Archive of SID

پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال سیزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۳، بهار و تابستان ۹۶، صص۵۳-۶۹.

نقش الگوهای گفت‌وگویی و نظام نوبت‌گیری در رزم‌نامهٔ رستم و اسفندیار

اشرف شیبانی اقدم *

دانش یار زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی. تهران. ایران.

تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۶/۳/۱۳

چکیده

بر پایهٔ فرایند نوبت‌گیری که یکی از حوزه‌های مطالعاتی سبک‌شناسی کاربردگراست، کیفیّت آغاز مکالمه‌ها، کمیّت و تعداد نوبت‌های دو سوی مکالمه، زمان و طول نوبت هر فرد، جهت‌دهی موضوع گفت‌وگو از طرف شرکت‌کنندگان در مکالمه و در عینِ‌حال تأثیر هر یک از موارد یادشده در میزان چیرگی و قدرت افراد در تنظیم موضوع صحبت و غیره بررسی می‌شود. هدف کلّی در این مقاله، مطالعهٔ کنش‌های گفتاری براساس نظام نوبت‌گیری و خطاب در رزم‌نامهٔ رستم و اسفندیار است. از نتایج پژوهش چنین برمی‌آید که کنش و واکنش‌های نوبت‌گیری در این روایت حماسی با ادبیات تحلیلی مکالمه انطباق دارد. بنظر می‌رسد افزون بر تأثیر راوی در نحوهٔ پیش‌بُرد داستان، شخصیّت قدرت‌مند و غالب این دو چهرهٔ حماسی در ارزیابی و پیش‌بینی پایان اثر نقشی جالب‌توجّه دارد. در گفت‌وگوها، ترتیب نوبت و نوع خطاب‌ها از سوی هر یک از این دو، متأثّر از جنبه‌های موقعیّت شاهی و پهلوانی است، چنان‌که راوی نیز غالباً با توجّه به این وجوه، خطاب‌هایی را که نشان‌دهندهٔ قدرت جسمی است برای رستم و آن‌چه بر قدرتِ معنوی و فرّهٔ ایزدی دلالت دارد، برای اسفندیار برمی‌گزیند.

کلیدواژه‌ها

الگوهای گفت‌وگو، نظام نوبت‌گیری، *شاهنامهٔ* فردوسی، رستم و اسفندیار.

* a.sheibaniaghdam@iauctb.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

زبان که وسیلهٔ ارتباط و انتقال معانی است در ژانرها و بافت‌های مختلف کلام، عادی یا ادبی، تعبیرها و صورت‌هایی گوناگون می‌پذیرد که بی‌توجّهی به آن باعث اختلال و اشکال در انتقال و القای پیام می‌شود. در روی‌کرد انتقادی، نظر بر آن است کـه گفتمـان، شـامل گزاره‌های تلویحی[۱] بسیاری می‌شود که وجه ایدؤلوژیک دارد و در تعیین جای‌گاه مردم در جای‌گاه کنش‌گران اجتماعی، نقشی جالبِ‌توجّه ایفا می‌کند. این گزاره‌ها، افزون بـر معنـی اندیشگانی،[۲] گزاره‌های موردِنیاز در درک پیوستگی و انسجام جملـه‌هـا، پـیش‌فـرض‌هـای مربوط به روابـط اجتمـاعی و شـالوده‌هـای کـنش و واکـنش‌هـای گفتـاری، ماننـد نظـام نوبت‌گیری[۳] در گفت‌وگو و... را نیز شامل می‌شود. نوبت‌گیری فعّـالیّتی تعـاملی و بنیـادی است که در متمرکزکردن و تجسّم شرکت فعّال دو یا چند نفر و در حوزهٔ انفعـالی مکالمـه نقشی بسیار مهم دارد. جابه‌جایی نوبت‌ها برجستگی معنـاداری ایجـاد مـی‌سـازد. سـاختار متفاوت نوبت‌ها، مفهوم و منظوری ویژه القـا مـی‌کنـد. تغییـر نوبـت و نقـش معنـایی آن مستقیماً بر بافت کلان‌تر، یعنی سمت و سوی عمدهٔ کلام اثر می‌گذارد. مطالعـهٔ الگوهـای گفت‌وگویی و چگونگی نوبت‌گیری شخصیّت‌ها در ساخت روایی داستان‌هایی از نوع روایت حماسـی، هـدف اصـلی در انجـام ایـن پـژوهش اسـت. در داسـتان رسـتم و اسـفندیار، برجستگی‌های کلام گوینده و سبک گفت‌وگویی شخصیّت‌ها، از مؤلّفه‌های آشکاری اسـت که نتیجهٔ عمل را صریح‌تر در برابر چشم قرار مـی‌دهـد. در ادامـه، پـس از تعریـفِ نظـریِ نوبت‌گیری و پیشینهٔ کار، به بحث و بررسی این نظام در قالب رزم‌نامـهٔ رسـتم و اسـفندیار پرداخته می‌شود.

«نوبت» از مفاهیم اساسی فعل و انفعـال گفـت‌وگـویی اسـت کـه در تحلیـل سـاختار مکالمه مطالعه می‌شود و شامل گروهی از قوانین سازمان‌یافته در تحلیل مکالمـه‌ای اسـت. «نوبت» مداخله‌های مختلف گوینده‌ها برای حفـظ یـا قطـع یـک گفـت‌وگوسـت. تحلیـل مکالمه‌ای مدیون کاری از جفرسون شکلوف سـاکس[۴] اسـت. سـاکس مکالمـه‌هـا را دارای نظامی بسامان می‌پندارد که شامل جزء تخصیصی نوبت و جـزء سـاختمانی نوبـت اسـت. جزء تخصیصی نوبت با انتخاب گویندهٔ بعدی یا تنظیم حکم نوبـت‌هـا، تمـام‌شـدن نوبـت مکالمه را تعیین مـی‌کنـد، درحـالی‌کـه جـزء سـاختمانی نوبـت انـدازه یـا طـول و بافتـهٔ زبان‌شناختی نوبت‌ها را شامل می‌شود (شیبانی اقدم، ۱۳۹۴: ۱۸۴-۱۸۵). لوینسون[۵] نوبت‌گیری

---

۱. Implicit Propositions
۲. Ideational Meaning
۳. Turn-taking principle
۴. Jefferson Schegloff Sacks
۵. Levinson.

www.SID.ir

Archive of SID

را عامل شکل‌گیری مکالمه می‌داند. فرایند نوبت‌گیری با شاخصه‌های آغاز مکالمه با توجّه به فردی که آغاز به سخن می‌کند، داشتن نوبت بیش‌تر، نوبت‌های طولانی‌تر، قطع کلام گویندهٔ بعدی، تعیین موضوع مورد گفت‌وگو و ... بررسی می‌شود. به این ترتیب شخصیّت‌های قدرت‌مند و غالب مشخّص می‌شوند.

کارکرد این نظام، در موقعیّت‌های گوناگون و با توجّه به شرکت‌کنندگان متفاوت در هنگام گفت‌وگو، گونه‌گونی عبارت‌ها، طول آن‌ها و غیره مطالعه می‌شود. سهم مکالمهٔ افراد در یک نظام توزیعی و به عبارتی نوبت‌های مکالمه تعیین می‌شود که با تکرار نوبت، تعویض نوبت و ... مقطع و میزان طولی و عرضی صحبت را تعیین می‌کند. واحدهای نوبت در تعیین دقیق دو سوی گفت‌وگو، پایان یا آغاز نوبت و مخاطب واقع‌شدن نیز مؤثّر است. فردی که شاخصه‌های مربوط به تقسیم قدرت را در نوبت‌گیری، در دست دارد، جدای از آن‌که صحبت را آغاز می‌کند، موضوع گفت‌وگو را نیز مشخّص می‌سازد.

مایک شورت، الگوهای نوبت‌گیری آشکارشده در زبان محاوره را تفسیرپذیر می‌داند و آن‌ها را در تعیین روابط قدرت میان شرکت‌کنندگان مؤثّر می‌داند (Short, ۱۹۹۶: ۹۴۹). در این راستا، چنین محورهایی بررسی می‌شود: چه کسی تبادل‌های گفت‌وگویی را آغاز می‌کند و چه کسی پاسخ می‌دهد، چه کسی بیش‌تر سخن می‌گوید، چه کسی بیش‌ترین و طولانی‌ترین نوبت‌ها را دارد، چه کسی کلام دیگری را قطع می‌کند و کلّاً چه کسی موضوع سخن را بدست می‌گیرد و بپیش می‌بَرَد. شورت در تقسیم قدرت در گفت‌وگو بیش‌ترین سهم را از آن کسی می‌داند که گفت‌وگو را آغاز کند، بیش‌تر سخن گوید، دیگران را متوقّف کند و دیگران را برای حرف‌زدن انتخاب کند و موضوع را در دست گیرد. از دید او ساختارهای قدرت در گفت‌وگو بندرت تک‌وجهی است و در هنگام تفسیر الگوهای گفت‌وگویی، همواره باید به دانش موقعیّتی آن‌ها توجّه داشت. از دید او کسی که بیش‌تر سخن می‌گوید، در ساختار قدرت همواره موقعیّتی برتر ندارد، پس باید به موقعیّت شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو دقّت شود، چنان‌که در مصاحبهٔ شغلی، مصاحبه‌شونده ناگزیر از توضیح و طول کلامی بیش‌تر نسبت به افراد بالا دستی است که در جای‌گاه مصاحبه‌گر در گفت‌وگو شرکت دارند. سیستم‌های نوبت‌گیری با نوع فعّالیّت‌هایی انطباق دارد که افراد بعهده می‌گیرند. (Sack et al, ۱۹۷۴: ۶۹۶).

گفت‌وگو از جفت‌های مجاورتی، مثل درود- درود، پرسش- پاسخ، یا درخواست- تعهّد ساخته می‌شود. در جفت‌های مجاورتیِ نوبت‌گیری، اغلب شخصی با پرسشی کلام را آغاز می‌کند و طرف صحبت یا خودِ فرد، پرسش را پاسخ می‌دهد (Elliott, ۲۰۱۴: ۱-۱۲).

گستردگی مطالعات مربوط به *شاهنامهٔ* فردوسی و به شکل اختصاصی بر رستم و اسفندیار که داستانِ داستان‌ها نام گرفته است (اسلامی‌ندوشن،۱۳۵۱: ۹۰) و «عمیق‌ترین

www.SID.ir

Archive of SID

کشکمش روانی در همهٔ *شاهنامه*» (مسکوب، ۱۳۷۴: ۸۷) بشمار می‌رود، چنان گسترده و متنوّع است که یادکردن از همهٔ آن‌ها در این فرصت امکان‌پذیر نیست. تنوّع روی‌کردهایی که در مقاله‌های اخیر دیده می‌شود، توجّه پیوسته و بنیادین به این داستان را نشان می‌دهد. از نمونه‌های بسیار از این نوع، مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار بر اساس نظریّهٔ تقابل لوی استراوس»[۱] است. در این مقاله، دلیل رخدادن تراژدی مرگ اسفندیار را به عوامل درونی محرّک این دو پهلوان، هنگام رویارویی با یک‌دیگر نسبت داده شده است نه به عوامل بیرونی، از جمله گشتاسب، جاماسب و... (حسینی ـ محمّدزاده، ۱۳۸۵: ۴۳). دیگر پژوهندگان، در بررسی شیوه‌های شخصیّت‌پردازی به مطالعهٔ ویژگی‌ها، روحیّات و افکار رستم و اسفندیار در کنار شخصیّت‌های دیگر پرداخته‌اند (نیک‌روز ـ احمدیانی،۱۳۹۳: ۱۷۳). دیگری با تکیه بر مکتب ساختاری جامعه‌شناسی و پیگیری ستیز خاندان گشتاسب با سنّت‌ها در تقابل با خاندان زال به این نتیجه می‌رسد که هم‌زیستی آن‌ها ممکن نیست (مالمیر، ۱۳۸۵: ۱۶۳). پژوهنده‌ای دیگر بر مبنای دیدگاه کلود برمون[۲] به بررسی هنر روایت‌گری و شگردهای این داستان می‌پردازد (نبی‌لو، ۱۳۹۱: ۳۳). تحلیل کهن‌الگویی از داستان رستم و اسفندیار، به این نتیجه می‌رسد که تمامیّت حضور انسان بی‌حضور کهن‌الگوها ناتمام و ناقص است و با استناد به نظر یونگ تصریح می‌شود که قهرمان‌ها خصلت‌های مثبت بسیاری دارند، امّا حضور مشترک همهٔ آن‌ها در رستم و اسفندیار، خطای تراژیک است که منجر به نابودی آن‌ها می‌شود (میرمیران ـ انوش، ۱۳۹۱: ۹۵). در پژوهشی دیگر نیز به روند تکامل شخصیّت قهرمان در هفت خان رستم و اسفندیار، بر اساس نظریّهٔ یونگ و مطالعهٔ کهن‌الگوهای سایه، آنیما، آنیموس و ... پرداخته شده است (قلی‌زاده ـ نوبخت، ۱۳۹۳: ۲۷۳). تحلیل «شخصیّت رستم بر اساس داستان رستم و اسفندیار در *شاهنامه* و نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو»[۳] کاری دگر است که بر این داستان انجام شده است (ستاری ـ صفّارحیدری ـ محرابی کالی،۱۳۹۴: ۸۳).

هرچند داستان رستم و اسفندیار بارها بررسی شده، از دید الگوهای گفت‌وگویی و فرایند نوبت‌گیری مطالعه نشده است. نقش این نظام، تاکنون بر هیچ متن ادبی دیگر بررسی نشده و خوانش دوبارهٔ داستان رستم و اسفندیار با تکیه بر الگوهای گفت‌وگویی، در تبیین نقش این مبحث می‌تواند جالبِ‌توجّه باشد. قصد نویسنده در برگزیدن این داستان، اهمّیّت بسیار سبک کلامی فردوسی است، وگرنه هر متنی دیگر نیز می‌توانست از این دیدگاه بررسی شود.

---

۱. Claude Lévi-Strauss
۲. Claude Bremond
۳. Abraham Maslow

www.SID.ir

Archive of SID

بحث و بررسی

انسان‌ها در پاسخ به اعمال و الفاظ یک‌دیگر، کنش‌های گفتاری و رفتاری متفاوت برمی‌گزینند که در ساختار روایی و ادبی، شکلی برجسته و نقشی متمایز در انتقال معنی می‌یابد. شخصیّت‌های روایی معمولاً با نوبت‌گیری‌هایی که مطابق عرف اجتماعی است با واسطه یا بی‌واسطه به گفتار و کنش‌هایی دیگر پاسخ می‌دهند. اهمّیّت این گفت‌وگوها در متن‌های ادبی برای درک بهتر افکار شخصیّت‌ها و مقاصد و نیّت‌های متن موردِنظر انکارناپذیر است. در ضمن گفت‌وگوها، نقش دو سوی گفت‌وگو، هم‌کاری آن‌ها در نگه‌داشتِ نوبت، میزان و زمان سخن‌گفتن، جای‌های تغییر نوبت و تناسب آن‌ها با موضوع گفت‌وگو در ایجاد توازن و تناسب بیش‌تر و بهترِ امر روایت، تأثیری بسیار دارد.

معانیی که در جریان ارتباط‌ها منتقل می‌شود، ساختار فکری بنیادینی را ترسیم می‌کند که در صورت گسترش و تعمیم آن به همهٔ وجوه ارتباطی، می‌تواند تعریف آشکارتری از سبک فکری بدست دهد. افراد، متناسب با مفاهیم اعمال و سخنان طرف مقابل، واکنش نشان می‌دهند. در تصویرهای روایی، در کنار تصویر حالت چهره، ایما و اشاره‌های کلامی و غیرکلامی، شخصیّت‌ها از روی عکس‌العمل‌های طرف مقابل خود، جمله‌ها را بازسازی می‌کنند؛ کلام محصول فرایند بالفعل کنش‌های متقابل میان گوینده و شنوندهٔ آن‌هاست. در متنی که امکان دیدار گوینده وجود ندارد، زبان نقش اساسی در انتقال منظور و نیّت هر طرف ایفا می‌کند. در بیان، زبانی است که فهم و تفسیر صورت می‌گیرد و می‌توان گفت هر تفسیری در چارچوب زبان شکل می‌گیرد. بنابراین زبان بازتاب جنبه‌هایی از داستان و افراد شرکت‌کننده در آن را بر عهده دارد که به بازنمایی ایدؤلوژیک و کیفیّت وجوه ارتباطی و اجتماعی قدرت نیز کمک می‌کند. به عبارتی دیگر، این وجوه بازتاب زاویهٔ دیدِ راوی و هریک از شخصیّت‌هاست و صورت آشکار و نهان روابط قدرت و ساختارهای عقیدتی را شکل می‌دهد.

در داستان رستم و اسفندیار، مبادلهٔ معانی در سخنان و عمل‌کرد این دو قهرمان، متأثّر از جنبه‌های برجستهٔ موقعیّت پهلوانی و شاهی هریک است. این وجوه، سرنخ‌هایی در ارزیابی رفتار آن دو بدست می‌دهد و باعث تعبیر و تفسیر خاص از آن‌ها می‌شود. این جزئیات اگر هم نقشی بسیار برجسته و بنیادین در شکل‌گیری روند داستان نداشته باشند، در ساختِ بافتِ موقعیّتی[۱] و صحنه‌پردازی روایت بی‌تأثیر نیست.

در این داستان، دو شخصیّت اصلی (رستم و اسفندیار) عمدهٔ نوبت‌های گفت‌وگو را بر عهده دارند. هرچند براساس ساختار معمول حماسه، راوی (فردوسی)، خود نوبت‌گردان و

[۱]. Context of situation

www.SID.ir

Archive of SID

ناظر بر روند گفت‌وگوهاست، هنگامی‌که دو شخصیّت، رودرروی هم قرار می‌گیرند، حضور راوی کم‌رنگ‌تر می‌شود و گفت‌وگو به دست دو قهرمان اصلی صحنه اداره می‌شود. نقش شخصیّت‌های فرعی، هم‌چون زال، پشوتن و... به حدّی نیست که امکان تغییر اساسی در جریان داستان ایجاد کند. از این‌روی در سایه قرار می‌گیرند.

در روند داستان که با ۱۶۷۵ بیت روایت می‌شود، اسفندیار ۲۵ بار نوبت سخن‌گویی و رستم ۲۳ نوبت دارد. فرایند نوبت‌گیری، هم با نقل روایت از طرف فردوسی در جای‌گاه راوی و هم با رعایت نوبت از سوی رستم و اسفندیار مشخّص می‌شود. در تمام موارد که انگیزهٔ آغاز سخن‌گویی، پرسش، پاسخ، درخواست، ترغیب و ... بوده است، بیش‌تر نوبت یک به یک رعایت شده و زمان نوبت هر یک از شخصیّت‌ها با خطاب مستقیم یا خطاب غیرِمستقیم و با استفاده از صفت‌ها و لقب‌هایی تعیین شده است.

مقدّمات رودررویی رستم و اسفندیار با زین‌کردن اسب سیه از بیت ۴۶۲ آغاز می‌شود. فردوسی از رفتن فرّخ‌اسفندیار به لب هیرمند آگاهی می‌دهد. از سوی دیگر خروشی از رخشِ یلِ تاج‌بخش برمی‌خیزد:

تهمتن ز خشک اندر آمد به رود　　پیاده شد و داد یل را درود

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۳۱/۵)

«تهمتن» با دیدن اسفندیار پیاده می‌شود و با درود به «یل» اشتیاق خود را به دیدار او بیان می‌کند (۹بیت: ۴۶۸-۴۷۹). اسفندیار نیز فرود می‌آید:

گو پیلتن را به بر درگرفت　　چو خشنود گشت آفرین برگرفت

(همان: ۳۳۲/۵)

اسفندیار «گو پیلتن» را در بر می‌گیرد و شادی خود از دیدار جهان‌پهلوان را به زبان می‌آورد (۷ بیت:۴۸۱-۴۸۸).

رستم اسفندیار را به خانه دعوت می‌کند (۳بیت: ۴۸۸-۴۹۱)، اسفندیار پاسخ می‌دهد که از رای تو نمی‌توان گذشت، امّا شاهِ جهان اجازهٔ درنگ در زابل را نداده است و بی‌درنگ می‌خواهد که بند بر پای رستم نهد و با خود ببرد و وعده می‌دهد پس از آن‌که تاج بر سر نهد، هم از پدر و هم از او خواسته می‌یابد (۲۵بیت:۴۹۲-۵۱۷). رستم از آرزوی دیدار و روشن‌شدن دل خود می‌گوید و از این‌که نمی‌تواند آزار اسفندیار را بخواهد و باز بر مهمان‌شدن اسفندیار تأکید می‌کند. او می‌گوید: تا ابد از این ننگ که اسفندیار «سرافراز شیر و نام‌آور» مهمان او نشده است، احساس خواری خواهد کرد:

یکی ننگ باشد مرا زین سخن　　که تا جاودان آن نگردد کهن

که چون تو سپهبد گزیده‌سری　　سرافراز شیری و گندآوری

بیایی، نیایی سوی خان من!　　نباشی بدین مرز مهمان من!

(همان: ۳۳۵/۵)

www.SID.ir

Archive of SID

و تأکید می‌کند که اگر از این تیزی بگذرد، هر چه دستور دهد، فرمان خواهد برد، امّا بند برای او ننگ است و هیچ‌کس حتّا گنداورانِ پیش هم، پای او را ببند نیاورده‌اند (۱۲بیت: ۵۱۳-۵۲۵).

سخن از بند بلافاصله و هم‌زمان با دیدار مطرح می‌شود. هنوز مباحثه‌ای روی نداده است، امّا موضع سلطه‌گر اسفندیار به صورتی قاطع به رستم عرضه می‌شود. انتخابی در کار نیست، زیرا فرمان بی‌مقدّمه به پهلوان ابلاغ می‌شود. رستم می‌کوشد او را از موضع مخالفت و مقاومت به موضع ترغیب، تشویق و ملایمت سوق دهد. بنابراین با طرح گفت‌وگوی صمیمانهٔ دیدار، ارتباط احساسی و دوستانه و تأکید بر دعوت، می‌کوشد پای خود را فراتر از حدِّ پهلوانی که مطیع شاه و شاه‌زاده است، نگذارد. اسفندیار پذیرش دعوت رستم به مهمانی را سرپیچی از فرمان شاه می‌خواند و در برابر پافشاری رستم، خود او را به مَی نوشیدن فرامی‌خواند. رستم می‌پذیرد و می‌خواهد هنگامی که بر سرِ خوان می‌نشیند او را به مهمانی بازخواند. هرچند در روند کلام بنظر می‌رسد قدرت بیش‌تر متعلّق به اسفندیار است و وزنهٔ قدرت به سمت او می‌چرخد، امّا تعادل نسبی در هنگام دعوت، امید هم‌سانی و مصالحه میان آن دو را بیش‌تر می‌کند.

فردوسی از برگشتن رستم به پرده‌سرای و اعلام این نکته به زال آگاهی می‌دهد که اسفندیار را سواری چون سرو سهی، خردمند و با زیب و فرّ دیده است. از سوی دیگر، پس از رفتن رستم، کوشش پشوتن برای اقناع اسفندیار و بازداشتن او از نیّتش (۱۶بیت: ۵۴۵-۵۶۱) بی‌سرانجام می‌مانَد. اسفندیار در چند بیت بازمی‌گوید که از شهریار (گشتاسب) سرپیچی نخواهد کرد و دو گیتی را به رستم نخواهد فروخت. تکرار این بهانه به قصد حفظ موضع برتر و اِعمالِ اقتدار از سوی اوست. از این‌رو در تبادل‌های گفت‌وگوییِ این داستان، کوشش مکرّر رستم در ایجاد موقعیّتِ تعاملی، چندین بار در بافت کلام بی‌اثر می‌ماند. زبان و کلام انتخابیِ اسفندیار، در تقابل با فروتنی رستم و رفتار معتدل و منعطف او در برابر حریفِ تمامیّت‌خواه و مغرور نتیجه نمی‌دهد. اسفندیار با استبداد رأی خواهان سرنهادن بی‌قید و شرط رستم است. گزینش شاخصه‌های کلامی نیز به این خواست قوّت می‌بخشد و باعث تقویّت ضرورت اطاعت از این نیّت می‌شود.

اسفندیار دستور گستردن خوان می‌دهد. سپس جام می برمی‌گیرد و یادی از رستم نمی‌کند. رستم با دل‌خوری و عتاب می‌آید و خطاب می‌دهد که ای پهلوان«نوآیین و نوساز و فرّخ جوان» مهمانت را سزاوار خرامی ندیدی؟ در برابر تمام گزاره‌های درخواستی و ترغیبی رستم، نخستین بار است که رستم اسفندیار را با پرسشی مواجه می‌کند؛ پرسشی که نشان از رنجش او دارد. این در حالی است که در همهٔ داستان بِنُدرت پرسشی بر زبان اسفندیار جاری می‌شود، زیرا بیش‌تر با لحن دستوری و تحکّم‌آمیز سخن می‌گوید.

www.SID.ir

Archive of SID

اسفندیار با خنده گرمای روز را بهانه می‌کند و او را به دست چپ خود دعوت می‌کند:

جهان‌دیده گفت: این نه جای منست! به جایی نشینم که رای منست!
(همان: ۳۴۳/۵)

رستم به این عمل اسفندیار اعتراض می‌کند. جایی مناسب او در دست راست شاه‌زاده آماده می‌کنند. رستم در سه بیت اسفندیار را به توجّه به رسم و آیینش می‌خواند و اسفندیار در پاسخ، با تأکید بر موقعیّت برتر خود، برای خوارداشتِ رستم و نژاد او می‌پردازد (۱۹بیت: ۶۲۴-۶۴۳). رستم در مقام اعتراض، با سی‌ونه بیت از نژاد و کردار خود به نیکی یاد می‌کند (۶۴۴-۶۸۳). اسفندیار نیز متقابلاً در چهل بیت نژاد خود را ستایش می‌کند و باز رستم به تعریف از پهلوانیِ خود ادامه می‌دهد (۲۴بیت: ۷۲۶-۷۵۱). هر دو تقریباً سهمی مشابه از نوبت‌گیری را در دست دارند. صحبت‌های طولانی این دو با بسامد بالای بیت‌ها، تأکیدی بر قدرت غالب هریک از آن‌هاست. هرچند فرصت حضور در مهمانی می‌توانست تعیین‌کننده باشد و با ایجاد اعتدال، آتش قدرت‌طلبی را فرونشاند، امّا پیش‌رفتن جریان کلام به سمت طرح موضوعی که برای رستم خوشایند نیست، آتش خشم او را تندتر می‌سازد. هر دو قهرمان با تکیه بر جای‌گاه و قدرت خود می‌کوشند با مدیریّت گفت‌وگو و با خطاب‌های خاص که برتری آن‌ها را به رخ بکشد، کلام را به سمت نتیجه‌ای که خود بر آن تأکید دارند، هدایت کنند. در این بخش، نوبت‌های کلامی طولانی به رستم متعلّق است، امّا برخلاف معمول که طول کلام نشان از سلطهٔ کلامی است، این فواصل برای مجاب‌کردن اسفندیار بکار می‌رود، امّا اسفندیار هم‌چنان خود را در موقعیّت بالاتر نگه می‌دارد. خوردن خورش، با گِلهٔ رستم آغاز می‌شود، امّا پای‌بندنبودن اسفندیار به آداب مهمان‌داری، سبب می‌شود هر دو در موضع دفاع و محق نشان‌دادن خود، به تناوب برای اثبات برتری خود به صورت تهاجمی عمل کنند و ضرباهنگ نزدیک‌شدن حادثه و وقوع فاجعه را شتاب دهند. اسفندیار قادر به منفعل‌ساختن رستم نیست. بنابراین با تدبیر خود قصد توجیه موقعیّت خویش دارد. از همین‌رو با نوبت‌های طولانی، آشکارا موضوع گفت‌وگو را در جهت نیّت خود ثابت نگه می‌دارد. اسفندیار عملاً اجازهٔ واگذاری نوبت به رستم و قرارگرفتن او در موضع دفاعی نمی‌دهد. اسفندیار دست او را می‌گیرد و با فشردن شدید آن می‌گوید:

بدو گفت کای رستم پیل‌تن چنانی که بشنیدم از انجمن
(همان: ۳۵۵/۵)

راوی با برنا خواندن اسفندیار در برابر خطاب «مرد کهن» به رستم بی‌طرف نمی‌ماند و فشار بیش از حدِّ دست او را از سوی اسفندیار، به گونه‌ای به جوانی و کم‌تجربگی و زورآزمایی او نسبت می‌دهد. رستم نیز به نوبهٔ خود در برابر این خامی، دست «مهتراسفندیار» را بدست می‌گیرد و با خطاب«شاه یزدان‌پرست» دست او را بسختی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌فشارد و می‌گوید: خوشا به حال گشتاسب که پسری چون تو دارد. خنده و کنایهٔ اسفندیار بر آن‌که فردا، هنگام رزم این بزم به یادت نخواهد آمد و تو را دست‌بسته پیش شاه خواهم برد، با طنز رستم مواجه می‌شود که تو کجا رزم جنگاوران دیده‌ای؟ فردا می‌بینی که از اسب بلندت می‌کنم، پیش زال می‌آورم و بر تخت می‌نشانمت... (۱۶بیت: ۷۷۱-۷۸۷). رستم هم بر سر خوان و هم به هنگام مَی‌خوردن، اسفندیار را شگفت‌زده می‌کند. او در هنگام رفتن می‌گوید: ای نام‌دار، اگر این کینه را از مغز بیرون کنی و چند روزی مهمان من باشی، هرچه خوردم نوش خواهد شد، امّا پافشاری دوبارهٔ اسفندیار به جنگ، او را به فکر فرو می‌برد و برای نخستین بار با خود می‌گوید: چه با او بجنگم چه دست به بند دهم، هر دو رسم و آیین بدی است و ننگ آن به من بازمی‌گردد. باز می‌کوشد اسفندیار را از این نیّت بازگرداند و می‌گوید از این اندیشه رویم زرد شد، جهان‌بان به مرگ تو کوشد. شهریارا جوانی مکن!

مکن شهریارا جوانی مکن! چنین بر بلا کام‌رانی مکن!
مکن شهریارا دل ما نژند! میاور به جان من و خود گزند!
ز یزدان و از روی او شرم دار! مخور بر تن خویشتن زینهار!
(همان: ۳۶۳/۵)

پاسخ اسفندیار به اندازهٔ کلام رستم طولانی است (۱۷بیت: ۸۵۰-۸۶۷). انگشت اتّهام به سمت رستم است که پیر کانا فریبنده بود و قصد تو افسون من است. رستم تهدید می‌کند که ای شیرخوی، فردا جنگاوری من را می‌بینی (۶بیت: ۸۶۸-۸۷۴). اسفندیار با خطاب‌کردن رستم با کلمهٔ نام‌جوی، می‌گوید که تو هم، آوردِ مردانِ مرد را خواهی دید (۶بیت: ۸۷۴-۸۸۰). رستم بر در پرده‌سرای، رو به کریاس حسرت دوران جمشید، کی‌کاووس و کی‌خسرو و آن‌که درِ فرّهی با نشستن ناسزایی به گاه بسته شده است، می‌گوید:

چو رستم بیامد ز پرده سرای زمانی همی‌بود بر در به پای
به کریاس گفت: ای سرای امید خنک روز کاندر تو بد جمّشید!
همایون بُدی گاه کاووس‌کی! همان روز کی‌خسرو نیک پی!
در فرّهی بر تو اکنون ببست که بر تخت تو ناسزا برنشست!
(همان: ۳۶۶/۵)

اسفندیار می‌شنود و می‌گوید: ای سرگرای، چرا تیز شدی؟ نام غلغلستان بر سرزمین زابلستان سزاست (۱۲بیت: ۸۸۵-۸۹۷). رستم بی‌هیچ کلامی می‌رود. نخستین باری است که رستم در نوبت خود سکوت اختیار می‌کند. سکوت دلالت‌مند رستم در برابر پافشاری اسفندیار به اجرای نیّتش و مستأصل‌ماندن رستم در بازداشتن او از این امر، مجرای ارتباطی را هم‌چنان بسته نگه می‌دارد. پشوتن بار دیگر قصد منصرف‌کردن اسفندیار از خواستِ خود را دارد، امّا منطق اسفندیار این است: نمی‌توان از فرمان شاه سرپیچی کرد و گنه‌کار شد. این بار اسفندیار در برابر پشوتن که بر این باور است که او دل به دیو سپرده و بیهوده ستیزه می‌جوید، خامشی

www.SID.ir

Archive of SID

اختیار می‌کند، امّا معنای این سکوت با خاموشی رستم متفاوت است. سکوت رستم در برابر فشار بی‌منطقی اسفندیار است، امّا سکوت اسفندیار را شاید بتوان به ناتوانی در برابر منطق پشوتن نسبت داد. از طرفی سکوت او نشان از کم‌بودن قطعیّت در ازای حرف و عمل خود است. اسفندیار آشکارا خود را در موقعیّتی قرار می‌دهد که به مخاطب اجازهٔ برداشت خاص از کلامش می‌دهد. طفره‌رفتن او از پاسخ دلیل قاطعی بر تردید اوست.

رستم با آماده‌کردن افزارهای رزم، خطاب به آن‌ها می‌گوید یک چندی آسوده بودید، اکنون جنگی سخت پیش آمده است. زال می‌خواهد مانع شود و می‌گوید: ای نامورپهلوان، تو همواره رادمرد و نیک‌دل بودی، چه بکشی چه کشته شوی، هر کس سخنی خواهد گفت و نام تو شکسته خواهد شد. یا اطاعت کن یا به بیغوله‌ای بنشین. رستم در پاسخ می‌گوید کار را این گونه آسان مگیر، امّا فردا در کارزار با او نمی‌جنگم و از اسب بر آغوش می‌گیرم و او را به تخت شاهی می‌نشانم... (۹۶۰-۹۸۱). حضور شخصیّت جدید (زال) از محرّک‌هایی بازدارنده است که می‌توانست موقعیّت را تغییر دهد، امّا زال نیز هم‌چون پشوتن با همهٔ کوشش خود در اقناع رستم ناموفّق می‌ماند.

روز نبرد، رستم لشکر را به زواره می‌سپارد و خود تنها به میدان جنگ می‌رود. اسفندیار نیز چنین می‌کند. رستم هم‌چنان می‌کوشد اسفندیار را منصرف کند. می‌گوید: «ای شاه شادان‌دل و نیک‌بخت» (۱۰۲۶-۱۰۳۱)، اگر جنگ و خون‌ریزی می‌خواهی بگو چند سوار زابلی آورم تا به تماشای آنان بنشینیم. اسفندیار اعتراض می‌کند.

چنین پاسخ آوردش اسفندیار — که چندین چه گویی چنین نابکار!

(همان: ۳۷۹/۵)

ناگزیر با هم در می‌آویزند. هرچند توان هر دو بنهایت می‌رسد، امّا هیچ‌یک از زین نمی‌افتد. با شنیدن خبر کشته‌شدن پسران به دست زواره و فرامرز، اسفندیار با خطاب بدنشان به رستم درشتی می‌کند:

چنین گفت با رستم اسفندیار — که بر کین طاووس نر خون مار،

بریزیم، ناخوب و ناخوش بود! — نه آیین شاهان سرکش بود!

تو ای بدنشان چارهٔخویش ساز — که آمد زمانت به تنگی فراز!

(همان: ۳۸۶/۵)

اگر زنده مانی نیز چنگ‌بسته نزدیک شاهت برم (۱۱۱۹-۱۱۲۵). رستم می‌گوید از این گفت‌وگو حاصلی غیر از کم‌شدن آبروی نیست (۱۱۲۵-۱۱۲۶). دو پهلوان سخت‌تر در هم می‌آویزند. رستم به سختی زخمی می‌شود و به بالایی پناه می‌برد. اسفندیار به کنایه می‌گوید ای رستم نام‌دار!

چرا گم شد آن نیروی پیل مست — به پیکان چرا پیل جنگی بخست

چرا پیل جنگی چو روباه گشت؟ — ز رزمش چنین دست کوتاه گشت

(همان: ۳۸۸/۵)

www.SID.ir

Archive of SID

رستم بر بلندی می‌ماند و بار دیگر اسفندیار با همان طنز و کنایه از او می‌خواهد تسلیم شود و دست ببند دهد و از گناه نافرمانی پوزش بخواهد (۱۱۵۷-۱۱۶۳). رستم بی‌گاه‌شدن و تیرگی شب را بهانه می‌کند و اسفندیار به او زینهار می‌دهد (۱۱۶۵-۱۱۷۵). تدبیرهای زال، بستن زخم‌ها و چاره‌گری‌های سیمرغ کمکی به ایجاد اعتدال و بهبود وضعیت نمی‌کند. انفعال مطلق زال و ناچاری رستم در ادامه نیز کار را به نقطه‌ای بغرنج می‌کشاند. روز بعد، رستم می‌کوشد بار دیگر نیّت ادامهٔ رزم را از سر اسفندیار دور کند:

چنین گفت رستم به اسفندیار — که ای سیر ناگشته از کارزار،
من امروز نز بهر جنگ آمدم — پی پوزش و نام و ننگ آمدم
(همان: ۴۰۷/۵-۴۰۸)

و می‌گوید از جنگ بگذر که گنج‌ها بر تو عرضه کنم و مطیع تو شوم (۱۳۴۰-۱۳۵۲)، امّا اسفندیار هم‌چنان بر بندنهادن تأکید دارد (۱۳۵۳-۱۳۵۵). رستم با لحنی نزدیک به لابه می‌گوید:

دگر باره رستم زبان برگشاد: — مکن شهریارا ز بی‌داد یاد
مکن نام من زشت و جان تو خوار — که جز بد نیاید ازین کارزار!
(همان: ۴۰۹/۵)

اسفندیار تأکید دارد که سر از فرمان شاه نمی‌پیچد (۱۳۶۸-۱۳۷۲). روابط قدرت میان این دو جنگاور و مناسباتی که صورت می‌گیرد با نقض الگوهای رفتاری پیش می‌رود. اسفندیار به صورت مداوم ضرباهنگ کلام را به سمت وجه دراماتیک صحنه‌ها می‌کشاند. تبیین موقعیّت رستم با گره‌هایی که به تناوب در مسیر تعامل او با اسفندیار قرار می‌گیرد، یعنی اصرار بر بند و ادّعای ضرورت اطاعت از فرمان شاه، با پای‌فشاری بر حفظ موضع اسفندیار، روح اثر و جان راوی را در واقعیّتی درپیچیده که آشکارا با منطق عمل مغایرت دارد. پیامی که خواه ناخواه هم به طور ضمنی و هم به شکلی صریح از این اصرار و انکارها استنباط می‌شود و خواننده را نیز با خود هم‌راه می‌کند، منطق ناسازگار شاه‌زاده‌ای است که هم فرّهٔ شاهی و هم زور پهلوانی دارد و سرنخ این برداشت‌ها در جهت‌دهی به خطاب‌ها و نوبت‌های کلامی این واقعه است.

شگرد روایت‌گری در این داستان با ایجاد تعلیق و گره‌افکنی به واسطهٔ اصرار رستم به ترک درخواست بند و انکار اسفندیار با تکرار عمل به فرمان شاه و ضرورت بند و تسلیم، کشش روایی را به بیش‌ترین حد می‌رساند. عامل اصلی تنش همین درخواست، یعنی بند بر دست و پای نهادن رستم است. کشمکشی که از طرح این مسأله و پرهیز از پذیرش آن رخ داده است، از احساسات دوستانه و موضع انعطافی اسفندیار می‌کاهد و به ارزش‌هایی می‌افزاید که از اندیشهٔ ایران‌مهری و بندگی شاهان بر دل و جان رستم نقش بسته است. هرچند نرمی بسیار او از حوزهٔ درک متعارف خارج می‌شود و صبوریش نشانی از ارادت

www.SID.ir

Archive of SID

خاص و خالص او می‌گیرد، امّا اصرار و انکارهای چند باره میان این دو به سازش نمی‌انجامد:

بدانست رستم که لابه بکار نیاید همی پیش اسفندیار
(همان: ۴۱۱/۵)

گزاره‌های کوتاهِ اصرار و انکار، خبر از رسیدن زمان فاجعه دارد. اسفندیار با خطاب مستقیم می‌گوید:

بدو گفت کای سگزی بدگمان نشد سیر جانت ز تیر و کمان
ببینی کنون تیر گشتاسپی! دل شیر و پیکان لهراسپی!
(همان: ۴۱۲/۵)

و تیری بر ترگ رستم می‌زند و تهمتن تیر گز را بر کمان می‌گذارد. تیر بر چشم اسفندیار فرود می‌آید. اسفندیار از پشت اسب سر نگون می‌شود (۱۳۷۴-۱۳۸۵). از نالهٔ اسفندیار رستم از درد به خود می‌پیچد و می‌گرید.

چنین گفت رستم به اسفندیار که آوردی آن تخم زفتی بِبار!
تو آنی که گفتی که رویین‌تنم؟! بلند آسمان بر زمین برزنم؟
(همان: ۴۱۲/۵)

اسفندیار او را پیش می‌خواند و بهمن را به او می‌سپارد. تهمتن با شنیدن آخرین خواست او، با ارادت بر پای می‌خیزد و به نشان پذیرش دست بر سینه می‌زند:

تهمتن چو بشنید برپای خاست به بر زد به فرمان او دست راست
که تو بگذری، زین سخن نگذرم! سخن هرچ گفتی بجای آورم!
(همان: ۴۲۰/۵)

در این داستان، شخصیّت‌ها، حوادث و حالات انسانی در کنار اشارت‌گرها و الگوهای خطاب، دربردارندهٔ بار معنایی و اشارات ضمنی خاص هستند. بکاربستن هر یک از این ابزارها نشان می‌دهد که چگونه گفت‌وگوها و خطاب‌ها به طریقی فعّال می‌شوند که تفسیرهایی ویژه را شکل دهند و انتقال آن معنی‌ها و مفهوم‌ها را تقویّت و تحکیم کنند. ۲۵ مورد نوبت صحبت اسفندیار در برابر ۲۳ مورد نوبت رستم، موقعیّتِ برتر او را استوار و قاطعانه‌تر پیش می‌برد. در این رویارویی‌ها همواره آغاز سخن و بیش‌تر برای برانگیختن به سازش با رستم بوده است، مگر در سه مورد: نخست در تحقیر نژاد رستم که آغازگر کلام اسفندیار است. سپس سرزنش رستم در کشته‌شدن پسران اسفندیار، نوش‌آذر و مهرنوش، به دست زواره و فرامرز و در پایان، هنگامی که رستمِ زخم‌خورده از نبرد با اسفندیار به بلندی پناه می‌برد.

در این داستان، مرزبندییی آشکار، ضمن خطاب این دو قهرمان طرح‌ریزی می‌شود که در تعیین کارکرد ارتباطی آن‌ها نقش‌ساز است و در اصل هم‌چون واسطه میان روایت و فضای اعتقادی آن‌ها عمل می‌کند. خطاب‌های رستم به اسفندیار همه مثبت است.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۵ موردِ خطاب مستقیم و ۱۵ موردِخطاب با لقب‌های مختلف، نشان‌دهندهٔ جای‌گاه خاصِّ اسفندیار نزد رستم است؛ شاه یزدان‌پرست (۷۵۹)، فرّخ اسفندیار (۱۰۱۰، ۷۵۵)، شاه، شاه شادان‌دل و نیک‌بخت، شاه یزدان‌پرست (۷۸۷،۱۰۲۶،۷۵۹)، شهریار، شهریارجوان، پرهنرشهریار (۸۴۵،۱۳۵۶،۱۳۶۵،۸۲۵،۱۰۲۶،۱۳۷۳)، نام‌دار (۸۰۵)، شیرخوی (۸۶۵)، سیرناگشته از کارزار (۱۳۴۱). این خطاب‌ها ۲۱. ۷۵ درصد از کلِّ ۱۴۵ خطاب رستم به اسفندیار، اسفندیار به رستم، راوی (فردوسی) به رستم و راوی به اسفندیار را تشکیل می‌دهد.

جدول یک: فراوانی خطاب‌های رستم به اسفندیار

خطاب	فراوانی	درصد
با لقب	۱۵	٪۲۱.۷۵
بدون لقب	۱۵	٪۲۱.۷۵

خطاب‌های اسفندیار به رستم هرچند مناسب وجههٔ پهلوانی اوست، با صفاتی چون«بدنشان، سگزی بدگمان و سرگرای» نگاه سرزنش‌بار او را نیز نشان می‌دهد. اسفندیار ۱۴ بار مستقیم و ۱۴ مورد با لقب‌های متفاوت، رستم را خطاب کرده است. بسامد این خطاب‌ها با خطاب‌های رستم تفاوتی اندک دارد؛ رستم نام‌دار (۷۶۴،۸۵۰،۱۱۴۰،۱۱۵۶)، رستم پیلتن (۷۵۲)، دلاور (۸۰۴)، نام‌جوی (۸۷۴)، سرگرای (۸۸۵)، بدنشان (۱۰۹۸)، پیل جنگی/پیل مست (۱۱۴۱،۱۱۴۴)، مرد بزرگ (۱۱۷۰)، ژنده‌پیل با دار و برد (۱۱۸۱)، سگزی بدگمان (۱۳۸۵).

جدول دو: فراوانی خطاب‌های اسفندیار به رستم

خطاب	فراوانی	درصد
با لقب	۱۴	٪۲۰.۳
بدون لقب	۱۴	٪۲۰.۳

خطاب‌های فردوسی نیز جالبِ‌توجّه است و مرزبندییی مشخص‌تر از نگاه او در تعیین نقش و کارکرد ارتباطی آن‌ها ارائه می‌دهد. در حقیقت، این داده‌ها هم‌چون واسطه‌ای در تبیین روایت و فضای باور و نظر فردوسی عمل می‌کند. از ۳۹ بار خطاب فردوسی به اسفندیار، ۱۵ مورد بدون لقب و ۲۴ مورد با لقب‌هایی است که به بزرگی جای‌گاه و قدرت جسمی و معنوی او دلالت دارد؛ فرخ‌اسفندیار (۷۷۱)، یل‌اسفندیار (۷۹۲،۸۰۳،۸۱۰،۸۸۴)، سرافراز مرد (۸۳۰)، مرد برنا (۸۶۵)، گردن‌کش اسفندیار (۸۵۰)، سپهبد (۸۵۷)، مهتر (۷۹۳،۷۵۹)، نامور (۹۳۰)، رویین‌تن اسفندیار (۱۱۷۰)، شاه ایران (۱۱۲۹)، نام‌بُردارشاه (۱۳۹۷).

www.SID.ir

Archive of SID

جدول سه: فراوانی خطاب‌های فردوسی به رستم

خطاب	فراوانی	درصد
با لقب	۱۵	٪۲۱.۷۵
بدون لقب	۲۴	٪۳۴.۸

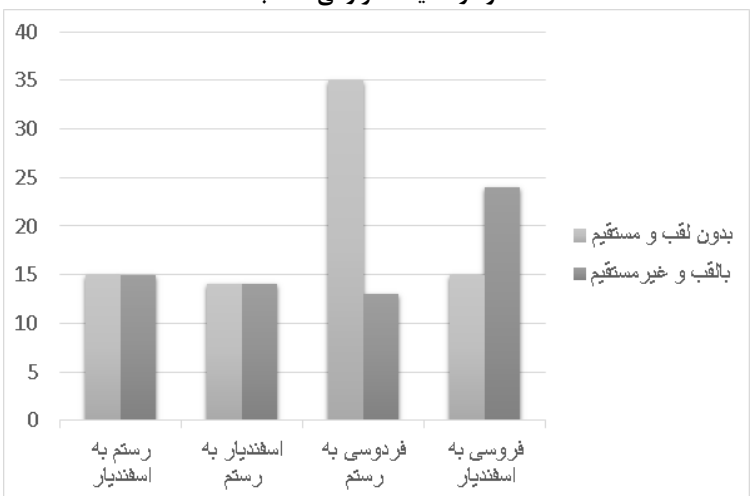
از ۴۸ مورد خطاب فردوسی به رستم، ۳۵ مورد بدون لقب و تنها ۱۳ مورد با استفاده از لقب است که تقریباً در همه به قدرت جسمی پهلوان اشاره دارد؛ رستم سرفراز (۸۰۲،۱۰۵۵)، نام‌دار (۸۸۴)، تهمتن (۹۹۸،۱۰۲۰،۱۳۸۷،۱۴۵۶،۱۴۷۸)، شیر پرخاش‌جوی کهن (۱۰۱۱)، خداوند (۱۱۳۸)، کُهِ بیستون (۱۱۳۹)، رستم نام‌دار (۱۳۳۵)، گو نام‌دار (۱۳۷۳).

جدول چهار: فراوانی خطاب‌های فردوسی به رستم

خطاب	فراوانی	درصد
با لقب	۱۳	٪۱۸.۸۵
بدون لقب	۳۵	٪۵۰.۷۵

با عینی‌سازی داده‌ها، پردازش آماری و مقایسهٔ نموداری فروانی خطاب‌ها، تمایزهایی دیده می‌شود که خود دستاورد پیوندهایی متفاوت است. این تمایزها محدوده‌ای را تعریف می‌کند که مقوله‌بندی آن‌ها را به نسبت جهت صحبت و بار معنایی متمایز می‌سازد. بخشی از این معانی در خطاب‌های صریح و القابی است که برای هر یک از شخصیّت‌ها بکار می‌رود.

نمودار مقایسهٔ فراوانی خطاب‌ها



www.SID.ir

Archive of SID

با توجّه به نوع و کمیّت خطاب‌ها، کیفیّت گفت‌وگوها و واژگان و گفتارهای بکاررفته (نمودار یک)، آشکار است که همواره معنایی فراتر از آن‌چه به ظاهر ادا می‌شود، القا می‌گردد. در روند گفت‌وگوهای رستم و اسفندیار، با توجّه به بافت و زمینهٔ بیان، اشارت‌گرهایی ویژه وجود دارد که موضع‌گیری آن‌ها را آشکار می‌کند. این نشانه‌های کلامی مستقیم یا غیرِمستقیم، صریح یا پیچیده، جهت پیش‌رفت صحبت را نشان می‌دهد. مناسبت‌های زبانی در ضمن گفت‌وگوها، با زبان و تنوّع نقش‌های معناساز آن‌ها، مبنایی برای تحلیل افکار و حالات روحی و روانی این دو شخصیّت فراهم می‌کند. خطاب‌های مستقیم و بدون لقب از طرف هر دو، خنثا و بی‌نشان بنظر می‌رسد، امّا صورت‌های خنثا و بی‌نشان نیز می‌تواند متناسب با بافت کلامی خود در یک گفت‌وگو یا نوشته، بار معنایی و استدلالی خاص بیابد، چنان‌که فراوانی خطاب مستقیم و به ظاهر خنثا در کلام فردوسی نیز نشان‌دار است. با خواندن داستان رستم و اسفندیار پیوسته این پرسش در ذهن پیش می‌آید که مؤلّفه‌های طعنه‌آمیز و منفی یا مثبت و سازگارانهٔ رستم و اسفندیار در کنار خطاب‌های صریح، مستقیم و بدون لقب آن‌ها، از چه ذهنیّتی برخاسته است؟ این‌جاست که پیش‌فرض‌های پیشین روایت و نوع نقل فردوسی، به عنوان راوی، ما را به سمتی سوق می‌دهد که تفسیری با بار عاطفی مثبت یا منفی برخاسته از فضای عام روایت برگیریم.

با فرض این‌که اثر فردوسی، *شاهنامه* نام گرفته و پهلوانان، هرچند در ردهٔ شاهان، امّا خود در خدمت شاهان هستند، تصوّر این بود که فردوسی می‌بایست به اسفندیار گرایش بیش‌تر داشته باشد، امّا خطاب‌های گفتمانی و فرایند پیش‌بُرد داستان از زبان این دو، توجّه او را به رستم بیش‌تر نشان می‌دهد. این امر افزون بر آن‌که از روند روایی داستان آشکار می‌شود از میزان فراوانی خطاب‌های مثبت و منفی و تعداد نوبت‌گیری‌ها و... استنباط‌پذیر است. با این داده‌های گفتمانی، نتیجه‌ای که براساس مستندات محقّق می‌شود، امکان ارزیابی فرایند کلام و رسیدن به برداشتی است که از متن و تفسیرهای منطقی آن حاصل می‌شود. بر این اساس، نوبت‌بندی کلام که با هدف مجاب‌کردن اسفندیار صورت می‌گیرد، برای جهت‌دهی ذهنی به او و کنترل حالات روانی اوست. البتّه نوبت‌بندی میان این دو به هم نمی‌خورد. رستم همواره آغازگر کلام است مگر در چند مورد محدود. با وجود این سنگینی، کفهٔ خطاب‌های صریح و مستقیم و مثبت‌اندیشی به سمت رستم، جای‌گاه تأییدشدهٔ بیش‌تر او را نشان می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

آشکارا می‌بینیم که درضمن خطاب‌ها و نوبت‌هایی که ارتباط میان ذهن و زبان هریک از شخصیّت‌های داستان را آشکار می‌کند، مجموعهٔ محدود و مشخّص کمّی و دفعه‌های تکرار آن، واقعیّت احساسات خاصِّ آن‌ها و بازتاب‌های عاطفی و اندیشگانی نیز بآشکار تبیین می‌شود. گرایش‌های ذهنی نهفته در این داده‌ها، راهی به سوی شکل‌گیری برداشت عملی از پیام فردوسی و داستان قهرمانانش می‌گشاید. با نفوذ به عمق این معانی و با در نظر گرفتن استدلال‌های مطرح‌شده، گشودن رابطهٔ احساسی فردوسی با برجسته‌ساختن معیارهای داوری‌اش نیاز چندانی به ریزبینی و موشکافی خاص ندارد. بسامد بالای خطاب‌های مستقیم به رستم در برابر رسمیّت بیش‌تر خطاب‌های اسفندیار، افزون بر توجّه به وجههٔ معنوی او، کم‌وبیش وصفی روشن و بسنده از میزان توجّهش به پهلوان حمایت‌شدهٔ او دارد. در نهایت و آخر کار، هرچند حالت دل‌سوزانه و ترحّم‌آمیز در ازای حسرت اسفندیار و ناچاری رستم ترسیم می‌شود، باز رستم است که پهلوانانه با دست بر سینه‌زدن و پذیرش امانت اسفندیار، ارزش والای اخلاقی و انسانی را به دیرندگی نامش پیوند می‌زند.

نتیجه‌گیری

الگوهای گفت‌وگویی و زنجیرهٔ کلام هر یک از دو قهرمان داستان رستم و اسفندیار، واسطه‌هایی در تحقّق‌یافتن سازوکار معناسازی در متن است که با هم‌راهی نشانه‌های منفردی نظام یافته است و از واحدهایی فراتر از زنجیرهٔ زبانی استنباط می‌شود. مطالعهٔ فرایند نوبت‌گیری در داستان رستم و اسفندیار نشان می‌دهد که نقش هر یک از اجزاء این داستان در شکل‌گیری این درام جالبِ‌توجّه است. دو شخصیّت اصلی، رستم و اسفندیار، رقابتی مستمر در گرفتن نوبت دارند. طول نوبت‌های هریک در بخش‌های مختلف، هرچند متفاوت است، به میزانی همانند ادامه می‌یابد. هر یک از دو سوی، به نوبت نقش فعّال خود را ایفا می‌کنند و هیچ‌یک در موقعیّت انفعالی باقی نمی‌مانند. راوی (فردوسی) با آوردن گزاره‌هایی که اغلب آشکارا نشان‌دهندهٔ تمایل او به دو طرف گفت‌وگوست، فقط در جهت تأکید بر استراتژیی عمل می‌کند که آن‌ها در گفت‌وگو پیش گرفته‌اند. بررسی آماری و نموداری، همانندی در خلق موقعیّت‌های گفتاری را نشان می‌دهد. از این تعداد، گفت‌وگوهای هر یک از دو طرف تقریباً نزدیک به هم است، هیچ‌کدام نوبت را بر هم نمی‌زنند، امّا قدرت غالب گفت‌وگویی از آن اسفندیار است. در برابر توجبه بیش‌تر راوی به رستم و بسامد جالبِ‌توجّه خطاب‌های صمیمی و دلالت‌گر به قدرت پهلوانانهٔ او، رسمیّت در خطاب‌های مربوط به اسفندیار و تأکید بر وجههٔ شاهی و معنوی او نشان‌دارتر شده است. بدین‌سان، گرایش‌های اندیشگانی و عاطفی فردوسی به رستم آشکارتر و برجسته‌تر می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

- اسلامی‌ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۵۱). *داستان داستان‌ها (رستم و اسفندیار در شاهنامه)*، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- حسینی، روح‌الله و اسدالله محمّدزاده. (۱۳۸۵). «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در *شاهنامه* بر اساس نظریّهٔ تقابل لوی استراوس»، *پژوهش ادبیات معاصر*، سال یازدهم، شمارهٔ ۳۱، صص۴۳-۶۴.
- ستّاری رضا، حجّت صفّارحیدری و منیره محرابی کالی. (۱۳۹۴). «شخصیّت رستم بر اساس داستان رستم و اسفندیار در *شاهنامه* و نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال نوزدهم، شمارهٔ ۶۴، صص۸۳-۱۰۹.
- شیبانی اقدم، اشرف. (۱۳۹۴). *کلیدواژه‌های سبک‌شناسی*، تهران: دانش‌گاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی‌مطلق و هم‌کاران (محمود امیدسالار ج۶ و ابوالفضل خطیبی ج۷)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- قلی‌زاده، خسرو و سحر نوبخت‌فرد. (۱۳۹۳). «نقد و بررسی روند تکامل شخصیّت قهرمان در هفت خان رستم و اسفندیار بر اساس نظریّهٔ یونگ»، *دو فصل‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال بیست‌ودوم، شمارهٔ ۷۷، صص ۲۳۹-۲۷۳.
- مالمیر، تیمور. (۱۳۸۵). «ساختار داستانی رستم و اسفندیار»، *نشریّهٔ دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانش‌گاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۹، پیاپی ۱۶، صص ۱۶۳-۱۸۳.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۴). *مقدّمه‌ای بر رستم و اسفندیار*، تهران: علمی و فرهنگی.
- میرمیران، مجتبا و انوش مرادی. (۱۳۹۱). «تحلیل کهن‌الگویی داستان رستم و اسفندیار»، *مطالعات داستانی دانش‌گاه پیام نور*، دورهٔ نخست، شمارهٔ۲، صص ۹۵-۱۰۹.
- نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۱). «بررسی داستان رستم و اسفندیار بر مبنای دیدگاه کلودبرمون»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ جدید، سال چهارم، شمارهٔ ۱۹، پیاپی ۱۶، سال دوم، صص۳۳-۵۲.
- نیک‌روز، یوسف و محمّدهادی احمدیانی. (۱۳۹۳). «شیوه‌های شخصیّت‌پردازی در *شاهنامهٔ* فردوسی»، *پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی*، دانش‌گاه آزاد اسلامی. واحد رودهن، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۷۳-۱۹۱.
- Ingram, Jenni. Elliot, Victoria. Turn taking 'Wait time' *in classroom interactions*, Journal of pragmatics. ۶۲(۲۰۱۴), ۱-۱۲.
- Sacks, Harvey, Schegloff, Emanuela. Jefferson, Gail. (۱۹۷۴). *"A Simplest systematics for the organization of turn taking for conversation"*, Language ۵۰, ۶۹۶-۷۳۵.
- Short, M. (۱۹۹۶), *Exploring the language of poems, plays*, London: Longman.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال سیزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۳، بهار و تابستان ۹۶، صص ۷۱-۸۸.

نقد کهن‌الگویی سفرِ قهرمان در داستان هفت خان اسفندیار بر اساس نظریّهٔ ژوزف کمپبل

راحله عبدالله‌زاده برزو*
عضو باش‌گاه پژوهش‌گران جوان و نخبگان. دانش‌گاه آزاد اسلامی. واحد شیروان. ایران. (نویسندهٔ مسؤول).
محمّد ریحانی**
استادیار زبان و ادبیات فارسی. دانش‌گاه آزاد اسلامی. واحد شیروان. ایران.

تاریخ دریافت: ۹۵/۵/۲۵
تاریخ پذیرش: ۹۶/۵/۳۰

چکیده

موضوع این نوشتار، تحلیل نمادهای داستان هفت خان اسفندیار، بر اساس نظریّهٔ فرآیند فردیّت یونگ است که در نظریّهٔ تک‌اسطورهٔ ژوزف کمپبل، نمود یافته است. کمپبل برای سفر قهرمانان اساطیری، به منظور دست‌یافتن به فردیّت، الگویی در نظر گرفته که از سه مرحلهٔ اصلی عزیمت، تشرّف و بازگشت تشکیل شده است. در این مقاله، سفر اسفندیار در هفت خان با این الگو و مراحل خردتر آن سنجیده و نشان داده شده است. خودآگاهِ ایرانی در هیأت اسفندیار، در پی توران که ناخودآگاهِ اوست، به آن سرزمین سفر می‌کند. اسفندیار که نمادی از کهن‌الگوی قهرمان است، می‌کوشد تا با ناخودآگاهِ درون بوحدت برسد. او به یاری پیرِ فرزانه و امدادهای غیبی، نخست در هفت وادی، سایه را با خود هم‌راه می‌کند و سپس با ورود به آستانِ تشرّف و غلبه بر نفسِ امّاره، با سه آنیمای درون بوحدت می‌رسد و با برکتی که از این سفر بدست می‌آورد، به سویِ جامعهٔ خویش بازمی‌گردد تا با در دست‌گرفتنِ قدرتِ وعده داده شده از سویِ خودآگاه، به اصلاح و تحوّل جامعه بپردازد. این‌که اسفندیار بعدها به رویارویی با رستم برمی‌خیزد و قدم در راه بی‌بازگشت می‌گذارد، بیان‌گر این واقعیّت است که در سفر مثالیش نتوانسته با ناخودآگاه بِیگانگی برسد. بی‌بهرگیِ او از فرایند فردیّت و سیر ناقص او در روندِ کمال، موجب می‌شود تا بر تخت شاهی ننشیند و در نیمهٔ راه زندگی، جان بسپارد.

کلیدواژه‌ها

کهن‌الگو، سفر، هفت خان، اسفندیار، کمپبل.

* abdolahzadeh۱۳۹۱@chmail.ir
** reihani.mohammad@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

پیش از این پژوهش، پژوهش‌هایی نزدیک به این مقاله، با در نظرداشتن نظریّهٔ تک‌اسطوره‌ای ژوزف کمپبل[۱] بانجام رسیده است که از آن جمله به کتاب *ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه* می‌توان اشاره کرد. در این اثر، روایت کمپبل از سفر قهرمانان اسطوره‌ای در مشهورترین فیلم‌نامه‌های جهان دیده می‌شود (وگلر،[۲] ۱۳۸۶). مقالهٔ «تحلیل تک اسطوره نزد کمپبل با نگاهی به روایت یونس و ماهی» (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۷۴-۹۱) هم با این نظریّه بِپیش رفته است. فرزانهٔ زعفرانلو (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خویش، به بررسی ساختار اسطوره‌ای سمک عیّار و انطباق آن با نظریّهٔ ژوزف کمبل پرداخته است. مقالهٔ «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان» (بزرگ بیگدلی ـ پورابریشم، ۱۳۹۰: ۹-۳۸) نیز تحلیلی از داستان بر اساس نظریّهٔ فرآیند فردیّت یونگ، عرضه کرده و مقالهٔ «بررسی و تحلیل منظومهٔ مانلی نیمایوشیج بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» از نصرالله امامی و دیگران (۱۳۹۴: ۱-۲۰) به تحلیل الگوی سفر قهرمان در این منظومه توجّه کرده است. در جست‌وجویی که در میان آثار منتشرشده انجام شد، پژوهشی مستقل یافت نشد که در آن داستان تمثیلی هفت خانِ اسفندیار، با نظریّهٔ تک‌اسطوره‌ای کمپبل سنجیده شده باشد. پیش از آن بایسته است با دیدگاه کمپبل آشنا شویم.

ژوزف کمپبل، سفر درونی انسان را در قالب قهرمانان اساطیری طرح می‌کند و نشان می‌دهد که کهن‌الگوی سفر در قصّه‌ها و افسانه‌های جهان، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، در قالبی نو تکرار می‌شود تا انسان بتواند با سیر و سلوک درونی، نفس خویش را بشناسد. در این نظریّه، اسطوره‌ها و روایت‌های عامیانهٔ ملّت‌های گوناگون، پیرنگی یگانه دارد و سیر دگرگونی و سفر قهرمان، در گذر از حجاب دانسته‌ها به سوی جهان ناشناخته، در سه مرحله نمود می‌یابد. کمپبل این سه مرحله را هستهٔ اسطورهٔ یگانه می‌نامد. از دیدگاه او قهرمان کسی است که بتواند با غلبه بر محوریّت‌های شخصی یا بومیَش، از آن‌ها گذر کند و به اشکال عموماً سودمند و معمولاً انسانی برسد. او رها از قید و بند اسطوره می‌میرد و چون انسانی کامل و متعلّق به تمام جهان، دوباره متولّد می‌شود تا با چهره‌ای تازه به سوی ما بازگردد و درسی را به ما بیاموزد که از این زندگی تازه آموخته است (کمپبل، ۱۳۹۲: ۳۰-۳۱). در این سفر، قهرمان با رهایی از جهل، به بلوغ جسمی و روحی دست می‌یابد تا از این راه در جای‌گاه عضوی از گروه و جامعهٔ خاصِّ خود پذیرفته شود. این روند، طیِّ سه مرحله انجام می‌پذیرد: «مرحلهٔ نخست، جداشدن و پا نهادن به مرحلهٔ کشف خود که با سفر هم‌راه است؛ مرحلهٔ دوم، تغییر و تحوّل است که در قالب تحقّق دو امر مهم شکل

---

۱. Joseph Campbell

۲. Christopher Vogler

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیرد. یکی را بروز صداقت و راستی می‌نامند که قهرمان باید این ویژگی را در خود متجلّی سازد و دوّمی، بروز شجاعت است که در این‌جا لازم است تا قهرمان با نشان‌دادن این ویژگی، مرحلهٔ تحوّل را تکامل بخشد و سرانجام در مرحلهٔ سوم، بازگشت انجام می‌گیرد و طیِّ آن، قهرمان پس از رسیدن به شرایط لازم به سوی جامعه و گروه مورد نظر خویش بازمی‌گردد» (گورین،[۱] ۱۳۷۶: ۱۶۶). کمپبل این سه مرحله را به مراحل خردتری، تقسیم می‌کند:

الف- عزیمت:

۱. دعوت به آغاز سفر؛ ۲. ردِّ دعوت؛ ۳. امداد غیبی؛ ۴. عبور از نخستین آستان؛ ۵. شکم نهنگ.

ب- آیین تشرف:

۱. جادّهٔ آزمون‌ها؛ ۲. دیدار با خدابانو؛ ۳. زن در نقش وسوسه‌گر؛ ۴. آشتی با پدر؛ ۵. خدایگان؛ ۶. برکت نهایی.

ج- بازگشت.

۱. امتناع از بازگشت؛ ۲. فرار جادویی؛ ۳. دست نجات از خارج؛ ۴. عبور از آستان بازگشت؛ ۵. ارباب دو جهان.

پس از این با توجّه به کهن‌الگوی سفر قهرمان به تحلیل داستان هفت خان اسفندیار می‌پردازیم.

بحث و بررسی

۱-عزیمت

۱-۱ - دعوت به آغاز سفر

وجه مشترک زندگی همهٔ قهرمانان، کوشش برای جستن معنا و ارزشی در زندگی است که به جای تعادل، هیجانی در زندگی آنان ایجاد می‌کند. این هیجان یکی از لوازم انکارناپذیر بهداشت روان است، زیرا به گفتهٔ نیچه: «اگر آدمی برای چرایِ زندگانی خود پاسخی داشته باشد، کم‌وبیش با هر چگونه‌ای می‌سازد» (نیچه،[۲] ۱۳۸۷: ۲۳) و بدین‌سان، هم تحمّل دشواری و رنج زندگی برای او دارای معنا خواهد بود و هم درد و رنج، او را به سوی معنای زندگی سوق خواهد داد. بنظر می‌رسد، «هر فرد باید معنا و رسالت زندگی خود را در هر لحظهٔ معیّن و معلوم دریابد... [گویی،] هر فرد وظیفه و رسالتی دارد که باید انجام دهد. او در این وظیفه و رسالت جانشینی ندارد و زندگی نیز برگشت‌پذیر نیست. وظیفهٔ هر فرد یکتاست و فرصت وی نیز برای انجام آن یکتاست» (فرانکل،[۳] ۱۳۶۷: ۷۱).

---

۱. Wilfred Guerin
۲. Friedrich Wilhelm Nietzsche
۳. Viktor Frankl

www.SID.ir

Archive of SID

انسان برای دست‌یافتن به زندگی مسؤولانه، صادقانه، خلّاق و سازنده، باید از بحران‌های روحی‌روانی و تنهایی که گاهی با نومیدی هم‌راه است، بگذرد.

در چنین شرایطی، قهرمان باید پا در راه آزمون‌های دشوار بگذارد و برای عبور از هر یک، طرحی درست بریزد. او در پی شنیدن ندایی، که به گوش هرکسی نمی‌آید، از آرامش زندگی کناره می‌گیرد و به تنهایی راه دشوار مشکلات ناشناخته را می‌پیماید. عزیمت به سوی دنیای درون و کشف چند و چون آن، با حضور نمادین یک پیک آغاز می‌شود که پیام او، دعوت به آغاز سفر است. اسفندیار برای گذر از هفت خان، به ندایی پاسخ می‌دهد که همانا عقل اوست و پا به راه سفر می‌گذارد تا به کُنه وجود خویش، راه‌یابد و از راه شناخت «بود» و «باید»های درون و آشتی با قلمرو ناخودآگاه، با اشراف، کلّیت وجود را مدیریّت کند. در این داستان، عقل در جامهٔ شاه گشتاسب، او را برمی‌انگیزد تا راه هفت خان را در پیش گیرد. قهرمانِ هفت خان، شاه‌زادهٔ جوانی است که به گفته‌های ناروای گُرَزم، بی‌گناه به خشمِ پدر گرفتار آمده و در گنبدان دژ به بند کشیده شده است. پیش از آغازِ سفر، نخست باید قهرمان، از بندِ خودآگاهِ خویش، آزاد شود. پس، خاقانِ چین که نمودی از عناصرِ ناخودآگاهِ روانِ است، به ایران می‌تازد و نیای اسفندیار را که نمادی از گذشتهٔ اوست، به هم‌راه برادرانش از پای درمی‌آورد. گشتاسب هم در راهی نبهره، در پسِ کوهی محاصره می‌شود. حالا جامعهٔ گرفتار، برای تحوّل و رهایی به قهرمان نیاز دارد، امّا کسی را یارای مبارزه نیست. جاماسب، برادرِ گشتاسب، مأموریّت می‌یابد تا قهرمان را برای رفتن به سفری دور و دشوار برانگیزد.

۱-۲ - ردّ دعوت

گاهی دعوت، بی‌پاسخ می‌ماند و فرد قدرت انجام عمل مثبت ندارد. علت ردّ دعوت این است که فرد نمی‌خواهد از تعلّقات خویش دست بردارد. در ردّ دعوت کسی یا کسانی انگیزهٔ قهرمان را برای شروع سفر کم می‌کنند. ممکن است ردّ دعوت از درون ما برآید و ممکن است نمود بیرونی داشته باشد. قهرمان واقعی، به ندای درون، بخوبی پاسخ می‌دهد و مسؤولیّت سفر را بعهده می‌گیرد (وگلر، ۱۳۸۶: ۱۴۰). باید بیاد داشت که قهرمان واقعی هرگز نمی‌تواند در برابر تغییر مقاومت کند، چه تغییر برای او هم‌چون نفس است؛ نگه‌داشتن آن سبب خفگی خواهد شد.

جاماسب، باید شوق سفر را در دلِ اسفندیار برانگیزد. به همین سبب، او را از مرگِ نیا، و به اسارت رفتنِ خواهرانش، آگاه می‌کند. اما هیچ یک از این سخنان در اسفندیارِ آزرده‌خاطر، اثرگذار نیست. بی‌تفاوتی اسفندیار در برابر حوادثی که جامعه را به ناامنی کشانیده، نوعی ردّ دعوت بشمار می‌آید، پس جاماسب باید به ترفندی دیگر دست یازد.

گوشه‌نشینی و خلوت‌گزینی مشخّصهٔ همهٔ آیین‌های تشرّف است. اسفندیار با پذیرش

www.SID.ir

Archive of SID

اسارت، پیش از آغاز به سفر، خلوت‌گزینی و ریاضت را پذیرفته است. خلوت‌گزینی و انزوای نوآموز در طبیعت وحشی (کوه و دشت و جنگل)، برابر با نوعی شناخت و مکاشفهٔ شخصی از تقدّس کیهان و کاینات و حیات جانوری است (الیاده،[۱] ۱۳۹۲: ۱۴۷-۱۴۸). در همهٔ سفرهای تمثیلی «قهرمان اسطوره‌ای از کلبه‌ای که محلّ زندگی عادی و روزمرهٔ اوست، براه می‌افتد و به سوی آستان سیر و سلوک کشیده می‌شود یا اغواشده سوی آن می‌رود و یا داوطلبانه پای در این راه می‌گذارد» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۵۲).

اسفندیار، با شنیدنِ خبرِ زخم‌خوردنِ فرشیدورد، راضی می‌شود که راهی دیار توران شود. آن‌گاه زنجیرها را از هم پاره می‌کند و سراغ اسبش می‌رود. اسبی که همانند خود او رنج اسارت را تحمل کرده است:

همی‌گفت گر من گنه کرده‌ام — از این سان، به بند اندر آزرده‌ام
چه کرد این چمان بارهٔ بربری — چه بایست گردد بدین لاغری
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۹۸/۵)

روان‌کاوان، اسب را نمادِ روان یا ناخودآگاه بشری می‌دانند. «اسب سفیدِ آسمانی، نشان‌دهندهٔ غریزهٔ مهارشده، مطیع و منقاد است... اسب تیره تا عمق وجود ما مسیر جهنّمیَش را دنبال می‌کند؛ گاه موجب خیر است و گاه موجب شر» (شوالیه ـ گربران،[۲] ۱۳۸۸: ۱/ ۱۳۶). پس اسبِ سیاه، نماد هوس است و به همین سبب است که در افسانهٔ پریان، اسب سیاه را به درشکهٔ ازدواج می‌بستند، بدین معنی که اسبِ هوس، آزاد شده است (همان: ۱/ ۱۵۴). لاغرشدن اسب اسفندیار در زمان اسارت، نشان‌دهندهٔ ضعیف‌شدن قدرتِ هوسِ قهرمان است. گویی ریاضتی که بر قهرمان تحمیل شده است، او را شایستهٔ این سفر کرده است.

ظاهر روایت، نشان می‌دهد که اسفندیار برانگیخته شده تا از گوشهٔ انزوا بیرون آید و انتقام فرشیدوَرد را از تورانیان بگیرد. گشتاسب بنیکی دریافته است که برای برانگیختن پسر باید او را به وعده‌ای و عهدی تازه، مشتاق‌تر کند. پدر، اسفندیار تشنهٔ قدرت را به وعدهٔ نشستن برتختِ شاهی، راهی سفر می‌کند. در حقیقت، این خودآگاه است که او را به رفتن وامی دارد:

به مردی شوی در دمِ اژدها — کنی خواهران را ز ترکان رها
سپارم تو را تاجِ شاهنشهی — همان گنجِ بی‌رنج و تختِ مهی
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۷/۵)

قهرمان برای ورود به قلمرو تاریک درون، نخست با سایه روبه‌رو می‌شود؛ سایه‌ای که نگه‌بان دنیای درون است. قهرمان یا باید سایه را شکست بدهد، یا با او بآشتی برسد (کمپبل،۱۳۹۲: ۲۵۲). این آزمون، مانند بسیاری از آزمون‌ها در شب رخ می‌دهد (شوالیه ـ گربران، ۱۳۸۸: ۳/ ۶۹۴). اسفندیار نیز برای رسیدن به هفت جای‌گاهِ خطر، شب هنگام حرکت می‌کند:

۱. Mircea Eliade
۲. Jeon Chevalier & Alain Gheerbrant

www.SID.ir

Archive of SID

شبِ تیره لشکر همی‌راند شاه چو خورشید بفشاند زرین کلاه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۳۶/۵)

یونگ[۱] «سفر انسان را به دنیای درون، سفر از سیاهی به سپیدی می‌داند. سفری که از دیدار با لایه‌های فردی سایه[۲] آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های عمقی‌تر روان می‌رسد و فرد را به هم روزگارانش و کسانی که بسیار پیش از او زیسته‌اند، پیوند می‌دهد. پیش از شناختن سایه، روبه‌رو شدن با آنیما که نزدیک‌ترین چهرهٔ پنهان در پسِ سایه و برخوردار از نیروهای جادوییِ افسون و تسخیر است، ممکن نیست» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۴۴). آغاز سفر شاه در شب، ذهن را برای رویارویی با عناصر مرموز و نمادین آماده می‌کند. سایه، بخش تاریک، سامان‌نیافته و سرکوب‌شده یا به تعبیر یونگ هر چیزی است که فرد از تأیید آن در مورد خودش سر بازمی‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است (پالمر،[۳] ۱۳۸۵: ۱۷۲-۱۷۳) که در ادبیات عرفانی از آن به شیطان یاد شده است... در مردان بزرگ این همّت هست که برای شناخت سایهٔ خود حرکت کنند: خویشتن‌شناسی. سایه، «از آرکی‌تایپ‌های مهمِّ ناخودگاهِ قومی در روان‌شناسی یونگ است و عبارت است از بخش درونی و لایهٔ پنهان شخصیّت که مجموعه‌ای از همهٔ عناصر روح شخصی و جمعی است. یونگ می‌گوید سایه پنهان و سرکوفته است، زیرا داخلی‌ترین و گناه‌کارترین بخش شخصیّت است و ریشه‌اش حتّا به قلمرو حیات اجدادی و حیوانی ما می‌رسد و از این‌رو شامل همهٔ جنبه‌های تاریخی ناخودآگاه است... پس سایه، آن سوی چهره و سوی دیگر انسان در ناخودآگاه است. او کسی است که ما نیستیم» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۷۳-۷۶). مرحلهٔ دیدار با سایه، مرحلهٔ رویارویی فرد با ویژگی‌های منفی روان است. برای گذر از این مرحلهٔ دشوار، او باید دیوهای درون خود را بشناسد و رذیلت‌های اخلاقی خود را اصلاح کند و بکوشد تا با پرورش فضایل اخلاقی، دیو نفس خود را تسلیم کند. گرگسار، پهلوانی که در آخرین نبرد اسیر ایرانیان شده است، نمودی از سایهٔ قهرمان است. او را پس از هفت روز اسارت نزد اسفندیار می‌برند. گرچه گرگسار در سراسرِ داستان قلبش برای توران می‌تپد و گاه با شنیدنِ برنامه‌های اسفندیار برای ویرانیِ ملکِ توران، از جای بِدَر می‌شود، امّا بی‌هیچ فشاری از سویِ خودآگاه، خود تصمیم می‌گیرد قهرمان را به جانبِ ملکِ ناخودآگاه رهنمون شود:

یکی بنده باشم به پیشت بپای همیشه به نیکیِ تو رهنمای
به هر بد که آید زبونی کنم به رویین‌دژت رهنمونی کنم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۶/۵)

او گرچه در خان آخر از دروغ‌گویی فروگذاری نمی‌کند، در سایر خان‌ها رازِ خطرِ پیشِ روی را بر اسفندیار آشکار می‌کند تا خودآگاه که مظهر عقل است، خود را برای رویارویی

۱. Carl Gustar Jung
۲. Shadow
۳. Mishael Palmer

www.SID.ir

Archive of SID

با آن آماده کند. شاه‌زاده در هر وادی به کمک نوشانیدنِ سه جامِ می، سایه را در این سفر درونی با خود هم‌راه می‌کند. «سه» در بلاغت، نشانی از تأکید است.

۱-۳- امداد غیبی

کسانی که به ندای دعوت، پاسخ مثبت می‌دهند، از یاریِ حامی یا حامیانی برخوردار می‌شوند. پشتیبانان به او طلسمی می‌دهند تا او را در برابر خطرات محافظت کند (کمپبل، ۱۳۹۲: ۷۵). گرگسار همان حمایت‌گری است که در هر وادی با آگاهکردن قهرمان از خطری که پیشِ روی دارد، از او مراقبت می‌کند. قهرمان نیز با اعتماد به گرگسار، خود را برای رویارویی با خطرِ وعده داده‌شده آماده می‌کند. قهرمان در مسیر ورود به ناخودآگاه، هر قدر بیش‌تر پیش برود، با شگفتی‌هایی بیش‌تر روبه‌رو خواهد شد.

کهن‌الگوی پیر فرزانه، یکی از برجسته‌ترین کهن‌الگوها در مسیر دست‌یابی به فردیّت است. او هنگامی چهرهٔ خویش را به قهرمان می‌نمایاند که قهرمان در دوراهی تصمیم و تدبیر ایستاده باشد. پیر فرزانه نمادی از اندیشه، شناخت، بصیرت، هوشیاری، الهام و گرایش به یاوری است (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۲-۱۱۳، ۱۱۸). از دید کمپبل، «مددرسان غیبی در هیأتی مردانه ظاهر می‌شود. در قصّه‌های عامیانهٔ پریان، ممکن است به شکل کوتولهٔ جنگلی، جادوگر، راهب، چوپان و یا آهن‌گر ظاهر شود که طلسم‌ها و ابزار موردِنیاز قهرمان را تهیّه می‌کند. در اسطوره‌های عمیق‌تر، این نقش بر عهدهٔ شخصیّتِ بزرگِ راه‌نما، معلّم، قایق‌ران و راه‌نمای ارواح درجهان دیگر است... او وسوسه‌گری است که جان‌های بی‌گناه را به قلمرو آزمون‌ها می‌کشد» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۸۱-۸۲).

در داستان، اسفندیار، پس از خروج از بلخ، بر سر دو راهی قرار می‌گیرد:

همی‌راند تا پیشش آمد دو راه سراپرده و خیمه زد با سپاه

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۳۸/۵)

گرگسار، افسر تورانی، گرچه نه از سرِ رغبت، در هر خان به یاری قهرمان می‌شتابد و هر بار با نوشیدن سه جام می و شنیدن وعده‌های اسفندیار، به راه‌نمایی او می‌پردازد. او را می‌توان نمودی از کهن‌الگوی پیر فرزانه دانست، زیرا هر بارکه اسفندیار بر سر دو راهی تصمیم فرومی‌ماند، آموزه‌های او اسفندیار را برای در پیش‌گرفتن راهِ درست کمک می‌کند. شراب، عقل حساب‌گر را دور می‌کند و به دل فرصت می‌دهد تا راستی را پیشه کند. نوشیدن شراب به عقل حساب‌گر میدان عرض اندام نمی‌دهد:

گر ایدون که هر چت بپرسم، راست، بگویی، همه شهرِ ترکان تو راست
چو پیروز گردم سپارم تو را به خورشیدِ تابان برآرم تو را
... وگر هیچ گردی به گرد دروغ نگیرد برِ من دروغت، فروغ
میانت به خنجر کنم به دو نیم دلِ انجمن گردد از تو به بیم

(همان: ۲۲۲/۵)

www.SID.ir

Archive of SID

۱-۴ - عبور از نخستین آستانه

قهرمان با عبور از آستان، به دنیای درون پا می‌گذارد و دوباره متولّد می‌شود. سفر او به دنیای درون، شبیه اعتکاف عابدان در معبد است. قهرمان گرچه به ظاهر می‌شکند، در باطن جان می‌گیرد. هم‌چنان که بر سر درِ معابد، پیکره‌هایی محافظ مانند شیر، اژدها و قهرمانان دیوکُش و... دیده می‌شود و عابد از آن‌ها گذر می‌کند، بر درگاهِ وجود هم نگه‌بانانی هستند که قهرمان باید از آن ها بگذرد (کمپبل، ۱۳۹۲: ۹۸).

اسفندیار، برای عبور از آستانِ نخستین، باید از دو نگه‌بان نمادین عبور کند. این دو نگه‌بان عبارتند از خشم شاه و کینه‌ای که اسفندیار از پدر به دل گرفته است. شاه‌زاده باید از خشم و کینه بگذرد؛ خشم و کینه‌ای که بر جانِ او چیره شده است، آن‌گاه پای در راه رسیدن شناخت رازهای دنیای درون، نگاه‌های تازه، صفات و جدایی خودآگاه از ناخودآگاه خویش بگذارد. اسفندیار از این دو صفت درمی‌گذرد، امّا در صفتی دیگر گرفتار می‌آید و آن قدرت‌طلبی است.

۱-۵ - شکم نهنگ (درون غار)

گذر از آستانه، تولّد دوبارهٔ قهرمان است. قلمرویی را که قهرمان بدان‌جا پای می‌گذارد، می‌توان در هیأت شکم نهنگ ترسیم کرد (همان: ۹۶). او با ورود به شکم نهنگ یا غار، گامی به ناخودآگاه و دنیای عظیم و پررمز و رازش نزدیک‌تر می‌شود.

دنیای پر پیچ و خم درون در قالب دو و سه راه پیش روی او رخ می‌نماید. پس از پشتِ‌سر نهادن دو راهی، اسفندیار برای رسیدن به شارستان ارجاسب، بر سر سه‌راهی قرار می‌گیرد. دوراه، طولانی، پر گیاه و پر خورش است و سه‌راه به یک هفته طی می‌شود، امّا پر خطر است. اسفندیار راه کوتاه را برمی‌گزیند، زیرا او تشنهٔ قدرت و نام‌آوری است:

پر از شیر و گرگ است و پر اژدها — که از چنگشان کس نیابد رها.
فریبِ زنِ جادو و گرگ و شیر، — فزون است از اژدهای دلیر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۳/۵)

او شب‌هنگام به هفت خانِ پر خطر، که هم‌چون شکمِ نهنگ بتصویر کشیده شده است، وارد می‌شود و با حیواناتی رویارو می‌شود که همگی نمودی از غریزهٔ اوست. به هنگام خروج از شکم نهنگ (خروج از دریا) قهرمان تولّدِ دوباره می‌یابد و در هیأتی دیگر قدم به رویین‌دژ می‌نهد.

۲- تشرّف

مرحله تشرِف، رویارویی با آزمون‌هاست. آزمون‌هایی که هریک سختی‌ها و شیرینی‌های خودش را دارد. در این مرحله است که قهرمان، با فراز و فرودِ عالمِ ناخودآگاه آشنا می‌شود و براستی دَرمی‌یابد که کیست و بر او چه می‌گذرد. «هنگامی که قهرمان از

www.SID.ir

Archive of SID

آستان عبور می‌کند، قدم به چشم‌انداز رؤیایی اشکال مبهم و سیّال مـی‌گـذارد؛ جـایی‌کـه باید یک سلسله آزمون را پشت سر گذارد. ایـن مرحلـه، مرحلـه‌ای محبـوب در سـفرهای اسطوره‌ای است که مایهٔ بوجودآمدن بخشی عظیم از ادبیـات جهـان، دربـارهٔ آزمـون‌هـا و سختی‌های معجزه‌آسا شده است. همان امدادرسان غیبی که پیش از ورود به این حیطه با قهرمان دیدار کرده بود، اکنون با پندها، طلسم‌ها و مأموران پنهانی، به طور ناگهـانی بـه او یاری می‌رساند و یا ممکن است قهرمان نخستین بار، همین‌جا نیـروی مهربـانی را کـه در عبور از گذارهای فرابشری حامی اوست، ملاقات کند» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

۲-۱ - جادّهٔ آزمون‌ها

۲-۱-۱- نبرد با دو گرگ

نخسـتین بـه پـیش تـو آیـد دو گـرگ نـر و مـاده هـر یـک چـو پیلـی سـترگ
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۵/۵)

«گرگِ نر مترادف است با وحشی‌گری و گرگِ ماده مترادف با هرزگی. ... گـرگ تصـوّر ذهنیِ نیرویِ مردانهٔ متمرکزی است که با خشم به حرکـت درمـی‌آیـد» (شـوالیه ـ گربـران، ۱۳۸۵: ۴/ ۷۱۵). ماده‌گرگ، تجسّمی از میل جنسی اسـت و کشـتن آن دو، رهـایی از بنـد، خشم و شهوت بشمار می‌آید. در گذر از هفت خان، قهرمان برای رسیدن بـه خـان بعـدی باید از مرحلهٔ پیشین پیروز بیرون شود. پس گرگ، در خانِ نخست، هم‌چون سـگ، نقـش راه‌نمـایِ ارواح را برعهـده دارد. گـرگ‌هـا از هـامون بـه اسـفندیار حملـه‌ور مـی‌شـوند. «دشت، مفهومیِ خاص از عالمِ آخرت اسـت» (فردوسـی، ۱۳۸۶: ۳/ ۲۳۱). در داسـتان دو بـار آگاهانه گرگ‌ها به فیل مانند شده‌اند که «یادآور بیداری و اشراق» و «نمادِ قدرت، سعادت و عمرِ طولانی است» (همان: ۴/ ۴۱۴-۴۱۵). قهرمان با پیروزی بر گرگ‌هـا در ایـن وادی بـه بیداری جاودانه می‌رسد و به شکرانهٔ توفیق، خود را از آلایش پاک مـی‌کنـد و بـه نیـایش می‌نشیند. خطراتی که در هفت خان به قهرمان نزدیک می‌شود، ماهیّتی متضاد دارد. اگـر قهرمان بر آن‌ها فایق آید، پلّه‌ای برای عبور او به خان بعدی قرار می‌گیـرد و اگـر قهرمـان شکست بخورد، مانعی برای اتّحاد و یکپارچگی او با دنیای ناشناختهٔ درون بشمار می‌آید.

۲-۱-۲- نبرد با دو شیر

اسفندیار برای رسیدن به وادی دوم نیز، شب‌هنگام آهنگِ حرکت می‌کند:

چـو تاریـک شـد شـب بفرمـود شـاه از آن جـای‌گـه اندرآمـد سـپاه
شـبِ تیـره لشـکر همـی‌راندنـد بـر او بـر، همـی آفـرین خواندنـد.
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۹/۵)

خطری که در این وادی اسفندیار را تهدید می‌کند، دو شیرِ نر و ماده است. نخست، نر حمله می‌کند و سپس ماده. «شیر، هر چند مظهر عقل و عدالت است، در عینِ‌حال نشـانهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

غایتِ غرور و خودپرستی است. این همه از او نمادِ پدر، معلّم یا شاهی را می‌سازد که از شدّتِ قدرت می‌درخشد و از نورِ این درخشش کور شده است و از آن‌جایی که خود را حامی می‌داند، از این رو تبدیل به یک جبّارِ مستبد می‌شود» (شوالیه ـ گربران، ۱۳۸۵: ۴/ ۱۱۱). از آن‌جاکه شیر در ادبیات تمثیلی، غالباً نماد عدالت است، باید ضامن قدرت‌های مادّی و معنوی باشد. گاهی روان‌کاوان، شیر را نمادِ گرایش‌های منحرف اجتماعی، هم‌چون گرایش به سلطه‌طلبی از طریق استبداد می‌دانند (همان: ۴/ ۱۱۵). در این وادی، گرچه گرگسار با نوشیدن سه جام می، رازِ خطر را بر قهرمان برمی‌گشاید، همو اسفندیار را از گام‌نهادن در خان و رویارویی با خطر برحذر می‌دارد:

از این راه گر بازگردی رواست روانت بر این پندِ من بر، گواست
دریغت نیاید همی خویشتن سپاهی شده زین نشان انجمن
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۳۱/۵)

در این مرحله او افزون بر کهن‌الگوی پیرِ فرزانه، نمادی از موانع وصل نیز هست. اسفندیار در این وادی بر حسّ سلطه‌طلبی و قدرت‌جوییِ درون پیروز می‌شود. پس از کشتن دو شیر، نخست تن از آلایشِ آن دو پاک می‌کند و سپس دست به دعا برمی‌دارد. در *هفت پیکر* نظامی، بهرام در بدست آوردن تاج و تخت با دو شیر گلاویز می‌شود و با غلبه بر آنان تاج را می‌رباید، یعنی با دو نیروی همیشه در قدرت (موبدان و سپاهیان) درمی‌افتد و رامشان می‌کند و آنان را در قدرت سهیم می‌سازد. نقش شیر در پایه‌های تخت تامّل‌پذیر است. شیرها، از میان نمی‌روند، امّا رام می‌شوند تا جایی‌که می‌توان بر پشتشان نشست. سوارشدن ابوسعید یا ابوالحسن بر شیر، در روایت‌های عامیانه، رمزی از همین معناست.

۲-۱-۳- نبرد با اژدها

در این وادی اسفندیار به پیشواز اژدها می‌رود. آگاهی‌هایی که از طریق پیر فرزانه بدست آورده است، به او کمک می‌کند تا با ساختن صندوقی گردون که در بدنهٔ آن تیغ‌هایی رو به بیرون تعبیه شده است، برای رویارویی با خطر آماده شود:

فردوسی اژدها را هم‌چون کوهی سیاه وصف کرده است:

دهن باز کرده چو کوهی سیاه همی کرد غرّان بدو در، نگاه
(همان: ۲۳۱/۵)

گردونه نمادی از دنیاست. اسب‌هایی که گردونه را می‌کشند، حواس و گردونه‌ران، روحِ قهرمان است. در آیین بودا، گردونه معادل خود[1] بکار رفته است (شوالیه ـ گربران، ۱۳۸۵: ۴/ ۷۰۴-۷۰۶). گردونه‌ای که اسفندیار ساخته است، بیش‌تر شبیه صندوق است. نمادگرایی صندوق بر دو

[1]. ego

www.SID.ir

Archive of SID

عامل متکی است: یکی آن‌که گنجی مادّی یا معنوی را در آن می‌نهند؛ دیگر آن‌که گشودن درِ صندوق، به معنای تجلّی، کشف و شهود است. ... آن‌چه در صندوق گذاشته می‌شود، همان گنجِ سنّت است و وسیلهٔ تجلّی و کشف و شهود و طریقهٔ ارتباط با آسمان‌ها (همان: ۴/ ۱۸۰).

اژدها هم‌چون نگاه‌بانانی سخت‌گیر یا چون نمادِ شر و گرایش‌های شیطانی است. اژدها نگهبانِ گنج‌های پنهان است و به این ترتیب برای دست‌یافتن به این گنج‌ها، اژدها دشمنی است که می‌باید بر او پیروز شد» (همو، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۲۳). این گنج، همان گنجِ جاودانگی است. در حقیقت غلبهٔ قهرمان بر اژدها، پیروزی بر جهل و تاریکی است. بلعیده‌شدن اسفندیار، توسط اژدها، یادآور بلعیده‌شدن یونس در دهان ماهی است و نشان‌دهندهٔ نوعی مرگ است که تولّدی دوباره را در پی‌دارد؛ تولّدی که نیرویی بیش‌تر را به قهرمان می‌بخشد. «جنگِ میانِ قهرمان و اژدها مفهومی الگویی دارد و به معنای پیروزی بر گرایش‌های قهقرایی است» (همان: ۱/ ۱۳۱) وقتی پشوتن و سپاهیان به اسفندیار می‌رسند، او را مرده گمان می‌برند، درحالی‌که قهرمان بی‌هوش شده است:

که بی‌هوش گشتم از آن دودِ زهر ز زخمش نیامد مرا هیچ بهر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/۲۳۴)

۲-۱-۴- دیدار با زنِ جادو

خانِ چهارم، مرحلهٔ رویارویی با زنِ جادوست. دوباره قهرمان شب‌هنگام، قدم در راه می‌نهد:

یکی چشمه‌ای دید هم‌چون بهشت تو گفتی سپهر اندر او لاله کشت
ندید از درخت اندر او آفتاب به هر جای بر چشمه‌ای چون گلاب

(همان: ۵/۲۳۶)

زن جادو کنار چشمه‌ای می‌نشیند که بر سر راه اسفندیار است و تنبور و جام در دست می‌گیرد و آواز می‌خواند. چشمه به سبب زایش آبِ بکر و مایعِ زندگی‌بخش، قداستی خاص دارد و نماد و تصویرِ روح شمرده می‌شود. از دیدگاه یونگ، چشمه مبدأ زندگی و نیروی معنوی است (شوالیه - گربران، ۱۳۸۸: ۲/ ۵۲۷). چشمه را غالباً نگه‌بانانی حفظ و حراست می‌کنند. چشمه، رمزی از زندگی ابدی است و کسی که از آن بنوشد، به عمری جاودان دست می‌یابد (همان: ۱/ ۵۲۳-۵۲۴). به سبب رستن گیاهان دارویی در پیرامون چشمه، در برخی سنّت‌ها برای چشمه جنبهٔ درمان‌گری را نیز پذیرفته‌اند و آن را نماد تزکیه و احیا دانسته‌اند. چشمه، گاهی نماد آگاهیِ جوشانی است که از منبع ناخودآگاه، آب می‌خورد (همان: ۱/ ۵۲۷). قهرمان تنبور در دست می‌گیرد و می‌خواند. موسیقی وسیلهٔ برقراری ارتباط با کلِّ کیهان است. چشمه‌ای که میانِ درختان احاطه شده، یادآورِ باغِ بهشت است. اسفندیار در فضایی بهشت‌گونه، با زنی دیدار می‌کند که

www.SID.ir

Archive of SID

زشتیِ دیدارِ خویش را با جادو پوشانده است. «یونگ، ساحره‌ها را تجسّم آنیمایِ مذکّرِ مرد می‌داند، یعنی جنبهٔ مؤنّث نخستینی که در ناخودآگاهِ انسان بجا مانده است. ساحره‌ها این سایهٔ کینه‌کش را جسمیّت می‌بخشند و نمی‌توانند خود را از آن خلاص کنند. ... وقتی این نیروهای تاریکِ ناخودآگاه در پرتوِ آگاهی، احساسات و عمل ظاهر نشود، ساحره به زندگی در ما ادامه می‌دهد. ساحره نتیجهٔ سرکوفتگی‌ها است و هوس‌ها و ترس‌ها و دیگر کشش‌های روان که ... با "من" تطابق نمی‌پذیرند. یونگ عقیده دارد که آنیما اغلب به شکلِ یک ساحره یا یک کاهنه مجسّم می‌شود» (همان: ۳/ ۵۰۱). زن جادو، نمادی از آنیمای اسفندیار است. دیدار با زنِ جادو در این خان می‌تواند نمودی از شناختِ خدابانو باشد، امّا برای این شناخت باید قهرمان به مرحله‌ای از کمال دست یابد که چشمِ درون نیز مانند چشمِ سر گشوده گردد. اسفندیار تا با زن جادو آشنا نشود، نمی‌تواند پا به خان دیگر بگذارد. پس هر خان برای او حکم پیشوا یا پیری را دارد که او را تا منزل بعدی بِپیش می‌برد. از آن‌جاکه اسفندیار، این خودآگاه وجود با اشکال دنیای ناخودآگاه بیگانه است، توانا به درک درستِ درون نیست. به همین دلیل، راه‌نمای درون را در هیأت دیو می‌بیند و می‌کوشد از او دور شود (کمپبل، ۱۳۹۲: ۹۸). از این‌رو، خدای‌بانو در نظر قهرمانی که هنوز آمادهٔ دیدار و شناخت نیست، هم‌چون زنی جادو متجلی شده است. اسفندیار سوار بر اسبی شب‌رنگ که نماد هوس اوست، به سوی زن می‌تازد:

بیامد بپوشید خفتانِ جنگ ببست از برِ پشتِ شبرنگ، تنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۶/۵)

زنجیری پولادین که به بازوی اسفندیار بسته شده است، هدیهٔ بهشتیِ زردشت بدوست. «زنجیر نمادِ تمامِ پیوندهای ارتباطی، هماهنگی، وحدت و در نتیجه، ازدواج» (شوالیه ـ گربران، ۱۳۸۸: ۳/ ۴۷۵) است. در ازدواج جادویی، یکی از دو سو، غالباً زن، می‌میرد و دیگری مبدّل به موجودی جدید می‌شود. زن، آنیمای مرد است و با مرگ او جنبهٔ منفیِ ناخودآگاه می‌میرد و مرد سراپا آگاهی می‌گردد. این همان وحدت کامل یا آشتی درون مرد با روحش در مرحلهٔ کسب فردیّت است. اسفندیار با پیچیدنِ زنجیر بر گردنِ زنِ جادو او را می‌کشد. با مرگ او طوفانی سیاه به راه می‌افتد که نمودی از حرکتِ روح است.

۲-۱-۵- نبرد با سیمرغ

در این وادی اسفندیار به راه‌نمایی گرگسار، از حضور سیمرغ و دو بچّهٔ او که در این وادی به نبرد با او خواهند آمد، آگاه می‌شود و به یاری همان گردونه‌ای که اژدها را پیش‌تر از پای در آورده بود، پا براه می‌گذارد. سیمرغ با شنیدن نالهٔ بوق به پرواز درمی‌آید تا گردونه را با چنگ و منقار بگیرد، امّا در اثر خلیدن تیغ‌هایی که بر دیوارهٔ بیرونی گردونه تعبیه شده است، منقار و چنگالش خونین می‌شود و تمام زیب و فرّش می‌ریزد. دو

www.SID.ir

Archive of SID

بچّهٔ سیمرغ هم با شمشیر اسفندیار از پای درمی‌آیند. «در دورهٔ اسلامی، سیمرغ نـه فقـط مرشدِ عرفانی و مظهرِ ذاتِ حق بود، بلکه نمادِ نفـسِ پنهـان نیـز هسـت» (همـان: ۳/ ۷۱۱). اسـفندیار در وادی پـنجم کـه نمـادی از وصـلت، نکـاح، همـاهنگی و تـوازن اسـت (همان: ۲/ ۲۴۲)، پس از غلبه بر نفس، دسـت بـدعا برمـی‌دارد و پیـروزی خـویش را لطـف خداوند می‌شمارد:

چنـــین گفـــت ای داورِ دادگـــر! خداونـــد پـــاکی و زور و هنـــر
تـــو بـــردی پـــیِ جـــادوان را ز جـــای تـــو بـــودی بـــدین نیکـــی‌ام ره‌نمـــای
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۴۳/۵)

۲-۱-۶ و ۷- رویارویی با سرما و گرمای شدید

به گفتهٔ گرگسار، در خانِ ششم، قهرمان با برف و سرمای شـدید روبـه‌رو خواهـد شـد. سپس در سی فرسنگی، به بیابانی داغ خواهد رسید که بی‌آبی و گرما، تاب و تـوان را از او خواهد ستاند. سخنانِ گرگسار، سبب می‌شود ترس در دلِ سپاهیانِ همراه اسفندیار جوانه زند و در نتیجه، به اندرز بکوشند تا اسفندیار را از گذر بر این وادی برحذر دارنـد. آنـان در این وادی گرچه همراهِ اسفندیارند، خود مانع رسیدن بشمار می‌آیند. البتّه با دیـدن خشـمِ اسفندیار، سپاهیان از موضعِ خویش کوتاه می‌آیند.

در وادی ششم با وزش بادی که نماد انقلابِ درونی و بی‌ثباتی است، بارشِ بـرف آغـاز می‌شود و سه روز ادامه می‌یابد. بـا نیـایشِ پشـوتن، بـرادرِ اسـفندیار، امـدادِ غیبـی از راه می‌رسد. با وزش باد ابراها پراکنده می‌شود و بدین‌ترتیب، دشواریِ این وادی، جای خود را به هواییِ خوش می‌دهد. مطابقِ وعدهٔ گرگسار، اسفندیار باید در آخـرین وادی بـا گرمـای شدید روبه‌رو گردد، امّا این بار در بیابانی تفته که آبش زهر است و شـور، ناگهـان صـدای رعد و برق برمی‌خیزد و باران می‌بارد. او در آخرین منزل با آخـرین ویژگـی سـایه، یعنـی دروغ، باید کنار بیاید. تا این مرحله، قهرمان با تمامی صفات سـایه کنـار آمـده و آن‌هـا را همراه خود ساخته است. بنابراین دیگر دلیلی برای حضور سـایه در داسـتان نیسـت. پـس گرگسار، به شمشیرِ اسفندیار به دو نیم می‌شود.

سرانجام، قهرمان به دریایی بی‌پایـان مـی‌رسـد و در پـی یـافتن راهـی بـرای گـذر از دریاست. اسفندیار با فروافکندنِ بارِ آبی که بر اسب‌ها بسته‌انـد، از دریـا مـی‌گـذرد. دریـا، «نماد پوییِ زندگی است. همه چیز از دریا خارج می‌شود و به آن بازمی‌گردد. دریا محـلّ تولّد، استحاله و تولّد دوباره اسـت» (شـوالیه ـ گربـران، ۱۳۸۸: ۳/ ۲۱۶). گـرگ، اژدهـا، شـیر، سیمرغ، سرما و گرما در هفت وادیِ گذشته، در حکمِ نگه‌بانانی برای این آستان بودند تا از ورود افرادی جلوگیری کنند که تابِ رویارویی با سکوتِ درون را ندارند. اسفندیار بـا عبـور از هفت خان شایستگیِ خویش را برای ورود به دنیایِ ناخودآگاه اثبات کرده است. پـس از

www.SID.ir

Archive of SID

عبور از دریا، قهرمان هم‌چون ماری که پوست انداخته باشد، در قالبی نو متولّد می‌شود. او قالب مادّی را بیرون دژ بجا می‌گذارد و در جامهٔ بازرگانی به رویین‌دژ، قدم مـی‌نهـد. درونِ دژِ برساختهٔ ارجاسب که بارویی آهنین، با سه فرسنگ بالا و پهنـا چهـل، از آن محافظـت می‌کند، چنان آباد است که اگر درِ آن بسته شود، از بیرونِ دژ بی‌نیاز است:

نیـــازش نیایـــد بـــه چیـــزی، بـــه کـــس خـــورش هســـت و مـــردانِ فریـــادرس

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۵۷/۵)

اسفندیار در بیابان دو تُرک می‌بیند. او از سواران، رازِ دژ را می‌پرسد و سـپس آن‌هـا را می‌کشد. قهرمان با سپاهیانی که بیرون دژ کمین کرده‌اند، قراری مـی‌گـذارد: اگـر در روز، دود برخیزد یا در شب آتشی برپا شود، لام است پشوتن در هیأتِ اسـفندیار بـه دژ حملـه کنند. او پس از ورود به دژ، نخست به دیدارِ ارجاسب می‌رود، توجّـه او را بـه خـود جلـب می‌کند و مجوّزی برای بازارگانی در درون دژ می‌گیرد.

۲-۲- ملاقات با خدابانو

در آخرین خان، پس از پشتِ‌سرگذاشتن تمـام موانـع و غـول‌هـا، ازدواج جـادویی روح قهرمان با خدابانو، ملکهٔ جهان، صورت می‌گیرد. او معیار تمـامی زیبـایی‌هـا و پاسـخی بـه تمام خواسته‌ها و هدفی موهبت‌آور برای تمامی قهرمانانی است که به طلب خواسـته‌هـای زمینـی و یـا مـاورایی برآمـده‌انـد. او نویـدبخش کمـال و آرامـش و اطمینـان روح اسـت (کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۱۶-۱۱۷). تنها کسانی که قدرت درک بسیار بالایی دارنـد، مـی‌تواننـد علـوّ مقام این خدابانو را دریابند. این خدابانو تنها برای تعدادی بسیار اندک از خواص، چنین از شکوه و درخشندگیِ خود می‌کاهد و به خودش اجازه می‌دهـد بـا چهـره‌ای هماهنـگ بـا قدرت‌های تکامل‌نیافتهٔ بشر بر او ظاهر شود. درک کامل او برای کسی که از لحاظ روحـی آمادگی ندارد، حادثه‌ای بس خوفناک خواهد بود. ... زن در تصاویر اسطوره‌ای نمایان‌کنندهٔ تمامیّت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که بـه قصـد شـناخت، پای پیش می‌گذارد. هم‌گام با حرکت کند او در معرفتی که همان زنـدگی اسـت، شـکل و هیأت خدابانو هم برایش دچار تحوّل می‌شود. البته خدابانو هرگز نمی‌تواند بزرگ‌تر از ره‌رو شود (همان: ۱۲۳)؛ اگرچه همیشه نوید می‌دهد که بیش‌تر و بزرگ‌تر از قـدرت درک فعلـی اوست. او می‌فریبد، راه‌نمایی می‌کند و ره‌رو را از پاره‌کردن زنجیرها منع مـی‌کنـد. اگـر او بتواند با مفاهیم خدابانو هماهنگ شود، هر دو، عارف و بانو، از محدودیت رها خواهند شد. زن راه‌نمای بشر به سوی اوج لذّات جسمانی است. اگر با چشمان ناقص بـه او بنگـرد، بـه مرحله‌ای پست‌تر هبوط می‌کند و اگر با چشمان شریر جهل به او نگـاه کنـد، محکـوم بـه ابتذال و زشتی است، امّا با نگاه کسی که او را درک می‌کند، آزاد مـی‌شـود. قهرمـانی کـه بتواند او را هم‌چنان که هست، بدون هیـاهوی بسـیار و اطمینـانی کـه محتـاج آن اسـت

www.SID.ir

Archive of SID

بپذیرد، بالقوّه پادشاه و تجلّی خدای جهانی است که به دست آن زن خلق شده است» (همان: ۱۲۴).

همای و به‌آفرید، دو خواهرِ به اسارت‌رفتهٔ اسفندیار، درحالی‌که که سبو بر دوش دارند برای کسب آگاهی از ایران و اسفندیار، به نزدِ تاجری می‌روند که بتازگی درون دژ قدم نهاده است. آنان با شنیدنِ صدای اسفندیار که در جامهٔ تاجری به درون دژ راه یافته است، او را بجای می‌آورند. اسفندیار به شکرانهٔ آن‌که از آبِ دریا به سلامتی گذشته است، با اجازهٔ ارجاسب بزمی برپا می‌کند و شب‌هنگام آتشی برمی‌افروزد. «آتش، قاصدِ دنیایِ زندگان به دنیایِ مردگان است. ... مفهوم جنسیِ آتش در سراسرِ جهان مربوط است با طریقهٔ بدست‌آوردنِ آتش که مالش، حرکت و رفت‌وآمد است و تصویری از عملِ جنسی است» (شوالیه ـ گربران، ۱۳۸۸: ۱/ ۶۵). در داستان، ازدواجِ جادویی قهرمان با خدای‌بانو و رسیدن به وحدت از طریق برافروختنِ آتش تصویر شده است. پشوتن و سپاهیان با دیدنِ شعلهٔ سرکشِ آتش، شب‌هنگام به دژ حمله می‌برند. قهرمان نخست دو آنیمایِ دربند را آزاد می‌کند و سپس:

به زخم اندر، ارجاسب را کرد سست — ندیدند بر تنش جایی درست
ز پای اندرآمد تنِ پیل‌وار — جدا کردش از تن، سر، اسفندیار
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۷۳/۵)

برافروختن آتش نمادین که پیامی از دنیای زندگان به جهان مردگان است، بر این نکته تأکید می‌کند که اسفندیار با گذر از دریا و رفتن به دژ، زندگی دوباره یافته است. قهرمان پس از کشتنِ نفسِ امّاره، دژ رویین را که نمادی از ناخودآگاهِ اوست، به تنی چند از ایرانیان می‌سپارد که از عناصرِ خودآگاه هستند تا زین پس رابطهٔ میانِ خودآگاهی و ناخودآگاهی به آشتی صورت پذیرد. قهرمانی که برای تکمیل سلوک خویش بازمی‌گردد، ارباب دو جهان خواهد شد. هنر او «آزادی عبور و مرور در دو بخش آن است. حرکت از سوی تجلّیات زمان، به سوی اعماقِ سبب‌ساز و بازگشت از آن؛ آن هم به طوری‌که قواعد هیچ‌یک از این دو سو، به دیگری آلوده نشود، امّا در عینِ‌حال ذهن بتواند یکی را از دریچهٔ دیگری بنگرد» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۳۷).

نکته‌ای دیگر نیز در این داستان نهفته است:

چو من گفت از ایدر به بیرون شوم، — خود و نامداران به هامون شوم،
به ترکان، درِ دژ ببندید سخت، — مگر یار باشد مرا نیک‌بخت
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۷۴/۵)

گرچه قهرمان در هفت مرحله، سایه را با خود همراه کرده است و در آخر، ارجاسب، نفس بدفرمای درون را کشته است، باز هم به آشتی و نیک‌خواهیِ عناصرِ ناخودآگاه اعتمادی ندارد. از این‌رو از ایرانیانی که دژ بدانان سپرده شده است می‌خواهد تا درِ دژ را بر عناصر ناخودآگاه

www.SID.ir

Archive of SID

ببندند. مگر در برابر کسانی که نیک‌خواهِ او باشند، یعنی عناصرِ ناخودآگاه روان، اجازهٔ ورود به سطحِ خودآگاهی را پیدا نمی‌کنند و باید در همان لایهٔ عمیقِ ناخودآگاه بمانند.

۲-۳- برکت نهایی

در پایان سفر، قهرمان باید گنجی را تصاحب کند. این گنج ممکن است فناناپذیری جسم باشد. «برکت اعلی که انسان برای جسم فناناپذیر خویش می‌خواهد، سکونت دایمی در بهشتی است که هرگز مخدوش نشود» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۱۸۴). در این‌جا آن‌چه پادشاه از هم‌نشینی با خدای‌بانوان بدست می‌آورد، پاداش و برکت نهایی اوست. پاداشی که قهرمان از آشتی با دنیایِ ناخودآگاهِ بدست می‌آورد، افزون بر بدست‌آوردن گنج‌های ناخودآگاهِ تورانی، آشتی طبیعت با اوست. قهرمان وقتی از دژ بیرون می‌آید، هوای منطقه‌ای را که سرمای سخت بر آن حاکم بود، خوش و خرّم می‌بینند. دیگر از سرمای گزنده خبری نیست و زمین و هوا در اعتدالِ بهاری قرار دارند:

هوا خوش‌گوار و زمین پر نگار تو گفتی به تیر اندر آمد بهار

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۸۶/۵)

این مرحله نتیجهٔ نهایی گذار قهرمان از آستان و بازگشت اوست. «درست مانند شخصی که لباس‌های کهنه را به دور اندازد و لباس نو بر تن کند، خویشتن[1] تجسّم‌یافته هم، جسدهای فرسوده را به دور اندازد و واردِ جسدهای نو شود، اسلحهٔ بُرَنده آن را نمی‌بُرند، آتش آن را نمی‌سوزاند، آب آن را خیس نمی‌کند، باد آن را نمی‌فرساید. این خویشتن را نمی‌توان برید، سوزاند، خیس کرد و یا فرسود. جاودان، حاضر در هر کجا، بدون تغییر و بدون حرکت، خویشتن همیشه همان است که بود» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۴۵).

از نظر کمپبل، سفرِ پُر هراس قهرمان برای بدست‌آوردن و اکتشاف نیست، بلکه برای بازپس‌گرفتن و بازیافتنِ نیروهای الاهیی که قهرمان به جست‌وجوی آن‌ها برخاسته است. نیروهایی که در تمام این مدّت در قلب خود قهرمان وجود داشته‌اند. او «پسرِ پادشاه» است، فقط باید خود را بشناسد و قدرتی را که حقّ اوست، بدرستی در دست گیرد» (همان: ۴۷). برکتی دیگر که اسفندیار در صدد بدست‌آوردن آن است، تحقّق همان وعده‌ای است که خودآگاه در آغازِ داستان برای راندنِ او به سوی ناخودآگاه وعده داده بود. از آن‌جاکه قهرمان به رغمِ کشتن نفسِ بدفرمایِ درون، باز هم نگرانِ بدخواهی عناصر ناخودآگاه است، پس می‌توان فهمید که قهرمانِ خودآگاهِ آدمی، در هر برهه از زندگی، عزیمتی و تشرّفی نو پیش روی دارد و در هر مرحله‌ای باید بتواند خود را از بدخواهیِ نفس برهد، زیرا که نفس مردنی نیست.

در *شاهنامه*، بی‌درنگ، پس از هفت خان، نبردِ رستم و اسفندیار گزارش می‌شود، زیرا انتقالِ قدرت از پدر به پسر که بایستی به عنوانِ برکت سفرِ هفت خان می‌رسید، رخ

[1]. self

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌دهد. گویی خودآگاه، پس از این تشرّف، در بازگشت، به جای ایجادِ تحوّل، با صفتی دیگر درگیر می‌شود: قدرت‌طلبی و بناچار، کهن‌الگوی قهرمان، دوباره در چهرهٔ اسفندیار در برابرِ رستم قرار می‌گیرد.

۳- بازگشت

« اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو و یا خدا را پشتِ‌سر داشته باشد، آشکارا مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال تمام نیروهای حامی مافوقِ طبیعت حافظ اویند» (همان: ۲۰۶). ایجاد تحوّل در زندگی، رسالتی است که در بازگشت بر دوش قهرمان قرار می‌گیرد. در مواردی بسیار، قهرمانان از بازگشت و انجام رسالت خویش، سر باز زده‌اند و سکونت‌گزیدن در سرزمین خدابانو را ترجیح داده‌اند. شاید علّت مقاومت قهرمان از بازگشت، تردیدی است که در انتقال‌پذیر بودنِ پیام به دیگران در دل او راه می‌یابد (همان: ۱۹۶). قهرمانِ هفت خان، پس از شناخت و یکی‌شدن با عناصرِ ناخودآگاهِ درون، بی‌تردید از آستانِ تشرّف به سویِ خودآگاه، یعنی گشتاسب، بازمی‌گردد تا رسالتی را که بر دوش دارد، بانجام رساند و منشأ تحوّل باشد، امّا خودآگاهِ قدرت طلب، گرچه به گفتارِ نیکِ زردشت روی آورده است، هم‌چنان دل در بندِ دروغ دارد. پس با سر باز زدن از عمل به تعهّدی که به قهرمان سپرده است، او را واردِ چالشی تازه می‌کند.

نتیجه‌گیری

«داستان» با تازش عواملِ ناخودآگاه به خودآگاه آغاز می‌شود. خودآگاه برای سفر به دنیایِ ناشناخته و البتّه ترسناکِ درون، به قهرمانی نیاز دارد که پیش‌تر آن را بِبَند کشیده است. جاماسب، پیکِ خودآگاه، با تحریکِ حسِّ انتقام‌جویی، قهرمان را به آزادی از بند و آغازِ حرکت تشویق می‌کند. او در گام نخست بر سر دوراهی تردید قرار می‌گیرد. کهن‌الگوی پیرِ دانا که گاهی با کهن‌الگوی سایه در این داستان یکی شده است، قهرمان را در انتخاب راه درست یاری می‌رساند و بدین‌سان، او به مددِ یاری‌رسان، در هفت وادی بر صفاتِ منفی سایه چیرگی می‌یابد. یک بار هم به یاری دعای پشوتن، امدادِ غیبی فرامی‌رسد و برف و سرما را از قهرمان دور می‌سازد. قهرمان پس از عبور از دریا، در هیأتی نو به رویین‌دژ، قدم می‌نهد و سرانجام پس از دیدار با آنیمای درون و یکی‌شدن با او، از طریق برافروختنِ آتشِ نمادین و کشتن ارجاسبِ تورانی، نماد از نفس امّاره، تشرّف پایان می‌یابد. گویی قهرمان به هنگامِ خروج از رویین‌دژ، رویین شده است، زمین و زمان را در اعتدالِ بهاری می‌یابد و از طبیعت آسیبی نمی‌بیند. او با گنج‌هایی که بدست آورده و به امید دریافت آخرین برکت از سوی خودآگاه، یعنی رسیدن به تختِ شاهی برای متحوّل‌کردنِ جامعه بازمی‌گردد، امّا خودآگاه که هنوز از بندِ قدرت‌طلبی نرَسته است، قهرمان را به چالشی دیگر می‌کشاند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۲). *آیین‌ها و نمادهای تشرّف*، ترجمهٔ مانی صالحی‌علّامه. تهران: نیلوفر.
- امامی، نصرالله و دیگران. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل منظومهٔ مانلی نیمایوشیج بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل»، *فصل‌نامهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۴، صص ۱-۲۰.
- بزرگ بیگدلی، سعید و احسان پورابریشم. (۱۳۹۰). «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان بر اساس نظریّهٔ فرآیند فردیّت فروید»، *فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال هفتم، شمارهٔ ۲۳، صص ۹-۳۸.
- پالمر، مایکل. (۱۳۸۵). *فروید، یونگ و دین*، ترجمهٔ محمّد دهگان‌پور و غلامرضا محمّدی، تهران: رشد.
- زعفرانلو، فرزانه. (۱۳۹۰). *ساختار اسطوره‌ای سمک عیّار و انطباق آن با نظریّهٔ ژوزف کمپبل*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانش‌گاه آزاد اسلامی واحد شیروان.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *داستان یک روح*، تهران: فردوس.
- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*، ج ۱، ۲ و ۳، ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون.
- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ج۴، ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون.
- فرانکل، ویکتور. (۱۳۶۷). *انسان در جست‌وجوی معنی*، ترجمهٔ اکبر معارفی، تهران: دانش‌گاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، دفتر پنجم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- کمپبل، ژوزف. (۱۳۹۲). *قهرمان هزار چهره*، ترجمهٔ شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب‌گردان.
- کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۸). «تحلیل تک اسطوره‌سنجی نزد کمبل با نگاهی به روایت یونس و ماهی»، *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، سال سوم، شمارهٔ ۱۴، صص ۷۴ -۹۱.
- گورین، ویلفرد.ال و دیگران. (۱۳۷۰). *راه‌نمای روی‌کردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطّلاعات.
- نیچه، فردریش. (۱۳۸۷). *غروب بت‌ها*، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگاه.
- واعظ، بتول و رقیّه کاردل ایلواری. (۱۳۹۴). «نقد اسطوره‌شناختی گنبد سیاه»، *دو فصل‌نامهٔ علوم ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ ۷،، صص ۲۳۳-۲۵۰.
- وگلر، کریستفر. (۱۳۹۰). *ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه*، ترجمهٔ عبّاس اکبری، تهران: نیلوفر.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۶). *روان‌کاوی در ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)*، تهران: تاریخ ایران.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

www.SID.ir