نقش هنری عناصر اساطیری در «شاهنامه»

دکتر سعید حمیدیان

کاوش بنیانها و عناصر اساطیری *شاهنامه* ارتباط مستقیمی به بحث ما ندارد. ما تنها به ذکر چند نکته دربارهٔ نقش و تأثیر هنری این عناصر بسنده می‌کنیم.

درست است که‌عناصر اساطیری‌نما و برساخته کمتر در *شاهنامه* راه دارد، امّا این معنی را نیز نمی‌توان منکر شد که هرچه جلوتر می‌آییم عناصر اساطیری نقش اصیل خود را کمابیش از دست می‌دهند و به‌صورت ابزارهای هنری درمی‌آیند. هم از این روست که گاهی تمییز عناصر اساطیریِ محض از آنچه در قرون متأخر به انگیزهٔ بهره‌گیری هنری پدید آمده و زادهٔ تخیّل داستان‌پردازان است دشوار به‌نظر می‌رسد. همهٔ ادوار *شاهنامه* نیز، چنانکه خواهیم دید، از لحاظ کم‌وکیف و نحوهٔ استفاده از عناصر اساطیری و میزان دگرگونی آنها یکسان نیست. دگرگونی، خلط، جعل و تبدیل به صِرف ابزار هنری فرایندی است که در متون داستانی فارسی به مرور زمان بسط و گسترش می‌یابد. در یك نظر اجمالی سه دورهٔ مشخص از لحاظ چگونگی نقش اساطیر در طول تاریخ داستانی ما- همچون حماسه‌های اقوام دیگری که دارای پیشینهٔ اساطیری‌اند- دیده می‌شود که شاید بتوان آنها را چنین نامگذاری کرد: عصر اسطوره‌زیستی، عصر اسطوره‌پیرایی، و عصر اسطوره‌زدایی.

دورهٔ اول همان است که اساطیر در اصیلترین و بدویترین شکل و کارکرد خود ظاهر می‌شود و تأثیر آن در همهٔ شئون زندگی مردم جوامع کهن آشکار است، به گونه‌ای که بنیان تفکرات و معتقدات آنان می‌شود. اساطیر در این دوره هنوز به‌صورتی درنیامده است که موضوع بررسی و تحلیل گردد و انسان نسبت به پدیدارهای بی‌نهایت متنوّع اساطیری هنوز آن فاصلهٔ منطقی میان ذهن و عین را و، لاجرم، قدرت تجزیه و تحلیل امور را پیدا نکرده است. اسطوره در متن زندگی انسان بوده و اساطیر نقشی خلاق و سازنده در حیات فردی و جمعی ایفا می‌کرده است.

امّا دورهٔ دوم روزگاری است که اساطیر، به تأثیر خرد و تعقّل انسان، دگرگون می‌شوند و صورت اولیهٔ خود را ازدست می‌دهند. به دلیل اهمیت این دوره در بررسی نقش هنریِ پدیدارهای اساطیری *شاهنامه*، لازم است توضیح مختصری دربارهٔ آن بدهیم. در دوران رشد و بلوغ قوای عقلانی و رواج فزایندهٔ معیارهای خردگرایانه، نگرش تعقّلی در اساطیر کهن رواج می‌یابد. از مشخّصات بارز این دوره است چون و چرا کردن دربارهٔ پدیدارهای اساطیری، تشکیك، صبغهٔ توجیهات عقلانی بخشیدن به آنچه روزگاری ناخودآگاه بنیان فکری و اعتقادی انسان را تشکیل می‌داده، و قایل شدن به خصلت رمزی این پدیدارها. همچنین استفاده از این عناصر به عنوان ابزاری هنری را می‌توان از نتایج همین فرایند دانست. در یونان کهن، هومر و هسیود را می‌توان آغازگران این دوره خواند. در *ایلیاد* ملاحظه می‌کنیم که سراینده، به‌رغم تسلّط فکر دینی در این منظومه، از زبان برخی اشخاص داستان باب اعتراض به خدایان را می‌گشاید و ازجمله آنان را متهم می‌دارد که هرچه بهروزی و نیکبختی است از آنِ خود کرده و تیره‌روزی و آشفتگی را به آدمیان وانهاده و آنان را وجه‌المصالحهٔ خود قرارداده‌اند.[1] هسیود حتی بسی بیش ازهومر به دخالت دادن عنصر تعقّل در اساطیر می‌پردازد ودلیل این امر را باید در این جستجو کرد که مخاطبان او، به خلاف هومر که بیشتر جنگاوران و ریش‌سفیدان را طرف خطاب قرار می‌داد، از میان خردگرایان و اهل فکر و فلسفه بودند.[2] در این فرایند، تأثیر فیلسوفان خردگرای یونان کهن و، حتی بیش از آنها، حکمای اسکندرانی در پیراستن مفهوم الوهیت از بنیانهای اساطیری بسیار بود. اینان، با گرایش به خدای واحد و عقلانی، در طریق محال و ممتنع جلوه دادن اساطیر گام برداشتند و رفته‌رفته تفسیرهای استعاری و رمزی از پدیدارهای اساطیری رواج یافت، چنانکه مثلا اِوِهِمِر (Évehémère) قایل به این شد که واقعهٔ اساطیریِ به بند کشیده شدن «هِرا» به‌دست «زئوس» استعاره از این است که اثیرْ حدّ و انتهای هواست، و از این قبیل. فیلون

حاشیه:

۱) برای نمونه، نك. *ایلیاد*، ترجمهٔ سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲، ص ۵۷۶، ۶۱۱ و بویژه ۷۰۱. همچنین در آثار دیگری از قبیل پرومتئوس از آیسخولوس و اسطورهٔ سیزیفوس و غیره نیز اندیشهٔ اعتراض به تنگ‌نظریهای خدایان و رعایت جانب انسان را می‌توان مشاهده کرد.

۲) دربارهٔ شروع رَوَند اسطوره‌پیرایی بنگرید به بحث دقیق و روشنگر میرچاالیاده در *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۲، ص ۱۵۳ به بعد.

یهودی، اوریگن و سایر اسکندرانیها نیز همین روش را در تأویل اساطیر در پیش گرفتند و، بدین‌سان، جریان عقلانی‌سازی پدیدارها و رویدادهای اساطیری در حول‌وحوش سدهٔ سوم ق م رواج کامل یافت[۳]، فرایندی که در طول تاریخ همچنان تداوم و بسط و گسترش داشته است. دورهٔ سوم را نیز، که به نام اسطوره‌زدایی خواندیم و نامش گویای چگونگی آن است، از آنجا که قرون جدید و ازجمله عصر ما را در بر می‌گیرد، بخوبی می‌شناسیم و نیاز به توضیح ندارد: عصر زوالِ اسطوره و قطع پیوند با آن در جوامع متمدن و بهره‌گیریهای موضعیِ از هر عنصر اساطیری به‌عنوان اشارات و تلمیحات و به‌طورکلّی به‌صورت عناصری صرفاً هنری و تزیینی و البته عصر شکوفایی پژوهشها و بررسیها دربارهٔ آن در مقام رشته‌ای خاص به کمك شیوه‌های علمی و در ردیف هر چیز عتیق دیگر (بدیهی است که، با قید «جوامع متمدن»، آن اقوام بدوی که هنوز حامل بنیانهای زندهٔ اساطیری‌اند از شمول حکم این قطع پیوند خارج‌اند).

و امّا، درحالی‌که حتی امثال هومر و هسیود در قرنها قبل از میلاد داخل در مقولهٔ اسطوره‌پیرایی قرار می‌گیرند، پیداست که فردوسی را باید متعلق به دورهٔ کمال و رواج آن بدانیم. ندرت عجیب بدویّت و خشونت در *شاهنامه* نسبت به حماسه‌های هومر بیانگر راه درازی است که در فرایند اسطوره‌پیرایی طی شده است. اقتضای حماسه‌های طبیعی و راستینْ خشونت و خلوص بدوی و احتوا بر اساطیر به‌صورت اصیل آغازین و فارغ از تأویل و استنتاجات انتزاعی و عقلانی است. بدین قرار، حماسه‌های کهنی همچون *گیلگمش*، *ایلیاد* و *اودیسه*، *مهابهارات* و *راماین* و امثال اینها، از لحاظ بهره‌مندی هرچه بیشتر از خصیصهٔ مذکور، اصالت و خلوصی بیش از *شاهنامه* دارند و این امر از نظر منتقدان پنهان نمانده است؛ هرچند، اگر این آثار را با مناط عمق و اعتلای اندیشه و پیام و روح خرد و تفلسف و تکامل بنیانهای اخلاقی بسنجیم، انکار برتری *شاهنامه* به گمان ما دور از انصاف خواهد بود. اگر مناط را به سود معیار اوّلی تنقیح کنیم باید معترف بدین شویم که *شاهنامه* زیاده صبغهٔ عقلانی دارد، و، به همین سان، عناصر اساطیری موجود در آن نیز تا حدود زیادی از حالت آغازین خود به دور افتاده است. به همین سبب است که مثلا نقل اساطیر از حماسه‌های هومر سندیّت بیشتری دارد تا *شاهنامه* (هرچند دو منظومهٔ هومر نیز به میزانی اندك از توجیهات عقلانی و انتزاعی و داوریهای ارزشی سراینده بهره دارد). اگر فی‌المثل جنگ تروا یا دست‌کم بهانهٔ آن یعنی ربوده شدن هلن منشأ در غریزهٔ شهوی دارد؛ اگر آخیلوس مصالح قوم و سرزمین خود را فدای غرض و غریزه‌ای از همین دست، یعنی قهر کردن از آگاممنون بر سر تصاحب معشوقه‌اش بریزئیس، می‌کند و تنها پس از قتل دوست و خادم خود، پاتروکلس، پای به میدان نبرد می‌نهد؛ اگر همین آخیلوس پس از کشتن هکتور پیکر او را بر اسب خود می‌بندد و به این سو و آن سو می‌کشد، و خشونتها و جانورخوییهای بی‌اندازهٔ دیگر، دلیل آن را در همین اصالت وخلوص بیشتری باید جست که منظومه‌های هومر از لحاظ پدیدارهای اساطیری نسبت به *شاهنامه* داراست. این‌گونه خشونتها و بدویّتها در *شاهنامه* جز در مورد اسوه‌های اساطیری شرّ و شرارت بسیار کمتر به‌چشم می‌خورد.

و امّا، در مورد عصر فردوسی، وضعیت دوگانه‌ای وجود دارد بدین‌سان که، از سویی، با توجه به شرایط و مقتضیات این عصر که دورهٔ احیای مواریث کهن و ازجمله اساطیر و حماسه‌های ایرانی است، شاهد کوششهای عظیم فردوسی و امثال او در راه گردآوری و تدوین اسطوره‌های کهن هستیم و، از سوی دیگر، از آنجا که این عصر روزگار اعتلای خردگرایی و علوم عقلی است، دخالت عنصر تعقّل در نقل اساطیر و پیرایش آنها بر وفق معیارهای عقلانی امری اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.

یکی از مظاهر عقلانی‌سازی در فرایند اسطوره‌پیرایی، چنانکه گفتیم، رمزگرایی در امر اساطیر است؛ یعنی قایل شدن به این‌که فلان اسطوره رمزی از فلان معنی است. فردوسی معتقد است که اساطیر چیزی جز رمز نیستند، چنانکه در مورد خوارق عادات موجود در *شاهنامه* می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان
به رنگ فسون و بهانه مخوان
ازو هرچه اندر خورد با خرد
وگر بر ره رمز و معنی برد
(شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۱، ص ۲۱، ب ۱۲۴ و ۱۲۵)

ملاحظه می‌فرمایید که او مطالب *شاهنامه* را از دو سنخ می‌داند: یکی آنهایی که با خرد سازگار است و دیگر آنهایی که تأویل عقلانی از طریق رمز دارد و، بدین‌سان؛ تمامیِ مطالب کتاب را به کلّیت خردپذیری درمی‌آورد. این نمادگرایی خود محصول اندیشهٔ انسان عصر خرد است. در مقدّمهٔ داستان اکوان دیو نیز بر همین معنی صحّه می‌گذارد:

نباشی بدین گفته همداستان
که دهقان همی گوید از باستان

خردمند کاین داستان بشنود
به دانش گراید بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یاد آوری
شود رام و کوته کند داوری

(ج ۴، ص ۳۰۲، ب ۱۶ تا ۱۹)

بدین‌سان، او ما را از باور کردن صورت ظاهر و جنبه‌های خارق‌العادهٔ آن منع و به معنی و مرموز آن راهنمایی می‌کند. اودیو را نیز رمز مردم بد و خدای ناشناس می‌داند:

تو مر دیو را مردم بدشناس
کسی کو ندارد ز یزدان هراس
هر آنکو گذشت از ره مردمی
ز دیوان شمر مشمر از آدمی

(ج ۴، ص ۳۱۰، ب ۱۴۰ و ۱۴۱)

همین توجیهات عقلانی را در سراسر مطالب *شاهنامه* می‌توان دید.

نکتهٔ مهمی که باید بدان توجه داشت این است که نقش و کارکرد عناصر اساطیری در سراسر این منظومهٔ عظیم یکسان نیست، بلکه دوره‌های مختلفی را از این لحاظ می‌توان تمییز داد. دورهٔ نخست، که تا حدود عصر فریدون طول می‌کشد، سرشتی صرفاً اساطیری دارد، بدین‌گونه که عناصر اساطیری در این دوره نه به‌صورتی منفرد و موضعی بلکه در درون نظامی منسجم جای دارند. تملمی چهره‌ها و رویدادها به پیشینهٔ کهن اساطیری متعلق‌اند. به‌عبارت دیگر، وقایع این دوره، که نخستین دوران شکل‌گیری نهادهای تمدّن قوم ایرانی است، تماماً در حافظه و خاطرهٔ قومی ایرانیان باقی مانده و می‌توان گفت که این قوم دربارهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ این عصر همداستان است و هنوز تفاوتهایی که زادهٔ تیره‌ها و مناطق مختلف و تضاد علایق است (مثل آنچه مربوط به پارتها در شمال شرق، سیستانیان در جنوب شرق و پارسها در جنوب است) در آن راه نیافته است. هم از این روی است که مطالب مربوط به این دوره بی‌کم‌وزیاد و بی‌دخالت آراء و عقاید و علایق مختلف نقل می‌شود و باز، از این جهت که ذوق و قریحهٔ راویان در آنها اِعمال نشده، جنبهٔ داستانی چندان نیرومندی در نقل رویدادهای این دوره نمی‌بینیم و از تمهیدات هنرمندانه و عناصر هیجان‌آور و نیز در بیان آنها از شیوه‌های توصیفیِ دلپذیر و صور خیال مناسبِ داستان کمتر از دوره‌های بعد استفاده شده است. اساساً طرحهای داستانیِ جذّاب و هیجان‌انگیز در هنگامی که در هزاره‌های اول و دوم به ترتیب نیروهای اهورایی و اهریمنی تسلّط مطلق دارند نمی‌تواند به‌کار آید و تنها در هزارهٔ سوم، یعنی دوران آمیختگی و تناوب نیکی و بدی است، که رویدادهای متنوع و خوش و ناخوش و اشخاصی که دارای نسبیّتهای متغیر و گوناگونی از نیکی و بدی هستند در جهت خلق جاذبه‌های داستانی به‌کار می‌افتند. شاید بدین‌سبب است که مهمترین و ارزشمندترین داستان از لحاظ ویژگیهای هنری تنها در پایان هزارهٔ دوم (عصر تسلّط نماد بدی یعنی ضحّاک) شکل می‌گیرد، یعنی در داستان کاوه. کاوه درحقیقت پیشوای پهلوانانِ بعدی و سلسله‌جنبان داستانهای جذاب عصر پهلوانی است. نخستین بار درضمن همین داستان است که حالت تعلیق و انتظار (suspense) و هیجان داستانی در خواننده پدید می‌آید و «عمل» داستانی نقش برجستهٔ خود را پیدا می‌کند.

در عصر پهلوانی، که از زمان بالیدگی منوچهر آغاز و تا مرگ رستم ادامه می‌یابد، نقش عناصر اساطیری رفته‌رفته دگرگون می‌شود. این دگرگونی هم کمّی است و هم کیفی. از نظر کمّی تعداد این گونه عناصر به‌تدریج روی به کاهش می‌گذارد و نیز این عناصر از حالت نظام واحد و منسجم موجود در عصر اساطیری خارج و به‌صورت موضعی و منفرد به‌کار برده می‌شوند. به لحاظ کیفی نیز تبدّلات مهمی در جهت هرچه برجسته‌تر شدن نقش انسان و بهره‌گیری از قوا و قابلیتهای گوناگون او و برای تأثیرگذاری در رویدادها پدید می‌آید. برای مثال، تغییر مهمّی که در اواخر عصر فریدون پدید می‌آید صبغهٔ کلّیِ بهره‌گیری از عناصر اساطیری را در ادوار بعد تعیین می‌کند، بدین معنی که دد و دام، که تا کنون نقش کارگزاران و خدمتکاران انسان را داشته و بمنزلهٔ سپاه و بازوی اجرایی در اختیار شاهان بوده‌اند، جای خود را به آدمیان می‌دهند؛ و این دگرگونیِ بس مهم از نظر داستانی در جهت اصالت و اهمیت هرچه بیشتر بخشیدن به نقش انسان در رویدادهاست. در این مقطع برای آخرین بار از جانورانی همچون شیر و پلنگ به‌عنوان نیروهای رزمنده بهره‌گیری می‌شود. درحقیقت، هنگامی که پهلوانانی که خود در حکم شیران و پلنگان معرکه و حتی بسی برتر از آنها در داستانها ایفاگر نقش اصلی می‌شوند دیگر نیازی به عنصر اساطیری دد و دام نیست. در اواخر عمر فریدون، پهلوانان در کنار شیر و پلنگ و پیل در درگاه فریدون حضور دارند. نمونه‌ای دیگر از دگرگونی کیفی عناصر اساطیری

حاشیه:

۳) برای اطلاع بیشتر نک. همان، ص ۱۵۷ تا ۱۶۰.

این است که دیوان، نه تنها حضور مستمرّشان در عصر اساطیری به ظهور متناوب در عصر پهلوانی بدل می‌شود، حالتی بیش از پیش آدمی‌واره می‌یابند، برخی از آنان از برخی دیگر برتر شمرده می‌شوند (همچنانکه رستم برای اولاد غندی، به سبب خدمتی که به‌عنوان راهنما برای یافتن سرکردهٔ دیوان و نجات کاوس از بند آنان به او کرده، از پادشاه فرمان حکومت مازندران را می‌گیرد). دیوان از این پس برای خود کشوری ویژه (گرگسار و مازندران) پیدا می‌کنند. در دورهٔ پهلوانی، به‌نظر می‌رسد که اختیار داستانپردازان در استفاده از خوارق عادات و امور ماورای طبیعی برای خلق جاذبه‌های داستانی بیشتر می‌شود، بدین‌سان که اساطیر آغازین دستخوش دگرگونیهایی می‌شود و نقش تخیّل و خلّاقهٔ راویان داستانها بارزتر می‌گردد. داستان فریدون و ماجرای کاوه، که بدان اشاره شد، به گمان ما نخستین داستان کامل از نظر عناصر و جاذبه‌های داستانی از قبیل تفصیل زمینه‌ها، هیجان، کشاکشهای گیرا میان دو قطب خیر و شر، تقویت نقش مردم در داستان، مکالمات مفصّل و ورود عنصر پهلوانی به گونه‌ای مجزّا از شاه (کاوه و سپس سام، قارن و دیگران) است. همچنین می‌توان حدس زد که از این مقطع به بعد، در جوار عناصر اساطیری کهن، عناصر نوساخته به مرور هرچه بیشتر می‌شود و این خود دگرگونی مهمّی در مجموعهٔ اساطیر *شاهنامه* است. از همین ایام، داستانها و پهلوانان جنوب شرقی با سام وارد حماسهٔ ملّی می‌شوند و برترین جایگاه را از آنِ خود می‌کنند و، بدین‌سان، آن نظام منسجم اساطیری پیشین جای خود را به اختلاط اسطوره‌های اقوام مختلف می‌دهد. اَشکال متعدد و نو به نوی از پدیدارهای اساطیری به میان می‌آید، از قبیل ویژگیهای بارز جسمانی چون ابعاد و نیروی خارق‌العادهٔ جسمانی، رویین‌تنی، زادن و رشد و خوراك غیرعادی پهلوان، اژدها و اژدهاکشی او، انواع وسایل خارق‌العاده از مرکب و سلاحهای گوناگون و جز اینها. جالب‌توجه است که در مورد دیوان، پس از چهار شاهِ نخستینِ *شاهنامه* دیگر تا پایان عصر اساطیری از آنها نشانی نمی‌بینیم، درحالی که در عصر پهلوانی بارها شاهد رویارویی انسان با دیو هستیم. در عصر کیخسرو، که قریب به پایان دورهٔ پهلوانی است، با آنکه اصل ماجراهای مربوط به او جزو پیکرهٔ اصلی و کهن نظام اساطیری قوم ایرانی است، به‌نظر می‌رسد تعدادی از عناصر اساطیریِ برساخته یا برگرفته از افسانه‌های بحری در داستان او وارد شده باشد و آن در هنگام گذشتن او و سپاهش از آب زره در تعقیب افراسیاب است که مردم و موجودات غریبی بر سر راه او پدیدار می‌شوند، مثل گاوانی با نیروی شیران، مردمی با مویهای کمندوار و تن پرپشم مانند گوسپندان، یا با سرِ گاومیش که دو دست از پشت و دو پای از پیش دارند، موجوداتی با سرماهی و تن نهنگ و برخی با پای گور و تن پلنگ (ج ۵، ص ۳۵۱، ب ۱۹۷۱ به بعد).

در دوران تاریخی یا تاریخی‌گونهٔ *شاهنامه*[۴]، به‌نظر می‌رسد فرایند خلق، خلط یا جعل عناصرِ خارق عادت و استفاده از آنها به‌عنوان صِرف ابزارهای هنری در جهت ایجاد هیجان و اعجاب ابعاد تازه‌ای می‌یابد. مشکل بتوان گفت که ظهور پدیدارهایی از قبیل اژدها، کرم هفتواد، شیر کمّی و بسیاری از خوارق منسوب به شاهان این عصر انگیزه‌ای جز تزیین، مبالغه و ایجاد کشش و هیجان داستانی و امثال اینها داشته است. حالت تصنع و «مونتاژی» در برخی از این عناصر شك‌برانگیز است. از همین دست است خوارق عاداتی که داستان اسکندر بسی از آنها را یکجا دربر دارد: شهر نرم‌پایان، شهر زنانی با پستانهای عجیب که یکی همچون پستان انسان و دیگری همچون جوشن جنگجویان است، شهر سیاهانی که آتش از دهانشان بیرون می‌آید، چشمهٔ آب حیوان و آنچه به آن مربوط است، همسخنی اسکندر با مرغان، دیدن اسرافیل صور به‌دست، مردمی با تن انسان و سر گراز، قصری عجیب با ایوانهایی که پوشش آنها از استخوان ماهی است و جز اینها.

در هرحال، در بخش اعظم *شاهنامه* اعتدالی طبیعی در کاربرد این عناصر مشهود است و اصالت و روح حماسی و ملی در اکثر آنها وجود دارد و، گذشته از اصالت اساطیر در دورهٔ نخستین، اختلاط عناصر اساطیری در دورهٔ دوم نیز، با توجه به ساختار حماسهٔ ما که داستانهای طوایف مختلفی را در خود جای داده است، امری اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. همچنین کاهشی تدریجی که در *شاهنامه* در این عناصر دیده می‌شود کاملا با بلوغ تدریجی قوای عقلانی انسان در طول تاریخ مطابق است. امّا در متون حماسی بعد از *شاهنامه* غالباً آنچنان مبالغه‌ای در نقل خوارق عادات از نظر کمّی و کیفی هست که حیرت‌انگیز است و خواننده را در مورد اصالت آنها دچار تردید می‌کند. مقایسه‌ای میان *شاهنامه* و *گرشاسپنامهٔ* اسدی و *سامنامهٔ* خواجوی کرمانی بسیار گویاست و نشان می‌دهد که کمیت و کیفیت عناصر اساطیری *شاهنامه* با دو متن دیگر قابل قیاس نیست. اگر در *شاهنامه* این‌گونه عناصر ـ دست‌کم اغلب آنها ـ در متن نظام فکری و ساختار فرهنگی ایرانیان کهن قرار دارد و در جهت تاریخ تحول

فکری این قوم تحلیل شدنی است، در دو متن دیگر کمتر می‌توان برای خوارق عادات زمینه و پیشینه‌ای کافی سراغ کرد. شاید یکی از دلایل این امر آن باشد که متونی از این دست متعلّق به سدهٔ پنجم به بعد، یعنی زمانی است که روح ملّی و اشتیاق بازیافت اصالتهای گذشته رفته‌رفته روی به نزول نهاده است. از *گرشاسپنامهٔ* عصر سلجوقی و *سامنامهٔ* دورهٔ مغولی چه انتظاری جز این می‌رود؟ دلیل دیگر به گمان ما کمبود دید و شمّ هنری در سازندگان این گونه منظومه‌ها نسبت به استاد طوس است. به‌نظر می‌رسد که خوارق عادات موجود در این متنها غالباً جنبهٔ برساخته داشته باشد و زادهٔ تفنن و تنوع‌طلبی مردم زمانهای متأخر باشد. چنین می‌نماید که حماسه‌پردازان و منابع آنها هرچه بیشتر از این عناصر به مثابهٔ ابزاری برای بالا بردن میزان کشش و هیجان داستان- که از قضا نتیجهٔ عکس هم داده- استفاده کرده و کمتر به اصالت و جایگاه آنها در بافت فکر و فرهنگ مردم روزگاران کهن توجه داشته‌اند. این‌گونه کاربرد عناصر خارق‌العاده، از آنجا که روال طبیعی داستان را برهم می‌زند، از جاذبهٔ آن می‌کاهد. خواننده هنوز از یك حالت اعجاب و حیرت خارج نشده به اعجابی دیگر دچار می‌شود و مآلا ملالی به او دست می‌دهد که موجب بی‌اعتنایی یا کم‌توجهی او به این گونه عناصر می‌شود. کاربرد ناشیانهٔ عناصر خارق عادت امکان طرح‌ریزی سنجیده و حرکت آرام و منطقی داستان به سمت اوج و گره‌گشایی را سلب می‌کند و ظرفیت پرورش «تیپها» را محدود می‌سازد. قهرمان در این حالت به موجودی غریب و قلدرمآب و ماجراجو تبدیل می‌شود که هر لحظه منتظر حادثه‌ای و مقابله با موقعیتی عجیب است. به همین دلیل است که قهرمانان این داستانها به‌صورت باسمه‌ای و بی‌تعیّن درمی‌آیند که یکی تکرار دیگری است. احساس می‌شود که این زمینه پس از فردوسی وسیله‌ای شده است برای رقابت حماسه‌سرایان با یکدیگر: هریك از آنان کوشیده است تا در کمیت و کیفیت استفاده از آنها از حدّ دیگری درگذرد. گرشاسپ اسدی از گهواره بر اسب می‌نشیند و پیل دوان و دمان را با دست متوقف می‌کند. در بزرگسالی اگر کمند را به کوه بیاویزد با حرکت اسب کوه را از جای برمی‌کَند، از جام ده منی می‌نوشد، خرطوم فیل را گره می‌زند. اگر رستم در نوجوانی پیلی را به ضرب گرز می‌کشد، گرشاسپ در خردسالی به یك حمله یکصد پیل را برهم می‌افگند؛ اگر اسفندیار *شاهنامه* رویین‌تن است، گرشاسپ هم باید چنین باشد هرچند با روایات کهن مطابق نباشد و بر این قیاس[5]. *گرشاسپنامه* سرشار است از جانورانی غریب، از قبیل پرنده‌ای که نهنگ را می‌درد (ص ۱۰۵ و ۱۰۶)، نسناس (ص ۱۲۰)، گاو آبی که از نفسش نور می‌پراگند (ص ۱۴۹)، مرغ خودسوز که از پنجاه سوراخ نوا سرمی‌دهد (ص ۱۶۰)، موجودات سه‌رو و هزارپا و چهارچشم، جانورانی با دم ماهی و چنگ شیر که دهان روی سینه دارند و چشم از زیر، با تن اسب و خرطوم پیل، دارای سر گاو و یشك (دندان پیشین) نهنگ، با تن آدم و شاخ بز کوهی (ص ۱۶۱)، انسانهای گیاهوار (ص ۱۶۹)، مردم یك‌چشم و یك‌پا (ص ۱۷۳)، سگساران (ص ۱۷۴)، مردم سه‌سر (ص ۱۷۸)، مردم آبزی (ص ۳۰۹)، مار پرنده (ص ۳۵۴)، مردم سه‌چشم و دورنگ (ص ۳۶۴)، ددِ هشت‌پا و دوسر (ص ۴۵۴)[6] و جز آن که فهرستی طویل و ملال‌آور می‌سازد. معلوم می‌شود که *گرشاسپنامه* از لحاظ جانوران عجیب تا چه حدّ کار را از *اودیسهٔ* قرنها پیش از میلاد درگذرانده است. این عناصر اساطیری‌گونه و سایر عجایب این کتاب، به‌نظر ژول موهل، اصیل و متعلّق به ایام پیش از اسلام نیست و ظاهراً در دورهٔ اسلامی از افسانه‌های بحر پیمایان خلیج فارس و دریای عمان اقتباس شده است (*حماسه‌سرایی در ایران*، ص ۲۸۸). همچنین این کتاب برخی عناصر سامی را نیز در خود راه داده است (*همان*، ص ۲۸۷). *سامنامه* هم دست‌کمی از آن ندارد، نهایت اینکه ظاهراً سراینده، چون دیده است که دیگران پیشتر چیزی از عجایب را ناگفته نگذارده‌اند، بیشتر همّ خود را بر سر درج افسون و جادوی و طلسم صرف کرده است. خواجو یا صاحبان منابع او هم ظاهراً فکر می‌کرده‌اند که منظومهٔ حماسی یعنی ردیف کردن این چیزها به گونه‌ای که دایم مثل پتکی بر سر خواننده فرود آید و لحظه‌ای هم به او امان اندیشیدن ندهد![7]

حاشیه:

۴) چنانکه می‌دانیم عده‌ای از *شاهنامه*‌پژوهان به سبب دخول عناصر اساطیری و افسانه‌ای در سراسر *شاهنامه* با تقسیم آن به سه دورهٔ اساطیری، حماسی و تاریخی مخالفند. ما باوجود اعتقاد به عدم امکان چنین تقسیمی عجالتاً برای تبیین قضایا چاره‌ای از به‌کارگیری آن- که درحقیقت شرّ ناگزیری است- نداشته‌ایم.

۵) در مورد هریك از این خصوصیات نك. اسدی طوسی، *گرشاسپنامه*، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، بروخیم، ۱۳۱۷، ص ۴۹، ۵۰، ۸۱ و ۲۷۸.

۶) *همان*.

۷) برای نمونهٔ این طلسمات و طلسم‌شکنیها و جادوییها، نك. خواجوی کرمانی، *سامنامه*، به تصحیح اردشیر بنشاهی، چاپ سنگی، بمبئی، ۱۳۱۹، ج ۱، ص ۴۸، ۱۰۶، ۱۰۸ (دومورد)، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳ (دومورد)، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲؛ ج ۲، ص ۴۱، ۴۸، ۴۹، ۵۳، ۶۰، ۶۴، ۶۵، ۸۲، ۹۰، ۱۰۱، ۱۶۵، ۱۶۹، ۲۶۸، ۲۶۹، ۳۵۵، ۴۲۰.