موکول به آزادی است، در پی حفاظت از ارزش‌های بشری و پایداری آدمی در راه آزادی بوده اند.» و «در چنین موقعیتی است که شعر و حیثیت انسانی چنان درهم گره می‌خورند که به مهم‌ترین نمود پایداری در برابر هجوم عوامل غیرانسانی بدل می‌شوند.»، هم‌چنان که در زندگی و سرنوشت و شعر او نمودار بود.

«داسی فرود آمده بود و صدای خاک را می‌درود
آن کس که صبح
از خانه درمی‌آمد
رؤیای مردگان را با خود می‌برد
آن کس که شب به خانه در می‌آمد
رؤیای مردگان را باز می‌گرداند...»

او با فاجعه و در فاجعه می‌زیست. شعر برای او، تبلور حساسیت و دقت و تأمل در فاجعه بود و شاعر، «زادهٔ اضطراب جهان»، یا چنان که ویتسلاونزوال می‌گوید: «با سرنوشت مصیبت‌های جهان پیوسته.»

سال‌ها این‌چنین در تهدید و حذف و طرد زیست. سال‌ها در فاجعه و با دوازدهم آذر هفتادوهفت زیست:

«اگر هم‌اکنون مردی از راه بماند
و رو به آفتاب که دارد غروب می‌کند
دراز به دراز بیفتد

چه پیش خواهد آمد جز این که چند روزی
در سردخانه‌ای بماند
و کاغذی و خودکاری
تنها در جیبش بیابند
که هیچ چیزی از این دنیا را معنا نمی‌کند...»

و روز هژده آذر که او را همان‌جا یافتم، روی چهره‌اش که به عادت تأمل شکل گرفته بود، لبخند خفیفی گوشهٔ لب را پایین می‌کشید. به قول آخماتوا «زمانه‌ای بود که تنها مردگان می‌توانستند لبخند بزنند / خشنود از آرامش خویش...» و دوستی که هم‌راهم بود از سردخانه بیرون دوید و جیغ می‌زد که محمد مختاری را هم کشتند...

شاعر را خفه کردند. و شرح این‌ها را او خود نوشته است:
«دستی به دور گردن خود می‌لغزانم
سیب گلویم را چیزی انگار می‌خواسته است له کند
له کرده است؟
در کپهٔ زباله به‌دنبال تکه‌ای آیینه می‌گردم
چشمم به روی دیواری زنگاربسته می‌ماند
خطی سیاه و محو نگاهم را می‌خواند:
«آغاز کوچه‌های تنها
و مدخل خیابان‌های رسوا
تف کرده است دنیا در این گوشهٔ خراب
و شیب فاضلاب‌های هستی انگار این‌جا
پایان گرفته است.»
باد عبور سالهایی کز این‌جا گذشته است اندامم را می‌برد؛
و سایه‌ای کرخت و شرجی درست روی سرم افتاده است
دستی به‌سوی سایهٔ دیگر دراز می‌شود

و محو می‌گردد

در سایهٔ جرثقیلی زنگ‌زده
و حلقهٔ طنابی درست روی سرم ایستاده است.

شرح این‌ها را و شرح این طناب را که قرن‌ها لای انگشت‌های نحس و لزج جلادها وول خورده است و شرح آنچه را که بر ما گذشته، او خود در میراثی که برجای گذاشته، نوشته است و می‌دانم که بازنوشته می‌شود و نیز نوشته می‌شود که نام محمد مختاری، در کنار رفیق هم‌راهش محمدجعفر پوینده به فهرست درخشان نام‌های شاعران و متفکرانی افزوده شد که تعصب و خشونت استبدادی، در طول تاریخ و در سراسر جهان، حضور روشنگرشان را تاب نیاورده است.

سیاوش مختاری

فروردین ۱۳۷۸

گاه‌شمار زندگی و آثار محمد مختاری

۱۳۲۱	یکم اردیبهشت، محمد مختاری در مشهد به دنیا آمد.
	تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در مشهد گذراند.
	سپس‌وارد دانشگاه فردوسی شد و در سال ۱۳۴۸ در رشتهٔ ادبیات فارسی فارغ‌التحصیل شد.
۱۳۴۶ ـ ۱۳۵۱	انتشار اشعار در مجلات نگین و خوشه و همکاری با مطبوعات دیگر.
	انتشار ترجمهٔ واقع‌گرایی و داستان بلند از جان آپدایک.
۱۳۵۱	با مریم حسین‌زاده، نقاش، ازدواج کرد و حاصل این ازدواج دو پسر به‌نام‌های سیاوش و سهراب است.
۱۳۵۲	فعالیت خود را در بنیاد شاهنامهٔ فردوسی آغاز کرد و پس از مدتی به عضویت هیأت علمی این بنیاد درآمد.
۱۳۵۶	انتشار مجموعهٔ شعر قصیده‌های هاویه.
۱۳۵۶	انتشار مجموعهٔ شعر بر شانهٔ فلات.
۱۳۵۷	انتشار مجموعهٔ شعر در وهم سندباد.
۱۳۵۸	انتشار مجموعهٔ شعر شعر ۵۷.
	تدریس در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تا سال ۱۳۵۹ (انقلاب فرهنگی).
	همکاری فعال در نشر جنگ ادبی بیداران.
۱۳۵۹	دبیر کانون نویسندگان ایران تا سال ۱۳۶۰.
	همکاری با کتاب جمعه.
۱۳۶۰	گردآوری مجموعهٔ شعر بهار و واقعه، که در گرفتاری سال ۱۳۶۱ از میان رفت.

۱۳۶۱ در ماه آذر دستگیر و زندانی شد.
حکم انفصال دائم از کلیهٔ خدمات دولتی برای او صادر شد.

۱۳۶۳ زمانی که او در زندان بود، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، کتاب داستان سیاووش از شاهنامه را که توسط او تصحیح انتقادی شده بود، با حذف نام محمد مختاری و تنها با ذکر نامش در مقدمهٔ کتاب به چاپ رساند.

۱۳۶۳ آزادی از زندان.

۱۳۶۴ ـ ۱۳۶۶ سُرایش منظومهٔ ایرانی.

۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۸ سُرایش و گردآوری اشعار مجموعهٔ خیابان بزرگ، که از سه بخش تشکیل شده است:
اول شعرهای سال‌های ۵۸ تا ۶۱ که بسیاری از آن‌ها در نشریه‌های گوناگون همان ایام به چاپ رسیده است.
دوم شعرهای ۶۴ـ۶۱ که بخشی از سروده‌ی زندان است و بخشی شعرهای جنگ.
سوم شعرهای سال‌های ۶۸ ـ ۶۵.

۱۳۶۵ ـ ۱۳۷۰ سُرایش شعرهای مجموعهٔ سحابی خاکستری.

۱۳۶۵ عضویت در شورای نویسندگان مجلهٔ دنیای سخن به مدت سه سال. همکاری با مطبوعات دیگر.

۱۳۶۸ سُرایش شعر بلند آرایش درونی در ده بخش.
انتشار منظومهٔ ایرانی.
انتشار حماسه در رمز و راز ملی.

۱۳۶۹ انتشار اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی).

۱۳۷۱ عضویت در شورای نویسندگان مجلهٔ تکاپو.
انتشار زادهٔ اضطراب جهان (ترجمهٔ ۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی).

۱۳۷۱ ـ ۱۳۷۴ سُرایش شعرهای مجموعهٔ وزن دنیا.

۱۳۷۱ تألیف کتاب هفتاد سال عاشقانه (آنتولوژی شعر عاشقانهٔ معاصر ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۰).

۱۳۷۲ انتشار انسان در شعر معاصر (نقد و تحلیل ادبی).

۱۳۷۳ انتشار تسوتایوا (ترجمهٔ زندگی‌نامه).

۱۳۷۴ انتشار برگ گفت و شنید در کانادا (مجموعهٔ سخنرانی‌ها دربارهٔ شعر و ادب و فرهنگ).

۱۳۷۵ انتشار آخماتوا (ترجمهٔ زندگی‌نامه).

۱۳۷۶ انتشار نیما و شعر امروز در کتاب ری‌را.
انتشار مایاکوفسکی (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
انتشار ماندلستام (ترجمهٔ زندگی‌نامه).
شروع کار روی طرح مجموعهٔ کتاب‌های شاعران معاصر ایران، که تنها مجلدهای مربوط به آتشی، کسرایی و رؤیایی به انجام رسید.
آماده‌سازی کتاب چشم مرکب (نواندیشی از نگاه شعر معاصر) برای چاپ.

۱۳۷۷ انتشار تمرین مدارا (مجموعهٔ مقالات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی).

۱۳۷۷ بعدازظهر روز پنج‌شنبه دوازدهم آذر توسط مأموران وزارت اطلاعات ربوده شد و به قتل رسید.
محمد مختاری در تدوین و انتشار متن ۱۳۴ نویسنده و از سرگیری فعالیت کانون نویسندگان ایران نقش فعالی داشت. چند بار طی سال‌های اخیر به‌طور انفرادی یا همراه نویسندگان دیگر ربوده شده بود و مأموران وزارت اطلاعات او را به خاطر نوشته‌هایش و فعالیتش در کانون نویسندگان تهدید کرده بودند. در ماه مهر ۱۳۷۷ به همراه پنج نویسندهٔ دیگر که عضو کمیتهٔ تدارک و برگزاری مجمع عمومی کانون نویسندگان ایران بودند به دادسرای انقلاب احضار شده بود.
در پانزدهم دی ۱۳۷۷ وزارت اطلاعات با صدور اعلامیه‌ای دخالت عناصر آن وزارت‌خانه را در قتل محمد مختاری تأیید کرد.

یادداشت ناشر

در پی انتشار چند اثر در حوزهٔ شاهنامه‌پژوهی از شاهرخ مسکوب و دیگران، برای انتشار دو کتابِ حماسه در رمز و راز ملی و اسطورهٔ زال که مباحثی نو در زمینهٔ شناخت شخصیت‌های اساطیری و مردمی شاهنامه‌اند، با زنده‌نام محمدمختاری دیدارهایی دست داد که همراه بود با پیشنهاد این ناشر برای ادامهٔ کار. گفت بگذار داستان سیاوش انتشار یابد، که انتشار یافت ولی نامی از مختاری بر جلد و شناسنامهٔ آن دیده نشد.

تا جایی که راقم این سطور می‌داند بنیاد شاهنامه به پایمردی زنده‌یاد استاد مجتبی مینوی و تنی چند از فرهیختگان و دوستداران شاهنامه پایه گذاری شد. من خود در آن‌جا بارها به حضور استادانی چون دکتر احمد تفضلی، دکتر رضا نواب‌پور، دکتر شهیدی، دکتر شفیعی کدکنی، نعمت میرزازاده، دکتر محمد سرور مولایی، دکتر علی رواقی، مهدی قریب، محمد روشن و محمد مختاری راه یافته بودم.

دکتر علی رواقی نحوهٔ کار بنیاد را چنین توضیح می‌داد: هر برگ از شاهنامهٔ بریتش موزیوم را استاد مینوی به آقایان میرزازاده، مولایی، قریب، روشن و مختاری می‌سپارد تا استنساخ و فیش‌برداری کنند. این نمونه‌ها در فایل‌های جداگانه با نام هر پژوهنده نگه‌داری می‌شوند. پس از اتمام کارِ استنساخ، هر داستان شاهنامه به یکی از پژوهشگران تحویل می‌شود تا تحقیق خود را دربارهٔ آن به پایان برد و چون کار پایان گرفت، نشستی با حضور آقایان: استاد مینوی، دکتر سید جعفر شهیدی، دکتر احمد تفضلی، دکتر رواقی،

دکتر نواب‌پور و خود پژوهشگر ترتیب می‌یابد و پس از بحث و بررسی، چنانچه متنِ انتقادی پذیرفته شد، مجوز نشر می‌گیرد و نخست نمونه‌هایی از آن برای محققان ارسال می‌شود. از جمله داستان سیاوش به زنده‌یاد محمد مختاری تخصیص می‌یابد که نمونه‌های کار نسخهٔ نهایی و فیش‌های ضمیمه در فایل ویژهٔ او ضبط می‌شود.

بعدها بنیاد شاهنامه با مؤسساتی چون بنیاد فرهنگ ایران، فرهنگستان زبان، مؤسسهٔ مطالعات و... ادغام شد و نام مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات به‌خود گرفت و زیر نظارت وزارت علوم درآمد و پس از چند سال پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی نامیده شد.

این نگارنده نیز از بنیاد فرهنگ ایران به این جمع پیوست، اما از سال ۱۳۶۱ ترجیح داد تمام‌وقت در خدمت نشر و انتشار باشد.

امروز که کتاب داستان سیاوش ممهور به مُهر محمد مختاری نیست، انتظار می‌رود از این پژوهنده که چند سال زندان، فرصت دفاع را از او بازستاند، اعادهٔ نام و مقام شود تا حقوق علمی و فرهنگی او مصون بماند و سهم زحمت و پژوهش وی نیز در داستان سیاوش ملحوظ شود.

امتیاز چاپ اخیر حماسه در رمز و راز ملی نسبت به چاپ پیشین علاوه بر اعمال تصحیحات مؤلف: ۱) افزودهٔ نگرش ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه، متن سخنرانی محمد مختاری در امریکا.

۲) افزودهٔ نقد برگزیدهٔ روش‌شناسی جامعه، نوشتهٔ دکتر فریبرز رئیس‌دانا.

۳) نام‌نامهٔ پایان کتاب.

محسن باقرزاده

دی‌ماه ۱۳۷۸

یادداشت چاپ دوم

تصمیم به انتشار چاپ دوم کتاب با این وسوسه همراه شد که یادداشتها و مطالب فراهم شده در این چند سال را نیز بر آن بیفزایم. به‌ویژه که در این مدت دربارهٔ «مفهوم حماسهٔ ملی» که نخستین بخش کتاب است به منابع متنوع‌تر و تازه‌تری نیز دست یافته‌ام.

اما دو سه امر مرا از این کار بازداشت. اول اینکه در این فاصله تفاوت ماهوی در دیدگاه من نسبت به حماسه و شاهنامه پدید نیامده است تا تجدیدنظر در مباحث و تکمیل آنها را ضروری کند. بلکه تنها بینش و روش تحلیلی پیشین در ابعادی دیگر گسترش یافته است.

دوم اینکه طرز نگارش من در سالهای اخیر بیشتر به وجهی از «تقریر» نزدیک شده است، این کتاب جای بروز این دوگانگی نیست.

با این همه مفید دانستم که مطلبی را با عنوان «نگرش ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه» بر این کتاب بیفزایم که موضوع سخنرانی من در دانشگاه واشنگتن و یکی در مؤسسهٔ فرهنگی دیگر در امریکا در پاییز سال ۷۴، بوده است و معطوف به درگیریهای نظری سه چهار سال اخیر در باب فردوسی و شاهنامه، در ایران و امریکا، چنانکه در آغاز مقاله به آن اشاره شده است. ضمناً چند غلط چاپی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود تصحیح کرده‌ام، و فهرست کتابشناسی هم در پایان افزوده‌ام. از مدیر محترم انتشارات توس که چاپ اخیر مدیون همت ایشان است متشکرم.

محمد مختاری

تصمیم به انتشار مجدد کتاب با ویرایش و بسط همراه شد که یادداشتها و مطالب فراهم
شده در ویرایش چند سال را نیز بر آن بیفزایم. به جرئت می‌توانم بگویم که در ویرایش جدید
که نخستین تجدید نظر کتاب است، به منابع مستند تر و تازه‌تری دست یافته‌ام.

اما در سه امر عمده این ویرایش با چاپ نخست تفاوت ماهوی دارد.
من نسبت به [illegible] تجدید نظر در مباحث و تکمیل آنها را
ضروری میدیدم. بلکه تنها بینش و بررسی تحلیلی جدیدی در این زمینه‌ها پیدا کرده‌ام.
دوم اینکه طرز نگارش من در [illegible] سالهای اخیر به [illegible] تغییر یافته است،
[illegible]

بالاخره باید بگویم که مطلبی را با عنوان «نگرش ساختی و بستی در مطالعه و تحقیق نقاشی»
برای این کتاب بیفزایم که [illegible] و مبنی بر مشاهدات من در موزه‌ها و گالریهای
[illegible] در پاییز سال ۷۴ و مطروح به دگرگونیهای نظری سه چهار سال اخیر در باب نقاشی
و نقاشان در ایران و امریکا بود. ضمناً چند غلط چاپی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود تصحیح کرده‌ام، و فهرست کتابشناسی
هم در پایان افزوده‌ام. از مدیر محترم انتشارات توسی که چاپ اخیر مدیون همت ایشان
است متشکرم.

پیشگفتار

شاهنامه داستان یک ملت است. ملتی این‌گونه به خود و جهان نگریسته است، و خود و جهان را چنین تصویر و تعبیر کرده است. زندگی و مرگش، شکست و پیروزیش، شادی و رنجش، آرزو و سرنوشتش را در رمز و رازهای آن نهاده است. و از هنگامی نیز که این داستان بر زبان شاعر بزرگ توس جاری شده، دل به رازها و رمزهای این زبان سپرده است؛ و تصویر خویش را در آنها بازجسته است.

این رمز و رازها تاکنون از دیدگاههای گوناگونی پژوهش و تحلیل و تفسیر شده است. و آنچه من از جمله در این چند مقاله نوشته‌ام، تنها جزیی ناچیز از مجموعهٔ بزرگ تحلیلها و پژوهشهایی است که به‌ویژه در نیم قرن اخیر انجام گرفته است.

چشم‌انداز من این بوده است که مشخصات این حماسهٔ ملی را در «کنش» پهلوانان، حرکت «رویدادها» و خصلت «موقعیت عمومی» داستانها، و به تعبیری که در متن کتاب دیده می‌شود، در «تمامیت اشیاء و اعیان» حماسه بازجویم.

می‌خواسته‌ام بدانم و بگویم که «کنش» و «کارکرد» فرد در حماسه چه و چگونه است؟ و این «کنش» و «کارکرد» در یک رویداد حماسی چگونه تحقق می‌یابد، و در پی چیست؟ و هر رویدادی در این حماسهٔ بزرگ از چه «خصلتی» بهره‌ور است؟ کدام رویدادها و اشخاص، بیشتر نمایندهٔ این «تمامیت اعیان» حماسی است؟ رابطهٔ متقابل و مکمل میان این «کنش» و

«رویداد» و «موقعیت»، و سازمان‌بندی این اجزاء چگونه است؟ و سرانجام اینکه ساخت ملی داستانهای حماسی شاهنامه بر چه استوار است؟

این جنبه‌ای از رویکرد من است به برخی از داستانهای شاهنامه. که چند نمونهٔ آن در این کتاب دیده می‌شود.

از سویی در سراسر بخش حماسی شاهنامه، «وحدت و تضادی» دیده می‌شود که مشخصهٔ اصلی «تمامیت اشیاء و اعیان» حماسه است، و هیچ داستان قابل اعتنایی در شاهنامه نیست که از این بابت قابل تحلیل نباشد. این وحدت و تضاد یا در کنش قهرمانان، یا در چگونگی رویدادها، و یا اساساً در خصلت اصلی موقعیت عمومی داستانها متبلور است.

شناخت این امر سبب می‌شود که آن گره اساسی که در بینش عمومی حاکم بر شاهنامه موجود است بهتر دریافت و گشوده شود.

از این‌رو دومین جنبه از رویکرد من به شاهنامه، جستن همین «وحدت و تضاد» است. من داستان «زال» را نیز در کتاب مستقلی به‌نام «اسطورهٔ زال، تبلور تضاد و وحدت در حماسه» تحلیل کرده‌ام. و کل زندگی او را در مقام جهان پهلوان خردمند حماسه، از آغاز ورودش به دنیای حماسه تا پایان حضورش در نوعی از جاودانگی گمبوده، بازجسته‌ام. در این چند مقاله نیز همان اصل «وحدت و تضاد» مایهٔ تحلیلهاست. در حقیقت راز «تمامیت اشیاء» در ساخت و کارکرد ملی این حماسهٔ بزرگ، در همان «تضاد و وحدت» ساری و جاری در آنها نیز نهفته است.

هر یک از این داستانها به سهم خود می‌تواند بخشی از موقعیت ساختی و کارکردی ذهن ایرانی را در دل «تمامیت» بزرگ بنمایاند. چه این تمامیت بر یک بنیان اسطوره‌ای استوار شده باشد، که ذهنیت آیینی گروه‌های اجتماعی حاکم در دوران ساسانی آن را به پرداخت و انتظام نهایی رسانده است؛ و چه از راه اندیشه‌های صرفاً پهلوانی و احتمالاً نیز تاریخی تصویر شده باشد، که ترکیبی است از سرودهای حماسی شفاهی و روایتهای پهلوانی، که آرزوهای قومی و گرایشها و آرمانهای گروههای مختلف اجتماعی را می‌نمایاند. از این‌رو به این اعتبار سیمرغ، رمز دوگانگی بینش و آیین است. و سهراب و رستم، راز یگانگی و بیگانگی است. تازیانهٔ بهرام، آمیزهٔ رهایی مرگ است؛ و

جنگ بزرگ، برزخ حماسه و اسطوره در نبرد میان نیکی و بدی است.

یعنی سیمرغ تجسمی از دوگانگی بینشهای همراه شده در ذات حماسه است؛ و داد و ستد ذهنی جامعه و اقوام مرتبط با هم را نشان می‌دهد. اینجا دو فرهنگ، دو گرایش، دو انسان حماسی، دو نیکمرد از دو حوزهٔ اندیشگی و آیینی رخ می‌نمایند. در حقیقت این دوگانگی از راه برخورد آیینهای مختلف قومی مشخص می‌شود، که در هم تنیده‌اند، و به همزیستی دشوار خود در حماسه پرداخته‌اند.

سهراب و رستم، ریشه‌های وحدت و تضاد را در درون و بیرون انسان و جامعه عرضه می‌کند، و در نتیجه برخوردی اجتماعی ـ روانی با این دوگانگی بحران‌زده است.

تازیانهٔ بهرام، برخوردی درونی در بینش و منش پهلوانی است. و تضادهای درون یک پهلوان را هنگامی که در برابر یک واقعیت عملی قرار می‌گیرد، باز می‌گشاید. واقعیتی که خود نیز در پدیدآمدنش سهیم بوده است.

و جنگ بزرگ، یک دوگانگی ساختی را به لحاظ مایه‌های اسطوره‌ای و آیینی و پهلوانی، در طرح نبرد حماسی میان هرمزد و اهریمن نشان می‌دهد، و تا مرز تفکیک ذهنیت آیینی از ذهنیت «طبیعی» انسانی پیش می‌رود. و سیر تحول ذهن ایرانی را به‌نمایش می‌گذارد. و برخورد تکوینی داستان را تصویر می‌کند.

این نمودهای آیینی و اجتماعی و روانی و فلسفی و... در مجموع، موقعیت و نوع کنشِ پهلوانی و رویدادها را در تمامیت حماسه معین می‌دارد. همچنانکه نمودار گونه گونیهای درون یک فرهنگ ملی است، که در عین تجانس نامتجانس است. نکته‌ای که باید تأکید کرد اینست که من تنها در پی تبیین نمودهای حماسی این ساخت اجتماعی و کلیت فرهنگی ملی بوده‌ام. در نتیجه همه جا کوشیده‌ام که حماسه و انسان حماسی در همان گرهگاه ناگزیر خود، بین اسطوره و تاریخ نمایان گردد. بی‌آنکه اساس تعبیر و تفسیر و تحلیل، به اسطوره‌شناسی یا تطبیق تاریخ‌گرایانهٔ شخصیتها سپرده شود.

میان اسطوره و تاریخ، گستره‌ای هست که کشمکشها و گرایشها و تنشهای اندیشگی و احساسی و روحی و آرمانی اجتماع انسان ایرانی را، شاید بهتر از

آن دو می‌نمایاند. و این عرصهٔ حماسه است که آمیزه‌ای است از اسطوره و افسانه و فولکور و تاریخ. اسطوره و تاریخ، پیشینهٔ ذهنی یا ریشهٔ واقعی نمودهای حماسی است و نه خود آنها. درنتیجه نباید آنها را با نمودهای حماسی مشتبه کرده و یکسان گرفت. حماسه در مرز قابل انعطافی از گرایشهای عاطفی و اندیشگی انسان در شناخت جهان برآمده است. اگر اسطوره به‌نوعی از شناخت عاطفی انسان و جهان‌گرایش دارد، حماسه به شناخت عقلانی‌تری نزدیک است. اما این نزدیکی چنان نیست که مثل تاریخ‌نگاری گاه نسبت به بسیاری از جنبه‌های حیات آدمی بی‌اعتنا بماند، و گاه با خشک‌ترین و محدودترین شکلی از خرد بر آنها بنگرد. البته پیداست که حماسه این خاصیت خود را از نزدیکتربودن انسان حماسی به تاریخ دریافته است. و شاید هم بتوان گفت این خاصیت، حاصل تاریخی‌شدن جهان‌بینی اساطیری است.

اما به‌هرحال نه ازلی است و نه محدود به تاریخ واقعی. اگرچه مایه‌هایی از بیکرانگی در زمان کرانه‌مند دارد. اما بعضی از داستانها، یا رویدادها، یا قهرمانان حماسه، موقعیت ویژه‌تری دارند. و آن بیکرانگی را در عین کرانه‌مندی مشخص‌تر می‌نمایانند.

در شاهنامه داستانهایی هست که بیشتر به حوزهٔ کنش اساطیر نزدیک است، داستانهایی نیز هست که به تاریخ نزدیک است، یا که شخصیتها و مسیر رویدادهایشان گرایشی به اسطوره یا تاریخ دارد. اما ساخت و پرداخت آنها اساساً حماسی است. و همین ساخت و پرداخت سبب می‌شود که یک کنش یا رویداد، نه یکباره در عرصهٔ اسطوره گم شود، و نه با عرصهٔ تاریخ مشتبه گردد. پس طبیعی است که تحلیل آنها نیز باید تابع روابط و شیوهٔ حماسی باقی بماند. هرگونه استفاده از اسطوره‌شناسی یا استناد به آن، فقط برای ماندن در عرصهٔ حماسه صورت گیرد. همچنان که باید دانست هرگونه نمونه‌یابی تاریخی خاص، برای عناصر و اجزاء و حادثه‌ها و روابط حماسی، هیچ کمکی به تحلیل ساختی و تبیین آرایش حماسی داستانها نمی‌کند. اگرچه این گونه پژوهشها، در کشف مواردی که اساس تاریخی دارد، در حوزهٔ کارکردن خود، هم جذاب است و هم مفید.

اما از این مجموعه دو مقالهٔ «جنگ بزرگ» و «تازیانهٔ بهرام»، سالها پیش از

این با اندکی اختلاف در مجلهٔ «سیمرغ»، که زنده‌یاد استاد مجتبی مینوی تأسیس کرده بود، چاپ شده است. و در این کتاب ترجیح داده‌ام برخی مسائل و نکاتی بر آنها افزوده شود، که در حوزهٔ عام‌تری از خوانندگان به کار می‌آمده است.

مقالهٔ «دوگانگی سیمرغ»، قبلاً به‌همین صورت در «شاهنامه‌شناسی» از انتشارات بنیاد شاهنامهٔ فردوسی به‌چاپ رسیده است.

دو مقالهٔ دیگر تاکنون در جایی چاپ نشده، و پرداخت آنها نیز مربوط به این اواخر است. و سخن پایانی اینکه این کتاب در زمانی به‌همت کارکنان «نشر قطره» آمادهٔ چاپ می‌شود، که از سوی «یونسکو» «سال فردوسی» و یادکرد شایستهٔ آن شاعر بزرگ ملی نام‌گزاری شده است؛ و من شایسته می‌دانم که در اینجا از زنده‌یاد استاد مجتبی مینوی یادکنم که هم پژوهش در شاهنامه با تداعی نام او همراه است، و هم من سالها در بنیاد شاهنامهٔ فردوسی از برکت علمیش بهره‌وربوده‌ام، و این‌کتاب را نیز به خاطرهٔ گرامی و زنده‌اش تقدیم‌می‌کنم.

محمد مختاری

۶۸/۳/۱۶

در مفهوم حماسهٔ ملی

حماسه یک شعر بلندروایی است، دربارهٔ رفتار و کردار پهلوانان، و رویدادهای قهرمانی و افتخارآمیز در حیات باستانی یک ملت. چشم‌انداز حماسه وسیع، سبکش عالی و پرآب و تاب، و ساختش مبتنی بر تفسیر و تفصیل ماهرانه است. این‌گونه شعر داستانی، منظومه‌ای بزرگ و چند سویه است که آمیزهٔ اسطوره و تاریخ و افسانه و فولکور است. و غالباً در مرحلهٔ نخستین یا دوران پیدایش خود، از داستان ـ سرودها و روایتهای شفاهی پراکنده در ستایش پهلوانان و یادکردهای قومی و نبردهای خاندانی و... آغاز می‌شود، و در مرحلهٔ پایانی یا دوران تدوین و تنظیم هنری خود، به صورت منظومه‌ای یگانه، با مشخصات ملی، درمی‌آید.

اهمیت و معنای ملی این داستان ـ سرودها و منظومه‌ها، در این وجه مشخصهٔ آنهاست که تاریخ و آرزوها و اندیشه‌های یک ملت و منزلت عظیم آن را با خصلتی متعالی و افتخارآمیز ترکیب می‌کنند. اگرچه منظومه‌های حماسی ملتهای گوناگون، تفاوتهای کمی و کیفی گوناگونی دارند، می‌توان وجوه مشترکی را برای بیشتر حماسه‌ها در نظر آورد. البته گاهی در بعضی از حماسه‌ها، یکی از این وجوه محور اصلی است، در حالیکه در حماسه‌ای دیگر، وجهی دیگر مرکزیت می‌یابد. این وجوه مشترک را می‌توان چنین

خلاصه کرد:

الف ـ در هر حماسه یک هیأت مرکزی پهلوانی، و به تعبیر حماسهٔ ملی ما یک جهان پهلوان حضور دارد، که برآیند «نهاد پهلوانی» است، و تا حد یک ابرمرد ارتقاء و تعالی می‌یابد. مانند رستم، آشیل، اولیس، گیلگمش و...

ب ـ در هر حماسه یک عنصر نیرومند ذهنی، خواه آیینی و ماوراءطبیعی و خواه اخلاقی و سیاسی، و گاه نیز تاریخی، به آرایش حماسی آن، مفهوم ویژه‌ای می‌بخشد. چنانکه حماسهٔ ملی ایران براساس عنصر ذهنی خود، اعتقاد به نبرد درازدامن میان هرمزد و اهریمن، نیکی و بدی، و ایران و توران را در ساخت اصلی خود قرار داده است، و در مجموع نیز به طرح پیشینهٔ تاریخی قوم ایرانی پرداخته است.

ج ـ در هر حماسه سفرهای مخاطره‌آمیزی روایت می‌شود، که یا اساس حرکت و مبارزهٔ قهرمان است، و یا انتظام‌بخش رویدادهای درونی آن؛ و یا بخشی از حرکت رویدادها در زندگی قهرمانان یا قهرمان اصلی به آن وابسته است. مانند هفت‌خوان رستم و اسفندیار، رفتن کاووس به مازندران و هاماوران و...، یا بازگشت پرمخاطره و همراه با درگیری و ستیز و گرفتاری اولیس به ایتاکا، که اساس اودیسهٔ همر شده است.

د ـ در هر حماسه رویدادهای ناگوار و پرخطر، و دلاورانهٔ رزمی و عاشقانه‌ای روی می‌دهد که نمودگاه روحیه و کنش پهلوانان است، و بن‌مایه‌هایی را تشکیل می‌دهد که یکی از ویژگیهای اصلی حماسهٔ بزرگ است. و غالباً نیز رویدادها حول جنگی بزرگ و واحد روی می‌دهد که وجه مشخصهٔ بسیاری از حماسه‌هاست. افزون بر این وجوه مشترک که موضوعی و محتوایی است، وجه مشترکهای دیگر نیز هست که به جنبهٔ شکلی و ساختی و نوعی حماسه‌ها مربوط است، از این گونه:

تکرار بخشهای بسیار بلند روایت با گفتگو و...؛ پرت شدن و دور رفتن از

موضوع اصلی و طرح مسائل و موضوعهای کوچکتر فرعی، و در حقیقت «بیان وقایع معترضه» در روایت؛ پرداخت استادانهٔ دیدارها و برخوردها؛ صور خیال اغراق‌آمیز؛ گفتارهای طولانی؛ توصیفهای مستقیم و روشن و صریح؛ و معمولاً لحنی مطنطن و پرآب و تاب و مبالغه‌آمیز؛ و از همه فراتر اینکه آنچه در حماسه می‌گذرد یا روایت می‌شود از هر بابت فراتر و بزرگتر و گسترده‌تر از اندازه‌های معمول زندگی و واقعیت عادی است.

آنچه در تعریف کلی و طرح مختصر اجزاء حماسه بیان شد[۱]، صورت فشرده‌ای از ابعاد گوناگون هر حماسهٔ ملی و مسائل مربوط به آن است، که می‌توان حوزه و نحوهٔ بررسی و تبیین آنها را چنین دسته‌بندی کرد، تا روال موضوعی این مقاله نیز روشن شود:

۱ـ پیشینه و خصلت عمومی حماسه، که از راه موضوعهای به‌هم‌پیوستهٔ زیر بررسی می‌شود:

الف ـ داستان ـ سرودهای شفاهی نخستین.

ب ـ راویان و ناقلان داستان ـ سرودها.

ج ـ دورهٔ قهرمانی و نهاد پهلوانی.

د ـ رابطهٔ ذاتی میان داستان ـ سرودهای شفاهی و «حماسهٔ مدون» (یا حماسه به معنی واقعی).

هـ ـ رابطهٔ کیفی میان «دوران پیدایش» سرودهای نخستین و «دوران

---

۱ ـ دربارهٔ این تعریفها و طرح اجزاء حماسه، و توضیح و آگاهی بیشتر راجع به آنها ر.ک:

Heroic Epic and Saga. Edited by Felix J. Oinas. Bloomington. 1978.

The Encyclopedia of Religion. Vol15. Editor in Chief: Mircea Eliade. New york/London 1987. 127 ff.

J.A. Cuddon: A Dictionary of Literary of Literary Terms. London. 1984 pp 225-233.

The New Encyclopaedia Britanica. vol 6. 1974. pp 906-911.

تدوین» منظومه‌های بزرگ حماسی.

۲ـ خصلتها و مشخصات ویژهٔ حماسه به معنی واقعی، و رابطهٔ جزء و کل در آن:

الف ـ خصلت «موقعیت ـ جهان» عمومی حماسه، یا تمامیت اشیاء و اعیان حماسی.

ب ـ کنش فردی حماسی و چگونگی رویدادهای ویژه.

۳ ـ نوع ادبی حماسه:

الف ـ نوع ادبی.

ب ـ مقولهٔ «تراژیک».

ج ـ فرق حماسه و تراژدی.

د ـ فقدان بحث دربارهٔ «نوع حماسه» در نقد شعر قدیم ایران.

۴ ـ ساخت و «موقعیت عمومی» در حماسهٔ ملی ایران؛ که بخشی از آن مشخصات و مختصات عمومی آن است، مانند:

الف ـ دو بن آغازین نیکی و بدی و نبرد هزاره‌ای میان آنها.

ب ـ نمونه‌برداری مکرر و دوره‌ای از نبرد اصلی اساطیری در بنیان حماسهٔ ملی.

ج ـ کارکرد معین آدمی در نبرد بزرگ.

د ـ طبقه‌بندی سه گانهٔ نظام اجتماعی.

و بخشی نیز مشخصات و مختصات فردی قهرمانان و رویدادها در آن است، یعنی:

هـ ـ کنش فردی پهلوانی و چگونگی رویدادها، از راه طرح مشخصات و مختصات «نهاد پهلوانی» در ایران‌زمین و کارکرد و کنش پهلوانان در رویدادها.

* * *

تشریح و تبیین هر یک از این ابعاد، گام مؤثر و روشنگری در نزدیک شدن به مفهوم حماسهٔ ملی است. و به همین منظور نیز در این بررسی، به طرح جداگانهٔ هریک از این مسائل می‌پردازم؛ و با رعایت اختصاری که درخور

یک مقاله است آنها را توضیح می‌دهم[۱]. و درسه بخش نخست، مسائل نظری عام مربوط به حماسه را مطرح می‌کنم، و سپس در بخش آخر، به تبیین ساخت و محتوا و موضوع شاهنامه و کارکرد «نهاد پهلوانی» و مشخصات کنش و منش پهلوانان و رویدادها، و به طور کلی «تمامیت اشیاء و اعیان» در حماسهٔ ملی ایران، خواهم پرداخت. اما پیش از هر چیز لازم است یک نکتهٔ مقدماتی دیگر را نیز مطرح کنم:

انواع حماسه

حماسه‌ها را به اعتباری[۲] می‌توان به دو دستهٔ کلی بخش کرد:

الف ـ حماسه‌های ابتدایی و طبیعی که شفاهی و «شفاهی ـ ادبی» است.

این بخش از حماسه، در آغاز و مرحلهٔ پیدایش خود، با عنوان داستان ـ سرودهای شفاهی یا بدوی شناخته شده است، که میراث سرایندگان گمنام است؛ و گزارش آنها معمولاً از سوی راویان و خنیاگران دوره گرد، صورت پذیرفته است. و تنها پس از طی روزگارانی، و در برخی حالات، به

---

۱ ـ این مقاله در واقع صورت فشرده‌ای است از یکی دو بخش از کتابی که نگارنده دربارهٔ حماسه در دست پژوهش دارد، و امیدوار است تکمیلش کند و به خوانندگان گرامی ارائه دهد.

۲ ـ دائرةالمعارفها و فرهنگهای اصطلاحات ادبی و پژوهشهای مستقل دربارهٔ حماسه، هریک به اعتباری به دسته‌بندی انواع حماسه پرداخته‌اند. برخی حماسه‌ها را به طبیعی و مصنوع یا اصیل و تقلیدی تقسیم کرده‌اند. بعضی آنها را از نظر موضوعی طبقه‌بندی کرده‌اند، و از حماسه‌های ملی، دینی، تاریخی یاد کرده‌اند. و بعضی نیز از حماسه‌های شفاهی، شفاهی ـ ادبی، و ادبی نام برده‌اند. در این باره علاوه بر چند مأخذی که پیشتر یاد شد، ر.ک: حماسه‌سرایی در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، صفحات ۷ ـ ۵، ۱۳۵۲.

هگل نیز در بحث مفصل خود دربارهٔ حماسه، آثار حماسی را بنا بر مراحل تکاملی و موقعیت تاریخی ـ جغرافیایی‌شان به سه مرحله و دستهٔ اصلی تقسیم کرده است: ۱ـ حماسهٔ شرقی. ۲ـ حماسهٔ کلاسیک یونان. ۳ـ تکامل شعر حماسی ـ رمانتیک در میان ملل مسیحی. ر.ک:

G.W. Hegel: Aesthetic Semicallen Lecture of Fine art. Trans by T.M. Knox. London. 1975. p 1094.

نوشته درآمده است. و به‌تدریج به حماسه‌های مدون ادبی بدل شده است. و شاعر شناخته یا ناشناخته‌ای، براساس به‌هم‌پیوستن قطعه‌های بزرگ روایتها و سرودها، که گاه پیش از او تدوین شده، آن را تنظیم کرده، و شکل و ساخت هنری و فنی کامل به آن بخشیده است. هرجا که از حماسه به معنای واقعی سخن می‌رود، مقصود همین گونه منظومه‌هاست. مانند ایلیاد، اودیسه، گیلگمش، رامایانا، مهابهاراتا، بئوولف، شاهنامه و...

ب ـ حماسه‌هایی که زاییدهٔ ذهن داستان‌پرداز یک شاعر یا نویسنده است، و از آغاز نیز به صورت مکتوب پدید می‌آید. اساس این گونه حماسه‌ها، چه تاریخی و چه غیرتاریخی، یا بر تقلید و گرته‌برداری از نمونه‌های کهن حماسه‌های ملی و تبعیت از قوانین حاکم برآنهاست. و یا بی‌آنکه پای‌بندیهای وحدت بخشی وجود داشته باشد، صرفاً مضمون و گرایشی حماسی بر شکل یا موضوع آنها حاکم است. این‌گونه حماسه‌ها در حقیقت منظومه‌ها یا نوشته‌هایی ادبی است که به اقتضای خاصی به نوعی از پرداخت حماسی گراییده است. از اینرو گاهی حماسه‌ای است شخصی، مانند کمدی الهی دانته، و گاهی حماسه‌ای است تاریخی، نظیر شهنشاه نامهٔ صبا، و گاه حماسه‌ای است دینی، همچون سرودرولان یا حملهٔ حیدری، و گاه حماسه‌ای است تقلیدی، مانند انه‌ئید ویرژیل، و گاه حماسه‌ای است اساساً هنری و ادبی، مانند بهشت گمشدهٔ میلتون.

هرچه پدیدآمدن دستهٔ نخست از حماسه‌ها «طبیعی» است، پدیدآمدن دستهٔ اخیر اراده گرایانه است. هرچه کل دستهٔ نخست از هماهنگی و تجانسهای ذاتی بهره‌ور است، دستهٔ دوم دارای تنوع و گوناگونی است. این دسته از حماسه‌ها گاه زائیدهٔ دوره‌هایی است که در آنها، هم شکل ابتدایی شفاهی و هم شکل ادبی مطرح است، مانند دورهٔ میان قرنهای یازدهم تا سیزدهم میلادی در اروپا. اما اساساً این‌گونه حماسه‌ها پس از طی دورهٔ حماسهٔ ملی طبیعی

فرامی‌آید. و حضور خود را نیز تا دوره‌های متأخر ادامه می‌دهد، چنانکه در اروپا، حضور خود را تا دورهٔ پیدایش «رمان» ادامه داده است.

در دوران ادبیات کلاسیک اروپا تا دورهٔ رمانتیکها، به‌ویژه نمودهای گوناگونی از این‌گونه حماسه‌ها عرضه شده است، که هرچه نزدیکتر آمده، وجه ادبی بیشتر و نمایان‌تری پیدا کرده است. از این گونه حماسه‌هاست: انه‌ئید ویرژیل، فارسالیای لوکان، سرود رولان، رهایی اورشلیم تاسو، بهشت گمشدهٔ میلتون، افسانهٔ Siécles ویکتور هوگو. و در ادبیات فارسی، خاوران نامهٔ ابن‌حسام، حملهٔ حیدری باذل شهنشاه‌نامهٔ صبا، ظفرنامهٔ مستوفی، اسکندرنامهٔ نظامی و... را از این‌گونه می‌توان شمرد.

پیداست که بحث ما دربارهٔ مفهوم حماسه و منظومه‌های پهلوانی، به این‌گونه آثار مربوط نیست، و تعلق شاهنامه به دستهٔ نخست ایجاب می‌کند که بررسی خود را در حوزهٔ نخست دنبال کنیم.

۱ـ پیشینه و خصلت عمومی حماسه

الف: داستان ـ سرودهای شفاهی:

این بخش از حماسه، ساده و طبیعی است. جمعی وگاه غنایی است. مولود ذوقها و استعدادهای بی‌نام و نشان، و نتیجهٔ بدیهه‌سرایی در زمان وقوع رویدادها یا نزدیک به زمان آنهاست. این سروده‌ها و داستانها، جزء سنت شفاهی هر فرهنگ بومی است، که به ترتیب و قرار نقلی ترکیب وگزارش شده است. و از معرفت و میراث مشترکی نتیجه می‌شود که پیشینهٔ فرهنگی بسیاری از جامعه‌های انسانی است. این‌گونه داستانها، در بسیاری از حالات خود، نتیجهٔ شماری از قصیده ـ سرودها یا تصنیفهایی است که به‌تدریج توسط شاعر یا خنیاگر یا راوی و ناقلی به‌هم پیوسته است.

این‌گونه داستان ـ سرودها غالباً متعلق به دوره‌هایی پیش از دوران ادبی

یک جامعه است. در نتیجه پیش از پیدایش «نوع» ادبی حماسه وجود دارد. به‌عبارت دیگر حماسهٔ شفاهی اساساً بازماندهٔ فرهنگ پیش از خط است. یعنی فرهنگی که خط در آن نقش اساسی نداشته است. اما حماسهٔ شفاهی، در فرهنگی که با خط آشنا می‌گردد نیز می‌تواند همچنان به نشو و نمای خود ادامه دهد. البته به محض آنکه در این فرهنگ، خط مهمترین وسیلهٔ بیان گردد، حماسهٔ شفاهی نیز باید پایان یابد. اما با توجه به عدم تجانس و هماهنگی بخشهای جامعه در فرهیخته‌شدن، و استفادهٔ ناهماهنگ و ناموزون از خط و زبان نوشته، و فقدان سواد و خط در بخشهای گوناگون و شاید در اکثریت بخشهای یک جامعهٔ سنتی، باید گفت جابه‌جا شدن سنت شفاهی با خط، یک روند بسیار طولانی و کیفی است. و بسته به نوع نهادهای جامعه، گاه در پیشرفته‌ترین حالات نیز ادامهٔ سنت و نقل و روایت شفاهی دیده می‌شود. از اینروگاه در برخی از جامعه‌ها به‌ویژه جامعه‌های بدوی یا سنتی، آثار و بقایای سنت شفاهی در نقل داستان ـ سرودهای حماسی ادامه یافته است. این‌گونه داستان ـ سرودها که بیشتر به قصه‌های حماسی نزدیک است تا به داستانهای حماسی، در میان برخی از اقوام، هم‌اکنون نیز دیده می‌شود. مانند قصه‌های منظومی که در میان اسلاوهای جنوبی یا برخی از مناطق آسیای مرکزی و حتی آذربایجان خود ما، در سنت عاشق‌ها، وجود دارد.

از اینرو نمی‌توان گفت که پیدایش خط باعث توقف قطعی سنت شفاهی است. زیرا پیچیدگیهای زندگی اجتماعی و عملکرد ذهن و حافظهٔ قومی درجهٔ این قطعیت را کم و زیاد می‌کند. روان‌شناسی اجتماعی در جوامع سنتی، گرایش ویژه‌ای به برخورد با روایات سنتی خود دخالت در آنها دارد. و این ویژگی به برخورد با روایات سنتی خود و دخالت در آنها دارد. و این ویژگی حتی در زمانی که همین روایات صورت مکتوب یافته است نیز ادامه می‌یابد. چنانکه مثلاً دستکاریهای بسیار معمول در نسخه‌های مدون شاهنامه نیز، طی

هزار سال عمر این حماسهٔ ملی، نشان همین ویژگی روان‌شناسی و فرهنگی است. یک فرهنگ سنتی و مبتنی بر نقل شاهی، به خود حق می‌دهد که حتی در نوشتهٔ شاعر معینی هم دست برد، چه رسد به دخالت در نقل سینه به سینهٔ روایات نانوشته و[۱]...

از سویی به‌نظر می‌رسد که در نخستین مراحل تمدن، و در بسیاری از بخشهای جهان، بسیاری از اشعار، چه غنایی و چه حماسی، برای خواندن با آواز یا سرایش با آهنگ و ساز سروده می‌شده است[۲]. و سنت شفاهی، وحدت موسیقی و شعر را حفظ می‌کرده و ادامه می‌داده است. این همراهی سرودها و آهنگها، غالباً، هم بر شکل و لحن و مشخصات زبانی این داستان ـ سرودها تأثیر می‌گذاشته است، و هم به ادامهٔ وجود تنوع‌پذیر آنها یاری می‌کرده است. عملکرد این دو وجه را همواره باید در این روایات در نظر آورد.

وجود ساز و آهنگ و خواندن به آواز، سبب می‌شده است که برخی محدودیتهای بیانی، چه در ایجاد هیجان و انگیزش شعری، و چه در لحن و وزن و... همچنان برجای ماند.

رفتار عامیانهٔ قصه‌گویان، به‌رغم دخالتهای نوبه نو در روایات، به حفظ رابطهٔ ساده‌تری با مخاطبان گرایش داشته است. و مخاطبان داستان ـ سرودها نیز که در آغاز، در بسیاری از جاها، مردم نافرهیخته بوده‌اند، این سادگی را گاه تا حد شیوه‌های بیانی آسان‌تری طلب می‌کرده‌اند.

از اینرو سرودهای حماسی نخستین از زبانی تلطیف نایافته اما دست‌یافتنی بهره‌ور است، که گاه نیز خشن و نازیباست. و در آن نقل مفهوم بر شکل بیان

---

۱ ـ در این باره ر.ک: کیفیت کاهش و افزایش روایات و ابیات شاهنامه، سیاووش روزبهان، مجلهٔ سیمرغ. شمارهٔ ۳، صفحهٔ ۸۳ـ۷۳.

۲ ـ بحث تفصیلی این مسأله را می‌توان در آثار زیر مطالعه کرد:

جامعه‌شناسی هنر: ا.ح. آریان‌پور. ص ۴۵ـ۲۶.

A.Hauser: The Social History of Art.trans by S.Godman vol.1.pp71 London.1951.

مفهوم ترجیح دارد. زبان آنها زبانی است تجزیه‌شده و آزموده، که کمتر انتزاعی است. و بیشتر به بیان سنتی و رسمی که از اصطلاحات یکنواخت و تکیه و تأکیدهای معمول برخوردار است گرایش دارد. و گاه الفاظ و استعاره‌ها و صور خیال و بن‌مایه‌های محدود و مشخصی در آنها تکرار می‌شود.

جامعهٔ سنتی جامعه‌ای است بسته، که مانند طرحی ساده با خطوطی محدود و معین ترسیم می‌شود. در نتیجه شیوهٔ بیانش نیز متناسب با آن، محدود و دربسته است.

اما این محدودیت در بیان به معنی آن نیست که در نقل روایتها همواره از یک طرح ثابت و معین پیروی می‌شود. چنین طرح تثبیت‌شده‌ای با نقل شفاهی هماهنگ نیست.

شکل بیان و ارتباط در جامعهٔ سنتی «قصه» است. اما قصه‌ها را قصه گویان و خنیاگران نقل می‌کرده‌اند. در نتیجه از لحاظ شکل، طرح مطلقاً تثبیت‌شده‌ای وجود نداشته است. شیوهٔ بیان از محدودیت برخوردار بوده است. اما طرح قصه دچار جابه‌جایی و کم و کاست می‌شده است.

رفتار عامیانهٔ قصه گویان، رفتار دخل و تصرف در قصه‌ها و روایات است، نه رفتاری از روی مقتضیات یک فرهنگ ادبی و منظبط. موضوعها و مضمونهای مرکزی داستانها و روایات و... اساساً ثابت می‌مانده است، اما جزئیات و تأکیدها تغییر می‌کرده است. چون هم علاقه‌های گوناگون قصه گویان و راویان و خنیاگران به چنین دگرگونیهایی رغبت داشته است، و هم تمایلات و روحیات شنوندگان و مخاطبان. همچنانکه حالات گوناگون در نقل داستانها نیز می‌توانسته است چنین دگرگونیهایی را طبیعی جلوه دهد، یا ایجاب کند[1].

شیوهٔ ادامه دهندگان سنت حماسه‌سرایی شفاهی این است که شاعر قبلاً

1- C.S. Kirk: The Nature of Greek Myths. 30.ff/ London 1976.

تمام جزئیات روایتی راکه می‌خواهد نقل کند از برمی‌داند؛ و با وجود این هر بار که در جلو شنوندگان خود ظاهر می‌گردد روایت را به شیوهٔ بدیهه گویی از نو می‌سراید. به‌طوریکه هر بار همان روایت را در تنظیم لفظی دیگری بیان می‌کند.

دلیل امکان این کار این است که شاعر واحدهای کوچک بیان را مانند فورمولهای معین می‌داند، و هنگام نقل روایات، این فورمولها را مانند قطعات کوچک موزائیکهای بیان را از نو، ولی در تنظیمی دیگر مرتب می‌کند[1].

نکتهٔ مهمی که دربارهٔ این نمودهای شفاهی و داستانی و منظوم باید به‌یاد داشت این است که این اشعار لحن حماسی دارد، اما حماسهٔ کامل نیست. زیرا نه تمام موقعیت یک ملت را ارائه می‌کند، و نه یک رویداد کامل را در دل چنین تمامیتی مطرح می‌سازد.

اما درست و فقط با همین موضوعها و نمودهاست که محتوای یک حماسهٔ کامل فراهم می‌آید. در نتیجه اگرچه طبیعت اصلی یک اثر حماسی را نباید از این داستان ـ سرودها انتظار داشت، نشانه‌های آغازین اندیشه‌ها و گرایشهای حماسی را می‌توان در آنها بازجست.

از سویی این سرودهای نخستین به خودی خود، «ادبیات» هم به‌حساب نمی‌آید. بلکه تنها مواد و مواردی برای کار ادبی و هنری است[2].این سرودها سرشار از خیال است. منشایی است برای فراهم آمدن آثار ادبی. به همین سبب نیز همچنانکه خواهیم دید، غالباً در شرایط و اوضاع مناسب و ضرور، به‌صورت حماسه‌های مدون و مشهور جهانی درآمده است.

باری، هم مردم ایسلند و نروژ چنین اشعاری داشته‌اند، و هم مردم هند و اندونزی و ژاپن؛ هم در میان اقوام آسیای مرکزی این‌گونه روایتها و داستان ـ

1- Albert B. Lord: The Singer of Tales. Cambridge. 1960.

به‌نقل از مقالهٔ «مطالعات حماسی» جلال خالقی مطلق، سیمرغ ۵، ص ۱۰.

2- Susanne K. Langer: Feeling and Form. New york 1953. p 274.

سرودها رایج بوده است، و هم در یونان و یوگسلاوی، و هم در نواحی افریقا و...

این سنت شفاهی، هم مایهٔ نخستین سرودهای حماسی پیش از «همر» در یونان شده است، و هم روایت و اجزاء اولیهٔ شاهنامه از آن نشأت گرفته است. در هر جای جهان نیز نام متناسب و معینی داشته است، که در بحث از راویان و خوانندگان به بعضی از آنها اشاره خواهد شد[۱].

ب: راویان و ناقلان داستان ـ سرودها

سرودها و روایتهای یادشده را در بیشتر جامعه‌های کهن، خنیاگرانی روایت می‌کرده‌اند که در هر فرهنگی به نامی خوانده می‌شده‌اند. و از موقعیتی متناسب با آن بهره‌مند بوده‌اند.

اما غالب این راویان، دوره گردان نوازنده و خواننده‌ای بوده‌اند که معمولاً از جایی به جایی می‌رفته‌اند، و همچون «عاشق‌های آذربایجانی» که امروز نیز باقی مانده‌اند، داستانها و سرودهای خود را همراه با ساز مخصوص و قومی خود، برای شنوندگان کوچه و بازار، دربارها و... می‌خوانده‌اند.

این رامشگران دوره گرد که در مراحلی از زندگی اجتماعی، و در میان برخی از ملتها، به موقعیتهای ویژهٔ درباری نیز ارتقاء می‌یافته‌اند، گاه در برخی از کشورها به نوعی «کاست» ممتاز نیز بدل شده‌اند. ایشان گاه به‌صورت خانواده‌هایی درمی‌آمده‌اند که نسل در نسل وظیفهٔ حفظ و اشاعهٔ روایتها را

---

۱ ـ دربارهٔ داستان سرودهای شفاهی در میان ملتها ر. ک:

C.M. Bowra: Primitive Song. 1962. London.

H.M. and Nora K. Chadwick: The Growth of Literature. 3 vols. 1932-40.

این کتاب منبع ارزشمندی است که اگرچه زمانی بر تألیف آن گذشته است، اما همچنان ارزش خود را در طرح پیشینهٔ شعرهای حماسی شفاهی، به‌ویژه در بخشهای مربوط به حماسه‌های یوگسلاوی، روسی حفظ کرده است. دربارهٔ این داستان ـ سرودها مقالهٔ ممتعی نیز در مجلهٔ سیمرغ، شمارهٔ ۵، صفحه ۲۷ـ۳ چاپ شده است به قلم جلال خالقی مطلق که به‌ویژه از بابت ردیابی پیشینه و نام راویان «سروده»ها در روایتهای ایرانی سودمند است.

برعهده داشته‌اند. چنانکه در ژاپن، خانواده‌هایی بوده‌اند به نام «کاتاری ـ به» که وظیفه‌شان حفظ و ارائهٔ دقیق و کلمه به کلمهٔ اساطیر و افسانه‌ها و روایت آنها در جشنواره‌های رسمی بوده است.

و در بریتانیا «باردها» چنین نقشی را در جشنهای رسمی برعهده داشته‌اند، و خود گروه اجتماعی معینی را تشکیل می‌داده‌اند که از امتیازات ویژه‌ای برخوردار بوده است.

گاه نیز اینان جزء کولی‌ها و لوری‌هایی به‌شمار می‌آمده‌اند که از شأن و اعتبار و خوشنامی و احترامی برخوردار نبوده‌اند. اما رابطه‌شان با لایه‌های پایینی جامعه، مجال و امکان بیشتری برای حفظ و اشاعه و نیز تکمیل روایتهای شفاهی به آنان می‌داده است. همچنان که جنبهٔ خودانگیختهٔ داستان ـ سرودهاشان را نیز محفوظ می‌داشته است.

اشاعهٔ داستان ـ سرودها در دوره‌های مختلف از طریق این خوانندگان و نوازندگان ادامه داشته است. و در اثر ایجابهای تازه‌ای که به اندیشه و سیاست و گرایش هر دوره یا نظام اجتماعی مربوط می‌شده، موقعیت این گروه هم فرق می‌کرده، و روایتهاشان نیز صورت متفاوتی می‌یافته است. هم نوع نقل آنها در میان عامهٔ مردم با نوع نقلشان در میان طبقات ممتاز جامعه متفاوت می‌شده است، و هم انتظار هر گروه اجتماعی از آنان فرق می‌کرده است.

در این میان درباریان و اشراف از این گونه راویان و روایتهاشان برای تفریح یا مقاصد سیاسی و اجتماعی خویش سود می‌جسته‌اند و در نتیجه آنها را با امکانات خود هماهنگ می‌کرده‌اند. و نوعی از راویان و موسیقی‌دانهای درباری به‌وجود می‌آورده‌اند که طبعاً از لحاظ مهارتها و برخورداریهای فرهنگی با خنیاگران دوره‌گرد فرق داشته‌اند.

در اینجا بی‌مناسبت نیست که شمه‌ای از وضع برخی از این خوانندگان و راویان و خنیاگران، در بخشهای گوناگون جهان، یاد شود:

۱ـ راپسودوس‌ها (Rhapsodus): داستان ـ سرودهای حماسی را در یونان باستان «راپسودی» می‌خواندند که به معنای سرودِ به هم وصل شده است. و توسط راپسودوس‌ها خوانده می‌شد. اینان دوره‌گردان دربه‌دری بودند که شعرهای حماسی را از بر نقل می‌کردند. بعضی از اشعار و قطعه‌های منظوم را از بر می‌خواندند، و بعضی را هم فی‌البداهه می‌ساختند. و اجزاء مختلف روایی را به هم وصل می‌کردند. راپسودی معمولاً نمایش و ادای نیرویی احساساتی و وجدآور و هیجان‌آمیز در شعر، و گاه نیز احتمالاً در نثر بوده است. گفته‌اند که همر خود یکی از این راپسودوس‌ها بوده است.

۲ـ Skald هااسکالد: این یک واژهٔ نروژی قدیمی است که ریشه‌اش گویا شناخته نیست. و به خوانندهٔ درباری گفته می‌شده است. بسیاری از این خوانندگان ایسلندی بوده‌اند، که در نروژ مستقر شده بوده‌اند. شعرهایی که آنان می‌خوانده‌اند، یادکرد اعمال و رفتار شاهان و سالاران معاصرشان را دربرداشته است. و با آن نوع از شعرهای کوتاه پهلوانی یا اساطیری نروژی و ایسلندی به نام Elder Eddaالدر اداکه مجموعهٔ آن در سال ۱۲۷۰ میلادی پیدا شده، فرق داشته است. نام سرایندگان این گونه اشعار نیز معلوم بوده است و نام برخی از مشاهیر آنان از قرن هشتم تا یازدهم میلادی ثبت شده است. پس از قرن یازدهم از اهمیت این گروه کاسته شد. و این کاستی همزمان بوده است با افزایش و اهمیت روزافزون شعرهای نوشته.

۳ـ باردها (Bard): در میان اقوام «سلت» باستان شاعرانی رسمی بودند که وظیفه‌شان بزرگداشت رویدادهای ملی، به‌ویژه کنشها و پیروزیهای قهرمانی بود. اینان در میان اقوام «گل» و بریتانیایی طبقه‌ای معین و اجتماعی را تشکیل می‌دادند که از امتیازهای ویژه‌ای برخوردار بود. در ایرلند و اسکاتلند نیز این گروه به حضور خود ادامه می‌دادند، اما بعدها در «ویلز» محدود ماندند، که در آنجا جشنواره‌های شعر به گونه‌ای رسمی برگزار می‌شد.

Scop ها: این واژه در انگلیسی به معنی بذله گو است که طنز و تَسخَر به کار می‌برد. و غرض از آن یک دوره گرد و آوازهٔ انگلوساکسون است که با عنوان Gleeman (خنیاگر دوره گرد) نیز شناخته می‌شده است. Scop شاعر یا خواننده‌ای حرفه‌ای بوده است که با فراخوانهای باستانی افتخارآمیز شنوندگان را سرگرم می‌کرده است. این گروه سنت شفاهی انگلستان کهن را حفظ می‌کرده‌اند، و سرایندهٔ شعرهایی بوده‌اند که یادآور خاطرات گذشته بوده است. بسیاری از آنان اعضای وابسته به سازمانهای خانوادگی سلطنتی بوده‌اند و بعضی نیز به نام معروف بوده‌اند. اما در شعر Widsith در انگلستان کهن، که به معنی «مسافر دور» است، Scop کسی است که از درباری به درباری سفر می‌کند، و سرودهای پهلوانی کوتاه خود را به آواز می‌خواند.

۵ـ تروورها (Trouvére): تروور در فرانسهٔ قدیم به معنی یابنده و مخترع است. و به شاعران قرون وسطی در شمال فرانسه، به‌ویژه ناحیهٔ پیکاردی، گفته می‌شده است. تروورها که معاصر شاعران جنوبی یعنی تروبادورها بودند، اشعار غنایی می‌سرودند. و همین گروه بودند که سرودهای پهلوانی «شانسون دوژست» را ترکیب کردند، و مانند بعضی از تروبادورها به نام معروف بودند.

«شانسون دوژست» در فرانسه به روایات منظوم حماسی و اشعار قهرمانی پرماجرایی گفته می‌شده است که غالباً جنگهای عهد شارلمانی و نبردهای اشراف و فئودالها و اعمال و رشادتهای آنان را توصیف می‌کند، و حاوی افسانه و تاریخ درهم آمیخته است، و در حقیقت نه‌تنها داستان اعمال مشهور است که نوعی علم انساب و دودمان‌شناسی نیز هست.

در فرانسه تقریباً هشتاد منظومه از این‌گونه اشعار باقی مانده است، که غالباً نیز از هر کدام نسخه‌ها و روایتهای متعددی در دست است. این منظومه‌ها به همراه سازهای خاص در هنگام اعیاد در کاخ اعیان و یا در میدان شهرها خوانده می‌شده است. و شوالیه گری مذهبی را منعکس می‌کرده است. از همین

رو نیز نوعاً از کتابهای مربوط به مناقب اولیاء پدید آمده و مانند آنها زیر نظارت و تابع اجازهٔ کلیسا بوده است.

همین جا یادآور می‌شود که تروباورها نیز شاعرانی بودند که بین سالهای ۱۱۰۰ و ۱۳۵۰ به جنوب فرانسه سرازیر شدند، و مانند تروورها به زبان محلی شعر می‌سرودند. کم‌کم به دربارهای مختلف پیوستند، و خود جزء اشراف شدند. موضوع عمدهٔ شعرشان عشق رمانتیک درباری بود. مرسوم بوده است که شاعر تروبادور رامشگر هم باشد، وگاه چندگونه ابزار موسیقی را می‌نواخته است. ضمناً تأثیر این گروه بر شعر غنایی اروپا بسیار بوده است.

۶ـ گوزلار (Guslar). گوسله[1]، سازی یک تاری است که توسط یک گوزلار نواخته می‌شود. گوزلارها در میان اقوام اسلاو جنوبی خنیاگران نابینایی بودند که به‌طور حرفه‌ای و در حال آوارگی و دوره‌گردی اشعار قهرمانی ملی راکه در سنت شفاهی مردم یوگسلاو Narodne Pesmsنارودنی پسمس خوانده می‌شود می‌خوانده‌اند. بعضی از گوزلارها روزها به کار کشت و زرع نیز مشغول بوده‌اند، و شبها در قهوه‌خانه‌ها به نقالی و قوالی می‌پرداخته‌اند.

پیشینهٔ این گروه از قرن چهاردهم میلادی به بعد معلوم است. بسیاری از آنان همراه با داستان ـ سرودهایی باستانی که از بر می‌خوانده‌اند، شعرهای قهرمانی و هیجان‌انگیزی نیز می‌سروده‌اند. و هنوز هم در یوگسلاوی امروز، به‌ویژه در Serbia Bosnia Macedonia حضور دارند.

در میان خنیاگران یوگسلاوی این نکته جالب توجه است که در مناطق مسلمان‌نشین، خوانندگان یا نوازندگان مسلمان را Pevaĉi می‌نامند. در این مناطق سنت سرودها زیر نفوذ ترکهای عثمانی بوده است. و Pevaĉi دوره‌گردی حرفه‌ای است که با گوزلار مسیحی فرق دارد. ساز این گروه نیز

---

۱ ـ در مقالهٔ فارسی «جاکابچیر» پژوهشگر یوگسلاو، در مجموعهٔ سخنرانیهای دومین جشن طوس، ص ۱۱۱، این ساز «گوسله» ضبط شده است.

تنبور بوده است که یادگارخوانیها و آهنگهاشان را با آن همراهی می‌کرده‌اند.

۷ـ اسکمروخی (Skomorokhi): در روسیه برخی از داستان ـ سرودهای پهلوانی راکه دارای وزن شعری بوده و برای خواندن و آواز پرداخته می‌شده، اسکمرخی‌ها می‌خوانده‌اند، که خنیاگران دوره‌گرد بوده‌اند. و خود آنها را به‌نظم درمی‌آورده و اشاعه می‌داده‌اند.

حماسهٔ روسی مشتمل بر بیلین‌های (bylines) بسیاری است که از جنگهای باگاتیرها (بوگاتیر = قهرمان عامه) یاد می‌کند. بیلینی‌ها(byt = آنچه اتفاق افتاد) توسط راویان حرفه‌ای خوانده می‌شده است. و روستائیان این گونه شعرها را Slaring می‌خوانده‌اند که به معنی چیزهای زمانهای گذشته است، و درهنگام غیبت راویان حرفه‌ای، رئیس دهکده آنهارامی سروده‌ومی خوانده‌است.

بیلینی‌ها به چند دوره تقسیم می‌شود که مشهورترین آنها از دوران کیف و داستانهای پهلوانان دربار ولادیمیر خورشیدسرخ است. در نتیجه دورانی که بیلینی‌ها شکل گرفت باید بعد از سدهٔ دهم میلادی باشد. یکی از نکات مهم در این‌گونه داستان ـ سرودها نفوذ شرق به‌ویژه ایران و شاهنامه در آنهاست.

خنیاگران در دوران پیش از ظهور خاندان رومانف، در دربار ملوک‌طوایف روسیه (که گاه شمارشان بالغ بر شصت فرمانروای محلی می‌شده است)، داستانها را به‌ویژه در اوکراین، نوگورود، و مسکو نقل و نشر می‌کردند. داستانهای اینان به‌رغم مخالفتی که کلیسا نسبت به آنها و نسبت به هر آنچه در نظر آن تفریح محض و لغو و باطل بوده، اظهار می‌کرد، در نزد عامهٔ مردم فوق‌العاده مقبول و مورد توجه بوده است.

۸ـ ژوگلرها یا ژونگلرها (Jougleur Jonglear): اگرچه این اصطلاح به قرن هشتم میلادی در فرانسه مربوط است، این گروه، بذله‌گویان و نمایش‌دهندگان دوره‌گردی بوده‌اند که پیش از آن هم فعالیت داشته‌اند. آنان جانشینان ادبی mimiها و Histrionهای رومی بودند، و کارشان رقص،

حقه‌بازی، بندبازی، آوازخوانی، قصه‌سرایی و چشم‌بندی بود. در نواختن سازها مهارت داشتند، و گاه دستیار تروبادورها با تروورها می‌شدند. غالباً با گروههای دوره گرد سیرک و ژیمناستیک و... همراه بودند. هرجا و هر هنگام که می‌توانستند زندگی می‌کردند، و تماشاگرانشان را سرگرم می‌کردند. و مخاطبانشان طبقات مختلف اشراف و صاحبان مناصب و... بودند.

اینان در قرن سیزدهم میلادی به منتهی درجهٔ شهرت رسیدند، و پس از آن از میان رفتند. و در ادب اروپا تأثیر بسزایی گذاشتند.

۹ـ مابو (Mabo): راوی و خوانندهٔ داستان ـ سرودهای ستایش‌آمیز و قهرمانی خاندان اشرافی، در میان یکی از قبایل سودانی «مابو» نامیده می‌شود. در سودان در میان قبیلهٔ سیاه‌پوست Fuibe که اشعار و روایتهای حماسی‌اش گردآوری شده است، یک اشرافی معمولاً به همراه خواننده‌ای به نام «مابو» که حامل سپر او بوده و به او خدمت می‌کرده، به جستجوی ماجراها و حوادثی عزیمت می‌کرده است. خواننده از این طریق گواه صادق اعمال و رفتار و نبردهای قهرمانی ارباب خود بوده است، و در شعری حماسی به نام «بودی» (Boudi) او را می‌ستوده و ماجراهایش را شرح می‌داده است.

۱۰ـ گوسان‌ها (Gōsān): در ایران باستان خوانندگان دوره گردی بوده‌اند که کارشان به شعر درآوردن افسانه‌ها و روایتهای داستانی، و خواندن آنها در بزمها و گردهمآئیهای مردم در شهر و... بوده است. این خوانندگان و سرایندگان را در زمان پارت‌ها و به زبان پارتی «گوسان» می‌خوانده‌اند. که از آنها، هم در برخی از متون فارسی یاد شده است، و هم در آثار پارتی و عربی و ارمنی و گرجی و ماندائی و...

در مجمل‌التواریخ و القصص آمده است:

بهرام گور همواره از احوال جهان خبر داشت و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت جز آنک بی‌رامشگر شراب خوردندی. پس بفرمود تا به ملک هندوان نامه نوشتند، و از وی کوسان خواستند، و کوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود. پس از

هندوان دوازده هزار مطرب بیامد زن و مرد، ولوریان که هنوز بجایند از نژاد ایشانند، و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند.[۱]

این روایت که عین روایت شاهنامه است، در شاهنامه قدری روشن‌تر رخ نموده است. بدین ترتیب که وقتی در زمان بهرام‌گور اوضاع و احوال کشور رو به راه می‌شود، برزیگران و مردم بی‌چیز اعتراض می‌کنند که ایشان مانند اشراف رامشگری ندارند تا شادی کنند.

مفهوم مسأله این است که «گوسان‌ها» در این دوره غالباً در خدمت اشراف و دربار بوده‌اند. به‌طوری که بهرام برای برآمدن مقصود آنان عده‌ای لوری را از هندوستان طلب می‌کند، و به کار خنیاگری و خواندن داستان ـ سرود در میان برزیگران می‌گمارد.[۲]

این روایت هرچند هم بنای افسانه‌ای داشته باشد، از یک سو با روایت ویس و رامین دربارهٔ وضع گوسان‌ها همخوان است؛ و از سوی دیگر با وضع رامشگران درباری دورهٔ ساسانی مثلاً در دربار بهرام چوبین هماهنگ است. در ویس و رامین، «گوسان» در حضور شاه موبد و ویس و رامین و... به سرودخوانی می‌پردازد، و حتی در همان مجلس با نثار هدیه از او خواسته می‌شود که نوع خاصی از سرود افسانه‌ای بخواند که بخت و سرنوشت درخواست کننده را باز گوید:

به باغ اندر نشسته شاه شاهان — به نزدش ویس بانو ماه ماهان
نشسته گرد رامینش برابر — به پیش رام گوسان نواگر
همی زی راههای خوشگواران — همی کردند شادی نامداران
سرودی گفت گوسان نوآیین — درو پوشیده حال ویس و رامین
اگر نیکو بیندیشی بدانی — که معنی چیست زیر این نهانی[۳]

---

۱ ـ مجمل‌التواریخ و القصص، تصحیح بهار، ص ۶۹.

۲ ـ شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۷ ص ۴۵۱.

۳ ـ ویس و رامین، فخرالدین اسعد گرگانی، تصحیح ماگالی تودوا ـ الکساندر گواخاریا، ص ۳۰۱ـ۲۹۹.

در مجلس بهرام چوبینه نیز، پس از آن که او بر هرمزد می‌شورد و به سرکشی می‌پردازد، چنین ابیاتی هست:

بفرمود تا خوان بیاراستند — می و رود و رامشگران خواستند
به رامشگری گفت کامروز رود — بیارای با پهلوانی سرود
نخوانیم جز نامهٔ هفت خوان — بر این می‌گساریم لختی بخوان
که چون شد به رویین دژ اسفندیار — چه بازی نمود اندر آن روزگار[1]

ج ـ دورهٔ قهرمانی و نهاد پهلوانی

حماسه مولود رویدادها به‌ویژه رویدادهای رزمی است. و رویدادهای رزمی با تکیه بر سنت پهلوانی خاندانها، مشخصهٔ دوران پدرسالار، به‌ویژه در دوره‌های آغازین و محدود آن است. شکلهای سازماندهی پدرسالاری بر واحد اقتصادی و مذهبی خانوادگی مبتنی است، که هرچه هم رشد کرده و گسترش یافته، باز چنین هسته‌ای را در دل خود حفظ کرده است. نقطهٔ اتکاء در مراحل بعدی نیز همان نقطهٔ اتکاء نخستین است. منتهی شاخه‌ها و شعاعهای بیشتر و گوناگون‌تری از آن روییده و منشعب شده است.

یکی از راههای حفظ این واحد معین، در عرصهٔ ذهنی و فرهنگی، طرح و تکرار سنتی است که خاندان پدری بر آن استوار است. سنت خاندانی، مرکزیت خود را بزرگترین عامل بقای خود می‌داند و القاء می‌کند. همه چیز از آن مرکز نشأت یافته است. حفظ و حراست کل وابسته به چنین مرکزی است.

---

۱ ـ شاهنامه، ج ۸، ص ۴۱۷.

راجع به گوسانها ر. ک:

Mary Boyce: The Parthian Gōsān and Iranian Minstrel Tradition. in Journal of the Royal aseatic Society. 1957

همچنین ر. ک: راهنمای کتاب شمارهٔ ۵ سال ۱۱ ص ۳۷۱ـ۳۶۹ و شمارهٔ ۷ ص ۴۱۱ـ۴۱۰ مقالات احمد تفضلی و جمشید سروشیار.

اقتدار و کارکرد ارشادی آن است که چنین واحدی را حفظ می‌کند؛ گسترش می‌دهد؛ و مایهٔ سربلندی و آوازه‌اش می‌شود.

این زمینهٔ فرهنگی است که زبان ستایش خود، تکرار افتخارات خود، طرح رسم و سنت خود، و یادکرد قدرت‌نمایی و افتخارآفرینی خود را پدید می‌آورد، که سخت نیز بدان نیازمند است. و از این طریق است که داستان ـ سرودهای حماسی تولید می‌شود.[1]

بنابراین اساس این داستان ـ سرودها، ستایش و توصیف قهرمانان و سرداران و بزرگانی است که حضور و یادکردشان در واحد اولیهٔ قبیله‌ای یا جامعهٔ کوچک پدری، با کششهای درونی همهٔ اعضای به‌هم‌پیوسته هماهنگ است. شرح حال آنهاست که برای اهل چنین جامعه‌ای شوق‌انگیز بوده است، و تأثیری برانگیزاننده در خاطر آنها داشته است. چنین دوره‌هایی در زندگی بشری، جزء دوره‌های آغازین تمدن است؛ و هنوز آن ارتباطهای وسیع که سبب دور شدن اعضای هم‌خون از یکدیگر می‌شده پدید نیامده بوده است. هنوز هدایت و ریاست جامعه با اعتبارهای ویژه‌ای صورت می‌پذیرفته که غالباً در خود ریش سفیدان و قدرت آنها یا فرزندانشان خلاصه می‌شده است، حرمت این نظام دربسته به چنین نهادی و ستونهای بنیادی آن وابسته بوده است.

در چنین دوره‌ای جنگجویان و سوارکاران و شکارگران، از موقعیت و اعتبار ویژه و برتری بهره‌ور بوده‌اند. و طبقهٔ فرمانروای جامعه محسوب می‌شده‌اند. جامعه‌ای که با انواع خطرها روبه‌رو بوده است؛ و خصلتی خطرپذیر نیز داشته است. مهاجرت، کوچ، حفظ موقعیت اقتصادی و اجتماعی و خاندانی، به‌ویژه در مواجهه با دیگر خاندانها و اقوام مهاجر و کوچنده و تداخل قلمروهای اقتدار و... به‌ناگزیر روحیه‌ای مبارزه جو و افتخارطلب پدید می‌آورده است.

1- Jean Duvignaud: The Sociology of Art. pp 105-107 London. 1972.

از اینرو جنگ و قهرمانی و پیروزی در جنگ، مایهٔ تفکیک‌ناپذیری از ذهنیت چنین جامعه‌ای، و در نتیجه مایهٔ تفکیک‌ناپذیری از داستان ـ سرودهای این اقوام است.

از اینرو جنگ و قهرمانی و پیروزی در جنگ، مایهٔ تفکیک‌ناپذیری از ذهنیت چنین جامعه‌ای، و در نتیجه مایهٔ تفکیک‌ناپذیری از داستان ـ سرودهای این اقوام است.

رئیس مقتدر، همیشه برای قوم و قبیله و خاندان و جامعهٔ خود مایهٔ سربلندی و افتخار می‌شده است. سبب می‌شده است که کل قوم و خاندان و جامعه، موقعیت ویژه و افتخارآمیزی در میان اقران خود پیدا کنند. گاه چنین جامعه یا خاندان و رئیسی، پناهگاه واحدهای کوچکتر و ناتوان‌تری می‌گردیده است، همگان به سوی آن روی می‌آورده‌اند. از اینرو، انگیزهٔ رؤسا و بزرگان و سرداران و پهلوانان این مراکز اساساً کسب افتخار می‌شده است، که خودبه‌خود با دلیری و قدرت و خطرپذیری همراه و هماهنگ بوده است.

کم‌کم جامعه‌ای که از دورانهای آغازین خاندانی خود فراتر می‌رفته، و به مرکز تجمع خاندانهای گسترده‌تر بدل می‌شده، به تمرکز پادشاهی می‌گراییده است. اما روابط و رفتارها و خصلتهایی را پی می‌گرفته که همچنان در گرو مناسبات خاندانی پهلوانان و قهرمانان و اهمیت و اعتبار «نهاد پهلوانی» بوده است. قهرمانان به گروه نظامی و ارتشتاران بدل می‌شده‌اند که حول یک مرکز پادشاهی گرد می‌آمده‌اند. و ضمن حفظ هویتها و امتیازهای خویش پذیرای فرمانروایی بزرگ و نظام شاهی می‌شده‌اند، که امتیازی سرآمد امتیازهای دیگر برای خاندان ممتازتر فراهم می‌آورده است.

به همین سبب نیز در حماسه‌های بزرگ، این خاندانها و پهلوانان و رزمیاران، غالباً با نشانها و اقتدارهای خاندانی خود حضور می‌یابند. توتمهای عشیره‌ای و صورت خدایان قبیله‌ای و نشانهای قومی خود را همراه دارند.

پیکره‌ای که نقش پرچم آنهاست، رنگ جامه‌ای که از هویت خاندانی آنها خبر می‌دهد؛ کفش ویژه، تازیانهٔ ویژه، کلاه ویژه و... که همه از مختصات جمعی خاندانی آنهاست؛ غالباً در صف‌آرایی جنگها به جلوه درمی‌آید. و از این مجموعه یک سرود بلند قومی پرداخته می‌شود که پیش از هر چیز نمودار «دوره‌ای قهرمانی»[۱] و «نهاد پهلوانی» است که طبقه جنگجویان و رزمیاران صورت اجتماعی آن در دوران پادشاهی است.

دورهٔ قهرمانی با بینش قهرمانی[۲] مشخص می‌شود که اساساً بر «افتخار» مبتنی است. در این دوره‌های قهرمانی، زمینهٔ دفاع از خاندان، قوم، سرزمین نیاکان، فراهم می‌شود، و با رشد جامعه، با وفاداری نسبت به سران و امیران و پادشاهان، و جنگ در راه آنها، و حتی کین‌خواهی از دشمنان چنین مجموعه و نظامی، به هم می‌آمیزد و جنگ و افتخار و قدرت از هم تفکیک‌ناپذیر می‌شود.

سیر تحولی و گسترش سرودهای حماسی به منظومه‌های بزرگ، و سرانجام به حماسهٔ ملی، فضیلت قهرمانی و پهلوانی را از حوزهٔ محدود خاندانی و قومی به حوزهٔ ملی می‌کشاند؛ و فضایل قهرمان یک جامعهٔ بدوی را، به فضایل یک قهرمان ملی تعمیم می‌دهد. قابلیت تعمیم این فضایل اخلاقی و ارزشهای قومی و پهلوانی، سبب می‌شود که در دوره‌های بعد، بنابر ایجابها و نیازهای تازه، با صورتهای پیشرفته‌تر و گسترده‌تری ارائه می‌شود.

دورهٔ قهرمانی همچنان که دورهٔ ارزشهای نظامی و حکمروایی است، دورهٔ برآمدن افتخار در مادی‌ترین شکل آن نیز هست، تا افتخار به آرمان

---

۱ و ۲ - برای شناخت بیشتر «بینش قهرمانی» و «دورهٔ قهرمانی» و مشخصاتش، به دواثر زیر رجوع شود:
H.M. Chadwick: Heroic Age. 325 ff. 423 ff.
C.M. Bowra: The Greek Experience. 32ff. New york 1959.
بورا در این کتاب فصل مشخص و گسترده‌ای به نام «بینش قهرمانی» دارد، که حاوی نظرگاه عام او در این باره است.

انسانها بدل شود.[1] از اینرو جوهر «بینش پهلوانی» در پی افتخار از راه کنش است. انسان بزرگ کسی است که از موهبت کیفیتهای عالی تن و روان برخوردار باشد، و آنها را به منتهی درجه به کار گیرد، و ستایش و آفرین همگان و همقطارانش را به‌دست آورد. زیرا او از هیچ کوششی در این راه دریغ نمی‌کند، و هنگامی که پای خواست و آرزویش برای فراهم ساختن بخششها و برتری بر دیگر انسانها در میان است، از استقبال هیچ خطری روی نمی‌گرداند.

داستان حماسی همواره چنان لحظاتی از زندگی قهرمان را ثبت و روایت می‌کند که با مفهوم خطر و پی‌گیری آرزو و آرمان آمیخته است. حضور قهرمان در حماسه همواره حضور چنین لحظاتی است. از اینرو پهلوان همیشه در حال خطرپذیری و دفاع از حیثیت و نام است. و بسته به اینکه جامعه در چه مرحله‌ای به طرح منظومه‌ها و داستان ـ سرودها پرداخته باشد، این دفاع از نام و حیثیت، جنبه‌ای متناسب با آن مرحله می‌یابد. و در مراحل پیشرفته‌تر اجتماعی، خواه‌ناخواه از ذهنیت عام‌تر و همگانی‌تری مایه می‌گیرد، که همان ذهنیت ملی است. در چنین هنگامی است که دفاع از حیثیت و نام با ذهنیت هدایت‌کنندهٔ طبقات حاکم و سازمان‌بندی اجتماعی بزرگ و موردنظر آنان ترکیب می‌شود که به هر حال خود را برآمد روح ملی و ذهن عمومی می‌انگارند. در نتیجه مفهوم افتخار نیز به یک مفهوم آیینی و سیاسی مسلط بدل می‌شود.

این بار نیز افتخار مرکز وجود پهلوان است. منتهی ابعاد و عمق و شکل آن متفاوت شده است. در هر حال هر مواجهه و توهینی نسبت به این اصل، بی‌درنگ باید تلافی و جبران شود. و این خود محمل دیگری است برای خطرپذیری و افتخار. پهلوان خطر را با آغوش باز می‌طلبد، زیرا بهترین فرصت را به او می‌دهد تا آنچه را که از آن انباشته شده است نشان دهد. این

1- The Nature of Greek Myths. p 215.

گونه اعتماد و سیستم رفتاری آن، بر مفهومی استوار است که انسان از خود و آنچه مرهون آن است در ذهن دارد. تصدیق چنین مفهومی در نظر و رفتاری منعکس است که دیگر انسانهای همانند او نسبت به او پیش می‌گیرند. او با دلاوری و آوازه به حس بزرگی از شخصیت و خیر و سعادت نائل می‌شود. از طریق آوازه و دلاوری است که دارای «هستی» دیگری می‌شود، «هستی» دیگری که حضور و تداومش به دل و زبان انسانها وابسته است. اگر این دلاوری و آوازه فروکش کند، آن هستی که از راه زبانزد شدن و نقل و یادکرد تداوم می‌یابد نیز از میان می‌رود. اگر پهلوان آوازه‌اش را از دست بدهد، هستی‌اش محدود می‌شود، می‌توان گفت کم‌کم مرده است. و این آوازه به دلاوری وابسته است. همچنان که این دلاوری در مفهوم خطرپذیری خلاصه می‌شود. و بدین ترتیب دایره همچنان در خود می‌گردد. هنگامی که این حرکت دوَرانی ذهن و قدرت و آوازه برقرار است، نشان آن است که پهلوان هست، و شکست نخورده است. هنوز از بیشترین اهمیت بهره‌ور است. اطمینان دل او در همین اشاعهٔ آوازهٔ اوست. این آوازه هم حاصل افتخارات اوست، و هم خود افتخار دیگری است. آوازه جایزهٔ افتخار است، و قهرمان آن را پیش از هر چیز و در برابر هر چیزی می‌جوید.[۱]

بدین ترتیب «بینش قهرمانی» نشانگر دوره‌هایی است که قومی یا ملتی به قهرمان نیاز دارد. چنین قومی اگر در تنگی و مشقت و اسارت گرفتار باشد، آرزوی و انتظارش این است که کسی پیدا شود و کاری بکند؛ و اگر موقعیت مهاجم و نیرومند و برتری یافته باشد، آرمانش تداوم حضور قهرمان و قهرمانی است، تا چنان موقعیتی تدام یابد. از اینرو در «بینش قهرمانی»، هم گرایشی اشرافی هست تا برتری و امتیاز خود را پاس دارد و ادامه دهد؛ و هم

---

۱ - برخی دیگر از جنبه‌های این «بینش پهلوانی» را در بخش آخر همین مقاله، و در تحلیل مشخصات پهلوانی شاهنامه مطرح خواهم کرد.

گرایشی مردمی هست تا خود را در پناه قدرتی از نابودی و ستم و نهب و غارت و سرگردانی و آوارگی برهاند.

فضیلت و افتخار در میان چنین قومی، فضیلت و افتخار «برتران» است. خواه «برتران» درون قوم، و خواه «برتری» میان اقوام. و پیداست که هرچه قومی بدوی‌تر مانده باشد، تکیه و تأکیدش بر ارزشها و گرایشهای برتری‌طلبانهٔ جسمی، خاندانی، مادی و فردپرستانه و خودستایانه، و برتری و قهرمانی و غرور و افتخار در جنگ و کشتار بیشتر است.

د ـ رابطهٔ میان داستان ـ سرودهای شفاهی و حماسهٔ مدون:

این رابطه و روند برقراری آن را از دو بابت باید بررسی کرد:

۱ـ اصل رابطهٔ ذاتی میان سروده‌های شفاهی نخستین و حماسه به معنای واقعی. از این بابت باید راجع به اصل روایتهای پراکنده توضیح داد. و راه و روال انتقال آنها را به گونهٔ عام در جهان، و به گونه‌ای ویژه در ایران بازشناخت. از این موضوع آن بخش که به پیشینهٔ سرایش داستان ـ سروده‌ها و نحوهٔ انتقال آنها مربوط می‌شد، تاکنون توضیح شده است. و بخشی دیگر نیز که به روند تدوین به ویژه تدوین شاهنامه مربوط است اکنون تبیین خواهد شد.

سنت شفاهی و نقل سینه به سینه یا روایت قوّالانه و... برای مردم وسیلهٔ حفظ و اشاعهٔ دستاوردهای خیالی در دوران پیش از پیدایش ادبیات مکتوب است. دورانی که جز این وسیله‌ای دیگر در اختیار نداشته است. این سنت شفاهی چندان مقام و نیرومند بوده است که تا دوره‌های دراز پس از کتابت نیز اساس حفظ و اشاعهٔ روایتها بوده است. حتی باید گفت سپری شدن یک دورهٔ قهرمانی، ضرورتاً به معنی پایان یافتن شعر شفاهی قهرمانی نیست. سنت شعر شفاهی حماسی تا هنگامی که ملت باقی می‌ماند در ادبیاتش ادامه می‌یابد.[1]

1- The New Encyclopedia Britanica: Epic.

چه‌بسا داستانهایی که در شاهنامه از فرهنگ عامه اخذ شده، و در اسناد نوشتهٔ مورد استفادهٔ فردوسی وجود نداشته است.

این خاصیت تداوم سنت شفاهی در حافظهٔ قومی، گاه در حوزهٔ روایتهای حماسی و ملی بسیار نیرومندتر از حوزهٔ روایات و اساطیر مذهبی عمل می‌کرده است. شاید بتوان گفت اگر اساطیر مذهبی پیش از اسلام که در دینکرد و بندهشن و... حفظ شده، به نوشته درنیامده بود، چه بسا اثری هم از آنها برجای نمی‌ماند. زیرا این روایتها جزء حافظهٔ ملی نبوده و اغلب در حافظهٔ دینی گروه معینی باقی می‌مانده است.

چنین خاصیتی در حافظهٔ ملی از یک سو، و حضور و ضرورت وجود خنیاگران و راویان از سوی دیگر، عوامل نیرومندی در حفظ و تداوم داستانها بوده است.

اما توجه به این عوامل و پیشینهٔ داستان ـ سرودها، به معنی آن نیست که سرگذشت پهلوانان، به‌ویژه جهان پهلوان، صرفاً از راه به‌هم آمیختن و اتصال خودبه‌خودی ذرات پراکندهٔ روایتها فراهم آمده است که در بیان عامیانهٔ سروده‌ها وجود داشته است. بلکه باید دانست که زندگانی یک قهرمان، صورتی از تبلور ذهن قومی است، که نمی‌تواند صرفاً برآمد یک سنت خودبه‌خودی باشد. ضرورتهای تکامل ذهن قومی در دوره‌های ویژه‌ای به پرداخت معینی از یک داستان، حول شخصیتی معین می‌گراییده است. پیداست که در این گونه طرح و پرداختها، بخش فرهیخته‌ای از ذهن قومی نیز دخالت می‌داشته است. غرض ازاین بخش فرهیخته صرفاً محافل فرهنگی که بی‌واسطه به مرکزیت دربارها پیوسته بوده‌اند نیست. زیرا در میان داستانهای حماسی از جمله در شاهنامه، گاه به روایتهای بسیار دقیق و ظریفی برمی‌خوریم که مثلاً در تدوین روایات در دورهٔ ساسانی، منظور و ثبت نشده است. و فردوسی آنها را از روایتهای شفاهی یا کتبی دیگری گرفته و در

شاهنامه گنجانده است. یا بعضی از آنها حتی نه به شاهنامه بلکه به منظومه‌های حماسی دیگری راه یافته است.

این امر نشان می‌دهد که ترکیب و تکامل قطعه‌ها و داستانهای حماسی مجزا (یعنی پرداخت هریک از داستانها، و نه تنظیم کل روایتها) باید در موقعیتهایی صورت پذیرفته باشد که نه از تمرکز سیاسی و آیینی دوره‌های تدوین (مانند دورهٔ تدوین خداینامه) متأثر بوده، و نه صرفاً مبتنی بر نقلها و ابداعهای پراکندهٔ عامیانه بوده است. از اینجاست که در پیشینهٔ داستانهای حماسی، از جمله در ایران، به وجود محافل و افرادی از اشراف میانی درجهٔ دوم برمی‌خوریم، مانند طبقهٔ «دهقانان» ایران پیش از اسلام، که هم از نفوذ زندگی شهری و درباری ساسانی کمی دور بوده‌اند، و هم از ذهنیت فرهیخته‌ای نسبت به لایه‌های پایینی مردم برخوردار بوده‌اند. و همین گروه هستند که از دوران پارت‌ها به بعد نگهدارندگان اصلی روایات ملی محسوب می‌شده‌اند.[۱] و در شاهنامه نیز بارها به این کارکرد آنها اشاره شده است، و عنوانهایی نظیر «سخنگوی دهقان»، «دهقان پیر»، «سراینده دهقان»، «دهقان داننده»، «پرمایه دهقان» و «دهقان دانش‌پژوه» و... ناظر بر همین موقعیت ویژهٔ اجتماعی است.

اینان حافظان اصلی داستانهای ملی بوده‌اند. چه آن راویان مشخصی که گاه در شاهنامه و شاهنامهٔ ابومنصوری به نامهای «آزادسرو» و «ماخ» و «شاذان برزین» و... یاد شده‌اند، و چه آن بزرگان و «جهان دیدگان» و «فرزانگان» و «هشیارانی» که بنابر مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری از شهرها گرد آمده‌اند، تا «نامه‌های شاهان و کارنامه‌هاشان و زندگی هر یکی از داد و بیداد و آشوب و جنگ و آیین و... را»[۲] فراز آورند.

---

۱ - دربارهٔ این «دهقانان» ر.ک به مقدمهٔ رستم و سهراب. استاد مجتبی مینوی از انتشارات بنیاد شاهنامه، ص ۱۳-۹؛ حماسه‌سرایی در ایران، ص ۸۸-۷۵ و ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستن‌سن، ترجمهٔ رشید یاسمی، ص ۱۱۲.

۲ - مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری، بیست مقالهٔ قزوینی، ج ۲، ص ۲۴.

اینان هم حافظان کتب بوده‌اند، و هم حافظان روایات. و استناد به سخن آنان اساساً به منظور حفظ سند است. و دلیل قاطعی هم در دست نیست که بتوان آنان را موبدان و دبیران زردشتی بازمانده از دورهٔ ساسانی دانست.

در قرنهای نخستین پس از هجرت، روایتهای قدیم ایرانی در بسیاری از خاندانها باقی مانده بوده است، و پسر از پدر در یاد داشته و روایت می‌کرده است. اما این امر میان سراسر افراد تعمیم نداشته است و همهٔ ایرانیان آن روزگار از روایات قدیم ایرانی مطلع نبوده‌اند، و آگهی درست از احادیث کهن و حفظ و نقل و روایت آنها به این طبقات معین دهقانان و اشراف اختصاص داشته است. به همین جهت سرایندگان منظومه‌های حماسی ما هنگام ذکر مآخذ روایات خود از دهقان و موبد فراوان یاد می‌کنند.[۱]

فردوسی در آغاز داستان کیومرث چنین می‌سراید:

سخنگوی دهقان چه گوید نخست — که تاج بزرگی به گیتی که جست
که بود آنکه دیهیم بر سر نهاد — ندارد کس از روزگاران بیاد
مگر کز پدر یاد دارد پسر — بگوید ترا یک به یک دربه‌در
که نام بزرگی که آورد پیش — که را بود از آن برتران پایه بیش
پژوهندهٔ نامهٔ باستان — که از پهلوانان زند داستان
چنین گفت ک «آیین تخت و کلاه — کیومرث آورد و او بود شاه

(ص ۱۷، ج ۱)

۲ـ اکنون باید روشن کرد چرا و چگونه قومی که در دوره‌ای دست به آفرینش چنین روایتها و سرودهای پراکنده‌ای زده است، در دوره‌ای دیگر ناگزیر یا راغب شده است که آنها را به صورتی مدون ارائه کند. آیا این روند تدریجی پیدایش و انتقال و تدوین، صرفاً یک روند تحول از دوره‌های غیر ادبی به دوره‌های ادبی است؟ یا که مسأله‌ای دیگر نیز در میان است؟ روند

---

۱ ـ حماسه‌سرایی در ایران، ص ۸۵.

تحول از دوره‌های غیر ادبی به دوره‌های ادبی، اساساً یک مسألهٔ تاریخ ادبیاتی است، و من نه قصد ورود به آن را دارم، و نه کارکرد این مقاله آن را برمی‌تابد. من در پی آنم که تجانس کارکردی دو دورهٔ پیدایش و تدوین حماسه، به‌ویژه در وفاداری به فرهنگ ملی را دریابم. زیرا درک این روند و این تجانس، موضوع قابل تأملی در حوزهٔ شناسایی و تبیین حماسهٔ ملی است.

مسألهٔ مهم در اینجا کیفیت انتقال یک رویداد از زمان وقوع تا زمان تدوین و سرانجام تا هنگامی است که به قالب نظم درمی‌آید، و هنرمندانه تنظیم می‌شود. این روند چنانکه پیشتر اشاره شد نخست به کیفیت تشکیل و تهیهٔ افسانه‌ها و مواد حماسی و روایتهای مجزا معطوف است، و سپس به کیفیت تدوین و ضرورت تنظیم نهایی مجموعه‌ای از روایتها بر یک بنیان نسبتاً اندیشیده مربوط می‌شود.

در انتقال روایتهای حماسی ایران، دورهٔ ساسانی دورهٔ تدوین تاریخی داستانهای گذشتگان است. آنچه میان دوره‌های پیشین و دورهٔ تنظیم نهایی واسطه شده، و در حقیقت وجه دوگانه‌ای در شاهنامه ایجاد کرده، همانا تدوین خداینامه در همین دورهٔ ساسانی است.

این دوره از سویی نشان آن است که رویکرد تازه‌ای به سرگذشت نیاکان و رویدادهای گذشته پدیدار شده است؛ و از سوی دیگر آن ویژگی و خصلت دورهٔ قهرمانی در ترکیب کلی خود تابع یک گرایش سیاسی و روحانی شده است که از جهان‌بینی و سیاست گروههای حاکم مایه می‌گیرد.

گرایش طبقات حاکم به تدوین اندیشیدهٔ روایتهای پراکنده سبب شده است که حلقه‌ای میانی بین دو مرحلهٔ پیدایش و تنظیم هنری حماسهٔ ایران پدید آید. در این حلقهٔ میانی، موبدان و دبیران و دیوانیان دورهٔ ساسانی، نوعی بنیان و ترکیب آیینی و سیاسی به روایتها داده‌اند که از ایجابهای ذهنی خودشان بوده است. بر این بنیان و ترکیب است که بینش قهرمانی را نیز تابع نوعی از معنویت

فرهنگی خاص خود کرده‌اند، که به ظن قوی در دورهٔ تکوین داستانها بدین غلظت و قطعیت و تأکید نبوده است. اساساً در تمام حماسه‌های شفاهی، ظرفیت معینی برای تغییر وجود دارد. محیط و صحنه و طول بخشهای حماسه غالباً سال باقی می‌ماند، و در نتیجه در حد ظرفیت خود قابلیت انطباق با درخواستهای دورهٔ تدوین پیدا می‌کند. این حماسه‌های شفاهی غالباً در هر جا که به شکلهای ادبی درمی‌آیند، زیر نفوذ کم و بیش مذاهب و سیاستهای جدید شکل می‌گیرند، همچنانکه از ذوقهای جدید ادبی نیز بهره می‌برند.[1]

اقتضای معنوی و فرهنگی دورهٔ ساسانی سبب شده که دو کارکرد متناسب با نیازهای آن دوره در آرایش تاریخی ـ حماسی داستانها مورد تأکید قرار گیرد و درهم آمیزد. نخست اینکه وجهی کاملاً معنوی ـ مذهبی به کلِّ صورتِ مدوّن بخشیده شود؛ دوم اینکه بر ضرورت سیاسی ترغیب مردم به حفظ و حراست ایران و تقویت غرور ملی به گونه‌ای که خود آنان می‌طلبیده‌اند، تکیه شود.

شاید بنابر همین اقتضاها برخی از روایتهای حماسی جواز ورود به خداینامه نیافته، یا بعضی از داستانها جنبهٔ مؤکدتری یافته باشد. ضمن اینکه شاید بنابرهمین ضرورتهای سیاسی حکومتی، اسطوره و حماسه و افسانه و تاریخ به گونه‌ای تنظیم شده که در مجموع بتواند از زندگی شاهان ایرانی یک تاریخ عمومی به شیوهٔ باستان بپردازد.

سه رشته داستانهای اصلی حماسهٔ ملی، یعنی داستانهای کیانی یا اوستایی و سکایی و اشکانی، هر کدام از دوره‌های زندگی یکی از اقوام ایرانی سرچشمه گرفته است، که الزاماً همه از موقعیت و ارزش مشابه و هماهنگی در ذهن تدوین‌کنندگان خداینامه برخوردار نبوده است. به‌ویژه روایتهای مربوط به سکاها و خاندان سیستان که احتمالاً در کتاب مستقلی نیز جمع‌آوری شده بوده

1- The Encyclopedia of Religion. vol 5.p 127.

است[۱]، شاید همسنگ و هم‌ارز روایتهای اوستایی تلقی نمی‌شده است، به‌ویژه که چنین روایتهایی زیاد هم به سود حکومتگران ساسانی نبوده است. درنتیجه حفظ و اشاعهٔ آنها باید در میان بخشهایی از جامعه صورت گرفته باشد که ذهنیتی موافق با آنها داشته‌اند. اما اشاعهٔ آنها چندان عام بوده است که موبدان و دیوانیان ساسانی نیز قادر به کمرنگ کردن آنها در تاریخ و حماسهٔ ملی نبوده‌اند. داستانهای حماسی کیانی که به مناسبت اشاره به آنها در یشتهای اوستا، آنها را به قوم اوستایی پیش از ظهور زردشت منسوب کرده‌اند، و جنبهٔ آیینی و اساطیری نیرومندتری داشته، بیشتر مورد عنایت دستگاه حاکم ساسانی بوده است. در نتیجه به‌ضرورت تاریخی و تاریخ‌سازی برای گذشتهٔ کشور، همهٔ داستانهای سکایی و اشکانی هم در دل آنها ترکیب شده است. هم داستانهایی که در دورهٔ اشکانی و توسط سرایندگان پارتی سروده شده است، و هم حماسه‌های خاندان زال و رستم که از سیستان برخاسته بوده‌اند، در این ترکیب تابع تنظیم اندیشیده و ویژه‌ای شده است. اما همین ترکیب و ادغام نشان تفوق حافظهٔ قومی بر ضرورت و اقدام سیاسی دورهٔ ساسانی است. منتهی ساسانیان ساخت معینی به این ترکیب داده‌اند که با ذهنیت خودشان متناسب بوده است. به عبارت دیگر تأثیر حافظهٔ قومی در حفظ اجزاء است، و تأثیر سیاست تدوین در ارائه ترکیب معین.

از اواسط دورهٔ ساسانی، از حدود زمان پیروز، سرحدات شرقی ایران مورد هجوم اقوام تازه‌نفس شرقی ـ ابتدا هیاطله و بعدها اقوام ترک ـ قرار گرفته و برخی از ایالات شرقی به تصرف آنان درآمد. شکست پیروز، هم مقاومت این ولایات و اطمینان آنها را نسبت به قدرت و حمایت دولت

---

۱ - مروج‌الذهب، مسعودی. تصحیح باربیه دومنار، ج ۲، ص ۱۱۸. مسعودی به نام کتابی اشاره کرده است که حاوی اخبار رستم بوده است. راجع به مشخصات کتاب و نظر دکتر صفا مبنی بر اینکه باید «سکسیکین» باشد، ر. ک: «حماسه‌سرایی در ایران»، ص ۴۵.

مرکزی متزلزل ساخت، و هم نگرانی خاصی در میان دفاع‌کنندگان از مرز و بوم ایران ساسانی به‌وجود آورد؛ و حمیت ملی تازه‌ای در آنان بیدار کرد،...

با مشکلاتی که مجموعاً پدید آمده بود ساسانیان بر آن شدند که به تبلیغات شدیدی برای نیرومند کردن غیرت ملی و اعتقاد به لزوم وحدت کشور و اهمیت سلطنت و «ملی» بودن خاندان ساسانی... دست زنند. آیینهٔ تمام‌نمای این تبلیغات را در «نامهٔ تنسر»[1] می‌توان دید. در چنین وضعی توجه به حماسه‌های ملی و تدوین و ترویج آنها کاملاً منطقی به‌نظر می‌رسد

همانطور که اوضاع اجتماعی و درباری دورهٔ ساسانی است که بیشتر از حماسهٔ ملی منعکس است، غرور ملی و ایران‌پرستی و دشمنی عمیق با توران نیز که در شاهنامه جلوه‌گر است، به‌خصوص، انعکاس احساس و اعتقاد طبقات حاکم دورهٔ ساسانی است. چه حماسه‌ها و داستانهای خداینامه در اصل بیشتر متوجه ستایش قهرمانان و شرح ماجراهای آنان بوده، و این نوع حماسه‌های نخستین... عموماً خالی از افکار سیاسی و جنبه‌های «ملی» است. به‌خصوص باید به‌خاطر داشت که حماسه‌های اصلی ایران هنگامی سروده شده که تصور «ملت» به اندازه‌ای که در دورهٔ ساسانی توسعه یافت توسعه پیدا نکرده بود، و اختلافات و جنگها مربوط به گروه‌ها و نواحی کوچکتری بوده است. «ایران‌پرستی» به صورتی که در شاهنامه می‌بینیم انعکاس اوضاع ساسانی و قدرت مرکزی آن است.[2]

تدوین روایات ملی در دوره‌ای که حفظ وحدت ایران و ترغیب عصبیت قومی و ملی اهمیت خاص یافته و مورد توجه ساسانیان و بزرگان ایرانی بود، طبعاً سبب شد که آنچه در اصل به صورت داستانها و حماسه‌های جداگانه و

---

۱ - نامهٔ تنسر، به سعی و تحقیق مجتبی مینوی، انتشارات خوارزمی.

۲ - چرا در شاهنامه از پادشاهان ماد و هخامنشی ذکری نیست، احسان یارشاطر، شاهنامه‌شناسی، ص ۶-۲۸۴، از انتشارات بنیاد شاهنامه.

نامرتبط وجود داشت، در قالب تاریخیِ منظمی از کشوری واحد درآید. به‌هرحال آنچه از دورهٔ انوشیروان آغاز شده بود، در دورهٔ خسروپرویز تکمیل شد، و آنچه در میان مردم شایع بود، و یا در کتابهای اوستائی و پهلوی به اشاره یا به تفصیل مندرج بود، جمع‌آوری و نوشته شد. آنگاه در زمان یزدگرد شهریار به صورت کتابی مدون و متوالی درآمد.

بسیاری از خطبه‌ها و اندرزها و وصایای شاهان که مضمون اصلی‌شان با مقتضیات آن دوره هماهنگ است از همین راه به شاهنامه راه یافته است. دیدگاه پادشاهی ایران، و وجه اخلاقی ویژه‌ای که از آداب و فضایل طبقات حاکم نتیجه می شود گاه بسیار فراتر از آن حدی است که از ریشه‌های داستانی و روایتهای پهلوانی برمی‌آید. به همین سبب نیز گاه اجزاء و بافت و ساخت داستانها و رویدادهای پهلوانی از ذهنیت محسوس‌تر و مردمی‌تری برخوردار است تا ترکیب کلی و نهایی آنها در تاریخ شاهان.

اما گذشته از همهٔ این ایجابها و اقتضاها باید توجه داشت که طرح مفهوم و مضمون حماسه، همواره با ذهنیت ویژه‌ای همراه و هماهنگ است که به گونه‌ای در دوران پیدایش آن نیز وجود داشته است، و وجود همین ذهنیت است که انتقال حماسه از یک دوره به دورهٔ دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد. و در دورهٔ تدوین خداینامه نیز نمودی از همین ذهنیت، می‌توانسته است انگیزهٔ قوی‌تری در رویکرد به داستانها فراهم آورد. این ضرورت را در بحث بعدی روشن‌تر خواهم کرد.

به‌راستی چه فضا و عوامل و شرایطی ایجاب می‌کند که شاعری در یک دوره از تاریخ زندگی یک ملت، به روایتها و داستان ـ سرودها و افسانه‌های موجود در حافظهٔ قومی روی آورد، و آنها را در نظم واحدی ارائه کند؟ و یا اگر صورت مدونی از روایتها وجود دارد، آن را به آرایش حماسی و هنری بسپارد؟

به گمان من در موقعیت ذهنی و روان‌شناختی هر دو دورهٔ پیدایش و تنظیم

شاعرانهٔ داستان ـ سرودهای حماسی باید تجانسی کیفی وجود داشته باشد.

باید ضرورت و نیازی همسنگ با همان ایجابها و اقتضاها که به سروده و ساخته‌شدن و داستانها منجر شده، وجود داشته باشد، تا تدوین و تنظیم شاعرانهٔ حماسه نیز صورت پذیرد. غرض این نیست که اقتضاهای اجتماعی یا کیفیت فرهنگی هر دو یکسان باشد، یا هر دو دوره دارای عوامل و عناصر همانند تاریخی باشد، بلکه مقصود این است که باید اشتراکی در روحیهٔ قهرمان‌گرایانه و ادراک و احساس عمل قهرمانی یا نیاز به آن، اگرچه با درجاتی متفاوت، وجود داشته باشد، که در نیرومندی خود، از اشتراک یا تجانس دو دوره خبر دهد. همانطور که گاه ممکن است ضرورت تقویت چنین روحیه و احساسی نشان این اشتراک و تجانس باشد. و در نتیجه روی آوردن به گذشتهٔ پهلوانی و قهرمانیهای افتخارآمیز نیاکان را توجیه‌پذیر کند.

ایران دورهٔ فردوسی، در گذشتهٔ فعال و قهرمانی خود، و ایران دوران ساسانیان، در گذشتهٔ تاریخی و پادشاهی خود، باید چیز مورد نیازی یافته باشد که در مجموع ترکیبی به‌دست دهد، و انسان دورانش را نیز به چنان وضعی فراخواند. او را وادارد که از راه منش و کنش و گرایش نیاکانش به این اندیشه روی آورد که خود چه باید باشد، چه باید بکند، و چه تحملی باید داشته باشد.

اگر آغاز داستان ـ سرودها مربوط است به دورهٔ پهلوانی و قومی، تدوین و تنظیم منظومه‌های حماسی نیز ناگزیر در شرایطی تحقق‌پذیر است که حضور یا نیاز قهرمانی ملی را به‌شدت محسوس کند. پیداست که دامنه و درجهٔ گسترش این روحیه در این دو مرحله می‌تواند متفاوت باشد، اما ضرورت حضور آن انکارناشدنی و الزامی است. یعنی در زمان فردوسی نیز همانند دورهٔ تکوین روایتها، باید نیاز و ضرورتی پهلوانی و افتخارآمیز و افتخارآفرین احساس شده باشد. فردوسی در عصر تبدیل مهم و تازه‌ای در تاریخ ایران، یعنی در موقع انتهای یک استیلا (تسلط عرب) و شروع استیلای دیگر (تسلط ترک)

بوده است.[۱] در این زمان اگر هم مقاومتهای جنگی شکست خورده بود، باز جنبش‌های روحی فرونشستنی مانده بود، و حماسهٔ ملی ایران، و یادبود شکوهمندیهای گذشته، می‌بایست جوهر خود را در کتابی چون شاهنامه بچکاند.[۲]

در آغاز غلبهٔ خلافت عربی بر ایران، طغیانهای مردم، صرفاً بر ضد مهاجمان بیگانه بود، و مردم سادهٔ متعارف در این مورد با اشراف زمین‌دار دیرین (طبقهٔ دهقان) همگامی داشتند. و این همگامی تا زمان استقلال یافتن ایران دوام آورد.

در این دوره مردم به امید بهبود زندگی خود، با خوشبینی با اشراف همکاری می‌کردند، و آنان نیز همکاری مردم را ضرور می‌شمردند. سرانجام شورشهای مکرر مردم ثمر بخشید و حکومت ایرانی در بخشی از سرزمین ایران پدید آمد. اما حکومت در جریان حوادث و هجومها به مهاجران غیرایرانی انتقال یافت، و اشرف جدیدی در مقابل دهقانان ایرانی ظاهر شدند، و به سبب آن که دهقانان در میان ایرانیان نفوذ اجتماعی ریشه‌داری داشتند، اشراف نودولت بیگانه لازم دانستند که اولاً با دهقانان ائتلاف کنند، و بسیاری از منصبهای عالی مانند وزارت و قضاوت را به آنان واگذارند؛ و ثانیاً به جعل تبارنامه پردازند، و نسب خود را به اشراف پیشین ایران برسانند. چنانکه هیچ‌یک از سلاطین و مدعیان سلطنت ایران در در قرن سوم و چهارم هجری نبوده‌اند که نسب خود را به نوعی به شاهان و پهلوانان قدیم نرسانند. مثلاً ابومسلم خراسانی نسب خود را به گودرز می‌رسانید، و یعقوب صفاری نسب خود را به ساسانیان می‌پیوست. سامانیان مدعی بودند که نسبت ایشان به بهرام چوبین و از او به منوچهر پیشدادی می‌رسد. احمدبن سهل، امیر مرو که دعوی پادشاهی داشت، یزدگرد ساسانی را نیای بزرگ خود می‌شمرد. ابومنصور

---

۱ - فردوسی و شعر او، مجتبی‌مینوی، ص ۳۳؛ در این باره به کل بحث صفحات ۳۴-۲۹ مراجعه شود.
۲ - زندگی و مرگ پهلوانان، محمد علی اسلامی ندوشن، ص ۲۰-۱۹.

محمدبن عبدالرزاق، سپهسالار خراسان، که او نیز داعیهٔ سلطنت داشت، نسب خود را به گیو، و از او به منوچهر و فریدون و جمشید می‌رسانید. وزیر او ابومنصور المعمری نیز، که مأمور فراهم کردن شاهنامه به نثر شده بود، در این امر از او پیروی می‌کرد. فرزندان بویهٔ ماهیگیر چون به امارت رسیدند از جعل نسب نامه‌ای ناگزیر شدند، و خود را به بهرام‌گور ساسانی پیوند دادند. دودمان زیاری خود را از تخمهٔ امیر کیانی، آغش و هادان شمردند. در این مورد کار غلو به جایی کشید که غلامان نوخاستهٔ ترک و مهاجمان زردپوست اوایل قرن پنجم هم نسبی ایرانی برای خود جعل کردند. چنانکه غزنویان نسب خود را به یزدگرد ساسانی رسانیدند، و سلجوقیان مدعی شدند که از زادگان افراسیابند. جعل این تبارنامه‌ها که مورد اعتراض برخی از پژوهشگران آن عصر مانند ابوریحان بیرونی قرار گرفته است، حاکی از این است که اشراف ایرانی از نفوذی عمیق برخوردار بوده‌اند. و بینش ایرانیان در این دوره، به‌هرحال، به موضوع اصالت نژادی و اشرافی رهبران خود گرایش داشته است. ایرانیان ستمدیده که شکل دیگری برای حکومت نمی‌شناختند، از گذشتهٔ خود یاری می‌گرفتند. و در دورهٔ تدوین و تنظیم شاهنامه نیز مانند گذشتهٔ دور خود به اعتبارهای قهرمانی خاندانهای اصیل و نژادهٔ ایرانی می‌گراییدند. اما نه دهقانان ایرانی توانستند دیرگاهی اعتماد و همکاری مردم ایران را جلب کنند، و نه بیگانگان ایرانی شده. و مردم به‌زودی دریافتند که فرمانروایان جدید نیز همان شیوهٔ بهره‌کشی و سودجویی و بیدادگری خلافت عربی را دنبال می‌کنند.[۱]

تجانس عمیق و آشکار میان دو دورهٔ «تنظیم شاعرانهٔ مجموعهٔ حماسی» و «سرایش پاره‌ها و بخشهایی از داستانهایی پهلوانی» در میان ملتهای دیگر نیز

---

۱ - در این باره رک: تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌اله صفا، ج ۱ ص ۲۲۰-۲۱۸؛ فردوسی و شاهنامه، ا.ا. استاریکف، ترجمهٔ رضا آذرخشی، ص ۱۳؛ فردوسی و شعر او، ص ۵۵؛ جامعه‌شناسی هنر، ا. ح. آریان‌پور، ص ۲۱۷-۲۱۶.

قابل تشخیص است. اگر کارکرد «دورهٔ قهرمانی» ساخت و گسترش روایتهاست، کارکرد «دورهٔ ضرورتهای ملی» نیز تدوین و تنظیم منظومه‌های حماسی است.

آنچه در خراسان، در عهد ابومنصور عبدالرزاق و...، و در موقعیت ایرانیان به‌ویژه «دهقانان» آن روزگار، برای حفظ هویت ملی از راه زبان و منش و خصلت و کنش ایرانی، و بازگشت به افتخارات گذشته پدید آمده، نوعی قرابت کارکردی و حتی ذاتی با دورهٔ ساخت و پرداخت داستان ـ سرودهای حماسی داشته است.

چه بوده است که آن دورهٔ نخستین را سرشار از این‌گونه روایات کرده است، و این دورهٔ دومین را با وجه چشم‌گیری از روی آوردن به حماسهٔ ملی می‌شناساند؟

تهیهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری، چنانکه در مقدمهٔ باقی‌ماندهٔ آن اشاره شده است، سرایش منظومه‌هایی مانند شاهنامهٔ مسعودی مروزی، نگارش شاهنامهٔ منثور ابوالمؤید بلخی، کوشش دقیقی برای سرایش شاهنامه، سرایش شاهنامه توسط فردوسی، و به‌نظم درآمدن منظومه‌هایی دیگر مانند گرشاسپ‌نامه، برزونامه و... در همان دوران، همه در مجموع از وجود روحیه‌ای حماسه گرا و به تعبیری روحیه‌ای ملی، حکایت می‌کند، که در عرصه‌های دیگر زندگی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی ایران نیز طی یکی دو قرن پیش از آن به طور گسترده وجود داشته است.

هم در آن روزگار نخست به رفتارها و خصلتهای پهلوانی اهمیتی ویژه داده می‌شده است، و هم هنگامی که سلطان ترک شعر فردوسی را شنیده و گفته «این شعر که راست که مردی از آن همی زاید؟»[۱]، به چنین رفتارها و خصلتهایی شدیداً احساس نیاز می‌شده است. هم عهد فردوسی و منصوربن عبدالرزاق و سامانیان و... که دورهٔ نیاز به روحیهٔ ملی است، این روحیهٔ

---

۱ ـ چهار مقالهٔ نظامی عروضی. تصحیح دکتر محمد معین ص ۴۸.

دلاورانه و قهرمانی معنوی را از «حماسه» و در «حماسه» می‌طلبیده است، هم در دورهٔ پارت‌ها، یادکرد دلاوریها و سرگذشتهای دلیران و انسانهای برجستهٔ روزگار، و رویکرد قومی و خاندانی به دلیری و جنگاوری و قهرمانی مرسوم بوده است.

اگر آن دورهٔ نخست را «دورهٔ قهرمانی» نامیده‌اند، این دوره دومین را نیز باکیفیتی دیگر می‌توان دورهٔ نیاز و ضرورت بینش قهرمانی و طرح و اشاعه و تأکید آن نامید.

نه تنها در سیر سرگذشت روایتهای کهن ایرانی به شاهنامه، چنین ذهنیت و ضرورتی دیده می‌شود، بلکه در حماسه‌های ملل دیگر نیز می‌توان چنین موقعیتی را سراغ کرد. مثلاً مردم صربستان که دورهٔ تدوین سرودهای حماسی‌شان به دو سه سدهٔ اخیر می‌رسد، در پی ستم و تجاوز ترکان عثمانی، ناچار شدند برای حفظ هستی خویش، در کوهستانها و روستاها و مناطق صعب‌العبور زندگی کنند، و جوامع مشایخی کهن و سازمانهای اجتماعی قرون وسطی را تجدید کنند. و بدین‌صورت به وضع اجتماعی قبل از پیدایش حکومتهای ملی فئودال خویش بازگردند. این خانواده‌ها در جوامع قبیله‌ای و قومی و شبانی کهن زندگی می‌کردند، و زندگی مشترک را وسیلهٔ ایمنی شخصی و اقتصادی تلقی می‌کردند. در چنین شرایط سخت زندگی بود که مقاومت روحی و معنوی در مقابل بیگانگان پیدا شد. وسیلهٔ این مقاومت مسلماً سنن و آداب و روایت قدیم صربها بوده، و نیز اشعار رزمی و حماسی آنان نقش مؤثری در قومیت و ملیت آنان داشته است. اشعار رزمی به دهقانان صربی که نمایندگان واقعی ملت صربستان بودند توانایی داد که در روزگار فرمانروایی و ظلم و ستم ترکان، ایمان و اصالت ملی خود را حفظ کنند...

حماسه‌خوانان با ساز ابتدایی یک تاری (گوسله) با خواندن اشعار رزمی دربارهٔ دلیریهای اجداد قهرمان خویش روحیهٔ مردم ستمدیده را تقویت

می‌کردند... در حماسهٔ ملی، حماسه‌سرایان، پهلوانان واقعی و گمنام را براساس سنن و یادگارهای گذشتهٔ پرافتخار خود به‌طور مبالغه‌آمیز، بزرگ و والا می‌نمودند.

پیدایش تنظیم‌کنندگان حماسهٔ ملی یوگسلاوی مانند ووک کاراجیج نیز در چنین دوره‌ای خود یک نیاز ملی بود که در تقویت و گسترش روحیه و زبان ملی تأثیر بسزا می‌نهاد...

ووک کاراجیج با اشعار حماسی وارد مناقشه و مشاجره‌ای شد که هم سردمداران کلیسا را در برمی‌گرفت، و هم سلطه‌جویان سیاسی را، و هم نمایندگان ادبی و فضل‌فروشان را که معلومات خود را به زبان بیگانه می‌نوشتند.[۱]

از این گونه نمونه‌ها در ادبیات ملل بسیار می‌توان سراغ کرد. به‌ویژه، این نوع درگیری ذهنی و زبانی در قرنهای سوم و چهارم و پنجم در ایران، در برابر عنصر عربی و ترک آشکار است. می‌توان گفت که دورهٔ تدوین و تنظیم شاعرانهٔ حماسه‌ها نوعاً هنگامی بوده است که ملتی در اوضاع و احوال استیلای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی بیگانگان زندگی می‌کرده است؛ و در نتیجه احساسات‌ملی‌وقومی‌خودرا درمجموع درمعرض خطرْوتهدید می‌دیده‌است.

مقاومت ملی در برابر تسلط فرهنگی بیگانه، چه ارادی و آگاهانه، و چه غیرارادی و ناخودآگاه، در این آثار حماسی مدون بازتابانده می‌شده است. و در مقابل، تمایلات ملی به گذشته و سنتها و فرهنگ سنتی، گرایش می‌یافته است، که در چنان روزگاری شق دیگری برای بازیابی ملی نمی‌شناخته‌اند. چنانکه فردوسی در نامهٔ رستم فرخزاد، درست به چنین کاری دست زده است، ونظرگاه خود رانسبت‌به دورانش از زبان‌آخرین‌پهلوان‌ایرانی بازنمایانده‌است:

همه بودنیها ببینم همی وزو خامشی برگزینم همی
بر ایرانیان زار وگریان شدم ز ساسانیان نیز بریانْ شدم

---

۱ - نقاط مشترک نقش اجتماعی حماسهٔ ملی یوگسلاوی و شاهنامهٔ فردوسی، جاکابچیر، مجموعهٔ سخنرانیهای دومین جشن طوس، ص ۱۲-۱۱۱.

برین سالیان چارصد بگذرد / کز این تخمه گیتی کسی نسپرد
چو با تخت منبر برابر شود / همه نام بوبکر و عمّر شود
تبه گردد این رنجهای دراز / شود ناسزا شاه گردن‌فراز
نه تخت و نه دیهیم بینی نه شهر / ز اختر همه تازیان راست بهر
برنجد یکی، دیگری برخَورد / به داد و به بخشش کسی ننگرد
شب آید یکی چشم رخشان کند / نهفته کسی را خروشان کند
ستانندهٔ روز و شب دیگر است / کمر بر میان و کُله بر سر است
ز پیمان بگردند و از راستی / گرامی شود کژی و کاستی
رباید همی این از آن، آن ازین / ز نفرین ندانند باز، آفرین
نهان بتّر از آشکارا شود / دل شاهشان سنگ خارا شود
بداندیش گردد پسر بر پدر / پدر همچنین بر پسر چاره‌گر
به گیتی کسی را نماند وفا / روان و زبانها شود پرجفا
ز ایران و از ترک و از تازیان / نژادی پدید آید اندر میان،
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود / سخنها به‌کردار بازی بود
همه گنجها زیر دامن نهند / بمیرند و کوشش به دشمن دهند
بود دانشومند و زاهد به نام / بکوشد ازین تا که آید به دام
چنان فاش گردد غم و رنج و شور / که شادی به هنگام بهرام گور
نه جشن و نه رامش نه کوشش نه کام / همه چاره و تُنبل و ساز دام
پدر با پسر کینِ سیم آورد / خورش کشک و پوشش گلیم آورد
زیان کسان از پی سود خویش / بجویند و دین اندر آرند پیش
چو بسیار از این داستان بگذرد / کسی سوی آزادگان ننگرد
بریزند خون از پی خواسته / شود روزگار مهان کاسته
دل من پر از خون شد و روی زرد / دهان خشک و لبها شده لاژورد
که تا من شدم پهلوان از میان / چنین تیره شد بخت ساسانیان

یکی از مسائلی که می‌تواند اهمیت بازتاب فرهنگ ملی و روح و کشش دوران خود را در شاهنامه نشان دهد، اقبال ویژه‌ای است که در تاریخ ادبیات ما به این اثر ملی صورت گرفته است.

دوران فردوسی دوران حماسهٔ ملی بوده است. پیش از شاهنامه آثاری به‌وجود آمده بوده که متأسفانه باقی نمانده است. پس از آن نیز آثاری مانند گرشاسپ‌نامهٔ اسدی، برزونامهٔ عطایی، بهمن‌نامهٔ ایرانشاه‌بن‌ابی‌الخیر و... پدیدار شده است که از گرایشی متفاوت در این‌گونه منظومه‌ها خبر می‌دهد. این گرایش حاکی از آنست که با تحلیل رفتن تدریجی ضرورت و موقعیت حماسی در روحیه و زبان و آرزوی ملی، سمت قصه به‌تدریج بر روایت حماسی و در نتیجه بر آن منظومه‌ها چیره شده است. و اگرچه اساس همهٔ آنها، بر روایتها و سروده‌های آغازین حماسی بوده است، تنها «شاهنامه»ی بزرگ است که از این بابت محور اندیشه‌های ملی و حماسی دوران باقی مانده است.

نه گرشاسپ‌نامه توانست در کنار شاهنامه از موقعیت فراگیر ذهن ایرانی بهره‌ور شود، و نه گرشاسپ در برابر رستم نمودی آرمانی و ملی یافت. همچنانکه برزو چون سهراب نشد، و افسانه‌های بهمن نیز از حد افسانه‌های تاریخی و آمیخته با سرگذشت خاندان زال فراتر نرفت.

به‌گمان من این تنها قدرت شاعری فردوسی، و رجحان بی‌گفتگوی او بر همهٔ سرایندگان منظومه‌های حماسی دیگر نیست که اثر او را چنین جاودانه با روح ایرانی ترکیب کرده است. بلکه باید گفت، هم ساخت ملی داستانها، و هم تمامیت حماسی اثر اوست که از راه یک عنصر اساسی ملی، یعنی زبان فارسی، آن را بر هر اثر دیگری برتری بخشیده است.[۱]

هم جهان‌پهلوان حماسی او یک برآمد اجتماعی، فرهنگی، ملی در ایران بوده است، و هم بنیان ملی و اندیشگی و اخلاقی و آیینی «مبارزه با بیگانه و بدی و اهریمن» به آرایش حماسی مفهوم ویژه و قابل تعمیمی داده است. هم

---

۱ - در همین باره ر.ک به مقدمهٔ ژول مول بر شاهنامه، ج ۱، ص ۹-۸، سازمان کتابهای جیبی.

عنصر کارکردی آن برای انسان ایرانی در شرکت جستن در نبرد میان نیکی و بدی، بیانگر یک اصل گرایشی و جهان‌بینی در فرهنگی ملی است؛ و هم سازمان‌بندی رویدادها و کنشها و... بر یک مرز حماسی مشخص استوار مانده است. و در نتیجه نه به قصه فرو لغزیده، و نه به اسطورهٔ صرف گراییده است. و همهٔ اینها نیز در «محکم‌ترین زنجیر علقه و ارتباط طوایفی که در خاک ایران ساکن بوده‌اند یعنی زبان فارسی»[1] به‌هم پیوسته و ترکیب شده است. و اینها همه عواملی است که منظومه‌های دیگر به درک اصولی و اساسی و مجموع آنها نایل نیامده‌اند.

مثلاً آنچه اسدی در انتقاد بر فردوسی و رجحان کتاب خویش بر شاهنامه گفته است، به‌خوبی نشان درنیافتن مقتضیات و ایجابهای ملی و حماسی ویژه است. درون اسدی را شاید چیزی شورانده باشد، اما شوریدن درونش نه همسنگ فردوسی است، و نه از نوع دلشوره‌های ملی و حماسی است. و جالب توجه این است که همین انتقادهایی که اسدی کرده است نیز جز در کتاب خود او یا در گوشهٔ تاریخ ادبیاتها، جایی در فرهنگ ملی ما نیافته است:

ز رستم سخن چند خواهی شنود — گمانی که کس همسر وی نبود
اگر رزم گرشاسپ یادآوری — همه رزم رستم به باد آوری
همان بود رستم که دیو نژند — ببردش به ابر و به دریا فکند
زبون کردش اسفندیار دلیر — به کُشتی‌ش آورد سهراب زیر
سپهدار گرشاسپ تا زنده بود — نه کردش زبون کس، نه افکنده بود
به هند و به روم و به چین از نبرد — بکرد آنچه دستان رستم نکرد[2]

به‌هرحال دیگران با همهٔ کوششی که کرده‌اند، از دو بابت نه خودشان فردوسی شده‌اند، و نه اثرشان شاهنامه شده است. اگر نیمی از عدم توفیقشان به این سبب بوده است که «فردوسی» نبوده‌اند، نیم دیگر نیز مربوط به این است که

---

۱ - فردوسی و شعر او، ص ۱۴.

۲ - گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی، تصحیح حبیب یغمایی، ص.

افسانه‌ها و روایتها و کارکرد و ساخت منظومه‌هاشان در آن وحدت حماسی و ترکیب و «تمامیتی» شکل نگرفته است که ضرورت و انگیزه و روح فرهنگ ملی به‌تمامی در آن نهفته است.

پس آیا این «نمط عالی»[۱] فردوسی است که «صدای عالی روحی‌بزرگوار»[۲] است، یا این «صدای عالی روح بزرگوار ملی» است که در زبان و ذهن او متجلی شده است؟

به گمان من این دو پرسش یک واحد تفکیک‌ناپذیر است. برای فراهم آوردن یا سروده شدن یک اثر حماسی به معنی واقعی، باید «روح یک دوران ملی» در یک فرد متمرکز شود. زیرا از سویی حماسه تبلور روح ملی در یک دوران است، و از سوی دیگر یک ملت هیچگاه به‌طور جمعی شعر نمی‌سراید. بلکه این فقط یک فرد است که شعری می‌سراید. و منظومهٔ حماسی نیز که یک اثر هنری است توسط یک تن سروده می‌شود. این شاعر است که آن روح ملی و عمومی را در ذهن ما می‌نشاند. زیرا هم خودپروردهٔ آن روح عمومی و ملی است، و هم از قدرت درونی و خلاقیت شاعرانهٔ یک نابغه برخوردار است، که آن تمرکز روح ملی و انتقال آن را امکان‌پذیر می‌کند.[۳]

هم فردوسی در میان خیل عظیمی از شاعران، تنها کسی است که چنین تجانس ذهنی و آرمانی با درک «تمامیت حماسه» داشته است. و هم «تمامیت حماسه»ی ملی است که در زبان توانای او تبلور نهایی خود را بازیافته است. این یک رابطهٔ متقابل است. آنچه اینجا از یک تجانس اساسی و ذاتی خبر می‌دهد، همان روح عالی بزرگواری است که قدرت بازتاب دادن صدای عالی روح ملی را داشته است. و توانسته است تجانسی را که میان دورهٔ او و دورهٔ

---

۱ و ۳ـ این هر دو تعبیر از لانگینوس است که رسالهٔ «نمط عالی» او در تاریخ نقد ادبی مشهور است. دیونیزوس کاسیوس لانگینوس از ادبای قرن سوم میلادی یونان بوده است و پس از کتاب او دیگر اثر مهمی در باب نقد به زبان یونانی نوشته نشده است. دربارهٔ او و کتابش ر.ک به نقد ادبی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۲۷۵ـ۲۶۷، ۱۳۳۸.

3- G.W. Hegel. P

داستان ـ سرودهای حماسی آغازین وجود داشته، احساس و ادراک کند.

هم آن دورهٔ پیدایش داستانهای پهلوانی، و هم این دورهٔ تدوین و تنظیم شاعرانه حماسهٔ ملی، باید در روح عظیم و برانگیزنده و افتخارآمیزی ترکیب می‌شد که فردوسی از آن برخوردار بود.

۲ـ خصلتها و مشخصات ویژهٔ حماسه

مشخصات ویژهٔ حماسهٔ ملی از دو جهت تبیین می‌شود:

الف ـ موقعیت عمومی یا تمامیت اشیاء و اعیان در حماسه:

شعر حماسی در کشف جنبه‌های مهم و زندهٔ عمل اجتماعی پدید آمده است. انسان باستانی از این نوع شعر، آینه‌ای روشن‌تر از خویش، و گویاتر از فعالیت اجتماعی خویش انتظار داشته است. و هنر شاعر حماسی نیز به هنگام تنظیم منظومهٔ خود، توزیع بجا و ویژهٔ مسائل مهم در داستانهاست. صدای آنچه را که اساسی و ضرور است می‌شنود، و تکیه و تأکید آن را در کل منظومه پخش می‌کند. تأثیر عام یک اثر حماسی در این است که تا چه حد بتواند انسان و عمل اجتماعی‌اش را ارائه کند. و نشان دهد که این عامل اساسی و ضرور، صرفاً یک فرآوردهٔ هنری نیست، بلکه چیزی است که به گونه‌ای طبیعی ظهور و رشد می‌کند؛ و اختراع نمی‌شود، بلکه کشف می‌شود.[1]

شاعر حماسی، چه آن کسی که سروده‌های نخستین را سروده است، و چه آن که منظومهٔ نهایی را پدید آورده، تنها به خاطر خویش شعر نمی‌سراید. بلکه به‌خاطر یک گروه، یک موقعیت عمومی، و یک ملت سخن می‌گوید. از اینرو «هنگام» شخصی آفرینش او، با «هنگام» شاعرانه‌ای که در کنش پهلوانان ارائه شده است، در ستیز نیست. بلکه با آن هماهنگ و همراه است. در حقیقت «من»

1- Georg Lukács: Writer and Critic. trans by Arthur Kuhn. P. 126. London. 1970.

او، همان «من جمعی» یا «من قهرمانی» است.[۱]

گویی از نخستین مراحل داستان‌سرایی، و پیدایش روایتهای قومی، و نقل سینه به سینه و شفاهی آنها، تا هنگامی که شاعران توانایی چون فردوسی و همر و... به تدوین و نظم نهایی حماسه می‌پردازند، آن ویژگی اصلی که هماهنگی و همسازی با موقعیت عمومی است، همواره برقرار می‌ماند. اگرچه گسترش و فراگیری و کیفیت هنری بروز آنها فرق می‌کند، و متفاوت می‌شود.

شکل و محتوای حماسه به معنای واقعی، جهان‌بینی کامل و تجلی عینی روح ملی است. این روح ملی، در شکلی که به خود عینیت می‌بخشد، همچون یک رویداد عملی ارائه می‌شود. این «کل»، هم آگاهی مذهبی و آیینی را دربر می‌گیرد، و هم وجود متحقق و ملموس را، که عبارت است از زندگی سیاسی و داخلی و اجزاء خارجی آن، نیازهای انسانی و ابزارهایی برای کامیابی آدمی، که همه تنگاتنگ به هم مرتبطند.[۲]

در حماسه یک فضای اختصاصی و واقعی زندگی، یعنی طبیعتی اساسی که هم در منش عمومی خود، و هم در تمایل ویژه‌اش، هم در جنبه‌ها و رویدادها و وظایفش در ذهنها جای گرفته است، وحدتی را در یک «تمامیت» فراهم می‌آورد، که هدایتگر اجزاء به سوی هم، و به سوی یک مرکز واقعی است. این تمامیتی است که خاص حماسه است.

این واقعیت، هم ناظر بر دنیای بیرونی و جنبه‌های عملی و محیط طبیعی و جغرافیایی زندگی است، که در یک دورهٔ خاص از راه رسوم و عادات و... در یک ملت مؤثر است، و هم آگاهی معنوی ملت را در سطحها و جنبه‌های گوناگونش مانند مذهب، خانواده، اجتماع و... دربر می‌گیرد. از اینرو حماسه تصویری از روح ملی به‌دست می‌دهد در کل زندگی اخلاقی، خانوادگی، صلح

1- Christopher Caudwell: Illusion and Reality, P 288. London. 1973.

2- G.W. Hegel: P 1044.

و جنگ، نیازها، هنرها، عادات و رسوم، و منافع ملی، و خلاصه تصویری از یک راه کامل اندیشیدن، و صحنه‌ای کامل از یک تمدن.[1]

در این میان جنگ یک وجه اصلی و فراگیر و عمومی‌ترین و مناسب‌ترین مسأله در این موقعیت عمومی است. اما هدف جنگ یک ستیز معمول و کُشت وکشتار و نهب و غارت و هجوم و حملهٔ بی‌هدف نیست. بلکه گرایش عمومی ذهن ملی را برای حفظ زندگی یا رهایی و رستگاری در خود نهفته دارد.

بدین‌ترتیب در حماسه، آگاهی کودک‌واره و بی‌آلایش یک قوم و ملت، برای نخستین بار به شکل شعری بیان می‌شود. از اینرو یک شعر اصیل حماسی، با آن دوره‌ای مطابقت دارد که ملتی و قومی از خواب برمی‌خیزد. و روحش چندان نیرومند است که قادر است دنیای خود را بیافریند، و خود را در دل چنین دنیایی احساس کند. و این در حالتی است که هر چیزی که بعدها به جزم‌آیینی محکم و پابرجا یا قانون مدنی و یا اخلاقی تبدیل می‌شود، هنوز صرفاً به صورت یک گرایش حسی و زندهٔ ذهن وجود دارد، که هیچ فردی خود را از آن جدا نمی‌کند؛ و هیچ جدایی میان احساس و اراده دیده نمی‌شود.[2]

این موقعیت عمومی در حقیقت همان دورهٔ قهرمانی است، که از خاصیتی فردی و قومی به خاصیتی جمعی و جهانی قابل سرایت است. اگر یک حماسهٔ ملی طرف توجه و علاقهٔ ملل دیگر و دورانهای دیگر قرار می‌گیرد، از آنروست که حماسه چیزی دربر دارد که همواره انسانی و جهانی است. و همین عامل انسانی و جهانی است که بر یک ملت و قهرمانان و نیازهایش نیز تأثیر می‌نهد. این رابطهٔ ملی ـ جهانی، یک رابطهٔ متقابل فعال است. زیرا مقصود هنری حماسه، شکل‌بخشیدن به دنیای ویژه‌ای است که با تمام جنبه‌ها و ابعادش معین می‌شود. و از آنجا که چنین جهانی باید ویژه باشد، آنچه در آن بازتاب داده می‌شود، ضرورتاً باید از آن یک ملت ویژه باشد، آنچه در آن بازتاب

1- G.W. Hegel: P 1056.

2- Ibid: P 1045.

می‌شود، ضرورتاً باید از آن یک ملت ویژه باشد. و جالب توجه همین است که حماسه درست به دلیل همین‌گونه ملی بودن است که جهانی است.

اما پیداست که موقعیت عمومی یک ملت، موضوع خاص حماسه نیست. بلکه این تنها بنیادی است که هر رویدادی صرفاً بر آن تحقق و تداوم می‌یابد. و با همهٔ جنبه‌های زندگی ملی تماس پیدا می‌کند، و آنها را به هم می‌پیوندند.

ب ـ کنش فردی و چگونگی رویدادها:

هنگامی که به شرایط بیرونی و رویدادهایی که مستقل از فرد روی می‌دهد، ارزش برابر داده می‌شود، به‌نظر می‌آید که صحنهٔ بازی بدون چون و چرا، به شریان حادثه سپرده شده است. اما حادثه اساساً چیزی را ارائه می‌کند که دقیقاً عینی است. و می‌توان راز این تناقض را با اشاره به ضرورت موجود در دل رویدادها دریافت.

حماسه با عنصری از ضرورت ذاتی، وجدانشدنی از خود حرکت می‌کند. ضرورتی که در حالت جمعی امور هست. و برای فرد چیزی نمی‌ماند جز آنکه تسلیم این موقعیت بنیادی شود. هیچ بخشی از این فضای کلی را نمی‌توان از هم جدا کرد. فرد برآیندی از این «تمامیت» است، از اینرو سرنوشت او نیز سرنوشت این موقعیت است.

در چنین چارچوبی، کنش فرد در کنش جمع مفهوم است. و کنش جمعی در کنش فردی متبلور می‌شود. کنش داستان حماسی، مجموعهٔ هماهنگی از عمل فردی تا عمل عمومی رویدادها را دربر می‌گیرد.

پیداست که درست یا غلط بودن، اصیل یا ظاهرفریب بودن، مهم یا بی‌اهمیت بودن گفتار انسان و واکنشهای ذهنی و اندیشه‌هایش تنها در عمل نمایان می‌شود. همچنانکه پیروزی و شکست آنها نیز در اعمال و کنش صورت می‌گیرد. کاراکتر نیز، به‌درستی فقط در کنش نمودار می‌گردد. چه

کسی دلاور است؟ چه کسی خوب است؟ چنین پرسشهایی تنها در کنش پاسخ می‌یابد. و فقط فعالیت است که انسان را برای همه جالب‌توجه می‌کند.

شعر حماسی همیشه مبتنی بر برتری و فضیلت کنش است. این‌گونه شعر از آنرو معنایی عمیق یافته است که توانسته است پیروزی یا شکست موردنظر آدمی را در آزمودن عمل نشان دهد.[1]

اما کنش حماسه در مجموعه‌ای از «گذشته» رخ می‌دهد. از اینرو ویژگی بنیادیش این است که گزینشی است مؤثر از عناصر اساسی در غنای متنوع زندگی. در نتیجه نمایشی از وهم زندگی را در گسترهٔ کاملش دربر می‌گیرد. همچنانکه جنبه‌های عینی‌تری را نیز در خود جای می‌دهد.[2]

پس هدف یک کنش حماسی، قطعاً بر همان بنیاد عامی استوار است که ضرورتاً به‌گونه‌ای فردی زنده و معین است. و چون کنش تنها از فرد سر می‌زند، پس مسألهٔ طبیعت عمومی کاراکترهای حماسی پدید می‌آید.

اما آنچه یک حماسه تبیین می‌کند، یک کنش تنها نیست، بلکه یک رویداد است. یعنی عینیت همیشه در رویداد حماسی مجسم می‌شود، و نه صرفاً در یک حضور و نمود بیرونی. از اینرو آن شکلی از رویداد را باید درنظر گرفت که با ضرورت پنهان و آشکار خود نمایان می‌گردد.

یک رویداد برآیند فرد و موقعیت اوست. و چون هر رویدادی به وسیلهٔ فرد به‌انجام می‌رسد، فرد برآیند رویداد نیز هست. در حقیقت رابطهٔ متقابل و مکملی همیشه میان فرد و موقعیت و رویداد برقرار است. و کنش یک داستان و سلسلهٔ رویدادها، و طرح و کاراکتر عمومی در یکدیگر آشکار می‌شوند و به‌ناگزیر وابسته به همند.

بنابراین دنیای حماسه یک دنیای اشیاء و اعیان خارجی مستقل نیست. و آن اثر حماسی که تنها زندگی درونی انسانی را بدون هیچ رابطهٔ متقابل و زنده

1- G. Lukács: PP 123-4.

2- Ibid: P 127.

با اعیان و اشیایی که محیط اجتماعی او را شکل می‌دهد، ارائه کند، مبدل به یک خلأ هنرمندانهٔ بدون طرح و تراز و جسم و دوام می‌شود.[۱]

در چنین دنیا و چنین رابطه‌ای است که آدمی با کنشهای خویش در تقدیر شرکت دارد. تقدیر از یک سو از «تمامیت» دنیای حماسی، که آدمی جزیی از آن است، برمی‌آید؛ و از سویی از باورها و اندیشه‌های خود آدمی مایه می‌گیرد. و پیداست که همین باورها و اندیشه‌ها نیز، اجزایی از آن «تمامیت» منتظم است.

بس می‌توان گفت آنچه در حماسه حکومت می‌کند، تقدیر است. تقدیری که برآمد «تمامیت اعیان و اشیاء» است. و یک قهرمان حماسی، تقدیری ویژهٔ خویش دارد، که برایش تدارک دیده شده است. و خود نیز در تدارکش سهیم است. آنچه اتفاق می‌افتد، همان است که باید اتفاق بیفتد. و به ضرورت نیز اتفاق می‌افتد. ضرورتی که قهرمان نیز آن را پذیرفته است.

تقدیر آنچه را اتفاق می‌افتد، معین می‌کند. و آنچه اتفاق می‌افتد، همچنانکه افراد را در چنگ خویش دارد، نتیجهٔ امر را نیز تعیین می‌کند. پیروزی و شکست، زندگی و مرگ نتیجهٔ آن است. زیرا آنچه ارائه می‌شود یک موقعیت عام بزرگ است، که کنشها و تقدیرهای آدمیان در آن به عنوان چیزهایی گذرا، و صرفاً متعلق به افراد ظاهر می‌شود.

این‌چنین سرنوشتی سرانجام یک عدالت بزرگ نیز تلقی می‌شود. و اگر تراژیک است، به معنای دراماتیک کلمه نیست، که افراد در آن به عنوان یک «شخص» داوری می‌شوند، بلکه در معنای حماسی کلمه است، که در آن فرد به عنوان یک «موقعیت کلی» به داوری خوانده می‌شود. الههٔ انتقام تراژیک همان عظمت موقعیت است، که البته به سبب وجود قهرمانان خود نیز عظیم است.[۲]

1- G. Lukács: The Historical Novel. Trans by Hanna and Stanly Mitchell. PP 105-106. London. 1976.

2- G.W. Hegel: P 1070-1071.

۳ـ نوع ادبی حماسه و طرح تفاوت آن با انواع دیگر:

در اینجا ضرور است که لختی بر مسألهٔ «نوع» ادبی حماسه، و در نتیجه بر تفاوت میان تراژدی و حماسه درنگ کنیم. اما پیش از آن باید دربارهٔ دو نکته توضیح داده شود. نخست مسألهٔ «نوع» و دوم مفهوم «تراژیک»، که خود گاه باعث جابه‌جاگیری حماسه و تراژدی شده است.

الف ـ نوع (Genre) ادبی:

نوع ادبی، یک نام‌گزاری ساده و تنها نیست. بلکه یک «نهاد»[۱] است. همان‌طور که دانشگاه یا دولت یک نهاد است. پدید آمدنش نیز مانند پدید آمدن یک جانور، یا یک ساختمان، کتابخانه، یا پایتخت نیست، بلکه همچون یک نهاد به‌وجود می‌آید. می‌توان در آن کارکرد، خود را بیان کرد، نهادهایی به‌وجود آورد، چیزهای تازه‌ای خلق کرد، چیزهای تازه‌ای به‌دست آورد. همچنین می‌توان بدان پیوست و دوباره نهادها را شکل داد. نظریهٔ «انواع» ادبی یک اصل متعدی است، و ادبیات و تاریخ ادبی را نه با زمان و مکان، بلکه با سنخهای ویژهٔ ادبی سازمان یا ساخت طبقه‌بندی می‌کند.[۲]

شکلهای ساختی انواع گوناگون و متفاوت ادبی، به تعبیرهای گوناگون و مختلفی از تعارضهای درونی و ذاتی هر دوران وابسته است، هنگامی که روشن باشد با چه «نوع» از آثار ادبی روبه‌روییم، بهتر و بیشتر می‌توانیم از آن بیاموزیم و آن را درک کنیم.

اصول انواع ادبی بخش عمدهٔ چیزی است که آن را کاراکتر جبری می‌نامیم. زیرا سنخ ساختمان و خطوط اساسی اثر را، چنانکه باید باشد، تعیین می‌کند. ترکیب یک دستگاه ویژه از تصاویر با ساخت کلی «نوع»، طبیعتاً

---

۱ ـ نهاد (Institution) عبارت است از مجموعهٔ هنجارها و نقشهایی که قانونیت و یا عدم قانونیت هر چیزی را در یک سازمان اجتماعی تعیین می‌کند.

2- Rene Wellek and Austin Warren: Theory of Literature P 226. New york 1956.

اصول «نوع» را بدان گونه که به کار می‌رود، نمایان می‌کند. حتی در این صورت نیز پیوندهای ساختی، جبری باقی می‌ماند. و از راه سبک وارد حرکت روایی، کنش دراماتیک، بیان غنایی یا تحرک کارکردی می‌شود.

آن عناصری از اثر ادبی که مستقیماً با کیفیتهای ساختی ـ اطلاعاتی آن پیوند دارد، در «نوع» راهی به بیان می‌یابد. هنگامی که از «نوع» نام می‌بریم، خواه قصیده باشد، خواه مرثیه؛ شعر روایی باشد یا غنایی؛ رمان اجتماعی و روان‌شناسی، رمان درباری، رمان حماسی، تراژدی باشد یا هر چیز دیگر، تنها به یک شکل ساختمای ویژه نمی‌اندیشیم، بلکه به آن گرایش ویژه به زندگی نیز فکر می‌کنیم که نوع به وسیلهٔ آن بیان می‌شود[1]

با چنین اهمیتی است که باید در تفاوتهای ماهوی دو نوع ادبی حماسه و تراژدی بیشتر درنگ کرد. و همین تفاوت ماهوی است که در نظریه‌های فلسفی نیز، دو تعبیر تعیین‌کننده برای حماسه و تراژدی پدید آورده است، که از ذات این دو نوع برمی‌خیزد.

ب ـ مقولهٔ تراژیک:

«تراژیک» یک مقولهٔ زیبایی‌شناختی است که تناقصات تکامل اجتماعی، فرد و جامعه، و مبارزه میان زشت و زیبا را بیان می‌کند. «تراژیک» تناقصهایی را بازتاب می‌کند که در یک دوران معین، حل ناشدنی‌اند؛ تناقصهایی که میان نیازمندیهای تاریخاً ضروری و ناممکن و امتناع عملی دربرآوردن آن نیازمندیها وجود دارد. تناقضهای تراژیک طبعاً به احساسات رنج‌آمیز، اندوه و درد، حتی به مرگ قهرمان راه می‌برد. یک موقعیت تراژیک هنگامی پدید می‌آید که نمایندگان واقعی یک نظم کهن، خود را محکوم به فنا می‌یابند، اما نمی‌توانند خود را با خواستهای تازه وفق دهند.[2]

1- M. Khrapchenko: The Writer´s Creative Individuality and the Development of Literature P 153. Moscow. 1977.

2- A Dictionary of Philosophy. Edited by M. Rosenthal P 456 Moscow. 1967.

از اینرو تراژیک را نباید با نوع ادبی تراژدی یکی گرفت. معنی تراژیک بسیار وسیع‌تر از تجلی آن در تراژدی بر روی صحنه است. موضوع تراژیک، تعیین‌کنندهٔ یک شکل هنری نیست. نه ساختمان دراماتیک را مشخص می‌کند، و نه ساخت حماسی را. نه تقدیر و نه اخلاق و نه هیچ مفهوم تراژیک دیگری، به خودی خود، تصوری از یک شکل ارگانیک فراهم نمی‌آورد، این مفهومها تنها می‌تواند و باید به ساخت و طرحی که هنرمند بدان نیازمند است یاری کند.[۱]

تراژیک و کمیک مقوله‌هایی است مربوط به ارزش‌گزاری پدیده‌های تراژیک و کمیک زندگی؛ و معیارها و اصول ترکیب هنرمندانهٔ پدیده‌ها را تشکیل می‌دهد. ستیزه‌های تراژیک و موقعیت کمدی، خصلتهای تراژیک و کمیک، تقریباً در تمام اشکال و انواع هنری پیدا می‌شود. انواع بسیار متفاوتی در ادبیات و سینما و موسیقی و هنرهای تجسمی و... پدیده‌های تراژیک را با بهره‌گیری از ابزارهای خاص به کار می‌برند، تراژیک در هنر به شریف‌ترین احساسات انسان وابسته است، و با عقاید فلسفی عجین است.[۲]

ساخت حماسی یک داستانِ هرچند تراژیک، مهمترین عامل در تحلیل آن، به‌ویژه در شناخت نقش و نوع تقدیر در آن است. نادیده گرفتن این ساخت حماسی به‌خاطر موضوع تقدیر، یا مضمون تراژیک آن، سبب می‌شود که گاه مانند برخی از پژوهشگران، از ایجابها و اقتضاهای کنش حماسی غافل بمانیم. در نتیجه تنها بر بخشی از داستان که نه به لحاظ نوعی و ساختی، بلکه صرفاً از بابت موضوعی خود به تراژدی می‌ماند، یا که محور تراژیک مقدر و نیرومندی دارد، بسنده کنیم.[۳]

1- Feeling and Form. P 326.

2- Avner Zis: Foundations of Marxist Aesthetics. PP 199-200. Moscow. 1977.

۳- بعضی از صاحبنظران ایرانی و غیرایرانی، برخی از داستانهای تراژیک شاهنامه را تراژدی تلقی کرده‌اند. بوم گارتن پژوهشگر آلمانی، داستان رستم و سهراب را با بزرگترین تراژدیهای یونان برابر ←

در اینجا قصد این نیست که از مقررات تخطی‌ناپذیر تراژدی، یا دستورالعمل مناسب برای سرودن شعر حماسی سخن بگوییم. بلکه غرض اشاره به الزامها و ایجابهای متفاوت در شکل و نوع ادبی است که گاه به سبب وجود مضمون و خصلتی تراژیک با هم جابه‌جا گرفته شده‌اند.

این را نیز می‌دانیم که در دوره‌های گوناگون حیات ادبی حماسه و تراژدی، بارها آثاری به تقلید از نمونه‌های باستانی یا که مستقلاً با تبعیت از قوانین و قانونمندیهای آنها سروده و پرداخته شده است، که خارج از مدار مقررات یاد شده بوده است. اما هنگامی که سخن از «حماسه» در مفهوم نخستینِ آن، و تراژدی در تلقی ارسطویی آن است، می‌توان به طرح مختصات و مشخصاتی پرداخت که بنا بر همان نمونه‌های باستان، آن دو را از هم جدا می‌کرده‌اند. به‌هرحال، انواع سنتی، دسته‌بندیهای اختیاری یا ساختگی نیست. در واقع آنها طرح خاصی از حوزه‌های اصلی تجربهٔ انسانی را ارائه می‌کنند.[1]

ج ـ فرق حماسه و تراژدی:

حماسه و تراژدی، هم از لحاظ مسائل کلی و ذاتی خود، هم در کنش قهرمانان خود، هم در مسائل ساختی زبان، و هم از بابت بن‌مایه‌های اصلی خود، با هم متفاوتند. اکنون به‌اختصار به هریک از این حوزه‌های تفاوت

← شمرده است. و زنده‌یاد دکتر محمود صناعی، در رساله‌ای فردوسی را «استاد تراژدی» خوانده است، و داستانهایی چون ایرج، فرود، رستم و اسفندیار، کیخسرو و... را تراژدی با مفهوم ارسطویی آن نامیده است. و توضیح داده که نظر او نه بر تعریف صوری تراژدی، بلکه بر معنی و ماهیت تراژدی مبتنی است.

عده‌ای دیگر از تحلیل‌گران داستانهای شاهنامه نیز گاه در تحلیل چند داستان به‌ویژه رستم و سهراب، نام تراژدی بر آنها نهاده‌اند؛ یا که گره آنها را در نوعی از تراژدی گشوده‌اند. و تا آنجا که نگارنده سراغ دارد، یکبار منتقد گرامی آقای دکتر رضا براهنی ضمن مقاله‌ای کوتاه متعرض این نوع برخورد و جابه‌جاگیری شده، و به کار دکتر صناعی انتقاد کرده است. ر.ک: تاریخ مذکر، ص ۲۳.

۱ ـ گفتاری دربارهٔ نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، ص ۹۳.

اشاره می‌شود.

ارسطو گفته است که حماسه، تراژدی، کمدی از انواع تقلیدند، ولی با یکدیگر از سه جهت اختلاف دارند: وسیلهٔ تقلید، موضوع تقلید، و طریقهٔ تقلید.[۱] و افزوده است:

بین حماسه و تراژدی مشابهت و موافقت تا آنجاست که هر دو از موضوعهای جدی تقلید می‌کنند، و کلام سنگین و رزین به کار می‌برند. ولی تفاوتشان نخست از آن جهت است که حماسه سراسر در یک وزن است، و صورت داستان دارد، و تفاوت دوم از جهت طول مدت است. بدین معنی که برای حماسه زمان محدود نیست. لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند، و یا در همان حدود باشد.

اختلاف سوم از جهت اجزاء تشکیل دهندهٔ آنهاست، که بعضی در هر دو مشترک، و بعضی مخصوص تراژدی است. از اینرو هر کس که نیک و بد تراژدی را تمیز دهد، زشت و زیبای حماسه را نیز می‌شناسد. زیرا که تراژدی تمام عناصر تشکیل‌دهندهٔ حماسه را دربر دارد، لیکن حماسه تمام اجزاء تراژدی را شامل نیست.[۲]

ارسطو اجزاء ششگانه‌ای برای تراژدی قائل است که عبارتند از: سخن، وزن، داستان، آهنگ، منظره، نمایش. و عناصر تشکیل‌دهندهٔ حماسه را «سخن، وزن، داستان» می‌داند. و بدین ترتیب این یک اساساً شعری «نقلی» و «روایی» است، و آن یک پیش از هر چیز یک اثر دراماتیک است.

Èpos در یونان و Saga در اسکاندیناوی هر دو به معنی «واژه» است، و آنچه این دو واژه بیان می‌کند معمولاً آن چیزی است که به «واژه» بدل شده است. این واژه محتوایی ذاتاً مستقل را طلب می‌کند، به ترتیبی که هم چیستی و

---

۱ - هنر شاعری (بوطیقا)، ارسطو، ترجمهٔ دکتر فتح‌اله مجتبایی. نشر اندیشه ۱۳۳۷ ص ۵۷.

۲ - همانجا، ص ۶۵-۶۴.

هم چگونگی محتوا بیان شود. بدین لحاظ آنچه به ذهن اقامه می‌شود موضوعی است در تمامیت وجودش، روابطش، گستره و پیرامونش. به همین سبب در ریشهٔ واژهٔ Epic معنای مقاله و خطابه و مباحثه و نظم و داستان نیز نهفته است. و از اینجاست که پای عنصر روایت به‌میان می‌آید.

بشر به مجرد اینکه از شکل کوچک و متمرکز غنایی به آثار حوزه‌ای وسیع‌تر وارد شده است، با یک عنصر مسلط تازه به نام «عنصر روایی» روبه‌رو شده است. این عنصر در شعر غنایی نیز ناشناخته نیست، اما در آنجا فرعی و جزیی است. هنگامی که روایت به صورت بن‌مایهٔ مرکزی یک کمپوزیسیون رفتار می‌کند، یک عامل تازه به‌وجود می‌آید که کشش داستانی است. این امر شکل درونی اندیشه را که بر اثر حاکم است دگرگون می‌کند. در نتیجه عنصر روایی یک شگرد سازمان‌دهندهٔ اصلی است. یک بنیاد ساختی است که بیشترین آثار بر آن طرح‌ریزی می‌شود.[1] و قادر است حوزه‌ای بسیار وسیع چون «تمامیت اعیان و اشیاء» حماسی را در دل خود بگنجاند؛ یا گزارش دهد.

تراژدی و حماسه هر دو به تصویر «تمامیت» روند زندگی می‌پردازند. اما در تراژدی (درام) احساس و اراده در فرد جدایی می‌پذیرند. و روح فردی از کل هستی ملموس ملت و موقعیتهای مربوط به آن رها می‌گردد. از اینرو درام، هم بر یک ستیزهٔ واحد متمرکز می‌شود، و هم اساسش بر «تمامیت حرکت»[2]

1- Feeling and Form. P 260-61.

سوزان لنگر در این کتاب بررسی گسترده‌ای در باب شعر روایی و بالادها و... و مشخصات زبانی آن دارد. ر.ک به صفحات ۲۸۵ـ۲۶۰، همچنین ضمن بررسی «شکلهای بزرگ ادبی» به طرح «حماسه» و «تراژدی» می‌پردازد، و به‌ویژه فصلی بلند و روشنگر دربارهٔ تراژدی پرداخته است. ر.ک: ص ۳۲۵ـ۳۰۴.

۲ ـ هگل در تعریف حماسه و تراژدی دو اصطلاح به‌کار برده است: برای حماسه، تمامیت اشیاء یا اعیان (Totality of Objects.) و برای تراژدی تمامیت حرکت (Totality of Movements.)؛ که در این مقاله از اصطلاح نخست بارها استفاده شده است. لوکاچ تحلیلی از آراء هگل کرده و این دو ←

استوار است؛ در حالیکه نخستین شرط دنیای حماسه «تمامیت اعیان» است. که بنابرآنچه پیشتر بیان شد، از مرتبط شدن کنش ویژه با بنیانهای ذاتیش آفریده می‌شود؛ یعنی تراژدی شکلی است که ساخت اساسی زندگی شخصی را بازتاب می‌کند، حال آنکه حماسه زندگی عمومی را منعکس می‌سازد. درست به همین سبب نیز هست که حماسه در مقایسه با درام، از جنبهٔ انتزاعی فروتری برخوردار است، و درام نسبت به حماسه بر سطح بسیار بلندتری از انتزاع قرار می‌گیرد.[۱]

اما از بابت کنش قهرمانها نیز باید گفت، در تراژدی، موضوع اساسی، حرکت درونی قهرمان در یک رویداد است. زیرا در درام آنچه اهمیت اساسی دارد این است که فرد عملاً می‌خواهد برای فرجام خویش عمل کند. و به‌روشنی در همین فعالیت و نتایجش حضور یابد.

تراژدی جهان و خود ما را در رابطهٔ متقابل، به ما باز می‌شناساند. و به این ترتیب به کاربردن توانایی آدمی را دررهایی از تقدیربی‌گذشت ممکن می‌گرداند.[۲]

اما قهرمان حماسی، به‌ویژه در حماسهٔ ملی ما، در پی معرفت‌یافتن به سرنوشت نیست. او سرنوشت را از پیش می‌شناسد. و از پیش پذیرفته است؛ اما در رویداد حماسی، کار خود را بسامان می‌رساند. کنش حماسی برای کشف نیست، بلکه تأیید حرکت از پیش تعیین شده است.

← اصطلاح را بازگشوده است. ر. ک به «رمان تاریخی» او، صفحات ۳۲۱-۳۳۲ که پیشتر از آن یاد شد. ضمناً تأثیر تعریف هگل را در آراء صاحبنظران معاصر مانند نورتروپ فرای، و ا. س. برادلی، می‌توان در اثر زیر مطالعه کرد:

William K. Wimssatt Jr. and Cleanth Brooks: Literary Criticism. Vol IV: Modern Criticism. PP 554-56 London. 1970.

۱ - این بخشی از نظریهٔ گوته است که از جمله در تمیز میان درام و حماسه گفته است. برای درک مشروح‌تر نظریهٔ او ر. ک به تحلیل لوکاچ در کتابش:

Writer and Critic. 127 ff

۲ - آنتیگنه و لذت تراژیک، آندره بونار؛ افسانه‌های تبای از سوفوکلس، ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، ص ۳۴۶.

تراژدی بستر جریانی است که در شرایط گوناگون با قهرمان تراژیک می‌ستیزد. او را از کسان دیگر، دوست و دشمن، جدا می‌سازد. زندگیش را دربندی پیوسته‌تنگ‌تر می‌فشارد. گاه در زیروبمها ـ که نهانگاه دلهره‌های ماست ـ رهایش می‌کند، اما وقتی که بندهایش را می‌گشاید، او را بی‌کس و بی‌سلاح در برابر تهدیدی که تلاش وی را به هیچ می‌گیرد، رها می‌کند.[۱]

این تفاوت ذاتی تراژدی و حماسه، سبب می‌شود که رابطه گیری هر یک با مخاطب خود نیز متفاوت شود. موجودات حماسه، اگر چه به اعتباری بازتاب ذهنی آدمی نیز هستند، اما در اساس بازتاب نیروهای متضاد موجود در تمامیت زندگی یک دورانند. فاصلهٔ ما با آن دوران، به‌رغم نزدیکیهای درونی‌مان، ما را از کل رویدادها جدا نگه می‌دارد. انجام اثر حماسی در درون ما و باگوشت و پوست و خون ما صورت نمی‌گیرد، در نتیجه هیچگاه خوانندهٔ حماسه در قهرمان مستحیل نمی‌شود.

حرکت قهرمان تراژدی باکششهای درونی ماگره می‌خورد. زیر و بم کنش و گرایش او به نهانگاه دلهره‌های ما راه می‌برد. ما را ه همکاری در آفرینش نقشهای تراژدی فرامی‌خواند. در تراژدی جزء ساختمانی می‌شویم که قهرمانان در جریانی که حاصل تلاش ساختمانی آنهاست پدید می‌آورند. حال آنکه در حماسه هیچگاه جزء چنین ساختمانی نمی‌شویم. خواننده در حماسه تبدیل به «قهرمان» نمی‌شود. از اینرو نوع لذت او نیز از گونه‌ای که برای تراژدی توصیف کرده‌ند متفاوت است.[۲]

حماسه یک اثر نقلی و روایی است و چنانکه ارسطو گفته، عاملین عمل در برابر چشم نیستند. از اینرو، اگر در تراژدی شاعر شگفتی پدید می‌آورد، در حماسه بیشتر به امور غیرمعقول می‌پردازد. چه این خود مایهٔ اصلی ایجاد

---

۱ ـ همانجا: ص ۳۰۵.

۲ ـ دربارهٔ نوع این لذت ر.ک: آنتیگنه و لذت تراژیک.

شگفتی است، و شگفتی لذت‌آور است.[۱]

حماسه برای خواندن است. پس فاصله گذاری همواره برقرار است. حماسه به گذشته می‌برد. اما تراژدی گذشته را به حال می‌کشاند. و در «حال» است که ما و قهرمان و ساختمان تراژدی یکی می‌شویم. حال آنکه در طرح و روایت «گذشته»، فاصله همواره محفوظ می‌ماند.

بدین ترتیب تمام عوامل جدایی این دو نوع ادبی، مرتبط و مکمل همند. همچنانکه زاییدهٔ ذات «نوعی» آنهایند، که خود «طرح خاصی از حوزه‌های اصلی تجربهٔ انسانی ارائه می‌کنند».

از دیدگاهی دیگر یکی از راههای جداشدن درام و حماسه از زمان ارسطو تا به امروز، مسألهٔ زبان آنها بوده است. در شعر حماسی، شاعر به طریق روایی مرکب سخن می‌گوید. پاره‌ای از شخص خود سخن می‌گوید، پاره‌ای کاراکترهای خود را وامی‌دارد که سخن گویند. اما در درام، شاعر در پس طرح کاراکترهایش پنهان می‌شود.

عده‌ای کوشیده‌اند براساس این ویژگیها، طبیعت بنیادی انواع ادبی را با تقسیم ابعاد زمان و حتی از نظر تکواژشناسی میان آنها نشان دهند. در نتیجه به این گونه مفاهیم دست یازیده‌اند:

درام = دوم شخص، زمان حاضر

حماسه = سوم شخص، زمان گذشته

شعر غنایی = اول شخص مفرد، آینده[۲]

---

۱ - هنر شاعری: ص ۱۶۸.

۲ - یاکوبسون که بر ساخت گرامری زبان انواع ادبی تأکید می‌کند، می‌گوید: شعر غنایی اول شخص مفرد است در زمان حال. در حالیکه حماسه سوم شخص است در زمان گذشته. «من» حماسه گو در واقع از سوی یک سوم‌شخص سخن می‌گوید.

نورتروپ فرای نیز که در بحث از انتقاد انواع ادبی، توجه خواننده را به اصل کلام و نوع سخن در درام و حماسه و شعر غنایی فرا می‌خواند، در تأکید بر ریشهٔ بیانی «انواع» تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: اصل مرکزی «نوع» به اندازهٔ کافی ساده است. اساس این تفاوتهای مربوط به انواع ادبی ←

به بیان دیگر اگر شعر غنایی زمان حال را بیان می‌کند، تراژدی داوری امروز بر گذشتهٔ آدمی را نشان می‌دهد، و کاراکتر انسان را در سرنوشت خویش فراهم می‌آورد. اما شعر حماسی سرنوشت یک ملت، یک نژاد، یک تمامیت اعیان و اشیاء را بیان می‌کند.

بن‌مایه‌های پیشرو و واپسگرا

یکی دیگر از مسائل مهم در تفاوت میان حماسه و تراژدی، همان است که ارسطو آن را با نام «طول داستان» و «وقایع معترضه» در حماسه بیان کرده است. این امر را «گوته» در معنای دیگری بازجسته است، و در حقیقت

← در ریشهٔ بیان یا نمایش آنهاست. سخن و کلام ممکن است جلو یک تماشاگر بیان شود، و ممکن است نزد شنونده‌ای به‌کار آید. همچنانکه می‌تواند سروده و خوانده شود. یا برای خواننده‌ای نوشته شود. و نتیجه می‌گیرد که مقصود از نقد انواع این نیست که این خویشاوندیها و سنتها را طبقه‌بندی و روشن کند، بلکه مقصود آن بیرون کشیدن تعداد زیادی از روابط ادبی است که ممکن است بدان پایه که در تنظیم متن مورد توجه بوده‌اند، مورد توجه قرار نگیرند. ر.ک:

Northrop Frye: Anatomy of Criticism. PP 246-248 Princeton University Press. 1957.

فرای این اثر را بعدها با عنوان دیگری گسترش داده و منتشر کرده است:

The Natural Perspective.

جالب توجه است که افلاطون در رسالهٔ «جمهور» خود سبک سه نوع ادبی حماسه، تراژدی و کمدی را بر یک اساس زبانی چنین تفکیک می‌کند: آنچه افسانه‌سازان و شعرا نقل می‌کنند یا حکایت از وقایع گذشته است یا شرح وقایع حاضر و یا بیان وقایع آتیه:... و سبک بیان آنها یا روایت ساده است یا روایت تقلیدی یا هر دو (ص ۱۵۹). سپس توضیح می‌دهد که در حماسه شاعر، هم گفتهٔ دیگران را نقل می‌کند و هم وقایعی را خود شرح می‌دهد (یعنی سبک تقلیدی و روایت ساده)؛ در تراژدی شاعر از جانب خود چیزی نمی‌گوید، بلکه فقط مکالمهٔ دیگران را ارائه می‌کند (سبک سرتاسر تقلید) و...

ر.ک: جمهور، افلاطون، ترجمهٔ فؤاد روحانی، صفحات ۱۶۳-۱۵۹.

خاصیتی را که ارسطو تنها به اشاره‌ای برگزار کرده، تبیین کرده است. و ویژگی شکلی آن را به امری ماهوی پیوسته است. و آن را مبتنی بر اصلی دانسته که از ذات حماسه برمی‌خیزد، و درست در برابر اصلی دیگر قرار می‌گیرد که خاص تراژدی است.

ارسطو گفته است: منظومهٔ حماسی دارای خاصیتی است که بدان سبب می‌توان بر طول آن افزود. منظومهٔ حماسی چون داستان و روایت است، شرح چندین واقعهٔ متقارن و همزمان را ممکن می‌سازد. و این‌گونه وقایع، اگر از موضوع خارج نباشند، بر وسعت و طول منظومه می‌افزایند. پس این خاصیت شکوه حماسه را سبب می‌گردد، و بدان تنوع می‌بخشد، و افزودن داستانهای عرضی گوناگون را ممکن می‌سازد. زیرا که یکسانی و یکنواختی وقایع به‌زودی کدورت خاطر می‌آورد.[۱]

وقایع معترضه، طول و وسعت منظومه‌های حماسی را سبب می‌شود. چنانکه در «اودیسه» داستان اصلی هیچ دراز نیست. سالهاست که مردی سرگردان است. خداوند دریاها همواره مراقب اوست. او خود تنهاست. خانه‌اش نیز دستخوش آشوب گردیده، و خواستگاران زنش دارایی‌اش را به‌یغما برده، و بر هلاک فرزندش کمر بسته‌اند. عاقبت پس از تحمل رنجها و مشقات فراوان، به ملک خویش بازمی‌گردد، خود را می‌شناساند، و با دشمنان می‌جنگد. در آخر او نجات می‌یابد، و دشمنان کشته می‌شوند. در «اودوسیا» این داستان اصلی است، و وقایع دیگر معترضه.[۲]

گوته از وجود بن‌مایه‌های[۳] مختلفی در حماسه و درام یاد کرده است، که بر «کنش» حاکمند. آنگاه با تجزیه و تحلیل آنها دریافته است که بعضی از این

---

۱ - هنر شاعری، ص ۱۶۶.　　۲ - همانجا: ص ۱۲۶.

۳ - Motif یا بن‌مایه یکی از ایده‌های مسلط در اثر ادبی است. بخشی از مضمون اصلی است که ممکن است یک کاراکتر، یا تصویر تکرار شونده، یا یک طرح کلامی را دربر گیرد. ر.ک:
Dictionary of Literary Terms.

بن‌مایه‌ها، هم در حماسه و هم در تراژدی مشترکند. و بعضی نیز مختصه‌های ویژهٔ یکی از این دو نوع ادبی را پدید می‌آورند. او گفته است:

بن‌مایه‌های پیشرو[1] که کنش را پیش می‌برند، اساساً در درام به کار می‌آیند، و بن‌مایه‌های واگشتی[2]، که کنش را از مقصدش دور می‌دارند، نوعاً در حماسه به کار می‌روند.

لوکاچ این مسأله را با اتکاء بر نظریهٔ گوته[3] چنین تحلیل کرده است:

اختلاف موجود در واقعیتهایی از زندگی که در هر یک از انواع حماسه و تراژدی بازتاب می‌شود، به گونه‌ای بسیار روشن‌تر در طرز رفتار و نوع کاربرد کنشهای قهرمانان متبلور و نمایان می‌گردد.

در درام (و تراژدی) قهرمان به سوی مقصد خویش می‌تازد، و با هرآنچه بر سر راهش قرار گیرد، می‌ستیزد. و کنش مواجهه‌ای پیوسته است میان بن‌مایه‌های پیشرو (بالنده) و واگشتی (فرودارنده). اما در حماسه طرح کنش کاملاً ضد آن است. اینجا بن‌مایه‌ها، قهرمان را از رسیدن به مقصدش دور می‌دارند. و از پیروزی منظور او جلوگیری می‌کنند. و این امر تنها بر محیط بیرونی تأثیر نمی‌گذارد، بلکه این بن‌مایه‌ها به نیروی محرکه‌ای در خود قهرمان بدل می‌شود.

البته این حرکت پس‌گراینده، به هیچ وجه بدون مبارزه صورت نمی‌گیرد. این تنها خود قهرمان نیست که در پی واقعیت‌بخشیدن به مقصد حماسی است بلکه گروهی از عمل‌کنندگان همراهند تا به مقصد حماسی واقعیت بخشند. و به گونه‌ای پیوسته با این حرکت دورکننده و فرودارنده می‌ستیزند، و اگر به‌خاطر این مبارزه نبود، کل حماسه به توصیف سادهٔ پیرامون بدل می‌شد. اما

1- Progressive Motifs. 2- Retrogressive Motifs.

۳- اساس اختلاف در بن‌مایه‌های پیشرو و واگشتی را گوته در مقاله‌ای به نام «شعر حماسی و دراماتیک» مطرح کرده است. و لوکاچ همان طرح او را گرفته و گسترش داده است. ر.ک:
Historical Novel. PP 170-172.

این نوع ویژه از کنش با هدف هنرمندانهٔ حماسهٔ بزرگ، و با خصلت ویژهٔ حقایق زندگی که به وسیلهٔ آن بیان می‌شود، بسیار مرتبط است.

پیش از هر چیز این مسأله مهم و جدی است که «تمامیت اعیان و اشیاء» فقط می‌تواند خود را در همین نوع از داستان گسترش دهد. کنش دراماتیک به‌سرعت به پیش حرکت می‌کند، و درنگها و مکثهایش، که به وسیلهٔ بن‌مایه‌های پیشرو فراهم می‌شود، تنها نقطه‌های خاص و معلوم درنگ به حرکت به سوی دورترین نقطهٔ مقصود، یعنی برخورد، است.

اما نمایش کل «پیرامون» یک کنش در حماسه، که طبیعت و جامعه را دربر می‌گیرد، مانند صحنه‌هایی از رویدادهای مهم در امتداد این راه است. و برای آنکه تمام اینها در حرکت نشان داده شود، کنش باید بر بن‌مایه‌های واگشتی و دوردارنده مبتنی باشد.

پس اینجا شکلی از کنش وجود دارد که برای حل مشکل اساسی سبک‌شناختی حماسه مناسب است. یعنی برای مبدل شدن به فعالیت انسانی، در محیط طبیعی، و در نهادهای انسانی، منشها، رفتارها، رسوم و عادات و... که با هم «تمامیت اعیان و اشیاء» را تشکیل می‌دهند.

خشم آشیل در ایلیاد، و رویدادهای منتج از آن یکی از این‌گونه بن‌مایه‌هاست. و مقصد منظومه را هر دم بیشتر دور می‌دارد. و تصرف تروا را که موضوع اصلی ایلیاد است به‌تأخیر می‌افکند. در اودیسه نیز خشم پوزئیدون بر کنش حماسی حاکم است، و سبب می‌شود که بازگشت اودیسه به خانه، که موضوع اصلی این حماسه است، دور از دسترس شود.

در حماسهٔ ملی ما، هر ازگاه بن‌مایه‌هایی بر کنش قهرمانان حاکم می‌شود، که نبرد نیک و بد و مقصد نهایی آن یعنی پیروزی بر شر و اهریمن را به‌تأخیر می‌افکند. شکست نهایی دشمن گاه تحت‌الشعاع ماجرایی قرار می‌گیرد که برای مدتی جریان حماسه را به خود اختصاص می‌دهد. و خود در یک ساخت

و فضای حماسی تبعی، مقصد اصلی را دور از دسترس پهلوانان قرار می‌دهد.

وقایع حماسه در حوزه و پیرامون طرح شخصیت پهلوان است. در حالیکه در تراژدی هر واقعهٔ معترضه‌ای در تکمیل و هماهنگی با طرح اصلی و سازگاری با حرکت اصلی رویداد است. داستانهای گوناگونی که هر یک ابعادی از شخصیت رستم را بیان می‌کند، در عین حال به طرح نهایی و کل نبرد نیکی و بدین نیز یاری می‌رساند. اما نبرد میان نیکی و بدی طرح ساده‌ای است که چنانکه خواهیم دید، در نمودهای گوناگون و دوره‌ها و سرگذشتهای متفاوت دنبال می‌شود. و در تداوم خود چندان به ماجراهای مجزای مربوط به شخصیت رستم موکول نیست. به یک عبارت هر یک از شخصیتهای داستانی حماسه، وجودشان برای وجود شخصیت بعدی در جریان اصلی نبرد و در دورهٔ آمیختگی نیکی و بدی الزامی است. اما همهٔ داستانهای درون هر دوره ضرورتاً داستانهای مکمل مربوط به هم و نسبت به طرح اصلی گزیرناپذیر نیست. مثلاً وجود کاووس در دورهٔ پایانی نبرد نیکی و بدی، ضرور است، تا داستان پیدایش و شهادت سیاووش را سبب شود؛ اما زیاده‌طلبی‌های او که یک بن‌مایهٔ بازدارنده است، و رفتن او به آسمان و هاماوران و مازندران، و داستان سهراب و رستم در زمان او، تنها ابعادی از شخصیت خود او را باز می‌نماید. و در حقیقت نسبت به ماجرای اصلی، بطیء و معترضه می‌نماید؛ اگرچه برای روشن‌شدن خصلت و منش و رفتار یک پادشاه دوگانه در دورهٔ آمیزش نیکی و بدی و برای فعال شدن نهاد پهلوانی در دوران او بسیار گویا و روشنگر است.

همچنین داستانهای بیژن و منیژه، هفت خوان، رستم و سهراب، و رستم و اسفندیار و... هریک در طرح شخصیتی جهان پهلوان، و قهرمان اصلی حماسهٔ ملی نقشی برعهده دارد، اما در طرح اصلی حماسه نقش بطیء و مکرر دارد. در حقیقت نمودهای گوناگونی از نبرد را می‌نمایاند که بیش از آنکه حرکت

نبرد را دنبال یا تسریع کند، طرح ابعاد پهلوانی و جنگهای جهان‌پهلوان و... را نشان می‌دهد.

به همین‌گونه است حسد و بی‌خردی توس و خشم گودرزیان که سبب کشمکشهایی در پادشاهی کیخسرو، و به‌ویژه سرانجام باعث فاجعهٔ فرود می‌شود، و برای دوره‌ای طولانی سپاه ایران را که می‌خواهد به نبرد افراسیاب برود، گرفتار پی‌آمدهای ناگوار و بازدارنده می‌کند، و از رسیدن به پیروزی و هدف اصلی دور می‌دارد.

اما این هر دو نوع حرکت اساسی و بطیء، اصلی و فرعی، در بیان «تمامیت» حماسی که شرط اصلی حماسه است، کارآیی مشترک و ضرور دارند. طرح این معترضه‌ها طرح بخشها و جنبه‌هایی از آن کل و تمامیت است. هریک گوشه‌ها و شکلها و ابعادی از این «تمامیت اعیان و اشیاء» را تبیین و روایت می‌کند. هم خود زائیدهٔ ضرورت آنند، وهم بیان خصلت ویژهٔ آن را برعهده دارند.

نکته‌ای که در پایان این بحث باید یادآوری کرد این است که توجه به تفاوت میان این دو نوع بن‌مایه، از بابت مقایسهٔ میان یک تراژدی و کل یک اثر حماسی بزرگ است. حال آنکه فرقها و تفاوتهای دیگری که برخی از آنها یاد شد، در مقایسه میان هر داستان حماسی با یک تراژدی نیز مصداق دارد و قابل تشخیص است.

د ـ فقدان بحث دربارهٔ «نوع» حماسه در نقد شعر قدیم ایران

پیش از آنکه بحث عمومی مربوط به حماسه را به پایان بریم، و به بحثهای خاص مربوط به حماسهٔ ملی ایران بپردازیم، یادآوری یک نکتهٔ مهم دیگر نیز لازم است. این مسأله به سابقهٔ مباحث زیبایی‌شناسی و نقد شعر در ادبیات کهن ایران مربوط می‌شود؛ که خود خواه ناخواه با مسائل بلاغت عربی آمیخته است.

با آنکه «حماسه» عربی است، و واژه‌ای که در زبان ما بر منظومه‌های پهلوانی ملی اطلاق شده نیز همین واژه است، قوم عرب اساساً شعر روایی به صورت منظومهٔ پهلوانی، با مشخصاتی که یاد شد نداشته است، که بازگویندهٔ تمام کیفیتی باشد که در طرح «تمامیت اعیان و اشیا» نهفته است.

شعر حماسی عرب، از آن گونه که در حماسهٔ ابی‌تمام، یا حماسهٔ بحتری گردآمده است، و یا بخشی از قصیده‌های جاهلی چون معلقات سبع و... همه نشان از مفاخر و رجزخوانیها و تفاخرهای فردی متناسب با روحیه و ساخت ذهنی اعراب جاهلی است، که نمی‌توانسته به دورهٔ نضج‌گیری مسائل و احساسات و احیاناً اندیشه‌های ملی رسیده باشد. اعراب چه در دوران جاهلی و چه در دوران اسلامی داستانهای بسیار داشته‌اند، اما در میان آنها داستانی به سرایش درنیامده که خود آن را «ملحمه» یا «ملحمهٔ قومیه» خوانده‌اند.

بعضی گمان کرده‌اند که علت وجودی منظومه‌های بزرگ، از جمله منظومهٔ حماسی شاهنامه، در زبان فارسی به سبب گرایش شدیدی است که پارسیان به اطناب داشته‌اند. و در داستان‌سرایی به بسیارگویی و تکلّف می‌پرداخته‌اند. در حالیکه اعراب به فشردگی و ایجاز راغب بوده‌اند. و به همین سبب نیز به نظم داستان‌های رایج در میان خود مانند یوسف و زلیخا یا لیلی و مجنون و... رغبتی نشان نداده‌اند.[۱]

اما مسأله این نیست. بلکه اساساً آن موقعیت و شرایط و زمینه‌های ضرور برای پیدایش حماسه به معنی واقعی در میان اعراب وجود نداشته است. قصیده‌های حماسی عرب نمودار روحیهٔ فردگرایانه‌ای است که در انزوای دشوار صحرا اساساً به خویش و حراست و حرمت خویش می‌اندیشد. حتی در توهم و خیال خویش نیز اگر به قدرتی می‌گراید، صرفاً قدرت فردی خویش است. حال آنکه حماسه برآمد یک روح جمعی ملی است.

---

۱ - ر.ک به مقدمهٔ عبدالوهاب عزام بر الشاهنامه (ترجمهٔ فتح بن علی البنداری)، ص ۲۳ ـ ۲۲.

اعراب جاهلی از ملیت به معنی و مفهوم حماسی آن محروم بودند، و سرزمین عربستان از عده‌ای قبایل پراکنده که هر یک خویشتن را از دیگری جدا می‌پنداشت مسکون بوده است. این قبایل، خود را از هم جدا می‌شمردند، و بر یکدیگر مفاخرت می‌نمودند. و خویشتن را از دیگران برتر می‌دانستند... این اعراب جاهلی هیچگاه مانند ایرانیان و یونانیان و هندوان و... برای ایجاد ملیت و مدنیت خود دچار رنجها و مصائبی که معهود است نشدند... در نتیجه ایجاد حماسهٔ ملی و منظومهٔ پهلوانی... در میان ایشان معنی داشت.[۱]

به همین سبب نیز واژهٔ «حماسه» در میان ایشان از ریشهٔ حَمَس به معنی شدت در کار است. و از همین ریشه است حِمَس و اَحْمَس که به معنای جای سخت و درشت و مرد درشت در دین و دلیر در جنگ است. بعضی از قبیله‌های عرب مانند قریش و کنانه و بنی‌عامربن صعصه را به سبب شدت و خشونت‌شان حُمَس می‌نامیدند. اندک اندک «حماسه» بر «شجاعه» نیز اطلاق شد؛ زیرامردشجاع نیزهنگام‌نبرددرعین‌شدت‌ودرشتی‌بادشمن برابری می‌کند.

چنین موقعیتی در زندگی و ذهن و شعر عربی سبب شده است که در دوره‌های بعد نیز دیدگاه معینی بر کتابهای بلاغت عربی، و به تبع آنها بر نقد شعر فارسی سایه افکند. و در نتیجه با یک دوگانگی روبه‌رو شویم. از سویی شاهنامه را به مفهومی که در منظومه‌های پهلوانی جهان موردنظر است «حماسه» خوانده‌ایم، و از سویی در تمام مباحث شعرشناختی خود درگذشته، به ساختمان و مشخصات و مختصات «نوعی» آن نپرداخته‌ایم. و در زیبایی‌شناسی شعر فردوسی، از اصول و قاعده‌های نقد حماسه، که با «نوع» آن سازگار باشد، پیروی نکرده‌ایم. بلکه مطابق زیبایی‌شناسی قصیدهٔ عربی، به طرح و بررسی اجزاء درون شعر، و تشریح مشخصات ساختی شعری که در حد یک «مصراع» است روی آورده‌ایم.

---

۱ - حماسه‌سرایی در ایران، ص ۱۷-۱۶.

اینکه چرا واحد ساختی شعر برای ما یک «مصراع» و در نتیجه یک بیت بوده است، فعلاً مورد بحث نیست، بلکه سخن در این است که اولاً به‌رغم هماهنگی‌های بسیاری که ذات حماسهٔ ملی ما با ساخت عمومی حماسه‌های جهانی دارد، در نقد شعر قدیم بحث و نظری راجع به ساختمان «نوع» آن نداشته‌ایم. و نقد شعر ما یک دستگاه نظری برای بررسی و شناخت فراهم نکرده است.

ثانیاً به‌رغم اینکه کتابهای بلاغت عربی و به تبع آنها کتابهای فن بیان و نقد شعر فارسی از آراء ارسطو متأثر بوده است، باز هم در نقد شعر ما، باب نقد «نوع» حماسه گشوده نشده است. و در حقیقت این نقد و نظرها از ذات تحلیل ارسطو متأثر نشده است.

از اینرو موکول بودن فن بلاغت ما به بلاغت عربی، سبب شده است که از بررسی‌های ضرور، در گونه‌ای از شعر که خاص خود ما بوده است غافل بمانیم. چنین مسأله‌ای اگر برای اعراب، با توجه به آنچه یاد شد، طبیعی است، در نقد شعر ما تنها یک «عارضه» است.

پیداست که فردوسی، حماسهٔ خود را به تبع از تعریفهای ارسطو نپرداخته است، تا در نقد و تحلیل آن منتظر قوانین و روش بررسی او باشیم. بلکه غرض این است که صاحبنظران نقد شعر قدیم پارسی بر آن نبوده‌اند که از راه بررسی مستقیم آثار، به طرح قواعد و معیارها بپردازند. و در نتیجه از «کلیت» یک اثر حماسی و درک «تمامیت» آن غافل مانده‌اند.

در بسیاری از کتابهای بلاغت، به مسألهٔ حماسه تنها از راه «مدیحه» پرداخته‌اند. کمتر منتقد یا صاحب‌نظری به بحث در کلیت اثر بزرگ فردوسی روی آورده است. هم زیبایی‌شناسی آثار ادبی در اجزاء حرکت می‌کرده است، و هم معرفت بر «انواع»، بیشتر بر «انواع» قصیده و غزل و... متکی و منحصر مانده است. درنتیجه با آنکه منظومه‌های داستانی و به‌ویژه حماسی

بخش عظیمی از ادبیات ما را تشکیل می‌داده است، باز هم نقد و بررسی آنها از حد تأمل در اجزاء آنها تجاوز نکرده است. ساختهای جزیی و درونی اشعار، اساس بررسی و ستایش و نکوهش بوده است. و ساختهای کلی و نوعی از یاد رفته است. در این میان فقط به دو عامل کلی توجهی شده است که عبارت است‌از «وزن‌واحد» و «انتخاب واژه‌های مناسب در موضوع پهلوانی».

بدین ترتیب با آنکه شاهنامه یکی از بزرگترین آثار شعری ایران به‌شمار آمده، و فردوسی نیز در ردیف پیامبران شعر قرار گرفته است، باز به حماسهٔ او صرفاً به لحاظ افسانه، یا تاریخ، یا قطعه‌ها و اجزاء جداجدا اشاره شده است. و اگرچه احساس کل اثر شاید برای بسیاری از سخن‌سنجان پدید می‌آمده، تبیین قانونمندیهای آن و طرح دلایل احساس کلی‌شان صورت نگرفته است.

در کتابهای علمای بلاغت، مانند عبدالقاهر جرجانی، ضیاءالدین ابن اثیر، و نیز در کتاب نقدالشعر قدامةبن‌جعفر، که بی‌تردید از آراء و نوشته‌های ارسطو، به‌ویژه از کتاب خطابهٔ او متأثرند[۱]، تأثیرگیری به جهت انطباق مباحث نظری او با شعر عرب صورت گرفته است. و توجهی به آن‌گونه تقسیم‌بندیهای نوعی و ماهوی که مثلاً حماسه و تراژدی را از هم جدا می‌کند، و یا قواعدی برای منظومهٔ حماسی به دست می‌دهد، دیده نمی‌شود.

در کتابهای بلاغت فارسی که از دورهٔ ترجمان‌البلاغهٔ رادویانی به بعد نگارش شده، باز مباحث تابع کتابهای عربی است. و شاهدها هم غالباً براساس انواع موجود در شعر فارسی طبقه‌بندی نشده است. بلکه شواهد متکی بر معیارهای قصیده و قواعد و اصول آن و با نظر به قواعد و اصول قصیدهٔ عربی ارائه شده است. به همین سبب به‌رغم اینکه در زمان رادویانی و وطواط و شمس قیس و عوفی و... منظومه‌ها از جمله شاهنامه وجود.و شهرت بسیار

---

۱ - در باب کتابهای قدامه و جرجانی و ابن‌اثیر و تأثیر پذیری‌شان از آراء ارسطو ر.ک: نقد ادبی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ج ۱، چاپ ۱۳۵۴، صفحات ۱۵۳-۱۵۱، ۱۷۰-۱۶۶، ۱۷۳-۱۷۰.

داشته است، بحثی دربارهٔ آنها در کتابهای آنان دیده نمی‌شود.

از سویی مفسران و مترجمان اسلامی بوطیقای ارسطو نیز اساساً آن را بابی از منطق به‌حساب آورده‌اند و جزء «صناعات خمس» انگاشته‌اند. و به همین سبب، هم از مقصود اصلی ارسطو در تبیین شعر دور شده‌اند، و هم سبب شده‌اند که این کتاب به‌رغم تأثیر کلی آن، در زیبایی‌شناسی آثار شعری از جمله منظومه‌های حماسی به کار نیاید؛ یا مبحثی را در رساله‌های معانی بیان پدید نیاورد.

در میان شارحان نظر ارسطو، اگرچه شرح ابن‌سینا در باب شعر، به مقصود ارسطو نزدیکتر از کار دیگران است، باز هم نمی‌توان آن را وسیله‌ای مؤثر برای طرح مباحث «نوعی» شعر در معانی بیان دورهٔ اسلامی دانست.

ابن بشرمتی مترجم بوطیقا از سریانی به‌عربی، به جای تراژدی و کمدی، «المدیح» و «الهجا» آورده است، و این خود نشان انطباق آن با ذهنیت عربی است که از این دو «نوع» ادبی فارغ بوده است.

فارابی آنها را به صورت «تراغودیا» و «قومودیا» ضبط کرده است. اما او و اقران او نیز در فلسفه از مفهوم و تصور شعری یونان جدا و بی‌خبر بوده‌اند. از اینرو ابن‌سینا نیز گفته است که همهٔ مطالب بوطیقا را درنیافته است. حتی بعدها هم که ابن‌رشد در پی شرح بوطیقا برآمده است، باز در پی آن بوده است که قواعد و اصولی را که ارسطو از شعر یونان استنتاج کرده با اشعار شعرای عرب تطبیق کند.[۱]

اما یک نکته از همه شگفت‌انگیزتر است، و آن این است که به‌رغم آنکه امثال ابن‌سینا و خواجه نصیر[۲]، که به‌هرحال انتظار می‌رود ذهنشان به وجود منظومه‌ای حماسی چون شاهنامه معطوف شده باشد، و مطالب ارسطو در

---

۱ - دربارهٔ نوع برخورد اهل فلسفه با کتاب ارسطو ر.ک: مقدمهٔ هنر شاعری؛ و نیز فن شعر، ارسطو، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.

۲ - ر.ک: اساس‌الاقتباس، خواجه نصیرالدین طوسی، تصحیح مدرس رضوی.

بوطیقا را نیز به گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم مطرح کرده‌اند، باز هیچ یک معترض معنای «حماسه» و اساساً «نوع» شعر «منظومه» نشده‌اند. گویی انتخاب حوزهٔ منطق برای فن شعر ارسطو به جای حوزهٔ شعر، خودبه‌خود ذهن آنان را نیز از توجه به وجود چنین نمونه‌ای در شعر فارسی، که تا حدودی می‌توانسته با بخشی از وجوه نوعی حماسهٔ ارسطو هماهنگ باشد، بازمی‌داشته است.

۴ـ ساخت و موقعیت عمومی حماسهٔ ملی ایران

تمامیت اشیاء و اعیان، یا موقعیت ـ جهان عمومی حماسهٔ ملی ایران بر چند اصل و عامل اساسی استوار است. رابطهٔ منتظم این چند اصل و عامل، هم حضور و پیوند عرصه‌های گوناگون را در حماسه استحکام می‌بخشد، و هم توجیه و تعلیل کنش و ستیز و خصلت قهرمانان و رویدادها، و سمت و سوی آرمانی و اخلاقی ایرانیان باستان را معین می‌دارد. هم نوع زندگی و چشم‌اندازهای قومی و خاندانی را در جنگ و صلح و... و هم جهان‌بینی کلی حماسهٔ ملی را مشخص می‌کند. طرز نگرش به انسان و گیهان، راز برخورد با زمان و سرزمین، همه در این اصول اساسی متبلور است. و همین است که رابطهٔ انسان و کل پیرامونش را به گونهٔ ویژه‌ای که خاص زندگی ایرانی است برقرار می‌دارد. و همین‌هاست که آن تقدیر حاکم بر حماسه را از راه تمامیت اشیاء پدید می‌آورد و معنی می‌کند. کل محیط زندگی انسان ایرانی از کل ذهنیتی که نسبت به این محیط دارد، جداناشدنی است. تمام آنچه او را دربر گرفته است، چه در واقعیت طبیعی، و چه در واقعیت اجتماعی، هنگامی به صورت یک کل واحد حماسی درمی‌آید که با عرصه‌های ذهنی و خیالی و اندیشگی و احساسی او ترکیب شده باشد. و اصول و عوامل اساسی موردنظر را در کل رابطهٔ متقابل این تمامیت ذهنی و عینی ارائه می‌دهد.

این اصول اساسی را می‌توان بدین گونه خلاصه کرد:[1]

الف ـ دوبن آغازین هرمزد و اهریمن، نیکی و بدی، و نبرد هزاره‌ای میان آنها.

ب ـ نمونه‌برداری مکرر و دوره‌ای از نبرد اصلی، در حیات حماسه.

ج ـ کارکرد معین آدمی در نبرد نیکی و بدی.

د ـ طبقه‌بندی سه گانهٔ نظام اجتماعی.

اکنون به شرح و توضیح هر بخش می‌پردازیم:

الف ـ دوبن آغازین و نبرد هزاره‌ای

نخست زمان بیکرانه بود که ازلی است و ابدی، و دو جهان روشنی و تاریکی، که بر جهانِ روشنی هرمزد، و بر دیگری اهریمن فرمانروا بود. هرمزد چون ذات مهاجم اهریمن را می‌شناخت، تصمیم گرفت که جهان روشن خویش را در برابر تازش اهریمن حفظ کند. و بدین روی از زمان بیکرانه، زمان کرانه‌مند دوازده هزار ساله را آفرید. چون هیچ خلقتی بدون زمان ممکن

---

۱ ـ دوست دانشمند من آقای دکتر بهمن سرکاراتی در مقالهٔ ممتع خود با عنوان «بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران»، داستانهای شاهنامه را از کیومرث تا کیخسرو دارای ساخت متوالی منسجمی می‌داند، که با برداشتی از باورهای ذهنی ایرانیان، بر دو اصل استوار است: یک، اعتقاد به دو بن آغازین و قدیم و متضاد خیر و شر، که همواره در حال ستیزه و کارزارند. دوم، اعتقاد به محدودیت زمانی این ستیزهٔ گیهانی و کران اومندی عمر جهان که در تعداد معینی از هزاره‌ها تجدید شده است، مطابق آراء زروانی. به گونه‌ای که سه دورهٔ سه هزار سالهٔ این نبرد در اساطیر، با سه دورهٔ هزارساله در حماسه قابل انطباق است:

۱ـ هزارهٔ اول حماسی مانند سه هزارهٔ اول اساطیری، هرمزدی است و نشان داد و دهشن اهورایی است. و با پادشاهی نیک، که از کیومرث تا جمشید ادامه دارد، انطباق می‌یابد.

۲ـ هزارهٔ دوم هزارهٔ اهریمنی است، به نشان تسلط اهریمن، و مصادف است با دوران هزارسالهٔ دژپادشاهی ضحاک.

۳ـ هزارهٔ سوم هزارهٔ گمیزش (اختلاط و آمیختگی خیر و شر) است. و مطابق است با هزاره‌ای که از فریدون آغاز می‌شود و به کیخسرو پایان می‌یابد، و سرشت مختلط دارد. و در پایان، کیخسرو افراسیاب را می‌اوژند.

برای اطلاع از تفصیل ماجرا و دستگاه استدلالی ایشان ر. ک. به شاهنامه‌شناسی، ج ۱، ص ۱۲۰ـ۷۰، از انتشارات بنیاد شاهنامه.

نبود؛ با خلق زمان کرانه‌مند توسط هرمزد، اهریمن نیز قادر به آفرینش شد.

از این دوازده‌هزار سال، سه‌هزار سال به خلق مینویی جهان گذشت. امشاسپندان، ایزدان و مینوی جهان مادی: آسمان، آب، زمین، گیاه، حیوان و مردم آفریده شد. در پایان این سه هزار سال، اهریمن به جهان روشنی بتاخت، و با شنیدن سرود مقدس اهونَوَر سست شد، و به جهان تاریکی فرو افتاد. آنگاه هرمزد در رأس سه هزارهٔ دوم، برای مینوهای جهان مادی تن آفرید. او نخست از آتش تنی مادی فراز آفرید، و سپس از سر آن، آسمان و از پای آن، زمین و از اشک آن، آبها و از موی آن، گیاهان و از دست راست آن، گاو و ظاهراً از دست چپ آن، تن کیومرث را خلق کرد...

در پایان شش هزار سال، اهریمن نیز که خلق خویش را انجام داده بود، و در برابر مخلوقات هرمزدی، کماله دیوان و خرفستران و همهٔ بدیها را آفریده بود، به جهان هرمزدی از نو حمله برد. و آفریدگان هرمزد و آفریدگان اهریمن به نبرد پرداختند.

با این تازش اهریمنی، سه هزارهٔ سوم آغاز می‌شود، که دورهٔ آمیزش است. و شرح آن بنا بر بندهشن چنین است که چون اهریمن به آغاز نخستین هزارهٔ آمیزش اندرتاخت، گاو و کیومرث بودند. چون مشی و مشیانه آن ناسپاسی راکردند، آن‌گاه پنجاه سال از ایشان زایش نبود. اندر همان هزاره، به هفتاد سال، هوشنگ و تهمورث، هر دو، دیوان را بکشتند. در پایان هزاره، دیوان جم را ببریدند. دیگر هزاره آغاز شد. ضحاک پادشایی بدکردن گرفت، و یکهزارسال پادشایی بکرد. چون هزاره به‌سرشد، فریدون اوراگرفت‌وبست.

سدیگر هزاره آغاز شد. چون فریدون کشور را بخش کرد، سلم و تور آن‌گاه ایرج راکشتند. اندر همان هزاره منوچهر زاده شد، وکین ایرج را خواست. پس افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پتشخوارگر راند، و به بیماری و تنگی و بس مرگ نابودکرد... پس منوچهر درگذشت... اندر همان هزاره کیخسرو افراسیاب راکشت خود به کنگ‌دژ شد. شاهی را به لهراسپ

داد. چون گشتاسپ شاه سی سال شاهی کرده بود، هزاره به‌سر رسید.

در پایان این سه هزاره زردشت خواهد آمد. و در رأس هر هزارهٔ بعد از او، فرزندی از او خواهد آمد. تا در پایان دوازده هزار سال عصر جهان مادی و جهان اهریمنی به‌سر رسد[۱]

ب ـ نمونه‌برداری از نبرد اصلی در حماسه

تقلید و تکرار نمونه‌های نخستین، یک قاعدهٔ کلی در بینش اساطیری انسان باستانی است. در این بینش ارزش هر چیزی بسته به این است که نشان و نمونه‌ای از رفتار و گفتار و پندار نیاکان و پهلوانان و ایزدان باشد. آنچه آنان در زمان دور نخستین انجام داده‌اند، نمودار و راهبر کارهای بعدی است. گذشته و گذشتگان، مقدس و ایزدینه‌اند. بازگشت به گذشتهٔ دور، بازگشت به اصل ایزدینهٔ هستی در تلقی انسان باستانی است. و آنچه در هستی امروزین بتواند تکرار و نموداری از هستی آغازین تلقی شود، اعتبار ویژه‌ای می‌یابد. تا جایی که تنها ارزش هر بخش از هستی در ارزش همین رابطه نهفته است.

در این تقلید از کردارها و رویدادهای آغازین، جان و ساخت نخستین آنها، همواره در کلیت خود برقرار و استوار است. و نمونه‌هایی که از روی آنها پرداخته می‌شود، ضمن وفاداری به این ساخت و جان کلی، از ویژگیها و موقعیت‌های زمینی‌تر و تاریخی‌تری در حماسه نصیب می‌برند. رسم و آیین و حرمت اشیاء و حریم قدرت اشخاص، همه در پیوستگی و همبستگی با نمونه‌های آغازین خود، که ایزدی و مینوی تصور شده است، تحقق می‌یابد. یگانه‌شدن با زمان آغازین از راه یگانگی با رفتارها و کردارهای ساری و جاری در آن، صورت می‌پذیرد. با تقلید و تکرار این صورتهای نوعی است

---

۱ ـ ر. ک. به پژوهشی در اساطیر ایران، دکتر مهرداد بهار، فصلهای یک تا ده، به‌ویژه صفحات ۱۰۲ـ۱۰۱ و ۱۴۶ـ۱۴۵.

که بازگشت یا پیوستگی به اصل امکان‌پذیر می‌گردد[۱].

بر همین مبناست که «ستیزها، زد و خوردها و جنگها نیز در اغلب موارد، علت و نقش آیینی دارند. این‌گونه کشمکش‌ها ممکن است به‌صورت مقابلهٔ مهیجی باشد بین دو طایفه از یک قبیله و یا زد و خورد میان دو گروهی که معرف و مظهر دو ایزد رقیب و همال محسوب می‌شود. اما همواره این‌گونه برخوردها یادآور ماجرایی از سرگذشت خدایان و یا تکوین جهان هستند... هر بار که پیکاری تکرار می‌شود تقلید از یک نمونهٔ مثالی در کار است»[۲].

شاهنامه در بخش پهلوانی خود، یک آرایش حماسی از جهان‌بینی ایرانی است، که نمونهٔ آغازین نبرد میان نیکی و بدی را تکرار می‌کند.

صورتهای حماسی این نبرد، در دوره‌های مختلف، از آغاز شاهنامه چنین است.

۱ـ کیومرث نخستین بشر و نخستین فرمانروا در ذهن ایرانی است. و پسری دارد به نام سیامک

کیومرث شد بر جهان کدخدای — نخستین به‌کوه‌اندرون‌ساخت جای
سر بخت و تختش برآمد به کوه — پلنگینه پوشید خود با گروه
از او اندر آمد همی پرورش — که پوشیدنی نو بد و نو خورش
به گیتی‌درون سال‌سی شاه بود — به‌خوبی چو خورشید بر گاه بود
... به گیتی نبودش کسی دشمنا — مگر بدکنش ریمن اهرمنا
یکی بچه بودش چو گرگ سترگ — دلاور شده با سپاهی بزرگ
جهان شد بر آن دیوبچه سیاه — ز بخت سیامک وزآن پایگاه

---

۱ - برای اطلاع از چند و چون این روند تقلید و تکرار صورتهای نوعی Archetypes در ناخودآگاه جمعی دوره‌های باستانی ر.ک. به: کارل گوستاویونگ: انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی.

M. Eliade: Myths, Dreams and Mysteries. 1974 57 ff.

Cosmos and History, New York, 1959 34ff

میرچا الیاده: اسطورهٔ بازگشت ابدی (مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ)، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، صفحات ۱۷ به‌بعد.

۲ - مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ، ص ۵۳.

بچهٔ اهریمن سرکشی می‌آغازد، و سپاهی گرد می‌آورد، و به سوی کیومرث می‌تازد. سروش کیومرث را از هجوم اهریمن می‌آگاهاند. و سیامک با سپاه مقابل اهریمن می‌تازد:

سیامک بیامد برهنه‌تنا　　بیاویخت با پور آهرمنا
بزد چنگ وارونه دیو سیاه　　دو تا اندر آورد بالای شاه

سیامک به دست دیو کشته می‌شود. کیومرث به سوک او می‌نشیند. سروش نوید می‌آورد که:

سپه ساز و برکش به فرمان من　　برآور یکی گرد از آن انجمن
از آن بدکنش دیو روی زمین　　بپرداز و پردخته کن دل ز کین

این آغاز کین‌خواهی ایرانیان از دیوان و انیرانیان است. آغاز نبرد میان سپاه هرمزدی و سپاه اهریمنی است. اما این نبرد به دست کیومرث سامان نمی‌یابد. همچنان که در اساطیر نیز آفریدگان هرمزدند که با آفریدگان اهریمن می‌رزمند:

سیامک خجسته یکی پور داشت　　که‌نزد نیا جاه دستور داشت
گرانمایه را نام هوشنگ بود

کیومرث این هوشنگ را می‌خواند، و می‌گوید که «در این کین ترا بود باید همی پیشرو». و هر دو آماده می‌شوند.

پس پشت لشکر کیومرث شاه　　نبیره به پیش‌اندرون با سپاه

هوشنگ در نبرد پیروز می‌شود. و سر دیو را می‌برد. آنگاه

چو آمد مرآن کینه را خواستار　　سرآمد کیومرث را روزگار

پادشاهی به هوشنگ می‌رسد، و جهان او را مسخر می‌شود. و دست دیو از جهان کوتاه است[1]

اصل صورت حماسی نبرد، همین است. و آنچه از این پس تداوم می‌یابد و تکرار می‌شود، تبلور آن در نظم روبه‌گسترش پادشاهی ایران زمین است، که

---

۱ - ر.ک. به شاهنامه، ج ۱، ص ۲۱-۱۷، تصحیح علی‌یف - عثمانوف، چاپ تهران، ۱۹۷۱.

گاه‌باتکمیل‌و ادغام‌برخی‌از جنبه‌های‌دیگر اساطیری‌نبرددرحماسه همراه‌است.

از این پس یک صورت نوعی هست، که همان صورت نخستین و آیینی نبرد است. با روابط و اشخاص و تمامیت حماسی، که به‌گونه‌های متناسب با شرایط هر دوره، تکرار می‌شود. در هر دوره، نوع تجلی این بنیان متفاوت است. و تابع «کلّیّت اشیاء» در حماسه می‌گردد. ضمن اینکه گاه برخی از بخشهای آن از مفهوم ارسطویی تراژیک نیز برخوردار است. در نتیجه هم گونه‌گونه‌تر، هم گسترده‌تر، هم رنگ به رنگ‌تر می‌گردد، و هم جزئیات انسانی بیشتری را دربرمی‌گیرد، تا برسد به جنگ بزرگ.

اما آنچه پس از هوشنگ رخ می‌دهد، ساخت بخش اول یا نمونه‌پردازی نخست را تکمیل می‌کند. داستانهایی در جهت گسترش مادی آن بینش اساطیری مطرح می‌شود. گونه‌های اساطیری و آفرینشی به‌مرور در گونه‌های مادی و زمینی و حماسی متحول و متبلور می‌گردد. به‌جای آن افسانهٔ آفرینش، افسانه‌های گسترش زندگی بر زمین ساخته می‌شود. دوران تهمورث و جمشید به‌ویژه دارای چنین کارکردی است. تا اینکه در پایان دورهٔ جمشید، گسترش پادشاهی و قدرت فرمانروایی، به جایی می‌کشد که خود مایهٔ تباهی می‌گردد. و این خود عامل و عنصر ساختی دیگر است در داستان، که در نمونه‌پردازیهای بعدی تکرار خواهد شد. و از حضور و نفوذ اهریمن در دورهٔ آمیزش حکایت دارد.

در دورهٔ کیومرث و سیامک، هوشنگ و تهمورث، پیروزی نیکی بر بدی به‌گسترش قلمرو نیکی می‌انجامد. و جمشید تجسم نهایی این گسترش است. تداوم گسترش در او به فزون‌طلبی و تباهی قدرت می‌کشد. فزون‌طلبی او از حضور و چیرگی اهریمن خبر می‌دهد. و ذهنیت اساطیری و حماسی را بر آن می‌دارد که در این نمونه‌پردازی برای آن نیز چاره‌ای بیندیشد. به‌ویژه که در پی این فزون‌طلبی است که دورهٔ اهریمنی ضحاک آغاز می‌شود.

۲ـ دوران ضحاکی پی‌آمد فزونی‌طلبی جمشید است. اما فریدون به هدایت سروش، و با یاری قیام کاوهٔ آهنگر، ضحاک را به بند می‌کشد. جهان را مسخر می‌کند. و سپس آن را میان سه فرزندش ایرج و سلم و تور، بخش می‌کند. اهریمن بر سلم و تور که روم و توران نصیبشان شده، چیره می‌شود. و آنها را بر ایرج، که سهمش ایران است، می‌شوراند، و این دو نیز سرانجام او را به نبرد و حیله می‌کشند.

فریدون برای کین‌خواهی او، منوچهر فرزند ایرج را به جنگشان می‌فرستد. منوچهر سرانجام سلم و تور را از میان برمی‌دارد. و چون همه جا مسخر او می‌شود، فریدون می‌میرد.

اما در این دورهٔ دوم سخنی از آن تباهی‌زایی قدرت در میان نیست. و منوچهر پادشاهی نیک و نمونهٔ آیین است. آنچه هست طرح آمیزش نیکی و بدی است. اما در مقابل این آمیزش، حماسه مسألهٔ تازه‌ای نیز اندیشیده است، که از این پس یکی از محورهای اصلی و ستونهای استوار برای پیشگیری از تباهی‌زایی قدرت، و تعادل بخشی به نظام است. یعنی از اینجاست که پهلوانی و نقطهٔ ثقل آن جهان‌پهلوان، به پشتیبانی نظام آیینی و اندیشگی و شاهی ایرانی می‌آید. نخست سام جهان‌پهلوان رخ می‌نماید، و سپس زال و پس از او رستم.

درنتیجه پس از رفتن منوچهر، ایران که دچار تاخت و تاز اهریمنی افراسیاب و نابسامانی و فترت شاهی شده است، به‌یاری همین نیروی تازه، خود را از اختلال می‌رهاند. پهلوانی، ستون تعادل قدرت و معنویات در حماسه می‌گردد.

از اینجا باز داستانهای فرعی پهلوانی و ملی ادامه می‌یابد، اما برای گسترش هرچه بیشتر مادی و زمینی آن نظم ذهنی و نبرد هزاره‌ای. ایران و توران اگر در دورهٔ ایرج از هم تفکیک می‌شوند، و ضمن همبستگی نخستین، به سمت جدایی می‌روند، کم‌کم کاملاً تبلور دو نیروی ضد، دو نیروی خیر و شر، می‌گردند.

اگر سلم و تور تنها در اثر گرایشهای ویژه به اهریمن می‌پیوندند، و در مسیر داستان به‌جایی کشیده می‌شوند که دست دیو و اهریمن از آستین‌شان بیرون می‌آید، باز هم آدمیانی گرفتار بدی‌اند و از آن وجود و حضور اهریمنی، جز در رفتارشان نشانی نیست.

اما از این پس توران یکپارچه تبلور حکومت بدی است. و با روی کار آمدن افراسیاب، تبلور حماسی اسطورهٔ اهریمن کامل می‌گردد.

۳ـ دورهٔ فترت و نابسامانی قدرت که پس از منوچهر و همزمان با نیرو گرفتن افراسیاب پدیدار می‌شود، خود شاید سرانجام و صورت دیگری از همان تباهی قدرت نیز هست. افراسیاب این بار به ایران می‌تازد. اما پهلوانان ایران سدی محکم در برابر اویند. آفریدگان حماسه حتی در فقدان پادشاهی نیرومند، سبب می‌شوند که سلطهٔ اهریمنی افراسیاب بر ایرانشهر تحقق نیابد. تا اینکه زال و رستم کیقباد را می‌یابند و به‌یاری هم ایران را می‌رهانند. اما کم‌کم تباهی قدرت در کاووس که جانشین کیقباد است رخ می‌نماید. و گرفتاریهای بیشماری برای ایران فرا می‌آورد.

این بار کاووس به رهبری اردوی نیکی با افراسیاب و اردوی بدی می‌جنگد. اما خود دچار نابسامانی است. تا اینکه سیاووش فرزند او، که صورت نهایی سیامک و ایرج است، به نبرد با افراسیاب می‌رود. و با کشته شدن او به دست افراسیاب، همهٔ پیچیدگیهای ممکن در مسیر حماسی اساطیر، درهم و با هم عمل می‌کنند.

کیخسرو پسر سیاووش به‌کین‌خواهی می‌آید. کاووس همچنان زنده است، اما دور از فرّه و خرد است. یادآور فزونی‌طلبی جمشید و آمیزش دوران است. بعضی از مشخصه‌های دوره‌اش یادآور نابسامانی و فترت دورهٔ پس از منوچهر است. و ایران همچنان به وجود پهلوانان برپاست. و نبرد نیکی و بدی به نیروی آنان دنبال می‌شود. و درگیریهای توران و ایران مجالی برای طرح

شایستگی‌های آنان است.

تا اینکه کیخسرو مستقیماً با افراسیاب، در جنگ بزرگ روبه‌رو می‌شود. و پس از کشتن او، کاووس می‌میرد. و کیخسرو اندیشهٔ تازه‌ای برای آن تباهی‌زایی قدرت پدید می‌آورد.

بدین ترتیب می‌توان عوامل و روابط ساختی آن صورت نوعی نبرد را در هر دوره از آرایش حماسی خود چنین خلاصه کرد:

الف: ۱ـ کیومرث (نیا) که آدم و فرمانروای نخستین و همزادگاو است.

۲ـ هوشنگ پسر سیامک.

۳ـ سیامک به دست بچهٔ اهریمن، دیو سیاه، کشته می‌شود.

۴ـ هوشنگ پسر سیامک به هدایت سروش که کیومرث را به کین می‌خواند،بادیو نبرد می‌کند.

۵ـ پیروزی هوشنگ.

۶ـ کیومرث می‌میرد.

۷ـ گسترش قدرت در پایان دوره به فزونی‌طلبی و تباهی قدرت در جمشید می‌انجامد.

۸ـ بازگشت و تسلط اهریمن و بدی به صورت پادشاهی ضحاک.

ب: ۱ـ فریدون (نیا) که گاو برمایون او را می‌پرورد. به رهنمود سروش با ضحاک می‌جنگد. جهان را تسخیر می‌کند، و آن را میان سه فرزندش بخش می‌کند.

۲ـ ایرج پسر فریدون.

۳ـ ایرج به‌دست دو برادرش سلم و تور کشته می‌شود. سلم و تور نمودار پادشاهی اهریمنی‌اند.

۴ـ منوچهر پسر ایرج با سلم و تور نبرد می‌کند.

۵- پیروزی منوچهر.

۶- فریدون می‌میرد.

۷- فترت و نابسامانی در پادشاهی ایران پس از منوچهر و تاخت و تاز افراسیاب.

۸- ورود پهلوانان به حماسه برای تعادل قدرت و حفظ ایران، در دورهٔ آمیزش.

ج: ۱- کیقباد که در کوه می‌زید به یاری رستم ایران را از بدی می‌رهاند، و پس از او کاووس که فرّه از او می‌گسلد پادشاه می‌شود (نیا).

۲- سیاووش پسر کاووس.

۳- کشته شدن سیاووش به‌دست افراسیاب.

۴- کیخسرو پسر سیاووش که شبانان او را می‌پرورند، به کینْ‌خواهی می‌آید.

۵- پیروزی کیخسرو.

۶- کاووس می‌میرد.

۷- کیخسرو پس از پیروزی، اندیشه‌ای بدیع می‌آورد برای اینکه تباهی‌زایی قدرت را چاره کند.

و بدین گونه، این نمونهٔ سوم از نبرد میان نیکی و بدی، به‌شکل آرمان‌شاهی ایران در کیخسرو پایان می‌یابد. و روال اساطیری نبرد میان نیکی و بدی در حماسه تمام می‌شود. همچنان که دورهٔ آمیزش نیز فرجام می‌یابد.

چنانکه پیداست عوامل و عناصر و روابط و کارکردها و اهداف مشخص و همانند در هر سه نمونه به روشنی دنبال شده است. هم این ساختها و هم اجزاء هر ساخت، به تنهایی و در پیوند با هم نمودار آن نبرد هرمزدی و اهریمنی در هزاره‌هاست. و نمونهٔ آخرین، چنانکه در جنگ بزرگ خواهیم دید، تکامل‌یافته‌ترین نمونهٔ این تقلید و تکرار صورت نوعی نبرد است.

نمودار مقایسه‌ای سه نمونه‌برداری از نبرد هزاره‌ای نیکی و بدی در حماسه

عوامل و عناصر و کارکردها و اجزاء ساختی نبرد	نمونهٔ نخست	نمونهٔ دوم	نمونهٔ سوم
نیا	کیومرث	فریدون	کاووس
پسر	سیامک	ایرج	سیاووش
کشته شدن پسر به دست اهریمن	سیامک به‌دست دیو سیاه	ایرج به‌دست سلم و تور	سیاووش به‌دست افراسیاب
نبرد نبیره با اهریمن	هوشنگ با دیو	منوچهرباسلم‌وتور	کیخسروباافراسیاب
پیروزی نبیره	پیروزی هوشنگ	پیروزی منوچهر	پیروزی کیخسرو
مرگ نیا	کیومرث	فریدون	کاووس
طرح تباهی‌زایی قدرت	فزون‌طلبی در جمشید	دورهٔ فترت و نابسامانی و حفظ تعادل از طریق جهان پهلوان	طرح کیخسرو برای چارهٔ تباهی‌زایی قدرت

۱

ج ـ کارکرد معین آدمی در نبرد نیکی و بدی:

وظیفهٔ آدمی در نبرد میان نیکی و بدی، یاری به آفرینش اهورایی است. اگر آدمی به کارکردش عمل نکند، آفرینش اهورایی و جنگ نیک و بد نابسامان می‌ماند. کار انسان کار خداست. و اگر او از کارش باز ماند از خدا بازمانده است. این موقعیت ویژهٔ آدمی، مآلاً او را به داور میان نیکی و بدی بدل می‌کند. آفریدگار آفریدگان را آفرید تا کاری را به انجام رسانند و آنها فرمانبران آفریدگارند. کار آنها از خوره (فر) و خویشکاری به انجام می‌رسد. خویشکاری در فرمان بردن از خوره است. با به کار گرفتن خویشکاری، کار

آفریدگار انجام می‌شود و بدین‌سان کام او برآورده می‌شود. ولی چون به ضد خویشکاری برخیزند با خوره و کار آفریدگار دشمنی کرده‌اند. کام او برآورده نمی‌شود و زیانی به‌بار می‌آید.[۱]

رسیدن به برکت، اقبال و خواسته، وابسته به داشتن فرّه است. اما فرّه بر اثر خویشکاری به‌دست می‌آید. اگر هر کس یا هر قوم، خویشکاری ورزد، یعنی به وظایف خویش عمل کند، فرهمند می‌گردد و به سعادت و خواسته می‌رسد.[۲]

اما کارکرد همگان در جهان برابر نیست. یاری کردن به آفرینش اهورایی، در محدودهٔ نظم و موقعیت معینی به انجام می‌رسد. هر کسی در مرز تعیین‌شده و پذیرفته‌ای کار می‌کند. شرکت در نبرد کار همگان است. اما همگان در این شرکت یکسان و هم‌پایه نیستند. هر کس در مقام و موقع و درجه‌ای که برایش اندیشیده و تعیین شده است، به این مهم می‌پردازد.

خویشکاری آدمی را دو چیز محدود می‌کند. یکی نظم اجتماعی و دیگری قانون زمان. بخت و سرنوشت اگرچه غالباً با هم، و گاه نیز به جای هم به کار رفته‌اند، انگار هریک نمایانگر یکی از آن دو عامل محدودکننده است. آنچه در این زندگی نصیب آدمی شده است، همان قرار گرفتنش در موقعیت معینی از نظام اجتماعی است، از اینرو بخت یک تقدیر اجتماعی است، اما سرنوشت و مرگ و زمان آدمی یک قانون طبیعی و گیهانی است. فرا رسیدن زمان انسان به دست هیچ عاملی از عوامل نظام اجتماعی پنداشته نمی‌شود. اما تأثیر این دو، مجموعاً یک امر مقدر برآورد می‌شود. سرنوشت و بخت با هم بر حوزه و گسترهٔ خویشکاری تأثیر می‌نهند. ترکیب عملی عقاید مزدایی و زروانی در دورهٔ ساسانی سبب شده است که آن خوش‌بینی آغازین که از کوشش و کنش آدمی جدا نیست، با تلخی بدبینی بیامیزد، که کوشش و کار را

---

۱ - دینکرد، به‌نقل از سوک سیاووش، شاهرخ مسکوب، ص ۲۷.

۲ - پژوهشی در اساطیر ایران، مهرداد بهار، ص ۱۲۰-۱۱۹.

محدود و رستگاری یا گمراهی را مقدر می‌کند. زمان، زروان که جهان و چرخ گردان و سپهر و آسمان و روزگار است، نیک و بد نمی‌شناسد. زمان قانون طبیعی است، خدای سرنوشت و مرگ است.[۱]

وقتی سرنوشت کلید مرگ و زندگی و بود و نبود نهایی آدمی است، پس می‌توان برتری و چیرگی آن را بر موقعیت اجتماعی و نظم محیط زندگی نیز ساری و جای دانست. و اگر در برابر این یک نتوان کاری کرد، و از حیطه‌اش بیرون رفت، بسیار آسان خواهد بود که همه چیز بدان یک منسوب شود. در نتیجه بخت و زمان و سرنوشت و فرّه و... درهم می‌آمیزند. و تقدیر که از یک‌سو جهانی و از سوی دیگر اجتماعی است، سر بر می‌آورد و حاصل این می‌شود که آدمی در هر موقع و مقامی قرار گرفته، آن را سرنوشت ازلی و ابدی خویش بینگارد. و نصیب خود را در محدودیتهای نظام اجتماعی، به آنچه از سوی روزگار و سپهر و بخت و زمان و... تعیین شده نسبت دهد.

با چنین ذهنیتی شرکت آدمی در نبرد میان نیکی و بدی نیز قابل تأمل خواهد شد. وقتی همه چیز از پیش تعیین شده باشد، حاصل کنش آدمی چه خواهد بود؟ در چنین موقعیت ذهنی است که کم‌کم در دورهٔ ساسانی «فرّه» با بخت معنایی برابر می‌یابد. در زمانی که تودهٔ مردم زیر فشارهای شدید طبقاتی و اجتماعی دورهٔ ساسانی از هرگونه سعادت دنیوی محروم بودند و ورزیدن یا نورزیدن خویشکاری تأثیری دریافتن یا از دست دادن فرّه نداشت، دیگر نمی‌شد به ارتباط حتی فرهمند بودن و ورزیدن خویشکاری معتقد ماند. بنابراین، سعادت و خواسته و قدرت که نتایج عینی فرهمند بودن بود، با بخت ارتباط یافت؛ و در نتیجه، فرّه معنای بخت پیدا کرد، و مرد خویشکار تنها می‌توانست به سعادت اخروی روان خویش دل بندد.[۲]

1- R. C. Zaehner: Zurvan. P 239. Oxford. 1955.

۲ - پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۱۲۰.

اما عقاید زروانی به‌تنهایی بر شاهنامه حاکم نیست. همچنانکه به‌تنهایی بر دورهٔ ساسانی هم مسلط نبوده است. از این گذشته روایتها و داستان ـ سرودهای حماسی نخستین آزادتر از چنین قید و بندهای اندیشگی متأخر بوده است. در نتیجه در ساخت و روابط داستانها غالباً تقدیر اجتماعی و گرایش مزدایی تأثیر آشکارتر و گویاتری دارد، اگرچه در داوریهای پایانی یا آغازین هر رویداد، گرایش به حکمت بدبینانهٔ زروانی بیشتر است.

از اینرو به‌رغم محدودیتهای کارکرد انسانی، باز هم آدمی با کارکردش شناخته می‌شود. و تعیین کارکرد آدمیان نیز، بر اصل طبقه‌بندی معین استوار است که نظام‌اجتماعی بر آن مبتنی است.

رعایت اصول خویشکاری آن بوده است که هر کس تنها به کار و پیشه‌ای که خاص و بایستهٔ طبقهٔ اوست بپردازد. نگهداشت این آیین و مرزبندی، ناگزیر و الزامی بوده است. تجاوز از حدود آن که حدودی طبقاتی است، «همه کاره» بودن تلقی می‌شده است که کار اهریمن و گناه است.

ایزد هوم به کسانی که از قربانی بدزدند نفرین کرده می‌گوید: «اندر خانه‌اش دینیار و رزمیار و برزیگر زائیده نشوند، بلکه در خانه‌اش ویرانگران و نادانان و همه کارگان زاده شوند».[1]

د ـ طبقه‌بندی سه‌گانه

در این نظام اجتماعی و فرهنگی سه طبقهٔ «آسرونان» (قدرت دینی)، «ارتشتاران» (قدرت نظامی)، «واستریوشان» (واستریوشان به همراه هوتخشان یا پیشه‌وران = اهل تولید) هر یک کارکردی دارند.

این سازمان اجتماعیِ سه‌بخشی از ویژگیهای تمدن قدیم ایرانی است. اقتدار دینی، نیروی نظامی و قدرت تولید اقتصادی، هم سه رکن اساسی این

---

۱ ـ یسنا، ترجمهٔ پورداوود، ۶ـ۱۱.

نظام است، و هم حد و مرز درونی جامعه و طبقات آن را در جهت تعیین و تبیین کارکردشان معین می‌کند.

در این نظام اجتماعی، ضرورت وجودی هریک از این ارکان، از اصل عدم تداخل آنها تفکیک‌ناپذیر است. کارکرد هر فرد و طبقه‌اش، هم در برخورداری از اقتدار و امتیاز خویش است، و هم در عدم تجاوز به حوزهٔ اقتدار و امتیاز دیگری. این مرزبندی چه در دنیای مادی و چه در دنیای معنوی، همچنان مقرر و برقرار است. و فرّه و خویشکاری خاص و عام آدمیان، مربوط به همین حفظ و صیانت حوزه‌های اقتدار است، که نسبت به‌هم در درجه‌های معین و حساب‌شده‌ای قرار دارند.

این تثلیث اجتماعی در طرح ذهنی اقوام هندو اروپایی دیده می‌شود. هم جامعه و هم مجموعهٔ خدایان هند و اروپایی شامل سه مقام است، و با سه طبقهٔ اجتماعی بنیادی منطبق می‌گردد. در بالاترین مقام، فرمانروایی، به‌صورت دو پدیدهٔ خود یعنی پادشاهی و مقام دینیاری قرار دارد. در زیر این مقام ارتشتاری، و سرانجام کشاورزی است. و هر چه که شامل آن می‌شود: ثروت، باروری و تندرستی[1].

در آغاز شاهنامه و پادشاهی جمشید نیز همین مرزبندی و مشخصات تشریح شده است:

گروهی که آثروُبان خوانیش — به‌رسم پرستندگان دانیش
جدا کردشان از میان گروه — پرستنده را جایگه کرد کوه
بدان تا پرستش بود کارشان — نوان پیش روشن‌جهاندارشان
صفی بر دگر دست بنشاندند — همی نام تشتاریان خواندند
کجا شیرمردان جنگ‌آورند — فروزندهٔ لشکر و کشورند
کزایشان بود تخت شاهی بجای — وزیشان بود نام مردی بپای

---

۱ - م. موله: ایران باستان، ترجمهٔ دکتر ژالهٔ آموزگار، ص ۱۰۴-۱۰۲.

بسودی سه دیگر گرُه را شناس — کجا نیست بر کس از ایشان سپاس
بکارند و ورزند و خود بدروند — برای خورش سرزنش نشنوند
چهارم که خوانند اهیوتیشی — همان دست‌ورزان ابا سرکشی
کجا کارشان همگنان پیشه بود — روانشان همیشه پراندیشه بود
از این هر یکی را یکی پایگاه — سزاوار بگزید و بنمود راه
که تا هر کس اندازهٔ خویش را — ببیند بداند کم و بیش را[1]

این تقسیم مقامها در میان ایزدان نیز هست. ایزدان همان کارکردها و خصلتهایی را دارایند، که انسانهای وابسته به هر گروه دارایند.

خویشکاری ایزدان در اوستا و روایات دینی و... با کارکرد و حوزهٔ اقتدار اجتماعی آنها انطباق دارد. اردیبهشت و بهمن مشترکاً نمایندهٔ نقش موبد ـ شاهی‌اند. شهریور نمایندهٔ نقش ارتشتاری است. خرداد و مرداد همراه با اسفندارمذ نمایندهٔ نقش باروری و برکت کشاورزیند.

خدایانی که نامشان در سنگ نبشته‌های شاهان هخامنشی آمده است، یعنی اورمزدا، میتره، اناهیتا، نیز هر یک در این تقسیم‌بندی سه گانه، محل و مقامی خاص دارند. چنانکه اورمزدا طبعاً به طبقهٔ نخست، اناهیتا با طبقهٔ سوم، و میتره که در ایران جنبهٔ رزمیاری و دادگزاریش نمایان‌ترین خاصیت اوست، با طبقهٔ دوم مربوط می‌گردد.[2]

طرح آتشگاهها و پرستشگاهها نیز نمودی از همین طبقه‌بندی سه گانه است. سه آتش مقدس هریک از آن گروهی است. آتورفرنبغ از آن موبدان است، و فرنبغ دارندهٔ فرّ ایزدی است. آتورگشسپ خاص ارتشتاران است، و گشسپ دارندهٔ اسب نر است. و آذربرزین‌مهر ویژهٔ کشاورزان است، و برزین‌مهر،

---

۱ ـ شاهنامه، ج ۱، ص ۴۱ـ۴۰.

۲ ـ شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، فتح‌الله مجتبایی، ص ۴۸ـ۱۳۵۲.

مهر بلندپایه است که ایزد کشاورزان است و دارندهٔ چراگاههای فراخ است[۱].

رنگ جامهٔ این طبقات سه گانه نیز با یکدیگر متفاوت، و معرف شخصیت گروهی آنهاست. گروه نخست یا روحانیان جامهٔ سپید می‌پوشند که همان جامهٔ هرمزد است. گروه دوم جامه‌ای رنگارنگ که سرخ و ارغوانی در آن سهم بیشتری دارد، می‌پوشند. و گروه سوم جامه‌شان نیلی است.

این موقعیت و تفکیک مشخص طبقاتی حتی در افسانه‌ها و روایات مربوط به جهان دیگر، و وضع و درجهٔ روان طبقات اجتماعی در بهشت نیز مشهود است. ارداى ویراف در گزارش خود از سفر روحانیش به جهان مینوی می‌گوید در بهشت «آن روانهایی را دیدم که در گیتی گاهان سرودند و یشت کردند و بهدین مزدیسنان که هرمزد به زردشت آموخت، خستو بودند. هنگامی که فراز آمدم بدان جامهٔ زرنشانده و سیم‌نشانده و از همهٔ جامه‌ها درخشان‌تر ایشان، مرا ستودنی‌تر در نظر آمد...

روان آن ارتشتاران را دیدم که بدان برترین رامش و شادی و بدان رفتار شاهانه و آن زین‌افزار خوب‌ساختهٔ زرین‌ساختهٔ گوهرنشانِ سخت با شکوه سراسر آراستهٔ گردان، در آن شگفت گردونه‌ها، به‌بسیار شکوه و نیرومندی و پیروزگری.

آن روان واستریوشان را دیدم بدان جای روشن و فرهمند و سترگ، دارای جامه‌ای درخشان در حالی که مینوی آب و زمین و گیاه و گوسپند پیش ایشان ایستاده، آفرین کنند و ستایش و سپاس و آزادی گویند. ایشان را گاهِ مِه و جای بِه کنند.

روان هوتخشانی را دیدم که به گیتی خداوندان و سالاران را پرستیدند، در حالی که بدان گاهِ خوب گسترده و بزرگ و روشن و درخشان نشسته‌اند[۲].

---

۱ - پورداوود: یشتها، ج ۱ ص ۴۷۹ و ج ۲ ص ۳۳۱ در همین باره ر.ک. به گاتها: پورداوود، انتشارات دانشگاه تهران ص ۵۴-۴۹.

۲ - پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۲۵۹-۲۵۸ (به‌نقل از ارداویراف‌نامه).

حفظ این مرزبندی و ارزش‌گزاری بر هر یک از بخشهای سه گانه، و تعیین برتری هر یک بر دیگری، در حد و مرز و قدر و منزلت آن، از این تشبیه و مقایسه به‌خوبی برمی‌آید که در ایران باستان، طبقات سه گانه را با اندامهای آدمی مقایسه می‌کرده‌اند. در دینکرد و برخی دیگر از متون پهلوی، ضمن گفتگو از برتری دینیاران بر طبقات دیگر، دینیاری را با «سر» و رزمیاری را با «دست» و کشاورزی را با «شکم» و دستورزی را با «پا» مقایسه کرده‌اند.

جدول زیر نمودار گویایی است از این طبقه‌بندی و ارزشها و اندیشه‌های مبتنی بر آن:[۱]

---

۱ - برای آگاهی بیشتر از تقسیم‌بندیهای سه گانه و ارزشهای مترتب بر آن ر.ک: یشتها: فروردین یشت، ۸۸ و ۸۹/ زامیاد یشت، ۸/ ویشتاسپ یشت، ۱۶، یسنا، ۱۱/۶-۱۳/۳.

همچنین برای اطلاع از اینکه این تقسیم‌بندی در دورهٔ ساسانی چگونه برقرار بوده است ر.ک: کریستن‌سن: ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، فصل دوم.

اصول کلی تئوریهای ژرژ دومزیل را نیز در این‌باره می‌توان در کتاب او به نام «ایدئولوژی سه‌سویه‌ای» مردمان هند و اروپایی باز جست:

L´Idéologie Tripartie des Indo-Européen: Brussel 1958.

حوزهٔاقتدار	طبقه‌ها	بغان	رنگ نمایندهٔطبقه	پیارهٔ هرطبقه	مقایسه با اندام آدمی	آتشکده‌های مخصوص
دین- شاهی	طبقهٔاوّل	اورمزدا	سفید	دروغ	سر	آتورفرنبغ
رزم	طبقهٔ دوم	میتره	سرخ /ارغوانی	سپاه دشمن	دست	آتورگشسپ
تولید	طبقهٔ سوم	اناهیتا	نیلی(سبزیاآبی)	خشکسالی	شکم /پا	آتوربرزین‌مهر

افسانه‌ها و اساطیر ایران بازتاب تصویری از این بینش و اوضاع اجتماعی است. و نمود داستانی هر یک از این گروهها در حماسه نیز همراه با ارزشهای تعیین‌شده و کارکردی است درخور و امکان آنها.

اعمال برجستهٔ قهرمان حماسی، نمونه و پیرایهٔ ارزشهای پذیرفته‌شدهٔ دنیای اوست. ثبات سازمان‌یافته و طبقه‌بندی‌شدهٔ اصول حماسی، از همان ثبات سازمان‌یافتهٔ ذهنی دوران تدوین آن حکایت می‌کند. اما این قاعده‌مندی رفتارها و خصلتها و کارکردها نقطهٔ عزیمت آنهاست، و نه بیان تمام مشخصات آنها. هر اسطوره محققاً با واقعیات معین و تجربی مرتبط است؛ اگرچه نه به عنوان بازنمایی کامل آنها.

این مناسبات از نوع مناسبات دیالکتیک است. و نهادهای توصیف‌شده در اساطیر می‌توانند بسیار مخالف (ضد) نهادهای واقعی نیز باشند. این امر در حقیقت در حالتی خواهد بود که اسطوره بکوشد یک حقیقت منفی را بیان کند.[۱]

اما در این میان خصیصهٔ اصلی تصور یا طرز تلقی خاص شاهنامه، صرفاً تفاوتی نیست که از این تقسیم‌بندی نتیجه شده است. بلکه بیشتر ویژگی ساخت کلی و همگانی این تصور و طرز تلقی است. این خصیصهٔ اصلی وضعیتی است که براساس آن، طبقات یادشده، آگاهانه به‌عنوان یک کلیت تام تلقی می‌شوند. حال خواه مسأله به خود انسانها و طبقات اجتماعی آنها مربوط شود، خواه پیرامون خدایان و نمونه‌های انسانی و طبیعی آنها دور بزند. به‌هرحال موضوع همیشه در قالب یک ساخت کلی بازتاب می‌شود، که غالباً نیز تشخیص میان جنبه‌های جامعه‌شناسی و مذهبی آن را دشوار می‌کند[۲].

این مجموعه نموداری از آمیزش اندیشه‌های اشرافی و مردمی است که

1- Claude Levi Strauss: ``The Story of Asdiwal´´. in Sociology of Literature and Drama. Edited by Elizabeth and Tom Burns. P 203. London. 1973.

۲ - جی. مناسک؛ م. سویمی، اساطیر ملل آسیایی. ترجمهٔ خسرو پورحسینی، محمود مصور رحمانی، ص ۳۲.

مجموعاً روح ملی حاکم بر شاهنامه را پدید آورده است.

بازگشت به موقعیت عمومی (تمامیت اشیاء)

آنچه نظم اجتماعی مسلط را تشکیل می‌دهد، بیان تمام روان‌شناسی قومی نیست. نظم اجتماعی به صورت یک تقدیر مسلط عمل می‌کند. اما نظم داستان همواره محدود بدان و بسته در مدار تنگ و جزیی آن نیست. داستانهای حماسی پایه در چنین نظمی دارند، اما شاخ و برگشان در روحیات و گرایشها و تنشهای درونی و برخوردهای افراد و یک کلیت اجتماعی گسترده است. از اینرو چه بسیار کنشها و کشمکشها و تنشها که از این راه بر آن نظم معین و معهود و مسلط تأثیر می‌نهد. و این امر هنگامی بیشتر و نیرومندتر نمودار می‌شود که دریابیم شاهنامه صرفاً بیان همان صورتهای داستانی پرداخته در ذهنیت دبیران و دیوانیان حکومت ساسانی نیست.

شاهنامه رابطهٔ برخی از پهلوانان خود، به‌ویژه رستم و سهراب و زال و... را در همبستگی پهلوانان و شاهان، به گونه‌ای برقرار کرده است که قابلیت بیشتری برای طرح و تبلور آرزوهای قومی و کششها و کشمکشهای درونی انسان داشته باشند. و در این میان جهان‌پهلوان بیش از همه، بیانگر آن کلیت تام حماسی است. و ارزشهای گوناگون‌تر، کنشها و کشمکشهای فراگیرتری را در مجموعهٔ وجودی خویش مجسم می‌کند. و سرانجام تبلور نهایی کل سازمان ذهنی ایرانی و انسان حماسی است.

جهان‌پهلوان، هم وحدت این سازمان ذهنی را تجسم می‌بخشد، و هم تضادها و تناقضهای نهفته در درونش را آشکار می‌کند.[1] کل شاهنامه حکایت

---

۱ - پژوهشگر ارجمند دکتر مهرداد بهار در مقدمهٔ اساطیر ایران معتقد است که: محدودیتهایی که در قدرت هرمزد وجود دارد، این که او ناچار به مشورت با فروهر مردمان است، و این که امشاسپندان او را به خدایی برمی‌گزینند، و هرمزد بدون یاری مردمان قادر به پیروزی نیست، وجود ←

همین وحدت و تضاد است. اما برخی از داستانها یا قهرمانانش موقعیت ویژه‌تری از آن را تصویر می‌کنند. و به همین سبب گاه شاعر نشان داده است که با آنچه روی داده، یا با موقعیتی که پدید آمده، یا با اوضاع و شرایطی که وجود داشته، سازگاری ندارد. و گاه نه قهرمانش را تأیید می‌کند، و نه کنشی را که در داستان تحقق یافته است.

از اینرو پهلوانان در مجموع، و رویدادها در کلیت و حماسه در تمامیت ملی خود، می‌تواند با خواست و اندیشهٔ شاعر بزرگ هماهنگ باشد. و چه‌بسا که بارها میان عقاید و آراء خود او و اجزایی از داستانهایش و یا بخشهایی از منظومهٔ بزرگش اختلاف و حتی تعارضهایی وجود داشته باشد. و این طبیعی است. تاریخ ادبی پر است از نمونه‌های نویسندگانی که عقایدشان کاملاً مخالف با معنا و ساخت اثرشان بوده است. بنابراین باید نتیجه گرفت که تحلیل یک اثر هنری و ادبی و تحقیق عقاید مؤلف آن اثر گاه به دو عرصهٔ مختلف نیز متعلق است. این دو عرصه، می‌تواند مکمل هم باشد. و واقعیات یکی برای روشن شدن حقایق دیگری به کار آید.[1]

از سویی قهرمان حماسی، اساساً شخصیتی است که به نوع ملی بشر (اگر نگوییم به نوع بشر) و یا نظم الهی و شبه‌الهی متعلق است. اگرچه نشأتگاه او جامعه‌ای معین با نظام و ساخت ذهنی مشخصی است، اما ارزشها و آرمانهای

← و ادامهٔ حدی از مردم سالاری (دموکراسی) را در نزد قوم ایرانی در عصر زردشت اثبات می‌کند. ر.ک: اساطیر ایران، ص ۳۹، چاپ بنیاد فرهنگ.

یادآور می‌شوم که وضع پهلوانان را نسبت به شاه، می‌توان از این راه نیز شناخت که اساساً اگر شاهی بزه‌گر شود، مانند یزدگرد بزه‌گر، همین طبقات اصلی به‌ویژه آسرونان و ارتشتاران او را به‌دین می‌خوانند. تصور خطا و بدراهی و... دربارهٔ شاه یا یک عمل ویژهٔ او نیز از سوی هم‌اینان یادآوری می‌شده است. در این باره برخورد رستم با کاووس، در داستان رستم و سهراب، و برخورد زال با کیخسرو در جنگ بزرگ، برخورد گودرز با کاووس و... گویای درجات مختلف این انتقاد و کنترل است.

1- Lucien Goldman: The Moral Universe of the Playwright. in: Sociology of Literature and Drama. P 317.

کلی و ملی که به لحاظ اجتماعی از هم مجزا نشده، بر او حاکم است. انسان همانند او تصور شده است. اگرچه تصور، خود مبتنی بر نظمی از ارزشهای پذیرفته و حاکم بر جامعه است.

همچنان که زمان در حماسه تابع یک نظم تقویمی ـ تاریخی بسته نیست، مکان نیز از نوعی امکان همه جایی و همه سویی بودن بهره‌ور است. همین زمان و مکان معین قابلیت تعمیم ویژه‌ای دارند، که سبب می‌شود نوعی احساس جهانی بودن را القاء کند. در این میان نظم و موقعیت اجتماعی مستقر در زمان و مکان معین نیز دارای چنین انعطافی است. اگر ابعاد زمان و مکان در کل قیاس هستی و جهان تعبیر و تحدید می‌شود، حضور در موقعیت اجتماعی نیز به حضور در یک موقعیت کلی انسانی و جهانی می‌گراید.

درست است که انتظام ویژه‌ای که موبدان و دبیران و دیوانیان ساسانی، بنابر ارزشهای ذهنی و اجتماعی حکومت خویش به خداینامه، و از آنجا به شاهنامه، داده‌اند، بر کل اثر حاکم است، اما وجود قهرمانان و روابط داستانی حماسه در مجموع خود، آن قاعدهٔ عام را تبیین می‌کند که بر همهٔ اجزاء زندگی عمومی قومی و تمامیت ملی متکی است.

هنگامی که همهٔ قهرمانان، همهٔ رویدادها، همهٔ کنشها، و همهٔ فضای حماسی در نظر آید، یک کلیت عام نیز در ذهن می‌نشیند، که عیناً بیان ساخت ذهنی یا ویژگی نظم مسلط نیست. در دنیای حماسه، هم آن ساخت قدیم ذهن ایرانی وجود دارد که ایدئولوژی سه‌سویه‌ای مردم هند و اروپایی را نشان می‌دهد. هم آن هدایت اندیشگی سیاسی و آیینی ویژهٔ دوران حکومت ساسانی دیده می‌شود. و هم گرایشها و ذهنیتهای پنهان و آشکار دیگری نمودار است که به هر جهت و سببی، از این ساخت و نظم ذهنی و اجتماعی بیرون قرار گرفته است. گاه یک حرکت یا کنش قهرمانی، یک رویداد یا اندیشه، یک تقابل و درگیری، یک تنش درونی یا ستیز بیرونی و... نشان از ابعاد دیگری می‌دهد که

دقیقاً در چهارچوب آن نظم اندیشیده یا ساخت سه‌سویهٔ اجتماعی قرار نمی‌گیرد. یک رویداد ضمنی، یک حرکت و کنش معترضه، که از مختصات حماسه‌های بزرگ نیز هست، گاه مسیر گرایشی حماسه را به خود معطوف می‌کند. و می‌نمایاند که در این دنیای همگانی، چنین ارزشها و گرایشها و ویژگیها، موقعیتها، خواستها و آرمانها و... نیز هست. هم رستم و سهراب در آن چهارچوب ارزشهای مسلط و معین گنجانده شده است، و هم رستم و اسفندیار، و هر دو نیز گوشه‌ای متفاوت و دیگرگون از آن دنیای تودرتو و متنوع را نشان می‌دهند. شخصیت و رفتار و موقعیت کاووس نیز در همان وضع عمومی پرداخته شده است. تضادها و تعارضها و اختلافها و تفاوتها و... همه در دل یک وحدت ملی مطرح شده تا نشان دهد که دنیای حماسهٔ ایرانی، در عین سادگی ذاتیش، پیچیده‌تر از آن است که تنها نمودار گرایشهای یک لایهٔ اجتماعی، یک نوع ارزش آیینی، یا یک ذهنیت مسلط باشد. بُعد این دنیای حماسی تابع ذهنیت فرهنگی یک قوم است. فرهنگی که در عین تجانس نامتجانس است. و از همین روی شاهنامه گرهگاه ارزشهای اشرافی و مردمی، و تبلور وحدت و تضاد شده است.

در اینجا لازم است که در تکمیل بحث، به یک مسألهٔ «ساختی» در شاهنامه نیز اشاره کنم، و این بخش را به پایان برم.

نولدکه گفته است که حماسهٔ ملی ایرانیان دارای مشخصات منحصر به فردی است که کاملاً با استخوان‌بندی حماسه‌ای ملتهای دیگر تطبیق نمی‌کند.[۱] و «هگل» شاهنامه را به دلیل اینکه در مرکز خود یک کنش ویژه و خودبسته یا محصور بالذات ندارد، حماسه به معنی واقعی کلمه نمی‌شناسد.[۲]

شاید منظومهٔ بزرگ شاهنامه از بابت اینکه بخش تاریخی ـ افسانه‌ای

---

۱ ـ حماسهٔ ملی ایران، تئودور نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، ص ۱۲۴.

2- Hegel: PP 1097-8.

گسترده‌ای را همراه دارد، به‌نظر بعضی «حماسه» به معنی واقعی تلقی نشود. اما به اعتبار بخش بزرگ غیرتاریخی خود، از انتظام معینی برخوردار است، که نه‌تنها برای «حماسه» ضرور و مناسب است، بلکه توجه ویژه‌ای را هم می‌طلبد.

حماسهٔ ملی ایران، یک حماسهٔ یک لایه و یک تویه نیست. بلکه چند لایهٔ هماهنگ و همخوان، با هم و بر روی هم، ساخت اصلی آن را به‌وجود می‌آورد.

در این حماسه، به یک اعتبار سرگذشت شاهان و تاریخ ایران دنبال می‌شود. اما این ظاهرترین و رسمی‌ترین لایه‌ای است که در سطح آن نیز قرار دارد. لایه‌های دیگری نیز در ساخت منتظم آن هست، که ابعاد دیگری از هستی ایرانی را در آن متبلور می‌کند.

شاهنامه در لایهٔ دوم خود، شرح دلاوریها و پهلوانیهای «جهان‌پهلوان» و ماجراها و ستیزها و تضادها و جنبه‌های گوناگونی از زندگی آرمانی او و نهاد پهلوانی را پیگیری می‌کند. این لایه‌ای است که در تکمیل لایهٔ نخست، ابعادی از زندگی ایرانیان را، از درون و پیرامون آنان، ارائه می‌دهد. و ضمن گسترش چند سویه در سطح، نفوذی در عمق را نمایندگی می‌کند، و شخصیتها، خاندانها: آرمانها، تخیلها، اهداف و ارزشهای گوناگون ملی و مردمی را به‌نمایش می‌گذارد.

سرانجام لایه‌ای آیینی و بینشی، آن‌گونه که ذهن اقوام ایرانی در تمامیت خویش بدان دست یافته است، قرار می‌گیرد. و حماسه آرایش خود را در نبرد بزرگ میان نیک و بد، پدید می‌آورد، و از آغاز تا انجام، حتی تا پایان دورهٔ تاریخی نیز، این مبارزهٔ پیگیر را می‌سراید و می‌ستاید.

به اعتباری این سه لایه چون سه طلق مکمل و روی هم قرارگرفته، گستره و عمق و ذات فرهنگ ایرانی را مشخص می‌کند. و از همین بابت نیز مشخصات متفاوتی نسبت به حماسه‌های دیگر می‌یابد، که غالباً یک محور واحد مانند «سفر» یا «جنگ واحد» یا «پهلوان مرکزی و واحد» آرایش اصلی آنها را

برعهده دارد.

کنش فردی حماسی و چگونگی رویدادها

پس از بیان موقعیت عمومی حماسهٔ ملی، اکنون به طرح بخش دیگری از مشخصات و مختصات آن در حوزهٔ نهاد پهلوانی و ویژگیهای پهلوانـان و رویدادها می‌پردازیم.

عظمت حماسهٔ ملی ایران، پیش از هر چیز در روح پهلوانـی، و تـمرکز رویدادهای آن حول یک محور قهرمانی، متبلور است. عنصر نیرومند ذهنی آن، که در آرایش حماسی نبرد میان نیک و بد و ایران و توران تجسم یافته است، اساساً اوج و فرود خود را در نهاد پهلوانی و هیأت مرکزی و نیروی اصلی آن به ظهور می‌رساند.

نسلهای مختلفی از پهلوانان، پی در پی به‌کوشش برمی‌خیزند، خویشکاری می‌ورزند، پیروز می‌شوند، شکست می‌خورند، نام‌آور می‌شوند، به فراموشی می‌گرایند، تا ذات انسان حماسی، که تجسم نهایی خود را در جـهان‌پهلوان می‌یابد، باقی بماند. جهان‌پهلوان نیز مانند پهلوانـان دیگـر، دوره بـه دوره، فرامی‌آید تا عظمت کارکرد آدمی را در قهرمانی و افتخار بنمایاند. در این راه اگرچه کارکرد اصلی پهلوانان یگانه و بی‌دگرگونی یا خدشه‌ناپذیر می‌ماند، کاراکتر و کنش و روابط شخصیتی آنها متفاوت می‌شود، تنوع می‌پذیرد، و گسترش می‌یابد.

از اینرو برای آنکه کنش فردی و چگونگی رویدادهای حماسی و نوع آنها در شاهنامه بهتر ادراک شود، جا دارد که از راه رویکردی تشریحی، به بیان وضع و تنوع و شاخه‌ها و عناصر تشکیل‌دهندهٔ نهاد پهلوانی بپردازیم، تا زمینهٔ لازم برای جستجوی روابط افراد و چگونگی رویدادهـا و اهـداف زنـدگی پهلوانی فراهم آید. تأکید می‌کنم که در این بحث بیشتر به طرح یک نمودار از

مشخصات و مختصات پهلوانان خواهم پرداخت، تا به تبیین و تحلیل همه‌جانبه و ریشه‌شناختی.

بسیاری از مسائل پهلوانان ایران چه از لحاظ ریشه‌های اساطیری و پیوندهای تاریخی[۱]، و چه از بابت مشخصات «زندگی و مرگ» آنان تاکنون به‌وسیلهٔ صاحب‌نظران مختلفی بررسی شده است. همچنانکه از برخی رویدادها و داستانها نیز تحلیلهای ارزنده‌ای صورت گرفته است[۲]. در نتیجه طرح این بحث از آنرو و تا آنجاست که بتواند حضور ترکیبی پهلوانان را با وضوح بیشتری مشخص کند. و حضور آنان را در «تمامیت» حماسهٔ ملی بازنمایاند.

مجموعهٔ داستانهای حماسی شاهنامه را در نخستین نظر می‌توان نشأت یافته از سه دوره و حوزهٔ قهرمانی دانست، که هم ازبابت تاریخی و هم از بابت جغرافیایی، و هم از نظر تفاوتهای آیینی و ذهنی و خاندانی، نمودار زندگی

---

۱ - پژوهشگران مختلفی دربارهٔ ریشه‌های تاریخی و اساطیری شاهان و پهلوانان شاهنامه تحقیق کرده‌اند. هرتل بر آن بوده است که هخامنشیان همان شاهان آخرین کیانیانند. هرتسفلد گمان داشته است که نخستین پادشاهان کیان همه شاهان سلسلهٔ ماد بوده‌اند، و کیخسرو نیز همان کورش است. ر.ک:

Hertel: Achaemeniden and Kayaniden. Leipzig. 1924.

E. Herzfeld: Archaeological History of Iran. London. 1955.

نولدکه برای رابطهٔ میان کیان و هخامنشیان به قرائن و نشانه‌هایی اشاره می‌کند. (حماسهٔ ملی ایران ص ۳).

کریستن‌سن آراء هرتل و هرتسفلد و... را رد کرده و معتقد است که کیانیان سلسله‌ای تاریخی بوده‌اند در شمال شرقی ایران. پیش از هخامنشیان (کارنامهٔ شاهان در روایت ایران باستان، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی و باقر امیرخانی؛ کیانیان، ترجمهٔ دکتر ذبیح‌الله صفا، ص ۴؛ مزداپرستی در ایران قدیم، ترجمهٔ صفا، ص ۱۱۲ به بعد)

هنینگ آراء هرتسفلد را رد کرده است. ر.ک:

W.B. Henning: Zoroaster. Politician or Witchdoctor PP 4-7. Oxford. 1951.

این کتاب توسط آقای کامران فانی به فارسی ترجمه شده است به نام «زرتشت: سیاستمدر یا جادوگر»، ص ۹۳۲-۲.

۲ - شمار این گونه کتابها و به‌ویژه مقالات زیاد است. برای فهرست آنها ر.ک: کتابشناسی فردوسی، ایرج افشار، چاپ انجمن آثار ملی.

اقوام مختلف در تاریخهای مختلفی از حیات ملی ایران زمین است.

اما همهٔ رویدادها و کنشهای فردی مربوط به این حوزه‌ها و دوره‌ها، بر دو محور اصلی متمرکز شده است:

الف ـ محور آیینی و اخلاقی که در نهایت از تنظیم بنیان اساطیری و اخلاقی نبرد و تکرار نمونه‌هایی از آن در دوره‌های مختلف جدا نیست، و اهداف سیاسی، ملی، آیینی، اخلاقی را دنبال می‌کند.

ب ـ محور قهرمانی که همهٔ تنوع زندگی قهرمانی را در طول دوره‌ها و موقعیتهای گوناگون، در یک هیأت و هویت مرکزی گرد می‌آورد. و به طرح و تبیین ارزشها، روشها، رفتارها، کنشها و روابط انسانهای حماسی می‌پردازد. اگرچه این انسانهای حماسی از هر راه که شده غالباً به یک ریشهٔ آیینی و اساطیری و مقدس می‌پیوندند، و در نتیجه انگار تمام آنان و تمام شاهان و... از یک رگ و ریشه برآمده‌اند.

پهلوانان و خاندانها

این سه بخش اصلی داستانهای پهلوانی را چنین نامیده‌اند و معرفی کرده‌اند:

۱ـ داستانهای حماسی اوستایی. که قهرمانانش اساساً شاهان کیانی‌اند؛ که از آنان در اوستا نیز یاد شده است. این رشته داستانها کلاً سلسلهٔ حماسه‌های کیانی و پیشدادی را دربرمی‌گیرد، که مطرح شدن آنها در یشتها، نشان قدمت تاریخی آنها تا حدود زمانهای پیش از زردشت است و به دورهٔ پیوندهای ذهنی هند و ایرانی می‌انجامد. قهرمانان این دسته از کیومرث تا گشتاسپ و بهمن را شامل می‌شود.

۲ـ داستانهای حماسی سکایی که خاندان سیستان را دربرمی‌گیرد. که شرح قهرمانیهاشان علاوه بر شاهنامه در شمار دیگری از منظومه‌های حماسی مانند جهانگیرنامه، برزونامه، فرامرزنامه و... نیز بیان شده است. و مجموعاً از زندگی اقوام سکایی حکایت می‌کند که بخشی از آنها در سیستان جایگزین

شده بوده‌اند، و محور پهلوانی حماسهٔ ملی ایران نیز شده‌اند، و حرکت اصلی حماسه به زندگی پرتحرک و خطیر و افتخارآمیز آنان سپرده شده است.

۳ـ داستانهای حماسی اشکانی. که از خاندانها و پهلوانان و شاهان و شاهزادگان دورهٔ اشکانی حکایت دارد. حماسهٔ اینان در دورهٔ اشکانی پدید آمده، و در حقیقت حضور فعال و گسترده و شرح قهرمانیها و افتخارات آنان در داستانهای پهلوانی جای خالی آنان را در بخش تاریخی شاهنامه پر کرده است[۱]. یکی از بزرگترین نمودهای خاندانی این گروه، گودرزیانند، که شاهنامه از کثرت و تنوع قهرمانیهای آنان سرشار است. این پهلوانان که اساساً در شمال سرزمین ایران می‌زیسته‌اند، چندان گسترده و مشهور بوده‌اند که بارها اعمال و رویدادهای پهلوانی دیگری نیز به آنان منسوب شده، که در اصل قهرمانان دیگری داشته است.

لازم به یادآوری است که به ازای وجود هر یک از این گروهها، دشمن و اردوی بدی نیز تنوع می‌پذیرد، و دیگرگون می‌شود. اما در نهایت حول دشمنی‌های تورانی، تازی، رومی متمرکز می‌گردد.

از اسناد و اخباری که از ایران پیش از اسلام باقی مانده است برمی‌آید که این سه رشته داستانهای گوناگون حماسی در زمان ساسانیان، در میان ایرانیان اشاعه داشته است، و حتی در باب هر یک کتابهایی نیز موجود بوده است. اما قوم ایرانی بدون وجه تمایزی با تمام این داستانها هماهنگ و هم‌خوی بوده است. در هر یک بخشی از کششها و گرایشهای درونیش را می‌جسته، و با هر یک بخشی از آرزوها و خواستهایش را زنده نگه می‌داشته است. و مجموعهٔ آنها را نموداری از کل زندگی متنوع و متفاوت، اما به هم پیوسته و متجانسی می‌دانسته است که در این سرزمین جاری بوده است، و به‌رغم همهٔ تضادها و

---

۱ ـ راجع به اشکانیان و جابه‌جایی آنها از تاریخ به حماسه، و انطباق شخصیتهای خاندان گودرز و... با آنها ر.ک: حماسه‌سرایی در ایران، ص ۵۷۵ به‌بعد.

تعارضهای درونیش از نوعی وحدت و هماهنگی نیز برخوردار بوده است.

بدین ترتیب بیش از صد و پنجاه پهلوان و شاه و... در نیمهٔ نخست و غیرتاریخی شاهنامه گرد آمده‌اند، تا کل ماجراهای حماسهٔ ملی را تصویر کنند. از این یکصد و پنجاه تن، شماری پادشاهند، که رهبری آیینی و سیاسی نبرد بزرگ را برعهده دارند، و از دورهٔ کیومرث که هم نخستین انسان و هم نخستین پادشاه ایرانی است، تا بهمن فرزند اسفندیار که مفصل بخشهای حماسی و تاریخی شاهنامه است، در پی هم می‌آیند و می‌گذرند. وگاهی خود یا فرزندانشان کنش معینی در رویداد ویژه‌ای می‌یابند، که یا در مسیر نبرد بزرگ، و یا در زندگی حماسی، گره ویژه‌ای پدید می‌آورد یا می‌گشاید. مانند سیاووش که مفهوم تازه‌ای از جنگ و صلح را به حماسه ارائه می‌کند، و اسفندیار که روایتی از جابه‌جایی کارکردها را در حماسه بیان می‌کند.

اما پهلوانان، پیکرهٔ بزرگ و توانمند حماسه را می‌سازند. و به اعتبار نقش و رابطه‌شان در رویدادها به چند دسته تقسیم می‌شوند:

۱ـ پهلوانان اصلی و جریان‌ساز، که داستان اصلی حماسه در کل حیات آنان پیگیری می‌شود، و قهرمان بسیاری از رویدادهایند. شمار اینان اندک است. مانند زال، رستم، گودرز و... که در مرکز نهاد پهلوانی قرار دارند، و رستم شاخص اصلی آنهاست، که صورت تکامل‌یافتهٔ جهان‌پهلوان است.

۲ـ پهلوانان ردهٔ دوم که یا رویدادی ویژه به آنها اختصاص یافته است، و یا حضورشان از جنبه‌های مختلف قهرمانی حکایت می‌کند؛ و در مجموع نهاد پهلوانی را استوار می‌دارند. مانند سهراب، گیو، بهرام، بیژن و... اینان در دورهٔ دراز آمیختگی، چهره‌های مشخصی از اردوی نیکی و عوامل مؤثری در نبرد بزرگند. و برخی از آنان چهره‌های پهلوانی در اردوی بدی‌اند و با تنوع شخصیتی و خصلتها و کنشهای گوناگون، هم خاندانهای مختلف را نمایندگی می‌کنند، و هم ویژگیهای انسان حماسی را به‌نمایش می‌گذارند.

۳ـ پهلوانان کوچک و بزرگ بسیار دیگر، که جزء آرایش حماسی، نهاد پهلوانی، و موقعیت عمومی‌اند. اینان که شمارشان به بیش از صد تن می‌رسد، گاه تنها نامی در شمار پهلوانانند، و گاه در گیرودار نبردهای گوناگون چهره می‌نمایند، و رزمی یا کنشی به آنان اختصاص می‌یابد، و دیگر سخنی از آنان نیست. همچنانکه پیش از آن نیز از آنان سخنی نبوده است.

این گروه عظیم پهلوانان، در مجموع ارزشها و اهداف و منشها و روشهای پهلوانی را ارائه می‌کنند، و علت وجودی خود را در رفتار و کردار معینی آشکار می‌دارند. صفات و روحیات انسانی اینان، اساساً از آغاز ورود به حماسه تا فرجام خویش ثابت است. شخصیت آنان تابع تحول و دگرگونی نیست. همان‌طور که آمده‌اند، می‌روند. برخی از آنان غالباً نمودار یک صفت و خصلت معین و ثابتند. گودرز از هنگامی که پا به حماسه می‌گذارد پیری خردمند و پهلوانی راهنماست. و توس همیشه نمایانگر چهره‌ای تندخو، کم خرد، خودپسند است. بیژن جوانی است هیجان‌زده و مغرور و بی‌تاب. و گرسیوز، تجسم حسادت و فریب و پشت هم‌اندازی و سخن‌چینی است.

عده‌ای نیز در دل رویدادها یا رویدادی، منشی را عرضه می‌کنند و می‌گذرند، مانند بهرام که نمایانگر شخصیتی درون‌گرا و اندیشمند است، و خوی و خصلت خود را در یک رویداد به‌ظهور می‌رساند. پشوتن که عقل منفصل اسفندیار است، گردآفرید که برق زیبایی و دلاوری گذرایی است و گویی تجسم مردانه‌ای از زن را در ذهن پهلوانان نمایان می‌کند.

از سویی این پهلوانان گوناگون، که انگار در ریشه و ذات خاندانی خود همه به نوعی به یک اصل می‌پیوندند، از حضور اقوام و دوره‌ها و خاندانهای گوناگون حکایت می‌کنند. و مسألهٔ تنوع قدمی و تاریخی، و قدرتهای پراکندهٔ محلی را مطرح می‌کنند. این خاندانها و شاخه‌های جدا از هم، بر حضور اجزاء درونی یک ملت دلالت دارند و هر یک بسته به نیرو و اعتبار و اهمیت و

گسترش خویش، رابطهٔ ویژه‌ای با قدرت مرکزی دارند.

خاندان گودرزیان که بزرگترین خاندان پهلوانی شاهنامه است؛ و بارها در شاهنامه به کثرت پهلوانان آن اشاره شده است. هفتاد پسر و نبیرهٔ گودرز در جنگها شرکت جسته‌اند. و گودرز خود پسر گشواد زرین‌کلاه است که از نسل کاوه است. این خاندان در حقیقت چهره‌های شاهی و پهلوانی پارتی‌اند. گیو و بیژن و بهرام و گستهم و گژدهم و گردآفرید و هژیر و... به این گروه متعلق‌اند. میان دو خاندان زال و گودرز، پیوند سببی نیز برقرار است. و از جمله گیو داماد خاندان زال است. خاندان توس که در سیر حماسه از خاندان شاهی به خاندانی پهلوانی گراییده است؛ اما همچنان مشخصهٔ مؤثری در روابط شاهی ـ پهلوانی را در خود ادامه می‌دهد. توس که رئیس زرینه کفشان است، پسر نوذر پسر منوچهر است. و از همان زمان نوذر به سبب خصلت و خوی خویش به یک سطح پایین‌تر فرود آمده است. اختلاف میان این خاندان و خاندان گودرز، گاه تا حد صف‌بندی در برابر هم، آن هم بر سر تعیین پادشاه، بروز می‌کند. خاندان توس هوادار فریبرز فرزند کاووس‌اند، و خاندان گودرز هواخواه کیخسرو پسر سیاووش. توس که از جاویدانان اوستایی است، در شاهنامه نقش سپهدار سپاه ایران را برعهده دارد. وزرسپ و ریونیز و... از این خاندانند.

خاندان کاوه، قارن و قباد، از نخستین خاندانهای پهلوانی‌اند که نقششان با گسترش حماسه تقلیل یافته و کم‌کم از یاد می‌رود.

در اردوی توران نیز از خاندان پهلوانی ویسه باید یاد کرد، که پیران سرکردهٔ آن و سپهدار افراسیاب است، و پهلوانانی چون پیلسم و هومان و... بدان وابسته‌اند. این خاندان رقیب اصلی گودرزیان است. اگرچه به روایت اوستا توس آن را برمی‌اندازد.

پهلوانان از یک سو نمودار تنوع و تمرکز قدرت خاندانی‌اند، و از سوی دیگر نمایندهٔ خصلت و خصوصیتی انسانی در دورهٔ قهرمانی. یک پهلوان، هم

همبستگی خاندانی را در میان گروه گستردهٔ رزمیاران نمایندگی می‌کند؛ و هم کارکردی پهلوانی را نسبت به مرکزیت قدرت ایرانی ارائه می‌دهد. و در عین حال نمودار کاراکتر ویژه‌ای است که از مشخصات فردی خود او خبر می‌دهد. یعنی پهلوان یک مشخصات عام پهلوانی دارد، که همهٔ پهلوانان با او در آن مشخصات مشترکند. زال و رستم و گودرز و توس و... با همهٔ اختلافهایشان در منش و رفتار و خوی و خصلت، یک وجه هماهنگ دارند، و آن اشتراکشان در ذات قهرمانی، و وابستگی به نهاد پهلوانی است، که مجموعاً ارزشها و معیارهای معینی را مطرح می‌کند. اگر پهلوانی در این بعد از شخصیت خود، برخلاف ارزشها و انتظارهای سنت پهلوانی کاری انجام دهد، نمودی غیر حماسی می‌یابد. ترس، گرایش به سپاه دشمن، فروافکندن نام و... یک نمود ضد حماسی است، و هر پهلوانی با آنها بیگانه است.

از سوی دیگر هر پهلوان مشخصهٔ رفتاری ویژه‌ای نیز دارد، که صفات و کنش او را در دل رویدادها آشکار می‌کند. در اینجا صفات ویژه یا مقصود خاصی که برای ورود او به عرصهٔ حماسی اندیشیده شده است، ارائه می‌شود. از این بابت فقط یک داوری شخصی دربارهٔ او صورت می‌گیرد. اما کارکرد پهلوانی او نفی یا اثبات نمی‌شود. از این‌گونه است خشونت، بی‌تابی، حسادت و گاه بیخردی برخی از پهلوانان که سبب خلع پهلوانی از آنان نیست. اگرچه همواره چنین صفاتی با آنهاست.

سرانجام رفتاری که از یک پهلوان در یک رویداد معین سر می‌زند. رفتاری که گاه فاجعه‌ای را نیز سبب می‌شود. و در حقیقت کنشی است که برآمد یک رویداد است. چنین رفتاری بارها از آن تناقضی حکایت می‌کند که در وجود قهرمانان نهفته است، یا از تضادی خبر می‌دهد که در مجموعهٔ روابط ارزشهای حاکم بر موقعیت عمومی حماسه موجود است. مانند رفتاری که گودرزیان با فرود می‌کنند، یا کنشی که از رستم در برابر سهراب سر می‌زند.

نهاد پهلوانی

اما نهاد پهلوانی از هیأت مرکزی آن تا نمودهای پیرامونش نوسان دارد. از بیرونی‌ترین اجزاء پهلوانی به سمت مرکز خود که حضور جهان پهلوان است می‌گراید، و از مرکز دوباره به بیرون موج برمی‌دارد. در این نوسان و موج، حضور یک نهاد قدرت، آرمان، اخلاق، روش و گرایش شکل می‌گیرد، که کارکردش پیش از هر چیز با قدرت مرکزی در موقعیت عمومی حماسه، ارتباط می‌یابد. یعنی این نهاد، هم نمایانگر قدرتهای کوچکتر پیرامونی است، که در مرکزیت خود یک عامل اساسی تعادل پدید می‌آورد. و هم نشان این است که با تشکیل قدرت مرکزی، بخشی از حقوق این نهاد به آن منتقل می‌شود. و نهاد پهلوانی در مجموع تابعیت آن را می‌پذیرد.

رابطهٔ این نهاد پهلوانی با نهاد قدرت حکومتی، یکی از مهمترین مسائل و انگیزه‌هایی است که از ذهن اقوام ایرانی بر ذهنیت تدوین کنندگان خداینامه سایه افکنده است. و حتی می‌توان گفت چندان نیرومند بوده است که با همهٔ تأکیدی که بر نظم و بنیان اندیشیدهٔ روایتها در دورهٔ ساسانی شده است، باز هم رابطهٔ این دو نهاد، در حدگویایی، بیانگر همان آرمانهای قومی گردیده است. کارکردی را بیان داشته است که ذهن قومی از نهاد و حضور پهلوانی برای خویش مجسم کرده است. مفهوم این رابطه را در «حضور جهان‌پهلوان» در حماسه به‌خوبی می‌توان دریافت. زیرا نهاد پهلوانی و جهان‌پهلوان، منش و روش و گرایشی را در حماسه پدید می‌آورند که با کنش و روش و گرایش شاهان و خاندان شاهی متفاوت است.

شکل و محتوای جهان‌پهلوانی از آغاز تا انجام خود بر یک حال باقی نمانده است. جهان‌پهلوان هر دوره، مانند هر دورهٔ نبرد بزرگ، از مشخصاتی بهره‌ور است، که هرچه پیشتر آمده متکامل‌تر و حماسی‌تر شده است. کاوه، قارن، سام، زال، رستم، در حقیقت مانند دوره‌های نبرد، مبین تغییر وجود

کیفی نیروهای نبردند.

در دورهٔ نخست نبرد، کارکرد پهلوانی و رهبری نبرد در حقیقت برعهدهٔ پادشاهان است. و از زمان فریدون و ایرج و منوچهر نیز که کم‌کم با نقش پهلوان آشنا می‌شویم، و کاوه در نبرد با ضحاک حضور مؤثری می‌یابد، باز عمل پهلوانی عملی تابع است. و سرگذشت حماسه اساساً سرگذشت شاهان در نبرد است. هنوز انگار پهلوانی از استقلال ویژه‌ای برخوردار نیست. کاوه، قارن و قباد پهلوانانی نمونه‌وار نیستند، و تنها نشانه‌ای از حضور نیرویی غیرشاهی، نیروی خاندانی یا مردمی درنبردند. جهان‌پهلوانی حتی در دورهٔ سام نیز مفهومی است که مصداق فعالی ندارد. سام که پیش از زال جهان‌پهلوان است، تنها به‌طور جنبی و اسمی مطرح می‌شود، حضور فعال و کارکرد و کاراکتر همه‌جانبه‌ای از جهان‌پهلوان ارائه نمی‌دهد. تا دورهٔ سام هنوز جهان‌پهلوان نقش اساسی در حرکتهای حماسی و نبردهای بزرگ میان بدی و نیکی ندارد. و صرفاً نمودی بسیار کلی از ضرورت وجودی جهان‌پهلوان را نمایش می‌دهد. اما هرچه حماسه پیش‌تر می‌آید، بر نقش جهان‌پهلوانی و همه‌جانبگی‌اش بیشتر تأکید می‌شود. از دورهٔ «زال» جهان‌پهلوان هم نمایندهٔ هویت ارتشتاری است، و هم تبلوری از خرد و ذهنیت حماسی است، و هم نشان حضور دم‌افزون آرزوهای قومی. با ورود زال به صحنه حضور و کارکرد و مشخصات جهان‌پهلوانی روشن می‌شود. و دخالت این نیروی تعادل‌بخش در کشمکشهای درونی و نبردهای بیرونی آشکار می‌گردد.

طرز ترکیب جهان‌پهلوانی، با آنچه در سرگذشت زال آمده، و نمودار همبستگی عناصر و عوامل گوناگون و متضاد در فرهنگ اقوام ایرانی است، نشان می‌دهد که از این دوره، همهٔ گرایشهای موجود در آرمان نیکی و نحوهٔ نبرد با بدی و اهریمن، به سمت هماهنگی با هم می‌گرایند.

تقاضاهای اجتماعی گوناگونی در وجود جهان‌پهلوان متبلور می‌شود، که

خود هم بازوی قدرت مرکزی است، و هم بازدارنده و هدایتگر آن. زال، هم عامل تثبیت نهاد پهلوانی است، و هم از این پس همراه رستم عامل تأثیرگذاری بر قدرت مرکزی است.

ورود رستم به صحنه در دل دوران آفرینش است، که با نابسامانیهای ناشی از وجود شاهی چون کاووس روبه‌رو است. شاهی که فرّه از او گسسته است. از خویشکاری و داد و آبادانی بازمانده است. و تباهی قدرت تأثیر ویرانگری بر کشور و پادشاه نهاده است. از اینرو انگیزهٔ حضور و تثبیت نهاد پهلوانی و به‌ویژه جهان‌پهلوان از این‌گونه است:

۱ـ جستن شاه آرمانی و با فرهٔ ایزدی، که کشور را تعادل بخشد.

۲ـ به‌راه آوردن شاه بزه‌گر، یا شاهی که دچار لغزش و گمراهی می‌شود. و پیشگیری از تباهیهای ناشی از فساد دستگاه رهبری و در حقیقت اصلاح اردوی نیکی.

۳ـ سروسامان دادن به نبرد با دشمن، بدی، اهریمن.

۴ـ بازتاب کردن تضاد و وحدت درونی، هنگامی که قدرتها با هم به کشمکش می‌افتند.

۵ـ نمایاندن قدرت و انگیزه و آرزوی مردمی (البته با همان برداشتهای متناسب در این مرحلهٔ تاریخی ـ اجتماعی) در ساخت ذهنی و اجتماعی و آیینی زندگی ایران زمین، و حد و توان و کنش انسانی را در یک کلیت حاکم بر آدمی به‌نمایش گذاشتن.

برای هر یک از این انگیزه‌ها و مسائل مهم اجتماعی، نمونه‌هایی از داستانها را می‌توان شاهد آورد. همچنانکه در مورد کارکرد جهان‌پهلوان، می‌توان از دورهٔ سام تا پایان حماسه نمونه‌هایی را یادکرد، مانند برخورد سام با مسألهٔ پادشاهی در دورهٔ نوذر، چنانکه ضمن مقاله‌ای در همین کتاب آن را تشریح کرده‌ام، کارکرد زال در دورهٔ فترت شاهی ایران زمین (از پایان دورهٔ

منوچهر تا کیقباد)، آوردن زال و رستم، کیقباد را به ایران برای پادشاهی[۱] و...

حضور جهان‌پهلوان به منزلهٔ نیرویی تعادل‌بخش در قدرت مرکزی و وحدت ملی، هنگامی حساس‌تر می‌شود که ایران با پادشاهی از راه گشته روبه‌روست، همچون دورهٔ کاووس.

نقش خرد زال و نیروی رستم در حفظ تعادل و سلامت قدرت مرکزی در این دوره بسیار چشمگیر و مؤکد است. اعمال کاووس همه در راه ازهم‌پاشیدن وحدت درونی و نابسامانی کشور است، و یا در راه به تباهی کشیدن قدرت ایران زمین. و آنچه رستم و زال می‌کنند، از یک سو نشان قدرت و کارکرد نهاد پهلوانی است، و از سویی نشان حفظ وحدت قومی و ملی.

رستم برای نجات کاووس و ایرانیان، خود را به مهلکه‌های بزرگی چون هفت‌خوان و... می‌افکند، بارها کاووس را از مخمصه می‌رهاند پندش می‌دهد و سرزنشش می‌کند. در ماجرای سیاووش یکسر به حرمسرای او می‌رود و سودابه را می‌کشد. در فاجعهٔ سهراب بر او خشم می‌گیرد و از او بیزاری می‌جوید.

در تمام دورهٔ کاووس و پیش از او نیز، جهان‌پهلوان و نهاد پهلوانی، نبرد با توران را هدایت می‌کند و سامان می‌دهد. قدرت پهلوانی و مهارت قهرمانان به‌ویژه جهان‌پهلوان، در این دورهٔ دراز، نقش اساسی می‌یابد. تمام جنگهای مشقت‌باری را که کاووس می‌آغازد، پهلوانان به‌پایان می‌برند. و تا هنگامی که کیخسرو رهبری جنگ بزرگ را خود برعهده می‌گیرد، تمام نبردها عرصهٔ جولان و قدرت‌نمایی پهلوانان به‌ویژه جهان‌پهلوان است.

در بعضی از ماجراها نیز آنان اساس جنگ نیستند، اما موقعیتی دیگر از مسائل درونی ایران‌زمین را می‌نمایانند، و حضور فعال خود را به‌نمایش می‌گذارند. مانند صلح سیاووش با افراسیاب که با پیشتیبانی رستم صورت می‌گیرد، و مخالفت کاووس را برمی‌انگیزد.

---

۱ - ر.ک: «اسطورهٔ زال، تبلور تضاد و وحدت در حماسه».

طرح تضادهای درونیِ جامعه نیز از همان آغاز ورود پهلوانان، به‌ویژه جهان‌پهلوان، آغاز می‌شود: تضادهایی که با پیدایش زال رخ می‌نماید. نپذیرفتن او، پذیرفتن او، عشق او، سپرده شدن جهان‌پهلوانی به خاندان او. تضاد خرد او با کاووس. تضاد رستم با کاووس. تضاد رستم با گشتاسپ و اسفندیار و... هم از این گونه‌اند. و نیز از همین گونه است:

تضادهای درونی خاندانها، مانند خاندان توس و گودرز، تضاد پهلوانان و کیخسرو در جنگ بزرگ به‌خاطر بدعتی که آورده است. تضاد انسان حماسی و انسان اساطیری یا انسان پهلوانی و انسان آیینی. تضاد انسان حماسی و انسان تاریخی مانند دوران بهمن اسفندیار و ستیز او با خاندان سیستان. تضادهای آیینی که به‌ویژه در دل مسائل آیینی خاندان رستم و خاندان گشتاسپ رخ می‌نماید، به‌ویژه در برخورد سیمرغ و اسفندیار. تضادهای درون انسان حماسی مانند آنچه درون رستم می‌گذرد در فاجعهٔ سهراب. آنچه درون اسفندیار می‌گذرد بر سر زندگیش، قدرت‌طلبی‌اش و... آنچه درون بهرام می‌گذرد در از دست دادن و به دست آوردن نام.

تضادی که همواره میان موقعیت و مقام پیران و درون او برقرار است، و شخصیت فردی نیک او را در برابر موقعیت وابسته به اردوی بدی او قرار می‌دهد، تضاد پدران و پسران مانند رستم و سهراب، لهراسپ و گشتاسپ، گشتاسپ و اسفندیار، کاووس و سیاووش و... تضاد وجودی پهلوانان در ریشهٔ قومی و خانوادگی‌شان. پیوندهای زناشویی‌شان. رستم که از زال و رودابه فرزند مهراب شاه کابلی پدید می‌آید. سیاووش و کیخسرو که از پدری ایرانی و مادری تورانی پیدا می‌شوند و... و بسیاری دیگر از این گونه تضادها.

تمام این کشمکشها و اختلافها و تضادها، از هنگامی گسترش و شدت می‌یابد که طرح وجود پهلوان و حضور و تثبیت نهاد پهلوانی تحقق می‌یابد.

پهلوان و زندگی عمومی

اما پهلوان، هم انگیزه‌های نیرومند زندگی را نمایندگی می‌کند، و هم حد و

مرز قدرت انسان را باز می‌تابد. هم آرزوی جمعی و قومی را نمایان می‌سازد، و هم منش و گرایش و مشخصات و خصلت فردی یک انسان را آشکار می‌کند. از جوانی تا پیری، همه نوع موقعیت انسانی را تجسم می‌بخشد. اندیشه و کردار او کیفیت کلی روحی ایرانی را در دل طبقه‌بندیها و نهادهای آیینی و اجتماعیش نشان می‌دهد. و آنچه را که ایرانیان در روابط، احساسات، اندیشه‌ها، علایق و آرزوها و اعمال خود می‌جسته‌اند، و پنهان و آشکار در درون خود حس می‌کرده‌اند، در پهلوان نقش زده‌اند. و او را به صورت عامل ثبات و پایدار معنوی خویش در نظامی که خود پدید آورده و بر خود حاکم کرده‌اند، مجسم ساخته‌اند.

اما یک مسألهٔ اساسی را باید در حماسه در نظر داشت، و آن این است که باورها و کنشها و رفتارها و زندگی پهلوانان حماسی، اگرچه دارای تجلی فردی است، اما حول روابط خانوادگی و زندگی صرفاً خصوصی آنان دور نمی‌زند. بلکه در باور، رفتار، کنش، زندگی و مرگ برای طرح بخشی از موقعیت عمومی یا به خاطر آن است.

پهلوان برای منظوری به صحنه می‌آید، و برای همین منظور هم می‌ماند، یا کاری و کوششی می‌کند. هیچ گره زندگی خصوصی او در حماسه گشوده نمی‌شود، مگر آنکه مسألهٔ عمومی مهمی را در پی داشته باشد. زندگی خصوصی نیز تنها از بعد عمومی نگریسته می‌شود. این امر را از چند جنبه می‌توان بازشناخت:

۱ـ در حماسه مسألهٔ خانوادگی یک تابع است، و نه یک موضوع و رویداد مستقل و اصلی.

۲ـ دوستی و دشمنی پهلوانان، امری فردی نیست، بلکه مسأله‌ای است که به امری عمومی و فراتر از آنان وابسته است، که در نهایت یا به ضرورت اجتماعی و یا به اصل کلی نبرد نیکی و بدی تأویل می‌گردد.

۳ـ پهلوان به خاطر عشق یا برای رهایی از مرگ نمی‌جنگد.

۴ـ پهلوان در پی شناختن رازهای جهان نیست.

۵ـ پهلوان در حماسه یک پیرو ذهنی است، و خودکمتر به اندیشه‌ای بدیع راه می‌یابد (وجود سهراب و سیاووش یک استثناست. از همین رو اولی یک نوآیین و نوخواه و دومی یک شخصیت ضد حماسی قلمداد شده است).

نخستین نشانهٔ اینکه حماسه به طرح زندگی خصوصی پهلوانان خود نمی‌پردازد این است که اساساً زندگی پهلوانی یا زندگی پهلوان، در همهٔ لحظه‌ها و آنات خود، یا از همهٔ جنبه‌ها و ابعاد خود، دنبال نمی‌شود. بلکه زندگی پهلوانی از کل پهلوانان و در مجموع پدید می‌آید. تمام پهلوانان با هم بخشهای گوناگون حیات انسانی و حماسی را به‌نمایش می‌گذارند.

زندگی خانوادگی و روابط شخصی در کل زندگی تبیین می‌شود، نه آن که خود اساس رویدادها قرار گیرد. طرح و تعقیب یک زندگی مشخص، هدف حماسه نیست. حماسه در پی آن نیست که مسائل خانوادگی را در گزارش رویدادها پیگیری کند. اساساً خانواده مسألهٔ اصلی حماسه نیست. حتی رستم و زال که از کودکی وارد عرصهٔ حماسه می‌شوند، و کاراکترهای اصلی حماسه نیز هستند، پس از یک دورهٔ کوتاه کودکی وارد میدان پهلوانی می‌شوند، و تا پایان حماسه به همین شکل برقرار می‌مانند. و زندگی شخصی‌شان تا آنجا مطرح است که زمینهٔ انجام کارکرد اصلی‌شان را فراهم آورد.

زندگی انسان حماسی در مجموع حماسه تکمیل می‌شود. و هر پهلوانی بخشی از آن را نمایان می‌سازد. هر کس برای کاری می‌آید. اگر بعضی کسان از آغاز تولد تا پایان زندگی نیز در رویدادها مطرح می‌شوند، چنان نیست که حماسه در تمام جنبه‌های شخصیت آنان تبلور یابد. اگر سیاووش و کیخسرو و رستم و زال و فریدون کسانی هستند که از آغاز پیدایش تا سرانجام خود در حماسه نمودار می‌شوند، باز هم این طرح درازدامن، به منظور کارکردهای

مهم و گستردهٔ یا متنوعی است که برعهدهٔ آنان گذاشته شده است. نه آنکه حماسه کل اجزاء و آنات زندگی آنها را روایت کند.

سیاووش برای مقصدی می‌آید و برای مقصودی می‌میرد. چه ماجرای او با سودابه، و چه ازدواج او با فرنگیس یا جریره، حلقه‌های تکمیلی آن سرشت و سرنوشتند. چنانکه کیخسرو نیز زاده می‌شود تا برای مقصود نهایی و اساطیری حماسه به میدان آید، و نبرد نیکی و بدی را سرانجام بخشد.

سرگذشت حتی بزرگترین و مهم‌ترین پهلوان، یعنی رستم نیز، در کل مسیر زندگیش پیگیری نمی‌شود. بلکه تولد او که تولد پهلوانی تکامل‌یافته در حماسه است، به سبب اهمیت یافتن نهاد پهلوانی و خرق‌عادتی در جریان حادثات پهلوانی است. همچنانکه مرگش نیز، نه از افول یک پهلوان، بلکه از عملی ناپهلوانانه و ناجوانمردانه و ناانسانی در پایان حماسه پرده‌برمی‌دارد.

دوستی و دشمنی

عمومی بودن کارکرد و نقش پهلوان و پهلوانی، نمودهای گوناگونی دارد. یکی از نمودهای برجستهٔ آن این است که دوستی و دشمنی پهلوانان تابع روابط فردی با یکدیگر نیست. بلکه دوستی و دشمنی تابع آن نظم ذهنی پذیرفته شده است، که با نبرد میان نیک و بد، همه چیز را در دو قطب دوست و دشمن متمرکز کرده است. هرکس به ازاء پیوند به یکی از این دو قطب، دوست یا دشمن است. کشمکشهای درون اردوهای نیکی و بدی، به ستیز میان پهلوانان نمی‌انجامد؛ مگر در لحظه‌هایی نادر و خاص؛ که آن هم نشان یک ستیز فردی نیست؛ و از موقعیت عمومی پهلوانان و خاندانها حکایت دارد. اگر توس و گودرز با هم به لبهٔ ستیز می‌رسند، به‌خاطر دشمنی فردی‌شان نیست. بلکه به سبب اختلاف بر سر مسأله‌ای اساسی و اجتماعی چون تعیین پادشاهی است. خاندانها با هم به تضاد می‌رسند. اما افراد از چنین روزنه‌ای نگریسته نمی‌شوند. توس با تمام مشخصات نامطبوعش، پهلوانی ایرانی و پذیرفتنی

است. و حتی پس از سرزنشهایی که از کیخسرو می‌شنود، و مجازات می‌شود، باز به عرصه برمی‌گردد. و با همان سمت سپهداری خود نیز برمی‌گردد. دوست یک عامل خودی است و دشمن یک عامل بیگانه است. اگر کاووس تباه شده است و از راه گشته است، باز هم پادشاه ایران است. و اگر چه پهلوانان با او به تضاد و اختلاف می‌افتند، باز هم کسی به دشمنی با او برنمی‌خیزد. در اردوی ایران و توران، هیچ رویدادی نیست که از دشمنی میان عناصر درونی آن خبر دهد. اگرچه گاه افراسیاب به‌سبب خشم و ترس زودرس و بی‌قراری و بی‌اعتمادی، بستگان خود را نیز به مرگ تهدید می‌کند، و یا حتی برادر نیک خود اغریرث را می‌کشد. کاووس نیز با نزدیکان خود گاه بر سر خشم می‌آید، و به قتل رستم اشاره می‌کند. یا سیاووش را به درون آتش می‌فرستد.

از اینرو اگرچه رفتارها بارها تابع احساسات و منشهای بی‌شکیب است، باز هم جهت اصلی و نهایی کردار و رفتار را گرایشهای اصلی به نیکی و بدی تعیین می‌کند.

هیچ پهلوانی به ازای شخصیت فردی خود، از سوی دشمنی تهدید نمی‌شود. دشمن حتماً از یک موقعیت پدید می‌آید. کم نیستند پهلوانان ایران که بارها پیران ویسه را نیک و دانا می‌شمارند. دریغ می‌خوردند که او در بخش اهریمن می‌جنگد. و جالب توجه این که وقتی ستیز میان این دو «موقعیت» موقتاً با صلح سیاووش تعدیل می‌شود، دوستی پیران و سیاووش نیز امکان‌پذیر می‌گردد.

به همین روال، نه گودرزیان با فرود دشمنند و نه توس. اما هنگامی که موقعیت ستیز پدیدار می‌شود، هر دو گروه گودرزیان و نوذریان بر او می‌شورند و او را می‌کشند. آنگاه همگان بر کشتهٔ خویش می‌گریند. همانگونه که کیخسرو نیز وقتی «خال» خود شیده را می‌کشد، در سوگ او به زاری می‌پردازد.

عشق و مرگ

اما پهلوان ایرانی در حماسه، برای عشق نمی‌جنگد. به عشق گرفتار

می‌شود، و به‌سبب آن در پی تغییر روابط و رفتارها برمی‌آید، اما نه رقیبی در این عشقها در میان است، و نه خود عشق با چنان سدی روبه‌روست که برای از میان برداشتنش به نبرد برخیزند. زال بزرگترین عشق حماسی را بـه نـمایش می‌گذارد، و سدی خاندانی و تا حدی اهریمنی نیز بر سر راه است. اما او تا حد پذیرش و پذیراندن خاندانی بیگانه می‌کوشد و پیش می‌رود. حماسه این عشق را برای تولد پهلوانی تدارک دیده است. باید ترکیب ویژه‌ای پدید آید، که وجود رستم وابسته بدان است.

بیژن در توران به عشق مـنیژه گـرفتار مـی‌شود. و مـناسبات دو اردوی متخاصم را به هیچ می‌گیرد. اما این فقط عشق نیست که او را گرفتار خشم و هجوم افراسیاب می‌کند. بلکه بیگانگی و دشمنی ذاتی میان ایران و توران، او و افراسیاب را رویاروی هم قرار می‌دهد. گشتاسپ و کاووس نیز در دیاری بیگانه شیفتهٔ کتایون و سودابه‌اند. اما این‌گونه ماجراها نیز از نوع ماجراهـای سلحشوران و شوالیه‌ها نیست که اصل رویداد حماسی‌شان بر موضعی عاشقانه مبتنی است.

پهلوان حماسی به‌خاطر رستگاری و رهایی فردی خویش نـمی‌جنگد. و اگرچه کنش فردی اوست که کارکرد جهانی نبرد بزرگ را پیش می‌برد، باز کنش فردی او در دل یک رویداد و موقعیت عمومی آن مفهوم است. کنش او به‌خاطر رویداد بزرگ و جزئی از رویداد بزرگ است. و عشق و مرگ نیز تنها در دل همین رویداد بزرگ مفهوم است.

هریک از ماجراهای عاشقانهٔ شاهنامه، به رویداد دیگری راه می‌گشاید. و اگرچه خودگاه چون عشق رودابه از عمق و شفافیتی ظریف نیز بهره‌ور است، باز هم یک حضور تبعی است. و در حقیقت حضوری فردی برای ماجرایی عمومی است.

مرگ نیز چون عشق یک امر فردی نیست. مرگ قـهرمانانه مـفهومی از

هماهنگی با زمان کرانه‌مند است. سهیم شدن در هزاره‌ای از نبرد است. پهلوان با مرگ و زندگی خود، به سرآمدن این زمان و هزاره‌های نبرد یاری می‌کند. زیرا شرکت او در سرنوشت جهان اهورایی، خود یک پیروزی است. خواه این پیروزی با مرگ صورت پذیرد، و خواه با زندگی. از اینرو نبرد پهلوان برای رهایی از مرگ نیست. اگر چه گاه پهلوانی به حیله‌ای و شگردی و گریزی نیز تن درمی‌دهد تا زندگی را برهاند. اما تنها برای حفظ زندگی نیست که پهلوان می‌جنگد. تنها برای دورداشتن مرگ از خویشتن نیست که حریفان خود را از پای درمی‌آورد.

پهلوان چهره‌ای از حضور زندگی است. نبرد او با مرگ نیست. بلکه نبرد او در زندگی است. اگرچه مرگ سرانجام همه است. برای رستن از مرگ به رویارویی دشمن کشانده نمی‌شود. و این همه از آنروست که او به‌خاطر خودش نمی‌جنگد. کشته شدن و کشتن برای چیز دیگری است.

اساساً کنش او یک امر حماسی است و نه تراژیک. و اگر با سرانجامی تراژیک نیز روبه‌رو شود، باز رابطه و گره آن را باید در همان موقعیت حماسی گشود. در شاهنامه کمتر کسی است که برای حراست از جان و دور ماندن از مرگ بجنگد. بلکه اساس پهلوانی بر شرکت در نبرد است. و اگر افراسیاب نمودار ترس از مرگ و گریز از فرجام است، مسألهٔ دیگری است که در تحلیل شخصیت او در جنگ بزرگ از آن یاد کرده‌ام.

چنین تصور یا برداشتی از مرگ و زندگی پهلوان، سبب آنست که حماسه جز در مواردی، خود را با سرانجام و مرگ پهلوانان خود زیاد درگیر نکند. بیان دقیق مرگ همیشه صورت نمی‌گیرد. زال به یک جادوانگی گمبوده سپرده می‌شود، زواره و فرامرز و... گویی می‌مانند تا در ماجراهای حماسی دیگری بیرون از شاهنامه در پی سرنوشت برآیند. گودرز می‌ماند و از پس ماجرای کیخسرو دیگر از او خبری نیست. پایان حماسه از راه مرگ پهلوانان نیست.

بلکه پایان حماسه آغاز دوره‌ای تاریخی است. دوران که به سرآید، پهلوان نیز می‌رود. همچنان که یکباره بیژن و توس و گیو و... همراه و در پی کیخسرو می‌روند و در برف مدفون می‌شوند. بسیاری دیگر از کسان در طی ماجراها از خاطره می‌روند. هنگامی که نبردی نبود، پهلوان نیز نیست. هنگامی که دوران نبرد پایان یافت، دیگر از کارکرد پهلوانی سخنی نیست. پس از کیخسرو تنها پهلوانان سیستانند که می‌مانند تا رستم در رویدادی تازه و دیگرگون در دورهٔ گشتاسپی رخ نماید. رستم و زال در دورهٔ گشتاسپی فعال نیستند. اگر اسفندیار و گشتاسپ که مروجین دین بهی‌اند به سراغ آنان نمی‌رفتند، گویا آنان نیز کاری به کار این دوره نداشتند. رستم برای بهی جنگیده است، اما برای دین‌بهی نمی‌جنگد. او مانند هر پهلوان دیگر می‌جنگد تا هرمزد، داد، نیکی و راستی بر اهریمن، بیداد، بدی و دروغ چیره شود. او در اردوی خود می‌جنگد، نه با اردوی خود. پهلوانی درخویش و خودبسنده نیست. اما آخرین نبرد او نیز که بیرون از دایرهٔ نبرد هزاره‌ای است، برای پاسداری از هویت و حرمت آزادگان و پهلوانان حماسی است. این بار اگر جنگی فردی در میان است، باز خود تبلور یک نهاد است. این بار آزادی پهلوان دستخوش بی‌حرمتی و تهاجم است. و اگر این نهاد مورد تهاجم گشتاسپ و اسفندیار قرار نمی‌گرفت، رستم و زال را به این نبرد کاری نبود، تا سرانجام نیز «سیمرغ» پایان‌بخش آن باشد.

سرنوشت و نظم عمومی

به‌هرحال سرنوشت پهلوان همواره در سرنوشت عمومی تعبیر می‌شود. کنش او تابع ضرورتهای نظام اوست. از این بابت پهلوان اساساً یک پیرو است. نظم ایران و جهان را خردمندانه و ضرور می‌داند. و تنها هنگامی از آن فاصله می‌گیرد که آن را از خرد و ضرورت دور دیده باشد. فاصله گیری او نیز از خود نظام نیست؛ بلکه از نمایندگان و فرمانروایان نظام است. به همین سبب به فرمان اسفندیار و گشتاسپ تن در نمی‌دهد. زیرا تباهی نهاد پهلوانی و مرگ

آزادگی که آن دو طلب کرده‌اند، هم از خرد پهلوانی به دور است، و هم از ضرورتی که پهلوان در نظام ذهنی و بینش ایرانی اندیشیده است. بیرون از چنین مشکلی، تابعیت او از نظم اندیشیده قطعی است. به جای او اندیشه شده است. و او این اندیشیده‌شدن را پذیرفته است. این نظم محافظه کارانه با هرگونه نوآیینی مغایر است. هر که بر این نظم بشورد، یا از مدار آن پای برون نهد، پرآشوب و بدخواه است. هرکس بر این نظم بشورد، آن را باور نداشته است، بلکه خود را باور داشته است. باور به خود به معنی همه چیز را برای خود خواستن است. و این، با منش و باور حاکم بر تمامیت اشیاء و اعیان حماسه همخوان نیست. همه چیز برای نظم موجود است. زندگی و مرگ پهلوان در این موقعیت ـ جهان عمومی معنا و مفهوم دارد. و در نظر او، این که نقصی یا اشکالی، یا بخت بد و روزگار و سپهر و آسمان و... در کار هست، گویی به این نظم ارتباطی ندارد. بلکه به این مربوط است که سامان همهٔ امور تنها در جهان مینوی می‌تواند برقرار شود، و نه در نظم این جهانی. تردید نسبت به این نظم تردید نسبت به نظم جهانی است. پس باید آن را پذیرا بود. رازش پیش دیگری و جای دیگری است. و درِ راز بر روی ما بسته است. بدین ترتیب بینشی که در اجزاء خود مردمی و فعال است، در ترکیب کلی خود محافظه کارانه و اشرافی است. چنین بینشی در پی نظمی تازه نیست، و اگر از نظمی ناخشنود باشد، نمونهٔ نیک و سالم آن را در گذشته می‌جوید.

از سویی پهلوان با این خرد کاربردی، در پی سردرآوردن از همه چیز جهان نیست. او در همین جا می‌ایستد که می‌داند رازی هست. همین که دانست به وجود راز اعتماد می‌کند. و فرجام خویش را با رضایت به رویدادی می‌سپرد که بر کل واقعیت زندگی و جهان استوار است. و در آن نیز می‌کوشد.

خرد پهلوان همواره به کار تشخیص کارکرد خویش می‌آید. تشخیص کار خویش تشخیص کار ایران است. و تشخیص کار ایران تشخیص کار جهان

است. و این مفهوم همان تقدیری است که بر حماسه حاکم است. پهلوان با این تقدیر همراه و همساز است. تقدیر ایران‌زمین تقدیر اوست. او می‌میرد اما ایران می‌ماند. پس منش فردی او تابع اخلاق حماسی ایران زمین است. شکل و چگونگی منش پهلوان از طریق کاری که باید انجام دهد، کامل و نمودار می‌شود. بینش او معنی کار اوست. به همین سبب پهلوانان از یک سو در بسیاری از ویژگیهای منش خویش مشترکند؛ و از بابتی با هم تفاوت دارند. تنها پهلوانانی از این سهم تفاوت برخوردارند که در رویدادی متفاوت نیز گرفتار می‌آیند. رویدادهایی نیز که اینان در آن گرفتار می‌شوند، نسبت به کل رویدادها، در حکم استثناست. نه ماجرای رستم و اسفندیار، یک ماجرای همگانی و نمونه‌وار در حماسه است. و نه ماجرای رستم و سهراب. و این امر زاییدهٔ موقعیت ویژه‌ای است که ذهن قومی برای جهان‌پهلوان خود اندیشیده است. و او را به عنوان برآیند نهاد پهلوانی، گاه در برابر نظم موجود قرار داده است. راز منش دوگانهٔ رستم نیز در همین است. منشی که گاه محافظه‌کار و پیرو است، و گاه نیز از آنچه برایش اندیشیده‌اند سر بازمی‌زند، و خشمگین می‌شود. اما در هر حال روان‌شناسی او ساده است. مشخصاتش به‌سادگی بروز می‌کند. در برابر هر حادثه یا مسأله‌ای موضع می‌گیرد. و سرانجام تعبیر اخلاقی واحدی را از انسان و جهان ارائه می‌دهد.

تصوری که پهلوان از نظام جهان دارد، به این پرداخت اندیشگی موکول است که ذات جهان را ذات بد نمی‌شمارد. و اگرچه سپهر و روزگار و بخت و... با او از در ناسازگاری درآیند، باز ذات جهان، ذاتی اهورایی و نیک است. پس پذیرش سرنوشت، و تسلیم به آن، در نهایت یا در تحلیل نهایی تسلیم به ذات نیک جهان است، که اگر در این بخش گیتیانهٔ خود نتوانسته به نیکی و داد فرجام یابد، در جهان مینوی پاداش نیک خود را می‌گستراند. پس تقدیر و سرنوشت در چنین بینشی، با همهٔ دردناکی و عذاب خود، دشمنانه نیست. از

همین روی نیز شاعر در حماسهٔ خود، غالباً میان داد و بیداد، هنر و بی‌هنری گرفتار است.

فرق این سرنوشت‌پذیری ایرانی و نبرد با سرنوشت و سرنوشت‌ستیزی در ادبیات یونان را می‌توان زائیدهٔ دو بینش و دو موقعیت عمومی متفاوت دانست. پذیرش این نظام ایرانی از سوی نظریه‌پردازان آن سبب شده است که مفهوم اهورایی دین در مفهوم اهورایی حکومت عجین شود. و خدا ـ شاه یک مفهوم واحد دینی ـ سیاسی پدید آورد. و همبستگی قدرت حکومتی را با قدرت آیینی به تنظیم زندگی و ذهن ایرانی باستان سرایت دهد.

اما در اساطیر و ادبیات یونان باستان، برخورد با تقدیر صورت و ماهیتی دیگر دارد. در آثار هومر دین چندان دینی نیست. فرق خدایان با انسان این است که خدایان دارای عمر جاوید و نبردهای فوق بشری هستند؛ اما از نظر اخلاق جای هیچگونه تعریف و تمجیدی ندارند. مشکل می‌توان پذیرفت که این خدایان در دل بندگان خود چندان ترس و تعبدی پدید آورده باشند. در بعضی از فصلهای آثار هومر، گویا فصلهای آخر، از خدایان با نوعی بی‌اعتقادی سخن می‌رود. احساس دین واقعی و اصیلی که در آثار هومر می‌توان یافت، بیش از آن که به خدایان المپ مربوط باشد، مربوط به چیزهایی است که بیشتر جنبهٔ وهم دارد. مانند سرنوشت و جبر و تقدیر، که حتی زئوس نیز اسیر آنهاست.

مفهوم سرنوشت در تمام فلسفهٔ یونان تأثیر کرده است، و شاید یکی از مبادی اعتقادی که بعدها علم به قانون طبیعی پیدا کرد، همین سرنوشت باشد. خدایان آثار هومر، خدایان اشراف فاتحند، نه خدایان مردمی که برای فراوان ساختن محصول زمین‌شان دست به اجرای مراسم دینی می‌زدند...

خدایان غالب ملتها مدعی هستند که جهان را خلق کرده‌اند؛ خدایان المپ چنین ادعایی ندارند؛ بیشترین کاری که کرده‌اند این است که جهان را به

تصرف خود درآورده‌اند. و تازه پس از تصرف این جهان مگر چه می‌کنند؟ آیا به کار دولت می‌رسند؟ زراعت را رونق می‌بخشند؟ دست به تجارت و صنعت می‌زنند؟ هرگز. چه لزومی دارد به کار شرافتمندانه بپردازند؟ برای آنها آسان‌تر است که هزینه‌های زندگیشان را با گرفتن باج و خراج تأمین کنند. و مردمی را که از پرداختن به خراج سر بپیچند به ضرب برق و رعد درهم بکوبند. خدایان المپ خانهای فاتحند. دزدان دریایی‌اند، که بر تخت سلطنت نشسته‌اند. می‌جنگند، مهمانی می‌دهند، بازی می‌کنند. چنگ می‌نوازند. شراب بسیار می‌نوشند. به آهنگ لنگی که خدمتگزار ایشان است قهقههٔ رعدآسا می‌زنند. هرگز نمی‌ترسند، مگر از پادشاه خودشان. هرگز دروغ نمی‌گویند مگر در عشق و در جنگ. قهرمانان بشری هومر نیز بر همین منوالند و رفتارشان چندان پسندیده نیست.[۱]

در برابر چنین خدایانی است که یونانیان با هنر درخشان خویش بر اندوه نومیدی خود پیروز شدند. آنها از درد و رنج خود منظرهٔ درام را به‌وجود آوردند، و دریافتند که سازگار شدن زندگی با جهان یک پدیدهٔ زیبایی و یک موضوع هنری و ابداعی است. کمال مطلوب در پیروزی هنر بر وحشت است. بدبینی نشانهٔ انحطاط و خوش‌بینی علامت برتری است. خوش‌بینی غم‌انگیز، حال آن مرد توانایی است که در جستجوی خطر و شدت است، گرچه به قیمت درد و رنج باشد. چنین کسی از دریافتن اینکه پیکار قانون زندگی است خوشحال است.[۲]

اما آمیزگاری دین و سیاست در ذهنیت ایرانی باستان و یگانه شدن مقام دین‌یاری و فرمانروایی، قید و بندهای اخلاقی موردپسند شاه ـ موبدان را به صورتی درآورد که پذیرش وضع مسلط توسط همگان، یک قانون

---

۱ ـ تاریخ فلسفهٔ غرب، برتراند راسل، ترجمهٔ نجف دریابندری، ص ۲۹ به‌بعد.

۲ ـ تاریخ فلسفه، ویل‌دورانت، ترجمهٔ دکتر عباس زریاب خویی، ص ۳۷۶.

تخطی‌ناپذیر اخلاقی باشد. آماده شدن برای آن جهان توجیه اصلی این نظام اخلاقی است. و عقلانی‌شدن دینی گرایشهای اساطیری ـ طبیعی در حماسه، محمل گویایی برای پای‌بندی به سرنوشتی است که رقم خورده است. اگرچه این سرنوشت از اساس زندگی اجتماعی و ضرورتهای آن نمونه‌برداری شده باشد، و توجیه و تبیین اخلاقی و اعتقادی همان موقعیت و نظم عمومی باشد.

چنین است که در حماسه کنش فردی و رویداد و زمان و مکان و کل موقعیت، همه اجزاء ساختنی این سرنوشتند. علت وجودی هر یک به دیگری وابسته است، یا نظیر دیگری است. همه جزء یک نظامند. از اینرو «شخص» اساساً در یک رویداد متبلور است؛ و رویداد نیز در موقعیت ـ جهان عمومی یا تمامیت اشیاء و اعیان رخ می‌دهد. همهٔ پدیده‌های جزء تمامیت واحدی هستند که کارکرد مشخص واحدی دارد. در این تمامیت، همه چیز جزء یک وجود تکمیل شونده است. اگر پهلوان از محیطش تفکیک‌پذیر نیست ابزار و اشیاء و وسایل پهلوان نیز چون خود او از خصلتی عمومی برخوردار است. از خود او و موقعیت او تفکیک‌ناپذیر است. جزیی از خصلت او و جهان و سرزمین است. رخش و ببربیان رستم و گرزسام و شبرنگ بهزاد و زره سیاووش، دارای کارکرد خود پهلوان، و وابسته به ارزشهای موقعیتند. با شناخت این کنش، و وابستگی تام آن به رویداد است که باید در شناخت رویدادها کوشید. و هر رویداد را که گرهی در دل «تمامیت» است، در دل آن تمامیت گره گشایی کرد. به همین سبب به ازاء هر رویدادی تحلیلی ویژه نیز ضرورر است، تا در مجموع معنای موقعیت عمومی در کنش فردی و رویدادها به‌تمامی ادراک شود.

دوگانگی سیمرغ در حماسه

سیمرغ در شاهنامه، به دو صورت متضاد جلوه گر شده است. از یک سو وجودی است مقدس و ایزدی، و از سوی دیگر موجودی است جادوئی و اهریمنی. راز این دوگانگی در چیست؟ و چگونه است که این پرندهٔ اساطیری در حماسه چنین کارکردهای متضادی یافته است؟ آیا این تضاد در سابقه و هستی اساطیری او نیز وجود داشته، یا که تنها در حماسه بدین گونه تصور شده است؟

به‌منظور شناخت این راز، نخست باید هستی او را در کل حماسه بررسی کرد، تا دانسته شود که این کارکردهای متضاد، از سر تصادف در افسانه به او نسبت داده شده است، یا که مقصودی اساسی نیز در میان بوده است؟ و آیا علت و منشائی برای این امر می‌توان جست که با وحدت موضوعی حماسه هماهنگ و همراه باشد؟

چهره بشری ایزدی

سیمرغ چهار بار در شاهنامه ظاهر می‌شود. و طی همین مراحل است که تجلی ایزدی و تصور اهریمنی از هستی او دریافت می‌شود:

۱ـ نخستین بار در کودکی زال از او سخن می‌رود. زال را به‌سبب رنگ

سپیدش، که اهریمنی می‌انگارند، از جامعه طرد کرده به البرزکوه مـی‌برند. سیمرغ او را درمی‌یابد و با خود به کنام خویش می‌برد، تا بپرورد و به نیروهای فوق طبیعی بیاراید.

در اینجا سیمرغ موجودی است مهربان و مادر و حامی زال. و آنچه راکه آدمیان از این کودک اساطیر دریغ داشته‌اند، به او ارزانی می‌دارد. غریزه‌ای مادرانه در او نمودار می‌شود و، فقدان این مهر را برای زال جبران می‌کند:

بـــبخشود یـــزدان نـــیکی‌دهش　　کـجا بـودنی داشت انـدر بـوش[1]
نگـــه کـــرد سـیمرغ بـا بـچگان　　بر آن خرد خون از دو دیده چکان
شگـــفتی بـــر او بـرفگندند مـهر　　بماندند خیره بـدان خـوب چـهر[2]

از این پس او مربی و پرورانندهای است که زال را بـا روح خـرد آشـنا می‌سازد. و آموزگاری است که نیک و بد را به او می‌آموزد. آنچه این مربی به زال می‌آموزد و می‌بخشد، سرمایه و نیروی کیفی و کمی اوست. توانائیهایی است که اساطیر برای زال منظور کرده است:

تـــرا پـــرورنده یکـــی دایـــه‌ام　　همت دایه، هم نیک سرمایه‌ام

(ج ۱، ص ۱۴۴)

۲ـ دومین بار که ظهور می‌کند، به هنگام تولد رستم است. در این مرحله طبیبی است آگاه، که رودابه را از دشواری شگفت زایمان می‌رهاند و مولود حماسه را به دنیا می‌آورد.

---

۱ ـ مأخذ اشعار، شاهنامهٔ چاپ مسکو است.

۲ ـ سیمرغ گفت زال در نظر طوبی به‌دنیا آمد، ما نگذاشتیم هلاک شود، آهوبره را به دست صیاد باز دادیم و شفقت زال در دل او نهادیم، تا شب وی را پرورش می‌کرد، و شیر می‌داد، و به‌روز خود منش زیر پر می‌داشتم. ر.ک. به مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق، تصحیح دکتر سید حسین نصر ـ هانری کربن، ص ۲۳۳.

دستورهای او به زال، به‌منظور تولد رستم، هم پزشکی است و هم ایزدی. او آمیزه‌ای است از جادو و خرد. به زال می‌گوید:

بیاور یکی خنجر آبگون — یکی مرد بینا دل رهنمون
نخستین به می ماه را مست کن — ز دل بیم و اندیشه را پست کن
تو منگر که بینادل افسون کند — به صندوق تا شیر بیرون کند
بکافد تهیگاه سرو سهی — نباشد مر او را ز درد آگهی
وزو بچهٔ شیر بیرون کشد — همه پهلوی ماه در خون کشد
وزان پس بدوز آن کجا کرد چاک — ز دل دور کن ترس و تیمار و باک
گیاهی که گویمت با شیر و مشک — بکوب و بکن هرسه در سایه خشک
بساو و برآلای بر خستگیش — ببینی همان روز پیوستگیش
بدو مال از آن پس یکی پرّ من — خجسته بود سایهٔ فرّ من[1]

(ج ۱، ص ۲۳۸ـ۲۳۷)

پس این تنها کارکرد پزشکی و رفتار جادوگرانهٔ سیمرغ نیست که چارهٔ کار را می‌سازد. بلکه همهٔ کارهای لازم، در سایهٔ فرّ و قدرت معنوی اوست که نتیجه‌بخش و درمان‌گر است. اما پیداست که این فرو نیروی معنوی نیز به‌تنهایی عمل نمی‌کند، بلکه همراه و هماهنگ است با آگاهیهای پزشکی و عوامل و رفتارهای جادویی او.

بنابراین، در این دو مورد سیمرغ نیرویی است بشری و ایزدی. و نیرویش همه در راه زایش و رشد و رهایی بشر اساطیر و حماسه است.

---

۱ - ثعالبی از سیمرغ و شکافتن پهلوی رودابه و درمان او، در تولد رستم سخنی نیاورده است. ر. ک. به غررالسیر، ص ۱۰۴.

او در این دو مورد کارکردی مقدس و اهورایی دارد، حتی اگر به‌طریق و طی مراسمی جادویی تظاهر کند. که این جادو بودن نیز خود در طریق تکمیل همان آیین و بینشی است که تقدس و معنویت را به او منسوب کرده است.

جادو

انسان ابتدایی آیین جادویی را به‌جای می‌آورد، زیرا که بدان ایمان داشت و به سودمندی آن معتقد بود و نظریات پزشکی ابتدایی خود را بر پایهٔ آن به کار می‌بست. هرجا که جادوگران حرفه‌ای پدیدار می‌شدند، هنر درمان کردن نیز به انحصارشان درمی‌آمد[۱].

آمیختگی روحانیت و پزشکی و جادو، و مشاغل مربوط به اینها، و قدرت برتر یافتن مردان و حتی زنانی که بدین امور می‌پرداخته‌اند، در میان اقوام ابتدایی از همین طریق صورت پذیرفته است[۲].

جادو مجموعه‌ای از تدابیر و اصول و قواعد رفتار است، به‌منظور استیلای بر طبیعت و اشیاء و انسان و حیوانات. این فن تسخیر قوای طبیعی و فوق طبیعی، طریقهٔ اعمال نفوذ و سرایت قدرت و کسب نیرو از موجوداتی بود که نیرومند و قدرت‌بخش تصور می‌شدند. پس جادو باید به کار گرفته می‌شد، برای سیانت فرد در برابر دشمنان و خطرات، و قدرت بخشیدن به او برای آسیب رسانیدن به دشمنان خود[۳].

در افسانه‌های کهن ایرانی، آمیختگی قدرت و جادو و درمان‌بخشی در یک هیأت آیینی، همواره مورد توجه بوده است. قدرت پادشاهی فریدون توأم با کارکرد درمان‌بخشی اوست. و از همین طریق است که «فروهر» او از برای دفع ناخوشیها و مقاومت کردن بر ضد آزار مار مورد ستایش قرار گرفته است[۴].

1- Gordon Child: Man Makes Himself. P 264. London 1962.

2- Joseph Campbell: The Masks of God; Primitive Mythology. PP 242-251 London 1973.

۳- توتم و تابوم، فروید، ترجمهٔ دکتر محمد علی خنجی، ص ۱۰۸.

۴- ر.ک. به فروردین یشت، فقرهٔ ۱۳۱، یشتها، ج ۲، ص ۱۰۲، پورداود. در تاریخ طبری، سری

«ثریت» نیای اساطیری سام و خاندان زال، خود نخستین کسی است که خاصیت درمانی گیاهان را دریافته بوده است. و زال در پیوند با سیمرغ بر افسونها و نیرنگهایی آگاه است که قادر به درمان رستم و رخش است. منتهی عملی‌شدن این آگاهیها همراه با حضور و یاری سیمرغ است، و اصل آگاهیها نیز به خود سیمرغ می‌رسد.

در مراسم جادویی انسانهای اولیه، نوعی آمیختن حاکم جادوگر، با توتم طایفه‌اش تصور می‌شده است.

بدین ترتیب حاکم جادوگر انتساب به حیوان یا گیاه یا شیئی را که همهٔ اعضای طایفه آن را نیای مشترک خود می‌دانستند، به خود انحصار می‌داده است[1]

ضمن همین مراسم جادویی و پزشکی است که خصلت و بینش ابتدایی و طبیعی زال شناخته می‌شود. او پر سیمرغ را در آتش می‌افکند و طی مراسمی او را ستایش می‌کند. پری که به نشانهٔ حمایت و قدرت سیمرغ همراه زال است. زیرا در جامعهٔ ابتدایی اشیاء و اموری که متعلق به حیوان یا گیاه مقدس است دارای خاصیت جادوست؛ و همراه داشتن آنها موجب از میان رفتن بلایا و مصائب است.

از سویی هر بار که زال به دیدار سیمرغ می‌رود و حضور او را می‌طلبد، مراسمی چون درخشیدن آتش و سوختن عود و نماز و نیاز هم انجام می‌گیرد. و این خود تأکیدی است بر آیینی بودن این جادو و پزشکی:

بشد پیش با عود زال از فراز ستودش فراوان و بردش نماز
به‌پیشش سه‌مجمر پر از بوی کرد...

(ج ۶، ص ۲۹۴)[2]

I ←، ج ۱، ص ۲۲۹ و سنی ملوک‌الارض و الانبیاء حمزهٔ اصفهانی، ص ۳۳ نیز فریدون مؤسس طب و مخترع تریاق نامیده شده است.

1- Man Makes himself, P 187.

۲ ← و نیز ر.ک. به ج ۱، ص ۱۴۵ و ص ۲۳۷-۲۳۶.

چهرهٔ اهریمنی

۳ـ سومین بار در هفت‌خوان اسفندیار است که از سیمرغ سخن می‌رود. در اینجا موجودی است همچون دیگر عناصر شگفت‌انگیز و اهریمنی هفت‌خوان، مثل گرگ و شیر و اژدها و زن جادو و...

راهنمای اسفندیار در هفت‌خوان، او را چنین معرفی می‌کند:

یکی کوه بینی سر اندر هوا — برو بر یکی مرغ فرمانروا
که سیمرغ گوید ورا کارجوی — چو پرّنده کوهی‌ست پیکارجوی
اگر پیل بیند برآرد به ابر — ز دریا نهنگ و به خشکی هزبر
نبیند ز برداشتن هیچ رنج — تو او را چو گرگ و چو جادو مسنج
دو بچه‌ست با او به بالای او — همان رای پیوسته با رای او
چو او بر هوا رفت و گسترد پر — ندارد زمین هوش و، خورشید فر

(ج ۶، ص ۱۸۱ـ۱۸۰)

پیداست که در این مورد از صفات روحانی و ایزدی سیمرغ سخنی نیست. پیکار با او کاری است پهلوانانه و نیک. قدرت او قدرتی زردشتی است. به همین دلیل نیز هست که برخی مثل نولدکه او را «مخصوصاً از عالم اهریمنی»[1] انگاشته‌اند؛ زیرا تنها از موضعی اسفندیاری بر او نگریسته‌اند.

در این مرحله نیز سیمرغ با خصلتی جادویی ارائه شده است. اما برخلاف موارد پیشین، دیگر این قدرت جادویی ستایش‌آمیز و پسندیده نیست، بلکه پلید است و اهریمنی.

درک این مسأله آسان است، زیرا دین زردشت جادو را نمی‌پذیرد و آن را طرد می‌کند. وقتی مادر زردشت به هنگام تولد او بیمار می‌شود، به‌نزد جادوگری می‌شتابد به مداوا، به نزد پزشک‌ترین جادوگران. اما فرشتهٔ هرمزد

---

۱ ـ ر.ک. به حماسهٔ ملی ایران، نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، ص ۲۹.

بانگ بر او می‌زند که «مشو به جادوگران، چه ترا درمان‌بخش نیستند.»[۱]

۴ـ آخرین ظهور سیمرغ در نبرد رستم با اسفندیار است. زال به هنگام درماندگی رستم در برابر اسفندیار، از او یاری می‌جوید. زال می‌داند که:

همه کارهای جهان را درست مگر مرگ کان را دری دیگرست

(ج ۶، ص ۲۹۳)

و برای رستن از همین مرگ است که به پر سیمرغ نیاز می‌افتد. چه خود رستم امیدی به رهایی از این جراحت و خستگی ندارد (ج ٦ ص ۲۹۳). و زال نیز می‌گوید:

تن رستم شیردل خسته شد از آن خستگی جان من بسته شد
کزآن خستگی بیم جانست و بس بر آن گونه خسته ندیده‌ست کس
همان‌رخش گویی‌که‌بیجان شده‌ست...

(ج ۶، ص ۲۹۵)

در میان انسانهای اولیه، به‌ویژه قبایل شکارچی که سبک زندگیشان مبتنی بر کشتار است، و در محیط جانورانی زندگی می‌کنند که می‌کشند و کشته می‌شوند، مرگ نتیجهٔ طبیعی و نهایی اندامهای زنده نیست، بلکه نتیجهٔ تعدی است، و با جادو ارتباط می‌یابد. و جادو نیز به‌منظور دفاع در برابر آن و رهایی یافتن از آن به کار گرفته می‌شود[۲].

سیمرغ و زال در یک وحدت آیینی و جادویی، کارکردی جز صیانت رستم در برابر مرگ ندارند. بدین سبب سیمرغ تنها شفادهنده نیست، بلکه بخشندهٔ جان و عامل دوام خاندان زال نیز هست. همچنان که در آغاز بالش و بلوغ زال هم بدو پیوسته بود و زاده‌شدن رستم نیز به‌یاری او میسر بود.

سیمرغ پیکانها را از تن رستم بیرون می‌کشد و:

به‌منقار ازآن خستگی خون کشید

---

۱ ـ اساطیر ایران، دکتر مهرداد بهار، ص ۱۵۳.

2- The Masks of God: Primitive Mythology, PP 125-126.

بـــر آن خســتگیها بــمالید پــر　　هم اندر زمان گشت با زیب و فـر

(ج ۶، ص ۲۹۶)

اما سهم او در زندگی رستم به‌همین پایان نمی‌پذیرد. بلکه او را به‌چوب گز و وسیلهٔ مرگ اسفندیار نیز هدایت می‌کند. چوبی که خود جنبه‌ای آیینی دارد. و فردوسی طریقهٔ استفاده از آن رابه‌شیوهٔ «مردم گزپرست» از زبان سیمرغ ارائه می‌دهد:[۱]

به زه کن کمان را و ایـن چـوب گـز　　بـــدین گـــونه پــرورده در آب رز

ابر چشم او راست کن هـر دو دست　　چـنان چـون بـود مـردم گـزپرست

(ج ۶، ص ۲۹۹)

دو گرایش

بدین ترتیب در این مرحله نیز، سیمرغ در تضاد با اسفندیار رخ نـموده است. و پیش از این نیز بیگانگی و دشمنی اسفندیار را با خود رستم بازگو کرده است که:

بپرهیزی از وی نباشد شگـفت　　مرا از خـود انـدازه بـاید گـرفت

که آن جفت من مرغ با دستگاه　　به‌دستان و شمشیر کردش تباه

(ج ۶، ص ۲۹۷)

---

۱ - در سیمرغ آن خاصیت است که اگر آینه‌ای یا مثل آن برابر سیمرغ بدارند، هر دیده که در آن آینه نگرد خیره شود. زال جوشنی را از آهن بساخت چنانکه جـمله مـصقول بـود، و در رستم پوشانید، و خودی مصقول بر سرش نهاد، و آیینه‌های مصقول بر اسبش بست. آنگه رستم را از برابر سیمرغ در میدان فرستاد.

اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن. چون نزدیک رسید پرتو سیمرغ بر جوشن و آیینه افتاد. از جوشن و آیینه عکس بر دیدهٔ اسفندیار آمد، چشمش خیره شد. هیچ نمی‌دید. توهم کرد و پنداشت که زخمی به هر دو چشم رسید زیرا دگر آن ندیده بود، از اسبش در افتاد و به دست رستم هلاک شد. پنداری آن دو پاره گز که حکایت کنند دو پر سیمرغ بود.

ر. ک به: شهاب‌الدین یحیی سهروردی: مصنفات، عقل سرخ، تصحیح سید حسین نصر، ص ۲۳۴، از انتشارات انجمن فلسفه.

پس سیمرغ در زندگی هیچ یک از پهلوانان حماسهٔ ایران، جز رستم و زال، دخالتی ندارد. و در مورد اسفندیار نیز با تضادی آشکار نمودار شده است. و دخالتش هم به‌پایان گرفتن حیات اسفندیار می‌انجامد.

سیمرغ برای زال پروردگاری است دانا و دلسوز. راهنمایی است خردمند و آگاه. پزشکی است درمان‌بخش و رهاننده از بیماری و مرگ. مرغی است فرمانرواکه راز سپهر را می‌داند و بر زال می‌گشاید. مولود حماسه و تخمهٔ زال را می‌زایاند. از شدنیها و حوادث آینده و تقدیر آگاه است. اما برای اسفندیار، دشمنی است هراس‌آور و جادو، ددی است چاره‌گر و مهیب. افسونگری است که موجب نابودی او می‌شود.

پس این نمی‌تواند تصادفی باشد که هرجا از سیمرغ در رابطه با خاندان زال سخن می‌رود، دارای جنبه‌ای مثبت و کارکردی ایزدی و نیک است. و هر جا از او در رابطه با خاندان اسفندیار یاد می‌شود، دارای جنبه‌ای منفی و کارکردی اهریمنی و بد است.

در نتیجه باید این امر را نشان دوگرایش فکری و آیینی نسبت به سیمرغ دانست. و گمان نمی‌رود که این دو جنبهٔ نیکی و بدی، چنانکه برخی تصور کرده‌اند، تنها از خصلت بینش ایرانی نتیجه شده باشد، که همیشه برای هر پدیده‌ای دو وجه نیک و بد قائل است. زیرا چنانکه دریافتیم سیمرغ تنها از یک نظرگاه مطرح نشده است. بلکه از دو دیدگاه که از هر لحاظ با هم متفاوتند، مورد سنجش قرار گرفته است. و بیهوده نیست که در آخرین مرحلهٔ حماسه نیز، داستان رستم و اسفندیار طرح شده که خود بیانی از همین دوگانگی‌است. و اختلافهای آیینی هم در دل این تضاد اصلی مطرح شده است.

این دو دیدگاه نشان دو آیین‌اند. یکی آیینی که اسفندیار پیرو آنست، و یکی آیینی که زال و رستم و خاندان سیستان بدان وابسته‌اند. آیین اسفندیار دین زردشت است، که نسبت به آیین خاندان زال، که با ستایش سیمرغ همراه

است، جنبهٔ متکامل‌تری را ارائه می‌کند. و آیین خاندان زال شکل ابتدایی‌تر و طبیعی‌تری دارد. و با جادو و مراسم عبادی ابتدایی آمیخته است.

انسان و طبیعت

اینها همه نشان دهندهٔ آنست که سیمرغ موجودی است مقدس و با حرمت و با نیرویی ایزدی در یک آیین ابتدایی و طبیعی.

انسان ابتدایی از طبیعت و جهان دریافتی عجیب اما مشخص دارد. در بینش اساطیری او پدیده‌های طبیعی دارای شعور و اراده‌اند. و از این روی در سرنوشت بشر سهیم و دخیلند.

این اعتقاد قابلیت عجیبی در پیوند و ارتباط با جانوران نصیب انسان بدوی می‌کرده است؛ و از آنجاکه موقع و مقام جانوران در نظر چنین انسانی بس والا و با اهمیت بوده، آنان را در زندگی روحانی خود بیش از زندگی مادی، سهیم و مؤثر می‌دانسته است. جانوران برای او به‌منزلهٔ نیروهایی بوده‌اند که نه‌تنها بر رازهای زندگی و طبیعت، بلکه بر رازهای جاودانگی و فناناپذیری نیز واقف بوده‌اند[1].

همین بینش و پیوند، سببی شده است که باورها و تصورات دیگر انسان نیز در اشیاء و مناظر طبیعی و جانوران متبلور شود. به‌ویژه که در جوامع اولیه این دریافت و تصور واقع‌گرایانه وجود داشته (و این واقع‌گرایی ضرورت زندگی بدوی است) که اگر نیروهای نامرئی، در اشکال و هیأتهای ملموس و عینی ظهور و بروز یابند، ادراکشان میسرتر است[2].

بدین‌گونه نمادها و تمثیلهای مربوط به طبیعت و جهان پدیدار شده است، و از طریق همین تمثیلها و جابه‌جایی آنهاست که نیروهای فوق طبیعی و مرموز مورد ستایش و تقدیس قرار گرفته‌اند، و نیروها و رازهای ناشناخته، در ترکیب

1- Mircea Eliad: Myths. Dreams and Mysteries, P 61. London 1974.

2- C.M. Bowra: The Greek Experience, P 147. New york 1959.

و هیأت جانوران و موجودات افسانه‌آمیز متجلی شده‌اند. تصور موجودات افسانه‌آمیز به ادوار هند و ایرانی و حتی هند و اروپایی منتهی می‌شود، و غالب اوقات این جانوران و به‌ویژه پرندگان تجلیات گوناگون صاعقه، خورشید، آتش و ابر و غیره هستند. در «ریگ ودا» این تصور کاملاً مشهود است[۱].

بنابراین می‌توان گفت که در اثر نفوذ فرهنگ و عقاید آیینی و اساطیری کهن پیش از زردشت در اوستاست که در این کتاب نیز ستایش جانوران و روانهای آنان مکرراً مطرح گردیده است[۲]. و از جمله سیمرغ نیز، اگر همان سئن باشد، مورد ستایش قرار گرفته است. خبری از پلیدی و اهریمنی او در میان نیست.

آیین زردشتی تبلور منزهی از باورها و آیینهای کهن ایران است، و پرستش عناصر طبیعت و گیتی، آثاری از همان اعتقادات کهن است که در این دین حفظ شده است.

برداشت تجریدی زردشتی از امشاسپندان، چیزی جز یک تعبیر اخلاقی از نامهای استومند پیشین نبوده است. هر کدام از این نامهای مجرد امشاسپندان... جای آخشیج ایزدینه شدهٔ پیشینی را که نامش منسوخ شده گرفته است، و هرچه از زمان دین‌آوری زردشت دورتر می‌شویم، صفات و نشانهای استومند امشاسپندان بیشتر نمایان می‌گردد[۳].

سیمرغ در آیین

در میان جانورانی که در اوستا مورد تقدیر و ستایشند، پرندگان جای ویژه‌ای یافته‌اند. اینان موجوداتی هستند که در میانهٔ دو بعد مادی و معنوی

---

۱ - اساطیر ایرانی، کارنوی، ترجمهٔ احمد طباطبائی، ص ۴۹.

۲ - ر.ک. به فروردین یشت، فقرهٔ ۱۰ و ۷۴، یشتها، ج ۲، ص ۷۶-۷۵.

۳ - دین ایرانی، امیل بنونیست، ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی، ص ۷۷.

حیات قرار گرفته‌اند. جسم آنان ترکیبی است برای ایزدان و نیروی معنوی فرّه. عقاب و سئن و وارغن و... پرندگانی هستند که روحانیت دینی و تقدس اهورایی در آنان مجسم شده است.

سیمرغ هم بر درختی آشیان دارد که در میانهٔ اقیانوس فراخکرت روییده است. «درختی که دارای داروهای نیک و داروهای مؤثر است»، و آن را ویسپوبیش (همه را درمان‌بخش) خوانند، و در آن تخمهای کلیهٔ گیاهان نهاده شده است[۱].

گویی خواص همین درخت است که در حماسه به‌خود سیمرغ داده شده است، و به‌صورت درمان‌بخشی خود او تجلی کرده است. در مینوی خرد و بندهشن و... هم رابطهٔ سیمرغ بادیگر عناصر و عوامل طبیعت، از طریق همین درخت آشکار می‌گردد. رابطه‌ای که از حد پیوندهای مادی و طبیعی فراتر رفته، به زندگی بشری و حیات روحانی آدمی منتهی می‌شود.

بنا بر مینوی خرد «آشیان سیمرغ در درخت دورکنندهٔ غم بسیارتخمه است. و هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید. و چون بنشیند، هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراگنده شود»[۲].

در ساقهٔ این درخت، نُه کوه آفریده شده که ۹۹۹۹۹ جوی از آنها منشعب است، و نیمی از آبهای جهان از این کوهها سرچشمه می‌گیرد، و از طریق این جویها به هفت اقلیم زمین می‌رود و آب دریاهای زمین را تشکیل می‌دهد[۳].

۹۹۹۹۹ فروهر از این درخت پاس می‌دارند، و دانه‌هایی راکه از این درخت فرو می‌ریزد، فرشتهٔ باران، تشتر، برگرفته با باران فرو می‌بارد.

از سویی سیمرغ برفراز البرز جا دارد، و البرز محور و مرکز عالم است.

---

۱ - رشن یشت فقرهٔ ۱۷، یشتها ج ۲ ص ۷۵۴.

۲ - مینوی خرد، ترجمهٔ دکتر احمد تفضلی ص ۸۲.

۳ - بندهشن بخش ۱۸ بند ۹ به‌نقل از:

(ed) Max Muler. Sacred Books of the East. vol 5. P 66.

مکانی است اساطیری و مقدس. سرچشمهٔ آبهای عالم است و سرحد نور و ظلمت.

بنابر بهرام یشت، سیمرغ بر تمامی کوهها احاطه دارد و نیرویش ستودنی است:

«بهرام اهورا آفریده را می‌ستاییم، بکند پیروزی (بهرام) بافر این خانه را ا از برای گلهٔ گاوان فراگیرد. چنانکه این سیمرغ، چنانکه این ابر بارور کوهها را احاطه می‌کند.»[۱]

کوه «ارپائیری سئن» نیز یادآور سیمرغ است. و بلندی آن مناسبت تامی با معنی لفظی آن دارد. زیرا به‌معنی برتر از پرش سیمرغ است[۲]. این کوه پس از البرز بزرگترین همهٔ کوههاست و، با رود هیلمند و سیستان ارتباط نزدیک می‌یابد.

این سئن در اوستا به‌نام شخص نیز اطلاق شده است و در فروردین یشت از آن، مردی روحانی از پیروان زردشت اراده شده که «نخستین کسی است که با صد پیرو، در این زمین ظهور کرد[۳]، و بنا بر دینکرد صد سال پس از ظهور زردشت متولد شده و دویست سال پس از آن درگذشته است[۴]. و تعلق این حکیم روحانی را به سیستان گزیده‌های زاداسپرم یادآور شده است[۵].

به‌هرحال رابطهٔ سیمرغ با دیگر موجودات اساطیری، چه در اوستا و چه در متون پهلوی به گونه‌ایست که جنبهٔ تقدس و نیرومندی او را، به‌همراه نگهبانیش از نیروهای نیکی، بیان می‌دارد:

«چون دیوان و دروجان به دریا شوند، سین مرغ بانگ کند و سست بباشند.»[۶]

بینش اساطیری و نظام آیینی کهن، به‌منظور مشخص کردن موقعیت یک اسطوره و نیرومندساختن و برتری‌بخشیدن به آن، از عناصر مختلف و

---

۱ - بهرام یشت، فقرهٔ ۴۱، یشتها، ج ۲، ص ۱۲۸.

۲ - یشتها، ج ۲، ص ۳۲۷-۳۲۶. ۳ - یشتها، ج ۲، ص ۸۲.

۴ - دینکرد، کتاب ۹، بخش ۲۴، بند ۱۷، به نقل از:

Sacred Books of the East. vol 37. P 230.

۵ - گزیده‌های زاداسپرم، بخش ۲۳، بند ۱۱:

SBE. vol 47. P 166

۶ - زندوهومن‌یسن، صادق هدایت، ص ۷۴.

نمادهای گوناگون یاری می‌گیرد، و آنها را درهم می‌آمیزد، و با برقراری نوعی ارتباط ظاهری یا باطنی میان آنها، غرض آیینی خود را آشکار می‌سازد.

بدین سبب آب و کوه و گیاه و حیوان، گاه در طریق تکمیل هم، و گاه به منظوری خاص به‌هم می‌پیوندند. و از همین طریق است که سیمرغ نیز به جهات و جنبه‌های گوناگون، به نیروهای طبیعی و فوق‌طبیعی پیوسته است.

در یزدان‌شناسی مزدیسنا هم این ویژگی و گرایش آشکار است. منتهی در شکل تجریدی و روحانی آن. یعنی در شکل متکامل‌تری از آیین. و «هریک از خدایان بزرگ را با یک یا دو سه ایزد دیگر وابسته و مرتبط می‌کند که دارای اهمیت کمتری هستند، و ایزد اصلی را در خویشکاری یاوری می‌کنند. و کارهایی نظیر کارهای او انجام می‌دهند، و برخی از ویژگیهای او را نیز دارا می‌شوند»[۱].

پیوند سیمرغ با عناصر طبیعی بسیاری مثل آب و کوه و گیاه و... در اوستا، بر این امر تأکید می‌کند که سیمرغ در اندیشهٔ اقوام ایرانی، موجود ساده‌ای نبوده است. بلکه پرنده‌ای بوده نیرومند و ستایش‌انگیز. و به‌منظور تأکید بر کارکردش، به‌هر عالم مقدس دیگر پیوستگی یافته است.

سیمرغ حماسه

بدین‌گونه‌هاست که می‌توان شخصیت روحانی و مقدس سیمرغ را بازشناخت، و ارتباط او را با خاندان زال، و اهمیت ایزدانهٔ او را بنا بر نظام آیینی کهن، و روایات حماسی در پیوند بعدی آن با افسانه‌های پهلوانان سیستان یا سکاها دریافت[۲].

---

۱ - دین ایرانی، ص ۵-۸۴.

۲ - کویاجی محقق هندی، ضمن مدعیات بسیاری که نیاز به اثبات دارند، معتقد است که بهرام یشت، که در آن از سیمرغ سخن رفته است، در زمان و مکانی که عقاید و افسانه‌های سکائی رواج فراوان داشته به نگارش درآمده است. و قوم سکا عامل انتقال افسانه‌ها و تعبیرها و صفات اساطیری ←

پس مقدس بودن سیمرغ در اوستا باید به‌علت نفوذ عقاید و آراء اقـوام گذشته، در باورها و اندوخته‌های ذهنی و روایات متأخر زردشتی صورت پذیرفته باشد.

این مسأله نیاز و راز مشترک اقوامی را باز می‌گشاید که در مرحله‌ای از حیات اجتماعی خویش، ناگزیر از آمیزش و ادغام اسطوره‌ها و روایات و ساخته‌ها و اندوخته‌های ذهنی خود بوده‌اند.

قوم ایرانی در مرحلهٔ تکوین روایات و افسانه های حماسی، بنابر نیازهای اجتماعی و روحی خود، اساطیر و روایات و افسانه‌های اقوام بیگانه از جمله سکاها را نیز به هیأت آرزوها و آرمانهای خویش ارائه کرده است. و شگفت نیست اگر که سیمرغ را نیز با همان ترکیب و خصلت و کارکردی که نمایندگان این قوم، به‌ویژه زال، در حماسهٔ ملی ایران دارایند، تصور و تصویر کرده باشد.

سیمرغ فصل مشترک انسانیت و حیوانیت است. سرحـد مـیان غـریزه و اندیشه است. فصل مشترکی است میان طبیعت و فرهنگ و این همان خاصیتی است که در حماسه ویژهٔ خود زال نیز هست. جنبه‌های دوگانهٔ این موجود، با دوگانگی شخصیت خود زال، طی مراحل حماسه هماهنگ و همراه است.

اهریمنی یا ایزدی بودنش نیز به اعتبار رابطهٔ زال با مراحـل و نـهادهای جامعه است. و این موضوع گفتار جداگانه و مفصلی است که نگارنده با عنوان «اسطورهٔ زال: تبلور تضاد و وحدت» به آن پرداخته است.

پس این جنبه‌های دوگانه نشانهٔ دوگرایش اجتماعی و آیینی در ایران است که در طی اسطورهٔ زال به‌ظهور رسیده است.

سیمرغ به منزلهٔ خویشکاری زال است[1] و نهادهای اجتماعی ایران دربارهٔ

← این مرغ، که باید اصل چینی داشته باشد، به افسانه‌ها و روایات ایرانی شده‌اند. ر.ک. به آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، ص ۵۳.

۱ - چنانکه زیهنر فرّهٔ ایزدی را در آیین زردشتی به خویشکاری انسان تأویل می‌کند. ر.ک. به،
R.C. Zaehner: The.Dawn and Twilight of Zoroastrianism. P 294. London. 1961.

او به همان گونه می‌اندیشند که دربارهٔ زال. پس با هرچه زال در تضاد باشد، سیمرغ نیز در تضاد است. هنگامی که تضاد جامعه با زال تعدیل می‌شود، سیمرغ نیز پذیرفتنی و مثل زال مقدس و ایزدی است، و زمانی که نهاد سیاسی و دینی در دوران گشتاسپ با زال و رستم به خصومت می‌رسد، سیمرغ را نیز خصمانه می‌نگرد. چنانکه اسفندیار، هم سیمرغ را دشمن می‌دارد، و هم در جریان تضادش با رستم از زال به بدی یاد می‌کند:

که دستان بدگوهر دیوزاد — به گیتی فزونی ندارد نژاد
... بیامد بگسترد سیمرغ پر — ندید اندرو هیچ آیین و فر
ببردش به‌جایی که بودش کنام — ز دستان مر او را خورش بود کام
اگر چند سیمرغ ناهار بود — تن زال پیش اندرش خوار بود
بینداختش پس به پیش کنام — به‌دیدار او کس نبد شادکام
همی خورد افگنده مردار اوی — ز جامه برهنه تن خوار اوی
... ازآن پس که مردار چندی چشید — برهنه سوی سیستانش کشید
پذیرفت سامش ز بی‌بچگی — ز نادانی و دیوی و غرچگی
خجسته‌بزرگان و شاهان من — نیای من و نیکخواهان من
ورا برکشیدند و دادند چیز...

(ج ۶، ص ۲۵۶)

تضاد فرهنگی میان اقوامی که در پیدایش افسانه‌های حماسی و اساطیر و یا روایات دینی زردشتی و اوستای متأخر سهیم بوده اند چیزی نبوده است که در برخورد و تداخل فرهنگها و عادات و رسوم و سنتها به‌یکباره از میان برود، یا تعدیل شود. در بسیاری از روایات موجود، می‌توان نشان این تضادها را بازجست.

تأثیر روایات سکایی در افسانه‌ها و اساطیر ایران، در مرحلهٔ پیدایش حماسهٔ ملی، همزیستی نمادهای آیینی و نشانه‌های اجتماعی و قومی را به

همراه داشته است و چنانکه در شاهنامه پیداست گروه‌های پهلوانی، هر یک نشانه و نمادی از آن خویش دارند؛ که همزیستی آنها، به‌تبع از همزیستی گروه‌های اجتماعی، تحت یک آیین مسلط و یک هدف مطرح گردیده است.

تا هنگامی که وحدت حماسی برقرار است، این‌گونه تعارضها نیز به‌صورتی تعدیل شده در کنار هم قرار دارند. و هنگامی که همزمان با پیدایش دین جدید، و نزدیک‌شدن تاریخ، وحدت حماسی به‌پایان می‌رسد، تضادهای درونی نیز آشکار می‌گردد، و سیمرغ به‌عنوان موجودی اهریمنی وارد مدار اندیشگی اسفندیار می‌شود.

سهراب و رستم، یگانگی و بیگانگی

دو سپاه روبه‌روی هم صف کشیده‌اند، و چشم به راهند، تا کی به دیدار پهلوان خویش شادی آغازند، یا از خبرش به‌درد نشینند. هر دو سو پریشان و منتظرند، اما یک سوی به اندیشه و بیمی افزون‌تر گرفتارند، و این ایرانیانند، که دل به مهر رستم سپرده‌اند، و به نیروی او پایدارند، اما در آن‌سو که تورانیانند، کسی را دل به مهر سهراب نیست.

دو پهلوان بنا را بر آن نهاده‌اند که از سپاه به‌یک سو شوند، و خود تقدیر هر دو لشکر را بسازند، تا زمانه از داوری و آشوب برآساید. اما اکنون ایرانیان دل‌مشغولند که مبادا رستم در این نبرد، تنها تقدیر خویش را ساخته باشد.

نبرد به درازا کشیده است، و روز کم‌کم فرو می‌رود، و از بازگشت رستم خبری نیست. چند تن از پهلوانان ایران، به آوردگاه روی می‌نهند، تا دریابند کار به کجا انجامیده است:

دواسب انـدر آن دشت بـرپای بـود　　پـر از گـرد رسـتم دگـر جـای بـود
گـو پـیلتن را چـو بـر پشت زیـن　　نـدیدند گـردان بـر آن دشت کـین
گمان‌شان چنان بد که او کشته شد　　سـرنامداران هـمه گشـته شـد

اما بیرون از گمان اینان، واقعه به گونه‌ای دیگر رخ داده است. ماجرایی بر

دو پهلوان رفته است، که ناکامی هر دو است. هیچ‌یک از نبرد پیروز بیرون نیامده است. شکستی بر رستم رسیده، که حاصل سهراب از جهان است؛ و ستمی بر سهراب رفته که تقدیر رستم است.

زمان بر آوردگاه این دو تاخته، و هر دو را به مصیبت کشانده است. و سپاهیان نیکی و بدی را از آن آگهی نیست. بیهوده نیست که رزم این دوبه‌دور از هر دو سپاه است. و دو سپاه هنگامی از فرجام نبرد باخبر می‌شوند، که کل فاجعه را درمی‌یابند.

دو پهلوان مرگی ناگزیر وگزیننده را فراخوانده‌اند، و چگونگی سیطره‌اش را بر خویش برگزیده‌اند، و اسباب پیروزیش را مهیا ساخته‌اند. پدر و پسر، روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند، تا درد جهان خود را به‌تنها برتابند. اما درد جهان درگزینش آن دو است. راهی که پسر گزیده و پیش پای پدر کشیده، و فرجامی که پدر برای پسر برگزیده است، گزینش آن دو از تقدیر است. گزینشی است که تا به‌تقدیر نهایی برسد، از پیچ و خم و تودرتویی ارادهٔ آدمی گذشته است. تمامیتی از هستی انسان، خود را دم‌به‌دم در این گزینش نمایانده است، و با هر مرحله از آن به‌درد آمده است. تا سرانجام «زمان» فرا رسیده است، و بر هر دو نهیب زده است. اما یکی را شایستهٔ رنجی افزون‌تر دیده، و از او دست بازداشته است، تا در فاجعهٔ ماندن خویش بماند. جوان را به‌کمند نابودن گرفته، و پیر را به دام بودن گرفتار کرده است. و انگار تقدیر این که برجای مانده نیز، از تقدیر آن دیگر کمتر دردناک نیست.

سهراب جوانی است نوخواه و ستوده. میدان سرنوشت را به مهربانی و نوآیینی پیموده است. و در جستجوی گمبودهٔ خویش، به رستمی رسیده است که خنجر خود را بر تهیگاه او فرود آورده است. در دم مرگ نیز صلح‌خواه و دل به‌مهر مانده است. از رستم می‌خواهد که گزندی به تورانیان نرسد، زیرا آنان را در این نبرد بی‌تقصیر می‌شناسد.

اما رستم روشنایی چشم ایران زمین است. توش و توان حیات ایرانیان، و تعادل‌بخش نظم زندگی آنهاست. برآیند آرمانهای دیرینه است. دانسته یا ندانسته دل از مهربانی شسته است، و به بیداد پیوسته است، تا تمامیتی از این فاجعه سود برد، که خود او نیز جزء مشخصی از آنست.

بدین‌سان، استاد توس، در تنگنایی دوسویه گرفتار آمده است، که نه یارای برگزیدن یک سوی آن را دارد، و نه امید رستن از هیچ سویی را:

اگر تندبادی برآید ز کُنج — به‌خاک افگند نارسیده تُرنج
ستمگاره خوانیمش ار دادگر؟ — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر؟

(ص ۲۴)

این آغاز ماجرا برای شاعر است، که از پایان آن خبر می‌دهد. ماجرایی بر فصل مشترک داد و بیداد. بر مرز نیکی و بدی، و هنر و بی‌هنری. از همین روی کل فاجعه در پرسش آغازین منظومه متبلور شده است. همچنانکه بودن و نابودن آدمی نیز از مرزپرسشی آغازین فراتر نمی‌رود. و شاعر از آن پرسش به این مشکل راه می‌گشاید که:

اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟ — ز داد این‌همه بانگ‌وفریاد چیست؟
ازاین راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر ترا راه نیست

(ص ۲۴)

در این بینش نهایی‌نگر، تمام فاجعهٔ آدمی در همین رازواری سپری شده است. و پاسخی روشن‌کنندهٔ این ماجرا نیست که شایستهٔ اندیشهٔ او نیز باشد. پس همان به که در این ابهام، هستی خویش را به‌محک زند، و تنها پایان را پذیرا باشد که،

دم مرگ چون آتش هولناک — ندارد ز برنا و فرتوت باک

(ص ۲۴)

انسان و تقدیر

این همان تسلیم‌پذیری قدیم ایرانی در برابر سرنوشت ازلی است. تقدیر عمومی آدمیانی است که از آن گزیری نمی‌شناسند. تقدیر در این بینش، تنها یک مسألهٔ شخصی نیست، بلکه مسأله‌ای است گیهانی. و به همین سبب نیز، نخست تقدیر فرد را در «زمان» او، و نحوهٔ سرآمدن آن در رویدادهای انسانی می‌جوید؛ آنگاه تقدیر کل زندگی زمینی را بدان می‌پیوندند؛ و سرانجام، کل تقدیر بزرگ عالم را در آیینهٔ آن می‌بینند. تبیین اخلاقی طبیعت و سرنوشت نهایی انسان و جهان، به‌ناگزیر همراه با کنش آدمی و تعهد و کار است، نه هماهنگ با بیکارگی[۱]. به‌همین دلیل هرگز نمی‌توان از این نگاه نیز، زمان و سپهر و روزگار و زندگی و خاک و آدمی و فعالیتهای او را از هم تفکیک کرد. اینها همه تمامیتی را فراهم می‌آورند که آدمی را دربر گرفته است. برای هریک از این نمودهای تقدیری و اجزاءشان نیز تعبیر مکملی هست. هم سرنوشت مطلقی که تاریخ معاصر هر دوره، در تمامیت خود برای همهٔ افراد بشر مقدر می‌کند، هست؛ و هم سرنوشت خاصی که معنای خوشبختی و بدبختی و «بخت» و رمز و راز کنشهای اوست. و همه نیز در یک کلیت به‌هم پیوسته، متبلور و متجلی‌اند.

اما تقدیر آدمی حتی در همین کلیت به‌هم پیوسته نیز، هنگامی که به هیأت مرگ سهراب درآید، چندان شکننده و پرسش‌انگیز است، که شاعر با همهٔ تمهیدی که چیده، و با همهٔ پذیرش تلخی که نسبت به آن ابراز کرده است، باز هم آرام نمی‌گیرد؛ و نمی‌تواند پاسخ همه چیز را در دست نهایی آن بیابد و منحصر ببیند. و اگرچه می‌داند که درِ بستهٔ تقدیر را «کس نداند گشاد»، باز هم سخن خود را در مرگ سهراب چنین به پایان می‌برد:

یکی داستانست پـرآب چشـم دل نازک از رستم آید به خشم

(ص ۸۷)

پس، از نظر شاعر نیز، همه چیز، یک سویه در همان تقدیر کلی و نهایی خلاصه نمی‌شود. تقدیر دستی به هیأت انسان دارد، که حادثه را می‌خواند، و تحقق می‌بخشد. اگرچه سرانجام تسلیم آنست. این دستی است که اگر از آستین رستم نیز درآید، فردوسی و ما را خشمگین می‌کند. و به‌اندوه مـی‌نشاند. و راستی رستم به چه کاری دست برآورده است، کـه ایـن‌سان سـزاوار خشـم مقدس شاعر گشته است؟ آیا فقط آن تقدیر نهایی را شتاب بخشیده است؟ آیا به سبب کارکرد جهان‌پهلوانی خودکاری کرده است که می‌توانست نکند؟ آیا به‌گونه‌ای دیگر آن را می‌توانست انجام دهد؟ آیا راز آنچه رستم انجام داده به‌راستی در خویشکاری او نهفته است؟ یا صرفاً در اینست که او نیز مقهور دست تقدیر نهایی است؟ اگر کنش یک قهرمان نتیجهٔ «تمامیت» زندگی او باشد، پس نقش تقدیر چیست؟ و آیا به‌راستی نقش تقدیر همان نقش تمامیت زندگی حماسی است؟

اگر برای روزگار شاعر، یا مردمی که ایـن‌گونه داسـتانهای حـماسی را می‌پرورده‌اند، اندیشیدن به چنین پرسشهایی جز تسلیم بـه تـقدیر حـاصلی نداشته است، پس چگونه است که برای تحقق تقدیر، به سـاخت و طـرح و فضایی از داستان روی آورده‌اند، که پای بسیاری از پـدیده‌ها و رابـطه‌های دیگر را نیز، غیر از تقدیر نهایی، به‌میان می‌کشد؟ درنـتیجه رابـطهٔ سـاخت داستانی یک رویداد حماسی، با تقدیر چیست؟

ساخت ملی

اگرچه موضوع حماسی سهراب و رستم، موضوعی جهانی است، اما هر فرهنگی به اقتضای شرایط ذهنی و خصایص کلی موقعیت خویش، سـاخت

ویژه‌ای برای آن آفریده است. ساخت این داستان و پرداخت شخصیتها و روابط و موقعیتها و گره‌های آن صرفاً ایرانی است. به همین سبب تحلیل آن نیز باید مطابق همین ساخت صرفاً ایرانی صورت پذیرد. سهم هر عامل و دخالت هر کنش و موقعیت هر شخصیتی، و رابطه و قرار و انگیزه و انتظام هر مرحله از رویداد را در همین ساخت ویژه باید به‌حساب آورد و شناخت. و پیشرفت حادثه را نیز در جهت فرجام تراژیکش باید با وجود چنین ساختی بازیافت. هرگونه برخوردی غیر از این، خواه‌ناخواه حق حماسهٔ تراژیک ایرانی را به‌تمامی ادا نمی‌کند.

سازمان اجزاء و نوع و روش ترکیب آنها، و چگونگی روابط‌شان در این «کل» حماسی، از سویی آن را از بسیاری از داستانهای مشابه جدا می‌کند و از سوی دیگر ایجاب می‌کند که با دیدی همه‌جانبه در گره‌های به‌هم پیوسته اما چندجانبه‌اش بازجسته شود. تنها گشودن یک گره، چه تقدیرگرایانه، و چه روان‌شناختی، چه پهلوانانه، و چه مادرسالارانه و.. از عهدهٔ تحلیل و تصویر کلیت ماجرا برنمی‌آید. اگرچه از یک دیدگاه می‌توان یک گره اصلی را بازجست، که مفصل حرکتها و رفتارها و موقعیتها هم باشد، اما اگر این گره، خود از سلسلهٔ گره‌های مهم دیگری پدید آمده باشد، تنها در همین سلسلهٔ گره‌ها نیز گشوده و معنی می‌شود.

برخی از پژوهشگرانی که به این داستان نگریسته‌اند، بیشتر کوشیده‌اند بخشی از ویژگی تراژیک آن را اساس دیدگاه خود قرار دهند و تحلیل کنند. درنتیجه محور ذهنی خود را بر آن عامل متمرکز کرده‌اند، و کل رویداد را بدان تأویل کرده‌اند. گرایش نظری آنها به یک کارکرد در داستان، سبب شده است که کل داستان را به آن کارکرد تحویل کنند. عده‌ای از دیدگاهی روان‌شناختی، به‌ویژه با تبیین عقدهٔ پدری، آن را پژوهیده‌اند، و تراژدی عامی از آن بر این مبنای روانی پرداخته‌اند، یا آن را در دل یک مفهوم عام تراژیک

بررسی کرده‌اند، که در سرتاسر جهان نظیر دارد. و البته از بابت تحلیل روانی این بخش و کارکرد داستان نیز بر خطا نیستند.

برخی نیز آن را صرفاً در چارچوب روابط و مسائل مادرسالارانه نگریسته‌اند، که باز در جهان مانند دارد. و از یک واقعیت ساختی نیز خبر می‌دهد. گروهی نیز مسأله را با امر «تقدیر» و طرح نهایی سرنوشت تأویل کرده‌اند، که در نتیجه طرح کلی روبه‌روشدن دو پهلوان، و شکست و مرگ نهایی را ملاک اصلی داوری قرار داده‌اند.

حال آنکه داستان سهراب و رستم، عین همهٔ داستانهای مشابهش نیست. ساخت حماسی این فاجعه، یک نمود کاملاً متفاوت، همراه با سلسله‌ای از علتهای فرهنگی است که از ذهنیت قوم ایرانی نتیجه شده است. و از این بابت با داستانهای تراژیک مشابه متفاوت است.

ساخت تراژیک این حماسهٔ ایرانی، بر تمامیتی از اشیاء مبتنی است که مبین ذهن و موقعیت و روح ملی ایرانی است. و نمی‌توان این ساخت مشخص را خلاصه یا محدود یا بخش کرد، و با طرح کلی تقدیر یا مسألهٔ خاص عقدهٔ پدری و... برایش دانست.

این داستان، یک رابطهٔ ساده میان دو دلاور، برخوردی هرچند پیچیده اما صرفاً میان پدر و پسر نیست، تاگرهگاهش نیز تنها در لحظهٔ روبه‌رویی آن‌دو گشوده شود. بلکه اینجا یک گره در برخورد رشته‌های گوناگون موقعیت و حرکت و شخصیت شکل گرفته است. حادثه از چند بعد به‌سمت تکامل خود می‌رود، تا برخورد پدر و پسر، به نهایتی از یک تمامیت ویژه بینجامد.

پیداست که طرح و بررسی وجه مشترک تمام داستانهای نوع «سهراب و رستم»، امری مفید و لازم است. اما خلاصه کردن این رویداد بر این وجه مشترک، سبب نادیده گرفتن علل و عوامل و روابطی است که در هر فرهنگی برای طرح مقصودی ملی، مورد نیاز بوده است.

کارکردهای اصلی

این حماسهٔ تراژیک از کارکردهای گوناگونی برخوردار است که باید آنها را در کلیت به‌هم پیوسته‌شان تحلیل کرد[۱].

در بسیاری از داستانها و روایات اساطیری و حماسی، کارکردهای گوناگونی را می‌توان تشخیص داد، که گاه یک و گاه چند تا از آنها همراه هم، حرکت داستان را، بنابر ضرورتهای خود، با منشی عام به فرجام می‌برند. برای مثال در همین داستان، از دو کارکرد مشخص و مهم در حرکت قهرمانان و ساخت رویداد می‌توان یاد کرد. یکی از این دو، تأیید و اثبات بحران (جریان) نظم اجتماعی است. نظمی که به‌طور ارگانیک یگانه کنندهٔ فرد است با گروهش. در اینجا بسط تدریجی میدان و مجال و محتوای گروه، نشانه و مختصهٔ حد و نوعی از پیشرفت آدمی است.

دومین کارکرد، آشنا کردن فرد با نظم واقعیتهای روان خود اوست. که هدایتگر او به سوی واقعیت‌بخشی و فنای معنوی خویش است.

چنانکه پیداست، این دو کارکرد، هم در موقعیت سهراب‌و هم در وضعیت رستم، قابل درک است. همچنانکه اصل رویداد نیز همین کارکردها را برعهده دارد. روشن است که هر دو نیز از آن «تمامیت اشیاء» برمی‌آید که هر رویداد

---

۱ - یادآور می‌شوم که در اسطوره‌شناسی نیز، از آنجا که نمی‌توان هیچ نظریه‌ای را دربارهٔ اسطوره و افسانه و... قطعی و یگانه و فراگیر دانست، بعضی پژوهشگران از جمله Percy. S. Cohen، چند کارکردگرایی Multifunctionalism را مطرح کرده‌اند، که البته خود به منزلهٔ یک نظریهٔ دربرگیرنده نیست. ضمن آنکه نمی‌توان گفت تمام اسطوره‌ها و افسانه‌ها نیز چند کارکردی‌اند. اما توجه به کارکردهای گوناگون اسطوره و حماسه، به‌ویژه برخی از آنها که به‌روشنی با یک کارکرد قابل تبیین نیستند، سبب می‌شود که تحلیل و تفسیر آنها با اشراف‌نظری همه‌جانبه‌تر انجام شود. و به‌این ترتیب در داستانهای حماسی امکان وفاداری به ساخت ویژه، و تمامیت اشیاء بیشتر فراهم آید. در این باره ر. ک. به:

Theories of Myth´s. Man 4. London 1969. P 337.

حماسی، در دل آن و براساس آن تحقق می‌یابد[۱]. و در این داستان تمامیت اشیاء، پیش از هر چیز، ما را به یک بحران در نظم اجتماعی فرا می‌خواند. و چنانکه خواهیم دید، دومین کارکرد را در دل این بحران ویژهٔ نظم اجتماعی دنبال می‌کند. یعنی تنشهای درون قهرمانان درآمیزه‌ای از تنشهای بیرونی مجسم می‌شود، و برعکس؛ و خبر از بحرانی می‌دهد که در یگانگی درون و بیرون پدید آمده است، و یگانگی ملی به یگانگی و دوگانگی نهفته در درونش ره می‌برد.

حماسه در این داستان، دو پهلوان را از دو مرز دشمن‌خوی فرا آورده است، و ناآشنا با هم به نبرد افگنده است. اما از این دو یکی بارها به نرم‌گویی و مهربانی آشتی‌جوی شده است، و دیگری راه بیگانگی رفته، و ناآشنایی گرفته است. در موقعیت این هر دو، قرینه‌ها و نشانه‌ها و رابطه‌های بسیار هست تا هم را بازشناسند. اما یک کلیت مخالف در مجموع رویداد، از «قرار» به رابطهٔ خود با سهراب، و پذیرش ذهنیت او به درون خویش، سر باز می‌زند، و کلید فاجعه می‌شود.

هیچ‌یک از عوامل و شرایطی که سهراب را دربرگرفته، بر آن نیست که با او از در آشنایی درآید. کل هستی تورانی و ایرانی، در یک «ناآشنایی» و «نپذیرفتن» با او روبه‌رو می‌شود. گویی همه از او کناره می‌کنند. انگار مشخصهٔ

---

۱ - جوزف کمپبل در کتاب مفصل چهارجلدی خود که یک تاریخ طبیعی از اساطیر ملل است، می‌گوید نظری به تاریخ انسان نشان می‌دهد که چهار کارکرد اساسی برای افسانه‌ها و اساطیر می‌توان تشخیص داد. او ضمن توضیح دو کارکردی که در بالا یاد شد از دو کارکرد دیگر (البته مقدم بر کارکردهای پیشین) نیز چنین یاد می‌کند: نخستین و مشخص‌ترین کارکردها که سرچشمهٔ همه است، استنباط و تأیید یک حس حرمت (ترس) در برابر راز وجود است. و دومین کارکرد ارائه یک گیهان‌شناسی است. یعنی تصویری از عالم که به‌وسیلهٔ این حس حرکت (ترس) در برابر راز یک حضور و حضور یک راز هم اثبات و تأیید می‌شود و هم آنها را اثبات و تأیید می‌کند. ر.ک. به‌جلد سوم:

Occidentel Mythology. PP 519-522.

عمومی افراد و رویداد و تمامیت نظم اجتماعی، فاصله گیری از سهراب است. همه او را تنها می‌گذارند. و آنجا نیز که می‌توانند گشایشی در کار او باشند، خاموش می‌مانند.

از سویی خود سهراب نیز اگرچه در پی کنشها و مهر و نسبتهای خویش است، در بنیان اندیشه، چنانکه خواهیم دید، راهی را برگزیده است که عامل اصلی نفی و طرد اوست. درنتیجه بیگانگی در ذات قهرمانان و رویداد است، و نه تنها در پرهیز از گفتن نام. و فاجعه زاییدهٔ یک کلیت اندیشیده است، و نه موکول به یک تصادف. نه‌تنها موقعیت افراد نسبت به‌هم از بیگانگی و دوگانگی بهره‌مند است، بلکه افراد نیز، به‌ویژه قهرمانان اصلی، در درون خود دچار دوگانگی و بیگانگی‌اند. سهراب و رستم و کاووس، به‌ویژه از چند جانب در درون خود نسبت به‌هم و نسبت به‌خود و نسبت به موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند، احساس بیگانگی و دوگانگی می‌کنند. هریک با بخشی از وجود خویش به دیگری مرتبط است. اما از همان بخش وجود خویش نیز دوری می‌جوید. پرهیز درون و پرهیز بیرون، برآمد تناقض و بحرانی است که در این تمامیت اشیاء پدید آمده است.

به این ترتیب تقدیر تبدیل به یک ساخت ذهنی و عینی می‌شود، که نه تنها از شناسایی و پذیرش سهراب خودداری می‌کند، بلکه از او بیگانگی می‌جوید، و سرانجام نیز او را به سوی مرکز خود که قربانگاه اوست می‌کشاند. و نماد نیرومندی از تمامیت خویش را به مواجهه‌اش می‌فرستد. او که به اقرار دل و عاطفه پدر را می‌طلبد، پدر را نیز در انکار خویش، و رویاروی اندیشهٔ خویش می‌یابد. زیرا پدر جزئی از کل عینی است که سهراب را نفی می‌کند، و سهراب نیز بر سر انکار آن است. با این منش عمومی، اگر قرار باشد جامعه و نظم پذیرفته‌اش پایدار بماند، پسر نیز، اگر بیگانه انگاشته شود، به‌دست پدر قربانی می‌شود. و «حماسه‌ای از مصیبتهای پرهیزناپذیر آدمی» پدید می‌آید،

که همیشه در وضعی پدید آمده است، که کسی تعهدات خود را در برابر خدایی یا خویشاوندی به‌جای نیاورد. تا معلوم شود که تقدیر در خود ماست. «دوزخ در خود ماست»[۱]، در ما که از کل موقعیت‌مان مجزا نیستیم و مصلحت شخصی‌مان در حقیقت از مصلحت موقعیت تفکیک‌ناپذیر است.

پدر تیغی برمی‌کشد و فرود می‌آورد، و پهلوی حریف را می‌درد. اما در فرود آمدن تیغش، هم فاجعهٔ خودش نهفته است، و هم گناهش کامل شده است.

تیغ که فرود آمده، بیگانگی به‌یک سوی شده است، و همهٔ عواملی که آن‌دو را به چنین واقعه و مرحله‌ای از حادثه کشانده‌اند، پس نشسته‌اند؛ تا پدر و پسر، به گونه‌ای خالص و بیواسطه، و بیرون از کشاکش رویداد، بیرون از آن تمامیت منتظم، و ذهنیت مخالف و ناآشنا، رابطه‌شان را در درون خویش دریابند. تا همان گونه که می‌توانند، و طبیعی است، به‌یکدیگر عشق ورزند، و یگانه باشند. پس آنچه دوگانگی و بیگانگی را پدید آورده، سرنوشت نهایی را نیز رقم زده است.

تیغ که فرود می‌آید کارکرد سهرابی نیز تمام می‌شود. آنچه سهراب به‌خاطرش رستاخیز کرده است، پایان می‌گیرد، و از پای درمی‌آید. از سهراب جز پسری مهربان و زخمی در آغوش پدر برجای نمی‌ماند. کارکرد رستم نیز اکنون به انجام رسیده است. آنچه باید با پهلوانی او حراست شود، حراست شده است. او نیز اکنون به دور از همهٔ عوامل و شرایط و سپاهیان و نظم بیگانگی‌جوی، تنها پدری است که پسر زخمی‌اش را در آغوش می‌فشرد. پس اکنون آن کشش ساده، اما پرشور پدری، می‌تواند مجال ظهور و بروز پیدا کند.

بدین ترتیب گره فاجعه تنها در عملکرد تقدیر کلی یا سرنوشت محتوم عمومی، که به مرگ پایان می‌پذیرد، یا معنای زمان می‌شود، نیست. بلکه اساس این فاجعه از یک تقدیر ازلی، به تقدیر یا تقدیرهای اجتماعی می‌گراید، و در

---

۱ - ادموند لیچ: لوی استراوس، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، انتشارات خوارزمی، ص ۱۲۸.

آنها جاری می‌گردد. و موقعیت دو پهلوان را که هر دو نیز نیکند، در برابر هم قرار می‌دهد. و تأکید می‌کند که از این میان، یکی، یعنی پدر، مثل دیگر پدریان تاریخ، به این موقعیت وابسته‌تر است. و به موقعیتی سر می‌نهد که فرد را یا با خود و یا در برابر خود داوری می‌کند و نیکی و بدی او را در هماهنگی و ناهماهنگی با خود می‌سنجد، و معین می‌دارد.

آن که این مجموعهٔ رابطه‌ها را مهم‌تر می‌شمارد، رابطهٔ بیواسطهٔ پدر ـ پسر را نیز، که نمودار برجسته‌ای از رابطهٔ بیواسطهٔ انسان با انسان است، فدای همین بازدارنده‌های زندگی اجتماعی می‌کند؛ که خود نیز در پدیدآمدنشان سهیم است.

انسان باستانی که شاید در این مناسبات طبیعی و تاریخی و انسانی، به رابطهٔ علت و معلولی زندگی اجتماعی خود کمتر اهمیت می‌داد، بیرون از خود و روابطش، به نیروهایی باور داشت که او را احاطه کرده‌اند، و سرنوشتش را معین می‌کنند. حال آنکه خود در نظامی می‌زیست که بسیاری از عوامل فاجعه را در دل خود داشت، و می‌پرورد. همچنانکه نیروهای مسلط بر خویش را نیز، با نمونه‌برداری از نظم زندگی خویش، تخیل می‌کرد.

موضوع جهانی

نگاهی مختصر به داستانهای مشابه سهراب و رستم نشان می‌دهد که نه سرگذشت «ادیپوس»[۱] که پدرش را می‌کشد، و گاه در تحلیل روان‌شناختی سهراب و رستم نیز مورد مقایسه قرار گرفته است[۲]، می‌تواند هماهنگ و همراه باگره‌ها و کارکردهای این داستان باشد، و نه هیلد براند در حماسهٔ آلمانی که با پسرش هادو براند می‌جنگد از چنین ساخت یا کارکردی تبعیت می‌کند[۳].

---

۱ ـ سوفوکلس؛ افسانه‌های تبای: ادیپوس شهریار. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب از انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۲.

۲ ـ دکتر عبدالحسین‌زرین‌کوب: نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی. ص ۴۶۷. انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۳.

۳ ـ هیلدبراند از قدیمیترین آثار حماسی آلمان است. در این منظومه که ناتمام مانده است، و یا

به‌همان گونه که سرگذشت کوچولائین و کنلائوخ ایرلندی نیز به گونهٔ رستم و سهراب نیست.

در این گونه داستانها، هم وجه مشترکی هست، که بعضی را با بعضی متجانس می‌کند؛ هم اختلافهایی هست که برخی را ازبرخی دیگرجدا می‌سازد.

اگر وجه مشترک، از تجانسهای فرهنگی و تجربه‌های تاریخی نزدیک به‌هم، و یا احتمالاً از داد و ستد ذهنی اقوام در داستان‌پردازی خبر می‌دهد، وجوه اختلاف، ویژگیهای ساخت ذهنی و اجتماعی هر قوم، و گرایشهای درونی موقعیتشان را در رویکرد به چنین مسأله‌ای آشکار می‌کند.

بنابراین، چنانکه پیشتر یاد شد، یکی از مسائل عمده‌ای که در داستانهای تراژیک از نوع نزاع پدر ـ پسر دیده می‌شود، کاراکتر موقعیت عمومی است که زمینهٔ رویداد است. این کاراکتر عمومی، اساساً نوع حرکت داستان، به‌ویژه کارکرد و فرجام آن را متناسب با خود تعیین می‌کند. درنتیجه شکلی پدید می‌آورد که با داستانهای دیگر اختلاف عمیق و گسترده می‌یابد. در این داستانها، روابطی در جهت پایان یافتن ماجرا سازمان داده شده است که به‌روشنی از اختلاف فرهنگی سازندگان آنها خبر می‌دهد. فرهنگ هر قومی با این نوع داستان به طریقی در پایان برخورد کرده است، که در کشمکشهای زندگی اجتماعی، و بنا بر روح ملی‌اش اهمیت و ضرورت داشته است.

طرح مسائل بسیار اساسی قومی و فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، و تعیین موقعیتهای ویژه‌ای برای روی دادن حادثه، نشان هدف ویژه و کارکرد خاصی

← قسمت اخیر آن از بین رفته است، هیلدبراند دلاور ژرمنی که با پادشاه هونها به سفری دراز رفته است در بازگشت به ایتالیا به یک جوان سلحشور برمی‌خورد که پسر اوست، و او خود وی را می‌شناسد و می‌خواهد از جنگ با فرزندش بپرهیزد؛ اما پسر که نامش هادوبراند است و به او گفته‌اند که پدرش در این سفر مرده است می‌کوشد تا پهلوان جهاندیده را به جنگ وادارد. بین پدر و فرزند ناچار نبردی تن‌به‌تن آغاز می‌شود که دنباله و فرجام آن در اصل نسخ موجود معلوم نیست. ر.ک. به: نه شرقی، نه غربی، ص ۴۶۷.

و نیز ر.ک به: Potter. P 64.

است که هر قومی از پرداختن داستان، منظور داشته است. از اینرو برای آنکه ویژگی و مشخصات کارکرد «رستم و سهراب» روشن‌تر گردد، پیش از آنکه به جستجوی رمز و راز بیگانگی و بحران، و تنشهای درهم پیچیدهٔ آن بپردازیم، به موضوع جهانی و برخی از نمودهای مشابه این داستان نظری می‌افکنیم.

پهلوانی از کشور خویش به جای دیگر سفر می‌کند؛ آنجا زنی که بـه او عاشق بوده یا عاشق شده است، خویشتن را تسلیم او می‌کند... وقت کمی با هم می‌گذرانند؛ پهلوان نشانه‌ای به آن زن می‌دهد تا اگر صاحب فرزندی شود آن نشانه را همراه او کند؛ فرزند پسر است و چون بزرگ می‌شود می‌خواهد بداند پدرش کیست و که بوده است؛ درصدد جستن او برمی‌آید، و همینکه او را می‌بیند نوعی احساس غریزی به او دست می‌دهد که این مرد باید پدر او باشد؛ با هم مبارزه می‌کنند؛ اسم پهلوان را می‌پرسد ولی او نام خویش را بروز نمی‌دهد؛ بعد از آنکه پسر زخم برداشته و مشرف به مرگ است یکدیگر را می‌شناسند.

همهٔ این سوانح و جزئیات در همهٔ قصه‌های نظیر آن دیده نمی‌شود. یک محقق انگلیسی به‌نام پاتر کتابی نوشته است... و هشتاد و چند قصه از داستانهای متعلق به اقوام و قبایل مختلف عالم، که در آنها پدر و پسر یـا دو مـنسوب نزدیک با هم پیکار می‌کنند، یافته است، و آنها را با یکدیگر سنجیده، و چون قصهٔ فردوسی را از حیث سوانح گوناگون و جزئیات که در آن بیان شده است کامل‌ترین و جامع‌ترین دیده است، تحقیق خود را سهراب و رستم نـامیده است. در آن کتاب درضمن بیان قصص قبایل و ملتهای عالم، برخی از عادات جامعه‌های گوناگون را که در جامعه‌شناسی و معرفت اقوام حائز اهمیت است نیز معرفی می‌کند... این قبیل قصص در میان اقوامی به‌وجود آمده است که قاعده‌شان بر زن گرفتن از خارج قبیلهٔ خود بوده است، و در شرف انتقال از حال حکومت خاندان مادری («مادر سالاری») به حـال حکـومت خـاندان پدری بوده‌اند.

... در مبارزه‌ها مرسوم بوده است که دو حریف اسم خویش را به دیگری بگویند، اما در این مبارزه‌های پدر و پسر، پنهان کردن اسم از یکدیگر جزء شرایط قصه است، چه در غیر آن صورت تراژدی پیش نمی‌آید؛ وانگهی یک اعتقاد خرافی به اینکه اسم جزئی از وجود آدمی است،[1]، و اگر دشمن اسم کسی را بداند مثل اینست که قسمتی از وجود او را متصرف شده باشد، محرک پهلوانان بوده است بر پنهان کردن نام خویش از دشمن قوی‌تر از خود...

داستانهایی که پاتر در این کتاب خود جمع‌آوری کرده است از مآخذ مختلف است، و همه کتابهایی است که به زبانهای اروپایی تألیف و نوشته شده است، و یا از زبانهای غیراروپایی ترجمه شده است از این قرار: آلمانی، ارمنی، اسپانیایی، انگلیسی، ایرلندی، ایسلندی، ترکی، چینی، دانمارکی، روسی، سوئدی، عربی، فارسی، فرانسه، کردی، هندی، یونانی و...

غیر از قصصی که پاتر در کتاب خویش تعداد کرده و خلاصهٔ آنها را آورده است دانشمندی از جملهٔ پارسیان هندوستان به‌نام کویاجی در ضمن مقایسهٔ داستانهای ایران قدیم و چین، مدعی شده است که شبیه این داستان را در قصه‌های پهلوانان چین یافته است، اما قصهٔ چینی که او سراغ داده است شباهتی به داستان سهراب و رستم ندارد[2]. در مجموعهٔ قصه‌های عامیانهٔ سیبری یک قصهٔ قرقیزی و یک قصهٔ استونیایی حکایت شده است، که در آنها پدر و پسری بی‌آنکه از این نسبت فیمابین آگاه باشند با یکدیگر پیکار می‌کنند. در سال ۱۹۶۰ میلادی در جماهیر شوروی روسیه فیلمی ساختند به‌عنوان شمشیر و اژدها، مبتنی بر زندگانی ایلیا مورامِتز، که شبیه است به داستان سهراب و رستم و افراسیاب، منتهی در افسانهٔ روسی، پدر و پسر پنهانی متحد

1- Richards: the Meaning of the meaning. P 25 ff. London. 1952.

۲ ـ کتابی که زنده‌یاد مینوی به آن اشاره می‌کند با نام آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، از جی. کویاجی توسط آقای جلیل دوستخواه به فارسی ترجمه شده است ر.ک. به ص ۶ـ۳ و نیز ص ۹۴ـ۹۰، تهران، ۱۳۵۳.

می‌شوند، و لشکر دشمنان را مقهور می‌سازند... و شاهزادهٔ سرزمین روس را بر تخت می‌نشانند[۱].

کوچولائین و کنلائوخ

در افسانه‌های قدیم ایرلندی داستانی است به‌نام کوچولائین و کنلائوخ. کوچولائین پهلوان شیردلی است که دور از دیار خود ایرلند با زن شجاعی کشتی می‌گیرد، و او را بر زمین می‌زند، و بدین شرط او را نمی‌کشد که زن سه خواستهٔ او را برآورد:

اول آنکه به پیرزن جادوگری که در آن حوالی است مهربان باشد، دوم

---

۱ - ر.ک. به مقدمهٔ داستان رستم و سهراب، ص ۱۹-۱۴. ضمناً مشخصات کتاب پاتر چنین است:
M. A. Potter: Sohrab & Rustam. The Epic Theme of a Combat Between Father and Son. A History of its genesis and Uwe in Literature and Popular tradition. New Buckram. 1902

پاتر این گونه داستانها را به سه دسته بخش کرده است:

دستهٔ نخست که مهمترین بخش آنهاست، و با داستان و نام رستم و سهراب مشخص است، حدود سی داستان است که در آنها قهرمان داستان از منزلگاه و جای سکونت زن دیدار می‌کند. و در آنجا ازدواج یا هرگونه پیوند دیگری تحقق می‌یابد. و حاصل آن پسری است که غالباً به‌جستجوی پدر می‌رود. و در غالب داستانها پسر می‌میرد، جز در چند داستان که از نوعی جاودانگی بهره‌ور است.

دستهٔ دوم که با «هیلدبراند» آغاز می‌شود، ازدواج از نوع «پایدار» است، و فرزند زادهٔ زناشویی رسمی است. جدایی نوعاً به سه طریق صورت می‌گیرد: یا پدر به‌سبب رفتن به جنگ غیبت می‌کند و از خانه دور می‌ماند، یا دستگیر می‌شود، و یا زن و پسر دزدیده و یا نفی بلد می‌شوند، و یا اینکه پسر به‌سبب پیشگوییهای بدشگون پیش از تولدش سر راه گذاشته می‌شود.

در دستهٔ سوم چندین حالت وجود دارد که در آنها جنبه‌های قاعده‌مند دیده نمی‌شود. و دیدار نیز صرفاً جنبهٔ اتفاقی دارد. لازم به یادآوری است که اغلب داستانهایی که اینجا به نام یا چگونگیشان اشاره می‌شود به دستهٔ نخست متعلق است. نظیر کوچولائین و کنلائوخ، یاروسلان لازارویچ، اودیسه و تلگونس، شوالیه دون، شوالیه میلون، نورالدین علی و بدرالدین حسن و...
ر.ک به: Potter. P 12-

آنکه شب را با او بگذراند، و سوم آنکه پسری برای او بزاید. زن هر سه شرط را می‌پذیرد، و کوچولائین شب رابا او به‌سر می‌برد.

پیش از آنکه پهلوان به‌دیار خود ایرلند بازگردد، از زن جادوگر راه و رسم نبرد می‌آموزد. سپس از زنی که شب را با او گذرانده خداحافظی می‌کند، و انگشتری به او می‌سپارد، و از او می‌خواهد که وقتی پسرشان بزرگ شد، آن انگشتر را به دست او کند. و نیز از او می‌خواهد که این سه چیز را به پسر بیاموزد:

اول آنکه هیچگاه راه به‌کسی ندهد، دوم آنکه نام خود را به‌کسی نگوید، و سوم آنکه هیچگاه از جنگ تن‌به‌تن روی برنتابد.

از زن پسری به‌دنیا آمد که او راکنلائوخ نامیدند. رشید و قوی‌بنیه بود، و پیرزن جادوگر بدو نیز رموز نبرد آموخت. پس از چندی پسر به جستجوی پدر به ایرلند رفت. در ساحل ایرلند پهلوانی از قبیلهٔ پدرش به‌نزد او شتافت، و نام و نشانش را جویا شد. ولی پسر گفت من نام و نشانم را به هیچ پهلوانی نخواهم گفت. وقتی که این جواب گستاخانه را به قبیله آوردند کوچولائین خود برای گرفتن اطلاع از نام و نشان تازه‌وارد به سوی او رفت. پسر نام خود را پنهان داشت، و جنگ بین آنان درگرفت. کوچولائین که تمام تاب و توان خود را در برابر این نوپهلوان از دست داده بود ناچار به جنگل فرار کرد، و از مهتر خود سلاح جادویی که گابولگ نامیده می‌شد گرفت، و با آن بدن پسر را سوراخ کرد، و او راکشت.

پسر در آخرین لحظه نیزه را انداخت، و نام خود را به دلاور دیگر که اکنون دریافته بود پدر خود اوست باز گفت. کوچولائین نالان و گریان بدن پسر را به زیر درختی برد، و زاری کنان بر بالین او نشست. تا چندین روز نه کسی را یارای گذشتن از آنجا بود، و نه پرنده‌ای روی آن درخت نشست.

سرانجام با پیدا شدن کلاغها و لاشخورها دریافتند که کوچولائین نیز از

غم به هلاکت رسیده است[۱].

ایلیای پهلوان و شاهین

در افسانه‌های حماسی شوروی داستانی که مربوط است به قرنهای دوازدهم و سیزدهم میلادی، به‌نام داستان ایلیای پهلوان و شاهین.

در جادهٔ کیف قلعهٔ سفید بلندی بنا شده بود که هفت پهلوانِ نام‌آور در آنجا سکنی داشتند، یکی از آنان که از همه زورمندتر و سالخورده‌تر بود ایلیا نامیده می‌شد. شبی در حالیکه همهٔ قهرمانان در خواب بودند جوانی که نامش شاهین شکارچی بود با اسب تندپای خود، بدون آنکه از پهلوانان اجازتی بگیرد، از آن قلعه گذشت، و به دشتهای دوردست رفت.

سحرگاه یکی از پهلوانان به حیاط قلعه رفت، و در آنجا جای پای اسبی را که سواری رشید بر پشت داشته دید، و سایرین را آگاه کرد. پهلوانان با یکدیگر به مشورت پرداختند، و سرانجام یکی از آنان که دوبریانا نام داشت برگزیده شد، که به‌دنبال آن خیره‌سر برود. پهلوانان به او گفتند «دوبریانا برو آن جوان را پیدا کن. اگر روس بود با او عهد برادری ببند، والا با او به‌نبرد درآمیز».

دوبریانا اسب بادپای خود را زین کرد، و با شتاب تمام به‌دنبال ناشناس رفت. در کنار دریای آبی از دور چشمش به سواری افتاد که با رشادت و جلادت تمام اسب می‌تاخت. رفتارش اشرافی و پرغرور بود. در حین سواری سپر پولادین خود را به آسمان تا نزدیک ابرها پرتاب می‌کرد، و پیش از آنکه سپر به زمین بخورد، آن را با چالاکی می‌گرفت و در حین این نمایش غرورآمیز حماسه می‌خواند و می‌گفت «به همان سان که این سپر را با صدها

---

۱ - دکتر فریدون وهمن: مقالهٔ رستم و سهراب و داستانهای شبیه به آن در افسانه‌های دیگران، مجلهٔ سخن، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۱، ص ۳۲-۳۱. داستان کوچولائین و کنلائوخ با نام «کوهولین، رستم ایرلندی»، توسط زنده‌یاد مسعود فرزاد به فارسی ترجمه شده است. ر.ک. به فردوسی نامهٔ مهر. و نیز ر.ک. به: Potter. PP 22-28

چرخ به آسمان پرتاب می‌کنم، ایلیای پهلوان را نیز می‌توانم به آسمانها بیندازم».

دوبریانا از دور فریاد زد: «ای شاهین شکارچی به کدام جرأت از قلعهٔ ما گذشتی؟» شاهین که او را دید گفت «به تو نیامده که در این دشت به دنبال من بتازی؛ وقت آن است که کسوت پهلوانی درآوری، و در دهکده‌ای به خوک‌چرانی مشغول شوی».

دوبریانا از شنیدن این حرف به زمین افتاد، و سه ساعت تمام در خواب بود. وقتی از خواب بیدار شد به قلعه بازگشت، و تمام داستان را برای ایلیا تعریف کرد.

ایلیا گفت «هنوز آنکه بتواند با من لاف برابری زند زاییده نشده است».

پس به پشت اسب سبک‌پای خود که «ابرریز» نام داشت پرید، و به سوی آن جوان شتافت. هنگامی که او را دید با صدائی سنگین و پرطنین فریاد زد «سگ دزد خیره‌سر! چرا بدون آنکه از ما اجازه بگیری و احترامات لازم معمول داری از قلعه گذشتی؟»

شاهین شکارچی به شنیدن صدا به طرف او برگشت، و با دیدن او قلب ایلیا از حرکت بازایستاد. آنگاه نبرد بین دو پهلوان آغاز شد. ابتدا با سپر جنگیدند و هنگامی که سپرها تکه‌تکه شد، با نیزهٔ تیز به نبرد پرداختند، و پس از آنکه نیزه‌ها هم از بین رفت، از اسبهای خود پیاده شدند، و به کشتی گرفتن آغاز کردند. تمام روز را جنگیدند تا آنکه شب شد. از شب تا طلوع آفتاب به‌قصد جان یکدیگر کوشیدند. به‌همین ترتیب سه روز تمام بدون وقفه تلاش کردند. تا آنکه در لحظه‌ای از نبرد، ایلیا دست راست خود را بلند کرد، ناگهان پای چپش از زیر بدن به‌در شد، به‌زمین خورد. شاهین به‌روی سینهٔ او نشست، و خنجر تیز خود را بیرون کشید که پهلوی او را بدرد. اما دستش آنچنان خشک و سخت شده بود که با تمام کوشش نتوانست آن را پایین آورد.

ایلیا فریاد زد «خداوندا! آن‌طور که کف‌بینان گفته‌اند مقدر نیست که من در

نبرد جان بسپارم». سپس به حریف خطاب کرد و پرسید «ای جوان شجاع! به‌من بگو از کدام سرزمین می‌آیی، از کدام خاندان هستی، و نامت چیست؟»

شاهین به او بنای بدگویی گذاشت، و گفت «پیرمرد! وقت آن رسیده است که موهای سر خود را بتراشی و معتکف دیر شوی».

ایلیا از شنیدن این حرف آنچنان به‌خشم آمد که با یک جهش شاهین را به هوا پرتاب کرد، و وقتی شاهین به‌زمین آمد به سرعت روی سینهٔ او نشست. بار دیگر نام و نشان جوان را باز پرسید. و جوان خشونت از سر گرفت. آنگاه ایلیا خنجر را به‌قصد کشتن او بالا برد. شاهین که مرگ را در برابر خود دید، گفت «من از دریای آبی، از قصرهای خاکستری رنگ می‌آیم. پدرم را نمی شناسم. مادرم زلاتیگورکا نام دارد. وقتی خواستم از او جدا شوم به من گفت که هرگاه ایلیای پیر را دیدم سلام گرمش را به او برسانم و به احترام سر به‌زمین بسایم».

به‌شنیدن این سخنان، ایلیا از روی سینهٔ او برخاست، وی را از زمین بلند کرد، لبش را بوسید و گفت تو فرزند منی. آنگاه برای پهلوان جوان تعریف کرد که چگونه مادرش زلاتیگورکا را در نبرد مغلوب کرده است و شبی با او به روز آورده، و یک انگشتری گرانبها به او داده است، که به انگشت فرزندشان کند. آنگاه از شاهین درخواست که به نزد مادرش بازگردد، و سلام و درود او را به وی برساند.

شاهین که از شنیدن داستان ولادت خود به خشم و هیجان آمده بود، یکسر به دریای آبی و قصرهای خاکستری رنگ بازگشت، و تا مادر خود را دید با شمشیری بران سر از بدنش جدا کرد. زیرا خود از اینکه مولود چنین عشقی بوده ننگ داشت. سپس به قلعهٔ سپید تاخت، و با تبری سوزان سینهٔ ایلیای پیر را که در خواب بود نشانه گرفت. اما زره عجیبی که ایلیا بر تن داشت او را نجات داد. ایلیا از پرتاب تیر بیدار شد، سراسیمه به سوی جوان شتاب، سر او را از تن

جدا کرد، قلبش را از بدن درآورد، و آن را به چهارگوشهٔ دشت پرا کند[۱].

داستانهای خوش فرجام

در این میان داستانهایی نیز هست که نشانی پدر سبب شناسایی پسر می‌شود، و در نتیجه به فرجامی خوش می‌انجامد. مانند داستان انگلیسی دون شوالیه.

دون، شوالیهٔ نامداری بود که در ادنبورگ با دختری ازدواج کرد. اما صبح روز چهارم سوار بر اسب شد، و چون دوری از وطن را نمی‌توانست تحمل کند، با همسر خود وداع کرد. قبل از جدایی یک انگشتری به زن داد که آن را به انگشت پسرشان کند.

از زن پسری به دنیا آمد که رشید و جوانمرد و پهلوان شد، و آوازهٔ سلحشوری او همه جا پیچید. سالها گذشت پسر به جستجوی پدر به انگلستان رفت، و در آنجا پدر و پسر بی‌آنکه یکدیگر را بازبشناسند، در نبردی به‌هم

---

۱ - مینورسکی دربارهٔ پهلوان حماسی روس ایلیا مورام و نبرد با پسرش می‌نویسند:

حماسهٔ روسی گویا مردد است که بدان پایان خویش بدهد یا آن را اندوهبار سازد. و سرانجام نیز با یک بیان اخلاقی آن را پایان می‌دهد. ایلیا پسرش را پیش از کشتن می‌شناسد، و با او همراه می‌شود، و در بعضی روایات هم او را رها می‌کند تا نزد مادرش برود؛ در بعضی روایات هم چون پسر آگاه می‌شود که چگونه به جهان آمده است، در خواب بر پدرش حمله‌ور می‌شود؛ صلیبی که ایلیا با خود داشت ضربه را می‌گیرد، و پدر پسر بزهکار را می‌کشد. طرح بلند حماسی برای توجیه کار پدر، به پند اخلاقی می‌گراید.

ضمناً مینورسکی می‌گوید کل حماسهٔ ایلیا از روی حوادث زندگی رستم ساخته شده است. و و. میلر صفات مشخصهٔ دو پهلوان و رویدادهای مشابه زندگی آن دو را می‌سنجد و آنها را برمی‌شمارد. و موارد بسیاری را یاد می‌کند که عیناً نمونه‌برداری از روی شاهنامه است. چه از هفت‌خوان رستم و اسفندیار، و چه از روی جنگ رستم و اسفندیار، یا موضوع شغاد، رستم و سهراب، کاووس و رستم و...

ر. ک به مقالهٔ مینورسکی به‌نام: حماسهٔ ایرانی و ادبیات عامیانهٔ روس، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، مجلهٔ سیمرغ، شمارهٔ ۵، ص ۱۳۳-۱۲۸.

و نیز ر. ک. به: Potter. PP 28-32

درآویختند. نخستین دور نبرد بی‌نتیجه پایان یافت. در دور دوم دون که شکست خود را نزدیک می‌دید از رشادت جوان تعجب کرد، و از او خواست انگشتری خود را بدو نشان دهد. با دیدن انگشتری پسر خود را شناخت. او را در آغوش گرفت، و با یکدیگر به ادنبورگ بازگشتند[1].

در داستان چینی لی‌جینگ و لی‌نوجا، در نخستین نبرد میان پدر و پسر، لی‌جینگ از پسر خود لی‌نوجا شکست می‌خورد، و از کارزار می‌گریزد. اما از آنجا که لی‌نوجا در افسانهٔ چینی جاودانه است، به‌ناچار پایانی اندوهبار پیش نمی‌آید. نوجا سه بار با پدر خود می‌جنگد، و او را شکست می‌دهد. تا آنکه سرانجام لی‌جینگ او را از روی طلسم بازوبندی که با آن به‌دنیا آمده است بازمی‌شناسد. و نوجا نیز در برابر او سرفرود می‌آورد.

پس از آنکه نوجا در یکی از نبردهایش زخمی می‌شود، به‌یاری آموزگار دائوگرای خود زندگی از دست‌رفته را بازمی‌یابد. پارسایان دائوگرای چینی، توانایی زنده کردن مردگان را دارند. و نوشدارو در اختیار آنانست. و نوجا پس از یافتن عمر دوباره، به‌یاری ابزارهای معجزه‌آسایی که از آموزگار خویش گرفته است، پهلوانی نام‌آور می‌شود.

در این داستان لی‌نوجا یکی از دشمنان سرسخت جو ـ وانگ پادشاه چین‌است که لی‌جینگ از سوی او به مقابلهٔ لی‌نوجا می‌شتابد. اما هنگامی که نوجادوباره زنده می‌شود، به‌منظور برانداختن جووانگ، با پدر از در آشتی درمی‌آید[2].

بسیاری دیگر از داستانهای مربوط به نزاع پدر و پسر بر همین روال عمومی است. که چه با پایان خوش و چه با فرجامی تراژیک، از بن‌مایه‌ها و جنبه‌های عام و کلی مشترکی برخوردارند.

1- Potter. PP 46-47.

۲ ـ کویاجی در مقایسهٔ دو داستان اصل روایت را نقل نکرده است. بلکه تنها به ذکر چند تشابه میان دو داستان پرداخته است. ر.ک. به آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ص ٦ـ۳ و ص ۹۵ـ۹۰.

این داستانها غالباً از فضای مادرسالارانه‌ای در آغاز داستان، و روابط پدرسالارانه‌ای در پایان ماجرا بهره‌ورند. گویی داستانهایی زاییدهٔ دوران انتقال مادرسالاری به پدرسالاری، و آمیختگی آنهاست[۱]. اما هریک در شرایط متفاوتی از تنازعهای درونی جامعه و تضادهای موجود در نظام زندگی خویش، و بر بنیان جهان‌بینی کلی قوم و ملت خود گسترش و پایان می‌یابد.

هم در اودیسهٔ همر از چنین مایه‌ای، داستانی شکل گرفته است، و سرگذشت اودیسه و پسرش تلگونوس را پدید آورده است[۲]، و هم در افسانه‌های هزار و یکشب، طرح عمومی مواجههٔ پدر و پسر به‌صورت داستان بدرالدین حسن و پسرش عجیب درآمده است.

در داستانهای اسکندر[۳]، به‌روایت کالیستِنِس دروغین، نیز قصه‌ای از نوع نزاع پدر و پسر دیده می‌شود. و نیز به‌همین گونه است داستانهای یروسلان

---

۱ - برانیسلاو مالینوفسکی معتقد است که همیشه مادرسالاری و پدرسالاری به‌گونه‌ای آمیخته با یکدیگر وجود داشته‌اند. حاکمیت پدری و پدرسالاری در سراسر جهان، بر مادرسالاری تاخته است. و از همین روی است که نهادهای مادرتباری را در مراحل انتقالی همهٔ جوامعی که از مادرتباری به پدرتباری انتقال می‌یابند، می‌بینیم. ر. ک. به میل جنسی وفرونشانی آن در جوامع نامتمدن، ترجمهٔ محسن ثلاثی، ص ۲۴۸، تهران، ۱۳۵۵.

ثولین رید در مقابل، در کتاب خود که توسط دکتر محمود عنایت به نام «انسان در عصر توحش» ترجمه شده است، با اتکاء بر دستاوردهای انسان‌شناسی با روش مادی و تکاملی، معتقد است که تاریخ تحول جوامع بدوی شامل سه مرحلهٔ مادرسالاری، برادر سالاری، و پدرسالاری بوده است. و می‌گوید مسألهٔ مادرسالاری در فیصله بخشیدن به اینکه آیا نظام قرابت پدری همیشه وجود داشته است یا خیر تعیین‌کننده است. همانا کیفیت نظام قرابت مادری چنین چیزی را غیرممکن می‌سازد. به‌جای قبول اینکه این نظام به‌عنوان یک نهاد اساسی و مهم اجتماعی از زمانهای دور و به‌یاد ماندنی وجود داشته است، همچنانکه غالب انسان‌شناسان تأیید می‌کنند باید گفت حقیقت آنست که نظام قرابت پدری اخیراً وارد تاریخ شده، و تنها از آغاز عصر تمدن به‌ظهور رسیده است.

راجع به مباحث مادرسالاری و پدرسالاری، و مسائل مربوط به انواع همسرگزینی، عشق‌ورزیهای مادرسالارانه و اهداف ازدواجها و... ر. ک به: Potter. 97 ff

2- Robert Graves: The Greek Myths. vol: 2 PP 373-4 London 1975.

۳ - اسکندرنامه (روایت فارسی کالیستنس دروغین)، به‌کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۳.

لازارویچ از داستانهای روسی، داستان میلون و پسرش، و هیلدبراند و هادوبراند ژرمنی و...

با طرح داستان اوروسلان[۱] که سرگذشتش در مجموع نمودار برداشتی عامیانه از داستانهای رستم است، و نزاع او با پسرش نمونه‌ای از انتقال فرهنگ ایرانی به فرهنگهای همسایه است، این بخش را به‌پایان می‌برم:

اوروسلان لازارویچ

اوروسلان در یکی از سفرهایش به‌نزد پادشاه هند می‌آید که او را ناتوان می‌یابد، زیرا غولی که در دریاچه‌ای جای دارد، هر روز کسی را فرو می‌دهد و فردا نوبت شاهدخت است. با آنکه غول، اوروسلان را به‌کام آب می‌کشد، او در بریدن سه سر او کامیاب می‌شود، و یک سنگ بسیار شگفت هم به‌دست می‌آورد. شاهدخت همسر او می‌شود، اما سوگند می‌خورد که شاهزاده خانم «شهر زیر آفتاب» زیباتر از اوست.

بیدرنگ اوروسلان در پی یافتن او روان می‌شود، و آن سنگ گرانبها را

---

۱ - اوروسلان = یروسلان لازارویچ = رستم. گویا بر اثر نفوذ نامهای ترکی مانند ارسلان و اوروس و مانند آن پیدا شده است. لازار = زال.

نامهای پهلوانان داستان یروسلان (اوروسلان) لازارویچ چنان است که هیچ جای شبهه‌ای از ریشهٔ ایرانی آنها باقی نمی‌گذارد. پادشاه Kirkodanovitch kiko ´us است و عمویش Uruslan Zala Zarovitch. اسب اوروسلان Arach است، یعنی رخش، صورت روسی شدهٔ نامها دارای یک بستگی عامیانه است.

پساوند «اوس» به گوش روسها شگفت می‌نماید. پدر پادشاه را Kirkodan خوانده‌اید که واژه‌ای است شرقی و در روسی کهن به‌معنی کرگدن است. و زال‌زر سرانجام مبدل به لازار شده است. ضمناً در خلال این تبدیلات بعضی صورتهای ترکی هم آشکار می‌شود. ترکها از صدای «زا» در اول واژه‌ها دوری می‌جویند. از همین‌رو صورت اوروسلان و آراش پدیدار شده است. نام اوروسلان (رستم) گویا بر اثر نفوذ نامهای ترکی مانند ارسلان و اوروس و مانند آن پیدا شده باشد. این امر ضمناً نشان می‌دهد که شاهنامه را ترکان به روسیه عرضه داشته‌اند. ر. ک به همان مأخذ مینورسکی، ص ۱۳۵.

نزد همسرش می‌گذارد تا به فرزند آینده‌اش بدهد. شاهزاده خانم زیبا را در اندک زمان می‌یابد، و در کنار او زن اول را فراموش می‌کند.

همسر اول پسری می‌زاید به‌نام اوروسلان اوروسلانویچ. او نیز مانند پدر زود می‌بالد. و مانند او با همبازیهایش که او را نیشخند می‌کردند که پدرش شناخته نیست، بدرفتاری پیشه می‌کند. پهلوان جوان از مادر جویا می‌شود، و اسبی از اصطبل پدربزرگش برمی‌گزیند، و راهی شهر زیر آفتاب می‌شود.

هنگامی که به پدر نزدیک می‌شود آوای سوت می‌شنود، و در برابر او می‌ایستد. نخست پسر فراموش می‌کند که از اسب فرود آید، اما سرانجام پدر پسر را به‌زمین می‌افکند. پسر نیزه‌ای راکه به سوی او می‌آید می‌گیرد، و سنگی راکه بر بازو بسته بود به او می‌نماید. پدر و پسر همدیگر را می‌شناسند. پسر پدر را بر آن می‌دارد تا نزد زن اول بازآید.

پادشاه هند نیمی از کشور خویش را به اوروسلان که زندگی را با خوشی به‌سر می‌آورد می‌بخشد و اینک نوبت پسر است که در پی سربلندی روان شود[1].

اما در داستانهای فارسی، گذشته از دو داستان خوش‌پایان در بختیارنامه، چند منظومه نیز به تقلید از رستم و سهراب، و به دنبالهٔ آن سروده شده است. مانند جهانگیرنامه، برزونامه، و شهریارنامه. هیچ‌یک از این داستانها دارای ساخت حماسی ـ تراژیک سهراب و رستم نیست. و بیشتر جنبه‌ای افسانه‌ای دارند تا حماسی به گونهٔ شاهنامه. این داستانها در آغاز خود، نموداری از کلیت نزاع پدر ـ پسر است، و سپس به‌شرح پهلوانی‌ها و نبردهای آنان اختصاص می‌یابد، و از آن مایهٔ نخستین فاصله می‌گیرد، بی‌آنکه کارکرد یا منش خاصی از این نوع نبرد را در یک ساخت حماسی ارائه کند.

---

۱ ـ ر. ک به مینورسکی، ص ۱۳۸ـ۱۳۷ و نیز Potter. PP 33-36. ضمناً مینورسکی می‌نویسد: مشابه پیکار تن‌به‌تن پدر و پسر در روایات ملل دیگر بسیار است. از جمله در میان سلتها، داستان کلسامور و کارتون، و در میان مردم فنلاندی کیوی آل، و ترکان قرقیزقالی و پسرش سیدیلدا را دارند.

جهانگیر پسر رستم

جهانگیرنامه شرح دلاوریهای جهانگیر فرزند رستم است از سراینده‌ای به‌نام قاسم مادح و موضوعش از جنگ رستم و سهراب آغاز می‌شود. ناظم داستان در چند بیت داستان رستم و سهراب را خلاص کرده، و سپس در باب آشفتگی رستم از کشتن سهراب و رفتن او به مازندران و دیدن دلنواز دختر مسیحای عابد را در بیشه‌ای و ازدواج با وی سخن گفته است. رستم پس از این ازدواج بر اثر برخی حوادث، تا کنار دریای مغرب رفت، و چند تن از پرستندگان «لات» و «عُزّیٰ» را به‌دین حق درآورد. و سرانجام مهمان آزادچهر نامی از بزرگان دیار مغرب گشت.

داستان رستم از این جا قطع، و داستان زادن جهانگیر آغاز می‌شود... چون جهانگیر یال برکشید، مسیحا او را به ری فرستاد تا به‌یاری کاووس با سپاه افراسیاب بجنگد. اما جهانگیر در ری به‌فریب هومان نزد افراسیاب رفت، و با ایرانیان به‌جنگ برخاست. و از پهلوانان ایران گیو و بیژن و توس و فرامرز و... را اسیر کرد، تا سرانجام زال او را شناخت، و با اشارت او جهانگیر شبانه پهلوانان ایران را از بند رها کرد، و به لشکرگاه ایران روی آورد. و هنگام فرار با افراسیاب جنگ سخت کرد، و او را منهزم ساخت، و به خدمت کاووس آمد. و به امر او به جنگ «عاد میشینه‌چشم» فرستادهٔ پادشاه بربر رفت، که برای تسخیر بغداد آمده بود، و او را شکست، جهانگیر در ادامهٔ کشورگشائیها به مغرب لشکر کشید. داراب‌شاه صاحب مغرب به مقابلهٔ او آمد، اما شکست یافت. و سپس نامه‌ای به آزادچهر نوشت، و رستم را به‌یاری خواند. و رستم به‌یاری او آمد. در حالی که از غیبت او ۲۵ سال می‌گذشت. و ایرانیان او را مرده می‌پنداشتند.

از اینجا جنگ جهانگیر و رستم آغاز می‌شود. و هنگامی که رستم جهانگیر را به زمین می‌زند، و به کشتن او خنجر می‌کشد، رخش شیهه‌ای

می‌کشد، و فرامرز آوای او را باز می‌شناسد، و درمی‌یابد که آن مبارز رستم است. پس به پدر آواز می‌دهد که این پسر تست. رستم از هوش می‌رود، و جهانگیر برپای او می‌افتد. و منظومه به سرگذشت پهلوانانهٔ قهرمان خود تا حادثهٔ مرگش ادامه می‌دهد[۱].

بُرزو پسر سهراب

برزونامه از بزرگترین منظومه‌ها است که به تقلید از شاهنامه، و از روی داستانهای قدیم ساخته شده است. ناظم آن خواجه عمید عطایی، معروف به عطایی رازی است.

این منظومه در حقیقت مجموعهٔ روایاتی است دربارهٔ خاندان رستم، که در شرح سرگذشت برزو و پهلوانیهای او بازتاب یافته است.

سهراب پیش از جنگ با ایرانیان در زمین شنگان به دختری به نام «شهرو» دل باخت، و با وی بیارمید. شهرو از سهراب بار گرفت، و سهراب هنگام عزیمت، انگشتری خود را بدو داد، تا نشانی از وی باشد. چون کودک از مادر بزاد، برزو نام گرفت. و مادرش تا بیست سالگی نسبش را از وی پنهان داشت. زیرا می‌ترسید که به گرفتن کین پدر به‌جنگ رستم برود. روزی افراسیاب هنگام فرار از برابر رستم به شنگان رسید. و برزو را آنجا دید. و از برز و بالای او شادمان شد. وی را نزد خود خواست، و بپرورد، و به‌جنگ ایرانیان فرستاد.

برزو به‌دست فرامرز پسر رستم اسیر شد. و آنگاه از نسب خود آگهی یافت، و در شمار پهلوانان ایران درآمد. از اینجا حوادث فراوانی دنبال هم می‌آید و در این حوادث تمام پهلوانان و افراد دورهٔ پهلوانی شاهنامه را به اضافهٔ افرادی جدید مشاهده می‌کنیم...

---

۱ - ر.ک. به دکتر ذبیح‌الله صفا، حماسه‌سرایی در ایران، چاپ سوم ۱۳۵۲ ص ۳۳۵-۳۲۴ و نیز ر.ک. به ژول‌مول: دیباچهٔ شاهنامه، ترجمهٔ جهانگیر افکاری، ص ۴۸-۴۶.

هنگامی که برزو به‌دست ایرانیان اسیر می‌شود، مادرش به سیستان می‌آید، و برزو از زندان سیستان می‌گریزد. و سپس رزمی میان رستم و برزو درمی‌گیرد، و برزو به‌دست رستم گرفتار می‌شود. و با آشنایی‌هایی که مادر او به رستم می‌دهد، زنده می‌ماند. و جنگهای دیگری را همراه با پهلوانان ایران ادامه می‌دهد[۱].

شهریار پسر برزو

شهریارنامه را عثمان مختاری، قصیده‌سرای قرن پنجم و ششم، منظوم کرده است.

شهریار پسر برزو پسر سهراب است. و سرگذشتش به تقلید از دیگر داستانهای مربوط به پهلوانیهای خاندان سیستان عبارتست از یک سلسله واقعه‌های رزمی به‌هم پیوسته. شهریار بی‌آنکه از نسب خویش آگهی داشته باشد، مانند پدر و جد خود، با خویشاوندان خود به‌نزاع برمی‌خیزد. میان او و عمویش فرامرز، جنگی سخت درمی‌گیرد. و سرانجام پس از شناسایی به صلح و وداد مبدل می‌گردد.

شهریارنامه شامل سه بخش است. قسمت اول مفصل‌ترین بخشهای این منظومه است، که با دو جنگ مشهور از فرامرز پسر رستم آغاز می‌شود. جنگ نخست با دیوی سیاه به‌نام «ریحان» است، و جنگ دیگر با سپاهسالار هند. این سپهدار هند برادرزادهٔ فرامرز یعنی شهریار است. پس از آنکه این دو یکدیگر را بازمی‌شناسند، فرامرز به ایران بازمی‌گردد، و شهریار نزد فرانک ملکهٔ سراندیب می‌ماند. آنگاه به جنگ ارژنگ‌دیو می‌رود، و او را به اطاعت خویش درمی‌آورد. در این میان ارجاسپ شاه توران که لهراسب را کشته است ارهنگ‌دیو پسر پولادوند را به سیستان می‌فرستد. زال در غیبت رستم، که در

---

۱ - ر.ک. به حماسه‌سرایی، ص ۳۱۰-۳۰۳ و دیباچهٔ شاهنامهٔ ژول‌مول، ص ۵۴-۵۱.

این هنگام به خاورزمین رفته است، زواره پسر خویش را به جنگ ارهنگ می‌فرستد، و آنگاه خود به‌یاری او می‌رود و دشمن را شکست می‌دهد.

بخش دوم منظومه، رفتن زال به دربار سلیمان، و وقایعی در این باب را شرح می‌دهد، و از جنگ با دیوی به نام «اهریمن» یاد می‌کند. و بخش سوم شامل پایان داستان است.[۱]

نوآیینی

آنچه در داستان ایرانی سهراب و رستم دیده می‌شود، یک منحنی پیچیده از تعارض، تضاد و ستیز است، که در اساس حرکتها و برخوردهای معین و مربوط به خود، از آغاز تا انجام، نوسانها و تنشها و بحرانهایی را در صفحهٔ مختصات یک تمامیت فرهنگی مشخص می‌کند و چندگانگیهای آن را آشکار می‌دارد. داستانهای دیگر که به چند نمونه از آنها اشاره شد، غالباً یک سیر خطی مستقیم، وگاه منحنی ساده‌ای دارند که بین نقطهٔ آغاز و نقطهٔ فرجامشان، حرکتهای جمعی و سطحهای زیاد پیچیده‌ای وجود ندارد. اوج کنشها و کششها و کشمکش‌هایشان، اغلب در یک گره فردی، یک تضاد درونی یا اجتماعی، که غالباً نیز به وحدت می‌انجامد، تبلور می‌یابد.

اما رستم و سهراب، گره‌های گوناگون جمعی، تضادهای مختلف فردی و اجتماعی و در نتیجه کارکردهای متفاوتی را در دل نهفته است. داستان تمامیتی از یک فرهنگ ملی را نمایان می‌سازد، که در عین تجانس، در درون خود نامتجانس است. سرگذشت همین تجانس و نامتجانسی درون، مؤلفه‌های این رویداد تراژیک را رسم کرده است.

---

۱ - ر.ک. به منظومهٔ شهریارنامه در دیوان عثمان مختاری تصحیح استاد جلال همایی. چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

در بخش سوم ابیاتی هست که ارتباطی با داستان اصلی شهریار ندارد. و منظومه یکباره قطع شده است. ر.ک به ص ۸۴۳-۸۳۲.

تضاد پدر ـ پسربه اتمام می‌رسد. اما وحدتشان هنگامی است که یکی دیگری را در دل آن عدم تجانس کلی، قربانی کرده است. تضاد نوآیینی سهراب و کهن‌آیینی رستم، به‌نوعی به‌سود کهن‌آیینی قطع می‌شود، که تضاد فرهنگی موجود، باقی می‌ماند. و چنانکه خواهیم دید، این نظم موجود است که ضربهٔ نهایی را، هم بر سهراب وارد می‌آورد، و هم بر رستم. و داستان نشان می‌دهد که فاجعه در همین پذیرش نظم موجود است که به تقدیر آدمیان بدل شده است.

روابطی که فاجعه را جهت می‌دهد، و تکامل می‌بخشد، روابطی است که مجموع ذهن و فرهنگ سیاسی و اجتماعی مردم ایران در آن نمود یافته است. از اینرو نمی‌توان فاجعه را بیرون از ساخت فاجعه نگریست. فاجعه در ذات این ساخت نهفته است. در نتیجه تنها یک امر تصادفی، مانند بسیاری از داستانهای مشابه نیست، که کلید پایان خوش یا پایان ناخوش را در دست داشته باشد.

آغاز حرکت سهراب به جستجوی پدر، از یک خرق عادت، یک نوآوری ذهنی در فرهنگ پهلوانی، و یک بحران مربوط به نظم اجتماعی در اندیشه‌های قوم ایرانی، خبر می‌دهد. سهراب در جمع پهلوانان حماسهٔ ملی، یک نوآیین است. و بیگانگیش در نوآیینی اوست. همهٔ پهلوانان و کاووس و افراسیاب و... نیز این را می‌دانند. او نظمی را نمی‌پذیرد که همهٔ پهلوانان پذیرفته‌اند. او جهان را برای جهان‌پهلوان مسخر می‌خواهد. تا پیش از او به مخیلهٔ پهلوان نیز خطور نمی‌کرد که می‌توان بر جای پادشاه قرار گرفت. پهلوانان و سران ایران، بارها به سام و زال و رستم، آن هم در بدترین شرایط نابسامانی ایران‌زمین، پیشنهاد پادشاهی می‌کنند، اما آنان نمی‌پذیرند. و حتی سام می‌گوید: من می‌پذیرم که زنی از دودمان شاهی پادشاه شود، اما من هرگز. در زمان نوذر پسر منوچهر که به‌تباهی کشیده شده است، بزرگان ایران:

پیاده همه پیش سام دلیر　　برفتند و گفتند هرگونه دیر
زبیدادی نوذر تاجور　　که بر خیره گم کرد راه پدر

جـهان گشت ویـران ز کـردار اوی | غـنوده شـد آن بـخت بـیدار اوی
بگـــردد هـــمی از ره بـخردی | از او دور شـــد فـــرّه ایـــزدی
چـه بـاشد اگـر سـام یـل پـهلوان | نشـیند بـر ایـن تـخت روشـن‌روان
جـــهان گـــردد آبـاد بـا داد او | بـــر اویست ایـــران و بـــنیاد او
بـدیشان چـنین گـفت سـام سـوار | که این کـی پسـندد ز مـن کـردگار
... به شـاهی مـرا تـاج بـاید پسـود | محال است و این کس نیارد شـنود
خود این گفت یارد کس اندر جهان | چـنین زهـره دارد کس انـدر نـهان
اگـــر دخـتری از مـنوچهر شـاه | برآن تـخت زریـن شـدی بـا کـلاه
نـبودی جـز از خـاک بـالین مـن | بـدو شـاد بـودی جـهان‌بین مـن[1]

آنگاه می‌افزاید:

شما بر گذشته پشیمان شوید | بنویّ ز سر بازِ پـیمان شـوید
بزرگان ز کرده پشیمان شدند

پهلوان کارکرد معینی دارد، که سراسر شاهنامه بر آن استوار است. او، چنانکه خواهیم دید، مفصل دوگانگی ذهنی ایرانیان در موضوع کشورداری و نظم اجتماعی است. از اینرو همان‌گونه می‌اندیشد که در این نظم اجتماعی مجاز است.

در دورهٔ جهان‌پهلوانی زال نیز هنگامی فرا می‌رسد که بخت ایرانیان تیره است. افراسیاب تاخت و تاز کرده است، و ایران نیز پادشاه خود را از دست داده است. و تنها خرد و توان پهلوانی زال است که در برابر بدیها پایداری می‌کند. به‌همین سبب:

شـبی زال بـنشست هـنگام خـواب | سـخن گـفت بسـیار ز افـراسـیاب
هـمی گـفت هـرچـند کـز پـهلوان | بـود بـخت بـیدار و روشـن روان

---

۱ - شاهنامه، ج ۲، ص ۴-۳، تصحیح رستم علی‌یف - محمد نوری عثمانوف، چاپ تهران، ۱۹۷۱.

بـــباید یکـــی شـــاه خســـرونژاد　　کـــه دارد گـــذشته ســـخنها بـــه‌یاد
بـــه کـــردار کشـــتی است کـــار ســـپاه　　همش باد و هم بادبان تخت شاه[1]

اما سهراب از همان آغاز سخنی دیگر دارد، و کارکردهای تـازه بـرای پهلوان اندیشیده است. آنچه سهراب را به حرکت واداشته، تنها یـافتن پـدر نیست؛ بلکه یافتن پدر به‌منظور هدفی است که تا آن زمان سابقه نداشته است. شاید هم به‌همین منظور، داستان در دورهٔ کاووس می‌گذرد، که خود بـرای چنین طرح تازه‌ای مساعد است. بی‌گمان این داستان با چنین کارکرد و ساختی نمی‌توانست مثلاً در دورهٔ کیخسرو رخ دهد، که پادشاه آرمانی ایرانیان باستان بوده است.

کاووس نیز، چنانکه خواهد آمد، در پایان داستان، تنها ایـن «نـوخواه» نوآیین را از میان نمی‌برد، بلکه رستم را هم گویی از میدان بـه‌درمی‌کند. و قانون حاکم بر این تمامیت ذهنی و عینی را به همهٔ پهلوانان یادآوری می‌کند.

پس از آنکه سهراب به جوانی می‌رسد، به مادر روی می‌آورد تـا نـژاد خویش را بازشناسد. تهمینه راز خویش را با او در میان می‌نهد. نشان پدر را بر بازوی او می‌بندد. او را از افراسیاب بیم می‌دهد، که پادشاه بـدی و تـوران است، و دشمن رستم و نیکی و ایران. افراسیاب نباید از این راز آگاه شود. نباید بداند که سهراب فرزند رستم است. پدر نیز نباید از بلوغ پهلوانی او باخبر شود. زیرا در این صورت او را نزد خویش خواهد خواند، و مادر تنها خواهد ماند. اما سهراب اندیشهٔ دیگری دارد:

چنین گفت سهراب ک «اندر جهان　　کسی این سـخن را نـدارد نـهان
بـــزرگان جـــنگ‌آور از بـــاستان　　ز رستم زنند ایـن زمـان داسـتان
نـــبرده نـــژادی کـه چـونین بـود　　نهان کردن از من چه آیین بود؟»

(ص ۳۲)

---

۱ - همان مأخذ، ص ۳۷.

این آغاز ماجرا است. آنچه تاکنون روی داده مقدمه‌ای بوده است برای پدیدآمدن چنین پهلوانی، که با اندیشه‌ها و ملاحظات محافظه‌کارانه و مصلحت‌جویانهٔ سنتی میانه‌ای ندارد.

خواه سهراب سهمی از روحیهٔ مهرآمیز و صلح‌خواه نظام مادری خویش برده باشد، خواه نه، این مسأله در شاهنامه قابل دقت است، که بیشتر قهرمانانی که آمده‌اند تا کاری ویژه و مهم برعهده گیرند، و بدعتی گزارند، از مادری زاده شده‌اند غیرایرانی. گویی پدیدهٔ نو باید از مجموعهٔ محیطی پدید آید که چه به صورت خویش و چه به صورت بیگانه، چه به نام نیک و چه به نام بد، در خیال ایرانی گنجیده است. هم از تورانی و هم از ایرانی، هم از عنصر بدی و هم از عنصر نیکی باید در نژاد و هستی‌اش بهره‌ای باشد. یعنی پدیده‌ای یگانه از مجموع چندگانگی‌ها.

اگرچه پیوند با بیگانه یک امر رایج در حماسهٔ ملی است، اما این بدعت‌گزاران انگار نمونه‌وارند. و از این تمامیت آمیخته در دوران نبرد نیکی و بدی برآمده‌اند. سیاووش یک نوخواه در آیین حماسی و اساطیری نبرد میان نیکی و بدی است. و از مادری تورانی که خویش گرسیوز است به‌دنیا می‌آید. کیخسرو از وصلت میان سیاووش و دختر افراسیاب زاده می‌شود. رستم از پیوند زال با رودابه دختر مهراب شاه کابل پدید می‌آید که نژادش به ضحاک تازی می‌کشد. و سهراب حاصل پیوند رستم و تهمینه است، و تهمینه دختر شاه سمنگان، در قلمرو افراسیاب. داستان همین که شرح محیط و عوامل و چگونگی زاده شدن او را به پایان می‌برد، به نوآیینی او می‌پردازد.

اگر مشکل سهراب تنها دورماندن از پدر و اشتیاق به یافتن او بود، باید با نخستین خبر که از نسب و نژاد خویش می‌یافت، به جستجوی پدر می‌پرداخت. یا چون بسیاری از قهرمانان داستانهای مشابه، در میانهٔ راهی، یا جنگی، ناشناخته با پدر روبه‌رو می‌شد. با او می‌رزمید، و مسأله به‌پایان می‌آمد.

اما از همان آغاز، انگیزه‌ای در سهراب بیدار می‌گردد نامتعارف، صریح، برّا و بدیع. آن هم بی‌هیچ مقدمه و نشانه‌ای؛ که سخن را بس فراتر از حد شوق دیدار پدر می‌برد:

کنون من ز ترکان جنگ‌آوران — فراز آورم لشکری بی‌کران
برانگیزم از گاه کاووس را — ز ایران ببرم پی توس را
به‌رستم دهم تخت و گرز و کلاه — نشانمش بر گاهِ کاووس‌شاه
از ایران به توران شوم جنگ‌جوی — ابا شاه روی اندر آرم به‌روی
بگیرم سر تخت افراسیاب — سر نیزه بگذارم از آفتاب
چو رستم پدر باشد و من پسر — نباید به گیتی کسی تاج‌ور
چو روشن بود روی خورشید و ماه — ستاره چرا برفرازد کلاه؟

(ص ۳۳)

چنین انگیزشی را نمی‌توان تنها به سائقهٔ جوانی، و شور و شوق آدمی بی‌تجربه و خام اما نیرومند، توجیه کرد. در کل داستانهای شاهنامه، چنین برخوردی از ناپخته‌ترین و جوان‌ترین پهلوانان نیز مشاهده نمی‌شود. اگرچه بسیاری کارهای ناپخته و گاه ناشایست از آنها سر می‌زند.

سنت پهلوانی چنین گفتار و اندیشه‌ای را برنمی‌تابد. به مخیلهٔ پهلوان نیز چنین چیزی خطور نمی‌کند. چه رسد به اینکه منظومه پس از طرح چنین نیتی، از این خبر می‌دهد که:

ز هر سو سپه شد بر او انجمن — که هم با گهر بود و هم تیغ‌زن
خبر شد به‌نزدیک افراسیاب — که افگند سهراب کشتی برآب
زمین را به خنجر بشوید همی — کنون رزم کاووس جوید همی

(ص ۳۳)

پس نخستین واکنش سهراب، در پی معرفت به دودمان خویش، و آگاهی بر توان خود و نیروی تبارش، این است که کاووس را از گاه برانگیزد، و او را از

میان بردارد. سپس پادشاهی افراسیاب و توران را براندازد. و سرانجام همه را در کشوری واحد و نیرومند، به فرمانروایی جهان‌پهلوان هماهنگ کند.

طرح چنین آرمانی، در اساس با آرمان شاهی و پهلوانی، و جهان‌بینی کلی ایرانی، که در آیین نبرد میان نیکی و بدی متبلور شده است، مغایر و متضاد است. این نوعی دگراندیشی نسبت به بینش آیینی ایرانی است. از سویی طرح این نظم جدید ذهنی، نمی‌تواند تنها به‌منظور زمینه‌سازی صرف برای نبرد شخصی پدر و پسر باشد.

اگرچه تبیین این نواندیشی در آغاز داستان، نوعی آشناکردن فرد به درون نظم واقعیتهای درون خود او نیز هست، اما بیشتر در تأیید و اثبات بحران نظم اجتماعی است؛ نظمی که اگرچه همیشه یگانه کنندهٔ فرد باگروهش بوده است، اکنون به اختلاف روشن فرد باگروهش دچار شده است.

در اینجا پسری با چنین گرایشی، جزء ساختی از رویداد است، که خواه ناخواه با پدری باگرایشی متفاوت و متضاد روبه‌روست که او نیز جزء دیگری از این ساخت است. در این ساخت، لایه لایه، اندیشه‌ها و آرمانها و نگرانیها و تناقضها و واقعیتها در دو ذهنیت پدری و پسری، سنتی و نو، گشوده می‌شود. تا ساخت تراژیک ذهن قوم ایرانی را آشکار کند، که گرفتار این پیچیدگی و بحران شگفت‌انگیز است.

این تضاد از این پس، از چند سوی تأیید و تأکید می‌شود. و تا پایان ماجرا همچنان برقرار می‌ماند.

تنگنای خویشی و بیگانگی

سهراب به ایران می‌تازد، و از آغاز برای ایرانیان روشن است که هستی ستوده و نوظهوری دارد. نه به ترکان، که به سام یل مانند است. دشمنی که به خویش بیش از بیگانه همانند است. و این امر هم در سخن گردآفرید، و هم در

گزارش گژدهم پیر، و سپس در نامهٔ کاووس به رستم، و سرانجام نیز در بیان خود رستم آشکار است. اما ایرانیان یارای آن ندارند که با او برآیند. فرومی‌مانند و کاووس به سیستان نامه می‌فرستد برای رستم. می‌نویسد که پهلوانان نشستند، و رای زدند که جز تو کسی در این کار فریادرس نیست. و پس از ستایش بسیار از رستم، از او می‌خواهد که بیدرنگ به ایران بشتابد.

گزاینده کاری بد آمد به‌پیش — کز اندیشهٔ آن دلم گشت ریش...
چو نامه بخوانی به‌روز و به‌شب — مکن داستان را گشاده دو لب
مگر با سواران بسیار هوش — ز زاول برانی برآری خروش

(ص ۴۴)

کاووس در فرمانی هم که به گیو می‌دهد، بر این شتاب جستن تأکید می‌کند:

بباید که نزدیک رستم شوی — به زاول نمانی و گر نغنوی
اگر شب رسی روز را بازگرد — بگویش که تنگ اندر آمد نبرد

(ص ۴۴)

فرمان کاووس ناشی از احساس جدی بودن خطر است، پس هرگونه تأکید و سفارشی طبیعی است. اما شگفتی نه در فرمان او، که در رفتار تهمتن است. گیو پیام کاووس را می‌گزارد. اما رستم:

بخندید و زان کار خیره بماند
که مانندهٔ سام گرد از مهان — سواری پدید آمد اندر جهان
از آزادگان این نباشد شگفت — ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت
من از دخت شاه سمنگان یکی — پسر دارم و باشد او کودکی
هنوز آن گرامی نداند که جنگ — همی کرد باید گه نام و ننگ

با کشش‌های درونی خود از سهراب یاد می‌کند. فرزندی که هنوز نمی‌شناسدش. و نامش را نیز نمی‌داند. اما می‌داند که به‌زودی پهلوانی سترگ خواهد شد. و

بسی برنیاید که گردد بلند.

دو رشتهٔ تافته درهم، یعنی این خلجان درونی و کشش روحی، و آن ناشناختگی و بیگانگی‌جستن‌های مکرر عوامل رویداد، اجزاء این ساخت حماسی را به‌هم می‌پیوندد. این رشته‌ها از سازمان معینی از اجزاء عبور می‌کند، و مایه‌ها و کارکردهای گوناگون در حرکت تراژیک حماسه را، گاه همسنگ و گاه فروتر از هم، پی‌می‌گیرد.

به همین سبب، هم در آغاز حرکت سهراب، و هم اینجا در آغاز ورود رستم به صحنه، این مایه‌ها و کارکردها، همراه و هماهنگ مطرح می‌شود. کشش درونی سهراب به سوی پدر، از آرمان نوآیین و نوخواهی او مجزا نبود. تا آن را احساس کرد، این را اندیشید. اکنون نیز دل‌نگرانی و درنگ نابخود و عاطفی رستم، بیدرنگ همراه با مایهٔ دیگری رُخ می‌نماید. و این مایه، هرچه پیش‌تر رویم شدیدتر و عمیق‌تر مجسم خواهد شد. و رفتار پهلوان را به‌صورت آمیزه‌ای از بحران درون و بحران برون درمی‌آورد. و قهرمان همچنان که با نظم واقعیتهای روان خویش، دم‌به‌دم آشناتر می‌گردد، بسط تدریجی بحران نظم اجتماعی را نیز لحظه لحظه بیشتر درمی‌یابد؛ و می‌آراید.

رستم، از پی آن تأمل عاطفی، گیو را به شراب می‌خواند:

بباشیم یک روز و دم برزنیم — یکی بر لب خشک نم برزنیم
ازآن پس گراییم نزدیک شاه — به گردان ایران نماییم راه

(ص ۴۵)

توقف حماسه بر این رفتار بسی گویاست. این نشانی از نابسامانی درونی رستم است. و طبیعی است که به درنگ روان‌شناختی مهر پدری تعبیر گردد. اما دلالت این نشانه، تنها بر نگرانی عاطفی و مهرپدری معطوف نیست. بلکه رابطهٔ دیگری را نیز آشکار می‌کند. در این درنگ عاطفی پاسخی نیز به فرمان کاووس هست. و اگر اصرار کاووس را به‌شتاب کردن در نظر آوریم، این درنگ از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود.

دگر روز شبگیر هم بـر خـمار　　بـیامد تـهمتن بـرآراست کـار
ز مستی هم آن روز باز ایستاد　　دوم روز رفـتن نـیامدش یـاد
سدیگر سـحرگه بـیاورد مـی　　نـیامد ورا یـاد کـاووس کـی

(ص ۴۶)

در سابقهٔ رستم و پهلوانان چنین رفتاری دیده نمی‌شود. این، هـم سـهل گرفتن «کار گزاینده‌ای» است که پیش آمده، و هم سست گرفتن فرمان شاه است. می‌گساری رستم در شاهنامه، زبانزد است. اما در پهلوانی او از چنین تغافلی نشانه‌ای نیست. این کوچک‌شمردن فرمان تا آنجا ادامه می‌یابد که دل گیو به جوش می‌آید، و فرمان کاووس را به‌یاد رستم می‌آورد:

بـــه روز چـهارم بـرآراست گـیو　　چـنین گـفت بـا گـردسالار نـیو
که «کاووس تندست‌وهشیار نیست　　هم این داستان‌بردلش خوار نیست
غـمی بـود زیـن کـار دل پـرشتاب　　شـده‌دور ازاو خـورد و آرام و خـواب
بـه زاولسـتان گـر درنگ آوریـم　　زَمـی بـازِ پـیکار و جـنگ آوریـم.»

(ص ۴۶)

پریشانی و تنش درونی گیو بجاست. کاووس را نیز خوب می‌شناسد. اما انگار در این میان فقط رستم را چون خود پنداشته است. گیویک پهلوان تابع است. اما رستم پهلوان راهنماست. خود او گفته است اکنون بیارمیم. و سپس

«به گردن ایران نماییم راه.»

گیو دارای منش و اندیشهٔ رستم نیست. از اینرو:

بدو گفت رستم که «مندیش ازین　　که با ما نشورد کس اندر زمـین.»

رستم خود بیش از هر کسی از سبکسریها و نابخردیهای کاووس آگـاه است. خود او کاووس را از بند دیوسپید رهانیده است. در هاماوران خود او به‌یاریش شتافته است. هنگامی هم که کاووس به نبرد آسمان رفته، و عقابها او را در بیشه‌ای سرنگون کرده‌اند، باز رستم همراه پهلوانان ایران او را بازجسته

است. اما چگونه است که رستم مسأله را چنین آسان می‌گیرد. دور ماندن از ماجرای پسر سخنی است که می‌تواند توجیه روانی مناسبی داشته باشد. اما سبک گرفتن فرمان کاووس نیز سخنی دیگر است. و اصلاً چرا باید آن انگیزهٔ درونی نابخود، چنین در رفتاری بحران‌آفرین رخ نماید؟ هرچه هست منظومه این دوگرایش را در دل هم، و به صورت دو روی یک سکه مجسم کرده است. آن تنش درونی در این تظاهر فتنه‌انگیز بروز کرده است. و آن گونه که این رفتار پیش می‌رود، دیگر نمی‌توان آن را فقط به نشانه‌ای برای گذشتن از ماجرای پسر و دور ماندن از آن تعبیر کرد.

در داستان منیژه و بیژن نیز، رستم به‌همین گونه، گیو را سه روزی به میگساری می‌خواند، اما اراده‌اش آرام‌کنندهٔ گیو است. گیو فرزندش را گم کرده است، و رستم او را به خویشتن‌داری دعوت می‌کند. اما در این سفر، پای سهراب و کاووس در میان است. و ارادهٔ رستم از گونه‌ای دیگر است. این به‌آرامش خواندن، پی‌آمدهای دیگری دارد. اگر نگرانیش را نسبت به سهراب آرام می‌کند، رابطه‌اش را با کاووس به گره دشواری دچار می‌سازد. اکنون رستم در تنگنایی از خویشی و بیگانگی قرار گرفته است. این خویشی و بیگانگی، هم نسبت به سهراب است، و هم نسبت به کاووس. از اینرو کارکرد رستم در این رویداد از همه سخت‌تر است. وضع او تنها و درست با نظم بحران‌زده‌ای سنجیدنی است، که سهراب از درونش برآمده است تا نفی‌اش کند.

بزرگان ایران در هر کار نابسامانی که کاووس کرده است، او را سرزنش کرده‌اند. اما فرمان او را هیچگاه خوار نشمرده‌اند. اما اکنون رستم آگاهانه مشکل را سخت‌تر کرده است، و پیشاپیش، کاووس را نسبت به رفتار خویش برانگیخته است.

رستم با این درنگ و تعلل به درگاه کاووس می‌رود. اما کاووس به دیدار او:

برآشفت و پاسخ نداد ایچ باز
یکی بانگ برزد به گیو از نخست پس آنگاه شرم از دو دیده بشست

که «رستم که باشد که فرمان من　　کند سست و پیچد ز پیمان من؟
بگیر و ببر زنده بردار کن　　وزو نیز با من مگردان سخن.»

(ص ۴۶)

تردیدی نیست که رستم خود واقعه را به چنین تنگنایی کشانده است. و کاووس هرچند هم نابخرد و ناخویشتن‌دار باشد، در این واقعه تنها در اندیشهٔ فرمان خویش است. و در منطق پادشاهی ناحق نیز نمی‌گوید. در برابر خطری که او را تهدید کرده، نمی‌توان تعللی را توجیه کرد.

رستم که در ماجرای اسفندیار و فرمان نابخردانهٔ گشتاسپ، آن همه فروتن و پای‌بند می‌ماند، و بر اسفندیار «دفتر کهتری» می‌خواند، چگونه است که خشم کاووس را چنین برمی‌انگیزد؟:

بفرمود پس توس را شهریار　　که «رو هر دو را زنده برکُن به دار.»
خود از جای برخاست کاووس کی　　برافروخت بر سان آتش ز نی
بشد توس و دست تهمتن گرفت　　بدو مانده پرخاشجویان شگفت

(ص ۴۷)

انگار مشکل سهراب، مدخلی شده است برای ورود به تضادی چنین آتشین. و اکنون خود برکناری مانده است، تا این تضاد، جنبه‌های خود را کامل کند. تنش درونی پدر، برای دورماندن از نبرد با پسر، اکنون محملی شده است برای کشمکشهای درونی یک نظم کهن. ظهور یک نوآیین، مجالی ایجاد کرده برای طرح ناخشنودیها و اختلافهایی در رسم و راه مألوف. گرهی از دل گرهی دیگر پیدا شده، و حماسه سلسلهٔ گره‌ها را دنبال می‌کند. و عصیان رستم از زبان آتشین منظومه زبانه می‌کشد:

تهمتن برآشفت با شهریار　　که «چندین مکن آتش اندر کناز
همه کارت از یکدگر بتّر است　　ترا شهریاری نه اندرخورست
تو سهراب را زنده بردار کن　　پرآشوب و بدخواه را خوار کن»

بزد تند یک دست بر دست توس — تو گفتی زپیل ژیان یافت کوس
ز بالا نگون اندر آمد به‌سر — برو کرد رستم به‌تندی گذر
به‌در شد به‌خشم اندر آمد به‌رخش — «منم» گفت «شیراوژن و تاج‌بخش
چه خشم آورد؟ شاه کاووس کیست؟ — چرا دست یازد به من؟ توس کیست؟
زمین بنده و رخش گاه من است — نگین گرز و مغفر کلاه من است
شب تیره از تیغ رخشان کنم — برآوردگه بر سر افشان کنم
سرنیزه و تیغ یارمنند — دو بازوی و دل شهریار منند
چه آزارَدم او نه من بنده‌ام — یکی، بندهٔ آفریننده‌ام
به ایران ار ایدونکه سهراب گرد — بیاید نه ماند بزرگ و نه خرد
شما هر کسی چارهٔ جان کنید — خود را بدین کار پیمان کنید
به ایران نبینید ازین پس مرا — شما را زمین پرّ کرگس مرا.»

(ص ۴۸ـ۴۷)

گویی رستم برآنست تا به هرگونه، خود را نه تنها از روبه‌رو شدن با سهراب، که از ماجرای کاووس و سهراب نیز به دور دارد.

نوخواه پرآشوبی بر ایران تاخته است، و رستم نیز آگاه است که کسی را تاب آن نیست تا با او به نبرد پردازد. اما نه‌تنها خود به میدان نمی‌آید، بلکه ایرانیان و پهلوانان را نیز برحذر می‌دارد.

شما هر کسی چارهٔ جان کنید — خرد را بدین کار پیمان کنید

خرد پهلوانی همیشه عکس این تصمیم را القا می‌کرده است. پهلوان نمی‌تواند ایران را در آشوب ببیند، اما خود از رزم کناره جوید. این عدول از منش پهلوانی است. کارکرد پهلوان با چنین رفتاری سازگار نیست. به‌راستی اگر سهراب به ایران بتازد، و رستم و پهلوانان کناره کنند، چه پیش می‌آید؟

ایرانیان در این هنگامه باید چه کنند؟ کدام چاره از این توفان‌شان خواهد رهاند؟ رستم برای پهلوانان راهی جز مشورت با خرد نمی‌شناسد. و آیا این

راه خرد به مقابلهٔ سهراب می‌انجامد، یا که به پرهیز از او؟ آیا رستم به‌بهای چنین اختلال و بحرانی، از روبه‌رو شدن با سهراب تن‌می‌زند؟

رستم از آن تغافل تا این درگیری، صرفاً دفع‌الوقت نکرده است. بلکه واقعیتهای درونی خویش را که بازتابی از بحران بیرون است، آشکار کرده است. و در این جابه‌جا شدن واقعیتهای درونی و بیرونی، مسألهٔ سهراب با مسألهٔ کاووس جابه‌جا شده است.

بعضی گمان کرده‌اند که «داستان قهر و خشم رستم و کاووس، در واقع بهانه‌ای است برای آنکه قدرت تقدیر قطعی‌تر، و هیجان داستان قوی‌تر باشد. یعنی رستم اندکی دیرتر وارد صحنه شود، و خواننده را شور و هیجانی بیشتر دست دهد، تا هر لحظه بدین امید باشد که شاید حادثه‌ای دیگر روی دهد، و فاجعهٔ کشته شدن سهراب به دست رستم پیش نیاید»[1].

این‌گونه توجیه‌ها تقلیل ساخت حماسه، و نادیده گرفتن تمامیت روح ملی است. اگر مسأله‌ای حساس در میان نباشد، چگونه بینش ایرانی حاضر شده است برخلاف عقاید و حرمتهای ذهنی خویش، کارکرد جهان‌پهلوان، و رابطهٔ او را با پادشاه ایران، به‌چنین صحنه‌ای بکشاند، که بتواند ساختگی و بازی زرگری نیز به‌نظر آید؟!

اگر این صحنه‌سازی برای هیجان داستان باشد، پس استنکاف کاووس از تحویل نوشدارو به رستم نیز باید ساختگی باشد! و اگر همهٔ این کشمکشها صرفاً برای طرح قدرت تقدیر، یا گرایش ناخودآگاه پدری باشد، پس چرا از آغاز سهراب را با کاووس درانداخته‌اند؟ می‌شد راههای دیگر جست، تا هم یگانگی ذهنی کل ایرانیان برقرار ماند، و هم پیچ و خمهای داستان صرفاً براساس نزاع پدر و پسر دنبال شود.

باری پهلوانان ایران، در پی ترمیم رابطهٔ کاووس و رستم برمی‌آیند. به

---

۱ - نه شرقی، نه غربی، انسانی، ص ۷۱-۴۷.

چاره‌جویی می‌پردازند، تا رستم را از تصمیم خویش بگردانند. گودرز را که نمایندهٔ خرد پهلوانی و بزرگ آنان است، به پایمردی می‌خوانند، تا ره آشتی جوید، و دل رستم را با کاووس به مهر آورد.

اما گودرز، با همهٔ خرد و سیاستش، کلید این ماجرا نیست. این رهایش و گشایش تنها در گرو تصمیم خود رستم است، و او نیز بر سر قهر خویش است، و روانهٔ سیستان شده است.

گودرز پیش کاووس می‌رود به سرزنش، و به‌سوی رستم می‌آید به پوزش. به کاووس می‌گوید:

کسی را که جنگی چو رستم بود　　بیازارد او را خرد کم بود

کاووس می‌پذیرد که «به بیهودگی مغزش آشفته» بوده است. و از او می‌خواهد که نزد رستم رود:

شما را بباید برِ او شدن　　به‌خوبی بسی داستانها زدن
سرش کردن از تیزی من تهی　　نمودن بدو روزگار بهی

(ص ۴۶)

پس گودرز به‌سوی رستم‌ط می‌شتابد همراه با سران سپاه ایران. در میانهٔ راه به او می‌رسند:

ستایش گرفتند بر پهلوان　　که «جاوید بادیّ و روشن‌روان
جهان سربه‌سر زیر پای تو باد　　همیشه سر تخت جای تو باد
تو دانی که کاووس را مغز نیست　　به‌تیزی سخن گفتنش نغز نیست
بجوشد، هم آنگه پشیمان شود　　به‌خوبی ز سر بازِ پیمان شود
تهمتن گر آزرده گردد ز شاه　　هم ایرانیان را نباشد گناه

(ص ۴۹)

و این راست است. هستی پهلوان، در گرو هستی ایران و ایرانیان است. نه پرهیز از سهراب، نه اختلاف با کاووس، هیچ یک نمی‌تواند این پیوند محکم

درونی را نادیده گیرد. گودرز این حساس‌ترین عنصر روحی و اندیشگی جهان‌پهلوان را برمی‌انگیزد. اما رستم چندان آزرده و دوری‌گزیننده است، که در برابر این عامل نیرومند نیز، نمی‌تواند از راه خویش بازماند.

تهمتن چنین پاسخ آورد باز — که «هستم ز کاووس کی بی‌نیاز
مرا تخت زین باشد و تاج ترگ — قبا جوشن و دل نهاده به مرگ
چرا دارم از خشم کاووس باک؟ — چه کاووس پیشم چه یک مشت خاک
سرم کرد سیر و دلم کرد بس — جز از پاک‌یزدان نترسم ز کس.»

(ص ۴۹)

گودرز از ایرانیان و بی‌گناهی‌شان در خصومت میان کاووس و سهراب سخن می‌گوید، اما خشم رستم همه از کاووس است. گویی خشمش از کاووس تا اندازه‌ای است که از شنیدن هشدار گودرز نیز تن‌می‌زند.

اما گودرز با نوازش حساسیت دیگری در جهان‌پهلوان، خشم بلند او را فرو می‌کشد، و آرامش می‌سازد. گودرز که از همهٔ واقعیتهای درونی پهلوان آگاه است، و ابعاد روحی جهانْ‌پهلوان را می‌شناسد، رازی این‌گونه را با او در میان می‌نهد:

که «شهر و دلیران لشکر گمان — به‌دیگر سخنها برند این زمان
ک«ز این ترک ترسیده شد سرفراز» — همی رفت زین گونه چندی به‌راز
که چونانکه گژدهم داد آگهی — همه بوم و بر کرد باید تهی
چو رستم همی زو بترسد به جنگ — مرا و ترا نیست جای درنگ»

(ص ۵۰)

و رستم از ترس این ننگ باز می‌گردد، و به راه می‌آید. رستم تا بیگانگی از کاووس پیش رفته است، اما نمی‌تواند به نفی خویش پردازد. گویی تاکنون نیندیشیده است که فاصله گیری از کاووس و ایرانیان، فاصله گیری از منش و روش پهلوانی خود نیز هست. اما اکنون که این نفی و پذیرش را درهم گره

خورده می‌یابد، به‌ناگزیر باز می‌گردد. پذیرش خویش در پذیرش کاووس نیز هست. اگر می‌خواهد با این بینش سنتی همچنان پهلوان بماند، هم باید به سوی کاووس بازگردد، و هم به نبرد سهراب رود. باید از آن تنگنای خویشی و بیگانگی به‌در آید. موقعیتش دم‌به‌دم به تحلیل نهایی نزدیکتر می‌شود. تصمیم رستم نشان می‌دهد که هم در واقعیتهای درون خویش به تنگنا گرفتار است، و هم در بحران نظم بیرون. اما در پهلوانی خویش هیچ تردیدی ندارد:

بدو گفت «اگر بیم دارد دلم نخواهم که باشد، ز تن بگسلم»

باز می‌گردد و کاووس به دیدارش پوزش می‌گیرد. و از سرشت خویش یاد می‌کند، که تندی و تیزی است، و از سویی نیز تنگنای موضع خود را می‌نمایاند:

از این ناسگالیده بدخواه نو دلم گشت تاریک چون ماه نو
بدین چاره‌جستن ترا خواستم چو دیر آمدی تندی آراستم
چو آزرده گشتی تو ای پیلتن پشیمان شدم خاکم اندر دهن.»

(ص ۵۰)

اما رستم بندگی نمی‌کند. و همچنان بی‌نیاز و آشکار این‌سان سخن می‌گوید:

کنون آمدم تا چه فرمان دهی روانت ز دانش مبادا تهی

(ص ۵۱)

اما این هنوز نشان خشنودی رستم به مقابلهٔ با سهراب نیست. همچنانکه دلیل یک رویه شدن دل کاووس و رستم با هم نیز نیست. اما راه آغاز شده است.

اکنون رستم فاصله‌اش را با فاجعه کم کرده است. موضعی میانه برمی‌گزیند. نه کنار کاووس و نه مقابل سهراب. می‌ماند به انتظار. تا که سهراب بر سپاه ایران می‌تازد، و همه را می‌گریزاند. و بیمی به دلها می‌اندازد. هیبت او بر رستم نیز آشکار است. زیرا شبانه به اردوی سهراب رفته، و او را سنجیده است. دیدار عیارانهٔ رستم از اردوی سهراب در شب، خواه از روی نگرانی نسبت به نیروی پهلوانی حریف باشد، و خواه از سر عاطفه و گرایشی درونی و

ناخودآگاه، این نتیجه را داشته است که به‌جای آنکه مهری را در دل او بجنباند، هیبتی را بر او آشکار کرده است، و پهلوانی و دلیریش را به او نموده است. رستم در بازگشت خود از این دیدار به کاووس می‌گوید:

که «هرگز زترکان‌چنین‌کس نخاست — به‌کردار سروست بالاش راست
به‌توران و ایران نماند به کس — تو گویی که سام سوارست و بس»

(ص ۵۵)

باز نگاهی بر آن مرز باریک آشنایی و بیگانگی است که منظومه آن را تا اینجا نیز به ظرافت ادامه داده است. منتهی این بار از دورتر.

سهراب دوباره روبه‌روی سپاه می‌آید، و خروش برمی‌دارد، و کاووس را به دشنام می‌گیرد:

چنین گفت با شاه آزادمرد — که چونست کارت به دشت نبرد
چرا کرده‌ای نام کاووس کی — که در جنگ نه تاو داری نه پی
تنت را بر این نیزه بریان کنم — ستاره بدین کار گریان کنم

(ص ۶۳)

پهلوانی به نیروی سام، شاه ایران را اینگونه دشنام می‌دهد، اما رستم در آن گوشه تنها نگران ماجراست تا اینکه دیگر بار سهراب بر سپاه ایران می‌تازد. سپاه از برابرش می‌گریزند. کاووس از سر بینوانی آواز برمی‌دارد که:

یکی نزد رستم بَرَد آگهی — کز این ترک شد مغز گردان تهی
ندارم سواری ورا هم‌نبرد — از ایران نیارد کس این کارکرد»

(ص ۶۴)

توس پیغام کاووس را به رستم می‌رساند، اما:

بدو گفت رستم که «هر شهریار — که کردی مرا ناگهان خواستار
گهی جنگ بودی گهی ساز بزم — ندیدم ز کاووس جز رنج رزم»

(ص ۶۴)

معلوم است که تهمتن نه حسرتی از بزم در دل دارد، و نه زحمتی از رزم بر تن. بلکه انگار هنوز به پرهیز خویش می‌اندیشد. هنوز بخشی از واقعیت درون او، نگران از نبرد با سهراب، و بیزار از کاووس است. اما فاصله‌ها همچنان در حال از میان برخاستن است.

تشویش و سرگردانی سپاه ایران، دراین گیرودار، از نگاه رستم دور نیست. از همان گوشهٔ خیمه می‌بیند که تا چند در این بیم پایدارند:

ز خیمه نگه کرد رستم به دشت — ز ره گیو را دید کاندر گذشت
همی بست بر باره رُهّام تنگ — به برگستوان برزده توس چنگ
همی این بدان آن بدین گفت «زود» — تهمتن چو از خیمه آوا شنود
به‌دل گفت که «این کار اَهرمنست — نه این رستخیز از پی یک تنست.»

(ص ۶۴)

در چنین تنگنایی که به‌راستی از پی یک تن نیست، رستم به یاری ایرانیان می‌شتابد. پس به‌راه می‌افتد و به نبرد با سهراب می‌رود.

برآیند تضادها

بدین‌سان، داستان سهراب و رستم، هم سرنوشت سهراب است، و هم سرنوشت رستم. هم طرح و فرجام آن اندیشه‌های نوآیین است، که در بینش ایرانی، بر پادشاهی می‌شورد که فرّه از او گسسته، و خرد از او دور گشته است. و هم سرنوشت آن کسی است که به‌رغم همهٔ توانمندیها و اهمیت ذاتیش در روح ملی، گرفتار کهنْ‌آیینی و نظم دیرینه است، که از نو شدن سرباز می‌زند.

از این زاویه، سرنوشت دو تن، یعنی پدر و پسر است، که یکی (پسر) بر نظام (پدری) می‌شورد؛ و دیگری (پدر) اگرچه خود از نظام خویش برآشفته است، در نهایت آن را پذیراست، و سرانجام به‌خاطرش هر نوخواهی، حتی

پسر خود را نیز قربانی می‌کند[۱]. یکی می‌خواهد این سنت ایستای از بالندگی افتاده را برهم زند، و یکی هم می‌خواهد بر همین سنت بلمد، و ناگزیر است که آن را حفظ کند، اگرچه برایش آرامشی به‌بار نمی‌آورد.

سهراب و رستم از داستانهایی است که در چارچوب اصلی شاهنامه، که بر بنیان اساطیری بینش ایرانی مبتنی است، قرار نمی‌گیرد. مسألهٔ نبرد نیکی و بدی و تجلیات قهرمانی آن، در این منظومه اساس درگیری و فاجعه نیست. شاید به‌همین سبب نیز جزء روایات خداینامه‌ها، و حتی شاهنامهٔ ابومنصوری، نبوده است. بلکه شاعر آن را از میان روایات شفاهی مردم و فرهنگ عامه برگزیده و منظوم کرده است. و باز شاید از همین‌روی‌بار آرمانی ـ مردمی آن، نسبت به اندیشه‌های آیینی و اشرافی معمول در شاهنامه، بیشتر است. و تضادهای نیرومند، و تناقضهای بسیار اساسی را در نهاد بینش ایرانی آشکار می‌کند. شاید در کمتر داستانی از شاهنامه، ذات متناقض آرمان شاهی و پهلوانی ایران، چنین به‌وضوح گسترده و تند تبیین شده باشد.

اگرچه رویدادهای این داستان مربوط به نبرد میان نیکی و بدی نیست، اما ذات نظم اجتماعی قوم ایرانی را بازتاب می‌کند، که از آیین و عقیدهٔ به این نبرد، فارغ نیست.

شاهنامه رابطهٔ برخی از پهلوانان مشخص و متفاوت خود، به‌ویژه رستم و

---

۱ ـ اگر قرار باشد از زاویهٔ عقدهٔ پدر ـ پسری هم به این رویداد بنگریم، شاید مرجع باشد که به تبع از یونگ، آن را از نوع عقده‌هایی به‌شمار آوریم، که تجارب و حادثات زندگانی شخصی بر آنها منطبق می‌شود. یعنی عقده‌ای که در اساس و اصل خود جمعی است، به صورت تعارض و کشاکش ناشی از زندگانی شخصی جلوه می‌کند. دربارهٔ این جابه‌جایی عقدهٔ جمعی و شخصی ر.ک. به: رمز و مثل در روان‌کاوی، ترجمه و تألیف جلال ستاری، ص ۴۳۶.

ضمناً دکتر محمود صناعی در «فردوسی: استاد تراژدی» می‌نویسد: دیگر از گره‌های بزرگ روانی آدمی حسادت نسل پیر به نسل جوان است. چیزی که من عقدهٔ رستم خوانده‌ام. موضوع داستان رستم و سهراب چیزی جز بیان این عقدهٔ روانی نیست. ر.ک. به: «فردوسی: استاد تراژدی»، ص ۱۰، از انتشارات مؤسسهٔ روان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

سهراب، را در همبستگی پهلوانان و شاهان، به گونه‌ای برقرار کرده است که قابلیت بیشتری برای طرح و تبلور آرزوهای قومی داشته باشند. و در این میان جهانْ‌پهلوان بیش از همه، بیانگر آن کلیت تام است. و ارزشهای گوناگون‌تر، کنشها و کشمکشهای فراگیرتری را در مجموعهٔ وجودی خویش مجسم می‌کند. و سرانجام تبلور نهایی کل سازمان ذهنی ایرانی و انسان حماسی است. هم وحدت این سازمان ذهنی را تجسم می‌بخشد، و هم تضادهای نهفته در درونش را آشکار می‌کند. کل شاهنامه، حکایت همین وحدت و تضاد است[۱]. اما برخی از داستانهایش، از جمله سهراب و رستم موقعیت ویژه‌تری از آن را تصویر کرده است.

اساس داستان رستم و سهراب بر مسائل و تضادها و گره‌های زندگی همین انسان حماسی استوار است. و از درگیری ذهنی پهلوانانی حکایت می‌کند که کارکردشان پشتیبانی از نظام و آرمان آن است. اما در دوره‌ای از آمیختگی نیکی و بدی پدید آمده‌اند، و با پادشاهی روبه‌رویند که نماد فره‌مند و خرداومند و آرمانی این نظام نیست. و جهانْ‌پهلوان در چنین نظامی در پی بسامان کردن آن است. نه در پی تصرف قدرت یا تغییر نظم، چنانکه سام نیز در ادامهٔ آن گفتار دربارهٔ شاهی ایران، به بزرگان گفته است:

من آن ایزدی‌فرّه بازآورم　　جهان را به مهرش نیازآورم

رستم نیز در چنین ذهنیتی، و به این خرد پهلوانی محدود است. او پهلوانی است که کارکرد و شرح وظایفش در این بینش مشخص است. اما اکنون در دورهٔ کاووس، هم پشتیبان این نظم است، و هم گرفتار نابسامانی آن. و خود او نیز از این تضاد و بحران، از این خویشی و بیگانگی باخبر و در رنج است.

پیدایش سهراب و اندیشه‌های نوآیین او سببی شده است، برای طرح همهٔ

---

۱ - بررسی همه جانبه‌تری از این وحدت و تضاد را در کتاب دیگری به‌نام «اسطورهٔ زال، تبلور تضاد و وحدت در حماسه» دنبال کرده‌ام.

تضادهای موجود در این فرهنگ، و ارائهٔ تناقضهای اساسی در بنیاد اندیشگی ایرانیان؛ و در نتیجه کارکردهای مبتنی بر آنها. این تضادها و تناقصها را می‌توان بدین گونه برشمرد:

۱ـ تضاد ایران و توران به نشانهٔ نبرد میان نیکی و بدی.

۲ـ تضاد نهادی میان مادرسالاری و پدرسالاری.

۳ـ تضاد میان مفهوم شاهی آرمانی و مصداق آن.

۴ـ تضاد شاهی و پهلوانی یا گرایشهای اشرافی و مردمی در آرمان ملی.

۵ـ تضاد درونی پهلوان.

۶ـ تضاد پدری ـ پسری.

۷ـ تضاد نوآیینی و کهن‌آیینی.

بعضی از این تضادها برآیند تناقضهای بنیادی در مجموعهٔ اندیشه‌های ایرانی است. تناقضی که در ساخت این‌گونه اندیشیدن موجود است، خواه‌ناخواه سبب بروز اختلافها و دشواریها و کشمکشهایی در کل حماسهٔ ملی شده است، که سرانجام نیز، با حفظ «تناقض»، یعنی با حفظ ترکیب اصلی اشرافی ـ مردمی این نوع بینش، پایان می‌یابد. و نشان حل‌ناشده‌ماندنش در این است که هر دم در طرح تازه‌ای از رویدادها رخ می‌نماید.

تضاد نخست می‌تواند مانند همهٔ زمینه‌ها و بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران عمل کند. و در نتیجه در اینجا نمی‌تواند چنان مؤثر یا تعیین‌کننده باشد. چنانکه نیست. چنین تضادی به‌ضرورت حضور دارد، اما گره ماجرا در آن گشوده نمی‌شود. و نقش آن کاملاً فرعی و کمکی است.

تضاد دوم بیشتر در تشریح و پژوهش اجزاء نهادی و توجیه تاریخی و جامعه‌شناختی زمینهٔ داستان به کار می‌آید و ایجاب حضورش در حرکت آغازین و تمهید رویداد است، نه در سیر اصلی و نهایی آن.

اما تضادهای دیگر، یا شخصیت دو قهرمان را ارائه می‌دهند، یا انگیزه‌های

نیرومند کشمکشها و نبرد و پایان تراژیک رویداد را معین می‌کنند.

از این میان برخی از تضادها یعنی شماره‌های سوم و چهارم و پنجم تمامیت حماسی اشیاء را پدید می‌آورند، و وضع ذهنی و عینی شرایط واقعه را تعیین می‌کنند. و کاراکتر عمومی آن موقعیت جهان عمومی را تبیین می‌کنند که زمینه‌ای است تا رویداد حماسی براساسش مجسم شود.

و دو تضاد ششم و هفتم که در دل این کل، و درآمیزش فردی و اجتماعی با هم، نمایانگر می‌شود، چگونگی و نوع کارکرد رویداد فردی را نشان می‌دهد. صورت فردی این تضاد، تضاد پسر ـ پدری است. و تضاد جمعی آن همان نوآیینی و کهنْ‌آیینی است.

اگر این تضادها نمی‌بود، چه‌بسا مانند برخی از داستانهای مشابه، پایان داستان به گونه‌ای دیگر می‌بود. با چنین درکی از تمامیت اشیاء و ساخت حماسی ویژه است که اکنون می‌توان دوباره به مفهوم تقدیر بازگشت. و سهم و حدود و قدرت و معنای آن را در این مجموعه، نسبت به کنش فردی در رویداد بازشناخت.

مثلث بیگانگی

اکنون بازگردیم به حرکت داستان، در همان پایانی که آغاز کرده بودیم. پهلوانان ایران به گمان اینکه رستم کشته شده است:

به کاووس کی تاختند آگهی — که «تخت مهی شد ز رستم تهی.»
ز لشکر برآمد سراسر خروش — زمانه یکایک برآمد به جوش
بفرمود کاووس تا بوق و کوس — دمیدند و آمد سپهدار توس
ازآن پس بدو گفت کاووس‌شاه — که «ز ایدر هیونی سوی رزمگاه
بتازید تا کار سهراب چیست — که بر شهر ایران بباید گریست.»

(ص ۷۹)

کاووس در اندیشهٔ سهراب است، و از نااستواری خویش در برابر او بیمناک. سود و زیان خویش می‌جوید، و کار رستم را پایان یافته می‌گیرد:

بانبوه زخمی بباید زدن　　بر این رزمگه بر نشاید بُدن

(ص ۷۹)

اما هنوز تشویش او پایان نیافته، که رستم را فراروی سپاه باز می‌بیند، که ایرانیان را از جنگ با ترکان زینهار می‌دهد. رستم که همهٔ واقعیت بر سرش آوار شده است، گودرز را روانهٔ جایگاه کاووس می‌کند، به طلب نوشدارو. پیامش، هم دردمندانه است و هم از سر بیچارگی. و حرمت و شخصیتش را گرو می‌گذارد، تا شاید در این دم آخرین، از فرجام فاجعه جلوگیری کند. تلاشی از سر نومیدی و پشیمانی، و سرزنش خویش:

گرت هیچ یادست کردار من　　یکی رنجه کن دل به تیمار من
از آن نوشدارو که در گنج تست　　کجا خستگان را کند تندرست
به نزدیک من با یکی جام می　　سزد گر فرستی هم‌اکنون به پی
مگر کاو به بخت تو بهتر شود　　چو من پیش تخت تو کهتر شود.

(ص ۸۱)

ذهن ملی گریزگاهی از تقدیر ازلی برای خود اندیشیده است. اما مدخل آن را به تقدیر اجتماعی خاصی سپرده است. نوشدارو در گنج و اختیار کسی است که رستم او را مصداق شاهی آرمانی نمی‌شناسد. اما پیرو اوست. و او نیز از توان و کنش رستم در بیم است. این جابه‌جایی تقدیر ازلی با تقدیر اجتماعی بسیار هوشمندانه است. تبلور خودآگاه و ناخودآگاه قومی است که گاه به عامل و علت مصیبت و سرنوشتش نزدیک می‌شود. اما قادر به حل تناقض درونی خویش نیست. در بینش ایرانی، پادشاه نیک زندگی‌بخش است، کارکرد او باروری و آبیاری نیز هست. اما ستمگر بذر مرگ می‌پاشد. پادشاه بیدادگر سبب ویرانی و نابودی است، پس نمی‌تواند زندگی‌بخش باشد. شاید از همین

روی، «نوشدارو» در اختیار پادشاه است که امید زندگی‌بخشی از او می‌رود[۱]. اما کاووس بیدادگر و بزهکار است. فرّه از او گسسته و خرد از او دور گشته است. پس نمی‌تواند زندگی‌بخش باشد بلکه مرگ‌آفرین نیز هست. و نوشدارو را از سهراب دریغ می‌کند. کاووس در این موقعیت به افراسیاب نزدیک است. و از کارکرد پادشاهی در اردوی نیکی دور می‌افتد. زیرا در بینش ایرانی «مرگ و زندگی نمی‌تواند از یک شخصیت ناشی شود. یا یک منبع داشته باشد[۲].»

گودرز پیغام را می‌رساند. و کاووس تضاد و تناقض این بینش را آشکار می‌کند. رشته‌ای که در درون گره خورده بود، اکنون گره خود را در بیرون نمایان‌تر می‌کند. و نشان می‌دهد که آن گره درون صحنهٔ نبرد، اکنون تنها در این بیرون برجای مانده است. پس پاسخ کاووس منفی است. رستم تا حد بیوفایی به فرزند، به او وفادار مانده است. اما او با رستم یگانه نیست:

اگر زنده ماند چنان پیلتن
شود پشت رستم بنیروتَرا هلاک آورد بی‌گمانی مرا

(ص ۸۲)

اندیشهٔ خویش را برای گودرز از این نیز آشکارتر می‌کند، و کشمکش رستم را با خویش بیادش می‌آورد:

اگر یک زمان زو به من بد رسد نسازیم پاداش او جز به بد
کجا گنجد او در جهان فراخ بدان فر و آن برز و آن یال و شاخ؟
شنیدی‌که‌اوگفت: کاووس کیست؟ گر او شهریارست پس توس کیست

(ص ۸۲)

اساس ترس کاووس از جهان‌پهلوان است. و اندیشه‌ای این‌گونه بی‌ریشه

---

۱ - در اساطیر چینی نوشدارو در اختیار روحانیان و آموزگاران دائوگرای است. چنانکه هم‌اینان در داستان لی‌چینگ و لی‌نوجا، زندگی را به لی‌نوجا بازمی‌گردانند. ر. ک. به آیینها و افسانه‌های چین باستان.

۲ - ایران باستان، ص ۴۶.

نیست. آن زمینه‌ها و برخوردها، گام به گام و دم به دم در مسیر حادثه، کاووس را به این بداندیشی نزدیک ساخته است. کاووس از سهراب می‌هراسد. اما بیش از او انگار از خود رستم بیمناک است. از این در بیم است که پشت رستم بنیروتر گردد، و هستی او به‌مخاطره افتد. این اندیشهٔ ساده‌ای نیست. آرزوهای ملی و تنشهای درونی جامعه در آن گره خورده است. و در چنین داستانی، نمی‌توان به‌سادگی از سر آن گذشت. به‌ویژه که به کنشی نه تنها ناشایست و ناراست، که حتی خصمانه و ناامیدکننده نیز پایان می‌پذیرد. و در حقیقت نقطهٔ پایانی می‌گذارد بر آن تضاد و بیگانگی به ستیز انجامیده. و امکان هرگونه رهایی را از میان می‌برد.

کاووس در شاهنامه تندخویی بی‌خرد است. اما آنچه او را در پایان ماجرای سهراب و رستم، به این تصمیم قطعی می‌کشاند، تنها نشان منش نابسامان او نیست، بلکه نشان ارادهٔ شاهی او نیز هست. منطق قدرت همین راه را پیش پا می‌گذارد. منظومه تندخویی او را وابسته به رفتار و کنش رستم و سهراب کرده است. بدین منظور نیز همراه عقدهٔ سهراب، گره رابطهٔ رستم و کاووس را وانموده است.

سهراب و رستم و کاووس سه رأس مثلث بحران نظم اجتماعی‌اند. سهراب و کاووس در دو انتها ثابتند. و آنکه در این بحران متغیر است رستم است، که هرچه از سهراب دور می‌شود، تعادل مثلث را به سود کاووس برهم می‌زند. تا حدی که کل این سطح برهم می‌خورد. و به سوی تبدیل‌شدن به یک خط می‌رود. تا آنجاکه رستم بر موضع کاووس قرار می‌گیرد. در چنین حالتی دیگر نقطهٔ مقابل سهراب، نقطهٔ رستمی نیست، بلکه نقطهٔ کاووسی است. و پیداست که تصمیم کاووس به‌ناگزیر به زیان سهراب است.

رستم اینجا در حقیقت در موقعیت بحرانی احساس و اندیشهٔ ملی است. حد تعارض او و کاووس را تناقض درونی بینش ایرانی تعیین می‌کند. به‌همین

سبب نیز اگرچه تالبهٔ تضاد کشیده می‌شود، به یک ستیز کشانده نمی‌شود. ستیز میان رستم و سهراب، به‌تبع از ستیز کاووس و سهراب روی می‌دهد. اما تضادهای گوناگون بر جای می‌مانند. تراژدی در این است که کسانی با هم می‌ستیزند که می‌توانند تضادی نداشته باشند. و برعکس تعارضی که از نگاه سهراب می‌تواند به ستیز تبدیل شود، از نگاه رستم در حد یک برآشفتن باقی می‌ماند. برآشفتن پدرانی که پسران خویش را در راه و سنت خویش قربانی می‌کنند، و به رسم و راه خویش وفادارترند تا به پسران خویش.

سهراب در یک پیچیدگی اجتماعی، به گره روان‌شناختی پدر ـ پسر نزدیک می‌شود. در این پیچیدگی به‌راستی موقع و موضع رستم نیز از آن موضع و موقع روانی ساده‌تر نیست. رستم با سهراب به ستیزه می‌رسد، چراکه تابع نظمی است که سهراب آن را نپذیرفته است، و در پی برهم‌زدن آن است. رستم باکاووس نیز به تعارض می‌افتد، چراکه کاووس درخور نظمی نیست که رستم بدان وفادار است. و از این جهت انگار رستم به سهراب حق می‌دهد. اما رستم بنابر سنت خویش نمی‌تواند بدعت سهراب را برتابد. او از کسی چون کاووس آشفته و خشمگین می‌شود، اما قادر به شوریدن بر او نیست.

اما سهراب در چنین تنگنایی قرار ندارد. منطق او ساده است. دچار پیچیدگیهای یک رفتار و آیین اجتماعی نشده است که مانع او در برابر مخالفت و انکار باشد. سهراب بغرنجی وجود جهان‌پهلوان را در نظم کاووسی درنمی‌یابد. ذهن او هنوز از ساده به بغرنج سیری مصلحتْ گرایانه نداشته است. و مهر و کشش قدرتمند پهلوانی و انسانی، در صورت پدر ـ پسر برای او کافی می‌نماید.

احساسات پدردوستانه، وقوف بر قدرت خویش، اعتقاد به برتری و نیکی پدر، و احساس ناحقی و ناسزاواری در کاووس، او را به گستاخی شوریدن بر کاووس می‌کشاند. به‌آسانی و به‌سادگی غریزی خود از یک احساس تضاد به ستیزروی می‌آورد. هستی برای او در لحظهٔ نهایی رویارویی، در لحظهٔ ستیزهٔ

تضادهاست.

اما رستم بیشتر تبلور همین زندگی خوب و بد است. او از بابتی دخالت ذهن ملی در ساخت آیینی حماسه است، و پیداست که این دخالت در حد نفی این ساخت آیینی نیست.

از سویی رستم با تغافلش، با تنهشای درونی‌اش، با فریب دادن سهراب، با پنهان‌داشتن نام خود، تقدیر پهلوانی خود را نیز می‌سازد. در حفظ خویش نیز می‌کوشد. او «پدر ـ پهلوانی» است که می‌خواهد بماند. اگرچه «پسر ـ پهلوانش» را خود قربانی کند. حتی اگرچه منش پهلوانی را نیز در این میان بر سر آن از دست بدهد، و به‌فریب و... توسل جوید. کشمکش و گرفتاری او نیز در تمام این عرصه‌ها نمودار است. هم به لحاظ پدری، پسر را تابع خود می‌خواهد، در حالیکه به او عشق می‌ورزد؛ هم به‌لحاظ پهلوانی، می‌خواهد پیروز شود، در حالیکه در عین پیروزی منش خود را هم نفی می‌کند. کج مـی‌رود و از راه راست پدری و پهلوانی عدول می‌کند.

اما سهراب آرمانی بیرون از این نظام است، اگرچه از دل آن برآمده است. و نصیبش از این نظم چیزی جز نفی و مرگ نیست. از آغاز داستان، هر یک از عوامل و عناصری که با او مرتبط می‌شود به نوعی مخرب او را متأثر می‌کند. یا از راستی و سادگیش در راه نیتهای پلید خویش سود می‌جویند، یا بـه او دروغ می‌گویند، یا فریبش می‌دهند. و یاکه به قربانگاهش می‌کشند. افراسیاب در پی بهره گیری از حاصل نبرد میان او و رستم است. گردآفرید به چاره از دست او می‌رهد. هجیر با برانگیختن رحم و شفقت او، جان خود را به خواهش بازمی‌خرد، و سهراب زنهارش می‌دهد، و به جای کشتن به‌بندش می‌کشد، اما به هنگام لزوم، رستم را به او نمی‌شناساند، و به دروغ متوسل می‌شود. تا اینکه نوبت به خود رستم می‌رسد، که با فریب از دست او می‌رهد.

هنگامی که افراسیاب از عصیان سهراب باخبر می‌شود، شاد می‌گردد، و

سپاهی با هدیهٔ بسیار به خدمتش می‌فرستد: و به او وعده‌ها می‌دهد. اما در پنهان نیز:

به گردان لشکر سپهدار گفت — که «این راز باید که ماند نهفت
چو روی اندرآرند هردو به روی — تهمتن بود بی‌گمان چاره‌جوی
پدر را نباید که داند پسر — که بندد دل و جان به‌مهر پدر
مگر کان دلاور گو سال‌خَورد — شود کشته بر دست این شیرمرد
ازان پس بسازید سهراب را — ببندید یک شب بر او خواب را»

(ص ۳۳)

سهراب پهلوانی عاطفی و دل‌به‌مهر است. احساس به زودی بر او غلبه می‌کند. ساده، غریزی و خوش‌باور است. هم در برابر پنهان‌کاری مادر زود برمی‌آشوبد، هم از چرب‌زبانی افراسیاب زود رام می‌شود.

هنگامی که گردآفرید از او شکست می‌خورد، و درمان کار را در چاره می‌بیند، می‌گوید:

«نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود
ز بهر من آهو ز هر سو مخواه — میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دز به فرمان تست — نباید بر این آشتی جنگ جست
دز و گنج و دزبان سراسر تراست — چوآیی بدان ساز دل، که ت هواست»
چو رخساره بنمود سهراب را — ز خوشاب بگشاد عنّاب را
... ز گفتار او مبتلا شد دلش — برافروخت کنج بلا شد دلش

(ص ۳۸)

سهراب و گردآفرید با هم به سوی دز روان می‌شوند. و هنگامی که گردآفرید به درون دز می‌رود، در دز را می‌بندند، و از روی بارهٔ دز به ریشخند او می‌پردازد:

بخندید و او را به افسوس گفت — که «ترکان زایران نیابند جفت»

(ص ۳۹)

پس از نخستین زورآزمایی با رستم نیز، مهر و سادگی و زودباوریش به‌نهایت می‌رسد. با رویی گشاده و دلی آشنا، می‌خواهد رستم را بر سر مهر آورد. و از همان آغاز در پی آشتی است:

به‌رستم بپرسید خندان دو لب — تو گفتی که با او به‌هم بود شب
که شب چون بدت، روز چون خاستی — ز پیکار بر دل چه آراستی؟
ز کف بفگن این گرز و شمشیر کین — بزن جنگ و بیداد را بر زمین
نشینیم هر دو پیاده به‌هم — به می تازه داریم روی دژم
به‌پیش جهاندار پیمان کنیم — دل از جنگ جستن پشیمان کنیم
بمان تا کسی دیگر آید به رزم — تو با من بساز و بیارای بزم
دل من همی با تو مهر آورد — همی آب شرمم به‌چهر آورد.

(ص ۷۴)

رستم نه تنها سخن او را نمی‌شنود، و در پی ستیز است، که مهربانی او را نیز فریب می‌خواند:

نگیرم فریب تو، زین در مکوش

و رستم به همین نیز بسنده نمی‌کند. بلکه از خامی و دل‌به‌مهری سهراب سود می‌جوید، و چون بار نخست در کشتی به‌زمین می‌خورد، از رسمی موهوم سخن به‌میان می‌آورد، و جوان صمیمی را فریب می‌دهد، و جان خود را می‌رهاند:

دلیر جوان سر به گفتار پیر — بداد و ببود این سخن دل‌پذیر
رها کرد زو دست و آمد به دشت

(ص ۷۵)

ایرانیان و حریفان همه از چاره بهره‌ورند. تجربه آنان را به زندگی می‌کشاند. اما صافی و زلالی سهراب، او را به مرگ می‌سپارد. زندگی همان گونه که هست، آمیخته و ناپالوده، در دست این تجربه اندوختگان بهتر دوام

می‌آورد، تا در دست سهراب. گویی آنچه پسر می‌جوید در زلال درخشانی آشکار است، حال آنکه آنچه پدر می‌خواهد در پس سایه‌های تودرتوی وجود خود او نهفته مانده، یا شاید هم در حال محو شدن است.

سهراب حتی در برابر مرگ نیز به‌چاره‌ای مجهز نیست. تنها به نیروی خود متکی است. به دل خویش وفادار است. اما آن دیگران مرگ را به چاره از خود دور می‌کنند. حال این چاره از هر لونی که می‌خواهد باشد. حتی از آن‌گونه که کارکرد و حقیقت وجودشان را نیز نفی کند و رستم نیز در این نظم ماندگاری، درست مانند دیگران عمل می‌کند و منحنی رفتار افراسیاب و گردآفرید و هجیر و کاووس و... را تمام می‌کند.

این چاره‌اندیشان مشخصه‌ای دارند که سهراب ندارد. ایشان در پی سود و زیان خویش به نظمی دست یافته‌اند که هم پای‌بندشان می‌کند، و هم موقع و مقام‌شان را در برتری‌جویی‌شان، به یک دستگاه اجتماعی بدل می‌کند، که به‌وجود کسی چون کاووس نیز بر سر خویش تمکین می‌کنند.

در این ماجرا نوعی تضاد نیز میان اندیشهٔ چاره‌گر، و عاطفهٔ آزاد و بی‌غش، رخ می‌نماید؛ و اولی را از پای درمی‌آورد. رستم مرد عمل است و چاره‌گری. پس کشش عاطفی را با اندیشهٔ چاره‌ساز خود از میدان به‌در می‌کند.

تردید در گروه‌بندی نیکی و بدی

سهراب به سادگی می‌تواند عنصری از اردوی ایران را تفکیک و جدا کند. چه این عنصر نیک است، و در سهراب کششی نسبت به او هست. اما رستم بنا بر آیین و اندیشهٔ ایرانی، قادر به چنین تفکیکی نیست. نیکان اردوی بدی و بدان اردوی نیکی به‌هرحال در آخرین تحلیل به این دو نظام وابسته‌اند. و بر همین اساس نیز ارزیابی می‌شوند. پیران نیک و کاووس بد در دو سوی نیروهای حماسی وجود دارند. و اگرچه در برخوردهای فرعی و لحظه‌های

دور از ستیز، نیک و بد انگاشته می‌شوند، اما سرانجام در لحظهٔ ستیز جزء دو اردوی نیکی و بدی‌اند. کاووس اگرچه سالار سپاه نیکی است، نمودار نوعی از شرارت نیز هست. و افراسیاب اگرچه سردار سپاه بدی است، گاه از نیکی دور و بیگانه نیست. این کارکرد دورهٔ آمیزش است. که اساساً وضع آدمی را با آن گرایش کلی به یکی از دو سوی نبرد تعیین و توجیه می‌کند. بدیهای کاووس به دلیل موقع و موضع کلی‌اش در نهایت قابل تحمل است. چنانکه نیکیهای افراسیاب نیز به‌سبب موضع و موقع نهائیش، نادیده گرفتنی است. و اکنون رستم از اردوی ایران تفکیک‌ناشدنی است. اما سهراب این منطق را درنمی‌یابد.

اما در این داستان، دو اردوی همواره ستیزندهٔ نیکی و بدی، در دو سوی ماجرا تقریباً آرامند. و نبرد پدر و پسر هرگز در این تقسیم‌بندی نمی‌گنجد. این رویداد، کهنگی و سنت نبرد را در درون اردوی نیکی، به پرسش گرفته است. در اساس آن تقسیم‌بندی ذهنی تردید کرده است. گویی دستگاه ارزش‌گزاری دیگری را ارائه می‌دهد. نوشدن ارزشها و معیارها را فریاد می‌زند. در این تشکیک کرده است که چرا باید اردوی ایران حتی با وجود نظم کاووسی، حق قلمداد شود؟ می‌توان در بنیاد این گروه‌بندی شک کرد. می‌توان گروه‌بندیهای دیگری ساخت. می‌توان نیکان و نیکی را با استانده‌های دیگر بازشناخت. می‌توان نیکی را با راه و روشی دیگر نیز پاس داشت.

تقدیر در اینجا تنها محملی است برای بازجست این تغییر نادرست که من چون نیکم، و در این حکم از پیش صادرشده تردیدی نیست، پس هر کاری که انجام دهم نیک خواهد بود. در حالیکه حتی اگر رستم نیز باشم، باز هم عملکردم در ترازوی خرد و هنر سنجیدنی است:

اگر تندبادی برآید ز کُنج — به‌خاک افگند نارسیده تُرنج
ستمگاره خوانیمش ار دادگر؟ — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر

تناقض و سستی و بی‌پایگی این تقسیم‌بندیهای مبتنی بر حق از پیش اندیشیده، آن هم برای خویش، اینجا آشکار می‌شود، که هر دو سو در یک امر متفق شده‌اند. هر دو سو متفق شده‌اند که دو نیک شایسته را به ستیز کشانند. هر دو اردوی نیکی و بدی قراردادی، چشم دوخته‌اند تا این دو نبک باهم بستیزند. و درهرحال تجزیه شوند. قدرتشان کاهش پذیرد. در این دستگاه از پیش‌اندیشیده یک‌سو حقیقت مطلق است. پس سوی دیگر باطل مطلق است. هر که با من است نیک است، و هر که بر من است باطل و بد است، پس سزاوار نابودی است. این گونه اندیشیدن هم آسان است، و هم زود به نتیجه می‌رسد. یک ذهنیت مستبدانه و بدوی است، که قادر به تشخیص پیچیدگیها و چگونگیهای انسان و روابطش نیست.

دو ناشناختهٔ همراه با هم می‌ستیزند، تا دو شناختهٔ ناهمراه، همچنان برقرار مانند. و سهراب انگار آمده است تا همین قرارداد را برهم زند. و در حرکت سهرابی خود آن را برهم زده است. رستم و سهراب دو فردند، اما هر یک به نمایندگی از دو نظم ذهنی با هم می‌جنگند. ستیز آنان ستیز نو و سنت است. به همین سبب نیز تا پایان ناشناخته می‌مانند؛ که اگر پیوند خود را دریابند، و تجانسهای ذاتی خویش را بازشناسند، دیگر صرفاً مبدل به فرد می‌شوند. دیگر نماد و نظم ذهنی نیستند. واسطه‌ها کنار می‌رود، و دو انسان همخون و همدل، هم‌نیرو، به‌هم می‌پیوندند.

رستم نمی‌توانسته‌است بی این واسطه‌ها و قراردادها به رابطهٔ خویش بنگرد. سهراب نیز که به رابطهٔ بیواسطه نزدیکتر است، در نفی قراردادها و واسطه‌ها خبر از نظم ذهنی دیگری می‌دهد.

از این دیدگاه شاید اگر رستم سهراب را هم می‌شناخت، باز ناگزیر می‌بود او را به خاطر نوخواهی و نفی قراردادها، و خرق عادت، و شورش علیه نظم خویش مکافات کند. رستم بر فصل مشترک دو ساخت اندیشگی قرار گرفته

است. یکی ساخت سهرابی ذهن، و یکی ساخت کاووسی ذهن. اما ساخت کاووسی همان ساخت پدری است. و رستم در این نبرد میان سنت و نو، جانب سنت خویش را می‌گیرد. در نتیجه پدریان سنتی، پسریان نوآیین را قربانی می‌کنند.

جنگ پدریان و پسریان، فاجعهٔ مکرری است که در حیات آدمی به‌ویژه زندگی ایرانی رخ داده است[1]. و اگر سخت‌جانی کهنه این همه دردآفرین نمی‌بود، نو بهتر می‌بالید و می‌گسترد. سنت پدری و نوآیینی پسری، تنها یک تقسیم‌بندی صوری نیست، بلکه نماد درگیری همواره‌ٔ کهنه و نو است. از اینرو یک تجربهٔ مکرر است، و نه یک تجربهٔ صرفاً به تاریخ سپرده‌شده.

در شاهنامه رستم تبلور نیکی است. اما مظهر اردوی نیکی نیست. نبرد میان نیکی و بدی، در حقیقت یک نبرد رستمی نیست، بلکه نبردی کاووسی است. کاووس مظهر اردوی نیکی است که آیین او را برگزیده است. و این در حماسهٔ ایران طبیعی است. آنکه در نهایت رویاروی مظهر بدیها و افراسیاب است، کسی است که آیین او را برگزیده است. و این در حماسهٔ ایرانْ طبیعی است. زیرا نبرد میان نیکی و بدی اساساً اسطوره‌ای است آیینی و مذهبی. از این

---

۱ - داستانهای گوناگون شاهنامه خبر از تکرار پسرکشی می‌دهد. پدران بارها در پی نابودی پسران خویش برآمده‌اند. حال چه این پسران نیک بوده باشند و چه بد، خواه پدران در اردوی نیکی باشند و خواه در اردوی بدی. البته شکل این پسرکشی‌ها متفاوت بوده است، اما یک امر در این نوع داستانها مشترک است، و آن رضایت پدر به کشته شدن پسر است.

فریدون پسرانش سلم و تور را به‌دست منوچهر می‌کشد.

سام جهان پهلوان که از تولد فرزندش زال ناراضی و خشمگین است، او را به کوه می‌برد و رها می‌کند تا شاید از میان برود.

کاووس به کشته شدن سیاووش رضایت دارد، چه هنگامی که از آتش می‌گذرد، و چه هنگامی که با افراسیاب صلح می‌کند.

افراسیاب در پی کشتن کیخسرو است.

گشتاسپ اسفندیار را به نبرد رستم می‌فرستد تا از میان برود. و اسفندیار کشته می‌شود.

در این میان در دو داستان نیز طرح کشته شدن پدر به‌دست پسر آمده است. یکی داستان ضحاک که به اغوای ابلیس پدرش را می‌کشد، و پادشاهیش را تصاحب می‌کند. و دیگری کشته شدن افراسیاب (نیا) به دست کیخسرو (نوه) است.

روی نمایندهٔ خود را نیز در شکل آیینی خود می‌جوید. او را به صورت آیتی می‌بیند که از نیرویی ماوراءطبیعی بهره‌ور باشد. چنانکه فرّه در کاووس و کیخسرو، و جادو در افراسیاب آیتی از این نیروست.

اگر پادشاه نیکی با فرّه مشخص می‌شود، پادشاه بدی نیز با حمایت اهریمنی و جادو ممتاز است. این نمونه‌پردازی، بنیان اساطیری حماسهٔ ملی است. خاندانهای پهلوانی تنها تحقق‌بخشندهٔ طرحهای ذهنی این بنیان آیینی‌اند.

رستم از این دو نیرو جداست. او پیوسته و تابع این نظام ذهنی است، نه تبلور آن و اگر سیمرغی در نهایت حامی اوست، خبر از فرّه متفاوتی می‌دهد. به‌همین سبب نیز همانند سام، در پی آنست که اگر فره از شاهی گسست، بتواند آن فرّه گسسته را بازگرداند. کارکرد او آنست که به سنت تعادل بخشد، نه آنکه با نظام در افتد. و بنابراین کارکرد، هرگونه در افتادن با این نظم ذهنی و این قراردادهای آیینی باید نفی و دفع گردد.

رستم در نبرد میان نیکی و بدی، هم نیروی بازدارنده است، و هم نیرویی شتاب دهنده. بازدارنده از آمیزش بدی در اردوی نیکی است، و شتاب‌دهنده به نیکی برای تمام کردن کار بدی است. ظهور او در حماسه هنگامی است که ایرانیان دچار نابسامانی و مصایبند. مظهر کامل و آرمانی خود را از دست داده‌اند، رستم کیقباد را بازمی‌جوید، و او را یاری می‌کند تا به پادشاهی رسد. و اوضاع ایران بسامان شود. در این دورهٔ کاووس نیز او همچنان بر خویشکاری خود استوار است. نه نابسامانی درون زندگی ملی را می‌تواند نادیده گیرد، و نه هیچ گونه تهدیدی علیه آن را می‌تواند تحمل کند. و سهراب نیز نه تحمل‌شدنی است، و نه نادیده گرفتنی. او آمده است تا آرامش همگان را برهم زند، خواب از چشم این نظم بگیرد.

دایرهٔ کنش ذهنیت آیینی، با پیدایش سهراب، و اندیشهٔ نوآیینش، مرکزیت می‌یابد. پس کاووس و افراسیاب و پهلوانان و ایران و توران، و درنتیجه خود رستم نیز، همه در یک کلیت منفی و بیگانه، به نفی او می‌پردازند. و در پی

براندازی ذهنیت سهرابی‌اند.

ارادهٔ افراسیاب با کشته‌شدن سهراب شکست می‌خورد، و بازمی‌ماند. اما ارادهٔ کاووس با شکست سهراب، به تحقق می‌انجامد و پیروز است. در این میان ارادهٔ رستم، تجسم پیچیدهٔ ستم نیکان بر نیکان است. از اینرو مصیبتی است که خود او را هم دربرمی‌گیرد.

اما ارادهٔ کاووس در پایان، همان ارادهٔ افراسیاب است در آغاز. با این تفاوت که افراسیاب بر آن بود که رستم را به‌یاری سهراب از میان بردارد، تا بر کاووس چیره شود. اما کاووس بر سر آن است که سهراب کشته شود، و رستم در بند نظم ذهنی‌اش بماند، تا خود او برجای ماند.

دو شاه تباه، در این قرارداد ذهنی و تازه، که هم نیکان آن را پذیرفته‌اند و هم بدان، از بن با سهراب و رستم در تضادند. و در روابط حماسه، آن دو را به ستیز وامی‌دارند، تا خود برهند. و بر این اساس، روابط جمعی مسلط، روابط فردی پدر ـ پسر را فدا می‌کند تا برقرار بماند. و رستم که تابع این روابط مسلط است، و نظم نیکی و نظم پدری را دو کفهٔ عدل می‌شناسد، شاهین بی‌عدالتی کاووس را برمی‌گزیند. پس حاصل رستم مکافات خود اوست. که زاری او را بسزا پایانی نیست. حاصل جهانش همین مقدر محتوم است که جهان را خود در پیش چشم خویش تیره کند، و کاووس نیز تنها به تزویر بر سرنوشتش بگرید. اما از سپردن نوشدارو به او دریغ ورزد و صدای سهراب در همهٔ عمر در خاطرش طنین افگند که:

بدو گفت ار ایدونکه رستم توی　　بکشتی مرا خیره از بدخوی
ز هر گونه‌ای بودمت رهنمای　　نجنبید یک ذره مهرت ز جای

(ص ۷۸)

و منظومه نیز، اگرچه همچنان بر در بستهٔ تقدیر فرومانده است، خشم خود را از ستم فرو نمی‌پوشاند. و در آخرین دم و فرجام خویش می‌سراید:

یکی داستان است پرآب چشم　　دل نازک از رستم آید به خشم.

تازیانهٔ بهرام
آمیزهٔ رهایی و مرگ

از کلات فرود تا کاسه‌رود، شکستی مداوم و تلخ بر ایرانیان چیره است، که در سراسر نبرد میان نیکی و بدی، همسان آن کمتر به چشم می‌خورد. سپهر آیا با اینان بر سر خشم است، یا که به درد کژروی مأخوذند و، مکافات گناهشان این است؟

پیشتر آیا بر اینان چه رفته است که این گونه در بیمی جان‌کاه و تشویشی استخوان کوب گرفتار شده‌اند؟

از کلات تا کاسه‌رود، رویدادی نبوده است که به دردشان نیفزوده باشد. اگر پلاشان تورانی در نبرد با بیژن از پای درآمده، پیران گزندی چندان سخت بر ایرانیان وارد آورده، که سراپرده و خیمه‌نهاده و پشت به‌دشمن به کوه پناه جسته‌اند:

دلیران بـه دشـمن نـمودند پشت از آن کارزار انده آمده به‌مشت...[1]

(ص ۵۹)

برفتند ز ایرانیان هر کـه زیست بر آن زنـدگانی بـباید گـریست

(ص ۹۶)

اگر تژاو از گودرزیان گریخته، انبوه ترکان چنان کار را بر ایشان تنگ

---

۱ ـ مأخذ اشعار جلد چهارم شاهنامهٔ چاپ مسکو است.

داشته‌اند: که گودرز پیر و خردمند، و مرد میدان‌های بسیار راه‌گریز پیش گرفته و، پیران از گودرزیان گورستانی پرداخته است. وگاه اگر تاخت و تاز ترکان هم نبوده، آسمان دام بلایی گسترده، که از برف و سرما سپاه ایران تباه شده است:

یکی ابر تند اندر آمد چوگرد — ز سرما همی لب به دندان فسرد
سراپرده و خیمه‌ها گشت یخ — کشید از بر کوه بر برف نخ
به یک هفته کس روی هامون ندید — همه کشور از برف شد ناپدید
خور و خواب و آرامگه تنگ شد — توگفتی که روی زمین سنگ شد
کسی را نبد یاد روز نبرد — همی‌اسب جنگی بکشت و بخَورد
تبه شد بسی مردم و چارپای — یکی را نبد چنگ و بازو بجای

(ص ۷۲ـ۷۱)

در این میان گودرزیانند، که همهٔ زیان و درد به آنان رسیده است، و گرفتاران واقعی این ماتمند. و امید هرگونه گشایشی نیز به همینان است:

کزیشان بدی راه سود و زیان

(ص ۹۴)

در پس این هزیمت پیوسته و مرگ آشناست که بهرامِ گودرز، نیکدل اندوهگین، درمی‌یابد که «تازیانه»اش را در شکست رزم، از دست داده است.

این بهرام پسر گودرز و یار زنگهٔ شاورانست. او و زنگه همدمان تنهایی سیاووشند، و به بالا وسال اویند. حماسه از این گودرزی دل به‌مهر، جز غمگساری به‌یاد ندارد؛ و چهره‌اش را همه بر درد و راز گشوده است. سیاووش در پناه‌جستن از کاووس به افراسیاب، با او همراز بوده، و بر او و زنگهٔ شاوران دل گشوده است؛ گنج و پیلان کوس و خواسته و مرز لشکر را بدو سپرده تا به سپهدار توس بسپارد. و آخرین سخنش به یاران بوده است که:

همه سوی بهرام دارید روی — مپیچید دل را ز گفتار اوی

(ج ۳، ص ۷۶)

بهرام به‌خاطر سیاووش و آنچه او پسندیده است به اندوه سرمی‌نهد و بردبار می‌ماند و می‌پذیرد که:

چنین باد تا مرگ پیمان ما

(ج ۳، ص ۷۰)

و این پیمان دیر می‌پاید. بهرام پر از غم در خاطرهٔ داستان می‌ماند، و سیاووش نیز به توران، جدایی از این همدل نیکخوی را، با غم و اندوه یاد می‌کند.

بار دیگر این بهرام در کین‌خواهی سیاووش چهره می‌نماید، که گُردی است پرخاشجوی که ترکان از او به ستوه می‌آیند.

اما حماسه از هنگامی، بیواسطه به سرنوشت بهرام می‌پردازد که سپاهیان ایران به سالاری توس، بر سر دو راهی کلات، باز می‌مانند تا چگونه به راه تقدیر گام نهند. کلات قلمرو فرمانروایی فرود است. و فرود فرزند سیاووش.

هنگامی که کیخسرو فرماندهی سپاه را به توس می‌سپارد، تا به کین‌خواهی سیاووش به توران رود، و با افراسیاب بجنگد، او را از رفتن به سوی کلات، زنهار می‌دهد. و از برادرش فرود یاد می‌آورد، که با مادرش در آنجا فرمانرواست:

بدو گفت مگذر ز پیمان من — نگه‌دار آیین و فرمان من
نیازرد باید کسی را به راه — چنین است آیین تخت و کلاه
گذر زی کلات ایچ گونه مکن — گر آن ره روی خام گردد سخن
روان سیاوش چو خورشید باد — بدان گیتی‌اش جای امید باد
پسر بودش از دخت پیران یکی — که پیدا نبود از پدر اندکی
برادر به من نیز مانند بود — جوان بود و هم سال و فرخنده بود
نداند کسی را ز ایران به نام — از آن سو نباید کشیدن لگام
همو مرد جنگ است و گرد و سوار — به گوهر بزرگ و به تن نامدار
به راه بیابان بباید شدن — نه نیکو بود راه شیران زدن

(ص ۳۵ـ۳۴)

توس می‌پذیرد که از راه بیابان برود، و بر فرمان خسرو بماند. اما اکنون که با دشواریهای راه روبه‌رو شده است، فرمان خسرو را سبک می‌گیرد، و:

به گودرز گفت این بیابان خشک — اگر گرد عنبر دهد باد مشک
چو رانیم روزی به تندی دراز — به آب و به آسایش آید نیاز
همان به که سوی کلات و چرم — برانیم و منزل کنیم از میم
... بدو گفت گودرز پرمایه، شاه — ترا پیش‌رو کرد پیش سپاه
برآن ره که گفت او سپه را بران — نباید که آید کسی را زیان
نباید که گردد دل‌آزرده شاه — بد آید ز آزار او بر سپاه
بدو گفت توس ای گو نامدار — ازین گونه اندیشه در دل مدار
کزین شاه را دل نگردد دژم — سزد گر نداری روان جفت غم

(ص ۳۶)

همه همداستان می‌شوند که از راه کلات بروند، و این نخستین سرپیچی از فرمان، و دل‌سپردن به رای و ارادهٔ خویش است، که کم‌کم از خرد فاصله می‌گیرد. و زمینهٔ فراهم‌آمدن فاجعه را در کلات هموار می‌کند.

فرود را دل‌مشغولی فرو می‌گیرد و، دربارهٔ سپاه ایران با جریره، مادر خویش، رای می‌زند و، او از بهرام یاد می‌کند و پسر را به مهربانی او دلگرم می‌سازد، زیرا که می‌داند که راز نزدیکان سیاووش از او پنهان نیست:

ز بهرام و از زنگهٔ شاوران — نشان جو ز گردان و جنگ‌آوران
همیشه سر و نام تو زنده باد — روان سیاوش فروزنده باد
از این هر دو هرگز نگشتی جدا — کنارنگ بودند و او پادشا
نشان خواه از این دو گو سرفراز — کز ایشان مرا و ترا نیست راز

(ص ۴۰ـ۳۹)

فرود دل به پایمردی این دوست، بر تیغ کوهی برمی‌آید، تا بزرگان ایران را به یاری تخوار، به نشان بازشناسد و، تخوار می‌گوید:

درفشی کجا غرم دارد نشان　　ز بهرام گودرز گشوادگان

(ص ۴۳)

از آن سوی توس، که این دو را فراز کوه دیده، برمی‌آشوبد و فرمان فروگرفتن و کشتن ایشان را می‌دهد و، بهرام پای پیش می‌نهد:

که این کار بر من نشاید نهفت.

(ص ۴۴)

اما این بهرام نیک‌رایی بخردست، که بیهوده به کاری دست نمی‌برد؛ از این روی پراندیشه سر سوی کوه می‌نهد.

فرود جویای شناسائی او از تخوار می‌شود؛ اما تخوار بهرام را به نام و نشان نمی‌شناساند، بلکه تنها می‌گوید این سواری از گودرزیان است.

بهرام به تیغ کوه می‌رود و، گفتگو را چنان پرخاشجویانه آغاز می‌کند که:

فرودش چنین پاسخ آورد باز　　که تندی ندیدی تو تندی مساز

سخن نرم‌گوی ای جهاندیده مرد...

(ص ۴۵)

آنگاه از لشکریان ایران می‌پرسد و، بهرام در پاسخی که می‌دهد، از خویشتن سخنی به میان نمی‌آورد، از این روی فرود:

بدو گفت کز چه ز بهرام نام　　نبردی و بگذاشتی کار خام

ز گودرزیان ما بدوییم شاد　　مرا زو نکردی به لب هیچ یاد

بدو گفت بهرام کای شیرمرد　　چنین یادِ بهرام با تو که کرد

چنین داد پاسخ مر او را فرود　　که این داستان من ز مادر شنود

مرا گفت چون پیشت آید سپاه　　پذیره شو و نام بهرام خواه

(ص ۴۵)

آشنائی به روشنایی می‌پیوندد، و فرود سالار و سران ایران را به میهمانی می‌خواند و بهرام در پاسخ، منش توس را به‌فرود می‌شناساند:

بگویم من این هرچه گفتی به توس — به خواهش دهم نیز بر دست بوس
ولیکن سپهبد خردمند نیست — سر و مغز او ازدر پند نیست
سزد گر بپیچد ز گفتار من — گراید به تندی ز کردار من
جز از من هر آن کس که آید برت — نباید که بیند سر و مغفرت
که خودکامه مردیست بی‌تار و پود — کسی دیگر آید نیارد درود
و دیگرکه‌با ما دلش راست نیست...

(ص ۴۷)

و این راست است، چه در بازگشتن، با آنکه بهرام از فرود پیغام آورده، توس بدخویی آغاز می‌کند که:

تراگفتم او را به‌نزد من آر...

(ص ۴۸)

و: گر او شهریارست پس من کیم؟...

(ص ۴۸)

اختلاف گودرزیان با توس که در گذشته بر سر پادشاهی فریبرز پسر کاووس و کیخسرو به ستیز کشیده بود، در سخن این نیز آشکارست که:

نبینم ز خودکامه گودرزیان — مگر آنکه دارد سپه را زیان

(ص ۴۸)

توس هواخواه فریبرز بوده است، وگودرزیان طرفدار کیخسرو، و اگرچه دعوا به‌سود گودرزیان حل شده است و توس نیز به فرماندهی سپاه منصوب شده، باز هم شاعر در آغاز داستان اشاره می‌کند که این اختلاف در این حرکت نیز مایهٔ گرفتاری و زیان و بیراهی خواهد شد.

ازین پس بهرام می‌کوشد تا گردان ایران را از دست‌یازیدن به کاری بازدارد، که جز زیان و درد فرجامی ندارد:

مکن هیچ بر خیره تیره روان...

بترس از خداوند خورشید و ماه　　دلت را به شرم آور از روی شاه
نبد پند بهرام یل جفت اوی...

(ص ۴۹)

وقتی گردان ایران باز می‌مانند، توس خود به سراغ فرود می‌رود: اما فرود به‌رای تخوار، اسبش را نشان می‌کند و سپهبد پیاده و غلطان، از فراز فرومی‌افتد.

از اینجا گودرزیان برمی‌آشوبند. و چون پای اینان به میان می‌آید، بهرام نیز همچون دیگر پهلوانان شاهنامه گرفتار گوهر و نژاد می‌گردد و پای‌بند اراده و خردپهلوانی. این خرد و همبستگی پهلوانی، رفتار فرود را با سپاهسالار ایران برنمی‌تابد، پس بهرام خاموش می‌ماند، و دیگر از او یادی و سخنی نیست، همچنان که از توس نیز. بلکه همه با پرخاش گودرزیانست که فاجعهٔ آغاز شده را به‌پایان می‌برند. پایانی چنان اندوهبار که خود گودرزیان را نیز درهم‌می‌آشوبد. پایانی که در شاهنامه کم‌نظیر است. فاجعهٔ فرود، تنها در کشته شدن او خلاصه نمی‌ماند. فاجعه انفجاری می‌شود که تمام کلات و خاندان سیاووش را بر سر ایرانیان آوار می‌کند.

بدین سان در دو جای داستانهای شاهنامه، بهرام چهره‌ای مشخص و روشن نموده است و چنین باندوه. اگر در مورد نخست، خشنودی گذران سیاووش در میان بود، در این دومین، فاجعه‌ای درازدامن در کار است. گویی این سیر مدام ناکامی‌های بهرام، باید به فاجعه‌ای سخت‌تر از همه پایان یابد.

بهرام آدمی است در این بن‌بست‌های مقدر؛ و دردش نیز از آن‌رو افزونتر از دیگرانست که اندیشه‌ای ژرف دارد، و دلی به اندوه خو کرده.

بهرام خاموش می‌ماند، و خاندانش را می‌بیند که ناشکیبا در ریختن خون تنی از نیکان پای می‌فشارند. گیو و بیژن هر یک جوشن سیاووش بر تن، به جنگ پسر سیاووش می‌روند، و این درون بهرام را عمیق‌تر می‌خراشد.

حماسه چندان که در امکانش بوده موقع بهرام را دردآور و مصیب‌بار کرده، و به تنگنایش گرفته است. و خصلت ذاتی هر سوکنامهٔ حماسی نیز همین در تنگنا ماندن است.

راستی گودرزیان که خاندان خردند، چگونه این بیخردی را برتافته‌اند، و بهرام چگونه آرام مانده است تا این فاجعه به انجام رسد؟

فرود به هنگام مرگ از بدکاری ایرانیان چنین یاد می‌کند و به خاندانش زنهار می‌دهد:

کنون اندرآیند ایرانیان — به تاراج دژ پاک بسته میان
پرستندگان را اسیران کنند — دژ و بارهٔ کوه ویران کنند
دل هر که بر من بسوزد همی — ز جانم رخش برفروزد همی
همه پاک بر باره باید شدن — تن خویش را بر زمین برزدن
کجا بهر بیژن نماند یکی...

(ص ۶۴)

اکنون که دوستان چنین به بدی و دشمنی دست یازیده‌اند، ژ از راه خرد و مهر گشته‌اند، و منش پهلوانی را از یاد برده‌اند، راهی جز مرگ دسته‌جمعی برای بستگان فرود، پسر سیاووش، برجای نمانده است.

اکنون که ایرانیان به تیزمغزی فرماندهی تندخو، و پهلوانی ناپخته چون بیژن گرفتارند، دور نیست که پس از مرگ فرود نیز به ناپختگی‌ها و ناشایستهای دیگری دست زنند.

پس:

پرستندگان بر سر دز شدند — همه خویشتن بر زمین برزدند
یکی آتشی خود جریره فروخت — همه گنجها را به آتش بسوخت
یکی تیغ بگرفت زان پس به دست — در خانهٔ تازی‌اسبان ببست
شکمشان بدرید و ببرید پی — همی‌ریخت ازدیده‌خوناب‌و خوی

بـــیامد بـــه بـــالین فـــرخ فـــرود　　یکـــی دشـــنه بـــا او چـــو آب کـــبود
دو رخ را بـــــه‌روی پســـــر بـــرنهاد　　شکـم بـردرید و بـرش جـان بـداد
در دز بکـــــــندند ایـــــرانـــــیان　　بـــه غـــارت بـبستند یکسـر مـیان

(ص ۶۵)

ماجرا به‌پایان رسیده است، و منظومه از نگاه بهرام بر این دوزخ خیره می‌ماند.

باز همانند آغاز، سخن از بهرام است، و این طبیعی است که داستان، هم نقش بهرام را تأکید می‌کند، و هم سوگ عظیم را در دل او نقش می‌زند:

چـــو بـــهرام نـزدیک آن بـاره شـد　　از انـــدوه یکســـر دلش پـــاره شـــد
بـــه ایـــرانـیان گـفت کـاین از پـدر　　بســـی خـــوارتـر مـرد و هـم زارتـر
کشـــنده‌ی سـیاووش چـاکـر نـبود　　بـــه بـالینش بـر کشـته مـادر نـبود
بـــه ایـــرانـــیان گـــفت کـز کـردگار　　بـــــترسید وز گـــــردش روزگـــــار
به بد بس دراز است چـنگ سـپهر　　بـــه بـــیدادگـــر بـــرنگردد بـه مـهر
ز کـــیخسرو اکـــنون نـداریـد شـرم　　که چندان سخن گفت با توس نرم
بـــه کـــین ســیاوش فـــرستادتان　　بســـــی پـــند و انـــدرزها دادتـــان
ز خـــون بـــرادر چـــو آگـــه شـــود　　هـــــمه شـــرم و آزرم کـــوته شـــود
ز رُهّـــــام و ز بـــــیژن تـــــیزمغز　　نـــیاید بـــه گـــیتی یکـــی کـار نـغز

(ص ۶۵)

اما از آدمی چون بهرام، تنها این گریستن و دشنام بسنده است؟ هـرچـه هست این سرنوشت بهرام است؛ حماسه نیز بر همین تکیه دارد و نیز بر بصیرت او. بهرام مرد اندیشه است و به دیدهٔ درون می‌بیند که از این پس روزگار بر چه خواهد گشت، و ایرانیان را از همین بیم می‌دهد.

فاجعه‌ای پایان گرفته تا فاجعه‌ای دیگر آغاز شود، به یک دست فرود افتاده و:

به یکدست بهرام پرآب چشم

(ص ۶۶)

شگفت این که گودرز و گیو نیز بر فرود می‌گریند، و توس را سرزنش می‌کنند. انگار کشندگان او خود نیز می‌دانند که دست به چه کاری برآورده‌اند، و خون که را ریخته‌اند، بدین‌گونه بر بی‌سببی و بی‌گناهی، و این اندوه و گریستن راگویی پایانی نیست.

ماجرای فرود ابتر نمی‌ماند، و مرگ فرود در بهرام ادامه می‌یابد. درد از آن باز ایستاده تا در این ریشه دوانَد. و استاد توس نیز همهٔ حادثهٔ فرود را از نظرگاه بهرام در سرنوشت پهلوانان و سپاه ایران پرداخته است.

پس بهرام با سپاه ایران می‌رود، تا مصیبت کامل شود. می‌رود و آنچه راکه فرامی‌آید می‌نگرد، و برای همه چیز نیز سببی می‌شناسد، و بلا را فراز سر خویش و خاندانش و ایرانیان افراشته می‌بیند.

در میانهٔ راه آنجا که سرما جان ایرانیان را فسرده است، و آسمان بر گودرزیان نهیب‌زده، بهرام هوشیارانه به توس خطاب می‌کند:

که این از سپهبد نشاید نهفت
تو ما را به گفتار خامش کنی همی رزم پور سیاوش کنی
مکن کژ ابر خیره بر کار راست به یک جان نگه کن که چندین بکاست
هنوز از بدی تا چه آیدت پیش به چرم اندرست این زمان گاومیش

(ص ۷۲)

هراس و اندوه بهرام بی‌سبب نیست؛ که آدمی هرچه داناتر باندوه‌تر، و هرچه بیناتر نگران‌تر. هرچند او به گفتار خاموش مانده است، درونش به فریاد است و فغان. و گهگاه نیز این عذاب جان و ناآرامی دل، به خروشی بدل می‌گردد، که حتی توس نیز این را نیک درمی‌یابد، و سرافگنده می‌ماند. اما بهرام می‌داند که هرچه پیش آید باز هم پایان کار نیست. سرنوشت آنان دردناک‌تر از این مصیبت‌هاست.

در این حرکت انگار سپاه ایران در یک سرگردانی خوابزده، گرفتار است.

به هر سوی رو می‌کند مصیبتی تازه بر سرش فرود می‌آید. تقاص هر کنش را نیز با بلایی تازه پس می‌دهد. هرچه پیش می‌رود، گامی عقب‌تر می‌ماند:

مبادا بر این بوم و بـرها درود　　کلات و سپدکوه گر کـاسه‌رود

(ص ۷۲)

آنچه شاعر در آغاز داستان سروده است، بیان سربستهٔ همین بلای مکرر است، که اگر هم تقدیرش بخوانند، باز آشکار است که پی‌آمد کنش همین کسان است که از راه معهود برگشته‌اند. اینان برضد منش خود به کاری ناراست و ناروا گراییده‌اند؛ و منظومه بیان همین امر را در سیر ماجراها تعهد کـرده است. هویت اینان چنان مخدوش شده است که انگار دیگر همان پهلوانـان سترگ و راستین و میدان‌دیدهٔ حماسه نیستند. و هرچه پیشتر آمده‌اند نام و کام پهلوانی از آنان دورتر شده است. در این میان وجود رازگونهٔ بهرام، محک و میزانی برای بازجست خویش، و بازجست نام خویش و نام همه است. اما راه این بازجست دیگر از روشنایی نمی‌گذرد. بهرام و پهلوانان ایران برای آنکه خود را دوباره بازیابند، از راههای پرپیچ و خمی می‌گذرند. سـرگشتگی و بازیافت خویش هر دو در فضایی مبهم و رازوار ادامه می‌یابد. هر پدیده و نشانی، چه طبیعی و چه انسانی، رمزی از این سرگشتگی و بازیافت است. تا کی رمز نهایی گشوده شود، و درون انباشته از درد و راز بهرام به ستوه آیـد و منفجر گردد.

رازگونگی وجود بهرام حتی در برخورد با دشمنانش نیز آشکار است.

یک بار در فاصلهٔ میان دو مصیبت، که سپاه ایران در گـروگرد، قـلمرو فرمانروایی تژاو، فرود آمده، طلایهٔ شب تیره بهرام است. تژاو پهلوانی را به سوی چوپان افراسیاب می‌فرستد، تا گلهٔ اسبان را از گزند ایرانیان برهاند؛ و این سواری است کبوده نام. این کبوده که از نامش نیز رازواری برمی‌آید، باید همچون «سپهر تیره» گردد و چندی سپاه ایران را بیازماید، تا شبیخون زدن

تژاو آسان شود. اما کبوده به تیر بهرام از پای درمی‌آید، و به هنگام مرگ می‌گوید که فرستادهٔ تژاو است.

این حادثه کاربردی جز به اشاره ندارد. نه دلیلی بر پهلوانی بهرام است، و نه نشانی از گنداوری دشمن. حتی در پایان ماجرا نیز منظومه این را ناگفته رها نمی‌کند که بهرام سر کبوده را:

به لشکرگه آورد و بفگند خوار　　نه نام‌آوری بد نه گردی سوار

(ص ۷۵)

حادثه بیش از هرچه اشاره به منش بهرام دارد؛ به‌ویژه که بهرام سراغ تژاو را نیز نمی‌گیرد. و همین تژاو است که زخم آخرین را بر او خواهد زد تا راهش را به‌مرگ کوتاه کند.

در گروگرد، پیران با انبوه سپاه بر سر ایرانیان می‌تازد، و شکست سختی بر آنان وارد می‌آورد:

پسر بی‌پدر شد پدر بی‌پسر　　همه لشکر گشن زیر و زبر
همه خسته و بسته بد هرکه زیست　　شد آن‌کشته، بر خسته باید گریست
ز هامون سپهبد سوی کوه شد　　ز پیکار ترکان بی اندوه شد
نه آبادبوم و نه مردان کار　　نه آن خستگان را کسی خواستار
سپهبد ز پیکار دیوانه گشت　　دلش با خرد همچو بیگانه گشت
جهاندیده گودرز با پیرسر　　نه پور و نبیره نه بوم و نه بر
طلایه فرستاد بر هر سویی　　مگر یابد آن درد را دارویی
یکی نامداری ز ایرانیان　　بفرمود تا تنگ بندد میان
دهد شاه را آگهی زین سخن　　که سالار لشکر چه افگند بن
چه روز بد آمد به ایرانیان　　سران را ز بخشش سرآمد زیان

(ص ۸۷ـ۸۵)

هنگامی که کیخسرو از ماجرا خبر می‌شود، بار دیگر به‌یاد کلات و فرود

می‌افتد، وگویی منظومه در هر قدم حرکت ایرانیان را با فاجعهٔ کلات تعبیر می‌کند:

ز کـــار بـــرادر پـــر از درد بـــود — بـران درد بـر، درد لشکـر فـزود
زبان کرد گویا به نـفرین تـوس — شب تیره تا گاه بانگ خـروس
یکی نامه بنوشت پرآب چشـم — ـ ز بهر برادر پر از درد و خشم ـ
بـــه‌سوی فـریبرز کـاوس شـاه

(ص ۸۷)

در این نامه هر پند و اندرز به ایرانیان، یا سرزنش و خشمی نسبت به توس، با سوگ و درد فرود همراه است:

بـه تـوران فـرستادمش بـا سـپاه — برادر شـد از کـین نـخستین تـباه
به ایـران چـنو هـیچ مـهتر مـباد — وزیـــن گـونه سـالار لشکـر مـباد
دریـــغا بـــرادر فـــرود جـوان — ســـر نـامداران و پشت گـوان
ز کـین پـدر زار و گـریان بـدم — بـران درد یک چـند بـریان بـدم
کـنون بـر بـرادر بـباید گـریست — ندانم مرا دشمن و دوست کیست

(ص ۸۸)

در نامه به فریبرز فرمان می‌دهد که توس را برگرداند، و خود فرماندهی سپاه را برعهده گیرد، و فرمانهای او را به جا آورد. توس بازمی‌گردد، و خسرو با خشم و درد و اندوه از سرنوشت فرود، او را به باد دشنام و سرزنش می‌گیرد و به سبب پیری از کشتنش درمی‌گذرد، و به بندش می‌کشد.

اما کار به همین سامان نمی‌یابد. در این ماجرا اگرچه تندخویی توس و بیخردی او مشکل‌ساز بوده، و فاجعه را آغاز کـرده، پـایان‌برندگان فـاجعه گودرزیانند. گودرز و گیو و بیژن و رُهّام و... یعنی همهٔ خاندان گودرز، جز بهرام، در این بدخواهی و بدراهی سهیمند. کلات دردی چنان عظیم آفریده است، پس باز نصیب ایرانیان شکست دیگری است. در این مـیان از بـهرام خبری نیست تا اینکه بار دیگر به هیأت پهلوانی هشیار چهره می‌نماید، و این به

هنگام شکست ایرانیانست. و این تنها باریست که او در روز می‌جنگد. فریبرز کاووس به کوه پناه برده و درفش کاویان را بیژن برگرفته است. گودرز ارادهٔ گریز کرده و گیو بازش داشته است:

عنان کرد پیچان به راه گریز — برآمد ز گودرزیان رستخیز
بدو گفت گیو ای سپهدار پیر — بسی دیده‌ای گرز و گوپال و تیر
اگر تو ز پیران بخواهی گریخت — بباید به‌سر بر مرا خاک ریخت
نماند کسی زنده اندر جهان — دلیران و کارآزموده مهان
زمردن مرا و ترا چاره نیست — درنگی‌تر از مرگ پتیاره نیست
چو پیش آمد این روزگار درشت — ترا روی ببینند بهتر که پشت
بپیچیم زین جایگاه سوی جنگ — نیاریم بر خاک گشواد ننگ

(ص ۹۶)

بدین گونه همهٔ همت و تلاش ایرانیان به‌ویژه گودرزیان، منحصر به بازگردانیدن نام است، و پای می‌افشرند تا ننگی دگر نیفزاید. در میدان شکست فرومانده‌اند، و این اگر سرآمدن کارشان نیست، مکافاتشان هست. در این میان ریونیز پسر فریبرز، از پای درآمده است و به‌خاک خفته:

ازآن پس خروشی برآورد گیو — که ای نامداران و گردان نیو
چنویی نبود اندر این رزمگاه — جوان و سرافراز و فرزند شاه
اگر تاج آن نارسیده‌جوان — به دشمن رسد شرم دارد روان
اگر من بجنبم از این رزمگاه — شکست اندر آید به ایران‌سپاه
نباید که آن افسر شهریار — به ترکان رسد در صف کارزار
فزاید بر این ننگها ننگ نیز — از این افسر و کشتن ریونیز

(ص ۹۹)

هنگامی که شکست و بی‌نامی بدین غایت می‌رسد. بهرام روی به مرگی می‌نهد که گودرز لحظه‌ای پیش از آن گریخته بود. بر ترکان می‌تازد تاگشایشی

پدید آید، تاج ریونیز را از خاک برمی‌گیرد، و نام خویش را برمی‌افرازد:

برآویخت چون شیر بهرام گرد — به نیزه بر ایشان یکی حمله برد
به نوک سنان تاج را برگرفت — دو لشکر بدو ماند اندر شگفت

(ص ۱۰۰ـ۹۹)

بهرام رهانندهٔ روان گودرزیان از شرمی چنان و خِفّتی آن‌گونه می‌گردد. اما این گشایش و رهایش دولتی است مستعجل، و ایرانیان به چنان شکستی گرفتار می‌آیند که از گودرزیان فقط هشت تن زنده می‌ماند؛ زیرا:

همان دستِ پیران بد و روز اوی — از آن اختر گیتی‌افروز اوی
نبد روز پیگار ایرانیان — از آن جنگ‌جستن سرآمد زمان
از آوردگه روی برگاشتند — همی خستگان خوار بگذاشتند...
همه سوی آن دامن کوهسار — گریزان برفتند برگشته‌کار

(ص ۱۰۱ـ۱۰۰)

شاید بی‌سبب نیست که این نبرد گودرزیان، با پیران است، و پیران نموداری از راستی و نام و خرد در اردوی تورانیان است. از این روی دو سوی جنگ، دو خاندان اندیشه‌اند. دو نمایندهٔ منش راست و پهلوانی‌اند. دو خرد مجسم ایرانی و تورانی در هیأت پهلوانی‌اند. تقابل این دو، سرنوشت گودرز است، چنانکه در نبرد دوازده رخ، سرنوشت پیران است.

باری در شب آرام این ناکامی و بازی رازوارهٔ جهان، بهرام ناآرام، درمی‌یابد که تازیانه‌اش در میدان شکست، به‌جای مانده است:

دوان رفت بهرام پیش پدر — که ای پهلوان یلان سربه‌سر
بدان گه که آن تاج برداشتم — به نیزه به ابر اندر افراشتم
یکی تازیانه ز من گم شده است — چو گیرند بی‌مایه ترکان به‌دست
به بهرام بر چند باشد فسوس — جهان پیش چشمم شود آبنوس
نبشته بر آن چرم نام منست — سپهدار پیران بگیرد به دست

شـــوم تـــیز و تـــازانـــه بـــازآورم　　اگـــــر چـــــند رنـــــج دراز آورم
مـــرا ایـــن ز اخـتر بـد آیـد هـمی　　که نامم به خاک اندر آیـد هـمی

(ص ۱۰۱)

پس تازیانهٔ بهرام، حکایتی از سر اتفاق، ناهمخوان با رویدادهای پیش نیست. پیوندهای آن با فاجعه‌ای که در کلات به وقوع آمده آشکار است. جان حماسه در همین رابطه است. شکست فضیحت‌بار ایرانیان و گرفتاریهای دردناکشان، در راه کاسه‌رود، تنها فاصله‌ای را در میانهٔ دو واقعه پر کرده است؛ که خود راهی است به گشایش رازهای دو فاجعه.

از این‌رو گم شدن تازیانه، نمادی است از آنچه گودرزیان، به‌ویژه بهرام در ستم بر فرود از دست داده‌اند. و بهرام سزاوارترین کس است از این خاندان به بازگرداندن نام. نه گیو این گونه با درد و اندیشه پیوند دارد، و نه رُهّام و بیژن چنین بی‌گناهند و پاک، که در شاهنامه هرگز خطایی به بهرام منسوب نیست.

و نیز عمل بهرام واکنش درونی اوست، در برابر تقصیر و منفعل‌ماندن نخستین خویش. بهرام بیش از همه بر سر این شکست و سوک، از دست شده است. گیو و گودرز مراد و مقصود او را پی نمی‌افتند؛ دردش را بازنمی‌شناسند، و پریشانیش را درنمی‌یابند. آنچه او می‌کند از همه کس ساخته نیست. دیگران تنها گردانی بنام ونیکدلانی ستیزه گرند؛ اما بهرام بیش از اینست. گودرز پیر هشدارش می‌دهد که:

همی بخت خویش اندر آری به‌سر

(ص ۱۰۲)

گودرز دریافته است که کار بهرام کار مرگ است و پذیرش آن. اما نمی‌داند که این مرگی است گزیده و ناگزیر؛ و هنر بهرام در همین‌گونه مردن اوست. و در پناه کوهی پشت به دشمن مردن سزاوار او نیست. تنها مرگی رویاروی و مرگی بنام شایستهٔ بهرام در این تنگناست، مرگی پهلوانی، چنانکه

سزاوار حماسه است:

چنین گفت بهرام جنگی که من — نـیم بـهتر از دوده و انـجمن
به جایی توان مرد کـاید زمـان — به کـژی چـرا بـرد بـاید گـمان

(ص ۱۰۲)

گیو نیز لب به گفتاری می‌گشاید که درخور بهرام نیست، و بیشتر منش و خوی خود او را می‌نمایاند. او نام و توانایی را از نظرگاهی دیگر می‌بیند. پس تازیانه برای او تنها تازیانه است. از این روی می‌گوید:

فـــراوان مـــرا تـــازیانه‌ست نـــو
یکی شـوشهٔ زر بـه سـیم‌انـدرست — دو شیبش ز خوشاب و ز گـوهرست
فـرنگیس چـون گـنج بگشـاد سـر — مـــرا داد چـندان سـلیح و کـمر
مـن آن درع و تـازانـه بـرداشـتم — بـه تـوران دگـر خـوار بگـذاشـتم
یکـی نـیز بـخشید کـاووس‌شاه — ز زر و ز گـوهر چـو تـابنده مـاه
دگـــر پـــنج دارم هـمه زرنگـار — بـــرو بـــافته گـــوهر شـاهوار
ترا بخشم ایـن هـفت، ز ایـدر مـرو — یکـی جـنگ خـیره مـیارای نـو

(ص ۱۰۲)

گفتار گیو بیشتر آزاردهندهٔ بهرام است تا بازدارنده‌اش. گیو به شیوهٔ بهرام نمی‌اندیشد. آدمی است دل به «شوشهٔ زرنگار» خوش کرده، در بند فریبایی زر و سیم؛ و بهرام را نیز در این برزخ بودن و نبودن، به اندوختهٔ گوهر و خوشاب خویش می‌خواند. اما درد بهرام از این سخنان افزونتر می‌گردد:

چـنین گـفت بـا گـیو بـهرام گـرد — که این ننگ را خوار نتوان شمرد
شـما را ز رنگ و نگـارست گـفت — مرا آنکه شد نام بـا نـنگ جـفت
گـر ایـدون کـه تـازانـه بـازآورم — وگـر سـر ز کـوشش بـه گـاز آورم

(ص ۱۰۲)

هنگامی که آدمی هویت انسانی، (و در اینجا هویت پهلوانی)، خویش را از

دست داده باشد، بودنش چون نابودن است. همهٔ هستی انسان در گرو کارکرد اوست. کارکرد یک پهلوان پاسداری از منش وارسته و سالم و سرشار انسانی است که برای مبارزهٔ رویاروی در راه نیکی می‌کوشد. اگر پهلوان اردوی نیکی، به‌سود بدی گامی برداشته باشد، هرگز از عذاب درون نخواهد رست. جایی که تقدیر، نیکان را با نیکان به مواجهه کشانده، و به نبرد واداشته است، سخن از پیروزی در میان نیست. آن که در چنین نبردی کشته می‌شود، در شکست ظاهر فرو می‌افتد، و آن که زنده می‌ماند، در درون می‌شکند. آنچه در کلات رخ داده است، رویارویی نیکان در دل اردوی خیر و اهورایی بوده است. فرود فرزند سیاووش است، و چون پدر نیکخواه و دل‌به‌مهر است. سیاووش تجسم صلح و مهربانی پهلوانان ایزدینه است. کل اردوی نیکی ایرانی، و تمام هویت پهلوانان نیک ایران، در پی کین‌خواهی اوست. فرود نیز آرزومند آن بوده است که همراه ایرانیان به کین‌خواهی او بشتابد. اما در کلات همین سپاه ایران، و همین پهلوانان نیک، که برای پیروزی خیر بر شر می‌جنگند، با این عنصر و نشان نیکی درافتاده‌اند، و او را از پای درآورده‌اند. اگر در نیکی فرود تردیدی نیست، و اگر هویت او هویت انسانی است که بر سر نیکی خویش پایداری کرده، و تن به زبونی نداده است، پس هویت پهلوانان ایران چیست؟

آن خودکشی دسته‌جمعی خاندان فرود در کلات، که تنها در اثر خیره‌سریهای سپاه ایران رخ داده است، اکنون مدام در درون پهلوانی تجسم می‌یابد که خود را در این فاجعه گم کرده است. آن که نمی‌اندیشد آسوده است. اما آن که می‌اندیشد، باید آرامشی برای درونش بازیابد. وگرنه دوزخی در درونش زبانه می‌کشد که تا پایان عمر رهایش نمی‌کند.

اگر پهلوان به‌گونه‌ای بزید که قادر به تحقق کارکرد خویش نباشد، یا اگر به کاری دست زده باشد که نفی کارکرد و هویت اوست، ضد منش و روش و

آرزوی اوست، هرگز به آرامش نخواهد رسید. و جستجوی هویت گم‌شده تنها از کسانی ساخته است که تا دم مرگ از پای ننشینند، تا اگر در زندگی امکان به‌دست آوردن یا حفظ آن نمانده است، با مرگ آن را بازگردانند.

آنچه از کلات تا اینجا درون بهرام را خراشیده است، انگیزش و گزینش او را دم‌به‌دم نیرومندتر کرده است. از این روی یکباره تازیانه‌ای از او در میدان جنگ می‌ماند، تا نمودار و یادآور ننگی باشد که در کل فاجعه گریبان پهلوان را گرفته است.

پس تازیانه نمادی است از مرگ، چندان که رمزی است از نام. سخن از گزینش مرگ است از میانهٔ بودنی این‌گونه که دیگران راست. تازیانه‌ای برجای مانده، به نشانهٔ نواختی از بیداری، بر آدمی که مرگ را خیال‌انگیزتر و گواراتر از این گونه بودن می‌داند. تازیانه‌ای برجای مانده، نه تاجی و شمشیری، تنها چرمی با نامی بر آن کنده و دیگر هیچ. شیئی چنین متخیل و بابهام، چنانکه مرگ متخیل است و بابهام؛ نیز همچنانکه منش بهرام بابهام است. همچنان که هویت پهلوانان ایران، که ضدپهلوانی عمل کرده‌اند، در ابهام فرو رفته است.

اهورامزدا دو چیز برای ادارهٔ جهان به جمشید می‌بخشد، که یکی تازیانه است. و در شاهنامه یک بار نیز در زندگی بهرام گور از تازیانه سخن آمده است، به نشانهٔ نام و همچون درفشی. اما در فاجعهٔ بهرام گویی این نشانه باید فقط کیفیتی رازگونه را ارائه دهد. تازیانه است که بهرام را از آخرین دهلیز پیچاپیچ تقدیر می‌گذراند، و رای جهان را دربارهٔ او، و رای او را نسبت به جهان به‌تحقق می‌رساند. تازیانه انگیزش و گزینش بهرام است. و تمامی فاجعهٔ آدمی در همین گزینش است. بهرام به پادافراه عملی گرفته می‌شود، و در حقیقت خود را می‌گیرد، که در حقیقت کل پهلوانی ایران انجام داده است. او تازیانه را برگزیده و تقدیر نیز او را. اینست که تازیانه زمان او و هویت از دست‌شدهٔ او و پهلوانان است.

این تازیانه همهٔ آن چیزی نیز هست که شکست گودرزیان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، و در هالهٔ خویش نهان می‌سازد. پس این به نوعی رهایی گودرزیان و بهرام نیز هست. پس مشکل آدمی، آمیختگی و یگانگی زمان و رهایی اوست. با این همه، تازیانه بیشتر رهایی است، یا از نظرگاه بهرام رهایی است؛ رهایی از آنچه خود بر سر خویش آورده‌اند. که از این نظرگاه زمان نیز به گونه‌ای رهایی است.

اما زمان را چهره‌هایی گوناگون است. و در سیر این فاجعه بارها نمودار گشته است؛ چه در پیشگام شدن بهرام برای دیدار فرود و چه در نابخردی توس و تقصیر گودرزیان، و چه در تاج ریونیز. و اگر تمامی اینها لحظه به لحظه و چنین پیوسته با هم، حرکت بهرام را تکمیل نمی‌کرد، زخم تژاو بر بهرام این همه کاری نمی‌بود.

در حرکت بهرام به‌سوی تازیانه گام‌های مرگ و زندگی توأمان شنیده می‌شود، و این آمیختگی اندوهبار، دردی عمیق از آدمی را عریان می‌سازد، که به‌هر گام با مرگ روبروست و زندگی را پس پشت می‌نگرد. این آرزو و کشش، و آن حاصل و رهایش توأمانند.

نخست از ریونیز نشانی می‌یابد و می‌گرید، و آن‌گاه در میانهٔ کشتگان می‌گردد و می‌جوید؛ اما:

از آن نامداران یکی خسته بود　　به شمشیر ازیشان به جان رسته بود
همی بازدانست بهرام را　　بنالید و پرسید زونام را

و این تأملی است آشنای آدمی: تأملی از استاد توس بر آدمی میانهٔ مرگ و زندگی. و این گونه است که بهرام زیبا و دردآشنا می‌گردد، و اندیشهٔ آدمی را به خویش می‌خواند. دلیری خسته و محتضر و دل به‌مرگ نهاده، و بهرام دانای مهربان:

برو گشت گریان و رخ را بخست　　بدرید پیراهن، او را ببست
بدو گفت مندیش کز خستگی است　　تبه بودن این ز نابستگی است

(ص ۱۰۳)

آنچه این محتضر با بهرام می‌گوید دردآور است، اما آنچه بهرام به پاسخ می‌افزاید، اندوه‌زاتر است. گرچه سخنانش برای محتضر امیدگونه‌ایست، اما شاید نشانی از تلخی درون خود او نیز هست:

چو بستم کنون سوی لشکر شوی　　وز این خستگی زود بهتر شوی

(ص ۱۰۳)

اما بی‌درنگ به‌یاد می‌آورد:

یکی تازیانه بدین رزمگاه　　ز من گم شده‌ست از پی تاج شاه

چو آن بازیابم بیایم برت　　رسانم به‌زودی سوی لشکرت

(ص ۱۰۴)

پس بهرام بر خویش تکلیفی می‌نهد، و دیگر بازگشتش از میدان شکست و تازیانه، رهایی خود او تنها نیست، بلکه رهایی انسانی دیگر نیز درگرو رهایی اوست. اگر او تازیانه‌اش را بازیابد و به اردوگاه رسد، رهایی از مرگ را نیز آورده است. اما بازآمدنی نیست و دریغی هم نیست. زیرا بهرام این راه را به‌خود برگزیده است. این است که میان رهایی بهرام و رهایی شکست‌خوردگان فرقی عظیم است. رهایی بهرام از این‌گونه بودن است، و رهایی شکست خوردگان در همین گونه بودن.

تازیانه را در انبوه مردگان بازمی‌یابد و بازمی‌گردد. هویتی بازیافته در دل مرگ. در شبی پررمز و راز بازجست نام اگرچه بر لبهٔ نیستی. کار در حقیقت پایان یافته است. آنچه باید از ننگ برهد، رسته است. پس بازگشتن با همهٔ دشواریهایش مسأله‌ای نیست. و اندیشهٔ بهرام را زیاد مشغول نمی‌کند. اما آنچه او را به چنین عمقی کشانده نیز به همین سادگی رهایش نمی‌کند. و به‌ناگاه شیههٔ مادیانی، اسب او را به‌سوی خود می‌کشاند. مادینهٔ عشق و زایش، اسب را به‌خود می‌خواند. اسب به عشق می‌رود، اما بهرام به‌مرگ. اسب به زندگی می‌رود، اما بهرام راه بر او می‌بندد، و هر دو نیز بر این ارادهٔ خویش پای

استوار می‌مانند. اما بهرام نیرومندتر است یا که داناتر. گویی مرگ است که اکنون داناتر از زندگی شده است، یا مرگی که بهرام می‌جوید داناتر از زندگی است. اگر اسب دل‌برمی‌کند، بهرام چون دیگران می‌رست؛ و اگر بهرام تنگدل نمی‌شد، اسب می‌ماند. اما بهرام از تنگدلی باره را پی می‌کند.

اگر رفتن به سوی تازیانه، بر فصل مشترک بودن و نبودن بود، اینک بازیافتن و بازگشتنش فقط در طریق نبودن است. تنها مرگ چهره‌های خود را نشان می‌دهد، و «سراسر همه دشت پر کشته» است.

تا اینکه از او سرکشان تورانی آگهی می‌یابند و نبردی دشوار روی می‌دهد. بهرام یک‌تنه سپاهی را بسنده است، و ترکان از او می‌گریزند. شبی این گونه دردناک را به چنین دلیری می‌پیوندد، تا شب شکست، شب پیروزی گردد.

اما پیروزی بهرام در بازجست نام، و زدودن ننگی است که بر او و دودمان پهلوانیش چیره شده است. از اینرو هنگامی که تورانیان به او حمله‌ور می‌شوند، یک‌تنه و پیاده کاری می‌کند که بسیاری از پهلوانان ایران در این سیر شکست نکرده بودند. خبر به پیران می‌برند و او خود به دیدار بهرام می‌آید، و سخنی بیرون از جنگ برایش می‌آورد. اما این سخن نیز تنها باید با همان محک «نام» سنجیده شود. و درخور منش بهرام باشد:

که تو با سیاوش به توران بدی — همانا به پرخاش و سوران بدی
مرا با تو نان و نمک خوردن است — نشستن همان مهر پروردن است
نباید که با این نژاد و گهر — بدین شیرمردی و چندین هنر
ز بالا به خاک اندر آید سرت.

(ص ۱۰۶)

پیران از دل بهرام آگاه نیست. اگر گودرز و گیو او را در بیم و امید از نبرد و بازجست خویش بازمی‌داشتند، این یک نیز او را به ادامهٔ بودن می‌خواند، و از این زینهارش می‌دهد که پیاده از پس یک لشکر برنخواهد آمد:

بـیا تـا بسـازیم سوگند و بـند　　بـه راهـی کـه آیـد دلت را پسـند
ازآن پس یکی با تو خویشی کنیم　　چو خویشی بود رای بـیشی کـنیم

(ص ۱۰۶)

بهرام پیشنهادهای پیران را رد می‌کند، و بر سر عزم خویش پای می‌فشارد. و سرانجام در اثر دل‌به‌مهری پیران و اصرار او فقط می‌گوید:

مرا حاجت از تو یکی بـارگی‌ست　　وگـرنه مـرا جـنگ یکـبارگی‌ست

و پیداست که کین‌خواهی سپاه توران مانع بـزرگی بـرای بـرآمـدن ایـن درخواست است. پیران او را رها می‌کند، و می‌رود. آنگاه تژاو سر می‌رسد، و با ترکان گرد او را می‌گیرند. بهرام تا دم جان می‌رزمد، و دم‌به‌دم چهرهٔ مرگ را می‌خراشد، و دستهایش را قطع می‌کند.

آنگاه تژاو پس پشت او بـرمی‌آید و تـیغی از پشت بـر شـانه‌اش فـرود می‌آورد. ترکان نیز چهره‌های مشخص مرگند و بهرام را در میان می‌گیرند، تا به راز جهان پیوندد. دژخیمش نیز بر او دل می‌سوزاند:

تـــژاو ســتمگاره را دل بســوخت　　بــه‌کــردار آتش رخش بـرفروخت
بــپیچید ازو روی پــر درد و شــرم　　به جوش آمدش در جگر خون گـرم

(ص ۱۰۸)

گیو همان شبانه دژخیم او را به کمند می‌گیرد، و پیش بهرام می‌آورد، که در حال مرگ است. تژاو به لابه و چاکری، جان خویش و ادامهٔ بودنی زبون و بی‌نام را از ایشان درخواست می‌کند. و بهرام را بر او دل می‌سوزد:

چـنین گـفت بـا گـیو بـهرام شـیر　　کـــه ای نـــامور نـامدار دلیــر
گرایدونک از وی به من بد رسید　　هـمان روز مـرگش نـباید چشـید
ســر پــر گــناهش روان‌داد مـن　　بمان تا کـند در جـهان یـاد مـن

(ص ۱۱۱)

اگر دژخیم به چنین زندگی خوارمایه‌ای دل بسته است، و آن را گدایـی

می‌کند، بهرام در نفی همین خوارمایگی و بی‌نامی است که مرگ را برگزیده است. و استاد توس، هم منش بهرام و هم سرزنش جهان را چنین می‌سراید:

عنان بزرگی هر آنکو بجست　　نخستین بباید به خون دست شست
اگر خود کشد، یا کشندش به‌درد　　به گرد جهان تا توانی مگرد

(ص ۱۱۱)

گیو به آیین بزرگان دخمه‌ای می‌کند، و پیکر بهرام را به حریر چینی می‌آرایند. خشماغمی آرام گرفته را به‌دخمه می‌نهند و، مویهٔ منظومه بدرد برمی‌آید که:

سر دخمه کردند سرخ و کبود　　تو گفتی که بهرام هرگز نبود

(ص ۱۱۲)

آن‌گاه ایرانیان، سوکوار و شکست‌خورده، شرمگین و دردمند از کردار خویش به ایران بازمی‌گردند. نه پای ماندنشان در میدان رزم، و نه یارای بازگشتن‌شان به‌سوی کیخسرو:

همه یاد کردند رزم فرود　　پشیمانی و درد و تیمار بود
همه دل پر از درد از بیم شاه　　دو دیده پر از خون و تن پرگناه

(ص ۱۱۶)

کیخسرو چندان از مرگ برادر خشمگین است و خوارشان می‌شمارد، که می‌خواهد هزار تن از ایشان را به دار آویزد. و خود می‌گوید تنها شرم از یزدان او را از این کار باز می‌دارد.

سپه را همه خوار کرد و براند　　ز مژگان همی خون به رخ برفشاند
در بارادن بر ایشان ببست　　روانش به مرگ برادر بخست

(ص ۱۱۸)

تا سرانجام رستم، ستون خرد و پهلوانی ایران، نام خویش را نزد کیخسرو گروگان می‌کند، تا از ننگ پهلوانان بگذرد، و آنان را برای بازجست هویت

ازدست‌رفته، به کارکرد پهلوانی‌شان بازگرداند. همچنان که بـهرام بـه گـفتهٔ کیخسرو چنین کرده است:

ز گـــفتار بـــدگوی وز نـــام و نـــنگ جهان کرد بر خـویشتن تـار و تـنگ

(ص ۱۲۲)

جنگ بزرگ
برزخ حماسه و اسطوره

جنگ بزرگ، برخورد نهایی دو نیروی نیکی و بدی به‌تمامی است، و به این اعتبار نقطهٔ پایانی است در سیر اساطیری ماجراها و نبردهای شاهنامه.

پس از این داستان، دوران اصلی پادشاهان اساطیری ایران تمام می‌شود و آنچه باقی می‌ماند، نخست دوران بینابینی گشتاسپی است، که عبورگاه حماسی اساطیر به تاریخ است، و سپس جلوه‌هایی از تاریخ ایران است که با افسانه درآمیخته است. و حتی همان دورهٔ گشتاسپی نیز، که با پیدایش زردشت و دین‌بهی مشخص است، نشان دور شدن از روابط اساطیری، و نزدیک شدن به روابط تاریخی است.

جنگ بزرگ، نمونه‌پردازی نهایی از نبرد میان نیکی و بدی است، که از یک سو و بر «بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران» شکل گرفته، و از سوی دیگر تکامل یافته‌ترین و آخرین صورت از این نمونه‌پردازی در حماسه است.

حماسهٔ ملی ایران، پیش از این جنگ، چند بار، و دوره به دوره، به‌طرح آن نبرد اصلی میان نیکی و بدی پرداخته که تبلور بینش ایرانی است. و آرایش حماسی آن را نوبه‌نو دنبال کرده است. اما هرچه پیش‌تر آمده، رفت و برگشت و داد و ستد میان حماسه و اسطوره، متفاوت‌تر، فراگیرتر و متکامل‌تر شده است. حرکتی از ساده به بغرنج، از محدود به گسترده، از یک‌صدایی در

ساخت داستان، به چندصدایی در این ساخت، دنبال شده است.

اکنون کیخسرو به کین‌خواهی سیاووش آمده است، و بسی ماجراها بر او رفته است، اما این جنگ ماجرای اصلی و تمامی رسالت اوست. آنچه پس از فاجعهٔ سیاووش روی داده، حوادثی بوده در دورهٔ کیخسرو، نه به قهرمانی او. داستانهای «دوازده رخ» و «بیژن و منیژه» شرح وقایع مربوط به خاندان گودرز است، و در داستانهای «خاقان چین» و «کاموس کُشانی»، قهرمانان اصلی، پهلوانان سیستانند.

ماجراهای این دو خاندان پهلوانی، از نبردهای جزء در دل کل حکایت می‌کند؛ زیرا در طرح کلی و نهایی «کین سیاووش» به‌هم تلفیق شده است.

اما کشته‌شدن پیران ویسه پیش از جنگ بزرگ، گویی نشانه‌ای‌است از به‌پایان رسیدن مبارزهٔ همین عناصر و گروه‌های وابسته به دو سوی اصلی خصومت.

تاکنون به هریک از دو نظام خیر و شر، عناصری از نیک و بد پیوسته بودند، که وجودشان آمیزه‌ای بود از نیکی و بدی، و به دشواری می‌شد درباره‌شان داوری کرد. تنها کلیت دو نظام بود که آنان را با همهٔ عدم تجانسشان، در دل خود به تحلیل می‌برد، و توجیه می‌کرد. وگرنه که می‌تواند هستی نیک و آزادهٔ پیران را در سپاه توران، و نابسامانی و نارواییِ رفتار توس و گرگین میلاد، و نابخردی و بیدادکاووس را در اردوی ایران، از یاد ببرد؟

اما اینک در آغاز جنگ بزرگ، این هر دو اردوگاه یکپارچه و هماهنگ گشته، اجزاء نامتجانس خود را تعدیل کرده، یا از دست داده‌اند. دیگر بدان اردوی نیکی به کناری گذاشته شده‌اند، و نیکان اردوی بدی نیز از میان رفته‌اند، تا بدی به تمامی رویاروی نیکی قرار گیرد.

جنگهای پیشین، رفتار و کردار عوامل تشکیل‌دهندهٔ دو نظام را می‌نمایاند؛ روشنگر تضادها و مبارزه‌های درونی و فردی و پهلوانی بود؛ انتظار آدمی را از توان‌های انسانی بیان می‌داشت؛ یا که تصور بشر را از نبرد خیر و شر، در

شکلهای جسمانی و انسانی متبلور می‌ساخت.

اما جنگ بزرگ، جنگ دو کل است؛ جنگ دو نیروی تمام و کامل بدی و نیکی است که لحظه به لحظه تضادهای خود را به لحظهٔ ستیز نزدیک می‌کند. اکنون همهٔ خیر با همهٔ شر می‌جنگد. از این روی، این بار تنها کیخسرو و افراسیابند که در برابر یکدیگرند. و این دو تبلور دو نیرویند.

پس این جنگ پسیچ همهٔ نیروهاست، اما نیروهایی که دیگر فاقد تشخص پهلوانیند. عظمت سران و شمارش سپاهیان، تنها از آن روست که موقع دو رهبر را آشکارتر بنماید. وگرنه در این جنگ از نبردهای تن‌به‌تن خبری نیست. و این شاید در نخستین نگاه، برخلاف سنت حماسی تلقی شود، و تاحدی نیز همچنین است. حتی باید گفت این‌بار، نه کیخسرو در پیروزیهایش، متکی بر نیروی جسمانی خارق‌العاده است، و نه افراسیاب در شکستش

در آغاز، کیخسرو و افراسیاب، تمامی امکانات خویش را فراهم آورده، از همه سوی سران ایران و توران را گرد می‌آورند. گویی هر دو از پایان نزدیک خود آگاهند. اما این بزرگان که گردآمده‌اند دیگر سران پهلوانی حماسه نیستند. یا می‌توان گفت، اگرچه همان پهلوانان قدیمند، این بار آنان را به‌منظور ارائهٔ کارکرد پهلوانی خود فرا نخوانده‌اند.

تأکید بر این امر چندان است، که حتی راز جنگ بزرگ را، تنها نه در تضاد با افراسیاب بلکه در تعارض با منش پهلوانی ایران نیز باید شناخت. زیرا در این نبرد، نوعی دوگانگی میان انسان حماسه و انسان اسطوره به‌چشم می‌خورد، و ماجرا نیز به‌صورت آمیزه‌ای از این دوگانگی ادامه می‌یابد، تا سرانجام به تفوق اسطوره بینجامد.

در «داستان فریدون»، این حماسه است که در سیر تکاملی خود، بر اسطوره چیره می‌شود. اما در جنگ بزرگ، حماسه فقط در هاله‌ای از اسطوره ادامه می‌یابد. گویی بر سر ازمیان‌بردن افراسیاب و ریشهٔ بدی، میان حماسه و

اسطوره کشمکشی است. و اسطوره نمی‌تواند پیروزی نهایی نیکی را در این نبرد آخرین به حماسه واگذارد.

در اسطوره، نیکی و بدی مفاهیمی مطلقند. اما حماسه بیشتر با مصادیق اینها روبروست. و اگرچه ظرف اعتقادی و اندیشگی این هر دو یکی است، اما حماسه به دلیل زمینی بودنش، نمی‌تواند خود را به‌طور کامل منطبق بر روش و کاربرد اسطوره سازد. و در مواردی مثل جنگ بزرگ، تعارض خود را با آن از هر سو نشان می‌دهد؛ به‌ویژه در کشمکشی پایان‌نیافتنی میان پهلوانان و کیخسرو.

در اسطوره انسان به محدودیت انسان تاریخی و حماسی دچار نیست. بلکه موجودی است آمیخته با تمامی جهان. آمیزه‌ای است از گیتی و خدا، و مفهومی است مطلق. این وسعت وجودی انسان، در ظرف بیکران خود هستی قابل تصور است. چنین موجودی بیش از آنکه در واقعیت عینی و ملموس انسان و جهان بگنجد، در ذهن و تصور آدمی سیر می‌کند.

اما انسان پهلوانی حماسه، هرگز بدین حد و مرزِ گسترده و غیرانسانی نمی‌رسد. انسان حماسی آمیزه‌ای است از انسان اساطیری و انسان خاکی. هستی او آمیزهٔ جهان و خدا نیست، بلکه ترکیبی از خاک و خون است، و فرجامی دارد، و کرانمند است. گرچه بهره‌ور از نیروهای فوق بشری است، ذات اصلی او همان ذات انسان عادی است.

چنین انسانی، پیش از وجود مادی خویش وجود نداشته است. تولد او به‌واقع تولدی است در همین جهان ملموس. حال آنکه انسان اسطوره، پیش از زایش نیز، در نظامی که آیین آفرینش تصور کرده است، وجود دارد. همچنان که کیخسرو پیش از به‌دنیا آمدنش وجود داشته است:

چون کاووس به آسمان رفت، ایزد نیریوسنگ خواست جان او را بگیرد، «فروشی کیخسرو که هنوز از مادر نزاده بود... گفت ای نیریوسنگ کاووس را مکش، زیرا اگر این مرد را به‌قتل آری، یکی از دستوران ویران‌کنندهٔ توران

ظهور نمی‌تواند کرد. زیرا از پشت این مرد سیاووش، و از پشت سیاووش من پدید خواهم آمد»[۱].

اما انسان حماسی، در تاریخ ریشه دارد، و محاط در زندگی و مرگ است. زیرا حماسه به اعتباری تاریخی‌شدن صورتهای نوعی و ازلی اساطیر است. منتها این انسانی است که از حدود و مرزهای واقعیت عادی انسان اجتماعی و تاریخی فراتر می‌رود. یعنی او انسان کل تاریخ است، نه انسان مرحله‌ای از تاریخ. از مرحله‌ای معین ریشه گرفته است، اما محصور در روابط آن نیست: بدین سبب، تحقیق دربارهٔ زمینه و ریشه‌های تاریخی پیدایش یک پهلوان یا حادثهٔ حماسی، به تحلیل کارکردهای حماسی کمکی نمی‌کند. اگرچه ممکن است این گونه پژوهشها یا گاه نظیره‌پردازیها برای پژوهشگران تاریخ بسیار جذاب هم باشد.

به‌هرحال تعارض میان «منش کیخسروی» و «منش پهلوانی» در این جنگ، در همین مسألهٔ بنیادی نهفته است. انسان حماسی قادر نیست برداشتهای خود را از جهان کاملاً بر دریافتهای انسان اساطیری منطبق کند. گویی می‌تواند او را یا بپذیرد، یا انکار کند. نگاه او به جهان غالباً با دلهره‌ای آمیخته است که ناشی از فرجام و مرگ است. او در برابر تمام شدن و پایان گرفتن نیز قرار دارد، و ناگزیر تشویش نیستی او را آرام نمی‌گذارد. اما انسان اساطیر از این دلهره فارغ است. زیرا بیرون از تاریخ است، و با زمان ازلی سروکار دارد[۲].

و جنگ بزرگ در لحظهٔ آمیزش و رویارویی این دو انسان واقع شده

---

۱ - دینکرد، به نقل از کیانیان، کریستن سن. ترجمهٔ دکتر صفا، ص ۱۱۸.
در شاهنامه آمده است: (هنگامی که کاووس به آسمان می‌رود و سقوط می‌کند:

نکردش تباه از شگفتی جهان — همی بودنی داشت اندر نهان
سیاووش زو خواست کاید پدید — ببایست لختی چمید و چرید

(ج ۲، ص ۴)

۲ - ر.ک. به:

M. Eliade: Myths. Dreams and Mysteries. PP 34-38

است. انسانی که اساطیری می‌اندیشد، اما در واقعیت تاریخی گرفتار است. کشمکش و اختلاف را نیز همان اطاعت و پذرفتاری انسان حماسی نسبت به نظام اسطوره‌ای و آیینی جهان، فیصله می‌دهد. وگرنه پهلوانان ایران را در مخالفتهاشان، نیروی استدلال مجاب نمی‌کند. فقط به رای و روش و منش کیخسرو تن درمی‌دهند.

اما گویی فردوسی در این میان، نمی‌توانسته فقط به‌تبعیت پهلوانان از کیخسرو خرسند بماند. لذا در عین وفاداری به نظام اساطیر، انسان کامل حماسی خود، یعنی رستم را، در میانه و بر فصل مشترک این دو قرار داده است.

به‌همان گونه که خسرو در اسطوره نامحدود است، رستم در حماسه نامحدود است. زیرا انسان حماسی نیز به‌نوعی یا به تعبیری با جاودانگی مرتبط و آشناست.

هرچه اسطوره رستم را نادیده گرفته، حماسه بر او تأکید ورزیده است. بنا به اسطوره، شکست کامل افراسیاب، و از میان رفتن بدی، باید تنها به‌دست کیخسرو انجام یابد. گویی در نظام اعتقادی موبدان دورهٔ ساسانی، که تدوین کنندگان خداینامه بوده‌اند، نمی‌گنجیده است که کسی دیگر که فاقد شخصیتی دینی و موبدی باشد[1]، این مهم را به انجام رساند. شاید به همین علت است که کیخسرو بی‌آنکه دگرگونی پذیرد و یا تعدیلی یابد، از اسطوره به حماسه راه یافته است. حال آنکه بیشتر قهرمانان اساطیری، در سیر تکاملی خود، برای راه یافتن به حماسه تغییر ماهیت داده، یا شکلها و رفتارهای تازه‌ای یافته‌اند.

ماهیت کیخسرو در حماسه و اسطوره تقریباً یکسان است. اما وجودش تا آنجا در شاهنامه غیرطبیعی و معنوی است، که بافت حماسه و کاربرد آن می‌تواند برتابد. در حماسه عناصر دیگری مثلاً مانند زال نیز هستند که از نوعی

---

۱ - حمزهٔ اصفهانی و ابن بلخی به پیامبری کیخسرو به‌زعم پارسیان اشاره کرده‌اند. ر.ک. به: تاریخ سنی ملوک‌الارض و الانبیا، طبع بیروت، ۱۹۶۱، ص ۳۶ و فارسنامهٔ ابن‌بلخی، تصحیح لیسترانج ـ نیکلسون، ص ۴۷، و نیز ر.ک. به: مجمل‌التواریخ و القصص، تصحیح بهار، ص ۲۹.

تأیید فوق‌بشری برخوردارند، و در این حد وجود کیخسرو زیاد هم غیرطبیعی نیست. اما کارکردی که اسطوره بر شخصیت حماسی کیخسرو تحمیل کرده، از این مقوله جداست.

جالب توجه است که در همین داستان، دو شخصیت بارز مانند زال و کیخسرو، برای درک مشکلی ذهنی که کیخسرو مطرح کرده، روبه‌روی هم قرار می‌گیرند. زال یک شخصیت اسطوره‌ای است که کالبد حماسی یافته و در روابط و موقعیت‌های حماسی تبلور تضاد و وحدت شده است. و آنچه او را به صورت ذهنیت متبلور در حماسه درآورده همانا خرد غریزی اوست که از همین دوگانگی حماسی و اسطوره‌ای حکایت می‌کند. اما کیخسرو موجودی اساطیری است که در حماسه نیز باید روالی اسطوره‌ای را به سرانجام رساند. و خردآیینی او چیزی را درمی‌یابد، که حتی زال نیز چنانکه خواهیم دید، بر درک آن توانا نیست. برخورد این دو شخصیت نیز نشان دیگری است از این دوگانگی انسانهای حماسی و اساطیری، و برزخ میان اسطوره و حماسه و آمیختگی ذهنی در این داستان.

تدوین کنندگان خداینامه، گویی بر آن بوده‌اند که جنگ بزرگ را بربنیان اساطیری ایران در حد جنگی آیینی و اساطیری حفظ کنند، و روابط اساطیری را در آن بر روابط حماسی چیره سازند.

فرهنگ مسلط دورهٔ ساسانی، و آرمان اشرافی آن، شاید به همین دلیل رستم را اصلاً در این نبرد نهایی و پیروزی آخرین، دخالت نداده است. زیرا او تبلور آرمانهای قومی است، نه تجسم اندیشه‌های دینی. فردوسی رستم را به گونه‌ای خلق کرده، که در همهٔ جنگها و نبردها سامان‌دهنده و تعیین‌کننده است. او نمونه‌واری از تضاد میان توران و ایران است. اما در این نبرد، تنها نشانهٔ پایدار حماسه است، وکار اصلی برعهدهٔ او نیست. حماسه موضع او را در حد امکان نیرومند و مشخص داشته است، اما چه کند که تعیین‌کنندهٔ روابط این

ماجرا اسطوره است. بدین سبب رستم در هالهٔ شخصیت کیخسرو قرار می‌گیرد.

بیهوده نیست که از رستم و زال در اوستا نامی برده نمی‌شود. «شپیگل گمان می‌کند که مؤلفین اوستا او را خوب می‌شناخته‌اند. و عمداً از لحاظ آنکه رفتار او به دلخواه موبدان نبوده است، از او اسمی نمی‌برند»[۱].

نولدکه در رد نظر شپیگل می‌نویسد: «چنانچه مدونین نوشته‌های مقدس، رستم را از جملهٔ پیروان زرتشت نمی‌دانستند، می‌توانستند او را بد قلمداد کنند.»

انگار نمی‌داند که رستم تا چه حد با روح و ذهن قوم ایرانی آمیخته است، و چگونه آرمانهای مردم این خاک، در او متشکل شده است. او مزدک نیست که تسلط فرهنگی و سیاسی موبدان، بتواند او را نیز به صورت نامطلوبی برای جامعه درآورد[۲].

اما فردوسی که تابع نظام اعتقادی اسطوره نیست، نمی‌تواند چنین رفتاری را با قهرمان خود برتابد. از این روی، واقعه را آن گونه که خود می‌پسندد تکمیل و ترسیم می‌کند.

بدین ترتیب رستم در این جنگ، چنانکه خواهیم دید، همواره حکم نیرویی متعادل کننده را دارد در اردوی نیکی. اما خود در این پیروزی عامل اجرایی نیست.

پس در اردوی نیکی جنگ بزرگ، با سه نوع انسان روبروییم:

۱ـ کیخسرو ۲ـ پهلوانان ۳ـ رستم

و اگر وجه‌افتراق انسان اسطوره‌ای و انسان حماسی، در کیخسرو و پهلوانان است، وجه اشتراک آن دو، در رستم آشکار می‌گردد.

اما اشتراک و تجانس اصلی این انسانها، همان اندیشهٔ نیک، و پیوستگی به سپاه

---

۱ ـ حماسهٔ ملی ایران، نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، ص ۲۸.

۲ ـ قصد من این نیست که به‌تبع از بعضی پژوهشگران، رستم را بددین بخوانم. بلکه فقط به آرمانهای حماسی متبلور در او اشاره می‌کنم.

نیکی است. و از این نظرگاه اساسی، چنانکه پیشتر نیز یاد شده، هیچ‌گونه تضادی میان آنها نیست، و یک کل متجانس را در برابر نیروی بدی تشکیل می‌دهند.

در شاهنامه، پس از کشته شدن ایرج و سیاووش، غالباً آغاز به جنگ از سوی ایرانیان است. در جنگ بزرگ نیز، این کیخسرو است که بیدرنگ پس از مرگ پیران تعبیه‌ای عظیم می‌سازد، و تمامی سران و بزرگان جهان را فرامی‌خواند، و به‌سوی افراسیاب می‌تازد.

افراسیاب گویی همواره در موضعی است که باید تاوان کردارهای اهریمنانهٔ خود را باز پس دهد. او علت جنگ است و اصل بدی. اما هم او را نیز باید انگیزه‌ای تازه به شتاب و خشم وادارد، و به نبرد بکشاند. از این روی، این بار خبر مرگ پیران است که او را از جای می‌کند.

عاطفه‌ای که در افراسیاب هست تعیین‌کنندهٔ رفتار اوست، همین عاطفه بارها جنگ را نیز برایش موجه کرده است، و او را به مقابله با سپاه ایران کشانده. و چنانکه خواهیم دید، اردوی افراسیاب، نمودار پیروی از رابطه‌های غریزی و عاطفی است؛ در برابر اردوی ایران که نمایندهٔ اندیشه و آیین است.

اینک سپاه ایران به کین‌خواهی سیاووش آمده است، و لشکر افراسیاب به انتقام مرگ پیران. دو سپاه رویاروی هم، سه روز و سه شب همچنان آرام می‌مانند. درنگی شگفت و رازگونه، به نشانهٔ عظمت و راز نبرد. هیچ یک را گویی سر آن نیست، که کشتار و نابودی آخرین را دامن زند. راز سپهر حتی بر موبدان و ستاره‌شناسان نیز آشکار نیست. زیرا خود:

سپهر اندر آن جنگ نظّاره بود

(ص ۲۵۷)[1]

اما اگر افراسیاب و کیخسرو را نیرویی بازدارنده، برجای نگه داشته است،

---

۱ ـ مأخذ اشعار متن، جلد پنجم شاهنامهٔ چاپ مسکو است. به مجلدات دیگر در پاصفحه اشاره خواهد شد.

شیده پسر افراسیاب چنین بازدارنده‌ای ندارد. به سائقهٔ جوانی و دلاوری از تنگ‌شدن کار به‌ستوه می‌آید، و ناآرام و پرخاشگر، از این درنگ دراز برمی‌آشوبد، و افراسیاب را به پرسش می‌گیرد و به جنگ برمی‌انگیزد. این پدر و پسر در جنگ با کیخسرو منطقی یگانه دارند. شیده نیز به خویشی و پیوند کیخسرو می‌اندیشد، و جنگ او را با نیا، ناروا و ناسزا می‌داند. مرگ سیاووش را نیز همچون افراسیاب توجیه و تعلیل می‌کند. او را گناهکاری می‌شناسد که در پی به‌چنگ آوردن شاهی توران به‌قتل رسیده است. شیده تنها گذشته را درمی‌یابد، و از آینده آگاه نیست، و راز این جنگ را نمی‌داند. نه دل‌مشغولی افراسیاب را دارد، و نه خویشتن را سزاوار این رفتار غیرپهلوانانه می‌شناسد. انتظاری این‌گونه طولانی او را، زودتر از شمشیر، از پای درمی‌آورد. منطق او منطق پهلوانی است که مردی و نام و زندگی را تنها در میدان جنگ، و در مبارزه می‌جوید و می‌یابد. او تنها کسی است در اردوی توران، که روش افراسیاب را برنمی‌تابد. و گرچه تعارض او با پدر، همچون اختلاف پهلوانان ایران با کیخسرو نیست، اما انگار رفتار او نیز نشانهٔ اینست که رهبران این جنگ با پهلوانانشان، همدل و همراه نیستند. آنها چیزی می‌دانند که اینها از آن بی‌خبرند. منظومه از آغاز گویی بر آنست که این جنگ را تابع روابطی غیرپهلوانی بنمایاند. و این امر در اعتراض شیده به افراسیاب نیز مشهود است:

از ایرانیان نیست چندین سخن　　سپه را چنین دل شکسته مکن
بدیشان چه باید ستاره‌شمر　　به شمشیر جویند مردان هنر

(ص ۲۵۸)

افراسیاب نمی‌تواند تمام راز دلش را به شیده بازگوید. تنها می‌تواند او را به آرام‌گرفتن فرمان دهد: «بدو گفت مشتاب و تندی مکن». سخن را برمی‌گرداند، و از مرگ پیران یاری می‌جوید، و اندوه و خشم و شکسته‌دلی تورانیان را در سوگ او به‌یاد می‌آورد. شاید که راز این نبرد، که درونش را

می‌خراشد، از شیده پنهان ماند. با این همه نمی‌تواند تصور نهایی خود را از این جنگ‌نهان سازد، و به‌نوعی به شکستی اشاره می‌کند که در انتظار آن است.

در گفتار افراسیاب پیداست که بی‌میل نیست این جنگ را نیز همچون گذشته، به جنگهای تن‌به‌تن و پهلوانی بدل سازد. اما می‌داند که این نبردی پهلوانی نیست، و از همین نیز بیمناک است:

بانبوه جستن نه نیکوست جنگ　　شکستی بود باد ماند به چنگ
مبارز پراگنده بیرون کنیم　　از ایشان بیابان پر از خون کنیم

(ص ۲۵۹)

شیده این نگرانی و وحشت را درنمی‌یابد. همچنان در آرزوی جنگ کیخسرو است، و از ایستادن و ماندن و سکون بیزار است.

اما پیشنهاد او گویی یکباره انگیزه‌ای در افراسیاب بیدار می‌کند، و راه رهایی را فراروی می‌گشاید:

بدو گفت کای کار نادیده مرد　　شهنشاه کی جوید از تو نبرد
اگر جویدی، هم‌نبردش منم　　تن و نام او زیر پای افگنم
گر او با من آید به آوردگاه　　برآساید از جنگ هر دو سپاه

(ص ۲۶۰)

بدین‌گونه راز اصلی واقعه را آشکار می‌کند، و سخن پایانی را می‌گوید. می‌داند که این برخورد نهایی است و با مردانگی و مردی نیز این جنگ را نمی‌توان به پایان برد. اگر این دیدار مستقیم و رویاروی افراسیاب و کیخسرو به تعویق افتد، تنها زمانی کوتاه یا شاید هم بلند، بر جنگ خواهد گذشت. اما آنچه باید روی دهد، از هم‌اکنون خود را نموده است، و هر دو رهبر نیکی و بدی آن را احساس می‌کنند، و افراسیاب که دلی مشوش و ناآرام دارد، این نزدیک شدن واقعه را بیشتر حس می‌کند.

اعتراض شیده بر پدر، در منطق پهلوانی کاملاً درست و سنجیده است:

پسر پنج زنده‌ست پیشت بپای نمانیم تا تو کنی رزم رای
نه لشکر پسندد نه ایزدپرست که تو جنگ او را کنی پیش دست

(ص ۲۶۰)

این سنت و اخلاق حماسه است. ایرانیان نیز به کیخسرو به همین گونه معترضند. اما رهبران این جنگ را هوایی دیگر در سر است.

افراسیاب پیامی دراز به کیخسرو می‌فرستد، و این نخستین آشتی‌جویی اوست در جنگ بزرگ.

او سه بار در این نبرد به آشتی روی می‌کند، و بستگان خود را به رسالت نزد کیخسرو می‌فرستد. آنچه در پیام‌های او آمده است نموداری است از منش افراسیاب و اخلاق و موقع متغیر او در طی این مبارزه.

نخستین پیام، پیش از هر چیز یادآور پیوندی عاطفی است، و آنگاه توجیهی برای کشته شدن سیاووش، و اینکه:

چنین بود رای جهان آفرین

(ص ۲۶۰)

افراسیاب هرگز تعلق خود را به نیروی شر باور ندارد. به همان سادگی و سهولت و باعتقاد، جریان امور را به آفرینندهٔ جهان نسبت می‌دهد که ایرانیان. زمینهٔ اندیشه و بینش ایرانی و تورانی نسبت به جهان یگانه است. هر دو گروه در تحلیل پدیده‌ها وحدت مبنا و مبدأ آنها را به‌یاد دارند. عنصر وابسته به نیروی شر نیز، خود به مبدأ واحد همهٔ افعال بشر و زندگی و مرگ و جهان واقف است. همه چیز را از سوی او می‌داند.

اما افراسیاب خاصیتی تفکیک‌کننده نیز دارد. پدیده‌ها و اعمال را در پیوند با هم، و در رابطهٔ علت و معلولی، کمتر درمی‌یابد. جزء جزء بدانه می‌نگرد، و ارزیابی می‌کند. از این‌رو در نظام ارزش‌گزاری او، هر عمل و هر پدیده، به‌نفسه دارای ارزش است. او به یک کل تعیین‌کننده نمی‌اندیشد. لذا

آدمیان را نیز، بنا به وابستگی‌شان به دو نیروی خیر و شر، تقسیم نمی‌کند. نیک بودن، اما پیوستن به هر نظامی برای او موجه است. بدین سبب هرگز نمی‌تواند دریابد که چرا پیران نیک‌خوی‌نیک‌اندیش، در نظرایرانیان‌سزاوار کشتن‌است:

گنه گر مرا بود پیران چه کرد؟

(ص ۲۶۰)

افراسیاب در جهانی ایرانی می‌زیده زمینهٔ فکری او و ایرانیان مشترک است. پس طبیعی است اگر کیخسرو را از خون ریختن زنهار می‌دهد، و دریغ می‌خورد از خون انسانها که بی‌گناهی ریخته شود.

اما افراسیاب همواره در تشخیص حقیقت حیران است. مگر آنچه او می‌گوید، همان نیست که نیکان اردوی ایران نیز بدان پای‌بندند؟

پس اشکال کار در کجاست؟ مگر ممکن است که نیکمردی همچون پیران، جز به‌دست آدمی بداندیش، و بدکار کشته شود؟

از سویی چگونه می‌تواند چنین نسبتی به کیخسرو دهد:

گر ایدونک گویم که تو بدتنی بدانندیش وز تخم اهرمنی
به گوهر نگه کن به تخمه منم نکوهش همی خویشتن را کنم

(ص ۲۶۰ـ۲۶۱)

پس چاره در کنار گذاشتن نیکان است، از خیل بداندیشان و بدخواهان. یعنی تجزیهٔ عناصر یک نیرو، و درنیافتن رابطه پیوند اساسی آنها:

تو این کین به گودرز و کاووس مان که پیش من آرند لشکر دمان

(ص ۲۶۱)

آن مهر و پیوند، و این عدم شناخت و تشخیص، و ندانستن پایگاه بدی یا نیکی او را به چنین پیشنهادی وامی‌دارد. فرق میان آدمهای بد اردوی خیر، و آدمهای خوب اردوی شر، برای او آشکار نیست. فقط می‌داند که کاووس و خسرو دو انسان متفاوتند، و به بداندیشی کاووس نیز واقف است. پس به‌زعم

او همهٔ این ماجرا و کشمکش زادهٔ بدخواهی و کینه‌ورزی آدمهای بد است. آدمهایی که به‌آسانی می‌توان آنها را از خیل نیکان یا بدان جدا کرد.

افراسیاب برای کنار کشیدن خود از جنگ، به هر وسیله‌ای متوسل می‌شود. به‌وعده و وعید و تهدید و هرچه به‌نظرش می‌رسد روی می‌کند.

در این میان گاه پیشنهادهای او بسی خوشایند و پذیرفتنی است. حتی می‌توان گفت که در آنها گاه راستگو و یکدل نیز هست. مشکل او در این آشتی جستن‌ها نیست، بلکه مصیبت در کارکرد اوست پس از آشتی.

نظام بدی و بافت زندگی و شخصیت او، موجب آن است که هرگز نتواند چنین پیشنهادهایی را به‌تمامی عملی سازد. یا اگر هم چندی، توفیقی در این زمینه داشته باشد، باز تضادهای اصلی و روابط اساسی، خود را به‌هرحال نشان داده، اوضاع را به دروغ و آشوب و پیمان‌شکنی می‌کشاند.

اگر او فردی بی‌رابطه، و ناپیوسته به بدی بود، پیشنهادهایش بسی امیدوارکننده می‌بود؛ اما همین امیدها، وقتی که در سیطرهٔ روابط و نظام بدی قرار می‌گیرد، منجر به ماجرای سیاووش می‌شود.

تا پیش از مرگ سیاووش، شاید این‌ها همه باور کردنی هم می‌بود. و اگر کاووس هم آنها را نمی‌پذیرفت، سیاووش و رستم آنها را باور داشتند. اما اگر سیاووش برای آشتی آمده بود، کیخسرو تنها به کین آمده است؛ تا دیگر نیازی به آشتی افراسیاب‌وار نباشد. از سویی در افراسیاب، همواره بیم جان نیز خلجانی دائمی و پیوسته دارد. او در عین شجاعت از ترس نیز بهره‌مند است.

در منتهای پرخاشگری و رشادت، به دورداشتن خویش از واقعه نیز می‌اندیشد. به‌هر شکلی برخورد پایانی را باید به‌عقب اندازد؛ و دلیل این آشتی جستن‌ها، چنین خصلتی نیز هست.

اما پایان پیام همانست که از آغاز اندیشیده بود. جنگی میان او و کیخسرو، به دور از سپاه. یعنی کوتاه کردن زمان و سرنوشت. منتهی این طرح، با نوعی

توجیه اخلاقی به‌نفع خود او ارائه می‌شود:

ور ایـــدونک جـــان تـــرا اهـــرمن　　بـــپیچد هـــمی تـــا بـــپوشی کـــفن
جـز از رزم‌وخـون‌کردنت رای نـیست　　بـــه مـغز تـو پـند مـرا جـای نـیست
تـــو از لشکـــر خـویش بـیرون خـرام　　مگر خـود بـرآیـدْت از ایـن کـار کـام
بگـــردیم هـــر دو بـــه آوردگـــاه　　بـــرآســاید از جـنگ چـندین سـپاه

(ص ۲۶۲)

وقتی ایرانیان خبر از رسالت شیده آوردند:

دل شاه شـد زان سـخن پـر ز شـرم　　فـــرو ریـــخت از دیـــدگان آب گـــرم
چنین گفت کاین شیده خال مـنست　　بـــه‌بالا و مـــردی هـــمال مـــنست

(ص ۲۶۴)

کیخسرو نیز نمی‌تواند عاطفه و مهر را از یاد ببرد، و این اصلی است در پیوستگی این دو سوی خصومت. هر دو از مهر آغاز می‌کنند، اما به چیزی دیگر می‌رسند.

به افراسیاب اعتمادی نیست، و کیخسرو نیای خود را خوب دریافته است، و اهریمن را نیز به‌خوبی می‌شناسد. کارکرد اهریمن و افراسیاب جز حیله و چاره‌جستن نیست. افراسیاب جادو است. پشیمان شدن و مهربانی و چربْ‌زبانیش، با زودباوری و بی‌ثباتی منش و پریشانی اندیشه توأم است.

پس تصمیم کیخسرو همانست که افراسیاب می‌خواست: رفتن به جنگ تن‌به‌تن با شیده.

اما این برای پهلوانان ایران پذیرفتنی نیست. هنوز آنان هستی دارند و آماده‌اند؛ پس کیخسرو نباید به‌تن خویش جنگ آغازد.

پهلوانان افراسیاب نیز این را از او نپذیرفتند. زیرا این سنت پهلوانی و قانون حماسه است.

اما پهلوانان با این اعتراض، اختلاف اصلی خود را با کیخسرو آغاز کرده، بیانگر تعارض انسان اسطوره و انسان حماسه می‌شوند. آنان درست در موردی به مخالفت با خسرو می‌پردازند، که هستهٔ اصلی موجودیت و رسالت او را تشکیل می‌دهد. یعنی پیام آشتی افراسیاب را پذیرایند.

اینان که برای دورداشتن کیخسرو از جنگ، از پردانشی و جادو و بداندیشی و نیرنگ افراسیاب سخن داشتند، یکباره شرایط آشتی او را پذیرفتنی دانسته، برآنند که:

همی پوزش آرد بدین بد که کرد ز بیچارگی جست خواهد نبرد

(ص ۲۶۶)

گویی بر خلاف همیشه دل از کین برکندن، برای آنان آسان شده است، و شادمانی خود را از این پنهان نمی‌کنند که:

به ایران خرامیم پیروز و شاد ز کار گذشته نگیریم یاد

(ص ۲۶۶)

آیا از بسیاری جنگ به‌ستوه آمده‌اند، یا که با آشتی‌جستن و بازگشتن، می‌توانند کین سیاووش را از یاد ببرند؟

آیا پیروزی نهایی خیر، برای اینان مفهومی دیگر دارد؟

درست است که کیخسرو به تأییدی آسمانی مستظهر است. اما این تمامی قضیه نیست. جادوی افراسیاب سراسر اسطوره و حماسه و تاریخ را پوشانده است. او به جادوی باران و آب را از ایرانشهر بازداشته[۱]، و دریاچه‌ها را پایمال کرده[۲] و سلطه‌اش همواره مترادف ویرانی و خشکی بوده است[۳].

---

۱ - بندهشن و گزیده‌های زاداسپرم به نقل از اساطیر ایران دکتر مهرداد بهار، چاپ بنیاد فرهنگ، ص ۱۰۴ و ۱۴۹.

۲ - مینوی خرد ترجمهٔ دکتر احمد تفضلی، چاپ بنیاد فرهنگ، ص ۴۴.

۳ - مجمل‌التواریخ و القصص، ص ۴۳، زین‌الاخبار گردیزی، تصحیح عبدالحی حبیبی، ص ۲۴۴؛ تاریخ بلعمی، تصحیح بهار - پروین گنابادی، ج ۱، ص ۵۲۱.

حمله‌های او به سرزمین آریایی از عهد یشتها در خاطرهٔ این قوم مانده است[۱]. چندان که توانسته به کندن شهرها و کورکردن چشمه‌ها پرداخته، «چنانکه قحطی عظیم پدید آمده است»[۲].

سلطهٔ ضحاکی او از ذهن ایرانیان، به‌آسانی محو نمی‌شود، و سرنوشت نوذر و سیاووش آنان را به تأمل وا می‌دارد:

اگر دور از ایدر تو گردی هلاک　　ز ایران برآید یکی تیره خاک
یکی زنده از ما نماند بجای　　نه شهر و بر و بوم ایران بپای

(ص ۲۶۵)

گویی ایرانیان بر توان افراسیاب، بیش از نیروی کیخسرو واقفند، یا گمان دارند که اگر این نبرد میان این دو تن واقع شود، آن‌که پیروز می‌شود کیخسرو نیست. اینان همان انسانهای حماسی‌اند که به واقعیتی که تاکنون از وجود افراسیاب دیده‌اند نزدیکترند، و انگار واقعی‌تر می‌اندیشند. اما کیخسرو اساطیری از سرنوشت نهایی و ذهنیت ازلی و آیینی این نبرد آگاه است، و کارکرد خویش را می‌شناسد.

به‌هرحال آشتی‌جویی آنان بیدرنگ پس از این دلهره و اضطراب مطرح می‌شود. اما از این گذشته شاید برای آنان همین بسنده است که عنصر بد و نیروی بدی را تابع خویش قرار دهند، و تسلط نیکی را بر مصادیق بدی، در رفع این تضاد کافی بدانند. در چنین بینشی خصومت نیز مطلق نیست، بلکه باید آن را در رابطهٔ پدیده‌های این جهانی جست.

باری کیخسرو از این تصمیم خشمگین و اندوهناک است:

همی لب به‌دندان بخایید شاه.

(ص ۲۶۶)

---

۱ - ر.ک. به زامیاد یشت، ج ۲ یشتها، پورداوود، ص ۳۴۵ به‌بعد.

۲ - فارسنامه ص ۳۸ و طبری سری I، جزء ۲، ص ۵۲۹ و اخبار ایران از کامل ابن‌اثیر، ترجمهٔ باستانی، چاپ دانشگاه، ص ۲۵.

برای او فقط ریشه کن کردن بدی، و رهانیدن جهان از ویرانی، مطرح است. او به‌منظور سامان‌بخشیدن به زندگی آمده است، و می‌داند که تا سلطه و حتی حضور افراسیاب جادو بر زمین باقی است، آسودگی و رهایشی نیست:

چو بر تخت بر زنده افراسیاب　　بماند جهان گردد از وی خراب

(ص ۲۶۶)

سوگندهای ایرانیان را به‌یادشان می‌آورد، و بر تضادهای نخستین تأکید می‌کند. از ایرج سخن می‌گوید و از سیاووش، و از رسالتی که برای آن پسیچیده‌اند.

اما گویی این تعارض شدیدتر از آن است که به‌سادگی از میان برخیزد. به‌ناچار کیخسرو بر حساس‌ترین خصلت پهلوانی انگشت می‌گذارد، و ترس را که در دل پهلوانان نمی‌گنجد، به آنان نسبت می‌دهد. هرچه باشد این اتهامی است دردناک. درست است که ترس و افراسیاب یک معنی واحدند،[1]، اما این سرزنش درخور پهلوان نیست. آنچه با او بیگانه است ترس است. اما کیخسرو به‌سبب دشواری ماجرا بر همین تأکید می‌کند:

فریبنده ترکی از آن انجمن　　بیامد خرامان به‌نزدیک من
گر از من همی جست خواهد نبرد　　شما را چرا شد چنین روی زرد؟
همی از شما این شگفت آیدم　　همان کین پیشین بیفزایدم
گمانی نبردم که ایرانیان　　گشایند جاوید زین کین میان

(ص ۲۶۷)

به‌هرحال اگر این عدم تجانس، در اینجا با پوزش ایرانیان تعدیل می‌شود، از ذهن آنان رخت برنمی‌بندد، و در سراسر جنگ بزرگ به نیروی خود باقی می‌ماند. تا آن لحظهٔ آخرین که مشخص‌ترین و کامل‌ترین شکل خود را می‌یابد.

---

۱ - یوستی در «نامهای ایرانی» افراسیاب را چنین معنی می‌کند: کسی که بسیار به هراس اندازد. به نقل از یشتها، ج ۱، ص ۲۱۱.

اما رستم در این میانه، تنها کسی است که با ایرانیان همدل و هماهنگ نیست. او چه در آشتی‌جستن سیاووش با افراسیاب، و چه در جنگ نهایی کیخسرو با افراسیاب، تنها کسی است که موقع و مقام این دو آزادهٔ راست کردار را ادراک می‌کند.

تنها اوست که مفهوم آن آشتی و این کین را به‌تمامی درمی‌یابد. در آن آشتی یار سیاووش بود، حتی در برابر کاووس. در این کین نیز یاور کیخسرو است، حتی در برابر همهٔ پهلوانان ایران.

با رستم و در رستم، قهرمان اسطوره و قهرمان حماسه به وحدتی می‌رسند که نظم فکری ایرانی تصور کرده است. آگاهی و آرمان شاعر نیز او را چنان پرداخته، که پیروزی نیکی یکباره و به‌تمامی کار اسطوره نباشد.

رستم هرگز در اندیشهٔ برتری جادو و افراسیاب نبوده است، و برخلاف پهلوانان ایران که گاه به تردید و اضطرابی در برابر تورانیان دچار شده‌اند، هرگز خلجانی در جانش پدید نیامده است. هم به‌نیروی خویش اعتقاد دارد، و هم خیر را کامل‌تر و تمام‌تر می‌شناسد و درمی‌یابد. پس طبیعی است که نه‌تنها تردیدی به‌دل راه ندهد، بلکه آشتی با دشمن را نیز در مخیله نپرورد. یکبار هم که در داستان خاقان چین، در پی آشتی با پیران است، نخستین شرط صلح را نفی کامل افراسیاب و گسستن پیران از اردوگاه بدی تعیین می‌کند[۱].

او صورت حماسی کیخسرو است، یا مکمل وجود او. شاید نیز تلویحاً می‌داند که این چگونه جنگی است، و امور را به خود خسرو وامی‌گذارد.

جنگ کیخسرو با شیده پرتوی است از راز اصلی این جنگ بی‌پهلوان. دو قدرت غیر بشری در برابر یکدیگر. این نبرد جادو و دین است، و این شیده دستاورد جادوست[۲]. مردانگی شگفتش آمیخته با جادویی است که او را از

---

۱ - ر. ک. به ج ۴ شاهنامهٔ چاپ مسکو، ص ۲۲۴.

۲ - طبری جادو بودن را به خود شیده نسبت می‌دهد: سری I ج ۲ ص ۶۱۵ و نیز ر. ک به بلعمی ج ۱، ص ۶۱۵.

دسترس پهلوانان دور می‌دارد:

بدانید کاین شیده روز نبرد — پدر را ندارد به هامون بمرد
سلحیش پدر کرده از جادوی — ز کژّی و بی‌راهی و بدخوی
نباشد سلیح شما کارگر — بدان جوشن و خود پولاد بر
همان اسپش از باد دارد نژاد — به‌دل همچو شیر و به رفتن چو باد
کسی را که یزدان نداده‌ست فر — نباشدش با چنگ اوپای و پر

(ص ۲۶۷ـ۲۶۸)

این تنها نبرد تن‌به‌تن جنگ بزرگ است. از سویی شیده نیز به‌سبب فرّ و نژاد خود ننگ دارد که با پهلوانان به‌جنگ آید. و این منطق برای پهلوانان دریافتنی‌تر است.

کیخسرو از هرچه آگاه است، اینان را باخبر می‌سازد، و نشان می‌دهد که قدرت او در آگاهی‌های اوست. همین آگاهی‌هاست که سرنوشت کیخسرو را رقم زده است. این آگاهی‌ها که همواره نیز به سرچشمهٔ ازلی و فوق‌انسانی خود اشاره دارد، هم این جنگ را به‌پایان خواهد برد، و هم دوران پس از پیروزی را با اندیشهٔ تازه‌ای روبه‌رو خواهد کرد که تنها از خویشکاری کیخسرو نتیجه شده است.

تصمیم خسرو به جنگ، افراسیاب را سراپا به اضطراب و نابسامانی می‌کشد. آشفتگی او را پایانی نیست و بی‌درنگ یاد می‌کند:

از آن خواب کز روزگار دراز — بدید و زهر کس همی داشت راز
سرش گشت گردان و دل پرنهیب — بدانست کآمد به تنگی نشیب

(ص ۲۷۰)

از هنگام آشتی با سیاووش تاکنون، از این خواب پریشان بوده است، و روزگاری به‌انتظار مانده، تاکی لحظهٔ آخرین فراز آید:

بیابان پر از مار دیدم به خواب — جهان پر ز گرد آسمان پر عقاب
زمین خشک شخّی که گفتی سپهر — بدو تا جهان بود ننمود چهر

سراپردهٔ من زده بر کران / به گردش سپاهی ز گنداوران
یکی باد برخاستی پر ز گرد / درفش مرا سر نگونسار کرد
برفتی زهر سو یکی جوی خون / سراپرده و خیمه گشتی نگون
سپاهی ز ایران چو باد دمان / چه نیزه به‌دست و چه تیر و کمان
بر تخت من تاختندی سوار / همه نیزه‌هاشان سر آورده بار
برانگیختندی ز جای نشست / مرا تاختندی همی بسته‌دست
نگه کردمی نیک هر سو بسی / ز پیوسته پیشم نبودی کسی
مرا پیش کاووس بردی دوان / یکی بادسر نامور پهلوان
یکی تخت بودی چو تابنده ماه / نشسته برو پور کاووس‌شاه
دو هفته نبودی ورا سال بیش / چو دیدی مرا بسته در پیش خویش
دمیدی به‌کرادر غرنده‌میغ / میانم به‌دو نیم کردی به تیغ[1]

اینک آن لحظه در رسیده است، و افراسیاب فرجام خویش را معاینه می‌بیند. هرگز این همه به شکست خویش اطمینان نداشته، و چنین ناامید و حیرت‌زده نبوده است. او همواره در این تنگناهای مقدر و باریک‌جاهایی که خود موجدشان بوده، گرفتار است.

همیشه وقتی به‌دام می‌افتد، درمی‌یابد که چه بر او گذشته یا چه خواهد گذشت. اما این بار پیش از رزم، شکستن دل و زوال خود را می‌بیند، و می‌داند که هیچ چاره و حیله‌ای نیز کارگر نیست.

افراسیاب با آنکه از تقدیرش در این جنگ آگاه است، باز هم بارها برای رهانیدن خویش از مرگ و نابودی تلاش می‌کند. منتهی تلاش او همه در طریق جادوی است. جادو نمی‌تواند در برابر تقدیر، آرامشی نصیب او کند. تنها زمان آن را عقب‌تر می‌اندازد. جادو چارهٔ مرگ و تقدیر نیست، بلکه فقط تصوری از چارهٔ آن یا که فقط کوششی برای چارهٔ آن است. خود او نیز

---

۱ - داستان سیاووش، ص ۴۳-۴۴، پژوهش نگارنده، چاپ بنیاد شاهنامه.

می‌داند که این توانایی در او نیست. حتی پیش از شروع جنگ، منظومه این را ناگفته نمی‌گذارد که:

چنین بود فرمان یزدان پاک که بیدادگر شاه گردد هلاک

(ص ۲۵۱)

در شاهنامه هیچ کس در پی شکستن راز این تقدیر نیست. اگر تراژدی یونان راز را می‌شکافد، و دل آن را می‌جوید، حماسهٔ ایرانی در راز می‌ایستد، و آن را می‌پذیرد. هرچه را نمی‌داند، اما از اتفاقش در شگفت است، به آن راز پیوند می‌دهد.

اگر تراژدی یونان شناختن رازهای جهان را به‌عهده دارد[۱]، شاهنامه بیان رازهای جهان را تعهد کرده است. آن در مرحلهٔ شناخت است، و این در مرحلهٔ باور. آن در مرحلهٔ تردید است، و این در مرحلهٔ تسلیم. انسان در تراژدی یونان و شاهنامه مقهور تقدیر است، اما تفاوت این دو در این است که در تراژدی یونان، انسان با علم به تقدیر آن را می‌سازد و بر آن می‌شورد[۲]. حال آنکه در شاهنامه، انسان فقط از تقدیر آگاه است.

توجیه رمز این تسلیم و «احتراز از جستن و یافتن علت آنچه پنهان و مرموز است، در ایمان قطعی (این انسان) به خیر و کمال نظام وسیع از پیش ساختهٔ گیهانی است، که هر چیز و هرکس چون آدمیان و پریان و ستارگان و گیاهان در آن به جای مقرر مطلوب خویش قرار دارند.»[۳].

---

۱ - ر.ک. به مقدمهٔ آندره بونار بر آنتیگن، ترجمهٔ مهیار، ص ۱۴ به‌بعد.

۲ - ر.ک. به:

C.M. Bowra. the Grrek Experience. P 60,1959, U.S.A.

۳ - هزارویکشب و افسانه شهرزاد، جلال‌الدین ستاری، ص ۲۲۴.

پژوهشگر دانشمند آقای جلال ستاری در این کتاب که کوششی است برای دریافت یک قصه از لحاظ روان‌شناسی، فصل ممتعی دربارهٔ «تقدیر» و سنجش تقدیرگرایی یونانی و اسلامی پرداخته است. و سیر اندیشهٔ تقدیرگرا را در برخی از داستانهای هزارویکشب با سیر آن در تراژدیهای یونان به‌ویژه از راه اندیشه‌های آندره بونارپی گرفته است. ر.ک به ص ۳۰۲-۲۰۳.

این تصور ایستا از جهان و جامعه، تقدیر را به‌صورت قانون زندگی، و برای زندگی درمی‌آورد. پس نمی‌توان بر آن شورید، و آن را برهم زد. اما می‌توان کردار آدمی را با این قانون سنجید.

بدین تربیت «در نظر فردوسی تقدیر ازلی مبدل به قانون اخلاقی و کیفر می‌گردد، که به‌طور اجتناب‌ناپذیر تبه‌کار عمدی یا غیرعمدی را تعقیب می‌کند»[1]. و افراسیاب بنابه کردارهای خود، گرفتار چنین تعقیب مقدری است.

اینک در برابر این همه نامرادی و یأس، و نزدیک شدن واقعه، تنها چیزی که به‌خاطرش می‌آید، دورکردن شیده است از جنگ:

به شیده چنین گفت کز بامداد　　مکن تا دو روز ای پسر جنگ یاد
بدین رزم بشکست گویی دلم　　برآنم که دل را زتن بگسلم

(ص ۲۷۰)

شاید در تمامی شاهنامه، هرگز پهلوانی این همه در بند مهر فرزند خویش نیست. هرگاه که این رگ جنبیده است، تمامی مهر و عاطفهٔ پدری جهان را آشکار ساخته است، و اندوهی استخوان‌سوز خواننده را فراگرفته است. افراسیاب به‌راستی در مهرورزیها و دل‌سوزاندن بر بستگانش، و در بیم داشتن به جان آنها، بی‌نظیر است.

ممکن نیست که تأثرات او در مرگ عزیزانش، یا نگرانی و اضطرابش نسبت به خطری که جان آنان را تهدید می‌کند، دلی را نسوزاند و برنینگیزد.

آنجا که دستش از آسمان و زمین کوتاه است، و نابودی همه چیز و همه کس را آشکارا می‌بیند، تنها زنده‌ماندن فرزندش مطرح می‌شود و بس. اگرچه وقتی هم خشمگین می‌شود و خود را در این خشم در خطر می‌یابد، حتی از کشتن فرنگیس دخترش نیز سرباز نمی‌زند.

او در همه حال نشان یک تناقض است. از سویی برادرش اغریرث را

---

۱ - فردوسی و شاهنامه، استاریکف، ترجمهٔ رضا آذرخشی، ص ۲۲۴، چاپ کتابهای جیبی.

می‌کشد و از سویی وقتی برادر دیگرش گرسیوز را شکنجه می‌کنند، تاب نمی‌آورد و خود را از پنهانگاهش ظاهر می‌کند و به مرگ می‌سپارد.

نبرد شیده و کیخسرو، سخت و اعجاب‌انگیز است. این نبردی است فراتر از جسم. نبردی است میانهٔ عاطفه و اندیشه. شیده از این در شگفت است که کیخسرو مهر و پیوند را درنمی‌یابد. اما خسرو همهٔ تأکیدش بر کین سیاووش است.

هم تورانی و هم ایرانی هر دو کین‌خواهند. اما کینْ‌خواهی ایرانی در ذات اساطیری آیین اخلاقی او متبلور است، و در این نظام اندیشگی و اخلاقی و آیینی، ارزش کین در ارزش نابود کردن اهریمن نهفته است، که نخست او به قلمرو هرمزدی تاخته است. و چون سزاوار از میان رفتن است، وابستگیهایش نیز درخور از میان رفتن است، و نمی‌توان از آنها چشم پوشید. یا از آنها عدول کرد. همهٔ بهانه‌های گوناگون جنگ در اساس به آن می‌پیوندد، و با آن توجیه می‌شود. مهر و پیوند نیز با آن سنجیده می‌شود. مهر و پیوند نیز چون در این نظام ذهنی قرار گیرد، یک تابع است، نه یک عامل تعیین کننده و توجیه گر. اساس چنین نظام آیینی و اخلاقی، بر نوعی از اندیشه استوار است، که همانا ضرورت نفی بدی به‌تمامی است. نفی بدی در همهٔ وابستگی‌هایش. حتی در پیوندهای غریزیش. اما ذهن تورانی به‌رغم همخوانی‌هایش با ذهن ایرانی، به‌سبب اینکه بر این نظام به‌طور یکپارچه و یک کلیت واحد نمی‌گرد، با تلقی ایرانی از امور از جمله کینْ‌خواهی، ناهماهنگ می‌افتد.

این منطق ایرانی را کیخسرو، پس از مرگ پیران در جنگ دوازده رخ چنین روشن می‌کند:

از آن پس بدان کشتگان بنگرید — چو روی سپهدار پیران بدید
فرو ریخت آب از دو دیده به‌درد — که کردار نیکی همی یاد کرد
به‌پیرانش بردل از آن سان بسوخت — تو گفتی به دلش آتشی برفروخت

یکی داستان زد پس از مرگ اوی / به خون دو دیده بیالود روی
که بخت بدست اژدهای دژم / به‌دام آورد شیر شرزه به دم
بمردی نیابد کسی زو رها / چنین آمد این تیزچنگ اژدها
کشیدی همه ساله تیمار من / میان بسته بودی به پیکار من
ز خون سیاووش پر از درد بود / بدانگه کسی را نیازرد بود
چنان مهربان بود، دژخیم شد / وزو شهر ایران پر از بیم شد
مر او را ببرد اهرمن دل ز جای / دگرگونه پیش اندر آورد پای

(ج ۵ ص ۲۷ـ۲۲۶)

این دو نحوهٔ نگرش نسبت به پدیده‌هاست، و تضاد اصلی آنان است. تورانی همواره بر خون و پیوند و مهر دل بسته است، و در هر امری بر همین رابطه تکیه دارد. اما ایرانی به اندیشه و راهی که او را از دشمن جدا می‌کند، می‌اندیشد. و آنچه تورانیان هرگز درنمی‌یابند، همین تضاد در عین همبستگی است.

از سویی هرچه شیده بر جادو متکی است، کیخسرو به یاری یزدان مستظهر است، و شیده در میانهٔ نبرد همین را درمی‌یابد که تعیین‌کنندهٔ فرجام، نه اوست و نه کیخسرو. بلکه نیرویی دیگر در کارست که نمی‌توان با جادو بر آن چیره شد:

چو شیده دل و زور خسرو بدید / ز مژگان سرشکش به رخ برچکید
بدانست کان فرّهٔ ایزدیست / ازو برتن خویش باید گریست

(ص ۲۷۳)

شیده به حیله پناه می‌برد، و خسرو را به جنگی پیاده می‌خواند، و این نشانهٔ شخصیت افراسیاب است، به هنگام مواجهه با خطر. این به‌درستی کار جادو است.

جنگی پیاده برخلاف سنت پهلوانی و پادشاهی. گویی منظومه مدام بر آن است که بر کارکرد اصلی جنگ بزرگ تأمل و تأکید کند. تا آنکه شیده از پای درمی‌آید و خسرو نیز می‌داند که این رسالتی است الهی و عملی است یزدانی:

جهاندار یزدان مرا یار گشت / سر بخت دشمن نگونسار گشت

(ص ۳۱۰)

مرگ شیده نشانه‌ای است از تضاد و پیوند ایرانی و تورانی. تضادی در بینش و راه، و پیوندی در رگ و خون. نشانه‌ای از اینکه چگونه مهربانان با یکدیگر، دشمنان نهایی خود نیز می‌توانند بود. این اعتقاد به اصولی است که دو مهربان را چندان از یکدیگر دور می‌سازد، که یکی دیگری را کشته، اما بر او می‌گرید:

بر او کرد جوشن همه چاک‌چاک — همی ریخت بر تارک از درد خاک
به رُهّام گفت این بد بدسگال — دلیر و سبکسر مرا بود خال
پس از کشتنش مهربانی کنید — یکی دخمهٔ خسروانی کنید

(ص ۲۷۶)

شخصیت ایرانی و تورانی بسی احساساتی و دل به‌مهر است، پهلوانی عظیم و مردانه به‌سوک و اندوهی چنان می‌گرید، که اشک تمامی جهان برای او بسنده نیست. اما در این میان افراسیاب، تبلور چنین خصلتی است. خبر مرگ شیده او را به دیوانگی می‌کشاند، لحظه‌ای پدید می‌آورد سیاه و ویرانگر. او خود به تنهایی قادر نیست چنین ماتمی را برتابد[1]. پس همه را به اشک و اندوه و بیزاری از جهان فرا می‌خواند:

جاندار گشت از جهان ناامید — بکند آن چو کافور موی سپید
به سر بر پراکند ریگ روان — ز لشکر برفت آنکه بد پهلوان
رخ شاه ترکان هرآن کس که دید — بر و جامه و دل همه بردرید
چنین گفت با مویه افراسیاب — کز این پس نه آرام جویم نه خواب
مرا اندرین سوک یاری کنید — همه تن‌به‌تن سوکواری کنید
...
مبادا بدان دیده در آب و شرم — که از درد ما نیست پرخون گرم

(ص ۲۷۷)

---

۱ - ر.ک. به: سوک سیاوش، شاهرخ مسکوب، ص ۱۱۱-۱۱۲.

همواره همین عاطفه نقطهٔ آسیب‌پذیریهای بیشمار افراسیاب بوده است. پس شگفت نیست که نهایت زندگی و مرگ او نیز، در دست فرزندزاده و پاره‌ای از دل و خون او باشد.

یک همدلی ساده و یک مهر او را اسیر می‌کند. محبتی اندک از سوی کسی، او را از خود بیخود می‌کند، و شکفته می‌شود. او آدمی است که از برون تجسم دشمنی و خصومت با نیروی خیر است؛ اما از درون پیوندی دردناک او را به عوامل خیر می‌پیوندد. خود به هنگام پسیچ برای این جنگ می‌گوید:

همم رنج‌ومهرست و هم درد و کین　　از ایران وزشاه ایران‌زمین

(ص ۲۵۰)

هرچه هست این پیداست که شاعر، اندوه و درد و مهربانی افراسیاب را بسی درخشان‌تر از آن دیگران تصویر کرده است. گویی بی‌میل نیست که اضطرابها و لرزشهای دل و خصلتهای احساسی او را به بهترین وجهی بیان دارد.

مرثیه‌های افراسیاب در سوک بستگان و پسرانش از پرمایه‌ترین شکل‌های بیانی برخوردارند. گریهٔ او بر سرخه، اندوه او در مرگ پیران، دیوانگی او در فقدان شیده، نمونه‌های عالی اندوه بشری است.

در مرگ پیران چنین مویه می‌کند:

چو بشنید شاه این سخن خیره گشت　　سیه گشت و چشم و دلش تیره گشت
خروشان فرود آمد از تخت عاج　　به پیش بزرگان بینداخت تاج
خروشی ز لشکر برآمد بدرد　　رخ نامداران شد از درد زرد
زبیگانه خیمه بپرداختند　　زخویشان یکی انجمن ساختند
از آن درد بگریست افراسیاب　　همی کند موی و همی ریخت آب
همی گفت زار ای جهانبین من　　سوار سرافراز رویین من

(ص ۲۴۹)

اگر افراسیاب در پی اندوه و تأثر خود از مرگ پیران، به این جنگ آمده بود،

اینک پس از مرگ شیده نیز همین درد و سوگ او را به آغاز کردن جنگ می‌کشاند.

تصمیم‌های افراسیاب غالباً در همین مواقع دردناک و تباه کننده شکل می‌گیرد. چندان خشمگین و خروشان می‌شود که دیگر نیروی تعادل خود را از دست می‌دهد و، همه چیز را نابسامان می‌کند و، در هم می‌ریزد.

باکشته شدن شیده جنگ مغلوبه و همگروه آغاز می‌شود، و پس از دو روز به شکست افراسیاب می‌انجامد. لشکر او غروبگاهان رو به گریز می‌نهند. افراسیاب به بهانهٔ شب از جنگ کناره می‌کند، اما در دل رازی دیگر نهفته دارد.

گریز و آوارگی خصلت افراسیاب و حاصل درماندگیهای اوست. پس به نیمه‌شبان همین خصلت گامهای او را به حرکت وامی‌دارد، و شبانه می‌گریزد. و این آغاز آوارگی اوست.

دومین جنگ، با موقعی متزلزل و روبه شکست برای سپاه توران، و با شرایطی مساعد به نفع سپاه ایران آغاز می‌شود. افراسیاب و سپاهش بناگزیر بدان گردن می‌نهند. افراسیاب را از آن گزیری نیست، پهلوانان او نیز از بیم زبونی بدان تن می‌دهند.

ایرانیان همه در سور و بالندگی و پیروزیند، و تورانیان همه در تشویش و دغدغه‌ای جانکاه، روحیهٔ شکست بر سپاه افراسیاب چیره است، و نیروی آسمانی کیخسرو نیز آشکارتر و بیواسطه عمل می‌کند. نیایش او نیروهای ایزدی را به‌یاریش می‌آورد:

همان گه برآمد یکی باد سخت — که بشکست شاداب‌شاخ درخت
همی خاک برداشت از رزمگاه — بزد بر رخ شاه توران‌سپاه
...
چنین تا سپهر و زمین تار شد — فراوان ز ترکان گرفتار شد

(ص ۲۹۳)

از این دومین جنگ و شکست نیز افراسیاب شبانه می‌گریزد.

افراسیاب از این پس از جایی به جایی می‌رود، و
به جایی فراوان نبودش درنگ

(ص ۲۸۸)

تا آنکه به «بهشت گنگ»، محل درنگ و آرام خویش می‌رسد. گنگ جای آسودگی و جای جنگ. تنها جایی که افراسیاب در آن با ایمنی جفت است.

اما کیخسرو در پی او با شتاب به‌سوی همین گنگ می‌تازد.

با رسیدن او به گنگ، شکل جنگ از نبرد آدمیان به نبرد با حصار و مکان تغییر می‌یابد. انگار جنگ بیشتر با خود گنگ است تا با افراسیاب. جنگ با پناهگاه اهریمن است تا با خود اهریمن. اگرچه مکان نیز خود بخشی تفکیک‌ناپذیر از هستی اساطیری یک قهرمان است. اهریمن از مکان اهریمنی و ایزد از مکان ایزدی جدایی‌ناپذیر است. منطق اسطوره همهٔ اشیاء و پدیده‌های متعلق به یک موجود اسطوره‌ای را همچون خود او و نمایندهٔ کارکرد او می‌شناسد. در سراسر اساطیر ملل مکان تولد و مرگ و رشد و نمو و پنهان شدن و آشکار شدن قهرمان تبلوری از وجود اوست. در همین داستان کوه و مقر هوم و دریای مخفیگاه افراسیاب و... همه نمودارهای گویایی از ویژگیهای آنهایند. چنانکه البرز و زال، سیاوشکرد و سیاوش، دماوند و...

پس نخست باید جان‌پناه افراسیاب را از میان برداشت، تا افراسیاب به سرگشتگی نهایی خویش از پای درآید. وقتی مکان از اهریمن گرفته شود، یک قدم به نابودی نزدیک شده است.

افراسیاب در حصار قوی و محکم گنگ نشسته و سپاه چین را به‌یاری خواسته است. اما در این مأمن همیشگی نیز:

نه آرام بودش نه خورد و نه خواب

(ص ۲۹۹)

خسرو در محاصرهٔ گنگ، پیروزی خویش را بس نزدیک می‌بیند. زیرا

دیگر سپاه توران:

چو دشمن به دیوار گیرد پناه　　ز پیکار و کینش نترسد سپاه
شکسته‌دل است او بدین شارستان　　کزین پس شود بی‌گمان خارستان

(ص ۳۰۲)

از بیقراری و بیچارگی به سائقهٔ دیرین، پسری دیگر را به آشتی می‌فرستد. جهن نزد کیخسرو می‌آید با پیامی دراز. پیامی حاکی از موقع دردناک و روبه زوال افراسیاب.

نخست ستایشی چاپلوسانه از کیخسرو، و آنگاه پوزش از گناه کشتن سیاووش. و اینکه دیو او را در این‌کار راه زده بوده است.

این بار در بیان افراسیاب گناهی متوجه سیاووش نیست، اما خود او هم با آن مهربانی نمی‌توانسته به چنان کاری دست یازد:

جگرخسته‌ام زین سخن پر ز درد　　نشسته به‌یک سو ز خواب و زخورد
نه من کشتم او را که ناپاک‌دیو　　ببرد از دلم ترس گیهان‌خدیو
زمانه ورا بد، بهانه مرا　　به چنگ اندرون بد فسانه مرا

(ص ۳۰۴)

پس اگر این سیاووش را دیو کشته، دیگر این جنگها بیهوده است، و «نباید جهان‌آفرین را پسند».

اگر دل‌شکستگی و هراس، او را به چنین تسلیمی وامی‌دارد، نیمهٔ دیگر وجود او که رشادت است و بلندپروازی و پهلوانی، به‌ناگهان او را به لاف و گزاف و تهدید می‌کشاند. به بیشی لشکر و شمشیر، خسرو را می‌ترساند، و لاف‌زنی مخیلانه و شاعرانه‌اش به نهایت می‌رسد.

تخیل افراسیاب در گرفتاریهایش توسعه می‌یابد، و تا حد هذیان می‌رسد، و به تصوراتی رازوار و پرشگفتی دچارش می‌سازد. این تخیلی است زاییدهٔ هراس که با قدرتی پیش‌بینی کننده آمیخته است:

مـرا دانش ایـزدی هست و فـر — هـــمان یـاورم ایـزد دادگـر
چو تـنگ انـدر آیـد بـد روزگـار — نـــخواهـــد دلم پـــند آمـــوزگار
به فرمان یزدان به‌هنگام خواب — شـوم چـون ستاره بـر آفـتاب
به دریـای کـیماک بـر بگـذرم — سـپارم تـرا لشکـر و کشـورم
مـــرا گـــنگ دژبـاشد آرامگـاه — نـــبیند مـــرا نـــیز شـاه و سـپاه

(ص ۳۰۶)

این پیام نمودار موضع و روان آشفتهٔ اوست. نه مهر در آن هست و نـه راستی. همه نیرنگ است و دروغ، و تنها وسیله‌ای است که شاید کمی جنگ را به‌عقب اندازد. اما کیخسرو از بسی پیش جنگ را برگزیده بود، و افراسیاب نیز می‌داند که پیشنهادش پذیرفتنی نیست. او انگار همواره این را می‌داند.

کیخسرو به‌تفصیل ماجراهای گذشته را در پاسخ او یاد می‌کند، و علت و دلیل جنگ و کین را روشن می‌دارد. انگار رسالتش این است که مسأله را برای افراسیاب کاملاً بشکافد، و ادعای او را باطل سازد؛ تا بیهوده کار خویش را به دیو نسبت ندهد، و زشتی و پلیدی کردار خود را دریابد:

همین گفت ضحاک و هم جمّ شید — چو شـدشان دل از نـیکوی نـاامـید
کـــه مـا را دل ابـلیس بـی‌راه کـرد — ز هـــر نـــیکوی دست کـــوتاه کـرد
نـــه بـرگشت از ایشـان بـد روزگـار — ز بـــــدگوهر و گـــــفت آمـــــوزگار
کسـی کـاو بـتابد سـر از راسـتی — گـــزیند هـــمی کـــژی و کـاستی

(ص ۳۰۹)

و پایان سخن اینکه:

از این پس مرا جز به شمشیر تیز — نباشد سـخن بـا تـو تـا رسـتخیز

(ص ۳۱۰)

باری گنگ به نیروی یزدان تسخیر می‌شود، و حصار فرو می‌ریزد. هرچه به پایان این جنگ نزدیکتر می‌شویم نیاز خسرو به قدرت آسمانی بیشتر می‌شود. و نیایش‌هایش مشخص‌تر:

اگـر داد بـینی هـمی رای مـن　　مگردان از این جایگه پای من
نگون کن سر جاودان را ز تخت　　مرا دار شـادان‌دل و نـیک‌بخت

(ص ۳۱۳)

ایرانیان کشتاری عظیم می‌کنند، و جهن و گرسیوز اسیر مـی‌شوند. هـمهٔ پیوند و وابستگیهای افراسیاب در جنگ بریده می‌شود. آنگاه شاعر از نگاه سالار توران حادثه را چنین بازگو می‌کند:

به ایوان بـرآمـد پس افـراسـیاب　　پر از خون دل از درد و دیده پر آب
...
دو بهره ز جـنگاوران کشـته دیـد　　دگر یکسر از جنگ بـرگشته دیـد
خـروش سـواران و بـانگ زنـان　　هـم از پشت پـیلان تـبیره زنـان
هـمی پـیل بـر زنـدگان رانـدند　　همی پشتشان بـر زمـین مـاندند
همه شارستان درد و فـریاد دیـد　　همان کشتن و غـارت و بـاد دیـد

(ص ۳۱۵)

تنهایی بر افراسیاب چیره می‌شود، و جانش را می‌لرزاند. هرگز این همه بی‌توان و درمانده نبوده است:

به دیده بدیدم هـمان روزگـار　　که آمد مرا کشتن و مرگ خوار

دوباره گریز ادامه‌می‌یابد، اما گریزی چون‌گم‌بودن و گسسته‌شدن از همهٔ هستی:

پـر از درد از آن بـاره آمـد فـرود　　هـمی داد تـخت مـهی را درود
همی گـفت کـی بـینمت نـیز بـاز　　ایـا روز شـادی و آرام و نـاز
وز آن جـایگه خـیره شـد نـاپدید　　تو گفتی چو مرغان همی بر پرید
در ایـوان کـه در دز بـرآورده بـود　　یکـی راه زیـر زمـین کـرده بـود
از آن نـامداران دو صـد بـرگزید　　بـر آن راه بـی‌راه شـد نـاپدید
وز آنـجای راه بـیابان گـرفت　　همه کشورش ماند انـدر شگـفت
نشانی نـدادش کس انـدر جـهان　　بـدان گـونه آواره شـد در نـهان

(ص ۳۱۶)

این آغاز گریزی رازگونه است و جادویی. اگر تاکنون گریزهای افراسیاب تنها از ترس مایه داشت، و بیشتر بشری می‌نمود؛ از این پس آرام آرام شخصیت اساطیری او بر شخصیت حماسی غلبه می‌کند. منظومه نیز از این پس بیشتر نمودار تضادهای اساطیری ایزدان و جادوان است، و محیطی بابهام پدید می‌آورد.

کیخسرو تاکنون کم‌کم وجود اساطیری خود را بازیافته، و لازم است که افراسیاب نیز در این نبرد، هماوردی از همان دست و همان نوع باشد.

کارهای ایزدی و جادویی این دو، که اندک اندک آغاز شده، اینک می‌رود که به نهایت خویش رسد. دو نیرو هرچه به‌پایان خود نزدیک می‌شوند، غیرانسانی‌تر می‌شوند. پیروزی و استقرار آن یک، و شکست این یک، به‌مرور جنبهٔ غیرمادی و ناملموس می‌یابد.

راهی که از اینجا تا پایان داستان طی می‌شود، غیر از یک جنگ سادهٔ دیگر، همه تعقیب و گریزی است پیوسته. جاها و مناطقی که آن یک می‌گریزد و، این یک تعقیب می‌کند، از چندان مایهٔ شگفتی و ابهام بهره‌ورند، که پر بیجا نیست اگر آنها را بر این خاک و بر این زمین ملموس نینگاریم.

افراسیاب در شاهنامه آدمی است ناآرام، که نمی‌تواند بر یک جای قرار گیرد. همواره او را در جنگ و گریز و نقل‌مکان می‌یابیم. این عدم‌ثبات نتیجهٔ مستقیم عدم ثبات روحی و ذاتی اوست. زندگی جسمی و روحیش در یک هماهنگی کامل، او را به موجودی بیقرار و پرشتاب، بدل کرده است. و در این جنگ، او تجسم همین بیقراری است.

ایرانیان همواره عامل برانگیختن و از جای‌کندن افراسیاب بوده‌اند، و انگار جز تداوم بخشیدن به بیقراری او رسالتی نشناخته‌اند.

هرگاه که اندکی آرام گرفته است، چنان سپندوارش بر آتش افگنده‌اند، که چیزی جز تباهی و آشوب و آوارگی به‌بار نیاورده است.

انگار افراسیاب نیروی متراکمی است که هر از گاه رهایش می‌کنند، و همه

چیز را درهم می‌ریزد، و حیرت و سرگردانی پدید می‌کند. و این بار همهٔ این آوارگی و نابسامانی نصیب خود او گشته است.

حتی گرسیوز و جهن نیز، در این گریز جادویی و خیال‌وار، از او بی‌خبرند. این نزدیکان نیز قادر نیستند حرکت سیّال و ممتد افراسیاب را بشناسند. ذهن و تخیل آنان محدودتر از آن است که چنین حرکت خارق‌العاده‌ای را دریابد. نه پناهگاه او را می‌دانند، و نه راهی را که می‌تواند بر آن بگذرد. مگر حرکت جادو و اهرمن را می‌توان با همین حس عادی دریافت؟

کیخسرو شب و روز در جستجوی اوست، و به هر کجا و از هر کس می‌پرسد. اما هیچ کس نشانی از او به‌یاد ندارد. تا آنکه از چین خبر می‌آید، که به‌یاری فغفور، افراسیاب دوباره جان گرفته و سپاهی فراهم آورده است. اما این بار نه با لشکری از آن خود، بلکه فقط به یاری نیروهایی بیگانه، برای جنگی دیگر آماده است. این بار به‌راستی دریافته است که همه چیز خود را از دست داده، و به‌جز شکست نصیبی نبرده است. پیروزی همه از آن کیخسرو است، و افراسیاب تنها برای مرگ به نبرد آمده:

مرا شاد بر گاه خواب آمدی — چو رزمم نبودی شتاب آمدی
کنون مانده گشتم چنین درگریز — سری پر ز کینه دلی پر ستیز
برآنم که از بخت کیخسروست — وگر بر سرم روزگاری نوست
برآنم که با او شوم همنبرد — اگر کام یابم اگر مرگ و درد

(ص ۳۲۶)

جنگی مغلوبه درمی‌گیرد، اما باز افراسیاب، دو تن کارآزموده را برمی‌گزیند، و به رسالت نزد کیخسرو می‌فرستد. دیگر نه سپاهش تورانیند، و نه رسولانش از توران، و از بستگان و پیوستگانش. تنها خودش مانده است، و از زمان و تقدیرش که در دست کیخسرو است، بیمناک است، و پیامش فقط به امید دور کردن خطر است:

اگر گنج خواهی ز من گر سپاه　　وگر بوم ترکان و تخت و کلاه
سپارم ترا من شوم ناپدید　　جز از تیغ جان را ندارم کلید
مکن گر ترا من پدر مادرم　　ز تخم فریدون افسونگرم

(ص ۳۲۷)

تاکنون هرگز این گونه خواهش ملتمسانه‌ای نداشته است. چیزی جز جان برایش نمانده است، و اگر بدین‌گونه نمی‌توان رها شد، پس تنها راه، روبه‌رو شدن با کیخسرو است. جنگی تن‌به‌تن، همچنان که پیشتر نیز اندیشیده بود، و فرزانگان سپاه بازش داشته بودند. اما اینک این آخرین تیر ترکش اوست. تصمیمی از ناامیدی برای رسیدن به نهایت.

کیخسرو این بار تسلیم رای رستم می‌شود، و از نبرد با او سر باز می‌زند. دلایل رستم همان دلایل پیشین پهلوانان است: تا لشکر و پهلوان هست، شاه نباید به‌تن خویش رزم جوید.

شگفت اینکه اگر کیخسرو جنگ با شیده را پذیرفت، و در برابر نارضایی پهلوانان مقاومت ورزید، این بار بی‌هیچ درنگی تسلیم رای رستم می‌شود. رستم دریافته است که ویژگی این جنگ، در نبرد همگروه و بانبوه است. همان چیزی که افراسیاب از آن بیم دارد، و می‌پرهیزد.

اگر جنگ با شیده‌سرآغازی بود برای نشان دادن نبرد بدی و نیکی و جادو و یزدان، اینک که چگونگی مبارزه آشکار شده است، دیگر به چنین اقدامی نیازی نیست. بیهوده نیست که از پاسخ کیخسرو:

پر از درد شد جان افراسیاب　　نکرد ایچ بر جنگ جستن شتاب

(ص ۳۲۸)

این جنگ آخرین، جنگی آسان و کوتاه است. آخرین تلاش جانی است که در ورطهٔ هلاک افتاده است، و کیخسرو این را دریافته:

چنین گفت با توس کامروز جنگ　　نه بر آرزو کرد پورپشنگ

(ص ۳۲۹)

افراسیاب نیز خود می‌داند که:

اگـر بـختمان بـرنگیرد فـروغ　　همه چاره بادست و مـردی دروغ

(ص ۳۳۰)

چنین نیز می‌شود. افراسیاب در مهلکه‌ای می‌افتد که گریز از آن بس دشوار است. چندان خسته و زخم‌دیده می‌شود:

که از خستگی جمله گـریان شـدند　　ز درد دل شـــاه بـــریان شـدند

چـنین گـفت کـز گـردش آسـمان　　نـــیابد گـــذر دانشـــی بـــی‌گمان

چو دشمن همی‌جان پسیچد نه‌چیز　　بکـــوشیم نـاچار یک‌دست نـیز

(ص ۳۳۱)

در چنین تنگنایی، نیروهای آسمانی هم بار دیگر به یاری خسرو می‌شتابند:

همان‌گه بـرآمـد یکـی تـیره‌باد　　که هرگز ندارد کسی آن به یـاد

همی خاک برداشت از رزمگـاه　　بزد بر سر و چشم تـوران‌سپاه

(ص ۳۳۲)

ایجاد توفان و باد و برف، برای غلبه بر حریف، هم از جادو ساخته است، و هم از دین. در نبرد کاسه رود و هماون، این عوامل ایرانیان را گرفتار کرده بود، و به شکست و سختی رسانیده. اما اینک در جنگ بزرگ علیه افراسیاب است، تا شکست او کامل شود. اما افراسیاب باز راه گریز پیش می‌گیرد:

بـــه بـیراه راه بـیابان گـرفت　　به رنج تن از دشمنان جان گرفت

(ص ۳۳۳)

خبر شکست که به فغفور چین می‌رسد، از در پوزش و آشتی بـا ایـران درآمده، تنهایی افراسیاب را تکمیل می‌کند. این آخرین پـیوند زمـینی هـم بریده می‌شود. افراسیاب در تنهایی خویش سرگردان می‌ماند، و در بیم و درد خود گم می‌شود. تا پیش از فتح بهشت گنگ، گریزهای او همراه پیوندها و عوامل پادشاهیش بود. از آلات رزم و اسباب زیست عاری نبود. گریز او فن و

روش جنگی بود. اما پس از فتح گنگ، فرار او مجرد و منتزع از وضع و موقع رهبری اوست. این نقطهٔ انفصال اسطوره و حماسه است. حماسه در اینجا گویی شکست نهایی را بر او وارد آورده، وکشور و پادشاهی و پایگاهش را به دست دشمن می‌افکند. خسرو همه چیز افراسیاب را فتح کرده جز خود او را. آنچه زمینهٔ اجتماعی و مقام و موقع مادی وجود اوست، از او سلب شده. دیگر توران شهر او نیست، و حرم و پردگیانش نیز پیوندی با او ندارند، و در حضور کیخسرو، از او بیزاری می‌جویند. برادر و پسرش گرفتارند و از دست شده‌اند. گویی دیگر زندگیش به شکل واقعی و ملموس ادامه نمی‌یابد. وجودی است جادویی و مجرد، که در ذهن اسطوره جاری است. نه دیگر در جغرافیا نشانی از او هست و نه در تاریخ. نه پادشاه است، و نه بر مکانی معین قرار دارد. تنها زمان است که از ابعاد چندگانهٔ زندگی بشری، برای او باقی مانده است. و از این پس کیخسرو نیز در پی از بین‌بردن همین آخرین بعد وجود اوست.

حتی پس از گریز او، دیگر دشمنی در کشوری باقی نمی‌ماند. همهٔ سران و شاهان کشورها به فرمان خسرو درمی‌آیند؛ زیرا چیزی جز شاهی ایران و نیروی خیر، بر روی زمین نباید بماند. اتحاد کشورها که در اوستا خبر داده شده، بوسیلهٔ کیخسرو تحقق یافته است[1]. کیخسرو تبلور شاهی آرمانی در ذهن ایرانی است. گشاده شدن بهشت گنگ، در واقع به منزلهٔ پایان گرفتن کار افراسیاب است. چه کیخسرو نیز خود در نامه‌ای به کاووس همین را یاد می‌کند، و از نگونسار شدن سر جاودان به نیروی ایزدی سخن می‌گوید:

گشاده شد آن گنگ افراسیاب　　سر بخت او اندر آمد به خواب

(ص ۳۲۳)

افراسیاب و بهشت گنگ دو عنصر پیوستهٔ یک وجودند. گنگ ظرف هستی اوست. وقتی این عَرَض از میان رفت، جوهر جادو ظرفی برای تجلی و

---

۱ - ر.ک. به: یشت ۵، بند ۴۹ و یشت ۱۵، بند ۳۲، یشتها، ج ۱، ص ۲۵۳ و ج ۲، ص ۱۵۱.

تجسم خود نخواهد داشت، و آوارگی او نیز در اساطیر به‌همین روست:

بیفگند نام مهی، جان گرفت — به بیراه راه بیابان گرفت
چو با درد و با رنج و غم دید روز — بیامد دمان تا به کوه اسپروز
ز بدخواه روز و شب اندیشه کرد — شب و روز را دل یکی بیشه کرد
بیامد ز چین تا به آب زره — میان سوده از رنج و بند گره
چو نزدیک آن ژرف دریا رسید — مر آن را میان و کرانه ندید
بدو گفت ملاح کای شهریار — بدین ژرف دریا نیابی گذار
مرا سالیان هست هفتاد و هشت — ندیدم که کشتی برو برگذشت
بدو گفت پرمایه افراسیاب — که فرخ کسی کاو بمیرد در آب
سوی گنگ دژ بادبان برکشید — به نیک و بدیها سر اندر کشید

(ص ۳۳۵)

این گنگ دژ شهر سیاووش است. و کیخسرو که به فتح آن می‌آید، به بوی پدر آرام می‌گیرد و نیایش می‌کند:

جهانجوی چون گنگ دژ را بدید — شد از آب دیده رخش ناپدید
پیاده شد از اسب رخ بر زمین — همی کرد بر کردگار آفرین
همی گفت کای داور داد و پاک — یکی بنده‌ام دل پر از ترس و باک
که این بارهٔ شارستان پدر — به دیدم برآورده از ماه سر
سیاوش که از فرّ یزدان پاک — چنین باره‌ای برکشید از مغاک

(ص ۳۵۳)

اما شهری که سیاووش ساخته بود، سیاووش گرد بود. و این گنگ‌دژ گویی نمونهٔ آسمانی آن است. و روایتی دینی بر این وجود آسمانی دلالت دارد که کیخسرو آن را بر زمین فرود آورده است[۱].

---

۱ - ر.ک. به مقالهٔ دکتر مهرداد بهار: گنگ دژ و سیاووش گرد، شاهنامه‌شناسی، ج ۱، ص ۲۶۴ از انتشارات بنیاد شاهنامه.

اما اکنون این شهر سیاووش، یا نمونهٔ آسمانی آن، در تصرف اهریمنی افراسیاب است. اکنون انگار ظرف معنوی جادو و اهریمن است. پنهان شدن او در اینجا مشکلی شگفت برای ایرانیان است. گویی بیرون از این زمین و دور از این جهان ملموس است، که دست یافتن به او را این همه دشوار می‌یابند. پهلوانان در این راه از همدلی و همراهی با کیخسرو سرباز می‌زنند، و سخن‌شان شگفت‌آور است. و عجیب‌تر اینکه تعجب خود کیخسرو نیز از تنگی موقع و دشواری راه و بر باد رفتن رنج، کمتر از آنان نیست. تا آنجا که برآن است خود به‌تنها به دنبال افراسیاب رود.

پهلوانان برآشفته‌اند، و بیم خود را از دریای آبی که شش ماه راه باید بر آن طی کرد، و از شگفتی‌ها و توفانهای آن پنهان نمی‌کنند. باز رستم به پایمردی، آنان را آرام می‌کند، و به نیروی یزدان و حقیقت کیخسرو دلگرمشان می‌سازد. رستم تنها موجود زمینی است که ارتباط آسمانی و موقع کیخسرو را درمی‌یابد.

اینک خسرو در بهشت گنگ است، و افراسیاب در گنگ دژ. گنگ دژ و بهشت گنگ، گویی دو نمود از جای آرام و نشست جادو است[1]. بهشت گنگ جان‌پناه زمینی افراسیاب است و بر روی خاک. اما دژ گنگ مأمن معنوی‌تر اوست. در جایی خیالی و مرموز واقع است.

بهشت گنگ را خسرو تسخیر کرده، و این نشانهٔ راندن جادو از زمین است. اما پایان‌کار همه در تسخیر گنگ دژ است. و در پی گشودن آن باید بود. چنین می‌نماید که گنگ دژ از آن اسطوره است، و بهشت گنگ از آن حماسه. آمیختگی این دونیز در شاهنامه، به‌ویژه در جنگ بزرگ، از همین روست، که فقط می‌توان ظهور و نمود هر یک را در دیگری درک کرد.

کاووس در نامه به کیخسرو هشدار داده که:

پی او ممان تا نهد بر زمین.

---

۱ - ر. ک. به: ثعالبی که هر دو جا را به افراسیاب منسوب کرده است: غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم، ص ۲۲۹-۲۳۰.

و این پس از آوارگی اوست، و جای گرفتن در گنگ دژ.

خسرو نیز چنان عمل می‌کند که انگار جنگ بر روی زمین پایان یافته است. گیو را با اسیران و گنج و حرم و پیوند افراسیاب، به ایران می‌فرستد، و آمادهٔ راهی دراز می‌شود، که از ادراک پهلوانان بیرون است.

خبر پیروزی خسرو به تمام جهان رسیده و نهایت کار اعلام شده است. در حالیکه هنوز این فرجام شر و نابودی جادو نیست.

در راه گنگ دژ، دیگر نیازی به پهلوانان نیست. پس خسرو رستم را در چین می‌گذارد، و گستهم را در بهشت گنگ، و اشکش را در مکران و گیو را جایی دیگر. بدین‌گونه بی همراهی عناصر پهلوانی حماسه، از مناطق آشنای جغرافیا، وارد مکانهای دورتر و ناشناخته می‌شود.

پس از طی نقاط خیالی و مرموز، به جغرافیایی می‌رسد که انگار اسطوره نیز جز عدم آگاهی، نسبت بدانها چیزی ارائه نمی‌دهد. سرزمین‌ها طی می‌شود و دریای عظیم پیش می‌آید:

به آب اندرون شیر دیدند و گاو — همی داشتی گاو با شیر تاو
همان مردم و مویهای کمند — همه تن پر از پشم چون گوسفند
گروهی سران چون سر گاومیش — دو دست از پس مردم و پای پیش
یکی سر چو ماهی و تن چون نهنگ — یکی پای چون گور و تن چون پلنگ

(ص ۳۵۲)[1]

این دیگر فراتر رفتن از مرز انسانی است، و پیوستن به جهانی غیر بشری. شاید در طی مسیر غیرزمینی جادو، گذشتن از مرز چنین خوارق عادات و عجایب عادی است.

---

۱ - وضع و سابقهٔ اساطیری چنین موجوداتی در بندهشن و درخت آسوریک یاد شده است. ر. ک. به: اساطیر ایران، ص ۹۷ و ۱۰۱ و منظومهٔ درخت آسوریک، ماهیار نوابی، چاپ بنیاد فرهنگ، ص ۷۳.

نیمی از سال بر آب می‌رانند، تا آنکه ارادهٔ ایزدی آنان را به سویی که باید می‌کشاند. خسرو به گنگ‌دژ می‌رسد، اما افراسیاب به مجرد آگاهی از خطر، می‌گریزد:

شنیده همی داشت اندر نهفت — بیامد شب تیره با کس نگفت
جهاندیدگان را همان‌جا بماند — دلی پر ز تیمار تنها براند

(ص ۳۵۴)

نه در پی دفاع از دژ است، و نه در پی گرد آوردن سپاه. بهشت گنگ را با چندان حصار قوی، آن‌گونه حراست کرده بود، و اینک این گنگ دژ را چنین آسوده رها می‌کند. نه فتح این دژ را سپاهی به کار است، و نه دفاع آن را. انگار همان طی کردن راه، و رسیدن به چنین طلسمی، در حکم گشودن آن است.

خسرو به گنگ دژ دل می‌نهد، و در آن می‌ماند، اما ایرانیان را در چنین مکانی آسایشی نیست. گویی تنها نیروهای الهی و جادویی قادرند در آن آرام گیرند!

ایرانیان خسرو را به رفتن ترغیب می‌کنند، و او را از حرکت ناگهانی و هجوم افراسیاب به ایران بیم می‌دهند. اما به‌راستی افراسیاب باز هم قادر خواهد بود به ایران بتازد؟

باری کیخسرو بازمی‌گردد، و در بهشت گنگ آرام می‌گیرد. اما افراسیاب گمبوده است. پادشاهی و گسترش داد و آسودگی دوران کیخسرو آغاز شده است. همه شادی است و ناز و آرام. نشانهٔ این جهانی پیروزی نیکی. با این‌همه ریشهٔ بدی هنوز قطع نشده است، و این خسرو را مضطرب می‌سازد. همه جا در پرس و جوست. اما هیچ نشانی‌ازاونیست. نگرانی‌وناآرامی‌خسرو درنیایش‌های اوآشکار است:

تو دانی که او نیست بر داد و راه — بسی ریخت خون سر بی‌گناه
مگر باشدم دادگر یک خدای — به‌نزدیک آن بد کنش رهنمای

...

به گیتی از او نام و آواز نیست — ز من راز باشد، ز تو راز نیست

اگر زو تو خشنودی ای دادگر | مرا بازگردان ز پیکار، سر
بکش در دل این آتش کین من | به آیین خویش آر آیین من

(ص ۳۵۹)

پس از آن همه سختی و تلاش، اینک کار به این دودلی کشیده است. این تردیدی در اعتقاد او نیست. بلکه تردید در توان و نیروی اوست. دریافته است که با آن همه تأیید آسمانی قادر به دستیابی بر افراسیاب نیست. گمبودن دشمن و آوارگیش رازی است که ناگشوده مانده است.

و این راز همچنین ناگشوده می‌ماند. خسرو به نزد کاووس بازمی‌گردد، و درماندگی خویش را از یافتن دشمن آشکارتر می‌کند:

چنین گفت خسرو به کاووس شاه | جز از کردگار از که جوییم راه
بیابان و یک‌ساله دریا و کوه | برفتیم با داغ‌دل یک گروه
به هامون و کوه و به دریای آب | نشانی ندیدم ز افراسیاب
گر او یک زمان اندر آید به گنگ | سپاه آرد از هرسویی بیدرنگ
همه‌رنج و سختی به پیش اندرست | اگر چندمان دادگر یاورست

(ص ۳۶۴)

این کل آگاهی اردوی نیکی نسبت به وضع و حال بدی است. بیم بازگشتن جادو آرامشان نمی‌گذارد؛ گرچه خود می‌دانند که او را دیگر بر زمین کاری نیست. اما به‌راستی اینک افراسیاب چیست و چگونه است؟ رمز و راز او جهان را فراگرفته، اما خود او بی‌هیچ نشانی، ناپیداست. اکنون دورهٔ ریشه کنی ذهنی اهریمن فرا رسیده است تا شاهی آرمانی کیخسرو پدید آید، که خود نیز یک امر ذهنی است. کیفیت وجودی افراسیاب خسرو را به تشویش و اضطراب کشانده، اما از چندی و کجایی هستی او هیچ کس آگاه نیست. تنها منظومه است که از او آگاه است، و می‌داند که هست. و نیز می‌داند که یافتن او در امکان خسرو نیست:

از آن پس چنان بد که افراسیاب — همی بود هر جای بی‌خورد و خواب
نه ایمن به جان و نه تن سودمند — هراسان همیشه ز بیم گزند
همی از جهان جایگاهی بجست — که باشد به جان ایمن و تن‌درست
به‌نزدیک بردع یکی غار بود — سر کوه غار از جهان ناپسود
ندید از برش جای پرواز باز — نه زیرش پی شیر و آنِ گراز
خورش برد و ز بیم جان جای ساخت — به‌غاراندرون جای بالای ساخت
ز هر شهر دور و به نزدیک آب — که خوانی ورا هنگ افراسیاب

(ص ۳۶۶)

تا آنکه به پیشنهاد کاووس و به‌همراه او، کیخسرو به خان آذرگشسپ می‌رود، تا در مقدس‌ترین پرستشگاه یزدان، راهی برای پی بردن به هستی اهریمن بیابند. آذرگشسپ نشانه‌ایست از کار ایزدی کیخسرو، و اینک پناهگاه افراسیاب نیز در نزدیکی آن است.

کیخسرو این آتشگاه را برجای بتکدهٔ ساحل دریاچهٔ چیچست برآورده است، و اگر این بتکده را ویران نمی‌کرد «آنگاه آن بدکار (= اهرمن) چنین قویتر می‌شد، که رستاخیز و تن‌پسین کردن ممکن نبود»[1]. این آتش نشانهٔ پیروزی کیخسرو است، و دستیابی او بر اهرمن. «چون کیخسرو به آذرآبادگان رفت... و آن تاریکی وپتیارهٔ دیوان به فرّ ایزدتعالی بدید که آذرگشسپ پیدا گشت، و روشنایی برگوش اسپ او بود، و پادشاهی او را شد با چندان معجزه»[2].

جادو اینک درست به‌جایی پناه جسته، که نیروی یزدانی نزدیکترین رابطه را با پرستندگان خود، به‌ویژه با کیخسرو دارد. محراب نیایش نیکی در آذرآبادگان است، و مأمن بدی نیز در همان‌جا. این آمیختگی، آیتی از دورهٔ آمیختگی و

---

۱ - مینوی خرد، ص ۱۱ و نیز ص ۴۵. راجع به آذرگشسپ ر.ک. به یشتها، ج ۲، ص ۲۳۹ به‌بعد و نیز سفرنامهٔ جکسن ص ۱۴۴ به‌بعد، ترجمهٔ منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای.

۲ - تاریخ سیستان، تصحیح بهار، ص ۳۵.

هزارهٔ سوم زردشتی است، که با پیروزی خسرو، تقریباً به‌پایان می‌رسد.

اگر مبارزهٔ فریدون با ضحاک، تا حد ممکن زمینی و مردمی است، نبرد کیخسرو با افراسیاب، آسمانی و اساطیری است. فریدون را عوامل مادی و اسباب و طرق عادی به‌پیروزی می‌رساند، و کیخسرو را عوامل ایزدی و وسایل آسمانی. بی‌سبب نیست که در پایان بخشیدن به وجود بدی، نیروی واسطهٔ دیگری به‌یاری خسرو می‌شتابد.

تا اینجا خسرو نیز در سرگردانی، کمتر از افراسیاب نیست. افراسیاب اینک وجودی است بی‌تاریخ، و برای تسخیر او، کیخسرو نیز باید از وجود تاریخی خود بیشتر فاصله گیرد.

در نظام حماسه، بدی بدون وجود بد، چیزی معدوم است. وجود خارجی باید تا چون رستمی با آن بستیزد. هنگامی که «بد» و عوارض بدی از میان رفت، رسالت پهلوانی هم خاتمه یافته است. اما در اسطوره چنین نیست. مطلق‌جویی اساطیر بدی را نیز همچون پدیده‌ای واقعی، در این جهان می‌نگرد، و باید از میان بردارد. «نفس بدی» مرتبط با نظام ارزش‌گزاری اسطوره است، و امری است ذهنی و معنوی. پس نابودی آن نیز برعهدهٔ نیروهای معنوی است.

چنین است که به‌ناگهان تأیید آسمان، «هوم» مقدس را فراراه کیخسرو قرار می‌دهد، تا راز و طلسم ماجرا گشوده شود، و به سرگشتگی و آمیختگی عوامل نیکی و بدی پایان بخشد.

آنچه حماسه از این هوم می‌گوید، با آنچه اساطیر دربارهٔ او می‌داند، متفاوت است. اما این تفاوت، در کارکرد او تغییری ایجاد نکرده است.

اگر اوگیاه مقدس و ایزد اساطیر است، پهلوان و مرد ایزدپرست حماسه است. در اسطوره او برای زردشت، گیاه و وسیلهٔ مقدسی است که می‌تواند با

آن «کالبد دیوان و دروجان و جادوگران و پریان» را بشکند و نابود کند[۱]. درمان‌بخش و دور از آلایش است، و در سرچشمهٔ آبهای اردویسور اَناهیتا روییده است و اکسیر زندگانی جاویدان از آن به‌دست می‌آید»[۲].

هوم دور دارندهٔ مرگ است[۳] و «نهادن آن بر سر، زندگانی رزم‌آوران را به‌هنگام نبرد پاس می‌دارد، و به دیگر سخن، زندگانی پرستندگان خود را طولانی‌تر می‌سازد[۴]».

این گیاه مقدس در سیر تکاملی اسطوره به ایزدی بدل می‌شود که مستقیماً در شکستن و نابودی جادو سهیم است:

«هوم درمان‌بخش شهریار زیبای زرد دیدگان در بلندترین قلهٔ کوه هرا، ارت را می‌ستاید و از او می‌خواهد که «این کامیابی را به من ده ای ارت نیک بزرگوار، که من افراسیاب تورانی نابکار را در بند آورم و بسته بگشم و بسته برانم، بسته برای کیخسرو برم، تا او را روبروی دریاچهٔ چیچست ژرف و پهن بکشد»[۵].

در حماسه این هوم رابطهٔ آسمانی خود را حفظ کرده و «سروش» در پیدا کردن افراسیاب یاور اوست. حال آنکه در تاریخ او فقط مردیست زاهد[۶] و یا نیکمردی نیکوکار از بندگان خدا[۷].

باری او نشانه‌ایست از روابط اصلی جنگ بزرگ و، فصل مشترک نیروهای خیر است. تلفیقی است از انسان حماسه و انسان اسطوره.

هم پهلوان است و هم نسبتی کیخسروی و الهی دارد. از سویی، هم نشانهٔ قدرت کیخسروی است و، هم نشانهٔ کناره‌جویی کیخسرو از زندگی عادی و قدرت مادی. مقدسی است که به دور از شهر و دیار آدمیان، در کوهی به

---

۱ - مینوی خرد، ص ۷۵.

۲ - بندهشن، بخش هفدهم. بند یکم. به‌نقل از آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، جی‌کی. کویاجی، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، ص ۴۶.

۳ - یشتها، ج ۱، ص ۱۳۵.

۴ - آیین‌ها و افسانه‌های...، ص ۴۶.

۵ - یشتها، ج ۲، ص ۱۹۴. ارت‌یشت.

۶ - مجمل‌التواریخ، ص ۴۹.

۷ - ثعالبی، ص ۲۳۲.

ستایش ایزد مشغول است و، این چه تجانس شگفتی با پایان کار کیخسرو دارد:

یکی مرد نیک انـدر آن روزگـار — ز تـــخم فـــریدون آمــوزگار
پــرستار بــا فــر و بـرز کـیان — به‌هر کار بـا شـاه بسـته مـیان
پرستشگهش کوه بـودی هـمه — ز شادی شده دور و دور از رمـه
یکی کاخ بـود انـدر آن بـرزکوه — بدو سخت نزدیک و دور از گروه
پرستشگهی کرده پشمینه‌پوش — ز کافش یکی ناله آمد به گوش

(ص ۳۶۶)

هوم بیدرنگ نالهٔ افراسیاب را می‌شناسد؛ چه از بسی پیش در انتظار اوست و، جنگ و گریز او را دنبال کرده و، پیروزی خسرو را آرزو داشته است:

چنین گفت کاین ناله هنگام خواب — نـــباشد مگـــر آنِ افـــراسـیاب

(ص ۳۶۷)

نالهٔ افراسیاب، بانگ از دست‌شدگی اوست. صدای موجودی است که همهٔ تعیّنات خود را از دست داده است. پادشاهی نه‌تنها بی‌پادشاهی و قدرت، که بسی زیردست و آواره و ناچیز. او فقط «زمانی» است که هنوز به پایان نرسیده است:

یکی غار داری به بهره به چـنگ — کجات آن سر تاج و مردان جنگ
کجات آن هـمه زور و مـردانگـی — دلیــری و نــیروی و فــرزانگــی
کجات آن بزرگی و تخت و کـلاه — کجات آن بروبوم و چندان سـپاه
که اکنون بدین تـنگ‌غار انـدری — گریزان به سـنگین‌حصار انـدری

(ص ۳۶۶ـ۳۶۷)

چنین است که بی‌هیچ چاره‌ای در برابر هوم تسلیم است و گرفتار. نیرویی در او نیست که مقاومتی کند. هوم که آمیزه‌ای است از پهلوانی و دین، بی‌هیچ مانعی بازوی او را به کمند می‌بندد. زیرا افراسیاب دیگر نه پهلوان است و نه جادو. تن به مرگ داده است و، از یأس و بیدلی است که آمادهٔ تسخیر شدن است. نالهٔ او آیا دعوت کنندهٔ هوم به دستگیری و گرفتاریش نیست؟

افراسیاب چندان خوارمایه و زبون به چنگ هوم می‌افتد، که شاعر نمی‌تواند شگفتی خود را پنهان دارد و، لختی بر این درنگ می‌کند:

شگفت ار بمانی بدین در رواست　　هرآن‌کس که او بر جهان پادشاست
جز از نیک‌نامی نباید گزید　　بباید چمید و بباید چرید
ز گیتی یکی غار بگزید راست　　چه دانست کان غار هنگ بلاست

(ص ۳۶۸)

توجیه منظومه کاملاً زمینی و انسانی است. این همان قانون اخلاقی تقدیر است. اما این تقدیر جز به یاری مردی زمینی و آسمانی فرا نمی‌آمد. این واسطهٔ بشری و ایزدی اگر نمی‌بود، شاید کیخسرو نیز در حیرت جستجویش تا ابد باقی می‌ماند. تشخیص و دریافت این راز حتی بر کیخسرو ممکن نیست. تنها چنین موجود شگفتی که بیشتر حماسی است تا اساطیری، قادر به شکستن بن‌بست ماجراست.

هوم جماسه بسی جذاب‌تر از هوم اساطیر است، و مردی است پهلوان‌گونه که کمندی بر جای زنار دارد. مردی است باهوش و باک. شاعر او را به گونه‌ای که می‌پسندیده و می‌اندیشیده ساخته است[1] پ.

بیامد به کردار شیر ژیان　　ز پشمینه بگشاد گردی‌میان

(ص ۳۶۷)

پرسش افراسیاب از هوم به‌هنگام گرفتار شدن، بسی دردناک است:

چه خواهی ز من، من کیم در جهان　　نشسته بدین غار با اندهان؟

(ص ۳۶۸)

او حتی برای خودش نیز دیگر شناخته نیست. چنین موجودی با آنچه افراسیاب بوده است بیگانه است. هوم او را به ماهیت و کردار افراسیابیش آشنا

---

۱ - به تفاوت هوم در ثعالبی ص ۲۳۲ و شاهنامه که یک مأخذ داشته‌اند دقت شود. طبری که مأخذش خداینامه بوده از هوم خبری نمی‌دهد.

می‌سازد، و از آنچه بر دست او رفته است یاد می‌کند. افراسیاب دیگر در پی هیچ چیزی نیست. با تلخی و ناباوری، پرسشی از هوم دارد که بی‌جواب می‌ماند. انگار در شاهنامه همواره پرسشهای او باید بی‌جواب بماند. گویی اگر اسطوره و دین، پاسخهای قطعی به چنین تردیدها و پرسشها داشته باشند، حماسه از این حتمیت و قاطعیت کمی فاصله دارد:

بدو گفت کاندر جهان بی‌گناه — کرا دانی ای مرد با دستگاه
چنین راند بر سر سپهر بلند — که آید ز من درد و رنج و گزند
ز فرمان یزدان کسی نگذرد — و گر دیدهٔ اژدها بسپرد

(ص ۳۶۸)

هر چه هست کردار هوم در برابر چنین پرسشهایی بسی قابل دقت است:

بپیچید دلِ هوم را زان گزند — برو سست کرد آن کیانی کمند
بدانست کان مرد پرهیزگار — ببخشود بر نالهٔ شهریار
بپیچید و زو خویشتن در کشید — به دریا درون جست و شد ناپدید

(ص ۳۶۹)

هوم که به ناله‌ای بر او دست یافته، اینک به ناله‌ای او را رها می‌کند. این پهلوان اندیشمند حماسه است، که از خصلت اساطیریش فاصلهٔ بیشتری گرفته، و در اینجا بسیار بشری و زمینی شده است[1].

هوم افراسیاب را رها می‌سازد، و شگفت‌زده بر آب دریاچهٔ چیچست خیره می‌شود. انگار اگر گودرز از آنجا نمی‌گذشت، حیرت او را پایانی نمی‌بود.

هوم آگاه شونده از وجود افراسیاب است، و گودرز منتقل کنندهٔ این آگاهی به کیخسرو، و این تلفیق دیگریست از حماسه و اسطوره، در پی بردن به هستی اهریمن.

---

۱ - ثعالبی گریز افراسیاب را به جادوی خود او نسبت می‌دهد، نه به تردید یا شفقت هوم. ر. ک. به ص ۲۳۳-۲۳۲.

پنهان شدن افراسیاب در دریاچه، انگار آمیختگی بدی و نیکی است. این اژدها و دیو خشکی و کور کنندهٔ چشمه‌ها، در آب ایمن شده است. آب مظهر روشنایی و پاکی وافراسیاب مظهر تاریکی[۱] و پلیدی، درهم آمیخته‌اند. اما این تاریکی و پلیدی است که در دل روشنایی جای گرفته، و از کلیت وسیع آن قابل انتزاع است. نیرویی باید که این دو را از هم تمیز داده، جدا سازد. این نمودار دوران آمیختگی زردشتی است. دو نیروی کاملاً متضاد هنوز درهم و آمیخته می‌زیند.

کار اهریمنی افراسیاب با هجوم بر آب و فرورفتن او سه بار در دریای وروکش برای یافتن فرّه[۲] آغاز شده، اینک با پایان او و پنهان ماندنش در آب، تکمیل می‌شود. و هوم عامل تمیز میان بدی و نیکی، و جداکنندهٔ آن دو از یکدیگر است.

کیخسرو و کاووس به دیدار هوم می‌شتابند، و به راهنمایی او گرسیوز را در کنار دریاچه به خام‌گاو می‌کشند. تا بدین شکنجه و عذاب، افراسیاب را به چنگ آورند[۳]. انگار هوم بهتر از دیگران به وجود عناصر نیک در هستی افراسیاب واقف است. می‌داند که خصلت گرفتار کنندهٔ افراسیاب چیست:

ورا گر به بر باز گیرد سپهر　　بجنبد به گرسیوزش خون و مهر
چو آواز او یابد افراسیاب　　همانا برآید ز دریای آب

(ص ۳۷۲)

افراسیاب به آواز و فغان گرسیوز از آب برمی‌آید. دیگر بیم جانش نیست. پناهگاه جادویی خود را رها می‌سازد، و به خشکی می‌آید. گفته‌ام که مهر و خون در افراسیاب تعیین کنندهٔ رفتار اوست. او فصل مشترک جادو و مهر

---

۱ - ر. ک. به تاریخ سیستان، ص ۳۵.

۲ - ر. ک. به یشتها، ج ۲، زامیاد یشت، ص ۳۴۱-۳۴۳.

۳ - به این کار تنها در شاهنامه اشاره رفته است. ثعالبی و طبری و دیگر متون آن دوره، سخنی در این باره نیاورده‌اند.

است. موجودی است که می‌تواند این همه دل به‌مهر و در عین حال این همه سنگدل باشد. جان رها کردن به نالهٔ برادر و نیز کشتن برادر کار اوست. امّا این دو برادر، اگر چه به مهر بدو پیوسته‌اند، به کردار و اندیشه از هم دورند و متضاد یکدیگرند. یکی گرسیوز است، دستیار بدی فتنه و دروغ. دیگری اغریرث است، تجسم نیروی خیر و اندیشه‌های نیک و راستی و یاری‌دهندهٔ نیکان. اما مصیبت افراسیاب در این است که مهر او به گرسیوز اختصاص دارد.

شاید او بدوی‌ترین موجود حماسی است. نمودار عمل و سلطهٔ غریزه بر وجود آدمی است. اندیشه هنوز در او شکل تعیین‌کننده نیافته است، و تابع غریزه است. چنانکه در انسان بدوی چنین است.

دو برادر او نیز نمودار دو نیروی غریزه و اندیشه‌اند. گرسیوز رفتاری غریزی دارد، و اغریرث کرداری تابع اندیشه. اردوی بدی و نیکی نیز به اعتباری براساس همین دو تقسیم می‌شوند. نیروهای بدی را مهر به‌هم تلفیق می‌کند، و نیروهای نیکی را اندیشه.

افراسیاب به‌حکم غریزه از آب بیرون می‌جهد و گرفتار دشمن می‌شود. اگر این خصلت مهر در او به چنین شدتی نبود، هرگز دستیابی بر او ممکن نمی‌شد. در وجود افراسیاب نیکی‌هایی است که همانها او را به دام می‌اندازد. این عاطفه و مهر، نیکی‌هایی است که همانها او را به دام می‌اندازد. این عاطفه و مهر، نیکی اوست.

اما چنانکه پیشتر نیز گفته شد، از نظر آیین ایرانی در تضاد نهایی بدی و نیکی، پیوند عاطفی نشانهٔ حقانیت نیست.

باری افراسیاب بدین تمهید از آب سر برمی‌آورد، و به دلسوزگی برادر می‌شتابد، و هوم او را به کمند می‌گیرد و به خشکی می‌کشد:

گرفته ورا مرد دین‌دار دست　　به‌خواری ز دریا کشید و ببست
سپردش بدیشان و خود بازگشت　　تو گفتی که با باد انباز گشت

(ص ۳۷۴)

دیگر سخنی از هوم نیست، و نیازی نیز بدو نیست. کاری که از دیگران ساخته نبود، انجام گرفته است، و افراسیاب به‌دام افتاده است. حتی در این پایان هم افراسیاب کردارهای خویش را باور ندارد، و ناروایی و بدی خویش را نمی‌پذیرد. از اینکه او را می‌کشند در شگفت است.

او از همان رفتاری برآشفته می‌شود، که خود دربارهٔ دیگران روا می‌داشت. شگفتی او را باز کیخسرو پاسخ می‌گوید، و او را به علل مکافاتش آشنا می‌سازد. این اخلاقی بودن بینش و منش ایرانی است، که برای نیروی شر نیز معیارهای خود را قابل قبول می‌داند.

افراسیاب که در نهایت بداندیشی و بدی است، باز خود پاسدار اخلاق است، و دل‌بستهٔ اعمالی که به لحاظ اخلاقی پسندیده است.

و همین قانون اخلاقی است که کشته شدن افراسیاب را نیز به‌شکلی کاملاً انسانی و زمینی درمی‌آورد. او کشته می‌شود زیرا به بدی گراییده و خونریز گشته است. حتی نیک‌بودن نخستین او نیز از یاد نمی‌رود، و به فر یزدانی[1] اشاره می‌شود. پس بدی در رابطه‌ای است که برقرار شده، نه در ذاتی که در روابط قرار گرفته است. بیدادگری چون او در همین جهان باید به مکافات کردارش برسد، درخور بدیهاش، به تلخی و سرگشتگی و ناچیزشدن مبتلا گردد، تا اینکه ضربهٔ آخرین را کیخسرو فرود آورد:

ز کردار بد بر تنش بد رسید — مجو ای پسر بند بد را کلید
چو جویی بدانی که از کار بد — به فرجام بر بدکنش بد رسد
سپهبد که با فر یزدان بود — همه خشم او بند و زندان بود
چو خون‌ریز گردد بماند نژند — مکافات یابد ز چرخ بلند.

(ص ۳۷۵)

---

۱ - در اسطوره افراسیاب یک بار توانسته از فر کیان برخوردار شود، و آن هنگامی بوده که زنگیاب دروغگو را کشته است. ر.ک. به یشت ۱۸، به‌نقل از حماسه‌سرایی در ایران، ص ۳۷. در بندهشن «زین گاو» آمده، به نقل از اساطیر ایران، ص ۱۰۴.

باکشته شدن افراسیاب، آسودگی عالم را فرا می‌گیرد، و پادشاهی کیخسرو در وحدتی هماهنگ ادامه می‌یابد. آنگاه پس از گذشتن شست سال بر مرگ بدی، کیخسرو را اندیشه‌ای بدیع و بی‌سابقه دست می‌دهد:

جهان از بداندیش بی‌بیم شد — دل اهرمن زین به‌دو نیم شد
ز یزدان همه آرزو یافتم — وگر دل همه سوی کین تافتم
روانم نباید که آرد منی — بداندیشی و کیش اهرمنی
شوم همچو ضحاک تازی و جم — که با سلم و تور اندر آیم به زم
به یک سو چو کاووس دارم نیا — دگر سو چو توران پر از کیمیا
چوکاووس و چون جادو افراسیاب — که جز روی کژی ندیدی به خواب
به یزدان شوم یک زمان ناسپاس — به روشن‌روان اندر آرم هراس
ز من بگسلد فرّه ایزدی — گرایم به کژی و راه بدی

(ص ۳۸۰)

بدین سبب عزلتی می‌گزیند، و در به روی خویش می‌بندد، و هستی‌اش را در نیایش یزدان و راه‌جویی از او به کار می‌گیرد. یقین خسرو یکباره پدید نمی‌آید، و با طی زمان در عقیده‌اش ثبوتی حاصل می‌شود. آمادهٔ گذشتن از قدرت و هستی مادی خویش می‌گردد:

رسیدیم و دیدیم کار جهان — بد و نیک هم آشکار و نهان
کشاورز دیدیم گر تاجور — سرانجام بر مرگ باشد گذر

(ص ۳۸۱)

اما این اشتیاق به گذشتن از جهان، صرفاً نمی‌تواند در اثر شناختن تقدیر نهایی، پدید آید. این مرگ نیست که چنین خلجان روحی فلسفی را سبب می‌شود. اگر این بود برای پهلوانان نیز دریافتنی می‌بود.

این مختل گذاشتن کار پادشاهی و دست شستن از کارکرد وجودی خویش،

آنان را آشفته می‌کند، و تعارض پیشین را آشکار می‌سازد:

نـــدانـــیم کـــاندیشهٔ شـــهریار　　چرا تیره شد انـدر ایـن روزگـار
ترا زین جهان روز برخوردنست　　نه هنگام تـیمار و پـژمردنست

(ص ۳۸۳)

منطق بشری اینان از حد قیاسی انسانی فراتر نمی‌رود، و این منطقی است ساده و حتی آسان: اندوه خسرو یا به سبب آزردگی او از ماست، یا که دشمنی نهانی پدید آمده است، و او را به رنج افگنده، یا نظیر اینها:

اگر غم ز دریاست خشکی کنیم　　همه چادر خاک مشکی کـنیم
و گـر کـوه بـاشد ز بـن بـرکنیم　　به خنجر دل دشمنان بشکـنیم
وگر چارهٔ ایـن بـرآیـد بـه گـنج　　نـــبیند ز گـــنج درم نـــیز رنـــج

(ص ۳۸۷)

این واکنش پهلوان است از غمی ناشناخته و اضطرابی بی‌سابقه. کم‌کم این شگفتی و همدردی به اعتراض بدل می‌شود. چاره‌جویی و احساس پیوستگی، به داوری و نفاق می‌کشد. کیخسرو نیز انگار نمی‌تواند آنان را از این گرفتاری برهاند. پاسخهای او هرگز روشنگر انگیزه‌ای قابل ادراک نیست. گویی آنان را چندان از آرمان و اندیشهٔ خود دور می‌بیند، که یـارای آشکـار کـردن راز خویش را ندارد.

اما مقصود او در نیایش‌هایش به‌مرور صریح‌تر و روشن‌تر می‌گردد. اگر نخستین بار به‌ابهام و تردید آرزوی خود را بیان می‌داشت، سومین بار آشکارا چنین می‌خواهد:

از این شهریاری مرا سود نـیست　　گر از من خداوند خشـنود نـیست
ز من نیکوی گر پذیرفت و زشت　　نشستن مـرا جـای ده در بـهشت

(ص ۳۸۷ـ۳۸۸)

تا آنکه شبی یار همهٔ نیکان، و آشنای دیرینه‌اش سروش، او را به برآورده

شدن آرزویش نوید می‌دهد. خوابی حاکی از رستن و پیوستن:

اگر زین جهان تیز بشتافتی　　کنون آنچه جستی همی یافتی
به همسایگی داور پاک جای　　بیابی، بدین تیرگی در مپای

(ص ۳۸۸)

اینک رهایی و پاکی ابدی. اما پهلوانان این را درنمی‌یابند. گیو را به زابل می‌فرستند، و از زال و رستم یاری می‌جویند که شاه:

ز یزدان بپیچید و گم کرد راه

(ص ۳۸۵)

آنچه برای خسرو گرویدن به یزدان است، برای پهلوان، گم کردن راه است و بازگشتن از یُزدان.

دانایی زال را به گشودن این راز می‌خوانند. ستاره‌شناسان و پاکرایان و موبدان گرد می‌آیند، شاید که سلطهٔ ابلیس بر کیخسرو، از میان برود. (ص ۳۸۹)

زال بر آن است که با پند و اندرز واقعه را بسامان آرد. بخردی و فرّ و برز کیخسرو بر او پوشیده نیست. می‌داند که خسرو بی‌همتاست.

کیخسرو در برابر زال راز خود را آشکار می‌کند. اما تصمیم او در نظر زال نیز خردمندانه نیست.

خسرو سخن خویش را با پهلوانان نگفت، تا این تبلور خرد پهلوانی مخاطب او باشد. اما این نیز تابع نظام فکری پهلوانی است. به پدیده‌های خاکی ملموس وابسته است. به‌خاطر نمی‌آورد که چنین بدعتی در جهان سابقه داشته باشد:

ز شاهان ندیدم کسی کاین بگفت

(ص ۳۹۲)

اما به‌راستی این همه تفاوت و اختلاف، در تلقی راه یزدان، از سوی مردی ایزدی و مردان زمینی، در چیست؟

اگر قرار بر این کناره گیری باشد، پس کار جهان چگونه بسامان خواهد شد؟

اگر بدی از میان رفته، و اصل ریشهٔ آن از زمین کنده شده، پس دیگر این دیو چگونه آدمیان را ره خواهد زد؟

اگر خسرو با آن نیکی و تأیید آسمانی، به تباهی کشیده می‌شود، پس تکلیف دیگران چیست؟

داوری زال به‌تدریج تلخ‌تر و گستاخانه‌تر می‌شود:

چو گفتم که هنگام آرام بود — گه بخشش و پوشش و جام بود
به ایران کنون کار دشوارتر — فزونتر بدی دل پر آزارتر
که تو برنوشتی ره ایزدی — به کژی گذشتی و راه بدی
از این بد نباشد تنت سودمند — نیاید جهان‌آفرین را پسند
پشیمانی آید ترا زین سخن — بر اندیش و فرمان دیوان مکن
وگر نیز جویی چنین کار دیو — ببُرد ز تو فرّ گیهان‌خدیو
بمانی پر از درد و دل پرگناه — نخوانند از این پس ترا نیز شاه

(ص ۳۹۴)

اما این سنت‌شکن نوآیین را در سر هوای دیگری است، کارهای خود را برمی‌شمارد، و کیفیت‌وجودی خویش را به‌تفصیل یاد می‌کند، و سخن‌پایانی اینکه:

به گیتی مرا نیز کاری نماند — ز بدگوهران یادگاری نماند
هر آنگه که اندیشه گردد دراز — ز شادی و از دولت دیریاز
چوکاووس و جمشید باشم به راه — چو ایشان ز من گم شود پایگاه

(ص ۳۹۷)

این چیزی افزون‌تر از همان سخنان پیشین نیست. اما خرد غریزی زال را آرام می‌کند. خردی که مفصل اسطوره و حماسه است، و عنصر پهلوانی را تابع اعتقادات اسطوره می‌سازد. این همان بازگشت به تباهی‌زایی قدرت است که در نمونه‌های پیشین نشان داده شده است. و یکی از عناصر زندهٔ ساخت ذهنی

داستان نبرد میان نیکی و بدی و پی‌آمد آن بوده است. اما آنچه در مورد جمشید و کاووس و دورهٔ فترت پس از منوچهر پیش آمد، اکنون نباید مشکل‌ساز شود. منطق اصلی حماسه همین است که شادی و دولتِ دراز تباهی‌زاست و عمل نمادین کیخسرو نشان این است که با استقرار قدرت و رفع بدی، نیکی را باید پاس داشت، و حفاظت کرد. اگرچه در این راه از گذاشتن پادشاهی هم گزیر نباشد. چراکه اصل پادشاهی نیز تنها در سایهٔ حفاظت نیکی محترم است و این با کارکرد زال نیز هماهنگ است و خود او نیز آن را می‌پذیرد. انگار حتی آرمان و آرزوی دینی هم نمی‌تواند در همین دنیا رستگاری نهایی را ببیند، و باید خود را از حضور و وجود ماده برهاند. به‌همین سبب نیز خرد حماسه فقط تمکین می‌کند، اما خود می‌ماند و نظارت می‌کند تا ذهن آیینی چگونه خود را از قید ماده می‌رهاند تا پالوده بماند. و همین جاست که باز همان تعارض انسان حماسه و انسان اساطیر مطرح می‌گردد. آنان که خاکی و واقعی‌اند اما خارق‌العاده، از اینان که غیرخاکی و فوق واقعی‌اند، با این زندگی مأنوس‌ترند و می‌مانند. بی‌جهت نبود که در سراسر این بخش از حماسه تعارض این‌دو جابه‌جا و در سیری کمال یابنده مطرح می‌شود. به‌هرحال در نظامی که عدالت نیست و عدالت تنها آرمان است نه یک نظم، قدرت تباهی‌زا نیز هست.

در این میانه از رستم هیچ سخنی نیست. دیدیم که در تمامی جنگ بزرگ چهرهٔ او در هاله‌ای نهان بود. اما در این پایان اصلاً از او نمودی نیست. اینک که مهم‌ترین و نادرترین کار در شرف تکوین است، اصلاً دخالتی در شور و داوری ندارد. گویی حماسه نه می‌تواند، از نظرگاه قهرمان اصلی خود، توجیهی خردمندانه برای عمل کیخسرو بیابد، و نه می‌تواند آن را نفی کند.

نفی کردن کیخسرو برای پهلوانان آسان‌تر از اوست. او و زال تلفیق دهندهٔ دانای اسطوره و حماسه‌اند، و همواره اختلاف کیخسرو و پهلوانان به پایمردی

او برطرف شده است. اما اینجا که سخن نهایی را باید گفت، خاموش است. گویی در این پایان نیز، رای رستم در خموشی‌اش آشکارتر است و گویاتر. و حماسه همهٔ تلقی خود را از این ماجرا، با سکوت دانای رستم بازگو می‌کند. حال آنکه اسطوره برای خود توجیه و تعبیر آیینی آشکاری دارد.

طلسم پایان بشر، در اسطوره و حماسه به یک شکل گشوده نمی‌شود. زمان در اسطوره مقدس و ازلی است، و انسان در این زمان با ایزدان پیوند دارد. هرچه زمان در تاریخ روبه نیستی است، در اسطوره مداوم است و مینوی، و با هستی کل پیوسته است.

انسان اساطیر در لحظه‌ها و هنگامهایی، از زمان محدود دنیوی بریده شده، به زمان مقدس ازلی می‌پیوندد. و کیخسرو در یکی از چنین لحظه‌ها قرار دارد.

در آیین و فلسفهٔ زردشتی «روان را آغازی زمانی است، ولی اگر در پهنهٔ زمینی تگاپوی خود با شر بجنگند، بر زندگی همیشگی دست خواهد یافت»[۱]. پس اگر آن تلاش پیگیر و پرثمر کیخسرو نمی‌بود، چنین ناپدیدشدن و بی‌مرگ ماندنی هم وجود نمی‌داشت.

این تصور اسطوره است از پایان مبارزه با بدی. کمال و نهایت انسان اساطیری نمی‌تواند در این جهان تجسم یابد. پس کیخسرو باید به ترک نیمهٔ خاکی خود برخیزد. ایزدان او را به‌سوی خویش می‌خوانند تا به رهایی رسد.

اما حماسه میان این دو مرحلهٔ مبارزه و نجات، مرحله‌ای دیگر نیز می‌نهد، که حکایت از واقعیت دشوار و پیچیدهٔ انسان این جهانی دارد. هرچه هست راه کیخسرو از حماسه گذشته است، و حماسه باید تعبیر خود را از این رهایی بدست دهد.

چنین است که کیخسرو رهایی خود را در فرا رفتن از حدود قدرت این

---

۱ - سیر فلسفه در ایران، اقبال، ترجمه دکتر آریان‌پور، ص ۱۲ و نیز ر.ک. به: گاتها، یسنا ۳۰، قطعهٔ ۸، ص ۱۹، پورداوود، چاپ بمبئی.

جهانی می‌داند، و این خود عملی است قهرمانی و حماسی. این کاریست انسانی در بهره‌گیری از امکانات روح بشر، در برابر قدرت تسخیر کننده.

او نشان می‌دهد که در برابر قدرت می‌توان هم به سرنوشت جمشید و کاووس رسید، و هم از آن چشم پوشید. پس این کردار و انتخاب آدمی است در مواجهه با نوعی از قدرت، یا از قدرت در نظامی که لاجرم به تباهی می‌انجامد. اگر نیکی انتظام مادی خود را نداشت امکان داشت که جا را باز به بدی سپارد. و این اساس گرفتاری نظامهای اخلاقی فردی است که اصلاح همه چیز را صرفاً در درون و نه در بیرون می‌جویند. در این اندیشه‌ها شخصی عادل بر زمین حکم می‌راند، و نه نظمی عادل. و دنیا در نظمی عادل می‌تواند قدرت را مهار کند.

اما مهار زدن بر چنین نیرویی، چیزی است که در آن روزگاران جز از طریق نیروهای آیینی میسر نبوده است.[۱]

آرمان خسرو در زندگی روشن است، هنگامی که در این زندگی به نقطهٔ پایانی رسید، آن را در زندگی دیگری می‌جوید.

این ناپدیدشدن، گذشتن از مرز واقعیت بشری است، و قرار گرفتن در خطهٔ استعدادها و خصلتهای انسان. تنها به امیدی که تباهی و بدی بر انسان کارگر نیفتد.

پس این گم کردن رازگونهٔ خویش، اگر نشانهٔ به اراده‌درآوردن قدرت نیست، چشم پوشیدن و گذشتن ارادی از قدرت هست. تنها بدین صورت است که نظام

---

۱ - نوری که معطی تأیید است که نفس و بدن بدو قوی و روشن گردد در سنت پارسیان «خره» گویند، و آنچه ملوک را خاص باشد آن را «کیان خرّه» گویند و از جملهٔ آن کسانی که بدین نور و تأیید رسیدند خداوند «نیرنگ» ملک افریدون... و دوم او از ذرّیت او ملک ظاهر کیخسرو مبارک که تقدیس و عبودیت را برپای داشت، از قدس صاحب سخن شد، و غیب با او سخن گفت، و نفس او به عالم اعلی عروج کرد، و منقش گشت به حکمت حق تعالی و انوار حق تعالی او را پیدا شد، و پیش او بازآمد.

ر.ک به مصنفات، ج ۳، الواح عمادیه، ص ۱۸۶، تصحیح سید حسین نصر. چاپ انجمن فلسفه.

فکری حماسه نیز می‌تواند آن را بپذیرد. چراکه این خودکاری است پهلوانی.

اگر برای کیخسرو چنین پایانی جستجو نمی‌شد، و شاعر آن را نمی‌آفرید؛ ماجرای او بر روی زمین یکباره ذهنی و دست‌نیافتنی می‌بود. اما شاعر او را به‌گونه‌ای خلق کرده، که هم نمونهٔ پیکار و تلاش آدمی است، و هم نمودار بدی‌زایی این گونه نظم مادی، و فسادانگیزی چنین دنیایی برای آدمی. بدین ترتیب فردوسی کیخسرو را بر فصل‌مشترک اسطوره و حاسه، ذهن و عین، و آن جهان و این جهان قرار می‌دهد.

کیخسرو تصوری تازه از مرگ نیز به‌وجود می‌آورد: رهاکنندهٔ جهان از بدی، و رستاخیزکنندهٔ نجات‌بخش را مرگی انسانی و خاکی درنمی‌یابد. گم شدن او بیان بی‌مرگی و باقی ماندن است. امید آدمی است به بازگشتن سامان‌دهندگان جهان. او باید بماند، اما به گونه‌ای که انسان ابتدایی در اساطیر و انسان دورهٔ فردوسی در حماسه و دین می‌اندیشد[1].

---

۱ - بعضی از پژوهشگران، داستان کیخسرو و تراژدی قدرت او را در پایان، از دیدگاه روان‌شناسی فروید، چنین تحلیل کرده‌اند:

تراژدی کیخسرو وقتی آغاز می‌شود که او بر همهٔ جهان پیروز شده است، و دشمنان خود را برانداخته، و آنچه خواستنی است به‌دست آورده، و فرمانروای جهان گشته است.

کیخسرو ناهشیارانه دچار این رنج و حس گناهکاری شده بود، که در نابود کردن پدر خود دست داشته است. وحشت از اینکه مانند جمشید و کاووس بر خداوند طغیان کند، در حقیقت وحشت از طغیان دوباره بر پدر بود...

در نظر فروید مهم‌ترین گره‌های روانی آدمی چیزی است که او عقدهٔ اودیپوس خوانده است، یعنی تعارض میان مهر و کین نسبت به پدر و مادر. فروید و پس از او ارنست جونز نشان داده‌اند که تردید هملت قهرمان داستان شکسپیر در کشتن عمویی که قاتل پدر او بود، به این علت بود که ناهشیارانه خود نسبت به پدر کینه داشت...

در شاهنامه این تعارض را در داستان کیخسرو می‌بینیم. شباهت بین داستان کیخسرو و هملت به حدی است که بعضی از دانشمندان پنداشته‌اند که داستان کیخسرو اصل داستان هملت است.

ر. ک. به فردوسی: استاد تراژدی، دکتر محمود صناعی، ص ۱۳-۹، چاپ دانشکدهٔ ادبیات.

راجع به شباهت کلی میان داستان کیخسرو و هملت ر. ک به مقالهٔ اتویی ریچک، ترجمهٔ ←

با این همه انگار میان او و انسان کامل شاعر، تفاوتی است. کیخسرو برای کامل شدن، ناگزیر از ترک کارکرد زمینی خویش است. اما انسان کامل فردوسی، هم تا پایان حماسه با وضعیت این جهانی خود، ادامه می‌یابد. رستم بی‌آنکه از علت وجودی خود دور بماند، در همین واقعیت مادی و ملموس، بی‌تردید و رستگار است. اما کمال کیخسرو را، در مواجهه با این جهان، بیم سقوط و تباهی است. او نمونهٔ پادشاه عادل و بسامان است و تصویرش جز با پیوستن به غیب[1] و رهایی از این جهان کامل نمی‌شود. و این نشانهٔ اعتقاد شاعر به حکومتی است که در این جهان تحقق نیافته است.

اما انسان آرمانی حماسه را باید در همان پهلوانانی جست که در پهنهٔ وسیع جنگ نیکی و بدی، نمودار می‌شوند، و بی‌آنکه تأییدی آسمانی آنان را مستقیماً از تباه شدن باز دارد، به پیروزی نیکی یاری می‌رسانند. و تبلور چنین انسانهایی رستم است. رستم در دورهٔ کیخسرو، انسان کاملی است در دورهٔ فرمانروایی کامل.

زیرا فردوسی و شاهنامه میانهٔ دو تمایل اشرافی و ملی قرار دارند. نمودار

← یزدانیان، مجلهٔ یغما، شماره‌های اردیبهشت و خرداد و تیر / ۱۳۳۸.

ضمناً دکتر صناعی مطلب خود را به این کتاب از ارنست جونز ارجاع کرده است:

E. Jones. Hamlet and the Oedipus. Doubleday New york 1949.

ثولین رید در تحلیل سرگذشت ادیپوس مقاله‌ای دارد که در آن براساس دیدگاه تاریخی خود، نوع تحلیل فروید و مسألهٔ «عقدهٔ ادیپ» را دربارهٔ خود «ادیپوس» مورد سؤال قرار می‌دهد، و می‌گوید:

ادیپوس کسی بود که احتمالاً نمی‌توانست «عقدهٔ ادیپوس» داشته باشد. موجبات اصلی این عقده در مورد او موجود نبود.

استفادهٔ فروید از این اصطلاح باعث این برداشت گمراه کننده شده است که تمایلات ناخودآگاه و انحرافی از زمانهای دور در دوران ذکور مسبوق به سابقه است. در حالیکه این تمایلات کاملاً نوظهور هستند.

ر.ک به انسان در عصر توحش، ترجمهٔ محمود عنایت، ص ۶۷۳.

۱ - ر.ک. به شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، فتح‌الله مجتبایی، ص ۱۲۰، چاپ انتشارات انجمن فرهنگ ایران باستان.

گرایش اشرافی آنها در فرّه الهی کیخسرو شاهی آرمانی، و نمودار گرایش ملی و مردمی آنها در هستی پاک و پالوده و آزادهٔ رستم متجلی است.

و اگر ارتباط این دو، در جنگ بزرگ به تعارض و کشمکش نیز می‌کشد، نتیجهٔ طبیعی تناقضی است که در خود این نظام فکری و فلسفی موجود است، نظامی که برای دوران تاریخی فردوسی یک نظام آرمانی است. و به‌همین سبب هم با تجلی حماسی خود ارائه شده است.

با این همه در شاهنامه تمایلات اشرافی به‌عنوان متشکل کننده تظاهر می‌کند، و حال آنکه تمایلات ملی از لحاظ ترکیب تابع اولی است.[۱]

ایرانیان همچنان تا پایان کار، ناباور می‌مانند، و در وجود سروش نیز شک می‌کنند(ص ۴۱۱). اما خصلت پذرفتاری و تبعیت پهلوانان، به‌ماجرا فیصله‌می‌دهد.

خسرو می‌رود، اما از پهلوانان ایران، تنی چند یارای جدایی از او ندارند. توس و گیو و بیژن و فریبرز، نشانهٔ دو خاندان پهلوانی‌اند که پشتیبان شاهی ایرانند. بیابان و خشکی را طی کرده، شبانگاه بر چشمه‌ای به آسایش می‌پردازند. خسرو پایان راه را با ایشان در میان می‌نهد:

چو خورشید تابان برآرد درفش

...

مرا روزگار جدایی بود — مگر با سروش آشنایی بود
از این رای گرتاب گیرد دلم — دل تیره‌گشته ز تن بگسلم

...

کنون چون برآرد سنان آفتاب — مبینید دیگر مرا جز به خواب
شما باز گردید زین ریگ خشک — مباشید اگر بارد از ابر مشک
ز کوه اندر آید یکی باد سخت — کجا بشکند شاخ و برگ درخت
ببارد بسی برف ز ابر سیاه — شما سوی ایران نیابید راه

(ص ۴۱۲ـ۴۱۳)

---

۱ ـ فردوسی و شاهنامه. استاریکف، ص ۲۴۸.

این نهایت ماجراست. خسرو به مینو پیوسته، همدم سروش به جاودانگی رسیده است. برآرندهٔ راز سپهر و گسترندهٔ راه یزدان، خود به راز پیوسته، و از خاک رسته، از بیم جهان رها شده است.

اما این تمامی حماسه نیست. این پایان اسطوره است، حماسه در شگفتی‌های غیرپهلوانیش نیز، رفتاری انسانی و بی‌باک ارائه می‌کند. این بیژن و گیو و فریبرز و توس‌اند که نه سروششان به جاودانگی خوانده[1]، و نه ایزدشان به تأییدی آسمانی از خاک برگرفته است، و به جهان معنی کشانیده.

اینان راه را به‌اختیار و پهلوانی برگزیده‌اند. این کیخسرو است که سرشت ایزدیش آنان را رها می‌کند. وگرنه آنان همواره به پیوند و پیمان خویش استوارند. کیخسرو که می‌رود، نسل جوان‌تر پهلوانی ایران نیز با او می‌رود. و پهلوانی آخرین نشانهٔ ایثار و مردانگی خویش را در پیوستن به نیکی، بر پیشانی اساطیر می‌نهد.

سحرگاهان در ریگ بیابان و پهنای توان‌سوز دشت، جویای یار از دست‌شده، به‌هر سوی می‌شتابند. اما دیگر سخنی و نشانی نیست. گفتگویشان همه از کیخسرو است، و شگفت اینکه هنوز چنین افسانه‌ای باورشان نیست:

خردمند از این کار خندان شود — که زنده کسی پیش یزدان شود
که داند به گیتی که او را چه بود — چه گوییم و گوش که یارد شنود؟

(ص ۴۱۴)

پس این نزدیکترینان نیز هرگز مقصود را درنمی‌یابند. و در همین ناباوری است که به پایان حماسی خویش می‌پیوندند. و رازشان برای همیشه در برف پوشیده می‌ماند.

---

۱ - تنها توس در متون مختلف جزء جاویدانان به‌شمار آمده است ر. ک. به فهرست جاویدانان در کیانیان ص ۲۱۹ به‌بعد. در بندهشن از گروهی نیز نام برده شده که از هوش رفته‌اند، مثل گیو ر. ک. به اساطیر ایران، ص ۲۰۷.

بر این خفتگان ابری جاودان‌بار می‌بارد، و برف سراسر زمین را چون هستی آنان دربر می‌گیرد. و این شاعر است که انگار همراه آنان در برف می‌پوید:

هم آنگه برآمد یکی باد و ابر — هوا گشت بر سان چشم هزبر
چو برف از زمین بادبان برکشید — نبد نیزهٔ نامداران پدید
یکایک به برف اندرون ماندند — ندانم بدانجای چون ماندند
زمانی تپیدند در زیر برف — یکی چاه شد کنده هرجای ژرف
نماند ایچ کس را از ایشان توان — برآمد به فرجام شیرین‌روان

(ص ۴۱۵)

مرگی این‌سان به‌ابهام و راز، و چنین به‌درد و به‌اندوه. نسل پهلوانی ایران بدین گونه به تقدیر خویش می‌رسد. اما آن‌سوی این سوگ و این فاجعه، زال و گودرز و رستم، ستونهای پهلوانی ایران، و ریشه‌های انسانی حماسه، همچنان چون جاودانگانی منتظر بر تیغ کوه ایستاده‌اند، تا کی برف فرونشیند، و راه انسان‌های حماسه در برف پیدا شود.

نگرش ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه

اشاره

دو سه سال پیش شاعر بزرگ معاصر آقای احمد شاملو در دانشگاه برکلی سخنانی دربارهٔ فردوسی و شاهنامه بیان داشت که بحث و نظر دربارهٔ آن به جنجالهای مطبوعاتی کشیده شد. نیت خیر آقای شاملو در نقد استبدادزدگی فرهنگ کهن، و گرایش «شبان ـ رمگی» در تاریخ جامعهٔ ما، تحت‌الشعاع شیوهٔ برخورد خود ایشان، و واکنش تخریبی و اغتشاش برخوردهای احساساتی دیگران قرار گرفت. در همان زمان یکی دو نشریه نیز از من خواستند که در بحث شرکت جویم که پوزش خواستم. هنگامی که قرار شد در دانشگاه واشنگتن سخنرانیهایی، از جمله برای دانشجویان رشتهٔ ادبیات فارسی، داشته باشم، سابقهٔ موضوع در امریکا، و ذهن برانگیختهٔ بعضی از مخاطبان، و پرسش مؤکدشان دربارهٔ اظهار نظر آقای شاملو، مرا بر آن داشت که پاسخ را به طرح و توضیح شیوهٔ «بازخوانی» شاهنامه تحویل کنم. یعنی طریقی را در خواندن متن پیشنهاد کنم که در جهت «بازخوانی» فرهنگ ماست. ضمن اینکه‌روشی‌است در روشن‌گویی‌مفهومی، به‌جای برخورد احساسی ـ واکنشی.

از این رو در این مقاله کوشیده‌ام ضمن ارائهٔ جمعبندی مختصر از مجموعهٔ مطالعات موجود در کتابهای «حماسه در رمز و راز ملی» و «اسطورهٔ زال...» موضوع بحث را به نقد کلی اظهارنظرها یا نظریه‌هایی معطوف کنم که در برخورد با فرهنگ

ایرانی، حماسهٔ ملی، و فردوسی شاعر، غالباً از کارکرد و ایجابهای تفکیک‌ناپذیر این هر سه، به دور می‌افتند. یا گاه چیزهایی غیر از آنچه از این سه انتظار می‌رود، از آنها می‌طلبند. یا حتی احیاناً اندیشه و آرزوی امروزین خود را برای زندگی، به گذشتهٔ تاریخی نیز تعمیم می‌دهند. به نظر من بحث و نظر دربارهٔ فردوسی و شاهنامه بیش از هر چیز باید مسائلی این‌گونه را روشن کند:

آیا آنچه فردوسی با این ساخت ادبی ارائه کرده است یک اثر حماسی هست یا نه؟

ارزیابی ما از فردوسی به سبب پرداخت هنری و تنظیم زبانی چنین اثری چیست و چگونه است؟

آیا فردوسی همدست و هماهنگ با تاریخ‌نگاران تحریفگر است یا شاعری حماسی است که مطابق ذهنیت و موقعیت عمومی تاریخ دورانش، روایتی از مجموعهٔ فرهنگ پیش از خود، و دوران خود را به ما منتقل کرده است؟

آیا این فرهنگ گذشته، با همین مشخصات و مختصات تاریخی، یک فرهنگ ملی است؟

آیا انتقال یک شیوهٔ زندگی از طریق اثر حماسی به امروز، به معنای آن است که همچنان پیرو بی‌اختیار آن باشیم، و بگذاریم که گذشته بر اکنون‌مان مسلط بماند، یا حتی شیوهٔ زندگی امروزمان را نیز تعیین کند؟

آیا با خواندن شاهنامه و آگاهی از فرهنگ ملی، می‌خواهیم براین سنت بلمیم، یا که در صددیم آن را در موقعیت گذشته‌اش تبیین و ارزیابی کنیم، از مشخصات منفی و بازدارنده‌اش فاصله گیریم، و از تجربه‌ها و امکاناتش در جهت گشایش افقهای تازهٔ حیات بهره بریم؟

آیا بازخوانی فرهنگ، و ارزیابی همهٔ رفتارها و گفتارها و پندارها و ساختهای نهادی شدهٔ آن، به منظور مصون ماندن از جنبه‌های «شر» این فرهنگ است، یا برای تبرا جستن از هر «خیر»ی که در این فرهنگ بوده است؟

پس بر این اساس بتی که باید شکسته شود آیا فردوسی و شاهنامه است، یا آن

ساخت استبدادی در معرفت و قدرت سنتی که هنوز هم از حق تعیین سرنوشت، و مشارکت آزادانه و آگاهانه در انتخاب روش زندگی امروز بازمان می‌دارد؟

به نظر من داوری دربارهٔ فردوسی و شاهنامه و فرهنگ ایرانی، هنگامی مؤثر و منصفانه است که متکی بر شناخت چندوچون شاعری او، دریافت تمامیت اثر او، و درک کلیت فرهنگی باشد که حماسهٔ ما بر آن مبتنی است.

این سخنرانی را با همین نیت، به‌رغم آنکه در بعضی مطالبش اشاره‌هایی به مباحث تفصیلی کتاب «حماسه در رمز و راز ملی» هست، در چاپ دوم به آخر کتاب افزوده‌ام.

نگرشی ساختی و سیستمی در مطالعه و تحقیق شاهنامه

پیشنهاد من برای خواندن، پژوهش و تحلیل شاهنامه، و داوری دربارهٔ آن، این است که به تمامیت آن به صورت یک مجموعه یا پدیدهٔ واحد بنگریم. به بررسی ساختی و سیستمی آن بپردازیم. آن را در مجموعهٔ روابط، موقعیت و کلیت‌اش دریابیم. اجزاء و نحوهٔ هماهنگی آنها را بازشناسیم. رابطهٔ انداموارهٔ اجزاء و کلیت آن را با فرهنگ ایرانی بفهمیم. آنگاه داوری کنیم.

استخراج یا تفکیک یک جزء از کل این اثر، و تعمیم نتایج بررسی مجزای آن به کل اثر، و داوری دربارهٔ کل اثر به ازای برداشت از یک جزء، کار غیرعالمانه و غیرمنطقی است. با این‌گونه برخوردها که متأسفانه بعضی‌ها در این سالها داشته‌اند، نه شناخت حماسه متحقق می‌شود؛ نه قدر و جایگاه فرهنگ ملی ما دانسته می‌شود، و نه شأن و اهمیت فردوسی، یا درجهٔ هنری شاهنامه، دریافت می‌شود. زیرا داوری‌مان بر پایهٔ منطقی که اثر می‌طلبد استوار نخواهد بود.

مقصود من البته درگیرماندن در چارچوب تحقیق ساخت‌گرایانه نیست، بلکه رویکرد ساختی را فقط مدخلی می‌دانم برای تحقیق، که می‌تواند به درک سیستمی از کلیت یک پدیده تسّری پیدا کند. این مبنا راه‌گشای آن است که

شاهنامه از هر نظر مورد تأمل قرار گیرد. چه از نظر اسطوره‌هایی که بنیان حماسی آن است؛ چه از بابت تغییر و تحولی که طی جابه‌جایی اسطوره به حماسه، و یا سیر و تطور خود اسطوره‌ها رخ داده است؛ چه از لحاظ ساخت و کلیت حماسی آن.

من در کتابهای «حماسه در رمز و راز ملی» و «اسطورهٔ زال...» خواسته‌ام شاهنامه را مثل هر حماسهٔ دیگر، در «موقعیت ـ جهان» عمومی آن بازشناسم. برای این منظور به یاری آن دید ساختی و سیستمی، از تعبیر «هگل» نیز مایه و بهره گرفته‌ام. «موقعیت ـ جهان» عمومی، تعبیری است که او برای حماسه مطرح کرده است. نقطهٔ عزیمت من طرح هگل بوده است، اما در آن بازنمانده‌ام. از این رو تبیین من صرفاً هگلی نیست. بلکه از هگل برای طرح بحث سود جسته‌ام. هگل گفته است «خاصیت حماسه در تمامیت ابژه‌ها» (Totality Of Objects) است. این تعبیر را در برابر «تمامیت حرکت» (Totality Of Movments) قرار می‌دهد که برای تراژدی (درام) به کار برده است؛ و توضیح می‌دهد که شکل و محتوای حماسه، جهان‌بینی کامل و تجلی عینی روح ملی است. این روح ملی، در شکلی که به خود عینیت می‌بخشد، همچون یک رویداد عملی ارائه می‌شود. این «کل» هم آگاهی مذهبی و آیین را دربرمی‌گیرد، و هم وجود متحقق و ملموس را که عبارت است از زندگی سیاسی و داخلی و اجزای خارجی آن، نیازهای انسانی و ابزارهایی برای کامیابی آدمی، که همه تنگاتنگ به هم مرتبطند.

در حماسه یک فضای اختصاصی و واقعی زندگی، یعنی طبیعتی اساسی هست که هم در منش عمومی خود، هم در تمایل ویژه‌اش، و هم در جنبه‌ها و رویدادها و وظایفش در ذهنها جای گرفته است، و وحدتی را در یک «تمامیت» فراهم می‌آورد، که هدایتگر اجزاء به سوی هم، و به سوی یک مرکز واقعی است. این تمامیتی است که خاص حماسه است. این واقعیت هم ناظر بر

دنیای بیرونی و جنبه‌های عملی و محیط طبیعی و جغرافیایی زندگی است، که در یک دورهٔ خاص از راه رسوم و عادات و.. در یک ملت مؤثر است، و هم آگاهی معنوی ملت را در سطحها و جنبه‌های گوناگونش مانند مذهب، خانواده، اجتماع و... دربرمی‌گیرد.

از این رو حماسه تصویری از روح ملی و قومی به دست می‌دهد، در کل زندگی اخلاقی، خانوادگی، صلح و جنگ، نیازها، هنرها، عادات و رسوم، و منافع ملی، و خلاصه تصویری از یک راه کامل اندیشیدن، و صحنه‌ای کامل از یک تمدن[1].

بدون درک این خصوصیت و تمامیت، نمی‌توان کاراکتر عمومی حماسه را دریافت. در مورد شاهنامه این کاراکتر و آن تمامیت بر جامعیت فرهنگ ایرانی مبتنی است. فرهنگ ما نیز مثل تمام فرهنگهای دیگر در عین تجانس، نامتجانس است. یعنی از اجزایی تشکیل شده است که در تضاد و تقابل و اختلاف باهم‌اند. منتهی در کلیت خود یک واحد را تشکیل می‌دهند. فرهنگ ما یک فرهنگ پلورالیستی است. یعنی مبتنی بر تکثر است. بخشهایی از آن با بخشهای دیگر از لحاظ کیفی و ارزشی و روشی اختلاف و تضاد دارد. به‌ویژه به سبب نظام طبقاتی و مهاجرتها و هجوم اقوام مجاور که غالباً فرهنگی فروتر داشته‌اند. اما مجموعهٔ این تضادها و اختلافها و... از یک شکل واحد متأثر است.

فرهنگ ما برآمد شیوه‌های زندگانی اقوام ایرانی است. ما در یک «پهنهٔ فرهنگی» که ایران زمین است، با زبانی واحد که زبان فارسی است، یک سیستم اجتماعی ـ فرهنگی را که نمودار تحول زیستی اقوام مختلف ساکن در سرزمین ایران است، از راه شاهنامه باز می‌شناسیم. از دورهٔ فردوسی این سیستم اجتماعی ـ فرهنگی به زبان فارسی تبیین شده است. چنین مشخصه‌هایی خود به خود مفهوم واحدی از هماهنگی ملی ـ قومی را پدید می‌آورد.

---

۱ ـ تفصیل این بحث در صفحات ۷۷ به‌بعد کتاب «حماسه در رمز و راز ملی» آمده است.

اساساً یک سیستم اجتماعی ـ فرهنگی به معنای فرهنگی است که یک گروه بشری مانند یک قبیله یا قوم یا ملت داراست. و همهٔ عناصر فرهنگ بشری را که آن قوم و ملت بدان دست یافته دربرمی‌گیرد، از قبیل عناصر اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فنی، اندیشه‌ای و...

همین جا باید اشاره کنم که طرح «ملت» و «ملی» در این بحث با طرح ملیت و ملت بنابر اصطلاح‌شناسی دوران اخیر متفاوت است. ناسیونالیسم که براساس جامعهٔ مدنی شکل می‌گیرد، با فرهنگ و تاریخ و حماسه و زبان ما ارتباطی ندارد. اگر فردوسی گفته است «عجم زنده کردم بدین پارسی»، باید توجه داشت که این بیان نه به معنای تحقق ملت ایران در زبان شاهنامه است، و نه زبان فارسی دستاور فردوسی به تنهایی بوده است.

زبان فارسی البته محکم‌ترین زنجیر علقه و ارتباط ما بوده است. و جنبهٔ زبانی شاهنامه هم از جنبهٔ دیگر آن باارزش‌تر است. اما نباید در این امر مبالغه کرد. زیرا اساساً زبان عامل تعیین‌کنندهٔ ملیت نیست. منتها به قول زنده‌یاد مینوی، اگر مقصود از ملی این است که از لحاظ مایه‌ورکردن و استوار ساختن اساس زبان فارسی و مطبوع و مطلوب گردانیدن قصه‌های قدیم ایران و حفظ کردن و حتی حیات‌تازه‌بخشیدن به ادبیات باستانی بدین موضوع نظر کنیم، قول فردوسی در «عجم زنده کردم بدین پارسی» صحیح است. و در این خدمت سهم بزرگی داشته است.[۱]

به‌هرحال در بحث از «موقعیت عمومی» و تمامیت ابژه‌ها باید نشان داد که چه اصول و معیارها و ارزشهاو روشها، بنیان حماسهٔ ما را تشکیل می‌دهد. یعنی هم اجزای ساختمان حماسه به لحاظ روایی و داستان پهلوانی و نوع ادبی را باید بازشناخت، تا معلوم شود چه عواملی اساساً به صورتهای مختلف تکرار و تأکید شده است، و تمامیت روایی آن را پدید آورده است؛ و هم

---

۱ - فردوسی و شعر او. ص ۳۲.

اجزای گرایشی و ذهنی و عوامل و زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی را باید باز جست که مبنای برخورد با آن مجموعه و اجزای انسانی است.

در نتیجه از یک سو سیستم اجتماعی و ساختمانهای فرهنگی و ملی آن باید دریافت شود؛ و از سوی دیگر، ساخت داستانی و روایی آن باید روشن شود. در وجه سوم نیز باید دانست که فردوسی براساس چه علقه‌ها و کششها و ضرورتهای تاریخی ـ اجتماعی، یا با چه قدرت و امکان شخصی و هنری به سرایش داستانهای حماسی پرداخته است.

اما ساخت حماسهٔ ملی ما بر چه استوار است؟

من سخت به اختصار به این اجزاء اشاره می‌کنم (زیرا تفصیل آنها در صفحات ۱۱۸ ـ ۹۸ «حماسه...» آمده است)، سپس یکی دو نمونه می‌آورم تا بررسی مشخص‌تر و گویاتر شود.

برای شناخت حماسهٔ ملی باید چند عامل ارزشی و واقعی را در سیستم فرهنگی ایران در نظر گرفت:

۱ـ اعتقاد به دو بُن آغازین (هرمزدواهریمن) در نبرد هزاره‌ای میان آن دو.

این یک ساخت مکرر است که در داستانها و روایتهای مختلف متجلی است. و روایت نهائی حماسهٔ ملی صورتهای مکرر آن را به شکل هماهنگ و کلی نیز در خود متبلور کرده است. یعنی این ساخت، هم در بخشهای داستانی جداجدا تحقق یافته است، و هم در کلیت روایت. صورت کیهانی نبرد در اسطوره، و صورت بشری آن در حماسه تحقق یافته است. این اعتقاد به دو اصل متضاد نیکی و بدی، روشنایی و تاریکی، ایران و توران، هرمزد و اهریمن، به‌طور همزمان با اعتقاد به نبرد هزاره‌ای میان آنها همراه است. یعنی دو ساخت با هم ترکیب می‌شوند، و یک ساخت بنیانی را می‌سازند. و اساس ارزش و گرایش و بینش حماسهٔ ملی ما را فراهم می‌آورند. این مسأله دوره به دوره، از طریق تبلور در موقعیت‌ها و رویدادها و شخصیتهای گوناگون مکرر می‌شود.

جدول شمارهٔ ۱ در صفحهٔ ۱۰۸ این کتاب، نموداری مقایسه‌ای است از سه نمونه‌پردازی از نبرد هزاره‌ای نیکی وبدی، به صورت رویدادهای حماسی و با مشارکت شخصیتهایی که هر یک یا هر گروه‌شان تجسم نیکی یا بدی یا هرمزد و اهریمن در دوران خود است.

البته دربارهٔ این دیدگاه ثنوی قضاوتی هم دارم که بعد بدان خواهم پرداخت. فعلاً به طرح اجزاء می‌پردازم.

۲ـ اصل اعتقادی دیگر در بینش ایرانی، خویشکاری یا کارکرد آدمی در این نبرد خیروشر است. این اصل مکمل اصل پیشین است. به معنای بشری شدن نبرد کیهانی است. حضور و تکلیف انسان را در این نبرد مشخص و معین می‌کند.

بدین ترتیب ساخت دیگری بر آن دو ساخت افزوده می‌شود، از طریق حضور و رفتار شخصیتهای مختلف، که البته دارای الگوی واحدند. و در حقیقت نوعی تکرار «آرکه تایپ»ها یا صورنوعی است.

حماسه مانند اساطیر نیست که در بی‌زمان و بی‌مکان ادامه یابد. بلکه در این زمان و این مکان، با مشخصه‌هایی فرهنگی ـ اجتماعی، منتها در ابعاد حماسی، و نه الزاماً تاریخی، تحقق می‌یابد (البته در خاستگاه اساطیر هم همین موقعیت زیستی و اجتماعی قابل تشخیص است. اما اساطیر از موقعیتهای خاستگاهی خود، صورت ازلی و ابدی می‌پردازد. و در نظام ذهنی جریان می‌یابد). یعنی در حماسه شرکت انسان در نبرد نیکی و بدی به‌طور دوره‌ای در موقعیت اجتماعی صورت می‌پذیرد. و این خود حضور ساخت دیگری را در ساختمان کلی حماسه متحقق می‌کند.

نبرد هزاره‌ای اساطیری، نمونه‌برداری‌های مکرر و دوره‌ای و حماسی می‌شود، چنانکه در جدول یاد شده آمده است. واحدها و اجزاء ساختی معین در هر دوره تکرار می‌شود، و به صورت تنظیم روایی جدیدی درمی‌آید.

۳ـ اما طبقه‌بندی سه گانهٔ نظام اجتماعی در ایران باستان بر مبنای تعیین

کارکرد یا خویشکاری اجتماعی ـ کیهانی و یا همان فرّه آدمی برای شرکت در نبرد است. هر کس بنا به خاستگاه و موقعیت اجتماعی ـ طبقاتی‌اش در نبرد اجتماعی ـ کیهانی شرکت می‌جوید. چون فرّه هرکس مطابق موقعیتش تعیین می‌شود. حد و مرز طبقات از جهتهای مختلف معین و بسته است. یعنی خویشکاری بشر برای شرکت در نبرد، تابع این موقعیت است. همچنان که همین موقعیت، وضع شخص را در آن دنیا و بهشت نیز مشخص می‌دارد. یعنی طبقات بهشت هم تابع همین طبقات دنیائی است. خویشکاری طبقهٔ دین ـ شاهی یا روحانیان و خاندان شاهی چیزی است، کارکرد رزمیاران یا طبقهٔ دوم چیزی دیگر است. و اهل تولید و حرفه تکلیف و کار جداگانه‌ای دارند. در دایرهٔ بستهٔ خود و در حدود امکانی که برای آنها منظور شده است فقط فعالیت می‌کنند. این سیستم و ساخت یک نمونه‌برداری از موقعیت و حافظهٔ قومی یا ناخودآگاه جمعی، و به‌طور کلی ذهنیتی است که دیدگاه ایرانی را، هم نسبت به هستی (جهان) و عوامل متضاد در تشکیل و تداوم آن بیان می‌کند، و هم نسبت به حضور اجتماعی ـ تاریخی که شامل نظام سه گانهٔ طبقاتی است. همچنان که نحوهٔ حضور انسان ایرانی (پهلوان و...) و کارکرد او را هم مشخص می‌دارد. برای درک چند و چون این معنا به جدول شمارهٔ ۲ (ص ۱۱۶) مراجعه شود.

بنابراین یک بنیان اساطیری هست که از تمامیت ذهنی و عینی فرهنگ ایرانی نتیجه شده است. و یک نمود و آرایش حماسی هست که بر این بنیان اساطیری در شاهنامه به تکرار روایت شده است.

این تمامیت، نموداری است از آمیزش اندیشه‌های اشرافی و مردمی در روایتها، که مجموعاً روح ملی ـ قومی حاکم بر شاهنامه را پدید می‌آورد.

در اینجا به یک مسألهٔ مهم باید توجه کرد:

آن‌چه نظم اجتماعی مسلط را در این سیستم بینشی و واقعی تشکیل می‌دهد، بیان تمام ذهنیت و روان‌شناسی قومی نیست. نظم اجتماعی به صورت

یک تقدیر مسلط عمل می‌کند که اندیشهٔ ایرانی در تمام جنبه‌ها و نمودهای خود با آن همساز نبوده است.

اما نظم داستان نیز، همواره محدود بدان و بسته در مدار تنگ و جزمی آن نیست. داستانها و رویدادها، پایه در چنین نظمی دارند. اما شاخ و برگشان در روحیات، گرایشها، تنشهای درونی، برخوردهای افراد و یک کلیت اجتماعی ـ روان‌شناختی گسترده است. در نتیجه هم پای پذیرش این نظم و رضایت بدان در میان است، و هم اعتراض بدان و نارضایتی از آن در آن نهفته است. یعنی چه بسیار کنشها و کشمکشها و تنشها که از این راه بر آن نظم معین و معهود و مسلط تأثیر می‌نهد. این امر هنگامی بیشتر و نیرومندتر نمودار می‌شود که دریابیم شاهنامه صرفاً بیان صورتهای داستانی پرداخته در ذهنیت دبیران و دیوانیان حکومت ساسانی نیست. مثلاً برخی از روایات مربوط به رستم که در شاهنامه آمده، در غررالسیر که ترجمهٔ عربی خداینامک ساسانیان است وجود ندارد. شاهنامه رابطهٔ برخی از پهلوانان خود، به‌ویژه رستم و سهراب و زال و... را در همبستگی پهلوانان و شاهان، به گونه‌ای برقرار کرده است که قابلیت بیشتری برای طرح و تبلور آرزوهای قومی و کششها و کشمکشهای درون انسان داشته باشند. در این میان جهان‌پهلوان بیش از همه، بیانگر آن کلیت تام حماسه است. و ارزشهای گوناگون‌تر، کنشها و کشمکشهای فراگیرتری را در مجموعهٔ وجودی خویش مجسم می‌کند. و سرانجام تبلور نهائی کل سازمان ذهنی ایرانی و انسان حماسی است.

جهان پهلوان، هم وحدت این سازماندهی و جهت ارزشی و آرمانی آن را تجسم می‌بخشد، و هم تضادها و تناقضهای نهفته در درونش را آشکار می‌کند. کل شاهنامه حکایت همین وحدت و تضاد است. اما برخی از داستانها یا قهرمانانش موقعیت ویژه‌تری از آن را تصویر می‌کنند. و به همین سبب گاه شاعر نشان داده است که الزاماً با تمام آنچه روی داده، یا با موقعیتی که پدید

آمده، یا با اوضاع و شرایطی که وجود داشته، سازگاری ندارد. و گاه نه قهرمانش را تأیید می‌کند، و نه کنشی را که در داستان تحقق یافته دوست می‌دارد.

از اینرو پهلوانان در مجموع، و رویدادها در کلیت، و حماسه در تمامیت ملی خود می‌توانند با خواست و اندیشهٔ شاعر بزرگ، هماهنگ باشند. چه‌بسا که بارها میان عقاید و آرای خود او با اجزایی از داستانها یا بخشهایی از منظومهٔ بزرگش اختلاف و حتی تعارضهایی وجود داشته باشد. و این طبیعی است. تاریخ ادبی به قول لوسین گلدمن پر است از نمونهٔ نویسندگانی که عقایدشان کاملاً مخالف با معنا و ساخت اثرشان بوده است.

حماسهٔ ملی ایران یک حماسهٔ یک لایه و یک تویه نیست. بلکه چند لایهٔ هماهنگ و همخوان، با هم و روی هم، ساخت اصلی آن را به وجود می‌آورد. در این حماسه، به یک اعتبار سرگذشت شاهان، و تاریخ ایران دنبال می‌شود. اما این ظاهرترین و رسمی‌ترین لایه‌ای است که در سطح آن نیز قرار دارد. لایه‌های دیگری نیز در ساخت منتظم آن هست که ابعاد دیگری از هستی ایرانی در آن متبلور شده است.

شاهنامه در لایهٔ دوم خود، شرح دلاوریها و پهلوانی‌های جهان پهلوان، و ماجراها و ستیزها و تضادها و جنبه‌های گوناگونی از زندگی آرمانی او و نهاد پهلوانی را پیگیری می‌کند. این لایه‌ای است که در تکمیل لایهٔ نخست، ابعادی از زندگی ایرانیان را، از درون و پیرامون آن ارائه می‌دهد. و ضمن گسترش چندسویه در سطح، نمودی در عمق را نمایندگی می‌کند. و شخصیتها، خاندانها، آرمانها، تخیلها، اهداف و ارزشهای گوناگون قومی و ملی و مردمی را به نمایش می‌گذارد.

سرانجام لایهٔ سوم لایه‌ای آئینی و بینشی است. آن‌گونه که ذهن قوم ایرانی بر آن دست یافته است. به همین سبب، هم آئین زروانی بر سراسر شاهنامه پرتو انداخته، و هم بینش زردشتی، و هم عقاید و آرای قومی و آئینی پیش از آن.

حماسه آرایش خود را در نبرد بزرگ میان نیک و بد پدید مـی‌آورد. و از آغاز تاانجام، حتی تاپایان دورهٔ تاریخی نیزاین مبارزهٔ پیگیر رامی‌سراید و می‌ستاید.

به اعتباری این سه لایه چون سه طلق مکمل و روی هم قرار گرفته، گستره و عمق فرهنگ ایرانی را مشخص می‌کند. از همین بابت نیز نسبت به حماسه‌های دیگر مشخصات متفاوتی می‌یابد حماسه‌هایی که غالباً یک محور واحد مانند «سفر» یا «جنگ واحد» یا «پهلوان مرکزی و واحد» آرایش اصلی آنها را بر عهده دارد.

بدین ترتیب می‌شود گفت که بینش و گرایشی که در ترکیب کـلی خـود محافظه کارانه و اشرافی است، در اجزای خود مردمی و فـعال است. چـنین بینشی البته در پی ایجاد نظمی تازه نیست، و اگر از نظم موجود ناخوشنود باشد، نمونهٔ نیک و سالم آن را در گذشته و الگوی آرکائیک آن می‌جوید. اساساً آلترناتیو دیگری نمی‌شناسد. با این همه وقتی همهٔ تضادها در دل این وحدت مطرح می‌شود، در می‌یابیم که شاهنامه برآیند تضادها نیز هست.

در داستان سهراب و رستم من هفت تضاد را شمرده‌ام و توضیح داده‌ام که نموداری از درگیریها و گرایشهای گوناگون است. یکی تضاد شاهی و پهلوانی. دیگری تضاد نوآئینی و کهن‌آئینی که می‌شود گفت به اعتباری نشان تردید در گروه‌بندی اردوهای نیکی و بدی است. و به همین ترتیب تضادهای دیگر.

از این بابتهاست که فردوسی به خوبی نشان‌دهندهٔ آن موضع تراژیکی است که هم خود او و هم قوم ایرانی گرفتار آن بوده است. گاه نه آن‌چه را هست می‌پسندد، و نه آلترناتیو دیگری برای جایگزینی آن می‌شناسد. حتی به چنین آلترناتیوی نمی‌تواند بیندیشد. آرمان ـ شاهی در فرهنگ ایران، مانند آرمان ـ شهری در فرهنگ یونان، یک ساخت و سازمان فرهنگی است که از عوامل و علل گوناگون خبر می‌دهد؛ مثل اختلاف در زیستگاه‌های طبیعی و منابع و امکانات که در دسترس هر یک قرار داشته است و غیره.

به‌هرحال پیش از آن که بخواهم به نقطه‌نظرهای انتقادی یا داوریهایی بپردازم، بهتر است مثالهایی هم برای این نظریه‌های مطرح شده ارائه کنم تا موضوع روشن‌تر شود. برای این مثالها یک محور مهم در حماسه را در نظر می‌گیریم که کنش جهان پهلوان (رستم) است (می‌شد مواردی دیگر را نیز انتخاب کرد. اما این مورد هم با سابقهٔ ذهنی مخاطبان سازگارتر است، و هم وضع جامع‌تری را در حماسه نمایندگی می‌کند). سه وجه از رویدادها و شخصیت و کنش رستم را توضیح می‌دهم، یا سه رویداد را که سه وجه از شخصیت او را باز می‌گشاید:

۱ـ اگر به رستم در قبال کاووس بنگریم در جریان داستان رستم و سهراب، یا ماجراهای پس از آن (مانند اعتراض به کاووس در مورد سیاووش، رفتن به حرمسرای کاووس بی‌هیچ پروا و کشتن سودابه) درمی‌یابیم که او یک جهان‌پهلوان معترض و پرخاشگر است که نمی‌تواند با کسی چون کاووس که پادشاهی بد و بزهکار و کم‌خرد در اردوی نیکی است هماهنگ بماند. او را نمی‌پسندد. به او اعتراض می‌کند. حتی دشنامش می‌دهد. اما نمی‌تواند چون سهراب بر او بشورد. یعنی با او نمی‌ستیزد. چون او پادشاه اردوی نیکی است. یعنی وقتی پای نظم پادشاهی و اصل ثنویت اعتقادی به میان می‌آید، جهان‌پهلوان تابع است. پیرو مفهوم کلی نظم و نظام است. حتی وقتی با کسی چون سهراب هم روبه‌رو می‌شود، برای حراست از این ارزش و گرایش و روش او را می‌کشد. یعنی یک عنصر خودی و مربوط به نهاد پهلوانی را فدا می‌کند. زیرا این عنصر به هیچ یک از دو قطب خیروشر قدرت معتقد نیست. نه کاووس را می‌خواهد و نه افراسیاب را. و این یک نوآئینی است. یعنی مصداق پادشاهی را در نهاد پهلوانی که خود متعلق بدانست می‌طلبد.

بدین ترتیب اگر همین وجه را پایهٔ بررسی شخصیت رستم و داوری دربارهٔ او قرار دهیم، از او چه صورتی ترسیم می‌شود؟ پسرکش، تابع نظام و

آئین قدرت، و به تعبیری که بعضی‌ها کرده‌اند گرفتار ساز و کار حکومت.

۲ـ اما اگر رستم را در قبال اسفندیار و گشتاسپ بنگریم، مسأله فرق می‌کند. در اینجا او جهان‌پهلوانی است بیرون از دایرهٔ قدرت حکومتی، که سرانجام با آن به ستیز کشیده می‌شود. نماینده و پهلوان قدرت و آئین مسلط، این بار اسفندیار است. و رستم، نمایندهٔ این نظام را در حراست از نهاد پهلوانی، و ارزشها و آرمانهای متبلور در وجود جهان‌پهلوان، می‌کشد. این هنگامی است که هویت جهان‌پهلوان در خطر است. رستم که نمودار و نمایندهٔ منش آزاد، عظمت‌طلبی، و آزادگی قومی است، البته در نوع ذهنیت ایرانی، نمی‌تواند پیشنهاد دست‌به‌بنددادن و زبونی و تحمیل گشتاسپی را بپذیرد و برتابد. تفصیل و تحلیل این امر را می‌توان در کتاب «اسطورهٔ زال» مطالعه کرد. اینجا به همین اختصار بسنده می‌کنم.

حال اگر به همین وجه بسنده کنیم، از رستم چه چهره و شخصیتی پدید می‌آید؟ از همین زاویه یکی او را پهلوانی دیده است که قهرمان آئین زردشتی را کشته است. پس بددین است. دیگری تصور کرده است که او بر نظام شاهی شوریده است. پس یک پهلوان مردمی و ملی و ضد قدرت مسلط است. اما اگر مقایسه را بر روال بررسی خود ادامه دهیم، به وجه بعدی می‌رسیم.

۳ـ اگر رستم را در قبال کیخسرو بنگریم درمی‌یابیم که رستم برآمد آرزو و اندیشهٔ قومی است. پس پیرو آرمان ـ شاهی است. یعنی وقتی پای کیخسرو و نظم کیخسروی در میان است (که سرآمد اندیشه و آرمان ایرانی در انتظام قدرت و حکومت نیکی و پیروزی بر بدی است)، رستم غایت ذهنیت و گرایش و روش ایرانی را ارائه می‌دهد. ذهنیتی که به هر دلیل و علتی، چه تاریخی و اجتماعی، و چه فرهنگی و معرفتی و... نتوانسته است فراتر از نظم کیخسروی بیندیشد و پرواز کند. نظامی که حکومتی عاری از تباهی و بدی است. اما می‌داند در این دنیا هم تحقق‌یافتنی نیست. به همین دلیل هم در پایان

دورهٔ کیخسرو، چنانکه در تحلیل و بررسی «جنگ بزرگ» نشان داده‌ام، چاره‌اندیشی برای دوری از قدرت تباهی‌زا، و کناره گیری را نمی‌فهمد، اما آن را می‌پذیرد. یعنی از این تصور قوم ایرانی تبعیت می‌کند که نظام خیر در نهایت «این جهانی» نیست، بلکه «آن جهانی» است. نظام آرمان ـ شاهی نیز انگار باید در جهان دیگر کامل شود.

باتوجه به موارد یادشده چگونه می‌شود این مجموعهٔ ارزش و گرایش و روش را از هم تفکیک کرد؟ این یک شیوهٔ زندگی، یعنی یک فرهنگ است. رستم در مفصل تمام این تعیّنات و اعمال و اندیشه‌ها باید ارزیابی شود. او برآمد این سنت و ساخت و رفتار و پندار و گفتار نهادی‌شده است. اما نگریستن به او در «تمامیت» حماسه جنبهٔ نیرومند حضور او را مشخص می‌کند. از این نگاه درمی‌یابیم که او عامل سامان‌بخش در اردوی نیکی است در دوران گمیزشن یا آمیختگی. دورانی که خوبی با بدی آمیخته است. دوران گمیزشن اهریمن و اهورا. ایران و توران. نبرد این دو اردو باید به پایان رسد. که در دورهٔ کیخسرو به پایان می‌رسد. قوم ایرانی به هر حال این گونه اندیشیده و زیسته است. پس برای درکش باید به کل اندیشه‌اش رجوع کرد. حال اگر این نوع اندیشیدن و زیستن را برای امروز نمی‌پذیریم امر دیگری است. به‌ویژه که امروز قادریم به گونه‌ای دیگر نیز بیندیشیم. اما نمی‌توانیم از تاریخ انتظار داشته باشیم که چرا به گونهٔ امروز ما نیندیشیده است.

از نمونهٔ دیگری نیز یاد می‌کنم برای این که اهمیت این رویکرد سیستمی ـ ساختی باز هم بهتر درک شود. و ضمناً جنبهٔ معینی از تفاوت میان حماسهٔ ملی ما با موضوعهای مشابهش در حماسه‌های ملل دیگر روشن شود.

یک موضوع جهانی هست با عنوان نبرد پدر ـ پسر، که از ایرلند تا سیبری، و از افریقا تا ژاپن، می‌توان نمونه‌هایی از آن را سراغ کرد. یک حماسهٔ تراژیک ویژه هم هست که با این موضوع جهانی مشترک است، اما خاص

فرهنگ ایرانی است. ساخت روایی و تنظیم ملی‌اش در مقایسه با نظایرش کاملاً متفاوت است. چنانکه در بحث از داستان سهراب و رستم توضیح داده‌ام.

این موضوع جهانی سبب شده است که عده‌ای مثلاً از دیدگاه روان‌شناسی، آن را مبتنی بر عقدهٔ پدری (یا عقدهٔ رستمی) و عقدهٔ اودیپ و... به‌شمار آورند. حال آنکه نظری به ساخت داستان سهراب و رستم، و سازمان‌بندی روابط و اجزای آن نشان می‌دهد که نمی‌توان آن را در چنین جنبه‌ای منحصر کرد، و پاسخ همه‌جانبه‌ای هم برای این روایت و نگاه ایرانی پیدا کرد. حال آنکه در تمامیت آن داستان، دو کارکرد مشخص و مهم در ساخت رویداد و حرکت قهرمانان دیده می‌شود که از هم تفکیک‌ناپذیرند. یکی از این دو کارکرد تأیید و اثبات بحران نظم اجتماعی است. نظمی که به‌طور ارگانیک یگانه و تنظیم کنندهٔ رابطهٔ فرد است با گروهش. در این مورد مسألهٔ نوآئینی سهراب مطرح می‌شود، و تضاد و تعارضی که ارزشهای نو با ارزشهای سنتی، (و البته ارزشهای پسری و ارزشهای پدری) از طریق او، پیدا می‌کند، و طبعاً سرانجام سیستم ارزشهای سنتی، محافظه کارانه، پدری، و نظام اجتماعی مسلط و مستقر پیروز می‌شود.

دومین کارکرد، آشنا کردن فرد با نظم واقعیتهای روان (درون) خود اوست. این کارکرد هدایتگر او به سوی واقعیت‌بخشی به خود و ندای معنوی خویش است. در این‌باره خلجان درونی سهراب، و به‌ویژه رستم، و نزاع پدر ـ پسر، که تنها یک تعبیرش به عقدهٔ پدری می‌انجامد، مطرح است.

بدین ترتیب توجه به نظام کلی ذهنیت و زندگی ایرانی سبب می‌شود که به تحلیل متفاوتی از این داستان دست یابیم. حال آنکه چنین تحلیلی با کل صورتهای موجود از این موضوع جهانی، قابل انطباق نیست. یعنی نمی‌توان این داستان ایرانی را فقط در دل موضوعیت جهانی‌اش نقد و بررسی کرد. مشخصهٔ ملی آن را باید در خود نظام ملی ارزشها و روشها بازجست.

بر چنین اساسی اکنون به داوری دربارهٔ این حماسه و سرایندهاش می‌رسیم. در این‌باره از سه نوع داوری می‌توان یاد کرد:

۱ـ داوری دربارهٔ زمینه و بنیاد فرهنگ ملی و قومی ما که حماسه بر آن مبتنی است. پیش از هر چیز باید دانست که مشخصات یک فرهنگ کهن را نمی‌توان با مشخصات فرهنگ امروز سنجید، و به قضاوت ترجیحی دربارهٔ آنها پرداخت. بلکه باید آن را در صفحهٔ مختصات تاریخی ـ اجتماعی‌اش ارزیابی کرد.

می‌توان یک فرهنگ را با فرهنگ همزمانش مقایسه کرد. مثلاً می‌توان میان فرهنگ ایران و یونان مقایسه‌ای داشت. این بحث تطبیقی البته می‌تواند کمکی باشد به بررسی‌های جامعه شناختی، فرهنگ شناختی، و تاریخ شناختی اثر. اما نمی‌تواند وسیله‌ای باشد برای این که بگوئیم چرا نیاکان ما مثل امروز ما نزیسته‌اند. یا الزاماً چرا مثل فلان قوم زندگی نکرده‌اند. فرهنگها زیستگاه‌های مختلف دارند. یکی از عوامل بسیار مؤثر اختلافهاشان نیز همین است. البته می‌توان خیر و شر فرهنگ کهن خود را مشخص کرد، و در موقعیت خودش محدودیتها و مقدوراتش را بازشناخت. در همین باره به دو نکتهٔ مهم باید اشاره کنم:

الف: بعضی کسان هستند که امروز هم می‌خواهند همان دستگاه ارزشهای قدیم بر ما مسلط بماند. مثل دوران پیش از انقلاب که تأکید می‌کردند تفکر مربوط به آرمان ـ شاهی، یک مشخصه و هویت در فرهنگ و ذهنیت قوم ایرانی است. پس بهترین شیوهٔ زندگی ادامهٔ حیات آنان است. یا امروز که به گونه‌ای دیگر کل سنت گذشته را می‌خواهند بر ما مسلط نگه بدارند. از این زاویه نقد و داوری قطعی ما به نفی خود فرهنگ ما مربوط نیست. بلکه به این گونه هواداری گذشته گرایانه، متعصبانه و منفعلانه از سنت مربوط است. زیرا لمیدن بر سنت، به‌ویژه سنت استبدادزدگی ما، به معنای انقطاع تفکر، معرفت،

تحول و توسعه است.

ب: در سوی دیگر کسانی قرار گرفته‌اند که فکر می‌کنند هرچه از گذشته است باید از حافظهٔ ملی هم پاک شود. پس باید خط بطلانی کشید بر کل تاریخ ایران، به‌ویژه به این دلیل که در سیطرهٔ شاهان و زمامداران خانی و سلطنتی بوده است. حال آنکه امروز در جهان، «تاریخ» را تنها به اعتبار خودش، یعنی به این اعتبار که چنان واقع شده، و سابقهٔ یک قوم و ملت بوده است می‌نگرند. این تنها حکومتهای تمامت‌خواه‌اند که حضور خود را به محو گذشته گره می‌زنند. انگار اثبات وجودشان به نفی دیگران وابسته است. در کشورهای مختلف هم‌اکنون مؤسسات و مراکز و خیابانهایی به نام کسانی در تاریخ نام‌گذاری شده که ارزیابی مثبتی نسبت به وجود و عملکردشان وجود ندارد. اما در جامعهٔ ما از همان زمان ساسانیان، نام گذشتگان، یعنی رقبا از صفحهٔ روزگار پاک شده است؛ مثل اشکانیان که اثری هم از آنان در شاهنامه نمانده است. یا در زمان رضاخان انگار می‌خواستند القا کنند که بین ساسانیان و دورهٔ پهلوی هیچ خبری در ایران نبوده است. همچنان که امروز نیز با نوع دیگری از این حذف و امحاء روبه‌روئیم.

ج: در مقابل این دو گرایش باید بر «بازخوانی» فرهنگمان تأکید کرد. ما بیش از هر زمان دیگری نیازمند نقد تاریخ و فرهنگ خویشتنیم. چه بسیار موارد و مشخصاتی از فرهنگ ما که با همهٔ ارزش سنتی خود، باید کنار گذاشته شود، حتی بشکند. بیش از یکصد سال است که در آمیختگی ارزشهای سنتی و مدرن گرفتاریم. باید تکلیف خود را در این آمیختگی ارزشها روشن کرد تا فرهنگ و توسعهٔ جامعه‌مان سامان یابد. قضیه نه با چسبیدن بی‌قید و شرط به نظام ارزشهای گذشته حل شدنی است، و نه با نفی مطلق هرچه از گذشته آمده است. بعضی از گرفتاریهای فرهنگ سنتی، به‌راستی سد راه پیشرفت امروز ماست. در حالیکه بعضی‌ها این گرفتاریها و عارضه‌ها و آسیبها را، مشخصات

فرهنگی ما به حساب می‌آورند. مثلاً این ساخت استبدادی، که در اساس بینش و منش و روش ماست، ناگزیر باید چاره شود. باید از آن فاصله گرفت، و آن را درهم شکست. همچنین است دیدگاه دوگانه‌گرای دیرینهٔ ما که در حماسه‌مان عاملی تعیین‌کننده است. دنیا را به سپید و سیاه تقسیم می‌کند. این دیدگاهی است که قویاً باید مورد انتقاد و داوری و نفی قرار گیرد. این نوع ثنویت بر یک عقیدهٔ قطعی و جزمی و مطلق‌گرا استوار است که بد و نیک را پیشاپیش از هم جدا می‌کند. آنها را در دو اردوی متخاصم مجسم می‌سازد. یکی را حامل کل حقیقت مطلق می‌داند، و دیگری را فاقد ذره‌ای از حقیقت. یکی را بر حق و دیگری را باطل می‌شمارد. پیران نیک در اردوی بدی سرانجام موجودی اهریمنی است. اما کاووس بد در اردوی نیکی به هرحال اهورایی است. این در حالی است که واقعیت حیات حماسه نیز خود نشان می‌دهد که نیکی و بدی مطلق نیستند و آمیخته‌اند. این دید ثنوی در اساس باید از همان «ساخت استبدادی» و تصور حقیقت مطلق در خویش مایه گرفته باشد. فقدان انعطاف در این نگرش، همه چیز را یک سویه می‌کند. افراد را به صورت مطلق و نهائی‌نگرانه، به اینجا و آنجایی تقسیم می‌کند. به خودی و غیرخودی. هر کس با من است خوب است درست است. هر کس با من نیست بر من است. پس بد است، دشمن است. هیچ مخالفت یا «دیگرانگی» پذیرفتنی نیست. مخالفت و دگراندیشی در درون، به‌رغم وجود و واقعیتش، و به‌رغم برخوردهای اختلاف‌آمیز (مثل برخورد پهلوانان و خاندانها با هم، مثلاً توسیان و گودرزیان) غالباً تحت‌الشعاع گرایش آنها به اردوی خیر قرار می‌گیرد. اما مخالفت و دگراندیشی از بیرون، یک راست به اردوی شر تأویل می‌شود.

۲ـ وجه خاصی از نقد و داوری، به کل موجودیت حماسهٔ ملی و فرهنگ حماسی ما مربوط می‌شود که منحصر به شاهنامه هم نیست. روایات و داستانها و شیوه‌هایی هست که در شاهنامه گرد نیامده است. بلکه در کتابهای دیگر یا

روایات شفاهی حفظ شده است. از خداینامک و ارداویرافنامه و کارنامهٔ اردشیر تا گرشاسپنامه و غیره. در این داوری کل موقعیت و کیفیت و هویت حماسی و اسطوره‌شناسی ما می‌تواند مورد ارزیابی قرار گیرد. همچنین می‌توان آن را با حماسه‌های ملل دیگر نیز سنجید. ضمن اینکه این‌گونه نقد و بررسی دربارهٔ شکل روایات حماسیِ مثلاً یونان نیز صادق است. در آن‌جا هم یک ایلیاد و اودیسه هست، و یک فرهنگ حماسی که روایات بسیار فراتر از اثر هومر را دربرمی‌گیرد.

۳ـ سرانجام به داوری نوع سوم می‌رسیم. داوری مشخص دربارهٔ شاهنامه و فردوسی. این داوری به تنظیم هنری حماسهٔ ملی در زبان فردوسی مربوط است. در اینجا ضمن داوری نسبت به اقدام فرهنگی و ادبی او می‌توان وجوه و کیفیت زیبایی‌شناختی اثر را مشخص کرد. تا اگر مشکل، نارسایی، و ضعفی در آن هست تعیین شود. دستاوردها و نقاط قوت و شگردهای موفق بیانی آن تعیین شود. موقعیت کلی و «نوعی» اثر با آثار دیگر حماسی جهان سنجیده و معرفی شود. سرایندهٔ اثر را باید به‌عنوان یک شاعر حماسی مورد ارزیابی قرار داد. و اگر امکان‌پذیر باشد او را با شاعران مشابه در حماسه‌سرایی جهان مقایسه کرد. یعنی نه ارزیابی ما از فرهنگمان صرفاً مساوی ارزیابی ما از شخص فردوسی است، و نه نقد و بررسی کل حماسه‌های ایرانی جایگزین نقد و بررسی زبان و اثر و ساختمان ادبی شاهنامه است. او را باید در همتش، زیبایی‌شناسی‌اش، خلاقیتش، زبان و کتابش دریافت و ارزش نهاد.

کسانی که این مسائل را درهم می‌آمیزند، به روش‌شناس علمی و انصاف فرهنگی و روش نقد ادبی بی‌توجه می‌مانند. اهمیت فردوسی مثل هر شاعر بزرگ دیگر، در تجسم هنری و خلق زبانی این فرهنگ حماسی است.

دکتر فریبرز رئیس دانا

حماسه در رمز و راز ملی*

روش‌شناسی جامعه

تقریباً همزمان با برخوردهای بحث‌انگیز با شاهنامه در این ایام، کتاب «حماسه در راز و رمز ملی» محمد مختاری نیز منتشر شد. من نمی‌خواستم به صرف علاقهٔ وافر به ادبیات فارسی، به این حوزه از بحث وارد شوم. اما انتشار این کتاب که طرحی نو ـ یا دست‌کم نسبتاً نو ـ برای بررسی و ارزیابی حماسهٔ ملی ما، درافکنده است، و اساساً با روشی شکافنده و پیشرو، موضوع را به بحث گذاشته، مرا نیز به نوشتن این نقد و تحلیل واداشت.

برخوردهایی که به ویژه این روزها در زمینهٔ شاهنامه و حماسه با آن مواجهیم، به‌جز استثناهایی چند، برخوردهایی جدانگر، غیرسیستمی و غیرکل‌نگر و حتی سلیقه‌ای بوده است.

دید ساختی، که کلیت حماسه را در متن و بطن فرهنگ ملی (که خود یک دستاورد تاریخی است) جستجو می‌کند، در این برخوردها غالباً غایب بوده است. کتاب یادشده، اما، از دیدگاهی کل‌نگر و ساختاری برخوردار است، که به پیوند منطقی بین اجزای حماسه، و نیز نقش هر حماسه در فرهنگ ملی، و هر عنصر در کلیت حماسه، بها می‌دهد. این کتاب در تبیین حماسه از شیوه‌ای سود جسته است که کاربرد آن نه تنها در حماسه که در همهٔ مقوله‌های فرهنگ ملی،

---

* ـ نخستین بار منتشر شده در ماهنامه کلک، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۰، شماره ۱۵ ـ ۱۴

متضمن شناخت و دریافت بیشتر و بهتر خواهد بود. شیوهٔ کتاب البته جای بحث و گفتگو هم دارد، که به‌جای خود، بدان پرداخته‌ام. به هر حال حاصل کار کتاب هرچه باشد، از آنجا که نشان می‌دهد چگونه برداشت جزم‌اندیشانه و جزیی‌نگر را می‌توان از حوزهٔ ذهن دور کرد، بی‌آنکه دچار پیشداوری وطن‌پرستانه ویا «خودفرهنگ‌گریزانه» باشیم، دلشادکننده‌و سخت قابل‌توجه است.

این کتاب در دو قلمرو اساسی گام می‌زند: اول تحلیل داستانهای حماسی شاهنامه. دوم حماسه‌شناسی به مثابهٔ یک مقولهٔ فرهنگی ـ اجتماعی.

من در قلمرو نخست، دست‌کم در این شرایط، گام نمی‌نهم. مگر ضرورت استدلال حکم کند. در قلمرو دوم نیز نظر خود را تنها به یک جنبه از بحث معطوف می‌دارم: جنبهٔ روش‌شناسی یا چگونگی رویکرد به پدیدهٔ حماسه به‌طور کلی و شاهنامه به‌طور خاص. زیرا گمان دارم که پژوهشها در حوزهٔ اجتماعی و انسانی در جامعهٔ ما، هنوز از نارسایی در شیوهٔ برخورد رنج می‌برند. شیوهٔ درست طرح مسأله بی‌تردید به راهیابی درست‌تر و سریع‌تر منجر می‌شود. و این آن چیزی است که بر سردرگمی امروز ما به‌ویژه در حوزه‌های نقد ادبی و تحلیل‌های اجتماعی، تا حد قابل‌توجهی فایق می‌آید. به‌جز این، به عنوان یک کارشناس مسایل اجتماعی، وظیفه دارم بحث رویکردی در بررسی مسائل ایران، به‌ویژه مسائل بنیانی را باز کنم. و استادانم را به آموزش‌دهی، دوستانم را به مباحثه و دانشجویان را به فراگیری، فراخوانم.

در اینکه حماسه و اسطوره در یک ملت، از کلیدهای بسیار اساسی کشف، و از جای پاها و یادگارهای روحیه‌نمای اجتماعی و یا بهتر بگوییم، روانشناختی اجتماعی یک ملت است، من شخصاً تردیدی ندارم. اما همانقدر هم تردید ندارم که اثر محیط زندگی صنعتی و تداخل فرهنگ‌ها و ایجاد طبقه‌های اجتماعی جدید، روانشناسی اجتماعی جدیدی را می‌طلبد، که حماسه‌های کهن و ماندگار و ارزشمندی که با خردی ژرف تعارضهای زندگی

انسانی را به نمایش می‌گذارد، اگر چه به نوعی با واقعیت زیست انسانی همزاد بوده است، چنان درسی از زندگی عمومی بشری مطرح می‌کند که جای آن دارد در فرهنگهای نوین، و در محیط‌های صنعتی، و مابعد صنعتی، و در متن زندگی نوین، بازنگری شود. که این البته بخشی از هدف ادبیات است.

ببنید، شکسپیر حماسه‌سرا نیست؛ اما ارزیابی حماسی از شکسپیر میسر است. به هر حال قرن ۱۶ و ۱۷ و دوران سوءظن و توطئه و تلاطم آدمی، و برون شدن او از پوستهٔ بستهٔ قرون وسطایی اینک به سر آمده است؛ اما شکسپیر امروزی نیز پیامی نو دارد. نه به این دلیل که شرایط واقعی زندگی امروز به آن روز شبیه است، برعکس درست به این دلیل که این شرایط شبیه شرایط آن روز نیست. اما ادبیات شکسپیر از پایهٔ واقعیت خود به مسائل عمومی بشر، شاید بی‌آنکه خود بداند، تا به امروز نگاهی ژرف داشته است. تصمیم مکبث از آن فرصت‌جویی سخن می‌گوید که امروز به مثابهٔ یک روح سلطه‌گرانه به‌گونه‌ای سازمان‌یافته و غیرفردی ـ که در عین حال فردی است ـ جریان تسلط بر ارزش و نیروهای‌انسانی موُجود را سامان‌می‌دهد. مکبث می‌گوید:

«ای زمانه، تو بر هنرنمایی دهشتزای من پیشی می‌گیری. عزم گریزان اگر بی‌درنگ به عملش نکوشیم هرگز دوباره به چنگ نخواهد آمد» (مکبث، ترجمهٔ احمدی، ص ۱۱۴).

من تردیدی ندارم که امروز این بیان نیمه‌حماسی یا حماسی در متن نمایشنامهٔ مکبث جای بررسی مجدد دارد. اما شیوهٔ بررسی با شیوهٔ کلاسیک بررسی تراژدی چیز زیادتری از آنچه در محتوای کار شکسپیر نهفته است به دست نمی‌دهد. همه چیز به شیوهٔ بررسی بسته است. راس، شخصیت آسیب دیده در نمایشنامهٔ «مکبث» شخصیت اساسی نیست، جزیی و فرعی هم نیست. به هر حال خردمند است، پر احساس و آسیب دیده، بیرون از وطن، در تبعید، به هنگام سخن دربارهٔ مصیبت جاری مبتنی بر توطئه در وطنش می‌گوید:

«افسوس میهن تیره‌روز، ـ از بازشناختن خود بیم دارد! اسکاتلند را دیگر نمی‌توان مادر ما خواند، بلکه گور ماست،... آنجا جانکاه‌ترین رنجها، اندوهی ناچیز بیش نیست. آنجا ناقوس می‌زند، بی‌آنکه بپرسند در عزای کیست؟ (مکبث، همانجا، صفحه ۱۲۵).

این سخن در یک کلام حماسی یا تراژیک با بار ادبی ناب باقی می‌ماند اگر در شیوهٔ بررسی آن اصلاح صورت نگیرد. برای این منظور می‌باید به کلیت داستان و جایگاه نقش توطئه، پایداری مصیبت ملی، عملکرد شخصیت‌ها و ساز و کار سلطه توجه کرد، آنگاه این مفهوم گور به‌جای مادر میهن ـ جایی که در تبعید امید رزم‌آوری جریان دارد ـ خود را خوب می‌نمایاند.

فردوسی بی‌تردید از اعماق قرون، برای بشریت پیام‌آور تلاشها، توطئه‌ها، آسیبهای شخصیتی نهفته در دل کبیرترین قهرمانان و ضعیف‌ترین عناصر ضد بشری، میهن‌پرستی و سرنوشت بشری است. در حماسهٔ فردوسی، لطف عشق و رابطهٔ لطیف برقرار است، اما رمز و راز حماسهٔ عاشقانه به مثابهٔ محور داستان چندان در کار نیست.

فردوسی از این حیث شبیه شکسپیر نیست. اما در مقابل نیروهای پنهان در انسان جاه‌طلب، انسان تقدیرگرا و انسان اراده‌گرا، قصه‌پردازی بی‌مانند و ماندنی است. به جز این، او ادبیات فارسی و ارزشهای نمادگرای والای آن را، یک تنه، به‌گونه‌ای در حد کار عظیم میکل‌آنژ در هنرهای تجسمی، زنده کرده است. بازنگری او به یک شیوهٔ بررسی نوین احتیاج دارد. از ارزشهای نمادین قبلاً مقداری گفته شده است، اما باز جای کشف و گفتگو دارد. به هر حال این همهٔ کار نیست، شیوهٔ نگرش به حماسه ملی ایران می‌باید تغییر کند. حماسه که تغییر نمی‌کند.

* * *

محمد مختاری در کتاب «حماسه در راز و رمز ملی» که من از آن با عنوان

کتاب حماسه یاد می‌کنم، به یک رویکرد اجتماعی نوین در ارزیابی ادبیات حماسی روی آورده است. او رویکرد ساختاری را برگزیده است. ضمن آنکه خود را از زیاده‌روی‌های ساختارگرایی اشتراوس و شاگردانش مبرا می‌دارد. به جز این به تشخیص من، او با رد شدن از کنار روش‌های ارزیابی متعدد، مانند روش تطبیقی و روش تاریخ ناب به روش دیگری نیز که البته چندان نو نیست ـ موسوم به روش کنش‌های متقابل ـ روی می‌آورد. بدون آنکه از آن سخنی به میان آورد. اما این انتخابِ احتمالاً ناخودآگاه، به‌گمان من محصول دو ضرورت است: اول، نارسایی روش ساختاری در تحلیل حماسهٔ ملی ایران؛ دوم: ضرورت بررسی نمادین روابط درونی حماسه.

او از ساختارگرایی درس اساسی آموخته و آن را در تبیین حماسهٔ ملی به کار برده است. کاربرد یک الگوی نظری دور از ذهن و تقریباً غیرمتداول، کار ارزشمندی است، که افتخار آن اگر نصیب مختاری نشود، نصیب فردوسی بوده و هست. و البته جای ارزیابی‌های نوین دیگری نیز همیشه باز خواهد بود.

به هر حال درس اساسی کار این کتاب، یافتن یک کلیت ذهن ایرانی است، که بی‌گمان نه یک ذهن خرفت و عقب‌مانده، که هشیار، جستجوگر، آسیب‌دیده و غمین، اما عاشق‌پیشه و رزم‌آور است.

مؤلف پس از بررسی ذهنیت ایرانی در حماسه، کلیت انطباقی حماسه را باز می‌کند، ـ یکی به یکی و تا آنجاکه به بررسی او مربوط است. سپس به بررسی درونی این روابط می‌پردازد. این بررسی آخری به نوعی است که اگر کسانی به ویژگی برداشت نویسنده از ساختارگرایی توجه نکنند، بسیاری از آن‌ها را یکسره مخالف روش ساختاری می‌یابند. به گمان من ضمن آنکه مؤلف از شیوهٔ ساختاری اشتراوس فاصله گرفته است، به درستی در ردهٔ ارزیابی‌کنندگان ساختاری حماسه بوده، و تحلیل‌های درونی حماسهٔ او به‌رغم تناقض‌های ظاهری، نوآوری به شمار می‌آید و نه تناقض. من اگر در کار

تدریس ادبیات بودم ـ و نه چون امروز که محصل این رشته‌ام ـ باز این کتاب را نه به‌خاطر حماسه‌شناسی که به‌خاطر رویکرد تحلیلی به دانشجویانم توصیه می‌کردم. امروز که در زمینهٔ مسائل اجتماعی فعال هستم، و به ویژه به بررسی روانشناسی اجتماعی توده‌ها سخت علاقه‌مندم، این کتاب را در روش‌شناسی یک پیشرفت اساسی در علوم اجتماعی میهنمان به حساب می‌آورم و خواندن آن را توصیه می‌کنم. معنای این توصیه فقط این است که بی‌شناخت روش‌شناسی‌های نوین و بی‌تلاش برای بررسی کردن آنها در شرایط و زمینهٔ پژوهشی ایران، افسانه‌های ملی نه تنها جایگاه والای بشری خود را نمی‌یابند که پایمال خودنمایی‌ها می‌شوند. من شخصاً ساختارگرایی را در روش‌شناسی نمی‌پسندم، و نظام‌گرایی را مؤثرتر می‌دانم. ساختارگرایانی وجود دارند که رویکرد سیستمی را دارای مشکلات عملی تشخیص می‌دهند و مرجح می‌دانند دیدگاه ساختاری یا کارکردگرای خود را توسعه دهند و به نظام مورد نظر برسند. مختاری از دستهٔ نخست هست یا نه، به هر حال در این راه توفیقی کافی داشته است و من نیز نظر خود را بیان خواهم داشت.

اما پیش از ورود به بحث ساختاری یک نکتهٔ دیگر را نیز باید تأکید کنم و آن اینست که نویسندهٔ کتاب از دیدگاه تاریخ‌گرایی کلاسیک ـ مانند روش کنت و اسپنسر ـ که بر الگوی تکاملی ویژه و تقریباً طبیعی مبتنی است، یا از دیدگاه تاریخ‌گرایی مابه‌ازایی ـ یعنی متعلق دانستن هر بخش از حماسه به یک بخش از تاریخ واقعی، گیریم به‌گونه‌ای استحاله یافته، مانند کارهای هرتسفلد، هرتل و ... ـ سخت رویگردان است. با این وصف، این باور را که ساختار حماسه بازتاب ساختار اجتماعی ـ تاریخی نیز هست ـ مانند کار ژرژ دومیزل ـ جدی و تعیین‌کننده تلقی می‌کند. این باور به خوبی در طبقه‌بندی سه‌گانهٔ سازمان اجتماعی در مفهوم حماسهٔ ملی تبیین می‌شود (از صفحهٔ ۱۱۱* به بعد، به ویژه نمودار صفحهٔ ۱۱۶).

---

* ـ کلیه ارجاعات، صفحات به چاپ دوم می‌باشد.

نویسنده از تاریخ‌گرایی جزمی مارکسیست‌های فریور، که در واقع رشتهٔ هدایت‌کنندهٔ مارکس دربارهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری را به اشکال تدریجی بی‌وقفه و بی‌انعطاف سرایت می‌دهند، نیز به دور است. بررسی ایشان گونهٔ تاریخ طبقاتی دارد و در هر دو جا حضور می‌یابد. یکی در شناخت ساختار و دیگری چون ابزاری از میان ابزارها در بررسی به شیوهٔ کنش متقابل. به همین دلیل است که می‌نویسد: «تمامیت اشیاء و اعیان، یا موقعیت ـ جهانِ عمومی حماسهٔ ملی ایران بر چند اصل و عامل اساسی استوار است. رابطهٔ منتظم این چند اصل و عامل، هم حضور و پیوند عرصه‌های گوناگون را در حماسه استحکام می‌بخشد، و هم توجیه و تعلیل کنش و ستیز و خصلت قهرمانان و رویدادها، و سمت و سوی آرمانی و اخلاقی ایرانیان باستان را معین می‌دارد، هم نوع زندگی و چشم‌اندازهای قومی و خاندانی را در جنگ و صلح و ... و هم جهان‌بینی کلی حماسهٔ ملی را مشخص می‌کند. طرز نگرش به انسان و گیهان، راز برخورد با زمان و سرزمین، همه در این اصول اساسی متبلور است. و همین است که رابطهٔ انسان و کل پیرامونش را به گونهٔ ویژه‌ای که خاص زندگی ایرانی است برقرار می‌دارد. ... کل محیط زندگی انسان ایرانی از کل ذهنیتی که نسبت به این محیط دارد، جداناشدنی است.» (ص ۹۷).

آنگاه این اصول اساسی را بدین‌گونه خلاصه می‌کند، تا سپس آنها را توضیح دهد:

الف ـ دو بُن آغازین هرمزد و اهریمن، نیکی و بدی هزاره‌های میان آنها.

ب ـ کارکرد معین آدمی در نبرد نیکی و بدی.

ج ـ طبقه‌بندی سه گانهٔ نظام اجتماعی.

د ـ نمونه‌برداری مکرر و دوره‌ای از نبرد اصلی، در حیات و ساخت حماسه (ص ۹۸).

پس از توضیح این اصول می‌گوید: «نظم اجتماعی به‌صورت یک تقدیر مسلط عمل می‌کند. اما نظم داستان همواره محدود بدان و بسته در مدار تنگ و جزیی آن نیست. داستانهای حماسی پایه در چنین نظمی دارند، اما شاخ و برگشان در روحیات و گرایشها و تنشهای درونی و برخوردهای افراد یک کلیت اجتماعی گسترده است (ص ۱۱۸ـ تأکید از من است).

بدین ترتیب روشی که مؤلف پابه‌پای روش ساختاری خود به کار می‌برد، از ویژگی‌های تاریخی با بررسی غیرجزمی تاریخ و روشهای قیاسی بهره‌مند است. به تعبیر دیگر این روش بررسی حماسه را می‌باید ترکیبی از روش ساختارگرا و روش کنش متقابل دانست که چشم‌انداز سیستمی دارد. به‌شرط آنکه کنش متقابل را در گونهٔ مشخص و ویژهٔ آن تعریف کنیم، و آن را پس از آنکه ساختار شکل داده شد، دیگر، یک روش یکه‌تاز در تحلیل حماسه توسط وی به حساب آوریم.

قبل از اینکه روش ساختارگرا و شیوهٔ ساختارگرا و شیوهٔ ساختاری کتاب حماسه را باز کنیم، چند بحث روش‌شناسی دیگر نیز خواهیم داشت. روش کنش متقابل را بیشتر به جامعه‌شناس آلمانی «زیمل» منتسب می‌کنند. در این روش مسائل خُرد اجتماعی[1] مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. استقرار ارتباطات کلی تعقیب می‌شود. (و تبلور آن در رمانها، حماسه‌ها و آثار هنری پیگیری می‌شود). اما در حالی که روش تطبیقی در جامعه‌شناسی سنتی، یا بنا بر آنچه «دورکیم» بیان می‌دارد کلاً در زمینه‌های اجتماعی امری روشنگر تلقی شده است. اما روش کنش متقابل، در برابر روش تطبیقی به اجزاء، به مسایل ریز و به ارتباطات فراوان اجتماعی می‌پردازد و علت‌یابی می‌کند. «زمیل» توضیح داده بود که جامعه‌شناسی به صوری از کنش‌های متقابل توجه دارد که قبلاً مورد مطالعهٔ جامعه‌شناسی سنتی نبوده است. صوری که نه تنها در نهادهای

1- Micro - Sociology

عمده مانند دولت و نظام اقتصادی و غیره، بلکه در روابط کم اهمیت بین افراد پدید می‌آید.

شخصیت‌های حماسه در رویدادهای ناگوار پرخطر و دلاورانهٔ رزمی و عاشقانهٔ حماسی متجلی و بیان می‌شوند. همه چیز به جای خود روشن ولی در ارتباط با چیز دیگر رمزآمیز است. دو اغراق‌گویی دربارهٔ دو شخصیت، در جمع یک داستان اغراق‌آمیز نیست، بلکه یک راز است مرتبط با یک عنصر نیرومند ذهنی که در حماسه نهفته است. داستان رستم و سهراب رمز و راز آیین حماسه را می‌شکافد. رویدادها، شخصیت‌های آن دو را بازگو یا تکرار می‌کنند. برخورد نهایی نیز، آیین ویژه، تقدیر، و پیام حماسه را می‌گوید. یک عنصر نیرومند ذهنی که مختاری در کتاب خود آن را از وجوه مشترک هر حماسه نام می‌برد (ص ۲۸)، به تنهایی ساختار حماسه را نمی‌سازد. این ساختار علاوه بر پیشینهٔ تاریخی از کنش‌های آسیب‌پذیر شخصیت‌ها، عوامل بازدارنده بالندگی‌ها که در واقعهٔ سیاوش، در واقعهٔ مرگ سهراب، در بدشاهی ضحاک و نظایر آن تجلی می‌کند، خود بخشی از ساختار یک روش جامعه‌شناسی حماسه است. صدالبته این روش با روش ساختاری تحلیل حماسه، که می‌کوشد از لابه‌لای وقایع متفاوت حماسه به یک بنیان یا زیربنا یا پیام رمزی برسد که شکل‌گیری آن با اساسی‌ترین واقعیت زندگی جمعی مرتبط است، تفاوت دارد. به هر حال مختاری این دو را به گونه‌ای موفقیت‌آمیز، با هم، به کار می‌برد. ابتدا باز کمی بحث را ادامه دهیم تا به چگونگی این تلفیق برسیم. روش کنش متقابل، روابط بین افراد حماسه را به مثابهٔ یک صورت زیستی مجزا از محتوای تاریخی آن در نظر می‌گیرد. این روش بازتابی در برابر علم تکاملی نخستین بوده است، که رشد را با قانونمندیهای کور طبیعی دنبال می‌کرده است. اما در مقابل این روش چیزی وجود دارد به نام «دیدگاه کنش متقابل نمادین». این دیدگاه در ایجاد

پدیده‌های اجتماعی به دنبال مجموعهٔ پیچیده و پرعنصری از علل می‌گردد. عوامل مختلف در ایجاد پدیده، بر حسب شرایط متفاوت اهمیت می‌یابد. در این دیدگاه تکیه تنها بر نیروهای اساسی و اصلی نیست، بلکه کنش افراد اهمیت می‌یابد. فرد و جامعه به‌گونه‌ای همزمان و پیوسته به یکدیگر مطرح می‌شوند و نه با الویت. اما این مجموعه کنش‌های فرد است که از طریق برقراری ارتباط جامعه را می‌سازد. کنش و واکنش افراد بر بستر فهم متقابل نمادین و چنان که نشان خواهم داد، از همین‌رو با تحلیل ساختاری او سازگاری لازم را می‌یابد. دقت کنید در واقعهٔ نوشدارو:

«ذهن ملی گریزگاهی از تقدیر ازلی برای خود اندیشیده است، اما مدخل آن را به تقدیر اجتماعی خاصی سپرده است. نوشدارو در گنج و اختیار کسی است که رستم او را مصداق شاهی آرمانی نمی‌شناسد؛ اما پیرو اوست و او نیز از توان و کنش رستم در بیم است. این جابه‌جایی تقدیر ازلی با تقدیر اجتماعی بسیار هوشمندانه است. تبلور خودآگاه و ناخودآگاه قومی است که گاه به عامل و علت مصیبت و سرنوشتش نزدیک می‌شود. ... نوشدارو در اختیار پادشاه است که امید زندگی‌بخشی از او می‌رود. اما کاووس بیدادگر و بزهکار است ... و نوشدارو را از سهراب دریغ می‌کند. کاووس در این موقعیت به افراسیاب نزدیک است و از کارکرد پادشاهی در اردوی نیکی دور می‌افتد...» (ص ۲۲۲).

شیوهٔ تحلیل کنش متقابل نمادین در این کتاب از این ویژگی برخوردار است که نمادها بیانگر مراحل تاریخی و وضعیت نیروهای اساسی جامعه در موقعیت‌های تاریخی خاص نیز هستند، بی‌آن‌که قوانین تکاملی ویژه و جزم‌گرایی الگوی رشد سرمایه‌داری را پی‌گیرند. وانگهی ساختار حماسه حد و مرز و راز و رمز کنش‌ها را به‌طور سرنوشتی مشخص می‌کند. اگر در اندیشهٔ «جرج هربرت مید» بین جامعه و فرد دوگانگی نیست و آنها در واقع اجزای

لایتجزای یک پوشش مشترکند ـ با همهٔ تفاوت‌هایی که دارند ـ در تبیین حماسه از کتاب حماسه نیز، پهلوانان و ضدپهلوان با کلیت حماسه پیوند می‌یابند و یکی می‌شوند. در بینش مؤلف نه پهلوانان، حماسه را می‌سازند و نه لزوماً حماسه و تقدیر ازلی، پهلوان را. درین‌باره کافی است، بخش تازیانهٔ بهرام، آمیزهٔ رهایی و مرگ (صفحات ۲۳۵-۲۶۳) را با دقت وارسی کنیم. ببینید: «آنچه شاعر در آغاز داستان سروده است، بیان سربستهٔ همین بلای مکرر است که اگر هم تقدیرش بخوانند، باز آشکار است که پی‌آمد کنش همین کسان است که از راه معبود برگشته‌اند» (ص ۲۴۷). با این وصف اگر در کار «جرج هربرت مید» به هر حال جامعه بر فرد پیشی می‌گیرد، و فشارهای اجتماعی چون «آگاهی اجتماعی» و «تعهد اخلاقی» و غیره در برابر فرد مؤثرتر ظاهر می‌شوند، در کتاب حماسه این ساختار حماسه است که یک‌جا حرف تعیین‌کننده را می‌زند. کنش متقابل در اینجا، مانند شیوهٔ مصلحت‌گرایی نیست که بر مبنای نیروهای به‌هرحال موجود و رابطهٔ کلی میان آنها، بدون یک واحد مقایسه، کار پدیده را بالاخره به یک‌جا بکشاند. در این کتاب یک واحد مقایسهٔ یکسان در روندهای حماسی یا در حماسه‌های متفاوت، که به‌هرحال سرنوشت نهایی را رقم بزنند، یاد نمی‌شود، اما به‌جای آن یک «تمامیت اشیاء و اعیان» که به گونهٔ «وحدت و تضاد» طرح می‌شود، وجود دارد (ص ۱۹). کنش متقابل نمادین کتاب از یک جنبهٔ قیاسی هم برخوردار است: قیاس رویدادها با یک پدیدهٔ انتزاعی: این پدیده «موقعیت ساختی و کارکردی و ذهن ایرانی» است. (ص ۲۰).

مؤلف حماسه‌های مورد توجه خود را یکی‌یکی بررسی می‌کند. کنش‌های متقابل نمادین افراد حماسه را درمی‌یابد، و با روش قیاسی، با یک وضعیت ذهنی آن را به جلو می‌برد. همه چیز اما در چارچوب یک ساختار که دارای تمامیت است شکل می‌گیرد. از این‌رو من وظیفه دارم جنبهٔ ساختاری روش

کتاب را نیز به عنوان امر محوری این مقاله بررسی کنم.

روش ساختاری به «لوی اشتراوس» تعلق دارد. این روش در مردم‌شناسی وی در دو دههٔ ۵۰ و ۶۰ به میدان آمد، و طرفداران زیادی یافت. همچنان که همزمان باکار وی منتقدان زیادی نیز نارسایی‌ها و مصنوعی و لاف‌زنانه بودن روش وی را به بحث و بررسی می‌گذاشتند. حتی منتقدین تقریباً بی‌طرفی چون ارموند لیچ، به‌رغم این باور که اشتراوس در تحلیل اساطیر دید نوینی عرضه کرده است، کار وی را در عین حال قابل درنگ، گاه فریبنده و توأم با تردستی می‌بینند. بی‌گمان تحلیل ساختاری، ضمن آن‌که گامی ارزشمند در بررسی‌های اجتماعی به جلو برداشت و زمینه را برای شیوه‌های نوین و مؤثرتر و قابل دفاع بازکرد و خود به شناخت ابهام‌هایی چند در مسایل اجتماعی منجر شد، خود، یک شیوهٔ یگانهٔ روشنگر و کامل نیست.

هدف هر رشته از علوم اجتماعی می‌تواند یافتن الگوهایی باشد که بافت جامعه را تشکیل می‌دهند. از این حیث، تحلیل ساختاری که از زبان‌شناسی به حیطهٔ مردم‌شناسی آمد، چیز نوینی نیست. زیرا این تحلیل نیز به دنبال یک ساخت اجتماعی قوی و جامع است. رفتارهای انسانی تفاوت‌هایی دارند. اما دست‌یافتن به ساخت‌های بسیار اساسی و زیربنایی یا ناخودآگاه، در واقع الگوی الگوهاست. ساخت‌های اجتماعی در سطوح مختلف قرار دارند. الگوهای سطحی، الگوهای عمیق‌تری راکه در سطح آگاهی جمعی قرار دارند از نظر پنهان می‌دارند. پس امر یافتن ساخت در واقع یک نوع تجرید است. دیدگاه ساختی از این حیث که کلیت یک پدیدهٔ اجتماعی را، که اجزای آن با یکدیگر ارتباط محض دارند، جایگزین مطالعهٔ جداگانهٔ اجزاء پدیده و کشف علت و معلول‌های ظاهری و سطحی می‌کند، یک پیشرفت در دانش اجتماعی محسوب می‌شود.

در بررسی‌های ساختی. اسطوره همان نقش را برای لوی اشتراوس دارد که

خواب برای فروید. در تداعی نمودگاری فردی، آرزوهای برنیامدهٔ آدمی به صورت رؤیا متجلی می‌شود، به‌نحوی که عناصر رؤیا به صورت نمادین (سمبولیک) نشانگر یک سطح بنیانی آدمیزاد است. رؤیا ساختی دارد که بیانگر ساخت زیربنایی فرد ناخودآگاه اوست. مهم شناخت این رابطه و تحول شاخ و برگ و پیچیدگی‌هایی است که در رؤیای هر فرد ظاهر می‌شود، آن را از وجدان ناخودآگاه اساسی فرد دور می‌کند و در واقع آن را به لباس مبدل درمی‌آورد. اسطوره نیز رؤیای تمدن‌هاست. وقتی که اشتراوس، فروید، و فرد تمدن باشد، در زبان‌شناسی نیز انسان دارندهٔ یک ناخودآگاه معرفی می‌شود. ناخودآگاه البته زبانی دارد که بیان ظاهری آدمیزاد در واقع بازتاب همان زبان ناخودآگاه وی است. هدف زبان‌شناسی ساختارگرا پی‌بردن به زبان درونی از طریق تحلیل بیان خارجی آن است. اسطوره بیان آن چیزی است که در ذات ناخودآگاه جمعی نهفته است. برخی قصه‌ها مانند داوود و سلیمان در تاریخ واقعی بنیاد دارند (دست‌کم اگر این‌طور بپذیریم). بنابراین از یک نظر تاریخ‌اند و از یک نظر اسطوره. همچنین است حماسه‌ها، مانند حماسه‌های ملی ایران. به هر حال داستان‌های حماسی شاهنامه، کیانیان، اشکانیان و ساسانیان را پوشش می‌دهد، اما دورهٔ اول در تاریخ گم شده است (آیا این دوره ترکیبی از دوران ماد یا هخامنشی است؟ به هر حال این چندان به بحث ما مرتبط نیست). حماسه می‌تواند در فاصلهٔ میان اسطوره و تاریخ باشد و وجه اسطوره‌ای بیابد. اما یادمان نرود که تحلیل ساختاری اشتراوس ناظر بر اسطوره است و نه حماسه، بنابراین کار مختاری در کتاب حماسه را نمی‌توان و نباید صرفاً با روش اشتراوس یکی گرفت، چه وی به بررسی حماسهٔ ملی نشسته است و نه لزوماً و به تنهایی به بررسی اسطوره‌ها.

به هر تقدیر، اشتراوس با توجه به جوامع بدون تاریخ، چون اقوام بومی استرالیا و قبایل برزیلی به «ماهیت ناآگاهانهٔ پدیده‌های جمعی» پرداخته است.

او مانند فروید می‌کوشد، اصول تکوین اندیشه را که در همه‌جا و برای همهٔ ذهن‌های انسانی معتبر باشد کشف کند. اصولی که بر مغزهای سرخ‌پوستان به همان اندازه حکومت کند که بر مغزهای ما در شهرها و جوامع صنعتی (یا نیمه صنعتی). اشتراوس بر آن است که اگر داستان‌های اساطیری را به خوبی و به شیوهٔ درست‌تر بررسی کنیم می‌توانیم با مقایسهٔ این داستانهای سروته بریده (مانند رؤیاهای بی‌ربط) خصایص برجستهٔ عام و ابتدایی جوامع بشری را جستجو کنیم. خصایص برجسته و عالی که «جنبهٔ منطق غیراستدلالی دارند». باری هر اسطوره رؤیایی جمعی است و می‌توان معنی نهفته را از راه خواب‌گزاری پیدا کرد.

موضوعات تکراری و ابتدایی مانند زنای خواهر و برادر و پسر و مادر، پدرکشی، جوان‌کشی و نظایر آن در پس خود پیامی به زبان رمز دارند که همان منطق غیراستدلالی نخستین است. پیام‌ها در طول تاریخ مانند یک رشته آکوردهایی در پارتیسیون ارکستری می‌آیند که اجزای آن با یکدیگر هماهنگ هستند، و مجموعهٔ آنها معنایی روشن و واحد را می‌توانند به دست دهند. اشتراوس مبانی طبقاتی را، با همهٔ دقتی که در به کارگیری کار تحلیل‌گران اقتصادی و اجتماعی طبقات و نیز با همهٔ دقتی که به کار ژان پل سارتر دارد، به نوعی فراموش می‌کند. او حدود فرهنگی هر قوم را به اقتضای زمان و مکانشان نیز نادیده می‌گیرد. و در کار شناخت ساخت یکسان بشری بسیار زیاده‌روی می‌کند.

به هر حال اسطوره‌ها از نظر اشتراوس منظومهٔ واحدی تشکیل می‌دهند که هر اسطوره یک جزء از یک نظام کلی است. شاید تقابل‌ها و تعارض‌های اساسی را که ساخت اسطوره را می‌سازند در تقابل میان طبیعت و فرهنگ خدایان و آدمیان، این جهان و آن جهان و ... بتوان خلاصه کرد.

اما تحلیل ساختاری در کتاب حماسه، به حد یک ساخت بسیار بنیانی حماسه، که مربوط به ابتدایی‌ترین تقابل انسانی باشد، نمی‌رسد. نویسنده از ساختار، کلیت حماسه را می‌گیرد، و از این‌که مجموعهٔ حماسه‌ها، با ذهن ایرانی که تعارض‌ها و تقابل‌هایش هرچند اساسی اما قابل انعطاف، قابل بحث و گسترده و چند جنبه‌ای است، پیوند دارد. یک ذهنیت ایرانی در زمان و مکان، شکل‌های متفاوتی می‌گیرد. ضمناً یک دستگاه تقابلی بنیانی نیست، بلکه مجموعه‌ای از تضادها در وحدت را می‌نمایاند، اگرچه تضادها بی‌شمار و خارج از اندازه نیستند. به هر حال سخت‌گیری نوع اشتراوس در روش‌شناسی ساختاری کتاب حماسه وجود ندارد.

کتاب حماسه ساختار را به تقابل‌هایی چون نیکی و بدی، هرمز و اهریمن، تاریکی و نور، خودی و بیگانه می‌کشاند که به هر حال از دوگانگی و جدایی مطلق دور است و از یکدیگر منشأ و منفذ می‌گیرند (همچنان که پهلوانان ایرانی مادر تورانی دارند). بیان و شرح وقایع در حماسه‌ها به گونهٔ خواب‌گزارانهٔ اشتراوس ـ که تا حدی مانند ساختارهای پیشنهادیش من‌درآوردی است ـ جنبهٔ نمادین نمی‌گیرد، بلکه نمایش‌هایش ریشه در تاریخ، ضرورت تاریخی و فرهنگ دارد، و از طریق کنش متقابل نمادین جان می‌گیرد.

حماسه‌ها در یک چارچوب و نه بر بنیاد یک زیرساخت ساختارگرایانهٔ مطلق از نوع اشتراوس، قرار دارند. به‌جز این نمادها تنها برای تبدیل شکل عادی و متعارف اسطوره بر شکل بنیانی آن به کار نمی‌روند. بلکه، به‌جز آن، وظیفهٔ خاص خود را در شکل‌گیری حماسه نیز دارند.

اما روش ساختارگرا، کمی پس از به میدان آمدن و تأمل، خود را نیازمند ادغام در روش کارکردگرا (فونکسیونالیزم) دیده است. امروز از روش ساختارگرا ـ کارکردگرا در تبیین پدیده‌های اجتماعی به گونه‌ای مؤثرتر استفاده می‌شود. که آن‌هم زمینه‌ساز شیوهٔ مطالعهٔ سیستمی و در پیوند با آن

است. در تحلیل ساختاری کتاب حماسه، جنبه‌های مشخص کارکردی پهلوانان، یعنی نقشی که هریک از آنان در کلیت حماسه دارند به‌جز چند مورد اساسی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. من گمان ندارم که به کارکردگرایی به مثابهٔ جزء لازمی از ساختارگرایی در تحلیل حماسه، از سوی نویسنده عملاً بی‌توجهی شده باشد، یا از حیطهٔ دانش وی خارج بوده باشد. اما این شاید ضروری است، بنا به تشخیص من که می‌باید رویکرد کارکردگرایانه در متن بررسی ساختاری ایشان گسترده می‌بود.

در عین حال لازم است نشانه‌هایی محکم از دید تلفیقی کارکردگرا ـ ساختارگرای ایشان ارائه شود:

«این حماسهٔ تراژیک از کارکردهای گوناگونی برخوردار است که باید آنها را در کلیت به‌هم‌پیوسته تحلیل کرد.» (ص ۲۰۶). این گفتهٔ آغازین مبحث کارکردهای اصلی در حماسهٔ سهراب و رستم است. نویسنده با ارجاع به پژوهشگرانی چون «پرسی کُهِن» در زمینهٔ «چند کارکردگرایی» و چون «جوزف کمپبل» در زمینهٔ کارکردهای اساسی افسانه‌ها و اساطیر، ویژگی کارکردی کار خود را از جنبهٔ نظری تقویت می‌کند. و نشان می‌دهد که مثلاً در داستان سهراب و رستم دو کار اساسی وجود دارد: یکی تأکید و اثبات نظم اجتماعی؛ و دیگر، آشنایی با نظم واقعیت روانی قهرمانان.

نویسنده در جایی دیگر در همین مبحث، می‌افزاید: «این هر دو کار از آن «تمامیت اشیاء» برمی‌آید که هر رویداد حماسی در دل آن و بر اساس آن تحقق می‌یابد.» (صفحه ۲۰۷). چیز بیشتری در اثبات این مدعا که روش ایشان بیشتر مبنی بر دید ساختارگرا ـ کارکردگر است تا ساختارگرایی ویژهٔ اشتراوس، در این مقالهٔ کوتاه نمی‌باید گفت. ایشان، اما به هر حال، و به گمان من، از طریق کار کردن با ذهن ایرانی که یک کل حماسی را می‌سازد بیشتر به ارتباط اجزا در کلیت آن توجه کرده‌اند تا به نقش اجزا در کلیت. روش‌شناسی

نوین علوم اجتماعی بر آن است که مطالعهٔ ساختاری به معنای کشف ساختار اساسی یک پدیده، یا یک نظام مانند حماسه نمی‌تواند حالت من‌درآوردی خود را نجات دهد، مگر آن‌که به رویکرد سیستمی آن پدیده مبدل شود. در آن صورت ساختار مصنوعی تحمیل‌شده به پدیده جای خود را بـه مـطالعهٔ واقعی نظام درونی آن پدیده می‌دهد. باز در آن صورت لازم می‌آید که نقش اجرا در ارتباط با ملیت ـ و نه به خودی خود ـ معین و بررسی شود؛ نقشی که هر جزء، یا هر عنصر حماسه، ایفا می‌کند تا تمامیت حماسه، که همانا هدف‌های اساسی آن باشد، برآورده شود.

گمان من این است که مختاری در کتاب خود با کنار گذاشتن یک نظام بنیانی حماسه که متعلق به ذات بشری باشد ـ مانند رابطهٔ محارم، نقش حیوانات در تولید و... انتخاب نظام واقعی درون حماسه ملی، خود را از ساختارگرایی مصنوعی به دور داشته است. اما نویسندهٔ کتاب در رویکرد سیستمی خود به حماسه، به‌سه مقولهٔ دیگر نیز در بررسی‌های بعدی خود می‌یابد بهای بیشتری بدهد.

نخست: نقش تاریخی حماسه، بـه‌ویژه از حـیث واقـعیت‌های مـناسبات اجتماعی و اقتصادی و تولید.

دوم: ارزیابی گسترده‌تر ساختارگرا ـ کارکردگرا با دریافت نقش عناصر حماسه در یک نظام حماسه.

سوم: تحول در مجموعهٔ عناصر حماسهٔ به مثابهٔ یک روح حماسی کلی، و در تک‌تک حماسه‌های مورد بحث.

دو خواست اول را می‌توان در مقالات تکمیلی مورد بررسی قرار داد. و این سومی، اما، بی‌تردید، دعوتی است گستاخانه؛ زیرا کاری است نیروبر و زمان‌بر، ولی‌چون نیازمند عشق‌وتوان است قاعدتاً باید از مـحمد مـختاری برآمدنی‌تر باشد.

نمایه

آ

ئولین رید، ۱۹۳، ۳۲۳
آتورفرنبغ، ۱۱۳
آتورگشسپ، ۱۱۳
آذرآبادگان، ۳۰۷
آذربرزین‌مهر، ۱۱۳
آذرخشی، ۲۸۷
آذرگشسپ، ۳۰۷
آراش، ۱۹۴
آرتور کریستن‌سن، ۵۴
آریان‌پور، ۳۵، ۳۲۱
آریایی، ۲۸۱
آزادچهر، ۱۹۶
آزادسرو، ۵۴
آسرونان، ۱۱۱، ۱۱۸
آسیای مرکزی، ۳۴، ۳۷
آشیل، ۲۸، ۸۹
آغش، ۶۳
آلمان، ۱۸۲
آلمانی، ۷۹، ۱۸۲، ۱۸۵
آنتیگن، ۲۸۶
آنتیگنه و لذت تراژیک، ۸۳، ۸۴
آندره بونار، ۸۳، ۲۸۶
آندره بونارپی، ۲۸۶
آهرمن، ۲۱۷، ۳۱۶
آهرمنا، ۱۰۱، ۱۰۲
آیین‌ها و افسانه‌های...، ۳۰۹
آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ۱۸۵، ۱۹۲، ۳۰۹، ۲۲۳

ا

ا.ا. استاریکف، ۶۳
االارینگ، ۴۳
ابرریز، ۱۸۹

ابلیس، ۲۳۲، ۲۹۵، ۳۱۸
ابن‌اثیر، ۹۵، ۲۸۱
ابن بشرمتی، ۹۶
ابن بلخی، ۲۷۰
ابن‌حسام، ۳۳
ابن‌سینا، ۹۶
ابوریحان بیرونی، ۶۳
ابوطالب صارمی، ۱۰۱
ابومسلم خراسانی، ۶۲
ابومنصور المعمری، ۶۳
ابومنصور عبدالرزاق، ۶۴
ابومنصور محمدبن عبدالرزاق، ۶۳
ابی‌تمام، ۹۲
اتویی ریچک، ۳۲۳
ا. ح. آریان‌پور، ۶۳
احسان یارشاطر، ۵۹
احمدبن سهل، ۶۲
احمد تفضلی، ۴۶، ۱۶۲
احمد شاملو، ۳۳۱
احمد طباطبائی، ۱۶۱
ادموند لیچ، ۱۸۱
ادنبورگ، ۱۹۱، ۱۹۲
ادیپ، ۳۲۳
ادیپوس، ۱۸۲، ۳۲۳
ادیپوس شهریار، ۱۸۲
ارپائیری سئن، ۱۶۳
ارت، ۳۰۹
ارتشتاران، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۸
ارت‌یشت، ۳۰۹
ارجاسپ، ۱۹۸
ارداویراف‌نامه، ۱۱۴، ۳۵۰
اردویسور اَناهیتا، ۳۰۹
اردیبهشت، ۱۱۳
ارژنگ‌دیو، ۱۹۸
ارسطو، ۸۱، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷
ارسطویی، ۷۹، ۱۰۳
ارسلان، ۱۹۴
ارمنی، ۴۴، ۱۸۵
ارنست جونز، ۳۲۳
اروپا، ۳۳، ۴۲، ۴۴
ارهنگ، ۱۹۹
ارهنگ‌دیو، ۱۹۸
اساس‌الاقتباس، ۹۶
اساطیر ایران، ۱۱۸، ۱۵۷، ۲۸۰، ۳۰۴، ۳۱۵
اساطیر ایرانی، ۱۶۱
اساطیر ملل آسیایی، ۱۱۷
اسپانیایی، ۱۸۵
استاریکف، ۲۸۷، ۳۲۵
استونیایی، ۱۸۵
اسدی، ۶۸، ۶۹
اسطوره، ۲۶۸
اسطورهٔ بازگشت ابدی، ۱۰۱
اسطورهٔ زال، ۲۰، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۴۴
اسفندارمذ، (← اسفندیار)، ۱۱۳
اسفندیار، ۴۶، ۶۹، ۱۲۱، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۶،

۱۶۷، ۱۹۱، ۲۱۰، ۲۳۲، ۳۴۴
اسکاتلند، ۴۰
اسکالدها، ۴۰
اسکاندیناوی، ۸۱
اسکمرخی‌ها، ۴۳
اسکمروخی، ۴۳
اسکندر، ۱۹۳
اسکندرنامه (روایت فارسی کالیستنس دروغین)، ۱۹۳
اسکندرنامه، ۳۳
اسکوپ، ۴۱
اسلام، ۵۳
اسلامی، ۹۶، ۲۸۶
اسلاو جنوبی، ۴۲
اسلاوهای جنوبی، ۳۴
اشکانی، ۵۷ ۵۸ ۱۲۶
اشکانیان، ۱۲۶، ۳۴۸
اشکش، ۳۰۴
اعراب، ۹۲، ۹۳، ۹۴
اغریرث، ۱۳۹، ۲۸۷، ۳۱۴
افراسیاب، ۹۱، ۹۸، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۴۳
افراسیاب، ۶۳، ۲۶۷، ۳۱۱
افراسیاب تورانی، ۳۰۹
افراسیاب‌وار، ۲۷۸
افریدون، ۳۲۲
افریقا، ۳۴۵
افسانه‌های تبای، ۸۳، ۱۸۲
افسانه‌های هزار و یکشب، ۱۹۳
افسانهٔ Siécles ، ۳۳
افلاطون، ۸۵
اقبال، ۳۲۱
البرز، ۱۵۲، ۱۶۳، ۲۹۳
الدر ادا، ۴۰
الشاهنامه، ۹۲
الکساندر گواخاریا، ۴۵
المپ، ۱۴۵، ۱۴۶
الواح عمادیه، ۳۲۲
امریکا، ۳۳۱
امشاسپندان، ۹۹، ۱۱۸، ۱۶۱
امیل بنونیست، ۱۶۱
اناهیتا، ۱۱۳
انتشارات امیرکبیر، ۱۸۲
انتشارات انجمن فرهنگ ایران باستان، ۳۲۴
انتشارات انجمن فلسفه، ۱۵۸
انتشارات بنیاد شاهنامه، ۵۴ ۵۹

انتشارات خوارزمی، ۵۹، ۸۳، ۱۸۱، ۱۸۲
انتشارات دانشگاه تهران، ۱۱۴
انجمن آثار ملی، ۱۲۴
انجمن فلسفه، ۳۲۲
اندونزی، ۳۷
انسان در عصر توحش، ۱۹۳، ۳۲۳
انسان و سمبولهایش، ۱۰۱
انگلستان، ۴۱، ۱۹۱
انگلوساکسون، ۴۱
انگلیسی، ۱۸۵
انوشیروان، ۶۰
انه‌ئید، ۳۳
انه‌ئید ویرژیل، ۳۲
انیرانیان، ۱۰۲
اودوسیا، ۸۷
اودیپوس، ۳۲۳
اودیسه، ۲۸، ۳۲، ۸۷، ۸۹، ۱۹۳، ۳۵۰
اودیسه و تلگونس، ۱۸۶
اورمزدا، ۱۱۳
اوروس، ۱۹۴
اوروسلان، ۱۹۴، ۱۹۵
اوروسلان اوروسلانویچ، ۱۹۵
اوروسلان (رستم)، ۱۹۴
اوروسلان لازارویچ، ۱۹۴
اوسـتا، ۵۸، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۷۲، ۳۰۱
اوستائی، ۶۰
اوستایی، ۵۷، ۵۸، ۱۲۵، ۱۲۹
اوکراین، ۴۳
اولیس، ۲۸
اهـریمن (اهـرمن)، ۲۱، ۲۸، ۶۸، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۹۹، ۲۷۹، ۲۸۸، ۲۹۳، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۵
اهـریمنی، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۳۴۹
اهورا، ۱۶۳، ۳۴۵
اهورامزدا، ۲۵۵
اهورایی، ۹۸، ۱۰۸، ۱۰۹، ۳۴۹
اهونَوَر، ۹۹
ایتاکا، ۲۸
ایتالیا، ۱۸۲
ایدئولوژی سه‌سویه‌ای، ۱۱۵
ایران، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۴۳، ۴۴، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۹۱، ۹۵، ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۸۶،

۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۴،
۳۰۵، ۳۱۹، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۶، ۳۳۷،
۳۳۸، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۴۸
ایران باستان، ۱۱۲، ۲۲۳
ایران در زمان ساسانیان، ۵۴، ۱۱۵
ایـــران زمـــین، ۳۰، ۱۰۲، ۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۴،
۱۴۴، ۱۷۳، ۲۰۰، ۲۹۱، ۳۳۵
ایرانشاه‌بن‌ابی‌الخیر، ۶۸
ایرانشهر، ۱۰۵، ۲۸۰
ایرانـی، ۲۱، ۲۸، ۳۸، ۵۵، ۵۷، ۵۹، ۶۲، ۶۳،
۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۹، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۴،
۱۱۱، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۷،
۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۳،
۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۴، ۱۷۶،
۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۵،
۲۱۲، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳،
۲۲۹، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۶۵، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۸۳،
۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۰۱، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۳۵،
۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۰
ایرانیان، ۵۵، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۹۳، ۹۷، ۹۸،
۹۹، ۱۰۲، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۷۱،
۱۷۳، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۵،
۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۰،
۲۲۲، ۲۲۸، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵،
۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲،
۲۵۴، ۲۶۰، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۹،
۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۰،
۳۰۳، ۳۰۵، ۳۲۵، ۳۴۱
ایرج، ۷۹، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۳۲، ۲۷۳،
۲۸۲
ایرج افشار، ۱۲۴، ۱۹۳
ایرلند، ۴۰، ۱۸۶، ۱۸۷، ۳۴۵
ایرلندی، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶
ایزدان، ۹۹، ۱۱۳
ایزد هوم، ۱۱۱
ایسلند، ۳۷
ایسلندی، ۴۰، ۱۸۵
ایلیا، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱
ایلیاد، ۳۲، ۸۹، ۳۵۰
ایلیا مورام، ۱۹۱
ایلیا مورامِتز، ۱۸۵
ایلیای، ۱۹۰
ایلیای پهلوان، ۱۸۹
ایلیای پهلوان و شاهین، ۱۸۸

ب

بئوولف، ۳۲
باذل، ۳۳
بارپیه دومنار، ۵۸
باردها، ۳۹، ۴۰
باستانی، ۲۸۱
باقر امیرخانی، ۱۲۴
باگاتیرها، ۴۳
ببربیان، ۱۴۷
بحتری، ۹۲
بختیارنامه، ۱۹۵

بدرالدین حسن و پسرش، ۱۹۳
برانیسلاو مالینوفسکی، ۱۹۳
بربر، ۱۹۶
بردع، ۳۰۷
بُرزو، ۱۹۷، ۱۹۸
برزونامه، ۶۴، ۶۸، ۱۲۵، ۱۹۵، ۱۹۷
برزین‌مهر، ۱۱۳
برکلی، ۳۳۱
بریتانیا، ۳۹
بریتانیایی، ۴۰
بزرگ علوی، ۱۲۱، ۱۵۶، ۲۷۲
بغداد، ۱۹۶
بلعمی، ۲۸۳
بمبئی، ۳۲۱
بندهشن، ۵۳، ۹۹، ۱۶۲، ۲۸۰، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۲۶
بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۹۹
بنیاد شاهنامه، ۹۸، ۲۸۵، ۳۰۲
بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، ۲۳
بنیاد فرهنگ، ۱۱۸، ۲۸۰، ۳۰۴
بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران، ۹۸
بنی‌عامربن صعصه، ۹۳
بوبکر، ۶۷
بودی، ۴۴
بورا، ۴۹
بوسینا، ۴۲
بوطیقا، ۹۶، ۹۷
بوگاتیر، ۴۳
بوم گارتن، ۷۹
بویهٔ ماهیگیر، ۶۳
بهار، ۴۵، ۲۷۰، ۲۸۰
بهدین مزدیسنان، ۱۱۴
بهرام، ۴۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۶۳، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱
بهرام چوبین، ۴۵، ۴۶، ۶۲
بهرامِ گودرز، ۲۳۸
بهرام گور، ۴۴، ۴۵، ۶۷، ۲۵۵
بهرام گور ساسانی، ۶۳
بهرام یشت، ۱۶۳، ۱۶۴
بهزاد، ۱۴۷
بهشت، ۱۱۴، ۳۱۷، ۳۳۹
بهشت گمشدهٔ، ۳۲، ۳۳
بهشت گنگ، ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵
بهمن، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱۲۷
بهمن سرکاراتی، ۹۸، ۱۰۱، ۱۲۴، ۱۶۱
بهمن‌نامهٔ، ۶۸
بیروت، ۲۷۰
بیژن، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۹۶، ۲۳۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲، ۳۲۵، ۳۲۶

بیژن و منیژه، ۹۰، ۲۶۶
بیست مقالهٔ، ۵۴
بیلین‌های، ۴۳
بیلینی‌ها، ۴۳

پ

پاتر، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶
پارت‌ها، ۴۴، ۵۴، ۶۵
پارتی، ۴۴، ۵۸، ۱۲۹
پارسی، ۹۴
پارسیان، ۹۲، ۲۷۰
پارسیان هندوستان، ۱۸۵
پتشخوارگر، ۹۹
پروین گنابادی، ۲۸۰
پژوهشی در اساطیر ایران، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۴
پشوتن، ۱۲۸
پلاشان، ۲۳۷
پواچی، ۴۲
پورپشنگ، (← افراسیاب)، ۲۹۹
پورداوود، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۵۴، ۲۸۱، ۳۲۱
پوزئیدون، ۸۹
پولادوند، ۱۹۸
پهلوانان، ۲۶۰
پهلوانی سرود، ۴۶
پهلوی، ۴۴، ۶۰، ۱۱۵، ۱۶۳، ۳۴۸
پیران، (پیران ویسه)، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۹، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۴۹
پیران ویسه، ۱۳۹، ۲۶۶
پیروز، ۵۸
پیشدادی، ۱۲۵
پیکاردی، ۴۱
پیلتن، (← تهمتن)، ۲۱۵، ۲۲۳
پیلسم، ۱۲۹

ت

تئودور نولدکه، ۱۲۱
تاریخ ادبیات در ایران، ۶۳
تاریخ بلعمی، ۲۸۰
تاریخ سنی ملوک‌الارض و الانبیا، ۲۷۰
تاریخ سیستان، ۳۰۷، ۳۱۳
تاریخ طبری، ۱۵۴
تاریخ فلسفه، ۱۴۶
تاریخ فلسفهٔ غرب، ۱۴۶
تاریخ مذکر، ۷۹
تازی، ۶۷، ۱۲۶
تازیان، ۶۷
تازیانهٔ بهرام، ۲۰، ۲۱، ۲۲
تاسو، ۳۳
تخوار، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۳
ترجمان‌البلاغه، ۹۵
ترک، ۵۸، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۲۱۶
ترکان، ۶۵، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۷، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۸،

۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۹
ترکان عثمانی، ۶۵
ترکان گرد، ۲۵۹
ترکی، ۱۸۵، ۱۹۴
تروا، ۸۹
تروبادور، ۴۱، ۴۲، ۴۴
تروور، ۴۱، ۴۲، ۴۴
تژاو، ۲۳۷، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۵۹
تشتر، ۱۶۲
تلگونوس، ۱۹۳
توتم و تابوم، ۱۵۴
تور، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۳۲، ۳۱۶
توران، ۲۸، ۵۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۹۸، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۹، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۸۸، ۲۹۲، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۱۶، ۳۳۷، ۳۴۵
تورانی، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۷۹، ۲۰۳، ۲۳۷، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۷۶، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰
تورانیان، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۷۴، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۲
توس، ۱۹، ۹۱، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۹۹، ۳۲۵، ۳۲۶
توسیان، ۳۴۹
تهران، ۱۰۲، ۲۰۱
تهمتن، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۷
تهمورث، ۹۹، ۱۰۳
تهمینه، ۲۰۲، ۲۰۳

ث

ثریت، ۱۵۵
ثعالبی، ۱۵۳، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳

ج

جاکابچیر، ۴۲، ۶۶
جامعه‌شناسی هنر، ۳۵، ۶۳
جرجانی، ۹۵
جریره، ۱۳۸، ۲۴۰، ۲۴۴
جلال‌الدین ستاری (جلال‌ستاری)، ۲۸۶
جلال خالقی مطلق، ۳۷، ۳۸
جلال ستاری، ۲۱۸، ۲۸۶
جلال همایی، ۱۹۹
جلیل دوستخواه، ۱۶۴، ۱۸۵، ۳۰۹
جم، ۹۹، ۳۱۶
جماهیر شوروی روسیه، ۱۸۵
جمشید، ۶۳، ۹۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۲، ۲۵۵، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۳
جمّ شید، ۲۹۵
جمشید سروشیار، ۴۶
جمهور، ۸۵
جنگ بزرگ، ۲۱، ۲۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۱، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷،

۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۸۲، ۲۸۴،
۲۸۹، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۲۵، ۳۴۵
جنگ جهانگیر و رستم، ۱۹۶
جنگ دوازده رخ، ۲۸۸
جوزف کمپبل، ۱۷۹
جونز، ۳۲۳
جو ـ وانگ، ۱۹۲
جهانگیر، ۱۹۶، ۱۹۷
جهانگیر افکاری، ۱۹۷
جهانگیرنامه، ۱۲۵، ۱۹۵، ۱۹۶
جهن، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸
جی. کویاجی، ۱۸۵
جی‌کی. کویاجی، ۳۰۹
جی. مناسک، ۱۱۷
چرا در شاهنامه از پادشاهان ماد و هخامنشی ذکری نیست، ۵۹

چ

چرم، ۲۴۰
چهار مقالهٔ نظامی عروضی، ۶۴
چین، ۶۹، ۱۸۵، ۱۹۲، ۲۹۳، ۲۹۸، ۳۰۴
چین، ۱۸۵
چینی، ۱۶۴، ۱۸۵، ۱۹۲، ۲۲۳

ح

حبیب یغمایی، ۶۹
حماسه، ۳۳۷
حماسه در رمز و راز ملی، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۴
حماسه‌سرایی، ۱۹۸
حماسه‌سرایی در ایران، ۳۱، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۹۳، ۱۲۶، ۱۹۷، ۳۱۵
حماسهٔ ایرانی و ادبیات عامیانهٔ روس، ۱۹۱
حماسهٔ ملی ایران، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۵۶، ۲۷۲
حمزهٔ اصفهانی، ۱۵۴، ۲۷۰
حملهٔ حیدری، ۳۲، ۳۳
حمید عنایت، ۱۸۱

خ

خاقان چین، ۲۶۶
خاندان زال، ۵۸، ۶۸
خاندان سیستان، ۵۷
خاوران نامهٔ، ۳۳
خاورزمین، ۱۹۹
خداینامک، ۳۴۰، ۳۵۰
خداینامه، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۱۲۰، ۱۳۱، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۱۱
خداینامه‌ها، ۲۱۸
خراسان، ۶۳، ۶۴
خرداد، ۱۱۳
خرفستران، ۹۹
خسرو، ۲۴۰، ۲۴۹، ۲۷۰، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۶
خسروپرویز، ۶۰

خسرو پورحسینی، ۱۱۷
خطابهٔ، ۹۵
خواجه عمید عطایی، ۱۹۷
خواجه نصیر، ۹۶
خواجه نصیرالدین طوسی، ۹۶

د

داراب‌شاه، ۱۹۶
داستان ایلیای پهلوان و شاهین، ۱۸۸
داستان خاقان چین، ۲۸۳
داستان رستم و اسفندیار، ۱۵۹
داستان رستم و سهراب، ۷۹، ۱۱۸، ۱۹۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۳۴۳
داستان سهراب و رستم، ۹۰، ۱۷۷، ۱۸۵، ۲۱۷، ۳۴۲، ۳۴۶
داستان سهراب و رستم و افراسیاب، ۱۸۵
داستان سیاووش، ۲۸۵
داستان فریدون، ۲۶۷
داستان کوچولائین و کنلائوخ، ۱۸۸
داستان لی‌چینگ و لی‌نوجا، ۲۲۳
داستان منیژه و بیژن، ۲۰۹
داستان یروسلان (اوروسلان) لازارویچ، ۱۹۴
دانته، ۳۲
دانشکدهٔ ادبیات، ۳۲۳
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۲۱۸
دانشگاه واشنگتن، ۳۳۱
دانمارکی، ۱۸۵
دخت شاه سمنگان، ۲۰۶
درخت آسوریک، ۳۰۴
درفش کاویان، ۲۵۰
دریاچهٔ چیچست، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۲
دریای کیماک، ۲۹۵
دریای مغرب، ۱۹۶
دژ گنگ، ۳۰۳
دستان، ۱۶۶
دستان رستم، ۶۹
دستورزی، ۱۱۵
دقیقی، ۶۴
دکتر ذبیح‌اله صفا، ۶۳
دکتر صفا، ۵۸
دلنواز، ۱۹۶
دماوند، ۲۹۳
دوازده رخ، ۲۶۶
دوبریانا، ۱۸۸، ۱۸۹
دودمان زیاری، ۶۳
دوگانگی سیمرغ، ۲۳
دون، ۱۹۱، ۱۹۲
دون شوالیه، ۱۹۱
دهقان، ۶۷
دیار مغرب، ۱۹۶
دیباچهٔ شاهنامه، ۱۹۷، ۱۹۸
دین ایرانی، ۱۶۱، ۱۶۴
دین بهی، ۱۴۲
دین‌بهی، ۱۴۲، ۲۶۵

دینکرد، ۵۳، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۶۳، ۲۶۹
دینیاران، ۱۱۵
دیوان، ۱۰۲
دیو سیاه، ۱۰۲، ۱۰۶

ذ

ذبیح‌الله صفا، ۳۱، ۱۲۴، ۱۹۷

ر

راپسودوس‌ها، ۴۰
راپسودی، ۴۰
رادویانی، ۹۵
رام، ۴۵
رامایانا، ۳۲
رامین، ۴۵
راهنمای کتاب، ۴۶
رخش، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۱۱، ۲۵۹
رزمیاری، ۱۱۵
رستم، ۲۰، ۲۸، ۵۸، ۶۸، ۶۹، ۹۰، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۶۰، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۴۰، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶
رستم جهانگیر، ۱۹۶
رستم‌ط، ۲۱۳
رستم علی‌یف، ۲۰۱
رستم و اسفندیار، ۷۹، ۹۰، ۱۹۱
رستم و سهراب، ۷۹، ۹۰، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۹
رستم و سهراب و داستانهای شبیه بـه آن در افسانه‌های دیگران، ۱۸۸
رشن یشت، ۱۶۲
رشید یاسمی، ۵۴، ۱۱۵
رضا آذرخشی، ۶۳
رضا براهنی، ۷۹
رضاخان، ۳۴۸
رمان تاریخی، ۸۲
رمز و مثل در روان‌کاوی، ۲۱۸
رودابه، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۰۳
روس، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۱
روسها، ۱۹۴
روسی، ۳۸، ۱۸۵، ۱۹۱، ۱۹۴
روسیه، ۴۳، ۱۹۴
رولان، ۳۳
روم، ۶۹، ۱۰۴
رومانف، ۴۳

رومی، ۴۳، ۱۲۶
رویین، ۴۶
رُهّام، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۹۰
رهایی اورشلیم، ۳۳
ری، ۱۹۶
ریحان، ۱۹۸
ریگ ودا، ۱۶۱
ریونیز، ۱۲۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۶

ز

زئوس، ۱۴۵
زابل، ۳۱۸
زال، ۲۰، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۳۲، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۳، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۷، ۳۴۰
زال‌زر، ۱۹۴
زامیاد یشت، ۱۱۵، ۲۸۱، ۳۱۳
زاول، ۲۰۶
ز بهرام گودرز گشوادگان، ۲۴۱
زرتشت، ۲۷۲
زرتشت: سیاستمدر یا جادوگر، ۱۲۴
زردشت، ۵۸، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۵، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۵، ۳۰۸
زردشتی، ۵۵، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۶۶، ۳۰۸، ۳۱۳، ۳۲۱، ۳۴۱، ۳۴۴
زروان، ۱۱۰
زروانی، ۹۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۳۴۱
زره، ۳۰۲
زلاتیگورکا، ۱۹۰
زم، ۳۱۶
زندگی و مرگ پهلوانان، ۶۲
زندوهومن‌یسن، ۱۶۳
زنگهٔ شاوران، ۲۳۸
زنگیاب، ۳۱۵
زواره، ۱۴۱
زین‌الاخبار، ۲۸۰
زین گاو، ۳۱۵
زیهنر، ۱۶۵

ژ

ژاپن، ۳۷، ۳۹، ۳۴۵
ژالهٔ آموزگار، ۱۱۲
ژرژ دومزیل، ۱۱۵
ژرمنی، ۱۸۲، ۱۹۴
ژوگلرها، ۴۳
ژول‌مول، ۱۹۷، ۱۹۸
ژونگلرها، ۴۳

س

سئن، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳
سازمان کتابهای جیبی، ۶۸
ساسانی، ۲۰، ۴۵، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸

۵۹، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۳۱،
۲۷۰، ۲۷۱
ساسانیان، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۶۷، ۱۲۶،
۳۴۰، ۳۴۸
سام، ۱۰۴، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۷، ۱۵۵،
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۳۲، ۲۳۳
سامانیان، ۶۲، ۶۴
سپدکوه، ۲۴۷
سپهدار هند، ۱۹۸
سربیا، ۴۲
سرخه، ۲۹۱
سرود، ۳۳
سرودرولان، ۳۲
سروش، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۶، ۳۰۹، ۳۱۷، ۳۲۵،
۳۲۶
سریانی، ۹۶
سفرنامهٔ جکسن، ۳۰۷
سکا، ۱۶۴
سکائی، ۱۶۴
سکاها، ۵۷، ۱۶۴، ۱۶۵
سکایی، ۵۷، ۵۸، ۱۲۵، ۱۶۶
سکسیکین، ۵۸
سلت، ۴۰
سلتها، ۱۹۵
سلجوقیان، ۶۳
سلم، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۳۲، ۳۱۶
سلیمان، ۱۹۹
سمنگان، ۲۰۳
سنی ملوک‌الارض و الانبیاء، ۱۵۴
سوئدی، ۱۸۵
سودابه، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۰، ۳۴۳
سودان، ۴۴
سودانی، ۴۴
سوزان لنگر، ۸۲
سوفوکلس، ۸۳، ۱۸۲
سوک سیاووش، ۱۰۹، ۲۹۰
سهراب، ۲۰، ۶۹، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۷، ۱۳۰،
۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۴، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲،
۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲،
۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۲،
۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۰،
۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷،
۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶،
۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴،
۳۴۰، ۳۴۳، ۳۴۶
سهراب و رستم، ۲۱، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۹۵،
۱۹۹، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۴
سهرابی، ۲۳۲، ۲۳۴
سیامک، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶
سیاوش، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۸، ۲۹۳،
۳۰۲
سیاوشکرد، ۲۹۳
سیاووش، ۹۰، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۴،
۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۷، ۲۰۳، ۲۳۲،
۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۵۴،
۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۰،

۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۴،
۳۰۲، ۳۰۳، ۳۴۳
سیاووش روزبهان، ۳۵
سیاووش گرد، ۳۰۲
سیبری، ۳۴۵
سید حسین نصر، ۱۵۲، ۱۵۸، ۳۲۲
سیر فلسفه در ایران، ۳۲۱
سیستان، ۵۸، ۱۲۵، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۵۹، ۱۶۳،
۱۶۴، ۱۶۶، ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۶۶
سیمرغ، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۳۷، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۴۹،
۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸،
۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵،
۱۶۶، ۱۶۷، ۲۳۳

ش

شاذان برزین، ۵۴
شارلمانی، ۴۱
شاملو، ۳۳۱
شانسون دوژست، ۴۱
شاهدخت، ۱۹۴
شاهرخ مسکوب، ۸۳، ۱۰۹، ۱۸۲، ۲۹۰
شاه موبد، ۴۵
شاهنامه، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴،
۳۸، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۹
۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۹، ۹۲، ۹۳، ۹۵،
۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷،
۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵،
۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۱، ۱۶۷،
۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴،
۲۰۸، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۴، ۲۳۲، ۲۴۳، ۲۵۲،
۲۵۵، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۸۶، ۲۸۷،
۲۹۷، ۳۰۳، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۳، ۳۲۴،
۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵،
۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰
شاهنامه‌شناسی، ۲۳، ۵۹، ۹۸
شاهنامهٔ، ۱۵۲، ۲۳۷، ۲۷۳، ۲۸۳
شاهنامهٔ ابومنصوری، ۵۴، ۶۴، ۲۱۸
شاهنامهٔ مسعودی مروزی، ۶۴
شاهنامهٔ منثور ابوالمؤید بلخی، ۶۴
شاهین، ۱۸۹، ۱۹۰
شاهین شکارچی، ۱۸۸، ۱۸۹
شبرنگ، ۱۴۷
شپیگل، ۲۷۲
شعر حماسی و دراماتیک، ۸۸
شغاد، ۱۹۱
شکسپیر، ۳۲۳
شمس قیس، ۹۵
شمشیر و اژدها، ۱۸۵
شنگان، ۱۹۷
شوالیه دون، ۱۸۶
شوالیه میلون، ۱۸۶
شوروی، ۱۸۸
شهاب‌الدین یحیی سهروردی، ۱۵۸
شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در
ایران باستان، ۱۱۳، ۳۲۴
شهر زیر آفتاب، ۱۹۴، ۱۹۵

شهرو، ۱۹۷
شهریار، ۱۹۸، ۱۹۹
شهریارنامه، ۱۹۵، ۱۹۸، ۱۹۹
شهریور، ۱۱۳
شهنشاه نامه، ۳۲، ۳۳
شـــیده، ۱۳۹، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۹، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۹

ص

صادق هدایت، ۱۶۳
صبا، ۳۲، ۳۳
صربستان، ۶۵
صربها، ۶۵
صربی، ۶۵
صفا، ۱۲۴، ۲۶۹
صناعی، ۷۹، ۳۲۳

ض

ضـــحاک، ۹۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۳۲، ۲۳۲، ۲۰۳، ۲۹۵، ۳۰۸، ۳۱۶
ضحاکی، ۱۰۴
ضیاءالدین ابن اثیر، ۹۵

ط

طبری، ۲۸۱، ۲۸۳، ۳۱۱، ۳۱۳
طوبی، ۱۵۲

ظ

ظفرنامه، ۳۳

ع

عاد میشینه‌چشم، ۱۹۶
عاشق‌ها، ۳۴، ۳۸
عباس زریاب خویی، ۱۴۶
عبدالحسین زرین‌کوب، ۹۵، ۹۶، ۱۸۲
عبدالحی حبیبی، ۲۸۰
عبدالقاهر جرجانی، ۹۵
عبدالوهاب عزام، ۹۲
عثمان مختاری، ۱۹۸، ۱۹۹
عثمانوف، ۱۰۲
عرب، ۶۱، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶
عربستان، ۹۳
عـربی، ۴۴، ۶۲، ۶۳، ۶۶، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۸۵، ۳۴۰
عُزّیٰ، ۱۹۶
عطایی رازی، ۶۸، ۱۹۷
عقاب، ۱۶۲
عقدهٔ اودیپ، ۳۴۶
عقدهٔ رستمی، ۳۴۶
علی‌یف، ۱۰۲
عمّر، ۶۷
عوفی، ۹۵

غ

غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم، ۳۰۳
غررالسیر، ۱۵۳، ۳۴۰
غزنویان، ۶۳
غیرایرانی، ۷۹

ف

فارابی، ۹۶
فارسالیا، ۳۳
فارسنامه، ۲۸۱
فارسنامهٔ ابن‌بلخی، ۲۷۰
فارسی، ۴۴، ۶۸، ۶۹، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۱۸۵، ۱۹۵، ۳۳۵، ۳۳۶
فتح‌الله مجتبایی، ۸۱، ۱۱۳، ۳۲۴
فتح بن علی البنداری، ۹۲
فخرالدین اسعد گرگانی، ۴۵
فراخکرت، ۱۶۲
فرامرز، ۱۴۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸
فرامرزنامه، ۱۲۵
فرانسه، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۱۸۵
فرانک، ۱۹۸
فرای، ۸۵
فردوسی، ۲۳، ۵۳، ۶۱، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۱۵۸، ۱۷۵، ۱۸۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۸۷، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۰
فردوسی: استاد تراژدی، ۲۱۸، ۳۲۳
فردوسی نامهٔ مهر، ۱۸۸
فردوسی و شاهنامه، ۶۳، ۲۸۷، ۳۲۵
فردوسی و شعر او، ۶۲، ۶۳، ۶۹
فرنبغ، ۱۱۳
فرنگیس، ۱۳۸، ۲۵۳، ۲۸۷
فرود، ۷۹، ۹۱، ۱۳۰، ۱۳۹، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶
فروردین یشت، ۱۱۵، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۳
فروید، ۱۵۴، ۳۲۳
فرّه، ۳۲۵
فریبرز، ۱۲۹، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۰، ۳۲۵، ۳۲۶
فریدون، ۶۳، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۵۴، ۲۳۲، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۱۰
فریدون بدره‌ای، ۳۰۷
فریدون وهمن، ۱۸۸
فغفور، (فغفور چین)، ۲۹۸، ۳۰۰
فن شعر، ۹۶
فنلاندی، ۱۹۵
فویبه، ۴۴
فؤاد روحانی، ۸۵

ق

قارن، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲
قاسم مادح، ۱۹۶
قباد، ۱۲۹، ۱۳۲
قدامه، ۹۵
قدامةبن‌جعفر، ۹۵
قرقیزقالی و پسرش سیدیلدا، ۱۹۵
قرقیزی، ۱۸۵
قریش، ۹۳
قزوینی، ۵۴

ک

کابل، ۲۰۳

کاتاری ـ به، ۳۹
کارل گوستاویونگ، ۱۰۱
کارنامهٔ اردشیر، ۳۵۰
کارنامهٔ شاهان در روایت ایران باستان، ۱۲۴
کارنوی، ۱۶۱
کاسه‌رود، ۲۳۷، ۲۴۷، ۲۵۲، ۳۰۰
کالیستِنس دروغین، ۱۹۳
کامران فانی، ۱۲۴
کامل، ۲۸۱
کاموس کُشانی، ۲۶۶
کاووس، ۲۸، ۹۰، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۸۰، ۱۹۱، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۳، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۴۳، ۳۴۹
کاووسی، ۲۳۰، ۲۳۲
کاوهٔ آهنگر، ۱۰۴، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲
کبوده، ۲۴۷، ۲۴۸
کتابشناسی فردوسی، ۱۲۴
کتابهای جیبی، ۲۸۷
کتایون، ۱۴۰
کردی، ۱۸۵
کریستن‌سن، ۱۱۵، ۱۲۴
کریستن سن، ۲۶۹
کلات، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۵
کلسامور و کارتون، ۱۹۵
کماله دیوان، ۹۹
کمدی الهی، ۳۲
کنانه، ۹۳
کنگ‌دژ، (← گنگ‌دژ)، ۹۹
کنلائوخ، ۱۸۷
کوچولائین، ۱۸۶، ۱۸۷
کوچولائین و کنلائوخ، ۱۸۳، ۱۸۶
کورش، ۱۲۴
کوسان، ۴۴
کوه اسپروز، ۳۰۲
کوهولین، رستم ایرلندی، ۱۸۸
کوه هرا، ۳۰۹
کویاجی، ۱۶۴، ۱۸۵، ۱۹۲
کیان، ۱۲۴، ۳۱۵
کیانی، ۵۷، ۵۸، ۶۳، ۱۲۵
کیانیان، ۱۲۴، ۲۶۹، ۳۲۶
کیانی‌اند، ۱۲۵
کیخسرو، ۷۹، ۹۱، ۹۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۳۲،۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۳،

۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲،
۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰،
۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰،
۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۴۴، ۳۴۵
کیخسروی، ۲۶۹، ۳۴۴
کیف، ۴۳
کیفیت کاهش و افزایش روایات و ابیات
شاهنامه، ۳۵
کیقباد، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۳۴، ۲۳۳
کین سیاووش، ۲۶۶
کیومرث، ۵۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳،
۱۰۶، ۱۲۵، ۱۲۷
کیوی آل، ۱۹۵

گ

گابولگ، ۱۸۷
گاتها، ۱۱۴، ۳۲۱
گاو برمایون، ۱۰۶
گراهام هوف، ۸۰
گرجی، ۴۴
گردآفرید، ۱۲۸، ۱۲۹، ۲۰۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹
گردیزی، ۲۸۰
گرسیوز، ۱۲۸، ۲۰۳، ۲۸۸، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۱۳،
۳۱۴
گرشاسپ، ۶۸، ۶۹
گرشاسپ‌نامه، ۶۴، ۶۸، ۶۹، ۳۵۰
گرگین میلاد، ۲۶۶
گروگرد، ۲۴۷، ۲۴۸
گزیده‌های زاداسپرم، ۱۶۳، ۲۸۰
گژدهم، ۱۲۹، ۲۰۶، ۲۱۴
گستهم، ۱۲۹، ۳۰۴
گشتاسپ، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۲،
۱۶۶، ۲۱۰، ۲۳۲، ۳۴۴
گشتاسپی، ۱۴۲، ۲۶۵
گشسپ، ۱۱۳
گشواد، ۱۲۹، ۲۵۰
گفتاری دربارهٔ نقد، ۸۰
گل، ۴۰
گلی‌من، ۴۱
گمیزشن، ۳۴۵
گنگ دژ، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴،
۳۰۵، ۳۰۶
گنگ دژ و سیاووش گرد، ۳۰۲
گوته، ۸۳، ۸۶، ۸۷، ۸۸
گودرز، ۶۲، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹،
۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۲،
۲۲۳، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰،
۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۶۶، ۲۷۷، ۳۱۲، ۳۲۷
گودرزی، ۲۳۸
گودرزیان، ۹۱، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۹، ۲۳۷،
۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۹،
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۶، ۳۴۹
گوزلار، ۴۲
گوسان، ۴۴، ۴۵، ۴۶
گیلگمش، ۲۸، ۳۲
گیو، ۶۳، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۰۷،

۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۷، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۰،
۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۳۰۴، ۳۱۸،
۳۲۵، ۳۲۶

ل

لات، ۱۹۶
لازار، ۱۹۴
لوری، ۴۵
لوسین گلدمن، ۳۴۱
لوکاچ، ۸۳، ۸۸
لوکان، ۳۳
لوی استراوس، ۱۸۱
لهراسب، ۱۹۸
لهراسپ، ۹۹، ۱۳۵
لی‌جینگ، ۱۹۲
لی‌جینگ و لی‌نوجا، ۱۹۲
لیسترانج، ۲۷۰
لیلی و مجنون، ۹۲
لی‌نوجا، ۱۹۲، ۲۲۳

م

مابو، ۴۴
ماخ، ۵۴
ماد، ۱۲۴
مازندران، ۲۸، ۹۰، ۱۹۶
ماگالی تودوا، ۴۵
ماندائی، ۴۴
ماهیار نوابی، ۳۰۴
مثلث بیگانگی، ۲۲۱
مجتبی مینوی، ۲۳، ۵۴، ۵۹
مجلهٔ سخن، ۱۸۸
مجلهٔ سیمرغ، ۳۵، ۳۸، ۱۹۱
مجلهٔ یغما، ۳۲۳
مجمل‌التواریخ، ۳۰۹
مجمل‌التواریخ و القصص، ۴۴، ۴۵، ۲۷۰،
۲۸۰
مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق، ۱۵۲
مجموعهٔ سخنرانیهای دومین جشن طوس،
۴۲، ۶۶
محسن ثلاثی، ۱۹۳
محمد علی اسلامی ندوشن، ۶۲
محمد علی خنجی، ۱۵۴
محمد مختاری، ۲۳
محمد معین، ۶۴
محمد نوری عثمانوف، ۲۰۱
محمود صناعی، ۷۹، ۲۱۸، ۳۲۳
محمود عنایت، ۱۹۳، ۳۲۳
محمود مصور رحمانی، ۱۱۷
مدرس رضوی، ۹۶
مرداد، ۱۱۳
مرو، ۶۲
مروج‌الذهب، ۵۸
مزداپرستی در ایران قدیم، ۱۲۴
مزدایی، ۱۰۹، ۱۱۱
مزدک، ۲۷۲
مزدیسنا، ۱۶۴

مستوفی، ۳۳
مسعود رجب‌نیا، ۱۹۱
مسعود فرزاد، ۱۸۸
مسعودی، ۵۸
مسکو، ۴۳، ۱۵۲، ۲۳۷، ۲۷۳، ۲۸۳
مسلمان، ۴۲
م. سویمی، ۱۱۷
مسیحای عابد، ۱۹۶
مسیحی، ۳۱
مشی، ۹۹
مشیانه، ۹۹
مصنفات، ۱۵۸، ۳۲۲
مطالعات حماسی، ۳۷
معلقات سبع، ۹۲
مغرب، ۱۹۶
مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ، ۱۰۱
مقدمهٔ داستان رستم و سهراب، ۱۸۶
مقدمهٔ رستم و سهراب، ۵۴
مقدمهٔ ژول مول بر شاهنامه، ۶۸
مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری، ۵۴
مقدمهٔ هنر شاعری، ۹۶
مکدونیا، ۴۲
مکران، ۳۰۴
ملکهٔ سراندیب، ۱۹۸
م. موله، ۱۱۲
منصوربن عبدالرزاق، ۶۴
منوچهر، (منوچهر پیشدادی)، ۶۲، ۶۳، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۴، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۳۲، ۳۲۰
منوچهر امیری، ۳۰۷
منیژه، ۱۴۰
مهابهاراتا، ۳۲
مهراب، ۲۰۳
مهراب شاه کابلی، ۱۳۵
مهرداد بهار، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۸، ۱۵۷، ۲۸۰، ۳۰۲
مهیار، ۲۸۶
میترہ، ۱۱۳
میرچا الیاده، ۱۰۱
میلتون، ۳۲، ۳۳
میل جنسی وفرونشانی آن در جوامع نامتمدن، ۱۹۳
میلون و پسرش، ۱۹۴
میم، ۲۴۰
می‌می‌ها، ۴۳
مینو، ۳۲۶
مینورسکی، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵
مینوی، ۱۸۵، ۳۳۶
مینوی خرد، ۱۶۲، ۳۰۷، ۳۰۹
مؤسسهٔ روان‌شناسی، ۲۱۸

ن

نامهای ایرانی، ۲۸۲
نامهٔ تنسر، ۵۹
نامهٔ رستم فرخزاد، ۶۶
نامهٔ هفت خوان، ۴۶

نبرد دوازده رخ، ۲۵۱
نجف دریابندری، ۱۴۶
نروژ، ۳۷، ۴۰
نروژی، ۴۰
نسرین پروینی، ۸۰
نشر اندیشه، ۸۱
نشر قطره، ۲۳
نظامی، ۳۳
نقاط مشترک نقش اجتماعی حماسهٔ ملی یوگسلاوی و شاهنامهٔ فردوسی، ۶۶
نقد ادبی، ۹۵
نقدالشعر، ۹۵
نمط عالی، ۷۰
نوآیینی، ۱۹۹
نوجا، ۱۹۲
نوذر، ۱۲۹، ۱۳۳، ۲۰۰، ۲۸۱
نوذریان، ۱۳۹
نورالدین علی و بدرالدین حسن، ۱۸۶
نورتروپ فرای، ۸۲، ۸۵
نوگورود، ۴۳
نولدکه، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۵۶، ۲۷۲
نه شرقی، نه غربی، ۱۸۲
نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی، ۲۱۲، ۱۸۲
نیریوسنگ، ۲۶۸
نیکلسون، ۲۷۰

و

وارغن، ۱۶۲
واستریوشان، ۱۱۱، ۱۱۴
وروکش، ۳۱۳
وزرسپ، ۱۲۹
وطواط، ۹۵
ولادیمیر خورشیدسرخ، ۴۳
ولوریان، ۴۵
و. میلر، ۱۹۱
ووک کاراجیج، ۶۶
ویدسیت، ۴۱
ویرژیل، ۳۳
ویس، ۴۵
ویسپوبیش، ۱۶۲
ویس و رامین، ۴۵
ویسه، ۱۲۹
ویشتاسپ یشت، ۱۱۵
ویکتور هوگو، ۳۳
ویل‌دورانت، ۱۴۶
ویلز، ۴۰

ه

هادان، ۶۳
هادوبراند، ۱۸۲، ۱۹۴
هاماوران، ۲۸، ۹۰، ۲۰۸
هانری کربن، ۱۵۲
هجیر، ۲۲۶، ۲۲۹
هخامنشی، ۱۱۳
هخامنشیان، ۱۲۴
هرتسفلد، ۱۲۴

هرتل، ۱۲۴
هـــرمزد، ۲۱، ۲۸، ۴۶، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۴۲، ۳۳۷، ۳۳۸
هرمزدی، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۷، ۲۸۸
هزارویکشب، ۲۸۶
هژیر، ۱۲۹
هفت‌خوان، ۹۰، ۱۳۴، ۱۵۶
هفت‌خوان رستم، ۱۹۱
هفت‌خوان رستم و اسفندیار، ۲۸
هگل، ۳۱، ۸۲، ۱۲۱، ۳۳۴
هگلی، ۳۳۴
هماون، ۳۰۰
هملت، ۳۲۳
هند، ۶۹، ۱۹۴
هند و اروپایی، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۶۱
هندوان، ۴۴، ۴۵، ۹۳
هند و ایرانی، ۱۲۵، ۱۶۱
هندوستان، ۴۵
هندی، ۱۶۴، ۱۸۵
هنر شاعری، ۸۵، ۸۷
هنر شاعری (بوطیقا)، ۸۱
هنگ افراسیاب، ۳۰۷
هنینگ، ۱۲۴
هوتخشان، ۱۱۱، ۱۱۴
هوشنگ، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۶
هـــوم، ۲۹۳، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵
هومان، ۱۲۹، ۱۹۶
هـومر، هـمر، ۲۸، ۳۸، ۴۰، ۷۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۹۳، ۳۵۰
هونها، ۱۸۲
هیاطله، ۵۸
هیستورین‌های، ۴۳
هیلدبراند، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۹۴
هیلمند، ۱۶۳

ی

یاکوبسون، ۸۵
یروسلان لازارویچ، ۱۸۶، ۱۹۴
یزدان، ۲۶۰
یزدانیان، ۳۲۳
یزدگر بزه‌گر، ۱۱۸
یزدگرد، ۶۰
یزدگرد ساسانی، ۶۲، ۶۳
یسنا، ۱۱۱
یشـــتها، ۵۸، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۵، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۸۱، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳
یعقوب صفاری، ۶۲
یوستی، ۲۸۲
یوسف و زلیخا، ۹۲
یوگسلاو، ۴۲
یوگسلاوی، ۳۸، ۴۲، ۶۶
یونان، ۳۱، ۳۸، ۴۰، ۷۹، ۸۱، ۹۶، ۱۴۵، ۲۸۶، ۳۴۲، ۳۵۰
یونانی، ۱۸۵، ۲۸۶
یونانیان، ۹۳، ۱۴۶
یونسکو، ۲۳
یونگ، ۲۱۸

انتشارات توس تقدیم می‌کند:

از آثار محمد مختاری

● **شعر**

۱) سحابی خاکستری

و ۱۵ شواز

خیابان بزرگ

۲) آرایش درونی

۳) وزن دنیا

۴) بر شانهٔ فلات

۵) منظومهٔ ایرانی

● **نقد و تحلیل ادبی و هنری**

٦) حماسه در رمز و راز ملی

۷) اسطوره زال

(تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)

۸) انسان در شعر معاصر

(درک حضور دیگری)

۹) چشم مرکب

(نواندیشی از نگاه شعر معاصر)

۱۰) شاعران معاصر

(منوچهر آتشی)

● **ترجمه**

زادهٔ اضطراب جهان

(۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی)