زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹٤، ۱ – ۲٦

آرایه‌های ادبی در اشعار مانویان ایرانی زبان

عباس آذرانداز*

چکیده

بخش زیادی از اشعار دورهٔ میانهٔ ایران را مانویان پارسی، پارتی و سغدی زبان سروده‌اند. این اشعار یا ستایشی و آیینی اند؛ یا سرودهایی عرفانی که سرگذشت غریبانهٔ نور را در زندان ماده روایت می کنند. سرودهای اخیر چون با انسان پیوند بیشتری دارند، عنصر عاطفه و خیال در آن‌ها آشکارتر است و هنر سخنوری شاعران مانوی را در آن‌ها بهتر می توان دید. در این اشعار از صنایع ادبی در هر دو حوزهٔ بدیع لفظی و معنایی استفادهٔ چشمگیر شده است، که گذشته از آرایه‌هایی که وجودشان از هر شعری انتظار می‌رود و در ذات شعر است، نمونه‌هایی می‌توان یافت که حتی با تعریفات کتب بلاغی دورهٔ اسلامی، که گاه در تقسیمات هر مقولهٔ بدیعی راه افراط پیموده‌اند سازگار است. آرایه های ادبی در سرودهای مانوی ایرانی به دو گروه موسیقی اصوات (بدیع لفظی) و موسیقی معنوی (بدیع معنوی) قابل تقسیم است؛ در زمینهٔ بدیع لفظی آرایهٔ تکرار (تکرار واژه، جمله و واج)، و در زمینهٔ بدیع معنوی از آرایه‌هایی چون تضاد، ایهام و التفات استفاده شده است. در این مقاله چگونگی استفاده شاعران مانوی از آرایه های ادبی در سرودهای بازمانده به زبان های فارسی میانه، پارتی و سغدی با ذکر نمونه نشان داده شده است.

کلیدواژه‌ها: سرودهای مانوی، آرایه‌های ادبی، بدیع لفظی، بدیع معنوی.

۱. مقدمه

بدیع در کنار بیان و معانی، یکی از سه شاخه بلاغت را، البته در حوزهٔ ادبیات پس از اسلام تشکیل می‌دهد. علم بدیع به آرایه‌ها و ترفندهایی می‌پردازد که از نوعی تقارن و توازن در

* پژوهش‌گر دانشگاه شهید باهنر کرمان abbasazarandaz@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۳/۱٦، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/٤/۳۰

سخن نتیجه شده است. صنایع بدیعی، موسیقی شعر را افزون‌تر می‌کنند. در واقع آن‌ها به وزن شعر و موسیقی کناری آن یعنی قافیه و ردیف (در صورت وجود) کمک می‌رسانند. جنبه توازن و موسیقی را، هم در حوزهٔ لفظ می‌توان یافت، هم در حوزه معنا، به همین سبب بدیع را به دو شاخهٔ بدیع لفظی و بدیع معنوی تقسیم کرده‌اند.

بسیاری از آرایه‌هایی که در کتب بلاغت ذکر شده است، از لحاظ زیباشناختی فاقد ارزش‌اند، از این رو در بررسی هر گونه شعر، و طبیعتاً شعر پیش از اسلام،نمی‌توان ملاک را تقسیم‌بندی‌های این کتب گذاشت که اغلب آن‌ها ساخته و پرداختهٔ کسانی است که به قصاید شاعران پس از اسلام نظر داشته‌اند. پیش‌نهاد دکتر شفیعی کدکنی ملاک خوبی در بررسی بدیع اشعار مانوی به نظر می‌رسد، از چشم‌اندازی او شعر را چیزی نمی‌داند «جز به موسیقی رسیدن کلام» و به موسیقی رسیدن را تنها از طریق عناصر موسیقایی اصوات چون وزن، تکرار، تناسب‌ها و تقارن‌های صوتی و آوایی ممکن نمی‌شمرد، بلکه معتقد است موسیقی شعر را حوزهٔ تداعی‌ها، امور ذهنی و خاطره‌ها و آرایه‌هایی چون مراعات نظیر، تضاد، ایهام و غیره نیز می‌توان گسترش داد[۱]:

> «اگر بتوانیم این دو نوع موسیقی (موسیقی اصوات و موسیقی معنوی) را با تمام جلوه‌های نامحدودی که دارند، اساس زیبایی[آفرینیِ] صنایع بدانیم می‌توانیم در یک کلام بگوییم: از مجموعهٔ دویست و بیست گانه صنایع بدیعی، صنایعی که می‌توانند در قلمرو «موسیقی» (به معنی عام آن: موسیقی اصوات و موسیقی معانی) قرار گیرند، زنده و خلاق و ارزشمند و قابل بررسی‌اند و آن‌ها که از مقوله موسیقی نباشد، مزاحم و تباه کننده ذهن و ذوق و ضمیراند. هر چه به این اصل نزدیک‌تر باشند. طبیعی تر و لذت‌بخش‌تراند و هر چه از این اصل دور شوند، غیر طبیعی و بی‌ارج اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۰۰).

شکی نیست که کتب بلاغی را برای توصیف و توضیح صناعات ادبی تدوین کرده‌اند که شاعران پس از اسلام در اشعار به ویژه در قصاید خود آنان را به کار برده‌اند. در اشعار پیش از اسلام به‌ویژه آن بخشی که به اسلوب‌های ادبی مکتوب متکی است نمونه‌هایی از هنرنمایی‌های شاعرانه، یادشده در این کتب را می‌توان دید، برای نمونه برخی آرایه‌های معنوی اشعار منسوب به مانی (که در ادامهٔ بحث خواهد آمد) ریشهٔ بین‌النهرینی داشته، بر پایهٔ سنَت مکتوب است[۲]. بخشی از شعر مانوی متأثر از سنت شفاهی شعر در ایران باستان است، همچنین بخشی از اسلوب‌های شاعری شعر فارسی، مثلاً «رودکی ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ شاعری دربار خسرو پرویز است» و زبان حماسیِ شاهنامهٔ فردوسی و حماسه‌سرایان قبل از او چون دقیقی و ابوشکور و مسعودی بخشی از زبان حماسی را تشکیل می‌دهد به

حماسه‌های شفاهی پیش از اسلام بازمی‌گردد (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۱-۳۰)، در کتاب‌های بلاغت، چون مطالب آن‌ها اقتباس از کتب نقد و بلاغت عرب بوده است، به آن پرداخته نشده است. البته برخی همانندی‌ها در اشعار ادوار گوناگون می‌تواند یک امر طبیعی باشد، از این رو که بسیاری از آرایه‌هایی که در کتاب‌های بلاغت از آن‌ها نام برده می‌شود جهانی و به طور کلی در ذات شعر است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

اشعار مانوی به زبان‌های ایرانی که در مقالهٔ حاضر صناعات ادبی آن‌ها معرفی بررسی شده است، عمدتاً گردآوردهٔ دانشمند فقید مری بویس است. او با امعان نظر به آثار محققان پیش از خود چون مولر، رایزنشتاین، زاله‌مان، والداشمیت، لنتس و هنینگ و با تکیه بر پژوهش انتقادی خود، منظومه‌های پارتی هویدگمان و انگدروشنان را با حرف نویسی، ترجمه و تعلیقات به چاپ رساند (۱۹٥٤). سپس بخشی از این منظومه‌ها را با تجدید نظر در تفسیر آنها، در کنار متون نظم و نثر دیگر، در بخش‌بندی موضوعی منتشر کرد (۱۹۷٥). عمدهٔ مواد مورد تحقیق از این دو کتاب استخراج شده است. اشعاری نیز از تحقیقات هنینگ و از اشعار سغدی نیز دو متن، یکی ابیات بازمانده از ترجمهٔ سغدی هویدگمان، تصحیح مکنزی مورد استفاده قرار گرفته است.

پژوهش‌هایی که در بارهٔ عناصر زیبایی‌آفرین شعر دورهٔ میانه ایران ازجمله سرودهای مانوی صورت گرفته عمدتاً در بارهٔ وزن و کم و بیش در بارهٔ قافیه بوده است. هنینگ در مقالهٔ معروف خود که در بارهٔ درخت آسوری نوشت برای اثبات نظریه‌اش در مورد وزن شعر میانه یک مثال هم از سرودهای مانوی آورد (1933). پژوهش دامنه‌دارتر را با شواهد بیشتر از اشعار مانوی پارتی لازار انجام داد (1985). اما باید خاطر نشان کرد که تا کنون تحقیق مستقلی در بارهٔ جنبه‌های بلاغی و ادبی این اشعار صورت نگرفته است، تنها هنینگ و مری بویس بر تعلیقاتی که بر متن‌های مصحَح گفته شده در بالا نگاشته‌اند، جسته گریخته نکاتی را یادآور شده‌اند. آنان غالباً موسیقی درونی شعر را با اصطلاحات ادب اروپایی چون بازی‌های لفظی و غیره توصیف کرده و نکاتی را یادآور شده‌اند.

۳. سرودهای مانوی

سرودهای مانوی زبان‌های ایرانی (فارسی میانه، پارتی و سغدی) را به طور کلی به دو دسته می‌توان تقسیم کرد؛ یک دسته سرودهای ستایشی، آیینی و سرودهای حاوی تلمیح یا اشاراتی به روایت اسطوره‌ای مانی از آفرینش؛ و دستهٔ دوم سرودهایی که با آن بخشی از نور که در زندان ماده است، ارتباط پیدا می‌کند. یعنی جایی که مفاهیم عرفانی در آن طرح و تصویر می‌شوند.

اشعار دستهٔ نخست، به دلیل نداشتن پیوند با زندگی اجتماعی و تجربه‌های آشنای مادی، از عنصر عاطفه بهرهٔ چندانی ندارند. سرشت کاملاً انتزاعی ایزدان مانوی، سبب شده است که هیچ گونه پیوندی بین آن‌ها و زندگی پدید نیاید، بنابراین از تجربه‌های سرایندگان، خواه آفاقی، خواه انفسی، بی‌بهره‌اند. هرچند در این دسته، سرودهای ستایشی به تقلید از یشت‌ها تصنیف شده‌اند، اما از این نظر ویژگی سرودهای اوستایی را ندارند. در سروهای اوستایی مهر دارندهٔ چراگاه‌های فراخ است، گرزدار است، اسب و آشیانه می‌بخشد؛ نبرد تیشتر با دیو اپوش برای رهانیدن آب است تا کشتزارهای مردمان سیراب شوند، سرزمین‌های آریایی به نیک‌سالی برسند؛ اشی ایزدبانوی برکت است و ...، حتی در گاهان، به‌رغم غلبهٔ مفاهیم انتزاعی و عرفانی، شور زندگی در آن موج می‌زند. به روشنی می‌توانیم نمود زندگی مبتنی بر دامداری و کشاورزی را در سرودهای گاهانی ببینیم. اما در اشعار مانوی، شاعر عمداً از توصیفات مادی پرهیز می‌کند، چون خلقِ اهریمن است. ایزدان و قلمرو آنان (بهشت روشنی) با کلماتی محدود و تکراری با مفاهیم آرامش، ازلی بودن، شادی، بی‌اندوهی، زنده بودن توصیف می‌شوند. تنها تصویری که معمولاً از جهان مادی به کمک شاعر مانوی می‌آید، شهریاری و جنگ است، که در همین مورد نیز شاعر با نسبت دادن یکی از صفات یاد شدهٔ بهشت خود، دامان آن را از آلودگی مادی پاک می‌کند.

دستهٔ دوم، سرودهای مربوط به جان است که به دلیل ارتباطی که با انسان پیدا می‌کنند، بیشترین امکان را برای گوینده، در به کارگیری عنصر خیال و عاطفه فراهم کرده‌اند. این اشعار در وهلهٔ نخست نفس زنده را، یعنی آن بخش از نور را که در زندان ماده گرفتار شده و رنج می‌کشد، توصیف می‌کنند، اما دایرهٔ شمول آن تنها به این ایزد رنج‌بر محدود نمی‌شود، اشعار مربوط به جان انسان‌ها و شرایط دشوار او در این جهان؛ بزرگان دین، ازجمله مانی و پیامبران؛ و مرثیه‌ها و سرودهای یادبودی، تا نمونهٔ ازلی هرمزدبغ را در برمی‌گیرد. مشخصهٔ سرودهای نفس زنده و البته دیگر سرودهایی که ذکر گردید، «تناقض و بدل‌های خیره‌کننده است، به دلیل اینکه نفس زنده، هم پاره‌ای از نوری است که تاریکی به بند کرده است، در عین حال خود، خدا نیز هست، اما خدایی که زندانی شده و نیاز به

رهایی دارد و چون با ایزدانی که برای نجات او می‌آیند، هم‌گوهر است، مـی‌تـوان آن را هم، هدف کوشش ایزدان دانست و هم یکی از آنان. او نجات‌بخشِ نجات‌یافتـه اسـت» (Boyce, 1975: 104). این نکتهٔ بسیار مهمی که بویس روی آن انگشتَ گذاشته، ایـن پدیـدهٔ متناقض در بلاغت آثار نیز نقشی کاملاً زایا و پرحاصل ایفا کرده است. بخشی قابل توجـه از سرودهای مانوی و منظومه‌های پارتی و سغدی چون هویدگمان و انگدروشنان در بارهٔ جـانِ گرفتارِ ماده است که رنج می‌برد، می‌خروشد، ناله می‌کند و سرانجام توسط نجات‌بخـش بـهَ رهاییَ و رستگاری می‌رسد. تناقض هستی را تنها در وجود او می‌توان دید و همـین ویژگـی دوگانه او را موضوع مناسبی برای تخیل شاعرانه کرده است. شعر عرفانی را همـین تنـاقض، تجلی‌گاه پروازهای خیال شاعران وکشف‌های جدید آنان در حوزه‌های مختلف بلاغی کـرده است.

۱.۳ آرایه‌های ادبی در سرودهای مانوی

آرایه‌های اشعار مانوی بر خلاف بسیاری از شـواهد مثـالی کـه در کتـب بلاغـت بـرای هـر اصطلاح بدیعی نقل شده، آگاهانه و به قصد ایجاد صنعت پدید نیامده‌اند. بـه دلیـل پیونـدی که بین شعر و موسیقی در این دوره وجود دارد صناعات و آرایه‌های شعری جنبه طبیعـی‌تـر دارند و سعی سرایندگان بیشتر بر آن بوده است که در شعر بتوانند عناصری را به کار گیرنـد که قابلیت انطباق با نواهایی که نام برخی از آن‌ها در این اشعار برده شـده، داشـته باشـد. بـه همین دلیل به گروه صوتی عناصر موسیقی بیشـتر توجـه شـده اسـت تـا بـه گـروه عناصـر معنوی، و از موسیقی اصوات نیز بالطبع آرایه‌هایی چون تکـرار بـه دلیـل ویژگـی تأکیـدی و موثرشان با سرودهای مذهبی و عرفانی مناسب‌ترند، و بالطبع بیشتر مورد استفاده قرار گرفتـه است. نکته دیگری که درباب بدیع اشعار مورد بررسی گفتنی است این که در تقسـیم بنـدی آرایه‌ها باید بین پدیده‌هایی که پیشینهٔ طولانی در تاریخ ادبی ایران و احیانـاً بـیش از آن دارد، که ما از وجود آن‌ها آگاهیم، و آنهایی که سابقه‌ای ندارند و با تکیـه بـر اشـعار فارسـی دری می‌کوشیم ردپای آن‌ها را در آثار بیش از اسلام بیابیم، تمایز گذاشت. به طـور مثـال در مـورد اول، از دسته بدیع لفظی، صنعتی چون واج‌آرایی، و از دسته بدیع معنوی، صـنعت التفـات را می‌توان نام برد که سابقهٔ زیادی در آثار ادبی گذشـته دارنـد. شـواهد التفـات، در کهـن‌تـرین بخش اشعار ودایی و بخش‌های کهن و نوی اوستا دیده می‌شود و واج‌آرایی که نمونـهٔ آن را در گاهان و یشت‌ها نیز می‌توان دید[۳]. در مورد دوم، یعنی یافتن مختصات ادبی بـر پایـهٔ آثـار

فارسی دری، نمونهٔ بارز آن قافیه را می‌توان ذکر کرد که هنینگ در بررسی وزن شعر دورهٔ میانه در پی یافتن نشانه‌هایی از وجود آن بود که سرانجام نوع خام و ابتدایی آن را در یک اندرزنامه پیدا کرد (Henning, 1977: 355). اگر به نمونه‌هایی از جناس و سجع در آثار منظوم مانوی اشاره می‌شود، با همین نگر نسبتاً آزاد صورت گرفته است نه با تعریف دقیق و تخصصی آن که در کتب بلاغت فارسی مذکور است.

با توجه به آنچه که گفته شد آرایه‌های ادبی آثار مورد بررسی را می‌توان به دو گروه موسیقی اصوات (بدیع لفظی) و موسیقی معنوی (بدیع معنوی) تقسیم کرد.

۱.۱.۳ بدیع لفظی

در زمینهٔ بدیع لفظی اوج ظرافت و هنر سرایندگان مانوی در دو حوزهٔ تکرار و اشتراک در واج‌های کلام، که ما از آن‌ها به هماهنگی‌های صوتی تعبیر می‌کنیم، دیده می‌شود.

۱.۱.۱.۳ تکرار

تکرار یک عنصر بلاغی پر اهمیت است که مانند بسیاری از صناعات ادبی تابع نظم و قاعده‌ای شده و انواعی پیدا کرده است. از مصادیق این سخن از تکرارهایی با نام‌های ردیف، ردالصدالی‌العجز، ردالقافیه، ردالمطلع و بند ترجیع می‌توان نام برد، و از نوع آزاد و بی قاعدهٔ آن، صنعتی که با عنوان تکرار یا تکریر در کتب بلاغت از آن نام برده شده است. در بلاغت غرب، تکرار (Palilogy) انواعی با نام‌های مخصوص به خود دارد که با توجه به محل و اسلوب بیان‌شان نام‌های گوناگون گرفته‌اند.

اشعار مانوی به دلیل ماهیت عرفانی و ویژگی موسیقایی‌شان، با عنصر تکرار پیوندی جدانشدنی دارند. گویندگان مانوی در اشعار خود، به‌ویژه اشعار ستایشی به تکرار روی آورده‌اند، واز این لحاظ از یشت‌ها متأثر بوده‌اند.بنابراین تکرارهای موجود در اشعار مانوی را با یشت‌ها می‌توان سنجید تا با صنعت تکرار در اشعار فارسی دری که بر پایهٔ مبانی وزن کمی عروضی شکل گرفته است، و در مواردی نیز، با چشم پوشی مختصر از قاعدهٔ تکرارهای بلاغت ادبیات غرب، می‌توان نمونه‌هایی را با بدیل‌های غربی‌شان منطبق ساخت. با وجود این، صورت آزاد تکرار را که در شعر فارسی، بویژه در شعر عرفانی فارسی چون غزلیات مولانا شواهد بسیار دارد، در اشعار مانوی نیز می‌توان یافت، به‌ویژه نمونهٔ اغراق‌آمیز آن را که به نام التزام شناخته می‌شود. مثلاً در سرودهٔ زیر که به زبان مشترک پارتی و فارسی میانه سروده شده است، واژهٔ nōg«نو» برای تاکید بارها تکرار شده است. تکرار این واژه به

قدری اغراق‌آمیز می‌نماید که به احتمال قریب بـه یقـین شـاعر، آگاهانـه آن را تکـرار کـرده است. به اصطلاح علمای بلاغت شاعر خود را ملتزم به تکرار واژهٔ nōg کرده است:

... nōgmāh-āsadaznōgwahišt, udnōgšādībūdōhāmāgdēn.

wxašnāmyišō-ā, azbagānafradom.

nōgmāhtū, bag, ay, udpidararγāway

purrmāhyišō-ā, xwadāy-āwxašnām-āh, purrmāhyišō-ā, xwadāy-āhwxašnāmā,zirδānrōšn-ānamāz, ōhzirδānrōšn-ānamāz.

yišō, kanīg, udwahman-ā.

bāmyazdistāwām, ōbagnarisafyazd, ōmārmānīāfurām.

nōgpurrmāh-āy-āudwahār... xwadāy-āmānī-ā.

āfurāmōfrēstagān, yazdān, ... nōgxwarxšēd ... zēnārēsbay ...

... nōgpurrmāhtābādabardēndrōdabartū, xwadāy-ā.

awar-āpaddrōd-ā, xwadāy.

rist, ... huaxšadmārmānībaγ-ā, tūmanbōž, baγ-ā, tūman-ābōž,

āmadnōgrōzudnōgšādī.

āmadnōgrōz, awar-ānōgšādīh

āhārwinnārīzīndagānpurršādī (R. dv: 192, 193)[٤].

... نو ماه آمد از نو بهشت و نو شادی بود همهٔ دین را

ای خوشنام عیسی، از بغان نخستین!

ای بغ! نو ماه تو هستی و پدر ارجمندی!

ای پُر ماه عیسی،ای خدای خوشنام!ای پُر ماه عیسی! ای خداوند خوشنام!

ای دل‌های روشن را، نماز!هان ای دل‌های روشن را، نماز!

عیسی، دوشیزه و ای بهمن!

بام ایزد را می‌ستاییم بغ نریسه ایزد را و مارمانی را می‌ستاییم

ای نو پُرماه و ای بهار! ... ای خداوند مانی!

می‌ستاییم فرشتگان را و ایزدان را ... نو خورشید ... زینارس بغ را ...

نو پُر ماه تابد بردین درود بر تو ای خداوند!

بیا به درود، ای خداوند!

به راستی ... خوبخشاینده مارمانی ای بغ! تو مرا رهایی بخش ای بغ! تو مـرا رهـایی بخـش ای بغ!

آمد نو روز و نو شادی

آمد نو روز؛ بیا ای نو شادی

بیارای خوراک زندگان را پر شادی.

واژه‌های «ماه»، «نو ماه»، «پُرماه» و ترکیب پارادوکسی «نو پُر ماه» در آیین مانی چنانکـه در مقدمه اشاره شد مفهومی کاملاً نمادین دارد، و نیز «شادی» که نصیب و بهرهٔ سـاکنان بهشـت روشنی است. تکرار این کلمات اشتیاق و احتیاج سرایندگان و گروه همخوانـان را بـه آمـدن نجات‌بخش و مانی، به صورت مؤکد به مخاطبان القاء می‌کند.

علاوه بر تکرار در واژه، گاهی نیز عبارت‌هایی بصورت مکرر آمده است کـه در بلاغـت فارسی، مگر در قوافی و ردیف‌های طولانی نامی ندارد، مانند تکرار عبارت‌هـای ای پُـر مـاه عیسی، ای خداوندگار خوشنام! ای دلهای روشنی نماز؛ تو مرا برهان ای بغ، (در سرود بالا).

گاهی عبارت‌های تکراری بصورت پراکنده و ترجیع‌وار در کـلام آمـده اسـت، مـثلاً در منظومهٔ انگدروشنان و هویدگمان عبارت پرسشی پارتی kē-m bōžēndē(h) ، یا سـغدی əkē aϑ-əm βōčē «چه کسی نجاتم دهد!» که نمونه‌ای از سوال بلاغی است– در بنـدهایی تکـرار شده است، جان، شخصیت اصلی در این منظومه‌ها با تکرار این عبارت و بیان رنـج و انـدوه فراق، نیاز خود را به یاور اعلام می‌کند. پس از آن نجات‌بخش وارد صحنه می‌شـود و پاسـخ می‌دهد ažō tū bōžām«من نجاتت خواهم داد.» ایـن عبـارت عینـاً یـا بـا تکـراری از گونـه ساختاری و نحوی، که در ادامه خواهد آمد، با کلماتی دیگر بازگو می‌شود.

تکرارهای ساختاری که به دلیل ویژگی تصویری فوق العـادهٔ آنهـا، بهتـر اسـت آن‌هـا را تکرارهای تصویری بنامیم، از شگردهای تاثیرگذار سرایندگان، بویژه در اشـعار روایـی اسـت که مورد استفاده گویندگان مـانوی قـرار گرفتـه اسـت. در ایـن نـوع تکـرار، واژه‌هـا تکـرار نمی‌شوند، بلکه شاعر با تصاویر گوناگون به طریق مجاز، معمولاً با تشبیهات و اسـتعاره‌هـای گسترده، مضمونی را تکرار می‌کند. مثال از هویدگمان:

kē-m wišāhāh až harwīn grihčag u zēndān

…

kē-m hēnwār widārā čē zrēh āyōštag

…

kē-m bōžāh až rumb čē harwīn dām ud dadān

…

kē-m parispān izwāyā…(Boyce, 1954: 80, 82).

چه کسی برهانَدَم از هر مغاک و زندان

چه کسی برهانَدَم از گرداب دریای آشفته

چه کسی برهاندم از دهان همهٔ دام و ددان

چه کسی برکشدم از دیوار

در ابیات بازماندهٔ از هویدگمان سغدی، به دلیل از میان رفتن برخی بندهای آن ویژگی تصویری تکرارها را به خوبی نشان نمی‌دهند اما مصرع‌های آغازین əkē aθ-əm βōčēčan «چه کسی برهاندم از همه» sāt، əkē aθ-əm kunēδūr čiwēšān «چه کسی دور کندم از ایشان» و rətmīəkē sēnēəkō «چه کسی برکَشَدم به»، جایگزینی فعل‌هایی متفاوت، اما از یک مقولهٔ دستوری تکرار نحوی را بهتر نشان می‌دهند.

در برخی سرودهای مانوی از تکرار عبارت آغازی جمله، به عنوان یک صنعت بلاغی تأثیرگذار استفاده شده است. این نوع تکرار که از اسلوب‌های بلاغی یشت‌ها در جلب مخاطبمحسوب می‌شود، صنعتی است که در اشعار و نثرهای مسجع صوفیانه فارسی نیز که در حالت جذبه و سُکر بر زبان جاری می‌شود، مورد توجه قرار گرفته است. در اشعار مانوی این صنعت بیشتر در سرودهایی دیده می‌شود که مضمون انتظار دارد، بویژه هنگامی که حضور منجی را اعلام می‌کند:

āγadaypaddrōd, anjīwagwuzurgčeharwīnanjīwagān

āγadaypaddrōd, hridīgwuzurg, kēandarbedamā(h)udpidar

āγadaypaddrōd, grīw-mānwišāhāgažmaδyānmurdagān

āγadaypaddrōd, čaš(m)-mānabarēn, u-mānišnūdanizγōlag.

āγadaypaddrōd, dašn-mān hasēnag (R. br: 122).

آمدی به درود ای نجات‌بخش بزرگ همه نجات‌بخشان

آمدی به درود سومین بزرگِ میانجی و پدر ما

آمدی به درود، ای جانمان را رهاننده از میان مردگان

آمدی به درود، ای چشم برین ما و ای گوش شنوای ما!

آمدی به درود، ای دست راست ما را ازلی!

و همین‌طور تکرار عبارت «آمدی به درود» تا پایان سرود ادامه می‌یابد. نمونـه از فارسـی میانه:

drīstawar, šahriyārīnōg

drīstawar, bōxtārīwardagān, udbišehkīxastān

drīstawar, wigrāsāgīxuftān, hagjēnāgīhwamrēnān, āxēzēnīdārīmurdān.

drīstawar, yazdabzārudwāngyōjdahr

drīstawar, saxwanwābarīgān, ispīgwuzurgudrōšnfrahīd

drīstawar, šahriyārīgnōg, udrōzīg

nōg… (R. bt: 123, 124).

خوش آی، ای شهریار نو!

خوش آی، ای نجات بخش بردگان و پزشک خستگان!

خوش آی ای بیدارگر خفتگان! انگیزانندهٔ خواب‌آلودگان، برخیزانندهٔ مردگان!

خوش آی ای ایزد نیرومند و بانگ پاک!

خوش آی ای سخن راستین! درخشش بزرگ و روشنی بسیار!

خوش آی ای شهریار نو و روز نو...

در سرود دیگری به زبان فارسی میانه در ستایش مانی، مشتمل است بر مصرع‌هـایی کـه از لحاظ ساختاری تقریباً در بین آن‌ها هماهنگی دیده می‌شـود. در ایـن سـرود در آغـاز هـر مضمونی که عمدتاً با صور خیال همراه است، عبـارت ēnak āyad«اینـک آیـد» تکـرار شـده است (R. cl, 1-5: 142). از این گونه تکرار، نمونه‌های بسـیاری در اشـعار مـانوی، بـویژه در

سرودهای آیینی بر جای مانده است که برای جلوگیری از طولانی شدن سخن، از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود.

ترجیع بند نیز به گونه‌ای در اشعار مانوی دیده می‌شود، بدین صورت که بیت یا ابیاتی در جایهایی از شعر تکرار می‌شود. مثلاً در یکی از ترجمه‌های پارتی مزامیر مانی، این ابیات در آغاز و میانهٔ سرود عیناً آمده است:

istāwādag, žīwandag,

wiγrādagudanōšagay,

tūnišān, grīwudpādgirb,

māryišō-zīwā (R. bs, 1, 2: 123).

ستوده، زنده

بیدارو انوشه‌ای

تو نشان، گریو و پیکر

مار یشوع زیوا

۲.۱.۱.۳ هماهنگی‌های صوتی

در سرودهای مانوی شواهدی از وجود ارادهٔ آشکار بر ایجاد توازن نظام مند اصوات، از قبیل سجع، جناس و واج‌آرایی دیده نمی‌شود. اما به دلیل آنکه بازی با واج‌های زبان همواره ملازم شعر بوده و در مقام یکی از عوامل ایجاد کنندهٔ موسیقی در کلام نقش داشته است، طبعاً در این اشعار نیز همگونی‌هایی در اصوات صورت گرفته تا بر موسیقی کلام بیفراید. این همگونی‌ها را می‌توان را از منظری، آرایه‌هایی در حوزه موسیقی اصوات محسوب داشت.

هنینگ در بررسی وزن اشعار دورهٔ میانه در جستجوی نشانه‌هایی از وجود قافیه، به یکی از اشعار پارتی مانوی استناد می‌کند که وجود واژه‌های هم صدا در این شعر در کنار قافیه جلوه خاصی از لحاظ موسیقایی به آن داده است:

brādarānamwastān

udwahegārān

wižīdagānwixtagān

udāzād puhrān

gyānān rōšnān

wižīdagīft argāw, frihīft istūnān

ud bām frazendān

dārēd abrang

pad bav aβδēs

ku bawēd ispurr, kalān abēnang

harwīnhandāmpadrāstdārēd

padistāwišnōanjamanrāmišn

wixtudwižīdhēdažmaδyānwasān,

ēwažhazārānuddōažbēwarān (R. dga, 1, 2: 176).

برادران باورمند و به‌کار

گزیدگان بیخته

و آزادپوران

جانان روشن

گزیدگان ارجمند، ستون‌های عشق

و بامی (روشن) فرزندان

شوق ورزید به فرمان بغ

تا بوید کامل، بزرگ و بی‌ننگ

همهٔ اندام را پیراسته دارید

به ستایش انجمنِ رامش

بیخته و گزیده‌اید از میان بسیاران

یک از هزاران و دو از بیوران.

علاوه بر هماهنگی پایانه جمع که هنینگ آن را گونه‌ای قافیه می‌شناسد (Henning, 1977: 354)، هماهنگی‌های برخی الفاظ در این شعر، نوعی سجع را به یاد می‌آورد: dārēdabrangpadbaγaβδēskubawēdispurr, kalān, abēnang تناسب لفظی سجع گونه‌ای که بین abrang و abēnang وجود دارد، همچنین بین istāwišn و rāmišn، همین ویژگی را می‌توان دید و یا تقارن و موازنه‌ای که در ēwažhazārān و dōažbēwarān احساس می‌شود.

توالی فعل‌هایی که در پی یکدیگر می‌آیند، و یا استفاده پی در پی از واژه‌هایی که از یک مقوله دستوری‌اند، چون اسم معنا یا مصدر، چون از لحاظ واجی پایانه‌های یکسا نی دارند، معمولاً در ایجاد موسیقی درونی در کلام، علاوه بر موسیقی اصلی شعر، نقش بسیار موثری ایفا می‌کنند. مثلاً در سرودی پارتی که صفت‌های زیر در آن، در کنار یکدیگر از لحاظ لفظی، تناسب به شعر داده است:

istāwādag, žīwandag,

wiγrādagudanōšagay (R. bs, 1: 123).

ستوده، زنده

بیدار و انوشه‌ای

گاهی تناسب و توازن صوتی در دو لفظ کنار یکدیگر اتفاق افتاده، اصطلاحاً یک مزدوج ساخته است. مانند دو واژهٔ āšift و pašift در بند زیر از انگدروشنان:

ud āšift ud pašift

čiwāqōn zrēh pad warm

ud dard amwašt

kū man grīw wigānēnd (A. R. I, 13: 114).

و آشفت و به تلاطم درآمد

همچون دریای موّاج

و درد گرد هم آمد

تا جان مرا تباه کند

از مواردی که می‌توان تناسب‌های لفظی در این سرودها را با نوعی از جناس در شعر فارسی مربوط کرد جناس اشتقاق است که معمولاً در اشتقاقات مصدر padmōxtan این امر بیشتر صورت گرفته است:

padmōžan čē padmōžēnd

kē-ž nē karēd pad dast (H. I, 18: 68).

جامه‌ای بپوشند

که کسی با دست نکرده (ندوخته) است.

یا در مصرع nisāgēn padmōg padmōžēnd (bp, 3) و نمونه‌های دیگر از این اشتقاق، که در این اشعار زیاد است.

در سرود زیر، هماهنگی واج نخست paymōg ، perēnag و parnagān ، «جامه»، «پرند» و «پرنیان»، که هماهنگی معنایی از لحاظ مراعات نظیر هم ایجاد کرده، بنظر می‌آید آگاهانه و به قصد ایجاد موسیقی در کلام خلق شده است:

mīlād, paymōg, parēnagudparnagān,

nāzišnīgzanīnudsrōdīšādīh …

nēfrayādēndpadhānrōzīwidang (R. de, 1: 173).

جبّه، جامه، پرند و پرنیان

ناز زنان و سرود شادی ...

به فریاد نرسند بدان روز تنگی

جناس بین zōhr و zōr ، با توجه به اینکه در متون پهلوی هم این جناس دیده می‌شود (Boyce,1975,113)، بیانگر اشتراکات بلاغی در فارسی میانهٔ زردشتی و مانوی است:

an hēm āb passazag

kū-m āb zōhr dayād

ka zōrmand bawān (R. be, 13: 113).

منم آب شایسته

باشد که آب‌زوهرم دهید

تا زورمند شوم

۱.۲.۳ بدیع معنوی

«موسیقی معنوی که اساس درک زیبایی در این گروه صنایع (گروه معنایی) است، از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦، ۳۰۷). در بدیع معنوی، مفاهیم و امور ذهنی در تقابل با یکدیگر مورد بررسی قرار می‌گیرند و وجود چنین رابطه‌ای در شعر به معنی وجود صنایع معنوی است که حاصل آن از دیدگاه دکتر شفیعی کدکنی، موسیقی در حوزهٔ معناست.

معمولاً بیشترین تصرفات در زمینهٔ شیوه های سخن‌سرایی، در حوزهٔ بدیع، به ویژه بدیع معنایی اتفاق می‌افتد. هر چند گاهی در این زمینه راه افراط پیموده می‌شود که می‌تواند به انحطاط بگراید، اما معمولاً شاعران راستین و خلاق در همین عرصه‌هاست که اسالیب پیشین را تکامل می‌بخشند و تجربه‌های ابتکاری خود را در مفاهیم، با ابداع صناعات نو نشان می‌دهند. در واقع، رویکرد خلاقانه را با بدیع معنوی می‌توان نشانهٔ نوعی تکامل شعری در اسلوب بیان محسوب داشت. مثلاً نحوهٔ به کارگیری آرایه‌هایی چون مراعات نظیر، تضاد، ایهام، پارادوکس، تلمیح و صنایع دیگر در شعر فارسی، از نخستین تجربه‌های شعری تا عصر حافظ نشان می‌دهد که چگونه از تناسب واژگانی، تجربه‌های نو در عرصهٔ تضاد و مطابقه پدید می‌آید و در مرحلهٔ بعدی تکامل به تناقض می‌رسد و همین امر می‌تواند در دست حافظ ابزاری برای تصویر تناقض‌های درونی انسان و تناقض‌های اجتماعی عصر او (مصداق بارز آن ریاکاری) بدل شود و در نهایت با ایهام، دنیایی را از معنا، به ایجاز تمام در واژه‌ای بگنجاند.

۱.۱.۲.۳ تضاد

اگر سروده‌های مانوی به زبان فارسی میانه و پارتی را در دو کتاب گرد آوردهٔ بویس، منظومه‌های بزرگ پارتی هویدگمان و انگدروشنان، و ترجمه‌هایی از آن‌ها را به زبان سغدی، بر مبنای موضوع مورد ملاحظه قرار دهیم، محور همهٔ آن‌ها را قصهٔ روح می‌یابیم که از وطن خود، قلمرو نور و روشنی جدا افتاده است. سرودهای دیگر با این مضمون مرکزی، معنا و مفهوم پیدا می‌کنند: سرودهایی در ستایش *پدربزرگی* و قلمرو او، در ستایش فرستادهٔ سوم (*نریسه ایزد*) و در ستایش *عیسای‌درخشان* و نجات بخشان؛ سرودهایی دربارهٔ آغاز آفرینش و رستاخیز؛ سرودهای از تجلیل از مانی و رهبران دینی؛ سرودهای آیینی و بخش بسیار کمی هم دربارهٔ دوزخ و اهریمن.

جدایی روح را مانی به زبان اسطوره روایت کرده که شرح آن بـه تفصـیل در کتـب نثـر آمده است؛ حملهٔ شاهزادهٔ تاریکی و بـاقی قضـایا کـه سـرانجام آن، گرفتـاری جـان در تـن اهریمنی است. آمیختگی با تن در اشعار مانوی همانگونه، که در بخش‌های پیشین دیدیم بـه طریق مجاز، با استعاره‌های زندانی، غریب، یتیم و تبعیـدی بـه تصـویر کشـیده شـده اسـت. سروده‌های دیگر در خدمت همین مضمون قرار گرفته‌اند. از جمله ستایش از ایزدان، مـانی و بزرگان دین عمدتاً برای نقش‌شان در فرایند نجات به منظور توسل به آن‌هـا صـورت گرفتـه است.

تضاد بین جان و ماده و اجتماع پارادوکسیِ نیازمند نجـات و نجـات‌بخـش در جـان یـا گریو زنده، زمینه‌های خلق تعبیرات شاعرانه را به صورت محدود فراهم کرده است. امـا ایـن تناقض، برخلاف بسیاری دیـدگاه‌هـای عرفـانی دیگـر، چـون در ذات انسـان پدیـد نیامـده نتوانسته زمینه ساز خلاقیت در حوزهٔ صناعات معنوی بشود. در واقـع دربـاور مانویـان بـین جان و جسم هیچ سنخیتی وجود ندارد، مرزی روشن بین آن‌ها کشیده شده، و به طـور کلـی حدود قلمرو روشنی و تاریکی کاملاً مشخص شده و فقط چند روزی آمیزشی نامیمون بـین آن‌ها صورت گرفته است که سرانجام نیز به جدایی می‌انجامد. بنابراین در وجود انسان هـیچ تناقضی وجود ندارد، در واقع فاقد تضاد همراه با وحدت لازم است تـا سـنتزی از آن تولیـد شود.

شب و روز دو پدیدهٔ کاملاً مجزا هستندکه حقیقت آن‌ها در جدایی است نه آن گونه کـه مولانا می‌گوید:

شب چنین با روز اندر اعتناق　　مختلف در صورت اما اتفاق

روز و شب این هر دو ضد و دشمن‌اند　　لیک هر دو یک حقیقت می‌تنند

(دفتر سوم، بخش ۲۱۲ ملاقات آن عاشق با صدر جهان)

به دلیل همین دیدگاه جدایی افکنانهٔ اعتقادی اسـت کـه در حـوزهٔ لفـظ صـناعاتی خلـق نشده، و به طور کلی لحظات نابی که زاییده تعلیق باشد در اشعار مـانوی بـه وجـود نیامـده است.

هدف از مقایسه اشعار فارسی با اشـعار مـانوی ایـن بـود کـه نشـان داده شـود چگونـه جهان‌بینی فرد می‌تواند در مبانی زیباشناختی آثار نقش ایفا کند، و شعر بویژه در حـوزه بـدیع معنوی به تکامل برسد یا نرسد.

در اشعار مانوی مورد بررسی قرار گرفته، صنعت تضاد دیده نمی‌شود. شاید در نگاه نخست قدری شگفت‌انگیز بنظر برسد که چگونه دینی که بر پایهٔ ثنویت بنا شده، دوگانگی و تضاد به دایرهٔ لفظ کشیده نشده باشد. اگر به منظومه‌ای چون انگدروشنان و اشعار دیگری مانند هویدگمان نگاه کنیم در محور عمودی (ساختار و طرح کلی شعر)، اشعار طبعاً تضاد دیده می‌شود؛ بندهای نخست با استفاده از تصاویر دریای طوفانی، پر از آتش و نزم و گرداب‌های تاریک، دخمه و زندان شرایط رنجبار جان را نشان می‌دهد(A. R. I-IIIa) ، وضعیتی که او را به خروش در می‌آورد و طلب یاری می‌کند(همانجا، IIIa-IIIc)،آنگاه نجات بخش می‌آید، همه تباهی‌ها، بیماری‌ها و رنج‌های گران رخت برمی‌بندد، تاریکیِ آن‌ها می‌گریزد و جای خود را به روشنی می‌دهد (VI, 1-6)، غم می‌رود و شادی جای او را می‌گیرد. نجات بخش به سخن در می‌آید که چگونه با آمدنش، تاریکی‌ها را برای جان بدل به روشنی می کند؛ چگونه او را از دریاهای ژرف که در آن غرقه شده آزاد خواهد کرد؛ از بیماری‌ها نجات خواهد داد؛ از دست بزهگران خواهد رهانید و درد را از او خواهد راند (VI, 32-64)، و سرانجام در بند آخر، بر تن جان جامهٔروشنی می‌پوشند و او به بهشت فراز می‌رود (VIII). تقابل و تضاد در کلیت شعر وجود دارد، اما مانند بقیهٔ اشعار، در محور افقی،یعنی در اجزای بیان، در مصاریع و ابیات، بندرت صنعت تضاد دیده می‌شود.

دیدگاه دوساحتیِ مطلق گرایانه‌ای که شاعر مانوی دربارهٔ انسان دارد، بر اسلوب بیان او نیز تاثیر گذاشته است. اشعار او تک‌مضمونی است و بدینسان، بر خلاف شاعران فارسی، که اگر دیوان هر کدام از آن‌ها را جستجو کنیم، بیشترین بسامد را از صنایع، در به کارگیری صنعت تضاد می‌بینیم؛ فقط گاهی از این امکان بلاغی استفاده می‌کند، آن هم زمانی که به آمیختگی دو عنصر نور و روشنی و آمیختگی جان و جسم می‌پردازد. ابیات زیر از منظومه‌ای به زبان فارسی میانه به نام «سخن گریو زنده» که مضمون نسبتاً متفاوتی با اشعار دیگر دارد، در آن از آرایهٔ تضاد نیز استفاده شده است. در این ابیات گریو زنده از رفتارهای گوناگون آدمیان نسبت به خود سخن می‌گوید:

cōn-ombannagānxirēdaztāyān

ō-mčeo̯ōnōxwadāyāntirsēdudnizāyēd

cōn-omhašāgirdānazšahrwazēdōardāwān

ō-mčeo̯ōnōawestādānpadixšarkunēd.

cōn-omdušmenūnzanēdō-mbēšēd

ō-mčeδ̓ōnōdōstānbōzēdudzīwēnēd (R. be, 1-3: 112).

چون بندگان مرا می‌خرید از دزدان

و چون خداوندان از من می‌ترسید و به من می‌نازید

چون شاگردان پارسا از شهر برمی‌گزینیدم

و چون استادان احترامم می‌کنید

چون دشمنانم می‌زنید و می‌آزارید

و چون دوستان می‌رهانید و زندگی می‌بخشید

اما قابلیتی که دو گوهر همزاد، روشنی و تاریکی ، به سبب رخدادی که بـه آمیختگـی آن دو منجر شده، در خلق آرایهٔ تضاد و تناقض دارد، کمتر مورد توجـه شـاعران ایرانـی مـانوی قرار گرفته است. اما در ابیات زیر از زبور مانی که اصل آن به سریانی است، می‌بینـیم کـه او چگونه توانسته است به خوبی از طریق آرایهٔ تنـاقض و تضـاد بـاژگونگی شـرایط را نشـان دهد، خدای پنهانی که خموش است و سخن می‌گوید، ظلمت فراز رفته، نور هبوط کرده ...

خسته مشو، ای خرد

تن در مَده، ای عشق!

بیا گرد آییم، برادران!

خدا را دریابیم

که پنهان از نظرهاست

که خموش است و سخن می‌گوید...

...

دو (گوهرِ همزاد)، کز آغاز بوده‌اند

آنِ مغاک و او که در بلندا درخشیده است.

خسته مشو!

ظلمت فراز رفته

نور امّا

هبوط کرده است!

بینوا غنی گشته

گنجور امّا بی‌گنج

خسته مشو!

مرگ چشندهٔ زندگی است

زندگی امّا چشندهٔ مرگ...

آوردگاه وحشت، گسترده است

خسته مشو! ... (اسماعیل پور، ۱۳۸۵: ۳۷۳، ۳۷۲).

سرانجام روزی با آمدن نجات بخش همه چیز به حالت اولیه و مقدّر خود باز می گـردد. در سرودی به زبان مشترک فارسی میانه و پارتی، شاعری بـرای نشـان دادن ایـن دگرگـونی شادی بخش در رستاخیز صنعتی بهتر از مطابقه و تضاد نیافته است:

nazdīkmadfrāzhānzamān

ruzdānahlamōgān, kēnūnnāzēnd,

wānīhēndpadtūīxēšmēn

murzīhēnd, cōn-išānmurzīd,

udtōzēndharwcē-šānwinast

nāzēndawišānkēgriyīdhēnd,

udgriyēndimīnkēnūnxannēnd (R. ar, 4: 102).

آن زمان نزدیک فراز آمد

آزمندان آشموغ، که اکنون نازند

مغلوب شوند به توی خشمگین

آزرده شوند، چنان که آزردند

و تاوان دهند هر چه را تباه کردند

بنازند آنان که گریستند

و بگریند اینان که اکنون خندند[۵]

۲.۱.۲.۳ ایهام

ایهام یعنی لفظی را شاعر با دو معنی بیاورد یکی معنی نزدیک، دیگری دور، ذهن خواننده در مرحلهٔ نخست معنی نزدیک را در می‌یابد، هر چند شاعر به معنی نزدیک هم دارد اما مراد او بیشتر معنی دور آن است. مثلاً در این ابیات پارتی، که اصل آن منسوب به مانی است، مانی روانه شدن خود را از بابل به طریق ایهام بیان کرده است:

abžīrwānag išnōhrag hēm

čē až bābēl zamīg wisprixt hēm

wisprixt hēm až zamīg bābēl

ud pad rāštīft bar awištād hēm

srāwag hēm abžīrwānag

čē až bābēl zamīg franaft hēm

franaft hēm až zamīg bābēl (R. cv, 21: 162).

شاگرد سپاسگویم

که از بابل زمین جوانه زدم

جوانه زدم از زمین بابل

و به دروازهٔ راستی ایستادم

سراینده شاگردم

که از بابل زمین روانه شدم

روانه شدم از زمین بابل

معنی نزدیک «روانه شدن از بابل زمین» اشاره به ترک بابل، زادگاه مانی دارد که او آن را برای ابلاغ رسالت خود ترک گفت و به سفرهای دور و درازی دست زد. این مفهوم با واقعیت زندگی او مطابقت دارد و تاکید مکرر مانی بر این امر بلافاصله ذهن خواننده را متوجه آن می‌کند، اما بابل همچنین در سخن مانی معنای دیگری نیز دارد، بابل نماد جسم و ماده است که مانی به آن پشت پا زد و آن را فرو گذاشت (Boyce, 1975: 162). هر چند گوینده به ترک زادگاه خود اشاره می‌کند اما مراد اصل او مراد اصل او همان معنی دور این عبارت ایهامی است.

جز این، موردی روشن را که نشان از قصد آگاهانهٔ گوینده بر به کار بردن واژه‌ها و عباراتی که حامل ویژگی دو گانه یا چند گانه معنایی باشند، نیافته‌ایم. اما در مهرنامگ، یکی از سرود نامه‌های مانوی که در تصنیف و نگارش آن چندین نفر در فواصل طولانی دخالت داشته‌اند، در مقدمهٔ آن از خروشخوانی به نام یزدآمد نام می‌برد که به دبیری به نام نخوریگ روشن دستور می‌دهد آن را به پایان برساند. در این بند واژهٔ mādayān به صورت ایهام به کار رفته است:

> ud pas man yazd-āmad, xrōhxwān, ka-m ēn mahrnāmag ēdaʾōn dīd, nāfrazāftag, abē kār ōftādag, ēg-om dūd framād ō frazend dōšist, pusar-om grāmīg, ō naxurēg rōšn, frazāftan, aʾōn ku bawād andar dēn mādayān pad abzōn (R. s, 3: 53).

> پس من یزدآمد خروشخوان چون این مَهرنامگ را ایدون دیدم، نیمه تمام، بی‌کار افتاده (بلا استفاده)، پس به فرزند عزیز، پسر گرامی‌ام، نخوریگ روشن فرمان دادم تمام کردن آن را تا [بدین طریق] اندر دین کتابی (سرمایه‌ای) به افزون باشد.

واژهٔ mādayān هم به معنی کتاب است و هم سرمایه، شدر معتقد است نویسنده با آگاهی از بار معنایی دوگانهٔ این واژه، آن را برگزیده است (Boyce,1975,53).

چون در این آثار با چنین کاربرد واژگانی به شکلی گسترده روبرو نیستیم. بنابراین نمی‌توانیم مطمئن باشیم که مصنف، آگاهانه و به‌عمد از این امکان ادبی استفاده کرده است. همچنین در شاهد زیر از یکی از سرودهای ابجدی پارتی، که در آن واژهٔ xān می‌تواند موهم دو معنی «خانه» و «چشمه» باشد:

> xān ast rāmišn,
>
> ku baγān mānend (R. bj: 117)
>
> خان رامش است
>
> که بغان [در آن] ماندگارند

امّا در یکی از سرودهای فارسی میانه منسوب به مانی که جلوه‌های تصویری فوق‌العاده‌ای دارد، هنینگ در یکی از مصرع‌های آن به کاربرد ویژه و شاعرانهٔ لفظ wigrāsišn پی برده است. در این عبارت بین واژهٔ zēn به معنی «سلاح، زره» و اشتقاق واژهٔ اوستایی zaēnah «بیداری» به دلیل وجود واژهٔ wigrāsišn آن هم به معنای «بیداری» برقرار شده است. هنینگ آن را بازی با کلمات نامید (نقل از Boyce, 1975: 169). این کاربرد را با

توجه به علم بلاغت در شعر فارسی می‌توان ایهام تناسب نامید، درواقع واژهٔ zēn بـه معنـای «سلاح» با معنای دیگری که از اشتقاق واژهٔ اوسـتایی zaēnah بـه معنـای «بیـداری» حاصـل می‌شود، با لفظ wigrāsišn که در کلام آمده است، ایهام تناسب پیدا می‌کند[۶]:

drīst wisāy, magindum hōstīgān

u-m šefšēr nēw ī gōwišn ud išnawišn

u-m zēn hubadrāst īg hamāg wigrāsišn (R. da, 3: 169).

خوش آی، ای سپر استوار

وشمشیر نیک گفتار و شنیدارم!

و ای زین (سلاح) خوب‌آراستهٔ همهٔ بیداری‌ام!

۳.۱.۲.۳ التفات

سابقه این صنعت ادبی در ایران به گاهان باز می‌گـردد[۷]، شـواهد ودایـی نشـان مـی‌دهـد صنعتی است متعلق به پیش از جدایی هند و ایرانیان و استفادهٔ شـاعر از آن بـه دورهٔ ادبیـات هند و ایرانی باز می‌گردد.

«التفات، خلاف هنجار عادی و غیرمنتظره است و برجسته، وغرض از آن ایجـاد غرابـت و آشنازدایی است و از میان بردن حالت یکنواختی. التفات توجه‌برانگیـز اسـت و خواننـده و شنونده را تکان می‌دهد و هشیار می‌سـازد و موجـب توجـه بیشـتر او بـه کـلام مـی‌شـود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

در سرود پارتی زیر، شاعر نخست *پدربزرگی* را مخاطب قرار می‌دهد، اما سپس به سـوم شخص التفات کرده و باز به دوم شخص باز می‌گردد:

wisp dīdan afradom

istāwād ud āfrīd ay tū, pidar

žīwandag, hasēnag, kē naxwēn, abardar, rōšn kaw

šōžān wizēšt, ud zōrmand ast

tū ay pid če imīn harwīn karišn, radanīn, zāwarān rōšnān

ud henzāwarīft če wāxt būd (R. af, 1: 91).

ای نخستین همهٔ چهره‌ها[ها]

ستاییده و ستوده‌ای تو ای پدر!

زنده، ازلیِ نخستین، برتر، شهزادهٔ روشنی

مشتاق قدّیسان و زورمند است

تویی پدر این همه زیبایی،گوهران،

نیروهای روشن و توانمندان واژآفریده[۸].

از اشعار فارسی میانه نیز می‌توان سرودی را در ستایش مانی مثال زد که از ابیات یک تا پنج آن از مانی به صورت سوم شخص یا غایب سخن می‌گوید و در بیت آخر او را مخاطب قرار می‌دهد:

ēnak, āyēd rōzēnāg ī dilān, bazmag ī rōšn, kē tārīgān xwad rōzēnēd

ēnak, āyēd murd āxēz ī gwābarīgān, kē yask ... bēšāzēnēd.

ēnak, āyēd nāwāz nēw ud farrox, kē nāwān xwad widārēd az daryāb.

ēnak, āyēd rāymast šāh ī rōšnān, kē dāš(i)nān nēwān hambaxšēd.

ēnak, āyēd šrāsēnāg ī dušmenūn, kē šān gugānēd ud wišōbēd.

tū arzān hē, pidān, mān ī xwadāwan, istāyišn ud āfrīn, az baa̯ān ud (a)mahrāspandān...(R. cl, 1-6: 142)

اینک آید روشنگرِ دلان

چراغ روشن که تاریکان را خود روشن کند

اینک آید مُرداخیز حقیقی

که بیماری را ... درمان کند

اینک آید ناوران نیو و فرخ

که ناوان را خود گذراند از دریا

اینکه آید رای‌مند شاه روشن

که دهش‌های نیک بخشد

اینکه آید شرمسارکنندهٔ دشمنان

که نابود و آشفته کندشان

تو ارزنده‌ای

ای پدرما!

مانی خداوندگار!

ستایش و آفرین را

از بغان و مهر سپندان ...

در همهٔ پنج بند نخست، تکرار ēnak āyad اشتیاق گوینده را به آمدن منجی از طریق صیغهٔ غایب که انتظار ظهورش را می‌کشد، نشان می‌دهد و در بیت آخر او را مقابل خود می‌بیند، از این رو به صیغه مخاطب با او سخن می‌گوید. این نوع التفات از موثرترین گونه‌های این صنعت پر سابقه است.

۴. نتیجه‌گیری

شعر دورهٔ میانه وارث بسیاری از ظرایف و لطایف ادبیِ دورهٔ باستان است. هرچند شماری عوامل از جمله سنت شفاهی در ادبیات پیش از اسلام نابودی بخش بزرگی از میراث باستانی ایران را رقم زده است، اما در این سیر تاریخی، برخی از علایق و سلیقه‌های ایرانیان را با میزان باقی‌مانده می‌توان بخوبی محک زد. مانی به کتابت اهمیت می‌داد و یکی از دلایل برتری خود را بر ادیان پیشین همین می‌دانست. این موضوع که جنبهٔ دینی پیدا کرده بود، ناخواسته در شعر و شاعری نیز تأثیر خود را برجای گذاشت، و چون شعر از قلمرو شنیداری محض خارج شده به حوزهٔ دیداری نیز وارد شده بود طبیعتاً توجه سرایندگان به فنون و صنایعی جلب شده است که با این نمود زبانی سازگاری و خوانندهٔ آثار مکتوب از آن انتظار دارد. یکی از عواملی که موجب شده است سرودهای مانوی را بهتر بتوان با ملاک‌ها و سنجه‌های کتب بلاغت پس از اسلام مورد قضاوت قرار داد یکی پیروی آن‌ها از سنت مکتوب است و دیگر به دلیل مضمون عارفانه‌ای که دارند با بخش بزرگی از ادبیات غنایی پس از اسلام جنبه‌های مشترک می‌یابند. در این اشعار از صنایع ادبی در هر دو حوزهٔ بدیع لفظی و معنایی استفاده چشمگیر است، که گذشته از آرایه‌هایی که وجودشان از هر شعری انتظار می‌رود و در ذات شعر است، نمونه‌هایی می‌توان یافت که حتی با تعریفات کتب بلاغی دورهٔ اسلامی، که گاه در تقسیمات هر مقولهٔ بدیعی راه افراط پیموده‌اند سازگار است.

نکتهٔ دیگری که در بررسی اشعار مانوی و ویژگی‌های ادبی آن اهمیت می‌یابد، از لحاظ تاریخی یا درزمانی است. اشعار دورهٔ میانه به مثابهٔ حلقهٔ ارتباط اشعار دورهٔ باستان با دورهٔ نو، کامل‌کنندهٔ تاریخی درازآهنگ است که علاقه و گرایش ایرانیان را به برخی از تصویرهای شاعرانه یا صنایع ادبی آشکار می‌سازد.گرچه نگاه ابزاری و دینی شاعر مانوی به زیبایی‌شناسی شعر مجال جولان زیادی را به او در عرصهٔ خیال نمی‌دهد،با وجود این تجربه‌هایی بکر در کلام او دیده می‌شود که از نظر تاریخی دارای اهمیت است. در واقع این اشعار دورهٔ میانهٔ ادبیات ایران که به زبان‌های پارسی، پارتی و سغدی سروده شده‌اندگواهی می‌دهند بر این که شعر ایران باستان تا رسیدن به مرحلهٔ کمال خود در شعر فارسی چه راهی را طی کرده است.

یادداشت‌ها

۱. در این باره نک شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷٦)، صص ۳۱۳-۲۹۳.

۲. تفصیل بیشتر این بحث در، آذرانداز، عباس (۱۳۹۳)، صص. ۱-۲۲.

۳. در این باره نک. (Watkins, 1995) و (West, 2007) در فهرست منابع.

٤. ارجاعاتی که در این مقاله با حروف لاتین آمده است، بر مبنای تقسیم بندی کتاب مری بویس می‌باشد. برای مشخصات کتاب نک. منابع مقاله:(Boyce, 1975). حروف A.R نشانهٔ سرودنامهٔ انگدروشنان، و H سرودنامهٔ هویدگمان نیز از کتاب بویس است (Boyce, 1954) . در مصرع‌بندی ترجمه‌ها و در برگردان برخی واژه‌ها از کتاب سرودهای روشنایی دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور استفاده شده است. نک. منابع

۵. همین مضمون را سنایی در یکی از قصاید خویش چنین بیان کرده است:

اندرین زندان برین دندان زنان سگ صفت روزکی چند ای ستمکش! صبر کن دندان فشار
تابینی روی آن مردم کشان چون زعفران تا ببینی رنگ آن محنت کشان چون گل انار
باش تا کل بینی آن‌ها را که امروزند جزو باش تا گل یابی آن‌ها را که امروزند خار

(سنایی، ۱۳۷۲: ۱۲٦).

٦. در بارهٔ ویژگی‌های بلاغی این سرود و توضیحات کامل‌تر در مورد مبحث یاد شده نک. زرشناس، زهره و آذرانداز عباس، جلوه‌های بلاغت در دو سرود منسوب به مانی، ص.

۷. در این باره نک. Hintze, A.(2002). On the Literary Structure of the Older Avesta. p.

۸. آفرینش در آیین مانی از طریق کلام اتفاق می‌افتد، در اینجا احتمالاً نیرومندان واژآفریده منظور خدایانی است که توسط پدر بزرگی به زندگی فراخوانده شده‌اند.

منابع

آذرانداز، عباس. (۱۳۹۲). «عناصر ایرانی و غیر ایرانی در شعر مانوی» در مجلهٔ مطالعات ایرانی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲٤، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص. ۲۲-۱.

اسماعیل پور، ابوالقاسم. *سرودهای روشنایی*. تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی و نشر اسطوره.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۷۲). «حماسه‌سرای باستان» در گل رنجهای کهن. تهران نشر مرکز، صص ۵۱-۱۹.

داد، سیما. (۱۳۷۸)،*فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.

زرشناس، زهره؛ آذرانداز، عباس. (۱۳۹۲). « جلوه‌های بلاغت در دو سرود منسوب به مانی» در زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم شمارهٔ ۵، بهار و تابستان.

سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۷۲). *تازیانه‌های سلوک*، گزینش محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات آگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷٦). *موسیقی شعر*، تهران: موسسه انتشارات آگاه.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: انتشارات دوستان.

Boyce, M. (1954). *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian*. London: Oxford University Press.

Boyce, M. (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (Acta Iranica 9), Leiden , Téhéran – Liège.

Henning, W. B. (1933). "A Pahlavi Poem" . Acta Iranica VI (selected papers), Leiden. pp. 349-358.

_____. (1977). "disintegration of the Avestic studies". Acta Iranica VI (selected papers), Leiden. pp. 349-358.

Hintze, A. (2002). "On the Literary Structure of the Older Avesta". London: Bullten of the School of Oriental and African Studie.

Mackenzie, D. N, (1985). "*Two Sogdian Hwydgm`n Fragmants*", *Papers in Honour of prof. M. Boyce, II, Acta Iranica 25*, Leiden.

Watkins, C. (1995). *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. New York: Oxford University Press.

West, M. L. (2007). Indo-European Poetry and Myth. New York: Oxford University Press.