

آرایه‌های ادبی در اشعار مانویان ایرانی‌زبان

عباس آذرانداز*

چکیده

بخش زیادی از اشعار دوره میانه ایران را مانویان پارسی، پارتی، و سغدی‌زبان سروده‌اند. این اشعار یا ستایشی و آیینی‌اند یا سرودهایی عرفانی که سرگذشت غریبانه نور را در زندان ماده روایت می‌کنند. 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 می‌توان دید. در این اشعار از صنایع ادبی، در هر دو حوزه بدیع لفظی و معنایی، استفاده چشم‌گیر شده است؛ چنان‌که، گذشته از آرایه‌هایی که وجودشان در هر شعری طبیعی و در ذات شعر است، نمونه‌هایی می‌توان یافت که حتی با تعاریف کتاب‌های بلاغی دوره اسلامی، که گاه در تقسیم‌بندی هر مقوله بدیعی راه افراط پیموده‌اند، سازگار است. آرایه‌های ادبی در سرودهای مانوی ایرانی به دو گروه موسیقی اصوات (بدیع لفظی) و موسیقی معنوی (بدیع معنوی) قابل تقسیم است. در بدیع لفظی از آرایه تکرار (تکرار واژه، جمله، و واج) و در بدیع معنوی از آرایه‌هایی چون تضاد، ایهام، و التفات استفاده شده است. در این مقاله، چگونگی استفاده شاعران مانوی از آرایه‌های ادبی در سرودهای بازمانده به زبان‌های 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 حوزه ادبیات پس از اسلام، تشکیل می‌دهد. علم بدیع به آرایه‌ها و ترفندهایی می‌پردازد که از نوعی تقارن و

* عضو پژوهشکده فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان، abbasazarandaz@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۳۰

توازن در 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 حوزه لفظ می‌توان یافت هم در حوزه معنا، به همین سبب، بدیع را به دو شاخه بدیع لفظی و بدیع معنایی تقسیم کرده‌اند.

بسیاری از آرایه‌هایی که در کتب بلاغت ذکر شده است، از لحاظ زیبایی‌شناختی 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 پرداخته 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 و معتقد است موسیقی شعر را در حوزه تداعی‌ها، امور ذهنی، و خاطره‌ها و آرایه‌هایی چون مراعات‌النظیر، تضاد، و ایهام 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 [آفرینی] صنایع بدانیم، می‌توانیم در یک کلام بگوییم: از مجموعه دوپست 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 نباشند مزاحم و تباه‌کننده ذهن و ذوق و ضمیرند. هر چه به این اصل نزدیک‌تر باشند، طبیعی‌تر و لذت‌بخش‌ترند و، هر چه از این اصل دور شوند، غیرطبیعی و بی‌ارجمند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰۰).

شکی نیست که کتب بلاغی را برای توصیف و توضیح صناعات ادبی تدوین کرده‌اند که شاعران پس از اسلام در اشعار، به‌ویژه در قصاید، خود آن‌ها را به‌کار 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؛ از نمونه، برخی آرایه‌های معنوی اشعار منسوب به مانی (که در ادامه بحث خواهد آمد) ریشه بین‌النهرینی داشته بر پایه سنت مکتوب است^۲ و بخشی از شعر مانوی متأثر از سنت شفاهی شعر در ایران باستان است. اما، به بخشی از اسلوب‌های شاعری شعر فارسی، مثلاً این امر که «رودکی ادامه‌دهنده شیوه شاعری دربار خسرو پرویز است» و زبان حماسی شاهنامه فردوسی و حماسه‌سرایان قبل از او، چون دقیقی و ابوشکور و مسعودی، که بخشی از زبان حماسی را تشکیل می‌دهد، به حماسه‌های

شفاهی پیش از اسلام بازمی‌گردد (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۰-۳۱)، در کتاب‌های بلاغت، چون مطالب آن‌ها اقتباس از کتب نقد و بلاغت عرب بوده است، پرداخته نشده است. البته برخی همانندی‌ها در اشعار ادوار گوناگون امری طبیعی است، زیرا بسیاری از آرایه‌هایی که در کتاب‌های بلاغت از آن‌ها نام برده می‌شود جهانی و به‌طور کلی در ذات شعر است.

۲. پیشینه تحقیق

اشعار مانوی به زبان‌های ایرانی، که در مقاله حاضر صناعات ادبی آن‌ها معرفی و بررسی شده است، عمدتاً گردآورده دانشمند فقید، مری بویس، است. او با امعان نظر به آثار محققان پیش از خود، چون مولر، راینشتاین، زالمان، والداشمیت، لتس و هنینگ، و با تکیه بر پژوهش انتقادی خود، منظومه‌های پارسی «هویدگمان» و «انگدروشنان» را با حرف‌نویسی، ترجمه، و تعلیقات به چاپ رساند (۱۹۵۴). سپس بخشی از این منظومه‌ها را با تجدید نظر در تفسیر آن‌ها، در کنار متون نظم و نثر دیگر، در بخش‌بندی موضوعی منتشر کرد (۱۹۷۵). شایان ذکر است عمده مواد مورد تحقیق این مقاله از این دو کتاب استخراج شده است. اشعاری نیز از تحقیقات هنینگ و از اشعار سغدی نیز دو متن، یکی ابیات بازمانده از ترجمه سغدی «هویدگمان»، تصحیح مکنزی، و دیگری ابیاتی از سرودنامه‌ای سغدی تصحیح زوندرمان مورد استفاده قرار گرفته است.

پژوهش‌هایی که درباره عناصر زیبایی‌آفرین شعر دوره میانه ایران، از جمله سرودهای مانوی، صورت گرفته عمدتاً درباره وزن و کم و بیش درباره قافیه بوده است. هنینگ در مقاله معروف خود، که درباره درخت آسوری نوشت، برای اثبات نظریه‌اش در مورد وزن شعر میانه یک مثال هم از سرودهای مانوی آورد (۱۹۳۳)؛ اما پژوهش دامنه‌دارتر را با شواهد بیش‌تر از اشعار مانوی پارسی در کتاب لازار انجام داد (۱۹۸۵). اما باید خاطرنشان کرد که تا کنون تحقیق مستقلی درباره جنبه‌های بلاغی و ادبی این اشعار صورت نگرفته است؛ فقط هنینگ و مری بویس، در تعلیقاتی که بر متن‌های مصحح گفته شده در بالا نگاشته‌اند، جسته‌گریخته نکاتی را یادآور شده‌اند. آنان غالباً موسیقی درونی شعر را با اصطلاحات ادب اروپایی، چون بازی‌های لفظی و غیره، توصیف کرده‌اند.

۳. سرودهای مانوی

سرودهای مانوی زبان‌های ایرانی (فارسی میانه، پارسی، و سغدی) را به‌طور 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 دسته دوم سرودهایی که با آن بخش از نور، که در زندان ماده است، ارتباط پیدا می‌کنند؛ یعنی جایی که مفاهیم عرفانی در آن طرح و تصویر می‌شوند.

اشعار دسته نخست، به دلیل نداشتن پیوند با زندگی اجتماعی و تجربه‌های آشنای مادی، از عنصر عاطفه بهره‌چندانی ندارند. سرشت کاملاً انتزاعی ایزدان مانوی سبب شده است که هیچ‌گونه پیوندی بین آن‌ها و زندگی پدید نیاید، بنابراین از تجربه‌های سراینده‌گان، خواه آفاقی، خواه انفسی، بی‌بهره‌اند. هرچند، در این دسته، سرودهای ستایشی به تقلید از یش‌ها تصنیف شده‌اند، اما از این نظر ویژگی سرودهای اوستایی را ندارند: در سرودهای اوستایی، مهر دارنده چراگاه‌های فراخ است، گرزدار است، و اسب و آشیانه می‌بخشد؛ نبرد تیشتر با دیو اپوش برای رهانیدن آب است تا کشتزارهای مردمان سیراب شوند و سرزمین‌های آریایی به نیک‌سالی برسند؛ اشی ایزدبانوی برکت است و ... حتی در گاهان نیز، به‌رغم غلبه مفاهیم انتزاعی و عرفانی، شور زندگی موج می‌زند و به‌روشنی می‌توانیم نمود زندگی مبتنی بر دامداری و کشاورزی را در سرودهای گاهانی ببینیم. اما، در اشعار مانوی، شاعر به‌عمد از توصیفات مادی پرهیز می‌کند، چون خلق اهریمن است. ایزدان و قلمرو آنان (بهشت روشنی) با کلماتی محدود و تکراری با مفاهیم آرامش، ازلی بودن، شادی، بی‌اندوهی، و 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 یادشده بهشت خود، دامان آن را از آلودگی مادی پاک می‌کند.

دسته دوم سرودهای مربوط به جان است که به دلیل ارتباطی که با انسان پیدا می‌کنند، بیش‌ترین امکان را برای گوینده، در به‌کارگیری عنصر خیال و عاطفه فراهم کرده‌اند. این اشعار، در وهله نخست، «نفس زنده» را، یعنی آن بخش از نور که در زندان ماده گرفتار شده و رنج می‌کشد، توصیف می‌کنند، اما دایره شمول اشعار دسته دوم تنها به این ایزد رنج‌بر محدود نمی‌شود، بلکه اشعار مربوط به جان انسان و شرایط دشوار او در این جهان، بزرگان دین، از جمله مانی و پیامبران، و مرثیه‌ها و سرودهای یادبودی، تا نمونه‌زلی هر مزدبغ را نیز در بر می‌گیرد. مشخصه 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 و، 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، می‌توان

آن را هم هدف کوشش ایزدان دانست و هم یکی از آنان. او نجات‌بخش نجات‌یافته است» (Boyce, 1975: 104). این نکته بسیار مهم، که بویس روی آن انگشت گذاشته، یعنی این پدیده متناقض، در بلاغت آثار نیز نقشی کاملاً زایا و پرحاصل ایفا کرده است. بخشی درخور توجه از سرودهای مانوی و منظومه‌های پارتی و سغدی چون «هویدگمان» و «انگدروشنان» درباره جان گرفتار ماده است که رنج می‌برد، می‌خروشد، ناله می‌کند و سرانجام به دست نجات‌بخش به رهایی و رستگاری می‌رسد. تناقض هستی را تنها در وجود او می‌توان دید و همین ویژگی دوگانه او را موضوع مناسبی برای تخیل شاعرانه کرده است. شعر عرفانی را همین تناقض تجلی‌گاه پروازهای خیال شاعران و کشف‌های جدید آنان در حوزه‌های مختلف بلاغی کرده است.

۱.۳ آرایه‌های ادبی در سرودهای مانوی

آرایه‌های اشعار مانوی، به خلاف بسیاری از شواهد مثالی که در کتب بلاغت برای هر اصطلاح بدیعی نقل شده، آگاهانه و به قصد ایجاد صنعت پدید نیامده‌اند. به دلیل پیوندی که بین شعر و موسیقی در این دوره وجود دارد صناعات و آرایه‌های شعری جنبه طبیعی‌تر دارند و سعی سراینندگان بیش‌تر بر آن بوده است که در شعر بتوانند عناصری را به کار گیرند که قابلیت انطباق با نواهایی که نام برخی از آن‌ها در این اشعار برده شده داشته باشد. به همین دلیل، به گروه صوتی عناصر موسیقی بیش‌تر توجه شده است تا به گروه عناصر معنوی، و از موسیقی اصوات نیز بالطبع آرایه‌هایی چون تکرار، به دلیل ویژگی تأکیدی و موثرشان با سرودهای مذهبی و عرفانی، مناسب‌ترند و بالطبع بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. نکته دیگری که در باب بدیع اشعار مورد بررسی گفتنی است این‌که در تقسیم‌بندی آرایه‌ها باید بین پدیده‌هایی که پیشینه‌ای طولانی در تاریخ ادبی ایران و احیاناً پیش از آن دارند، که ما از وجود آن‌ها آگاهیم، و آن‌هایی که سابقه‌ای ندارند و با تکیه بر اشعار فارسی دری می‌کوشیم رد پای آن‌ها را در آثار پیش از اسلام بیابیم تمایز گذاشت. مثلاً، در مورد اول، از دسته بدیع لفظی، صنعتی چون واج‌آرایی و، از دسته بدیع معنوی، صنعت التفات را می‌توان نام برد که سابقه زیادی در آثار ادبی گذشته دارند. شواهد التفات در کهن‌ترین بخش اشعار ودایی و بخش‌های کهن و نوی *اوستا* دیده می‌شود؛ و نمونه‌های واج‌آرایی را در گاهان و یشت‌ها می‌توان دید.^۳ در مورد دوم، یعنی یافتن مختصات ادبی بر پایه آثار فارسی دری، از نمونه بارز آن قافیه را می‌توان ذکر کرد که هنینگ در بررسی وزن شعر دوره 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 نگرش نسبتاً آزاد صورت گرفته است نه با تعریف دقیق و تخصصی آن که در کتب بلاغت فارسی مذکور است. با توجه به آنچه 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 زمینه بدیع لفظی، اوج ظرافت و هنر سرایندگان مانوی در دو حوزه تکرار و اشتراک در واج‌های کلام، که ما از آن‌ها به هماهنگی‌های صوتی تعبیر می‌کنیم، دیده می‌شود.

۱.۱.۳ تکرار

تکرار یک عنصر بلاغی پراهمیت 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 بی‌قاعده 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 و، از این لحاظ، از یشت‌ها متأثر بوده‌اند. بنابراین تکرارهای موجود در اشعار مانوی را با یشت‌ها می‌توان سنجد تا با صنعت تکرار در اشعار فارسی دری که بر پایه مبانی وزن کمی عروضی شکل گرفته است و، در مواردی نیز، با چشم‌پوشی مختصر از قاعده تکرارهای بلاغت ادبیات غرب، می‌توان نمونه‌هایی را با بدیل‌های غربی‌شان منطبق ساخت. با وجود این، صورت آزاد تکرار را، که در شعر فارسی به‌ویژه در شعر عرفانی فارسی، چون غزلیات مولانا، شواهد بسیار دارد، در اشعار مانوی نیز می‌توان یافت، به‌ویژه نمونه اغراق‌آمیز آن را که به نام التزام شناخته می‌شود. مثلاً در سروده زیر، که به زبان مشترک پارتی و فارسی میانه سروده شده است، واژه nōg (نو) برای تأکید بارها تکرار شده است. تکرار این واژه به قدری اغراق‌آمیز می‌نماید که، به احتمال قریب به یقین، شاعر آگاهانه آن را تکرار کرده است. به اصطلاح علمای بلاغت، شاعر خود را ملتزم به تکرار واژه nōg کرده است:

... nōg māh- āsad az nōg wahišt, ud nōg šādī būd ō hāmāg dēn
wxaš nām yišō-ā, az bagān afradom
nōgmāh tū, bag, ay, ud pidar aryāw ay
purr māh yišō-ā, xwadāy-ā wxaš nām-āh, purr māh yišō-ā, xwadāy-ā hwxaš
nāmā, zirδān rōšn-ā namāz, ōh zirδān rōšn-ā namāz
yišō, kanīg, ud wahman-ā
bām yazd istāwām, ō bag narisaf yazd, ō mār mānī āfurām
nōg purr māh-āy-ā ud wahār... xwadāy-ā mānī-ā
āfurām ō frēstagān, yazdān, ... nōg xwarxšēd ... zēnārēs bay ...
... nōg purr māh tābād abar dēn drōd abar tū, xwadāy-ā
awar-ā pad drōd-ā, xwadāy
rist, ... hu axšad mār mānī bay-ā, tū man bōž, bay-ā, tū man-ābōž
āmad nōg rōz ud nōg šādī
āmad nōg rōz, awar-ā nōg šādīh
āhār winnār ī zīndagān purr šādī (R. dv: 192, 193)^۴.

... نو ماه آمد از نو بهشت و نو شادی بود همه 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 پُر ماه 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 ... خوببخشاینده مارمانی ای بغ! تو مرا رهایی بخش ای بغ! تو مرا رهایی
بخش ای بغ!
آمد نو روز و نو شادی
آمد نو روز؛ بیا ای نو شادی
بیاری خوراک زندگان را پر شادی.

واژه‌های «ماه»، «نو ماه»، «پُر ماه» و ترکیب پارادوکسی «نو پُر ماه» در آیین مانی، چنان‌که در مقدمه اشاره شد، مفهومی کاملاً نمادین دارد؛ و نیز «شادی»، که نصیب و بهره ساکنان بهشت روشنی است. تکرار این کلمات اشتیاق و احتیاج سرایندگان و گروه هم‌خوانان را به آمدن نجات‌بخش و مانی، به‌صورت مؤکد، به مخاطبان القا می‌کند.

علاوه بر تکرار در واژه، گاهی نیز عبارت‌هایی به‌صورت مکرر آمده است که در بلاغت فارسی، مگر در قوافی و ردیف‌های طولانی، نامی ندارد؛ مانند تکرار عبارت‌های «ای پُر ماه عیسی، ای خدای خوشنام»، «ای دل‌های روشن را، نماز؛ تو مرا رهایی بخش، ای بغ» (در سرود بالا).

گاهی عبارت‌های تکراری به‌صورت پراکنده و ترجیع‌وار در کلام آمده است؛ مثلاً، در منظومه‌های «انگدروشنان» و «هویدگمان»، عبارت پرسشی پارتی (h) *kē-m bōžēndē* یا سغدی *əkē aθ-əm βōčē* «چه کسی نجاتم دهد؟»، که نمونه‌ای از سؤال بلاغی است، در بندهایی تکرار شده است؛ و جان، شخصیت اصلی در این منظومه‌ها، با تکرار این عبارت و بیان رنج و اندوه فراق، نیاز خود را به یاور اعلام می‌کند. پس از آن، نجات‌بخش وارد صحنه می‌شود و پاسخ می‌دهد *až ō tū bōžām* «من نجاتت خواهم داد». این عبارت عیناً یا با تکراری از گونه ساختاری و نحوی‌ای، که در ادامه خواهد آمد، با کلماتی دیگر بازگو می‌شود.

تکرارهای ساختاری که، به‌دلیل ویژگی تصویری فوق‌العاده آن‌ها، بهتر است آن‌ها را تکرارهای تصویری بنامیم از شگردهای تأثیرگذار سرایندگان، به‌ویژه در اشعار روایی است که مورد استفاده گویندگان مانوی قرار گرفته است. در این نوع تکرار واژه‌ها تکرار نمی‌شوند بلکه شاعر با تصاویر گوناگون به طریق مجاز، معمولاً با تشبیهات و استعاره‌های 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 parispan izwāyā... (Boyce, 1954: 80, 82).

چه کسی برهاندم از هر مغاک و زندان

چه کسی برهاندم از گرداب دریای آشفته

چه کسی برهاندم از دهان همه دام و ددان

چه کسی برکشدم از دیوار

ابیات بازمانده از «هویدگمان» سغدی، به دلیل از میان رفتن برخی بندهای آن، ویژگی تصویری تکرارها را به خوبی نشان نمی دهند؛ اما مصرع‌های آغازین *akē aθ-am βōčēčan sāt* «چه کسی برهاندم از همه» *akē aθ-am kunēdūr čiwēšān* «چه کسی دور کندم از ایشان» و *rətmīakē sēnēakō* «چه کسی برگشدم به»، جایگزینی فعل‌هایی متفاوت، اما از یک مقوله دستوری تکرار نحوی را بهتر نشان می دهند.

در برخی سرودهای مانوی از تکرار عبارت آغازی جمله، به عنوان صنعت بلاغی تأثیرگذار استفاده شده است. این نوع تکرار، که از اسلوب‌های بلاغی یشت‌ها در جلب مخاطب محسوب می شود، صنعتی است که در اشعار و نثرهای مسجع صوفیانه فارسی نیز، که در حالت جذب و سکر بر زبان جاری می شود، مورد توجه قرار گرفته است. در اشعار مانوی این صنعت بیش تر در سرودهایی دیده می شود که مضمون انتظار دارد، به ویژه هنگامی که حضور منجی را اعلام می کند:

āyad ay pad drōd, anjīwag wuzurg če harwīn anjīwagān
āyad ay pad drōd, hridīg wuzurg, kē andar bed amā(h) ud pidar
āyad ay pad drōd, grīw-mān wišāhāg až maōyān murdagān
āyad ay pad drōd, čaš(m)-mān abarēn, u-mān išnūdan izγōlag.
āyad ay pad drōd, dašn-mān hasēnag (R. br: 122).

آمدی به درود، ای نجات بخش بزرگ همه نجات بخشان!
 آمدی به درود، سومین بزرگ 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 همین طور تکرار عبارت «آمدی به درود» تا پایان سرود ادامه می یابد. نمونه از فارسی میانه:

drīst awar, šahriyār ī nōg
drīst awar, bōxtār ī wardagān, ud bišehk ī xastān
drīst awar, wigrāsāg ī xuftān, hājēnāg ī hwamrēnān, āxēzēnīdār ī murdān.
drīst awar, yazd abzār ud wāng yōjdahr
drīst awar, saxwan wābarīgān, ispīg wuzurg ud rōšn frahīd
drīst awar, šahriyār īg nōg, ud rōzīg
nōg... (R. bt: 123, 124).

خوش آی، ای شهریار نو!
خوش آی، ای نجات‌بخش بردگان و پزشک خستگان!
خوش آی، ای بیدارگر خفتگان! انگیزاننده خواب‌آلودگان، برخیزاننده 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، که مشتمل است بر مصرع‌هایی به لحاظ ساختاری تقریباً هماهنگ، در آغاز هر مصرع که عمدتاً با صور خیال همراه است، عبارت *ēnak āyad* «اینک آید» تکرار شده است (R. cl, 1-5: 142). از این‌گونه تکرار نمونه‌های بسیاری در اشعار مانوی، به‌ویژه در سرودهای آیینی به جای مانده است که برای جلوگیری از طولانی شدن سخن از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. ترجیع‌بند نیز به‌گونه‌ای در اشعار مانوی دیده می‌شود، بدین صورت که بیت یا ابیاتی در جاهایی از شعر تکرار می‌شود. مثلاً، در یکی از ترجمه‌های پارتی مزامیر مانی، این ابیات در آغاز و میانه سرود عیناً آمده است:

istāwādag, žīwandag,
wiyrādag ud anōšagay,
tū nišān, grīw ud pādgirb,
mār yišō-zīwā (R. bs, 1, 2: 123).

ستوده، زنده
بیدار و انوشه‌ای
تو نشان، گریو و پیکر
مار یسوع زیوا

۲.۱.۱.۳ هماهنگی‌های صوتی

در سرودهای مانوی شواهدی از وجود اراده آشکار بر ایجاد توازن نظاممند اصوات، از قبیل سجع، جناس، و واج‌آرایی، دیده نمی‌شود؛ اما، به‌دلیل آن‌که بازی با واج‌های زبان همواره ملازم شعر بوده و در مقام یکی از عوامل ایجادکننده موسیقی در کلام نقش داشته است، طبعاً در این اشعار نیز همگونی‌هایی در اصوات صورت گرفته تا بر موسیقی کلام بیفزاید. این همگونی‌ها را می‌توان، از منظری، آرایه‌هایی در حوزه موسیقی اصوات شمرد.

هنینگ، در بررسی وزن اشعار دورهٔ میانه، در جست‌وجوی نشانه‌هایی از وجود قافیه، به یکی از اشعار پارسی مانوی استناد می‌کند که وجود واژه‌های هم‌صدا در این شعر در کنار قافیه جلوهٔ خاصی از لحاظ موسیقایی به آن داده است:

brādarān amwastān
ud wahegārān
wižīdagān wixtagān
ud āzād puhṛān
gyānān rōšnān
wižīdagīft argāw, frihīft istūnān
ud bām frazendān
dārēd abrang
pad bay aβōēs
ku bawēd ispurr, kalān abēnang
harwīn handām pad rāst dārēd
pad istāwišn ō anjaman rāmišn
wixt ud wižīd hēd až maḍyān wasān,
ēwaž hazārān ud dō až bēwarān (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: *dārēd abrang pad bay aβdēs ku bawēd ispurr, kalān, abēnang* گونه‌ای که بین *abrang* و *abēnang* وجود دارد، هم‌چنین بین *istāwišn* و *rāmišn* همین ویژگی را می‌توان دید یا تقارن و موازنه‌ای که در *dō až bēwarān* و *ēw až hazārān* احساس می‌شود.

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

istāwādag, žīwandag,
wiyrādag ud anōšagay (R. bs, 1: 123).

ستوده، زنده

بیدار و انوشه‌ای

گاهی تناسب و توازن صوتی در دو لفظ کنار یک‌دیگر اتفاق افتاده و اصطلاحاً یک مزدوج ساخته است؛ مانند دو واژه *āšift* و *pašift* در بند زیر از «انگدروشان»:

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 در آمد

هم چون دریای موج

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 بیش‌تر در اشتقاقات مصدر *padmōxtan* صورت گرفته است:

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

جامه‌ای بیوشند

که کسی با دست نکرده (= ندوخته) است.

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

در سرود زیر، هماهنگی واج نخست paymōg, parēnag و parnagān («جامه»، «پرند» و «پرنیان»)، که هماهنگی معنایی از لحاظ مراعات‌النظیر هم ایجاد کرده، به نظر می‌آید آگاهانه و به قصد ایجاد موسیقی در کلام خلق شده است:

mīlād, paymōg, parēnag ud parnagān,
nāzišnīg zanīn ud srōd ī šādīh ...
nē frayādēnd pad hān rōz ī widang (R. de, 1: 173).

جبه، جامه، پرند و پرنیان

ناز زنان و سرود شادی ...

به فریاد نرسند بدان روز تنگی

جناس بین zōhr و zōr، با توجه به این که در متون پهلوی هم این جناس دیده می‌شود (Boyce, 1975: 113)، بیانگر اشتراکات بلاغی در فارسی میانه 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 آب زوهرم دهید

تا زورمند شوم

۲.۱.۳ 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، ۱۳۷۶، ۳۰۷). در بدیع معنوی، مفاهیم و امور ذهنی در تقابل با یکدیگر بررسی می‌شوند و وجود چنین

رابطه‌ای در شعر به معنی وجود صنایع معنوی است که حاصل آن، از دیدگاه شفیعی کدکنی، موسیقی در حوزه معنا است.

معمولاً بیش‌ترین تصرفات در زمینه شیوه‌های سخن‌سرایی، در حوزه بدیع، به‌ویژه بدیع معنایی اتفاق می‌افتد. هر چند، گاهی، در این زمینه راه افراط پیموده می‌شود که ممکن است به انحطاط بگراید، اما معمولاً شاعران راستین و خلاق در همین عرصه‌ها است 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 نشانه نوعی تکامل شعری در اسلوب بیان محسوب داشت. مثلاً نحوه به‌کارگیری آرایه‌هایی چون مراعات‌النظیر، 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 عرصه تضاد و مطابقه پدید می‌آید و، در مرحله بعدی، تکامل به تناقض می‌رسد و همین امر می‌تواند در دست حافظ به ابزاری برای تصویر تناقض‌های درونی انسان و تناقض‌های اجتماعی عصر او (مصدق بارز آن ریاکاری) بدل شود و در نهایت با ایهام، دنیایی از معنا را، به ایجاز تمام، در واژه‌ای بگنجانند.

۱.۲.۱.۳ تضاد

اگر سروده‌های مانوی به زبان فارسی میانه و پارتی را در دو کتاب گرد آورده بویس، منظومه‌های بزرگ پارتی «هویدگمان» و «انگدروشان»، و ترجمه‌هایی از آن‌ها را به زبان سغدی، بر مبنای موضوع، ملاحظه کنیم، محور همه آن‌ها را قصه روح می‌یابیم که از وطن خود، قلمرو نور و روشنی، جدا افتاده است. سروده‌های دیگر، با این مضمون مرکزی، معنا و مفهوم پیدا می‌کنند: سرودهایی در ستایش «پدر بزرگی» و قلمرو او، در ستایش «فرستاده سوم» (نریسه ایزد) و در ستایش «عیسای درخشان» و نجات بخشان؛ سرودهایی درباره آغاز آفرینش و رستاخیز؛ سرودهایی در تجلیل از مانی و رهبران دینی؛ سرودهای آیینی و بخش بسیار کمی هم درباره دوزخ و اهریمن.

جدایی روح را مانی به زبان اسطوره روایت کرده که شرح آن به تفصیل در کتب نثر آمده است؛ حمله شاهزاده تاریکی و باقی قضایا که، سرانجام آن، گرفتاری جان در تن اهریمنی است. آمیختگی با تن در اشعار مانوی، همان‌گونه که در بخش‌های پیشین دیدیم، به طریق مجاز، با استعاره‌های زندانی، غریب، یتیم و تبعیدی به تصویر کشیده شده است. سرودهای دیگر در خدمت همین مضمون قرار گرفته‌اند؛ از جمله، ستایش از ایزدان، مانی و بزرگان دین که عمدتاً برای نقش‌شان در فرایند نجات به‌منظور توسل به آن‌ها صورت گرفته است.

تضاد بین جان و ماده و اجتماع پارادوکسی نیازمند نجات و نجات‌بخش در جان یا «گریو زنده»، زمینه‌های خلق تعبیرات شاعرانه را به صورت محدود فراهم کرده است. اما این تناقض، به‌خلاف بسیاری دیدگاه‌های عرفانی دیگر، چون در ذات انسان پدید نیامده، نتوانسته زمینه‌ساز خلاقیت در حوزه صناعات معنوی بشود. در واقع، در باور مانویان، بین جان و جسم هیچ سنخیتی وجود ندارد، مرزی روشن بین آن‌ها کشیده شده و، به‌طور کلی، حدود قلمرو روشنی و تاریکی کاملاً مشخص شده و فقط چند روزی آمیزشی نامیمون بین آن‌ها صورت گرفته است که سرانجام نیز به جدایی می‌انجامد. بنابراین در وجود انسان هیچ تناقضی وجود ندارد؛ در واقع، فاقد تضاد همراه با وحدت لازم است تا سنتزی از آن تولید شود. شب و روز دو پدیده کاملاً مجزایند که حقیقت آن‌ها در جدایی است نه آن‌گونه که 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)

به‌دلیل همین دیدگاه جدایی‌افکنانه اعتقادی است که در حوزه لفظ صناعاتی خلق نشده و، به‌طور کلی، لحظات نابی که زاییده تعلیق باشد در اشعار مانوی به‌وجود نیامده است. هدف از مقایسه اشعار فارسی با اشعار مانوی این بود که نشان داده شود چگونه جهان‌بینی فرد می‌تواند در مبانی زیبایی‌شناختی آثار نقش ایفا کند، و شعر به‌ویژه در حوزه بدیع معنوی به تکامل برسد یا نرسد.

در اشعار مانوی که بررسی شده، صنعت تضاد دیده نمی‌شود. شاید، در نگاه نخست، قدری شگفت‌انگیز به‌نظر برسد که چگونه، در دینی که بر پایه ثنویت بنا شده، دوگانگی و تضاد به دایره لفظ کشیده نشده است. اگر به منظومه‌ای چون «انگدروشنان» و اشعار دیگری مانند «هویدگمان» بنگریم، در محور عمودی (ساختار و طرح کلی شعر) اشعار طبعاً تضاد دیده می‌شود. بندهای نخست در «انگدروشنان»، با استفاده از تصاویر دریای طوفانی، پر از آتش و نزم، گرداب‌های تاریک، و دخمه و زندان، شرایط رنج‌بار جان را نشان می‌دهند (A. R. I-IIIa)، وضعیتی که جان را به‌خروش درمی‌آورد و طلب یاری می‌کند (ibid: IIIa-IIIc). آن‌گاه نجات‌بخش می‌آید، همه تباهی‌ها، بیماری‌ها و رنج‌های گران رخت برمی‌بندند، تاریکی آن‌ها می‌گریزد و جای خود را به روشنی می‌دهد (VI, 1-6)، غم می‌رود و شادی جای او را می‌گیرد. نجات‌بخش به سخن درمی‌آید که چگونه، با آمدنش،

تاریکی‌ها را برای جان بدل به روشنی می‌کند؛ چگونه او را از دریاهاى 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 جامهٔ روشنی می‌پوشاند 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، به‌ندرت صنعت تضاد دیده می‌شود.

دیدگاه دوساحتی مطلق‌گرایانه‌ای که شاعر مانوی دربارهٔ انسان دارد بر اسلوب بیان او نیز تأثیر گذاشته است. اشعار او تک‌مضمونی است و بدین سان، به‌خلاف شاعران فارسی، که، اگر دیوان هر کدام از آن‌ها را جست‌وجو کنیم، بیش‌ترین بسامد را از صنایع در به‌کارگیری 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» است که مضمونی نسبتاً متفاوت با اشعار دیگر دارد و، در آن، از آرایهٔ تضاد نیز استفاده شده است. در این ابیات، گریو زنده از رفتارهای گوناگون آدمیان نسبت به خود سخن می‌گوید:

cōn-om bannagān xirēd az tāyān
 ō-m čēōn ō xwadāyān tirsēd ud nizāyēd
 cōn-om hašāgirdān az šahr wazēd ō ardāwān
 ō-m čēōn ō awestādān padixšar kunēd.
 cōn-om dušmenūn zanēd ō-m bēšēd
 ō-m čēōn ō dōstān bōzēd ud zīwēnēd (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 قابلیت دو گوهر هم‌زاد، روشنی و تاریکی، به‌سبب رخدادی که به آمیختگی آن دو منجر شده، در خلق آرایهٔ تضاد و تناقض کم‌تر مورد توجه شاعران ایرانی مانوی قرار گرفته است. اما، در ابیات زیر از زیور مانی که اصل آن به سریانی است، می‌بینیم که او چگونه

توانسته است به‌خوبی از طریق آرایهٔ تناقض و تضاد باژگونی شرایط را نشان دهد، خدای پنهانی که خموش است و سخن می‌گوید، ظلمت فراز رفته، نور هبوط کرده ...

خسته مشو، ای خرد،
تن در مده، ای عشق،
بیا گرد آییم، برادران،
خدا را دریابیم،
که پنهان از نظرهاست
که خموش است و سخن می‌گوید ...

...
دو (گوهر هم‌زاد)، کز آغاز بوده‌اند
آن مغاک و او که در بلندا درخشیده است.
خسته مشو،

ظلمت فراز رفته

نور اما

هبوط کرده است!

بینوا غنی گشته

گنجور اما بی‌گنج

خسته مشو،

مرگ چشندهٔ زندگی است

زندگی اما چشندهٔ مرگ ...

آوردگاه وحشت گسترده است

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

سرانجام روزی با آمدن نجات‌بخش همه‌چیز به حالت اولیه و مقدر خود بازمی‌گردد. در سرودی به زبان مشترک فارسی میانه و پارسی، شاعری، برای نشان دادن این دگرگونی شادی‌بخش در رستاخیز، صنعتی بهتر از مطابقه و تضاد نیافته است:

nazdik mad frāz hān zamān
ruzdān ahlamōgān, kē nūn nāzēnd,
wānīhēnd pad tū ī xēshmēn
murzīhēnd, cōn-išān murzīd,

ud tōzēnd harw cē-šān winast
nāzēnd awišān kē griyīd hēnd,
ud griyēnd imīn kē nūn xannēnd (R. ar, 4: 102).

آن زمان نزدیک فراز آمد
آزمندان آشموغ، که اکنون نازند
مغلوب شوند به توی خشمگین
آزرده شوند، چنان‌که آزدند
و تاوان دهند هر چه را تباه کردند
بنازند آنان که گریستند
و بگریند اینان که اکنون خندند^۵

۲.۲.۱.۳ ایهام

ایهام یعنی لفظی را شاعر با دو معنی بیاورد: یکی معنی نزدیک، دیگری دور. ذهن خواننده، در مرحله نخست، معنی نزدیک را درمی‌یابد، هر چند شاعر به معنی نزدیک هم نظر 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 سپاس گویم
که از بابل زمین جوانه زدم
جوانه زدم از زمین بابل
و به دروازه 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 دراز رفت. این مفهوم با واقعیت زندگی او مطابقت دارد و تأکید مکرر مانی بر این امر بلافاصله ذهن خواننده را متوجه آن می‌کند؛ اما بابل 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 اصلی او همان معنی دور این عبارت ایهامی است.

جز این، موردی روشن را که نشان از قصد آگاهانه گوینده بر به‌کار بردن واژه‌ها و عباراتی که حامل ویژگی دوگانه یا چندگانه معنایی باشند نیافته‌ایم. اما در مقدمه «مهرنامه»، یکی از سرود نامه‌های مانوی که در تصنیف و نگارش آن چندین نفر در فواصل طولانی دخالت داشته‌اند، از خروش‌خوانی به نام «یزدآمد» نام برده می‌شود که به دبیری به نام «نخوریگ روشن» دستور می‌دهد آن را به پایان برساند. در این بند، واژه mādayān به‌صورت ایهام به‌کار رفته است:

ud pas man yazd-āmad, xrōhxwān, ka-m ēn mahnāmag ēdāōn dīd,
nāfrazāftag, abē kār oḥtādag, ēg-om dūd framād ō fraزند dōšist, pusar-om
grāmīg, ō naxurēg rōšn, frazāftan, aōn ku bawād andar dēn mādayān pad
abzōn (R. s, 3: 53).

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

واژه mādayān هم به معنی «کتاب» است و هم «سرمایه»، شدر معتقد است نویسنده، با آگاهی از بار معنایی دوگانه این واژه، آن را برگزیده است (Boyce, 1975: 53). چون در این آثار با چنین کاربرد واژگانی به‌شکلی گسترده روبه‌رو نیستیم، 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، واژه xān می‌تواند موهم دو معنی «خانه» و «چشمه» باشد:

xān ast rāmišn,
ku bayān mānend (R. bj: 117)

خان رامش است
که بغان [در آن] ماندگارند

اما هنینگ، در یکی از مصرع‌های سرودی فارسی میانه منسوب به مانی که جلوه‌های تصویری فوق‌العاده‌ای دارد، به کاربرد ویژه و شاعرانه لفظ *wigrāsišn* پی برده است. در این عبارت، بین واژه *zēn* به معنی «سلاح، زره» و اشتقاق واژه اوستایی *zaēnah* «بیداری»، به دلیل وجود واژه *wigrāsišn* آن هم به معنای «بیداری» تناسب برقرار شده است. هنینگ آن را بازی با کلمات نامیده است (نقل از Boyce, 1975: 169). این کاربرد را، با توجه به علم بلاغت در شعر فارسی، می‌توان ایهام تناسب نامید؛ در واقع، واژه *zēn* به معنای «سلاح» با معنای دیگری که از اشتقاق واژه اوستایی *zaēnah* به معنای «بیداری» حاصل می‌شود، با لفظ *wigrāsišn*، که در کلام آمده است، ایهام تناسب پیدا می‌کند:

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
 و شمشیر نیک‌گفتار و شنیدارم،
 و ای زین (سلاح) خوب‌آراسته همه بیداری‌ام!

۳.۲.۱.۳ التفات

سابقه این صنعت ادبی در ایران به «گاهان» بازمی‌گردد^۷، شواهد ودایی نشان می‌دهد صنعتی است متعلق به پیش از جدایی هند و ایرانیان و استفاده شاعر از آن به دوره ادبیات هند و ایرانی بازمی‌گردد.

التفات خلاف هنجار عادی و غیرمنتظره است و برجسته؛ و غرض از آن ایجاد غرابیت و آشنادایی است و از میان بردن حالت یکنواختی. التفات توجه‌برانگیز است و خواننده و شنونده را تکان می‌دهد و هشیار می‌سازد و موجب توجه بیش‌تر او به کلام می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

در سرود پارتی زیر، شاعر نخست «پدربزرگی» را مخاطب قرار می‌دهد، اما بعد به سوم شخص التفات می‌کند و باز به دوم شخص بازمی‌گردد:

wisp dīdan afradom
istāwād ud āfīrd 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 همه چهره[ها]
ستاییده و ستوده‌ای تو، ای پدر!
زنده، ازلی نخستین، برتر، شهزاده روشنی
مشتاق قدیسان و زورمند است
تویی پدر، این همه زیبایی، گوهران،
نیروهای روشن و توانمندان واژآفریده.^۱

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 tāriḡān xwad rōzēnēd
ēnak, āyēd murd āxēz ī gwābariḡān, 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 āfirīn, az baān 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 شرمسارکننده دشمنان
که نابود و آشفته کندشان

تو ارزنده‌ای
ای پدر ما،
مانی خداوندگار،
ستایش و آفرین را
از بغان و مهر سپندان ...

در همه پنج بند نخست، تکرار *ēnak āyad* اشتیاق گوینده را به آمدن منجی از طریق صیغه 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 مؤثرترین گونه‌های این صنعت پرسابقه است.

۴. نتیجه‌گیری

شعر دوره میانه وارث بسیاری از ظرایف و لطایف ادبی دوره 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 باقی مانده می‌توان به خوبی محک زد. مانی به کتابت اهمیت می‌داد و یکی از دلایل برتری خود را بر ادیان پیشین همین می‌دانست. این موضوع که جنبه دینی پیدا کرده بود، ناخواسته، در شعر و شاعری نیز تأثیر خود را به جای گذاشت و، چون شعر از قلمرو شنیداری محض خارج شده به حوزه دیداری نیز وارد شده بود، طبیعتاً توجه سراینده‌گان به فنون و صنایعی جلب شده بود که با این نمود زبانی سازگار و مورد انتظار خواننده آثار مکتوب بود. 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 پیروی آن‌ها از سنت مکتوب است و دو 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 حوزه بدیع لفظی و معنایی استفاده چشم‌گیر شده است که، در میان آن‌ها، گذشته از آرایه‌هایی که وجودشان از هر شعری انتظار می‌رود و در ذات شعر است، نمونه‌هایی می‌توان یافت که حتی با تعریفات کتب بلاغی دوره اسلامی، که گاه در تقسیمات هر مقوله بدیعی راه افراط پیموده‌اند، سازگار است.

نکته دیگری که در بررسی اشعار مانوی و ویژگی‌های ادبی آن اهمیت می‌یابد، جنبه تاریخی یا در زمانی بودن آن‌ها است. اشعار دوره میانه، به‌مثابه حلقه ارتباط اشعار دوره باستان با دوره نو، کامل‌کننده تاریخی درازآهنگ است که علاقه و گرایش ایرانیان را به برخی از تصویرهای شاعرانه یا صنایع ادبی آشکار می‌کند. گرچه نگاه ابزاری و دینی شاعر مانوی به زیبایی‌شناسی شعر مجال جولان زیادی را به او در عرصه خیال نمی‌دهد، با وجود این، تجربه‌هایی بکر در کلام او دیده می‌شود که از نظر تاریخی دارای اهمیت است. در واقع، این اشعار دوره میانه ادبیات ایران، که به زبان‌های پارسی، پارتی، و سغدی سروده شده‌اند، گواهی می‌دهند بر این که شعر ایران باستان تا رسیدن به مرحله کمال خود در شعر فارسی چه راهی را طی کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این باره ← شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۳-۳۱۳.
۲. تفصیل بیشتر این بحث در: آذرانداز، ۱۳۹۳: ۱-۲۲.
۳. در این باره ← Watkins, 1995 و West, 2007.
۴. ارجاعاتی که در این مقاله با حروف لاتین آمده است، بر مبنای تقسیم‌بندی کتاب مری بویس (Boyce, 1975) است. حروف A.R نشانه سرودنامه «انگدروشنان»، و H سرودنامه «هویدگمان» نیز از کتاب بویس (Boyce, 1954) است. در مصرع‌بندی ترجمه‌ها و در برگردان برخی واژه‌ها، از کتاب *سرودهای روشنائی* (اسماعیل پور، ۱۳۸۵) استفاده شده است.
۵. همین مضمون را سنایی در یکی از قصاید خویش چنین بیان کرده است:
اندرین زندان برین دندان زنان سگ‌صفت روزکی چند ای ستم‌کش! صبر کن دندان فشار
تا ببینی روی آن مردم‌کشان چون زعفران تا ببینی رنگ آن محنت‌کشان چون گل انار
باش تا کل بینی آن‌ها را که امروزند جزو باش تا گل‌یابی آن‌ها را که امروزند خار
(سنایی، ۱۳۷۲: ۱۲۶).
۶. درباره ویژگی‌های بلاغی این سرود و توضیحات کامل‌تر در مورد مبحث یادشده ← زرشناس و آذرانداز، ۱۳۹۲: ۳۱-۴۳.
۷. در این باره ← Hintze, 2002: 35.
۸. آفرینش در آیین مانی از طریق کلام اتفاق می‌افتد؛ در این جا، احتمالاً «توانمندان و ازآفریده» منظور خدایانی است که «پدربزرگی» آن‌ها را به زندگی فراخوانده است.

کتاب‌نامه

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *سرودهای روشنائی*، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی و نشر اسطوره.
- آذرانداز، عباس (۱۳۹۲). «عناصر ایرانی و غیرایرانی در شعر مانوی»، *مجله مطالعات ایرانی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، س ۱۲، ش ۲۴.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲). «حماسه‌سرای باستان»، *در گل‌رنج‌های کهن*، تهران: نشر مرکز.
- داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- زرشناس، زهره و عباس آذرانداز (۱۳۹۲). «جلوه‌های بلاغت در دو سرود منسوب به مانی»، *دوفصل‌نامه زبان‌شناخت*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س ۳، ش ۵.
- سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۷۲). *تاریخ‌های سلوک*، گزینش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- لازار، ژیلبر (۱۳۷۵). «وزن شعر پارسی»، ترجمه م. میثمی، در *فصل‌نامه فرهنگ*، ۱ (پیاپی ۱۷)، بهار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: 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)*, Téhéran-Liège: Leiden.
- Henning, W. B. (1933). "A Pahlavi Poem", *Acta Iranica VI* (selected papers), Leiden.
- Henning, W. B. (1977). "Disintegration of the Avestic Studies", *Acta Iranica, VI* (selected papers), Leiden.
- 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 Hwylgm'n Fragments", *Papers in Honour of prof. M. Boyce, II, Acta Iranica 25*, Leiden.
- Sundermann, Werner. (1990). *The Manichaean Hymncycles Huyadagmān and Angad rōšnān in Parthian and Sogdian*, London.
- 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.