نقد اسطوره‌شناختی «گنبد سیاه» هفت پیکر نظامی

(۲۵۲-۲۳۳ مجله علوم ادبی)

بتول واعظ[۱]
رقیه کاردل ایلواری[۲]

چکیده

در این جستار، یکی از داستان‌های هفت پیکر نظامی با عنوان «گنبد سیاه» براساس نقد اسطوره‌شناختی یا کهن‌الگویی تحلیل می‌شود. نخست این قصه را از نظر شکل و ساخت داستانی و خط سیر رویدادهای داستان براساس هرم فریتاگ بررسی کرده‌ایم. ساختار روایتی قصه گنبد سیاه مانند دیگر داستان‌های کلاسیک و پیشامدرن، از سیری خطی پیروی می‌کند که دارای سه مرحله شروع، اوج و فرود یا نقطه پایان است. سپس خوانشی دیگرگونه براساس آرکی‌تایپ‌های اسطوره‌ای آورده‌ایم چون مقوله سفر، آب، عدد، رنگ سیاه، اسرار و هبوط انسان که از ناخودآگاه جمعی انسان‌ها سرچشمه می‌گیرد و در این داستان سمبولیکی، ابزار روایت قصه قرار گرفته‌اند. آن‌چه موجب خوشی دیگرگونه از این قصه می‌شود، بررسی و تفسیر کهن‌الگوهایی است که به طور ناخودآگاه در بافت و روایت داستان به کار رفته‌اند. برای نمونه، کهن‌الگوی سفر، یکی از مهم‌ترین بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در دنیای اساطیر و افسانه‌ها و داستان هاست و کلیت داستان براساس همین مقوله سفر شکل گرفته است.

واژگان کلیدی
هفت پیکر، گنبد سیاه، نقد اسطوره‌شناختی، کهن‌الگو، صور مثالی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استاد یار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی E_mail: batulvaez@yahoo. com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی. E_mail: lateletka@yahoo. com

مقدمه

یکی از شیوه‌های نقد یا به عبارتی روش خوانش متن، نقد اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی متونی است که قابلیت این نوع تفسیر و خوانش را دارند. این شگرد تفسیری از سطح متن فراتر رفته، ناخودآگاه آن را می‌کاود.

«آنچه نقد اساطیر در حوزه‌ادبیات می‌توان نامید، بررسی بعضی انواع یا جنبه‌های ادبیات و یا روش‌شناسی نقدی ویژه نیست بلکه بررسی اصول ساختاری ادبیات و خاصه مواضعات و شگردها و انواع مقولات و صور مثالی و تصاویر پایدار و ماندگار ادبیات است. بدین گونه ادبیات، فقط بخشی اساسی از ساختار قوه اساطیری است که بینش جامعه از موقعیت و سرنوشت و آرمان‌هایش بر حسب این عوامل انسانی را بر دین و فلسفه و نظریه سیاسی می‌تاباند». (نرتروپ فرای، ۱۳۷۴: ۱۲۵)

بنابراین نقد کهن‌الگویی در ادبیات، شگردی از فرآیند نقد برای توضیح و تبیین و برداشتی هستی‌شناسانه از رازها، استعاره‌ها و نمادهای اسطوره‌ای به‌کاررفته در آثار ادبی است که با مباحث روان‌شناسانه و مذهب و آیین‌های فولکور و گاه عرفان، پیوند می‌یابد. از این رو نقد اساطیری ادبیات، یک شیوه تک‌بعدی نیست. رابطه‌ی اساطیر با ادبیات، بیش‌تر

در زبان استعاری و نمادین آن آشکار می‌شود که در هر دو مشترک است؛ زبان نمادین ادبیات اغلب از ناخودآگاهی فردی نشأت می‌گیرد که حاصل آن ایجاد و آفرینش نمادهای ادبی و شاعرانه است و زبان رازورانه اسطوره، از ناخودآگاهی جمعی برمی‌خیزد که نماد را در سطحی جهانی و انسانی و با مرزشکنی فرهنگی و قومی به کار می‌گیرد. از دیگر سو، هم ادبیات و هم اسطوره، با رؤیا ارتباط می‌یابند که خاستگاه رازها و رمزها و پیام‌ها و نشانه‌های برانگیخته از آن‌هاست و به ناگزیر زبان استعاری این دو حوزه نیز متأثر از عالم رؤیاست؛ زیرا آنچه در رؤیا بر انسان می‌رود و بر او ظاهر می‌شود، حوادث و فرآیندهای نمادینی است که جز به زبان رمز نمی‌توان از آن سخن گفت: «اسطوره و رؤیا هر دو قلمرو نمادهایند. هم اسطوره و هم رؤیا، به زبانی پیچیده و چندسویه و رازآلود که زبان نمادهاست، با ما سخن می‌گویند. نمادهای رؤیا، بیش‌تر نمادهایی هستند که ناخودآگاه فردی آن‌ها را می‌آفریند و نمادهای اسطوره به یک‌بارگی نمادهایی هستند که از ناخودآگاهی تباری و جمعی برمی‌آیند». (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۶۲)

اسطوره و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در ادبیات به طور خام و در شکل نخستین و دست‌نخورده آن ظاهر نمی‌شود؛ بلکه در بافت داستان‌ها و افسانه‌ها و حماسه‌ها با رنگ و تأثیرپذیری از فرهنگ و مردم‌شناسی و آیین و رسوم مذهبی و قومی، جزئی از ساختار متن می‌شود. به عبارتی دیگر، ژرف‌ساخت و زمینه داستان‌ها را براساس نظام سمبولیکی خود بنا می‌گذارد.

نقد اسطوره‌ای برآیند نظریات مردم‌شناس و روان‌شناسی چون «یونگ» در زمینه ناخودآگاه جمعی با تأثیرپذیری از نظریه‌های «فروید» درباره ناخودآگاه فردی است. یونگ اساس نظریه خود را بر پایه «صور مثالی» یا آرکی‌تایپ‌ها بنا گذاشت؛ او رابطه بسیار نزدیکی میان رؤیاها، اساطیر و هنر کشف کرد و معتقد بود هر سه‌ی این‌ها ابزاری هستند که توسط آنها صور مثالی بیشتر در حیطه‌ی ناخودآگاه قرار می‌گیرند. (ویلفرد ال گورین، ۱۳۷۰: ۱۹۲-۱۹۴)

از این رو ما نیز در نقد اسطوره‌ای، مبنای کار خود را بر صور مثالی قرار می‌دهیم که از ناخودآگاه جمعی اقوام و ملت‌ها سرچشمه می‌گیرد. در این جستار، برآنیم تا نخستین

قصه هفت پیکر یعنی «گنبد سیاه» را براساس نقد اسطوره‌شناختی و با کشف و تبیین صور مثالی و آرکی‌تایپ‌های نهفته در آن، بکاویم. ابتدا این قصه را از نظر ساخت و شکل بیرونی بررسی می‌کنیم که سیر آن براساس هرم فریتاگ پیش می‌رود. آن‌گاه بافت قصه را با توجه به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن تحلیل می‌نماییم که برداشتی تازه از این قصه محسوب می‌شود.

پیشینه پژوهش

که در مورد داستان‌ها و قصه‌های *هفت پیکر* تاکنون تحلیل‌ها و برداشت‌های مختلفی از نظر روان‌شناسی عرفانی، نجوم‌شناسی، روایت‌شناسی و... انجام گرفته که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

تحلیل هفت پیکر: دکتر محمد معین؛ هفت تالار، هفت نگار: مایکل بری، مقاله ریخت شناسی گنبد زرد هفت پیکر: سکینه عباسی (مجله کاوشنامه دانشگاه یزد، شماره ۲۰، سال یازدهم، ۱۳۸۹)، روح ایران، مجموعه مقالات، مقاله هفت پیکر نظامی: یان ریپکا.

دیگر پژوهشی که در این زمینه انجام شده است، پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم قریشی با عنوان «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های هفت پیکر نظامی» است که با راهنمایی کزازی در دانشگاه علامه طباطبایی دفاع شده است.

این پژوهش، برداشتی تازه از قصه گنبد سیاه *هفت پیکر* محسوب می‌شود که در زمینه نقد اسطوره‌شناختی این قصه، پژوهشی جدید است.

الگوی داستانی قصه گنبد سیاه براساس هرم فریتاگ (Freytags pyramid)

گوستاو فریتاگ، دانشمند آلمانی قرن نوزدهم، در کتاب خود با عنوان *فن نمایش*، ساختار نمایش‌های پنج‌پرده‌ای را هرمی فرض می‌کند که از سه بخش اصلی یعنی عمل اوج‌گیرنده، نقطه اوج و عمل فرودین تشکیل می‌شود و هر یک از این سه بخش نیز از بخش‌های کوچک‌تری ساخته می‌گردد که عبارتند از: مقدمه، لحظه شروع عمل اوج‌گیرنده، اوج‌گیری، عمل اوج‌گیرنده، نقطه اوج، فرود و فاجعه. (داد، ۱۳۸۳: ۸۴)

خط سیر این داستان براساس الگوی ریخت‌شناسی پراپ نیز قابل بررسی است که در خلال بررسی ساختار روایی داستان براساس هرم فریتاگ، به این نوع تحلیل هم مختصری پرداخته می‌شود.

ولادیمیر پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه و ریخت‌شناسی قصه پریان*، به ساختارهای مشترک قصه‌ها پرداخته و با تجسس و تعمق در آن‌ها، به ۳۱ ساخت مشترک در آن‌ها دست یافته است که نشان می‌دهد همه این قصه‌ها، بر محور ساخت‌های مشترک و متکرری شکل گرفته‌اند. وجود ساخت‌های مشترک در قصه‌ها و داستان‌های فرهنگ‌ها و سرزمین‌های مختلف، ارتباطی به اقتباس و تأثیرپذیری ندارد؛ بلکه به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای (مثالی) برمی‌گردد که چون حاصل ناخودآگاه جمعی است اغلب جهانی و انسانی است و در بسیاری از زمان‌ها و مکان‌ها می‌تواند مصداق داشته باشد و به بافت فرهنگی ـ قومی خاصی محدود نیست. در تمام این قصه‌ها، قهرمان قصه، برای رسیدن به یک هدف معین ـ که گاه دست یافتن به دختر مورد علاقه‌اش یا جنگ با دشمن یا به دست آوردن گنج و... است ـ راهی سفر می‌شود که خود این سفر موجب دور شدن از شهر و نزدیکانش می‌گردد که جزء موتیف‌های این قصه‌هاست. قهرمان در این سفر، متحمل دشواری‌های بسیاری می‌شود که همه آن‌ها به مثابه آزمونی برای گذر به مرحله بعد یا مقصد نهایی او محسوب می‌شوند. قهرمان با موفقیت این آزمون‌ها را پشت سر می‌گذارد. در این سفر اغلب راهنمایی، قهرمان را همراهی می‌کند. بعد از رسیدن به مقصد، گاه قهرمان به دلیل مرتکب شدن خطایی، از هدف دور می‌شود که گاه موفق به جبران آن خطا می‌گردد و گاه برای همیشه از آن‌جا رانده می‌شود. در این سفر معمولاً قهرمان از طریق وسیله‌ای سحرآمیز به سوی هدفش راهنمایی می‌گردد و عناصر کمکی هم در این راه او را یاری می‌کنند... (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۵– ۶۸)

در گنبد سیاه، شاه سیاه‌پوش (قهرمان داستان)، برای رسیدن به پاسخ سؤالی که جهان‌گردی جهان‌دیده برای وی می‌گشاید و بی‌جواب می‌گذارد، رهسپار سفری دور و دراز می‌شود (سفر). در این سفر مکاشفه‌ای، شاه، برخوردار از چند راهنما و همراه است

که هیچ کدام تا مرحله آخر او را همراهی نمی‌کنند و تنها با بیان چند نکته رهنمایی‌بخش، در میانه راه او را وامی‌گذارند.

داستان گنبد سیاه دارای چند مقطع یا مرحله است که ما آن را به سه مرحله ابتدایی، صعودی و نزولی (پایانی) تقسیم می‌کنیم. شاه (قهرمان) در هر سه این مراحل، آزمون‌ها و ماجراهایی را از سر می‌گذراند. راهنمای او در مرحله ابتدایی (محرک سفر) همان جهان‌دیده گمنام است که با برانگیختن سؤالی بی‌جواب در ذهن شاه، او را به سفری دشوار برمی‌انگیزد؛ راهنمای اول، تنها عامل و محرک اوست و جز این‌که مقصد سفر را (شهر چین) برای او آشکار می‌کند، به افشای سرّی که مطرح کرده، نمی‌پردازد.

مرحله دوم داستان که سیر صعودی داستان را به طرف نقطه اوج و بحران به نمایش می‌گذارد، رسیدن شاه بعد از دشواری‌های بسیار به مقصد (چین) است. ضمن این که در این جا با راهنماییِ راهنمای دوم (قصاب)، بر شاه آشکار می‌شود که این جا مقصد نهایی او نیست، بلکه برای رسیدن به پاسخ فلسفی سؤال جهان‌گرد، می‌باید تن به سفری دیگر و دشوارتر بدهد که آن هم با وسایل معمولی امکان‌پذیر نیست.

مرحله سوم داستان، آماده شدن شاه برای رهسپار شدن به سفری دیگر است که راهنمای دوم نیز قادر نیست در این سفر او را همراهی نماید. این سفر که برخلاف سفر پیش، سفری زمینی و مادی نیست، با رفتن به خرابه‌ای آغاز می‌شود که راهنمای دوم (قصاب) او را بدانجا رهنمون می‌شود که مقدمه‌ی سفر دیگر اوست. همان‌طور که در مرحله قبلی نیز این مقدمه و پیش‌زمینه به گونه‌ای دیگر وجود داشت، در مرحله اول، مقدمه ملاقات شاه با جهان‌گرد و پرسیدن از علت سیاه‌پوشی او بود که به سفر اول او منجر شد. در مرحله دوم، مقدمه آشنایی شاه با قصاب و مباشرت با او و تطمیع او به منظور افشای سرّ بود و مقدمه مرحله سوم نیز وارد شدن به ویرانه‌ای است با وسایلی رازورانه چون سبد وطناب.

شاه (قهرمان) در سفر دوم، به کمک وسایلی شگفت و رازورانه (وسایل سحرآمیز) می‌باید حرکت را آغاز کند که در ادامه مسیر، مرغی شگفت‌انگیز و اسطوره‌ای نیز به این واسطه‌ها اضافه می‌شود که می‌تواند در حکم راهنمای سوم او تلقی شود. بین مرحله دوم و

سوم، میان‌مرحله‌ای وجود دارد که شاید بتوان آن را مقدمه دیگر این مقصد دوم محسوب داشت و آن، رسیدن به بالای ستونی است که مرغی بر بالای آن قرار دارد و او مدت زمانی را با تردید در آن‌جا به سر می‌برد. قهرمان داستان تا این جا چند آزمون را پشت سر گذاشته است که همه، زیرمجموعه مرحله «رهسپاری» تلقی می‌شوند. شاه در این مراحل، نوآموزی است که یک سلسله وظایف شکنجه‌آور را برای گذر از مرحله بی‌خبری آغاز می‌کند تا این که به مرحله آگاهی و بلوغ فکری برسد.

مرحله بعد، فرود شاه در سرزمینی بهشت‌آیین است و مقصد نهایی او به شمار می‌رود اما هنوز خود به این موضوع واقف نیست. در این مرحله، دو راهنما (واسطه، عامل یاری‌گر) به کمک شاه می‌آیند (دو پری مأمور ملکه پریان) و او را به نزد ملکه‌شان راهنمایی می‌کنند. در این مرحله، سرنوشت قهرمان را نوع رفتار وعملکرد او رقم می‌زند؛ آزمونی سخت و دشوار که یا با موفقیت در آن، به کمال و رستگاری می‌رسد و یا با شکست در آن، دیگر بار با همان قوس نزولی، دچار هبوط به مراحل اولیه‌ای می‌شود که آن‌ها را با دشواری پشت سرگذاشته است. نقطه اوج داستان در این عملکرد شاه (قهرمان) با ملکه به وجود می‌آید. اصرار شاه برای وصال و امتناع ملکه از آن. این اصرار و امتناع، حالت تعلیقی ایجاد می‌کند که چندان هم ملال‌انگیز نیست.

قهرمان در این مرحله دچار دگرگونی و تحول (استحاله) شده است. این دگرگونی، آگاهانه نیست، از این رو، شاه در این مرحله دچار خطا می‌شود و تن به سفر چهارمی می‌سپارد که مانند سفرهای قبلی او از روی انگیزه و دلخواه نیست، بلکه رجعتی است اجباری که در نتیجه‌ی خطای قهرمان صورت گرفته است. این ساخت مشترک (رجعت)، در قصّه‌هایی که پراپ ذکر می‌کند برای قهرمان از روی آگاهی و اختیار، در حالی صورت می‌گیرد که به مقصود خود رسیده است، اما در این جا شاه، تن به رجعتی ناخواسته می‌سپارد و اگرچه ظاهراً به مقصود دست نمی‌یابد، به جواب سؤال خود می‌رسد که از ابتدا انگیزه حرکتش بوده است. بنابراین در این داستان، هدف و مقصودی که قهرمان به علت آن راهی سفر می‌شود و به آزمون‌های دشوار تن می‌دهد در مرحله نهایی آن، دچار دگرگونی می‌شود که این البته در نتیجه دگرگونی قهرمان است. از این رو شاه ـ قهرمان ـ

که از تمام آزمون‌های این سفر بزرگ، سربلند بیرون آمده، در مرحله پایانی و آزمونی بزرگ‌تر بر اثر خطایی هوس‌آلود، به شکستی می‌دهد تن که البته همین شکست، جواب سؤال او را روشن می‌سازد.

نقد اسطوره‌ای داستان براساس صورت‌های مثالی

رمزها و نمادها با توجه به خاستگاهی که از آن برمی‌آیند و در آن تفسیر می‌شوند، مفهومی متفاوت و مختلف می‌یابند. برای مثال، نمادهایی چون آب، دریا، رنگ‌ها (رنگ سیاه)، سفر، بهشت و...، برداشت‌ها و مفهومی دیگرگونه دارند. در قصه «گنبد سیاه»، عمل نقد بر مبنایی اسطوره‌ای قرار دارد، بنابراین، مهم‌ترین بن‌مایه‌های مثالی و کهن‌الگویی قصه را با توجه به بافت اسطوره‌ای آن، تحلیل می‌نماییم:

۱. سفر: یکی از مهم ترین بن‌مایه‌های کهن‌الگویی در افسانه‌ها و دنیای اساطیر، مضمون سفر است که سه مرحله را دربرمی‌گیرد: الف) کاوش ب) نوآموزی ج) فدایی ایثارگر.

یعنی قهرمان برای انجام دادن رسالتی متعالی، در سفری بزرگ گام می‌نهد. گفتنی است که قهرمان اسطوره‌ای بر خلاف قهرمان قصه‌های پریان و قصه‌های ماجراجویانه عاشقانه معمولی، به دنبال هدفی پست قدم در راهی دشوار و پرآزمون نمی‌گذارد بلکه چونان قهرمان تراژدی، هم خود، انسانی از طبقه ممتاز جامعه (شاه ـ شاه‌زاده) است و هم به منظور دست‌یابی به هدفی متعالی که با امور سرنوشت‌ساز انسان پیوند دارد، سفر می‌گزیند و از خانه و کاشانه خود دور می‌شود و تبعیدی اختیاری را بر جان می‌خرد. در قصه گنبد سیاه، شاه سیاه‌پوشان، به مثابه شاه‌زادگان تراژدی‌های بزرگ، در پی جواب سؤالی فلسفی که از اندوه بشریت حکایت دارد، به سفری ناشناخته و پرمخاطره قدم می‌گذارد که در پی خود، سفرهای دیگری را نیز ایجاب می‌کند. مقصد نهایی در این سفر، معلوم و شناخته شده نیست؛ بلکه آنچه بر شاه روشن است، هدفی است که در جواب این سؤال بزرگ بشریت خلاصه می‌شود: اندوه و مصیبت پیوسته انسان در جهان خاک.

شبیه این پرسش‌های هستی‌شناسانه، در اساطیر دیگری نیز مصداق دارد. برای مثال: فلسفه مرگ و زندگی انسان، بزرگ‌ترین معمای جهان بشری بوده و خواهد بود؛ سؤالی که گیلگمش، خدا ـ قهرمان اسطوره‌ای بابل را به دنبال گیاه جاودانگی و در پی آن، گریز از مرگ می‌کشاند و در فرهنگی دیگر، خضر و اسکندر را در جست‌وجوی آب حیات راهی ظلمات می‌کند و در حماسه‌ها، پهلوانانی رویینه‌تن چون اسفندیار و آشیل می‌آفریند؛ همه و همه تلاش انسان گذشته و معاصر برای یافتن پاسخ پرسش بزرگ هستی است؛ فلسفه زندگی بشر. این پرسش، رازی است که هیچ‌گاه کشف نمی‌گردد و اگر هم کشف شود، هم‌چنان رازورانه باقی خواهد ماند؛ سؤالی که عرفا را در حوزه دیگر به کشف راه‌حل‌های دیگری برای مقابله با این معمای هستی وامی‌دارد؛ هر یک به گونه‌ای دیگر، سعی دارد اندوه و سرگردانی این جهان را برای خود تسهیل کند؛ یکی به مقام عشق پناه می‌برد؛ دیگری با مرگی ارادی، هراس این معمای سر به مهر را از خود دفع می‌کند، یکی سکر را برمی‌گزیند و دیگری صحو را.

شاه این قصّه نیز تنها بر سوگ این مصیبت سیاه می‌پوشد. دنیایی که همه اهالی آن بی‌مصیبت، سیاه‌پوشیده‌اند، خود رازی اسطوره‌ای است که به آفرینش و کائنات مربوط می‌شود. بنابراین شاه، با ناآگاهی از مراحل این راه، به سوی ناشناخته‌ای گام برمی‌دارد که مقصدش نیز چندان مشخص نیست. گفته‌اند: جواب سؤال او در چین است؛ چین؛ سرزمینی پر از اسطوره‌های بزرگ و ناشناخته که راز این اسطوره‌های مبهم را در مینیاتورها و نقاشی‌های خود منعکس کرده است؛ اسطوره‌ای را در درون اسطوره‌ای دیگر جست‌وجو کردن. سؤال از معمای بزرگ هستی بشر است که بن‌مایه اسطوره‌ای سفر را در این قصه، برجسته می‌کند آن هم نه یک سفر، بلکه سفرهایی که هر یک مقدمه دیگری است.

شاه برای رسیدن به پاسخ، محکوم به سفری است؛ سفر به چین، مشرق، سرزمین آفتاب که خود اسطوره‌ای بزرگ‌تر را به دنبال دارد. شاه در این سفر، نیازمند راهنمایی است که او را از این حیطه عبور دهد؛ زیرا خود هنوز نوآموز است (مرحله نوآموزی). این راهنما در سرزمین چین، قصاب است. انتخاب قصاب از سوی شاعر این منظومه اگر هم آگاهانه نبوده باشد، از ناخودآگاه او ناشی می‌گردد و بن‌مایه اسطوره‌ای دیگر را در قصه

پی می‌نهد: اسطوره قربانی که در فرهنگ اساطیری و دینی، امری شناخته شده است. فلسفه قربانی در فرهنگ اسطوره چیست؟ پرهیز و به دور بودن از خشم خدایان؛ خدایانی که بر زندگی انسان‌ها تسلط دارند؛ خدایانی که خشم و غضب و دیگر صفات آن‌ها گاه چنان به انسان‌ها نزدیک است که مرز زمینی و آسمانی را از میان برمی دارد.

قصاب این قصه، وظیفه‌ی برپایی مراسم قربانی شاه را بر عهده می‌گیرد. آیین قربانی در اساطیر با رضایت و طیب خاطر قربانی انجام می‌شود؛چونان در حماسه *ایلیاد* هومر که آگاممنون، دخترش را با رضایت خود او، آراسته به قربان‌گاه می‌آورد و قربانی می‌کند؛ مراسمی که در آن، صید و صیاد با هم متفقند.

شاه برای رسیدن به جواب پرسش خود ناچار از تن دادن به سفر دیگری است که با سفر قبلی او از همه لحاظ تفاوت دارد؛ نقطه شروعش، وسایل راهش، مقصدش و... شاه با پای خود به قربان‌گاه می‌رود: ویرانه‌ای تاریک در دل شب با سبد و طنابی بر آن. در این مرحله از قصه، با دو قربانی روبه‌رو هستیم: یکی قصاب که با زرافشانی‌های بسیار شاه، قربانی لطف او می‌شود و نظامی خود به این موضوع اشاره کرده است:

مرد قصاب از آن زرافشانی صید من شد چو گاو قربانی

(نظامی، ۱۷۷)

دیگر شاه که قربانی سؤال خود می‌شود؛ یعنی او از ابتدا محکوم به قربانی شدن است؛ زیرا قصد آگاهی بر رازی پوشیده را دارد که آگاهی از آن، تاوانی می‌طلبد که به ناگزیر باید پرداخته شود. شاه با این قربانی شدن، شرایط وارد شدن به عرصه وآزمونی دیگر را به دست می‌آورد؛ یعنی پالوده و پاک شدن از آلودگی‌های خاک وجسم. اکنون روح او، شایستگی عروج به «گروثمان» یا جایگاه ارواح را پیدا کرده است[1]. ملکه پریان، در حکم ایزد بانویی است که شاه به مثابه قربانی‌ای برای او فرستاده شده است؛ در جهانی بهشت‌آیین که پرتوتایپ فردوس آسمانی است. در نظام هستی‌شناسانه اسطوره، هر چیز زمینی، پرتوتایپ و الگویی در آسمان دارد. برای مثال بهشت شداد، قصر سیاووشگرد، وکاخ افراسیاب وجمشید، نمونه‌های زمینی بهشت برین هستند.

شاه قربانی در نهایت مورد تأیید ایزدبانو قرار نمی‌گیرد؛ زیرا هنوز کاملاً پالوده نشده و به پاکی اولیه‌اش (ویچارشن) دست نیافته است. از این رو، دیگر بار او را به همان عالم خاک می‌فرستد تا در آزمونی دیگر بعد از پالوده شدن نهایی از تمام صفات خاک، شایستگی گروثمان را پیدا کند.

عدد یک

اعداد نیز در اساطیر دارای سرشتی نمادین هستند؛ مانند عدد یک که دارای مفاهیم نمادین متعددی است. وقتی می‌گوییم یک، موضوعاتی همچون شروع‌شدن، منحصر به فرد بودن و وحدت در ذهن تداعی می‌شود. عدد یک سمبلی است از یکتایی و تقسیم‌ناپذیری.

یک از تمام اعداد، مجزا و منبع تمامی آن‌ها هم هست و از این لحاظ می‌تواند نماد خدا هم باشد. در اساطیر ایران، یکمین روز هر ماه به نام اورمزد نام‌گذاری شده است که رابطه میان خدا وعدد یک را به یاد می‌آورد و از آن‌جا که خدا را تداعی می‌کند، از نظر شکل به سمت بالا کشیده شده است تا جایی که این کشیدگی حتی در لفظ خدا هم دیده می‌شود: الله، خدا، برهما، کریشما و... .

هم‌چنین یک، نشانه‌ای از رو به صعود بودن، چه به لحاظ فیزیکی بدنی و چه روحانی است. یک به طور سمبلیک نماد ستون، نیزه، عصا و درخت است و هر کدام از این عناصر به عنوان رابطی میان زمین و آسمان به شمار می‌روند؛ بخش فوقانی ستون را بعدها جایگاه خدای آسمان می‌دانستند وستون را برای نگه‌داری او بر پا می‌کردند. (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۲۹- ۳۲)

داستان گنبد سیاه نیز نخستین داستان از هفت‌گانه‌های هفت پیکر نظامی است و از این نظر با عدد یک تناسب دارد. از آن‌جا که مضمون و درون‌مایه قصه گنبد سیاه نوعی سیر صعودی از زمین به آسمان است، با مفهوم نمادین عدد یک همخوانی دارد که نشانه‌ای از حرکتی صعودی است. به عبارتی دیگر، قهرمان این قصه‌های هفت‌گانه (بهرام گور)، سفر روحانی خود را با نخستین داستان شاهدخت هند شروع می‌کند که از نظر روحانی و اخلاقی نیز روندی صعودی در زندگی او ایجاد می‌کند.

واسطه صعود قهرمان به بهشت آرمانی پریان دراین داستان، ستونی است کـه قهرمـان به وسیله پرنده‌ای عظیم‌الجثه، بر بالای آن قرار می‌گیرد به گونه‌ای که درفاصله بین زمـین و آسمان قرار دارد. از آن‌جا که مفهوم نشانه‌ای ستون در اساطیر، واسطه میان زمین و آسـمان است و جایگاه خدایان پنداشته می‌شود، در این قصه نیز ستون، همین کارکرد اسطوره‌ای را دارد و قهرمان را برای صعود آماده می‌کند.

رنگ سیاه/راز و سرّ

رنگ‌ها در نظام سمبولیکی اسطوره، از نقش و اهمیت و مفهومی بزرگ برخوردارند. منظومه هفت گنبدان نظامی نیز که بر مبنای هفت رنگ شکل گرفته، دلیلی دیگر براهمیـت فلسفه رنگ‌هاست. گنبد سیاه به دلیل سـاخته شـدنش در روز شـنبه و تناسـب روز شـنبه بـا ستاره کیوان که در باور نجومیان، رنگی سیاه دارد، سیاه‌پوش است؛ سـیاهی کـه هـم بهـرام شاه اساطیری را در ورود به این قصر، سیاه می‌پوشاند وهم شـاه قصـه‌ی پـری‌روی هنـدوزاد گنبد نخست را.

رنـگ سـیاه در روان‌شناسـی یونـگ، نمـاد ناخودآگـاه اسـت و نظـام اسـطوره نیـز از روان‌شناسی بیگانه نیست. بلکه یکی از شیوه‌های نقد اسطوره‌ای را می‌توان نقد روان‌شناسانه دانست. ناخودآگاه، دنیایی سرشار از ابهام و تصورهای نامعلوم و ناشناخته‌هاسـت کـه تمـام آرزوهای خواسته و ناخواسته انسان وناکامی‌ها و سرخوردگی‌های او به آن‌جا پناه برده‌انـد. بالاتر از رنگ سیاهی، رنگی نمی‌شناسند، زیرا پر از رازهای ناشناخته است. در سیاهی همـه چیز وجود دارد اما هیچ چیز دیده نمـی‌شـود. در دنیـای اسـطوره، رنـگ سـیاه از اهمیـت و جایگاه والایی برخوردار است. رنگ سـیاه را در فرهنـگ‌هـای اسـطوره‌ای، یکـی از صـور مثالی‌ای دانسته‌اند که نماد ظلمت، هـرج و مـرج، ابهـام ناشـناخته‌هـا، مـرگ، دانـش ازلـی، ناخودآگاه و شرّ است. (ویلفرد ال گورین، ۱۳۷۰: ۱۷۸)

انتخاب رنگ سیاه در این قصه با درون‌مایه اسطوره‌ای آن، تناسب و همـاهنگی دارد؛ پرسش از راز هستی، آن‌چه مهم و ناشناخته است در رنگ سیاه تجلی می‌یابد؛ یعنی نهایـت پوشیدگی. شاه آن‌گاه که از راز اندوه بشر تا حدودی آگاه می‌شود، سیاه مـی‌پوشـد؛ یعنـی

این راز را در مقام خود کتمان می‌کند. از سوی دیگر، گاه مقام هوشیاری کامل، انسان را دچار بدبختی و اندوه بیش‌تری می‌نماید. شاه تا فلسفه اندوه بشری را درنیافته، با خیالی آسوده پادشاهی می‌کند اما آن‌گاه که براین راز به طور کامل آگاه می‌گردد، در اندوهی متمکن می‌شود که تنها سیاه‌پوشی می‌تواند تسلی‌بخش او باشد.

ارتباط رنگ سیاه با سرّ، یکی دیگر از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای را بازمی‌تاباند: مقام سرپوشی. این بن‌مایه اسطوره‌ای در حوزه‌های دیگر چون دین، عرفان، جامعه‌شناسی و سیاست هم کاربرد دارد که به چند نمونه از آن اشاره می‌نماییم: احادیثی از ائمه (علیهم‌السلام) نقل شده است که بر لزوم سرپوشی تأکید می‌کند از جمله این بیان والای منسوب به امام علی(ع): «استر ذهبک و ذهابک و مذهبک»[۲]؛ «کلّ سر جاوز الإثنین شاع». در عرفان نیز همه عرفا بر لزوم سرپوشی بسیار تأکید کرده‌اند. از جمله مولوی در مثنوی معنوی.

نظامی نیز در این قصه، به ارزش اسطوره‌ای رنگ سیاه اشاره کرده، آن را چونان که عارفان می‌پندارند، نشان تکامل می‌داند؛ زیرا آب حیات در ظلمات پیدا می‌شود و همین آب حیات خود بن‌مایه اسطوره‌ای دیگری است که در قسمت بعد به آن می‌پردازیم:

با سکندر ز بهر آب حیات　　رفتم اندر سیاهی ظلمات
در سیاهی شکوه دارد ماه　　همچو سلطان در زیر چتر سیاه
هیچ حرفی به از سیاهی نیست　　داس ماهی چو پشت ماهی نیست
(نظامی، ۲۰۲)

نکته دیگر این که این سفر رازورانه در دل شب باید انجام گیرد و بسیار پنهانی:

شب چو عنبر فشاند بر کافور　　گشت مردم ز راه مردم دور
گفت وقتست کآنچه می‌خواهی　　بینی و یابی از وی آگاهی
(همان، ۱۷۹)

آب

مقوله آب یکی دیگر از بن‌مایه‌های اساطیری، است که در تمام اسطوره‌ها بـه نحـوی بازتاب یافته است. برای مثال، کهن‌الگوی گذر از آب را هم در اساطیر ایرانی و هم اساطیر سرزمین‌های دیگر می‌بینیم. به عبارت دیگر، بن‌مایه سفر در بسیاری موارد بـا کهـن الگـوی گذر از آب همراه می‌شود که در داستان‌های مذهبی هم جلوه دارد. در داستان‌های حماسی ایران نیز می‌توان به گذر کیخسرو از رود جیحون و فریـدون از اروندرود اشـاره کـرد. امـا مفهوم غسل، هم در مذهب و هم در اسطوره نمود دارد؛ برای مثال، از غسل تعمید مسیحیان یا غسل میّت یا غسل به مناسبت‌های مختلف دینی و آیینی می‌توان یاد کرد. صـورت مثـالی آب در اسطوره ها، نماد راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، باروری و... دانسته شده است. (ال‌گورین، ۱۷۸)

«آب حیات‌بخش خاک، سرچشمه زندگی اسـت و مظهـر امکانـاتی اسـت بـی‌حدّ و حصر و وعده و امید و رشد و نمو و بالندگی که ممکـن اسـت نویـدبخش اسـتعلا و ارتقـا باشد. نشان استغراق و انهدام نیز می‌توانـد بـود. غوطـه زدن در آب، در حکـم بازگشـت بـه اصل و مبدأ حیات است». (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

مفهوم رستاخیز و تولد بـرای آب، بـیش از سـایر مفـاهیم اسـطوره‌ای آن در اسـاطیر، حماسه‌ها و داستان‌ها بازتاب یافته است. برای مثال در *شاهنامه*، هر جا پهلوانان، پیش و پـس از جنگ در آب غسل می‌کنند به صورت نمادین، به تولدی دوباره می‌رسند کـه نمونـه آن رستم در نبرد با سهراب است.

گفـت پیغمبـر کـه هـر کـه سرّ نهفـت　　زود گـردد بـا مـراد خـویش جفـت
دانـه چـو انـدر زمـین پنهـان شـود　　سـرّ آن سرسـبزی بسـتان شـود
(۱۷۶ ،۷/۱)

رازپوشی درسیاست نیز، رکن مهمی محسوب می‌شود. برای مثال، در لژ فراماسونری، مقام اسرار، یکی از آزمون‌های آن است. در آیـین میترائیسـم کـه بـا هفـت آزمـون مهـری شناخته می‌شود، آزمون یا مرحله دوم، مرحله پوشیده (cryphius) نام دارد. (هاشم رضـی، ۱۳۸۵: ۵۵۳)

مقام سرّپوشی در گنبد سیاه نیز جایگاهی بس والا دارد؛ جهان‌گرد جهان‌دیده از افشای سرّ سیاه‌پوشی خود سر باز می‌زند و با اصرار بسیار شاه، تنها به اشاره‌ای بسنده می‌نماید:

گفت‌ای من نخوانده نامه تو — سیه از بهر چیست جامه تو
گفت بگذار از این سخن بگذر — که زسیمرغ کس نداد خبر
گفت باید که داریم معذور — کآرزوییست این زگفتن دور
زین سیاهی خبر ندارد کس — مگر آن کین سیاه دارد وبس

(همان، ۱۷۵)

قصاب نیز از این راز سر به مهر، پرده برنمی‌دارد بلکه تنها پادشاه را به مقام عمل رهنمون می‌شود که خود برود و این راز را مشاهده کند؛ زیرا صرف شنیدن آن، گرهی از کار او نمی‌گشاید.

بنابراین رنگ سیاه، حکایت از ناشناخته‌ها دارد که این ناشناخته‌ها همان اسرارند و یکی از این اسرار دراین قصه، راز اندوه پیوسته بشری است که گنبدی سیاه را به دایره‌ای از رمزها و سؤال‌ها تبدیل کرده است؛ حرکت شاه از قوس نزولی به صعودی و دیگر بار نزولی، نشان از همین دایره وچرخه آفرینش دارد که البته جهت این حرکت چرخشی در نظام اسطوره‌ای با نظام عرفانی متفاوت است. البته مقصد در هردو این چرخه‌ها، یکی است اما در نظام اسطوره‌ای، برای رسیدن به گروثمان، روح ناچار از چند بار«گاتاباز» (سیرنزول) و «آناباز» (سیر صعودی) است حال این که در نظام عرفانی، این حرکت تکاملی با درنگ و تأمل و پله‌پله صورت می‌گیرد و این گونه نیست که با کمی پالوده شدن به علم معنا و بالا برسد ودیگر بار هبوط و سقوط کند بلکه روح بعد از پالایش نهایی ، به عالم پاکی و وحدت می‌رسد و دیگر سیر نزولی ندارد، اگر هم داشته باشد، همان اصطلاح «سفرمن الحق الی الخلق» است که سقوط نیست بلکه هبوط برای به کمال رسانیدن دیگران است.

آب در نظام اسطوره نیز چون آتش، رمز قداست و پاکی است و در کل پاک‌کننده است. البته اطلاق صفت زندگی‌بخشی و تولد به آب خود منشأ و خاستگاهی قرآنی دارد: وجعلنا من الماء کل شئٍ حیّ.

آب نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش و پاکی، باروری و تجدید حیات است. آب دو جنبه دارد:

۱. دریا: مادر همه انواع حیات، راز معنوی و بی‌کرانگی، مرگ و حیات مجدد، بی‌زمانی و ابدیت و ضمیر ناخودآگاه.

۲. رودخانه: نماد مرگ و حیات مجدد جریان زمان در ابدیت و... . (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۱).

در قصه گنبد سیاه نیز شاه بعد از هر بار ملاقات با پریان و پشت سر گذاشتن شب، غسل می‌کند؛ یعنی با آمدن روز و با غسل در آب، تمامی آلودگی‌ها و سیاهی‌های شب را از تن خود می‌زداید و بعد از هر بار غسل کردن، انگار به تولدی دوباره می‌رسد؛ این تولد دوباره را می‌توان در هر بار رستاخیز پریانی دید که هر شب به گونه‌ای دیگر و باشکوه‌تر بر قهرمان داستان ظاهر می‌شوند و با هر بار ظهورشان جانی تازه در کالبد او می‌دمند.

غسل گاهم به آبدانی کرد　　کز گهر بود و از زر و زرد
خویشتن را به آب گل شستم　　در کلاه و کمر چو گل رستم

(نظامی، ۱۹۰)

جلوه دیگری از این آب، در نماد ابر و باد متجلی می‌شود که دقیقاً قبل از گرد آمدن پری‌رویان، وزیدن و باریدن می‌گیرد؛ گویی هر شبی که می‌آید با شب گذشته یکسان نیست؛ پریان دیگرند و شاه دیگر. از همین روست که شخصیت‌های این قصه از این همه تکرار ملال نمی‌گیرند. البته شاید این نکته را بتوان مربوط به بهشت‌گونه بودن آن عالم دانست که ملال‌آور نیست:

آمد آن ابر و باد چون شب دوش　　این درافشان و آن عبیر فروش
باد می‌رفت و ابر می‌افشاند　　این سمن کشت و آن بنفشه نشاند

(همان، ۱۹۰)

تابو

«تابو، قلمرو ممنوعه است و شکستن حدّ آن باعث شوربختی می‌شود. تابو هر چیزی از حیوان و گیاه و جمادات می‌تواند باشد. اگر کسی حریم تابو را رعایت نکرد، باید تطهیر و تزکیه شود مثلاً با چهار عنصر یا با انجام مناسکی خاص و لذا در نزد اقوام کهن، انواع مناسک و آیین‌ها رواج داشت که همه، جنبه مذهبی و قدسی داشته‌اند». (سیروس شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴۴)

در قصه گنبد سیاه، آن ملکه پریان، حکم تابویی را دارد که شاه نباید به حریم آن تجاوز کند وگرنه به پرداخت تاوان آن محکوم است. شاه چون از حدّ خود زیاده‌روی می‌کند، برای تاوان این گناه، به هبوط و هجران محکوم می‌گردد و همین زیاده‌روی هم عامل انحطاط و فاجعه پایانی قصه می‌شود:

من خام از زیاده‌اندیشی به کمی اوفتادم از بیشی

(نظامی، ۱۹۸)

ملکه در حکم ایزدبانویی است دست نیافتنی و برای همیشه هم باید پاک و دست‌نیافتنی باقی بماند. اما شاه با خصلت بشری خود، از این راز آگاه نیست و همین ناآگاهی، او را به حرمان و اندوه می‌کشاند. نمونه این عشق پاک دست‌نیافتنی، معشوق شعر فارسی است که تنها به عاشق اجازه عشق‌ورزی می‌دهد نه بیش از آن.

درباره قصه سیاه *هفت پیکر*، از نظر تحلیل کهن‌الگویی بسیار بیش از این می‌توان سخن گفت اما چون به قول نظامی: «افسانه فراخ و سینه تنگ است» به همین میزان بسنده می‌نماییم.

نتیجه

نقد و تحلیل کهن‌الگوی قصه «گنبد سیاه» *هفت پیکر*، نشان داد که داستان‌های این مجموعه از نظر صور مثالی و آرکی‌تایپ‌ها و عناصر و نمادهای اسطوره‌ای، بسیار غنی هستند. چند نمونه از بن‌مایه‌های مهم اساطیری این داستان بررسی شد که عبارتند از: بن‌مایه آب، رنگ سیاه، سفر اسرارپوشی، تابو، شب و قربانی و داستان براساس این بن‌مایه‌ها و

صور مثالی تحلیل گردید. بر مبنای این تحلیل، کهن‌الگوی آب، نماد تولد و آفرینش دوباره است که با فضای داستان گنبد سیاه مطابقت دارد؛ رنگ سیاه، نمادی از ناخودآگاه و دنیایی سرشار از ابهام و تصورهای ناشناخته است که با دورن‌مایه اسطورای قصه نیز تناسب دارد: یعنی پرسش از راز هستی. ارتباط رنگ سیاه با سرّ، یکی دیگر از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای است که در ساختار گنبد سیاه جایگاه وسیعی دارد. هیچ کدام از کاراکترهای قصه، حاضر به افشای راز سیاه‌پوشی مردم چین که سؤال شاه است نمی‌شوند. هم‌چنین اصرار بسیار شاه برای رسیدن به جواب این پرسش رازورانه، مستلزم سفری دور و دراز است که از کهن‌الگوی اسطوره‌ای دیگر پرده برمی‌دارد و قهرمان داستان را از خوان‌هایی پر آزمون می‌گذارند تا او را به مرحله هدف برساند که همان کشف جواب سؤال فلسفی داستان است. ملکه پریان در حکم تابویی است که تجاوز به آن، تاوان سنگینی در پی دارد و خود یکی از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در شعر فارسی است که شاه قصه گنبد سیاه، با تجاوز به این منطقه ممنوعه، تاوان سنگین این گناه را می‌پردازد که همان محرومیت و هبوط است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. این مفاهیم متعلق به آیین میترائیسم، آیین ایران باستان است. (نک: هاشم رضی، *آیین میترائیسم*، میرجلال الدین، کزازی *نامه باستان*، ج ۲)

۲. مولوی: در بیان این سه کم جنبان لبت از ذهاب و از ذهب و ز مذهبت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، اسطوره **بیان نمادین**، چ دوم، تهران: انتشارات سروش.

۲. امامی، نصرالله (۱۳۷۷)، **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: نشر جامی.

۳. پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، **ریخت‌شناسی قصه**، ترجمه م. کاشگیر، چاپ اول، تهران: نشر روز.

۴. ستاری، جلال (۱۳۷۶)، **اسطوره در جهان امروز**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۵. ـــــــــــ (۱۳۷۷) **پژوهشی در قصه یونس و ماهی**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۶. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **نقد ابدی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

۷. داد، سیما (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصلاحات ادبی**، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید.

۸. رضی، هاشم (۱۳۸۵)، **آیین میترائیسم**، چاپ اول، تهران: انتشارات.

۹. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵)، **رؤیا، حماسه، اسطوره**، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۱۰. نظامی (۱۳۷۷)، **هفت پیکر**، تصحیح و مقدمه بهروز ثروتیان، چ اول، تهران، انتشارات توس.

۱۱. نورآقایی (۱۳۸۸)، آرش، **عدد، نماد، اسطوره**، چ اول، تهران، نشر افکار.

۱۲. نورتروپ فرای (۱۳۷۴)، **اسطوره و رمز**، مجموعه مقالات، ترجمه جلال ستاری، مقاله ادبیات و اسطوره، چاپ اول، انتشارات سروش.

۱۳. ویلفرد ال گورین (۱۳۷۰)، **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه زهرا مهین‌خواه، چاپ اول، تهران: انتشارات اطلاعات.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Mythological Criticism of "Black Dome" in Nizami's Seven Beauties (Portraits)

Batul Va'ez [1]
Roqhayyah Kardel Eelvari [2]

Abstract

The present paper analyzes one of novels in Nizami's Seven Beauties, entitled "the Black Dome", based on mythological or archetypal criticism. First the novel is reviewed in terms of its story structure and plot, based on Freytag's Pyramid. Like other classic and pre-modern novels, the narrative structure of the novel follows a linear plot consisting of rising, climax and falling or end. Then a different reading is proposed on the basis of such mythological archetypes as the category of travel, water, number, black color, mysteries, and man's descent which are rooted in men's collective unconsciousness and used as a means of narration in this symbolic novel. The review and interpretation of the archetypes which are unconsciously used in the context and narration of the novel is another pleasure of it; for example, the archetype of travel which is one of the most important mythological themes in the world of myths, fictions and novels and the whole story is formed on the basis of this category.

***Key words**: seven beauties, black dome, mythological criticism, archetype, imaginal forms.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Assistant professor of department of Persian language and literature, Allamah Tabatabaii University, batulvaez@yahoo.com
2. PhD student of Persian language and literature, Allamah Tabatabaii University, lateletka@yahoo.com